Information Sciences Letters
An International Journal

http://dx.doi.org/10.18576/isl/130115

Artistic Interactions Between Byzantine and Arab Muslims: From the Perspective of Western Scholars

Maen M. Omoush

Department of Archaeology, Faculty of Archaeology and Anthropology, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Received: 9 Jul. 2023, Revised: 14 Nov. 2023, Accepted: 23 Dec. 2023.
Published online:1 Jan. 2024.

Abstract: The Mediterranean region has long been an area of interaction between the two great powers, Arab Muslims, and Byzantine Christians. This relationship began in the 7th century AD and continued through to the 12th century. Although Islam became an increasingly powerful force during this period, these interactions were not always hostile; rather there was significant cultural exchange between both sides in areas such as art and architecture. These exchanges helped foster mutual understanding, which ultimately led to peaceful coexistence throughout much of this period despite their differences. This research aims to clarify the communication between arts of the Byzantine and Arab Muslim cultures during this era. By examining the views and opinions of Western scholars, this paper seeks to shed light on some important aspects of artistic and architectural overlap between both parties. It is hoped that through exploring these connections, it will be possible to demonstrate how despite ongoing rivalry, they were able to create mechanisms for cultural exchange which in turn had a positive impact on both Islamic monuments as well as those from Byzantium – ultimately enriching art from all sides.

Keywords: Byzantine, Islamic, Art, Architecture, Interaction.

*Corresponding author e-mail: maenomoush@yu.edu.jo

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

التداخلات الفنية البيزنطية والعربية الإسلامية من وجهة نظر العلماء الغربيين

معن محمد عموش

قسم الآثار، كلية الآثار والأنثروبولوجيا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ملخص الدراسة: كانت منطقة البحر الأبيض المتوسط منذ فترة طويلة ساحةً للتفاعل بين القوتين العظميين، العرب المسلمين والمسيحيين البيزنطيين. بدأت هذه العلاقة في القرن السابع الميلادي واستمرت حتى القرن الثاني عشر. وعلى الرغم من أن الإسلام أصبح قوة متزايدة القوة خلال هذه الفترة، إلا أن هذه التفاعلات لم تكن دائمًا عدائية؛ بل كان هناك تبادل ثقافي كبير بين الجانبين في مجالات الفن والعمارة. وساعدت هذه التبادلات على تعزيز التفاهم بينهما، مما أدى في النهاية إلى التعايش السلمي خلال هذه الفترة على الرغم من الاختلافات بينهما.

يهدف هذا البحث إلى توضيح طبيعة التواصل بين فنون الثقافتين البيزنطية والعربية الإسلامية خلال هذه الحقبة؛ ومن خلال دراسة آراء العلماء الغربيين، تسعى هذه الورقة إلى تسليط الضوء على بعض الجوانب المهمة للتداخل الفني والمعماري بين الطرفين. ومن المأمول أنه من خلال استكشاف هذه الروابط، سيكون من الممكن إظهار كيف أنهم، على الرغم من التنافس المستمر، تمكنوا من إنشاء آليات للتبادل الثقافي الذي كان له بدوره تأثير إيجابي على كل من العمائر الإسلامية وكذلك الحال بالنسبة للعمائر البيزنطية - مما أدى في نهاية المطاف إلى إثراء الفن من خلال تلك العلاقة التبادلية التي أغنت فنون الطرفين، العربي الإسلامي، والبيزنطي.

الكلمات المفتاحية: بيزنطي، إسلامي، فن، عمارة، تداخل.

1. مقدمة

ظهر عبر منطقة البحر الأبيض المتوسط والتي شهدت تعاقب العديد من الحضارات، فن جديد مع بداية القرن الثامن الميلادي وفرض نفسه بشكلٍ ابداعي في أقل من مائة عام. إن أشكال الحياة الإسلامية التي بدأت ليصار إلى تطويرها في منطقة البحر المتوسط ضمن إطار الوحدة التي نتجت عن الروابط المشتركة بين سكان المنطقة والتي رسّخها الدين الإسلامي في تلك المجتمعات؛ والتي انعكست على الفن الإسلامي بطبيعة الحال، كانت المقدرة على استيعاب عناصر الثقافات السابقة (مؤنس، 1993). وعندما ظهر الاسلام في منطقة البحر المتوسط كانت الثقافات بشكل فعلي متنوعة جدا هناك، وإنه من الواضح أن العالم الإسلامي كان قابلا للتغيير ويمتاز بالتنوع. إن الفن الإسلامي في الحقيقة طرح مفاهيم جديدة وابتكارات، استناداً إلى أسلوب العمل الإقليمي المشترك بالإضافة إلى تقنيات الهندسة المعمارية والزخرفة. وتم بنفس الوقت الاستيحاء والتأثر بالتقاليد الفنية المستمدة من الثقافة الإغريقية الرومانية والبيزنطية، وكذلك من الساسانيين. كان الغرض الأولي من الفن الإسلامي إعطاء صورة عليا وواضحة المعالم إزاء الدين وجوانب اجتماعية واقتصادية متعددة، حيث تم إقامة المباني الواحد تلو الآخر، مثل المساجد والأماكن المقدسة للأغراض الدينية. ونتيجة لذلك كانت الهندسة المعمارية هي العنصر الأساسي الحاسم في الفن الإسلامي، ومن اللحظة التي كانت كافة أنساق الفنون الأخرى تعتمد عليها وعلاوةً على ذلك، تطورت كثير من الفنون الصغرى أيضاً. كان لصناعة الفخار تنوع كبير في تقنيات التزجيج وتطبيقاته على الأدوات والأواني ذات اللمعان والرسوم والألوان المتعددة. ووصلت الأواني الخزفية ذروتها مع إبتكار اللون المذهب وتقنية البريق المعدني. وقد حرص الفنان المسلم الصانع للأعمال المعدنية على ممارسة اسلوب الترصيع بالبرونز او الفضة او النحاس بشكل أساسي. وكانت صناعة النسيج والسجاد ذات جودةٍ عاليةٍ تحوي زخارف هندسية وأشكالاً حيوانية وبشرية. ولقد أعطى فن الكتابة مخطوطاتٍ مزخرفةٍ ومذهبةٍ مع لوحات مصغرة. وقد أتاح الفن الإسلامي أيضا التنوع والاختلاف الذي أجبر أنماطاً كثيرةً على التطور، وعلى سبيل المثال، كان الأمويون (41 - 132 هـ/661 - 750م) مغرمين بالتراث الهلنستي والبيزنطي، ودمجه مع التقاليد الفنية العربية والإسلامية (العجلوني،2014: 17-20؛ منصور 2008: 152-153).

1.1 العلاقة بين الفن البيزنطي والعربي الإسلامي:

إن العلاقة الوطيدة التي مزجت بين الفن العربي والفن البيزنطي بالإضافة إلى الروابط السياسية والاجتماعية والدينية التي وضعها النبي محمد عليه الصلاة والسلام والخلفاء من بعده، أظهرت وأسّست فناً جديداً (Grabar 2005:4-6) وهذه الفترة في معظم الأحيان ارتبطت بالخلافة الأموية (41 - 132 هـ/661 - 750م) والخلافة العباسية لاحقاً (132 – 656 هـ / 750-1258م). وقد تم إنشاء العديد المعالم العمرانية المميزة في تلك الحقبة والمرتبطة بالتأثيرات البيزنطية-العربية المباشرة او غير المباشرة؛ مثل قبة الصخرة في القدس (72 هـ / 691 م)، القصور الأموية، ومنها قصير عمرة، على سبيل المثال لا الحصر (بدايات القرن الثامن الميلادي)، الدعامات الخشبية في المسجد الأقصى (بين أعوام 69- 73 هـ / 688-692 م)، المسجد الأموي في دمشق (تم الانتهاء من بنائه عام 97 هـ / 715م). وقد كانت تلك النزعة واضحةً جداً خاصة في سوريا وفلسطين، ويمكن تحديد تلك السلسلة من العلاقات والكثير من التنوع المعماري والفني خلال القرون اللاحقة. لقد تم تعزيز العلاقات بين الأندلسيين والامبراطورية البيزنطية في القرن التاسع الميلادي خاصة في عهد ثيوفيلوس والذي حكم من عام (214- 228 هـ / 829- 842 م) وأقام علاقةً وطيدةً مع الخليفة الأموي عبد الرحمن الثاني (176- 238 هـ / 792 -852 م) في قرطبة. لقد عزم الخليفة عبد الرحمن الثاني على إعادة النموذج الفني الإسلامي الأول – الذي نشأ في بلاد الشام - وطلب من الفنانين البيزنطيين أن يقوموا بزخرفة أجزاء من مسجد قرطبة الكبير، وعلاوة على ذلك طلب منهم تدريب الفنانين المحليين المتواجدين في قرطبة. وحتى بعد ذلك خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين عندما ظهر فن الرسوم التوضيحية على الكتب (فن المخطوطات) حول مناطق الهلال الخصيب وبلاد ما بين النهرين، حيث لم يختفي الإستلهام من الفنين الفارسي والصيني ولا التأثير البيزنطي كذلك (Bosworth, 2004: 3-7) .

من جهة أخرى كان النمو والتوسع والتطور الإسلامي يعني للبيزنطيين أكثر من مجرد صراع أو خسران للأرض. حيث كان هنالك معتقداً خاطئاً منذ البداية بأن بدعةً أخرى ظهرت في المنطقة العربية حول البحر المتوسط أكثر من كونها خطراً لدينٍ آخر جديد إلى جانب المسيحية واليهودية، يهدف إلى إيجاد اتحاد علاقات دولية جديدة بين قوتين لتتحول إلى أن تكون تركيبةً مبدئيةً للمواجهة العسكرية والتعاون الثقافي لاحقاً (Cormack 2000: 79، مؤنس 1993: 31-34).

