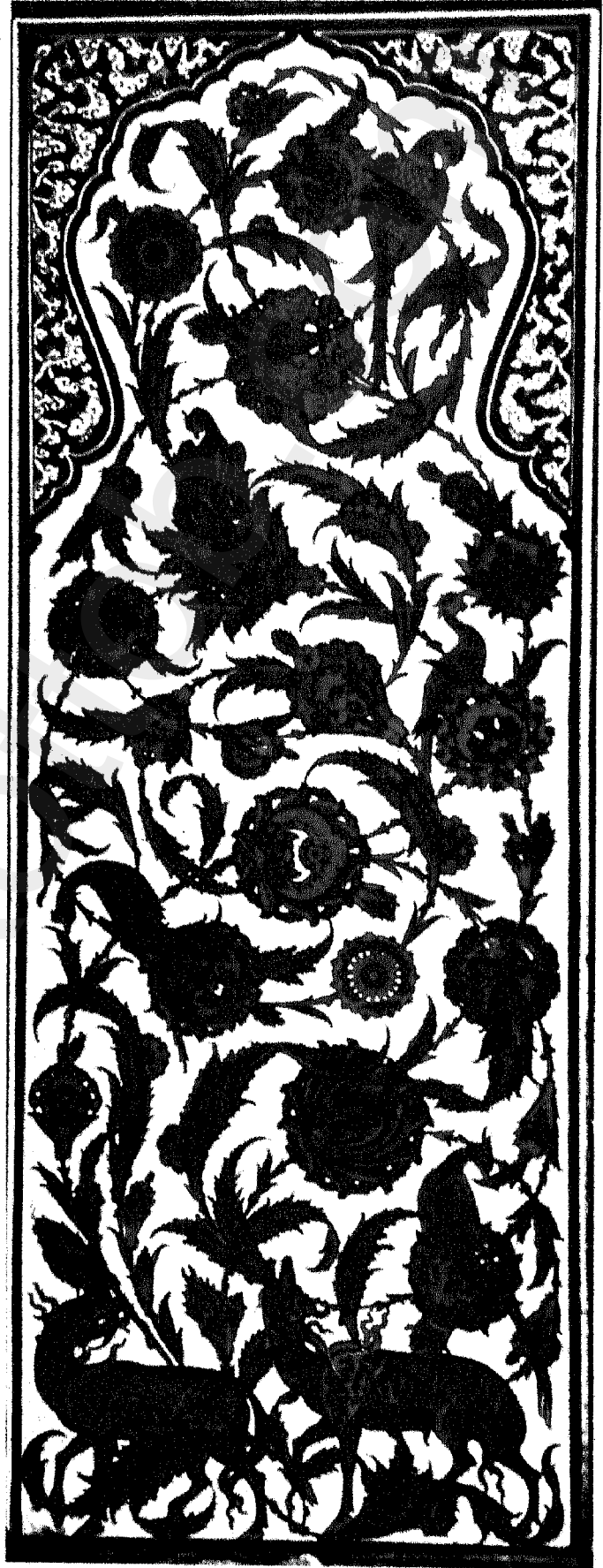


تاريخ الفن

العين تسمع
والأذن ترى

القيم الجمالية
في العمارة
الإسلامية
د. شروت عكاشة

دار الشروق



www.alkottob.com

10

www.alkottob.com

www.alkottob.com

لوحة الغلاف :
لوحة من البلاطات الخزفية .
إزنيك ١٥٤٠ . قاعة الختان
بسرأى طوب قايو باستنبول

القيمة الجمالية في العمارة الإسلامية

تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى

www.alkottob.com

الإشراف الفنى : حلمى التونى
إخراج وماكيت : ذات أبوزيد

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى
القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية

١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م

طبعة دار الشروق الأولى

© دار الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسنى - هاتف: ٣٩٣٤٥٧٨ - فاكس ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٢

القيمة المالية في العمارة الإسلامية

تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

د. شروت عكاشة

دراسة

www.alkottob.com

الإهداء

إلى تيمور وشريف

مهـما طالت إقامتكمـا بعيداً عن وطن أجدادكمـا ،
فسيظلّ يتوهّج فيكمـا قبسٌ من حضارته ، يرداكمـا كما
يرعى أباكمـا الذي أعتزّ ببنوّته ، والذي وصل وجودى
بوجودكمـا ، امتداداً لفرع من فروع الشجرة المصرية
التي نتنفس بقيمها ومُثلها من خلال حياتنا حيث
نكون.

وفى هذا الكتاب تطوّفان بين صور البيئـة الإسلامـية
التي نستظلّ بظلّها ، فتشاركانا على البُعد حياتنا بين
هذه العمائر الخالدة ، ويبقى هذا وذاك يجتذبانكمـا حتى
تعودا إلينا يوماً... من يدري!

القاهرة فى ٣ فبراير ١٩٩٣

www.alkottob.com

مقدمة

يستحيل بدونها استيعاب نواحي الجمال المختلفة في هذه الآثار الفريدة . على أننى حرصت أيضاً على أن أضمّ بين ثنايا هذا الكتاب مستنسخات من الصور الفنية المطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة على الحجر أو المعدن ، بأيدي كبار فناني القرن التاسع عشر الذين زاوروا مصر والشرق الأدنى في صدر القرن الماضي وعلى امتداده ، يجمع فيها المصوّرون بين الآثار ومشاهد الحياة اليومية التي كانت تعجّ بالحركة حولها ، عسى أن يستاف القارئ عقب عصر وئى ولم يخلف لنا إلا آثاراً ستظل باقية على الدهر شاهدة بعظمة أمة ذات أسلوب وحضارة متميزتين .

ذلك قبس من جولة عمر في أنحاء العالم الممتد بلا حدود أضعها بين أيدي القراء وأمام عيونهم .

ث. ع

لست أقدم في هذا الكتاب بحثاً أكاديمياً معمارياً . ذلك مجال لم يدر في خاطري أن أقتحمه ، غير أننى إذ طوّفت بكثرة من البلاد يشدنى حسسى إلى مواطن الجمال الخصبة التي خلفها أسلافنا المسلمون في آثارهم المعمارية ، أحببت أن أشرك القارئ العربى معى في ارتشاف هذه المتعة النادرة التي تذوّقتها بين حنايا عمائرنا المنتشرة عبر عالمنا الإسلامى الكبير ، من سمرقند وبخارى عبر إيران والعراق والشام وتركيا ومصر إلى تونس والأندلس . وقد حاولت وأنا أقدم للقارئ مجموعة الصور الملتقطة لأثارنا الرائعة أن أضع إلى جانبها بعض الانطباعات التي تلقى عليها مزيداً من الضوء ، هى أقرب ما تكون إلى التأمل الجمالى والتذوّق الفنى منها إلى البحث العمارى ، وإن اضطررت عند تقديم النماذج الأثرية إلى أن أغوص قليلاً في التفاصيل المعمارية التي

www.alkottob.com

تقديم

بقلم المعماري حسن فتحي

مدفوعاً بنفس الرغبة في مشاركته نشوته ، وهى اللحظات التى يقترب فيها إنسانان حتى يصبحا كائناً واحداً .
والواقع أن حرص المؤلف على دعوة المهتمين بالفنون إلى مشاركته كل متعة روحية يتاح له ارتشافها ليس جديداً عليه ، بل هو سمة تميز بها دائماً ، وقد تجلّت أول ما تجلت يوم كان وزيراً للثقافة وقدم إلى منظمة اليونسكو مشروعاً لإنقاذ معابد النوبة التى كان مفروضاً أن تبتلعها مياه السد العالى لو بقيت مكانها .
و حين وافقت اليونسكو وقامت بحملة عالمية لجمع الأموال اللازمة وحشد الطاقات لتنفيذ هذا المشروع العملاق الذى تخيله البعض ساعة طرحه أضغاث أحلام مستحيلة التحقيق ، وأصبح من المقرر فك معبدى أبى سمبل الهائل الحجم إلى أجزاء تمهيداً لنقلهما من مكانهما ، تصادف أن تلاقى الدكتور ثروت عكاشة مع السيدة الفنانة تحية حليم عند معبد «أبى سمبل» ، وقد علم منها أنها تكبدت مشقة الرحلة لتمضى هناك ساعتين فقط هما الزمن الذى كان متاحاً للزائر عندئذ بين وصول الباخرة وقيامها فى رحلة العودة ، وذلك لمجرد أن ترى المعبد فى مكانه الأصيل قبل نقله إلى أعلى الجبل مما كان له أثر نفسى كبير لديه . وبسؤالها عما إذا كانت تود العودة إذا ما أتاحت لها الفرصة لزيارة أطول كانت

لم تكد عيناي تصافحان لوحات هذا الكتاب حتى وجدتني أنفذ إلى عالم من سحر العمارة الإسلامية يمتد من مشارف شرق آسيا حتى أطراف غرب الشمال الأفريقي ، أنتقل بين آثار يستأثر جمالها بالوجدان ويسكب فى النفس دفقات من الورع والإمتاع ، لا أتوقّف أمام تحفة تتماوج جاذبيتها حتى أجد صوتاً أليفاً يكشف لى فى همس شاعرى وادع أسرار تلك الجاذبية الدفينة ، وأتكشّف فى النبرات الشاعرة صوت الصديق الأستاذ الدكتور ثروت عكاشة الذى طاف بكثرة من الآثار المعمارية الإسلامية التى خلفها أسلافنا متناثرة فى رقعة فسيحة ، فأثر أن يُشرك قراء العربية فى ارتشاف المتعة التى أنمّلته برحيقها ، وأن يحملهم على جناح عبارته المحلّقة إلى رحلة تمتد آلاف الأميال ، ويجلى لعيونهم كنوز آثار يحق لأبناء هذا التراث الزهو بها بقدر ما يتيح لهم مصادر إلهام لا تنضب .

لقد أحسست يد المؤلف بين الفينة والفينة خلال الجولة الطويلة تشير لى لأمعن النظر هنا أو لأتئين المعنى الخفى هناك . وهو نفس الشعور الذى أحسه دائماً حين أصطحب صديقاً إلى حفل موسيقى ويتوهج العزف بلحن يملؤنى نشوة فأمد يدي إلى صديقى فى دعوة لمشاركتى هذه النشوة ، فإذا هو يلتفت فى نفس اللحظة

في مضمون الأعمال الفنية الإسلامية ، وإن قدموا تحليلاً رائعاً للشكل الخارجى .

والواقع أن هناك شكلا ومضموناً في كل عمل فنى ، غير أن هناك لحمة وثيقة بينهما ، فإذا ما غاب عن الناقد أحد عناصر الشكل أو المضمون فقد اعتور نقده نقص يعيب نظريته . وإذا كان نقاد الغرب قد وقفوا عند حد الشكل في تقديمهم للأثار الفنية لقصور عن النفاذ إلى ما بعد الشكل المنظور من الرمز الذى يكشف قوانين الإبداع الإسلامى فى البيئـة الشرقية ، والتي تختلف دون شك عن قوانين الإبداع فى البيئات غير الإسلامية ، فقد كان للدكتور ثروت عكاشة ميزة انتمائه إلى نفس البيئـة التى أبدعت فوق أرضها تلك المنجزات الفذة . وقد استطاع بفضل ذلك بلوغ مكنون تلك العمائر الإسلامية التى اختارها ليتحدث عنها فسافر إليها ، ووقف عندها وقفات تأمل طويلة استطاع خلالها أن يدرك مواطن الحقيقة وعلامات الصدق الذى أعده صفة حتمية لا أستطيع بدونها أن أمضى فى مطالعة كتاب إلى نهايته .

وقد أكد المؤلف صفة الصدق هذه بأن ما سجله إن هو إلا انطباعاته الشخصية التى أحس بها أمام هذه الأعمال دون أن يقنع بالاطلاع على ما كُتِب عنها فى المؤلفات المتخصصة ، بل آلى على نفسه زيارة هذه النماذج المعمارية التى اختار الكتابة عنها مهما كلفه ذلك من جهد جسدى أو مادى ، فكان هذا الكتاب الثمين ثمرة هذا الجهد الكبير .

القاهرة فى أول فبراير ١٩٧٧

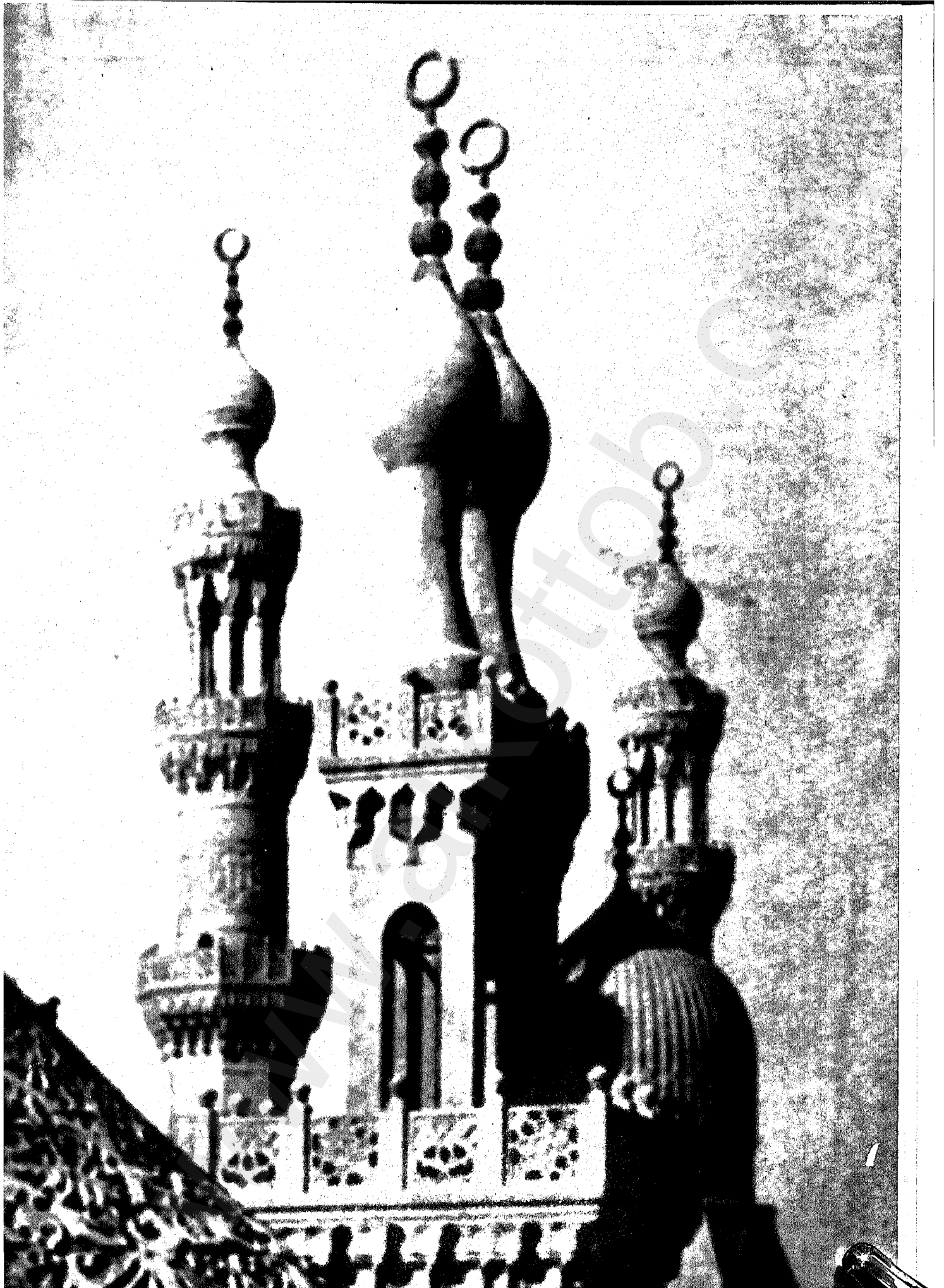
١٢

إجابتها بطبيعة الحال أن نعم . فما كان منه إلا أن دعا عشرين فنانياً بين معمارى ومصور ونحات وموسيقار وشاعر إلى زيارة إقليم النوبة بأكمله قبل أن تغمره المياه ، واضعاً تحت تصرفهم الباخرة النيلية «الدكة» لتطوف بهم فى كافة أنحاءه ولتكتحل أعينهم بما أقامه الأجداد فيه من آثار وما قام به أهل النوبة من قرى ذات عمارة أصيلة نابعة من وجدان الإنسان المصرى عندما سمحت ظروفه الجغرافية - ببعده عن مراكز قوى التفرنج - أن يكون هو نفسه. وقد أسعدنى الحظ بأن أكون من بين المدعوين، وكانت خبرة لن ينساها أى من الزملاء الذين تلاققت عيونهم وعلت صيحات إعجابهم حين وجدوا أنفسهم وسط هذا التراث القديم وأمام ما أقامه أهل النوبة عام ١٩٣٤ من قرى كانت فى عمارتها استمراراً لهذا التراث .

لقد أيقظ هذا الكتاب فى نفسى الإحساس بأننى أتجول فوق سطح باخرة «الدكة» فى رفقة المؤلف الذى يخاطب قراءه كلما توقفت الباخرة أمام مسجد الجمعة بإصفهان أو جامع السلطان حسن بالقاهرة أو جامع القيروان بتونس ، تلك الروائع التى تحمل عمارتها ملامح الأهل والأجداد وتشى بسرّها للقارئ سواء كان موسيقياً أو مهندساً معمارياً أو أى ذواق للجمال .

على أن هذا الكتاب الذى اتسم بشمول النظرة إلى العمارة الإسلامية فى عهودها وأنماطها المختلفة والذى جمع بين دفتيه عدداً من الأثار التى لم يتح لكتاب قبله أن يجمع بينها على بُعد أحدهما والآخر من مسافات وعصور ، ينفرد الكتاب إلى جانب هذا بأنه انطباعات إنسان شرقى له من حسّه بمكنون الأعمال الفنية مالا يتوفر لكاتب غربى من الذين أولعوا بآثارنا المعمارية وقدموا لنا بعض نماذجها فى مؤلفاتهم القيمة ، غير أنهم لارتباطهم بحسّ غربى لم ينضج وسط بيئتنا النابضة بأعمق مشاعرنا الدفينة فقد غاب عليهم الجوهر الخبىء

www.alkottob.com



الباب الأول

مدخل إلى العمارة الإسلامية

النشأة الأولى للعمارة الإسلامية

www.alkottob.com



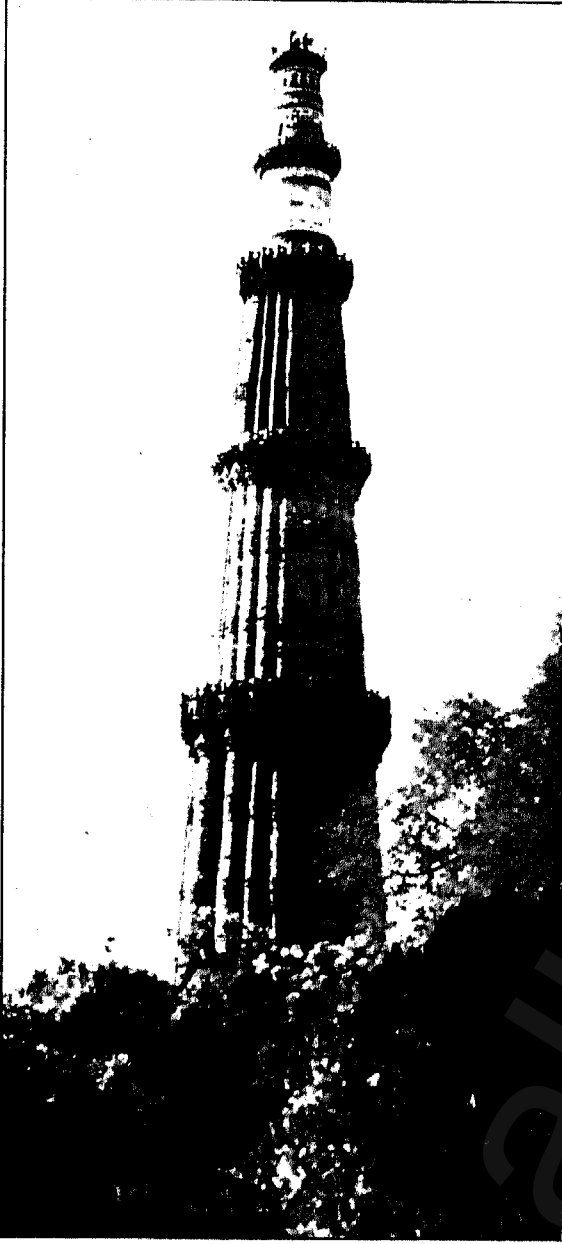
ما من شك في أن الإنسان منذ وُجد على الأرض وهو دائب الجهد في تكييف الطبيعة حوله للملائمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسّه المرهف للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكّله يده في قالب فني ، يحكيه مرة صورة ومرة تمثالاً ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغباته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاتها على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسّموا الفنون إلى قسمين : فنون المحاكاة كالتصوير والنحت، وفنون التجريد كالعمارة والموسيقى ، إلا أنا نرى بعض الجور في الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلو قنعت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجرّدا من القيمة الفنية وتحول التصوير إلى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، وغدا النحت صبّاً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتبينه في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولاسيما ما كان منها دينياً ، فهي تتوهج بنبض شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

لقد أنشئت المعابد لتبلي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة

والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإنا لنجد في الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النبات ولا سيما الصبّار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى إلى ما بعد انتشار الإسلام ، فحمل مسجد الأمير قطب الدين - الذي شيّد بالقرب من دلهي - طابعاً من ذلك التأثير النباتي ، وأخذت مئذنته التي تسمى «قطب منار» (لوحة ١) شكل نبتة الصبّار (لوحة ٢) . وإذا كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسلّلت إلى الفكر العقائدي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه إلى الفن أيضاً حتى بات التأثير بالحيوانية - الإنسانية طاغياً في التشكيل ، فاتخذت مداخل بيوت مدينة كانو شمالي نيجيريا شكلاً تليقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحات ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) (١) .

لقد استقر في روع العربي الذي تضمه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الأفاق خيالان يمثّلان كونين : «الكون الكبير» الذي هو ذلك العالم من حوله بسماائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربع ، ثم «كونه الصغير» الذي ضمّه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقّفها تلك الرقعة السماوية المحدودة التي تُظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمّه فراغ فأحاط نفسه بما



لوحة ١ - قطب منار ، دلهي . مئذنة جامع قطب الدين أيبك .

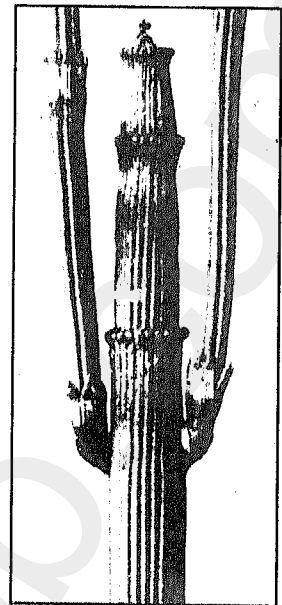
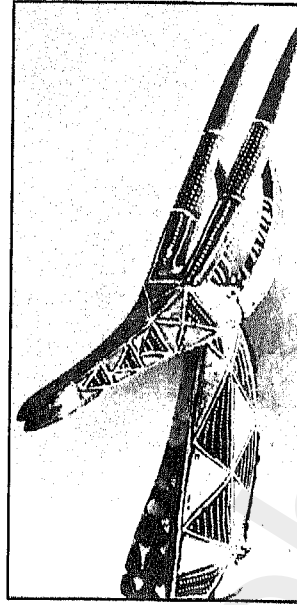
يفصله عنه ، وأضحى مشدوداً إلى السماء بناظره يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة إلى عل محجوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعاً برؤيته العلوية .

على أن العمارة الإسلامية وقد نبتت في بلاد مختلفة لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فاختلفت العمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لكل بيئة أثرها في عماراتها . فحيث كانت الصحراء - أي في المناطق التي تمتد من شواطئ الخليج العربي شرقاً إلى شواطئ المحيط الأطلسي غرباً والتي تقع بين خطي عرض ١٥ ، ٣٥ شمالاً - نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات ، وبعض المناطق الجبلية المُعشبة كاليمين وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا.

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وتربتها المنفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينبض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، وبسمائها الصافية بشمسها اللافتة نهاراً ، وبهلالها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان العربي أثراً أي أثر ، فأثارت وجدانه ، وألهمته أن يحكيه فيما يُبدع وأن يطبع به ما ينشئ . من أجل ذلك جاءت العمارات تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما يمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهله التي توجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء ، وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمسكن ، فأحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، على حين تركت صحنونها مكشوفة عارية من السقوف كي تصل قاطنيتها بتلك السماء التي كان البدوي يفرع إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين مأوى روحه ، إذ كان يعد تلك الفرجة في سقف داره معبره إلى السماء أو جزءاً من السماء قد شدّه إلى بيته .



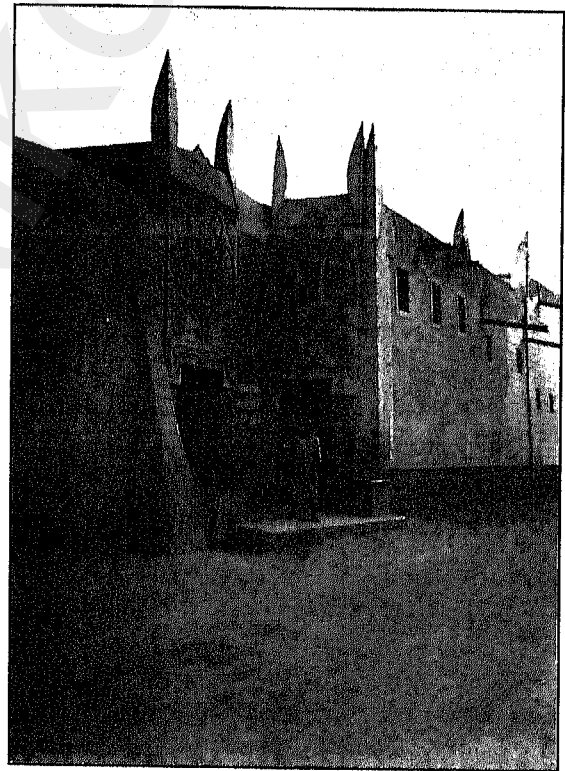
لوحة ٢ - نبتة الصبار
«إكويزيتوم هييمالي» .



لوحة ٣ - قناع إفريقي لحيوان ..

لوحة ٤ - قناع إفريقي يجمع
بين سمات الإنسان والحيوان .

لوحة ٦،٥ - مدخل بيت بمدينة كانو على شكل تلفيقي يجمع بين سمات الحيوان وزخارف الثياب والوشم التي يولع بها الأهالي .



المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذى علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يرتكز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التى تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع شىء من التباين اليسير الذى تحمله كل بيئة وتختص به وتُملئها مواهب أهلها الموروثة إنشاءً وعمارةً وزخرفةً وخبرةً وتقاليد . ومن هنا كان الاختلاف البسيط الذى يميز عمارة الجوامع في إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما نشهد في مسجد شاه بإصفهان (لوحة ٧) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هى الحال في جامع السلطان حسن الذى نبع الشكل التعبيري فيه من التكوين الإنشائي المعماري ، إذ ينبض الإحساس الديني من واقع تصميم الفراغ وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته (لوحة ٨) . وفي العراق نشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٩) . أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإن كانت الجماهير التى تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً فسيحاً ، فقد اقتبس المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا بها في التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ١٠) . وعلى حين نقل المسجد الأموي في الشام عن الفن الرومانى المسيحي لمسات من تشكيلاته المعمارية والفنية (لوحة ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ملون) ، كما شاع الطراز الهندوكى في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين اشتركت العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرغ (لوحة ١٤ ، ٤ ملون) .



وحدة الطابع الإسلامي

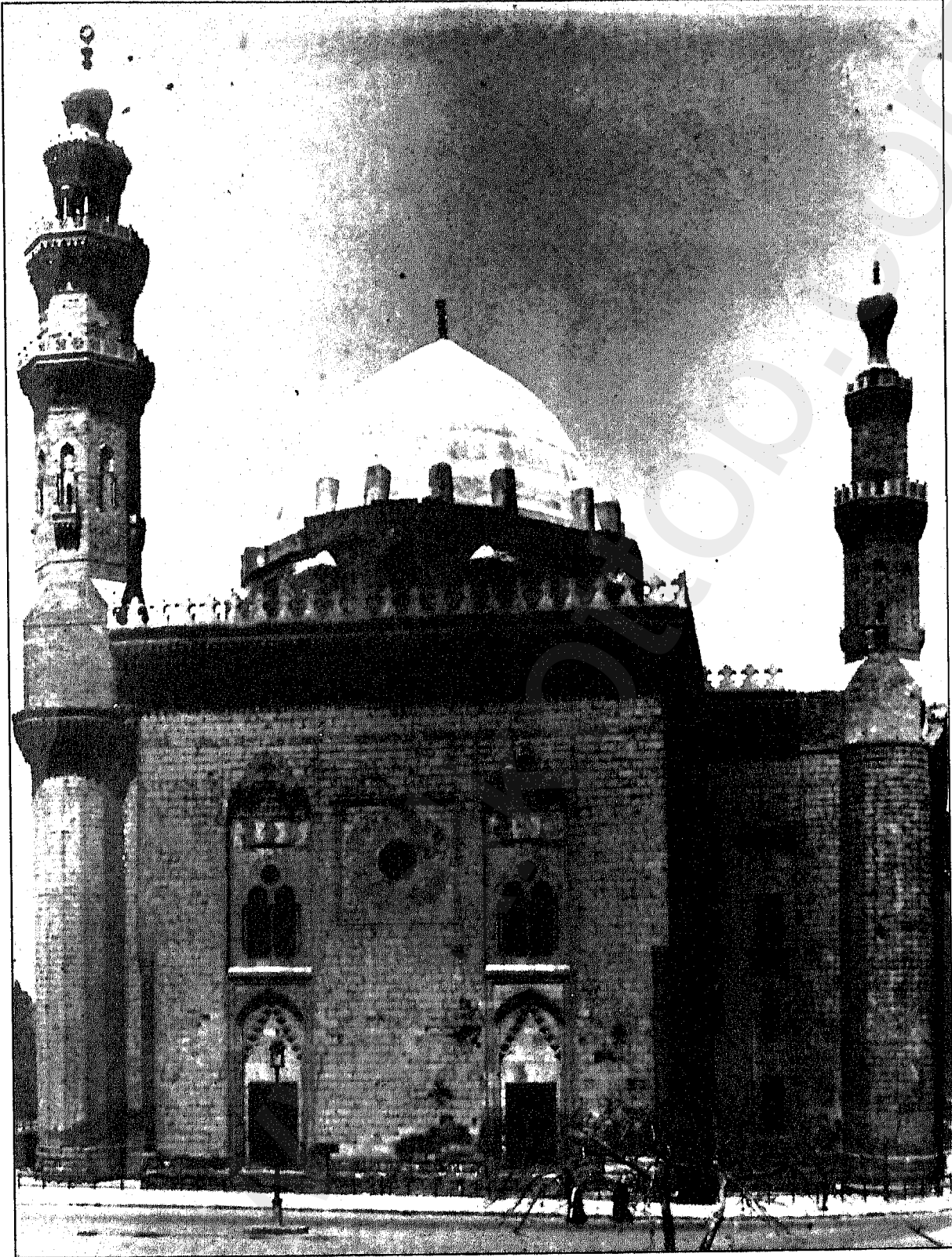
وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كانت للتعالم التي نزل بها الدين الإسلامي هى الأخرى أثرها في الفن المعماري . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض طاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحنواً متسعة تسور بجدران . وإذا كان لابد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم إلى قبلة بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الديني .

وقد حمل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً معمارياً جديداً إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكعبة في مكة المكرمة ، وتزواج التعبير المعماري الأول الذى أحسّه ساكن البادية من صلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من صلة العابد بالأرض .

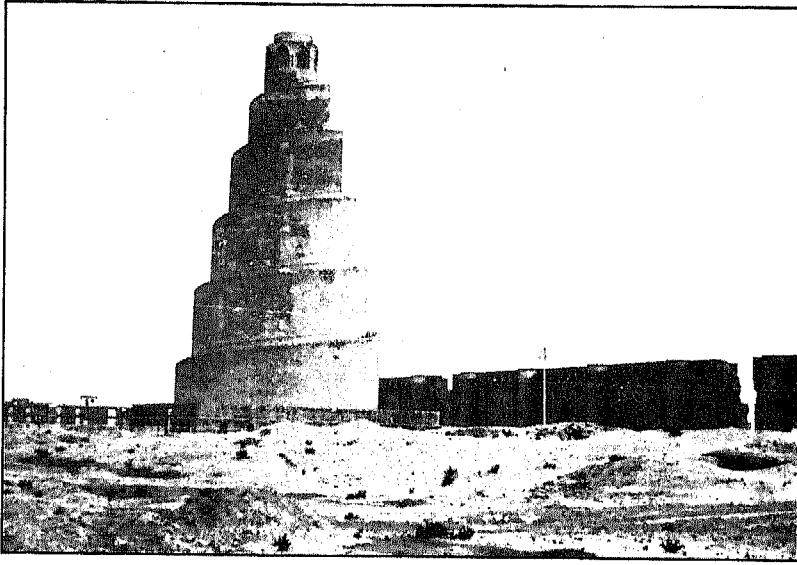
ومع اضطراد التحضر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم ذات الحضارة والعمارة الحضرية كإيران والعراق ، نشأ فن معماري ديني حضري للجوامع والمساجد والمدارس والمعتكفات [الخانقاوات أو التكايا] وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذى جدّ عليه لم يستطع أن يخلص من التأثيرات الأولى ببيئته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جديده الذى أفاده من



لوحة ٧ - إيوان مسجد شاه بإصفهان . إيران



لوحة ٨ - مسجد السلطان حسن ومدرسته . الوجهية الشرقية المطلّة على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ، وتنهض إلى يمينها المنارة الكبيرة وإلى يسارها منارة صغيرة أقل ارتفاعا .



لوحة ٩ - الملوية . جامع سامراء
بالعراق .

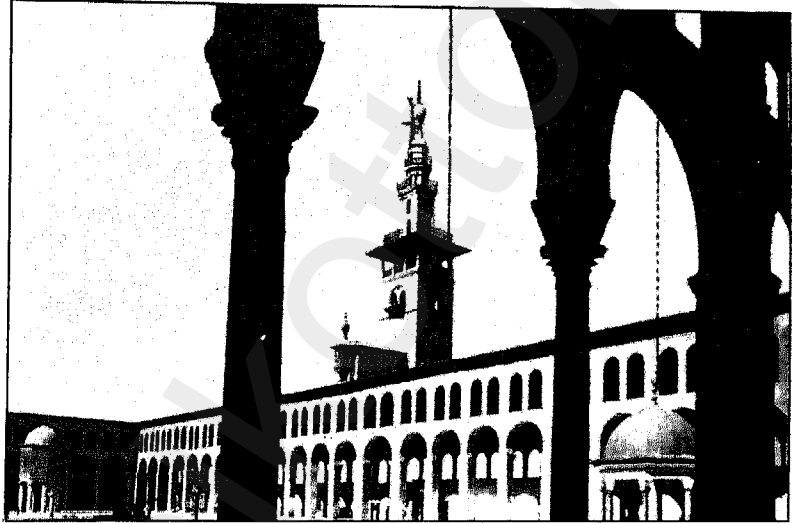


لوحة ١٠ - مسجد السلطان سليم
الثاني بأدرنة .

لوحة ١١ - المسجد الأموي . صحن
الجامع ، وتبدو المكتبة ومئذنة عيسى
وإحدى القبتين .



لوحة ١٢ - المسجد الاموي . مئذنة
العروس والرواق الشمالي المجدد في
القرن ١٨ .



لوحة ١٣ - المسجد الاموي . دمشق
مكان الصلاة [الحرم] المؤلف من ثلاثة
أروقة يقطعها مجاز من الشمال إلى
الجنوب يحمل في وسطه القبة الشامخة



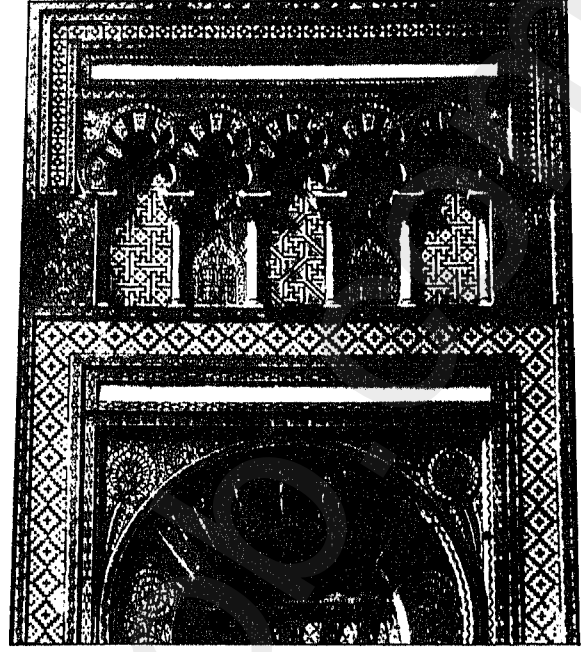
لوحة ١٤ - مسجد قرطبة بالأندلس .
بوابة الواجهة الشرقية .

والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي اعتنقت الدين الإسلامي ، هذا إلى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية ، كوحدة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي أسفر عن هذا التشابه في التخطيط المعماري .
وإذ كان الإسلام قد جمع المسلمين على عقيدة بعينها ، لذا كان لابد لهم من الاتجاه إلى مكان مقدس واحد ، فاتجهوا أولاً إلى بيت المقدس ثم انصرفوا عنه إلى الاتجاه نحو الكعبة الشريفة فغدت قبلتهم إلى الأبد .

ومن هنا لزم أن يكون المسجد على شكل مستطيل طوله الذي يستقبله المصلّون وفيه القبلة يتيح لعدد أكبر من المبكرين إلى صلاة الجماعة أن يلحقوا أنفسهم بالصف الأول ، إذ الصلاة فيه تُربى ثوباً على الصلاة في الصفوف التي خلفه ، وهذا ما لا يتوفر في شكل آخر من الأشكال الهندسية ، دائرية كانت أو ثمانية الأضلاع أو غير ذلك .

وكما وجّه المعماري الإسلامي جدران المسجد نحو الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً في الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة ، وفي شكل هذا المحراب (لوحة ١٥) وفكرته الرمزية ما يذكّرنا «بعتبة الأبدية» (لوحة ١٦) التي أقامها المصريون القدامى في مقابرهم كي تنفذ منها الروح إلى العالم الأبدى . وهكذا كانت الحال مع القبلة ، فالمتعبد إذا لم يستطع أن ينتهي إلى الكعبة بجسده فلا أقلّ من أن ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي .

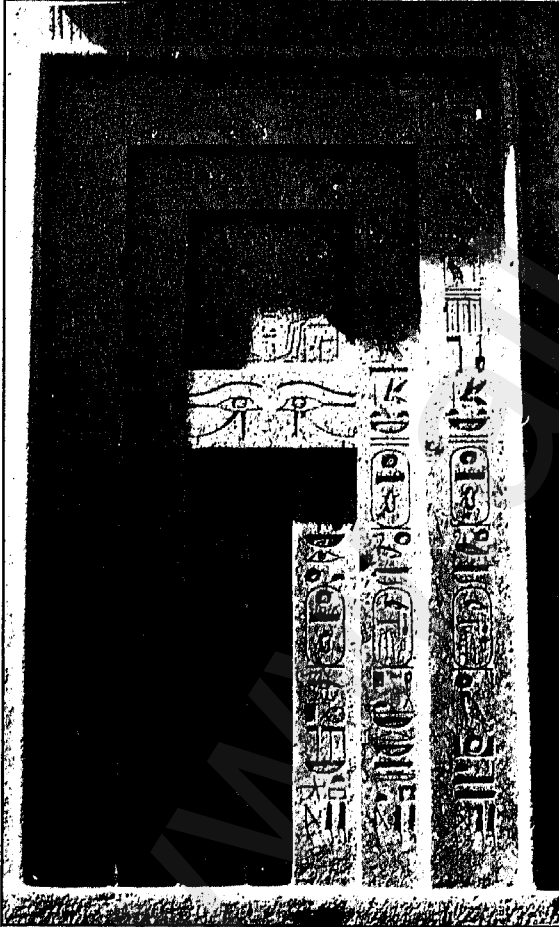
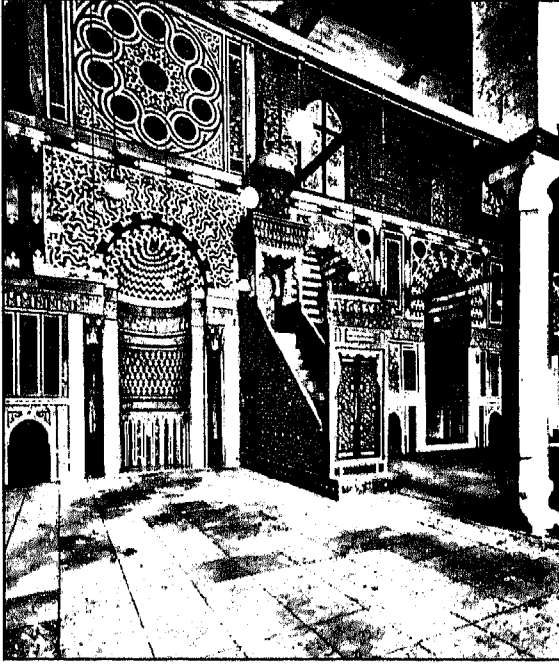
وفي البدء عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض مسوراً غير مسقوف لم يكن ثمة ما يحجب نظرة المصلّين إلى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة في



وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية (٢) كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البنّاءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن ويُتلى بها في كافة البلاد الإسلامية .

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارة الجوامع على مرّ العصور متوارثة إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيّد لنفسه ضريحاً ومسجداً ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء بقاءهم على مزاوله حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة ومن ارتباط بين لفظي العرب

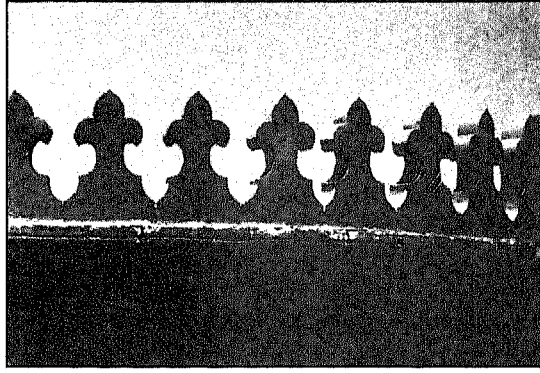


الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية في البلاد المختلفة ، حرص المعماري العربي على أن تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة ، فشطر المسطح شطرين أحدهما مسقوف للصلاة والآخر مكشوف هو الصحن . ولكي يعوّض المعماري إحساس المصلّي بعدم الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز إلى السماء (لوحة ١٧) ، وجمل حوائط أسطح جدران الصحن بعرائس أو شُرَافَات متجاورة تتجه روءسها إلى أعلى ، موحيا بارتباط الأرض بالسماء أو بتلاصق المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله (لوحة ١٨ ، ١٩) . وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها بتلات ثلاث تحصر بين صفوفها الصماء فراغات تتشكل من زهرات شقائق متجانسة صافية شفافة كأنها اقتطعت من زرقة السماء ، وما أشبه ائتلافها بالتمازج القائم بين الروح والجسد (٣) . وثمة عرائس مدرّجة ترجع إلى العصر الأموي أسفر البحث والتنقيب عن وجودها في قصر الحير الشرقي الذي شيده هشام بن عبد الملك عام ٧٢٧م ، ومثلها في مدينة سامرا بالعراق . ويرجع أصل هذه العرائس إلى العمارة الساسانية كما هي الحال في طاق كسرى (٩٥٠ - ٦٢٨م) ، ونرى مثيلاً لها كذلك في زخارف تيجان الأكاسرة الساسانيين غير أن تدرّجها قد يكون رأسياً أو مائلاً (شكل ١ ، ٢ ، ٣) (٤) .

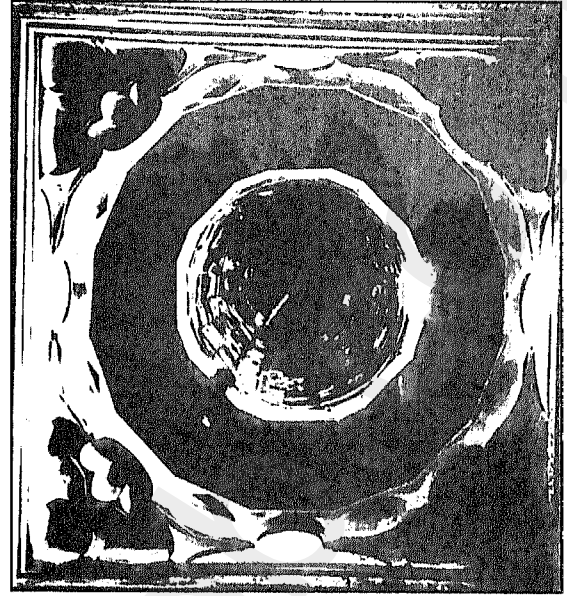
وقد حقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه إلى أعلى بطريقة درامية في ابتكاره للمئذنة حتى يكون صوت المؤذن أعلى على ما عداه من أصوات وتدوي كلمة «الله أكبر» في الأفاق إلى مدى بعيد (لوحة ٢٠ ، شكل ٤) .

لوحة ١٥ - قبلة أو محراب مسجد المؤيد بالقاهرة .

لوحة ١٦ - عتبة الأبدية عند قدماء المصريين [الباب الوهمي]

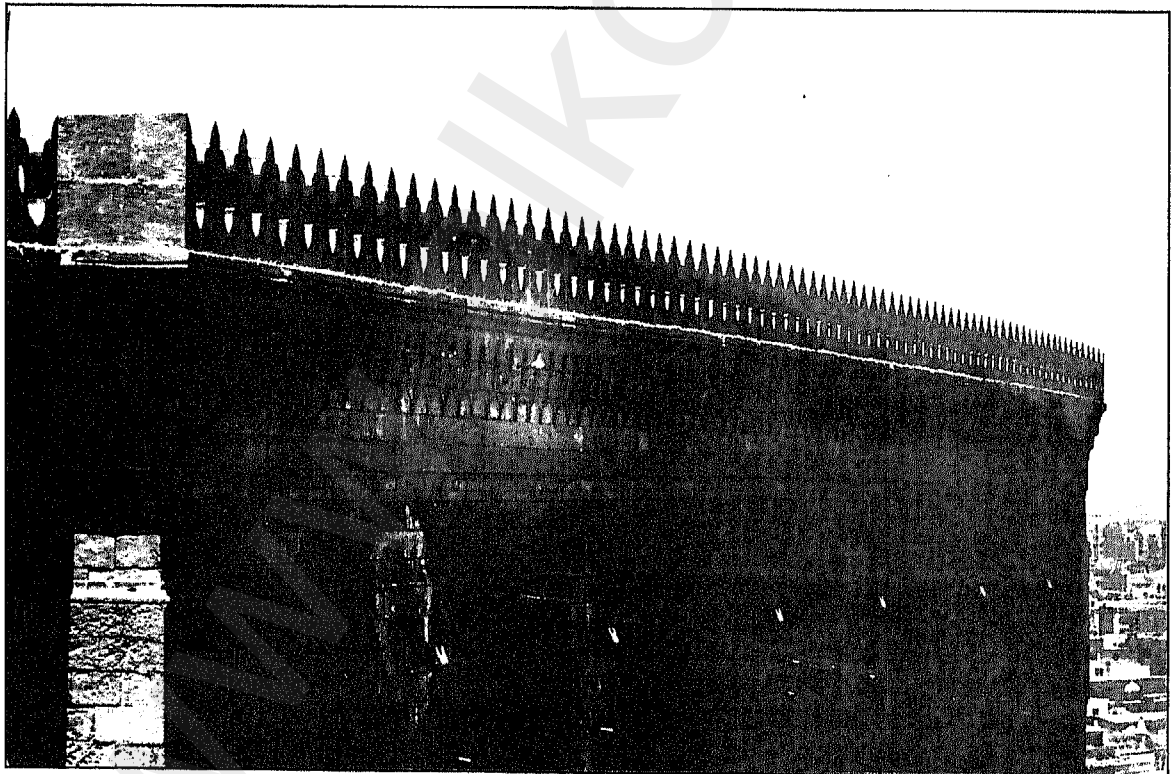


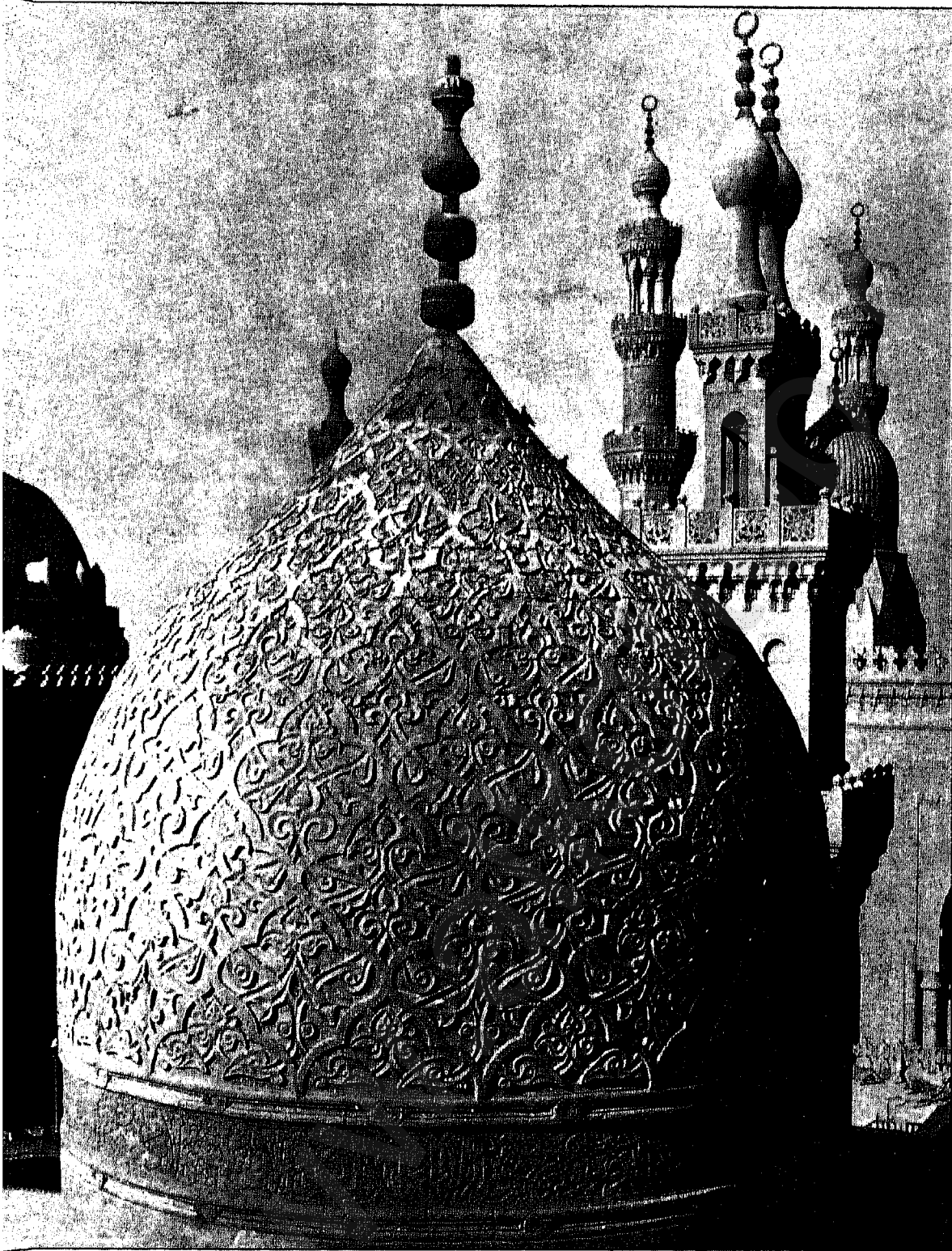
لوحة ١٨ - عرائس [شرفات] الجامع تاج لجدران الصحن ، توحى بالربط بين الأرض والسماء ، والوصل بين الخالق والمخلوق .



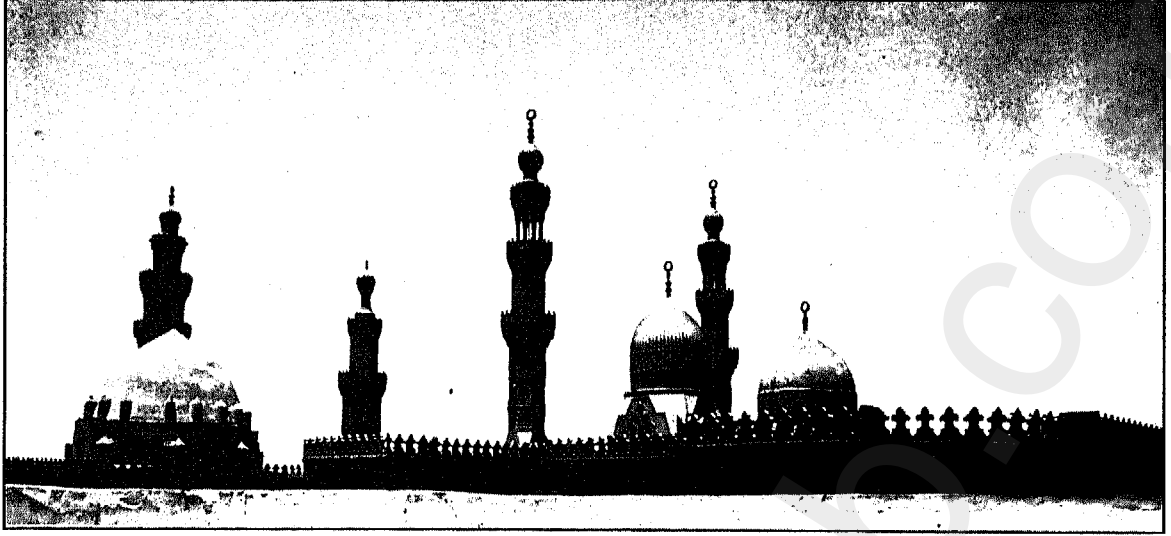
لوحة ١٧ - قبة مسجد ابن طولون . قبة ساسانية على خناصر معقودة مركبة .

لوحة ١٩ - الشرفات أو العرائس وكأنها تصوير لصفوف المصلين متراصة متراصة سواسية كأسنان المشط ، أبصارهم مشدودة إلى السماء .





لوحة ٢٠ - صلة السماء بالأرض أروع ما تتجلى في قبة ضريح قانيباي الرّماح ومثذنته ذات البصلتين ، وخلفها قبة جامع الرفاعي ومثذنته والشراقات الزنبيقية «عرائس السماء» .



ففى القاهرة الفاطمية نرى المآذن سامقة تشمخ فوق
المباني وكأنها واحدة من عرائس الجامع ولكنها تشير إلى
السماء تزهو ببهائها على مباني المدينة العارية من
الجمال بأسطحها المسطوحة التى تشى بانشغال القوم
بحياتهم المادية اليومية (لوحة ٢١ ، ٢٢). ولاشك فى أن
المعماري المسلم لم يخل فكره من دراية سيكولوجية حين
قسم المئذنة صعودا إلى عدة أقسام تفصلها شرفات
تتناقص فى الطول كلما ارتفعنا ، وكأنى به قد أراد أن
يجذب نظر المشاهد إلى أعلى قسراً ، ويصبّ فى وجدانه
الإحساس بجلال المبنى ورفعته (لوحة ٢٣ ، ٢٤) .

لوحة ٢١ - جملة مآذن تربط الأرض بالسماء: «تكتشفت لى فوق
خلفية من روعة الغسق أشباح الدور المتفاوتة الارتفاع المتباينة
الأحجام ، مُشرعات كالصواري ، يلفها دخان سُحب الأرجوان
وكانها أسطول على وشك الإقلاع» .
أنطوان ده سانت إكزوپرى

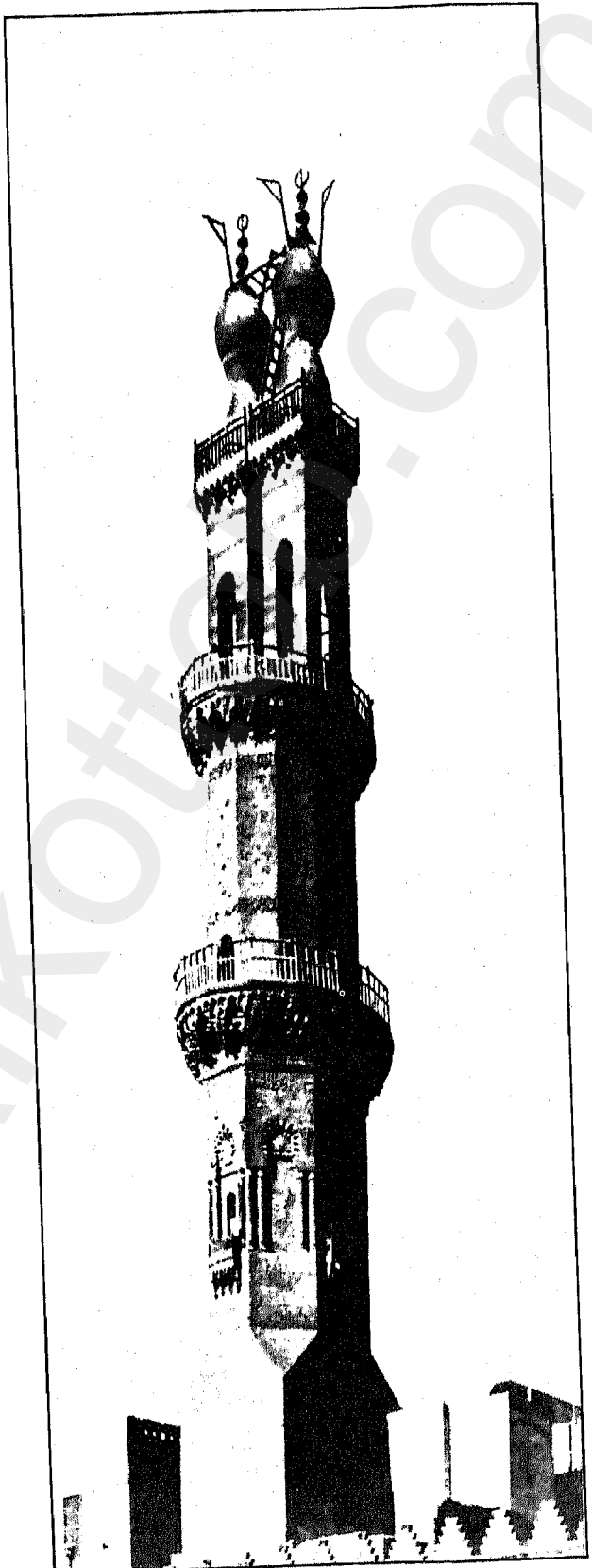
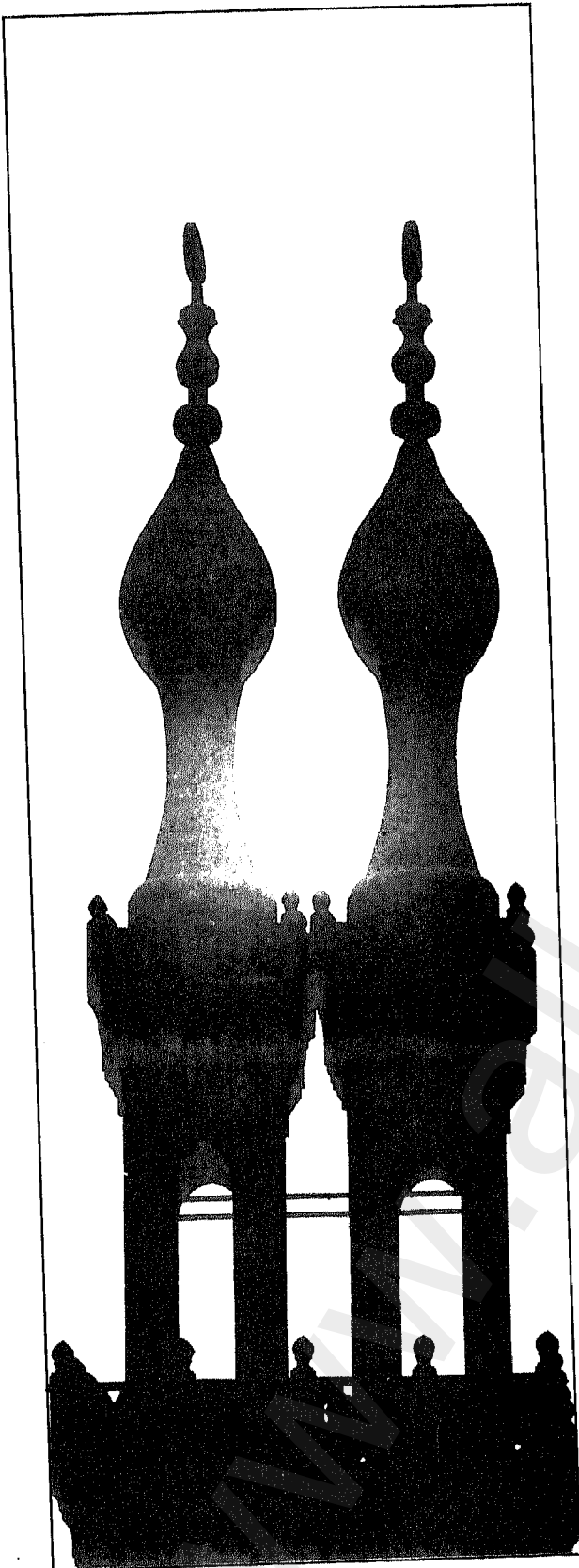
[القلعة]

لوحة ٢٢ - مآذن وقياب القاهرة الفاطمية تشمخ سامقة فوق
المباني الحديثة المفلطحة التى ترتفع بغلظة جذوعها لا بزهورها
وثمارها .

«لا ، لم تعد المدينة تكوينا مستقرا متناسقا أو تشكيلا هندسيا فى
الفرغ ، بل أضحت وكان الإنسان قد انقضّ عليها انقضاض الريح
العاتية أثناء رحلة الحياة» .

[القلعة]

أنطوان ده سانت إكزوپرى



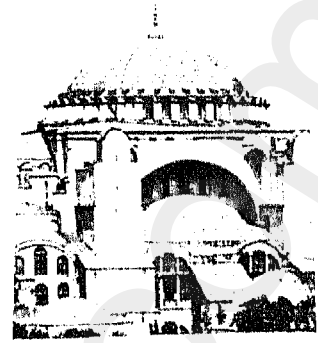
ولقد كان من الطبيعي أن تغدو المئذنة باستطالتها إلى أعلى وبوظيفتها الشعائرية رمزاً للإسلام .
وتقع المئذنة عادة في موقع يشكّل مع القبة تكويناً جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء . وإذ كانت القبة تعبّر عن السماء حين نتطّع إليها من الداخل ، فإنها تبدو لنا عندما نرنو إليها من الخارج إنشاءً منكفئاً على نفسه بخطوطه الهابطة ، ومن ثم كانت في حاجة إلى مئذنة أو أكثر تنضم إلى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقوموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سمّوه «بالمسجد الجامع» . غير أن اتساع المدن أفضى إلى إنشاء مساجد متعدّدة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

وهكذا يُقَصَّرُ بُعْدُ كل سُرفة عما تدنوها كلما أصدنا وفق قانون «النسبة الذهبية» التي اتخذها الإغريق أساساً لتوافق النسب في الطبيعة والفن ، والتي تقضى بأن تكون نسبة القسم الأكبر من مساحة ما إلى المجموع الكلي لتلك المساحة تعادل نسبة القسم الأصغر إلى القسم الأكبر ، فإبراح بصرُ المُبصر إلى المئذنة - التي تمتد إلى أعلى على حين يمتد المسجد أفقياً - وهو ينشد التطلّع نحو الله في عليائه . وإذ كانت العرائس هي الأخرى ترمز إلى التقاء الأرض بالسماء على المستوى الأدنى فإن المئذنة ترمز هي الأخرى إلى هذا الالتقاء على المستوى الأعلى (شكل ٤) . ويكاد تصميم المئذنة المعماري أن يكون نحتاً أُخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي ، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق أفكاره الفنية التعبيرية ، إذ قد ذلّ له الإيمان بالمصاعب فحقّق المعجزات .

لوحة ٢٣ - مئذنة جامع الغورى ذات البصلتين بالأزهر

لوحة ٢٤ - منارة مسجد قانيباى الرّمّاح من الممالك الشراكية (١٥٠٦) بميدان صلاح الدين بالقاهرة ، وتتكون من بصلتين يمثل الفراغ بينهما ما يمثله الفراغ بين العرائس .



تأثير الفن المعماري الإسلامي بفنون الحضارات الأخرى

لقد تأثر الفن الإسلامي بفنون الحضارات التي احتواها الإسلام تأثراً خلاقاً إذ كانت ثمة عبقرية إسلامية من القوة بمكان حيث تتلقى وتضيف وتقدم جديداً ، ولا شك في أن الأمم كلها مدينة بعضها إلى بعض في الكثير من ثقافتها وفنونها ، بل إن فناني الأمة الواحدة يدين كل منهم إلى الآخر ، حتى لقد ذهب بعضهم إلى القول بأن المصورين يتأثر الواحد منهم بأعمال غيره أكثر من تأثره بالطبيعة من حوله ، وهو ما يدفع الفن إلى أن تبلغ حلقاته غايتها وتكاملها التشكيلي.

فقد ابتكر المصريون النظام المعماري المسمى «پروتودورى» أى ما قبل «الدورى» الذى نراه في مقابر بنى حسن في عهد الأسرة الثانية عشرة . ولم يكن هذا النظام المعماري ليفى بمتطلبات الرمزية في العمارة الدينية التى استخدمت فيها الأعمدة النباتية الشكل النامية كأعواد اللوتس والبردى ، فاقترص استعماله على حالات خاصة في العمارة المصرية القديمة ، إلا أن هذا النظام صادف هوى في نفوس الإغريق القدامى فاقتبسوه وطوّروه حتى بلغوا به قمة الكمال ، وتمثّله حتى اتخذ النمط الإغريقي بمقاييسه ومنحنياته ونسبه ذلك النمط الذى لم يعد يمت إلى الأصل الفرعونى إلا ببعض عناصره ، فكان ذلك كسباً جديداً للحضارة والثقافة الإنسانية^(٥).

ونجد مثلاً آخر لتأثر الثقافات والفنون بعضها ببعض على مرّ تاريخ التطور الإنسانى في استخدام أصحاب الكنيسة الشرقية للقبة ذات الخناصر المتدلّية «بندانتيف» التى ابتكرها المصريون القدامى . وإذا كنا لا نجد لها إلا نموذجاً واحداً في المقبرة المجاورة لمقبرة سينب بجبانة طيبة ، فإن هذا لا يقلل من قيمتها في الدلالة على أن المصريين القدامى هم أول من ابتكر هذا النوع من القباب التى تأثر أهل بيزنطة بها حتى ارتبطت هذه القبة بهم أكثر مما ارتبطت بالمصريين ، وشاعت تسميتها «بالقبة البيزنطية» .

وتتخذ القبة بعامّة الشكل الكرويّ أو المخروطيّ أو أى شكل هندسى آخر من الأشكال المعهودة في العقود ، فقد تكون مدببة أو بصلية أو مخمّسة أو ذات قطع مكافئ (شكل ٥) ، فما أيسر أن نقيم قبة غرفة ذات مسقط أفقى دائرى (شكل ٦ ، ٧) ، في حين يتعدّد ذلك فوق غرفة مربعة الشكل ، لأن قاعدة القبة الدائرية لن ترتكز في هذه الحالة إلا على نقط أربع فحسب بينما تظل بقية قاعدتها معلّقة في الفراغ . وعلى هذا فلن تغطى القبة جميع أرجاء الحجرة بل تتخلّف في أركانها فجوات أربع على شكل أربعة مثلثات مسطحة أفقية ، يتكون ضلعا كل مثلث منها من نصفى الجدارين المتجاورين ، والضلّع الثالث دائرى هو ربع دائرة كرة القبة (الجزء المهشّر من شكل ٨ ، ٩) . فإذا نظر المرء إلى سقف الحجرة وهو في داخلها لا تراخ عينه لهذا التنافر بين قمة الجدران المربعة وقاعدة القبة الدائرية . وقد حفز هذا الفنان المعماري الحريص على أن يجول بصره في يُسّر خلال منحنيات أو مسطحات منحنية لها منطقتها الإنشائى المتلائم على أن يبتدع أسلوبين : هما أسلوب الخناصر المتدلّية^(٦) أو المثلثات الكروية ، وأسلوب الخناصر المعقودة^(٧).

ويتمثّل الأسلوب الأول في القبة البيزنطية ، وقد أُطلق عليها اسم «الخنصر المتدلّى» لأن الكتل البنائية التى تملأ الأركان الأربعة على شكل مثلثات كروية تهبط من مستوى ركيزة القبة إلى أسفل بنفس منحنى القبة بحيث

التقسيم عندما يبلغ حدًا مفردًا ما يُطلق عليه اسم «المقرنصات» أو «الهوابط» [ستلاكتيت] (لوحتا ٢٥ ، ٢٦) . ومع مرور الزمن تطوّرت هذه المقرنصات [التي أطلق عليها في المغرب اسم المقربصات] وأصبحت عنصراً معمارياً قائماً بذاته ، وتباين عددها من عصر إلى عصر ، وترأّصت في صفوف مستقيمة بعضها فوق بعض (شكل ١٤) ، وأطلق على كل صفٍّ منها اسم «حطة» . وقد بدأت بسيطة ثم تطورت إلى أشكال مركّبة ، خاصة في العصر المملوكي ، وظهرت الدلائل بينها .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بحضارة الدول التي فتحها وبخاصة الفدّين الساساني والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية كما تحاشى المحاكاة الشكلية وأطرح تكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ، ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسماته الذاتية عن الفنون التي تأثر بها وعن سائر الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامي قد وجد طريقه سهلاً إلى تمثّل الفنون المختلفة التي تأثر بها ثم صهرها في بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تننظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية وزخرفية . ومن كل الحصاد الفني الذي عايشه المسلمون في عصر توسّعهم استنبطوا نسقاً معمارياً مميزاً متكاملًا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكوّن في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه ، وإن اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

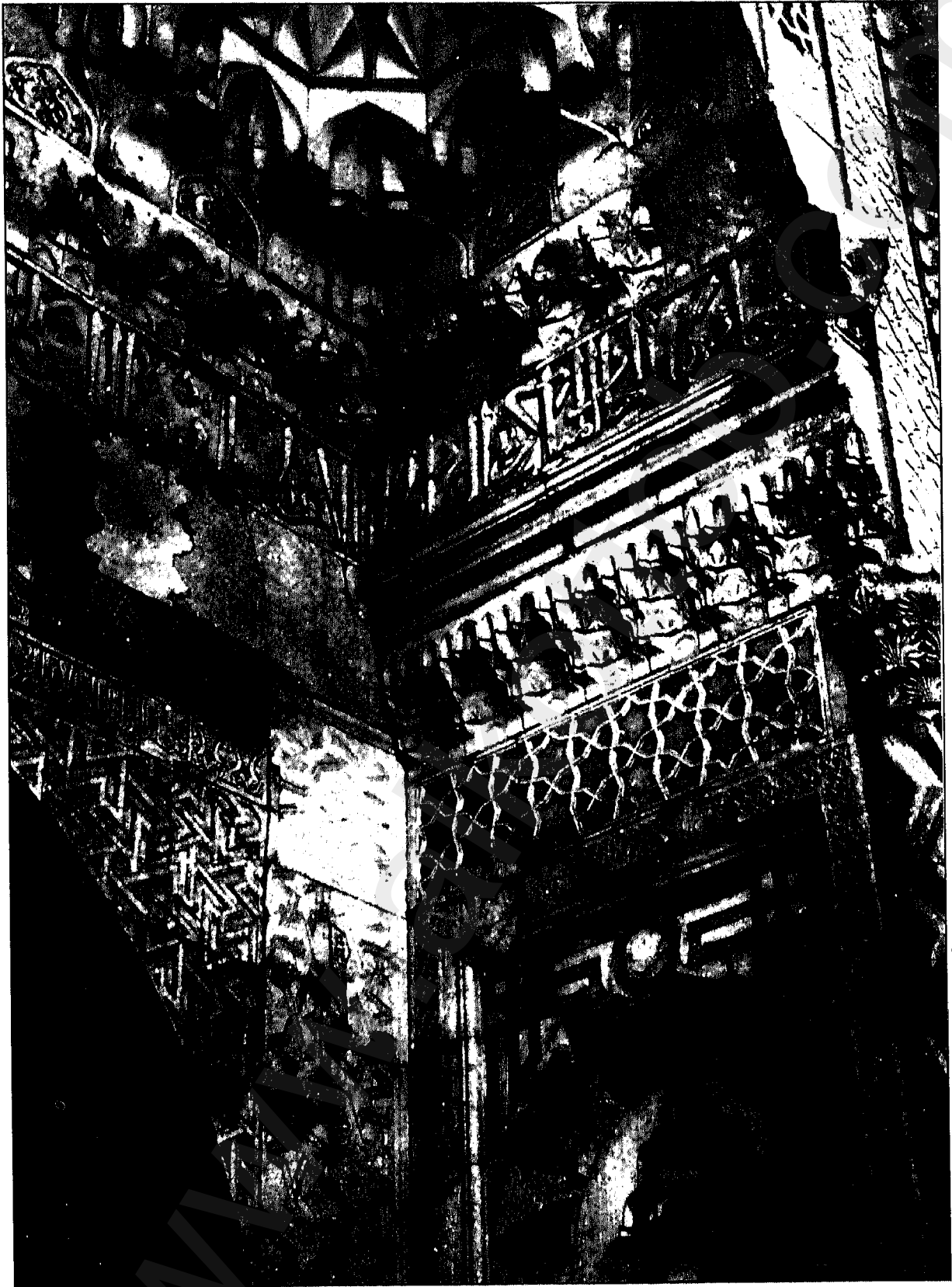
ويردّ البعض سرّ الوحدة التي تجمع الفنون الإسلامية وتتجلّى في الطراز الإسلامي إلى توحّد الخط العربي الذي يُكتب به المصحف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغي أن

ترتكز القبة على قاعدة المثلث على حين يكون رأس المثلث متديلاً إلى أسفل (شكل ١٠ ، ١١) . ويتمثّل الأسلوب الثاني في القبة الساسانية المكونة من أربعة أنصاف كرات [أو حنايا أو جوفات] تستقرّ فوق الأركان الأربعة للغرفة فتحولّ المربع إلى مئمن يرتفع إلى أعلى لترتكز عليه القبة (شكل ١٢ ، ١٣) .

ونستطيع تصور «القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلّية» فوق غرفة مربعة الشكل إذا افترضنا أن محيط دائرة قاعدة القبة «الدائرة الخارجة أو المحيطة»^(٨) يقع خارج الجدران المستقيمة ، وأن التماس بين قاعدة القبة وقمة الجدران لا يكون إلا عند أركان الجدران الأربعة . فلو أننا تصوّرنا فصل الأجزاء البارزة عن الكرة خارج الأسطح الرأسية للجدران لتجلّت لنا القبة الكروية من الخارج وقد تحولت قاعدتها المستديرة إلى قاعدة مربعة ، واتخذت الجدران في طرفها الأعلى شكل أربعة أنصاف دوائر رأسية ، ينتصب بين كل نصفى دائرة منها مثلث كروي قائم على رأسه يمكن أن ندعوه الخنصر المتدلّى .

ونستطيع تصور «القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة» فوق غرفة مربعة إذا افترضنا أن محيط دائرة قاعدة القبة «الدائرة الداخلة أو المَحْوطة»^(٩) يقع داخل الجدران المستقيمة ، وهو ما يخلف أربعة مثلثات مسطحة أفقية بين قاعدة القبة الدائرية والجدران المربعة . ولكي نتحاشى وجود هذه المثلثات الأفقية تقام أربع حنايا نصف كروية فوق الفراغ المثلث في الأركان الأربعة ، يستند كل منها إلى جدارين متجاورين ، باع كل منهما يساوى ضلع المئمن المماس «للدائرة الداخلة» ، مما يحيل المربع إلى مئمن ذي أربعة خناصر معقودة ، ويتيح إقامة القبة في يسر ، وبهذا تتوفر منطقة انتقال تراح لها العين من الناحيتين الإنشائية والجمالية .

وإذا ما تجاوز حجم الغرفة حدًا معلومًا لن يكون الخنصر الواحد كافيًا من الناحية العملية ، ومن ثم يلجأ المعمارى إلى طريقة الخناصر المركّبة بتكرار تقسيم الخنصر إلى عدة خناصر صغيرة . ويخلق تكرار هذا



«عرضياً» في مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التي يصطف فيها المصلون «طولياً» ، أو المعبد الهندي ذي الخلوات المفردة .

ويكشف تحليل أثر المناخ في عمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة نهاراً ، حيث لا تتجلى غير السماء عنصر الرحمة الوحيد في الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالي . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحوائط شبه صماء ووصلوها بالسماء من خلال الصحن الداخلى المكشوف كما مرّ بنا ، غير أن السماء لم تكن مفزعهم الذى يفزعون إليه عند قسوة الأجواء فحسب ، بل كانت كذلك المهجع الذى تسترخى فيه الروح كلما أرهقها طغيان الماديات ، وهى الملجأ كلما شدّتهم الجدران إلى الأرض . ولقد أحسّ بهذا التشوّف إلى السماء الكاتب الفرنسى أنطوان دى سانت إكزوپرى^(١٠) حين دلف إلى الدور العربية خلال جولاته في شمال أفريقية ، فكتب يصفها في كتابه [القلعة] : «حقاً إن الإنسان في حاجة ماسّة إلى جدران يأوى إلى ظلّاتها ، لكنها بالنسبة إليه كالثرى يحتضن البذرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمسّ إلى جلال طريق المجرّة وانفساح المحيطات حتى لو لم تُقدّم له الكواكب والنجوم والمياه إلى جلال طريق المجرّة وانفساح المحيطات حتى لو لم تُقدّم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج ثماراً عاجلة .. لقد عرفتُ الكثيرين ممن أبلوا بلاء خارقاً في تسلّق الجبال ظلّت الدماء تنزف من أكفّهم وأقدامهم دون أن تُننّهم عن ارتقاء القمة حتى ترتشف عيونهم الظمأى بمرأى أعماق السهل الممتد المُشرب بزرق الغسق قبلما يطلع عليها الفجر الفضى . وعلى القمة أخذوا يرتقبون كالظمأى يقلّب عينيه بحثاً عن ماء بحيرة يروى غلّته . ها هم أولاء يرشفون النسمات العذبة والفرحة تنبض في قلوبهم الملهوفة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشافى من كل الأسقام» .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً إلى

تُدخل في حسابنا بقية العوامل التى يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقى وتفاعله مع البيئة في البلاد التى انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربى نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية إلى هذا الطابع الفكرى أو السيكولوجى ، مما يجعلنا نحسّ توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التى تزيّن المصاحف وأسطح الجدران في العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها في تقابلاتها وتحولاتها المتنوعة الخطوط ، وفي القباب التى يزيّنها ، وفي الأواني المعدنية أو الزخرفية إلى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما قد نحسّ هذا التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مرّ العصور .

هكذا تهيات نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبّل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التى بلغت نضجها في أى بلد من بينها ، لا سيما أنه لا توجد فوارق في الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلاّ في تركيا والهند وحدهما حيث تتساقط فيهما الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغييراً في بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يحل ذلك دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية في هذين الإقليمين ، شأنهما في ذلك شأن باقى البلاد الإسلامية ، فبقينا نستخدمان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمثدنة والقبة والعقد التى تتطلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية في تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلّين صفوفًا

لوحة ٢٥ - تكرار تقسيم الخنصر إلى عدة عناصر صغيرة يخلق المقرنصات [الهوابط] . مقرنصات مستخدمة في العناصر [منطقة الانتقال] بأعلى الصورة ، وفي خطوط أفقية مستقيمة فوق عتب الباب إلى اليمين . سلطان خان . أق سراى بالأناضول .



وحيث احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية على نمط مثالي لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار ، فاقتبسوا نموذجها لجوامعهم بعد أن أضافوا إليها المآذن التي كان لها أثر عجيب من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفئاً على نفسه ككون صغير قائم بذاته . وحسبنا أن نوازن بين صورتين لكنيسة آيا صوفيا ، إحداهما بالمآذن كما هي حالياً ، والأخرى بدونها ، إذ نحس للوهلة الأولى باتصال المبنى بالسماء في الأولى ثم بانفصاله عنها في الثانية (لوحة ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) .

وفي مجال تأثر العمارة القدسية بالبيئة المحيطة يسوق جاستون قبييت مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي إذ يقول : «على حين تمتلئ الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوروبا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل فيبدو غابة متفتحة لا سرّ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التي تتجلى في أعمدته تنهض في الفراغ المحيط بها دون أن تضيء على هذا الفراغ عتمة توحى بأى غموض أو تعقيد ، ومردّ هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المنطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجازها الأوسط الشاهق الارتفاع وأبراج نواقيسها المخروطية أو المدببة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها إلى السماء ، يبدو المسجد وكأنه قد نفذ إلى السماء ، رامزاً للسكينة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تُسلم مقاليدها إلى ذات الإله» .

ويستطرد جاستون قبييت قائلاً إنه «إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طراز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة» (١٢) .

المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها أعلى الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ، كما استخدموها في تغطية أرضحة الأولياء والصالحين . غير أن المعماريين المسلمين - باستثناء الأتراك منهم - لجأوا إلى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة إلى أعلى ، على العكس من الخناصر المتدلية في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة إلى مثلث بواسطة هذه الخناصر لكي تتركز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المثلث .

وإذا كان أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين قد استخدموا القبة في تغطية البازيليكا ، إلا أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلية «بندانتيغ» بدلاً من الخناصر المعقودة إلى أعلى كما هي الحال في القبة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى إلى أسفل (١١) ، متناولاً صور الملائكة والقدسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسبغوا على القبة البيزنطية طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز إلى صورة الكون الكبير ، يتكامل فيها بسماؤه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقدسيتها . لهذا تتوسط صورة السيد المسيح «ضابط الكون» بانتوكراتور أعلى مكان في القبة الوسطى حيث يسيطر على الفراغ الداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كونا صغيراً (١٢) متكامل في حد ذاته . كما يوحي إلينا الشكل الخارجي للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تنكفي الأسطح الكروية على فراغها الداخلي لتفصله عن العالم الخارجي .

لوحة ٢٦ - مقرنصات في أعلى إحدى الحنيات . سلطان خان . آق سراي بالاناضول .

تتصل بالسماء عن طريق أبراجها التي تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان إلى العلا ، ولا تهبط السماء إلى الأرض إلا على شكل صواعق - على حد تمثيل كازانزاكيس - ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء في اتجاه واحد إلى أعلى ، فجاءت الكاتدرائية القوطية بأسقفها المائلة مغلقةً بكامل مسطحها على السماء ، منكفئة فوق فراغها الداخلى شأنها في ذلك شأن العمارة البيزنطية.

وبتطبيق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التي نشأت في بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو الحار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس في اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء إلى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تملأ الفراغات بين عرائس تتماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز إلى تزاوج الروح والجسد

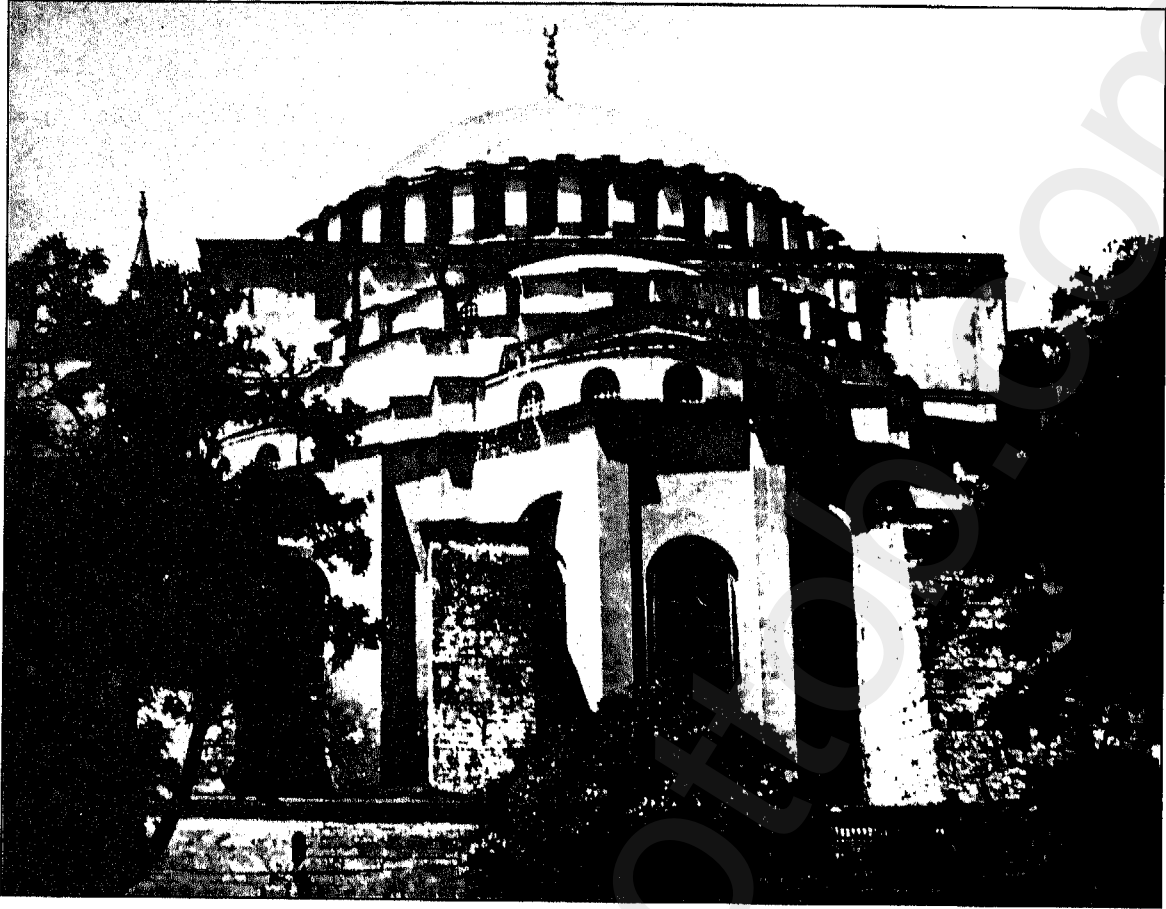
وعن أثر البيئة على العمارة القوطية ساق الكاتب اليونانى نيكوس كازانزاكيس في كتابه «تقرير إلى جريكو» صورة بديعة حين يقول :

«أخذت تلك العمارة المقدسة شكل القمة بكل جزئياتها ، وغدا كل ما فيها كالسهم رافضاً المنطق المستقيم^(١٤) للطراز الإغريقي المربع الذى يسطر فيه النسق الإنسانى على العماء ، محققاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تفاهم منطقى بين الإنسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان إلى العلا لكى يغزو الفضاء اللازوردى ، قاصداً جذب الصاعقة الكبرى من السماء إلى الأرض» .

وما من شك في أن هذا التفسير للروح القوطية ممثلة في عمارة الكاتدرائية يعود بنا من جديد إلى مدى ما تسبغه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وحيلة الإنسان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطى في أوروبا ذات السماء الحافلة بالبروق والرعود ، فالكاتدرائية القوطية

لوحة ٢٧ - مسجد أيا صوفيا بمآذنه في استنبول .





لوحة ٢٨ - مسجد آيا صوفيا دون
مآذن حيث يتبين أن الطابع المعماري
الدال على «الكون الصغير» المقفل على
نفسه والذي تنكفى أسطحه الكروية على
الفراغ الداخلي هابط إلى أسفل .



لوحة ٢٩ - كنيسة آيا صوفيا بمئذنتين
فحسب . رسم تخطيطي قديم .

أو السماء والأرض كما سبق القول .

تُرى أى مشكلات وتساؤلات كانت تدور حول تصوّر العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ في بلاد الشمال مثلاً ؟ يدفعنى إلى طرح هذا السؤال الافتراضى ما ينشأ اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التى تقام هناك ، الأمر الذى يقتضى تحويلات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية في البلاد الحارة لكى تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقى الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضرية في البلاد الباردة .

ولقد سبق أن ثارت مشكلة متشابهة في عمارة المساجد التركية ، إلا أن طغيان الروح الشرقية على العمارة البيزنطية قد يسّر عملية التحويل والتحويل ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية بعيدة المدى .

* * *

إن العمارة الدينية أمر يشق استنباطه للتوّظفة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معمارى واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل وتقتصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد «الكوروس» يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنائين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائى الكنائس من الماسونيين والإخوان (١٥) الذين كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية .

غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية وأتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل جِرَف البناء وغيرهم من الصّناع . فلقد اهتدى الإنسان منذ القدم إلى الرموز فطرةً ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً إلى المعنى

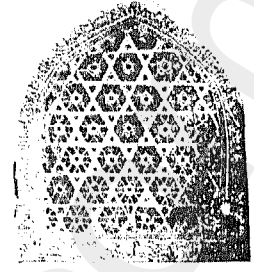
المكون الذى ينطوى عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملتة عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما يخطر له من أفكار، مُنصاعاً للقوى التى إليها مرّد هذه الأشكال، ولنظّم الخلق التى تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوّفة المسلمين ، بما أُوتوا من روحانية وعلم باطنى في عمارة المساجد معتقدات لها رموزها عندهم ، فكانوا يملون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنائين والجِرَفيين ، وهؤلاء يبسطونها أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصنّاع والعمال فينفذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجليّة . وبهذا تاکدت على مرّ الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه إلى وحدانية العقيدة ووحداية الثقافة اللتين تقودان إلى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدّى واحداً . ونظرة إلى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامى - كما سبق القول - من إيران شرقاً إلى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جدّ متشابهة تلقّتها الأجيال وأضافت إليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهواءهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليقع لو لم تكن هناك قواعد معيّنة تطبّق تطبيقاً واعياً، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضيّة (١٦).

كذلك ثارت المشكلة عينها عندما انتقلت العمارة الإسلامية إلى الهند وتطلّب الأمر تحويلاً شاملاً للمعبد الهندوكى الذى جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاءً مقفلاً يضم خلوات صغيرة للصلاة المنفردة ، وتكويناً معمارياً خارجياً أقرب إلى النحت منه إلى العمارة ، ووُشيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز . ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكى يبدو وكأنه الوجه الآخر للبازيليك ، لأن السطح الداخلى في البازيليك البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زيّن النحت السطح الخارجى في المعبد الهندوكى .

فما من شك في أن لكل خلافة من الخلافات الإسلامية التي تعاقبت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية والذي خضع بدوره لسنة التطور .

وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مرّ العصور وبين تطور كل من فني العمارة والزخرفة ، فمردّد ذلك هو الحكم المسبق الخاطئ الشائع بينهم بأن «الفن الزخرفي» هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محدود القوالب التي لا تتغير بتغيّر المكان الذي يزيّنه في البناء سواء كان قبة أم صحن جامع .

غير أنه إن صحّ زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكسوات الخزفية لمباني العصر الصفوي بمشهد (لوحة ٣٠) فمن



القيم الجمالية

على أننا قد تجاوز الحقيقة إذا ما سلّمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠م قدر ما تجاوزها إذا ما سلّمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوروبية خلال الفترة نفسها ،

لوحة ٣٠ - مسجد جوهر شاد بمشهد .
الصحن والإيوان وتبدو الكسوات
الخزفية التي ميزت مباني العصر
الصفوي .



خايبية من خلال نوافذ الزجاج المعشَّق الملون ، وقد أحاطت به أعمدة عملاقة ، فيحتضنه «الجلء والعُتمة» معاً ، ويغلبه شعور بأنه في عالم موهوم ينتظر فيه بدء طقوس وشعائر غامضة . ولست أشك في أن كثرة ممن يزورون هذا الضريح يقعون أسرى شعور غامر بالورع ، تبهرهم السكينة وتشدهم الظلال وينتشون بالأنسام النديَّة التي تحمل معها أبعاد الزمن فيستغرقون في التأمل ، ثم ما يلبثوا أن يطلقوا صرخة سانت إكزوپيرى : «ها هو ذا جوهر الإنسان ... الروح» .

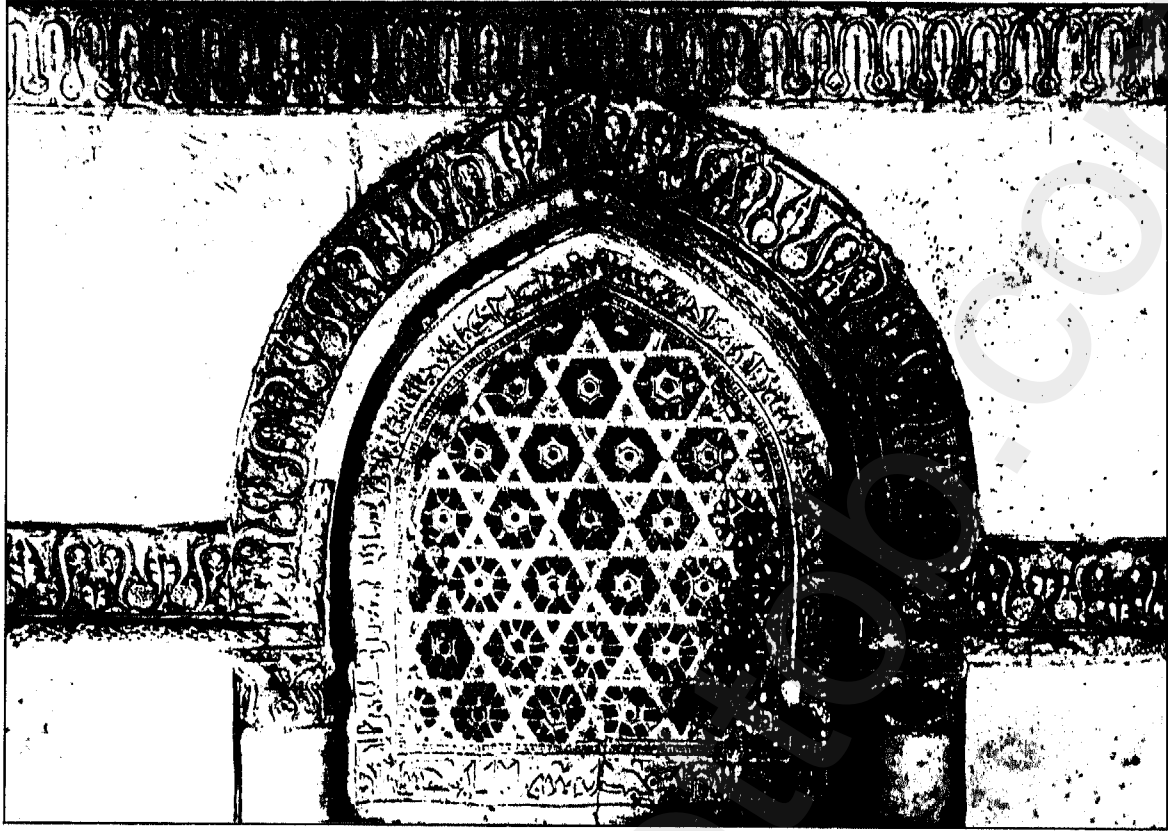
أى جلاء ... حين يقف الإنسان في مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان ! إن المرء ما يكاد يعتاد العُتمة حتى يتجلى أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جيَّاش بسورة الإفراط في الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجدانياً على أثير الخيال الجامع ، ويستيقظ في نفسه إحساس شاعري يثير ذكريات حنين باطنة . وحين نبغى الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعينين بما درج عليه أهل الفن من تسميات ، كالتطعيم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما إلى ذلك ، ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته وتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتعاقب متنوِّعة بلا نهاية . فتحوير الزهور والنباتات ، والاستنباط المتنوع لأشكالها والتوفيق بينها ينبئ عن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو وكأن معيها لا ينضب ... توريقات تتشابك أضلاعها وتلتحم ثم تفرق على نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبل رصين . وحين تُذكى فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية ونموها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين وينزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أتراهم كانوا يستعدون جهدهم بينما يبدعون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحيّران النفوس بدقتهما

المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته على الرغم من مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوروبية الدينية وزخرفتها .

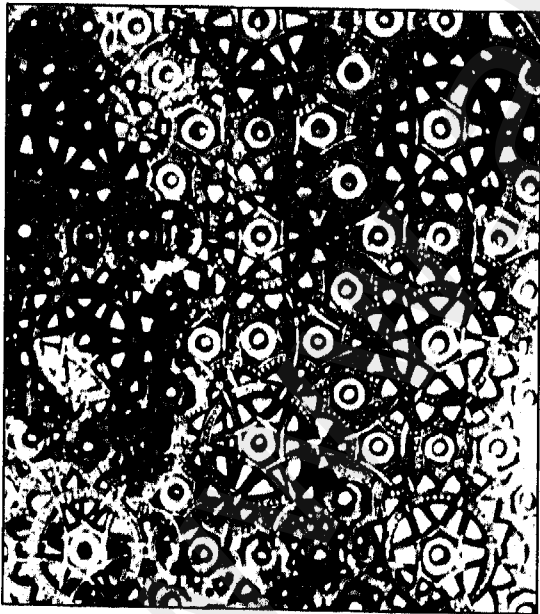
وما من شك في أن تلك النظرة تنطوى على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أدرج بعض مؤرخي الفن الأوروبيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجامدة . وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة في الطابع التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية وهي تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد ، وهذا ما يبدو واضحاً في المائة والثمانية والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة ، فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحة ٣١ ، ٣٢) . وهذه النوافذ كما وصفها للهندس فريد شافعى^(١٧) : «الواح من الحجر أو الرخام أو الجص ، زخارفها فراغات تحيط بها إطارات ذات أشكال هندسية أو نباتية أو كتابية . وبعد أن كانت تلك الألواح مفرغة تماماً تطورت إلى وضع قطع من الزجاج الملون تسد الأجزاء المفرغة ، يتجلى جمالها إذا شوهدت من داخل الأماكن التي وضعت في جدرانها ، وأطلق على هذا النوع من الزخارف اسم الشَّمسيَّات [أو القمرية]» .

ولا يقف تحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ بل يمتد إلى العقود هي الأخرى التي تنتوع بطونها^(١٨) في الرواق الغربي لجامع ابن طولون فلا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم يتحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥) .

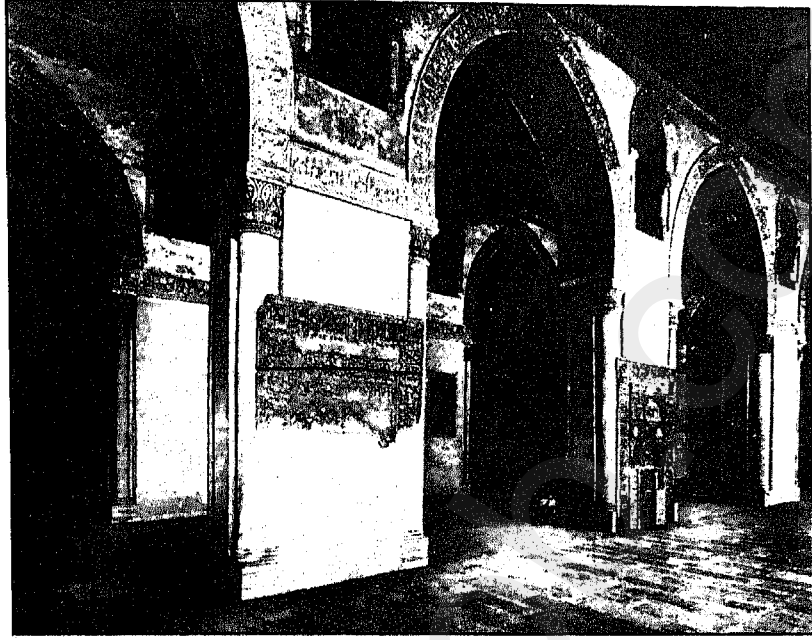
ولا يكاد الزائر يدلف إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ٣٦ ، ٥ ملون ، ٦ ملون) حتى تحجبه عن العالم جدرانه السميك لا تنفذ منها نامة ، يلفه السكون الهامد وتغمره الظلال وتتسلل إليه أشعة



لوحة ٣١ - مسجد ابن طولون . شباك من الجص ذى الزجاج الملون ، زخارفه نجمية .



لوحة ٣٢ - مسجد ابن طولون شباك
من الجص ذى الزجاج الملون ، زخارفه
دائرية .

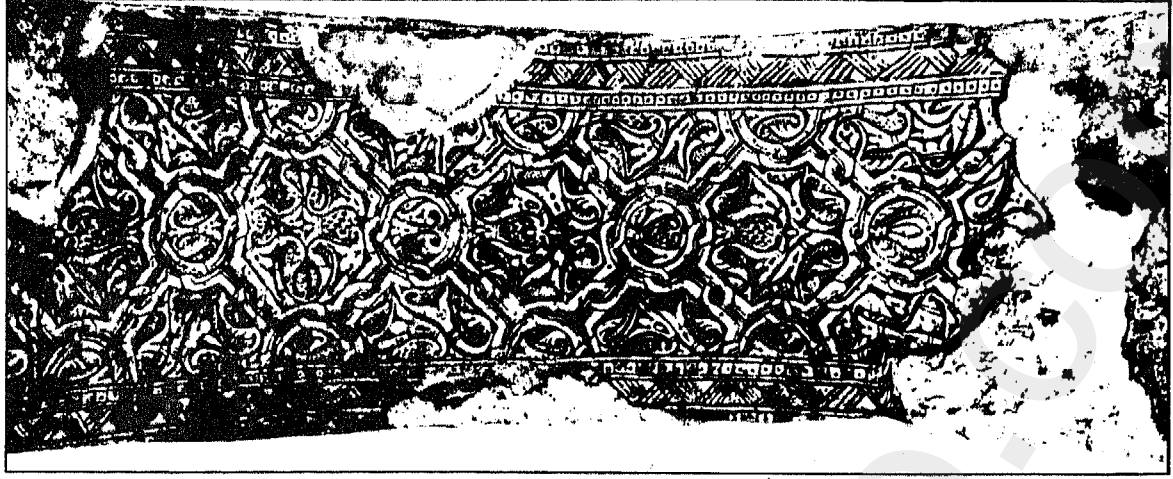


لوحة ٣٣ ، ٣٤ - مسجد ابن طولون .
عقود أحد الأروقة المطلة على الصحن ،
وقد بدت الزخارف المتنوعة تزين بطون
العقود دون تكرار .

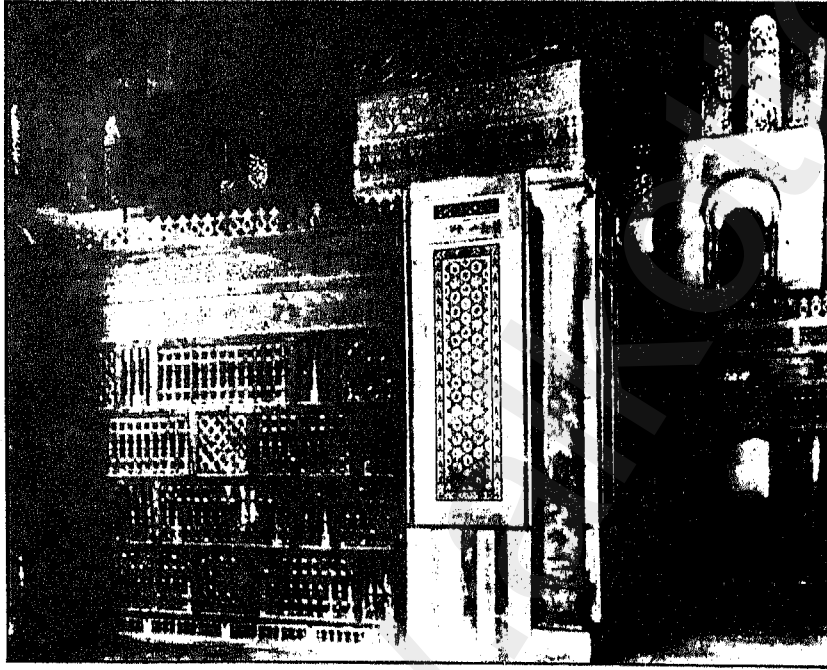


وترقيينات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل
القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة
جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تعارضاً بين
بطون العقود المصممة لتناسب حجم الأعمدة وبين حجم
الأكتاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء
من ذلك ولو للحظة لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه

وجاذبيتهما ، وتتعدد التنويعات والتفريعات التي
يبسطونها تحت نظر الزائرين ، منها ما هو مجدول وما
هو ضريب للمخرّمات ، ومنها ما هو دائري أو متكسر ،
وتشعّ من مركز الحطّات خطوط محزوزة ، وتنتشر
«الأطباق»^(١٩) النجمية» (لوحة ٣٧ ، ٣٨ ، أ ، ب) في كل
مكان ؛ على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر والحلّ



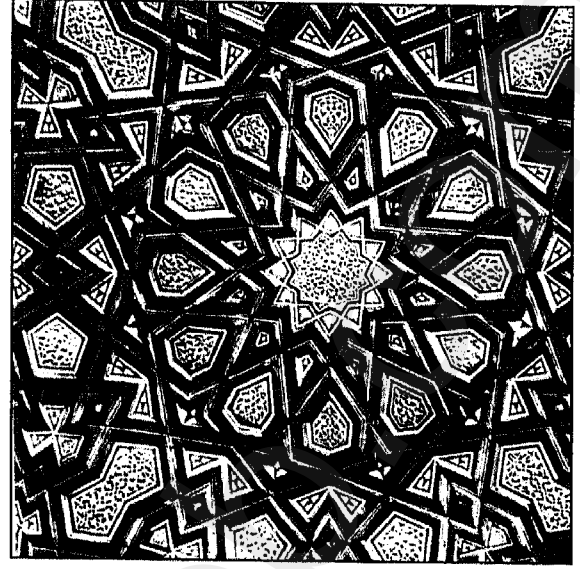
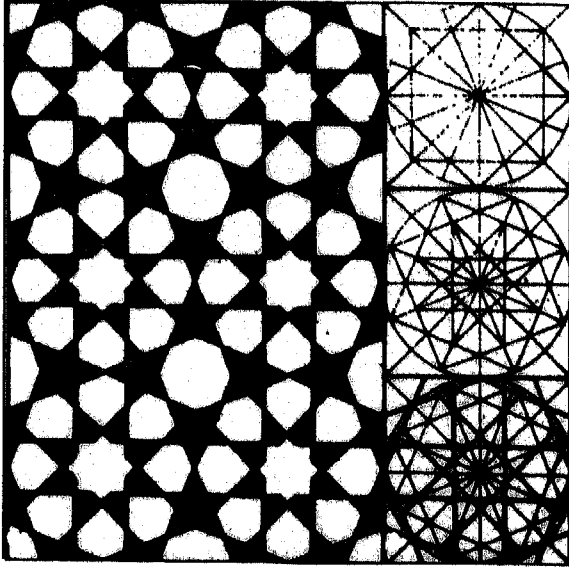
لوحة ٣٥ - باطن عقد بمسجد أحمد ابن طولون .



لوحة ٣٦ - ضريح السلطان قلاوون
تعلوه القبة المستندة إلى أربعة أكتاف
وأربعة أعمدة من الجرانيت ذات
التيجان المذهبة ، وقد بدت المقصورة
من الخشب المخروط تحيط بالضريح .

يصف جاستون فييت^(٢٠) المناير الخشبية فيقول :
«إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة
الأشكال جُمعت بعضها إلى بعض وإن احتفظت كل
منها بشخصيتها المستقلة حتى كأنها لا تؤدي دوراً في
الشكل العام ، وتتتابع الدوائر والمربعات والمعينات
والنجوم والأطباق النجمية متداخلة بعضها ببعض عن

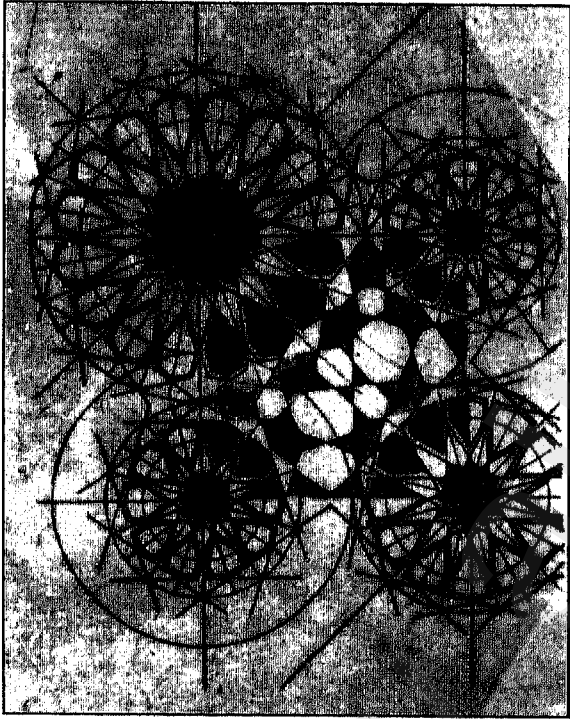
الحسى ، كما يشده «ذهب الملوك وأرجوانهم» اللذين
أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة السماء في
زخرفة القصعات المقعرة العديدة التي تزين سطح
السقف وكأنها قباب سماوية مصغرة ، ويأسره الجمال
المتكرر الذي لا تملّ العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن
يخفض طرفه إلا ببذل جهد جهيد (لوحة ٣٩) .



لوحة ٣٧ - الأطباق النجمية . من منبر مسجد قايتباى
بالقاهرة .

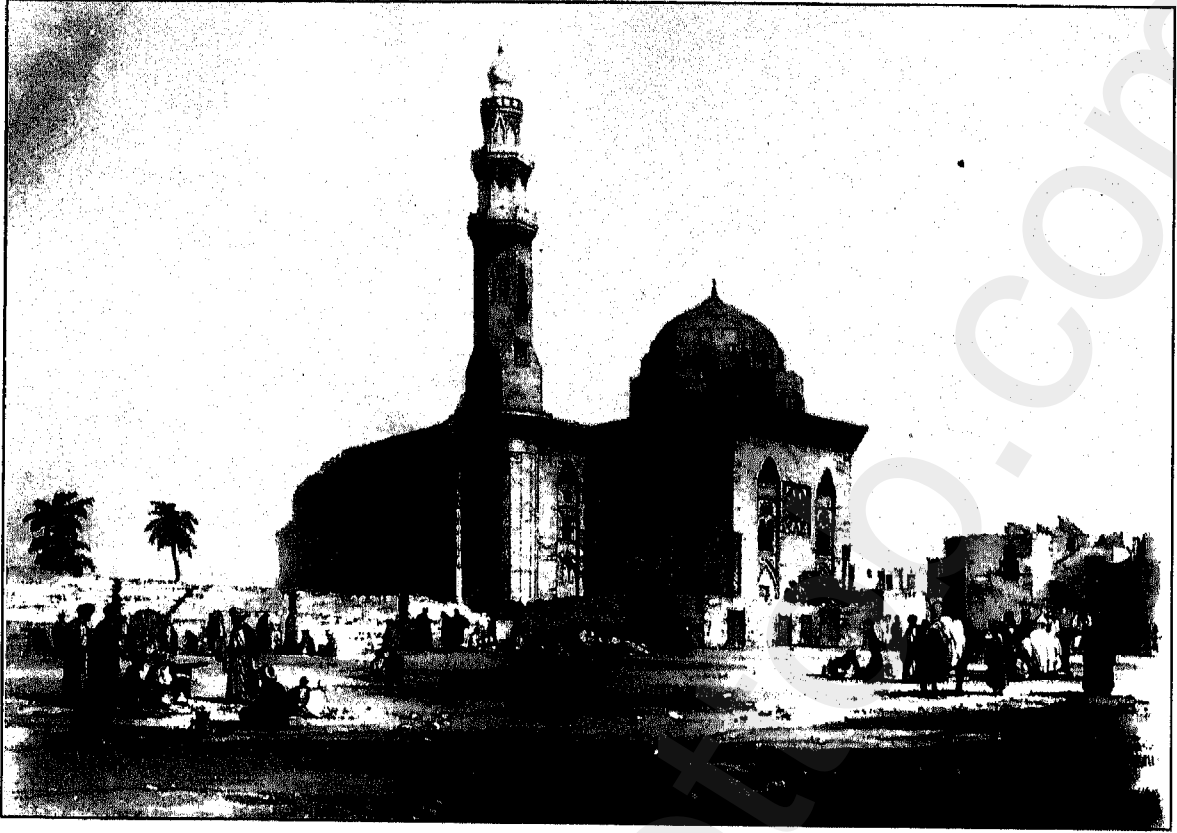
لوحة ٣٨ - الأنماط الزخرفية الإسلامية . تتحول الدائرة إلى
نجمة ثمانية ، وتتجل فيها بعض الأنماط الزخرفية البديعة
لصناعة البلاطات القرميدية بملء بعض المساحات وترك
غيرها فارغة .

لوحة ٣٩ - أطباق نجمية .



أن يدرس في عناية سائر التفصيلات الدقيقة التي تربط
العناصر والوحدات بعضها إلى بعض . ألا ما أصدق
هنرى فوسيون عندما قال : ما أخال شيئاً يمكنه أن
يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها
الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية .
فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضى قائم

طريق التعشيق حتى ليكن تجميعها أو تفريقها دون أن
يزول أثرها أو يتضاءل . وللزائر المتأمل أن يتصورها
مجتمعة بعضها إلى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفى بتأمل
ما يقع عليه بصره منها فيراه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ،
ففى الحق إن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة
حقيقية . وحتى يتسنى للمرء أن يوفيهما حقها فإن عليه



لوحة ٤٠ - مسجد السلطان حسن . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر . صور إيضاحية للقاهرة لروبرت هاى .

«أنت .. أيها الإنسان الفانى
أنا .. جميلة كحلم من الأحجار وأمام طلعتى المهيبة
استعرتها من مفاخر الآثار
سَيَّفَنى الشعراء أيامهم
فى تأملات خاشعة

وحتى أظلم الباب هؤلاء العشاق المتيممين
جعلت فى حوزتى مرآة صافية تجمل كل شىء
عينى الواسعتين المتألفتين بأضواء الأبدية»
بودلير

تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من
تأويل يتوقف على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله
منها . وجميعها تخفى وتكشف فى آن واحد عن سرّ
ما تتضمنه من إمكانات وطاقت بلا حدود».

ولقد شاع فى أوروبا منذ عصر النهضة أن العمارة ذات
القيمة الفنية العالية هى تلك التى تجمع بين الضخامة
والانساق والوحدة الزخرفية ، وفى كثير من الأحيان
تضاف إليها الرصانة والجلال . ولاشك أن ضخامة
البناء فى العمارة الإسلامية كانت عنصراً ذاتاً ، مثال ذلك
جامع السلطان حسن ومدرسته (لوحة ٤٠) الذى يهول
الناظر لفرط ضخامته ؛ حتى كان السلطان حسن نفسه
يباهى بأن إيوان مدرسته يفوق عقد « المدائن »
بطيسفون ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن
ضخامتها لم تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن

على الحساب الدقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم
البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية ، غير أنه ينبغى ألا
يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدى تنطلق حياة
متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر
وتتزايد ، مفترقة مرة ومجتمعة مرات وكان هناك روحاً
هائمة هى التى تمزج تلك التكوينات وتُباعِد بينها ثم

جمالها من رافدين؛ بانياتها نفسه وما يحتويه من قيم معمارية، والمقياس الإنساني. إنها قطعة من الفن المعماري الجريء يُغنى تأمله عن الإفاضة في وصفه، ولعله أكمل أثر خلفته لنا مصر الإسلامية، وأجدر صرح يمكن مقارنته بأثار مصر الفرعونية من الدولة القديمة. يقول عنه المصور الفرنسي الاستشراقى أوجين فرومنتان: إنه درّة من أنفس ما جادت به عصور الحضارة العظيمة من مبانٍ. وما أشبه قوله هذا بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بصره على هذا الجانب من الجامع الذى أقيمت عليه المدرسة في مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة: «لعمري ما هذا البناء إلا قلعة منيعة!»^(٢١)، وهو قول لم يعد الحق.

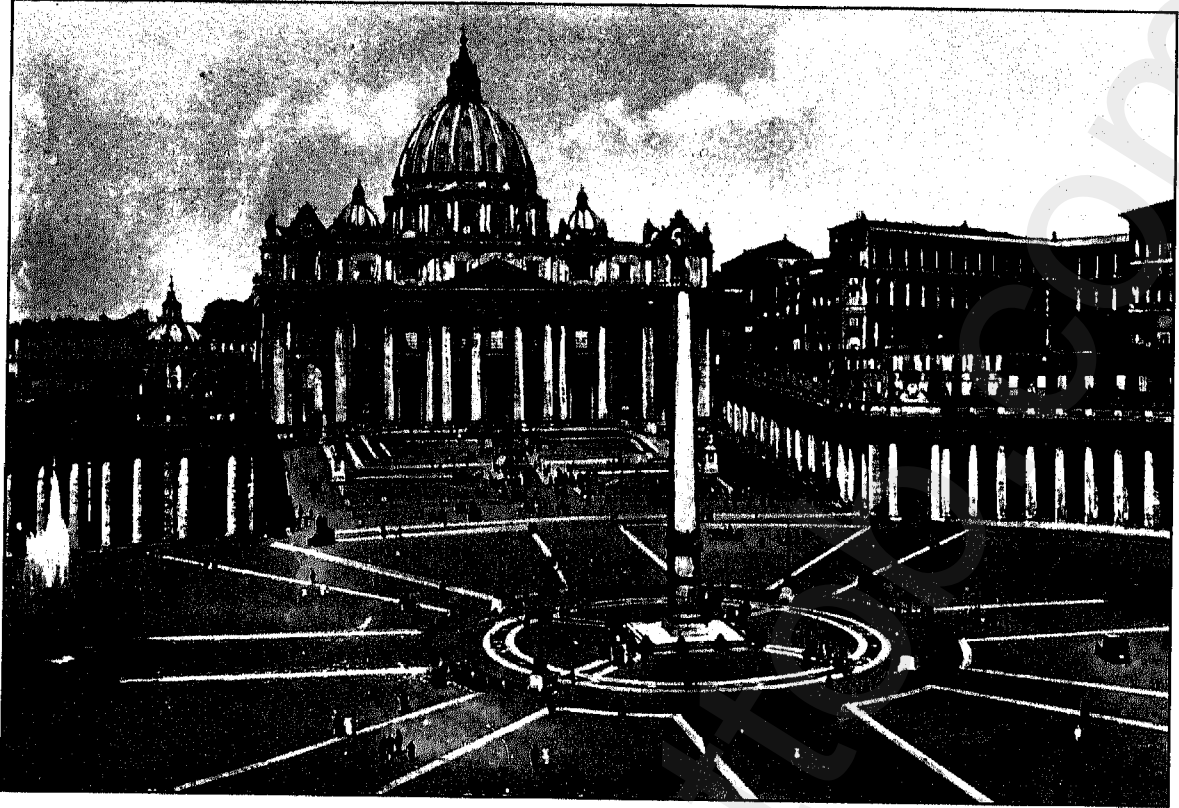
وما أصدق جاستون فيبيت حين وقف في نفس الموقع وأخذ يردّد وهو ينقل البصر بين قلعة محمد على ومدرسة السلطان حسن: «إن من يتأمل البناءين، تبدو القلعة في عينه جاثمة تستعد للوثوب والانقضاض، على حين تبدو المدرسة هادئة سامقة متعالية ترنو للقلعة المتحدية في شموخ الوثائق دون مبالاة».

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة، مثل ضريح «جنبادى قابوس» (لوحة ٤٢) وضريح أولجايتو في السلطانية بأذربيجان الإيرانية، (لوحة ٤٣)، وهما من المباني التى عُرفت بضخامة الحجم وما تحلّفه من أثر في نفس المشاهد، وهى تكشف - كما تكشف مقبرة سنجر في مرو - عن اتسام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة «الوحدة»^(٢٣)، تتكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة، وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناءون والصنّاع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التى تعدّ العمارة علماً مبنياً على نسب معينة، والتى كان المعماريون في العصر القوطى ثم في عصر النهضة من أمثال پالاديو وألبيرتى يكشفون عنها في أعمالهم.

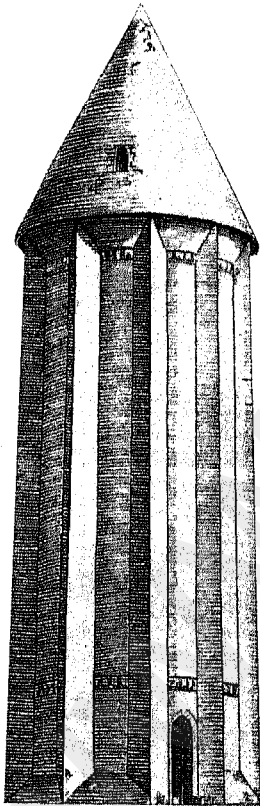
ويأتى اتساق الزخارف ووحدها في المقام الثانى بعد التنوع والضخامة، حيث روعى ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين^(٢٤)، مثال ذلك مدخل واجهة جامع المؤيد الذى بنى عام ١٤٢١م بقرب باب زويلة بالقاهرة (لوحة ٤٤)، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبانٍ عديدة ترجع إلى العصر الصفوى بإصفهان، وجامع أولوشى ديقريجى بالأناضول الوسطى الذى بنى عام ١٢٢٨م (لوحة ٤٥) وتغطّى بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهى إلى جمال يعزّ على الوصف. ذلك أن قواعد التصميم في توزيع

ويستطرد فيبيت شارحاً جماليات المبنى مستعيراً من الموسيقى انطباعة تعيش في وجدانه فيقول: «إننا لا نملك تجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس بأننا بين يدي سيمفونية كاملة، اشترك فيها الأوركسترا بكافة عناصره في عناية ودقة بالغتين، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما دق شأنها. فليست هذه التحفة [الموسيقية] مجرد تألف بين عدد محدود من النغمات، أو ربط بين مجموعة محدودة من الألحان فحسب، بل إنها شىء يفوق ذلك كله، فبفضل جاذبية التوافق الهارمونى وسحر التوزيع الأوركسترالى يرتفع العمل ككل واحد إلى ذروة التعبير الفنى، فلقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره إلى أعماق النفس بإخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعماري ككل بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يديه»^(٢٢).

وبالرغم من هذه الضخامة لم يهمل المعماري المقياس الإنسانى، وذلك بتجزئته عناصر المبنى وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدّد

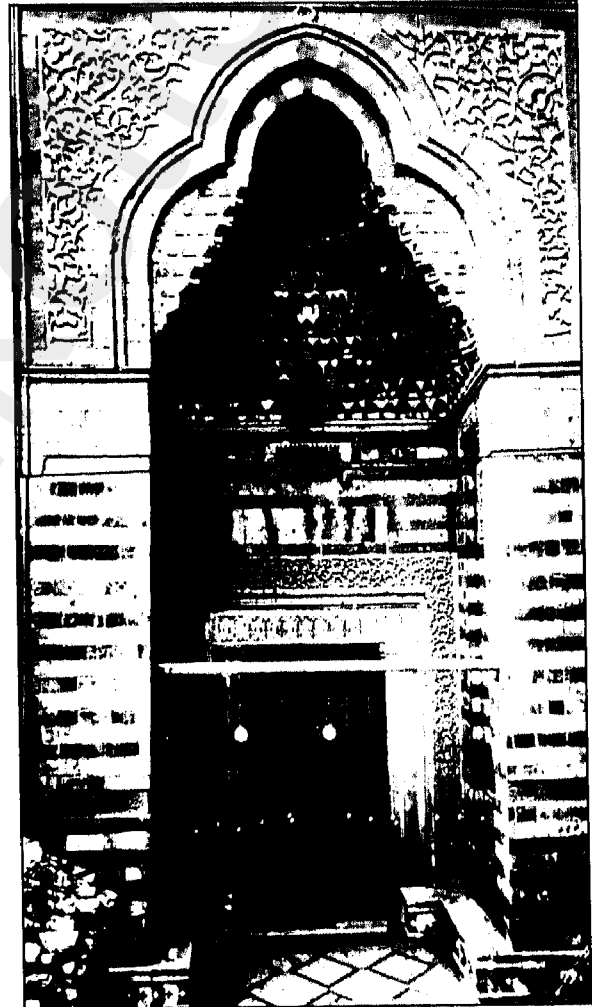


لوحة ٤١ - كنيسة القديس بطرس
بروما ورواق الأعمدة المحيط بالساحة .

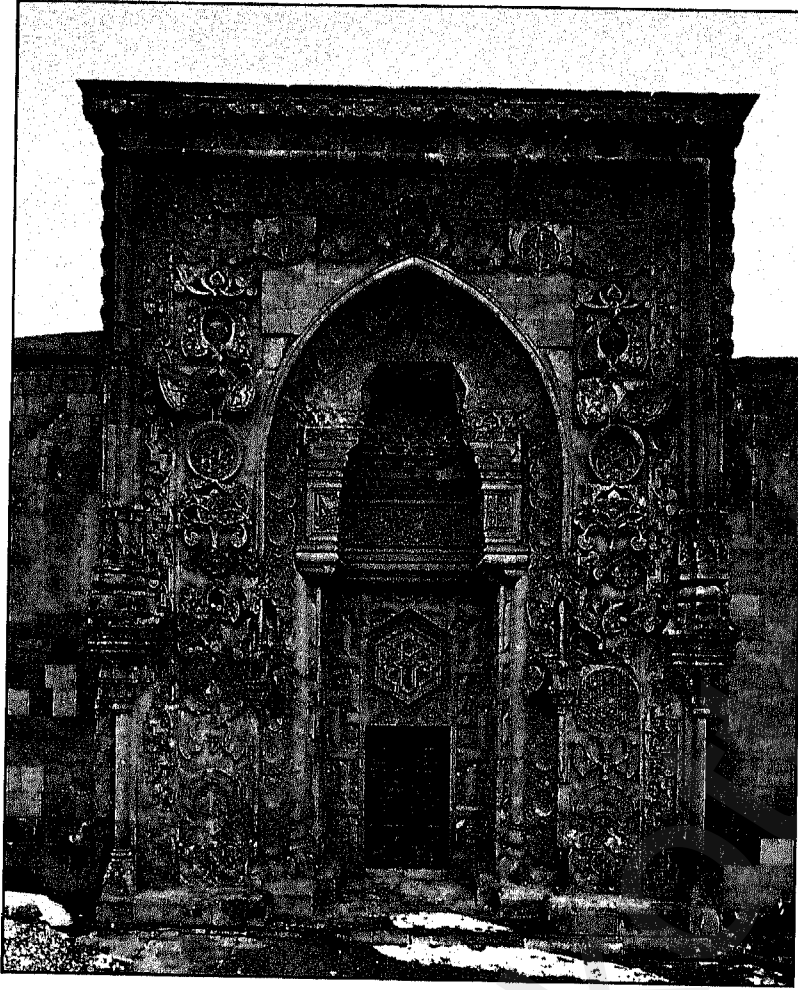


لوحة ٤٢ - ضريح جنبادى قابوس
(جرجان).

لوحة ٤٣ - ضريح أولجايتو خده بنده .
السلطانية . عن كتاب «رحلة في فارس»
لياسكال كوست وأوجين فلانندان .



لوحة ٤٤ - مدخل مسجد المؤيد بالقاهرة ، وقد أحيطت فجوة
المدخل من أعلى بعقد ذى بثلاث ثلاث مما يجعل المقرنصات تبدو
وكأنها حشوة زخرفية على العكس من مدخل مسجد السلطان
حسن الذى تبدو فيه هذه المقرنصات إنشائية .



لوحة ٤٥ - المدخل الشمالي لمسجد
ديفرجي الكبير بالأناضول .

الجدران الإسلامية لمواصفات الأعمدة الإغريقية بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفية الحجرات الداخلية في منطق يتفق مع عادات أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفراغات الداخلية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالكوابيل المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يكمن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم .

على أن الإسراف في الزخرفة لا يقتضى التماثل والتراصّف بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثره بالزخارف المتكررة في المواضع الهامة من الشكل الهندسى هو في الأصل غريب عن العمارة

المسطحات المزخرفة في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس «نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب المحمولة» تختلف تمام الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس «نظام الجدران» كالعمارة الإسلامية والرومانسكية (٢٥) ، فعلى حين تُوزَع الزخرفة في الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة ، نجدتها في الثانية - حيث الجدار موحّد السطح غير مقسّم إلى حامل ومحمول - قد تشغل المسطح كله دون أن توهن قوة المبنى من قيمه الجمالية .

وعلى حين تتحدّد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي (٢٦) المكوّن من أعمدة ونُضد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود [طولها وقطره] ، لا تخضع عمارة

أصول العقيدة الإسلامية التى تبجل الأماكن التى تقام فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئو الجوامع يوقفون عليها العقارات والأراضى الزراعية لصيانتها وترميمها ، فلم يكن يتهدم من المساجد إلا التى كانت تخدم أحياء زالت وهجرها أهلؤها وتناولت عليها أيدي الزمن ، وما كان لأحد أن يجروا على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعى أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التى تعرّضت للبلبلى ، إلا أن فقدان النموذج الأصيل وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يُلجئ المعماريين إلى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذى تهدم مرات إثر تهدم مدينة الفسطاط.

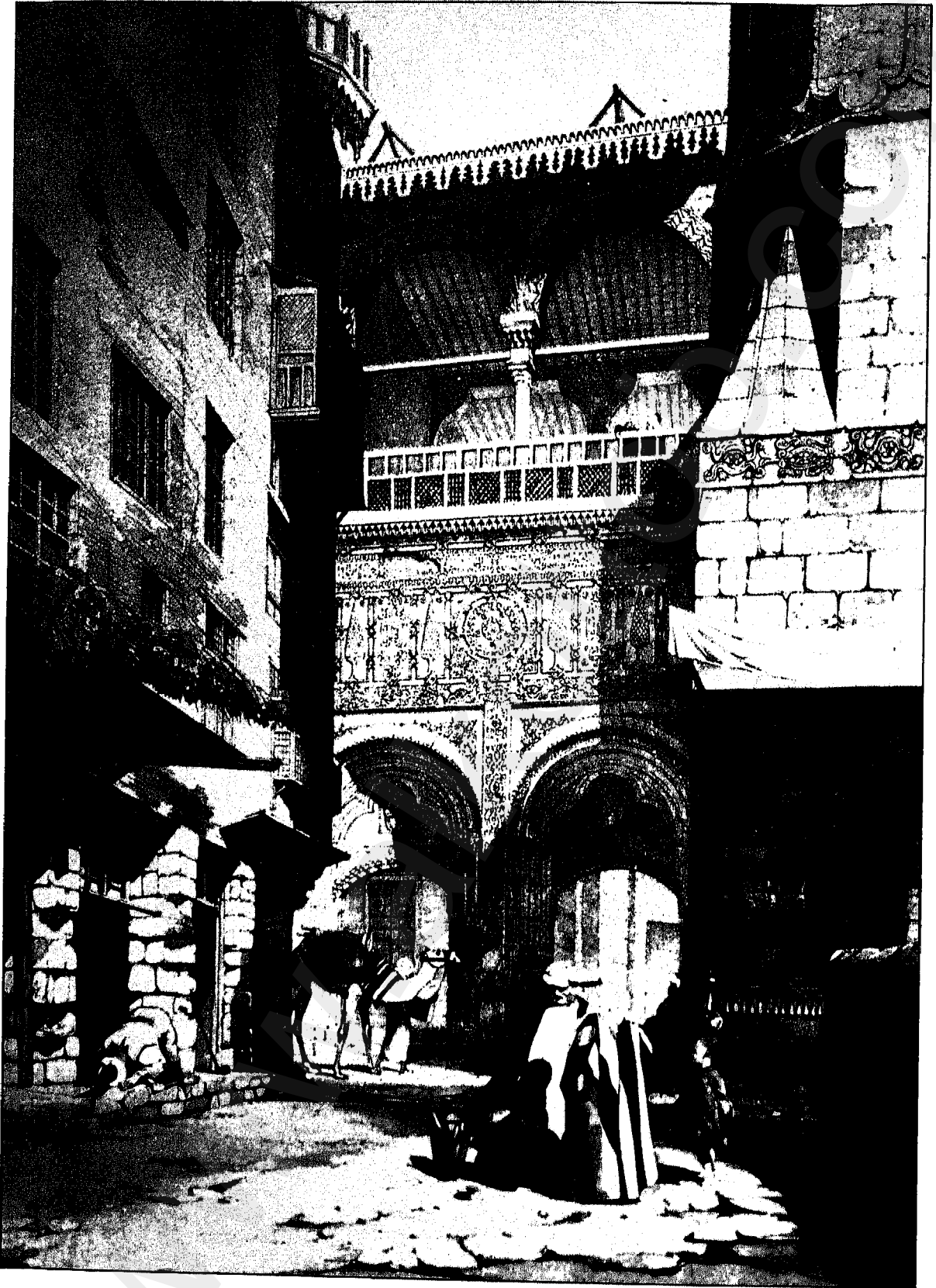
لا ريب إذن فى أن القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية غيرها فى العمارة الأوربية ، الأمر الذى لا يجوز معه تطبيق القواعد الجمالية الأوربية على العمارة الإسلامية . وهذا ما يدعوننا إلى عرض مجموعة من الطرز المعمارية المتمثلة فى عدد من الأبنية العظيمة فى الباب الثانى من هذا الكتاب ، وإلى طرح عدد من المسائل المتعلقة بتطورها تتيح للقارئ أن يشارك بنفسه فى تتبعها ومناقشة مفاهيمها الجمالية .

الإسلامية ودخيل عليها . وهذا ما يتجلى فى المسجد الجامع بإصفهان (لوحات من ١١٢ إلى ١١٦) ، حيث نرى مجموعة من البوائك المؤلفة من عقود مدبّبة مستندة إلى دعائم أسطوانية الشكل . وقد أضيف إلى هذا النظام المعماري - الذى يُعد بصورة أو أخرى من قبيل نظام الأروقة - مقصورتان مقببتان بتوجيه من سلجوق ملك شاه (حوالى سنة ١٠٨٢) ، ثم أُجرى تعديل جديد على المبنى فى منتصف القرن الثانى عشر فتحوّل إلى صحن مركزى تحيط به إيوانات أربعة . ولم يشهد المسجد الجامع خلال القرنين الثالث والرابع عشر أية إضافات باستثناء محرابه الغربى الفريد . وفى القرن السادس عشر غُطيت جدران الإيوانات المطلة على الصحن بكسوة زخرفية تختلف نقوشها وتشكيلاتها فى كل إيوان عنها فى الإيوانات الأخرى مما يؤيد فكرة «الوحدة مع التنوع» السابق الحديث عنها . كذلك أصاب الجامع الأزهر بالقاهرة الذى أنشئ عام ٩٧٢م مثل هذا التغيير حين أمر الخليفة الفاطمى الحافظ لدين الله بتعديل الفناء المركزى أو «صحن الجامع» كى يضم مجموعة ضخمة من العقود والأعمدة ذات الطرز والأساليب الفنية المختلفة المتباينة . ولم يكن يخطر ببال منشئى هذا الجامع أن بناءه سوف يتعرض لكل ما لحقه من تغيرات قلبت تخطيطه الأصيل رأساً على عقب ، ومزّقت الوحدة المعمارية التى كان يتّسم بها فى بادئ أمره . وقد تكرر هذا مع بعض أعمال السلف عندماتناولتها بالتعديل أيدي الخلف ممن لم يتوفر لهم الوعى الفنى اللازم ، وتراخوا فى الالتزام بمضمون التصميم المعماري أو الزخرفى وانصبّ اهتمامهم على الشكل العام للبناء ، وتركوا التفاصيل للصنّاع والمزخرفين الذين فقدوا صلّتهم بالتقاليد الفنية الموروثة ومضوا يشكّلونها وفق هواهم (لوحة ٤٦) .

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تُهدم جُملة لتقام مكانها مساجد جديدة تخلد ذكر منشئى الأثر الجديد ، وهذا الزعم أمر يناقى الحقيقة ولا يتمشى مع



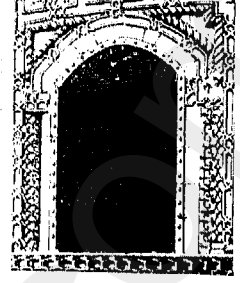
لوحة ٤٦ - مدخل الجامع الأزهر فى صدر القرن التاسع عشر . باب الصعايدة . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن روبرت هاى .



الإسلام والماضي

ادّعى البعض أن الإسلام لم يدين للماضي بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري . ومن الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلاّ تطويراً خصباً لتلك القصور التي بناها أمراء الغساسنة واللخميون في القرنين السادس والسابع الميلاديين . ومع ذلك فقد ثار جدل عنيف في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشتى بالأردن وهل هي آثار إسلامية أو بيزنطية (شكل ١٦) ، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالي عام ٧٤٠م . كذلك نتبين أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلاّ نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التي شيدها «الدهاقين» الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التي تتيه جمالاً وترفاً التي بناها حكام الصغد وخوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي .

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتبلور والمتطوّر طفرة واحد خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية ، بعد أن امتثلت الشعوب التي اعتنقت الإسلام للعقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كلٌ وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالناحية الزخرفية الغالبة في إيران ، والناحية المعمارية الغالبة في مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجاوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجة بمصر والتي تعود إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقبوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيين . وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي قدموا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجاوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقى البلاد الإسلامية ، إذ يغلب فيها الطابع المصرى بوضوح .



أصالة العمارة الإسلامية

يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذا حقيقة لا نظن أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى في التطور الذى لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الصليبي الشكل^(٢٧) والتي هى اقتباس من طراز محل قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجدتها لاسيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف مثيلاتها من المباني الأقدم منها .

وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية، فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سنى البقاء ، كما أن الملوك المغتصبى الحكم كانوا يستشعرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين ويقيمون بديلاً عنها ليثبتوا تفوقهم وامتيازهم، في حين يحجمون عن هدم الأبنية الدينية . وقديماً أثار الخليفة العباسى المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين أتباعه السُّنَّيين حينما جرؤ على هدم ضريحى الحسن والحسين في كربلاء ٨٦٠ م . أما ميرانشاه حفيد تيمورلنك فقد رماه معاصروه بالجنون حين انساق في تيار مشابه مدمراً بعض المعالم الدينية . وما أكثر ما أعرب المؤرخون عن أسفهم لقلّة المعالم المعمارية في الشرقين الأدنى والأوسط ، ناسبين ذلك إلى عوامل التخريب التى كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . ودون تهوين من شأن هذا العامل فالحقيقة أن محاولات التجديد في العمارة من جانب الدول المتعاقبة كانت لا تقل عن الحروب والفتن أثراً في التخريب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع إلى كثير من معالم العمران مرده إلى أن الملوك والحكام - تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم إلى البناء - كانوا يضطرون إلى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها عناء وهى اللبن ، على صورة ما كان شائعاً في العمارة الدنيوية بمصر الفرعونية والبطلمية . والجدير

وكم ثار الجدل حول مدى ما في العمارة الإسلامية من «أصالة» . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التى قُدِّر لها أن تفتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار تحاكي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، كما ظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائدة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبّقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التى أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦ م على نهر دجلة المدركات المعمارية والفنية التى سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المدركات ازدادت قوة وثباتاً لاسيما إذا احتسبنا أن قصر المدائن المشهور «طيسفون» والذى بناه الساسانيون كان على مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح - الذى يذكره مؤرخون كالمسعودى والطبرى - وقد تحول إلى فكرة مسيطرة ملحة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن تلاهم من ملوك الدويلات دفعهم إلى بناء ما يبزون به من سبقوهم وإن أقروا لأولئك بعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواء في العراق أو إيران مظهراً من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه إلى الأبهة الملكية في بناء القصور لم

لتزول القصور والبيوت المقامة من اللبن وتندثر سريعاً بينما تظل بيوت العبادة قائمة طويلاً ، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على مرّ الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بُنيت بالأجر وتوفّر لها صنّاع مهرة .

وثمة عامل آخر ترتّب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه ، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء ، على عكس الحال في أوروبا خلال العصور الوسطى وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين يُعدّ عضواً له قيمته في نقابة ذات نفوذ ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب «دكتور» وهو اللقب الخاص بالعلماء ، واتخذ لنفسه زياً أكاديمياً متميزاً ، وخلع على نفسه صفات شرفية تُنقش على شاهد قبره^(٢٩) . ولا نجد في الإسلام ما يُشبه ذلك تماماً ، وإن كان الصناع والمهندسون في دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماءهم وتوقيعاتهم على كثير من المباني مما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبوّءوا في ذلك الزمان مكانة متميزة . وعلى الرغم من هذا الاستنتاج فإنه يصعب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم للملاحظ البناء ، فإن كان للأول فنحن لا ندرى هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه أو أن دوره قد تجاوز ذلك . وإن صادفنا توقيعاً على فسيفساء مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوباً بلفظ «عمل فلان» فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذي قد اضطلع ببناء المسجد أم انفرد بتنسيق الفسيفساء وحدها . ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصّلة للآثار التي نُقش عليها اسم الصناع أو توقيعه لأمدّتنا بمعلومات قيّمة تجيب عن بعض هذه التساؤلات . على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجّل شيئاً عن الصناع الذين أسهموا في بنائها ، بل سجّل بعضها اسم واهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء . ومن الغريب

بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة في جامع ابن طولون وفي أغلب المباني السابقة على العصر المملوكي المشيدة من قوالب الأجر إنما كانت مما نُزح من أطلال مدينة الفسطاط [أي من الطوب الذي سبق استخدامه في أبنية أخرى] . وقد استخدمت هذه المواد الهشّة حتى في بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوي الذي بنى حوالي سنة ١٠٥٠ م والذي كشفت عنه الحفائر الأخيرة في أفغانستان ، وقصور سامرا الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعي أن تتداعى أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يدُ بالهدم أو بالتخريب . ويصحّ مايكل روجرز المبالغات التي ذهب إليها المؤرخون في وصف ما ارتكبه المغول من تخريب في معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاءً يكشف بوضوح أن عدد المباني التي سلمت في فترة الغزوات المغولية بين سنتي ١٢٠٠ م ، ١٢٥٠ م تفوق بكثير تلك التي سلمت في المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ - ١٣٥٠ م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هي أن كثيراً من تلك المباني كان مرتجلاً سيئ التشكيل المعماري رديء الصنعة بما في ذلك القصور الفخمة التي كانت جدرانها تكسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام فتحجب بأناقته الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاعت هذه الظاهرة في عمارة الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعاً في كثرة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروى المقرئ أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت وتهدمت بعد سنتين فحسب من بنائها . ومما يؤكد هذه الحقيقة أيضاً أن مسجد علي شاه في تبريز^(٢٨) قد غدا حطاماً بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط .

ومن المفاهيم الإسلامية الوطيدة الإيمان بأن ما بينه الإنسان من عمارة مصيره إلى زوال ، وهو إيمان تعزّزه رداءة مادة البناء الهشّة وضعف مستوى البنائين ، غير أن الاهتمام الذي كان يخصّ به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيراً ، حتى



لوحة ٤٧ - منارة ابن طولون في صدر القرن التاسع عشر . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن روبرت هاى .

يبح لنفسه الخروج على الطابع الأصيل عماراً وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو التعبير الفني عن وحدة العقيدة التي يرمز إليها المبنى مهما اختلف الزمان أو المكان .

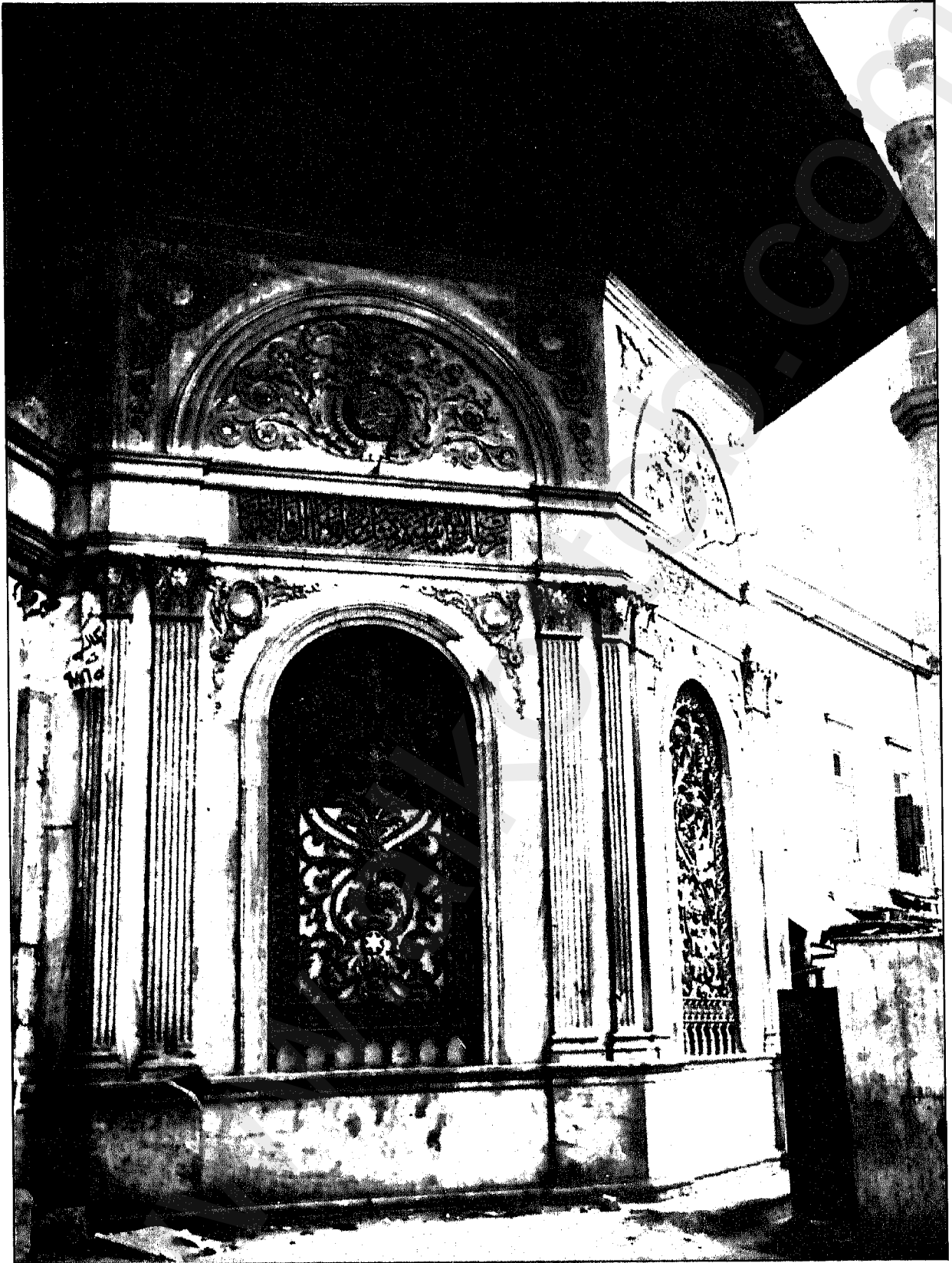
كذلك شاع أن العمارة الإسلامية قد خلت من المباني العامة . وهو اتهام ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحاكم ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وسُبل الماء العامة والقيساريات (٣٠) والأسواق والمدارس والخانات والوكالات والمستشفيات كبيمارستان قلاوون . ولا يعني اضطلاع بعض القادرين بالجانب الخيري فيها والسهر على رعايتها إلى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني

أن يأتي هذا الترتيب معكوساً في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول ، إذ نرى أن السلطان الذي أرسى في عهده البناء هو الذي يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء ، في حين لا ينال الواهب نفسه إلا إشارة عابرة حيث يُذكر اسمه عارياً مجرداً . بيد أنه كثيراً ما بلغ المستوى الفني المعماري حظاً من الرفعة والجودة بحيث يضاهي أعظم الآثار المعمارية في أوروبا ، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك إلى حد بعيد .

* * *

وكما جاءت العمارة الإسلامية موحدة الطابع ومتشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أواسط آسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسي ، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبنى الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون ، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حريصين على رعاية الطابع الأصيل والأصيل ، محترمين أعمال السلف على الرغم مما قد يضيفونه ، وهو ما تجلّى في المسجد الجامع بقربطية الذي استغرق إنشاؤه ثم الإضافات والتجديدات التي طرأت عليه مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل الحرف المتعاقبين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعمئة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقي ، لاسيما عند إعادة تشييد المئذنة الملوية على غرار ملوية سامراً (لوحة ٤٧) .

كذلك نلاحظ الظاهرة عينها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة إصفهان ، فقد استغرق بناؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكمالها سلاطين السلاجقة ودولة الإيلخانات وأمراء بنى مظفر ثم الملوك الصفويون ، غير أن أحداً منهم لم



أصبحت بمرور الزمن مبانى مستقلة منفصلة تُبنى لذاتها . وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسبيل طراز معمارى خاص بصنائه المتينة من وراء مشبكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يُستخدم ككتاباً لتحفيظ القرآن .

وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثمانى الدائرى الهيئة ، تعلوه زخارف تشدّ الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصليبية (لوحة ٤٨ ، ٤٩) وسبيل البدوية بحىّ المغرّبلين (لوحة ٥٠) وسبيل السيدة رقية (لوحة ٧ ملون) وسبيل وكتّاب عبد الرحمن كتخدا (لوحة ٨ ملون) والواجهة الرخامية لسبيل قايتباى (لوحة ٩ ملون) . ويبدو في الطابع العثمانى للسبيل أثر الطراز الإيطالى فى بناء النافورات .

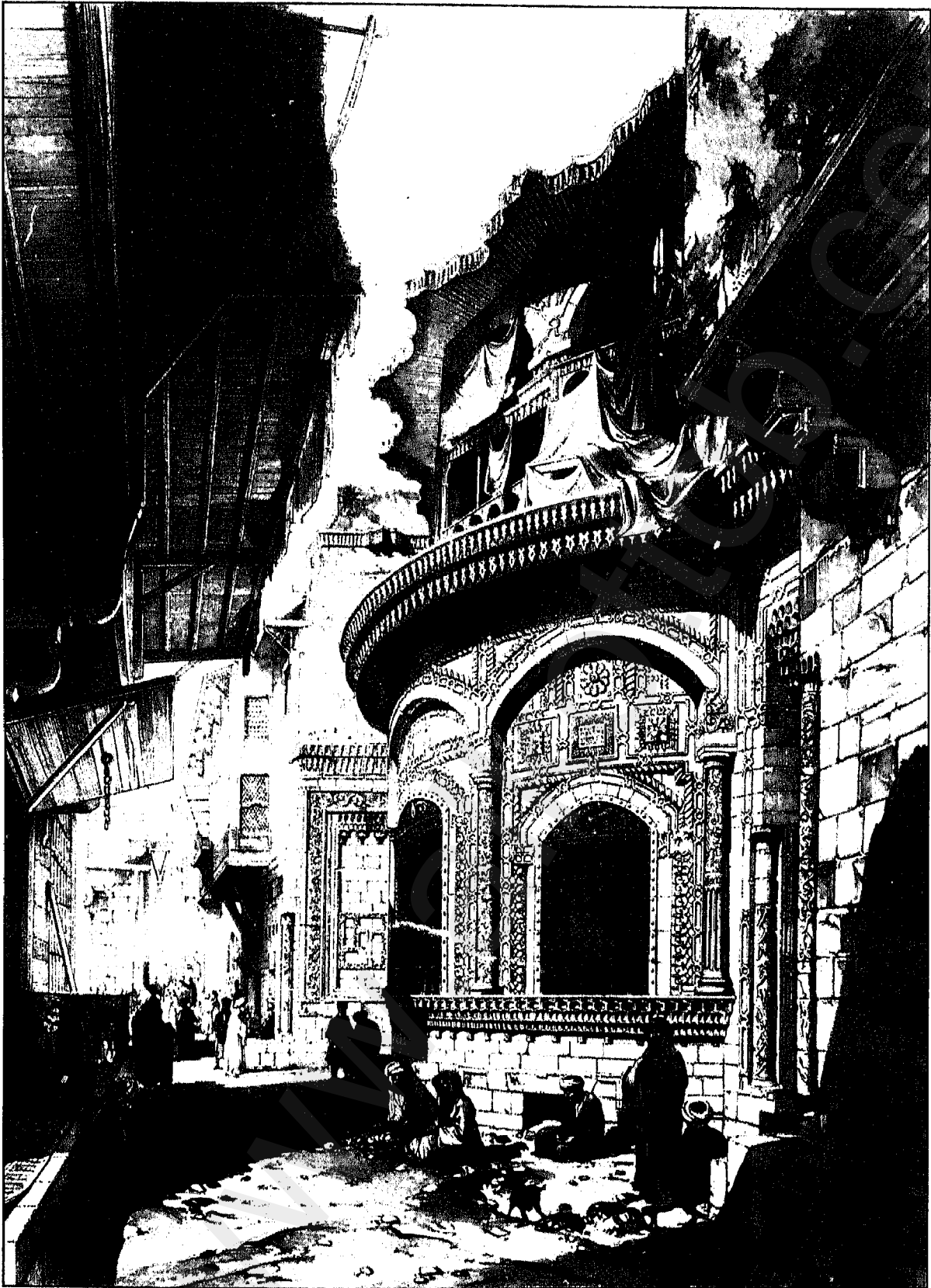
لم تكن مبانى عامة ، وقديما تنافس الموسرون اليونان والرومان - لا السلطة الحاكمة - فى الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون «السبيل» أعظم ما يُثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أمجاد أى شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله فى سبيل الحفاظ على الماء وحُسن توزيعه ، فقد سبقه وبزّه فى حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبلة القاهرة والذى ردّ فيه الرسول عليه السلام حين سُئل عن خير عمل من أعمال البرّ فأجاب : «سقاية الناس» .

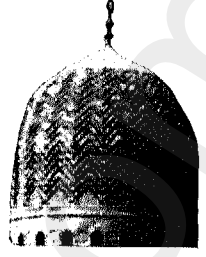
وكانت الأسبلة تُبنى فى مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقاوات الصوفية ، ثم

لوحة ٤٨ ، ٤٩ - سبيل أم عباس تهجين زخارف الباروك بالعناصر الأناضولية.



لوحة ٥٠ - سبيل البدوية. لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة. عن روبرت هاى. ◁





تخطيط المدن

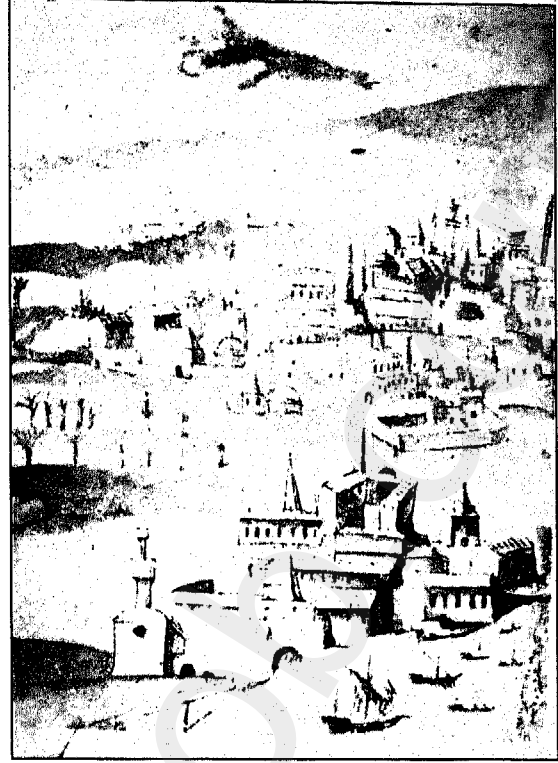
التطور الاجتماعى ... وأنه إذا كان قد طرأ على مجريات التحضر فى المدن الإسلامية بعض التطور فى الفينة بعد الفينة ، فإن مرّد ذلك إلى نزوات الحكام أو نزغات السلطة القائمة^(٣١) . ويرون كذلك أن المدينة الإسلامية كانت تفتقر إلى نظام المجالس البلدية بمفهومها العصرى ، غير أن العبرة ليست فى شكليات التنفيذ بقدر ما هى فى جوهر تخطيط المدينة ونموها . فلم يكن تخطيط المدينة الإسلامية يتم دفعة واحدة لكافة أنحاء المدينة بإعداد مسقط عام لها كما لم يكن يتم كما يزعمون بطريقة عفوية ، بل كان يجرى وفق مستويين أحدهما «التخطيط الواعى»^(٣٢) وهو ما كان يُطبّق حين البدء فى إنشاء المدينة وينصبُّ على تخطيط إطار المدينة العام ، ويشمل سورها وبواباتها المتصلة بطرق القوافل والقصبة التى تخترق المدينة من أحد طرفيها إلى الطرف الآخر وتمرّ بقلب المدينة الذى يضم المسجد الجامع وقصر الخليفة أو الحاكم ومن حوله قصور ودور عليّة القوم . أما المستوى الثانى الذى يشمل الطرق الفرعية والمساكن المتكاثرة على مرّ الزمن ، فهو وإن كان يتم بطريقة تلقائية ، أى بلا تصميمات مسبقة إلا أنه كان محكوماً بعاملين : العُرف الحتمى ، والتخطيط والعمارة معاً فى أبعاد الفراغ الثلاثة طبقاً لظروف ما قد يُستحدثت من مبان .

وقد وقع اختيار الخلفاء الفاطميين فى القاهرة على منطقة الجمالية التى تتوسط المدينة لبناء قصورهم ، ومن ذلك قصرى المعزّ الشرقى والغربى [الكبير والصغير] اللذين توسّطا المدينة بالقرب من الجامع الأزهر ويطلان على القصبة ، وقد طواهما الزمن ولم يبق من ذكرهما سوى تسمية شارع بين القصرين (لوحة ٥٣ وشكل ١٥) . وكانت المكانة الاجتماعية لأصحاب البيوت تُراعى فى التخطيط من حيث موقعها قريباً من القصبة أو بُعداً عنها ، من ذلك قصر بشتاك ، وقصر محب الدين الشافعى الموقعى الذى لم تتبق منه سوى قاعة فخمة تشى بعراقته ، وقصر جمال الدين الذهبى شهبندر التجار ، وبيت السحيمى .

وما من شك فى أن أحد السمات اللافتة فى العمارة الإسلامية هو تركيزها على الداخل أكثر منها على الخارج . وخير ما يعبر عن هذه السمة هو المنزل الإسلامى المشيد حول صحن داخلى ، ويطل على العالم الخارجى من خلال جدران عالية تتخللها نوافذ صغيرة الحجم ومجموعة من المشربيات تهيئ الانفتاح على الخارج دون إخلال بالحجاب ، وتيسر السبيل أمام أهداف التهوية والإضاءة كما تتيح الفرصة لمن يطل . وكانت العادة أن تتجمع عدة منازل ضمن تجمع ملحوظ تحوطه الجدران ، يلج إليها الناس من خلال بوابة تؤدى إلى مجاز تتفرّع منه الممرّات [الحارات] للوصول إلى دور السكنى . ومثل هذه الدور وهذه التجمعات هى التى تعطى للمدينة الإسلامية القديمة مظهرها المميز الذى لا تخطئه العين (لوحة ٥١ ، ٥٢) .

ولقد اعتاد بعض الكتاب الأوربيين التشكيك فى وجود مفهوم إسلامى لتخطيط المدن متناسين الفارق الجوهرى بين الظروف الجغرافية والعوامل المناخية وطبيعة عمليات التحضر ، بمعنى الانتقال من معيشة البداوة إلى سكنى المدن بين الغرب والشرق . فيذهب أوليج جرابار مثلاً إلى أن : «المدينة الإسلامية ليست غير سلسلة من الصراعات بين أقطاب متنافرة غير قابلة للامتزاج فى أغلب الأحيان ، خاضعة لمتغيرات الزمان والمكان أكثر منها كياناً اجتماعياً وعضوياً خاضعاً لسنة

لوحة ٥١ - تصل إلينا عمارة القرون عبر اللوحات التي رسمها الرحالة الأوربيون وكذا من أطلال المدن القديمة . مدينة بصعيد مصر رسمها فنان من البندقية حوالى عام ١٥٦٥ .



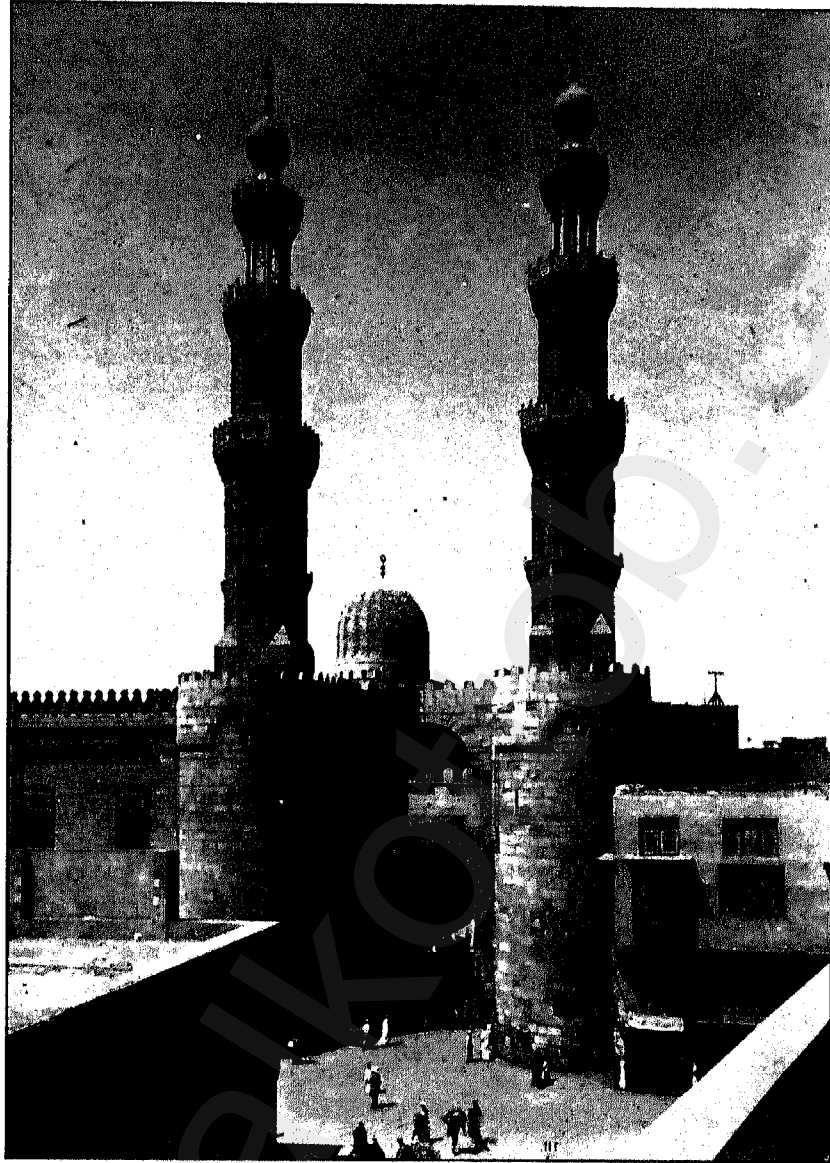
لوحة ٥٣ - مشهد في الطريق بين القصرين . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن پاسكال كوست .

لوحة ٥٢ - أطلال مدينة بام القديمة في الجنوب الشرقى من إيران مازالت تحمل لنا بصمات تخطيط المدينة الإسلامية





لوحة ٥٤ - باب زويلة وقد استخدم
برجا المدخل قاعدتين لمنارتى مسجد
المؤيد.



التعبيرية الجمالية ، مطبقاً في كلا المستويين الواعى والتلقائى . فكانت الشوارع والحارات تُخطط متعرجة ضيقة لأن المساكن والقصور والمباني العامة تضم أفنية وحدائق تستقبل الشمس والهواء من ساحاتها الداخلية التى لا تجعلها فى حاجة إلى الشارع الفسيح ، فاقصر اتساعه على ما يفى بمطالب المرور وغدو الباعة الجائلين ورواحهم . كما كان بتعرجه وضيقه يوفر مساحات ظليلة ، ويتيح اختزان الهواء الرطب ليلاً حتى يُشيعه أثناء ساعات القيظ ملطفاً من حرارة الجو ، على العكس

ومما يؤكد أنه كان ثمة نظام للمرور داخل الشوارع الرئيسية أن القوافل الوافدة من الشام كانت تدخل إلى القاهرة المعز من الجنوب عند باب زويلة (لوحة ٥٤) مخترقة القصبة ، وما تكاد تفرغ من مهمتها حتى تتجه شمالاً عبر باب الفتوح أو باب النصر (لوحة ٥٥ ، ٥٦) ، بينما تسلك القوافل القادمة من بلاد المغرب اتجاهاً عكسياً في مرورها بقلب المدينة .

وكان العرف المتبع فى بعض قواعد التخطيط ، مثل مراعاة العوامل الجوية ومتطلبات الأمن والناحية



لوحة ٥٥ - باب النصر . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن كتاب « وصف مصر » .

لوحة ٥٦ - باب النصر ، لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة عن كتاب « وصف مصر » .



من الشارع المستقيم الواسع كالبولفار الأوربي المعاصر الذى تستبيحه الريح صباحاً ومساءً. (٣٣)

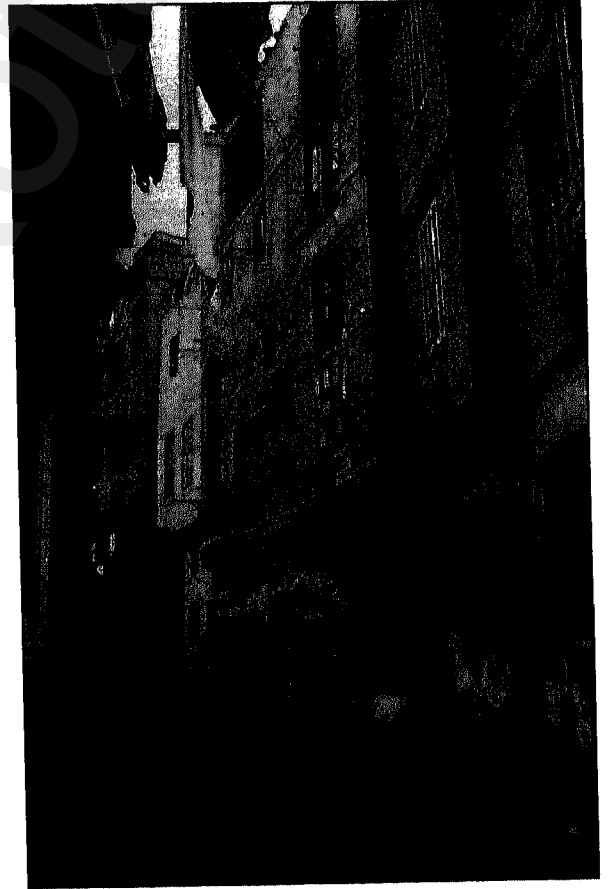
على أن تعرّج شوارع المدينة الإسلامية الذى يجعلها مقسّمة إلى أجزاء مُغلقة المطلّ أى مقفولة المنظر (٣٤) يوفّر للسائر فيها ميزة سيكولوجية توحى له بقصر المسيرة التى عليه أن يقطعها ، وذلك بتنسيق تجزئته فى نقط بؤرية (٣٥) مثل مبنى جامع أو سبيل أو قصر على سبيل المثال (لوحات ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩) .

وكان الجائل فى المدينة يُواجه بأبنيتها التى تتدرّج وفق أهميتها حتى يلتقى بأعظمها شأنًا فى النقطة البؤرية التى تمثّل قلب المدينة ، شأنها فى ذلك شأن التصعيد الموسيقى «الكريشندو» . وهكذا أضيفت الناحية التعبيرية الفنية إلى تخطيط المدينة ، الأمر الذى يمتنع مع استقامة الشوارع وتعامدها فى الطرق الواسعة المعاصرة (لوحة ١٠ ملونة) .

لوحة ٥٧ - الطرّق مغلقة المطل أو مقفولة المنظر [شارع الدرديرى متجهين غربا صوب شارع المعز لدين الله] . ويبدو مسجد الدرديرى بمئذنته مكوّنا نقطة بؤرية في نفس الشارع ذى المنظر المغلق تفوق في أهميتها النقطة البؤرية للمنزل عند المنعطف ، مما يضيف على الشارع اتجاها أماميا وخلفيا .

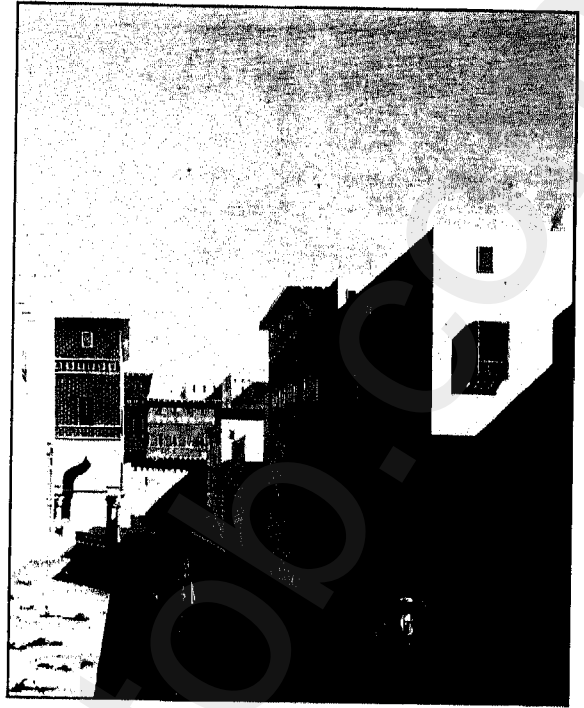


لوحة ٥٨ - الطرّق مغلقة المطل أو مقفولة المنظر [شارع الدرديرى إلى جوار الأزهر متجهين شرقا مستدبرين شارع المعز لدين الله] . لقد أثرت انحناءة الشارع على تربييع الحجرات . وإن كان الدور الأرضى مخصصا للخدمة فلم يكن ثمة داع لتربييع حجراته المطلّة على الشارع على حين تطلب الأمر تربييع حجرات الدور الأول فوق الأرضى المخصصة للمعيشة والاستقبال حتى لا تبدو منبعجة ، وترتب على ذلك خلق مشكلة معمارية قدّم لها المعمارى حلا موفقا بإنشاء كوابيل تتفاوت بروتزا ، وصمّم الواجهة بتنسيق الأسطح البارزة مما بعث الحياة في التصميم كله وخلق نقطة بؤرية في منعطف الشارع .



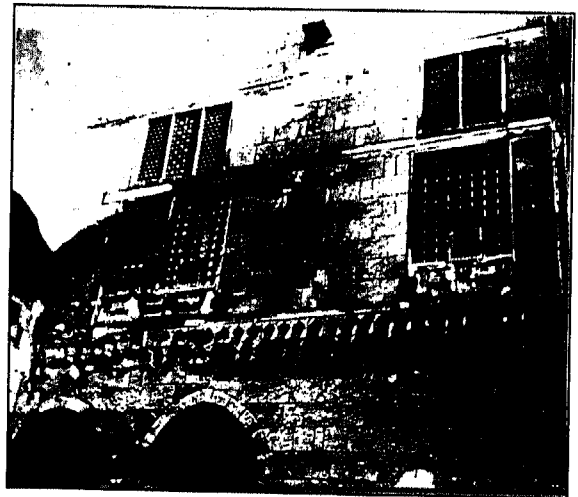
ولقد أتاحت تعرّجات الشارع الفرصة للمعماري كي يظهر مواهبه في ابتكار الحلول لمعالجة مشكلة «تربيع» الحجرات . وكان الدور الأرضي في العادة يشمل المخازن وحجرات الخدمة ، ولا ضير في أن تكون هذه الحجرات غير تامة التربيعة ، ولكن ما نكاد نبلغ حجرات المعيشة في الدور الأول حتى يتعين على المعماري التحايل لتربيع حجراته ، ومن ثم لجأ إلى استخدام الكوابيل أو المقرنصات (لوحة ٦٠ ، وشكل ١٤) . وهكذا يتضح لنا أن التشكيك الذي أثاره بعض مؤرخي الغرب حول تخطيط المدن الإسلامية لاسند له من الواقع ، بل من الواضح أنه كان ثمة وعى كامل بالقيم الجمالية في التخطيط والعمارة ، وكان العُرف السائد والتقاليد الفنية هي التي تحمى هذه القيم الجمالية (٣٦).

وقديماً وصف جوبينو الفيلسوف الرحالة والدبلوماسي الفرنسي من القرن التاسع عشر ، مدينة القاهرة وهو يطل من فوق القلعة على المدينة كلها بقوله : «ينفسح تحت أقدامنا ميدان عريض تتصدّره مدرسة السلطان حسن ، تمتد من ورائها عن يمين وعن يسار المدينة نفسها تزرعها آلاف الشوارع وتتوسطها بقع الميادين ، وتتجاور فيها المساجد والمباني العالية الضخمة ، وتتوزع فيها مئات الحدائق ذات الأشجار الكثيفة الظلال . وقد لا تكون القاهرة مدينة تعجّ بأماكن اللهو والمرح أو تبهر المرء بتمائل تخطيط عمائرها ، ومع ذلك فهي مدينة كبيرة فسيحة عميقة الأثر بطابعها المتفرد ، نابضة بالدفع والحياة ، مفعمة بمواطن الجمال . وقد تكون هناك مدائن أخرى أقرب إلى مفهوم الجمال المعماري من القاهرة ، فلسنا نجد هنا تصميماً يمشى في خط مستقيم ، ولكن لعل هذا التخطيط نفسه المتميز بالتحرّر من قيود التماثل هو سرّ جمال المدينة الهادئ في غير سرف ، النبيل في غير ادعاء . على أن القاهرة التي نراها اليوم ليست بتلك القاهرة ابنة العصور العتيقة ، ذلك أن عصوراً متتالية أضافت إليها الكثير من الأبنية والآثار فاكتملت عبر فترات متباعدة . لكنها على امتداد



لوحة ٥٩ - عمارة تقليدية من المنطقة الساحلية [الإسكندرية] يبدو انفتاحها على الداخل وانغلاقها على الخارج باستثناء فتحات المشربيات في الأدوار العليا . ويتجلى بوضوح تقسيم الشارع إلى أجزاء «مغلقة المثل» وكأنها امتداد لفكرة انفتاح المنزل على الداخل على مستوى المدينة . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن كتاب «وصف مصر» .

لوحة ٦٠ - منزل الكريتلية حيث استخدم المهندس المقرنصات في إعادة تربيعة حجرات الدور الأول المخصّص للمعيشة .



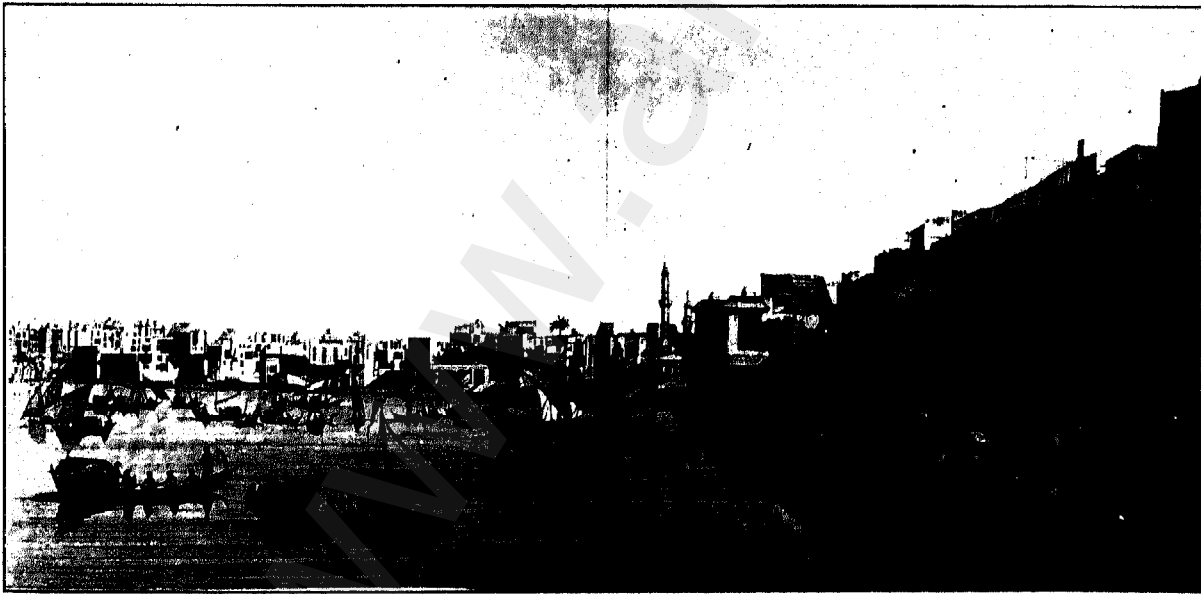
كانت تلك حماسة دينية خالصة أم رغبة في الإعلاء من شأن مدينته واجتذاب الحجاج إليها . غير أن المدينتين لم يُكتب لهما البقاء طويلا ، فلقد قضت على سامرا عوامل عديدة منها طبيعة المدينة التي أقيمت لتكون تكتة كبيرة مؤقتة للجنود ، ثم صعوبة تزويدها بالمياه وربطها بطرق المواصلات بسبب موقعها الجغرافي الأمر الذي أثقل عاتق الخليفة الذي أنشأها بأزمات سياسية حادة . وتكشف الصور الفوتوغرافية التي التقطت من الجو لبقايا مدينة سامرا عن أنه كان يشقها طريق رئيسي أطلق عليه اسم «الشارع الأعظم» ، وكانت تلك أول مرة يُستخدم فيها لفظ «الشارع» بهذا المعنى المعروف اليوم ، وتتفرّع من الشارع الأعظم شوارع فرعية على زوايا عمودية منه ، كما كانت تقوم في المدينة عدة قصور فخمة مثل بلكورا والجوسق الخاقاني تحيط بها ميادين ومتنزهات وساحات وقاعات أنيقة ذات زخارف بديعة . أما مدينة السلطانية فيبدو أنها بقيت حتى القرن السادس عشر ، وعلى الرغم من أنها لم تظفر بالعناية

لوحة ٦١ - بركة الأزبكية بمدينة القاهرة ، وهي إحدى البرك التي صار تجفيفها بعد التحكّم في مناسيب نهر النيل بواسطة القناطر الخيرية ، وتم استصلاحها وغدت مركز مدينة القاهرة في أواخر القرن التاسع عشر . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن كتاب «وصف مصر» .

تاريخها لم تخل قط من معانقة الإيمان والفكر والجسارة والثراء والطاقة المبدعة الخلاقة» . (لوحات ٦١، ٦٢، ٦٣) .

وقد توفّرت لنا منذ القرن الثاني عشر مصادر تصف المدن بعد أن كانت تلك المصادر من قبل مقصورة على تناول أحوال الناس في تلك المدن . فنرى المقرئزي خلال القرن الخامس عشر يزودنا في كتابه «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» بوصف تفصيلي لإحدى عواصم الإسلام الكبرى ، وما نظن أنه قد سبق المقرئزي في ذلك سابق كما لم يلحقه لاحق في هذا المضمون .

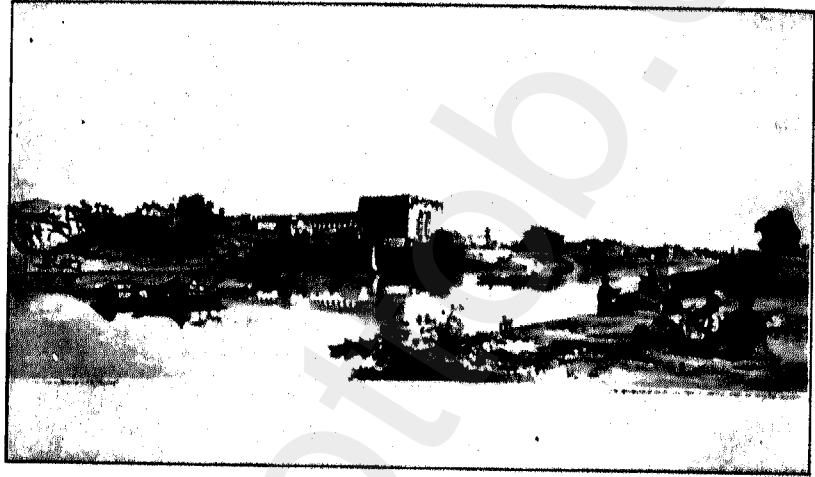
وفي الحق إن كثيراً من المدن الإسلامية لم تكن إلا امتداداً لمدينة كانت قائمة قبل الإسلام ثم ازدهرت بعده ، وأقبل الناس على تعميرها وتوسيع خططها باستثناء مدينة سامرا الواقعة على نهر دجلة التي أسسها المعتصم على امتداد خمسة وثلاثين كيلومترا على طول ضفة النهر سنة ٨٣٦ لتكون معكسراً لجيوشه ، ومثل مدينة السلطانية بإيران التي أسسها أرغون عام ١٢٨٠ م ، ثم عمل «أولچايتو» أول سلاطين الإيلخانات الشيعة على توسيعها . وكان أولچايتو يعتزم الإتيان برفات الحسين من كربلاء وإقامة ضريح له بالسلطانية ، ولا ندرى إن



لوحة ٦٢ - حتى بولاق ، ويبدو في يسار الصورة جامع سنان . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن روبرت هاى



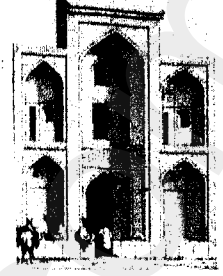
لوحة ٦٣ - قناطر المياه الممتدة من النيل إلى القلعة . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن روبرت هاى .



