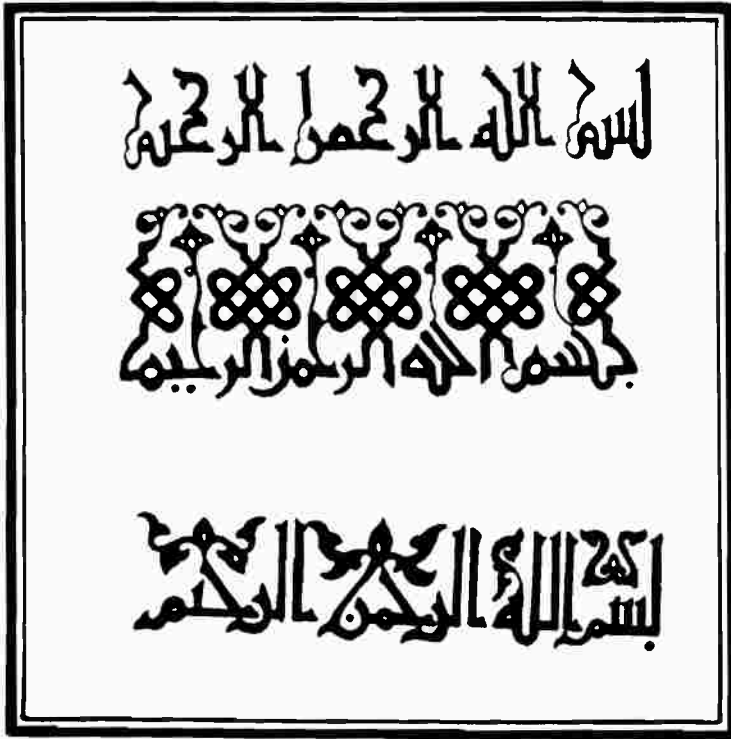


الخط العربي فن وزخرفة



تبوأ الخط العربي مكانته الممتازة الجديدة به وهو من العلامات المميزة للفنون الإسلامية ومنتجاتها .

واستخدم الخط الكوفي في الكتابة التسجيلية التاريخية . وفي تدوين المصاحف

ويبدو في أعلى الصورة نماذج من الخط الكوفي ..

١ — البسمة مكتوبة بالخط الكوفي في العصر الفاطمي .

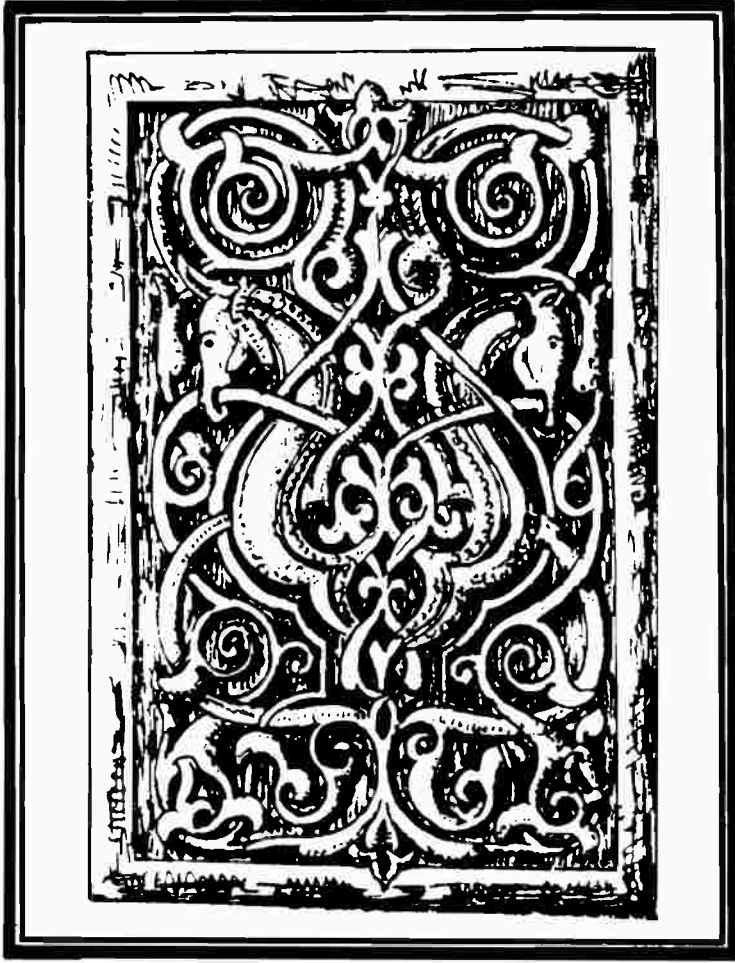
٢ — نموذج بديع من الخط الكوفي « المضفر مملوكي النمط » ويلاحظ فيه التماثل التام مع حسن التوزيع .

٣ — البسمة بالخط الكوفي من عصر المماليك الجراكسة .



مثال آخر من الخط الكوفي كزخارف
من الفن الإسلامي في الأندلس

عبارة عن نقش جداري من المصيص المزخرف بثلاث درجات من البرونز
أعلاها الاعتزاز بالله ثم سائر الزخارف النباتية ملونة بالذهب فوق أرضية من الأحمر
والأزرق .



الزخرفة الإسلامية في فن الحفر على الخشب

اعتمدت الزخرفة الإسلامية في فن الحفر على الخشب على الزخارف النباتية المتنوعة واستخدم ما شوهد في الفنون السابقة من ورق الكروم وثمره سعف النخيل مع الاعتماد كلية على الزخارف النباتية الاصطلاحية للطراز الإسلامي .

والمثال المصور أمامنا عبارة عن حشوة فاخرة محفورة في الخشب بدقة واعتناء تام من أحد أبواب القصور الفاطمية مزدانة برسم فرس .



(١) حفر في الخشب من العصر الفاطمي

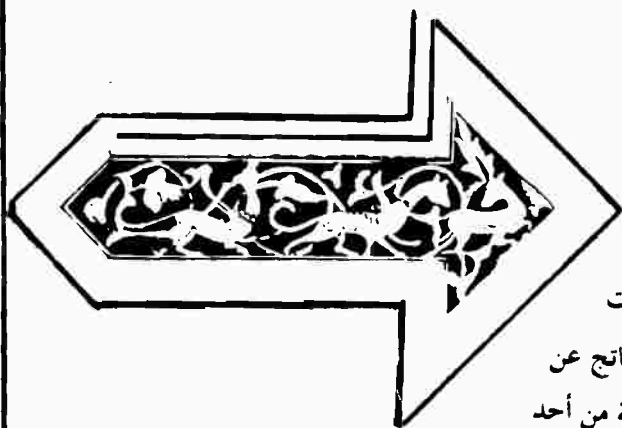


(٢)



٢ ، ٣ — حفر على الخشب من أحد القصور الفاطمية .

التصوير فى الفن الإسلامى



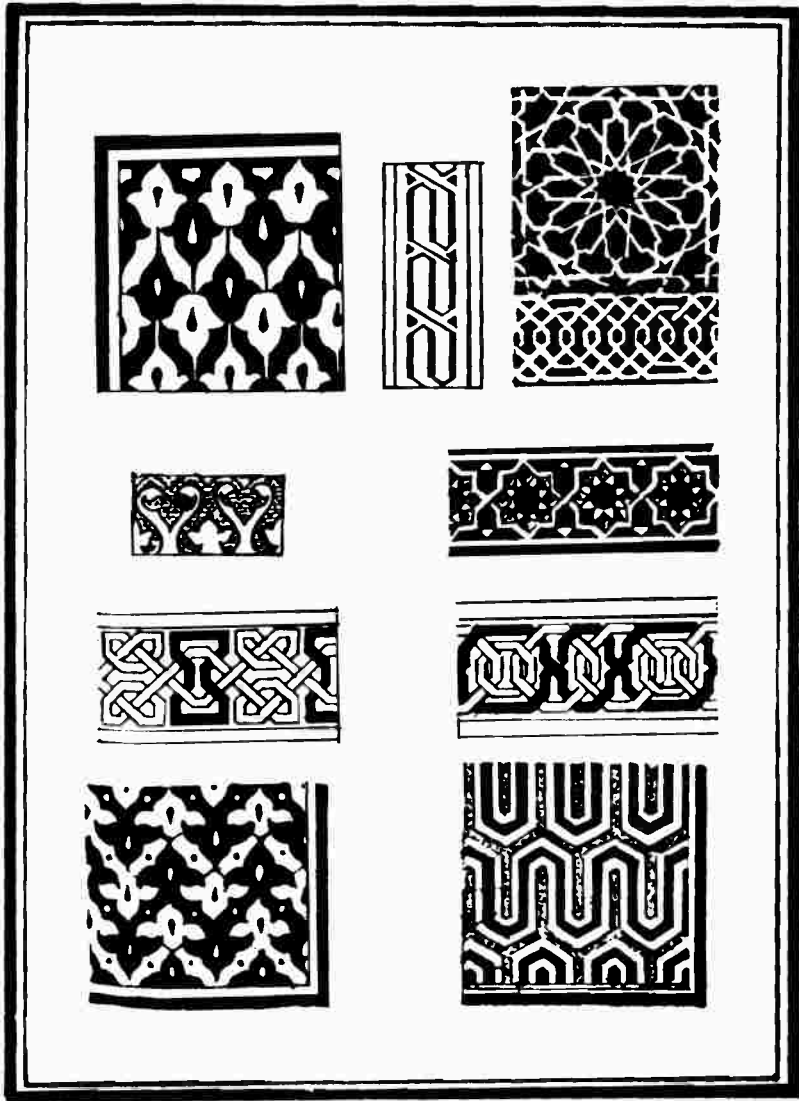
١ - إحدى الحشوات

المحفورة فى الخشب الناتج عن
امتداد الأطباق النجمية من أحد
القصور الفاطمية .



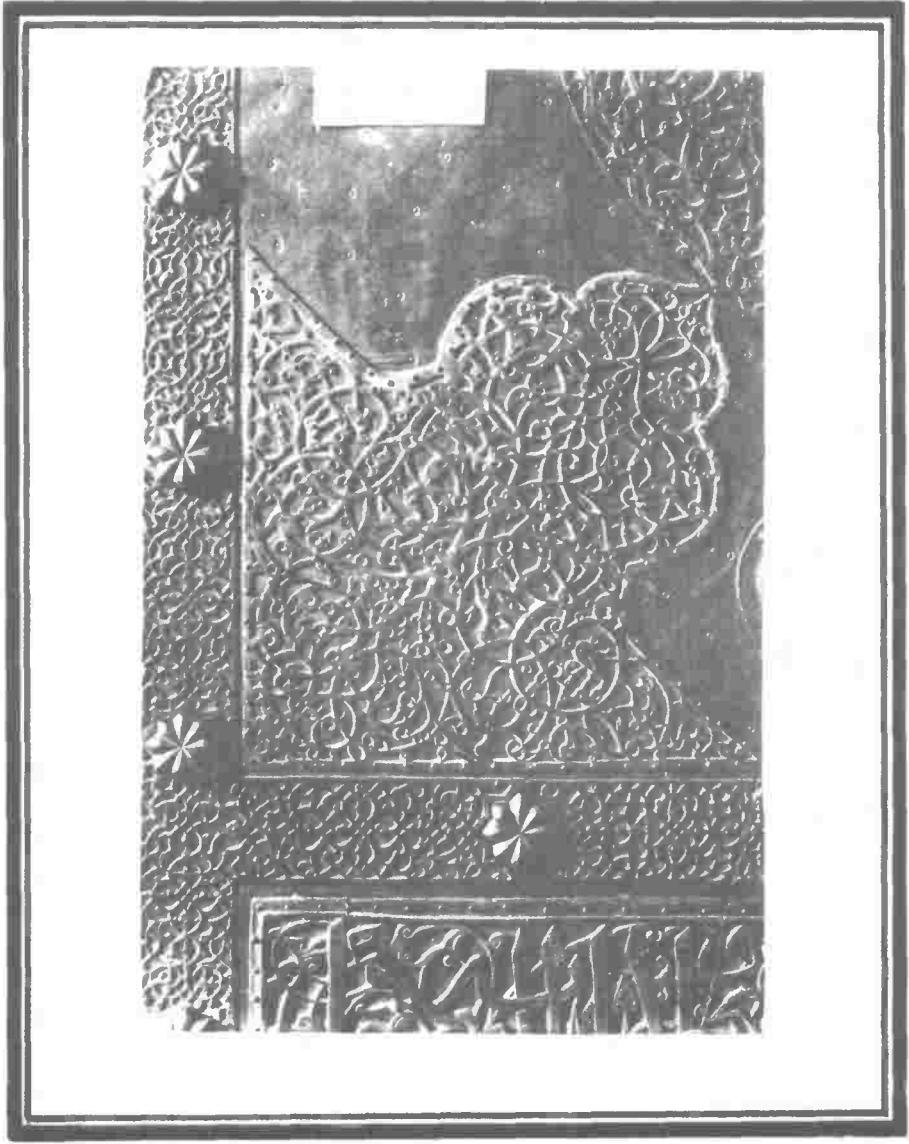
٢ - إناء بديع من الخزف المزجج

ببريق معدنى من آثار الفواطم القرن
الخامس الهجرى الحادى عشر الميلادى .
تبارى المصورون فى إبراز قدراتهم فوق
الأسطح المختلفة من حفر فى الخشب أو
تصوير على الجدران والخزف .



استخدام الفسيفساء في الزخرفة الإسلامية

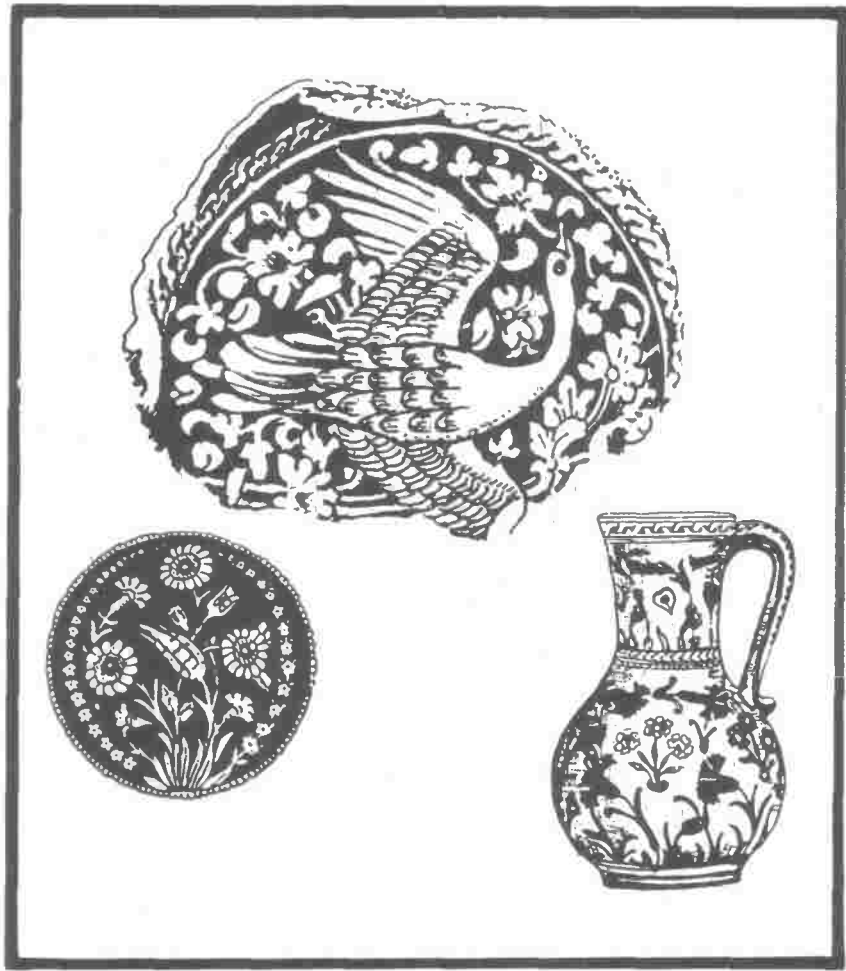
استعمل العرب قطعاً من رخام وأصداف وزجاج مذهب أو ملون في تكوين الرسوم والصور النباتية والحيوانية وإبراز الأشكال النجمية .
وفي اللوحة نماذج من رخام مطعم من العصر المملوكي .



أمثلة في :

المصنوعات المعدنية في الفن الإسلامي

جزء من باب خشبي مصفح بالنحاس الأصفر المقصوص المموه بالزخارف النباتية المتقنة التي لا تبدو لأول وهلة ولكن الفحص يظهر ما بها من صور عديدة لبعض الحيوانات وعلى الباب كتابة باسم السلطان قلاوون القرن ٧ هـ - ١٣ م أثر مملوكي .



صناعة الخزف فى الفن الإسلامى

من المعروف أن الخزف ذو البريق المعدنى ابتكار إسلامى شائع يتسم بحسن التوزيع وقد رسم بأشكال آدمية وحيوانية ونباتية .

١ — عبارة عن قاع إناء من الخزف مملوكى القمط من القرن الثامن الهجرى مزدان برسم طائر ويبدو فيه الأثر الفاطمى .

٢ — إناء فارسى مزخرف بزهر القرنفل من المتحف الإسلامى .

٣ — طبق قيشانى يرجع تاريخه إلى القرن السادس عشر الميلادى .

الفن الإسلامي في مصر والشام

- سمات الزخرفة الإسلامية في مصر والشام .
- مدرسة مصر والشام وزخارفها في الفن الإسلامي .
- أشهر أعمال الفن الإسلامي في العصور الإسلامية المختلفة في مصر والشام — العصر الفاطمي — العصر الأيوبي — عصر المماليك .
- أهم الألوان المميزة للزخرفة الإسلامية في مصر والشام



مشكاة زجاجية في مسجد مكتوب عليها بخط الثلث المملوكي على دوران الرقبة
وجزاء من سورة النور ﴿الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح
المصباح في زجاجة والزجاجة كأنها كوكب دري﴾ [صدق الله العظيم]
سوريا في أواخر القرن الثالث عشر .

الزخرفة الإسلامية :

كونت الزخرفة الإسلامية المظاهر المادية للحضارة الإسلامية ولا عجب أن الديانة الإسلامية ولدت بنزول الوحي على محمد سيد الأنبياء والمرسلين ﷺ وخلفت على مر الزمن آثارا عجيبة في العالم يمكن تفصيل أنواعها إلى أربع مدارس فنية :

- ١ — مصر والشام .
- ٢ — العجم والهند .
- ٣ — تركيا وجنوب أواسط أوروبا .
- ٤ — شمال إفريقيا وأسبانيا .

ويرجع اختلاف هذه الأنماط إلى تباين المؤثرات المناخية والجغرافية والجيولوجية واختلاف العادات الاجتماعية وسواها من المؤثرات إلا أن هذه الأنماط قد ارتبطت معا بأوثق الصلات الروحية وقد انعدمت الصلة بالأنماط الأقدم من الإسلام عهدا بالتدرج ففي عهد عمر بن الخطاب تعرف المسلمون على الفن الفارسي وأخذتهم روعة إيوان كسرى وما حواه من مظاهر الترف والفخامة ومن ثم تأثرت فنون الدولة العباسية بالفن الساساني والفارسي وعندما تأسست الكوفة وفتحت مصر تعرف المسلمون على الفن البيزنطي وتأثروا به وتألفت هذه المعرفة في قصر الخضراء وفي الجامع الأموي بدمشق ثم تجددت معرفة العرب بالفن الفارسي عندما امتدت فتوحات المسلمين إلى الصين والهند ثم امتدت غربا حتى أدركت الفتوحات الإسلامية قلب فرنسا ولكن الوشاية بالقادة أجبرت المسلمين على الارتداد إلى الأندلس حيث أسسوا فيها ملكا عظيما عبر ثمانية قرون من الزمان .

والعناية برشاقة وانسياب الخطوط من سمات التصوير الإسلامي عامة والفارسي خاصة — كما تلاحظ البعد في التجسيم واستخدام نوع تعبيرى من

المنظور والاهتمام بالتركيب أو التكوين الزخرفي في الصورة كان نحو الملابس وقطع الأثاث أو المباني مزينة بالزخارف الدقيقة .

عناصر الزخرفة الإسلامية :

تتكون الزخرفة الإسلامية في المدارس الأربعة من العناصر الآتية :

١ — زخارف هندسية : من الأشكال الهندسية والخطوط المتداخلة والأطباق النجمية في المدارس الأربعة .

٢ — زخارف نباتية : مصدرها فروع النبات وأوراقه وزهوره ، ثم ترسم محورة بعيدة عن أصلها الطبيعي في مدرسة مصر والشام ومدرسة شمال أفريقيا وأسبانيا ومدرسة تركيا . أو شبيهة بأصلها ولونها الطبيعي في مدرسة فارس والهند .

٣ — زخارف كتابية : مثل الآيات القرآنية والأحاديث وأسماء الحكام والشعر والمأثورات وغيرها بالخط الكوفي العادي والمزخرف والنسخ وذلك في كل المدارس الفنية الأربعة .

٤ — زخارف آدمية وحيوانية : كان رسمها محرما في العصر الأول الإسلامي خوفا من العودة إلى عبادتها إلا أنها رسمت بكثرة في فارس والهند ثم في مصر والشام في العهد الفاطمي والأيوبي ثم في الأندلس بقلّة وكانت التقاسيم النجمية أبرز سمة في تقسيم الأسطح الكبرى مكونة حشوات تختلف شكلا ومساحة ببعضها عن البعض الآخر وهيأت المكان اللائق لأنواع الزخارف النباتية أو الحيوانية الأخرى .

وكانت للكتابة وضعها الخاص تبرزها الزخارف الهادئة من خلفها . وفي مواضع أخرى اختصت الكتابة ببعض الحشوات أو الأفاريز بنفس التوصيف السابق حيث أدرك الفنان المسلم أن الخط العربي يصلح أن يكون عنصرا

زخرفيا طيعا يحقق الأهداف الفنية إلى جانب الناحية التسجيلية للقرآن والأحاديث وغيرها .

أما تصوير العناصر الحية فقد كانت لها مواقع خاصة : ففي الحمامات الفاطمية صورت حشوات بها السقاء أو الحمام الزاجل أو البيغاوات وما سواها . ومثلت حفلات الطرب والترفيه في أفاريز القصور .. وفي الأندلس زينت الأسقف بصور تمثل الأمراء عائدتين من رحلات الصيد وخيولهم مرسومة بعناية فائقة فوق أرضية من ذهب وكلها مرسومة فوق جلود الجمال المدبوغة وملتصقة بالسقف تتخذ منحنياته واستدارته — ومع هذا فإن عدم استواء السطح لم يؤثر في رؤية الرسم من المسافة البعيدة سليماً ناطقاً بالبهاء ، وقد جرى الفواطم على رسم الحفلات مكان رسم الحيوان والطيور شائعاً فوق سطح الخرف ، وقد صار الأيوبيون على نهج أسلافهم الفواطم مع كثرة رسم الطير والحيوان وقلة رسم الإنسان وفاقت فارس والهند المدارس الأخرى في التصوير ورسم الإنسان والحيوان والطيور وشملت مختلف الأسطح والمخطوطات والقصص ورسمت مناظر الصيد والمعارك ومشاهد الحياة العامة .

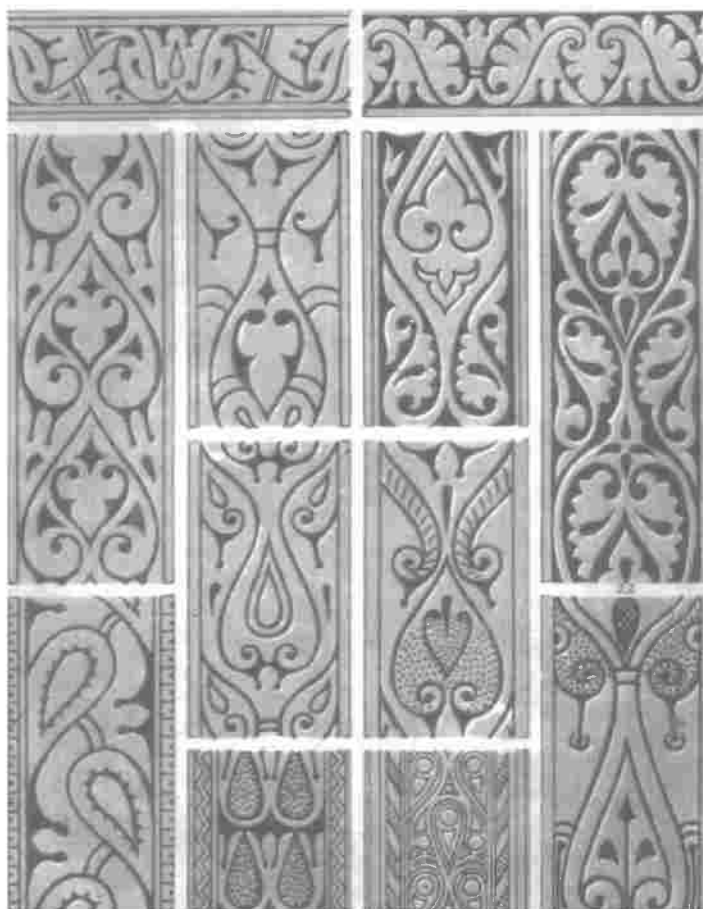
ولم يقصد الفنان المسلم محاكاة الطبيعة عند رسم الإنسان والحيوان والطيور إنما قصد التعبير وجمال التشكيل وهو ما استفادت منه المدارس الحديثة المعاصرة في التصوير ونلاحظ أن الكثير من هذه الوحدات الزخرفية رسمت متكررة تخرج من أطرافها أفرعا هندسية أو نباتية مورقة كما زخرفت أجسامها بهذه التكوينات إمعانا في تخويرها إلى عناصر زخرفية بعيدة عن شكلها الطبيعي وتزخر المتاحف العالمية بالكثير من هذه الآثار .

أما العناصر النباتية فهي أوضح المظاهر التي تبين ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها حرفيا ، فهي في أكثر الأحيان عناصر رمزية زخرفية مجردة رسما ولونا تبدو في فروعها الحلزونية وأوراقها النصف قلبية الشكل خطوطا منحنية تملأ السطوح في تناسق بديع وتعادل بين الكتلة والفراغ وإتزان يفوق الوصف وانتشر هذا النوع وتبلور في مدرسة مصر والشام أكثر من غيره ثم في مدرسة شمال أفريقيا والأندلس وأخيرا تركيا .

غير أن الفنان المسلم في فارس والهند استخدم وحدات نباتية كثيرة ومتنوعة تكاد تقارب في الشكل واللون الطبيعة غير أنه أحاطها بخط موحد السمك يحددها بتشعيرات داخلية تزيد من تفاصيلها وتقربها من أصلها الطبيعي الموجود بهذه البلاد ، غير أنه استخدم في تكرارها الأسلوب الإسلامي المتبع في باقي المدارس .

مدرسة مصر والشام وزخارفها في الفن الإسلامي :

تأثرت الأعمال الفنية الإسلامية في أول عهدها بالفن القبطي والبيزنطي



زخارف من مسجد أحمد بن طولون بالقاهرة

والرومانى وفنون أهل الشام والفرس واستمر هذا التأثير حتى أوائل الدولة الطولونية ويظهر ذلك فى زخارف مسجد أحمد بن طولون وسرعان ما تخلص العرب من هذه المؤثرات واتجهوا بسرعة فائقة إلى طرازهم الفريد المميز لشخصيتهم المستقلة حيث تألفت الفنون التشكيلية المختلفة التى استخدم فى زخرفتها العناصر السابق توضيحها والتى كان للمسلمين فى مصر والشام عناية فائقة بتكويناتها الرائعة والذى روعى فيها تناسق الوحدات مع فراغات التصميم مع شغل الفراغ بوحداتها المكررة التى تنوعت واختلفت باختلاف حكام مصر والشام من المسلمين ففى العصر الإسلامى الأول الأموى - العباسى - الطولونى - الأخشيدي من سنة ٦٤٢ - ٩٦٩ ميلادية تميزت الزخرفة الإسلامية بتأثرها بالفنون القبطية والبيزنطية والساسانية .



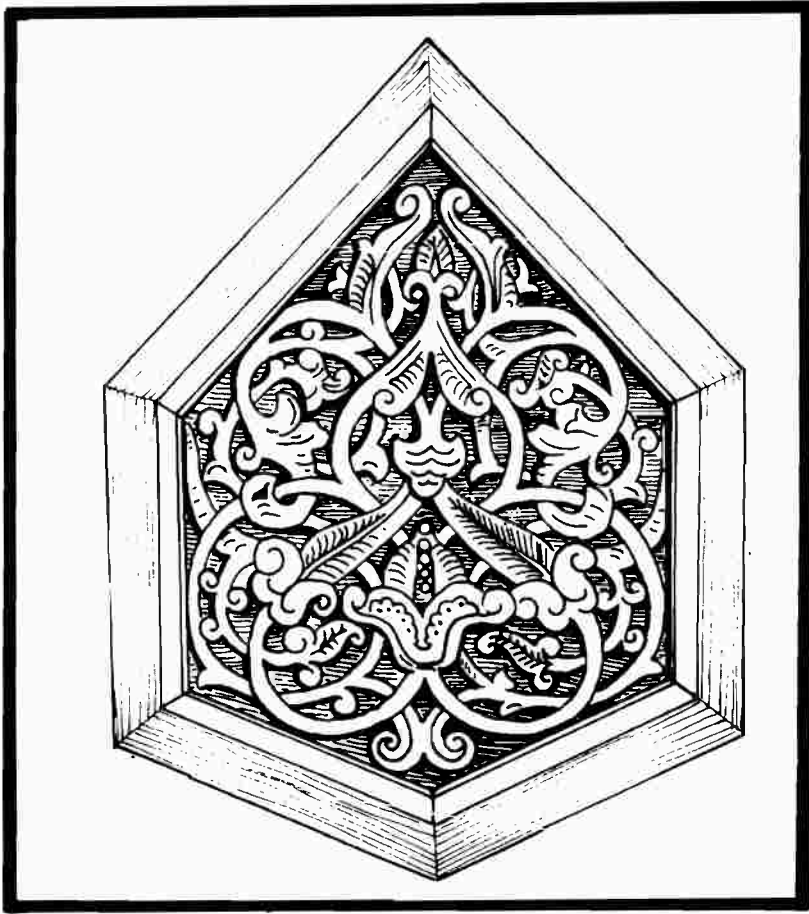
كتابة كوفية محفورة فى الرخام
من صدر العصر العباسى

وأشهر الأعمال مسجد عمرو بن العاص ومسجد أحمد بن طولون بالقاهرة والجامع الأموى بدمشق وبناء مدينة سامرا بشمال بغداد .

وفى العصر الفاطمى ومدته من سنة (٩٦٩ - ١٧٧١ ميلادية) وسمى باسم فاطمة الزهراء بنت (الرسول - ﷺ -) وزوجة على بن أبى طالب) وقد اعتنق الفاطميون مذهب الشيعة الذى أباح للفنان المسلم رسم ونحت وحدات حية من العناصر الآدمية والحيوانية والطيور وبذلك تحررت الأعمال

الفنية من القيود السابقة وازدهرت الفنون والصناعات التشكيلية واستخدم الخط الكوفي المورق بكثرة وخرجت من أطرافه سيقان النبات وتفرعاته الجميلة أو كتب فوق أرضية مغطاة بالزخرفة النباتية كما تنوعت الزخارف الهندسية والنباتية .

وأشهر أعمال العصر بناء سور القاهرة وأبوابه — الجامع الأزهر — المساجد الكثيرة والأضرحة مثل مسجد الأقرم والصالح طلائع والحاكم والسيدة رقية وغيرها .



تنوعت الزخارف النباتية والهندسية في العصر الفاطمي .
جشوة من منبر مسجد أحمد بن طولون وهو من غط مملوكي

وفي العصر الأيوبي من سنة ١١٧١ — ١٢٥٠ ميلادية وتبدو الزخرفة الأيوبية مشابهة للزخرفة الفاطمية بجميع عناصرها وتكويناتها وتمتاز بأنها أقل منها رسماً للأحياء وأرشق من النوع الفاطمي مظهرها وأكثر جمالا ولم يبق من آثار هذا العهد سوى ما تشاهده على قلعة الجبل وعلى برج المظفر ومدرسة نجم الدين وضريح الإمام الشافعي سنة ٣١٢ ، ٣١٥ .



زخرفة إسلامية من العصر الأيوبي عبارة عن حفر في المعدن



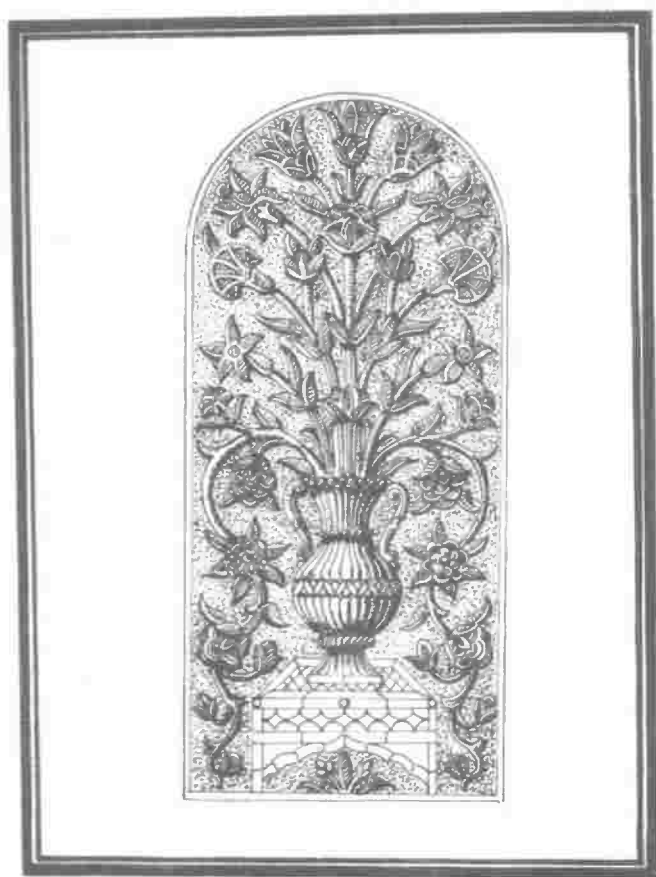
حفر في الخشب من العصر الأيوبي يلاحظ فيه امتداد التأثير بالفن الفاطمي

وفي عصر المماليك من سنة (١٢٥٠ — ١٥١٧ ميلادية) وهو من أزهى عصور الفن الإسلامي في مصر .

وأشهر أعمال هذا العصر مسجد الظاهر بيبرس والمسجد الغوري والسلطان حسن قلاوون وغيرهم كثير جداً واهتم المماليك بصناعة المعادن

والفسيفساء والتطعيم بالعاج والسن والأصداف والحفر الملون والمذهب وزخرفة المصاحف وشاع استخدام المشرييات بأنواعها المختلفة الحُرط والقمريات الزجاجية التى تنساب منها الأشعة الملونة أثناء النهار كما ازدهرت صناعة الثريات النحاسية الكبيرة التى تحتوى الواحدة منها على أكثر من خمسين قنديلا .

وتغلب على زخارف هذا العهد الزخرفة الهندسية والنباتية كما استخدمت الكتابة فى الزخرفة وقل استخدام الرسوم الآدمية والحيوانية وغيرها .



قمرية من الجص من جامع الأشراف من القرن الخامس عشر .
عبارة عن منصدة بالزهور والأوراق النباتية من زهرية مركزية فوق المنصدة وزجاجها الملون له تأثير رائع من الطراز التركى فى الفن الإسلامى .

نماذج من الزخرفة الإسلامية من المساجد

(مسجد أحمد بن طولون)

شيد جامع أحمد بن طولون — وهو ثالث الجوامع التي شيدت في الديار المصرية منذ الفتح الإسلامي وأنشأه الأمير أحمد بن طولون — سنة ٢٦٥ هـ — ٨٧٨ م في مدينة القطائع ووضع تصميمه على مثال المساجد الجامعة : صحن كبير مكشوف — تتوسطه فسقية يحيط به أربعة إيوانات ويحيط بالجامع من جوانبه القبلية والبحرية والغربية أروقة غير مسقوفة تعرف بالزيادات ، وهي من المسجد ومثلها موجود في جامع (سامرا) أو سُر من رأى كما أن المنارة ذات السلم الخارجى مقبسة من المسجد المذكور ، مما يؤيد أن مهندسه حمل معه أساليب العمارة العراقية وزخارفها وعدد أبوابه ٢١ يقابلها مثلها في الزيادات فإذا تجاوزنا سور الزيادة نستطيع أن نصل إلى الإيوانات من أى من أبواب الجامع وهنا تتجلى عظمة هذا الأثر الإسلامى الحافل بشتى الصناعات والفنون وإذا نظرنا تجاه المحراب بالإيوان الشرق نجد بتجويفه فسيفساء مذهبة ، أمر بعملها السلطان لاجين .

المنصورى سنة ٦٩٦ هـ — ١٢٩٦ م ، وهى السنة التى عمر فيها الجامع وأكمل عمارته ، وبه محاريب فاطمية ومملوكية أهمها اغراب الحصى الذى أمر بعمله الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالى حوالى سنة ٤٨٧ هـ — ١٠٩٤ م وهو أجمل وأدق محراب حصى وبه جزء من لوحة رخامية تذكارية تضمنت تاريخ إنشاء المسجد مكتوبة بالخط الكوفى .

ويحيط بجدران المسجد من أعلى مائة وتسعة وعشرون شباكاً مفرغة بأشكال هندسية وأخرى نباتية ، تنوعت أشكالها وزخارفها ، ترجع إلى العصر الطولونى وإلى العصر الفاطمى وكثير منها إلى عمارة لاجين وإلى عمارات العصر الحديث .

وتعتبر عمارة لاجين أهم عمارة أجريت بالجامع وذلك في سنة ٦٩٦ هـ — ١٢٩٦ م ومنها المنبر وهو تحفة رائعة والمنارة الوحيدة ذات السلم الخارجى وقد أعاد بناءها طبقا لمنارة المسجد القديمة . أما قمتها فهي على مثال المنارات المعاصرة لها . كما أنشأ القبة فوق الفسقية بالصحن والقبة فوق المحراب .

وتحت السقف أزار خشبي مكتوب عليه بالخط الكوفي البارز سورتي البقرة وآل عمران .

ويلاحظ أن العقود المحيطة بالصحن وما يتصل بها من عقود الإيوانات كان باطنها محلى بزخارف جصية تنوعت أشكالها ، كما هو واضح في الإيوان القبلى .

ومجموعة الزخارف الجصية في هذا الجامع متنوعة ، فبينما نرى الزخارف حول عقود الأروقة والشبابيك إتفقت فإننا نراها اختلفت وتنوعت فيما حول عقود الطاقات بخواصر العقود ، وفي الإفريز الجصى أسفل السقف . وكما تنوعت أشكال الشبابيك تنوعت كذلك الزخارف في باطن عقودها وبذلك اشتمل هذا الجامع على أعتى وأقدم مجموعة من الزخارف الجصية .