وبشكلٍ عام، فقد كان هنالك تأثير متبادل من كلا الجانبين، البيزنطيين والعرب. ومن جهة أخرى فقد فضل البيزنطيون بعض التأثيرات الفنية والمعمارية الإسلامية؛ حيث تم إضافة العناصر والتأثيرات الشرقية إلى مقر أباطرة القسطنطينية وإلى عدة كنائس كذلك. ومن جهة أخرى استمر العرب بالحفاظ على تأثير الفن البيزنطي، فعلى سبيل المثال، فإن الخلفاء الفاطميون في القاهرة والذين كانت طقوسهم الإحتفالية مشابهة جداً لطقوس الأباطرة البيزنطيين قد استعاروا أو تتبعوا الأساليب الفنية البيزنطية، وبعد تأسيس القاهرة كعاصمة للفاطميين في عام 360 هـ / 970م، كانت علاقاتهم التجارية مع البيزنطيين قد توسعت بشكلٍ لافت كما تم تصدير كمياتٍ كبيرةٍ من المنسوجات الفاطمية لداخل الدولة البيزنطية (Grabar 2005: 140-141; Lev 1997: 4-6).

وقد ظهر تأثير الفن العربي على الفن البيزنطي بوضوح وبشكلٍ كبيرٍ في اللوحات والنقوش البيزنطية. ومع ذلك فإنه من الصعب تحديد حدود التأثير الذي تمت

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

ممارسته من الفن العربي على العناصر البيزنطية، وهو موضوع جدل بين المختصين. وهكذا وفي مدينة أثينا اليونانية، على سبيل المثال، كان هنالك عدد من النقوش الموجودة في كنيسة جورجيوبيكوس والمؤرخةً للقرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين، وتصور ذوات الأربع برأس إنسان، والتي تنسب إلى أنماطٍ من الفن العربي؛ ومثل هذه التصاوير بالطبع تظهر بشكل واضح في الفترة البيزنطية المبكرة وفترة ما قبل البيزنطيين؛ وحيث أن التجارة البيّنية كانت قد توسعت بين كلٍ من البيزنطيين والفاطميين في القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين، فإن معظم الأشياء الفنية المنقولة، مثل المنسوجات والسيراميك مع ما قدمته من تلك التصاوير قد وصلت البيزنطيين وكان من الممكن أن تكون مصدر إلهامٍ فنيٍ لهم (Miles 1964: 31-32) .

أمّا بالنسبة للتأثير الثاني الهام الذي تمت ملاحظته، فقد ظهر في إستلهام الخط الكوفي وشبه الكوفي والنصوص التي زينت عدداً من الكنائس البيزنطية (Ettinghausen, 1976: 28-47). والمثال الأكثر وضوحاً قد ظهر في كنيسة كابنيكيريا في مدينة أثينا، والتي يُعتقد أن من قام بتنفيذ الكتابة بالخط الكوفي عليها، إمّا أحد العمال أو الأسرى المسلمين أو قد يكون من الفنانين اليونانيين الذين قلدوا النماذج التصويرية العربية التي انتقلت اليهم إما عن طريق تجارة الأواني الخزفية أو المنسوجات الإسلامية (Kanellopoulos and Tohme 2008: 133-139) (شكل 1).

شكل (1): نقش بالخط الكوفي على الجدار الجنوبي لكنيسة كابينكيريا في أثينا.

(Kanellopoulos and Tohme 2008:136)

وهنالك مثال آخر وواضح للتأثير العربي الإسلامي على الفن البيزنطي، والمتمثل بالقصر الصناعي الذي أنشأه العباسيين للإمبراطور ثيوفيلوس (214- 228 هـ/829 -842 م). ويعد هذا البناء ذو أهميةٍ خاصة لأنه لم يكن مجرد منتج عمراني يمتاز بذوق فني نقي وإنما بناءٌ صناعي لأغراض الدعاية. لقد أمر ثيوفيلوس ببناء هذا القصر ليس لأن لديه تذوق شخصي لفن العمارة الإسلامية العباسية ولكن كرمز للثروة التي تعزز الدعاية المحلية وضمان سيادة الثقافة البيزنطية. ولهذا السبب بنى ثيوفيلوس القصر في أرمينيا الصغرى، وكانت تلك الحقبة ملائمةً جداً لمثل ذاك البناء (Keshani 2004: 75-91). بالإضافة لحُقبةٍ أخرى تأثرت بالفن العربي الإسلامي والتي تمّ فيها زخرفة مخطوطاتٍ بيزنطيةٍ تعود للقرن الرابع عشر الميلادي وتم استلهامها من تصاميم الزخرفة العربية العائدة للفترة المملوكية (Nelson 1988: 22-27) .

وأخيرا، يمكن أن يستشف تأثيرٌ عربيٌ اسلاميٌ آخر من خلال عددٍ من اللوحات الجدارية التي تزين بعض الكنائس في جزيرة ناكسوس وقد قام د. نيكوليا بعمل تمهيدي في ما يتعلق بهذه اللوحات الجدارية، حيث كان يعتقد أن العصيان الكنسي في ناكسوس والذي إمتد ليصل منطقة كالوني أصبح أرضاً خصبةً للتأثير الإسلامي الذي ظهر في الموضوعات التصويرية التي تناولتها اللوحات الجدارية (Nikolia, 2000: 433-438) حيث ركّز على دراسة لوحات الفريسكو الجدارية المتواجدة في كنيسة القديس كيرياكي البيزنطية في ناكسوس والتي صورت عدداً من الطيور، والتي كانت أعناقها الطويلة مطوقة بشريطٍ ساساني - لجلب الحظ السعيد - وكانت ذيول بعضها متجهة إلى أعلى منتهية على شكل المروحة، كما يظهر في الشكل (2).

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

شكل (2) جزء من لوحة الفريسكو في كنيسة القديس كيرياكي البيزنطية في ناكسوس (اليونان).

(Nikolia, 2000: 438).

وقد تم اقتباس شكل هذه الطيور من الفن الساساني في إيران، ومن أمثلة ذلك مزهرية من الفضة يظهر عليها طير بكافة تفاصيله وتحيط به دائرة من أوراق نباتية مكررة، كما هو واضح في شكل (3) ويُعتقد أن تلك الفكرة قد تم اعادة تقديمها في ناكسوس في القرن العاشر الميلادي، عندما كانت ناكسوس تتبع إمارة كريت (Christides 1984: 128-129; Belloni and dall' Asèn 1968: Pl. 73).

شكل (3) مزهرية من الفضة ويظهر عليها طائر، ترجع للعصر الساساني، القرن السادس الميلادي.

(Belloni and dall' Asèn 1968: Pl. 73)

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

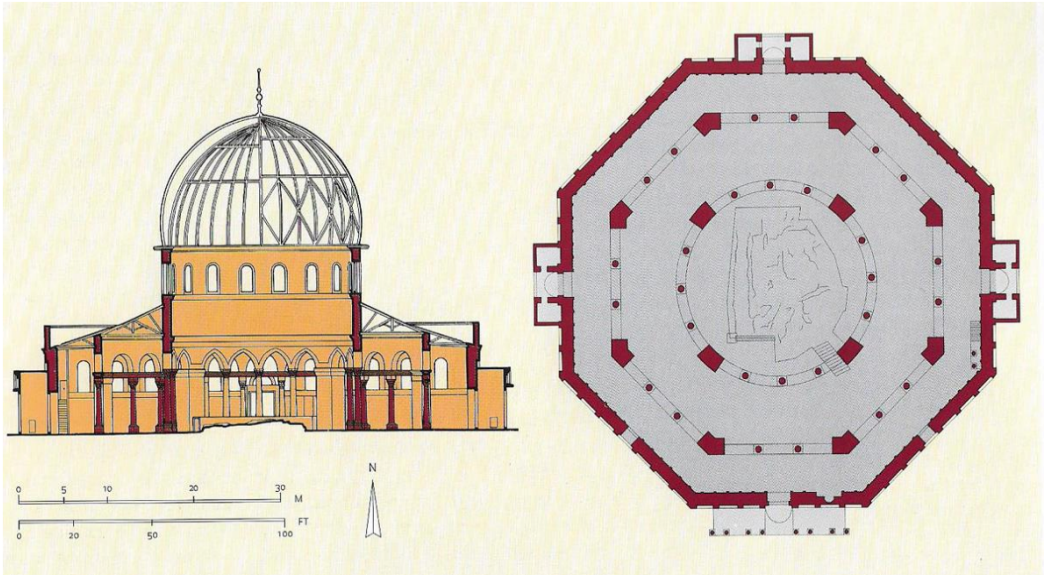
2. الهندسة المعمارية والزخرفة:

2.1 العمارة الدينية:

تُعتبر كلٌ من مكة والمدينة والقدس أكثر الأماكن قدسية في الإسلام؛ ومكة والمدينة مقصداً للحجاج المسلمين، وهكذا فقد اكتسبت مكانةً بارزةً في الإسلام. أمّا بالنسبة لمدينة القدس، فقد كانت قِبلة المسلمين الأولى وفيها قبة الصخرة التي تقع في البلدة القديمة من القدس (انظر شكل 4) وتأتي أهميتها العظيمة كونها أقدم المعالم الباقية والرئيسية التي بناها المسلمون (Ettinghausen et al. 2001: 15-20). إن موقع ونقوش وفسيفساء قبة الصخرة ينبغي أن يتم تفحصها بعناية لكي يتم فهم المعنى الخاص ببنائها (Grabar 2005: 1-2).