الملكى في كل منهما مركزاً للمدينة ، فلم يكد يُشيد حتى أُلحقت به دواوين الوزراء ورجال الدولة ، وبنى المسجد الجامع على مقربة من القصر . ومثل هذا نراه في القطائع مدينة ابن طولون حيث كان الجامع [وإن كان اسمه «المسجد» فقط كما سجل في النقش الخاص بتشييده] متصلاً بقصر ابن طولون عن طريق «شارع مستقيم» .
وحينما بنى المتوكل في سنة ٨٦٠ قصره الكبير في شمال سامرا جعل أكبر مساجد المدينة على مقربة منه (لوحة ٩) ، على أن تحول القصر الملكى أو السلطانى إلى مركز للمدينة لا يعنى بالضرورة أنه المركز بالمعنى الهندسى للكلمة ، وإنما يعنى ببساطة وقوعه في أصلح مكان للتخطيط والعمران .

اللازمة فقد كانت أفضل موقعاً من سابقتها . ويحدثنا الكاتب الجغرافى حمد الله مصطفى القزوينى من كتاب القرن الرابع عشر فيقول : «إن المغول نجحوا في تحويل طرق التجارة التى تخترق إيران بحيث تمرّ على هذه المدينة مما أعان على ازدهارها» . ومع ذلك فقد بدأ اضمحلالها في أواخر القرن الخامس عشر بسبب التغير الكبير الذى طرأ على طرق التجارة الدولية بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح إلى الهند والشرق الاقصى مما صبغ التجارة بالصبغة البحرية وصرف اهتمام الناس عن تجارة البرّ واستخدام القوافل فيه .
وتتميز هاتان المدينتان بما تميزت به العواصم الإسلامية التى اتخذت مقاراً للملوك ، فقد صار القصر

المؤرخون، وذلك بعد اكتشاف البرتغاليين لطريق رأس الرجاء الصالح الذى حوّل طريق تجارة الهند والشرق الأقصى بعيداً عن مدن العالم العربى الإسلامى . وتبدو هذه المباني وكأنها منتديات تجارية ، إذ كانت تُستخدم لمبيت التجار الذين يدفعون رسوماً عن حصولهم على حق بيع بضائعهم فيها ، فضلاً عن الضرائب العامة على التجارة التى كان يقدرها «المحتسب» وهو المشرف على الأسواق فى عهد المماليك ومنظّم التجارة فيها .



الخانات ومنازل القوافل والأسواق

ويستحق تخطيط وكالة الغورى (٣٧) منا وقفة قصيرة فهو نموذج للوكالات التجارية فى ذلك العهد ، وتتألف هذه الوكالة من فناء محاط بحجرات من الحجر مقببة تُستخدم كمخازن ، ومن فوقها طابق يشتمل على حجرات تتم فيها المقايضة بين تجار الجملة الغرباء والمحليين ، تعلوها وحدات سكنية كل منها ذات طوابق ثلاثة قائمة بذاتها ، أعدّ الطابق العلوى لكل منها للنوم وبه المشربيات التى تطلّ على الصحن المكشوف .

وتتميز الوكالة الإسلامية عن «الفنداكى» الذى استخدمه تجار البندقية وچنوا بأنها تجمع التجار طبقاً لنوع السلعة التى يتجرون بها دون نظر إلى جنسياتهم ، على حين يتميز الفنداكى ، وهو متجر وفندق فى الوقت نفسه ، بأنه يقبل التجار من ذوى الجنسية الواحدة .

وشاع نوع آخر هام من المباني فى إيران وفى بلاد الأناضول منذ عهد السلاجقة ، هو خانات القوافل التى كان القصد منها إيواء التجار المسافرين وحراستهم فى بعض الأحيان حينما يضطرون إلى المبيت فى الطريق بين مدينتين (لوحة ٦٦) ، وكانت هذه الخانات تُدعى فى إيران باسم «الرّباط» . ومن الثابت أن مباني مماثلة أقيمت على طول طريق نهر الفرات المتجه إلى الشرق فى ظل الإمبراطورية الرومانية (٣٨) ، غير أن أقدم ما بقى منها حتى الآن هو «خان دايا خاتون» بآسيا الوسطى على مقربة من مرو . وعلى الرغم من أن الحفائر الجارية لم تكشف لنا بعد عن التخطيط الكامل للمبنى ، إلا أن

وثمة جزء هام فى المدينة الإسلامية هو ما يجوز أن نطلق عليه اسم «العمارة التجارية» التى نمت خلال العصور الوسطى وتطورت بعد أن شارك فيها الأفراد . ونلاحظ أن تنظيم الأسواق فى الإسلام كان أوثق صلة بالروح الإسلامية منه بالنظم البلدية ، وإن يكن اليعقوبى [من مؤرخى القرن التاسع] قد ذهب فى ملاحظته على أسواق بغداد وسامرا إلى أن ظروف التجارة هى التى أملت قواعدها . أما النظم التى عُرفت قبل الإسلام مثل «الفورم» الرومانى أو ساحة السوق اليونانية «الأجورا» ، أى المباني التى كانت تُعقد فيها اجتماعات التجار ، فلم تظهر فى الإسلام إلا فى فترة متأخرة نسبياً . فلم تُعرف القيسارية مثلاً قبل العصر المملوكى (لوحة ٦٤) ، أما «البيدستين» أو «البازارستان» الإيرانية أى سوق القماش فهو ظاهرة منقولة عن العثمانيين (لوحة ٦٥) . وهكذا لم تشهد المدن التى اشتهرت بأسواقها مثل القاهرة وحبلى مبانى فخمة مخصصة للتجارة - مثل وكالة الغورى فى القاهرة (لوحة ٢٣٤ ، ٢٣٥) ومثل خان الصابون فى حلب ، ومثل القيسارية التى بناها السلطان الغورى فى القاهرة والتى تعرف الآن باسم حى الموسيقى - إلا فى أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر ، وهو أمر لا يخلو من مفارقة وغرابة إذ أن هذه الفترة بالذات هى التى شهدت انهيار تجارة الشرق الأوسط كما أجمع



لوحة ٦٤ - سوق الأقمشة والسجاد بالغورية أمام
مسجد الغورى بالقاهرة . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر
بالإبرة . عن روبرت هاى .



لوحة ٦٥ - بازار بقاشان، لوحة مطبوعة بطريقة الحفر . عن
فلاندان وكوست .



لوحة ٦٦ - يطلق على سراى القوافل بالتركية اسم «خان» ويستخدم القسم الأكبر منها للتخزين وعقد الصفقات التجارية مع استخدام مساحة ضيقة للاستحکامات . مشهد خان قوافل بالاناضول يكشف عن أنه كان منتدى اجتماعيا يصخب بالحياة . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر من القرن التاسع عشر .

رائعة من حيث المستوى الفنى ومستوى الزخرفة ولا سيما في خراسان الإيرانية مما يرجع إلى عصر السلطان سنجر (١١١٦ - ١١٥٦) مثل «رباط شرف» (لوحة ٦٧) وخان شاه سلطان حسين بإصفهان (لوحة ٦٨) وخان قوافل مايار (لوحة ٦٩) وخان قوافل أمين اباد على الطريق ما بين إصفهان وشيراز (لوحة ٧٠) ، فإن أكبر قدر توفر لدينا من المعلومات حول هذه المباني هو ما يتعلق بخانات الاناضول التي ترجع إلى عصر السلاجقة، ففيما بين سنتي ١٢٢٠ و ١٢٨٠ شيد أكثر من ستين خاناً من هذا النوع في رقعة ضيقة من أرض هذه المنطقة .

المعلومات المتوفرة حتى الآن تذهب إلى أن مسقطه كان صليبي الشكل ذا أربعة إيوانات تحل على فناء فسيح . وتتكون هذه الإيوانات من طابقين أو ثلاثة من الغرف تتوسطها عدة ممزات أو أروقة مواجهة للفناء كذلك . وأمام كل إيوان منها موقد ليطهو النزلاء طعامهم فوقه . ولم يكن هناك بد من أن تكون هذه المباني مزودة بالمرافق الضرورية ، كالحمامات والمسجد أو المصلى وحظائر عديدة لدواب الركوب بالقرب من مداخلها ، بل نجد فيها أحياناً عيادات لعلاج المرضى والعناية بهم . وعلى الرغم من أننا نعرف من بين هذه المباني نماذج



لوحة ٦٧ - خان قوافل «رباط شرف» . خراسان بایران .

المجتمعين زمهرير البرد . أما مدخل البوابتين الخارجية والداخلية فقد نُقش نقشاً بديعاً مرصعاً بالرخام . وتشهد الفخامة التي يلاحظها المشاهد على المبنى كله داخله وخارجه بسخاء منشئ الخانات ، وهو ما تؤكد ذلك وثيقة وقف أحد الخانات المسجلة باسم الأمير السلجوقي قاراتاي في أنطاليا سنة ١٢٥١ ، وتنص على تقديم الطعام وتيسير المبيت للمسافرين بلا أجر ، ومنهم ما يحتاجون إليه من خدمات أخرى مثل إصلاح أحذيتهم والعناية بدوابهم ، بل وتقديم هدايا من السكر في أيام الأعياد . وكان بهذا الخان مستشفى

وأقيمت تلك المباني بالحجر ، وأسرف في تحصينها حتى بدت أشبه بالقلاع (٣٩) . وانتشرت هذه الخانات على طريق التجارة المتجه نحو الجنوب الشرقي من قونيه يفصل بين كل منها نحو عشرين كيلومتراً . وأوضح نموذج لهذه المباني هو «خان سلطان» (لوحات ٣٣٣ ، ٣٣٤) بقرب آق سراي الذي بناه السلطان علاء الدين كيقباز الأول في سنة ١٢٢٩ - ١٢٣٠ . ويتألف من صحن خارجي وبه حظيرة للدواب ، ومن حانوت حداد يعنى بالركائب . والراجح أن الصحن قد ضمّ كذلك بعض المتاجر ، وثمة قاعة داخلية مسقوفة تقي

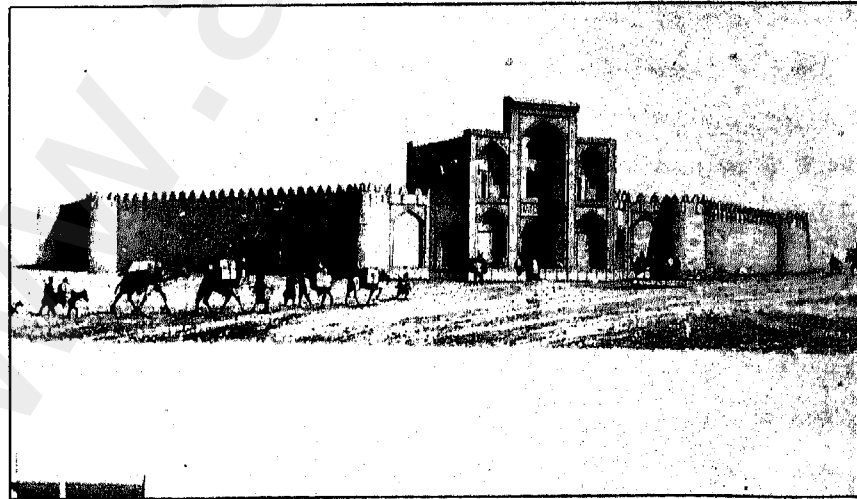
لوحة ٦٨ - كارافان سراى «سراى قوافل شاه سلطان حسين». اصفهان. لوحة عن كتاب «رحلة في فارس» للمصور اوجين فلانندان والمهندس پاسكال كوست ١٨٤٠ م.



لوحة ٦٩ - خان قوافل مايار «رحلة في فارس» لفلانندان وكوست.



لوحة ٧٠ - خان قوافل أمين آباد على الطريق ما بين اصفهان وشيراز. عن پاسكال كوست وأوجين فلانندان كتاب «رحلة في فارس».





لوحة ٧١ - العمارة العسكرية هي التعبير المباشر عن القوة والسلطة والنفوذ . برج في حصن بديار بكر . من البازلت الأسود تزيده نقوش الرنك صلابة وقوة .

الكفاءة . ومما يبعث على الأسف أن تلك المنشآت التي وصفها لنا القزويني تفصيلاً والتي شملت بلاد فارس كلها في العصور الوسطى قد اندثرت جميعاً ولم يبق منها أثر .

ولم تنشأ الأسواق على أساس يتفق ومقتضيات التجارة فحسب كما يزعم البعض ، يؤكد ذلك ما شهد به المؤرخ اليعقوبى وسجله في حديثه عن تأسيس بغداد وسامرا . وعلى الرغم من إطلاق هذا الحكم على عآلته فإننا نجد القاهرة الفاطمية بوجه خاص تتميز عن سائر المدن الإسلامية ببعض الخصائص ، منها - كما سبق القول - شارع رئيسى طويل هو المعروف بالقصبه يخترقها من الشمال إلى الجنوب من باب الفتوح إلى باب زويلة ، يبلغ عرض الجزء المخصص للمرور منه ثمانية

وحمام ومسجد ، وعدد كبير من الموظفين في خدمة هذه المرافق ، كما كانت به هيئة دائمة من البنائين المكلفين بإصلاح المبنى وصيانته والسهر على خدمة المسافرين .

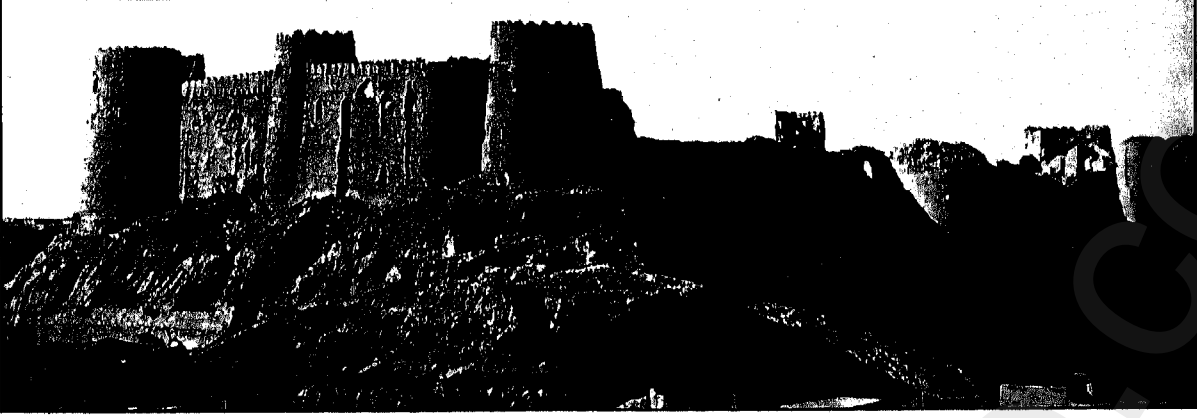
وتبدو الزخارف الأساسية في هذه الخانات «السراى» على وجه المدخل الرئيسى وواجهة باب الحظيرة المحاذى له . ويطل على الفناء بناء من غرف ثلاث من ثلاثة اتجاهات ، في حين تطل من الاتجاه الرابع قاعة ضخمة طويلة ذات بهو رئيسى مرتفع السقف وعدة قاعات صغيرة منخفضة السقف يتراوح عددها بين خمس وتسع ، وكلها محاذية للبهو الرئيسى نفسه . وكان هذا الجزء الرابع من خان القوافل هو البناء الرئيسى الهام فيها ، يبدأ البناءون بتشبيده ثم يتبعونه ببقية أجزاء البناء .

ومن المنشآت الماثورة عن العصر السلجوقى كذلك بعض التحصينات التي أُقيمت من أجل حماية القلاع المبنية فوق قمم الجبال خارج المدن ، وبعضها الآخر المخصص لحماية المدن نفسها (لوحة ٧١ ، ٧٢ ، ١١ ملون) ، فضلاً عن قصور الأمراء بالمدن أو بالريف ودور الدواوين العامة وبيوت الضيافة والأسواق والدكاكين والحمامات الشعبية .

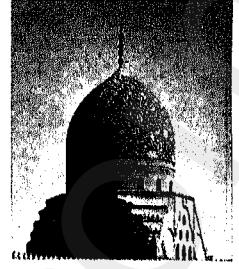
وهناك فروق جوهرية بين الخانات والوكالات القائمة وسط المدن التي كانت تقدم خدماتها بأجر بوصفها أماكن ذات طابع تجارى خالص ، وبين خانات القوافل المبنية في طرق الصحراء أو بين المدن بوصفها محاط لتوقف قوافل التجارة تقدم خدماتها بلا مقابل ، غير أن الفروق بين هذين النوعين من المباني لا تقف عند هذا الحد بل تتجاوزه إلى اختلافات كبيرة في تصميم البناء وفي زخرفته .

وثمة نوع أخير من المباني هو «اليام» المغولى الذى يجوز لنا أن نطلق عليه اسم «خان البريد»^(٤٠) ، ويبدو أنه كان توفيقاً بين نظام خانات القوافل وبين النظام البريدى الذى ساد بلاد الصين وكان على قدر كبير من

لوحة ٧٢- قلعة هراة بأفغانستان . من قوالب اللين (الطوب النى) والقوالب المكسوة بالميناء .



أمتار ، وتتخلله دخلات تشغلها الأسواق التى تعقد فى الشوارع والساحات ، وتُحَفَّ القصبه أبنية فخمة من قصور الخلفاء الفاطميين ، تليها منشآت أخرى كالمساجد والمدارس ومدافن السلاطين من المماليك التى أضيفت فيما بعد ، كما كانت تشمل أقساماً خُصص كلٌّ منها لنوع من أنواع التجارة كالخيامية والنحاسين والعطارين والمغربلين إلى غير ذلك . ومثل هذا نجده أيضاً فى شوارع أخرى مثل «الدرب الأحمر» ، بل حتى فى بعض الأسواق مثل «سوق السلاح» . لقد كان وجود القصور والأبنية الفخمة حول القصبه مما يميز القاهرة عن المدن الإسلامية الأخرى حتى ما كان منها غنياً بمعامله الأثرية مثل حلب التى يمكن أن تُقارَن بالقاهرة فى هذا الميدان ، إلا أنها لم تظفر بمثل هذا القدر من العناية فى التخطيط .



العمارة الإسلامية المصرية

ما زالت الأسباب التاريخية التي دفعت بحكام مصر إلى الاهتمام بتخطيط المدن وعمارته غامضة لدى بعض المؤرخين ، ولكن الواقع الذي لا يمكن إنكاره هو أن القاهرة كانت دائما المدينة الكبرى الوحيدة في عالم الإسلام التي يمكن أن تجارى بحق - من وجهة النظر العمرانية - المدن العالمية ذات الطابع المعماري الأصيل مثل روما والبندقية وغيرها من المدن الكبرى .

فمنذ قيام الخلافة العباسية في بغداد وهندسة العمارة وفنونها في مصر متصلة الحلقات . ومن المشاهد الواضحة في آثار العمارة التي خلفها لنا الطولونيون والفاطميون والمماليك الجراكسة ثم الترك من بعدهم أن خصائص كل عصر ومراحل التطور نحو الإبداع والإتقان قد أظهرت مصر كدولة تتسم بترابط ذلك التراث وتسلسله وتمثيله لكل عصر من عصوره . فقد نقل جامع أحمد بن طولون إلى مصر الفن العباسي من سامرا ، ولما انتقلت الخلافة الفاطمية إلى مصر وبُنيت القاهرة المعز نشط أمراؤها وثراتها إلى بناء القصور والمساجد وغيرها ، وتميّز عصرهم بإبداع زخارف «الطراز» (٤١) و«الجامات» (٤٢) ذات الزخارف الهندسية ، والانطلاق في زخرفة الخط الكوفي ، واقتتان فن الزخرفة في عهدهم بالفن الهندسي ، وشمخت المآذن في الأفاق من فوق ركنين من أركان المسجد . وإذا كانت أكثر عمائر الفاطميين من الأجر (٤٣) فقد كُسيت الجدران بطبقة من الجصّ وعجينة المرمر وزُخرفت بكتابات كوفية بديعة

النظم والرسم في هيئة «طراز» حول الجدران ، وكذلك نُقشت عليها «الجامات» المزدانة بزخارف هندسية دقيقة رائعة الانسجام ، واستمرت الزخرفة الفاطمية تعنى بتزيين الجدران . ولم يقتصر التطور الفني في العصر الفاطمي على الفن الهندسي والزخرفي بل امتد هذا التطور إلى تحويل المسجد إلى مدرسة ، وذلك بجعل المسجد غير مقصور على العبادة فحسب بل يقوم فيه الأساتذة بالتدريس ، ويلحق بمبنى المسجد منازل لإقامة الطلاب . وقد تجمعت الخصائص الفنية والهندسية للعصر الفاطمي في جامع الحاكم بأمر الله ثالث الخلفاء الفاطميين بمصر - كما سنبين بعد .

ومن المرجح أن الخلفاء الفاطميين قد قصدوا بالترف الذي أضفوه على دولتهم وسائر مظاهر البذخ التي أحاطوا بها أنفسهم أن يصرقوا رعاياهم عن التطلع إلى ما يزعزع عليهم أركان ملكهم . فاقبلوا على حياة مترفة موحية بالهيبة والسلطان . واستغرق هذا الترف كل ما يكتنفهم كالمباني والتحف الفنية ، والمصنوعات التي استخدموها في حياتهم اليومية كالنسيج والأثاث وغيره والتي تميّزت بالذوق الفني الرفيع . وتطورت العمارة في عهدهم تطوراً استأثر بالإعجاب ولفت الأنظار مثل جامع الأزهر والحاكم بأمر الله والجامع الأحمر والجيوشي والصالح طلائع ومصلى السيدة رقية .

وجاء الأيوبيون فاضطلعوا بدور كبير في التاريخ الإسلامي وزوّدوا البلاد بنظام إداري شديد التعقيد إلا أنه كان سليماً في جوهره ، كما تميزوا بشدة البأس كرجال حرب . وإذا كانت وحدات الجيش قد أثارت المتاعب بتدخلها المستمر في سياسة البلاد الداخلية ، إلا أن شجاعتهم كانت دائما فوق مستوى الشك مما أدى إلى انتصاراتهم الباهرة بميادين القتال . ومع ذلك قام الأيوبيون بمشروعات عمرانية جليلة برغم أن أيامهم قد سادتها الحروب مع الفرنجة مما استلزم الإنفاق عليها والاشتغال بها عن سائر الأمور . وقد حكم مصر على عهدهم عدد كبير من الأمراء والسلطين الذين بدأوا

بالحرفاء الكبرى التى تُسمى الآن مقابر المماليك ، ولكل ضريح منهما خواصه القائمة بذاتها ، فعلى حين يمتاز ضريح السلطان فرج بن برقوق بالبساطة والرقّة ، أبداع الفنانون فى زخرفة ضريح قايتباى وتلوينه حتى إن المُشاهد قد يظنّه دار إقامة وليس ضريحا أو مسجداً للعبادة .

إن عقد التاريخ ليمرّ أمام أعيننا منتظماً لأئى تحمل أسماء بيبرس وقلاوون وبرقوق وقايتباى وما خلفوه من مآثر سياسية وعسكرية كطرد الصليبيين وهزيمة المغول ، ومنجزات فنية كمدرسة السلطان حسن وضريح قلاوون والأدوات النحاسية المكفّنة بالذهب والفضة والمشكاوات المصنوعة من الزجاج المثلّى . ويكفي أن نورد فى هذا الصدد مضمون وصف ابن خلدون للقاهرة وقتذاك حين قال : «إن من لم يشاهد القاهرة لم يعرف عظمة الإسلام ، فهى حاضرة العالم وجنة الدنيا ومهد التمدّن وباب الإسلام وعرش السلطنة .. هى مدينة تُصفى عليها قلاعها الحصينة وقصورها الشامخة جمالا فريداً ، وتزيّن بها خانقاوات المتصوّفة وتكايا الدراويش والمدارس التى تتألق فيها أقمار العلوم ونجومها» .

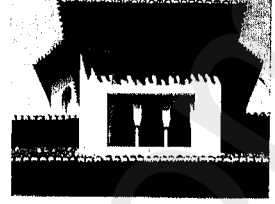
ونورد كذلك ما قاله الرحالة الفرنسى جويينو فى هذا الصدد : «تكاد ذكريات التاريخ المملوكى تسيطر على كل ركن فى القاهرة ، فما أكثر ما شيّدوا من مبان بالغة الفخامة والرّوعة . كانوا وحدهم يعرفون كيف ينقشون على الحجر زخارف التوريق العربية التى لا ضريب لها فى كل الممالك الآسيوية ، مُصنّفين على مبانيهم ذلك الجمال الذى يخلب الأبصار ويأخذ بمجامع النفوس . لقد كان المماليك فى الأصل عبيداً فى أمسهم القريب ، وكانوا محاربين أول ما نشأوا غير أنهم ما يكادون يعيدون السيف إلى غمده ويتربّعون على عروشهم حتى نراهم وكأنهم قد أصبحوا قادرين على كل شىء مهما جَلّ أودق . وينعكس ذلك فيما خلفوه من أبنية لا تعرف لها مثيلاً بين تلك التى أنجزها ملوك المسلمين وسلطينهم فى أى مكان» .

حياتهم عبيداً تحرّروا ، وبلغ بعضهم بجرأته وذكائه أن تولى مقاليد الحكم . وفى ظل هذه الأوضاع المعكوسة والمفارقات البيّنة كان العبد المعتق يستطيع أن يصل إلى أعلى مناصب الدولة لاتصاله الوثيق بالملوك ، بينما يرضح الرجل الحر المشتغل بالزراعة أو التجارة تحت نير العبودية . ومن يتأمل تراجم حياة هؤلاء السلاطين يستطيع أن يرى فيها معرضاً غريباً صارخ الألوان لنماذج بشرية عجيبة . وكانت القاهرة آنذاك عاصمة عالمية ومركزاً للإسلام فى الوقت عينه ، وأدى رخاء الحياة الاقتصادية إلى أن تصبح القاهرة بمثابة النجم المتألق فى نظر أهل أوروبا .

وقد قامت دولة المماليك إثر مقتل شجرة الدر آخر من تسلطن من بنى أيوب فانطلقت أيديهم بالعمارة والبناء ، ويسّر عليهم ثراؤهم الفاحش انتهاج خصائص العمارة الأيوبية التى كانت تبنى من الحجر الأبيض ، غير أنهم تفوقوا عليهم بعنايتهم بوجهيات عمائرهم وانطلاق الزخارف والألوان والمذهبات على جدران المساجد والمدارس والأضرحة وسائر المباني ، وأسرفوا فى زخرفة الشبائيك بالحديد والحجر المخرم وتغطية الجدران بالسيفساء والأرض بالرخام الملون ، وجاءت هندسة المآذن والقباب والنافورات وزخرفتها ونحتها آية من آيات الفن والجمال . ولم تقف أيدي الفنّانين فى عصر المماليك على نحت وزخرفة المآذن والقباب من الخارج ، بل امتدت إلى التجايف الداخلية فزوّدتها بالمقرنصات . ولكى يشيّدوا القباب أكبر حجماً من المألوف صنعوها من الخشب المغطّى بالملاط ، ولسته أصابع أهل الفن بالكتابة المزخرفة والألوان أحياناً . وقد ترك لنا كل من السلطان فرج بن برقوق والسلطان قايتباى ضريحين (لوحات من ٢١٦ إلى ٢٣٢) من أبرز المعالم فى فن العمارة والزخرفة خلال العصر المملوكى الذى اتسم بكثرة المساجد والأضرحة والسبل التى جاءت تحفة من تحف صناعة البناء وصفاء الجمال الفنى ، ويقع هذان الضريحان بملاحقهما من السبل والخوانق والزباج

٧٤٠) بواجهته الرائعة التي تزينها زخارف من التوريق النباتي ومن الصور الحيوانية (٤٤ب). وملتقى بهذا الطراز مرة أخرى في تيجان الأعمدة المصنوعة من الجص المشغول ضمن بقايا قصر الحير الشرقي على مقربة من تدمر، وفي قصر الحير الغربي الفخم (لوحة ٧٣) الواقع على الطريق بين دمشق وتدمر، شيده الخليفة هشام حوالي عام ٧٣٠م، وقد بقيت به أجزاء من لوحات تتضمن صوراً بشرية (لوحة ٧٤)، وازدانت أرضية بهوى الدَّرَج بزخارف نَصَلت ألوانها لكنها بقيت مع ذلك واضحة عدا الجزء الذي يتقدم الدرج مباشرة فقد اختفت زخارفه تماماً. كما تستولى على إعجابنا زخارف فسيفساء الحمام الفاخرة والأحجار المنقوشة الباقية من قصر «خربة المفجر» في أريحا، والصور المرسومة على حمام «قصير عمره» في الأردن، حيث نرى مشاهد تمثل ملوك الحبشة والفريس والقوط الغربيين واليونان وهم

لوحة ٧٣ - قصر الحير الغربي، سوريا



عمارة القصور

ولقد اندثرت القصور الأموية في دمشق وزالت، وتعدّر علينا أن نعرف شيئاً عنها بخلاف قصورهم العديدة التي شيدها خارج العاصمة في البادية التي حوت كثرة من آثار الترف والبهجة المتجلية في زخارف الفسيفساء وتساوير الفريسك والنقوش الزخرفية الحجرية المتقنة. وكان الخلفاء والأمراء الأمويون يحرصون على تشييد هذه القصور للنزول فيها بين الفينة والفينة لينعموا بهواء البادية النقي ويعايشوا اللغة العربية الصافية، متخفّفين من أعباء المدينة وقبورها الصارمة مستمتعين باللهو والصيد والمرح، وما أكثر ما سجلت الموضوعات الزخرفية التي حفلت بها أغلب هذه القصور مناظر الصيد والرقص والموسيقى. غير أن أغلب هذه القصور تُنسب إلى الوليد وهشام ويزيد وأولاد عبد الملك الذين طال حكمهم واشتهروا بميلهم إلى الإنشاء والتعمير على العكس من غيرهم من الأمراء الأمويين الذين عُرفوا بالجدّ والدأب كعناوية ومروان وعبد الملك وعمر بن عبد العزيز الذين وطّدوا أركان الدولة وواصلوا الفتوحات أو مالوا إلى التقشف والزهد (١٤٤).

ونكاد لا نعرف من نماذج القصور الإسلامية في العهد الأموي إلا ما كشفت لنا عنه الحفائر، على أن أقدم النماذج التي سلمت لنا من عوادي الزمن هي ما توجد أطلالها في سوريا والأردن، وعلى رأسها قصر المشتى الذي بناه الوليد بن يزيد - الوليد الثاني - (حوالي عام

برقة وأجهته ، ثم ما يلبث أن يدلف إلى داخله مخترقاً عديداً من الأفنية ليصل في نهايتها إلى قاعة غربية البناء ذات ثلاث حنيات قريبة الشبه بقاعات الاستقبال في الحمامات الرومانية اللاحقة (٤٥) . وقد شيّدت أسقف القصر جميعها بعقود وقبوات دون عبوات خشبية على غرار قصور ذلك العهد . وكان الخليفة الوليد الثاني ابن يزيد - وهو شخصية نعرف عنها الإفراط في المتع والمذات - ينتظر ضيوفه وندماءه على الشراب في هذه القاعة الغربية . ويذهب هاملتون في كتابه عن «خربة المفجر» إلى أن الخليفة الأموي الوليد هو الذي بنى ذلك القصر وأنه استقبل ضيوفه في إحدى المناسبات وهو في حوض استحمام مُترع بالذبيذ اضطجع مغموراً فيه حتى عنقه . وكان هاملتون قد وفّق إلى اكتشاف هذا الحوض المبطن بالرخام ، وذهب أيضاً إلى أن التشابه الكبير بين حمامات قصر «المشتى» وحمامات العصر الروماني المتأخر لم يأت عفواً .

وحيثما قامت الدولة العباسية حلّت التقاليد الفارسية المتبعة في عمارة قصور خراسان محل التقاليد المتأفرقة التي سادت على عهد الأمويين ، وهكذا اتخذت القصور شكلاً مربعاً تتوسطها صالة مقببة على جوانبها الأربعة

يقدمون فروض الولاء والطاعة للخليفة الأموي الوليد [حوالي سنة ٧١٥ على وجه التقريب] ، ونرى في هذه النقوش لأول مرة في الإسلام تصويراً للفلك السماوي منقوشاً على أحد السقوف ، تظهر فيه النجوم المختلفة وأبراجها ومنازلها (٤٤ب).

ومن الثابت أن تصميم عمارة قصر المشتى (شكل ١٦) حيث تطلّ الحجرات على الأفنية الداخلية مباشرة ، يُعدّ من بواكير العمارة السكنية الإسلامية ، وقد تطور التصميم فيما بعد إلى ما نراه في بيوت الفسطاط بمصر (شكل ١٧) وقصر الأخيضر بالعراق (لوحات ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨) ثم لحق التطوير جناح المعيشة فأصبح يتكون من صحن مكشوف تطلّ عليه إيوانات استقبال لها شرفات ذات عقود مسقوفة اصطلاح المعمارين على تسميتها بالمقعد ، فيسكن أهل البيت داخل الإيوان وقت القيلولة ، ثم ينسلّون إلى المقعد ساعة تنحسر الشمس ، وينطلقون إلى الصحن إذا سجد الليل وأطلّ القمر .

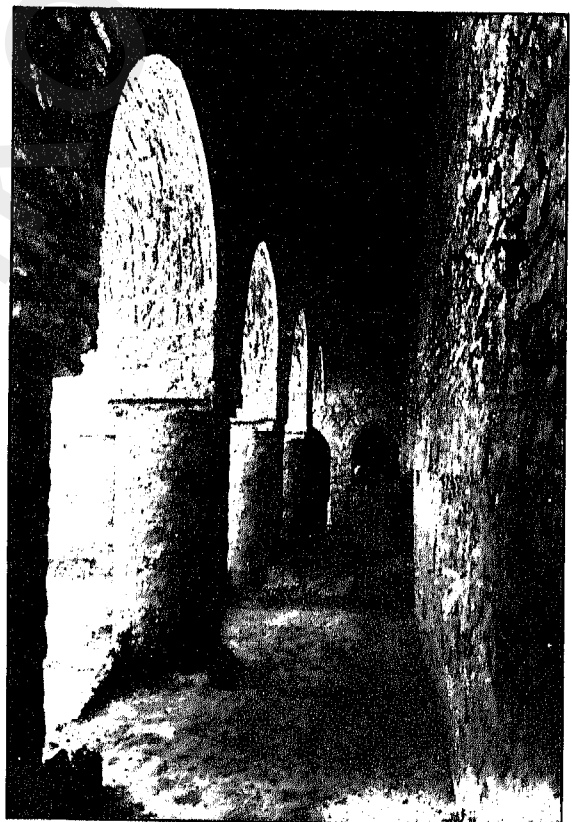
وتتميز القصور الإسلامية المبكرة بإقامة قاعة العرش دائماً في مركز القصر . وبوقوعها على امتداد محور البناء في نهاية سلسلة الأفنية . وما من شك في أن زائر قصر «المشتى» في عهد ازدهاره كان يقف مبهوراً



لوحة ٧٤ - قصر الحير الغربي . تصوير جداري الصف العلوي : عازفة عود ونافخ ناي يقفان متقابلان تحت عقدين . الصف الأوسط : فارس يمتطي جواداً يعدو في إثر غزالتين سقطت إحداهما جريحة وانطلقت الأخرى لافتة رأسها تجاه الفارس المتأهب لرشقها . الصف الأدنى لا يظهر بالصورة . متحف دمشق الوطني .



لوحة ٧٥ - قصر الأخيضر بالعراق .
الصحن وقاعة الضيوف قبل الترميم .
بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

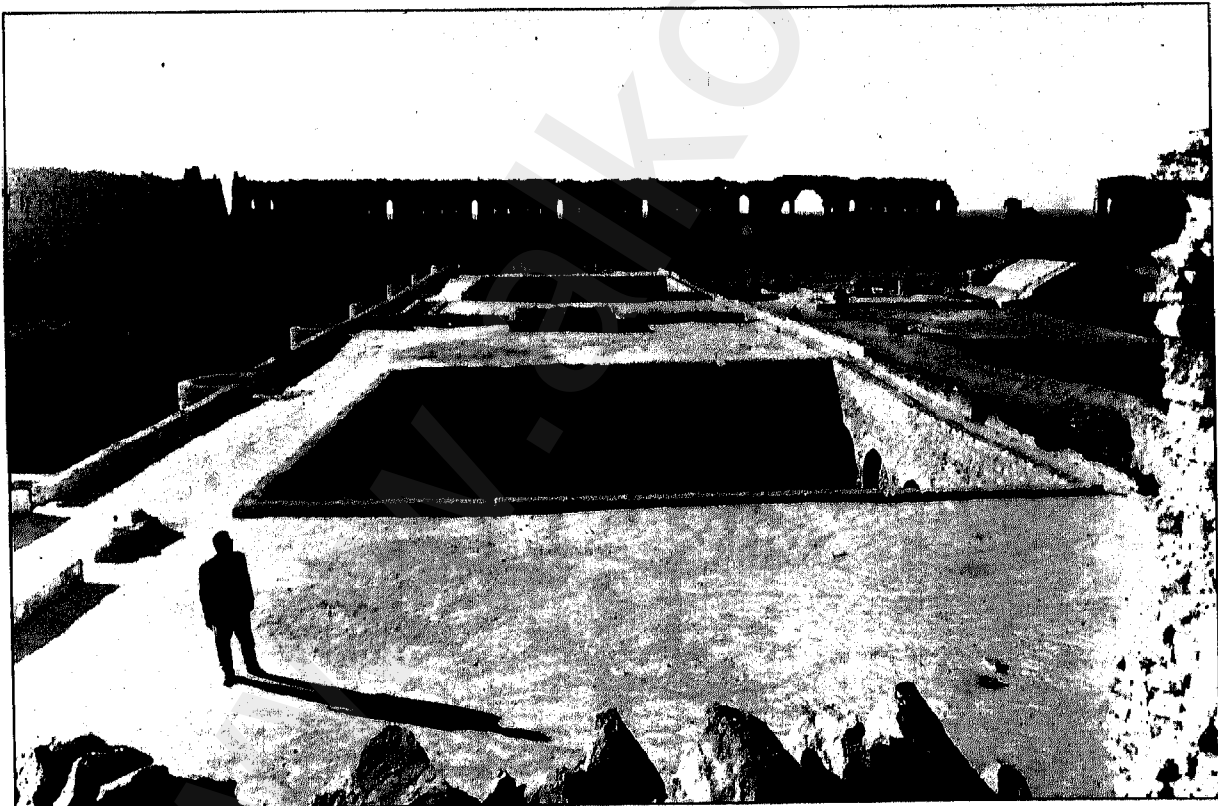


لوحة ٧٦ - قصر الأخيضر . ممر ذو
أعمدة داخل أحد دور السكنى . بإذن
من مديرية الآثار العامة بالعراق .



لوحة ٧٧ - قصر الأخيضر . منظر عام من الخارج (من الجهة الشمالية الشرقية) . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

لوحة ٧٨ - قصر الأخيضر . الصحن وقاعة الضيوف . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .



إيوانات متقابلة ، وهو ما نشاهده دوماً في قصور إيران وأفغانستان والعراق . والقصر العباسي الوحيد المعروف لنا في العراق هو قصر «الأخضر»^(٤٦) الذي يرجع إلى القرن الثامن الميلادي والذي نرى فيه مع ذلك استمراراً للتقليد الأموي في بناء قصور الصحراء الشبيهة بالحصون (شكل ١٨) حيث نجد المعمارى قد اتبع التخطيط العام الذي اتبع في العهد الأموي ، وفيه يذلف المرء إلى القصر من خلال بهو مسقوف يؤدي إلى الفناء الرئيسي ، ومنه إلى قاعة العرش التي تقع كذلك على امتداد محور البناء . ويتكون جناح المعيشة من عدة أقسام يتوسط كلا منها صحن صغير ، على جانبيه إيوانات الاستقبال ، تسبقها الشرفات المعقودة المسقوفة التي سلف ذكرها والمعروفة باسم المقعد . وجدير بالذكر أن جميع الأسقف في هذا القصر شُيِّدت بطريقة العقود والقبوات المبنية بدون عبوات خشبية على غرار النظام الذي كان متبعاً في قصر المدائن «طيسفون» في العصر الساساني ، بل وفي مصر الفرعونية ، وذلك لوقوعه منعزلاً في الصحراء . ولا شك في أن تسقيف القاعات الواسعة بواسطة القبوات المبنية بالطوب ، بعد تقسيم فراغ القاعة الداخلى بطولها إلى أقسام متتابعة متقاربة بواسطة عقود ترتكز عليها قبوات عرضية قد جاء حلاً معمارياً موفقاً ، فلقد يسّر تقسيم الفراغ الداخلى على هذا النحو عملية التسقيف^(٤٧) إلى حد بعيد . والواقع أن هذا الطراز من التسقيف قد أضفى جمالاً باهراً على قاعات قصر الأخضر بخطوطه المنحنية في الاتجاهات المختلفة تنبثق من توائم قوى الدَّفْع وجهود الضغط مع الأشكال المعمارية .

والقصر مبنى ضخم تشمخ أسواره - كما تقول جرتود بل - وسط الرمال كما لو كان الزمن قد غفل عنه، وتصمد أبراجه الراسخة السماء وكأنه من صنع الطبيعة لا الإنسان . وإذا كان تصميم قصر الأخضر استمراراً للتقليد الأموي المتأثر بالحضارة المتأخرقة فإنه بلاشك يحمل أيضاً وشائج قريى مع القصور

الساسانية [قصور شيرين وسارقستان وفيروز آباد] ، وخاصة الإيوان المؤدى إلى قاعة العرش المسقوفة ، على حين تدين الزخارف المعمارية الرائعة التي تزين الواجهة وقاعة الشرف والمكونة من أسطوانات تتعاقب مع كُوى زخرفية بأصولها إلى طاق كسرى بطيسفون [المدائن] ، ولسنا نعرف قصراً ساسانياً في حجم قصر الأخضر ، كما لا نعرف حصناً ساسانياً بُنى بمثل هذا الحدق ، ولا زخارف ساسانية فاقتها في وحدتها وتألقها .

ويبدو الأخضر كذلك حصناً دفاعياً فريداً بين الحصون ، فقد شُيِّد بالحجر والجص سوى بعض أجزائه شُيِّدت بالآجر والجص فقط ، وينهض فوق مصطبة طبيعية ترتفع قليلاً عن مستوى الأرض ، ويحيط به وبمجموعة الدور الملحقة به سور مستطيل محصن على غرار القلاع الحربية . وفي أركان السور الأربعة تقوم أربعة أبراج رئيسية . ويقوم في منتصف كل ضلع برج ضخم يتوسطه مدخل واسع . وثمة عشرة أبراج في كل ضلع من أضلاع السور الأربعة يتوسطها برج المدخل ، ومن ثم يضم الحصن ثمانية وأربعين برجاً ، وتنحصر بين كل برجين حنيتان معقودتان .

على أن التنقيبات الأثرية الحديثة في منطقة جنوب شرق أفغانستان التي هجرها سكانها خلال القرن الثالث عشر الميلادي قد كشفت عن عدة قصور ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر تحاكي في تصميمها وزخارفها قصر الأخضر ، كما يوحى بأن الأمراء الصفاريين الذين حكموا المنطقة باسم الخلفاء العباسيين قد تشبَّهوا بسادتهم في بناء قصورهم .

أما الزخارف التي كانت تكسو جدران تلك القصور المشيدة من قوالب اللبن فقد سارت على النهج نفسه الذي رأيناه من قبل في قصور سامرا ، إذ تكسوها مساحات ضخمة من الجص المشغول أو المحفور . ونرى في الأبهاء التي كانت تُعقد فيها مجالس الحكم تتابعات من الصور الجدارية لفتية وغلما ن كأنما قُصد بتصويرهم تعزيز هيبة السلطان ؛ وكأنهم حُرَّاس آخرون يظهرون

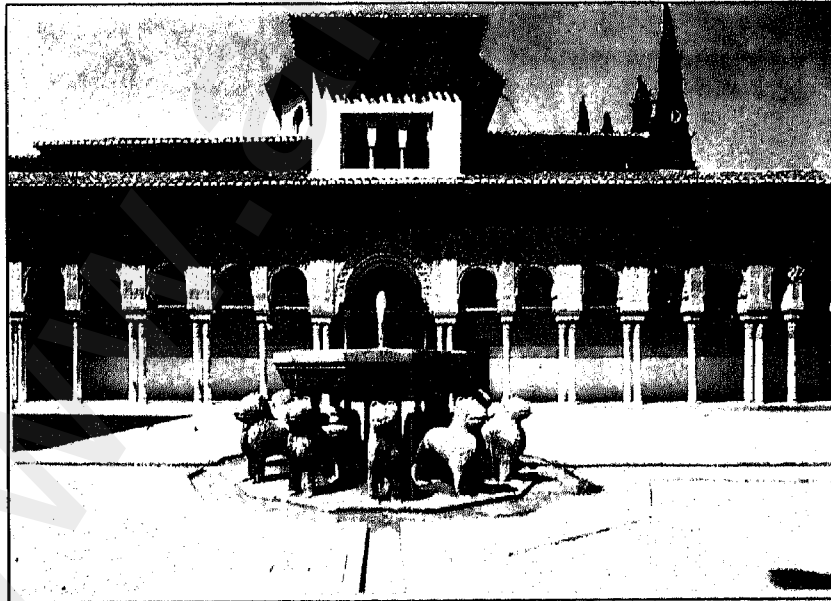
حرّاسه الحقيقيين يحيطون به وهو متربّع على سرير عرشه .

ووسعت تلك القصور كذلك نافورات تكشف عن مهارة فائقة في فن توزيع المياه وهندستها ، وهى وإن كانت متباينة الطرز إلا أن أكثرها شيوعاً كانت تلك التى تُعرف باسم السلسبيل ، وتتكوّن من جدار مائل مستطيل ينحدر عليه الماء الذى يأتيه من سلسلة من المساقط [الشاذروانات أو الشاذوريات] فترطبّ الجو عن طريق التبخر^(٤٨) . ومن أجمل شواهد النافورات ما نراه حتى الآن في قصر الحمراء بغرناطة (لوحة ٧٩) وفي القصور العباسية بسامرا ، بل وقصور الأباطرة المغول في الهند . كذلك نرى مثيلاتها في صقلية في قصور ملوك النورمان الذين تشرّبوا الحضارة العربية وتمثلوها ، وفي قصر تيمور في «شارى ساين» على مقربة من سمرقند ، بل ونراها أيضاً - وإن كان على نحو أكثر تواضعاً وأقل فخامة - في بعض دور الفسطاط القديمة .

وعلينا ونحن في سياق الحديث عن القصور أن نعرض لبناء لم يكن في الحقيقة قصراً بل لم يكن إسلامياً على الإطلاق ، ومع ذلك فهو يمدّنا بنموذج من أروع نماذج التصوير المعماري في الإسلام ونقصد به الكنيسة

الملكية «كابيلا پالاتينا» في باليرمو بصقلية (لوحات ٨٠ ، ٨١) ، وهى كنيسة القصر الخاص بملوك النورمان . وتتجلى فوق رواق الكنيسة مجموعة من لوحات الفسيفساء تروى مشاهد من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد . أما السقف الخشبي الشاهق الذى يتبع في طرازه أجمل ما جرت عليه تقاليد العمارة الشامية من مقرنصات فهو مزين بزخارف وصور لا علاقة لها بالموضوعات الدينية ، إذ هى تمثل مشاهد من الحياة الملكية الدنيوية : ملك في مجلس شرابه يحيط به ندماؤه ، وصراع بين بعض الوحوش ، وموسيقيون يعزفون وراقصون وراقصات ، وشخصان يتصارعان ، ثم شريطان من الكتابة الكوفية المنقوشة تدعو للملك بطول العمر والتوفيق والمجد . وتحملنا روعة هذه الصور وما تشفّ عنه من حساسية فنية مرهفة فضلاً عن موضوعاتها على مضاهاتها بالإفريز الخشبي الفخم الذى كان موجوداً بأحد القصور الفاطمية في القاهرة وهو مودع الآن في متحف الفن الإسلامى (لوحات ٨٢ أ ، ب ، ج) ، غير أن تفاصيل هذا الجهد الفنى العظيم قد تفوت المتطلع وإن كان أحد الناس بصرأ نظراً لارتفاع السقف ودقة الرسوم . ولعل مصوّر هذه الرسوم قد

لوحة ٧٩ - قصر الحمراء . غرناطة بالاندلس . صحن الأسود ، ويتميز بتصميم الرواق بإبراز الأكتاف الحاملة للعتب على حين أنشئت العقود بين الأكتاف بقصد زخرف أكثر منه إنشائي، تعلوها حشوات مزخرفة بدورها ، مما يجذب النظر للأكتاف من الناحية الوظيفية على عكس القاعدة العامة التى تكون العقود فيها هى العنصر المعماري



لوحة ٨٠ - كابيلا پالاتينا . باليرمو بصقلية .



لوحة ٨١ - كابيلا بالاتينا . السقف.
المزين بنجوم إسلامية . القرن الثاني
عشر.



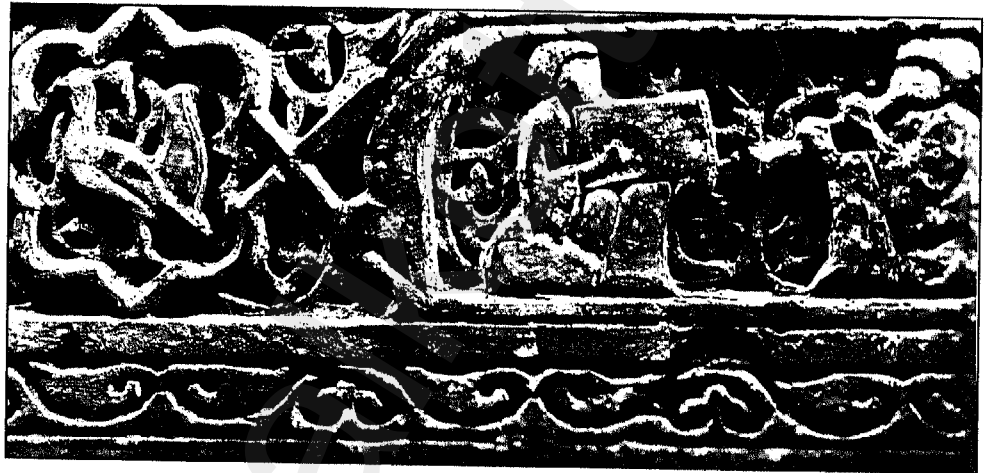
△

لوحة ١٨٢، ب، ج - حفر على الخشب.

أ . شخص بيده رمح يصطاد أسدا على
لوح من الأخشاب الفاطمية الواردة من
القصر الفاطمي الغربى الذى شيد مكانه
ببمارستان قلاوون

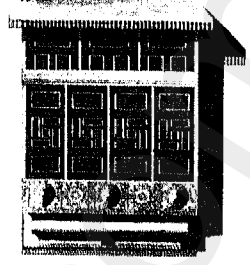
ب . منظر لموسيقيين.

ج . طائران مرسومان بالبارز داخل
نجمتين محفورتين كل منهما ذات أربعة
أضلاع . القرن الحادى عشر .



أسرف في تصوير المناظر الدنيوية لأنه كان على ثقة من أن المشاهدين يتمكن من اجتلاء معالمها . وأياً كان الأمر فإن ما نحرص على توضيحه هو أن الإسراف في الزخارف التي تزين هذه الكنيسة الصقلية تتسق مع ما سبق أن ذكرناه عن الفخامة والتأنق اللذين اتسمت بهما العقلية المعمارية الإسلامية في العصور الوسطى ، ويذهب إتنجهاوزن في حديثه عن تلك الصور في كتابه «التصوير العربي»^(٤٩) إلى أن المصور قصد إلى تأكيد الطابع المملوكي الدنيوي على سقف الكنيسة بينما يبسط تحتها المظاهر الدينية المقدسة للإيقونوغرافية المسيحية التقليدية . وهذا على عكس أصول الفن الديني المسيحي التي تقضى باتباع التدرج لوفق أهمية الشخصيات المصورة في فراغ الكنيسة من أعلى إلى أسفل بحيث يعلو الأهم من يدونه في الأهمية .

وللكنيسة الملكية أهمية كبرى باعتبارها الأثر المسيحي الوحيد الذي يفترض أنه أقيم على نفس الموقع الذي كان يشغله المسجد الجامع في مدينة باليرمو الإسلامية والذي اعتاد الأمراء المسلمون أداء الصلوات فيه . ومن أجل هذا يجدر بنا أن نذكر مسجداً مشابهاً ومعاصراً تقريباً لذلك الأثر في القاهرة الفاطمية ، وهو مسجد الأقرم الصغير الذي أنشئ في عام ١١٢٢ (لوحة ١٩٥) بواجهته المزخرفة البديعة . وما نعرفه عن هذا الجامع هو أنه أنشئ في الطرف الشمالي الغربي للقصر الملكي الفاطمي ، مما يدل على أن الخلفاء كانوا يؤثرون أداء الفريضة فيه ، على أننا نرى أن جل ما يتمثل في مسجد الأقرم من فخامة وإسراف في الزخرف قد احتشد في واجهته لافي داخله ، وهذه ظاهرة فريدة لا ضريب لها في عمارة مصر والشام الإسلامية .



عمارة المنازل وبيوت السكنى

مما يثير الحيرة والعجب حقاً أن هذا الجانب من العمارة لم ينل حظاً كافياً من الدراسة . على أن الحفائر التى قام بها صمويل هيرتسفيلد فى أطلال سامرا قد أمدتنا بمعلومات قيمة ، منها أن قادة جيش المعتصم قد شيّدوا عدداً كبيراً من القصور والمنازل الفخمة لانظنه قد توقّف فى أى مدينة أخرى من مدن الإسلام ، ولعل مرجع ذلك إلى أن سامرا كانت مدينة استُحدثت إنشاؤها على أرض فضاء فلم ير ساكنوها أنفسهم مضطرين إلى البحث عن أركان وفراغات هنا وهناك لكى يقيموا عليها مساكنهم كما كان يحدث فى المدن القائمة المأهولة فعلا . غير أن القدر الهائل من الزخارف والقوالب الجصّية والحليات المعمارية التى تم العثور عليها فى أطلالها والطبقات التى كانت تكسو جدران منازل المدينة من لوحات الرخام والفسيفساء الزجاجية وأشرطة صور الفتيان التى كانت تزين الجدران ، كل هذا لا ينسبنا حقيقة المادة البنائية الأساسية التى استخدمت فى تشييد المنازل وهى قوالب الطوب اللبن ، كما هى الحال فى مبانى مصر الفرعونية والديوية ومبانى الحضارات الشرقية القديمة فى العراق وإيران وهى مادة كما ذكرنا هشة قصيرة الدوام ، على أن ما حَفَظ لنا هذه المواد الكثيرة المتخلفة من أطلال المدينة هو أنها هُجرت بعد خرابها ، ولو أنها قد سُكِنَتْ بعد اندثارها فى القرن العاشر لما تخلف لنا اليوم من أطلالها شىء ، إذ كانت ستبنى كلها

من جديد ومن ثم تنطمس معالمها الأولى ، وهو ما حدث فى بغداد على سبيل المثال . وفى سجستان وخراسان [فى شمال شرق إيران وفى تركمانستان] عُثِر على طرز أخرى من منازل السكنى واكتشفت بقاياها حديثاً بعد أن ظلت شبه مجهولة حتى عام ١٩٥٠ .

ومن جديد نرى الفسطاط تمدّنا بوفرة من المعلومات والتفاصيل فى شأن عمارة المنازل ، وربما كان مرجع ذلك إلى أنها بدورها هُجرت بعد خرابها فى العصر المملوكى دون أن تُقام مبان أخرى على أطلال بيوتها التى بُنيت بالأجر فتفقدتها معالمها الأصلية . ويصف لنا الرحالة الفارسى ناصرى خسرو بيوت الفسطاط فيقول إنها كانت ترتفع إلى أربعة عشر طابقاً (كذا!) وأن شوارعها وطرقاتها لذلك كانت مظلمة قاتمة بحيث كان يتحتم إضاءتها نهاراً . ويبدو هذا التقرير أمراً عسياً على التصديق حتى لو سلّمنا ببعض المبالغات التى درج عليها المؤرخون والجغرافيون فى العصور الوسطى .

وتدلنا بقايا منازل الفسطاط على أنها كانت تتألف من إيوانات تسبقها شرفات تحفّ بفناء مركزى مكشوف حُطّط بحيث يحتضن قادراً من الظل طوال اليوم . ولانحسب أن عدد الطوابق كان يتجاوز اثنين أو ثلاثة بأية حال لأن مواد البناء المستخدمة فى الطابق الأرضى لا تتحمل ثقلاً يزيد على طابقين أو ثلاثة ، ثم إن عالم الآثار الإسلامية على بهجت لم يعثر بين القدر الكبير من قطع الفخار التى اكتشفها عام ١٩١٤ على قطعة واحدة من مواد البناء التى استخدمت فى تغطية سقوف تصل إلى هذا الحد من الارتفاع الذى زعمه الرحالة الفارسى . ومع ذلك فإننا لا نشك فى أن مدينة الفسطاط قدمت فيما بين سنتى ٨٠٠ و ١٢٠٠ صورة من العمارة والرُقى جديرة بأن تُبهر الزائرين وتشدهم إليها .

غير أننا نعرف عن عمارة منازل القاهرة فى العصور المتأخرة أكثر مما نعرفه عن عمارة الفسطاط ، وذلك بفضل القصور المملوكية التى حفظها لنا الزمن مثل قصر بشتاك (١٣٣٤ - ١٣٣٩) وقصر يشبك (١٣٣٨)

تبرز إلى الخارج مستندة إلى كوابيل من الحجر تحمل عروفاً خشبية تمتد إلى مسافات بعيدة داخل الجدران لكي تحمل ثقل الجدران المعلقة والتي تنوء الكوابيل الحجرية وحدها بحملها . وكان الغرض منها بالإضافة إلى زيادة مسطح الحجرات وتنظيم أشكالها زيادة ما تُضفيه من الظل على الشارع . ويعود اتساع الحجرات إلى محاولة تعويض ضيق المساحة التي أقيمت عليها لتتأول مساحة الفراغ في وسط المدينة الأهلة، وما زال أغلب هذه المنازل يحتفظ بهيئته الأصلية سليمة إلى حد بعيد.

تقريباً وقاعة كتخدا (١٣٥٠) ، وعدد كبير من القصور والمنازل التي ترجع إلى القرن الخامس عشر مثل منزل زينب خاتون (١٤٦٨) وقصور الصعيد وبعض بيوت المنطقة الساحلية بالإسكندرية ورشيد (لوحة ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦) . وقد شيدت جدران الدور الأرضي في معظم هذه القصور والمنازل من الأجر المكسو بالحجر المنحوت، على حين كانت الأدوار العلوية تُبنى بالأجر وتُطلى بالجبس ، واستخدمت العروق الخشبية كشدائدات لربط المبانى . وما أكثر ما كانت الأدوار الأولى وما يعلوها



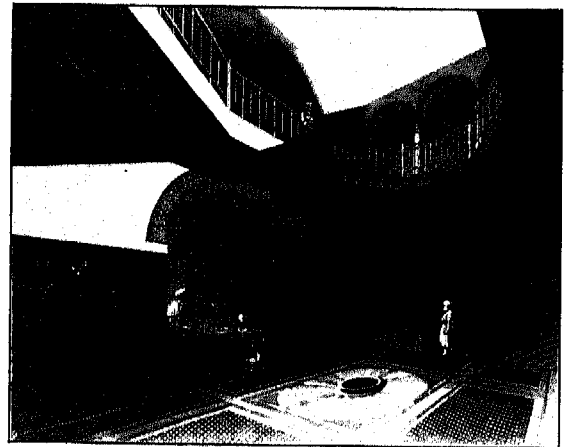
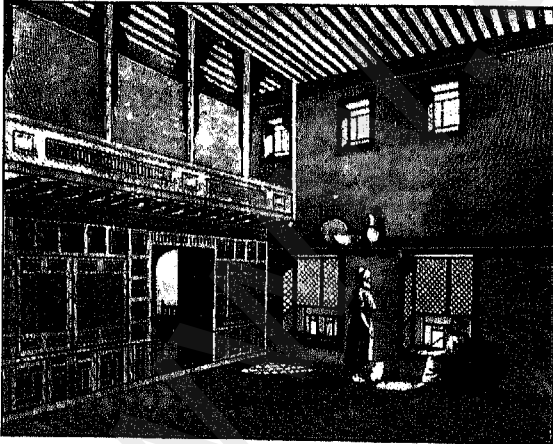
لوحة ٨٣ - بيت الوالى بمنفلوط في صعيد مصر ، مما يدل على وجود عمارة سكنية إسلامية أصيلة يحتذيها الأهالى في الأقاليم . عن لوحة لفنان مجهول .



لوحة ٨٤ - مقعد معقود بالدور الأول بقصر قاسم بك يطل على الصحن ، ومقعد آخر «تختا بوش» بالدور الأرضى . والتختابوش هو مكان مسقوف مفتوح من جانبيه المتقابلين على صحن وحديقة في أغلب الأحوال [لوحة محفورة بطريقة الحفر بالإبرة عن كتاب «وصف مصر»].

لوحة ٨٦ - قاعة تقليدية من عمارة المنطقة الساحلية (الإسكندرية) تتميز بما كان يسمى «الأغانى» ، وهى شرفة بالجزء العلوى من القاعة تستخدم للنوم . وليس ثمة مثال لها اليوم في غير مدينة رشيد [لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن كتاب «وصف مصر»]

لوحة ٨٥ - سطح أحد المنازل التقليدية من عمارة المنطقة الساحلية (الإسكندرية ورشيد) ، ويتميز بأنه مصمم للمعيشة في تقسيم معمارى يصل الدار بالسماء ويعكس مدى استمتاع السكان بالحياة [عن كتاب «وصف مصر»]



وقد لجأ المعمارى العربى فى العهود الأولى إلى إحاطة الصحن بإيوانين للاستقبال ، أحدهما شمالى والآخر جنوبى ، لتفادى أشعة الشمس على مدار النهار، ويسبق كل من الإيوانين «مقعد» أى شرفة مسقوفة تنفتح على الصحن (لوحات ٨٧/٨٨) ولا يكاد يخلو صحن الدار من نافورة «فسقية» أو حوض ماء تنعكس على مياهه صفحة السماء التى يعيشها العربى ويتجه إليها . وقد أضاف المعمارى العربى «السلسبيل» إلى النافورة فى بعض الأحيان ، وهو لوحة جدارية من الرخام مزخرفة بنقوش خفيفة البروز تحاكي صفحة الماء حين يداعبها النسيم ، توضع مائلة قليلا فى الجدار المقابل للإيوان الرئيسى ، ينساب الماء على سطحها إلى قناة يكسوها

ونلاحظ أخيراً أن معظم مدن العالم الإسلامى - باستثناء القاهرة - كانت تتبع فى بناء منازلها تصميماً مشتركاً فى هيكله العام يراعى فيه ظروف المناخ حتى توفر الرطوبة وتقى أهلها لفحات الحر . وتنفرد القاهرة بين المدن الإسلامية بمجموعة كبيرة كاملة من الطرز المعمارية فى بناء المنازل تستغرق ستة قرون أو سبعة . وأول العناصر التى تسترعى انتباهنا فى دور السكنى هى «الصحن» الذى استخدم فى تكييف حرارة الجو ، ذلك أن الهواء البارد يهب إلى أدنى مستوى ليلا ثم ما يلبث أن يتسرب إلى الحجرات فيلطّف حرارتها ، ويظل محصوراً بين جدران الصحن حتى ساعة متأخرة من النهار كأنه خزان للترطيب .

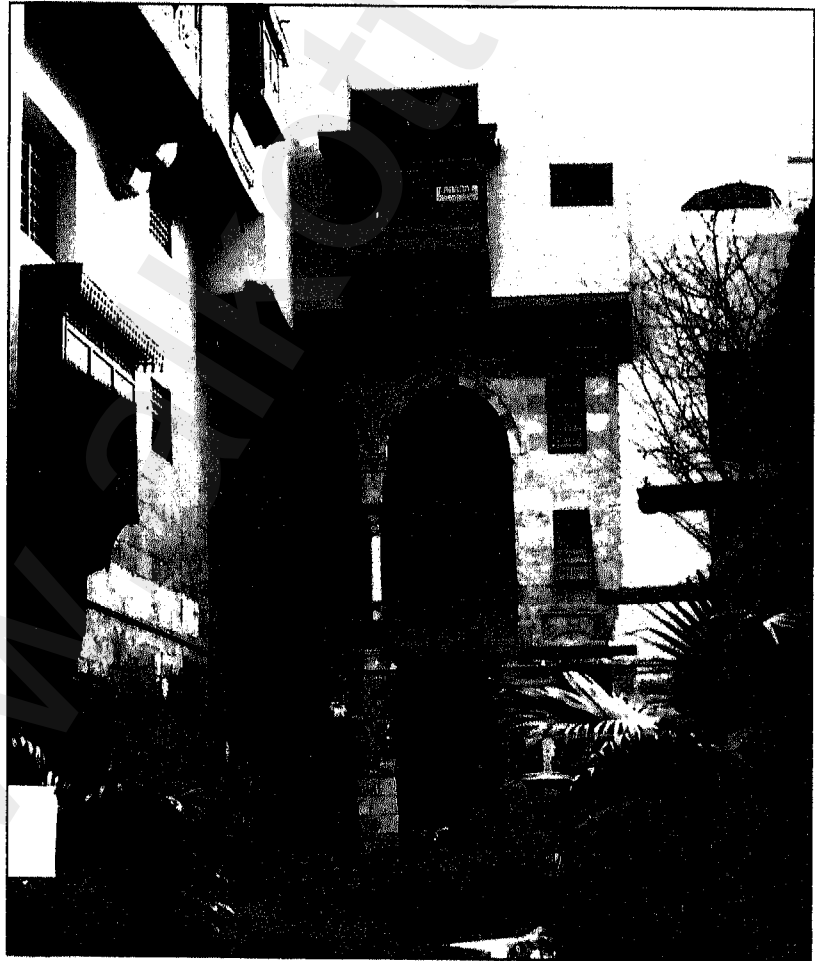


لوحة ٨٧ - صحن بيت جمال الدين الذهبى ، ويظهر فيه المدخل الرئيسى الذى كان يطل دائما على الصحن لا على الشارع وبجواره المقعد .

وكأنه مازال على صلة بالسماء (لوحات ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥). ومهما بلغ ارتفاع جدران الدرقاعة فإن ارتفاع أبوابها لا يتجاوز نسب الإنسان، على عكس عمارة عصر النهضة الأوربية التي ضُحِي في عمارة بعض عناصرها كالأبواب على سبيل المثال بالمقياس الإنساني في سبيل الاحتفاظ بالنسب الكلاسيكية المتداولة.

ومن نماذج دور السكنى العربية الشهيرة قصر أسعد باشا العظم ١٧٥٠م الذي يمثل بحق المسكن العربي الدمشقي المتميز بالبساطة والتقشف من الخارج مع البذخ في الزخرفة والتجميل من الداخل. ويتألف القصر من عدة أجنحة أهمها جناح الأسرة [الحرملك] ثم الجناح الخاص بالضيوف [السلامك] على حين يقبع

الرخام تفضى إلى حوض الماء (لوحات ٨٩، ٩٠، ٩١). وهناك المندرة [القاعة] التي تتألف من الإيوان والدرقاعة وهي البهو الذي يتصدر الإيوان. والدرقاعة في حقيقتها بمثابة صحن مسقوف تُغطى أرضها بالفسيفساء الرخامية منتظمة في زخارف هندسية بديعة، وتتوسطها أحياناً نافورة. وينخفض مستوى أرضية الدرقاعة بمقدار درج واحد عن مستوى أرضية إيوانات الجلوس، ويحدّد هذا الدرج المكان الذي يتعين فيه على الزائر أن يخلع نعليه قبل أن تطأ قدماه فاخر السجاد والبُسُط التي تكسو أرض الإيوانات. ويرتفع سقف الدرقاعة عن باقى سقف المنزل بمنور من الخشب يحاكي قبة السماء (لوحة ٩٠، ٩١) فيحسّ الجالس وهو يتطلع إلى صفحة ماء النافورة



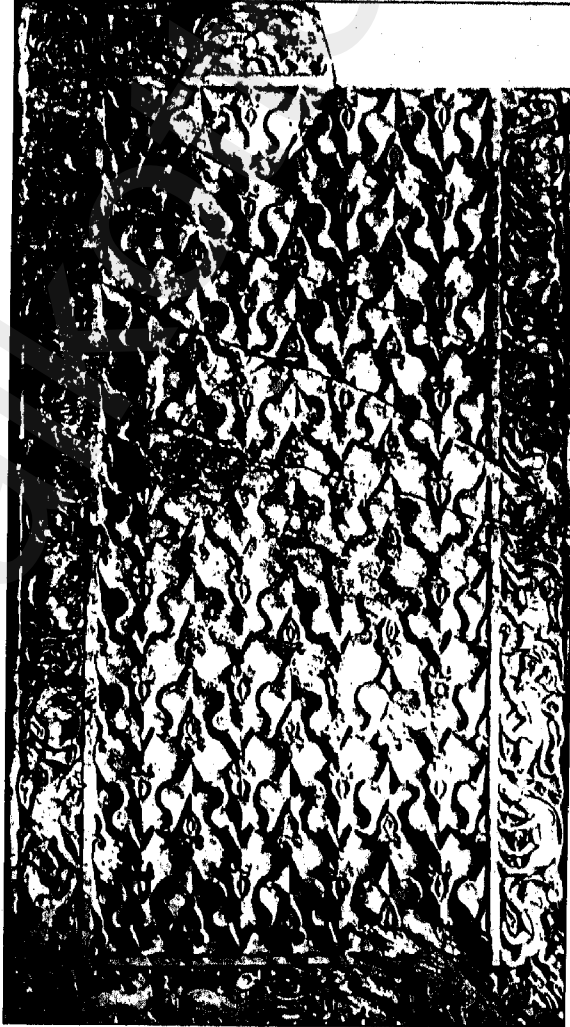
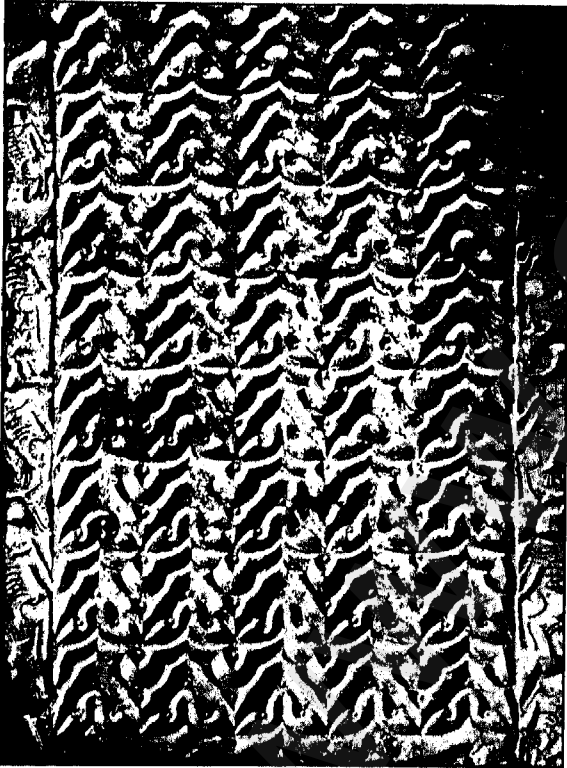
لوحة ٨٨ - مقعد بيت السحيمي يطل على الصحن المكشوف.

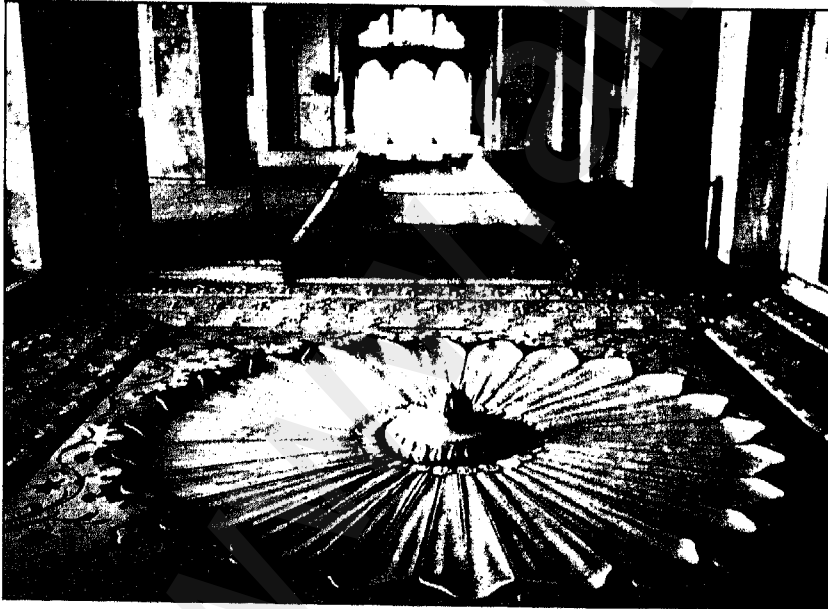
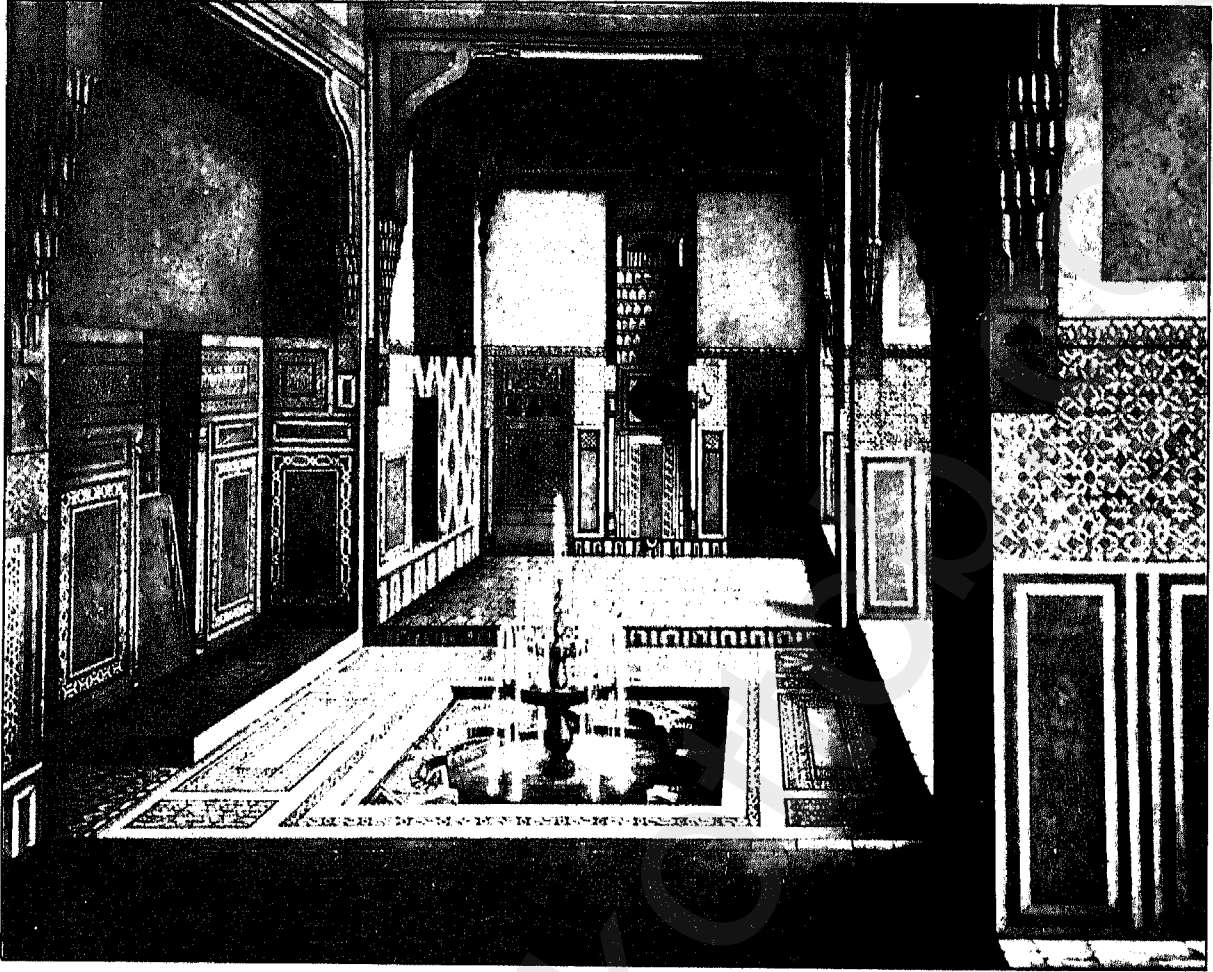
الارتفاع ، ورواق من خمسة عقود تحملها أعمدة رشيقة . وعلى الرغم من أن الجدران والواجهات تتفاوت حجما وارتفاعا لتحول دون الرتابة والملل إلا أنها مع ذلك شديدة الانسجام والتناسق . ويضم القصر قاعات أرضية للضيوف وقضاء حاجات النهار تعلوها غرف النوم التي تطل نوافذها على باحات القصر وحدائقه ، كما تزخر السقوف والجدران بالألواح المزخرفة بالرسم الملونة والمقرنصات ، ولا تكاد تخلو عتبات القاعات من فسقية جميلة من الرخام الملون^(٥٠) (لوحات ٩٦، ٩٧، ٩٨)

جناح ثالث صغير للخدم والمطبخ في ركن من أركان القصر . واشتهر هذا القصر بغناه بأنواع الزخرفة العربية والجو العربي الأصيل المتجلى فيه ، تمازجت فيه العناصر المعمارية والفنون الزخرفية تمازجا متناسقا موفقا . وإذا وقف الزائر في صحن القصر حار أين يقلب ناظريه ، فواجهات القصر وجدرانه مزخرفة بمداميك الأبلق الشامية ذات الألوان المتناوبة ، وبأحجار مرصعة بالفسيفساء ، بينما تحيط بالصحن وحدات معمارية متنوعة ، فثمة إيوان واسع يطل على الصحن بعقد بالغ

لوحة ٨٩ أ - سلسبيل بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

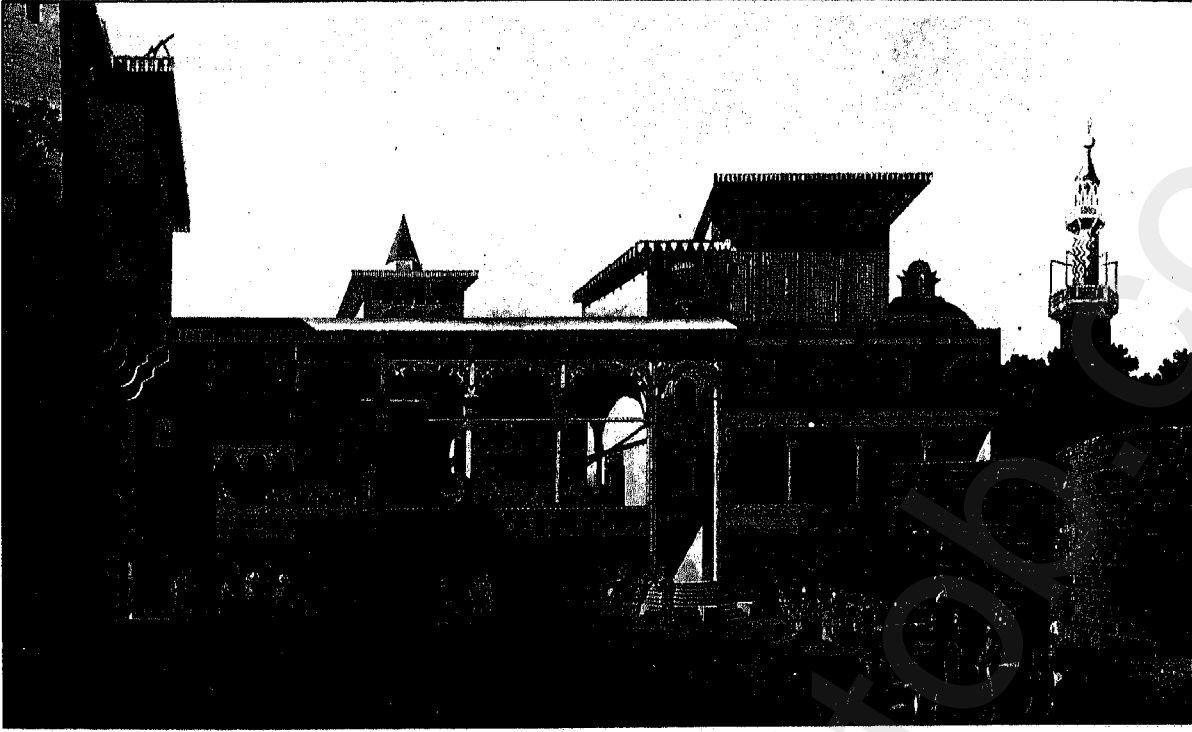
لوحة ٨٩ ب - سلسبيل بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .



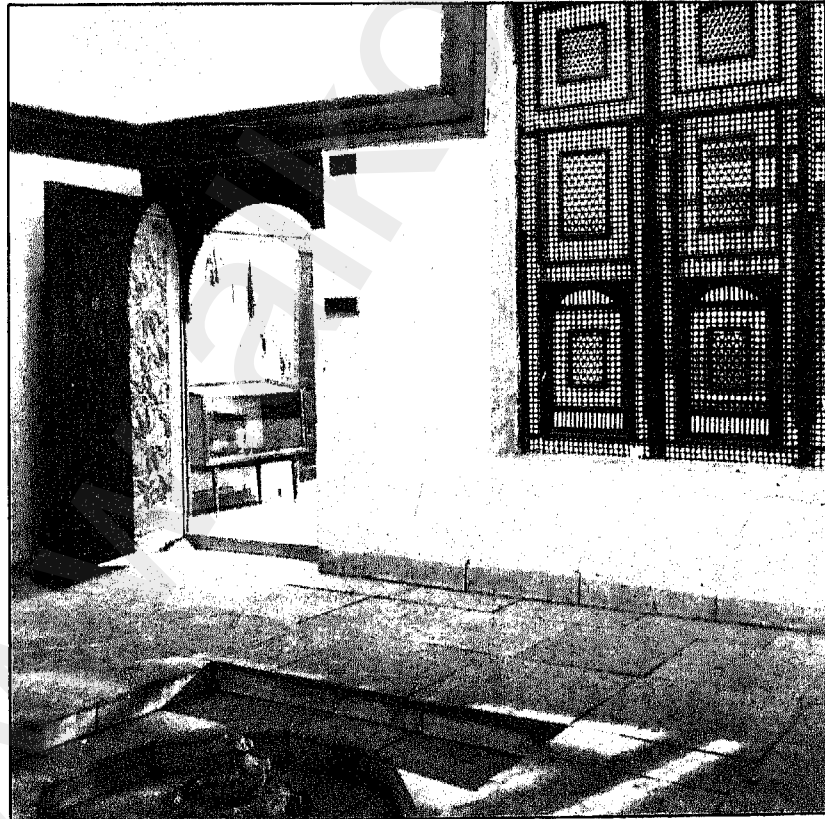


لوحة ٩٠ - رسم تخيل لقاعة مملوكية تبدو فيها عناصرها المختلفة : الدرقاعة تنوسطها القسقية والسلسبيل مائلًا على الجدار وإيوانات الجلوس التي ترتفع أرضيتها عن أرضية الدرقاعة .

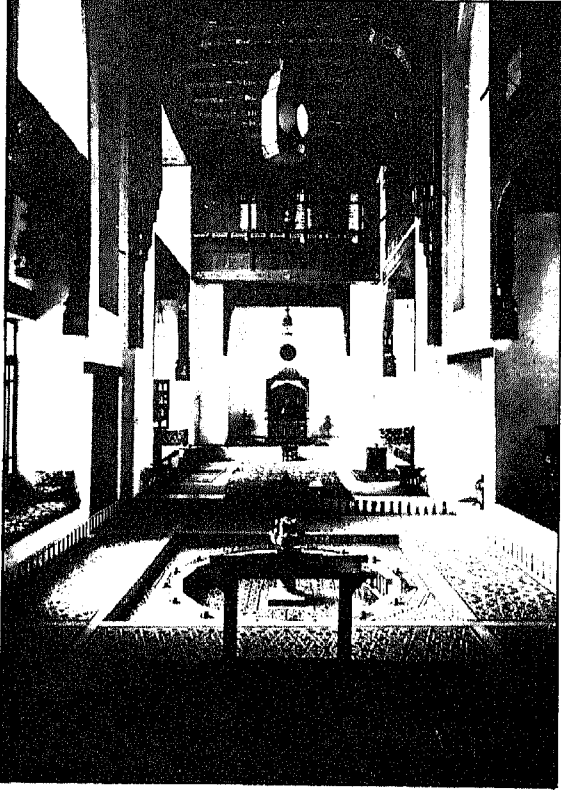
لوحة ٩١ - تسرى المياه في بعض القصور الإسلامية من قاعة إلى أخرى خلال قنوات رخامية تكبر شيئًا فشيئًا لتصبّ في أحواض هابطة كالشلالات من مستوى إلى مستوى أدنى . وكانت المياه في «القلعة الحمراء» بالهند تغطي زهرة اللوتس المرمية مرسلًا أصواتًا تضفي السكينة على النفس مغيرة شكل الزهرة من خلال حركتها الشفافة .



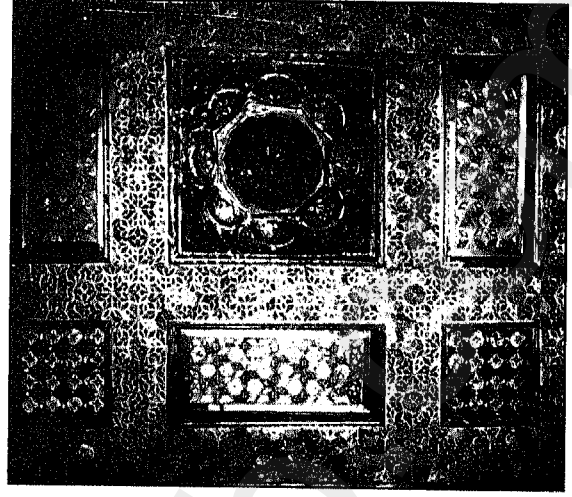
لوحة ٩٢ - مقعد معقود مفتوح على الخارج بمنزل عثمان بك [عن كتاب «وصف مصر»]



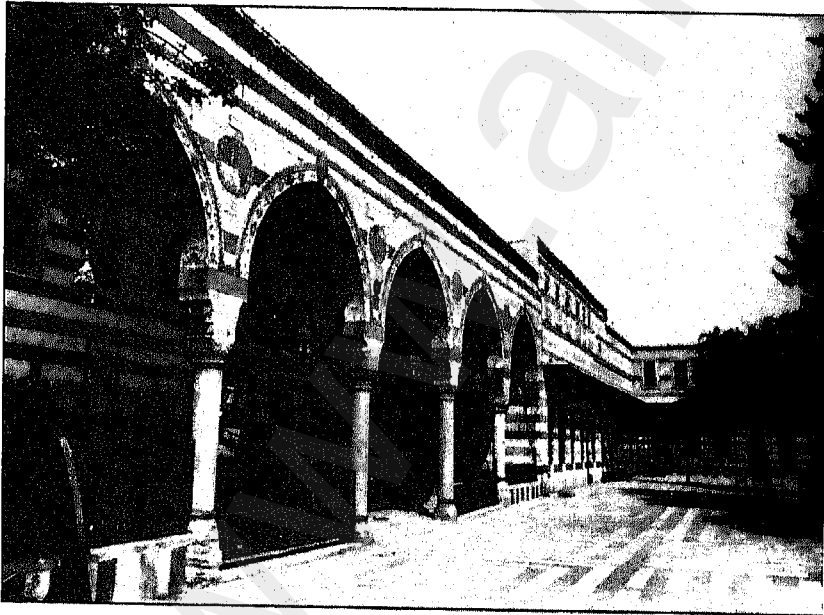
لوحة ٩٣ - بيت السنارى بالقاهرة .
الدرقاعة تطل عليها مشربية من قاعة
أخرى مما يشعرنا بالفارق بين القاعتين
وكان إحداهما في الداخل تطل على
الأخرى في الخارج برغم أنهما كليهما في
الداخل ، الأمر الذى يضفى إحساساً
جديداً على التصميم الداخلى .



لوحة ٩٥ - درقاعة بيت الحاج محمد الجزار (١٦٣٢م) . متحف جاير أندرسون بالقاهرة . وتكمن المفارقة في وجود كرسي فوق مصطبة الجلوس ! .



لوحة ٩٤ - المسافر خانة - سقف القاعة العليا ، ونلاحظ أن الحشوات الوسطى ترمز دائماً لقبية السماء .



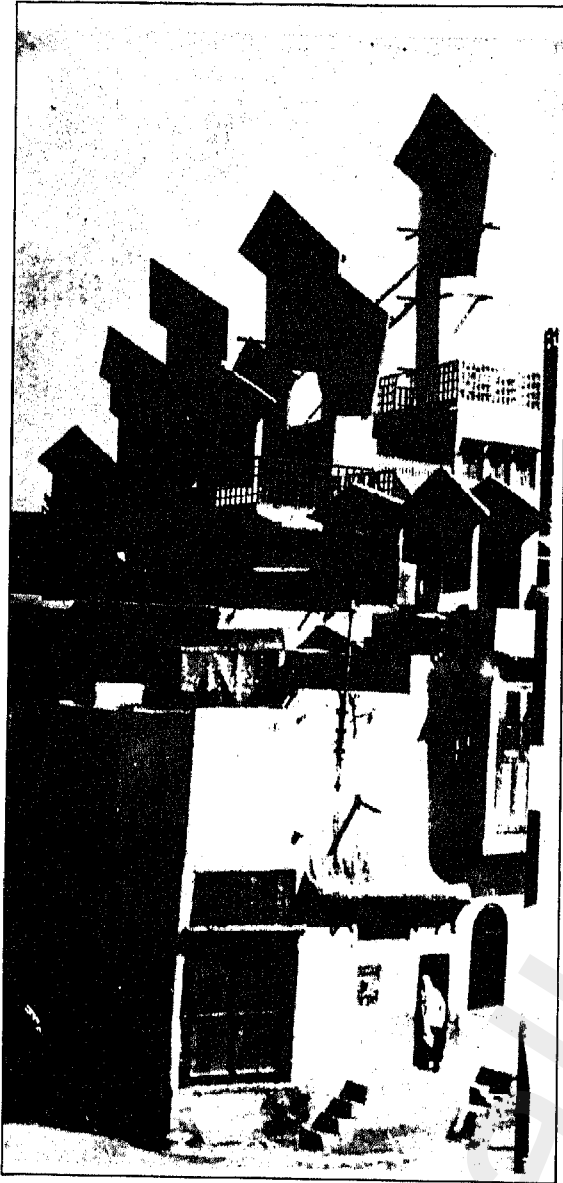
لوحة ٩٦ - قصر أسعد باشا العظم ١٧٥٠م . جناح السكنى يطل عل الصحن ذى الفسقية . دمشق .

لوحة ٩٧ - قصر أسعد باشا العظم .
الإيوان المطل على الصحن . دمشق .



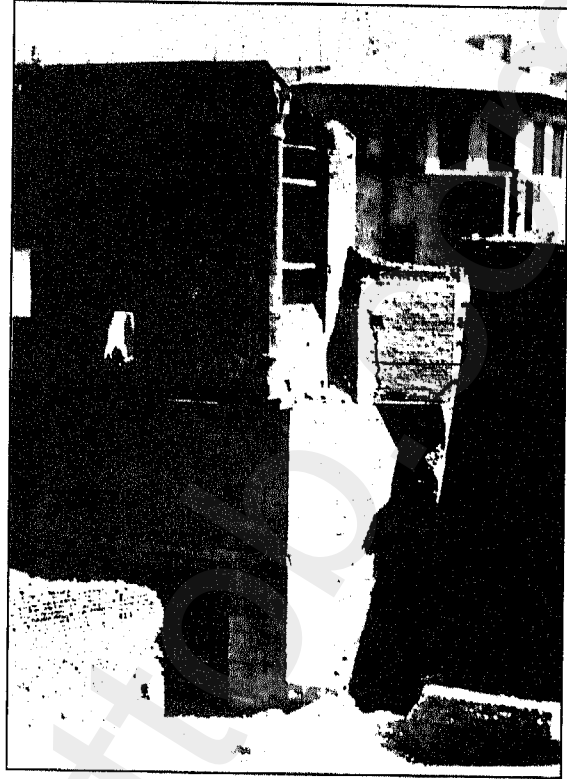
لوحة ٩٨ - قصر أسعد باشا العظم .
الدرقاعة تتوسطها الفسقية .





لوحة ١٠٠ - ملاقف الهواء بالسند .

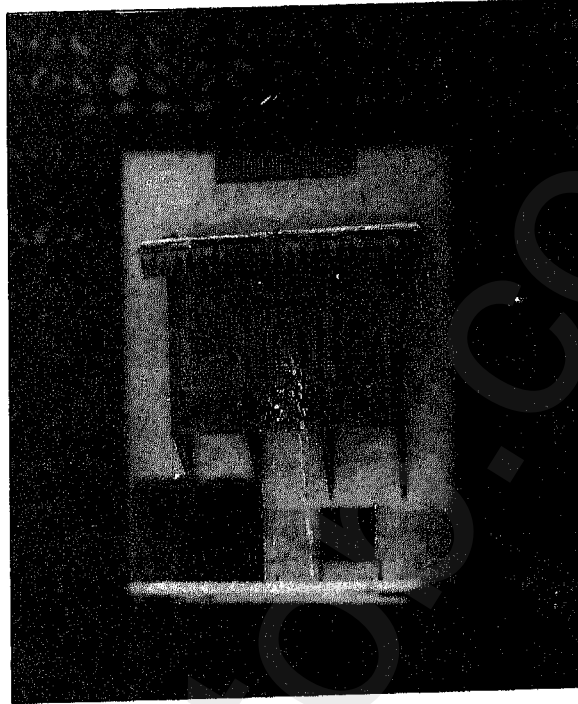
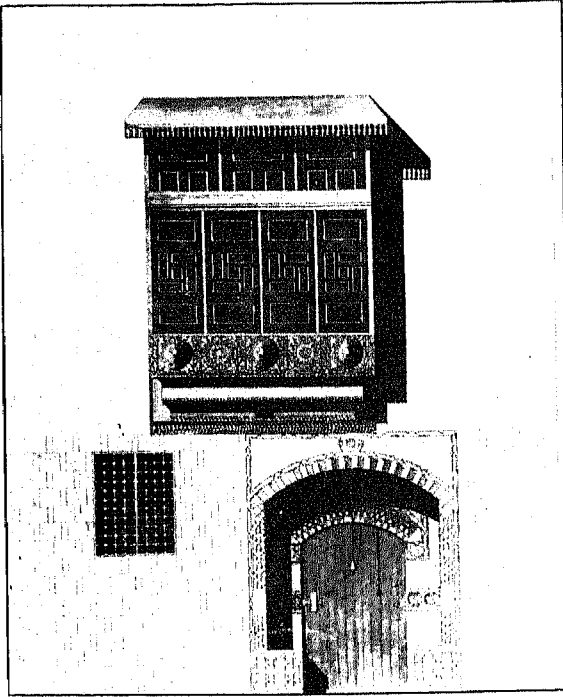
الضوء وحجب أشعة الشمس ، فهي تملأ فتحة النافذة بمخمل من الخشب الدقيق في شكل برامق مستديرة المقطع تعمل على توزيع الضوء والظل على بدن البرمق فى تدرج لطيف. ويرى المشاهد المنظر المقابل من خلال لوحة زخرفية كاملة (لوحات ١٠١ ، ب ١٠٢ ، ١٠٣ ، أ ، ب ، ١٠٤ ، ١٠٥). والملاحظ أن المساحة التي تغطيها المشربيات تفوق عادة مساحة النافذة العادية



لوحة ٩٩ - قاعة كتخدا . الملقف والمنور بأعلى الدرقاعة .

وقد واجه المعمارى العربى فى البلاد الحارة مشكلات التهوية ، والإضاءة ، والإطلال على الخارج ، واستقبال أشعة الشمس ، وعجز النافذة وحدها عن الوفاء بحل هذه المشاكل جميعا باللجوء إلى «المنوح» أو «ملقف الهواء» ، وهو طاقة مفتوحة فى السقف بأعلى الركن الشمالى للقاعة تحتضنها جدران أربعة مرتفعة قليلاً تمثل بئر هواء علوى يفتح أعلاه من جانبيه الشمالى والغربى ، ويغطيها سطح مائل يتلقى الهواء الرطب ويودعه القاعة من أعلاها (شكل ١١٩ و لوحة ٩٩) . والعرب وإن استخدموا ملقف الهواء ، إلا أنه لم يكن من ابتكارهم فقد سبقهم إلى استخدامه المصريون القدماء خلال الأسرة التاسعة عشر (شكل ١٩ب) كما استخدمه من بعدهم أهل السند (لوحة ١٠٠) .

ولعل «المشربية» كانت حلاً موفقاً للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج وتخفيف حدّة



لوحة ١٠١ أ- بيت السنارى . مشربيتان إحداهما منظورة من خلال الأخرى تبرز جمال المشربيات ، منظورا إليهما من الداخل والخارج معا .

لوحة ١٠١ ب- بيت السنارى . وجهة المدخل وتتميز بالبساطة الشديدة بالنسبة للوجهيات الداخلية المطلة على الصحن ، ويظهر فيها الحجر المنحوت فى الدور الأرضى ، على حين يتجلى الدور العلوى مطليا بالجص ، وقد غطيت الفتحة المطلة على الخارج بمشربية تحجب من بالداخل عن عيون المارة . [لوحة محفورة عن كتاب «وصف مصر»] .

رئيسية : أولها جناح المعيشة العائلية ، وثانيها جناح استقبال الرجال ، وثالثها قسم الخدمة ويشمل المطابخ والمخازن وبئر المياه إلى غير ذلك .

ويستفاد من النص الذى أورده ابن دقماق أنه كانت بالدور حمامات خاصة ذكر أحد عشر حماماً منها ، وقد أيدت حفائر الفسطاط على يد على بهجت وجود حمام بإحدى الدور ، كما أسفرت حفائر هيئة الآثار فى المنطقة نفسها سنة ١٩٧٢ عن وجود حمام ملحق بأحد المنازل . وكانت قنوات المياه الفخارية تتكون من أنابيب أسطوانية مختلفة المقاييس تلتصق إحداها بالأخرى بواسطة ملاط من الجير القصرمل [وهو الرماد المتخلف فى مواقد الحمامات] ، وكان يتخلل الأنابيب المستقيمة التى تشكل القنوات الفخارية وصلات على شكل زاوية أو حرف T للتحويل أو التفريغ .

وذلك تعويضاً عن تضاؤل الإضاءة والتهوية معاً^(٥١) . وتتيح الفراغات بين برامق المشربيات شأنها شأن شفافية لوحات الزجاج المعشق الملوّن وانفتاح النوافذ للضوء أن يتسلل عبرها فيذيب وحشة الداخل بألفة الخارج ووجهه .

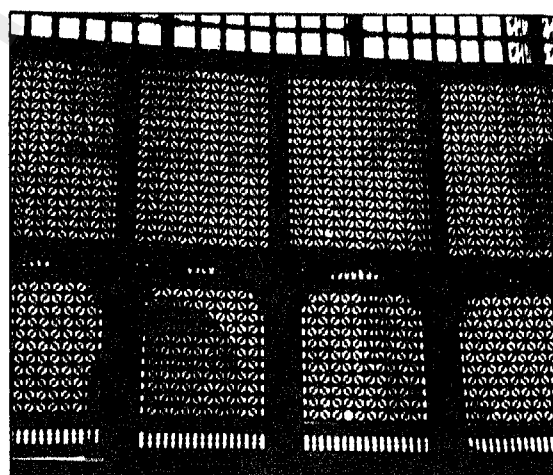
وعلى الرغم من أن بعض الأثريين يذهب إلى أن نظام المياه الجارية داخل البيوت لم يكن متوقفاً حتى فى منازل الأثرياء ، وأن السكان كانوا يذهبون إلى الحمامات العامة للاستحمام ، إلا أنه قد ثبت من الحفائر الحديثة بطلان هذا الرأى . يقينا كانت هناك الحمامات العامة وكانت تلعب دوراً هاماً فى الحياة الاجتماعية ، غير أن ذلك لم يحل دون وجود حمامات خاصة فى المنازل تستخدم فيها الغلايات لتسخين المياه ، والبخار لتدفئة جو الحمام . وكانت البيوت فى العادة تنقسم إلى ثلاثة أقسام

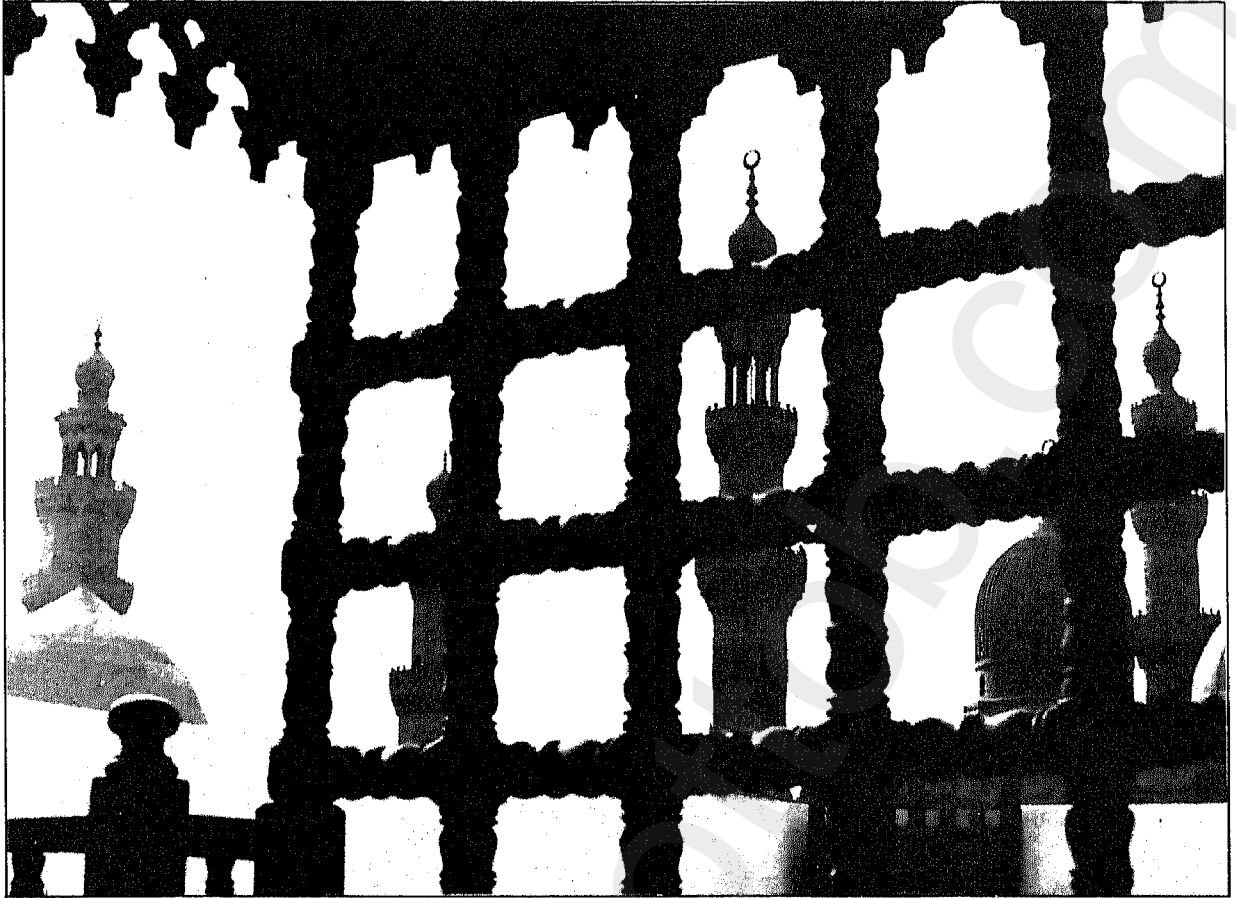
لوحة ١٠٢ - بيت السحيمي . درقاعة
قاعة الاستقبال تتوسطها الفسقية ومن
ورائها إيوان الجلوس ، وقد اكتست
النافذة الكبيرة بمخمل المشربية برغم
أنها تطل على الصحن الداخلي للتخفيف
من حدة الضوء .



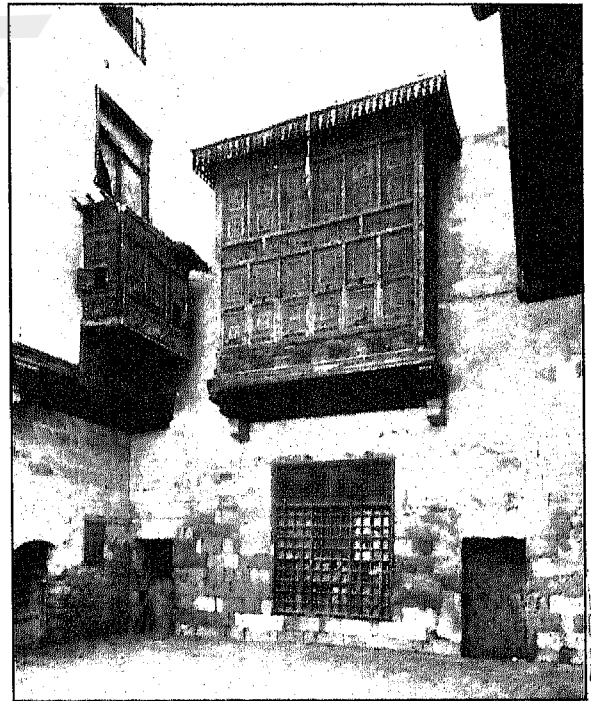
لوحة ١٠٣ أ - مشربية منزل جمال
الدين الذهبي بالقاهرة .

لوحة ١٠٣ ب - منزل جمال الدين
الذهبي بالقاهرة . ما أبدع المشربية سواء
تطلعنا من خلالها أو إليها من الخارج .





لوحة ١٠٤ - التوافق بين الخطوط والمنحنيات الزخرفية لبرامق المشربيات الصهرجية مع الخطوط والمنحنيات المعمارية للمآذن وقباب مسجدي السلطان حسن والرفاعي بميدان صلاح الدين بالقاهرة .



لوحة ١٠٥ - منزل زينب خاتون . مشربية وشبابيك القاعة الشمالية المطلة على الصحن (قبل الترميم) .

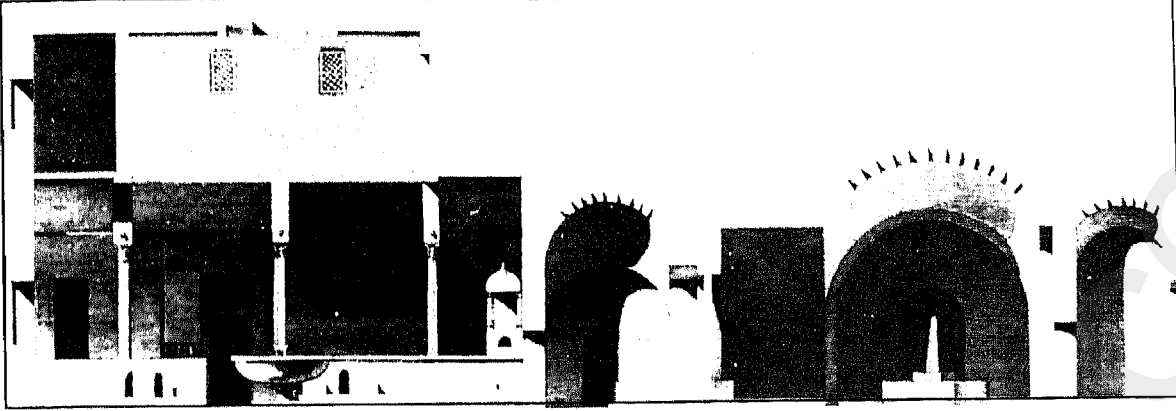


لوحة ١٠٦ - منزل جمال الدين الذهبي.
شرفة داخلية تطل على القاعة الداخلية .
وقد تميزت العمارة السكنية المملوكية
باستخدام العناصر الخارجية في الداخل .
وكانت مثل هذه المشربيات في العادة
تحجب سيدات الحريم دون أن تحرمهن
مشاهدة حفلات الغناء والرقص التي
كانت تجرى في القاعة .

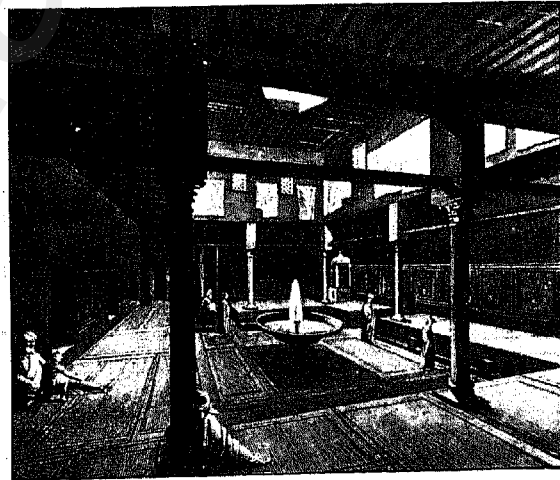
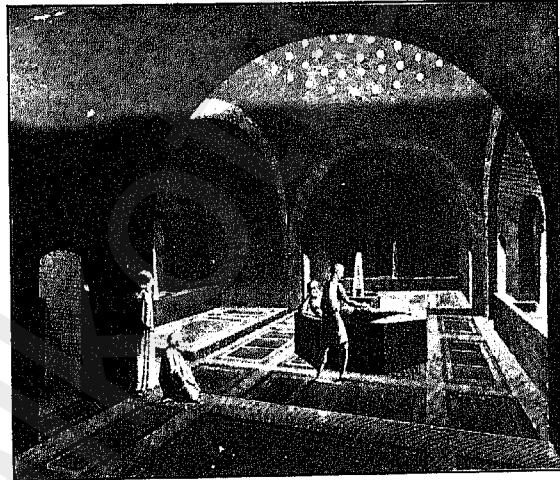
وأخرى باردة مثلما كانت عليه الحال في الحمامات
العامية (لوحات ١٠٧ ، ١٠٨ ، أ ، ب ، ١٠٩ ، أ ، ب ، ج
وشكل ٢٠) كما كان ببعضها أنابيب للتدفئة ، ومن أمثلة
ذلك ما وجد في سراي المسافرخانة عند إصلاحها
بمناسبة احتفالات ألفية القاهرة ، وما لا يزال موجوداً
بقصر الحمراء في غرناطة بالأندلس .

وقد ثبت وجود حمامات بمنازل رشيد ومنزل زينب
خاتون والسحيمي والمسافرخانة وقاعة عثمان كتحدا
ومنزل السناري ، ونظراً لأن قصر بشتاك لم يبق منه
سوى القاعة الكبيرة فلم يُعثر به على حمام ، وليس من
المستبعد أنه كان يضم حماماً يتناسب مع عظمة القصر .

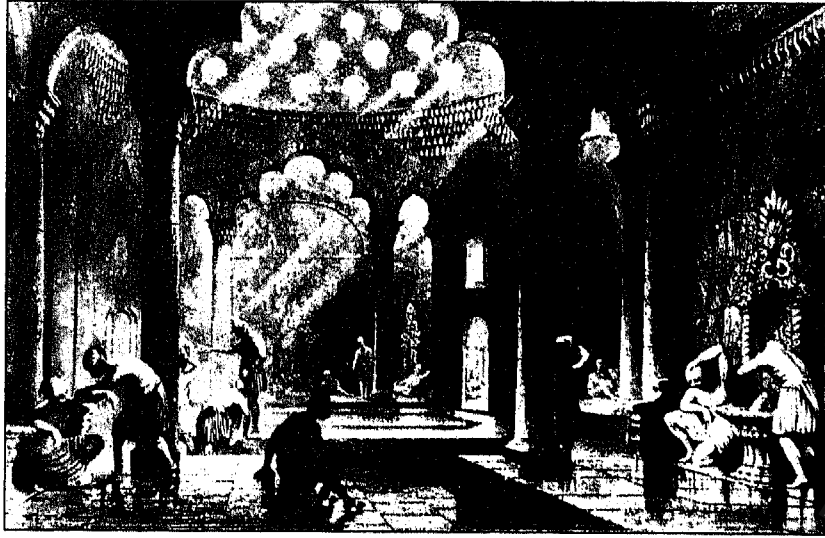
وقد تمخّضت حفائر هيئة الآثار عن وجود شبكة
كبيرة لمياه الشرب تم حتى الآن كشف خمسمائة متر
منها متجهة نحو جامع عمرو بن العاص ، ومعنى ذلك
أنها كانت تأتي من النيل الذي لم يكن بعيداً عن الجامع
عند إنشائه . كذلك كُشف في الأعوام الأخيرة عن شبكة
أخرى لمياه الشرب كانت تأتي من عين الصيرة ، كما
اشتملت المنازل على قنوات لمياه الشرب وأخرى للصرف .
وقد عُثر بالفسطاط على شبكة ضخمة لصرف المياه تمثل
نوعين مختلفين أحدهما مجرى منحوتة في الصخر
ومغطاة بقوالب صغيرة والثانية قنوات من الفخار .
وكان بحمامات القصور وبعض الدور مياه ساخنة



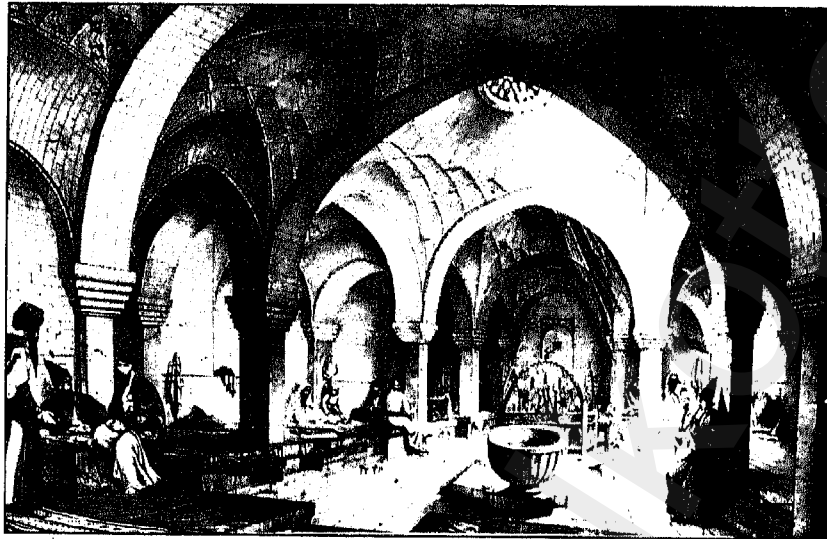
لوحة ١٠٧ - حمام البخار الساخن بالحمام الشرقي ، وكذا المسلخ أى مكان الترفيه والراحة [لوحة متخيلة عن كتاب «وصف مصر»]



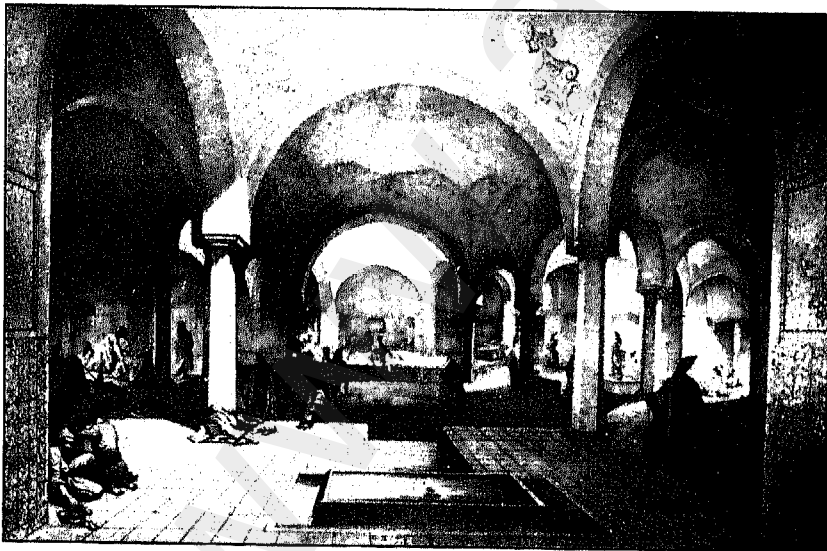
لوحة ١٠٨ أ ، ب - منظر عام لحمام شرقي [عن كتاب «وصف مصر»].



لوحة ١٠٩ أ - لوحة مطبوعة من القرن التاسع عشر لحمام من القرن الثامن عشر في استنبول نتين فيها الحجر الذي تنبعث منه الحرارة في الوسط ، ونشهد الأرائك الحجرية التي يستلقى عليها المستحمون للاستمتاع بحمام البخار .



لوحة ١٠٩ ب - حمام عمومي . قاشان بايران . لوحة . مطبوعة بطريقة الحفر . عن « رحلة في فارس » لأوجين فلانندان وباسكال كوست .



لوحة ١٠٩ ج - حمام عمومي بايران عن « رحلة في فارس » لفلانندان وكوست .

وقتذاك هو التسقيف بسعف النخيل ، وترك الباقي في عراء . وكانت المساحة التي قام عليها المسجد يُرى طولها على أربعين متراً بقليل ، وعرضها نحواً من أربعة وثلاثين متراً (لوحات ١١٠، ب، ١١١، ١٢ ملون) . وهذا اللون من البناء نهج نهجه المسلمون بعد في بناء مسجد البصرة عام ١٤هـ، ومسجد الكوفة عام ١٧هـ، ومسجد القسطنطين عام ٢١هـ الذي كان سقفه هو الآخر من سعف النخيل وأعمدته من سيقان النخيل ، وكان طوله حينذاك نحواً من أربعين متراً وعرضه نحواً من ثمانية عشر متراً ، وقد اندثر بناؤه الأصلي تقريباً .

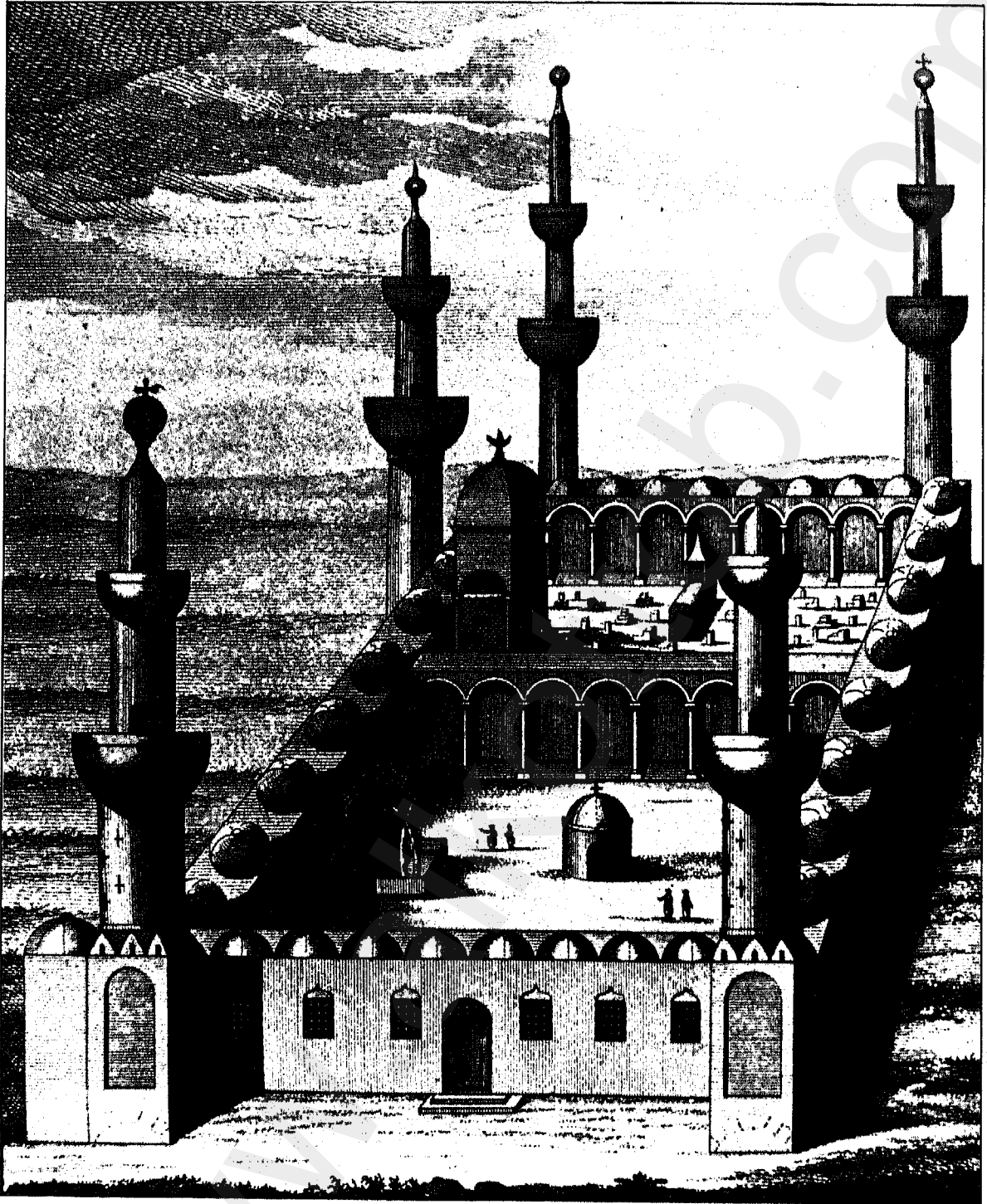
ولم تكن تلك المساجد جميعاً بما فيها مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم لها محاريب محدّدة بكوى ولا منابر ولا مآذن . فحين بنى عمرو بن العاص مسجده بالقسطنطين رغبت في أن يكون للخطيب شيئاً يعلوه وهو ما يسمى اليوم بالمنبر ، ولكن عمراً قبل أن يمضى في تحقيق رغبته كتب إلى الخليفة عمر بن الخطاب يستشيريه فيما عزم عليه ، فكتب إليه عمر رضى الله عنه كلمته المأثورة قائلاً : «أما يكفيك أن تقوم بين الناس قائماً ، وهم جلوس تحت عقبيك؟» فاستجاب عمرو لما أشار به الخليفة .

وكل ما كان للعبادة بين المسلمين في أول عهدهم هو المسجد ، ويعنى المسجد المكان الذي يُسجد فيه . وحين انفسحت الحياة أمام المسلمين وامتدت الرقعة الإسلامية وبلغ عدد المسلمين من الكثرة بمكان حفلت كل مدينة بأكثر من مسجد ، وبدأت تنشأ كلمة «جامع» إلى جانب كلمة «مسجد» نظراً إلى أنه المكان الذي يجتمع فيه المصلّون . وجزت عادة المسلمين في أنحاء البلاد الإسلامية النائية أن يكون لكل قبيلة مسجد باسمها ، غير أنهم كانوا يؤدون صلاة الجمعة في مسجد عام يجمع الأهلين جميعاً ، ومن هنا جاءت تسمية المسجد بالجامع . وتطوّرت الأمور فإذا هذا المسجد الجامع يصبح المسجد الذي يؤمّ فيه الخليفة الناس ويخطبهم . وبهذا أصبح المسجد الجامع هو مسجد الدولة وأصبحت له صفة رسمية . وما لبثت متطلبات اتساع الدولة

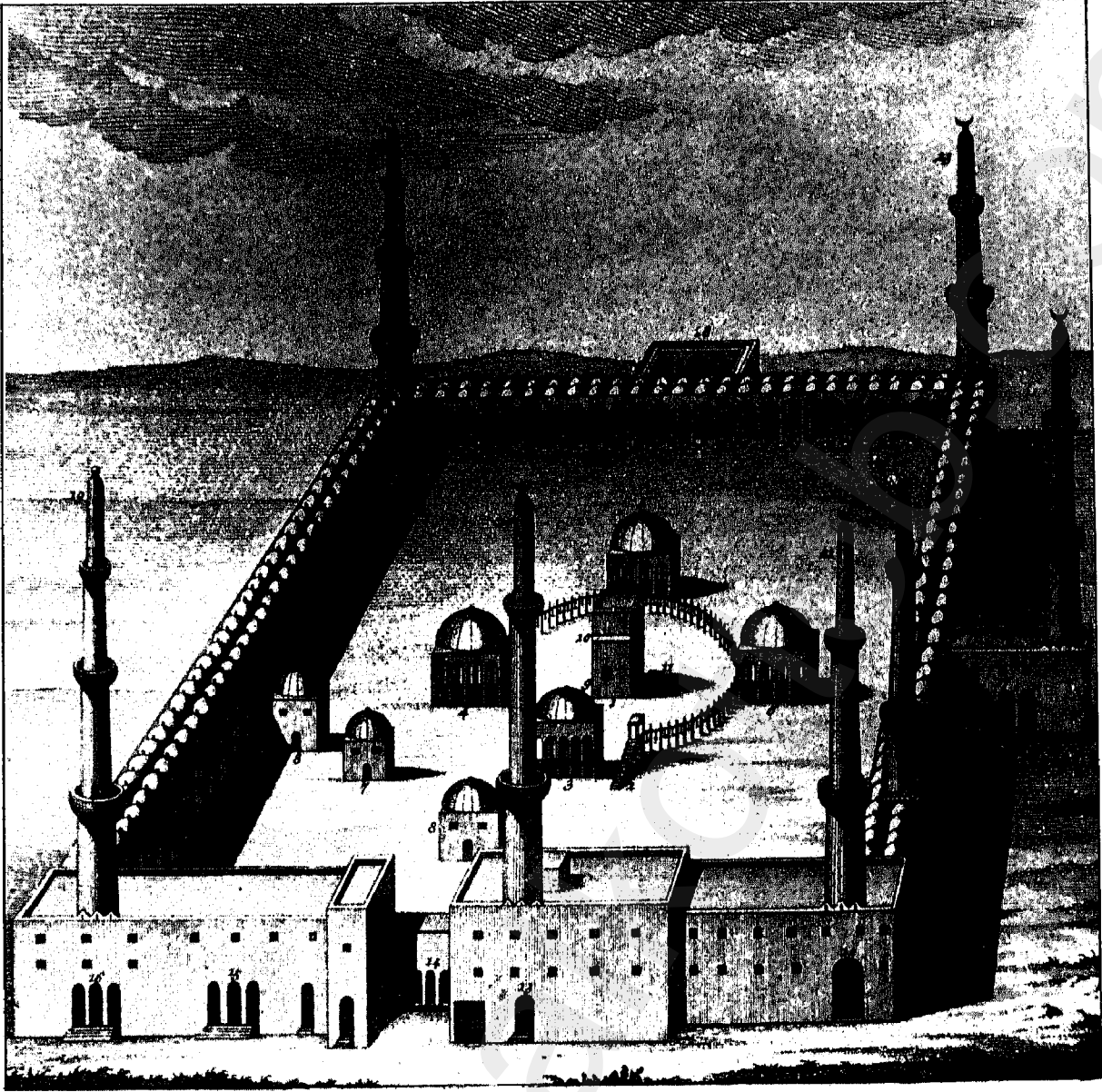


المساجد

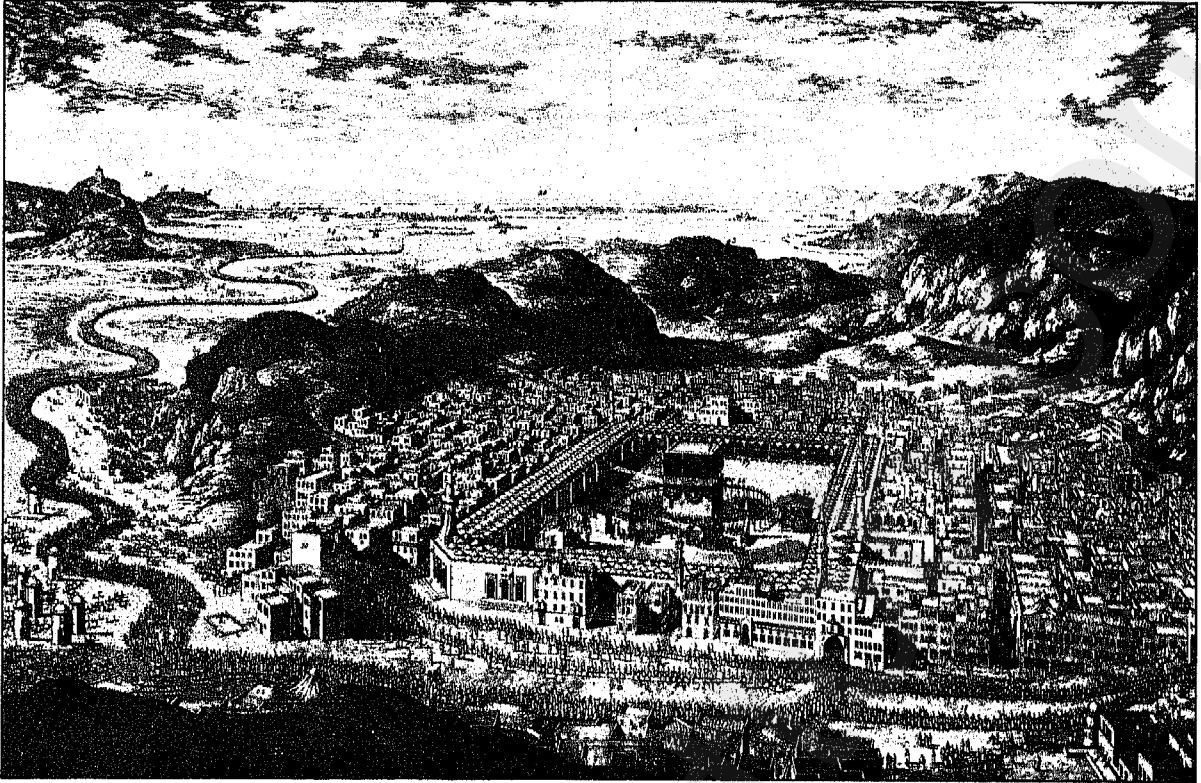
ينبع الفن الإسلامي في أصله من العقيدة الدينية التي لا تصحّ إلا إذا قامت على الإخلاص ، ولا تأخذ طريقها إلى ضمير المؤمن ووعيه إلا بالتجرّد والطهر ، ومن الطبيعي أن يكون المسجد هو مهد هذا الفن الجديد . وإن كانت العبادات الإسلامية وأداء الشعائر والفروض لا تحتاج أساساً إلى بناء ذى مواصفات خاصة ، فمن المرجّح أن المساجد الأولى في الإسلام كانت تتألف من مساحة غير متساوية هي «المصلّى» يحيطها سياج من الحصر المجدول من سعف النخيل ، ويتصدّرها محراب من المشكوك فيه أن يكون قد حُدّد بكوة في جدار البناء الأصلي . ولعل خير ما يقرب لأذهاننا صورة المساجد الأولى في الإسلام هو تأمل المصلّيات الفارسية التي كان يُطلق عليها اسم «نمازجاه» ، وهي فضاء واسع خارج المدن استُخدم في الإسلام لأداء فريضة الصلاة في الأعياد الإسلامية الكبرى ، ولا تزال هذه المصلّيات قائمة في ضواحي الكثير من مدن إيران والأناضول . ومن المعروف أن الرسول صلى الله عليه وسلم ما إن حطّ رحاله بالمدينة المنورة بعد هجرته حتى أخذ في بناء مسجد للمسلمين ، وهواه فكره إلى أن يكون مكان هذا المسجد هو حيث برّكت ناقته . وكان هذا المكان هو مَرَبِد التَّمْر كما سمّاه الرسول . ومن الطبيعي أن بناء هذا المسجد كان أولياً من اللّبن الجفف ، رثى أن يُسقف جزء منه أقيم على أعمدة من سيقان النخيل ، وكان الشائع



لوحة ١١٠ - كارستن نييور . مسجد المدينة المنورة . كتاب «وصف بلاد العرب» طبع في هولندا ١٧٧٤ .



لوحة ١١٠ ب - كارستن نيبور . الكعبة بمكة . كتاب « وصف بلاد العرب » . طبع في هولندا ١٧٧٤ .



لوحة ١١١ - دوسون . مكة . الكعبة . رسم مطبوع بطريقة الحفر .

عرف كيف يتلاعب بالتوافق والتضاد بين الإيقاع المنتظم للعناصر الإنشائية من بدنات [أى أعمدة مربعة وعقود] والتنوع في العناصر الزخرفية التي تزيّن بطون العقود والشبابيك الجصية مما أسبغ على المبنى رقة تضارع قوته . وتلاعب الفنان أيضاً بالمفارقة والتضاد بين إشراق النور في الفناء وظلال الأروقة التي تبرزها كتلة البدنات . ولا يكاد المرء يغمى المسجد حتى يجد نفسه محمولا على أجنحة الصفاء والسكينة مستغرقا في تأمل صوفي يؤججه الإحساس بارتفاع العقود واتساق الخطوط وعمق الأروقة التي توشّيها غلالة من الغموض الرقيق . وقد ظلت المساجد تغترف الإضاءة على هذا النحو عن طريق الصحن الداخلى المكشوف حتى اتجه المعمارى في العهود اللاحقة إلى فتح النوافذ طلبا لمزيد من الضياء (لوحات ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥) .

العربية السريع أن فرضت بناء مبان خاصة بالمسلمين لأداء الشعائر فيها مع حمايتها لهم من تقلبات الجو . ويبدو أن أول تصميم لبناء المساجد هو ما يعرف باسم «التصميم العربى» ، وكان فناء مستطيلاً مكشوفاً تحيط البوائك بأضلاعه الأربعة ، ويتميز الضلع الذى يضم المحراب بعدد أكبر من البوائك التى تمثل جناحا مسقوفاً مخصصاً للصلاة فيه . نرى ذلك فى مسجد المتوكّل بسامرا ، وفى جامع ابن طولون ، وفى مسجد طريق خانة فى دمغان بإيران من القرن التاسع . وينبض جامع ابن طولون بالقاهرة بما كان يجيش به وجدان بانيه من طموح واعتزاز وإيمان ، فهو يسحر اللب بفنه المعمارى البسيط وبخطوطه القوية الواضحة ، كما يلقى فى روع القائم للصلاة به قدسية وخشوعاً . وعلى الرغم من بساطة تصميمه إلا أن مهندسه الفنان

«إنى أريد أن أبني مسجدا لم يبين من مضى قبلى ولن يبني من يأتى بعدى مثله». وشيّد الجامع لوفى مخطّط مبتكر يتجاوب مع شعائر الدين الجديد من اتجاه نحو الكعبة الشريفة وأغراض الحياة العامة ، مستطيل الشكل، يحتل قسمه الشمالى صحن مكشوف تتوزع فيه قبتان بديعتا العمدة والتيجان وبركة يحفّ بها من الجانبين عمودا إسراج لإنارة الصحن في العهود الماضية . ويؤدى إلى الصحن ثلاثة أبواب تصله بجهات المدينة الثلاث الشرقية والغربية والشمالية ، ويحيط بالصحن من الداخل رواق مسقوف . ويحتل مكان الصلاة [الحرم] الطرف الجنوبى ، وهو قاعة مستطيلة مؤلفة من ثلاثة أروقة تمتد من الشرق إلى الغرب وينتظمها صفان من الأعمدة . ويقطع الأروقة الثلاثة من الشمال إلى الجنوب مجاز قاطع بالغ الارتفاع يحمل في وسطه قبة النسر الشامخة . ولقد أطلق العرب على مكان الصلاة [الحرم] اسم النسر ، القبة رأسه والمجاز جسمه والأروقة عن يمينه وشماله جناحاه . وفي جدار الحرم الجنوبى باب يصل الجامع بالمدينة حتى يصبح متصلاً بها من جهاته الأربع ، ويحتل المحراب الرئيسى إحدى فتحات هذا الباب وإلى جانبه ينتصب المنبر . ويرتفع فوق مبنى الجامع مآذن ثلاث ، تتوسط الأولى الجدار الشمالى وهى المعروفة بمئذنة العروس على حين بُنيت الاثنتان الأخريان في زاويتي مكان الصلاة الشرقية والغربية فوق اثنتين من أبراج المعبد الوثنى القديم الذى تحوّل إلى كنيسة النبى يحيى وسُميت الشرقية منها بمئذنة عيسى . وقد سخا الوليد في الإنفاق على بناء الجامع وتجميله بكل أنواع الزخرفة وودّ لو وضع فيه لبنات الذهب وإن كساه بما هو أبهى وأجمل ، فلقد غشّى جدرانها كلها بالرخام المجزّع وارتفع إلى السقف بالفسيفساء المذهبة والمفضضة تتخللها الأصداف الناصعة البياض مشكّلة كل ما يخطر على بال الفنان من رسوم هندسية ونباتية وآيات قرآنية ومناظر طبيعية تضم القصور والدور التى تجرى من تحتها الأنهار وتحف بها الأشجار حتى غدت

وليس تصميم المسجد في الحقيقة إلا تعبيراً عن وضوح العقيدة الإسلامية وبساطة أسسها وخلوها من تلك الأسرار الغامضة المعقّدة التى تتسم بها الشعائر والطقوس في العقائد القديمة مثل عقيدة قدماء المصريين حيث نجد المعابد تنتهى في داخلها برُكن غارق في الظلام هو ما يدعى بـ «قدس الأقداس» المخصّص لفرعون وعدد محدود من الكهنة يجرى اختيارهم بدقة .

ولا غرابة في أن يتأثر بناء المساجد في بعض نواحي العالم الإسلامى بالطرز المحلية السائدة قبل انضوائها تحت راية الإسلام كما أسلفنا . فالجامع الأموى الكبير بدمشق مثلاً وإن التزم التخطيط العربى العام في جوهره إلا أنه استعار من العمارة الشامية السابقة على الإسلام السقوف المسنّمة [الجمالونية] والعقود الحجرية ، حتى إن بعض الباحثين زعموا أن الجامع ليس إلا كنيسة حوّلها المسلمون إلى بيت من بيوت عبادتهم ، وهو حكم باطل لأن المجاز القاطع الذى يقسم البائكتين والذى يقع محوره على المحراب ظاهرة لم توجد في الكنائس من قبل . ثم إن الأروقة الموجودة في ظلّة المحراب عرضها متساو على حين ينفرد الرواق أو المجاز الأوسط في الكنيسة دوماً بأنه أعرض كثيراً من الأروقة الجانبية ، كما أنه لم يحدث قط أن شيّدت كنيسة يصل حجمها كله إلى ما يقرب من مساحة ظلّة المحراب في مسجد دمشق^(١٥٢) ، هذا فضلاً عن أنه من غير المعقول أن يتوافق اتجاهها مع اتجاه مكة المكرمة .

فحين حرّر المسلمون بلاد الشام من الحكم البيزنطى ودخلوا دمشق في عام ٦٣٥م وقع اختيارهم على كنيسة النبى يحيى [القديس يوحنا المعمدان] لتكون مقرّ العبادة الجديدة وشاركوا فيه إخوانهم المسيحيين ، فأصبح يضم كنيسة للنصارى في الجانب الغربى ومسجداً للمسلمين في الجانب الشرقى وأقيمت طقوس العبادتين في بناء واحد . وظلت هذه الحال من الجوار بين العبادتين أكثر من نصف قرن إلى إن شرع الوليد في تحقيق مشروعه العمارى الضخم لبناء الجامع الأموى قائلاً

أعجوبة من أعاجيب الدنيا الخمس المعروفة في ذلك الزمان^(٥٢ب) (لوحات ١١، ١٢، ١٣، لوحة ١ ملون، ٢ ملون، ٣ ملون).

وبصفة عامة يُلتزم في بناء المسجد أن يكون فراغه في اتجاهين، أحدهما رأسى صاعد يربطه بالسماء، والآخر أفقى مستو يربطه بمكة المكرمة. والاتجاه الأفقى مرده إلى أن دين الإسلام دين جامع، ومن ثم كانت له قبلة واحدة للمسلمين عامة هي الكعبة. ومع أن القبلة - المحراب - تحدّد هذا الاتجاه إلا أن هذا وحده لا يكفى، وكان لابد من أن يشارك بناء المسجد في تحديد هذا الاتجاه. من أجل هذا بُنيت المساجد في الكثير متجهة صوب مكة. وتعبّر القبلة - التى ترمز إلى السماء - في المناطق المسقوفة من المساجد عن الحركة الرأسية، وكذا عن الحركة الأفقية عند تزحزحها من موقعها في منتصف منطقة الصلاة إلى موقع القبلة، كما هو الحال في جامع ابن طولون الذى تغطّى ظلّاته الأربع سقوف خشبية أفقية باستثناء الرواق الواقع أمام القبلة مباشرة إذ تعلوه قبة ساسانية. وثمة حالة أخرى جديرة بالذكر في جامع برقوق بالقاهرة، إذ تعلو كافة ظلّات المسجد قباب بيزنطية ذات عقود متدلّية باستثناء الرواق الواقع أمام القبلة مباشرة الذى يختلف عنها جميعاً بقبته الساسانية ذات المقرنصات والمعبرة عن الالتقاء بصفحة السماء أو بمعنى آخر عن الحركة الرأسية. وينطوى كل عقد ومنحنياته على معنى رمزى دفين وعن سمة معبرة شأنه شأن أى شكل هندسى آخر. وتكاد العمارة الإسلامية بصفة عامة تخلو من العقد نصف الدائرى، ولا تكاد تستخدم سوى العقد المدبّب أو ذلك الذى هو على شكل جدوة الفرس. ولعل مردهً هذا إلى الحرص على استجلاء المتعبّد لخطوط القوى في المبنى. فالتماثل موصول بعقيدة الموت، والعقد نصف الدائرى في الحضارة الفرعونية يسمى العقد الأوزيرى نسبة إلى أوزيريس إله الموتى الذى من الأرض يصعد وإليها يعود (شكل ٢١ أ)، على حين أن خطّى القوى في العقد المدبّب يلتقيان عند قمة

العقد منطلقين في اتجاه المماسّ بزاوية، وبذلك تكون المحصّلة رأسية كما هو واضح في (شكل ٢١ ب)، ومن ثم يربط المشاهد الذى يستجلى هذين الخطّين ومحصّلتيهما بين الشكل المدبّب للعقد وبين الصعود لأعلى.

وللمدخل عامة معنى رمزى إذ هو الحدّ الفاصل بين الداخل والخارج، وهو في المبنى الدينى المنفذ الذى ينقلنا مما هو غير مقدس إلى ما هو مقدس. والمدخل عامة هو إجمالاً لعمارة واجهة المسجد إذ هو نقطتها البؤرية، وذلك بارتفاعه السامق الجدير ببيت الله. وليس ثمة عادة غير مدخل واحد للمسجد رمزاً لوحداية الله. وهذا المفهوم نفسه وكذا هذا الرمز نفسه نراه سائداً في المباني الدينية عامة غير الإسلامية، سواء كانت كاتدرائية أو معبداً فرعونياً أو معبداً هندوكياً باستثناء حالات فردية. وحتى في المساجد التى كانت تُدرّس فيها المذاهب المختلفة لم يفكر أحد في أن يكون لها غير باب واحد، إذ كل هذه المذاهب مستمدة من أصل واحد وتنطوى كلها على عبادة إله واحد.

ولكى يرمز المدخل إلى الترحيب بالوافدين أقيم الباب على شكل «دخول» متراجع لا على شكل خارج بارز يتّصل بدنس الطريق العام. وكذا يرمز مدخل المسجد بارتفاعه ورأسيته إلى التطلّع نحو قدسية السماء، ولذا كانت عمارة المدخل ممتدة بامتداد ارتفاع الواجهة. هذا إلى أننا نجد في المساجد الأثرية هذه الخطوط الرأسية تنتهى بقبة نصفية ذات منحنيات مدبّبة تعلو هذا «الدخول»، وبذلك تسمو بالنظر إلى ما هو أعلى من القبلة النصفية متجاوزاً قمة البناء نحو قبة السماء. ولو كان مدخل المسجد ينتهى بعقب أفقى لانتهى البصر الصاعد عنده.

وفي عهد ازدهار بناء المساجد المصرية خلال العصر المملوكى كان السطح الداخلى «للدخول» يعود إلى مستوى سطح الواجهة بواسطة المقرنصات. وبعد أن يتملّى البصر بسطح القبلة النصفية يواصل صعوده

بواسطة عقد أصغر حجماً يعلو العقد المدبب^(٥٣) (لوحة ٤٠، ١١٧).

وتميزت مساجد القاهرة الفاطمية بإقامة منور مقبب أو مسنم فوق محور باثثة المحراب مثلما نرى في جامع الحاكم بأمر الله (لوحات من ١٨٧ إلى ١٩٠) وفي جامع الأزهر المبنى عام ٩٧٠م (لوحة ١٨٣، ١٨٤) وقد أتبع هذا التصميم العربى على نطاق واسع في مساجد الاسلام باستثناء النموذج العام في المغرب مثل جامع قرطبة بالأندلس (لوحات من ١٧٦ إلى ١٨٠) وجامع القيروان (لوحات من ٢٨٠ إلى ٢٨٥) وبقي سائداً في جوامع القاهرة حتى القرن الرابع عشر ولم تخرج عليه إلا مساجد إيران في العصر السلجوقى.

وقد لحق تصميم المسجد في إيران تطور جعل مسقطه صليبي الشكل مؤلفاً من إيوانات أربعة مفتوحة يتوسطها الصحن . وما لبث هذا التصميم أن استخدم على إثر ظهوره فطبّق في المسجد الجامع بإصفهان حوالى عام ١١٥٢ ، ومازال ينتشر ويشيع حتى أصبح النموذج التقليدى المتبع في جوامع إيران إلى العصر الصفوى ، كما هى الحال في مسجد شاه عباس بإصفهان (لوحات من ٢٨٨ إلى ٣١٦) في القرن السادس عشر.

ويعد المسجد الجامع بإصفهان [بنى في عهد السلطان ملك شاه السلجوقى عام ١٠٨٢ م تقريباً] من النماذج المعمارية البارزة ، كما تعد بعض أجزائه أجمل ما أخرجته العمارة الفارسية^(٥٤) ، وبالرغم من التهدم الذى لحق بأجزاء البناء المحيطة بالفناء إلا أن الإحساس بالرهبة مازال يغشى من يتطلع إلى البناء من الفناء أو يقف تحت إحدى قبابه السلجوقية .

وهذا البناء الفسيح من إنجاز حقب متتالية إذ بدئ في بنائه خلال العصر التيمورى في القرن الحادى عشر ، ثم أضاف إليه السلاجقة قسماً كبيراً ، وتعاقب على استكمالها بعد ذلك سلاطين الإيلخانات المغول ، وتلاههم سلاطين بنى مظفر ووصل به الصفويون في القرن السابع عشر إلى ما هو عليه الآن . وعلى الرغم من مرور

سبعة قرون كاملة بين بدء بناء هذا المسجد الجامع والانتهاء منه إلا أنه لم يفقد وحدة الطابع المعمارى ، وهى السمة العامة التى تميزت بها العمارة الإسلامية الأصيلة كما أسلفنا القول ، كما أنه ضم أفضل ما أبدعته العهود التى تعاقبت عليه منذ العباسيين حتى الصفويين .

ويتألف المسجد الجامع من صحن مكشوف تحيط به أروقة ذات صفوف طويلة من العقود تليها ملحقات الجامع (شكل ٢٢) وتشدّ الأنظار - على محور البناء - قبتان سلجوقيتان إحداهما قبة المحراب (لوحة ١١٢ أ) وعليها نقش يحمل اسم نظام الملك ، والأخرى هى القبة الصغيرة التى ترجع إلى عام ١٠٨٨ (لوحة ١١٢ ب) .

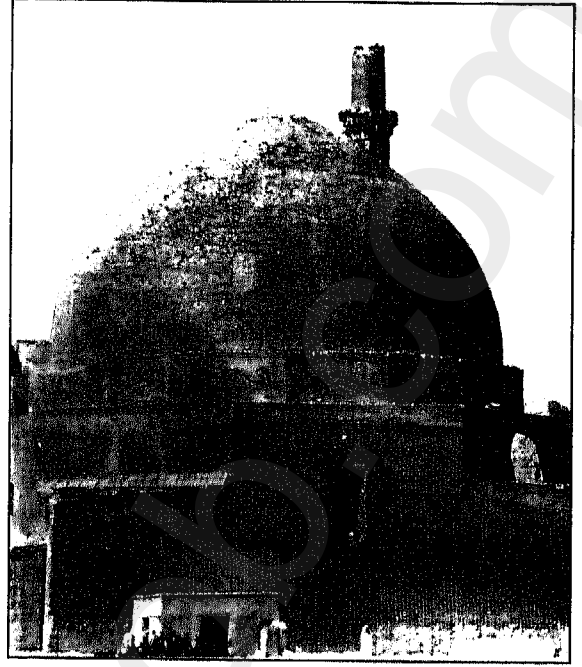
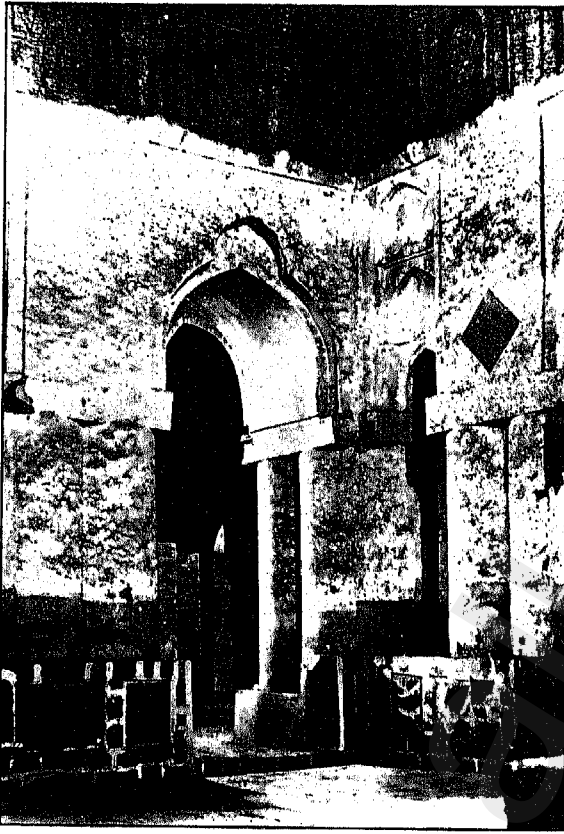
ونلمس بوضوح أن قاعة القبة الصغيرة قد بُنيت خلال عهد بعينه لم تتجاوزه ، على حين أن قاعة المحراب بقبته الثرية المشيدة من قوالب الأجر وبمنطقة الانتقال من المربع إلى الدائرة المحمولة على عقود مطلية بالملاط توحى بأنها بنيت خلال عهدين مختلفين (لوحة ١١٢ ج)، يتجلى الفارق بين طرازيهما من اختلاف منحنيات العقود السفلى تحت منطقة الانتقال في كل منهما . على أن زخارف الوسائد التى تحمل العقود قريبة الشبه من الزخارف الجصية العباسية في سامراً ، وإن اختلفت في طابعها عما تبقي من زخارف في الأجزاء العليا ذات الطابع السلجوقى .

وكان الأجر الذى استخدمه السلاجقة في إنشاء القباب من ثلاثة أحجام وفي لون الطلّ ، كما كانت لحامات المونة بين القوالب رقيقة السمك . ولم يظهر أى من قوالب الأجر في الأجزاء الحاملة من قاعة القبة الكبيرة مما يؤيد أيضاً فكرة اختلاف العهد .

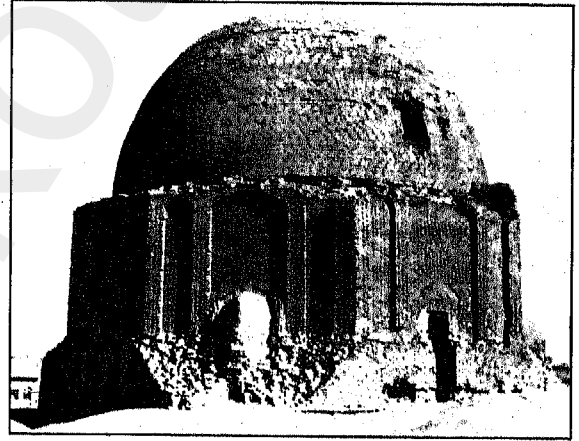
وقد شيّد الإيوان الشمالى الشرقى في عهد مختلف عن العهد الذى بنيت فيه «القنوات المتقاطعة» الملاصقة له ، ودليل ذلك أن مسقط صفوف العقود قد اعوجّج في الصفوف السابقة عليه ، كما أن أرجل عقود هذه الصفوف تركز على الأكتاف الحاملة لعقود الإيوان

لوحة ١١٢ أ - مسجد الجمعة [أو الجامع] . بإصفهان . القبة
الكبيرة ١٠٨٠م

لوحة ١١٢ ج - مسجد الجمعة [أو الجامع] بإصفهان . غرفة القبة
الكبيرة (قاعة المحراب) . الجزء الأسفل يعود إلى القرن العاشر على
حين يعود الجزء الأعلى إلى القرن الحادي عشر .



لوحة ١١٢ ب - مسجد الجمعة [أو الجامع] بإصفهان . القبة
الصغيرة ١٠٨٨م



ضلع بينها حشوات من قوالب الأجر المرصوفة في
أشكال زخرفية جميلة ومتنوعة (لوحة ١١٣ ، ١١٤) أو
أنشئت بلاضلع في تكوينات هندسية تجلّت فيها مهارة
البناء وبلوغه ذروة الإتقان بالمزج بين الزخرفة والإنشاء
في تنوع مذهل يكشف عن سيطرة الفنان على الناحية
الإنشائية وسيطرة المعمارى على الناحية الزخرفية (لوحة

الشمالي الشرقي مما يؤكد أن الإيوان قد أنشئ في عهد
سابق ، ومن العسير تحديد العهد الذى بنيت فيه هذه
القنوات المتقاطعة ، غير أن ما يثير الحيرة حقا هو أنه لم
يُعثر في كافة أنحاء فارس على ما يماثلها . كما أن من
الناذر أن يوجد مبنى استخدمت فيه قوالب الأجر بمثل
هذه القدرة الخلاقة البارعة ، فقد أنشئت القباب إما على

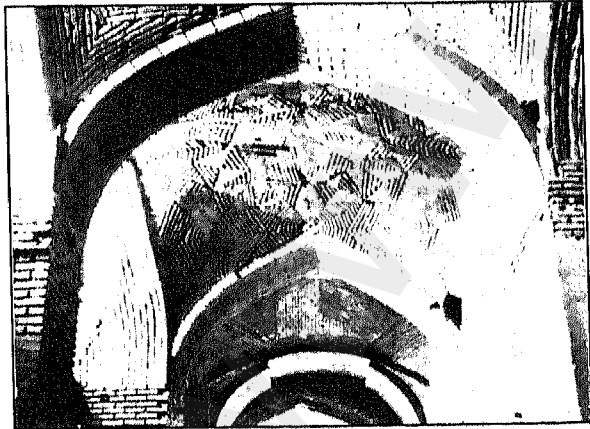
ولم يكن المعمارى المسلم فى فارس يتخذ قراراته حىال الشكل من واقع مجرد حساب قوى الدّفع وجهود الضغط إلى غير ذلك من علوم الميكانيكا فحسب ، بل كان كذلك يحكّم وجدانه فى الإحساس بهذه الجهود من الناحية التشكيلية التعبيرية ، وما أصدق هذا الوجدان الذى كان يسرى فيه التوازن من قمة المبنى حتى أدناه مما جعل هذه القباب المتينة عصيّة على الانفجار الذى تحدّثه الزلازل العنيفة .

لقد برع الفرس أيضا براعة فى إنشاء القباب التى تختلف عن غيرها بمنحنياتها وتعدّد تكوينات مناطق الانتقال من المربع إلى الدائرة فى تشكيلات مذهلة بتعدّد

لوحة ١١٣ - مسجد الجمعة [أو الجامع] بإصفهان . قبو بصلوع وحشوات من قوالب الأجر فى تنسيق زخرفى .

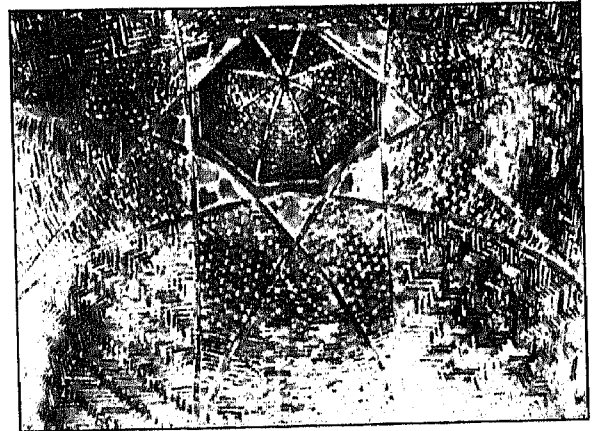
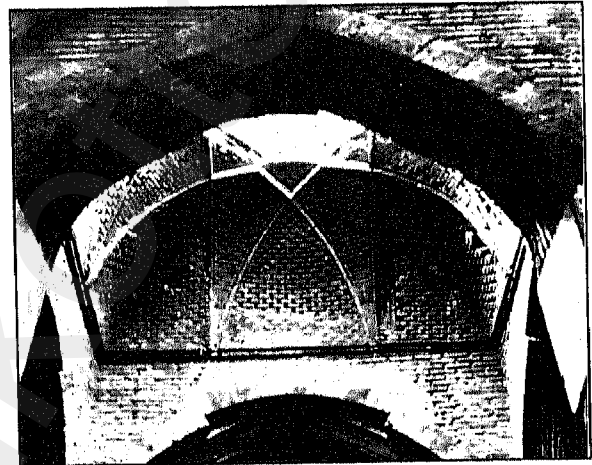
لوحة ١١٤ - مسجد الجمعة [أو الجامع] بإصفهان . قبو بصلوع بينها حشوات .

لوحة ١١٥ - مسجد الجمعة [أو الجامع] بإصفهان . عقود وأقبية بلا بصلوع .



(١١٥). وتشبه تعشيقات قوالب الأجر وتصميم الأقبية إلى حد كبير أعمالا لاحقة خناصرها غير كروية بل مدبّبة مثل خناصر العهد السلجوقى وما تلاه .

وثمة حرص واضح فى العمارة الإسلامية بفارس على تناسق العناصر المتجاورة الذى يبلغ ذروته بين كل عنصر والذى يجاوره مباشرة ، فى حين يتضاءل هذا التناسق إذا ما نظرنا إلى العنصر الواحد بالنسبة للمبنى ككل ، ومثّل ذلك مثل الموسيقى الشرقية التى تنسجم فيها الأنغام متتابعة غير أنها لا تكوّن فى مجموعها تلك الوحدة التى تضمها القوالب الموسيقية الأوربية كالسيمفونية والصوناتا .



أنواعها وجمال أشكالها في سلامة ويسر ، على حين لم يقو الرومان على مواجهة صعوبة الانتقال من المربع إلى الدائرة فجعلوا مساقط مبانهم المقببة إما مثمثة أو مستديرة الشكل . وبالمقارنة بين - القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلّية وبين القبة الفارسية ذات الخناصر المعقودة نجد الأولى محدودة الشكل خاضعة للناحية الإنشائية دون تنوع ، على حين تسمح الثانية بالتكوينات الإنشائية المتنوعة الحُبلى بالتعبيرات والمعاني الفنية ، فمنها القويّ الرصين ، ومنها الرقيق الرّهيف ، ومنها الزخرفي المتوتّر ، ومنها الغريب العصىّ على التخيّل.

لوحة ١١٦ - مسجد الجمعة [أو الجامع] بإصفهان. الركن الشرقي من القبة الصغيرة .



وتتجلّى في القبة الصغيرة بالمسجد الجامع (لوحة ١١٦ وشكل ٢٢ ، ٢٣) عبقرية المهندس المعماري في التعبير عن الارتفاع والصعود بالتكوينات المعمارية في أسلوب فذ فريد ، وذلك من ناحيتين ، أولاهما ناحية التعبير الشكلي بعمل الأكتاف الشاهقة الحاملة للخناصر التي تنتهي بعقود تلتفّ حول الخناصر وتعلوها وكأنها غصون متفرّعة من جذع شجرة . وثانيتهما ناحية التعبير المعماري الذي يخلقه تصميم العقود على صفيّين في الأركان - كما يتضح من اللوحة - مما يُضفي الإحساس بالقوة والصعود ، وذلك بالتحضير للعقد الأعلى بعقد يدونه تتجلّى فيه القوة النابغة من سمك الجدار . كذلك يحمل الكتفان الكبيران عقد الخنصر الذي يعلو عقدي الجزء الأسفل مما يشدّ النظر صعوداً أكثر فأكثر ، كما تلعب المقرنصات داخل الخنصر الكبير الجوّف دور تخفيف الحمل على النظر وعلى المبنى (٥٥) . إلا ما أشبه هذه التكوينات في شفافيتها بتكوين البلّورات التي تسرى فيها قوى الطبيعة خاضعة لقوانين أزلية تعمل على إضفاء أشكال البلّورات ذاتياً ، على حين ينبع جمال قاعة القبة الصغيرة من استشفاف نفس القوانين الأزلية التي تخضع لها عمليات التشكيل الواعي التي تصل فيها حساسية الفنان إلى حالة الوجد الصوفي . ويمثّل مسجد شاه عباس بإصفهان (لوحات من

وإنما نبع من عمارة المدارس السنّية ذات المذاهب الأربعة. فجامع قايتباى وضريحه مثلاً (لوحات من ٢٣٠ إلى ٢٣٢) الذى أقيم عام ١٤٨٥ على وجه التقريب بإيواناته الأربعة وفنائه المركزى المغطى بسقف من الخشب وإن بدا أشبه بإحدى «قاعات» قصر من قصور المماليك الفخمة المنتشرة فى القاهرة منه ببيت من بيوت العبادة إلا أن أساس الفكرة فى تغطية الصحن هى صغر مساحة الإيوانات بالنسبة لعدد المصلّين مما دعا إلى استخدام الصحن فى الصلاة .

* * *

ومن أهم التغييرات التى طرأت على عمارة المسجد فى الأناضول تغطيته بكامل مسطحه نظراً للظروف المناخية، مما لا يسمح بنظام المسجد التقليدى ذى الصحن المكشوف، بيد أن المهندس التركى احتفظ بفكرة التصميم العمارى التقليدى للمسجد ذى الصحن المكشوف بأن جعل مساحة الجزء الأوسط خالية من الأعمدة ، تفوق مساحتها مساحة الإيوانات ، وهو ما يجعل هذا الجزء وكأنه صحن مغطى بسماء رمزية .

وقد اختار المهندس التركى طراز القباب البيزنطية حتى تتيح له تغطية أكبر مساحة ممكنة ، وقد يسر له ذلك وجود كثرة من البنائين المتخصّصين فى إنشاء هذه الأسقف بالمنطقة . كما أنه لم يختر القبة الساسانية [ذات الخناصر المعقودة] لارتفاعها الشاهق وللمصاعب الإنشائية التى لم يكن ليستطيع التغلب عليها بإمكاناته آنذاك . وهكذا شاع التصميم البيزنطى فى أغلب المساجد الكبيرة باستنبول وغيرها من المدن الرئيسية فى الإمبراطورية العثمانية .

كذلك ظهرت مبالغة الفنانين الأتراك فى تزيين المحراب وواجهة الأبواب مما جعل البعض يشبّهونه بفن «الباروك»^(٥٦) المغرق فى الزخارف ، غير أن الواقع أن روحاً صوفية هى التى كانت وراء زخرفة باب المسجد بطريقة تميزه عن كل ما عداه بوصفه المجاز الروحى من

البسيطة فى تكوينها ، القوية فى إنشائها ، الإيقاعية فى تنظيمها ، إلى أن تقودنا البوابات الشامخة صوب ذروة التكوين المنطقية . ومع أن القبة تعد من أكبر القباب حجماً إلا أنها من أرقها فى منحنيات أسطحها ، كما ازداد تصميم المنارات الأسطوانية المستدقة أنيقة ورشاقة ما ارتفعت ، على حين تسكب عمارة المدخل فى وجداننا أغزر الإحساس بالهيبة والفخامة . والثابت أن الغلوّ فى إضفاء الرقة على الأشكال المعمارية ، وتجاوز الحدّ فى تناسق النسب يخلع عن المبانى وقارها ، ومع ذلك يمثل مسجد شاه لحظة مثالية تتواءم خلالها القوة مع الرشاقة فى توازن رصين ، فغدت الانتقالات جميعها عذبة سلسلة بعد أن ولّت حدة الانتقال التى نستشعرها فى الحجرة الصغيرة المقببة بالمسجد الجامع ، واختفت بيوت عبادة السلاجقة الضخمة المهيبة ، فقد انبثقت منذ القرن الرابع عشر قوى جديدة هى قوى التناسق فى النسب والتنظيم المحكم للتكوينات المعمارية الكبرى تجسّدت مثلها بحق فى مسجد شاه .

وقد يوجّه البعض اعتراضاً على الكسوات المتعددة الألوان لجدران البناء وعلى التركيز على تنسيق هذه الزخارف حتى لتشدّ اهتمام المشاهد إلى الناحية الزخرفية وتصرفه عن الناحية المعمارية ، غير أن سلامة النسب وصدق المقياس ورصانة الألوان تجعل هذه الزخارف تستقر وادعة فى مكانها ومكانتها بالمبنى فى ألفة وسكون وكأنها تباركه ، فيُحسّ المصلّى بين يدي تلك الألوان المضيئة وكأنه محاط بعالم روحانى يفصله الفصل كله عن العالم المادى الصاحب فى الخارج ، وتلك هى الصفة الجمالية الدينية الرئيسية التى يُضفيها صحن الجامع .

ونرى التصميم المتعادم أيضاً فى مساجد القاهرة دون أن تدل الظواهر على أن الوقت الذى ظهر فيه وهو منتصف القرن الرابع عشر قد شهد علاقة واضحة بين العمارة المصرية والعمارة الإيرانية ، وهذا هو ما يدعوننا إلى ترجيح أن هذا الشكل لم يُنقل عن مصدر إيرانى

الحياة المادية إلى عالم الروحانيات ، محققين ذلك بإسباج نوع من الزخارف الكثيفة البديعة على واجهة الباب تذكي هذا الشعور الصوفي لدى الداخلين .

وتطورت هذه الزخارف في المعمار التركي بما يفوق كل ما هو معهود في فنون فارس ، فابتكر الفنان التركي قرب نهاية العصر السلجوقي (أواخر القرن الثالث عشر) أسلوباً جديداً في إعداد المحراب وتشكيله بصورة مختلفة عن طريق استخدام القاشاني ذي الألوان الحيّة المتماثلة في جميع أجزائها ، أو زخارف من الجص ذي اللون الواحد المطفأ أعدت بأسلوب النقش البارز ، وطوّق كل من هذين النوعين بإطار من زخارف هندسية أو نقوش كتابية تعبّر عن موضوعات نباتية سواء من القاشاني أو الجص . واستخدمت الحجارة في إقامة المباني الهامة ، وزينت الحوائط من الخارج بالبواكى ذات الطاقات القوسية والزخارف المشتقة من موضوعات هندسية أو نباتية أو حيوانية .

وقد ظهرت مستشفيات ذات طراز إسلامي يتجلى في أربعة بقيت منها ، هي قيصرى (١٢٠٥) وسيقاس (١٢١٧) وديقربجي (لوحات ٣٢٢ إلى ٣٢٦) (١٢٢٨) وأمازيا (١٣٠٨) ، وقد شيّدت المستشفيات بالقرب من المدارس والمساجد على مخطّط يحاكي مخطّط المدارس مع تغيير طفيف ، هو تحويل قاعات الدراسة في تصميم البناء المدرسي إلى حجرات ذات استعمال طيبة وعلاجية تتناسب مع طبيعة احتياجات المستشفى . وقد أحتلت زخارف الأبواب ونقوشها الحجرية وشكلها الداخلي الوقور المستشفيات إلى تحف معمارية نادرة .

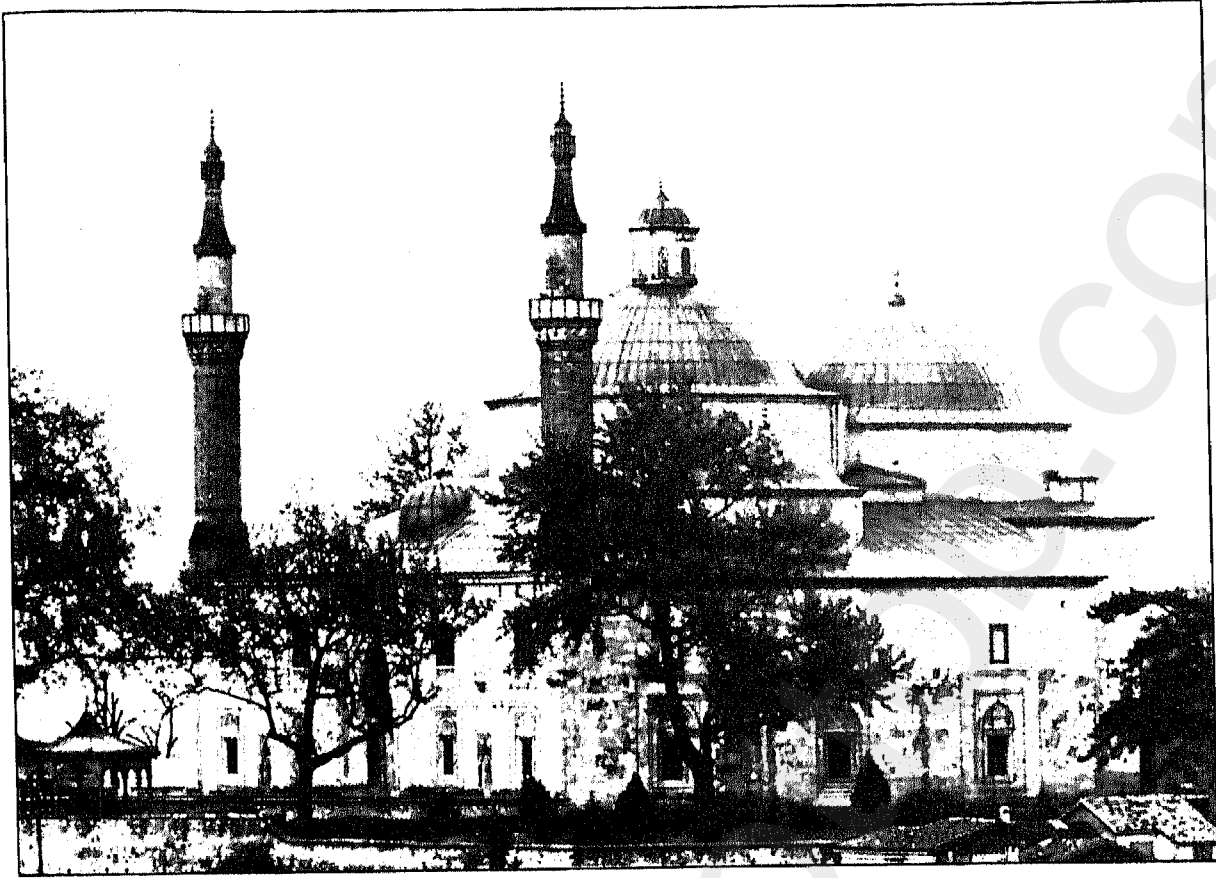
وتتميز العمارة في العصر العثماني - برغم ارتباطها بالتراث العماري الإسلامي - بأنها استحدثت فناً جديداً مميزاً بذاته ابتداء من منتصف القرن الرابع عشر ، وبرغم استقرار أصوله ومعاله الرئيسية في عصر بايزيد الثاني (١٤٨١ - ١٥١٢) فإنه مضى في تطوره سعياً وراء أشكال جديدة وصور وملامح مبتكرة .

والطابع الأساسي في فن العمارة العثماني هو القبة الوحيدة أو القباب المتعددة . وقد اتبع هذا الطراز في البناء بأشكال وصور منوّعة وبوحدات مختلفة ، واكتسب شيئاً فشيئاً أهمية بالغة حتى احتل مكانة رئيسية في استنبول فيما بعد . ومنذ سنة ١٣٣٥ بدأت القبة التركية تتخذ طرازاً فريداً ، وكان الرواق الذي يسبق القبة عادة بمثابة الدليل القومي المميز لفن العمارة العثماني .

ويحتل المسجد الأخضر في مدينة بورصا (لوحه ١١٧) منزلة مرموقة في العمارة العثمانية . وقد استغرق بناؤه ما بين عامي ١٤١٩ ، ١٤٢٤ ، ولكنه لم يكتمل وظلّ بلا أبواب بعد أن توفي محمد الأول ١٤٢١ ، وبالرغم من ذلك فإنه غاصّ بما يهبر العين ، فمحرابه مزخرف بالقاشاني وجدران شرفاته وإيواناته كذلك مكسوة ببلاط من القاشاني ومزينة بالأشكال المذهّبة .

ويلى المسجد الأخضر مسجد أنشأه مراد الثاني سنة ١٤٣٦ بمدينة أدرنة عاصمة العثمانيين بأوربا ، يتميز محرابه الفخم المتعدد الألوان بنقوش كتابية بالخط الثلث، وتتجلى التوريفات (٥٧) بوضوح في بياض ناصع فوق خلفية زرقاء داكنة تحتشد بعناصر زخرفية ثانوية صفراء ، ولا تخلو هذه العناصر الزخرفية من ملامح صينية من القرن الرابع عشر غنية بنبات عود الصليب وزهور اللوتس ممتزجة بعناصر أخرى وافدة من الشرق الأدنى مثل شجر السرو والأغصان ذات الطابع الواقعي . وقد استخدمت هذه الصيغة الزخرفية نفسها في تزيين الأطباق والصحون والمشكاوات حتى نهاية القرن الخامس عشر فضلاً عن صيغ الطابع الإسلامي والعناصر التقليدية .

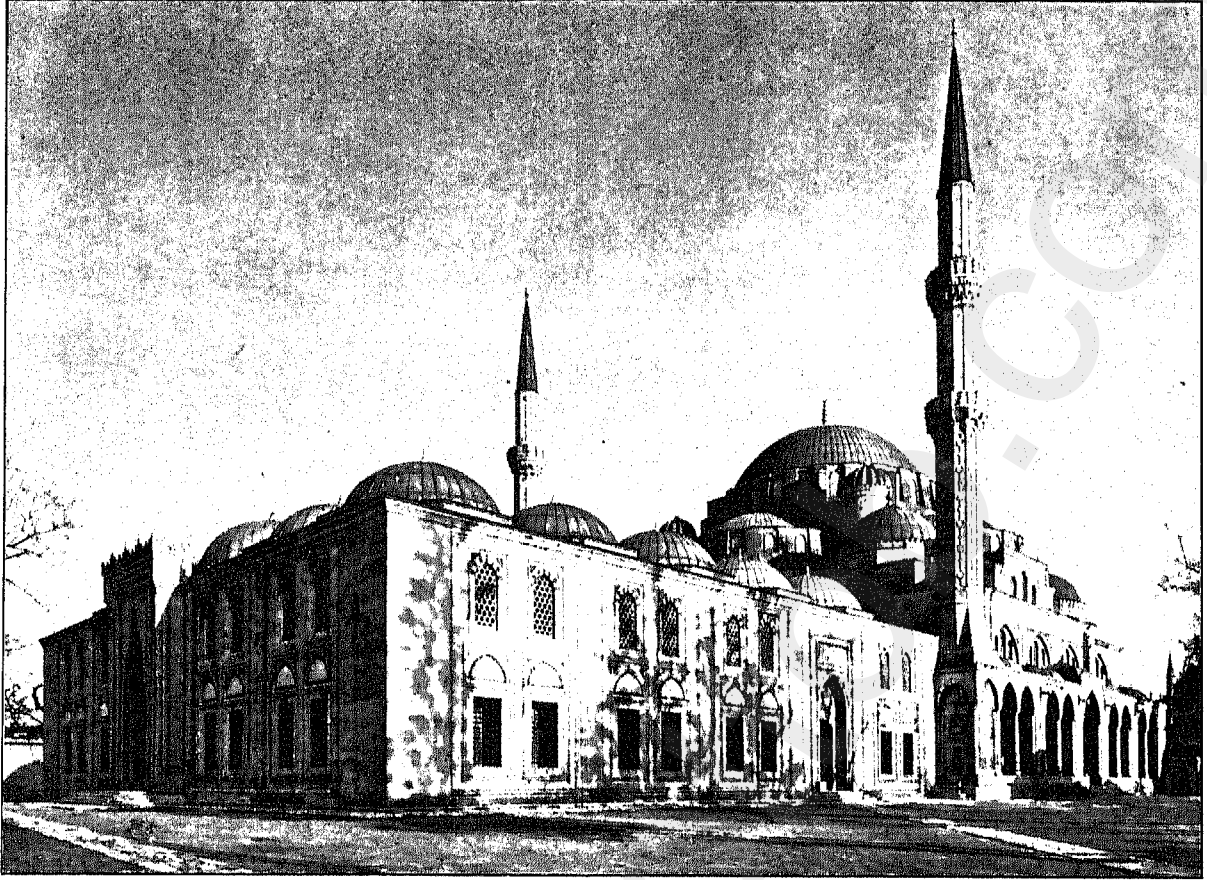
وقد أثر غزو القسطنطينية سنة ١٤٥٣ على الفن العثماني تأثيراً واضحاً أدى إلى العديد من التغييرات التي طرأت على المساجد المتنوّعة التي أنشئت في العاصمة الجديدة خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، مثل تحويل كنيسة القديسة صوفيا بعد الغزو على يد العثمانيين إلى مسجد ، الأمر الذي كان له وقعه البالغ على



لوحة ١١٧ - الجامع الأخضر . بورصة (١٤١٩ - ١٤٢٤) .

وخيال ناديرين . ونجح في بناء قبة قطرها واحد وثلاثون متراً ، وهى أكبر قليلاً من قبة أيا صوفيا ، رافعاً قاعدة القبة الرئيسية فوق ثمانية د عائم متفادياً حجب المساحات الواقعة في الأركان الأربعة على العكس من التصميم البيزنطى ، وقد توّصل إلى ذلك بخلق أربعة أنصاف قباب في الأركان لتحمل ثقل القبة ، وبذلك أصبحت المساحة الداخلية شاسعة متصلة بما يلائم التصميم التقليدى للجوامع الإسلامية (شكل ٢٤ ، ٢٥) . ويوحى المظهر الخارجى للمبنى بما فيه من وضوح التخطيط ومن التجرد من الزخارف الزائدة بهندسته الداخلية ، فالجزء الرئيسى من المبنى متمثل العناصر وينتهى إلى قبة كبيرة تحيط بها أربع منارات أنيقة . وقد انعكست على قصور العثمانيين بالمثل مرحلة امتزاج العناصر المعمارية السلجوقية والعثمانية أول

سائر فنون العمارة ، حتى أصبح مقصد كل المعماريين لدراسة مصادر الجمال داخل قبّته . ويرجع الفضل إلى المهندس المعمارى الفنان سنان باشا المنحدر من أب مسيحي (١٤٨٩ - ١٥٧٨) والملقب بميكلا نجلو الأتراك في إدراك أبعاد البناء العظيم في مسجد أيا صوفيا وفي تطويع عناصره لمجاراة الفن المعمارى الإسلامى . واستطاع سنان أن يحقق هذا الهدف في مسجد «شهزاد» (لوحة ١١٨ ، ١٩) الذى بناه سنة ١٥٤٨ بإنشاء صحن رئيسى أوسط تعلوه قبة كبيرة وأربعة أنصاف قباب في أركانها الأربعة تسبح في الأنوار ، فغدت تحفته نموذجاً سار على هديه غالبية المعماريين من بعده . كذلك شيد هذا المهندس البارح مسجد السلطان سليم الثانى في أدرنة (لوحات من ٣٤١ إلى ٣٤٦) بذكاء



لوحة ١١٨ - مسجد شهزاد .

المرحلة المبكرة منها على طرازين أساسيين هما المسجد ذو الوحدة الواحدة والمسجد المتعدد الوحدات . .

المسجد ذو الوحدة الواحدة

كان البناء المربع المقبب هو العنصر المعماري الأساسي خلال السنوات المبكرة من عهد العثمانيين ، تُشيد جدرانه عادة من الحجارة غير المصقولة التي تنبت بينها صفوف من مداميك الأجر ، ويتخلل سطح البناء فتحات النوافذ والأبواب التي لم يكن لها تأثير في إضعاف صلابة الجدران أو النيل من كتلتها .

كان الشكل الخارجي للبناء بسيطاً خالياً من الزخارف التشكيلية ، تتخلل الجدران نوافذ مستطيلة معقودة . ولم يكن ثمة عنصر تشكيلي على سطح الجدران

الأمر ، ثم مرحلة الابتكار والتطور المتميزة بخصائص وعناصر صينية الجذور .

وإلى جانب المدارس والمساجد كانت ثمة عمارة خاصة بالأضرحة ، تشيد على صورة مبنى مرتفع مئمن الزوايا مسقوف فوق قاعدة مربعة الشكل ، وبينما يظل هذا المبنى خالياً يحتل القبر نفسه قبواً سفلياً . وإلى جانب الأضرحة أقيمت التكايا التي يسكنها المتصوفون ، وقد بدأ هذا التقليد بوفاة شاعر الصوفية الأكبر جلال الدين الرومي سنة ١٢٧٢ فشح بعدُ .

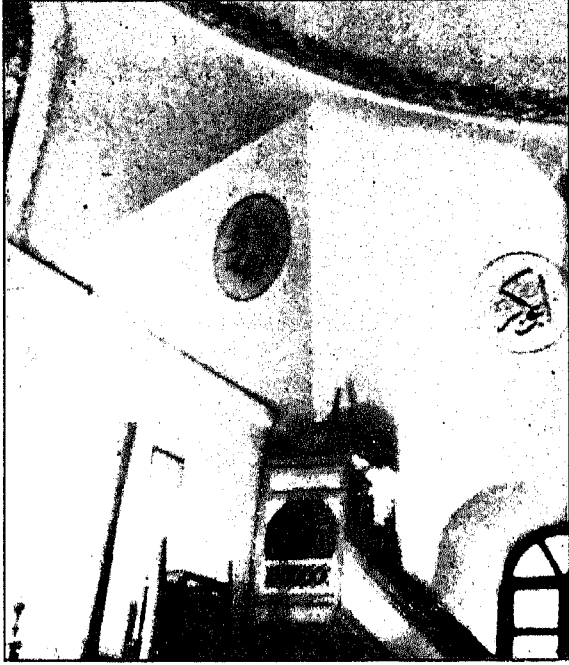
وتشمل العمارة التركية مراحل ثلاث : الأولى هي مرحلة القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والثانية هي مرحلتها الذهبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، والثالثة هي مرحلة التدهور وتبدأ من القرن الثامن عشر حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ، واشتملت



لوحة ١١٩ - مسجد شهزاد . صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر للفنان أوم .