الجامع الأزهر :

إذا كان جامع عمرو بن العاص أول جامع أسس بالفسطاط فالجامع الأزهر أول جامع أسس بالقاهرة ولكل منهما زعامته ورسائله العلمية .

أنشأ القائد جوهر الصقلى القصر الكبير وتآلف في زخرفته وأثاثه وأعدّه لنزول سيده المعز لدين الله وأعد به سريراً مذهباً لجلوسه عليه وفي أثناء بناء القصر شرع أيضاً في بناء الجامع ، ليصلى فيه الخليفة وليكون مسجداً جامعاً للقاهرة ، أسوة بجامع عمرو بن العاص بالفسطاط والجامع الطولونى بالقطائع . كذلك أعدّه ليكون معهداً لفئة معينة من الطلاب لتعليم الفقه ونشره . فبدأ في بنائه في جمادى الأولى سنة ٣٥٩ هـ (٩٧٠ م)

وكان مسقطه الأفقى وقت إنشائه مكونا من ثلاثة إيوانات حول الصحن الشرق منها مكون من خمسة أروقة . وبكل من الجانبين القبلى والبحرى ثلاثة أروقة المشرف على الصحن منها قائم على أكتاف مبنية أما الحد الغربى فلا أروقة به ، ويتوسطه الباب العمومى الذى كانت تعلوه المنارة ، ولعله كان بارزا عن الواجهة وقد فتحت بأعلى الجدران بالإيوان الشرق شبابيك جصية مفرغة بأشكال هندسية تتخللها مضاهيات مزخرفة ، أحيطت بافريز مكتوب فيه بالخط الكوفى المزخرف آيات من القرآن ومازالت بقايا هذه الشبابيك تحدد الجامع القديم فى جدران إيوان القبلة الشرقية والقبلى والبحرية والغربية . ويشطر الإيوان الشرق مجاز يتجه مباشرة إلى المحراب .

ارتفعت عقوده كما ارتفع سقفه عن مستوى ارتفاعات الإيوان . وقد حليت حافات عقوده بآيات من القرآن مكتوبة بالخط الكوفى . كما حليت وجوهات عقوده بزخارف نباتية مورقة .

وعقود هذا المجاز هى الباقية بهذا الإيوان من عقوده القديمة ، بينما تغيرت باقى العقود غير مرة . وينتهى هذا المجاز إلى المحراب الفاطمى القديم .

ويلو هذا المحراب قبة مملوكية ، ترجع إلى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر للميلاد) .

هذا هو وصف جامع المعز لدين الله الذى أنشأه جوهر لسيده وعمل له ثلاثة أبواب فى جدرانه القبلى والبحرى والغربية .

ولم تمض على الجامع فترة حتى عنى بإصلاحه العزيز بالله ابن المعز لدين الله فجدد منه أشياء لعلها أعمال تكميلية وحوالى سنة ٤٠٠ هـ (١٠٠٩ م) جدده الحاكم بأمر الله ، وأوقف عليه وعلى الجامع المقسى والجامع الحاكمى ودار العلم أعيانا ، دونها وقفية كبيرة وخص الأزهر بحصة منها وزعت على مرافقه وشئونه . وأعيد إصلاحه فى سنة ٦٦٥ هـ / ١٢٦٦ م وقد يوجد من هذه العمارة الزخارف الحصية الدقيقة التى تعلو المحراب القديم والمتأثرة بالزخارف الأندلسية .

وفي سنة ٩١٥ هـ (١٥١٠ م) أمر السلطان قنصوه الغوري ببناء منارة للجامع ، وهي تلك المنارة الضخمة ذات الرأس المزدوجة وهي منارة عالية امتازت بتليبس القاشاني بيدن دورتها الثانية ، كما إمتازت بوجود سلمين فيما بين دورتها الأولى والثانية لا يرى الصاعد في أحدهما الآخر وهي إحدى البدع الفنية في العمارة الإسلامية .

وقد أضيفت بالأزهر عدة إضافات منها المدرسة الطيرسية ولم يتبق منها الآن سوى محراب من أدق وأجمل المحارب ، إمتاز بتليبس رخامه الملون بفسيفسائه .

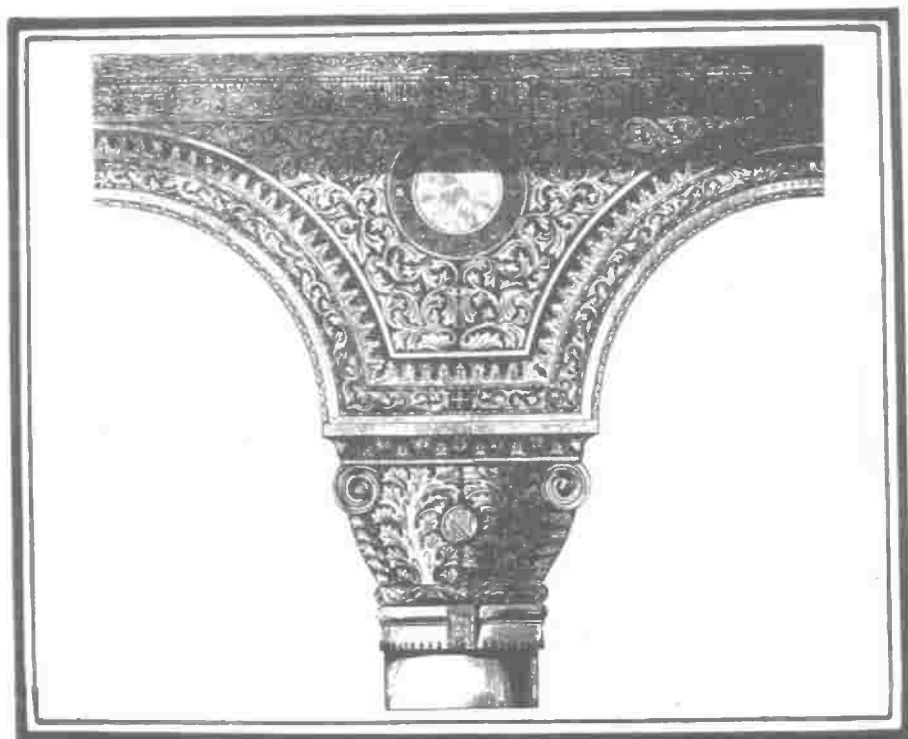
على أن أكبر عمارة أجريت بالجامع الأزهر في العصر العثماني كانت تلك التي قام بها الأمير عبد الرحمن كتحدا سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣ م) فقد زاد في الجامع الأزهر مساحة كبيرة ، بإضافة الأروقة خلف المحراب القديم . وقد جددت سنة ١٣٠٦ هـ / ١٨٨٨ م وبقا بها محراب من الرخام الدقيق على يساره قطعة مئمنة من الرخام مكتوب فيها بالكوفي المربع الله — محمد وأسماء العشرة المبشرين بالجنة وفوق المحراب قبة وبجواره منبر خشبي ويجاور هذا المحراب محراب آخر صغير عرف بمحراب الدردير ، ومن أعماله بالجامع أيضا تجديد واجهة المدرسة الطيرسية وقد أبقى بها شبابيكها النحاسية ودائرة من القاشاني بها نص « الملك لله وحده » وأنشأ الباب الكبير الغربي الرئيسي للأزهر وهو محلى بكتابات وزخارف دقيقة في الحجر والرخام تسترعى النظر فيها براعة الخطاط في كتابته « الصلاة عماد الدين ، عجلوا بالصلاة قبل الفوت » بشكل زخرفي نادر وكان يعلوه كتاب ويجاوره منارة وبهذا الباب ضمت المدرستان الطيرسية والأقبغاوية إلى الأزهر . وقد هدم الكتاب والمنارة وفكت مباني الباب وأعيد بناؤه في سنة ١٨٩٦ م عند توسعة الشارع . وبناء الرواق العباسي .

مساجد أخرى :

وهناك جامع الأحمر وجامع الحاكم بأمر الله وجامع الصالح طلائع . وجامع

الظاهر ببيرس وجامع عمرو بن العاص . وجامع المؤيد ، وكل هذه الجوامع يشهد لها بجمال البناء ورونق الزخرف المميز لشخصية الفن الإسلامى وبمقارنة طرز بنائها مع غيرها من الكنائس المسيحية مثلا نجد أن الطرز المعمارية لهذه المساجد وخاصة جامع ابن طولون تتميز بالشخصية الفريدة المتميزة المقررة من أى تأثير مباشر للطراز السابق فى حين نجد أن الفن المسيحى فى الاتجاه الآخر فمن الصعوبة أن تقول أن المسيحية أنتجت طرازا خاصا متميزا لها ومتحررا من التأثيرات الوثنية حتى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر .

وتعد الجوامع المصرية من بين أعظم الأبنية جمالا فى العالم وهى جديرة بالاعتبار فى نفس الوقت لعظمة وبساطة شكلها العام وللثقافة والرشاقة التى تظهرها زخرفة هذه الأشكال .



السمسكة

(وهى جزء الشئى مثلثي المحصور بين عقدين متجاورين فى العقد الإسلامى) .

ويلاحظ أنه رغم أن الأوراق المحيطة بالمركز مازالت محتفظة بشكل أوراق الأكشس وهي المحاولة الأولى في التخلص من قاعدة أو مبدأ توالد الأوراق واحدة من الأخرى ويستمر الحلزون بدون كسر — ويتنشر التصميم أو النموذج موزعا على المسافة بين العقدتين أو (السمبوسكة) كلها على درجة واحدة متعادلة من النقش وهذا كان دائما هو الهدف في الزخرفة العربية والمغربية الإسلامية .

وهناك مظهر آخر مقترن به وهو أن الحلقات التي على حافة العقد مزخرفة من السطح وزخرفت بطنية العقد بنفس الطريقة التي تزخرف بها بطنية العقود العربية والمغربية .

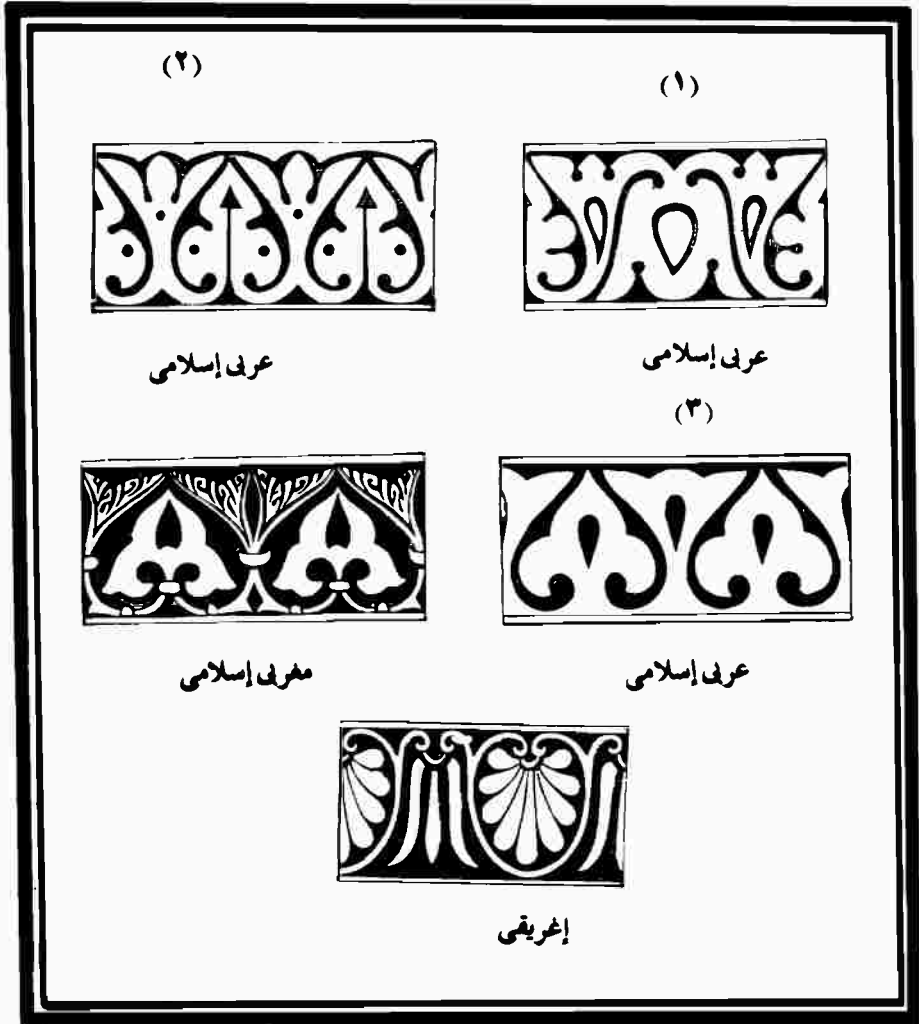
وتبدو مجموعة الزخارف التي بجامع طولون مميزة جدا وتعتبر مظهرا لطراز هذه المرحلة المبكرة للفن العربي لكل هذه المستويات للشكل التي بلغت الذروة في المنشآت التي خلفوها وراءهم .

وقد وضعوا زخرفة السطح في المقدمة أو في المرتبة الأولى وكانت من الجص وكان سطح الجزء الذي سيزخرف محضرا أولا من سطح مستو وكانت النماذج الزخرفية أما أن تطبع أو تحفر على الحافة وهي ما تزال في مرحلة لينة قبل الجفاف وباستعمال اداة خشنة تهذب الدورات في الحواف .

وفي الحال نتذكر مبادئ إشعاع الخطوط من خط منشأ أساسي تشع منه جميع الخطوط والأقواس المتماصة التي ترجع إلى التأثير بالفن الروماني والأغريقي أو مردها إلى شعورهم بالاقتراس من الطبيعة .

ونجد الكثير من النماذج الأتية رقم ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ١٢ ، ١٣ ، ٣٢ ، ٣٨ مازالت متأثرة بالأصل الإغريقي فنجد زهرتين أو زهرة واحدة تلف لأعلى وأخرى لأسفل (تكرار عكسي في الوضع) لكل من طرفي الفصن ولكن هناك فرقا وهو أن في الفن الإغريقي لا تمثل الزهور أو الأوراق جزءا من الحلزون . ولكنها تمتد خارجة عنه بينما في الفن الإسلامي نجد الحلزون ينتقل إلى ورقة

داخلية ويوضح شكل ٣٧ الحلزون المستمر المقتبس من الفن الروماني مع التقسيم عند كل دوران للحلزون وهكذا تخلصوا من شخصية الزخرفة الرومانية .
وفيما يلي بعض الزخرفة الإسلامية وتعد واحدة من الأمثلة المبكرة للتغيير عن الطرز السابقة للطرز الإسلامي .



التماذج رقم ١ ، ٢ ، ٣ من زخارف بطنيات النوافذ ولذلك تأخذ إتجاها يميل لأعلى في خطوطها وربما تعتبر كأصل لكل هذه التماذج المنفذة بكيفية رائعة

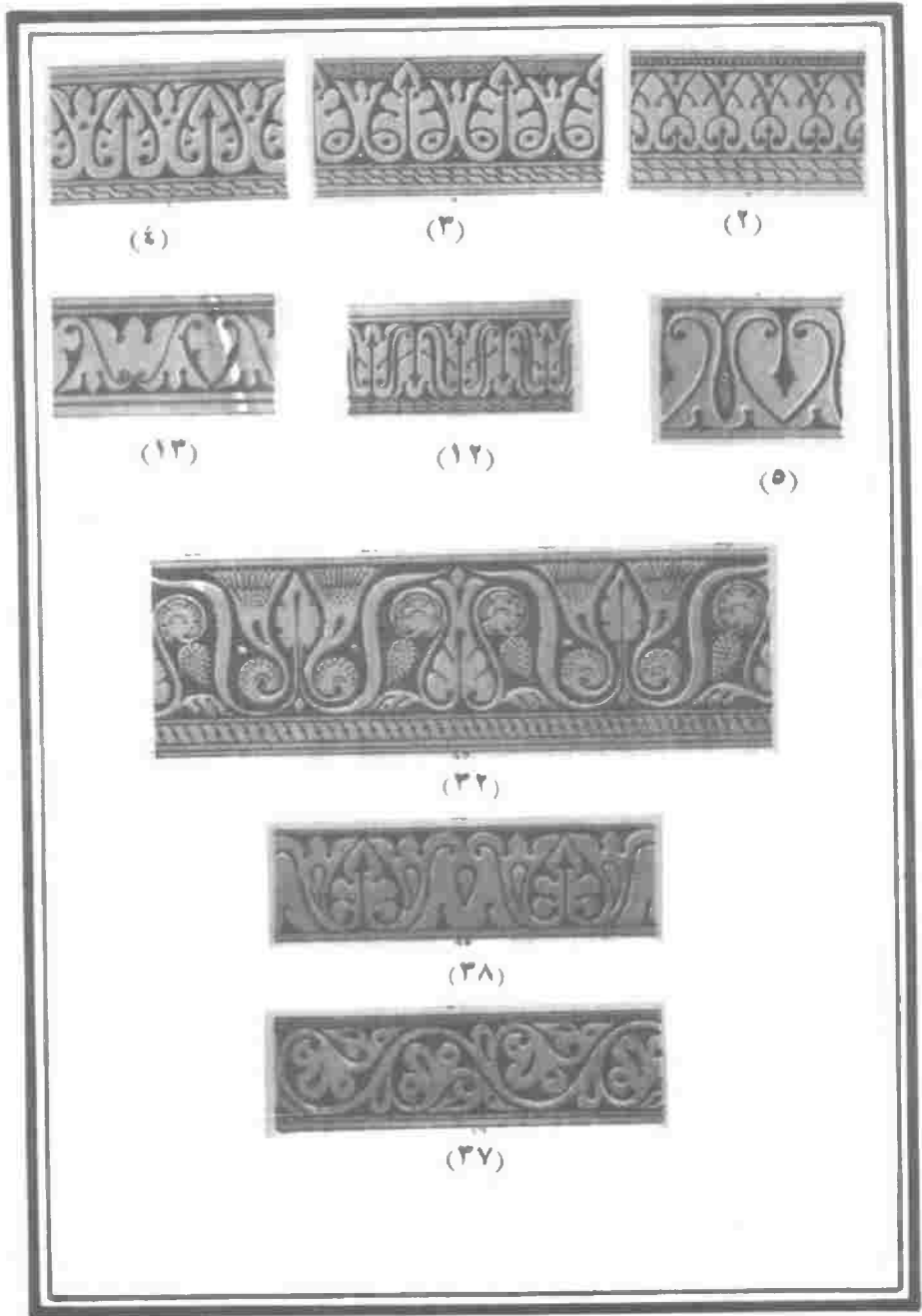
في هذه المرحلة عندما تتوالد الوحدة الزخرفية الأخرى من تكرار الوحدة إلى جوار بعضها أو تتوالد وحدات متنوعة أخرى . وكثيرا ما كانت تضاعف هذه النماذج في اتجاه عكسي ومجموعة الزخارف الآتية . من القرن الثالث عشر وبعد زخرفة جامع ابن طولون بحوالى ٤٠٠ سنة ويمكن أن نلاحظ التقدم الذى أحرزه الطراز الإسلامى في هذا العصر بوضوح ففى الزخرفة الأندلسية نجد أن نسبة مساحة الزخرفة أو علاقتها بالأرضية كانت دائما زخرفة كاملة ولم توجد أى فواصل أو مساحات مفرقة بين الزخرفة وبعضها أو ثقب في الأرضية من الفراغات وفي زخرفة أسطح الزخارف أيضا فقد أظهروا مهارة فائقة مع عدم وجود الرتابة المملة في تكرار الزخارف .

وكانت القاهرة عاصمة العالم العربى وقلبه النابض وقد أسماها المؤرخون مدينة الألف مئذنة وهى ليست كذلك فقط لأن جذورها تمتد عبر التاريخ إلى أبعد الأزمان وفيها شيد أول مسجد في مصر سنة ٢١ هجرية بناه عمرو بن العاص وسرعان ما انتشر العمران وأقيمت الدواوين حتى اتصلت بالقطائع الطولونية التى لم يبق منها سوى مسجد ابن طولون .

وتعتبر كذلك مدينة دمشق عاصمة الدولة الإسلامية في العصر الأموى في عهد معاوية وهى مدينة قديمة انشئت منذ آلاف السنين ، وعنى الخلفاء والعظماء بتجميلها بالمباني الفخمة والنافورات الجميلة والحداثق البديعة وفي عهد معاوية شيد بها (قصر الخضراء) وغيره من المساجد ذات المآذن الجميلة والقباب البيضاء وأهمها (المسجد الأموى) وهو أهم آثارها الباقية .

أهم الألوان المميزة للزخرفة الإسلامية في مدرسة مصر والشام :

تأثر أسلوب التلوين في مصر والشام بالفن البيزنطى الذى كان يسود البلاد قبل الفتح الإسلامى فاستخدم الذهب في الأرضيات ثم سريعا ما تخلصت الزخارف الإسلامية من هذا الأثر وأتخذت لتكويناتها أسلوبا مميزا ومن أبرز الألوان استخداما وأكثرها انتشارا :



زخارف إسلامية من جامع ابن طولون بالقاهرة توضح تأثير الزخرفة في هذه المرحلة بالأصل الأغريقي ويوضح شكل ٣٧ تخلص الزخرفة من الشخصية الرومانية .

١ — الأزرق الالترامارين — الأحمر الفرميليون — وأحمر وبنى السينا والأسود والأخضر .

٢ — الذهبى والفضى وما شابهما من الملونات للفروع والأوراق والأربطة والشرفات والزخارف الهندسية والكتابات .

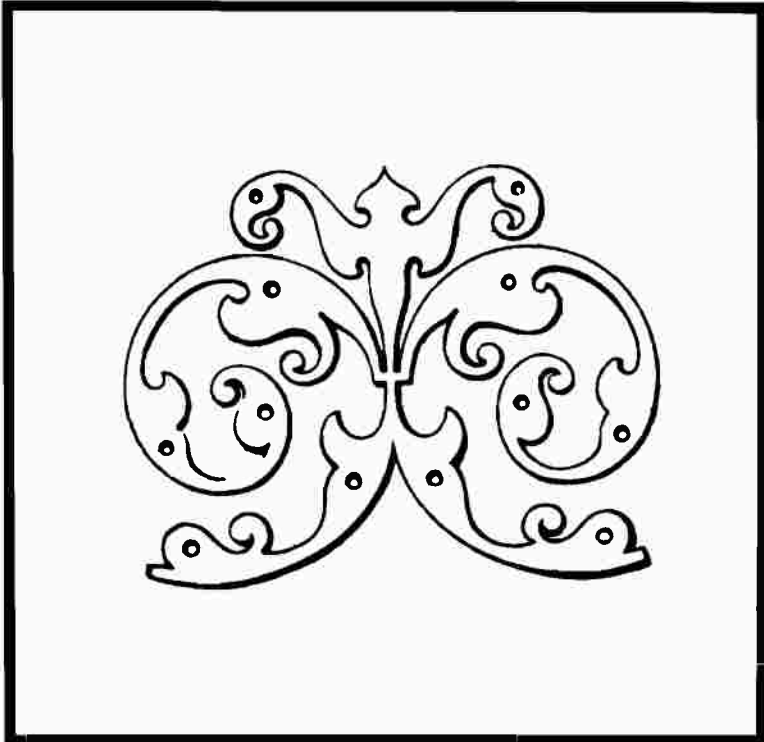
٣ — أصفر التراسينا بدرجاته ، البيج (لون وبر الجمل) السماوى والفيروزى ، والفستقى والرمادى الفاتح فى الأرضيات المتسعة .

٤ — الأسود أو العسلى فى تحديد الزخارف بفلتات رفيعة موحدة التخانة والسلك واتباع ذلك فى أغلب الأعمال .



الفن الإسلامي التركي

- نشأة الفن الإسلامي التركي .
- مميزات الزخرفة في الفن الإسلامي التركي .
- الألوان المميزة للزخارف التركية في الفن الإسلامي .
- نماذج مصورة توضح سمات الزخرفة الإسلامية في الفن التركي .

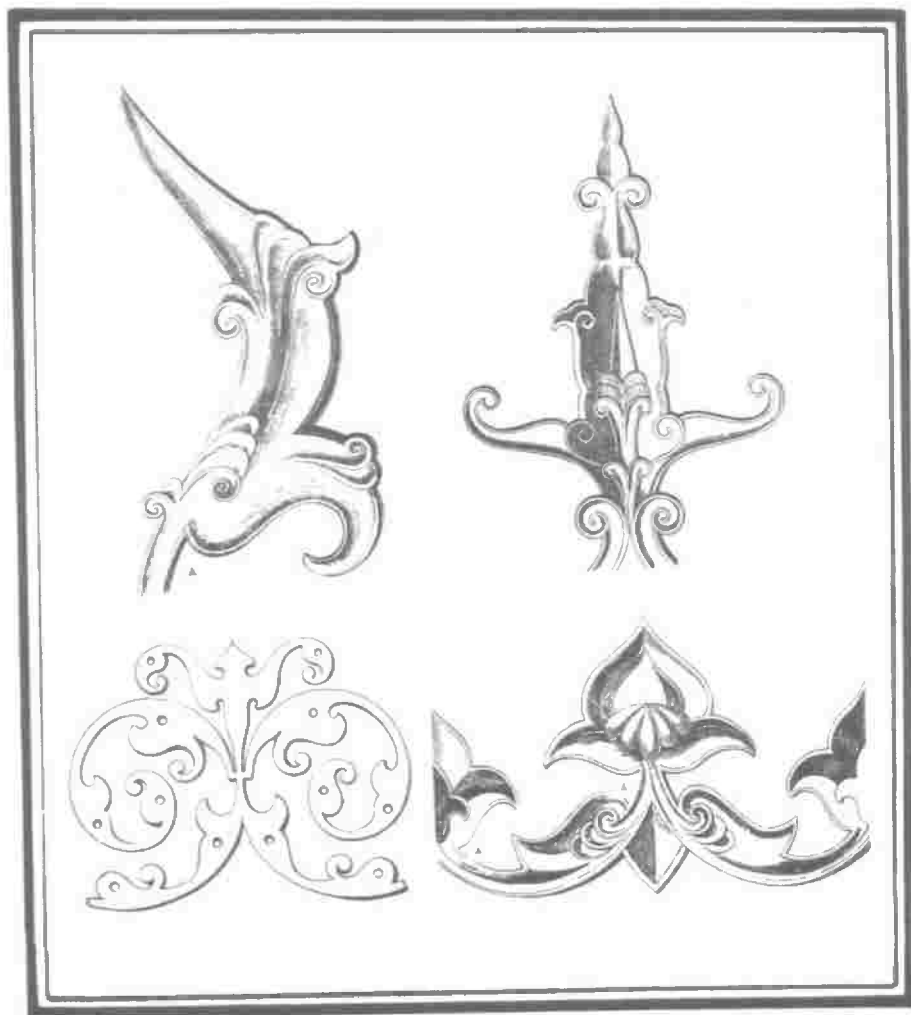


الفن الإسلامي التركي

في عام ١٤٥٣ م وبعد غزو محمد الفاتح للإمبراطورية الرومانية الشرقية شاع الاقتباس من الفنون البيزنطية ولكن الفن الإسلامي استطاع أن يشق طريقه إلى الأمام وتقدم واستخدمت الأوراق والفروع التي اشتهرت في مصر والشام مع غيرها من الزهور متأثرين بالأسلوب الفارسي . وفي العهد الإسلامي القريب كان الأتراك هم أول من تخلوا عن الطراز التقليدي لأسلافهم في البناء واتخاذ النمط السائر في تلك الأيام في فن العمارة فكانت المباني والقصور الحديثة. ليست فقط من عمل الفنانين الأوروبيين ولكنها كانت تبدو في تصميماتهم المفضلة والمستحسنة من الطراز الأوروبي .

ويعد الإنتاج من الفن التركي الذي تم اكتشافه سنة ١٨٥١ من أقل الاكتشافات اكتمالا من الفن الإسلامي في المناطق الأخرى وقد جرت محاولات على أيدي فناني مصر والشام في القسطنطينية لإبراز الفن الإسلامي الحقيقي وجماله وجرت محاولات لمزج الفنين بمصر وتركيا ولكن الزخارف كانت خالية من الرشاقة التي تتصف بها زخارف أهل الجنوب ويوجد في الأستانة وغيرها من المدن التركية بيان مختلطة الأنماط لكنها مع ذلك تزدان بالزخارف النباتية التقليدية في مواضع متعددة . ويرجع أثر اختلاط الأنماط هذا إلى الملابس التي أحاطت بالمبنى لاشتداد التأثير الاجنبي في بعض الأوقات . ونجد في مساجد آسيا الصغرى أروع الأمثلة للفن المزدهر في زمانها والمتمسك بالتقاليد العريقة للفن الإسلامي . وامتاز تصميم السجاد التركي بالزخارف المكونة من إطارات خارجية ومساحات كبيرة في وسطها تقابل المساحات الزخرفية الصغيرة في الكنارات الخارجية مع إتباع البساطة والجمال في التصميم . وكان الأثر الفني الإسلامي يبدو واضحا ومتأثرا بالفن الفارسي في القيشاني التركي .

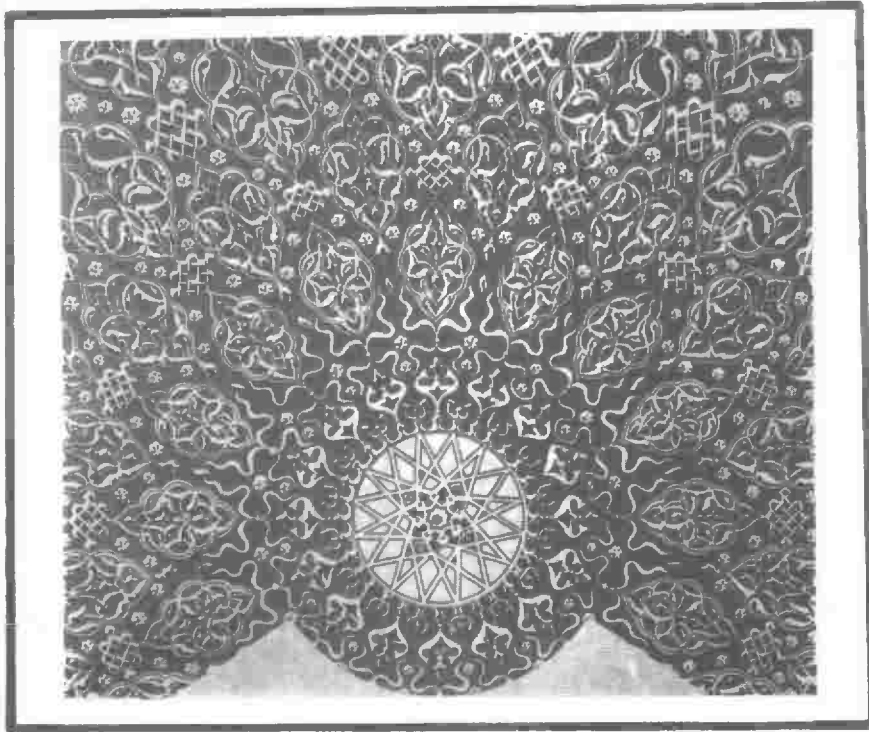
فكانت الورود والقرنفل باللون الأحمر مع الأوراق الخضراء وسار الرخام
المزخرف على نفس النهج .



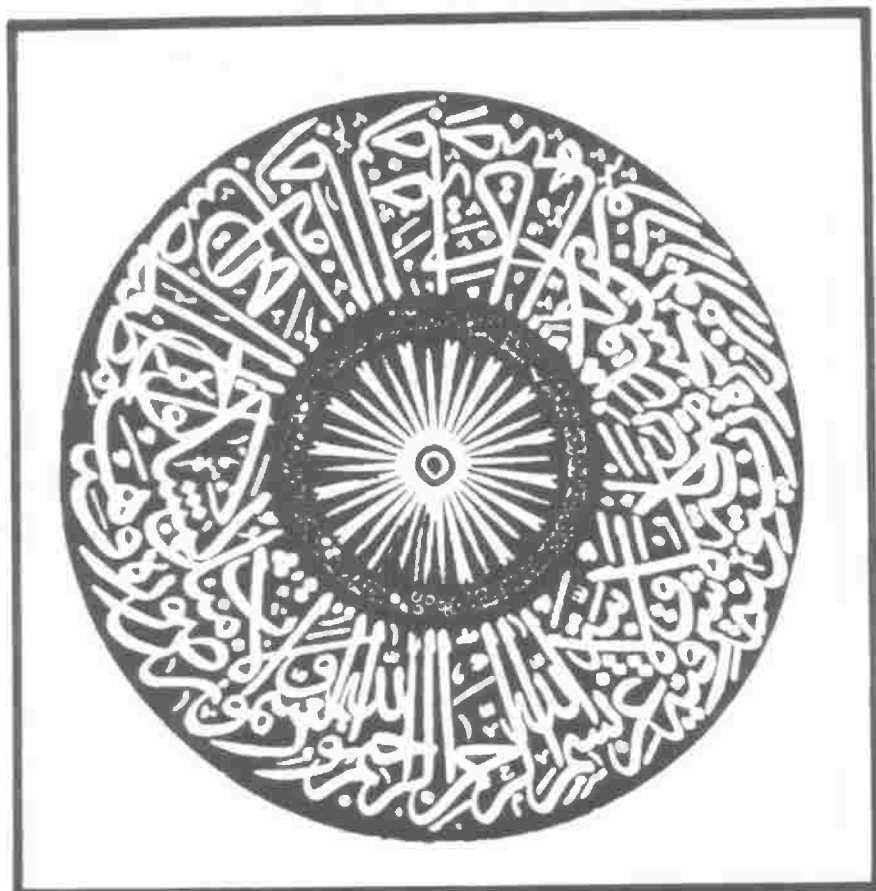
زخارف إسلامية من الفن التركي الإسلامي ويبدو فيها
استخدام الأوراق النباتية المحورة براعة فائقة .

الألوان المميزة للزخارف التركية في الفن الإسلامي :

نلاحظ أن اللون الأحمر هو الغالب على الأرضيات ويشاهد ذلك في قبة ضريح السلطان سليمان بالقسطنطينية حيث لونت بأكملها باللون الأحمر الزخرفى المائل إلى اللون البرتقالى وفوقها زخارف بيضاء بها حشوات صغيرة ملونة بالأسود ونلاحظ أيضا أن اللون الأبيض والأسود غالب على معظم الزخارف التركية وخصوصا في استخدام الكتابة النسخية وكانت الأرضيات باللون الأسود وحوها زخرفة بيضاء بأرضية حمراء واستخدم اللون الأخضر الزرعى والأزرق بين اللون السماوى والأزرق الالترامارينى (الزهرى) مع تحديد الزخارف باللون الأسود وجميعها إما بيضاء اللون أو مذهبة .



جزء من زخرفة قبة ضريح سليمان ويبدو فيها استخدام اللون الأحمر في الأرضية مع اللون الأبيض في الزخارف والتحديد باللون الاسود



حروف كبيرة من خط الثلث تزين مركز حلية وسط قبة مسجد حاجي صوفيا في
 أسطنبول من القرن السادس عشر العثماني وبه جزء من صورة النور تبدأ بالبسملة .

الفن الإسلامي في المغرب والأندلس

- سمات الفن الإسلامي في المغرب ومراكش (الفن الأندلسي).
- المبادئ الأساسية العامة التي قادت الفن الإسلامي الأندلسي.
- تلوين الزخارف الإسلامية في الأندلس والمغرب.
- النماذج المتشابهة في الزخرفة الإسلامية.
- الزخرفة المنقوشة باستعمال المربع في الفن الإسلامي.
- مقارنة الفن الإسلامي في مصر والشام مع الفن الإسلامي المغربي.
- عرض لنماذج توضح سمات الفن الإسلامي المغربي.



كتابة بالخط الكوفي المضفر مختلطاً بالخط الثلث الأندلسي يغطي جداراً من مبنى
الهميرا . وبعض الحروف معالجة بقصد أن تأخذ شكل عقود وتعطي هيئة المرأة . وفي
أعلى العقد كلمة العزة لله .

الله

كلمة الله بخط مغربي حديث من كتابة على منقطة خشبية
من الفن المغربي أواخر القرن التاسع عشر .

سمات الفن الإسلامى فى المغرب ومراكش (الفن الأندلسى)

يلاحظ فى الآثار الفنية الإسلامية التى وجدت بالأندلس ما ينطق بمميزات الفن المصرى والرشاقة والسمو الطبيعى وثقافة الإغريق والامتزاج بالزخارف الهندسية للرومانين مع الفن البيزنطى والعربى . وتعتبر فنون وزخارف الأندلس وحدة مع مثيلاتها فى شمال غربى أفريقيا وكلها تتسم بالعظمة مع الكثرة والدقة فى التنفيذ وأبرزها ما تركه العرب فى الأندلس . ومن تلك الآثار مسجد قرطبة الذى يعد من أعظم مساجد الدنيا وكان بالمسجد قبة كبيرة بها قمريات بعدد أيام السنة الشمسية بحيث تشرق الشمس كل صباح من نافذة خاصة — وبكل مجموعة منها تصميم من زهر ونبات الفصل الخاص من فصول السنة . وقد غطيت جدران هذا المسجد بالزخارف الأندلسية البديعة والفسيفساء التى يسهل من خلالها أن يظهر مدى التأثير بالفن البيزنطى . وأظهرت الزخرفة مدى الجمال والافتنان والذى كان الصفة المميزة للزخرفة المصرية مع الرمزية وكانت تبدو عقيدتهم فى زخارفهم التى تشير دائما إلى أنه ليست هناك قوة إلا الله عز وجل ولا غلبة إلا لله وليس للملك أو الحاكم أو غيره ولا يستحق العبادة أو التمجيد إلا الله .



حكمة (ولا غالب إلا الله) . من الزخارف المسجلة فى الأندلس من الفن الإسلامى .
والكتابة بالخط الكوفى وتتألق بالذهب فوق أرضية بها زخرف نباتى هادى المظهر وخلفية من لون أزرق تارة وأحمر تارة أخرى .

وتشهد الأبنية الأندلسية بهذا التركيب الرائع على مدى عظمة أعمالهم وتؤكد في التسجيلات الجدارية أن هذه الأبنية قد سبقت جميع الأبنية الأخرى حيث تتضاءل جميع القباب الأخرى جانب قبابها ومن حيث صناعة الفخار تبدو الصناعات الأخرى باهتة بالمقارنة بألوان الفخار الأندلسي . وهذا يعنى أن من تتاح له فرصة دراسة الفن الأندلسي بإمعان سيحصل على الفائدة لفن التعبير بالزخرفة .

وستعرض فيما يلي إلى المبادئ الأساسية العامة التى قادت الفن الإسلامى الأندلسى والتى لا تختص بها الأندلس وحدها ولكن نجد لها شائعة فى أفضل العصور الفنية تميزا والمبادئ كانت مشتركة فى كل مكان للفن ولكن الذى يختلف هو الشكل فقط ومن هذه المبادئ مايلي :

١ — فى الفن الأندلسى الذى بلغت فيه العمارة الإسلامية أوجها من القوة والجمال ومهارة الفنانين راعى الفنان التمسك بأن يكون المبدأ الأول فى العمارة هو زخرفة البناء وليس البناء المزخرف أبداً . ففى العمارة الأندلسية لم يترك للزخرفة أن تنبع مع البناء بصورة طبيعية ولكن فكرة البناء يتم إخراجها فى كل تفصيل للزخارف السطح . ونحن نؤمن بأن الجمال الحقيقى للبناء ينتج عن الراحة التى يشعر بها العقل عندما تتوافق العين مع الإدراك مع التأثير الوجدانى فى منأى عن أى إرادة .