شكل (4): منظرٌ عام يمثل قبة الصخرة المشرّفة (Ettinghaussen et al. 2001: 14).

تعتبر قبة الصخرة بناءً حجريا قام بإنشائه الأمويون، في عهد عبد الملك بن مروان (72 هـ / 691م). إن الزخارف التي تمّ تنفيذها في مبنى قبة الصخرة تنم عن تأثرٍ بالتراث الهلنستي والبيزنطي الذي كان سائداً في بلاد الشام (Hattstein and Delius 2004: 72-78; Eser, 2017: 135-136). لقد صُممت على شكل ثماني الأضلاع وتحتوي على منطقتين دائرتين ثمانيتي الشكل ومنطقة دائرية توجد عليها الصخرة، كما يظهر من خلال الشكل (5) وتماثل هندستها المعمارية كثيراً من تقاليد الكنيسة المسيحية والمرتبطة بالأماكن المسيحية المقدسة الموجودة في القدس (Ettinghausen et al. 2001: 15-20) ويعتقد بأن بناءها كان نوعاً ما شبيهاً بالبناء الكنسي الذي كان يقام على الأضرحة وذلك لإبراز حدثٍ محددٍ جرى في حياة النبي محمد عليه الصلاة والسلام؛ ألا وهو المعراج (Grabar 2005: 7-11).



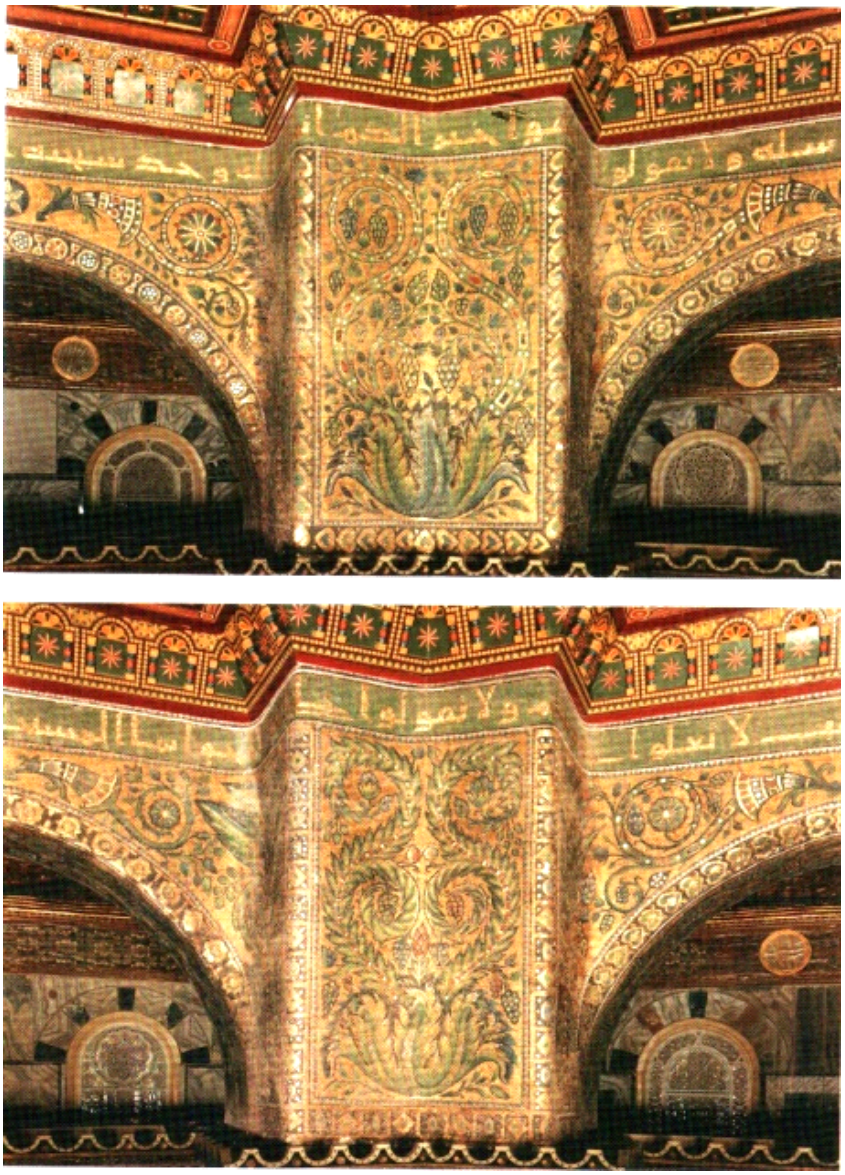
شكل (5): ويمثل مخططاً خارجياً لقبة الصخرة وإرتفاعها عن سطح الأرض (Eser, 2017: 143).

وتحتوي قبة الصخرة والمسجد الاقصى على عدد من العناصر المعمارية والخصائص الزخرفية التي تعود جزئياً للفن البيزنطي (Grabar 2005: 8). إن غالبية تقنيات الإنشاء، من العقود والأعمدة، القباب الخشبية، النوافذ المشبكة، والبناء بالحجر والطوب، كلها عناصر استعيرت أو تمّ إقتباسها من هندسة الكنيسة البيزنطية، وقد تبعت الزخرفة الداخلية نفس التأثير أيضا. وللحقيقة من الخطأ الإفتراض بأنها كانت كلها تقليداً محضاً للفن البيزنطي؛ حيث يختلف المغزى

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

المعماري الإسلامي تماماً عن المعايير الكنسية في البناء. إن طبيعة الفسيفساء وتطبيقات الزخرفة هي نقطة التميز التي ساهم بها الفن الإسلامي من ناحية، بالإضافة لإستخدام العناصر المعمارية البيزنطية لإنتاج فنٍ إسلاميٍ جديد (Ettinghausen et al. 2001: 15-20; Eser, 2017: 135-138).

إن العديد من المشاهد والتصاوير والمناظر الطبيعية الرائعة التي تمّ تنفيذها على جدران قبة الصخرة وفي المسجد الأموي بدمشق، قد تم تناولها بطريقة تثبت قوة الإسلام أمام خصومه المسيحيين والساسانيين. لقد ركز غرابار على حقيقة مفادها أنه في جميع تلك النماذج لم نجد حضوراً أو تمثيلاً للإنسان أو الحيوان، بأي شكلٍ من الأشكال في هذه الأعمال (Grabar 2005: 21- 22; Schepp, 2015: 55) بينما يوجد بالفسيفساء المنفّذة داخل قبة الصخرة أشكال زخرفية متعددة قوامها يتكون من انماط نباتية ملتوية، وقد تم تعديلها لتناسب معايير التشكيل الزخرفي، بالإضافة لإستخدام الزخرفة الكتابية، كما يتضح ذلك في (شكل 6).



شكل (6): نماذج من التشكيلات الزخرفية النباتية والكتابية التي ظهرت في قبة الصخرة من الداخل.

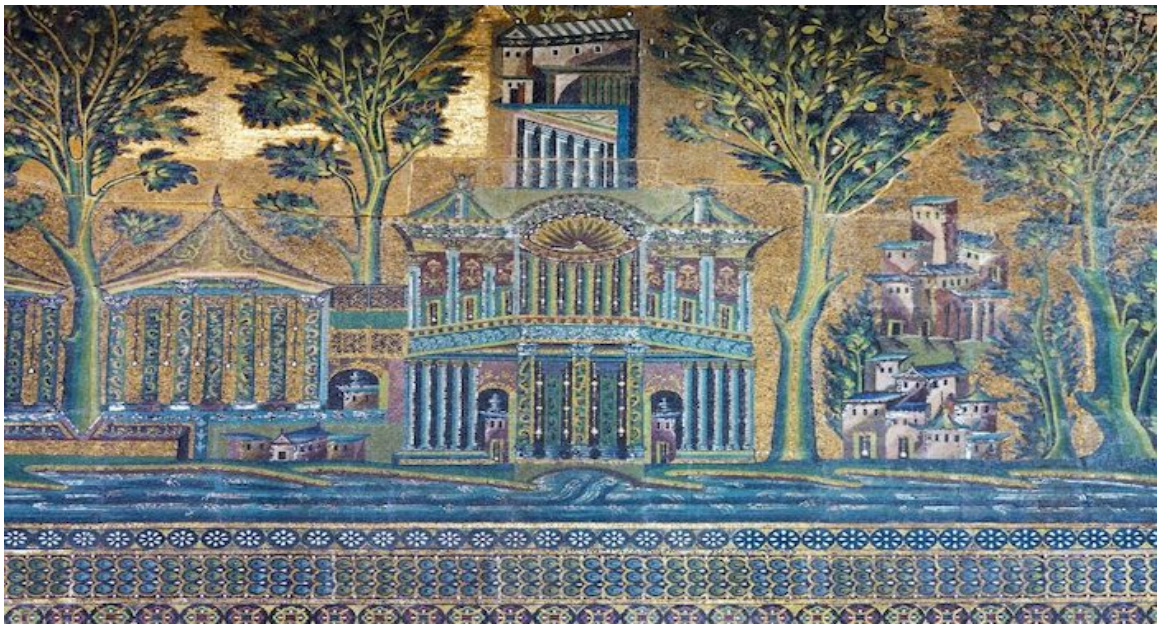
(Grabar 2005: 85)