الرخام الأثرية القديمة المحفورة ، وتيجان الأعمدة المعاصرة عند المدخل ، أو الكوابيل الزخرفية تحت شرفة المثدنة ، والمحراب البارز النقوش ، أو المنبر المشغول ، أو وسيلة الانتقال اللطيفة بين القبة المستديرة وبين الجدران المربعة ، مما يضيف الطابع التشكيلي على الجمود والصرامة المسيطرين على جو المسجد من الداخل . وكان الانتقال من القبة الكروية المستديرة المشيدة من الأجر إلى القاعدة المربعة في المساجد الأولى ذات الوحدة الواحدة يتم بطرق ثلاث : فيما أن تتركز القبة فوق قاعدة مئمنة نتيجة استخدام العناصر المعقودة . أو العناصر المتدلّية ، أو فوق عناصر إنشائية تتكون من مثلثات مضلّعة تحمل المساحة المحصورة بين دائرة القبة والجدران المستقيمة عند الأركان الأربعة ، مثال ذلك مسجد علاء الدين ببورصة (لوحات ١٢٠ ، ١٢١ وشكل ٢٦) ومدرسة قاراتاي بقونية (لوحة ١١٢٢ ، ب وشكل ٢٧) . وفي

غير إفرين يدور في مداميك من قوالب الأجر المسطحة على شكل أسنان المنشار حول أعلى الجدران الأربعة ينتهي بها الجدار في إيقاع متناغم يتيح التقاء المبنى بالسماء . وقد انعكس الطابع الهندسي الصارم للسطح الخارجى على المسجد من الداخل ، فتحدّد فراغه بالأشكال الهندسية البسيطة كالمربع والدائرة والمثلث ، بينما تسيطر القبة تماماً على الفراغ وتشدّه نحو المركز . ويؤلف هذا البناء المربع المقبّب بالإضافة إلى المدخل والمثدنة الكتلة الأساسية للمسجد ذى الوحدة الواحدة . ولا يعدّ هذا الطراز من المساجد البسيطة مميزاً للعمارة التركية في أوائل العهد العثماني فحسب ، بل كان كذلك طرازاً أثيراً خلال القرون الستة للحكم العثماني ومازال يُستخدم في تركيا حتى اليوم . وعلى حين كانت المساجد الأولى بسيطة خالية من التعقيد أصبحت بعد القرن السادس عشر غارقة في الزخارف التى تتنوع بين قطع

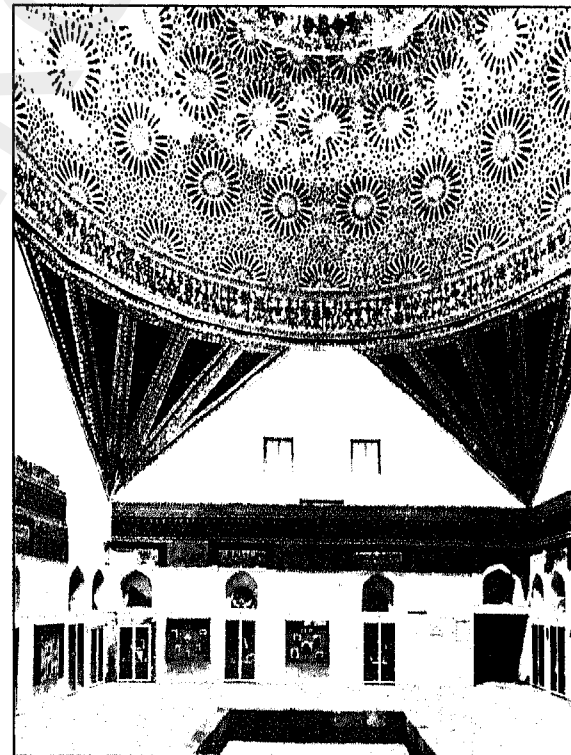


لوحة ١٢١ - مسجد علاء الدين في بورصة من الداخل .

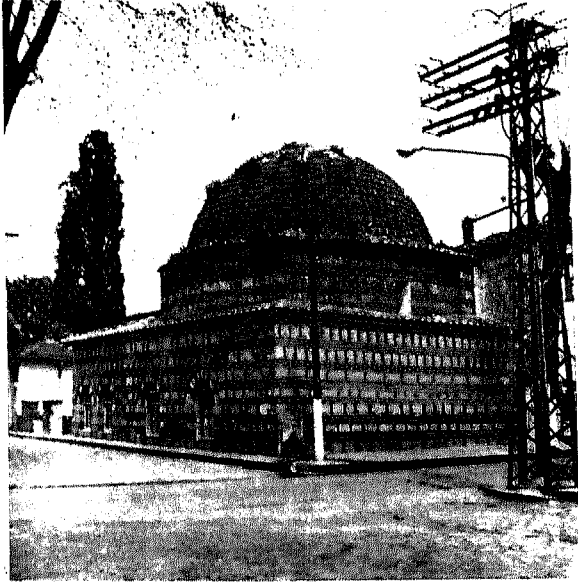


لوحة ١٢٠ - مسجد علاء الدين في بورصة بتركيا ، حيث ترتكز القبة فوق عناصر إنشائية مكونة من مثلثات مضلعة تحمل المساحة المحصورة بين دائرة القبة والجدران المستقيمة عند الأركان الأربعة .

لوحة ١٢٢ ب - مدرسة قاراتاي في قونية بتركيا من الداخل ١٢٥١م .



لوحة ١٢٢ أ - مدرسة قاراتاي في قونية بتركيا من الداخل ١٢٥١م .



لوحة ١٢٣ - مسجد هاسى إزنيك فى إزنيك بتركيا .

الجامع ذو الوحدات المتعددة

إن كلا الجامعين ذى الوحدة الواحدة وذى الإيوان هما فى واقع الأمر من الجوامع ذات الوحدة الواحدة ، وبغض النظر عما ينطوى عليه البناء من مشتملات فإن المساحة الفعلية المخصصة للصلاة فيها محددة بوحدة إنشائية واحدة . وكذلك الأمر فى الجوامع ذات الإيوانات الثلاثة أو الأربعة حيث تُستخدم أكثر من وحدة فى أغراض الصلاة ، ويكون الجامع الفعلى هو تلك الوحدة التى تشتمل على المحراب والمنبر . وعادة لا تكون الإيوانات الجانبية مجاورة للجزء الرئيسى المخصص للصلاة ولكنها تتصل به عن طريق بهو مركزى . وهكذا تكون المساحات المختلفة المخصصة للصلاة فى الجامع ذى الإيوانات المتعددة مجزأة وموزعة ، بدلاً من أن تؤلف مساحات تتكامل فى وحدة واحدة كما هى الحال فى الجوامع ذات الوحدات المتعددة .

والجامع العثمانى الكبير بناء ضخم يتكون من وحدات عدة مقببة حُصصت كلها للصلاة . وينقسم الجامع العثمانى المبكر ذو الوحدات المتعددة من حيث

بعض الأحيان كانت هذه المثلثات المضلعة تحيط بالجزء الأدنى من القبة متخذة شكل الحزام ، مثال ذلك مسجد هاسى إزنيك (لوحة ١٢٣) . وكان النظام الأخير هو النظام المفضل لدى العثمانيين خلال القرن الرابع عشر ، وإذا كانوا قد استخدموا العناصر المعقودة أيضاً إلا أنهم نادراً ما لجأوا إلى العناصر المتدلية التى لم تصبح نظاماً أساسياً للعمارة العثمانية إلا فى الربع الثانى من القرن الخامس عشر .

وكما ذكرنا من قبل كانت العناصر المعقودة والمتدلية أساليب معروفة متداولة منذ القدم ، فنرى العناصر المعقودة فى الأبنية الإسلامية المبكرة مثل المسجد الأكبر بالقيروان وقرطبة ومسجد الجمعة فى إصفهان (القرن ١١) ، كما يرجع استخدام العناصر المتدلية إلى زمان سابق وذلك فى البازيليك البيزنطية مثل كنيسة القديسة صوفيا (٥٣٢ - ٥٣٧) باستنبول ، غير أن المثلثات المضلعة التى اصطلح على تسميتها «بالمثلثات التركية» هى ابتكار تركى بحث انبثق فى الأناضول .

ومن أهم نماذج المساجد ذات الوحدة الواحدة التى شيّدت فى مستهل القرن الرابع عشر مسجد علاء الدين فى بورصة الذى يتكون من غرفة مربعة تعلوها قبة كروية ترتكز فوق ستة عشر مضلعاً مثلثاً ، وتنتصب على مدخل البناء أربعة أعمدة تحمل تيجاناً بيزنطية . ويتكون سقف المدخل من قبو طويل سُوى سطحه يمتد بين الجدارين المتقابلين ، تتوسطه قبة صغيرة تظهر من الخارج أمام المدخل . وتنتصب مئذنة من الآجر عند الطرف الشرقى للمدخل فوق قاعدة تجمع بين الآجر والحجارة . والراجح أن بدن المئذنة بما فى ذلك دعائم الشرفة أصيلة لم تتناولها يد التجديد خلال العصور اللاحقة . وإذا كان الأمر كذلك فإن مئذنة علاء الدين بك فى بورصة تكون أول مئذنة عثمانية بقيت حتى الآن (لوحة ١٠٥، ١٠٦ وشكل ٢٦) .

الوحدة التي تنخفض عن مستوى الوحدات الأخرى بدرجتين ، يغطي أرضيتها بلاط من الرخام الأبيض بعكس أرضيات الوحدات الأخرى المغطاة بالبسط والسجاد ، وتنساب مياه النافورة إلى أسفل عبر مستويات ثلاثة ، وتقوم قباب الجامع الكبير فوق عناصر متدلّية «بندانتيغ» ، يطوّق كلا منها من الخارج طبلة ثمانية الأضلاع ، ويتوسّط كل ضلع من أضلاعها نافذة ، وتتساوى أقطار القباب جميعاً ، غير أن ارتفاعها يتفاوت بقدر يسير لا يكاد يلحظه من الداخل ، وليس لجامع بورصة الكبير رواق للدخول بل يؤمّه الناس من أبواب عدّة . وتتنصب المئذنتان فوق الركنين الشمالي الشرقي والشمالي الغربي (لوحة ١٢٤ ، ١٢٥) .

الجامع الكبير ذو الوحدات المتعددة غير المتماثلة

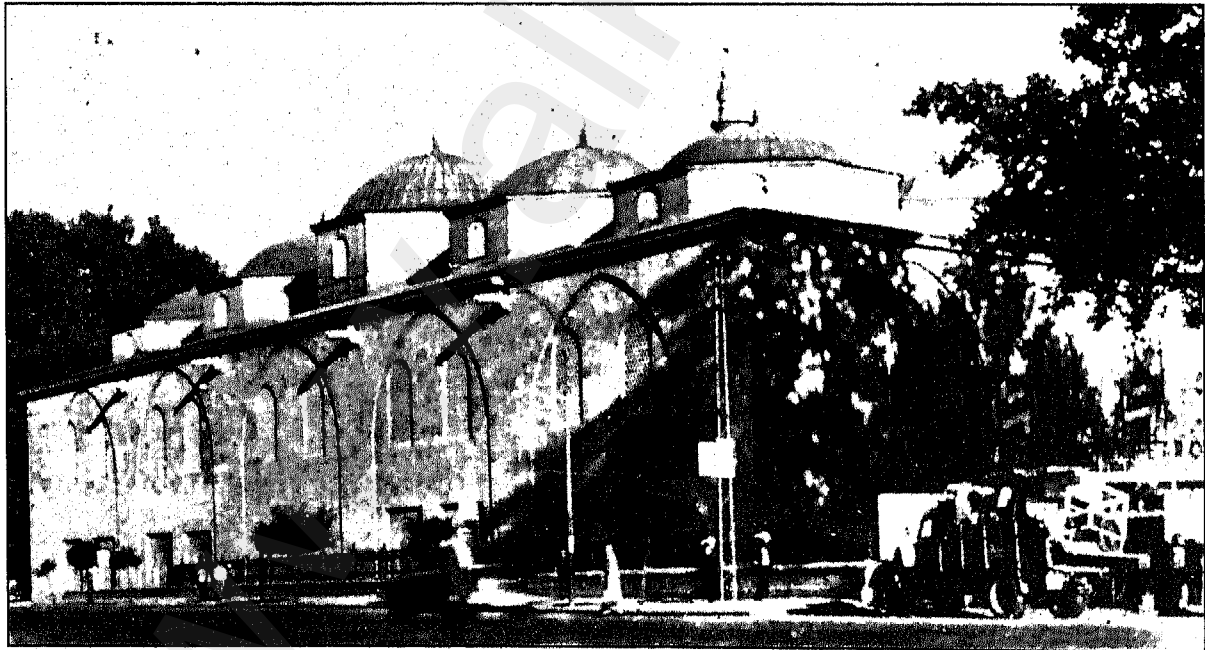
وقد شيّد المهندس يعقوب شاه بن سلطان شاه جامع

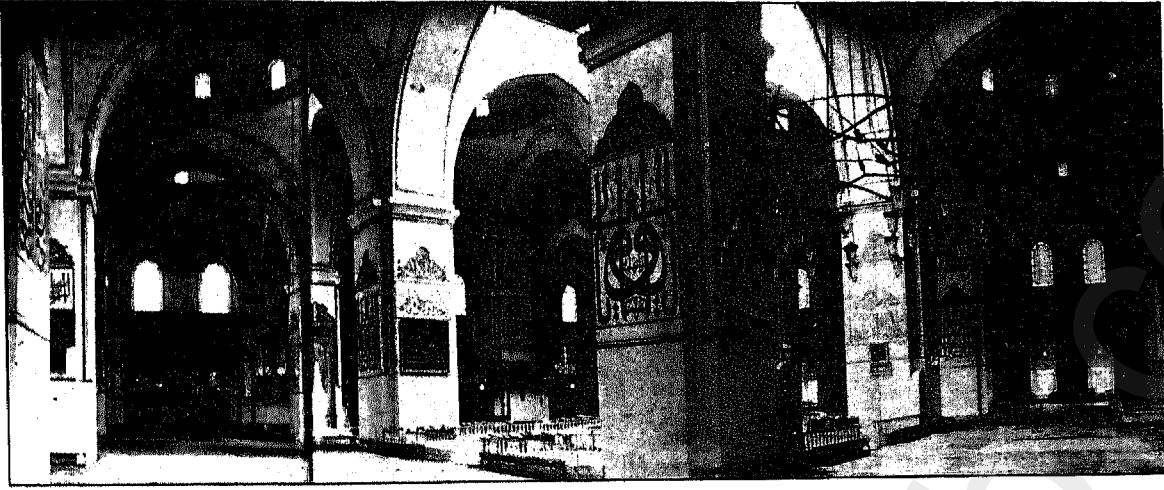
الفراغ والشكل الداخليين إلى نوعين : أولهما الجوامع المكوّنة من وحدات عدّة متماثلة ، وثانيهما الجوامع التي تتميز فيها وحدة أو وحدتان عن غيرهما . وكان عنصر التكرار بين الوحدات المتماثلة يضاف على الفراغ الداخلي جواً من السكنية ، كما كان انفراد مساحة ما في الجامع بوحدة أو اثنتين متميزتين يسبغ على البناء طابعاً جليلاً جذاباً .

الجامع ذو الوحدات المتعددة المتماثلة

وفي عهد بايزيد الأول شيّد الجامع الكبير في بورصة عام ١٣٩٦م ، وهو بناء مستطيل تتوسطه اثنتا عشرة دعامة مربعة تقسم داخله إلى عشرين وحدة متساوية تعلو كلا منها قبة كاملة ، عدا واحدة مكشوفة تقع في الصف الثاني بعد قبة المدخل الرئيسي مباشرة كأنها فناء داخلي (شكل ٢٨ ، ٢٩) . وثمة نافورة تتوسط تلك

لوحة ١٢٤ - الجامع الكبير في بورصة من الخارج .





لوحة ١٢٥ - جامع بايزيد بإستنبول . الجامع الكبير في بورصة من الداخل .

الفناء بقاعة الصلاة . ويتوّج قاعة الصلاة قبة ترتفع ثمانية وثلاثين متراً . وثمة أربعة أنصاف قباب ترتكز كل منها على حنيتين نصف دائرتين لتوزيع حمل القبة المركزية على الجدران الخارجية . ويستكمل الجزء العلوى من البناء تكوينه العام بعدد من القباب الصغيرة فوق الأركان الأربعة . وجدير بالملاحظة أن الدعائم التي ينقل إليها الثقل المباشر للقبة المركزية من خلال العناصر المتدلية «پندانتيڤ» قد روى فيها ألا تكون كبيرة الحجم فتحجب الرؤية خلال الفراغ (لوحة ١١٨، ١١٩، ١٢٨).

على هذا النحو تخطّت العمارة العثمانية خلال القرن السادس عشر المسجد الجاف التصميم ذا الأقسام المستقلة المشتمل على وحدات مربعة مقببة متكررة ، إلى إقامة الجامع المتصل من وجهة النظر الفراغية و«المركب» من وجهة النظر الإنشائية ، تشدّ الانتباه إليه قبة تهبط منها أنصاف قباب وحنيات نصف دائرية وقباب صغيرة ، محقّقة بذلك التعبير المعماري العقلاني الذي ساد في منتصف هذا القرن بفضل عبقرية المهندس سنان .

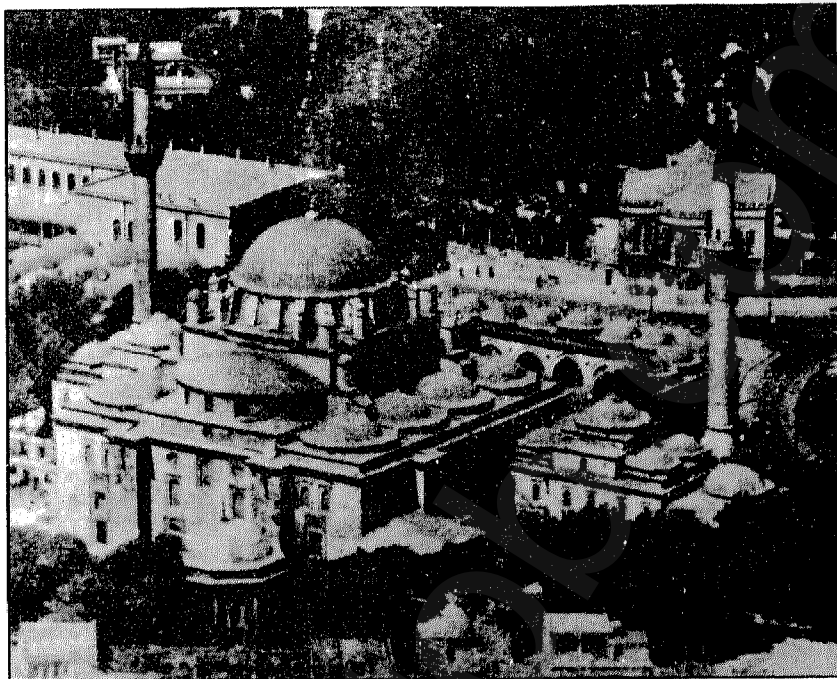
ومن نماذج العمارة التركية الجديرة بالعرض في هذا

بايزيد الثانى فى استنبول عام ١٥٠٥ ، وتتكون قاعة الصلاة وفناء النافورة المكشوف فى هذا الجامع من مربعين متساويين متجاورين ، وتشمل قاعة الصلاة وحدة مركزية مقببة تتصل بها من الشمال والجنوب وحدتان مساحة كل منها نصف مساحة الوحدة المركزية ويعلو كلا منهما نصف قبة ، ويمتد إلى الشرق والغرب جناحان فوق كل منهما أربعة قباب صغيرة (شكل ٣٠) . وتستند القبة المركزية إلى عناصر متدلية تقوم فوق أربعة دعائم يتوسط كل اثنين منها عمودان من حجر اليورفير ، وتتصب مئذنتان أبعد ما تكونان عن القبة المركزية فوق طرفى المبنى وأجزاء الفناء المكشوف ذى النافورة ، متماثلتان فى الشكل متساويتان فى الحجم .

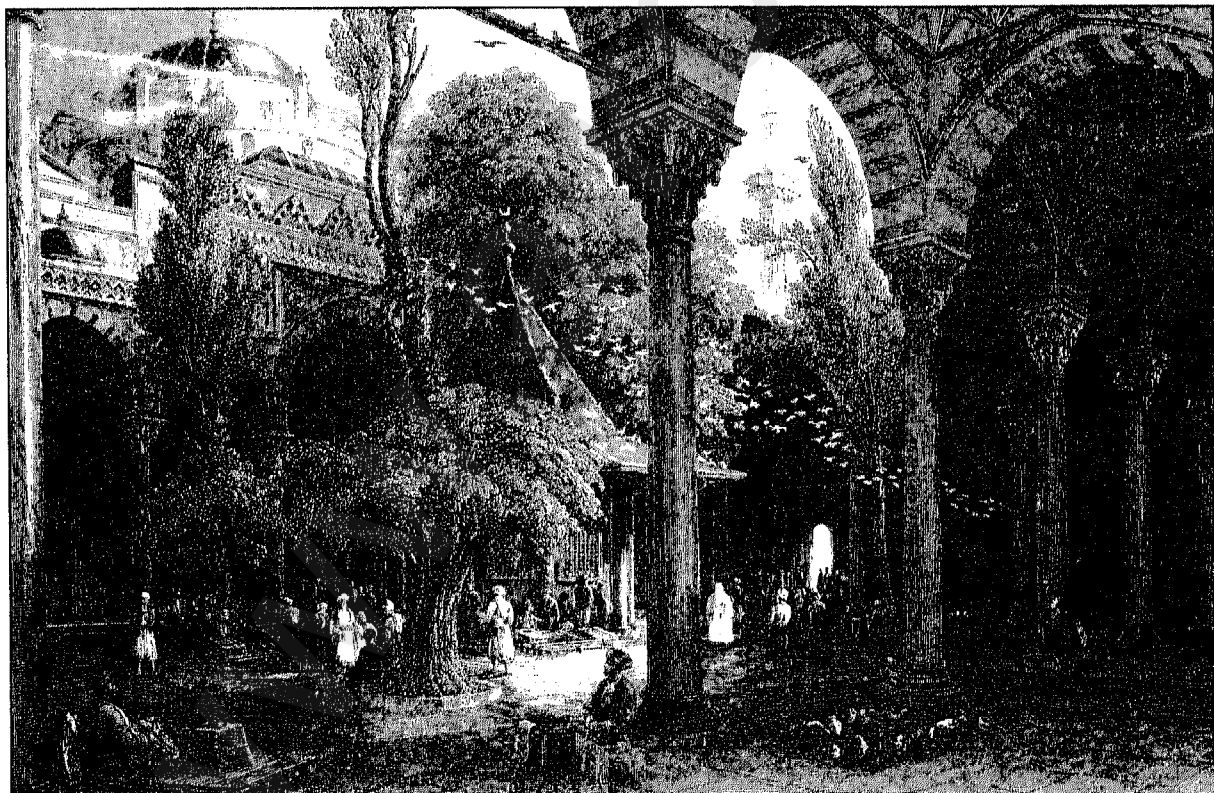
ويحيط بالفناء أربع وعشرون باكية تعلو كلا منها قبة كروية . وللجامع ثلاثة مداخلى فى منتصف كل ضلع من الأضلاع الثلاثة ، وتقع النافورة عند تقاطع المحورين المارين بمنتصف المداخل (لوحة ١٢٦ ، ١٢٧ ، ب) .

وكان أول بناء كبير شيده المهندس سنان هو جامع شهزاد ، ويتكون مثل جامع بايزيد من مربعين متكاملين متماثلين أحدهما فناء مكشوف والآخر قاعة للصلاة بالإضافة إلى مئذنتين رشيفتين تزيناان الركنين عند التقاء

لوحة ١٢٦ - جامع بايزيد باسطنبول
من الداخل .

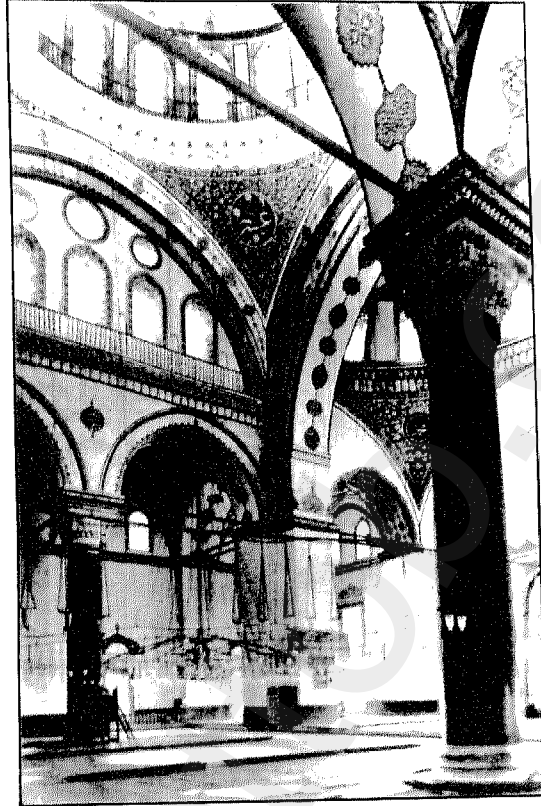


لوحة ١٢٧ - بارتلليت - صحن جامع بايزيد باسطنبول . صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر للفنان بارتلليت .





لوحة ١٢٨ - جامع شهزاد بإستنبول من الداخل .

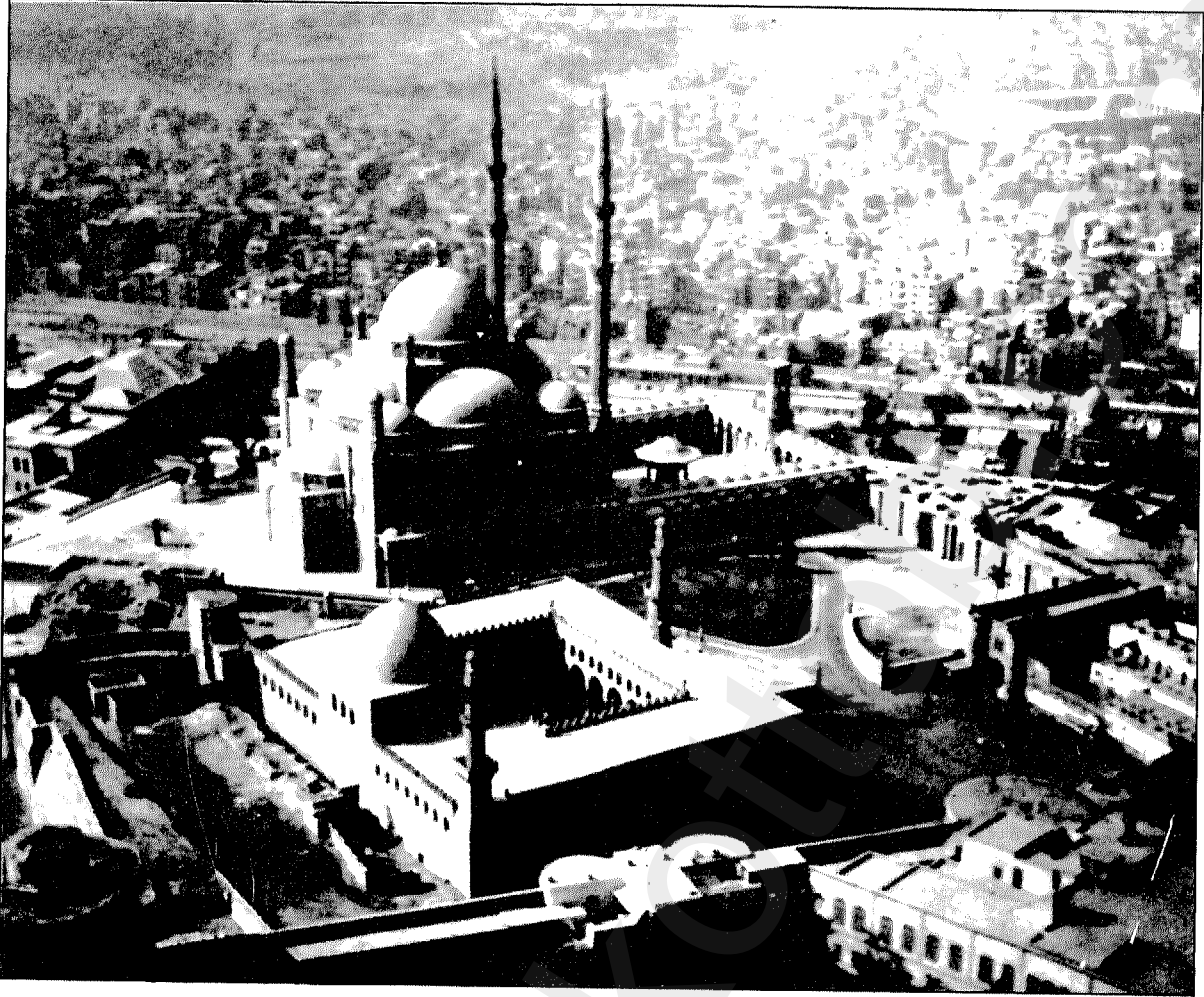


لوحة ١٢٧ ب - جامع بايزيد بإستنبول من الداخل .

تكريماً للسلطين والسفراء . وكانت تجاوره حديقة قصر السلطان التي تعادل الميدان مساحة . ينهض في وسطها على منصّة مرتفعة جوسق تحمله أعمدة ، تحوطه نباتات خضراء ، وتكتنفه ظلل من القماش تدفع عنه حرارة الشمس ، ويتدلى من كل عمود قفص يحوى طائراً صغيراً مغرداً . وتحفل الحديقة بأشجار الرمان والبرتقال والموز والتفاح والكمثرى والتين والأعناب والرياحين وغيرها من الغروس والأشجار .

وفوق التل المشرف على هذا الميدان الضخم ، يربض مسجد محمد على أشبه ما يكون بسفينة عملاقة تشرئب صواربها السامقة المتوهجة بالأضواء وكأنها تحاول المروق إلى السماء ، على حين تجثم القباب فوق المبنى وكأنما تشده إلى الأرض وتزيده بها رسوخاً والتصاقاً .

الصدد ، مسجد محمد على بقلعة القاهرة (لوحة ١٢٩ أ ، ب) التي شيّدت على تل يشرف على المدينة ، وكانت في بادئ أمرها حصناً للحاكم أكثر من كونها قلعة لردّ الغزاة، حتى قال فيها أحد الرحالة ممن زاروا القاهرة في القرن السابع عشر : « ما أشبه القلعة بقاعدة مُلك لما يستتب فيه السلام ، منها بمعقل لصدّ هجمات الغزاة في حرب حقيقية » ، على حين تبدو القلعة في عصرنا الحاضر ، بعد التطور الذي لحق أسلحة القتال ، كأنها مارند قد أخذ إلى النعاس . ويتصدّر مبنى القلعة ذلك الميدان الفسيح الذي شهد كل أحداث المعارك الدامية التي صاحبت تاريخ الممالك ، والتي انتهت بمذبحة القلعة ، وأنهت عهدهم كما تتابعت عليه في فترات السلام والعروض العسكرية وأقيمت فيه الاحتفالات والمآدب



لوحة ١٢٩ أ- مسجد محمد علي بالقلعة ، وفي مقدمة الصورة مسجد الناصر بن قلاوون . ويتجلى بوضوح الفارق بين المساجد المملوكية ذات الصحن الداخلي المكشوف والمساجد التركية ذات الصحن الخارجي المكشوف تحيط به البنايات .

تجوب أنحاء الريف الأخضر الممتد وراء المدينة بعيداً عن شط النهر ، ومن ورائه الأهرام وكأنها بقع صغيرة متناثرة على صفحة الأفق . وتجذب أنظارنا آلاف الأبنية البيضاء وما تضمه من بقايا آثار وأطلال ومقابر وقباب لا حصر لها ومآذن زاهية الألوان غايات من الأبراج تشير بأصابعها إلى السماء ، تنتثر في كل مكان فوق كتل من المكعبات» (٥٨)

ويسحر هذا المنظر مشاعر جاستون قبيت فيفجر شاعريته المتدفقة ليقول : «هنا إخالني أحتل مكانى من مدرج مُشرف على مسرح المدينة ، مسرح غارق في نور يبهر البصر ، تربط بين طرفيه الشمالى والجنوبى مآذن أضرحة السلاطين المماليك ، وتشمخ أمامى مدرسة السلطان حسن في اعتداد وخيلاء ، وإلى جوارها كتلة من المنازل تمتد إلى مالا نهاية . لنطلق لأبصارنا العنان



المآذن أو المنائر

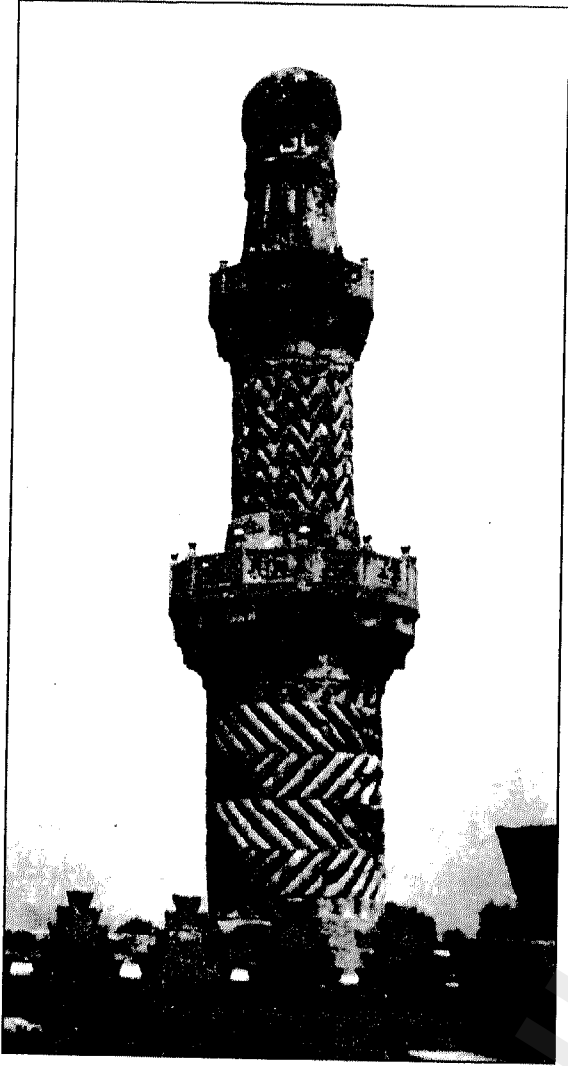
تتصدّر المآذن المعالم البارزة المميزة لعمارة المساجد الإسلامية ، ولعلها لأهميتها قد تطوّرت على مر الزمن في تلقائية طليقة منذ الأذان الأول في الإسلام الذي رده بلال بن رباح من فوق موقع مرتفع ، حتى المآذن الشاهقة النحيلة الصاروخية الشكل ذات الشرفات المألوفة في نهاية العصر التركي . وقد اعتقد الناس أن مئذنة القصر الأموي المعروف باسم قصر «الخير الغربي» والتي ترجع إلى أوائل القرن الثامن كانت برجاً فأطلقوا عليها اسم «برج النصر» ، كما فعل آخرون كذلك بمنارة المسجد الغزنوي في أفغانستان فأسموها «برج مسعود» (لوحة ٢٣٠) (٥٩). على أن بعثة الحفائر الإيطالية قد أثبتت سنة ١٩٥٩ أنهما منارتان لمسجدين ، وتلتصق كل منهما بمسجدها وليس مجاورة له كما توهم البعض . والمنارة الوحيدة التي يجوز أن تشبه «برج النصر» هي «قطب منار» في دلهي (لوحة ١) لأنها تحمل نقشاً بالسنسكريتية يسجل انتصارات سلاطين بني تغلق .

وقد حظيت المآذن عامة باهتمام بالغ في زخرفتها التي تنوعت تبعاً لتنوع مواد بنائها واتخذت أساليب متعدّدة ، منها الأجر المصبوب في قوالب متنوعة الأنماط جُمّلت فيما بعد بالترجيح الأزرق أو الأسود ، وقد استخدمت هذه الطريقة لأول مرة في مئذنة كلان في بخارى عام

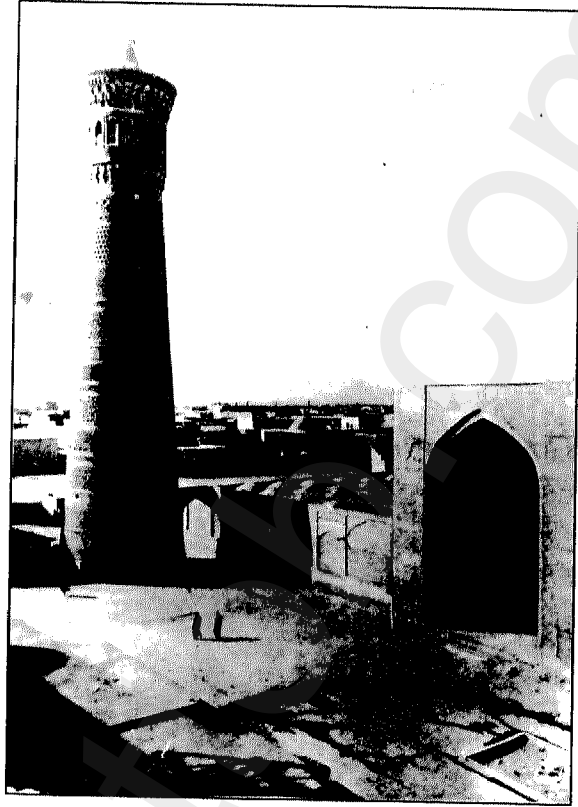
١١٢٧ (لوحات ١٣٠ ، ١٣١) ثم ما لبثت أن انتشرت في أماكن كثيرة أخرى ، كما ازدانت المآذن كذلك بالأفاريز الحجرية والقوالب التي تشتمل على تكوينات زخرفية هندسية دقيقة الصنع رفيعة الذوق مثل مئذنة الجامع الكبير في حلب التي ترجع إلى أوائل القرن الثاني عشر ، أو بالأشرطة المتعددة التي تفصل بينها شرفات ذات كوابيل^(٦٠) ، ولكل شريط منها زخرفة مختلفة عما يزين الشريط الآخر ، وهو ما طبّق في زخرفة مآذن القاهرة مثل مئذنة جامع محمد الناصر بالقلعة سنة ١٢٣٠ (لوحة ١٢٢) . وثمة ظاهرة غريبة نجدها في الأناضول ، فبالرغم من أن السلاجقة قد بلغوا في فنون النقش على الحجر شأواً لا مثيل له من الفخامة والترف إلا أنهم تركوا مآذنهم عارية عن أي زخرف .

وكانت المآذن مربّعة الشكل في كل من سوريا والأندلس وشمال أفريقيا ، وكذا في العصور المبكرة أيضاً في العراق وإيران ، ثم ما لبثت أن أصبحت حلزونية الشكل في سامرا والفسطاط أسوة بما كانت عليه الزيقورة في سومر وبابل . ثم ظهر طراز أسطواني مستدق الطرف في إيران والعراق والأناضول والإمبراطورية العثمانية ، على حين آثرت مصر المملوكية التنوع المركّب . وليس ثمة طراز ملّزم بعينه في تشييد المآذن ، كما أنه ليس ثمة مكان محدد لموقع المئذنة من المسجد فقد تكون جزءاً من المبنى نفسه كما هو الحال في دمشق والقيروان وقرطبة ، وقد تكون قائمة بذاتها على مقربة من المسجد كما هو الحال في سامرا والفسطاط والمساجد السلجوقية في إيران (شكل ٤) .

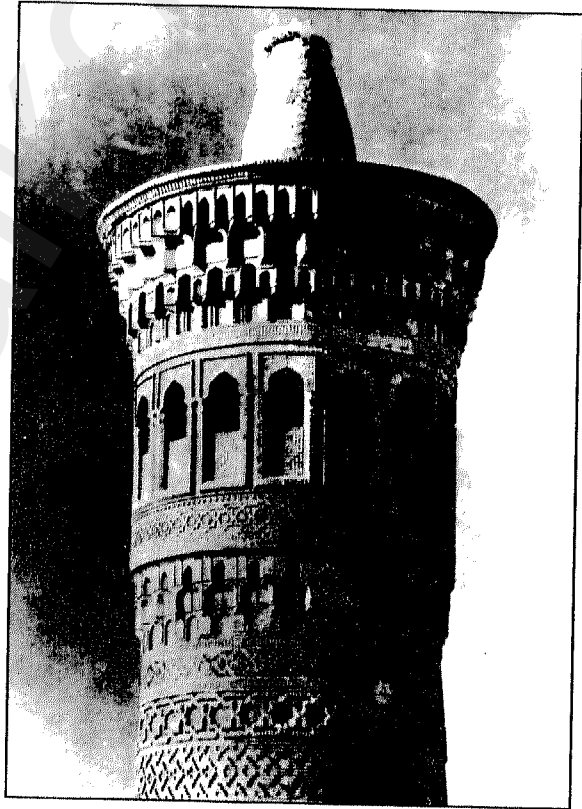
وفي عهد السلاجقة [النصف الثاني من القرن ١٣ الميلادي / ٧ الهجري] كانت ثمة مئذنتان تكتنفان بوابة مدخل مسجد قونية فضلاً عن مدارس عدّة بالأناضول ، ولعل هذه الظاهرة الصّرحية قد استوحيت من النماذج الإيرانية . وعلى أية حال فلقد كانت المآذن المزدوجة - خلال عصور الإيلخانات والتيموريين والصفويين بإيران - تنتصب فوق أبواب المداخل وإيوانات الحرم .



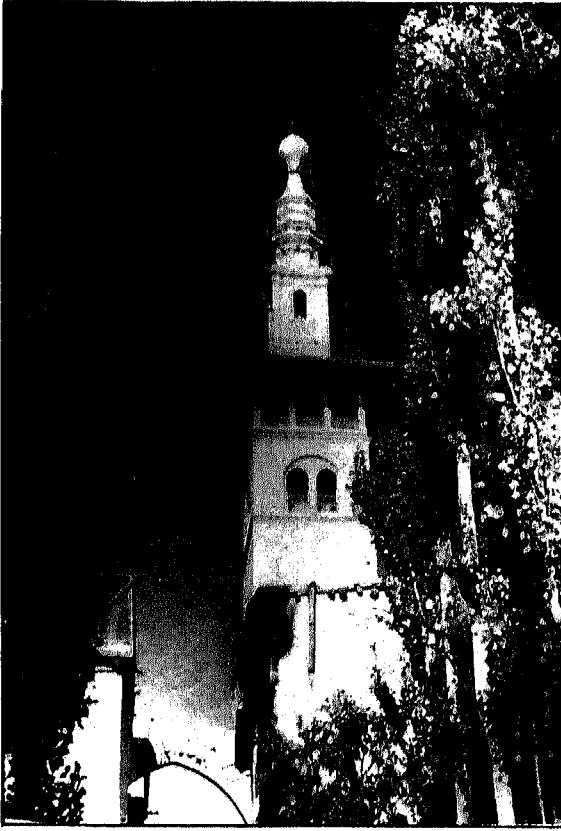
لوحة ١٣٢ - مئذنة جامع الناصر محمد بالقاهرة .



لوحة ١٣٠ - مئذنة كلان ١٢٢٢٧ م .



لوحة ١٣١ - مئذنة كلان (تفصيل) .



لوحة ١٣٣ - مئذنة من الجامع الأموي بدمشق .

ضم أربعة أبراج مربعة الشكل محدودة الارتفاع على أركان المسجد الأربعة ، حيث يصعد المؤذن عن طريق درج خاص خارج المسجد ليطلق نداءه المدوي : حى على الصلاة ، حى على الفلاح .

ولم تكن المآذن المصرية حتى ذلك الحين قد ابتدعت لنفسها طرازاً إقليمياً بل كانت تحاكي النماذج الشامية ، إلى أن تحررت من أسر هذه التأثيرات وأخذت تبدو في طرازها المميز . وأقدم المآذن الباقية لنا هي مئذنة مسجد ابن طولون (لوحة ١٣٥) التى تتكون من قاعدة مربعة من الحجر تقوم عليها ساق أسطوانية يلتف حولها من الخارج درج حلزوني شبيه بالمئذنة الملوية بسلاماً فى العراق المشتقة من الزيقورة السومرية القديمة ، يؤدى إلى طابقين مئنين يعلوان الساق الأسطوانية ، تتوسطها شرفة تستند إلى إقرين من المقرنصات ، ويقل ارتفاع

وظهرت فى عهد العثمانيين ثلاث وأربع مآذن بل ستة فوق المساجد ذات الشأن .

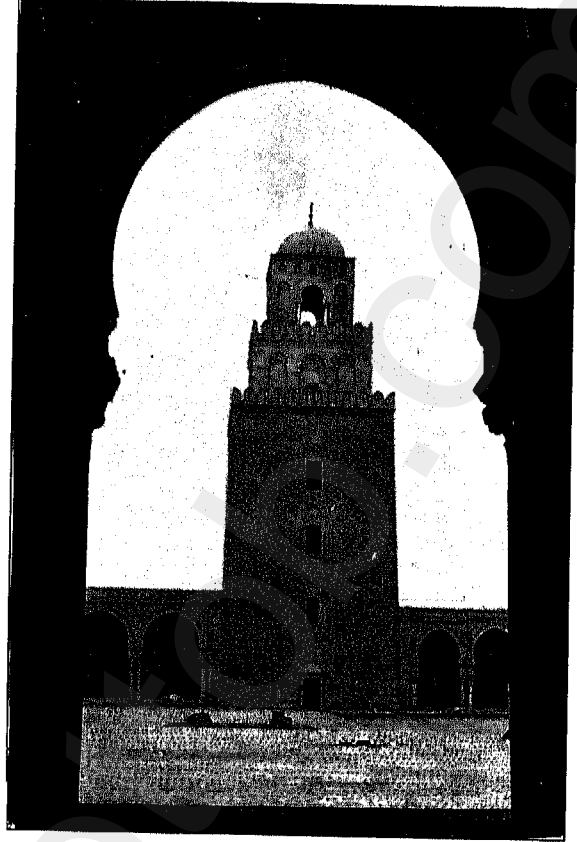
واتخذت المآذن المبكرة التى أطلق عليها اسم الصومعة شكل الأبراج المربعة على غرار أبراج الكنائس السورية . وقد طال الجدل بين العلماء حول الأصل المعماري الذى اشتقت منه المئذنة ، فذهب البعض إلى أن منار الإسكندرية [فاروس] هو النموذج الذى احتذته المآذن ، على حين نحض البعض الآخر هذه النظرة وعلى رأسهم كريسويل الذى ارتأى أن المآذن الإسلامية نشأت فى الشام فى أثناء الخلافة الأموية محاكية الأبراج المسيحية المربعة السائدة فى سوريا من قبل الفتح الإسلامى ، والمستمدة بدورها من أبراج المعابد الوثنية المربعة ، مدلاً على صحة رأيه بعبارة أوردها المقدسى تفيد أن مآذن سوريا كانت كلها مربعة .

وتتكون المئذنة السورية التى فرضت وجودها قروناً عدة من بدن مربع يرتفع من القاعدة إلى قرب القمة مثل «المئذنة الشمالية» التى شاهدها المقدسى والتى احتلت مكانها الآن مئذنة العروس (لوحة ١٣٣) . وقد انتقل الطراز السورى من الشام إلى مصر وبلاد المغرب والأندلس كما نشهد فى مئذنة سيدى عقبة بالقيروان التى شيدها والى أفريقيا استجابة لأمر الخليفة هشام (٧٢٤-٧٤٣) (لوحة ١٣٤) .

وكان عبد الرحمن الداخل مؤسس دولة الإسلام بالأندلس هو أول من شيّد طراز المآذن السورية فى مساجد إسبانيا . ومع أن الأذان كان متبعاً فى عهد رسول الله عليه الصلاة والسلام إلا أن المآذن التى نعرفها اليوم كانت ما تزال فى طى الغيب . فظل الناقد يستخدم فى جامع عمرو بالفسطاط للإعلان عن صلاة الفجر حتى عام ٦٧٣م حين أمر الخليفة معاوية واليه على مصر بتوسيع الجامع وتشبيد صوامع للأذان ، فشيد الوالى أربع صوامع على أركان الجامع كانت هى الصورة الأولى التى انبثقت منها مئذنة المستقبل المشرفة إلى السماء ، محاكياً مآذن الجامع الأموي بدمشق مركز الخلافة الذى



لوحة ١٣٥ - مئذنة جامع ابن طولون .



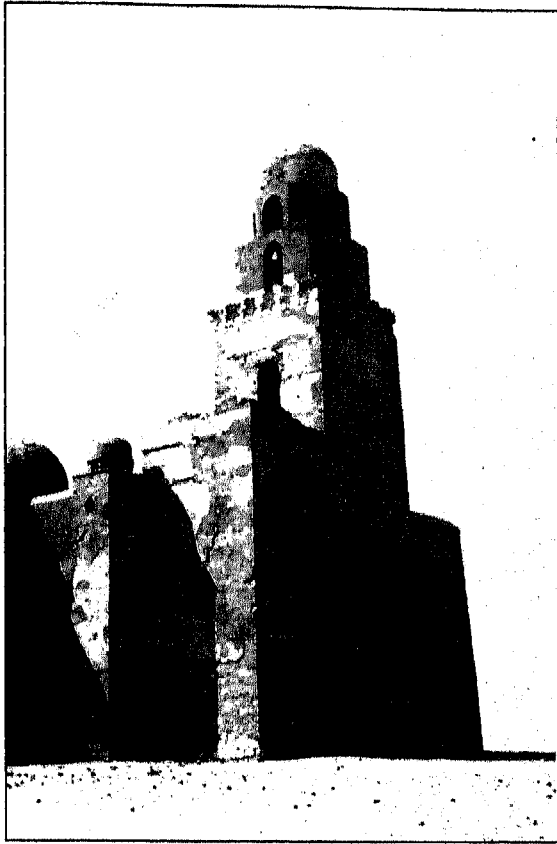
لوحة ١٣٤ - مئذنة جامع القيروان .

المئذنة التي زوّدها بثلاث شرفات ، تتخلل العليا والسفلى منها ثمانى نوافذ تفصلها المقرنصات ، وتتوّج المئذنة قبة [أو خوذة أو طاوية] على شكل مبخرة .

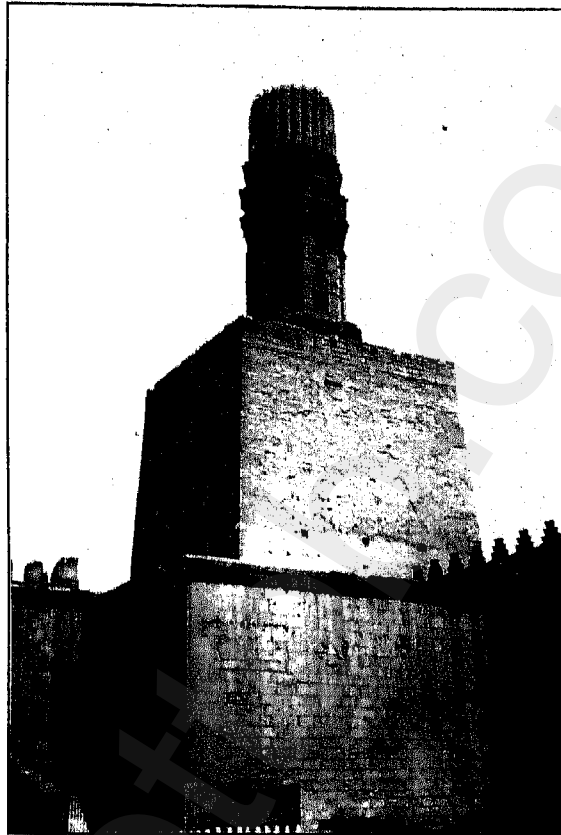
ولمئذنة الجيوشى أهمية بين المآذن المصرية المبكرة (لوحة ١٣٧) ، وهى تتكون من قاعدة مربعة تتميز من بين بقية أجزاء المئذنة ، تعلوها غرفة أصغر حجماً مشطوفة الأركان ، تتوسط كل جانب من جوانبها نافذة معقودة بعقد مدبّب ، ويتوّج السطح العلوى للقاعدة المربعة صفّان من المقرنصات لعلهما كانا يحملان سياج الشرفة ، ويعلو الغرفة طابق مئمن تتوسط كل ضلع من أضلاعه نافذة معقودة ، وتتوّج المئذنة قبة من الأجر على شكل المبخرة . وتكمن أهمية مئذنة الجيوشى فى أنها أقدم نماذج الطراز المصرى للمآذن المعروفة باسم «مئذنة المبخرة» الذى شاع استخدامه حتى منتصف القرن

الطابق العلوى المئمن الذى تتوّجه قبة مضلعة عن الطابق الأدنى . وعلى حين يذهب البعض إلى نسبة المئذنة كلها إلى مؤسس المسجد ، يعتقد البعض الآخر أن طراز الطابقين المئمنين ينتمى إلى عهد المماليك اللاحق ، وأن السلطان لاجين هو الذى شيّد هذين الطابقين عندما قام بتجديد بناء المئذنة عام ١٢٩٦ .

وحفظ لنا الزمن مئذنتى جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى وإن اختلفتا عمّا كانتا عليه فى مبدأ الأمر بما أدخله بيبرس الجاشنكير من إصلاحات فى أعقاب الزلزال الذى دمرّ قمتى المئذنتين عام ١٣٠٣ . وتتكون المئذنة الشمالية ١٠٠٣ م (لوحة ١٣٦) من بدن أسطوانى طويل يعلو قاعدة مربعة ذات ميل هرمى خفيف على غرار القواعد المربعة لمآذن المغرب التى وفد منها الفاطميون . وتنحصر تجديدات بيبرس فى باقى أجزاء



لوحة ١٣٧ - مئذنة الجيوشي .



لوحة ١٣٦ - مئذنة الحاكم بأمر الله .

مضلعة (لوحة ١٣٨) .

ومن عصر الدولة الأيوبية لنا مئذنتان إحداهما حفظ لنا الزمن منها قاعدتها المربعة هي مئذنة فاطمة خاتون، والأخرى سليمة كاملة هي مئذنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب ١٢٤٣ م (لوحة ١٣٩) . وقد نهجتا نهج المآذن الفاطمية مع إضافة بعض الابتكارات ، مثل تكثيف المقرنصات الزخرفية وتطوير شكل المبخرة . وتنتصب مئذنة الصالح أيوب فوق مدخل المدرسة ، وهي مشتقة من مئذنة الجيوشي ومستلهمة من مئذنة أبي الغضنفر ، وتتميز بارتفاع الطابق المثلثن وضمور القاعدة المربعة التي أخذت في التضائل وإن لم تقصر عن الطابق المثلثن . وتشرف علينا من كل جانب من جوانب القاعدة المربعة ثلاث كوات طولية معقودة تعلو كلاً منها حلية مفصصة

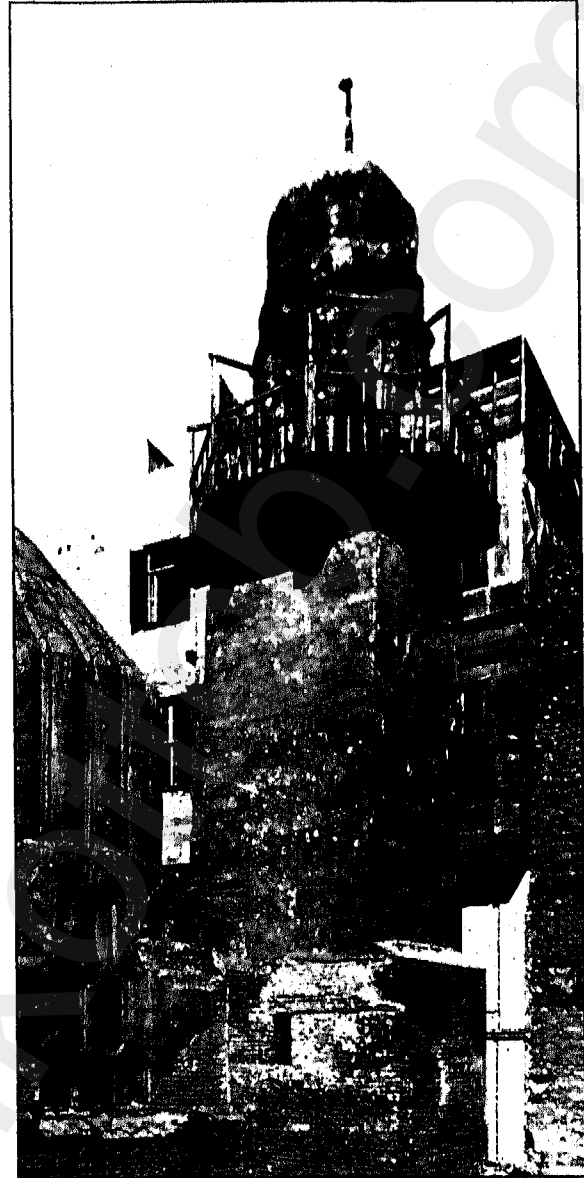
الرابع عشر . وما لبثت يد التطوير أن تناولت عناصر المئذنة منذ تشييد مئذنة الجيوشي ، فإذا التفاصيل الزخرفية تزداد غزارة ، وإذا نسب طوابق المئذنة تكتسب المزيد من الرشاقة ، فيستطيل الطابق العلوى المثلثن على حين تنكمش القاعدة المربعة .

والمئذنة الملحقة بضريح أبي الغضنفر (١١٥٧) هي النموذج الوحيد للمآذن الفاطمية الباقي من القرن الثاني عشر ، وتعدّ الحلقة الأخيرة في تطور مآذن هذا العصر . وهي لا تختلف إلا في القليل عن مئذنة الجيوشي ، إذ ترتفع قاعدتها المربعة هنا عن مثيلتها هناك ، كما تخففت من الطابق المربع الثانى فاستقر الطابق المثلثن فوق الطابق المربع ، وتخلل كل ضلع من أضلاعه نافذة تعلوها فتحة مفصصة القمة ، وتعلو المئذنة خوذة



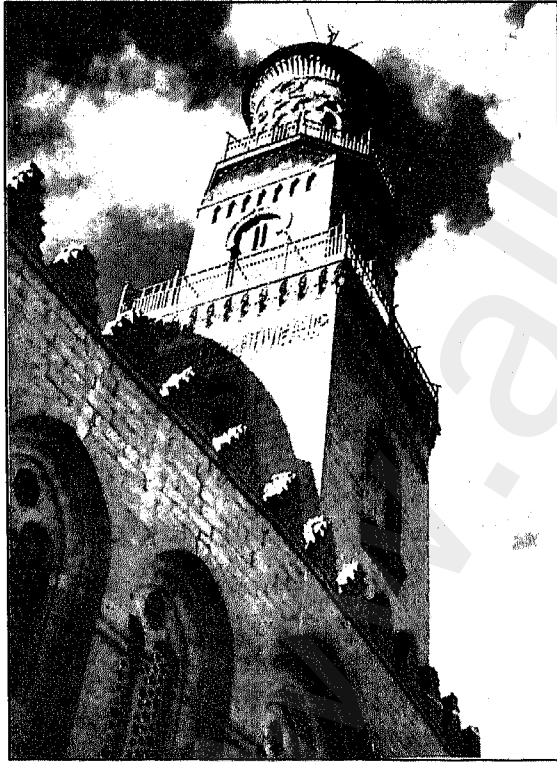
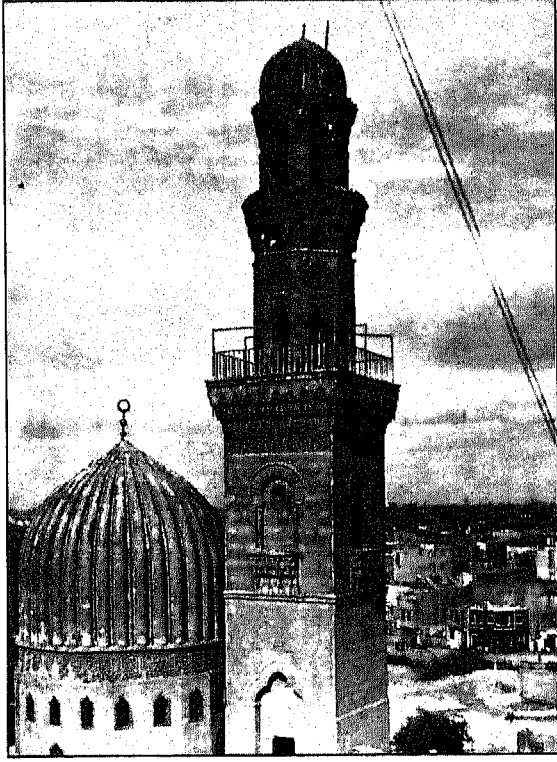
لوحة ١٣٩ - مئذنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب .

وفي الوقت نفسه الذي أخذت فيه مآذن عصر المماليك بطراز مآذن المبخار بدأ تطور جديد يلحق بطرازها بدءاً بمئذنة سلار وسنجر الجاولي ١٣٠٣ (لوحة ١٤٠) فزاد ارتفاع الطابقين العلويين وقصُر الطابق الأدنى ، وغدا الطابق العلوي ذو القبة مستديراً ، وهكذا أمكن القول بوجود مئذنة طرازها مربع مئمن مستدير . على أن هذا الطراز لم ينشأ مكتملاً فجأة وكأنه منقول عن طراز



لوحة ١٣٨ - مئذنة أبي الغضنفر .

فتبدو أشبه ما تكون بالمحاريب ، وأخذت الوسطى منها نافذة ، تعلو كل كوة طاقة مقرنصة على شكل عقد فارسي . وتنتصب فوق القاعدة المربعة شرفة مئمنة الشكل ترتكز على كوابيل خشبية . ويطل من كل ضلع من أضلاع الطابق المئمن كوة طولية معقودة مماثلة لتلك الموجودة بالطابق المربع تتوجها طاقة معقودة مقرنصة ، ويحيط بقاعدة المبخرة المضلعة إفريز مسنن .



لوحة ١٤٠ - مئذنة سلار وسنجر الجاولى .

لوحة ١٤١ - مئذنة مدرسة المنصور قلاوون .

سابق - على حد قول كريزويل - مثلما انبثقت الربة أثينا من رأس أبيها زيوس مكتملة العدة مكتسية بدرعها ، بل نشأ وتطور خلال قرنين من الزمان منذ تشييد مئذنة الجيوشى . ويشمخ الطابق المربع برشاقة ملحوظة ، تطل من كل جانب من جوانبه نافذتان تتحلى العليا منهما بقاعدة مقرنصات من ثلاثة صفوف على النهج الأندلسى .

واتخذت الشرفة في أعلى الطابق المربع شكلا مربعاً يرتكز على ثلاثة صفوف من المقرنصات ، كما يعلو الطابق المثمن حطّات من المقرنصات ، ومن فوقها الطابق العلوى المستدير ذو الجؤسق القائم على الأعمدة الذى شاع من بعد . ويظهر هذا الطابق المستدير لأول مرة ليصبح عنصراً أساسياً في طراز المآذن ذات المباخر . وتتوّج مئذنة سلارخوذة المبخرة ذات الضلوع التى باتت شائعة مألوفة .

وبدأت التأثيرات الفنية الأجنبية تتسلّل خلال عصر الماليك إلى طراز المئذنة المصرية شيئاً فشيئاً طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وبصفة خاصة بعض التأثيرات الفنية الأندلسية إبان سنى احتضار دولة الإسلام بإسبانيا ، حين هاجر بعض أهلها إلى مصر في محاولة لإقناع حكامها بمد يد المساعدة لاسترداد الأندلس من الملوك الإسبان . وتتجلى بعض هذه التأثيرات بمئذنة مدرسة المنصورة قلاوون (لوحة ١٤١) في إفريز المقرنصات بأعلى القاعدة المربعة ، وفي إفريز العقود الزخرفية المحيطة بأعلى الطابق المربع الثانى ، وفي عقود حدوة الفرس التى يتوسط كلاً منها أحد وجوه هذا الطابق المربع ، وفي كسوة المعينات الشبكية بالطابق العلوى ، وفي الزخارف الجصية البديعة التى نشدها على مئذنة الناصر محمد بالبحاسين (لوحة ١٤٢) .

ولحق بطراز المئذنة المصرية تطور جديد حين أخذ ارتفاع البدن المربع الطويل في التضائل ، وغدا الطابق

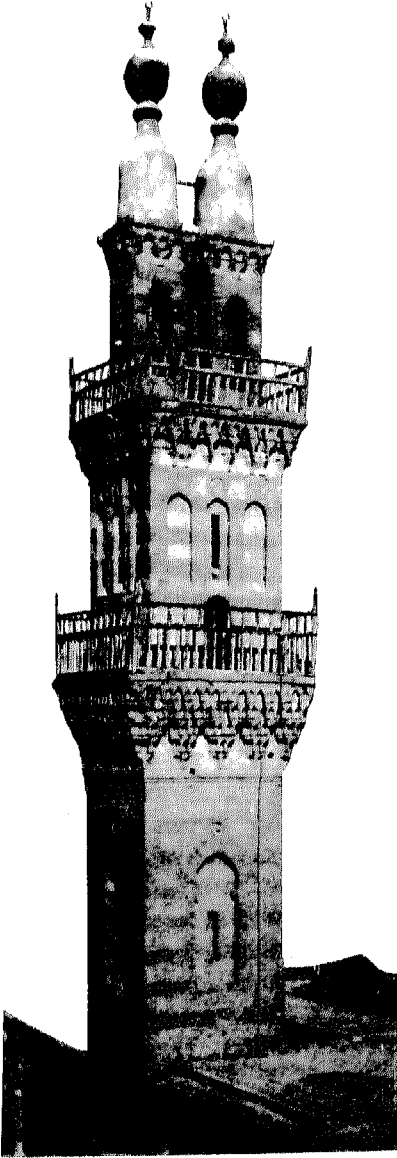
لوحة ١٤٢ - مئذنة مسجد الناصر
محمد بالنحاسين .



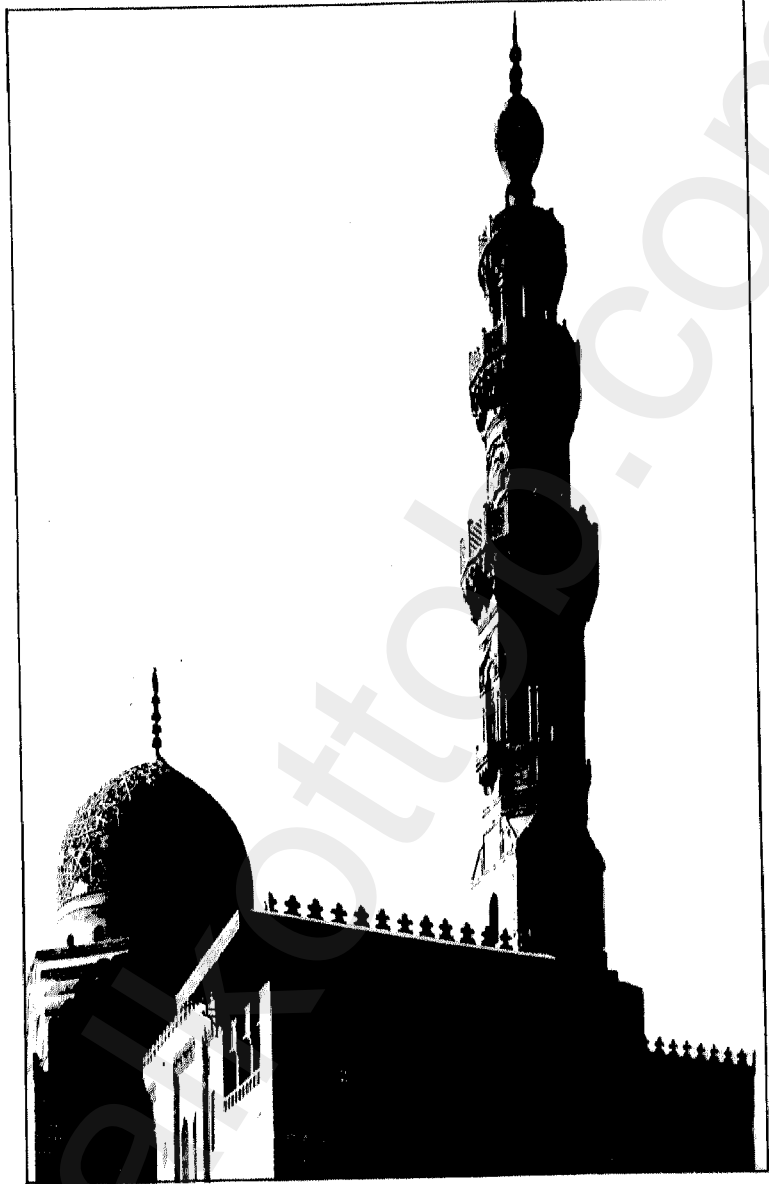
بجمال نسبها وسحر زخارفها التي تكسو طوابقها
الثلاثة ، وإن تنوعت إلى نقوش وكتابة في الطابق الأول
وإلى حنيّات محاطة بصيغ نباتية في الطابق الثاني
وأخذت شكل الجوسق في الطابق الثالث .

ومضى طراز المئذنة المصرية على هذا المنوال خلال
دولة المماليك الجراكسة حتى مستهل العصر التركي ،
متنوّعة أشكالها ، متعدّدة زخارفها ، مزدوجة قممها كما

المثمن هو الجزء الظاهر من المئذنة . وتتميز الكثير من
المآذن المصرية بوجود الشُرْفَة في منتصف الطابق المثمن
بعد أن كانت نقطة التقاء تصل الطابق المثمن بالقاعدة
المربّعة . واختفت المبخرة أو الخوذة المضلّعة ليحل محلها
الجوسق القائم على الأعمدة تتوّجه قبة بصليّة صغيرة
مدبّية الطرف ، وأبدع نماذج هذا الطراز على الإطلاق هو
مئذنة السلطان قايتباي ١٤٧٢ (لوحة ١٤٣) المشهود



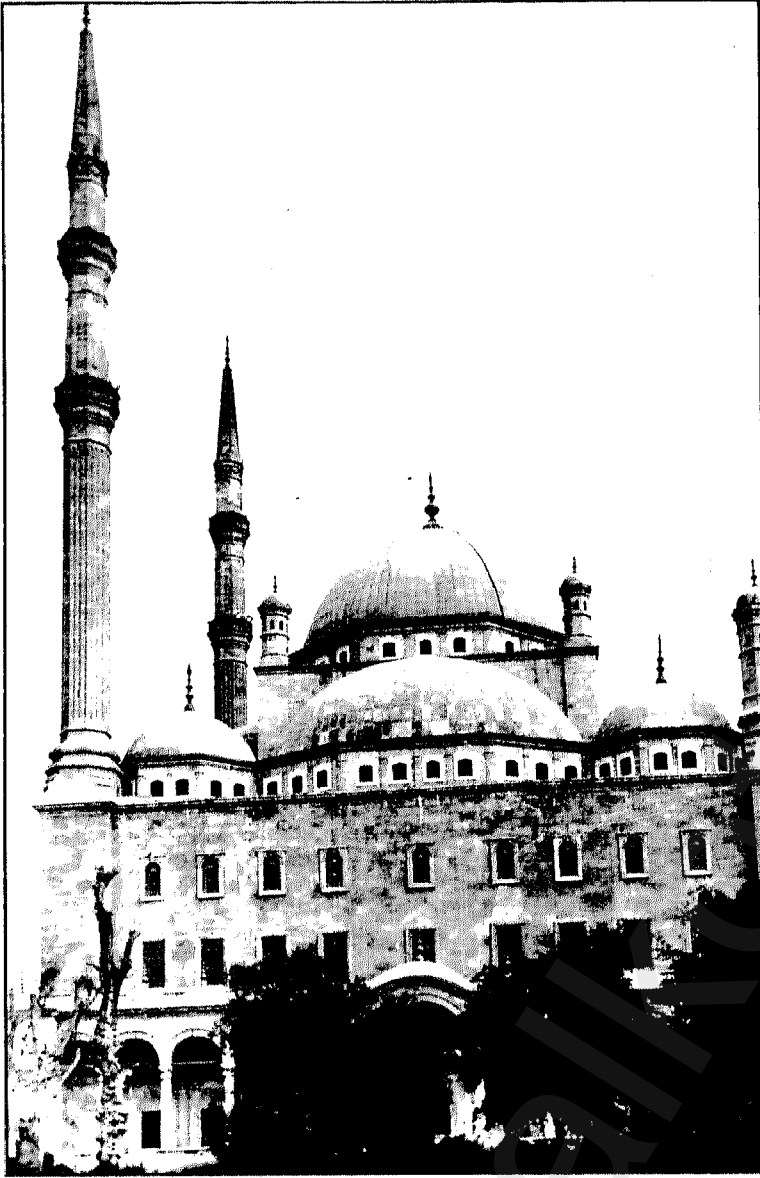
لوحة ١٤٤ - مئذنة قانيباى الرماح



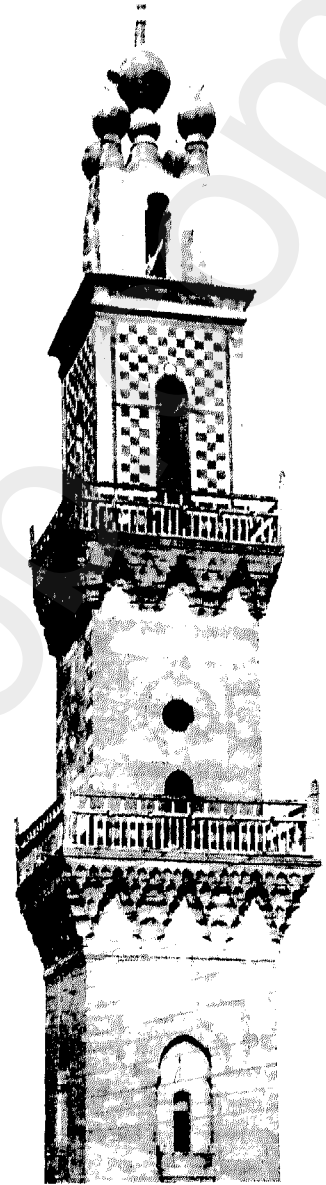
لوحة ١٤٣ - مئذنة السلطان قايتباى .

فتناولت المآذن ارتفاعاً محاكية الطراز العثماني ، وشاع
البدن المتعدد الضلوع حتى كاد يبدو أسطوانياً ، تتوجه
قمة مخروطية مدببة ، والتفت ببدن المئذنة الرشيق
شرفتان أو ثلاث خفيفة البروز ، ومن أبداع نماذج هذا
الطراز مئذنتا جامع محمد على بالقلعة (لوحة ١٤٦) .

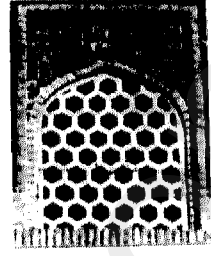
هى الحال فى مئذنة قانيباى الرماح [أمير آخور] ١٥٠٢
(لوحة ١٤٤) ، بل تبلغ هذه القمم أربعاً فى مئذنة مدرسة
السلطان قنصوة الغورى [١٥٠٣] (لوحة ١٤٥) .
ومنذ الفتح العثمانى لمصر ١٥١٧ أخذ الغزاة
يفرضون الأسلوب التركى على عمائرهم بمصر ،



لوحة ١٤٦ - مئذنتا جامع محمد علي بالقلعة .



لوحة ١٤٥ - مئذنة مدرسة
السلطان قنصوه الغورى



الحليات المعمارية

درج المعماريون على أن يزخرفوا المسجد بثلاث طرق، أولها التلوين عن طريق استخدام صفوف من الأحجار المختلفة الألوان وهو ما يعرف باسم «الأبلىق»، والثانية هي ما يُطلق عليها «الزخرفة الجزئية» المركزة في بعض العناصر كالتى تزيّن مساحات معينة من البنيان كالمحراب أو المدخل الرئيسى، والثالثة تزويق المسجد كله باستخدام الحجر المحفور أو الجص المشغول أو الكسوة الخزفية، وذلك في المراحل اللاحقة. والراجع أن طريقة «الأبلىق» شامية الأصل، إذ تسود المباني التى ترجع إلى أوائل العصر الأيوبي في حلب حين استخدم الرخام الأبيض والأسود لتزيين واجهات بعض المباني مثل [مطبخ العجمى] (٦١). وصفة الأبلىق في الأصل خاصة بالخيل التى يخالط بياضها سواد. غير أن استخدام صفوف من مواد بنائية مختلفة كالأجر والحجر لتزيين الوجهيات كان سابقاً على هذا العصر، فهو يرتد إما إلى أواخر العصر الرومانى أو إلى العصر البيزنطى، ثم شاع بعد ذلك في عمارة العثمانيين حتى أصبح من أبرز مميزات مباني استنبول. و«الأبلىق» الأصل هو ما استخدم في بلاد الشام وفي مصر المملوكية (شكل ٢٣)، حيث ظهر لأول مرة في واجهة مسجد ومدرسة قلاوون (لوحة ٢٠٠) الذى بنى سنة ١٢٨٤ - ١٢٨٥، وظهر بعد ذلك في عدد من الوجهيات الفخمة لعل أروعها وأكثرها جذباً للانتباه وجهة مسجد السلطان

حسن (سنة ١٣٥٦) (لوحة ٢١٣)، وجامع المؤيد عام ١٤٢٠. ولم يكن الهدف من استخدام الأبلىق في العمارة الإسلامية هدفاً زخرفياً بقدر ما كان هدفاً إنشائياً.

وأما طريقة الزخرفة «الجزئية» فإن أشهر معالمها في العمارة الإسلامية هي الزخرفة بالمقرنصات. وإذا كنا لا نستبعد أن يكون هذا النوع من الزخارف قد تطور على نحو مختلف في عديد من مناطق العالم الإسلامى في وقت واحد وبشكل مستقل، إلا أن أقدم نماذجها المعروفة لنا هي تلك التى عثر عليها في آسيا الوسطى، لاسيما في الخان المخصص لنزول القوافل والمعروف باسم «دايا خاتون» على مقربة من مرو (القرن الحادى عشر)، حيث ظهر أسلوب تحميل القباب على كوابيل، تعويضاً عن ضعف الأجر كمادة مستخدمة في البناء. ولم يمض وقت طويل حتى رأينا هذا النوع من الزخرف في ضريح بدر الجمالى على تلال المقطم بالجيشى (سنة ١٠٩٠ تقريباً) حيث استخدم في كوابيل شرفة المتذنة، ثم مالبت استعمال هذه الزخارف أن اضطرر حتى تسلفت إلى كافة أنواع الزخرفة الإسلامية في عصر متأخر، ومن قبل كانت تزيّن المسطحات دون أن تمتد إلى زخرفة الطاقات من المقرنصات، والراجع أن سدائل المقرنصات - التى ليس لها مبرر وظيفى - في مداخل المساجد السورية المملوكية قد انبثقت من العمارة الأناضولية السلجوقية، مثال ذلك مدرسة جوك سيقاس في سنة ١٢٧١ - ١٢٧٢ (لوحة ٣٣٥).

ويزعم بعض الأثريين أن المسلمين لم يُعنفوا بتزويق أفاريز الأبواب أو أعتابها - بصفة خاصة - بالحليات المعمارية، وإن وجدت في بعض الأحيان زخارف بسيطة فوق الأفاريز مثل مسجد السلطان حسن، وفي أحيان أخرى مبالغ في تبسيطها إلى أقصى حد حتى إنها لا تتجاوز خيطاً رفيعاً. والواقع أن هذا الرأى يجانب الصواب، لأنه من المعروف أن أعتاب الفتحات في العمارة الكلاسيكية كانت تحاط بأفاريز زخرفية، على حين كانت الأعتاب ذاتها عارية من الزخارف حتى لا تُضعف

إن إيران لم تكن بزخرفة المباني من الخارج بكسوات من الخزف أو القيشاني حتى العصر المغولي باستثناء نماذج قليلة متفرقة ، فقد كان الاهتمام بالزخارف الخزفية قاصراً على داخل المباني فقط ، غير أن زخرفة السطح الخارجى لمقبرة أولجايتو بالسلطانية لم تلبث أن أشاعت هذا الأسلوب الزخرفى فانتقل إلى الأضرحة التيمورية في «شاهى زنده» بسمرقند التى بدأ تشييدها منذ عام ١٣٠٠ وما بعدها (لوحات من ٢٦٣ إلى ٢٧٥) حيث استخدمت الزخارف المورقة المستوحاة من الأشكال النباتية بما تتضمنه من نقوش لا تكاد تتبينها العين ، إذ صيغت بخطوط أشبه ما تكون بتوقيعات متزاحمة تائهة في أجمة من الزخارف ، فنرى ذلك الطابع المميز لتلك المباني التى استخدمت بلاطات الخزف الملونة الفاخرة تكسو الواجهات وتجلو أشكال المباني وألوانها . وحتى العصر الصفوى في إيران كان ثمة تمييز واضح بين الزخرفة الخارجية التى تستخدم قوالب الأجر في بعض أجزاء الواجهات وبين الزخرفة الداخلية التى تستخدم فيها الفسيفساء الخزفية لتزيين مساحات واسعة من الجدران . وكانت القباب الصفوية الزرقاء في إصفهان وما تزال ماثراً إعجاب وتقدير ، وإن تحللت زخارفها الدقيقة شيئاً من مبادئ العمارة . ويعود ذلك إلى هيام الصانع الإسلامى بتزيين المسطحات وزخرفتها إلى الحد الذى صرفه أحياناً عن الاهتمام بتوزيع الفراغات المعمارية . وإن لمحة عابرة يليقها الرأى على قباب «مسجد شاه» في إصفهان ذات اللون الأزرق الشاحب وهى تلمع في ضوء الشمس لكفيلة بأن تشده إلى أسرها حتى لينسى وهو مستغرق في جمالها غياب النهار ، أو كما قال الشاعر سعدى الشيرازى : « إن الزائر بعد أن يتأمل محراب جمالها ليفضل أن يقرّ في إصفهان» .

الناحية الشكلية للأعتاب . غير أننا نجد المعمارى المسلم قد وفق في زخرفة أعتاب هذه الفتحات نفسها مع إضفاء الإحساس بالقوة إليها بطريقة عبقرية ، وذلك ببناء الأعتاب من صنجات مزوّرة تتخذ جوانبها أشكالاً أوتاد زخرفية (٦٢) تتراكب بطريقة تزيد من قوة تماسكها إنشائياً ، وفي الوقت نفسه تشيع فيها الصفة الزخرفية ، الأمر الذى يثبت أن المعمارى المتحرّر يستطيع الخروج على القواعد المألوفة في طراز بعينه دون الإخلال بأصول الفن المعمارى ، وهو ما نجد مثاله في مسجد وضريح السلطان قايتباى بقرافة المماليك (لوحة ١٨٥) . وثمة أمر آخر جدير بالتسجيل هو أن المعمارى المسلم حينما كان يضطر إلى إسباغ الفخامة على عمارة المدخل فيشيده شاهق الارتفاع مثل مدخل جامع السلطان حسن (لوحة ١٧١) لم يضح قط بالمقياس الإنسانى ، بل كان يتحرّر من زيادة مقاييس العناصر المعمارية . ومع احتفاظه لثل هذه العناصر بمقاييسها كان يلجأ إلى حيلة تجزئ العناصر (٦٤) وتعددها دون المساس بوحدة التصميم ، وذلك بتوزيعها على الواجهة في منطقتى إنشائى وحسّ فنى مرهف .

ولقد استخدمت قوالب الأجر في تشكيلات زخرفية لتزيين وجهيات المباني ، مثال ذلك ضريح إسماعيل السامانى في بخارى عام ٩٢٧ (لوحات من ٢٦٤ إلى ٢٦٦) ، ثم سرعان ما أضيف إلى هذا النوع من الزخارف قوالب الأجر المزجج لإبراز الأشكال الزخرفية وجلالها . واستخدمت هذه الطريقة لكسوة القباب من الخارج فتميزها العين لأول وهلة من بين كثبان الرمال المحيطة بالقبور ، كما نرى في ضريح سنجر بمرور عام ١١٥٧ (لوحة ٢٦١ ، ٢٦٢) ، وضريح أولجايتو حده بنده في السلطانية بإيران عام ١٣١٦ (لوحة ٢٨٦) . وفي الحق



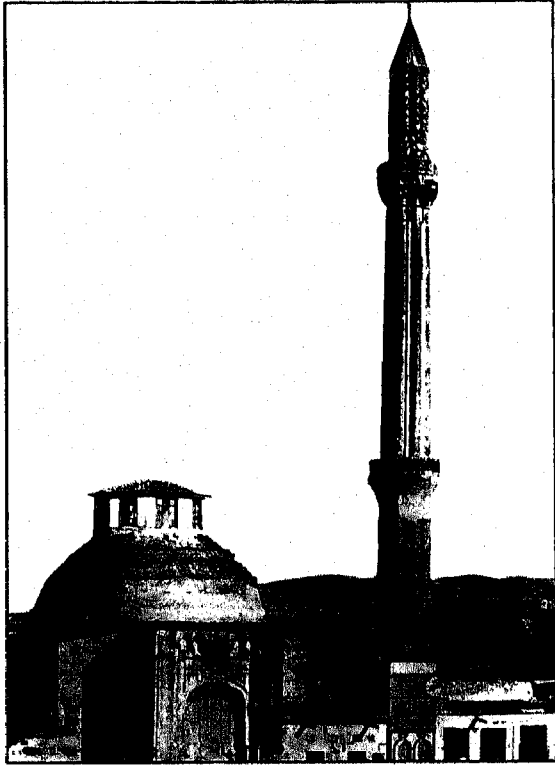
المدارس

المدارس . وعلى الرغم من أنها أنشئت تحت رعاية الدولة إلا أنها لم تكن تدار وفق منهج تعليمي محدد . ومع ذلك يمكن تحديد إسهام نظام الملوك في إعداد سياسة للتعليم السنّي أدمجها في برامج المدارس التي أطلق عليها اسم «النظاميّة» منذ ذلك الحين ، قاصداً من ذلك تحقيق رغبة السلاجقة والسنيّين في تدبير حملة دعائية مضادة للمذهب الشيعي ، ولذلك لا يجوز حسابان هذه «النظاميّة» بداية بل هي نقطة تحوّل وتطوير في مناهج التعليم . وقد شيّد نظام الملوك عدداً كبيراً من النظاميّات أولها في نيسابور وأهمها في بغداد عام ١٠٦٦ ، وباقيةا في البصرة والموصل والرّي وإصفهان ومرو وهرات وطوس وبلخ وخرجِرْد ، غير أنها اندثرت جميعاً على مر الزمن^(٦٥) ويتنا للأسف لا ندرى شيئاً عن طراز عمارتها، غير أن الحفائر التي قام بها أندريه جودار في خرَجِرْد تدلّنا على أنها كانت تتألف من بناء ذي أربعة إيوانات تحيط بفناء مربع الشكل^(٦٦) .

لكن كريزويل^(٦٧) لم يقتنع بما ذهب إليه جودار مؤكداً أن الأساسات التي نُقِبَ فيها جودار كانت لمسجد وليست لنظاميّة^(٦٨) ، وأن أول مدرسة ذات مسقط صليبي الشكل قد بُنيت في القاهرة ، ومن ثم تكون المدرسة ذات الإيوانات الأربعة قد نشأت بمصر^(٦٩) . وقد ثار الجدل حول هذه المسألة عهداً طويلاً ، وكان من رأي فان بيرتشم أن أصولها ترجع إلى سوريا بل إلى بلاد ما بين النهرين ، غير أن كريزويل عارض هذا الرأي من جديد مستنداً إلى أن هناك أطلالاً لثلاث عشرة مدرسة في سوريا شيّدت قبل عام ١٢٧٠ لا تنتمي إحداها إلى طراز الإيوانات الأربعة^(٧٠) . ويعتقد كريزويل أنه من المحتمل أن يكون لتصميم منازل للسكنى بالقاهرة في القرن الحادي عشر أثره على ابتكار طراز المدرسة ذات الإيوانات الأربعة^(٧١) ، ذلك أن الشيوخ والعلماء كانوا يلقون دروسهم في بادئ الأمر في منازلهم ، ثم اتخذت تلك المنازل فيما بعد نموذجاً للمدرسة^(٧٢) . وقد سبق لجودار أن نادى بمثل هذا الرأي غير أنه أشار إلى أن

شكّل تعليم القرآن الكريم والحديث النبوي دائماً جزءاً لا يتجزأ من اهتمامات رجال الدين الإسلامي ، ولم تتطوّر مناهج التعليم لتبلغ النمط المدرسي الحديث في ربوع العالم الإسلامي كافة إلا في فترة متأخرة نسبياً . ومن المعروف أنه حتى إنشاء الجامع الأزهر في سنة ٩٦٩ - ٩٧٠ كان التعليم يجري في المساجد وفي بيوت الشيوخ الذين كانوا يستقبلون فيها تلاميذهم . وقد استمر هذا التقليد إلى ما بعد إنشاء المؤسسات التعليمية الكبيرة بوقت طويل ، ويبدو أن الأزهر نفسه الذي اشتهر بكونه مركزاً للدعوة الإسماعيلية بعد تأسيسه بسنتين تقريباً لم يُنشأ أصلاً ليكون مركزاً تعليمياً ، يدلّنا على ذلك أن تصميم المسجد الفاطمي الأصلي لم يكن يختلف عن تصميم غيره من المساجد ذات البوائك والأعمدة التي عُرفت قبل إنشاء الأزهر بوقت طويل في مصر أو في بلاد المغرب .

وقد أجمع المتخصّصون في الدراسات الإسلامية على أن نظام الملوك (١٠٤٢) وزير كل من السلطانين السلجوقيين ألب أرسلان (١٠٦٣ - ١٠٧٢) وملك شاه (١٠٧٢ - ١٠٩٢) هو منشئ «المدرسة» ، بيد أن كشوفاً حديثة أكّدت وجود مدارس سابقة على عهد نظام الملك ، منها أربع مدارس في نيسابور أقيمت خلال عهد السلطان محمود الغزنوي (٩٩٧ - ١٠٣٠) . كذلك أنشأ خلفه السلطان مسعود الأول (١٠٣٠ - ١٠٤٠) عدداً من



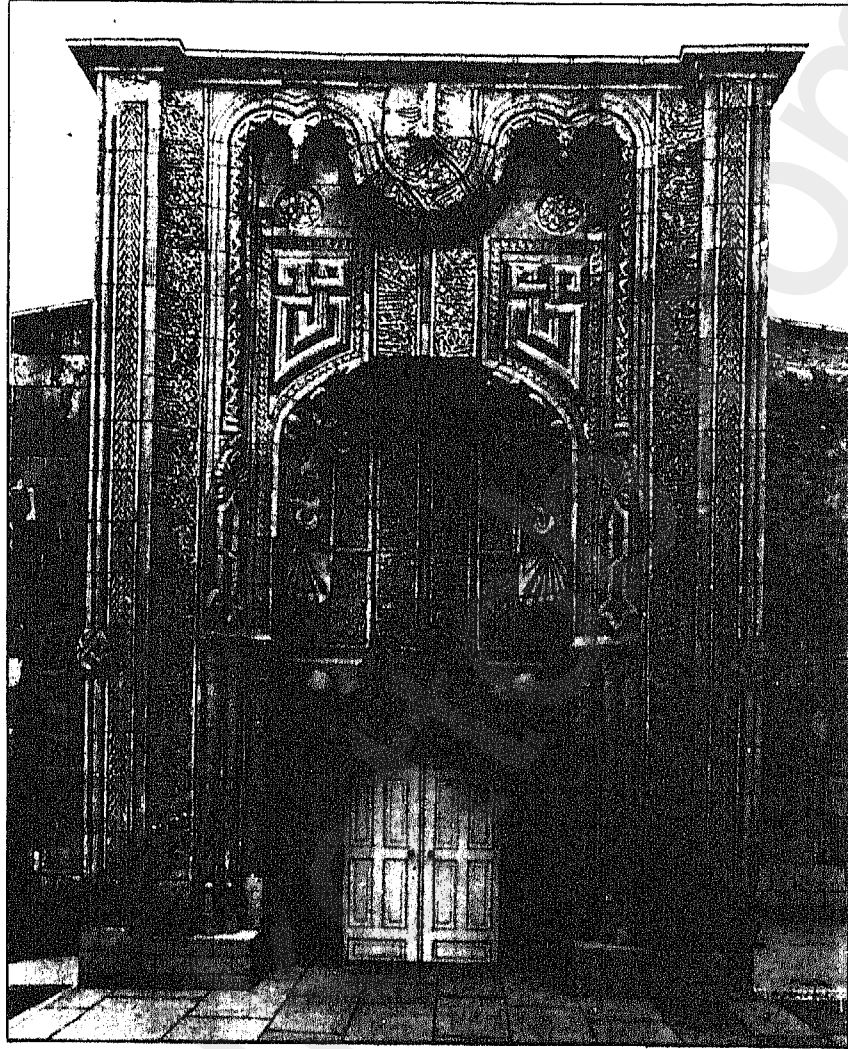
لوحة ١٤٧ - صورة فريدة لمئذنة إنجي منارة قبل انهيارها .

مدخل «مسجد السلطان حسن ومدرسته» في القاهرة التي أنشئت سنة ١٣٥٦ . وتميزت المدارس الكبرى التي أنشئت في القاهرة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر بأفنيتهما المكشوفة ، ولعل ذلك راجع إلى مناخ القاهرة . وقد اتخذ تصميم المبنى المسقط الصليبي الشكل الذى وإن اتفق مع التصميمات المعمارية في تركيا وإيران خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر إلا أنه انفرد بميزات خاصة ، منها أن المدرسة كانت في حقيقتها مسجداً ، لذا حرص المعماري على أن يوجّه الإيوان الكبير صوب القبلة يتصدّره المحراب ، على حين كانت المدرسة والمسجد يُشيدان متجاورين في الأناضول وإيران ، ويتجه المسجد وحده ناحية القبلة . وهكذا كانت المدرسة في مصر ذات وظيفة مزدوجة ، بينما أخذت المدرسة في تركيا دوراً

المدارس التي بُنيت على نمط منازل العلماء كانت في خراسان خلال القرن العاشر^(٧٣) . ويؤيد عبد الله قرآن^(٧٤) وجهة نظر جودار مدلاً على رأيه بأن وجود بناء ذى أربعة إيوانات - هو قصر لشكربازار الغزنوى (مستهل القرن الحادى عشر) - يكشف عن أن أصل المدرسة ذات الإيوانات الأربعة نابع من أواسط آسيا . ومن الغريب أن هذا الجدل كله اقتصر على الناحية المعمارية دون الرجوع إلى ما كان يُدرّس في هذه الأبنية من مواد ونوعية التعليم من حيث عدد التلامذة حول أستاذهم وطريقة التدريس إلى غير ذلك مما كان من الممكن أن يحسم مثل هذه القضية . ومهما يكن من شأن هذا الخلاف الأركيولوجى ، فمن المتفق عليه أن كل إيوان من تلك الإيوانات الأربعة في المدارس الكبيرة كان يخصّص لتدريس فقه مذهب من المذاهب الأربعة .

وأقدم ما نعرفه من مدارس الإسلام هى مدارس أصغر حجماً تتألف من فناء وإيوان واحد فسيح وبضع غرف للطلبة ، ومنها ما أنشأه السلطان الأيوبي نور الدين (سنة ١١٦٠ وما بعدها) في حلب وفي دمشق ، وما شُيد منها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر في عدد من مدن الأناضول مثل «قيصرى» و«قونية» التي تزدهر بمدارس ظفرت بأكبر قدر من الترف والإسراف في الزخارف ، مثل مدرسة «إنجى منارة» أى المنارة الرشيقية (سنة ١٢٦٠) (لوحات ١٤٧ ، ١٤٨) ومدرسة «الأمير قراتاي» (سنة ١٢٥١ - ١٢٥٢) التي تتميز بمداخل فخمة من الحجر المحفور كما تزوّقها من الداخل بلاطات فسيفسائية خزفية بديعة (لوحات من ٢٧٤ إلى ٢٧٧) . وقد قصد بالغلوّ في تزيينها من الداخل والخارج تذكير المشاهد بفضل مؤسسها في تقديره للعلم ، ولو أنه لم يُعن العناية الكافية بالناحية الوظيفية لتوفير الراحة لمن يتلقون العلم فيها . وأكبر المدارس التي مازالت آثارها باقية في منطقة الأناضول هى مدرسة جوك في سيقاس (لوحة ٣٣٥) (١٢٧٠) ولها قيمة معمارية ضخمة حتى قيل إنها أوحى بإنجاز معمارى لا يقل عنها قيمة هو

لوحة ١٤٨ - مدخل إنجي منارة بقونية
الربع الثالث من القرن ١٨



نرى في مصر على الرغم من استمرار بناء المدارس حتى
الفتح العثماني أن أحجامها ظلت تتناقص تدريجياً
واقنصر كثير منها على إيوان واحد ، وغدت أفنيتها ضيقة
مسقوفة بالخشب مثل مدرسة قايتباي في قلعة الكبش
بالقاهرة (سنة ١٤٨٥) ، وانحسرت عنها تلك الفخامة
السابقة حتى أصبحت أشبه بقاعات الاستقبال في الدور
الخاصة ، وهكذا تدهور مبنى المدرسة المصرية وعاد
أدراجه إلى ما كان عليه وقت نشأته .

أساسيا في المجتمع دون أن ترتبط بالمسجد ، وعلا شأنها
حتى ظفر كل من تلقى العلم في إحدى مدارس تركيا
العثمانية بمنزلة مرموقة يغدو على أثرها «شيخاً» في
إحدى مدارس استنبول مثل المدرسة السليمانية التي
أنشئت سنة ١٥٣٠ ، أو يتقلد منصباً هاماً في الحكومة
العثمانية . وتتجلى أهمية المدرسة العثمانية في مساحتها
وأحجامها ، فعلى حين نرى أن مدارس سنان على سبيل
المثال تشغل مساحة أكبر من مساحة جوامع السلاطين ،

تَمَانِيَّةٌ»^(٧٥) وكان من الطبيعي في تلك المرحلة المبكرة في تاريخ العمارة الإسلامية أن يلجأ المسلمون إلى البنائين المحليين الذين اضطلعوا بالأبنية الدينية وأنشأوا القباب . ويمكن أن نعد زخارف قبة الصخرة آخر مظهر لتأثير العمارة المتأغرقة في العمارة الشامية الإسلامية ، بأفاريزها ذات النقوش والزخارف الرائعة ولوحاتها من الرخام المجزَع الذي امتازت به عُمر العمارة البيزنطية الملكية المعاصرة . على أن قطع الفسيفساء تقدم لنا شيئاً جديداً هو نزعة طبيعية متأصلة في الشرق إلى التصوير الخيالي ، نراها في التشكيلات الغريبة من الألهة والتيجان والزخارف التي تبدو كأنها ترصيع بالجواهر ، مما يدل على أن المسلمين في هذا العصر المبكر كانوا قد اهتموا إلى التعرف على الرموز التي اصطنعها ملوك الفرس الساسانيون وتأثروا بها ، على الرغم من أن الأسلوب الفني المستخدم في تنسيق قطع الفسيفساء كان مبنياً على أساس وطيء من التقليد الشائع بين الصناع الشاميين والبيزنطيين . وإذا كان هذا البناء الفخم وهو مقصد الحجاج من مختلف أطراف العالم الإسلامي على مدى قرون عديدة لم يخلف بصمة واضحة على طرز المباني التالية عليه فمرد ذلك إلى أن قواعد العمارة الإسلامية الدينية لم تكن قد تبينت بعد .

ويبدو أن كراهية الإسلام لإنشاء الأضرحة كان لها أثر في امتناع المسلمين السنيين عن بناء الأضرحة الفخمة خلال القرون الأولى من التاريخ الإسلامي ، وبذلك لم تؤد الأضرحة في البدء دوراً في تطور العمارة الإسلامية . ومن أقدم المقابر المعروفة «قبة الصليبية» ، وتتكون من غرفة مقببة تحيط بها ممرات خارجية وتقع على نهر دجلة بالقرب من سامرا ، وقد استطاع هرتزفيلد إثبات أن هذا البناء هو مقبرة الخليفة العباسي المأمون ، وهو ما يعنى أنه قد شيّد حوالي سنة ٨٢٨م . ويبلغ المبنى حداً من التكامل يوحي بأنه يحاكي تقليداً كان شائعاً في بناء المقابر ، ومع ذلك فإننا لم نعثر على بناء من هذا الطراز سابق عليه . والبناء الوحيد الذي ينتمي إلى عمارة المقابر



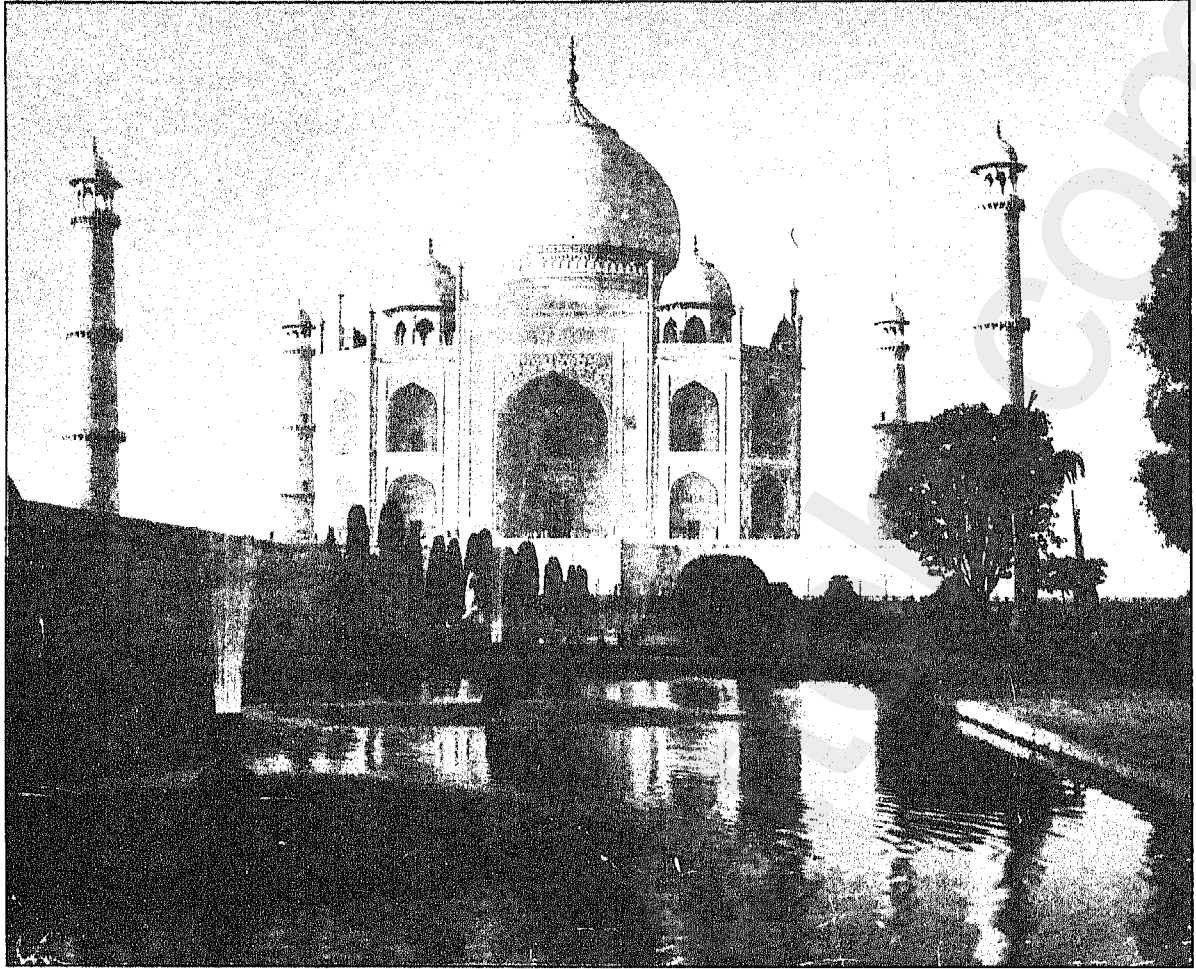
الأضرحة والمقابر

نتردّى في خطأ فادح حين نتصور أن الأضرحة في عمارة الإسلام كانت مما انفرد به الشيعة وحدهم ، على الرغم من أن الأضرحة الشيعية في العراق مثل «النجف» والكاظمية (لوحات من ٢٥٣ إلى ٢٥٥) ، وفي إيران مثل «مشهد» (لوحات من ٣١٧ إلى ٣٢١) ، و«أردبيل» هي أشهر ما نعرفه اليوم من نماذج هذه الأبنية في الإسلام . وأشهر ما عُرف في الإسلام من المباني التي اتخذت شكل الضريح بل أهمها على الإطلاق مبنى «قبة الصخرة» ٩٦٢م . وإن لم يكن في حقيقته ضريحاً (لوحة ١١٢٧) . وقد ظلّت هذه القبة مدة طويلة تُدعى خطأ بجامع عمر ، غير أن الأبحاث التي أجريت أخيراً حول تصميمها وحول نقوشها والدلالات الرمزية التي ترمى إليها لوحاتها الفسيفسائية قد أوضحت استحالة ارتباطها ببناء جامع ، فإن مسقطها الأفقى مثمن الشكل ، الأمر الذي لا يمكن معه التعرف على اتجاه القبلة مباشرة وهو شرط أساسى في عمارة الجامع . وقد قال البعض بأن هذا البناء قد قُصد به أن يكون معادلاً للأضرحة المسيحية العظيمة في فلسطين ولا سيما كنيسة القيامة ، ولعل أقرب تفسير يرد إلى الذهن هو أن المسلمين حين أرادوا إسباغ القداسة على موضع الإسراء قد شيّدوا قبة محمولة على ثمانية أضلاع ترمز إلى الملائكة الثمانية التي تحمل كرسى العرش ، يقول تعالى في كتابه الكريم «وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ

بجوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلاً حتى وافتها المنية بينما كانت تضع مولوداً لها سنة ١٦٣١ فأمر شاه جهان ببناء ضريح تخليداً لذكراها أقيم على الضفة الجنوبية من نهر جومنه خارج مدينة أجرا ، وتخبر نخبة من المهندسين الهنود والفرس ومن أواسط آسيا لوضع تصميم مكتمل لا يحتاج معه إلى أى تعديل بحذف أو إضافة شأن العمائر الهندية المغولية ، وبدأ العمل فى المبنى عام ١٦٣٢ واشترك فيه أساطين البنائين والمرصعين والخطاطين من الهند وأواسط آسيا . ويقوم الضريح وسط بناء مربع تتوسط قمته قبة تعلو حوالى ثلاثة وعشرين متراً ويستطيل قطرها سبعة عشر متراً ، ويقع تحتها وسط المبنى ضريحان أحدهما للزوج والآخر للزوجة وقد ازدان كل منهما بالكتابة الزخرفية . وينفتح فى كل وجهة من جهيات المبنى باب عال يحيط عقد بقمته . وقد استغرق تشييد هذا المبنى اثنين وعشرين عاماً ، وتطلب الأمر لتججيل الفراغ منه استخدام عشرين ألف عامل يوماً طول عام ١٦٤٣ . وقد ذهب الكثير من نقاد الفن إلى أنه يكاد يكون أقرب المباني التى شيدها الإنسان إلى الكمال ، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان صياغ الذهب هم الذين شادوه أروع جوهرة أبدعها . ويقف المرء مذهولاً أمام جمال قاعدته المشكّلة من المرمر الأبيض التى تشمخ فوق كل ركن من أركانها الأربعة مؤذنة تعلو سبعة وثلاثين متراً ، وتحيط بكل منها ثلاث شرفات دائرية متعاقبة يتخاطف جمالها الأبصار (لوحة ١٤٩) . ومن الغريب أن هذا الضريح لم يظفر قط بأى لوحة مصورة خلال حكم شاه جهان .

ويتألف الطراز الثانى من المقابر ، وهو ما لم تتعد وظيفته احتواء رفات الميت ، من مقبرة على شكل برج مستدير أو متعدد الأضلاع ، وهو طراز شاع فى خراسان وإيران الوسطى والأناضول . ومن أقدم المقابر التى نعرفها من هذا النوع مقبرة جنبادى قابوس (لوحة ٢٨٧) التى شيّدت سنة ١٠٠٦ قرب مدينة چرچان على ساحل بحر قزوين على شكل برج من الأجر شاهق

والذى يعد أقدم بناء حفظه لنا الزمن كاملاً هو ضريح إسماعيل السامانى فى بخارى ويرجع تاريخ بنائه إلى سنة ٩٢٧ ، ونلمس فيه التأثير العميق بالعمارة الفارسية السابقة على الإسلام ولا سيما «الچهار طاق» [بيت النار المقدسة] التى كان يعبدها الزردشتيون . وإذا كانت القباب قد استخدمت فى كلا العمارتين الإسلامية والفارسية فمردّد ذلك إلى أن القبة كتشكيل معمارى كانت ترمز دائماً إلى السماء . وتتكون مقبرة إسماعيل السامانى فى بخارى من بناء مربع تعلوه قبة ، وتزيّنه زخارف بارزة من الأجر كانت هى الطابع المميز لعمارة آسيا الوسطى ، وبه من الداخل شرفة عليا ذات نوافذ معقودة فى سلسلة متتابعة تحيط جوانب الضريح الأربعة وتطل على الخارج . وللمبنى قيمة معمارية كبيرة إذ يسمح لنا بتصور نوعين مختلفين من التطور المعمارى : الأول هو طراز المقابر الملكية كضريح سنجر فى مرو (سنة ١١٥٧) ، وضريح أولچايتو فى السلطانية فى شمال غرب إيران (سنة ١٣١٦) ، وهى المقبرة التى أمر أولچايتو بتشبيدها لينقل إليها رفات الحسين بن على من كربلاء حتى تتحول المدينة المغولية بفضل ذلك إلى كعبة للحجاج الشيعة ، غير أن رفض القائمين على ضريح كربلاء التعاون مع السلطان المغولى فى مشروعه انتهى بمقبرته إلى احتواء جثمانه . وقد صمّمت هذه المباني الفخمة لتبث شعور الهيبة والإجلال فى نفس المشاهد ، ولم يبخل عليها مشيّدوها بجهد أو فن من جص مشغول أو تصوير أو فسيفساء خزفية . وتمثل هذه الأضرحة حلقة فى سلسلة التطور تصل بنا إلى المقابر التيمورية مثل ضريح جوهر شاد إبنة تيمور لك بمدينة مشهد (لوحات من ٣١٩ - ٣٢١) وضريح «تاج محل» المشهورة «فى أجرا» التى شيدها شاه جهان (١٦٢٨) لزوجته أرجمند التى اتخذت اسم نور محل ، وما لبثت أن لقبّت بلقب شاع بين الناس هو ممتاز محل أى المختارة من بين نساء القصر . غير أن الاسم أخذ يُحرّف شيئاً فشيئاً حتى صار «تاج محل» . وقد ظلت منذ زواجها تنعم



لوحة ١٤٩ - ضريح تاج محل بأجرا

على أن هذا النوع من العمارة جاء في مصر نموذجاً فريداً ، شأنه شأن كثير من ضروب الفن المعماري ، فقد كان الخلفاء الفاطميون يُدفنون داخل قصورهم التي سكنوها ، ولعلمهم قد قصدوا من وراء ذلك أن تصبح قصورهم بمثابة بقاع مقدسة . وتتناقض هذه الظاهرة تناقضاً صارخاً مع السنة التي استنها المسلمون والتي تقضى بأن يُدفن الموتى في مقابر تقع في ظاهر المدن . على أننا لا نعرف ما إذا كانت القصور الفاطمية التي كان الخلفاء يُدفنون فيها مجهزة بمقابر خاصة أم لا ، وذلك لأن انتصار الأيوبيين عليهم وطمسهم لمعالم قصورهم قد باعد بيننا وبين معرفة تلك الحقيقة ، خاصة وقد قيل

الارتفاع خشن المظهر تعلوه قبة مدببة وتكسوه نقوش وزخارف بسيطة من الآجر . ولقد شاعت عنه أسطورة تناقلها سكان المنطقة ، تقول إن التابوت الذي يضم رفات صاحبه كان معلقاً تحت القبة بواسطة حزمة من أشعة الشمس ! ومن الأمثلة البارزة على هذا النوع من المقابر أيضاً مقبرة الأميرة «خُده بنده» في مدينة «نجد» بالأناضول الوسطى (سنة ١٣١٢) (لوحة ٣٣١ ، ٣٣٢) ، وهي تمثل نموذجاً لذلك الطراز الذي يجمع بين المقبرة والبرج ، ونجد فيها أقباء للدفن تحت الأرض ، بها مقصورة يبدو أنها كانت تستخدم كمصلى وإن لم تشتمل على محراب

من مبنى خُصص لأغراض أخرى ، نذكر من ذلك المقبرة الفخمة التى أمر ببنائها صلاح الدين الأيوبي في سنة ١١٨٠ لتضم رفات الإمام الشافعى المدفون في القاهرة (لوحات من ١٩٦ إلى ١٩٨) ، فلم تكن هذه المقبرة إلا جزءاً بالغ الدقة من مبنى مدرسة كبيرة غير أن المبنى كله قد اندثر ، ولم تبق منه إلا قبّة الإمام الشافعى التى تحظى حتى الآن بتقديرنا . وغدت المقابر التى أقيمت خارج المدينة في حاجة إلى الانضواء تحت اسم منشأة ما تسويغاً لقيامها ، كأن تكون هذه المنشأة خانقاه مثلاً - أى بيتاً مخصصاً للدروايش أو الصوفية - أو مدرسة أو مستشفى كما هى الحال في مدفن السلطان قلاوون الذى اتخذته في «بيمارستانه» المشهور . وهكذا كان السلاطين أو الأمراء يتلمسون ذريعة تبرّر دفنهم بعد موتهم في مقابر خاصة ملحقة بأمثال هذه المنشآت الخيرية .

ومن الملاحظ أن هذه المقابر والمدافن لم تستخدم قط كمساجد وإن اشتملت على محاريب . وحرص المصريون على إقامة صلاة الجنازة في مساجد خاصة أو في زوايا مزوّدة بمحاريب تلحق بإحدى المدارس القرية من المقابر . وحتى في العهود التى ظفر فيها الصوفية بمكانة كبيرة في قلوب الناس وبات البعض يتبركون بوجود مدفن الشيخ الصوفى في حيهم ، لم يتجاوز هذا التبجيل حدوده فيتحول إلى خروج على التعاليم السنية أو القواعد المرعية في الصلاة على الميت ، وإن كان ذلك لم يحل دون اعتقاد بعض البسطاء من العامة بأن المدفن الفخم لا بد وأن يضم رفات أحد الصالحين . وهكذا نرى في القاهرة تلك المفارقة السانجة ؛ وهى أن مدافن سلاطين المماليك الغرباء الذين لم تكن الفضيلة دوماً من شيمهم ، قد صارت محطّ إجلال وتعظيم وكأن المدفونين بها من أولياء الله المقربين ، وذهب البعض إلى إيداع أجداث أقربائهم على مقربة منها تلمساً للبركة ، ونضرب لذلك مثلاً مدفن فرج بن برقوق (لوحة ٢١٧ ، ٢١٨) الذى بنى سنة ١٤٠٠ - ١٤٠١ .

نخلص مما ذكرنا إلى أن مقابر السلاطين المماليك

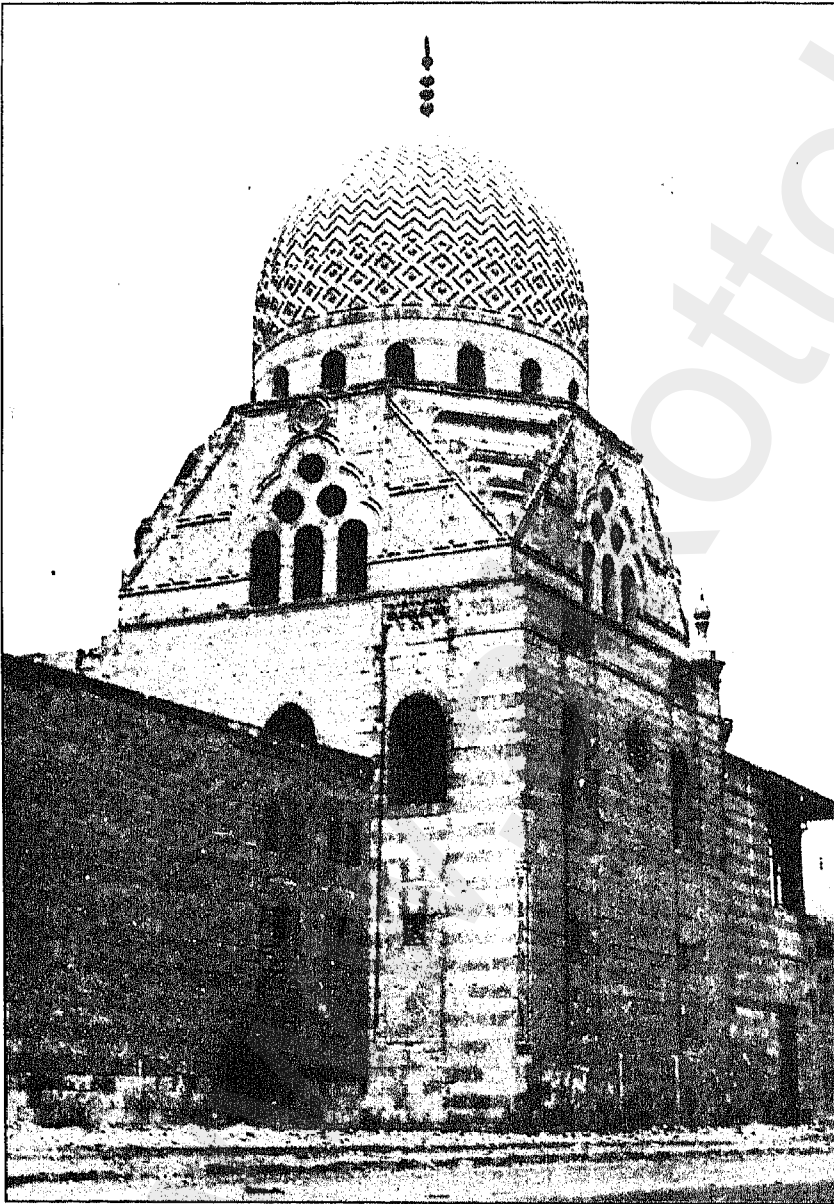
إن الأيوبيين أمروا بنبش قبور الخلفاء الفاطميين والتمثيل بجثثهم وسحبها في الشوارع وإلقائها فوق أكوام القمامة ، وقد بلغ تخريب القصور حدّاً أمّحت معه حتى مواضعها التقريبية على خريطة القاهرة اليوم . ومع ذلك كله فنحن نعلم أن الفاطميين قد عرفوا عمارة الأضرحة ، مثل ضريح بدر الجمالى أمير الجيوش وبانى السور الشمالى للقاهرة على تلال المقطم .

وقد استحدث الفاطميون في مصر نوعاً جديداً من المباني الدينية هو المشاهد التى تقام فوق أضرحة الموتى من سلالة الإمام على بن أبى طالب المدفونين في مصر . ويتجلى فيما يحسّه عامة الناس حتى الآن من شعور بالإجلال نحو هذه المشاهد أن الفاطميين قد نجحوا إلى حد ما في كسب ودّ الشعب المصرى الذى لم يتشيع قط . ومن أمثلة هذه المشاهد التى لا يزال الناس يترددون عليها في توقير بالغ مشهد السيدة رقية ومشهد سيدنا الحسين والسيدة زينب ، فما تكاد تطأ أقدام زائرى القاهرة القادمين من الريف أو الأقاليم أرض المدينة حتى يهرعون لأداء واجب الزيارة لها . ونلاحظ في تصميم هذه المشاهد استخداماً جديداً للقبة التى كانت تبنى حتى ذلك العصر لكى تعلق محاريب الصلاة في الجوامع ، وإذا بها تبنى فوق المشاهد والأضرحة . ومنذ العصر الفاطمى حتى الفتح العثمانى لمصر أصبحت القبة هى المظهر الخارجى لكل ما يشيد من مشاهد أو أضرحة .

ثم أتى الأيوبيون فكان همهم استئصال هذا التقديس لعلى بن أبى طالب رضى الله عنه وذريته تمهيداً للقضاء المبرم على ما عساه يكون قد تبقّى من ولاء في نفوس المصريين للفاطميين ، فأتوا على ما أنشئ من مقابر توحى بتوقير تلك الخلافة المندثرة استناداً إلى ما تقضى به التعاليم السنية من أنها بدعة لا تجوز في الإسلام الصحيح حيث لا قدسية لأى فرد من البشر . ومع ذلك فقد ناقض الأيوبيون أنفسهم ومبادئهم حينما سمحوا ببناء مقابر لتمجيد ذكرى بعض موتاهم وإن تحايّلوا لذلك يجعلها غير مستقلة بذاتها تماماً ، بل تؤلف جزءاً

في قلب المدينة هؤلاء السلاطين إلى اتخاذ قبورهم خارجها [في الفضاء الذي تحتله الجبانة الشرقية المعروفة اليوم باسم قرافة المماليك] حاولوا نقل المدينة ذاتها إلى جوار قبورهم فألحقوا بمدافنهم الوكالات وغيرها من المباني التجارية والدينية (لوحات ١٥٠، ١٥١).
ويقص علينا المقرئ مثلاً أن السلطان فرج بن برقوق حاول أن ينقل سوق الحرير من وسط المدينة إلى

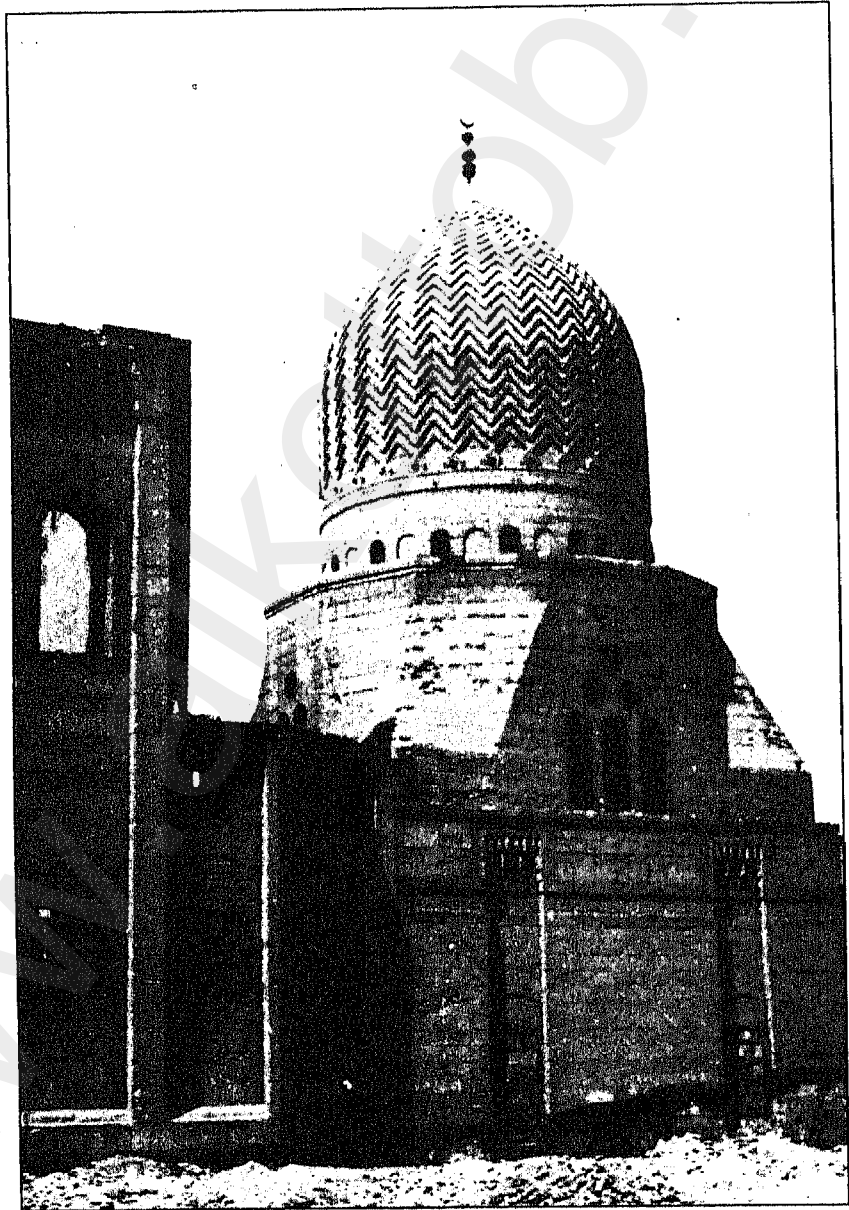
المصريين لم تكن مبنية في الأصل لتكون أضرحة، غير أننا نرى في الشوارع الكبرى بقاهرة العصور الوسطى مثل الدرب الأحمر آثاراً معمارية كثيرة ترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، من مدارس فخمة وخانقاوات بل مساجد بُنيت كذريعة اتخذها أحد السلاطين لكي يوصى بدفن رفاتة بها داخل المدينة. وحينما اضطر تزاحم السكان في القاهرة وضيق الفراغ



لوحة ١٥٠ - قبة ضريح «أمير كبير» من العصر المملوكي . وقد جاءت زخارف القبة في تموجات بسيطة من أسفلها إلى قمته . ولجأ المعمارى إلى إبراز منطقة الانتقال من الخارج من الناحية الهندسية البحتة فصممها على هيئة منشورات ثلاثية بسيطة.

والنظرية - عن المنشآت الأخرى التى قد تلحق بها تلك المقابر . واختلف الوضع فى إيران حيث كان بناء «المشاهد» [الأضرحة] هو التقليد المتبع ، ولاشك أن توطد المذهب الشيعى فى البلاد منذ أن حكمها الصفويون كان له أكبر الأثر فى ذلك . وإذا كنا نرى فى تخطيط ضريح الإمام الرضا فى مدينة «مشهد» [الذى بُنى فى العصر التيمورى ثم استُكمل فى العصور التالية] تشابهاً مع

جوار المقبرة التى شيدها لنفسه ، وكاد أن يفعل لولا موته المفاجئ . ولم تدم تلك المنشآت المملوكية القاهرية طويلاً بعد الفتح العثمانى نظراً لتوقف موارد الإنفاق عليها . وقد درج السلاطين العثمانيون على بناء مقابرهم ملحقة ببعض مساجد استنبول الكبرى ، مواصلين السير وفق التقاليد السلجوقية الفارسية التى تقضى بأن تكون هذه المقابر على هيئة أبراج مستقلة - من الناحيتين العملية



لوحة ١٥١ - قبة ضريح «إينال» من العصر المملوكى . وقد جاءت زخارف القبة متنوعة من معينات فى أسفل القبة تليها خطوط متموجة حتى القمة . وزخرف المعماري أسطح المنشورات المثثة فى منطقة الانتقال من الخارج بأخاديد عرضية أسطوانية الشكل ترد على المعينات التى تعلو القبة .

مهيّب . ومن هنا فهى تختلف عن مقابر الماليك في القاهرة الذين لم يفكروا قط في تخصيص مقبرة تضمهم جميعاً . أما أسلوب بنائها فيشبه إلى حد يثير الدهشة الأسلوب المتبع في المباني المصرية المماثلة والمعاصرة لها تقريباً [ولو أنها أكثر براعة في استخدام بلاطات الفسيفساء وألواح الخزف المزجج لتزيين الواجهة وزخرفتها] ، غير أنها تختلف عن مقابر الماليك في بعدها عن الدوافع المادية والدنيوية التى كانت تسيطر على تفكير الماليك الجراكسة ، وتهدف إلى تصوير ملوك التيموريين في صورة الأولياء الصالحين . على أن تاريخ سمرقند خلال القرن الخامس عشر لا يزال من الغموض بحيث يتعذر علينا معرفة ما إذا كان هذا الأثر الجرىء في أسلوب الدعاية السياسية الدينية قد نجح في تحقيق الأهداف التى كان يسعى إليها أم أخفق . ولكن من الإنصاف أن نقرّ ونعترف بأن تلك المحاولة الطموحة كانت تمثل ما دار في خلد كثير من الأسر الحاكمة على مرّ التاريخ ، غير أنها لم تجرؤ على التصريح به كما جرؤ ملوك التيموريين .

مختلف المباني الإيرانية كالمساجد والمدارس وخانات القوافل ذات التصميم الصليبي الشكل ، فإن «المشاهد» الإيرانية لم تكن بحاجة إلى التستّر وراء منشآت أخرى للخدمات الإنسانية والمرافق العامة كما رأينا في مصر وفي عصر الدولة الأيوبية ، بل كانت تُبنى في وضوح وصراحة لكي تكون موضع تعظيم الناس وملتقى حُجاجهم . ومثل هذا يمكن أن يقال عن أغلب الأضرحة والمشاهد الشيعية في إيران .

وأخيراً فإن هناك نموذجاً غريباً مثيراً للاهتمام من نماذج المقابر لأنه ينطوى على مزيج من مبدئين متعارضين : المبدأ السنّي الأيوبي الذى يجعل المقابر ملحقة بمبانٍ أخرى لها طابع إنسانى في خدمة الجمهور، والمبدأ الشيعى الجرىء الذى يتخذ من الأضرحة بيوتاً واجبة التقديس . ونعنى بهذا النموذج جبانة «شاهى زنده» في سمرقند (بين سنتى ١٣٨٠ و ١٤٠٥ على وجه التقريب) ، وهى مجموعة من المباني الرائعة الفريدة شُيِّدت لى تضم رفات أفراد الأسرة المالكة التيمورية جميعاً في بقعة واحدة ، يحيطها سور ويتصدّرها مدخل

الضلوع في انحناءاتها مع انحناء القبة تضى على القبة لونا من ألوان الضخامة الصرحية الجذابة (لوحة ١٥٢ ، ١٥٣).

وما لبث الحرفيون أن ابتدعوا أسلوباً جديداً في الزخرفة هو الأسلوب المتعرج على شكل رقمى ٧ ، ٨ متعاقبين . ولهذا الأسلوب الكثير مما يميّزه ، إذ هو منحوت نحتاً قليل البروز ، وهذا مما يخفف الضغط على القبة ، كما أنه يوائم في يسر التناقص التصاعدي لسطح القبة الذى يأخذ في الضيق كلما علونا صُعداً ؛ ولقد كان هذا التناقص دوماً المشكلة الرئيسية التى تصادف مصممي زخارف القباب (لوحة ١٥٤) .

وظهر بعد ذلك «النمط النجمي» ولم يكن غير جدائل هندسية تلتف بأشكال نجمية . وكان هذا من أروع ما ابتكره الفن الإسلامى من أنماط ، فلقد كان يجمع بين أشكال هندسية منتظمة تتلاقى فيها أشرطة ذات مسارات مرسومة متراكبة ، الأمر الذى يدعو إلى تأمل المتأمل لحلّ خفاياه والاستمتاع بدقة مافيه من إيقاع خلّاب . وما إن جاء عهد برسباى حتى أقبل الفنانون على هذا النمط وأشاعوه في جميع ما استخدموا من خامات ، وإن جاء الاستعمال الأكثر له على الأسطح المستوية . وحين أخذوا في إدخاله على القباب وجدوا صعوبة في المواءمة بينه وبين التناقص التصاعدي لسطح القبة ، لذا اضطروا إلى أن يجعلوه أصغر شيئاً ويتخففوا منه كلما قربوا من قمة القبة غير أنهم لم يوفّقوا إلى حل هذه المشكلة إلا شيئاً فشيئاً (لوحة ١٥٥) .

وبعد عهد السلطان برسباى عدل المصممون عن محاولة ملء سطوح القباب بهذا النمط النجمى واختاروا ما هو أيسر شكلاً منه ، مستعيزين في الأكثر بالزخارف النباتية والتوريقية التى لها مرونتها التى لا تُحد . والراجح أن أول قبة زُيّنت بالزخارف النباتية كانت بعد وفاة برسباى عام ١٤٣٨ م ، وهى القبة الصغيرة الملحقة بمدرسة جوهر القونقبائى ، وقد نُقشت من جدائل كثيفة مكوّنة من غصون لدنة ومحاليق متعانقة وأوراق

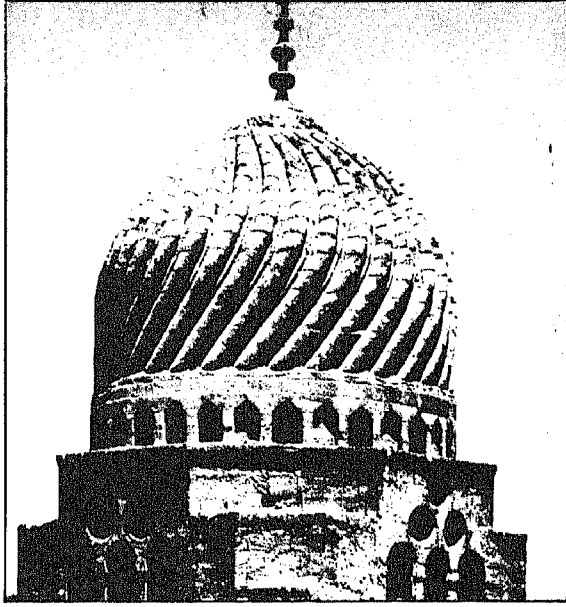


زخارف قباب القاهرة المملوكية :

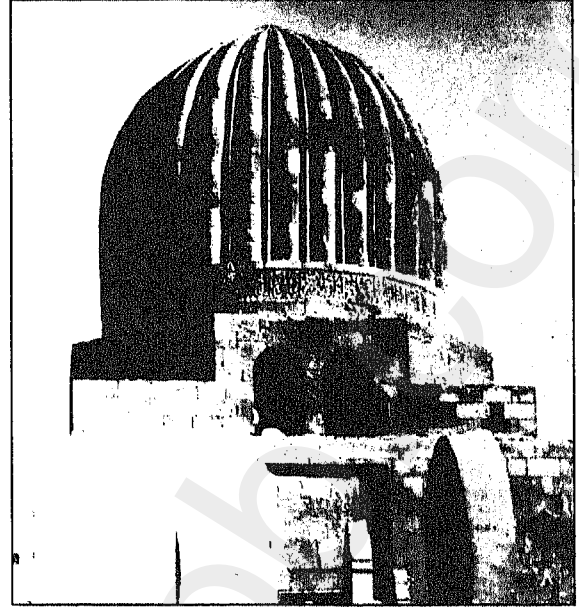
مما يساعد على التهوين من جرم القبة ويؤكد تطبيقها إلى أعلى ما يُنحت على سطحها الخارجى من أشكال نباتية وصيغ هندسية وزخارف توريقية . وكان القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر هو العهد الذهبى لبناء القباب وزخرفتها وخاصة أيام المماليك البرجية . وهم وإن لم يلقوا بالا إلى إقامة القباب على أضرحة أهل البيت والأولياء وزخرفتها ، إلا أنهم لم يضيّوا ببذل الأموال الكثيرة لإقامة أضرحتهم هم وتجميلها والعناية بزخرفتها حتى صارت مضرب الأمثال ومحط رحال المولعين بالآثار .

ولقد اختيرت نبتة الصبّار بشكلها الكروى ذى الضلوع لتشكيل القباب في مبدأ الأمر . فالنبات رمز لإرادة النمو ، يندفع إلى أعلى ضد قانون الجاذبية نافذاً في كل ما يعترضه حتى ولو كان الصخر نفسه . وخلال الفترة التى كان طوب الأجر فيها يستخدم في بناء القباب عهد الفاطميين ، كان التضليع على غرار نبتة الصبّار هو الأسلوب المتبع ، تتناوب فيه الضلوع المحدّبة والمقعرّة في إيقاع زخرفى يضى على القبة قدراً كبيراً من التوازن والاستقرار .

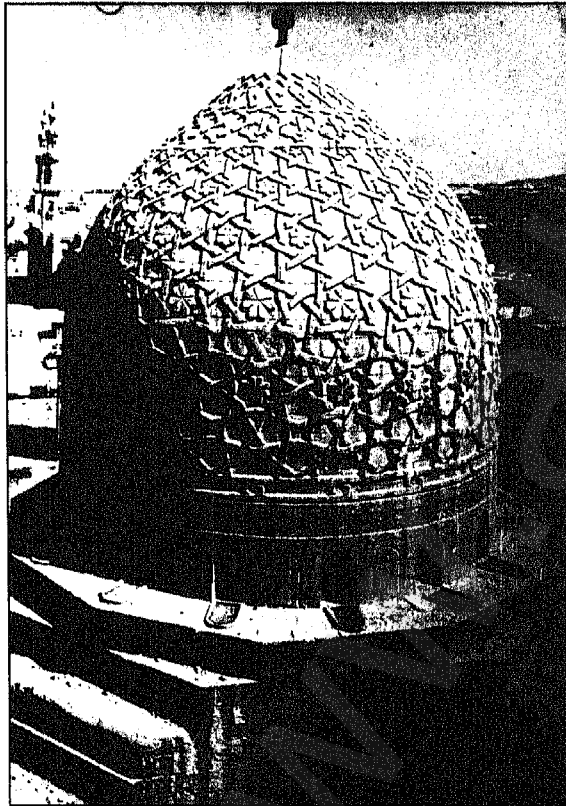
وفي النصف الثانى من القرن الرابع عشر أخذت الحجارة تحل محل الطوب في بناء القباب وزخرفتها وبقي أسلوب التضليع كما هو مأخوذاً به ، ونرى ذلك متمثلاً في جميع القباب الحجرية المبكرة . وكانت هذه



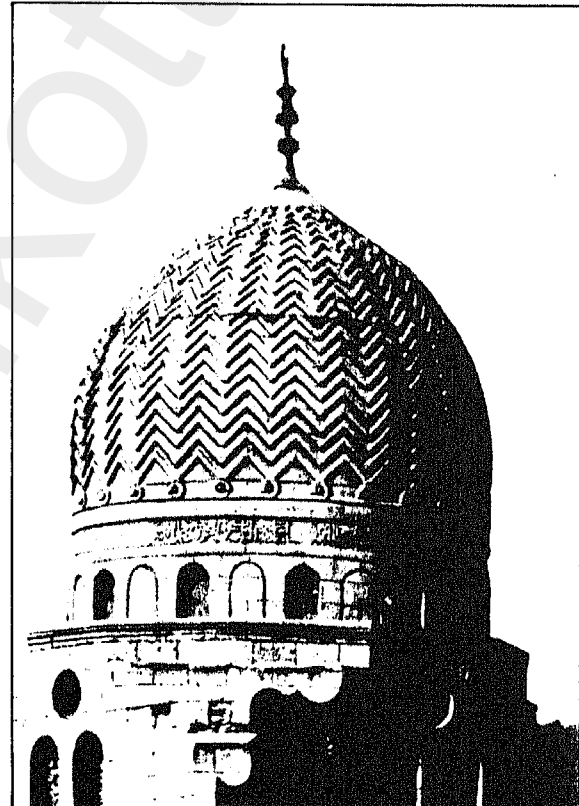
لوحة ١٥٣ - ضريح اليوسفي ١٢٧٢م : زخارف الضلوع المنثنية



لوحة ١٥٢ - ضريح تنكزيغا ١٣٦٢م : زخارف الضلوع كنبية الصبار.



لوحة ١٥٥ - قبة ضريح برسباي ١٢٢٢م : زخارف النمط النجمي



لوحة ١٥٤ - مدرسة سلطان برسباي ١٢٢٢م : زخارف متعرجة على شكل رقمي ٨،٧ متعاقبة .

وما من شك في أن جعل هذه الصيغ الهندسية النجمية والحليات النباتية التوريقية المتشابكة باادية للعيان كان يتطلب من الناحية التقنية البحتة أن تكون هذه الصيغ والحليات على مستويات مختلفة ارتفاعاً وانخفاضاً وإلا ما تحقّق هذا المظهر الجمالي الرائع . وما نعلم أن قباباً بُنيت بعد عهد قايتباي تسمو في قيمتها الزخرفية إلى قيمة هذه القبة وضوحاً وتوازناً دقيقاً بين خطوط التصميم والصياغة والصقل والنحت ، بل وجدنا نزوعاً من الفنانين إلى الزخرفة المفرطة في الحركة والحيوية التي تُبهر الناظر إليها لأول وهلة ، فبدلاً من أن تكون الزخرفة من صيغة نباتية واحدة غدت ذات صيغتين نباتيتين تعلوهما صيغة بارزة صماء ذات رسوم هندسية على شكل معين (لوحة ١٦٠) .

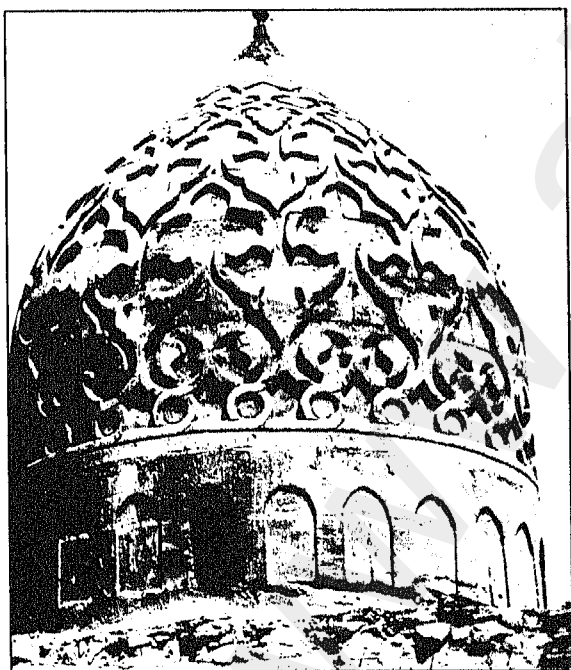
ثم كانت نقلة الحرفيين مع الفتح العثماني إلى إستانبول فنقلوا معهم أسرار الحرفة في زخرفة القباب^(٧٦) .

متلاصقة تتصوّب كلها إلى أعلى في هناة وتؤدّة ودقة تتفّق والتناقص التصاعدي للقبة (لوحة ١٥٦) .

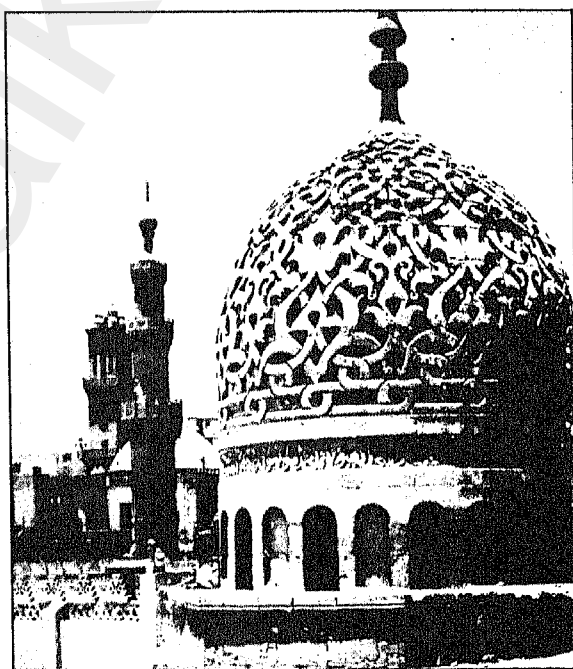
ثم مالبت هذا الأسلوب الزخرفي النباتي أن شاع حتى صار فناً مرموقاً ، ومثال ذلك قبة عبد الله المنوفي التي بجوار قبة قايتباي الشهيرة ، وهي الأخرى منقوش عليها أشرطلة بارزة تتأود في مسارها مكوّنة زهرات ثلاثية الوريقات متلاحمة بعضها فوق بعض على إيقاع منتظم إلى قمة القبة (لوحة ١٥٧) .

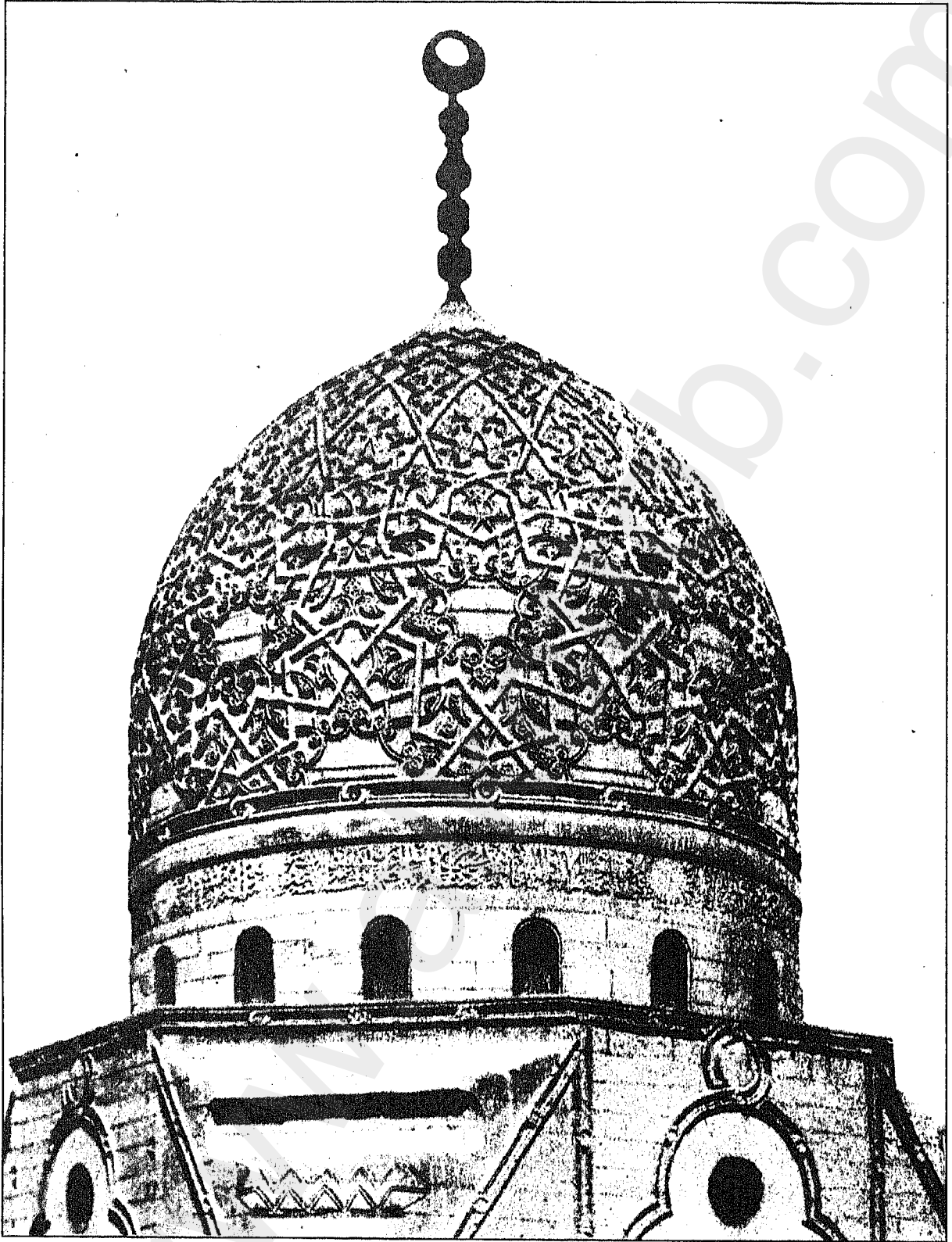
وقبل أن يسود أسلوب الزخارف النباتية على سائر أساليب الزخارف المستحدثة ظفرنا بتشكيل نجمي رائع وكان آخر العهد به في قبة قايتباي ، غير أنه كان يجمع بين تشكيلين هندسيين نجميين ونباتيين توريقيين . وبالرغم من اختلاف النمطين النجمي والنباتي المجتمعين في هذه القبة إلا أنهما كانا يشتركان في مركز واحد هو «الجمامة» ذات الضلوع التسع والتي تقع داخل نجمة ذات ضلوع تسع هي الأخرى (لوحة ١٥٨ ، ١٥٩) .

لوحة ١٥٧ - قبة عبد الله المنوفي ١٤٤٠ م : زخارف نباتية وتوريقية



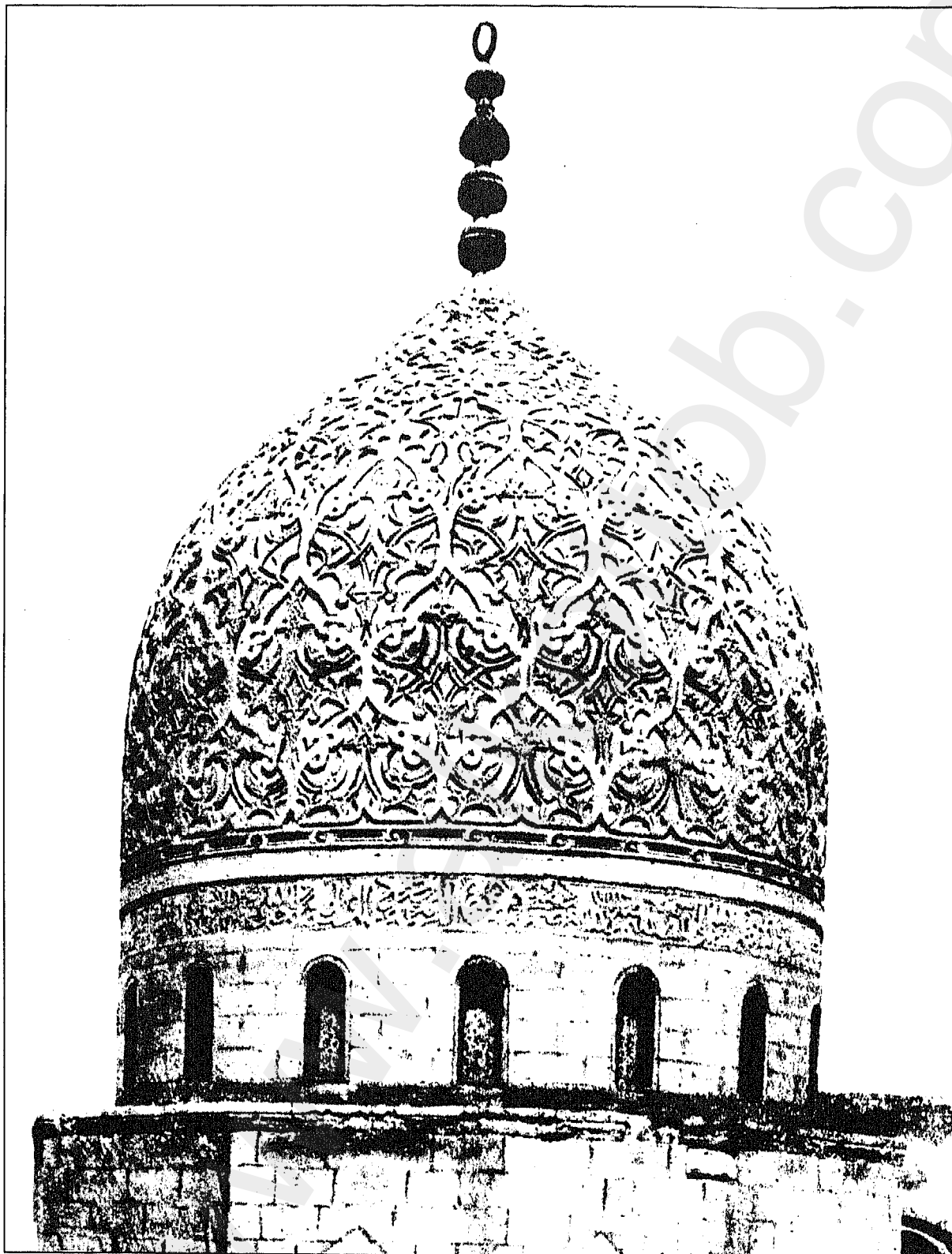
لوحة ١٥٦ - قبة أمير جوهر القونقبائي ١٤٤٠ : زخارف نباتية





لوحة ١٥٨ - قبة قايتباي ١٤٧٤ م : زخارف تجمع إلى النمط النجمي تشكيل نباتي توريقي .

لوحة ١٥٩ - قبة قانيبای الرّماح بالقلعة : زخارف مفرطة مكونة من صيغتين نباتيتين



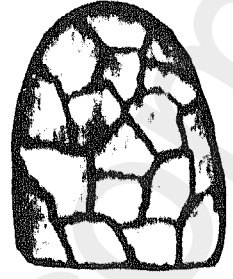


لوحة ١٦٠ - قبة قايتباي [تفصيل]: الجامة ذات الضلوع التسعة، والزهرات الثلاثية الوريقات داخل النجمة ذات الضلوع التسعة.

والمصرية التي تمتاز بالزخارف المتشابكة المسرفة فوق المسطحات ، تجمعها كلها وحدة الروح الإسلامية التي تحققت مع تنوع عناصر التشكيل في المبنى الواحد ، على العكس من العمارة الكلاسيكية التي كانت تتحقق فيها وحدة الطراز نتيجة تكرار نفس الأشكال دون تغيير .

وامتازت العمارة الدينية الإسلامية بانطلاقها في سلسلة من حلقات التطور السريع الذي بلغ بها مرحلة النضج في وقت يبدو قصيراً إذا قورن بأى طراز من طرز العمارة ، على الرغم مما نشهده من التباعد بين مراكز الحضارة الإسلامية بعضها عن بعض . ومن يتابع تطور العمارة العباسية وامتدادها يكشف فيها عن صورة لتطور المجتمع الإسلامي لا من ناحية تحوله من مجتمع بدويّ متنقل إلى مجتمع مستقر متحضّر فحسب بل عن التطور الذي لحق الأفكار الدينية نفسها . ومن المظاهر اللافتة في هذا الصدد عمارة المقابر والمدافن ، فقد جرى المسلمون في العصور الإسلامية الأولى على تجنّب إقامة المقابر ، وما إن أدى التطور إلى ظهور المدافن والأضرحة حتى اتجه مشيّدوها لتسويغ وجودها إلى جعلها تتخذ صورة «مقام» يضم رفات «الأولياء» ، أو تتكرّرها في صورة أخرى فتُشيد على أنها مبان ملحقة بمنشآت ذات طابع خيرى للخدمة العامة . وقد استقر في الوعي الباطن لجمهور العامة من المسلمين نوع من الربط بين فخامة المدفن وقداسته الشخص الذي استقرت فيه رفاتة . ومن العسير علينا تصوّر حماسة تيمور لذك وإقدامه على بناء جبانته الكبرى المدعوة «شاهى زنده» في سمرقند على أنه محاولة لإضفاء القدسية على أسرته دون أن يكون قدرٌ من الاعتقاد في قداستها قد استقر في نفوس شعبه ، وهذا على الأرجح ما فكّر فيه سلاطين المماليك المعاصرون لتيمور في مصر حينما بنوا مدافنهم والمنشآت الملحقة بها دون أن يرى علماء مصر وفقهاؤها في ذلك بأساً .

ولا يتسنّى للمرء إذا أراد تفسير ما تتميز به العمارة الإسلامية تفسيراً موفقاً وإدراك ملامحها إدراكاً حقا



الخلاصة

إن أول ما يشدّ انتباهنا هو أن العمارة الإسلامية في عصور الإسلام الأولى كانت تتركز بشكل واضح على المبانى التي يقيمها الخليفة أو الحاكم ، حتى غدت قلاعه أو منازل الريفة خارج المدن وقصره الرئيسى في داخلها دائماً المحاور التي تدور حولها مبانى الدولة كلها ، بل روى في اختيار موقع المسجد الكبير أن يكون قريباً من قصر السلطان . وكانت الأسر الحاكمة الأولى في الإسلام متأثرة في فنها المعماري بالطرز الهيلينستية «المتأغرة» السائدة في بلاد الشام سواء في التخطيط المعماري العام أو في أساليب الزخرفة ، على الرغم من ظهور بعض الانطباعات الشرقية في عمارتهم ، على حين نلاحظ في ظل العباسيين والخلافت التالية تأثر العمارة بالتقاليد المعمارية التي كانت سائدة في فارس وفي آسيا الوسطى كاستخدام الحجر للبناء وقوالب الجص للزخرفة ؛ والتشكيلات الزخرفية القائمة على ترتيب قوالب الحجر في أشكال معينة ، وأخيراً نلمس شيوع الكسوات الخزفية والمقرنصات التي لم تستغل في أداء وظيفة الكابولى من الناحية الإنشائية فحسب وإنما بالمثل كعنصر زخرفى بحت .

وفي بعض المناطق مثل الأناضول وشمال بلاد الشام والقاهرة نجد أن العمارة التي استخدم فيها الحجر بقيت على مرّ الزمن لتقدّم لنا صورة متّزنة تتألف فيها العناصر المحلية مع الأساليب و«البُدع» الفارسية

فاته أن المهندس الإسلامي يضع كل حجرة في تصميم البيت الإسلامي في المكان الذي ينبغي أن تحتله والذي لا تحدده سوى اعتبارات معيشية وحرارية واعتبارات تمس العادات ، خالفاً مجسّمات يملئها دائماً الاستعمال المنطقي الذي يضيف عليها جمالا مختلفا عن الجمال الكلاسيكي . فالمسقط الأوربي المتماثل الذي يحدّد اتجاهات الدّرج والدهاليز والممرّات بوصفها المقرّرات المؤثرة في التصميم شأنها شأن الشوارع بالنسبة لتخطيط المدينة غير ذى موضوع بالنسبة للمبنى الإسلامي الذي لا يعبأ كثيراً بطريقة الوصول إلى الحجرات عن طريق الدّرج والدهاليز التي لا يعيش فيها الإنسان ، فما هي إلا مساحات عبور ، بل يُعنى بالحجرات التي يستقر فيها ويحيا ويقضى جلّ وقته . ولهذا السبب ذاته تحتل المباني في المدينة الإسلامية أيضاً الموقع الذي ينبغي أن توضع فيه وفق الاستعمال المنطقي ، لأن الإنسان يعيش فيها ولا يستخدم الشارع إلا وسيلة للعبور . فثمة اختلاف جذري في التخطيط بين المدينة الإسلامية والمدينة الأوربية حيث الشوارع الأوربية هي المقرّر الثابت بالنسبة للتخطيط .

ونحن نجد الشوارع في المدينة الإسلامية متعرّجة ضيقة ومقسّمة إلى أجزاء مغلقة المثل لتوحى إلى الإنسان بقصر «المشوار» الذي عليه أن يقطع إلى بغيته . ومن هنا كانت تجزئة الطريق بنقط بؤرية واضحة ، كأن يكون على رأسها مسجد أو قصر أو سبيل يأخذ بنظر السّارى ويدفع عنه الملل والسّام ما دام مشدودا إليه مهما طال به المسير فلا يحسّ كدّاً ولا تعباً . ومن ثم كان القول بأن العمارة الإسلامية «عمارة محجوبة» قول مردود ليس له ما يبرره عند المؤرخ الغربي لاسيما إذا ما تعمّق فن العمارة الإسلامية وعرف خفاياها وما تنطوى عليه والأسباب التي من أجلها قامت على هذه الأوضاع التي نراها .

وقليل من أشكال العمارة الإسلامية لا يستجيب لأهداف مختلفة متعددة ، غير أن المبنى الإسلامي جملة

دون أن ينظر إلى صلتها بالعقيدة الإسلامية بمظاهرها المختلفة حضاريا ودينيا وسياسياً واجتماعيا ، وما أملتة تلك العقيدة على الفن المعماري ، وتأثر هذا الفن بتلك العقيدة تأثرا لا فكاك منه ولا انفصام عنه .

ويزعم إرنست جروبه أن «العمارة الإسلامية لا تعنى بالمظهر الخارجى للمبنى العناية كلها ، كما تحيط به مبان ثانوية تحجب معاملة كالأسواق الملتفة بالمساجد من شتى أركانها حتى تكاد تغطي عليها»، ثم يستطرد قائلاً: «إن المبنى الإسلامي يفتقر إلى ما يوضّح شكله أو حجمه أو وظيفته ، وحتى لو كان للمبنى واجهة أو مدخل واضحان فإنهما لا يفصحان عن الكثير مما يحجبان وراءهما ، فقلّ أن نجد الواجهة تدلّ على ما ينطوى عليه المبنى ، ومن هنا يستعصى على الرائي أن يدرك من خلال السطح الخارجى للمبنى الإسلامي ما يحويه من ملامح رئيسية» .

ويستنبط هذا المؤرخ من تلك الأدعاءات التي افترهاها ثم جعل منها حقيقة «أن العمارة الإسلامية هي «عمارة محجوبة» أو عمارة لا وجود لها حين نتطلع إليها من الخارج ، ولا يتمثل لنا وجودها إلا حين ندلف إليها ونشغلها» . ثم ينتهى إلى أنه «على الرغم من استثناءات عن هذه القاعدة «فالعمارة المحجوبة» هي الشكل المسيطر على العمارة الإسلامية ، والجامع الأموى بدمشق هو نموذج حيّ لهذه القاعدة ، على حين تشكل قبة الصخرة نموذجا واضحا على هذا الاستثناء» .

والمؤرخ جروبه كما يلدّ له أن يببالغ في التنظير يببالغ أيضاً في التعميم ، فيطلق المسميات اللافتة مثل قوله بأن العمارة الإسلامية «عمارة محجوبة» . وفي الحق إن العمارة الإسلامية تعنى العناية كلها بالداخل ، وهذا لا يعنى - كما يقول جروبه - أنها مفتوحة كلها على الصحن الداخلى ، فالوجهيات التي لها صفة الانفتاح على الداخل والانغلاق على الخارج تتخللها نوافذ صغيرة الحجم وفتحات كبيرة مكتسية بمشربيات للتهوية والإطلال والإشراف ، وهذا كله لا يخلّ إخلالا ما بالحجاب . ثم لقد

بالعالم الدنيوي الخارجى إلى أن يُقضى به إلى عالم علوى
داخلى مترع بالسكينة والصفاء .

ويذهب بعض المؤرخين إلى أن العمارة الإسلامية -
باستثناء الصحن ذى الإيوانات الأربعة - لا تقوم في
الأكثر على وحدة واحدة متوازنة ، فإننا نجد المبنى الأسمى
لا يلبث أن يغيب ليصير جزءاً من تجمّع مركّب كبير .
وظاهرة امتداد أى مبنى إلى أى اتجاه بإضافة وحدات
متنوعة الأشكال والأحجام إليه دون اكتراث بشكل المبنى
الأسمى هى سمة تنفرد بها العمارة الإسلامية عن سائر
الحضارات الأخرى . وخير مثال على هذه الظاهرة يتجلى
في القصور الإسلامية الكبرى مثل طوب قايو سراى
بإستنبول وقصر فتحبور زكرى بالهند حيث يتبين لنا
من أول نظرة عدم انتظام التخطيط .

ويلقى المؤرخون الأوروبيون بالاً «للشكل» يؤثرونه
على «الاستعمال» على حين نرى الأمر على خلاف ذلك عند
المعماريين المسلمين ، فهم يلقون بالأل للاستعمال أولاً ثم
للشكل ثانياً ، فيُضعون الشكل «للاستعمال» ولا
يقدمون الشكل على الاستعمال . وهذا ما نلاحظه جلياً في
العمارة الإسلامية أجمع ، فالقطن أولى من المقطون فيه ،
وينبغي أن يكون المبنى مما يوفر الراحة والاطمئنان
والمتعة للنازل فيه إذا ما جاء على هواه ووفق استعماله
ومناسبا لأغراضه ، أما أن يُفرض المبنى على القاطن فهذا
معناه حرمانه مما ينشده من متعة . وهذا هو منطق
الفلسفة الفنية في المعمار الإسلامى التى آثرت الاستعمال
على الشكل .

وتتميز العمارة الإسلامية بالاهتمام بالفراغات
المحصورة بين الجدران اهتمامها بزخرفة مسطحاتها .
وقد حرص المعمارى المسلم على توفير التوافق الهندسى
في الفراغات الداخلية على الأبعاد الثلاثة - من حيث
المسطح والارتفاع - باختيار الارتفاعات التى تتناسب مع
مسطحات الفراغات الداخلية ، بعكس العمارة التى
يُضحى فيها بتناسق الفراغ الداخلى في سبيل المظهر
الخارجى الموحد الارتفاع في كافة الطوابق .

مهياً لأن يتخذ العديد من الأشكال . وخير مثل على هذه
الظاهرة هو الصحن المحاطة بالإيوانات الأربعة التى
تشيع في سائر المباني الإسلامية كالقصور والمساجد
والمدارس وخانات القوافل والحمامات ودور السكنى .
فهذا التصميم تصميم تجريدى مثالى يمكن في يسر
استخدامه في شئون متعددة .

ولكن إرنست جروبه يجعل من هذه الظاهرة ما يعيب
به صرحاً شامخاً من أروع ما تمخضت عنه العبقرية
المعمارية الإسلامية ، وهو مسجد السلطان حسن
ومدرسته بالقاهرة ، فيقول : «تتجلى سطوة هذا التصميم
المأخوذ به في ذلك الإصرار الملحّ على فرض نظام الإيوانات
الأربعة على مسجد السلطان حسن ومدرسته وإقامه
على موقع غير منتظم وغير مهياً له ولا ملائم . وبدلاً من
أن يقوم المهندسون بتصميم مبنى يواكب الفراغ المتاح
تمسكوا بالتصميم المأخوذ به فحشروه حشراً بطريقة
فجّة» .

والواقع أن هذا الحكم الذى يطالعهنا به جروبه في
مقدمة كتابه الأخير^(٧٧) بعيد عن الحق لمبنى نال إعجاب
الكافة وتقديرهم حتى بات نموذجاً فذاً لمهارة المعمارى
المسلم المصرى . إن المهندس لم يقحم تصميم الإيوانات
الأربعة لأنه شىء متوارث يتناقله خلف عن سلف بل إن
وراء ذلك منطقاً ، فكل إيوان كان مخصصاً لتدريس
مذهب من المذاهب الأربعة وهذا التزام دينى لا يجوز
الخروج عنه . أما عن قوله إن الموقع غير ملائم لتصميم
الإيوانات الأربعة ، فالأمر على العكس مما ذهب إليه ،
فلقد غاب عنه أن المهندس قصد إلى هذا قصداً ليستعرض
مهارته الهندسية في تطوير الموقع غير الملائم للتصميم
والتغلب على عدم انتظام الموقع ، فجعل المدخل المهيب
يؤدى إلى دركاة فخمة تعلوها قبة ترهب بالداخل أجمل
ترحيب وتحية أطيبت تحية . ومنها يتجه الداخل يسارا
ثم يمينا ثم يسارا في دهليز حتى يصل إلى الصحن
المكشوف الذى تشرف عليه الإيوانات الأربعة المتقابلة .
فالتواءات الدهليز هذه تجعل الزائر ينسى كل إحساس

مسيرته مزخرفاً بصيغ تمتد هي أيضاً إلى مالا نهاية ليحسّ مع ذلك بأنه لا يزال موصولاً بالخارج .

ولعلّ ذروة هذا المفهوم المعماري هو قصر الحمراء بغرناطة حيث لا نقع فيه على مركز أو بؤرة بل هو متاهة بالغة التعقيد من القاعات والأفنية والممرات والدهاليز وأحواض المياه والقنوات تربط بين الفراغات المكشوفة والمسقوفة ، ومن النافورات والزخارف التي هي بلا شك أروع وأعقد ما تمخّضت عنه عبقرية التصميم المعماري الإسلامي . فإذا ما تطلّع المرء إلى ظلال المقرنصات المتدلّية التي لا حصر لها ما يلبث أن يدرك على الفور أنه في حضرة عمارة مختلفة كل الاختلاف عن أية عمارة أخرى أبدعها الإنسان ، إذ هي مجلّوة مقروعة في وضوح ، بل إنها في هذا المثال بالذات مفسّرة مشروحة بتلك النقوش التي تدور حول قواعد القباب أو على أعلى الجدران معبّرة عن المفهوم الغيبي في العقيدة الإسلامية . فالعمارة الإسلامية من غير ريب تختلف عن العمارات غير الإسلامية إذ هي من فيض الإسلام ووحيه ، استمل الفنان المسلم - كما أشرت إلى ذلك من قبل - مدلولات عقيدته فجسّمها وصوّرها وأبدعها على تلك الصور التي تتحلّى بها العمارة الإسلامية والتي تميّزت بها عن سائر العمارات.

وتعدّ العمارة الإسلامية في جوهرها عمارة تستهدف الجماعة ومصّلحتها ، نرى ذلك في المنشآت العديدة التي أُعدّت لخدمة الجماهير ، وكان بُنائتها يقصدون بها في الأصل كفاًرة أو تقرباً إلى الله . ومن الملاحظ بصفة عامة أن شخصية البنائين في المجتمع الإسلامي كانت تذوب في الجماعة ، ودليل ذلك أن مهندس البناء أو صانعه نادراً ما كان يضع توقّيعه عليه ، وحتى إذا فعل ذلك تظلّ حيرتنا أمام الرغبة في معرفة الدور الذي قام به في البناء على وجه التحديد قائمة (لوحات ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥) . وعلى الرغم من المستوى المتواضع الذي كان يعيش فيه المهندس أو الصانع فجدير بالإعجاب والتقدير حقاً ألا تشيع سرقات تصميمات المبانى ، بل إن

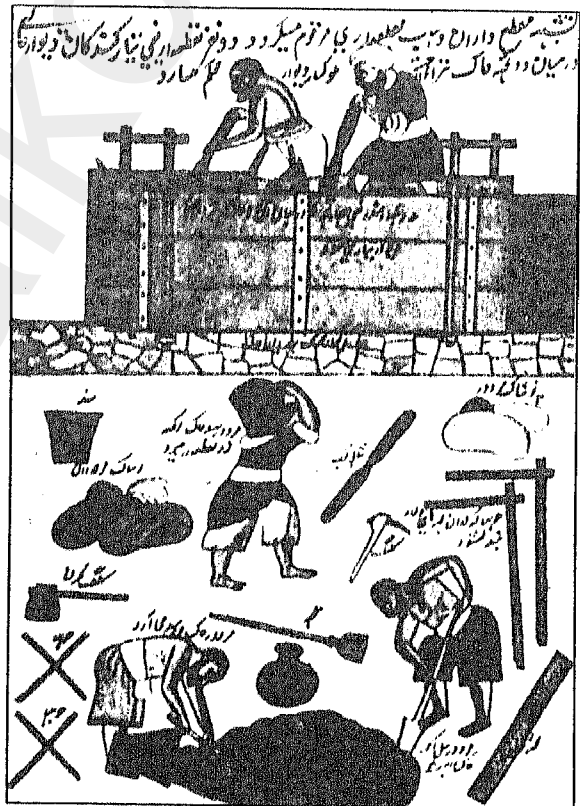
ولعل أهم عنصر من عناصر العمارة الإسلامية هو «الفراغ المحدود» الذي تحصره الجدران والبائكات والعقود ، ومن أجل هذا كانت العناية بداخل المبنى تفوق تلك التي تبذل على خارجه . وتكاد معظم الزخارف - باستثناء المدخل والقبة - تُدخّر لتجميل الداخل . والزخرفة في العمارة الإسلامية لها وظائف عدة ، غير أن أهم أثر لها ولعله أهم هدف لها هو تذويب سائر العناصر «الشكلية» الأساسية في التقاليد المعمارية الأخرى كالإنشاء والتوازن والتعادل بين قوى الأحمال والجهود المتعلقة بتقنية البناء . وما أكثر ما نجده من وسائل مستخدمة في المبنى الإسلامي تُشعر بانعدام الوزن والفراغ المحدود ، وباستبعاد أهمية الجدران والأعمدة والعقود بوصفها عاملاً أساسياً في إبراز جهود الحَمَل ، من ذلك استخدام الفسيفساء والزخارف المصورة وقوالب القرميد ذات البريق المعدني المتعدد الألوان وقوالب الحجر والملاط والنحت المفرّغ والكوى الجدارية والعقود والأعمدة الحاملة ،

إن تعدّد المعالجات الزخرفية للأسطح في العمارة الإسلامية ، واستخدام كافة التقنيات المتاحة ، والتطوير المستمر لحصيلة الصيغ الزخرفية الشديدة الثراء من الأشكال الهندسية التجريدية والأنماط النباتية التوريقية والنقوش الدقيقة لطُرن الخط المتعددة وكلمات الجلالة القدسية الجليلة المفردة التي تؤدي هدفين في آن : هدف ديني وهدف زخرفي ؛ هذه كلها بلا أدنى شك عناصر لا ضرب لها في العمارة غير الإسلامية ، تواكب النزوع المتوارث نحو التكرار إلى مالا نهاية ، والانتقال المستمر من فراغ إلى فراغ بلا تحديد لاتجاه معيّن أو لمركز معيّن للمبنى . غير أن هذا الأمر الأخير ليس على الشيعوع ، فثمة حالات معينة يتحدّد فيها الاتجاه مثل ما نجده في الاتجاه نحو القبلة في المساجد ، وما نجده من اتجاه «المقعد» في المنازل نحو الشمال لاستقبال النسيم ، ومثل ما نجده من تحديد لاتجاه الحركة داخل البيوت والقصور . وإذا بلغ المرء الجدار النهائي وجد السطح الذي يقطع

لوحة ١٦١ - منمنمة من القرن الخامس عشر من هراة تمثل تشييد إحدى البوابات . وتلفتنا القوائم (السقالات) الخشبية بعوارضها التي تحمل الألواح ليعمل البنّاءون من فوقها معتمدة على هيكل يُشدّ أحد أطرافها عليه بالحبال من ناحية . وتستند من الناحية الأخرى على فجوات في الجدار نفسه . ونرى العمال في أدنى اللوحة يعدّون المونة والملاط ويسوّون قوالب الطوب [مدرسة بهزاد].

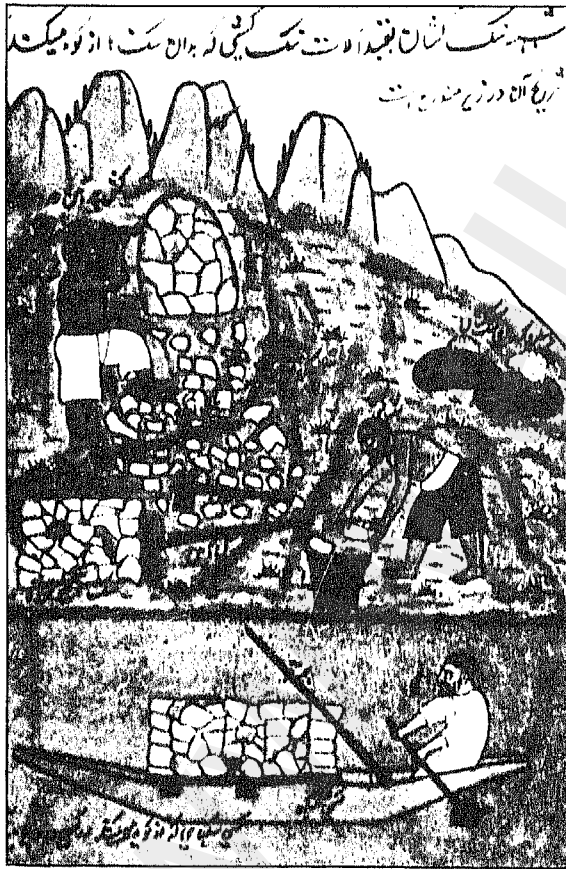


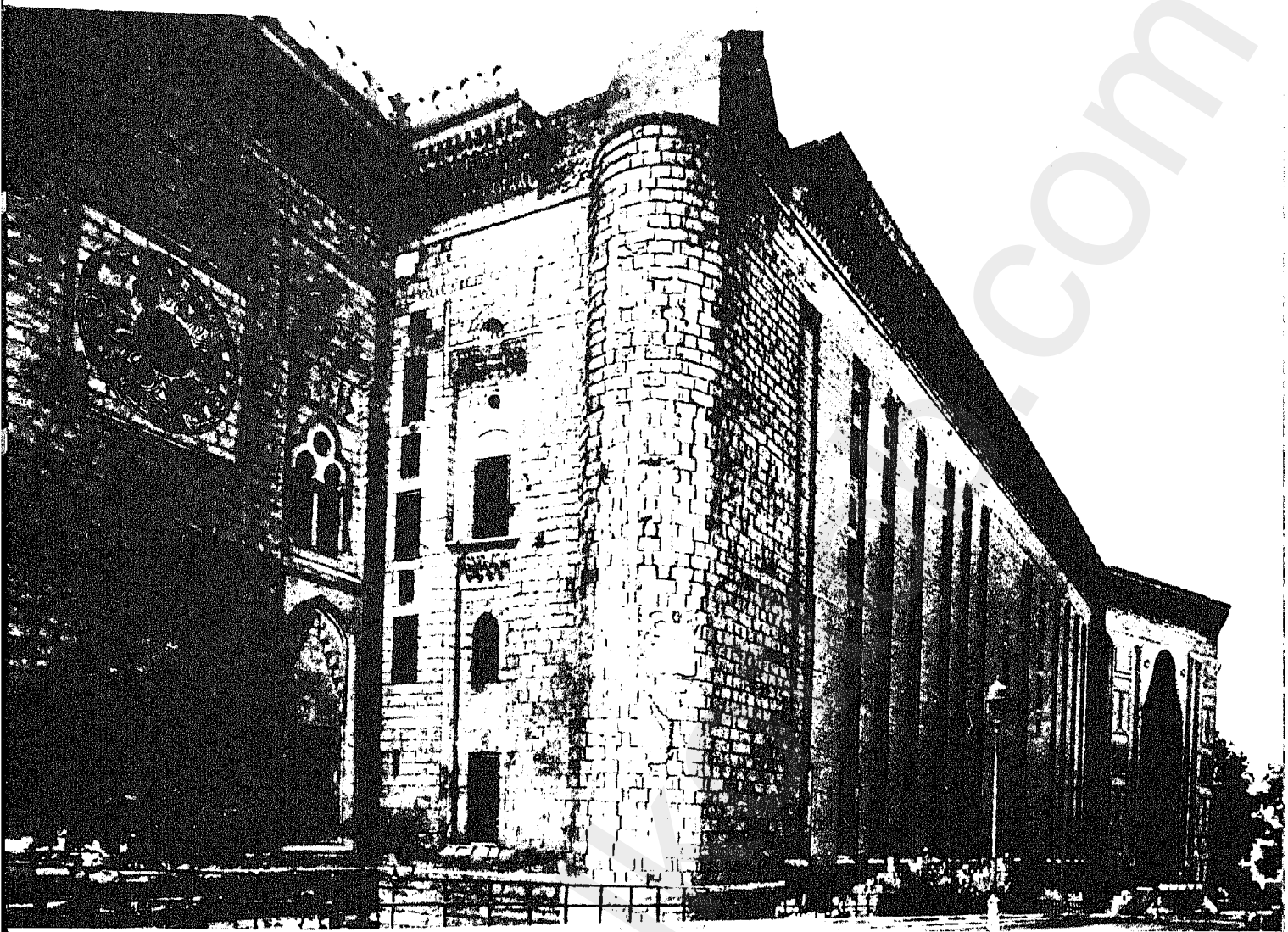
لوحات ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ - منمنمات من القرن الخامس عشر تكشف عن أساليب البناء .



الحالات التي يقتبس فيها مهندس تصميمًا من غيره أو يستعير بعض عناصره إنما هي حالات قليلة غير شائعة . وهي ظاهرة لا يجوز أن تُنسب إلى استنارة السلاطين والملوك الرعاة ، فما كان الحكام المسلمون أفضل ولا أسوأ من غيرهم في أى مكان وأى زمان ، وإنما مرد ذلك إلى ما كان يتميز به الصانع البسيط من مهارة وبراعة في أداء واجبه وأمانة في الاضطلاع بعمله ، دون أن يكون له مُرشد وهاد غير أستاذ أكثر خبرة يرشده ويتولاه بالعناية حتى يقدم لنا آثاراً فنية ذات قيم باقية خالدة . والثابت أن هذه التقاليد التي تتجاوز حياة الفرد إلى حياة الأجيال المتعددة قد استمرت واستقرت . وكان تنويع

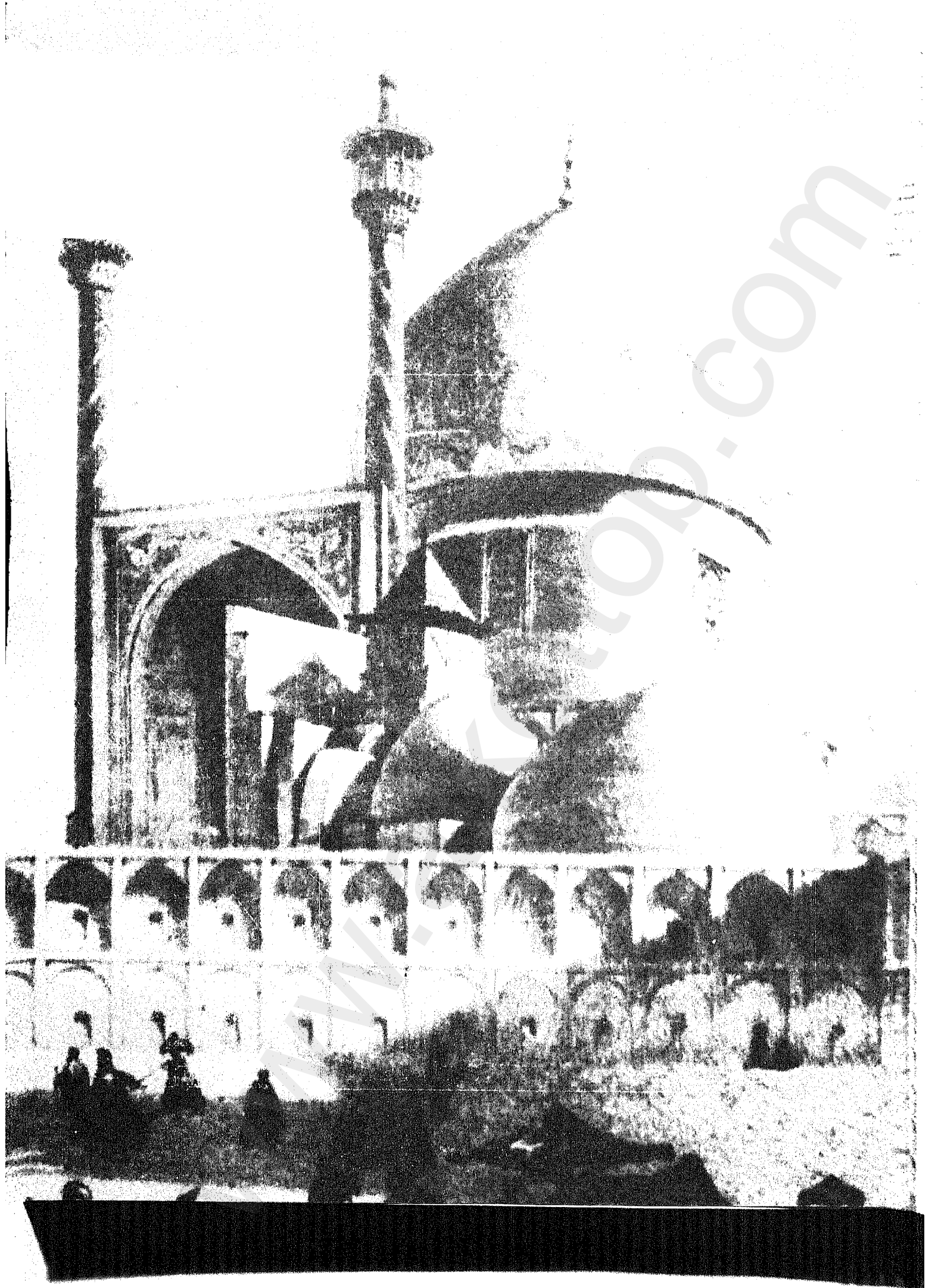
البناء أو المهندس، أى بالمعنى العصري «إجازته» رسمياً ليرقى من مرتبة الصبى إلى مرتبة «المعلم»، يتم وسط مراسم خاصة ، منها أن يطوف الأستاذ به في أحياء المدينة ممتطياً حماراً ومتشاحاً بشال من الكشمير إشهاراً لدخول فرد جديد إلى طائفة البنائين وكأنى به فرجيل بعد أن قاد دانتى في رحلتى الجحيم والمطهر وطلب أن يخلفه تلميذه ومريده عند حدود الفردوس فيخاطبه قائلا: «لا تنتظرن منى مزيداً من الحوار والتوجيه ، فمعايرك اليوم استقامت وسلمت وتحزرت . ولسوف يُجانبك الصواب إن صدرت عن غير إلهامك . وهأنذا أنصّبك سيِّداً على نفسك بالتاج والإكليل» (٧٨).





