مجلة بحوث كلية الآداب
جامعة المنوفية

البحث
١٠

دراسة فنية حول كسوه جصية من عصر الموحدين بالأندلس

إعداد

د / حنان عبد الفتاح مطاوع

مدرس بقسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية
كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

محكمة تصدرها كلية آداب المنوفية

العدد الواحد والخمسون — اكتوبر ٢٠٠٢

خص الفنان الأندلسى فى عصر الموحدين الزخارف الجصية باهتمام فاق ما نالته فى العصور السابقة على هذا العصر، فمعظم ما وصلنا من الزخارف الجصية قبل عصر الموحدين بالأندلس[١] فقير نسبياً حيث كان الثراء الفنى مرتبطاً – منذ عصر الخلافة بالزخارف المنقوشة على الحجر والرخام حيث فرضت طبيعة الأرض ببلاد الأندلس المكونة من الصلصال والحجر الجيرى[٢]، وانتشار مقاطع الرخام فى العديد من مدن أسبانيا الاعتماد على مادتى الحجر والرخام فى تزيين الجدران على حساب الجص، ولكن منذ عصر الموحدين تحول الاهتمام نحو الجص باعتباره مادة أساسية فى تكسية الجدران.

فالزخارف التى نشهدها فى الكسوة الجصية التى تزين واجهة محراب مسجد فنيانه بمدينة المرية والذى يرجع إلى عصر الموحدين.[٣] تعبر عن انتشار هذا النوع من الزخارف الجصية واستخدامها على نطاق واسع، كما تدل أيضاً

---

(١) على عكس بلاد الأندلس أفرط الفنانون فى عصر دولتى المرابطين والموحدين ببلاد المغرب فى استخدام أنواعاً من الزخارف الجدارية المحفورة فى الجص، ولعل من أبرزها الزخارف الجصية التى نراها فى قاعدة قبة المحراب بجامع تلمسان وقبة البروديين بمراكش Marcais (Georges): L'architecture Musulmane D oceccident, Paris, 1954, P. 197, P. 200 والزخارف الجصية بجامع الموحدين برباط تازا وزخارف محراب جامع تنمل (السيد عبد العزيز سالم: تاريخ المغرب فى العصر الإسلامى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٢، ص ص ٧٥٢-٧٥٧.

(٢) مورينو (مانويل جوميث): الفن الإسلامى فى أسبانيا، ترجمة د. لطفى عبد البديع، د. السيد عبد العزيز سالم، ومراجعة د. جمال محمد محرز، نشر الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٨، ص ٢٣٨.

(٣) على الرغم من أن هذا المسجد مجهول التاريخ والمنشأ أيضا فإن الدراسات الحديثة أثبتت أنه يرجع إلى عهد الموحدين اعتماداً على تشابه الكثير من عناصره المعمارية والزخرفية بنظائرها فى آثار عصر الموحدين. Torres (Carmen Barcelo), Gilal, Barracin: La Mazquita Al Mohade de Finana, Al Meria, Barcelona, 1994, P. 45. ولمزيد من التفاصيل عن هذا المسجد راجع (كمال عنانى إسماعيل: الآثار المعمارية الباقية من مسجد فنيانه. (بحث ضمن منشورات اتحاد المؤرخين العرب. ندوة بعنوان بلاد المغرب وعلاقاتها بالمشرق حتى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى – التاسع الهجرى، حصاد (٥)، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٣٤ وما بعدها). وقد تعرض هذا المسجد منذ أن تحول إلى كنيسة تعرف بكنيسة سنتيا جو لكثير من التعديات التى شوهت معظم معالمه.

Tapia (Garrido), Jose Angel: Las Almerienses del Siglo XVI Historia General de Almeria y su provencia. V. VIII, Almeria, 1986. P.P. 56-57.

على أن الموحدين قد أفرطوا فى زخرفة مساجدهم بعد أن أصبحوا من أنصار التزويق وخرجوا عن القاعدة التى التزموا بها فى أوائل حكمهم إذ كانوا لا يحبون الزخرفة ويعتبرونها ترفاً لا مبرر له.(١)

وعلى الرغم من أن كل ما تبقى من زخارف المسجد المذكور تقتصر على بقايا من الكسوى الجصية التى تكسو واجهة محرابه، إلا أن هذه البقايا رغم قلتها تكفى لتصور ما كانت عليه زخارف هذا المسجد من روعة وما وصل إليه فن الحفر على الجص من ثراء فهى تعبر عن أسلوب فنى متميز تتضح فيه خصائص الفن الموحدى، كما تعكس أيضاً مدى امتزاج الفن الأندلسى بالفن المغربى فى الفترة التى خضعت بلاد المغرب والأندلس تحت سيطرة دولتى المرابطين والموحدين، وهى الفترة التى اصطلح على تسميتها بالعصر الأندلسى المغربى.(٢)

دراسة تحليلية لزخارف الكسوة الجصية

تتكون زخارف تلك الكسوة من عنصريين رئيسيين هما العناصر النباتية والنقوش الكتابية.

أولاً: العناصر النباتية:

تمثل العناصر النباتية بالكسوة الجصية - سالفة الذكر - العنصر الرئيسى فى الزخرفة، فهى تغمر كل حشوات وأفاريز تلك الكسوة بحيث تختفى فيها المسطحات العارية وتعبر بشكلها الرشيق عن مدى مهارة الفنان الأندلسى وإدراكه

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس نشر دار الثقافة - بيروت. بدون تاريخ. ص ٨٦-٨٧.

(٢) شهدت هذه الفترة قيام دولة المرابطين ببلاد المغرب سنة ٤٧٦هـ ثم ارتباط المغرب والأندلس فى وحدة فنية واحدة عندما دخل يوسف بن تاشفين بلاد الأندلس للمرة الثالثة عام ٤٨٣هـ من أجل القضاء على دويلات الطوائف وتأليف جبهة أندلسية مغربية لمواجهة خطر النصارى. كما شهدت تلك الفترة أيضاً سقوط دولة المرابطين فى بلاد المغرب والأندلس وقيام دولة الموحدين وازدهارها وانحلالها وأخيراً شهدت الدويلات التى قامت على أنقاض دولة الموحدين فى المغرب مثل بنى مرين فى المغرب الأقصى وبنو عبد الواد فى المغرب الأوسط وبنو حفص فى المغرب الأدنى وخلال تلك الفترة التى امتدت أكثر من أربعة قرون (٤٧٦هـ - ٨٩٤هـ). أصبحت الأندلس فى المجال الفنى أستاذاً للمغرب فساد الفن الأندلسى فى المغرب وظهرت تقاليد فنية أندلسية واضحة فيما تخلف من آثار المرابطين والموحدين فى المغرب (عبد العزيز سالم: تاريخ المغرب من العصر الإسلامى، ص ٦٦٠ وما بعدها).

لأسرار فن الزخرفة، ويكفى أن نلاحظ أن معظمها مرتب فى أوضاع رأسية تدور باستدارة السطح الذى تكسوه، وتمتزج بالنقوش الكتابية، فيتولد من هذا المزج بين العنصرين النباتى والخطى، تشكيل زخرفى متناسق نلمسه فى التقنية والتفاصيل الزخرفية؛ فمن حيث التقنية، نلاحظ أن الزخارف النباتية محفورة حفراً أقرب إلى التخريم حيث بدت التوريقات بارزة على أرضية غائرة، وظهرت عناصر التوريق كغلاله رائعة التطريز[1] (لوحة ١، ٢). ووفق الفنان فى إظهار الروح الهندسية فى معظم الأشكال النباتية، لا سيما فى تعقيدات الأغصان والتفافها فى شكل دوائر متلاحمة كاملة الغلق تحصر بداخلها توريقات ملفوفة ومنثنية. وبذلك نجح الفنان فى ان ينسق أبدع تنسيق بين جمال تلك التوريقات ورقة الأغصان التى تنبت منها فى أشكال مترابطة محدودة تبدو كأنها إطارات تضم بداخلها توريقات متماثلة. وفى هذه التشكيلات تبرز بوضوح الساق المحورية الممثلة لشجرة الحياة التى توخى الفنان فى رسمها الأسلوب التجريدى، فظهرت محوره عن الطبيعة ويغلب على تلك التشكيلات النباتية التعقيد والإسراف الزخرفى فى رسم عناصرها التى تتألف من:

١- أنصاف مراوح تخيليه مصبعه

تمثل أنصاف مراوح نخيلية المصبعه العنصر الرئيسى السائد فى التشكيل النباتى، وتتكون أحياناً من فصين متماثلين متفرعين فى أوضاع متدابرة يتوسطها برعم مركزى يظهر أحياناً ويختفى أحياناً أخرى، وقد تتكون من فصين غير متساويين، إذ يمتد أحدهما فى استطالة واضحة عن الآخر بحيث يتباين شكل فصى المروحة وحجمها؛ فمن حيث الشكل انتصب رأس الفص الأطول وانحنى الفص

---

(١) يطلق على هذا النوع من الزخارف المفرغة فى المصطلح الأسبانى اسم Sebkas بمعنى شبكة حيث تاخذ الزخارف المفرغة شكل عيون الشبكة المفرغة وقد شاع استخدام هذا النوع من الزخارف فى عصر الموحدين وأصبح يمثل طابعا مميزاً لفنون الزخارف فى هذا العصر. وأول أمثلته فى الأندلس نراها فى زخارف مقصورة المسجد الجامع بقرطبه. أما فى عصر الموحدين فقد تمثل على العديد من فنون وآثار هذا العصر من ذلك زخارف جامع تازا فى المغرب وجامع توزر وزخارف مئذنة جامع اشبيليه المعرفة باسم لاخيرالد La Giralda وقد واصل هذا العنصر ظهوره فيما بعد فيا لفترة من القرن ٧هـ إلى القرن ٩٩هـ/١٣-١٥م.

Pavon Maldonado, El arte his pano Musulman en su Decoracion Floral Madrid. 1981, 1981.p106 – Tabla XVIII.

القصير نحو الساق، فانغلق عليها فى شكل عيون مفرغة. ونبت الفصان من ساق قصيرة تميزت فى فصوص المروحة المتماثلة بغلظة بدنها، وفى غير المتماثلة بنحافتها (لوحة ١، ٢، ٣).

ومن أهم ما يستلفت النظر أن أبدان فصوص المروحة غير المتماثلة ملساء وتخلو من أية تصبيعات أو تختيمات، فى حين تزدان فصوص المراوح المتماثلة بتصبيعات قوامها تهشيرات عرقية دقيقة اتسمت بطابع مميز من حيث أنها لا تصل فى امتدادها إلى البدن الخارجى لفص المروحة، باستثناء بعض النماذج التى تحولت فيها التصبيعات إلى أشكال أقرب إلى حرف الواو أو إلى حرف (U) تحتوى بداخلها على نقطة مختومة، وقد تختفى تلك النقطة ولا تظهر إلا فى الحلقات الدائرية أو الخواتم التى تتسم بها زخارف المروحة النخيلية بصورة غير منتظمه وبشكل محدود للغاية، حيث تقتصر المروحة غالبا على خاتم واحد يتوسط امتداد شحمتى المروحة[١] (شكل ١).

وهذا النوع من المراوح النخيلية المصبعة التى تتخذ تصبيعتها شكل حرف واو أو U، تحصر بداخلها عددا محدودا من الخواتم يعد من ابتكار فنانى عصر الموحدين[٢] الذين أسرفوا فى استخدام هذا النوع من المراوح النخيلية (شكل ٢). وقد استنبط من هذا النوع شكل آخر يمتاز بتعدد تصبيعاته الواوية، وظهر بكثرة فى زخارف عصر بنى نصر[٣] (شكل ١).

