المـدرسة المعتبيـة

بمدينة تعز, اليمن

بين المنفعة والجمالية

بحث مقدم الى

المؤتمر العالمي الرابع للعمارة والفنون الاسلامية, والذى تقيمه رابطة الجامعات الاسلامية بالتعاون مع جامعة الامير عبد القادر للعلوم الاسلامية بمدينة قسنطينة بدولة الجزائر

خلال الفترة من 6_10 يونيو 2014م.

إعداد

د. غيلان حمود غيلان

قسم الآثار / جامعة صنعاء

المـدرسة المعتبيــة بمدينة تعز, اليمن

بين المنفعة والجمالية

د. غيلان حمود غيلان

قسم الآثار / جامعة صنعاء

يعد عصر الدولة الرسولية (626– 858 هـ / 1228– 1454م) من ازهى العصور اليمنية حضارة ورقيا, ولاسيما بعد اتخاذ الرسوليين مدينة تعز مقرا لحكمهم, فقد قاموا ببناء المرافق المتنوعة[1], ومنها المدرسة المعتبية.

أهمية البحث: تكمن أهمية دراسة المنفعة والجمالية لمبنى المدرسة المعتبية, نظراً لأهمية المنفعة, فهي السبب الأصلي والحقيقي في تواجد المبنى, وفى تبرير ظهوره, بل انها المصدر الرئيس في التصميم واتخاذ المبنى الشكل الذى هو عليه وكذلك زخرفته.

مشكلة البحث: تتحدد مشكلة البحث في دراسة المنفعة التي من اجلها انشئت هذه المدرسة وطبيعة العناصر الزخرفية المنفذة فيها بما يتناسب مع القيم الجمالية والرمزية للألوان.

هدف البحث : يهدف هذا البحث إلى :

- الكشف عن وظيفة المدرسة ومنفعتها للمجتمع آنذاك.
- دراسة العناصر المعمارية, وكذلك الزخرفية المنفذة بالألوان (الفريسكو) .
- معرفة مدى تناسب هذه العناصر مع القيم الجمالية والرمزية.

منهجية البحث: يقوم البحث على المنهج التسجيلي التحليلي المقارن للوصول إلى معرفة اثر المنفعة والجمالية في انشاء وزخرفة هذه المدرسة من خلال الموائمة بين الشكل والوظيفة.

المقدمة:

تقع هذه المدرسة في الواسطة من مدينة تعز في الجهة الغربية من المدرسة الاشرفية، ومازالت شاخصة حتى اليوم[2], منذ أن قامت ببنائها الجهة الكريمة جهة الطواشي[3] الأجل جمال الدين معتب بن عبد الله الاشرف، زوجة السلطان الملك الاشرف إسماعيل بن الأفضل وأم أولاده العباس وعلى المجاهد المتوفية في زبيد عام (796 هـ/ 1392م)[4].(لوحة1)

والمدرسة تتألف من صحن مكشوف تحيط به قاعات المدرسة وممرات الاتصال[5],(شكل1) ويتم الدخول إليها

---

1 – انظر: مجهول, تاريخ الدولة الرسولية في اليمن, تحقيق عبد الله الحبشي, دار الجيل, صنعاء, 1984م, الفيفي, محمد بن يحي, الدولة الرسولية في اليمن, دراسة في اوضاعها السياسية والحضارية, الدار العربية للموسوعات, بيروت, 2005م.

2 – الأكوع, اسماعيل, المدارس الإسلامية في اليمن, جامعة صنعاء,1980م, صـ 208.

3 – الجهة: في اللغة اسم الناحية, وكان يكنى باللفظ المراءة الجليلة, وترد لفظة (جهة) في النقوش على الاثار من غير اداة التعريف ومضافاً الى اسم مذكر تدل على صلة قرابة, بمعنى زوجة . الباشا, حسن, الالقاب الاسلامية في التاريخ والاثار, دار النهضة العربية, القاهرة 1978م, ص ص 248-250.

4 – الخزرجي, علي بن الحسن, العقود اللؤلؤية في تاريخ الدولة الرسولية, جـ 2, صححه محمد بسيوني عسل, مطبعة هلال, الفجالة, مصر, 1914م, ص ص 252-253.

5 – للمزيد من الوصف الاثري للمدرسة المعتبية راجع:

– شيحة, مصطفى عبد الله, مدخل الى العمارة والفنون الاسلامية في الجمهورية اليمنية, وكالة سكرين, القاهرة, 1987م.

من خلال المدخل الرئيس الذي يقع في الجهة الجنوبية للمدرسة,(لوحة2, 3) وقد حددت وظائف القاعات المحيطة بالصحن حسب ما جاء في الوقفية الغسانية, فكان أهمها المجلس القبلي والذي خصص كقاعة للصلاة (واعتكاف المعتكفين وتبتل المتبتلين وتلاوة التالين), اما المجلس الغربي فقد خصص لقراء العلم الشريف الفقهي فروعا وأصولا على مذهب الإمام الشافعي، وخصص إيوان لتعليم اليتامى القران الكريم, وهكذا بقية فراغات المدرسة التي حددت وظيفتها ووصفتها الوقفية وختمت بالقول (وساير الاستعمالات والانتفاعات المقصودة في العادة)[6] إن هذا التقسيم والتوزيع قد جاء لتحقيق المنفعة التي قصد منها انشاء هذه المدرسة, فالمنفعة في اللغة: اسم ما انتفع به، والجمع منافع, يقال: نفعه بكذا فانتفع به, اما(المنافِعُ العامَّة): فهي ما كانت فوائدها مشتركة بين النَّاس, وفي الاصطلاح: كل ما يقوم به الأعيان من أغراض، وما ينتج عنها من غلة كسكن الدار، وأجرتها[7], ومن خلال هذا المفهوم فالمنفعة هي ما تعود بالفائدة وتحقق للناس الراحة والرخاء والرفاهية سواء بشكل مباشر أو غير مباشر, وذلك أنه إذا وجد الناس شيئًا معينًا فيه نفعًا لهم أقبلوا عليه واستخدموه فيما يفيدهم وما ينجز لهم أعمالهم, أو ييسر أدائها عليهم أو يزيد من قدرتهم على أدائها بشكل سريع وفعال, فمنذ نشأة الدولة الإسلامية لم تغفل المنافع العامة التي ربما كانت هي الأساس الذى قام عليه الدين الإسلامي, حيث أن الإسلام قد أمر الإنسان بالحرص على ما ينفعه وينفع الناس أيضًا, والمتأمل في القرآن الكريم, وسنة النبي صلَّى اللهُ عليه وسلَّم ليجدهما ملآنان بكثير من الأوامر التي تستحث الناس على تقديم المنفعة المادية, وكذلك المعنوية لإخوانهم ليس في الدين فقط, ولكن في الإنسانية أيضًا, ولا يتسع المجال هنا لسرد الأوامر الإلهية أو الأحاديث النبوية الشريفة التي تحض على مراعاة حقوق العباد, وحث الحكام على القيام بواجبهم نحو ما ينفع الناس ويعينهم في شتى جوانب حياتهم, كالاهتمام بشئون الطرق والمسالك, بالإضافة الى الاهتمام بحفر الآبار لخدمة الحجاج وتيسير سفرهم للأراضي المقدسة وغيرها من اعمال المنفعة العامة.

يعد العصر الرسولي في اليمن العصر الذهبي في تاريخ حضارة اليمن إبان العصور الوسطى, فقد شهدت اليمن في ظل حكم سلاطينه نهضة كبيرة, شملت مختلف جوانب الحياة العمرانية والاقتصادية والحربية والفنية, ومن أبرز الأعمال التي جرت خلال عصر هذه الدولة, ونعدها من أعمال المنافع العامة, ما قام به السلاطين ونسائهم من اعمال خيرية كأنشاء المدارس التي تعددت وظائف مبانيها[8].

ان المتأمل في الوقفية الغسانية وما تطرقت اليه من تخصيص وظائف لبعض الفرغات في المدرسة, يجد ان الهدف من انشاء المدرسة المعتبية موجود أساسًا قبل انشائها, وهو المنفعة, فهذه الوظيفة الفعلية للمدرسة انعكست بالتالي على التصميم, فقد تميزت هذه المدرسة بتخطيط متناظر يتضح فيه التناسب المدروس والتكرار والمحورية, لتأكيد

- المصري, آمال حامد, مدارس مدينة تعز باليمن في عصر بنى رسول, رسالة ماجستير(غير منشورة), جامعة القاهرة,1995م.
- Sadek, noha, parronage & architecture in Rasule of Yemen, University of Toronto. Canada. 1990

6 – انظر: الوقفية الغسانية, مخطوط, ص 43 وما بعدها.

7 – المعجم الوسيط, مجمع اللغة, ط1, مكتبة الشرق الدولية, القاهرة, 2005م, ص136.