فعندما يؤسس أى موضوع بطريقة محورة أو مزيفة بغرض الاقتباس أو إعطاء دعامة للموضوع وبدون تنفيذ واحدة منها أو غيرها فيكون مصيره الفشل فى أن يطبع فى الذهن أو أن ينتمى إلى الجمال الحقيقى ، ومهما يكن التوافق فى أجزاء البناء نفسه لذلك نجد أن أمة المسلمين وخصوصا فى الأندلس قد تمسكوا بهذه الحقيقة ولم نجد أبداً أى زخرفة بدون فائدة أو زائدة عن اللازم فكل زخرفة نجد لها تزيغ فى هدوء وطبيعية من السطح المزين بالزخارف فهم دائما يعتبرون الفائدة وسيلة للوصول إلى الجمال ولم يكن المسلمون وحدهم

الذين نهجوا هذا النهج ولكن نلاحظ نفس هذا المبدأ في جميع العصور الفنية المزدهرة وعندما ينصرف الفن عن هذه المبادئ الحقيقية يصبح مهملاً أو كما في مرحلة النقل عن القديم عندما يعاد إنتاج أعمال الماضي بدون القوة والحياة التي تنعش الأعمال الأصلية .

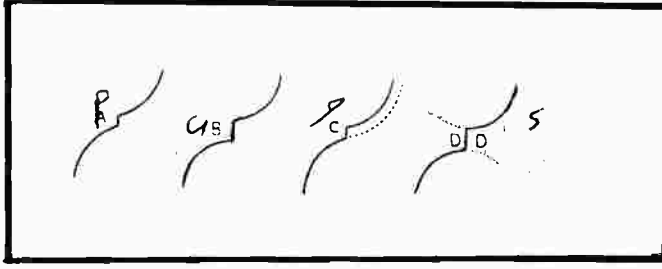
٢ — جميع الخطوط تنشأ عن بعضها البعض في تموجات متدرجة دون أن يكون هناك أى زوائد خارجة عنها . ولا يمكن التخلي عن أى شيء من التصميم أو إلغائه وبمعنى عام إذا كان البناء قد نفذ كما ينبغي فإنه يمكن ألا توجد أى زوائد خارجة ولكن استعمال الكلمة هنا (زوائد خارجية) تكون بمعنى أكثر تحديداً حيث أن الخطوط العامة لا بد أن تتبع تماماً شكل البناء ثم بعد ذلك ربما يكون هناك زوائد خارجة مثل العقود والحليات أو السرر والتي لن تخل بطبيعة البناء أو التكوين . وبالتالي سيكون هناك جمالا حتميا للشكل إذا لم تنشأ تدريجياً من الخطوط العامة .

ويمكن ألا يكون هناك جمال للشكل أو تناسب تام أو ترتيب للخطوط والتي لن ينتج عنها الاستقرار أو الرصانة أو السكون للبناء أو التصميم .

ويلاحظ أن جميع تحولات الخطوط المنحنية من الأقواس أو الخطوط المنحنية من الخطوط المستقيمة لا بد أن تكون تدريجية هكذا وعلى هذا النمط سينتهي التحول ليكون مقبولا ومتوافقاً ، وإذا كان انكسار القوس كما في الشكل (ا) عميقاً جداً بالنسبة إلى الأقواس كما في الشكل (ب) حيث يفصل القوسان بواسطة الانكسار (مثلما في هذه الحالة) فلا بد أن تسير موازية لخط وهمي كما في الشكل (ج) حيث سيتماس القوسان مع بعضهما حتى إذا انفصل أحد من الاثنين مثل الحالة في الشكل (د) فلا بد من أن تتابع العين تدريجياً أسفل القوس ستتحرف إلى الخارج وسيفقد الاستقرار والرسوخ في التصميم .

٣ — كانت الأشكال الشائعة في البداية تولى إهتماماً إلى تلك التكوينات التي تقسم بواسطة خطوط شاملة إلى عدة أقسام ثم تملأ بعد ذلك الفراغات

المحصورة بين خطوط التقسيم بزخارف والتي تقسم مرة ثانية ثم تشبع بالزخرف

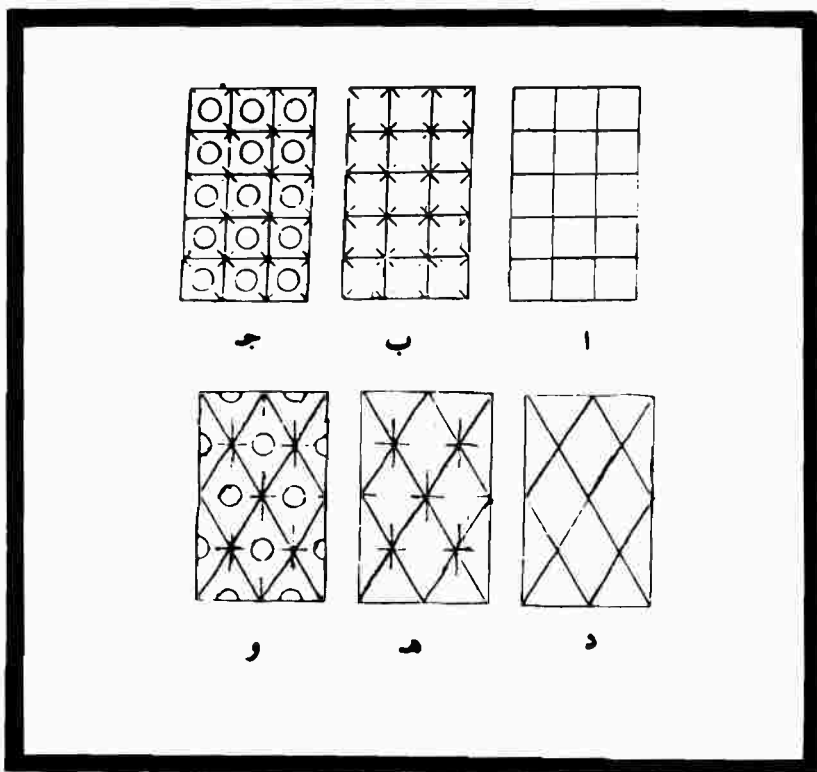


وقد أنجز هذا المبدأ بأعظم ثقافة وتمحيص وقد نال توافق زخرفتهم وجمالها نجاحاً رئيسياً كبيراً نتيجة الاهتمام بها .

ونجد أن تلك التقاسيم الرئيسية تتباين وتتوازن بكيفية عجيبة ورائعة ويتم الحصول على الدقة والوضوح والجلاء ولا تتداخل إطلاقاً التفاصيل الدقيقة مع الهيئة العامة وعند الرؤية من على مسافة يلاحظ أن الخطوط الرئيسية تجذب العين وكلما اقتربنا أكثر تظهر التفاصيل في داخل التكوين وبالفحص والمعانة من قرب أكثر نرى تفاصيل أكثر وأكثر تتضح للرؤية على سطح الزخارف نفسها .

٤ — ويظهر توافق الشكل ليحقق التوازن اللازم بينما يظهر التضاد بين الاستقامة والميل والانحناء وكما هو الحال في اللون فلا يمكن أن يكون هناك لون تام في غياب أى من الألوان الأولية الثلاثة . كذلك في الشكل أياً كان بنائياً أو زخرفياً فلا يمكن وجود تكوين تام في غياب أى من الأشكال الثلاثة الأولية المستقيم والمائل والمنحني والتغيير والتوافق في التكوين والتصميم يعتمدان على تغيير السيطرة والتبعية للأشكال الثلاثة .

ففى زخرفة السطح نجد أن أى ترتيب للأشكال مثلما في الشكل ١ يعتمد على الخطوط المستقيمة فقط ويكون التكوين مملاً ورتيباً ويشعر بعدم الارتياح ولكن يقدم الخطوط التي تنح إلى شد العين تجاه الزوايا مثل الشكل ب وفي الحال سنشعر بمزيد من الارتياح .



ثم تضاف خطوط تعطى اتجاه دائرى مثلما فى الشكل جـ ونكون الآن قد أكملنا التوافق .

فى هذه الحالة يكون المربع هو الشكل الأساسى أو القائد . وتكون الأركان أو الزوايا والمنحنيات ثانوية ويمكن الحصول على نفس النتيجة من اتخاذ تكوين بزوايا ومثلما فى الشكل (ء) ثم باضافة الخطوط مثلما فى الشكل (هـ) وفى الحال يصحح الميل ليتبع اتجاه الزاوية فقط للخطوط المائلة ولكن بتوزيع وحدة الدائرة مثلما فى الشكل (و) سيظل الحفاظ هكذا على مزيد من التوافق التام والاستقرار وليس هناك مزيد يمكن اضافته للعين أكثر من ذلك .

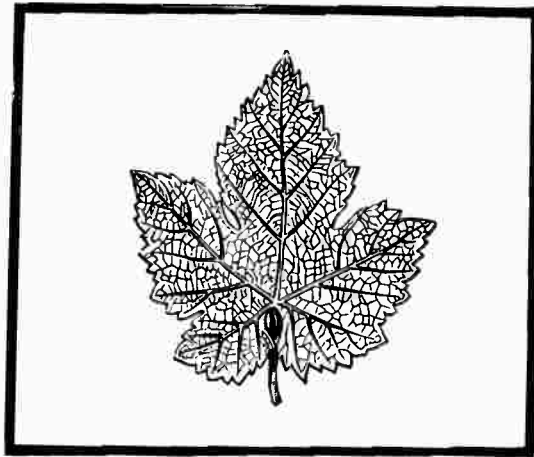
٥ - وفى السطح المزخرف عند الأندلسيين نجد أن جميع الخطوط تنساب خارجة من فرع المنشأ وكل زخرفة مهما كانت غامضة يمكن تتبعها حتى فرعها وجذرها أو منشأها .

وكانت لديهم الموهبة الفنية التى تمكنهم من توافق الزخرفة تماما مع السطح المزخرف فهى كما تبدو الزخرفة فى الغالب موحية بالشكل العام وكذلك تبدو مستوحاة من الشكل العام أيضا .

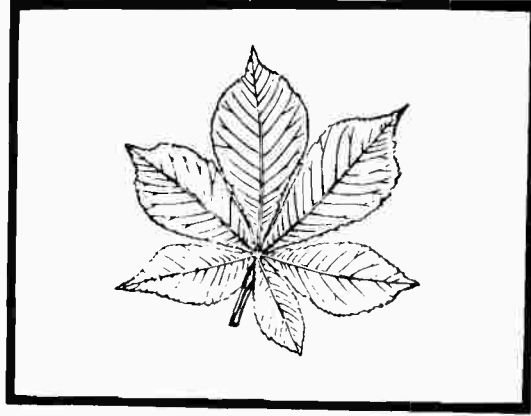
وفى جميع الحالات فى الزخرفة الأندلسية الإسلامية نجد أن الأوراق تنساب من فرع المنشأ ولا يمكن أن نستاء أطلاقا كما يحدث أحيانا فى بعض المزاوولات للزخرفة الحديثة التى تأتى عشوائية البداية بدون أى سبب فى وجودها .

ومهما يكن من عدم انتظام المساحة التى ستملأ بالزخارف فنجدهم دائما يبدأون بتقسيمها إلى مساحات متساوية . ويملأون حول هذه الخطوط الأساسية التى يتفرع منها خطوط أخرى فرعية يملأونها بالتفاصيل الزخرفية ولكن بلا تغير . عائدة إلى جذعها الأساسى .

ويبدو أنهم فى هذا العمل يحزون حذو الطبيعة كما نرى فى ورقة العنب مثلا فلتوزيع العصارة النباتية من الفرع الرئيسى إلى الأطراف فإنه من الواضح والبديهي أن الفرع الرئيسى سيقسم الورقة إلى مساحات متساوية قريبة بقدر المستطاع وهكذا مرة أخرى للتقسيم الأصغر فكل مساحة تقسم ثانية بخطوط متوسطة فيها والتى تتبع جميعها نفس القانون لتوزع بالتساوى حتى أدق جزء من الورقة للعصارة المغذية للنبات .



٦ - وقد اتبع في الأندلس في الفن الإسلامي مبدأ آخر وهو التشعب من الجذع الرئيسي كما نرى في الطبيعة في يد الإنسان أو في ورقة نبات أبو فروة الموضحة بالرسم أسفل .



نرى في المثال كيف تشعب كل هذه الخطوط بجمال فائق من الجذع الأصلي . وكيف تقل كل ورقة تجاه الأطراف وكيف تتناسب كل مساحة مع الورقة . وقد حمل الشرقيون هذا المبدأ باتقان رائع وبديع في زخارف الفن الإسلامي كما فعل كذلك الإغريق في زخارفهم حيث اتخذوا هذا المبدأ لنبات في ورق الأكشش حيث تنمو ورقة من الأخرى مع خط مستمر وهذه كانت الحالة عامة في الزخرفة الإغريقية .

في حين كانت زخارف العرب والأندلس تنمو دائما من أصل مستمر .

٧ - في جميع تقاطعات الخطوط المنحنية مع المنحنيات أو تقاطع المنحنيات مع الخطوط المستقيمة لابد أن تتلامس مع بعضها وهذا أيضا قانون تعودنا عليه في الطبيعة في كل مكان ونجد أن مزاولة الشرق لفن الزخرفة يتمشى مع هذا القانون . وكثير من الزخارف الأندلسية تبدو سائرة على نفس المبدأ وهو الجدير بالملاحظة في خطوط ريشة الطير وفي انفصالات كل ورقة نبات وإلى هذا يرجع تلك الإضافات الرائعة الموجودة في جميع الزخرف المتكامل والتي

تطلق عليها الرشاقة أو تسمى بايقاع الشكل وتوافق نغماته أو كما أطلقنا عليه قبل ذلك بالانسجام (Harmony) في أجزاء الشكل .

وسنجد هذه القوانين بالتساوى في كل من التوزيع والإشعاع من منشأ أصلي واستمرارية الخط وتماس الأقواس دائماً موجودة في الأوراق النباتية في الطبيعة .



٨ — وسوف نركز الانتباه إلى طبيعة الإحناءات المتأنقة التي استعملها العرب في الزخرفة الإسلامية وكما في حالة التقسيم التناسبي في الزخرفة فمن المعتقد أن تلك التناسبات ستكون الأكثر جمالاً والأكثر صعوبة بالنسبة للعين أن تلاحظها أو تبينها لذلك نعتقد أن هذه التكوينات المنحنية أفضل في طريقة شرحها الميكانيكية وسنجدها الحالة الشائعة عالمياً في أفضل العصور الفنية فجميع التشكيلات والزخارف التي وجدت في شكل أقواس على أعلى طراز ونسق مثل القطاعات المخروطية وفي حين أعرب عنها الفن وقتها وكان عمل الدوائر والمنحنيات الأكثر انتشاراً عند العرب في الفن الإسلامي .

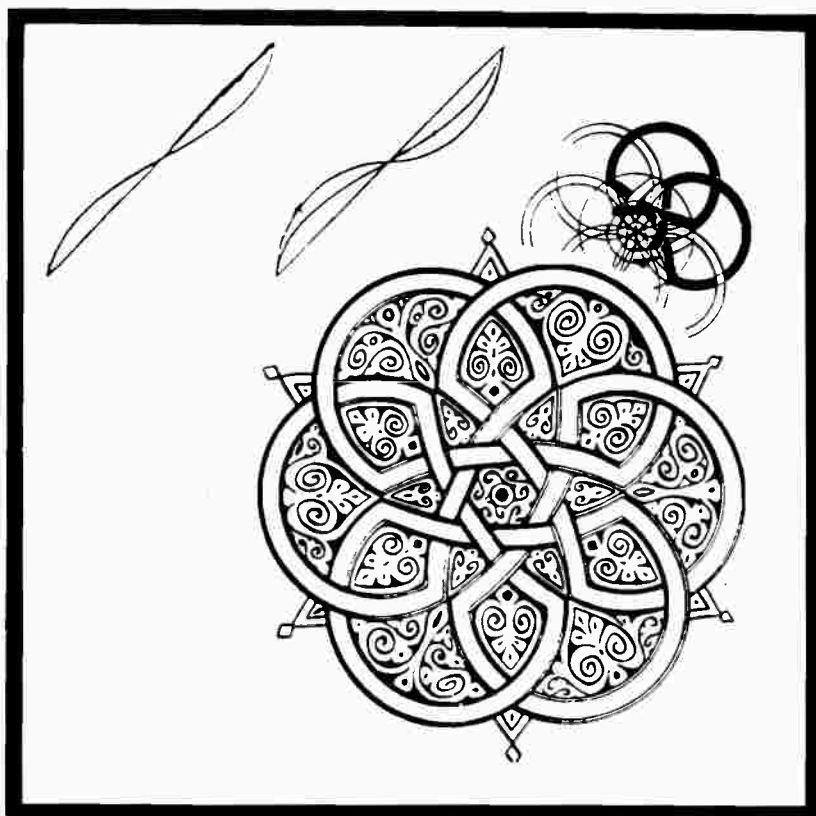
وقد أوضحت الاكتشافات أن الخطوط المشكلة والمنحنية في البارثون كانت جميعها أجزاء من أقواس على نسق على وأن هذه الأجزاء من الدوائر كانت مستعملة بمهارة فائقة وكانت الأقواس الرائعة في الأواني الإغريقية معروفة آن ذاك

ولا نجد هنا أى قطع من الدوائر وعلى النقيض من ذلك في العمارة الرومانية فقد فقدت هذه الثقافة وربما كان الرومان على قدر ضئيل من القدرة على الرسم

منها على التعبير أو تقدير قيمة الأقواس في نسق على ووجدنا بناءً على ذلك أشكالهم في الغالب عبارة عن أجزاء من دوائر والتي يمكن تنفيذها باستخدام البراجل .

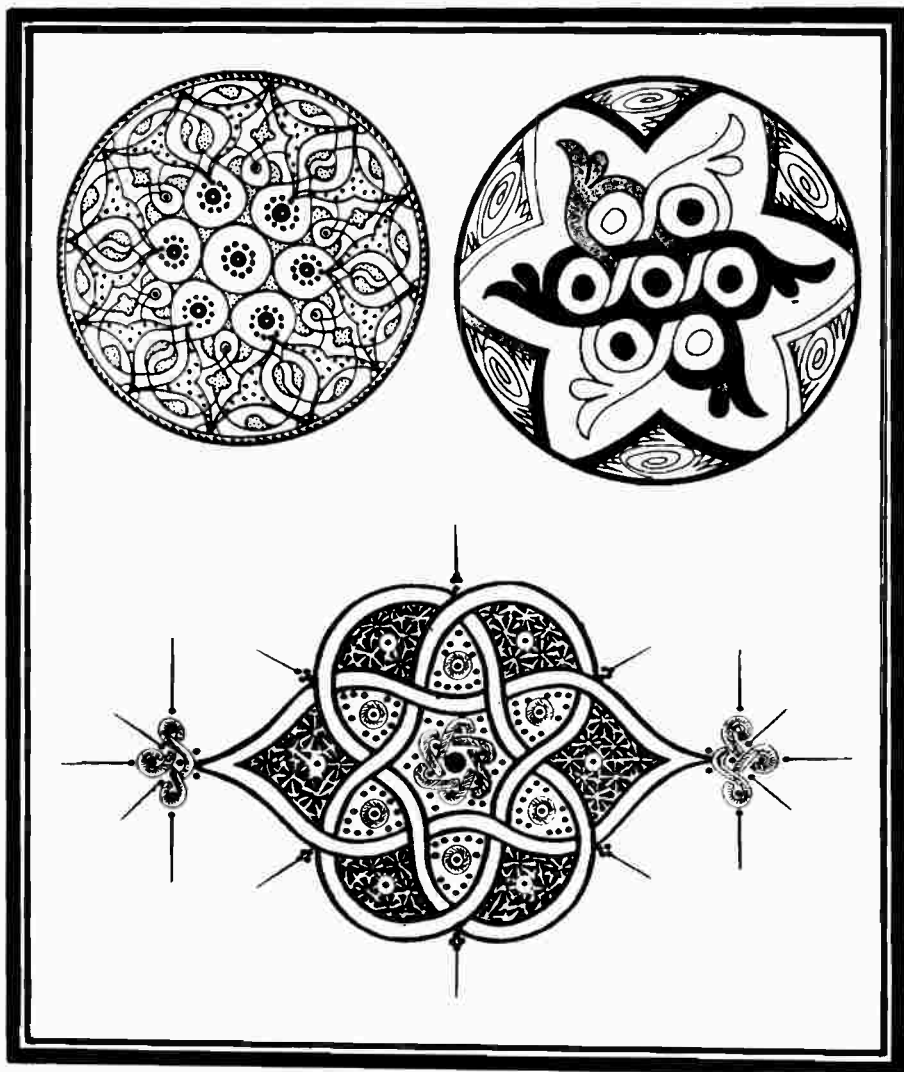
وفي الأعمال الأولى في العصر القوطي ظهر (المشبك) وهو تفرغ زخرفي من قطع صغيرة من الحجارة مشبك بعضها ببعض في أعلى النوافذ القوطية وكانت الأعمال الزخرفية الهندسية الدائرية قليلة في بداية العصر ولكنها في نهايته وصف بأنه عصر هندسي من فرط استعمال الأشكال الدائرية .

ففي المثال الآتي نجد أن القوس هو الشائع في الفن الإغريقي والفن القوطي



في أعلى اللوحة تصميم للحفر على النحاس والرسم التوضيحي أسفل اللوحة يوضح التخطيط لنموذج بسبع دوائر من إيران القرن العاشر .

وقد ازداد انبساطه في الفن الإسلامي كما نرى في الشكل ب هكذا أصبح أكثر
 رشاقة بقدر زيادة بعدها عن الصلة بين جزئي الدائرة .



تنوعات من نموذج السبع دوائر من أماكن مختلفة من العالم الإسلامي ، على اليسار
 تصميمات خزفية وعلى اليمين حفر على الجلد لجلدة الكتاب .

٩ — لوحظ وجود التقدم المستمر للفن الإسلامى فى رونق وجمال فنان فى أعمال العرب وفى معالجتهم المعهودة للزخرفة حيث وصلوا إلى أعلى درجات الدقة والكمال بأشكالهم النابضة بالحياة فى الزخرفة فهم دائماً يسرون على قواعد الطبيعة ولكنهم يتجنبون المحاكاة المباشرة لها . نقلاً عن الطبيعة مع أخذ خصائصها فقط ولم يحاولوا مطلقاً النقل عن الطبيعة ، ولم يكونوا وحدهم فى هذا المضمار ففى كل عصر فى مذهب الفن كانت جميع الزخرفة تعظم المثاليات ولم يكن أبداً الإتجاه إلى النقل عن الطبيعة بمتى الأمانة وهكذا كان الحال فى الفن المصرى حيث لم تكن زهرة اللوتس المحفورة على الحجر تماثل لأى زهرة تم قطعها من الطبيعة ولكنها كانت رسماً تقليدياً والذى اعتبر جزء من العمارة المصرية وكانت رمزاً للقوة بالنسبة للملك على طول البلاد التى تنمو بها الزهرة . ولم تكن التماثيل الضخمة الفرعونية عبارة عن نحت تماثيل كبيرة الحجم لأناس حجمها صغير ولكنها كانت تعبيراً معمارياً عن الفخامة والجلالة والمهابة التى كانت ترمز إلى قوة الملك أو السلطان وحبه المستمر لشعبه .

أما فى الفن الإغريقى فلم تدم الرمزية طويلاً مثلماً فى الفن المصرى الذى ظلت الرمزية فيه محافظة على التقاليد وفى فن النحت الملحق مع العمارة فقد اصطلح على طريقة تقليدية لكل من الوضع والحفر البارز . مختلفة تماماً عن أعمالهم المنفردة . وفى عصر ازدهار الفن القوطى كانت لزخرفة الزهور تناول خاص بطريقة تقليدية ولم يحاولوا إطلاقاً محاكاة الطبيعة بطريقة مباشرة ولكن مع تدهور الفن أصبحوا أقل مثالية وأكثر واقعية فى المحاكاة .

وربما أثر نفس التأخر فى أعمال الزجاج الملون حيث كان كل من الأشخاص والزخارف تعامل فى البداية بطريقة رمزية تقليدية ولكن مع التدهور أصبحت الأشخاص والثياب التى عليها التى كان لابد أن يتقل الضوء من خلالها أصبحت هى نفسها تحمل ظلالاً وتظليلاً على الزجاج ودرجات لونية وفى حروف الكتابة الأولى المزخرفة كانت الزخارف تقليدية

وكانت بألوان مسطحة الظلال وبدون ظل يقع على السطح المزخرف . بينما نجد في العصور الأخيرة تصوير الطبيعة على درجة عالية من التشطيب لنقل الزهور الطبيعية والتي تستخدم كزخارف تسقط ظلالها على الورقة .

تلوين الزخارف الإسلامية في الأندلس والمغرب :

عندما نتفحص النظام الذى اتخذه المسلمون في الأندلس في تلوين زخارفهم سنجدهم يتبعون نفس الشيء المتبع في الشكل الملون كذلك . فهم يتبعون مبدأ محكماً محدداً مستمداً من قوانين الطبيعة والذي حملوه شائعاً على طول المدينيات التى اعتنقت الفن ونفذته بنجاح فائق ففى جميع الطرز الأولية للفن خلال العصور التى نفذته بأمانة ساد نفس المبدأ الأصلى وانتشر .

ولكن الاختلافات التى تكون من فن لآخر تكون مثل اختلافات لغة شعب عن لغة شعب آخر .



كتابة مذهبية من الشعار الذى كثر استخدامه في الأندلس من أحد أبهاء قصر الحمراء من الجص الذى يبرز فيه الكتابة عن سائر الزخارف الأرضية زرقاء والكتابة من الذهب الخالص .

ففى الأندلس نجد أن عدد الألوان وقوة ظهور الزخارف التى تكررت فيها
حكمة « ولا غالب إلا الله » وحكمة أخرى كثر وجودها فى غرناطة
(العزة لله) كتبت مرتين إحدهما بالخط النسخ والأخرى بالخط الكوفى المضفر
والكتابة عادة تتألق بالذهب فوق أرضية بها زخرف نباتى هادىء المظهر وخلفية
من لون أزرق تارة وأحمر تارة أخرى .

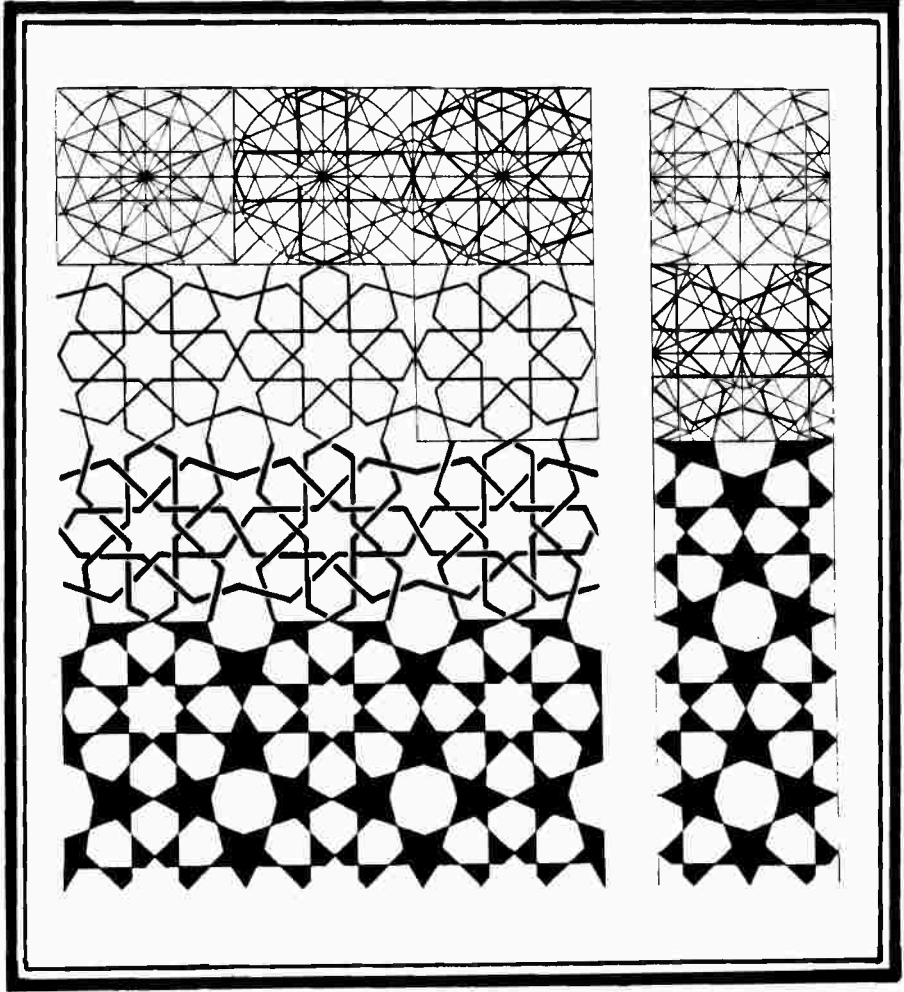
ومما يلفت النظر ألوان الفسيفساء الوفيرة المذهبة فى قرطبة أما فى أشبيلية
وطليطلة وغرناطة فقد اكتست جميع أسفال الجدران بالقاشانى البديع الهادىء
ولونها الندى يكمل جمال الزخارف والأرضيات الخلفية الضيقة الملونة بالأحمر
والأزرق شديدى القوة كما شاع استخدام الأطباق النجمية فى قاشانى الأسفال
فى الممرات كما فى الشكل الآتى . بما يزيد ارتفاعها عن الأرض بأكثر من متر
ونصف المتر عليها شرفات من قاشانى تتألق بنفس ألوان الأسفال من الأخضر
الناصع والأصفر الذهبى والأحمر البرتقالى . كان للمنسوجات نصيب فى رسم
الطير الملون بما يقترب من لونه الطبيعى وبعضها حشوات بها الحكمة الغالبة
(ولا غالب إلا الله) وغالباً ما طرزت الكتابة بخيوط من ذهب براق .

١٠ — استعمل القدماء اللون دائماً ليساعد على إظهار الشكل ووظفوه
دائماً بمعنى إضافة لإبراز الهيئة الدالة على البناء .

وهكذا فى الأعمدة المصرية فالقاعدة تمثل الجذر والجسم العمود يمثل الساق
للنبات والرأس عبارة عن البراعم والأزهار لزهرة اللوتس ونبات البردى .
وكانت تستخدم الألوان المختلفة ليزداد منظر العمود قوة ورونقاً وخطوط
الارتفاعات الواحدة للخطوط المتعددة كانت تبدو فى صورة متكاملة .

وفى الفن الشرقى نجد دائماً الخطوط الإنشائية تتعين وتؤكد بواسطة اللون .
ويضفى عليها سموً واضحاً وينتج دائماً الطول والعرض والحجم من وضع
اللون المميز . ففى الزخرفة فى الحفر البارز فهى تتخذ باستمرار أشكالاً جديدة
والتي بدون اللون تفقد كلاً من الطول والعرض والحجم الذى يساعد اللون

على إبرازها ، وقد أخذ الفنانون ذلك في الاعتبار مع اتباع الدلائل الحية الموجودة في الطبيعة وفي أعمالهم كان لكل تحول في الشكل مقترناً بتعديل في اللون



الأطباق النجمية : يمكن استخراج تنوعات عديدة من تكرار النموذج على نفس الشبكة الأساسية في السطر العلوي من اللوحة التصميم الأيسر يوضح تطور الوحدة المكررة من الشبكة الأساسية والتصميم الأيمن يوضح تحويل وتكيف الوحدة المكررة والتي يتركز النصفان للوحدة خلف خلاف أو ظهر كل وحدة إلى ظهر الوحدة الأخرى منتجاً تصميم زخرفي يصلح للشرائط .

فمثلاً في الزهور نجدها منفصلة باللون عن أوراقها وأغصانها . وبالتالي تنفصل هذه المجموعة عن الأرض التي تنبع منها . وكذلك في شكل الإنسان كل تغير في الهيئة أو الشكل يتحقق بتغيير اللون . حيث أن لون الشعر والعيون والجفون والرموش ولون الشفاه الأحمر القاني وتورد لون الوجنت كل ذلك يسبب الوضوح للشكل العام لجسم الإنسان ويتوضيح أكثر فهي تخرج الشكل أو تكونه .

ونحن نعلم كم يكون غياب أو تلف هذه الألوان — كما في حالة المرض مثلاً مساهماً في تجريد أو نزع الصورة من معناها وملاحظها اللائقة . وإذا تخيلنا الطبيعة كلها بلون واحد فستكون الأشياء مبهمة غير واضحة الشكل كما أن مظهرها سيكون على وتيرة واحدة .

١١ — والألوان التي استخدمها العرب في الأندلس في أعمامهم الزخرفية الجدارية كانت في جميع الحالات من الألوان الابتدائية الأزرق والأحمر والأصفر (الذهبي) والألوان الثانوية . البنفسجي والأخضر والبرتقالي توجد فقط في الأفاريز الموزايك أو الفسيفساء . والتي تكون قرية للعين وتشكل نقطة توقف للعين من الألوان الزاهية التي أعلى الأفاريز .

ومن الملاحظ أن معظم أرضيات الزخارف نراها في الحاضر باللون الأخضر مع أنها بالفحص الدقيق وجد أن اللون الذي كان أصلاً مستخدماً هو اللون الأزرق والذي كان من تركيبة معدنية وأصبح أخضر من تأثير مرور الوقت وثبت هذا من وجود ذرات من اللون الأزرق الموجودة في كل مكان في الفجوات .

وهذا يشير إلى أن ذلك ربما فيما كان بين العصور المصرية والإغريقية والعربية والأندلسية أو المغربية .

وكانت الألوان الابتدائية في الغالب تستخدم متامة إذ لم يقتصر عليها فقط . وذلك خلال العصور المبكرة للفن أما في خلال تدهور الفن أصبحت الألوان الثانوية أكثر أهمية .

ففى مقابر الفراعنة فى مصر نجد أن الألوان الابتدائية هى السائدة وفى مقابر البطالمة نلاحظ أن الألوان الثانوية هى المسيطرة وكذلك أيضا فى مقابر الإغريق المبكرة توجد الألوان الابتدائية بينما فى عصر البومى استخدمت الظلال ودرجات الألوان بأنواعها واختلافاتها .

وفى القاهرة الحديثة وفى الشرق عامة نلاحظ وجود اللون الأخضر ظاهراً دائماً جنباً إلى جنب مع اللون الأحمر بينما كان يستعمل اللون الأزرق فى الآونة المبكرة .

وكانت هذه تماثل طبيعة العمل فى العصور الوسطى . وفى الكتابات الأولى وأشكال الزجاج الملون مع أن الألوان الأخرى لم تكن تستعمل بنوع خاص نجد أن الألوان الابتدائية كانت رئيسية فى الاستعمال . بينما فى الآونة الأخيرة نلاحظ وجود جميع درجات اللون والظل المختلفة ولكنها قليلاً ما استعملت بنفس النجاح .

١٢ — وفى الفن الإسلامى فى المغرب كقاعدة عامة . كانت تستخدم الألوان الابتدائية فى الأجزاء العليا من الزخارف فى الموضوعات بينما تستعمل الألوان الثانوية والثلاثية لأسفل . ويبدو هذا أيضاً متمشياً مع قوانين الطبيعة .

فنحن نجد اللون الأزرق الابتدائى موجوداً فى السماء واللون الأخضر الثانوى موجوداً فى الأشجار والحقول . متبهماً باللون البنى الثلاثى فى الأرض والتراب . وكما هو الحال أيضاً فى الزهور حيث نجد عادة الألوان الابتدائية موجودة فى البراعم والزهور والألوان الثانوية فى الأوراق والسيقان أو الأغصان .

وقد حافظ القدماء دائماً على هذه القاعدة فى أكثر عصور الفن زهاءً وتقدماً .

ففى مصر مع أننا نرى أحياناً اللون الأخضر الثانوى مستعملاً فى الأجزاء العليا من المقابر . ولكن هذا نابعاً من الحقيقة التى تقول أن الزخرفة فى مصر

كانت رمزية حيث كانت أوراق زهرة اللوتس تستخدم في الجزء العلوى من البناء . فكان من الضروري أن تلون باللون الأخضر ولكن كان القانون واقعياً في الاستعمال الرئيسى والمظهر العام لمقبرة مصرية للعصر الفرعونى هو إعطاء الألوان الابتدائية لأعلى والألوان الثانوية لأسفل . ولكن في أبنية عصر البطالمة والرومان كان هذا القانون عكسياً . وأوراق النخيل واللوتس في تيجان الأعمدة تعطى وفرة في اللون الأخضر للأجزاء العليا من المعابد . وفي عصر **الرومى** نجد أحياناً في داخل المساكن تدريجاً بطيئاً للون أسفل السقف من اللون الفاتح إلى الداكن متنبهاً باللون الاسود ولكن يبدو ذلك بدون أى معنى **علمى** يقنعنا بأنهم اتبعوا ذلك بناءً على قانون معين .

١٣ — واستعمل اللون الأزرق والأحمر والذهبى وحرصوا على وضعها في هذا الوضع الأفضل لها في الرؤية مع اضافة معظمها الى المظهر العام .

