واجهة سبيل علي حسن راشد وأخوته بمصر القديمة
(دراسة آثارية فنية)

د. ممدوح محمد السيد حسنين *

الملخص :

يهدف هذا البحث إلي دراسة واجهة أحد الأسبلة التي أنشئت في عهد الملك فاروق الأول وتحديداً عام ١٩٤١ م [1]، وهو سبيل علي حسن راشد وأخوته، يقع علي ناصية حارة سيدي رويش بكورنيش النيل بمصر القديمة علي الناصية المقابلة لمسجد عابدي بك الأثري، وتعد واجهته المتبقية تحفة فنية رائعة، قام الفنان فيها بعمل مزيج رائع من الزخارف النباتية الإسلامية التي انتشرت خلال العصور الإسلامية المتعاقبة مع إضافة لمساته الإبداعية الخاصة به ليضفي عليها شكلاً مبتكراً غير تقليدي، وهو ما نلحظه في الزخارف النباتية والهندسية والكتابية المنفذة علي واجهته الحجرية (لوحة ١) .

هذا غير العناصر المعمارية الزخرفية التي زينت وملأت الواجهة من عقود وأعمدة وحنيات وشرافات، بالإضافة إلي دراسة لمجموع القيم الجمالية للزخارف النباتية والهندسية والكتابية والمعمارية، لاسيما التماثل والتوازن والتناظر والتوافق والإيقاع والتتابع والتكرار والتنوع والوحدة والتناسب، إلي جانب استخدامه لخاصية وقيمة جمالية فنية غاية في الروعة وهي خاصية الخداع البصري (Optical Art illusion) التي تميزت بها بعض الزخارف النباتية إلي جانب الكتابات التأسيسية المنفذة بالواجهة، وغيرها الكثير من القيم الجمالية المستنبطة من زخارف تلك الواجهة، التي تنشر لأول مرة

---

* مدرس الفنون والآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة أسوان . Mamd7625@gmail.com

[1] عن تاريخ السبيل يذكر الأستاذ الفاضل / إبراهيم عبد الرحمن عبد الله مدير عام مناطق آثار مصر القديمة وللفسطاط ورئيس قطاع الآثار الإسلامية والقبطية الأسبق بأن المنطقة كانت بصدد تسجيل السبيل في ثمانينيات القرن الماضي، ولكن خشيت المنطقة آنذاك من الاحتكاك بورثة السبيل، كما أفاد سيادته لي بأنه كان مسجلاً علي إحدي قطع الواجهة الحجرية سنة ١٩٤١ م، وربما طمست تلك الكتابات بسبب الاستخدام السيئ من قبل بعض الأهالي من وضع صرر الجص الحديثة علي واجهة السبيل، كما هو ظاهر بالصور .

كما أتوجه بخالص الشكر لأخي وصديقي العزيز أ/ أسامة عبد الشكور أمين المتحف المصري الكبير علي توجيهي لدراسة هذا السبيل هو وزوجته زميلتي الفاضلة / سهام حمدي مدير إدارة البحث العلمي بمنطقة آثار المنيل بمصر القديمة فلهما مني كل التقدير والاحترام، حيث يقومان حالياً بالسير في إجراءات تسجيله بوزارة الآثار المصرية .

المنارة للاستشارات
www.

الكلمات الدالة :

السبيل – الواجهة – القيم الجمالية – الزخارف النباتية – الزخارف الهندسية – الكتابات الكوفية – فنون الخداع البصري .

الوصف العام للسبيل :

تقع واجهة السبيل الرئيسية والمتبقية بشارع سيدي رويش بمصر القديمة، وتبلغ ارتفاعها ستة أمتار تقريباً في حين يبلغ عرض الواجهة ٣,٩٠ مترا، يتوسطها باب المدخل، يغلق عليه مصراعين من الخشب ارتفاعه ٢,٢٥ مترا وبعرض متر واحد، زخرفت ضلفتيه بشكل متناظر عبر مربعين من أعلي وأسفل يحصر كل منهما زخرفة معكوفة [2] (شكل ١)، ويحد كل منها من أعلي وأسفل شريط من زخرفة سداسية الشكل، يعلو باب المدخل عتب مستطيل، لم يشأ الفنان تركه بلا زخرفة فميزه بتحديده بإطار مستطيل ذو أرضية منخفضة قليلاً، ينتهي جانبيه بزخرفة معقودة مفصصة تذكرنا بـ "ترويسة المصحف"، يعلوها عقد نفيس، يعلوه مساحة مستطيلة زخرفت بمجموعة من الزخارف النباتية المفرغة (الأرابيسك) [3]، قسمت

---

[2] ويعرف بالصليب المعكوف الإغريقي والذي انتقل إلي الطراز الروماني وإلي الطراز الساساني، وتظهر أمثلته في قطع من الجص عثر عليها في الفسطاط، وتسمي بالمفروكة في الاصطلاح المعماري الدارج . انظر : فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية مجلد أول عصر الولاة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠ م، ص ٢١٧ .

[3] أرابيسك كلمة مشتقة من لفظة عرب وأقرب كلمة لها في اللغة الإيطالية هي "أرابسكو"، وقد تأثر الإيطاليون في عصر النهضة إلي حد كبير بالأفكار والتصميمات الزخرفية العربية الإسلامية، ومن ثم فإن هذا المصطلح أرابيسك قد دخل العالم العربي عن طريق الإطاليين حتي أصبح الآن مصطلحاً عالمياً. انظر: عفت عبد الله عيسي عقيلي: تجريد العناصر النباتية من منظور إسلامي كمصدر لتصميمات نحتية حديثة وتطبيقها علي قطع نفعية، رسالة ماجستير، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربة الفنية، جامعة الملك عبد العزيز، جدة ٢٠٠٨ م، ص ٤. إلا أن ازدهار فن الأرابيسك كان في القرن الرابع الهجري ١١ م، أيام السلاجقة والفاطميين، فأصبحت عناصره نباتية محورة ذات نسق هندسي، تعتمد علي الأوراق المشقوقة أو التفريعات، وأحياناً يكون التوريق ملتصقاً بالساق الذي يربطها أو يكون متموجاً أو لولبياً أو ملفوفاً حول الورقة أو صادراً منها مرة أخري. انظر: عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، الطبعة الأولي، بيروت ١٩٨٨ م، ص ٣٩. وقد اقتبس الغرب تلك الأنواع المبتكرة من زخارف الأرابيسك حتي أن أرنولد يشير إلي ذلك بقوله "أننا مدينون بهذه الزخارف للعرب في القرون الوسطي".
Arnold, T. and Guilllaume, A: The Legacy of Islam, 8th. Ed., London, 1965, p.176.

انظر: أحمد قاسم الجمعة: الفنون الزخرفية "الزخرفة الرخامية"، موسوعة الموصل الحضارية، جامعة الموصل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، المجلد الثالث، دار الكتب للطباعة والنشر، ب.ت، ص ٣٤٤. انظر: زكي حسن : فنون الإسلام، دار الرائد العربي، القاهرة، ص ٢٥٠ .

المنارة للاستشارات
www.

تلك المساحة إلي خمس مناطق مركزية في المنتصف وعلي جانبيها زخرفتين متماثلتين علي كل جانب من جوانب الزخرفة المركزية الوسطي (لوحة ٢) .

وقام الفنان بتأطير العتب والنفيس وتلك المساحة المستطيلة سالفة الذكر بإطار يجمعها بشريط من الميمات الدائرية بلغت خمس ميمات، اثنتان علي اليمين ومثلهما علي اليسار، وتعلو الخامسة منتصف المستطيل المؤطر من أعلي فربطت بين هذا المستطيل وبين المربع الذي يعلوه، ذلك المربع الذي ميزه الفنان بأربع ميمات دائرية أيضاً تنتصف كل ضلع من أضلاعه، زخرف داخله بصرة كتابية دائرية نصها **(وجعلنا من الماء كل شيء حي)** الأنبياء ٣٠، التفت تلك الكتابات – التي توائمت مع وظيفة السبيل في ذكاء يحسب للفنان المسلم كالعادة - حول نجمة سداسية صغيرة بالمنتصف تنطلق منها ستة أشكال رمحية، في حين ملئت المساحات المحصورة بين الصرة الكتابية [4] الداخلية وبين أضلاع المربع الخارجية بمجموعة من الزخارف النباتية "الأرابيسك"، كما نلحظ مجموعة من الميمات المتناظرة بين المربع الخارجي والصرة الداخلية (لوحة ٣) .

أما المربع من الخارج فتتماس زاويتا ضلعه العلوي مع باطن العقد الخارجي الذي يعلو باب المدخل وتحديداً في منطقة القمة، لذا حصر في المنطقة التي تعلو ضلع المربع العلوي - وبين قمة العقد - مساحة معقودة مثلثة، وكذا الحال بالنسبة للمساحتين الجانبيتين المحصورتين بين ضلعي المربع الجانبيان وجانبي باطن العقد المذكور، حيث نتج من إلتقائهما مساحتان مثلثتان متعاكستان، تميز ضلعاهما الخارجيان بأنهما مقوسين تماشياً مع باطن العقد، ولقد قام الفنان بشغل تلك المساحات

---

[4] تعد الصرر الزخرفية من أهم الظواهر التي تميزت بها زخارف العمائر الفاطمية الجصية منها والحجرية التي تتخذ الشكل الدائري وتوجد بها كتابات ذات مضمون شيعي، وقد وجدت نماذج من هذه الصرر في جامع الحاكم بأمر الله، ثم تكرر وجودها علي واجهة جامع الأقمر، وتقع الصرة الأولي فوق باب الدخول إلي المسجد كما سبق القول، أما الصرة الثانية فهي تقع إلي يسار المدخل وتضم كتابة كلمة "محمد" مكررة داخل دائرة كتب في مركزها "وعلي"، وقد استخدم في هذه الصرر الخط الكوفي المزهر . انظر: محمد حسام الدين إسماعيل، نادر عبد الدايم : النقوش والكتابات الأثرية في العصر الإسلامي، كلية الآداب جامعة عين شمس، مطابع الدار الهندسية، القاهرة ٢٠٠٩ م، ص ٨٦ .

ولعل الصرر هي أكثر العناصر الزخرفية التي يمتاز بها مسجد الصالح طلائع، وكان منها أكثر من مائة اختلفت أشكالها وتنوعت حشواتها رسماً وتنسيقاً وزخرفة. أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول (العصر الفاطمي)، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م، ص ١٢٠ .

كما عرف الخط الكوفي المرتب داخل دائرة في مصر في العصر المملوكي. انظر: محمد حسام الدين إسماعيل : الكتابات العربية حتى القرن السادس الهجري، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة ٢٠١١ م، انظر أشكال ٨٩، ٩٠، ١٠١ من نفس المرجع .

المنارة للاستشارات
www.

الفراغية الثلاث بزخارف نباتية متناظرة من الأرابيسك تذكرنا بزخارف القالب الجصية التي اشتهرت بها مدينة سامراء .

وامتاز العقد الذي يعلو المدخل بأنه بارز قليلاً للخارج وكأنه عقد معلق مرتكز علي صفين من المقرنصات[5] في كل جانب، وكل من العقد وتلك الحليات المقرنصة المرتكز عليها لهما وظيفة زخرفية وليست إنشائية بطبيعة الحال، كما امتاز العقد بنهايته ذات الميمة الدائرية الكبيرة نسبياً مقارنة بباقي الميمات التي تؤطر العقد، والتي ميزها الفنان المسلم بصرة مروحية صغيرة من الداخل (لوحة ٤) .

كما امتازت كوشتي العقد بزخارفهما النباتية والتي ملأها الفنان بنفس الزخارف التي وجدناها من قبل بالمساحات الجانبية المحصورة بين ضلعي المربع وبطن العقد الخارجي السابق ذكره، والتي نفذت في مجموعها بشكل متناظر، ويعلو كوشتي العقد مساحة مستطيلة أفقية تماثلت فيه أيضاً الميمات الدائرية التي بلغت ثمانية ميمات بواقع ست ميمات بالضلعين العلوي والسفلي، إضافة إلي اثنتين بواقع واحدة في كل جانب، احتوي ذلك المستطيل بداخله علي شريط من الكتابات الكوفية البسيطة نصها **" أنشأ هذا السبيل المبارك علي حسن راشد وأخوته "** (لوحة ٥) .

---

[5] المعني الاصطلاحي : هو عنصر زخرفي من عناصر العمارة الإسلامية يشبه شكل المحراب الصغير إذا ما أُخذ منفرداً، أما إذا جمع في صفوف متوازية ومنتظمة وفوق بعضها البعض فإن شكله يشبه خلايا النخل وقرص الشهد، وقد استخدم في بداية الأمر لغاية إنشائية وذلك من خلال تحويل الشكل المربع إلي الشكل الدائري حتى يتمكن البناء المسلم من بناء القبة فوقه، حيث كانت توجد المقرنصات في زوايا المربع علي شكل حنايا ركنية، ومثلثات كروية وهي عبارة عن مثلثات مقلوبة رأسها بالأسفل وقاعدتها مقوسة في الأعلى ... ثم تطورت المقرنصات وأصبح لها وظيفة أخري، وهي وظيفة زخرفية من خلال تزيينها للمباني الدينية والمدنية في القباب والجدران والمحاريب وفوق النوافذ والأبواب والشرفات وعند التقاء السطوح الحادة والأعمدة والمآذن ... وأطلق الباحثون الأجانب علي المقرنصات لفظة Stalactites، وهي كلمة يونانية تعني النوازل التي تنشأ في الكهوف الناتجة من إذابة الأحماض الموجودة في مياه الأمطار وتجمعها فوق بعضها البعض، ويعتقد الباحثون أن تسمية المقرنص ذو الدلايات أخذت من هذه النوازل ... ولقد استخدمت المقرنصات لتزيين الأسقف والجدران بخوارج منتظمة ومتناسقة في صفوف فوق بعضها البعض علي شكل سلم أو علي شكل خلايا النحل، بشكل يجذب انتباه الناظر وتترك عظيم الأثر في ذهنه لما لها من جمال المنظر وإخفاء التنوءات والانتقال بين الجدران وإخفاء السطوح الملساء ... لذا وجدت المقرنصات عند التقاء الجدران علي خط واحد أي عند المناطق الانتقالية في المبني، والهدف من تواجدها هو إيجاد تجانس بين هذه الجدران وعدم تركها زوايا حادة مزعجة للنظر ... وعليه تعكس المقرنصات صورة غاية في الروعة والجمال من خلال التلاعب في درجات الضوء والظل نتيجة السطوح المقعرة والبارزة بين أجزائها .
عبد الله فهد اللبابدة : المقرنصات في العمارة الإسلامية في مصر في العصر المملوكي، دراسة معمارية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن ٢٠٠٦ م، ص ١٣ : ١٦.

