العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية في التكوينات الزخرفية الجدارية، بعمائر القاهرة، حتى عصر المماليك البحرية (٦٦٣ - ٧٨٤ هـ / ٨٧٦ - ١٣٨٢م)

عصام عرفة محمود*

* حصل على الدكتوراة في الآثار الإسلامية من جامعة القاهرة عام ١٩٨٧م.
يعمل حالياً في كلية التربية الأساسية (الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب).

الملخص

أستهل البحث بدراسة تمهيدية عن نشأة وتطور العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية، والتي امتدت جذورها إلى فنون ما قبل الإسلام، متمثلة في بعض محاولات عفوية غير منظمة. وفي عصور مصر الإسلامية فيما قبل عصر المماليك البحرية، تبين أن الفنان المسلم قد ساهم في تمهيد الطريق لفنان عصر المماليك البحرية بوضع بعض الأسس الفنية لدعم وإيضاح هذا الأسلوب القائم على العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية والمتمثلة في بعض التكوينات النادرة عبر عصور مصر الإسلامية، وقد تمكن خلالها الباحث من تصنيف أساليب التبادل الإدراكي إلى ثلاثة أساليب هي:

أ . تكوينات زخرفية قائمة على التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع اختلاف هيئة كل منهما.

ب . تكوينات زخرفية قائمة على التبادل الإدراكي بين أشكال التكوين.

جـ . تكوينات زخرفية قائمة على التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع تطابق كل منهما.

ووفقاً لهذا التصنيف فقد حلل الباحث التكوينات الزخرفية الجدارية القائمة على الأساليب الثلاثة بعصر المماليك البحرية مع تمييز كل منها بوضوح عن غيرها، وقد توصل الباحث في هذه الدراسة إلى عدة نتائج تؤكد تنوع أساليب التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية وأسلوب تحقيق ذلك التبادل بالتكوينات الزخرفية الهندسية والنباتية والكتابية، على خامات الحجر والرخام والجص، وتمثلت أهم هذه النتائج بالأسلوب الأول في أن الفنان المسلم استطاع أن يحقق ذلك التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية بكل من التكوينات الزخرفية الهندسية والنباتية والكتابية.

وفي الأسلوب الثاني حقق الفنان التبادل الإدراكي من خلال تعدد اتجاهات العناصر المتشابهة أو المختلفة بالتكوين، وهو الأسلوب الذي خلا تماماً من الأرضية. وفي الأسلوب الثالث القائم على تشابه وتطابق هيئة كل من الشكل والأرضية حقق الفنان التبادل الإدراكي بتمييز كل منهما عن الآخر بتغيير اللون أو الاتجاه.

كما توصل الباحث إلى أن الأسلوبين الأول والثاني قد انتشرا بمواقع مختلفة من الآثار بينما تركز الأسلوب الثالث في معظمه بالعقود والعقود العاتقة والعقود المستقيمة. كما لاحظ الباحث أن الفنان المسلم قد وحّد المنهج الفني والهندسي الذي سار عليه عبر عصر المماليك البحرية عند تحديد اتجاه وضع العنصر الزخرفي أو اتجاه تكراره بالتكوين.

واختتم البحث بتبيان أثر التبادل اللوني على العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية.

مقدمة

نشأة وتطور العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية

لقد كانت العلاقة بين الشكل[١] والأرضية[٢] بالفنون التشكيلية عامة، وبالتكوينات الزخرفية خاصة موضع بحث ودراسة . عبر العصور المختلفة، من قبل الفنانين والمصممين.

ونتيجة لتلك الجهود المتواصلة، فقد أفرز الفكر الفني علاقات عديدة بين كل من الشكل والأرضية، حتى لقد كان تنوع هذه العلاقات وتطورها على مر التاريخ، بمثابة معيار للتجديد والتطور في التكوينات الزخرفية عامة، الأمر الذي جعلها دائماً موضع اهتمام وتنافس بين فناني الحضارات المختلفة.

وتعد التكوينات الزخرفية ذات العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية من أبدع وأدق أنواع التكوينات لما يحتاجه هذا النوع من إبداع فكري وفني، وإلى توخي الحذر عند بناء كل جزء منها، مهما كان صغيراً، من أسس هندسية رياضية تحكم أبعادها فضلاً عن ضرورة التزام الدقة لتحقيق التبادل الإدراكي[٣] بين كل من الشكل والأرضية، بالتكوينات الزخرفية، الهندسية منها والنباتية و الكتابية. تلك الأسس التي لا بد وأن الفنان المصمم المسلم كان على علم ودراية بأصولها نظرياً وتطبيقياً، الأمر الذي يتضح جلياً في هذا النوع من التكوينات التي وصلت إلى مصاف راقية بمختلف العصور الإسلامية، التي تعكس قدر الجهد الذي بذله فيها الفنان والمصمم المسلم من أجل إبداع ذلك الأسلوب عن قصد رغم ما يتطلبه من جهد ودراية عميقة بأصوله وأسسه، تلك الأصول والأسس التي لا تزال في أمس الحاجة لدراستها والكشف عنها من أجل إحيائها والاستفادة منها، وذلك رغم أنها في مجموعها وعبر العصور الإسلامية المختلفة تتمثل في تكوينات نادرة.

ومن الثابت دائماً أن يكون بين كل من الشكل والأرضية علاقات وروابط وثيقة، يتم من خلالها تبادل وتأكيد القيم الجمالية بالتكوين. وهذه العلاقات والروابط نجدها في هذا النوع من التكوينات تسمو إلى مستويات إبداعية راقية متبادل فيها كل من الشكل والأرضية، كمدرك شكلي، جذب إدراك واهتمام المشاهد، كما وقد يتبادلان في بعض أنواعها الإدراك والاهتمام، أي فيها يمكن إدراك الشكل كأرضية، والأرضية كشكل، ثم يرتد الإدراك مرة أخرى متبادلاً مع ما كان عليه. والحقيقة أن ذلك يتحقق دائماً بفضل وعي الفنان المصمم لأهمية استمرار التبادل الإدراكي بين كل من الشكل والأرضية لدى المشاهد وقدرته على تنفيذ ذلك تطبيقاً من خلال أسس فنية وهندسية، جاهد الفنان المسلم من أجل اكتشافها وتطبيقها ببراعة، ويجري دراستها في هذا البحث.

ولقد تعرضت العلاقة بين كل من الشكل والأرضية عبر التاريخ لكثير من التبادل والتغيير كنتيجة مباشرة للتغيير والتطور في الفكر والفلسفة الإنسانية التي أثرت على الفنون والثقافات عامة، الأمر الذي أثر بدوره على التكوينات الزخرفية الجدارية، كفن من الفنون الإنسانية، التي أفرزت ذلك الأسلوب القائم على العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية، والتي امتدت جذوره إلى عصور ما قبل الإسلام، عبر بعض المحاولات النادرة التي نتجت عن اجتهاد عفوي غير منظم أو مقصود. وقد تمثلت محاولاتها الأولى في مثال يرجع إلى القرن الرابع قبل الميلاد، تمثل في أنصاف أعمدة مزينة بقطع خزفية مزججة محفوظة في متحف براكمون في برلين، (لوحة ١)[٤]، ويتمثل في تكوينه محاولة الفنان تحقيق التبادل بين كل من الشكل والأرضية بتقارب قوة الوضوح الشكلي واللوني لكل منها بصفوف الفسيفساء المتعرجة المحيطة بكل عمود. وتمثل ذلك أيضاً في زخارف محفورة على آنية ترجع إلى روما القديمة (لوحة ٢)، تضم زخارفها شكلاً على هيئة خط منكسر ممتد أعلى وأسفل بدن الآنية، قسم المساحة الزخرفية إلى شكل وأرضية متشابهين في الهيئة. محققاً الفنان بذلك قاعدة من أهم قواعد بناء التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية بالتكوين.

وفي الفن البيزنطي، تمثل أسلوب التبادل في تكوين زخرفي هندسي من «الفسيفساء الرخامي بكنيسة سان مارك بفينيسيا»، (لوحة ٣) تمثل فيه الشكل على هيئة مربع مقسم إلى مربعات صغيرة متكررة بالتكوين ويحصر بين تكراراته شكلاً معيناً متبادلاً معه في الإدراك[٥]، ويمثل أرضية التكوين.

وفي الفن القبطي بمصر، وجدت أمثلة نادرة ترجع إلى فترة الانتقال بالقرن (٤ م)، تمثل فيها هذا النوع من الزخارف في إطار قطعة من النسيج، مشغول بوحدة زخرفية على هيئة ورقة نباتية ملتفة الطرفين متبادلة ومتداخلة مع مثيلة لها (ش ١)، إحداهما مقلوبة، والأخرى معتدلة، فقد نجح المصمم هنا في تداخل كل من الشكل والأرضية ومن ثم تكاملهما.

وفي مثال آخر يرجع إلى (القرن ٤ ـ ٥ م) تمثل ذلك فيه على هيئة وحدة زخرفية حلزونية الشكل متداخلة مع مثيلة لها (ش ٢)، ومتكاملة معها.

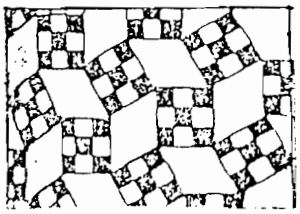
ولقد تمثل أسلوب التبادل بين الشكل والأرضية في مصر بالعصر الطولوني بصورة مبسطة، على أحد جدران بيت (ش ٣)، كرر فيه المصمم وحدة زخرفية على المحاور الأفقية لتكوين قوامها خط منحني، كون عند تكراره أشكالاً تحصر بينها أرضية مشابهة لها، حتى ليصعب معها التمييز بين حدود الشكل وحدود الأرضية[٦].

وفي الجامع الطولوني (٢٦٣ ـ ٦٥ هـ / ٨٧٦ ـ ٧٩ م) تمثلت أبدع أمثلة العلاقة

التبادلية بين الشكل والأرضية في نوافذه (ش ٤ أ، ب، جـ). حيث تعتبر النوافذ المخرمة من أهم المواقع داخل وخارج الأثر . بصفة عامة . التي أبدع فيها الفنان هذا الأسلوب الفني، وفي جامع ابن طولون تنوعت التكوينات الشاغلة للنوافذ ما بين هندسية (ش ٤ أ، ب)، ونباتية (ش ٤ جـ)، وفيها كان الفنان على علم بالأهمية الكبيرة لأرضية التكوين، وهي المتمثلة في الفتحات المتخللة لأشكال التكوين، وأن أهمية الأرضية هنا لا تقل إطلاقاً عن أهمية الأشكال، بمعنى أن الفنان حينما كان يبني تكوينه كان ينظر إلى الفراغات المتخللة للأشكال وكأنها أشكال أيضاً، ويعدل وينظم فيها، بتدقيق بناء أساسها الهندسي ونَظْم محاور تكرار أشكال التكوين، كما هو في (ش ٤ أ)، حيث إن تقارب أبعاد محاور التكوين هي التي ساعدت الفنان على نشأة النجوم المتفرقة بالأرضية، وكما هو في (ش ٤ جـ) حيث انتظمت فراغات التكوين (الأرضية) وتعادلت كثافتها مع كثافة ما حولها من أشكال بإضافة الفنان للورقة النباتية ثلاثية الفصوص.

لوحة ١ ـ زخارف هندسية من قطع فخارية مزججة
(فارس، شمس الدين، تاريخ الفن القديم، دار المعرفة، العراق، ١٩٨٠م).

لوحة ٢ ـ زخارف هندسية على آنية ترجع إلى الفن الروماني القديم
(Speltz, Alexander, The Styles of ornament, Dover Publications, Inc. New York, 1910, p.6.



لوحة ٣ ـ تكوين هندسي يرجع إلى الفن البيزنطي.

(The Styles: 130)

فلقد كان الفنان على دراية واضحة بأهمية فراغات التكوين أي أرضيته بالنسبة لأشكاله، لأن هذه الأرضية أو الفراغات تمثل مصدر الضوء المتخلل للأشكال أثناء النهار، فتكون هي الظاهرة للمشاهد، بينما تتبادل إدراك المشاهد مع الأشكال ليلاً، حيث يصبح مصدر الضوء من داخل الأثر، وتبدو أشكال التكوين أقوى أثراً في المشاهد. ففي النهار تصبح الأرضية هي الشكل لقوتها كمدرك شكلي، وتصبح الأشكال هي الأرضية لتضاؤل أهميتها إلى جانب الأرضية المخرمة مصدر الضوء. (ش ٤ جـ).

وفي الأثر نفسه تمثل التبادل بين الشكل والأرضية في أحد بواطن العقود بشكل مقصود (ش ٥)، حيث تمثل الشكل بهذا التكوين في شكل هندسي نجمي سداسي متكرر وممتد بامتداد باطن العقد. شغل الفنان كل الفراغات المتخللة له . أي أرضيته . بأشكال نباتية متكررة فيها. فقد تمثل الشكل هنا في الشكل النجمي المتكرر، وتمثلت أرضيته في العناصر النباتية الشاغلة للفراغات، أي حقق الفنان ذلك التبادل، بتبادل إدراك الأشكال الهندسية مع أرضيتها النباتية.

وفي العصر الفاطمي، تمثل الأسلوب نفسه في الجامع الأزهر (٣٥٩ . ٦١ هـ / ٩٧٠ . ٧٢ م) بشريط زخرفي ممتد أسفل أحد التكوينات المعقودة بقبة المجاز، قوامه خط منكسر ممتد متوافق في كثافته وشكله مع أرضيته. وقد تعمد الفنان هنا تشابه كل من الشكل والأرضية مع تحقيق التبادل الإدراكي بينهما (ش ٦).

وفي جامع الحاكم بأمر الله (٣٨٠ . ٤٠٣ هـ / ٩٩٠ . ١٠١٣ م) (ش ٧) تمثل الأسلوب نفسه، سالف الذكر بجامع ابن طولون (ش ٤ أ، ب، جـ)، وهو القائم على أساس تبادل الأهمية وفقاً لمصدر الضوء، لكنها كانت في جامع ابن طولون أبدع مما هي عليه في جامع الحاكم . رغم الفارق الزمني بينهما . وذلك لدقة وجمال فراغاتها، أي أرضية التكوين، الأمر الذي يعكس مدى ما كان عليه وعي مصممها بأهمية الأرضية كمصدر ضوئي إلى جانب أهمية الشكل.

وفي مشهد الجيوشي (٤٨٧ هـ / ١٠٨٥ م) تكوين زخرفي ممتد أسفل مرحلة انتقال القبة (لوحة ٤) قوامه نص كتابي من الخط الكوفي المورق ممتد فوق أرضية هندسية، عمد الفنان في هذا الطراز إلى إبداع كل من الشكل المتمثل في النص الكتابي، والأرضية المتمثلة في الخلفية الهندسية، ورغم اختلاف كل منهما من حيث الهيئة، إلا أن لكل منهما قوة جذبها الفعالة لإدراك المشاهد. أي حقق الفنان التكافؤ بينهما من حيث دقة وإبداع التوزيع داخل التكوين، كما يلاحظ تعمد الفنان تبسيط النص الكتابي كشكل من أجل إضعاف قوته الإدراكية، مع تعقيد أرضيته الهندسية من أجل زيادة قوتها، كوسيلة لتحقيق التكافؤ الإدراكي بينهما. وجدير بالذكر أن الأسلوب نفسه تكرر بعد ذلك بالجامع الطولوني بمحراب المستنصر (٤٨٧ هـ / ١٠٩٤م)، (لوحة ٥) من حيث اشتمال التكوين على الشكل الكتابي الكوفي، والأرضية الهندسية.

لوحة ٤ ـ مشهد الجيوشي، طراز كتابي ممتد أسفل مرحلة انتقال القبة.

(الأوقاف، وزارة مساجد مصر، المساحة المصرية، ٢٧:٩٤٨).

لوحة ٥ ـ الجامع الطولوني، محراب المستنصر، طراز كتابي ممتد به.

(مساجد مصر: ٢١)

وفي قبة الإمام الشافعي (٦٠٨هـ / ١٢١١م) تمثل الأسلوب نفسه في التفريغات الهندسية المتخللة للسور الحجري المحيط بالقبة (ش ٨)، وفي التفريغات الهندسية المتخللة للشرافات المسننة المتوج للقبة (ش ٩)، وفي كل منهما عمد الفنان إلى إبداع التفريغات الهندسية وتأكيد هيئتها كأرضية عن طريق إحاطة الأشكال لها، وكأنها إطارات تؤكد التفريغات، فكل منها تؤكد وتكمل الأخرى[٧].

جدول رقم (١) يوضح تنوع أسلوب تحقيق التبادل بين الشكل والأرضية*

لوحة/شكل	تنوع الأسلوب	العصر	موقع التكوين	أسلوب تحقيق التبادل بين الشكل والأرضية
لوحة ١	تقارب في قوة الوضوح الشكلي واللون	السومرى القديم	أنصاف أعمدة بالفسيفساء الملونة	التبادل الإدراكي عن طريق التبادل اللوني
لوحة ٢	تطابق الشكل والأرضية في الهيئة	الروماني القديم	محفورة على آنية	التبادل الإدراكي بجزء من التكوين
لوحة ٣	المساواة في قوة إدراك كل من الشكل والأرضية بتكافؤ قوة وضوح كل منهما	البيزنطي	تكون جداري من الموزايكو	التبادل الإدراكي بمعالجة الأشكال بالحذف والإضافة.
ش ١	التكامل بين الشكل والأرضية	الفن القبطي	قطعة نسيج	التبادل الإدراكي بجزء من التكوين
ش ٢	التكامل بين الشكل والأرضية	الفن القبطي	قطعة نسيج	التبادل الإدراكي بجزء من التكوين
ش ٣	صعوبة التمييز بين كل من الشكل والأرضية	الطولوني	جدار منزل	التبادل الإدراكي بإلغاء حدود كل من الشكل والأرضية
ش ٤	تبادل الأهمية وفقاً لمصدر الضوء	الطولوني	نوافذ الجامع الطولوني	التبادل الإدراكي على مدار اليوم كعمل فني وظيفي وفقاً لمصدر الضوء (لأول مرة)
ش ٥	تبادل إدراك الأشكال الهندسية مع الأرضية النباتية	الطولوني	بواطن عقود الجامع الطولوني	رغم تباين كل من الشكل والأرضية إلا أن تساوي الكثافة حقق التبادل المتزن لإدراكهما
ش ٦	تشابه كل من الشكل والأرضية	العصر الفاطمي	مربع قبة المجاز بالأزهر	التكافؤ في الكثافة والشكل
ش ٧	تبادل الأهمية وفقاً لمصدر الضوء	العصر الفاطمي	نافذة بجامع الحاكم	التبادل الإدراكي وفقاً لمصدر الضوء
لوحة ٤، ٥	تكافؤ الأهمية	العصر الفاطمي	طراز كتابي بمشهد الجيوشي	تبسيط الشكل وتعقيد الأرضية
لوحة ٨، ٩	تأكيد هيئة التفريغات (الأرضية)	العصر الأيوبي	سور وشرافات قبة الإمام الشافعي	إحاطة الأشكال للأرضية وكأنها إطارات لها تؤكد هيئتها.

* روعي استبعاد ما هوَ متكرر من تكوينات. إن الهدف هنا هو حصر تنوع الأساليب فيما بين الآثار.