وتذكرنا هذه التطبيقات الزخرفية بما إمتلكه الحكام البيزنطيين أو ربما الأمراء الفارسيين من مبانٍ مزخرفة كذلك. وهنالك أوجه من التشابه بينها وبين الزخارف التي ظهرت في الموضوعات التي جسّدت المسيح ومريم العذراء والقديسين في الفن الديني البيزنطي. وقد حظي هذا الموضوع بجدلٍ كبير بين العديد من الباحثين حيث قاموا بوضع تصنيفات لهذه الزخارف ضمن عدة مراتبٍ وأنواعٍ مختلفةٍ، تراوحت بين كونها رموزاً للقداسة والقوة في الفن الرسمي البيزنطي والفن الفارسي (Grabar 2005: 21-34). ومن المحتمل كذلك أن وجود الأماكن المسيحية المقدسة في القدس وخصوصا الضريح المقدس، قد أثّر في رغبة الأمويين وسعيهم لمجاراة زخارف هذه المباني المسيحية وابراز وتوضيح عظمة الفن الإسلامي وقداسة قبة الصخرة. ومن جهة أخرى هنالك تفسير آخر لظهور التيجان والمجوهرات التي ظهرت في زخارف قبة الصخرة والذي يمكن أن يُفسر برغبة المسلمين بإظهار فخامة مباني معتقدهم الإسلامي الحقيقي، مما يشكل إنعكاساً على طبيعة نظرة غير المسلمين – المسيحيين واليهود- تجاه هذا المعتقد الجديد وتفسيراً دينياً إلى حدٍ بعيدٍ وتفسيراً للإكتفاء بإنتاجٍ فنيٍ جديد خاضعٍ للأحكام الإسلامية، ويظهر المسلمين كقوة إقليمية في مجالات الإدارة والفن والعمارة (Milwright 2016: 23-30). وبكلمةٍ واحدة، فإن قبة الصخرة إحدى الرموز البارزة في الاسلام والتي تجذب بشكل دائم عدداً كبيراً من المسلمين بوصفها شاهداً على قصة الإسراء والمعراج. ولقد رغب الأمويون بترسيخ رمزيتها لتقوية معتقدات المسلمين من جهة، وبمثابة تحدٍ لتلك المعتقدات المسيحية من جهة أخرى (Ettinghausen et al. 2001: 15-20).

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

2.1.1 الجامع الأموي بدمشق:

إن من أكثر الأبنية الأموية إحكاماً وإتقاناً من الناحية العمرانية الجامع الأموي بدمشق، والذي بُني في مطلع القرن الثامن الميلادي (Hattstein and Delius 2004: 69-71). وقد حظيت الفسيفساء التي تزين جدرانه، والتي ما زالت محفوظة بشكل جزئي، بتصوير بلداتٍ وقصورٍ خياليةٍ متعددة الألوان وأشجار عملاقة ونهرٍ جارٍ (شكل 7). وقد أشار كريزول أن الانطباع العام الذي يخرج به المشاهد لهذا العمل أنه يقف أمام جنةٍ غامضةٍ (Creswell 1991: 582; Schepp 2015: 68). وينبغي ملاحظة أن الفسيفساء الموجودة في مسجد دمشق وتلك التي في القدس كلاهما قد تأثرا بشكلٍ كبيرٍ بالفن البيزنطي الذي إزدهر في القسطنطينية. إن تزيينات لفائف الكرمة الموجودة على الفسيفساء داخل الديوان الصغير في كنيسة آيا صوفيا تُعد مثالاً هاماً على مثل تلك التداخلات (Cormack 2000: 80).

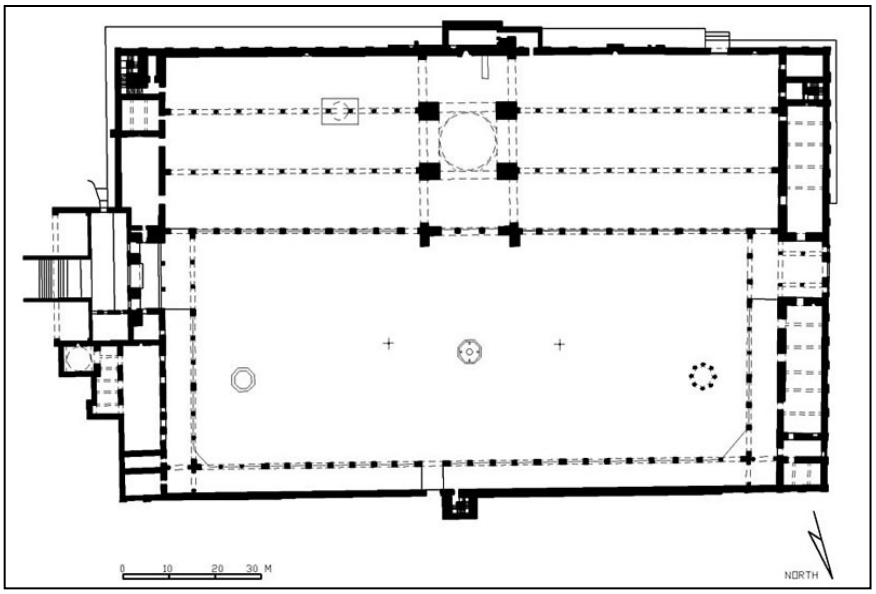


شكل (7) فسيفساء من الجامع الأموي في دمشق تمثل بلداتٍ وقصورٍ خياليةٍ متعددة الألوان وأشجار عملاقة ونهر(يعتقد أنه نهر بردى) (Schepp, 2015: 68).

لقد تمّت إقامة المسجد الأموي في دمشق على أنقاض موقع كنيسة يوحنا المعمدان وذلك بعد أن دُمرت الكنيسة. إن معظم العناصر التي بني منها المسجد كانت مستعملة سابقاً، وتمتاز بسمات الهندسة البيزنطية في سوريا (شكلي8 و9) والتي ظهر في عمارتها العديد من مظاهر الحداثة مقارنةً بمسجد الرسول (ص) في المدينة المنورة والذي إتّسمت عمارته بالبساطة لجهة المخطط ومواد البناء، ومن الجدير بالذكر أن المآذن ظهرت في المدن السورية التي تم غزوها. لقد نشأ شكلها من أعمدة الأبراج الرومانية في دمشق أو من أبراج الكنائس، وكانت وظيفتها دعوة المؤمنين إلى الصلاة وأيضا تم استخدامها كرمز يشير إلى حضور الدين الجديد في المراكز السكنية ذات الغالبية غير المسلمة. وقد تم الحفاظ على مئذنة واحدة فقط في الركن الجنوبي الغربي من أصل أربع مآذن أصلية؛ امّا بالنسبة للمآذن الثلاث الأخريات فقد استبدلت فيما بعد في فتراتٍ لاحقةٍ (Grabar 2005: 9, 80).

شكل (8): الجامع الأموي بدمشق. (Grabar 2005: 80)

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.



شكل (9): مخطط الجامع الأموي بدمشق (Grabar 2005: 80).

ويوجد للحرم الرئيسي لمسجد دمشق الكبير (الجامع الأموي) ثلاث أروقة مغطاة بقبة. وفي نهاية الحرم الرئيسي يقع محراب الصلاة مشيراً إلى الإتجاه نحو مدينة مكة. ووفقاً لـ بوركهاردت، قد يكون المحراب استعارةً من محراب الكنائس المسيحية (Burckhardt 1976: 25). بالإضافة لوجود الساحة الكبيرة – الصحن- المحاطة بأروقةٍ معمّدةٍ، نُفّذت عقودها على مستويين وإتخذت هذه العقود شكل حدوة الحصان، ويظهر في طرف الساحة قبة بيت المال التي بناها الفضل بن العباس عام 172 هـ / 789 م في الجهة الغربية من صحن المسجد على شكل مضلع ثماني الأضلاع محمول على ثمانية أعمدة ذات تيجان كورنثية، ولها باب من الجهة الجنوبية يُصعد إليه بالسلالم، أما الإكساء الخارجي لهذه القبة فقد كان في العهد العثماني، والقبة مزخرفة بزخارف نباتية نُفّذت بلونٍ أخضر على سطحٍ مُذهب (انظر شكل 10). ومن الجدير بالذكر أن الجامع الأموي بدمشق قد وجد به أكثر منطقة مسطحة من الفسيفساء المذهبة التي تثير الإعجاب أكثر من أيّ بناءٍ في العالم، وتغطي قرابة 4000 متر مربع (Enderlein 2004 : 71 ; Burns 2019: 132).

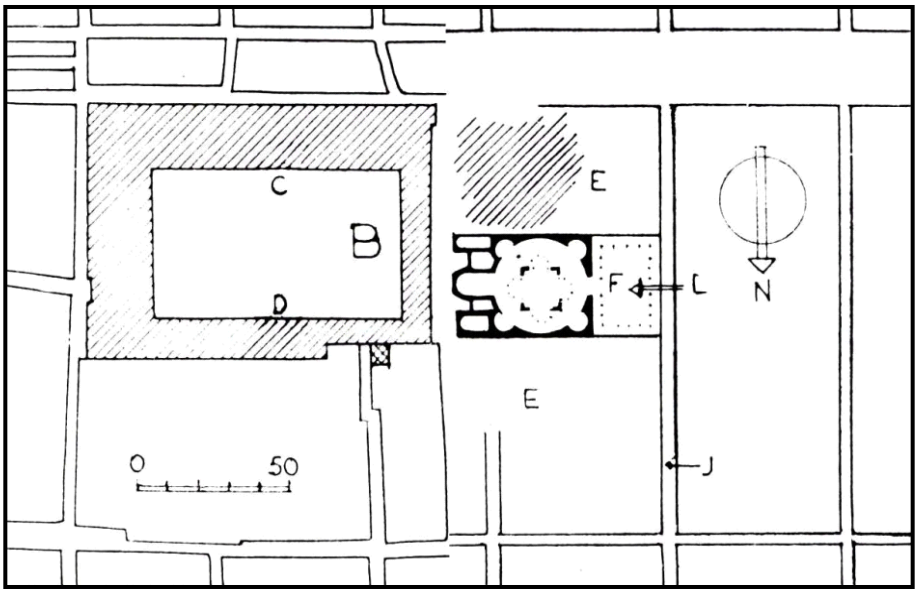
شكل (10): عقود الجامع الأموي في دمشق كما تُشاهد في الطابقين وتظهر في مقدمة الصورة قبة بيت المال المزخرفة بزخارف نباتية على سطحٍ مُذهب (Burns, 2019: 132).