لوحة ١٦٦ — جامع السلطان حسن
ومدرسته . الوجهية الشمالية تزوّقها
صُفُفٌ مستطيلة تنتهي بمقرنصات .
وبها نوافذ مساكن الطلبة ، وتنتهي من
أعلى بطنف عريض من المقرنصات ذات
الحطّات المتعددة . ويقع باب المدخل
الضخم في نهاية الطرف الغربى من
الوجهية .

www.alkottob.com

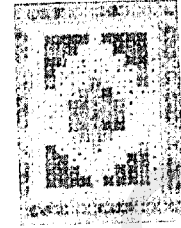


البَابُ الثَّانِي

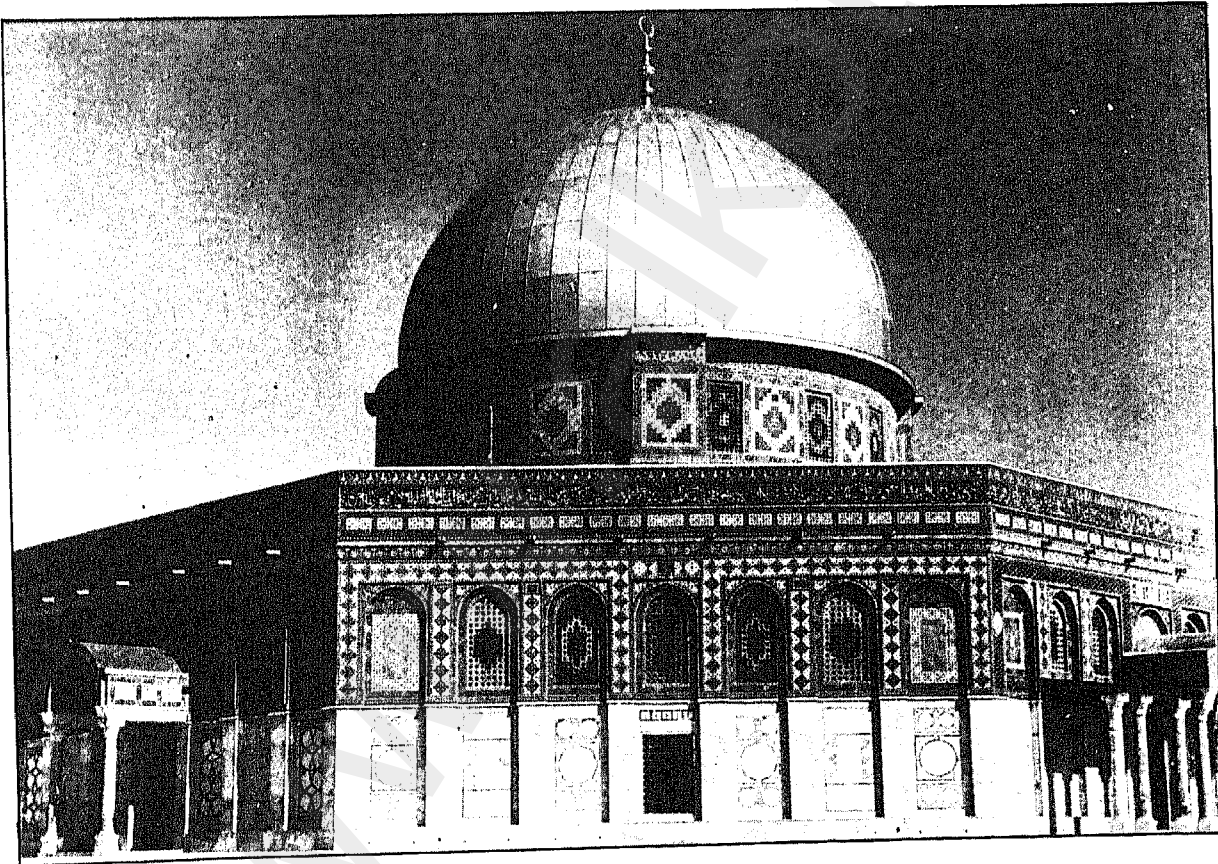
نَمَائِجُ الْعِمَارَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ

شيد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان هذه القبة عام ٦٩١ م . ويبدو من تصميمها أنها اقتباس عن الطرز المعمارية السابقة على الإسلام وخاصة عن كنيسة المدفن المقدس المستديرة والمعروفة بكنيسة القيامة في مدينة القدس ، التي ظلت موضع تقدير المسيحيين وملتقى حجاجهم قبل ظهور الإسلام لعدة قرون .

ويتكون المبنى من فناء مركزي تغطيه قبة خشبية كبيرة وتدور حوله ممرات خارجية مزدوجة [مماش] لطواف الحجاج . وتشير نقوش الجدران عند قاعدة البناء إلى أنه أنشئ كأثر معماري إسلامي يحيط بالصخرة المقدسة التي أسرى إليها الرسول عليه الصلاة والسلام . وتعدّ لوحات الفسيفساء التي تزيّن المبنى من



قبة الصخرة بالقدس

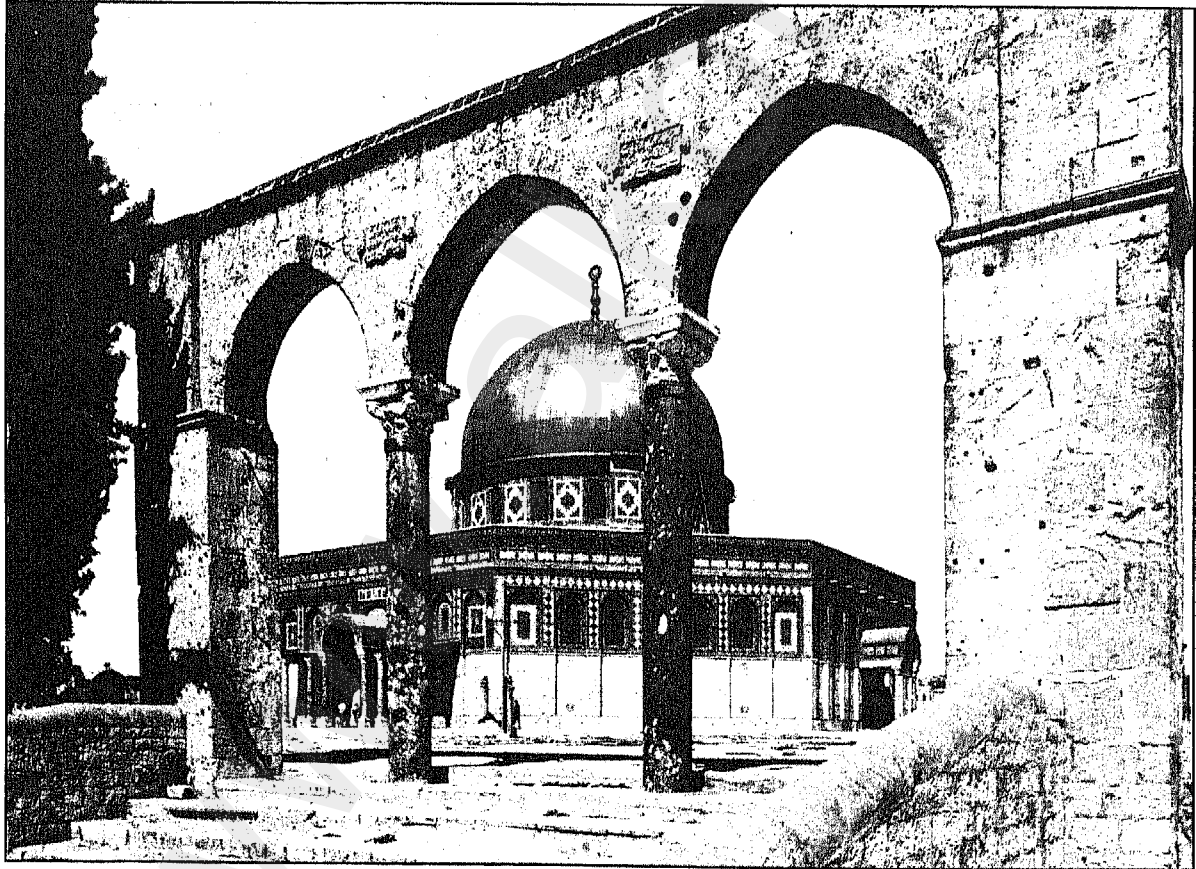


الداخل من روائع ما صوّر من لوحات الفسيفساء الإسلامية ، وهى تعكس ألوانا متنوعة من الأشجار كالزيتون والليمون والرمان وتكوينات تجريدية غريبة من الزهور المنسقة في أوانيها . انظر : [موسوعة التصوير الإسلامي . مكتبة لبنان ، لكاتب هذه السطور].

واكتست واجهات البناء في عهد السلطان سليمان القانونى عام ١٥٢٠ ببلاط مزجج باللونين الأبيض والأزرق أبدعتها يد صناع من مدينة إزنيك .

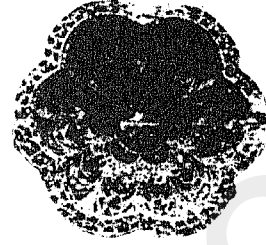
ونلاحظ أن الطابع الساسانى يغلب على هذه الزخارف ، بما يخالف الأثر المتأغرق البادى فى الكرايش وفى تيجان الأعمدة الأنيقة التى تزيّن «المشى» الخارجى للبناء (لوحة ١٦٧ ، ١٦٨ وشكل ١٣٤ ، ب) .

لوحة ١٦٧ ، ١٦٨ قبة الصخرة بالقدس



ولهم الثانى خلال زيارته للشام عام ١٨٧٣ م . ولم يستطع المؤرخون تحديد تاريخ بناء هذا القصر على وجه الدقة ، غير أن بعضهم ذهب إلى أنه بُنى نحو عام ٧٤٠ م في عهد الوليد بن يزيد أكثر خلفاء بنى أمية غراماً بالترف والبذخ والمجون . وقد كشفت الحفائر التى أجريت في الفناء الداخلى منذ سبعين عاما عن بعض التماثيل التى تصور مناظر مكشوفة مبتذلة ، وهو نوع من الفن لم يألّفه العصر الإسلامى .

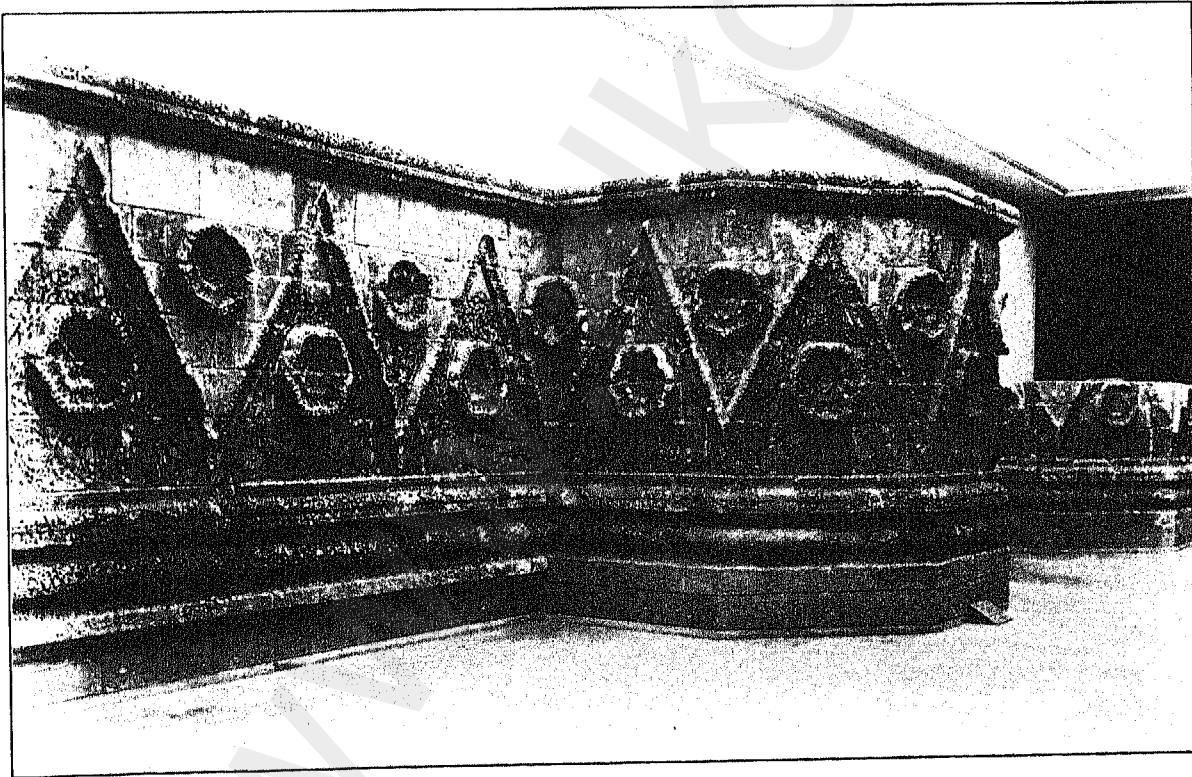
والواقع أن زخارف واجهة القصر هى أروع ما بقى من هذا البناء وأوقعه في النفس ، وفيها يتمثل الامتزاج بين الكلاسيكية ذات زخارف الأكانثا وبين الزخارف التى تحمل الطابع الشرقى ، وهو الطابع الملحوظ خاصة في الفن الذى يرجع إلى أواخر العصر الأموى . وربما كان من أبرز معالم هذه الزخارف سلسلة من الوريدات تختلف



قصر المشتى

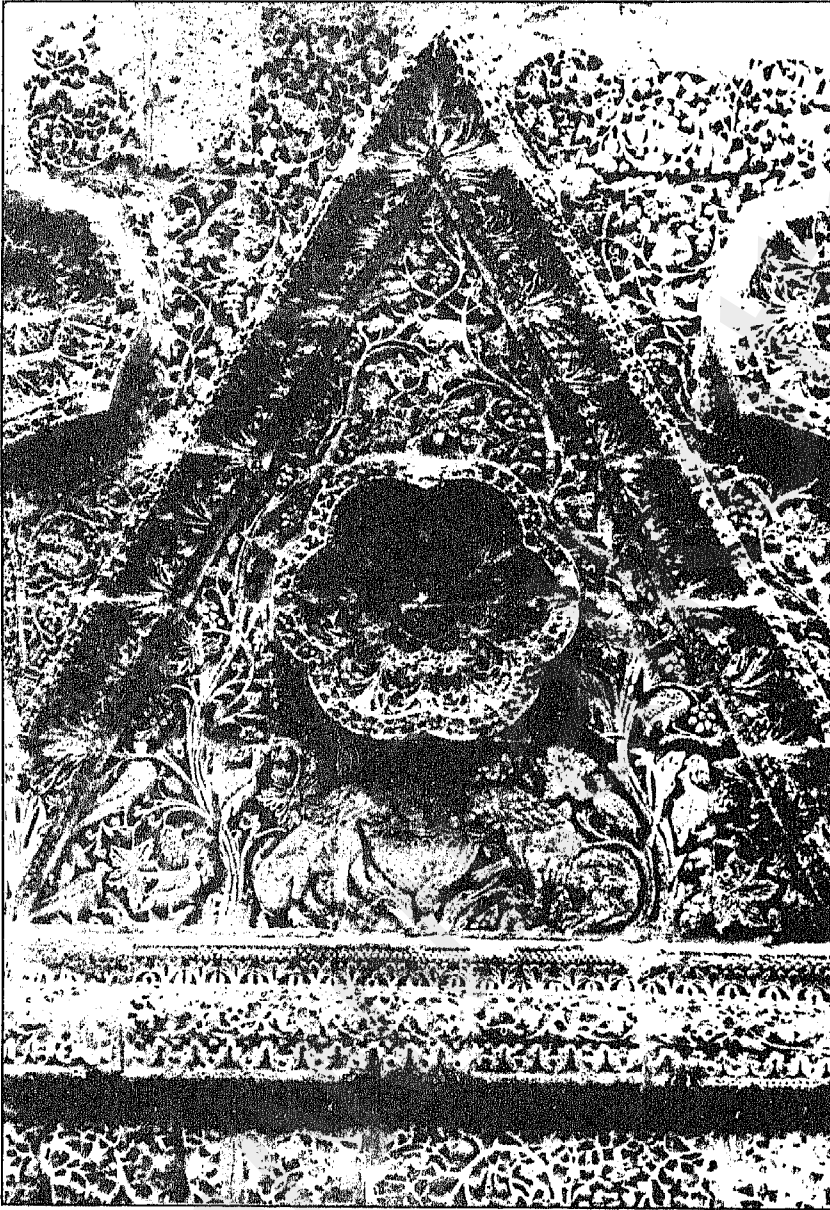
نُقلت البقايا التى عثر عليها من قصر «المشتى الغربى» من عمان إلى متحف برلين . وتتمثل هذه البقايا في الأفاريز البديعة لوجهية القصر التى أهديت إلى القيصر

لوحة ١٦٩- من زخارف واجهة قصر المشتى على مبعدة ٤٠ كيلومترا شرقى البحر الميت ، ويبدو فيها تأثير الزخرفة البيزنطية . من الحجر الجبرى . بإذن من متحف برلين .



ولما كانت أمثال هذه الموضوعات مألوفة في الفن البيزنطي المعاصر للدولة الأموية في عهدها الأخير، وكانت رموزاً تشير إلى الحكم الملكي فقد استعارها الفنان العربي، غير أننا نلاحظ براعته حين يستخدمها في رقة متناهية شاعراً كل فراغ متاح، وظل ذلك دأبه حتى غدا هذا الأسلوب من أبرز معالم الفن الإسلامي (لوحة ١٦٩ أ، ب وشكل ١٦، ٣٥).

كل منها عن الأخرى اختلافاً طفيفاً، ويفصل بينها شريط متصل متعرج في زوايا حادة بحيث يخلف كل وريدة داخل مثلث متساوي الساقين، قاعدته مرة إلى أعلى وأخرى إلى أسفل. وتعين على إبراز جمال هذا التكوين خلفية ذات نقوش محفورة تزينها محاليق الكروم وأشجار وحيوانات تشرب من كؤوس مزخرفة، ومن بين هذه الحيوانات أسود ولبؤات ووحوش خرافية.



لوحة ١٦٩ ب - مثلث واجهة قصر المشتى، ويبسود فيه مدى تأثير الزخارف البيزنطية التي تضم أسوداً متوجهة حول حوض وطيورا وأعنابا. بإذن من متحف برلين.

تضم أربعة بائكات - تتعامد على اتجاه بقية الأروقة والبائكات في الظلّات الثلاث الأخرى . وتحتوى كل من ظلّة القبلة والظلّة المقابلة لها على سبعة صفوف من البائكات يضم كل منها تسعة عشر عقداً تستند إلى أعمدة رخامية مختلفة الطرز . وتتكون ظلّة الرابعة من سبعة بائكات تضم كل منها أربعة عقود .

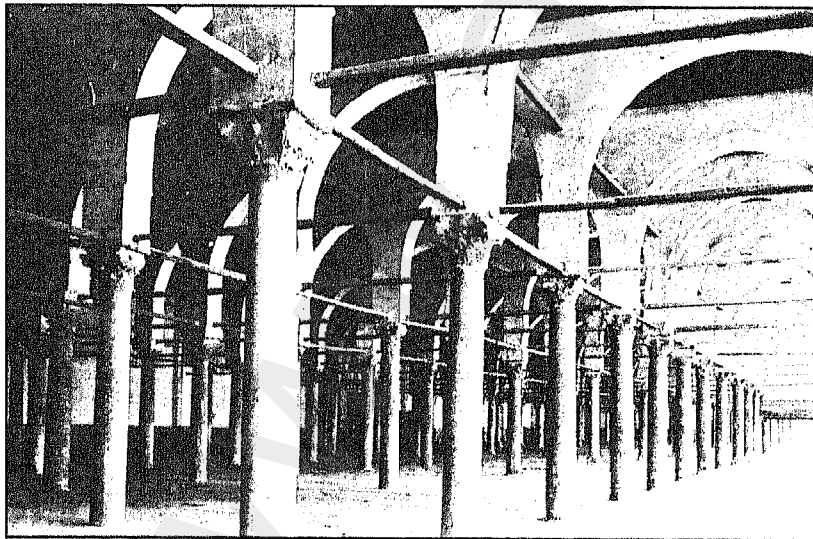


جامع عمرو بن العاص بالقاهرة

ومن المؤسف أن التعديلات المعمارية التي أدخلها المملوك مراد بك عام ١٧٩٨م قد استصحب هدم بائكات ظلّة القبلة وإعادة بنائها متعامدة مع الجدار ، فجاءت متعارضة مع النوافذ في جدار القبلة مما جعله يأمر بسدّها فاحتجب الضوء المناسب من خلالها . ومن بين العناصر المعمارية الإسلامية الواضحة في بناء الجامع العقود المدببة التي تتجلى في عقود النوافذ بجدار القبلة ، وكذلك الحنيّات الغائرة في بعض الجدران من الخارج .

ومن المعروف أن جامع عمرو كان أسبق الجوامع في مصر إلى عقد حلقات الدراسة الدينية وعلوم اللغة والمذاهب السنّية الأربعة ، وقد ذكر ابن دقماق أن الإمام الشافعي جلس فيه للتدريس في القرن الثامن الميلادي (لوحة ١٧٠) .

لا نعرف الكثير عن الجامع الأصلي الذي بناه عمرو ابن العاص بالفسطاط ، ولكن من المقطوع به أنه كان بناء صغيراً (٧٩) شُيّد بأسلوب ساذج ولم يحتو على صحن . وتتميز الصورة التي عليها الجامع الآن بأن ظلّاته تكاد تتساوى عمقاً ، وأن مسقطه أقرب إلى شكل شبه المنحرف منه إلى المستطيل (٨٠) ، وذلك بعد التوسع الذي أحدثه به والي مصر عبد الله ظاهر بتوجيه من الخليفة المأمون العباسي . ويختلف هذا المسجد عن غيره من المساجد الجامعة التي يتوحد فيها اتجاه الأروقة و صفوف الأعمدة والبائكات في الظلّات الجانبية في أن أروقة وبائكات الظلّة الجنوبية الغربية - والتي كانت



لوحة ١٧٠ - جامع عمرو بن العاص بالفسطاط : رواق القبلة حيث نرى العقود مستندة إلى أعمدة من مختلف الطرز تربطها شدادات خشبية لمعادلة قوى رفس العقود .

مسجد أبي دلف وكان قد بُني في سامرا منذ عشر سنوات سابقة على مسجد المتوكل الذي تتبع نهجه المعماري عينه. ويحدثنا اليعقوبي عن هذا الجامع فيقول : «إنه حينما كانت تحين صلوات الجمعة يتزاحم أهل المدينة على ذلك الجامع حتى تبدو المدينة خالية تماماً». ولو صحَّ كلام اليعقوبي لكان هذا شيئاً خارقاً ، فقد كان على الكثيرين أن يقطعوا إليه مسافة لا تقل عن خمسة عشر كيلو متراً على طول الطريق الرئيسي «الشارع الأعظم» الذي كان يشقُّ سامراً .

وكان تصميم الجامع مربعاً في بادئ الأمر ثم أُضيفت إليه زيادة خارجية . وبُني من قوالب اللبن ، على حين شيدت الواجهة الخارجية من الأجر تعلوها الزخارف المصنوعة من قطع الفسيفساء ولوحات الرخام وقالب الجص المشغول . وأهم الملامح البارزة للمبنى هي المنارة أو المئذنة ذات الدرج الحلزوني المعروف باسم «المؤوية» ، وهي التي جرى الباحثون على اعتبارها من مظاهر التأثير



مسجد المتوكل بسامرا

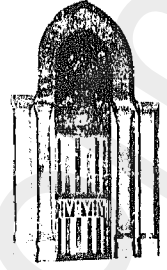
بُني فيما بين سنتي ٨٤٧ و ٨٥٢م وهو أكبر مسجد شُيد في التاريخ الإسلامي ، وكان يؤلف جزءاً من الحى الملكى الذى يقوم فيه قصر الخليفة المعروف باسم الجوسق الخاقانى شمالى مدينة سامرا . وكان الهدف الرئيسى من بناء هذا المسجد هو تحويل الأنظار عن

لوحة ١٧١ - مئذنة مسجد المتوكل «المؤوية» في سامرا بالعراق .



وثمة ظاهرة معمارية أخرى جديدة في هذا الجامع هي استخدام «البدنات» . [وهي الأعمدة المربعة المستطيلة القطاع] التي تقام من الحجر أو الأجر إما لتحمل سقف الجامع مباشرة ، أو لترتكز عليها عقود تحمل السقف . وقد أغنت البدنة المعمارى العربى عن نقل الأعمدة الأسطوانة الرخامية أو الجرانيتية من أبنية قديمة . ولجأ المعمارى الذى شيد جامع ابن طولون إلى استخدام هذه الطريقة نفسها متفادياً نقل الأعمدة من المعابد الأثرية القديمة إليه (لوحة ١٧١ وشكل ٢٦) .

ببناء الأبراج البابلية المعروفة باسم «الزقورات» ، ومن المحتمل أن بناء مثل هذه الأبراج كان تقليدياً انتقل من العمارة البابلية القديمة إلى الحضارة الساسانية وعندهم انتقل إلى العباسيين . وتختلف الملوّية عن المآذن العادية أو الأبراج في أن سلّمها الحلزوني يدور حولها من الخارج - وليس من داخلها كما هو مألوف - مرتفعاً حتى ينتهى بالجوسق عند القمة . وقد ترك هذا التصميم أثره الواضح في مئذنة جامع ابن طولون بالقاهرة عام ٨٧٦م .



مسجد ابن طولون

الزيادات الخارجية المضافة إلى المسجد.

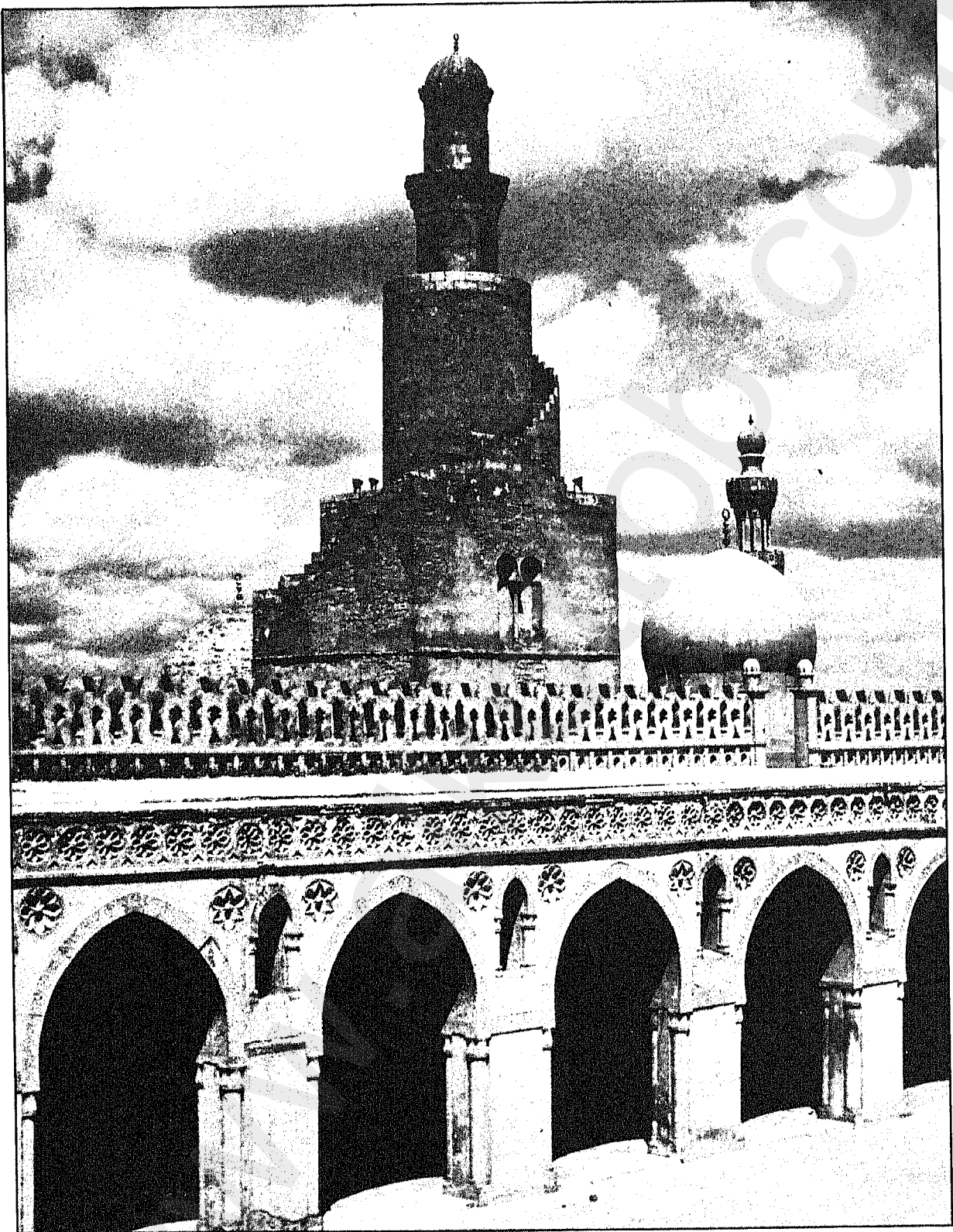
ويتكون المسجد من جزأين ، أحدهما مكشوف هو الصحن الأوسط والآخر مسقوف هو ما يدور حول هذا الصحن . والصحن المكشوف مربع الشكل (٨١) . وأعمق ظلّة فيه هي ظلّة القبلة وتضم خمسة أروقة تفصلها خمسة صفوف من العقود المدبّبة [بائكات] موازية للقبلة ، تحملها «بدنات» من الأجر ذات أعمدة ملتصقة في أركانها الأربعة لترقيق حوافها . ويبلغ ارتفاع الجدران حتى قمم الشرفات نحو ثلاثة عشر متراً ، ويصل عدد الأبواب إلى تسعة عشر باباً . وينتظم البائكات جميعاً من الوجهين شريط من زخارف جصية يعلو قمم العقود ، وفوقه شريط مماثل من الخشب ، باستثناء الواجهة المطلّة على الصحن وأسطح الجدران الخارجية من الداخل . فالأولى يزيّنها من أعلاها شريط أفقى من حشوات مثمّنة متلاصقة ، على حين تزيّن الثانية أشرطة من الحشوات الهندسية تحت سقف المسجد مباشرة . ويسترعى النظر في عمارة هذا الجامع شرافات فريدة في طرازها تعلو الجدران الخارجية وكأنها أفراد مترصّون يمسكون بأيدي بعضهم البعض ، رامزة إلى المسلمين كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضاً .

وتعلو البدنات حاملة العقود المطلّة على الصحن طاقات على شكل شبابيك ذات عقود مدبّبة تكتنفها من الجانبين حلقات مستديرة مقعّرة زخارفها فصوص على هيئة المروحة ، وتملؤها زخارف هندسية جصية مخرّمة متنوعة الأشكال لا يتكرر فيها التصميم مرتين مما يحول بين السأم ونفس المشاهد بل يُلهب شوقه ويؤجج فضوله الفنى وينعش وجدانه (لوحة ٣٠ ، ٣١) . ويبلغ عدد الشبائيك الجصية المخرّمة بالجدار الخارجى مائة وثمانية وعشرين شباكاً (٨٢) ، ومن هذه الشبائيك ثلاثة يرجّح أنها من عهد أحمد بن طولون ويرجع باقيها إلى العصرين الفاطمى والمملوكى . وقد أطلق ابن جبير على هذه الشبائيك الجصية المخرّمة التى ملئت فراغاتها بالزجاج الملون اسم «الشمسيّات» ، ويظهر التأثر

شُيّد في القاهرة فيما بين سنتى ٨٧٦ و٨٧٩ م . وكان أحمد بن طولون ابن أحد المماليك الأتراك الذين نشأوا في سامراً ، ويعدّ مسجده واحداً من أندر وأجمل المباني الإسلامية الباقية حتى اليوم . وقد أجريت بالمبنى الأصلي للجامع ترميمات كثيرة أهمها ما تم في ظل السلطان المملوكى حسام الدين لاجين (١٢٩٧ - ١٣٠٠) . وإلى عصر هذا السلطان ينبغى أن ننسب الميضاة التى تتوسط صحن الجامع ، وكذلك المئذنة . ومع ذلك يستحيل أن يكون التشابه الظاهر بين هذا الجامع ومسجد المتوكّل في سامراً قد جاء عفّوياً بل هو يؤكّد أن السلطان لاجين كان ملماً بأساليب العمارة العراقية القديمة ، إذ لم يترتب على ترميمه للمسجد تعديل جوهري بيّدل من معالنه أو من وحدته المعمارية ، وهى ظاهرة جديرة بالتقدير . وكان الجامع متصلاً بقصر ابن طولون الذى أقيم على ما يبدو في سفح قلعة القاهرة الحالية ويصل بين البنايين «شارع مستقيم» يوحي بأن مسجد ابن طولون كان المسجد الجامع في القاهرة القديمة «القطائع» آنذاك ، مع أن النقش الذى يشير إلى تأسيس هذا الجامع لا يصفه إلا بكونه «مسجداً» فحسب (٥٤) . وعلى حين يختلف جامع ابن طولون عن جامع سامراً في أن الأول مربع الشكل بينما الثانى مستطيل ، يتشابه جامع ابن طولون في مساحته المربّعة مع المساجد الأولى في المدينة المنورة والبصرة والكوفة وبغداد ، غير أن هذه المساحة المربّعة تشمل

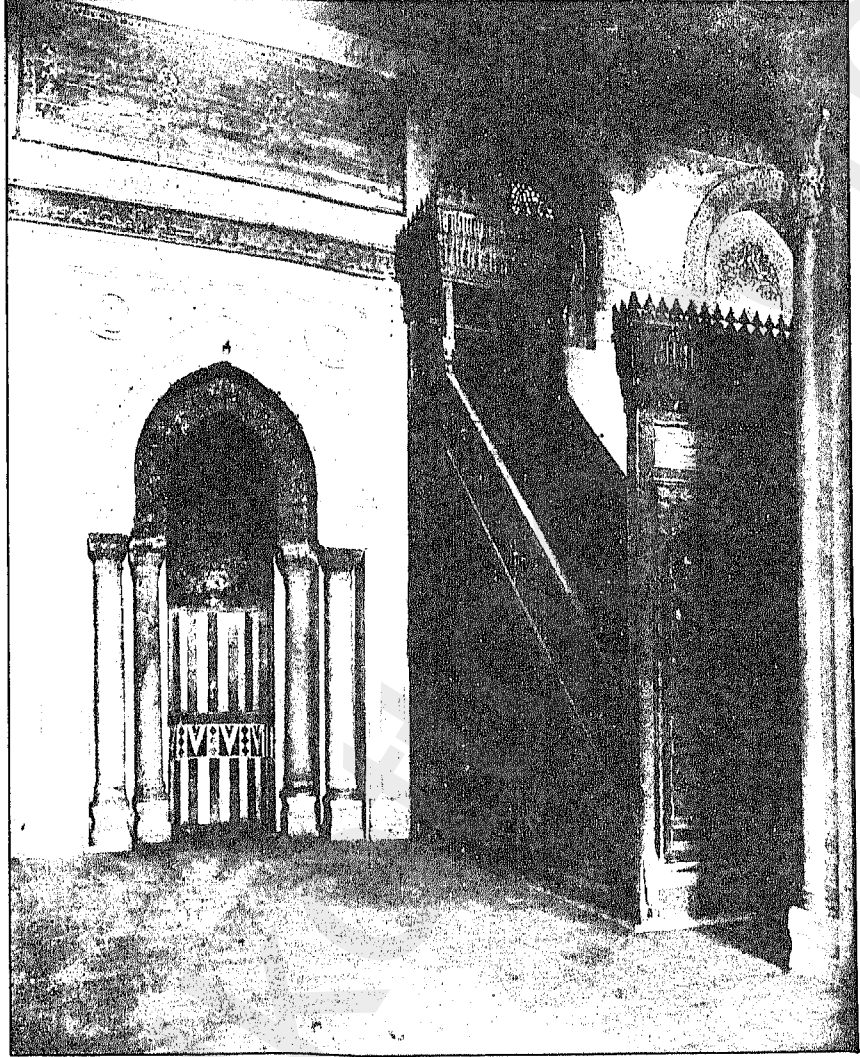


لوحة ١٧٢ - منظر عام لمسجد أحمد بن طولون بالقاهرة .



لوحة ١٧٣ - مسجد ابن طولون . وجهة رواق المئذنة المطلّة على الصحن . وتبدو فيها البدنات والعقود والطاقت والحليات المقعّرة يعلوها شريط المئذنة المتلاصقة . كما تبدو الشرفات فوق الجدران الخارجية ، وتنهض المئذنة في الخلفية بروعتها وجلالها وتفردّها .

لوحة ١٧٤ - محراب مسجد ابن طولون.



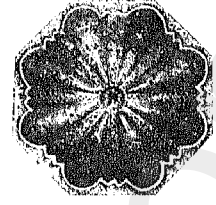
لوحة ١٧٥ - بائكة وشباك بجامع ابن طولون . صورة مطبوعة بطريقة الحفر . باريس دافن

وهو حنية مجوّفة مكسوّة بالرخام والفسيفساء يعلوها إطار من الفسيفساء تزخرفه طُرز مكتوبة ، وتجذب أنظارنا الكسوة الخشبية المنقوشة الملونة فوق المحراب . ويعدّ المنبر الخشبي الذي يجاور المحراب والذي أمر السلطان لاجين بصنعه واحداً من أجمل المنابر في جوامع القاهرة وأقدمها ، ويتكون من مجموعة أشكال هندسية تضم بين فراغاتها حشوات ذات زخارف بارزة أخاذة (لوحات ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ وشكل ٣٧) .

بأسلوب زخارف سامراً واضحاً في كافة الزخارف الجصّية بصفة عامة .

وثمة نافورة فوّارة غير مخصّصة للوضوء تعلوها قبة كانت تتوسط الصحن المكشوف احترقت عام ٩٨٦م . وشيّد السلطان لاجين ميضأة مكانها مازالت قائمة حتى اليوم ، وهي مبنى مربع الشكل يتوسطه من الداخل حوض مثمّن للوضوء تعلوه قبة . ويضم الجامع ستة محاريب أقدمها المحراب الرئيسي الموجود في ظلة القبلة ،





مسجد قرطبة

العربى إلى هذا الارتفاع بأن أقام عقوداً علياً فوق العقود السفلى ، تفصل بينها كتل من الحجر بمقياس كاف لتوفير ركائز تتلقى أرجل العقود العليا التى فاق سمكها سمك العقود السفلى ، وبهذا أصبحت كل وحدة مكونة من عمودين سفليين وركيزتين علويتين ، وعقد أسفل وآخر يعلوه ، واستكمل المعمارى الجدران الطولية فوق العقود بارتفاع بسيط أتاح له تركيب عروق خشبية عرضية غطيت بالواح خشبية لتسقيف كل رواق ، وقصد إلى حجب السطح المستوى للسقف من أسفل بعمل قبوات متقاطعة زائفة تسد الفراغ بين العقود من الشرائح الخشبية المطلية بالجص . ولحماية السقف من أعلى ولتصريف مياه الأمطار شيد أحد عشر جمالوناً ، يغطى كل واحد منها رواقاً ، بين كل منها والآخر مجرى مبلن بالرصاص . وقد أدخلت إضافات على هذا المسجد جعلته يبدو وكأنه مساجد ثلاثة عاصرت بناءها سبعة أجيال متعاقبة من المعمارين ، فقد بدأ تشييده سنة ٧٨٠م وانتهى سنة ١٠٠٠ ميلادية .

وتختلف الأعمدة مادة ولوناً ، فمنها ما هو رخامى أبيض ، ومنها المرمرى الشفاف أو الوردى أو الأخضر . وتختلف تيجانها كذلك فمنها ما هو دورى الطراز ، أو أيونى أو كورنثى أو مركب ، وقد جمعت هذه الأعمدة من أماكن شتى وخاصة من قرطاجة وإيطاليا .

وقد أضاف عبد الرحمن الأوسط إلى المسجد جزءاً مماثلاً للجزء الأول لا يكاد يختلف معه تقريباً إلا في أشكال العقود ، حيث جعل أحد الأقواس المزدوجة شبه دائرى ، والآخر على هيئة حدوة الفرس . وأوصى الحكم المستنصر بالإضافة الثالثة في جنوب الجامع مستكماً لإضافات عبد الرحمن الأوسط في اتجاه نهر الوادى الكبير حتى بلغ الجامع ضفة النهر . وقد نجح مهندسو المستنصر في المواءمة بين أسلوب البناء في القرن الثامن وبين أسلوبه في القرن العاشر . بحيث لا يدرك الزائر أنه قد انتقل من عصر إلى عصر .

لعل مسجد قرطبة بالأندلس الذى شيده الخليفة عبد الرحمن الداخل (٩١٢ - ٩٦١) هو خير ما يعكس عظمة ذلك العهد وازدهار قرطبة كمركز حضارى يناقس بغداد أهميتها . ونلاحظ في بناء هذا المسجد الجامع استخداماً لبعض العناصر التقليدية مثل العقد على هيئة حدوة الفرس المكون من صنجات من الحجر الأبيض تتخللها مجموعات متماثلة في الحجم من الأجر الأحمر ، ولو أن تصميم المسجد ذاته يتبع بصفة أساسية تصميم المساجد المعروفة المعاصرة له في العراق ومصر - حيث يقتصر بيت الصلاة على مساحة واحدة من ناحية القبلة تتكون من سلسلة من الأروقة المغطاة وأمامه الصحن المكشوف - فإنه قد تعرض لتوسيعات وامتدادات لاحقة عاصرت بناء مدينة الزهراء بظاهر قرطبة ، وما زالت أطلالها قائمة كشفت الحفائر التى تمّت فيها عن بقايا مسجد وعن قاعات ملكية للاستقبال وعن عدد من التحصينات العسكرية .

ويتكون الجامع الأصيل من قسمين أساسيين ، أحدهما مسقوف^(٨٢) والآخر صحن مكشوف لا تحيط به أروقة ، ويضم الصحن المسقوف أحد عشر رواقاً شُيدت جميعاً وبأثقاتها في اتجاه عمودى على جدار القبلة ، ويتميز الرواق الأوسط المفضى إلى القبلة بزيادة عرضه عن باقى الأروقة . ويبلغ ارتفاع السقف الذى أقيم على عمُد^(٨٤) تسعة أمتار وقد توصل المعمارى

الذهبي ثم الأحمر . وكُسيَت الأجزاء السفلى من المحراب بالرخام الأبيض تعلوها عقود زخرفية صماء ، ثم إفريز تزيّنه الكتابة يليه إفريز زخرفي صغير ، وما أشبهه سقف هذا المحراب بالمحارة المنحوتة في قطعة حجر واحدة . ولا يفصل بين الجامع المسقوف والصحن المكشوف أبواب ، وإنما يفضى أحدهما إلى الآخر عن طريق العقود ، وقد اشتهر الصحن المكشوف باسم «فناء النارنج» لما يحويه من أشجار البرتقال . (لوحات ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ وشكل ٣٨) . وكم عراني الأسي حين مررت بمدينة قرطبة ولست فيها مسحة

وجاء المحراب آية من آيات الجمال المعماري ، مهّد له المهندس بثلاثة عقود متتالية تبعث الهيبة في نفس المُقبل عليه . ولم يلجأ المعماري في بنائه إلى نحته حنية مجوّفة في الحائط شأن كل المحاريب ، ولكنه اختار له شكل مقصورة يؤدي إليها باب زخرفي معقود على هيئة حدوة الفرس . ويستند العقد إلى قاعدتين من الرخام ، وأحاطه من أعلى بالزخارف والكتابات العربية ، وحلّاه بالفسيفساء التي أهداها إمبراطور بيزنطة لتزيينه ، وإن كان العمال العرب هم الذين اضطلعوا بتركيبها . ويغلب اللون الأزرق العربي على التكوين كله ، ويليه اللونان

لوحة ١٧٦ - الجامع الكبير بقرطبة . مشهد يبين كثافة الأعمدة والعقود المستخدمة لتغطية الجامع . بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا .



الحزن التي أثارت من قبل محيي الدين بن عربي فتلبّث
عند باب مدينة الزهراء مستعيذاً قول الشاعر :

ديارُ بأكناف المغيّب تلمعُ

وما إن بها من ساكن وهي بلقعُ

ينوح عليها الدهر من كل جانب

فيصمت أحياناً وحيناً يُرجعُ

فخاطبت منها طائراً متغرّداً

له شجن في القلب وهو مروعُ

فقلت : على ماذا تنوح وتشتكي ؟

فقال : على دهرٍ مضى ليس يرجع

وما أكثر ما سجّله الشعراء والكتاب شعراً ونثراً لهذه

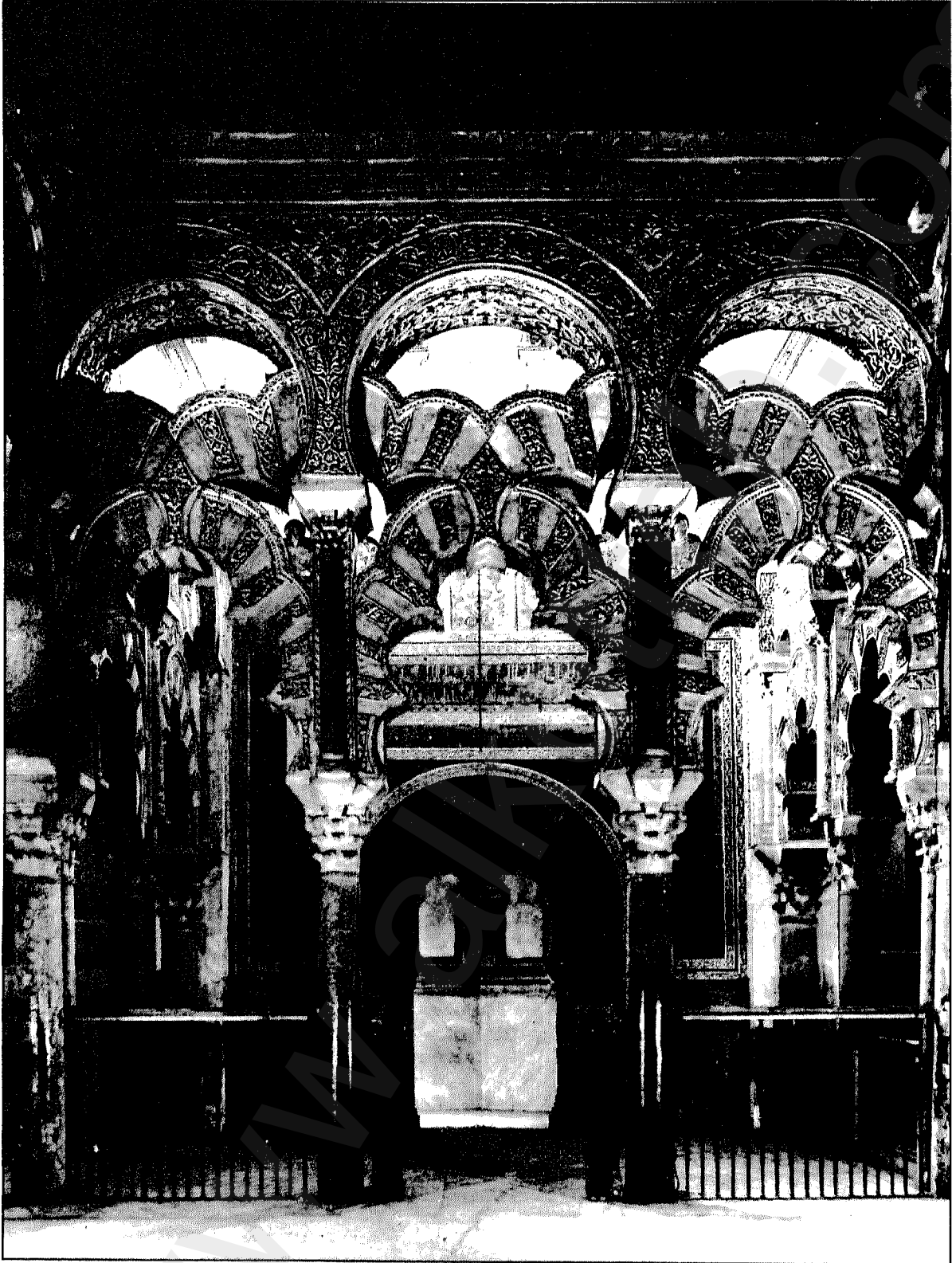
الظاهرة الموحجة :

أأسى على ما فات أم تى سجيّة

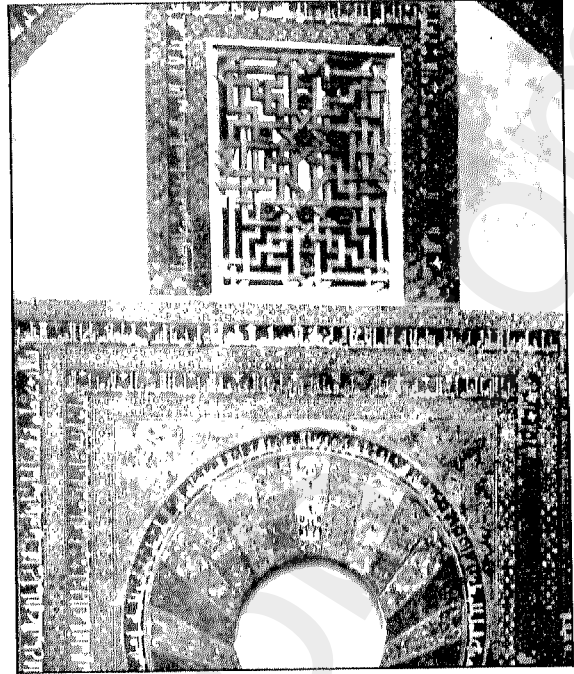
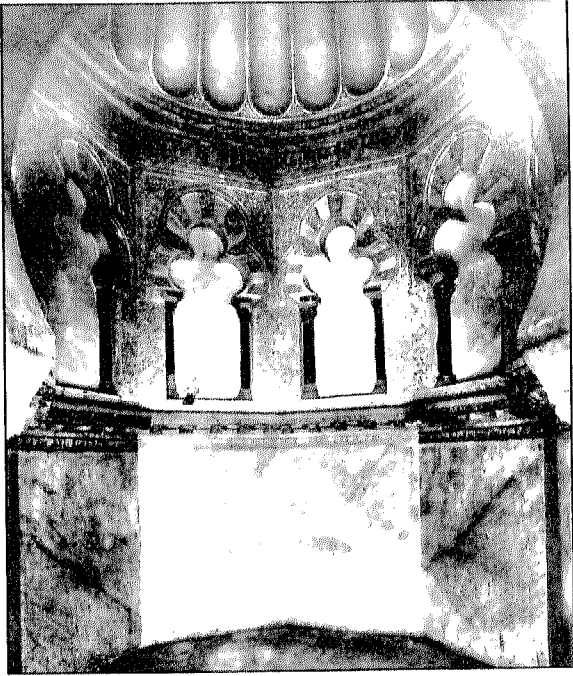
ترى الدهر لا يرضى لذلك تجزّع

لوحة ٧٧ — الجامع الكبير بقرطبة .
منظر عرضي خلال الأروقة يوضح
تركيبات العقود العليا والسفلى ، وجزء
من القبوات المتقاطعة الزائفة التي
تحجب سطح الجامع المسطح من أسفل
. بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا .



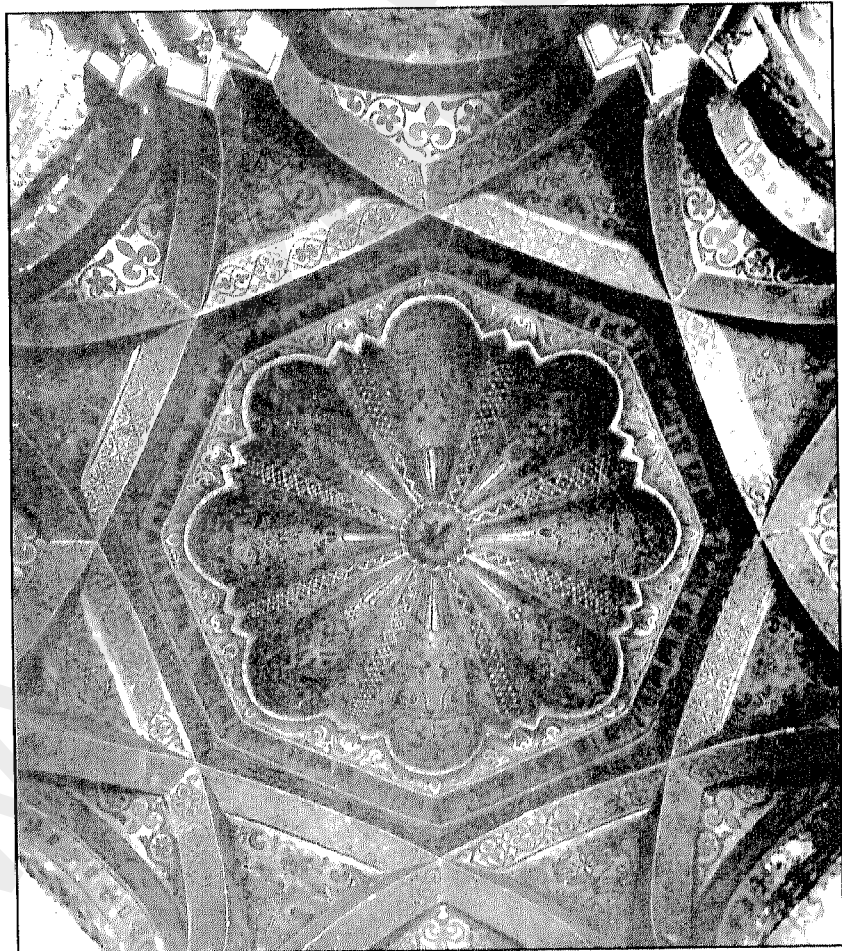


لوحة ١٧٨ - محراب الجامع الكبير بقرطبة . بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا .



لوحة ١٧٩ - محراب الجامع الكبير
بقرطبة [تفصيل]

لوحة ١٨٠ - محراب الجامع الكبير
بقرطبة [تفصيل]



لوحة ١٨١ - الجامع الكبير بقرطبة .
زخارف قبة المحراب .



لوحة ١٨٢ - الجامع الكبير بقرطبة . قباب المقصورة والأسقف المستمة .

المنبتقة من سيقان متعرجة متقابلة . وتتوسط رأس المحراب ورقة نباتية كبرى على هيئة مروحة نخيلية تعلوها ورقة كبرى أخرى مقلوبة على هيئة قنديل أو مشكاة . وقد أصيبت الزخارف الجصية التي كانت تزين أروقة القبلة بكثير من التلف والتخريب إثر الترميمات التي تمت خلال القرن التاسع عشر ، غير أن الراجح أن الزخارف التي ما زالت في كوة المحراب - أو جزءاً كبيراً منها على الأقل - هي الأصلية القديمة . والقبة التي تعلو المحراب قبة مملوكية مزخرفة حلت محل القبة الفاطمية القديمة ، وكان بطرفي هذا الإيوان قبتان لم يعد لهما أثر .



الجامع الأزهر بالقاهرة

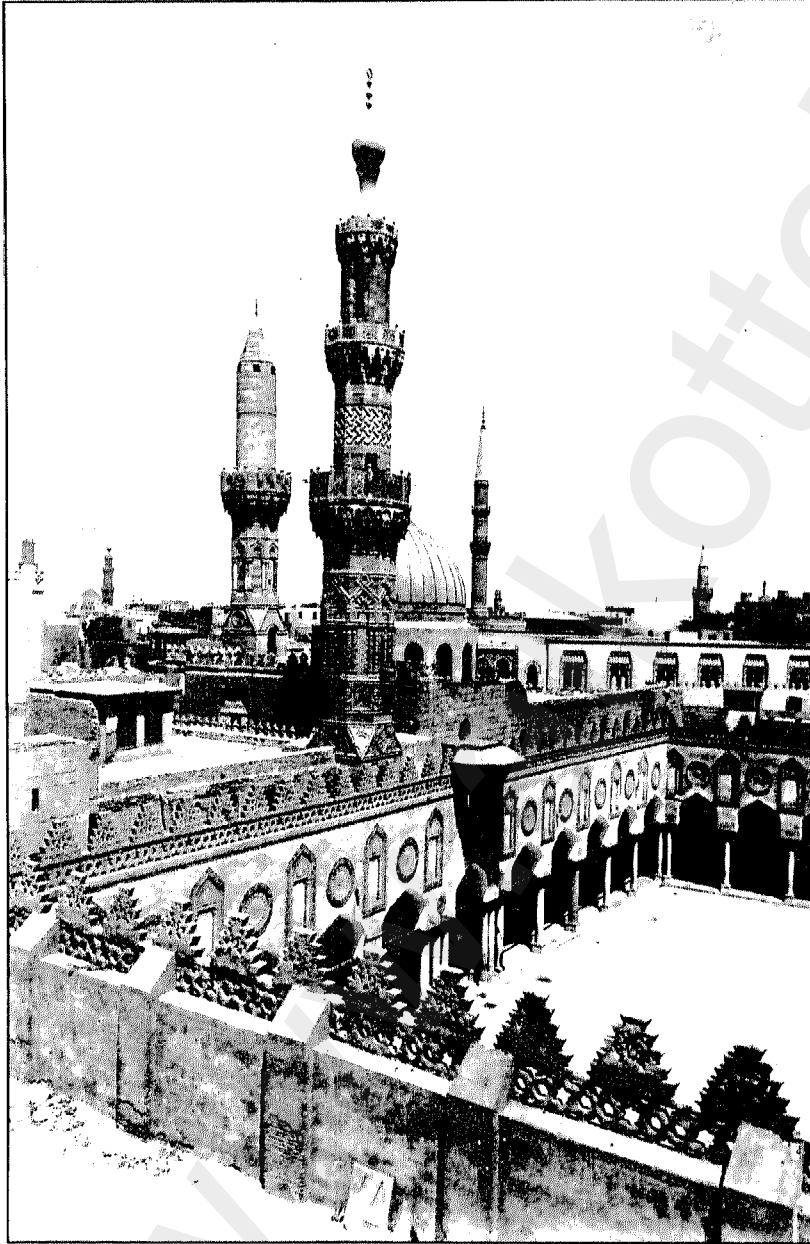
ولم تتركز أطراف العقود مباشرة على تيجان الأعمدة بل على مجموعة تعلو هذه التيجان تتكون من مدادة (٨٥) تعلوها طرفة (٨٦) ، وتقع أسفلها قرمة (طبلية) (٨٦) ، وقد استطاع البناء رفع سقف المسجد إلى ما يزيد على ضعف ارتفاع الأعمدة مع تيجانها وقواعدها ، وذلك بإضافة هذه المدادات من جهة ، ومن جهة أخرى باتخاذ العقود المدببة ذات المركزين . وتصل شدادات خشبية بين أطراف العقود وتربطها عند مستوى المدادات . وقد تبدو هذه الشدادات وكأنها مقحمة على البناء ، غير أنها في الحق كانت تؤلف جزءاً من المبنى الأصلي القديم . وتنسب الزخارف والكتابات الكوفية بمؤخرة إيوان القبلة من الداخل إلى الحاكم أو إلى العزيز بالله ، وهي الزخارف التي طغى عليها التجديد فشوه أكثرها .

وقد تمت أول إضافة للمسجد في عهد الخليفة الحافظ لدين الله الذي لم يجد متسعاً سوى الصحن فأضاف إليه رواقاً يحيط به من جوانبه الأربعة وقبة على رأس المجاز حقلت جوانبها بالزخارف والكتابات الكوفية التي تعد أجمل نماذج الخط الكوفي في العصر الفاطمي ، وكلها آيات من القرآن الكريم ، وقد أجريت بها عدة إصلاحات . وامتلأت جوانب العقود بزخارف نباتية من سيقان وأوراق محورة تنبتق منها أشكال الفواكه والأزهار (٨٧) . ومن المؤسف أن الجهود اللاحقة لم تراعى استمرار وحدة الطابع المعماري والتشابه في الروح الإسلامية في

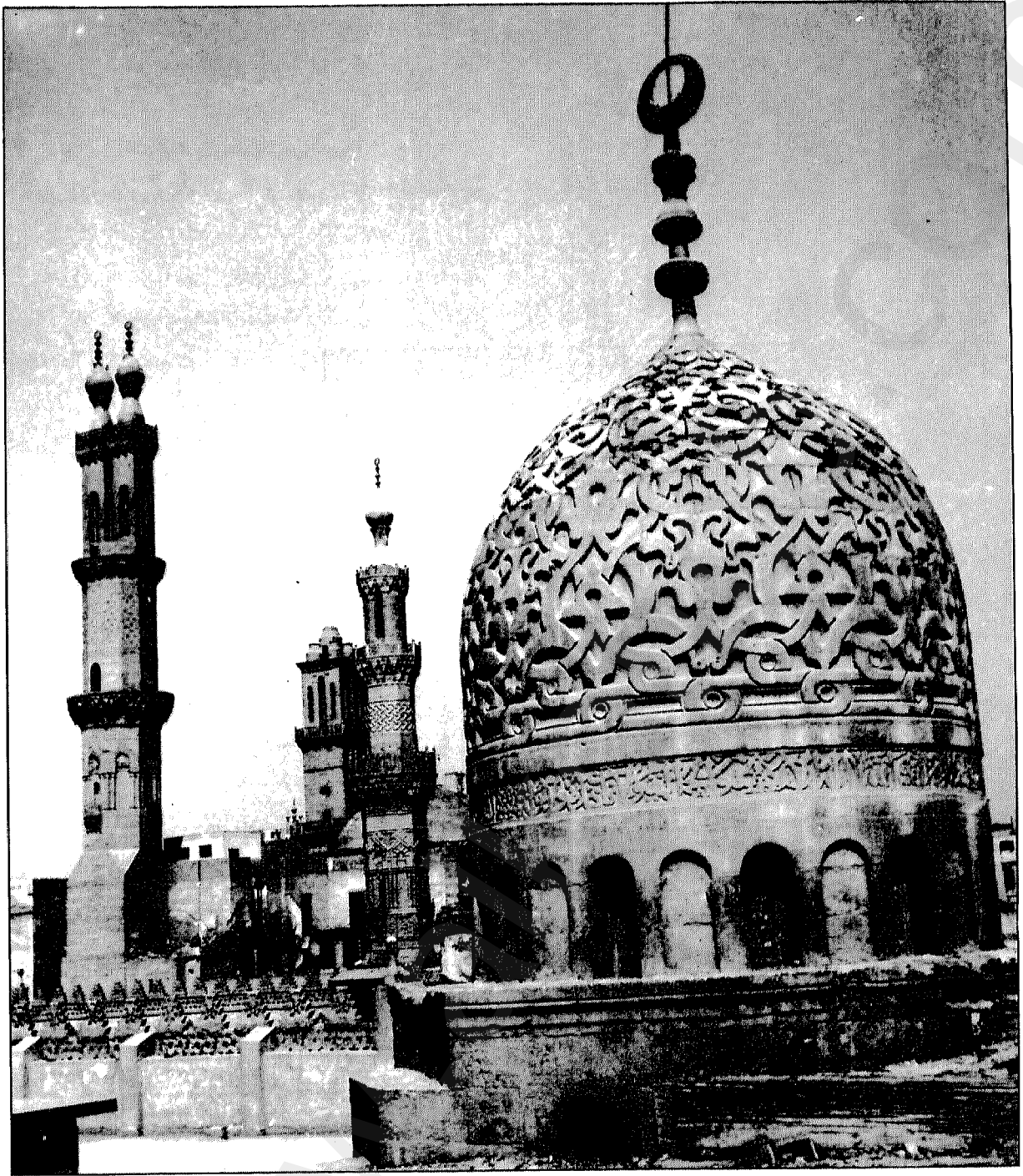
شيد ما بين سنتي ٩٧٠ و ٩٧٣ ، وكان الهدف الأول من بنائه هو إقامة مسجد خاص لقصر الخلافة الفاطمية ، غير أنه ما لبث أن تحول عام ٩٨٨ إلى مركز للدعوة الإسماعيلية في عهد الخليفة الفاطمي العزيز بالله . وكان مسقط الجامع الأفقى وقت إنشائه مكوناً من ثلاثة إيوانات حول الصحن : يتكون الشرقي منها من خمسة أروقة وكل من الإيوانين الجنوبي والشمالي من ثلاثة أروقة ، ويتوسط الباب الرئيسي الذي كانت تعلوه المنارة الحد الغربي للجامع . وبأعلى الجدران نوافذ جصية مفرغة بأشكال هندسية بينها حشوات يحيطها إفريز عليه آيات قرآنية كتبت بالخط الكوفي المزخرف ، وما زالت بقايا هذه النوافذ موجودة إلى الآن تحدد جدران الجامع القديم . ويقطع إيوان القبلة مجاز (٨٥) يتجه مباشرة إلى المحراب ارتفعت عقوده كما ارتفع سقفه عن مستوى بقية الإيوان . وحليت بطون عقوده بآيات من القرآن الكريم مكتوبة بالخط الكوفي ، كما زينت واجهات عقوده بزخارف نباتية . وعقود هذا المجاز هي الباقية بهذا الإيوان دون غيرها من بين عقوده القديمة . وفي نهاية المجاز يقع المحراب القديم الذي ظل محتجباً سبعة قرون خلف كسوة خشبية تغطي طاقيته ، ما إن أزيلت حتى ظهرت نقوشه وكتاباته ، وحول عقد المحراب كتابات بالخط الكوفي المزهر . وتتكون زخارف المحراب من وريقات نباتية مدببة شبيهة بأنصاف المراوح النخيلية

المعمارية والزخارف الجصية بأعلى العقود والشرفات
المدرجة التي تتوّج جدران الصحن من الخارج ، ناهيك
عن المبنى الحديث لمستشفى جامعة الأزهر الذي تقلصت
منه العمارة الإسلامية تماماً (لوحات ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ،
١٨٦ ، وشكل ٣٩) .

الإضافات التي أجريت مؤخراً مثل مباني إدارة الجامع
الأزهر التي تبدو نوافذها في اللوحة أعلى الصحن ، فهي
من طراز «الأرابيسك» أى الطراز العربى الذى تمادى
الأوربيون فى تشكيله والبُعد به عن أصوله ، على عكس
الطراز الإسلامى الأصيل الذى يتجلى فى التقسيمات



لوحة ١٨٣ - جامع الأزهر . وتبدو
المتنزة ذات الطوابق الثلاث التى أقامها
السلطان قايتباى على وفق الطراز
الملوكى ، وإلى جوارها المتنزة الأصلية
إلى يسار الداخل من الباب الرئيسى .



لوحة ١٨٤ - مئذنة الغوري ذات البصلتين بالجامع الأزهر .



لوحة ١٨٥ - محراب الجامع الأزهر الفاطمي ، ويتحقق فيه مبدأ إضفاء القسوة على العنصر الحامل بتبسيط أسطحه وزيادة هذه القوة بتخفيف العنصر المحمول من خلال الإفراط في زخرفته .



لوحة ١٨٦ - باب المزيّنين بالجامع الأزهر

ويشبه هذا المسجد في تخطيطه العام جامع ابن طولون ، فعقوده سامقة على نحو صارخ نحو سمائنا الزرقاء ، وأعمدته لا تزال قائمة في قوة وثبات وإن نالها بعض التشويه والتخريب لكأنها قافلة توقفت بين حطام منزل أنهكت قواه معركة قاسية بين الظلال وضياء الشمس الحارقة . ويتألف الجامع من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة مسقوفة ، ويشتمل رواق القبلة على خمسة صفوف من العقود مستندة إلى بدنان مستطيلة القطاع استدارت أركانها على هيئة أعمدة ملتصقة ، على حين يشتمل كل من الرواقين الجانبيين على ثلاثة صفوف ، ولا يشتمل الرواق الرابع المواجه لرواق القبلة إلا على صفين فقط . وهناك مجاز مرتفع يتوسط رواق القبلة وينتهي بقبة فوق المحراب .

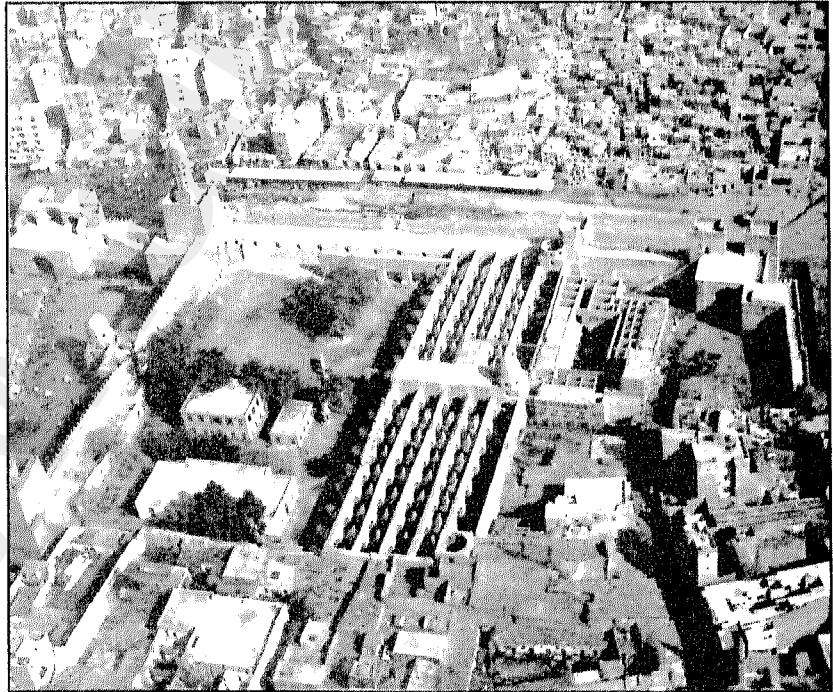
ويتميز هذا الجامع بمدخله الفخم المبني بالحجر في محور البناء وما يشتمل عليه سواء في وجهيته أو في جوانبه من زخارف غنية بالعناصر الفنية ، كما يتميز بالقبة التي تعلو المحراب والقبتان المفقودتان فوق كل ركن من أركان حائط القبلة .



جامع الحاكم بأمر الله

أقيم في القاهرة ، فيما بين عامي ٩٩٠ و ١٠١٣ ، وكان بناؤه الأصلي يقع خارج أسوارها ثم أدخله بدر الجمالي ضمن حدودها بعد أن شيد سورها الشمالي عام ١٠٨٢م، وكان قد لجأ إلى ذلك خشية أن يستولى السلاجقة الذين هاجموا القاهرة عام ١٠٨١ بقيادة أديزر على موقعه ، ومنه يستطيعون قذف القاهرة بالمجانيق.

لوحة ١٨٧ - مسجد الحاكم بأمر الله . ويبدو إيوان القبلة وقد زال سقفه فظهرت الأعمدة والعقود ، كما تبدو قبة المحراب وسط الرواق ، على حين تهدمت القبتان المفقودتان في طرفي هذا الرواق ولم يبق منهما سوى قاعدتيهما الظاهريتين بالصورة .





لوحة ١٨٨ - مئذنة جامع الحاكم بأمر الله الشمالية .



لوحة ١٨٩ - مئذنة جامع الحاكم بأمر الله الجنوبية

مَثْمَن ما يلبث أن يتحول إلى جزء مَضَلَع مستدير القطاع بواسطة مقرنصات في تشكيل بديع تتخلله فتحات ، ويوحى الجزء العلوى من المئذنة في عمومها بنبذة الصَّبَّار. وتقوم داخل البرج الجنوبي مئذنة أخرى تبدأ مربعة وتنتهى إلى مَثْمَن . وكلا المئذنتين شُيِدَتَا من الحجر ، ولا نرى من المئذنتين سوى الجزء العلوى المجدد ، كما تتحلَّى المئذنتان والمدخل الرئيسى بزخارف وكتابات محفورة في الحجر ، ويزين جدار البرج الشمالى من الخارج طراز بالخط الثلث لآية الكرسي . وتعدّ المئذنتان أقدم المآذن الباقية على حالها في العمارة الإسلامية بمصر (لوحات ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، وشكل ١٤٠ أ، ب) .

وأهم الزخارف الموجودة في المئذنة الشمالية الكتابات الكوفية المزهرة التى تمتد في إزارات وجامات أو تدور حول إطارات النوافذ . واكتست مسطحات الجدران الخارجية للمئذنة الجنوبية - وخاصة حول طابقها الأول - بإزار بديع بارتفاع متر تقريباً عليه كتابة كوفية ، واختفت الزخارف الداخلية للمئذنتين خلف البدنين .

وعلى طرفى الواجهة الغربية شمالاً وجنوباً أقيم برجان يتكون كل منهما من مكعبين أجوفين يعلو أحدهما الآخر ، أنشئ السفلى منذ أقيم الجامع ، والعلوى أضافه بيبرس الجاشنكير . وبنيت داخل البرج الشمالى مئذنة أسطوانية تنتهى من أعلى بجزء مسقطه الأفقى

لوحة ١٩٠ - تفاصيل من زخارف واجهة مسجد الحاكم بأمر الله .



ولو أنه بنى أصلاً لكي يكون مسجداً بفنائيه الصغير وقبته التي تعلو محرابه الرائع من الجص المزخرف ، وله منارة أو مئذنة تعلو مدخله استخدمت فيها طاقات المقرنصات لأول مرة في مصر. ويعدّ أحد المعالم القليلة البارزة فوق المقطم على الحد الشرقي للقاهرة ، ويبدو في توافقه من تضاريس الجبل وكأنه منبثق منه . وثمة سلسلة من أبراج المراقبة يربط ما بينها سور يحيط بالصحن كان يُظن في البداية أنه ممرّ ، غير أنه بالكشف عنه بعمل فتحة في أحد أجزائه القديمة اتضح أنه سور وليس ممرّاً ، كما يؤيد ذلك وجود محراب بكل قبابه في اتجاه محراب المشهد نفسه ، ذلك أنه إذا ما كان قد أُعدّ ليكون ممرّاً لما اجتراً المعمارى على أن يطاء حرمة تلك المحاريب . على أن تفرّد هذا المبنى وانعزاله فوق تلال

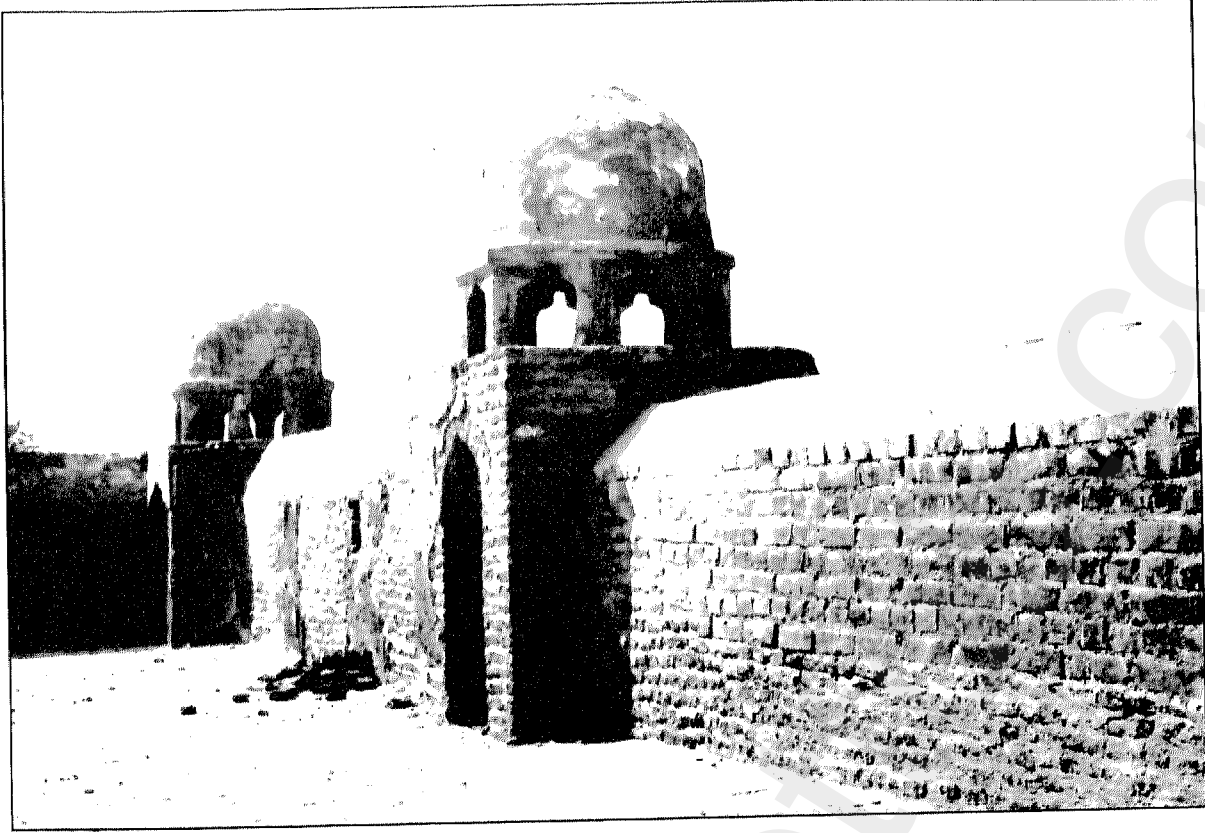


مسجد الجيوشي

أقيم في القاهرة ، بين سنتي ١٠٨٥ و ١٠٩٠ على حافة جبل المقطم شرقى القاهرة واتخذ قبراً لبدر الجمالى أمير الجيوش . وهو أول مسجد في مصر يُتخذ ضريحاً ،

لوحة ١٩١ - مسجد الجيوشى ، وتبدو فيه المئذنة وقبة ضريح بدر الجمالى ، كما ظهرت مداميك الحجارة والأجر على التعاقب في عمارة كتل المبنى الأساسية .





لوحة ١٩٢ - مشهد ومسجد الجيوشى
منظر يبين بوضوح التكوينات
المعمارية القوية المتوافقة .

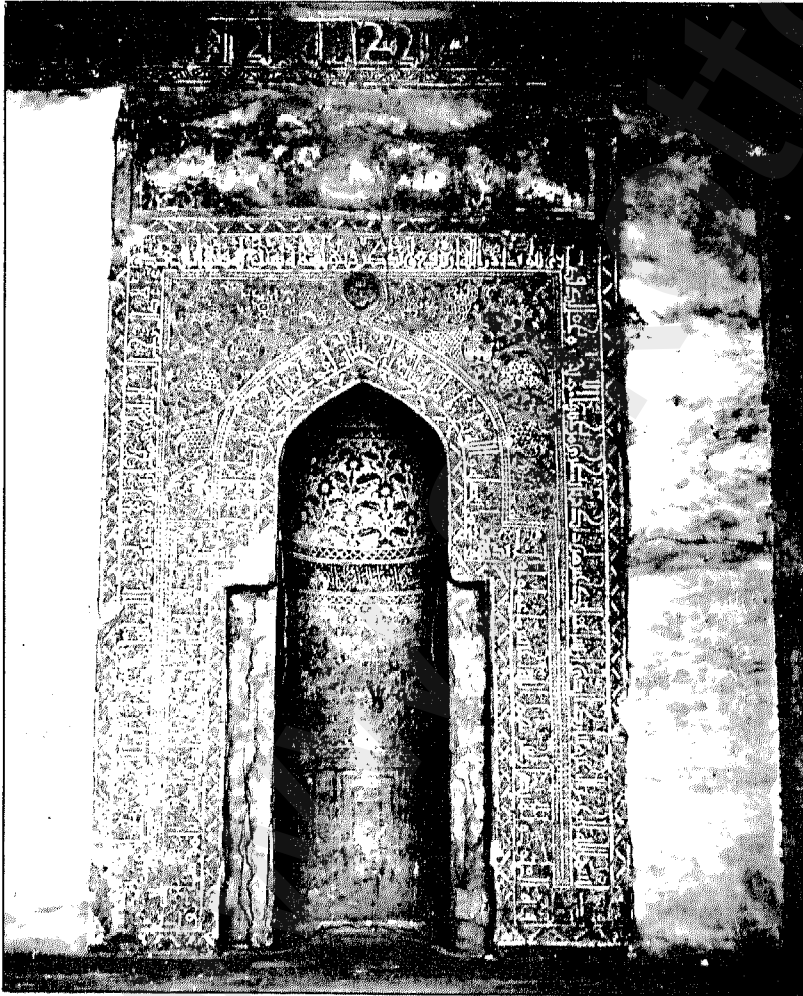


لوحة ١٩٣ - مسجد الجيوشى
السور المحيط بالصحن الذى تتخلله
القباب ذات المحاريب [أبراج المراقبة]

المقطع يؤيد ما ذهب إليه المهندس فريد شافعى من أن هذا المبنى كان مشهداً ومسجداً ومعقلاً حصيناً في الوقت نفسه .

وهو مسجد صغير الحجم (٨٨) ، يمثل بيت الصلاة فيه أكثر من نصف مساحته ، وصحنه أقرب إلى المربع منه إلى المستطيل بلا أروقة ، وشيّدت قاعة مستطيلة على كل من جانبيه ، تعلو كلا منهما قبة شبه أسطوانية . ويؤدى مدخل المسجد إلى ممرٍ يقضى إلى الصحن ، وعلى جانبي هذا الممر تقع حجرتان ، تضم يمانهما الدرج المؤدى إلى سطح المسجد ومئذنته ، أما الحجرة اليسرى

فهى مسقوفة ومغلقة . وقد شيّدت كتل المبنى الأساسية من صفوف الحجارة والآجر ، على حين شيّدت القباب والمئذنة فهى مسقوفة ومغلقة .بالآجر. ويضم المسجد أربعة أعمدة رخامية تحمل عقدين صغيرين . ومحراب المسجد حنية مجوّفة محلّ سطحها بالزخارف الجصية البديعة ، تعلوه قبة تستند إلى عقود مديبة ثلاثة وإلى جدار القبلة من الناحية الرابعة. وفي هذا المحراب وقبته تكاد تنحصر زخارف هذا الجامع (لوحات ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، وشكل ٤١) .



لوحة ١٩٤ - محراب مشهد الجيوشى



الجامع الأقمـر

المسجد واجهة موازية للطريق ، وهو ما حفز مهندس الجامع الأقمـر إلى حيلة معمارية جعل بها للمسجد واجهة موازية للطريق هي دركاة المدخل^(٨١) التي شغل بها الفراغ القائم بينها وبين مربّع المسجد بإقامة سلّم المثدنة وغرفتين يتم الدخول إليهما من داخل المسجد . وترتّب على ذلك أن ظهرت لأول مرة في فن العمارة الإسلامية فكرة التوفيق بين واجهة العمارة وموازاتها للطريق ، التي صارت تراعى في المدارس والمساجد التي أنشئت في ذلك العصر .

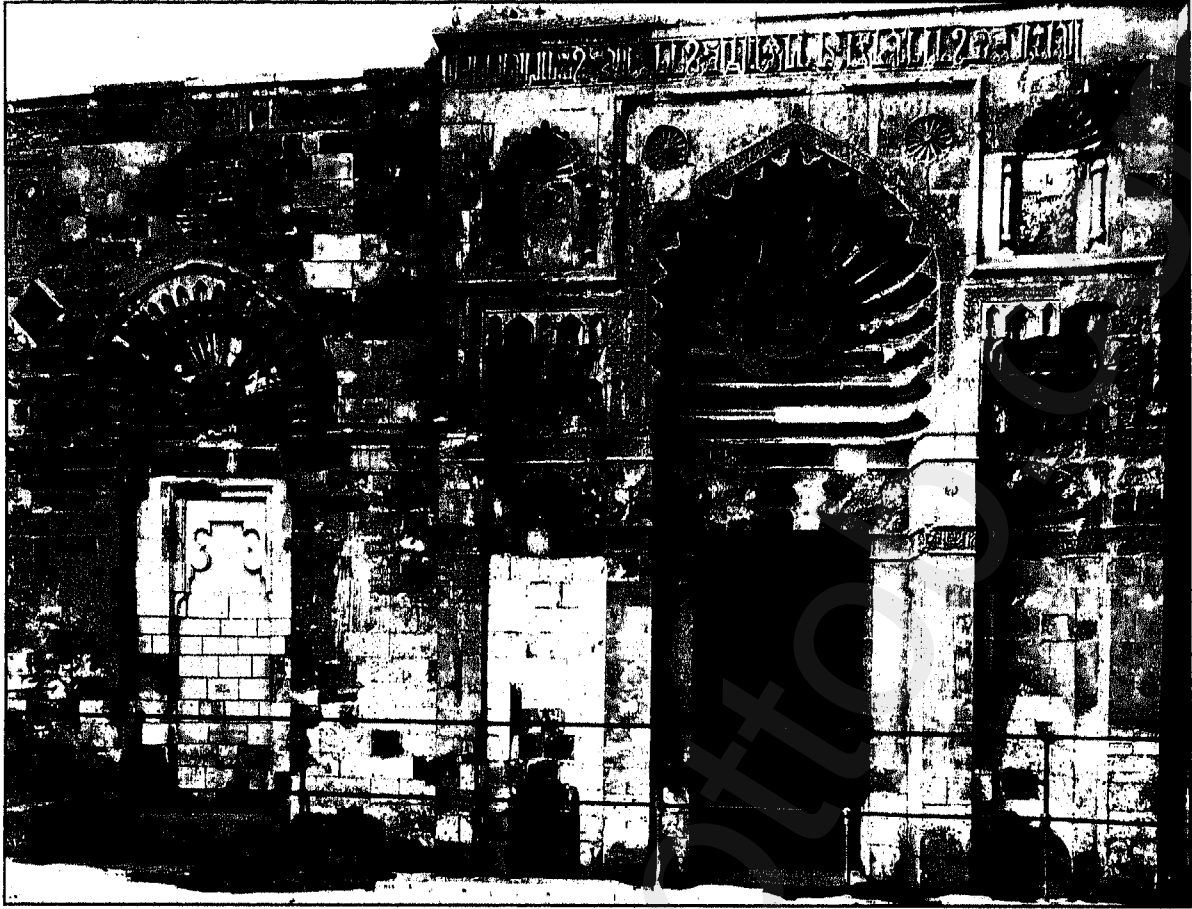
ويتوسط باب المسجد وَجْهَيْتَه المبنية من الحجر الجيري ، ويقسّم الجزء الأوسط من الواجهة - وهو يضم الباب - المسجد إلى ثلاثة أقسام ، يبرز منها القسم الأوسط قليلا عن سمت الجدار . وقد حُلّيت الواجهة بثلاثة طرز من الكتابة الكوفية . والمسجد الأقمـر هو المسجد الفاطمي الوحيد الذي لم تندثر واجهته فحفظت لنا زخارف العصر الفاطمي بطرزه الفنية البديعة .

وقد أطلق الفنانون والصناع كل عبقريتهم في تزويق عقد الباب الذي يرتكز على عتب مزرّر بقطع من الرخام الأسود والأبيض المنقوش جوانبها على شكل تفريعات دائرية . وجميع قطع العتب مزرّرة في بعضها بدقة ومهارة . ويثير الإعجاب كبر حجم القطعة الوسطى قليلا عن القطعتين اللتين على جانبيها . وأما العقد فقد حلّ

أنشأ هذا الجامع الأمر بأحكام الله سبع الخلفاء الفاطميين في عام ١١٢٥ م . ويمتاز بناء هذا الجامع بخصائص فنية كان لها أكبر الأثر على فنون العمارة في العصر المملوكي الذي تلاه مباشرة ، وهو المسجد الوحيد الذي بقيت لنا واجهته سليمة بما حوت من زخارف وتزيينات وبما أضيف على البناء من تصرفات هندسية أوجبتها المطالب الدينية .

وقد أنشئ المسجد - كما هي العادة - على شكل صحن مربّع مكشوف^(٨٩) تحيط به أربعة أروقة متعامدة المحاور ، يقوم كل رواق على أعمدة من الرخام باستثناء أركان الصحن الأربعة فإن عقودها تقوم على بدنان مرتبة الشكل . والعقود كلها محدّبة ، ولم يسبق أن شوهدت هذه العقود المحدّبة في العمارة الإسلامية من قبل في غير قبة الشيخ يونس التي يقال إن قائد الجيوش بدر الجمالي هو الذي بناها . وقد زوّقت واجهات هذه العقود المطلّة على الصحن بكتابة كوفية جميلة ، تحلّ بنقائتها^(٩٠) أطباق مزلعة تمتد أضلاعها خارجة من جامات ذات زخارف هندسية رائعة . وتغطي ثلاثة أروقة قباب صغيرة قليلة العمق ، أما الرواق الرابع وهو رواق القبلة فهو أكبر منها جميعاً وسقفه مستو .

ولما كان المسجد يُبنى على شكل مستطيل أو مربع متجه نحو القبلة ، فقد كان يحدث أحيانا ألا تكون واجهة



لوحة ١٩٥ - وجهة الجامع الاقمر بزخارفها البديعة

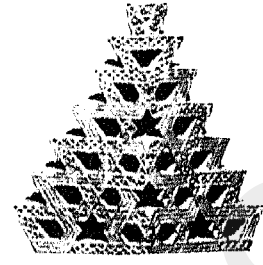
مرة ، إذ نرى على يسار الباب ويمينه أربع حطّات من المقرنصات داخل إطار زخرفي ، يعلوها تجويفان صغيران محمولان على عمُد ملتصقة .

وقد طغى على الجانب الايمن للمسجد منزل بنى حديثاً ، غير أنه يمكن للرأى مشاهدة صُفّة غير عميقة على الجانب الأيسر تنتهى بعقد مماثل للعقد الذى على واجهة الباب ، وعلى جانبي العقد معيّنان اشتملا على زخارف متنوعة (لوحة ١٩٥ وشكل ٤٢).

داخله بأضلاع تسير متوازية من أسفله ثم تنتشر انتشار الشعاع من طبق مستدير كُتِب داخله اسما محمد وعلى بالخط الكوفى المفرغ تحيط بهما دائرة أخرى مزخرفة . وقد بلغت الكتابة الكوفية المحفورة عليها حدّاً من دقة الصنعة والمهارة الفنية تثير الدهشة وتنتزع الإعجاب .

ويبدو أن المقرنصات التى هى من أهم مميزات فن العمارة الإسلامية قد طبقت فى وجهة هذا المسجد لأول

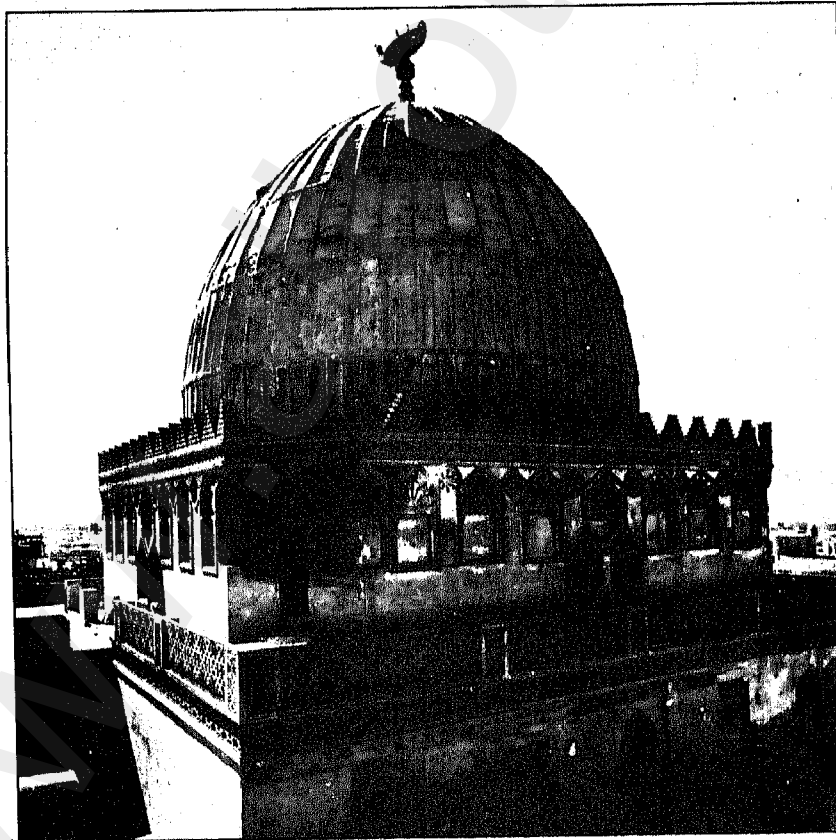
والثابت أن منحنيات القبة ومقاييسها من الداخل تخضع للنسب الجمالية الموائمة للفراغ الداخلى ، ولعل المهندس المعماري قد رأى أن حجم القبة وارتفاعاتها على هذا الشكل قد لا يتفق مع النسب والمقاييس بالنسبة للعمارة من الخارج، ومن ثم لجأ إلى إعطاء كل من الداخل والخارج حقه بتشبيد القبة مزدوجة ، فنرى في بطن القبة أشرطة من الجص المشغول والمنقوش ، وكتابات ملونة محفورة على الخشب ذات جمال أخذ ، فضلاً عن الزخارف المتدلّية المذهبة الرائعة [والراجح أن بعضها كان من الترميمات التي أجراها السلطان قايتباي عام ١٤٨٠ تقريباً]. ويتضمن ضريح الإمام الشافعي نفسه أقدم نقش معروف في مصر كُتِبَ بالخط النسخي ، وقد استخدم هذا النوع اللين من الخطوط أولاً لسهولة في كتابة المخطوطات ، ثم استخدم بعد ذلك في النقوش

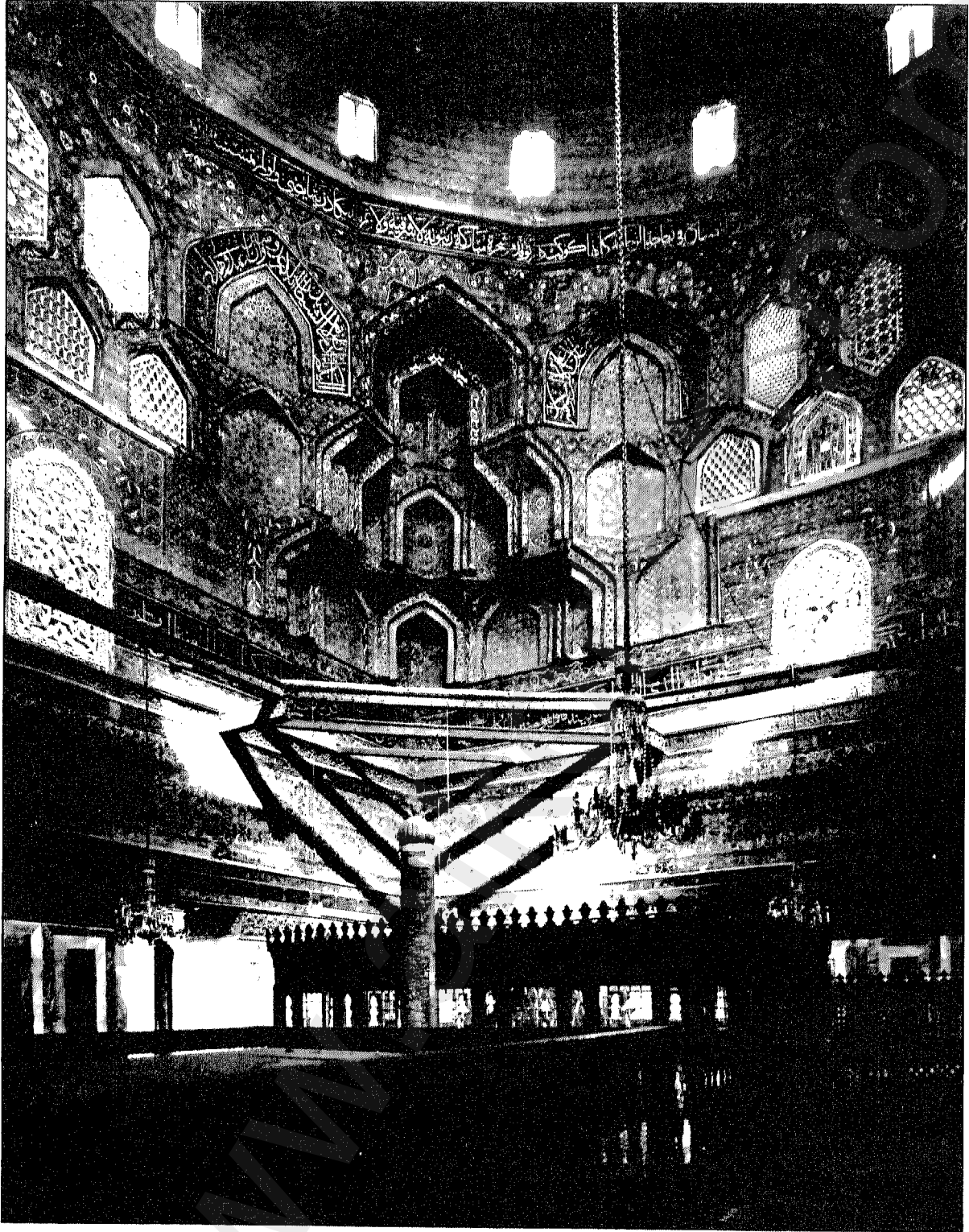


ضريح الإمام الشافعي

شيده السلطان الكامل الأيوبي عام ١٢١١ ولم يبق منه الآن إلا الضريح الخشبي المحفور ذو الرسوم الرائعة. ويعدّ هذا الضريح المغطى بقبة خشبية مزدوجة من أعظم مباني العصور الوسطى وأجملها زخرفة .

لوحة ١٩٦ - قبة ضريح الإمام الشافعي من الخارج . وتبدو أعلى الضريح شرفة بعرض ٧٠ سم تحيط بقاعدة القبة التي يحيط بها هي الأخرى طراز من صُفَات فوق أعمدة صغيرة ملتصقة تقع بينها حليات مستديرة ومعينة على التبادل . وتنتهي هذه القاعدة من أعلى بشرفات ذات زخارف هندسية ، والقبة الخشبية مغطاة بالسواح الرصاص يعلوها قارب رمزي من النحاس عليه هلال .





لوحة ١٩٧ - قبة ضريح الإمام الشافعي من الداخل . وتبدو فيها المقرنصات ذات الزجاج الملون التي يختلف التصميم الزخرفي في كل منها عن الأخرى مما يثري القيمة الفنية للعمارة الداخلية ، وتبدو في رقبة القبة نوافذ عادية .

وتستخدم هذا الخط حتى القرن الرابع عشر كما نرى في نقوش مدرسة السلطان حسن ، ثم عاد الصانع لاستخدامه بإسراف في ظل العهد المملوكي الأخير وإن كان في صورة متقدمة بعض الشيء (لوحات ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨).

والكتابات الأثرية فيما وراء النهر منذ النصف الأول من القرن الثاني عشر ، وما زال يشيع حتى أصبح من عناصر النقوش الإسلامية الهامة . ومع ذلك فإن شيوع الخط النسخي لم يقض تماماً على استعمال الخط الكوفي ولا سيما في نقوش الآيات القرآنية التي بقيت

لوحة ١٩٨ - زخارف قبة الإمام الشافعي من الخارج [تفصيل]





مجموعة قلاوون بالنحاسين

تحتوى المجموعة على الضريح والمسجد والبيمارستان . ويؤدى المدخل الرئيسى لهذه المجموعة الأثرية الرائعة إلى مجاز طويل مسقوف سامق العلو في رفعة وجلال يفصل بين الضريح والمسجد منتهياً إلى الباب المؤدى إلى البيمارستان. ويقع الضريح على يمين المجاز ، ونصل إليه من بابين يؤدى أحدهما إلى صحن مكشوف تشدنا فيه الزخارف الجصية البديعة التى تزيّن المدخل وكأنه يهيبُ الزائر للتطلع إلى قبة السماء قبل أن يتطلع إلى سماء قبة الضريح ، على حين يؤدى الباب الثانى إلى الضريح الذى تعلوه قبة تستند إلى أربعة أكتاف وأربعة أعمدة من الجرانيت ذات تيجان مذهبة . وتكتسى الجدران وأسفل الأكتاف بوزرة من الرخام الملون والفسيفساء الدقيقة المطعمة بالصّدَف يعلوها طراز مخطوط عليه بالذهب آيات قرآنية . والأكتاف بالغة الضخامة وتختلف تمام الاختلاف عن الأعمدة الجرانيتية من حيث الشكل والمقاييس وملمس السطح مما يجعل العناصر الحاملة للقبة غير متجانسة . وعلى الرغم من هذا التنافر فإن الانطباع التعبيري المنبثق عن المبنى ككل يجعلنا نغض الطرف عن هذه التفاصيل .

وتعلو الجدران شبابيك من الجص المفرغ المحلى بالزجاج الملون البديع تأخذ زخارفه الجميلة بلبّ المشاهد. وقُسّم السقف المحيط بالقبة إلى تجويفات على شكل القصعة تحيطها أشكال هندسية ، وإلى معيّنات

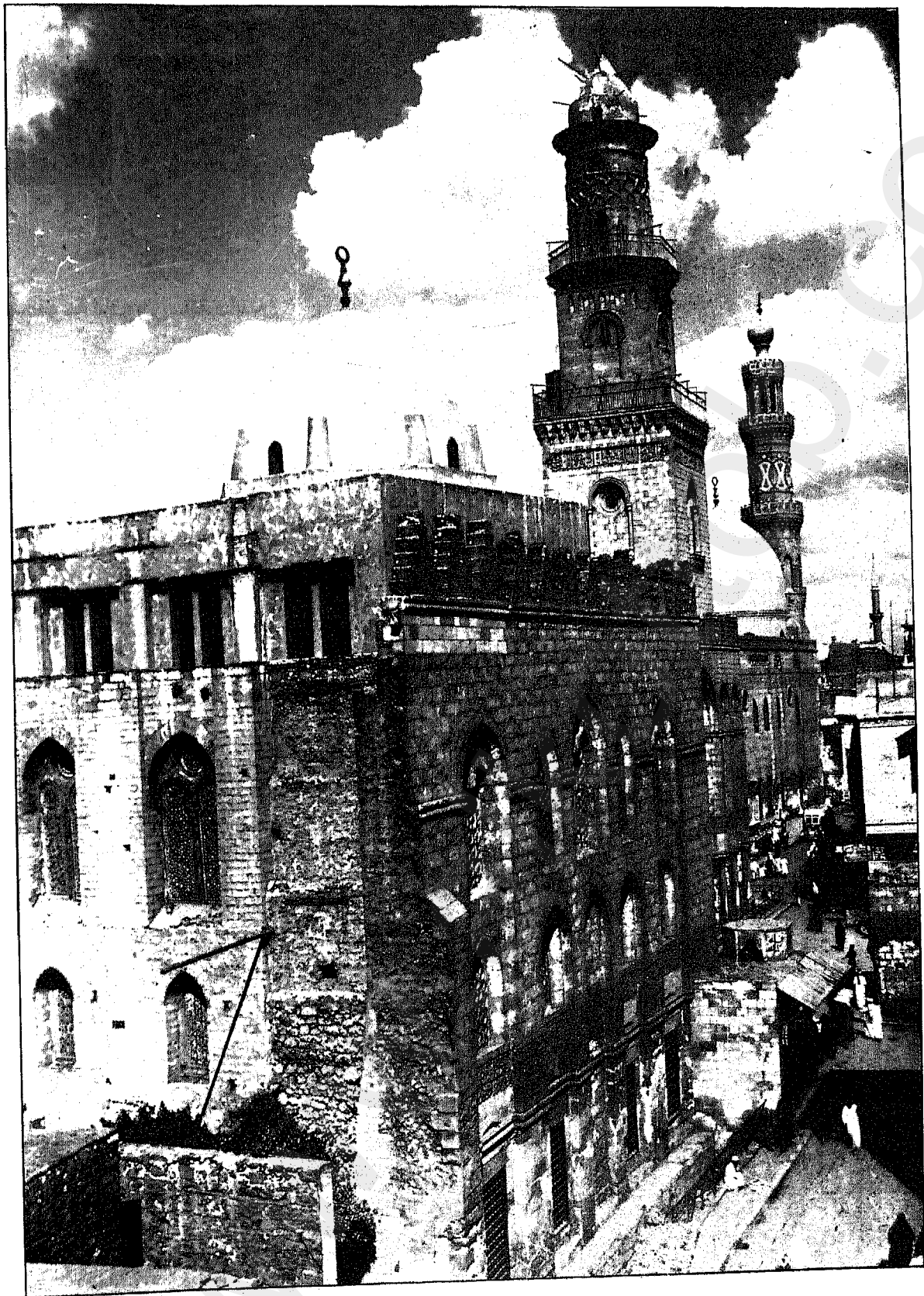
منقوشة بالألوان المختلفة يجعلها التذهيب .

ويحيط بضريح السلطان المنصور قلاوون وابنه الناصر محمد مقصورة من الخشب المخروط تعلوها عرائس من الخشب المنجور [أى الخشب المسطح المسوّى بالمنشار فى أشكال زخرفية] .

ويقوم تجاه بابى الضريح بابان يؤديان إلى المسجد الذى حُطّط لوفى تصميم المدارس من إيوانين متقابلين يطلّان على صحن مكشوف أكبرهما إيوان القبلة الذى تتكون وجهيته من ثلاثة عقود ترتكز إلى عمودين من الرخام . وينقسم هذا الإيوان إلى قسم أوسط كبير يكتنفه رواقان جانبيين يفصلهما عنه صفان من العقود المحمولة على أعمدة رخامية ، وبصدره محراب كان يحاكي محراب الضريح إلا أن التشويه قد نال منه كثيراً . وقد كشفت الحفائر الحديثة فى صحن المسجد عن أطلال مبانٍ لعلها بقايا من القصر الغربى «الصغير» للمعز لدين الله الفاطمى .

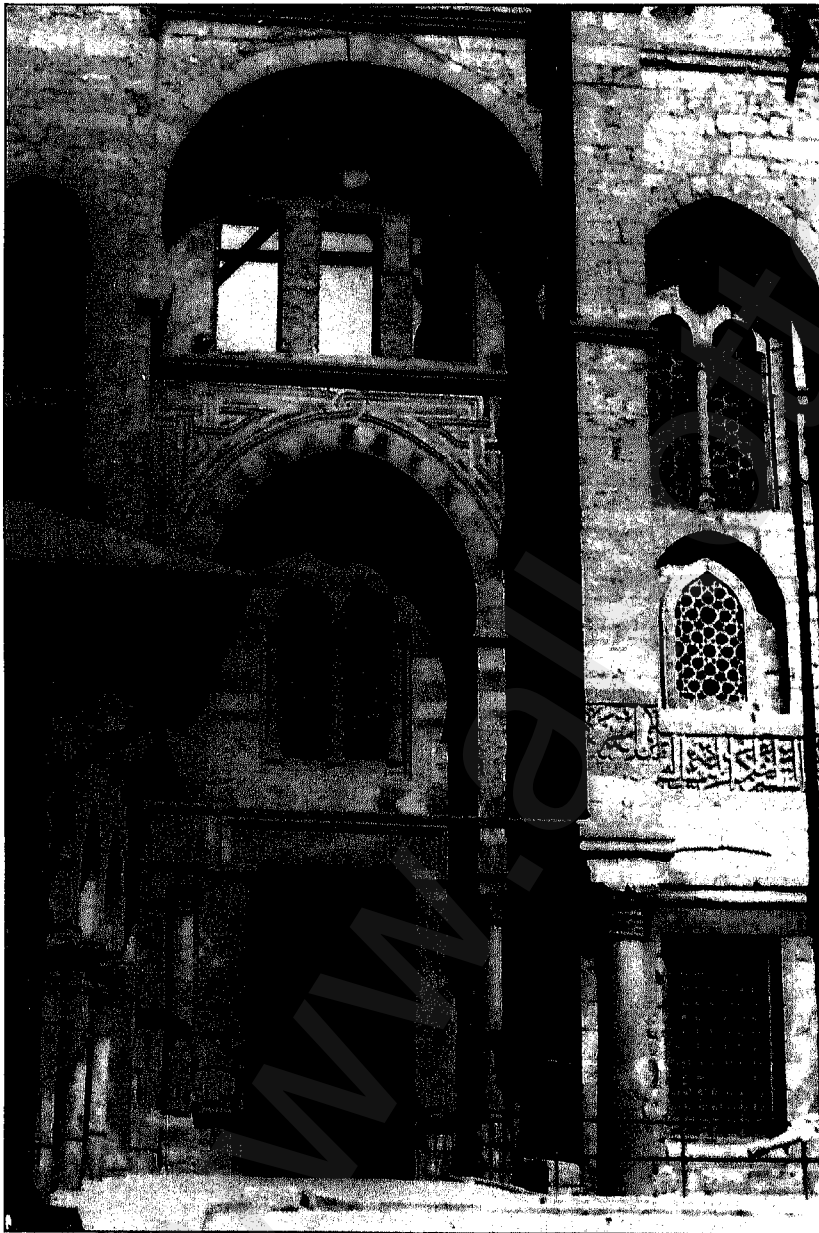
وشيد مستشفى «بيمارستان قلاوون» فى القاهرة بسوق النحاسين عام ١٢٨٤ - ١٢٨٥ وهو أول مستشفى نعرفه فى القاهرة ، بل هو أشهر نماذج هذا النوع من المباني فى الإسلام كله . على أنه لم يبق منه الآن إلا ما يكاد يدل على تخطيطه وتصميمه ، فقد أهملت الأوقاف المخصصة له خلال القرن السادس عشر فتضاءلت إمكانياته ، وإن ظل يضم بعض المرضى حتى فتح نابليون لمصر ، ثم ما لبث الجميع أن هجره وتحولت مبانيه إلى خرائب أثناء الاحتلال الفرنسى لمصر . وقد اختار السلطان قلاوون لبناء هذه المستشفى والمدرسه والضريح الملحقين به قاعة ست الملك التى آلت ملكيتها إلى مؤنسة خاتون ابنة الملك العادل الأيوبي المعروفة بالقبطية ، وعوضها عنها بقصر آخر .

وتحيط بفناء المستشفى أربعة إيوانات ، بكل إيوان منها «سلسبيل» يجرى ماؤه إلى فسقية تتوسط الفناء يتعطر ماؤها خلال الأعياد بعبق الورد . وكان المستشفى يضم أربعة أقسام للحميات والرمد والجراحة والنساء ،



والحرّ والعبء» . ولم يكن يُصرّح للمريض بمغادرته إلا بعد أن يتم شفاؤه فيمنح إعانة ويُنعم عليه بكسوة . ولم يمارس هذا البيمارستان نشاطه بين نزلائه من المرضى فحسب ، بل امتدت خدماته إلى المرضى في منازلهم (٩٢) .
وتنحصر الأطلال الباقية من البيمارستان في بقايا الإيوانين الكبيرين اللذين احتفظ كل منهما ببقايا

وحُصص فراش مستقل لكل مريض . كذلك عيّن للمستشفى عدد ملحوظ من الأطباء والصيادلة فضلا عن المرّضين والمرّضات لخدمة المرضى وغسل ثيابهم ، وأنشئ مطبخ كبير لتجهيز طعام المرضى . ولم يشيّد هذا البيمارستان لخدمة طبقة معينة من الناس ، بل وقفه السلطان قلاوون على «الملك والمملوك والكبير والصغير



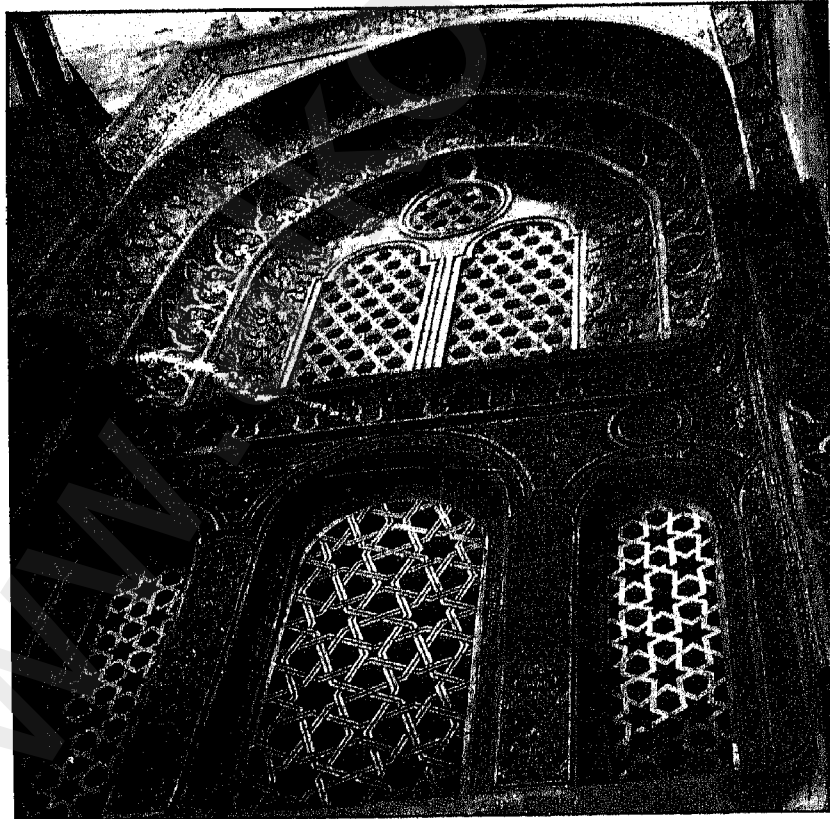
لوحة ١٩٩ - منظر عام لقبة ومسجد
وبيمارستان المنصور قلاوون
بالنحاسين.

لوحة ٢٠٠ - مدخل مجموعة قلاوون ،
وتتميز ببساطة التكوين والعناصر
بالنسبة لما يجاورها من عمارة الضريح
باعتبارها مدخلا عاما للمجموعة ، وإذا
كان المعمارى قد فصل بين عمارتها
وعمارة الضريح بإنشاء «دخول» يبرر
تجاور العناصر المعمارية والزخارف
المختلفة الارتفاع في الضريح عنها في
المدخل ، إلا أنه ربط بينهما ببعض
التفاصيل مثل الكرائيش التي تعلو
العقود . وتبدو في المدخل العقود
المتراجعة مستندة إلى أعمدة ملتصقة على
غرار الطراز القوطى ، كما يظهر التأثر
بالعمارة الصليبية في النوافذ المعقودة
المحتوية على عقدين محشورين بالجص
ذى الزجاج الملون يرتكزان على عمود
صغير.

رائعة استعارت بعض عناصر الطراز المعماري للصليبيين - الذي انتقل إلى مصر من مدن السواحل الشامية حيث أقام الصليبيون إمارتهم - وهو ما يظهر في النوافذ المعقودة المحتوية على عقدين محشويين بالجص ذي الزجاج الملون ، ويرتكزان في منتصف النافذة على عمود صغير ، كما يتجلى في المدخل العام الواقع في شارع المعز لدين الله والمكون على شكل «دخول» من عقود متراجعة مستندة على أعمدة ملتصقة على غرار الطراز القوطي ، ويقال إن بوابة هذا المدخل قد أمر السلطان قلاوون بنقلها من بلاد الشام . وتظهر بعض التأثيرات الإسلامية القديمة بكنائس المسيحيين المدورة في فلسطين في أروقة الضريح الملتفة به والتي قُصد منها تيسير الطواف على الزائرين ، فضلاً عن

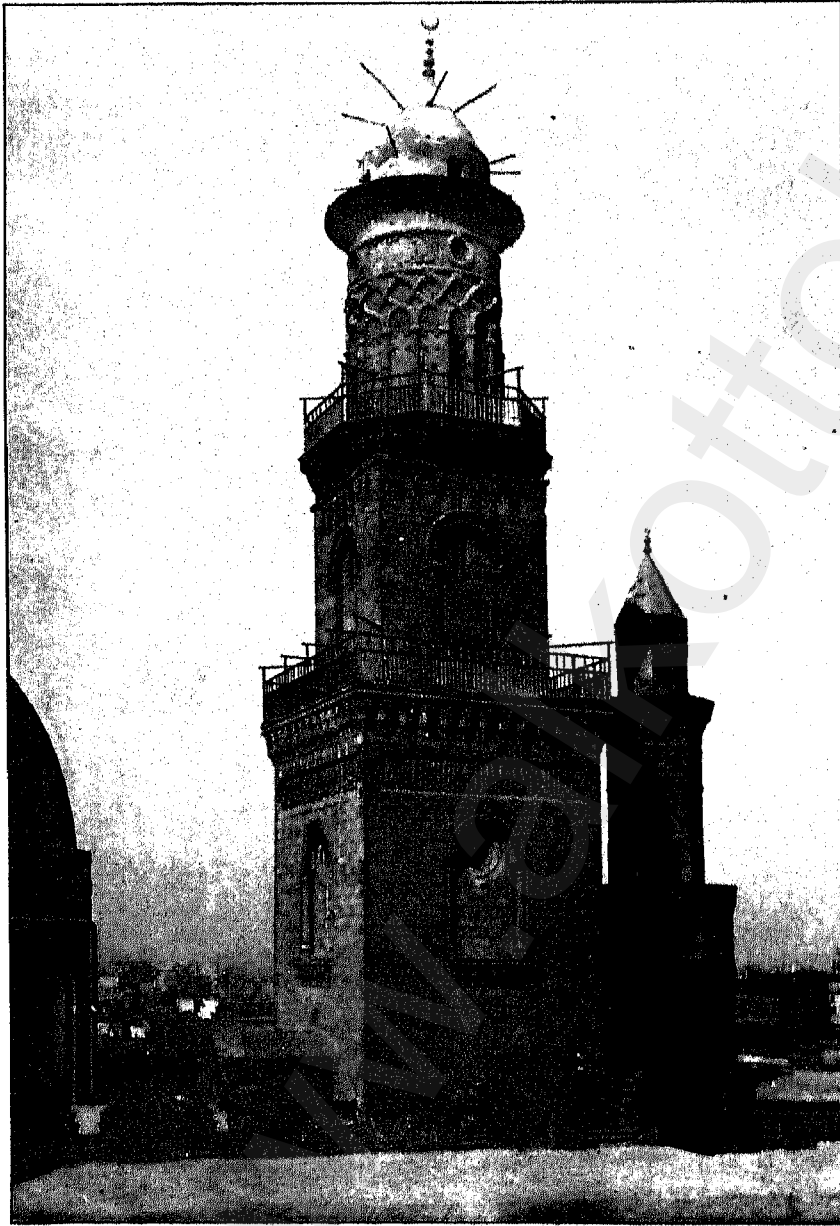
السلسبيل والأحواض والمجرى الذي كان يحمل المياه للفسقية «الرئيسية» ، وتكشف جميعها عما كانت عليه عمارة البيمارستان من روعة وجلال . وتمثل بقايا الرخام الملون الدقيقة التي كُسيت بها الأحواض والمجرى أكبر دليل على دقة الصناعة في ذلك العهد وصدق الإحساس بالعطف على المرضى ، ومازال أحد السلسبيلات الرخامية موجوداً ، وبه زخارف هندسية وعلى حافته رسوم لحيوانات . وكان القسم الشمالي من البيمارستان يضم أجزاء من سقوف خشبية ، بها رسوم طيور وحيوانات وكتابات كوفية نقل قسم منها إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ومازال القسم الآخر في مكانه من المباني القديمة . وكانت المدرسة والضريح يؤلفان مجموعة معمارية

لوحة ٢٠١ - مدخل ضريح قلاوون من الجص المشغول . وتستعرض انتباهنا الدخلات المتعاقبة لعقود قمة المدخل التي توحى بالعمق ، كما توحى بكونها نصف قبة . ويتم الانتقال من الشبايك الثلاثة السفلى إلى الشبايك العلوية في توافق مهندسى يوفر تكويناً معمارياً منطقياً . وغصت الزخارف التي تملأ فراغ الشبايك برسوم الزخارف الكتابية والتوريقات النباتية الكثيفة ، مما يضيف على هذا المدخل طابع الإفراط الباروكي وإن لم يؤثر ذلك على قوة العناصر المعمارية من الناحية الإنشائية ، وذلك من واقع مقياس ونسب الزخارف التي تزين العقود بحيث لم تطغ على التكوين الإنشائي.

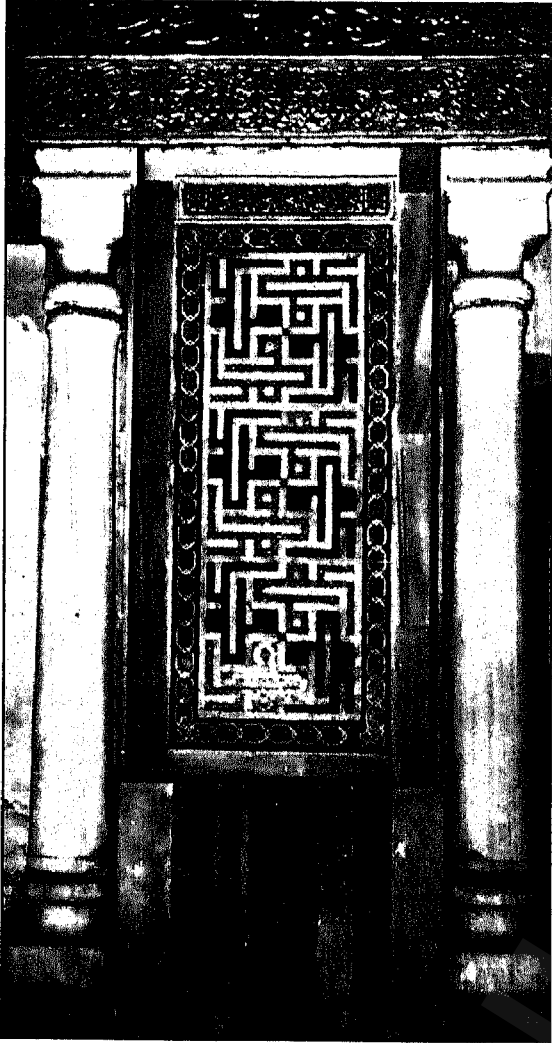


المعاصرة للمدرسة في باليرمو بصقلية . والراجح أن سقف الضريح بما كان يحمله من زخارف ونقوش ورسوم قد أثر تأثيراً كبيراً على الطرز المعمارية الإيطالية التي سادت خلال القرن الرابع عشر . (لوحات ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٥ ملون ، ٦ ملون وشكل ٤٣) .

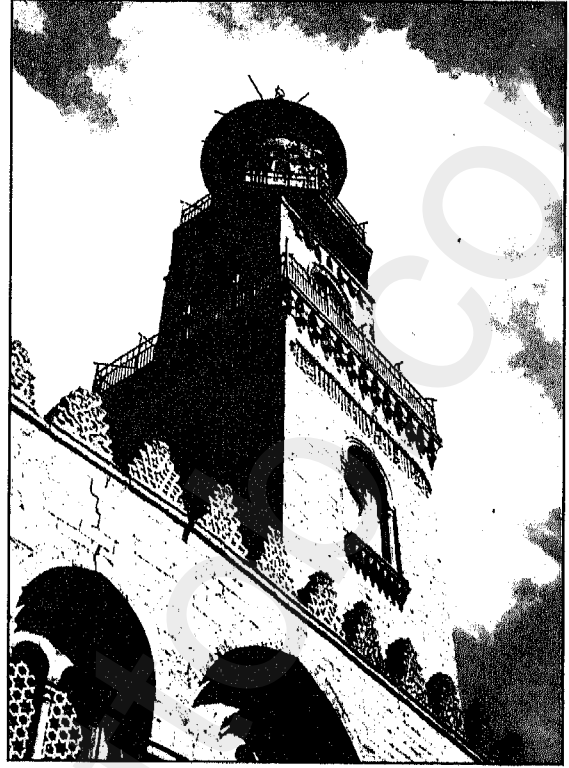
بعض التجديدات الإسلامية البحتة مثل أشرطة الكتابات المنقوشة العريضة التي تلتف بالوجهية والمسماة بالطران، وهي التي أصبحت نموذجاً يُحتذى في العمارة المملوكية اللاحقة في القاهرة بشكل خاص . أما المزيج من الرخام والفسيفساء الذي استخدم في تزيين داخل المدرسة والضريح مزاجاً بينه وبين الصّدَف فإننا نجد شبيهاً قوياً بينه وبين ما نجده من زخارف في الأبنية



لوحة ٢٠٢ - مئذنة مسجد المنصور قلاوون بالنحاسين . ويسترعى الانتباه كتلتها الضخمة ، وتكوينها المعماري الخاص المختلف عن المآذن المملوكية اللاحقة ، فهي بالانتقال بأقسامها في تدرج رهيف ترتفع بالنظر إلى أعلى في يسر .

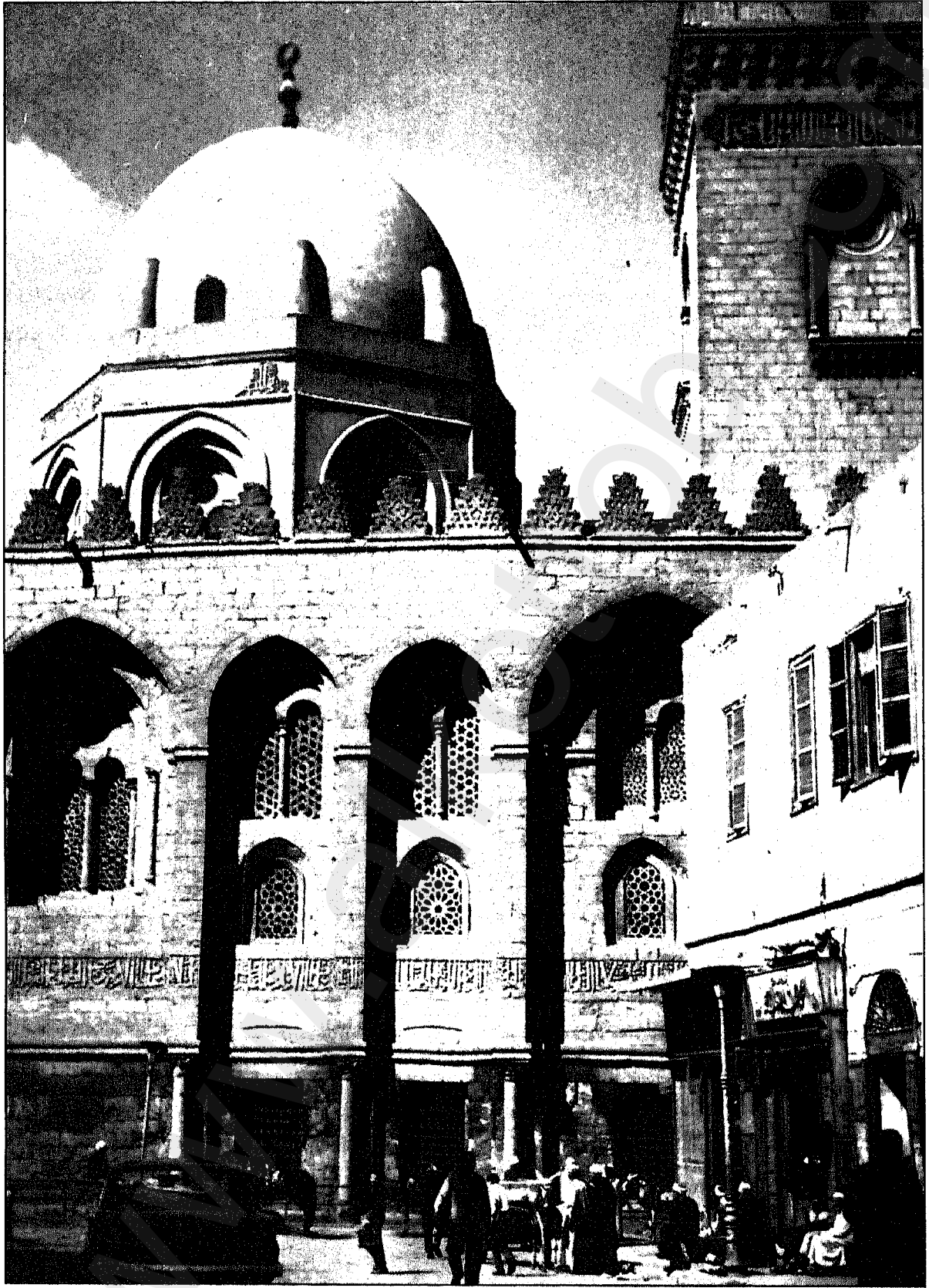


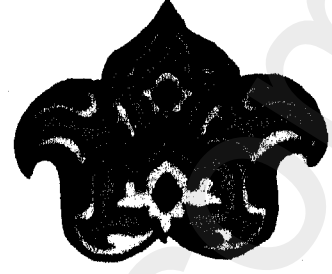
لوحة ٢٠٥ - ضريح قلاوون . استخرج
الفنان من صيغة الأشكال الزخرفية
المعقوفة اسم الرسول محمد عليه
الصلاة والسلام في تكوينات زخرفية
متداخلة مختلفة الألوان من الفسيفساء



لوحة ٢٠٣ - مئذنة مسجد المنصور
قلاوون بالنحاسين ، وتبدو فيها النوافذ
الشامية الطراز والشرفات المسرفة
الزخارف .

لوحة ٢٠٤ - قبة ضريح قلاوون من
الخارج .





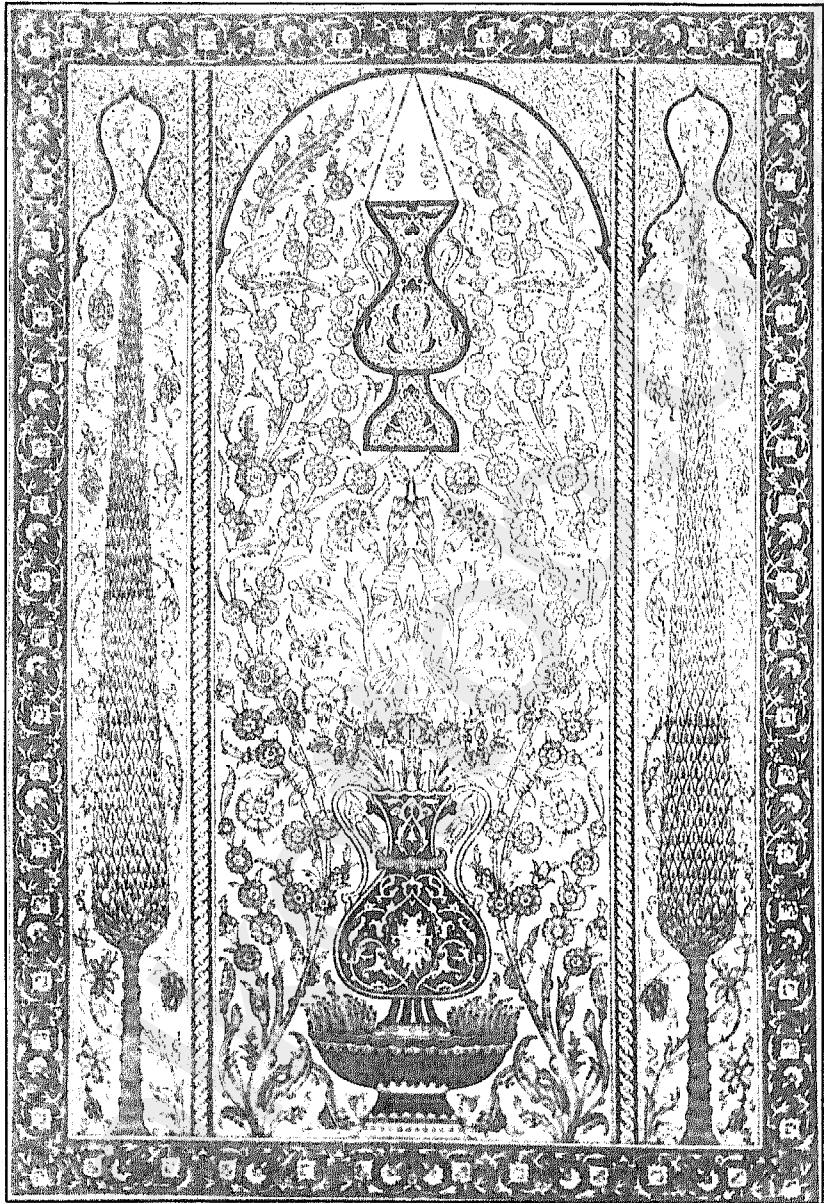
الجامع الأزرق جامع آق سنقر (إبراهيم أغا مستحفظان)

بقبة ضريح الأمير كچك ، الأمر الذي انفردت به الآثار الفاطمية . وبإيوان القبلة محراب بديع تعلوه قبة كبيرة . وقد أصلح إبراهيم أغا مستحفظان أحد رجالات العهد العثماني في مصر المسجد إصلاحاً شاملاً ، وكانت أهم إضافاته كسوة جدار القبلة حتى السقف بالقاشاني الملون الجميل . وقد اكتسب المسجد شهرته وتسميته بالجامع الأزرق من تلك المجموعة الفريدة من القاشاني التي أعدت خصيصاً لهذا المسجد ، وقد تنوعت ألوانها وأشكالها فبعضها يمثل محراباً يعلوه قنديل يكتنفه عمود أسود بداخله زهرية تفرّعت منها فروع نباتية تحمل زهوراً ، والبعض الآخر يمثل زهريات مختلفة وزخارف وأزهاراً ملونة . كذلك أنشأ إبراهيم أغا في مؤخرة الإيوان القبلي على يمين الداخل حجرة كسا جدرانها بالرخام يعلوه القاشاني الرائع الألوان حتى السقف . وبالحجرة محراب من الرخام ، وألحق بها حجرة أخرى تسودها البساطة ، دفن فيها آق سنقر منسئى المسجد (لوحات ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ١٣ ملون ، ١٤ ملون ، ١٥ ملون).

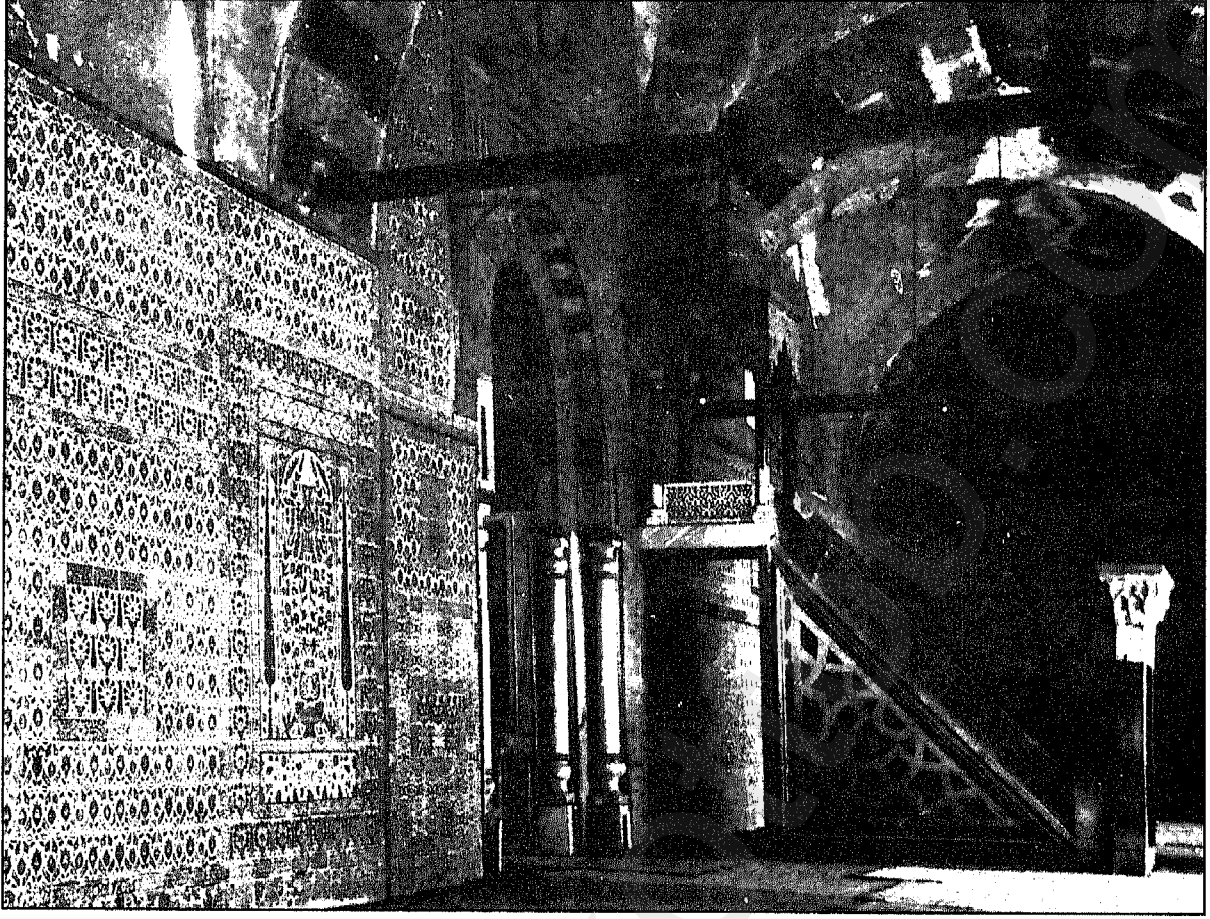
أنشأ هذا المسجد الأمير آق سنقر الناصري أحد مماليك الناصر محمد بن قلاوون ، في يناير سنة ١٣٤٧ ، كما أنشأ بجواره كتاباً وسبيلاً . ووضع تصميم المسجد على مثال المساجد الجامعة التي تتكون من أربعة إيوانات يتوسطها صحن مكشوف أكبرها إيوان القبلة ، ويشتمل على رواقين في حين يشتمل كل من الإيوانات الثلاثة الأخرى على رواق واحد .

وتعدّ الوجهية الغربية أهم وجهيات المسجد وبها المدخل الرئيسى ، وعلى يساره قبة بنيت لدفن الأمير علاء الدين كچك بن الناصر محمد بن قلاوون ، وتقع المئذنة الرشيقة بطوابقها الثلاثة في نهاية الوجهية ، وتزدان نوافذها بوزرات رخامية ملونة .

ويتميز هذا المسجد ببعض خصائص معمارية منها تغطية سقفه بقباب لازال بعضها قائماً ، وبمنبر من الرخام الملون نقشت بحاجزه زخارف بارزة مورقة ومحاليق كروم ، وهو أقدم منبر رخامي قائم بين الآثار الإسلامية بالقاهرة ، كما يتميز هذا المسجد بوجود طاقة واحدة بمقرنص القبة التي تعلو المحراب ، وأخرى



لوحة ٢٠٨ - الجامع الأزرق، تفصيل
لرخارف القيشاني.



لوحة ٢٠٦ - جامع آق سنقر [إبراهيم
أغا مستحفظان] أو الجامع الأزرق .
المنبر الرخامي ولوحات القيشاني تزين
جدار القبلة .

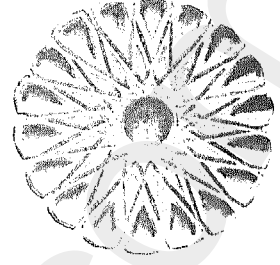


لوحة ٢٠٧ - الجامع الأزرق . تفصيل
لرخارف القيشاني .

تعلوها قبة محمولة على ثلاثة إيوانات تعلوها أنصاف قباب من المقرنصات تدفع بالنظر نحو القبة رمز السماء. وفي العناية بزخرفة هذه الدركاة ما يوحي بأنها تحيي الداخل أجمل تحية مرحّبة به ، ومنها يتجه الداخل يساراً ثم يميناَ ثم يساراً عن طريق دهليز إلى صحن مكشوف تشرف عليه أربعة إيوانات متقابلة ذات عقود أكبرها إيوان القبلة . وتأخذ التواءات الدهليز هذه بلبّ الزائر شيئاً فشيئاً بعيداً عن العالم الخارجى لتُفضى به إلى عالم خاص من السكينة والصفاء . وتنفرد كل مدرسة من مدارس المذاهب الإسلامية بإيوان . كما يتوسط الصحن المكشوف مiazza تعلوها قبة تستند إلى ثمانية أعمدة.

ويستريحى انتباهنا تصميم أرضية صحن الجامع بتقسيماتها التى تبدأ من قطع الرخام الملون الصغيرة التى لا يتجاوز حجمها بضعة سنتيمترات إلى كامل مسطح الصحن البالغ ضلعه ثلاثين متراً فى تدرّج وفى تكوينات هندسية تنمو من الداخل إلى الخارج مع الاحتفاظ بوحدة التصميم ، سالكة سبيل الوحدة مع التنوع وكأنها تخطيط مدينة رائعة التصميم . ويحيط بجدار إيوان القبلة طراز من الكتابة الكوفية البديعة فوق خلفية من التوريقات الخلابية فى تناسق واضح من حيث حجمها ومن حيث مكانها الذى تحتله من الجدار .

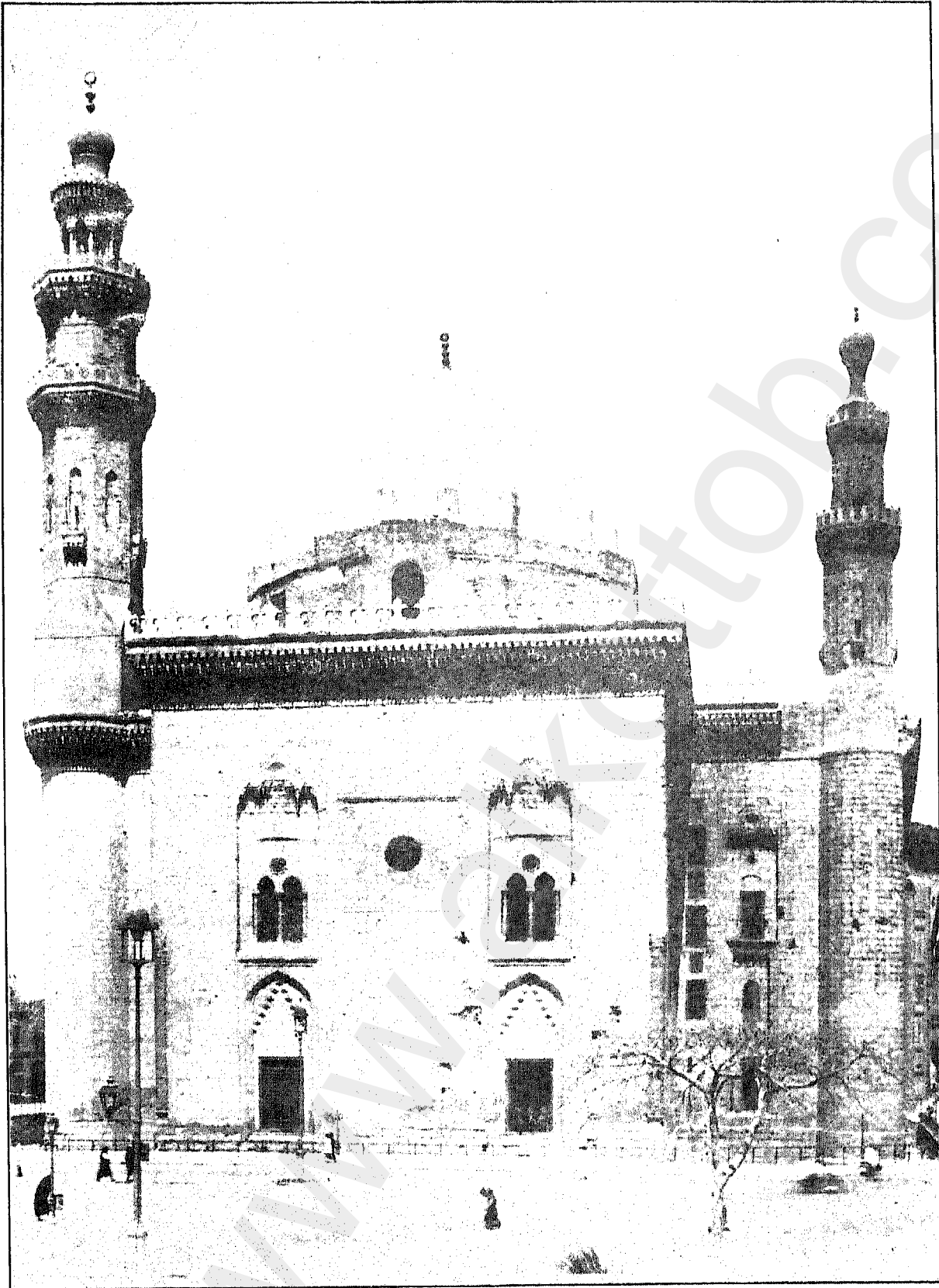
وعلى حين شُيّد إيوان كسرى الساسانى فى المدائن بطريقة إنشاء القبوات بدون عبوات خشبية ، وذلك برصّ حلقات القبو المتتالية مائلة عن المستوى الرأسى مستندة إلى جدار خلفى ، أنشئ الإيوان الكبير بمسجد السلطان حسن على عبوات خشبية قيل إنها تكلفت مائة ألف دينار . وقد يعود سبب هذا الاختلاف المعمارى إلى أن طريقة إنشاء قبو كسرى تستدعى أن يكون منحنى القبو على شكل مكافئ سلسلى^(٩٣) مما قد لا يتفق مع الفكرة المعمارية من الناحية الرمزية بالنسبة لقبو السلطان حسن ذى المنحنى المدبّب ذى المركزين السائد فى العمارة الإسلامية المصرية .

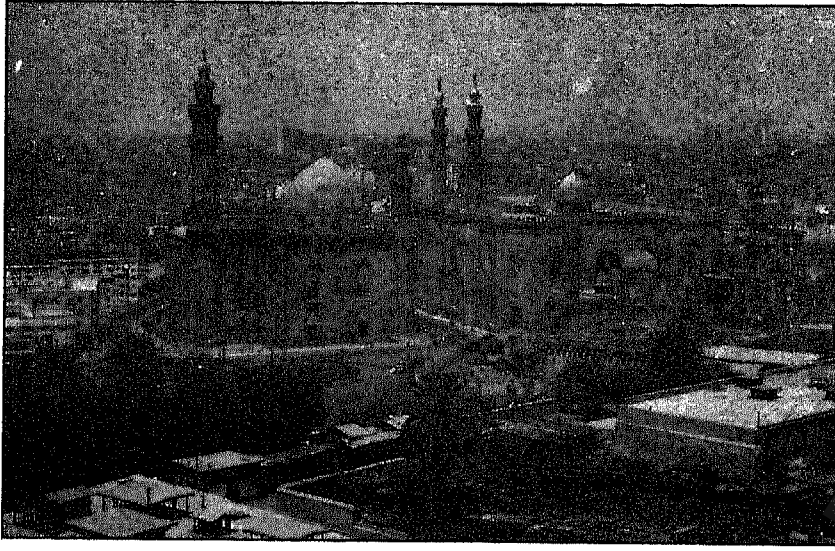


مدرسة ومسجد السلطان حسن

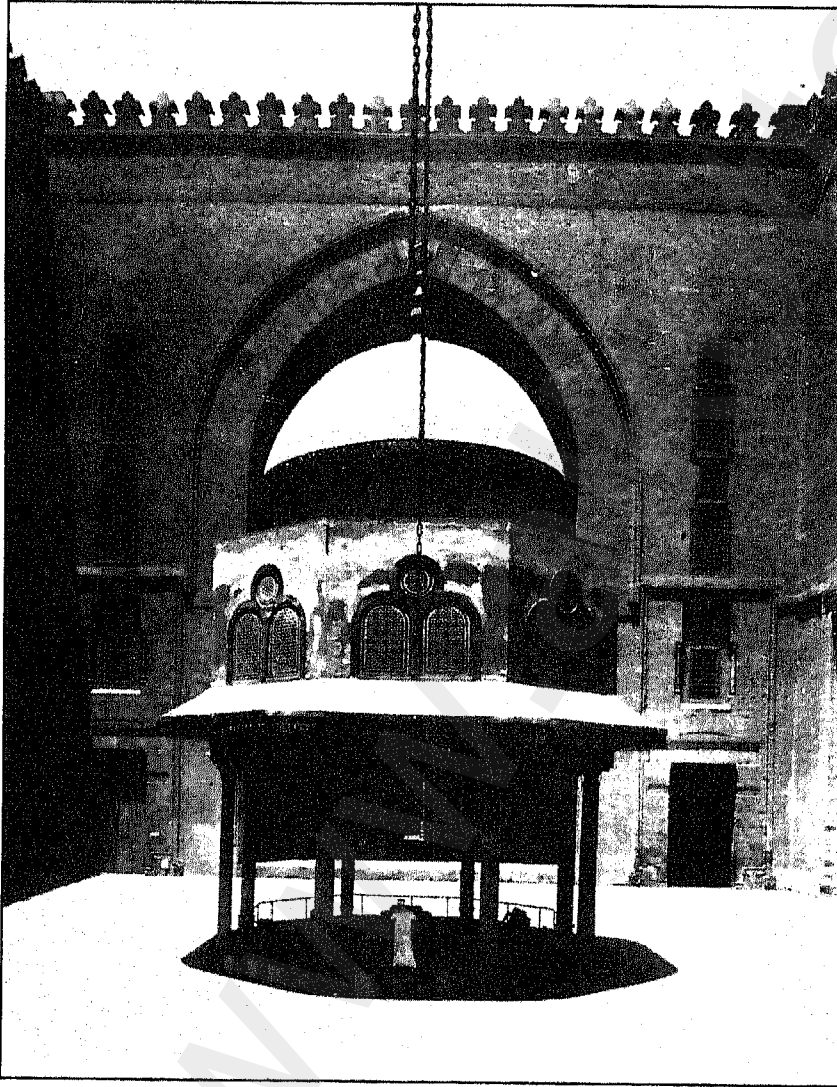
شيدها فى القاهرة السلطان حسن بن الناصر محمد ابن قلاوون بين سنتى ١٣٥٦ و ١٣٦٢ استمراراً لسياسة الحكام الأيوبيين فى بناء المدارس . وكانوا قد أكثروا من بنائها من قبل ، وهى تمثل أجمل ما وصلت إليه هذه الأبنية المنشأة على مسقط متعامد فى القاهرة . وما أكثر ما تباهى السلطان حسن بأن الإيوان الكبير فى مدرسته أعلى من عقد القصر الساسانى فى المدائن والمعروف باسم «طاق كسرى» . ومازال صحن الجامع المدرسة يأخذ بالبابنا بعظمته واتساعه . ويقول المقريزى إن ثمة منارتين كانتا تقومان على جانبى مدخل الجامع الذى يعد أروع المداخل فى عمارة القاهرة الإسلامية . وثمة تشابه بين هذا المدخل ومدخل مدرسة چوك فى الأناضول مما حدا ببعض الأركيولوجيين إلى الاعتقاد بأنه مستوحى منها . وقد بنى مدخل مسجد المؤيد [على مقربة من باب زويلة] محاكياً مدخل جامع السلطان حسن ، ونُقلت إليه بوابة جامع السلطان حسن الأصلية المصنوعة من صفائح النحاس المشغولة .

وجاءت عمارة الدهليز مبسّطة خالية من الزخارف تهيئ الزائر لتلقّى الأثر الجارف الذى سوف يغمره حين يقع بصره فى نهاية الدهليز على الصحن والإيوان الكبير . ويؤدى المدخل الرئيسى للجامع إلى «دركاة» فخمة



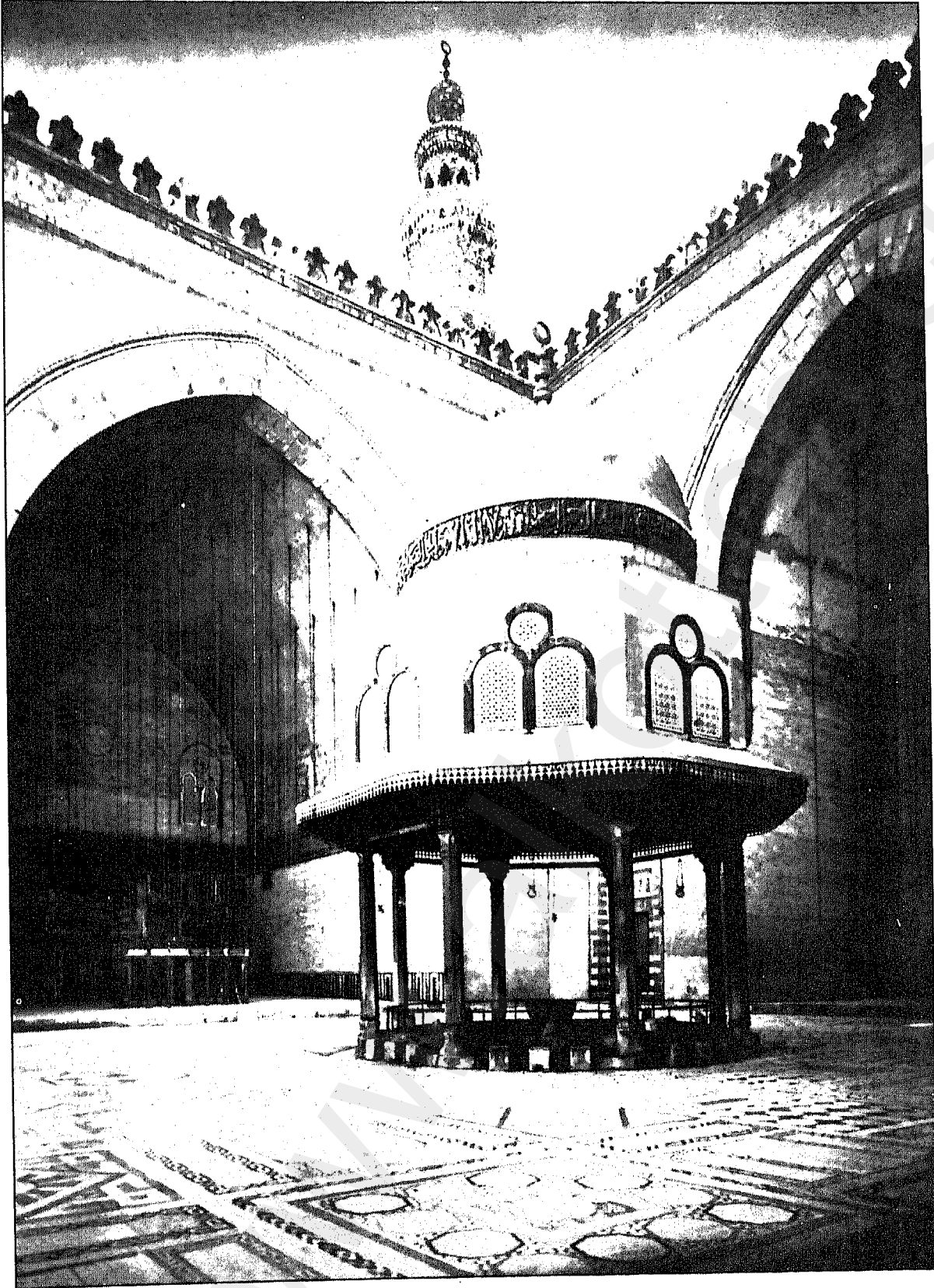


لوحة ٢٠٩ - جامع السلطان حسن ومدرسته . الوجهية الشرقية المطلّة على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ، وتنهض جنوبها المنارة الكبيرة . ويتضح من التركيب المعماري أن من قسام بتجديدها بعد سقوطها لم يراع أصول الذوق المعماري أو الدلالة الرمزية عندما قلب الأوضاع فوضع قاعدة المئذنة الجديدة المربعة فوق قاعدة المئذنة القديمة المستديرة على عكس ما كان ينبغي أن يحدث . وتنهض المئذنة الأقل ارتفاعا إلى الشمال من القبة . وبالرغم من أن هاتين المئذنتين والقبة لا تنتمي جميعها إلى التصميم الأصلي إلا أن جمال «الكتلة المعمارية» الأصلية يطغى على هذه العيوب في التفاصيل .

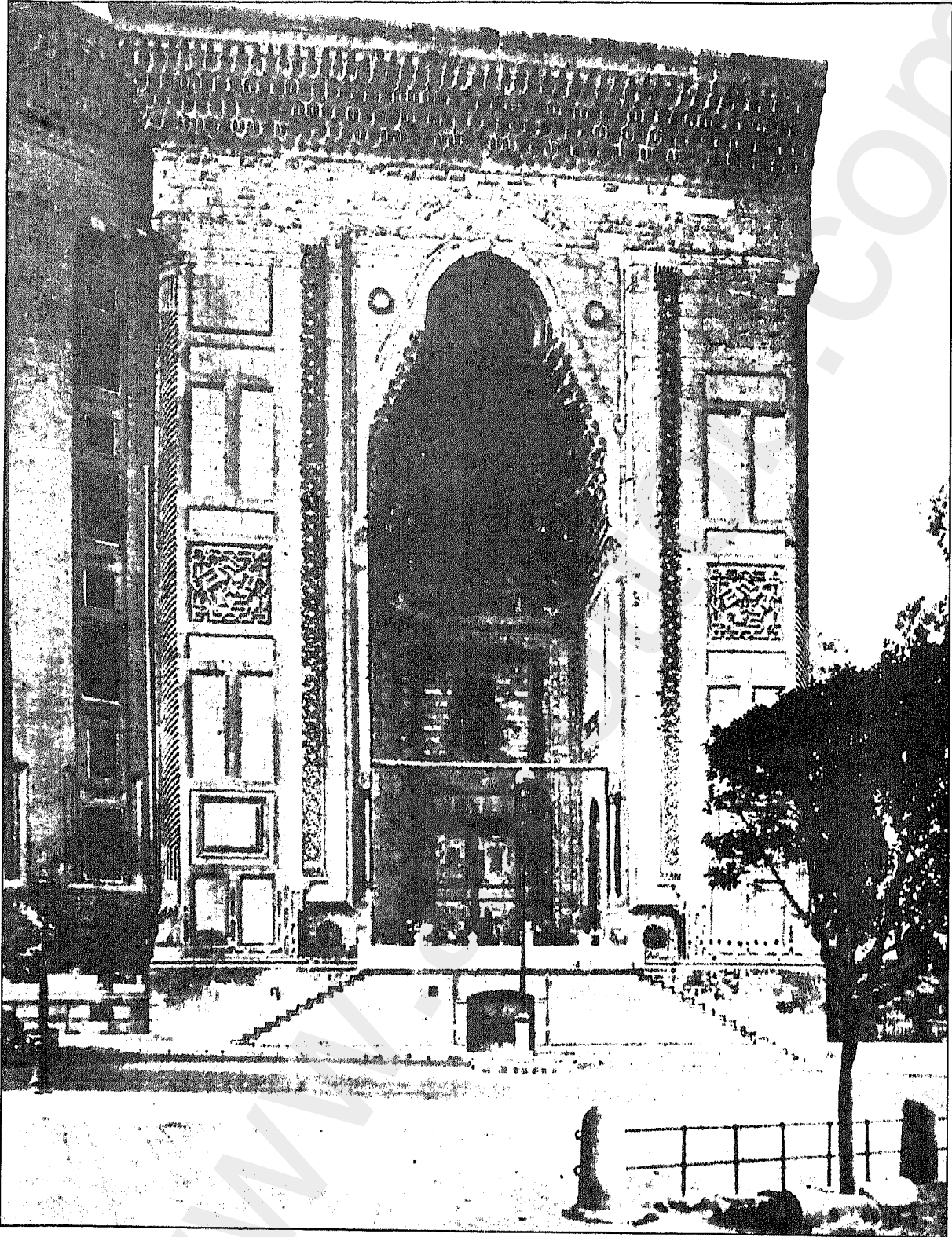


لوحة ٢١٠ - المفارقة بين جامع السلطان حسن وجامع الرفاعي ، حيث يبدو الأول وكأنه عمارة الدولة المصرية القديمة بجلالها وأصالتها ، على حين يبدو الثاني في عمارته الإسلامية المهجنة وكأنه العمارة البطلمية ، ولا غرابة فإن مصمّمه في أواخر القرن التاسع عشر هو المهندس النمسوي ماكس هرتز باشا .

لوحة ٢١١ - جامع السلطان حسن ومدرسته . الميضية وسط الصحن المكشوف ومن ورائها الإيوان الغربي .

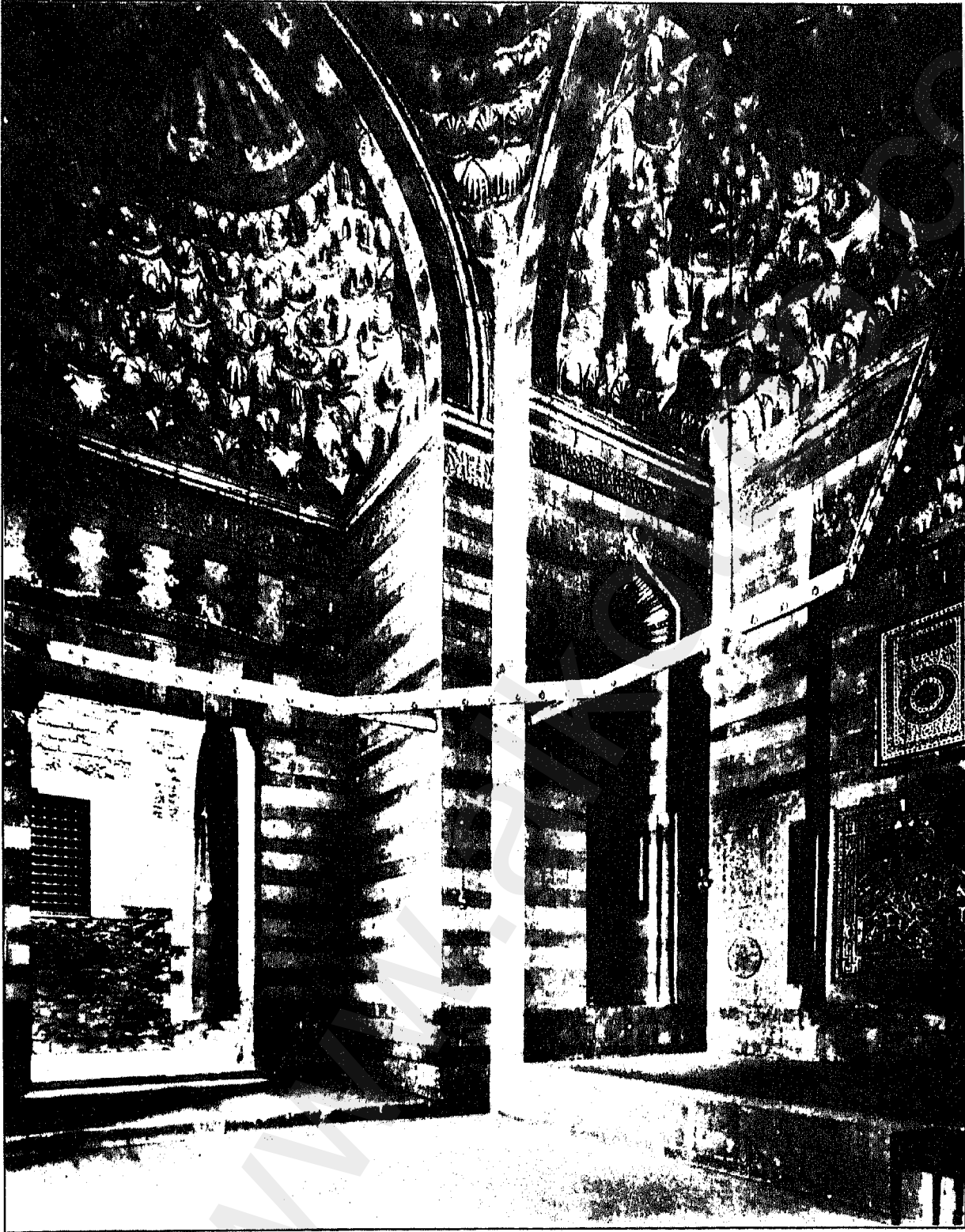


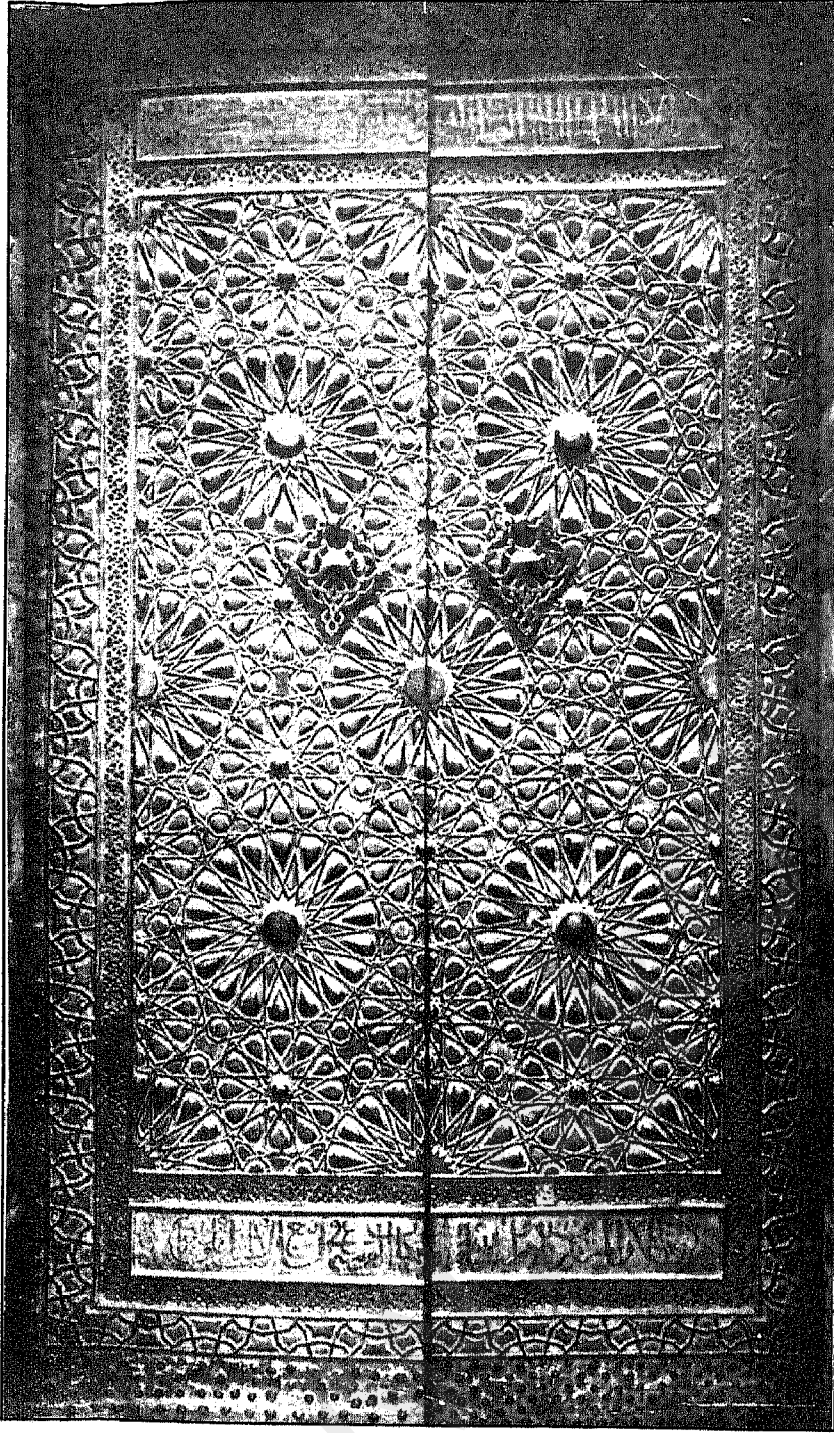
لوحة ٢١٢ - صحن جامع السلطان حسن . ومدرسته ، ويكشف عن التقاء السماء بالأرض وسموق المثذنة والشرافات ، كما يبدو جزء من الأرضية الرخامية ذات الفسيفساء الصغير [٣ سم] إلى كل مسطح الصحن [عرض ٣٠ مترا] في تكوينات هندسية نامية .



لوحة ٢١٣ - مدخل جامع السلطان حسن . وينتهي التكوين المعماري من أعلى بصفت من المقرنصات ، وصفم المدخل في دخول مغطى بمقرنصات تنتهي بنصف قبة ، ويكتنف جانبي المدخل حشوات تتوسطها حشوة مزينة بزخارف هندسية ، وتؤدي صفات نوافذ المدرسة نظرا لضيقها واستطالتها دورا كبيرا في الإحياء بارتفاع الوجهية والإلماح إلى مقياسها .

لوحة ٢١٤ - دركاة مسجد السلطان حسن .





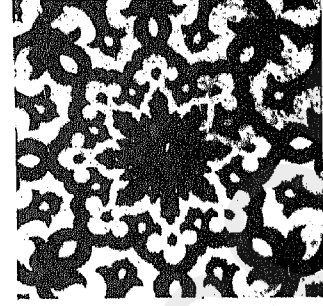
لوحة ٢١٥ - باب مسجد السلطان حسن ومدرسته . من النحاس المشغول ، وقد نقل إلى مسجد المؤيد بالقاهرة .

ولأول مرة تقوم قبة الضريح الرئيسية خلف جدار المحراب ، إذ كان المألوف أن تشغل القبة أحد أركان المسجد . ويرجع تاريخ إنشائها إلى القرن السابع عشر حيث حلت محل القبة القديمة . وبأركان القبة مقرنصات خشبية كبيرة ، نقشت إحداها لتمثل ما كانت عليه باقى المقرنصات عند إنشاء الجامع . وعلى يمين المحراب منبر رخامى من المنابر الرخامية القليلة فى العمارة الإسلامية .

وللمسجد وجهيتان هامتان ، أولاهما الوجهية الشمالية ، تزوّقها صُفوف مستطيلة تنتهى بمقرنصات ، وبها نوافذ مساكن الطلبة ، وتنتهى من أعلى - كما تنتهى الوجهية الشرقية والمدخل - بطنف عريض أخاذ من المقرنصات المتعددة الحطّات . ويقع باب المدخل المهيب فى طرف هذه الوجهية الغربى ، ويمتاز بضخامته وزخارفه المتنوعة المحفورة فى الحجر أو المكتسبة بالرخام ، وبمقرنصاته الخلابية .

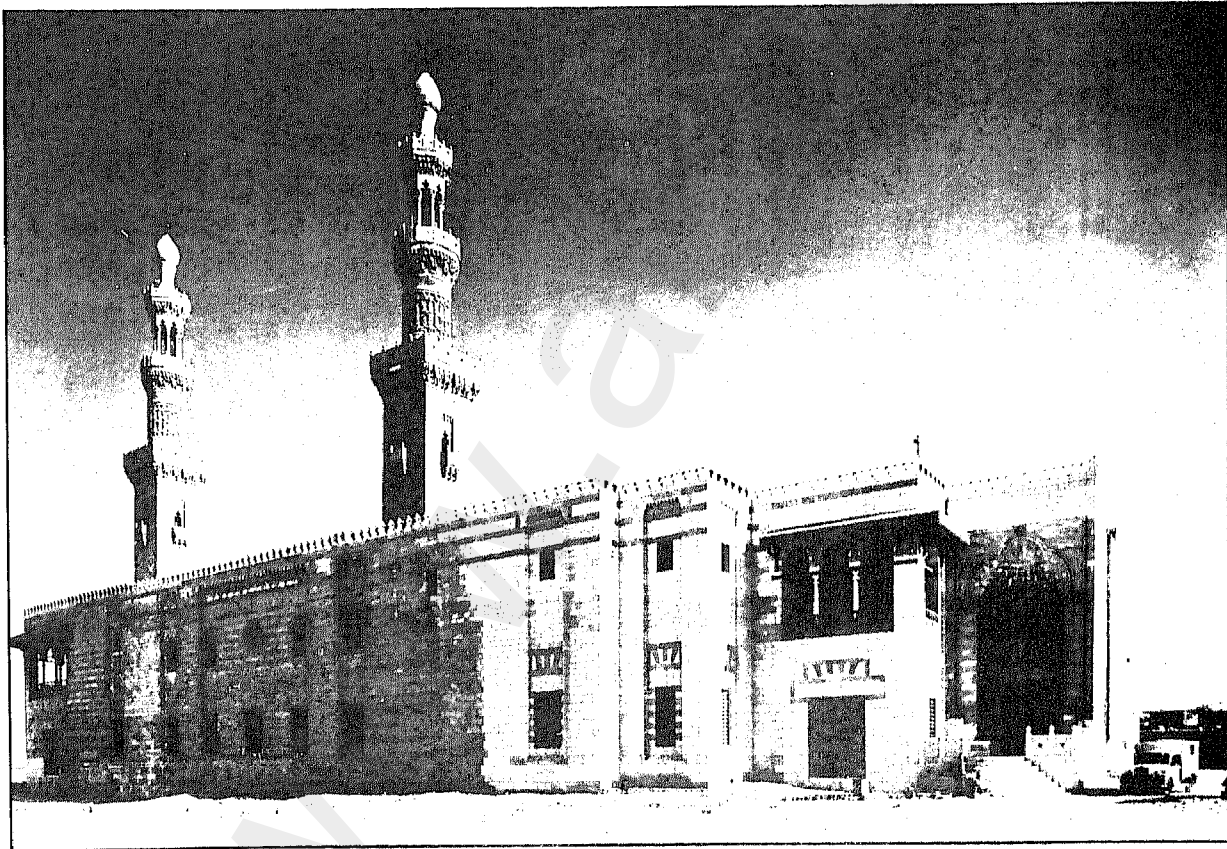
وتشرف الوجهية الشرقية على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ، وتنهض فى الركن الجنوبى الشرقى المنارة الكبيرة على حين تنهض المنارة الصغيرة الأقل ارتفاعاً فى الركن الشمالى (لوحات ٨ ، ١٦٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ١٦ ملون وشكل ٤٤) .

لأسرة برقوق ، وسبيلين وكُتَّابين لتعليم القرآن ، ورَبْعاً سكنياً . ويفرد هذا المبنى بخصائص معمارية ، فبه منارتان متماثلتان ، وقبتان كبيرتان متماثلتان في طرفي المبنى ، وثمة قبة صغيرة تالفة تقع فوق المحراب . وقد لجأ المعمارى في تصميم المئذنة إلى الأسلوب المملوكى في التدرّج بمستويات المئذنة ، والانتقال من المسقط المربع الرامز إلى الأرض نحو المسقط الدائرى الرامز إلى السماء ، كما تدرّج في نسب ارتفاع طوابق المئذنة التى تتضاءل كلما ارتفعنا لجذب النظر إلى أعلى . ويتكون البناء من صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات ، أكبرها إيوان القبلة ، يواجهه إيوان مماثل له وإن كان أقل اتساعاً . ويتكون سقفا الإيوانين من قباب حجرية نصف كروية تستند إلى عقود مرتكزة على أعمدة حجرية مئتمنة . أما الإيوانان الآخران فهما متماثلان



مسجد وخانقاه السلطان برقوق

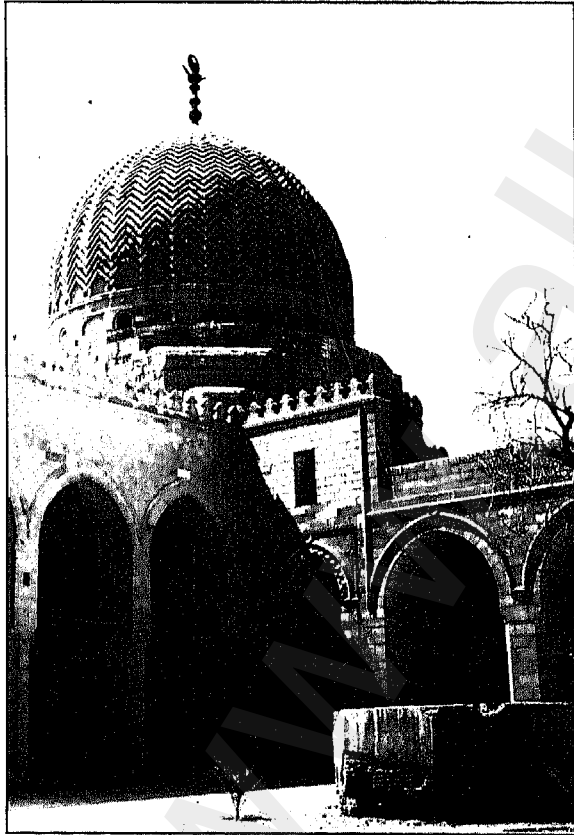
أنشأ السلطان فرج بن برقوق هذا المبنى عام ١٣٩٨ - ١٤١١ بقرافة المماليك ، وضمّنه عدة منشآت دينية وخيرية ، سابقا بذلك غيره من السلاطين في هذا المضمار . إذ جمع إلى خانقاه للصوفية ، مسجداً فسيحاً وضريحين



لوحة ٢١٧ - مسجد وخانقاه السلطان
فرج بن برقوق بقرافة الممالك . المنبر
الحجرى ذو النسب اللطيفة وزخارف
التوريقات المحفورة في البصلة التي تعلو
المنبر . وقد اعتنى الفنان بمقصورة الإمام
بتفريغ زخرفى يمثل زهرة الزنبق .

لوحة ٢١٨ - مسجد وخانقاه السلطان
فرج بن برقوق بقرافة الممالك . وتبدو
القبة بين إيوانين تزينها من الخارج
خطوط بارزة محفورة في الحجر على
شكل رقمى ٧ ، ٨ مكررين .

لوحة ٢١٦ - مسجد وخانقاه السلطان
فرج بن برقوق . الوجيهة الرئيسية
بقرافة الممالك ، ويبدو فيها عنصر
التماثل والتراصف واضحا ، وخاصة في
المنارتين التي انتقل فيهما المعمارى من
المسقط المربع الرامز إلى الأرض إلى
المسقط الدائرى الرامز إلى السماء ، كما
تدرج في ارتفاع طوابق المئذنة كلما
ارتفعنا لجذب النظر إلى فوق . ترى هل
قصد المعمارى بارتكان القبة العليا على
شكل البصلة فوق أعمدة ثمانية تخفيف
حدة تضاد كتلة البناء عند التقائه من
أعلى بالفضاء أم أنه لجأ إلى الأعمدة
الثمانية كى ينتقل من الشكل
الأسطوانى إلى المثلث الذى يحمل قبة
السماء ؟.



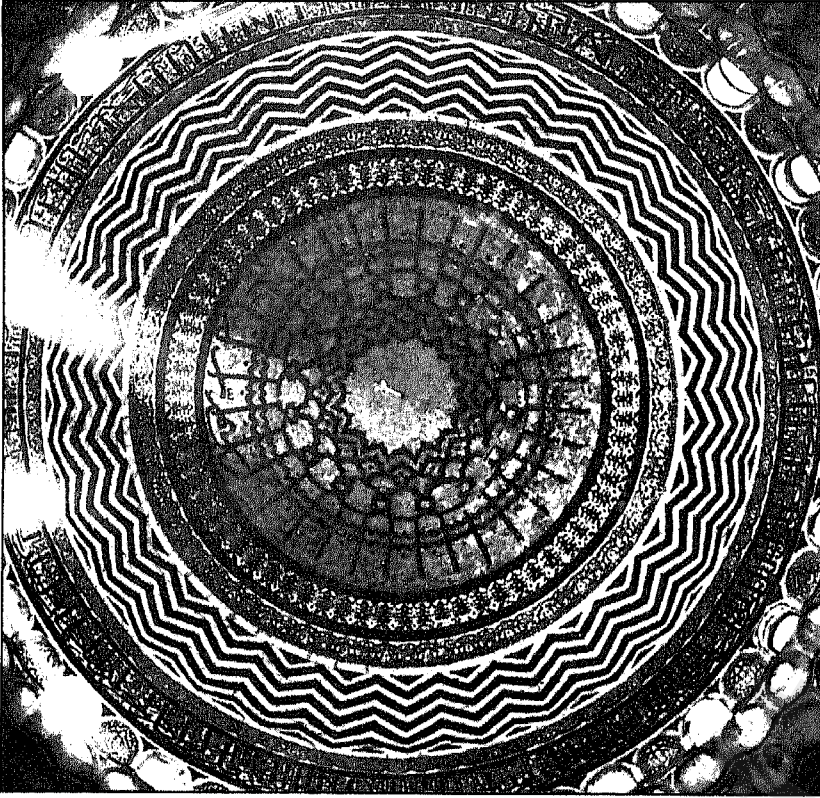
المبنى ، فثمة منارتين متماثلتين بالوجهية الغربية، وبطرفيها سبيلان متماثلان يعلوهما كُتَّابان متماثلان كذلك . وفي الوجهية الشرقية ، تحقق هذا التماثل في القبَّتين الكبيرتين المتماثلتين فوق طرفي الوجاهة ، يزيّن كلا منهما من الخارج خطوط بارزة محفورة في الحجر متعرّجة على شكل رقمي «٧» و«٨» مكررين . (لوحات ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، وأشكال ٤٥، ٤٦، ٤٧).

متساويان ، خلفهما حجرات الخلوة للمتصوفين. ويتميز المسجد كذلك بمنبره الحجري البديع ذي النقوش المحفورة المنوعة ، وقد أمر بإنشائه السلطان قايتباي عام ١٤٨٣ . ويقع مدفن السلطان برقوق تحت القبّة الشمالية في المكان الذي أوصى بأن يدفن فيه .