من الدراسة السابقة الخاصة بتتبع أساليب التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية عبر تكوينات بعض الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية وعصور مصر الإسلامية فيما قبل عصر المماليك البحرية، ومن الجدول (رقم ١) يمكن التوصل إلى النتائج التالية:

١ ـ في تكوينات الحقبة الزمنية السابقة على تكوينات مصر الإسلامية، تمثل أسلوب التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية في أمثلة نادرة قليلة ومتفرقة الأمر الذي يؤكد عدم اهتمام الفنانين آنذاك بالتنوع الفني عند بناء التكوينات الزخرفية، ومن ثم عدم التوصل ـ عن قصد ـ إلى هذا الأسلوب الفني، فما وصلنا منها من تكوينات محدودة إنما تمثل اجتهادات فردية وعفوية.

٢ ـ تنوعت أساليب تحقيق التبادل الإدراكي في تلك الحقبة الزمنية، كما هو في جدول (رقم ١)، فتضمنت أساليب تقارب قوة الوضوح الشكلي واللوني بين الشكل والأرضية، وتطابق كل منهما في الهيئة، وتكامل كل منهما مع تداخلهما.

٣ ـ في معظم هذه التكوينات لم يحقق الفنان التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية سوى بجزء من التكوين، الأمر الذي يؤكد أن ذلك التبادل لم يصل إلى حد ما يسمى بالأسلوب الفني[٨]، وإنما كان مجرد ظاهرة فردية ناتجة عن اجتهاد فردي غير مقصود.

٤ ـ أما في التكوينات الزخرفية التي ترجع إلى الفترة الزمنية السابقة على عصر المماليك البحرية بمصر الإسلامية، فلقد تمكن الفنان من تحقيق أسلوب التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية في تكوينات كاملة، تنوعت أشكالها من موقع لآخر داخل وخارج الأثر، فقد تحققت في تكوينات كاملة شغلت جدران منازل، وبواطن عقود، فضلاً عن النوافذ والشرافات المسننة، والأسوار ذات التفريغات.

٥ ـ استطاع الفنان أن يحقق هذا الأسلوب من التكوينات، وأن ينجح في توظيفه مستغلاً ماله من طاقات جمالية، كما هو واضح في الأعمال الفنية المفرغة كالنوافذ والشرافات المسننة، والأسوار الخارجية.

٦ ـ تنوعت أساليب تحقيق التبادل بين الشكل والأرضية . فيما قبل عصر المماليك البحرية كما هو في جدول (رقم ١)، فتضمنت أساليب إلغاء الحدود الفاصلة بين الشكل والأرضية والإيحاء لكل منهما فقط، كما هو على جدار المنزل الطولوني، أو تفريغ الأرضية، بحيث أصبحت غائرة تماماً، مع إحاطة الأشكال بها، بحيث أصبحت الأشكال تؤكد الأرضية وتكملها، أو تساوي كثافة كل من الشكل والأرضية داخل

التكوين رغم تباين هيئة كل منهما حيث كانت الأشكال إما عناصر هندسية، أو نصوصاً كتابية، وكانت الأرضية إما عناصر نباتية أو عناصر هندسية (لوحة ٤، ش ٥)، أو تبسيط الشكل والتقليل من أهميته، مع تعقيد عناصر الأرضية من أجل زيادة أهميتها (لوحة ٤).

٧ ـ يلاحظ على هذه التكوينات الزخرفية . سالفة الذكر . والتي حقق فيها الفنان التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية أنها لم تتضمن شكلاً واحداً تشابهت فيه هيئة كل من الشكل والأرضية سوى في محاولاتها البدائية الأولى المتمثلة في إطار قطعتي النسيج اللتين ترجعان إلى فترة الانتقال بمصر (ش ١، ٢) فإن الشكل فيهما متشابه مع الأرضية ويكملها.

من الدراسة السابقة ومن الجدول (رقم ١) يمكن تصنيف أساليب التبادل بين الشكل والأرضية كما يلي:

أ ـ تبادل إدراكي بين الشكل والأرضية مع اختلاف هيئة كل منهما

في هذا النوع من التكوينات، التزم الفنان بناء التكوين على أساس التكامل بين الشكل والأرضية، لكن مع مراعاة تحقيق التبادل الإدراكي بينهما رغم اختلاف كل منهما عن الآخر في الهيئة، وقد تمثل هذا الأسلوب في (لوحة ٣) وهو يرجع إلى الفن البيزنطي، وقد تضمن شكلاً للأرضية معيناً مختلفاً في هيئته عن شكل العنصر الزخرفي المتكرر وهو المربع.

بينما في التكوينات الزخرفية التي ترجع إلى عصور مصر الإسلامية فقد تمثل في (ش ٤ أ، ب، ج) بنوافذ جامع ابن طولون، حيث حقق الفنان التبادل بين الشكل والأرضية عند اختلاف مصدر الضوء (من الخارجي نهاراً إلى الداخلي ليلاً). كما تحقق بالأثر نفسه بباطن أحد العقود (ش ٥) حيث تناوب فيه إدراك المشاهد التبادل بين أرضية التكوين النباتية، وبين شكله الهندسي.

وبالجامع الأزهر (ش ٦) وازن الفنان بين قوتي جذب كل من الشكل والأرضية.

بينما في جامع الحاكم (ش ٦) وفي قبة الإمام الشافعي (ش ٨، ٩) حقق الفنان التبادل بين كل من الشكل والأرضية باختلاف مصدر الضوء، شأنها في ذلك شأن النوافذ المفرغة.

ب ـ تبادل إدراكي بين أشكال التكوين المتشابهة أو المختلفة

تمثل هذا الأسلوب من التبادل الإدراكي في (لوحة ١) التي ترجع إلى الفن

السومري القديم، حيث ألغى الفنان الأرضية كعنصر من عناصر التكوين واستعاض عنها بتكرار أشكال التكوين دون ترك أي فراغ وتعمد وضوح التبادل اللوني للأشكال المتكررة.

كما تمثل ذلك في (لوحة ٢ ب) التي ترجع إلى العهد الروماني القديم، حيث تبادل الإدراك بين كل من الشكل المعتدل والآخر المقلوب المختلفين في الهيئة، نتيجة لتداخلهما وتعاشقهما.

كما تمثل هذا الأسلوب من التبادل الإدراكي بمصر في بعض التكوينات الزخرفية الطولونية (ش ٣) التي تعمد فيها الفنان عدم الفصل بين حدود الأشكال المتكررة المتشابهة.

جـ ـ تبادل إدراكي بين الشكل والأرضية مع تطابقهما

يتمثل هذا الأسلوب من التبادل الإدراكي بين أشكال وأرضيات شديدة التشابه ـ أي متطابقة ـ بالتكوين في أمثلة نادرة، كما في تكوين يرجع إلى الفن الروماني القديم (لوحة ٢ أ) حيث طابق الفنان بين الشكل والأرضية وجعلهما متداخلين، وهي هنا تمثل مرحلة مبكرة، ربما كانت عفوية وغير مقصودة نتيجة لبساطة خطوطها وعدم التزام الدقة في زواياها، وعدم التطابق التام بين الشكل والأرضية رغم تشابههما في الهيئة.

وفي تكوينين يرجعان إلى الفن القبطي (ش ١، ٢) حقق الفنان التبادل الإدراكي بين كل من الشكل والأرضية نتيجة لتطابقهما في الهيئة ولاختلافهما في اللون.

ومن التصنيف سالف الذكر يمكن استخلاص نتيجة هامة تتمثل في أن الحالة الأولى وهي الخاصة بالتبادل الإدراكي مع اختلاف هيئة كل من الشكل والأرضية هي الأكثر شيوعاً، وذلك نتيجة لأنها الأقل احتياجاً إلى الجهود الهندسية والفنية عند بناء التكوين، حيث إن الفنان يقيم العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية في هذا الأسلوب على أساس اختلاف هيئتهما وهو أمر لا يتطلب سوى روابط تشكيلية بسيطة غير معقدة بينهما.

كما يلاحظ أن الحالة الثانية وهي الخاصة بالتبادل الإدراكي بين أشكال التكوين، قد ضحى فيها الفنان بأرضية التكوين ـ كعنصر فني ـ واكتفى بالإيحاء إليها بإحساس وهمي، حيث أصبح التبادل الإدراكي هنا بين أشكال مختلفة، وليس بين شكل وأرضية.

أما في الحالة الثالثة وهي الخاصة بالتبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع تطابق كل منهما، يلاحظ أنها الأقل شيوعاً ـ كأسلوب فني ـ بالقياس للحالتين سالفتي الذكر، وذلك لما تضمنه هذا الأسلوب من دراسات فنية وهندسية عميقة وأكثر تعقيداً، نتجت عن

حتمية التزام الفنان التطابق التام بين هيئة كل من الشكل والأرضية.

من هذه الدراسات والنتائج التي توصل الباحث فيها إلى أن العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية قد اشتملت على ثلاثة أساليب فنية رئيسية يندرج تحتها كل أنواع التكوينات الزخرفية سالفة البحث، كان لكل أسلوب منها خصائصه التي ميزته عن غيره من الأساليب، وهي الخصائص التي تعمد الفنان بناءها وتنميتها عبر العصور المختلفة من أجل أن يميز بوضوح بين أسلوب فني وآخر من الأساليب الثلاثة سالفة البحث.

ومن ثم، وانطلاقاً من النتائج سالفة الذكر، سوف يرتكز الباحث أساساً على بحث ودراسة وتصنيف التكوينات الزخرفية الجدارية بمساجد القاهرة في عصر المماليك البحرية، على أساس الأساليب الثلاثة المتميزة التي تتضمنها العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية.

أساليب التبادل الإدراكي: بين الشكل والأرضية في التكوينات الزخرفية الجدارية بعصر المماليك البحرية

أولاً: أسلوب التبادل[٩] بين الشكل والأرضية مع اختلاف هيئة كل منهما

في هذا الأسلوب من التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية أقام الفنان المسلم تكويناته على أساس التكامل التام بينهما، رغم ما بينهما من اختلاف في الهيئة، وقد ساعد الفنان على تحقيق ذلك التكامل، محاولته تحقيق تعادل كثافة كل منهما في التكوين وقد تمثل هذا الأسلوب في التكوينات الزخرفية التالية:

أ ـ التكوينات الزخرفية الهندسية، ذات الخلفية النباتية[١٠]

في زاوية زين الدين يوسف (٦٩٧ هـ / ١٢٩٨م) بتكوين يشغل عقد مستقيم بحنية على يسار المدخل الرئيسي، قوامه أشكال نجمية يشغل فراغاتها عناصر نباتية تتبادل إدراك المشاهد مع ما حولها من أشكال هندسية نجمية (ش ١٠).

ويلاحظ على هذا التكوين تعمد الفنان زيادة كثافة الشكل أكثر مما هي عليه عناصر الأرضية.

كما تمثل الأسلوب نفسه في مدرسة السلطان حس (٧٥٧ . ٦٤ هـ / ١٣٥٦ . ٦٢م) بتكوين بصدر الدرقاعة، (ش ١١). نجح فيه الفنان في إحداث تبادل الأهمية بين الشكل الممثل في خطوط هندسية مجدولة، وبين أرضية التكوين الممثلة في عناصر نباتية متحورة ومتكيفة مع شكل فراغ الأرضية المختلف من مكان لآخر داخل التكوين[١١]. وفي الأثر نفسه تكوين أكثر براعة من سابقه في التصميم ودقة التنفيذ بالجدار الغربي من

القبة (ش ١٢) حقق الفنان فيه جذب انتباه المشاهد لكل من الشكل والأرضية. حيث تمثل الشكل في الألوان الفاتحة، بينما تمثلت الأرضية في الألوان الداكنة، كما ساعد على تبادل الإدراك اختلاف اتجاه كل منهما ـ كما هو متمثل في مركز التكوين بين الأوراق الفاتحة الثلاثية وبين مثيلاتها الداكنة. كما تمثل بمدرسة السلطان حسن بتكوين يحيط بعمود ركني يقع عن يمين الداخل بتجويف المدخل الرئيسي (ش ١٣). وقد تمثل فيه الشكل بخطوط هندسية شريطية مجدولة تحصر بينها الأرضية التي أبدعها الفنان بتحويل الخطوط إلى أشرطة، بحيث ضاقت فراغات الأرضية وقلت كثافتها عن كثافة الأشكال بالتكوين، حيث بدت للمشاهد وكأنها أشكال هندسية غائرة.

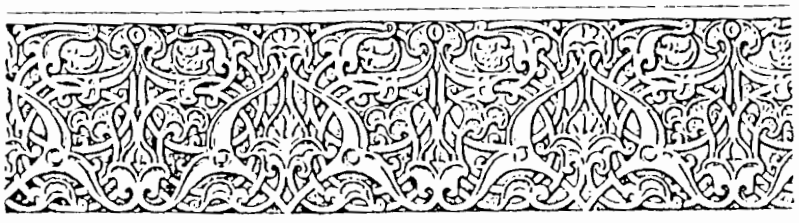
ب ـ وفي التكوينات الزخرفية النباتية

تمثل أسلوب التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع اختلاف هيئة كل منهما في جامع الظاهر بيبرس (٦٦٠ . ٦٢ هـ / ١٢٦٢ . ٦٣ م) بتكوين زخرفي بالجدار الشمالي الشرقي (ش ١٦) أتقن فيه الفنان تجادل الفروع النباتية الممثلة للشكل بالتكوين، لكنه كذلك أعطى أهمية كبيرة للأرضية، الأمر الذي أكد جمال الأشكال النباتية، وقد تمثلت الأرضية في فراغات غائرة تفصل بين الأشكال النباتية وتراوحت هيئتها بين الفراغات الهندسية والأشكال النباتية.

وفي الأثر نفسه تكوين رائع بالنهاية الشمالية الشرقية من رواق القبلة (لوحة ٦) تجادلت فيه الأفرع النباتية الغليظة الممثلة للشكل مع الأفرع النباتية الدقيقة الممثلة للأرضية حتى ليصعب في هذا التكوين الفصل بينهما. وجدير بالذكر أنه يوجد تكوين مشابه له يزخرف حنية محراب مدرسة الناصر محمد بالنحاسين (لوحة ٧).

كما تمثل ذلك في مدرسة تتر الحجازية (٧٤٨ هـ / ١٣٤٨م) بكوشتي عقد المحراب، حيث تمثل الشكل في فرع نبات مورق أخضر اللون، وتمثلت أرضيته المتخللة له في فرعين نباتيين متدابرين[١٢] (ش ١٧).

كما هو في مدرسة السلطان حسن في تكوين ممتد بطبله عقد بحنية بالجدار الشمالي المطل على الصحن حقق فيه الفنان التبادل الإدراكي بين الشكل المتمثل في فرع نبات ممتد بالتكوين وبين أرضيته المتمثلة في فراغات ما بين أنصاف الأوراق ثلاثية الفصوص والمختلفة معها في اللون (ش ١٨).



لوحة ٦ ـ جامع الظاهر بيبرس، تكوين نباتي.

(Avennes L'Art Arabe D'Apres Les Monuments DU Kaire Depuis Le VIIe Siecle Jusqu'a La findu XVIII-eme Siecle. III, Tome ALbume & Tome, Texte. Paris, 1869-1877:8.)

(مقياس الرسم: ١: ٩٠)

لوحة ٧ ـ تكوين نباتي بمدرسة الناصر محمد.

مقياس الرسم (١: ٢٥) (عمل الباحث)

وبالأثر نفسه تمثل هذا الأسلوب في تكوين يفصل بين تكوين كتابي ممتد بإحدى الحنايا المطلة على الصحن وبين جداره (ش ١٩). بأسلوب جعل للأرضية نفس قدر الأهمية التي للشكل.

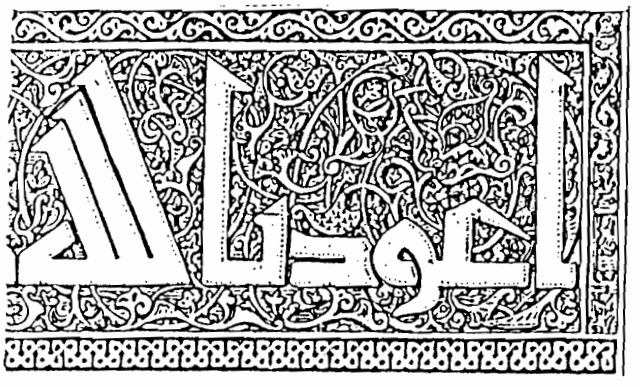
وفي تكوين رائع مستدير الشكل، بالأثر نفسه بصدر الدرقاعة يعد من أندر أمثلة هذا العصر من حيث إبداع التصميم ودقة التنفيذ (ش ٢٠) تمثل فيه الشكل في تصميم نباتي بارز ذي عناصر نباتية كبيرة الحجم، بينما تمثلت الأرضية في تصميم نباتي آخر مشابه لكنه أقل بروزاً، وعناصره أصغر حجماً من سابقه، الأمر الذي جعل المشاهد يدرك المستويين أحدهما كشكل والآخر كأرضية.

وفي زاوية زين الدين يوسف تكوين كتابي ممتد بالجدار الجنوبي من الداخل (ش ٢١) يعد الأول من نوعه من حيث تفوق كثافة أرضية التكوين على كثافة أشكاله، التي

عوض قوة إدراكها ببروزها عن الأرضية النباتية وبيساطتها الشديدة، على عكس ما هي عليه هذه الأرضية من تعقيد مبالغ فيه[١٣].

جـ ـ وفي التكوينات الزخرفية الكتابية

تمثلت أبدع أمثلة الأسلوب نفسه في مدرسة السلطان حسن، بتكوين كتابي بالركن الأيمن من الإيوان الشمالي الشرقي، تمثل فيه الشكل في نص كتابي بينما تمثلت الأرضية في فرع نباتي مورق ممتد حلزونياً أسفل النص الكتابي، وقد وافق فيه الفنان بين المستوى الإبداعي لكل من الشكل وأرضيته النباتية[١٤] (ش ٢٢)، تمثل فيه الشكل بنص قرآني يعتبر حجم الحرف فيه أكبر حجم شهدته آثار مصر الإسلامية[١٥]، الأمر الذي أثر على حجم عناصر الأرضية، ودفع بالفنان نحو تعويضها وإبراز قوتها اللونية المتمثلة في عناصر نباتية ذهبية اللون ذات خلفية لونها بني.



لوحة ٨ ـ تكوين كتابي ممتد بجدار القبلة بمدرسة السلطان حسن.

مقياس الرسم (١: ٤٢)

(AL- Gyet L'Art Arabe, Paris, October 1893:78)

لوحة ٩ ـ تكوين كتابي ممتد بجدار القبلة بمدرسة السلطان حسن.

(مساجد مصر:٧٠) مقياس الرسم (١: ٧٠)

ثانياً: أسلوب التبادل الإدراكي بين أشكال التكوين

في هذا الأسلوب من التكوينات، التزم الفنان المسلم ـ عند بناء تكويناته ـ أساساً هاماً تمثل في التكامل التام بين الأشكال المختلفة المكونة للتكوين الزخرفي سواء كان ذلك التكوين قائماً على تكامل شكل واحد مع تكراراته، أو قائماً على تكامل أكثر من شكل مع تكراراتها.

وفي هذا الأسلوب من التكوينات تمثل الهدف الفني للفنان في البراعة في تركيب الأشكال المتشابهة أو المختلفة، سواء كانت هندسية أو نباتية أو كتابية من أجل إبداع التكامل بينها ودون ترك أي فراغ أو أرضية.