وآخر ما نسجله من ملاحظات على أشكال فصوص المراوح النخيلية، هنا هو أن المتماثلة منها ظهرت فى شكل فصين غليظين، فى حين صيغ الفصان غير

(١) اختلفت آراء بعض مؤرخى الفن حول مصدر اشتقاق المراوح النخيلية المصبعه، فالأستاذ بافون مالدونادو يرى انها ثمره عدة صور تداخلت فيما بينها وألفت هذا الشكل المروحى الأندلسى المقتبس من المروحة الملساء والمصبعه البيزنطية، وأضاف الحلقات الكلاسيكية القديمة Pavon Maldonado, op.cit, p.119 أما الأستاذ جورج مارسيه فيعتقد أن هذا النوع من المراوح النخيلية هو تحوير لورقات الأكنشس لقديمةGeorges Marcais: Manuel d'art Musulman, I. I. Paris 1961 p.p 276-277.

(2) Manuel Ocana Jimenez: Panoramica del arte almohade en Espana. Cuadernoes de La Alhambra. N. 26 Granada 199. P. 106.

(3) Pavon Maldonado, decoracion Floral, P. 116.

المتماثلين على نحو تجريدى حيث صغرت أحجامهما وازدادت فصوصهما نحالة ورشاقة على نحو يجعلها، تثير بشكلها الذى بدت فيه وكأنها سنابل قمح – إعجاب المتأمل فى تكوينها (لوحة ٣).

هذا من حيث الشكل، أما من حيث حركة فصوص المراوح النخيلية، فقد اتخذت صورتين، هما:

١- **الصورة الأولى:** تألفت فيها المروحة من فصين منفرجين على شكل أجنحة طائر، ونبتت الورقة فى هذه الصورة من ساق غليظة مشدوخه (لوحة ١) (شكل ١).

٢- **الصورة الثانية:** فى هذه الصورة تجردت المروحة من مقوماتها الطبيعية، وظهرت فصوصها نحيلة، وتميز الفص السفلى بانحناءة دائرية، أما الفص العلوى، فقد اتسم بشدة استطالته وانحناء طرفه المستدق، بحيث ارتبط بالفص الآخر المماثل فى الورقة المقابلة بما يشبه العقد الحدوى، كما اتخذ هذا الفص أحيانا شكلا رمحيا مستدق الرأس تنوعت حركته بحيث كون صورا زخرفية عديدة منها ما يبدو فى شكل إطار رباعى الفصوص أو شكل حرف (M) ، وبالغ الفنان أحياناً فى إطالة وحركة فصوص المروحة على نحو بدت فيه منبسطة بحيث تقارب أشكال عقود ثلاثية الفصوص أو شكل عقد بيضى منفوخ. وفى هذه الصورة، نبت فصا المروحة من ساق رقيقة مشدوخة (شكل٣).

وفى ضوء ما تقدم، يتضح أن أنصاف المراوح النخيلية شكلت العنصر الرئيسى فى تزين الكسوة الجصية المتبقية من مسجد فنيانه، وامتازت – رغم أنها مكررة – بتنوع أشكالها بسبب ما تعرضت له من تموجات والتواءات فضلاً عن ظهورها أحيانا ملساء أو مصبعه. وفى ظل هذا التنوع من حيث الشكل والحركة والحجم، اكتسبت هذه الزخارف أهمية خاصة، لأنها عبرت تعبيراً واضحاً عن عبقرية الفنان ومهارته وقدرته على تطبيق التماثل مع تحرى التنوع والتجريد، مما قرب بين الوحدات الزخرفية فجعلها تبدو كما لو كانت مكرره مع أنها فى الحقيقة متباينة فى تفاصيلها.

٢ - السيقان

لعبت السيقان دورا هاما فى زخرفة الكسوة الجصية بمسجد فنيانـــــه، وإذا تتبعنا ذلك سنجد أنها تنوعت شكلا وحركة؛ فمن حيث الشكل، ظهرت فى صورتين (١) ملفوفة، (٢) مستقيمة - أما من حيث الحركة فهى رشيقة مشدوخة فى معظـــم الاحيان، وغليظة ملساء فى أحيان قليلة.

١ - الصورة الملفوفة

قوامها حلقات دائرية متداخلة، زاد الفنان فى خطوطها بحيث كونت شـــكلا حلزونيا مجدولا فضلا عن أن التوريقات لم تنحصر بداخلها فقط، وإنما امتلأت بـــها من الداخل والخارج، حيث تتفرع من تلك السيقان أوراق مدببة تشبه قرون الفلفـــل. وقد استخدمت هذه الصورة الزخرفية للسيقان الملفوفة على نحو واسع النطاق فـــى الفن القرطبى، لا سيما فى زخارف الكسوات الحجرية والرخاميـــة وفـــى بعـــض الفنون التطبيقية: مثل التحف المعدنية والعاجية[1] (شكل ٤). غير أنها تختلف هنـــا عن نظائرها الخلافية، ووجه الخلاف يتمثل فى أنها أصبحت أكثر نحوله ورشـــاقة وتحولت إلى شكل خيوط رفيعة عكس ما كانت تتميز به من غلظة فـــى النمـــاذج الخلافية، ومعنى ذلك أن الفنان فى الكسوة الجصية التى نحن بصدد الحديث عنـــها، تحرر من تقليدا الطبيعة، وجنح إلى تجريد السيقان وغيّر من معالمـــها الأصليـــة، فبدت صورا تعبيريه من وحى خياله، كما امتازت الســـيقان الملفوفـــة هنـــا بأنـــها أصبحت تعتمد فى تفريعاتها وتموجها على انطلاقها من الأوراق، بعـــد أن كـــانت مجرد أطر تحصر بداخلها تلك الأوراق فى نماذجها التى ترجع إلى القرن الرابـــع الهجرى - العاشر الميلادى (شكل ٥). وقد تمثل هذا الأسلوب المتطور فى توزيـــع السيقان المتموجة فى زخارف القرنين ٦، ٧هـ/١٢-١٣م (أى عصر الموحديـــن) (شكل ٦). واستمر حتى نهاية القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميـــلادى: (أى عصر بنى نصر) (شكل ٧).

---

(1) Marcais: Manuel d'art, p.p 117-118.
- Pavon Maldonado: arte Toledano Islamicoy Mudejar. Madrid. 1973 pp. 117-118.

٢- الصورة المستقيمة

أما الساق المستقيمة، فتتمثل فى ساق محورية تختفى فى خضم التفريعات والتوريقات التى يكتظ بها سطح الكسوة الجصية، بحيث أصبح من المتعذر التمييز بينها وبين التوريقات والسيقان الملفوفة التى تنبت فيها، ويسجل هذا الشكل للساق المستقيمة تطورا واضحا لشجرة الحياة الفارسية التى شاع استخدامها فى الزخارف النباتية الإسلامية الأندلسية ففيها نلاحظ أن الفنان وفّق فى أن يعبر بدقة عن شجرة الحياة من حيث رسم ساق تتميز بقطاعها الخطى الأملس النحيل تتفرع على كل من جانبيها الأوراق النباتية فى تماثل تام. ومثل هذا النوع من السيقان الخطية شاع استخدامه فى زخارف الفن النصرى. (شكل ٨).

ويلفت النظر فى تلك الساق أن الفنان حزم أبدانها بواسطة براعم صغيرة[١] اتخذت أشكالاً مختلفة منها ما يبدو فى صورة هلال عريض مكتمل العمر تقريباً[٢] معدولاً ومقلوباً بالتناوب، أو فى صورة حلقة دائرية مفرده علاوة على حزام برعمى اخر فى شكل معين نباتى (شكل ٣).

ثانيا: النقوش الكتابية

لعبت النقوش الكتابية دورا هاما فى زخرفة الكسوة الجصية المتبقية من واجهة محراب مسجد فنيانه (لوحة ٤، ٥، ٦، ٧). وتتجلى أهمية هذا الدور فى أمرين: الأول، مكانتها وأسلوب توزيعها، والثانى، نوع الخط.

---

(١) يرجع هذا الأسلوب فى استخدم براعم صغيرة لتحزيم الساق من أعلاه أو من أسفله، إلى أصول فنية قديمة، حيث ظهر فى زخارف الفن الرومانى والساسانى والبيزنطى، ثم انتقل إلى الفن الأموى بالمشرق الإسلامى حيث تمثل فى زخارف قبة الصخرة ببيت المقدس، وانتقل بعد ذلك الى الأندلس ولاقى رواجا كبير خلال عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف Pavon Maldonado: Influjos Occidentales en el arte del Califato de Cordoba. Alandalus. VXXXIII 1967. P, 219.

(٢) كان هذا الشكل الهلالى للبراعم من التشكيلات الزخرفية التى راج استخدامها فى زخارف الفن الاموى واول امثلته نراها فى زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة أما عن أول أمثلته فى الفنون التطبيقية فنجده فى زخرف مدينة الزهراء الخلافية Maldonado: decoracion Floral P. 174 (Tabla. XXIX).

أولا: مكانتها وأسلوب توزيعها:

أما مكانتها فيلاحظ أن النقاش احتفى بها احتفاء خاصا. فزخرف بها مساحة كبيرة من الكسوة الجصية، حيث نشهدها وقد شغلت جميع إطاراتها الخارجية المشار إليها فى (شكل ٩) (بحرف A)، والداخلية المشار إليها بحرف (B)، وكذلك فى الإطارين الأفقيين من الكسوة المشار إليها بحرفى (C, D)، وكذلك فى الأشرطة الدائرية المشار إليها بحروف (H, F, E, C)، وقد تم توزيعها داخل هذه الإطارات ضمن أشرطة أفقية ورأسية.

ثانياً: نوع الخط:

وأول ما يستلفت النظر فى النقوش الكتابية أنها سجلت بنوعين من الخط هما: (١) الخط الكوفى المضفر[١]، (٢) الخط النسخى[١] (شكل ٩). وتلك الظاهرة

---

(١) عرف هذا النوع من الخط فى شرق العالم الإسلامى وغربه فى وقت واحد تقريبا (ق ٥ هـ/١١ م) وأقدم أمثلته في فارس يوجد فى قلعة راد كان (٤١١ هـ)، وفى تونس فى المسجد الجامع بالقيروان (فى المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ) ومن أشهر أمثلته فى المغرب: كتابات جامع تازا الموحدى (٥٢٧-٥٢٩هـ). (إبراهيم جمعه: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة دار الفكر العربى بالقاهرة ١٩٦٩ ص ٤٥-٤٦). (وفيما يتعلق بالأندلس فمن أقدم وأشهر أمثلة الخط الكوفى المضفر تلك التى نراها على فوهة بئر أقيم فى عهد إسماعيل بن المأمون بن ذى النون (عصر الطوائف) فى المسجد الجامع بطليطله وفيه تتداخل بين حروف الكلمات المجدلة توريقات، نباتية من الحروف وتتناثر بين الفراغات الموجودة بها Provencal: Inscriptions Arabes. D'espagne Paris,. 1931, pp. 65-66 ولمزيد من التفاصيل حول هذا النقش راجع: كمال عنانى. العمارة الإسلامية فى طليطله فى العصر الإسلامى. مخطوط رسالة ماجيستير إسكندرية ١٩٨٩ ص ٢٠٨، ٢٩ (شكل ٧ من الرسالة). وقد تمثل هذا النوع من الخلط الكوفى المضفر مع الخط النسخى على نحو ما نشهده هنا فى مسجد فنيانه بعد عصر الطوائف فى عدد من الآثار الأندلسية الموحدية، لعل من أهمها النقش المسجل على مصراعى الباب الرئيسى بجامع أشبيليه، المعروف بباب الغفران (Puerta del Perdon) (لمزيد من التفاصيل عن هذا الباب ونقوشه راجع. توريس بلباس. الفن المرابطى والموحدى ترجمة د. سعيد غازى. دار المعارف بمصر ١٩٧١ ص ٩٥).