المنارة للاستشارات
www.

يعلو المستطيل السابق مجموعة من الشرافات [6] اتخذت هيئتها شكل الورقة الثلاثية تتوج واجهة السبيل من أعلي، غشيت بزخارف نباتية متراكبة تتقارب إلي حد بعيد مع الزخارف الوسطي التي تعلو عتب المدخل السابق ذكره، كما امتازت كتلة المدخل ككل بارتفاعها عن المستوي الأول لجانبي السبيل والتي توجت بمجموعة من الشرافات المرتكزة علي مجموعة من صفوف المقرنصات .

أما علي جانبي مدخل السبيل، فقد شغلهما المعماري المسلم بمصاصتين [7] ذات نهايات علوية مدببة علي شكل زخرفة نباتية ثلاثية مجوفة، في حين ارتكزت تلك المصاصات من أسفل علي ما يعرف بالحرمدانات [8] علي شكل مقرنصات علي مستويين ذات دلايات وهمية (لوحة ٦)، يعلو تلك الحرمدانات مساحة مستطيلة في كل جانب، مسجل علي اليمني منها أول كلمتين من الآية الكريمة "وسقاهم ربهم" وإن قد طمست معالمها، في حين سجل علي الجانب الأيسر باقي الآية "شراباً طهورا" الحج ٢١ بخط الثلث (لوحة ٧) - مع ملاحظة موائمة الآية الكريمة لوظيفة السبيل

---

[6] ويرجع أقدم أمثلتها الإسلامية المسننة إلي العصر الأموي، إذ توجد فى قصر الحير الشرقي الذي بناه هشام بن عبد الملك ١٠٩هـ - ٧٢٧م، كما وجدت في مدينة سامرا، فقد عثر علي بقاياها تتوج جزءاً من الجدار الجنوبي للفناء الكبير في قصر المعتصم المعروف بالجوسق الخاقاني ٢٢١ هـ - ٨٣٦ م، وتوجد أمثلة لهذه الشرافات في العمارة الساسانية كما في طاق كسري الذي يؤرخ ٥٩٠ هـ - ٦٢٨ م. فريد شافعي العمارة العربية في مصر، ص ٢١٤ . يشار إلي أن هيئة تلك الشرافات تتشابه ومثيلاتها تلك المنفذة علي منبر السلطان لاجين بجامع أحمد بن طولون والمؤرخ بسنة ٦٩٦ هـ - ١٢٩٦ م، انظر فريد شافعي: العمارة العربية، ص ٤٩١ شكل ٣١٦. وتتماثل إلي حد بعيد –في العصر الحديث- مع تلك المزينة لمنبر مسجد الرفاعي بالقاهرة والمؤرخ بعام ١٩١١م، وهو ما يعني استمرارية تلك الزخارف إلي وقت قريب من إنشاء هذا السبيل .

[7] المصاصة : من الإضافات الجديدة التي لحقت بالسبيل العثماني، وهو عبارة عن لوح من الحجر أو الرخام يحتوي علي بزبوز أو بزبوزين من النحاس ومثبت في الواجهة الخارجية للسبيل، حيث يتصل بحوض كبير مربع أو مستطيل بداخل حجرة التسبيل أو بملحقاتها، وكان يتم تزويد هذا الحوض بالماء من خلال الصهريج وذلك لتغذية المصاصة الخارجية بما تحتاجه من ماء، وهذا التكوين وجد في القاهرة بتأثير عثماني، وورد في الوثائق العثمانية بأسماء متعددة، وقد اتخذ أيضاً أوضاعاً وأشكالاً معمارية مختلفة، وأقدم مثل باقي هو الحجر المصاصة بسبيل أمين أفندي بن هيزع ١٠٥٦ هـ / ١٦٤٦ م، أثر رقم ٢٣. انظر: مروة عادل موسي : أعمال الأمير عثمان كتخدا المعمارية – دراسة أثرية وثائقية، رسالة ماجستير، كلية الآداب قسم الآثار الإسلامية – جامعة طنطا، ٢٠٠٦ م، ص ٩٠. انظر أيضاً : محمود الحسيني: الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة ١٥١٧ – ١٧٩٨ م، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨ م، ص ص : ٧١ – ٧٥ .

[8] حرمدانات : مفردها "حرمدان" وقد ورد اللفظ في بعض الوثائق بالخاء أحياناً، وهو لفظ فارسي يقصد به الكوابيل الحجرية التي تحمل بعض العناصر مثل : البسطة الحجر التي تتقدم شبابيك التسبيل أو الماوردات الخشبية وما فوقها من رواشن، وقد يكون الحرمدان من قطعة واحدة من الحجر أو من عدة قطع فوق بعضها وهو ما يطلق عليه في الوثائق "طي علي طي".
مروة عادل موسي : أعمال الأمير عثمان كتخدا، ص ٩٥ .

المنارة للاستشارات
www.

أيضاً - في حين شغل المعماري ناصيتي السبيل بعمودي ناصية [9] يجاوران تلك المصاصتين، زخرف بدنيهما الاسطوانيان بأشرطة حلزونية ملتفة، في حين توجت قمة كل منهما بتاج مقرنص .

يلي تلك المصاصتين من أعلي نهاية المستوي الأول من السبيل والمعادل – من حيث الارتفاع - لكوشتي العقد والمستطيل الذي يعلوها، ذلك المستوي الذي توج بمجموعة أيضاً من الشرافات المتشابهة تماماً من حيث الشكل والزخرفة مع تلك التي تعلو كتلة المدخل البارزة من أعلي، حيث ارتكزت تلك الشرفات علي مجموعة من المقرنصات بلغت ثلاثة مستويات في كل جانب، وامتازت طاقية مقرنصاتها بأنها ذات زخرفة إشعاعية [10] (لوحة ٨) .

وهكذا نلحظ أن الفنان قد اعتني بزخرفة واجهة السبيل بشتي السبل، رافضاً أن يتركها هكذا دون وضع لمساته الفنية بالشكل الذي يزيد من إسباغ الفخامة علي واجهة السبيل ككل، فباتت تفاصيل زخارفه تنم عن يد قادرة علي التنفيذ والإبداع، دالة علي ذلك مفرداته الفنية وتشكيلاته الإبداعية المستخدمة والمعبرة عن حسه

---

[9] لم يكن هناك طراز خاص للأعمدة بالمسلمين، لكن تذكر بعض الدراسات أن أول طراز للأعمدة الجديدة شوهد في الجوسق الخاقاني في قصر الخليفة المعتصم، وجاءت تاجياته علي شكل حبة رمان، ثم شاع استخدامها في البلاد الإسلامية، كان من هذه الأعمدة ما تزين تاجياته بالزخارف النباتية، وكان الفنان المسلم يتفنن في بدن العمود فأصبحت الأعمدة تقوم بوظيفتين : بنائية لحمل العقود والأقواس، وجمالية من خلال الزخارف التي تحملها، كذلك من الزخارف التي تزين الأعمدة هي المقرنصات واستخدمت بكثرة في الأندلس في قصور الحمراء ... أما في العصر المملوكي جاءت تيجان الأعمدة ذات بدن مثمن وتعددت زخارف تاجيات هذه الأعمدة، فنجد التاج الناقوسي، كما استعمل التاج المقرنص الذي زينت تاجية العمود بصف من المقرنصات، كما في الأعمدة التي تحمل قبة محراب جامع السلطان المؤيد شيخ . انظر: عبد الله فهد اللبابدة: المقرنصات في العمارة الإسلامية، ص ٤٧ .

[10] يذكر أحد الباحثين أنه "إذا كان للمقرنص أهميته التي تعتمد علي تفرده وتنوعه وثرائه فى المجال المعماري، فأنه ما من شك تكون له ذات الأهمية في مجال الزخرفة الإسلامية ويحتوي في قانونه التشكيلي هذا علي معيار له معطياته التجسيمية الخاصة، وله أيضاً إمكانية ثرية فيما يحققه من ملامس وعلاقات تقوم علي استقطاب الظل والنور، وهو بذلك يستقل بذاته المميزة عن باقي العناصر الزخرفية في الفن الإسلامي ... فالتكوين البنائي لعنصر المقرنص فى الإبداع الجمالي الإسلامي - المراعي في الجمع بين عناصر التكوين والنسب الثابتة - أدي إلي ظهور المقرنصات كتكوينات مترابطة جمالياً ... فلحن المقرنص وثرائه وتنوعه وما فيه من إثارة للإحساس بالمتعة الذهنية والروحية معاً، في حوار مع نغمات الظل والنور، والإيقاع المتفرد لعلاقات التجسيم بين الغائر والبارز، ونقاء التجانس المنظم و المتماثل لعناصره والذي النشاط الإبداعي للفنان المسلم . انظر: عبد المجيد محمود صالح : جماليات التصميم الزخرفي للمقرنص في العمارة الإسلامية، دراسة تطبيقية من خلال تقنية الحاسب الآلي، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة ١٤١٤ هـ، ص ٣، ٥، ١٠٧، ١٠٩ .

المنارة للاستشارات
www.

الفني، كما نلحظ العديد من القيم الجمالية [11] كالتماثل والتوازن والتكرار والإيقاع في توزيع الشرافات والمقرنصات علي جانبي مدخل السبيل بالواجهة .

- **الدراسة التحليلية لزخارف واجهة السبيل :**

لقد أبدع الفنان المسلم في صياغته الوظيفية للزخارف الهندسية والنباتية، بحيث تكون تلك الزخارف نفعية وجمالية وتحمل قيماً فنية وموائمة للخامة والأسطح المصاغة عليها ... وممارسة الفنان المسلم للزخرفة وصياغته للوحدات الزخرفية وظيفياً وجمالياً يعتبر في حد ذاته تعبيراً فنياً ... فللزخرفة الإسلامية وظيفة جمالية تكمن في التناسق والانسجام والتوافق والتماثل والنظام، وهي بذلك تبعث في النفس الإنسانية سرور ورضا وراحة وشعور وإحساس بالجمال " [12] .

كما أن للزخرفة الإسلامية أبعادها الوظيفية المتمثلة في التغطية، فهناك إرادة واضحة في تغطية كل الأشكال، المباني، الأواني، الأسلحة، وجميع الخامات ... فالزخرفة ترفع من قيمة الأشياء ... ويوضح محمود الشال "بأن الفنان المسلم حين ينزع إلي تغطية سطوح الأشياء، إنما يهدف من ذلك إلي استراق النظر وجذب الانتباه لزخارفه التي تنتشر بكثرة علي سطوح نماذجه لإذابة مادة الجسم والإقلال من صلابته" [13] .

---

[11] القيم الجمالية Aesthetic Values : هي معايير أو أسس أو قواعد يحددها المتذوق أو الناقد الفني للاستعانة بها في الحكم علي قيمة العمل الفني من الوجهة الجمالية" . انظر: عبد الله بن حميد بن أحمد الغامدي : الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية كمدخل لإثراء التصميم في التربية الفنية، رسالة ماجستير، جامعة أم القري، مكة المكرمة، ٢٠٠٣ م، ص ١٠ .
"إن عملية الإدراك تتوقف علي الإدراك البصري وعلي الفاعلية بين الإنسان المدرك وبين الشيء المدرك، أي أنه عملية ترجمة للحواس بالاشتراك مع العمليات العقلية يتم من خلالها تفاعل بين الإنسان المدرك والشيء المدرك". انظر: آمال عمر بن عبد الحفيظ بن مليح: القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والاستفادة منها في مجال التصميم الزخرفي، رسالة ماجستير، جامعة أم القري، مكة المكرمة، قسم التربية الفنية، ١٩٩٤م، ص ٨.

[12] عبد الله الغامدي: الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية، ص ٤٦، ٤٨. "الصياغة: تشير إلي تطويع وتطبيق للأشكال الزخرفية علي أسطح الخامات المختلفة بما يتناسب مع كل خامة علي حدة، مع الحفاظ علي البعد الجمالي والأداء الوظيفي، فالصياغة الوظيفية تعني صياغة الأشياء بكيفيات معينة تؤدي الأغراض التي صنعت من أجلها علي أكمل وجه، أما الصياغة الجمالية فتعني تنظيم العناصر وتشكيلها وفق نظام واتساقات وقواعد تحقيق قيماً جمالية كالإيقاع والاتزان والوحدة والنسبة والسيطرة والترابط" المرجع نفسه، ص ١٠.

[13] عبد الله الغامدي: الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية، ص ٤٥ . انظر: محمود النبوي الشال وآخرون: التذوق وتاريخ الفن، دار العالم العربي، القاهرة بدون تاريخ، ص ٢٢٩ .

المنارة للاستشارات
www.

هذا غير براعة الفنان المسلم في استخدامه للنسق الهندسي [14] بكافة أنواعه، ويكمن هذا النسق الهندسي في كل من النسق الهندسي الحلزوني، النسق الهندسي الدائري، النسق الهندسي البيضاوي، النسق الهندسي المتعرج، النسق الهندسي المضلع [15] .

فقيم التماثل والتناظر والتوازن والإيقاع والتكرار والتناسب إذن، هي القيم التي التزم بها الفنان في كافة زخارف السبيل ونفذت جميعها في وضع هندسي بديع . هذا الفنان الذي يتضح من لمساته الفنية المنفذة بأنه علي وعي تام بالقواعد الرياضية والهندسية إضافة إلي أنه قارئ جيد لتاريخ الفن الإسلامي لاسيما تطور الزخارف النباتية بمراحلها المختلفة عبر العصور الإسلامية شرقاً وغرباً .

فنلمح تأثر الفنان المسلم بطرز الزخارف الإسلامية المعروفة، فتقاربت زخارف السبيل مع تلك المميزات العامة للطرازين الثاني والثالث من طرز مدينة سامراء الواردة على الجص إلي حد كبير، لاسيما الطرازين الثاني والثالث .