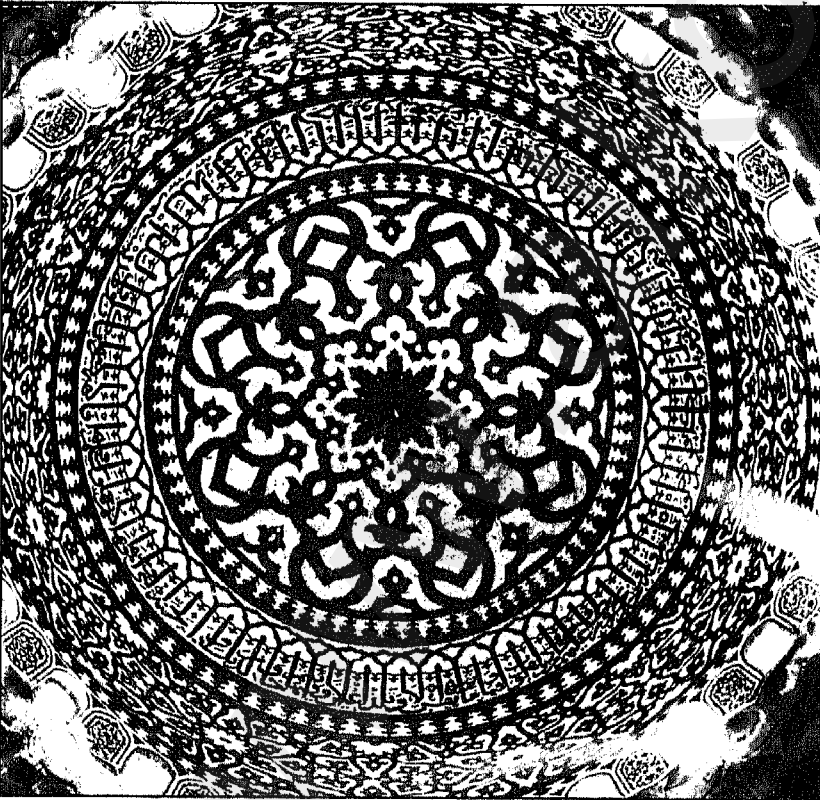
ولعل أبرز سمات المبنى هو التماثل والترصيف اللذان حرص المعمارى أشد الحرص على تحقيقهما في أجزاء

لوحة ٢١٩ - مسجد وخانقاه برقوق .
تبين هذه اللوحة روعة إدماج العمارة مع الزخرفة من حيث التشكيل والمقاييس والمساحات حتى في أدق التفاصيل ، مثل الكرانيش المحددة لطران الكتابة والكوى المستديرة . ويتجلى من كافة العناصر المشتركة في هذا التكوين مدى امتلاك المعمارى لخاصية الفن المعمارى الرفيع : من طراز الكتابة تعلوه صفوف الكوى المستديرة ومقرنصات الخناصر تتوسطها فتحات النوافذ وتعلوها شبابيك القبّة ثم القبّة نفسها .

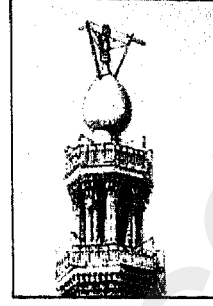




لوحة ٢٢٠ - القبة الجنوبية من الداخل
بمسجد وخانقاه برقوق بقرافة المماليك .
ونلمس في نقوشها التزاوج بين الكتابة
الخطية الجميلة والتوريفات الزخرفية
البيديعة في حلقات تفصل بينها أقاريز
دائرية من الشرافات وكان كلا منها
يتطلع إلى ما يعلوها من سماء حتى
تصل عين الرائي إلى مركز الدائرة التي
تتوسط القبة وكأنها مركز الكون .



لوحة ٢٢١ - القبة الشمالية من الداخل
بمسجد وخانقاه برقوق بقرافة المماليك
وتعلو ضريح السلطان برقوق . وتشهد
أنظارنا التنوعات العديدة التي اشتملت
عليها الزخارف التي تربط بين الكتابة
الخطية والأشكال الزخرفية الهندسية .
ترى هل ثمة اتفاق بين المصور الذي
زخرف هذه القبة من الداخل والنحات
الذي نحت سطح القبة الخارجى
بأشكال رقمى ٨٠٧ مما يوحي بفكرة
شفافية القبة أم هى محض صدفة
واتفاق ؟



مسجد السلطان فرج بن برقوق ومدرسته

أنشأ هذا المسجد السلطان الطاهر أبو سعيد فرج بن برقوق أول من حكم مصر من المماليك الجراكسة . وبنى المسجد وفق النظام المعماري الذي كان سائداً في ذلك الوقت وهو البناء على خطوط متعامدة ، ويتكون من صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات ، أهمها إيوان القبلة ، ثم الضريح . ولقد بذل القائم على بناء المسجد قدراً كبيراً من المهارة الهندسية والفنية أضفت على المسجد رونقاً بديعاً .

ويقع مدخل المسجد في الواجهة الجنوبية تزئينا المقرنصات والرخام المطعم في الحجارة وإفريز من التوريقات . وعلى امتداد الواجهة طراز بالحفر بالخط النسخ باسم الملك برقوق وبتاريخ الانتهاء من بناء المسجد سنة ١٣٩٠ م . وترتفع منارة المسجد الضخمة المثمنة الشكل في الركن الشمالي من المدخل القائم في الجهة الجنوبية منه ، وهي على ثلاث مستويات ، أدناها وأعلىها من الحجر الظاهر ، وأوسطها مكسوة بزخارف رخامية بديعة . وإلى جانب المنارة قبة بسيطة تحيط بها من أسفل ثلاثة صفوف من المقرنصات . أما أبواب المسجد فقد كُسيّت مصاريعها بصفائح النحاس التي زخرفت بتقاسيم هندسية تماثل أبواب مسجد السلطان حسن وقلاوون وغيرهما . وكانت الشبابيك في عصر

المماليك تُصنع من الجص المفرغ ، غير أن مهندس مسجد فرج بن برقوق زوّد الدخولات التي تعلوها مقرنصات الوجيهة بصفين من الشبابيك ، صنع العلوى منهما من الخشب المنجور .

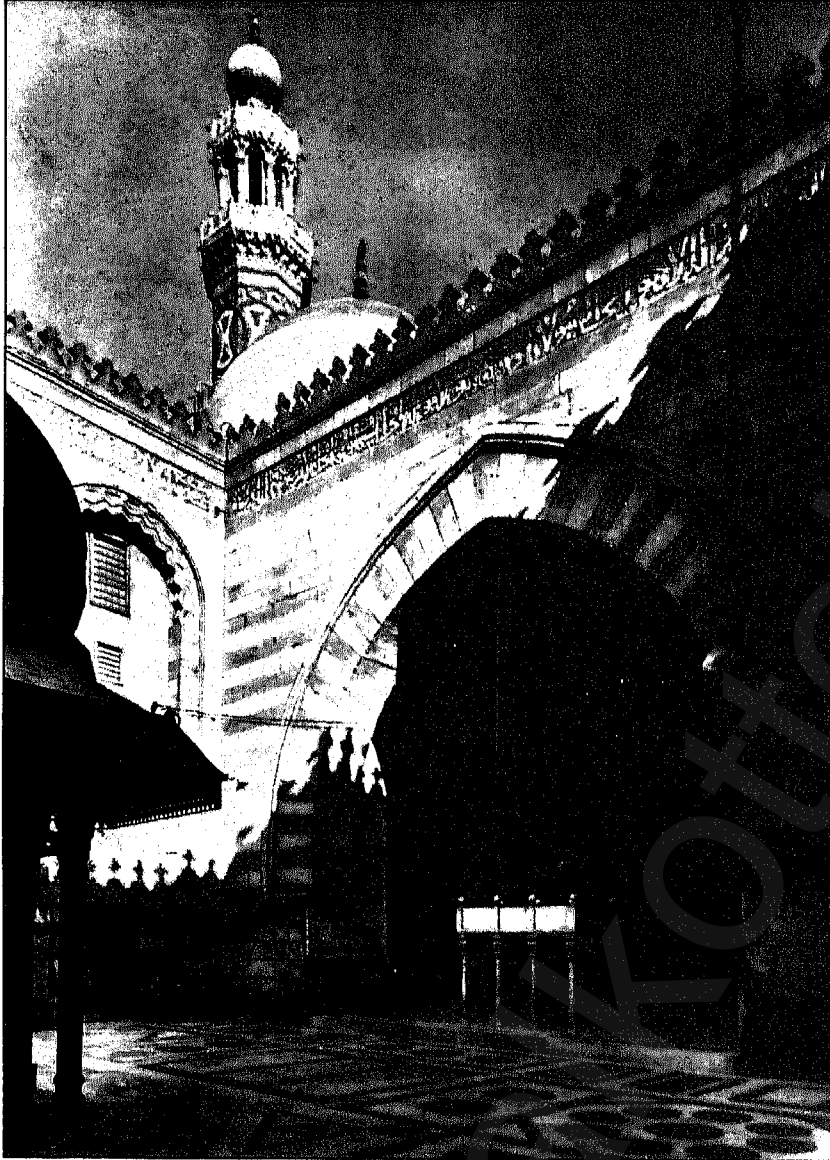
وفي صحن المسجد فسقية تعلوها قبة محمولة على أعمدة رخامية . ويكتسى قاعها بالرخام الأبيض تحليه أشرطة ودوائر من الرخام الأسود تتلائم تراكيبها مع زخرفة قبة المسجد المشيدة من الحجر المنقوش . وصحن المسجد مسقوف تعلو وسطه شخشيخة للإضاءة والتهوية . ويحيط بالصحن أربعة إيوانات تقوم على أربعة عقود ، أكبرها إيوان القبلة . وتناولت أيدي الفنانين المهرة أسقف الإيوانات بالنقش الملون المذهب يختلط فيها الأبيض الذي يتعاقب معه الأزرق والأحمر في تجانس وتمازج يشد الأنظار .

ويحمل إيوان القبلة القبة المزخرفة من الداخل ، وتكسو سفل جدرانه وزرة من ألواح الرخام الملون يعلوها طراز باسم منشئ المسجد وألقابه وبعض الآيات القرآنية والأدعية . وتصطف الشبابيك في أعلى جدران الإيوانات ، وكذلك في أعلى قاعدة القبة وكلها من الجص المشغول يملأ الزجاج الملون فراغاته ، كما يغشى الرخام الملون أرض المسجد كلها بإيواناته وصحنه (لوحات ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، وأشكال ٤٨، ٤٩) .



لوحة ٢٢٢ - مسجد فرج بن برقوق ومدرسة النحاسين . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر . عن روبرت هاى





لوحة ٢٢٣ - مسجد السلطان
فرج بن برقوق ومدرسته
بالنحاسين، ويبدو صفاً الشبابيك
الموجودة في الدخولات، والعليا منها
من الخشب المنجور. ونشهد
المئذنة بمستوياتها الثلاثة، وقد
كسيت أسطح المستوى الأوسط
منها بزخارف رخامية على شكل
دوائر متداخلة في نسق أخذ على
حين بنى المستويان الأعلى والأدنى
بالحجر الظاهر.

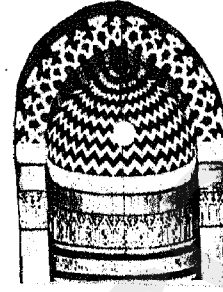


المئذنة ذات المستويات الثلاث التي
تشمخ إلى السماء مستجدية الرحمة
لتهبط إلى عباد الله المؤمنين بواسطة
الصحن.

والملاحظ أن اتساع إيوان القبلة يجعلنا
نحس بأن العقد خفيض بالقياس إلى
ارتفاعه، غير أن المعمارى لو كان
قد رفع العقد أكثر من ذلك بحيث
يأخذ نسبه المرتفعة لاضطر إلى النهوض
بكل المبنى فمرتفع به إلى منسوب عال قد
يخرج به عن التصميم العام.

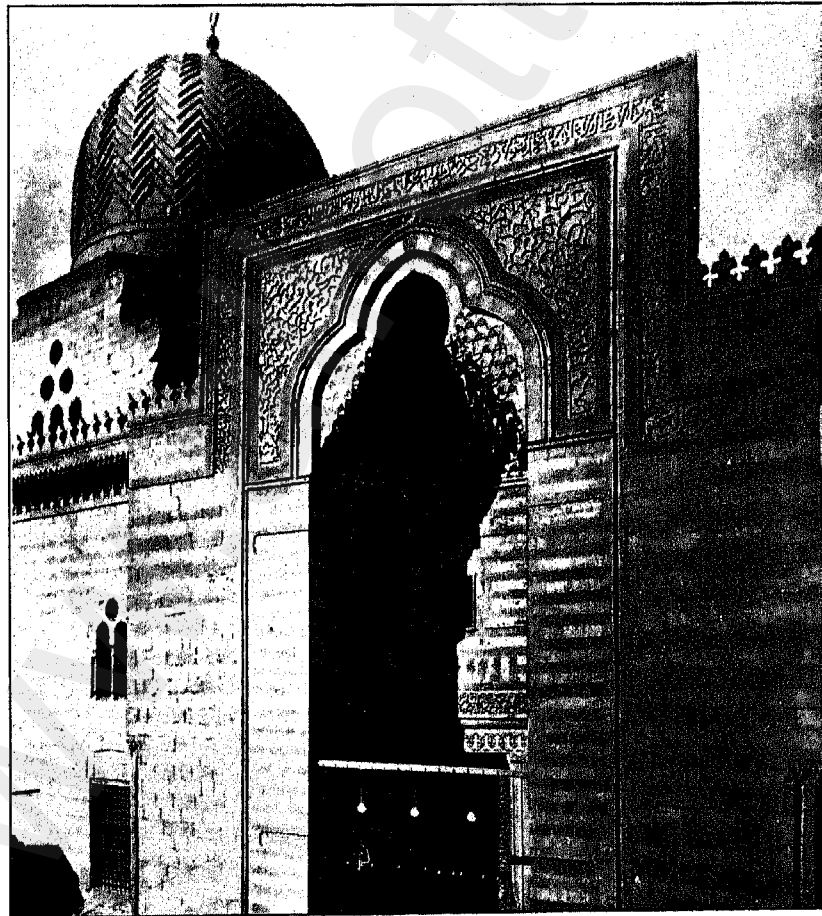
لوحة ٢٢٤ - صحن مسجد فرج
بن برقوق ومدرسته بالنحاسين. وتبدو
فيه إلى اليسار فسقية تحت قبة ترمز إلى
السماء تحملها ثمانية أعمدة رخامية،
وتنسب أرضية الصحن المكشوف
بتكويناتها الزخرفية الهندسية الفاتنة
من الرخام الملون، بينما ينهض عقد
إيوان القبلة المدبب بصنجاته المتبادلة
الألوان يعلوها طراز بالخط الثلث
لآيات قرآنية، ويتوّج جدار الصحن
شرافات زنبقية. كذلك تبدو قبة المسجد
التي تتميز بالبساطة وإلى جوارها

سجنا قضى المؤيد فيه مدة سجيناً عندما كان أميراً عانى خلالها الكثير من الأهوال ، فنذر إن هو ولي مُلك مصر أن يقيم مكان السجن جامعاً ، هو الذى يشرف الآن على شارع المعز لدين الله على يسار الداخل من باب زويلة .. وتكسو وجهة المسجد صفوف الأبلق تعلوها الشرافات [العرائس] ويتخلل الوجهية صفان من الشبابيك . وفى طرفها الشمالى مدخل مهيب سامق تعلوه مقرنصات متعددة الحطات . وتحيط بالقبة النصفية التى تعلو المدخل واجهة حجرية مربعة عليها زخارف محفورة ويحيط بأضلاعها الثلاثة طراز منقوش عليه بالخط الكوفى عبارة «لا إله إلا الله ، محمد رسول الله» فى تكرار متتابع . وتقع قبة المسجد إلى جوار المدخل وورائه وتزيّن سطحها زخارف متعرجة على شكل رقمى ٧ ، ٨

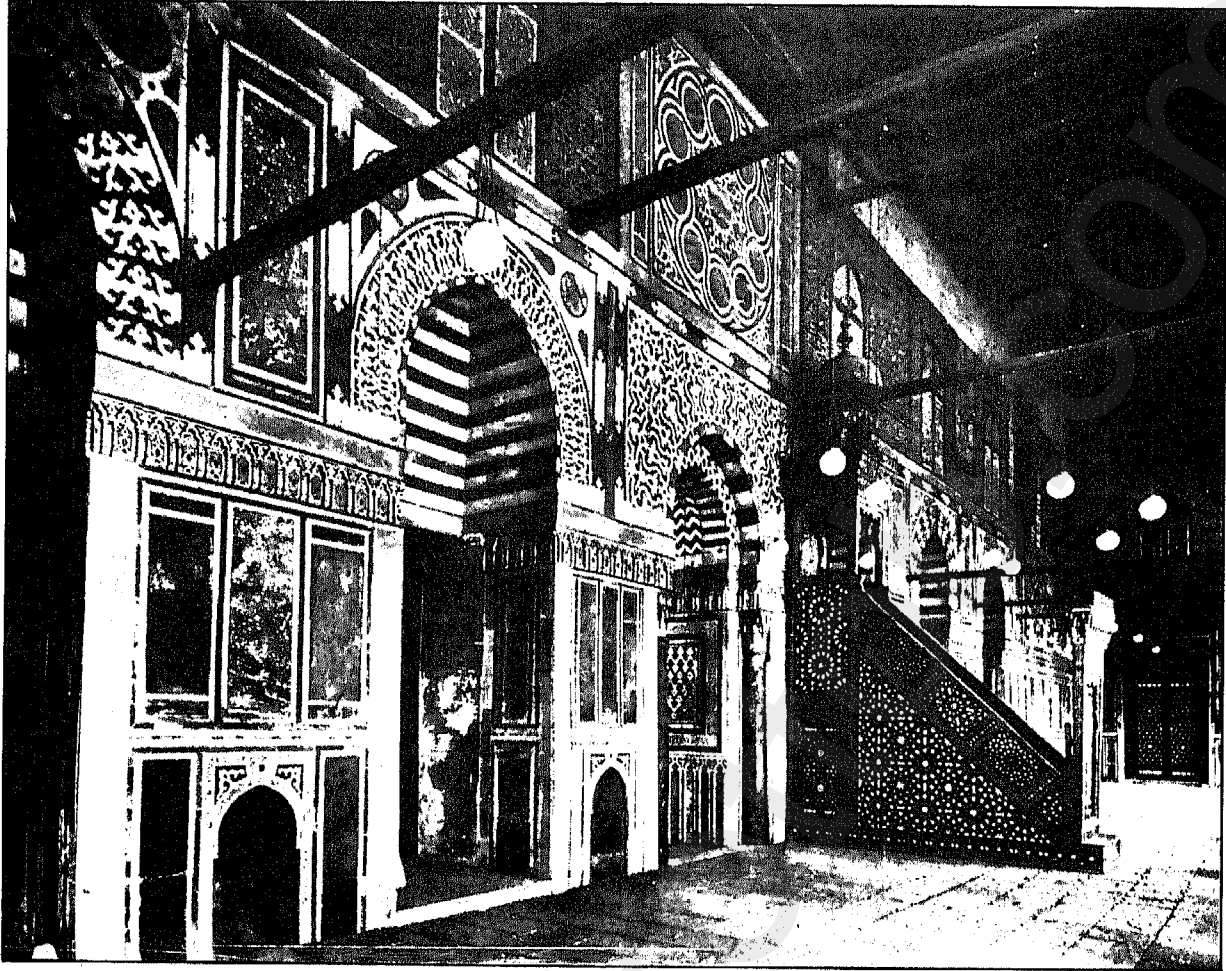


جامع المؤيد

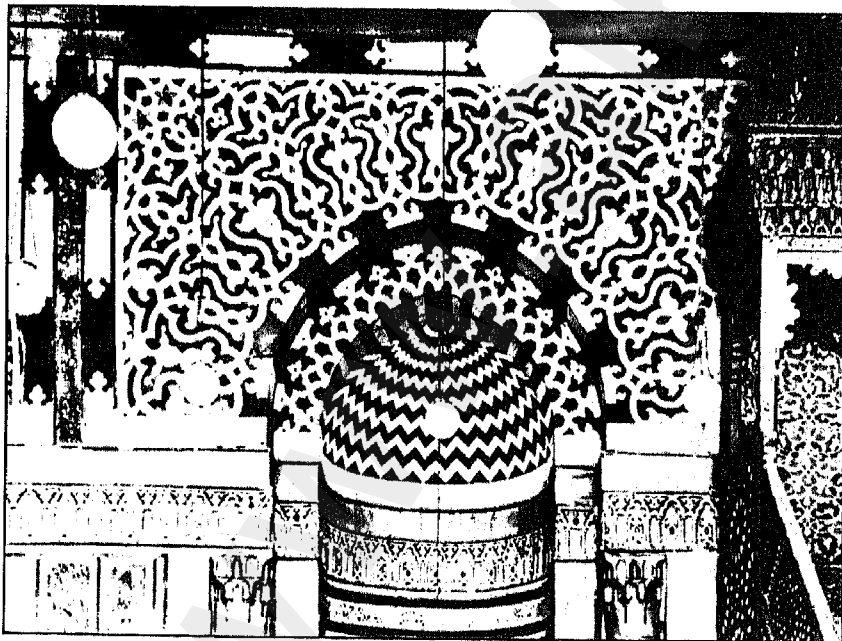
كان السلطان المؤيد (١٤١٥ - ١٤٣٠) من مماليك الظاهر برقوق الذى أعتقه وقدمه فأخذ يترقى إلى أن تربع على عرش مصر . وكان موقع جامع المؤيد من قبل



لوحة ٢٢٥ : جامع المؤيد



لوحة ٢٢٦ - جامع المؤيد من الداخل



لوحة ٢٢٧ - جامع المؤيد . تفصيل من القبلة .

المزخرف الذى على مدخل باب المسجد هو فى الأصل باب مسجد السلطان حسن ، وقد أمر السلطان المؤيد بانتزاعه من مكانه إلى مسجده ، ويعدّ هذا الباب من أبداع الأبواب النحاسية المشغولة وأدقها صنعا (لوحة ٢١٥) ..
وكم كان المهندس موفقا فى ابتكاره حين وقع اختياره على برجى باب زويله ليقيم فوقهما مئذنتى الجامع (لوحات ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ١٧ ملون) .

متعاقبة . وللجامع صحن فسيح تحيط به أربعة أروقة لم يحفظ لنا الزمن منها غير رواق القبلة الذى أسرف المهندس فى تجميله وتزيينه فجمع بين شتى ألوان الحرف الزخرفية لاسيما تكسية الأسفال الجدارية بالوزرات ، هذا إلى النقوش البديعة التى تعلوها منسابة إلى السقف والتى ضمت إلى تنوع صيغها رقة ألوانها وتناغمها ، كما يطالعنا المحراب الرخامى ببهائه .
وجدير بالتنويه أن الباب المصنّف بالنحاس المشغول

والوكالات ، بل أنشأ أيضاً طابقتين إحداهما في رشيد والأخرى بالإسكندرية (لوحة ١٧٥) ، وكان قد عهد ببنائهما إلى مهندس ألماني غير أن طرازهما المعماري جاء محاكياً لما عُرف في جنوب إيطاليا ، كما عُنِيَ بتجديد وترميم الكثير من العمائر التي أنشأها أسلافه . ولقد أكثر من بناء المساجد ، فله في القاهرة وحدها ثلاثة مساجد أحدها بالروضة، وآخر بقلعة الكيش ، والثالث وهو الذي يضم ضريحه في قرافة المماليك والتي أطلق عليها قرافة قايتباي . كذلك شيد منشآت عدة خارج القاهرة منها مساجده في مدينة الفيوم وغزة ومنها القناطر التي أقامها قرب سقارة .

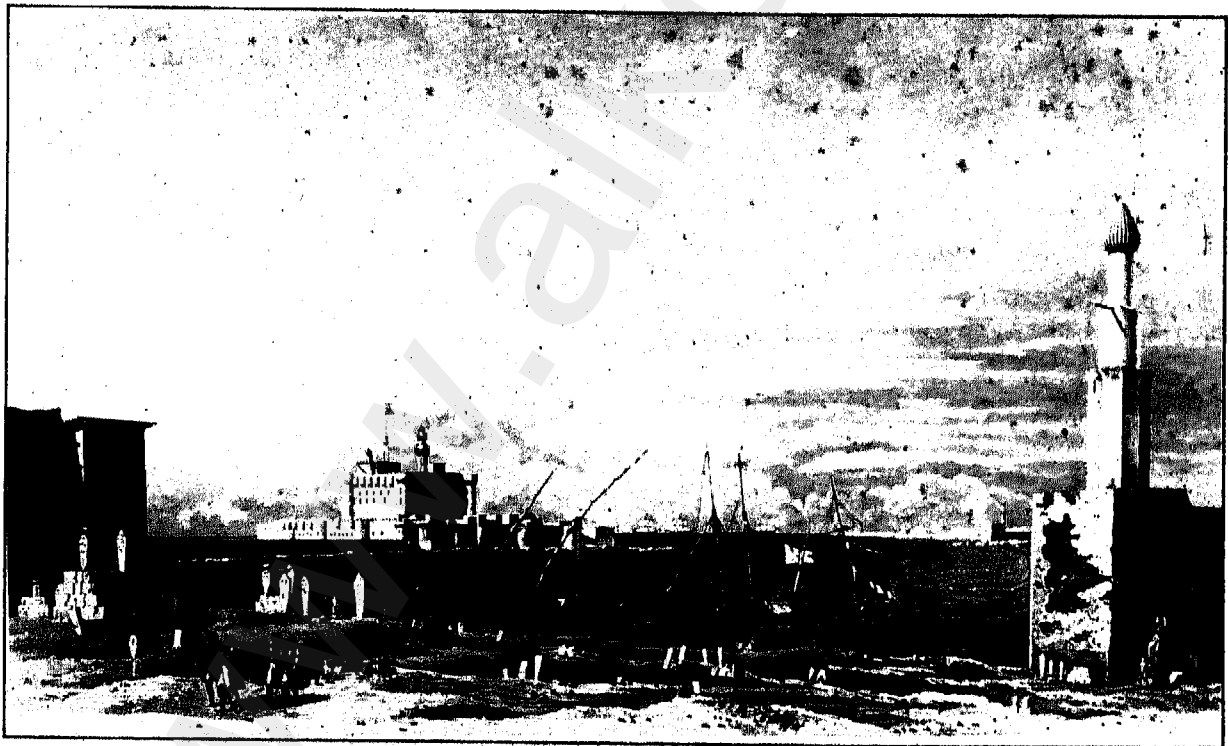
ويعدّ مسجد قايتباي بالقرافة من أشهر مساجدها وأفخمها على الإطلاق ، كما يعدّ نموذجاً فذاً لفن العمارة المملوكي . والمشاهد لهذا المسجد يفيض إعجاباً بجمال التصميم وتناسق النسب ودقة الصنعة وروعة النقش

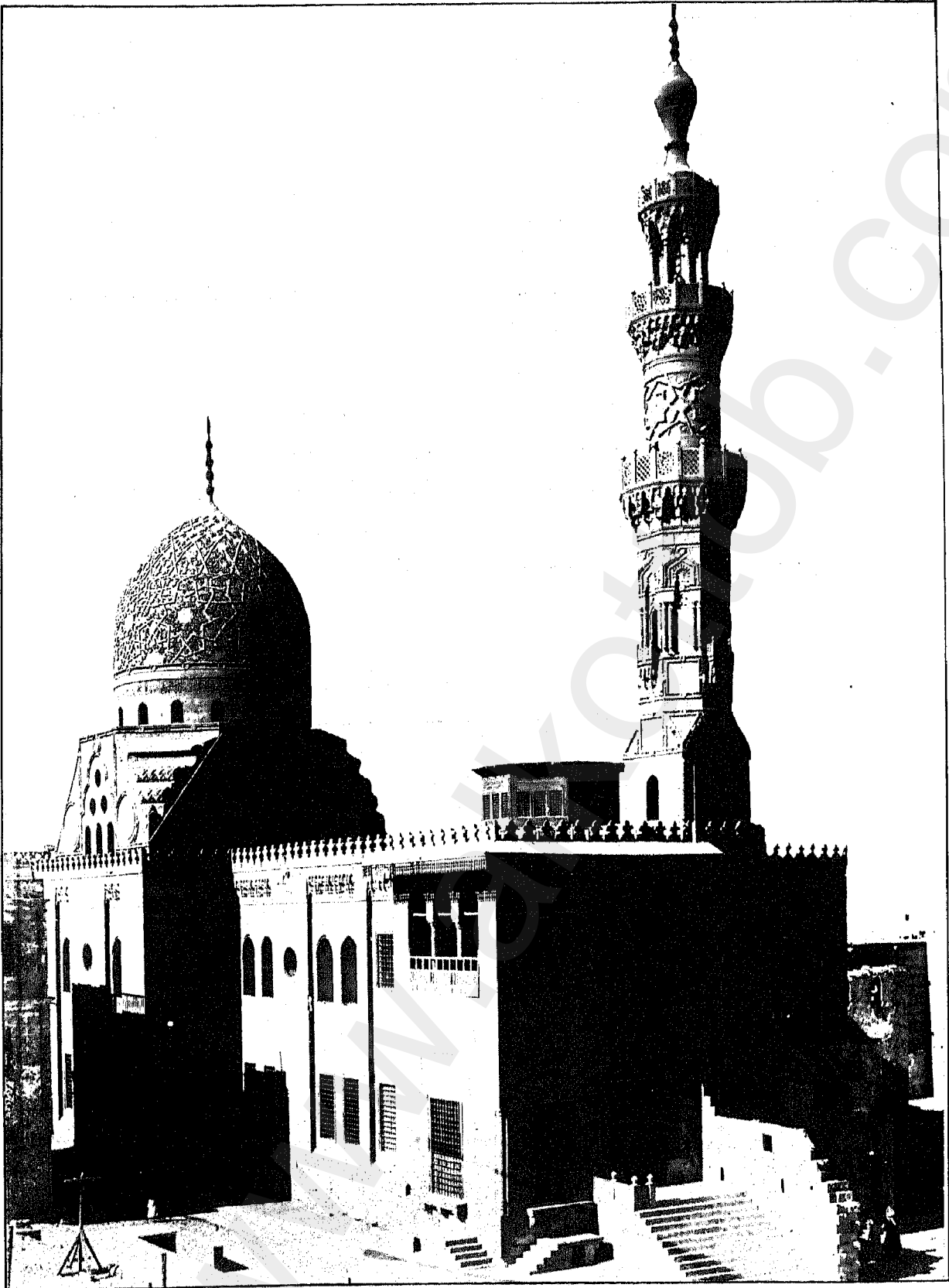


مسجد وضريح السلطان قايتباي

أنشأ هذا المسجد الملك الأشرف أبو النصر قايتباي المملوكي الذي كان شديد الاهتمام بالعمارة والبناء فازدهرت في عهده العمارة الإسلامية ازدهاراً عظيماً ، فلم تقتصر منشآت قايتباي على ما هو خيرى منها فحسب كالأسبلة وأحواض سقى الدواب والخانقاوات

لوحة ٢٢٨ - طابية قايتباي بالإسكندرية . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر بالإبرة . عن كتاب «وصف مصر»





وبديع الزخارف ، ولم يضم المسجد ضريحاً فحسب بل ضم كذلك سبيلاً ومدرسة . وقد نسَّق المعماري كافة هذه المنشآت المتباينة الوظائف في نظام هندسى فنى رائع، ووزَّعها توزيعاً أضفى على المسجد رونقاً وجمالاً ساحراً ، مع الاحتفاظ بالوحدة في التصميم ، فجاء السبيل والكتّاب «المدرسة» ومدخل المسجد على يسار الواجهة، أما المنارة التى لا ضريب لها جمالا وروعة بين المآذن فى العصر المملوكى فعلى يمينها ، وتوجت القبة مؤخرة البناء ، وزيّنت الواجهة بالزخارف والأحجار المنقوشة .

وقد شيّد المسجد على غرار المدارس ذات التخطيط المتعامد ، إذ يتكون من صحن مسقوف تتوسطه شخشيخة ، وتطلّ عليه أربعة إيوانات متقابلة من خلال عقود أربعة . وقد راعى مهندس المسجد أن يكون إيوان القبلة هو أكبر الإيوانات ، يليه الإيوان المقابل له [الإيوان الغربى] ويفوق الإيوانين الشمالى والجنوبى حجماً . وجعل عقوده من الحجر الأبيض والأحمر فى نظام زخرفى رائع ، ثم كسا الإيوانات الثلاثة بأسقف خشبية . واكتست جدران إيوان القبلة بالأواح الرخام الملون ، وهوينقسم إلى ثلاثة أروقة أوسطها مغطى بسقف مستو نُقِش بزخارف مذهبة جميلة ، ويتوسط الإيوان محراب من الرخام المطعم بفصوص الصدق ، وأرضيته بالرخام الملون .

ولما كان المسجد قد بُنى ليكون ضريحاً أيضاً فإن الإبتقان والإبداع فى تزويق إيوان القبلة قد ماثلهما ما جاء من الإبداع والإبتقان فى الضريح الذى اكتست جدرانه بوزرة من الرخام الملون الجذاب . وكذلك المحراب فقد صنّع من الرخام الملون ، كما زيّنت مقرنصات الضريح المتدلية من الأركان بنقوش رائعة ، تنفتح فى أعناقها شبابيك من الجص المفرغ مُلئت فراغاته بالزجاج الملون ، ثم أحيطت تلك الشبابيك الرائعة فناً وإبداعاً بنقوش مذهبة .

إن هذا البناء ينتقل بنا من الطابع الصارم لمبنى

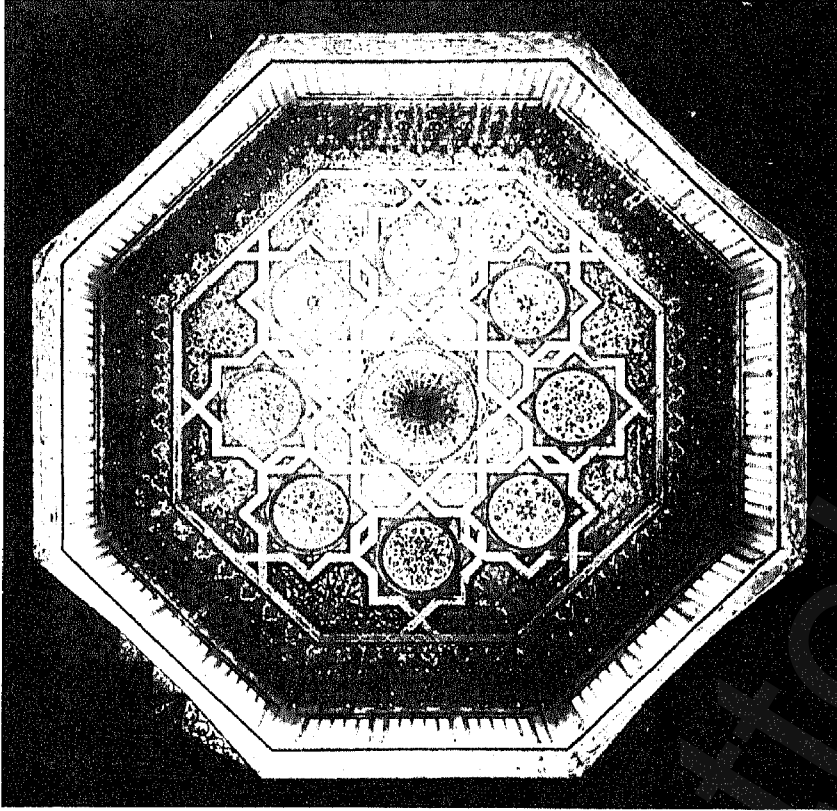
لوحة ٢٢٩ - مسجد وضريح قايتباى بقرافة المماليك . الواجهة الشمالية الشرقية ، ويشد أنظارنا النغمين الزخرفيين المتزاوجين المتلاحقين كالفوجة الموسيقية فوق السطح الخارجى للقبلة ، أحدهما هندسى مستقيم الخطوط والآخر نباتى محوّر . وكلاهما فى صعودهما نحو القمة يخضع لتحولات تختصر العناصر الزخرفية بطريقة عبقرية نادرة حتى تستوعبها القمة الضيقة للقبلة فى سلاسة طبيعية دون افتعال ، وهذا مثل آخر من أمثلة تحقيق مبدأ الوحدة مع التنوع فى العمارة الإسلامية . على حين تشمخ المئذنة كعادة فاتنة اكتست بالمزيد من الثياب المطرزة، وإن لم يؤثر هذا الغلو فى الزينة على روعة تكوينها العام الذى تتناقص طبقاته فى الارتفاع موحية للرائى بالحركة وهى ترقى صوب السماء ، وتبدو الحيلة التى لجأ إليها المعماري فى كسوة منطقة الانتقال من المربع إلى المثلث الذى يحمل القبة بطريقة ارتقى بها من الناحية الإنشائية إلى التعبير الفنى فى التكوين المعماري .



لوحة ٢٣٠ - مسجد وضريح السلطان قايتباى من الداخل . الإيوان الغربى بعقده الذى يطل على الصحن المكشوف .

نجمى مستقيم الخطوط والآخر نباتى محوّر ، وفى صعودهما نحو القمة تجرى التحوّلات التى تختصر العناصر الزخرفية بطريقة عبقرية حتى تستوعبها القمة الضيقة للقبة فى سلاسة طبيعية دون تكلف أو افتعال . وهذا مثال رائع من أمثلة تحقيق مبدأ الوحدة مع التنوع الذى عرضنا له عند تناول القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية . وتلفتنا فى جامع قايتباى كسوات الرخام الملون التى تكاد تغطى البناء كله ، والحشوات الدقيقة من الزخارف الهندسية التى تكسو الوجهية ، والسقف الخشبي التّياّه بلون الذهب، والذى هو أقرب إلى زخارف البيوت الخاصة فى ذلك الوقت منه إلى سقوف أضرحة الموتى (لوحات ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢) .

العصور السالفة إلى أسلوب جديد نابض بالحياة والبهجة وكأنه عالم شاعرى من الخيال الخصب تتراقص فيه الألوان الزاهية الملتفة بالسحر والرشاقة . وما نملك غير أن نستسلم للمتعة التى تشيعها إبداعات هؤلاء الفنانين. ثم ما أولانا بأن نحسّ بما بيننا وبين هؤلاء الفنانين من وشائج وثيقة قديمة تربط بيننا معا . وبالمقابلة بين مسجدي برقوق وقايتباى نلمس مفارقة كبيرة ، بين البساطة التى تخلب اللب فى البناء الأول ، وبين الغلو فى الزخرفة الرهيفة الذى يسود المبنى الثانى . وعلى حين يتميز جامع برقوق بقبابه الحجرية ذات الزخارف المتعرجة المبسطة والتى أنشئت لأول مرة فى القاهرة ، يشتمل السطح الخارجى لقبة قايتباى على نغمين زخرفيين متزاوجين متلاحقين أحدهما هندسى



لوحة ٢٣١ - سقف «شخشيخة»
مسجد قايتباى ، ويتميز بنقوشه
الزخرفية والنباتية ، ويقوم على
فكرة المثلث المتعدد في كافة
عناصره Expanding Octagon
منتهيا بالمثلث الأكبر المحيط
بالشخشيخة.

لوحة ٢٣٢ - قبتا فلاون وقايتباى

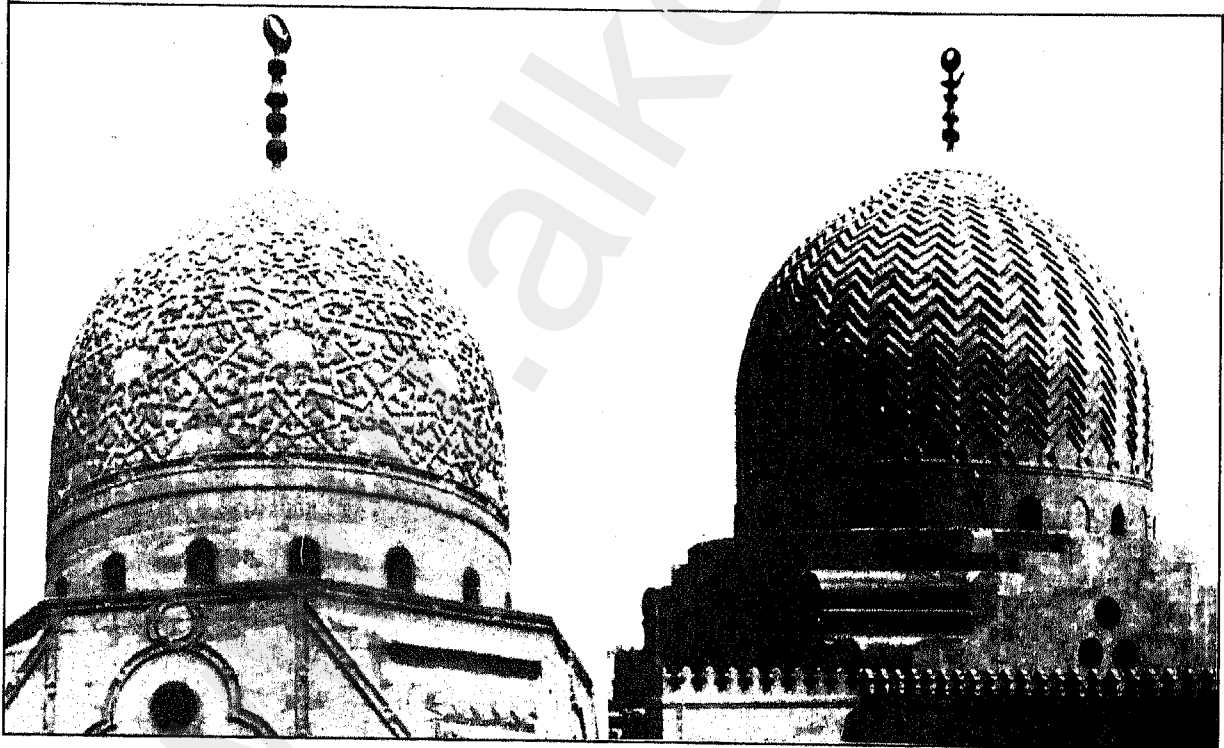
«أنا المعمارى المبدع ،

زمام الروح والقلب في يدي .

أنا وحدى أطوع الحجر

فأحيله .. صمتا وسكينة»

أنطوان ده سانت إكزوپرى

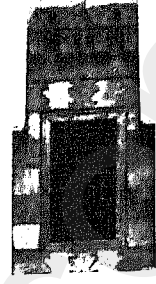


ويشمل هذا المسجد كافة الخصائص التي تميز أجمل نماذج العمارة في عصر قايتباي ، فعلى حين اكتست أرضية الضريح بالرخام وغطيت جدران إيوان بحشوات رخامية ، شُيد الداخل بالحجر المنقوش . وللغناء المغطى سقف منقوش مذهب تتوسط مساحته شخشيخة . وللمسجد أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ثم الإيوان المقابل له .

وتكسو حوائط إيوان القبلة وزرة رخامية مرتفعة يتوسطها محراب من الرخام الملون ، ويلى المحراب منبر خشبي رائع يمثل أرقى مستويات النجارة العربية . وإلى يمين مدخل المسجد منارة ذات ثلاثة طوابق ، أولها مئمن ، وثانيها أسطوانى ، وثالثها أعمدة رخامية تستند إليها الخوذة .

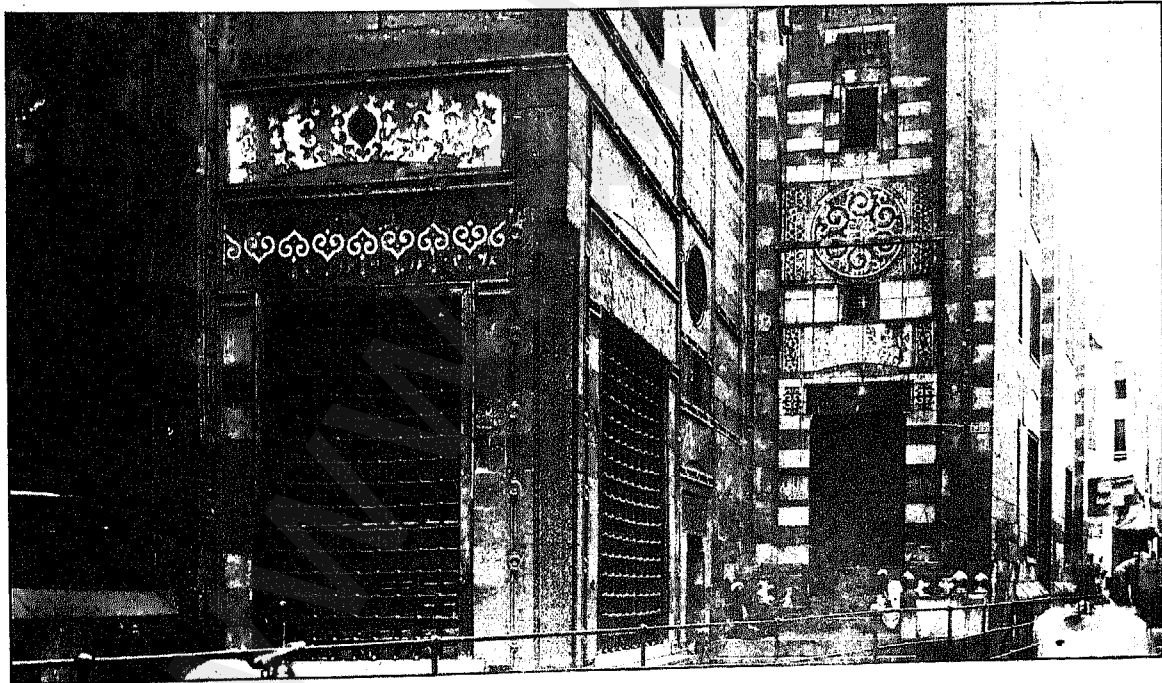
والقبة التي تعلو الضريح بسيطة التكوين من الخارج على عكس مثيلاتها في ذلك العصر . وتعلو الحوائط تحت القبة نوافذ من الجص المفرغ المحلى بالزجاج الملون ، وقد غطى باب المسجد بطبقة من النحاس المنقوش (لوحة ٢٣٣ ، شكل ٥٠ ، ٥١) .

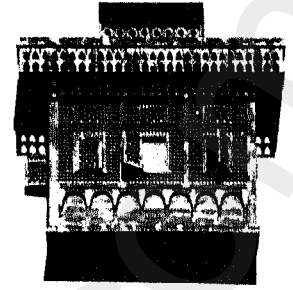
لوحة ٢٣٣ - مدخل مسجد قجماس الإسحاقى ، ويبدو فيه السبيل . الدرب الأحمر .



مسجد قجماس الإسحاقى

أقامه في القاهرة سنة ١٤٨١ أحد أمراء المماليك الجراكسة وكان يتولى وظيفة العناية بخيل السلطان قايتباي وهى الوظيفة التي يحمل شاغلها لقب «أمير خور» . ويؤلف المسجد مثل سائر مساجد ذلك العصر جزءاً من مجموعة بنائية متكاملة ، عمد المعمارى إلى أن ينشر عناصرها ويبسطها في توحدتها بحيث تقع عليها جميعاً عين الرائي لحظة ينظر إلى المبنى من الخارج .





وكالة الغورى

منها سكن خاص يشتمل على إيوان ودرقاعة ومنافع موزعة على ثلاثة أدوار خصص أعلاها للنوم ، وبكل منها مشربية جميلة تطل على الصحن . وهو تصميم يدعو إلى الإعجاب لما تضمنه من ابتكار على خلاف العُرف المتبع في الخانات التى اقتصرت أماكن السكنى فيها على دورين . وثمة مسكن واحد فحسب يختلف عن هذا النظام فوق المدخل يشمل إيوانين ودرقاعة وخزانة .

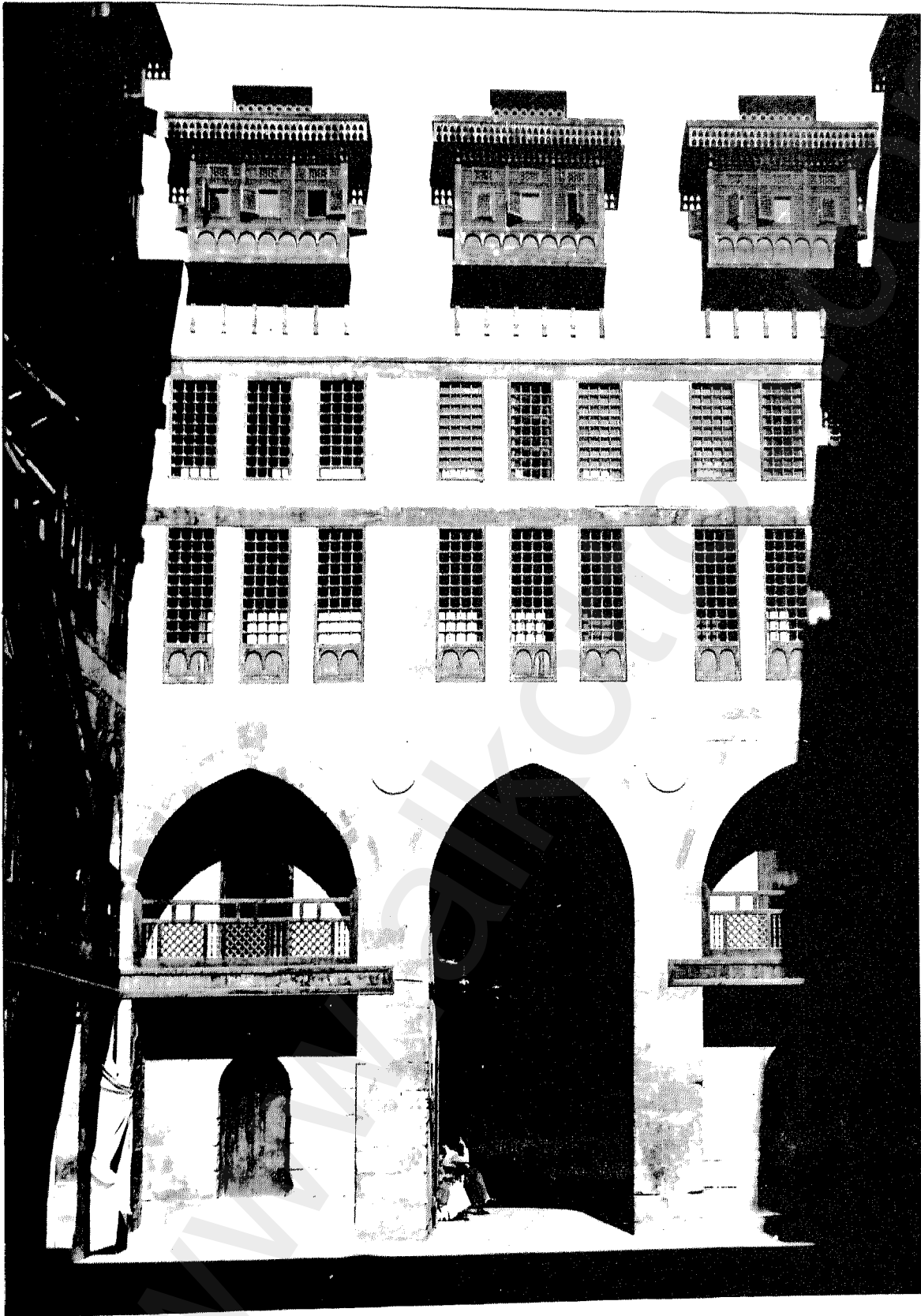
وهكذا يتكون المبنى من خمسة طوابق نُسقت وجهياتها المطلّة على الصحن فى تصميم معمارى رائع ، فقد شيّدت قاعدة البناء من الحجر بالعقود التى تنتظم الدورين الأرضى والأول ، والتى كانت تستخدم مخازن ومكاتب لعقد الصفقات ، حاملة الجزء السكّنى الذى يتميز بالرقّة المتناهية بفتحات نوافذه المغطاة بالخشب المخروط فى الدورين الثالث والرابع ، ويتّوج البناء كله المشربيات الجميلة المطلّة من الدور الخامس .

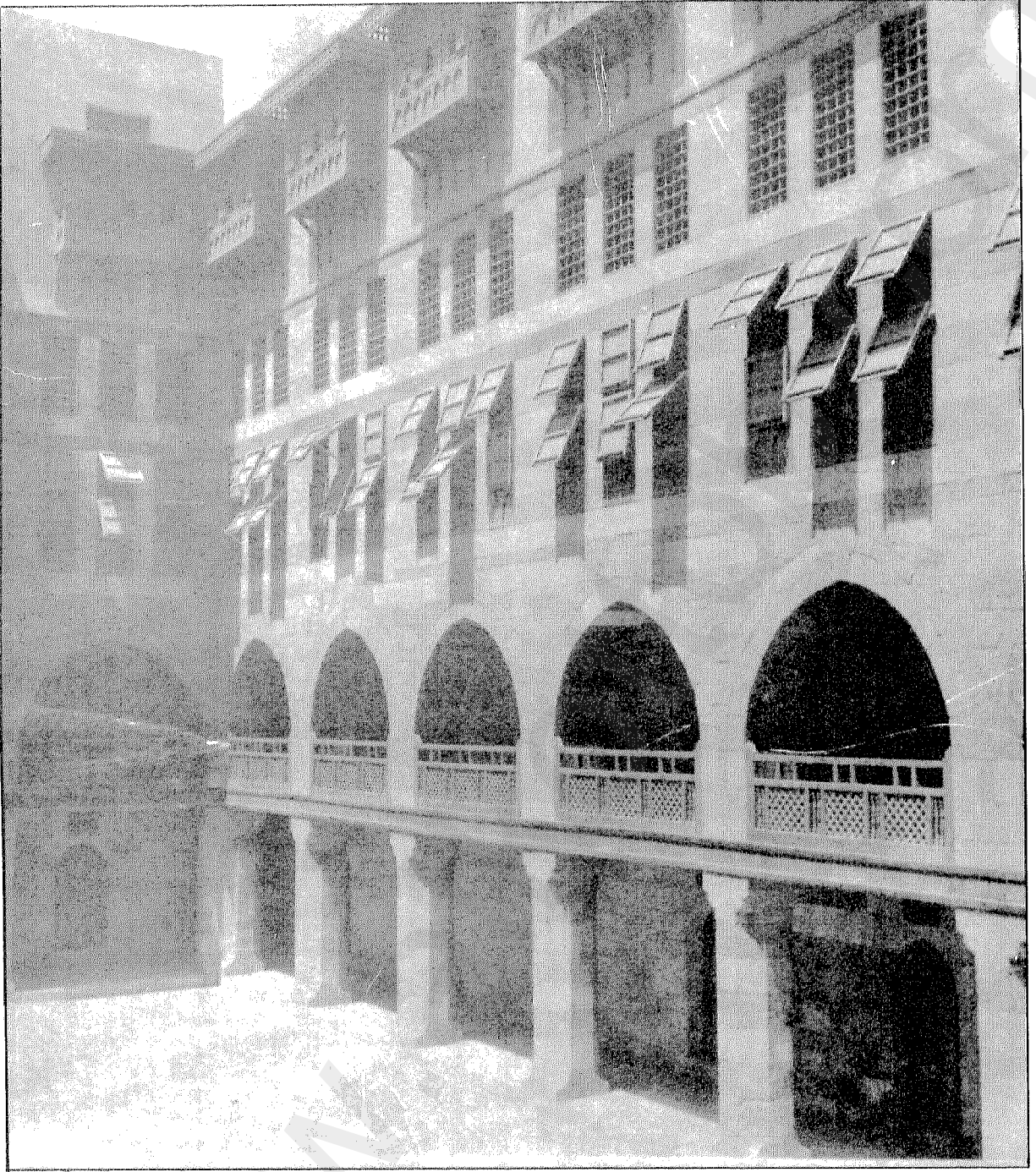
ويمدخل الوكالة مقرنصات بديعة وزخارف ، وله ركنان يحملان شعار السلطان مؤسس البناء . وتنتظم الوجهية ثلاثة أدوار من النوافذ المصفوفة بينها نافذة وهمية مصمّمة . ولوكالة الغورى أهمية معمارية تتمثل فى تفردّها دون جميع مبانى العصر المملوكى التى اشتهرت باستخدام الخشب المحفور المنقوش فى الزخارف أكثر من استخدامها الحجر بأنها استغنت عن كل أنواع الزخرفة بمدخلها الجليل المهيّب . وتطابق الوكالة بوضعها الحالى ما جاء بحجّة الوقف تماماً (لوحات ٢٢٤ ، ٢٣٥) .

شيّدت فى القاهرة حوالى عام ١٥٠٠ ، وهى جزء من مجموعة مبان أنشأها السلطان قنصوه الغورى آخر سلاطين المماليك فى مصر .

وتعد نموذجاً كاملاً لما كانت عليه الخانات داخل المدن فى عصر المماليك الجراكسة . وبوجهيتها المبنية بالحجر ثلاثة أبواب ، أولها باب كبير مرّبع على هيئة عقد عميق التجويف تكتنفه جلستان ، ويُفضى هذا الباب إلى دهليز به مصطبتان متقابلتان بإزاء أحدهما مَزيّرة ، ويشكّل سقف الدهليز قبواً متقاطعاً . ويؤدى هذا الدهليز إلى صحن مكشوف مبلّط بالحجر ، تتوسطه فسقية مربعة للوضوء ، وبه مسجد صغير وحظيرة الدواب . ويؤدى الباب الثانى إلى المصبغة ، على حين يؤدى الباب الثالث فى نهاية الوجهية إلى سلّم يصل إلى جناح السكنى .

وتطل على هذا الصحن خمس وخمسون حجرة بالدورين الأرضى والأول ، منها ست وعشرون بالدور الأرضى وتسعة وعشرون بالدور الذى يعلوه . وأمام حجرات الدور الأرضى بسطة مسقوفة ذات أعمدة مثمّنة تعلوها طُرقة بالدور الأول ذات عقود مدبّبة ترتكز على الأعمدة المثمّنة بحيث يتكامل كل عقد مع فتحة العمودين بأسفله ، غيرأنه يفصل بين العقود والأعمدة الحاملة لها شريط من الخشب لا مبرر له من الناحية الجمالية . ويعلو الدور الأول الغرف المخصّصة للمعيشة ، وكل





لوحة ٢٣٥ - وكالة الغورى . وجهة
الصحن الجانبية ، وتبدو فيها عمدة
وعقود الدورين الأرضى والأول ، تعلوها
المساكن الثلاثية الأدار «تربلكس» .

لوحة ٢٣٤ - وكالة الغورى بالقاهرة .
وجهية المدخل المطلة على الصحن .

ضخمة . وتحيط بالقبة من جوانبها الأربعة أنصاف قباب ، كما تغطي أركان المسجد أربع قباب صغيرة ، وقد زين باطن القبة الكبرى بنقوش ملونة ومذهبة تمثل مناظر طبيعية . وعلى طرفي الواجهة الغربية للبناء تقوم منارتان رشيقتان أسطوانيتا الشكل على وفق المآذن التركية الصاروخية ، وترتفع كل منهما اثنين وثمانين متراً .

وللمسجد أبواب ثلاثة ، يؤدي القائم في وجهيته الغربية إلى الصحن الذي يكسو جدرانه رخام المرمر ، وتحيط به أروقة أربعة عقودها وأعمدتها من المرمر كذلك . وتتوسط الميضاة الصحن المكشوف ، تعلوها قبة تحملها أعمدة أربعة (لوحات ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ١٨ ملون وشكل ٥٢ . ٥٣) .

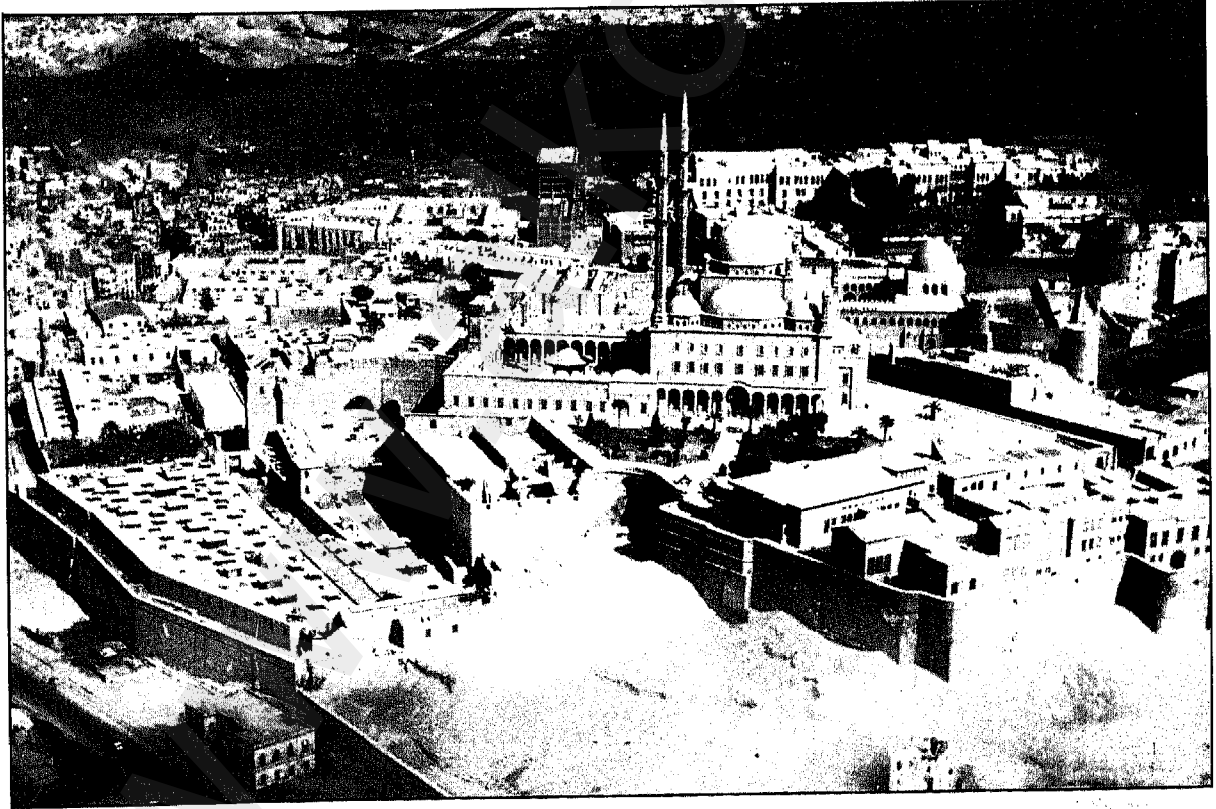
لوحة ٢٣٧ - مسجد محمد علي بالقلعة .
لقطة ليلية أثناء عرض الصوت والضوء .

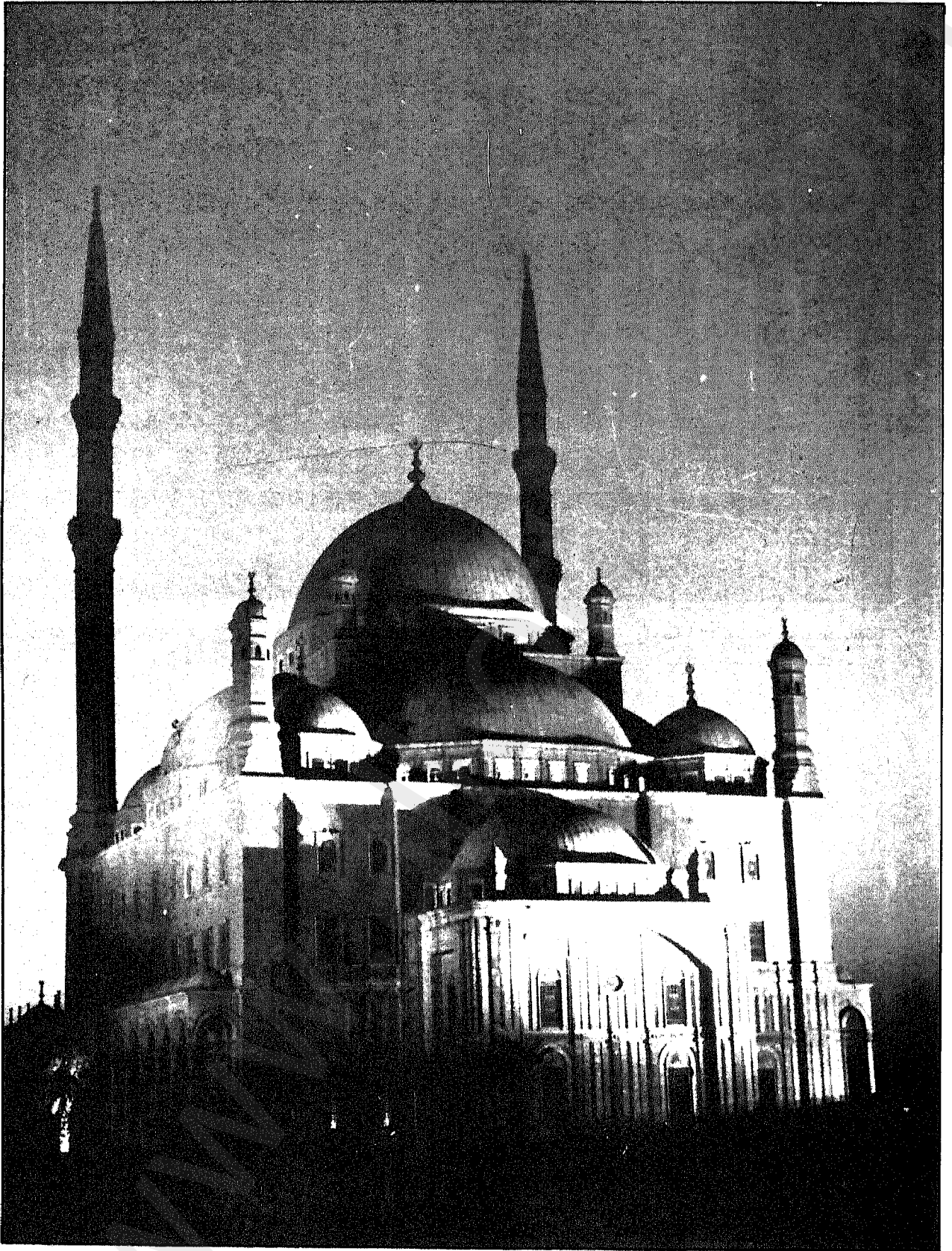


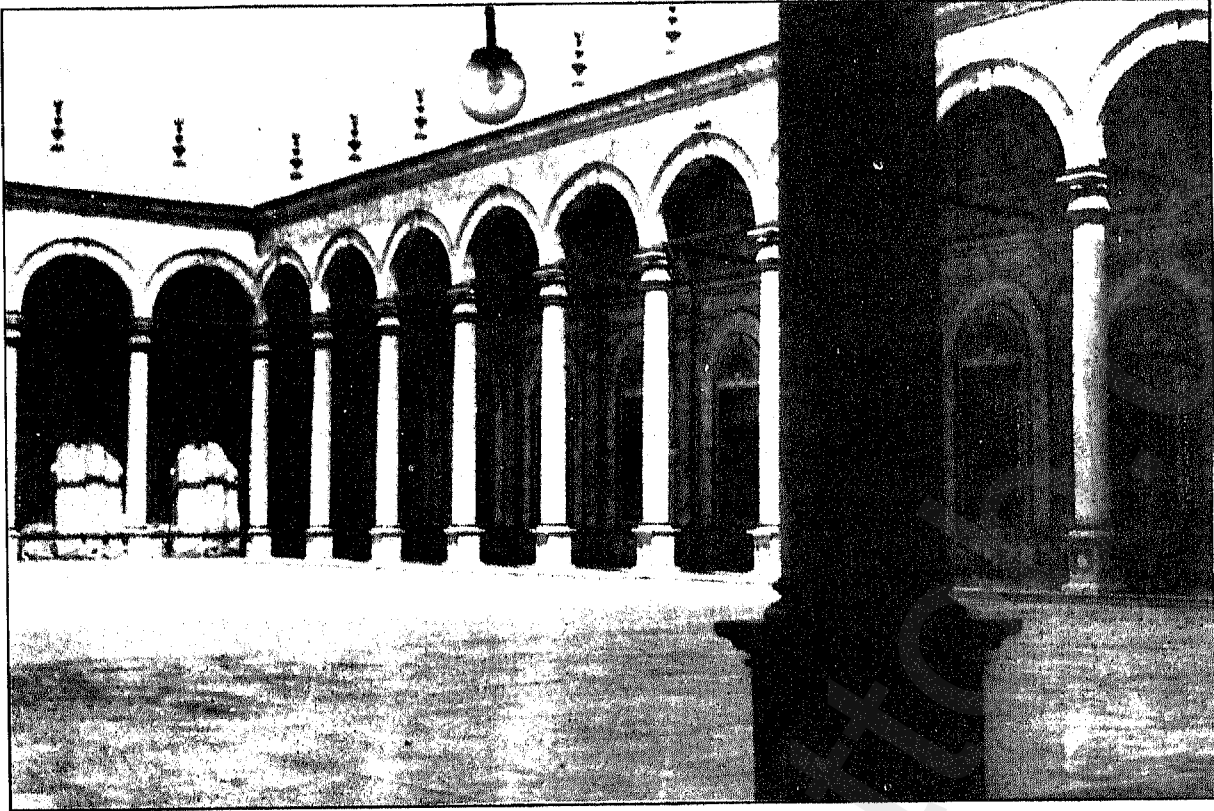
مسجد محمد علي بالقلعة
(١٨٣٠ - ١٨٤٨)

شيده محمد علي باشا فوق أطلال مبان قديمة من عهد المماليك على نسق المساجد العثمانية في استنبول ، وتخطيطه مربع ، تعلوه وتغطيه قبة ضخمة (٩٤) تستند إلى أربعة عقود كبيرة ، ترتكز بدورها على أربع دعائم

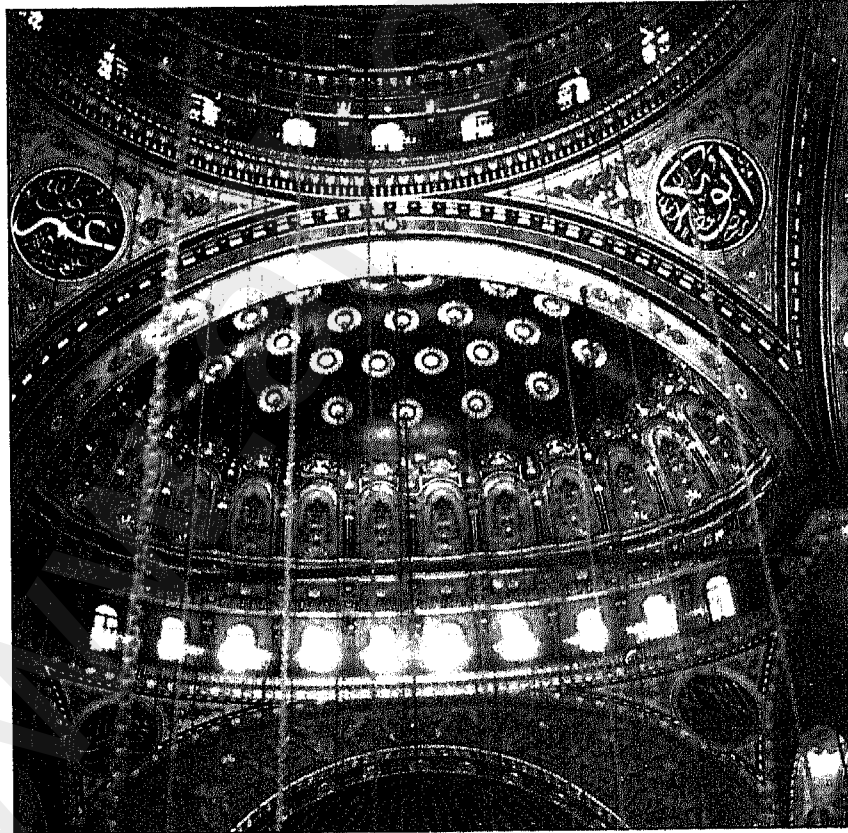
لوحة ٢٣٦ - مسجد محمد علي بالقلعة







لوحة ٢٣٨ - مسجد محمد علي بالقلعة .
الأروقة المحيطة بالصحن المكشوف .



لوحة ٢٣٩ - مسجد محمد علي بالقلعة .
تهجين زخارف الباروك بالعناصر
الإسلامية في أسقف مسجد محمد علي
المقبة .

المجاورة بالهزائم طوال مائتين وخمسين عاماً. وقد شيّد الأمير محمد قصره المنيف المعروف بالحمراء فوق القصبة التي تحتل تلاً شديد الانحدار يطل على المدينة، ظل العمل يجرى فيه حتى سقوط غرناطة عام ١٤٩٢. وعلى الرغم من هدم بعض أجزائه من أجل تشييد قصر كارلوس الخامس على طراز عصر النهضة [الذي تهدم هو الآخر] فإن أطلال جناح المعيشة والمقر الملكي والثكنات والحظائر والمساجد والمدارس والحمامات والمقابر بجداول نهر دارو التي تتخلل هذه الأطلال ومنظر الجبال المكسوة بالجليد المشرفة عليها والتي يتوسطها حوض النهر الخصيب، كل ذلك قد جعل من قصر الحمراء واحداً من أشهر القصور الملكية الإسلامية.



قصر الحمراء بغرناطة

كانت غرناطة عاصمة الأمير محمد بن الأحمر عام ١٢٣٨م وقد ظلت محتفظة باستقلالها برغم تبعيتها لقشتالة في الوقت الذي مُنيت فيه الممالك الإسلامية

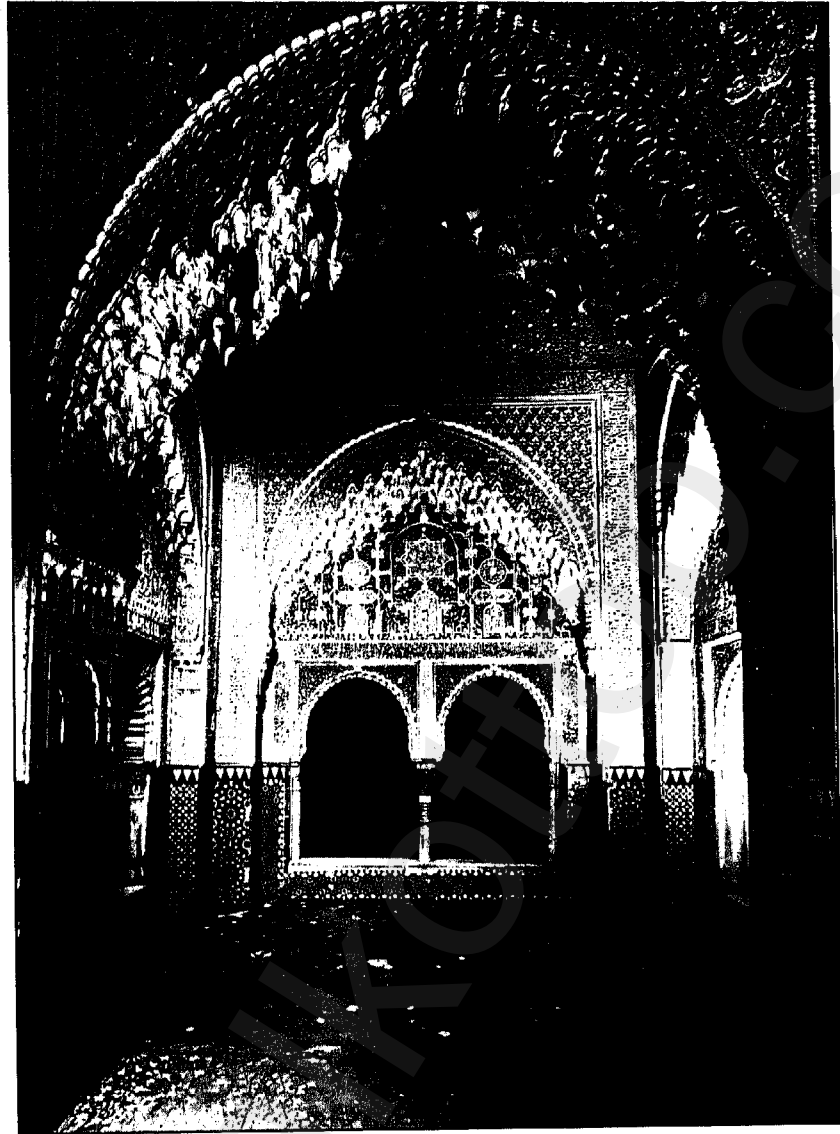
لوحدة ٢٤٠ - قصر الحمراء بغرناطة بالأندلس . برج القصبة بين السور الداخلى والخارجى . بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا .



لوحة ٢٤١ - قصر الحمراء بغرناطة .
الأندلس : عقد محدب تتدلى منه
المقرنصات التى أضيفت لهدف جمالى
بحث لا لهدف إنشائى ، بالرغم من أنه
من العسير الإضافة إلى الخط الإنشائى
الذى تحتمه قوائين الإنشاء دون
إضعاف القيمة البصرية لقوة العقد . لقد
جعل المعمارى بطن العقد وكأنه سقف
غار تتدلى منه «الهوابط» المتكلسة
فتجلت خبرة الانسان الأول عن غير
قصد فى هذه المناسبة المعمارية . كذلك
أضاف المعمارى إلى الشكل الإنشائى
الناحية التعبيرية التى تعود بنا هى
الأخرى إلى خبرة الإنسان الأول فى
الكهوف .

«ثمة غار يُغصُّ بالنباتات الفارعة الكثَّة
التي يملأ الجو شذاها . وهى فى تكاثفها
لا ينفذ من خللها ضياء أو نور ، رُصعت
أرضه بالزمررد المعرَّق ، وانبتق من
وسطه نبع لا يكاد يهجع على خريره
هاجع . ومن سقفه المقوس انسابت
دموع الجبل وقد تجمدت فأضحت
كثريات من الثلج أو خيوط من الفضة أو
إبر من الماس فأشعت فى الجو ما يشبه
النور» .

شيللى [پروميثيوس طليقا] بإذن من
وزارة التعليم بإسبانيا



الريحان الذى كان يملأ الجو. بشذاه العطرى ، وصوت
خرير المياه الجارية ، ويُنسب هذا الفناء إلى يوسف
الأول. يعقب ذلك جناح السكنى الملكى بحدائقه ومقاعده
المطلَّة على الحدائق والحمامات ، ولكل منها صحنه
الخاص . وتنتهى هذه المجموعة بصحن الأسود الذى
شيَّده محمد الخامس (١٣٥٠ - ١٤٠٠) ، وكان محرماً
دخوله حتى على أقرب المقربين إلى الملك .

وتنبثق مبادئ تصميم قصر الحمراء المعمارية من
منابع إسلامية أصيلة ، فمبانيه مفتوحة على الداخل ،

ولم يتم تشييد هذا القصر وفقاً لتخطيط وُضع
مسبقاً بل جاء نتيجة إضافات متتالية استمرت ما يقرب
من مائتين وخمسين سنة ، كان القصر خلالها مستخدماً
غير مهجور . ويتكون القصر فى تصميمه من أفنية
يفضى أحدها إلى الآخر ، يزداد كل منها عما يسبقه
انزواء . ويتصدر الفناء الخارجى الأول مسجد ، تعقبه
قاعة الجلسات الرسمية فى الفناء التالى ، ولعلمها كانا
يمثلان الجزء العام من القصر ، يلي ذلك قاعة الاستقبال
الخاصة وبهو الشرف وقاعة العرش ويمتد أمامها فناء



تعزلها عن الخارج أسواره الصماء التي يخفف من صرامتها إضفاء الزمن لونه على صقل أسطحها . وهكذا لم يكن للقصر وجهة خارجية إذ تنفتح كافة عناصره المعمارية على صحنون داخلية ذات نافورات وحدائق خضراء .

وما أشبه أبراج القصر ومقاعده بالأبراج البسيطة فوق مساكن بلاد المغرب خلال العصور الوسطى التي كان المغاربة يقضون فيها الأمسيات تلمساً للهواء المنعش على غرار قصر السيدات وقصر عائشة ، وكانت

لوحة ٢٤٢ - قصر الحمراء : قاعة العرش بيئاتها وأعمدتها الرقيقة يتقدمها صحن الريحان . ويتمثل في هذا التصميم التسلسل المنطقي من الناحية الجمالية : فمن القوة التي تتجل في خلفية الصورة في برج قاعة العرش ننتقل إلى رقة المياه المنبتقة من النافورة تداعب الهواء ، مارّين في تدرج رهيف بلطافة اللوجيا وخضرة نبات الآس وسكون حوض المياه في جو يفوح منه شذى الريحان

بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا

لوحة ٢٤٣ - قصر الحمراء . بإذن من
وزارة التعليم بإسبانيا

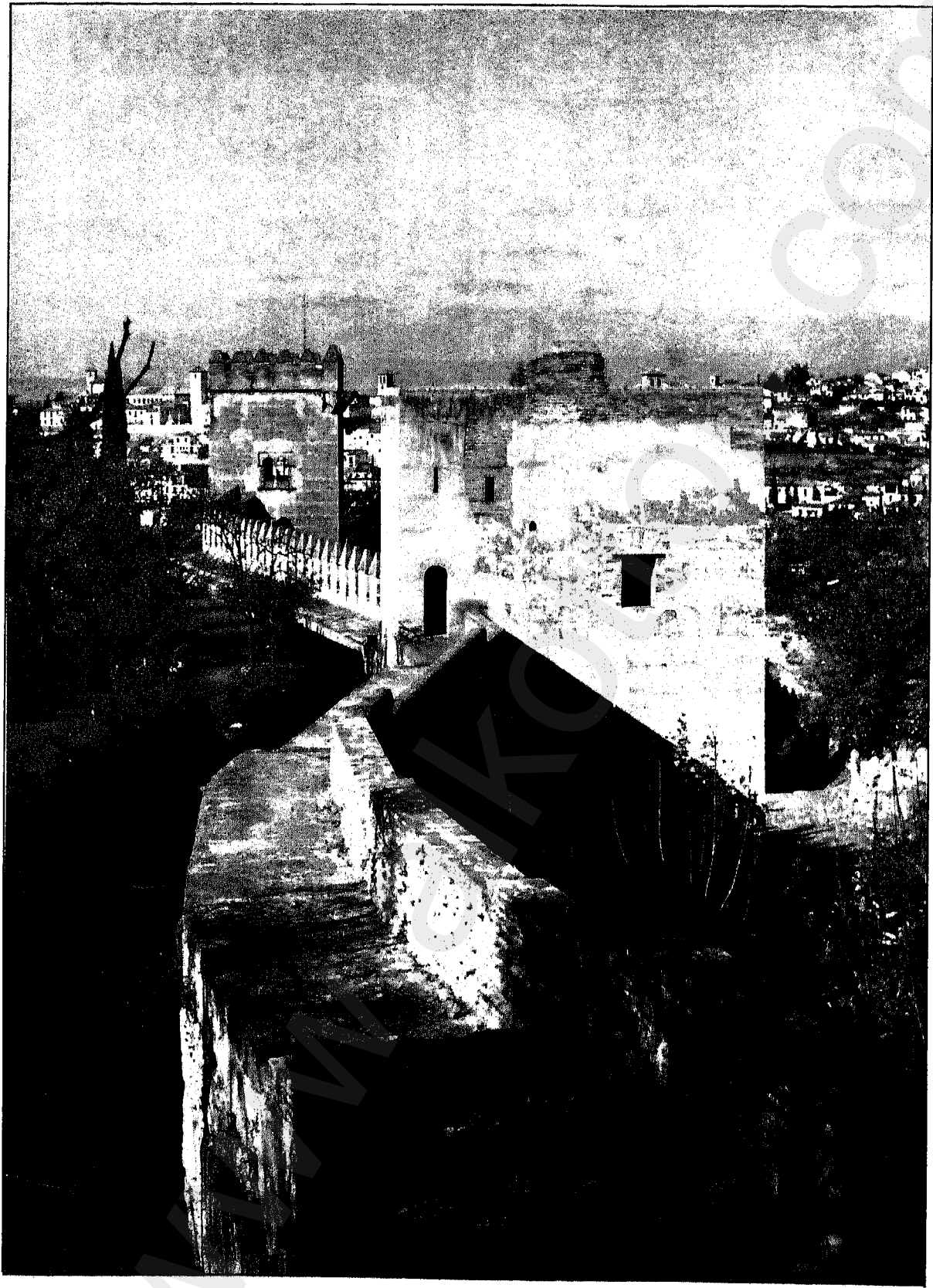


لوحة ٢٤٤ - قصر الحمراء . بإذن من
وزارة التعليم بإسبانيا .

اللطفية في الأندلس عن البيئة الصحراوية القاسية قد أثر في بعض مبادئ عمارة القصر الملكي العربي ، إذ تحولت الإيوانات التي كانت مفتوحة على الصحن إلى شرفات معقودة مسقوفة من طابقين أو ثلاثة . كذلك تحوّل الصحن إلى ما يشبه الپاسيو الإسباني المشتق من الفناء الروماني [أتريوم] أكثر من اشتقاقه من الصحن الإسلامي . ولم يعد الصحن في فناء الأسود بؤرة التكوين المعماري للمباني المحيطة به ، بل بات مجرد فراغ تقع على جوانبه «المقاعد» والأروقة المفتوحة والشرفات في تنسيق مستطيل الشكل . ويكاد القصر يعبر بحجراته المطلّة على الأفنية الداخلية وبأبراجه

بعض هذه الأبراج تضم رسوماً جدارية تصور المواقب والحفلات .

ومن سمات العمارة الإسلامية الواضحة في أبنية القصر استخدام العناصر الزخرفية الرقيقة في تنظيمات هندسية كزخارف السجاد ، وكتابة الآيات القرآنية والأدعية ، بل حتى بعض الأمثال من نظم الشعراء كابن زنبق تحيط بها الزخارف السخية من الجص الملون الذي يكسو الجدران و«العقصات» المذهبة التي تحلّ الأسقف الخشبية والقباب ، وبلاطات القاشاني الملون ذات النقوش الهندسية التي تغطى الأجزاء السفلى من الجدران. على أننا نجد من ناحية أخرى أن اختلاف البيئة







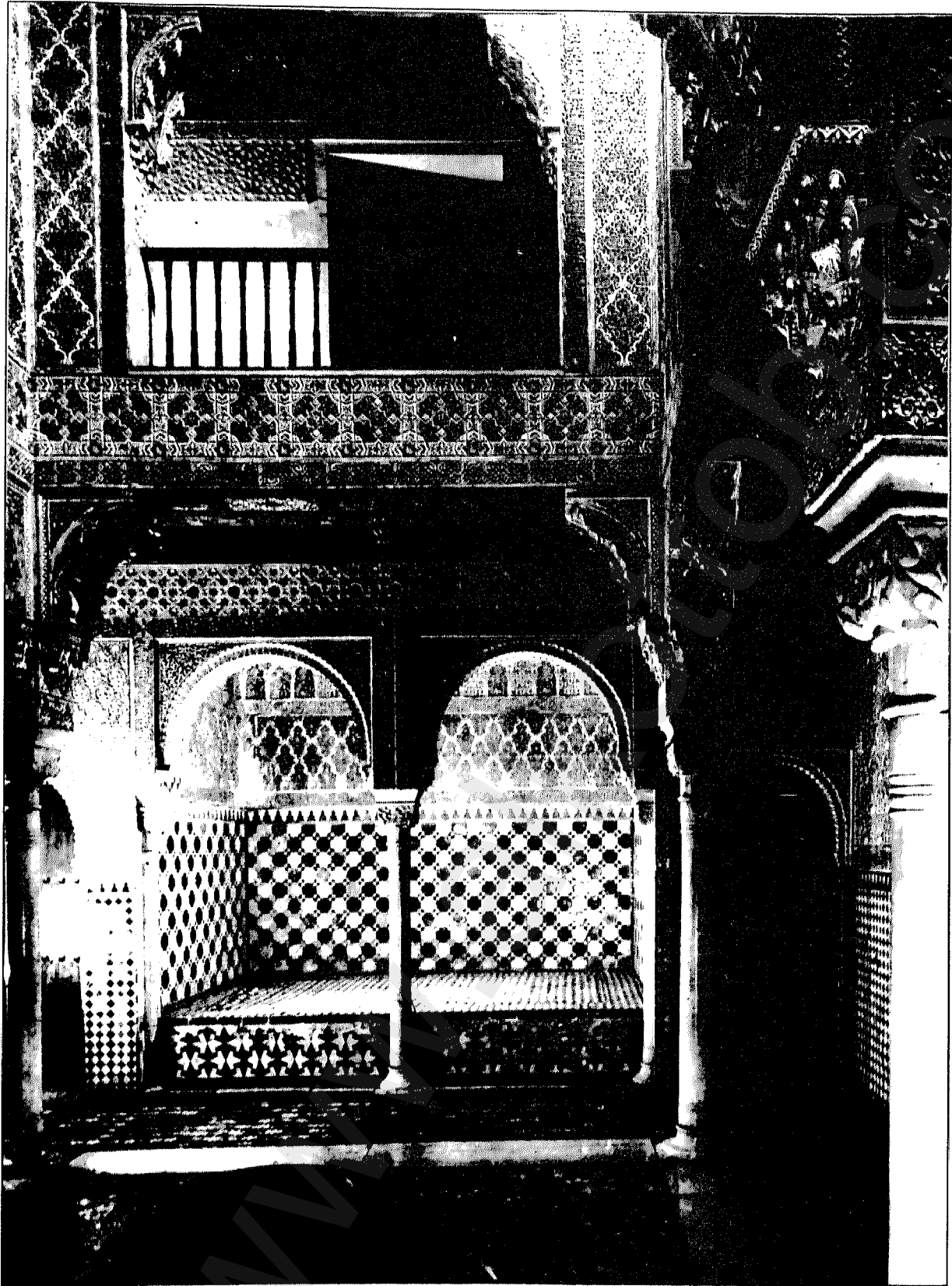
لوحة ٢٤٥ - قصر الحمراء . صحن
الريحان . بإذن من وزارة التعليم
بإسبانيا .

لوحة ٢٤٦ - قصر الحمراء . صحن
الريحان

معظم الجهود إلى زخرفة البناء أكثر من اتجاهها نحو تدعيمه . غير أننا على خلاف العادة نجد الإنشاء في قصر الحمراء قد نال عناية تامة كتبت له الاستمرار دون أن يقلل ذلك من الاهتمام المفرط بالناحية الزخرفية . وتعتبر صفة الاستمرار هذه في قصر الحمراء استثناء من القاعدة ، كما تذكرنا إنشاءاته القوية ومبانيه الراسخة بالقصور القوطية المحصنة ، حتى إن هذا الطابع ليتجلى واضحاً بمجرد إلقاء النظرة الأولى على الصورة العامة لقصر الحمراء (لوحات ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، وشكل ٥٤) .

المنعزلة وبحدائقه المتوهجة على الحنين إلى الفردوس النابع من وجدان الإنسان العربي وكأنما هو تجسيد للموشح الأندلسي .

والملاحظ في العمارة الإسلامية بصفة عامة أن كل خليفة أو ملك كان يؤثر تشييد قصره الشخصي ومسجده دون أن يعنى أن يكون مسكناً لمن يخلفه ، حتى إن بعض الخلفاء كان يهدم قصر سلفه - كما حدث في القصرين الغربي والشرقي للمعز لدين الله الفاطمي حين هدمهما الأيوبيون - على حين لم يجرؤ سلطان مسلم قط على هدم بيت من بيوت الله ، ولذلك انصرفت





لوحة ٢٤٨ - زخارف نباتية مفرغة من
الخشب بقصر الحمراء .



لوحة ٢٤٧ - حمام بقصر الحمراء . بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا .



منار قطب في دلهي

نباتات الصَّبَّار ، «الكويزيتوم هييمالي» المنتشرة في تلك البلاد . وزيّنت الضلوع الطويلة المحدبة المدببة والمتعاقبة بشرائط من نقوش قرآنية كأنها نسيج المخرّمات . ويحمل البرج نقشاً بالسنسكريتية يصفه بأنه «برج النصر» ، وهو أمر فريد في العمارة الإسلامية . (لوحة ٢٠١) .

هذه المنارة ملحقة بمسجد قطب الدين أيبك ، الذي يرجع تاريخ بنائه إلى الفترة ما بين عامي ١١٩٣ و١٢٠٦ ، إلا أنها شيدت في تاريخ لاحق . وقد بنى الجزء الأسفل منها في الأصل ليكون ضريحاً لحاكم المنطقة «التطميش» (سنة ١٢٢٣) . غير أنه لم يمض قصير وقت حتى أضيفت إليه عدة طوابق تفصل بينها شرفات ذات مقرنصات . وقد جاءت في تكوينها متأثرة بشكل إحدى

فسيح طويل . وتتكون المدرسة من طابقين يشتمل كل منهما على غرف ، على حين ارتفعت القاعات والإيوانات بارتفاع الطابقين (٩٥) . وتعدّ هذه المدرسة من أقدم الجامعات العربية الإسلامية التي جمعت تدريس فقه المذاهب الأربعة .

على أن حرارة أجواء العراق حفزت سكانه إلى الاهتمام بحركة الهواء فأنشأوا له ملاقف رأسية ضيقة تعلو المبنى لتلقف الهواء من أعلى فيسرى إلى أسفل من خلال جدران الملقف (٩٦) . ويتجلى هذا النهج في تصميم المدرسة المستنصرية ، إذ أقيمت قاعات محاضراتها في الجهة الجنوبية التي ترتفع أسقفها بما يوازي طابقين من المبنى الواقع أمامه والمكون من حجرات تعلوها بئكات بارتفاع قاعات المحاضرات ، ويفصل بينهما دهليز يبلغ ارتفاعه طابقين كذلك ، ويتصل بالصحن



المدرسة المستنصرية ببغداد

انتهى الخليفة العباسي المستنصر بالله من تشييدها عام ١٢٣٤ ، وقد أحاط المعمارى كافة مشتملاتها كالحجرات والقاعات والإيوانات والأروقة من جهاتها الأربع بإطار يضمها جميعاً بينما يتوسطها صحن

لوحة ٢٤٩ - المدرسة المستنصرية ببغداد . منظر الإيوان الشمالى . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

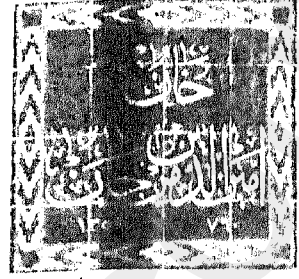




معدل مقبول . ولو افترضنا أن ليس ثمة رياح تولد الضغط اللازم لتحريك الهواء خلال المبنى ، فمن المسلم به علمياً أن الهواء الساخن يرتفع إلى أعلى ومن ثم يتسرب خلال الفتحات التي تتوسط أسقف حجرات المدرسة مخلفاً فراغاً لهواء يتسرب من الدهليز ، حرارته أدنى من حرارة الهواء الخارجى للامسته - كما سبق القول - لأسطح جدران الدهليز . وبهذا الوضع يكون تصميم المبنى وكأنه ملقف هواء أفقى كاشفاً عن مدى إدراك المعمارى العراقى لعلم «الأيروديناميكا» من قبل أن يصل العلم الحديث إلى تفاصيله (لوحات ٢٤٩ ، ٢٥٠ وشكل ٥٦،٥٥) .

الخارجى عن طريق فجوتين جانبيتين فى مواجهة الريح السائدة . وهكذا يندفع الهواء بضغط من الريح الخارجية ليملاً فراغ الدهليز ، وتنتفح على هذا الدهليز حجرات المدرسة التي تعلوها فتحات . ونظراً لوقوع هذه الحجرات فى الناحية الجنوبية فإن الهواء يكون متخلخلاً من خلفها ومن أعلاها إذ يقلّ الضغط فيه عن الهواء الموجود فى الدهليز ، وبذلك يتسرب من الفتحات أعلى الحجرات ويحلّ محله الهواء المنطلق من الدهليز بعد انخفاض درجة حرارته بلامسته لأسطح الدهليز المحمية من أشعة الشمس المباشرة لوجود صفين من الحجرات على جانبيه ، وهكذا تنخفض درجة الحرارة إلى

لوحة ٢٥٠ - المدرسة المستنصرية
ببغداد . الرواق [المجاز] المؤدى إلى
الحجر والقاعات . بإذن من مديرية
الأثار العامة بالعراق .

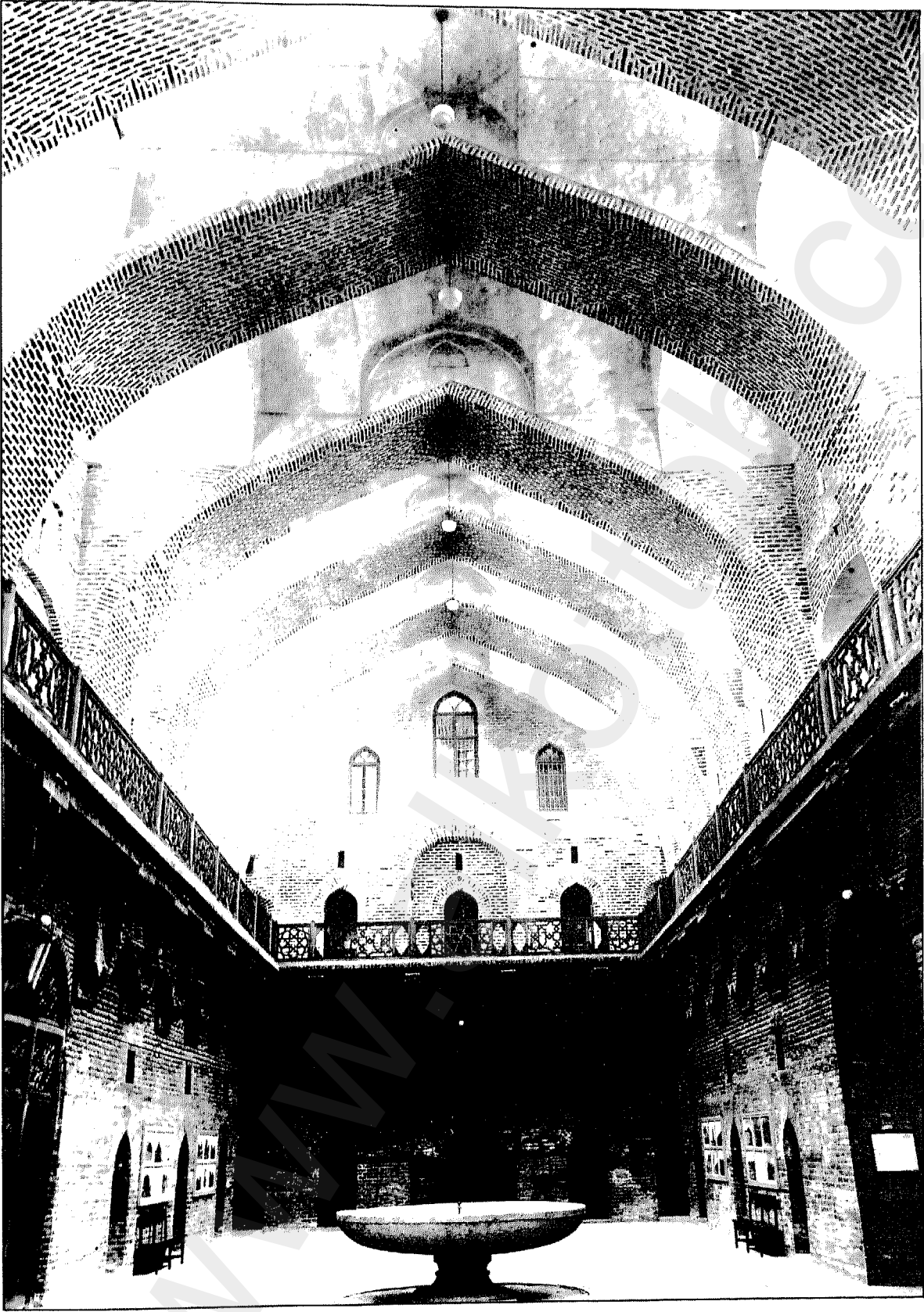


خان مرجان بغداد (٩٧)

وقد أسس مرجان في الوقت نفسه مدرسة يحتلها الآن جامع مرجان (٩٨) ومستشفى ، وأُوقف الخان عليهما . وينفرد هذا الخان بأسلوب تسقيفه بأقواس وعقود فيما بينها (٩٩) . ويتألف من بهو مستطيل (١٠٠) من حوله غرف للتجار في طابقين ، ويبلغ ارتفاع سقف البهو أربعة عشر متراً ، وقد اتخذ هذا البناء متحفاً للآثار العربية منذ عام ١٩٣٧ (لوحات ٢٥١ ، ٢٥٢) .

أقيم في بغداد في القرن الرابع عشر خلال عصر دولة الإيلخانات المغول بالعراق ، وقد اتُّخذ في ظل الحكم العثماني إدارة للجمارك . ويعد طول المبنى ومسقطه الصليبي الشكل أمراً غير معهود في الخانات التي كانت تُبنى داخل المدن آنذاك على ما يشهد به استقراء أوصاف تلك المباني التي تركها لنا الكتاب والمؤرخون . فعلى الرغم من كثرة المادة الوصفية لهذا الطراز من الأبنية في وقفيات القرنين الثالث عشر والرابع عشر إلا أنه لم تبق لنا نماذج منها .





لوحة ٢٥٢ - خان مرجان ببغداد . بإن من مديرية الآثار العامة ببغداد .

للفيضان التي كان أخطرهما فيضان دجلة سنة ١٢١٧ م . والمشهد الكاظمي القائم الآن شيده إسماعيل الصفوي عام ١٥١٩ م وظفر بتجديدات عدة حتى أمر السلطان سليم العثماني بإضافة منارة جديدة إلى منائره السابقة .

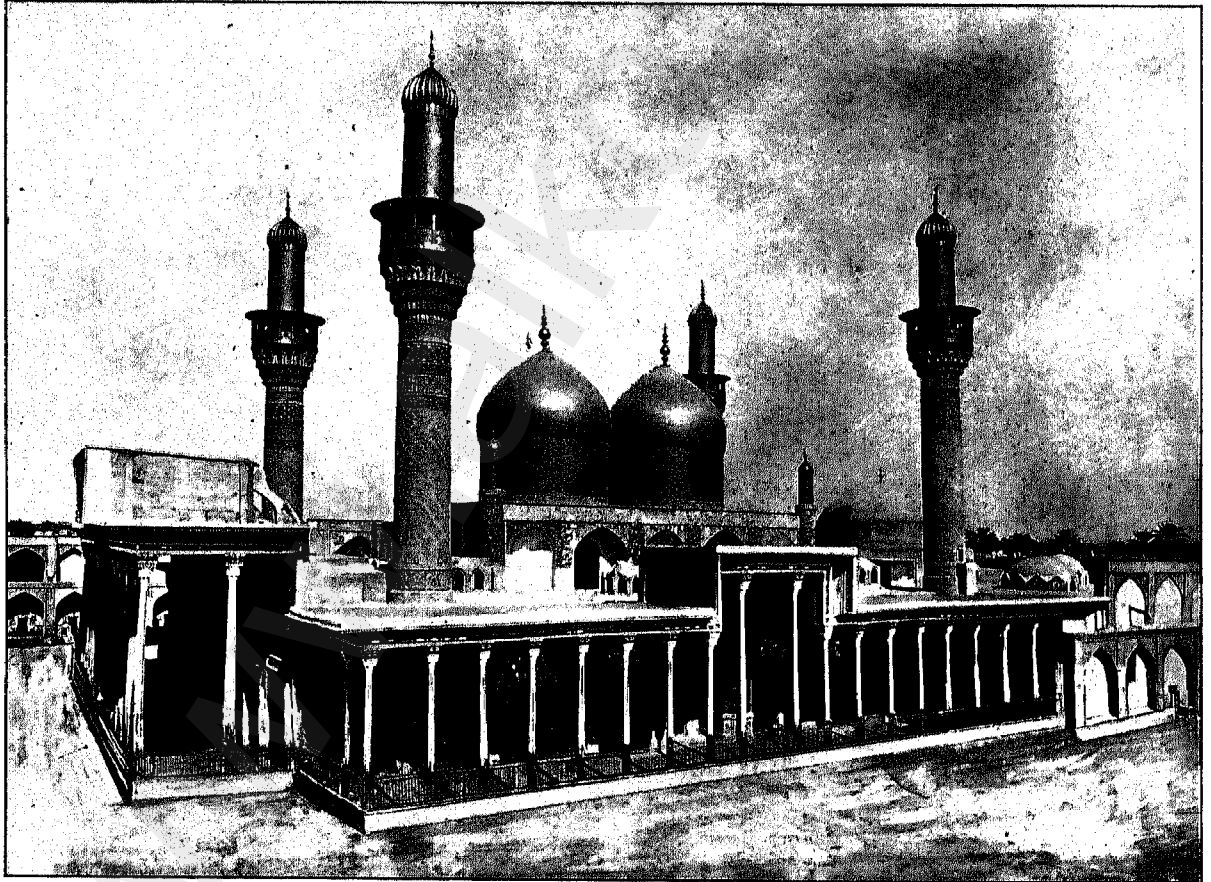


المشهد الكاظمي ببغداد (١٠١)

ويتميز المشهد بسعة الصحن الذي يستخدم كاستراحة للزوار بعد أداء مراسيم الزيارة . وللصحن (١٠٢) عشرة أبواب ، وتحيط البناء المخصص للمشهد (١٠٣) أروقة ذات أعمدة من جهاته الأربع ، تحمل سقفاً أفقياً مسطحاً للتظليل . وثمة قبتان مذهبتان تعلوان الضريح ، كما أقيمت أربع مآذن في أركان المبنى الأربعة . ويبدو الشكل الخارجي كله متطلعاً نحو السماء في أبهة وجلال .

اهتم الحكام بالمشهد الكاظمي استجابة لرغبات الجماهير ، وخاصة في العهد البويهي ، إذ أصبح مزاراً لأشياء على بن أبي طالب . وقد تعرض المشهد

لوحة ٢٥٣ - المشهد الكاظمي . منظر خارجي عام ، وتبدو الإيوانات المحيطة بالصحن في ركن الصورة . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

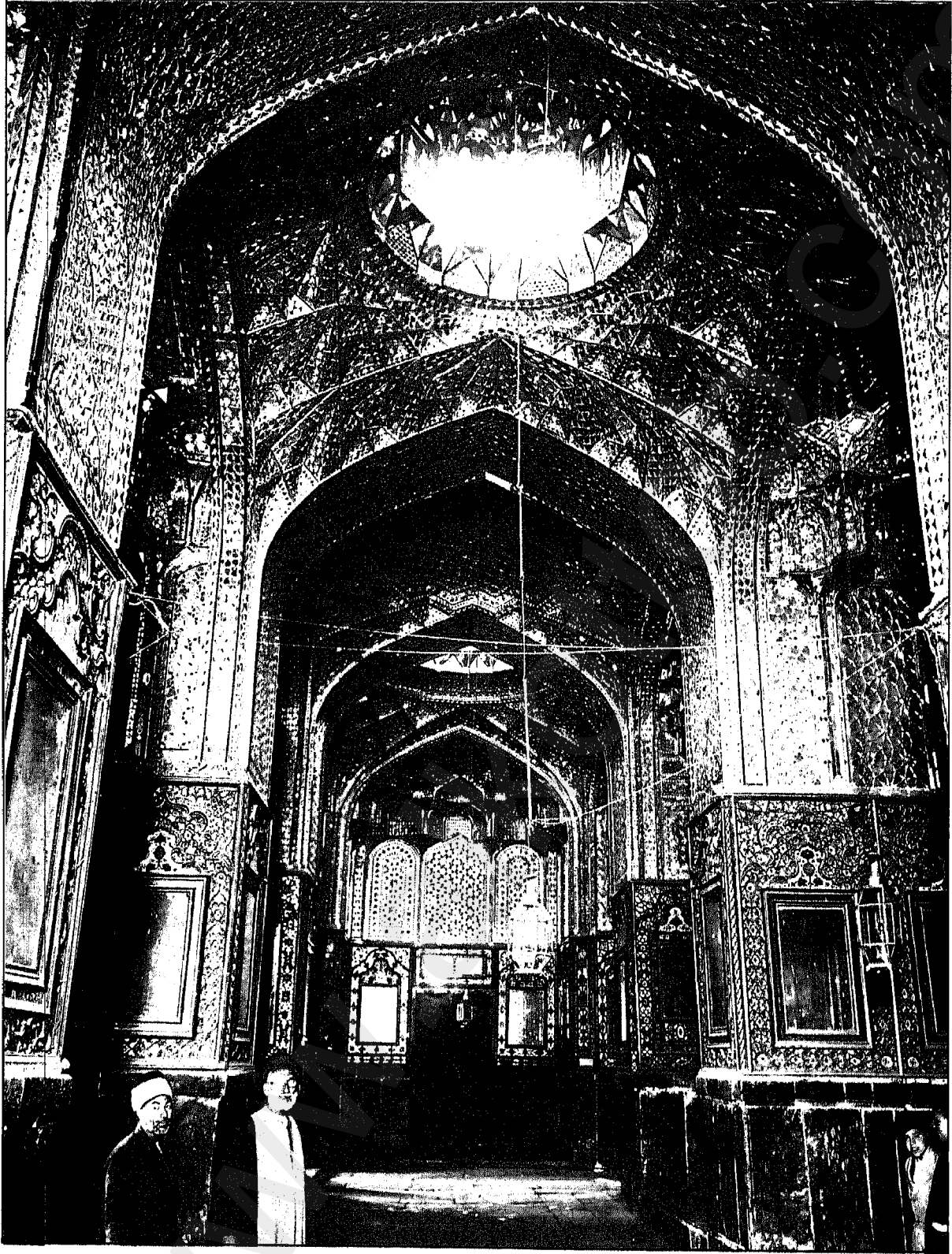




لوحة ٢٥٤ - المشهد الكاظمي . منظر عام لجانب من صحن قريش ، وتظهر في الصورة الإيوانات المحيطة بساحة الصحن وسوره . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

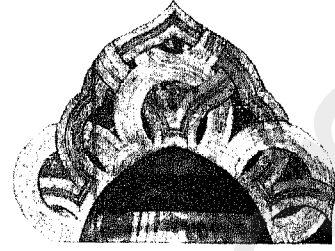
النظر إلى أعلى ، ثم الإفراط المشوّش للخاطر في المقرنصات الزخرفية المشكّلة من قطع المرايا التي أبعدت عن منطقة الانتقال كل القوى الإنشائية . وعلى الرغم من أن استخدام المرايا في مقرنصات منطقة الانتقال يوحي بخفة وزن السقف من الناحية الجمالية ، إلا أن تنسيق المقرنصات قد اتبع شكلا حائراً بين الزخرفة والإنشاء ، فلم يوفّق المعمارى إلى الجمع المقبول بين الزخرفة والإنشاء إلى درجة بلغت معها المرايا حافة العقد مما أضعف قوة التحمّل . وثمة ظاهرة بعيدة كل البعد عن روح الزخرفة الإسلامية نلمسها في النوافذ والحليات المعمارية التي تزيّن السّفلى العلوى للأكتاف ، فهي جميعاً من الطراز العثماني اللاحق والمتأثر بأسلوب الباروك الأوربي (لوحات ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥) .

ويتكوّن السور من عدة إيوانات زُيّنت جميعاً بزخارف القيشاني الملّون ، الغرض منها تحديد الفراغ المحيط بالمشهد في انتظام يؤكد إيقاعه رتابة الإيوانات ، وذلك لفصل المشهد والضريح عن صخب المدينة وتهيئة الزائر من الناحية الروحية . وثمة غرف خاصة داخل كل إيوان مخصّصة للدرس والتحصيل أوللسكنى . ومن أهم التجديدات التي طرأت على المبنى تبليطه بالمرمر وإضافة ثلاثة أبواب من الذهب مطّعمة بالأحجار الكريمة . غير أنه مما يسترعى الانتباه الإفراط المسرف في زخارف داخل المبنى دون رابط ، بعكس مثيلاتها التي نقلت عنها من العمارة الإيرانية . فيبدو افتقار المبنى من الداخل لأصول الجمال المعماري أول ما يبدو من وجود سفليّن على الجدار ، الأمر الذي قلّل من ارتفاع الخطوط التي تشدّ



لوحة ٢٥٥ - المشهد الكاظمي . أحد الأروقة المحيطة بالضريح في داخل المشهد . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

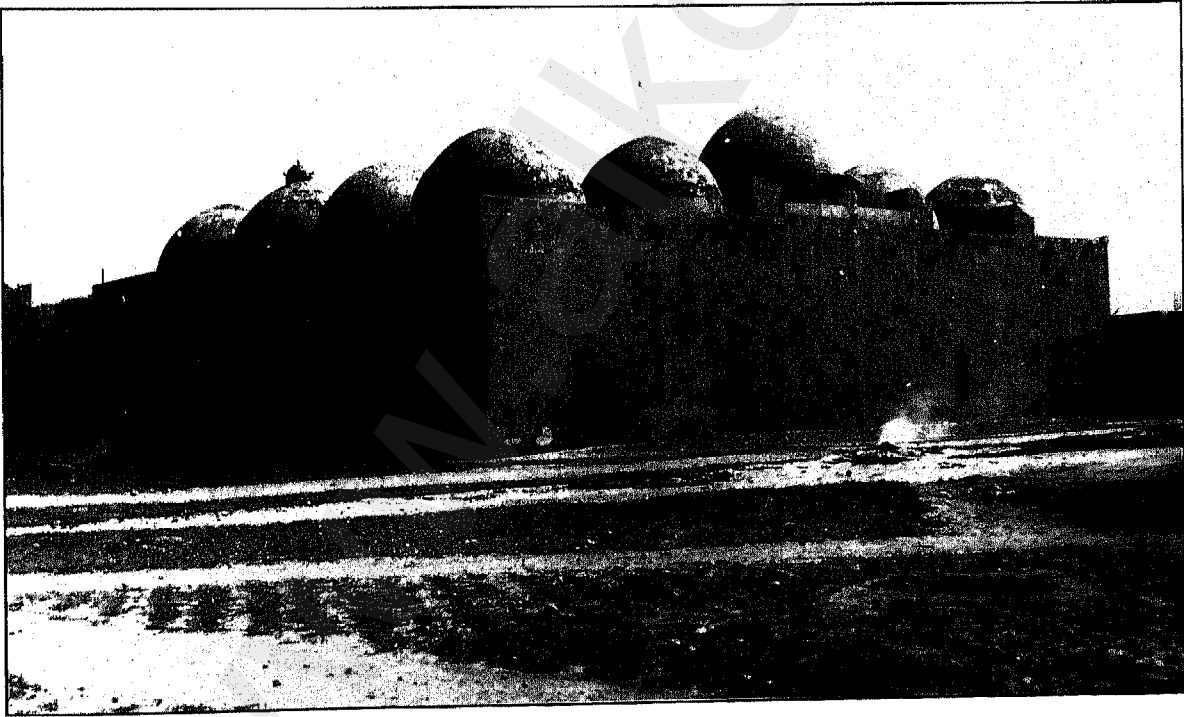
مأخوذة من آثار يونانية ورومانية استغلّت في البناء أحسن استغلال ، وقد صُمّمت لها تيجان ذات مقرنصات، ونُسقت هذه الأعمدة في بائكات تحيط بالصحن من كافة الجهات باستثناء جانب الإيوان . وهناك محراب من الرخام المجزّع المتعدد الألوان تحيط به كرايش كلاسيكية وعمودان أوروبيان عُربا بتيجان ذات مقرنصات مفلطحة . وتعلو المحراب زخارف غليظة ذات خطوط متشابكة يختلف مقياسها وتنظيمها من حيث سمكها اختلافاً تاماً عن جزء المحراب الأسفل . وفي قمة العقد زخرفة بمقياس ثالث يخلق التناظر بين الأجزاء الثلاثة . وتوحى ضخامة العنصر الأوسط فضلاً عن ثقل هذا الجزء بحركة هابطة . كذلك يسترعينا تزايد مقاييس الوحدات الأفقية والخطوط والزخارف كلما ارتفعنا مما يتنافى مع الأصول المعمارية السليمة (لوحات ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠) .



المدرسة الفردوسية بحلب (١٠٤)

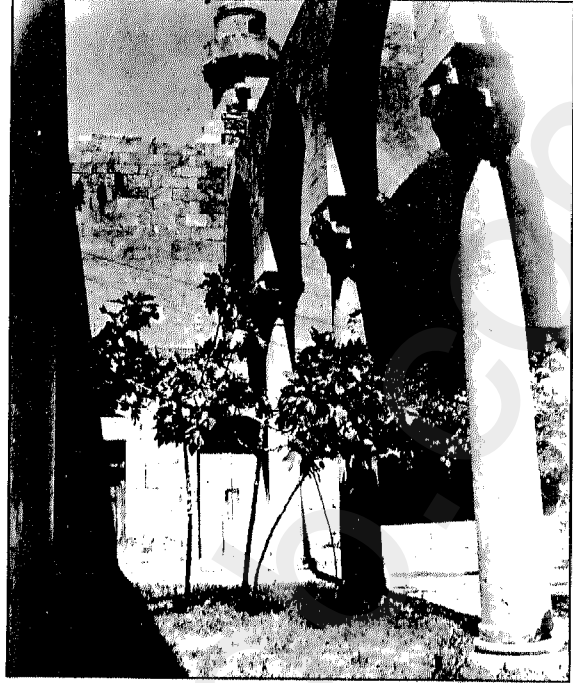
تعدّ من أفضل النماذج المعمارية المتّسمة بالوقار شمالي بلاد الشام . وهي مبنية من الحجر الرمادي الشائع في المنطقة ، وأهم خصائصها المعمارية إيوان كبير مكشوف بالواجهة الشمالية يحمل طابعاً فارسياً قديماً . وتقوم داخل المدرسة أعمدة رخامية يغلب على الظن أنها

لوحة ٢٥٦ - المدرسة الفردوسية بحلب . . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .





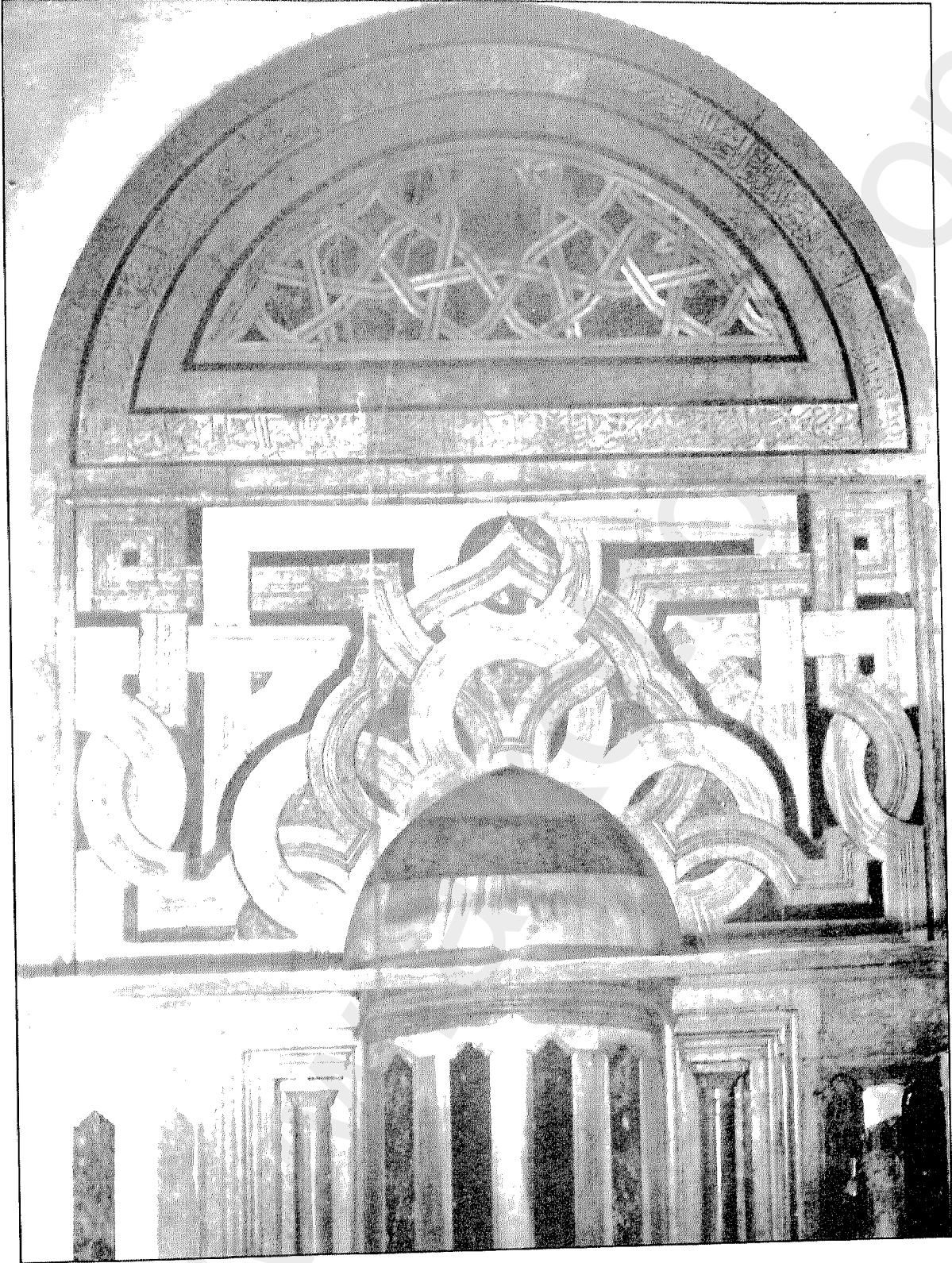
لوحة ٢٥٨ - المدرسة الفردوسية بحلب . منظر الصحن الداخل والإيوان . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .



لوحة ٢٥٧ - المدرسة الفردوسية بحلب. الرواق الشرقى للجامع، ويبدو الإيوان من خلف البائكات. بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

لوحة ٢٥٩ - المدرسة الفردوسية بحلب . منظر خارجي لجامع الفردوسى وحجراته الخارجية مسقوفة بالقباب . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .





لوحة ٢٦٠ - محراب جامع الفردوسي بـ حلب . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

في هذا النموذج وظيفة إنشائية لأن الضلوع في العمارة القوطية هي التي تحمل السقف ويُملأ ما بينهما بحشوات المبانى لتيسير إنشاء القبوات ، على حين أن إنشاء القبة لا يحتاج إلى مثل هذه الضلوع إذ تبنى المداميك الدائرية على المنحنى الكروي . وبالرغم من ذلك اختار المهندس لهذه الضلوع شكلاً يوحي بأنها تقوم بوظيفة إنشائية من حيث ترتيبها في الفراغ وكأنها امتداد للخصائص ذات المقرنصات ، وهي في الحق لا تعدو أن تكون تشكيلاً زخرفياً رمزياً ما فتئ يتكرر في المبانى الإسلامية على مرّ القرون وفي أماكن متباعدة ، حيث نلمس الروح الهندسية التجريدية التي أملت على الفنان المسلم تكويناته الزخرفية في النقوش الخطية ومحاليق الكروم وفروع التوريقات ، خالقاً بذلك طريقة جديدة تندمج فيها العمارة مع الزخارف اندماجاً كلياً . أما القبة الخارجية التي تناولها الترميم فقد كانت في الأصل مغطاة ببلاطات زرقاء مزججة ، ويقول ياقوت الحموي المؤرخ من القرن الثالث عشر إن قبة الضريح الزرقاء كانت ترى من مبعدة مسيرة يومين !! ويبدو أن المبنى كله قد أنشئ فوق أطلال مدرسة قديمة كشفت عنها الحفائر الروسية مؤخراً (لوحات ٢٦١ ، ٢٦٢) .



ضريح سنجر في مرو عاصمة السلاجقة

شيّد في تركمانستان عام ١١٥٧ ، ويُعد أفخم ضريح معروف بآسيا الوسطى ، ويتألف من رواق سفلى للطواف تعلوه شرفة تحيط بفراغ الضريح المسقوف بقبة مزدوجة . وتبدو في القبة الداخلية ضلوع من قوالب الآجر ذات أشكال هندسية لافتة للنظر. وعلى الرغم من أن بعض مؤرخي الفن رأوا في هذا المثال ما يعدّ نموذجاً أول للضلوع الشبيهة بالضلوع الهيكلية في العمارة القوطية ، إلا أنه من المشكوك فيه أن يكون لهذه الضلوع



لوحة ٢٦١ - سقف قبة ضريح
السلطان سنجر بمرو . بإذن من وزارة
الثقافة بتركمانستان .

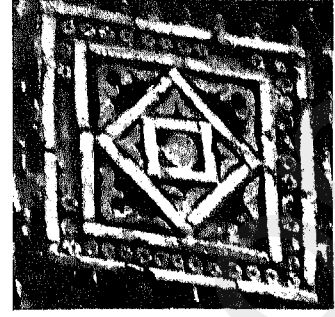


لوحة ٢٦٢ - الوجيهة الشرقية لضريح السلطان سنجر . وتلاحظ الربط بين القببة الكروية وصف العقود الذي يعلو الجدار بواسطة التنظيم المعماري بين هذه العقود وشباك القببة .



لوحة ٢٦٣ - ضريح اسماعيل الساماني
بخارى . بإذن من وزارة الثقافة
بـطاجيكستان .

الأترك السلاجقة (١٠٥) ، فمن العسير أن نتصور أن هؤلاء البدو الأجلاف مالبثوا أن تحوّلوا بين لحظة وأخرى إلى شعب شديد التحضّر فوق الهضبة الإيرانية . وعلى الرغم من أن الجهلة والأميين كانوا عماد جيوشهم إلا أن أمراءهم قد تلقوا العلم اللائق بهم منذ أوائل القرن الحادى عشر واتسمت إدارتهم للأقاليم التى غزوها بالمقدرة والحكمة والسياسة . ولقد شهد السلاجقة نهاية صراعات الأسرة السامانية التى نشأت أيام الرشيد فى مدينة سامان بإيران وأظّلت بحكمها كلا من فارس وما وراء النهر فيما بين عامى ٩٠٢ - ١٠٠٤ ، كما انضموا تحت فلك السلاطين الغزنويين المنتسبين إلى سابوكتاجين مؤسس الأسرة التى حكمت أفغانستان والپنچاپ لثلاثة قرون (القرن العاشر - القرن الثالث عشر) ، ومن ثم كان السامانيون والغزنويون سادة



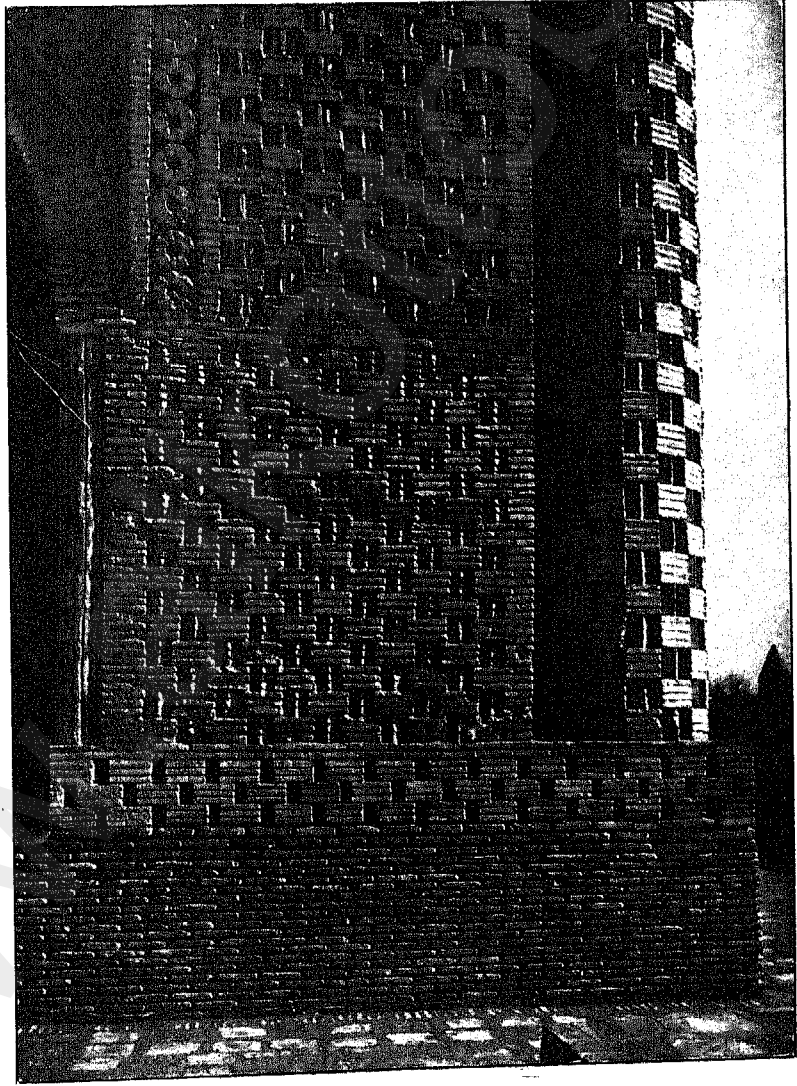
ضريح إسماعيل السامانى
فى بخارى

لكل من بخارى وغزنة أهمية مزدوجة ليس من ناحية فخامة آثارهما النادرة الباقية فحسب ، بل من ناحية تأثيرهما كذلك على شعب يدين له الفن بالكثير ألا وهم



٩٢٧م ، وهو الأثر الوحيد الذى يرجع إلى هذا العصر فى آسيا الوسطى . وقُدِّر لهذه المقبرة أن تخلّف بصمة واضحة على فن بناء المقابر فى العصور اللاحقة بإيران وتركيا . وهو بناء مربع من الآجر تعلوه قبة تستند إلى منطقة انتقال هى طبل مئمن الأضلاع ، وقد سادت هذه القاعدة على مدى خمسة قرون تالية . وللضريح أربعة أبواب يقع كل منها فى أحد وجهيات المبنى تزيّنه زخارف بارزة من الآجر ، وبه من الداخل شرفة عليا ذات نوافذ

ورعاة للسلاجقة ، فقد استقروا جيلاً كاملاً على الأقل بالقرب من حضارة الغزنويين المهيبة قبل أن يتمردوا عليهم . وفى ظل السلاجقة بلغت العمارة الفارسية أروع أشكالها ، وعلى الرغم من أن استخدام طراز قوالب الآجر قد أدخله الغزنويون فإن السلاجقة هم الذين عمّموه ، وتحت رعايتهم قُضى على الطراز القديم للمباني المطلية بالملاط ، ذلك الطراز الذى كان يقترب حثيثاً من نهايته . وقد أقيم ضريح إسماعيل السامانى فى بخارى عام

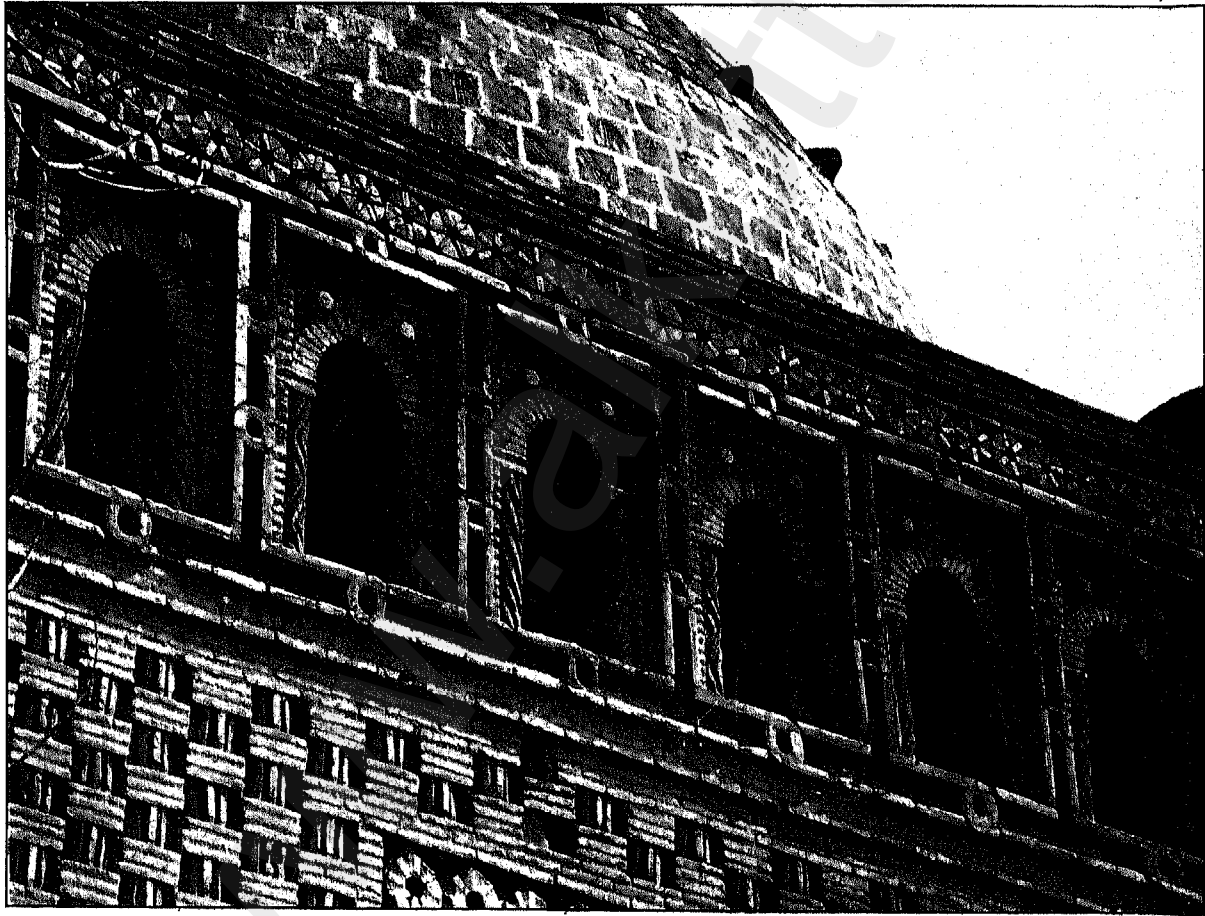


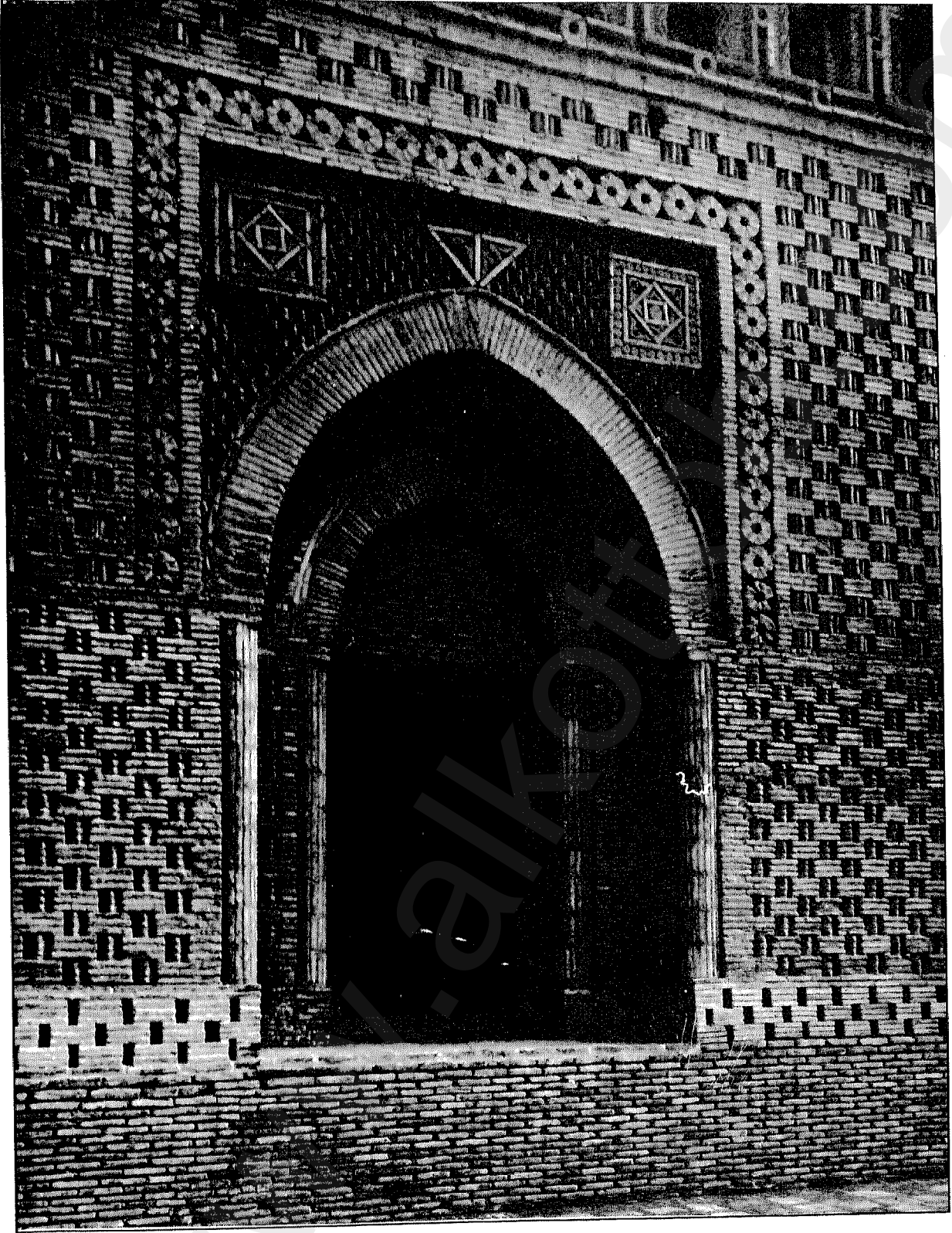
لوحة ٢٦٤ - جانب من جدار ضريح إسماعيل السامانى ببخارى . بإذن من وزارة الثقافة بطاجيكستان .

قوالب الآجر في خطوط متوازية ومائلة ، حتى أسفرت
تكويناته الزخرفية عن اتخاذ مجموعات القوالب مقياس
الحجر مما أضفى على الأسطح قوة ممزوجة بالرقّة . كما
نلاحظ أن الزخارف تغطى المسطحات جميعها ، وهى
السمة التى ظلت مميزة لعمارة هذه المنطقة منذ ذلك
العصر حتى ما بعد عام ١٦٠٠م (لوحات ٢٦٣ ، ٢٦٤ ،
٢٦٥ ، ٢٦٦).

معقودة في سلسلة متتابعة تحيط جوانب الضريح الأربعة
وتطل على الخارج ، وهو أسلوب كان شائعاً في العمارة
الساسانية الفارسية كما نرى في أطلال قصر المدائن .
وتدل الصنعة الدقيقة البالغة العناية لقوالب الآجر سواء
في خارج المبنى أو في داخله على شغف بالتنوع مع
الاحتفاظ بالمنطق الإنشائي ، حيث أُرسيت القاعدة من
مداميك مرصوفة رصاً إنشائياً عادياً ، على حين قُسمت
مختلف الأسطح التى تعلوها بمختلف تكوينات رصّ

لوحة ٢٦٥ - منظر الجدار الخارجى
للشرفة العلوية في ضريح اسماعيل
السامانى.

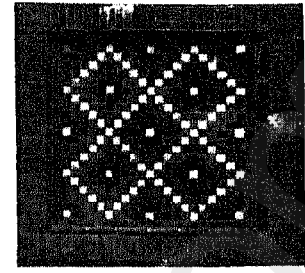




لوحة ٢٦٦ - مدخل ضريح اسماعيل الساماني .

أولوغ بك مدخلا مهيباً بها سنة ١٤٣٥ ، غير أن تيمور نفسه لم يدفن بها بل دفن في ضريح «خور أمير» بسمرقند كما دُفن معه أقرباؤه المباشرون . وتنفرد هذه المقابر بين جبانات العالم الإسلامي بأنها مجموعة متكاملة لأفراد أسرة واحدة ، تقع على جانبي درب ضيق ، وتعد نموذجاً لعمارة الأسر الحاكمة في بلاد ما وراء النهر خلال أوائل القرن الخامس عشر .

ومما يسترعى الانتباه في بعض هذه الأضرحة ، كضريح قاضي زاده الرومي استخدام الأحجام الهندسية استخداماً مباشراً ، فمن مكعب قاعدة الضريح ، إلى المنشور المثمن لمنطقة الانتقال ، إلى طبلة القبّة الأسطوانية تعلوها القبّة الكروية ، كل هذا قد نُفذ في تصميم هندسي بسيط بلا افتعال ، وبتركيب تكعيبي



جبانة شاهي زنده في سمرقند

أقيمت في سمرقند في الفترة ما بين عام ١٣٧٦ وعام ١٤٣٥ ، وهي مجموعة من الأضرحة خُصص الجانب الأكبر منها لأفراد أسرة تيمور وذريته . وقد شيد حفيده



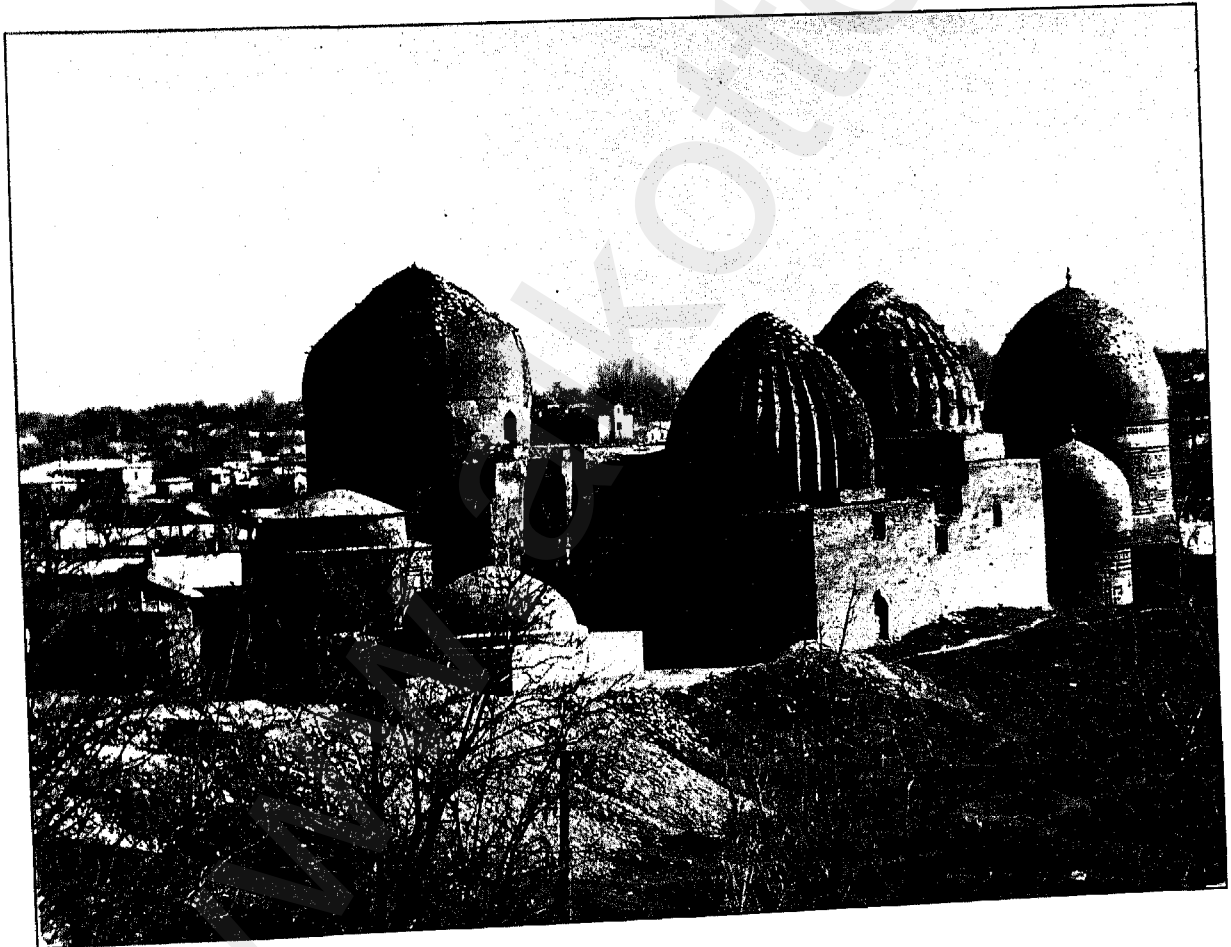
لوحة ٢٦٧ - جبانة شاهي زنده بسمرقند . منظر عام للمجموعة الجنوبية من الأضرحة . بإذن من وزارة الثقافة بأوزبكستان .

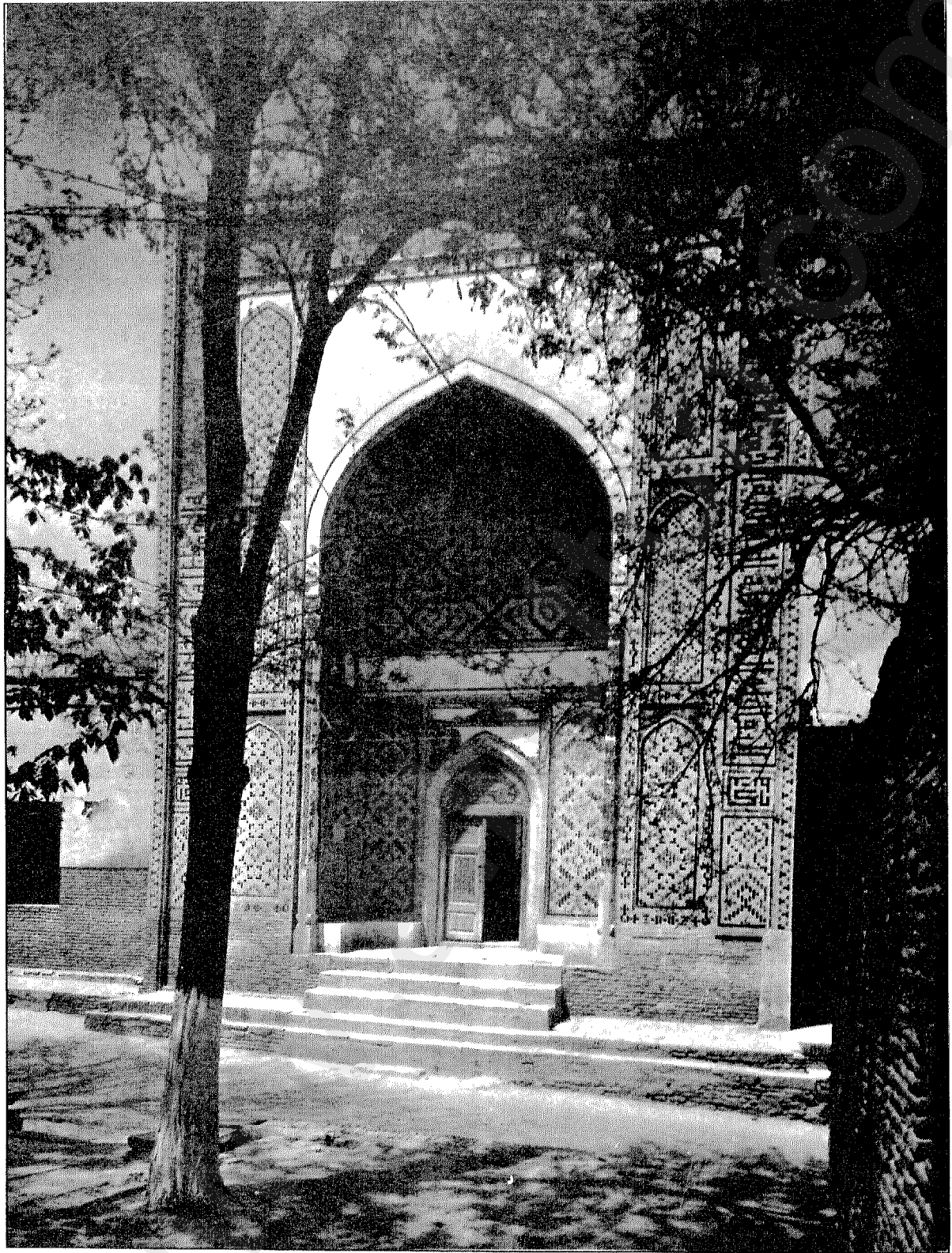
المشهد الأسر ، تُرى هل قصد المعمارى بكل هذا الجمال الذى يغمر الحواس والذى تعمّد إسباغه على الأبنية من الخارج أن يكون الضريح مزاراً تذكاريّاً يعكس شخصية العاهل ليطلّ على رعاياه بتلك الأبهة التى كان يطلّ بها عليهم فى حياته ، مضيفاً عليها صدق الرمز فى عمارته الإسلامية بما يتفق وصدق الموت ، على العكس من المسجد يؤمّه الناس للصلاة تحت سقفه وبين جدرانه؟ (لوحات ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ١٩ ملون) .

تجريدى مماثل لما يجهد فى الوصول إليه المهندس المعاصر فى العمارة الحديثة . وللقباب جميعاً تكسيات خارجية أخاذة ، فبعضها مزخرف زخرفة ملونة منقوشة بالبلاطات الخزفية المزججة ، وبعضها مجسّم وكأنه إحدى نباتات الصّبار ، والبعض مزين بالفسيفساء ، وجاء وُشى الزخارف من أشكال نباتية وهندسية وكتابية ، وكلها خلاصة وافية لأسلوب الزخرفة فى عهد التيموريين .

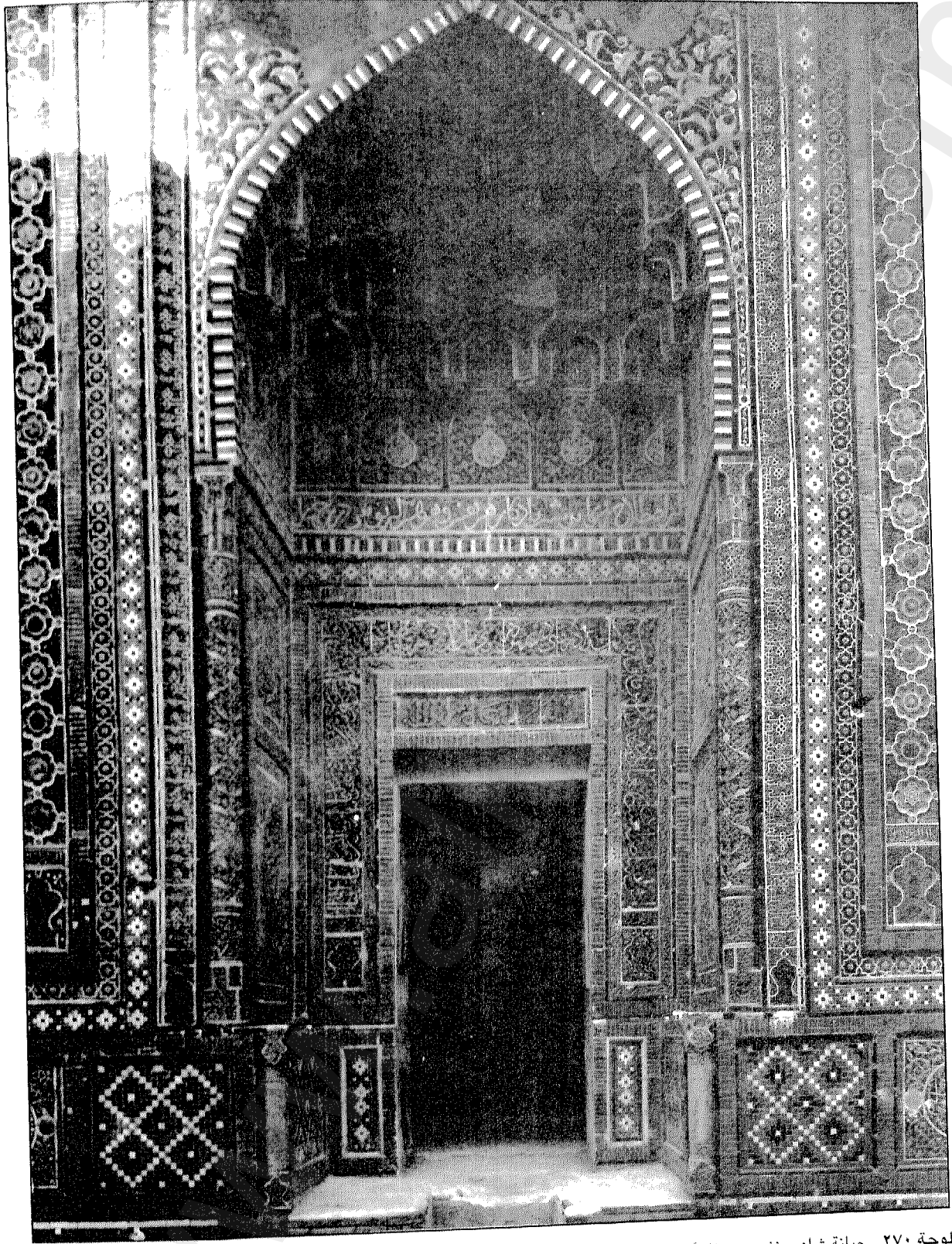
تساءلت وأنا على كُتب من الجبانة أتطلع إلى هذا

لوحة ٢٦٨ - جبانة شامى زنده بسمرقند . منظر عام للمجموعة الوسطى من الأضرحة : قباب ذات زخارف ملونة بالقاشانى وأخرى مجسّمة كأنها إحدى نباتات الصّبار . بإذن من وزارة الثقافة بأوزبكستان .

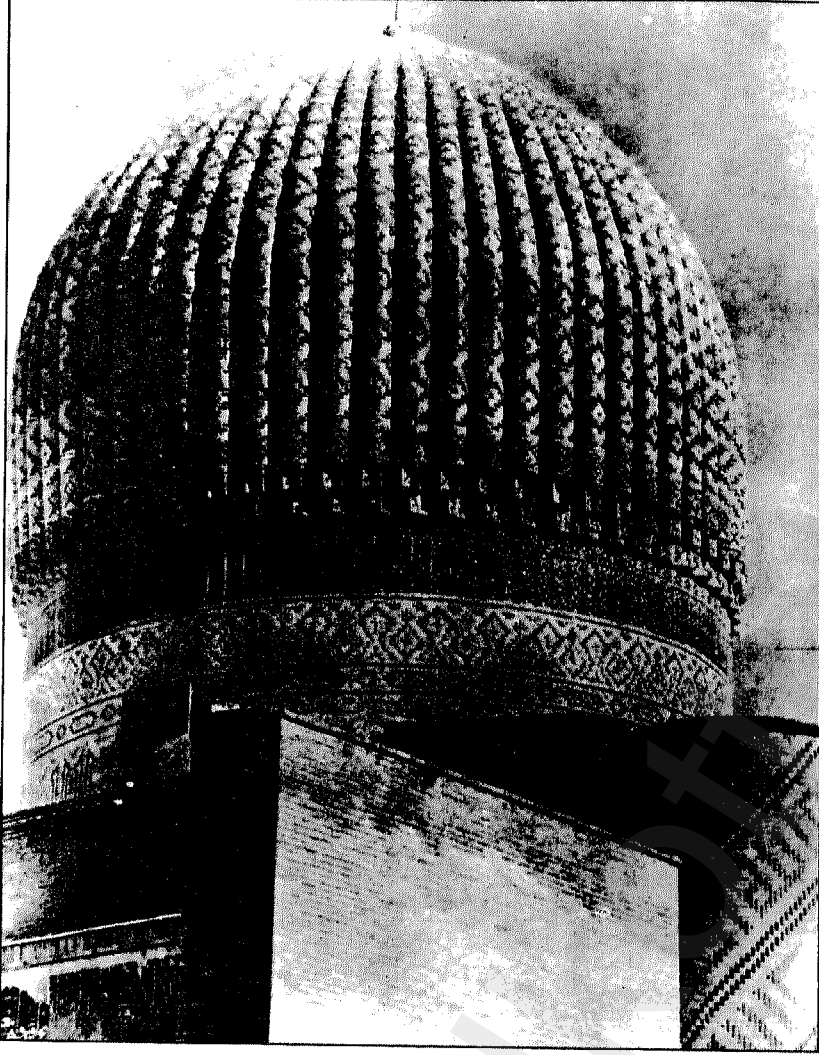




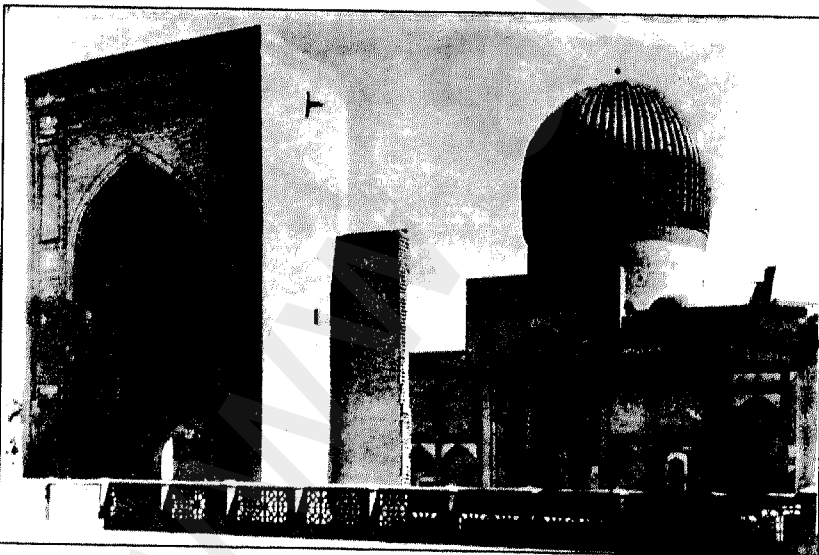
لوحة ٢٦٩ - جبانة شاهي زنده بسمرقند . مدخل البوابة . باذن من وزارة الثقافة بأوزبكستان .



لوحة ٢٧٠ - جبانة شاهي زنده : مدخل أحد الأضرحة . باذن من وزارة الثقافة بأوزبكستان .

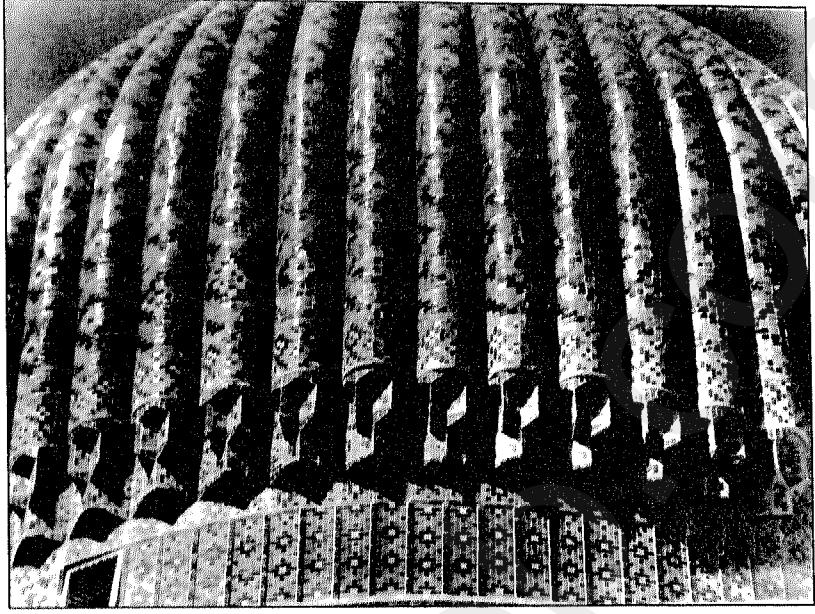


لوحة ٢٧١ - ضريح خورمير بسمرقند
١٤٠٤ م : منظر عام . بلان من وزارة
الثقافة بأوزبكستان.

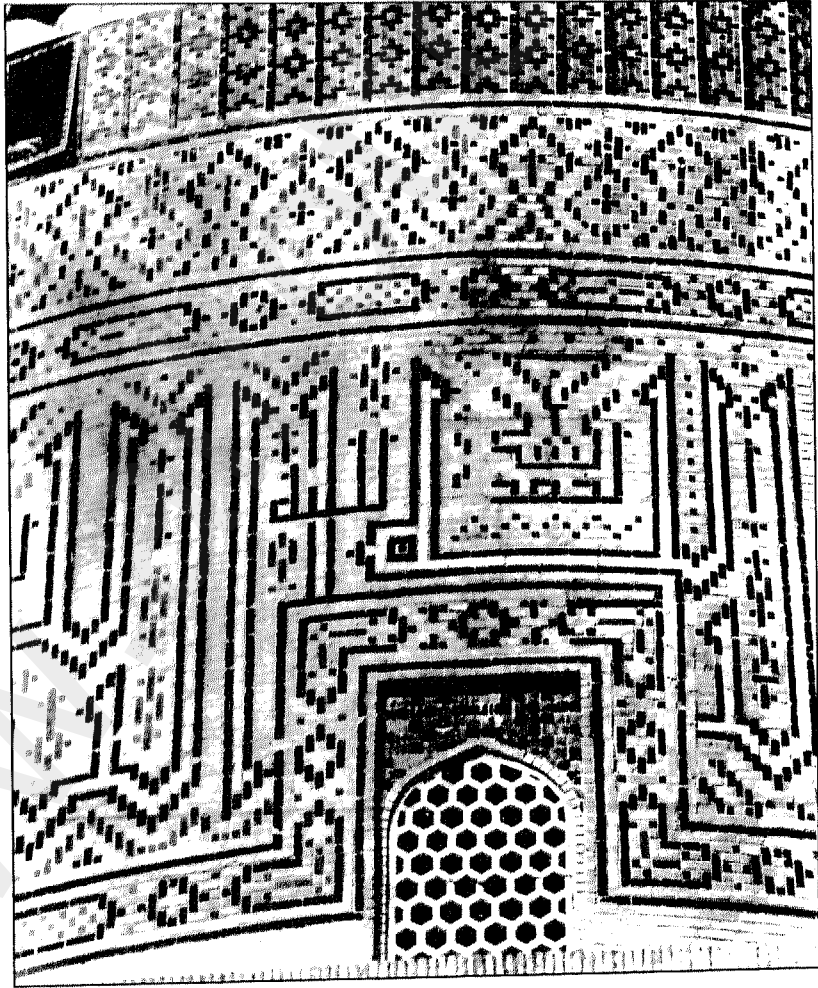


لوحة ٢٧٢ - ضريح خورمير بسمرقند :
القبّة والمطلبة .

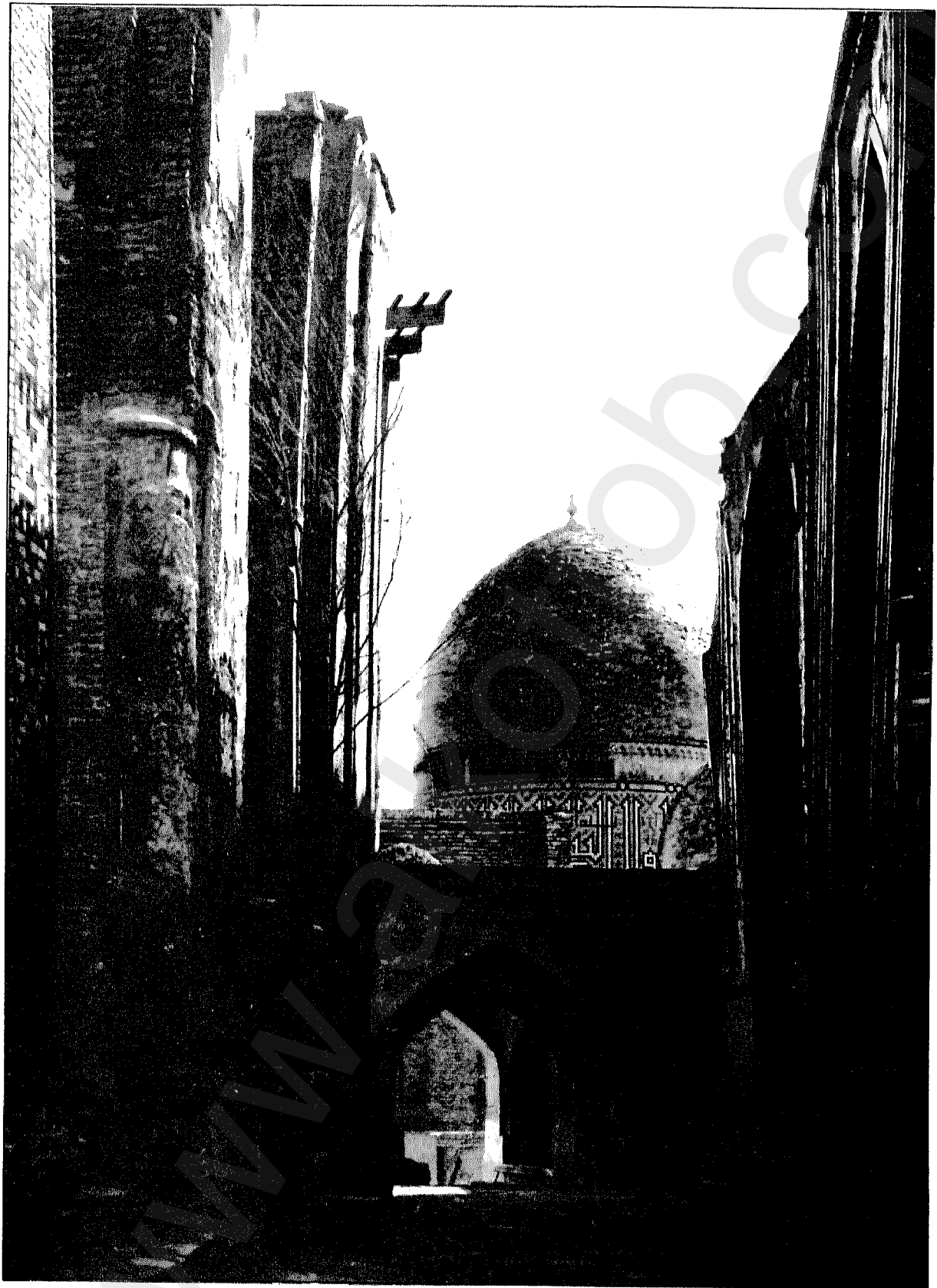
لوحة ٢٧٣ - ضريح خورمير - جزء من
الطبلة وتطغى فيها الزخارف على
الإشياء.

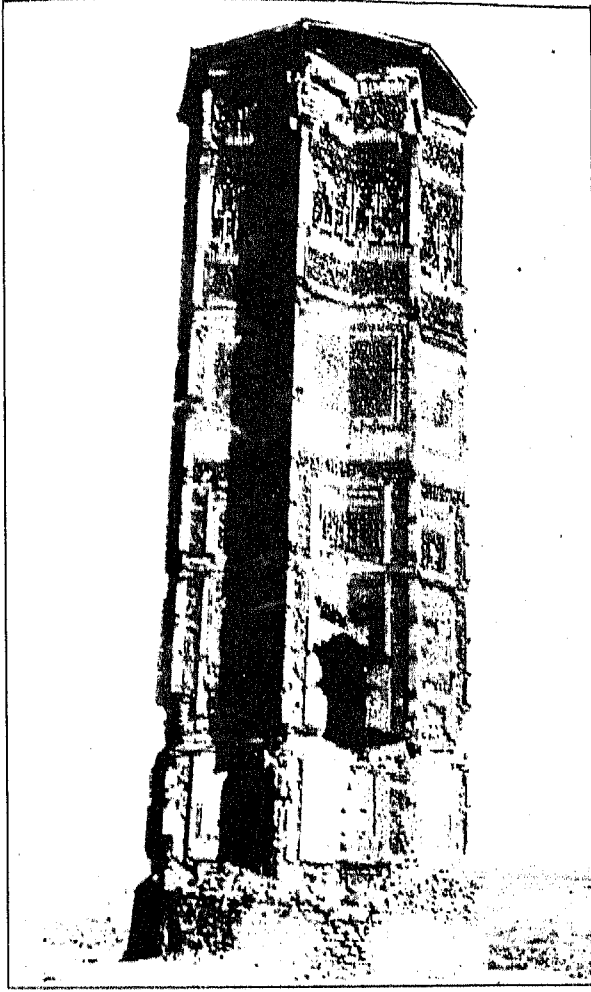


لوحة ٢٧٤ - قبة ضريح خورمير - تبدو
قبة الضلع ع .



لوحة ٢٧٥ - ضريح قاضي زاده
الرومي بسمرقند .

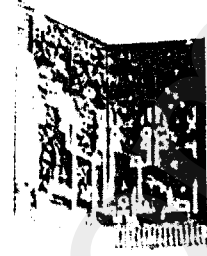




لوحة ٢٧٦ - برج مسعود بغزنة في
أفغانستان.

لوحة ٢٧٧ - منارة جام في أفغانستان.

مازالت باقية على حالها ، ومنها نستبين الطابع
الأصلي للمنارات أو المآذن التي أقامها السلاطين
الغزنويون (لوحات ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٢ ، ٢٠ ،
ملون، ٢١ ملون).

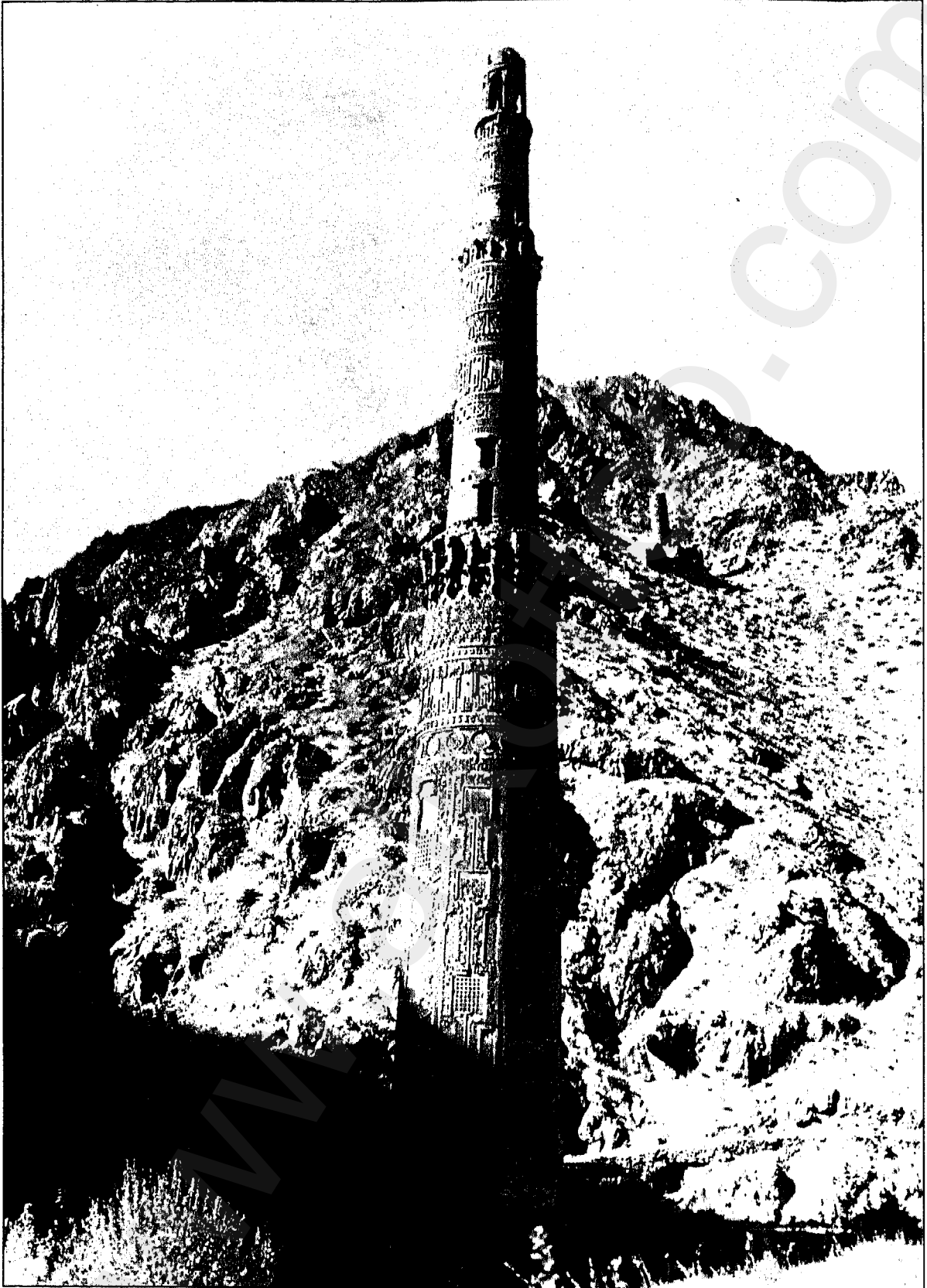


برج مسعود الثالث في غزنة ومئذنة جام

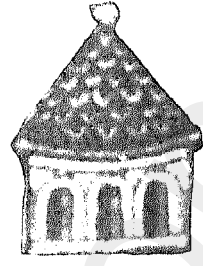
أقيم هذا البرج في أفغانستان (فيما بين سنتي ١٠٩٨ و١١١٥) . وهو في حقيقته إحدى منارتين نُسب بناء الثانية منهما إلى السلطان محمود الغزنوي ، والواقع أن الذي أنشأها هو بهرام شاه الثالث عام ١١١٥ . وقد عُرف هذا البناء دائماً باسم «برج النصر» ويبدو أن الهيئة الحالية لهذا البناء وهي التي نراها في صورة برج يشبه شكل النجمة المثمنة لا تمثل الأصل تماماً ، فقد تبين من الرسوم التي بقيت لهذا البرج منذ القرن التاسع عشر أن طابقاً أسطوانياً الشكل كان يعطوه ثم زال .

وقد أخضع المعمارى الناحية الإنشائية للناحية الجمالية التعبيرية بأن جعل جدران البرج الساندة على شكل أفرع النجمة الثمانية . وفي الوقت نفسه ، فهو باختياره للنجمة ذات الأفرع الثمانية قد أضفى على المبنى القيمة الرمزية الإسلامية المعروفة . ويعطينا هذا المبنى فكرة صادقة عن الطابع الأصلي للمنارات التي أقامها السلاطين الغزنويون والتي أثرت فيما بعد على عدد من العماثر الإسلامية مثل ضريح جنابدى قابوس بإيران . وتكسو البرج زخارف رائعة من قوالب الأجر والجص المشغول تتخلله نقوش وكتابات .

وثمة مئذنة أخرى في مدينة جام في أفغانستان يرجع تاريخ بنائها إلى سنة ١٢٠٦ ، لها قاعدة من ثلاثة طوابق



لموضوعات دنيوية خالصة تمثل صراع الحيوانات فضلا عن بعض مشاهد لأنشطة أفراد البلاط الملكي ، ومناظر رمزية تمثل صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء فوق صدر نسر . وإذا كنا نشك في إمكان رؤية الأمراء والحكام الذين عاشوا في ذلك القصر الملكي لتلك الصور ، نظراً لأنها رُسمت على السقف في مكان مظلم شديد الارتفاع ، إلا أن الراجح أن المقصود بهذه الرسوم كان مواكبتها للوحات الفسيفساء البيزنطية التي تقع أدناها. على أن التشابه بين خصائص الزخرفة في الكنيسة الملكية بباليرمو وخصائص الزخارف التي كانت تشتمل عليها القصور الفاطمية بوجه عام وقصورهم في القاهرة بوجه خاص ، والتي لم يبق من مظاهرها في قصور القاهرة الفاطمية مع الأسف إلا بعض حشوات من الخشب المحفور المنقوش ، تجعل لهذه الكنيسة قيمة الوثيقة الإسلامية الفاطمية التي لا يمكن إغفالها خلال الحديث عن العمارة الإسلامية (لوحات ٢٧٨ ، ٢٧٩) .



الكنيسة الملكية في باليرمو

تمثل هذه الكنيسة التي أقيمت بين عام ١١٤٠ و١١٤٢ ملحقة بقصر روجيه الثاني - رغم انتمائها الروحي إلى المسيحية - جزءاً من التراث المعماري الإسلامي لأنها شيدت وزخرفت بأيدي مسلمين تركوا فيها بصماتهم الفنية حتى لتعدّ المقرنصات الخشبية بسقف هذه الكنيسة بما يزيئها من تصاوير من أروع الأمثلة المعروفة للتصوير الفاطمي . وهو تصوير

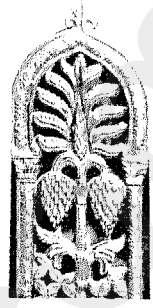
لوحة ٢٧٨ - كابيلا بالاتينا باليرمو : دخول المسيح أورشليم .

لوحة ٢٧٩ - كابيلا بالاتينا : مولد المسيح .



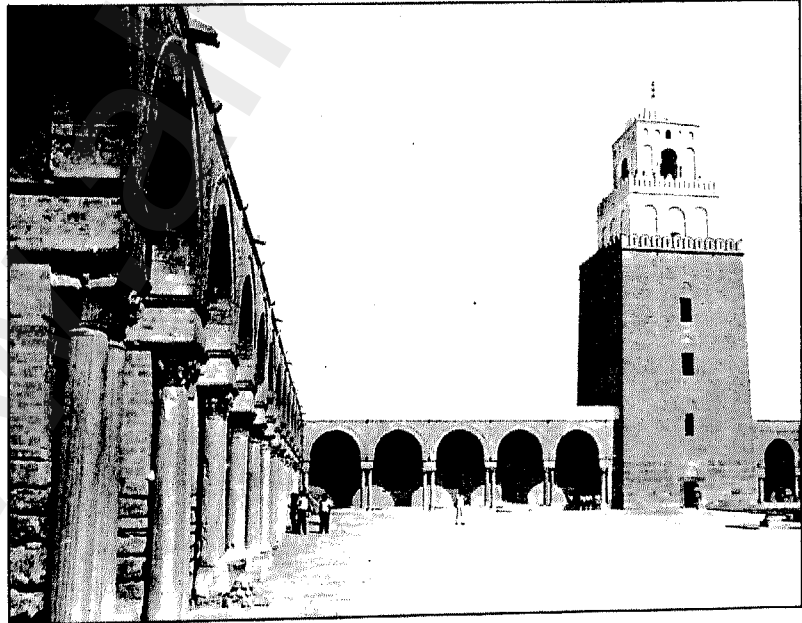
الأشجار المكسوة بالوواح من خشب الأرز ، ولا يزال بعضها يحمل آثاراً من نقوش تعود إلى الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى الحادي عشر .

وجاء تخطيط المسجد على شكل مستطيل غير متساوي الأضلاع فوق منحدر أتاح لجدرانه الخارجية أن تبدو في تنسيق طبيعي جميل موافق لانحدار الموقع باختلاف مستوياتها ، كما خفف اختلاف أشكال الدعامات المتنوعة الأحجام من صرامة خطوط المئذنة الضخمة المربعة ذات الثلاثة طوابق التي يتّسم أركانها المربع المسقط بالبساطة المقرونة بالقوة ، ويستند كلما ارتفع مجتذباً أنظارنا إلى أعلى في انحدار لطيف ، في حين يقل ارتفاع الطابقين العلويين بالنسبة للطابق الأدنى ، كما يصغر حجم الطابق العلوي عن الطابق الثاني ، وقد اشتق تصميم هذه المئذنة من أبراج الكنائس المسيحية في الشام . وكان للجامع في الأصل مدخلان تم إلغاؤهما واستبدالهما بعدة مداخل في أماكن مختلفة دون مراعاة للتماثل والتراصف ، يقع كل منها بين دعامتين يعلوها



مسجد القيروان بتونس

في عام ٥٠ هـ خطّ عقبة بن نافع مسجد القيروان وحدّد مكان القبلة منه وشيّد محرابه الذي ظل موضع التقديس والتبجيل حتى إنه عندما أعاد زياد الله بناء المسجد من جديد عام ٨٢٦م وانبرى لهدم القديم تصدّى له من يزحزحه عن رأيه . ولم تتعد إصلاحاته توسيع المجاز الأوسط وتغطية إيوان الصلاة بمجموعة من السقوف الباهظة التكاليف البديعة الصنعة من جذوع

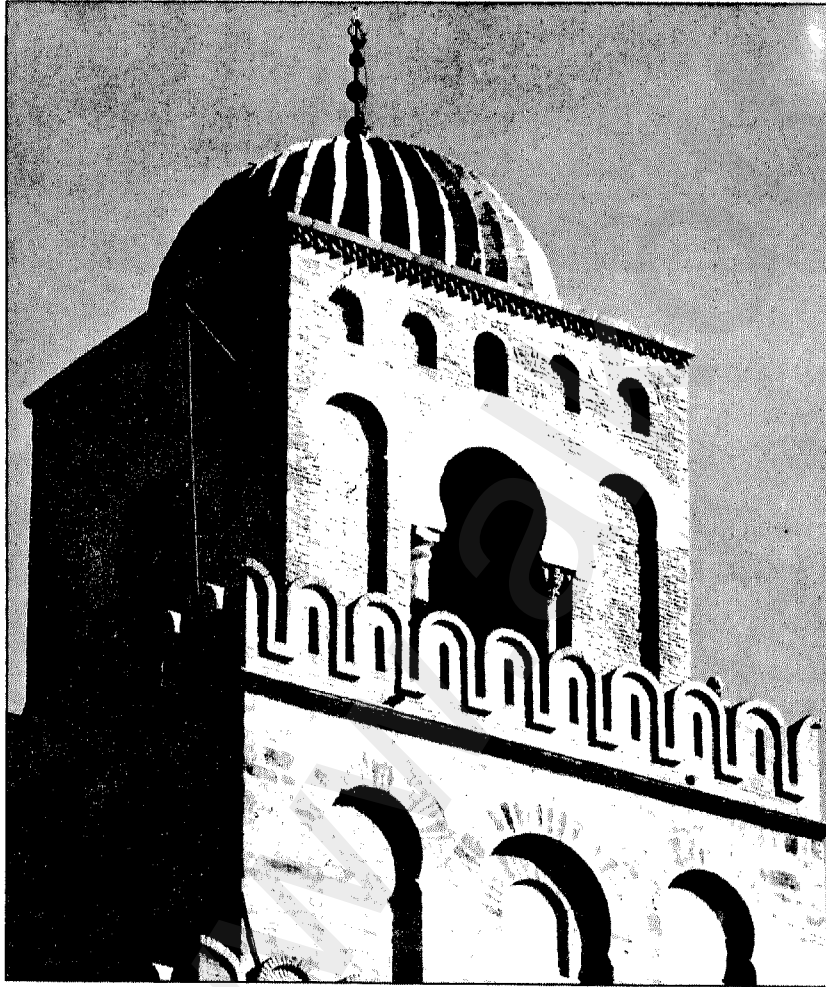


لوحة ٢٨٠ - جامع القيروان بتونس .
المئذنة تطل على الصحن .