- Lucien Golvin: Essai sur L'architecture Religieeuse Masulmane T, 4. L'art hispanomusulman Editions k-Pincksieck Paris, 1979, P. 137.
- Abdel AzizSalem: La Puerta Del Perdon el La Gran Mezquita Al Mohade de Sevilla. (Al andalus. V, XLIII, Madrid, 1978)

وقد مهدت تلك الكتابات الكوفية المضفرة لتطور هذا النوع فيما بعد فى قصور الحمراء، والتى بلغت فيها ذروة تطورها، لا سيما فى النقوش الداخلية بقاعة السفراء والقاعة الرئيسية ببرج

الفنية - وأعنى بها استخدام نوعين من الخط فى زخرفة سطح واحد - كانت من الظواهر الفنية التى اختص بها الفن الموحدى، حيث ظهرت لأول مرة فى الأندلس فى شاهد قبر من عصر الموحدين مؤرخ بعام ٥٥٧هـ/١١٩١م.(٢)

١- الخط الكوفى المضفر:

تمثل هذا النوع من الخط فى الحشوة الجصية بالإطارات الداخلية المشار إليها فى شكل (٩) بحرف (B)، وفى الإطارين السفليين المشار إليهما بحرفى (G, D)، وقد ظهرت الكتابة الكوفية فى هذين الإطارين الآخرين فى صورتين: واحدة منطلقة بحيث امتزجت بالعناصر النباتية، والأخرى محصورة داخل مناطق قوامها دوائر صغيرة مشار إليها بحروف (H, F, E, C)، بحيث فصلت تلك الدوائر ما بها من كتابات عما حولها من توريقات وكتابات.

الأسيرة، إذ تعد من أجمل ما أخرجته يد الخطاط المسلم من نقوش الخط الكوفى المضفر (لمزيد من التفاصيل عن الخط الكوفى المضفر فى آثار قصور الحمراء راجع:

Manuel Gomez Moreno: Textos de Gomez Moreno Sobre La Alhambra Musulmana. Granada. N.6. 1965 p. 153)

كمال عثمانى اسماعيل: عمارة القصور الإسلامية فى الأندلس وتطورها، رسالة دكتوراه كلية الآداب - جامعة الإسكندرية ١٩٩٥، ص ٢١٩ وما بعدها، ص ٢٥١ وما بعدها.

(١) من المتفق عليه أن الخط النسخى ظهر مع الخط الكوفى منذ القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى غير أنه تخلف عنه كخط تسجيلى، واقتصر استعماله على المكاتبات اليومية فى تدوين الكتب. ومنذ القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى بدأ الخط النسخى ينافس الخط الكوفى، وانتزع منه مكانته كخط تسجيلى، وبلغ من تطوره أنه اشتق منه عدة خطوط لها صفات مميزه مثل خط الثلث (لمزيد من التفاصيل راجع م. س. ديماند. الفنون الإسلامية. ترجمة أحمد عيسى دار المعارف بمصر. الطبعة الثانية ١٩٥٨ ص ٧٦، كذلك راجع حسين عبد الرحيم عليوه: الخط مقال بكتاب القاهرة. تاريخها وفنونها وأثرها. (القاهرة ١٩٧٠ ص ٢٧٧-٢٧٨. سامى أحمد عبد الحليم. الخط الكوفى الهندسى المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك فى القاهرة. نشر مؤسسة شباب الجامعة. الإسكندرية ١٩٩١. ص ٩-١٠. وتجدر الإشارة إلى أن الخط النسخى فى الأندلس قد تأخر ظهوره عن المشرق بحوالى خمسة قرون ونصف، فمن أقدم أمثلته المشهورة نقش مسجل بالخط النسخى على شاهد قبر مؤرخ بعام ٥٤٩ هـ. (Levi Provencal: Inscripciones arabes de Espagne. P.. 138) وفى المغرب: ظهر الخط النسخى أيضا متأخرا، فأول أمثلته المعروفة حتى الآن يرجع إلى عصر المرابطين ممثلا فى قاعدة قبة المحراب بجامع تلمسان (رشيد بورويبه: الكتابات الأثرية فى المساجد الجزائرية : ترجمة إبراهيم شبوح. الدار الوطنية للكتاب. الجزائر ١٩٧٩ ص ٢١.

(2) Ocana Jimernez: Las supuestos Bronces Califales del Museo Arqaueologico Provencial de actas de las jornadas de cultura arabe Islamica. 1980, p. 415.

وللأسف، فإن الكتابات الكوفية المسجلة بتلك الأطر، وصلت إلينا فى حالة سيئة للغاية، بحيث يتعذر قراءتها نظراً لتهشم القطع الجصية، وإن كان القائمون على ترميم الكسوة الجصية، قد تمكنوا من جمع بعض أجزائها، فتقرأ ما يمكن قراءته ونهمل ما لا يمكن قراءته؛ ففى الحشوة الرأسية المشار إليها فى شكل (٩) بحرف (B) من جهة اليمين، نطالع البسملة مسبوقة بالاستعاذة، ثم تبدأ الحشوة الأفقية بكلمة الرحمن، يليها التصلية على سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه، وبعد ذلك يوجد نص قرآنى غير مقروء يمتد رأسيا فى الحشوة الرأسية المشار إليها بحرف B شكل (٩) من جهة اليسار، ثم أفقياً فى الحشوه المشار إليها بحرف G شكل (٩).

أما نص الكتابات الكوفية المسجلة بالنطاق، ففى النطاق المشار إليه بحرف (C) شكل (٩) مُحيت منه الكتابة تماما. بينما نطالع فى النطاق المشار إليه بحرف (E) عبارة (عدُة الله). وفى النطاق المشار إليه بحرف (F)، عبارة (الله وحده) وفى النطاق المشار إليه بحرف (H)، نطالع كلمة (الملك). وبذلك يمكن قراءة كلمات النطاقين (H، F) معا فى عبارة واحدة كاملة المعنى نصها (الله وحده الملك).[1]

- **الخصائص الفنية المميزة للخط الكوفى المضفر فى مسجد فنيانه من خلال بقايا النص المسجل فى الحشوة الرأسية المشار إليها فى الرسم التوضيحى بحرف B شكل (٩).**

وفيما يتعلق بنص الكتابة المتبقية التى لاتزال فى حالة جيده بحيث يمكن قراءتها فإنها تقع فى الحشوة الرأسية المشار إليها بحرف B شكل (٩). من جهة اليمين، وفيها نطالع (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم).

وأهم ما نلحظه على بقايا هذا النقش أنه يتميز بعدة خصائص فنية نوجزها فيما يلى:

أولا: أن جميع الحروف القائمة والمنبسطة تتضافر فيما بينها بحيث تكون إطاراً هندسياً مربع الشكل، تتجه داخله رؤوس حروف الكتابة باستثناء حرف

---

(1) Carmen Barcelo,Torres Antonio Gilal Barracin, La Mezquita de Finana, pp., 58-60.

الألف فى كلمة (أعوذ) الذى ينتهى أدناه بخط أفقى يتعامد عليه بشكل زاوية قائمة، امتد على استقامة خارج النطاق المربع. كما ينتهى فى أعلاه بخط مائل على شكل زاوية حادة.

ثانياً: أن الفنان حرص على تنفيذ الحروف القائمة على نحو منتظم، وحرص على مدها فى رشاقة وتناسق مع الرغبة فى إسباغ بعض القيم الجمالية عليها عن طريق تزويدها بأشكال هندسية تحتوى على ضروب شتى من الجدائل والضفائر التى تكونت من خطوط عمودية وأفقية ومنكسرة، ثم وصل بعضها ببعض وصلاً يتجلى فيه الجمال والتناسق خاصة فى حروف الألفات واللامات.

ثالثا: من حيث التباين، حرص الفنان على إحداث نوع من الاختلاف بين حروف الكتابة وزخارفها، وهذا ما نلحظه فى تباين رسم المعين الذى يربط هامات الحروف. ومن قبيل التنوع أيضاً، ظهرت تلك المعينات متباينة فى أسلوب توزيعها بحيث يسهل على المدقق تمييز أوجه الاختلاف بينها، لا سيما حرف الحاء فى كلمة الرحمن؛ حيث اتصل المعين بقائم الحرف أو عراقته.

رابعا: ومما نستنتجه أيضا من مميزات فنية بالنسبة للحروف القائمة، انتهاء بعضها من أسفل بخطين منحنيين فى هيئة قوس نصف دائرى أو شكل حرف (U) أدنى سطر الكتابة؛ بحيث يمثل هذا القوس الذى احتفظ بشكل وحجم الحروف، وصلة أو قاعدة تربط بين حروف الكلمة الواحدة، وهذا ما نشهده فى حروف اللامات فى لفظ الجلالة، وكلمة الشيطان.

وقد وفق الفنان فى توزيع تلك الانثناءات توزيعاً توقيعياً رائعاً، نلمس فيه قدرات فائقة على إدراك أصول القواعد الهندسية فى الكتابة المضفرة؛ فجميعها جاءت فى مستوى واحد من الامتداد الأفقى مع انثناء الحروف المستلقية مثل حرف النون فى صورته المركبة المتطرفة فى حرف الجر (من)، وفى صورته المفردة فى كلمة الشيطان. وفى حرف الراء فى صورته المركبة المتطرفة فى كلمة (الرحيم) وفى كلمة (الرحمن). وحرف الميم فى صورته المركبة المتطرفة فى

كلمة (الرحيم) وكلمة (بسم). ومن قبيل التنوع، ظهرت قواعد بعض الحروف القائمة مجردة من تلك الحنية المستديرة، حيث امتدت أحيانا أفقيا جهة اليمين بشكل قائم مستطيل أو جهة اليسار، بحيث تتصل مباشرة بالحرف السابق أو اللاحق على شكل زاوية قائمة. من ذلك قواعد حروف اللامات الممتدة جهة اليسار في كلمة (الرحيم) ولفظه (الجلالة) في البسملة، وقواعد حروف الألفات الممتدة جهة اليمين، مثل حرف الألف المفردة في كلمة (أعوذ)، وكلمة (الرحيم)، فجميع تلك القواعد لا تتداخل فيها المنحنيات المقوسة ويضمها جميعاً الطابع الهندسي القائم على فكرة الزوايا القائمة و التربيعات، وبذلك أمكن الاستفادة من تلك الانثناءات أو الوصلات المنحنية في شغل الفراغ الذي تتركه سيقان الحروف القائمة مما حقق ترابطا بين حروف الكتابة القائمة والمسلتقية.

خامسا: وآخر ما نسجله من ملاحظات على هذا النوع من الخط، هنا هو أنه رغم قيامه على مهاد من التوريقات النباتية الكثيفة، إلا أنه لا يتصل بأي عنصر نباتي من عناصر الزخرفة النباتية، كالتوريق أو التزهير، وإنما يعتمد في زخرفته على أشكال الحروف وما تتميز به من ليونه وسهولة ساعدت على التحكم في صيغاتها عن طريق تضفير حروف كل كلمه على حده، ثم تضفير هامات جميع حروف الكلمات القائمة، والتي تميزت بشدة استقامتها رأسيا وأفقيا، مما اكسبها طابعا هندسيا بحتا يحدث في نفس المتأمل لها تأثيرا جماليا، عن طريق تنظيم الحروف قائمة الزوايا داخل نطاق هندسي وبشكل يصعب على غير المدقق أحيانا تمييز بدايتها ونهايتها؛ وبالتالي يصعب قراءتها ويطلق على هذا النوع من الخط الكوفي المضفر الهندسي بين مؤرخي الفن الإسبان اسم "الكوفي المعماري" Cufico Arqruitectonico بسبب شدة استطالة حروفه وتداخلها مع بعضها بحيث تكون أحيانا أشكالا معمارية، مثل العقود والفصوص أو تظهر في مجملها في شكل بناء يضم داخله نقوشا أخرى بالخط الكوفي أو النسخي.[1] وربما أطلق عليه هذا الاسم لارتباطه بالعمائر. ويتجلى حرص الفنان على تأكيد

(1) Carmen Barcelo - Torres, - Antanio Gilal Barracin, La Mezquita Al Mohade de Finana, op cit., p, 62.