وقد حقق الفنان ذلك التكامل الإبداعي من خلال بناء أساس هندسي ممتد بكل التكوين، واستيحاء أشكال زخرفية متكررة، متشابهة أو مختلفة، ثم تمييز بعضها عن البعض باختلاف مستوى بروزها، أو باختلاف لونها عن غيرها من الأشكال، أو بتباين كثافة بعض الأشكال عن الأخرى بالتكوين. الأمر الذي أدى بدوره إلى تحقيق وإبراز القيم الجمالية بالتكوين، فضلاً عن تحقيق التبادل الإدراكي بين هذه الأشكال. وهو هدف إبداعي كان ولا يزال الفنان ينشد تحقيقه في هذا الأسلوب من التكوينات.

ويتميز هذا الأسلوب من التكوينات الزخرفية الإسلامية بإتاحة الفرصة للمشاهد للغوص بحرية في إيحاءاته المتعددة، والمتغيرة بتغير إدراك حدود كل شكل بصورة مستقلة أو ادراك حدود كل شكل مع ما حوله من أشكال، أو إدراك حدود التكوين الزخرفي ككل متبادل كمدرك شكلي مع حدود أي جزء منه.

وقد تمثل هذا الأسلوب في التكوينات الزخرفية التالية

أ ـ بالتكوينات الزخرفية الهندسية

تمثل في مدرسة الظاهر بيبرس (٦٦٠ . ٦٢ هـ / ١٢٦٠م)، بتكوين رائع يزين الواجهة الجنوبية الغربية (ش ٢٩) قوامه وحدة واحدة متكررة في اتجاهات مختلفة[١٦]. يتبادل فيه الإدراك بين الوحدة الهندسية الواحدة . كشكل . مع ما حولها من تكرارات مختلفة الاتجاه.

وبالأثر نفسه تكوين بالواجهة نفسها قوامه وحدتان زخرفيتان هندسيتان متبادلتان معاً على امتداد التكوين، (ش ٣٠)، يتبادل فيه الإدراك بين هاتين الوحدتين، المتبادلتين على كل من المحاور الأفقية والمائلة. وفي قبة سنقر السعدي تكوينان زخرفيان يشغلان عتبين

بالواجهة الرئيسية، قوام كل منهما عدة أشكال هندسية مختلفة تتبادل فيما بينها جذب الإدراك على امتداد التكوين (ش ٣١، ٣٢).

كما تمثل الأسلوب نفسه في بعض حنايا المحاريب[١٧] التي تشغلها فسيفساء متعددة الأشكال ومتنوعة الألوان بعصر المماليك البحرية كما هو بحنية محراب جامع المارداني (٧٣٩ . ٧٤٠ هـ / ١٣٣٩ . ١٣٤٠م)، حيث خلا التكوين من الأرضية وبرع الفنان في بناء أشكال نجمية لها القدرة على جذب الإدراك كل على حدة، ومن ثم تبادله فيما بينها (ش ٣٣).

وفي مدرسة السلطان حسن تمثل الأسلوب نفسه في أكثر من تكوين (ش ٣٤) يزين كل منهما عتب بدخلة بالجدار الشمالي المطل على الصحن، قوام التكوين عدد كبير من الأشكال الخالية من الأرضية والمتنوعة الألوان، التي تتبادل فيما بينها الإدراك.

ب ـ بالتكوينات الزخرفية النباتية

تمثل هذا الأسلوب بأمثلة نادرة على امتداد عصر المماليك البحرية بالتكوينات الزخرفية النباتية كما هو في قبة المنصور قلاوون بتكوين يزين الجدار الشمالي منها (ش ٤٠) قوامه عدة أشكال نباتية شديدة التجريد متعاشقة فيما بينها، بحيث لم يدع الفنان فراغاً إلا وشغله بشكل نباتي متكامل مع ما حوله، وهي كعناصر متنوعة الهيئة تتبادل فيما بينها جذب الإدراك.

وفي جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة (٧٣٥ هـ ١٣٣٥م) تكوين ممتد بحنية المحراب يتبادل فيه الإدراك الانتقال من شكل نباتي على شكل ورقة ثلاثية الفصوص شديدة التجريد إلى أشكال أخرى أكثر تجريداً متعاشقة مع الورقة النباتية (ش ٤١)، (لوحة ١٠).

وفي المدرسة الأقبغاوية بالجامع الأزهر (٧٤٠ هـ / ١٣٤٠ م) تكوين يزخرف بدن الدورة الثانية من المئذنة قوامه ورقة نباتية ثلاثية الفصوص، شديدة التحوير متكررة بالانسحاب على المحاور الأفقية المائلة يميناً ويساراً على المحور الرأسي للتكوين بزاوية ٤٥، مما نتج عنه تكوين قائم على تعاشق ورقة واحدة (ش ٤٢) دون ترك أي فراغ أو أرضية.

جـ ـ بالتكوينات الزخرفية الكتابية

تمثل هذا الأسلوب من التكوينات الزخرفية بأمثلة نادرة بعصر المماليك البحرية،

بتكوينات زخرفية كوفية مربعة[١٨]، فلم يتحقق هذا الأسلوب سوى بها، وقد تمثل في قبة المنصور قلاوون، بتكوين قوامه اسم (محمد) ﷺ متكرر عدة مرات مختلفة الألوان متعاشق مع اسم «علي»، المتضاد معه في اللون والمتوافق معه في الاتجاه (ش ٤٣) وهي أشكال مختلفة الاتجاه واللون تتبادل فيما بينها جذب الإدراك.

ثالثاً: أسلوب التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع تطابقهما

في هذا الأسلوب من التكوينات الزخرفية التزم الفنان المسلم بناء التكوين على أساس التطابق التام بين الأشكال المكونة للشكل وبين مثيلاتها المكونة للأرضية والمختلفة معها في اللون بهدف تحقيق أقوى وأبدع تبادل إدراكي بين كل من الشكل والأرضية بالأساليب الثلاثة موضع البحث.

وتعدُّ الأسس الهندسية التي استخدمها الفنان في هذا الأسلوب الثالث، هي الأكثر عمقاً وتعقيداً بالقياس لأسس الأسلوبين السابقين لما احتاجه هذا الأسلوب من دقة عند بناء أشكاله وأرضياته، وهي الأسس التي ساهمت في تحقيق تمام الدقة في تقسيم التكوين إلى مساحات موحدة الاتجاه أو مختلفة.

وعلى الرغم من احتياج هذا الأسلوب إلى مهارة فائقة ودقة تامة عند بناء أسسه الهندسية إلا أنه يوفر للصانع والمنفذ مرونة ويسراً شديدين عند تجمع أشكاله وتنفيذها كتكوينات زخرفية على الجدران[١٩]. حيث إن الأشكال كلما زاد انتظامها كلما احتاجت إلى جهد أقل عند تنفيذها وتجميعها.

ومن أجل تحقيق الفنان لأقوى تبادل إدراكي بهذا الأسلوب . بالقياس لغيره من الأساليب . فإنه قد عمد إلى تساوي الكثافة بين كل من الشكل والأرضية المتشابهين في الهيئة والمتضادين في اللون، فضلاً عن توزيعه المنتظم لهما، والمتزن بكل أنحاء التكوين، وقد ساعد على ذلك شدة انتظام الأسس الهندسية الممتدة بين أضلاع وزوايا التكوين، القائم عليها هذا البناء الزخرفي.

وقد تمثلت صور هذا الأسلوب في التكوينات الزخرفية التالية

أ ـ بالتكوينات الزخرفية الهندسية

في قبة المنصور قلاوون تكوين زخرفي بالركن الشمالي الغربي، تمثل فيه كل من الشكل والأرضية بشكلين هندسيين متطابقين، تميزت فيه الأرضية على امتداد التكوين باللون البني، بينما تميز فيه الشكل باللونين الأبيض والأسود والمتبادلين معاً على المحورين الأفقي والرأسي (ش ٤٤).

كما تمثل بالأثر نفسه في تكوين[٢٠] يعلو إحدى نوافذ الجدار الغربي (ش ٤٥) تمثلت فيه الأرضية بصفوف المضلعات المتكررة على المحور المائل للتكوين بزاوية ١٢٠، والمتقاطعة مع صفوف أخرى مماثلة لها، وقد تسبب هذا التقاطع بين صفوف المضلعات في زيادة التبادل الإدراكي بين كل من الشكل والأرضية. ومما يؤكد تفهم الفنان المسلم لمعنى التقاطع الهندسي، أن جعل مساحات التقاطع بالتكوين بلون مختلف ميزها عن غيرها من الألوان بالأسود.

وبالأثر نفسه تكوين مشابه للتكوين سالف الذكر يقع بالجدار الغربي، لكن الفنان استبدل فيه الشكل المضلع (اثني عشر ضلعاً) بآخر مسدس منتظم[٢١] تقاطعت فيه المسدسات الممثلة للشكل[٢٢] مع الأخرى الممثلة للأرضية (ش ٤٦).

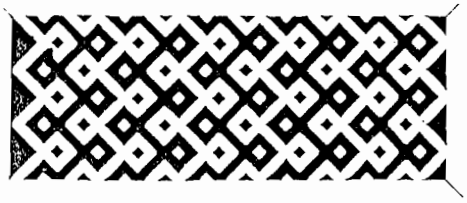
وفي خانقاه سلاروسنجر تكوين يشغل حنية محراب قبة سلار، حقق فيه الفنان التبادل بين الشكل والأرضية[٢٣]، وذلك بتبادل ألوان الأرضية الممثلة في اللون الأبيض (ش ٤٧)، مع ألوان الشكل الممثلة في اللون البني.

وبجامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة تكوين هندسي يكتنف حنية المحراب (ش ٤٨) تمثلت فيه الأرضية في اللون الأبيض بينما تمثل الشكل في اللونين البني والأسود المتبادلين معاً على امتداد التكوين علماً بأن الفنان قد عكس اتجاه الشكل بالنسبة للأرضية.

وبجامع المارداني تكوين يشغل الوزرة الرخامية بالجدار الشرقي من جدار القبلة تمثلت الأرضية فيه باللون الأبيض، بينما تمثل الشكل في تبادل اللونين الأزرق والأحمر مع لون الأرضية (لوحة ١١).

لوحة ١٠ ـ أساس تكوين نباتي بجامع الناصر محمد بالقلعة.

(عمل الباحث)



لوحة ١١ ـ جامع الطنبغا المارداني، تكوين هندسي يكتنف حنية المحراب.

(عمل الباحث)

ب ـ بالتكوينات الزخرفية النباتية

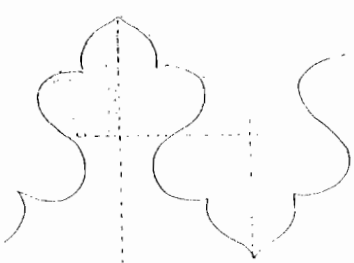
تمثلت في جامع الظاهر بيبرس بتكوين يمثل أولى مراحله المبسطة بعصر المماليك البحرية، يشغل عتب باب المدخل الغربي، (ش ٤٩) حيث تمثل الشكل على هيئة ورقة نباتية ثلاثية الفصوص متكررة بالانسحاب الأفقي، متبادلة مع أرضيتها المماثلة لها والمتعاشقة معها على هيئة صنج معشقة[٢٤]. (لوحة ١٢).

وفي خانقاه سلاروسنجر تمثل الأسلوب نفسه في تكوين يعد من أبدع ما خلفه فنانو هذا العصر، يزخرف عتب إحدى نوافذ الواجهة. برع فيه الفنان في إتقان تبادل الشكل مع الأرضية، من خلال عنصر نباتي قوامه ورقة نباتية ثلاثية الفصوص شديدة التجريد متكررة كشكل بارز معتدل وآخر مقلوب، وكأرضية غائرة معتدلة ومقلوبة (ش ٥٠، ٥١) (لوحة ١٣).

وفي المدرسة الطيبرسية بالجامع الأزهر (٧٠٩ هـ / ١٣٠٩م . ١٠م) تكوين نباتي يحيط بكوشتي عقد المحراب (ش ٥٢) قائم على تبادل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص باللون الأبيض مع مثيلتها باللون الأسود كأرضية لها، فقد عمد الفنان إلى تضاد الشكل والأرضية في اللون والاتجاه.

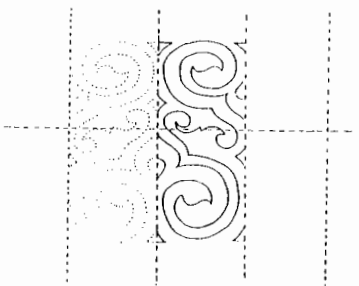
وفي مسجد أحمد المهندار تمثل الأسلوب نفسه بتكوين يشغل عتب باب المدخل (ش ٥٣)، يمثل مرحلة أكثر تطوراً من سابقتها المتمثلة في جامع الظاهر بيبرس من حيث دقة واختلاف شكل الورقة النباتية المتكررة بالشكل والأرضية على امتداد العتب (لوحة ١٤).

وفي جامع المارداني مثال رائع يشغل عقد محراب الجامع (ش ٥٤) زاد فيه الفنان من تطور هذا الأسلوب الفني من حيث شكل الورقة النباتية ثلاثية الفصوص التي كررها على المحور المدبب المتخذ نفس شكل العقد، وليس على المحور الأفقي كما هو بالأمثلة سالفة الذكر.



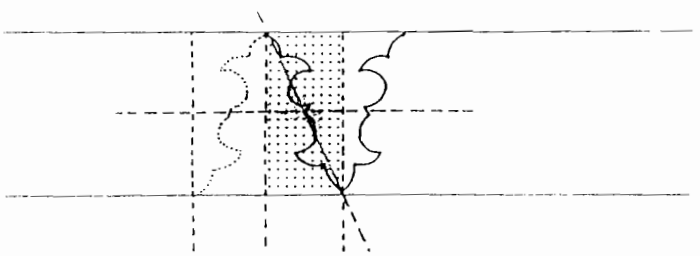
لوحة ١٢ ـ أساس تكوين نباتي بجامع الظاهر بيبرس.

(عمل الباحث)



لوحة ١٣ ـ أساس تكوين نباتي بخانقاه سنجر الجاولي.

(عمل الباحث)



لوحة ١٤ ـ أساس تكوين نباتي بجامع أحمد المهمندار.

(عمل الباحث)

وبالأثر نفسه تكوين يكتنف باب المدخل الرئيسي قوامه ورقة نباتية ثلاثية الفصوص بأسفل التكوين متكررة أعلى التكوين بالانعكاس، متبادل ذلك الشكل مع أرضيته التي على شكل أنصاف هذه الورقة بجانبي التكوين (ش ٥٥)، (لوحة ١٥).

وبالأثر نفسه تكوينان يزخرفان كلاً من عتب باب المدخل الرئيسي وعقده العاتق (ش ٥٦) تعمد الفنان أن يجعل الوحدة الزخرفية النباتية رأسية التصميم بالعتب وأفقية بالعقد العاتق، الأمر الذي أحدث تنوعاً بديعاً فيما بين التكوينين المتجاورين.

وفي المدرسة الأقبغاوية بالجامع الأزهر، تمثل الأسلوب نفسه في مثال فريد في هيئته، حيث صممه الفنان على شكل مستدير، وقد تمثلت فيه الأرضية باللون الأبيض غائرة المستوى، بينما الشكل تمثل باللون الأسود بارز المستوى، وكل منهما قائم على تكرار ورقة نباتية ثلاثية الفصوص محورة ملبسة فيما بين المجاورتين على المحور المستدير للتكوين (ش ٥٦ ب).

وفي جامع الست مسكة (٧٤٠ هـ / ١٣٣٩م . ٤٠م) تكوين يشغل عقد المحراب يشبه إلى حد كبير أسلوب التكوين الذي يزخرف عقد محراب جامع المارداني من حيث

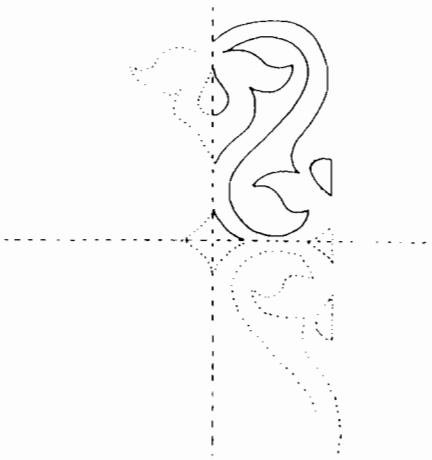
أسلوب تكراره على المحور المدبب للعقد، لكنه يختلف معه في شكل الورقة النباتية (ش ٥٧).

وفي مسجد أصلم السلحدار (٧٤٥ . ٤٦ هـ/١٣٤٤ هـ . ٤٥م) تكوين من التكوينات النادرة بهذا العصر من حيث أسلوب بناء وتعاشق العناصر النباتية ومن حيث أسلوب تجريدها وكيفية تداخل كل من الشكل والأرضية معاً، فقد تمثل الشكل بهذا التكوين في خطوط زرقاء ممتدة على المحور المستدير للتكوين على شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص مجردة، بينما تمثلت الأرضية في المساحات الحمراء المحصورة فيما بين الخطوط الزرقاء (ش ٥٨)، (لوحة ١٦).

وفي جامع آقسنقر تكوين نباتي يزخرف عتب باب المدخل الرئيسي تكررت فيه الوحدة الزخرفية النباتية وهي في وضعها الرأسي، وهذه الوحدة قد مثلت الشكل باللون الأبيض وهي معتدلة، ومثلت الأرضية باللون الأزرق وهي مقلوبة (ش ٥٩) وقد تعمد الفنان في هذا التكوين التغيير والتباعد في هيئة كل من الشكل والأرضية (لوحة ١٧).

وبمدرسة السلطان حسن بعض التكوينات الرائعة التي تمثلت فيها قمة ما وصل إليه هذا الأسلوب الفني والخاص بالتبادل بين الشكل والأرضية بعصر المماليك البحرية، فقد تمثل ذلك في ثلاثة تكوينات نباتية تشغل عقد طاقية محراب المدرسة (ش ٦٠)، وعقد طاقية محراب القبة (ش ٦١)، وتكويناً يشبه عقد المحراب بالجدار الشرقي من القبة (ش ٦٢). وفي كل من هذه التكوينات الثلاثة برع الفنان في اختيار شكل الورقة النباتية المتكررة على محور العقد المدبب، والمختلفة بهذه التكوينات الثلاثة، ففي تكوين عقد محراب المدرسة تمثلت الأرضية باللون الأبيض، بينما تمثل الشكل في تبادل اللونين الأحمر الطوبي والأخضر، بينما في عقدي القبة تمثلت الأرضية باللون الأسود، والشكل باللونين البني والأبيض المتبادلين.