8 – سعيد, معين عبد الملك, تأثير فترة بني رسول على العمارة الاسلامية اليمنية, دراسة حالة المسجد والمدرسة, رسالة دكتوراه (غير منشورة) كلية الهندسة, جامعة القاهرة, 2009م, ص ص 98-115.

الهيبة والرسمانية الكبيرين[9](شكل1), فالأشكال المتناسقة المكونة للفراغات تزيد من القيمة الجمالية[10], لاسيما ان علاقات الترابط نراها في الجانب التطبيقي للتصميم الداخلي لما تمتلكه من اثر في إبقاء روح التواصل والاستمرارية ضمن عمليات تطبيقية مقبولة, وهي تعد قيمة جمالية بصرية في التكوين المعماري للفراغات الداخلية[11], وعليه يمكن القول إن علاقات الترابط وفاعليتها تعزز الانفتاح البصري, والاحساس بها وفق تنظيمات تصميمية لتكوين تنوعات اساسية بين الفراغات, والتي يمكن اعتبارها ايضا وسيلة لإظهار القيمة الجمالية, فالصحن ليس الا فراغاً روحانياً مفتوح وسط المدرسة[12] تفتح عليه القاعات, ويُعد مصدر الضوء والهواء لها (لوحة4), وعلى الرغم من ان مساحته في هذه المدرسة صغيرة, فانه مريح في عملية المشاركة والربط بين اجزائها المختلفة, فهو يبرز القيم الابداعية المعمارية الفنية في تصميم المبنى كمدرسة تعليمية من خلال اعتبارات خاصة, مثل مراعات لخصوصية القيم والعادات والتقاليد ضمن المجتمع المحيط, وتحقيق التواصل البصري الدائم بين الإنسان والسماء, بالإضافة الي تحقيق العديد من الأهداف البيئية في توفير مناخ صحي للقاعات المنفتحة عليه, فالدراسات الحديثة تؤكد أن الابداع يعتمد على دور هذه القيم, فما وصلنا اليه من تطور وابتكار ما هو الا ما تراكم من خبرات الحضارات والتجارب الانسانية السابقة[13]. اما قاعة الصلاة في المدرسة المعتبية, فقد جاءت مستطيلة الشكل لتزيد من عدد المصلين في الصف الاول ذو الاجر الاكبر, وفتحت ثلاثة مداخل في الحائط الخلفي مما يسهل معه حركة دخول وخروج المصلين, مع عدم تخطي رقاب المصلين, حيث تكتمل الصفوف الاولى ثم التي تليها[14], كما استخدمت ست قباب في تسقيف بيت الصلاة (اللوحات5, 6, 7, 8, 9, 10, 11) وذلك لتحقيق اغراض مناخية وإنشائية, فهي تحد من الضغط الحراري في فصل الصيف لعدم تعرض سطح القبة بالكامل لأشعة الشمس اثنا النهار, فضلا عن حركة الهواء مابين جزئها الداخلي المضلل والخارجي المعرض للشمس, كما تساعد على تخفيف الضغط على الأسس والجدران التى ترتكز عليها, بالإضافة إلى أن السقوف المقببة أكثر تماسكاً من السقوف المسطحة[15], وعلى الرغم من أن القبة حلا بيئيا ومناخيا أو إنشائيا ووظيفيا, فإنها ترمز للسماء, لاتساع افقها واستدارتها التي تشبه السماء, لذا فقد ميز الفنان داخلها بالزخارف المتنوعة,

---

9 – المالكي, قبيلة, تاريخ العمارة عبر العصور, دار المناهج للنشر والتوزيع, ط1, عمان, الاردن, 2007م, صـ 197.

10 – القيم الجمالية: هي محددات وموجهات السلوك والممارسات, وتقاس بها الاعمال الفنية مثل العلاقات بين الاشكال والإنسجامات اللونية واتزان التكوين وغيرها. الشال, عبد الغني النبوي, مصطلحات الفن والتربية الفنية, عمادة شئون المكتبات جامعة الملك سعود, الرياض, 1984م, صـ14.

11 – الفراغ العمراني: هو المكان الذي يحوي الاشياء والاشخاص والانشطة عن طريق ابعاده الثلاثة ,كما ان له صفة التطور بمرور الزمن سواء كان تطور عمراني او تطور النشاط الإنساني من حيث السلوك والتصرفات . Ashihar, yoshinobu, Exterior Design In Architecture, van Nostrand Reinhold, New york, 1981, P 14.

12 – الزعبي, يحي يوسف, والشهاب, سعاد احمد محمود, تطور الصحن في المسجد, بحث منشور في اعمال المؤتمر العالمي الاول للعمارة والفنون الاسلامية, الماضي والحاضر والمستقبل, رابطة الجامعات الاسلامية, القاهرة, 2007م, صـ527.

13– الصقر, اياد, منهج التصميم واساسياته , دائرة المكتبات العامة, عمان, 2004م, صـ 1

14 – القحطاني, هاني الجواهري, علاقة الفراغ بالوظيفة والشكل والانشاء في عمارة المساجد العربية التذكارية, مجلة ابحاث اليرموك, المجلد24, العدد 1, اذار 2008م, ص ص 271-272.

15 – الجمعة, احمد قاسم, الدلالات المعمارية وتجذيرها الحضاري, موسوعة الموصل الحضارية, المجلد 3, جامعة الموصل, الموصل 1992م, صـ 326.

انطلاقا من خصائص العمارة الإسلامية, حيث يتم التركيز على داخل المبنى أكثر من خارجه[16], فضلا عن أن التقعر الحاصل في بطن القبة, والذي يقود الإنسان إلى التأمل قلما يجده المرء في السقوف المسطحة[17], بالإضافة الى ان المعمار حقق الرمز باتصاله راسيا بالسماء بواسطة القباب واتصاله افقيا نحو الكعبة المشرفة باستطالة بيت الصلاة[18], كما يساهم عنصر القبة بشكل كبير في اضفاء الملامح الجمالية على الشكل العام للمبنى, سواء كان في شكلها او تناسب تكوينها المعماري, او من حيث الزخارف التي تشكلت بداخلها, لأن القبة نظرياً ماهي إلا عبارة عن مجموعة من العقود المتقاطعة التي تربط بينها حجر مركزي في القمة هو مفتاح القبة.[19]

مما لاريب فيه إن فن البناء أو الهندسة المعمارية, وكذلك الفنون التطبيقية لها وظيفة مزدوجة بطبيعتها, فهي تحمل داخلها أساساً جمالياً إلى جانب منفعتها العملية والتطبيقية التي تشبع حاجات الناس وتزين حياتهم,[20] ويتمثل ذلك بالخصائص الفنية والجمالية في طراز المباني,[21] فالجمال هو أن نعجب ونسر برؤية المبنى المتحقق فيه الغايات النفعية, إضافة الي تحقيق الغايات الجمالية والتي هي اساسية ولولاها يصبح المبنى عديم المنفعة وعديم الفائدة,[22] ويتضح ذلك جليا في العمارة نتيجة عوامل متعددة وكثيرة, منها استعمال مواد البناء المختلفة, وتنفيذ الزخارف ذات الألوان المتجانسة, والملمس المناسب وغيرها, بحيث تكون العلاقات التكوينية للعناصر المكملة متشابهة, وبالتالي ينتج عن ذلك تشابه في نوعية البناء, وتعبر المدارس الرسولية عامةً والمدرسة المعتبية خاصةً عن ذلك بشكل واضح, إذ نجد لها موازين مشتركة نابعة من أسس هندسية أستند إليها فن التخطيط والبناء والزخرفة, ومثل هذا التوجه يعبر أصدق تعبير عن حس جمالي متأصل, ميزه الفنان بإبداعاته الزخرفية المتسمة بالمزج مابين بساطة الوحدة الزخرفية, وتعقيد تشكيلاتها وتفرعاتها ضمن إيقاع موسيقي,[23] فقد تعاون كل من الحرفي والمعماري في تنفيذ هذه القوانين أو الأسس الهندسية, فنتج عن ذلك فن عمارياً مزدوج ودقيق, يقع عند الحدود الفاصلة بين الجمال والمنفعة[24], وبرزت حرية المعماري وكذلك الحرفي في إضفاء شيء من أساليبهم ومهارتهم الخاصة, مما أضفى بدوره نمطاً[25] وأسلوباً محلياً مميزاً على المبنى بشكل عام, وعلى مقومات الفراغ المعماري بشكل تفصيلي.[26]

---

16 – عكاشة, ثروت, القيم الجمالية في العمارة الإسلامية, دار المعارف, صـ56. المالكي, قبيلة, المصدر السابق, صـ195.

17 – الجمعة, احمد قاسم, المصدر السابق, صـ236

18 – السلطاني, خالد, رؤى معمارية, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, 2000م, صـ 161.