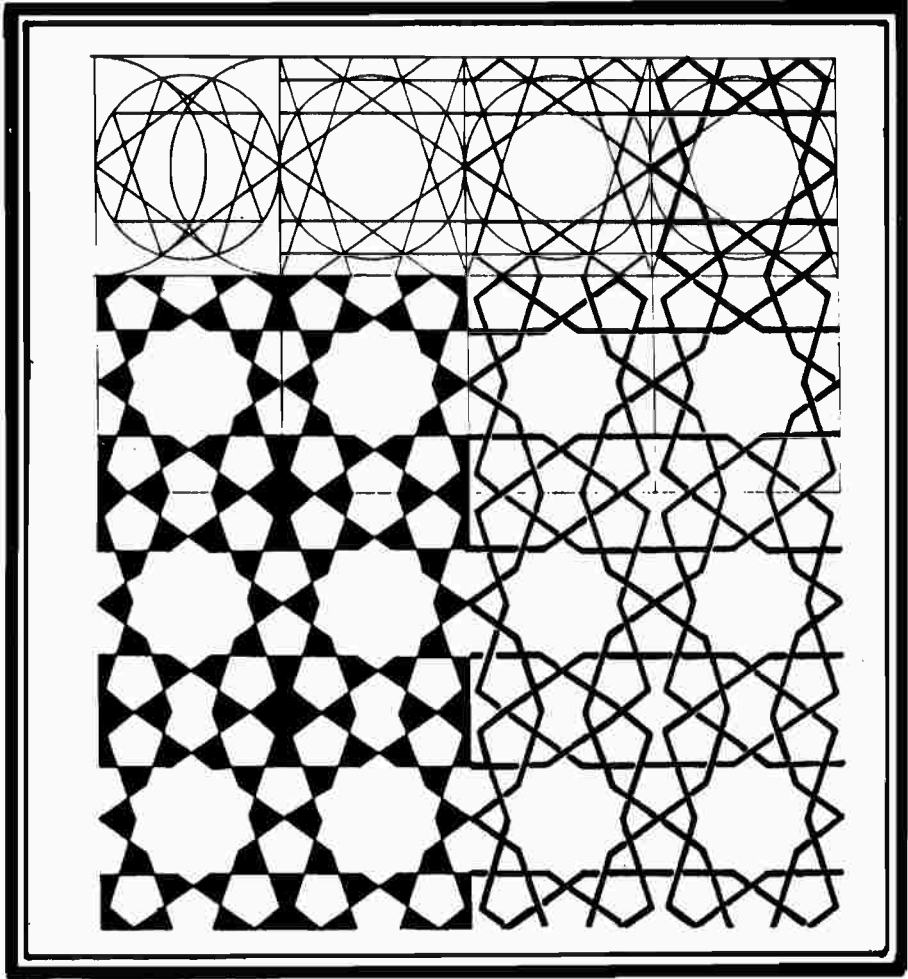
وفي السطوح المجسمة وضع اللون الأحمر — وهو أقوى الألوان الابتدائية الثلاثة — في الأعماق حيث كانت تخفى شدته بالظل ولا يستعمل مطلقاً على السطح واستعمل اللون الأزرق في الظل واللون الذهبى استعمل مواجهاً ومعرضاً للضوء .

ومن الواضح أنه بهذا الترتيب للألوان وحده أمكن الحصول على قيمتها الحقيقية . وكانت الألوان المختلفة **تُفصل** فيما بينها إما بالفلاتات من اللون الأبيض أو بالظل المتسبب من بروز الزخارف نفسها وهذا يبدو مبدأ مطلقاً **مطلوباً في التلوين** لا بد ألا يسمح لأى لون أن يتعدى على لون آخر .

١٤ — في تلوين أرضيات الرسوم المنقوشة المختلفة كان يحتل اللون الأزرق دائماً المساحة العظمى وهذا **يعطى** مع قاعدة الضوء ومع التجارب التى أجريت بتحليل الضوء إلى ألوانه الأصلية بانعكاسه على منشور . حيث أن الأشعة الضوئية تميل إلى أن تعادل كل منها الاخرى بتناسب من ٣ أصفر مع ٥ أحمر مع ٨ أزرق وهذا يتطلب كمية من الأزرق تعادل **كلاماً** من الأحمر والأصفر معاً . للحصول على تأثير متوافق ومنسجم في الألوان . وتمنع سيطرة

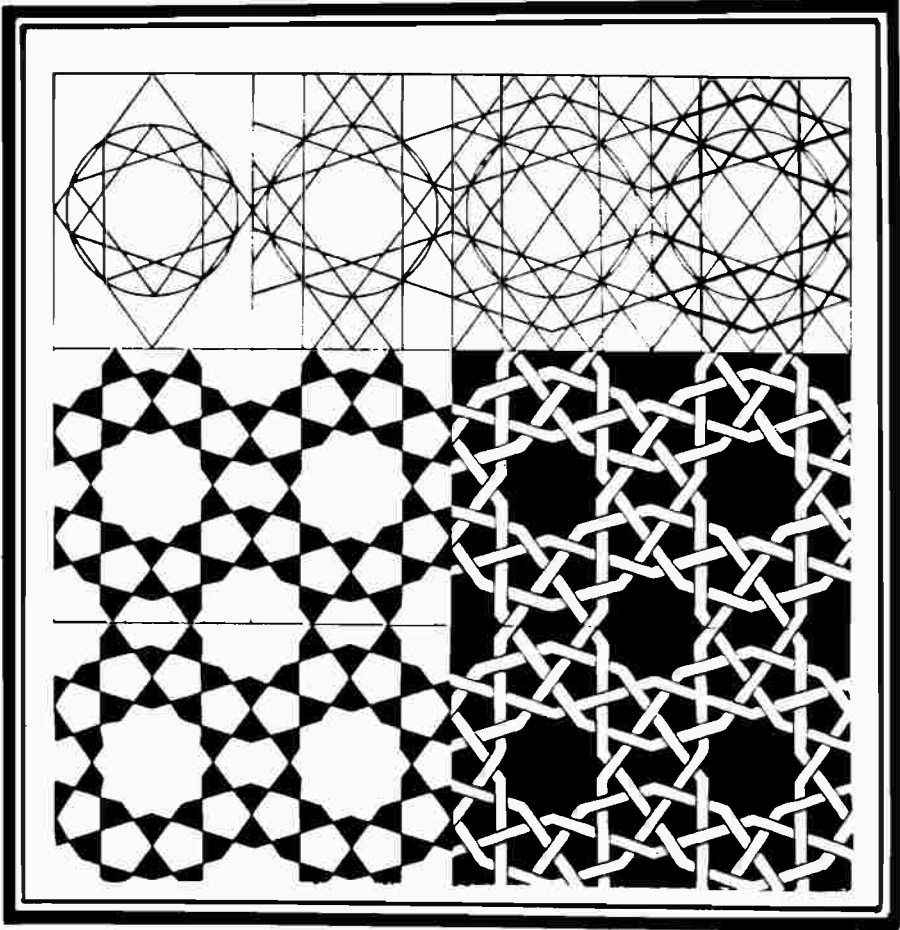
أى لون واحد على الآخرين ففى الزخرفة الإسلامية استبدل اللون الأصفر باللون الذهبى الذى يميل إلى الأصفر المحمر . ويستمر الأزرق فى الازدياد للحد من ميل اللون الأحمر فى زيادة قوته على الألوان الأخرى .

النماذج المتشابهة فى الزخرفة الإسلامية :



يمكن إعداد شبكة النجمة العشارية لتكرارها فى جميع الاتجاهات برسمها داخل شكل مثل المستطيل مثلاً .

النماذج (المتصافرة) :



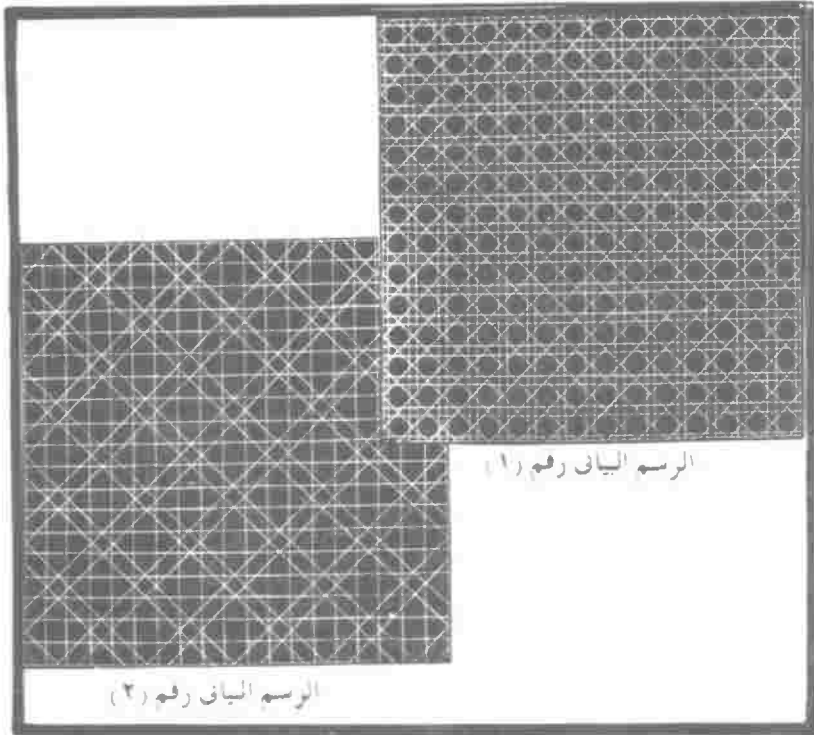
عند رسم نفس شبكة النجمة العشارية في شكل شبه معين أو متوازي أضلاع داخل مستطيل يمكن بذلك رسم نماذج مختلفة على الشبكة الناتجة .

والمعالجة الشائعة في الفن الإسلامي للتصميم النهائي يبدو متصافراً ويعطى هيئة مجسمة .

ومع تغيير عروض الشرائط المضفرة تنتج تنوعات أكثر من هذه التصميمات الإسلامية المشهورة .

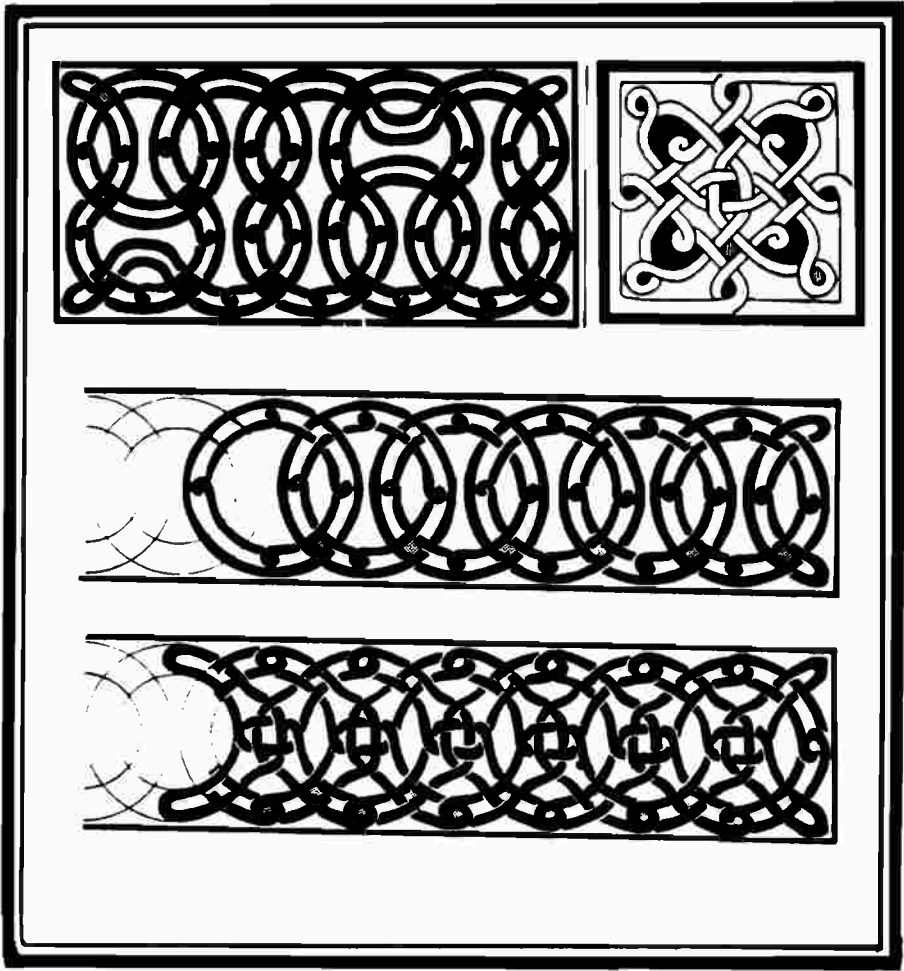
من الواضح أن التنوع غير المحدود للزخارف الإسلامية في المغرب والتي تشكلت من تداخل وتضافر الخطوط المتساوية الأبعاد استطاعت أن تؤثر من خلال العرب في الحلقات الإغريقية وتعتمد الزخارف الوارد بعض منها في الصفحات التالية على مبدئين عامين وهما حسب الرسم البياني التالي رقم ١ ،

٢



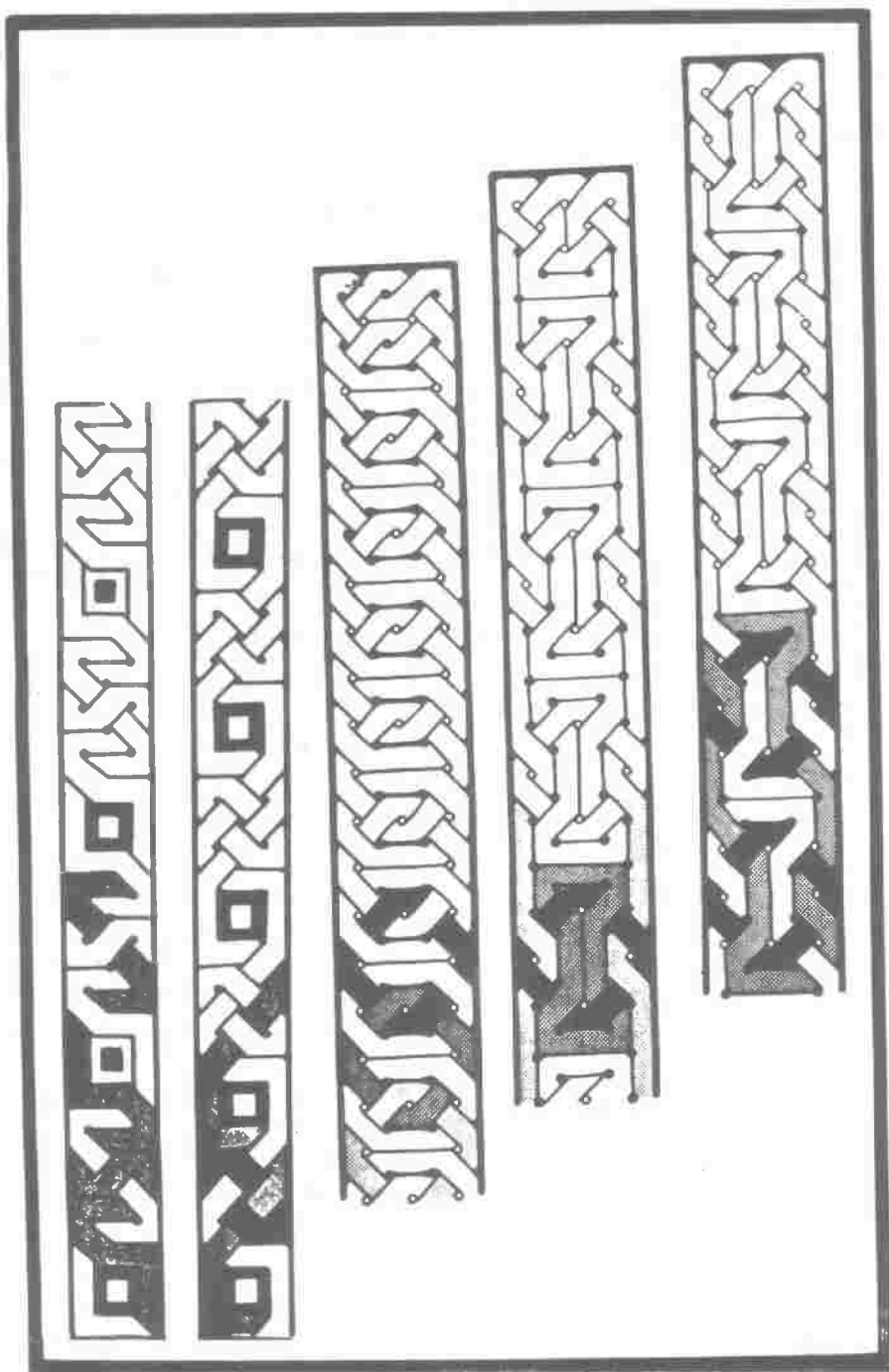
في الحالة الأولى تقاطع الخطوط بميل متعاقل بخطوط أفقية وخطوط عمودية على كل مربع . وتقاطع الخطوط المائلة على كل مربع متعاقب فقط ويبدو أن عدد النماذج التي يمكن الحصول عليها من هذين النظامين عدد لا نهائي . وكما سيوضح في الحالة الثانية أن التغير في شكل النماذج يمكن أن يتزايد بتغيير الألوان في الأرضية أو الخطوط السطحية .

وأى من هذه النماذج المختارة يمكن أن تغير في هيئتها أو مظهرها بإلحاق سلاسل مختلفة أو أى كتل عامة أخرى للبروز عن الخلفية .

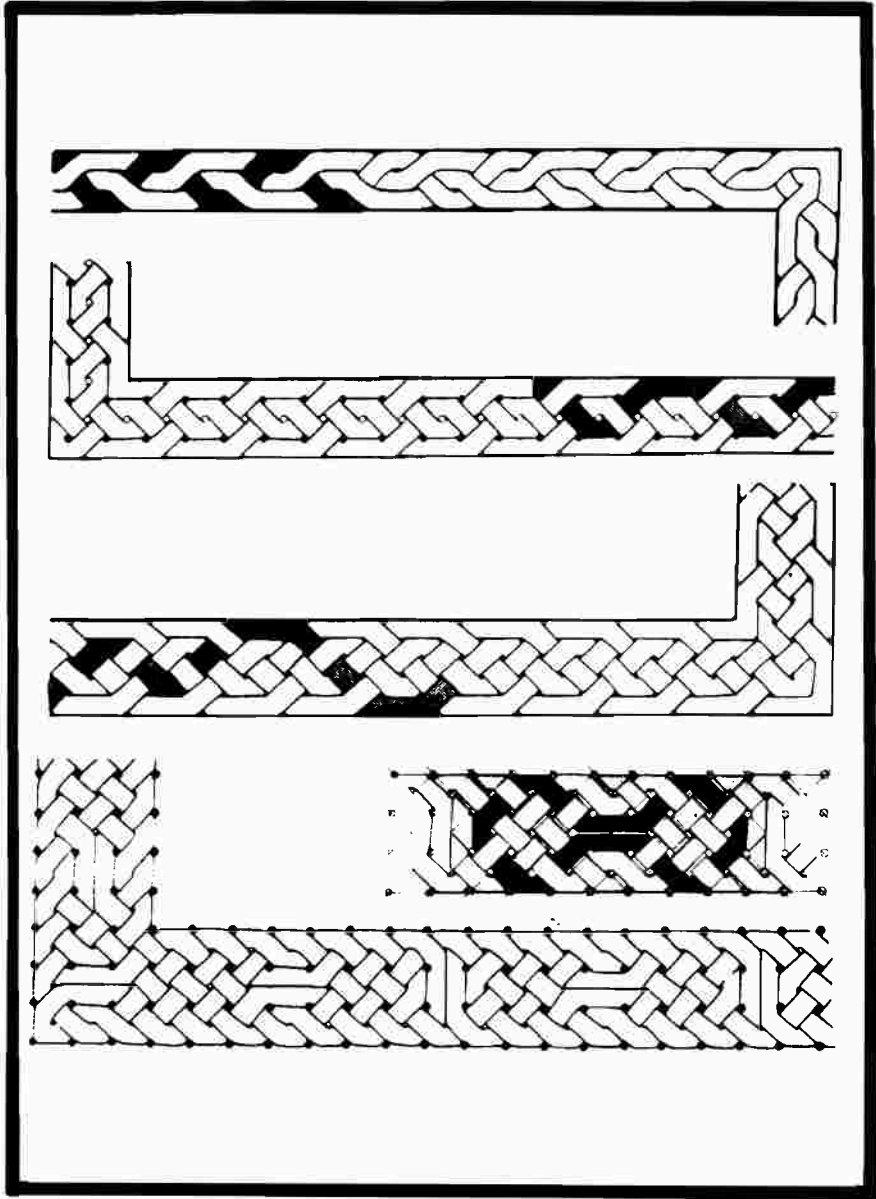


دائما ترسم الشرائط المتداخلة باللون الذهبي مع لمسات
من اللون الأزرق والأحمر .

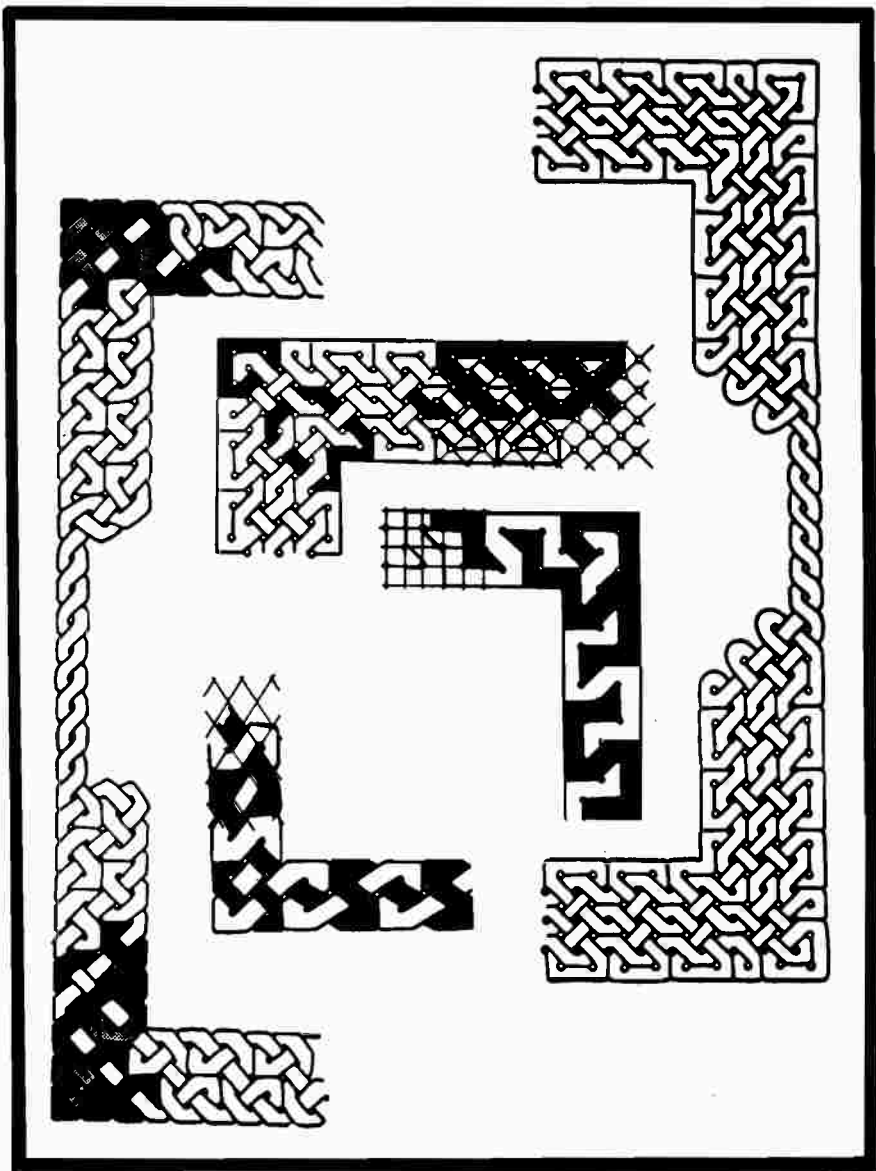
هذه الأمثلة والأشرطة السفلية مأخوذة من القرن العاشر
من زخارف قرآنية في مصر .



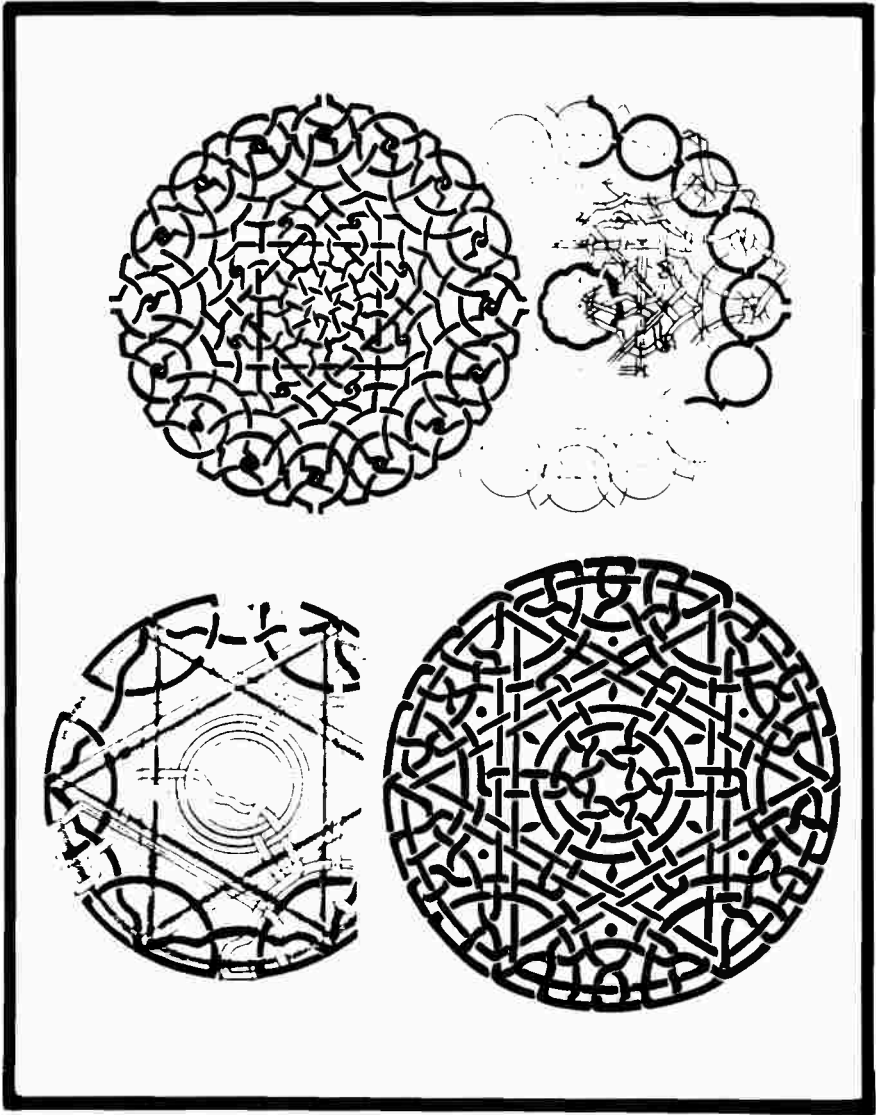
شرائط متداخلة الزخرفة من زخارف قرآنية في عام ١٣٠٤ هـ القاهرة .



الشرائط المزخرفة من ثلاثة وأربعة وستة حبال متداخلة وتأخذ شكل زخرفة زاوية والشريط في أسفل اللوحة مكون من تتابع عروتين مغلقتين وشريطين متداخلين كما هو موضع من زخارف المصاحف والآيات القرآنية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر .



زخرفة الزوايا من الشرائط المتداخلة لا تسير دائماً في شكل منتظم أو على نفس الطريقة في جميع الزوايا لنفس الشريط أو الحافة (يميناً) وأسلوب دوران الأركان بإدخال حلقة مغلقة وموضحة أكثر يساراً (محلة للتوضيح في وسط أعلى اللوحة) وفي وسط أسفلها . من زخارف آيات قرآنية من القرن ١٤ والقرن ١٥ الميلادي

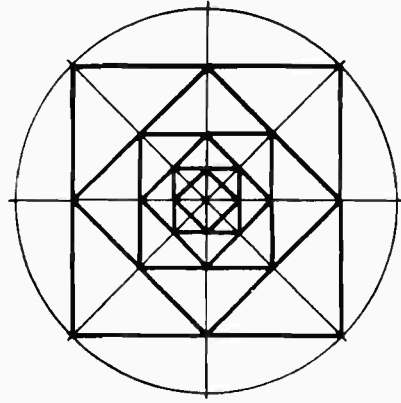
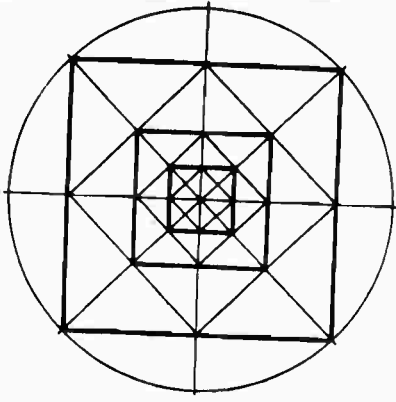


هذه التصميمات المتداخلة في أعلى اللوحة من المخطوطات الأصلية وفي أسفلها محفور على وعاء من البرونز . وتظهر يرسم توضيحي لتبدو بالصورة الشائعة : الثمن أو المسدس المحدد بالشبكة محاط بدائرة بطريقة متداخلة ومتشابكة تعطى تأثير زهرة .

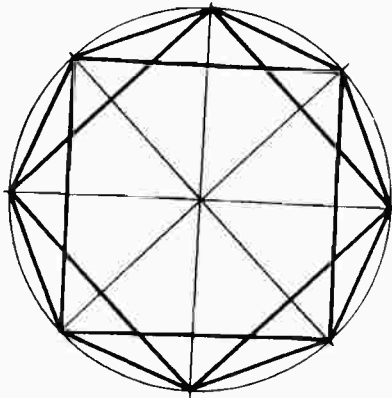
بعض من التصميمات البسيطة في اللوحة السابقة

توضح نفس الملامح للزخرفة الإسلامية .

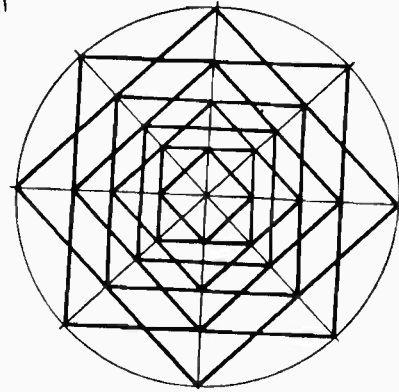
الزخرفة المنقوشة بإستعمال المربع في الفن الإسلامى :



عند تنصيف أضلاع المربع فإن المساحات المربعات المتمركزة داخل دائرة عندما الناشئة تكون مربعة أيضا .
تناسب أطوال أضلاعها بنسبة ١ : ٢/٢ فإن المساحات الناشئة تتناصف بالتدريج .



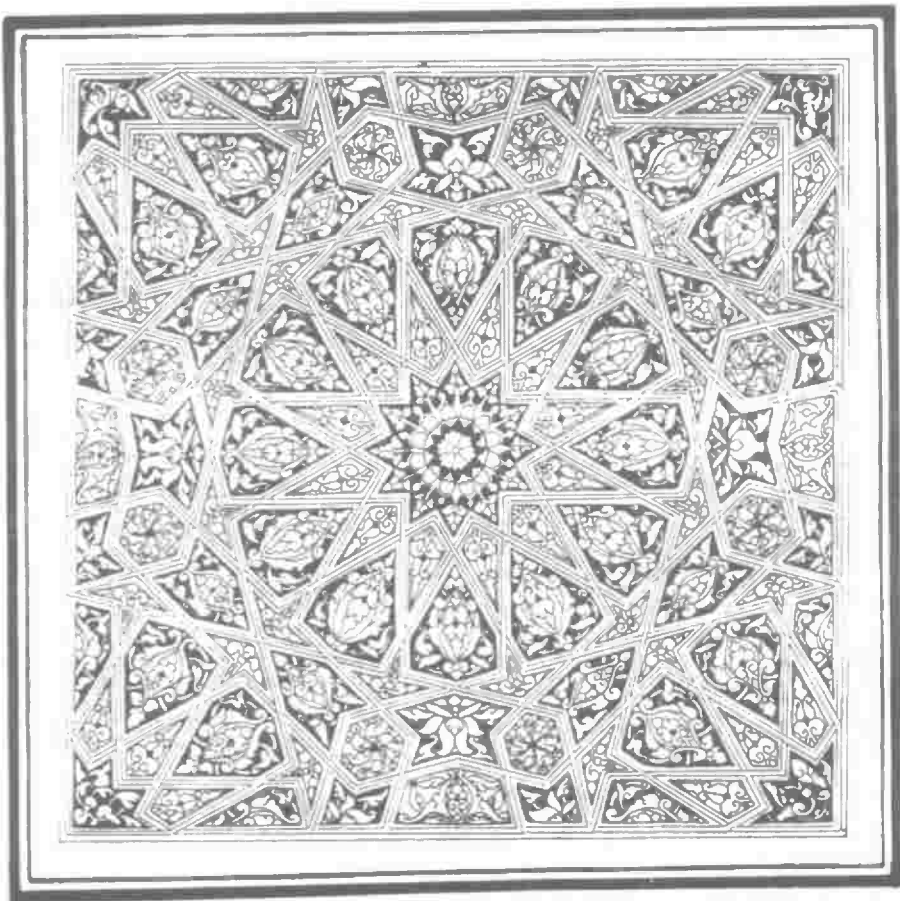
المعين والنجمة الثانية



عندما توضع النجوم الثمانية متتالية بحيث تكون أطوال الاضلاع المتتالية المتوازية متناسبة بنسبة ١ : ٢/٢ فإن أطوال الاضلاع المتناوبة تتناصف .

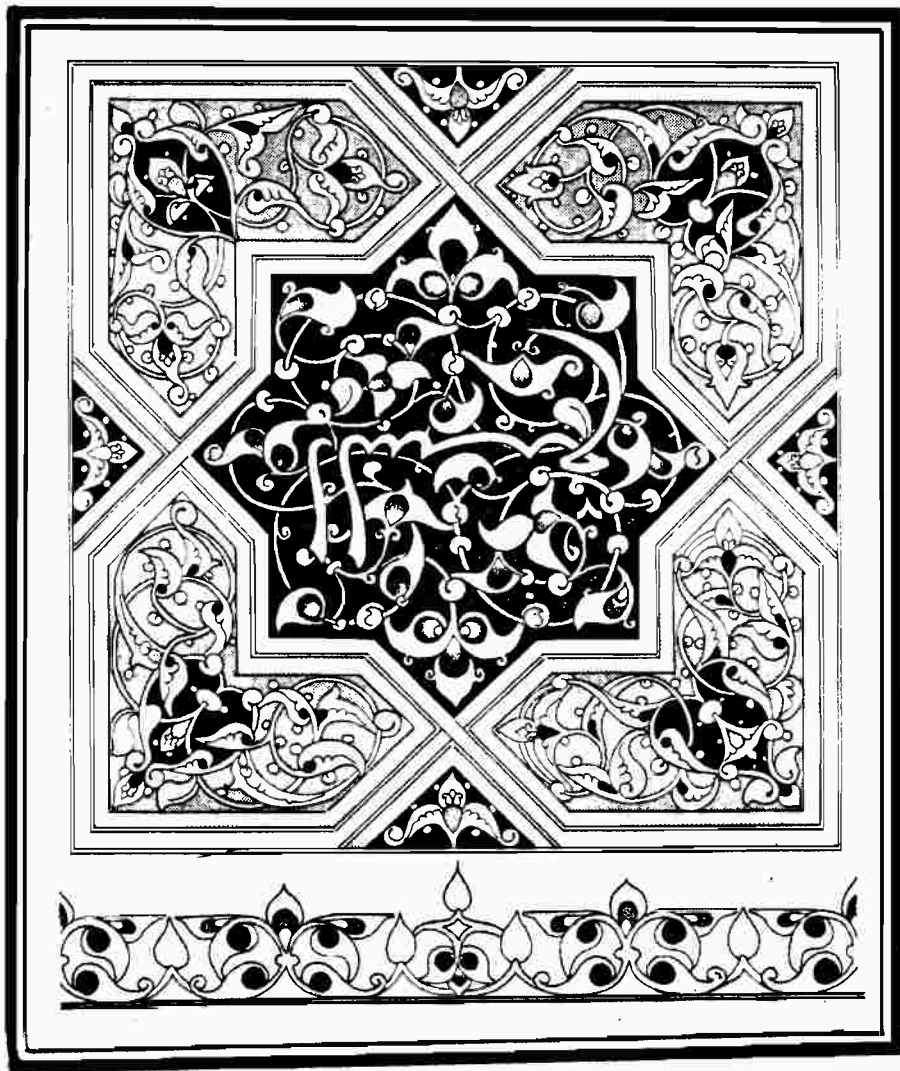
بعض الإنشاءات والخواص للمربع والمسدس وللنجمة الثانية مستعملة في تصميمات هندسية في الزخرفة الإسلامية .

توضح الأمثلة الواردة بالكتاب عن استخدام المربع كوحدة زخرفية إسلامية وعمل تشكيلات متشابكة ومتوالدة منها .. توضح هذه الأمثلة المبدأ الذى أردنا توضيحه دائماً بالنسبة للفن الإسلامى . وهو أنه للحصول على رصانة الخطوط لأى تكوين لابد أن يحتوى هذا التكوين على التوازن بين كل من الخط المستقيم والمائل والمنحنى .



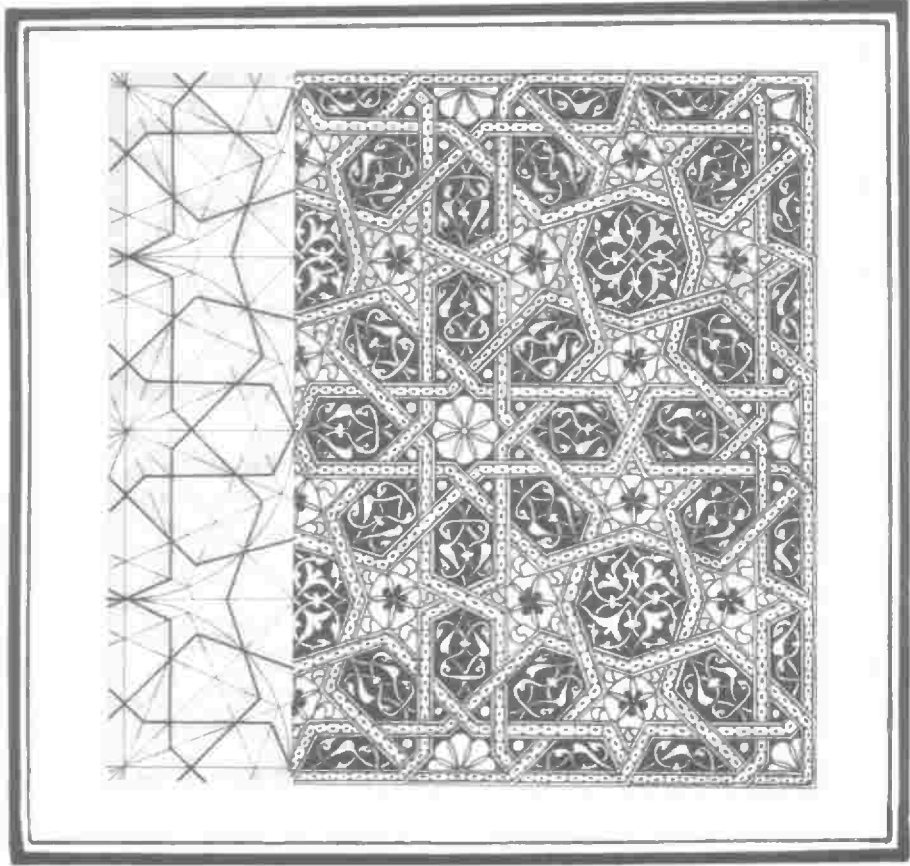
ويلاحظ كيف تم تحقيق توازن الشكل بترتيب الألوان فى الأرضية وكذلك الحصول بهذا الأسلوب على وحدات زخرفية إضافية زائدة متكونة من وضع الألوان وكيفية تنسيقها .