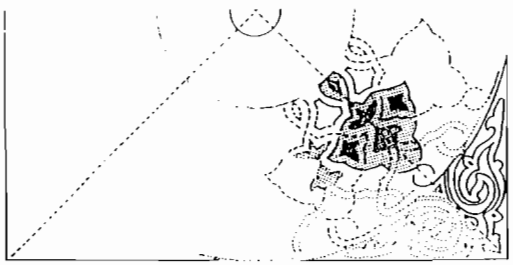
وبالأثر نفسه تمثلت في عقد عاتق بإحدى الدخلات المطلة على الصحن بمثال يعد فريداً من نوعه بهذا العصر (ش ٦٣)، تمثل فيه الشكل باللون الأبيض، بينما الأرضية باللون الأخضر الداكن، وقد تمثلت فرادة هذا التكوين في أن الفنان المسلم خلال عصر المماليك البحرية قد صمم الشكل النباتي المتكرر على محور العقد على أساس مستقيم، كما هو في جامع المارداني مثلاً (ش ٦٤)، (لوحة ١٨ أ)، بينما المصمم هنا قد صمم الشكل النباتي متكرراً على محور مستدير، الأمر الذي أضفى على التكوين رؤية جمالية جديدة (لوحة ١٨ ب).



لوحة ١٥ ـ أساس تكوين نباتي بجامع المارداني.

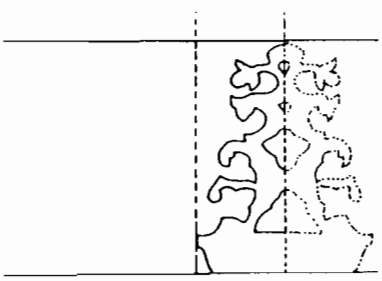
مقياس الرسم (١: ١٥)

(عمل الباحث)



لوحة ١٦ ـ أساس تكوين نباتي بجامع أصلم السلحدار.

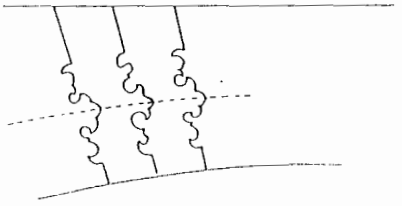
(عمل الباحث)



لوحة ١٧ ـ أساس تكوين نباتي بمسجد أقسنقر.

(عمل الباحث)

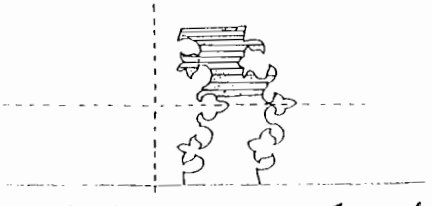
وبالأثر نفسه تكوين زخرفي نباتي يزين الجدار الغربي من القبة (ش ٦٥) يعد من أندر تكوينات هذا العصر من حيث أسلوب تصميم وتعاشق العناصر النباتية كشكل وكأرضية بالتكوين، ويلاحظ فيها التعمد الواضح من قبل الفنان من أجل إبراز براعته في إيضاح العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية مع تطابق هيئة كل منهما. وقد تمثلت الأرضية فيه باللون البني الداكن والشكل باللون الأبيض (لوحة ١٩).



لوحة ١٨ أ ـ أساس تكوين نباتي بجامع الماردانـي.

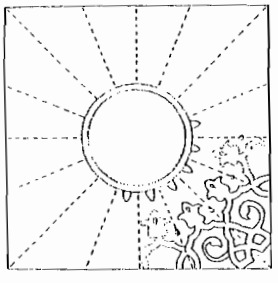
مقياس الرسم (١: ٢٠)

(عمل الباحث)



لوحة ١٨ ب ـ أساس تكوين نباتي بمدرسة السلطان حسن.

(عمل الباحث)



لوحة ١٩ ـ أساس تكوين نباتي بمدرسة السلطان حسن.

(عمل الباحث)

مقياس الرسم (١: ٣٦)

جدول رقم (٢)

يوضح تنوع أساليب التبادل بين الشكل والأرضية بعصر المماليك البحرية(*)

لوحة/ش	الأثر	أسلوب تحقيق التبادل الإدراكي	نوع التكوين	موقع التكوين بالأثر	الخامة
		أولا: مع اختلاف هيئة كل من الشكل والأرضية:			
ش ١٠	زاوية زين الدين يوسف	. تمييز كل منهما عن بعضهما.	هندسي	عتب بحنية بالواجهة	حجر
ش ١١	مدرسة السلطان حسن	. تمييز كل منهما عن بعضهما.	هندسي	بصدر الدرقاعة	حجر
ش ١٣	مدرسة السلطان حسن	. تضييق الفراغات المتخللة للخطوط الهندسية بحيث أصبحت الأرضية أشكالاً هندسية غائرة.	هندسي	عن يمين الداخل بتجويف المدخل	حجر
لوحة ٦	جامع الظاهر بيبرس	. الشكل والأرضية على عدة مستويات.	نباتي	بالجدار الشمالي الشرقي من رواق القبلة	جص
ش ١٦	جامع الظاهر بيبرس	. تكامل كل من الشكل والأرضية وتأكيد كل منهما للآخر	نباتي	تكوين بالجدار الشمالي الشرقي	جص
ش ١٧	مدرسة تاتار الحجازية	. الشكل نباتي وأرضيته فرعان نباتيان متدابران مختلفا اللون	نباتي	بكوشتي عقد المحراب	رخام
ش ١٨	جامع الظاهر بيبرس	. تبادل الإدراك رغم ضعف هيئة الأرضية بالقياس لهيئة الشكل النباتي نتيجة لإضافة اللون المتميز.	نباتي	طبلة عقد بحنية بالجدار الشمالي المطل على الصحن	جص
ش ١٩	مدرسة السلطان حسن	. للأرضية نفس قدر الأهمية التي للشكل.	نباتي	بإحدى الحنايا المطلة على الصحن	حجر
ش ٢٠	مدرسة السلطان حسن	. للشكل والأرضية مستويان من البروز فوق بعضهما.	نباتي	بصدر الدرقاعة	حجر

* **روعي استبعاد ما هو متكرر من تكوينات بكل أسلوب من أساليب التبادل الإدراكي الثلاثة حيث إن الهدف هنا هو حصر الأساليب وليس التكوينات.**

تابع جدول رقم ٢

لوحة/ش	الأثر	أسلوب تحقيق التبادل الإدراكي	نوع التكوين	موقع التكوين بالأثر	الخامة
ش ٢١	زاوية زين الدين يوسف	. كثافة الأرضية النباتية فاقت لأول مرة كثافة الأشكال التي عوضها في الإدراك بروزها عن الأرضية وبساطتها الشديدة	كتابي	بالجدار الجنوبي من القبة	جص
ش ٢٢	مدرسة السلطان حسن	. لكل من الشكل والأرضية أهمية متكافئة داخل التكوين	كتابي	بالإيوان ش ق	حجر
ش ٢٣	مدرسة السلطان حسن	. عوض الفنان ضعف الأرضية النباتية . بالقياس لكبر حجم النص الكتابي . بقوة لونها (بني وذهبي).		أعلى وزرة القبة	خشب
		ثانياً: بين أشكال التكوين:			
ش ٢٩	مدرسة الظاهر بيبرس	. تبادل الوحدة الهندسية الواحدة كشكل مع ما حولها	هندسي	بالواجهة الجنوبية. غ	حجر
ش ٣٠	مدرسة الظاهر بيبرس	. تبادل الوحدتين المختلفتين بعضهما البعض	هندسي	بالواجهة الجنوبية. غ	حجر
ش٣١، ٣٢	قبة سنقر السعدي	. تبادل عدة وحدات هندسية الإدراك فيما بينها	هندسي	بالواجهة الرئيسية	حجر
ش ٣٣	جامع المارداني	. تبادل عدة وحدات هندسية الإدراك فيما بينها	هندسي	طاقية المحراب	رخام
ش ٣٤	مدرسة السلطان حسن	. تبادل عدد كبير من الأشكال فيما بينها نتيجة لاختلافها وتنوع ألوانها	هندسي	بالجدار الشمالي	رخام
ش ٤٠	قبة المنصور قلاوون	. تبادل عدة من الوحدات النباتية الإدراك فيما بينها	نباتي	بالجدار الشمالي	رخام
ش ٤١	جامع الناصر محمد بالقلعة	. تبادل شكل نباتي الإدراك مع ما حوله من أشكال متداخلة معه.	نباتي	ممتد بحنية المحراب	
ش ٤٢	المدرسة الأقبغاوية	. تكرار شكل نباتي	نباتي	بدن الدورة الثانية من المئذنة	حجر
ش ٤٣	قبة المنصور قلاوون	. تبادل اسم (محمد) المتعدد الألوان مع اسم (علي)	كتابي كوفي مربع	بالجدار الجنوبي	رخام

تابع جدول رقم ٢

لوحة/ش	الأثر	أسلوب تحقيق التبادل الإدراكي	نوع التكوين	موقع التكوين بالأثر	الخامة
		ثالثاً: بين الشكل والأرضية مع تطابقهما			
ش ٤٤	قبة المنصور قلاوون	. الأرضية باللون البني والشكل باللونين الأبيض والأسود متبادلين	هندسي	بالركن الشمالي الغربي	رخام
ش ٤٥	قبة المنصور قلاوون	. تقاطع مضلعات كل من الشكل والأرضية مما زاد من التبادل	هندسي	يعلو إحدى نوافذ الجدار الغربي	رخام
ش ٤٦	قبة المنصور قلاوون	. تقاطع مسدسات كل من الشكل والأرضية	هندسي	بالجدار الغربي	رخام
ش ٤٧	خانقاه سلاروسنجر	. تبادل رأسي بين ألوان الشكل والأرضية	هندسي	محراب قبة سلار	رخام
ش ٤٨	جامع الناصر محمد بالقلعة	. تبادل الأرضية البيضاء مع الشكل البني المتبادل مع الأسود والمختلف مع الأرضية في الاتجاه	هندسي	يكتنف المحراب	رخام
لوحة ١٠	جامع المارداني	. تبادل لون الأرضية الأبيض مع لوني الشكل الأحمر والأخضر	هندسي	يكتنف المحراب	رخام
ش ٤٩	جامع الظاهر بيبرس	. تطابق الشكل مع الأرضية شكلاً ولوناً	نباتي	عتب باب المدخل الغربي	حجر
ش٥٠ و٥١	خانقاه سلاروسنجر	. تبادل الشكل البارز مع الأرضية الغائرة	نباتي	عتب إحدى نوافذ الواجهة	حجر
ش ٥٢	المدرسة الطيبرسية	. تضاد الشكل والأرضية في اللون والاتجاه	نباتي	عتب إحدى نوافذ الواجهة	رخام
ش ٥٣	مسجد أحمد المهمندار	. تبادل الشكل مع الأرضية شكلاً ولوناً	نباتي	حول عقد المحراب	رخام
ش ٥٤	جامع المارداني	. تبادل الشكل مع الأرضية شكلاً ولوناً	نباتي	عقد المحراب	رخام
ش ٥٥	جامع المارداني	. تبادل بين الشكل بالوسط ونصفيه بالجانبين	نباتي	يكتنف باب المدخل الرئيسي	رخام

تابع جدول رقم ٢

لوحة/ش	الأثر	أسلوب تحقيق التبادل الإدراكي	نوع التكوين	موقع التكوين بالأثر	الخامة
ش ٥٦	جامع المارداني	. بالعتب. الوحدة النباتية رأسية وبالعقد أفقية	نباتي	عتب عقد عاتق	رخام
ش ٥٧	جامع الست مسكة	. يشبه ما بالمارداني ويختلف معه في شكل الورقة	نباتي	عقد المحراب	رخام
لوحة ١١	المدرسة الأقبغاوية	. تكوين مستدير	نباتي	بصدر المدخل	رخام
ش ٥٨	مسجد أصلم السلحدار	. التبادل قائم على اختلاف لون الوحدة، وبالشكل الوحدة خطية زرقاء، وبالأرضية الوحدة مساحة حمراء طوبى	نباتي	بصدر المدخل	رخام
ش ٥٩	جامع أقسنقر	. تكررت فيه الوحدة في وضعها الرأسي معتدلة كشكل ومقلوبة كأرضية مع تعمد الفنان التنوع في هيئتهما	نباتي	عتب باب المدخل	رخام
ش٦٠و٦١،٦٢	مدرسة السلطان حسن	. تبادل بين لون واحد للأرضية ولونين للشكل	نباتي	عقود محاريب المدرسة والقبة	رخام
ش ٦٣	مدرسة السلطان حسن	. التصميم المتكرر على محور العقد مستدير المحور وليس مستقيما	نباتي	عقد عاتق بالدخلة المطلة على الصحن	رخام
ش ٦٥	مدرسة السلطان حسن	. التبادل مع اختلاف اللون / يشبه باب جامع أصلم (ش ٥٨)	نباتي	بالجدار الغربي من القبة	رخام

من الدراسة السابقة الخاصة بتتبع أساليب التبادل بين الشكل والأرضية عبر تكوينات آثار عصر المماليك البحرية، ومن خلال الجدول (رقم ٢) سالف الذكر يمكن التوصل إلى النتائج التالية:

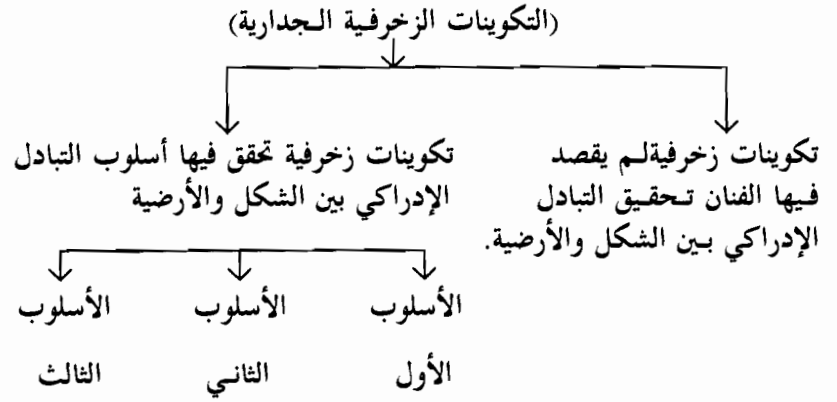
١ . من خلال الكم الكبير للتكوينات الزخرفية الجدارية بعصر المماليك البحرية، أمكن تمييز تكوينات زخرفية ذات الأسلوب الخاص بالتبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية، كأسلوب فني شاع في بعض التكوينات الجدارية.

ولقد تمكن الباحث من تصنيف التكوينات الزخرفية التي تنتمي لهذا الأسلوب لثلاثة أساليب فنية تميزت كل منها بخصائصها وأسسها الفنية، التي تمثلت فيما يلي:

الأسلوب الأول: أسلوب التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع اختلاف هيئة كل منهما.

الأسلوب الثاني: أسلوب التبادل الإدراكي بين أشكال التكوين المتشابهة والمختلفة.

الأسلوب الثالث: أسلوب التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع تطابق كل منهما.



واستطاع الفنان المسلم أن يحقق هذه الأساليب بالتكوينات الزخرفية من خلال المعالجات الفنية التي تتضح من الدراسة الرأسية للعمود الخاص بأسلوب تحقيق التبادل الإدراكي بالجدول (رقم ٢) كما يلي:

الأسلوب الأول

أ ـ التكوينات الزخرفية الهندسية: ميز الفنان الأرضية بأن شغلها بعناصر نباتية (ش ١٠،

١١) الأمر الذي جعل إدراك المشاهد يتذبذب تارة بين الشكل الهندسي وأخرى بين الأرضية النباتية.

وفي تكوينات أخرى عالج الفنان التكوين بأن ضيق من فراغاته، أي أرضيته، المتخللة للخطوط الهندسية، بحيث حولها إلى أشكال هندسية غائرة (ش ١٣).

ب ـ بالتكوينات الزخرفية النباتية: عالج الفنان بعض تكويناته بأن جعل عناصر الشكل ممتدة فوق عناصر الأرضية على عدة مستويات متطابقة (لوحة ٦).

كما عالج الفنان ضعف كثافة الأرضية بالقياس لكثافة الشكل بأن أضاف للأرضية لوناً متميزاً عن لون عناصر الشكل، (ش ١٧، ١٨، ١٩)، أو بأن جعل الأرضية على مستوى من البروز مختلف عن الشكل (ش ٢٠).

جـ ـ بالتكوينات الزخرفية الكتابية: عالج الفنان تكويناته ذات الأرضيات الضعيفة بالقياس لأشكالها بإضفاء اللون المتميز للأرضية (ش ٢٣). أو بجعل الأرضية نباتية الهيئة ممتدة أسفل التكوين الكتابي (ش ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٦).

كما ضحى الفنان أحياناً بمقروئية النص من أجل زيادة قوة الأرضية على حساب الشكل الأمر الذي زاد من التبادل الإدراكي بالتكوين (ش ٢١، ٢٦) نتيجة تدقيق المشاهد بالتكوين من أجل تمييز الشكل عن الأرضية.

الأسلوب الثاني

أ ـ بالتكوينات الزخرفية الهندسية: حقق الفنان التبادل الإدراكي بين أشكال التكوين المتشابهة بتكرار شكل هندسي واحد، لكن في اتجاهات مختلفة يتبادل بينها الإدراك (ش ٢٩)، كما حقق التبادل الإدراكي بين عنصرين مختلفين بالتكوين الواحد (ش ٣٠)، وكذلك حقق التبادل الإدراكي بين أكثر من عنصر هندسي (ش ٣١، ٣٢، ٣٤).

ب ـ بالتكوينات الزخرفية النباتية: حقق الفنان المسلم تبادل الإدراك بتكرار عنصر زخرفي واحد شديد التحوير بمثال فريد بعصر المماليك البحرية بالمدرسة الأقبغاوية وهو المزين لبدن الدورة الثانية من المئذنة (ش ٤٢)، كما حقق التبادل الإدراكي بين أكثر من عنصر نباتي بالتكوين الواحد (ش ٤٠، ٤١).

جـ ـ بالتكوينات الزخرفية الكتابية: حقق الفنان ذلك بالتكوينات الزخرفية الكوفية المربعة، حيث إنها ذات عناصر كتابية هندسية التصميم، الأمر الذي حقق للفنان تداخل الشكل الكتابي مع أشكال أخرى كتابية وهندسية (ش ٤٣).

الأسلوب الثالث

أ ـ بالتكوينات الزخرفية الهندسية: حقق الفنان التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية رغم مطابقة هيئة الشكل لهيئة الأرضية، بتمييز لون كل منهما عن الآخر (ش ٤٤، ٤٧، ٤٨)، أو بتغيير اتجاه أحدهما بالنسبة للآخر (ش ٦٨).

ب ـ بالتكوينات الزخرفية النباتية: شاع أسلوب التبادل الإدراكي بهذا النوع من التكوينات أكثر من غيره بالأساليب الثلاثة المختلفة، وذلك نتيجة لمرونة العناصر النباتية في تحقيق هذا الأسلوب، وقد حقق الفنان المسلم هذا التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية بتمييز لون كل منهما عن الآخر (ش ٤٩، ٥٠، ٥٨،...). أو بتغيير اتجاه أحدهما بالنسبة للآخر (ش ٥٣، ٥٤، ٥٩، ٦٥،..).

وجدير بالذكر أن هذا الأسلوب الثالث قد خلا من التكوينات الزخرفية الكتابية حيث يستحيل فيه ـ فنياً ـ أن تتطابق العناصر الكتابية مع عناصر أخرى هندسية أو نباتية.