ومن أهم تلك المميزات لزخارف الطرازين الثاني والثالث والتي أصبحت من مميزات زخارف التوريق الإسلامي، هي ظاهرة خروج الأوراق النباتية من بعضها، بمعني أن يمتد طرف العنصر فيها حتي يصبح علي هيئة عرق ينبت منه عنصراً آخر وهكذا، ولكن إلي جانب انتشار هذه الظاهرة في الفن الإسلامي فقد بقيت الظاهرة الطبيعية التي كانت مألوفة وهي خروج العناصر مباشرة من العروق الممتدة علي هيئة منحنيات أو التواءات أو تموجات [16] .

فامتازت خصائص الطراز الثاني بتضاؤل الأرضيات حتي صارت قنوات ضيقة تفصل ما بين العناصر، تطورت العناصر إلي وحدات كبيرة مسطحة لا تجسيم فيها، زاد مقياس وتحور أشكال العناصر وهيئاتها وأحجامها وابتعادها عن محاكاة الطبيعة،

---

[14] النسق الهندسي هو ذلك المنطق التصميمي الذي يخضع العناصر النباتية إلي صياغة رياضية تملي عليه كيفية التحرك والنمو داخل المساحات التزيينية المعدة للزخرفة، ويساعد علي عمليات تحور العناصر النباتية بتجريدها عن الواقع وإكسابها منطق العنصر الهندسي ... ويصبح الشكل الهندسي المتمثل في الدائري أو البيضاوي أو الحلزوني أو المضلع متغيراً عن منطقه التصميمي ... بل تندمج وتتزاوج مع العناصر النباتية في إيجاد علاقة زخرفية واحدة متكاملة، وهذه هي القاعدة التي تنظم فن التوريق الإسلامي، حيث يعد هذا تطبيقاً بسيطاً للصيغ الرياضية المعقدة دون أن تصل إلي مرحلة الهندسة البحتة للزخارف النباتية ... وهي تتمتع بقوانين التوازن والتقابل والتماثل والإشعاع . زهير محمد عبد الله ملیباري: أسس فن التوريق وعناصره في الزخرفة الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة أم القري، المملكة العربية السعودية، ١٤١٤ هـ، ص ١٠١ . انظر أيضاً : محسن إبراهيم عطية: الطابع الشرقي للزخارف الهندسية والنباتية في الفنون الإسلامية، مجلة علوم وفنون، العدد الثاني، أبريل ١٩٩٠، ص ١٥٢ .

[15] زهير ملیباري : أسس فن التوريق، ١٠٢ : ١٠٧ .

[16] فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، ص ٤١٩ : ٤٢١ .

المنارة للاستشارات
www.

لا يوجد في بعض الزخارف سوق نباتية أي تفريعات للأغصان التي تحمل عدد وافر من الأوراق والبراعم والثمار، وكذلك ليس هناك نمو نباتي لأن كل عنصر مستقل وله نهاية منفصلة، كما تلعب الخطوط الملفوفة لولبياً (حلزونياً) دوراً كبيراً في هذه الزخارف، كما تتكون العناصر الزخرفية في هذا الطراز من أوراق نباتية دائرية وأوراق العنب وأغصانه وبراعمه وأيضاً أشكال مختلفة من المراوح النخيلية داخل مضلعات هندسية (مستطيلة – مربعة – دائرية – مسدسة)، وهناك أيضاً أشكال هندسية مبتكرة يتكون منها الأشرطة التي تفصل بين المساحات المختلفة [17] .

كذلك لا نستطيع أن نغفل بأن زخارف السبيل قد تأثرت كل التأثر بزخارف التوريق الفاطمية بظواهرها الأربعة التي ذكرها الدكتور أحمد فكري – كما سيأتي ذكره لاحقاً - والتي أثرت بدورها في الزخارف السلجوقية الموازية لها في نفس الفترة التاريخية تقريباً [18]، ما يؤكد أن فنان السبيل علي دراية تامة بتاريخ الفن الإسلامي عبر عصوره المختلفة .

أما بالنسبة للميزات الزخرفية المنفذة علي واجهة السبيل وتتقارب مع الطراز الثالث لزخارف سامراء فهي فتتمثل في اكتمال مبدأ خاص من مباديء الفن الإسلامي هو مبدأ تغطية الفراغ، نقش العناصر الزخرفية دائماً قليل العمق، ويمثل حفر رقيق وضئيل جداً لدرجة أنه لا يترك خيالاً بل ظلاً فقط، المسافات بين كل وحدة زخرفية وأخري صغيرة جداً بالنسبة لارتفاعها، عناصر الوحدات الزخرفية تتكرر علي صف واحد وبمسافات موحدة وارتفاع واحد دائماً [19] .

---

[17] فريد شافعي: العمارة العربية، ص ٤٢٠ . زهير ملياري: أسس فن التوريق، ص ٥٧ :٦١.

[18] من أهم الخصائص الأسلوبية لمعالجة العنصر النباتي في العصر السلجوقي : أولاً تحلزن الأغصان والأوراق في حركة انسيابية ملتفة حول نفسها، ثانياً استمرت الأوراق النخيلية في الامتداد والتحرك مع صغر حجمها شيئاً فشيئاً حتي تساوت سماكة مساحتها مع سماكة الغصن منتهية بدائرة صغيرة حلزونية توقف استمرارية تحرك الورقة، ثالثاً وجود قناة ضيقة منحوتة تتوسط الغصن وتعمل علي إظهاره مزدوجاً، رابعاً سلكت عناصر فن التوريق السلجوقية نفس الخصائص الأسلوبية لفن التوريق في العصر الفاطمي . انظر: فريد شافعي : ص ٨٠ .

والفترة السلجوقية في الفن الإسلامي تشتمل علي الفترة من القرنين الخامس إلي السابع الهجري أي من الحادي عشر إلي الثالث عشر الميلادي ... كما غطت زخارف الأرابيسك أكثر المساحات الزخرفية السلجوقية، وذلك بتداخلها مع المضلعات الهندسية، وتظهر الوحدة النباتية بصورة متكررة من خلال غصن نباتي ملتف حلزونياً ومحمل بورقة نخيلية انسيابية الحركة ذات برعم واحد يبرز عند بداية خروج الورقة من الغصن، وتستمر الورقة النخيلية في التحرك حتي تبدو كالغصن وتقل سماكتها شيئاً فشيئاً بفص يلامس تكرار هذه الوحدة من الداخل" - كما هو الحال في زخارف السبيل محل الدراسة الحالية – انظر : فوزية الغامدي : التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية، ص ٩٦ . راجع أيضاً: ملياري: أسس فن التوريق، ص ٧٨ .

[19] زهير ملياري : أسس فن التوريق، ص ٦٢ – ٦٣ .

المنارة للاستشارات
www.

أولاً : تحليل زخارف الواجهة :

يحتار الجماليون في تحليل الهدف الذي يدفع الفنان العربي والرقاش إلي مليء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة، ولقد فسر أكثر النقاد هذا العمل من أن الدوافع فيه هو الفزع من الفراغ L`horreur du vide، ويقول عفيف البهنسي أنه قد آن الأوان أن نضع حداً لهذا التفسير الساذج والذي تبناه أكثر مؤرخي الفن الإسلامي، مطالباً العودة إلي نظرية المنظور الروحي، فالفن الإسلامي هو فن المطلق، وفي نطاق هذا الفلك الواسع، كان الفنان حراً إلي أبعد حد في اختيار الصيغة والتكوين الذي يؤلفه ويبدعه، والصيغ النباتية تعبر في الفن الإسلامي عن الجنة، وهو ثواب الإيمان [20]، وربما يفسر لنا ذلك ظاهرة التكرار [21] في الزخارف الإسلامية .

كما استطاع الفنان أن يشعرنا بقيم الاتزان التام [22]، القائم علي توزيع وحداته وتشكيلاته الفنية المصاغة علي الواجهة بأكمله بشكل يدعو إلي الراحة النفسية

---

[20] عفيف البهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولي، القاهرة ١٩٩٨ م، ص ٩، ١٣، ٤٧ .

[21] يذكر الأستاذ الدكتور مصطفي عبد الرحيم " أن الفكرة المثيرة وراء هذا النوع من الزخرفة فكرة في الغالب كونية استلهمها الفنان المسلم من وحي التوجيهات الإسلامية ذاتها، ففي القران الكريم آيات كثيرة تذكرنا بالإيقاع – "بسم الله الرحمن الرحيم . والشمس وضحاها . والقمر إذا تلاها. والنهار إذا جلاها. والليل إذا يغشاها" (الشمس ١:٤)، "لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر. ولا الليل سابق النهار. وكل في فلك يسبحون" (يس ٤٠)، "يقلب الليل والنهار" (النور ٤٤)، "يولج الليل فى النهار ويولج النهار في الليل" (فاطر ١٣)، هذه الآيات تذكرة للمؤمنين بالإيقاع المنظم المسترسل اللانهائي في شتي مخلوقاته، فالأرض والسماء والشمس والقمر والليل والنهار والحياة والموت، إنما هي مقابلات مستمرة متكررة بلا نهاية، بل متداخلة ومترابطة، فهذه المعاني اللانهائية عكسها الفنان فى زخارفه، فجاءت تحمل الفلسفة الإسلامية بصدق للمدلولات التشكيلية لهذه الفلسفة ". انظر : مصطفي عبد الرحيم (ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص ٧٥ . انظر كذلك: محمود البسيوني أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة ١٩٨٠ م، ص ١٣٤ .

[22] يقول دورثي في توصيفه للاتزان أنه يعطي إحساساً بالاستقرار وثبات الجسم، ويؤكد بورتر أن الاتزان المتماثل يتساوي فيه كل جانب ويناظر الجانب الآخر باستخدام خط مركزي مدرك كنقطة للدلالة، كما يحقق الجمال والانتظام بسبب هذا التطابق في العناصر المتماثلة ". انظر: آمال بن مليح : القيم الجمالية والنظم البنائية، ص ١٠٣.

Porter, A. W: Principles of Design-Pattern, Davis, Worcester, 1975, p. 79.

والاتزان هنا أشبه بكفتي الميزان المتساويتين – إن جاز لي التعبير – في الشكل العام بين وحدات وتشكيلات التصميم الزخرفي المُصاغة .

كما يعني الاتزان Balance: حسن توزيع عناصر الوحدة الزخرفية ذاتها وحسن تكرارها، وكذلك تناسب الفراغات فيما بينها . انظر: عبد الله الغامدي : الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية، ص ٣٨ .

المنارة للاستشارات
www.

والسرور، ويجذب عين المشاهد إلي تلك الملحمة الفنية المتوازنة، التي إن دلت فإنما تدل علي علمه التام بقواعد المنظور الرياضية (شكل ٢) .

دائماً ما يبدع الفنان المسلم في توزيع عناصره النباتية وفي معالجته الفنية لتحوير العنصر النباتي، وقد ظهرت هذه العناصر بصيغ منوعة وممتعة للنظر، وظهرت داخل المساحات التزيينية المخصصة له علي عدة صور، ومن ذلك : مساحات شريطية ممتدة، مساحات مغلقة، مساحات مفتوحة (حرة التوزيع) [23]،

وبتطبيق هذه الصور المنوعة علي السبيل نجدها ممثلة في كل من :

١- فبالنسبة للعناصر النباتية المحورة التي تتكرر داخل مساحات شريطية ممتدة نجدها متمثلة في زخارف شريط واجهة هذا العقد المعلق وتضفي هذه التصميمات علي ما بها من من أشكال حالة من الثبات، ولا تعطي لهذه العناصر الحركة الحرة أو الانطلاق في اتجاهات مختلفة، فالأشرطة تعطي معني الاتجاهات الأفقية أو الرأسية في التصميم، ويعطي أيضاً الإحساس بالاستطالة [24] (شكل ٣) .

٢- أما بالنسبة للعناصر النباتية المحورة التي تتكرر داخل مساحات مغلقة فتظهر بصورة مغلقة داخل المساحات التزيينية بحيث تصبح عبارة عن وحدات مكررة من خلال حالات التماثل والتبادل والتساقط، وقد تحورت العناصر النباتية داخل هذه المساحات عبر مجموعة من الحلول التشكيلية المختلفة من خلال: تكرار العناصر تبعاً لنظام هندسي، دائري، بيضاوي، مضلع، أو تناظر العناصر حول محور، أو تناظر العناصر حول محورين رأسي وأفقي، أو دوران العناصر حول نقطة مركزية، أو تنوع العلاقات بين العناصر، أو انغلاق الشكل داخل المساحة، أو تبادل الشكل مع الأرضية [25]، وهو ما يتجلي في المساحات الهندسية الناتجة عن تقاطع والتقاء

---

[23] فوزية أحمد علي الغامدي : التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية كمدخل تجريبي لإنتاج تصميمات زخرفية معاصرة، رسالة ماجستير كلية التربية الفنية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٤ م، ص ١٤٤ .

[24] فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية، ص ١٤٤، راجع الأشكال من ٩٠: ١٠٣. فالتكرار: يساعد علي ملء المساحة والسيطرة عليها ويؤدي وظيفة الإبهار لما في الزخرفة من عناصر متكررة، والتكرار يشع في الزخرفة عناصر الحيوية والحركة بسبب التوزيع المنتظم وثبات الوحدات، ويساعد علي الإحساس بالامتداد والانتشار، وهذا يتسبب في إيجاد الإيقاع والتوازن، كما أن التكرار يحول الزخرفة إلي ملحمة بصرية بسبب القيم التشكيلية التي يحدثها، كالاتساع أو الضيق أو التردد أو التواتر، وأيضاً فالتكرار يشكل معزوفة يحدثها النغم المتسق في الإيقاع. انظر: عبد الله الغامدي: الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية، ص ٣٣ .

[25] فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية، ص ١٤٩ راجع الأشكال من ١٠٤ : ١١٥ . ويحدث التكرار نتيجة ترديد العناصر المتماثلة بدرجة ثابتة وبصورة منتظمة أو غير منتظمة، وقد ينتج عن هذا التكرار أحياناً صورة متناغمة ... ويعد التكرار Repetition أحد الأنظمة المتبعة في توظيف المفردات النباتية الورقية في الزخرفة الإسلامية، سواء البسيط منها في صورة مفردة،

المنارة للاستشارات
www.

المربع مع الدائرة "الصرة الداخلية" (شكل ٤)، أو تلك التي تزين شرافات السبيل العلوية، وكذا الفراغات والأرضيات المتبادلة بين شرافات السبيل العلوية، أو ما يمكننا أن نطلق عليه الخداع البصري إن جاز لي التعبير (شكل ٥).