ولا بد من الإشارة إلى أن طبيعة العلاقة التي سادت بين المساجد والكنائس كأماكن للعبادة في دار الإسلام (أرض الإسلام) ركّزت على إهتمام الخلفاء المسلمين بضمان الحرية الدينية للسكان المسيحيين وإحترام كنائسهم في أوقات الحرب والسلم، وتمّ اقتباس العديد من العناصر المعمارية من الكنائس وأسلمتها - إن جاز لنا التعبير- بما يتوافق مع التقاليد الإسلامية في عمارة المساجد (Guidetti, 2009: 1-3) ووفقا لمصادر متنوعة، فإن ترميم الكنائس كان متاحا بسبب الأضرار التي كانت تصيبها نتيجة الزلازل (قاقيش 2007: 107-110). بالإضافة لذلك، فإن أولى المساجد الإسلامية الجامعة تم بناؤها في نفس المنطقة التي تقع بها الكنائس. وقد طبّق هذا النموذج في الرها/أوديسا عام 825م، والذي تمثّل بإنشاء المسجد مقابل الكنيسة، ويمكن مشاهدة ذلك في عدة مدن أخرى مثل ديار بكر، حمص وحلب على سبيل المثال (انظر كل من شكل (11) صورة جامع حلب الكبير والساحة الداخلية، وكذلك شكل (12) ويمثل مخططاً لجامع

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

حلب وكنيسة القديسة هيلين والتي كانت مجاورةً له). وهكذا، فقد اتبعت عدة مدن ذلك النموذج؛ حيث بقيت الكنيسة موجودة كبناءٍ معماري، والمسجد يكون إمّا أمامها أو متاخماً لها؛ وبناءً على ذلك، فإن هذا القرب في الموقع بين الكنائس والمساجد نتج عنه ثقافة عظيمة وتأثير فني متبادل، خصوصا من البيزنطيين تجاه العرب (Alafandi and Abdul Rahim, 2014: 319-321).

شكل (11): جامع حلب الكبير والساحة الداخلية (Alafandi and Abdul Rahim, 2014: 323).



شكل (12): مخطط جامع حلب الكبير ويظهر إلى جواره كنيسة القديسة هيلين (715-1124م).

(Guidetti 2009: 7)

كانت هنالك عدة محاولات من الخلفاء المسلمين للمطالبة بملكية البقايا المعمارية لعمائر البيزنطيين من الأراضي التي استولوا عليها، كان بعضها موفقاً والبعض الآخر لم يكن. والمثال الواضح على ذلك الأعمدة الثلاث التي تم نقلها من كاتدرائية القليس والتي بناها أبرهة الأشرم عام 525م - والتي عُرفت كذلك بكاتدرائية صنعاء - إلى مكة، وتمّ كذلك نقل الأثاث من كنيسة قبرص الى المسجد الأموي في حلب في بداية القرن الثامن الميلادي. لقد استفاد المسلمون من البقايا المعمارية المبعثرة بإعادة استخدام آثار الكنائس المهجورة أو المدمرة من الزلازل أو عبر مشاركة هذا الإرث المعماري مع المجتمع المسيحي. ومع ذلك فقد أعجب المسلمون بجمال وبناء كثيرٍ من المعالم البيزنطية والتي تمّ التعامل معها على أنها إرثٌ فني جدير بالمحافظة عليه، وعلى سبيل المثال، فإن كنيسة القديسة صوفيا في الرها تم وصفها بإسهاب في اقتباسات العديد من الجغرافيين المسلمين، بأنها إحدى الآثار والعجائب (Guidetti 2009: 31-35).

2.2 العمارة المدنية: نماذج مختارة.

تاثير آخر لبيزنطة على الهندسة المعمارية العربية يمكن تتبعه إلى القصور الأموية في بلاد الشام. حيث يلاحظ ومن خلال التحليل العلمي بأن ظاهرة القصور الأموية ينبغي أن يتم تفسيرها بوجود البنية التحتية للتنظيم الزراعي الذي كان يتم تنفيذه (Grabar 2005:13) من منظور الهندسة المعمارية البيزنطية التي استمرت في سوريا الأردن، وفلسطين؛ حيث بدت القصور الأموية، كأنها تصاميم أصلية، وبالنسبة لـ أوليج غرابار فقد كانت تمتاز بأربع خصائص: "بنية

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

تحتية زراعية متطورة جدًا وجدت منذ عدة قرون مضت، هجرة عدد كبير من ملاكي الأراضي، بالإضافة لوجود مجموعة أرستوقراطية حاكمة، ورغبتها في العيش في العاصمة الجديدة - دمشق- مع المحافظة على الروابط مع البيئة الصحراوية التي جاءوا منها" (حداد، 2009: 3) ومن ناحيةٍ أخرى، هنالك عدة آراء ترى بأن تلك المواقع والأبنية التي أنشئت عليها تتشابه مع تقاليد الرومان المعمارية وتصاميمهم الهندسية أكثر من البيزنطيين .

ولم تكن مساهمة التأثير البيزنطي مقتصرةً على العمارة العربية لكنها إمتدت لتشمل استخدام العرب للفنيين البيزنطيين ذوي المهارات العالية؛ وهكذا خلال إقامة أولى العمائر الاسلامية، تمّ استدعاء العمال البيزنطيين؛ ومن الأمثلة المميزة على ذلك طلب الوليد بن عبد الملك من الإمبراطور البيزنطي قسطنطين الثاني والذي حكم بين أعوام 685-695م ارسال عمال له لكي يساعدوا في زخرفة المسجد الأموي في دمشق. لقد خضع هذا الطلب للعديد من التحليلات ومن المحتمل، بأن البيزنطيين رأوا فيه إجراءً امبريالياً صرفاً منح المسلمين الإستخدام المميز للتقنيات الفنية العالية التي إمتلكها الفنانون البيزنطيون مما ساعد على تعزيز مكانة الامبراطورية البيزنطية، وكذلك من المحتمل أن يكون الهدف من الموافقة على إرسال العمال المهرة عملية جذب للمسلمين تجاه الامبراطورية البيزنطية وإحياءً لأمجادهم في سوريا بالذات (Grabar 2005: 24-25). ويقول البروفيسور جيب، بالنسبة للوليد لقد كان من المهم بالنسبة له الحصول على أفضل الخبرات والمهارة الفنية في الأداء، حيث كان لا يهدأ له بال بشأن الإستمتاع بكافة مظاهر كونه قوياً ويمثل امبراطورية قوية يسعى إلى ترسيخ قوتها، وكذلك كنهجٍ محدود ليترك انطباعاً على مسيحيي الإمبراطورية (Gibb 1958: 221-224). عموماً، لقد أراد الخليفة الوليد بن عبد الملك أن يضفي مظاهراً من القوة على دولته الممتدة الأطراف، والذي تمثّل بالعديد من الإنجازات في مجالات سك النقود الإسلامية الجديدة والحصول على طرازٍ فني ينافس فن الأيقونات المسيحي، كما هو حال الفن الزخرفي الموجود في المسجد الأموي في دمشق وقبة الصخرة في القدس، فقد كان طلب الوليد للعمال البيزنطيين بقصد الرمزية إلى انضمام الخلافة الأموية إلى القوى العالمية، وهو الموضوع الدقيق للإحتفال بالملوك الستة في لوحة الفريسكو الجدارية في قصير عمرة. كانت تلك اللوحة الجدارية تملك من الأفكار الاحتفالية الشرقية أكثر من كونها بيزنطية متعلقة بالنشاط الملكي. وقد تمّ تنفيذ رسومات إرتبطت بنشاطات الصيد والألعاب والحفلات والولائم والرقص والموسيقى...إلخ... وهكذا يبدو وكأنها قدمت أكثر من تأثيرٍ واحد، خصوصا ذاك الآتي من اواسط آسيا والهند؛ وزيادة على ذلك، خلال بدايات القرن الثامن الميلادي تم تصوير الامير بعد الاطلاع على معايير ظهور شخصية الأمير أو الحاكم في الموضوعات الفنية البيزنطية او الساسانية ويعود ذلك إلى حقيقة ان علم التصوير الإسلامي لم يتطور بالمستوى الذي يمكنه من تجاوز تلك المعايير. وهكذا، فقد تم تمثيل الامراء بالزي البيزنطي والساساني، وهي حقيقة تبين أن الفن البيزنطي كان بشكل واضح أحد المصادر التي تم اختيار العناصر الفنية منها (Palumbo, 2017: 98-100) (انظر شكل 13).

شكل (13): يمثل لوحة الفريسكو الموجودة في قصير عمرة، في الجزء السفلي من قاعة الإستقبال والتي يظهر فيها الملوك الستة (والمعروفة بإسم أعداء الإسلام) (Palumbo, 2017: 100).