19 – عبد الحميد, سعد زغلول, العمارة والفنون في دولة الاسلام, منشاة المعارف, الاسكندرية, 1986م, صـ

20 – الحيدري, إبراهيم, أثنولوجية الفنون التقليدية, دار الحوار, ط1, اللاذقية, سوريا, 1984م, صـ 68.

21 – الدملوجي, سمر, العمارة العربية الحديثة البداية والتطور, فنون عربية, العدد الثاني, 1981م, صـ13.

22 – ديبه, رامي, الدراسات التحليلية المعمارية, دار قابس للطباعة والنشر, ط1, بيروت 2002م, صـ184.

23 – الحيدري, بلند, زمن لكل الأزمنة, نظريات وآراء في الفن, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط1, بيروت1981م, صـ32.

24 – إدمان, اروين, الفنون والإنسان, ترجمة مصطفى حبيب, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,2001م, صـ110.

25 – النمط: هو هيكل بنائي ينعكس على نحو مكرر في الاعمال المختلفة للمعماري, اذ تتحكم في فكرة اهتمامات اللون او المادة او التفاصيل. حسن, الحارث عبد الحميد, اللغة السيكولوجية في العمارة, المدخل الى علم النفس المعماري, صفحات للدراسات والنشر, الاصدار الاول, دمشق 2007م, صـ 328.

26 – الدملوجي, سمر, المصدر السابق, صـ13.

إن جمال أي مبنى يكمن في تكيفه مع وظيفته والغرض منه, وكذا التوافق اللطيف بين ما يرى, وبين الهدف الذي قصد من البناء أن يخدمه, لاسيما ان وظيفة المبنى هي التي تتحكم في تصميمه وزخرفته لإضفاء عليه جمال ورونق, فالجمال الحقيقي في العمارة ينتج من الراحة التي يشعرها العقل عندما تسر العين[27], من خلال تنظيم عناصر المبنى من الناحيتين البنائية والزخرفية[28] تنظيماً يعتمد على العلم والفكر والموهبة[29].

إن هذه القصدية في تنظيم عناصر المدرسة المعتبية والتعامل مع المواد المختلفة وصياغتها لم تترك للمصادفة, بل تؤكد الشواهد إن كل العلاقات الإنشائية محسوبة على أساس قيمتها الجمالية والوظيفية, فالمعمار حاول أن يبرز مشاعره الجمالية من خلال تشكيل المادة, فالجمال في الفن يصنعه إنسان, أي لا يأتي صدفة, وانما يكون هدف مقصود, وبوعي[30], فقد بات معروفا ان الإنسان عندما يصل إلى توفير أغراض حياته ومتطلباته فانه يتجه إلى تزيين وتجميل ما قام بأنشائه من مباني, ويدخل في هذه المرحلة في حالة من الإبداع والتذوق الفني[31], وليس هناك مثال يوضح المبادئ العامة التي ينطوي عليها التذوق الفني[32] أفضل من فن العمارة,[33] فقد أدى نمو مدينة تعز الاقتصادي وازدهارها في العصر الرسولي إلى وجود مستويات فنية رفيعة[34] انعكست على منشئاتها المعمارية,[35] وهذا ما تمثل في المدرسة المعتبية, اذ ازدانت بمجموعة من التصاميم الزخرفية التي نفذت بعناية بالألوان إلى جانب بعض الزخارف المنفذة بالحفر الغائر والبارز في مادة الجص, غير أن الزخارف المنفذة بالألوان أوفر نصيباً من الزخارف الجصية.(لوحة 12)

إن صانعي هذا الفن قد استوعبوا جيدا ابعاد العقيدة الاسلامية, واعتمدوا معايير الجمالية الاسلامية التي تنطلق من الحرية والابداع, والبحث عن المثل, بالإضافة الى التسامي والاطلاق[36],اذ تتوجه جمالية الفن الإسلامي إلى العين, والعين بدورها تتذوق هذه اللغة فالخط المستقيم أو الخط المنحنى مثلاً لا يجسدان رمزاً لعاطفة, أو لإحساس ما, أو لفكرة, والشكل بالتالي ليس مجرد شكل, بل هو تجلي, ولذلك يكون الإتقان الشرط الأول لكى يكتمل حضور الفن, أليس الإتقان هو مرادف للجمال[37], ويلاحظ ذلك جلياً في المدرسة المعتبية, إذ استخدمت الألوان في

---

27 – Darby, Michael, Owen, Jones &his circle, part 2, principes & practical art, in the Islamic persective, word of Islamic festival trust, 1993, pp 101, 102.

28 – إدمان, اروين, المصدر السابق, ص ص114,113.

29 – بهنسي, عفيف, فلسفة الفن عند التوحيدي, دار الفكر, ط1, 1987م, صـ 21.

30– البسيوني, محمود, الفن في تربية الوجدان, دار المعارف, 1981م, صـ 22.

31 – عبد الله , محمد علي سامح, الزخرفة الجبسيه في الخليج, مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي, 1985م, صـ93.

32 – التذوق الفني: هو الاستجابة إلى الخصائص الجمالية للعمل الفني وهو نمط مركب من السلوك يتطلب في جوهره اصدار احكام على قيمة الشيء (عمل فني) او فكرة او موضوع من الناحية الجمالية. ابو حطب, فؤاد, سمات الشخصية والتفضيل الفني, المجلة الاجتماعية والقومية, المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية, المجلد العاشر, القاهرة, يناير 1973م, صـ 3.

33 – إدمان, اروين, المصدر السابق, صـ110.

34 – الأكوع, إسماعيل, دور المدارس الإسلامية في اليمن في نشر التعليم, ندوة الحياة العلمية والفكرية في عصر الدولة الرسولية, عدن أكتوبر2001م, صـ 205.

35 – كحالة, عمر رضا, الفنون الجميلة في العصور الإسلامية, المكتبة العربية, دمشق,1972م, صـ22.

36 – بهنسي, عفيف, اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث, دار الكتاب العربي, ط1, القاهرة, 1998م, صـ8.

37 – ابو الخير, نهال عبد الجواد محمد, المراوح النخيلية , وحدة زخرفية عبرت حدود الزمان والمكان فلسفة تشكيلها وتطورها , بحث منشور في اعمال المؤتمر الثاني للعمارة والفنون الاسلامية المنعقد بجامعة صنعاء, رابطة الجامعات الاسلامية, دار جامعة صنعاء للطباعة والنشر, 2014م.

التزيين بصورة فيها تحكم وسيطرة توحي بالهدوء والسكينة, وهي صفات قادرة على إبراز المعاني الروحية المستمدة من الآيات القرآنية والنصوص الدينية المنفذة, وطريقة كتابتها, وتزويقاتها المنتظمة, فقد تبدوا الزخرفة سطحاً ملوناً للكثير من الناس, أما عند الفنان المسلم فهي بعد أدائي له دلالته الرمزية في التكرار ألا نهائي وفي تجريديته وطبيعته الحسابية والهندسية[38], فضلاً عن أن للألوان قوة موجبة تؤثر في جهازنا العصبي, وتبعث فرحه لا يستهان بها عند التطلع إليها, إذ يشمل النفس طرب قد لا يختلف عن طرب الموسيقى[39](لوحة 13), ويتوقف ذلك على مدى القدرة على استخدام الألوان وتوافق علاقاتها, لأن استعمال الألوان في التزيين ليس بالأمر السهل, بل يتطلب مهارةً ومران, بالإضافة إلى القدرة الفنية, وذلك للحصول على التأثير اللوني المناسب لكل مساحة مزخرفة[40].

يدرك الباحثون مدى صعوبة التعامل مع الألوان, لأن لها شروط خاصة وصعبه أهمها أن الجدار يكسى بطبقة من الجص ثم يطلى فوقه بالألوان المذابة في الماء, ويراعى أن يوضع الطلاء قبل تمام جفاف الجص حتى يتشرب الجص اللون أثناء جفافه, مع المحافظة على الشفافية بمعني وضع اللون طبقه وحده, ولا يجوز أن تلون بها عدة طبقات فوق بعضها البعض, بالإضافة إلى نسبه الماء المحسوبة, وعدم التمكن السريع من تصحيح الخطاء إن وجدت قياسا بالحفر على الجص, كما أن الألوان المائية تبدو عند ما تجف بلون فاتح بنسبه (50%) عن لون الخامة الأصلي[41].