٣– أما بالنسبة للعناصر النباتية المحورة المتكررة (حرة التوزيع)، وهو التصميم الذي يخرج بالأشكال المكررة من حالة التماثل والتناظر والتبادل والتساقط إلي حالة تتميز بالحركة والحرية من خلال استمرار الخطوط، بمعني أنه يعطي إحساساً بالانفتاح ويعطي حرية أكثر في التصميم، وقد كانت العناصر النباتية تتحور وتتكرر بصفة عامة وفق نظام هندسي حلزوني، وبذلك تعتبر الحلزونيات من أهم نماذج التصميمات ذات التوزيع الحر، كما ظهرت خاصية التبادل في الأهمية بين الشكل والأرضية " [26]، ونتلمس تلك الزخارف في كوشتي عقد السبيل (شكل ٦)، وكذا في القطاعين الجانبيين المتماسين مع القطاع الأوسط للزخارف التي تعلو عتب مدخل السبيل، أو تلك المساحات المعقودة مثلثة الشكل الواقعة بين المربع وباطن العقد، كما سنرى لاحقاً .

ثانياً : زخارف المساحة المستطيلة أعلي عتب المدخل :

وتنقسم إلي خمسة قطاعات زخرفية، الأوسط الرئيسي وعلي كل جانب من جانبيه قطاعين آخرين متماثلين تماثلاً تاماً بشكل متناظر يبعث علي الشعور بالتوازن والإيقاع، قوام زخرفة هذا القطاع عبارة عن إطار خارجي متعرج يشبه شكل أصيص من الزهور [27] أو المشكاة ذات الشكل المفصص، وجاءت تعرجات ذلك

أو المركب منها في صورة أكثر من مفردة، علي أن يتحقق من خلال هذا النظام بعض الترديدات المتقابلة أو المتتابعة أو المتبادلة متخذة عدة اتجاهات، سواء كانت رأسية أو أفقية أو مائلة، يصاحبها نوع من الإيقاع عن طريق حركة الخط، ولقد استخدم الفنان المسلم أنواع عدة منالتكرار، كالتكرار القائم علي ثبات شكل المفردة مع ثبات المسافة وثبات وضع المفردة، أو التكرار القائم علي اختلاف في شكل المفردة أو المسافة أو وضع المفردة ما بين (المقلوب والمعدول) علي سبيل المثال لا الحصر ... ولقد تمكن الفنان المسلم من خلال استخدامه لأنواع التكرار هذه أن يضفي علي العديد من زخارفه النباتية الإيحاء بالحركة التي تأخذ عين المشاهد معها في رحلة إيقاعية متصلة بين ضفتي التصميم .انظر: آمال مليح : القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية، ص ٩٩.

Dorothea, : Design, Elements and Principles, USA, 1985, p. 84.

[26] فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية، ص ١٤٩، راجع الأشكال من ١١٦ : ١١٩ .

[27] كما أنها تذكرنا بخصائص الظاهرة الرابعة من فن التوريق الفاطمي التي أوردها الدكتور أحمد فكري حين امتازت الزخارف الفاطمية كذلك بابتكار أسلوب زخرفي جديد، هو أسلوب التوشيح العربي المعروف في الاصطلاح الإفرنجي بإسم " الأرابيسك " ونلقي في زخارف الأزهر العتيقة بداية هذه المرحلة، ويشاهد هذا الأسلوب في زخرفة المحراب وزخارف اللوحات المعقودة بين النوافذ وفيها تمتد الزخرفة داخل الإطار المعقود حول محور رأسي، وتلتقي السيقان عند هذا

المنارة للاستشارات
www.

الإطار علي شكل نصف دائرة تارة، وشكل مجنح ذو تدبيب تارة أخري، وقد نفذ جانبي ذلك الإطار بشكل متناظر يمنة ويسرة (لوحة ٩) .

أما الزخارف الداخلية لهذا القطاع الأوسط فهو عبارة عن زخرفة توريقية مركبة - ترددت صداها أيضاً علي شرافات السبيل – تتكون من زهرة مدببة من أسفل داخل إطار علي شكل قلب مدبب من أعلي، يرتكز علي قاعدة مثلثة من سيقان تتفرع يميناً ويساراً ذات نهايات مجنحة متناظرة علي الجانبين، ينتهي أعلي شكل القلب من أعلي بشكل ورقة عنب خماسية الشحمات داخل إطار داخلي بيضاوي متداخل ومتراكب مع جسم القلب السفلي، انطلق من الشحمتين اللتين بالمنتصف نحو خارج الإطار البيضاوي ساقان لورقة ثلاثية الشحمات، الوسطي منها مدببة، في حين امتدت الجانبيتان بالتفافهما بشكل حلزوني متعاكس، ليخرج منهما شكل ورقتان مجنحتان تملآن المساحة نصف الدائرية للإطار الخارجي للقطاع بأكمله .

يرتكز هذا الشكل البيضاوي علي نصلين مجنحين جهة اليمين وجهة اليسار، وإذا ما دققنا النظر في امتداد ذلك النصل مع الإطار الخارجي للشكل البيضاوي للاحظنا أنهما يشكلان معاً شكل ورقة مجنحة، وهو خداع بصري [28] يحسب للفنان المسلم

المحور ثم تتفرع من حوله مروحة نخيلية وسطي، كأن هذه السيقان تنبثق من أصيص الزهور". أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها، ج ١، شكل ٦، ص ١٨٢ . انظر كذلك: فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية، ص ٩٣ .

[28] الخداع البصري: الخداع يقصد به في اللغة:" إظهار شيء خلاف المخفي، ويقصد به أيضاً الحيلة." أما مدرسة الخداع البصري فهي مكونة من شقين "optical " وتعني بصري "art"، وتعني فن، والمعنى الإجمالي يعني الفن البصري ولكن الشائع هو فن الخداع البصري، ويقصد بهذه المدرسة:هي المدرسة التي ظهرت في منتصف القرن العشرين على يد الفنان الفرنسي فازاريلي، وتقوم على نظرية علمية تتصل بالإدراك البصري للأشكال والأرضيات المتشابهة في خصائصها الشكلية، كما أنها تعتمد على خطوط وأشكال تجريدية وتصميمات، بحيث تحدث الشعور بالحركة في عين المشاهد، ويعتبر فن الخداع البصري (optical art) من الاتجاهات الفنية الحديثة التي ظهرت في بداية الخمسينات من القرن العشرين ولقد أستثمر فناني هذا الاتجاه علم الحركة وعلم البصريات ونتائج نظرية الجشتالت مما أدى إلى انعكاس مفاهيم ذلك الاتجاه علي الكثير من مجالات الفنون كالنحت والتصوير والفنون التطبيقية، حيث ظهر في مجال النحت والتصوير العديد من الرواد لذلك الاتجاه من أمثال: فيكتور دي فازاريلي، بريدجيت رايلي، ألكسندر كالدر، ج. روستو، توماسيلو... ولاحت ملامح هذا الفن منذ أواخر العشرينات وبداية الثلاثينات من القرن العشرين حيث كانت له جذوره العميقة في مدرسة "الباوهاوس" حين قام مجموعة من أعضاء تلك المدرسة بإجراء عدة بحوث في الظاهرة البصرية تحت إشراف "جوزيف ألبرت"، ثم ظهرت في الأربعينات من القرن العشرين بعضاً من النماذج المتفرقة لفن الخداع البصري تضمنت تأثيرات بصرية، ولكنه لم يصبح فناً في مصاف الفنون الحديثة إلا مع حلول أوائل الخمسينات حين ظهر هذا الفن كظاهرة صحفية عندما أطلق عليه أحد الصحفيين الأمريكان تعبيرا صار شائعا وهو"أوب-أرت" (Op Art) أو "الفن البصري" (Optical Art)،

المنارة للاستشارات
www.

علي كل حال، وينتهي إطار الشكل البيضاوي من أعلي بشكل زهرة اللوتس التي نفذت بشكل مقلوب، أحيط جانبيها بشكل ورقتين مجنحتين منكستين لأسفل نفذتا بشكل متناظر أيضاً، ترتكز زهرة اللوتس هذه – بشكل معكوس متصاعد – علي طرفين متجهين لليمين ولليسار، ينتهيان بشكلين دائريين مصمتين، يعلو ذلك إطار مدبب ينطلق منه - في نهاية القطاع من أعلي – ورقتان من ثلاث شحمات، الوسطي منهم مدببة ميزها الفنان بشكل لوزي مفرغ، في حين نفذت الشحمتين الجانبيتين بشكل مجنح (شكل ٧) .

وفي خداع بصري آخر نلحظ أن مجموع زهرة اللوتس المقلوبة مع الورقتين المجنحتين المحيطتين بها يشكلان مع النهاية العلوية المدببة المتوجة لهما – في نهاية المطاف - إطار خارجي أكبر مفصص، كأنه متراكب علي الإطارين السفليين القلبي والبيضاوي (شكل ٨) .

والملمح العام للقطاع الأوسط ككل يتسم بثراء الزخرفة والشعور بالتكتظ والمساحات الضيقة المتسبب فيها كثرة الزخارف المتراكبة والمتداخلة المنفذة بداخله، وتذكرنا سمات تلك الزخارف بل ويناظرها السمات العامة التي ميزت الظاهرة الأولي من زخارف التوريق الفاطمي، وهو ما يؤكد أن تلك الزخارف المستوحاة من الطرز الفنية الأولي كانت لها السبق في ظهور خداعها البصري .

أما عن زخارف القطاعين المتماسين مع القطاع الأوسط يميناً ويساراً، فلقد امتازت زخارفهما بالتماثل والتناظر المعكوس وكأنهما مرآه لزخارف معكوسة يمثل القطاع الأوسط نقطة انعكاسها، قوام زخارفهما عبارة عن أغصان مزدوجة ملتفة بشكل ذات نسق متعرج يتخذ حرف (S) بشكل رأسي [29]، يفصل بينهما قنوات

حيث عرض مجموعة من الفنانين أعمالهم في المعرض الكبير بعنوان "العين المستجيبة"، ومن ذلك الوقت أصبح فن الخداع البصري أحد الاتجاهات الفنية الحديثة، وكان ذلك على يد مؤسسه الفنان فيكتور دي فازاريلي (Victor Vasarely)، الذي تبنى هذا الفن، وفن الخداع البصري لم يكن فناً فجائيا ظهر على يد مجموعة من الفنانين ولكنه يعد تطورا للاتجاه التجريدي الذي كان بمثابة اللبنة الأولى التي انطلق منها العديد من الاتجاهات الفنية الحديثة، حيث ركز هذا الاتجاه علي اهتمامه بإيجاد قيم جمالية مختلفة كالاتزان والإيقاع والتضاد والعمق .انظر:
سماهر بنت عبد الرحمن فلاتة : فن الخداع البصري وإمكانية استحداث تصميمات جديدة للحلي المعدنية، رسالة ماجستير، قسم التربية الفنية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٨ م، ص ٦، ٧، ١٤، ١٥ . انظر أيضاً : عبد العزيز محمد المنجد في اللغة والإعلام، الطبعة الثانية والعشرون، دار المشرق، بيروت ١٩٨٦ م، ص ٧ .

[29] وهي تذكرنا بنفس الزخارف النباتية الطولونية التي ظهرت بجامع أحمد بن طولون ذات الخطوط التي تتخذ في حركاتها شكل (S) كخطوط لولبية ومتداخلة كانت تعرف في الفن البيزنطي ثم القبطي. فوزية الغامدي : التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية، ص ٨٧.

المنارة للاستشارات
www.

ضيقة شغلت معظم المساحة الداخلية للقطاع ذات الإطار المتعرج بشكل متماس مع الإطار الخارجي للقطاع الأوسط، تنتهي تلك الأغصان بأوراق رمحية صغيرة الحجم، أو بدوائر صغيرة مفرغة ينتهي بها الشكل الحلزوني لنهايات الغصن المنفذة، والملمح العام لهذين القطاعين يتسم بأنه أقل كثافة من ناحية الزخارف والأرضية المريحة، ذات المساحات المنفرجة - إلي حد ما - مقارنة بالقطاع الأوسط، وربما تحققت هنا خصائص الزخارف السلجوقية في هذا القطاع من السبيل .

أما عن زخارف القطاعين الطرفيين فامتازت بالتناظر أيضاً، وهي عبارة عن مجموعة من الأوراق الرمحية المجنحة ذات أرضيات واسعة، وحددت بإطارات خارجية، كما امتازت بأن أوراقها ذات حجم كبير نسبياً مقارنة بالقطاع الأوسط مما يشعرنا بالاتساع في الزخارف ومتنفس للأرضية إلي حد كبير، وتعتبر في مرحلة وسطي مقارنة بزخارف القطاعين الملامسين للقطاع الأوسط، كما تعطينا تلك الزخارف إحساساً ملموساً بالإنطلاق لاسيما مع قيام الفنان بشغل كل المساحات بأوراق رمحية ونصلية مجنحة استدارت والتفت طبقاً لأطر تلك المساحات بشكل مزدوج ينم عن التوزيع الحر المنطلق غير المقيد، وانتهت تلك الأوراق بحلقات دائرية مفرغة في كثير من الأحيان، ولقد تحقق في زخارف هذين القطاعين السمات التي ميزت الظاهرة الثالثة للتوريق الفاطمي [30] .

ثالثاً : زخارف العقد المعلق :

وهي عبارة عن زخرفتين مكررتين بشكل له إيقاع متبادل[31] امتدت بطول واجهة العقد المعلق الذي يعلو المدخل، قوام الزخرفة الأولي عبارة عن ورقة نباتية ثلاثية،

---

[30] الظاهرة الثالثة: وهي أن العروق والأغصان أخذت تزدوج في مواضع وتنقسم طولاً في مواضع أخري، أي أن الغصن امتدت في وسطه قناة رفيعة قسمته إلي غصنين وجعلته يظهر مزدوجاً في بعض التشكيلات كما تشابكت الأغصان المزدوجة وكذلك الشرائط، وامتدت علي هيئة ضفائر مبسطة تارة ومعقدة تارة أخري ... ولم يقف حد خيال الفنان المسلم عند تحوير الأغصان والأزهار والأوراق والسعف والثمار إلي مجموعات ممتدة تتعدي إطاراتها وتتعدي حدودها الطبيعية، بل تعدي الخيال لتلك الحدود وعمل علي تنوع أشكال الوريقات وإحاطة انثناءاتها وانتصاباتها بمظاهر الرقة والرشاقة. أنظر أحمد فكري: مساجد القاهرة، ج ١، شكل ٣١، ص ١٧٩. فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية، شكل ٢٣، ٢٤، ص ٩٣ .