الطابع الهندسى الذى يمثل أساس التشكيل الخطى فى ربط وتضفير الخطوط الأفقية من أعلى بتشكيل هندسى قوامه معين خطوطه متدرجة ومتداخلة، بحيث ينشأ منها ضلوع، رؤوسها مسننة ومستديرة فيبدو المعين كجامه رباعية الفصوص أو الأضلاع ضمت بداخلها شكلاً هندسياً قوامه خطان متوازيان ينتهى الطرف العلوى لكل منهما بخط مائل، بحيث يلتقيان فى نقطة دائرية مفرغة تمثل رؤوساً فى شكل عيون لتلك الخطوط.

أما الخطوط الرأسية، فقد تم تضفيرها بمعينات أصغر حجماً، ضمت بداخلها نقطة مختومة، وقد نفذت جميع الكتابات الكوفيه المضفرة بطريقة الحفر البارز، على أرضية غائرة قوامها زخارف كثيفة تمثل مراوح نخيلية، وسيقاناً وفروعا متعددة الأشكال (لوحة٤، ٥، ٦، ٧).

٢ - الخط النسخى

تمثل الخط النسخى الذى اصطلح على تسميته بخط الثلث.[١] فى الكسوة الجصية بمسجد فنيانه فى الأفاريز الخارجية والمشار إليها فى شكل (٩) بحرف (

---

(١) عرف هذا الخط بهذا الاسم، لأنه ثلث خط الطومار الذى تقدر مساحة بأربع وعشرين شعره من شعر البرذون والثلث يقدر بثمانى شعرات. وقد تطور هذا الخط واشتق منه كل ما جاء بعده من انواع الخطوط اللينة. واقتصر استخدامه على كتابة العبارات الدعائية وتزيين واجهات العمائر (لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط راجع: جروهمان: النسخ والثلث: ترجمة غانم محمود. مجلة المورد العراقية. العدد الرابع بغداد ١٩٨٦. ص ١١٣ وما بعدها كذلك راجع. زكى صالح: الخط العربى: نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣. ص ١٢٣.

ونجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الخط أطلقت عليه هذه التسمية (خط الثلث) من قبل معظم مؤرخى الفن المشارقة، أمثال كونل (Kuhnel)، و سافدى (Safadi)، وماري شميل (M. Schimmel)، فى حين يفضل مؤرخو الفن الأسبان إطلاق اسم الخط النسخى الأندلسى على هذا النوع من الخط. Carmen Barcelo Torres, Antonio Gilal Basraain, op.it, p 71. Not, 18 : ومن جانبى أؤيد التسمية التى يطلقها مؤرخو الفن الأسبان على هذا النوع من الخط، وأرى أنه من الأفضل تسميته بالخط النسخى الأندلسى، لأنه يختلف عن خط الثلث من حيث التداخل بين نهايات الحروف فى أغلب الأحيان، كما أن نهايات حروف الخط النسخى الأندلسى أغلبها مقوس ومستدير. وعلى هذا فقد اتفق معظم مؤرخو الفن على تسمية خط الثلث المغربى الأندلسى بخط الثلث المتمغرب، نظرا لما تعرض له من تحويرات جمالية على يد الخطاط المغربى بأسلوب مخالف للأسلوب المشرقى (عمر أغا: ملامح من تطور الخط العربى. مجلة كلية الآداب الرباط. عدد ١٨ ص ٨٠، ذنون يوسف: الجديد فى نشأة الخط المغربى وتطوره إلى

A) ، وفيها نطالع الآيات الأربع الأولى من سورة الفتح، مسبوقة بالاستعاذة والبسملة ثم التصليه على سيدنا محمد، وذلك على النحو التالى:

(أعوذ بالله من الشيط) طان الرجيم[1]. بسم الله الرحمن الرحيم. صلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحـ (به وسلم) تسليما "إن فتحنا لك فتحاً مبـ (ينا ليغفر لك الله (ما تقدم من ذنبك) وما تأخر ويتم نعمته عليك و(يـ) هديك صراط) اً مستـ) قيماً. وينصرك الله نصراً (عزيزاً هو الذى) أنزل السكينة فى قلوب المؤمنين ليزدادوا إيمانا مع إيمانهم و(لله جنود السمـ)وات والأرض" شكل (٩).

وأول ما نلاحظه على هذا النقش أن سطوره موزعه على شكل أشرطه تسير على نحو منتظم أفقياً ورأسياً بحذاء أضلاع الطره أو الكسوة الجصية الثلاثة ابتداءً من الضلع الشرقى للطره، ثم الضلع الشمالى، فالضلع الغربى شكل (A٩). كما أن مساحة الأشرطة التى رتبت بداخلها الكتابات النسخية تتفق فيما بينها من حيث كبر حجم مساحتها المستطيلة، بحيث استوعبت – فى غير ضيق – امتداد هامات الحروف القائمة. وقد حرص الفنان على شغل الفراغ الناشئ فى مساحة الكتابة بأرضية الحشوة المستطيلة، بتصميمات هندسية قللت الفراغات فى مساحة الكتابة وقوام الأشكال الهندسية خطوط أفقية مستقيمة تنتهى يميناً ويساراً بجامات مفصصة تتصل فيما بينها عن طريق ميمات أو عقد مجدولة تنبت خطوطها من الخطوط المكونة لفصوص الجامه، بحيث بدت الأطر، المحصور بداخلها الكتابات النسخية، فى شكل خراطيش أو تربيعات زخرفية (لوحة ٢، ٦). ويعتبر هذا التشكيل من الموضوعات الزخرفية التى انفردت بها زخارف النقوش النسخية فى

القرن ٧ هـ. (بحث مقدم ضمن أعمال الندوة الثقافية بمهرجان المغرب العربى. بكلية الآداب، الرباط مارس ١٩٩٠).

ولعل ما يؤكد خصوصية الخط النسخى الأندلسى واختلافه عن خط الثلث المشرقى، ما ذكره المقرى نقلا عن ابن غالب من أن أهل الأندلس كانت لهم خطوط مخصوصة لهم لها حسن ورونق وترتيب يشهد لصاحبه بحسن الخط والتجويد (المقرى: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب. تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٦٨ ج ٣ ص ١٥١.

(١) العبارات الموضوعة بين قوسين غير كاملة فى النقش.

عصر بنى نصر.[1] وقد نفذت كل النقوش النسخية بأسلوب الحفر البارز فوق مهاد من التوريقات النباتية.

هذا عن أسلوب شغل وتنفيذ الكتابة النسخية بالحشوة المذكورة، أما عن خصائصها الفنية، فنوجزها فيما يلى:

أولا: أن معظم الحروف تداخلت فيما بينها فى تناسق، مما أكسبها طابعاً زخرفياً لا نجد مثيله إلا فى الكتابات النسخية النصرية. وقد زاد من جمالها أن الفنان شغل أحيانا الفراغ بين الحروف بتوريقات فى شكل أزهار؛ إما ثنائية أو ثلاثية البتلات تنبت من برعم صغير يكاد يتصل بنهاية الحروف. وهذا ما نلحظه فى حرف الهاء فى لفظ (الجلاله)، وفوق حرف الدال. فى صورتها المركبة المتطرفة فى كلمة (سيدنا)، وفوق حرف العين فى حرف الجر (على)، وفوق هامات حرفى اللام والميم فى كلمة (إله) واسم سيدنا (محمد) ، وفوق حرف الهاء فى كلمة (إيمانهم). وقد وفق الفنان فى توزيع هذه التوريقات توزيعاً توقيعياً نلمس فيه قدرات فائقة وإدراك لأصول الجمال؛ ففوق حرف الهاء فى لفظه الجلالة تظهر ورقة ثنائية الشحمات مرتسمة بانحناء رشيق، وتنبت من قاعدة مثلثة تميل إلى القصر ملتحمة برأس حرف الهاء الذى صاغه الفنان هنا فى شكل حرف (U). وقد تكونت الورقة من فصين غير متماثلين امتد أحدهما، وهو الفص الأيمن جهة اليمين فى استطالة واضحة عن الآخر فوق حرف اللام المتوسط فى لفظة الجلالة، ويلتحم هذا الفص فى امتداده لأعلى من ناحية اليسار مع قائم بنفس شكل وحجم هذا الفص، بدا كما لو كان فصا ثالثا للورقة. أما الفص الثانى الأيسر من الورقة، فقد بدا قصيراً للغاية، حيث التحم بمنتصف بدن حرف الألف فى صورتها المتطرفة فى كلمة (الرحمن).

وهناك صورة أخرى لتلك التوريقات، حرص الفنان على مدها أفقياً ورأسياً فى آن واحد بحيث شملت حروف أكثر من كلمة، لا سيما أشكال البتلات

(1) Pavon Moldonado: El arte Hispanomusulman decoracion Geomtrica un Teoria Para un Estilo, Madrid, 1975 pp. 131-114 Tabla. VII.

المفرغة التى استعان بها الفنان فى عمل زهرة، من ثلاثة فصوص مفرغة، تتصل بمنتصف بدن حرف الألف فى كلمة إله عن طريق ساق طويلة ممتدة افقيا ينبت منها الزهرة المذكورة. وقد توجت هى والساق الذى تنبت منه، حرفا الواو والعين، وقطعت فى امتدادها الأفقى حرفى اللام فى حرف الجر (على).

ومن قبيل التنوع، نجد نفس الزهرة فى صورة أخرى تنبت من ساق رأسيه تقوم على قاعدة مثلثة تلتحم بنهاية حرف الهاء وتنفصل عن حرف الميم فى كلمة (إيمانهم). وفى جميع الصور، نجد أن تلك الورقة شغلت الفراغ الذى تتركه حروف الكلمات القائمة والمستلقية.

وتتجلى رغبة الفنان فى شغل معظم الفراغات المتخلفة بين الحروف فى استخدام نوع آخر من التوريقات، قوامها أنصاف مراوح نخيلية نفذت بدقة متناهية دون أن تمس نهايات الحروف، حيث أظهر الفنان براعة فى مد شحمات المروحة، فبدت على شكل ساق طويلة متموجة ممتدة أفقيا، بحيث شملت جميع حروف كلمتى (يتم نعمته). على أن رأس الفص الأيمن المستدير الدائرى كادت أن تغطى حرف الواو السابقة لكلمة (يتم). وعلاوة على تلك التوريقات الكاملة، أثرى الفنان نهايات الحروف بعناصر نباتية محوره تنعطف يمينا ويسارا فى تقابل وتدابر تبدو تاره فى شكل فص مروحى ملفوف، مثل الذى يتوج حرف النون فى كلمة (الشيطان)، وهناك فص آخر ممتد يماثل الفص الذى يتوج الجزء الأخير من حروف كلمة (السكينة) أو فى شكل غصن نباتى ينثنى ويلتحم بحرف الألف فى كلمة (إيمانا) فى شكل حرف (T).

ومثل هذا الأسلوب الذى يتيح الجمع بين أكثر من توريق فى نقش واحد، يعد من الأمثلة الدالة على ميل الكتابة النسخية إلى التطور، وهو اتجه امتازت به الكتابات النسخية فى عصر بنى نصر؛ فالفنان هنا اكتسبت المهارة التى اكتسبها الفنان النصرى فى صياغة أشكال نباتية كاملة

ومحوره منفصلة نظرياً عن أبدان الحروف، ولكنها متصلة عملياً بها (شكل ١٠).