لقد تمكن نقاشين ومزوقي المدرسة المعتبية من تطويع اللون, واستفادوا من قابليته وشفافيته (Transparency)[42] في تجسيد العمق, وذلك من خلال تدريج الطبقات اللونية بالطريقة المناسبة وبحس تعبيري عالٍ, وشفافية لا متناهية, إذ نلمس البهجة في ألوانها وبث التأثيرات النفسية الايجابية في كيان من يشاهدها (اللوحات 14, 15, 16, 17), فقد نفذت على جدران المدرسة المعتبية الألوان: الاسود والاحمر والاصفر والأخضر والأبيض,(لوحة28, 29) ويتضح من خلال توزيعها الخبرة الفنية الكافية, والمعرفة بالمبادئ والاسس العلمية لاختيار الالوان وما تضيفه تلك الألوان من تأثيرات جمالية في الفراغ الداخلي, وما تعكسه من تأثيراتها النفسية على شاغلي هذا الفراغ, فاللون الأسود هو اللون المعبر عن الظلام وما فيه من قتامة, فإنه يمثل لون الضلال وسوء الحال, كما جاء في الآية الكريمة (وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ تَرَى الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى اللَّهِ وُجُوهُهُمْ مُسْوَدَّةٌ ۚ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِلْمُتَكَبِّرِينَ) سورة الزمر الآية ﴿٦٠﴾, كما يدل هذا اللون على معانى أخرى كالغيظ فقد ورد في قوله تعالى(وإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ) سورة النحل الآية ﴿58﴾, ولهذا نجد ان الفنان قد استخدم هذا اللون في ادنى مستوى له, واكتفى به في تحديد اطر الزخارف, اما اللون الاحمر والذي يرمز إلى الدم

38 – الحيدري, بلند, المصدر السابق, ص89.

39 – طالوا, محي الدين, اللون علماً وعملاً, دار دمشق, ط, دمشق 1995م, ص11.

40 – حموده, حسن علي, فن الزخرفة, بيروت, لبنان, 1980م, ص88.

41 – غيلان, غيلان حمود, زخارف الفريسكو في المدرسة المظفرية بمدينة تعز– اليمن, دراسة في الشكل والمضمون, بحث منشور في دراسات تاريخ الجزيرة العربية , الجزيرة العربية من القرن الخامس حتى نهاية القرن السابع الهجري, الكتاب السادس, مطابع جامعة الملك سعود, الرياض, 1429هـ, ص 449.

42 – الشفافية: يطلق المصطلح عادة على الالوان المائية والصبغات الخفيفة الشفافة التي تستخدم في التصميمات والتصوير , وهي ضد العتمة. الشال, عبد الغني النبوي, مصطلحات الفن والتربية الفنية, عمادة شئون المكتبات, جامعة الملك سعود, الرياض, 1984م, ص289.

والحرب, ويعبر عن العواطف والمشاعر وليس ذلك فحسب, بل ويرمز للجمال فقد وصفت قاصرات الطرف في سورة الرحمن بقوله تعالى(كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ) سورة الرحمن الآية ﴿58﴾, ويعد البعض اللون الاحمر من الوان الملوك والترف[43]. فقد كاد حضوره ان يكون طاغيا على زخارف المبنى.

لقد ارتبط اللون الأصفر بالمرض والشيخوخة, ولكنه يوحى بالبهجة, كما في قوله تعالى(قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ) سورة البقرة الآية ﴿69﴾, كما يرمز اللون الأخضر إلى الخصوبة والبركة والنماء كما في قوله تعالى(أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً ۗ إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ) سورة الحج الآية ﴿٦٣﴾, بالإضافة الى من معانى اللون الأخضر أيضا النعمة والرضا, كقوله تعالى في وصف أهل النعيم(مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ) سورة الرحمن الآية ﴿٧٦﴾, وارتبط اللون الأبيض في الثقافة العربية بالطهر والبراءة, كما إنه لون مصاحب للنور والنقاء, فقد ارتبطت معانى اللون الأبيض بحسن الآخرة, كما في قوله تعالى(يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذابَ بِما كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ * وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَتِ الله هُمْ فِيها خالِدُونَ) سورة آل عمران الآيتان ﴿106-107﴾. اللون الأبيض ليرمز للطهر والنقاء.[44]

لقد أستخدم الفنان تنويعات وتوليفات لونية عملت انسجاما من ناحية الشكل والمضمون بين العناصر الزخرفية وهو ما يدعى بالتوافق, وأكسب الألوان قيماً جمالية, إذ نجد تكريس مبدئي للألوان ومستوياتها في الحضور البصري, فقد زينت المساحات اللونية المتجاورة باللون الأحمر والأبيض, والاصفر(لوحة 17, 20) وبمشاركة الألوان الأخرى لتكريس قضية التضاد والتباين, معتمداً على موازنة مركزية في اللون (اللون الحار مقابل اللون البارد) مما يوحي تناسقاً بين اللون والشكل والإيقاع, واكسبت الألوان الشعور بالدفء والبرودة التي تولدها, فتضفى نوع من الاثارة التي تبعث على الحيوية والنشاط الذين قد يصلا إلى حد الثورة والفوران[45], كما تم تقسيم المساحات على السطوح المقعرة لبواطن القباب لتعطي تأثيراً اقوي على من يشاهدها,[46] فتبدو وكأنها لوحة جميلة متقنة تنم عن ذوق فني رفيع، يعتمد على تكرر الوحدات في تردد سيمفوني متناغم عكست براعة الفنانين الذين نفذوا هذه الزخارف المتنوعة بإتقان, فقد حاول أن يغطي هذه المساحات بعناصر كبيرة من البخاريات والمشكوات, بالإضافة إلى عناصر زخرفية أخرى وضعت بالتبادل وبشكل متناظر (اللوحات 18, 19, 20, 21).

إن التصاميم الزخرفية في المدرسة المعتبية (ق 8هـ/14م) قد اتجهت نحو التطوير والتكثيف على الأسطح (لوحة22) وبدت بحلة قشيبة, ويمكن القول إن الفنانين اليمنيين قد أتخذو هذا الأسلوب في تزيين المدرسة ليضفوا عليها نوع من الفخامة ولاسيما وأن القائمة ببنائها هي زوجة السلطان.

---

43 – الشرقاوي, داليا احمد فؤاد, الزخارف الاسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية اسلامية, رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون التطبيقية, جامعة حلوان, 2000م, صـ 103.

44 – الدوري, عياض عبد الرحمن, دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي, دار الشئون الثقافية, بغداد 2001م, صـ161.

45 – عبد الوهاب, شكري, القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء, مؤسسة حورس الدولية, ط1, الاسكندرية, 2008م, صـ296.

46 – سكوت, روبرت جيلام, أسس التصميم, ترجمة عبد الباقي إبراهيم, دار النهضة, القاهرة 1986م, صـ151.

الزخارف الهندسية :-

تعد الزخارف الهندسية امتدادا لما سبقتها من الفنون, غير أن التطور والابتكار قد أصاب معظمها, حيث تقوم الزخارف الهندسية على أسس واعتبارات عديدة, في طليعتها عنصرين رئيسيين هما الدائرة والخط المستقيم[47].

إن مراحل إعداد التصاميم للزخرفة الهندسية تتطلب قدراً كبيراً من الدقة, سواء في التقسيمات الأولية أو في ضبط التوصيلات, لان أي خطاء مهما كان بسيطا في بادئ الأمر سوف يتضاعف باستمرار لأحقاً من خلال تكرار الوحدة الأساسية ونشرها في الاتجاهات المختلفة بما يحقق نسيجاً زخرفياً متصلاً ومتناغماً[48].

أعتمد الموضوع الفني في المدرسة المعتبية على تقسيم السطوح إلى مناطق هندسية متعددة زينتها عناصر هندسية متنوعة, وهذا الأسلوب قد ظهر في الفن الإسلامي بصورة جلية منذ عصر سامراء[49].

نفذت العديد من العناصر الزخرفية الهندسية منها الدوائر والأقراص (السرر) التى تحصر داخلها زخارف نباتية محورة (الأرابيسك) والتي تتألف من زخرفة قوامها نجمة في مركز الدائرة يحيط بها زخارف نباتية لعناصر كاسية ثلاثية الفصوص منسقة في شكل زخرفي دائري (شكل2), وكذلك نفذت العناصر النجمية ومنها عنصر النجمة ذات الستة رؤوس إلى جانب المضلعات ذات المركز النجمي والذي يعتمد على المسدس المنتظم كأساس فني وكوحدة للتكرار, وهو من النماذج غير المتشابكة ويتحقق برسم مسدس منتظم, يليه مسدسان مندمجان ثم مسدس منتظم وهكذا(شكل3, لوحة23).

لقد حرص مصمموا الزخارف في المدرسة المعتبية على أن تتضمن النماذج الزخرفية عناصر الأطباق النجمية (شكل4, لوحة24), لأنها تعد من أهم المبتكرات الزخرفية في الفن العربي الإسلامي منذ القرن السادس الهجري[50] , ثم شاعت على التحف والمباني في مناطق عديدة من العالم العربي والإسلامي منذ النصف الثاني من القرن(6هـ/ 11م)[51], اذ يرى مؤرخي الفن ان الاطباق النجمية تعكس مجموعة من المعارف والمواهب التي استلهمها الفنان المسلم من القرآن الكريم وآياته الحكيمة كقوله تعالى(إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ) سورة البروج الآية﴿13﴾, وكأن الفنان المسلم يعكس عبر تلك الزخارف تصوره للنظام الهندسي الكوني البديع وإعجابه بدقة خلقه وجمال صنعه فقد تمثل هذا العنصر في اليمن, إذ نجد أول ظهور له على منبر جامع الجند[52] (588هـ /1155م), وبعد ذلك أنتشر في أغلب المنشآت الإسلامية وعلى التحف المنقولة.