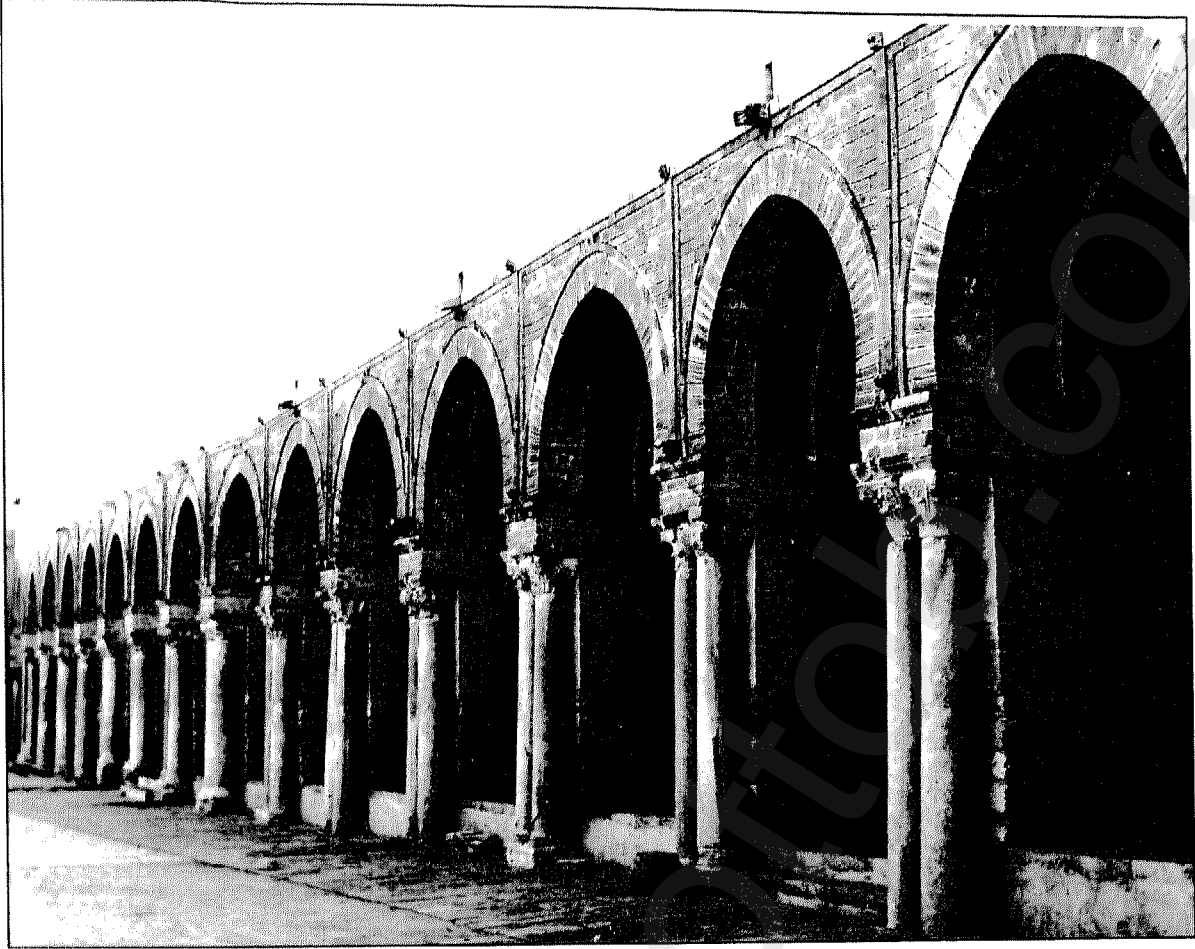
الوجهية الغربية تُركت بمفردها لظهرت كأنها زيادات خارجة عن كتلة المسجد وكانت شوهة في وحدة هذه الوجهية الفسيحة . لقد جعلت هذه الدعائم من المداخل عناصر قوية التماسك بكتلة المسجد ، بل لقد روعى أيضاً أن تكون رؤوس الدعائم منحدره حتى يتجلى رونق رؤوس المداخل التي تنحصر بينها .

وتحيط بالصحن من جميع جوانبه بأبناكيات محمولة على أكتاف يحتضن كلا منها عمودان في تنسيق بديع . والراجح أن هذه البناكيات قد أقامها أبو حفص الذي رُمم المسجد عام ١٢٩٤م بعد أن كان قد تحوّل بالفعل إلى أطلال على أيدي البدو الهلاليين عام ١٠٥٤م ، فلم يكن

قبو يضيف على المدخل شكل الكنّة [سقيفة المدخل] . ولا تؤدي هذه الدعائم وظيفة الأكتاف الساندة للبناء لعدم احتياج جدران المسجد إلى ركائز ، ودليل ذلك أنها شيّدت في أماكن بعيدة عن نقط امتداد العقود ومراكز اندفاعها . ولم يكن من باب المصادفة أن عمّ تشييد هذه الدعائم الوجهيتين الشرقية والغربية . ويعتقد الأستاذ أحمد فكري أن سبب ذلك هو أن أبواب المسجد قد فتحت في هاتين الوجهيتين ، وأن هذا هو سر إقامة الدعائم الضخمة عليها إذ يحيط بكل باب مدخل . ويتقدم هذا المدخل بناء يخرج عن حدود الحائط بمقدار مترين طولاً ومترين عرضاً . ولو أن هذه المداخل وعددها أربعة على



لوحة ٢٨١ - جامع القيروان بتونس .
تفصيل رأس المنذنة .



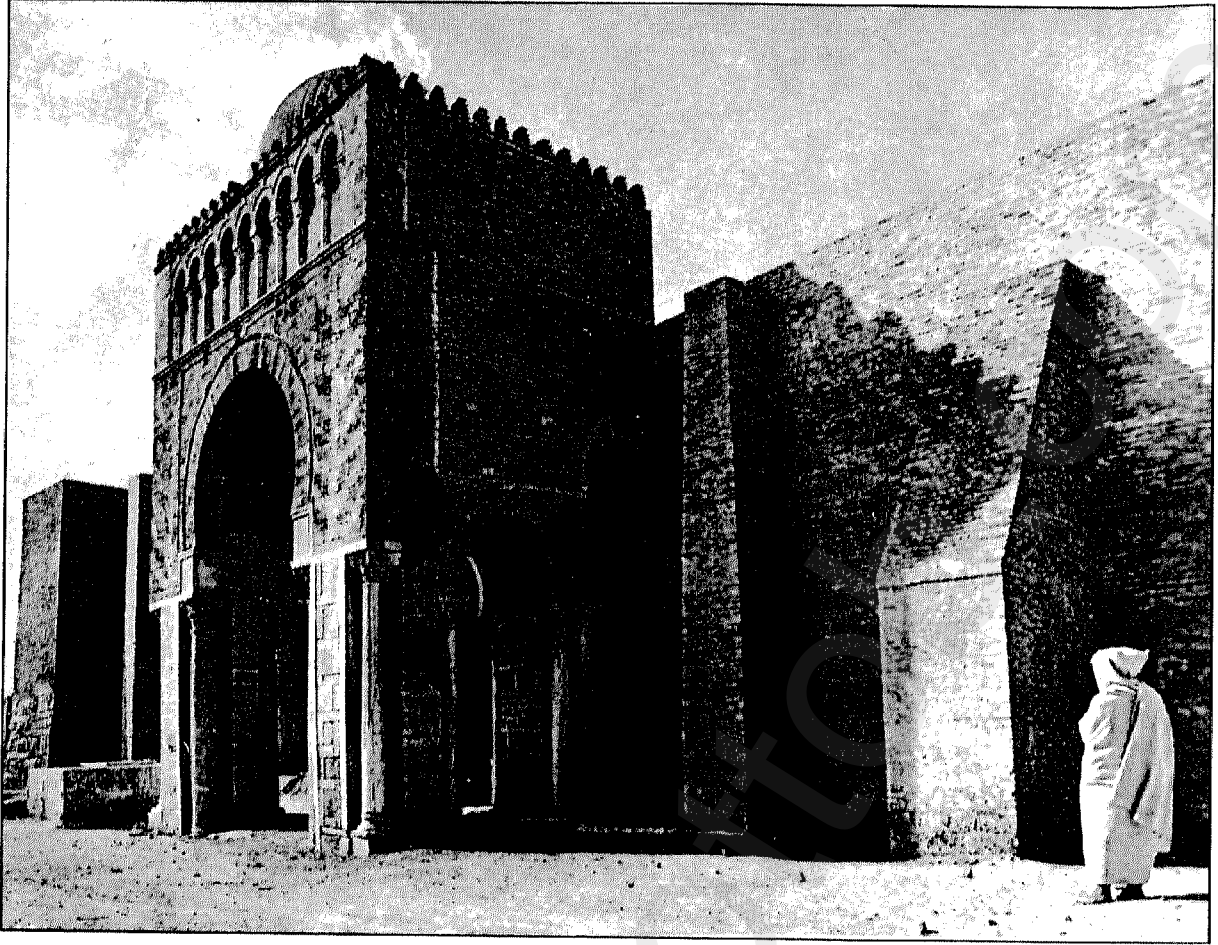
لوحة ٢٨٢ - جامع القيروان . الرواق الجنوبي الغربي يطل على الصحن .

عناية وجهداً لتكون متساوية ، ثم أقيمت فوقها عقود متجاوزة [حدوة الفرس] للارتفاع بسقف المسجد إلى ثلاثة أضعاف طول الأعمدة . وقد زوّدت العقود بحدارات من تحتها وأحيطت بطنوف من فوقها وبقرم خشبية من تحتها لتحمل جهود الرقس . وكما أن عقود المسجد جميعاً متجاوزة - حديثها وقديمها - ، كذلك أبوابه وأبواب مثذنته ونوافذها ومحرابه وإطار باب مقصورته وزخرفة منبره ، كلها ذات عقود متجاوزة .

وبين عامي ٨٦٢ ، ٨٦٣ م جرى توسيع المجاز الأوسط ورواق المحراب واكتنفته من الجانبين أعمدة مزدوجة ، وشيّدت قبة في جزء السقف الواقع أمام

التصميم الأول يتضمن أروقة جانبية على الإطلاق . وعلى الرغم من القلاقل التي اتسم بها عهد الفاطميين فقد احتفظ جامع القيروان بالكثير من عناصر تصميمه الأصلي في القرن التاسع الميلادي . ويقع المحراب في نهاية تسع باثكات مكونة من أعمدة تحمل عقوداً متجاوزة [أى ما يتجاوز الدائرة] على شكل حدوة الفرس تشدها مددات خشبية لمقاومة الجهود الناشئة عن اندفاع القوى أفقياً بسبب انحناء العقود (١٠٦) .

وقد استعار المسجد منذ نشأته في عهد عقبة بن نافع أعمدته من مبان أثرية قديمة ما بين بيزنطية ورومانية وإسلامية تبلغ أربعمئة وثمانية وثمانين عموداً ، نالت

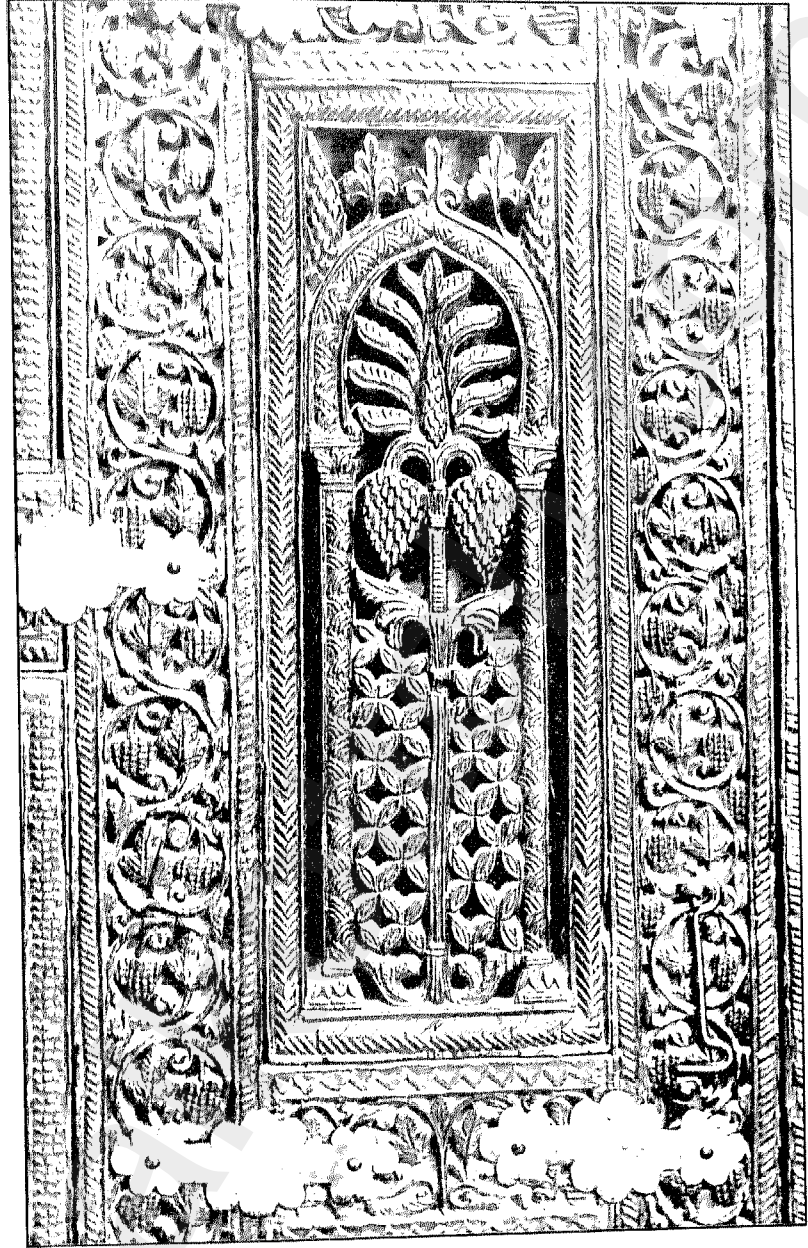


لوحة ٢٨٣ - جامع القيروان . مدخل تكتنفه الدعائم .

الأزرق على شكل المحارة ذو توريقات ذهبية محدّدة باللون الأحمر ، ويحيط بالمحراب عمودان لكل منهما تاج تطابقاً شكلاً وحجماً ، مظهرًا وصنعة . وتتوسط وجه التاج ورقة كروم نُحتت برقة فائقة لا تكاد نبتين معها بدن التاج من رواء زركشتها ، وهو أسلوب النحت المخّرم الذي يشمل المحراب كله . ويلتصق بجوفة المحراب ستار رقيق من الرخام يخترق الضوء تقوبه . ولقد بلغ من إتقان الصانع المسلم لهذه الصنعة أن احتذاه الفنانون المسيحيون في بيزنطة وإسبانيا وفرنسا خلال القرون الوسطى فأدخلوا هذه التقنية على زخارفهم المنحوتة . وتتنمى أكثر منحوتات مسجد القيروان إلى هذا الطراز

المحراب ترمز إلى السماء ، كما يرجع تشييد المنبر إلى هذا التاريخ . وقبة المحراب ساسانية من الحجر المنحوت على حين أن تسعين في المائة من القباب التونسية من الأجر ، وهي ذات أربعة عناصر معقودة مزخرفة على شكل المحارة ، وقد قُسم السطح الكروي للقبة من الداخل إلى أربعة وعشرين ضلعاً . وروعى في العمارة الخارجية للقبة أن تعبر عن التكوين الداخلى لها بأجزائها الثلاثة وهي الفراغ المربّع ومنطقة الانتقال ونصف كرة القبة . ونلاحظ طلاء أخشاب السقف بالألوان المائية لا الزيتية التي بقيت على حالها منذ القرن الحادى عشر . وأقيم محراب كبير تجويفه العلوى من الخشب

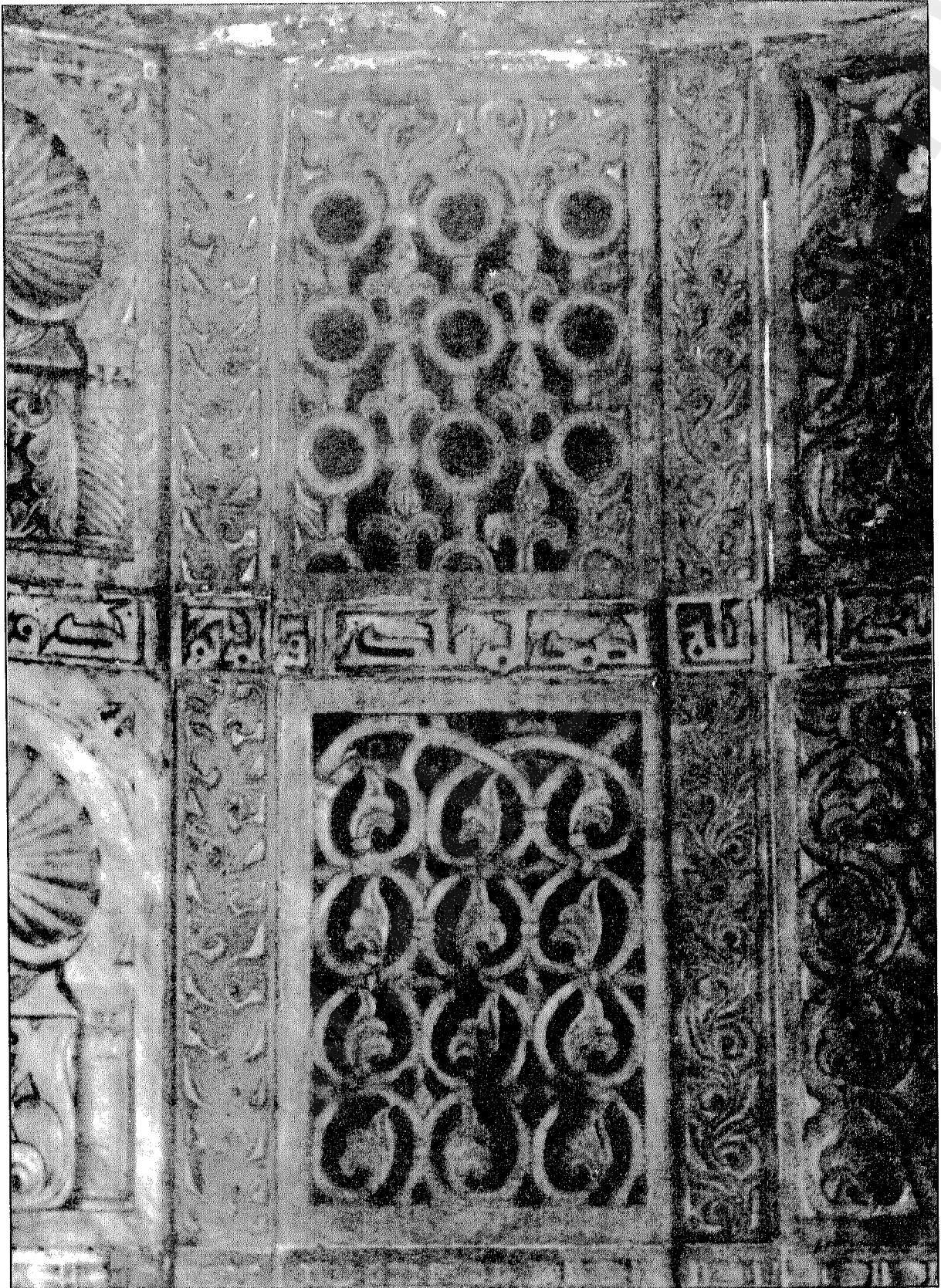
لوحة ٢٨٤ - جامع القيروان . حشوة خشبية من زخارف المنبر .



لوحة ٢٨٥ - جامع القيروان . حشوة رخامية من زخارف المحراب .

مقصورة من الخشب الخرط والخشب المحفور سُيدت للخليفة الفاطمي التونسي المعزّ بن باديس الصنهاجي عام ١٠٢٢/١٠٢٣ م ، خوفاً من اغتياله أثناء الصلاة تقع إلى يمين المنبر ، والراجح أن تكون زخارف هذه المقصورة أقدم نموذج معروف لزخارف المشربية في التاريخ الإسلامي .

المخرّم . وغشّى سطح المحراب وجانبيه مائة وثلاثون بلاطة مزججة ذات بريق معدني، مربعة الشكل على طراز سامراً مما يدل على أنها قد جيء بها من بغداد هي وخشب الساج (١٠٧) الذي صُنع منه المنبر ، فضلا عن مائتين واثنين وأربعين حشوة رخامية متنوعة بالمحراب. ويحتوي المسجد على عناصر جميلة من بينها



والرهافة ، وإن كان العصر الأول هو الذى أسبغ على مسجد القيروان تخطيطه المعماري وأضفى عليه المظهر الذى يبدو عليه اليوم . وعلى حين امتاز العصر الأول بالعناية بالكتلة اشتهر العصر الثانى بالاهتمام بصقل الأسطح والزخرفة فعمت الحلقات الزخرفية الهندسية والنباتية ، واختار فنان القيروان عنصرى الدائرة والمربع وأبدع فى تنويعاتهما سواء انفراداً أو تداخلاً ، واقتصرت الزخارف النباتية على الكروم فى صيغ متعددة . كذلك تميز هذا المسجد بأقدم نوع من الحلقات انتشر فى المغرب والأندلس ، وهو إحاطة أبواب المساجد ومداخل القصور بإطارات مستطيلة كما هو الحال فى مسجد قرطبة (لوحات ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥) .

ومما يثير الإعجاب حقاً المنبر الفريد المصنوع من خشب الساج والذى يرجع تاريخ صنعه إلى ما بين عام ٨٦٢ ، ٨٦٣ م ، ويتكون من ٦٤ حشوة مستطيلة ذات زخارف مبتكرة على هيئة توريقات محفورة تذكّرنا بالتقنة الأموية المتأثرة بالطراز الساسانى ، وكذلك على هيئة لفائف الكروم الكلاسيكية ، ويعدّ هذا المنبر أقدم نموذج معروف فى التاريخ الإسلامى حفظه لنا الزمن سليماً .

ويتجلى فى مسجد القيروان عصران للبناء ، أولهما الذى تنتمى إليه المئذنة والمدخل والدعائم والمنبر والقبة والبلاطات ، وقد أنشئت فى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (٧٢٥م) نستشعر فيها قوة كتل البناء وهيبتها ، والعصر الثانى عصر قبة المحراب حيث نلمس الرشاقة

البلاد فترة من الفوضى سقطت في أثنائها السلطانية في أيدي الجلائريين ثم بنى مظفر ، وفي عام ١٣٨٤ احتلت جحافل تيمور لك المدينة ونهبوها ونزحوا ما فيها إلا أنهم لم يمسوا ضريح أولچاييتو .

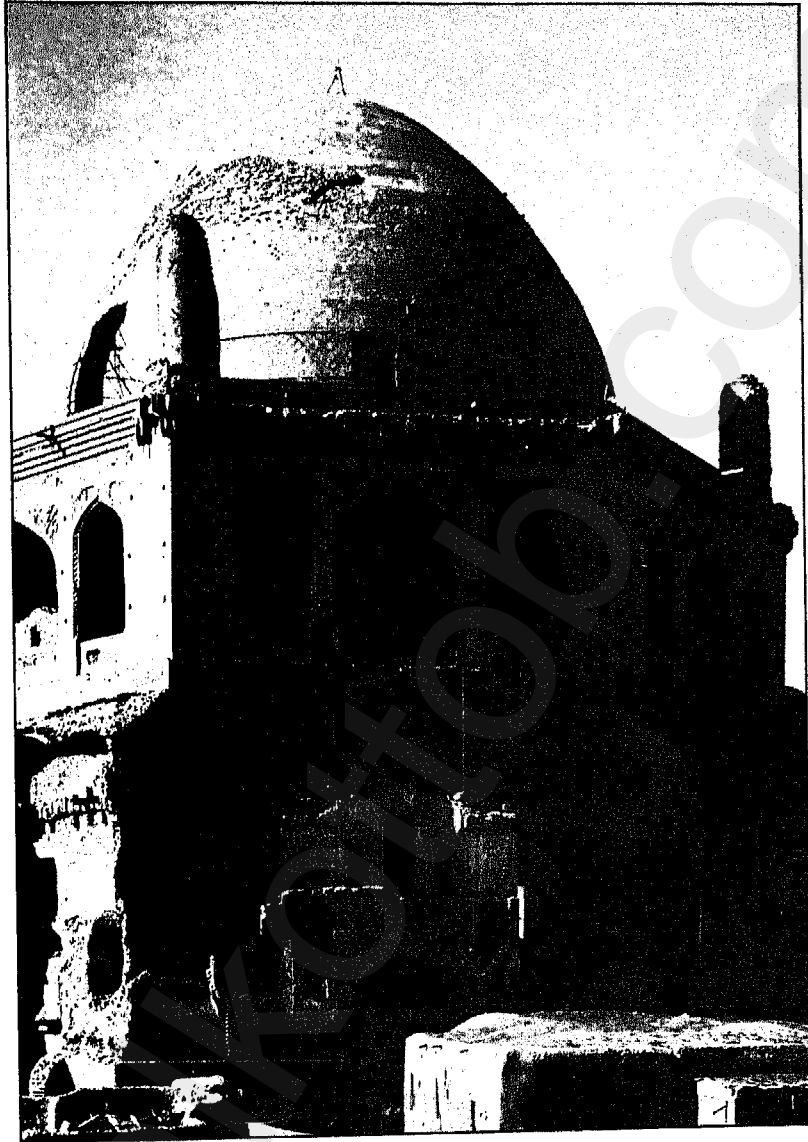
وقد شُيِّد هذا الضريح المثلث (١٠٨) بكامله من قوالب الأجر وغطيت بعض أجزائه من الخارج بالخزف وبقطع الفسيفساء ومن الداخل بالقاشاني الملون ، والجص المشغول وتتميز جميعها بالغنى الفائق ودقة الصنعة . حقاً إن المسقط الأفقى للمبنى مثمن الشكل ، ولكن المعماري قد حوّل نصف المثلث الشمالي إلى شكل مستطيل في الجزء الأسفل فقط من المبنى ، بأن مدّ الجدارين الشرقي والغربي كى يقابلا الجدار الشمالي ، ومن ثم تكوّن مثلثان خارجان من ركنى المثلث الشمالي الشرقي والشمالي الغربي ، أقام في كل منهما درجاً يؤدي إلى الشرفة المحيطة بالمبنى من أعلى الجزء الأسفل ، ومن هذا المستوى استعاد المبنى الشكل المثلث من الخارج (شكل ٥٧ ، ٥٨) . ويعلو الشرفة إفريز ضخم من المقرنصات ، وثمة درج ثالث في الركن الشمالي الغربي يبدأ من مستوى الشرفة ليؤدي إلى الطابق الأعلى الذي يحمل القبة . وفي مواجهة المدخل مقصورة الدفن المستطيلة الشكل التي تضم قبر أولچاييتو ، وكانت في الأصل مقببة . وتقوم على كل ضلع من الأضلاع الثمانية التي يتكون منها المبنى من الداخل بأثلاث من طابقين ، تتكون الشرفة من مسطحها العلوى . وإن كان المبنى مثمناً فلم تكن ثمة حاجة إلى العناصر المتدلية ، فقد تم الانتقال من مثمن المبنى إلى دائرة القبة عن طريق حليات في الأركان تكوّن قبواً ضحلاً عند قاعدة القبة ، وتكاد قوالب الأجر المزججة تكسو الجدران كلها من الداخل . أما قبة الضريح فهي بسيطة كبيرة السمك والوزن تكسوها قشرة من الخارج (١٠٩) ، وقد بُنيت بدون أكتاف أو سواند من أى نوع ، معتمدة في سلامة إنشائها على اختيار المنحنيات المعمارية المناسبة التي تتواءم مع منحنيات جهود الضغط في قشرة القبة بما يقلل من جهود



ضريح محمد أولچاييتو حُده بُدّه بالسلطانية

في عام ١٢٩٠ قرر أرغون خان رابع الحكام المغول في إيران تشييد مدينة جنوب شرقى زانجان بشمال غربى إيران ، وهو المكان الذى يعرف اليوم باسم مدينة «السلطانية» . وفي عهد ابنه السلطان غازان خان نمت هذه المدينة غير أنها لم تصل إلى ذروة ازدهارها إلا في عهد أخيه «محمد أولچاييتو حُده بنده» الذى تولى الملك من بعده في عام ١٣٠٤ فعكف على الاهتمام بأمر المدينة وتوسيعها وتجميلها كى تصبح عاصمة مُلكه ودعاها «السلطانية» . وانبرى أفراد بلاطه يتنافسون بحماس لتحقيق خطط مليكهم الجريئة الطموحة حتى ليقال إن رشيد الدين وزير أولچاييتو الذى أَلَف كتاب تاريخ المغول أو «جامع التواريخ» قد شَيّد ألف منزل وجامع بمنارتين ومدرسة ومستشفى . وقد أمر أولچاييتو باستقدام أقدر فنانى الملكة وأفضل تجار تبريز للإقامة بعاصمته واستيطانها ، ثم أمر بتشيد ضريح ضخم ، غير أن أوامره تلك لم تلبث أن واجهت العصيان يوم وفاته عام ١٣١٦ ، فقد روى أن ذلك اليوم شهد هجرة أربع عشرة ألف أسرة من العاصمة الجديدة ، ومع ذلك فإن ابنه وخليفته أبو سعيد بهادور احتفظ بالسلطانية عاصمة للملكة على حين أن وزيره على شاه بدأ يشيّد جامع تبريز العظيم مما يدل على أقول نجم هذه العاصمة . وقد تدهورت سلطة المغول بعد وفاة أبى سعيد وسادت

لوحة ٢٨٦ - ضريح السلطان أولجايتو
خده بنده . السلطانية بأذربيجان .



ويزداد عمق هذه العقود بطبيعة الحال عند كل مستوى .
كلما ارتفعنا لكي يحتفظ المعمارى بالسطح الكروى
الخارجى الأملس السليم المكسو بالخزف . ولاشك أن
هذه القبة من عمل معمارى موهوب كان يجمع إلى
خبرته التقنية حساسية الفنان المرهف ، لأن تشييد قبة
ذات قشرتين يمثل هذا التركيب يُعدّ عملاً هندسياً رائعاً لم
يقدم عليه أحد من قبل ، ويتطلب وعياً كاملاً بتأثير
الجهود أسفر عن هاتين القبتين المتكاملتين من الناحية
الإنشائية . وما من ريب في أن هذه القبة تتفوق على قبة

الرفس الجانبى . ولعل هذا التصميم البسيط هو الذى
يضىء على هذه القبة خطوطها الجليّة ويوحى بخفتها من
بعد .

ولم يكن للمنارات الثمانية أى وظيفة إنشائية بل
كانت تؤدى هدفاً زخرفياً بحتاً . وللتخفيف من وزن
القبة رقق المهندس من سمكها بالتدرج على عدة
مناسيب . كما عمد - لى تصبح القشرة الخارجية ملساء
دون كسرات - إلى تحميل هذه القشرة على ركائز في شكل
عقود تستند من أسفل على سطح القبة الخارجى .

وثمة سرّ يكمن وراء شموخ هذا البناء وعظمته هو أنه شيد أصلاً لإيواء رفات الحسين بنية نقلها من كربلاء . وكان أولجايتو سنيّاً حينما ولي السلطنة ، غير أنه تحوّل إلى المذهب الشيعي بعد ذلك . ويغلب على الظن أن تخطيط مدينة السلطانية كلها جاء على أساس أن يكون هذا الضريح الذى أعدّ لاستقبال رفات الحسين هو محورها ومركزها ، أما كون أولجايتو نفسه هو الذى استقرت رفاته في الضريح فذلك ليس إلا اتفاقاً وصدفة .

وتعد القصبان التى أعدت لى تضم تابوت الحسين من أروع الأعمال الفنية البرونزية ، ولم يسعدنى الحظ إبان زيارتى لهذا الضريح برؤيتها في مكانها ، لأن بعثة إيطالية كانت تجرى ترميمات رأت إزاحتها مؤقتاً حتى تتمكن من تدعيم القبة وترميم المقرنصات . ومن الملامح الزخرفية للبناء - وهى تحمل من الغرابة أكثر مما تحمل من الجمال الفنى - إقامة منارات في كل طرف من أطراف البناء المئمن الأضلاع كما ذكرت ، بقى منها حتى الآن عدد يوحى بأن البناء في صورته الحالية بعد تهدم بعض مناراته أصبح أجمل مما كان بمناراته كاملة (لوحة ٢١، ٢٨٦ ملون ، ٢٢ ملون) .

محراب أولجايتو

بالمسجد الجامع بإصفهان (١٣١٠)

يُعدّ أرقّ محراب في القرن الرابع عشر بنسبة المثلث ولو أنه ليس أكثرها إتقاناً . وثمة قسمة جديدة نبتينها فوق هذا المحراب هى خشوة زهور اللوتس البديعة رامزة للرخاء الذى كان يسود ذلك العهد . وقد جاءت أشغال الجص في هذا المحراب بالعمق طبقاً للأسلوب البارتي والساسانى ، كما تبرز الكتابة القرآنية الزخارف النباتية كلها .

اليانثيون في روما التى شيدت القشرة السفلى منها من الحجر وكأنها عبوة وُضعت من فوقها القشرة الثانية . أما في ضريح أولجايتو فإن الأسطح والقبتين والعقود بينهما كانت تؤدى جميعاً وظيفتها كعناصر إنشائية مترابطة وليست مجرد عبوة . وثمة قباب كثيرة أخرى ذات قشرتين مثل قبة الصخرة ، غير أن القشرة العليا فيها محمولة على تركيبات خشبية لا على إنشاءات من مباني الآجر .

وقد نالت زخارف ضريح أولجايتو من العناية ما ناله الجانب الإنشائي ، فقد اكتسى السطح الخارجى للقبة كله بالبلاطات ذات اللون الأزرق الفيروزي ، وثمة شريط عريض من الخط الكوفي يحيط بطبلة القبة مؤدياً دور منطقة الانتقال بين هذا اللون الأزرق الفاتح واللون الأزرق اللازوردى في طنّف المقرنصات الرئيس . ولاكتسى قوالب الآجر بأى زخارف من أسفل الشرفة حتى الأرض ، على حين تظهر زخارف القاشانى فوق الجانب الشرقى وفوق الجدار المقابل له ، وتندمج الداميك السفلى مع الألوان المحايدة للأرض والجبال التى تحيط بها ، على حين تتألق القبة الزرقاء من فوقها مع تاجها الذى يجمّل المنارات وكأنها تحلق في السماء . وما من شك في أن هذا هو الانطباع الذى كان ينشده مصمّم البناء ، ولقد حقق هدفه في رشاقة ويسر منتقلاً من زرقة الطنّف الواضحة إلى اللون الطبيعي لقوالب الآجر ، وابتكر بمهارته حلاً لمعادلة رؤية القبة الضخمة ذات اللون الأزرق الباهت متميزة عن خلفية السماء ذات اللون الأزرق الخفيف .

ولا يقل ثراء القاشانى داخل المبنى عن خارجه ، والراجع أن أسطح الجدران الداخلية وباطن القبة كانت كلها مكتسية ببلاطات القاشانى ، كما كانت هناك شرائط خطية ذات زخارف متداخلة وإطارات زخرفية متعددة وزخارف نباتية ملتفة ووريدات وقوالب آجر على شكل النجوم مكسوة بالقاشانى المزجج ، ومن فوق الشرفات تتدلى المقرنصات على شكل أنصاف القباب .

يدل على أنه قد استُهدف بها غرض آخر لعله يتصل بتقليد قديم تظل بموجبه الفتحة مواجهة للشمس المشرقة. فليس من المستغرب إذن أن يكون قابوس قد أوصى بأن تتعرض رفاته لخيوط الشمس في البكور ، وهو ما يفسر اتجاه هذه النافذة صوب المشرق كما يفسر أسطورة التابوت الزجاجي .

والواقع أنه ليس ثمة مكان آخر في هذا المبنى البسيط يحتمل أن يضم رفات قابوس ، وقد اعتقد الأثريون الروس عام ١٨٩٩ أن قابوس قد دُفن في مقصورة تحت الأرض ، غير أن حفائهم لم تسفر عما يؤيد هذا الاعتقاد. أما أن قابوس قد أعدّ الضريح بحيث يعلّق نعشه في الفضاء فهو أمر جائز ، كما أنه لا غرابة في اختفاء جثمانه كما اختفى جثمان بعض الفراعنة ممن دُفِنوا في الأهرامات أو في مقابر وادي الملوك الحصيّة .

ولا يزيد الضريح عن أنه برج أسطوانى ذو قمة مخروطية ، أما داخله ففراغ بين سطح الأرض والسقف المقبب . وقد صمّم المعمارى هذه القبة بحيث ترتفع أبعد ما يكون عن سطح الأرض ، ولذلك فهي تعلو على شكل منحنى إلى أعلى نقطة يسمح بها السقف . وتقع فتحة النافذة عند قاعدة القبة ، ويزيّن البرج من الخارج عشرة أكتاف سائدة مثلثة القطع تبتدئ من أسفل عند أحدورة القاعدة فوق سطح الأرض في حين تنتهى من أعلى عند محيط قاعدة المخروط . وثمة نقشان بالخط الكوفي أحدهما على ارتفاع ثمانية أمتار من الأرض والآخر أسفل المخروط الناقص ، يحملان اسم منشئ البناء شمس

لوحة ٢٨٧ - ضريح جنباى قابوس
(جرجان) . بإذن من وزارة الثقافة
بإيران.



ضريح جنباى قابوس بجرجان

يقع ضريح جنباى قابوس أحد أمراء ولاية جرجان (١٠٠٦ - ١٠٠٧) فوق قمة أحد التلال إلى الشمال من القرية الصغيرة التى تحمل هذا الاسم ، وهو البناء الوحيد في جرجان - الواقعة إلى الجنوب الشرقى من بحر قزوين - الذى بقى لنا بعد ما عصفت بهذه المنطقة الخراب والتدمير على مرّ الزمن . ويوحى موقع جنباى قابوس المطلّ على سهل التركمان للمُشاهد بأنه شديد ليكون برجاً فخماً للمراقبة ، غير أن الحقيقة على خلاف ذلك ، فمنذ عهد قابوس حين هبط آخر العمال جازباً معه الحبل الذى تدلّى عليه ليصل إلى الأرض لم يرتق أحد إلى قمة هذا البناء ، فليس ثمة درج يؤدى إلى هذه القمة ، سواء من الداخل أو من الخارج ، وليس ثمة سقالات قد استندت إليه . كل هذا يوهم بصدق الرواية الشائعة التى تزعم بأن رفات قابوس قد ضمّتها تابوت من الزجاج معلّق بسلاسل في قبة الضريح . ويبدو أن الأمر قد أعدّ بعناية لحماية قابوس من أن تمتد إليه يد في رقدته الأخيرة ، ولعل هذا هو سبب الارتفاع الشاهق لهذا البرج. أما الفتحة الصغيرة الواقعة في الناحية الشرقية من السقف فهي جزء من هذا المخطّط . وما من شك في أن العمال قد استخدموها أثناء بناء السقف ، وكان في مكنّتهم أن يسدّوها بعد الانتهاء من بناء السقف الخارجى . ومن الغريب أن هذه الفتحة لم تُترك على حالها فحسب بل كان ثمة عناية شديدة بتجميلها مما



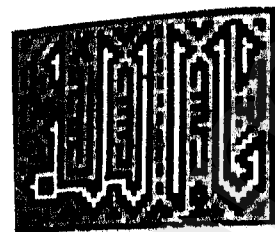
لهذا الطراز من بناء المقابر الذى سرعان ما شاع وانتشر فى إيران والأناضول.

ولم يُعرف حتى الآن على وجه التحقيق مصدر هذا الطراز المعماري وأصوله ، وإن اختلف تماماً عن التقليد المتبع فى طراز مقبرة إسماعيل الساماني ، حتى استأثر الارتفاع الشاهق لضريح جنبادى قابوس والتكشف الواضح وبساطة الزخارف بأخيلة أجيال متعاقبة من الرخالة والمؤرخين (لوحة ٢٨٧).

المعالى قابوس ابن وشكير ، وبيئتان الغرض من البناء وتاريخه (١١٠) . ولا يحمل المبنى من الزخارف سوى طرازي الكتابة وعقد نافذة السقف والمقرنصتين الصغيرتين المتدلّيتين والحاملتين لنصف القبة بين عقدى المدخل . وليس ثمة أثر لتزجيج أو جص إلا على سطح حروف الكتابة والمقرنصات ، ومن الواضح أن «قابوس» كان معنياً العناية كلها بصلاية الضريح وإضفاء الطابع التذكري المهييب عليه . ويعدّ هذا الضريح أول نموذج

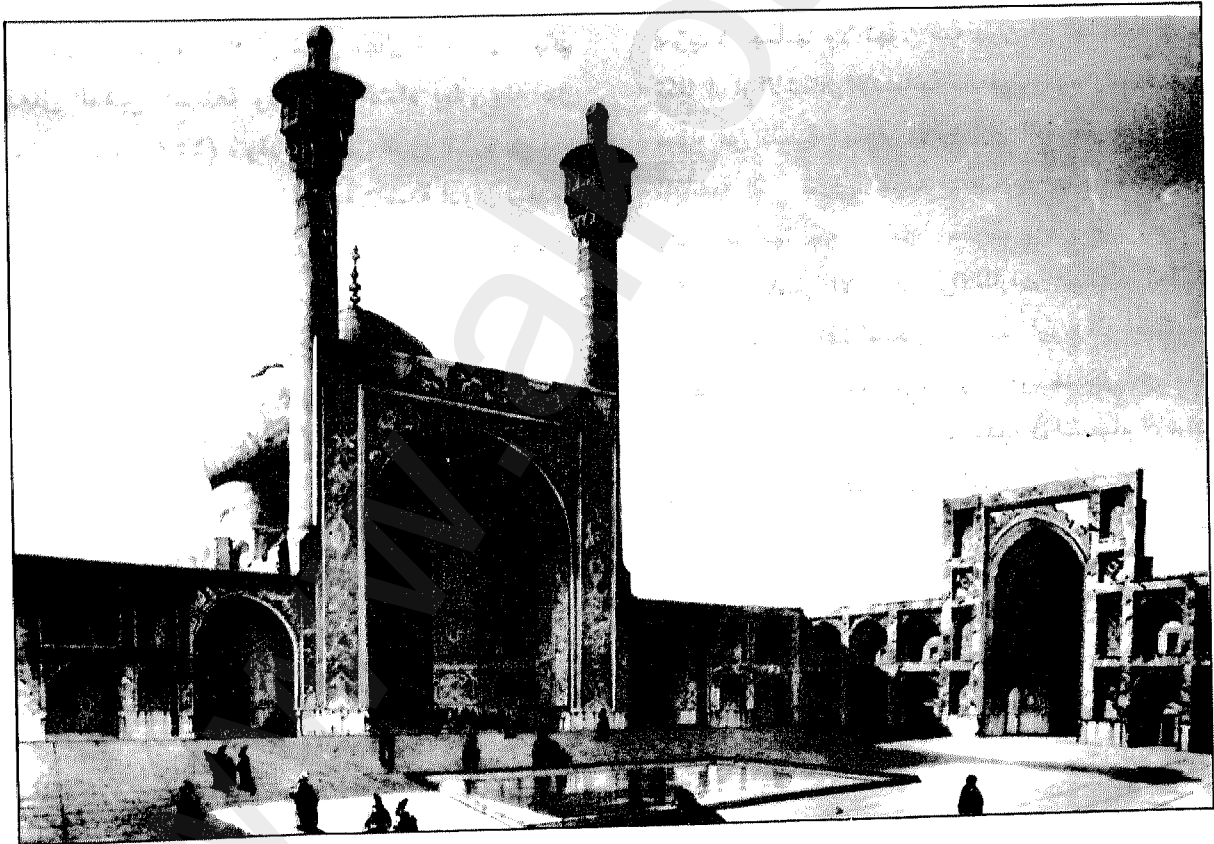
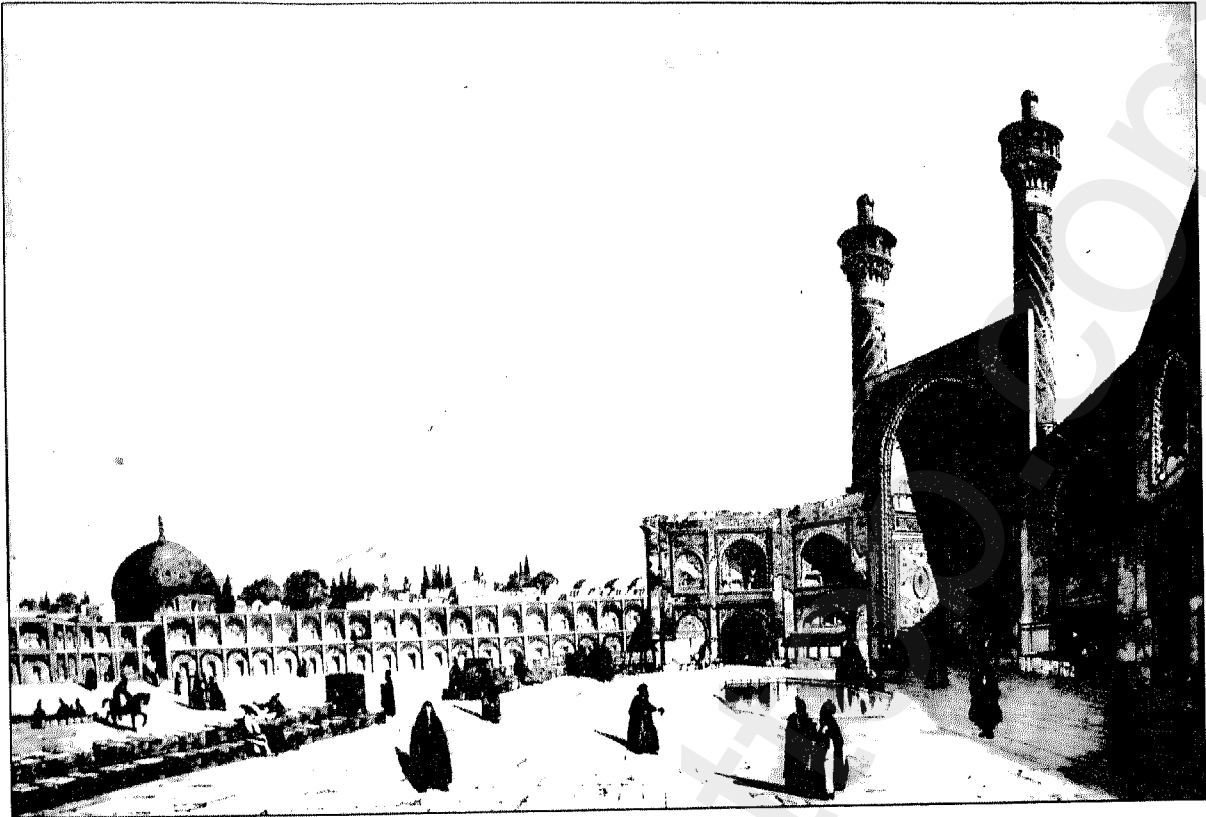
لقاطنيه التطلع إلى السماء ليلاً . وعلى الرغم من جمال القاعات والحجرات إلا أن كتلة المبنى من الخارج تفتقر إلى كمال النسب بل تبدو معيبة من الخلف ، غير أن جمال البائكات المعقودة البديعة المحيطة بالميدان ما يلبث أن يشدنا فيطغى على هذه الهفوات الهيئة ، كما يستقطب عقد مدخل مسجد شاه الشاهق النظر بروعته المهيبة ، على حين تخفّف شرفة المبنى البهيجة من صرامة الطابع في ميدان الاستعراض مُضفية رقتها على الساحة الملكية كلها.

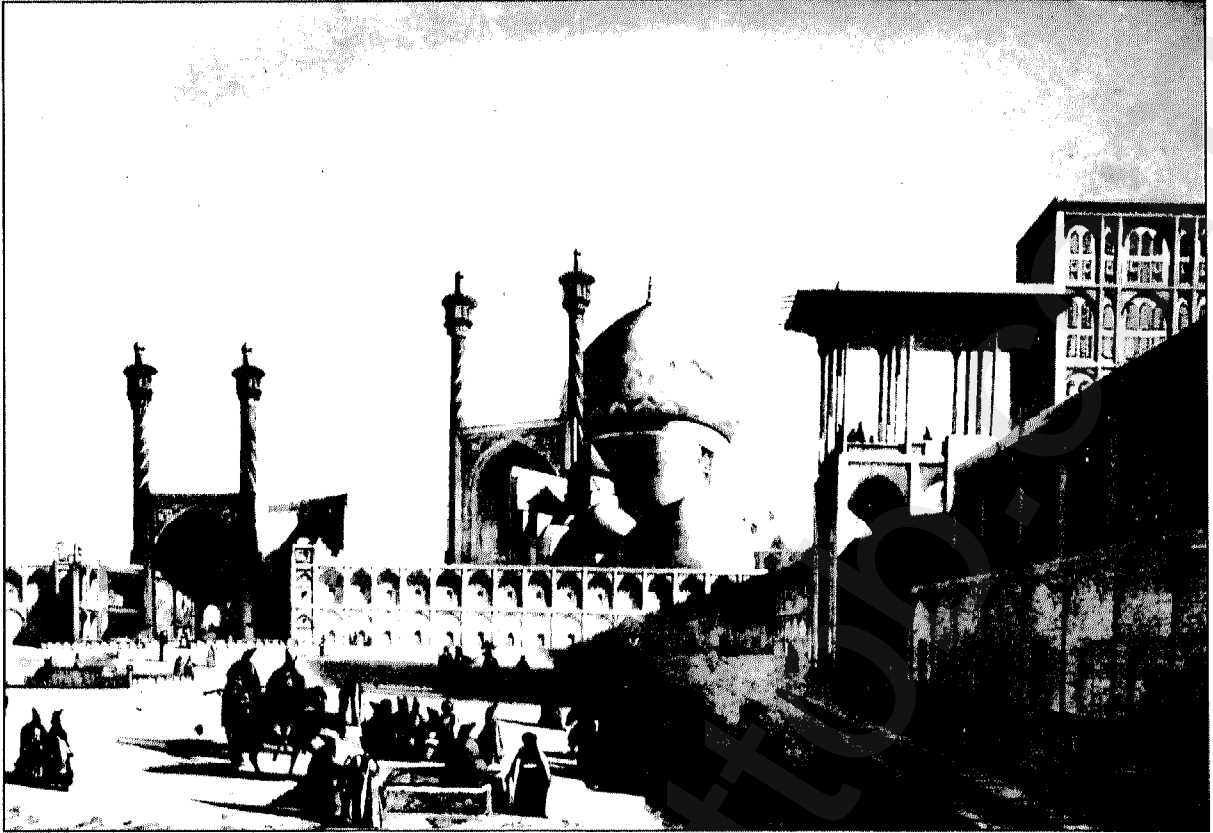
ويشرف على هذا الميدان من الناحية الجنوبية «مسجد الشاه عباس» الذي شيده المهندس العبقرى على الإصفهاني ويعدّ من أفخم المساجد التي بنيت في العصر الصفوي ، كما يمثل التكامل الفني المعماري الإسلامي وخاصة من الناحية الزخرفية التي هي أرقى ما وصلت إليه العبقرية الفنية الإيرانية ، فجدرانه الداخلية والخارجية مكسوة بالقاشاني الملون الجميل ذي الرسوم الزخرفية البديعة المنظومة ضمن الإطارات المعمارية فتزيد في جمالها ولا تهوّن منه دون أن تُضعفها لأنها تكفل إبراز الأشكال الإنشائية كالعقود والإطارات الأفقية سواء من ناحية اختيار الألوان أو العناصر الزخرفية المناسبة التي تُثري القيمة الإنشائية لهذه العناصر ، والتي نتبينها حين نتأمل زخارف باطن عقد المدخل الكبير وخصائص الإيوانات والإطارات المحيطة بعقود الأروقة التي تكتنف المدخل الذي يعدّ أروع أثر إسلامي شيّد في فارس . وعلى الرغم من وجود مداخل أكبر منه حجماً إلا أنه ليس ثمة ما يضاهيه في انسجام النسب ورشاقة المبنى ، فقد استغل المعمارى مزايا الموقع عند تصميمه المدخل فجعل كتلته المحلّقة الزرقاء تقطع رقابة



الآثار المعمارية الصفوية بإصفهان

شيّد الشاه عباس ما بين عامي ١٦٠٠ و ١٦٢٠ مجموعة من العماثر تُعرف باسم ميدان شاه أى الميدان الملكي [أو ساحة نقش چيهان] ، وكان فى الأصل ميداناً للألعاب الفروسية والكرة والصولجان (لوحات ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٣ ملون ، ٢٤ ملون وشكل ٥٩) . ويقوم في الجانب الغربى من الميدان مبنى «عالى قابو» أى الباب العالى الدقيق الصنعة وهو مقرّ الشاه يطلّ منه على الناس (لوحة ٢٤٨) ، وقد خصّص الدور الأرضى منه لضباط الحرس. ويتكون المبنى من ستة أدوار تتقدّمه شرفة تطلّ على الميدان لمشاهدة الألعاب والاستعراضات ، تقع خلفها قاعة استقبال مسقوفة بقبو تزوّقها لوحات فنية وزخارف حيوانية وصور للطيور والوحوش وأنواع الزخرفة البديعة بريشة الفنان الكبير رضا عباسى ومساعديه ، ويرقى الناس إلى الطوابق العليا عن طريق درج مرهق شديد الانحدار . ويخلف هذا البناء بعدد من الأروقة اللطيفة المكشوفة ، بكل منها مدفأة حتى يتسنى





لوحات ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ - ميدان شاه بإصفهان [عن كتاب «رحلة في فارس» للمصور أوجين فلاندا والمهندس پاسكال كوست ١٨٤٠م]

«أيهذا الفنان القدير

إنك لتخلق مذاق مياه المرفأ

ونوع السكنية التي يرفل فيها .

والأمانى الحلوة تحوم حواليه

حين تنسّق أحجاره ..

ولترينّ الوافدين من كل بقاع الدنيا

يسعون جاهدين ينشدون طمأنينة

النفس .

في رحاب منجزات الحجر الجذابة

الفريدة .

تخلّ إنسان العصر عن إبداعها ،

وإن هي إلا صوامع للروح والقلب .

أرأيت إلى امرء يسعى أسير رغبة جامعة

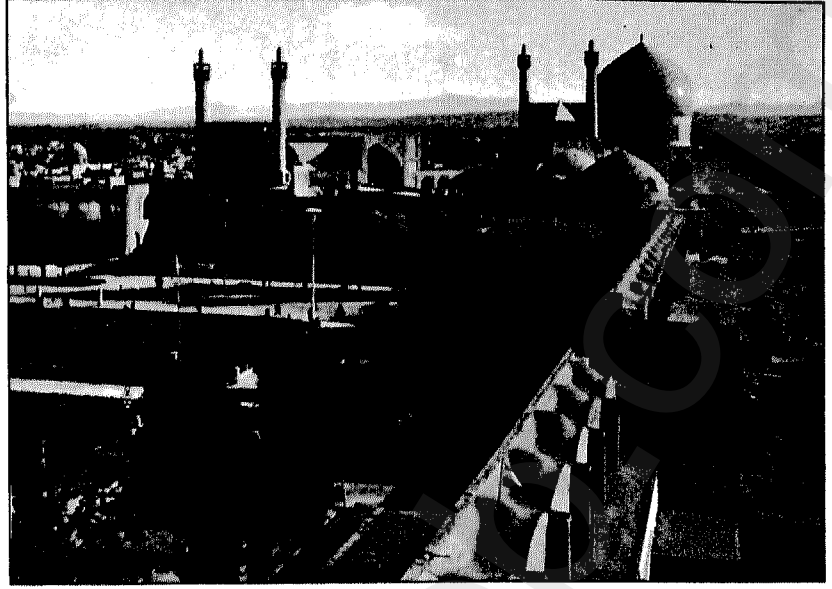
يجوب العالم ليزور صومعة غلال

أو مستودع بضاعة؟»

«سانت إكزوپرى»

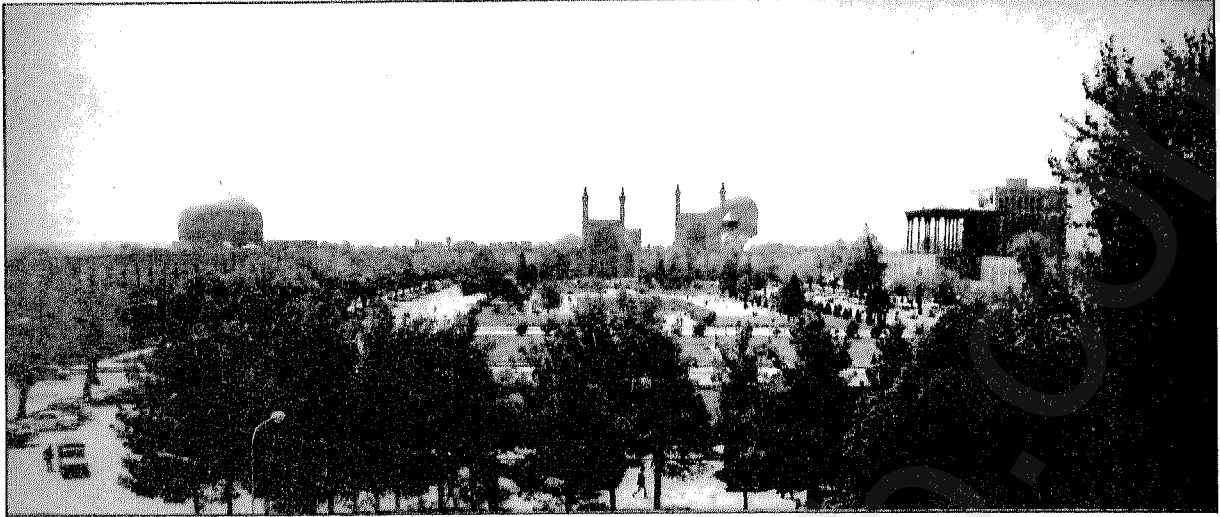
عقود بائكات جوانب الميدان البيضاء ذات الطابقين ، كما تشدّ الأنظار بتجوييفها . وإذ كانت العمارة الإيرانية تُعنى أكثر ما تُعنى بالزخارف ، لذا فإن جدار المدخل المهيب هو في واقع الأمر ستار زخرفي أكثر منه جدار إنشائي . وتنهض على جانبي هذا الستار منارتان رشيقتان بارتفاع ثلاثة وثلاثين متراً تقريباً ، على حين يبلغ ارتفاع عقد المدخل بلونه الأزرق اللا زوردي وزخارفه التي لا تضارع حوالى سبعة وعشرين متراً . وإذ كانت خطوط الستار القائم الزوايا المستقيم الأضلاع تباين كروية القبة من ورائه ، كما ترتفع بينهما المنارتان النحيلتان الشاهقتان رأسياً في اتجاه قائم بذاته حرص المعمارى الإيراني على أن «يجاب» منحنى عقد المدخل منحنى سطح القبة ، وعلى أن يكرّر نصف قبة المدخل كروية القبة وكأنه ترجيع موسيقى ختامى .

لوحة ٢٩١ - ميدان شاه عباس
باصفهان ، ويبدو فيه مدخل مسجد
شاه و اثنان من الإيوانات الأربعة وقبة
الإيوان الرئيسي .

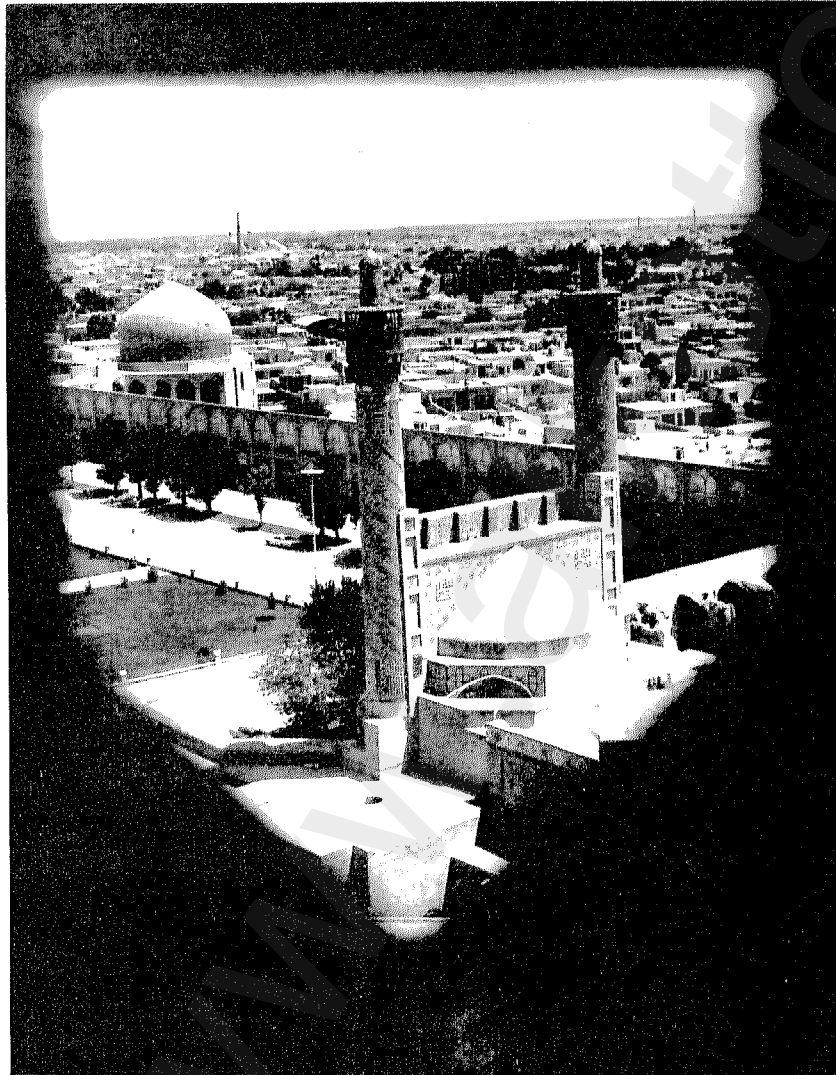


لوحة ٢٩٢ - ميدان شاه عباس
باصفهان . منظر عام ملتقط من
مسجد شاه . ونرى مسجد الشيخ
لطف الله إلى اليمين وقصر عالی قاپو إلى
اليسار ، وفي المواجهة المدخل الكبير
لسوق القيسارية . وتحيط بالساحة
صفوف الدكاكين المعقودة ذات الطابقين
والمزخرفة بالقاشاني الملون . بإذن من
وزارة الثقافة والفنون بإيران .

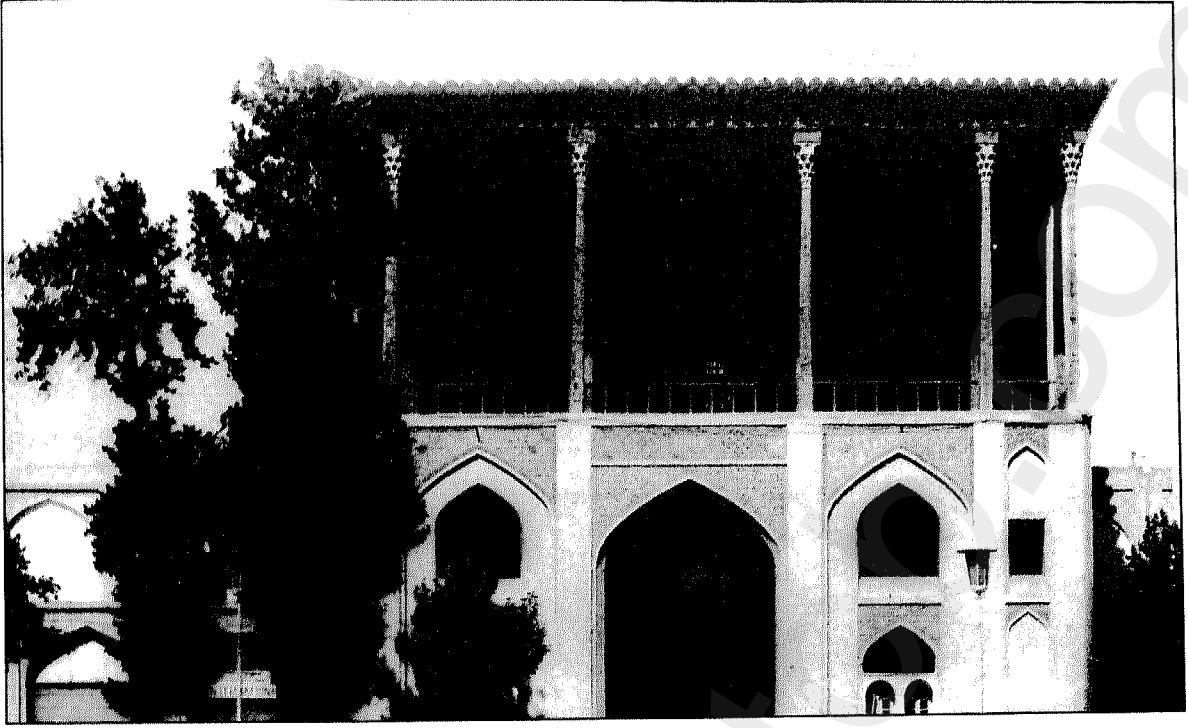




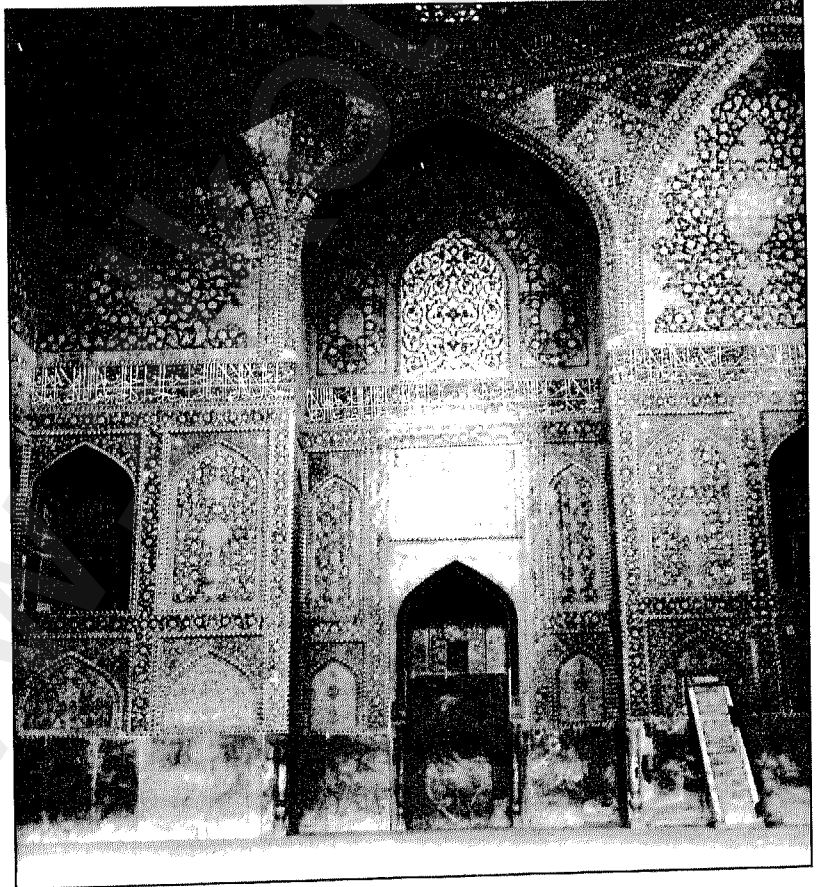
لوحة ٢٩٣ — ميدان شاه عباس
باصفهان ، ونشهد في الناحية الغربية
قصر علي قاير ، وفي المواجئة مسجد
شاه ، وفي الناحية الشرقية مسجد
الشيخ لطف الله . بإذن من وزارة الثقافة
والفنون بإيران .



لوحة ٢٩٤ — مدخل مسجد شاه
وقبة مسجد الشيخ لطف الله . بإذن
من وزارة الثقافة والفنون بإيران .



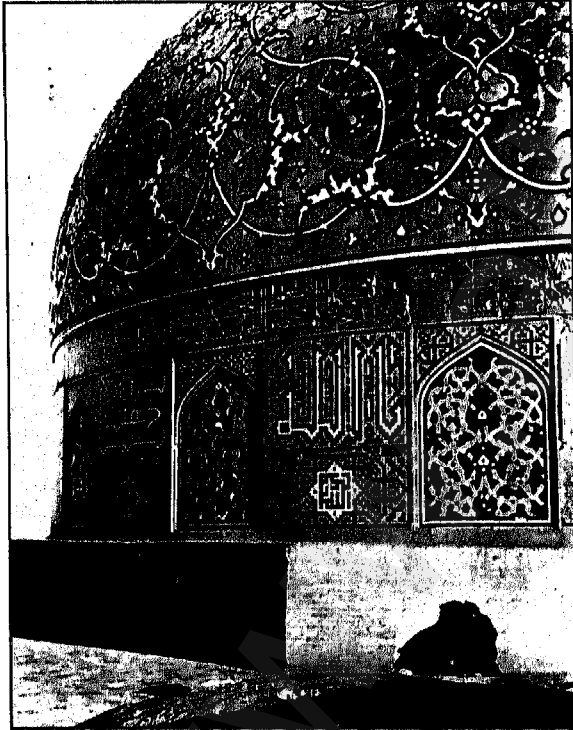
لوحة ٢٩٥ - قصر عالي قايو . بيان من
وزارة الثقافة والفنون بـيران .



لوحة ٢٩٦ - مسجد شاه بـاصفهان .
المراب ، تصوير كاتب هذه السطور .

إيران كلها بل والعالم الإسلامي بأسره في ظاهرها وباطنها (لوحات ٢٥ ملون، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩).
 وإذا لم يكن مربع المسجد موازياً لجوانب ميدان شاه - فقد كان أحد قطري مربع بيت الصلاة عمودياً على جانب الميدان ، وبطبيعة الحال كان القطر الآخر موازياً لاتجاه هذا الجانب من الميدان - لجأ المعمارى إلى الحل التقليدى لمواجهة هذه المشكلة للتوفيق بين اتجاه القبلة واتجاهات جوانب الميدان عن طريق ممرات يتغير فيها الاتجاه منذ الدخول من المدخل حتى الوصول إلى بيت الصلاة ، غير أن الزائر لا يكاد يحس انحراف مسقط الجامع عن اتجاهات الميدان نفسه لأن صفوف البائكات المحيطة بالميدان تحجب الجزء الأسفل المربع من المسجد الذى لا يظهر منه غير القبة والتي لا اتجاه لها لأنها كروية.

لوحة ٢٩٧ - مسجد الشيخ لطف الله بإصفهان : القبة



وقد ارتفع تجويف المدخل نصف الكروي فوق خناصر متعاقبة بعضها فوق بعض ، وتتألق أسطح كل خنصر منها بهريق انعكاسات الضوء عليها نتيجة لاختلاف اتجاهاتها في الفراغ . وعلى جانبى الباب المطلق بالذهب حشوتان تمثالان سجادتى صلاة تشبه تصميماتهما رسوم سجاجيد الصلاة التى نشاهدها في المنمنمات الفارسية رأسية معلقة في الهواء ، مما يثبت ولع الفنان الإيرانى بالناحية الزخرفية بصرف النظر عن الناحية الواقعية أو الإنشائية، كما تتصدر مدخل المسجد صورة لطاووسين مزخرفين بالقاشانى المعرق (لوحة ٢٤ ملون).

ولما كان محور الميدان يتجه من الشمال إلى الجنوب في حين يتعين أن يتجه محور الجامع صوب الكعبة ، أى من الشمال الشرقى إلى الجنوب الغربى فقد نشأت مشكلة معمارية تغلب عليها المهندس بتصميم طريف حين شيّد خلف المدخل بهواً عرضياً يؤدى أحد طرفيه إلى الميضأة ، يتطرق بعدها الزائر إلى الصحن عن طريق دهليزين يدوران حول الإيوان الشمالى الشرقى . وما يكاد المرء يجتاز هذين الدهليزين حتى يطالعه الصحن المكشوف بإيواناته الشامخة الفسيحة . وتحيط بالصحن عقود ذات طابقين من جهاته الأربع مزخرفة بالقاشانى المتعدد الألوان . وتنعكس على سطح حوض الماء الذى يتوسط الصحن عناصر المبنى بأجزائه المظلمة والمتألقة بأشعة الشمس .

* * *

وفي الناحية الشرقية من الميدان ، يقوم مسجد الشيخ لطف الله الذى أمر ببنائه أيضاً الشاه عباس عام ١٦٠٣ وخصّصه للأسرة المالكة حتى عُرف بين المواطنين باسم مسجد الملكة وإن أطلق عليه الشاه اسم حميه العالم الشيعى الكبير « الشيخ لطف الله » . وكان ثمة سرداب عبر الميدان يصل بين قصر على قايو وهذا المسجد تستخدمه الملكة والحريم . وإذا كان هذا المسجد قد شيّد دون صحن أو مآذن إلا أنه ينفرد بقبة من أروع القباب في

قصيدة مهداة إلى «سجادة» على هيئة حديقة
لشاعر صوفي مجهول من القرن ١٥ ، نقلتها إلى
العربية بتصريف .

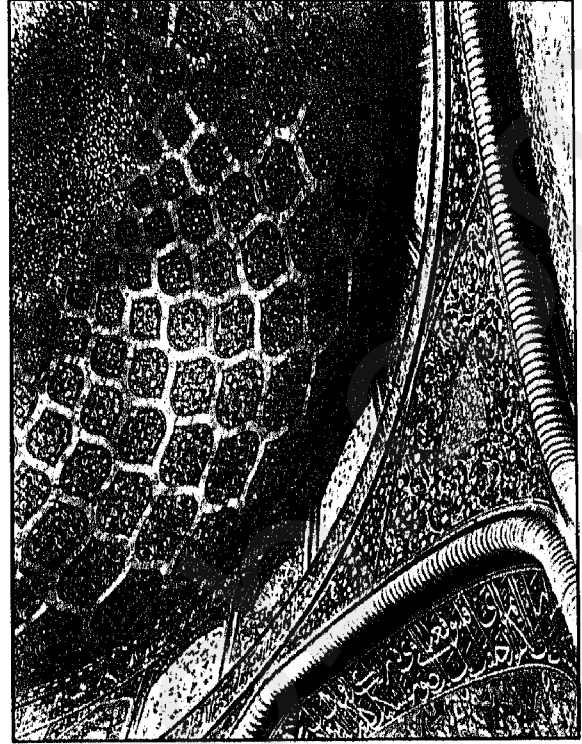
«هنا

فوق هذا البساط
يموج ربيعٌ أبدئُ الجمال
لا يحرقه لهيبُ الصيفِ القاطنِ ،
أوتعصف به لفحاتُ الخريفِ العريبيدِ ،
بل يشرقُ في مرجِ صاخبِ .
طرفُ البستانِ العريضِ المتأنقِ سورٌ حديقي .
يبسطُ حول البستانِ حمايته ،
ليبيتَ ماوى ،
ينبوعُ خصوبةٍ وتجددِ .

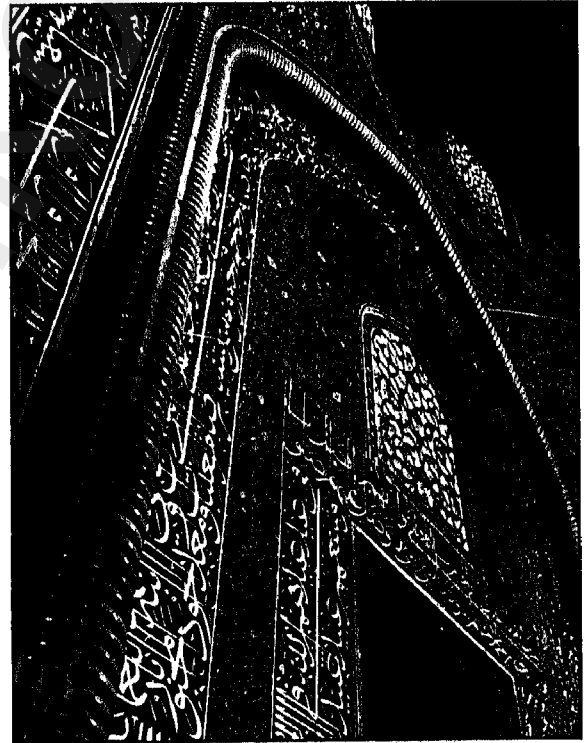
ركنٌ يزخر بالسحر
تتعانقُ فيه الموسيقى والبهجة
ويُتيح العزلةً لاستغراقِ التأملِ ،
ويصطخبُ فيه الجدُّ الجادِ
يتهامسُ فيه العشاقُ على استحياءِ

* * *

هنا تسترخي الأجسادُ المكدودة
مترعةً بملاذِ رطبِ الأنسامِ
وفي بركها المتماوجةِ
في مرجِ تستيقظُ أرواحٌ كانت مرهقةً ،
إثر مسيرتها بطريقِ وعرة .
أعيانها وعتاءُ المللِ وغمرُ الأشباحِ الساخرة .
حاصرها الموتُ المتربُّصُ في أشكالِ شتى ،
والجنُّ مثيرِ الرعبِ ،
ووحشُ الحيوانِ ،
والقلبُ المتأجِّجُ والأنواءُ الجياشة .
هأنذا أفلتُ من هذى المخاطرِ جمعاءِ .
ففى الحديقة تحتضنُ الطمانينةُ من يقصدها .



لوحة ٢٩٨ ، ٢٩٩ - مسجد الشيخ لطف الله بإصفهان : بطن القبة



والريحان الخجول والأقحوان الزعفراني
يتراءى كنجوم من بين الأغصان .
وزهورٌ مثقلةٌ بجواهر ،
وأعتابٌ متأرجحةٌ
مغمورةٌ الجذور في لَجَجٍ قدسية .
والورد المتأججُ عاطفة
يَحْنِي رأسَهُ لوقار السَّوسن ،
المتعاطفُ وُدًا معه .
على حين يذيع النخيل على الملاء ،
في سموقه وجلاله
نبأ ميلاده السماوى .
أَوْ لَمْ يَذْبُتْ بكهوف العقل
حيث تدركُ الرسائلُ الصموتةُ أسرارَ القلوب ؟
والإيقاعُ المنسابُ الهادئ لمحاليق الكرم ،
يتدفق كالسَّيلِ عبر الكون بأسرِهِ ،
هذا .. نبضُ الله .

* * *

هنا
يمتزج الحسُّ المشبوبُ بالعقل المدرك
في انسجام يسمو بالوحدانية .
الكنهُ الربَّانى يتجلى ،
من بين ثنايا الضلال الذى طويناه فيه .
هو مقصدُ كلِّ الرغبات
فاتحُ كلِّ الابواب
جوابُ الاسئلةِ جميعا
سببُ الاسباب
ولو أنا أفلُتْنَا من شَرِكِ الذات ،
لأتيح لنا أن نشهدَ وجهَ المعشوق
بجماله وسحره وبهائه
في لانهائيته نبلغ منتهى المطاف
فنلقى جزاءَ سعينا : مصيرنا الأخير ،
فهو الملاذ ، وهو الغاية .»

تتوهج نارٌ رقيقةٌ شفافة ،
تحت ضوءِ فضى كندى الصُّبح .
تتحوى كرماتٌ تتسلق برشاقة ،
تحضنُ زهرةً لوتس ،
كومض جوهرة أسطورية ،
يتوسطها قرصُ الشمس الجبارة ،
المسككة زمام الأفاق عبر محور الكون ،
كأسدٍ ذهبى .
تتنزلُ القوةُ مانحةً الحياة ،
فتدبُّ في الخليقة الحركةُ ،
في توهج رِيان نابض .
وتتتميم البراعمُ الراجفة ،
والزهراتُ المشرقةُ كالانجم ،
مليبةً نداء ربِّها في فرح غامر ،
* * *
محاليق الكروم تتثنى في كل جانب ،
ينفرد كلُّ منها بوجهة ،
وكانما يُفَلتُ من صاحبه
بعد عناق عفت .
وما تلبث أن تتلاقى .
تتعانق بعدوبة
ثم تمضى في وقارٍ على إيقاع فاتن .
تُسرع .
تتقارب .
تتراجع .
وتعود تختتم مسيرتها في سلام ،
وكانما تعقد صلحاً بعد خصام .
تمتزج جميعاً ،
تتوحد منسجمة ،
كفريق ينشد أغنيةً مرحة ،
تتأرجح ،
تتطابق فيها أنغامُ الموسيقى
بينها هي إلى الازل مشدودة .

وتحتل حظائر خيل الشاه عباس بعض جوانب الميدان الذى تحيط بساحته صفوف من الدكاكين فوق كل واحد منها غرفة زخرفت بالقاشانى الملون البديع الصنعة . ويرتفع فى الجانب الشمالى مدخل السوق الكبير «القيسارية» شدتتى إليه مجموعة الطبلخانة [الموسيقيون] وهم يلتزمون حوله ساعة الغروب لتقديم عروضهم الموسيقية منذ أقيم هذا المدخل حتى اليوم (لوحة ٣٠٠).

* * *

وتشدنا من بين مباني إصفهان ، مدرسة «چهارباغ» أى الحدائق الأربعة شيدها السلطان حسين آخر ملوك الصفويين ، بدافع من ورعه لتكون مدرسة لطلاب العلوم الدينية ، وتعد آخر ما أبدعته أيدي الفنانين فى العصر الصفوى وخلاصة التجارب التى وصل إليها الفن المعمارى عبر القرون والأجيال ، وقد سكب كبار الأساتذة والصناع المهرة عصاره فنهم فيها مدفوعين بعواطفهم الدينية ومواهبهم الفنية .

وتتألف هذه المدرسة من صحن واسع تحيط به غرف الطلاب ، تشغل الجهة الشمالية قاعة زوّقت بدقة فائقة خصصت للشاه سلطان حسين ، وهى تشكّل بزخارفها وخطوطها وقيابها ومآذنها أثراً فنياً وروحياً خلافاً يشدّ الأنظار ويأسر القلوب (لوحات ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٢٦ ملون).

وثمة مبان هامة أخرى بإصفهان جديرة بالذكر أشهرها «قصر چهل سوتون» أو بهو الأعمدة الأربعين ، وكان فى الماضى صالة العرش التى يستقبل فيها الملك وزراه والسفراء الأجانب . وقد أثار أصل هذه التسمية الكثير من الجدل ، إذ أن شرفة هذا الرواق لا يحملها غير عشرين عموداً تنعكس صورتها على صفحة حوض المياه الممتد أمامها مما يجعلنا نظن أن العدد أربعين يرجع إلى عدد الأعمدة وصورها المنعكسة على صفحة الماء . ومن المقطوع به أن هذه التسمية لا تدل على العدد الحقيقى وأن المقصود بها التعبير عن الضخامة والأبهة ، كما

وتستريحى منحنيات هذه القبة الانتباه ببساطة تكوينها وروعة زخارفها من التوريقات الزرقاء والبيضاء على خلفية بنية اللون مما يجعلها من أرق قباب إصفهان . وكذلك تعدّ هذه القبة نموذجاً فريداً من الناحية الإنشائية لأنها مكوّنة من قشرة إنشائية واحدة - على خلاف النهج المتبع وقتذاك من عمل القباب من قشرتين - وقد بناها المعمارى من الداخل على ارتفاع يتناسب مع اتساع القاعة مما قد يجعلها تبدو منخفضة عند النظر إليها من الخارج ، وعلى الرغم من ذلك فإن ارتفاعها كان كافياً كى تسيطر سيطرة تامة على الجانب الشرقى من الميدان .

وقد قُسمت جدران قاعة الصلاة إلى ثمانى حشوات تحددها عقود من القاشانى اللازوردى على شكل الجبل المجدول بداخلها طراز من الخط الثلث الأبيض كتبه الفنان على رضا فوق أرضية داكنة الزرقة (لوحات ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧).

وغطيت الأسفال ببلاطات مزخرفة . ويلفت نظر الزائر أن الطراز المكتوب والعقد المجدول ونوعية الزخارف التى تملأ الحشوة قد سابت تصميم الشكل الإنشائى حتى بدا الطراز المكتوب وكأنه صنجات العقد يحيط به طنف الحبل المجدول ، فى حين لعبت الزخارف التوريقية دور تزاويق الحشوة . لقد بلغ الفنان الفارسى المسلم الذروة فى التعبير عن فن إيران التقليدى وهو الزخرفة التى جعلها تبدو للنظر وكأنها تؤدى دوراً إنشائياً دون أن تُضعف من قوة الأجزاء الحاملة للقبة . وتتمركز زخارف باطن القبة فى نجمة رئيسية من اللون الأصفر الذهبى تحيط بها توريقات الكروم المتشابكة . وتنفذ الإضاءة إلى المسجد من أعلى عن طريق نوافذ محدّبة فى طبلة القبة مركّبة بها من الخارج ومن الداخل حشوات مخرّمة ذات زخارف توريقية يتكافأ فيها المفرغ والملىء . وينعكس الضوء المتسلل من خلال هذه النوافذ على مختلف أسطح القاشانى الملونة المصقولة ثم يرتد إلى فراغ المسجد فتغمره بالنور ، حتى ليكاد المرء يلمس هذا الفراغ بيديه .



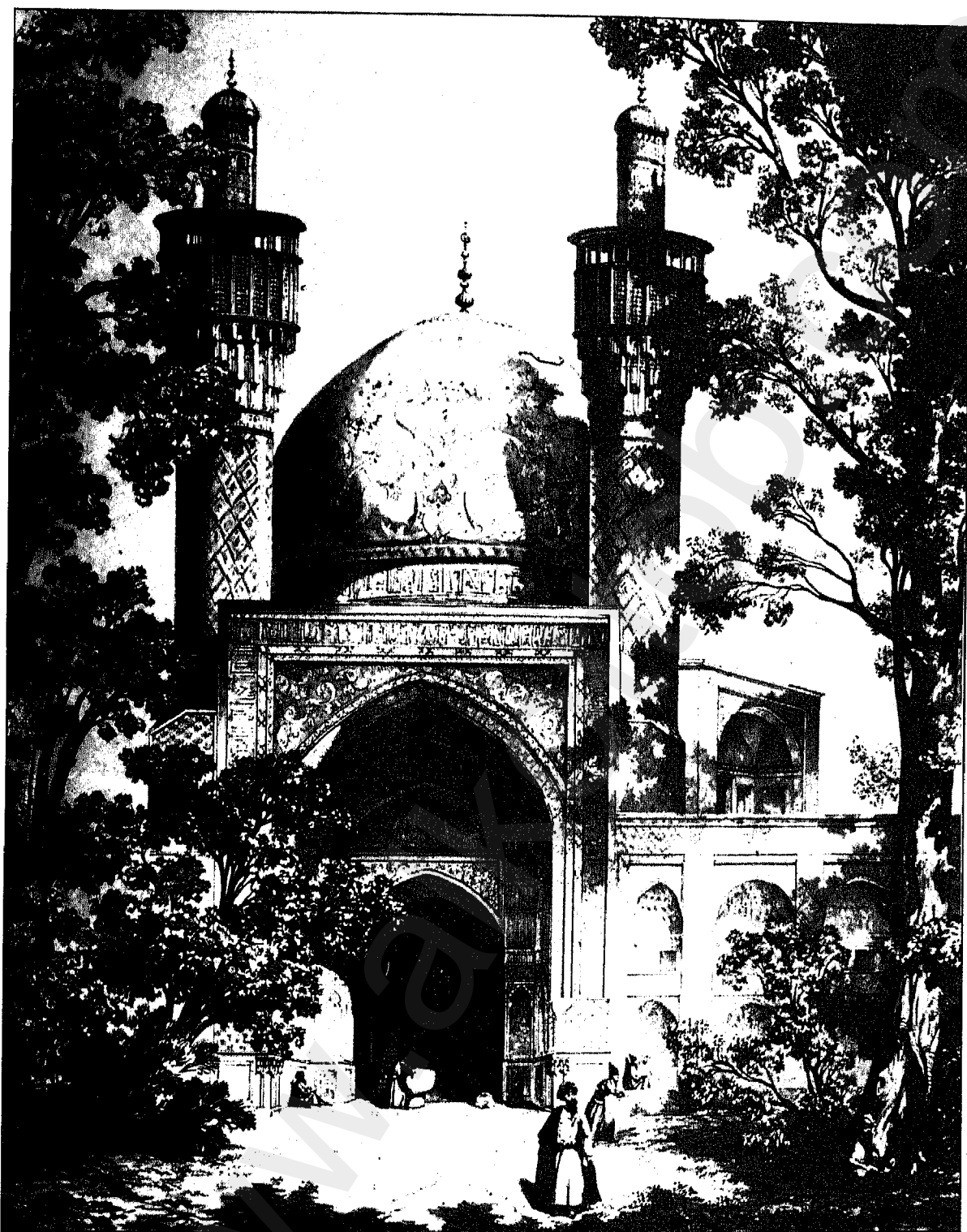
لوحة ٣٠٠ - طبخانة [عن كتاب «رحلة فارس»]

الوزراء ، ويتوسط كرسى العرش إيواناً في صدر هذه الصالة . ولقد بقيت الزخارف التي كانت تزدهان بها هذه القاعة في حالة طيبة ، حيث يتلألأ الضوء على صفحات المرايا وعلى القطع الصغيرة منها التي ترصع الحوائط وتجميل السقف بالنقوش الغائرة والألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والذهبية على حين زينت قبة سقف إيوان العرش بوحدات هندسية غائرة سداسية الأضلاع تشبه خلايا النحل (لوحات ٢٧ ملون، ٢٨ ملون، ٢٩ ملون، ٣٠٦، ٣٠٧، وشكل ٦٠، ٦١) .

وتسبق صالة العرش الشرفة ذات العشرين عموداً ومن خلفها قاعة الاستقبال تعلوها ثلاثة قباب منخفضة تزينها ستة لوحات جدارية كبيرة ملونة رسمت كل ثلاثة منها على أحد جدارين متقابلين وتكاد تستغرق تماماً . وكان الرحالة بييترو دلافاالى قد انتقد لوحات قصر إصفهان في عهد الشاه عباس ووصفها بضعف المستوى،

نلاحظ أن العدد أربعين كثير التداول والاستخدام في فارس ، فقديمًا أطلق على پرسىبوليس اسم مدينة الأبراج الأربعين .

ولقد شيّد قصر «جهل سوتون» أصلاً في أثناء حكم الشاه عباس ، ويروى كروسنسكى وكان يعيش في فارس آنذاك ، أن الجزء الأكبر من البناء قد التهمته النيران إبان حكم الشاه سلطان حسين أى بعد مائة عام من تشييده ، وأن السلطان حسين الذى كان شديد الإيمان بالخرافات قد حال دون أى تدخّل لإخماد النيران التى عدّها أداة لتنفيذ إرادة الله ، ومن ثم أعاد بناء القصر مرة ثانية بعد ما أتت النيران عليه ، وهو ما يفسّر اختلاف بعض العناصر في المبنى الحالى عن الوصف الذى سجله الرحالة شاردان وتافرنييه قبل عهد الشاه سلطان حسين . ويتكون المبنى من صالة العرش يكتنفها من جانبها الأيسر غرفة الملك ومن جانبها الأيمن غرفة



لوحة ٣٠١ - مدرسة چهار باغ بإصفهان . عن كتاب «رحلة في فارس» لأوجين فلانندان وپاسكال كوست .



لوحة ٣٠٢ - مدخل خان قوافل إلى جوار مدرسة ومسجد چهار باغ بإصفهان . عن كتاب «رحلة في فارس» لأوجين فلاندان وياسكال كوست .

اعتاد تذوق جمال التصوير الإسلامية من خلال المنمنمات وحدها من أن يشاهد بالمثل هذا التصوير الجداري الإسلامي الفريد (لوحة ٣٠٨ ، ٣٠٩) .

ويستعى الانتباه أيضاً بمدينة إصفهان جوسق المرايا (لوحة ٣١٠) ، ثم قصر هشت بهشت [أو قصر الفراديس الثمانية] ، وهو مبنى ثمانى الأضلاع مثل غيره من القصور الملكية في إصفهان ، أمر ببنائه الشاه سليمان حوالى عام ١٦٦٩ . وتُرى الحديقة التى كانت جزءا لا ينفصل من خلال بواكى المبنى المرتفعة . وكان سقف قاعة الاستقبال الرئيسة المقبب مطليا باللون الأرجوانى ومن تحته بطانة مذهبة متألقة . ومن فوق نوافذ القبة التى ينفذ منها الضوء قطع من المرايا تتألق بانعكاس الضوء عليها «لوحات ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣» . وتحتشد واجهة القصر بالحشوات المزخرفة بصور الطير

غير أن هذا النقد الجائر قد صدر عن رجل أوروبى عاش في القرن السابع عشر ، اعتادت عيناه أسلوب عصر النهضة الفنى فاستهجن عدم دراية الفنان الفارسى بقواعد المنظور .

ولم يسبق أن نُشرت هذه الصور الجدارية في أى مكان حتى هذا التاريخ اللهم إلا أربعة رسوم خطية جاءت بكتاب الرحالة تكسييه في القرن التاسع عشر استأذنت دار الكتب القومية بباريس في نشر بعضها . ولم أوفق رغم ما بذلته من جهد إبان زيارتى لإيران في الحصول على صور ملونة أو حتى غير ملونة لهذه اللوحات الفريدة التى تناولتها بالدراسة (١١١) . وإن كنت قد وفقت في الحصول على بعض صور غير ملونة أهدانيها المهندس الإيطالى زاندرينى الذى يتولى ترميم هذه اللوحات ، قد تعين القارئ على تمثيلها فلا غنى لمن



لوحة ٣٠٣ - مدخل جامع شاه سلطان حسين (چهار باغ) عن كتاب «رحلة في فارس» .

كانت تقام لمجرد الاستمتاع بالنسيم العليل والمنظر الجميل . ومن أبداع هذه الجسور «جسر الله وردى خان» الذى كان محاطاً بجدارين مرتفعين يحميان قوافل التجارة العابرة من شدة الريح على حين نفذت فيه فتحات على شكل عقود فى أماكن مختلفة تؤدي إلى بوائك معقودة على كل من جانبي الجسر تطل على النهر بكامل طول الجسر حتى يتسنى للأهالى الاستمتاع بمشهد النهر فى هدوء بعيداً عن مسار القوافل وضجيجها وما تثيره من غبار (لوحة ٣١٤ وشكل ٦٢ أ، ب ، ج) . وقد توج شاه عباس عمارة الجسور بإنشاء «جسر خواجو» الخلاب بممراته وغرفه المتصلة . ولم

والحيوان ومشاهد الصيد والطراد فوق بنيقات «العقود المسدودة» التى غنّت بها وتألقت (لوحة ٣٠ ملون ، ٣١ ملون) . وكان الصيد من أحب الهوايات عند ملوك الفرس . فقبل مغادرة الحاشية إلى مكان الصيد بسبعة أيام كانت ترسل الخيام والأبسطة والأوانى الذهبية وغير ذلك من الأدوات التى يحتاجها المعسكر محمّلة فوق ما ينيف عن ستة آلاف جمل . وكان يخصّص لكل أمير ما يربى على مائة وخمسين متراً مربعاً لخيمته . وتحت الظلّات الموشاة بالحرير منازل الحرّيم والحمام وقاعة الاستقبال . أما داخل الخيام فكان يُفرش بفاخر السجاد وكانت الحشايا من الدمقس . .

* * *

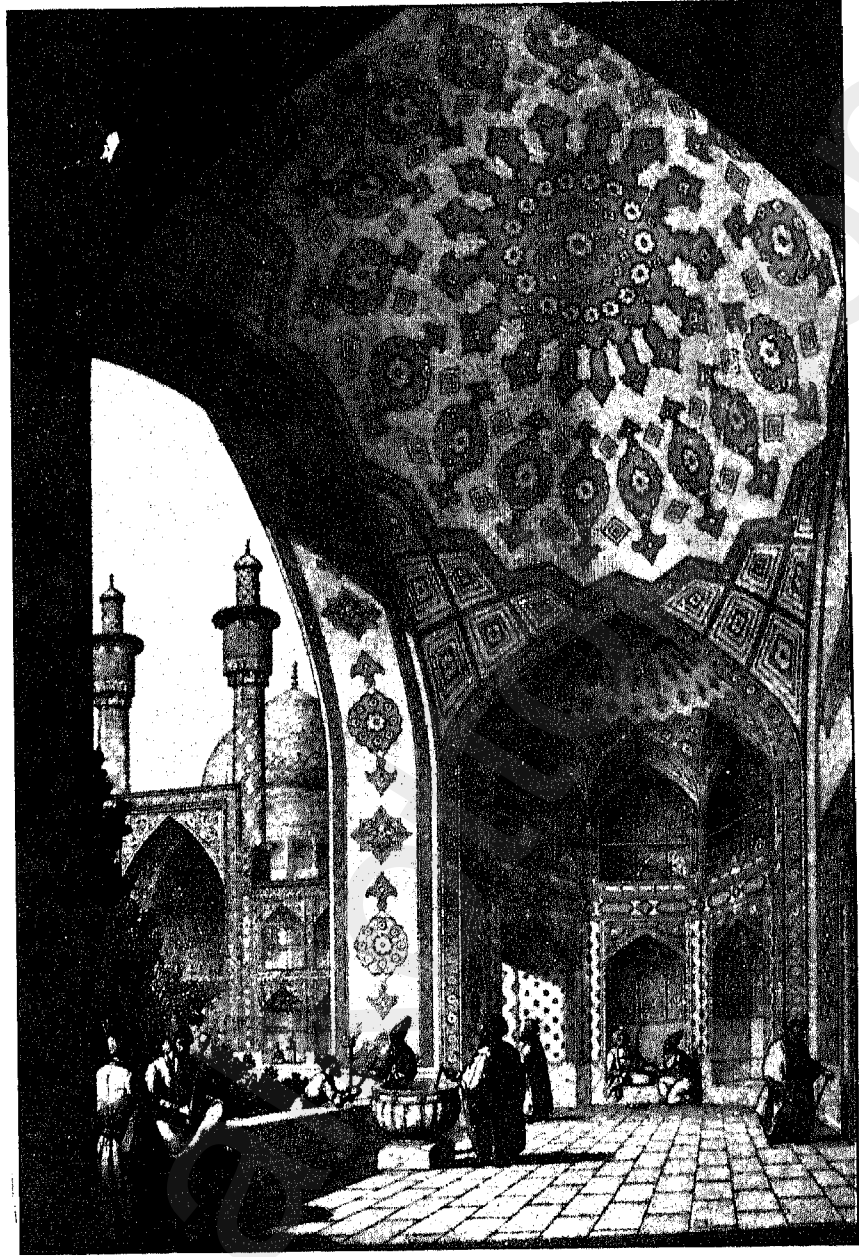
كذلك تفرد العصر الصفوى بجسوره الرائعة التى



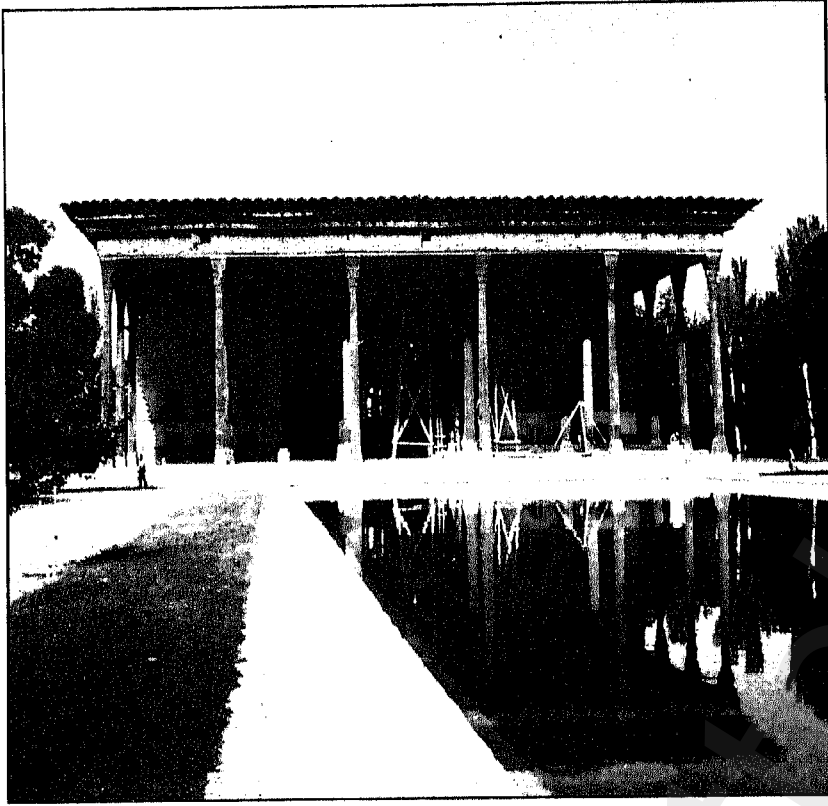
لوحة ٣٠٤ - حديقة جامع شاه سلطان
حسين (چهار باغ) . عن كتاب «رحلة في
فارس».

كما يفسح مجالاً لطريق العبور ، ويتكون كل منهما
من عدد من الإيوانات تتيح للمتنزهين فسحة للاستمتاع
بروعة المشهد ، وقد زخرت جدران جميع غرف الجسر
بالقاشاني البديع (لوحات ٣١٥ ، ٣١٦ ، وشكل ١٦٣ ، ب ،
ج ، ٦٤) .

يكن هذا الجسر معبراً فحسب بل كان مكاناً للنزهة
والترويح حتى أصبح غاية في ذاته . وقد استغل المعمارى
الموقع إلى أقصى حدود الاستغلال بسعة خياله وحسّه
الفنى المرهف وأنشأ في وسط الجسر مقصورة كأنها
مئمن انشطر نصفين ، وجعل أحدهما بعيداً عن الآخر



لوحة ٣٠٥ - إيوان جانبي بجامع شاه
سلطان حسين (چهار باغ) . عن كتاب
«رحلة في فارس» .



لوحة ٣٠٦ - چهل سوتون : مدخل
قاعة الأعمدة الأربعين بإصفهان .
تصوير كاتب هذه السطور .



لوحة ٣٠٧ - چهل سوتون : إيوان
كرسى العرش . تصوير كاتب هذه
السطور .



لوحة ٣٠٨ - جهل سوتون . تصوير جدارى . شاه عباس يحتفل بالخليفة سلطان سفير المغول . رسم خطى . إصفهان .

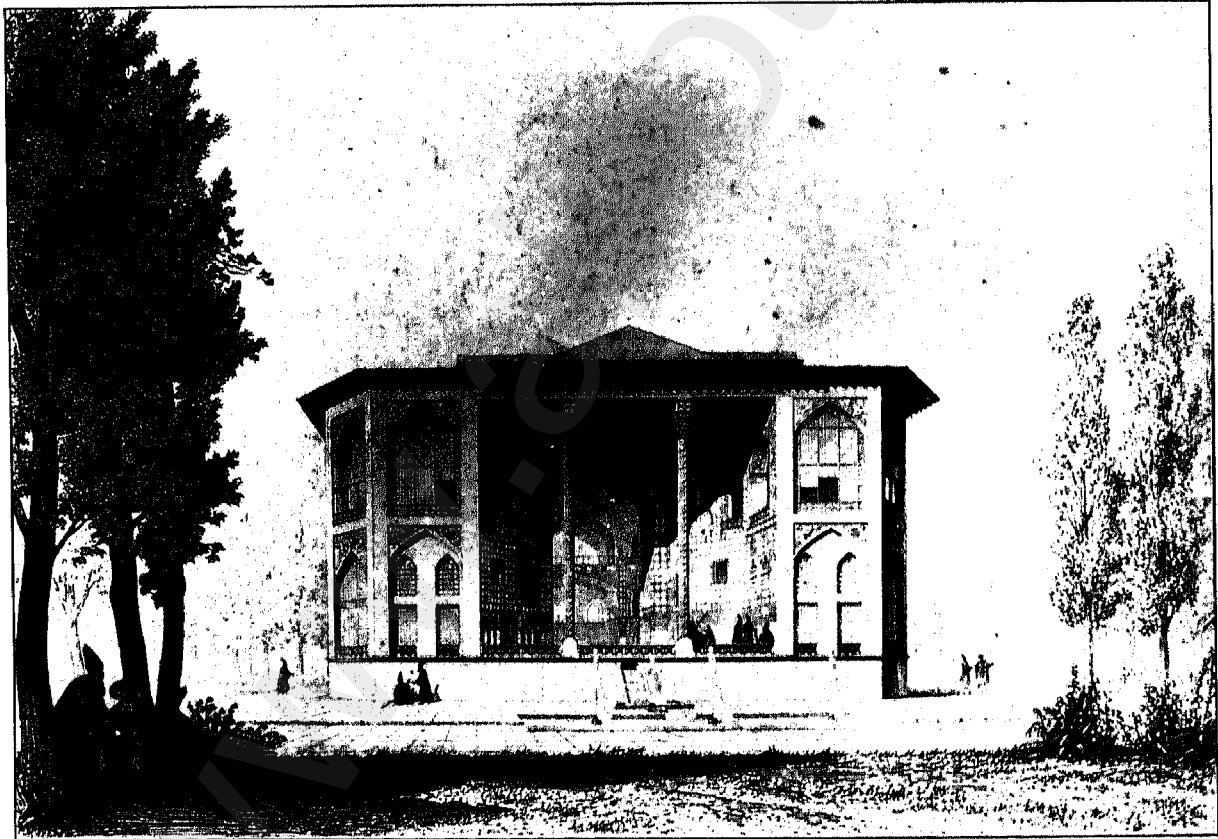
لوحة ٣٠٩ - جهل سوتون . تصوير جدارى بقاعة الأعمدة الأربعين . شاه طهماسب يحتفل بالأمير المغولى همايون . رسم خطى .

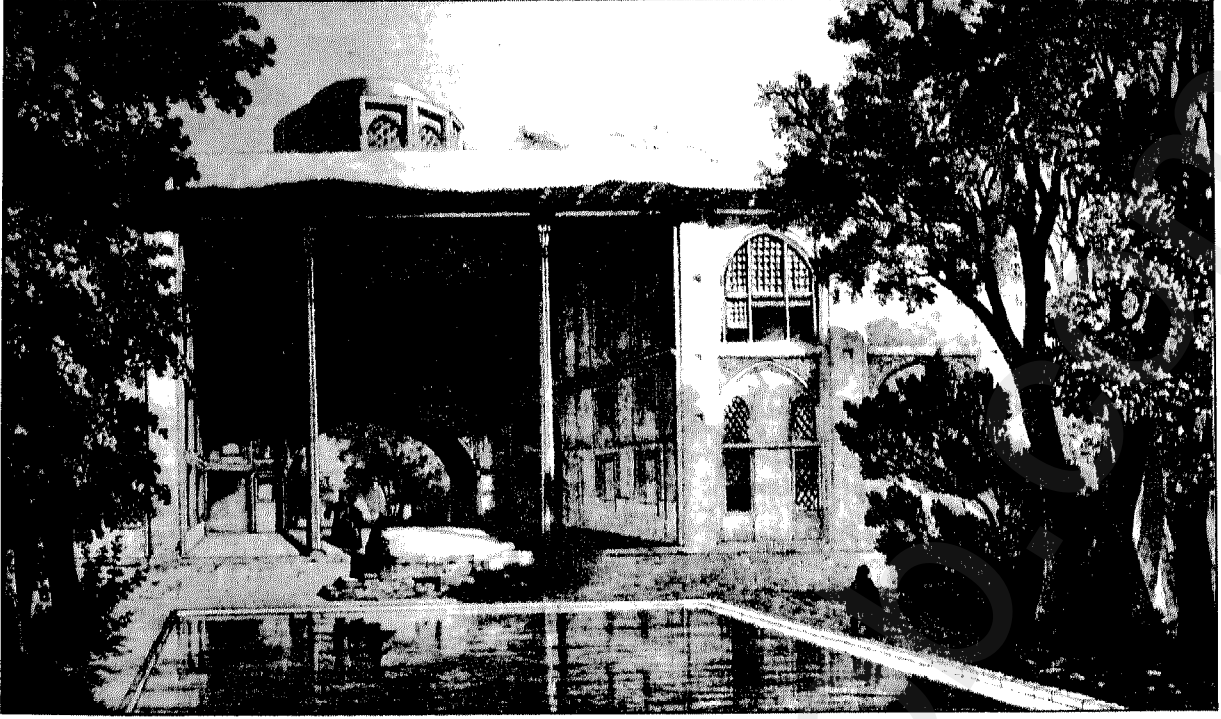




لوحة ٣١٠ - جوسق المرايا المطل على جسر خواجو . إصفهان . عن كتاب «رحلة في فارس» .

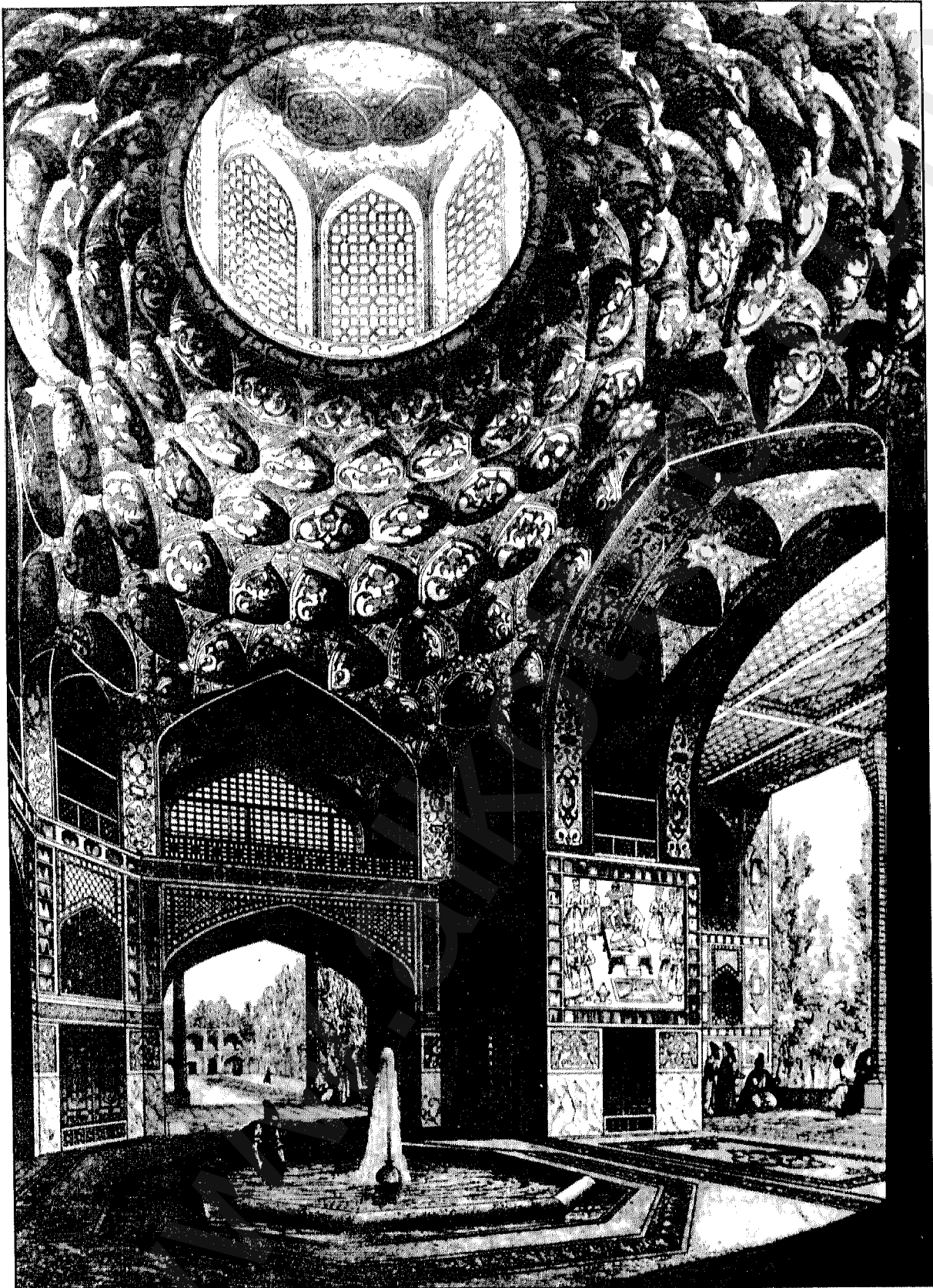
لوحة ٣١١ - قصر هشت بهشت (الفراديس الثمانية) من الخارج . إصفهان . عن كتاب «رحلة في فارس»



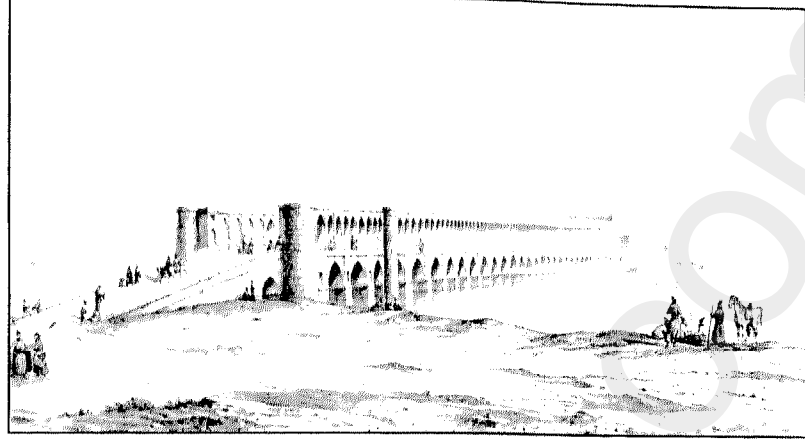


لوحة ٣١٢ - قصر هشت بهشت . عن كتاب «رحلة في فارس»

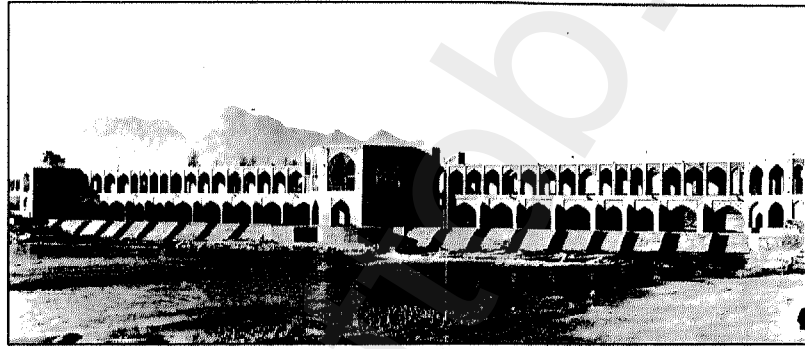
لوحة ٣١٣ - بهو قصر هشت بهشت
من الداخل . عن كتاب «رحلة في فارس»



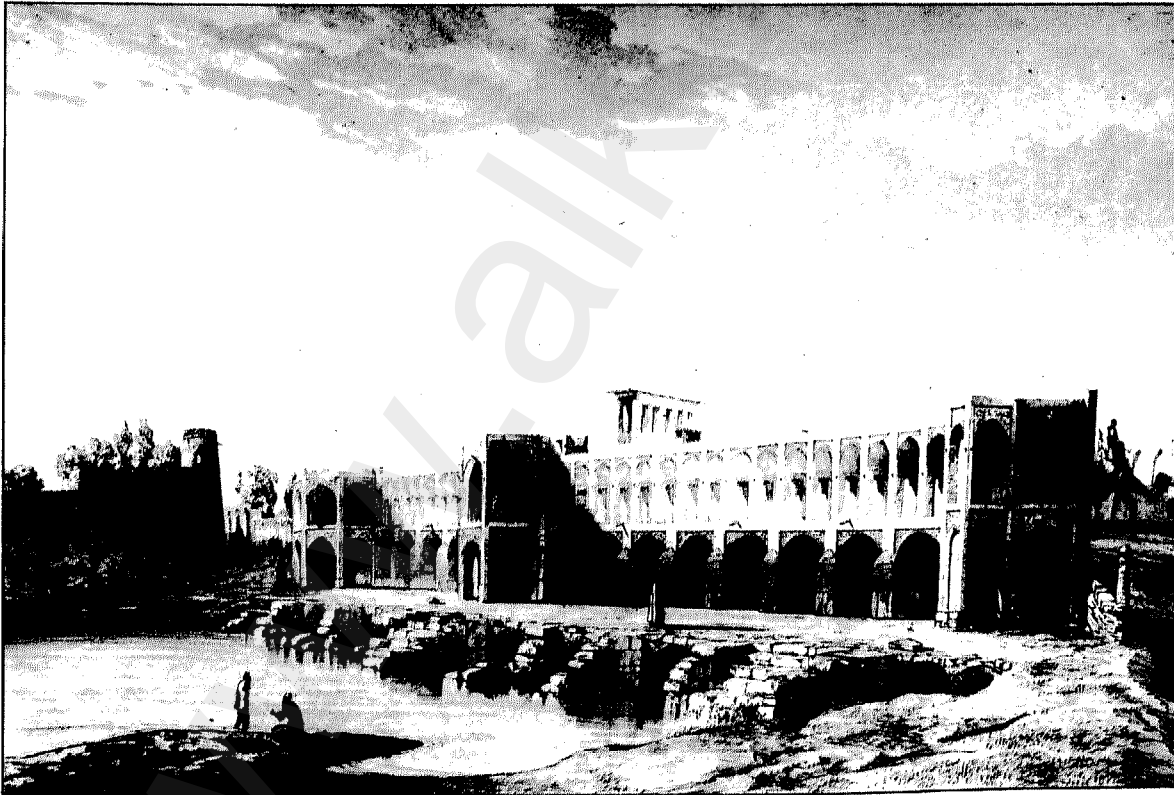
لوحة ٣١٤ - جسر الله وردى خان . .
عن كتاب «رحلة في فارس» .



لوحة ٣١٥ - جسر خواجو . إصفهان
القرن ١٧



لوحة ٣١٦ - جسر خواجو . . عن كتاب
«رحلة في فارس» . . وهو يقناطره الرائعة
وغرفه المتصلة بعضها ببعض والقائمة
فوقه . يعد من أجمل آثار إصفهان . وقد
زُخرفت جدران الغرف بالقاشانى
زخرفة بديعة .



والمعروف أن هارون الرشيد والإمام الرضا قد دُفنا تحت إحدى قباب هذا الضريح الذى تعرّض للزلازل ولتخريب الغزاة ولإضافات متراكمة متكررة ولإعادة بناء بعض أجزائه . وعلى الرغم من الدمار الذى لحق هذا الضريح والتغييرات التى طرأت على بناء بعض أجزائه فإنه ما يزال ينفرد بوجهياته ذات الجمال الخلاب وبفخامته المهيبة.

وقد تعرّض هذا المبنى الذى يرجع إلى بواكير القرن التاسع أول ما تعرض للتخريب على يد سابوكتاجين الذى خلفه أطلاقاً ، حتى جاء السلطان محمود فى أوائل القرن الثانى عشر فأعاد بناء المحراب من جديد وتوجه بقبة شاهقة . ثم أعاد السلطان سنجر بناءه ثانية وزين الحرم بزخارف لا حصر لها من الفسيفساء والقاشانى الملون . وما من شك فى أن يكون الضريح قد أصابه التخريب من جديد عندما غزا تولى خان بن چنكيز خان مدينة مشهد .

وبعد أعوام طالت جاء سلطان أو لچايتو خده بنده فأعاد ترميم بعض أجزائه ، ومن ذلك إطار باب وراء الركن الشمالى من غرفة الضريح يحمل تاريخ عام ١٣٣٥ . ولا بد أن ثمة تحسينات جديدة أضيفت خلال القرن الرابع عشر ، يدل عليها على سبيل المثال تلك النقوش فوق بلاطات فى غرفة الضريح لصقت عام ١٣٥٩ ، كما يقال إن القبة الحالية ترجع إلى عهد أو لچايتو . ومن أهم عناصر هذا المبنى ما أسهم به التيموريون^(١١٣) بتشبيدهم مسجد جوهر شاد ابنة تيمور لك الذى يعدّ جزءاً من الحرم وإن كان مستقلاً تماماً من الناحيتين الواقعية والروحية . وقد أفاد الحرم من سخاء جوهر شاد ببنائها مسجدها الذى أثرى المجموعة ، ولولاه لما استكملت معانيها وروعيتها من الناحية الجمالية .

وجاء الصفويون فأضاف الشاه طاهماسپ رواقاً صغيراً شرقى غرفة الضريح [المرقد] ، كما أقام حلية ذهبية على شكل عمود فوق قبة الضريح ، غير أن غارة



مشهد^(١١٢) الإمام الرضا بمدينة مشهد «خراسان»

يعدّ الإيرانيون كافة ضريح الإمام الرضا «حرمًا» لهم يحيطونه بكل تبحيل وتعظيم ، وقد جرى ترتيب عناصره بأحجامها المتباينة فى الفراغ طبقاً لنسب رياضية تربط بينها ، معبّرة عن النواحي الرمزية المرتبطة بفكرهم الفلسفى ، فضلاً عن ضخامة مساحته وفخامته والإسراف البالغ فى إنشائه مما جعله بحق كعبة للحجاج . ولبناء الضريح تاريخ طويل تتعدّد فيه المبانى إلى حد يحتاج معه تاريخها وتحليل تفاصيلها إلى مجلد ضخّم . فلقد تداخل العمل فى هذه المجموعة من المبانى على مرّ قرون عديدة بصورة محيرة حتى يمكن القول بأن هذا الأثر الخالد هو فى حقيقة الأمر وحدة متصلة لم تتلّ السنون من طابعها على الرغم من الإضافات العديدة المتتالية .

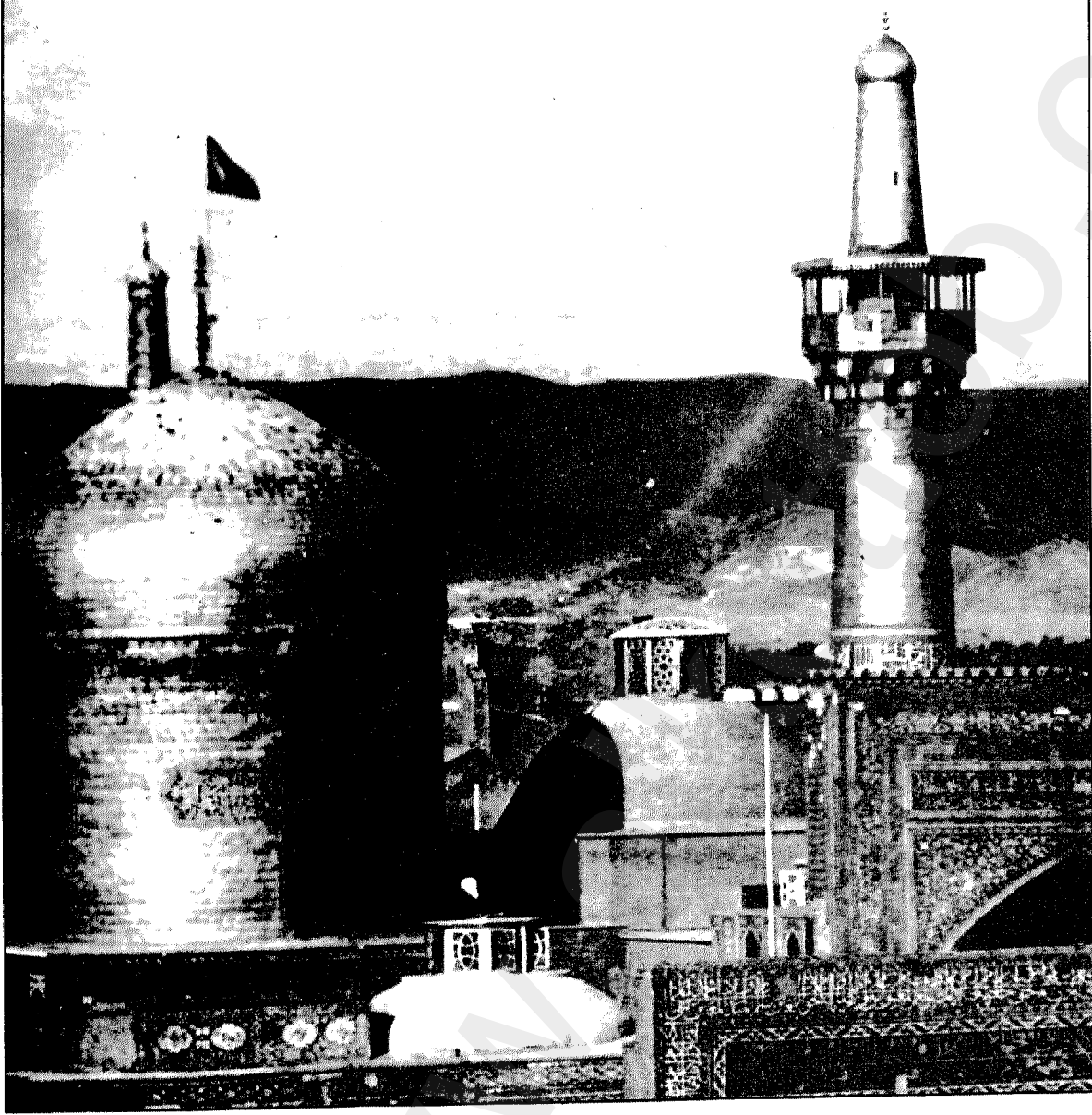
وكان على بن موسى بن جعفر من الجيل الثامن لأحفاد الحسين رضى الله عنه محبوباً من أهل الشيعة يدينون له بالولاء مما دفع حموه الخليفة المأمون إلى الاعتراف بانتسابه إلى على بن أبى طالب وأطلق عليه اسم «رضا من آل محمد» . وما لبثت الشهرة والولاء اللذين كان يحظى بهما بين جماهير الناس أن دفعت خصومه إلى قتله بالسّم غيرة منه وحقداً عليه خلال زيارة صاحب فيها الخليفة المأمون لقبر هارون الرشيد بمدينة طوس ، ومن يومها صار الإمام فى نظر أهل الشيعة شهيداً .

وباستكمال «الصحن القديم» ، ولم تتوقف أعمال
التجديد والترميم والزخرفة خلال القرنين الثامن عشر
والتاسع عشر .

وقل أن نجد مثيلاً لهذه المباني في العالم بأسره تجتمع
بمثل هذه الوفرة ، فثمة قبة ذهبية ومنارتين ذهبيتين
وإيوانين ضخمين مذهبين وأبواب كبيرة من الفضة

وفدت من بلخ ١٥٨٧ نهبت هذه التحف . كذلك شييد
طاهماسپ منارة في وسط الجدار الشمالى الشرقى من
«الصحن القديم» صار تجديدها وقت بناء نادر شاه
المنارة المقابلة لها وقد اكتست كل منهما بطبقة كثيفة من
التذهيب (لوحة ٣١٧) . وفي عام ١٦٠١ أمر شاه عباس
بتجديد الضريح بما في ذلك زخارف القبة فوقه

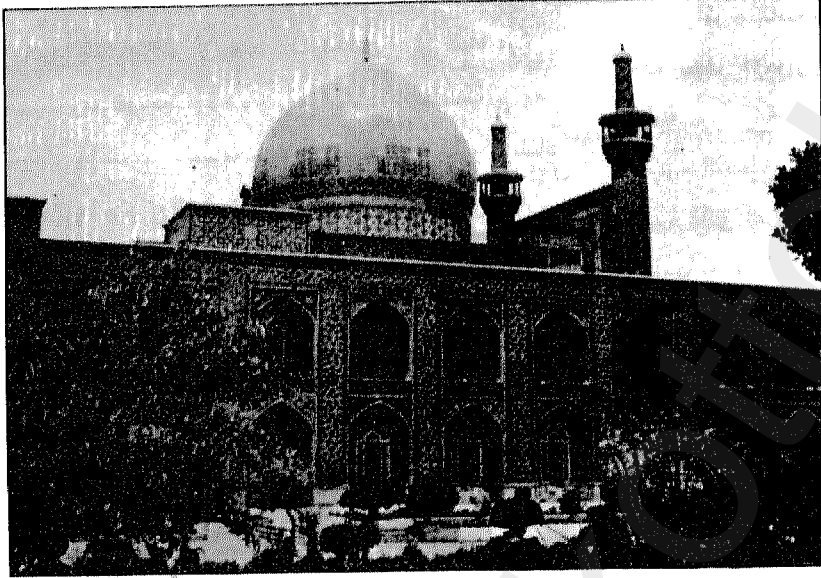
لوحة ٣١٧ - ضريح الإمام رضا بمشهد . المنارة الذهبية .



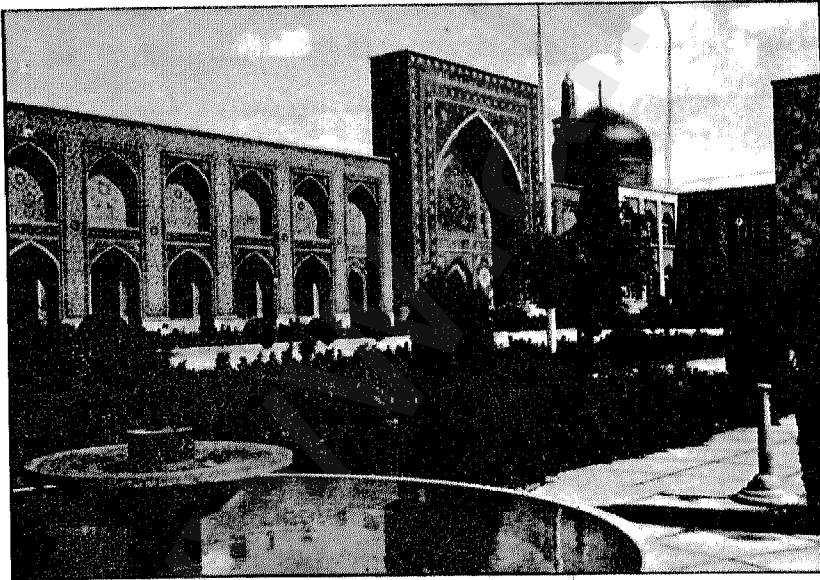
إلى الحرم يشطره جدول جار . ويؤدي هذا الطريق إلى الصحن الفسيح المسمى «الصحن القديم» [صحن كُهنة] من خلال بوابة ضخمة على كلا طرفيه زُيِّنَتْ كل منهما من ناحية الصحن بزخارف سخية فاخرة ، ويستمر جدول الماء الضيق حتى منتصف الصحن حيث يبلغ فسقية مثمّنة ذات تركيبات ذهبية تحيط بها أحواض الوضوء (شكل ٦٥) .

المطلية بالذهب تؤدي إلى العديد من الغرف التي تسودها رهبة القداسة والتبجيل تؤكد ذبوع صيت هذا الضريح ، فضلاً عن الصحن الكبرى التي تتكامل معها ستة صحن أصغر منها بما فيها صحن مسجد جوهرشاد (لوحة ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ملون) .

وقد شيّد الشاه عباس الأول طريقاً متسعاً للوصول



لوحة ٣١٨ - ضريح الإمام رضا بمشهد . إيوان النبلاء المطل على صحن مسجد جوهر شاد ، ومن خلفه إلى اليمين قبة ضريح الإمام الرضا . ويظهر الصحن القديم في الخلفية .



لوحة ٣١٩ - قبة ومئذنة مسجد الأميرة جوهر شاد بمشهد .

بالألبياب حقاً فهما الإيوانان الذهبيان اللذان يبلغ ارتفاع كل منهما حوالي ثمانية عشر متراً . وقد خُفّف من غلواء استخدام الذهب بإفراط لا داعى له في إيوان «الصحن القديم» إطار المدخل الضخم من القاشانى الأزرق المتألق^(١١٤) ، كما أدّت مرونة التشكيلات داخل الإيوان المتجلية في التجاويف العميقة وعناقيد الهوابط [المقرنصات] وما ينبعث عنها من ظلال متجاوبة دوراً كبيراً في تخفيف أثر البريق المعدنى لهذه الأسطح . كذلك يتحلّى السطح الداخلى للإيوان بنماذج زخرافية هندسية من دوائر متقاطعة وتصميم النجمة وحشوات متعددة . ولم يظفر الإيوان الذهبى الآخر بغير تجديدات قليلة ، فثمة مجموعة من الحشوات فوق الخناصر المعقودة تقسم السطح إلى مسطحات متنوعة عاكسة فتزيد من حدّة تألق الذهب وتبدّد بعضاً من الظلال الكثيفة التى تلقىها حدبة أعلى المدخل . وأما الإيوانات الثلاثة الأخرى التى أمر ببنائها فتح على شاه فقد انهارت أقبيتها في تاريخ لاحق ثم أعيد بناؤها ولكن بمواد روعى في اختيارها الحد من الإنفاق .

وتؤدى الصحنون إلى عدد من الأبنية الأخرى مثل مسجد السيدات ودار السيادة ودار السعادة ودار الضيافة وخانات القوافل والمدارس والأسواق والمكتبات، وتقع غرفة الضريح وسط هذه المجموعة من المحاريب والمصلّيات . وترقد رفات الإمام الشهيد تحت قبة ذهبية تمنطقت طبلتها بحروف من الذهب . إن الزائر ليصاب بالذهول وسط هذا الجمال الذى يفوق الوصف من فرط غلوه وإسرافه ، ويضاعف حالة الدهول تلك تعدد المباني وكثرتها وانتظامها في مجموعة واحدة .

وثمة باب من الفضة أهده نادر شاه عام ١٧٤٢ يؤدى إلى حجرة انتظاره ، يقابله في الطرف الآخر من «الحرم» الباب الذى أهده فتح على شاه من الذهب المرصع بالجواهر ، فضلاً عن باب ثالث مطّون بالذهب . وتُعطى سفّل حجرة الدفن بلاطات مزججة متعددة الألوان يحمل الكثير منها تاريخ عام ١٢١٥ . ومن فوق

ويقع في جانب القبلة الإيوان الذهبى المتألق الذى شيده في نهاية القرن الخامس عشر أمير «علي شيرنواشى» الشاعر والوزير راعى الفنون ، وفي مقابلته من الناحية الأخرى من الصحن الإيوان الذى أهده شاه عباس الثانى وكان بسيطاً مصمماً من الخلف . وقد كُسيت جدران الإيوانات الأربعة المطلة على الصحن القديم ، ومنها إيوانى الداخل من الجانبين بالقاشانى الملون ، في حين زينت أروقة البائكات ذات الطابقيين بكسوات من البلاطات الملونة .

وما يلبث الزائر أن يعقد المقارنة بين إيوان شاه عباس المهيّب ومدخل مسجد شاه بإصفهان ، فالمنافسة بينهما سرعان ما تفرض نفسها عليه ، أيهما أعظم ؟ إيوان شاه عباس بمنحنياته الجميلة هو يقيناً من أبداع مباني إيران ، وعلى حين يتراءى في رواق البائكات ذى الطابقيين مدى ارتفاعه الشاهق ، يوحى عمق المقرنصات والتجاويف الإحساس بانخفاض قمة السقف . والإيوان بعامة مثال رائع للتصميم الدقيق الذى يعكس بصدق جوهر العناصر الأساسية في العمارة الإيرانية . وعلى الرغم من أن الفضل في إنشاء هذا الإيوان يعود إلى شاه عباس الثانى الذى أمر بتركيب كافة حشوات القاشانى إلا أن شاه طاهماسپ هو الذى شيّد المنارة الذهبية التى تشمخ من خلف الإيوان . ويطلّ الصحن الكبير الثانى المسمى «الصحن الجديد» - وتساوى مساحته تقريباً صحن الضريح - على الطرف الجنوبى الشرقى من الطريق . ويسترعى الانتباه هنا إيوان ذهبى فاخر ينعكس تألقه على سطح ماء البركة الوسطى تحيط بها الخضرة البديعة . وقد بلغت هذه الإيوانات الذهبية من الوقار والمهابة قدراً جليلاً دون أن تشدّ عن العرف المتبع خلال القرن الخامس عشر الذى يتميز باستخدام الحشوات والتجويفات والمقرنصات . أما ضريح الإمام رضا ومنازتيه فتلتف حولها صفوف دائرية من القاشانى الأزرق ، حُطّت عليها طُرُن باللون الأبيض . أما ما يأخذ

هذا السفلى إفريز عريض رشيق من القاشانى المزجج المتعدد الألوان يضم نقوشاً بخط النسخ الأزرق الشديد البروز وزخارف التوريقات وشبكات الكروم باللون الأبيض فوق خلفية ذهبية يزيد من نضارتها أزهار دقيقة . غير أن الشريط الضيق من البلاطات المزججة المنقوشة والذي يفصل فيما بين السفلى والإفريز يعد أهم منهما تاريخياً ، فهو يمثل كل ما تبقى من التزاويق التي أمرت بها إبنة السلطان محمود خلال حكمه عام ١١١٨ . وتحت القبة مباشرة نقش بتوقيع على رضا أشهر الخطاطين في عهد شاه عباس الذى نفذ كافة خطوط مسجد شاه ومسجد الشيخ لطف الله بإصفهان . ويلفت النظر فوق الستار المحيط بالمرقد والمحلى بالنقوش والزخارف صور لوحوش خرافية مثل التنين والعنقاء مما يدلنا على مدى استغراق البلاط التيمورى في المؤثرات الفنية الصينية .

وحدث لى وأنا قاصد إلى المرقد أن شاهدت جمعاً غفيراً من الناس يتدافعون بالأيدى والمناكب ليصل منهم من يقوى إلى قرب المرقد ، وتساءلت عن وقت آخر يخفف فيه الزحام ، وهالنى ما عرفت من أن هذا الطوفان من القاصدين لا ينقطع ساعة من ليل أو نهار ، ولم أجد بدأ من الاندفاع بينهم إلى الداخل وعانيت مشقة لا أنساها ما حييت ، ولكنى ظفرت في النهاية بما أبغى وكان هذا عوضاً لى عما لاقيت من نصب وغناء .

وثمة مرقد مقبب يستحق الذكر سيده وردى خان الوزير الأثير للشاه عباس الذى شيّد ذلك الجسر الرائع فوق نهر زابندارود بإصفهان . وينافس هذا المرقد المقبب في جماله قبة مسجد الشيخ لطف الله المعاصر له في إصفهان .

وقد تختلف الآراء بالنسبة لمزايا هذين المبنيين المتنافسين : قبة وردى خان بمشهد ومسجد الشيخ لطف الله بإصفهان ، إذ تشمخ قبة وردى خان مهيبة تطغى عليها مثالية الاتساق والنسب وكافة العناصر التقليدية للعمارة الفخمة المعاصرة حتى تصل إلى درجة

التزاحم من شدة تنوعها وغزارتها ، كما أن الفراغ فيها محصور ومحدد بدقة ، تعرض لك فيه كل زاوية وسطح عناصر المعمار ووظيفة كل عنصر التى أملاها تشكيله ، حيث تتجسم قريبة من عين الرائي وقلبه في جلال يكاد يجعله أسيراً ، وفي عظمة بلغت من الروعة حداً يمتزج فيه الواقع بالخيال وكأن المشاهد في حلم يقظة ، غير أنها تحمل بين ظهرانيتها من الفكر المكثف ما يغدو به المرء مبهوراً .

أما مسجد الشيخ لطف الله بإصفهان فليس أكبر حجماً فحسب ولكنه أجمل وأفسح ، الفراغ فيه أكثر رحابة والإضاءة أصفى والإحساس أعمق . ويتميز من الناحية المعمارية بأنه أكثر تفرّداً وأن من بناه كان فناً ملهماً .

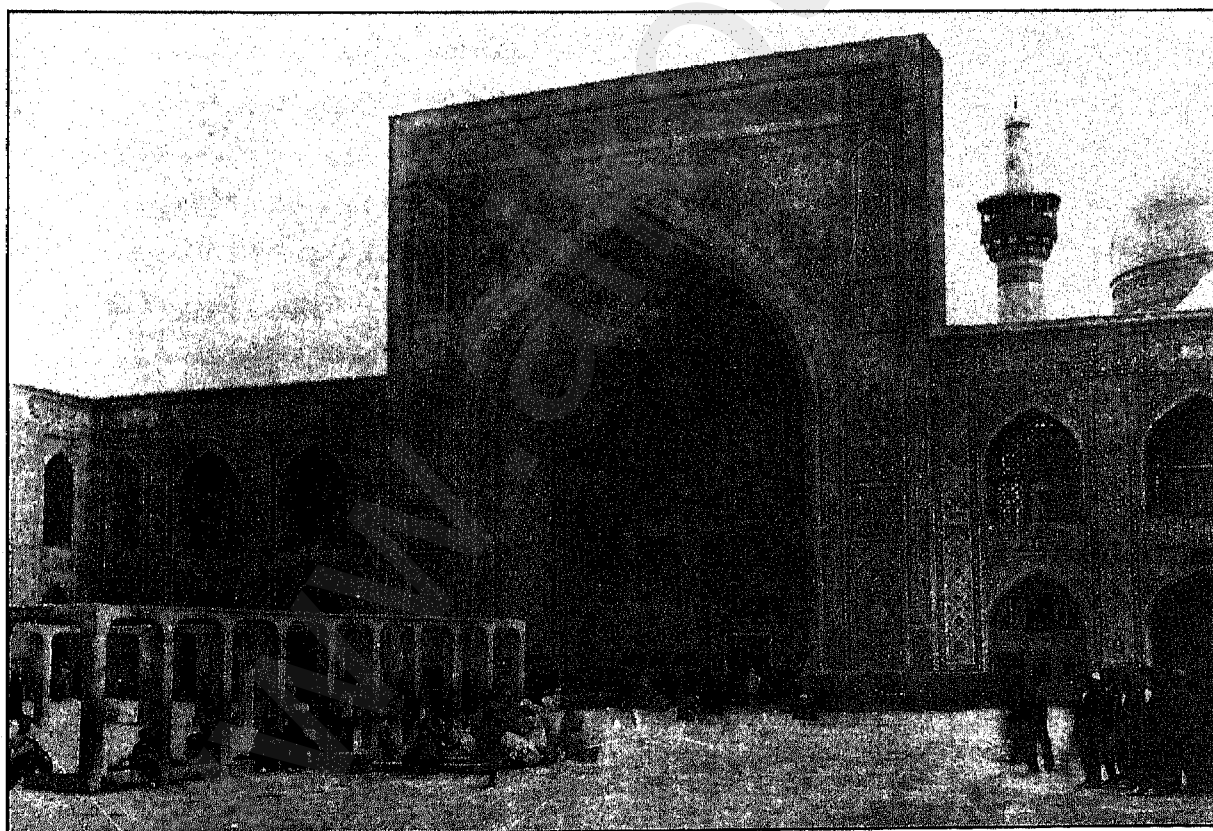
وانتهى بناء مسجد جوهر شاه حوالى عام ١٤١٨ وذلك وفقاً لنقش أمر به بايسنقر ليحيط بالإيوان الرئيسى تخليداً لذكرى أمه جوهر شاد . قد بنى المسجد على طراز المدرسة من أربعة إيوانات وأروقة ذات طابقيين يكتنف الصحن^(١١٥) ، وينتهى الإيوان الرئيس من الداخل بعقد ذى عمق كبير ، وتنتصب على كلا جانبي الإيوان منارتان أسطوانيتان تنبتقان من سطح الأرض بخلاف العرف المتبع في فارس من قبل ، والذي كانت تنهض فيه منارات الإيوان من أعلى السطح خلف دروة المدخل (لوحات ٣٢٠ ، ٣٢١) .

والراجع أن مسجد جوهر شاد قد أوحى بفكرة تصميم مسجد شاه عباس بإصفهان ، ولا غرو فالمسقط والفكرة العامة متشابهان . ويتميز مسجد جوهر شاه عن مسجد شاه بتألق خزفه وفسيفسائه ، كما أن مدخل قاعة المحراب يوحى بالقوة من ناحية الشكل ، فثمة سلسلة من العقود المتعاقبة العميقة الدخولات تضى على المدخل جلالاً وعنقواناً لم يبلغهما مدخل فارسى من قبل (لوحة ٢٦٨) . كذلك فإن منارات مسجد جوهر شاد أشد رسوخاً لكونها نابتة من الأرض مباشرة على جانبي ستار المدخل صاعدة صوب السماء موحية بالثبات

لوحة ٣٢٠ - الإيوان الرئيسي بمسجد
چوهر شاد بمشهد . تصوير كاتب هذه
السطور .



لوحة ٣٢١ - مسجد چوهر شاد .
الصحن والإيوان . تصوير كاتب هذه
السطور .



يخالجنى من إحساس حين أنتقل عبر دهليز مسجد السلطان حسن بالقاهرة التى تفيض حنواً وبساطة هارياً من ضجة الطريق ووهج شمس اللافحة لاثدا بسكينتها الرحيمة ، ثم ما ألبث حتى يبهرنى الجمال والجلال والرضا حين تطأ قدمائى الصحن العظيم ويطالعنى إيوان القبلة الشامخ الجليل .

ومع أن المعمارى الفارسى لم يستخدم عنصر التذهيب فى مسجد جوهر شاد ، إلا أنه استخدم أرفع أنواع القاشانى بطريقة تدل على عبقرية فذة وذوق مرفه فى عرض الألوان الجليّة المتألثة فى اتساق وتناغم لم يسبق إليه .

والتوازن ، على حين يفوق مسجد شاه عباس مسجد جوهر شاد فيما عدا ذلك ، فعناصره أرق وأرشق، كما أن نصف القبة التى تعلو مدخل قاعة المحراب جاذبة الانتباه نحو العقد الأصغر للمدخل تهيئ عين الزائر لبلوغ ذروة عظمة الإيوان من الداخل .

ويدلف المرء إلى صحن مسجد جوهر شاد عبر صحن مربع صغير يقع فى الركن الغربى للصحن الجديد يقوده إلى دهليز مسقوف يريح بظله العين المبهورة بالضوء ويهيئها لاستقبال ذروة البهجة فجأة حال إطلاله على صحن جوهر شاد . لقد أحسستُ وأنا أنتقل عبر هذا الدهليز وحين أطللت على صحن جوهر شاد بنفس ما

الزخرفة السلجوقية على الجص مما نجد شواهد له في بعض مباني السلاجقة في إيران [مثل قنباذ العلويين في همدان وهو من مباني القرن الثاني عشر] . وبالربوابة الغربية من الخارج نقوش بارزة على هيئة الصقور فيها جمال وغبابة ، وهى تختلف تماماً عن طابع سداثل المقرنصات الذى كان شائعاً في الجانب الأكبر من العمارة الأيوبية والسلجوقية . وثمة أنواع من الزخارف المسرفة التى تثقل البناء قد نجد لها أصولاً في بعض الآثار المعمارية الأرمينية التى ترجع إلى القرن الثاني عشر . وتكشف دقة صنعة الأقبية وعمق النقوش البارزة وارتفاعها عن شغف العمارة الإسلامية بالتنوع أكثر من شغفها بمبدأ الترافف . والواقع أن هذا الأثر الفريد يبدو لنا غامض الأصول إذ لا نعرف في الآثار المعمارية السابقة ما يحتمل أن يكون قد أوحى به ، كما أنه لم يؤثر فيما تلاه من طرز (لوحات ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦) .



المسجد الجامع في
ديفريجي (١١٦)

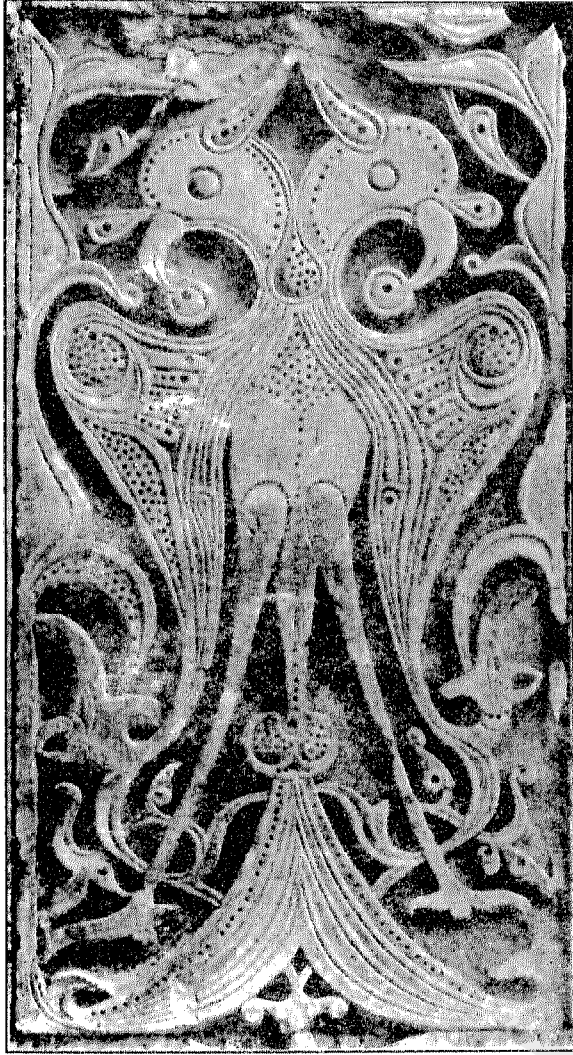
بُنى ملاصقاً لمبنى بيمارستان لا يقل طرازه المعماري عنه غرابية ولا جنوحاً إلى الخيال في بنائه وزخرفته ، ويمتاز الباب الشمالى بدقة الحفر وبزخارف تبدو كأنها فراشات هائلة الحجم ، ويتجلى فيها التأثير بطابع



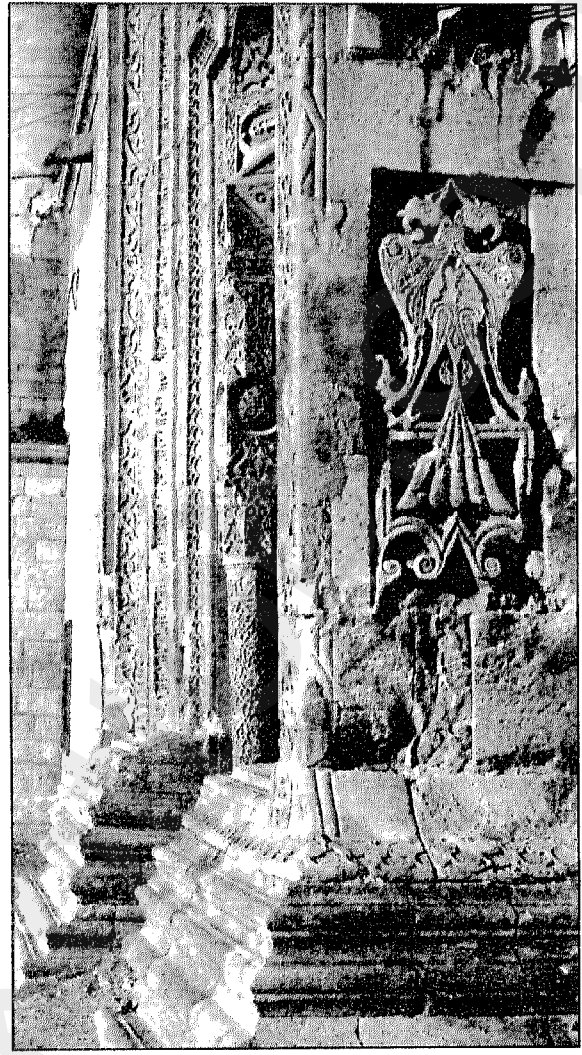


لوحة ٣٢٣ - المسجد الجامع بديفرچي
البوابة الغربية .

لوحة ٣٢٢ - مجموعة ديفرچي
بالاناضول . منظر عام وتبدو فيه
البوابة الشمالية .

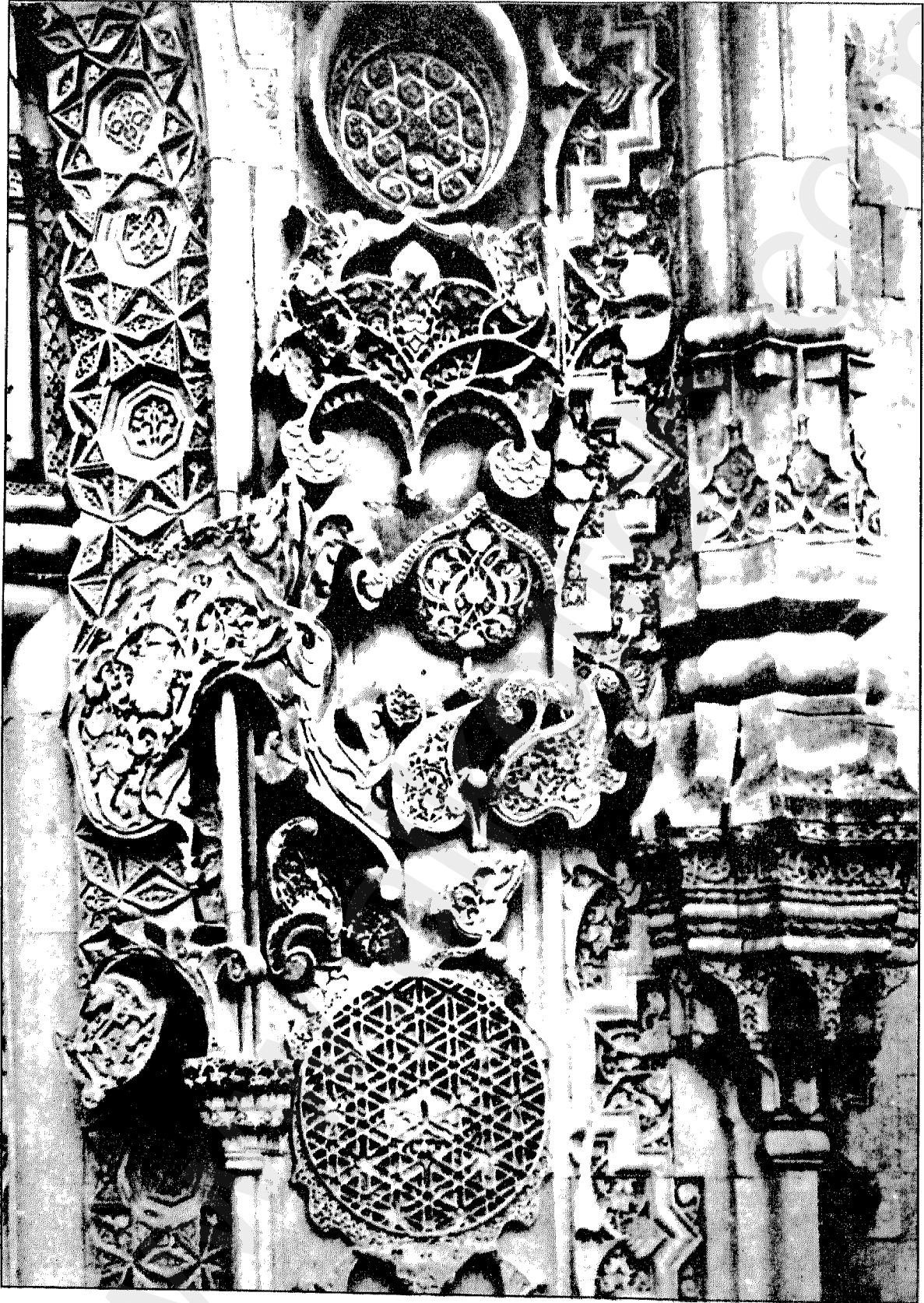


لوحة ٣٢٥ - المسجد الجامع بديقريجي .
تفصيل للصقر المزدوج بجانب البوابة
الغربية .

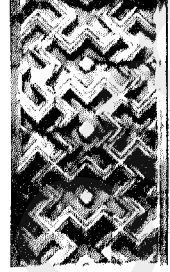


لوحة ٣٢٤ - المسجد الجامع بديقريجي .
زخارف على هيئة الصقور تزين جانب
البوابة الغربية .

لوحة ٣٢٦ - المسجد الجامع بديقريجي .
تفصيل من زخارف البوابة الشمالية .



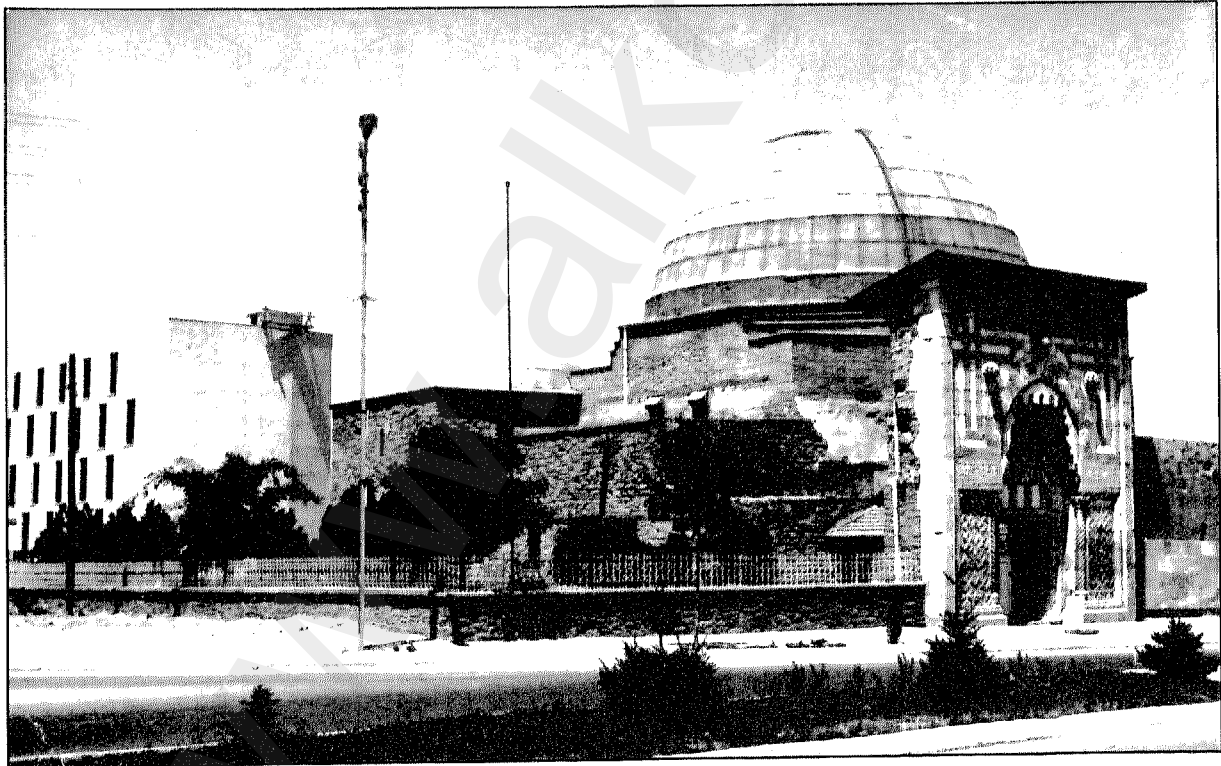
بوابة مشابهة ، نعرف من توقيع صانعها أنه كان دمشقياً] . على أننا نلاحظ أن الاستخدام الدقيق المتقن لقطع الفسيفساء الخزفية في داخل المبنى هو أحد مميزات المبانى السلجوقية الأناضولية . وكان السلاجقة - على العكس مما رددّه بعض الكتاب الأثريين المبكرين - هم أول من استخدم هذا الطراز من الفن الزخرفي ، وكانت الألوان المستخدمة هي الأزرق الفيروزي والقرمزي الضارب إلى السواد ، بينما أدى الجص وظيفة اللون الأبيض . وكانت طريقة استخدامها هي اتخاذ صرّات خزفية تحيط بها عصابات ناتئة تضيف على الزخرفة بُعداً جديداً . وأروع ما في هذه المدرسة هو قبّتها التي تغطيها زخارف تبدو وكأنها طواويس نشرت ذيولها ، وتتدلى منها دلّيات مثلثة نقشت عليها أسماء النبي محمد والخلفاء الراشدين الأربعة بالخط الكوفي المربع (لوحات ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠) .

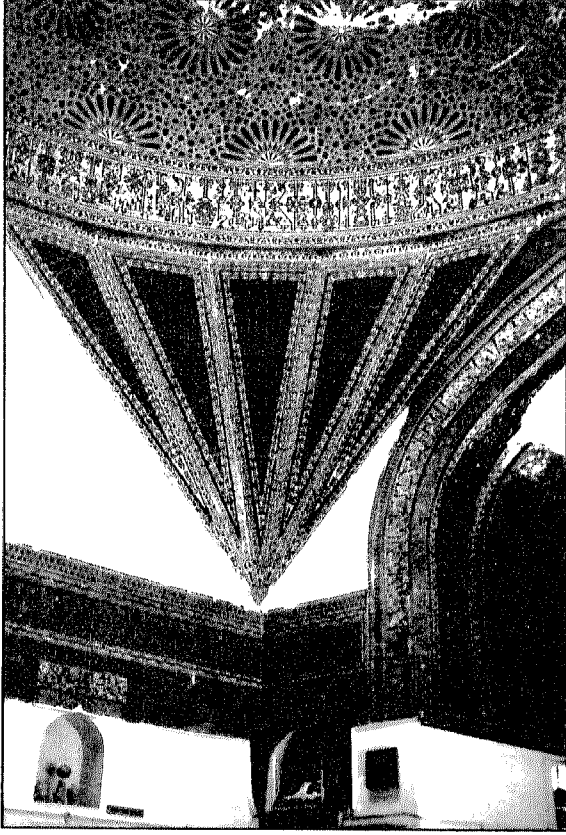


مدرسة بيوجوك قراتاي (١١٧)

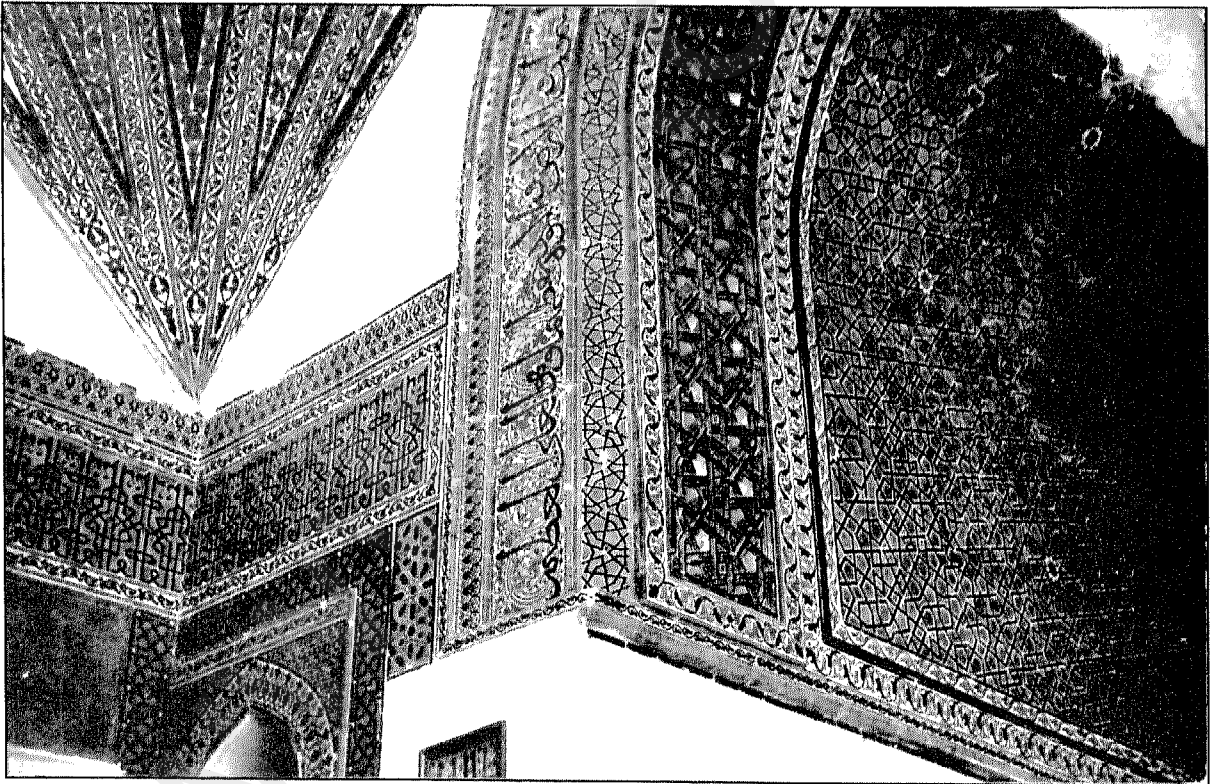
تمثل هذه المدرسة الصغيرة نمطاً معروفاً له شيوع محدود في المبانى الأناضولية . وهي تتكون من ثلاثة أو أربعة إيوانات تطل على فناء مسقوف ، وتبدو البوابة الخارجية برخامها الملون أشبه بالطراز الذي عرف من قبل في العمارة الشامية ، ولعلها اشتقت من مبان أقدم [وقد كان لمسجد قلعة قونية الذي بنى في سنة ١٢٣١

لوحة ٣٢٧ - المدرسة القاراتائية الكبرى (مدرسة بيوجوك قاراتاي) بقونيه ، ويبدو المدخل ومن ورائه القبة .





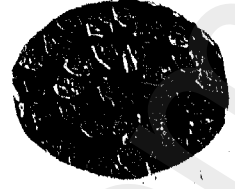
لوحة ٣٢٨ - المدرسة القاراتائية الكبرى.
زخارف القبة كأنها طواويس ناشرة
ذبولها ، تتدلى منها دلايات مثلثة
نقشت عليها أسماء النبي عليه الصلاة
والسلام والخلفاء الراشدين .



لوحة ٣٢٩ - المدرسة القاراتائية الكبرى .
الاستخدام الدقيق المتقن للفسيفاء
الخزفية .



لوحة ٣٣٠- المدرسة القاراتائية الكبرى . البوابة الخارجية ، ويبدو فيها التأثر بالعمارة الشامية من حيث التكوين ومقياس الزخارف .



ضريح خُده بنده بالأناضول (١١٨)

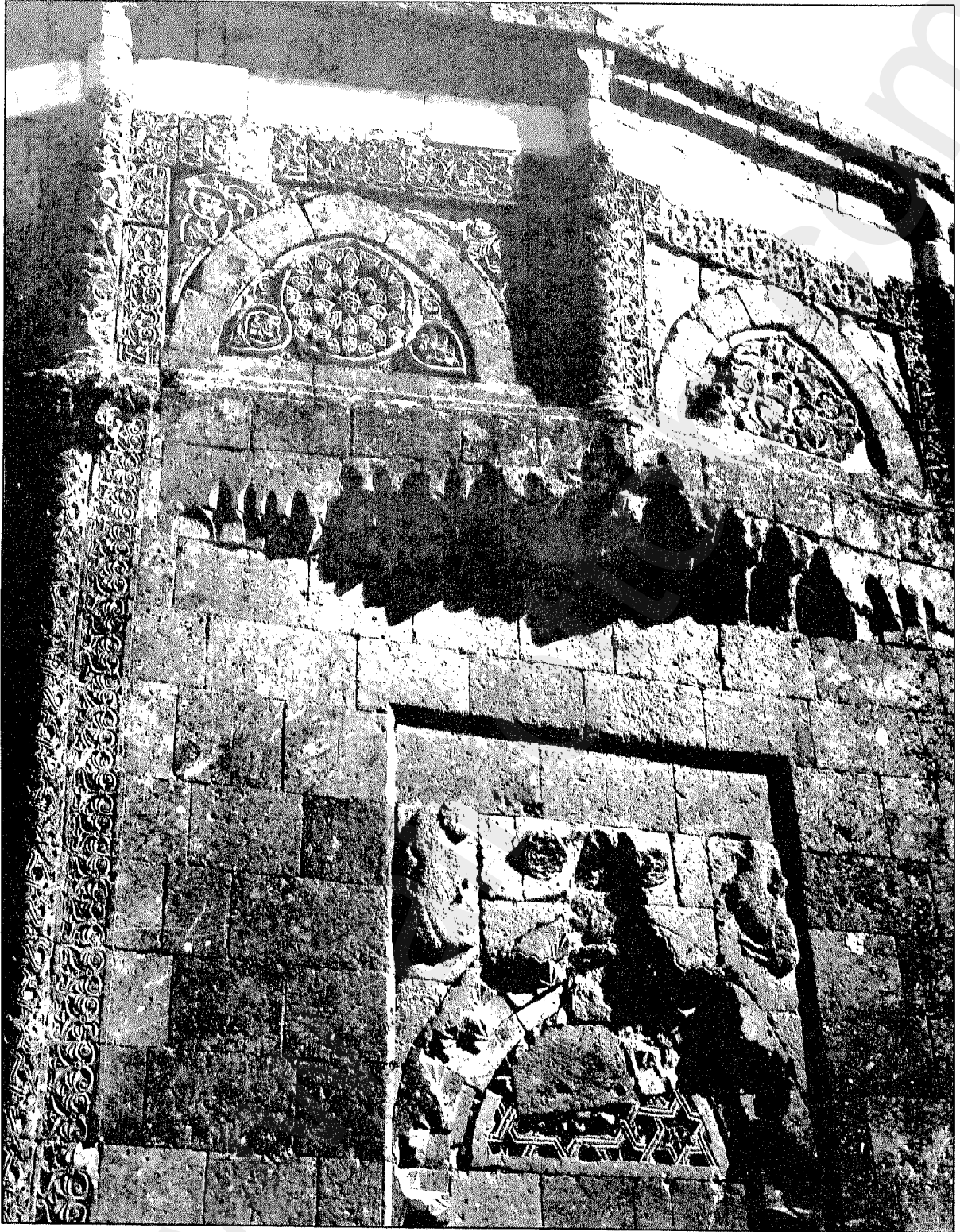
مع سياج من القضبان الحجرية الأنيقة ، كما تزخر بنقوش زخرفية تمثل حوريات البحر ، والمرأة العُقاب «هارپی» أو أسوداً قد نهضت على قوائمها الخلفية . وأهم ما يسترعى انتباهنا في هذا البناء الغريب أن منطقة الانتقال فوق الوجهيات الستة تحتوى على بروزات مثلثة مستندة إلى مقرنصات من أسفلها حوّلت المسدس إلى إثني عشر ضلعاً . وقد تُسيّد السقف الجمالونى العلوى من ستّ أضلاع ، محمّلاً على هذه البروزات التى تتوسط الوجهيات الست مما أضفى على التصميم المعمارى طابعاً حركياً . وقد أحييت المثلثات البارزة أسطح وجهيات المبنى الست ، ولعلها ترمز بحشواتها الزخرفية المعقودة فوق المقرنصات ومن تحتها النافذة ، إلى العينين والأنف والفم في وجه الإنسان (لوحات ٣٣١ ، ٣٣٢) .

أقيم هذا الضريح للأميرة خده بنده ابنة السلطان أولجايتو أحد سلاطين الإيلخانات ، غير أنه جاء مخالفاً كل التقاليد المعمارية السائدة في إيران في ذلك الوقت . وهو واحد من النماذج المتأخرة لهذا الطراز من المقابر في الأناضول ، ويمتاز بغنى زخارفه . وتدلنا الأفاريز التى تثقلها المقرنصات والتى طوّقت أعلى البناء وأسفله على مدى ما كان يتسم به الذوق السلجوقى من غرابة وشغف بقلب النظام التقليدى للعناصر المعمارية ووضعها في غير مواضعها . ومع أن حشوات الزخرفة المركّبة على مسطّحات البناء جاءت ضحلة العمق إلا أنها تكشف عن أن الصُناع كانوا لا يزالون على مستوى عال من الإجابة والبراعة . وتنفرد هذه المقبرة السداسية الأضلاع بِنافذة في كل وجهة من وجهياتها الست متّسقة



لوحة ٣٣١ - ضريح خده بنده حيث تتجلى الأضلاع الستة السفلى تعلوها البروزات المثلثة في كل ضلع من أضلاع المسدس . وقد ركبت أضلاع السقف الجمالوني الستة على رؤوس نتوءات هذه البروزات المثلثة وليس على أضلاع المسدس نفسه كما هو المتوقع .

بإذن من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة التعليم القومي بأنقرة



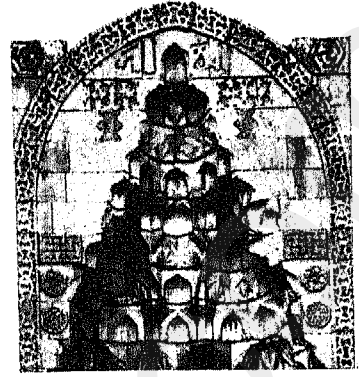
لوحة ٣٣٢ - ضريح خده بنده : البروز المثلث المستند إلى المقرنصات ، ركّب عليه ضلع الجمالون العلوى المسدس .

بإذن من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة التعليم القومى بأنقرة .

لوحة ٣٣٣ - سلطان خان آق سراى
بالأناضول . المدخل الفخم ١٢٢٩ م .
بإذن من العلاقات الثقافية الخارجية
بوزارة التعليم القومى بأنقرة.

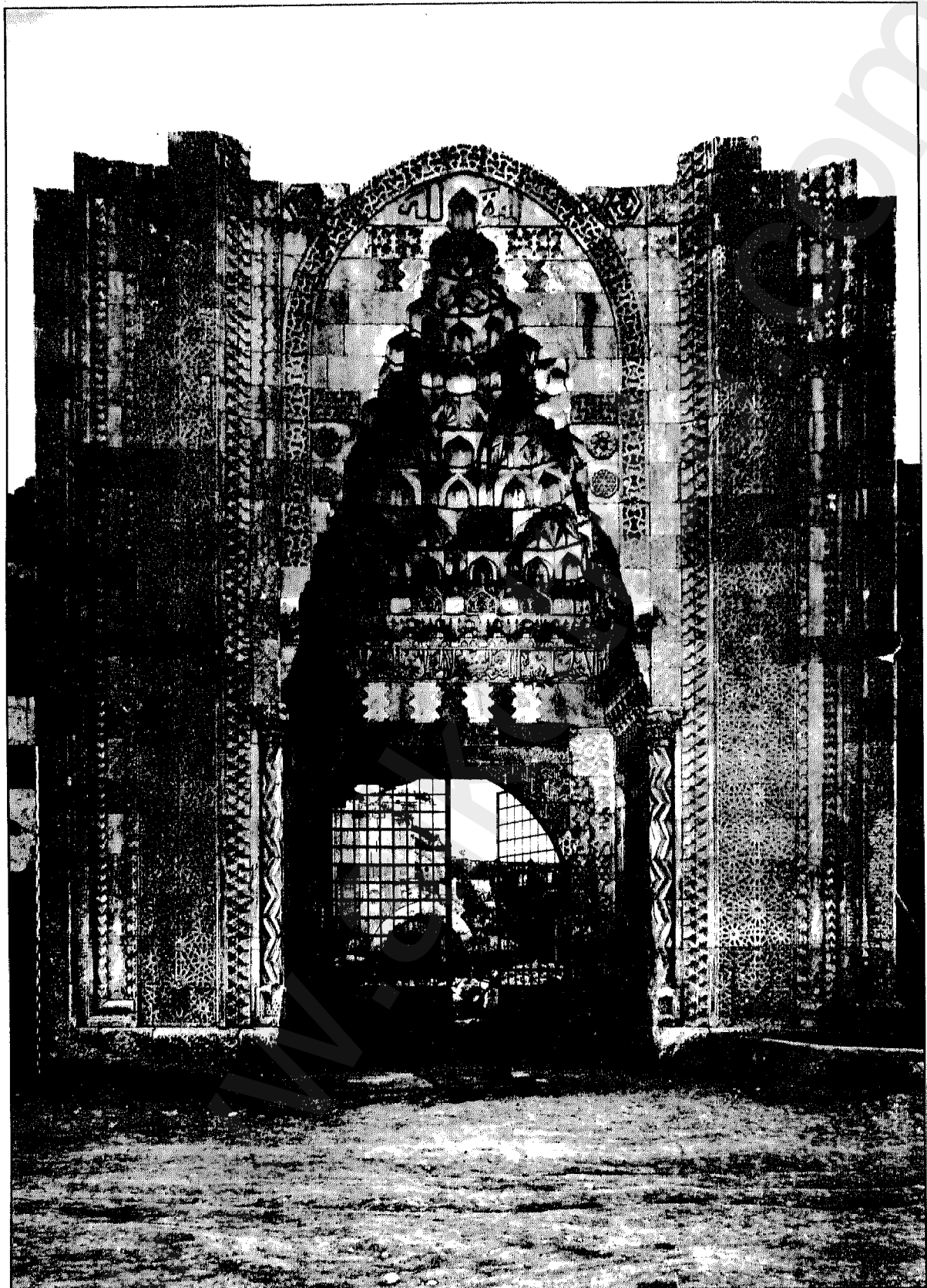
كانت الحضارة الإسلامية نابضة بالحركة ، فكل العرب وغيرهم من مسلمى أواسط آسيا من أصول بدوية ورثت حب الترحال . وكانت جيوشهم دائمة التنقل ، ولا يتردد علماءهم وفقهاؤهم وطالبو العلم منهم عن السفر الطويل للجلوس إلى أساتذة أجلاء يلقنون عنهم ، كما اعتمدت ثروات المدن على نقل السلع إلى مسافات بعيدة ، فضلا عن أن دين الإسلام قد فرض على المؤمنين فريضة الحج إلى مكة المكرمة . وفي الظروف الصعبة والتضاريس الشاقة المنتشرة عبر البلاد الإسلامية كان ثمة نوعين من الرحالة هما التجار والحجاج في حاجة إلى أكثر من مكان للراحة والمأوى خارج المدن والبلدان ، الأمر الذى أدى إلى إنشاء سراى القوافل على الطرق الرئيسية حيث يستطيع المسافرون ودوابهم أن يلقوا الأمان أثناء الليل وحيث يضمنون حاجتهم من الطعام والمياه . وكانت هذه المنشآت دوما رمزا لأمجاد الحاكم أو الدولة أو أحد الأثرياء الذين ينفقون عليها . وأروع هذه المنشآت في تركيا هما خانا سلطان خان في الطريق إلى قونية أنشأهما علاء الدين قيقباظ في صدر القرن ١٣ .

والزخارف الرائعة والتباين بين الحجر المنحوت بعمق والحجر المسطح هما سمة الفن السلجوقى . إلا ما أشبه المدخل بفتحة المدببة بما يحويه من عقد المقرنصات بشكل الخيمة ، ذلك المأوى التقليدى لقبائل السلاجقة في موطنهم الأصيل بأواسط آسيا .



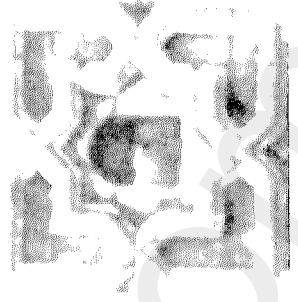
سلطان خان بالأناضول (١١٩)

يُعد هذا البناء أفخم ما نعرفه من الخانات المخصصة لنزول القوافل في منطقة الأناضول . ويتألف من فناء ذى عقود من المرجح أن يكون قد استخدم حظيرة للدواب حاملة البضائع ، ثم قاعة من الحجر مسقوفة بقبو متقاطع يعلوها منور مقبب، ولكل من القاعة والفناء مدخلان فحمان . وتتصدر الفناء وجهة أقيمت في أركانها دعائم مائلة لتقوية البناء تغطيها الزخارف مما يجعل المبنى كله يبدو أشبه بقلعة عسكرية . وإذا كان قد استخدم فيما بعد بالفعل قلعة فإن ذلك لم يدخل في حسابان من قام ببنائه في مبدأ الأمر . ومؤسس هذا الخان هو علاء الدين كيقباذ الأول (حكم بين سنتى ١٢٠٠ و١٢٣٧) ، وقد أقام خاناً سلطانياً آخر في نفس السنة على مقربة من قايسين . ويشترك هذان البناءان مع خان أغزيقره (بنى بين سنتى ١٢٣٦ و١٢٤٦) القريب أيضاً من آق سراى في أنه قد ألحق بالفناء ما يعرف باسم «الجهار طاق» ، وهو مبنى صغير ذو طابق علوى يحتمل أن يكون قد أعد للصلاة ، ولو أن تافرنبيه يروى أن خانات القوافل التى بنيت في إيران في العصور اللاحقة (١٢٠) كانت تحتوى على قاعة مشابهة في وسط الفناء تستخدم جوسقاً في أوقات اشتداد حرارة الصيف لإيواء الزائرين النبلاء أو الوجهاء أو المسافرين الذين لا يحتملون الحرارة الشديدة (لوحة ٣٣٣ ، ٣٣٤) وشكل (٦٦) .





لوحة ٣٣٤ - سلطان خان آق سراى بالاناضول : عقود الفناء المحيطة بالصحن . بإذن من وزارة التعليم القومى بأنقرة .

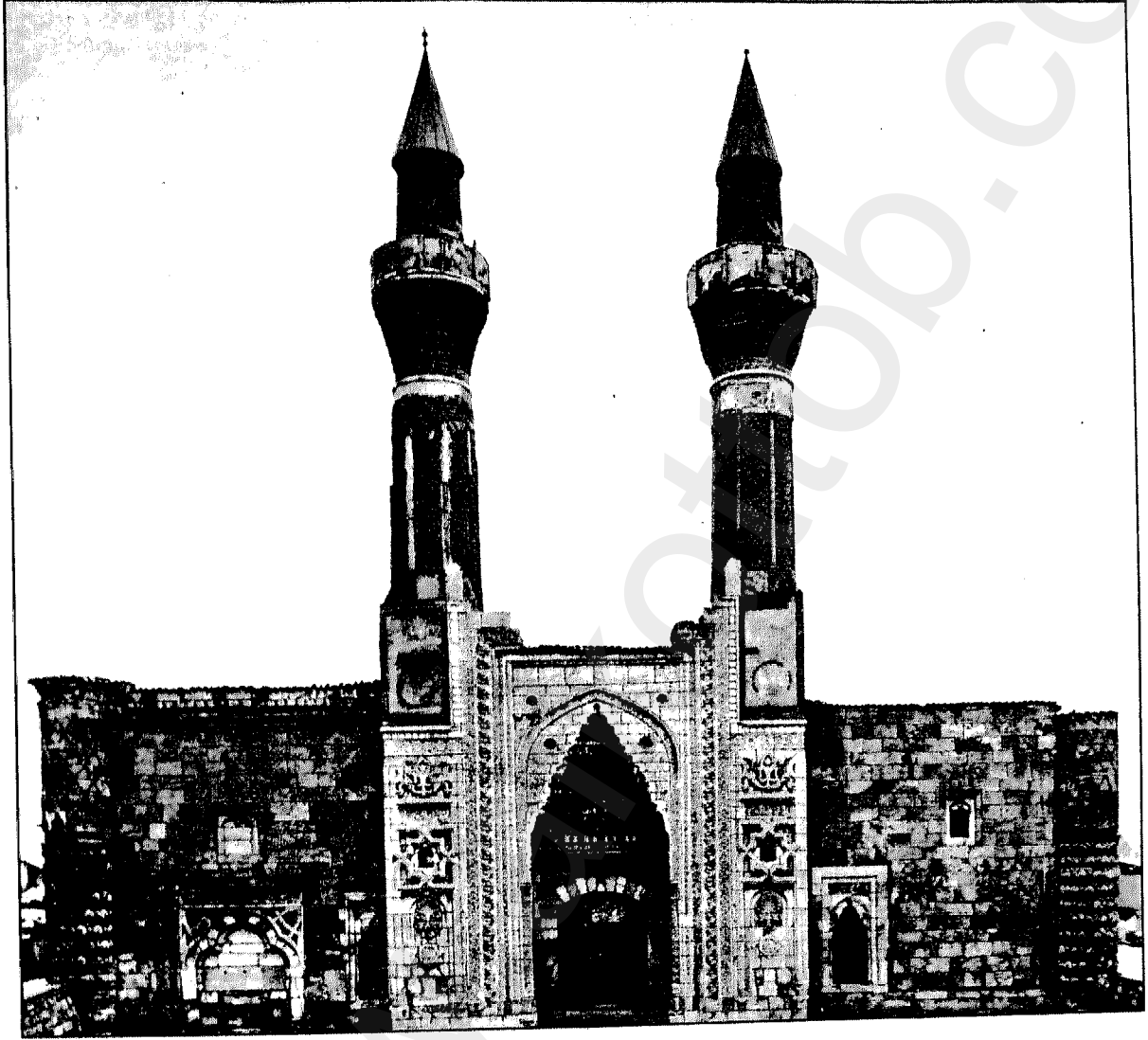


مدرسة چوك بالأناضول (١٢١)

الزخارف فحسب مثل المربعات التي تتوسط أجناب المدخل ، ووجود المقرنصات التي تعلق تجويف المدخل . وما من ريب في أن صفاء التكوين المعماري في مدخل مسجد السلطان حسن وتصميم باقى عناصره في توازن جليّ مذهل يعكس عبقرية المعماري المصري في تناوله لعناصر المبنى من الناحيتين التحليلية والتركيبية .