٢ ـ من الدراسة الرأسية بالجدول (رقم ٢) للعمود الخاص «بموقع التكوين» يلاحظ أن الأسلوبين الأول والثاني قد انتشرا بمواقع مختلفة من الآثار، بينما الأسلوب الثالث قد تركز معظمه بالعقود المستقيمة، والعقود، والعقود العاتقة، المتوّجة للأبواب والمحاريب. ومرجع ذلك أن الفنان المسلم قد استفاد من تطابق عناصر هذه التكوينات، ووظفها في تعاشق أشكالها مع أرضياتها عند إنشائه للصنج المعشقة بهذه الأعتاب والعقود العاتقة.

وجدير بالذكر أن الفنان، قد وحّد أسلوبه الفني الخاص باتجاه وضع العنصر الزخرفي . خلال عصر المماليك البحرية . بالأعتاب والعقود والعقود العاتقة، وكذلك باتجاه تكرار هذا العنصر بها، فضلاً عن التزام اتجاهات هندسية أخرى بالتكوينات الزخرفية الجدارية، ويتضح ذلك من الجدول رقم (٣) التالي:

جدول (رقم ٣)
يوضح اتجاه وضع العنصر الزخرفي، واتجاه تكراره

الموقع	اتجاه تكرار العنصر الزخرفي بالتكوين
بالعقود المستقيمة	على المحور الأفقي للتكوين
بالعقود	عمودي على محور العقد
بالعقود العاتقة	عمودي على محور العقد
على الجدران	على محاور مختلفة الأوضاع

الأمر الذي يؤكد وحدة المنهج الفني والهندسي الذي سار عليه الفنان المسلم عبر عصر المماليك البحرية.

٣ ـ من الدراسة الرأسية بالجدول (رقم ٢) للعمود الخاص بالخامة المنفذة بها هذه التكوينات الجدارية، يلاحظ أن الفنان في هذه الأساليب الفنية الثلاثة استخدم خامة الجص بصورة نادرة وبالأسلوب الأول فقط، وذلك لصعوبة توافق هذه الخامة مع التكوينات الخاصة بالتبادل الإدراكي، حيث إن التنفيذ بالجص يفضل بالتكوينات القالبية المتكررة.

بينما استخدم الفنان خامة الحجر بصورة أكثر انتشاراً بالأساليب الثلاثة، لكن يلاحظ أن خامة الرخام كانت الأوسع انتشاراً بالقياس لغيرها من الخامات، وذلك لتوافق هذه الخامة مع طبيعة البناء الهندسي لهذا الأسلوب من التكوينات الذي يعتمد على تقطيع العناصر المختلفة وتجميعها بتعاشق دقيق، كما أن هذه الخامة توفر الدقة في التنفيذ أكثر من غيرها.

وحيث إن هذا الأسلوب من التكوينات يحتاج إلى جهد فني وهندسي كبير، فكان منطقياً أن يحافظ الفنان على هذا الجهد بتنفيذه بخامة لها قدرة كبيرة على البقاء ومقاومة عوامل التعرية أكثر من غيرها. أي يمكن القول بأن لكل خامة تكويناتها التي توافقت معها واختصت بها في هذا الأسلوب الخاص بالتبادل بين الشكل والأرضية. فخامة الرخام تعد الأكثر تناسباً مع التكوينات ذات الأشكال والأرضيات المتعاشقة، وخامة الحجر تعد الأكثر تناسباً مع التكوينات ذات الأشكال المختلفة عن أرضياتها، بينما خامة الجص تعد الأكثر تناسباً مع التكوينات ذات الأشكال المتطابقة على عدة مستويات مع أرضياتها.

٤ ـ إلى جانب تحقيق الفنان للتبادل بين الشكل والأرضية، فقد استطاع ببراعة تحقيق التكامل بينهما في تكوينات هذه الأساليب التي اختلفت هيئة الشكل في معظمها عن هيئة الأرضية، وقد كانت وسيلة الفنان المسلم لتحقيق هذا التكامل بين الشكل والأرضية متمثلة فيما يلي:

أ ـ حقق الفنان هذا التكامل الفني من خلال تكامل كل من الشكل والأرضية هندسياً، حيث إن الأرضية في هذا الأسلوب هي المساحة الناشئة عن بناء وتكرار الأشكال بالتكوين، ومن ثم فهي المتخللة لها والمحيطة بها، فحدود الأشكال هي نفسها الحدود المحيطة بالأرضية. فلقد كان الشكل دائماً بمثابة المساحة الإيجابية بالتكوين، بينما كانت الأرضية بمثابة المساحة السلبية. الأمر الذي جعلهما دائماً .

مهما اختلفا في الهيئة . متعاشقين ومترابطين، ومن ثم متكاملين هندسياً وفنياً داخل التكوين.

ب ـ تقارب كثافة الأرضية مع كثافة أشكال التكوين، وإن زادت أو قلت بالأرضية في بعض التكوينات وفقاً لهيئة الشكل، من أجل أن يترابطا معاً ويتكاملا داخل التكوين.

جـ ـ تكاملت الأشكال مع أرضيتها نتيجة لتكامل قيمتها الفنية[٢٥] النابعة عن التكوين الكلي، حيث إن القيم الفنية للأرضية يسهم في بنائها والإحساس بها أسلوب تراصّ وتكرار الأشكال فوقها، كما أن هذه القيم الفنية لا تتحقق إلا بإتقان معالجة الأرضية وفقاً للأشكال الموزعة فوقها. فالقيم الفنية الرائعة الكامنة بهذه التكوينات الزخرفية الإسلامية لم يكن لها أن تتحقق إلا بتكامل وإتقان معالجة كل من الشكل والأرضية، وهو هدف فني كان ولا يزال الفنان ينشد تحقيقه في أي أسلوب من أساليب بناء التكوينات الزخرفية.

٥ ـ يلاحظ أن علاقة الأرضية بالشكل قد اختلفت من أسلوب لآخر بأساليب التبادل الإدراكي الثلاثة، ففي الأسلوب الثاني منهما وهو القائم على التبادل الإدراكي بين أشكال التكوين قد ضحى الفنان بوجود الأرضية كعنصر تشكيلي بالتكوين في سبيل ابتكار أسلوب فني يقوم على التبادل الإدراكي بين الأشكال فقط.

بينما في الأسلوب الأول القائم على التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع اختلافهما في الهيئة، كانت للأرضية أهميتها الواضحة كمناطق سالبة محصورة فيما بين الأشكال، أما في الأسلوب الثالث القائم على التبادل بين الشكل والأرضية مع تطابقهما في الهيئة، فلقد أصبحت للأرضية قدر أهمية الشكل، لما لذلك من أثر عميق في تحقيق أدق أساليب التبادل الإدراكي.

٦ ـ استطاع الباحث في هذه الدراسة أن يدقق في نظم التبادل اللوني وفقاً للأسس الهندسية المقامة عليها، بحيث أمكن اكتشاف أخطاء توزيع اللون وفقاً للتبادل المنتظم بكل تكوين، وهي الأخطاء التي أرجعها الباحث إلى أخطاء الترميم، وليست إلى أخطاء الفنان المسلم التي أبدعها[٢٠،٢٢].

رابعاً: التبادل اللوني وأثره على العلاقة التبادلية بين عناصر التكوين

انفردت التكوينات الزخرفية الإسلامية . خاصة ذات العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية . بإحساس خاص. ميزها عن غيرها من تكوينات الحضارات المختلفة، ذلك الإحساس الناتج عن النظم الدقيقة في بناء تكويناتها، وفي توزيع وتبادل ألوانها.

إن نظم العناصر وتبادل ألوانها بالتكوينات الزخرفية الإسلامية كان يعد من أهم العوامل التي عكست بدقة عمق الفكر الفني والهندسي لدى الفنان المسلم، وقدر الجهد الرائع الذي بذل في سبيل إضفاء الروح الجمالية، التي نتجت عن تأكيد الفنان للعلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية.

وإذا كان «اللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكية العين، سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة، أو عن الضوء الملون»[٢٦].

فإن الفنان المسلم استطاع أن يستغل ذلك التأثير الفسيولوجي الذي تستجيب العين له لا إرادياً لإبراز جمال التكوينات اللونية[٢٧]، وهو ما يبدو جلياً في تكويناته التي استخدم فيها ألواناً محددة لم يتعد عددها أربعة ألوان، مع الأبيض والأسود، استطاع من خلالها أن يبدع كمًّا كبيراً من التكوينات عبر تباديل لونية اختلفت من تكوين لآخر وفقاً لاختلاف ترتيبها، ووفقاً لاختلاف تأثيرها الفسيولوجي الذي يسهم في إبراز العلاقات اللونية فيما بين الألوان المتجاورة داخل التكوين. ولقد وظّف الفنان المسلم ألوانه المتنوعة والمتبادلة في تكوينات زخرفية تبادل فيها إدراك المشاهد عناصر التكوين، ووفقاً لأساليب التبادل الإدراكي الثلاثة سالفة البحث وبناء على الجدول (رقم ٢) يمكن تبيان أثر التبادل اللوني على العلاقة التبادلية بين عناصر التكوين.

١ ـ أثر التبادل اللوني على التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع اختلاف هيئة كل منهما

يلاحظ على هذا الأسلوب بالجدول (رقم ٢) أن الفنان قد نفذ كل تكويناته الزخرفية الهندسية والنباتية والكتابية بخامتي الحجر والجص، الأمر الذي يؤكد أن دور التبادل اللوني بهذا الأسلوب. الأول، كان محدوداً، إلا من تكوين رخامي ملون (ش ١٧) بمدرسة تاتار الحجازية يزخرف كوشتي عقد المحراب تمثلت فيه الأرضية في اللون الأبيض بينما الشكل تمثل في اللون الأخضر الداكن.

وفي التكوينات الزخرفية الحجرية لم يضف الفنان اللون إلى التكوين. ولكن اكتفى بالتمييز بين الشكل والأرضية في بعض التكوينات بأن جعل أحدهما فاتحاً والآخر داكناً، كما هو متمثل في (ش ١١، ١٩، ٢٠، ٣٤).

كما وجد تكوين زخرفي يعتبر الوحيد بين تكوينات آثار عصر المماليك بمدرسة السلطان حسن (ش ٢٣) يزين أعلى وزرة القبة، لون فيه الفنان النص الكتابي الخشبي باللون العاجي، بينما لون الأرضية باللون البني الداكن.

وفي كل هذه الحالات النادرة من التكوينات حاول الفنان التمييز بين الشكل والأرضية، إما باللون وإما بتوزيع درجتين للّون الواحد بالتكوين، من أجل تأكيد العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية.

أما في معظم التكوينات الزخرفية الأخرى التي لم يدخل الفنان عليها اللون فقد ميز بين الشكل والأرضية بوسائل أخرى كان من أهمها أن جعل عناصر الشكل بارزة ومساحات الأرضية غائرة.

٢ ـ أثر التبادل اللوني على التبادل الإدراكي بين أشكال التكوين

يلاحظ في هذا الأسلوب الفني أن الفنان استعان باستخدام الألوان في التكوينات الزخرفية الهندسية (ش ١٨، ٣٣) (لوحة ١٠) والنباتية (ش ٤١) والكوفية المربعة (ش ٤٣) أكثر من استخدامه لها بالأسلوب الأول سالف الذكر، حيث شاع في هذا الأسلوب استخدام خامة الرخام، الأمر الذي أتاح للفنان استغلال ما لديه من طاقات جمالية لونية أفادته في تعدد الألوان بالتكوين الواحد، ومن ثم تأكيد العلاقة التبادلية بين أشكال التكوين.

أما التكوينات الزخرفية الأخرى التي خلت من اللون (ش ٢٩، ٣٠، ٣١، ٤٢) فقد كانت كلها تكوينات زخرفية على الحجر ميز فيها الفنان بين الشكل والأرضية بأن جعل عناصر الشكل بارزة، ومساحات الأرضية غائرة.

٣ ـ أثر التبادل اللوني على التبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع تطابقهما

تميز هذا الأسلوب الفني بأن كل تكويناته نفذها الفنان المسلم على خامة الرخام، هذه الخامة التي حافظت عبر العصور على أدق تفاصيل تكويناته وعلى جمال ألوانها، فيما عدا تكوينين نفذا على الحجر (ش ٤٩، ٥٠). وقد تنوعت نظم التبادل اللوني بين الشكل والأرضية في هذا الأسلوب، حيث تبادل الشكل مع الأرضية أكثر من لون، تمثلت فيه الأرضية بأحد الألوان المتبادل مع الشكل والمتكرر بلونين مختلفين بالعقود ذات الصنج المعشقة، حيث استغل الفنان الصنج في إضفاء اللون على التكوين، بحيث بدت في النهاية وكأنها مساحات لونية معشقة يتبادل فيها الرائي الإدراك بين الصنج ذات الألوان المتكررة، وغيرها ذات الألوان المختلفة، (ش ٥٤، ٥٧، ٦٠، ٦١).

وقد تمثل التبادل اللوني بأسلوب آخر تمثلت فيه الأرضية بلون واحد، والشكل بلون آخر متباين معها، وذلك بأعتاب الأبواب والنوافذ (ش ٥٣، ٥٩، ٦٤).

كما تمثل التبادل اللوني في أسلوب ثالث تعددت فيه ألوان الشكل وظلت الأرضية

ذات لون واحد حتى يتمكن المشاهد من تمييزها عن غيرها من الأشكال المختلفة الألوان، حيث ساهم هذا التمييز اللحظي للون الأرضية في تبادل إدراكها كهيئة وكلون مع الأشكال متعددة الألوان. وذلك في بعض التكوينات الزخرفية الشاغلة لبعض جدران الآثار (ش ٥٨، ٦٥) وفي بعض الوزرات وحنايا المحاريب (ش ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٦٢،، لوحة ١٠).

ويلاحظ على تكوينات هذا الأسلوب الخاص بالتبادل الإدراكي بين الشكل والأرضية مع تطابقهما، أن الفنان المسلم استخدم في معظم التكوينات الزخرفية بالعقود، والأعتاب، والتكوينات الجدارية تبادلاً لونياً بين لون واحد بالأرضية، وأكثر من لون بالشكل، وهذه الألوان الخاصة بالشكل لم يكررها الفنان تكراراً عشوائياً، وإنما كان تكرارها منتظماً، فيه انتقال من مساحة لأخرى على أساس إيقاع هندسي ثابت، الأمر الذي أثر تأثيراً مباشراً على قيم التبادل الإدراكي، حيث يشعر المشاهد عند مشاهدته لهذا الانتقال الإدراكي بين ألوان الشكل ولون الأرضية بمرونة في هذا الانتقال ومن ثم راحة نفسية غامرة.

كما يلاحظ على تكوينات هذا الأسلوب الثالث أن الفنان المسلم كان يعمد إلى استخدام اللون الأبيض كأرضية بالتكوينات الزخرفية المختلفة، ويبادل هذا اللون بانتظام مع الألوان المختلفة الخاصة بالشكل، وذلك يبين دراية الفنان المسلم بحجم القوة الإشعاعية[٢٨] للَّون الأبيض وأثر هذا اللون عند مجاورته لغيره من الألوان من حيث إبراز قوتها وبريقها، الأمر الذي يزيد من قوة التبادل الإدراكي بهذا الأسلوب من التكوينات، ويوضح أثر ذلك التبادل اللوني المنتظم على التبادل الإدراكي (ش ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٨، ٥٩،، ٦٢، ٦٤، ٦٥).

وجدير بالذكر أن التبادل اللوني، مثلما كان له أثره المباشر على العلاقة التبادلية بين عناصر التكوين، فقد كان أيضاً له دوره الهام في إبداع وتحقيق التنوع الفني من تكوين زخرفي لآخر على امتداد عصر المماليك البحرية. فلقد كان أسلوب التبادل اللوني، وسيلة هامة في يد الفنان المسلم لتحقيق التنوع الفني الذي كان من الصعب تحقيقه نتيجة لاستخدام الفنان عدداً ضئيلاً من الألوان[٢٩] تمثلت في الأحمر، والأزرق، ونادراً من الأخضر، إلى جانب الأبيض، والذهبي بالتكوينات الزخرفية الجدارية. وأمام هذه الحقيقة يمكن للمرء إدراك مدى أهمية التبادل اللوني كأسلوب فني استغله الفنان المسلم ببراعة في إبداع التنوع الفني من تكوين لآخر عبر الأساليب المختلفة للتبادل الإدراكي.

وعند مقارنة نظرية الجشطالت الحديثة بأسلوب تطبيق الفنان المسلم للعلاقة

التبادلية بين الشكل والأرضية، يلاحظ أن النظرية الحديثة لم تراع تصنيف أساليب تطبيق وتحقيق هذه العلاقة، بينما الفنان المسلم قد صنفها إلى ثلاثة أساليب كل منها متميز عن الآخر. وقد اشتركا . الفنان المسلم والنظرية الحديثة . معاً في تأكيد العلاقة التبادلية القائمة على انعكاس خصائص المجال (التكوين الكلي) على خصائص الشكل (الوحدة الزخرفية)، وهو ما أكده الفنان المسلم في كل تكويناته خلال أساليبه الثلاثة موضع البحث، حيث كان الإحساس العام ناتجاً عن التكوين الكلي، وأن المشاهد حينما ينتقل من نطاق التكوين الكلي إلى نطاق الوحدة الزخرفية فإنه يتأثر بالعلاقة التبادلية بينهما، أي أن خصائص الجزء كانت دائماً متوقفة على خصائص الكل، كما عمد الفنان المسلم في بعض أساليبه الثلاثة إلى تحقيق هذه العلاقة بين عناصر التكوين المختلفة والمتشابهة بتنويع مستوياتها أو ألوانها أو أشكالها أو بكل ذلك مجتمعاً بالتكوين الواحد، من أجل زيادة التفاعل الإدراكي بين هذه العناصر وبعضها البعض وبين التكوين الكلي. الأمر الذي حقق دائماً تفاعلاً وتكاملاً بين الجزء والكل داخل التكوين.

ولم يكن للفنان المسلم أن يصل إلى هذا المستوى من الإبداع الفني والجمالي بهذه الأعمال التي تبدو لنا في العصر الحديث كروائع، إلا بتعمقه في دراسة أسس هذه التكوينات فنياً وهندسياً، حيث إن تكويناته بها من حقائق التراث والعلوم الرياضية بقدر ما بها من القيم الجمالية. وهو أمر أدركه الفنان المسلم وطبقه قبل نظرية الجشطالت بحوالي ستة قرون. هذه النظرية التي ارتكزت أساساً في تكويناتها . بصفة عامة . على التكوينات الهندسية، بينما حققها الفنان المسلم في تكويناته الزخرفية الهندسية والنباتية والكتابية بلجوئه إلى التجرد الهندسي في عناصره النباتية والكتابية.

الهوامش والمراجع

(١) الشكل: هو محور التكوين وأهم عناصره البنائية لتميزه الدائم في صفاته المرئية التي تعكس مضمون التكوين.

(٢) الأرضية: هي تلك الفراغات المحيطة بالشكل والمتخللة له والتي قد تستقل عن الشكل أو قد تندمج معه وفقاً لقوة وضوحها الشكلي واللوني التي يقصدها الفنان.