كما زينت بعض المساحات بمناطق مفصصة منها رباعية الفصوص وبعضها سداسية الفصوص, بالإضافة إلى الزخارف المستمدة أصولها من العناصر المعمارية لتأدية غرض زخرفي تزييني ومنها أشكال العقود الصغيرة المكررة في شكل زخرفي يشبة الحنايا أو المحاريب المرصوصة بجوار بعضها بشكل افقى ويشغل داخلها زخرفة نباتية محورة من

---

47 – طالوا, محي الدين, قواعد الزخرفة, ط2, دمشق 1995م, صـ12.

48 – غيلان, غيلان حمود, الأخشاب المزخرفة في اليمن, رسالة ماجستير(غير منشورة), جامعة بغداد,1996م, صـ70.

49 – غيلان , غيلان حمود , المصدر نفسه , ص82.

50 – شافعي, فريد, مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر, مجلة كلية الآداب, جامعة القاهرة, المجلد 16, مايو 1954م , صـ90.

51 – الجمعة, أحمد قاسم, المصدر السابق, صـ354.

52 – خليفة, ربيع حامد, المصدر السابق, صـ83.

التوريق العربي (الأرابيسك), فضلا عن العناصر الزخرفية المتعددة ومنها ما يشبة شكل الدقماق وهي زخرفة تقوم على استخدام شكل يشبة حرف (Y) باللغة الإنجليزية,(لوحة25) ويعد هذا العنصر من العناصر الشائعة الاستعمال منذو أن ظهر لأول مرة محفور على الجص في محراب المستنصر بالله (487هـ/1094م) في الجامع الطولوني.[53]

الزخارف النباتية :-

على الرغم من شيوع الزخارف النباتية في الفنون السابقة في الإسلام, فإن العرب المسلمين اهتموا بها اهتماماً كبيراً وليس ذلك فحسب, بل وطوروها وابتكروا صوراً جديدة لها من التوريق لم تكن معروفة من قبل حتى أطلق عليها المستشرقون أسم الأرابيسك (Arabesque) لأن أصالة فكرة تكوينها وتشكيلها عربية.

تعكس الزخارف النباتية في المدرسة المعتبية مرحلة ناضجة من مراحل تطور التوريق العربي (الأرابيسك) التي اعتمدت على عناصر ومفردات أمكن توظيفها فنياً وجمالياً بما يحقق مساحات مشغولة زخرفياً توحي بدلالات عديدة, فقد استخدمت لملء الفراغات الهندسية المتكونة من تقاطع الخطوط الهيكلية للنماذج الهندسية المتباينة, كما تخللت الكتابات المنفذة في بواطن القباب وعلى الأسطح المختلفة, ولم تتحرر تماماً من مقتضيات التقنين الهندسي لكونها زينت مساحات ذات طابع هندسي, ونتيجة لهذه الحقيقة نجد أن هناك مستوى ملموس من التجانس والانسجام في تصميم الزخارف النباتية, بما يوحي للمشاهد والمتأمل تحول السطح المشغول زخرفياً إلى نسيج متناغم يوحي بقدر كبير من الإمتاع البصري والتعاطف النفسي الهادئ.

وبناءً عما تقدم فأن هناك اعتبار أخر ساعد على إيجاد الانسجام والتوازن بين الزخارف وهو مبدأ التكرار المعتمد على وحدة أساسية, والتي تعد المسئولة عن إيجاد النموذج الزخرفي واستكمال عناصره.

أما بالنسبة للمواضيع والتكوينات الفنية للزخارف النباتية في المدرسة المعتبية فقد تعددت وتنوعت حسب العناصر والمساحات المخصصة لها, فمنها ما أعتمد على مبدأ التناظر التمثيلي,(شكل5) بمعنى أن يبدأ الموضوع الزخرفي في الوسط مكوناً محوراً زخرفياً ثم تمتد الزخرفة يميناً وشمالاً بشكل متشابه في الخصائص والعناصر والأسلوب, ويتجلى ذلك في معظم الزخارف ولا سيما التي تشغل بواطن القباب. إن مبدأ التناظر التمثيلي يعد من أهم المواضيع والمميزات للزخرفة العربية الإسلامية, أما حركة الأغصان فعلى الرغم من أنها ذات طابع هلنستي فقد تطورت وبلغت أقصى تعقيدها الفني في العصور الإسلامية.[54]

كما أن الزخارف التى تعتمد في تكويناتها على امتداد الأغصان على هيئة انحناءات والتواءات حلزونية تتقاطع مع بعضها البعض أثناء انطلاقتها في اتجاهاتها المطلوبة قد طغت على زخارف المدرسة .

---

53 – رزق, عاصم محمد, المحاريب الفاطمية في جوامع القاهرة ومساجدها, مجلة كلية الآداب, جامعة الملك سعود ,المجلد 21, العدد الأول,1984م, ص42,46, شكل9.

54 – شافعي, فريد, المصدر السابق, ص2.

تجدر الإشارة إلى أنه قد روعي في تصميم بعض الزخارف النباتية أن تتباين في ما بينها من حيث درجة الكثافة ,إذ تبدوا بعضها أكثر تشابكاً وكثافة ودقة ونعومه, فيما يتخللها عناصر أكثر خشونة وأقل كثافة, ولعل القصد من هذا التباين هو تقليل الرتابة وإظهار التنوع وإضفاء المزيد من الحيوية على السطوح المزخرفة.(شكل 6)

إن تحليل الزخارف النباتية يكشف لنا عدد من العناصر والوحدات النباتية المحورة زخرفياً على الهيئات والكيفيات التي نلاحظها في جميع التصاميم الزخرفية النباتية للمدرسة, إذ نشاهد الحركة على الأسطح المتنوعة والتي تتضح جلياً في الأغصان وتفرعاتها التي تأخذ على الدوام مسارات حلزونية إذ ترسم على هيئة شبه دوائر وهذا الأسلوب في صياغة حركة الأغصان وتفرعاتها وتحويراتها كان متداولاً في بعض الفنون الزخرفية النباتية السابقة لظهور الفن الإسلامي, فضلاً عن الفنون الزخرفية النباتية التي مثلت بواكير الفن العربي الإسلامي خلال العصر الأموي وما تلته من عصور.[55]

مما لا ريب فيه إن اعتماد مبدأ الحركة الحلزونية للأغصان وتفرعاتها يساعد كثيراً على تغطية أي مساحة مهما أتسعة بسهولة ويسر, نظراً لإمكانية هذه الحركة على التولد المستمر للأغصان وتفرعاتها التي تشكل منابع جديدة للتفرع بجميع الاتجاهات,[56] فالمتتبع لسير حركة الأغصان الحلزونية والعناصر التي تحملها وهي تنطلق في اتجاهاتها المتعددة يخال بان الحياة قد دبة فيها.

لقد احتوت بعض التصاميم الزخرفية النباتية على عقد رابطة, وهي بمثابة جذور مختزلة ورمزية, إذ تشكل منابع لنشوء الأغصان منها أو تقوم بدور والتكوينات الرابطة لغصنين, بحيث يلتقيان فيها ويفترقان منها (شكل7, 8) وقد رسم هذا العنصر البسيط على شكل دائرة مسطحه أو مكورة, كما أن بعض التصاميم يخلوا من هذه العقد الرابطة.

ومن العناصر الزخرفية النباتية التي احتوت عليها التصاميم الأوراق اللوزية, وكذلك الجناحية المحورة ذات القيعان المجوفة التي تلتصق بالغصن النباتي, وبهذه الأوراق يختم الغصن حركته الحلزونية بعد تفرعاتها من الساق أو الغصن الرئيس وتلتف حول نفسها باستدارة مغلقة لأنها تستقر عند نهاية الغصن.

أما العناصر الكاسية وأنصافها فقد استفاد الفنان منها, إذ نجدها تزين أغلب التصاميم وهذه العناصر ليست إلا كؤوس أزهار محورة عن الطبيعة وتمثل شكلاً مختزلاً زخرفياً لمرحلة متقدمة لكأس الزهرة التي استكملت نموها[57] ومن هنا جاءت تسميتها, فقد مثلت في زخارف المدرسة المعتبية بخمس وبثلاث شحمات(لوحة 22).