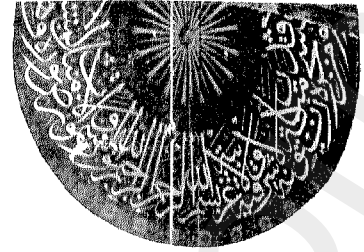
وليست العبرة في تصوّرى في تشابه العناصر بقدر ما هي في تناول الفنان السلجوقى والفنان المصرى لنفس فكرة التصميم التي تكشف عن طابع كل منهما . ونلاحظ في تصميم الوجهية انحسار ستارها عن قاعدتى المنارتين في تركيب معمارى لطيف على عكس العمارة الإيرانية التي كان ستار الوجهية في أغلب الأحوال يحجب قواعد مناراتها . ومن أوجه الخلاف بين المدرسة الأناضولية السلجوقية ومدارس القاهرة ما نلاحظه من أن الأولى - على عكس الثانية - ليست موجهة إلى الكعبة في مكة المكرمة مما يدل على أن بانيتها لم يهدف إلى اتخاذها مسجداً للصلاة بشكل أساسى ، وكل ما نجده فيها غرفة صغيرة جانبية مخصصة للصلاة (لوحة ٢٣٥ وشكل ٦٧) .

يمثل هذا المبنى بمنارتيه إحدى الروائع المعمارية التي أنشأها السلاجقة في منطقة الأناضول ، ويعد نموذجاً للمدارس ذات الإيوانات الأربعة ، فثمة فناء مستطيل يتوسط البناء ، ويقع الإيوان الرئيسى وإيوان المدخل متواجهين كل منهما في منتصف أحد الضلعين القصيرين للمستطيل ، في حين يقع الإيوانات الأخران في منتصف الضلعين الطوليين . وقد استخدم في بنائها الرخام الأبيض والأسود ، أما زخارفها ذات النقوش البارزة فهي تمثل الطابع السلجوقى المعماري الذي نراه في بوابة المدخل تحيط بها إطارات متراجعة من الزخارف مختلفة الحليات ، يعلوها سديل من المقرنصات تكتنفه كوّات جانبية رشيقة . وقد ظهر هذا النمط الخاص من الحليات المعمارية الزخرفية لأول مرة على الأرجح في أضرورم في منتصف القرن الثالث عشر ، ثم انتقل إلى كرمان عاصمة إحدى الإمارات التركمانية ، وانتشر خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر . ويعتقد بعض المؤرخين أن هذا الطراز نُقل بحذافيره إلى القاهرة المملوكية حيث تتشابه وجهة مدرسة چوك مع وجهة مدرسة السلطان حسن في التكوين العام وفي بعض العناصر الزخرفية ، إلا أن هذا التشابه يقتصر على بعض



لوحة ٣٣٥ - واجهة مدخل مدرسة چوك .

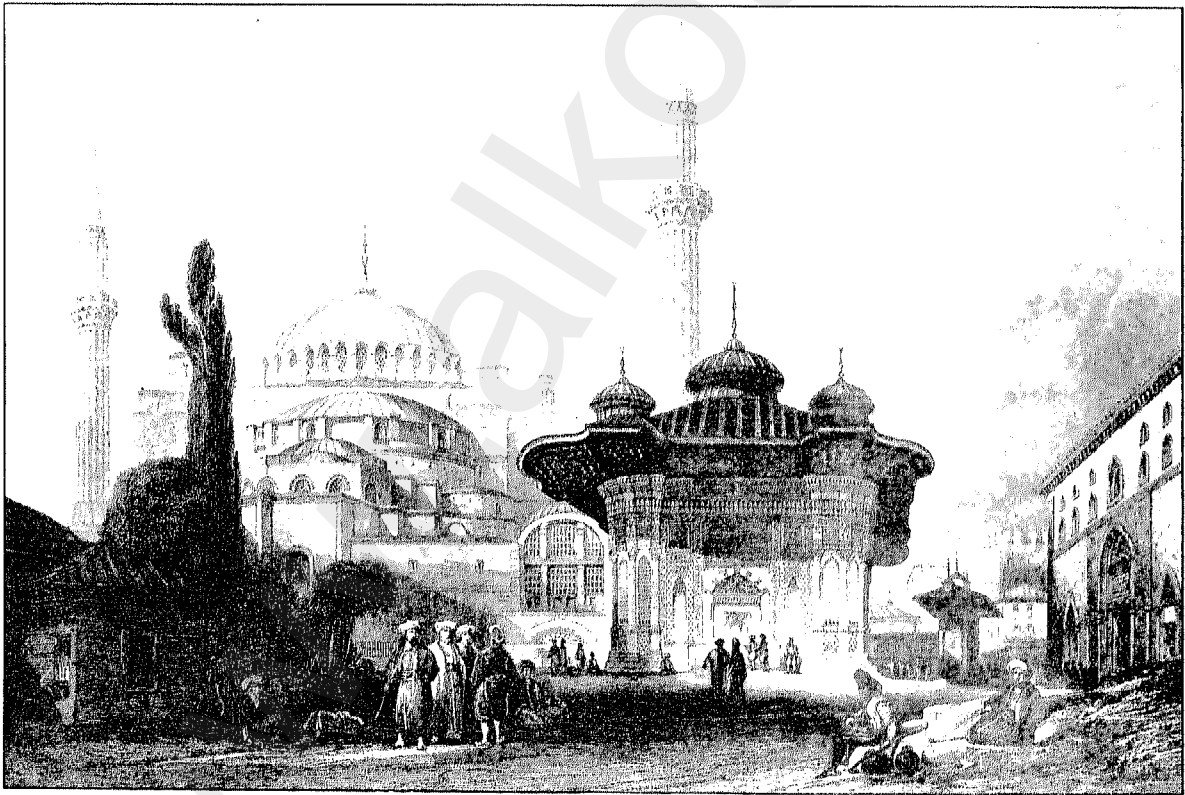
الذي نُسب إليه فضل بناء أثر عظيم يُعد من روائع العمارة الإسلامية خارج استنبول وهو مسجد السنانية في دمشق . وقد انفرد بقدرته على ابتكار الحلول يتغلب بها على ما يطرأ من مشكلات معمارية ، وإن لم تتصف عمارته بالتنوع . ويقدم مسجد «رستم باشا» وصقوللو محمد باشا في استنبول (شيدا سنة ١٥٥٠ تقريباً) نموذجاً لطريقة بناء مسجد على أرض ذات مستويين أو مستويات مختلفة . وكم بهرت كنيسة «أيا صوفيا» في القسطنطينية أنظار العثمانيين ، فتملكت سلاطينهم رغبة ملحة في أن يقيموا في عاصمتهم ما يزهون به على تلك الكنيسة ، حتى ليكننا أن نعدّ المباني التي تضمها مدينة استنبول العثمانية سلسلة من المحاولات المتصلة لإيجاد ما يقابل كنيسة أيا صوفيا . غير أن الأسس الهندسية المعمارية التي قام عليها بناء الكنيسة تختلف عن متطلبات الجامع ، إذ يحتذى تصميم الكنيسة البيزنطية



جامع السلمانية في استنبول وجامع السلمية في أدرنة

عُرف سنان باشا أشهر المهندسين المعماريين الأتراك بأنه رجل متعدد الكفاءات ، ذو عزيمة ماضية وقدرة فريدة على العمل حتى قيل إنه قلما خلت مدينته في تركيا من مسجد أقامه فيها . ولعله المهندس العثماني الوحيد

لوحة ٣٣٦ - جامع أيا صوفيا وسبيل السلطان أحمد الثالث . رسم مطبوع بطريقة الحفر على الحجر للفنان ليتش .



البيزنطية كما أسلفنا بما يتيح توفير مساحة كبيرة مسقوفة تحمي المصلين من العوامل الجوية ، وبما يتفق ومتطلبات تصميم الجامع طبقاً للشعائر الإسلامية ، فظهر في مبانيهم هذا الصحن المركزي المربع الذي تعلوه قبة تستند إلى دعائم ضخمة ، وتحيط بها من كل جانب أربع إيوانات مسقوفة بأنصاف قباب ترتكز على أربعة عمُد ، تستند إلى الدعائم الأربعة الضخمة بما يجعل بيت الصلاة متصلاً ، مثل جامع السليمانية باستنبول

تصميم الكنيسة الرومانسكية ذات المجاز العريض الأوسط والرواقين الجانبيين ، بالإضافة إلى مسقطها الصليبي الشكل . ولما كان هذا التقسيم يتعارض مع قواعد صلاة المسلمين التي يصطف فيها المصلون سواسية بلا حواجز تميز مكانة كل منهم ، فقد تجنب المعماري تقسيم الفراغ الداخلي بتحتيته البائكات الجانبية (لوحة ٣٣٦ ، ٣٣٧) . وهكذا وفق العثمانيون في تحويل فكرة التصميم الإنشائية للكنيسة

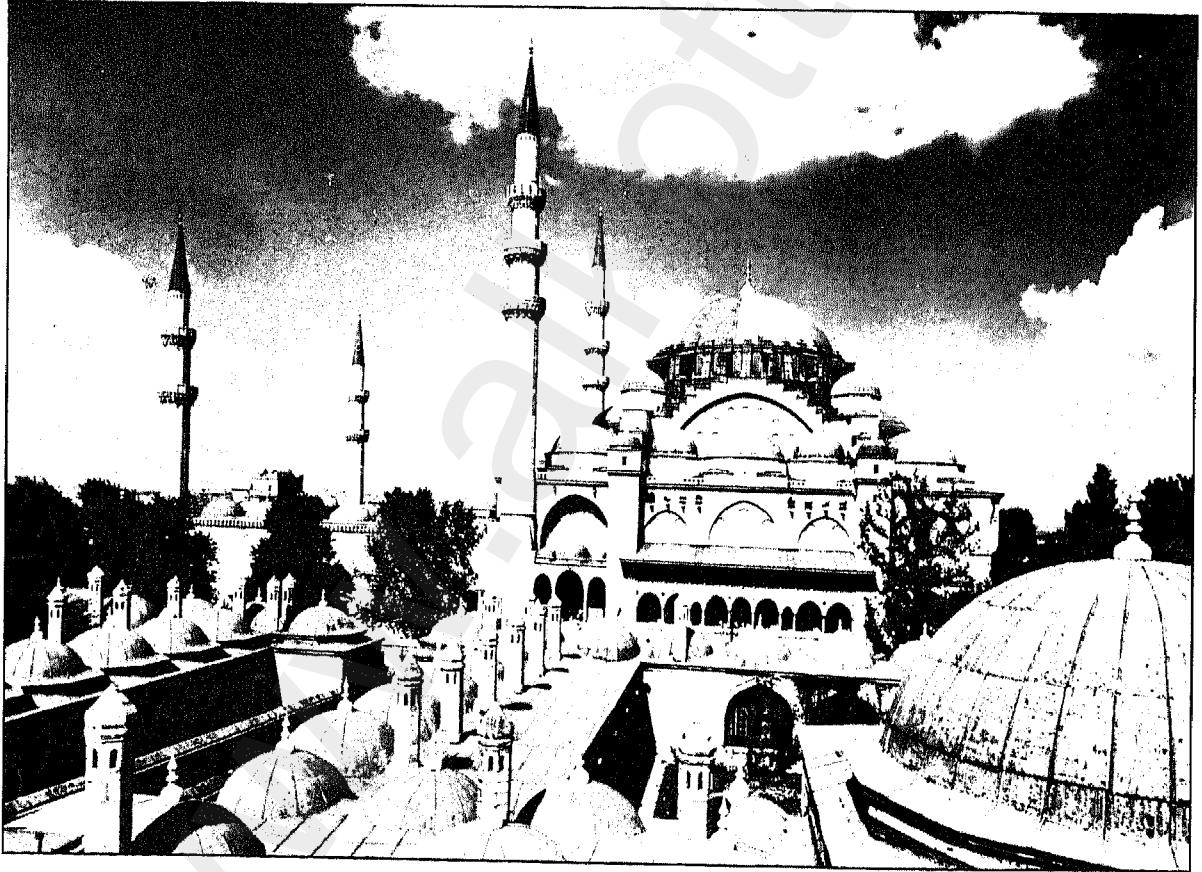


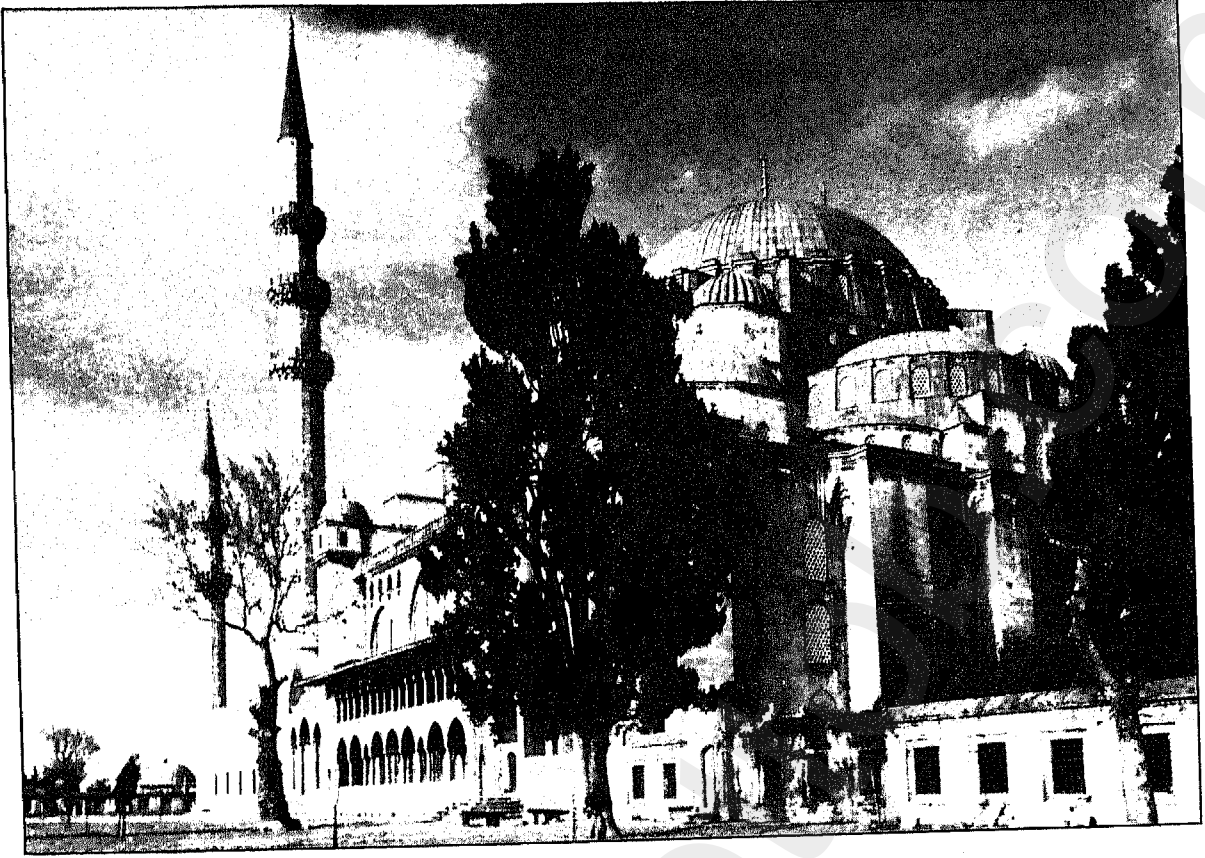
لوحة ٣٣٧ - جامع آيا صوفيا
باستنبول من الداخل .

ذاته فقد جاءت المآذن العثمانية لتعيد صلة هذا الكون بالسماء، الأمر الذي يذكّرنا بالرواية المنقولة عن الرسول محمد عليه الصلاة والسلام حين سأله أعرابي: «ما هي الحياة وما هو الأمل يا رسول الله؟» فما كان من الرسول إلا أن رسم بعصاه دائرة على الأرض قائلاً: «هذه هي الحياة»، ثم رسم خطاً مستقيماً من داخل الدائرة قاطعاً محيطها إلى خارجها وأردف قائلاً: «وهذا هو الأمل»... ولقد غدت المنارات المتميزة بالطول الشاهق والنحافة الشديدة تتخللها شرفتان أو ثلاث والتي بدأ ظهورها في مستهل القرن الخامس عشر بمسجد المرادية بأدرنة من أهم معالم العمارة العثمانية حتى غدت تقليدياً تتميز به ينبغي الالتزام به. وكانت وجهيات المساجد العثمانية عادة من رخام موحد اللون ظفروا به من

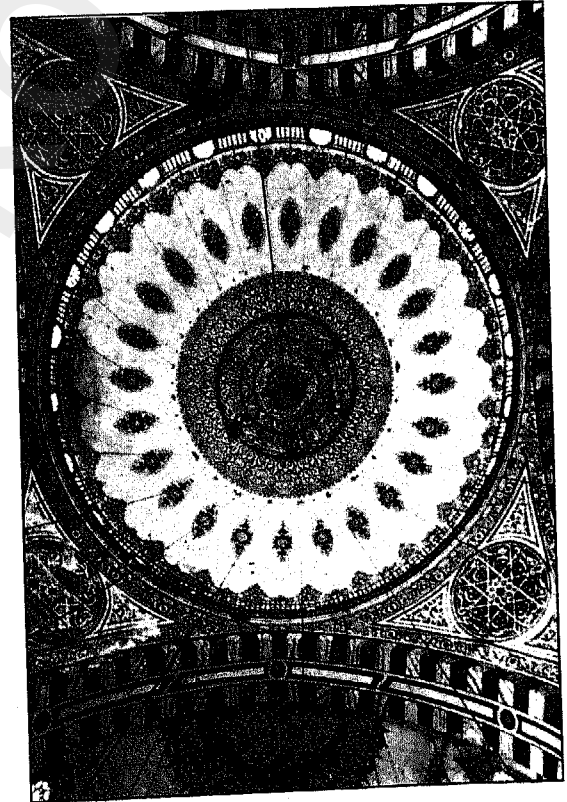
(لوحات ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤)، ومثل جامع السليمية بأدرنة (لوحات ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨) الذي يتجلى فيه التوافق الرائع بين مختلف أجزائه كالقبة والمآذن من حيث المقياس والتكوين المعماري، وقد خلا من العناصر الإضافية ذات المقاييس غير المتوافقة مع مقاييس الأجزاء الرئيسية الضخمة التي يزرع بها جامع السليمانية. ويسترعى انتباهنا في مداخل هذا الجامع غرابة إفريز الشرفات [العرائس] التي اتخذت شكل الزخارف الباروكية المفرطة، كما نلاحظ أن التركيب المعماري للمدخل - أعمدة وعقوداً - يحتذى النهج الأوربي مما يجعل العقد «المدبّب» الإسلامي يبدو دخيلاً وسط هذه التكوينات الغربية عليه. وإذ كانت القبة البيزنطية «كونا صغيراً» مُقَفَّلاً على

لوحة ٣٣٨ - جامع السليمانية بإستنبول (١٥٥٠) لسنان باشا.

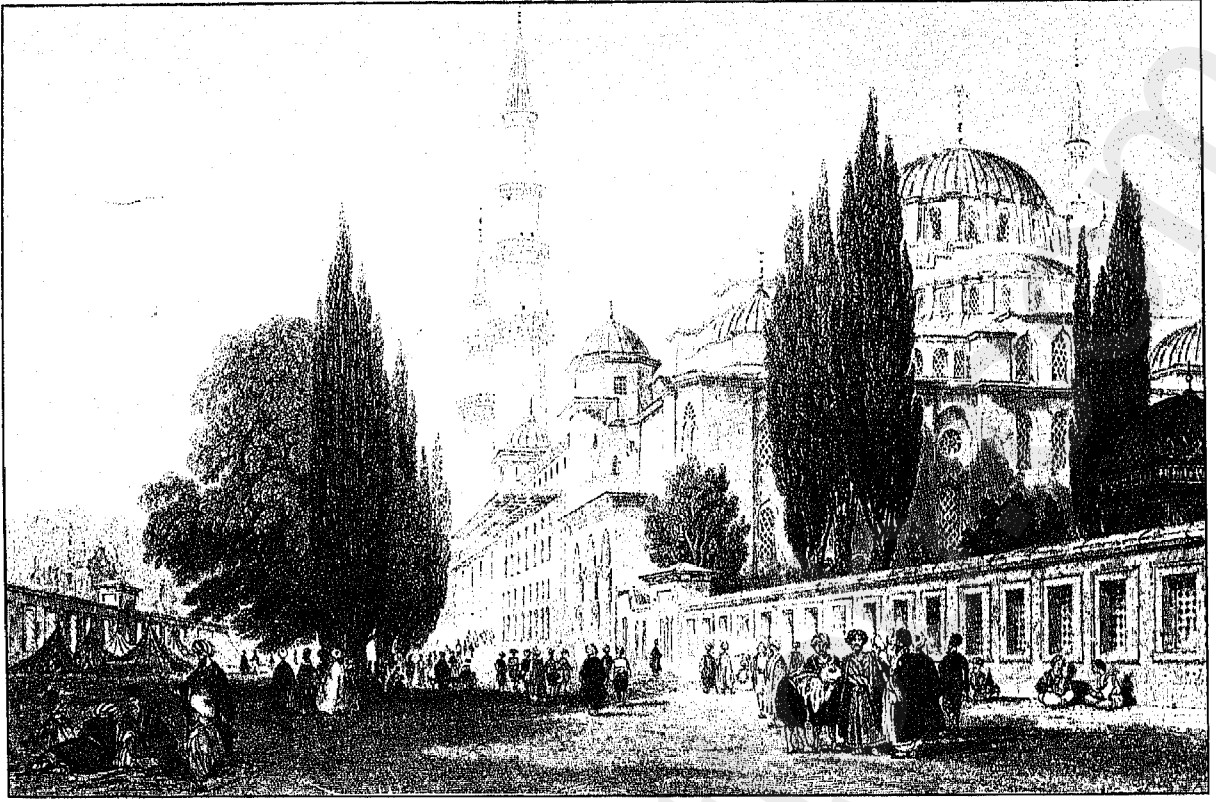




لوحة ٣٣٩ - جامع السلیمانیة
بإستنبول ، وقد بدت فيه البائكات - من
الخارج - تعلوها الشرفات المسقوفة .

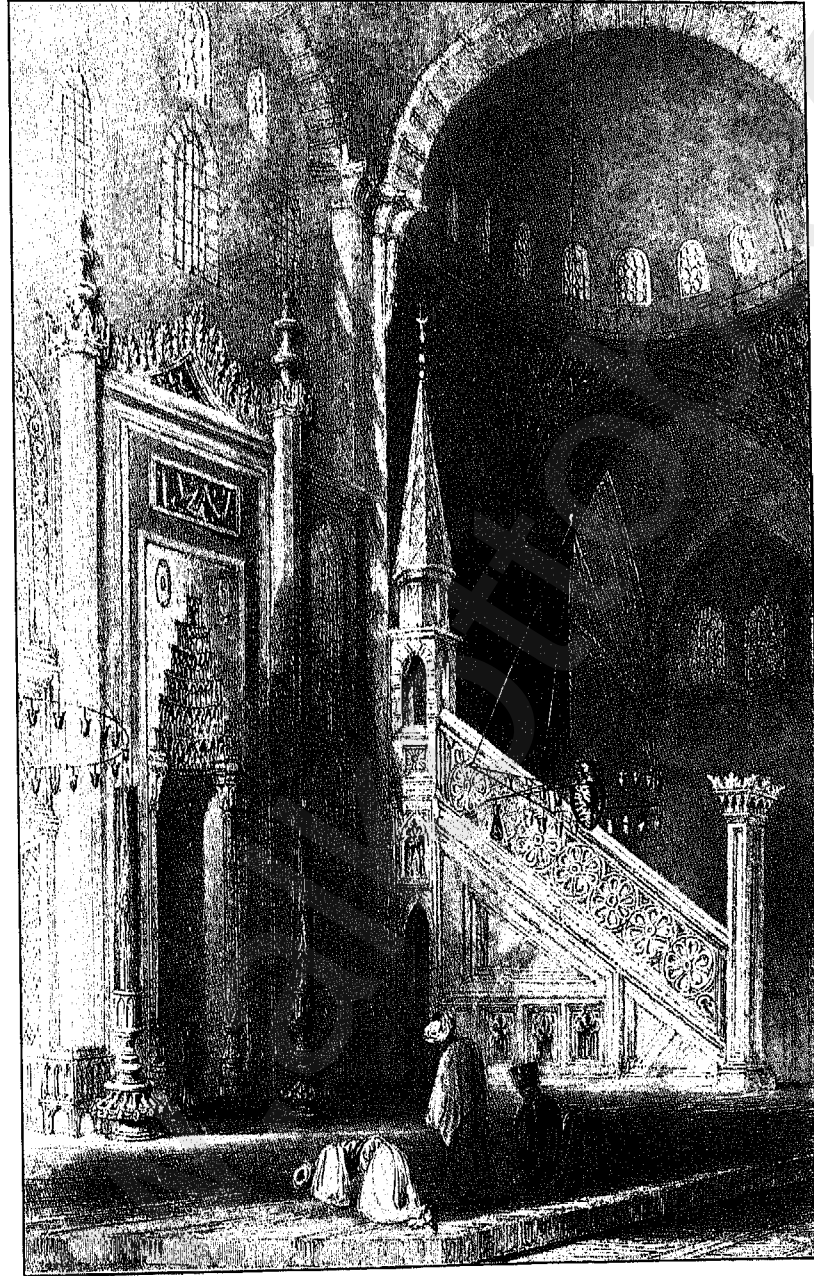


لوحة ٣٤٠ - مسجد السلیمانیة
بإستنبول . وتوضح الصورة طريقة
تسقيف الإيوانات بقبية مركزية ترتكز
على أربعة أكتاف تحيط بها أربعة
إيوانات مسقوفة بأنصاف قباب تستند
على أربعة عقود تحت قاعدة القببة
المركزية بما يجعل مساحة بيت الصلاة
متصلة .



لوحة ٣٤١ - جامع السلیمانیة بإستنبول . صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر للفنان ألوم .

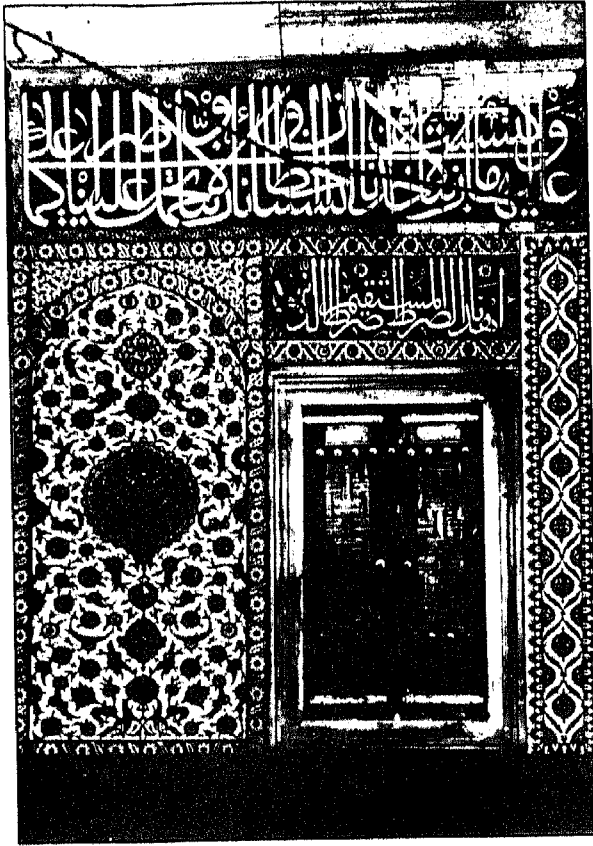
غنائمهم خلال غزواتهم العديدة . وتميزت الزخارف والحليات المعمارية في وجهيات البناء بالبساطة والاعتدال إلى أبعد الحدود ، في حين تأنقوا داخل البناء بتزويده بالنوافذ الجصية ذات الزخارف الزجاجية وطرز الكتابة البديعة والعقود ذات الصنجات وألوان الأبلق ، وفي تكسية جدرانه بزخارف البلاطات المزججة الذي اشتهر منه خزف مدينة إزنيك (لوحة ٣٣ ملون ، ٣٤ ملون) وكانت الألوان المستخدمة — وهي في الغالب الأحمر والأزرق والأخضر — وضياء لامعة ، مثلما نشهد في لوحات البلاطات الرائعة التصميم التي تغطي جدران جامع السلیمية بأدرنة وغيره المترعة بأرق الألوان وأرهفها (لوحات ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨) . وكانت الدولة قد احتكرت صناعة الخزف منذ سنة ١٥٢٠ وأنشأت لها «دار صناعة سلطانية» .



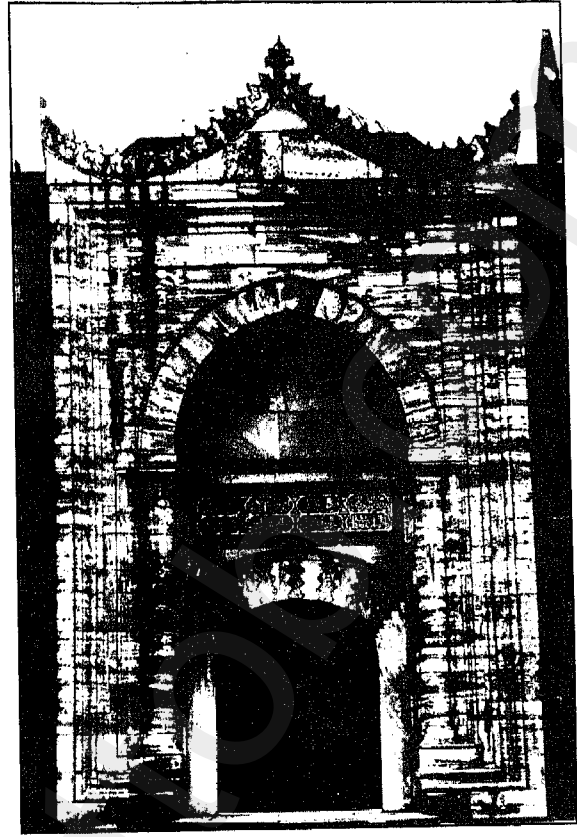
لوحة ٣٤٢ - محراب جامع السلمانية بإستنبول . صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر للفنان بارتليت .



لوحة ٣٤٣ - جامع السليمية بأدرنة . تصميم سنان باشا .



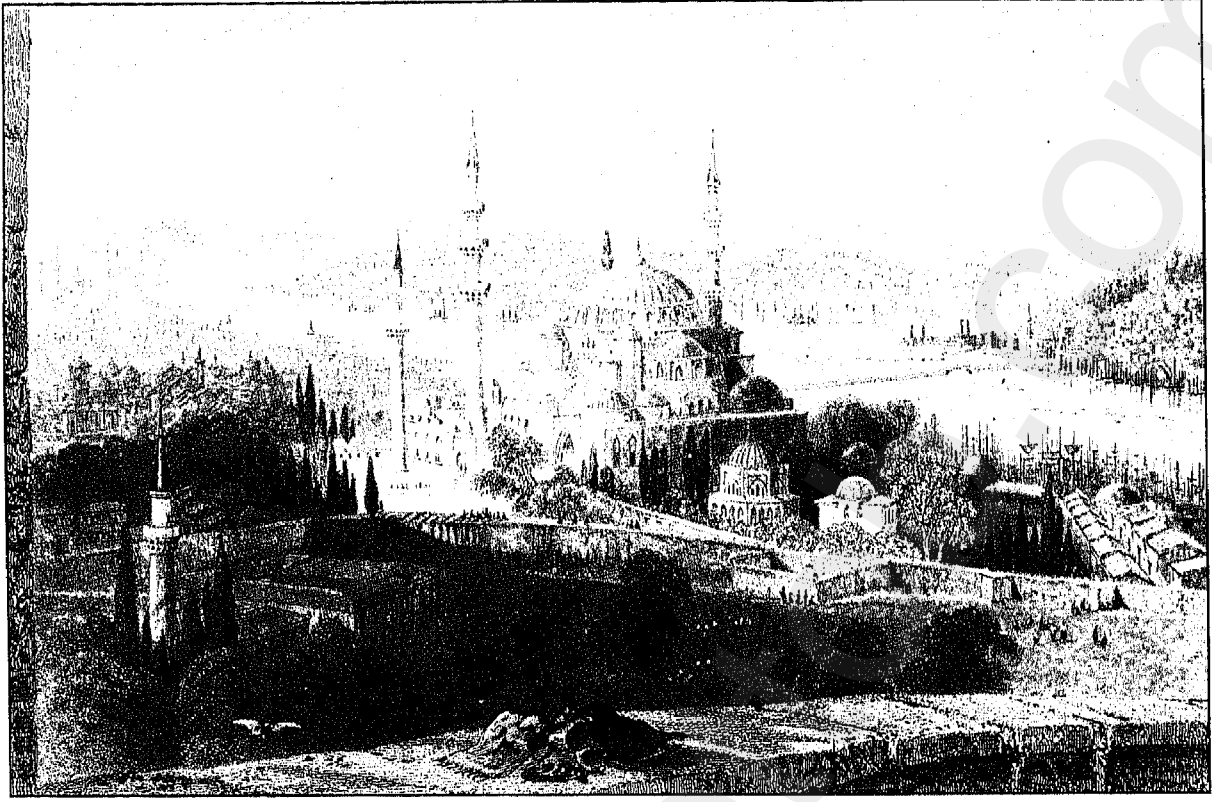
لوحة ٢٤٥ - لوحات البلاطات المزججة التي تتحلّى بها جدران جامع السليمية .



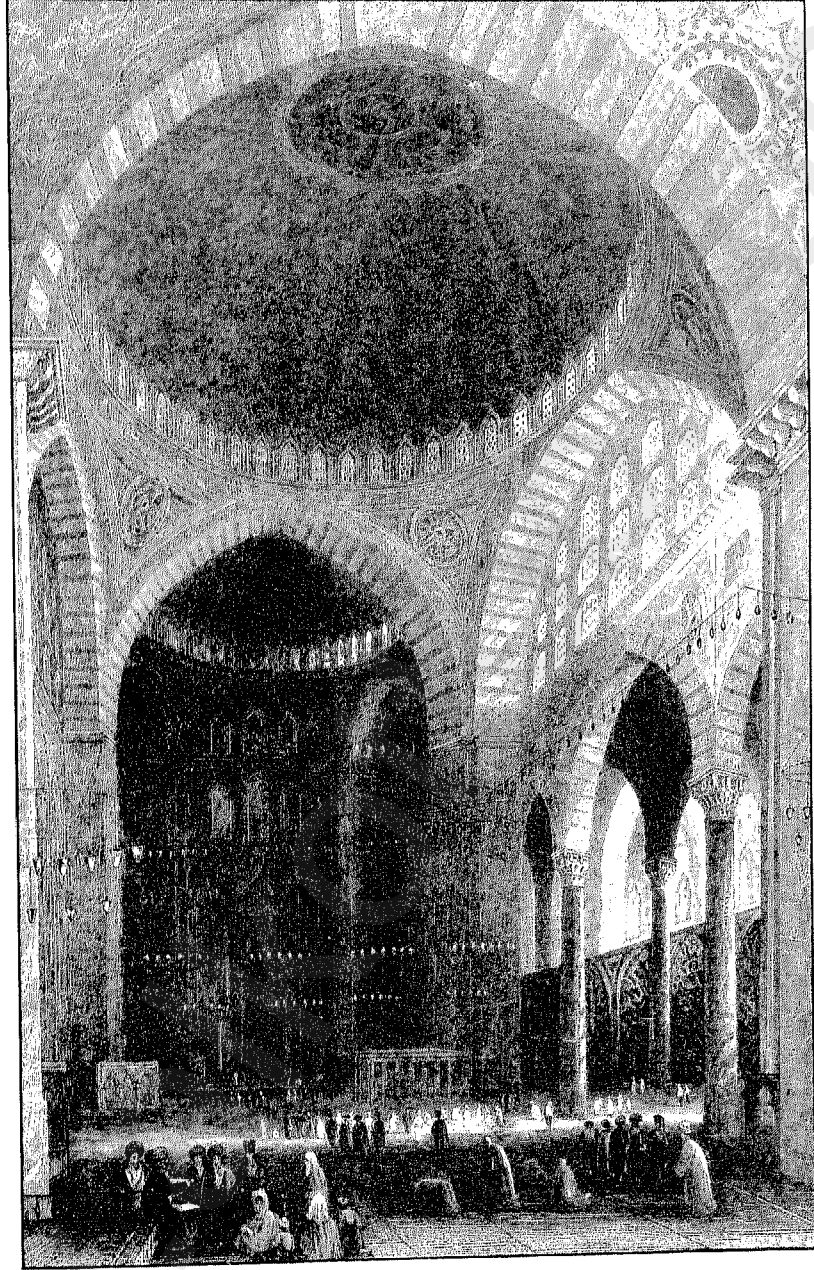
لوحة ٣٤٤ - أحد مداخل جامع السليمية بأدرنه .

استنبول ومن العناصر والأساليب المعمارية الموروثة عن أواخر العصر المملوكي . ويبدو هذا الطراز المعماري بوجه عام قائماً مقبضاً للنفس وإن خَفَّف من هذا الأثر لون الرخام الفاتح وبريق حشوات البلاط ، ويتضح من الوهلة الأولى افتقاده الأصالة ووحدة الطابع التي نراها في المساجد العثمانية باستنبول (لوحات ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، وشكل ٦٨ ، ٦٩) .

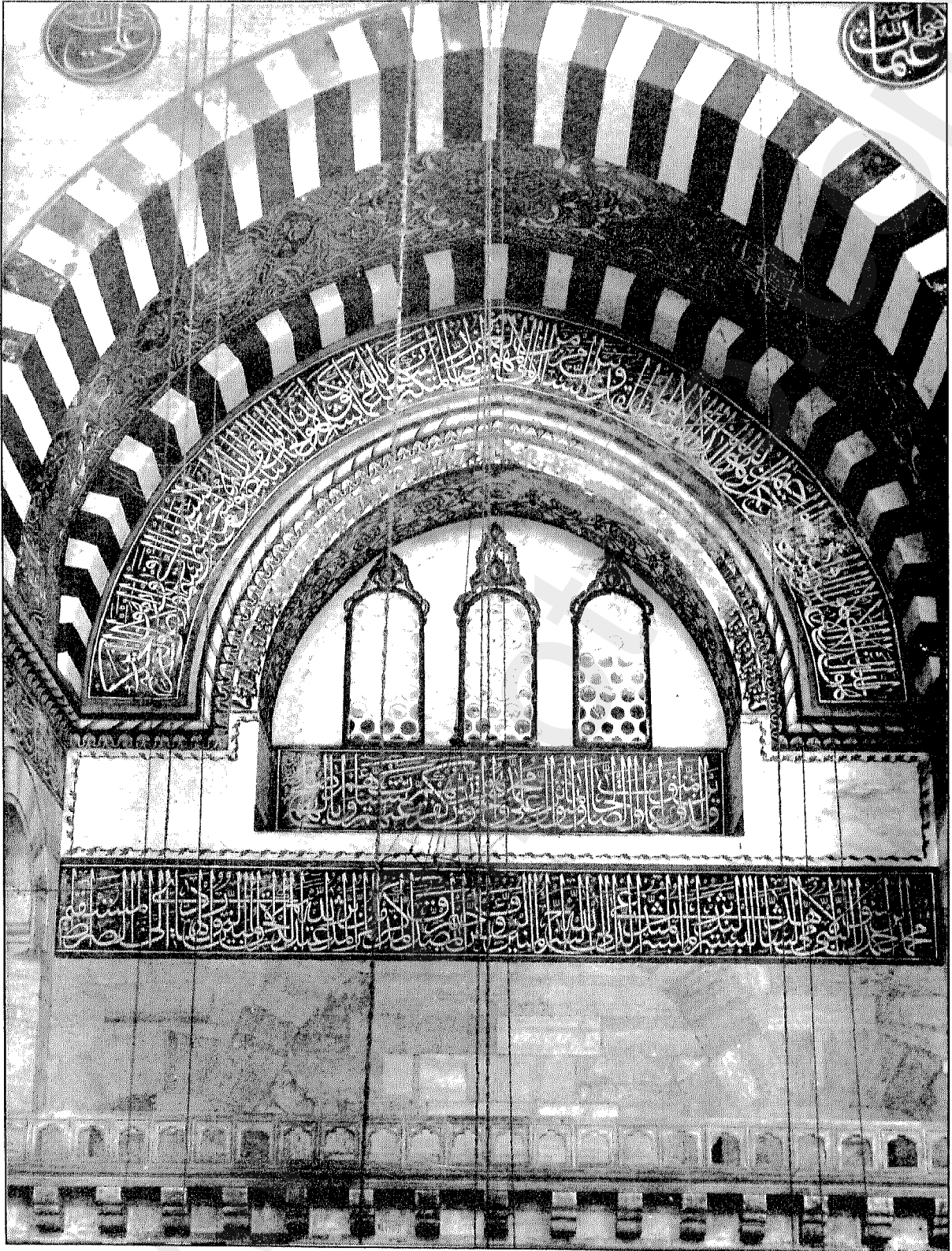
على أن العمارة العثمانية في ولايات الإمبراطورية جاءت مخيبة للآمال لما قام به العثمانيون من حمل مهرة الفنانين والصناع من مختلف البلاد التي فتحوها على النزوح إلى استنبول . ونرى نموذجاً لتلك العمارة في جامع السنانية ببولاق في القاهرة ، وهو مسجد أقامه سنان باشا نفسه في سنة ١٥١٧ ، وفيه نرى مزيجاً غريباً من التصميم الذي أصبح تقليدياً في مساجد



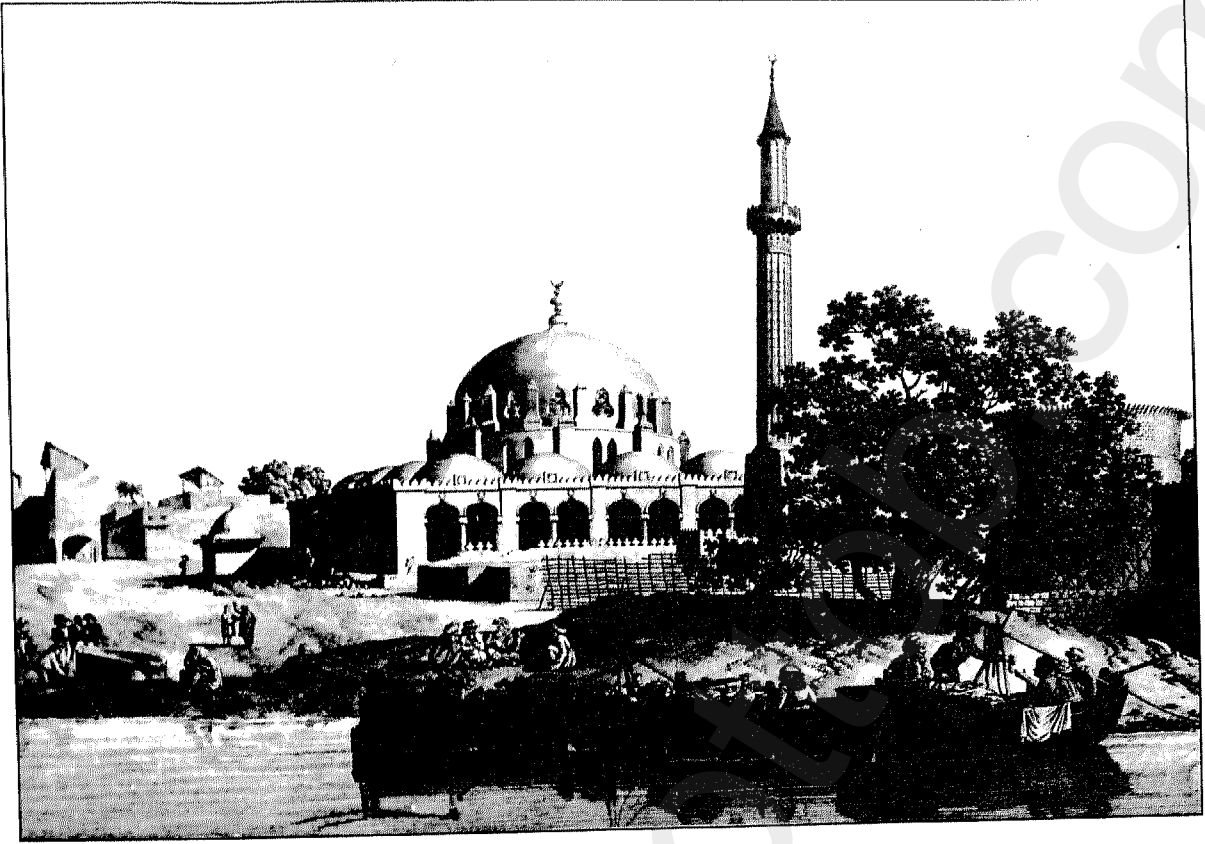
لوحة ٣٤٦ - جامع السلطنة مطأأ على القرن الذهبى . رسم مطبوع بطريقة الحفر على الحجر للفنان بارتليت .



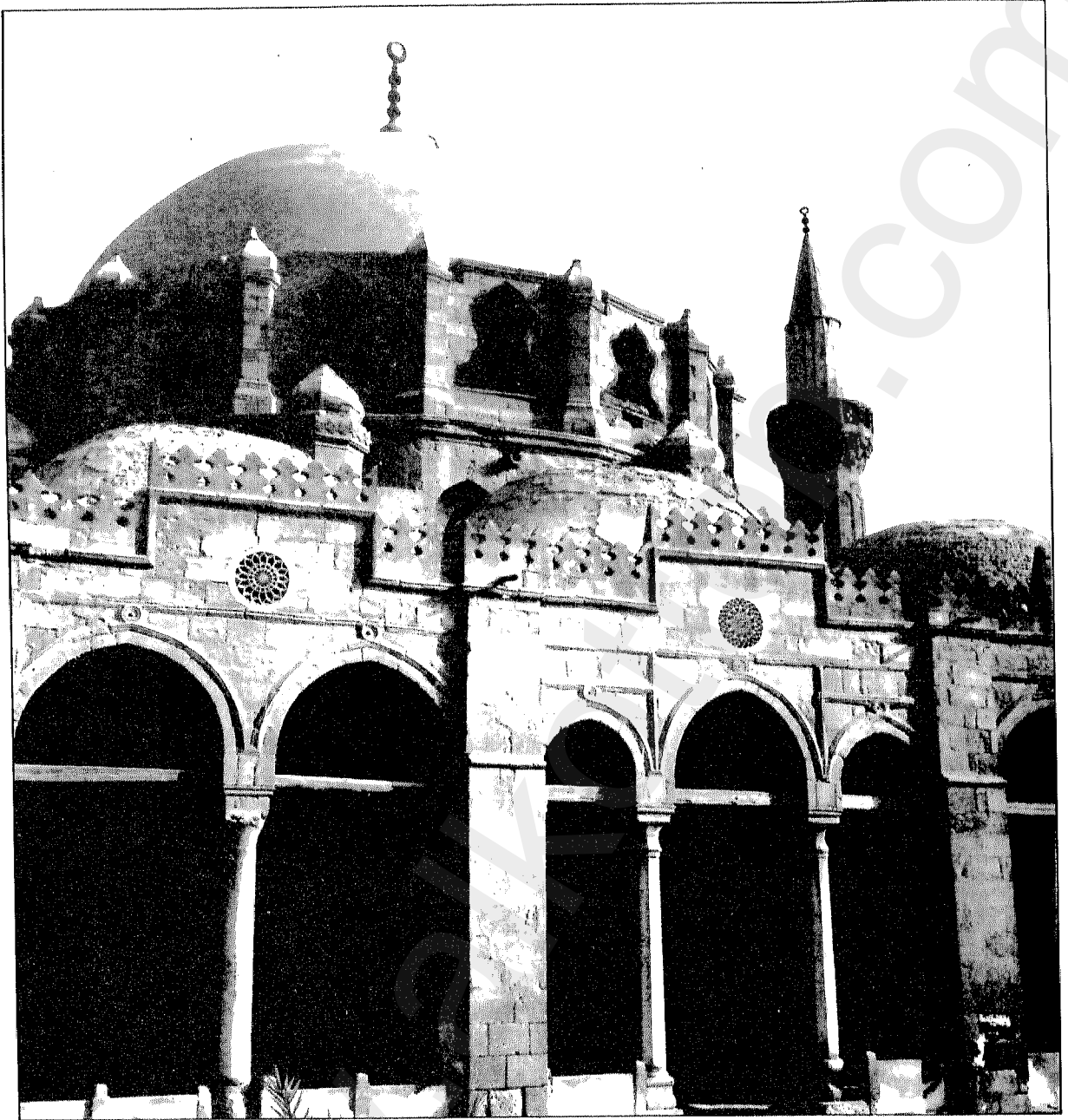
لوحة ٣٤٧ - جامع السليمانية من الداخل . رسم مطبوع
بطريقة الحفر على الحجر للفنان بارتليت .



لوحة ٣٤٨ - جامع السليلية بأدرنه ، وقد بدت النوافذ الجصية ذات الزخارف الزجاجية وطرز الكتابة والعقود ذات الصنجات واللون الأبلق .



لوحة ٣٤٩ - جامع سنان ببولاق [لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر عن كتاب « وصف مصر »].



لوحة ٣٥٠ - جامع سنان ببولاق .
بمقارنة هذه الصورة باللوحة المطبوعة
بطريقة الحفر الواردة بكتاب « وصف
مصر » نجد اختلافا بينا بين نوع
الشرافات والعقود . ترى هل تراخى
الرسام وهو يسجل هذا الأثر فبسَّط
ما وقعت عليه عيناه ؟

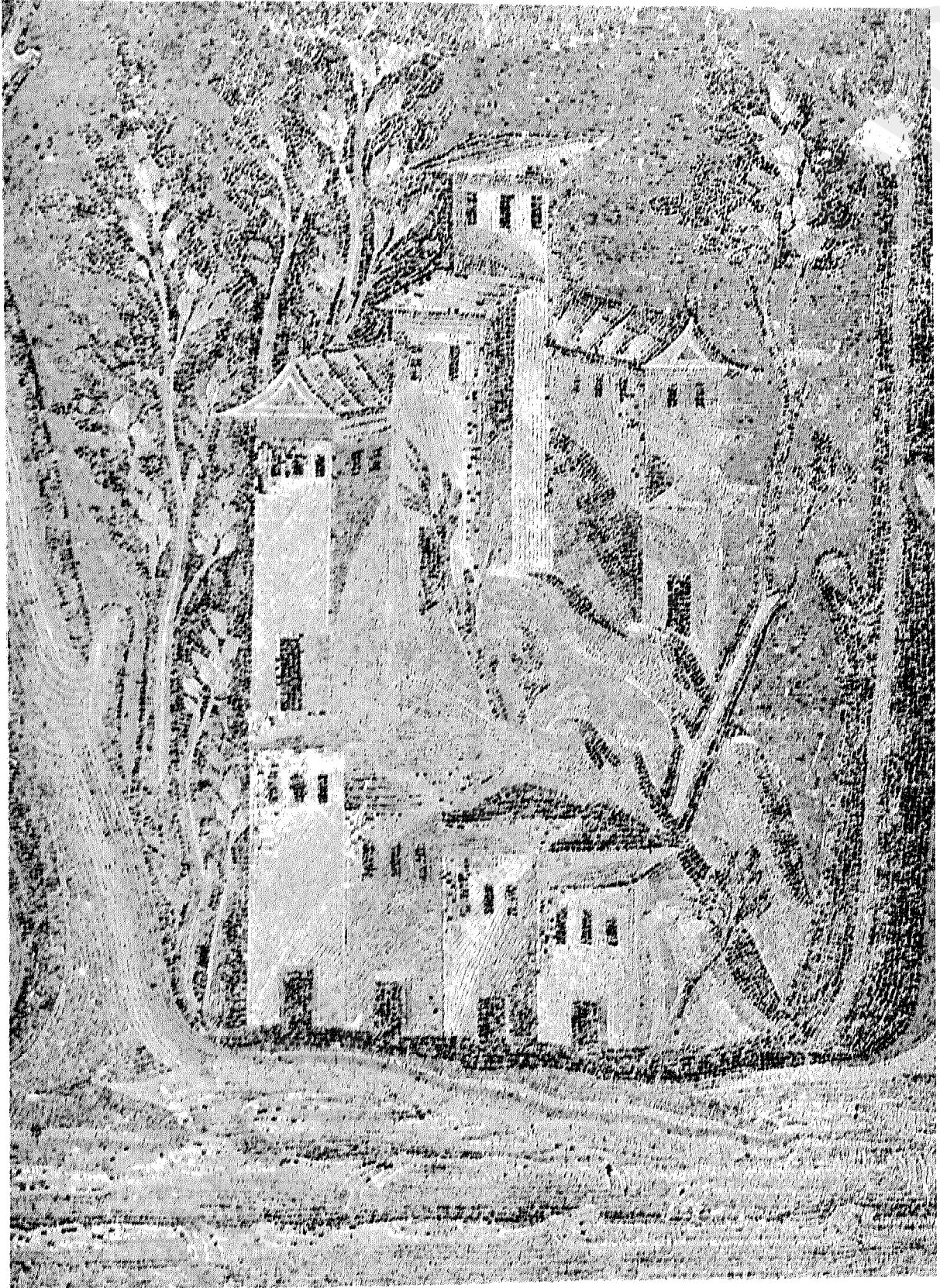
www.alkottob.com

الوَحَاثُ الْمَلُونَةُ

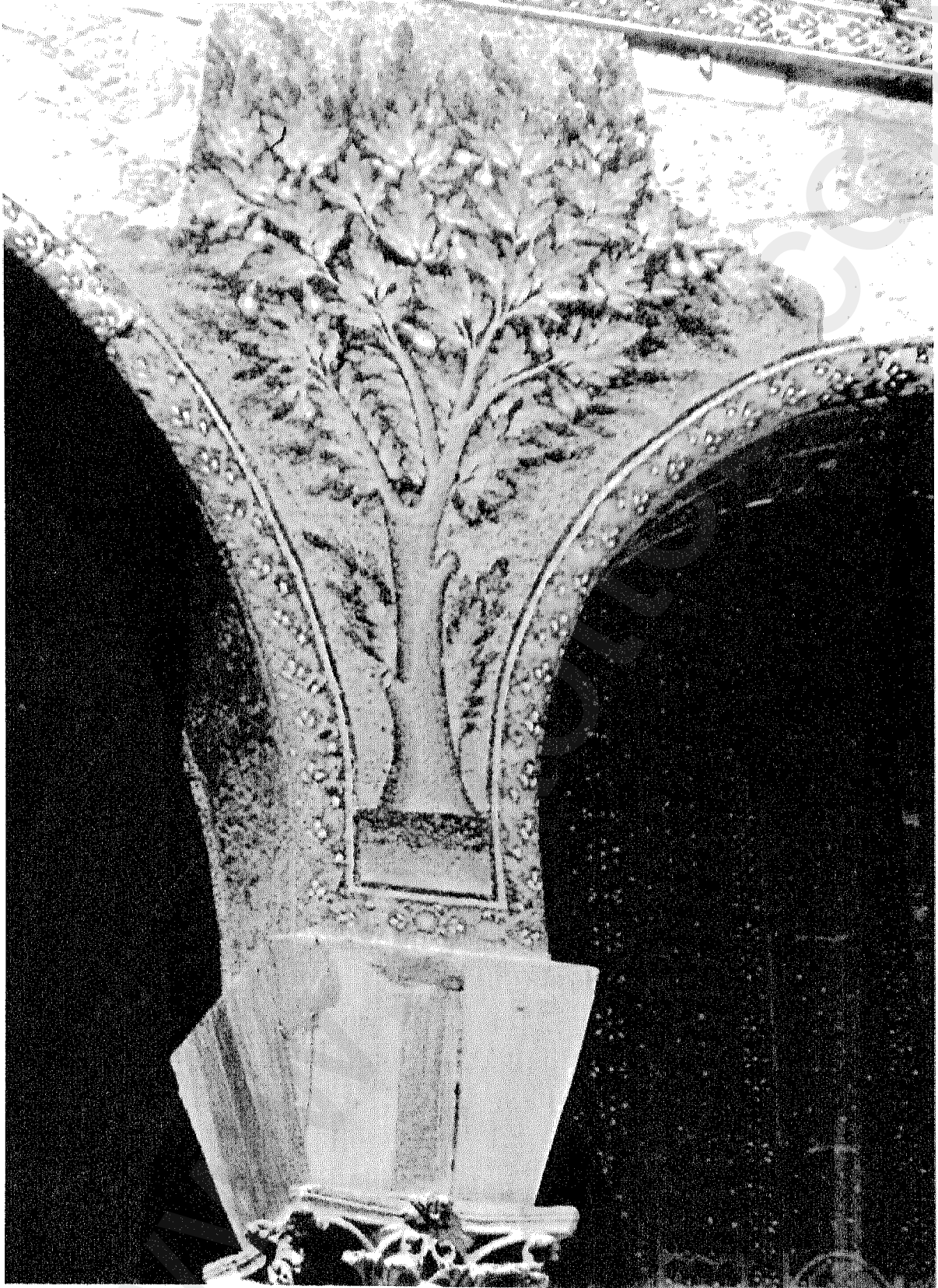
www.alkottob.com



لوحة ١ ملون - المسجد الأموي . منمنمة العروس والرواق الشمالي المجدد في القرن ١٨ .



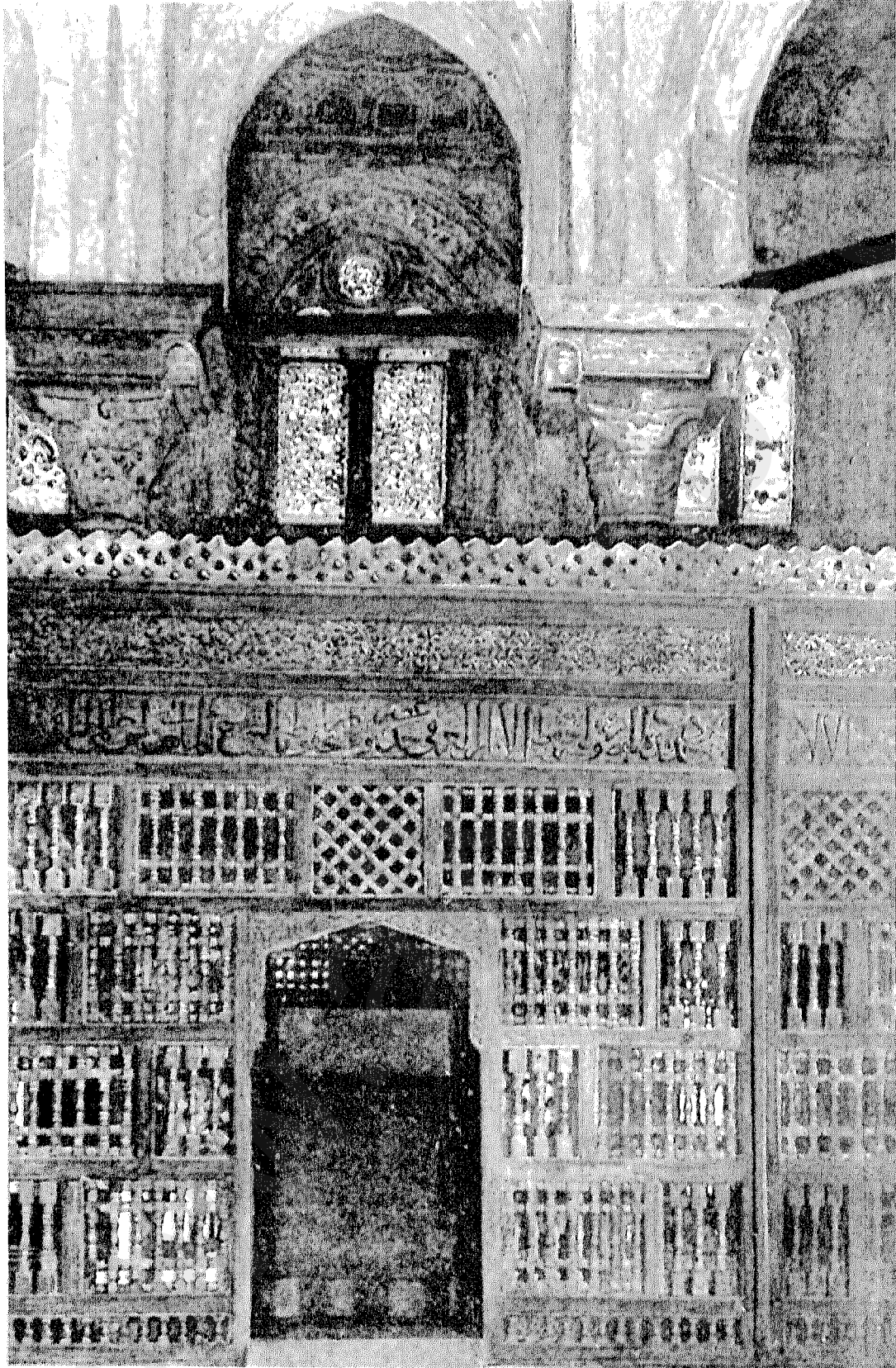
لوحة ٢ ملون - زخارف المسجد الأموي . لوحة من الفسيفساء تمثل قصرا وسط منظر طبيعي .



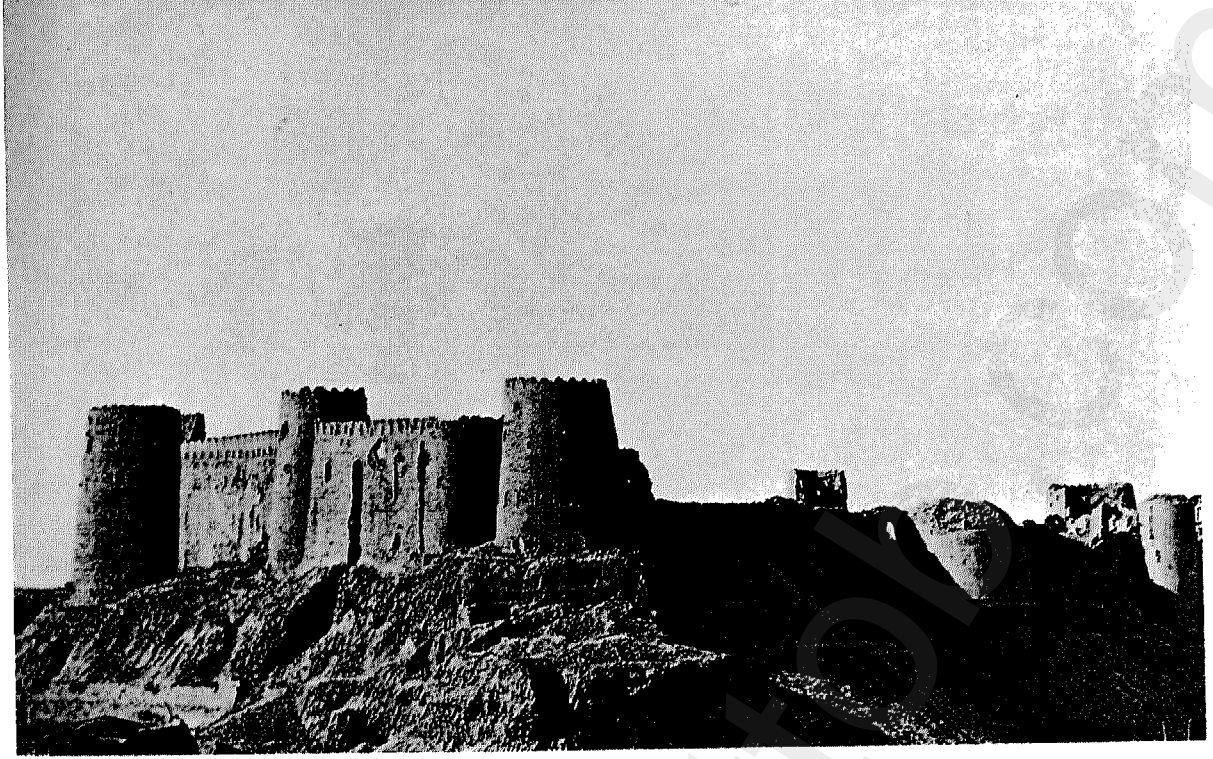
لوحة ٣ ملون - لوحة فسيفسائية تمثل شجرة في صحن المسجد الأموي بدمشق .



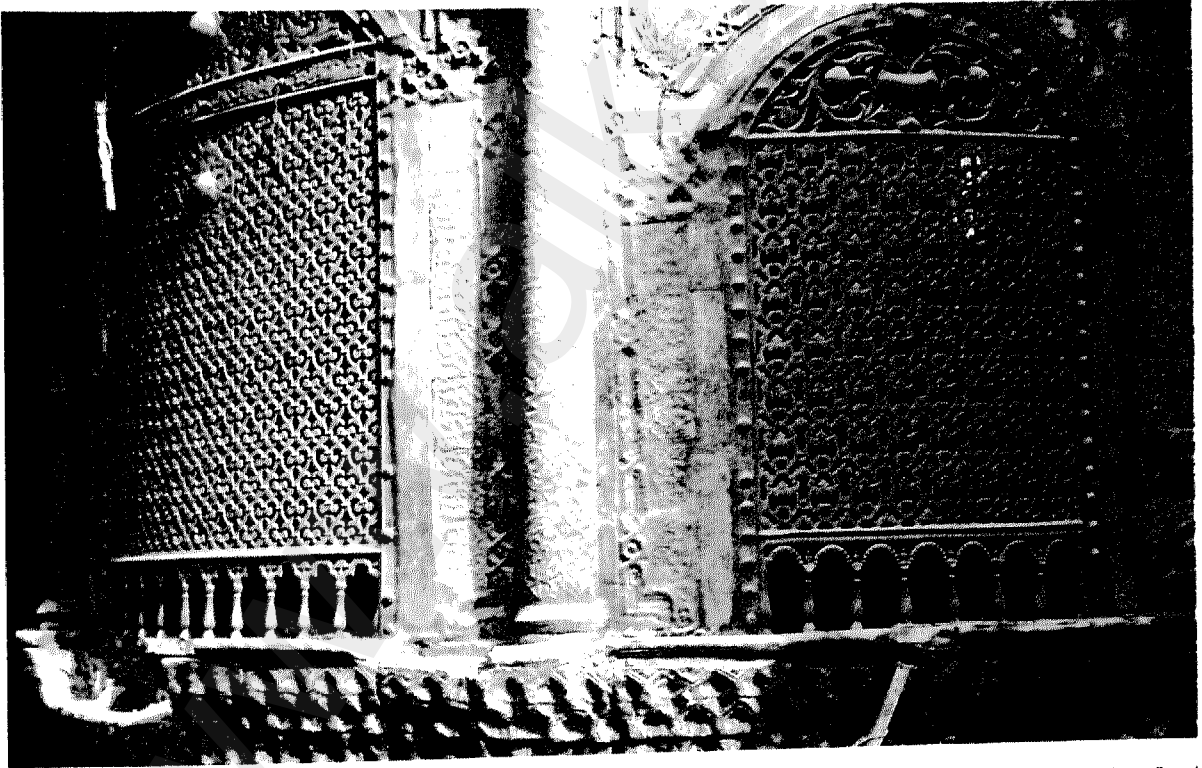
لوحة ٤ ملون - واجهة المسجد الكبير بقرطبة الذي شيده الخليفة الحكم الثاني (٩٦١ - ٩٧٦).



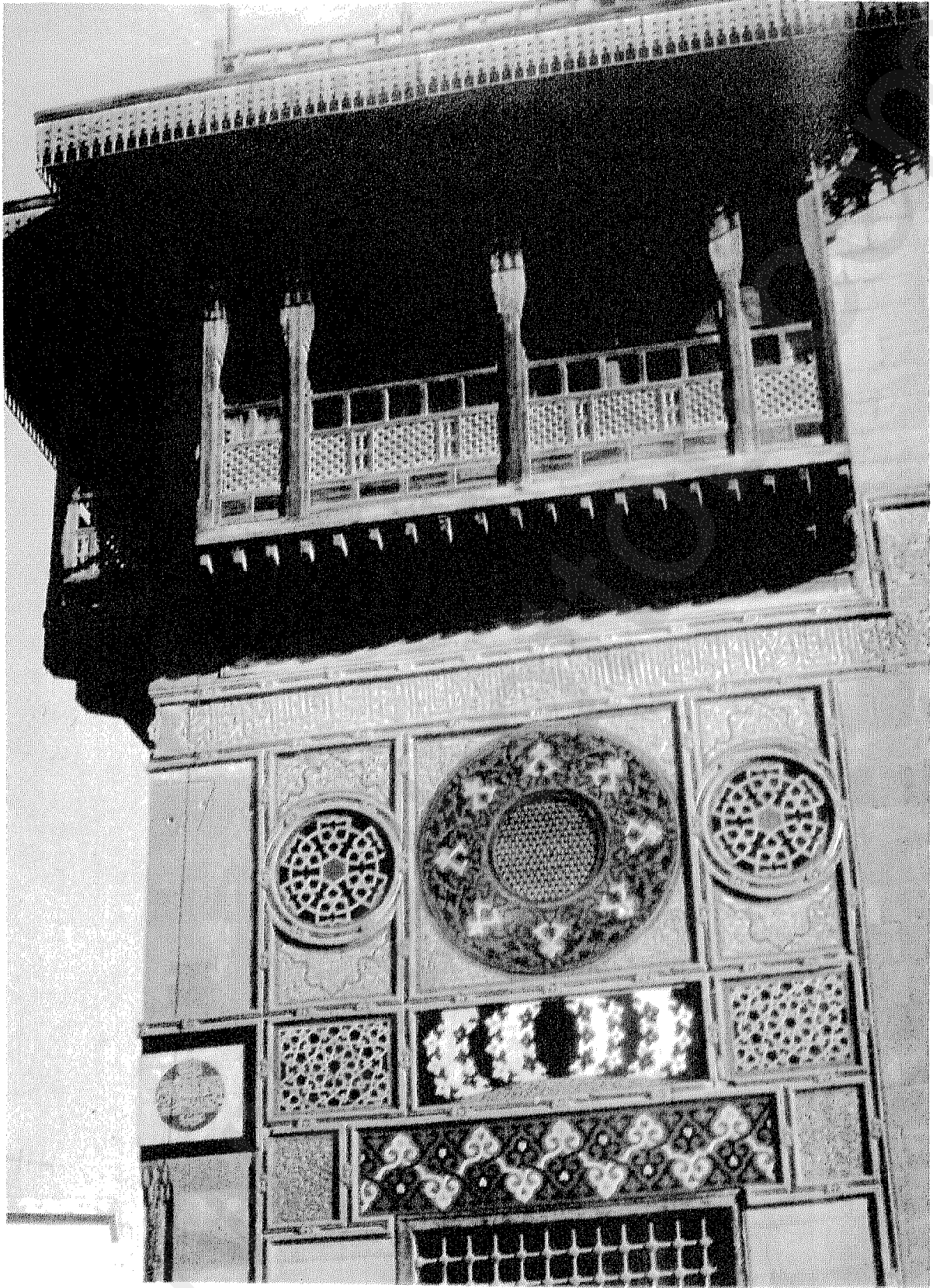
لوحة ٥ ملون - قبة السلطان قلاون من الداخل ١٢٨٤. رسم الفنان الحسين فوزى .



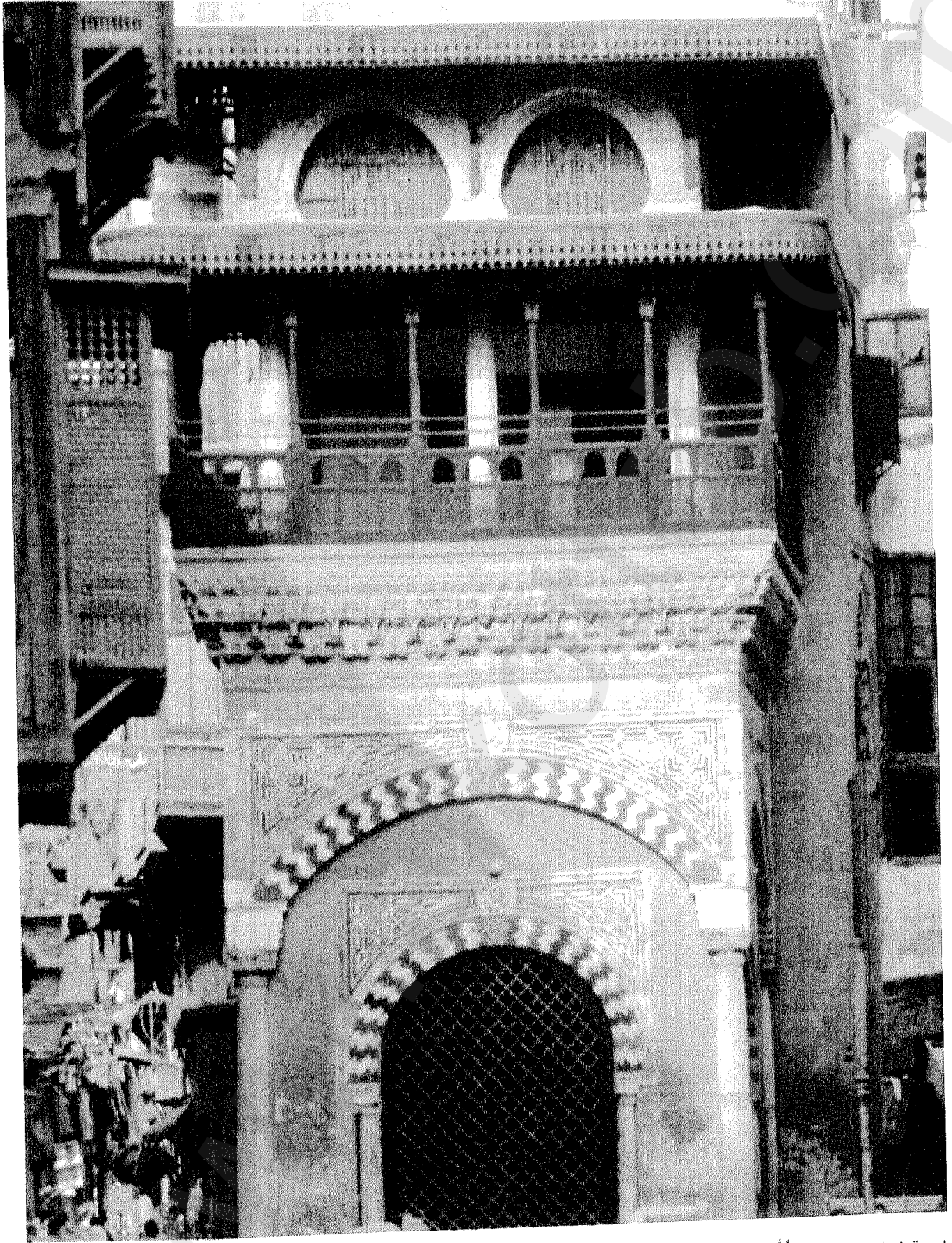
لوحة ٦ - ملون - قلعة هراة بأفغانستان . القرن ٩ - ١٠ .



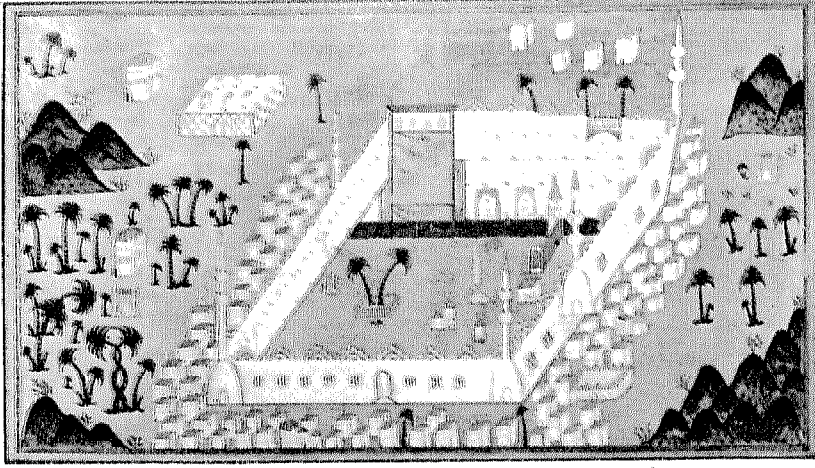
لوحة ٧ ملون - سبيل السيدة رقية . تصوير الفنان جون فيني .



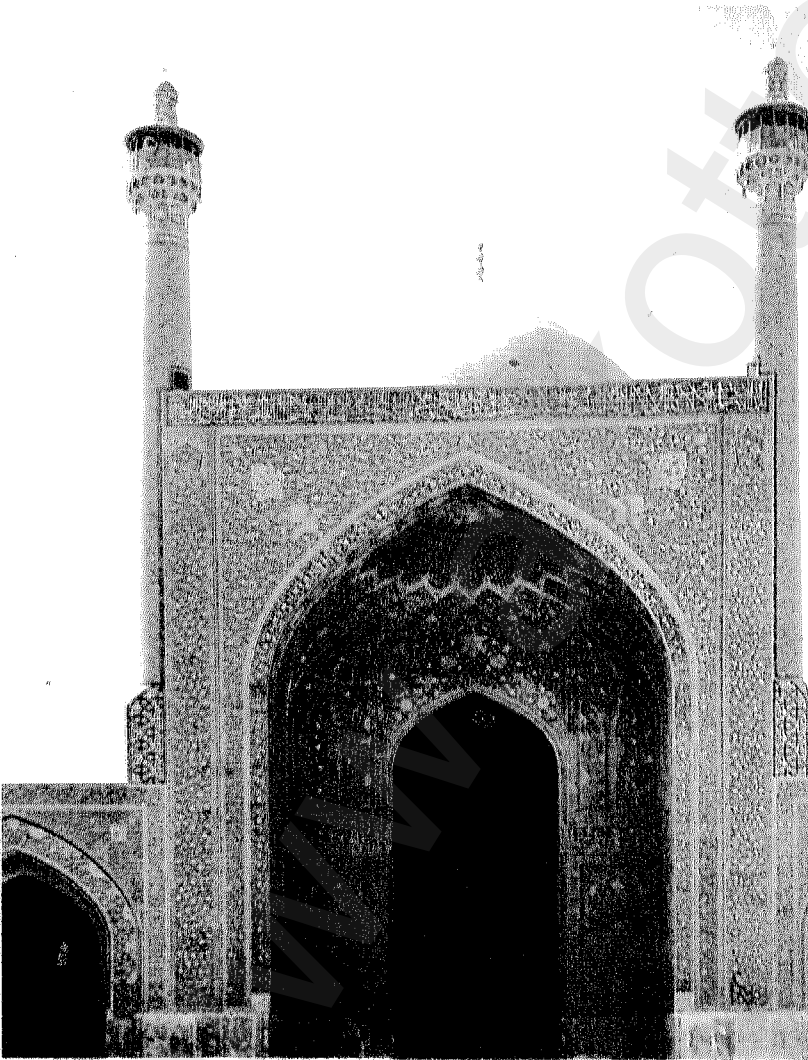
لوحة ۸ ملون - الواجهة الرخامية لسبيل قايتباي . تصوير الفنان چون فيني .



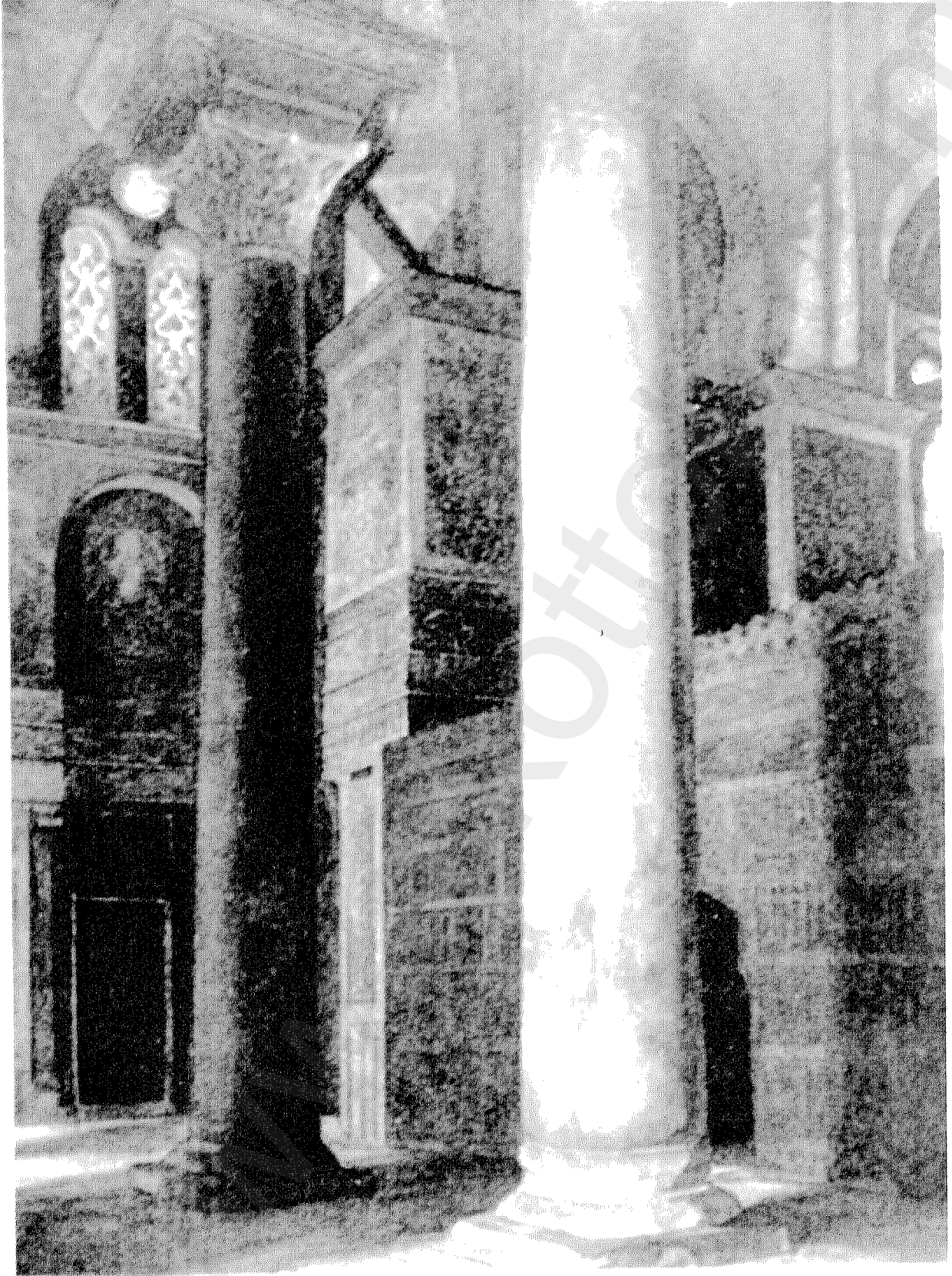
لوحة ٩ ملون - سبيل وكتّاب عبد الرحمن كتخدا . تصوير الفنان چون فينى .



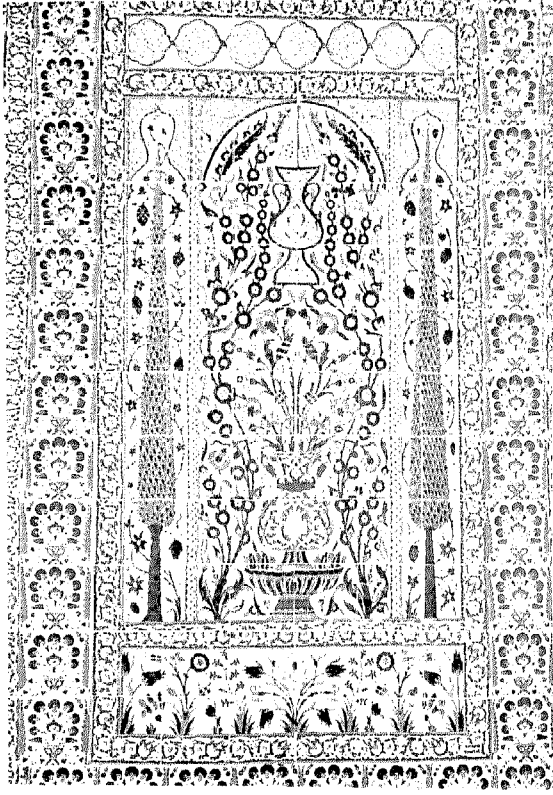
لوحة ١٠ ملون - رسم متخيل لمسجد
المدينة المنورة الذي شيده الخليفة الوليد
الأموي عام ٧٠٩ . وإلى اليسار مقابر
الرسول (ﷺ) وأبو بكر وعمر
وفاطمة رضي الله عنهم . أواخر القرن
١٨ . مخطوطة رقم ٤٤٧ بمكتبة
تشستر بيتي بديلن .



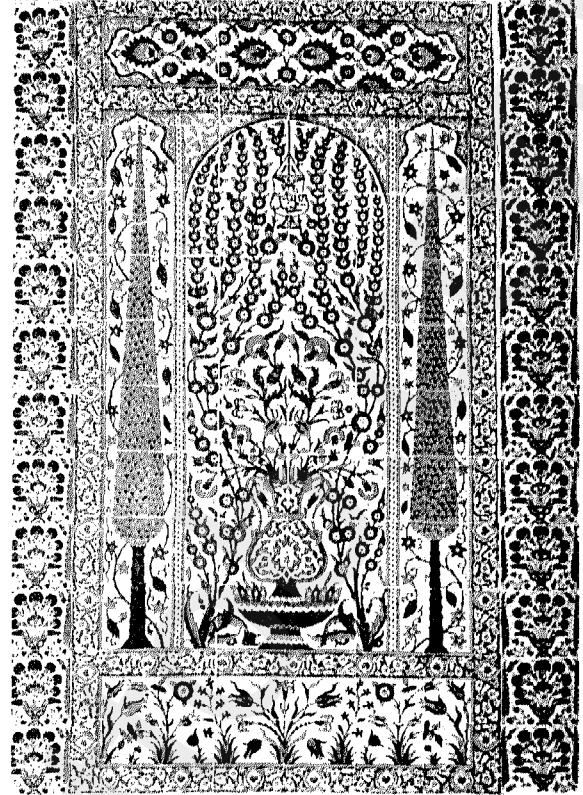
لوحة ١١ ملون - إيران بمسجد جوهر شاه . مشهد .



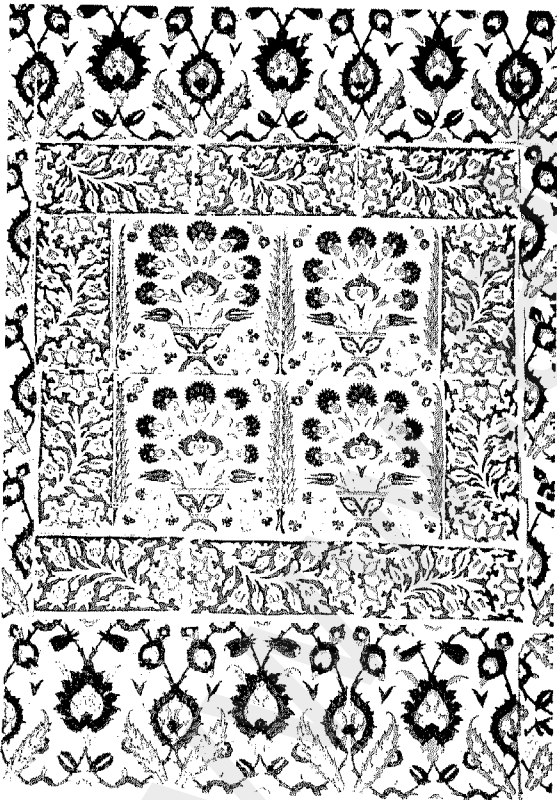
لوحة ١٢ ملون - قبة السلطان قلاون من الداخل ١٢٨٤. رسم الفنان الحسين فوزي .



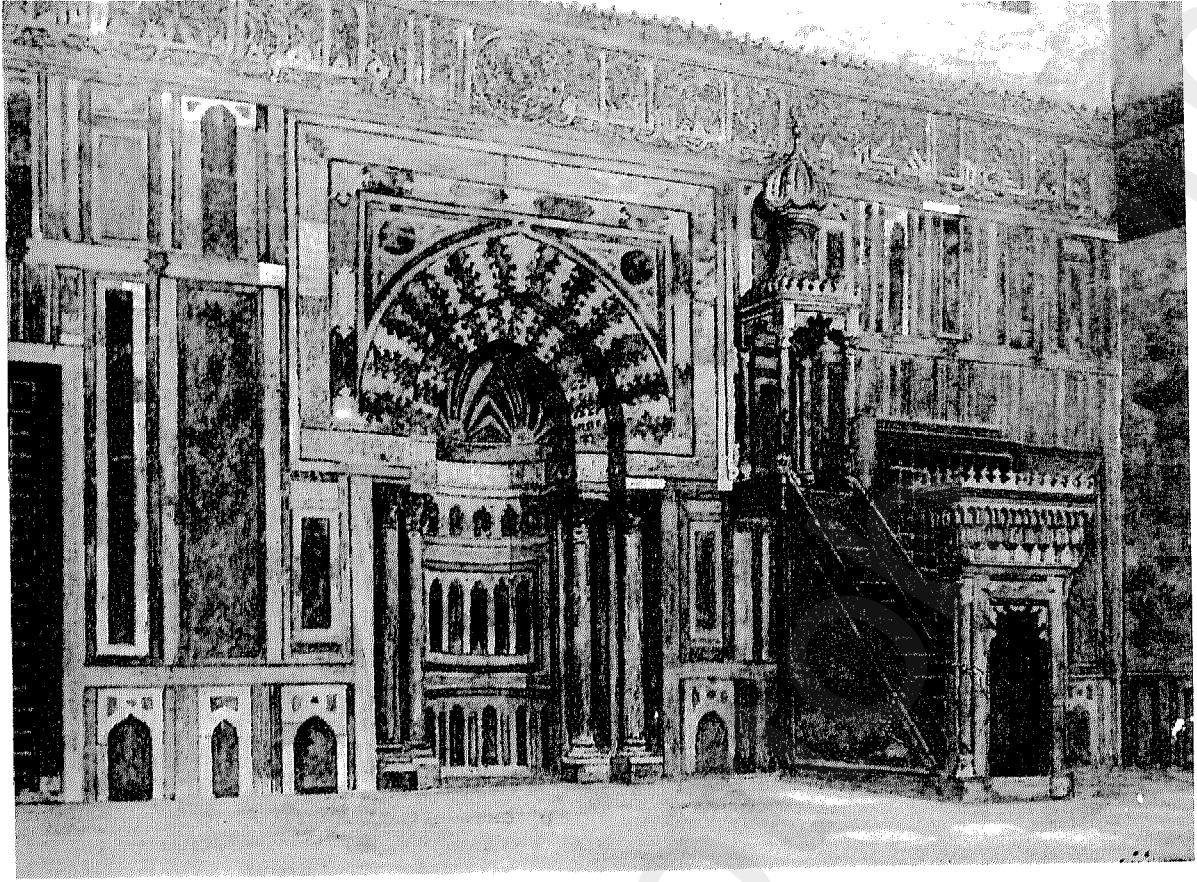
لوحة ١٤ ملون - جامع آق سنقر تكسية من القاشاني ١٦٥٢ .



لوحة ١٣ ملون - جامع آق سنقر [الجامع الأزرق] . تكسية من القاشاني ١٦٥٢ .

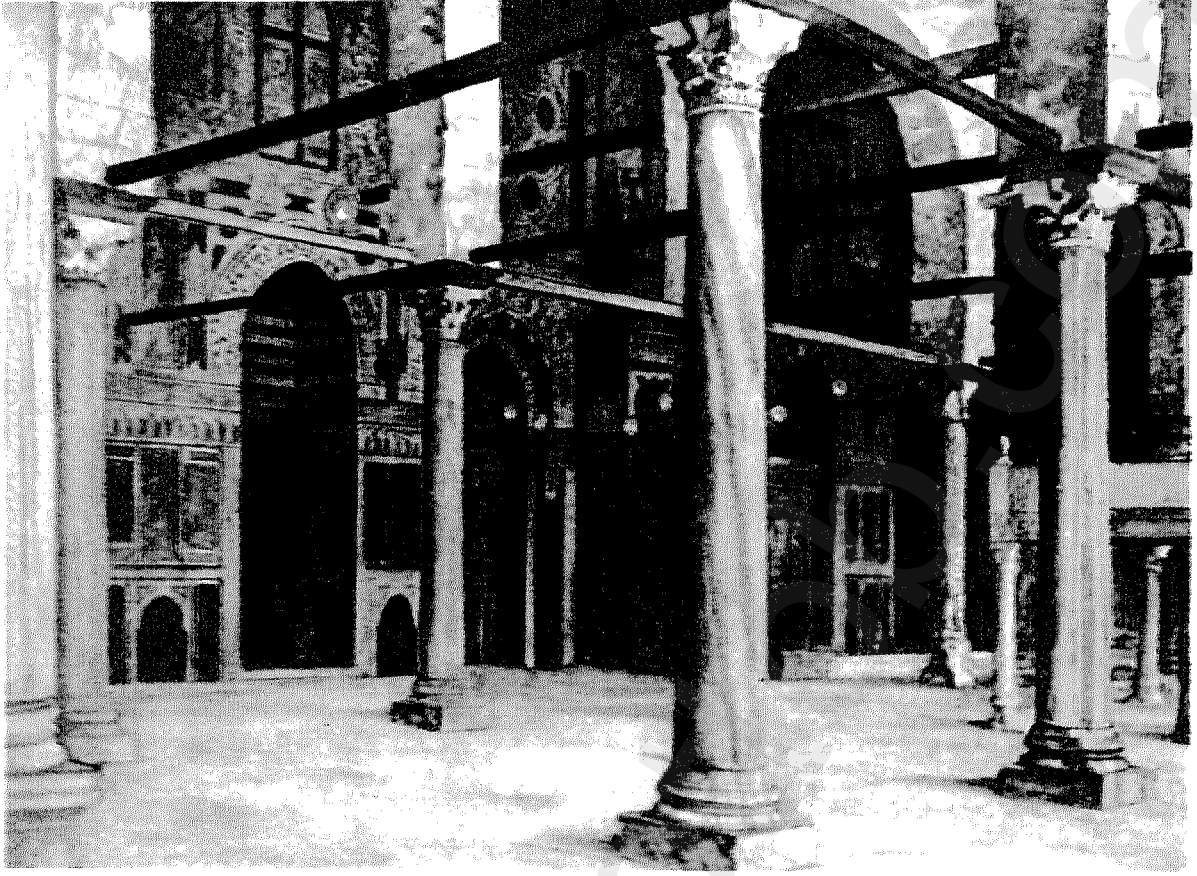


لوحة ١٥ ملون - جامع آق سنقر . تكسية من القاشاني ١٦٥٢ .



لوحة ١٦ ملون - مسجد السلطان حسن . إيوان القبلة ١٣٥٦ . رسم الفنان الحسين فوزي .

www.alkottob.com



لوحة ١٧ ملون - جامع السلطان المؤيد . رواق القبلة ١٤١٥ . رسم الفنان الحسين فوزى .

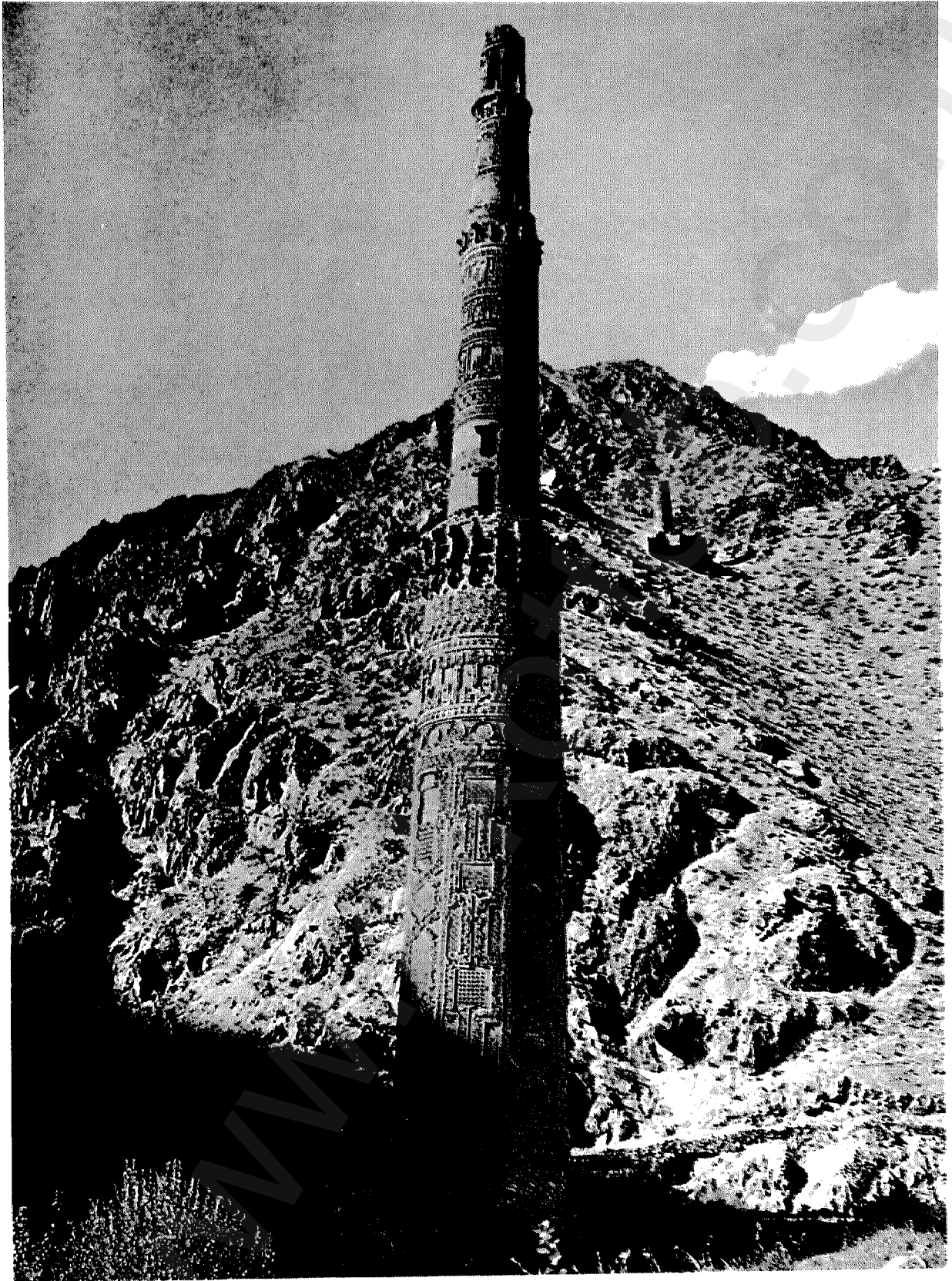
www.alkottob.com



لوحة ١٨ ملون - مدخل قصر چهل ستون - اصفهان .

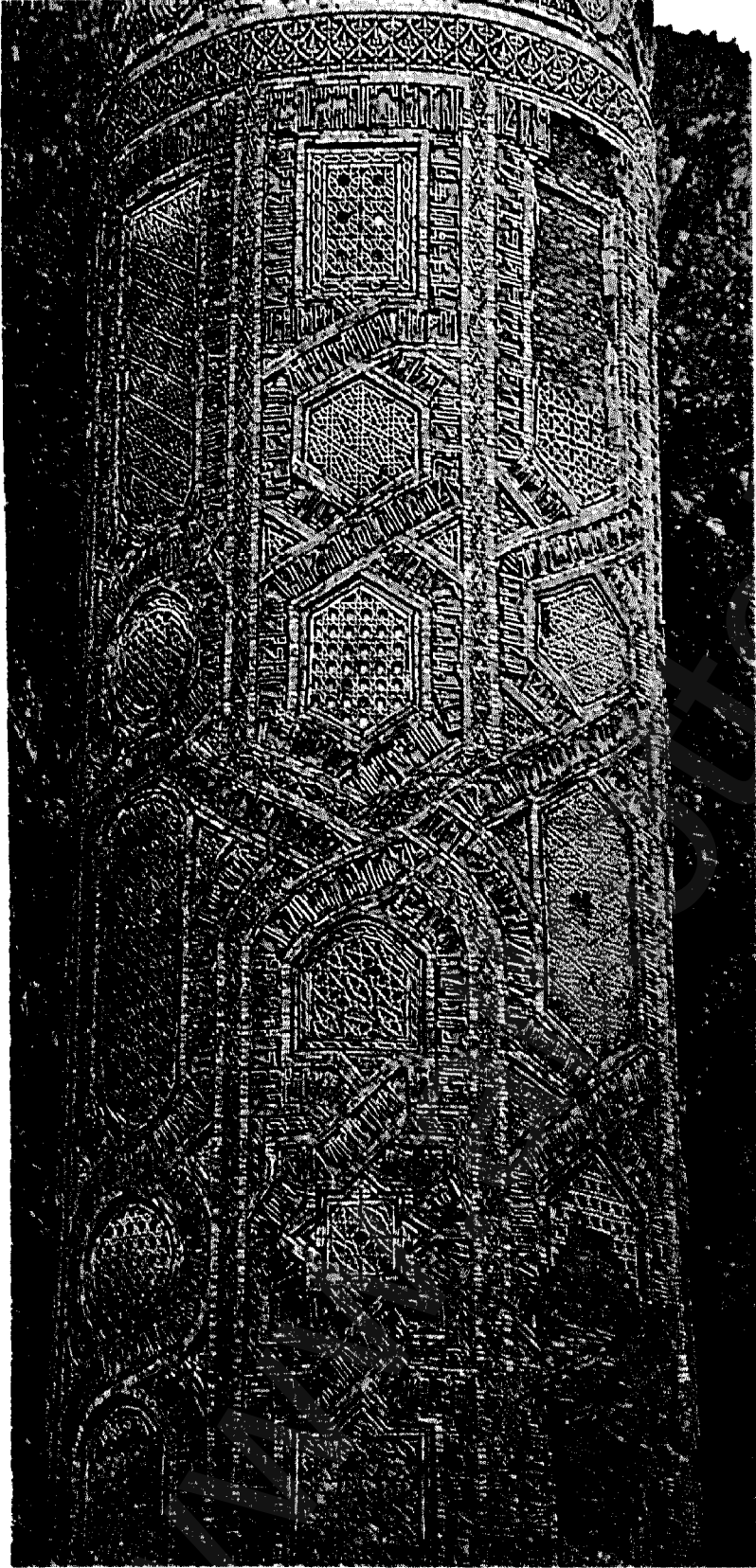


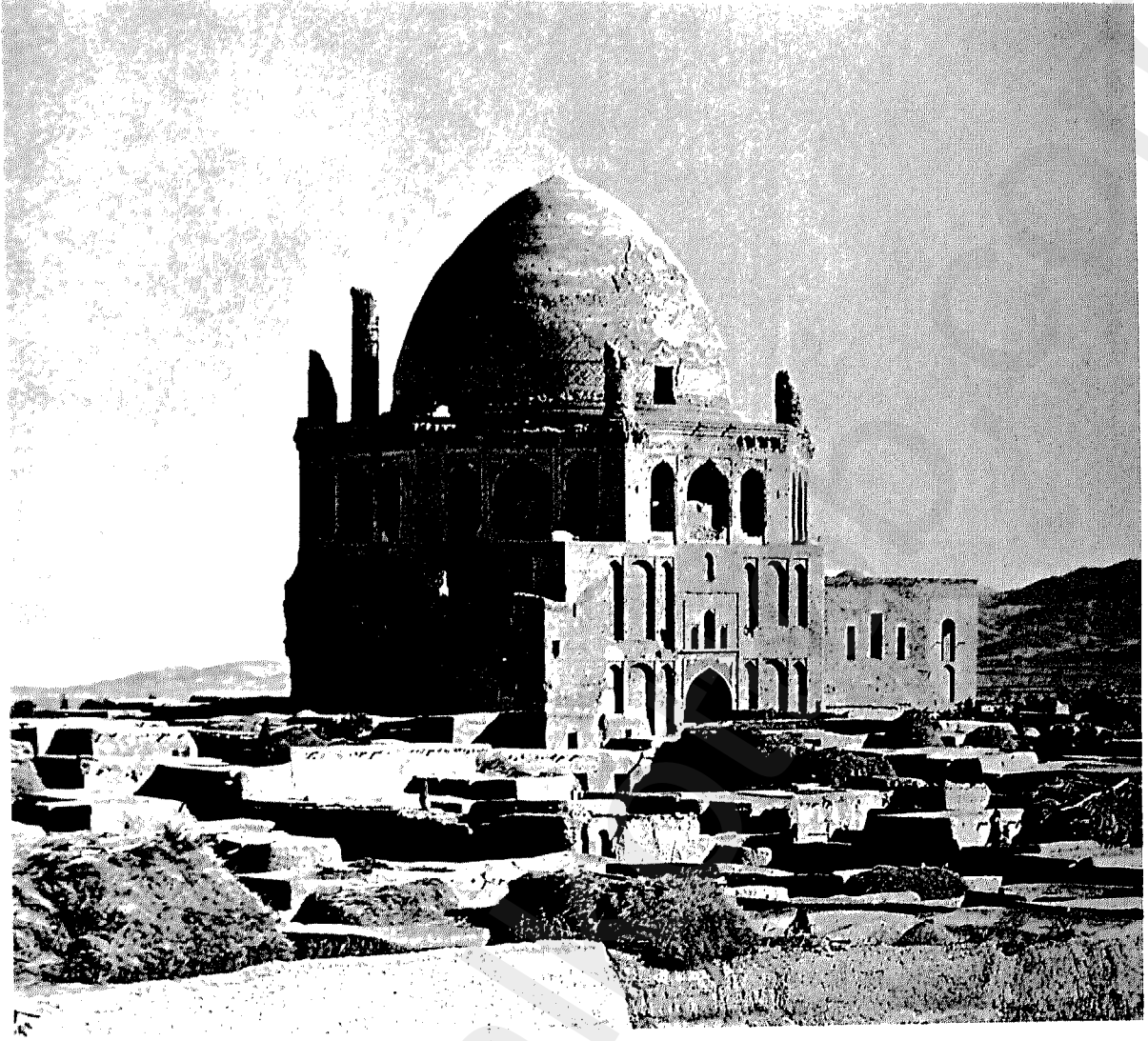
لوحة ١٩ ملون - ضريح تيمور لنك وأسرتة بسمرقند . أوزبكستان مطلع القرن ١٥ .



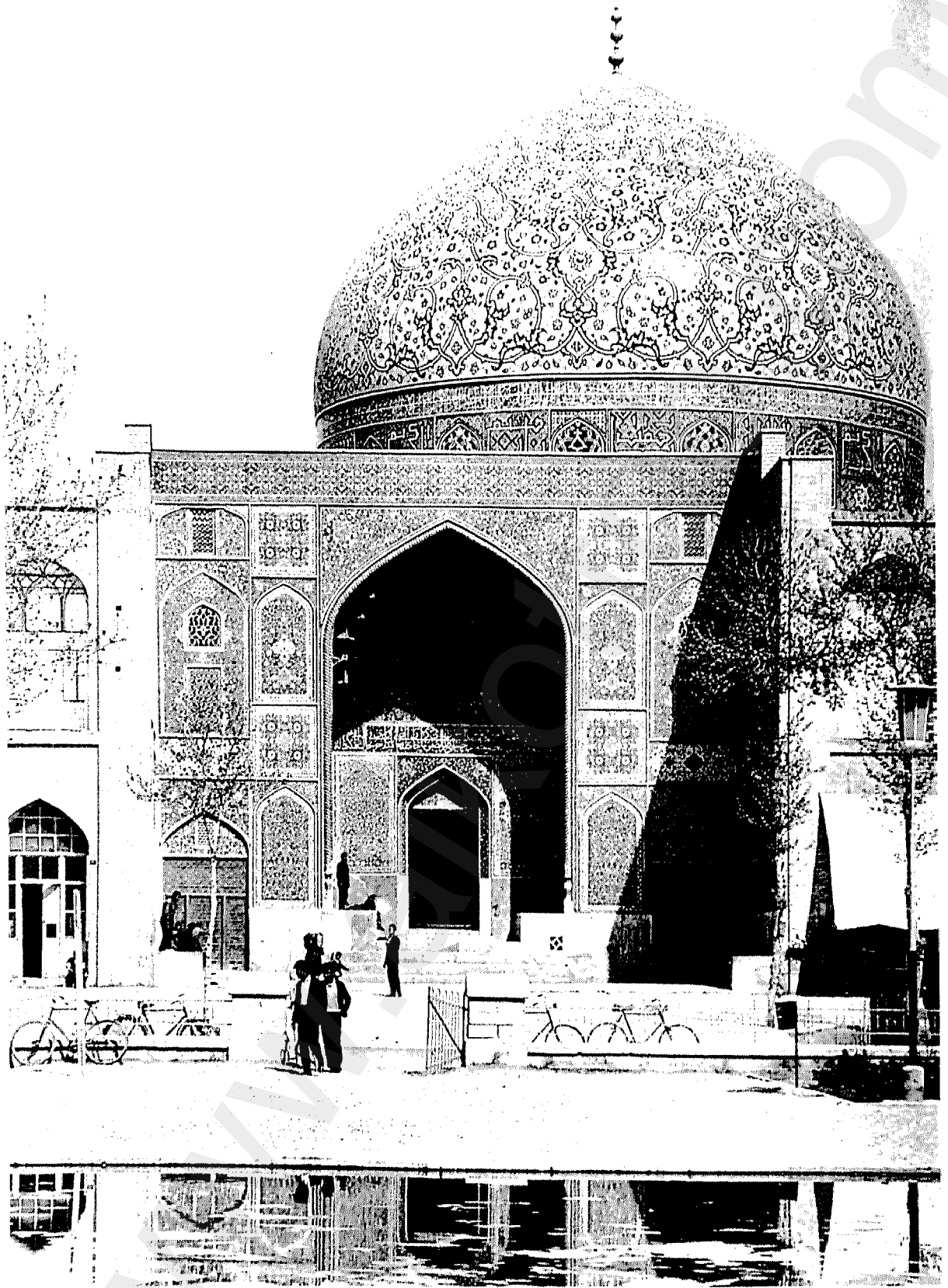
لوحة ٢٠ ملون - منارة جام في أفغانستان.

لوحة ٢١ ملون - منارة جام بأفغانستان .
تفصيل الزخارف . القرن ١٢ .

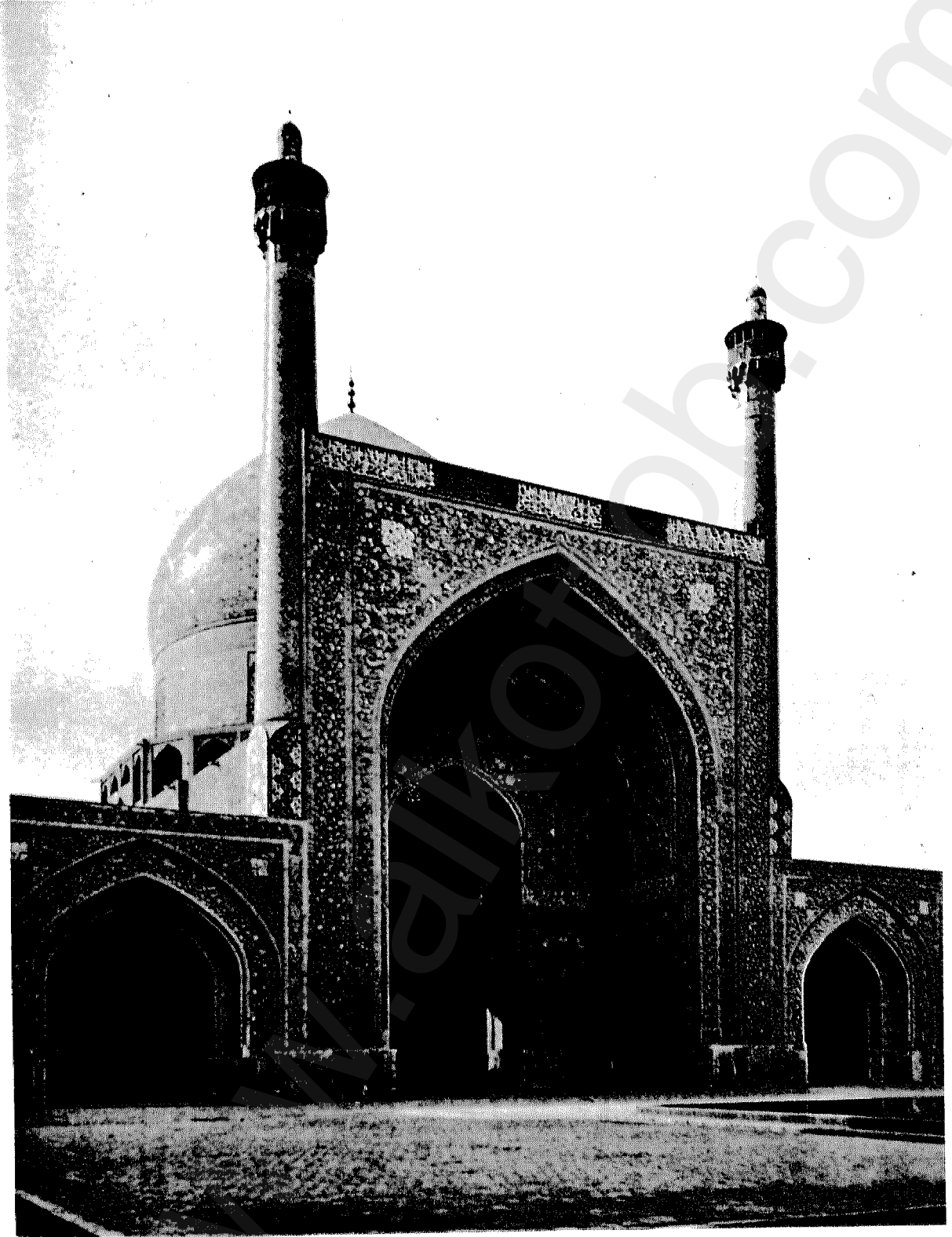




لوحة ٢٢ ملون - ضريح السلطان أولجايتو حُدِّبْنده . السلطانية . أذربيجان .

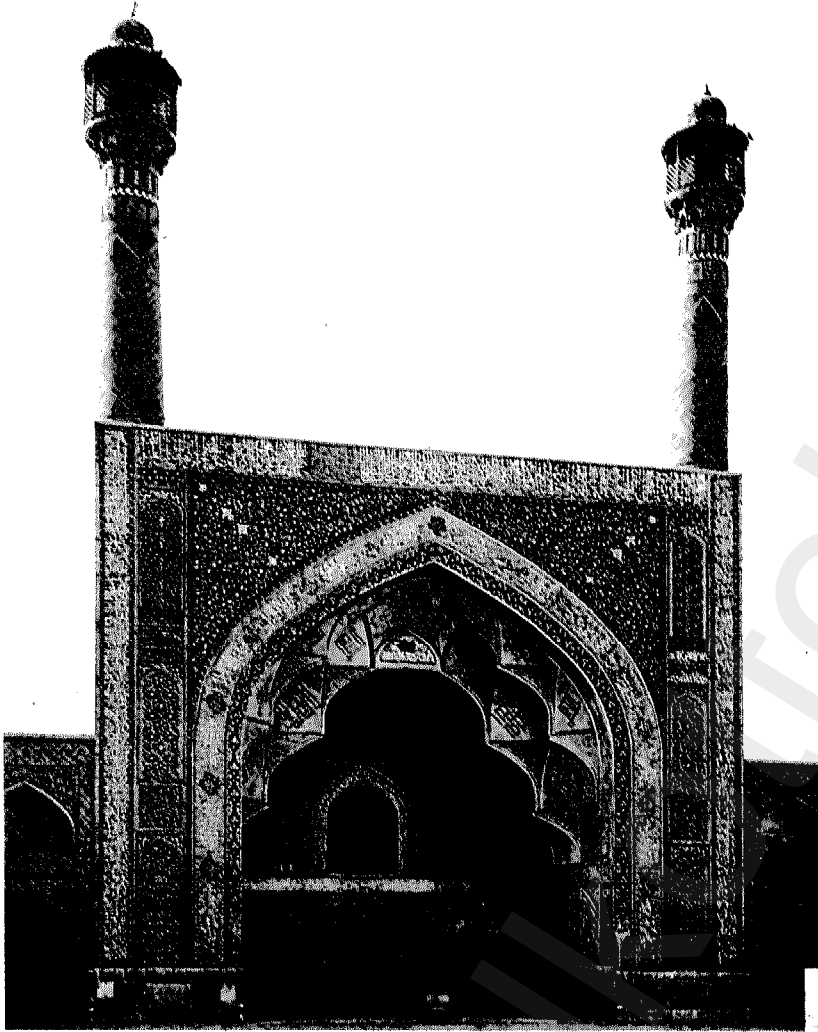


لوحة ٢٣ ملون - مدخل وقبة مسجد الشيخ لطف الله بإصفهان .

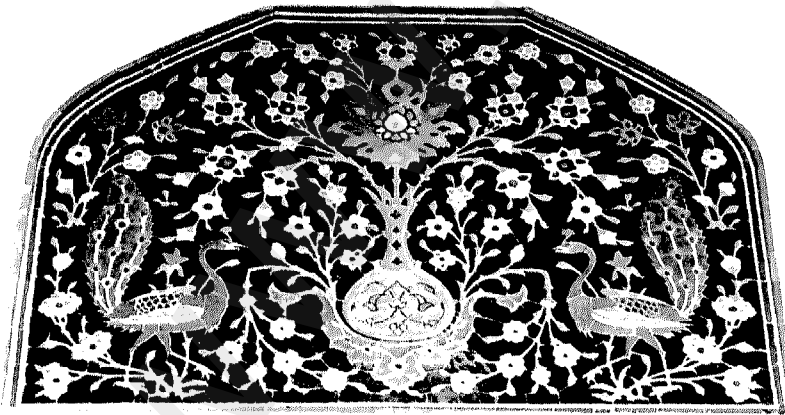


لوحة ٢٤ ملون - مسجد الشاه عباس بإصفهان . القبة والإيوان الجنوبي ١٦١٢ - ١٦٣٧ . بإذن من وزارة الثقافة بـإيران .

لوحة ٢٥ ملون - الإيوان الرئيسي
بمسجد جوهر شاه

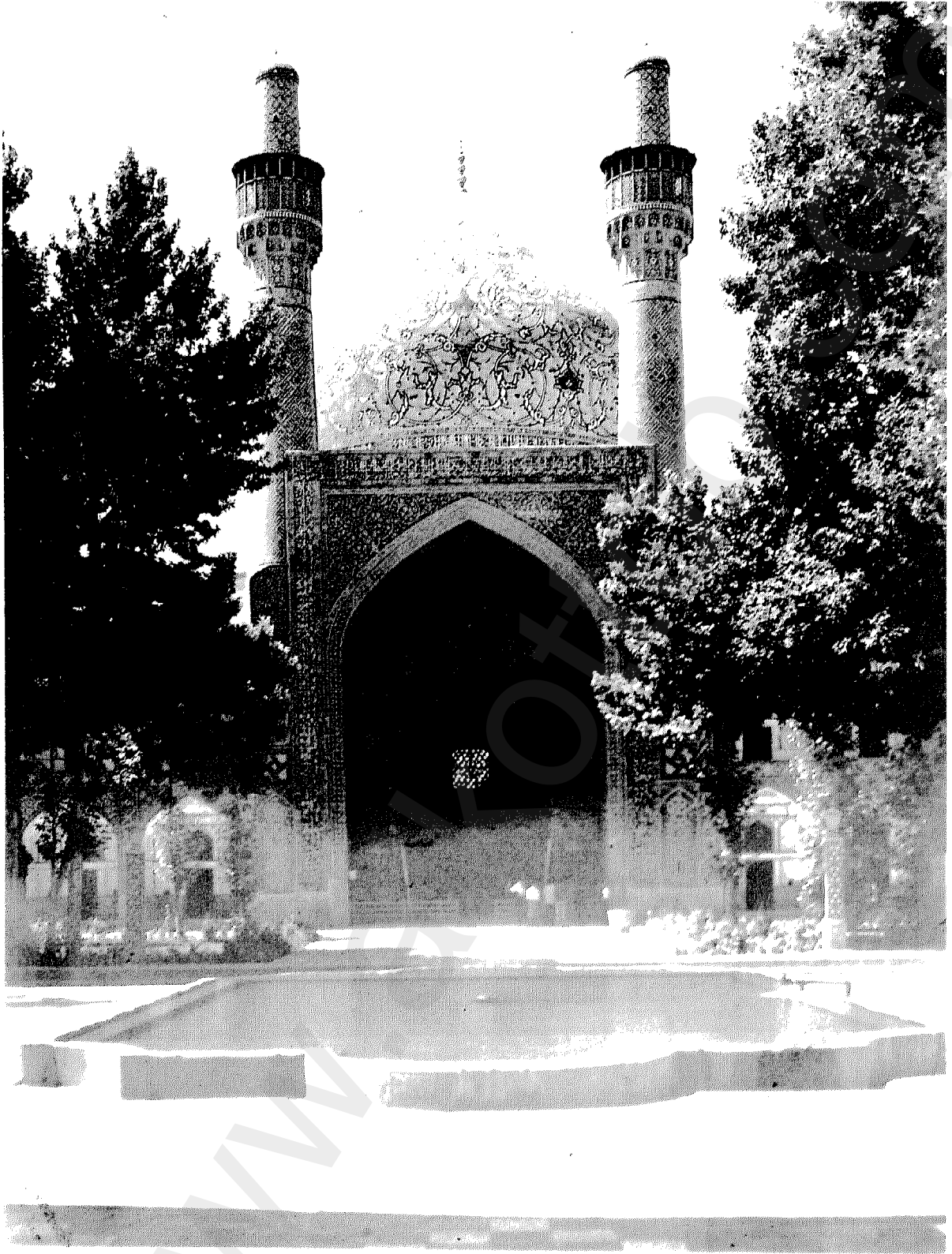


لوحة ٢٦ ملون - حشوة زخرفية عليها زوج من الطواويس تزين مدخل بوابة مسجد شاه . إصفهان .





لوحة ٢٧ ملون - لوحة تكسية بضريرح أولجايتو خودة بنده ، تمثل محراباً ذا عقد ثلاثي الفصوص . من القاشاني المتعدد الألوان ذي البريق المعدني . قاشان . نهاية القرن ١٣ . مؤسسة جولينكيان بلشبونيه .



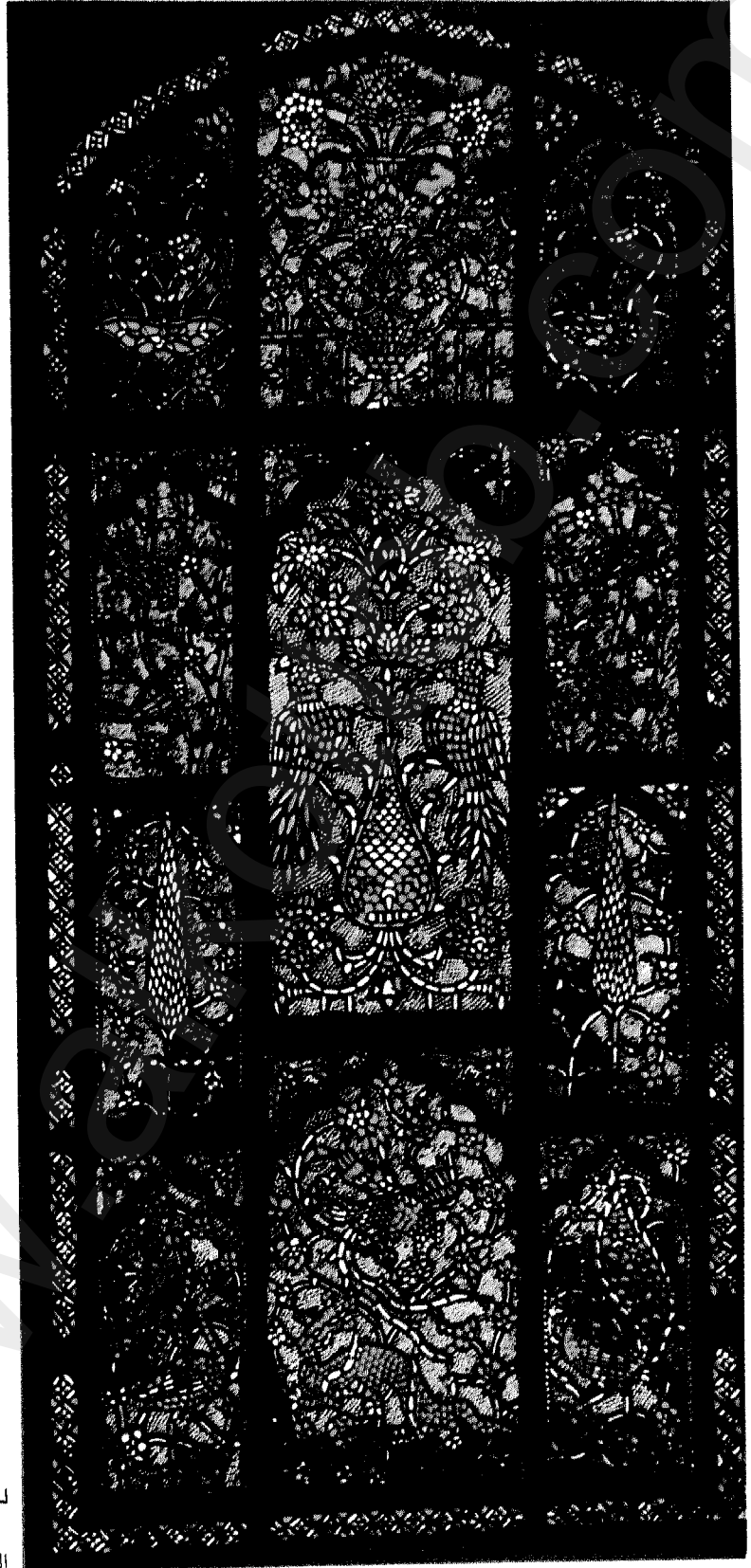
لوحة ٢٨ ملون - مدرسة چهار باغ [الحدائق الأربعة] . الساحة الداخلية . ويبدو فيها أحد الإيوانات . إصفهان .



لوحة ٢٩ ملون - صحن مسجد محمد علي بالقلعة ١٨٢٠ . رسم الفنان الحسين فوزي .

لوحة ٣٠ ملون - تصوير جدارى فوق الجص (فريسك) . وليمة في
الخلاء . قصر جهل سوتون . القرن ١٦ .





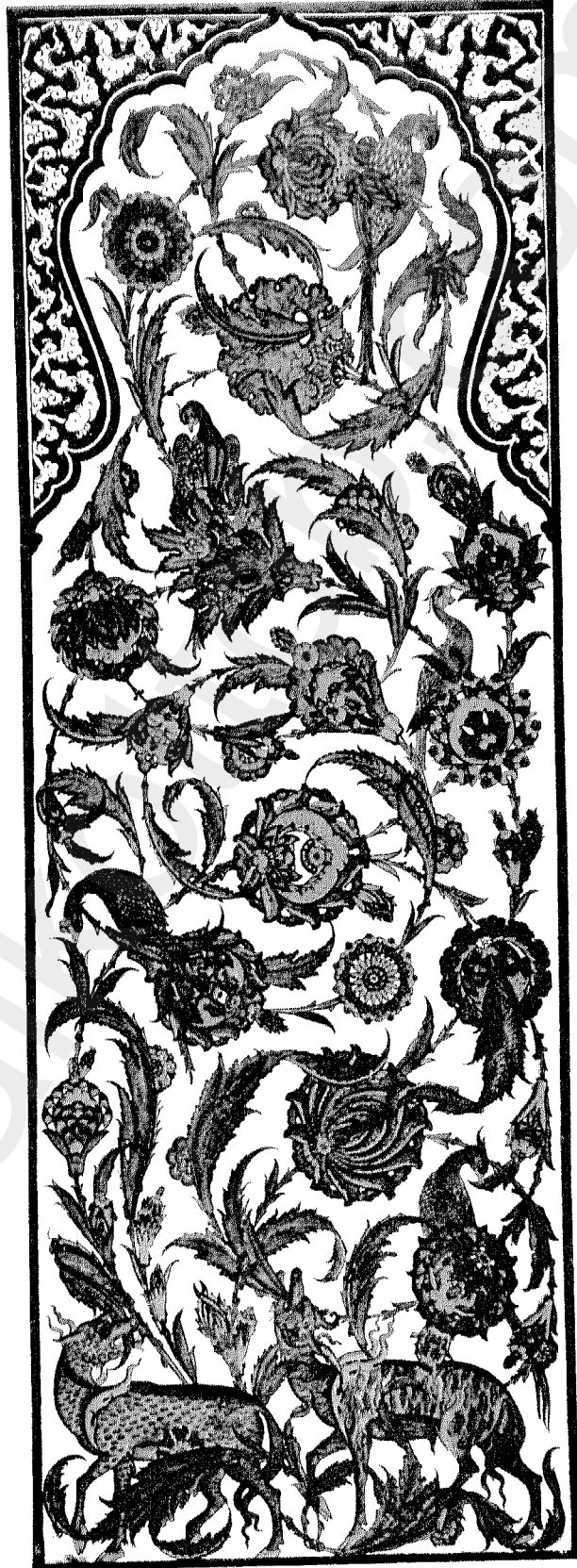
لوحة ٣١ ملون - لوحة زخرفية من عجائن زجاجية
ملونة معتمة . قصر جهل سوتون بإصفهان
القرن ١٥ .



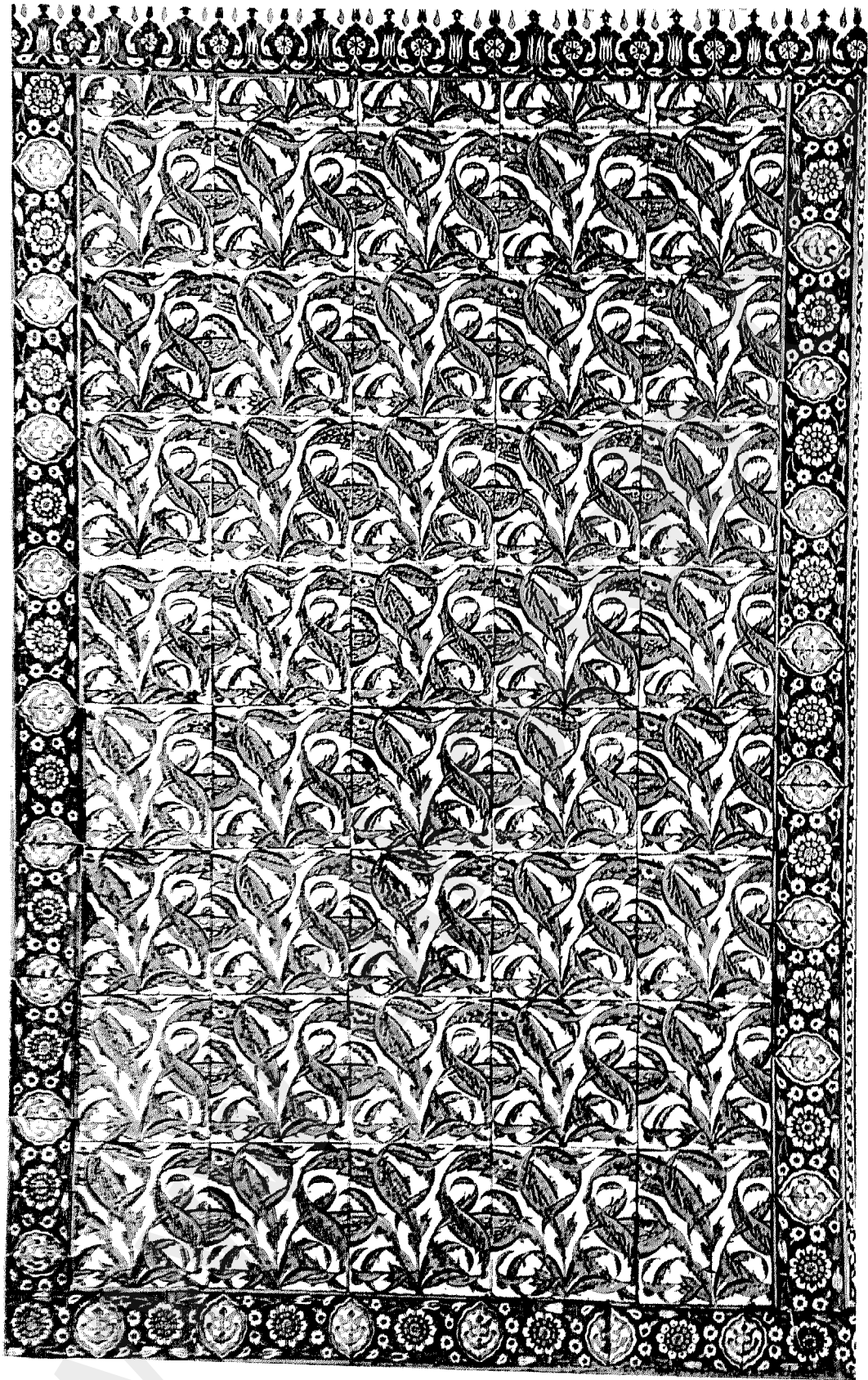
لوحة ٣٢ ملون - زخارف بلاطات القاشانى فوق توشىحات العقود المسدودة الخارجية فى واجهة قصر هشت بهشت باصفهان : طائران.



لوحة ٣٣ ملون - زخارف بلاطات القاشانى فوق توشىحات العقود المسدودة الخارجية فى واجهة قصر هشت بهشت باصفهان : مشاهد الصيد والطراد .



لوحة ٣٤ ملون - لوحة من البلاطات الزخرفية .
إزنيك ١٥٤٠. سراي طوب قاپو بإستنبول. قاعة
الختان



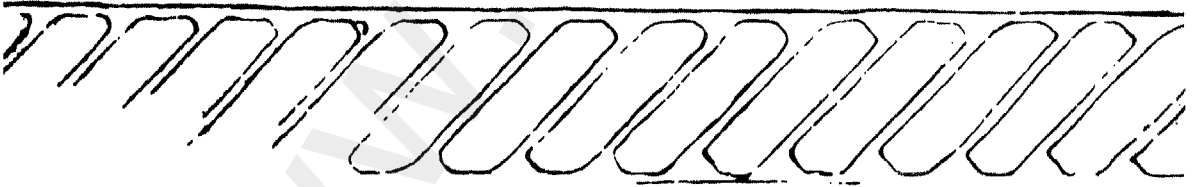
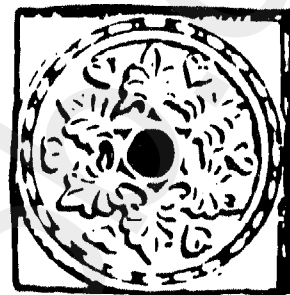
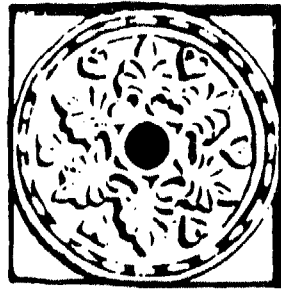
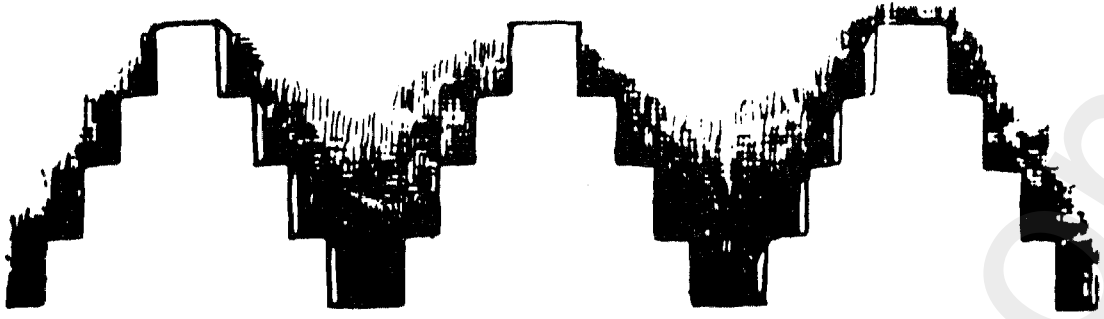
لوحة ٣٥ ملون - لوحة من البلاطات الزخرفية.إزنيك ١٥٦١ . مسجد رستم باشا بإستنبول .

www.alkottob.com

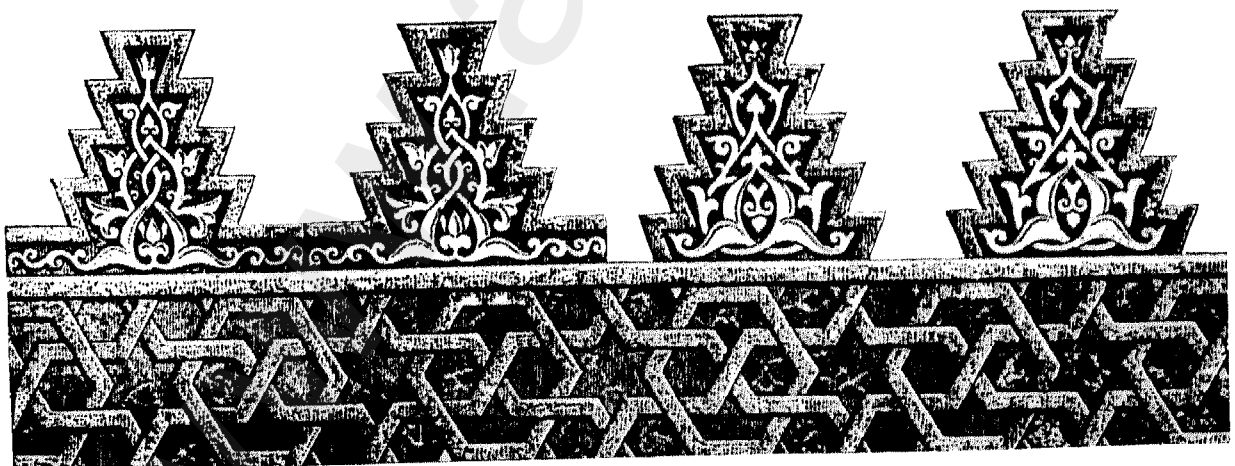
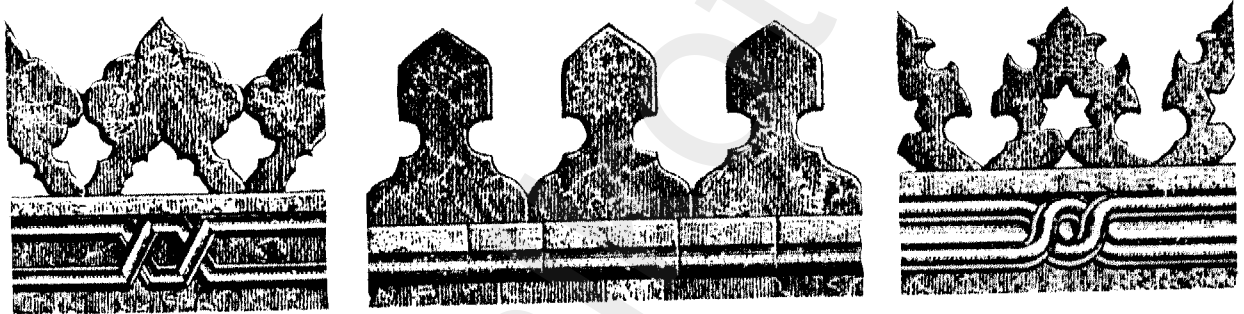
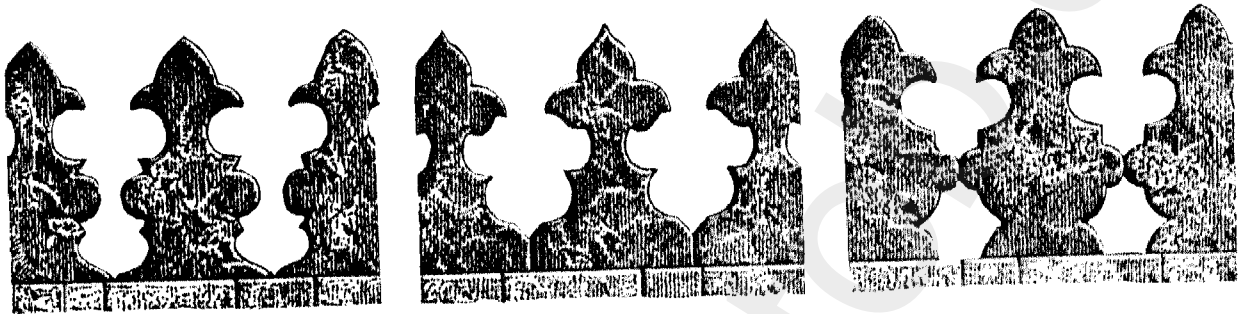
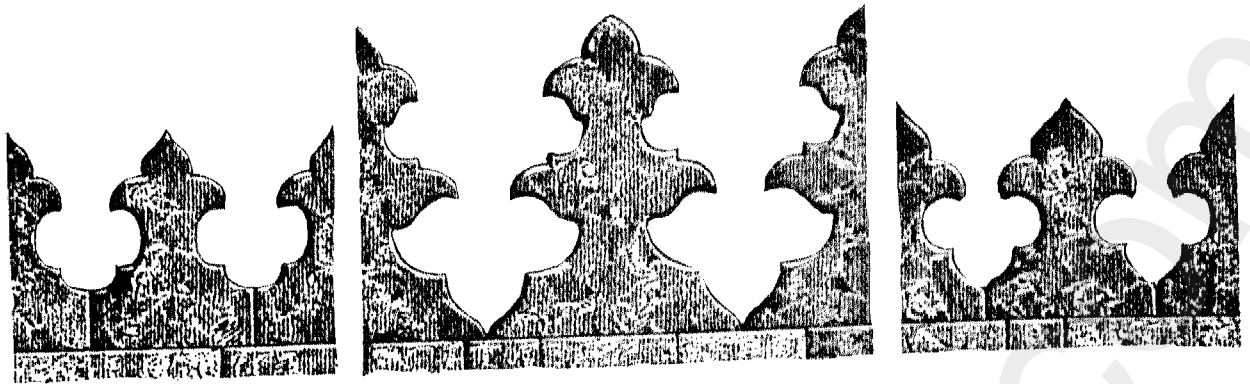
الأشكال

www.alkottob.com

www.alkottob.com

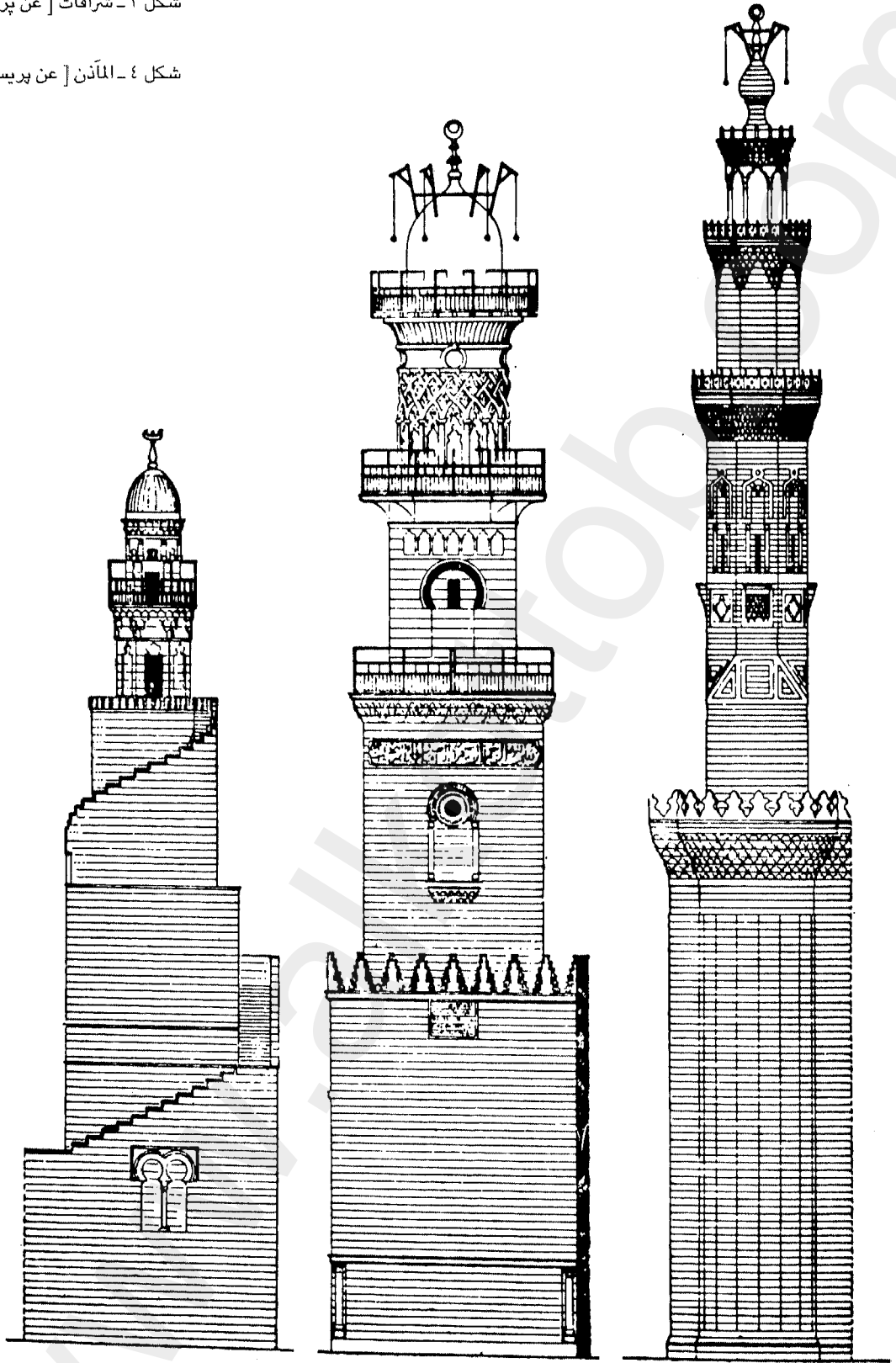


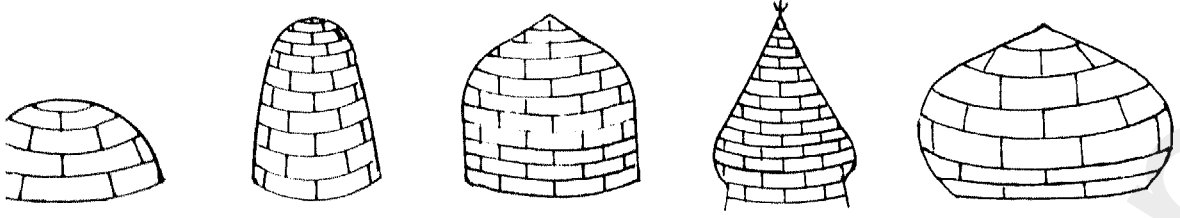
شكل ١ ، ٢ - سامراء - شرافات ذات أسنان رأسية ، وشرافات ذات أسنان مائلة.
ويسترعى الانتباه فكرة محاكاة شكل الفراغات الواقعة بين الشرافات وبين كتلة الشرافات نفسها



شکل ۳ - شرافات [عن پریس داغن] .

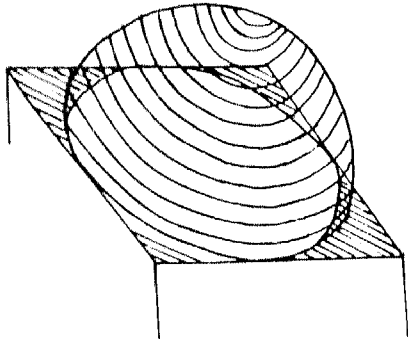
شکل ۴ - المآذن [عن پریس داغن] .



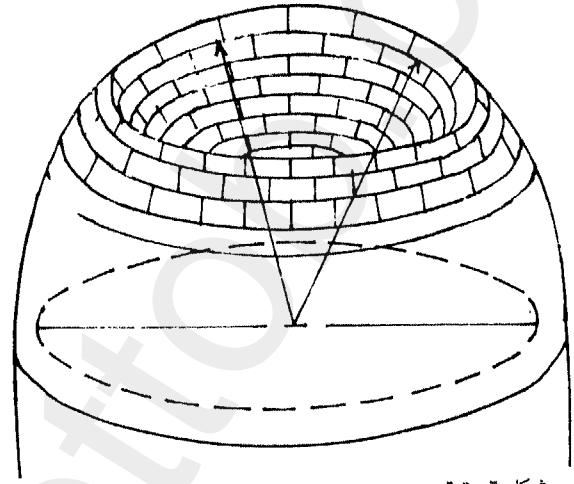


شكل ٥ - أشكال القباب :

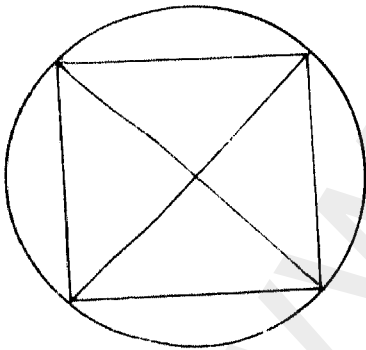
(أ) بصليية . (ب) مدببة . (ج) مخموس (د) قطاع مكافئ . (هـ) كروي



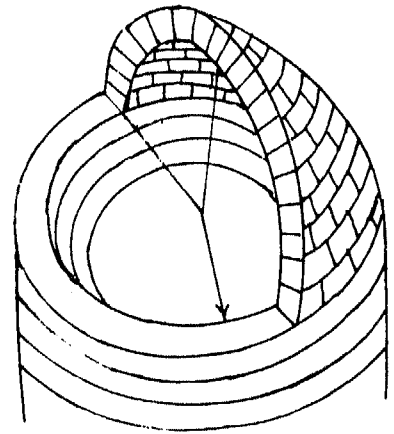
شكل ٨ - مثلثات مسطحة أفقية



شكل ٦ - قبة على مسقط أسطوانى (دائرى) الشكل .

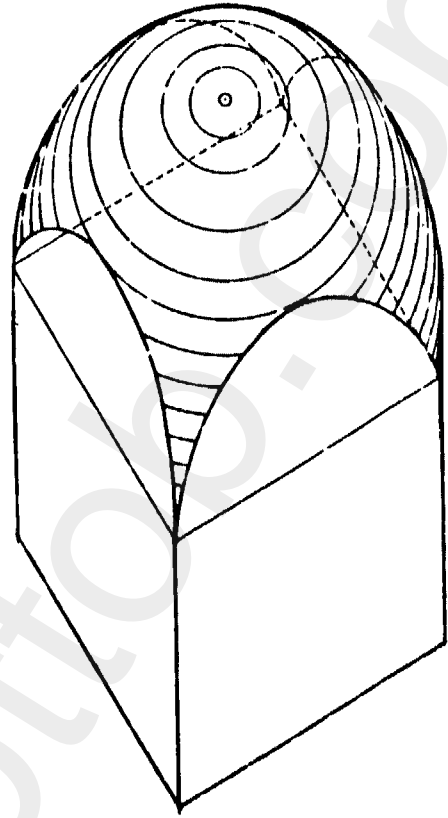


شكل ٩ - مسقط أفقى

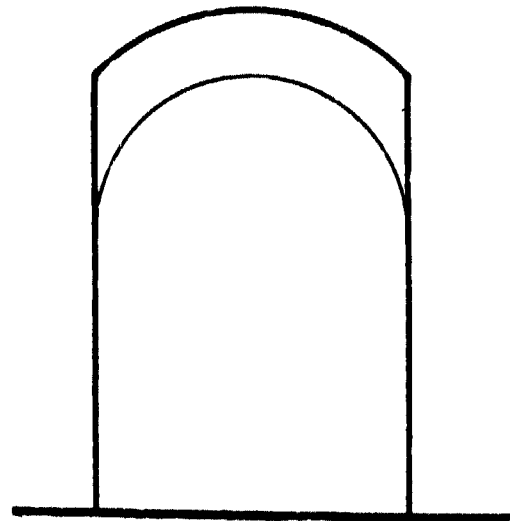
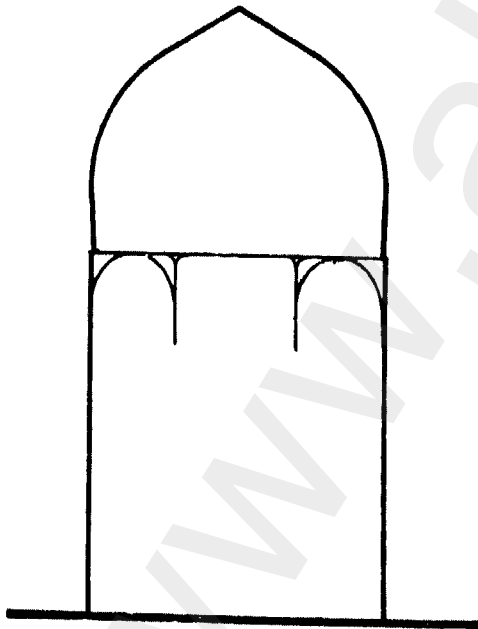
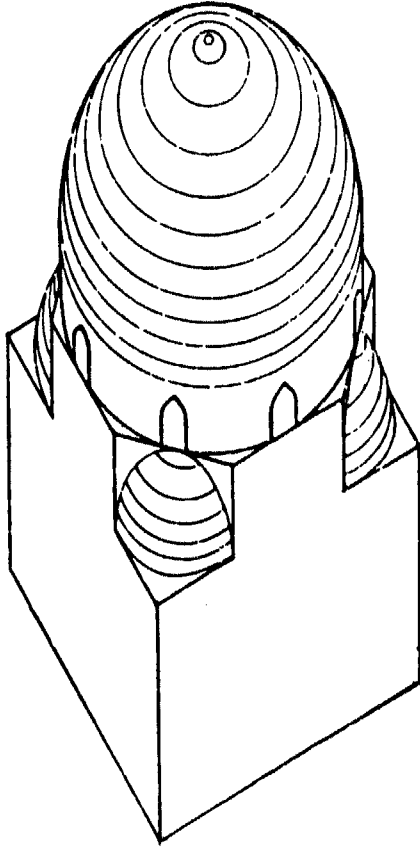


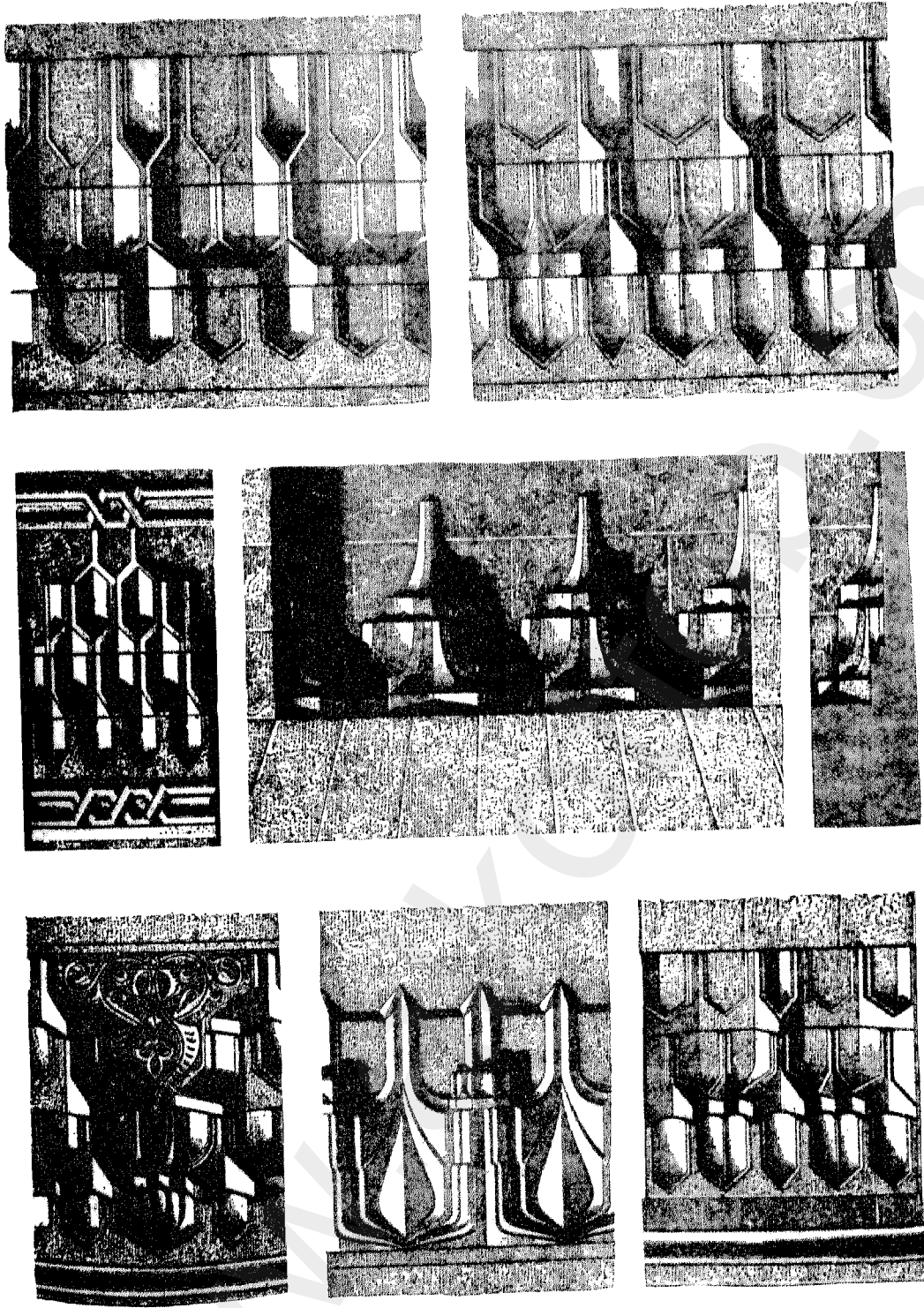
شكل ٧ - قبة على مسقط أسطوانى (دائرى) الشكل .

شكل ١٠، ١١ - القبة البيزنطية ذات العناصر المتعدية

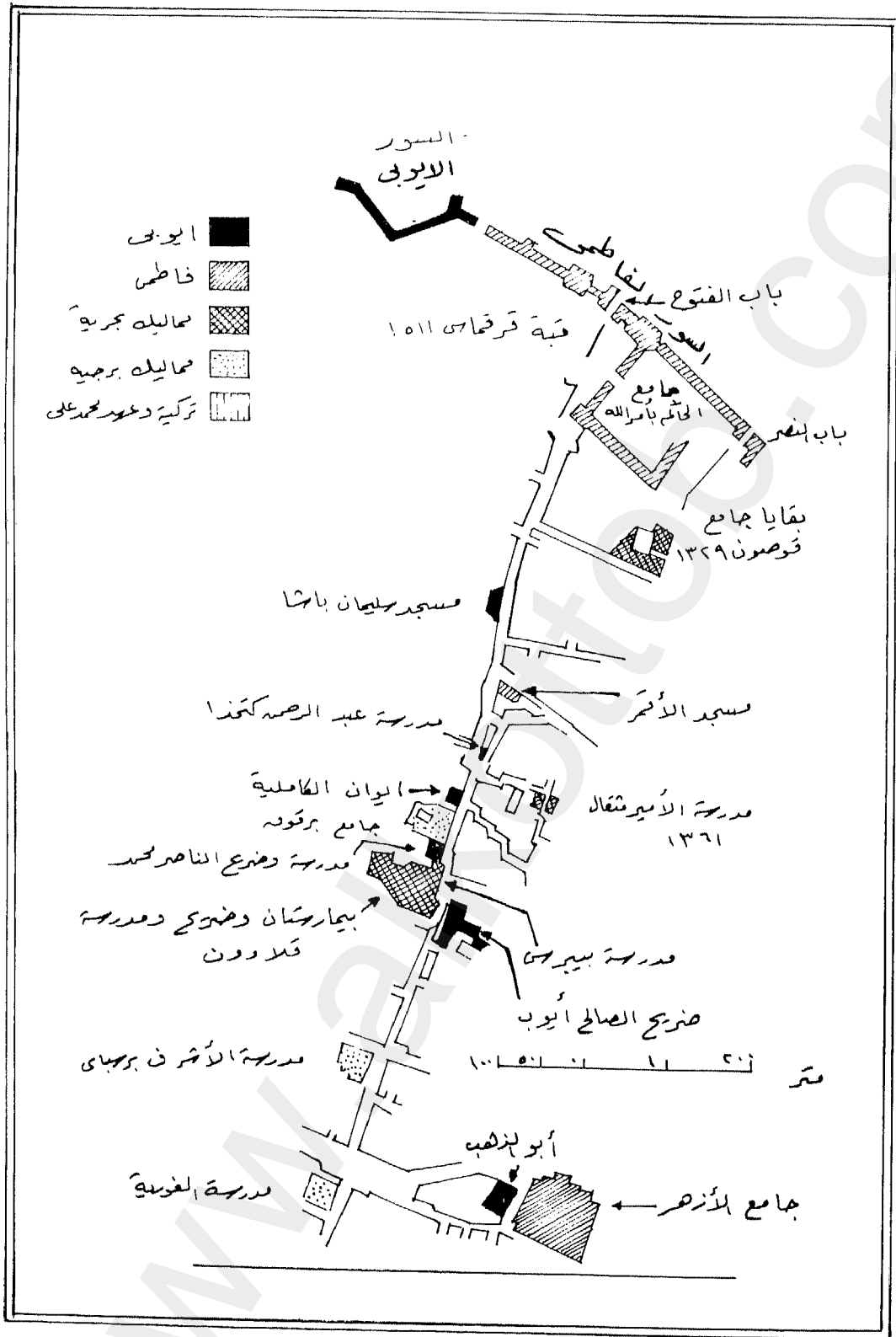


شكل ١٢، ١٣ - القبة الساسانية ذات العناصر المعقودة



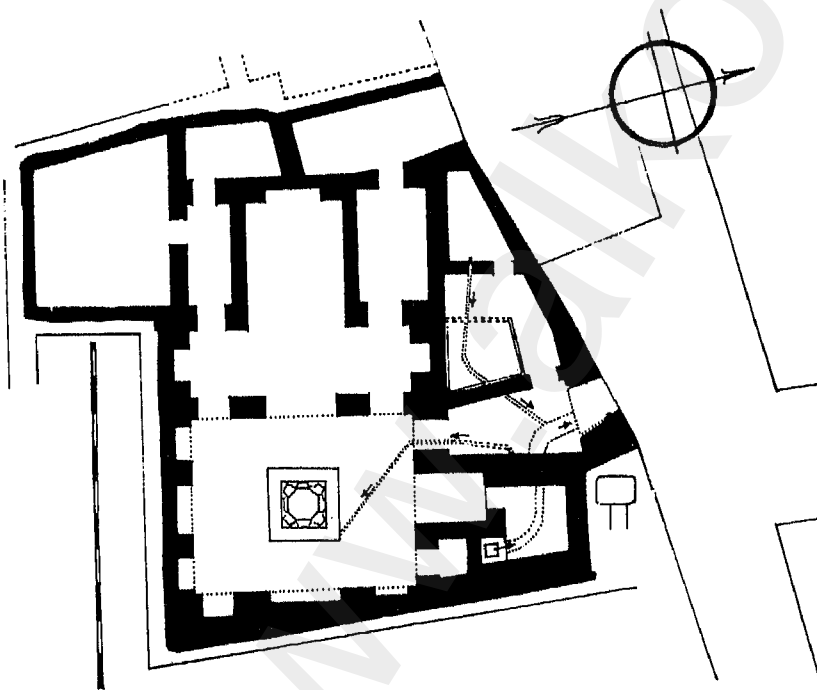
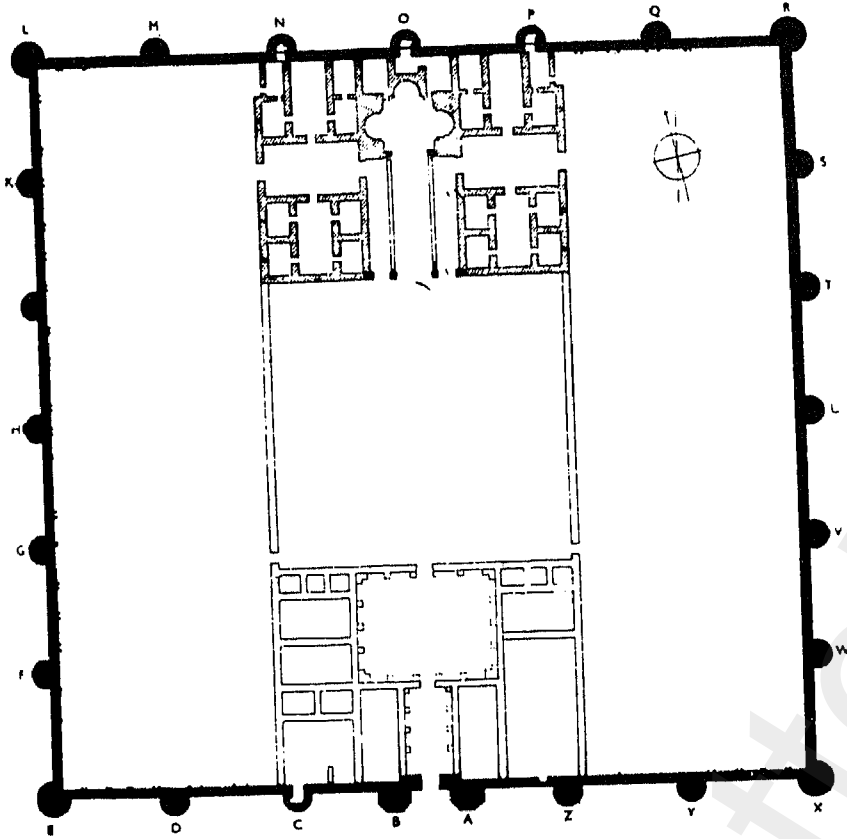


شكل ١٤ - استخدام المقرنصات في أفاريز مستقيمة لإنشاء الكوابيل



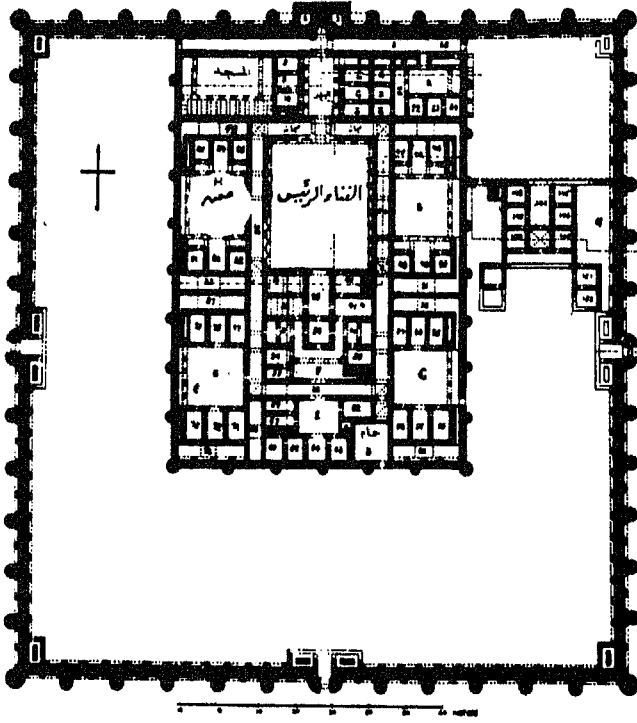
شكل ١٥ - خريطة لبين القصرين

شكل ١٦ - مسقط أفقى لقصر المشتى

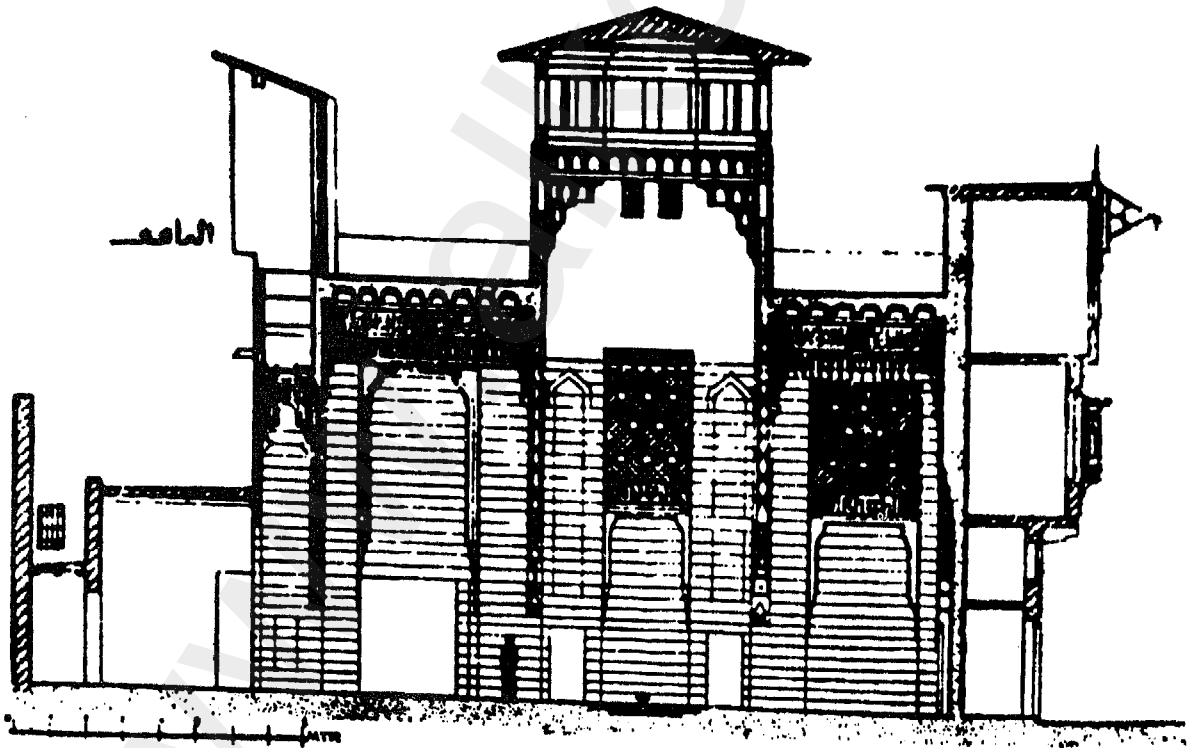


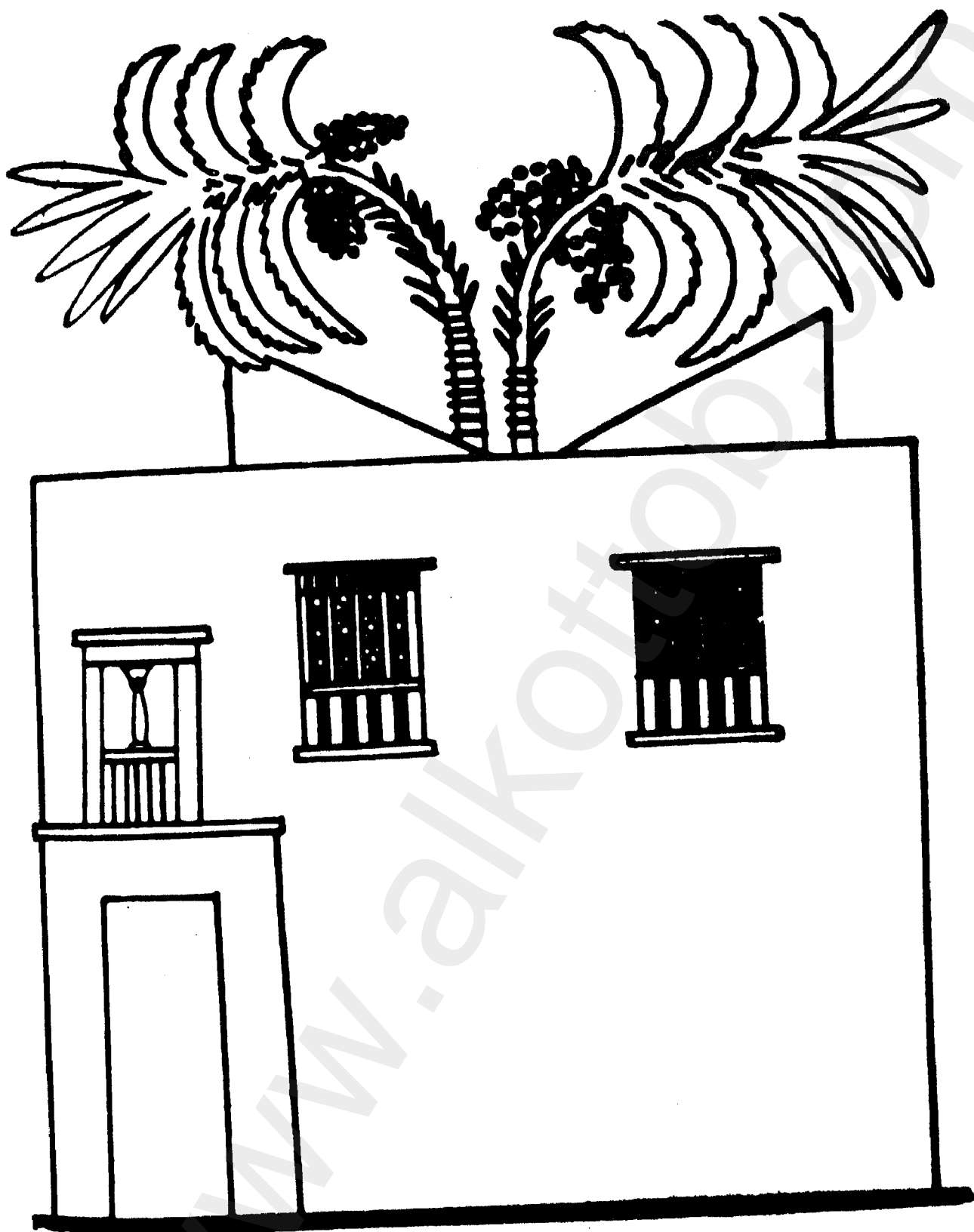
شكل ١٧ - منزل فسطاطى ، يبدو فيه الصحن المكشوف تتوسطه الفسقية ذات المسقط الذى يمثل قبة ساسانية ترمز للسماء بحيث تنعكس السماء الحقيقية على السماء الرمزية .