ثانياً: على الرغم من الإبداع الفنى الزخرفى الذى حرص الخطاط على تحقيقه فى هذه الكتابات، إلا أن معظم حروف الكتابة مالت فى مظهرها العام إلى الغلظة. ولم يلتزم الفنان بالقواعد الثابتة فى الكتابة النسخية من حيث تجويد الحروف، ووضع النقط أسفل وأعلى الحروف المنقوطة، باستثناء حرف النون الذى اهتم الفنان بجعله منقوطا، على نحو ما نشهده فى كلمة (الشيطان) و(الرحمن) و(إيمانهم)، وإنْ كانت النقطة فى كلمة (الرحمن) قد ظهرت فى شكل زخرفى أشبه بزهرة لوتس محوره، على نحو ما ظهر عليه فى حرف الياء المقصورة فى حرف الجر (على)، كما ظهر حرف الباء منقوطا من أعلى وليس من أسفل فى كلمة (بسم) متأثرة فى ذلك بالطابع المغربى فى الكتابة النسخية، من حيث وضع نقط الحروف المنقوطة بأسلوب يختلف عن الأسلوب المشرقى فتظهر الباء منقوطة بنقطة واحدة، كما تنقط الفاء من أسفل، والقاف من أعلى.[١]

---

(١) وكما يختلف التنقيط فى المدرسة المغربية الأندلسيه عن المدرسة المشرقية، يختلف أيضا ترتيب الحروف فهى عند المشارقة: أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ع، غ، ف، ق، ل، ك، م، ن، هـ، و، لا، ى. أما عند المغربة فبعد حرف (ز) تأتى الحروف (ط، ظ، ك، ل، م، ن، ص، ض، ع، غ، ف، ق، س، ش، هـ، و، لا، ى) (راجع. القلقشندى. صبح الأعشى فى صناعة الإنشا: ج٣، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٨١). وللمغاربة فى الحروف المزدوجة كذلك غير ما للمشارقة، فالأبجدية عندهم تحذف حضى كلمز صقفض قرست ثخذ ظفش. وقد سلكوا فيها ما سلك المشارقة فى بجيسيد، فكان آخر الحروف عندهم وهو الشين بمنزلة الغين الذى هو آخر الحروف عند المشارقة. وكان جل هذه الحروف تابعا لترتيبها فالضاد الذى هو يدل على التسعين عند المشارقة يدل على الستين عند أهل المغرب، والضاد عند المشارقة عبارة عن الثمانمايه، وعند المغاربة عبارة عن التسعين والشين مشرقية رمز للستين ومغربية رمز اللثلاثماية والشين مشرقية ثلاثماية ومغربيه الف وهكذا. (ولمزيد من التفاصيل عن اختلاف ترتيب وشكل الحروف المغربية عن المشرقية راجع (العلامة الشيخ احمد رضا : رسالة الخط العربى. تحقيق. نزار أحمد رضا. بيروت. الكتاب العربى بيروت ١٩٨٦. ص ١٢٥ وما بعدها.

أما علامات التجويد أو التشكيل[1]، فقد اقتصرت فقط على السكون التى تعلو حرف السين فى كلمة "بسم"، والفتحة التى تعلو حرف الميم فى كلمة (إيماناً) وحرف النون فى كلمة (نصراً).

والعين فى كلمة (مع). وباستثناء تلك الحروف، ظهرت جميع حروف النقوش غير منقوطة ومجردة من علامات الشكل. وعلى هذا الأساس، فإن هذه النقوش النسخية تمثل مرحلة انتقالية من مراحل تطور الخط النسخى.[2]

ثانيا: بالإضافة إلى تلك الخصائص، امتازت نقوش الآيات النسخية سالفة الذكر، باستقامة الحروف القائمة، وانتظام أطوالها وانتهائها من أعلى بشطف مائل، ومن أسفل بانثناء رشيق جهة اليسار بحيث يلتحم فى معظم الأحيان مع حروف الكلمات التالية، وقد تجلى ذلك بصفة خاصة فى حروف (الألفات).

أما الحروف المستقلية، فقد امتدت بصورة مبالغ فيها بحيث تداخلت بعضها فى بعض والتحمت بحروف الكلمات المجاورة، وهذا ما نلحظه على سبيل

---

(١) كانت الكتابة العربية فى بادئ أمرها غير مشكولة إلى أن قام أبو الأسود الدؤلى (من سادات التابعين ت. سنة ٦٩هـ) واضع أصول النحو العربى بوضع علامات التشكيل، فشكل حروفه بوضع نقطة بالمداد الأحمر فوق الحرف للدلالة على فتحه، وتحته للدلالة على كسره وإلى جانبه للدلالة على ضمه، فإن اتبعت الحركة تنوينا جعلت النقطة اثنتين احداهما للحركة والأخرى للتنوين. أما الحرف الساكن، فقد أهمله واعتبر عدم النقط علامة له. ويعتبر العمل الذى قام به أبو الأسود هو أول إصلاح أدخل على الخط الكوفى، واتبعت طريقته زمن الدولة الأموية وفى صدر الدولة العباسية، وبقيت مستعملة فى الأندلس إلى أواسط القرن ٤هـ/١٠م إلى أن اخترع الخليل أحمد الشكل المستعمل الآن، وإن كانت علامات الشكل لم ترسم منذ بادئ الأمر كما هى الآن بل مرت بتطورات مختلفة (لمزيد من التفاصيل راجع. الشيخ أحمد رضا). المصدر السابق ص ١٤٩ وما بعدها، زكى صالح، الخط العربى، ص ٦٩ وما بعدها.

(٢) من المتفق عليه بين معظم مؤرخو الفن الإسبان، والفرنسيين أن الخط النسخى الذى يمتاز بليونة واستدارة حروفه مع العناية بنقط وتشكيل تلك الحروف، قد افتتن به أهل الأندلس منذ أوائل القرن ٧هـ/١٣م وأفرطوا فى استخدامه، بحيث شكل ظاهرة هامة بين الفنون الزخرفية فى المغرب والأندلس لا سيما فى قصور الحمراء بغرناطه Fernandez Puertas: La escritura cufica en Las Palacios de Comares y Lones. Madrid, 1974 p.p. 15-16.,
- Georges Marcais; L'architecuture Musulmane d'occident. p 250.

التخصيص في حروف الراء والياء الراجعة أو المقصورة؛ فبالنسبة لحرف (الراء) مثلا في كلمة (الرحمن)، تداخلت مع حرف النون في نفس الكلمة. وتضافرت معه في شكل حلقة دائرية. ونفس الشئ بالنسبة لحرف النون بكلمة (الرحمن)، حيث تداخل مع حرف الراء في كلمة (الرحيم) اللاحقة.

أما الياء المقصورة، فقد احتفى بها الفنان احتفاء خاصا من حيث المبالغة في مدها وربطها بالحروف اللاحقة، وهذا ما نلمسه في كلمة (صلى) وكلمة (على)، ففي كلمة (صلى) امتد على استقامته جهة اليسار، بحيث بدا كقاعدة تقوم عليها حروف لفظ الجلالة، والتقى مع حرف الألف في شكل زاوية قائمة ثم واصل امتداده وانثناءه الرشيق إلى أعلى، بحيث التحم مع حرفي اللام والياء في كلمة (على). كما أن معظم هذه الحروف، انتهت بذنب أو انثناء رشيق يقطع امتدادها الأفقي في شكل زاوية حادة تقريبا.

وهذا وقد وفق الخطاط عن طريق الحروف المستلقية، في إحداث ترابط عضوي بين كلمات النقش، وإظهار أرضيته في شكل سطور منتظمة في تدرج لا تترك مجالا عاريا من الحروف ، وآخر ما نسجله من ملاحظات على هذا النقش، خلوه من الأخطاء اللغوية ولا يعيبه سوى أن بعض الكلمات تهشمت بفعل الزمن، وأن الآية الأخيرة غير كاملة ونصها (وكان الله عليماً حكيماً). وقد جاء ذلك نتيجة لعدم استيعاب الإفريز لبقية الآية القرآنية، وبذلك ضحى الفنان باستكمال النص من أجل المحافظة على المظهر الفني ومواصلة عملية النقش الدقيق التي التزم بها من بداية النقش إلى نهايته ضمن الإطار المتناسق الذي صيغت فيه كلماته، شكل (١٠،٩).

التأثيرات الفنية المغربية على زخارف الكسوة الجصية

تمثل في زخارف تلك الكسوة عدة ظواهر فنية شاع استخدامها في عدد من الآثار المغربية، من ذلك ما يلي:

١- أسلوب صياغة وتنفيذ عبارة البسملة بالخط الكوفى المضفر، يتمثل فى نقش كتابى بباب قصبه الوادايا فى بالرباط[١] (شكل ١١ A) ، كما أن استخدام صيغ دينية مختصرة من النوع التقليدى محصورة داخل أفاريز دائرية، مثل عبارة (الحمد لله على نعمه)، وعبارة (عده الله). وعبارة (الله وحده الملك)، تطابق الشكل الذى ظهرت عليه فى النقوش الجصية بجامع تنمال فى

٢- من اكهيث[٢] شغل وتنفيذ الزخارف النباتية، نلاحظ أن الفنان المغربى قد استهواه استعمال كسوات جدارية مستطيلة الأرضية تزينها أنصاف مراوح نخيليه مصبعه، إطارها الخارجى عبارة عن شريط من الكتابات على نحو ما هو موجود فى الكسوات الجدارية بمسجد تلمسان المرابطى[٣] (شكل ١٢). وقد ظل هذا الأسلوب متبعا فيما بعد فى معظم آثار الموحدين، وطبق فى الكسوات الجصية بمسجد فنيانه.

٣- إن استخدام أنصاف مراوح نخيلية، أطرافها ملفوفة ومتقاطعة بحيث تكون شكلا هندسيا يطلق عليه فى المصطلح الأسبانى اسم (Sebka)، بمعنى شبكة زخرفية على النحو الممثل فى إحدى الحشوات الجصية بمسجد فنيانه يمثل ظاهرة فنية شاع ظهورها بين العديد من آثار الموحدين فى المغرب والأندلس، حيث نشاهدها فى أبسط صورها الزخرفية فى جامع تازا (شكل ١٣)، وجامع توزر.[٤] وقد واصل هذا الشكل تطوره فى عصر الموحدين فى الأندلس، ممثلا فى زخارف مئذنة جامع إشبيليه (لاخيرالدا). وفى قصر

---

(١) تعد هذه القصبة من أهم أمثلة القلاع الحربية فى المغرب الإسلامى، وأهم ما تبقى منها، باب يعرف باسم باب قلعة الوادايا؛ وهو باب من الحجر المصقول، وقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى عرب ودى، وهو بطن من بنى المعقل الهلاليين (لمزيد من التفاصيل راجع. السيد عبد العزيز سالم تاريخ المغرب فى العصر الإسلامى ص ٧٧٧-٧٧٨.

(2) Carmen Barcelo Torres, Antonio Gilal Al Barracin. La Mezquta Al Mohade de Finana, p 62.

(3) Pavon Maldoado: Decoracion Floral, P. 115.

(٤) ينسب هذا المسجد لعصر الموحدين وهو معاصر للمسجد الجامع بأشبيلية أذ بنى فى سنة ٥٦٠ هـ (سالم: المرجع السابق، ص ٧٧١).

شنيل[1] (شكل ١٤). وفي بعض آثار الفن الموحدى بقشتاله، مثل مصلى بيرلاس أو بنجاس ببرغش[2] (شكل ١٥). مع ملاحظة أن التشكيل الشبكى للمروحة فى الزخارف الجصية بمسجد فنيانه، بدا أكثر تطورا وتجريدا؛ إذ زاد فصا المروحة طولا مع انتصاب أحد الفصين لأعلى وامتداد رأسه أفقيا، بحيث يلتقى مع راس فص المروحة المقابلة، فينتج عن ذلك شكل هندسى بيضى. أما الفص الآخر السفلى، فقد انحنى بشدة، فانغلق فى شكل عيون دائرية مفرغة (شكل ٦).

الأثر الموحدى الأندلسى على مسجد فينانه

إذا كانت التأثيرات الموحدية على مسجد فنيانه تنم عن أصول وافدة من المغرب وشملت ظواهر معمارية وزخرفية، فإن الأثر الموحدى الأندلسى على هذا المسجد قد تركز بصفة أساسية على النواحى الزخرفية، ويمكن إيجاز مظاهر هذا التأثير فى أمرين هما النقوش الكتابية، والعناصر البنائية.