(٣) التبادل، يعني نجاح الفنان في أن يجعل المشاهد يتأمل الشكل منفرداً، وكذا الأرضية منفردة، ثم كليهما معاً متكاملين، أي أن الإدراك يتبادل الشكل مع الأرضية مع التكوين ككل.
والإدراك، «هو عملية عقلية نتعرف بواسطتها على العالم الخارجي المحيط بنا وذلك عن طريق ما تلتقطه حواسنا من مثيرات مختلفة (ضوء، صوت، حرارة، حركة..)».
(عسكر، علي: **الإدراك وعلاقته بتكوين وتنمية الاتجاهات الإيجابية نحو البيئة**، الكويت: نشر جمعية حماية البيئة، ١٩٨، ص ١٢).
ووفقاً لنظرية الجشطالت التي تكونت في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، فإن «الإنسان يدرك من أول مرة الأمر كمدركات حسية كلية، لها صفات تختلف عن صفات الإحساسات مجتمعة (أي صفات التكوين الكلي تختلف عن صفات عناصرها المتكونة منها)، فالطفل

الصغير يدرك وجه أمه قبل أن يستطيع تمييز أجزائه... والواقع أننا ندرك أشياء (أشكال) معينة تتميز وتبرز فتجذب إليها الانتباه، وهي الأشياء التي تبرز دون سواها (أي الأشكال).... على أرضية تكون أقل وضوحاً، وإذن فنحن نرى أشكالاً ذات وحدة تجعلها أظهر مما حولها. وهذا هو قانون «الشكل والأرضية» كما تعرفه مدرسة الجشطالت.... ولأجل أن يدرك (الشكل) يجب أن يمتاز عن أرضيته بالوضوح، والتجديد، والبروز».
(عبدالحي، عبدالله: **المدخل إلى علم النفس**، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٦، ص ١٨٧ . ٨٨).

ذلك فضلاً عن تنويعات أخرى لهذا الأسلوب، عمد فيها الفنان إلى تقارب قوة كل من الشكل والأرضية حتى تعذر في بعض تكويناتها تمييز الشكل عن الأرضية.

(٤) «يرجع هذا الأثر إلى العصر السومري القديم، مرحلة الوركاء في أواخر القرن الرابع ق.م». (الفن القديم: ٩٤).

(٥) رغم اختلاف هيئة كل من الشكل والأرضية بهذا التكوين، حيث تمثل الأول في شكل مربع متكرر، والثاني في شكل معين متكرر، رغم ذلك فإن المدرك للتكوين يشعر بتبادل قوة إدراك كل منهما، وقد يتردد في لحظة ما . عند إدراك التكوين . في ما إذا كان الشكل المربع يمثل الشكل أم يمثل الأرضية وكذلك الشكل المعين، الأمر الذي يؤكد تعمد الفنان المساواة بين قوة إدراك كل منهما كشكل وكأرضية.

(٦) يعد هذا الأسلوب من التكوينات الزخرفية، ناتجاً عن تأثيرات وفدت من سامراء وقد «نقله إلى مصر أحمد بن طولون (بالقرن ٣ هـ/٩م)... حيث استعمله في إطارات الجص على الجدران والعقود والنوافذ في جامعة... كما وجد في كثير من ألواح الزينة المحفورة المحفوظة من عهد الطولونيين في مصر عن بيوت الأفراد»، (كونل، أرنست: **الفن الإسلامي**، ترجمة أحمد موسى، بيروت، دار صادر، ١٩٦٦، ص٤٠ .

(٧) جدير بالذكر أن مثل هذا الأسلوب تكرر بعد ذلك بعصر المماليك البحرية بالشرافات المسننة والشرفات الحجرية المحيطة بدورات المآذن، وبالسياج الخشبي الفاصل بين رواق القبلة والصحن ببعض الآثار. كما هو على سبيل المثال في جامع الطنبغا الماردانى (٧٣٩ . ٤٠ هـ/١٣٣٩ . ٤٠م).

(٨) يرى الباحث أن الأسلوب الفني: هو الصفة الفنية السائدة في بعض الأعمال الفنية، في فترة زمنية ما.

(٩) الغالبية العظمى من التكوينات الزخرفية التي أبدعها الفنان بمختلف العصور الإسلامية تنتمي لهذا الأسلوب من التبادل الإدراكي، طالما أنها تتضمن شكلاً وأرضية مختلفتين عن بعضهما في الهيئة، لكن المقصود هنا، تلك التكوينات الزخرفية التي عمد الفنان فيها إلى إبداع الأشكال الزخرفية كأشكال للتكوين، وإلى تحوير أرضية التكوين إلى عناصر مختلفة. أي سوف تكون التكوينات الزخرفية ذات الأرضيات المشغولة هي موضع البحث فقط، دون تلك التكوينات التي تتضمن أرضيات غير مشغولة. حيث إن التكوينات ذات الأرضيات غير المشغولة لا تساعد الإدراك على التبادل على عكس ما هي عليه التكوينات الزخرفية ذات الأرضيات المشغولة التي تجذب الإدراك عن الشكل وتتبادله معه. أي ذات الأرضيات المتكاملة التي تستطيع إدراكها كشكل متكامل . إذا ما تصورناها كاملة دون ما عليها من أشكال. من ناحية توزيعها داخل التكوين، أو ترابطها في أنحاء التكوين، أو تشابه وتوافق عناصرها الممتدة بامتداد الأرضية والمتوافقة من حيث الكثافة مع ما عليها من أشكال هندسية على خلاف ما هي عليه معظم التكوينات ذات الأرضيات الخالية من أي أشكال خلفية، أو ذات الأشكال المبعثرة غير المترابطة التي لا تجذب الإدراك ومن ثم لا تحقق تبادلاً بينها كأرضية وبين ما عليها من أشكال. (ش ٣٥).

(١٠) تطور هذا الأسلوب من التكوينات عبر العصور والولايات الإسلامية خلال بعض الأمثلة النادرة

المتمثلة في قصر الحير الغربي (١٠٠ . ١٠٩ هـ/٧٢٤ . ٧٢٧م) بجوار مدينة تدمر بالأردن، وذلك بتكوين قائم على تقسيم سطح التكوين إلى أشكال هندسية سداسية منتظمة تحصر بينها أشكال المعينات. وقد شغل الفنان كل شكل مسدس منها بعناصر نباتية متكررة، كما شغل المعينات بعناصر نباتية أخرى متكررة.

وبالأثر نفسه تكوين قسم الفنان سطحه إلى مربعات متجاورة مائلة، يشغل كل منها عناصر نباتية مختلفة من مربع لآخر. وفي مصر تمثلت بداية هذا الأسلوب في الجامع الطولوني، ببواطن العقود (ش ٥). والمتمثل أحدها في سطح مقسم إلى معينات متبادلة مع دوائر، المشغولة جميعها بعناصر نباتية.

وفي العصرين الفاطمي والأيوبي، ندر وجود هذا الأسلوب من التكوينات الزخرفية (الهندسية النباتية) على الجدران بينما برع الفنان المسلم في استغلاله بصورة أكثر تطوراً وإتقاناً على ريشات المنابر الخشبية كما هو على منبر السيدة رقية، وعلى مصارع الأبواب كما هو على مصرعي الباب الرئيسي بجامع الأقمر، وعلى التوابيت الخشبية كما هو على تابوت المشهد الحسيني وتابوت الإمام الشافعي.

ذلك الأسلوب الذي انطلق به الفنان إلى آفاق إبداعية راقية بعصر المماليك البحرية، حيث تمثل على الأبواب النحاسية، كما في مصراعي باب مدرسة وقبة وبيمارستان المنصور قلاوون، وباب مسجد الماس الحاجب، وباب مدرسة السلطان حسن، وعلى الأسقف الخشبية كما هو على سقف قبة المنصور قلاوون.

وبالعصر نفسه تمثل على الجدران بجامع الظاهر بيبرس بواجهة عقد المدخل الشمالي الشرقي على هيئة مثلثات تشغلها عناصر نباتية متكررة. وكذلك بزاوية زين الدين يوسف بتكوين قوامه أشكال هندسية متنوعة يشغلها عناصر نباتية مختلفة. وفي جامع المارداني تمثل هذا الأسلوب على الواجهة الداخلية للمدخل الشمالي على هيئة أشكال هندسية ثُمانية الفصوص متصلة مع أخرى رباعية الفصوص مشغولة بعناصر نباتية متكررة. وفي مدرسة السلطان حسن تمثل ذلك بالجدار الغربي من القبة بتكوين مربع الشكل حور فيه الفنان أضلاع المربع إلى منحنيات متقاطعة تحصر بينها عناصر نباتية متنوعة ومتكيفة مع كل شكل هندسي يحيط بها.

انظر: (عرفة، عصام، تطور أساليب التكوين في الزخارف الجدارية بمساجد القاهرة في عصر المماليك البحرية، جامعة القاهرة، رسالة دكتوراه لم تنشر، ١٩٨٧: ٦٦١).

(١١) جدير بالذكر أن مثالاً آخر مشابهاً لهذا التكوين وسابقاً عليه قد وجد بجامع أحمد المهمندار (٧٢٥ هـ/١٣٢٤ . ٢٥م)، شاغلاً لطاقية محراب مدخله، ولا يقل جمالاً عنه (ش ١٤).

(١٢) تكرر الأسلوب نفسه في العديد من كوشات العقود على امتداد عصر المماليك البحرية، وفي أركان بعض التكوينات منها على سبيل المثال بأركان تكوين مستدير بمدرسة صرغتمش (٧٥٧هـ/١٣٥٦م)، بالجدار الشمالي من إيوان القبلة.

(١٣) تكرر الأسلوب نفسه في مدرسة السلطان حسن بالتكوينات الكتابية الممتدة بجدار القبلة (لوحة ٨، ٩) (ش ٢٤)، وبجدار المدرسة الحنفية (ش ٢٥).

(١٤) تكرر الأسلوب نفسه في بعض آثار عصر المماليك البحرية على سبيل المثال بمدرسة صرغتمش بتكوين يكتنف المدخل الرئيسي (ش ٢٦) وبقبة الأشرف خليل بن قلاوون (٦٨٧ هـ/١٢٨٨م) بتكوين ممتد بها من الداخل أعلى النوافذ (ش ٢٧) وكذلك بمدرسة الناصر محمد بالنحاسين (٦٩٥ . ٧٠٣ هـ /١٢٩٥/١٣٠٤م). بتكوين ممتد بالإيواني الشمالي الغربي (ش ٢٨)، وبمدرسة تاتار الحجازية بتكوين كتابي ممتد بجدار القبلة.

(١٦) جدير بالذكر أن تكويناً آخر مشابهاً لهذا التكوين وجد يزين خانقاه سلار وسنجر بعتب يقع بالممر الواصل بين المدرسة والقبة.

(١٧) إن المحراب الذي تشغل طاقيته فسيفساء ملونة قد تمثلت فقط في قبة المنصور قلاوون، ثم في مسجد المارداني (ش ٥٤)، بعصر المماليك البحرية.
عن (عبدالوهاب، حسن: **تاريخ المساجد الأثرية**، جزء ١، القاهرة، دار الكتب، ١٩٤٦، ص ١٢٨).

(١٨) تمتاز التكوينات الزخرفية ذات الخط الكوفي المربع بالتداخلات الدقيقة بين الامتدادات الرأسية والأفقية لأحرفها ذات الطابع الهندسي قائم الزوايا. «ولا تزال نشأته غامضة، وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب المختلف الحرق في العراق وفارس والمعروفة (بالهزار باف)، هي التي أوحت به».(جمعة، إبراهيم: **دراسة في تطور الكتابات الكوفية**، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٩، ص ٤٦). والهزار باف اصطلاح فارسي لا يزال شائعاً بين المعماريين الفرس حتى الآن، ويعني (ألف نسجة) وهو يعبر عن استخدامهم لقوالب الطوب موحدة الأبعاد في الكتابة الهندسية على أبدان المآذن، وذلك باستخدام هذه القوالب وهي في الوضعين الرئيس والأفقي تشبها بطريقة السدى الرأسية واللحمة الأفقية في النسيج.

(١٩) يرى الباحث أنه ربما كانت هذه الأشكال مرقمة عند تنفيذها، حيث يمكن في أي تكوين جداري تمييز أشكاله المتكررة والموحدة الاتجاه واللون عن غيرها التي تمثل مساحات الأرضية، والمختلفة الاتجاه واللون عن سابقتها. الأمر الذي يرجح ترقيم هذه القطع المجمعة، لما يوفره ذلك من يسر وسهولة للصانع والمنفذ عند تجميعها على الجدران.

(٢٠) يلاحظ أن هذا التكوين فيه خطأ في نظام التبادل اللوني، حيث إن بعض الأشكال النجمية سوداء اللون والبعض الآخر حمراء طوبي وهو ما يتعارض والأساس الهندسي الخاص بنظام التبادل اللوني بالتكوين، وربما نشأ ذلك عن ترميم خاطىء لهذا الجزء مع عدم إدراك المرمم لأسلوب التبادل اللوني ونظامه الذي قصده الفنان المسلم، حيث تم ترميم هذه القبة في الفترة «من سنة ١٩٠٣ . ١٩١١ إذ جددت زخارفها وشبابيكها ونجارتها، وقبتها» (تاريخ المساجد الأثرية: ١٢٠)

(٢١) جدير بالذكر أن تكويناً مشابهاً لهذا قد وجد في جامع آقسنقر ممتداً بحنية المحراب.

(٢٢) تكرر في هذا التكوين الخطأ الحادث بالتكوين سالف الذكر (ش ٤٥) حيث أخطأ المرمم توزيع مواقع بعض أشكال المعينات السوداء اللون وفقاً لنظام تبادلها المنتظم من مكان لآخر بالتكوين.

(٢٣) جدير بالذكر أن تكويناً مشابهاً لهذا قد وجد في مدرسة تاتار الحجازية يشغل حنية المحراب، متفق معه في الأساس الهندسي ومختلف معه في ألوانه.

(٢٤) الصنج المعشقة سابقة في وجودها على الإسلام، «فقد ظهرت في أيام البطالمة في مصر (بمقابر كوم أبوبيلو) الدلتا، كما كانت منتشرة في بلاد الشام قبل الإسلام، أما بعد الإسلام فقد استخدمت لأول مرة في قصر الحيرة الذي بناه الخليفة الأموي هشام بن عبدالملك سنة (٥١١ هـ).
(Creswell, K.A.C. **Early Muslim Architecture,** 2 vols, Oxford 1932-1940: 538-390).
وبعد ذلك انتشرت بأعتاب وعقود الآثار عبر العصور والولايات الإسلامية المختلفة لما كانت تتمتع به من قدرات وظيفية وطاقات جمالية. ونتيجة لما اعترت أشكال هذه الصنج من تعقيدات شديدة، فقد لجأ الفنان المسلم إلى ما يسمى بالتعشيق الكاذب، بحيث أصبحت الأعتاب أو العقود عبارة عن صنج ليست معشقة، غطيت واجهاتها بصنج رخامية رقيقة السمك، معشقة.

(٢٥) يقول زكي نجيب محمود «نعني بالقيمة» انعطافاً من الذات وميلاً وجدانياً نحو شيء بعينه».
(سانتيانا، جورج: **الإحساس بالجمال**، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠، ص ٢١). والقيم الفنية للعمل الفني التشكيلي ثلاثة أنواع، هي: قيم الشكل، وقيم التعبير (الفني) وقيم الخامة (المستخدمة)، وقيم وحدة العمل الفني كله. انظر رشدان، أحمد:

القيم الفنية في أعمال الفنان محمود مختار، جامعة حلوان، رسالة للدكتوراه لم تنشر، ١٩٧٨: ٢٣٦ .

وتتمثل أهم أمثلة قيم الشكل في الوحدة، والتنوع والإيقاع، والاتزان، والتناسب.

(٢٦) حموده، يحيى: **الاتزان**، دار مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٦٥: ٧ .

(٢٧) لم يكن الفنان المسلم عبر العصور الإسلامية حديث عهد بالمعرفة اللونية، فقد كانت الألوان من الرموز الهامة التي ساعدت العرب قبل الإسلام على تمييز وإدراك الأشياء عن بعضها، وربما كان ذلك دافعاً لهم على تنمية معارفهم اللونية على مر العصور حتى وصل العرب إلى شيء من التقنين، فقد قال النمري في كتابه الملمع حيث «اعتبر الألوان الأساسية في اللغة العربية خمسة هي: الأبيض، والأحمر، والأصفر، والأخضر، ووصفها بأنها هي النواصع الخوالص من بين جميع الألوان»، (عمر، أحمد مختار: **اللغة واللون**، الطبعة الأولى، دار البحوث العلمية، الكويت: ١٩٨٢، ص ٣٨ .

وضمن التصنيفات الأخرى للعرب في مجال الألوان، تصنيف اختص بمشتقات الألوان، حيث «يقول النمري: فإن قال قائل: فأين الغبرة، والسمرة، والزرقة، والصحمة، الشقرة، وأشكالهن من الألوان قيل، هذه الألوان ليست نواصع خوالص، وكل يُرد إلى نوعه (أي هو مشتق من أصل)، فالغبرة إلى البياض، والسمرة إلى السواد، والزرقة إلى الخضرة، والصحمة إلى الصفرة، والشقرة إلى الحمرة». (اللغة واللون، ص ٣٨). وهذه المرحلة تمثل مرحلة مبكرة من مراحل تمييز واستخدام الألوان، «أما في فترة لاحقة فلا بد أن يكون العرب قد ميزوا بين عدد أكبر من الألوان» فزاد عدد الألوان الأساسية تبعاً لذلك، انظر(اللغة واللون، ص ٣٩) أي يمكن القول إن العرب قد ميزوا عدداً كبيراً من الألوان، فضلاً عن درجاتها المتعددة، وساعدهم على ذلك أن تضمنت الألوان التي عرفوها، الألوان الأساسية، وهي الأحمر، والأزرق، والأصفر، والتي يمكن منها اشتقاق أي عدد من الألوان. وهو ما بدا جلياً في تكويناتهم على جدران الآثار المختلفة، فضلاً عن تلك الألوان التي أبدعها الفنان المسلم عند تكييفها وفقاً للخامات المتنوعة التي استخدمها في تصنيع أدواته وأثاثه وفي تشييد آثاره، كما هو في أبلق واجهات المساجد، وألوان الجص الجدارية وألوان الزجاج والمشكاوات وما بها من ألوان شفافة وألوان المينا، وكذلك ألوان المعادن بالأواني والحلي، وألوان أصباغ خيوط النسيج متعددة الدرجات وألوان أخشاب المحاريب، والمنابر والأثاث وأغلفة المخطوطات. لقد كان هذا الإبداع نتيجة سلسلة من التطورات والإضافات، خلال العصور والولايات الإسلامية المختلفة، حتى وصل به الفنان المسلم إلى مصاف راقية ميزت فنه وتكويناته عن غيرها من فنون وتكوينات الحضارات الأخرى.

(٢٨) ظاهرة الإشعاع: تتمثل في أن «بعض الألوان تسطع وتشع بمعنى أنها تظهر وكأنها تبرز أشعة ضوئية خارج السطح الذي تغطيه... بهذا الفعل الظاهري تؤثر بعض الألوان على الألوان المجاورة... وكلما كان اللون بقيمة فاتحة ونقي الكنه كلما ظهرت خاصية الإشعاع للون...».
انظر (الألوان: ٩٩).