[31] يعتمد الإيقاع Rhythm في هذه الزخرفة علي التماثل والتبادل، كما يعتمد علي الخط اللين والهندسي وتعدد المساحات في توزيعها، بالإضافة إلي وجود الإيقاع الخطي الصاعد والهابط ... كما يعرف الإيقاع بأنه تكرار لعنصر علي مسافات زمنية أو طولية متساوية أو منتظمة التدرج تصاعدياً أو تنازلياً. انظر: عبد الله الغامدي: الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية، ص ٣٩. انظر أيضاً: نزار عبد الرزاق بليلة: القيم الجمالية للعناصر الأساسية في عمارة المسجد، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، قسم التربية الفنية، ١٩٩٤ م، ص ٢٨٧ .

المنارة للاستشارات
www.

منفذة داخل إطار خارجي معقود ثلاثي الشكل، ينسجم مع الشحمات الثلاث للورقة الثلاثية، ينطلق من جانبي هذا الإطار الخارجي فرعان لورقتين نباتيتين لهما نهايات مجنحة تملأ الفراغ الخارجي بين الزخرفتين الأساسيتين، وترتكز الورقة الثلاثية علي ساقين ممتدين بشكل منحني يميناً ويساراً ليتصلا بالزخرفة الثانية (شكل ٩) .

أما الزخرفة الثانية المتبادلة مع الزخرفة الأولي فقوامها عبارة عن ورقة عنب محورة خماسية البتلات، محاطة بإطارين الداخلي علي شكل قلب مدبب من أعلي، ينتهي من الخارج بشكل ورقة ثلاثية الشحمات مدببة أيضاً من أعلي ومجنحة من الجانبين، في حين أن الإطار الخارجي للورقة الخماسية عبارة عن شكل مفصص تقريباً ذو تكوين عام مثلث الشكل، ومع مزيد من التدقيق نلحظ أن هذا الإطار ما هو إلا عبارة عن شكل ورقتين مجنحتين احتضنتا الورقة الخماسية الداخلية، وهو خداع بصري آخر يحسب للفنان المسلم ويدركه كل من يقرأ تلك اللوحة الفنية .

تلك الزخارف التي تتشابه وتتقارب إلي حد بعيد مع تلك التي تعلو النافذة الثانية من الإيوان الشمالي الغربي من المدرسة الصالحية المطلة علي شارع النحاسين العصر الأيوبي، لاسيما زخارف الجزء الذي يعلو النفيس مباشرة من حيث ظهور الورقة النباتية "ثلاثية الفصوص" التي تعلو الزخرفة القلبية، والتي ظهرت في مجملها بشكل مفرغ، كما أنها تكاد تتفق تماماً مع زخارف الشريط الزخرفي المحفور في الرخام الذي يحف بكتلة مدخل مجموعة السلطان حسن بالعصر المملوكي والذي يعد من أروع نماذج الزخرفة المنحوتة باستخدام الورقة الكأسية الثلاثية الفصوص، كما نشاهده أسفل بدن عمود الواجهة "الدعامة" بنفس مجموعة السلطان حسن المعمارية [32] .

---

[32] انظر: مني محمد بدر: أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي علي الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، الجزء الثالث " الفنون الزخرفية "، مكتبة زهراء الشرق الطبعة الأولي، القاهرة، ٢٠٠٣ م، ص ١٥٤ لوحات ١٨، ٧٥، ٧٨ . انظر كذلك :
Creswel, K. A. C: The Muslim Architecture of Egypt, Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, (A.D 1171-1326), Oxford, 1959, vol II, p. 34.

ثم ما لبث هذا الأسلوب الزخرفي النباتي أن شاع حتي صار فناً مرموقاً، ومثال ذلك قبة عبد الله المنوفي ١٤٤٠ م المجاورة لقبة قايتباي الشهيرة، وهي الأخري منقوش عليها أشرطة بارزة تتأود في مسارها مكونة زهرات ثلاثية الوريقات متلاحمة بعضها فوق بعض علي إيقاع منتظم إلي قمة القبة ... والراجح أن أول قبة زينت بالزخارف النباتية كانت بعد وفاة برسباي عام ١٤٣٨ م، وهي القبة الصغيرة الملحقة بمدرسة جوهر القونقبائي، وقد نقشت من جدائل كثيفة مكونة من غصون لدنة ومحاليق متعانقة وأوراق متلاصقة تتصوب كلها إلي أعلي في هنأة وتؤدة ودقة تتفق والتناقص التصاعدي للقبة (لوحة ١٥٦) . انظر : ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار الشروق، الطبعة الأولي، القاهرة ١٩٩٤ م، ص ١٥٢، لوحة ١٥٧، وهي تذكرنا بالزخارف المنفذة علي واجهة العقد الذي يعلو مدخل السبيل تماماً .

المنارة للاستشارات
www.

رابعاً : زخارف مربع منتصف بطن العقد :

تذكر الباحثة / فوزية الغامدي أنه علي الفنان أن يراعي في تنسيق الأشكال جميعاً مظهراً عاماً آخر وهو مظهر التماثل، ذلك أن المجموعة التي رسمها الفنان في منطقة ما يجب أن تتصل بمجموعة مماثلة لها في المنطقة التي تعلوها أو تجاورها، إما تماثلاً متقابلاً أو تماثلاً عكسياً، ومن هذا التماثل الجزئي والمركب تتكون المجموعة الكبري ويتكون "التوشيح العربي" ... وقد تستخدم الزخارف النباتية لملء المساحات المحصورة بين الأشكال الهندسية، والتي قد تكون مضلعات زوايا كالمستطيل والمثلث والمربع والمسدس وغير ذلك، كما يمكن أن تكون مساحات هندسية مستخلصة من الدوائر أو الدوائر المتقاطعة والمتماسة وما ينشأ عنها من أشكال هندسية ذات خطوط منحنية [33] .

وهو ما قام الفنان بتطبيقه في زخارفه بمربع الصرة الوسطي للسبيل، حيث شُغلت المساحات الأربع المحصورة بين الصرة الكتابية الوسطي وأضلاع المربع الخارجي بنفس الزخرفة الثانية، التي وجدناها علي واجهة العقد من حيث اشتمالها علي زخرفة ورقة العنب الخماسية البتلات، ولكنها نفذت هنا بشكل معكوس لتتماشي مع المساحة المثلثة الناتجة عن تماس الدائرة الوسطي مع أضلاع المربع الخارجي، ولتنطلق من ساقيها وريقتان صغيرتان خارج الإطار المفصص الخارجي لورقة العنب مشكلة أنصاف ورقة مجنحة صغيرة الحجم، كما نلحظ الخداع البصري السابق ذكره كون الإطار الخارجي لورقة العنب الخماسية البتلات يشكل في مجموعه شكل

---

[33] فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية، ص ١٥٨، ١٥٩. ويذكر الدكتور أحمد فكري أن التوشيح اصطلاح زخرفي يقصد به التعريف عن مجموعة مكررة تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر، متشابكين تشابكاً هندسياً : متماثلاً أو منتظماً، وتتباين الحركة فيهما تبايناً توقيعياً .

Kuhnel (Ernst) and others: Arabesque, The Encyclopaedia of Islam, London, New Edition, vol, 1, 1957-1960, pp. 558-561.

ويؤكد سيادته علي أن أسلوب التوشيح العربي ابتكار إسلامي أصيل، مستشهداً سيادته بما ذكره المستشرق الفرنسي جورج مارسيه بقوله "أنه مهما كان الفضل الذي يضفيه البعض علي الفن البيزنطي في تحقق هذا التكوين فإنه لا يمكن الخلط بين هذا الأسلوب والفن البيزنطي، ومن المؤكد أن هذا الأسلوب الجديد ما كان ليظهر أو يري النور بدون ظهور الإسلام" .

Marcais, G: L`Art de L` Islam, Larousse, Paris, 1946, p. 84.

كما استشهد سيادته أيضاً بما ذكره المستشرق فلوري (Flury) حين اعترف بأنه لا يعرف تكويناً زخرفياً مناظراً لها فيما سبق من العصور– يقصد زخارف إفريز مئذنة مسجد الحاكم الغربية التي تتجمع فيها المباديء الرئيسية لأسلوب التوشيح العربي– مؤكداً أنها أقدم مثال في القاهرة للزخارف الجصية التي ترسم الطريق نحو تكوين التوشيح العربي الصميم .

Flury, S: Die Ornamente Hakim und Azhar – Moschee, Heidelberg, 1912, p. 22.

أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها، ج ١، ص ١٨٣، ١٨٨ : ١٩٠، شكل ٣٥ .

المنارة للاستشارات
www.

لورقتين مجنحتين كهيئة خارجية أكبر، كما شغل الفنان جانبي هذا الشكل بسيقان ملتفة ومقوسة بشكل منحني حلزوني متجهاً نحو الأسفل منتهياً بورقة مجنحة في كل جانب (لوحة ١٠) .

ومن أهم القيم الجمالية الملحوظة في تنفيذ تلك الزخاف هي قيم التماثل، والتماثل المتجاور، وكذا قيمة التناظر، والتناظر المعكوس لأسفل، ساعدت علي ذلك أيضاً كل من الميمات الداخلية المحددة لتماس قطر الصرة الدائرية من الداخل مع منتصفات أضلاع المربع الأربعة (شكل ١٠) .

خامساً : الزخارف المحصورة بالمناطق الثلاث بين المربع العلوي وبطن العقد :

بداية بالنسبة لزخارف المساحتين المجاورتين لضلعي المربع القائمين والمحصورتين بين باطن العقد المقوس، فقوام زخارفهما عبارة عن مجموعة من الأغصان المصمتة الملتفة، والمرتفعة قليلاً عن الأرضية المنفذة عليها، والتي تنتهي بأوراق نباتية تنتهي بشكل مجنح تارة، وبشكل حلقة دائرة مصمتة تارة أخري، وبشكل حلزوني تارة ثالثة، تسير جميعها بانطلاق في كافة الاتجاهات صعوداً وهبوطاً، يمنة ويسرة، في تموجات وتحركات دائرية وأخري حلزونية، بالشكل الذي يضمن به الفنان ملء تلك المساحات طبقاً لتصميمها الهندسي، مع ملاحظة القيمة الجمالية الواضحة بين تلك المساحتين المتماثلتين وهي التناظر (شكل ١١)، وربما تحقق هنا التأثير السلجوقي علي تلك الزخارف أيضاً، وكذا الظاهرة الثانية من فن التوريق الفاطمي [34]، حيث تحقق كل منهما بزخارف كوشتي العقد .

أما زخارف المساحة العلوية المحصورة بين قمة بطن العقد وضلع المربع العلوي والتي اتخذت شكلاً هندسياً علي هيئة مثلث مقوس الضلعين تماشياً مع تقوس قمة العقد، فقد شغله الفنان في منتصفه بزخرفة ورقة عنب ثلاثية الشحمات، امتازت العلوية منها بأنها مدببة لتتفق مع الإطار الخارجي لها، المفصص الشكل، والذي يشعرنا بحالة من الاتزان التام، وينطلق من ساقي ورقة العنب فرعان يمتدان يميناً ويساراً ليشكلا معاً ورقتين مجنحتين في كل جانب ذواتا سيقان ملتفة بشكل متعاكس بانحنائهما نحو الأسفل في حركة حلزونية بما يشبه أنصاف المراوح النخيلية، ومن

---

[34] الظاهرة الثانية من زخارف التوريق الفاطمية، حيث أورد الدكتور أحمد فكري وصفاً لها حين أخذت تتحول تلك الوريقات النباتية إلي أشكال سعف نخيلية، وانبثقت بوضوح من تلك العروق والسيقان، وطالت رؤوسها حتي أصبحت مدببة، وامتدت واستدارت شحماتها، ثم تحولت السعف من جديد إلي وريقات من شحمتين أو ثلاث أو علي الأصح إلي أنصاف وريقات وأنصاف سعف، وملأت حلقات العروق والسيقان إطاراتها، ولكنها كانت في الوقت نفسه تترك مجالاً ملحوظاً للأرضية الفارغة من الزخارف". انظر: أحمد فكري: مساجد القاهرة، شكل ٣٠، ص ١٧٨، انظر أيضاً: فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية، شكل ٢٢، ص ٩٠، ٩٢. ونلحظ بزخارف تلك الأشكال الخاصة بمئذنة جامع الحاكم، الخداع البصري بالورقة الثلاثية المركزية والشحمات المدببة ذات الحركة الحلزونية المحيطة به في تناغم واتصال يدعو إلي الدهشة من التركيبة البنائية لكليهما بهذا التمازج البديع .

المنارة للاستشارات
www.

أهم خصائص تلك الأوراق النباتية المجنحة هي انتهائها بورقة مفردة في حين انطلقت الورقة الأخرى ليتعدد وينبثق منها عدة أوراق مجنحة أخري (شكل ١٢) .

سادساً : زخارف كوشتي العقد :

امتازت تلك الزخارف بأنها تتشابه وتتقارب إلي حد بعيد مع مثيلاتها تلك المنفذة بالمساحات الجانبية المحصورة بين ضلعي المربع وبطن العقد الخارجي السابق الإشارة إليه، وذلك من حيث زخارف الأغصان الملتوية المصمتة والتي انطلقت بشكل حلزوني تارة ودائري تارة أخري (راجع شكل ٦)، ذات سيقان منحنية تنتهي بأوراق مجنحة أو أوراق مفردة تارة ومدببة تارة أخري، وتم تنفيذها بشكل متناظر معكوس طبقاً للتكوين الهندسي العام لكوشتي العقد، ساعد علي هذا التناظر وجود الميمة المروحية الكبيرة التي تتوسط قمة العقد، ونجح الفنان في توزيع باقي الميمات بشكل متماثل بديع، ومن أهم الخصائص الملاحظة والمقروءة لتلك الأغصان بأوراقها المجنحة أيضاً أن إحداها قد انتهي بشكل مفرد في حين انتهت الأخرى بعدة تفرعات جديدة لأوراق أخري مجنحة، مما يشعرنا بالانطلاق والاستمرارية المنبعثة من التوزيع الحر للعناصر النباتية المحورة طبقاً للمساحات الهندسية التي تشغلها، وهي نفس السمات الخاصة بالظاهرة الثانية للتوريق الفاطمي المذكورة آنفاً .