أولا: النقوش الكتابية

- **الخط الكوفى والنسخى**

من الملاحظ أن النقوش الكوفية والنسخية فى بقايا الكسوة الجصية بمسجد فنيانه، حاكت نماذج ترجع إلى عصر الموحدين من ذلك، مثلاً:

أ- عبارة البسملة المنقوشة بالخط الكوفى فى أحد أسوار مدينة شريش دى فرونتيره بقادس على النحو التالى (بسم الله الرحمن الرحيم). (شكل ١٦)

---

(١) كان هذا القصر ينسب خطئا إلى عصر بنى نصر، غير أن الدراسات الحديثة أكدت بالأدلة الأثرية والتاريخية أنه يرجع إلى عصر الموحدين (لمزيد من التفاصيل راجع. كما عنانى إسماعيل: عمارة القصور الإسلامية فى الأندلس وتطورها ص ١٨٩-١٩٢، ص ٢٩-٢١٠.

(٢) بنى هذا المصلى الذى قام بتأسيسه الفونسو الثامن وزوجته ليونور سنة ٥٨٣-٥٨٤هـ/١١٨٧م، على نحو الزخرفة بمسجد الموحدين، قد انتشرت فى شبه جزيرة أيبريا ووصلت مناطق البرتغال الشمالية، فكل ما فيه من عناصر زخرفية ومعمارية تشير إلى الفن الموحدى، فليس فيه للطراز الغربية أى تأثير. وأغلب الظن أن بعض المسلمين من إشبيليه هم الذين شيدوا هذا البناء وطعموا زخارفه بهذا الأسلوب الإسلامى الخالص (توريس بلياس. الفن المرابطى والموحدى، ص ٤١، ٤٢).

ويمكن تأريخ هذا النقش فى الفترة من عام ٥٥٢هـ/١١٥٧م، وهو تاريخ فتح الموحدين للمدينة إلى عام ٦٥١هـ/١٢٥٣م وهو تاريخ استرداد القشتاليين لها.(١) ويميل الأستاذ بويرتاس إلى تأريخ هذا النقش بالثلث الأول من القرن السابع الهجرى/الثالث عشر الميلادى.(٢)

عبارة البسملة المنقوشة بالخط النسخى فى بقايا أحد الألواح الجصية بقصير منقوط؛ وذلك على النحو التالى (بسم الله). (شكل ١٧) ، وبنفس الصيغة والشكل، وردت البسملة أيضا على بعض العملات الموحدية الأندلسية. وتجدر الإشارة – بهذه المناسبة – إلى أن فكرة استخدام دوائر منقوطة تشير إلى علامة السكون على النحو الممثل. فى كلمة (بسم) فى النقوش النسخية بمسجد فنيانه، قد ظهرت لأول مرة فى العملات الموحدية فى الفترة من عام ٦٢٥هـ-١٢٢٧م إلى عام ٦٣٠هـ/١٢٣٢م(٣)، ثم انتشر على نطاق واسع فى النقوش المعمارية، على نحو ما نراه فى النقوش الجصية بعقد سانتو دومينجو بغرناطه المؤرخ فى الربع الأخير من القرن ٧هـ/١٣م.(٤)

ثانيا: العناصر النباتية:

الواقع أن النماذج الدالة على التشابه الوثيق بين الزخارف النباتية بمسجد فنيانه ونظائرها على الآثار الموحديه الأندلسية، كثيرة نسوق من بينها: زخارف مطرقة باب الغفران بكاتدرائية أشبيليه، وزخارف محراب جامع مرتوله فى البرتغال، وزخارف محراب جامع المريه.(٥) كما أن أشكال المراوح النخيلية المزدوجة والمصبغة بنوع فريد من التصبيعات – قوامه خطوط تنتهى برؤوس

---

(1) Carmen Barcelo, Antonio Gilal Barracin, La Mezquita de Finana, p, 62.

(2) Fernandez Puertas; Dos Lapidas Almohades, Maqbriya de Jativa Y Lapida de La Cerca de Jerez de la Frontera. (Miscelanea de Estudias Arabe y Hebraicas-27-28 Granada, 1979. P, 228.

(3) Carmen Barcelo Antonio Gilal Barracin, op.cit, p. 64.

(4) Pavon Maldonado: El Cuarto Real de santo domingo De. Granada. (Granada) 1991. P. 107. Lamina 55, 56.

(٥) توريس بلباس : الفن المرابطى والموحدى (لوحة ١٨) ولمزيد من التفاصيل عن جامع مرتوله وبقايا محراب جامع المريه راجع نفس المرجع ص ٨٧.

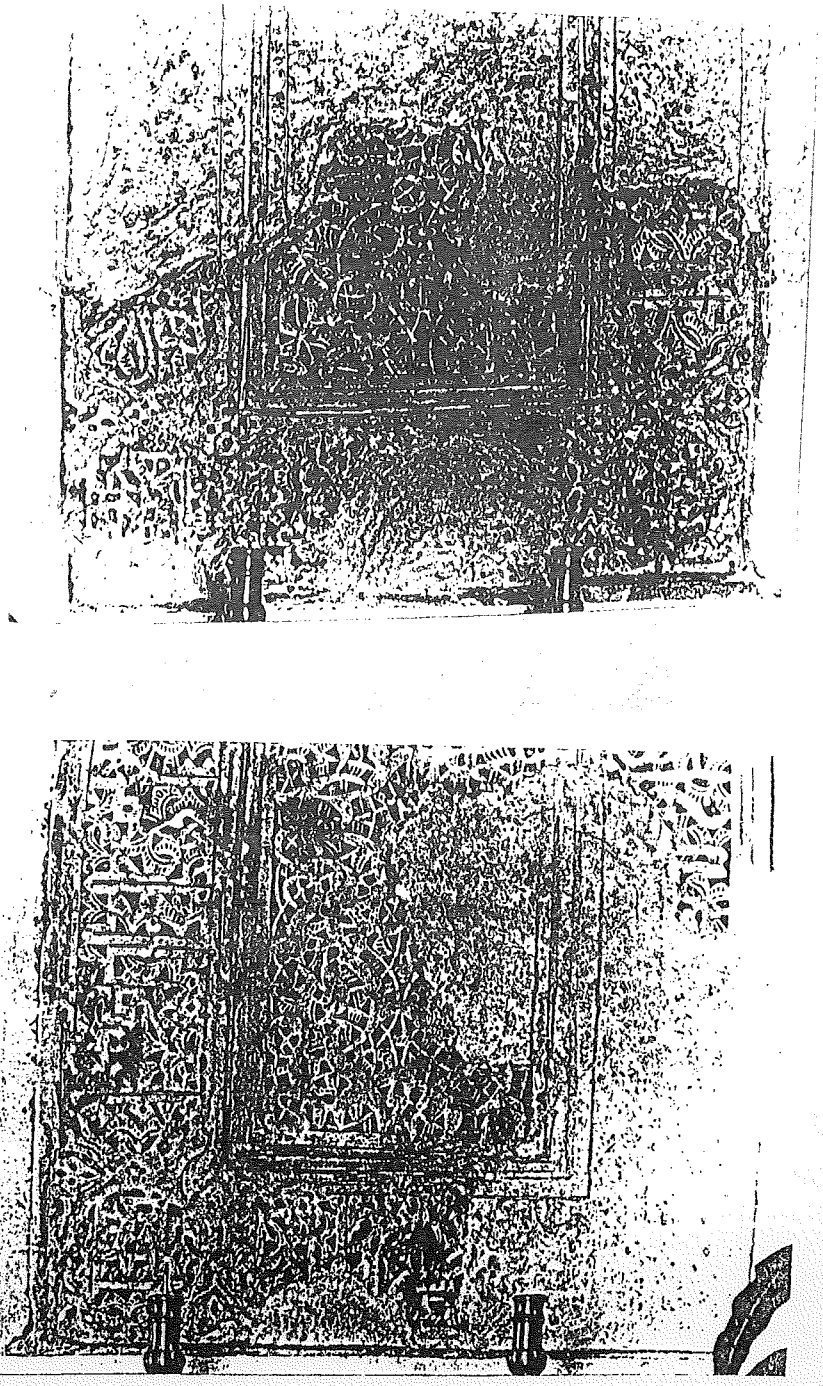
دائرية على شكل حرف (واو) أو (U) تحصر بداخلها عدداً محدوداً من الخواتم، والتى تجلت فى أجزاء من الكسوة الجصية بمسجد فنيانه شاع استخدامها بكثرة فى زخارف الجص التى ترجع إلى عصر الموحدين، ومنها قطعة عثر عليها بقرطبة. (شكل ١٨). كما تجلت أيضاً على عدد من القطع الجصية بمصلى دير لاس أو يلجاس ببرغش (شكل ١٩).

وقبل أن نضع نقطة النهاية فى دراستنا لزخارف تلك الكسوة الجصية، يجدر بنا أن نشير إلى أنه إذا كان تاريخ المسجد الذى لا تزال الكسوة المذكورة تزين واجهة محرابه غير معروف على وجه الدقة، لأنه غير مسجل فى نقوشه الكتابية أو أى أثر من أثاره المعمارية، وإن كان هناك من ينسبه إلى عصر بنى نصر[1] فإننا استنادا على ما سقناه من أدلة توضح الشبه الوثيق فى عناصره الزخرفية مع نظائرها الشائعة فى عمائر الموحدين فى المغرب والأندلس، نستطيع أن نؤكد فى ثقة واطمئنان أن هذا المسجد إما كان قائماً منذ بداية العصر الإسلامى وأعيد بناؤه وزخرفته أو أنه أسس تأسيساً جديداً فى عصر الموحدين؛ ومعنى ذلك أننا نضم إلى سجل العمائر الدينية الموحدية فى الأندلس أثراً دينياً جديداً يمثل النموذج الوحيد الكامل من عمائر الموحدين الدينية فى الأندلس التى لم يتبقى من آثارها فى الأندلس سوى بقايا محدودة تكاد تقتصر على مئذنة جامع إشبيليه المعروف بـ لاخيرالدا، وجانب من صحنه فضلاً عن مئذنة جامع آخر يعرف بالكواترابيتان، ويختم هذه القائمة الصغيرة لمبانى الموحدين الدينية المحفوظة فى الأندلس محراب مسجد مرتله بالبرتغال وبقايا لنقوش من الجص فى جامع المريه.

---

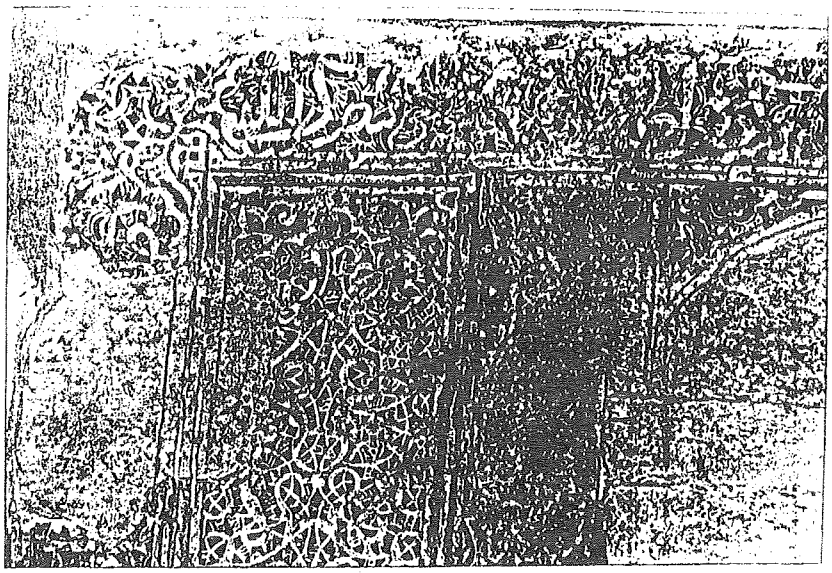
(1) Torres Balbas (Leopoeldo): Ars Hispanisne Historia universal del Arts Hispanico, Madrid. 1949. P, 141.
Mara del Rosairoe: Armaduras Mudejares en las iglesias de la provincia de Alamria, Teruel, 1982, P, 293.