ويمكن رؤية المرحلة التمهيدية لإندماج وتشابك كلٍ من الفن المسيحي والإسلامي في قصير عمرة. حيث كانت الوظيفة الأساسية لقصير عمرة تتمثل بكونه عبارة عن بيت استجمام وحمام في صحراء الأردن وأقيم في مطلع القرن الثامن الميلادي. لقد ظهر تأثير التقاليد المعمارية الرومانية والبيزنطية المبكرة على شكل الحجرات، الحجم، واسلوب الانشاء وتقنية البناء (بيشة، 1988: 259-264; Ettinghausen et al. 2001: 41-47). لقد تم بناء قصير عمرة من الحجر الكلسي، وتمّ تزيينه بلوحاتٍ دخيلةٍ على تقاليد الإسلام، مثل عددٍ من الأشكال العارية، الراقصين، الموسيقيين، الحيوانات، إلخ.... إن هذا البناء يوضح ذوق حب المتعة في العصر الأموي المبكر المتجه نحو المرأة والصيد، وكان معظم الرسامين من غير العرب (Burckhardt 1976:17). يمكن رؤية بعض اللوحات الممتعة للحيوانات على الجدار الشرقي لقصير عمرة؛ حيث تبدو الحيوانات تركض وهي تُطارد من العرب البدو (شكل 14). لقد بين اوليج غرابار بأنها كانت حُمر برية، وصفت بشكل حقيقي من قبل الرسامين الذين كانوا على دراية بحياة البدو المحليين (Grabar 1988: 75-83).

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

شكل (14): ويظهر فيه مشهدين للحُمر البرية وهي تتعرض للمطاردة من العرب البدو.

(Grabar 1988: 79).

2.2.1 خربة المفجر:

تعتبر خربة المفجر (106 -131 هـ /724-748م) إحدى المباني الهامة التي تعود للفترة الاموية وتقع بالقرب من مدينة أريحا. ويوجد داخل القصر لوحة من الفسيفساء (شكل 15)، تمّ تنفيذها في قاعة الاستقبال، وتُظهر أسداً يهاجم غزالاً تحت شجرة، ويُطلق على هذه الشجرة اسم شجرة الحياة. ووفقا لـ ر. هاملتون الذي قام بالحفر والتنقيب وإعادة تصوّر بناء القصر، فقد قام بوصف الفسيفساء والموضوع الذي تمّ تنفيذه عليها كما يلي: " هناك في مركز الفسيفساء التصويري شجرة ضخمة تحمل ثمراً يبدو أنه تفاح، كما تبدو أوراق الشجرة تنمو على كلا الجانبين من جذعين عموديين متوازيين متصلين بواسطة فرع مشابه، ويمكن للمشاهد الناظر الى الغرفة أن يرى اسداً يهاجم غزالاً في الجهة اليمنى تحت الشجرة، وعلى الجهة اليسرى المقابلة هنالك غزالين آخرين يرعيان بسلام، ولا يتعرضان لأي خطر، كنايةً عن أوقات الحرب والسلم " كما تم تقديمه من وجهة نظر ريتشارد اتينجهاوزن كذلك، حيث أشار: "بأن فكرة الأسد المهيمن يمكن أن تعود لحضارة بلاد ما بين النهرين وإيران" كون مشاهد الصيد من المشاهد التي ظهرت في العديد من الأعمال الفنية (Ettinghausen 1972: 62-63; Stub, 2016: 26-33; Behrens-Abouseif, 1997: 11-13).

الشكل (15): فسيفساء شجرة الحياة من خربة المفجر في أريحا.

(Stub, 2016: 30)

لقد ميّز ايتنجهاوزن هذه الغرفة بـ "قاعة العرش" وعمل مقارنات مع المسجد الأموي في دمشق؛ وتوصل إلى أن الاختلافات التي تبيّنت في الفن الاسلامي المبكر كانت قريبةً من تلك البيزنطية. لقد قال بالتحديد: "إن الترتيب المنسق لقاعة العرش في قصر خربة المفجر هو روماني، لكن البناء بيزنطي الطابع، ويمثل بلورة لنوع الهندسة المعمارية التي استخدمها شيوخ القبائل الاوائل في سوريا. والفسيفساء الارضية كذلك اشتقاق رومانيٌ وبيزنطيٌ. وتعد الفسيفساء من الناحية التقنية والفنية دقيقة التنفيذ، وتفوقت في كثير من الامور على الأعمال التي أعدت للكنائس في المنطقة. رغم أن معدل الزخارف التصويرية كان محدوداً فقد تقاربت في النوعية، حتى مع ذلك العمل الذي تم في القصر الامبراطوري في القسطنطينية" (Ettinghausen 1972: 62-63).

لقد وجدت عدة اعمال فسيفسائية من العهد البيزنطي في سوريا والاردن والتي تمّ العثور عليها من خلال الحفريات الأثرية وتُبين، رغم الاختلافات الإقليمية،

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

أن مواضيعها تتمحور بشكلٍ مُلفت حول مشاهد الصيد، ومشهد الاسود تتابع الأيائل، وكانت تتجمل بزينات احتفالية على أرضيات الفسيفساء. حيث ساد في مدرسة الفسيفساء في مأدبا، شرق الاردن، الأنماط الهندسية، والمشاهد التصويرية التي تروي الإتجاه السردي في الرسوم التصويرية لأفكار الصيد والحياة الريفية، لذلك فإن كلا الأرضيات الفسيفسائية والأشكال الهندسية التي ظهرت في خربة المفجر والرسومات الجدارية التي جرى تنفيذها في قصير عمرة تبدو وأنها قد تمّ استلهامها من البيئة الطبيعية ونشاط الصيد الذي حظي بإهتمام الأمويين (Behrens-Abouseif 1997: 11-13).

لقد استمر التاثير البيزنطي المسيحي في الكثير من المجالات الفنية في الفترات الإسلامية في العصر الإسلامي الوسيط؛ و وسيكتفي البحث هنا بالإشارة إلى بعض مظاهر التعاون في إنتاج الاعمال الفنية من الفنون الصغيرة كاللوحات والمشغولات النحاسية والفضية والمخطوطات، التي حملت صبغةً من هذا التأثير من خلال استعراض الأمثلة التالية والتي توضح جانباً هاما من هذا التداخل في إنتاج الأعمال الفنية:

أولاً، هنالك مجموعة من الرسومات الجدارية التي تم رسمها بالطريقة البيزنطية بواسطة الرسامين البيزنطيين أو بواسطة الفنانين المحليين الذين تدربوا على ايديهم. ثانيا، مجموعة بعيدة عن التأثير البيزنطي واتبعت الخصائص المحلية والتي عرفت عموما بـ "النمط السوري" في تنفيذها (صارم 2017: 565- 570).

ومن الأمثلة على سلسلة اللوحات الجدارية تلك الموجود في دير مار موسى الحبشي، قرب النبك في سوريا. ويبدو أن الدير كان مرتبطاً بالكنيسة الأرثوذوكسية من القرن السادس حتى القرن التاسع عشر الميلاديين. وهناك أكثر من ثلاث طبقات من اللوحات تم حفظها، وتعتبر واحدةً من أكثر المصادر ثراءً في فن القرون الوسطى المسيحية في الشرق الأوسط. وقد بقي كذلك حتى الآن كثير من المخطوطات السورية والعربية الهامة في مجمع الدير، ويوجد بينها عددٌ قليل من المخطوطات الفنية الأصيلة (Snelders 2010: 73-75).

ووفقاً لـ باس سنيلدرز " يوجد مجموعة مكونة من ثمانية عشر جسما معدنيا مرصعا بالفضة، كذلك شمعدانات، أباريق، صناديق اسطوانية، مباخر، صواني، أحواض ومطرات، مخصصة عموماً للسوريين وشمال ما بين النهرين. منذ منتصف القرن الثالث عشر الميلادي كانت تلك الاواني تحتوي على زخارف مستوحاة من مشاهد قصص الإنجيل، صور العذراء والطفل، أفاريز القديسين ورجال الدين (Snelders 2010: 68-90)، كما يتضح في (شكل 16). وإنه لمن الصعب فهم الفئة التي صُنعت تلك الأواني من أجلها، وربما كانت للطبقة العليا الاسلامية والنبلاء الصليبيين، أو السكان المسيحيين الأصليين، أو إلى الكنائس والأديرة. لقد ركزت ايڤا هوفمان على " أن هوية الصناع، ورعاة هذا الفن، والمنفعة، ومعاني ومقاصد كثير من تلك الأعمال الفنية تبقى مجرد تكهنات. قد لا يكون هنالك جواب واحد شافٍ لتلك الاسئلة وأن تلك الاعمال تتكلم عن تعدد الارتباطات بين فئات السكان من مسلمين ومسيحيين". وخلصت هوفمان بأن بقاء تصنيع وتداول تلك المجموعات الفنية، مختلفة العناصر يمكن تفسيره بإزدياد الطلب عليها من قبل المستهلكين المسلمين والمسيحيين، كونها أعمالاً فنية جرى إستحسانها (Hoffman 2004: 129-130). وعلينا أن نأخذ بعين الإعتبار بأن أعداداً كبيرة من تلك المشغولات النحاسيات المرصعة بالصور المسيحية قد عُرضت بشكلٍ محايد ودونما قصد للبيع في الأسواق العامة، بسبب رخص أثمانها وهذا ما جعلها تلقى رواجاً لدى هؤلاء الذين يمكنهم شراؤها وبغض النظر عن ارتباطهم الديني.

شكل (16) مطرة نحاسية مطعّمة بالفضة تعود للقرن 13م وتظهر عليها رسومات آدمية وكتابات باللغة العربية.