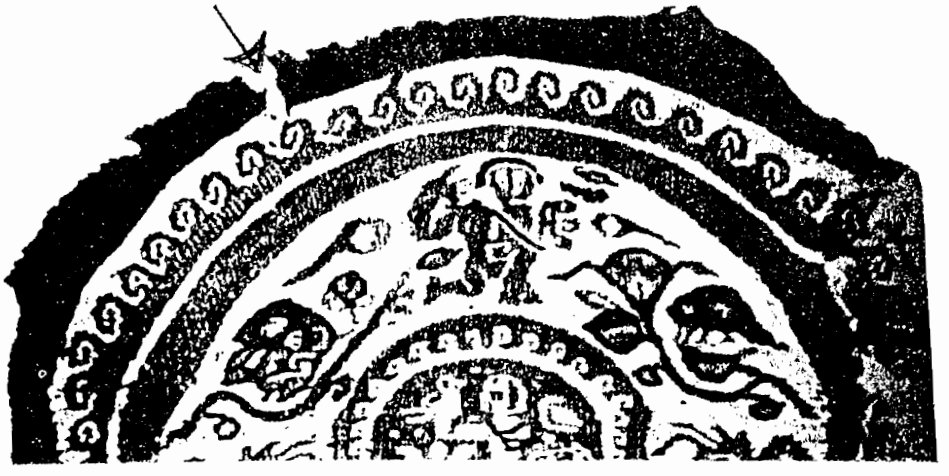
(٢٩) ربما اقتصر استخدام الفنان المسلم على مجموعة لونية من أربعة ألوان ونادراً من غيرها، من أجل إضفاء الوقار والرصانة على مظهر بيوت الله، ومن أجل تأكيد الوحدة الفنية المشتركة بين التكوينات الزخرفية الجدارية بالأثر الواحد، وبالآثار المختلفة.

* * *

ملحق الأشكال

ش ١ ـ قطعة من نسيج القباطي تمثل فترة الانتقال من القرن ٤ م

(ماهر، سعاد ـ الفن القبطي، القاهرة، ١٩٧٧: لوحة ٨٩).



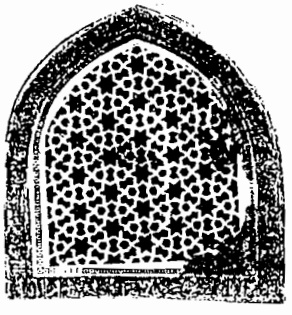
ش ٢ ـ قطعة من نسيج القباطي تمثل فترة الانتقال من القرن ٤ م ـ ٥م.

(الفن القبطي: لوحة ٨٠)

ش ٣ ـ بيت طولوني، تكوين زخرفي على أحد الجدران

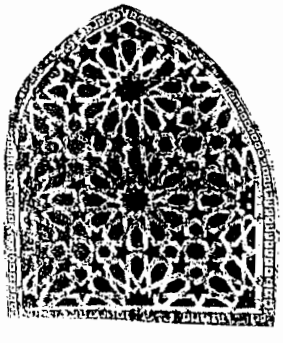
(شافعي، فريد ـ العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠: ش ٢٥٩).

(أ)



(المساجد الأثرية: ١٥٧)

(مصدر الإضاءة من الداخل)

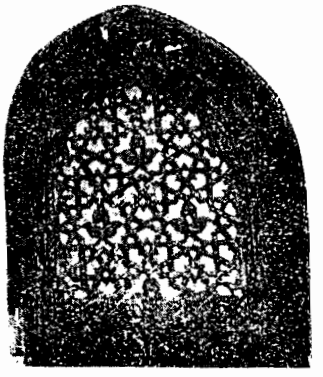


(ب)

(المساجد الأثرية: ١٥٨)

(مصدر الإضاءة من الداخل)

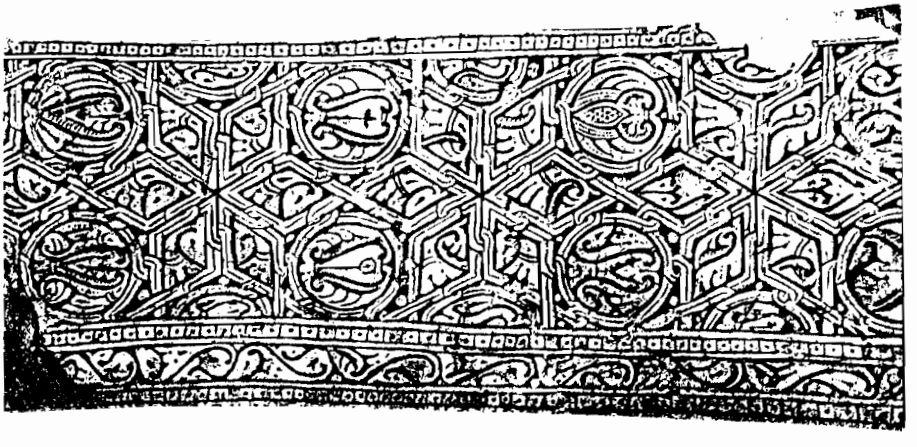
(جـ)



(مصدر الإضاءة من الـخارج)

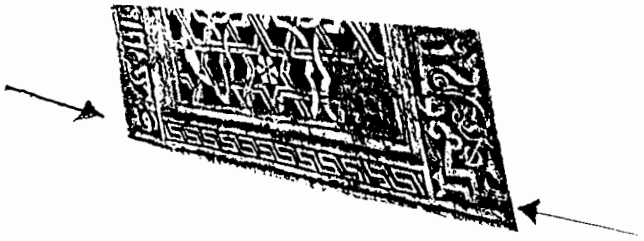
ش ٤ أ، ب، جـ ـ جامع أحمد بن طولون، أمثلة مختلفة من نوافذه.

(فكري، أحمد ـ مساجد مصر ومدارسها، العصر الفاطمي، دار الـمعارف، القاهرة ١٩٦٥:١٤٦).



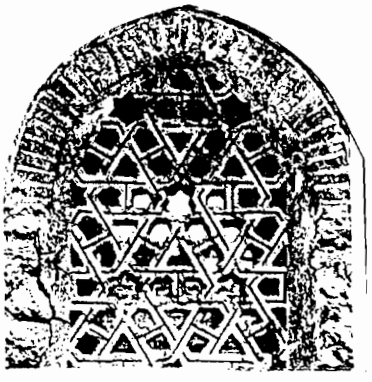
ش ٥ ـ جامع أحمد بن طولون، تكوين هندسي نباتي بباطن أحد عقوده.

(مساجد مصر: لوحة ٩)



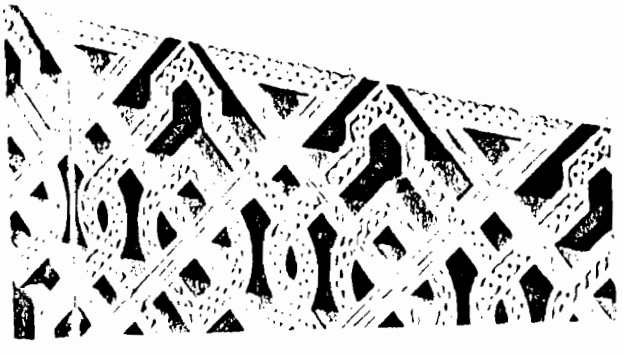
ش ٦ ـ الجامع الأزهر، قبة المجاز، شريط هندسي أسفل التكوين.

(مساجد مصر: لوحة ١٣)



ش ٧ ـ جامع الحاكم، تكوين زخرفي بإحدى نوافذه.

(مساجد مصر: لوحة ٦٦)

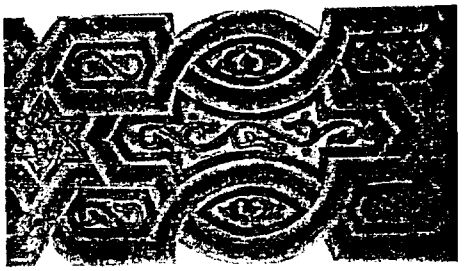


ش ٨ ـ قبة الإمام الشافعي جزء من سور يحيط بها.

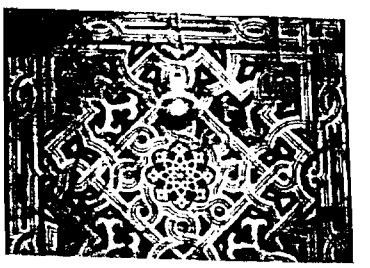
ش ٩ ـ قبة الإمام الشافعي، شرافات تتوجها.

(مساجد مصر: ٣٤)

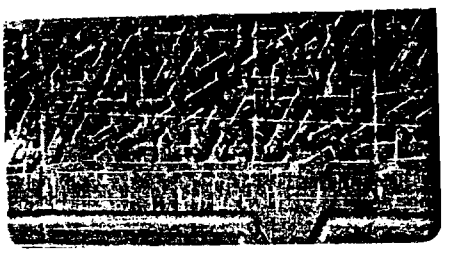
ش ١٠ ـ زاوية زين الدين يوسف، حنية على يسار المدخل الرئيسي.



ش ١١ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين هندسي نباتي.



ش ١٢ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين بالجدار الجنوبي من الدرقاعة.

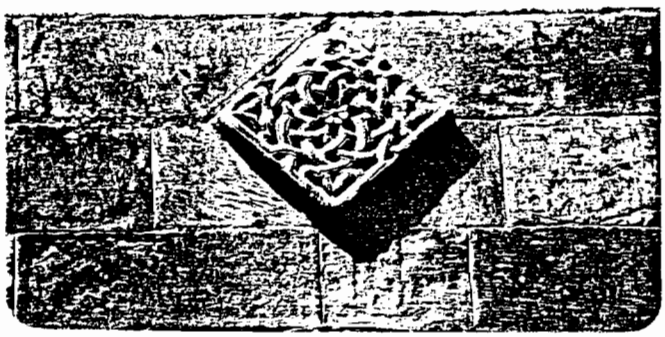


ش ١٣ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين هندسي يحيط بالعمود الركني.

ش ١٤ ـ جامع أحمد المهمندار، عقد طاقية المدخل.

ش ١٥ ـ جامع أحمد بن طولون، تكوين كتابي، بقبة الفسقية.

(ملاحظة: الأشكال غير المذكورة مراجعها هي من تصوير الباحث).

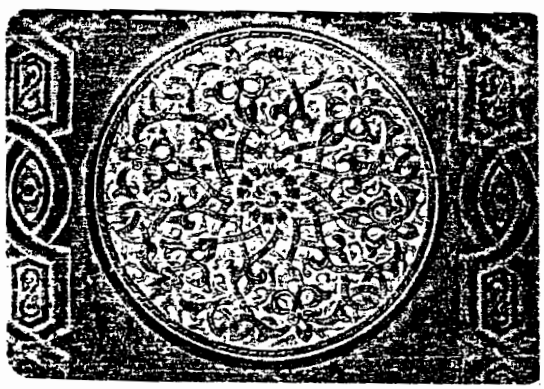


ش ١٦ ـ جامع الظاهر بيبرس، تكوين نباتي مربع بالجدار الشمالي الشرقي.

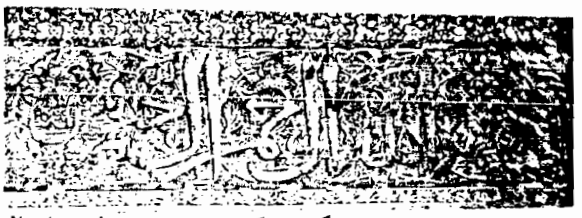
ش ١٧ ـ مدرسة تاتار الحجازية، تكوين كتابي ممتد بجدار القبلة.

ش ١٨ ـ مدرسة السلطان حسن، عتب بدخلة بالجدار الشمالي المطل على الصحن.

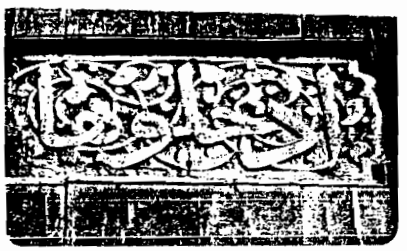
ش ١٩ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين نباتي بنهاية طراز كتابي.



ش ٢٠ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين نباتي.

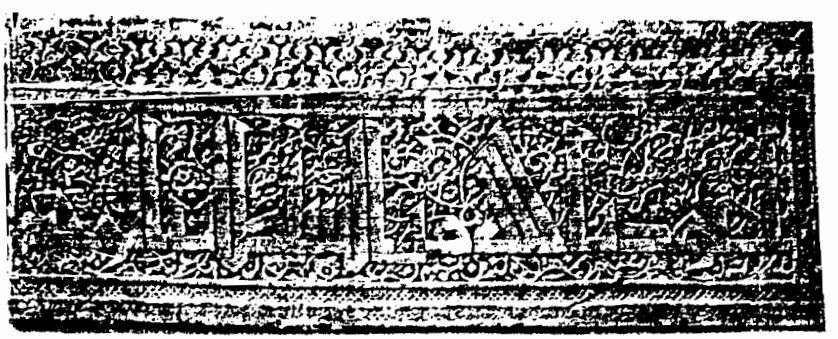


ش ٢١ ـ قبة زين الدين يوسف، تكوين كتابي ممتد بالجدار الجنوبي.



ش ٢٢ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين كتابي بالركن الأيمن من المدرسة.

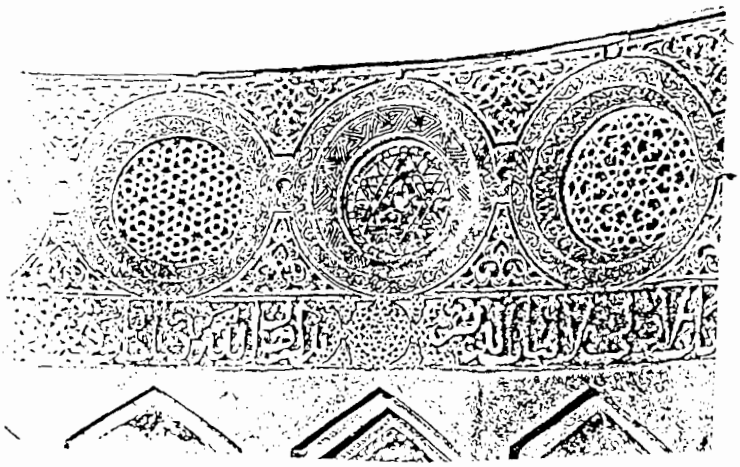
ش ٢٣ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين كتابي ممتد أعلى وزرة القبة.



ش ٢٤ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين كتابي ممتد بجدار القبلة.

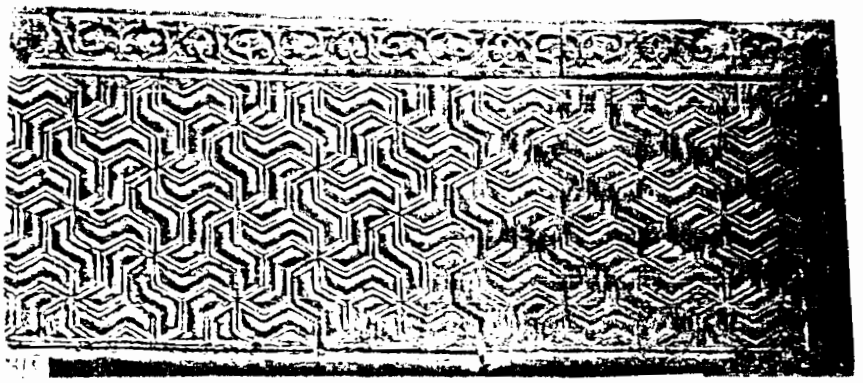
ش ٢٥ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين كتابي ممتد بجدار القبلة بالمدرسة الحنفية.

ش ٢٦ ـ مدرسة صرغتمش، تكوين كتابي على جانبي المدخل الرئيسي.

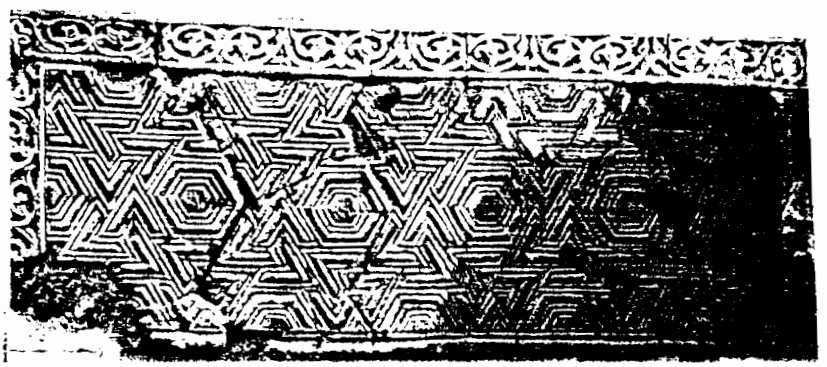


ش ٢٧ ـ قبة الأشرف خليل بن قلاوون، تكوين كتابي ممتد بها.

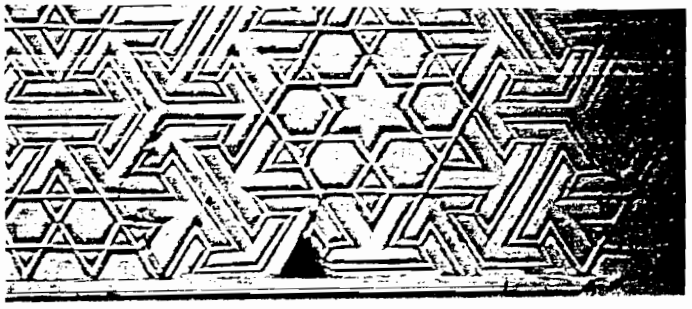
ش ٢٨ ـ مدرسة الناصر محمد، تكوين كتابي ممتد بالإيوان الشمالي الغربي.



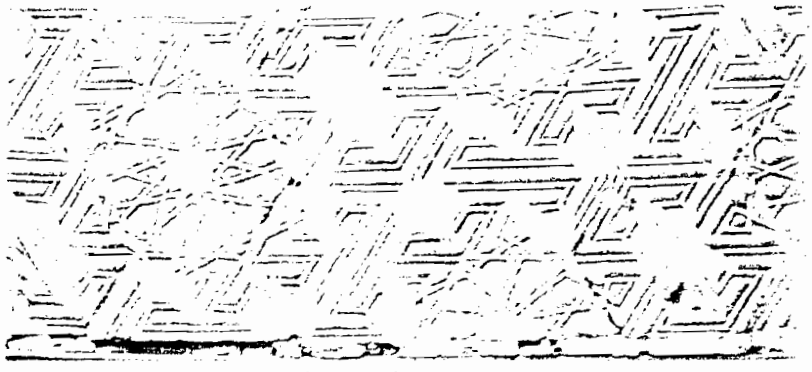
ش ٢٩ ـ مدرسة الظاهر بيبرس، تكوين هندسي بالجدار الجنوبي الغربي.



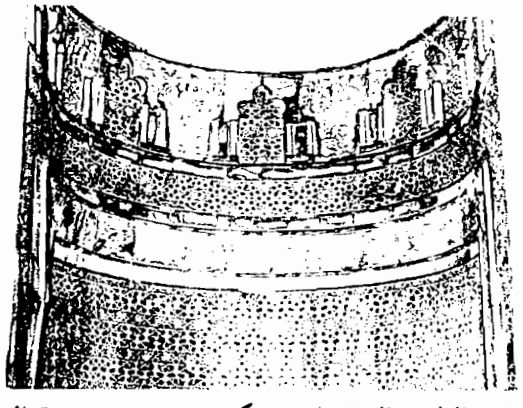
ش ٣٠ ـ مدرسة الظاهر بيبرس، تكوين هندسي بالجدار الجنوبي الغربي.



ش ٣١ ـ قبة سنقر السعدي، عتب بالواجهة الرئيسية.