ويتضح من زخارف العناصر النباتية المحورة لهذا القسم ككل - والتي استطاع الفنان أن يمزج فيها ما بين العناصر النباتية والمساحات الهندسية المتاحة أمامه - أن الفنان قد استطاع أن يلتزم بخصائص التحوير النباتي بشكل ينم عن يد قادرة علي التنفيذ كما فعل سلفه في العصور الوسطي، ولقد ذكرت الباحثة فوزية الغامدي تلك الخصائص في عدة مواضع [35] (لوحة ١١) .

---

[35] أخضع الفنان المسلم العنصر النباتي لرؤية تشكيلية مجردة، تبعد بالعنصر عن واقعه الطبيعي إلي أن تصبح الزخارف قطوعها خطية تعبر عن العنصر النباتي ولا تماثله ... أي أنه تغيير شكل العنصر النباتي الإسلامي جمالياً، دون أن يفقد هويته الأصلية وبما يتواءم مع طبيعة التصميم الزخرفي ... فتظهر عمليات التحوير من خلال صور متنوعة كالتبسيط والحذف والإضافة والمبالغة وتحليل الأشكال من خلال الفك وإعادة الصياغة التركيبية، دون أن يخل ذلك بأهداف التعبير أو جماليات التشكيل ... ويقصد بالتبسيط هو تحويل الشكل إلي أبسط عناصره التركيبية إلي أقصي حد ممكن أي إلي هيكل نباتي بسيط فيما يشبه الرمز أو العلامة، ويتم التبسيط من خلال حذف كل ما هو غير أساسي من تفاصيل من خلال استخدام الخط لتحوير الهيئة الأساسية للشكل دون الالتزام بالتفاصيل ... ويتم ذلك عبر نوعان من المغايرة، المغايرة الداخلية : وتكون في ثبات الهيئة وتحوير التفاصيل الداخلية، المغايرة الخارجية وتتم عبر التوصل إلي مفردة تشكيلية ناتجة عن تجريد الوحدة – المفردة – وتحويرها من خلال مظهرها الخارجي لتتناسب مع شكل المربع، المثلث، أو تستدير لتلائم شكل الدائرة ... والتحوير من خلال إعادة الصياغة ... وذلك من أجل البحث عن بنائيات جديدة للمفردة عبر تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي الذي بدوره أدي إلي ظهور فن زخرفي جديد تميز بوفرة العناصر وتنوع أساليب التوزيع في المساحات المختلفة

المنارة للاستشارات
www.

سابعاً : الزخارف الكتابية :

يعلو كوشتي العقد السابقتين مساحة مستطيلة سبق وصفها، احتوت علي شريط كتابي زخرفي مسجل عليها بالخط الكوفي البسيط ما نصه " أنشأ هذا السبيل المبارك علي حسن راشد وأخوته " (شكل ١٣)، وواقع الأمر أن الفنان هنا قد استقي أكثر من قيمة جمالية مضافة إلي قيمه الجمالية الأخرى التي نثر عبيرها علي كامل واجهة السبيل، وهذه القيمة وإن تلاحظ إلينا تكرارها في مواضع عدة بالسبيل إلا أنه هنا – وكالعادة- قد استطاع أن ينفذها باقتدار يحسب له، وأعني بتلك القيمة، قيمة "الخداع البصري"، إن جاز لي اعتبارها قيمة مضافة إلي القيم الجمالية الأخرى المتعارف عليها بين أساتذة الفنون .

فعندما تفنن وأبدع الفنان المسلم في إخراج أشكال متنوعة من الخطوط العربية الإسلامية، أنتجت قريحته أنواعاً من الخط الكوفي – علي سبيل المثال لا الحصر – باتت علماً وعلامة مسجلة للفن الإسلامي ككل، فظهر الخط الكوفي البسيط والمورق والمضفور والمزهر وذو الأرضية النباتية والهندسي والمعماري وغيرها الكثير[36]، ولكن أن يحاول فنان السبيل أن يجمع بين معظم هذه الأنواع من الخطوط في هذا النص الكتابي – أو هذا ما قد يتراءى لنا – عند النظر إلي هذا الشريط الكتابي نظرة عابرة لغير المتخصص، إلا أنه ومع مزيد من التدقيق نكتشف ما سبق وأن أشرت إليه من خداع بصري يأخذ بتلابيب العقل إلي غياهب التقدير والإعجاب بهذا الفنان، قد يساعدنا في ذلك مستوي الإدراك البصري للناظر أو الفاحص المدرك لتلك

عن طريق الصياغات التشكيلية التي تعتمد علي التماثل والإشعاع والتوزيع التكراري. انظر: فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية، ص ٧، ٤٤، ٤٦، ١٨١، ٢٩١ .

[36] تعد الزخرفة في الخط الكوفي قيمة فنية الغرض منها ملء الفراغات بين الحروف وحسن اختيار حجم الوحدة الزخرفية التي تتناسب مع الفراغ قيمة فنية أخري، أما العنصر اللازم من عناصر الخط الكوفي فهو "الهندسة"، أي الالتزام بالنسبة الجزئية المقررة لكل حرف رأسياً وعمودياً ... فإذا اختار الفنان أية وحدة من هذه الوحدات صغيرة كانت أم كبيرة فيجب أن يلتزم بها في كل الحروف رأسياً وأفقياً من أول العبارة إلي آخرها مع إيقاع الأجزاء الأفقية كلها علي خط أفقي واحد يسمي (خط الأساس)، وأن يلتزم أيضاً بارتفاع نهائي واحد ويسمي (خط القمة)، وأن يلتزم بانخفاض موحد في الأسفل ويسمي (خط القاع)، ويجوز لهذه المقاييس أن تزاد أو تقصر حسب حاجة الكلمة وحسب التركيب الشامل للعبارة في مجموعها . وهو ما ينطبق عند دراستنا للقيم الجمالية للنص التأسيسي للسبيل . انظر : عبد الله عبده محمد فتيني : القيمة الفنية والجمالية في الخط العربي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، كلية التربية الفنية، ١٤١٣ هـ، ص ٢٣٣، ٢٣٤ .

كما أضيفت إلي الكتابة الكوفية بعض العناصر النباتية المحورة علي هيئة وريقات منحنية ومنبسطة لتتناسب مع الفراغات الناتجة بين حروف الخط العربي، وأكسبت مظهره العام مسحة مرنة ولينة مع المحافظة علي صلابته وبيوسته وميله للتضليع . انظر : فوزية الغامدي : التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية، ص ١٥٩.

المنارة للاستشارات
www.

الزخارف وما بها من تحوير حر للمفردات المساعدة في تشكيل منظومة الخداع تلك، ولقد تحقق هذا الخداع عبر عدة صور وأشكال :

الأول : ظهر الخداع الأول حين قام الفنان بتضفير قائمي حرفي الألف واللام الأولي من كلمة سبيل بمنتصف الحرفين، وهو ما كرره بحرفي الألف واللام من كلمة المبارك، فأوحي لنا وكأن كل قوائم الحروف قد تنتهي من أعلى بتشابكها المضفور والمجدول، والتي نفذت بشكل هندسي مربع، إلا أنه في حقيقة الأمر لم يكن هناك أدني اتصال فيما بين تلك الزخرفة المجدولة وبين قوائم الحروف، وقد نجح الفنان بامتياز في شغل الفراغات العلوية المتاحة بين قوائم الحروف – والتي بلغت ثمان مساحات مختلفة الاتساع، تبعاً للتباعد الناشيء بينها - بالشكل الذي صاغ به تلك المجدوليات (الجدائل) بشكل متوج لتلك الفراغات، طبقاً للمساحات المتاحة بين تلك القوائم بطول الشريط الزخرفي .

الثاني : حينما أوحت لنا المساحات الفراغية الوسطي ما بين قوائم الحروف وأسفل الزخرفة العلوية المضفورة - السابق ذكرها - بشغلها بزخارف نباتية استخدمت لملء الأرضية تارة، وكأنها متصلة ببعض نهايات الحروف تارة أخري، والواقع أن الفنان لم يلتزم بإخراج تلك الزخارف النباتية من نهايات الحروف المسجلة بل قام بتنويع مخارجها في مواضع عدة، كما هو الحال في الورقة النباتية المجنحة الملتفة نحو الأسفل بشكل منكس، والواقعة بين قائمي حرفي الألف لكلمة (أنشأ) حيث نبتت تلك الورقة من تماسها مع نقطة حرف الشين الوسطي، وكذا الأمر بالنسبة للفرع النباتي ذو الأوراق المجنحة المنطلق من أعلي رأس حرف الميم من كلمة (المبارك)، وكذا التداخل الحادث في الزخرفة النباتية المجنحة والملتفة التي تنطلق بتماس أعلي حرف العين من كلمة (علي) لتلتف بشكل حلزوني مخترقة الانثناءة العليا لحرف الكاف من كلمة (المبارك)، وهو ما نلمحه أيضاً في الفرع النباتي الممتد والمنطلق من نقطة حرف النون لكلمة (حسن) .

في حين نلحظ تشابك وتضافر الزخرفة النباتية المحصورة بين حرفي الألف الأخير من كلمة (أنشأ) وألف كلمة (هذا) مع الزخرفة العليا المجدولة بشكل يوحي وكأن الزخرفة النباتية معلقة، كما نلحظ أن الزخرفة النباتية الوسطي المحصورة بين قائمي حرفي اللام في كلمة السبيل قد وضعها الفنان بشكل مستقل دون أي اتصال، كما شغل الفنان المنطقة المحصورة بين قائمي حرف الألف في كلمتي (راشد & أخوته) بزخرفتين نباتيتين نفذتا بشكل ملتف في تلك المساحة، كما شغل الفنان المساحة الدائرية لحرفي الحاء والخاء من كلمتي (حسن & أخوته) بشكل ورقتين ثلاثيتين نفذتا بشكل محور .

الثالث : ظهر إجمالاً حيث نشعر في نهاية الأمر بأن تلك الكتابات قد سجلت علي عدة أنواع من الخط الكوفي، وأنها قد نفذت علي أرضية مجمعة من الزخارف تراوحت بين النباتية والمضفورة، شغلت المساحات الفراغية ما بين قوائم الحروف،

المنارة للاستشارات
www.

نفذت بشكل متنوع بديع، ساعد علي هذا التنوع اختلاف المساحات الفراغية الواقعة بين قوائم الحروف، تلك القوائم التي تكاثفت وتزاحمت في بداية النص لاسيما في ألفات ولامات أولي الكلمات، في حين تضاءلت أعدادها في أواخر كلمات ذات النص.

نضف إلي ذلك مجموعة القيم الجمالية للنص ككل والتي يمكن ملاحظتها في قيم التماثل في تكرار قوائم كلمات النص بشكل ثابت، وكذا في عقدة حرفي الألف واللام من كلمتي (السبيل & المبارك)، كما ظهر التماثل بشكل بيَن في كل من استدارة وتقوس حرفي الحاء في كلمة (حسن) والخاء في كلمة (أخوته)، كما ظهرت قيمة التماثل في تعدد الكاسات الهابطة عن خط الأساس بالنص الكتابي والتي ظهرت بكل كلمات النص تقريباً فيما عدا كلمة (أخوته)، كما ظهرت قيمة التناظر علي استحياء حين حاول الفنان إظهار التقوس المعكوس ما بين الزخرفة النباتية المتماسة مع حرف العين من كلمة (علي) وبين حرف الحاء من كلمة (حسن)، وكذا التناظر الملحوظ في توزيع الميمات المزينة للإطار المستطيل للنص الكتابي، كما ظهرت قيمة التوافق في حرف اللام من كلمة (السبيل) حين احتضنت كاس اللام حرفي الألف واللام من كلمة (المبارك)، وكذا التوافق في حرف الراء من كلمة (المبارك) والذي احتضن حرف الكاف لذات الكلمة، وحرف الواو من كلمة (أخوته) والذي احتضن حرف التاء لذات الكلمة .

ثامناً : زخارف الشرافات :

من أهم مميزات تلك الشرافات التي توجت مستويي سطح السبيل هي أنها ذات ورقة ثلاثية [37] (راجع شكل ٥) صممت علي أرضية متبادلة [38] معكوسة شكلت

---

[37] وصف الدكتور ثروت عكاشة مثل تلك الشرافات والعرائس – التي تماثل شرافات السبيل - بأنها قد جاءت علي 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 . انظر : ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، ص ٢٦، (لوحة ١٨، ١٩) .

ويذكر العلامة دكتور مصطفي عبد الرحيم "ويلاحظ أن الشكل المفرغ يكون شرفة أخري ويحدث للعين مزج فى الرؤية البصرية العامة بين الكتلة والفراغ بنظام ثابت، وهذا الإخراج في الشكل كأنه يترجم الآية الكريمة "يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي" (الروم ١٩) ويمكننا منه استنتاج جمالية تكرارية مختلفة من خلال شكلين متماثلين متكررين كتلة وفراغ، فراغ يترك راحة للبصر لتقوية الرؤية البصرية حتى تستعد العين لاستقبال العنصر الذي بعده، تكرار غير مخل أو ممل، نمطياً ومتمدداً في آن واحد". انظر: مصطفي عبد الرحيم: ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، ص ٧٥، شكل ٤٧.

[38] وهو ما يعرف عند علماء الفنون الجميلة بتبادل "الشكل والأرضية": حيث يقوم العمل الفني علي تكامل العلاقة بين عناصره الموجبة (الشكل) وعناصره السالبة (الأرضية)، ولقد حاول الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية للمفردات النباتية الورقية أن يتفهم الدور الذي يلعبه كل من الشكل

المنارة للاستشارات
www.

نفس الهيئة الخارجية للورقة الثلاثية للشرافات، مما يعد خداعاً بصرياً آخر يلفت إليه الأنظار وموحياً بحالة من الرضا والسرور، ولقد زخرفت تلك الشرافات بمجموعة من التراكيب البنائية النباتية [39] التي بلغت خمسة مستويات (شكل ١٤) تتقارب إلي حد بعيد مع زخارف القطاع الأوسط الذي يعلو عتب المدخل السابق ذكره آنفاً .