فهنالك خطوط تسير في اتجاه أفقى وأخرى في اتجاه رأسى وثالثة في اتجاه مائل وتتقابل ثمانية بدوائر في اتجاه عكسى . وهكذا يتم الحصول على أفضل توازن ويتم تصحيح ميل العين للتحرك في أى اتجاه في الحال إلى الوضع الصحيح بواسطة الخطوط التى تعطى إحساساً عكسياً للحركة بالنسبة للعين .



زخرفة تفصيلية عبارة عن تصميم معد على شبكة أساسية واستخدم اللون الأزرق والذهبي (ويبدو اللون الأزرق في هذه اللوحة بلون أسود) واللون الأحمر (موضحاً بالنقط الرفيعة) والكتابة باللون الأبيض بخط الثلث .

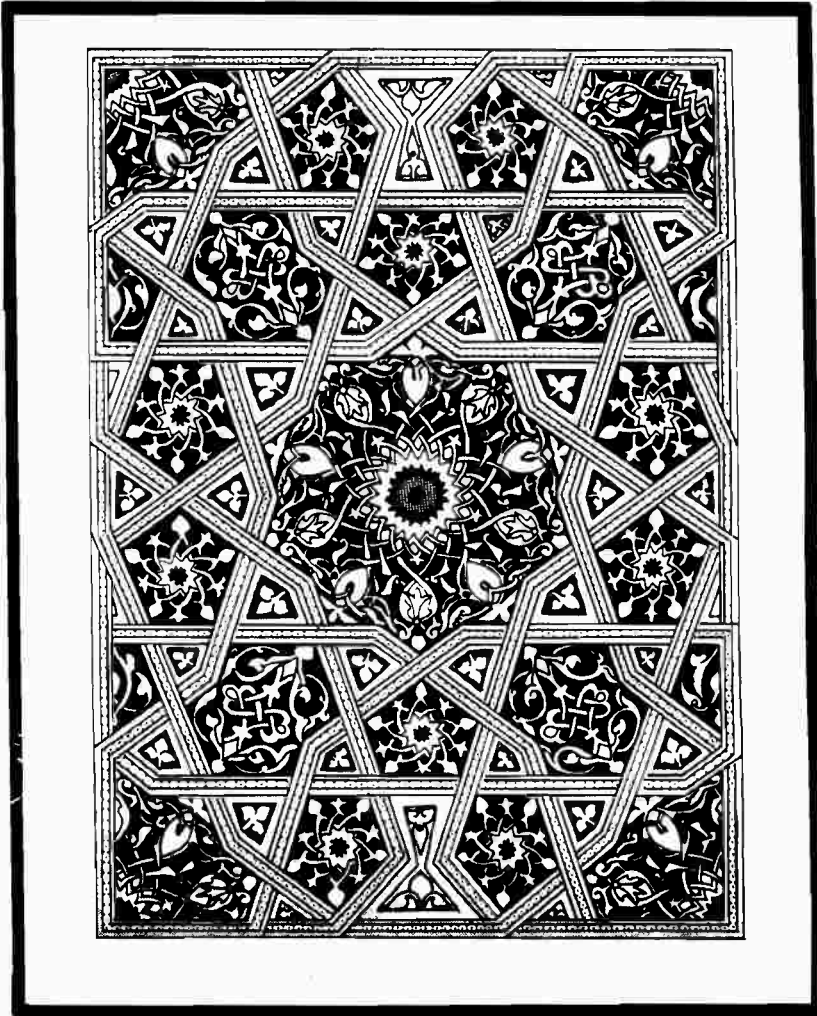
وأينما اتجهت العين تجاه الأشكال الزخرفية نجد أنها تميل إلى الاستقرار وإطالة النظر والتمعن في التماذج الزخرفية المرسومة بدقة وإحساس وإتقان . ونجد أن الأرضية الملونة باللون الأزرق سواء في الكتابات أو الحشوات الزخرفية وتخفف الأرضية الحمراء بزخارف من اللون الأزرق لإعطاء تأثير مبهج ومتألق .



لوحة زخرفية تفصيلية من الصفحات الأولى للقرآن الكريم . وهي مبنية على شبكة أساسية وتكون أشعة النجوم المتماثلة والمخمن الأصغر الداخلى من وضع الشرائط المتصافرة فوق الشبكة كما هو موضح بأعلى اللوحة . ويمكن الحصول على تنوعات متعددة في الزخرفة عن طريق خطوط الشبكة سواء في المركز أو في أحد جهات الأشرطة .

والخطوط الرئيسية في اللوحة الآتية توضح نفس الطريقة المتبعة في الزخرفة المتشابكة .

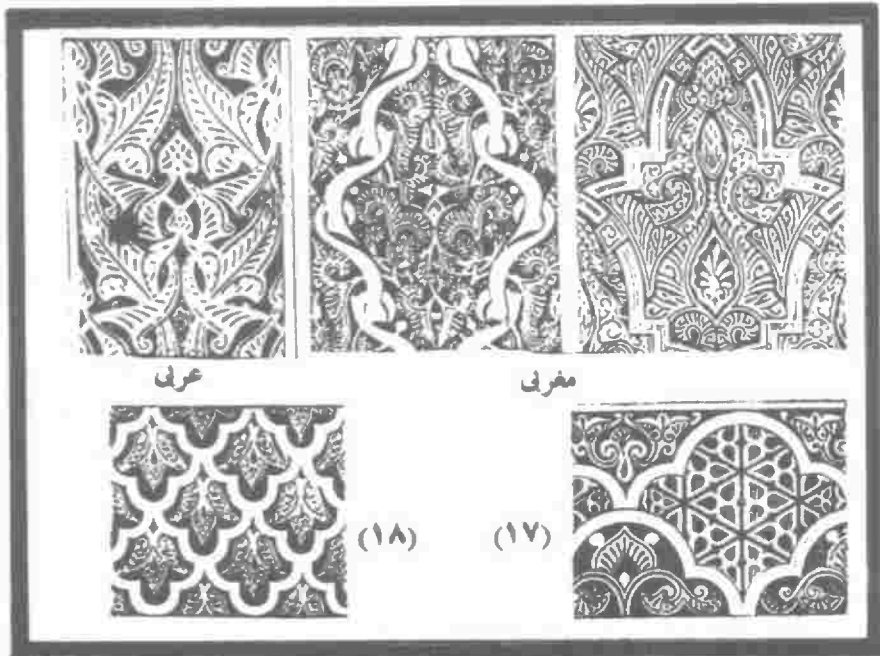
ونلاحظ في الزخارف الإسلامية المغربية أنها مبنية أساساً على الأشكال الهندسية ومع إحساسنا بالتعقيدات في التكوينات المركبة الهندسية إلا أنه مع التحليل تبدو بسيطة جداً عندما يوضح طريقة إنشائها .



زخرفة تفصيلية من مقدمة للقرآن الكريم الزخرفة معدة على شبكة ذات عشرة أضلاع .

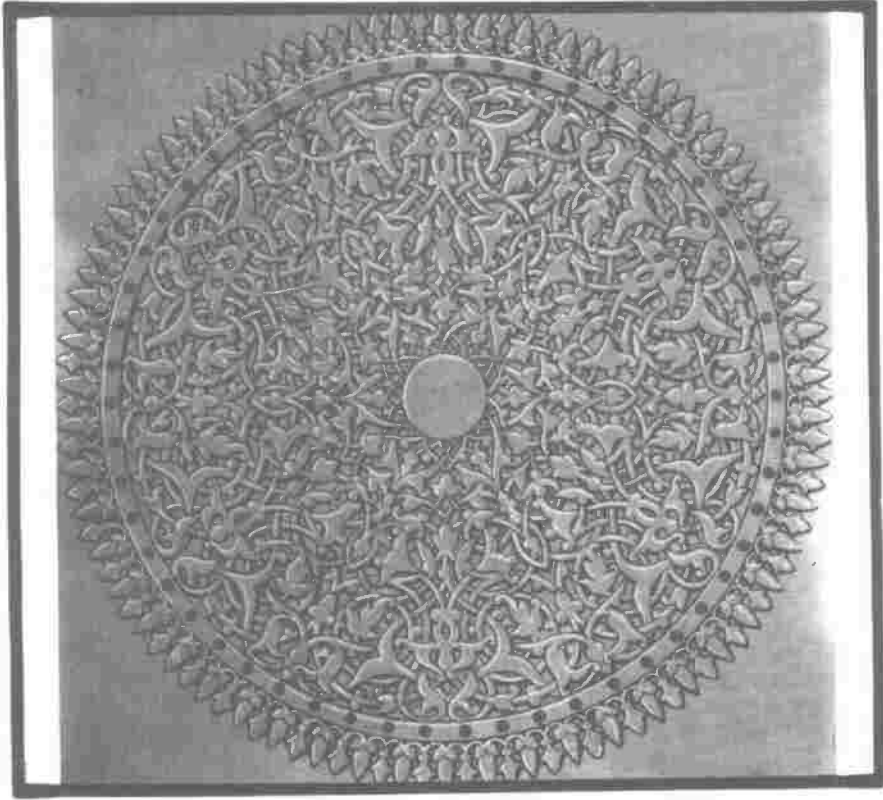
وبمقارنة الفن الإسلامي العربي مع الفن الإسلامي المغربي نجد أن المغاربة قد أدخلوا على زخرفة الأسطح مظهراً آخر . بمعنى أنه كان هناك دائماً سطحان مستويان وأحياناً ثلاثة من الأسطح التي سترسم عليها النماذج الزخرفية . وكانت توزع على السطح العلوى بتسلط وقوة فوق الكتلة بينما نجد الزخارف التي في السطح التالى مجدولة ببعضها مع الزخرفة الأولى . مشبعة للسطح المستوى الأكثر انخفاضاً والتي بها تحققت وسيلة بديعة بجزء من الزخرفة تبقى على تأثيرها بالانساع عند النظر إليها من بعد وتحقق أكبر استقرار وفي أغلب الأحيان عند التفحص من قرب نجد أكثر الزخارف إبداعاً ودقة وبراعة .

وعموماً كانت هناك تنوعات كثيرة من معالجتهم للسطح فنجد أن الزخرفة التي كانت تشكل المظهر الأكثر شهرة في الزخارف الإسلامية هي التي تتمزج مع السطح الأصلي المزخرف . ويتضح ذلك في النماذج الآتية رقم ١٧ ، ١٨ .



زخارف متداخلة مع السطح الأصلي وهي سمة شهيرة من الزخرفة الإسلامية العربية .

والنموذج الآتي شكل ١٣ من المعدن المطروق وهو شديد الاقتراب من كمال التوزيع للأشكال في الفن المغربي . فهو يظهر بدقة شديدة التصغير المتناسق للأشكال تجاه المركز للوحدة الزخرفية وهذا يوافق قانون الاستمرارية وعدم قطع التكوين في الزخرفة المغربية الإسلامية . وهو أنه مهما كان بعد الزخارف ومهما تداخلت الوحدات الزخرفية فإنه دائماً يمكن تتبع أثر الفروع والحدود

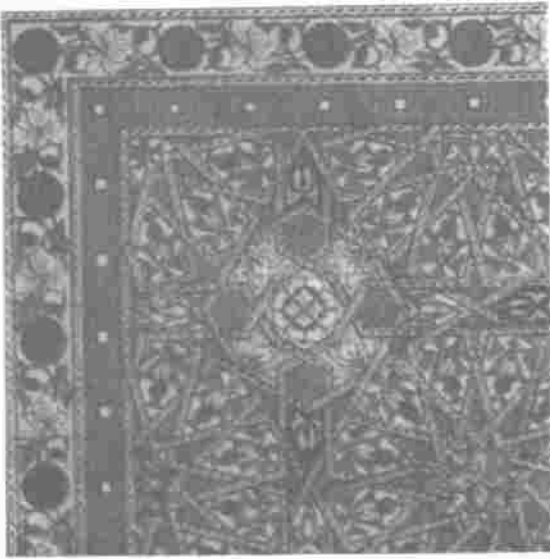


شكل ١٣ وحدة زخرفية توضح الدقة الشديدة في التنفيذ الزخرفي على المعدن المطروق من الفن الإسلامي العربي في مصر والشام .

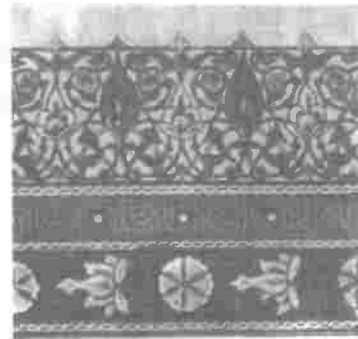
لاى وحدة زخرفية وبوجه عام فإن الاختلافات الأساسية التي وجدت بين الطراز العربي الإسلامي والطراز المغربي الإسلامي في فن الزخرفة تتلخص في

أن المظهر البنائي للطراز العربى الإسلامى يبدو أكثر عظمة وأبهة بينما يبدو الطراز المغربى الإسلامى أكثر ثقافة ورشاقة .

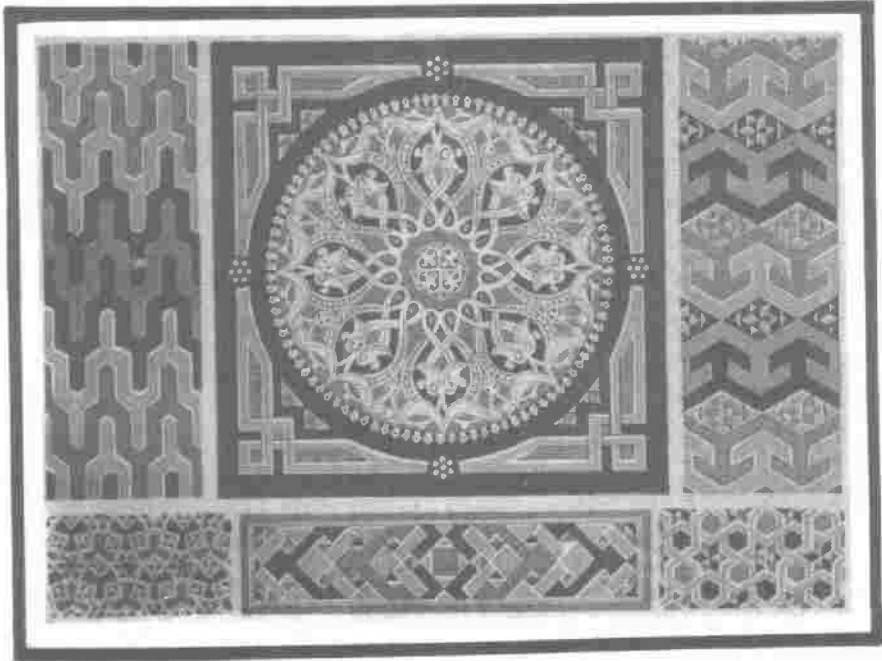
والمثال الآتى لزخرفة فاخرة منقولة من زخرفة الآيات القرآنية وتعطى فكرة كاملة عن فن الزخرفة العربى الإسلامى . وبغير المقدمة الزخرفية من الزهور التى تخل بوحدة الطراز والتى توضح التأثير بالطراز الفارسى . فإننا لا يمكن أن نجد مثالا للفن العربى أفضل من ذلك كدرس متكامل فى الشكل واللون يوضح مميزات الفن العربى الإسلامى .



مثال من زخرفة الآيات القرآنية
يبدو فيها الفخامة ومميزات الطراز
العربى الإسلامى .



وفي بعض الأمثلة من أشكال الفسيفساء التي تميز بها الطراز العربي الإسلامي مأخوذة عن الطراز الروماني حيث كانت تكسى أرضيات المساكن بها وهي غالباً من تكوينات هندسية . وكانت نقطة البداية في كل تكوين معتمدة على الجبل الملتف والخطوط المتداخلة وتقاطع مربعين وتكوينات المثلثات المتساوية الأضلاع من ضمن الشكل السداسي والاختلافات الأساسية نتجت عن خطة التلوين بالخامات المتاحة واستعمالاتهم للفسيفساء في أماكنها المحددة في كل طراز ففي الطراز العربي الإسلامي وفي الطراز الروماني استخدمت الفسيفساء في كسوة الأرضيات وكانت في درجات لونية منخفضة وفي الطراز المغربي استخدمت كأفاريز بينما كانت تستخدم بألوان زاهية في زخرفة المنشآت .



الفن الإسلامي الفارسي



- تقديم
- سمات الفن الإسلامي الفارسي في العمارة — الزخرفة
- الألوان المميزة للزخارف في الفن الإسلامي الفارسي
- مختارات لنماذج من الزخرفة الإسلامية الفارسية لاستخدامات الفنانين والحرفيين ولأشغال الأبرة والتطريز وتصميمات السجاد والأقمشة وغيرها



بسملة بخط الثلث في الجزء السفلي بينما
كتب في الجزء العلوي كلمة ثقتي بالله
على قاشاني من الفن الفارسي أواخر
القرن السابع عشر

الفن الإسلامى الفارسى

تقديم :

كانت قوة العقيدة عند المسلمين وبساطتها حافزاً شديداً لإخراج الفرس من الجوسية والوثنية إلى نور الحق لذلك دخل الناس أفواجا من كل مكان بعد أن نشر سيدنا عمر الدين الحنيف في بلاد العجم .

وظل العرب يحكمون هذه البلاد وينشرون فيها الدين الإسلامى حتى أوائل القرن الثالث الهجرى وكانت سياسة بنى أمية صيغ الدولة بالصيغة الإسلامية حتى ولى العباسيون الحكم فاستكبروا من الفرس في المناصب الهامة وعندما ضعفت الدولة العباسية بدأ تفككها إلى دويلات إسلامية فاستقل بنو طاهر بإيران وقد كان طاهر قائداً في جيش المأمون وولاه خراسان وظل قابضاً على صولجان الحكم فيها محسناً عاماً وقد تعرف المسلمون الآن على جمال الفن الفارسى الإسلامى .

وازدهرت بغداد في العصر العباسى بقصورها الواسعة وبمبتهلاتها على ضفاف نهر دجلة . وكانت مدينة لمهرة عرفاء الصناعات والحرفة الفنية وقد تعرف العرب في بغداد على المدينيات الأخرى كالإغريقية والهندية والفارسية والساسانية فتما تذوقهم للجمال الفنى وترجمت كتب كثيرة للإغريق وعلا شأن بغداد ومقدارها .

ويقال إن اسم بغداد هو اسم فارسى معناه (هبة الله) وفي عهد الرشيد سارت القوافل بالتجارة من الهند عبر فارس تحمل التحف من عقيق وياقوت ومنسوجات حريرية والنحاس المشغول المكفت والنجف المزخرف والحلى والمصوغات والعمود وكان الفن في البداية متأثراً بالفن الساسانى تأثراً قوياً ثم وضع آثار الفن الإسلامى بحيوته التى حررت الفرس من تأثير الجوسية وأصبحت الفنون الإسلامية الفارسية أكثر رقة من الفنون الجوسية . وقد سمح للفرس برسم وتصوير ونجسيم ذوات الروح كما اشتق الفنان الفارسى وحيه من

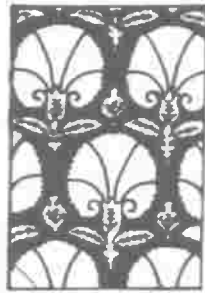
زهو البيت من الورد والقرنفل والأزهار البديعة الأخرى .
 وكانت الآثار الساسانية مصدراً ثانياً استوحى منه الفرس بنهم فمزجت في
 العصر الإسلامي بمحيطاتها وتكون منها صور بديعة .
 وتنفرد أسيا الصغرى بأحسن الأمثلة للفن المزدهر المشبع بالتقاليد الإسلامية
 العريقة . وللسجاد الفارسي شهرته مما كان له الأثر في توجيه الفنانين كما كان
 للقاشاني وتراييعه شأن كبير لما رسم عليه من زهر القرنفل كما عنى الفرس
 بصناعة المنسوجات من الصوف والكشمير وغيره .



لوحة من الفن الإسلامي الفارسي : لوحة فارسية بالزى القومى الإسلامى
 منقوشة على القاشانى .



منسوج داخل أشكال بيضاوية من متحف فكتوريا والبرت
بلندن من الفن لفارسي .



قطيفة مشجرة بزهر القرنفل والأوراق النباتية

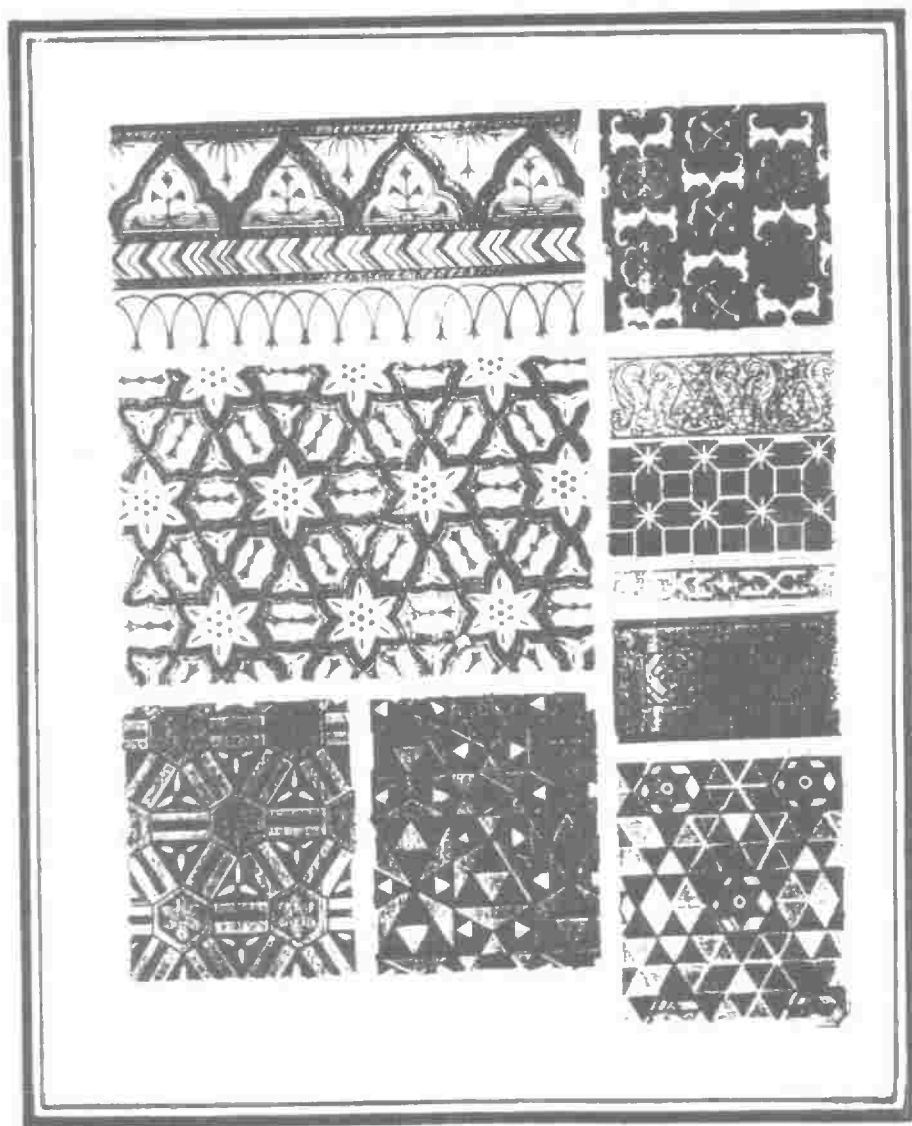
أما العمارة الإسلامية الفارسية فلم تصل إلى كمال المنشآت العربية الإسلامية التي كانت بالقاهرة . برغم تواجد العظمة الوفيرة في المظهر الرئيسى إلا أن الخطوط الخارجية العامة كانت تبدو أقل نقاءً وتفتقر إلى الرشاقة في كل مظاهر البناء بالمقارنة بمبيلاتهما من الأبنية في القاهرة . ويبدو لنا أيضاً أسلوبهم في الزخرفة أقل صفاءً ونقاءً عن الزخرفة الإسلامية العربية والأندلسية .

وعلى عكس إتجاه العرب والمغرب في الفن الإسلامى كان الفن الفارسى مسموحاً فيه تناول حياة الحيوان وكان لمزج هذه الموضوعات المرسومة من الطبيعة في زخارفهم أثراً في المزيد من عدم نقاء الطراز الزخرفى أما في الزخرفة العربية الإسلامية والأندلسية فكانت الزخرفة مع الكتابة لا بد وأن تفى بكل احتياج ولذلك أصبحت أكثر أهمية في تشكيلاتهم . ووصلوا بها إلى درجة عالية من الاتقان والدقة .

أما الزخرفة الإسلامية الفارسية فكانت عبارة عن طراز مختلط متوافق مع التقاليد المتمشية مع التقاليد العربية وربما مستمدة من الأصل الشائع مع محاولة الوصول إلى الطبيعية . والتي كانت أحياناً تبدو متأثرة بكل من الطراز الإسلامى العربى والتركى . وقد أعطيت الأهمية الكبرى في تزيين الكتابات في الخط العربى في فارس والتي بدون شك كانت منتشرة في البلاد الإسلامية التي سرعان ما انتشر فيها نفوذ وسيطرة هذا الطراز المختلط الذى ظهر في زخرفة المنازل في القاهرة ودمشق وكذلك المساجد والفسقيات والتي تناولت مجموعات من الزهور الطبيعية الموجودة في حالة ثابتة تنمو من زهرة موضوعة في حشوات من الزخرفة التقليدية العربية وقد تأثر الفن الهندى الحديث أيضاً بهذه الفلسفة للفن الفارسى المختلط .

أما النماذج الهندسية فهي من الزخارف التقليدية العربية الخالصة . ولها صلة كبيرة بالزخرفة العربية ولكنها أقل كمالاً في التوزيع والنماذج الآتية تمثل أعمالاً من البلاطات والقيشاني والفسيفساء والتي استعملت بكثرة عند الفارسيين . وبالمقارنة بينها وبين أعمال العرب والغرب من الموزاييك تظهر علامة انحطاط وتدهور في كل من التوزيع للشكل وترتيب اللون .

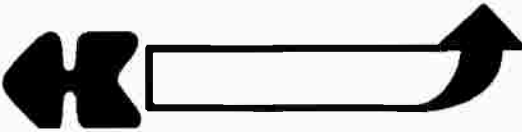
ومن خلال الموضوعات التي سيتم عرضها للفن الإسلامي الفارسي يتضح أن الألوان الثانوية والألوان الثلاثية كانت هي المسيطرة والسائدة أكثر من الفن الإسلامي العربي أو المغربي . التي كانت عبارة عن اللون الأزرق والأحمر والذهبي بصورة غالبية وفي . توافق بين الألوان وبعضها .

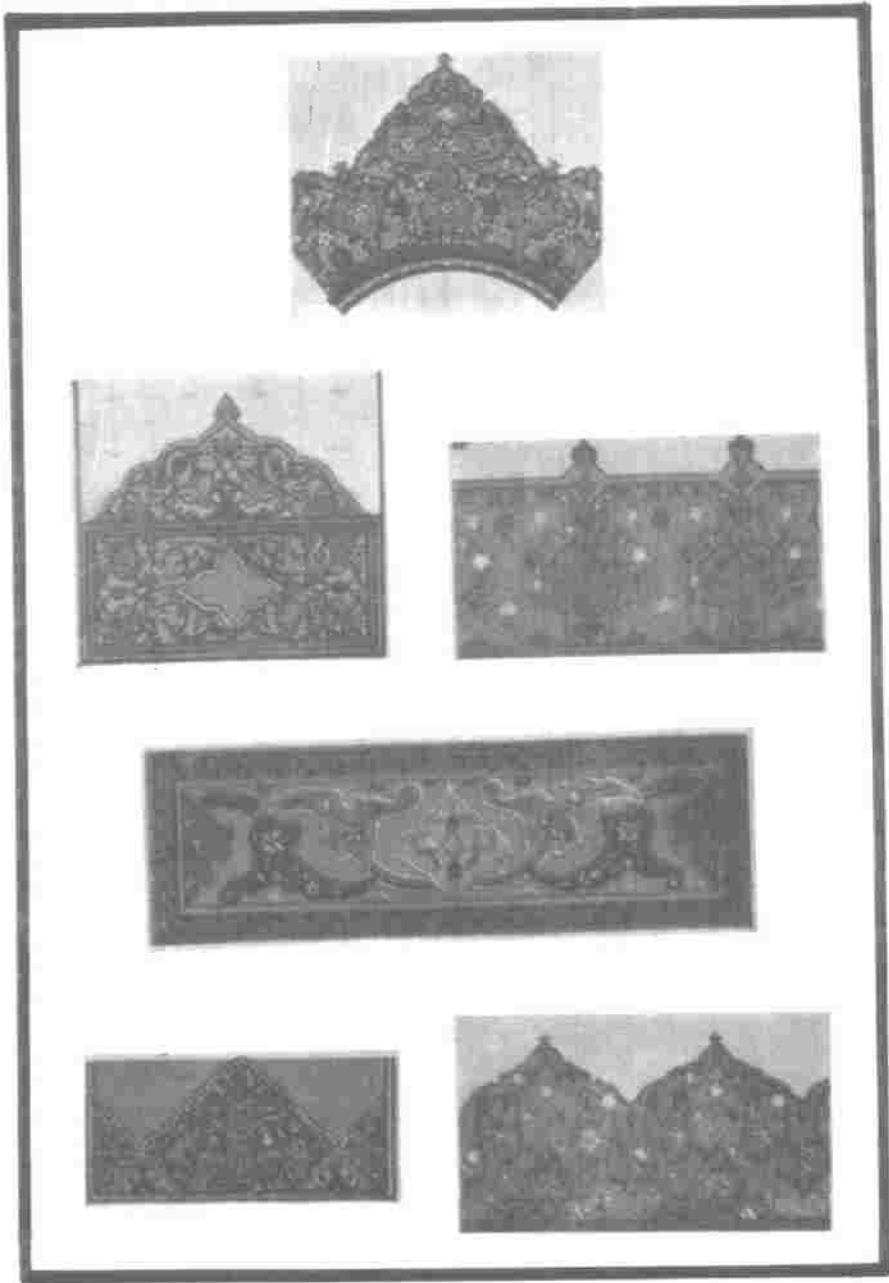


أعمال من القيشاني والفسيفساء والتي استعملت بكثرة في الفن الفارسي .

أما الألوان الفارسية فلا حصر لها وكانت لها درجات لونية متفاوتة فاستخدم الوردى البهيج متدرجاً أو القرنفلى . وأيضاً اللون الفستقى أما اللون الأصفر والعاجى والبيج فلم تتدرج ألوانها — وغالباً ما استخدمت فى الأرضيات المنقوشة وإذا كانت الأرضية قائمة فإن لونها المتمم لها مع التوافق لابد أن يستخدم لإكمال الأثر الفنى المنشود وأيضاً استخدم الأزرق البروسى المتدرج بمختلف ظلاله وعندما يقسم السطح تتخذ ألوانه من فصيلة لونية متحدة ويختص قلب التصميم بلون عميق كالأحمر أو الأخضر بكامل قواهما بشرط استخدام الفصيلة المكمل والمتممة للون .

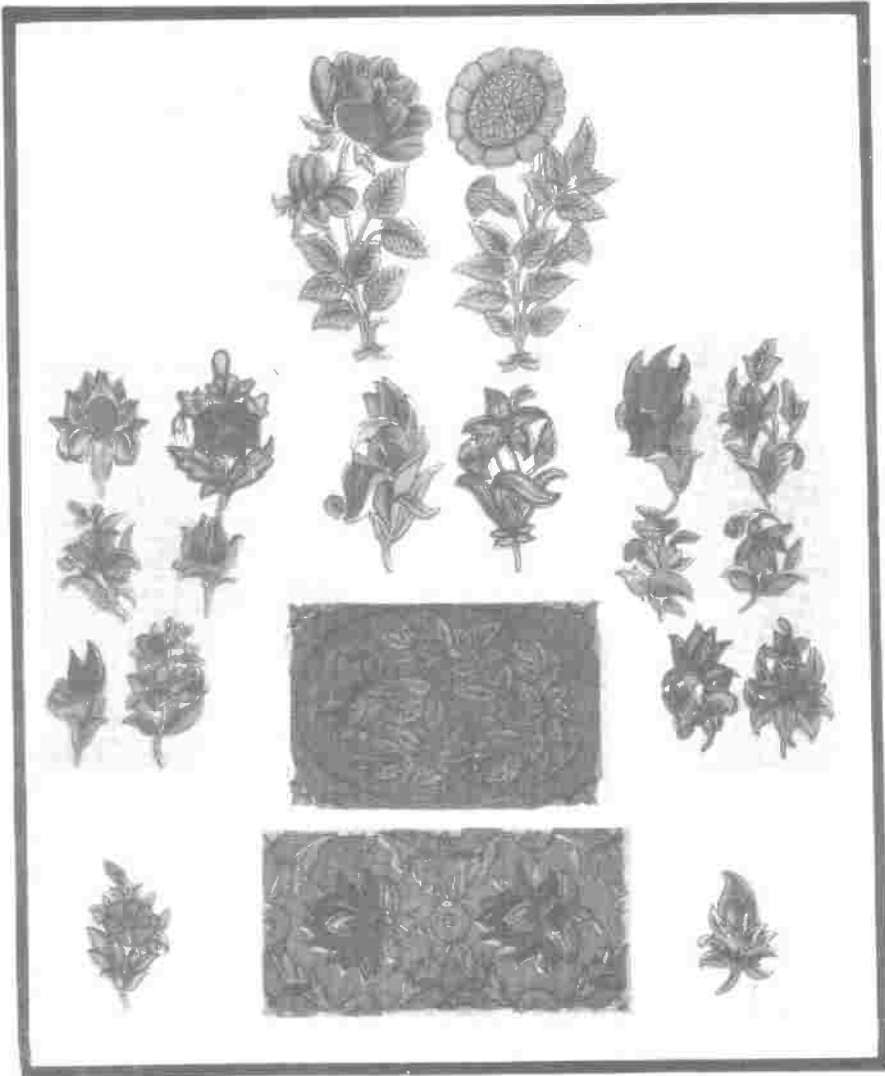
والزخارف الفارسية التالية قريبة الصلة بدرجة كبيرة من الزخرفة الإسلامية العربية وكانت هى الزخارف المتصدرة لأبواب وفصول الكتابات الفارسية . وبمقارنتها بالزخرفة العربية للكتابة سنجد التماثل العظيم فى جميع الخطوط الرئيسية لتوزيع الزخارف وأيضاً فى زخرفة السطح فى الوحدات الزخرفية نفسها . ولكن نجد أنه ليس هناك مساواة فى توزيع الكتل . مهما يكن فإن نفس الصفات العامة الرئيسية سائدة ومتقلبة فى هذه الزخرفة .





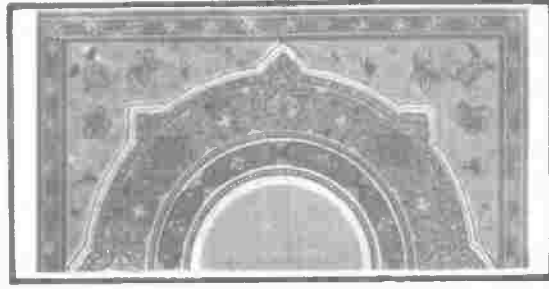
زخارف من الفن الإسلامي الفارسي قرية الصلة بالزخرفة الإسلامية العربية .
وهي الزخارف المتصدرة للأبواب والفصول في الكتابات الفارسية .

وفي النماذج الزخرفية الآتية نلاحظ أن التصميمات توضح مزيداً من الرشاقة . وأن هناك بساطة فائقة وتعرض مدى المهارة الفائقة والتفنن في الترجمة التقليدية للزهور الطبيعية وتبدو هذه النماذج على قدر كبير من القيمة الفنية حيث توضح أقصى حد وصلت إليه الترجمة أو النقل التقليدي عن الطبيعة ولكن بغير إفراط .

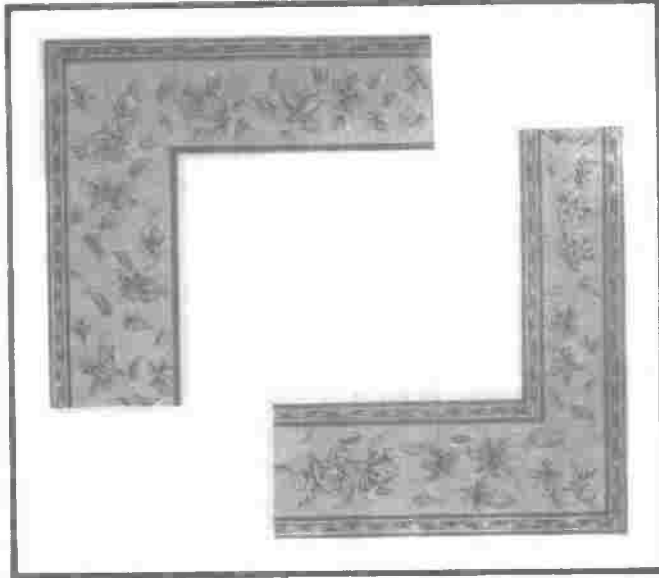


نماذج من الفن الإسلامي الفارسي توضح مدى المهارة الفائقة في النقل من الطبيعة للزهور واستخدامها زخرفياً .

فعلما تستعمل الزهور الطبيعية في الزخرفة نجدها محورة إلى أشكال هندسية
لا تحتوي على ظل أو درجات في اللون .