Canteen, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery F1941.10

رأي آخر تم التركيز عليه من قبل اوليج غرابار وهو أن الأفكار المسيحية المصوّرة قد أصبحت احدى البدائل الأساسية في الصورة النمطية التي يمكن الوصول إليها داخل العالم الاسلامي. ومن المحتمل أن المسيحيين والمسلمين كانوا يتشاركون نفس الذوق الفني الخاص بالأسلوب الذي كان مرتبطا بأوضاعهم الاجتماعية والإقتصادية أكثر مما هو مرتبط بانتمائهم الديني (Grabar, 2005: 24-26). وعلى سبيل المثال، كانت منطقة حرم الكنيسة القبطية في مصر بين القرن الحادي عشر والرابع عشر مشابهة للمنبر والمحراب في المساجد في تلك الفترة من حيث التنفيذ الفني. إن ذلك التجانس إلهام يمكن توضيحه بالوظيفة العامة للأشكال الزخرفية والذي يعكس ذوقاً عاماً تشاركياً بين المسيحيين والمسلمين. وربما تمّ تنفيذ العديد من الأعمال الفنية في نفس المشاغل والورش الفنية. مثالٌ جيد على ذلك النقوش النحتية، هندسة الكنيسة المعمارية، المخطوطات المصورة والعناصر الخاصة بالطقوس من كنائس الموصل خلال القرن الثالث عشر الميلادي، والتي بدت على انها تتشارك بنفس المستوى من التوافق. عند هذه المرحلة، ينبغي الإفتراض بأن أشكال المنظور التصويري الشائع والنماذج الزخرفية التي تمّ تنفيذها في كثير من المواضيع كانت في الحقيقة نتيجة للرموز الثقافية التي سادت في المجتمعين الدينيين الإسلامي والمسيحي (أبو طربوش، 2022: 750- 775). ان تلك المفردات المرئية التشاركية المسيحية الاسلامية كانت بشكل اساسي بائنةً في استخدام محددٍ للزخارف النباتية وزخارف الزينة، مثل الزخارف الكتابية العربية والأشكال الهندسية المتنوعة (Bolman 2002:3; Snelders, 2010: 90-92).

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

وكملاحظةٍ عامة، يرى باس سنيلدرز بأن اللوحات الجدارية المنفذة بالأسلوب السوري، تعتبر تقدماً فنياً ضمن المنطقة وجاء تنفيذها مرتبطاً بوجود الفن البيزنطي. فقد كان الفنانون البيزنطيون موضع ترحيب؛ حيث قاموا بتزيين الرسومات الجدارية الخاصة بالكنيسة التي أقيمت في دير مار يحنون ببيروت على سبيل المثال. ويبدو أن كثيراً من اعمال الفنانين البيزنطيين أو الفنانين المحليين الذين تدربوا على الاسلوب البيزنطي في لبنان وسوريا لم تأتِ من فراغ وإنما كانت نتيجةً حتمية للتأثير المتبادل بين ماهو بيزنطي ومحلي (Snelders 2010: 415-420). ومن الجدير بالذكر أن التداخل الدقيق بين الفن الاسلامي والبيزنطي ظهر أيضاً في القرن الثاني عشر الميلادي في مخطوطة مقامات الحريري (Bloom and Blair 2009: 210). وقد توفي المؤلف عثمان الحريري عام (516 هـ / 1122م) واستلهم عمله من الحضارة العربية في عهد العباسيين، حيث عكست أنشطة الناس في عهده؛ لقد رسم الفنان يحيى بن محمود الواسطي الذي أوضح مقامات الحريري (99) صورةً غايةً في الجمال؛ والتي بيّنت الفرق بين طبقات المجتمع، الفقر والغنى، وعلاقة الحاكم بالمحكوم، وصورة المرأة في المجتمع، إلى جانب العديد من المواضيع (انظر شكل 17). ووفقا للسيد توماس ارنولد، كانت نوعية تلك الصور مستوحاة من الفن المسيحي وكان الفنان إما أنه نفسه مسيحي أو يقوم بنسخ النماذج المسيحية (Thomas 1965: 81 ; حسان، 2017: 11-12).

شكل (17): مشهد من مخطوطة مقامات الحريري ويمثل الإحتفال بنهاية شهر رمضان وقدوم العيد.

(Bloom and Blair 2009: 210)

إن الامثلة القليلة السابقة تبين أن التأثير الفني العربي البيزنطي المتبادل كان موجوداً رغم التأثيرات التي انبثقت من أماكن أخرى من خارج أرض الإسلام؛ وبعد النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي ظهرت في الفن المملوكي المصري أو في الفن المغربي والإسباني، عناصر الفن البيزنطي لكنها كانت نادرة وذات تأثيرٍ محدودٍ جداً في الأعمال الفنية. لقد شجع المماليك التجار للإتجاه إلى مدينة الاسكندرية والتي أصبحت مركزاً لأفضل أنواع البهارات في العالم (Christ 2012: 90). وبالرغم من أن معظم التجار الأجانب كانوا من المدن الإيطالية جنوى والبندقية، فقد تم استدعاء عددٍ قليل من البيزنطيين من قبل المماليك، واستمرت المنتجات المصرية وخاصة المنسوجات بالوصول إلى أسواق الإمبراطورية البيزنطية، ولكن بشكلٍ متقطع، وتمّ عقد العديد من الإتفاقيات التجارية بهذا الشأن بين الطرفين البيزنطي والمملوكي (حميدي، 2018: 333- 335).

ومع ذلك علينا أن نلاحظ أنه حتى مع نهاية المرحلة الأخيرة من العلاقات العربية البيزنطية؛ فإننا نستشف تأثيراً عربياً معيناً ظهر على زخرفة عددٍ من المخطوطات البيزنطية في القرن الرابع عشر الميلادي والتي تمّ استلهامها من تصاميم الزخرفة العربية في الفترة المملوكية (Nelson 1988: 22-27). وفي نفس الوقت، وبعد فتح بلاد الأناضول من قبل الأتراك، بقيت العناصر الشرقية في بيزنطة، لكن لم يتم اشتقاقها من قبل العرب (Grabar 2005: 4-6).

3. الخاتمة:

لقد رافق بداية ظهور الإسلام في مكة المكرمة ولاحقاً المدينة المنورة العديد من التطورات والتي شهدت أولى عمائر الإسلام رسمياً والمتمثل ببناء مسجد الرسول -عليه الصلاة والسلام – في المدينة والذي اتّسم بالبساطة من حيث التخطيط ومواد البناء والتنفيذ، وبعد أن إتسعت رقعة الأرض الإسلامية في عهد الخلفاء الراشدين، وإمتدت على طول الطريق التجاري الذي يبدأ من البحر الأحمر حتى وصلت غربا إلى ساحل البحر الأبيض المتوسط. ونتيجةً لذلك، وبعد بزوغ نجم الخلافة الأموية وإختيارهم لدمشق عاصمةً للخلافة؛ تم نقل السلطة السياسية والدينية من المسيحيين والممثلة بالإمبراطورية البيزنطية العريقة إلى دولة الخلافة الأموية وفي وقت لاحق-الخلافة العباسية- وغيرها من السلالات الإسلامية التي تعاقبت على أرض الإسلام. وقد كان النمو والتوسع والتطور الإسلامي يعني للبيزنطيين أكثر من مجرد صراع أو خسران للأرض، وتمحّور الإهتمام حول قوة الدين الإسلامي الذي أخذ مكانته إلى جانب المسيحية واليهودية. ورغبة من المسلمين بإظهار فخامة مباني معتقدهم الإسلامي الحقيقي، مما يشكل إنعكاساً على طبيعة نظرة غير المسلمين – المسيحيين واليهود- تجاههم، وبينما كان ازدهار الفن الاسلامي يأخذ مجراه نحو خطواته الأولى في هذا المجال، كان الفن المسيحي البيزنطي قد وصل الذروة معمارياً وفنياً. حيث كان يلاحظ إنشاء وتحديث الكنائس والأديرة وكذلك بناء المساجد والأضرحة في نفس الوقت، مما كان له أكبر الأثر في تطور الفنون والعمارة.

إن غالبية تقنيات الإنشاء، من العقود والأعمدة، القباب الخشبية، النوافذ المشبكة، والبناء بالحجر والطوب، كلها عناصر استعيرت أو تمّ إقتباسها من هندسة الكنيسة البيزنطية، وقد تبعت الزخرفة الداخلية نفس التأثير أيضا. وللحقيقة من الخطأ الإفتراض بأنها كانت كلها تقليداً محضاً للفن البيزنطي؛ حيث يختلف

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

المغزى المعماري الإسلامي تماماً عن المعايير الكنسية في البناء. ومن الجدير بالإشارة إليه طبيعة الفسيفساء وتطبيقات الزخرفة والموضوعات التي تمّ تنفيذها برغبةٍ من الخلافة الأموية؛ هي نقطة التميز التي ساهم بها الفن الإسلامي من ناحية، بالإضافة لإستخدام العناصر المعمارية البيزنطية لإنتاج فنٍ إسلاميٍ جديد متوافقاً مع أحكام الدين الإسلامي.

إن الميراث الشرقي المسيحي الباقي يري بأن هذا الارتباط الفني كان مقتصراً على طبيعة العلاقة التي سادت بين المساجد والكنائس في دار الإسلام؛ وركّزت العديد من الكتابات المتعلقة بهذا الموضوع، على أن الخلفاء المسلمين قاموا بضمان حرية العبادة لأتباع الديانة المسيحية؛ وتمّ اقتباس العديد من العناصر المعمارية من عمارة الكنائس وأسلمتها - إن جاز التعبير- بما يتوافق مع التقاليد الإسلامية في عمارة المساجد.