وتمثلت المراوح النخلية وأنصافها بهيئات مختلفة, إذ ظهر منها المفصصة, كما استعملت المراوح النخيلية ذات الأشكال المركبة وهي التي تتكون في الغالب من مروحة نخيلية بسيطة أو مفصصة منشطره إلى نصفين يلتقيان عند رئسيهما ويحصران في داخلاهما مروحة صغيرة(شكل10, لوحة19), وتجدر الإشارة إلى أن المروحة النخيلية والتي تسمى أيضاً بالورقة النخيلية هو اصطلاح لعنصر نباتي متطور أصلاً من رؤوس النخيل[58].

---

55 – الجمعة, أحمد قاسم, الزخرفة الرخامية, موسوعة الموصل الحضارية, المجلد3, الموصل, العراق, 1992م, ص345.

56 – داود, عبد الرضا بهية, الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية, رسالة ماجستير, كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد,1987 م, ص88.

57 - Shafi`I , Fared , simple calyx Ornament In Islamic Art, CAIRO , 1957 , P71.

58 – حميد, عبد العزيز, الزخرفة في الجص, موسوعة العراق, ج9, بغداد, 1985م, ص386.

كما حرص الفنان على تمثيل زهرة اللؤلؤ على جدران هذه المدرسة وهو ما يؤكد علاقة هذه الزهرة بهؤلاء السلاطين حتى اصبحت من سمات العصر الرسولي وشعار (رنك) لهم[59]. (لوحة 17)

الزخارف الكتابية :-

على الرغم من تأدية الخط العربي لمضمون النصوص المدونة به, فأنه يؤدي غرض فنياً جمالياً آخر, ويعد ذلك من أهم الصفات التي ينفرد بها من خطوط الأقوام الأخرى,[60] فمن المعروف أن العرب عرفوا الخط منذ زمن بعيد, إلا أنه نال اهتمامهم وتقديرهم واتخذوه عنصراً من العناصر الزخرفية منذ العصر الأموي وأستمر العرب في تجويده والعناية به[61] لارتباطه بالدين الإسلامي, ولاسيما القرآن الكريم الذي أثرت كتابته تأثيراً عظيماً في تطور الخط العربي[62], كما ساهمت في تطويره النقوش التذكارية والعبارات الدعائية على جدران الأبنية الإسلامية التي سجلت أسم من أمر بالبناء أو قام به[63], فقد كان القصد منها تسجيل الأسماء وعبارات التمني بالإضافة إلي التزيين والزخرفة[64] وكذلك كتابة التاريخ الذي له أهمية كبيرة, ولذلك فان النقوش الكتابية صارت علامة مضيئة في درب الفن الإسلامي منذ عهد عبد الملك أبن مروان (65-86هـ/685-705م).[65]

لقد جاءت النقوش الكتابية المنفذة في المدرسة المعتبية على هيئة أشرطة, ومنها الاشرطة الدائرية التي تزين بواطن القباب, كما جاء مضمون اغلبها آيات من القران الكريم, وهذا يشير إلى أن تداول الخط العربي خارج حدود نسخ المصاحف بقي مرتبطاً بالمضمون القرآني غالباً, مما جعل هذا الخط فناً مقدساً إسلامياً وصار فناً متميزاً مبنياً على أساس فكري يمكن قراءته من خلال مفهومه الإبداعي الجمالي وليس بوصفه مجرد صياغة بمعزل عن المضمون, إذ ليس من فن بلا مضمون أو بلا وظيفة, ولم يتخل الخط هنا عن وظيفته الدلالية إلى وظيفته الجمالية المجردة بل جمع بينهما من خلال طبيعته المتآصره بين الشكل والمضمون.[66]

إن الفنان خطاط كان ام مزوقاً يؤمن الإيمان كله حين يمارس عمله إنه يقوم بعبادة, وأنه يوحد الله ويسبحه بكتابة كل كلمة, وبتلوين كل مساحة, ومن كانت هذه عقيدته لابد وأن يأتي إنتاجه في مستوى خدمة خالقه, ولابد أن يصل إلى درجة من الصفا ترتقي به إلى عالم التجريد الأمثل, الإنساني الأبعاد, الإلهي المحتوى.[67]

لقد سهل انتشار هذا الفن طبيعة الخط العربي نفسه وإتباع العديد من الفنانين التقليد[68], حتى صار الخط سمه لكل مخلفات هذه الحضارة وطابعاً إسلامياً خالصاً, فعلى الرغم من شيوع الخط الكوفي, فإن خط الثلث قد حل

---

59 – محمد, غازي رجب, زهرة اللؤلؤ على تحف واثار بنى رسول في اليمن, بحث منشور في اعمال المؤتمر الدولي الخامس للحضارة اليمنية, صنعاء الحضارة والتاريخ, المجلد الثاني, صنعاء, 2004م, ص343.

60 – الجمعة, أحمد قاسم, المصدر السابق, ص 358.

61 – الماوردي, أبي الحسن على أبن محمد أبن حبيب البصري, أدب الدنيا والدين, القاهرة, 1917م, ص49- 50.

62 – حمزة, حمزة حمود , التوريق والتزهير في الخط الكوفي حتى منتصف القرن الخامس الهجري, رسالة ماجستير (غير منشورة), جامعة بغداد,1981م, ص6.

63 – حمزة, حمزة حمود, المصدر نفسه, ص19.

64 – حسن, زكي محمد, فنون الإسلام, مكتبة النهضة, القاهرة, 1948م, ص39.

65 – جمعة, إبراهيم, دراسة في تطور الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة, القاهرة, 1969م, ص135.

66 – بهنسي, عفيف, فن الخط العربي, دار الفكر بدمشق, ط2, دمشق 199, ص135.

67 – غالب, عبد الرحيم, موسوعة العمارة الإسلامية, جروس برس, ط1, بيروت, 1988م, ص103.

محله تدريجياً على العمائر منذ القرن الخامس الهجري, إذ وجدت أقدم أشكاله في مدينة غزنة, وربما كان من أقدمها شاهد قبر يمين الدولة محمود الغزنوي المؤرخ بسنة (421هـ/1030م) وما أوشك هذا القرن على الانتهاء حتى حل هذا الخط في جميع أنحاء البلاد العربية والإسلامية,[69] ومنها اليمن إذ وجد أقدم نموذجاً له فيها يرجع إلى (519هـ/1125م) في مسجد العباس بمنطقة أسناف خولان, وأنتشر بعد ذلك على مخلفات القرن(6-7هـ/ 12-13م) ومنها المدرسة المعتبية, إذ نجد أنه قد زين بواطن القباب على مهاد من الزخرفة النباتية قوامها أغصان حلزونية تخرج منها أوراق نباتية وهي من المميزات الفنية التي سادة في العهد الأيوبي,[70] إلا أنه من الملاحظ أن النصوص القرآنية قد أخضعت مفرداتها وكيفت وفق مواصفات المساحة المقررة لها, بحيث استوفت النصوص تمامها مع الحفاظ على تسلسلها الإملائي وتتابع كلماتها مع مستتبعاتها على نحو مقروء, فضلاً عن مراعاة القواعد الخطية المحكمة وتحقيق التوازن والتناسب والانسجام ووحدة الإيقاع, لذا فأن حاصلها المرئي هو بروز الطابع الزخرفي والجمالي, لان الخطاط أدرك أهمية هذه الصيغ لآي الذكر الحكيم وعرف كيف يوظفها ويضفي عليها حيوية وإثارة ويبعدها عن الرتابة والجمود معتمداً على القيم الإيحائية للألفاظ ودلالاتها.[71](الاشكال 9, 10, 11,12), فهدف المتلقي من قراءة النص الخطي تحقيق المتعة الجمالية التي تتمثل في توازن القيم التشكيلية في هذه النصوص من خلال التناغم (الهرموني) والايقاع, اما مضمون المتعة الجمالية فهو مركب من الاعجاب بالصنعة والاداء البارع, ومن السعادة التي تتحقق بالدخول الى اعماق التركيبات والتكوينات الخطية المتناسقة بأبعادها والوانها وعلاقاتها وحركاتها مما يوصلنا الى ذروة الدهشة التي تصل الى اعتاب الوجد الصوفي[72].

لقد اختلفت أساليب الخطاطين في كتابة خط الثلث في المدرسة المعتبية، كما اختلفوا في طريقة التشكيل والتجميل، ولكن الخط امتاز بتعدد أشكال معظم الحروف فيه, بالإضافة الى الحركات القليلة في التشكيل, سواء كان بقلم رقيق أو جليل، إن جولة واحدة بين مقامات الحروف المتنوعة واللوحات هي أجمل من حديقة غناء،(اللوحات 13, 14, 15, 16, 17), وتتجلى في التكوينات المتعة الروحية أثناء قراءة النصوص الكتابية، وهذه المتعة هي مزيج متآلف بين الإبداع والحركات التي تسطرها القلم ومضمون النصوص, ففيه تتجلى عبقرية الخطاط في حُسن تطبيق القاعدة مع جمال التركيب، وإمكانية سكب حروفه في كل الاتجاهات، حيث تبدو الكتابة كأنها سبيكة واحدة مرتبة الحروف, بغية إيجاد أنغام مرئية تتخللها فراغات صامتة أو ممتلئة بزخارف دقيقة، فيجعل من اللوحة ضرباً من الإعجاز، كما أن اتصالات الحروف ببعضها فيها شيء من القوة تتناسب مع عظمة ومرونة هذا النوع القوي من الخط.