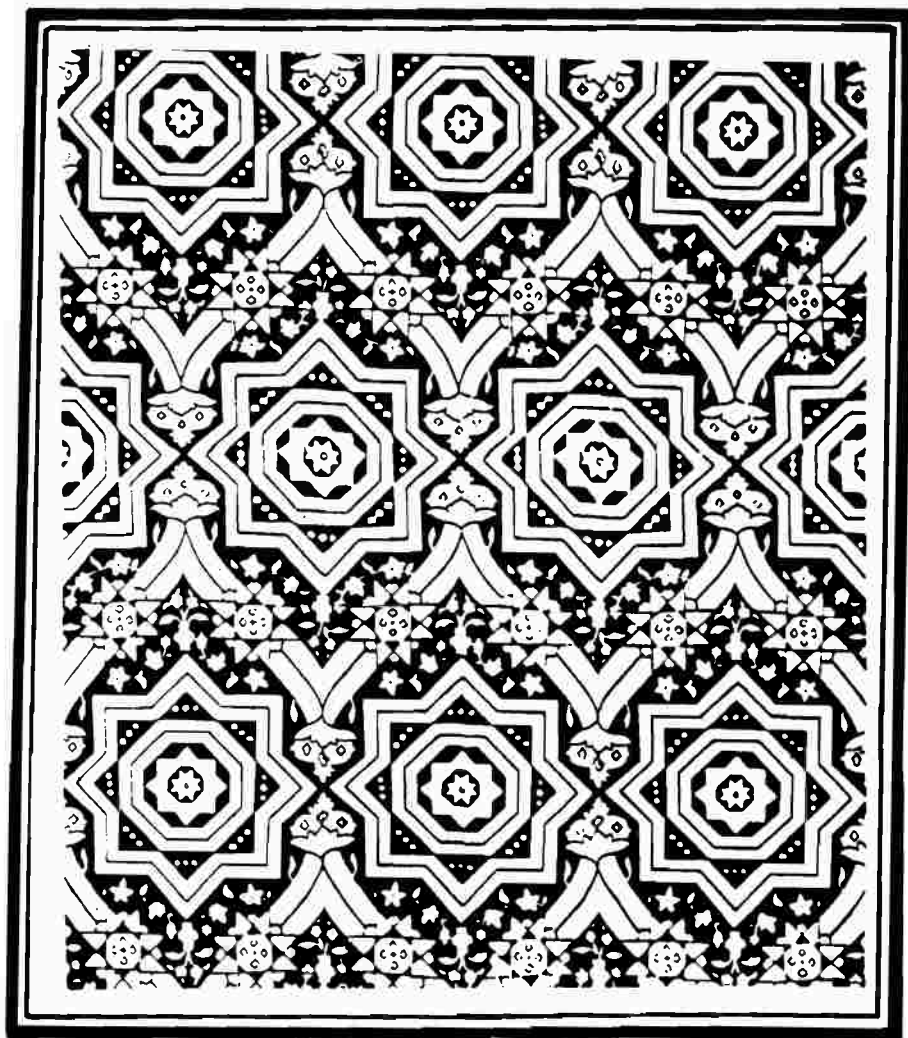


تظهر هذه الزخارف التي تشكل صفحة العنوان للكتاب كما تظهر الشرائط هذه
الشخصية المتميزة بالزخرفة الأصلية الإسلامية منظمة في تكوينات مع الزخرفة
المقولة من العناصر الطبيعية والتي نعتبرها من مميزات طراز الفن الإسلامي الفارسي
والتي تبدو منقولة بكثير من التدهور عن الفن العربي والمغربي .

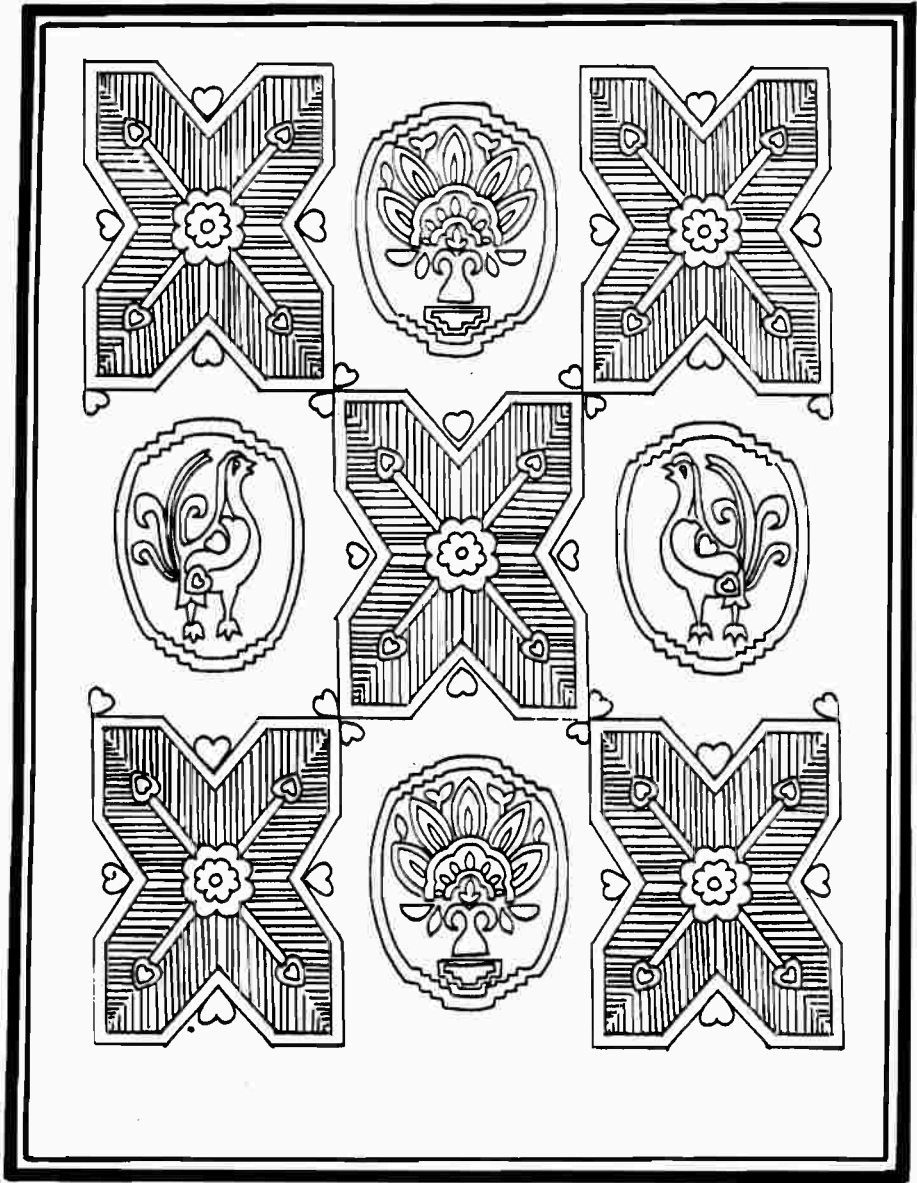


مختارات لنماذج من الزخرفة الإسلامية الفارسية

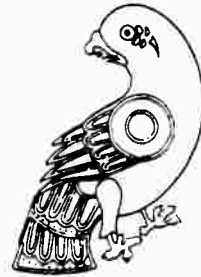
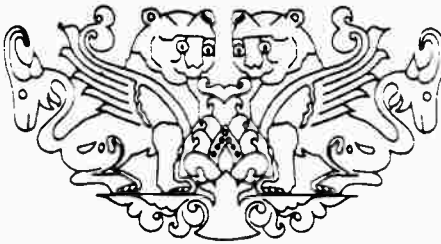
لاستخدامات الفنانين والحرفيين ولأشغال الأبرة والتطريز وتصميمات السجاد والأقمشة وغيرها . من أعمال السيراميك وأشغال الخفر والمعادن .



تصميم زخرفي فارسي على نسيج حريري عام ١٦١٢



زخرفة ساسانية على قماش مبرد من القرن السادس .



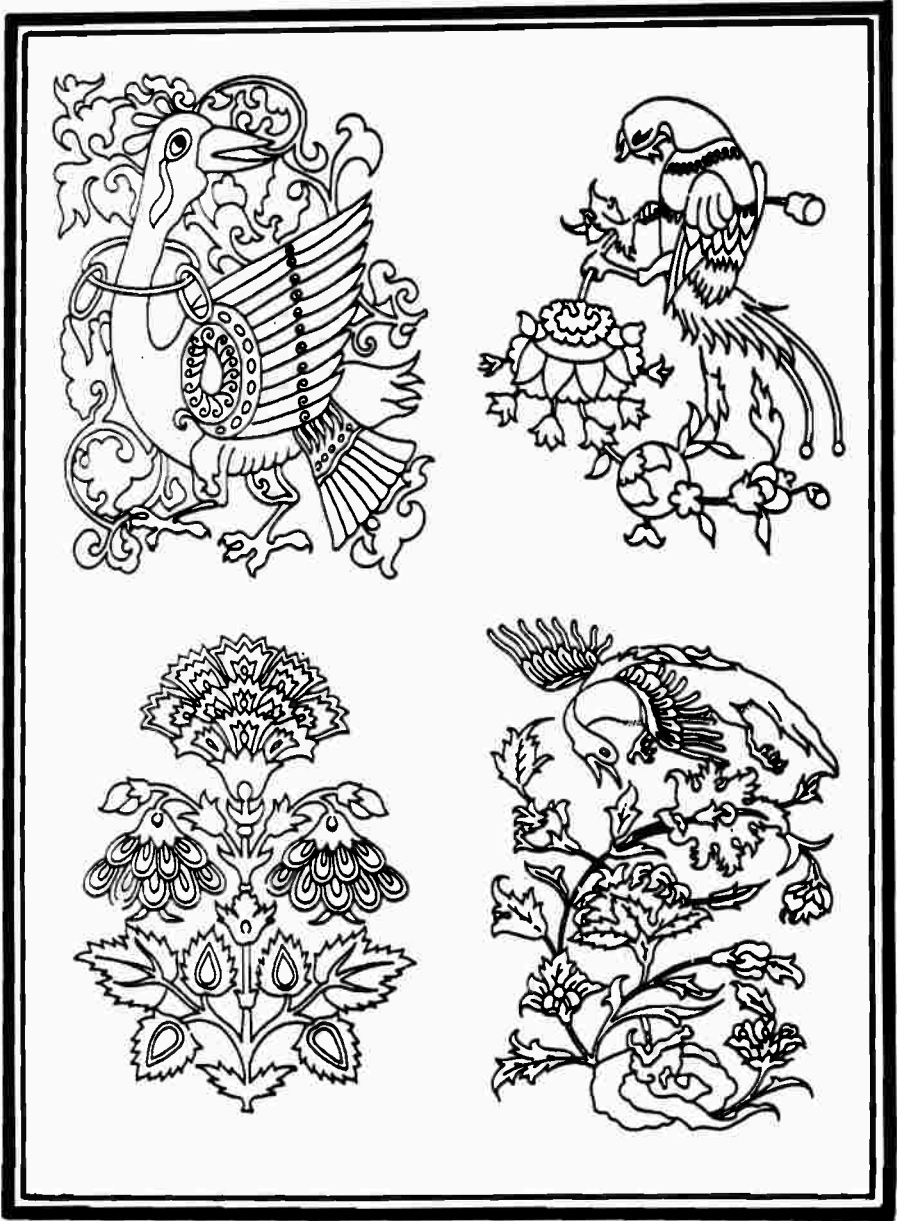
زخرفة على قماش للحيوانات والطيور من العصر الساساني .



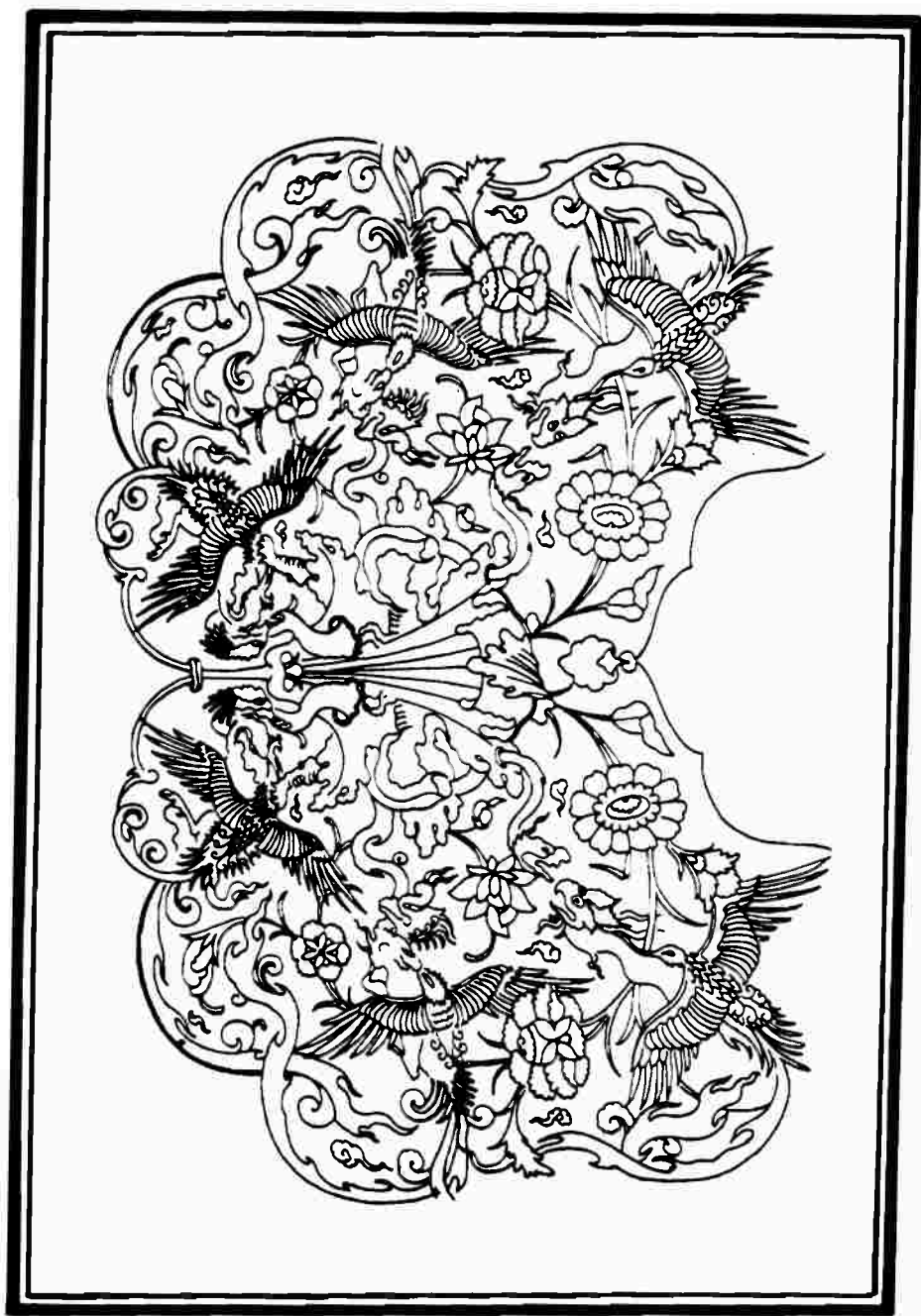
من الزخارف المعدة للتطريز على الأقمشة والملابس تصميم من القرن الخامس عشر
يمثل التنين والعنقاء . وهي مقتبسة من الموتيفات الصينية .



تصميمات لزخرفة الأقمشة من عصور مختلفة . في الفن الفارسي الإسلامي . وهي
تحمل الصفات المميزة لذلك العصر .



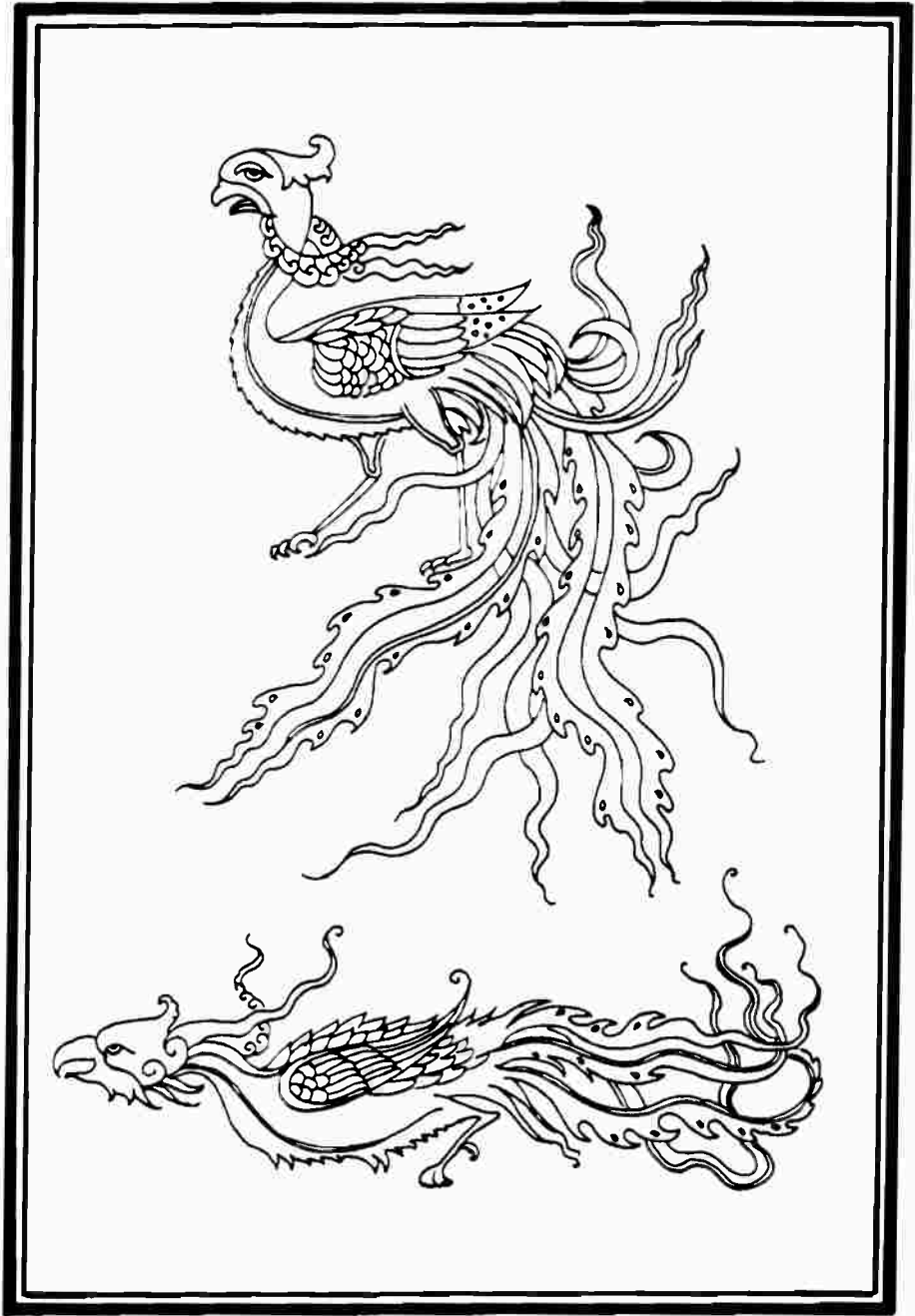
تصميمات للأقمشة تتضمن الطيور والزهور لزخرفة الأقمشة بنماذج مميزة للفن الإسلامي الفارسي



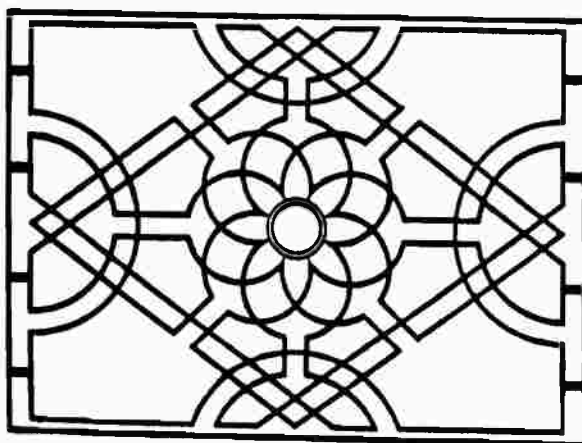
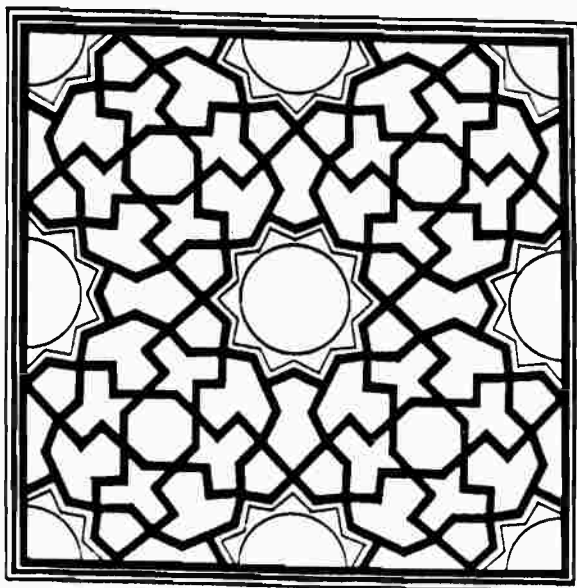
زخارف على سجاد فارسي تتضمن طائر خرافى من القرن الخامس عشر .



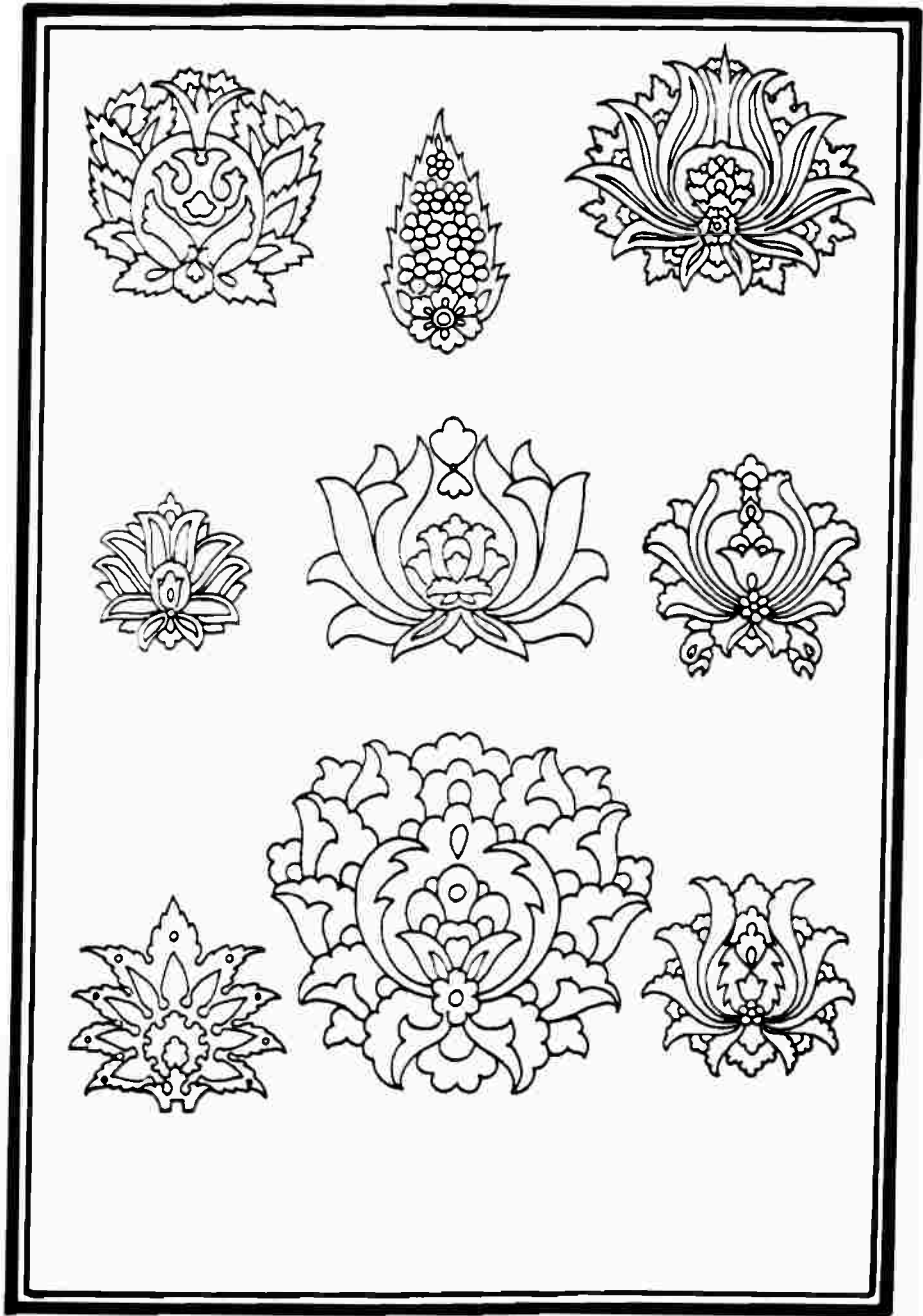
زخرفة فارسية من القرن الخامس عشر تصلح لأشغال الإبرة والتطريز وأشغال
السيرما خاصة باستعمال الخيوط الذهبية والفضية . مع ألوان زهرة القرنفل المميزة
لفن الزخرفة الفارسي



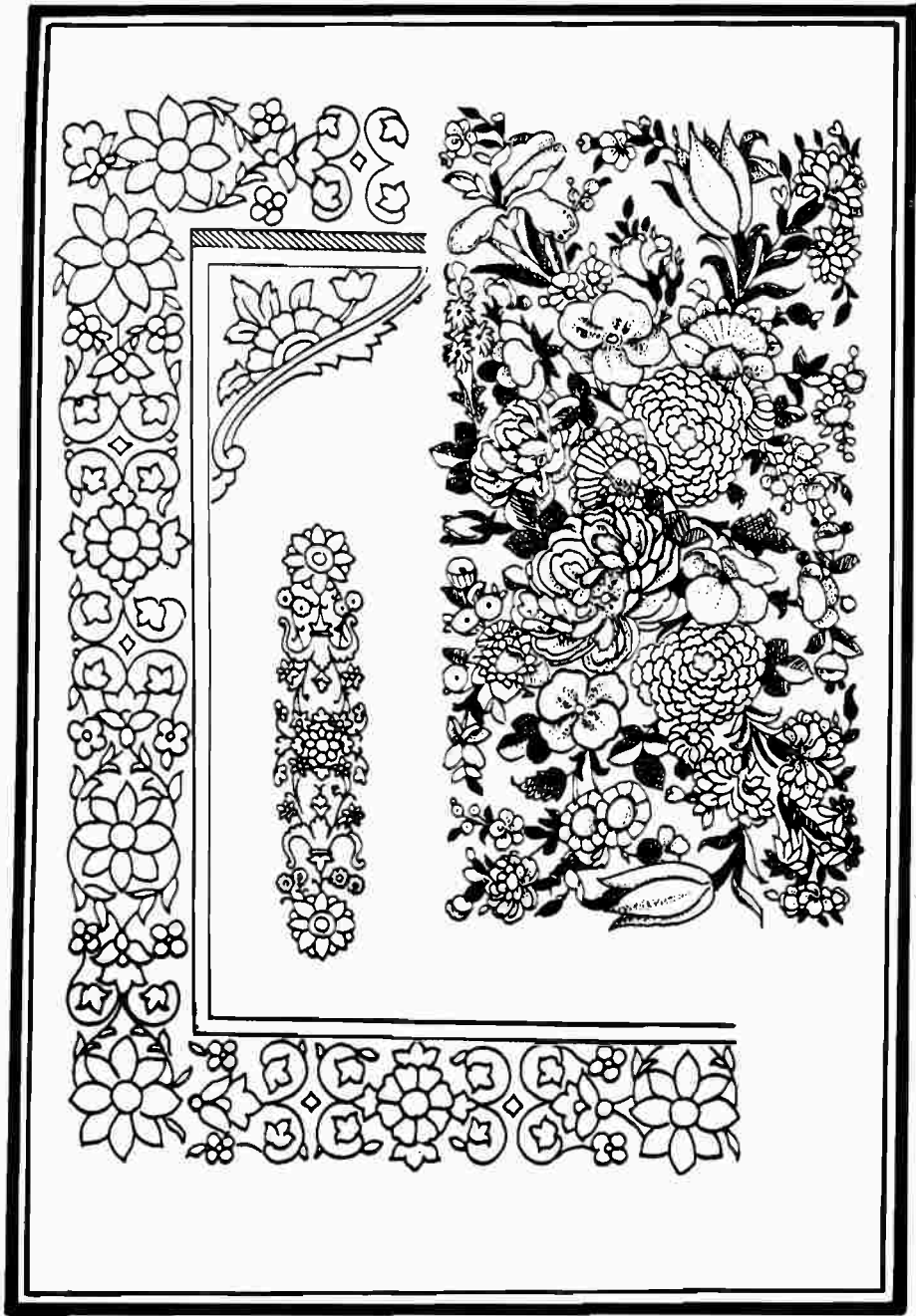
رسوم لطائر العنقاء للهوامش والكنارات حول الكتابات الفارسية . يبدو فيها التأثر
بالفن الصيني الذي كان سائدا في منتصف القرن الخامس عشر .



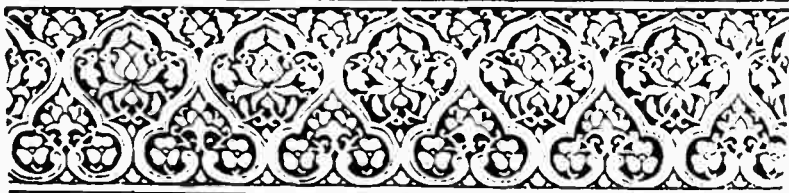
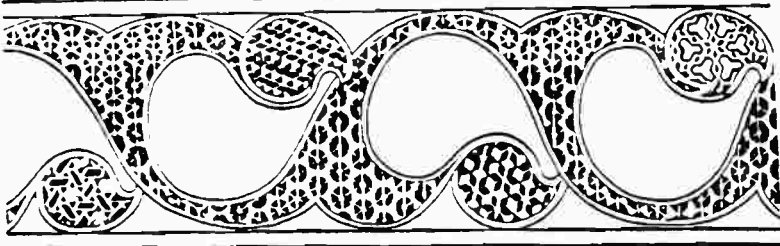
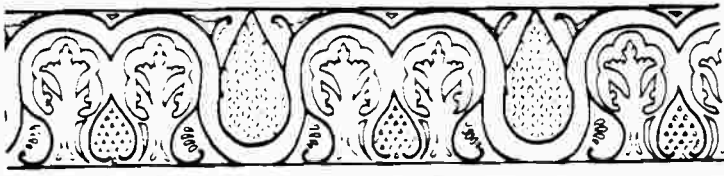
التصميم العلوى زخرفة بالموزيك فى مدخل بهو القبة الكبير فى مسجد جامى فى
أصفهان من القرن السادس عشر . والتصميم السفلى عبارة عن زخارف قرآنية .



زخرفة من الزهور من الفن الفارسي الإسلامي من أصفهان .

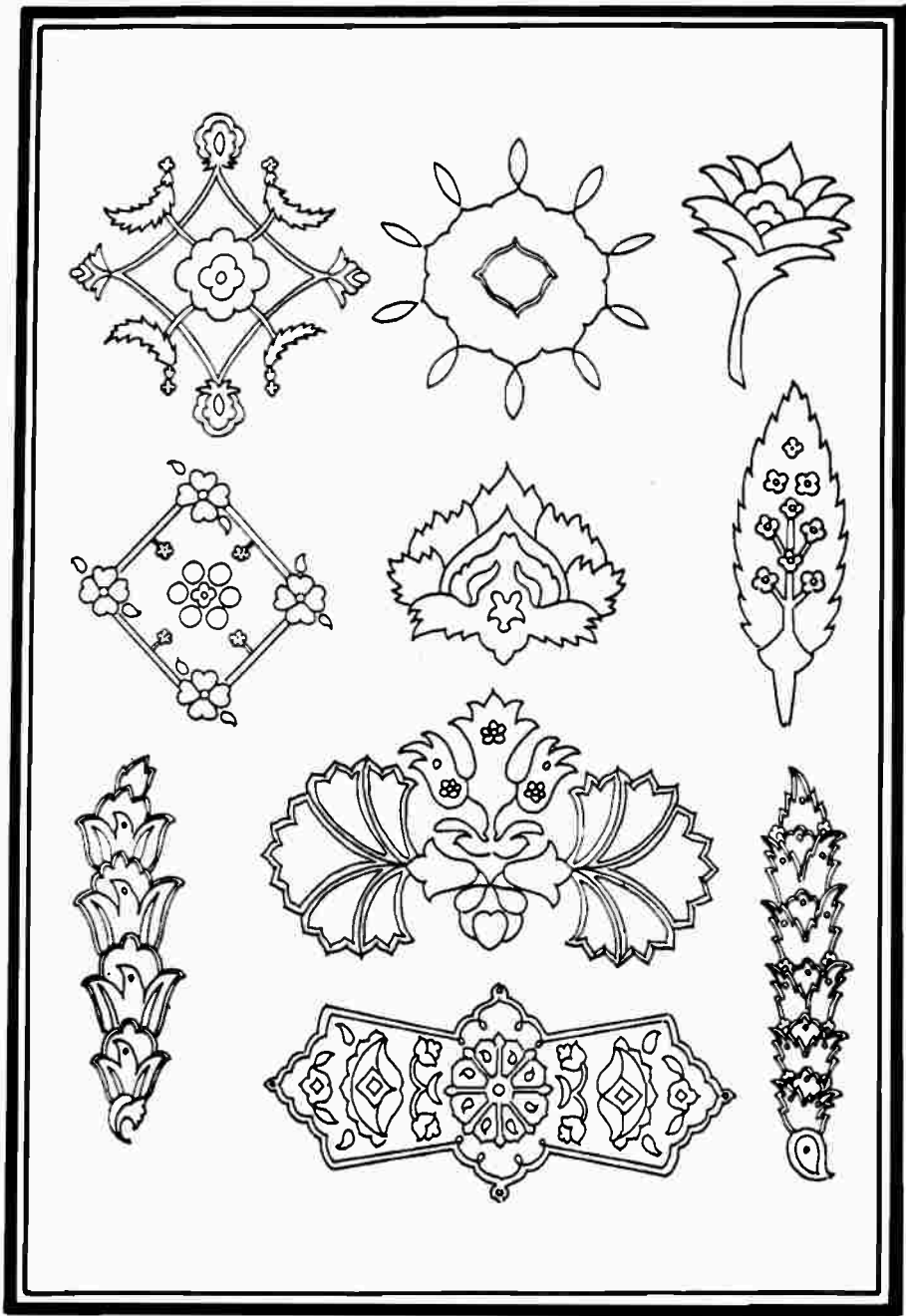


على اليسار زخرفة على الزجاج من القرن الثالث عشر وعلى اليمين رسم على صندوق مطلي بالأستر (الجملكة) من القرن التاسع عشر .

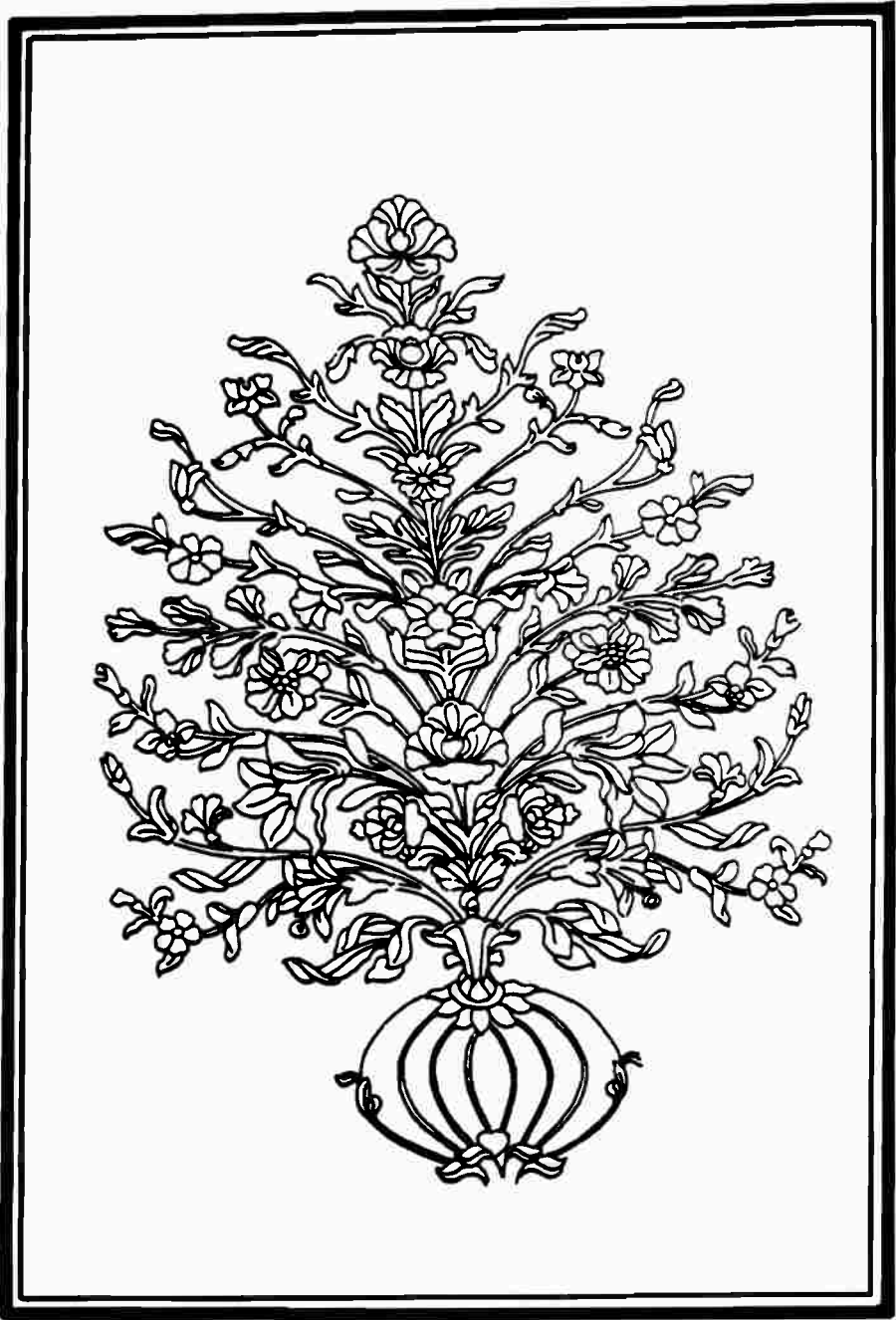


شرائط وكنارات بتصميمات زخرفية فارسية مناسبة للأقمشة والملابس من كاشان
القرن الثامن عشر .