والأرضية المحيطة به من حيث طبيعته أو مساحته أو ملمسه أو بروزه ... وفي بعض الأحيان قد يتساوي الشكل مع الأرضية في أهمية الدور الذي يلعبه كل منهما، وتبادل كل منهما دور الآخر حيث تتماثل الوحدات الموجودة في الشكل مع الوحدات الموجودة كأرضية، مما ينتج عنه تذبذب في الرؤية البصرية "، وهو ما أفضل تسميته خداعاً بصرياً، ويفسر ذلك لنا نوع العلاقات القائمة بين المفردات كالتماس القائم علي جوانب العناصر -علي سبيل المثال لا الحصر- كما في شرافات السبيل تماماً . انظر: آمال بن مليح: القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية، ص ١٠٧،(شكل ٩٤) .

كما أنه يمثل أحد القيم الجمالية الرائعة وهي الإيقاع الذي ينبثق عن العلاقات المتبادلة بين الأشكال وما بينها من فراغات، وقد استثمر الفنان المسلم عناصره الفنية من خط ومساحة في تحقيق الإيقاع، حيث اتخذ صياغاته التشكيلية في عدة صور منها إيقاع غير رتيب : استخدم الفنان فيه ورقتين من النبات مختلفتين في الشكل والحيز الذي تشغله كل منهما، إلا أن هناك تشابهاً بين الورقات الكبيرة والوريقات الصغيرة مع بعضها (شكل ٨٠) من نفس المرجع، وهناك إيقاع متزايد أو متناقص وفيه تدرجت أشكال الوريقات من الكبيرة إلي الصغيرة أو العكس لتلتقي في نقطة المركز – مثل زخارف القبة - (شكل ٨١)، وهناك الإيقاع الرتيب وفيه تتشابه شكل ومساحات الوريقات في كل من الشكل والأرضية وتبادل كل منهما وظيفة الآخر – مثلما هو الحال لشرافات السبيل – (شكل ٨٢)، وأخيراً الإيقاع الحر وفيه اختلفت حركة الوريقات بعضها عن بعض وتنوعت مسافاتها وأشكالها (شكل ٨٣) انظر: ص ١٠١ من نفس المرجع. انظر أيضاً :

Humbert, C: Islamic Ornamental Design, London- Boston, 1980, p. 10.

كما أنه يمثل أيضاً "التكافؤ بين الشكل والأرضية : فلقد حرص الفنان المسلم من خلال نظم حسابية ورياضية دقيقة أن يوازن دائماً بين الأشكال والفراغات، فغالباً ما يستشعر المشاهد للزخارف الإسلامية وجود تكافؤ بين المساحات التي تمثل الأشكال والمساحات التي تمثل الأرضية، حتي في تلك الزخارف التي تمثل خداعاً إدراكياً في تبادل الرؤية بين كل من الأشكال والأرضيات" انظر : عبد الله بن حميد بن أحمد الغامدي : الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية، ص ٣٢.، وما أراه خداعاً بصرياً بامتياز .

[39] استخدم الفنان التراكب في صياغاته التشكيلية لوحداته النباتية الورقية لإبراز نظم وعلاقات جديدة بين أشكال الوريقات بعضها ببعض، وإنتاج عدد من الصياغات التشكيلية التي اتسمت بالتعقيد عن طريق الكثافة الخطية، واستخدم تراكب الوريقات في صورة تسمح بأن تظهر كل منها من خلال الأخري أو تقاطعها في عدة نقاط، أو يتخذ الشكل العلوي نفس الحدود الخارجية كشكل الأرضية التي تظهر وكأنها تحتويه، مما ينتج عنه وريقات بداخل الورق . انظر: آمال بن مليح : المرجع السابق، ص ١١٠، (شكل ٩٦)، وهو ما نراه في كل من زخارف الشرافات والقطاع الأوسط فوق عتب المدخل. انظر أيضاً : مجدي سيد محمد : الوحدة النباتية في الفن الإسلامي المصري وأثرها في مجال التصميم التطبيقي الزخرفي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٠ م، ص ١١٣ .

المنارة للاستشارات
www.

المستوي الأول السفلي أو الأرضي وقوام زخرفته عبارة عن ساقين متعانقين يلتف حولهما مجموعة من الأوراق النباتية الممتدة بشكل مجنح، وضعت بشكل متناظر بحيث تملأ الفراغات بين هذين الساقين اللذين ينطلق منهما – نحو الأعلي باقي المستويات من الزخرفة ككل، وكأنه أصيص تنبثق منه سلة متراكبة من الزهور والنباتات، يعلو ذلك المستوي أربعة مستويات أخري متداخلة ومتراكبة فوق بعضها البعض بشكل مترابط [40]، داخل إطارات بيضاوية الشكل تقريباً، امتازت تلك الأطر بأنها تحوي بداخل كل منها ورقة نباتية ثلاثية تارة ومفردة تارة أخري كما في المستوي العلوي، كما أن جميع تلك الأوراق امتازت بتدبيبها العلوي، كما امتازت بأن بعضها قد فُرغت شحماتها بأشكال لوزية صغيرة (شكل ١٥) .

أهم النتائج والتوصيات :

أولاً : شملت دراسة تحليلية لزخارف إحدي واجهات الأسبلة المنشأة في عهد الملك فاروق الأول، وهي واجهة سبيل علي حسن راشد وأخوته، تلك الواجهة التي تنشر لأول مرة .

ثانياً : تتبع البحث الظواهر الفنية المقتبسة من العصور الإسلامية المتعاقبة، التي نجح الفنان المنفذ لزخارف واجهة هذا السبيل أن يجمع بين أكثر من نوع من طرز الزخارف الإسلامية التي تعاقبت علي الآثار عبر تلك العصور المختلفة سواء طرز سامرا الثلاثة، أو ظواهر التوريق في الفن الفاطمي، وإرهاصاتها المنفذة بالفن

ويذكر الدكتور أحمد فكري من أهم الخطوات التحويرية التي قامت عليها زخارف التوريق الفاطمية: صعوبة التمييز بين الغصن والورقة النابعة منه، إذ قد تمتد هذه الورقة أو السعفة فينبت منها غصن جديد، كما أن الغصن قد يمتد داخل الوريقة وتقسم شحماتها إلي نصفين ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها المدبب ليعاود خط سيره، وفي مواضع أخري يلتف الغصن حول الورقة في شكل قلب أو علي هيئة عقد مدبب أو دائرة منبعجة " : مساجد القاهرة، ص ١٨١، شكل ٢٦ . انظر: فوزية الغامدي: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية، ص ٩٥ .

[40] الترابط والتراكب: يظهر الترابط في تكوين الفروع والأوراق لروابط الزخرفة، أما التراكب فهو يستخدم في إيجاد إحساس بالعمق عن طريق وضع فرع فوق فرع أو ورقة فوق فرع، كما اتسمت فن الزخرفة الإسلامية بالاتزان والتناظر والتشعب ... إن دراسة الفنان المسلم لعلم النبات وأنواعه وتراكيبه كانت مصدراً لإلهامه باستخدام الزخارف النباتية في التصميم، ويعد استخدام هذه الزخارف من أوضح المظاهر التي تؤكد علي ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة، فهي في أكثر الأحيان زخرفة مجردة، فلا يكاد يتبين منها إلا خطوط منحنية أو ملتفة تشبه الفروع والأوراق فتكون أشكالاً جميلة، ويظهر بينها زهور ووريقات، وقد تخرج تلك الغصون من جذع شجرة أو من سلات أو من غناء أو من أغصان أخري، وتمتد علي هيئة أقواس أو التواءات في إطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع، أو قد يجتمع فيها أكثر من حركة، وقد عرفت تلك الزخارف بالأرابيسك. انظر: عبد الله الغامدي: الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية، ص ٣، ٣٤ .

المنارة للاستشارات
www.

السلجوقي أيضاً، محاولاً إعادة إحياء تراثنا الفني الإسلامي، ما يؤكد أنه فنان قارئ جيد لتاريخ الفن الإسلامي .

ثالثاً: التزم الفنان بتنفيذ قيمه الجمالية بشكل ينم عن يد قادرة علي الإبداع والتنفيذ، لاسيما ما لمسناه من قيم التماثل والتناظر والاتزان والوحدة والتكرار والتناسب وغيرها الكثير والكثير، الإيقاع الترددي بين العناصر الزخرفية المعمارية علي جانبي مدخل السبيل عبر الإيقاع الحر المتناغم والتقابل الواضح بين تلك العناصر، فحاول إعادة إحياء علامات وطرز الفنون الإسلامية عبر تاريخها الممتد سواء النباتية منها أو الهندسية أو الكتابية .

رابعاً: قدرة الفنان الفائقة على استخدام خاصية الخداع البصري في الكتابات المسجلة على السبيل من ناحية، وابتكاره لأشكال الحروف والكلمات المنفذة من ناحية أخرى كقيمة جمالية جديدة، مضيفاً من جانبه إرثاً فنياً مبتكراً .

خامساً: تتبعنا كيف استطاع الفنان تنفيذ زخارفه في مزيج رائع من الأساليب التنفيذية وعبر مجموعة من الصيغ التشكيلية المتنوعة من حيث : تتابع الوحدات وتكرارها، تموجات الزخارف بحركاتها الحلزونية والدائرية، الثبات والاستقرار، السرعة الديناميكية المعبرة عن الحركة، الإيحاء بالاستمرارية في ظل ترابط الوحدات الزخرفية وتكرارها بنموها المضطرد، إيقاع غاية في التوازن والتناغم، كما أن مفرداته الفنية مترابطة، وتلاعب بمستوي الإدراك البصري في عدة مواضع، وكذا التحوير الحر للمفردات النباتية سواء بالإطالة أو التضييق أو الانسيابية حسب المساحات الهندسية المتاحة، كما نلحظ أن الزخارف النباتية لا مجال فيها إلي بداية أو نهاية – طبقاً لمبدأ التوزيع الحر - بل هو الانطلاق والتحرر نحو اللانهاية .

سادساً : كل هذه السمات والزخارف المشار إليها آنفاً جعلت من هذا السبيل تحفة فنية رائعة ترجع لأوائل أربعينيات القرن الماضي، لذا كانت دافعاً - وجدناه لزاماً علينا - نحو إحياء ما حاولت المنطقة الأثرية القيام به في ثمانينيات القرن الماضي، من إعادة تسجيل وتوثيق واجهة هذا السبيل للحفاظ عليه، لاسيما في ظل عوامل ومظاهر التلف الواضحة من حيث الاستخدام السيئ للواجهة حيث وضع صرر الجص - كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك من قبل - من ناحية، واستغلال سقف السبيل لوضع بعض أجهزة التكييف من ناحية أخرى، هذا إلى جانب وجود بعض الكتابات والملصقات الورقية المشوهة للواجهة من ناحية ثالثة، لذا جاءت أهم توصيات البحث في ضرورة تسجيل وتوثيق تلك الواجهة الفريدة من نوعها، وهو ما يتم السير فيه الآن من إجراءات .

المنارة للاستشارات
www.

قائمة المصادر والمراجع العربية

- القرآن الكريم

- المراجع العربية :

أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول (العصر الفاطمي)، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م .

أحمد قاسم الجمعة: الفنون الزخرفية "الزخرفة الرخامية"، موسوعة الموصل الحضارية، جامعة الموصل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، المجلد الثالث، دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، ب.ت .

آمال عمر بن عبد الحفيظ بن مليح: القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والاستفادة منها في مجال التصميم الزخرفي، رسالة ماجستير، جامعة أم القري، مكة المكرمة، قسم التربية الفنية، ١٩٩٤م .

ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار الشروق، الطبعة الأولي، القاهرة ١٩٩٤ م .

زكي حسن : فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، د.ت.

زهير محمد عبد الله مليباري : أسس فن التوريق وعناصره في الزخرفة الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة أم القري، المملكة العربية السعودية، ١٤١٤ هـ .

سماهر بنت عبد الرحمن فلاتة : فن الخداع البصري وإمكانية استحداث تصميمات جديدة للحلي المعدنية، رسالة ماجستير، قسم التربية الفنية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٨ م .

عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية، الطبعة الأولي، بيروت ١٩٨٨ م .

عبد العزيز: المنجد في اللغة والإعلام، الطبعة الثانية والعشرون، دار المشرق، بيروت ١٩٨٦م .

عبد الله بن حميد بن أحمد الغامدي : الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية كمدخل لإثراء التصميم في التربية الفنية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ٢٠٠٣ م.

عبد الله عبده محمد فتيني: القيمة الفنية والجمالية في الخط العربي، رسالة ماجستير، جامعة أم القري، مكة المكرمة، كلية التربية الفنية، ١٤١٣ هـ.

عبد الله فهد اللبابدة : المقرنصات في العمارة الإسلامية في مصر في العصر المملوكي، دراسة معمارية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن ٢٠٠٦ م .

عبد المجيد محمود صالح : جماليات التصميم الزخرفي للمقرنص فى العمارة الإسلامية، دراسة تطبيقية من خلال تقنية الحاسب الآلي، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة أم القري، مكة المكرمة ١٤١٤ هـ .

عفت عبد الله عيسي عقيلي : تجريد العناصر النباتية من منظور إسلامي كمصدر لتصميمات نحتية حديثة وتطبيقها علي قطع نفعية، رسالة ماجستير، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربة الفنية، جامعة الملك عبد العزيز، جدة ٢٠٠٨ م .

عفيف البهنسي : أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولي، القاهرة ١٩٩٨ م .

فريد شافعي العمارة العربية في مصر الإسلامية مجلد أول عصر الولاة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠ م .

المنارة للاستشارات
www.

فوزية أحمد علي الغامدي : التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية كمدخل تجريبي لإنتاج تصميمات زخرفية معاصرة، رسالة ماجستير كلية التربية الفنية، جامعة أم القري، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٤ م .
مجدي سيد محمد: الوحدة النباتية في الفن الإسلامي المصري وأثرها في مجال التصميم التطبيقي الزخرفي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٠ م.
محسن إبراهيم عطية : الطابع الشرقي للزخارف الهندسية والنباتية في الفنون الإسلامية، مجلة علوم وفنون، العدد الثاني، أبريل ١٩٩٠ م.
محمد حسام الدين إسماعيل، نادر عبد الدايم : النقوش والكتابات الأثرية في العصر الإسلامي، كلية الآداب جامعة عين شمس، مطابع الدار الهندسية، القاهرة ٢٠٠٩ م .
محمد حسام الدين إسماعيل: الكتابات العربية حتي القرن السادس الهجري، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة ٢٠١١م.
محمود البسيوني أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة ١٩٨٠ م .
محمود الحسيني: الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة ١٥١٧ – ١٧٩٨ م، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨ م .
محمود النبوي الشال وآخرون: التذوق وتاريخ الفن، دار العالم العربي، القاهرة، بدون تاريخ .
مروة عادل موسي : أعمال الأمير عثمان كتخدا المعمارية – دراسة أثرية وثائقية، رسالة ماجستير، كلية الآداب قسم الآثار الإسلامية – جامعة طنطا، ٢٠٠٦ م .
مصطفي عبد الرحيم: ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
مني محمد بدر : أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي علي الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، الجزء الثالث " الفنون الزخرفية "، مكتبة زهراء الشرق الطبعة الأولي، القاهرة، ٢٠٠٣ م .
نزار عبد الرزاق بليلة : القيم الجمالية للعناصر الأساسية في عمارة المسجد، رسالة ماجستير، جامعة أم القري، مكة المكرمة، قسم التربية الفنية، ١٩٩٤ م .