اللوحـات والأشكال



لوحة (٢.١)

زخارف الكسوة الجصية بمحراب مسجد فنيانة (عن كارمن بارسيلو)

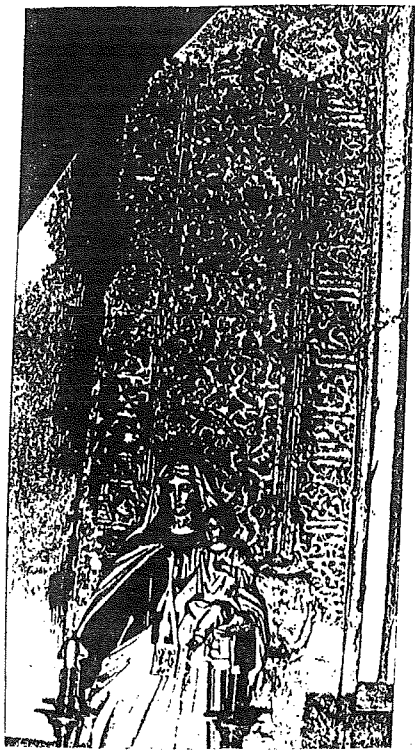


لوحة (٣)

تفصيل من اللوحتين (١ ، ٢)

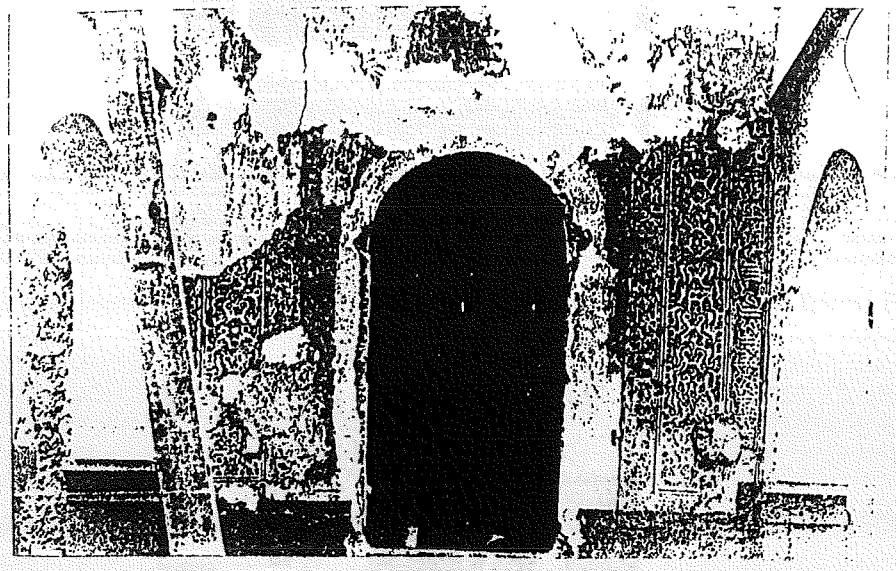
لوحة (٤)

شريط كتابى يزين واجهة محراب مسجد فنيانة (عن كارمن بارسيلو).



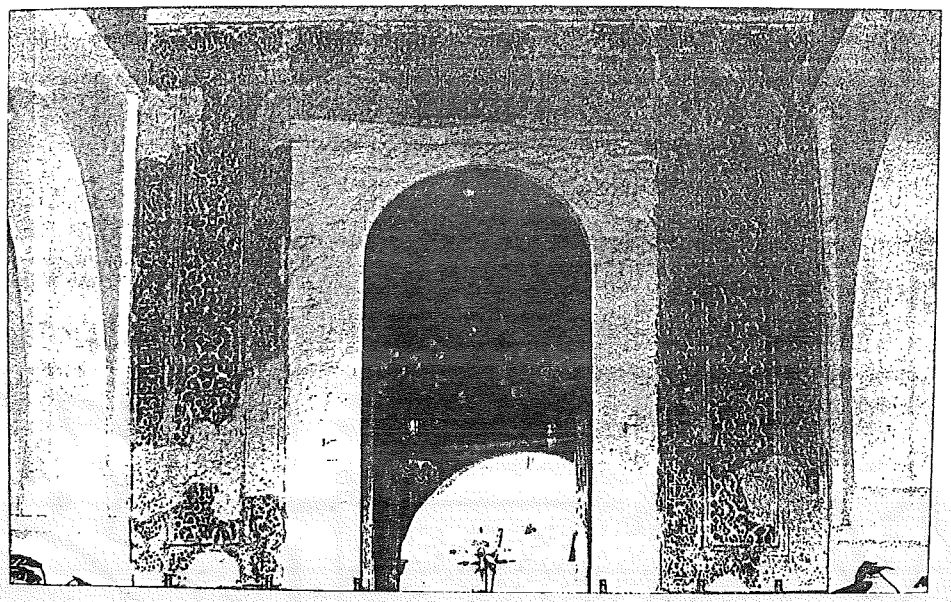
لوحة (٥)

تفصيل من اللوحة رقم (٤) للشريط الكتابى



لوحة (٦)

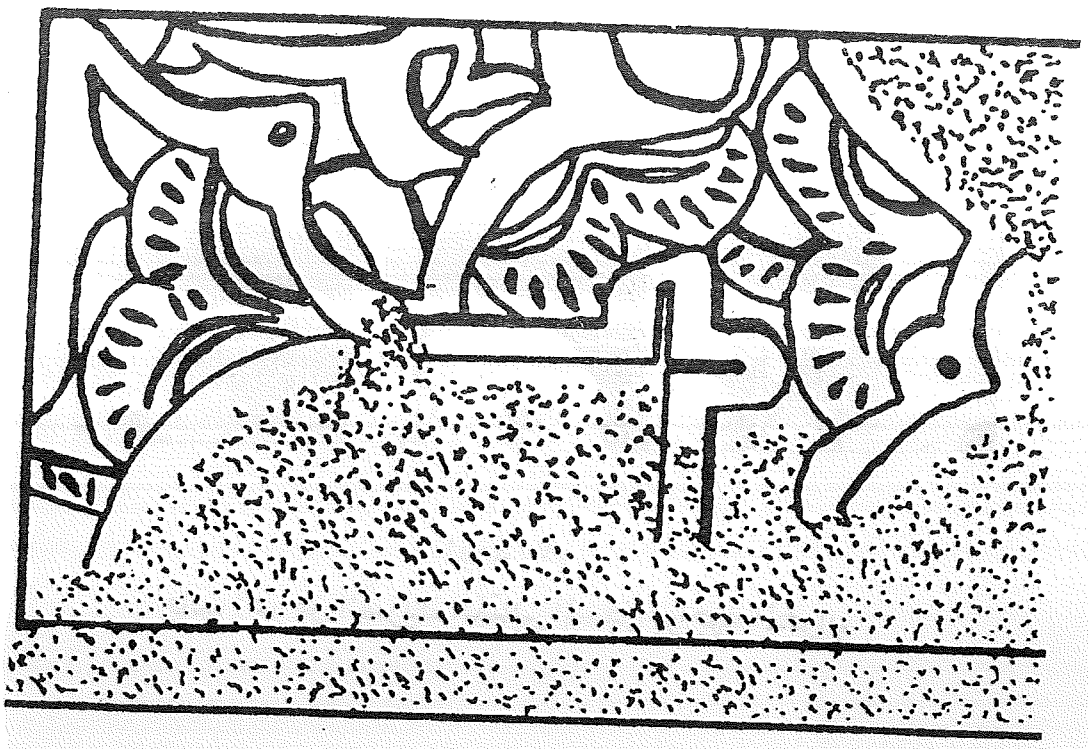
تفصيل من اللوحة رقم (٥)



لوحة (٧)

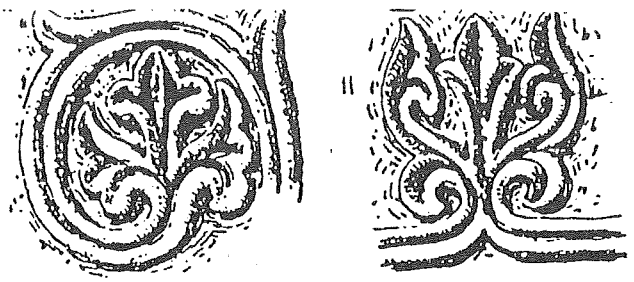
جانب آخر من الشريط الكتابى المسجل بواجهة المحراب

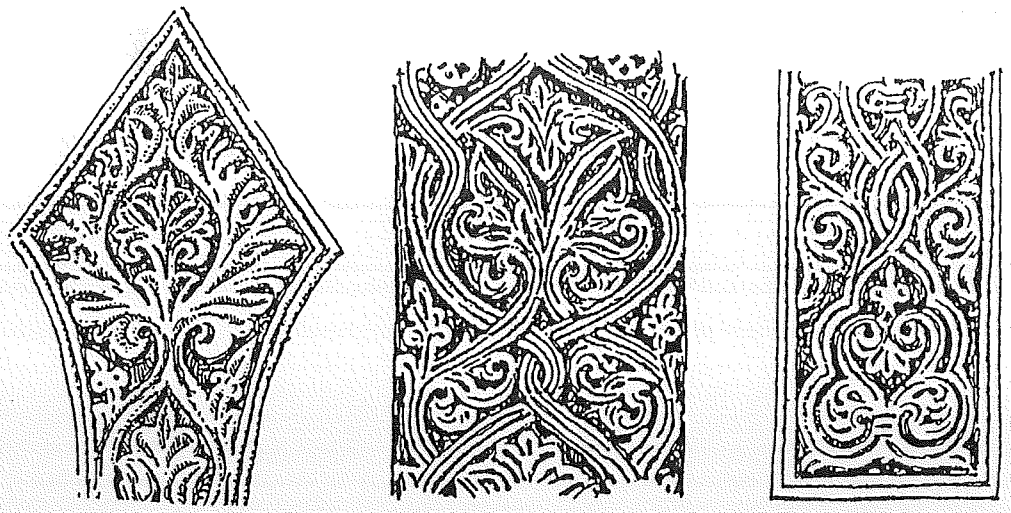
شكل (١)
نموذج لزخارف أنصاف المراوح النخيلية المصبغة (عن بافون)



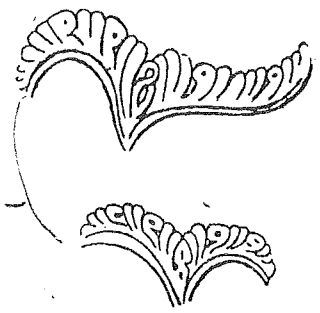
شكل (٢)
نموذج آخر لزخارف أنصاف المراوح النخيلية المصبغة (عن بافون بارسيلو)

شكل (٣)
يوضح الصورة الثانية للمراوح النخيلية وقد تجردت من مقوماتها الطبيعية (عن بافون)