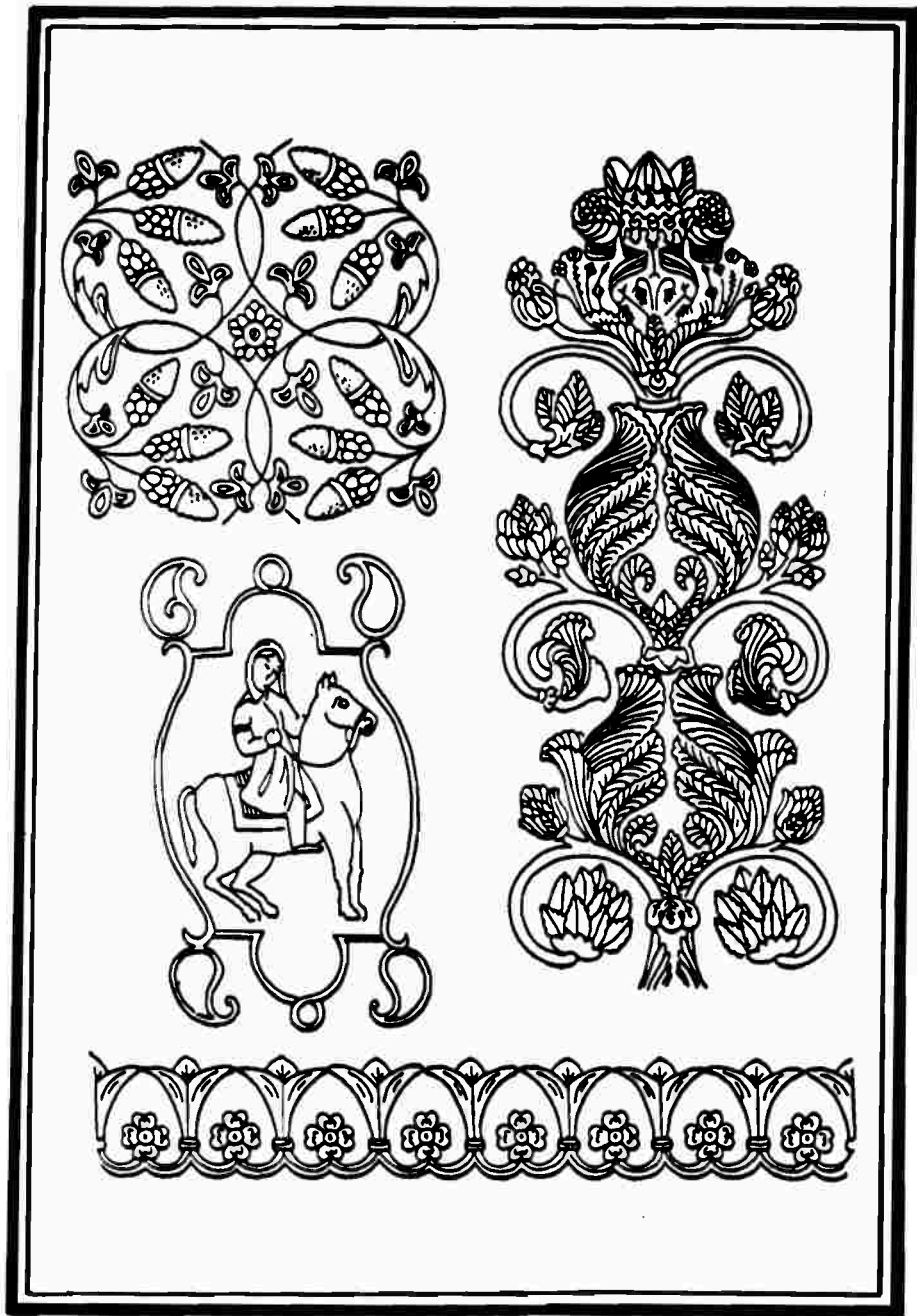
من أعلى إلى أسفل زخارف بارزة من الاستوكو من القرن الثالث عشر وزخارف
ريليف ستوكو من القرن الحادى عشر والثانى عشر .



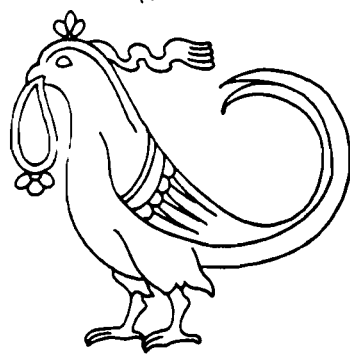
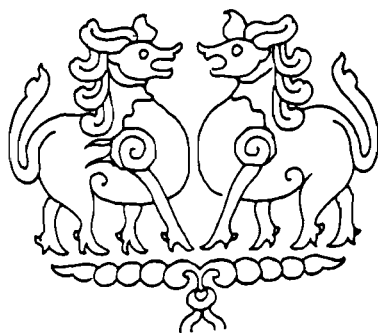
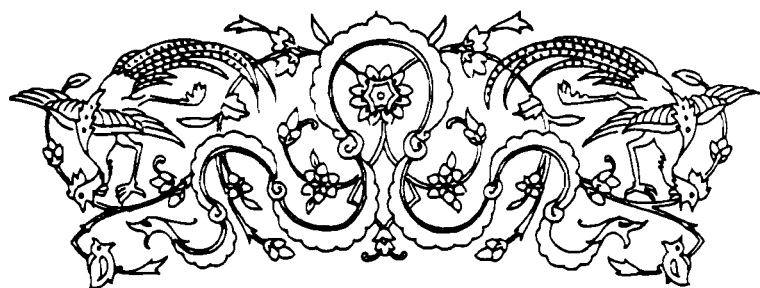
زخارف من الزهور من موضوعات فنية من اقليم خراسان
أوائل القرن السابع عشر .



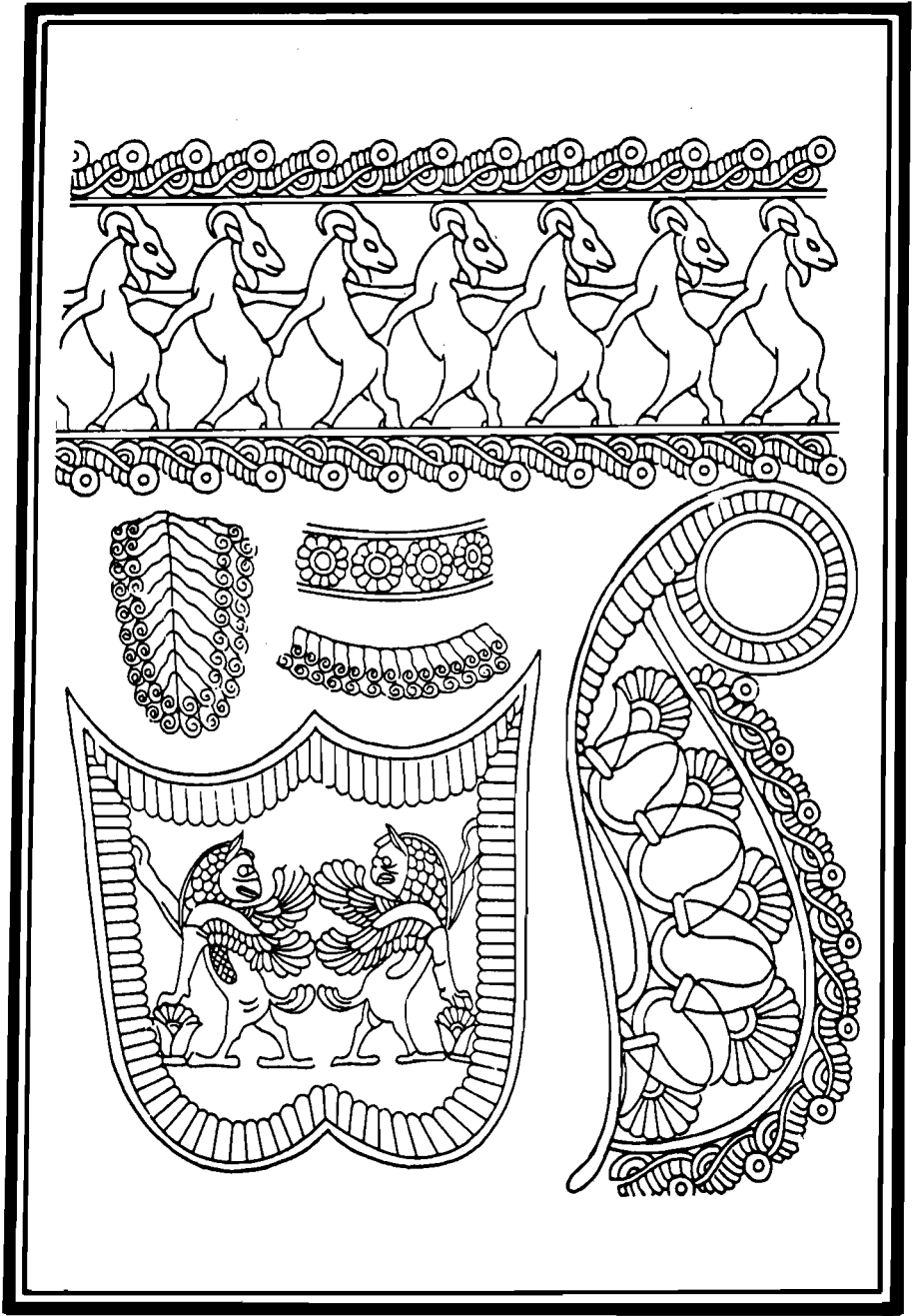
حفر على الحجر من قصر في إقليم خراسان يمثل طراز الزخرفة الفارسية .



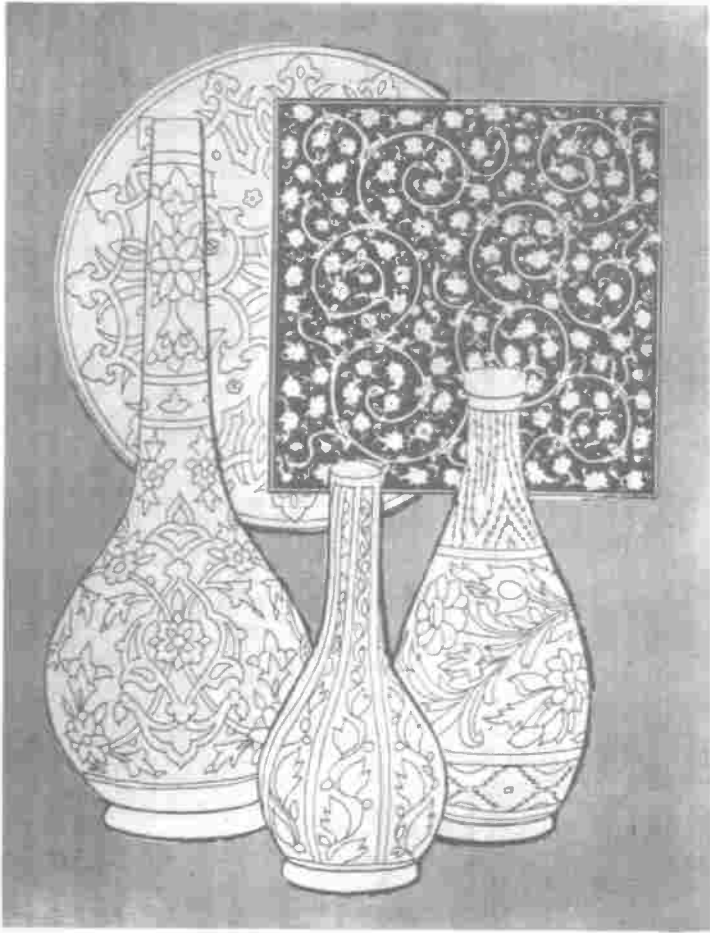
حفر ستوكو وحفر في الحجر من القرن السادس عشر تمثل نماذج من الزخرفة
الفارسية المميزة لذلك العصر .



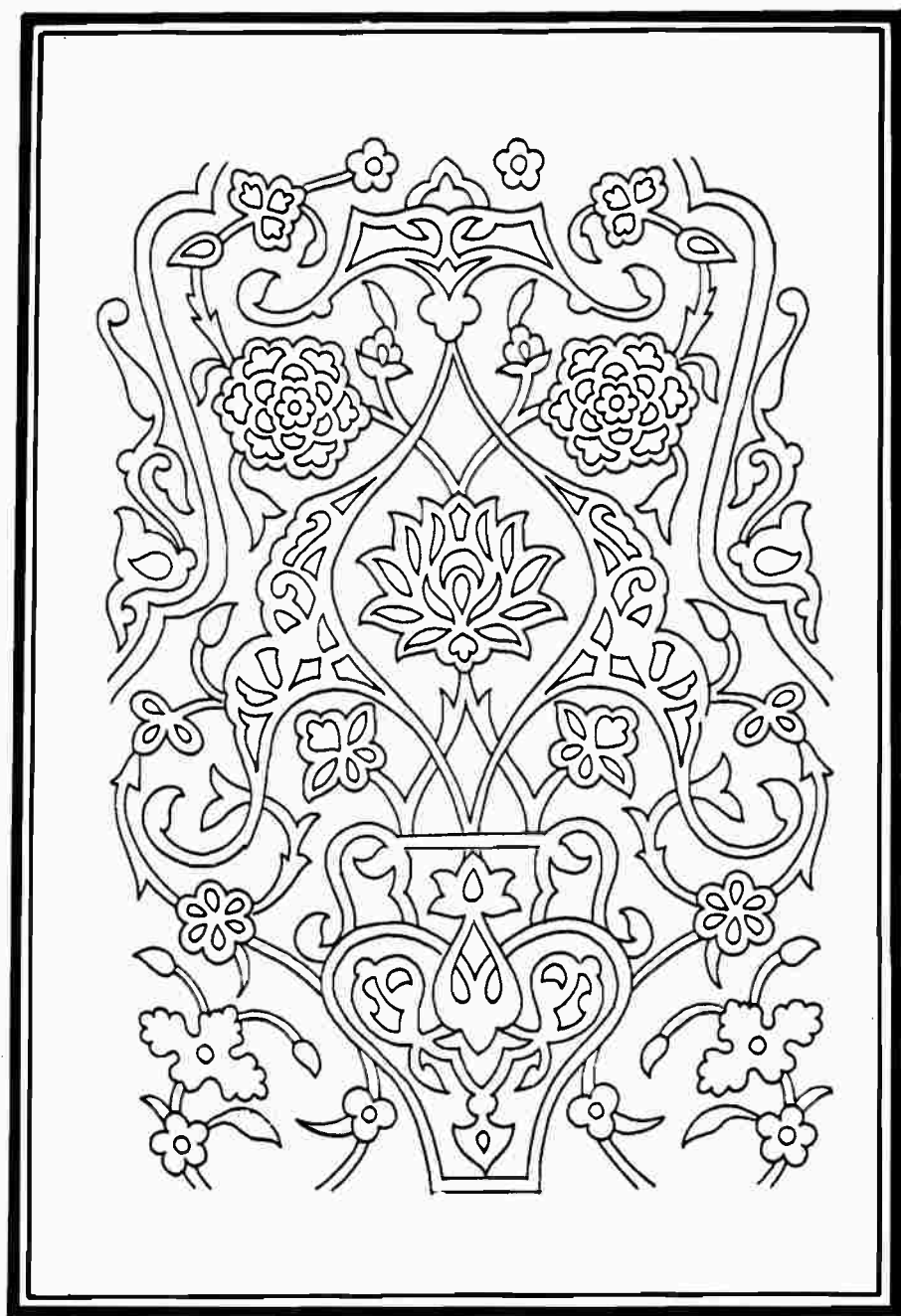
تصميمات للتطعيم والتكفيت من عصور مختلفة . من الزخرفة الفارسية .



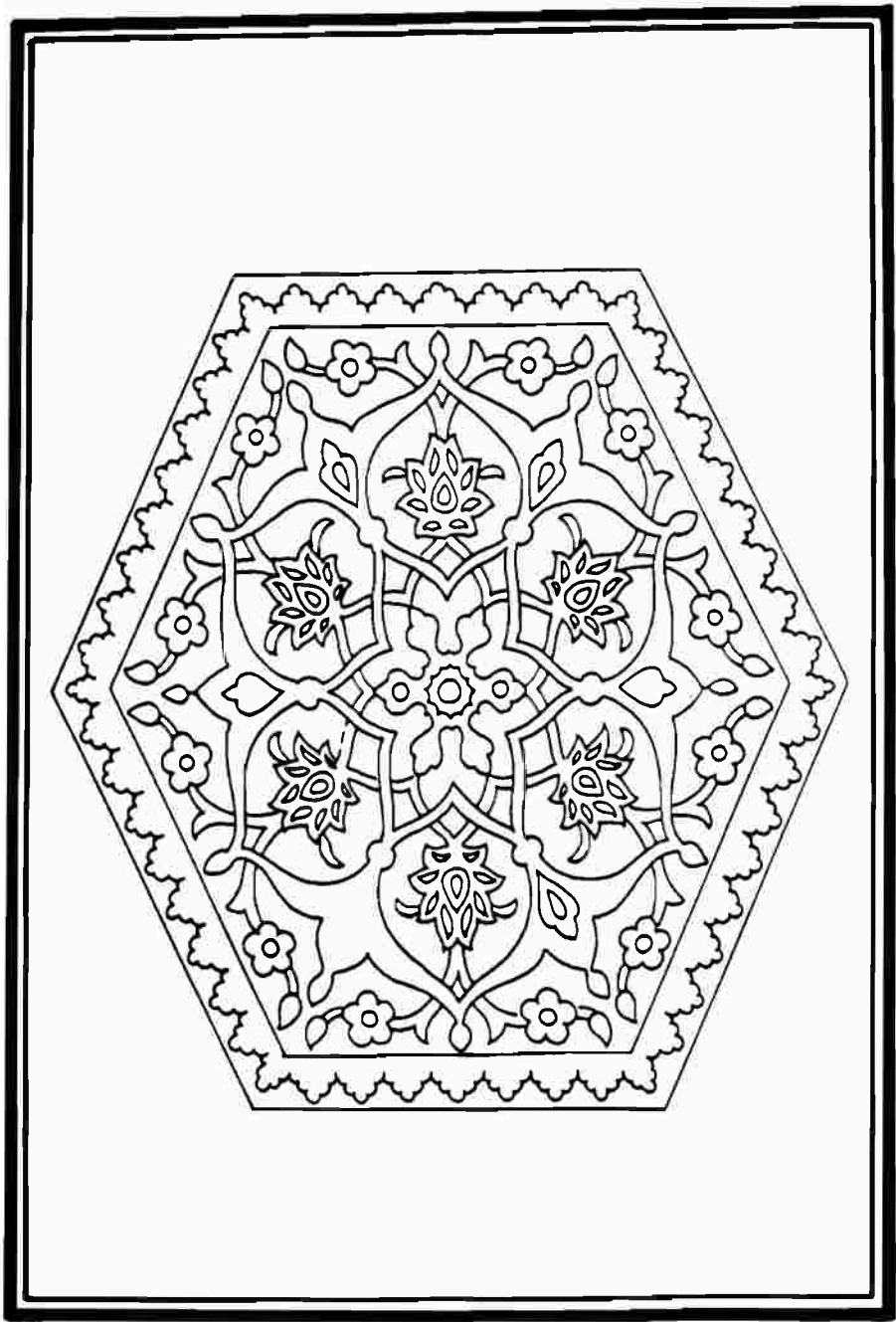
تفاصيل لزخارف محفورة على خناجر الرؤساء من الأحجار الكريمة من القرن
الخامس عشر .



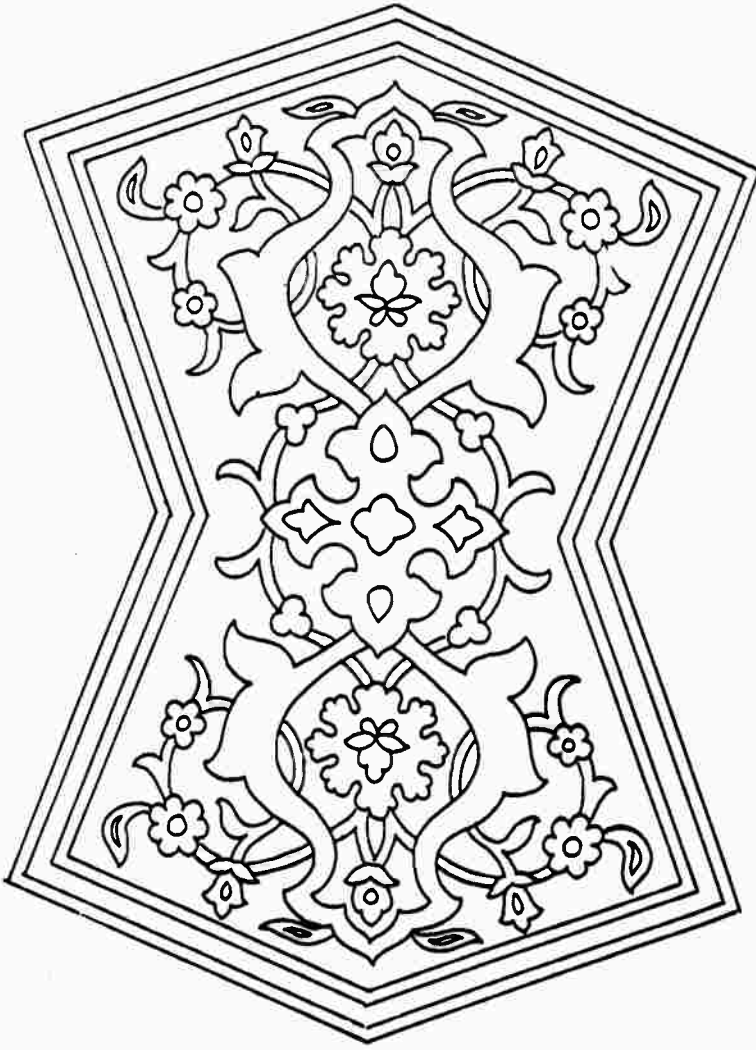
أواني حديثة من أصفهان وحجر مطلي بالزخارف الفارسية الشهيرة .



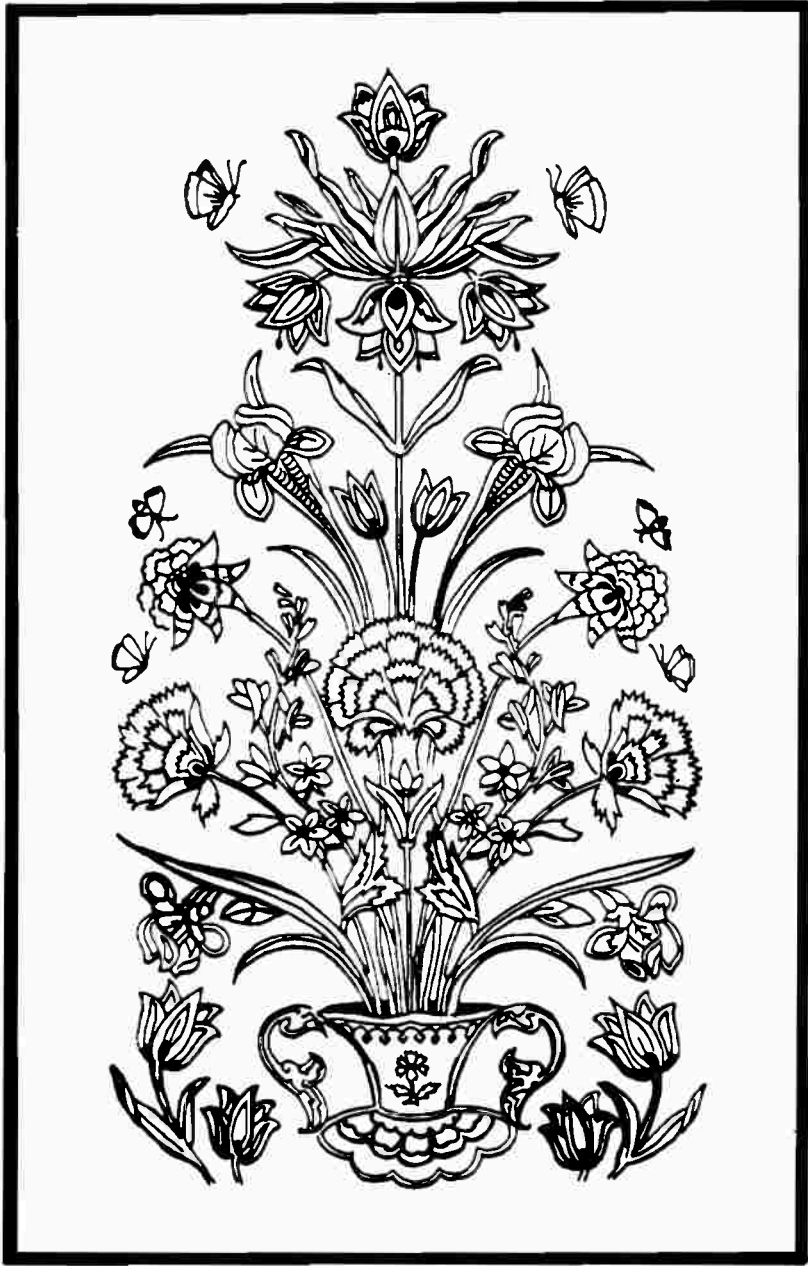
زخرفة من أشغال القاشاني عام ١٤٢٨ زخارف فارسية .



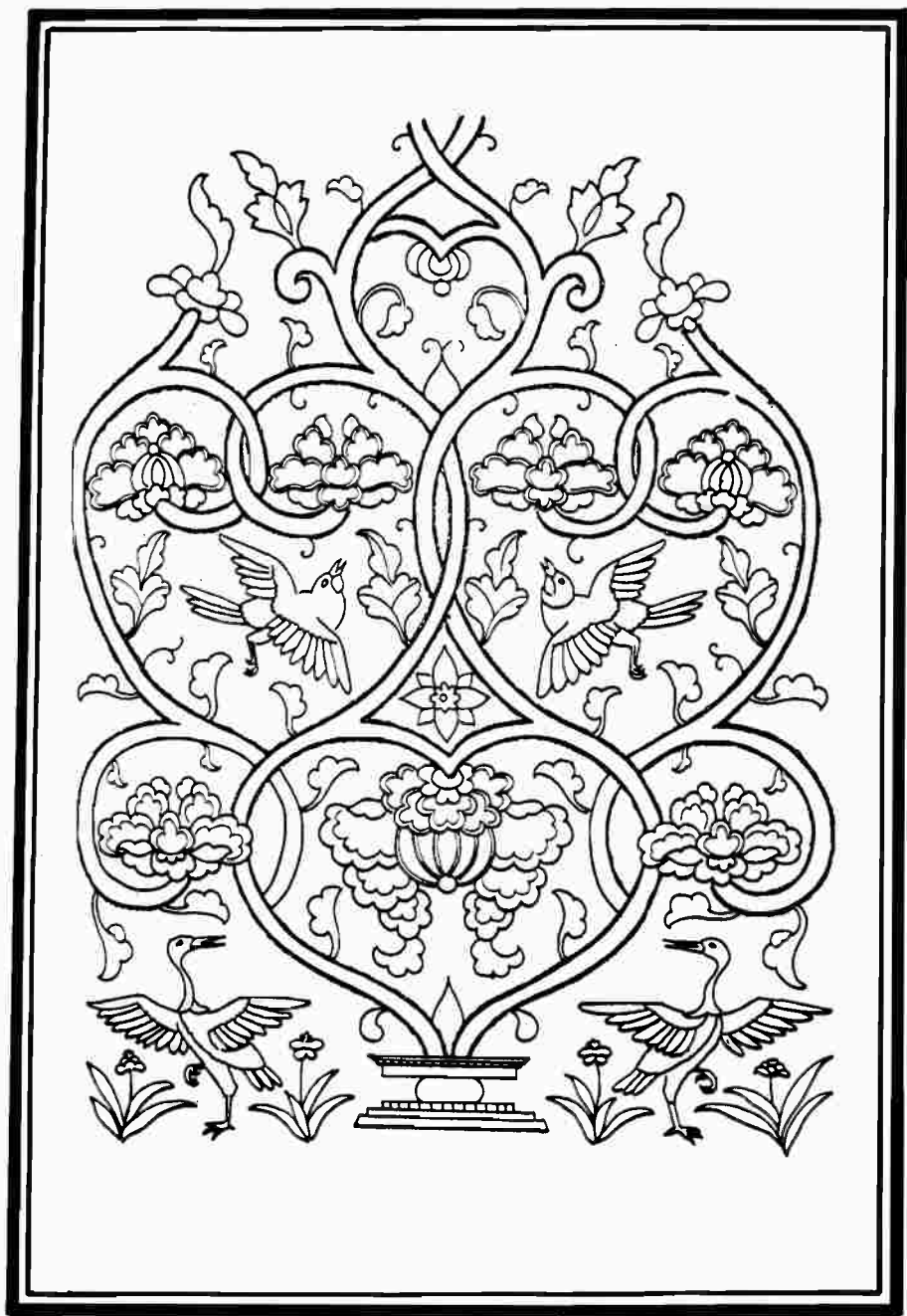
من أشغال القاشاني سنة ١٤٢٨ من الفن الإسلامي الفارسي .



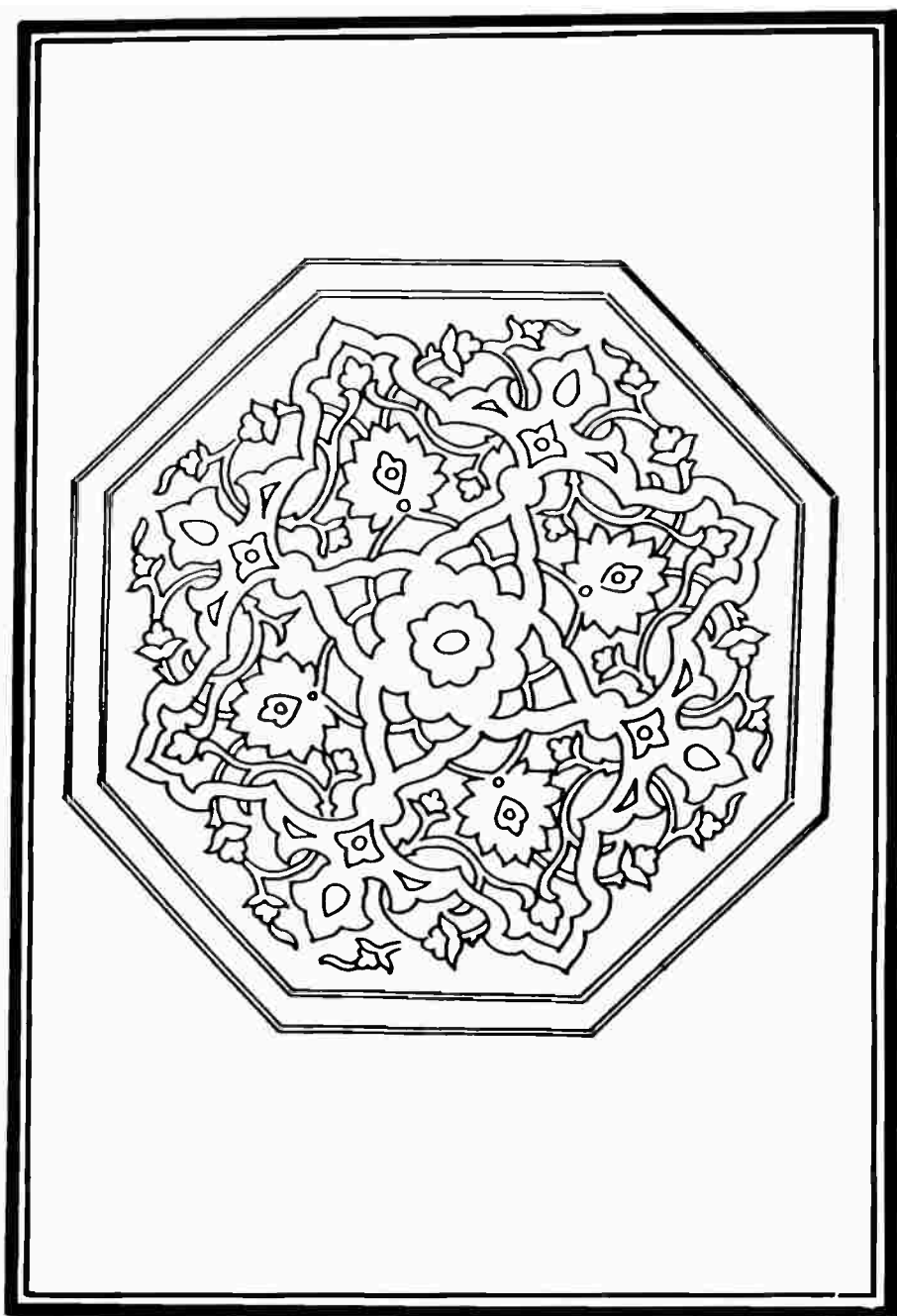
نموذج من الزخرفة على القاشاني من مسجد جامي في أصفهان من الفن الإسلامي
الفارسي . والتصميم يصلح لاستخدامه حديثاً في أغراض كثيرة مثل السجاد والتطريز
على الملابس والأشغال الجلدية وغيرها .



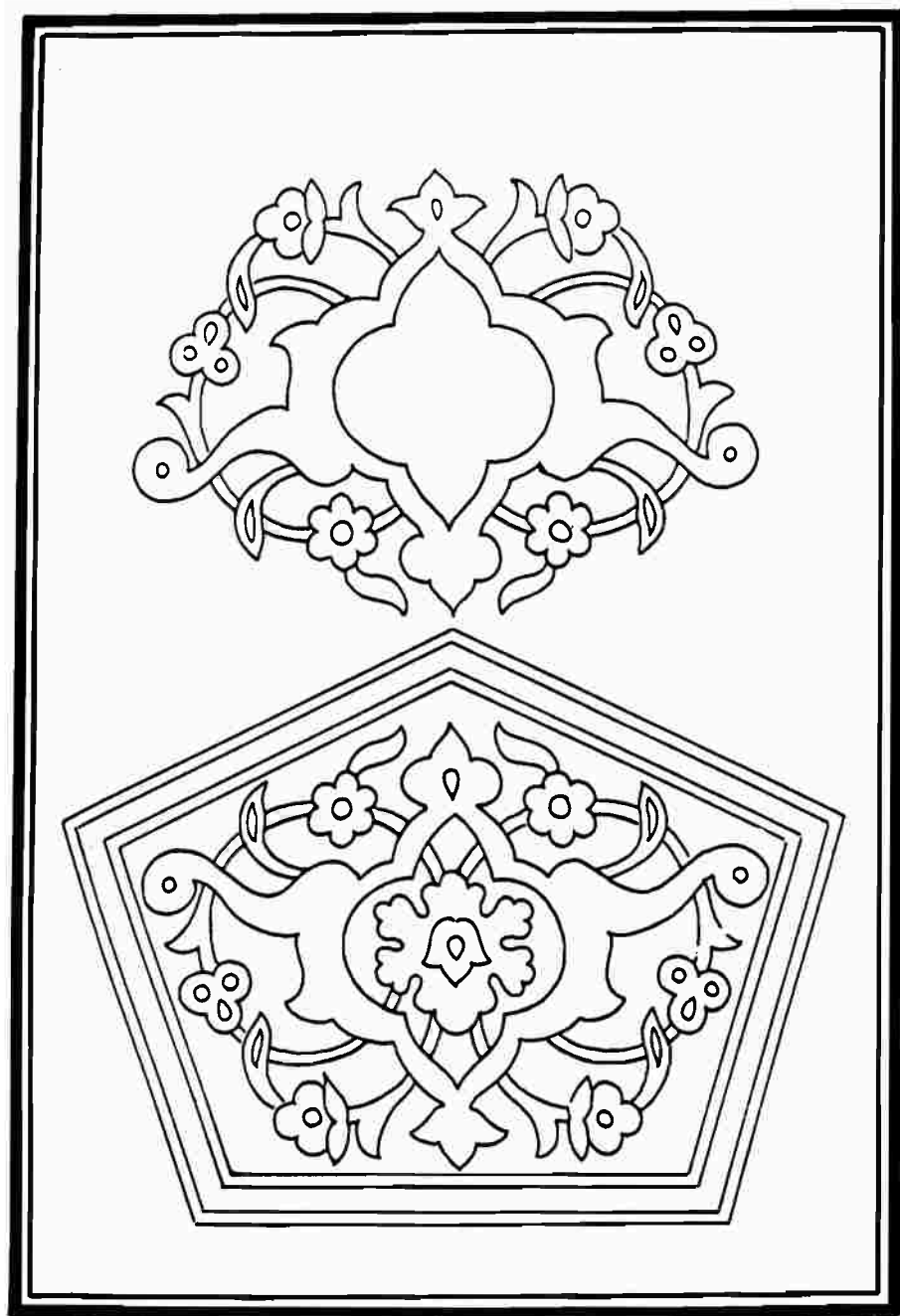
تصميم من لوحة للرسم على الحرير الأطلسى من الفن الإسلامى الفارسى تصلح
حديثاً للتطريز بالخياط الذهبية بطريقة السيرما . كما تصلح كذلك للرسم على الحرير .



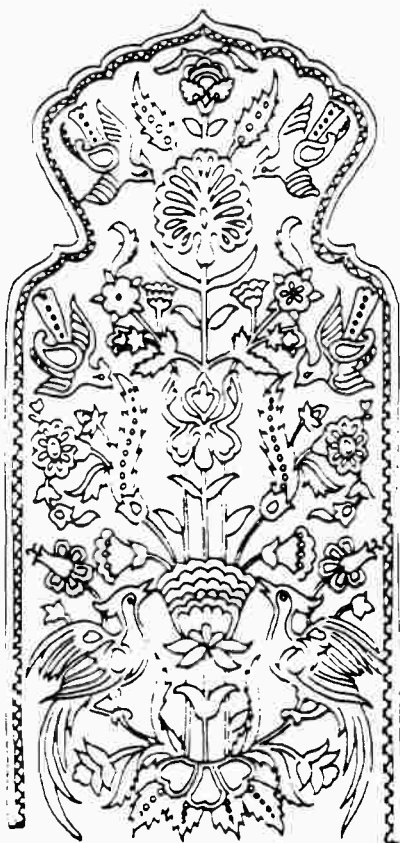
تصميم للتطريز وشغل الابرّة والسيرما من أصفهان القرن السابع عشر .



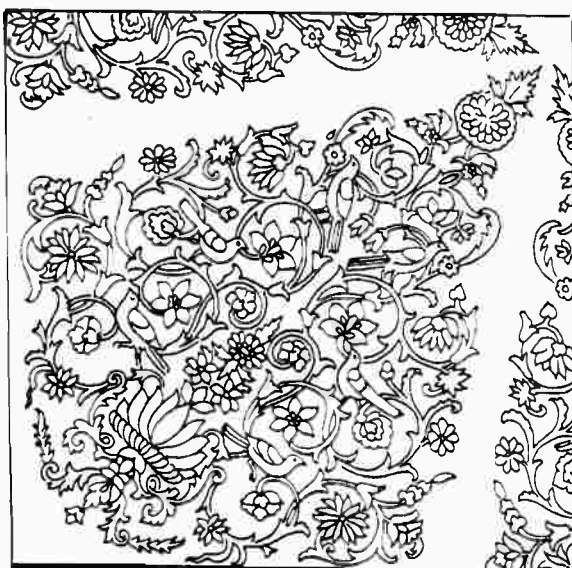
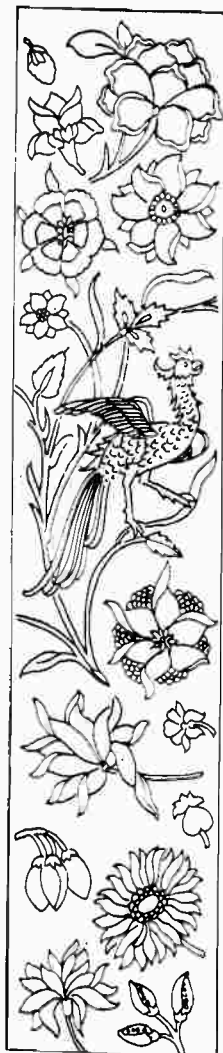
زخارف من أشغال القاشاني من مسجد جامي في أصفهان سنة ١٤٧٥ .