نتائج البحث

أتضح لنا من خلال هذا البحث ما يلي :-

68 – أستون, كارولين, تطور فن الخط الإسلامي, ترجمة هدى سكاكين البربر, مجلة تاريخ العرب والعالم, السنة الثالثة, العدد 34, ص50.

69- ذنون, يوسف, الخط العربي في الموصل منذ تصميرها حتى بداية القرن العاشر الهجري, موسوعة الموصل الحضارية, المجلد 3, ط1, الموصل, 1992م, ص229.

70 – حميد, عبد العزيز وآخرون, الفنون الزخرفية العربية الإسلامية, جامعة بغداد1982م, ص36.

71 – سويف, مصطفى, دراسات نفسية في الفن, مطبوعات القاهرة, بدون تأريخ, ص59.

72 – احمد, عزت السيد, عفيف البهنسي والجمالية العربية, دراسة وحوار, الهيئة العامة السورية للكتاب, وزارة الثقافة, دمشق 2008م, ص90.

- ان المنفعة والجمال قد تحقق في مبنى هذه المدرسة, من خلال ما تضمنته من رؤية فكرية جمالية, فقد جاء المبنى ملائم لوظائفه وابدع المعمار في تنظيمه الشكلي والهيكل الانشائي ونظام الانشاء وتنظيم دواخل المبنى وفراغاته, اضافة الى اختيار المواد والملمس والنقوش والالوان.
- تعرضت الكثير من زخارف هذه المدرسة إلى عملية الطمس والتلف, بسبب أعمال التجديدات والترميمات الخاطئة التي يقوم بها فاعلي الخير دون الرجوع إلى الجهات المختصة في ذلك.

التوصيات :-

وأخيرا يوصى هذا البحث بإيقاف أعمال الترميم التى يقوم بها فاعلي الخير, والدعوة إلى صيانة وترميم هذه المدرسة الرائعة قبل أن تنهار وتندثر معها نماذج زخرفية إسلامية تمثل مرحلة من مراحل تطور الفن الإسلامي في اليمن.

قائمة المصادر

1- القرآن الكريم

2- ابو حطب, فؤاد, سمات الشخصية والتفضيل الفني, المجلة الاجتماعية والقومية, المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية, المجلد العاشر, القاهرة, يناير 1973م.

3- ابو الخير, نهال عبد الجواد محمد, المراوح النخيلية , وحدة زخرفية عبرت حدود الزمان والمكان فلسفة تشكيلها وتطورها , بحث منشور في اعمال المؤتمر الثاني للعمارة والفنون الاسلامية المنعقد بجامعة صنعاء, رابطة الجامعات الاسلامية, دار جامعة صنعاء للطباعة والنشر, 2014م.
4- ادمان, اروين, الفنون والإنسان, ترجمة مصطفى حبيب, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,2001م.
5- احمد, عزت السيد, عفيف البهنسي والجمالية العربية, دراسة وحوار, الهيئة العامة السورية للكتاب, وزارة الثقافة, دمشق 2008م.
6- الأكوع, إسماعيل, المدارس الإسلامية في اليمن, جامعة صنعاء,1980م.
7- الأكوع, إسماعيل, دور المدارس الإسلامية في اليمن في نشر التعليم, ندوة الحياة العلمية والفكرية في عصر الدولة الرسولية, عدن, 2001م.
8- الأكوع, إسماعيل بن علي, جامع صنعاء أبرز معلم الحضارة الإسلامية في اليمن, بحث منشور في كتاب مصاحف صنعاء, دار الآثار الإسلامية, الكويت 1405هـ.
9- أستون, كارولين, تطور فن الخط الإسلامي, ترجمة هدى سكاكين البربر, مجلة تاريخ العرب والعالم, السنة الثالثة, العدد 34.
10- الباشا, حسن, الالقاب الاسلامية في التاريخ والاثار, دار النهضة العربية, القاهرة 1978م.
11- البسيوني, محمود, الفن في تربية الوجدان, دار المعارف, 1981م.
12- بهنسي, عفيف, اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث, دار الكتاب العربي, ط1, القاهرة, 1998م.
13- بهنسي, عفيف, فلسفة الفن عند التوحيدي, دار الفكر, ط1, 1987م.
14- بهنسي, عفيف, فن الخط العربي , دار الفكر بدمشق , ط2, دمشق 1999.
15- جمعة, إبراهيم, دراسة في تطور الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة, القاهرة, 1969م.
16- الجمعة, احمد قاسم, الدلالات المعمارية وتجذيرها الحضاري, موسوعة الموصل الحضارية, المجلد 3, جامعة الموصل, الموصل 1992م.
17- الجمعة, أحمد قاسم, الزخرفة الرخامية, موسوعة الموصل الحضارية, المجلد3, الموصل, العراق, 1992م.
18- حسن, الحارث عبد الحميد, اللغة السيكولوجية في العمارة, المدخل الى علم النفس المعماري, صفحات للدراسات والنشر, الاصدار الاول, دمشق 2007م.
19- حسن, زكي محمد, فنون الإسلام, مكتبة النهضة, القاهرة, 1948م.
20- حمزة, حمزة حمود, التوريق والتزهير في الخط الكوفي حتى منتصف القرن الخامس الهجري, رسالة ماجستير (غير منشورة), جامعة بغداد, 1981م.
21- حموده, حسن علي, فن الزخرفة, بيروت, لبنان, 1980م.
22- حميد, عبد العزيز, الزخرفة في الجص, موسوعة العراق, ج9, بغداد, 1985م.

23- حميد, عبد العزيز وآخرون, الفنون الزخرفية العربية الإسلامية, جامعة بغداد, 1982م.
24- الحيدري, إبراهيم, أثنولوجية الفنون التقليدية, دار الحوار, ط1, اللاذقية, سوريا, 1984م.
25- الحيدري, بلند, زمن لكل الأزمنة ,نظريات وآراء في الفن, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط1, بيروت1981م.
26- الخزرجي, علي بن الحسن, العقود اللؤلؤية في تاريخ الدولة الرسولية, جـ 2, صححه محمد بسيوني عسل, مطبعة هلال, الفجالة, مصر, 1914م.
27- خليفة, ربيع حامد, الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي, الدار المصرية اللبنانية , ط, القاهرة 1992م.
28- داود, عبد الرضا بهية, الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية, رسالة ماجستير, كلية الفنون الجميلة ,جامعة بغداد,1987م.
29- الدملوجي, سمر, العمارة العربية الحديثة البداية والتطور, فنون عربية, العدد الثاني, 1981م.
30- الدوري, عياض عبد الرحمن, دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي, دار الشئون الثقافية, بغداد 2001م.
31- ديبه, رامي, الدراسات التحليلية المعمارية, دار قابس للطباعة والنشر, ط1, بيروت 2002م.
32- ذنون , يوسف , الخط العربي في الموصل منذ تمصيرها حتى بداية القرن العاشر الهجري , موسوعة الموصل الحضارية , المجلد 3 , ط1 , الموصل , 1992م.
33- رزق, عاصم محمد ,المحاريب الفاطمية في جوامع القاهرة ومساجدها , مجلة كلية الآداب ,جامعة الملك سعود ,المجلد 21, العدد الأول,1984م.
34- الزعبي, يحي يوسف, والشهاب, سعاد احمد محمود, تطور الصحن في المسجد, بحث منشور في اعمال المؤتمر العالمي الاول للعمارة والفنون الاسلامية, الماضي والحاضر والمستقبل, رابطة الجامعات الاسلامية, القاهرة, 2007م.
35- سعيد, معين عبد الملك, تأثير فترة بني رسول على العمارة الاسلامية اليمنية, دراسة حالة المسجد والمدرسة, رسالة دكتوراه (غير منشورة) كلية الهندسة, جامعة القاهرة, 2009م.
36- سكوت, روبرت جيلام, أسس التصميم, ترجمة عبد الباقي إبراهيم, دار النهضة, القاهرة 1986م.
37- السلطاني, خالد, رؤى معمارية, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, 2000م.
38- الشال, عبد الغني النبوي, مصطلحات الفن والتربية الفنية, عمادة شئون المكتبات جامعة الملك سعود, الرياض, 1984م.
39- شيحة, مصطفى عبد الله, مدخل الى العمارة والفنون الاسلامية في الجمهورية اليمنية, وكالة سكرين, القاهرة, 1987م.
40- سويف, مصطفى, دراسات نفسية في الفن, مطبوعات القاهرة, بدون تأريخ.
41- شافعي, فريد, مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر, مجلة كلية الآداب, جامعة القاهرة, المجلد 1, مايو 1954م.
42- الشرقاوي, داليا احمد فؤاد, الزخارف الاسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية اسلامية, رسالة ماجستير(غير منشورة) كلية الفنون التطبيقية, جامعة حلوان, 2000م.