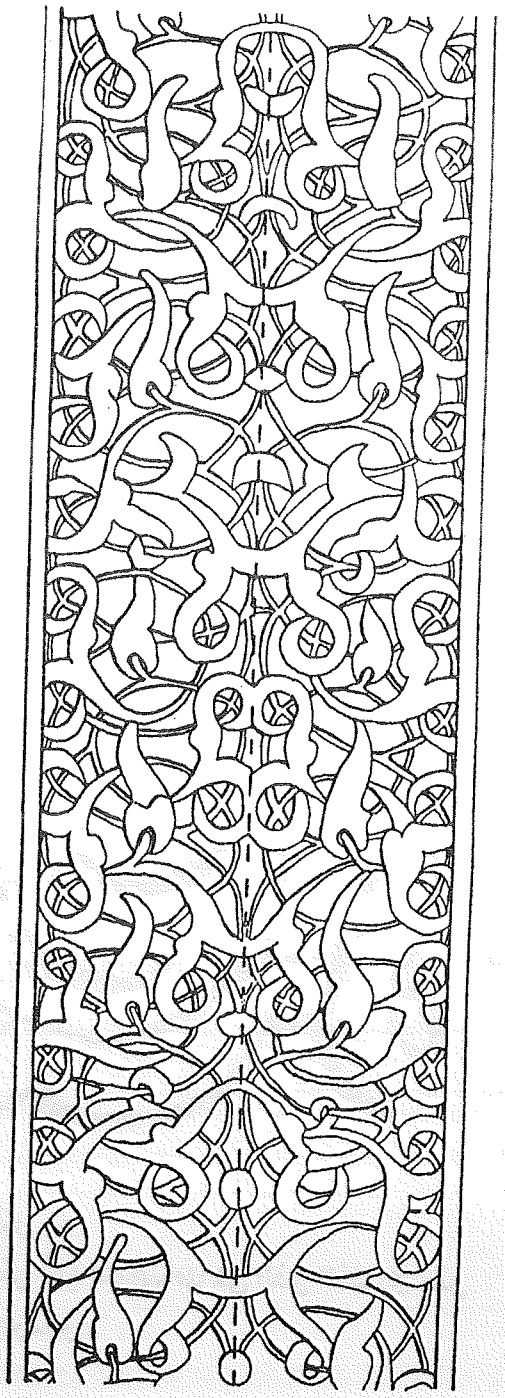




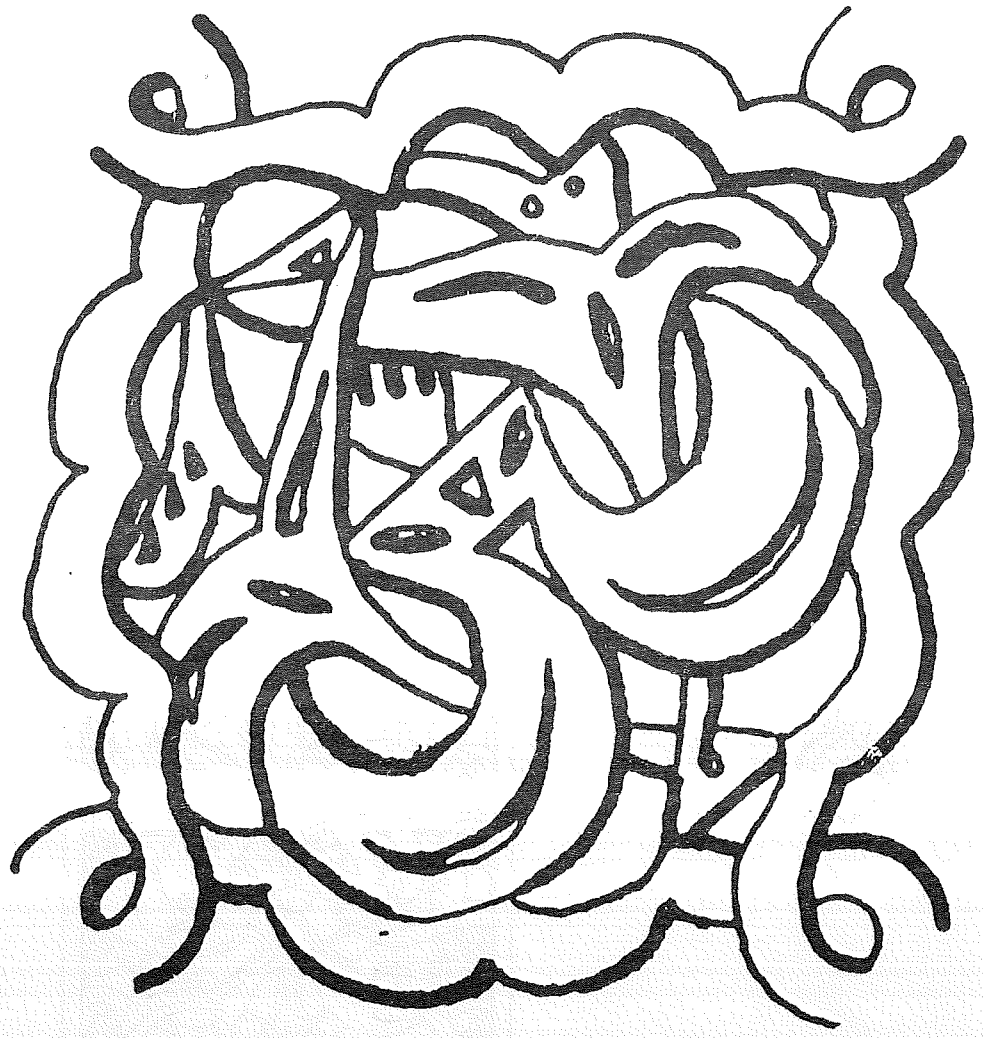
شكل (٤)
نموذج من زخارف الكسوات الحجرية والرخامية على بعض العمائر الأندلسية (عن جورج مارسية)



شكل (٥)
نموذج لزخارف السيقان الملفوفة بالكسوة الجصية بمسجد فنيانة (كارمن بارسيلو)



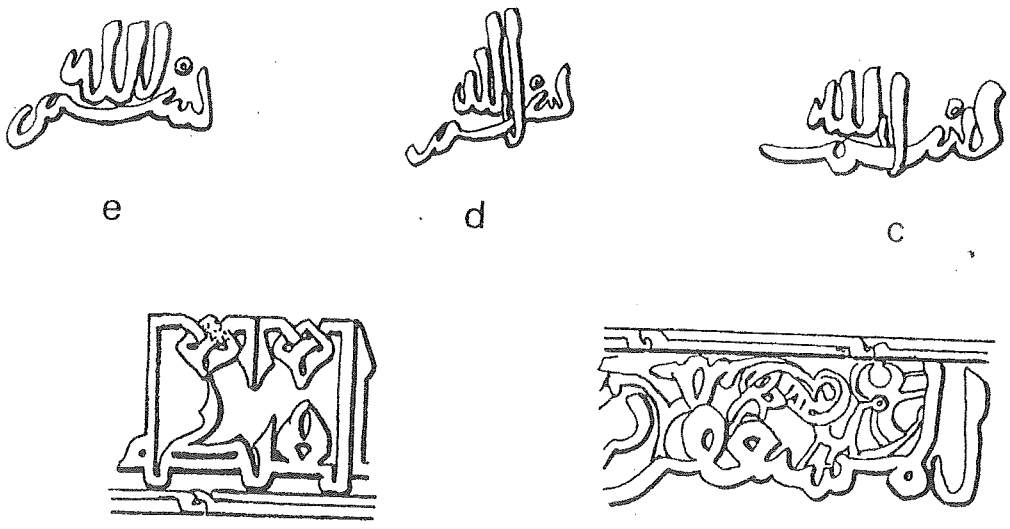
شكل (٦،٧)
نماذج لزخارف السيقان المتموجة فى الفنون الأندلسية التى ترجع إلى عصرى
الموحدين وبنى نصر (عن بافون)



شكل (٨)
نموذج لزخارف السيقان الخطية التى شاع استخدامها فى الفن النصرى (عن بويرتاس)

شكل (٩)

رسم تفصيلى للشريط الكتابى بواجهة محراب مسجد فنيانة (عن كارمن بارسيلو)

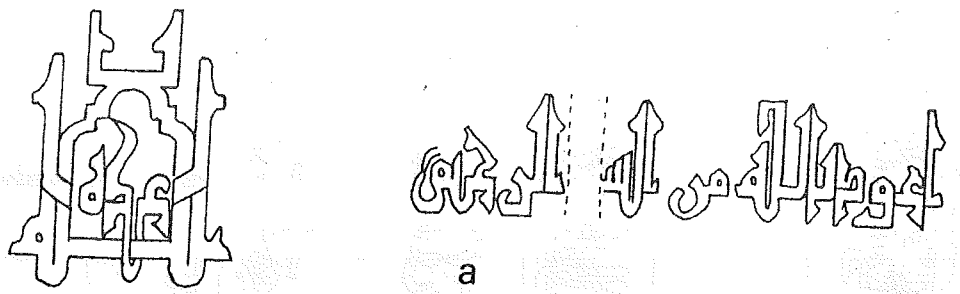


e d c

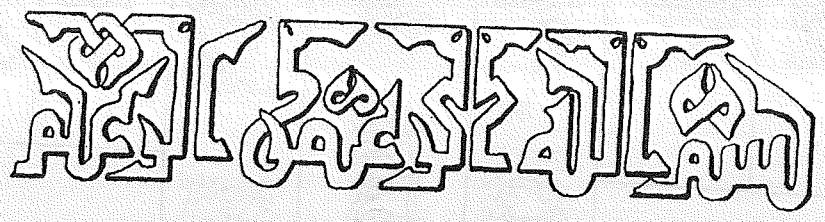
f

شكل (١٠)

نقش كتابى بالخط النسخى يرجع إلى عصر بنى نصر (عن بوير تاس)



a

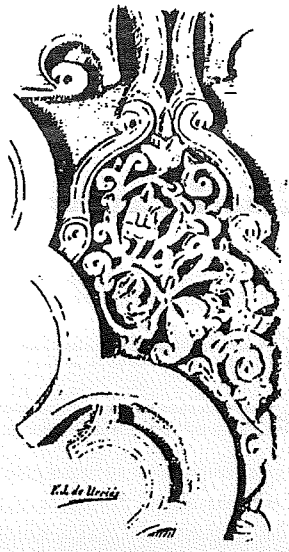


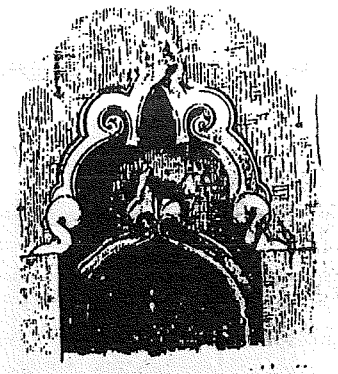
b

شكل (١١)

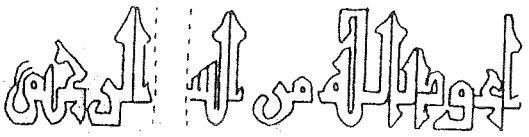
نقش كتابى بالخط الكوفى المضفر بباب قصبة الودايا بالرباط (عن جولفان)

شكل (١٢)
كسوه جدارية بمسجد تلمسان المرابطى (عن مورينو)

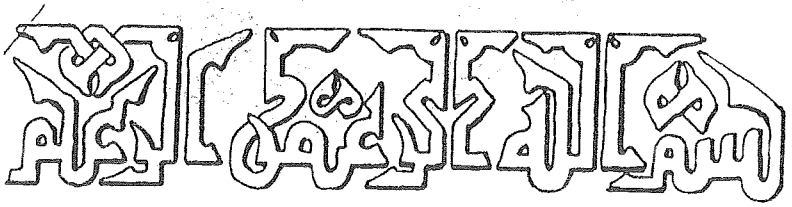




شكل (١٣ ، ١٤ ، ١٥)
أمثلة من زخارف أنصاف المراوح النخيلية المعروفة فى المصطلح الأسبانى باسم SEBKA فى كل من جامع تازا مئذنه جامع أشبيلية ومصلى دير لاس أو يلجاس ببرغش(عن بافون)



a



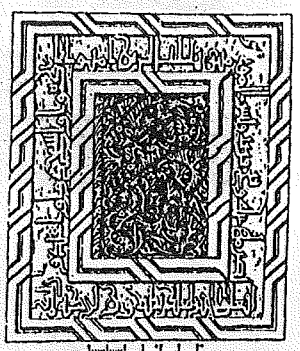
b

شكل (١٦)

نقش كتابى بالخط الكوفى نطالع فيه البسملة يزين أحد أسوار مدينة شريش دى فروتتيره بقادس (عن تراس)

شكل (١٧)

عبارة البسملة المنقوشة بالخط النسخى على بقايا أحد الألواح الجصية بقصر منتقوط (عن مورينو)



شكل (١٨)

قطعة من الجص نقشت عليها زخارف نباتية تمثل المراوح النخيلية المزدوجة والمصبعة بمصلى دير لاس أو يلجاس (عن جولفان)

MUFAJ

Menoufia University, Faculty of Arts Journal

Vol. 51

2002