المراجع الأجنبية :

Arnold, T. and Guilllaume, A: The Legacy of Islam, 8th. Ed., London, 1965.

Creswel, K. A. C: The Muslim Architecture of Egypt, Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, (A.D 1171-1326), Oxford, 1959.

Dorothea, : Design, Elements and Principles, USA, 1985.

Flury, S: Die Ornamente Hakim und Azhar – Moschee, Heidelberg, 1912.

Humbert, C: Islamic Ornamental Design, London- Boston, 1980.

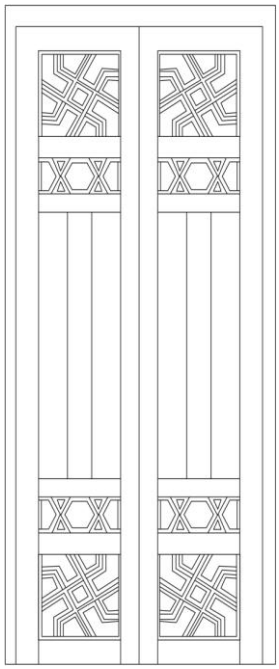
Kuhnel (Ernst) and others: Arabesque, The Encyclopaedia of Islam, London, New Edition, vol, 1, 1957-1960.

Marcais, G: L`Art de L` Islam, Larousse, Paris, 1946.

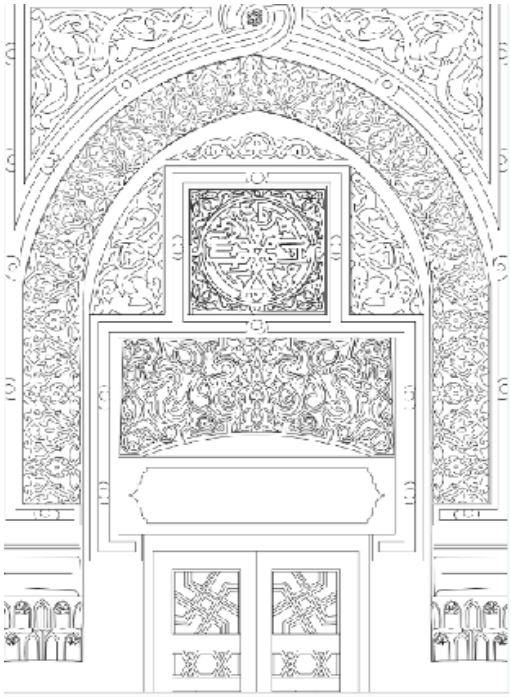
Porter, A. W: Principles of Design-Pattern, Davis, Worcester, 1975.

المنارة للاستشارات
www.

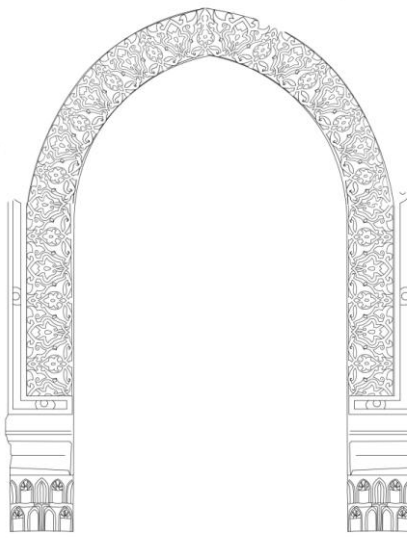
أولاً: الأشكال



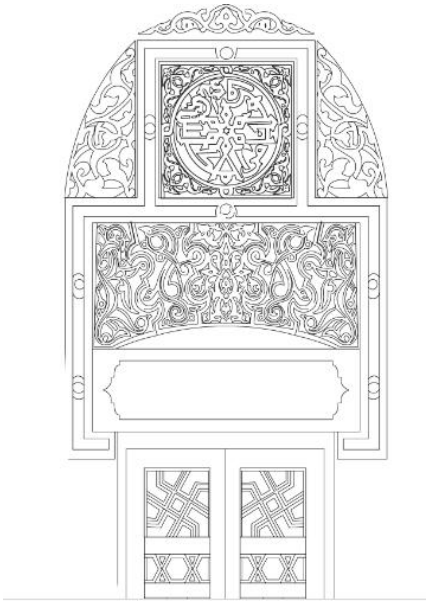
(شكل ١) زخارف الباب الخشبي



(شكل ٢) تفريغ عام لزخارف كتلة المدخل

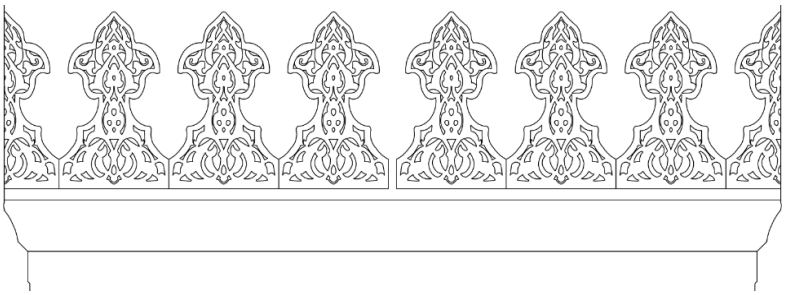


(شكل ٣) زخارف العقد

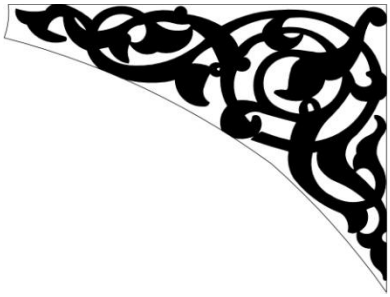


(شكل ٤) الزخارف المحصورة بين باطني العقد

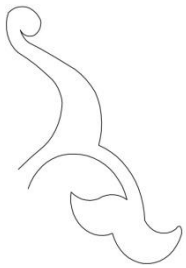
المنارة للاستشارات
www.



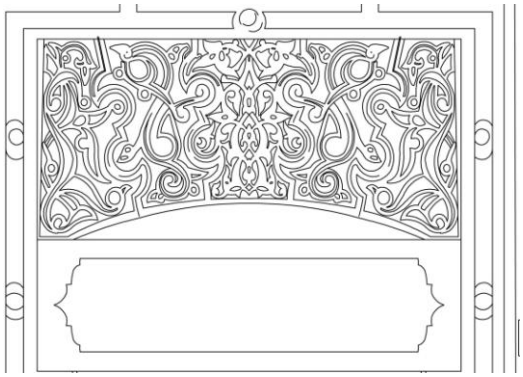
(شكل ٥) زخارف الشرافات



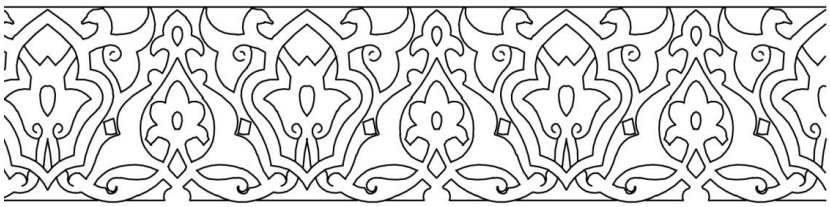
(شكل ٦) زخارف كوشتي العقد



(شكل ٧) ورقة نباتية مجنحة

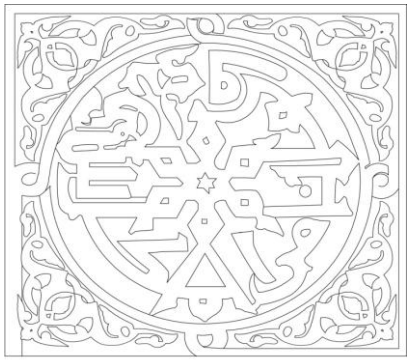


(شكل ٨) الزخارف التي تعلو عتب المدخل



(شكل ٩) زخارف العقد المعلق

المنارة للاستشارات
www.

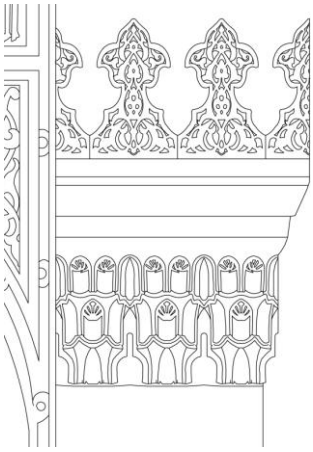


(شكل ١٠) زخارف المربع الأوسط

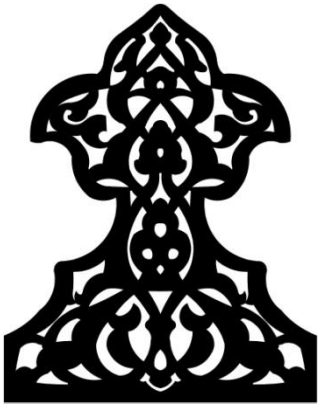
(شكل ١١ أ، ب) الزخرفة المحصورة بين المربع ورجل العقد

(شكل ١٢) زخارف أعلى المربع الأوسط وأسفل قمة العقد

(شكل ١٣) كتابات النص التأسيسي



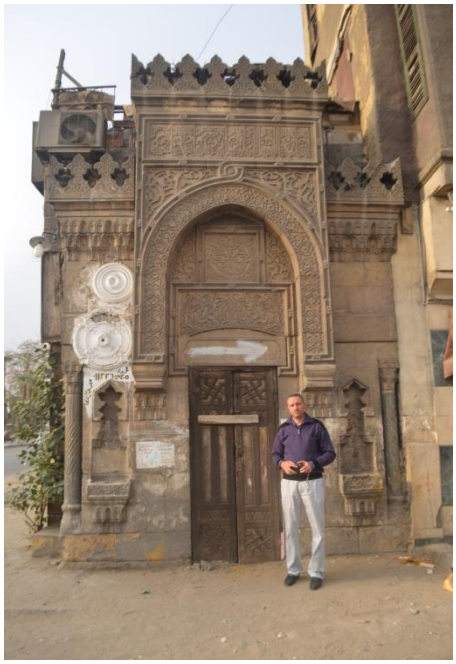
(شكل ١٤) الشرافات والمقرنصات الجانبية



(شكل ١٥) زخارف الشرافات

المنارة للاستشارات
www.

ثانياً: اللوحات (تصوير الباحث)



(لوحة ١) صورة عامة للسبيل

(لوحة ٢) العتب والمساحة التي تعلوه

(لوحة ٣) زخارف المستوى الداخلي لباطن العقد

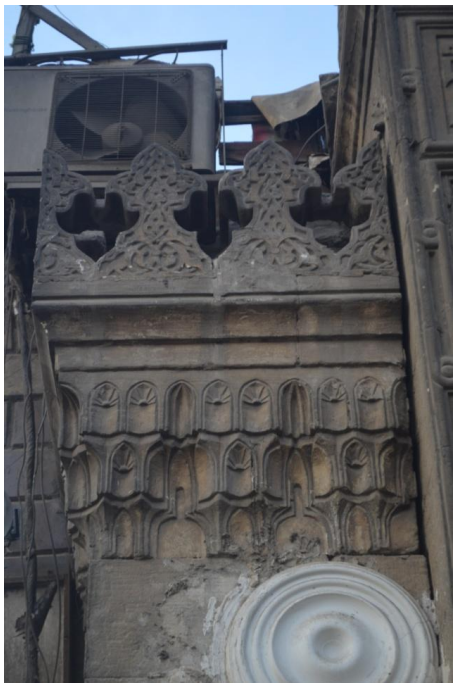
(لوحة ٤) كتلة المدخل

المنارة للاستشارات
www.

(لوحة ٥) الكتابات التأسيسية والشرافات العلوية

(لوحة ٦) المصاصة اليمنى (وسقاهم ربهم)

(لوحة ٧) الحرمدان الأيسر (شراباً طهوراً)



(لوحة ٨) المقرنصات الجانبية وشرافاتها

المنارة للاستشارات
www.

(لوحة ٩) تفاصيل لزخارف المساحة التي تعلو عتب المدخل

(لوحة ١٠) الزخارف المحصورة بين باطني العقد

(لوحة ١١) زخارف كوشتي العقد يعلوها النص التأسيسي

المنارة للاستشارات
www.

The Sabil`s Facade of Ali Hassan Rashid and his brothers in ancient Egypt

(Artistic archaeological study)

Dr. Mamdouh Mohamed Elsayed *

Abstract:

The purpose of this research is to study the façade of Sabil Ali Hassan Rashid and his brothers, that was established during the reign of King Farouk I, specifically in 1941, which located on the corner of Sidi Rouish in the Corniche of the Nile in ancient Egypt on the opposite side of the mosque Abdi Bey archaeological, and the remaining facade is a masterpiece of wonderful artist, where the artist made a wonderful combination of Islamic plant decorations that spread during the successive Islamic eras with the addition of Its creative touches give it an innovative, unconventional form, which is also evident in the vegetal, geometric and scriptural motifs executed on its stone façade, In addition to the study of the total aesthetic values of the decoration, especially symmetry, balance, symmetry, harmony, rhythm, sequence, repetition, diversity, unity and proportionality, as well as its use for the property and the value of aesthetic art, which is characteristic of optical illusion Along with the founding writings of the façade, and many other aesthetic values derived from the decoration of the façade, which are published for the first time.

Key Words : Sabil – Façade - Aesthetic Values - plants Decorative – Geometrical Decorative – Kufic Inscriptions - Optical Art illusion.

* **Lecturer of Islamic archaeology at Faculty of archaeology, Aswan University, Islamic Department** Mamd7625@gmail.com

المنارة للاستشارات

www.