ومما تجدر الإشارة إليه أن كلاً من المسلمين والمسيحيين البيزنطيين عملا معاً وبشكلٍ مستمر في منطقة الشرق الأوسط الإسلامي، على إبتداع العديد من العناصر الفنية المعمارية والزخرفية برغم إختلاف الإنتماء الديني لكلٍ منهم.

ومع ذلك فإنه من الصعب تحديد حدود التأثير الذي تمت ممارسته من الفن العربي الإسلامي على العناصر البيزنطية، وبالعكس. وقد حظي هذا الموضوع بجدلٍ مستمر بين المختصين في مجالات الفنون والعمارة الإسلامية، وبالإضافة لذلك فقد شهدت المنطقة اتصالاً نشطاً وتعاوناً فنياً ما زالت آثاره واضحةً حتى يومنا هذا من خلال ما تركه الطرفين من مبانٍ وفنون تصويرية وزخرفية تمّ تنفيذها وتطبيقها على العمائر والفنون الصغيرة ، مثل الأواني، وجميع هذه الاعمال جسّدت روح هذا التعاون الفني بين المسيحيين والمسلمين على حدٍ سواء.

ويمكن القول أن آراء العلماء الغربيين قد أسهمت بشكلٍ كبير في التعريف بالفن والعمارة الإسلامية، لكن الكثير من هذه الآراء قد خضعت للإنتقائية في الطرح؛ وبشكلٍ عام، فقد كان هنالك تأثير متبادل من كلا الجانبين، البيزنطيين والعرب المسلمين. ومن جهة أخرى فقد فضل البيزنطيون أشياءً إسلاميةً كذلك، حيث تم إضافة العناصر والتأثيرات الشرقية الى مقر أباطرة القسطنطينية وإلى عدة كنائس بطبيعة الحال، واستمر المسلمون بالحفاظ على تأثير فنهم الإسلامي عبر مزاوجته بالعديد من العناصر التي إقتبسوها ممن سبقهم من الأمم وإبتكار كل ماهو جديد في مجال العمارة والفنون بما يتوافق وقوة دولتهم الإسلامية وأحكام تقاليدهم الإسلامية العريقة.

المراجع العربية:

[1] أبو طربوش، محمد. (2022). التأثيرات الإسلامية على الفن المعماري القبطي، مجلة كلية الساحة والفنادق، جامعة المنصورة. عدد: 11(5): 745-809.

[2] بيشة، غازي. (1988). قصير عمرة ورسومه الجدارية. مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، لبنان، مجلد 9، عدد 52: 259-264.

[3] حداد، نايف. (2009). عمارة القصور الأموية في بادية الشام: دراسة تحليلية في الخصوصية، مجلة الإمارات للبحوث الهندسية، العدد: 14 (1) 1-8.

[4] حسان، سامح. (2017). التصوير في الفن الإسلامي: الواسطي، دراسة حالة. مجلة العمارة والفنون، جامعة حلوان، العدد 6: 1-14.

[5] حميدي، فتحي. (2018). العلاقات الدبلوماسية بين الإمبراطورية البيزنطية ودولة المماليك. مجلة آداب الرافدين، العدد: 75: 331- 354.

[6] صارم، وفاء. (2017) الرسوم الجدارية الأموية في بلاد الشام: مؤثراتها ودلالاتها. مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد، 39، عدد 5: 565- 583.

[7] العجلوني، عمر.(2014). الفن العربي الإسلامي في العصر الأموي وأثره على الفنون الإسلامية اللاحقة .مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، مج. 2014، ع. 13، 117-130.

[8] قاقيش، رندة. (2007). عمارة الكنائس وملحقاتها في الأردن في العهدين البيزنطي والأموي، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان.

[9] منصور، لواء أمين. (2008). الفنون في العصر الأموي، مصر: الدار العالمية للنشر والتوزيع.

[10] مؤنس، حسين.(1993). تاريخ المسلمين في البحر المتوسط: الأوضاع السياسية والإقتصادية والإجتماعية. الطبعة الثانية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

المراجع الأجنبية:

[11] Alafandi, R and Abdul Rahim, A (2014) *Umayyad Mosque in Aleppo Yesterday, Today and Tomorrow*. International Journal of Arts and Sciences, 7 (5): 319-347.

[12] Behrens- Abouseif, D., (1997). The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat-Mafjar. *Muqarnas 14: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*. Leiden.

[13] Belloni, J.B. and L. Fedi dall'Asèn, (1968). *L'Art Iranien*. Paris: Bibliothèque des Arts.

[14] Bloom, J. and Blair, S. (ed.) (2009). The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture. Oxford.

[15] Bolman, E. (ed.) (2002). *Monastic visions: wall paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea.* Cairo, Egypt: American Research Center in Egypt. Yale University Press.

[16] Bosworth, C.E., (2004). *The New Islamic Dynasties A Chronological and Genealogical Manual*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

[17] Burckhardt, T., (1976). *Art of Islam*. Westerham, Kent: World of Islam Festival Trust.

[18] Burns, R. (2019). Damascus: A History: (2nd ed.) Routledge.

[19] Christ, G., (2012). Trading Conflicts: Venetian Merchants and Mamluk Officials in Late Medieval Alexandria. Brill.

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

[20] Christides, V., (1984). *The Conquest of Crete by the Arabs (ca. 824). A Turning Point in the Struggle between Byzantium and Islam*. Athens: Academy of Athens.

[21] Cormack, R., (2000). *Byzantine Art*. Oxford: Oxford History of Art.

[22] Creswell, K.A.C and Allan, J. W. (1991). A Short Account of Early Muslim Architecture, in Géza Fehérvári (ed.) *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 54, No. 3 pp. 580-583

[23] Enderlein, V., (2004). Syria and Palestine: the Umayyad Caliphate. In: Hattstein M. and Delius P. (eds), *Islam, Art and Architecture,* English Edition. Cambridge: Könemann, 58-87.

[24] Eser, E. (2017). The First Monument Kubbet'üs- Sahra (Dome of the Rock): A New Proposition. PESA Uluslararasi Sosyal Araştirmalar Degrisi, 3 (2), 135- 147.

[25] Ettinghausen, R., (1972). *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic world*, Leiden: Brill.

[26] Ettinghausen, R., (1976). Kufesque in Byzantine Greece, the Latin West, and the Muslim World. *A Colloquium in Memory of George Carpenter Miles (1904-1975),* American Numismatic Society. New York, 28-47.

[27] Ettinghausen, R., Grabar, R. and Fenkins-Madina, M., (2001). *Islamic Art and Architecture 650-1250*. New Haven and London: Yale University Press

[28] Gibb, H.A.R., (1958). Arab-Byzantine Relations under the Umayyad Caliphate. Dumbarton Oaks Papers 12, 221-233.

[29] Grabar, O., (1988). La place de Qusayr Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age. *Cahiers archéologiques* 36, 75-83.

[30] Grabar, O., (2005). *Early Islamic Art, 650-1100, Constructing the Study of Islamic Art*, vol I. Cornwall.

[31] Guidetti, M., (2009). The Byzantine Heritage in the Dar Al-Islam: Churches and Mosques in Al-Ruha between the Sixth and Twelfth centuries. *Muqarnas* 26, 1-36.

[32] Hattstein, M. and P. Delius, (2004). *Islam Art and Architecture*. Rome: Könemann.

[33] Hoffman, E.R., (2004). Christian-Islamic Encounters on Thirteenth-Century Ayyubid Metalwork: Local Culture, Authenticity, and Memory. *Gesta 43/2*.

[34] Kanellopoulos, C and Tohme, L. **(**2008**)**. A True Kūfic Inscription on the Kapnikarea Church in Athens. Al-Masāq, 20:2, 133-139.

[35] Keshani, H., (2004). The 'Abbāsid Palace of Theophilus: Byzantine Taste for the Arts of Islam. *Al-Masāq* 16, No 1, 75-91.

[36] Lev, Y., (1997). Regime, Army and Society in Medieval Egypt, 9th-11th Centuries. In: Y. Lev, *War and Society in the Eastern Mediterranean, 7th -15th Centuries*, Leiden – New York – Köln: Brill, 115-152.

[37] Miles, G.C., (1964). Byzantium and the Arabs, Relations in Crete and the Aegean Area. *Dumbarton Oaks Papers* 18, 1-32.

[38] Milwright, M, (2016). The Dome of the Rock and its Umayyad Mosaic Inscriptions, in *Edinburgh Studies in Islamic Art*. Edinburgh.

[39] Nelson, R.S., (1988). Palaeologan Illuminated Ornament and the Arabesque. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLI, 7-22

[40] Nikolia, D., (2000). Islamic Influences in the Iconoclastic Churches of Naxos. *Graeco-Arabica* 7-8, 433-438.

[41] Palumbo, G. (2017). Images of Piety or Power? Conserving the Umayyad Royal Narrative in Qusayr ʿAmra. In: Rico, T. (eds) The Making of Islamic Heritage. Heritage Studies in the Muslim World. Palgrave Macmillan, Singapore.

[42] Schepp, Leslie Anne, "The Physical and the Divine: Images of Inebriation in Medieval Islamic Art of the Umayyads From the 7th to the 11th Century" (2015). *LSU Master's Theses*. 2420.

[43] Snelders, B., (2010). *Identity and Christian Muslim Interaction, Medieval Art of the Syrian Orthodox from the Mosul Area*. Leuven-Paris- Walpole: Orientalia Lovaniensia analecta

[44] Stub, T., (2016). "Expanding the Story: New Discoveries Are Overturning Long-Held Assumptions and Revealing Previously Ignored Complexities at the Desert Castle of Khirbet al-Mafjar," Archaeology (November-December), 26 – 33

© 2024 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.