شكل ١٨ - مسقط أفقى لقصر الأخيضر وحصنه

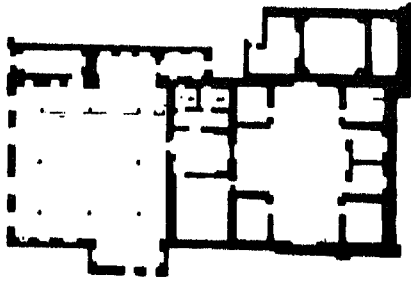


شكل ١١٩ - قاعة كتخدا ، الملقف والمنور بأعلى الدرقاعة



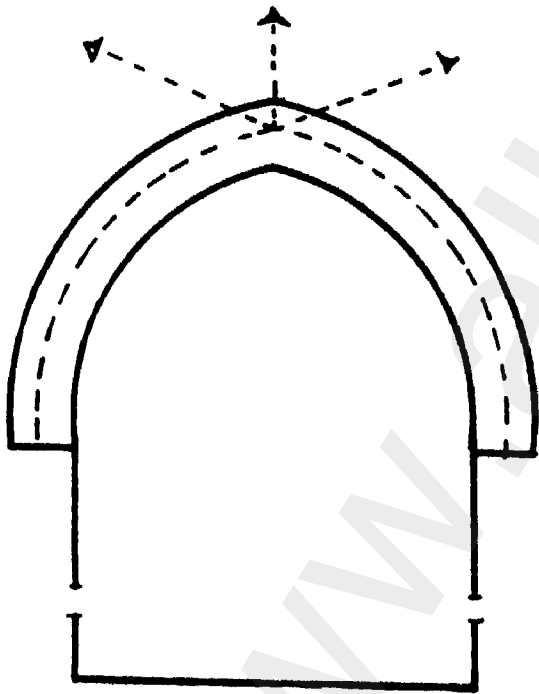


شكل ١٩ ب - ملقف هواء بمنزل نب آمون (الأسرة ١٩ المصرية)

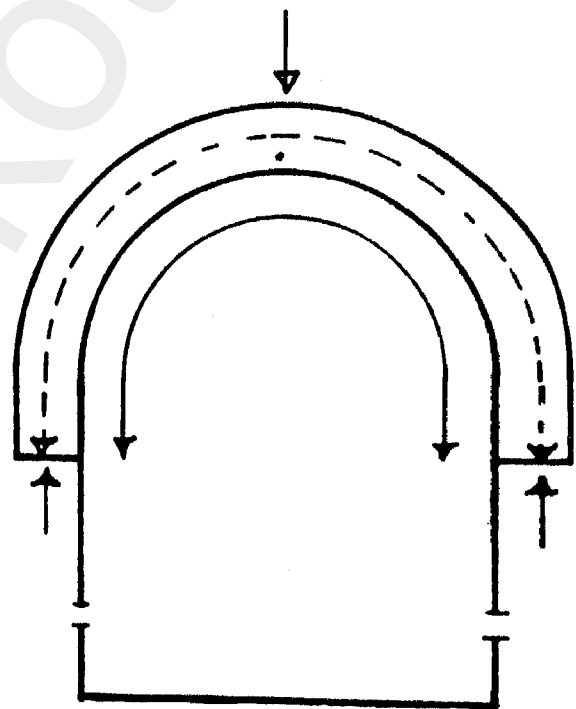


شكل ٢٠ - مسقط أفقى لحمام شرقى به قاعة البخار الساخن يتقدمها المسلخ

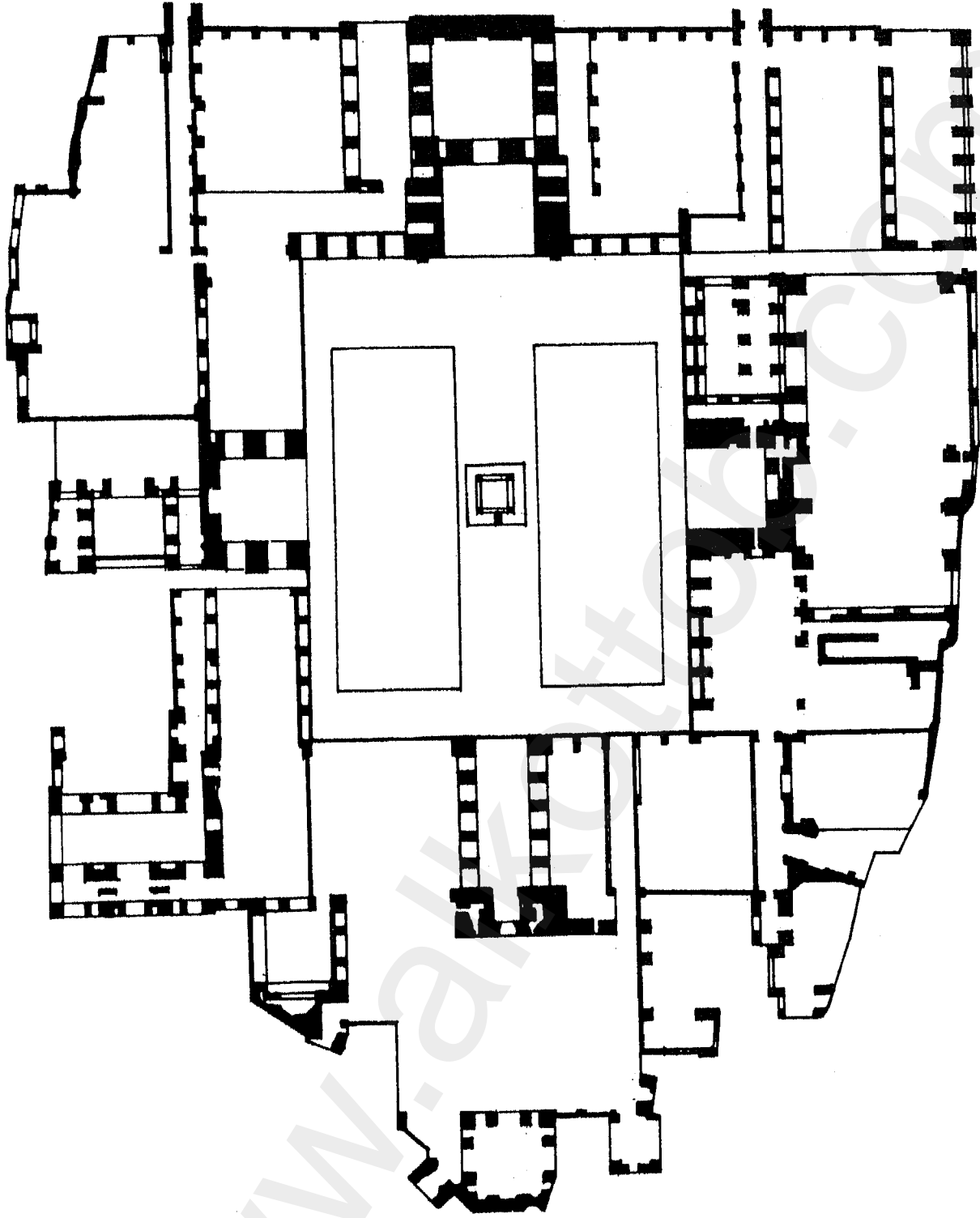
شكل ٢١ - استجلاء خطوط القوى في مختلف العقود



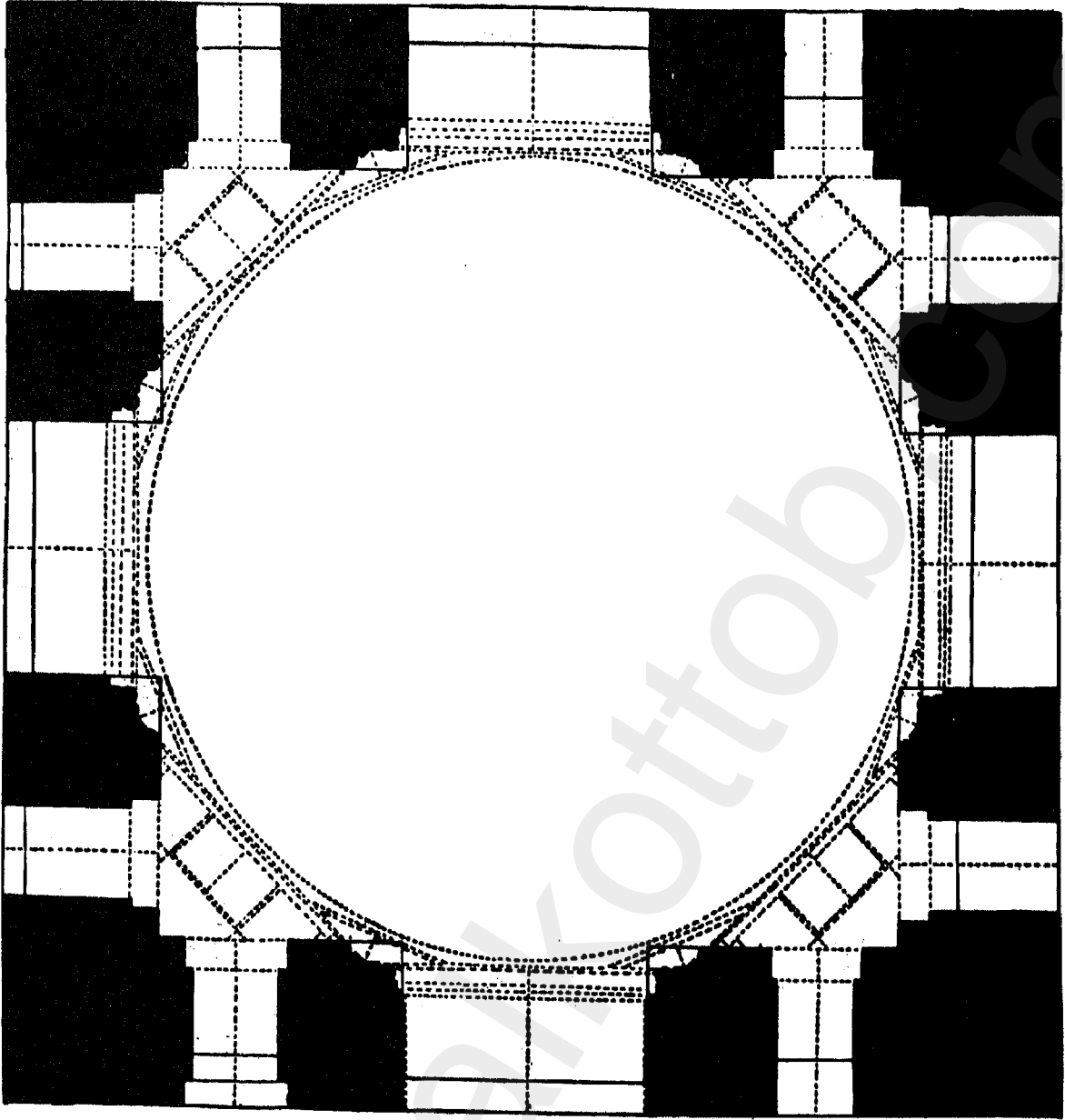
العقد المدبب ب



العقد الدائرى أ

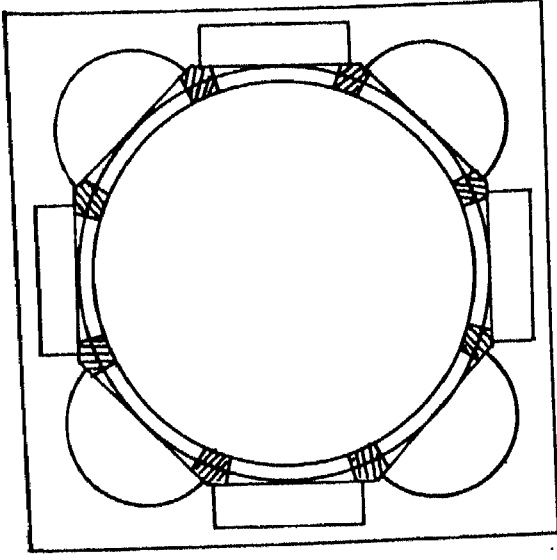


شكل ٢٢ - المسقط الأفقى لمسجد الجمعة (الجامع) بإصفهان [عن آرثر پوپ]

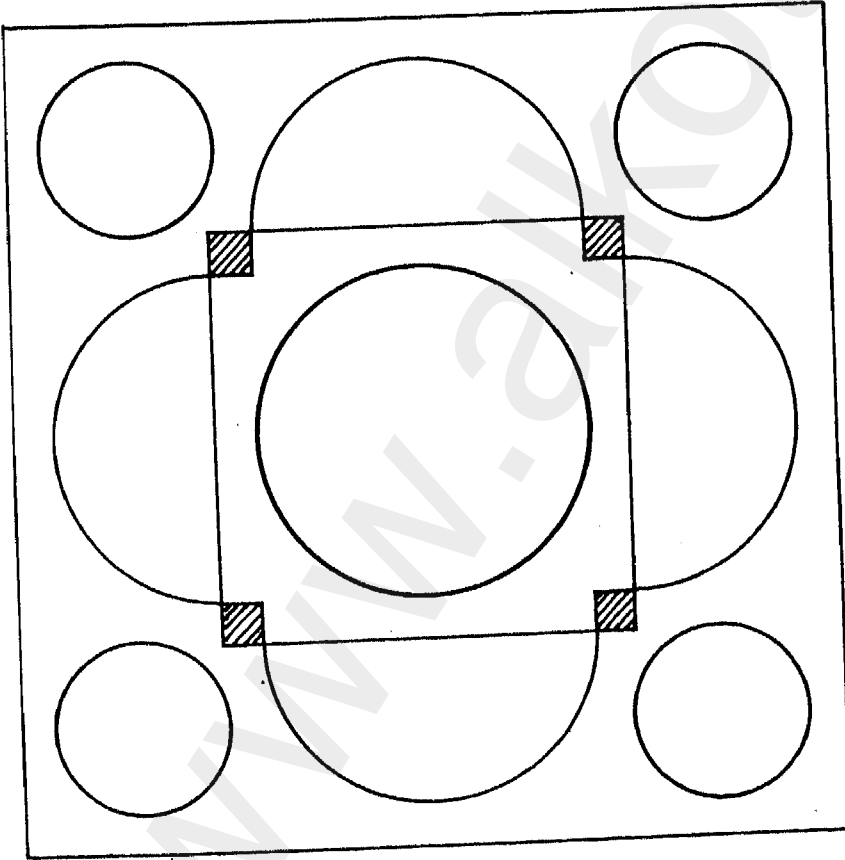


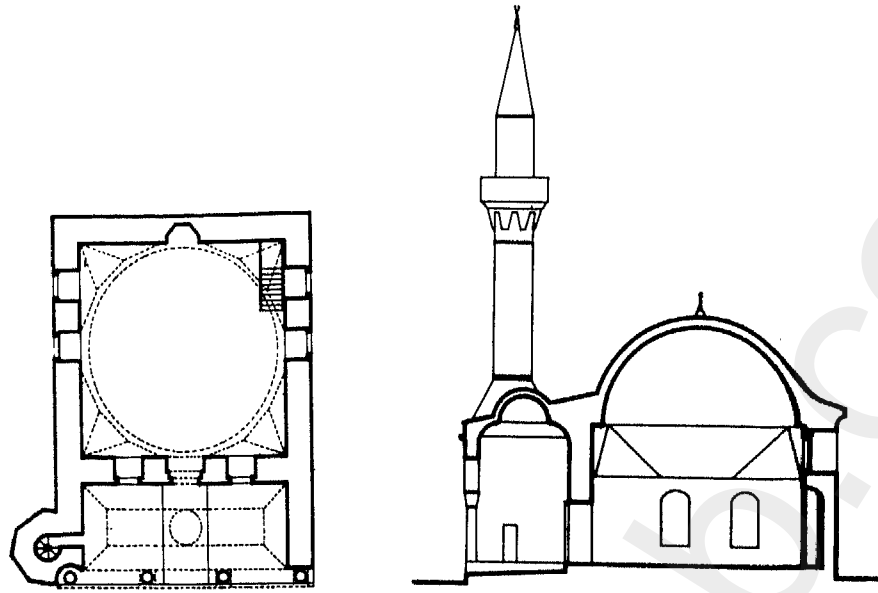
شكل ٢٣ - مسقط غرفة القبة الصغيرة بمسجد الجمعة بإصفهان [رسم إريك شريدر]

شكل ٢٤ - مسقط أفقى لجامع سليم
بأدرنة، يبين الطريقة التى لجأ
إليها المهندس سنان فى تجميع كامل
المسطح الداخلى فى فراغ موحد بدون
حواجز

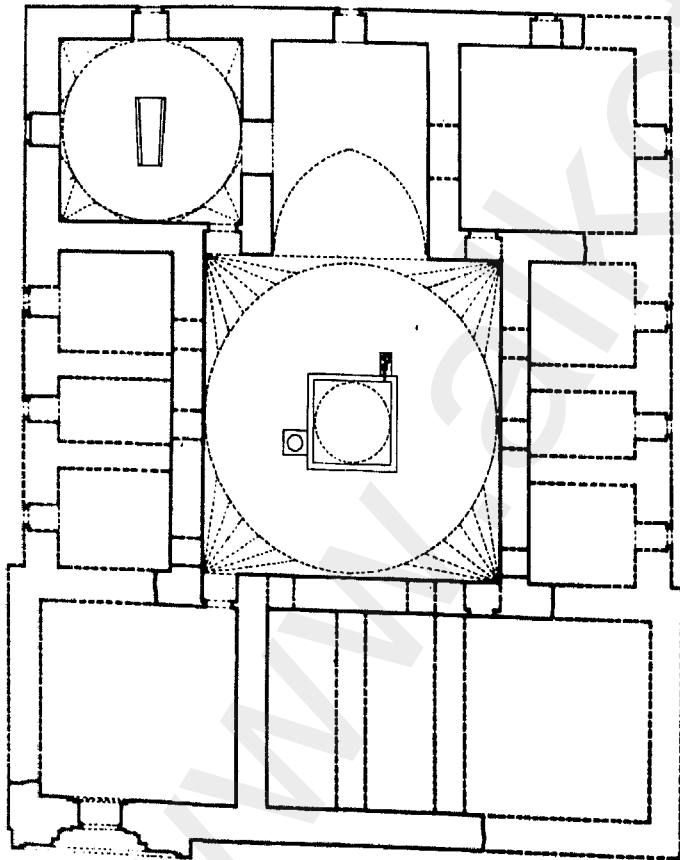


شكل ٢٥ - مسقط أفقى للتصميم
البيزنطى التقليدى ونجد فيه الأركان
الأربعة متوازية خلف الأكتاف بالقبة



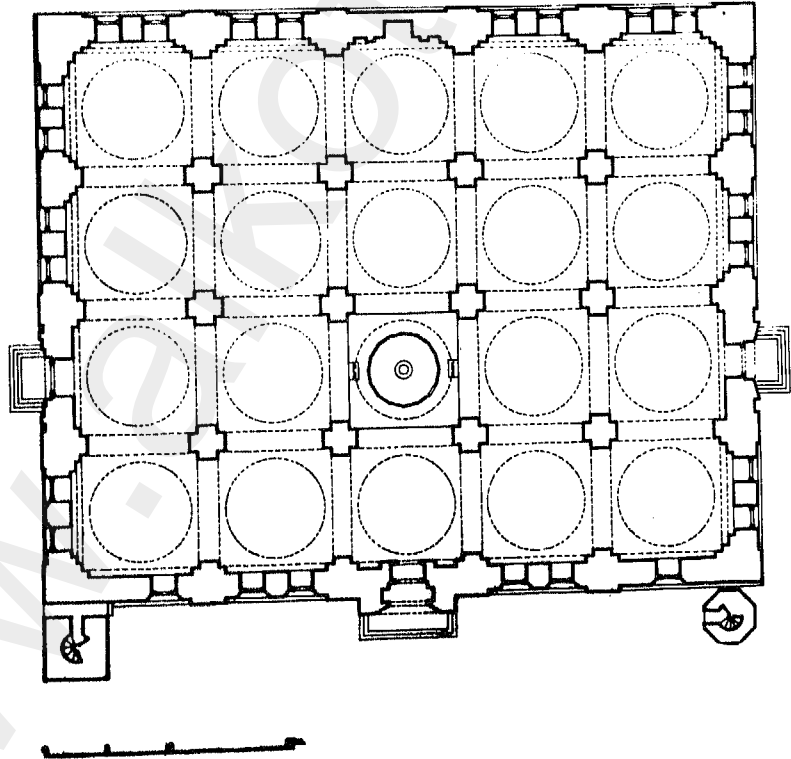
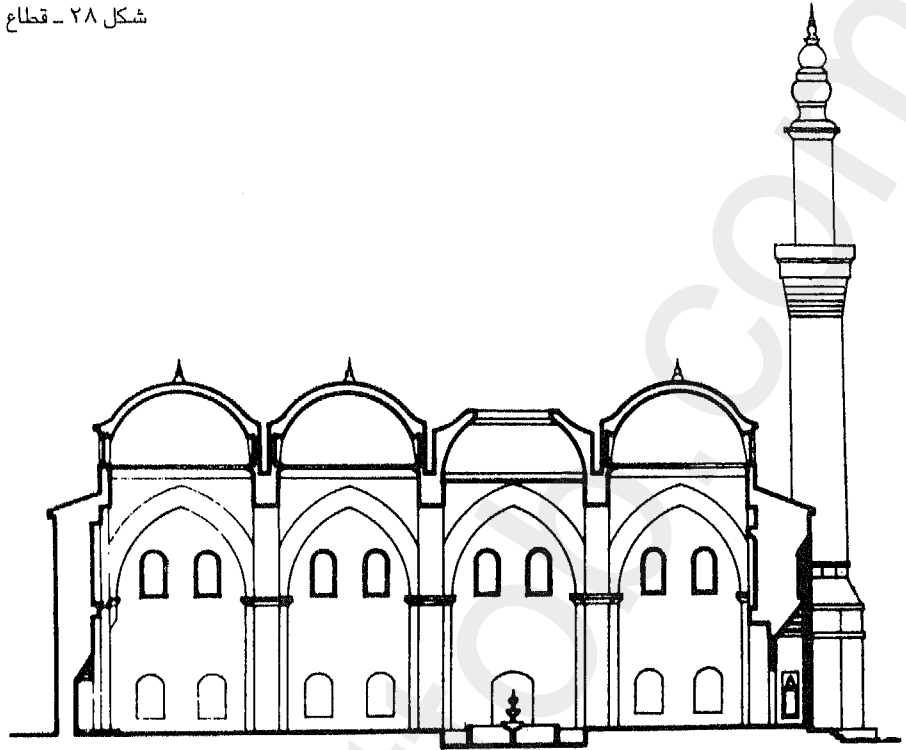


شكل ٢٦ - مسقط وقطاع بمسجد علاء الدين ببورصة.

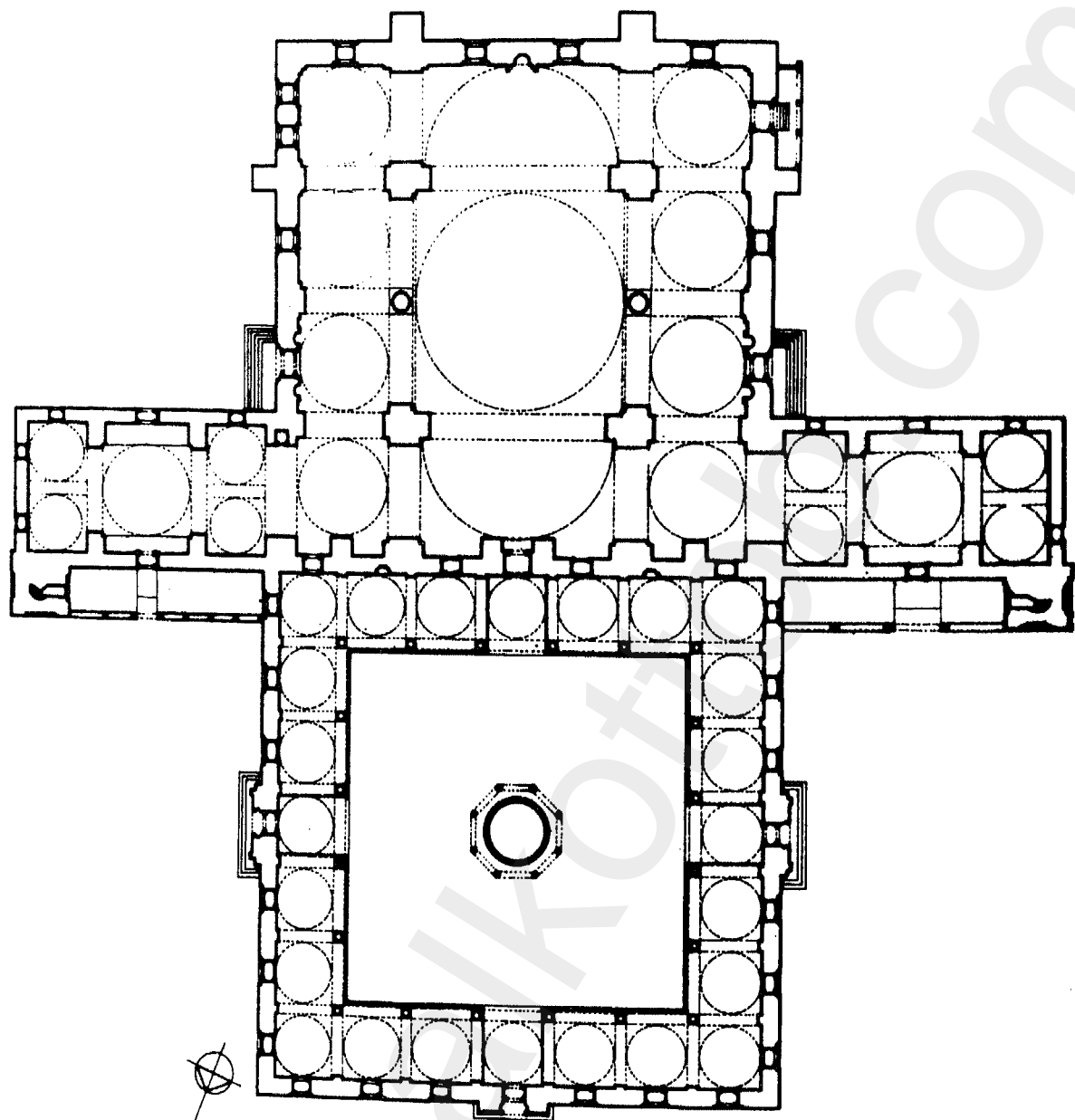


شكل ٢٧ - مسقط لمدرسة قاراتاي بقونية

شكل ٢٨ - قطاع للجامع الكبير « أولكامى » ببورصة

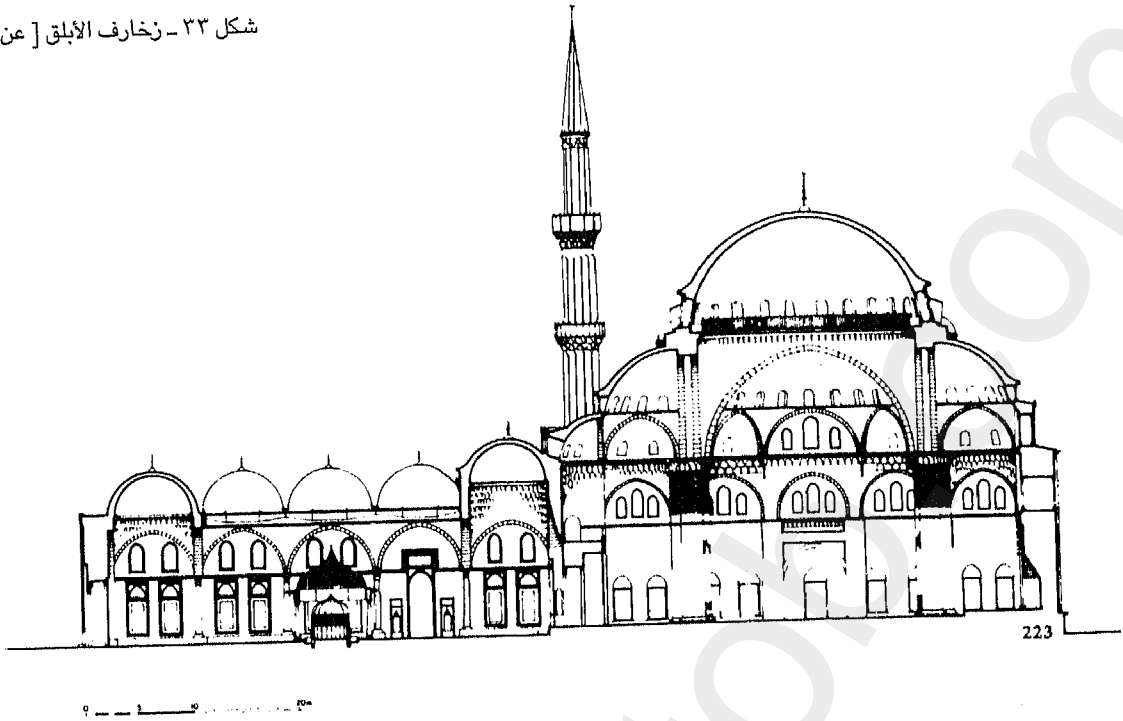


شكل ٢٩ - مسقط للجامع الكبير « أولكامى » ببورصة



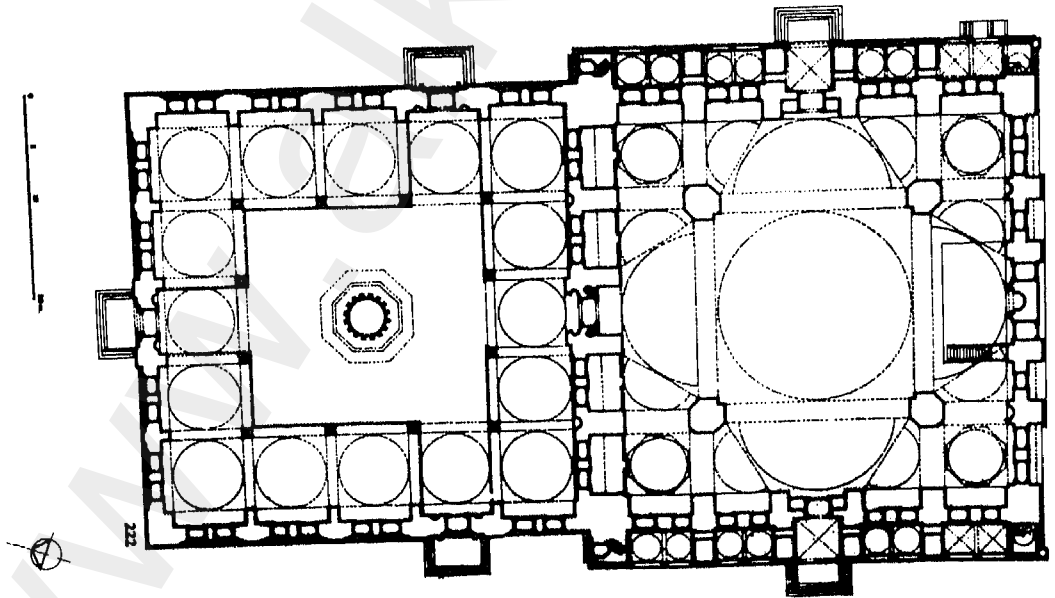
شکل ۳۰ - مسقط لجامع بايزيد باسطنبول

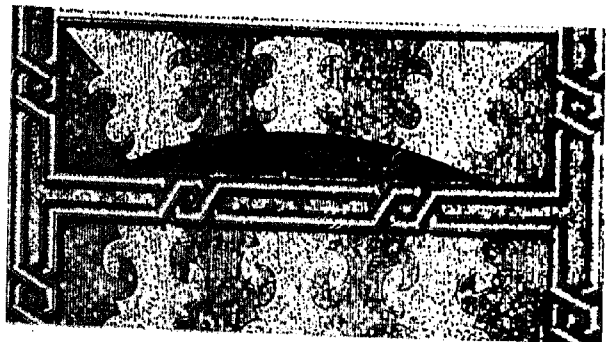
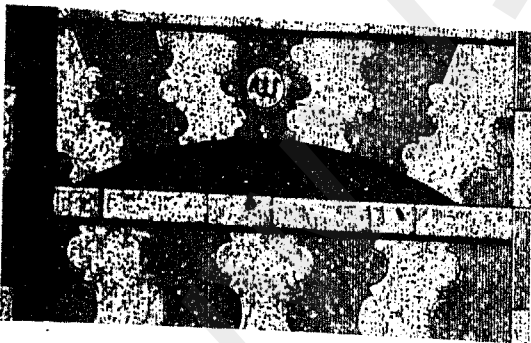
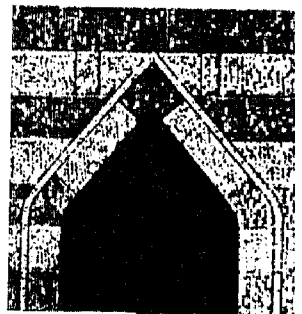
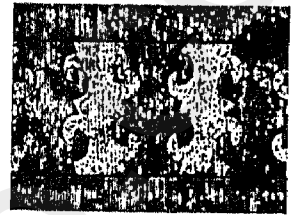
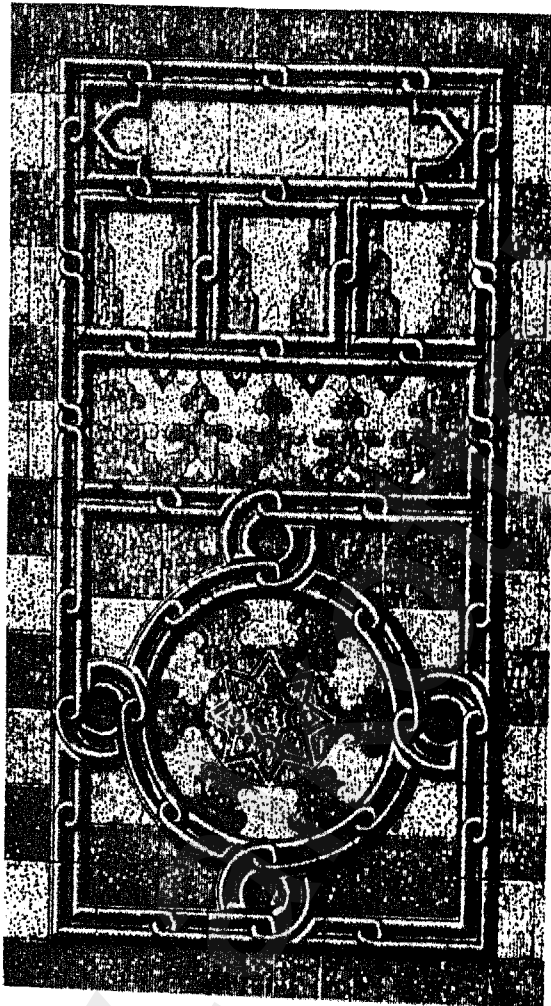
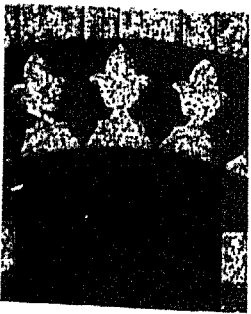
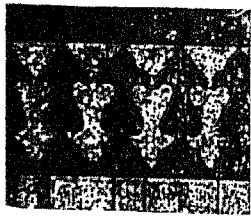
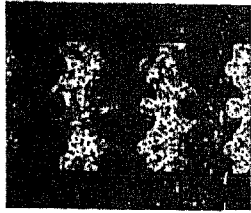
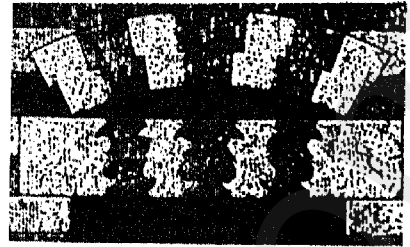
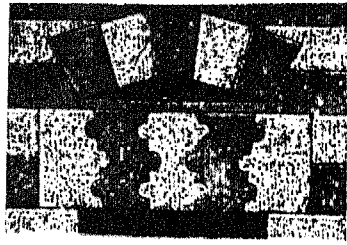
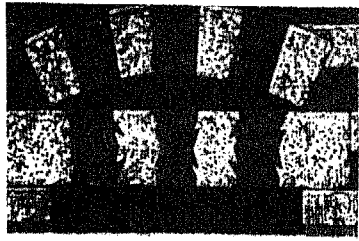
شكل ٢٣ - زخارف الأبلق [عن يريس داغن]

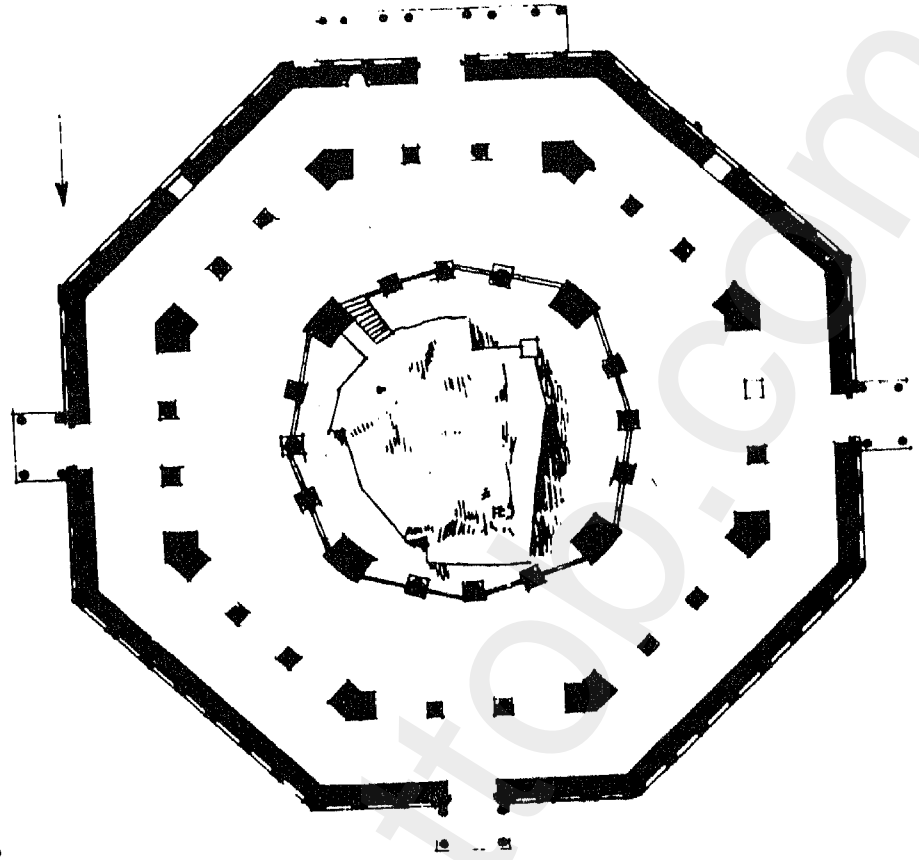


شكل ٣١ - قطاع لجامع شهزاد باسطنبول

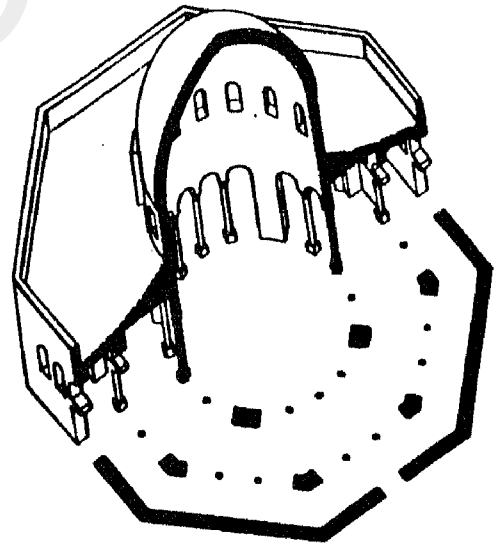
شكل ٣٢ - مسقط لجامع شهزاد باسطنبول



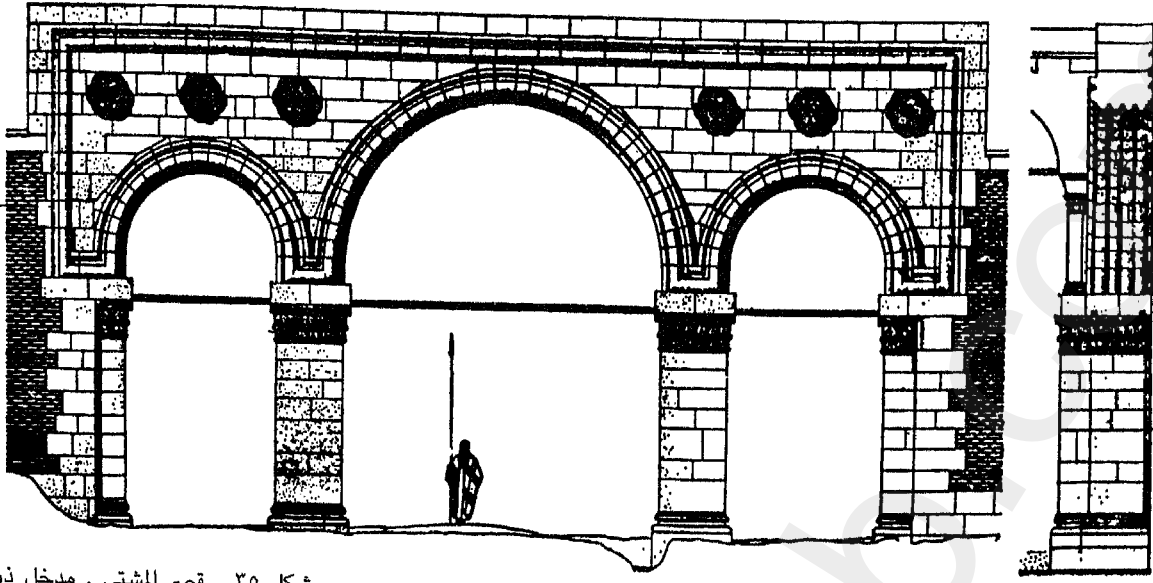




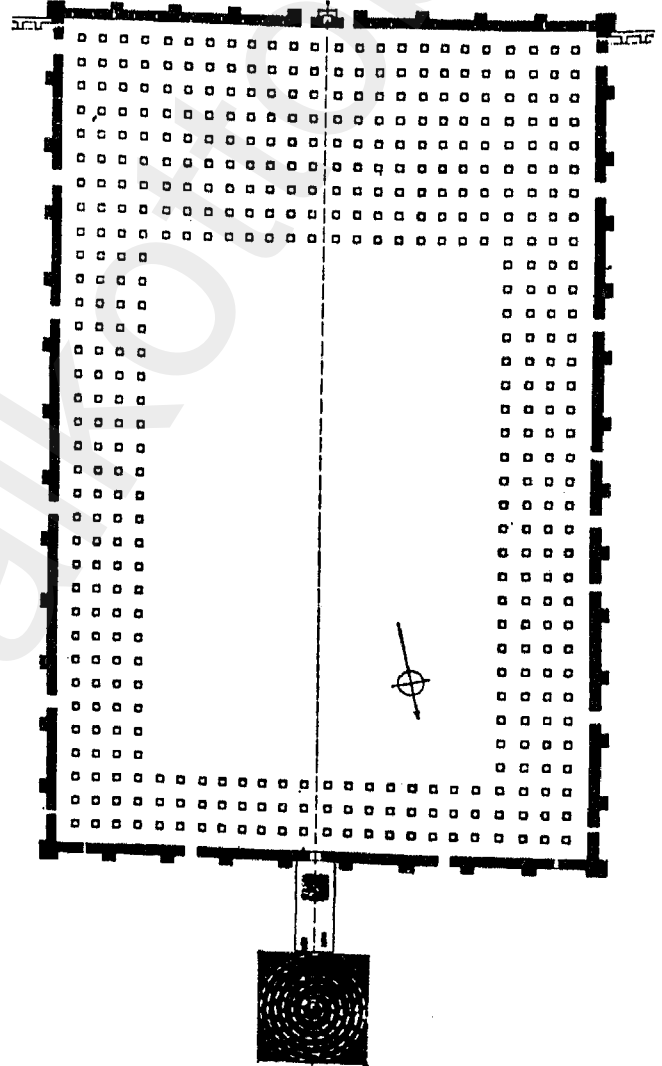
شكل ١٣٤ - مسقط أفقى لقبة الصخرة



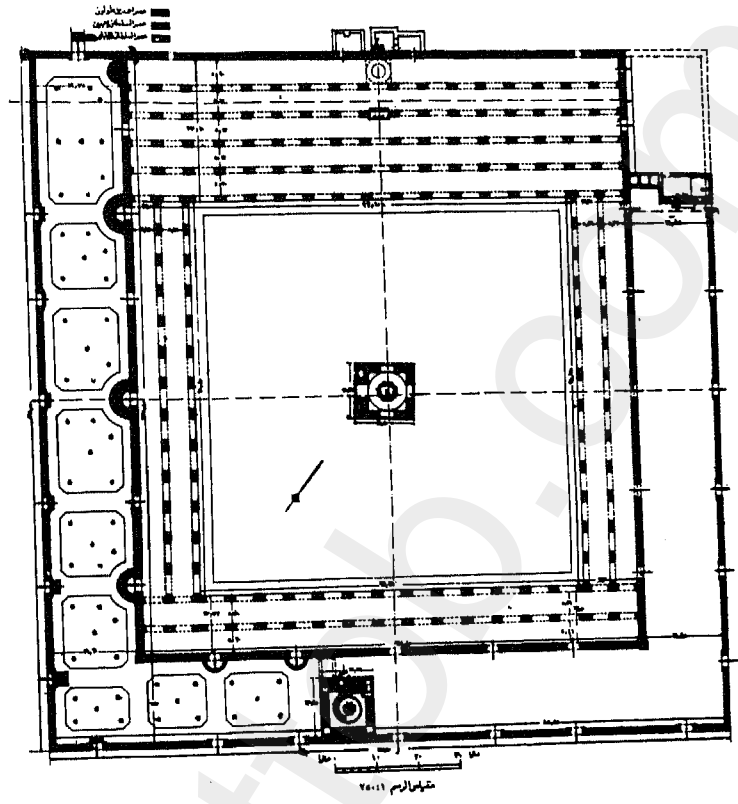
شكل ٣٤ ب - قبة الصخرة . بالرغم من أن قبة الصخرة ليست نمطاً مميزاً للعمارة الإسلامية إلا أنها أول صرح إسلامي



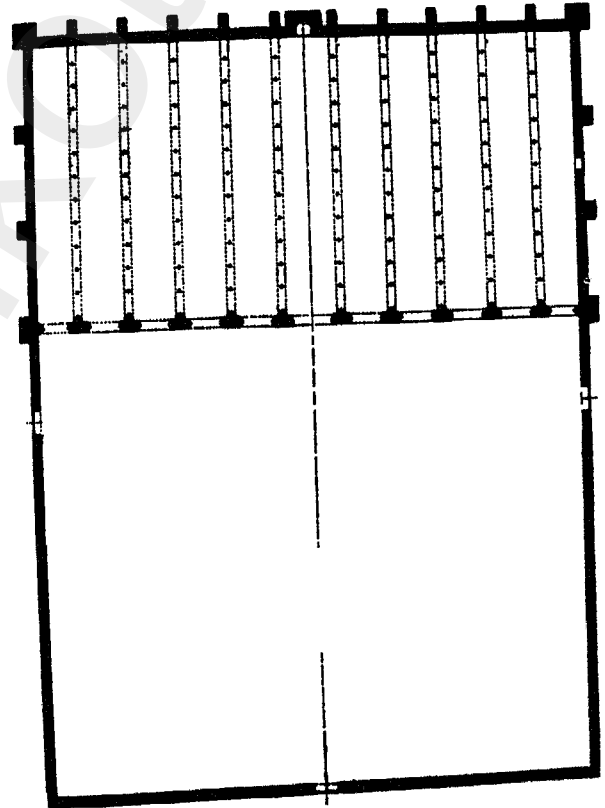
شكل ٣٥ - قصر المشتى . مدخل ذو
ثلاثة عقود يؤدي إلى قاعة العرش
البيزنطية [عن كريزويل]



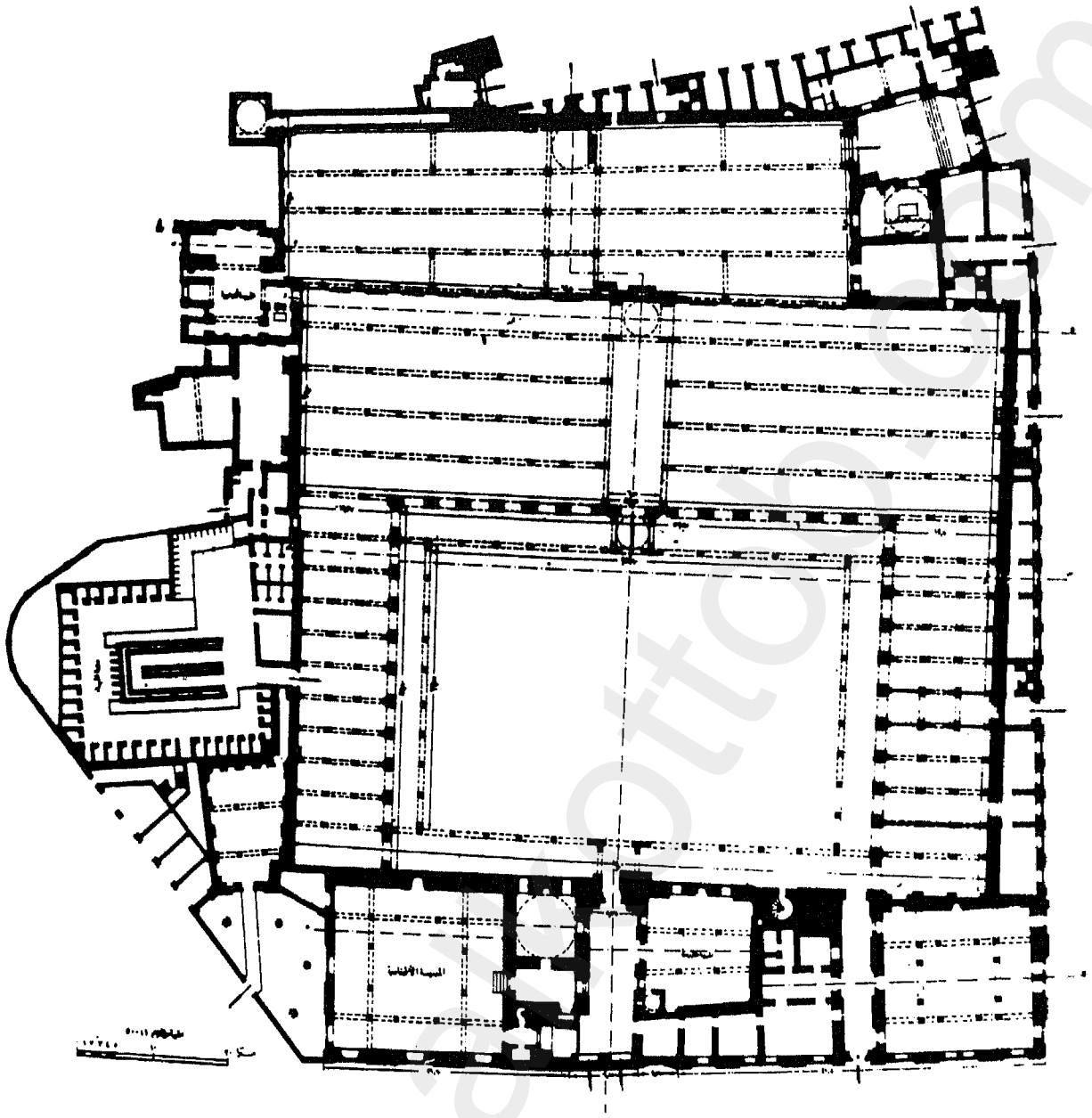
شكل ٣٦ - مسقط أفقى لمسجد سامرا



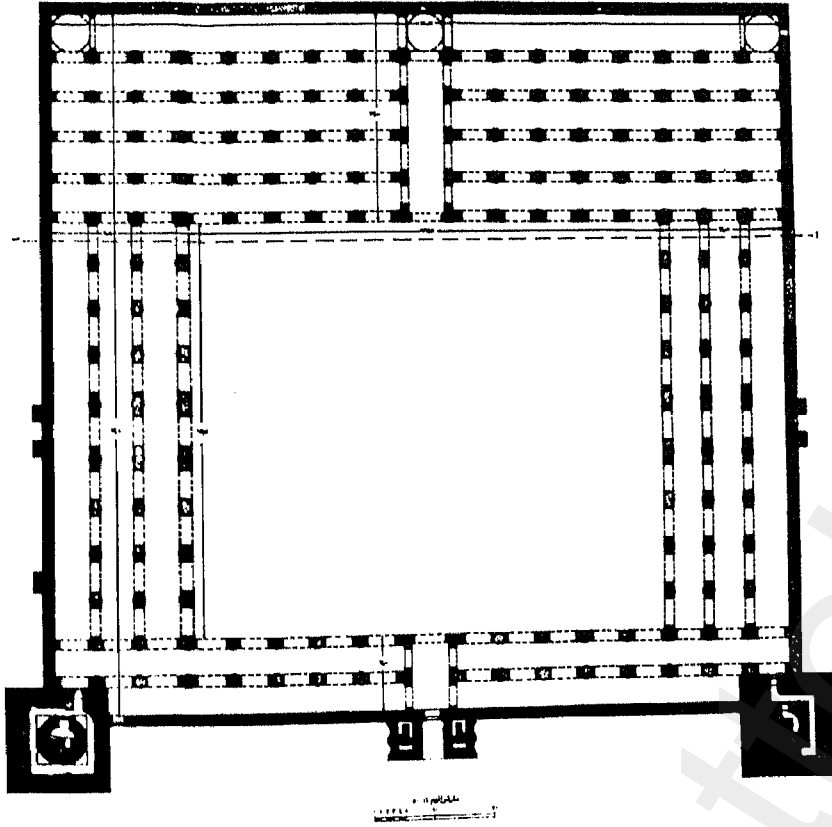
شكل ٣٧ - مسقط أفقى لجامع ابن طولون



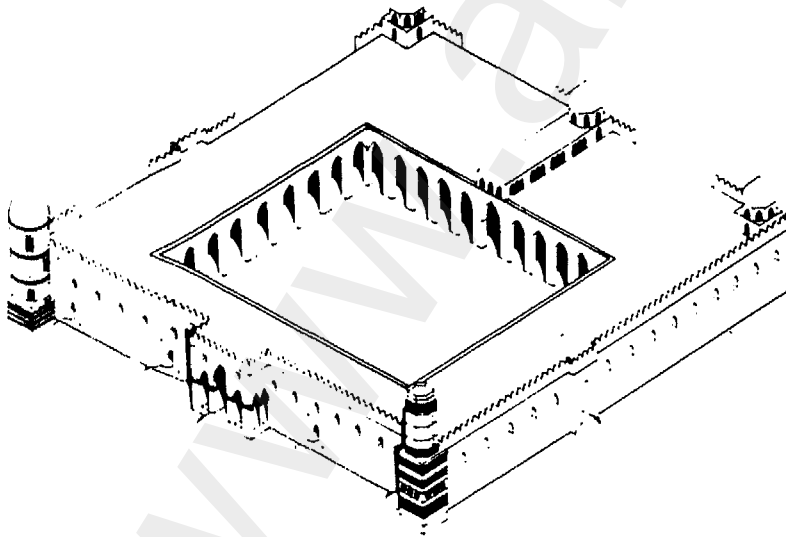
شكل ٣٨ - المسقط الأفقى الأصيل لمسجد قرطبة



شكل ٣٩ - مسقط أفقى للجامع الأزهر يوضح أنه انشئ على مراحل متعاقبة

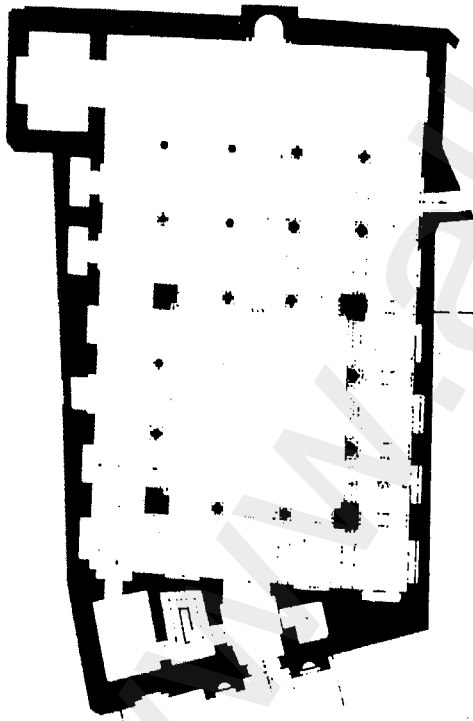
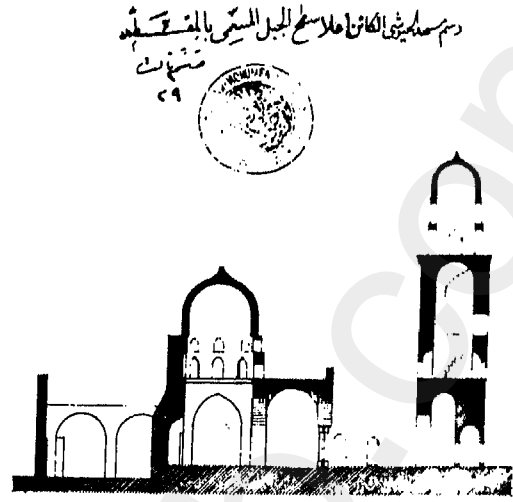


شكل ٤٠ أ - مسقط أفقى لجامع الحاكم بأمر الله



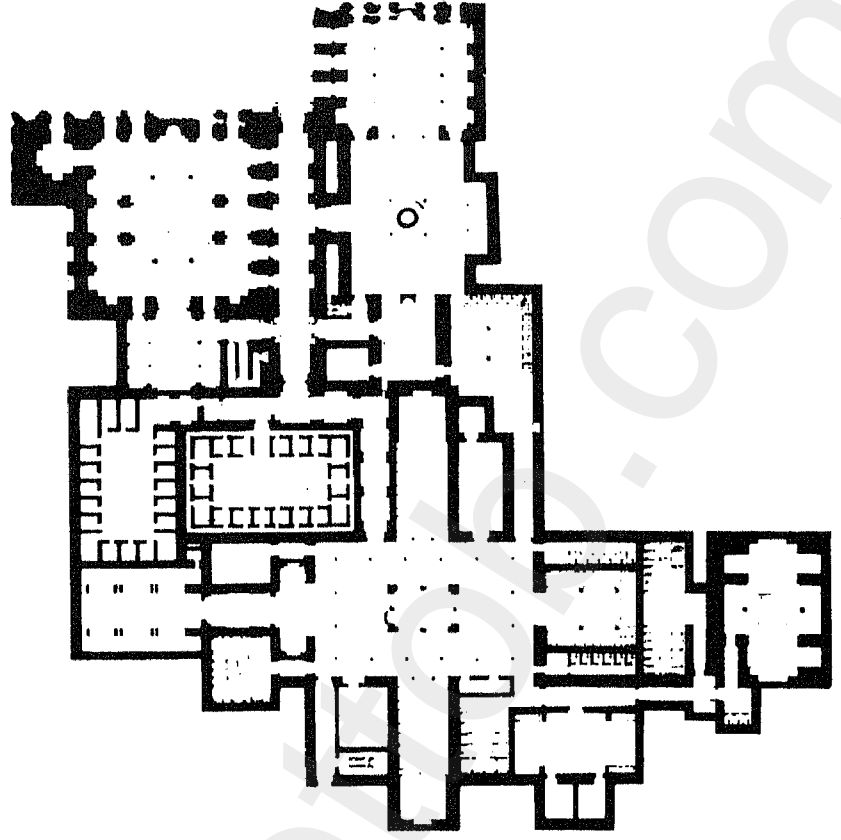
شكل ٤٠ ب - قطاع لجامع الحاكم بأمر الله

شكل ٤١ - قطاع أفقى ومسقط رأسى لمسجد الجيوشى

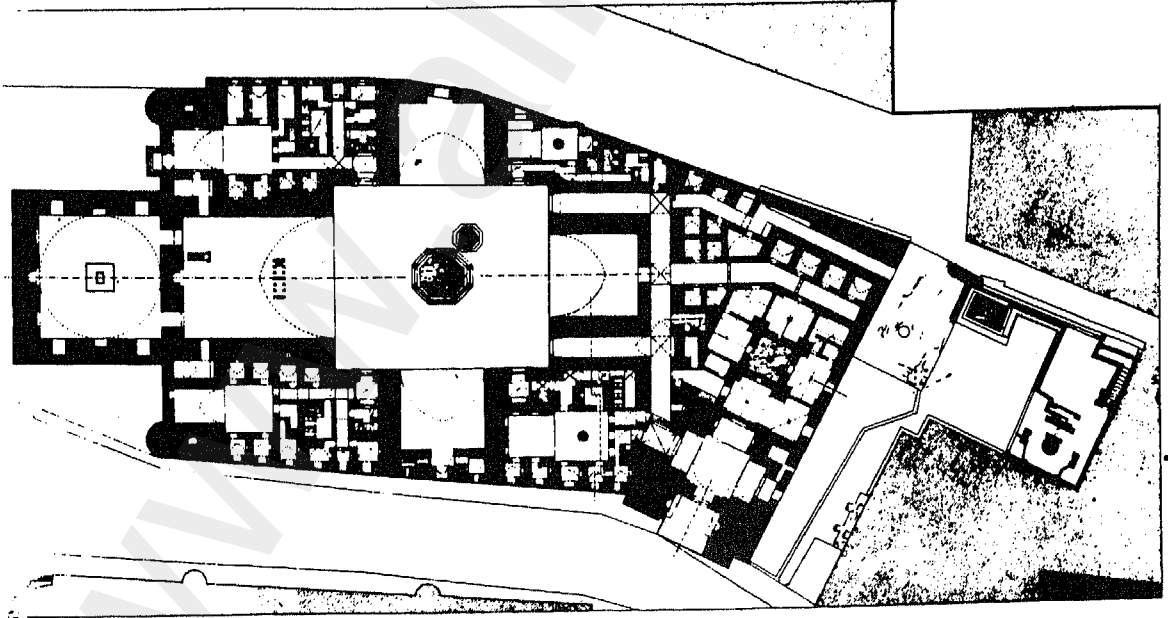


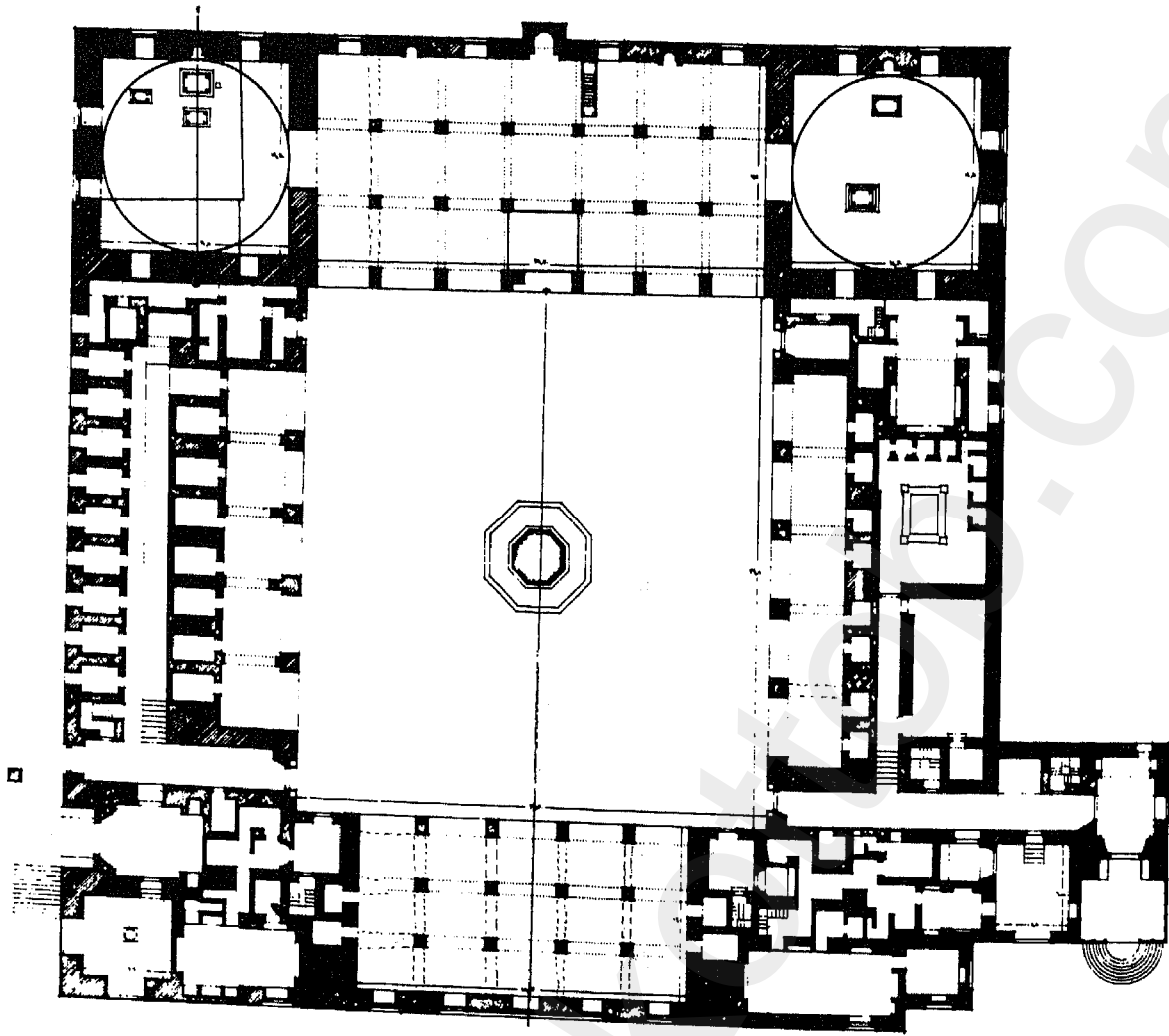
شكل ٤٢ - مسقط أفقى لجامع الأقرم

شكل ٤٣ - مجموعة السلطان قلاوون بالنحاسين . مسقط أفقى قبل التعديلات الحديثة . ويظهر الإيوانان العميقان حول الصحن الداخلى ، بهما سلسبيلان يصبان في قناتين مرصوفتين برخام الفسيفساء وينتهيان بفسقية في منتصف الصحن . وقيل إن السلطان قلاوون كان يجرى شراب الفاكهة أو ماء الورد في السلسبيلات والنافورة بدلا من المياه في بعض المواسم والأعياد الخاصة مما يشعر باهتمام الحاكم بأمر المرضى .

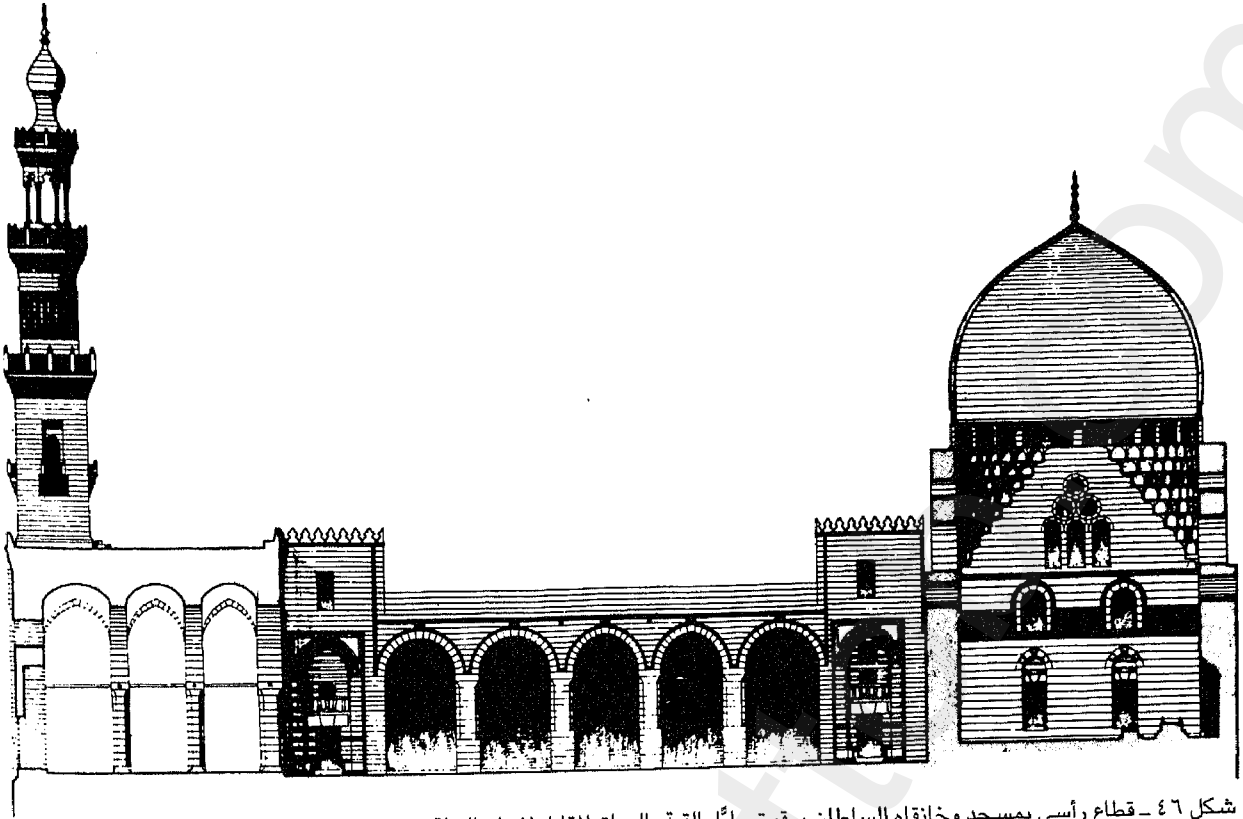


شكل ٤٤ - مسقط أفقى لمسجد السلطان حسن . لجأ المعمارى لمعالجة اختلاف اتجاه القبلة عن تخطيط الشارع إلى احترام الاتجاهين عن طريق تصميم المدخل بدهاليزه المتعرجة . وبهذا التعرج حقق في الوقت نفسه الاعتكاف والسكون داخل المسجد .



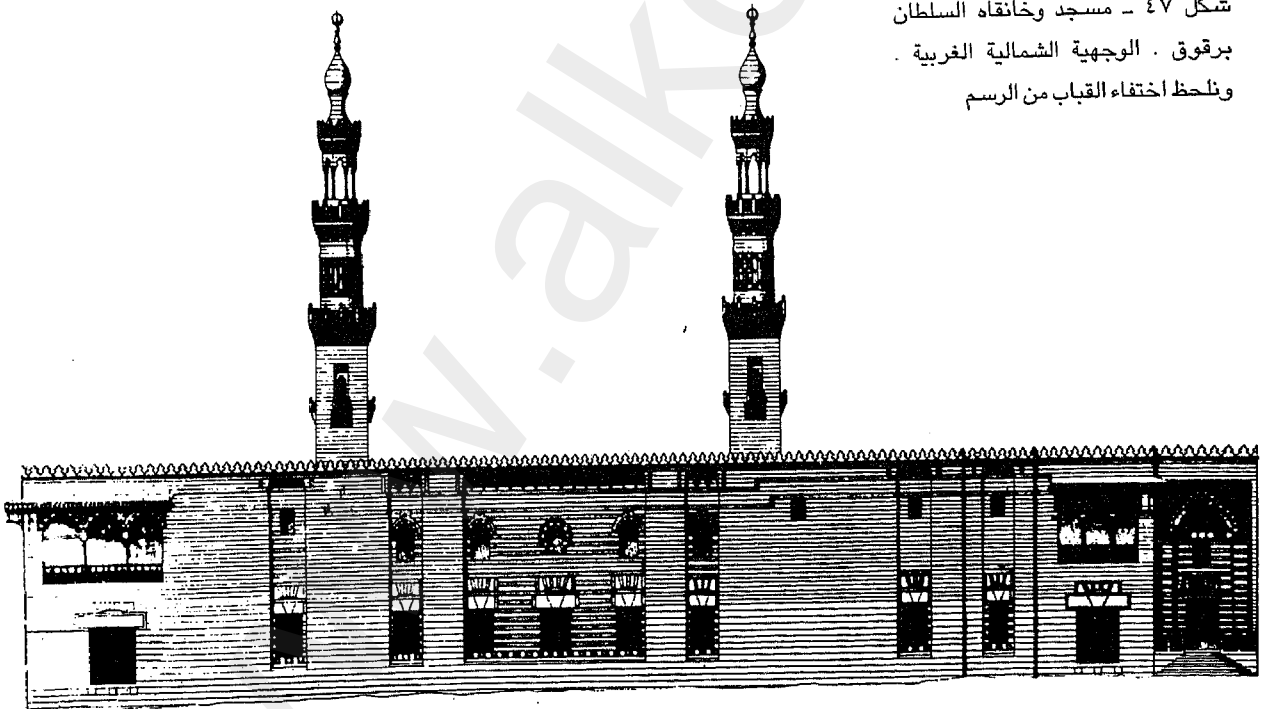


شكل ٤٥ - مسقط أفقى لمسجد و خانقاه السلطان برقوق . ونلاحظ أن مجاز المدخل مصمم بزاوية قائمة مع دهليز الدخول المؤدى إلى الحصن المكشوف وهو مركز توزيع التصميم .

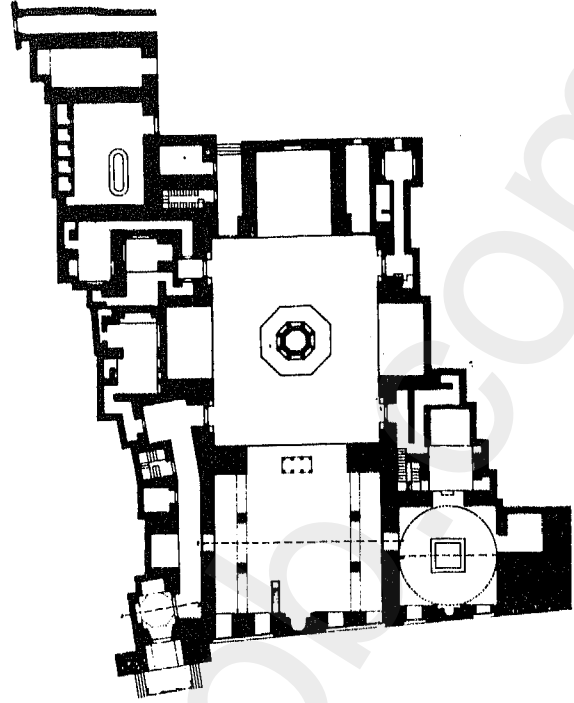


شكل ٤٦ - قطاع رأسى بمسجد وخانقاه السلطان برفوق ماراً بالقبة والرواق المقابل لإيوان القبلة

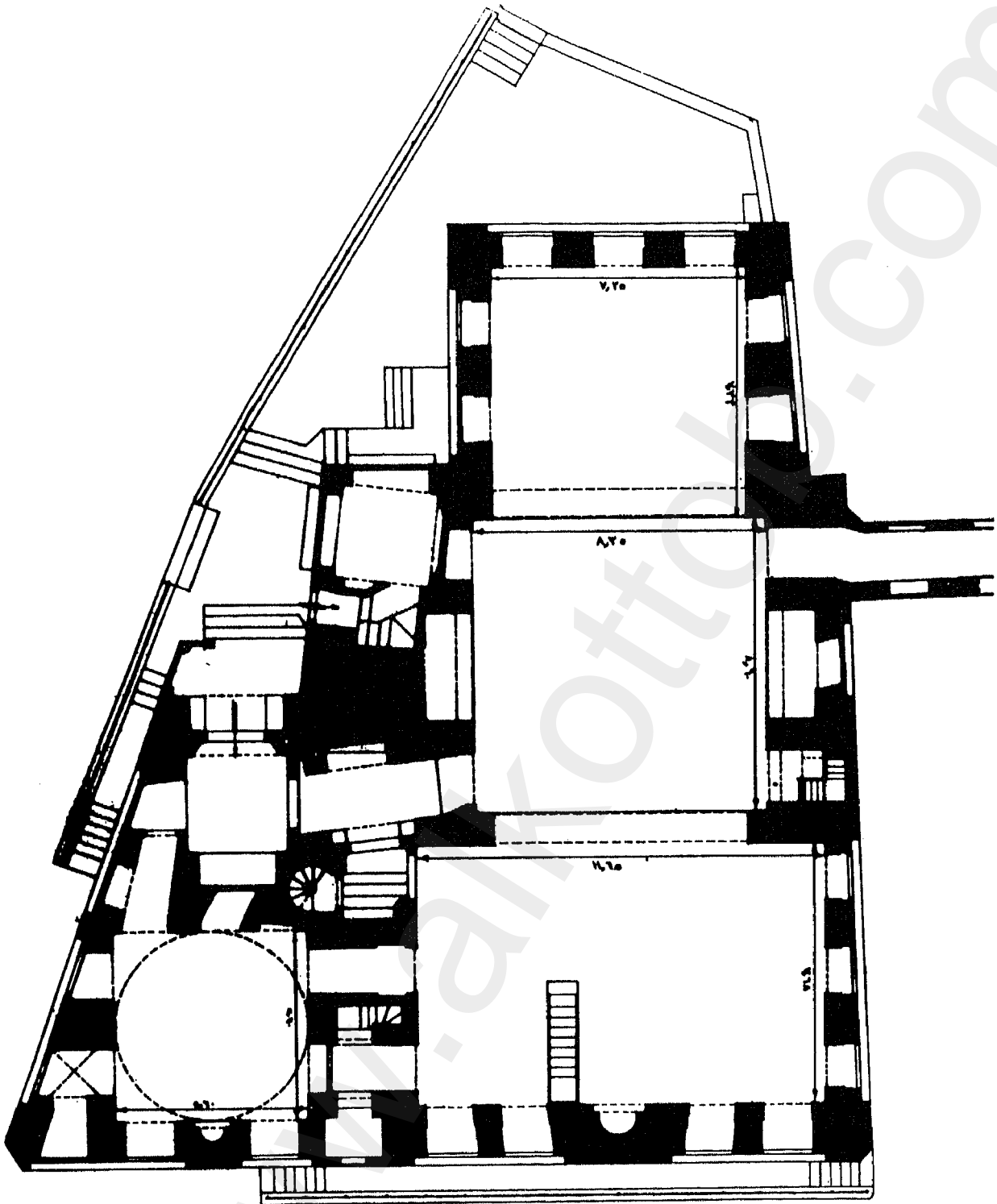
شكل ٤٧ - مسجد وخانقاه السلطان برفوق . الوجهية الشمالية الغربية . ونلاحظ اختفاء القباب من الرسم



شكل ٤٨ - مسقط أفقى لمسجد السلطان برقوق
 لكى يحافظ المعمارى على اتجاه القبلة مع مراعاة تخطيط
 الشارع عالج الانحراف بين اتجاه القبلة وخط تنظيم
 الشارع بتغيير سمك الجدار بما يلائم الموقع . وإذ كان
 حائط القبلة على الطريق ، وكان المألوف أن يتوافد
 المصلون على مكان الصلاة من خلف المصلين وليس من
 أمامهم فقد صُمم المدخل بمجاز وممر طويل يؤدي إلى
 الصحن المكشوف ومنه إلى إيوانات الصلاة . ولكى يعطى
 المعمارى مساحة فسيحة للمصلين فى إيوان القبلة أضاف
 بائكتين على جانبي الإيوان

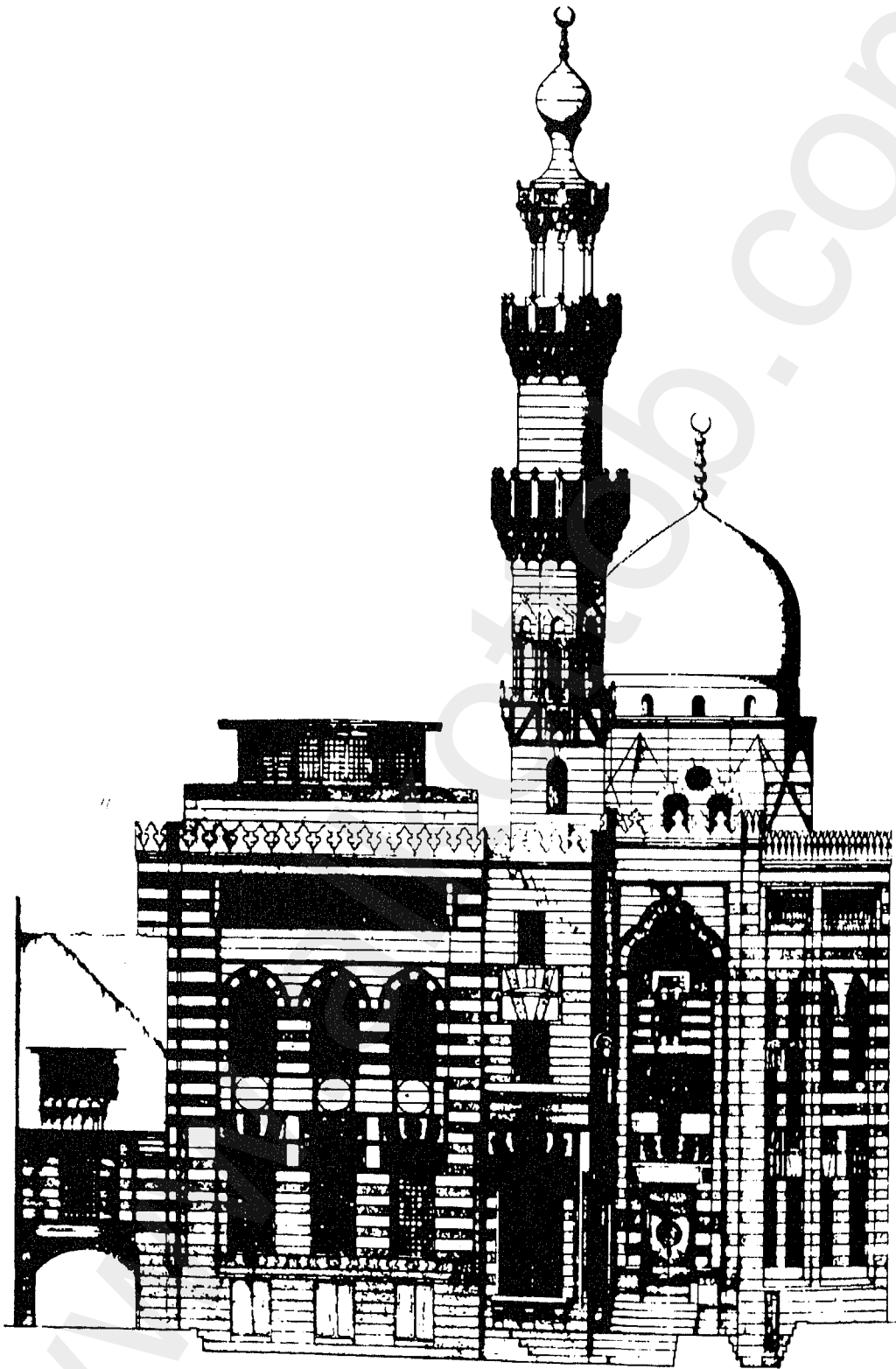


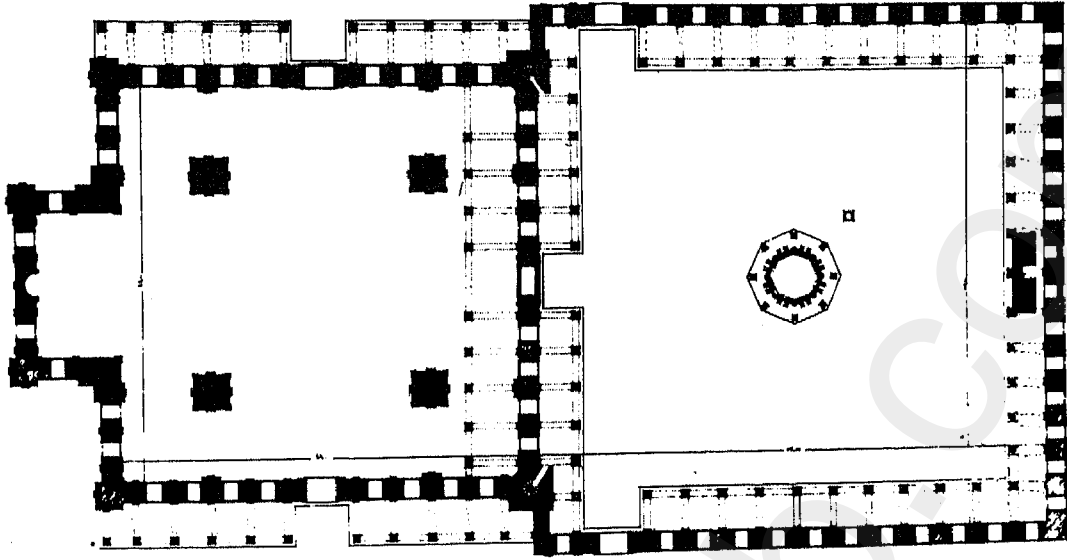
شكل ٤٩ - مسجد السلطان برقوق
 قطاع رأسى يمر بإيوان القبلة ، ويبين
 البائكتين على جانبيه لتوسيع مساحته .
 ويستوعب الانتباه زخارف قبة الضريح
 من الداخل فى كل من نسبها وطريقة
 تصميمها



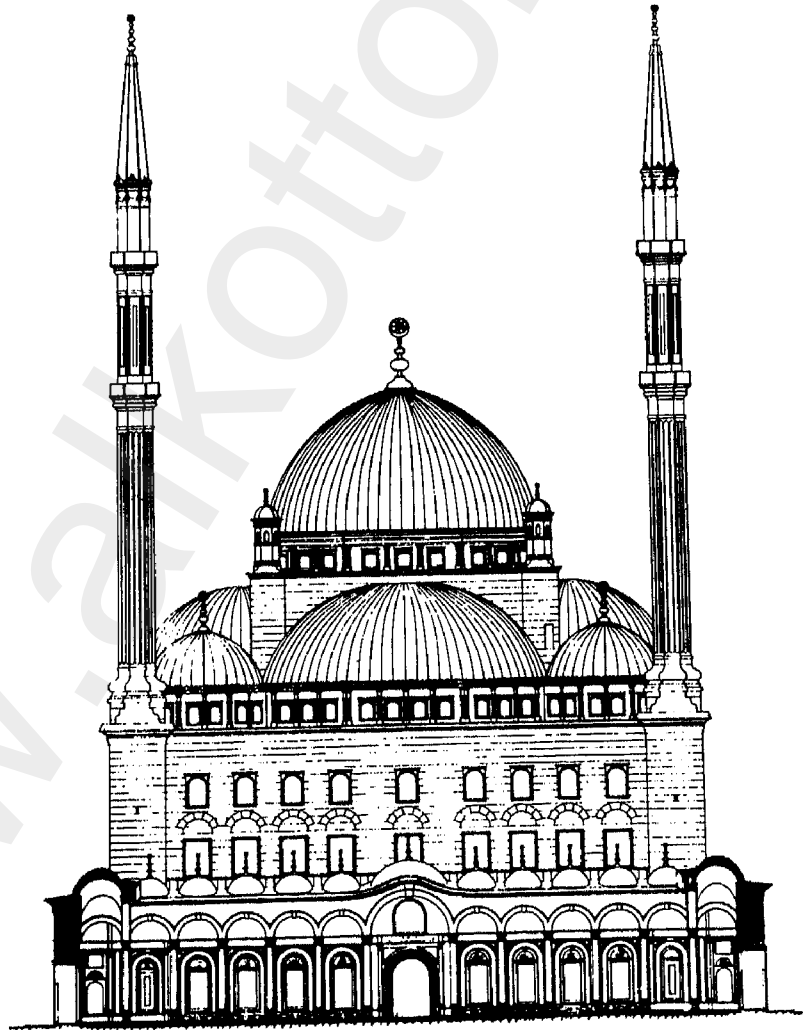
شكل ٥٠ - مسقط أفقى لمسجد قجماس الإسحاقى.عالج المعمارى اختلاف اتجاه القبلة عن تخطيط الشارع عن طريق التلاعب بسمك الجدران حتى تتفق مع تربييع داخل المسجد محترما اتجاه القبلة على الرغم من التعقيد الشديد فى الإنشاء

شكل ٥١ - الواجهة الغربية لمسجد قجماس الإسحاقى

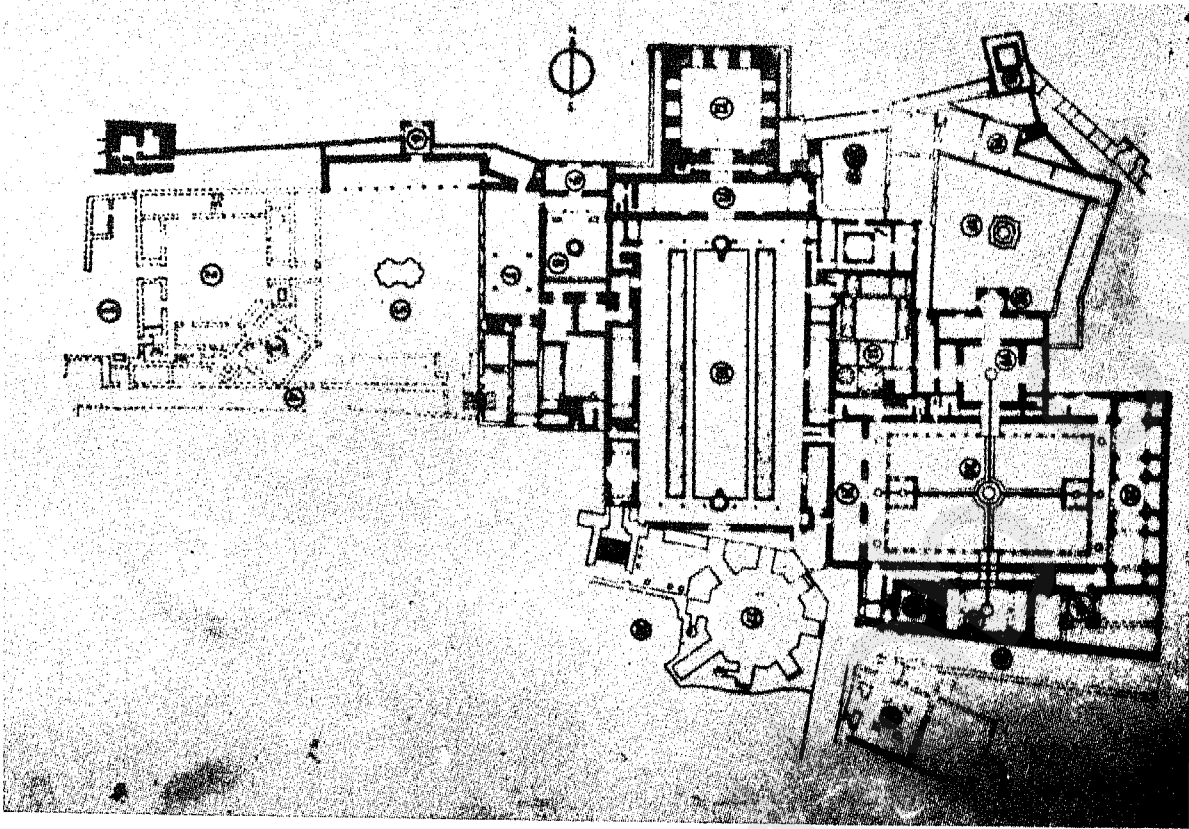




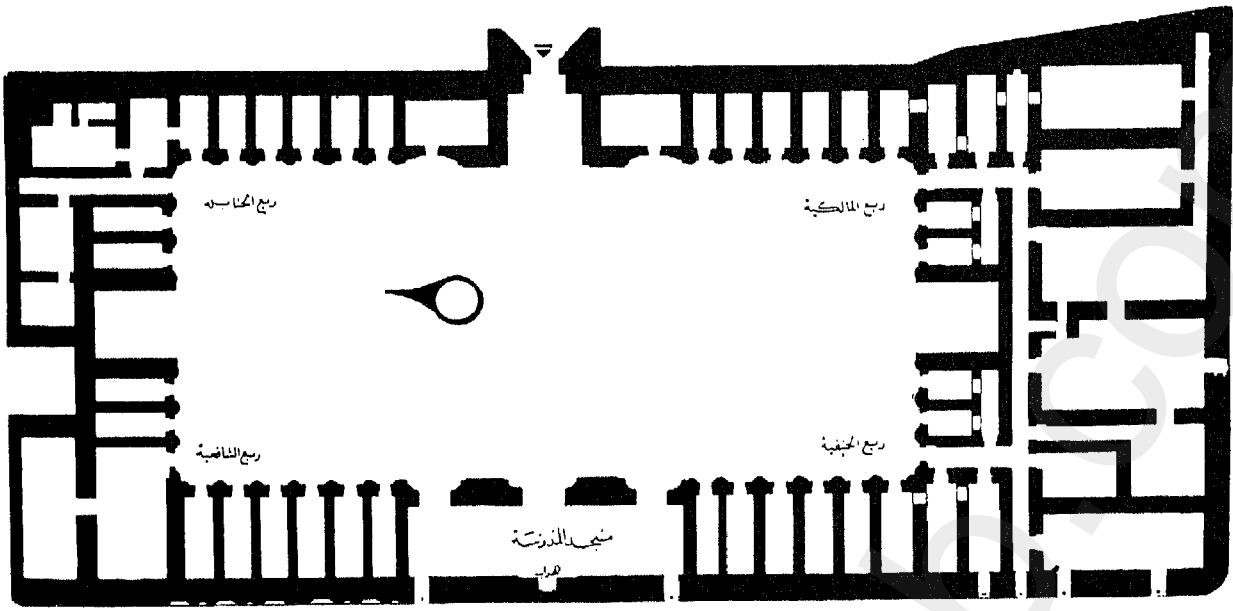
شكل ٥٢ - مسقط أفقى لمسجد محمد
على بالقلعة على الطراز العثماني



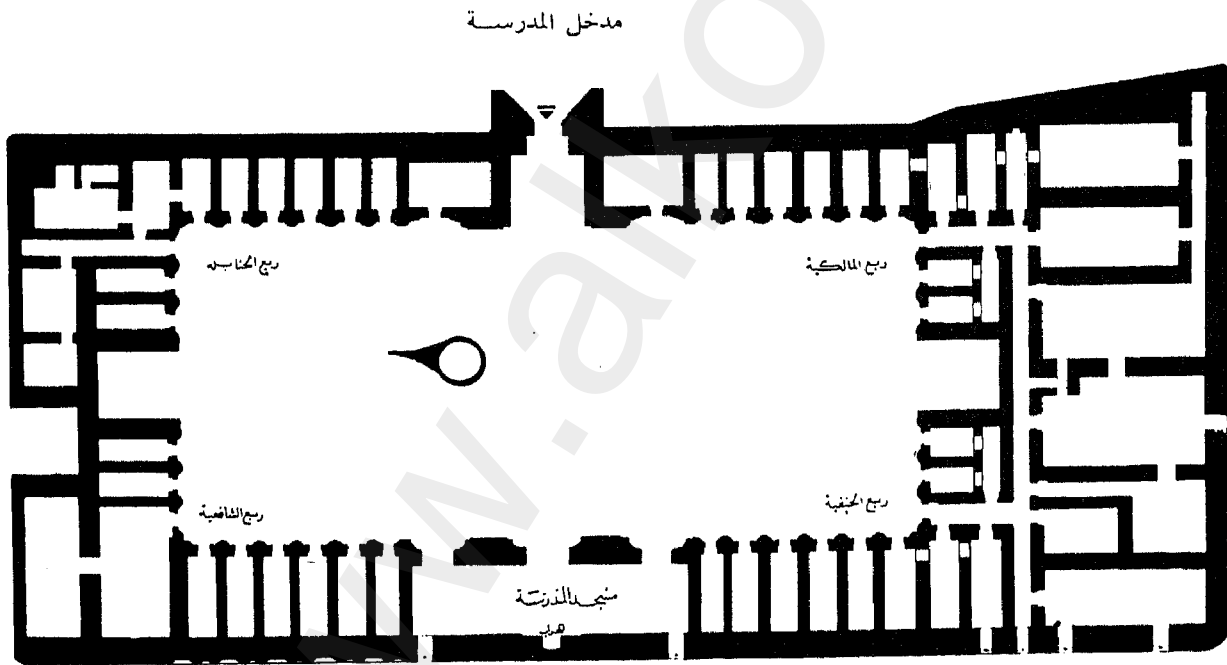
شكل ٥٣ - وجهة مسجد محمد على



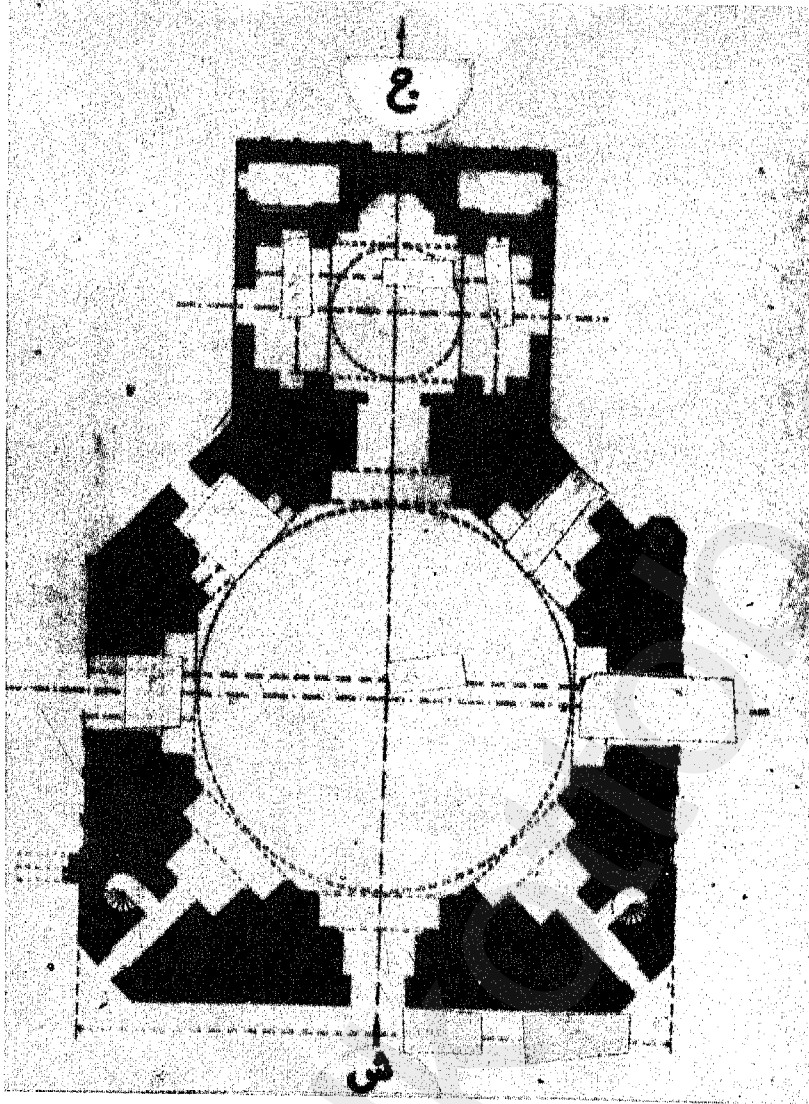
شكل ٥٤ - مسقط أفقى لقصر الحمراء بغرناطة



شكل ٥٥ - مسقط أفقى للطابق الأول من المدرسة المستنصرية.. [بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق]

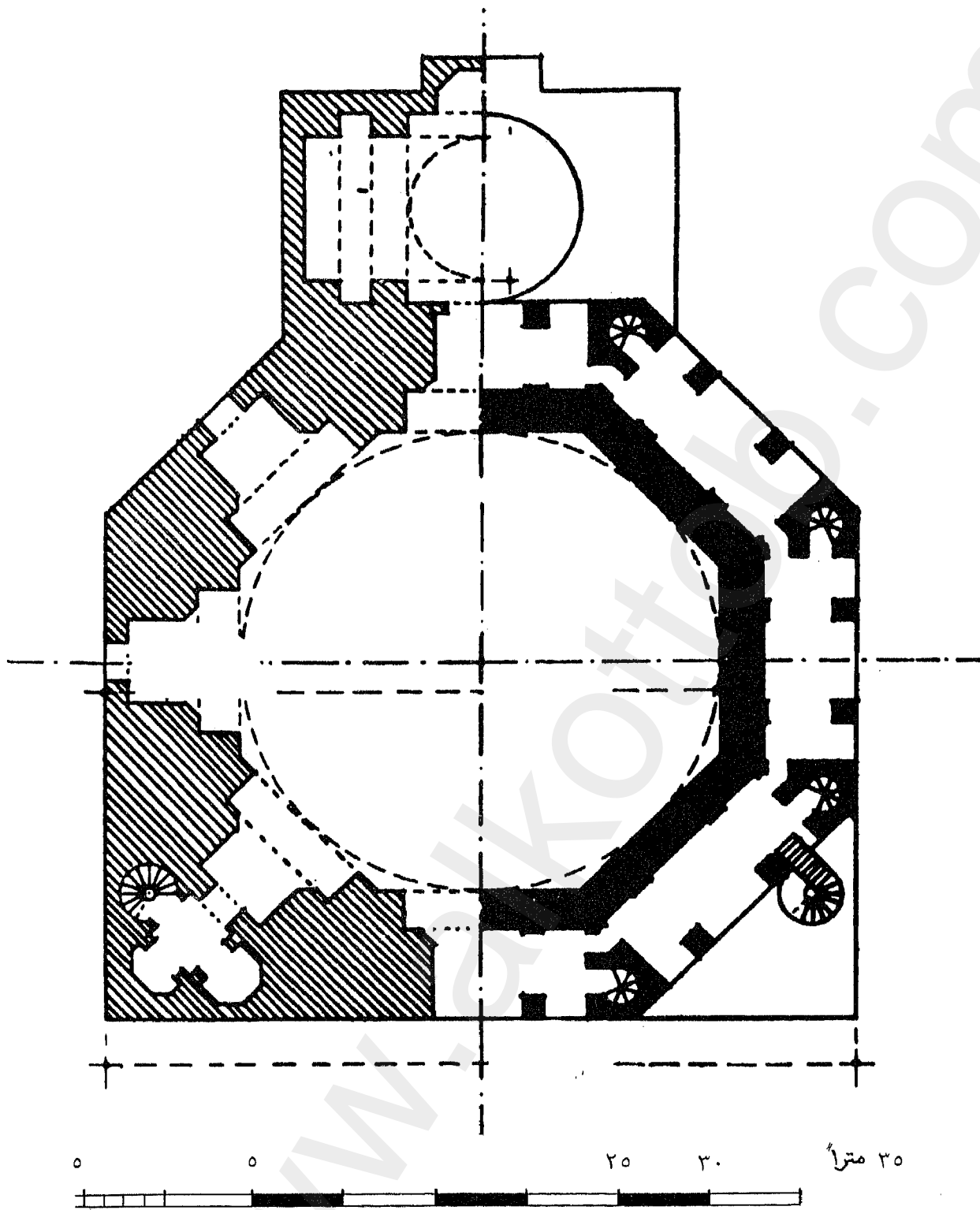


شكل ٥٦ - مسقط أفقى للطابق الثاني من المدرسة المستنصرية

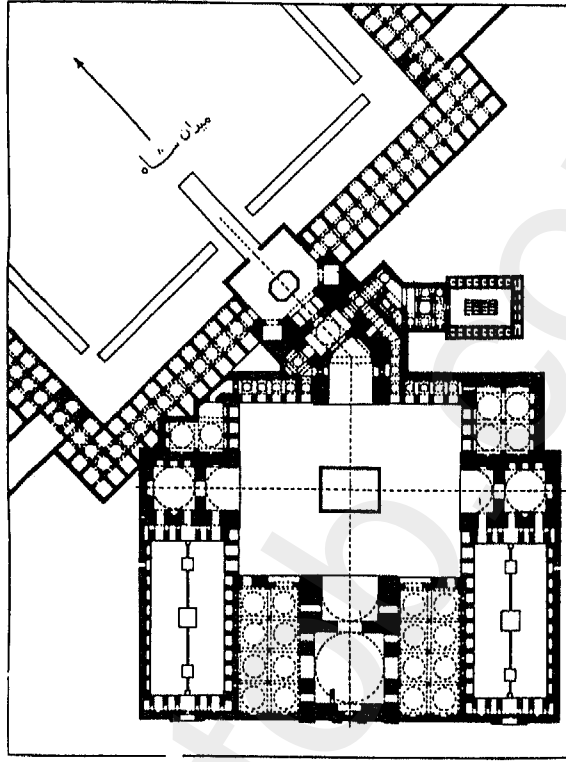


٥ ٢٥ ٣٠ متر

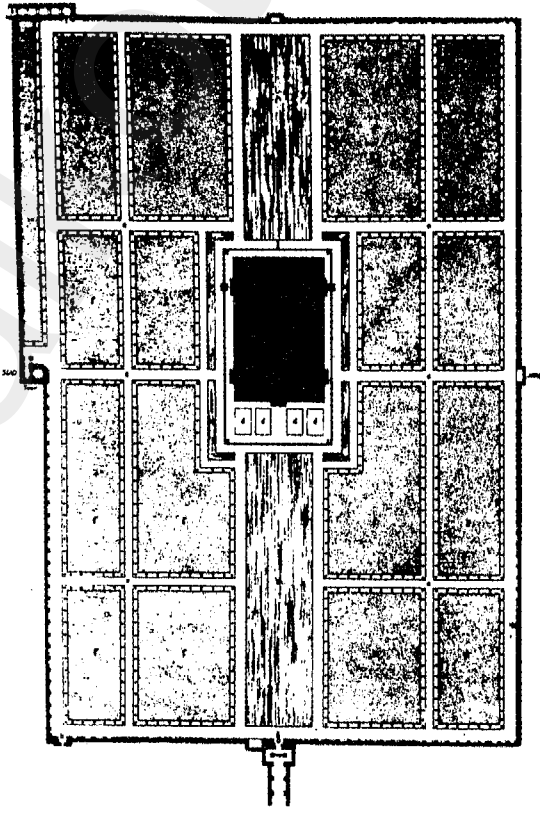
شكل ٥٧ - مسقط أفقي لضريح أولجايتو بالسلطانية



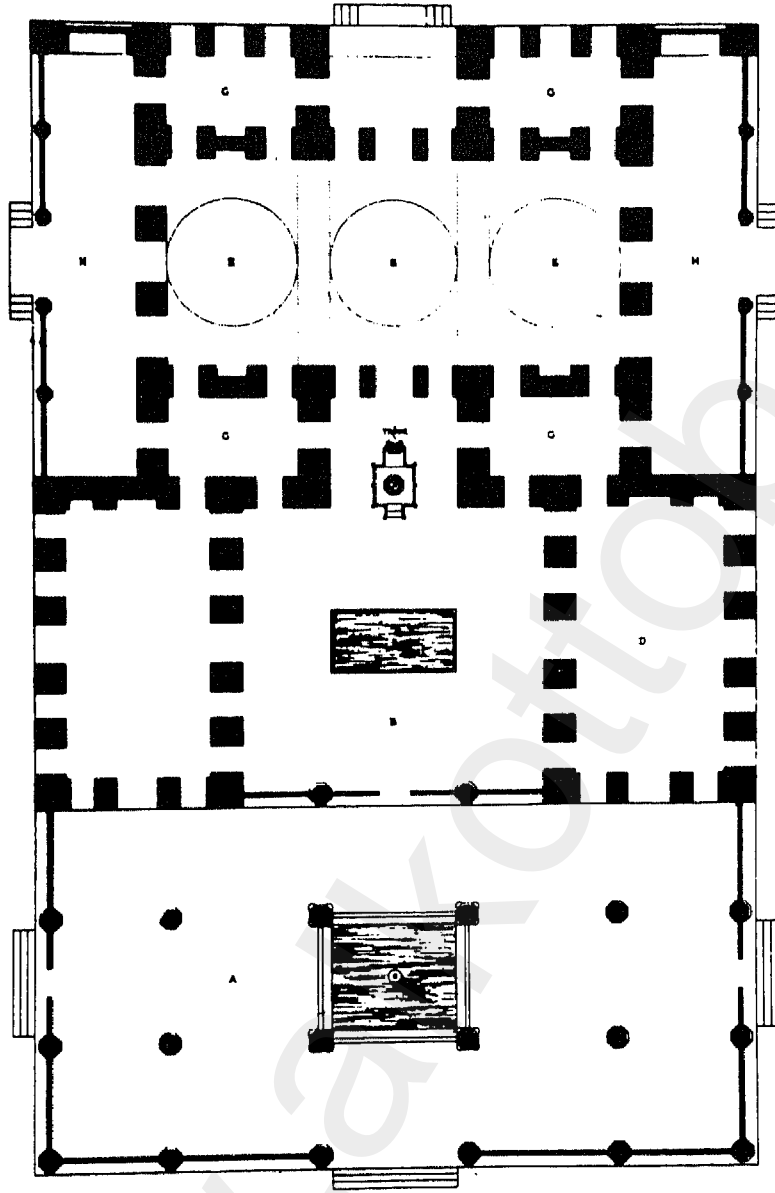
شكل ٥٨ - مسقط أفقى لضريح أولجايتو بالسلطانية



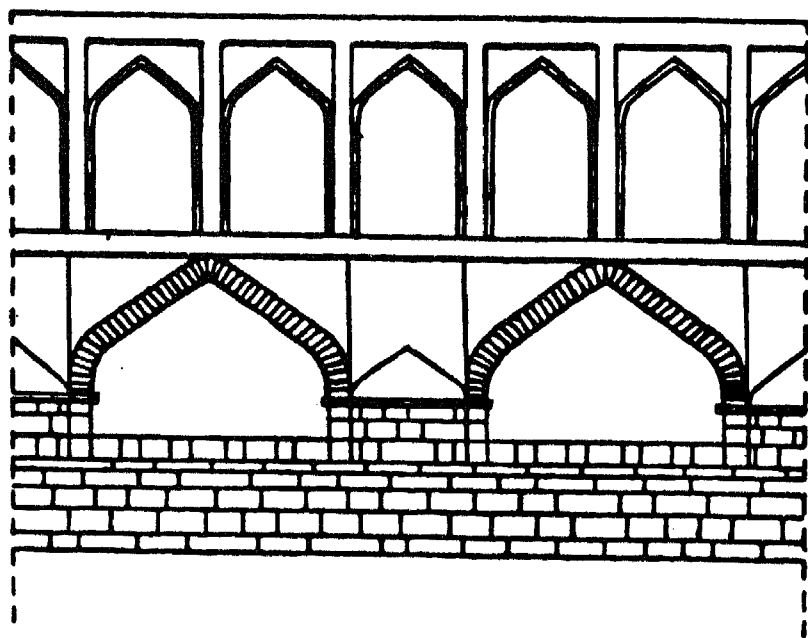
شكل ٥٩ - إصفهان - مسقط أفقى
لمسجد شاه عباس بميدان شاه



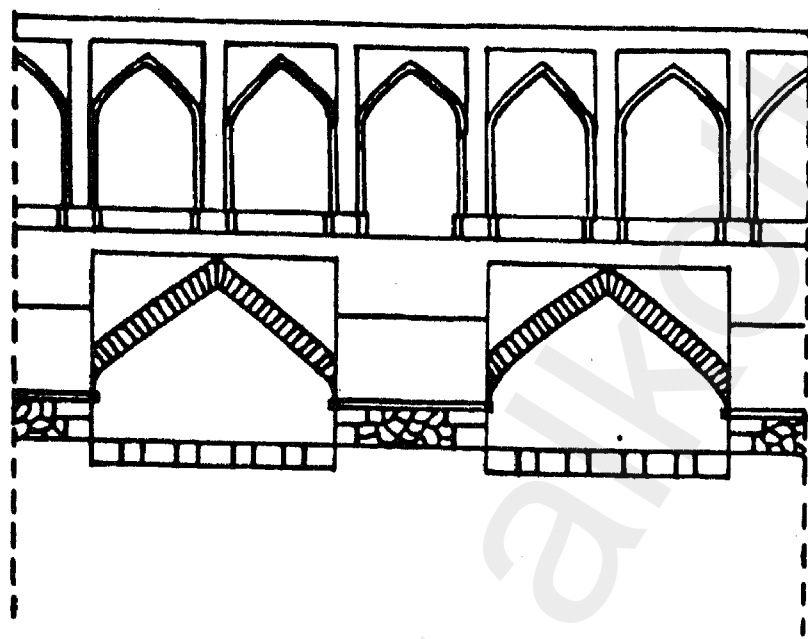
شكل ٦٠ - مسقط أفقى لقصر جهل
سوتون « الأعمدة الأربعة » بإصفهان



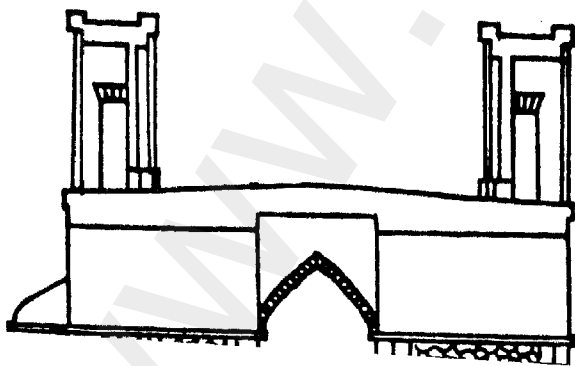
شكل ٦١ - مسقط أفقى لقصر جهل سوتون « الأعمدة الأربعون » بإصفهان



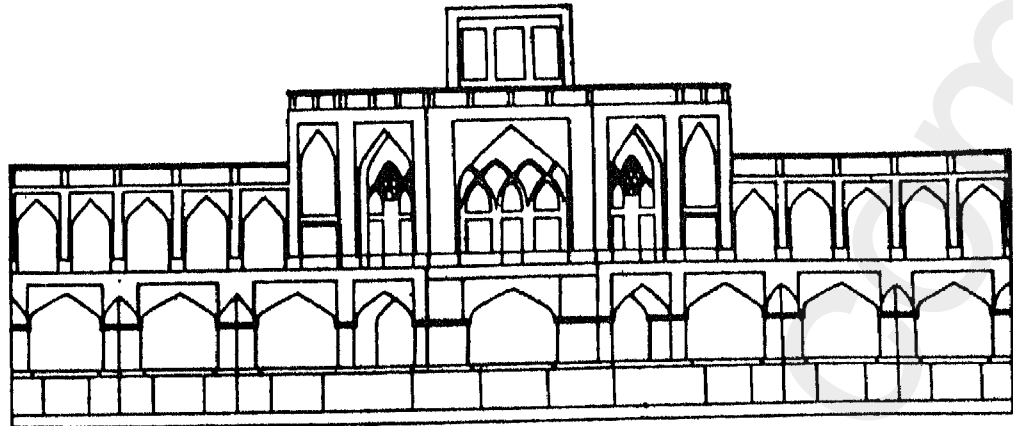
شکل ۶۲-ا - اصفهان : جسر الله وردی
خان . قطاع طولی . الجانب العلوی



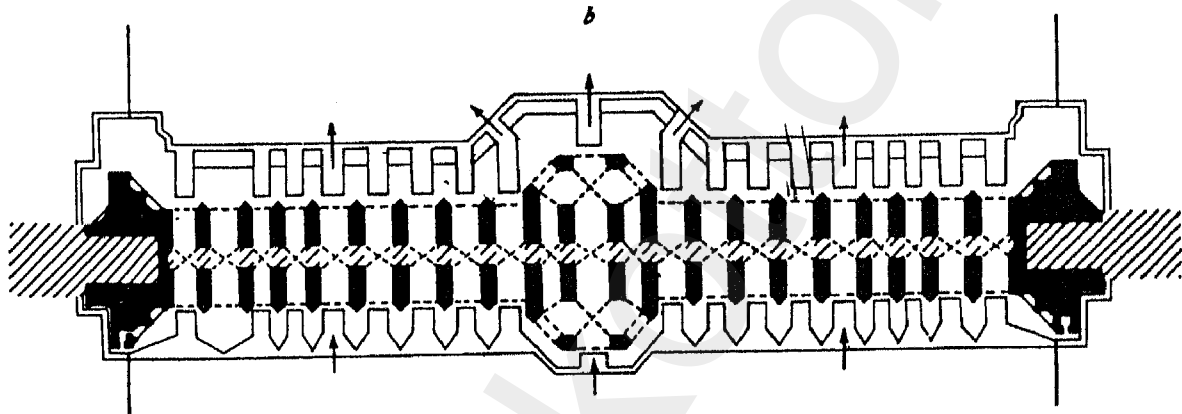
ب - اصفهان : جسر الله وردی خان .
قطاع طولی ، الجانب السفلی



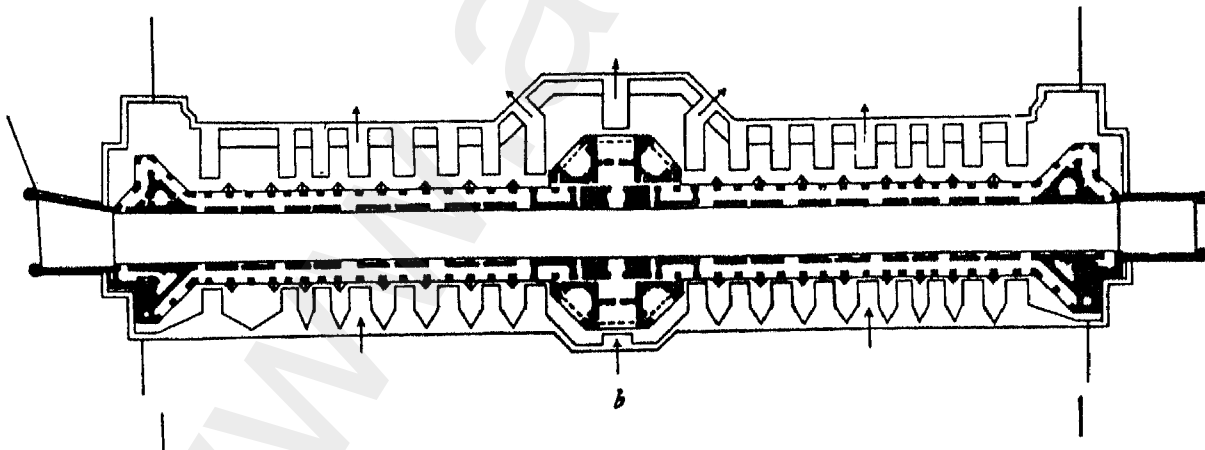
ج - اصفهان : جسر الله وردی خان .
قطاع عرضی



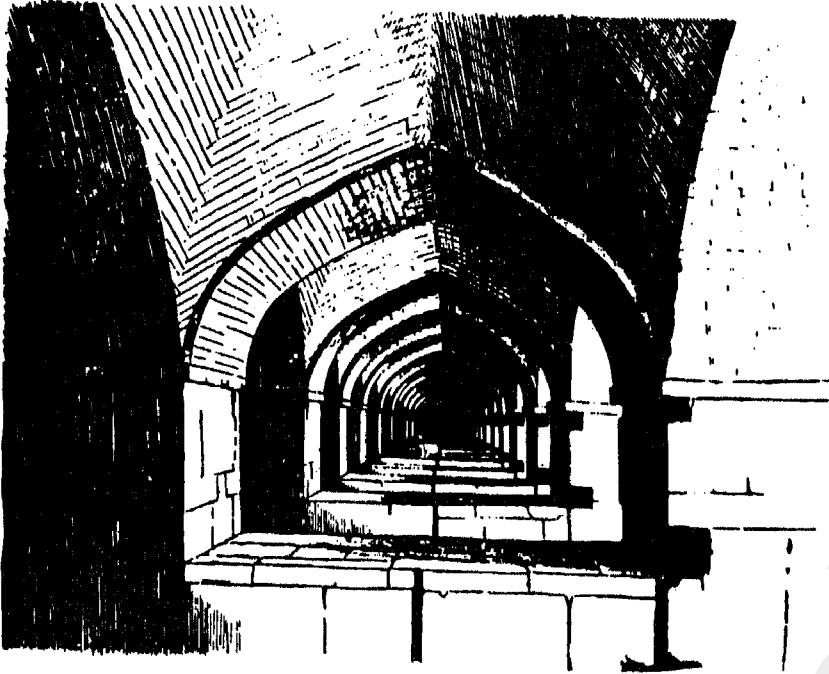
شكل ٦٣ - إصفهان : جسر خواجو . قطاع طولی



ب - إصفهان جسر خواجو . مسقط أفقى للطابق العلوى .

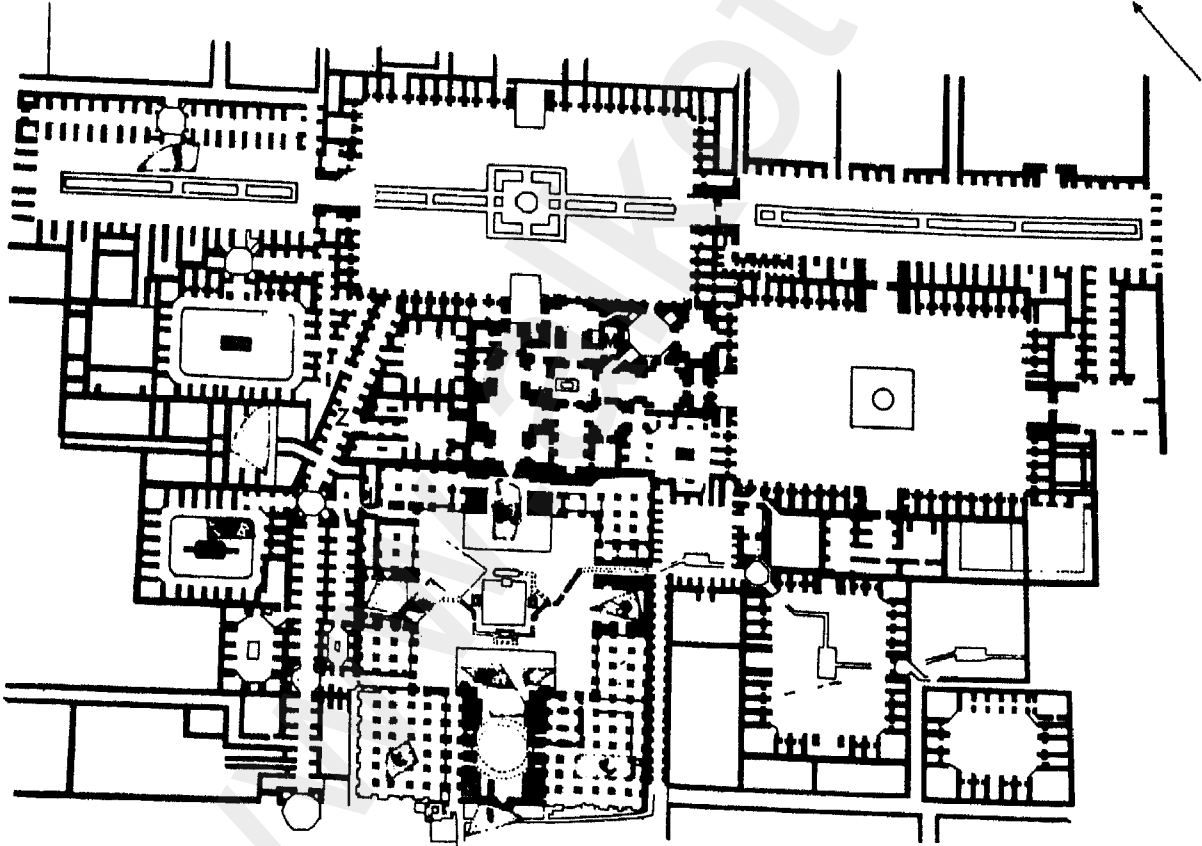


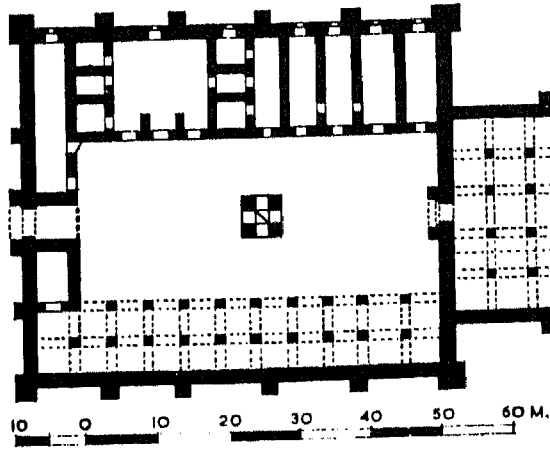
ج - إصفهان : جسر خواجو . مسقط أفقى للطابق السفلى



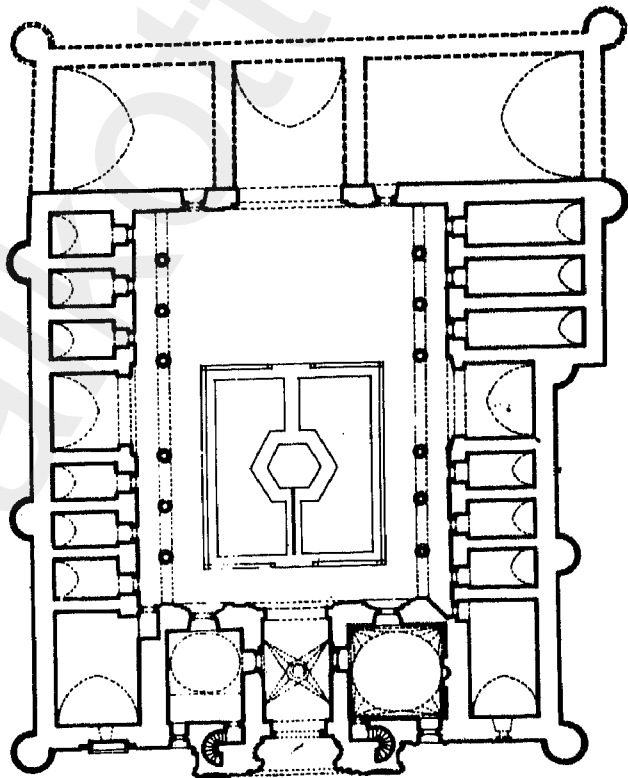
شكل ٦٤ - جسر خواجو . الأقبية
السفلى

شكل ٦٥ - مشهد ضريح الإمام الرضا .
مسقط أفقى

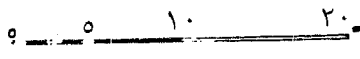




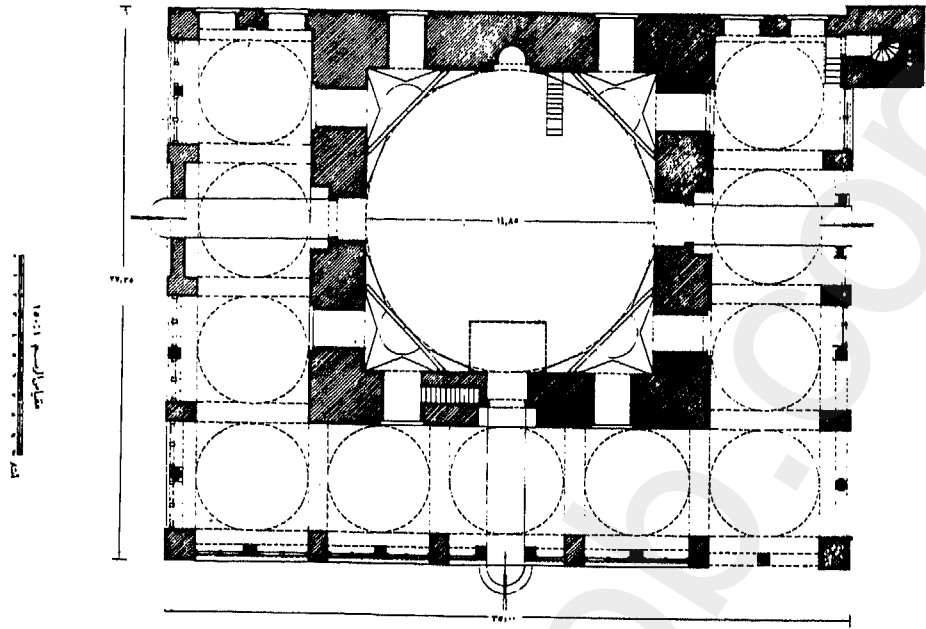
شكل ٦٦ - مسقط أفقي لسلطان خان على طريق قونية - آق سراي



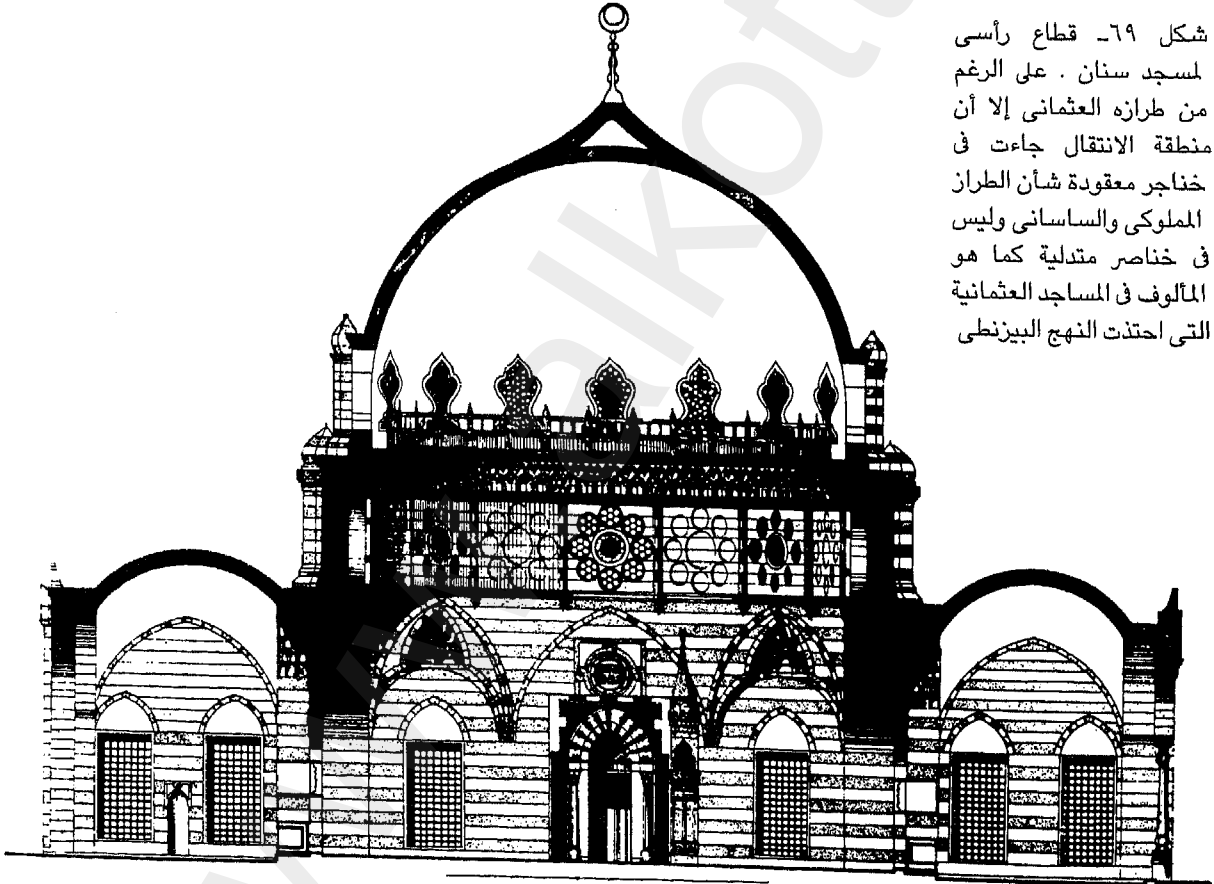
شكل ٦٧ - مسقط أفقي لمدرسة جهوك بسيفاس



شكل ٦٨ - مسقط أفقى
لمسجد سنان باشا
لكى تتحمل الجدران القبة
لجأ المعمارى إلى جعل
الجدران سميكة بدرجة
كبيرة وإن جاءت فى منتهى
البساطة



شكل ٦٩ - قطاع رأسى
لمسجد سنان . على الرغم
من طرازه العثمانى إلا أن
منطقة الانتقال جاءت فى
خناجر معقودة شأن الطراز
الملوكى والساسانى وليس
فى عناصر متدلّية كما هو
المألوف فى المساجد العثمانية
التي احتذت النهج البيزنطى



www.alkottob.com

ثَبُتِ الْهُوَامِشَةُ

www.alkottob.com

www.alkottob.com

مربع ، ونصف قطرها هو نصف ضلع المربع .
١٠ - أنطوان دى سانت إكزوپيرى (١٩٠٠ - ١٩٤٤)
طيار ومؤلف . أحد رواد الطيران عبر الصحارى
والمحيطات ، وألف وقتذاك كتابى (بريد الجنوب)
و(طيران الليل) واشترك فى الحرب العالمية الثانية طياراً
غير أنه فقد فى أثناء إحدى رحلات الاستكشاف . ومن
أهم مؤلفاته «الأمير الصغير» ثم «القلعة» الذى نشر بعد
وفاته ، وهو عبارة عن تأملات فى الصحراء تعد إنجيلا
حديثاً للإنسانية .

١١ - Hierarchy

١٢ - ميكروكوزم .

١٣ - GASTON WIET : Les mosques du Caire .
Librairie Hachette . p. 11.

١٤ - يقصد المعتمد على الخط المستقيم .

١٥ - les Compagnons .

١٦ - HASSAN FATHY : Mosque Architecture .

Paper presented to the Corps of Engineers, U.S.
Army 1977 .

١٧ - فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر
الإسلامية . عصر الولاية صحيفة ٢١٤ .

١٨ - إذا لم تتوفر الأخشاب أو كميرات الحديد
لاستخدامها كأعتاب للفتحات يستعاض عن ذلك ببناء
«عقد» دائرى أو مدبب أو قطعى مكائى أو مخموس . وإذا
كان سمك العقد يساوى سمك الحائط تماما ، فنحن إذا
شيدنا عدة عقود متلاصقة فوق جدارين متوازيين
يتوفر لنا قبو أسطوانى ، ويصبح القبو فى هذه الحالة

١ - حسن فتحى : العمارة العربية بالشرق الأوسط .
محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .
٢ - ترجع الناحية المعمارية إلى التعبير الفنى ، وترجع
الناحية الإنشائية إلى التقنية وهى مجردة خالية من
التعبير ، ولا تتخذ صفة التعبير إلا عندما يستخدمها
المعماري وسيلة للتعبير .

٣ - لهذه الظاهرة شبيهة فى التصوير الصينى لزهرة
البرقوق ، إذ يتكون كأس هذه الزهرة عندما تكون برعماً
من قسمين يعدهما الصينيون رمزاً للثنائية أولانفصال
الأرض عن السماء . وما إن تتفتح زهرة البرقوق حتى
يصبح للكأس ثلاثة أقسام يعدها رمز استكمال
الثالث : الأرض والسماء والإنسان ، أى اتصال الأرض
بالسماء بتفتح الزهرة وإرسال عبرها فى الهواء ، وخلق
الإنسان لكى يشاهد المعجزة مدركاً قدرة الخالق وإبداعه
فى خلقه .

٤ - فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر
الإسلامية . عصر الولاية . صحيفة ١٨٣ ، ٢١٤ .

٥ - انظر المجلد الأول من كتاب تاريخ الفن «العين
تسمع والأذن ترى» [الفن المصرى] لكاتب هذه السطور .
الجزء الأول . صفحة ٤٨٧ لوحة ٢٩٠ أ ، ب . الهيئة
المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .

٦ - Pendentives

٧ - Squinches

٨ - Inscribed circle وهى الدائرة المرسومة حول
مربع ، ونصف قطرها هو نصف قطر المربع .

٩ - Circumscribed وهى الدائرة المرسومة داخل

London 1976. P. 99.

Conscious Planning. - ٣٢

٣٣ - قد يقال أيضاً إن شوارع المدن الأوربية خلال العصور الوسطى كانت تتصف بهذا التعرّج والضيق ، ومردّ هذا ، نفس العوامل الجوية في البلاد الباردة التي تؤدي إلى النتيجة عينها ، لأن سرعة الهواء في المدينة تقل عنها في المساحات المكشوفة ، ومن ثم وُقّت هذه الطرق الضيقة المتعرجة السكان لفتح الرياح الباردة ، كما يسرت لهم دواعى الأمن . ولم تكن المدينة تبنى دفعة واحدة طبقاً لمخطط مسبق بل كانت تنمو باضطراد من الداخل .

Closed Vista. - ٣٤

Focal Point. - ٣٥

HASSAN FATHY : Constancy, Transposition and Change in City design for the Arab City of the Future. Princeton University Press. - ٣٦

٣٧ - أنشئت وكالة الغورى عام ١٥٠٦ م .

MONNERET DE VILLARD : Introduzione - ٣٨
All' Archeologia Islamica, Venice, 1966.

٣٩ - إذا كانت قد استخدمت كقلاع فعلا في العصور المتأخرة فإن ذلك كان وظيفة عارضة .

٤٠ - إذ كان يوفر المبيت والطعام ويقدم خدمات تعين المسافر كتغيير جواده واستبدال حاملى البريد بغيرهم .

٤١ - الطراز هو نقش في خرطوشة فوق باب الجامع أو على جانبيه .

والجامة مساحة منقوشة بيضاوية أو مستديرة في وسط النقوش الإسلامية سواء كانت نقوش معمارية أم على السجاد أم جلدة كتاب .

٤٢ - استخدم الفاطميون فيما بعد الحجر بدلا من الأجر في مبانيهم .

HAMILTON : Khirbat Mafjar . Oxford. - ٤٣
1958 .

٤٤ - انظر «مدينة دمشق» لعبد القادر الريحانى .

دمشق ١٩٦٩ صحيفة ٥٦ و٥٧ .

٤٤ ب - انظر «التصوير الإسلامى الدينى والعربى» .

سقفاً للفراغ الواقع بين الجدارين المتوازيين .

١٩ - هو نوع من الزخارف الهندسية اصطلح على تسميته بالأطباق النجمية ، يتكون من عناصر هندسية منتظمة سواء كانت أشكالاً مضلعة أو دوائر متشابكة .

GASTON WIET : Les Mosquées du Caire - ٢٠
p, 19.

٢١ - أفارم نه شاهناه بنا بر مؤظّم كالا .

GASTON WIET : Les Mosquées du Caire. - ٢٢
Librarie Hachette. p. 23.

UNITY - ٢٣

٢٤ - باستثناء مبانى شمال سوريا حيث استقرت التقاليد المعمارية الموروثة عن العصور السابقة .

٢٥ - Romanesque كانت العمارة الرومانسكية خلال مراحل تكوينها في العصور الوسطى وتطورها المشبعة بالكثير من عناصر الحضارة النورماندية وليدة التزاوج بين روح الفايكنج الوثنية الجلفة ومخلفات امبراطورية شارلمان المسيحية الممزّقة ذات المعالم «الغالية» الفرنسية ، وكان اهتمام هذه العمارة بالناحية الإنشائية أكثر من اهتمامها بالناحية الزخرفية [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية « م . م . م . ث » لكاتب هذه السطور . لونجمان ١٩٩٠]

Greek Order - ٢٦

Cruciform. - ٢٧

٢٨ - بنى مسجد على شاه في تبريز في عهد أبى سعيد أحد سلاطين الإيلخانات ١٣١٦ - ١٣٣٥ ، وكان يعد أعظم بناء في إيران قبل العصر التيمورى .

PANOFSKY : Gothic Architecture and Scholasticism. - ٢٩

٣٠ - القيسارية هي منشأة تجارية بها شوارع ضيقة لنوع معين من التجارة ، ولها مثل في الوقت الحاضر في قسبة رضوان قرب مسجد الصالح طلائع عند باب زويلة .

OLEG GRABAR : Cities and Citizens - ٣١

"World of Islam." Thames and Hudson.

٥٤ - لم أعن كثيراً بالترفة بين لفظي المسجد والجامع ، وإن كان الفارق بينهما يكمن كما هو شائع الآن في أن المسجد هو المكان المخصص للصلاة في حين يشمل لفظ الجامع البناء كله بملحقاته العديدة التي تشمل الصحن والميضأة وما إليها ، على أن الدكتورة سعاد ماهر تشير في كتابها القيم «مساجد مصر وأولياؤها الصالحون» (ص ٣١)) إلى أن الجامع هو المسجد الذي تؤدي فيه الجماعة صلاة الجمعة ولذا عرف بالجامع . ولما تأسست الدولة الأموية أصبح المسجد الجامع يمثل ظاهرة سياسية على جانب كبير من الأهمية ، فقد كان على كل أمير أو عامل من عمال الأقاليم إقامة مسجد جامع يمثل مسجد الدولة الرسمي .

٥٥ - POPE : Survey of Persian Art.

٥٦ - الباروك في العمارة هو الطراز الذي خرجت فيه بعض العناصر المعمارية والزخرفية الكلاسيكية عن استخداماتها الأصلية في تحرر كبير ، وهو طراز ظهر في أواخر عصر النهضة متحرراً أشد التحرر من القواعد الكلاسيكية ، مسرفاً في استخدام الأشكال ذات الخطوط المنحنية وفي استخدام العناصر الإنشائية في غير مواضعها لأغراض زخرفية مضحياً بالمنطق الإنشائي في سبيل الناحية الزخرفية الشكلية ، كما يحدث عند كسر الواجهات المثلثة التي تعلو النوافذ كي تنهياً الفرصة لإتقان عناصر خرفية .

٥٧ - Arabesque تسمية أطلقها الغربيون على فن العرب الأصل المتصل بالترقين الزخرفي ، وهو الإجابة في استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة . وانطلاقاً من هذا المفهوم صار لفظ «أرابيسك» يطلق بصفة عامة على الخط الرشيق المتأود المتسق المنعم [م. م. م. ث] .

٥٨ - GASTON WIET : Les Mosquées du Caire. Librarie Hachette p. 25.

٥٩ - ترجعان إلى عصر السلطان مسعود الثالث ١٠٨٩ - ١١١٥ وبهرام شاه ١١١٧ - ١١٤٩ .

الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن . لكاتب هذه السطور . ص ٢٦٨ إلى ٢٨٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .

٤٥ - مثل حمامات قصر الإمبراطور الروماني ديوقليسيان في «بياتزا أرميرينا» بجزيرة صقلية .

٤٦ - يعتقد كريزويل أن القصر قد شيد في مستهل العصر العباسي عام ٧٧٥ - ٧٧٦م بواسطة عيسى بن موسى ابن أخ السفاح والمنصور وولى عهد الأخير في الخلافة حين ولى الكوفة من قبل المنصور . وبعد أن ضاق ذرعاً بدسائس المنصور وتأميره انسحب من الحياة السياسية وأثر التفرغ لحياته الخاصة وإدارة ممتلكاته .

٤٧ - تفادى المعمارى بهذا الأسلوب الالتجاء إلى الارتفاع الشاهق والضغوط الجانبية الكبيرة التي يلجأ إليها المعمارى حين يستخدم قبواً واحداً - مثل طاق كسرى بطيسفون - أوقبة واحدة .

٤٨ - انظر التفصيل في فصل عمارة المنازل وبيوت السكنى .

٤٩ - Arab : RICHARD ETTINGHAUSEN .

Painting. Albert Skira 1962 .

٥٠ - انظر «مدينة دمشق» لعبد القادر الريحاني ، صحيفة ١٩٥ - ١٩٩ .

٥١ - HASSAN FATHY : The Arab House in the

Urban Setting . University of Essex. Carreras Arab Lecture, 1970 . London .

* حسن فتحي : القاعة العربية في المنازل القاهرية . من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة . مارس - أبريل ١٩٦٩ - ألفية القاهرة . وزارة الثقافة . مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ .

٥٢ ١ - فريد شافعى : العمارة العربية في مصر

الإسلامية . عصر الولاية صحيفة ١٨٤ .

٥٢ ب - «مدينة دمشق» لعبد القادر الريحاني .

صحيفة ١٦٨ - ١٧٨ .

٥٣ - Hassan Fathy : MOSQUE Architecture

- ٧٨ - الكوميديا الإلهية لدانتى . النشيد ٢٧ (١٣٩) -
 (١٤٠) . ترجمة حسن عثمان . دار المعارف
 ٧٩ - لم تكن مساحته تتجاوز ٢٥ × ١٥ متراً .
 ٨٠ - يبلغ طول كل ضلع حوالى ١٢٠ متراً .
 ٨١ - يبلغ طوله حوالى ٩٢ متراً .
 ٨٢ - ترتفع قاعدتها حوالى ٧٠م أمتار عن سطح
 الأرض . بعرض متوسطه ١٨٠ متراً وارتفاع ٣٠
 متراً .
 ٨٣ - تبلغ مساحة الصحن المسقوف ٧٣٥ متراً
 عرضاً و ٣٦٨ متراً عمقاً .
 ٨٤ - يتراوح قطر العمود بين ٣٥ ، ٤٣ سنتيمتراً .
 ٨٥ - المجاز : الممر . والمدادة : مكعب من البناء
 ارتفاعها نصف متر تقريباً .
 ٨٦ - الطرفة : قطعة من الحجر على غرار القطع
 المستعملة فى الأرضفة . والقرمة أو الطبلية : قطعة سميكة
 من الخشب .
 ٨٧ - تتمثل الإضافات التى تمت بعد العصر الفاطمى
 فى :
 * المدرسة الطيرسية وتقع على يمين الداخل ، وقد
 بناها الأمير علاء الدين طيرسى الخازندارى عام
 ١٣٠٩م وجددها عبد الرحمن كتحدا (١٧٥٣) م .
 * المدرسة الأقبغاوية وتقع على يسار الداخل ، وقد
 بناها الأمير علاء الدين أقبغا عبد الواحد سنة ١٣٤٠ م ،
 وكان مشرفاً على العمائر فى عهد الناصر محمد بن
 قلاوون ، وبنى لها مؤذنة من الحجر ، وتحولت هذه
 المدرسة إلى مكتبة الأزهر الحالية .
 * المدرسة الجهرية فى الطرف الشمالى الشرقى عند
 باب السر للجامع الأزهر أنشأها جوهر القنقباى المتوفى
 عام ١٤٤٠م .
 * وقد جرت العادة بأنه كان لكل مسجد أو قصر أو
 منزل باب خلفى صغير أطلق عليه اسم باب السر ، وكان
 يستعمل فى حالة الرغبة فى الدخول خفية .
 * هدم السلطان قايتباى الباب المغربى الواقع بين

- ٦٠ - Corbelling سلسلة أطناف تتكون من أجزاء
 حجرية أو خشبية ناتئة من جدار داعم لشئء فوقه .
 ٦١ - يعدّ مطبخ العجمى من نماذج القصور الأيوبية
 التى ترجع إلى أواخر القرن الثانى عشر .
 ٦٢ - على عكس ما هو متبع فى استخدام صفوف
 الرخام المختلف الألوان فى عمارة الكاتدرائيات الإيطالية
 من عصر النهضة مثل فلورنسا وبيزا وبيينا .
 ٦٣ - Joggled Joints .
 ٦٤ - Articulation .
 ٦٥ - ربما كان سبب اندثار تلك المدارس أنها كانت
 تمول من قبل الدولة وتعرضت بسبب ذلك على مارجحه
 الباحث جورج مقدسى لأزمات اقتصادية ومالية عنيفة
 للنزاع المستمر بين سلطات الدولة والشيوخ الذين تولوا
 التدريس بها .
 ٦٦ - ANDRÉ GODARD : The Art of Iran pp. 287-291.
 ٦٧ - CRESWELL : Architecture of Egypt Vol, 1 p. 105
 ٦٨ - نفس المرجع ص ١٢٠ .
 ٦٩ - نفس المرجع ص ١٢٨ .
 ٧٠ - نفس المرجع ص ١٢٠ .
 ٧١ - نفس المرجع ص ١٣٢ .
 ٧٢ - نفس المرجع ص ١٢٩ .
 ٧٣ - ANDRÉ GODARD : Origine de la Madra-
 sa, de la Mosquée et du Caravan Serail a quatre
 Iwans, Ars Islamica 15 - 16 : 1 - 9 .
 ٧٤ - APTULLA Kuran : The Mosque in the
 early Ottoman Architecture p. 73.
 ٧٥ - سورة الحاقة الآية ١٧ .
 ٧٦ - CHRISTEL KESSLER : The Carved
 Masonry Domes of Mediaval Cairo.
 A. U. C. Press. 1979 .
 ٧٧ - ERNST GRUBE : Islamic Architecture

الحالة تتعرض السلسلة لجهود الشد فقط إذ تشد كل حلقة من حلقات السلسلة بعضها بعضاً . فإذا قلبنا هذا المنحنى إلى أعلى وشيد القبو على هذا المنحنى لانقلب الوضع وتحولت كل جهود الشد إلى جهود ضغط حيث يضغط كل حجر على ما يجاوره من حجر بدلاً من شد كل حلقة من حلقات السلسلة لما يجاورها من حلقات .

٩٤ - قطرها ٢١ متراً وارتفاعها ٥٢ متراً .

٩٥ - أى عشرة أمتار .

٩٦ - تعرف محلياً باسم بادجير .

٩٧ - شيده عام ١٣٥٩ أمين الدين مرجان حاكم

بغداد في عهد السلطان أويس الجلائرى .

٩٨ - جُدد بناء هذه المدرسة مرارا ولم يبق منها

سوى باب ومئذنة .

٩٩ - يبلغ ارتفاع سقف البهو ١٤ متراً .

١٠٠ - ٢٩٫٧٢ متراً × ١٠٫٧٠ أمتار .

١٠١ - بعد أن انتهى أبو جعفر المنصور العباسى من

بناء بغداد شيد مقبرة قریش دفن فيها الإمامين موسى

الكاظم وحفيده محمد الجواد الكاظم وعبد الله بن أحمد

بن حنبل .

١٠٢ - يبلغ طول الصحن ٣٧٠ متراً بعرض ٣٥٠

متراً .

١٠٣ - يبلغ طول البناء ٢٣٠ متراً بعرض ١٥٠ متراً .

١٠٤ - أقامتها في حلب سنة ١٢٣٥ أرملة الظاهر

غازى المدعوة «ضيفة خاتون» .

١٠٥ - نسبة إلى سلجوق وهو زعيم تركمانى ظهر

في النصف الثانى من القرن العاشر : وهم ثلاثة فروع ،

فرع إيران والكرمان وآسيا الصغرى . وقد تغلغل

السلجوقيون في مصاف الجيوش الإسلامية وخدموا

الخلفاء العباسيين في آسيا وناصروا أهل السنة على

الشيعة ، ثم قبضوا على زمام الأمر وكان زعيمهم طغرل

بك من الفرع الإيراني ، وأبلى السلجوقيون بلاء حسناً في

الحروب الصليبية ، وانقرضت دولتهم في إيران عند

ظهور الدولة الخوارزمية ، وسقطت في بلاد الكرمان

الطيرسية والأقباغوية وجدده وأقام على يمينه منارة رشيقية عام ١٤٦٨ ، كما أضاف دورة للمياه . ويكتسى الباب بالنقوش والكتابات الكوفية المزخرفة ، وتشتمخ المنارة في رشاقة شأن منارات قايتباى كلها ، وتتكون من ثلاثة طوابق ، وتتميز بدقة الصناعة وجمال التناسب ، كما تكسوها نقوش وكتابات كوفية ونسخية .

* أمر السلطان الغورى ببناء منارة للجامع عام

١٥١٠ وهى المنارة العالية ذات البصلتين «الرأس

المزدوج» ، وامتازت بتكفيت طابقها الثانى بالقاشانى

كما امتازت بوجود سلمين فيما بين الطابقين الأول

والثانى لا يرى أحدهما زميله .

* ولعل أهم الزيادات التى طرأت على مساحة الجامع

كانت فى أيام عبد الرحمن كتحدا عام ١٧٥٣ وهى الزيادة

خلف المحراب القديم ، كما أنه جمع بين الأقباغوية

والطيرسية بواسطة باب كبير ذى فتحتين عليه زخارف

بديعة ، ويشرف على ميدان الأزهر .

* أضيفت للجامع بعد ذلك وعلى مرّ السنين عدة

أروقة للمذاهب المختلفة ولأبناء مصر والبلاد الإسلامية .

٨٨ - تبلغ مساحته ٢٢٫٥ متراً × ١٧ متراً .

٨٩ - يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه عشرة أمتار .

٩٠ - Spandrel هى التوشيحة أو الكوشة أو الشكل

المثلث على جانبي أسفل العتبة الأفقية الموجودة فوقه .

٩١ - الدركاة هى الجزء الواقع بين خط تنظيم

الشارع وخط تنظيم مبنى بيت الصلاة فى اتجاه القبلة ،

وهو الجزء الذى يمكن للمعمارى أن يعدل فيه انحراف

الشارع عن اتجاه القبلة بالطرق المعمارية ، فإن كان ثمة

غرف فى الدركاة فلا ضير من أن تكون غير متعامدة

الأضلاع .

٩٢ - سعيد عبد الفتاح عاشور : مصر فى دولة

المماليك البحريةية .

٩٣ - إذا أمسكنا بسلسلة من طرفيها لاتخذت الشكل

المنحنى كالمقطع المكافئ وهو ما يسمى بالمنحنى السلسلى

لأنه مترتب على الشكل الذى تأخذه السلسلة . وفى هذه

- ١١٤ - اصطلاح التشكيليون على أن اللون الأزرق المتألق هو أجمل مقابل للون الذهبى .
- ١١٥ - تبلغ مساحة الصحن ٥٥ متراً × ٤٥ متراً .
- ١١٦ - شيده بالأناضول الوسطى سنة ١٢٢٨ حاكم ينتمى إلى أسرة من صغريات الأسر الحاكمة (الأسرة المنجوجيقية).
- ١١٧ - أقيمت فى الأناضول سنة ١٢٥١ - ١٢٥٢ (وتعرف باسم «المدرسة القارا تائية الكبيرة») على يد الأمير قاراتاى الذى كان وزيراً ومستشاراً لعدد من السلاطين السلاجقة .
- ١١٨ - بنيت فى نقدى (بالأناضول الوسطى) عام ١٣١٢ .
- ١١٩ - أقيم على مقربة من «آق سراى» فى الأناضول الوسطى ، فى سنة ١٢٢٩ - ١٢٣٠ وتم ترميمه بعد تاريخ بنائه بخمسين سنة .
- ١٢٠ - مثل «رباط قارون» على مقربة من سارة على سبيل المثال ، وهو بناء لا يحمل تاريخ إنشائه ، ومن المحتمل أن يكون قد بنى فى عصر الإيلخانات .
- ١٢١ - بناها بسيفاس بالأناضول الوسطى عام ١٢٧١ الوزير السلجوقى فخر الدين على .

- تحت وطأة المغول ، أما فى آسيا الصغرى فنشأت منها دولة بنى عثمان .
- ١٠٦ - ما يطلق عليه باللغة الدارجة جهود الرفس الجانبي فى كلا الاتجاهين الطولى والعرضى .
- ١٠٧ - خشب التيك .
- ١٠٨ - يبلغ عرضه من الداخل ٢٤٠٥ متراً ، كما يبلغ سمك الجدار عند مستوى الأرض حوالى سبعة أمتار حتى يصل العرض الكلى للمبنى إلى حوالى ٣٩ متراً .
- ١٠٩ - يبلغ باع القبة أربعة وعشرين متراً ونصفاً .
- ١١٠ - يبلغ ارتفاع البرج بما فى ذلك السقف المخروطى ثلاثة أضعاف القطر ، أى بما يزيد قليلاً عن ٥١ متراً .
- ١١١ - انظر «التصوير الإسلامى الفارسى والتركى» . الجزء السادس من «تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى» لكاتب هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨١ .
- ١١٢ - المشهد هو المكان الذى يدفن فيه الشهيد ويعرف أحياناً بالمزار .
- ١١٣ - التيموريون هم بنو تيمور لىك الذين تولوا الملك فى فارس وآسيا فى القرن ١٥ ، أعظمهم ميرانشاه فى المملكة الغربية وشاه رخ فى المملكة الشرقية .

ثَبَّتِ الْمَرْجِعَ

www.alkottob.com

www.alkottob.com

المراجع العربية

- ١٠ - حسين مؤنس : رحلة الأندلس - حديث الفردوس الموعود . الشركة العربية للطباعة والنشر . ١٩٦٣ .
- ١١ - عبد القادر الريحاني : مدينة دمشق ١٩٦٩ .
- ١٢ - علي محمد مهدي : الأحيض . مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام العراقية . مديرية الآثار العامة ببغداد . ١٩٦٩ .
- ١٣ - فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية . عصر الولاية . المجلد الأول . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٠ .
- ١٤ - سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون . دار المعارف . ١٩٧١ .
- ١٥ - كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر . الألف كتاب رقم ٢٥٣ .
- ١٦ - مانويل جوميث مورينو : الفن الإسلامي في إسبانيا . ترجمة الدكتور لطفى عبد البديع والدكتور جمال محرز . الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٨ .
- ١٧ - محمد صبرى شهاب ، محمد علي نمازي ، ك. أ. س. كريزويل ، محمد عبد الفتاح وآخرون فنيين : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية إلى سنة ١٣٦٥ هـ (٦٤١ م - ١٩٤٦ م) . طبع مصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ . تصدير كريزويل سنة ١٩٥٤ جزء أول وجزء ثانى .
- ١٨ - يحيى الخشاب : نظام الملك والمدارس النظامية . مستل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية العدد الخامس ١٩٧٥ .
- ١ - ابن دقماق : كتاب الانتصار بواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع . المطبعة الأميرية ببولاق عام ١٣٠٩ هـ .
- ٢ - أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها - المدخل . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .
- ٣ - أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها - الجزء الأول . العصر الفاطمى . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- ٤ - أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثانى . العصر الأيوبي .
- ٥ - أحمد فكرى : المسجد الجامع بالقيروان . دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .
- ٦ - السيد محمود عبد العزيز : المآذن المصرية . نظرة عامة عن أصلها وتطورها منذ الفتح العربى حتى الفتح العثمانى . وزارة الثقافة والإرشاد القومى . القاهرة ١٩٥٩ .
- ٧ - ثروت عكاشة : التصوير الإسلامى الدينى والعربى . الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .
- ٨ - حسن فتحى : العمارة العربية الحضريّة بالشرق الأوسط . محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .
- ٩ - حسن فتحى : القاعة العربية فى المنازل القاهريّة: تطورها وبعض الاستعمالات الجديدة لمبادئ تصميمها . من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة . ألفية القاهرة مارس - أبريل ١٩٦٩ . مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .

- André Godard: **L'Art de l'Iran**, Arthaud, Paris. 1962.
- André Godard: **The Ancient mosques of Iran**, Atharé - 1936
- André Godard: **History of the Masdjid-i-Jami, Ispahan**, Ispahan, Atharé- Iran, 1936
- André Godard: **A Survey of Persian Art from the Prehistoric Times to the Present**. Vol 11. Curgan and the Gunbad Qabus. P. 967. the Mausoleum of Oljeitu at Sultaniya. P. 1103. Edited by Arthur Upham Pope. Oxford University Press. London and New York, 1938.
- Antoine De Saint-Exupery; Citadelle, NRF. Gallimard, 1948.
- Antoine Fattal: **La Mosquée D'Ibn Touloun**-Imprimerie Catholique. Beyrouth, 1960.
- Antony Hutt and Leonard Harrow: **Islamic Architecture 'IRAN'** . Scorpion Publications, 1977.
- Aptullah Kuran: **The Mosque in Early Ottoman Architecture**. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1968.
- Arthur Upham Pope: **A Survey of Persian Art From the Prehistoric Times to the Present**. Vol. II. The Safavid Period P. 1165. Oxford University Press. London and New York, 1938.
- Arthur Upham Pope: **Persian Architecture**. Thames and Hudson, London 1965.
- A. Mazaheri,: **Les Tresors de L'Iran**. Skira.
- Bernard Lewis: **The World of Islam "The Man Made Setting, Islamic Art and Architecture"** .
- Creswell. K.A.C.: **Early Muslim Architecture**. Penguin Books.
- Creswell. K.A.C.: **Architecture of Egypt Volume I**.
- Creswell K.A.C.: **The Evolution of the minaret with special reference to Egypt**. The Burlington Magazine, March, May, June 1926.
- Christel Kessler: **The Carved Masonry Domes of Mediaval Cairo**. The American University in Cairo Press 1976.
- Davis R.H.C.: **The- Mosques of Cairo**. Middle East Publications,
- David Roberts : **Egypt and Nubia** . London 1846 - 48. F . G. Moon
- Emilio Garcia Gomez and others: **La Alhambra**. La Casa Real.
- Eric Schroeder: **A Survey of Persian Art From the Prehistoric Times to the Present**. Vol 11. Islamic Architecture, First Period P.937, The Seljuq Period P. 981. Edited by Arthur Upham Pope. Oxford University Press. London and New York, 1938
- Ernst Grube : **The World of Islam**, Paul Hamlyn, London, 1966.

- Ernst Grube and others: **Architecture of the Islamic World**. Edited by Goerge Michell. Thames and Hudson, London 1978.
- Eugene Flandin: **Voyages en Perse**. Gide et J. Baudry. Libraires- Editeurs. Paris 1840.
- Gaston Wiet: **The Mosques of Cairo**. Librairie Hachette, 1966.
- Godfrey Goodwin: **Islamic Architecture. 'OTTOMAN TURKEY'** . Scorpion Publications Ltd. 1977.
- Hassan Fathy: **The Arab House in the Urban Setting**. University of Essex. Carreras Arab Lecture, 1970. London.
- Hassan Fathy: **Mosque Architecture**. Paper Presented to the Corps of Engineers, U.S. Army 1977.
- Hassan Fathy: **Constancy, Transposition and Change in City Design for the Arab of the future**. Princeton University.
- J. Michael Rogers: **The Spread of Islam**, Elsevier. Phaidon. 1976.
- Nikos Kazantzakis: **Report to Greco**. Faber, London, 1965.
- Oleg Grabar : **Cities and Citizens** . Thames and Hudson . London , 1976.
- Osman Rostem : **The Mosque of Sultan Hassan**, Cairo. Beirut, Arab University 1970 .
- Pascal Coste : **Monuments Modernes de la Perse** . A. Morel. Libraire - Editeur. Paris.
- Sonia P. Seherr-Thoss : **Design and Color in Islamic Architecture**. Smithsonian Institution Press, Washington 1968.
- Robert Hay, Esq. of Linplum: **Illustrations of Cairo**. Drawn on stone by J.C. Bourne, under the superintendence of Owen B. Carter, Architect. London. Published by Tilt and Bogue, 86 Fleet Street. London 1840.
- Ugo Monneret de Villard: **le Pitture Musulmane Al Soffitto della Cappella Palatina in Palermo**. La Libreria breria dello Stato. Roma. 1950.
- Umberto Scerrato: **Monuments of Civilization**. Cassell. London. 1976.
- Ulya Vogt Göknil: **Grands Courants De L'Architecture Islamique 'MOSQÉES'**, Chene, Paris 1975.
- Description de l'Egypte** ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de L'Armée Francaise. Publié par les ordres de sa majesté l'Empreur Napoleon le Grand à Paris de l'Imprimerie Impériale, 1809.

www.alkottob.com

ثبت الأعلام

www.alkottob.com

www.alkottob.com

أوجين فرومتان: ٤٨
أوجين فلاندان: ٢٩٥
أوزيريس: ١١١
أولجايتو خوده بنده: ٤٨، ٦٨، ١٣٩، ١٤٥، ٢٨٧،
٣٢٩، ٣١٥، ٢٨٩
أوليغ جرابار: ٦١
أياصوفيا (القديسة): ٣٧، ١١٧، ١٢٢، ٣٣٧
(ب)
باسكال كوست: ٢٥٩
بالاديو: ٤٨
بايزيد الأول: ١٢٣، ١٢٤
بايزيد الثاني: ١١٧، ١٢٤
بايسنقر: ٣١٩
بدر الجمالي: ١٣٨، ١٤٦، ١٨٩، ١٩٣، ١٩٥،
١٩٦
برسباي: ١٥٠
برقوق (السلطان): ١١١، ٢١٨، ٢٣٢
برنيني: ٤٨
بروسينوس: ٢٤٢
بشتاك: ٦٤، ٨٩، ١٠٣
بطرس (القديس): ٤٨
بلال بن رباح: ١٢٨
بني حسن: ٣٢
بني مظفر: ٢٨٨
بهرام شاه: ٢٧٦
بيبرس الجاشنكير: ٧٨، ١٣١، ١٤٤
بييترو داللاقالى: ٣٠٣

(ت)

تكسييه ٣٠٥

(أ)

أق سنقر الناصري: ٢٠٨
ألب أرسلان: ١٤٠
إبراهيم أغا مستحفظان: ٢٠٨
ابن خلدون: ٧٨
ابن دقماق: ١٠٠
أبو سعيد بهادور: ٢٨٧
أبو الغضنفر: ١٣٢
إتنجهاوزن: ٨٨
أحمد بن طولون: ٤٢، ٥٦، ٥٧، ٦٩، ٧٦، ١٠٩،
١١١، ١٣٠، ١٧٢، ١٨٩
أحمد فكري: ٢٨١
أدسيذ: ١٨٩
أرغون: ٦٨
أرنست جرويه: ١٥٧، ١٥٨
أسعد باشا العظم: ٩٣
إسماعيل الساماني: ١٣٩، ١٤٤، ٢٦٥، ٢٦٦
إسماعيل الصفوي: ٢٥٧
الأقمر: ٧٧، ٨٨، ١٩٦
أليرتي: ٤٨
التطميش: ٢٥٠
أم عباس: ٥٩
إنجي منارة: ١٤١
أندريه جودار: ١٤٠
أنطوان دي سانت إكزوپري: ٣٥، ٢٣٤

- تولى خان بن جنكيز خان: ٣١٥
 تيمور: ٧
 تيمور لنگ: ٣١٥، ٢٦٩، ١٥٦، ٨٤، ٥٥
 (ج)
 جاستون قبييت: ٣٧، ٤٥، ٤٨، ١٢٧
 جرترو بل: ٨٣
 جسر الله وردى خان: ٣٠٦، ٣١٩
 جلال الدين الرومى: ١١٩
 جمال الدين الذهبى: ٦١
 جنبادى قابوس: ٤٨، ١٤٤، ٢٧٦، ٢٩٠
 جنكيز خان: ٣١٥
 جهل سوتون: ٣٠٣
 جويينو: ٦٧، ٧٨
 الجوسق الخاقانى: ١٧١
 چوك سيقاس: ١٢٨، ١٤١، ٣٣٥
 جوهر شاد: ١٤٤، ٣١٥، ٣١٧، ٣١٩، ٣٢٠
 جوهر القونقبائى: ١٥٠
 الجيوشى: ٧٧، ١٣١، ١٣٢، ١٣٤، ١٩٣، ١٩٥
 (ح)
 الحافظ لدين الله: ٥٢، ١٨٤
 الحاكم بأمر الله الفاطمى: ٧٧، ١١٢، ١٣١، ١٨٤
 ١٨٩، ١٩٢
 حسن فتحى: ١١، ٤٨
 السلطان حسن: ٢٠، ٤٧، ٤٨، ٥٦، ٦٧، ٧٨
 ١٢٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤١، ١٥٨، ٢٠٠، ٢١١
 ٢٢٢، ٣٢١، ٣٣٥
 الحسين بن على: ٥٥، ٦٨، ١٤٤، ١٤٦، ٢٨٩
 السلطان حسين: ٣٠٢، ٣٠٣
 حسام الدين لاجين: ٥٧، ١٧٣
 حمد الله مصطفى القزوينى: ٦٩، ٧٥
 (خ)
 خان شاه سلطان حسين: ٧٢
- خواجو: ٣٠٦
 خوده بنده: ١٤٥، ٣٢٩
 خورمير: ٢٧٤
 (د)
 دانتي: ١٦١
 (ر)
 الربة اثينا: ١٣٤
 رستم باشا: ٣٣٧
 رشيد الدين: ٢٨٧
 الرفاعى: ٢١١
 الإمام الرضا: ١٤٨، ٣١٥، ٣١٨
 رضا عباس: ٢٩٣
 السيدة رقية: ٧٧، ١٤٦
 روبرت هاى: ٢٢٢
 روجيه: ٢٧٨
 (ز)
 زاندرينى: ٣٠٥
 السيدة زينب: ١٤٦
 زينب خاتون: ٩٠، ١٠٣
 زيوس: ١٣٤
 (س)
 سابوكتاجين: ٢٦٥، ٣١٥
 سانت إكزوپيرى: ٤٢
 السحيمى: ٦١، ١٠٣
 سعدى (الشاعر): ١٣٩
 سلجوق ملك شاه: ٥٢
 سليم الأول: ٤٨
 سليم الثانى: ١١٨، ٢٥٧
 السلطان سليمان القانونى: ١٦٧
 سنان باشا: ١١٨، ١٢٤، ١٤٢، ٣٣٧
 سنجر الجاولى: ٤١، ٧٢، ١٣٣، ١٣٩، ١٤٤
 ٣١٥، ٢٦٣
 السنارى: ١٠٣

علي رضا: ٣٠٢، ٣١٨
علي شاه: ٥٦، ٢٨٧
علي شيرنوائى: ٣١٨
عمر بن الخطاب: ١٠٦
عمر بن عبد العزيز: ٧٩
عمرو بن العاص: ٥٢، ١٠٣، ١٠٦، ١٣٠، ١٤٣،
١٧٠

(ف)

فاطمة خاتون: ١٣٢
فان بيرتشم: ١٤٠
فتح علي شاه: ٣١٨
فرج بن برقوق: ٧٨، ١٤٧، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٢
فرجيل: ١٦١
فريد شافعى: ٤٢، ٥٤

(ق)

قابوس بن وشكير: ٢٩٢
قاراتاى: ٧٣، ١٢٠، ١٤١
قاضى زاده الرومى: ٢٦٩
قانيباى الرماح: ١٣٦
قايتباى (الأشرف أبو النصر): ٧٨، ١١٦، ١٣٤،
١٣٩، ١٤٢، ١٥٢، ١٨٤، ١٩٨، ٢٢٠، ٢٢٩،
٢٣٢، ٢٣٤

قجماس الإسحاقى: ٢٣٤
قطب الدين أيبك: ١٧، ٢٥٠
قنصوة الغورى: ٦٨، ٧٠، ١٣٦، ٢٣٥

(ك)

كابيلا پالاتينا: ٢٧٩
كارلوس الخامس: ٢٤١
كازانزاكيس: ٣٨
الكاظمى: ٢٥٧، ٢٥٨
الكامل الأيوبى: ١٩٨
كوروسنسكى: ٢٥٧
كريزويل: ٥٤، ١٣٠، ١٣٤، ١٤٠

(ش)

الشافعى (الإمام): ١٤٦، ١٧٠، ١٩٨
شاهى زنده: ١٤٩، ١٥٦، ٢٦٩، ٢٧٠
شاه عباس: ١١٢، ١١٥، ٢٩٣، ٢٩٩، ٣٠٢،
٣٠٣، ٣٠٦، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩
شاه عباس الثانى: ٣١٨
شجرة الدر: ٧٨
شكرياز الغزنوى: ١٤١

(ص)

الصالح طلائع: ٧٧
الصالح نجم الدين أيوب: ١٣٢
صقولو محمد باشا: ٣٣٧
صلاح الدين: ٤٨، ٢١١
صمويل هيرتزفيلد: ٨٩

(ط)

طاهااسب: ٣١٦، ٣١٨
الطبرس: ٥٥
طوب قابوسراى: ١٥٨

(ع)

العدال الأيوبى: ٢٠١
عبد الرحمن الداخلى: ١٣٠، ١٧٨
عبد الله المنوفى: ١٥٢
عبد الملك بن مروان: ٧٩، ١٦٦
عثمان كتحدا: ٩٠، ١٠٣
العزیز بالله: ١٨٤
عقبة: ١٣٠
علاء الدين (ببورصة): ١٢٠، ١٢٢
علاء الدين كچك: ٢٠٨
علاء الدين كيقباز الأول: ٧٣، ٣٣٢
على بن أبى طالب: ١٤٦، ٣١٥
على بن موسى بن جعفر: ٣١٥
على الإصفهانى: ٢٩٣
على بهجت: ٨٩، ١٠٠

٢٢٢، ٢٠٤، ٢٠٣، ٢٠١
 ميران شاه: ٥٥
 (ن)
 ناپليون: ٢٠١
 نادر شاه: ٣١٨
 الناصر محمد بن قلاوون: ١٣٤، ٢٠١، ٢٠٨،
 ٢١١
 ناصرى خسرو: ٨٩
 نور الدين الأيوبي: ١٤١
 (هـ)
 هارون الرشيد: ٣١٥
 هاسى إزنيك: ١٢٢
 هاملتون: ٨٠
 هرتزفيلد: ١٨١
 هشام بن عبد الملك: ٢٦، ٥٦، ١٣٠، ٢٨٦
 هنرى فوسيون: ٤٦
 (و)
 الوليد بن عبد الملك: ٧٩، ٨٠، ١١٠، ١١١
 الوليد بن يزيد: ٧٩، ٨٠، ١٦٨
 (ى)
 ياقوت الحموى: ٢٦٣
 يزيد بن عبد الملك: ٧٩
 يشبك: ٨٩
 يعقوب شاه: ١٢٣
 اليعقوبى: ٧٠، ٧٥، ١٧١
 يوسف الأول: ٢٤٢
 الشيخ يونس: ١٩٦
 النبى يحيى: ١١٠

كلان: ١٨٤
 (ل)
 لطف الله: ٢٩٩، ٣١٨، ٣١٩
 لاجين (السلطان): ١٣١، ١٧٦
 (م)
 مايكل روجرز: ٥٦
 المأمون: ١٤٤، ٣١٥
 مؤنسة خاتون: ٢٠١
 المؤيد: ١٣٨، ١٩٨، ٢٢٦، ٢٢٨
 المتوكل: ٥٥، ٦٩، ١٠٦، ١٧١
 محب الدين الشافعى الموقعى: ٦١
 محمد بن الأحمر: ٢٤١
 محمد الرسول صلى الله عليه وسلم: ٢٢٦، ٣٢٦،
 ٣٣٩
 محمد الأول: ١١٧
 محمد الخامس: ٢٤٢
 محمد على باشا: ٤٨، ١٢٦، ١٣٦، ٢٣٨
 محمد الناصر: ١٢٨
 محمود الغزنوى (السلطان): ٥٦، ١٤٠، ٢٧٦،
 ٣١٩، ٣١٥
 محبى الدين بن عربى: ١٨٠
 مراد الثانى: ١١٧
 مرجان: ٢٥٤
 مروان: ٧٩
 المستنصر بالله: ٢٥٤
 السلطان مسعود الأول: ١٤٠
 المسعودى: ٥٥
 معاوية: ٧٩، ١٣٠
 المعتصم: ٥٥، ٦٨، ٨٩
 المعز لدين الله الفاطمى: ٦٤، ٧٧، ٢٤٧
 المعز بن ياديس الصنهاجى: ٢٨٤
 المقرزى: ٥٦، ٦٨، ١٤٧، ٢١١
 ملك شاه السلجوقى: ١١٢، ١٤٠
 المنصور قلاوون: ٤٥، ٧٨، ١٣٤، ١٣٨، ١٤٦،

ثبت ببلوجرافي لصاحب هذه الدراسة

www.alkottob.com

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى. *

١٩٧١	أولى	طبعة	دراسة	١- الفن المصري : العمارة
١٩٩٠	ثانية	طبعة		
١٩٧٢	أولى	طبعة	دراسة	٢- الفن المصري : النحت والتصوير
١٩٩١	ثانية	طبعة		
١٩٧٦	أولى	طبعة	دراسة	٣- الفن المصري القديم : الفن السكندري والقبلي
١٩٧٤	أولى	طبعة	دراسة	٤- الفن العراقي القديم
١٩٧٨	أولى	طبعة	دراسة	٥- التصوير الإسلامي الديني والعربي
١٩٨٣	أولى	طبعة	دراسة	٦- التصوير الإسلامي الفارسي والتركي
١٩٨١	أولى	طبعة	دراسة	٧- الفن الإغريقي
١٩٨٩	أولى	طبعة	دراسة	٨- الفن الفارسي القديم
١٩٨٨	أولى	طبعة	دراسة	٩- فنون عصر النهضة
١٩٩١	أولى	طبعة	دراسة	١٠- الفن الروماني
١٩٩٣	أولى	طبعة	دراسة	١١- الفن البيزنطي
١٩٩٤	أولى	طبعة	دراسة	١٢- فنون العصور الوسطى
١٩٩٤	أولى	طبعة	دراسة	١٣- التصوير المغولي الإسلامي في الهند
١٩٨٠	أولى	طبعة	دراسة	١٤- الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى أولمبييه ميسيان)
١٩٩٥	ثانية	طبعة	دراسة	١٥- القيم الجمالية في العمارة الإسلامية
١٩٨١	أولى	طبعة	دراسة	
١٩٩٤	ثانية	طبعة		
١٩٧٨	أولى	طبعة	دراسة	١٦- الإغريق بين الأسطورة والإبداع
١٩٩٤	ثانية	طبعة		
١٩٨٠	أولى	طبعة	دراسة	١٧- ميكلا نجلو
١٩٧٤	أولى	طبعة	دراسة وتحقيق	١٨- فن الواسطي من خلال مقامات الحريري [أثر إسلامي مصور]
١٩٩٣	ثانية	طبعة		
١٩٨٧	أولى	طبعة	دراسة وتحقيق	١٩- معراج نامه [أثر إسلامي مصور] ● أعمال الشاعر أوهيد
١٩٧١	أولى	طبعة	ترجمة	٢٠- ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]
١٩٩٢	ثالثة	طبعة		
١٩٧٣	أولى	طبعة	ترجمة	٢١- آرس أماتوريا [فن الهوى]
١٩٩٢	ثالثة	طبعة		
١٩٥٩	أولى	طبعة	ترجمة	● أعمال جبران خليل جبران
١٩٩١	ثامنة	طبعة		٢٢- النبي : لجبران خليل جبران
١٩٦٠	أولى	طبعة	ترجمة	٢٣- حديقة النبي : لجبران خليل جبران
١٩٩٠	سابعة	طبعة		
١٩٦٢	أولى	طبعة	ترجمة	٢٤- عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران
١٩٦٢	أولى	طبعة	ترجمة	٢٥- رمل وزيد : لجبران خليل جبران
١٩٩١	خامسة	طبعة		
١٩٦٥	أولى	طبعة	ترجمة	٢٦- أرباب الأرض : لجبران خليل جبران
١٩٩٠	ثالثة	طبعة		
١٩٨٠	أولى	طبعة	ترجمة	٢٧- روائح جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة
١٩٩٠	ثانية	طبعة		
١٩٦٠	أولى	طبعة	تحقيق	٢٨- كتاب المعارف لابن قتيبة
١٩٩٢	سادسة	طبعة		
١٩٦٥	أولى	طبعة	ترجمة	٢٩- مولع بهاجنر : لبرناردشو
١٩٩٢	ثانية	طبعة		
١٩٧٥	أولى	طبعة	دراسة نقدية	٣٠- مولع حذر بهاجنر
١٩٩٣	ثانية	طبعة		
١٩٦٧	أولى	طبعة	ترجمة	٣١- المسرح المصري القديم : لإيتين دريوتون
١٩٨٩	ثانية	طبعة		

١٩٧١	أولى	طبعة	تأليف	٢٢ - إنسان العصر يتوج رمسيس
١٩٦٤	أولى	طبعة	ترجمة	٢٣ - فرنسا والفرنسيون على لسان الراحل طومسون :
١٩٨٩	ثانية	طبعة	تأليف	٢٤ - إعصار من الشرق أو جنكيز خان ليبيردانيوس
١٩٥٢	أولى	طبعة	تأليف	٢٥ - العودة إلى الإيمان : لهزرى لك
١٩٩٢	خامسة	طبعة	ترجمة	٢٦ - السيد آدم : ليات فرانك
١٩٥٠	أولى	طبعة	ترجمة	٢٧ - سروال القس : لثورن سميث
١٩٦٤	ثالثة	طبعة	ترجمة	٢٨ - الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر
١٩٤٨	أولى	طبعة	ترجمة	٢٩ - قائد البانزر : للجنرال جوديريان
١٩٦٥	ثانية	طبعة	تأليف	٤٠ - حرب التحرير
١٩٥٢	أولى	طبعة	بالمشاركة	٤١ - تربية الطفل من الوجهة النفسية
١٩٧٦	ثانية	طبعة	ترجمة بالمشاركة	٤٢ - علم النفس في خدمتك
١٩٤٢	أولى	طبعة	ترجمة بالمشاركة	٤٣ - مصر في عيون الغرباء من الرحالة الفنانين والأدباء
١٩٥٢	ثانية	طبعة	دراسة	(١٨٠٠ - ١٩٠٠)
١٩٥٢	أولى	طبعة	تأليف	٤٤ - مذكراتي في السياسة والثقافة
١٩٥١	أولى	طبعة	تأليف	٤٥ - المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية [إنجليزي -
١٩٦٧	ثانية	طبعة	إعداد وتحرير	فرنسي - عربي]
١٩٤٤	أولى	طبعة		
١٩٤٥	أولى	طبعة		
١٩٨٤	أولى	طبعة		
١٩٩٢	ثانية	طبعة		
١٩٨٨	أولى	طبعة		
١٩٩٠	ثانية	طبعة		
١٩٩٤	ثالثة	طبعة		
١٩٩٠	أولى	طبعة		

بالفرنسية

Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort.
" UNESCO" 1974 .

بالإنجليزية

- In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972 ... ٤٧
- The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting, Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981. ... ٤٨
- The Miraj - Mameh: A Masterpiece of Islamic painting Pyramid Studies and other Essays Presented to I.E.S. ... ٤٩
Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحاث

- The Portayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1976. ... ٥٠
- Problématique de la Figuration dans L'art Islamique ... ٥١
- La Figuration Sacrée.
- La Figuration Profane.
- Plastique et musique dans l'art pharaonique.
- Wagner entre la théore et l'application.
- سلسلة محاضرات أقيمت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .
- Annuaire du Collège de France 73 e Année . Paris 11, Place Marcelin - Berthelot 1973.
- ٥٢ - المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة « مواقف » عدد ٢ أيار ١٩٧٤ . بيروت .
- ٥٣ - حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .
- ٥٤ - رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة أقيمت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .
- ٥٥ - سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا (تكنولوجوليس) فى الوطن العربى . بحث مقدم إلى ندوة « العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى » .
- ٥٦ - [طلالة على التصوير الإسلامى : العربى والفارسى والمغولى والتركى . محاضرة أقيمت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى أبريل ١٩٩١ .
- ٥٧ - الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة أقيمت بندوة الثقافة والعلوم بدبى . نوفمبر ١٩٩٣ .

www.alkottob.com

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامى [مكتبة لبنان]

موسوعة الفن المصرى القديم [دار الشروق]

موسوعة فنون عصر النهضة . الرينيسانس . الباروك . الروكوكو [دار الشروق]

الفهرس

١١	تقديم
١٥	الباب الأول :
١٥	مدخل إلى العمارة الإسلامية
١٥	- النشأة الأولى للعمارة الإسلامية
٢٠	- وحدة الطابع الإسلامى
٣٢	- تأثر الفن المعمارى الإسلامى بفنون الحضارات الأخرى
٤١	- القيم الجمالية
٥٤	- الإسلام والماضى
٥٥	- أصالة العمارة الإسلامية
٦١	- تخطيط المدن
٧٠	- الخانات ومنازل القوافل والأسواق
٧٧	- العمارة الإسلامية المصرية
٧٩	- عمارة القصور
٨٩	- عمارة المنازل وبيوت السكنى
١٠٦	- المساجد
١٢٨	- المآذن والعمائر
١٣٨	- الحلقات المعمارية
١٤٠	- المدارس
١٤٣	- الأضرحة والمقابر
١٥٦	- الخلاصة
١٦٥	الباب الثانى
١٦٥	نماذج العمارة الإسلامية
١٦٦	- قبة الصخرة بالقدس
١٦٨	- قصر المشتى
١٧٠	- جامع عمرو بن العاص بالقاهرة
١٧١	- مسجد المتوكل بسامرا
١٧٣	- مسجد ابن طولون
١٧٨	- مسجد قرطبة
١٨٤	- الجامع الأزهر بالقاهرة
١٨٩	- جامع الحاكم بأمر الله
١٩٣	- مسجد الجيوشى
١٩٦	- الجامع الأقمر
١٩٨	- ضريح الإمام الشافعى
٢٠١	- مجموعة قلاوون بالنحاسين
٢٠٨	- الجامع الأزرق

٢١١	مدرسة ومسجد السلطان حسن
٢١٨	مسجد وخانقاه السلطان برقوق
٢٢٢	مسجد ومدرسة السلطان فرج بن برقوق
٢٢٩	مسجد وضريح السلطان قايتباى
٢٣٤	مسجد قجماس الاسحاقى
٢٣٥	وكالة الغورى
٢٣٨	مسجد محمد على بالقلعة
٢٤١	قصر الحمراء بغرناطة
٢٥٠	منار قطب في دلهى
٢٥١	المدرسة المستنصرية ببغداد
٢٥٤	خان مرجان ببغداد
٢٥٧	المشهد الكاظمى ببغداد
٢٦٠	المدرسة الفردوسية بحلب
٢٦٣	ضريح سنجر في « مرو » عاصمة السلاجقة
٢٦٥	ضريح إسماعيل السامانى في بخارى
٢٦٩	جبانة شاهى زنده في سمرقند
٢٧٦	برج مسعود الثالث في غزنة
٢٧٨	الكنيسة الملكية في باليرمو
٢٨٠	مسجد القيروان بتونس
٢٨٧	ضريح محمد أولجايتو خود بنده بالسلطانية
٢٨٩	محراب أولجايتو بالمسجد الجامع بأصفهان
٢٩٠	ضريح جنابدى قابوس بهرجان
٢٩٣	الآثار المعمارية الصفوية بأصفهان
٣١٥	مشهد الإمام الرضا بمدينة مشهد [خراسان]
٣٢٢	المسجد الجامع في ديفريجى
٣٢٦	مدرسة بيوجوك
٣٢٩	ضريح خده بنده بالأناضول
٣٣٢	سلطان خان بالأناضول
٣٣٥	مدرسة جوك بالأناضول
٣٣٧	جامع السليمانية في إستنبول وجامع السليمية في أدرنه
٣٥١	الأشكال
٤٢٩	ثبت الهوامش
٤٣٨	ثبت المراجع العربية
٤٤٠	ثبت المراجع الأجنبية
٤٤٣	ثبت الأعلام
٤٤٩	ثبت بيليوجرافى لصاحب هذه الدراسة
	الفهرس

www.alkottob.com

رقم الإيداع: ٩٤/١٧٠٥
I.S.B.N.977 - 09- 0192- X

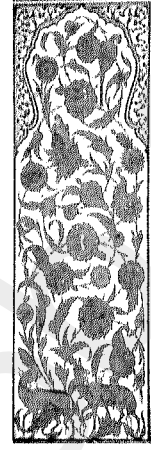
www.alkottob.com

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حنسى - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - فاكس : ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣٦٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

www.alkottob.com

ليس هذا الكتاب بحثاً أكاديمياً معمارياً . ذلك مجال لم يدر
بخلد مؤلفه ، غير أنه إذ طوّف بكثرة من البلاد شده حسّه إلى
مواطن الجمال الخصبة التي خلفها أسلافنا المسلمون في
آثارهم المعمارية ، فأحبّ أن يُشرك القارئ العربي معه في
ارتشاف تلك المتعة النادرة التي تذوّقها بين حنايا عمائرنا
المنتشرة عبر عالمنا الإسلامي الكبير ، من سمرقند وبخارى عبر
إيران والعراق والشام وتركيا ومصر إلى تونس والأندلس .



وقد حاول وهو يقدم للقارئ مجموعة الصور المتقطعة لآثارنا
الرائعة أن يضع إلى جوارها بعض الانطباعات التي تلقى
عليها مزيداً من الضوء ، هي أقرب ماتكون إلى التأمل الجمالي والتذوّق
الفني منها إلى البحث المعماري ، وإن اضطر عند تقديم النماذج الأثرية إلى
أن يغوص قليلاً في التفاصيل المعمارية التي يستحيل بدونها استيعاب
نواحي الجمال المختلفة في هذه الآثار الفريدة .

على أنه حرص أيضاً على أن يضمّ بين ثنايا الكتاب مستنسخات من الصور
الفنية المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر بأيدي كبار فناني القرن التاسع
عشر لمصر وفارس خلال القرن الماضي ، يجمع فيها المصوّرون بين الآثار
ومشاهد الحياة اليومية التي كانت تعجّ بالحركة حولها ، عسى أن يستاف
القارئ عقب عصر ولى ولم يخلف لنا إلا آثاراً باقية على الدهر شاهدة
بعظمة أمة ذات أسلوب وحضارة متميزتين .

دار الشروق