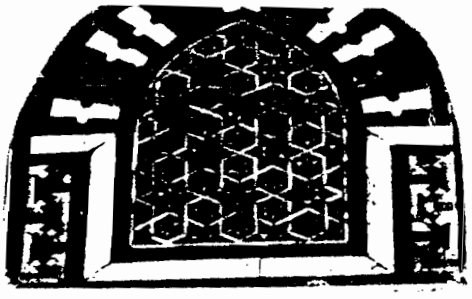
ش ٣٢ ـ قبة سنقر السعدي، عتب بالواجهة الرئيسية.



ش ٣٣ ـ جامع الطنبغا المارداني، تكوين هندسي بحنية المحراب.

ش ٣٤ ـ مدرسة السلطان حسن، عتب بدخلة بالجدار الشمالي المطل على الصحن.

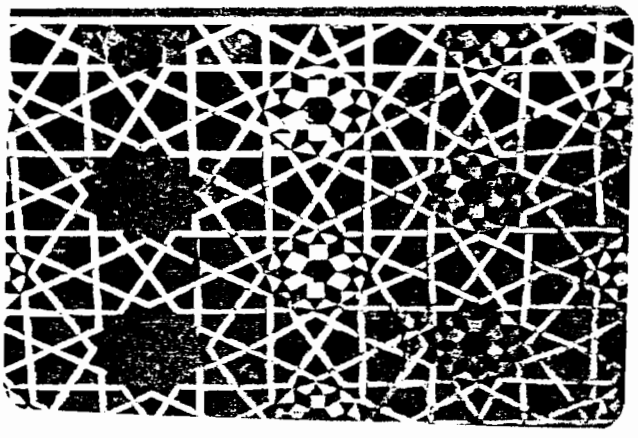
ش ٣٥ ـ قبة المنصور قلاوون، تكوين هندسي، بالركن الشمالي الغربي.



ش ٣٦ ـ قبة المنصور قلاوون، تكوين هندسي بالجدار الغربي.

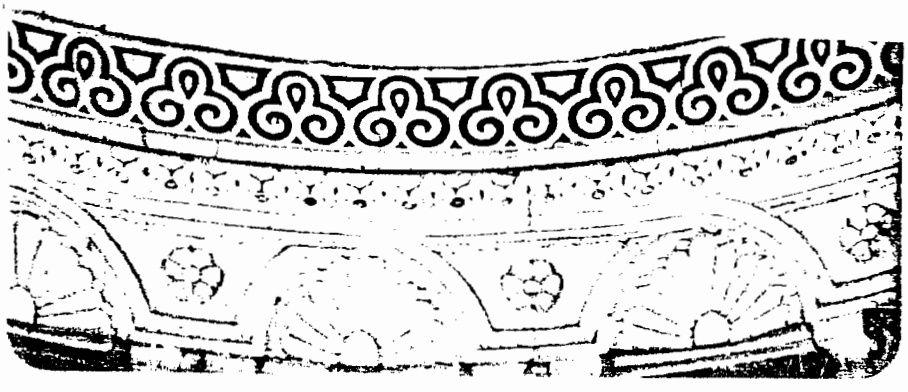
ش ٣٧ ـ تفاصيل للتكوين السابق.

ش ٣٨ ـ قبة المنصور قلاوون، تكوين هندسي بالجدار الغربي.

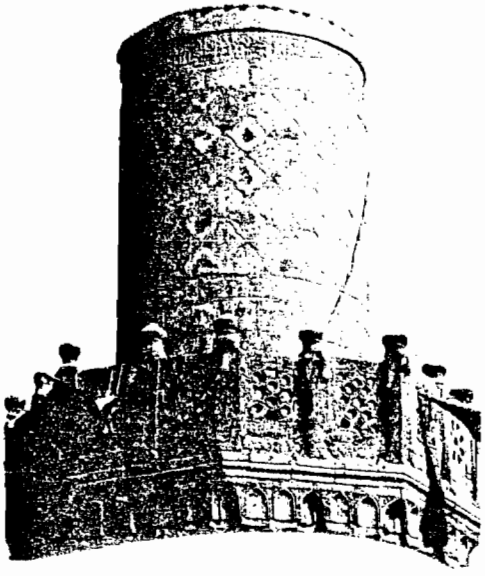


ش ٣٩ ـ قبة المنصور قلاوون، تكوين هندسي بالجدار الجنوبي.

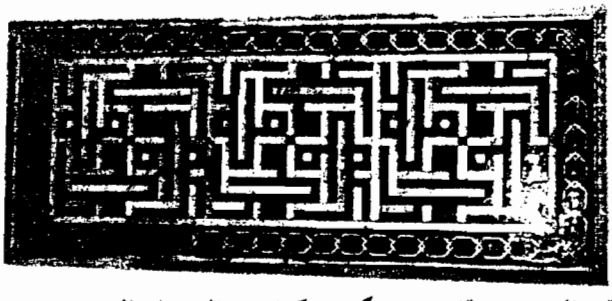
ش ٤٠ ـ قبة المنصور قلاوون، تكوين بالجدار الشمالي.



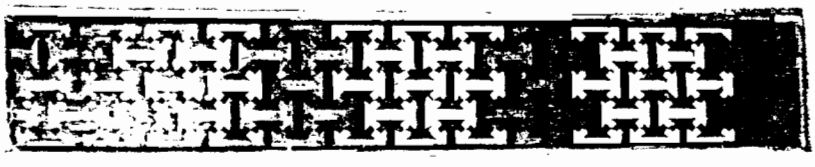
ش ٤١ ـ جامع الناصر محمد بالقلعة، تكوين نباتي بحنية المحراب.



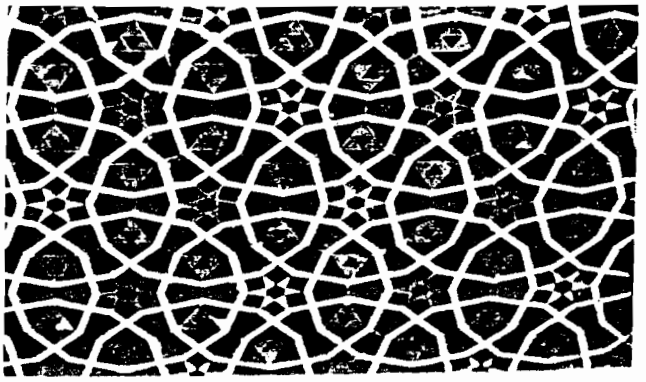
ش ٤٢ ـ المدرسة الأقبغاوية، الدورة الثانية من المئذنة والشرفة المضلعة المحيطة بها.



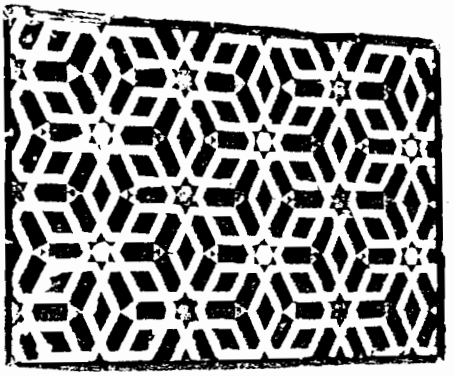
ش ٤٣ ـ قبة المنصور قلاوون، تكوين كتابي بالجدار الغربي.



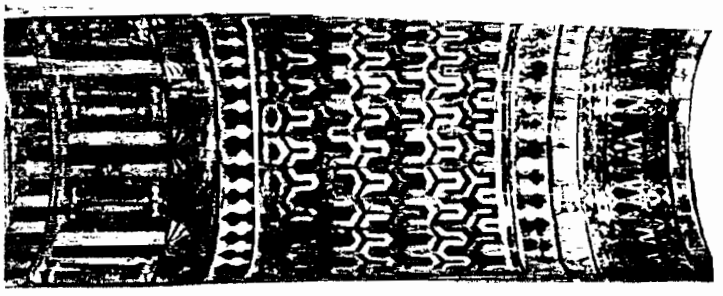
ش ٤٤ ـ قبة المنصور قلاوون، تكوين هندسي بالركن الشمالي الغربي.



ش ٤٥ ـ قبة المنصور قلاوون، تكوين هندسي بالجدار الغربي.



ش ٤٦ ـ قبة المنصور قلاون، تكوين هندسي بالجدار الغربي.



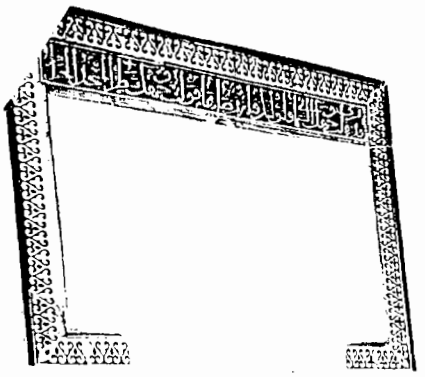
ش ٤٧ ـ خانقاة سلار وسنجر، تكوين هندسي بحنية محراب القبة.

ش ٤٨ ـ مسجد الناصر محمد بالقلعة، تكوين هندسي.

ش ٤٩ ـ جامع الظاهر بيبرس، تكوين نباتي بعتب باب المدخل الغربي.

ش ٥٠ ـ خانقاه سلار وسنجر، تكوين نباتي بعتب إحدى نوافذ الواجهة.

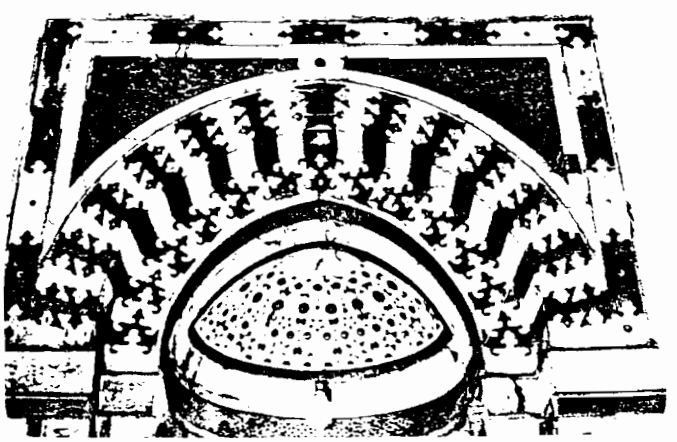
ش ٥١ ـ خانقاه سلار وسنجر، تكوين نباتي بطبلة عقد بالواجهة.



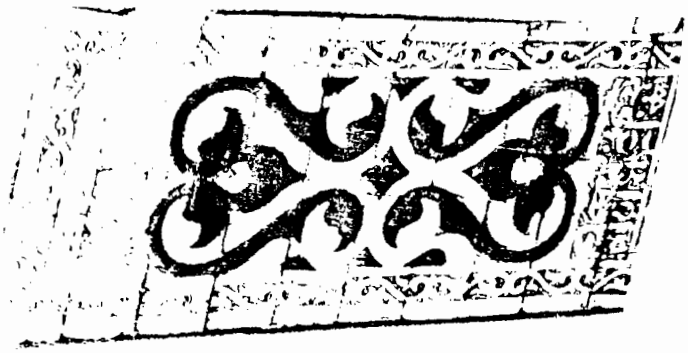
ش ٥٢ ـ المدرسة الطيرسية بالجامع الأزهر، تكوين نباتي.

(مساجد مصر: ٥٣)

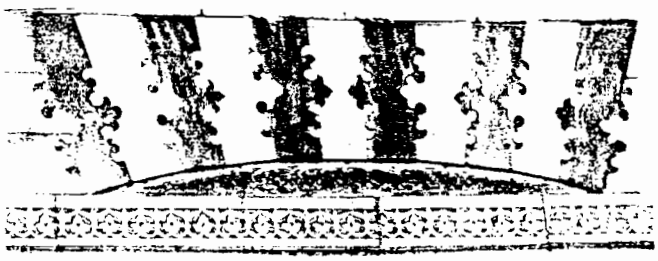
ش ٥٣ ـ مسجد أحمد المهمندار، تكوين نباتي بعتب باب المدخل.



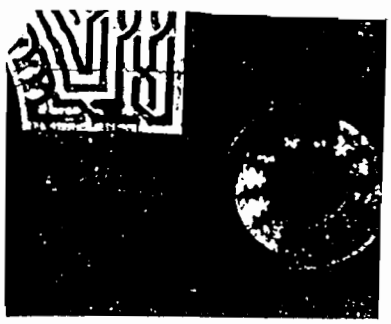
ش ٥٤ ـ جامع الطنبغا المارداني، تكوين هندسي بكوشتي عقد المحراب.



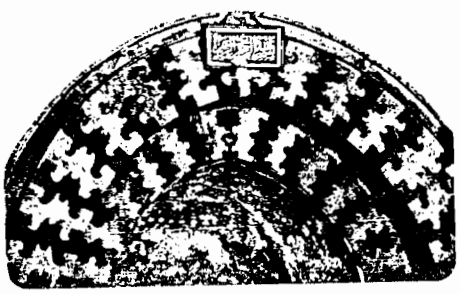
ش ٥٥ ـ جامع الماردانـي، تكوين نباتـي يكتنف باب المدخل الرئيسي.



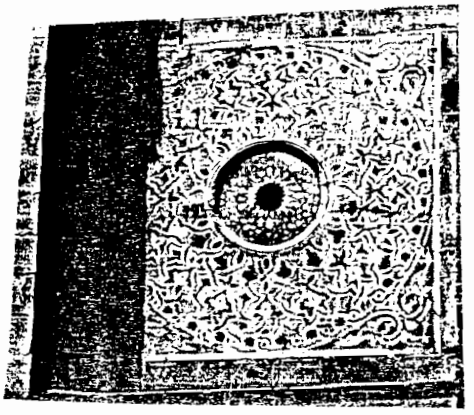
ش ٥٦ أ ـ جامع الماردانـي، تكوين نباتـي بالعقد العاتق لباب المدخل الرئيسي.



ش ٥٦ ب ـ المدرسة الأقبغاوية، بالجامع الأزهر الجانب الأيمن من واجهة المدخل.

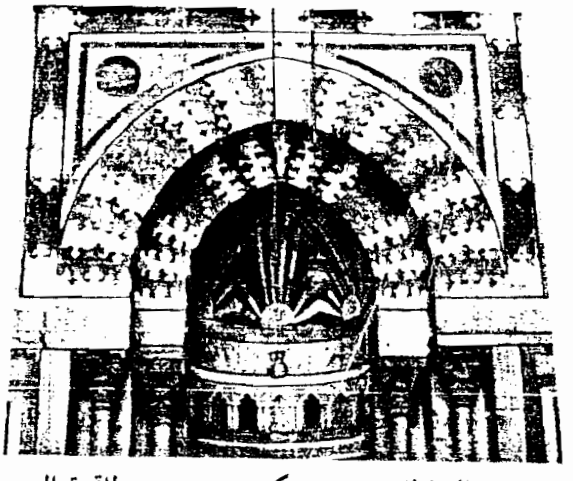


ش ٥٧ ـ جامع الست مسكة، تكوين هندسي بكوشتي عقد المحراب.

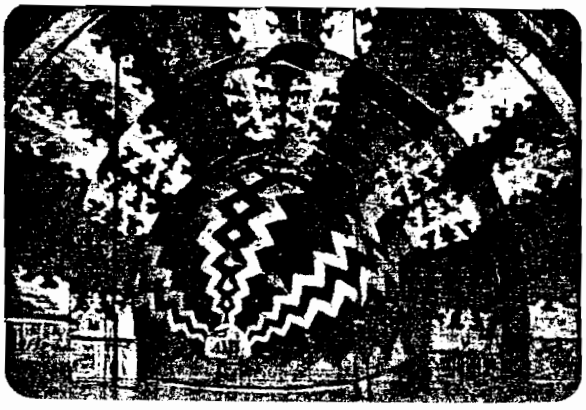


ش ٥٨ ـ جامع أصلم السلحدار ـ تكوين بصدر المدخل الرئيسي.

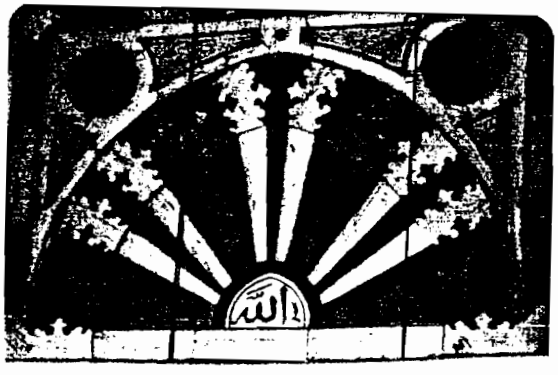
ش ٥٩ ـ جامع آقسنقر، تكوين نباتي بعتب باب المدخل الرئيسي.



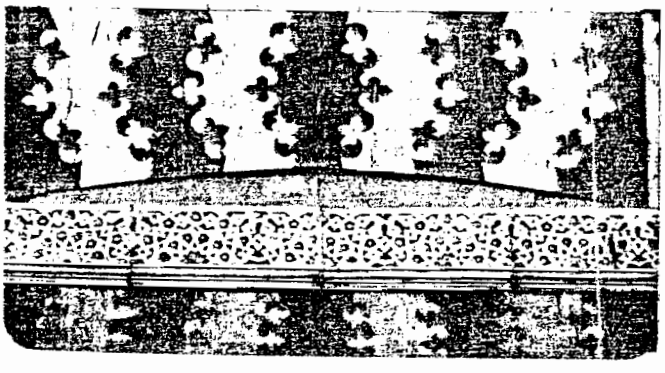
ش ٦٠ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين هندسي بطاقية المحراب.



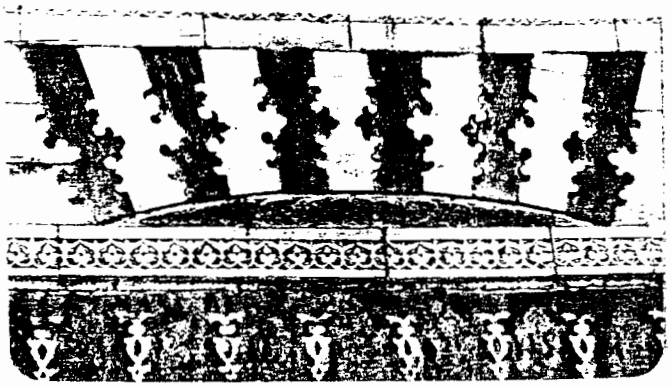
ش ٦١ ـ مدرسة السلطان حسن ـ تكوين هندسي بطاقية محراب القبة.



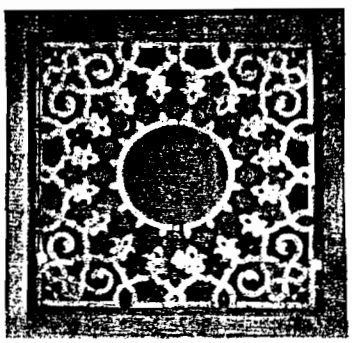
ش ٦٢ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين هندسي بوزرة القبة بالجدار الشرقي.



ش ٦٣ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين نباتي بعقد عاتق.



ش ٦٤ ـ جامع الماردانـي، تكوين نباتـي بالعقد العاتق لباب الـمدخـل الرئيسي.



ش ٦٥ ـ مدرسة السلطان حسن، تكوين بالـجدار الغربـي من القبة.

ش ٦٦ ـ جامع الـماس الـحاجب، تكوين هندسي.