43- الصقر, اياد, منهج التصميم واساسياته, دائرة المكتبات العامة, عمان, 2004م.
44- طالوا, محي الدين, اللون علماً وعملاً, دار دمشق , ط1, دمشق 1995م.
45- طالوا , محي الدين , قواعد الزخرفة , ط2 , دمشق 1995م.
46- عبد الحميد, سعد زغلول, العمارة والفنون في دولة الاسلام, منشاة المعارف, الاسكندرية, 1986م.
47- عبد الله, محمد علي سامح, الزخرفة الجبسية في الخليج, مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي, 1985م.
48- عبد الوهاب, شكري, القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء, مؤسسة حورس الدولية, ط1, الاسكندرية, 2008م.
49- عكاشة, ثروت, القيم الجمالية في العمارة الإسلامية, دار المعارف.
50- غالب, عبد الرحيم, موسوعة العمارة الإسلامية, جروس برس, ط1, بيروت, 1988م.
51- غيلان, غيلان حمود, الأخشاب المزخرفة في اليمن, رسالة ماجستير, جامعة بغداد,1996م.
52- غيلان, غيلان حمود, زخارف الفريسكو في المدرسة المظفرية بمدينة تعز- اليمن, دراسة في الشكل والمضمون, بحث منشور في دراسات تاريخ الجزيرة العربية, الجزيرة العربية من القرن الخامس حتى نهاية القرن السابع الهجري, الكتاب السادس, مطابع جامعة الملك سعود, الرياض, 1429هـ.
53- فتح الباب, عبد الحليم ورشدان, أحمد حافظ, التصميم في الفن التشكيلي, عالم الكتب, القاهرة 1984م.
54- الفيفي, محمد بن يحي, الدولة الرسولية في اليمن, دراسة في اوضاعها السياسية والحضارية, الدار العربية للموسوعات, بيروت, 2005م.
55- القحطاني, هاني الجواهري, علاقة الفراغ بالوظيفة والشكل والانشاء في عمارة المساجد العربية التذكارية, مجلة ابحاث اليرموك, المجلد24, العدد 1, اذار2008م.
56- كحالة, عمر رضا, الفنون الجميلة في العصور الإسلامية, المكتبة العربية, دمشق,1972م.
57- الماوردي, أبي الحسن على أبن محمد أبن حبيب البصري, أدب الدنيا والدين, القاهرة, 1917م.
58- مجهول, تاريخ الدولة الرسولية في اليمن, تحقيق عبد الله الحبشي, دار الجيل, صنعاء, 1984م.
59- محمد, غازي رجب, زهرة اللؤلؤ على تحف واثار بنى رسول في اليمن, بحث منشور في اعمال المؤتمر الدولي الخامس للحضارة اليمنية, صنعاء الحضارة والتاريخ, المجلد الثاني, صنعاء, 2004م.
60- المعجم الوسيط, مجمع اللغة, ط1, مكتبة الشرق الدولية, القاهرة, 2005م.
61- المصري, آمال حامد, مدارس مدينة تعز باليمن في عصر بنى رسول, رسالة ماجستير(غير منشورة),جامعة القاهرة,1995م.
62- المطاع, إبراهيم احمد محمد, المدرسة المنصورية في مدينة جبن باليمن ,رسالة ماجستير(غير منشورة), جامعة القاهرة,1994م.

المراجع الاجنبية:

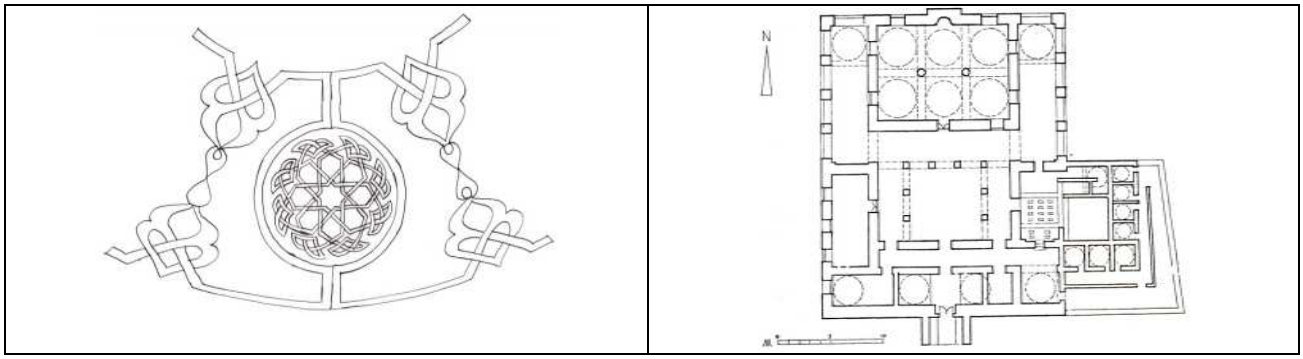
63- Ashihar, yoshinobu, Exterior Design In Architecture, van Nostrand Reinhold, New york, 1981.

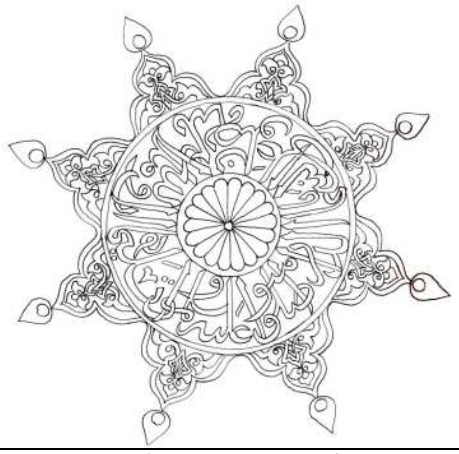
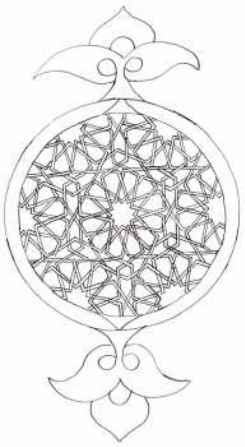
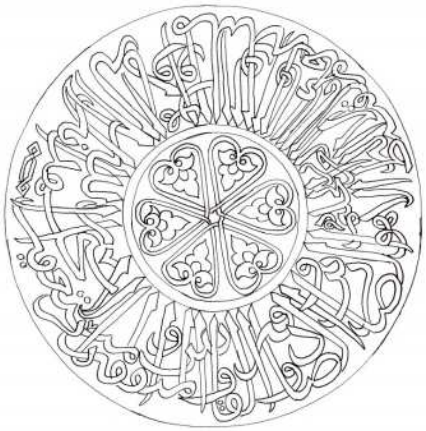
64- Darby, Michael, Owen, Jones &his circle, part 2, principes & practical art, in the Islamic persective, word of Islamic festival trust, 1993.

65- Sadek, noha, parronage & architecture in Rasule of Yemen, University of Toronto, Canada, 1990.

66- Shafi`I, Fared, simple calyx Ornament In Islamic Art, CAIRO, 1957.

قائمة الاشكال واللوحات



شكل (1) (نقلاً عن الأكوع)	شكل (2) (الباحث)
	
شكل (3) (الباحث)	شكل (4) (الباحث)
شكل (5) (الباحث)	شكل(6) (الباحث)
شكل (7) (الباحث)	شكل (8) (الباحث)
	
شكل (9) (الباحث)	شكل (10) (الباحث)

شكل (11) (الباحث)	شكل (12) (الباحث)

لوحة (1) (الباحث)	لوحة (2) (الباحث)
لوحة (3) (الباحث)	لوحة (4) (الباحث)
لوحة (5) (الباحث)	لوحة (6) (الباحث)

لوحة (7) (الباحث)	لوحة (8) (الباحث)
لوحة (9) (الباحث)	لوحة (10) (الباحث)
لوحة (11) (الباحث)	لوحة (12) (الباحث)
لوحة (13) (الباحث)	لوحة (14) (الباحث)

لوحة (15) (الباحث)	لوحة (16) (الباحث)
لوحة (17) (الباحث)	لوحة (18) (الباحث)
لوحة (19) (الباحث)	لوحة (20) (الباحث)
لوحة (21) (الباحث)	لوحة (22) (الباحث)
لوحة (23) (الباحث)	لوحة (24) (الباحث)

لوحة (25) (الباحث)	لوحة (26) (الباحث)
لوحة (27) (الباحث)	لوحة (28) (الباحث)