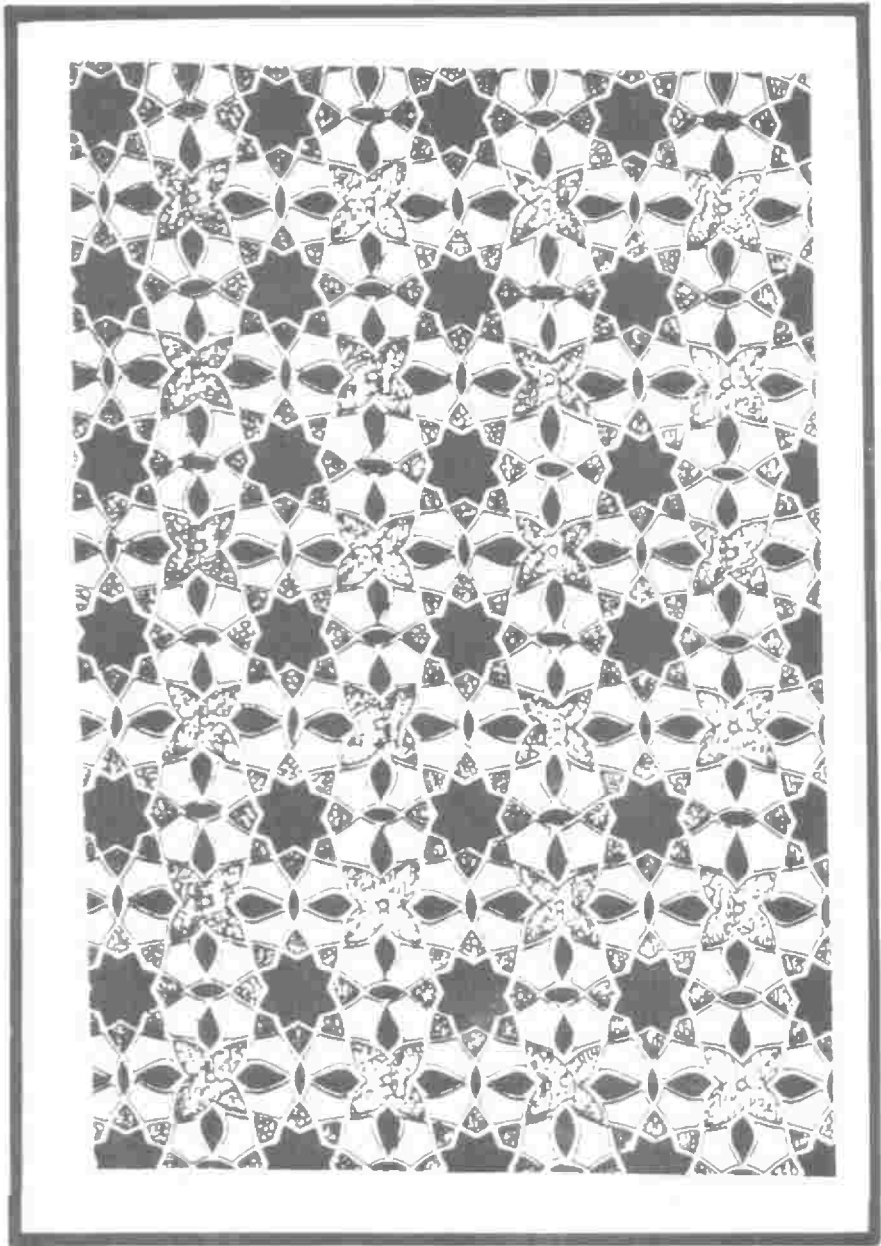
زخرفة على القاشاني من مسجد جامي في أصفهان ١٤٧٥ .



التصميم الزخرفي الكبير عبارة عن نموذج مصغر للتطريز من القرن الخامس عشر .
 والتصميمات الستة الصغيرة عبارة عن تطريز بخيوط مذهبة ومفضضة .



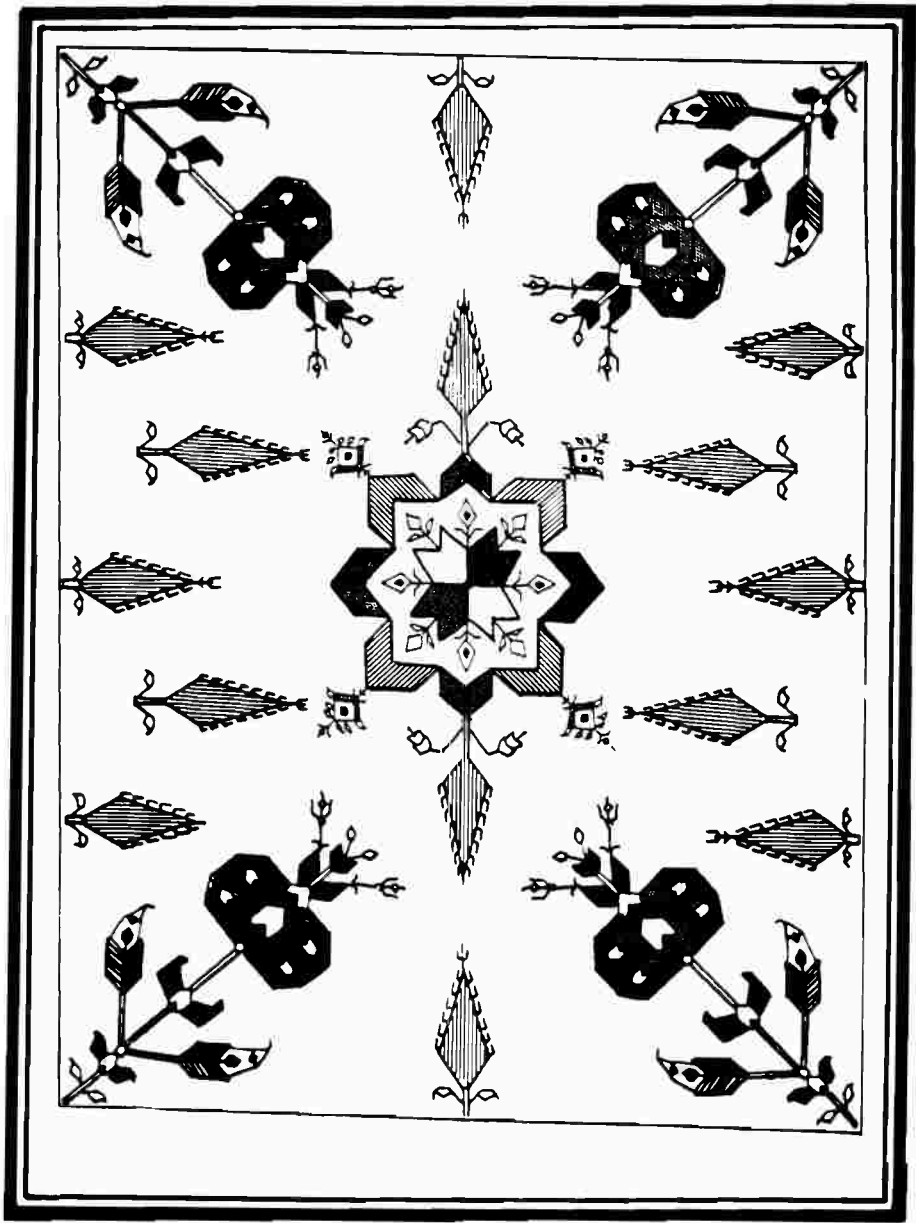
تصميمات تصلح للتطريز على الأغراض المختلفة وبأنواع متعددة من الخيوط . وهي تحمل الصفات المميزة لفن الزخرفة الفارسي الإسلامي .



نموذج لسجادة من الصوف مصغرة من بغداد ١٣٩٦ ويبدو فيها استخدام الزخرفة الإسلامية الفارسية .

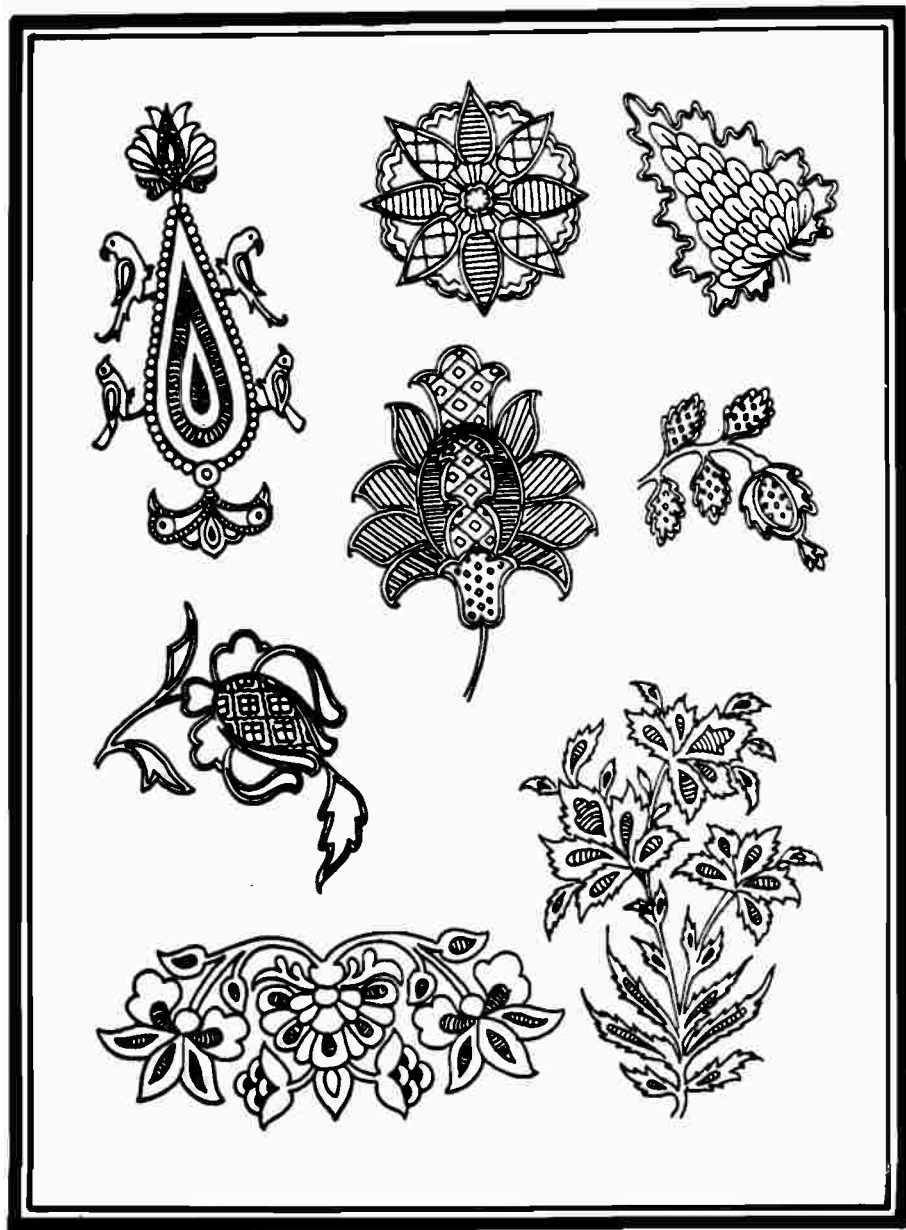


سجادة من خيوط الالاسية القضية من القرن الثامن عشر توضح
الفن الإسلامى الفارسى .



زخرفة من تطريز لغطاء وسادة من القرن ١٨ — ١٩

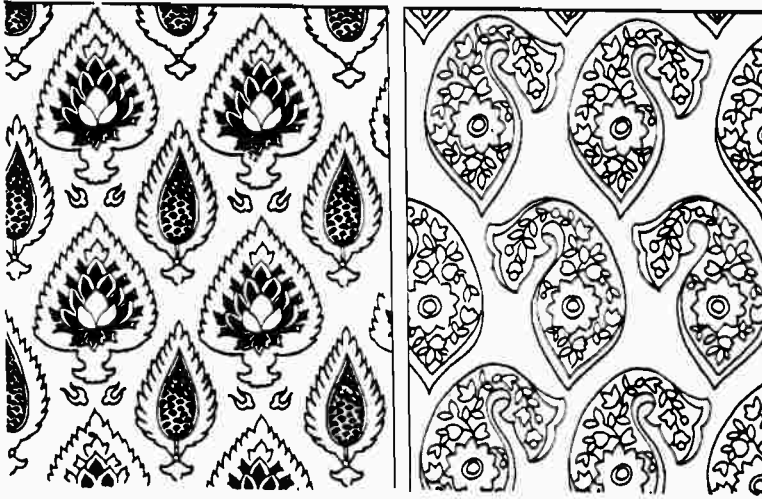
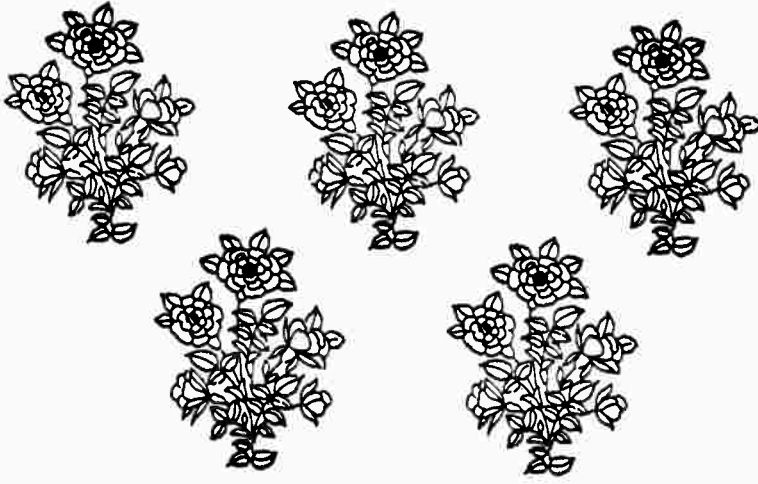
الفن الإسلامي الفارسي .



تصميمات للتطريز من القرن الثامن عشر والتاسع عشر .
الفن الإسلامي الفارسي



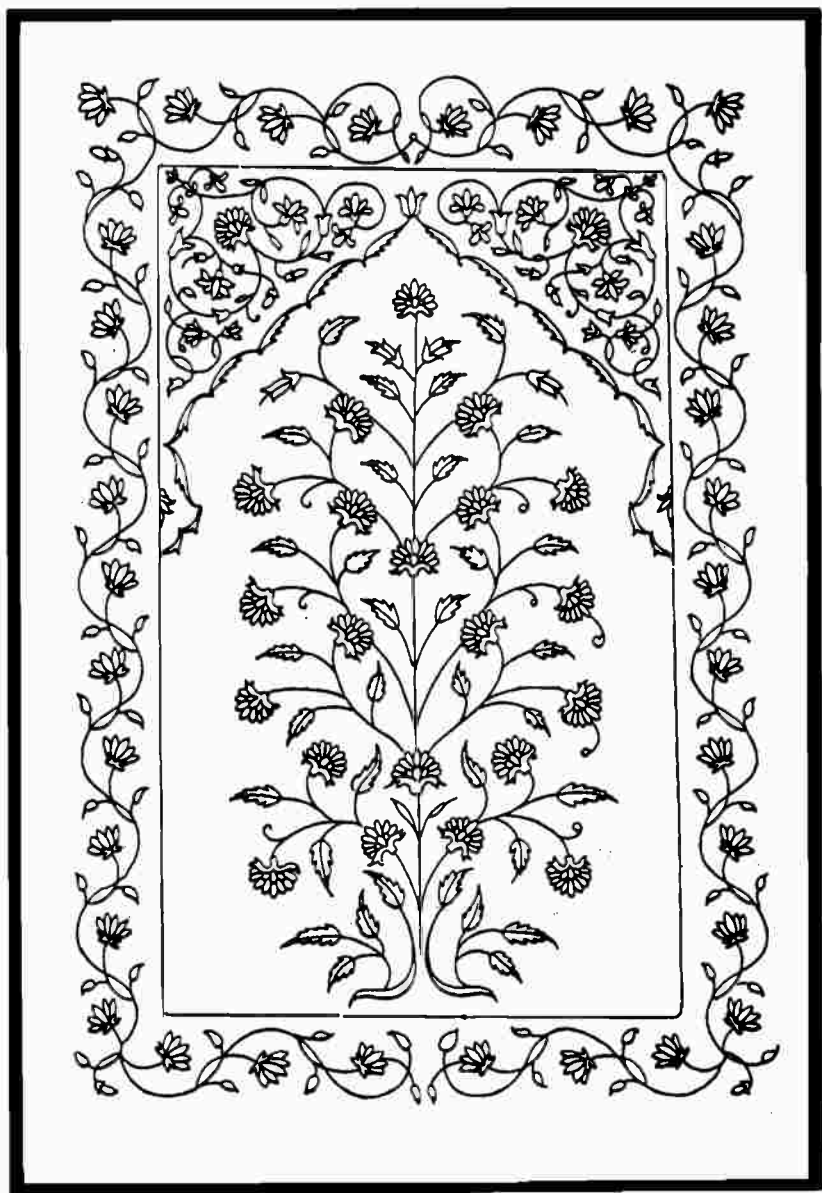
تصميمات لزخارف موشاة على الأقمشة من القرن
السابع عشر . السطر الاول من كاشان وأصفهان .



- في الجزء العلوى نسيج حريرى من القرن السابع عشر .
 في الجزء السفلى يسارا نسيج حريرى من القرن السادس عشر .
 في الجزء السفلى يمينا تصميم للطباعة على أغطية من القماش .



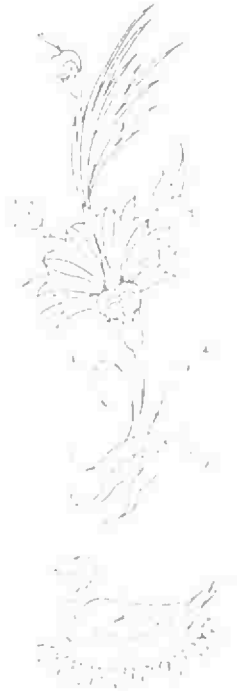
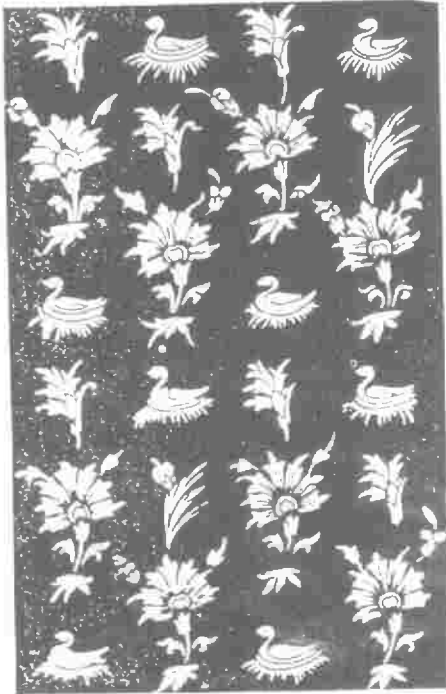
تصميم لزخرفة الأقمشة من القرن السابع عشر .



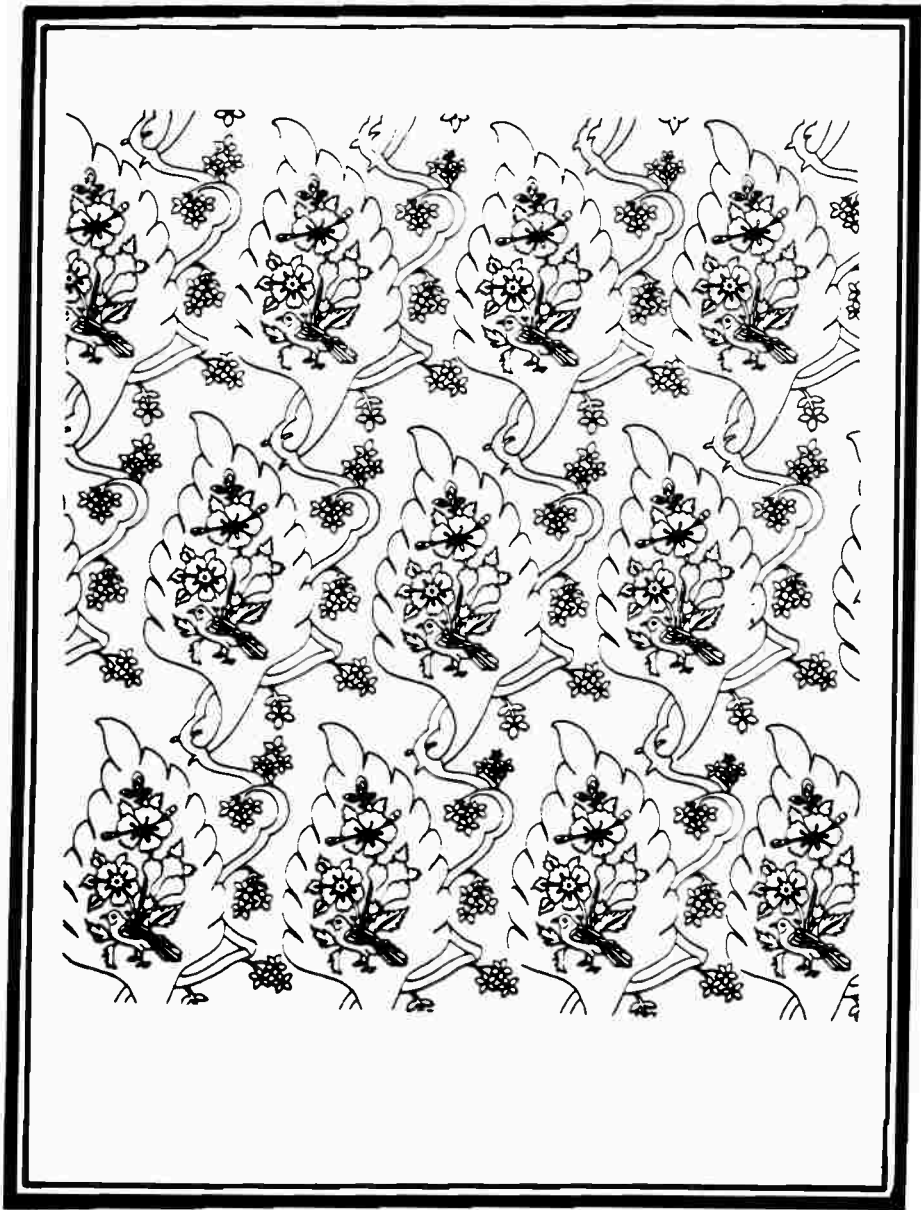
تصميم مطرز ويصلح تطريزه بالخياط المعدنية (الذهبية والفضية) بطريقة السيرما .



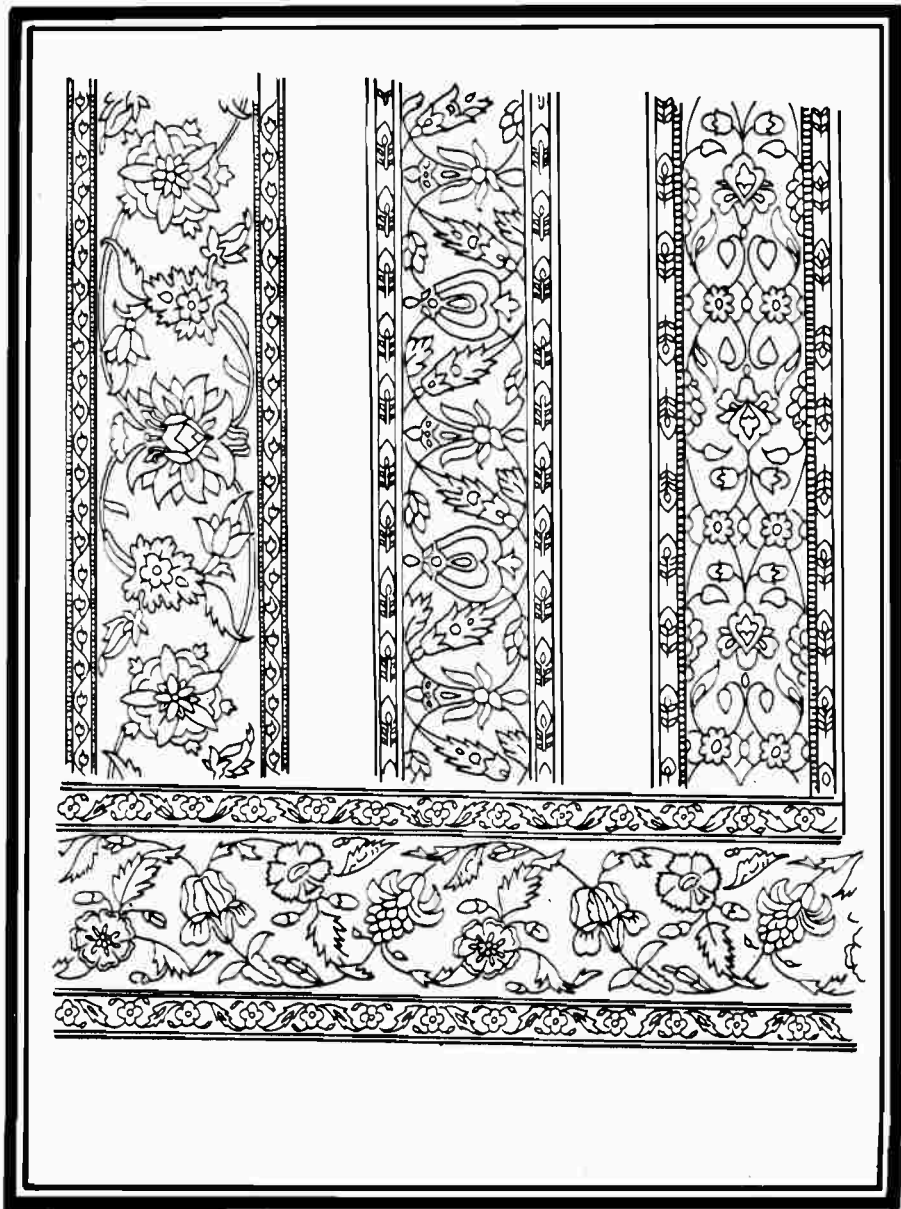
قمّاش موشى (مطرز بالخیوط المعدنية الّلامعة) من القرن السابع عشر .
الفن الفارسی



تصميمات للأقمشة من القرن السادس عشر في أعلى اللوحة لطائر العنقاء الصيني
والزهيرات (روزينات) وفي أسفل تصميم من البط والزهور



تصميم لرخرفة القماش الساتان (الأطلسي) من القرن السابع عشر .

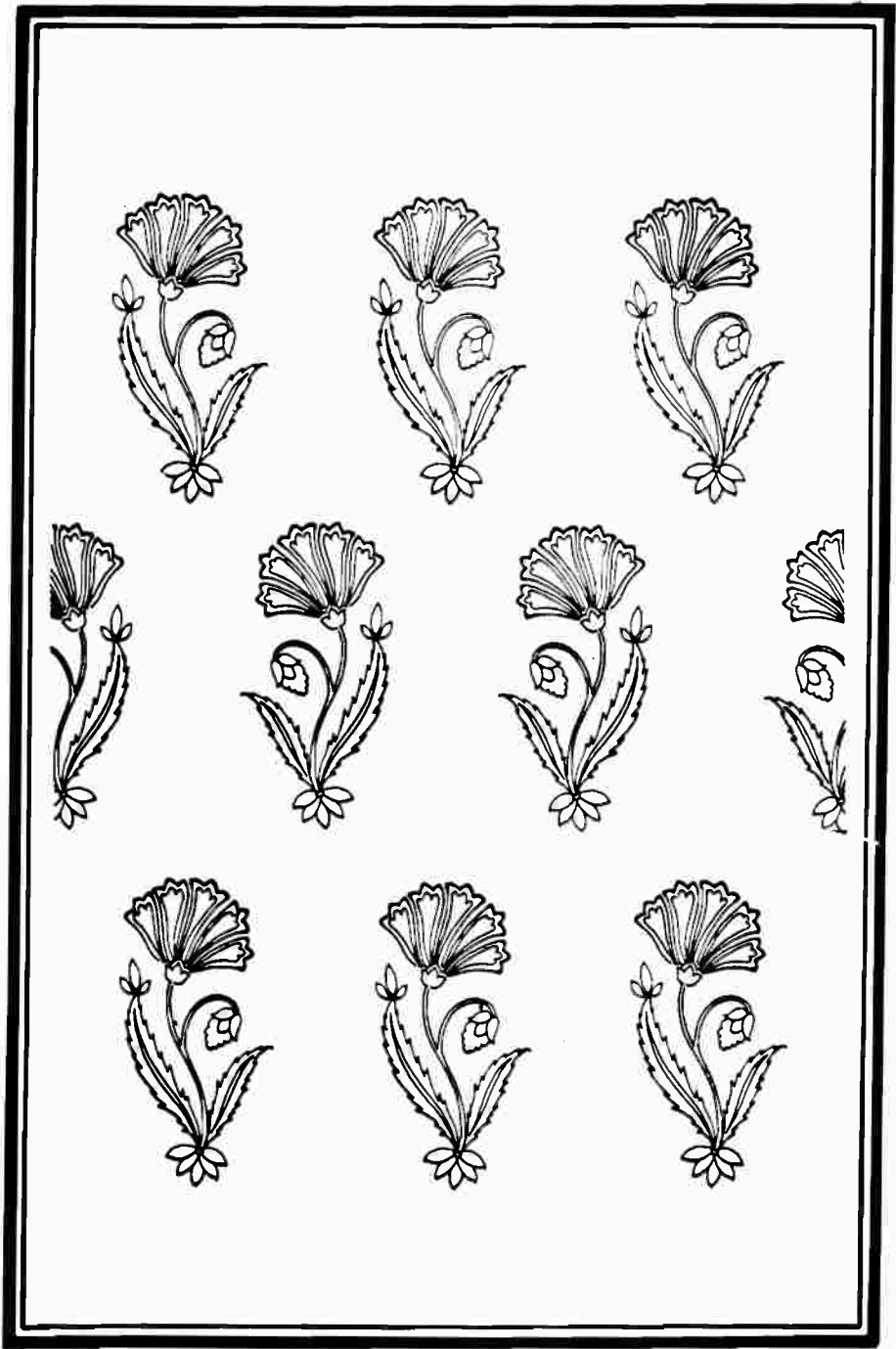


شرايط منظمة تناسب زخرفة قماش المبرد من القرن السابع عشر .

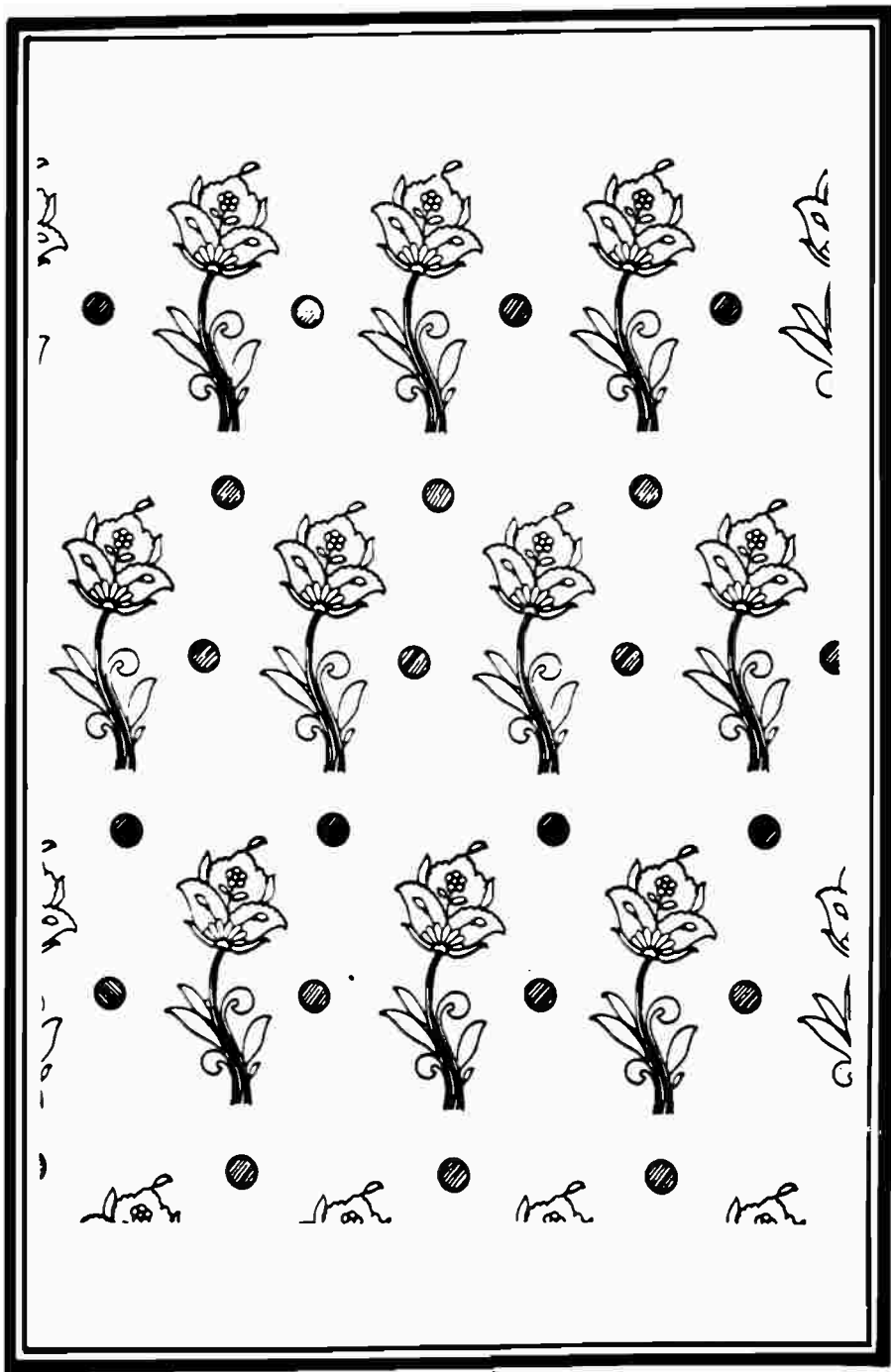


قماش من الحرير بخيوط مذهبة ومفضضة من القرن السابع عشر من أصفهان
والتصميم يصلح للتطريز بالخيوط المعدنية على طريقة السيرما .





تصميمات للتطريز على الحرير (الحرير الموشى) أو المَقْصَب .



تصميم لزخرفة القماش الأطلسي إما بالتطريز أو الطباعة .

الله أكبر الله أكبر

الله أكبر الله أكبر

الله أكبر الله أكبر

الله أكبر الله أكبر

زخرفة من حروف الكتابة العربية (من أعلى إلى أسفل) .

● من الحفر البارز الاستوكو من مسجد جامي القرن العاشر .

● من الحفر البارز الاستوكو من القرن الحادى عشر إلى الثانى عشر .

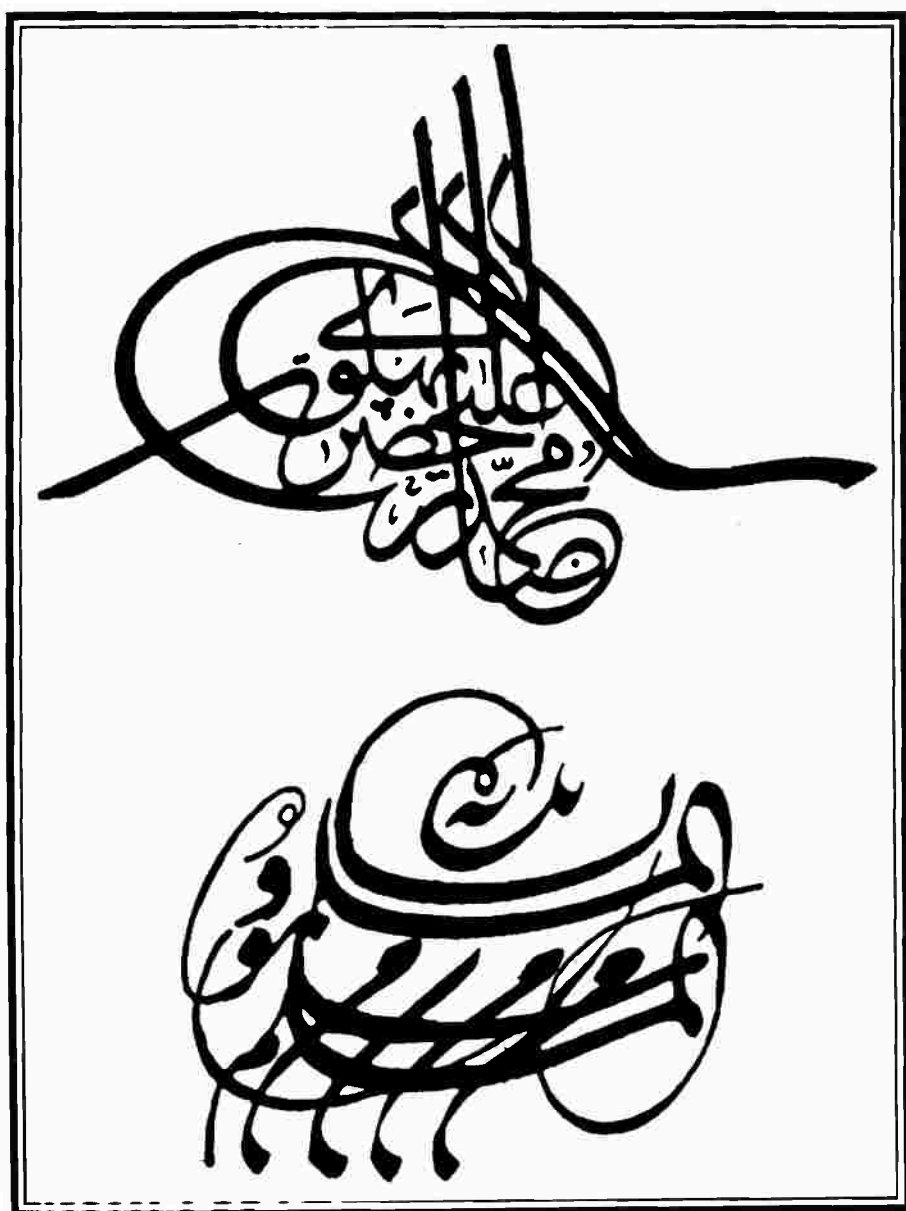
● من الحفر على النحاس سنة ١٢١٠ .

فَلَا تُدْرِكُهُ الْبَصَرُ وَلَا هِيَ كَالْأَنْفُسِ



نماذج من الخط الكوفي والخط الفارسي .



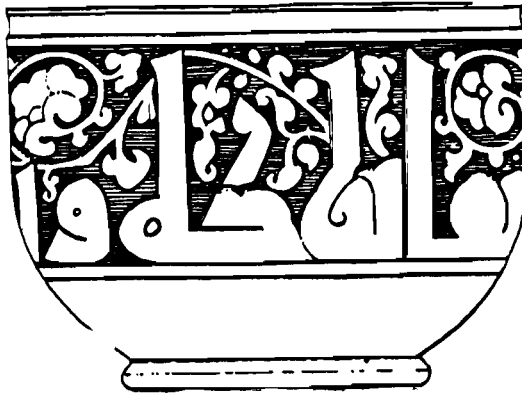
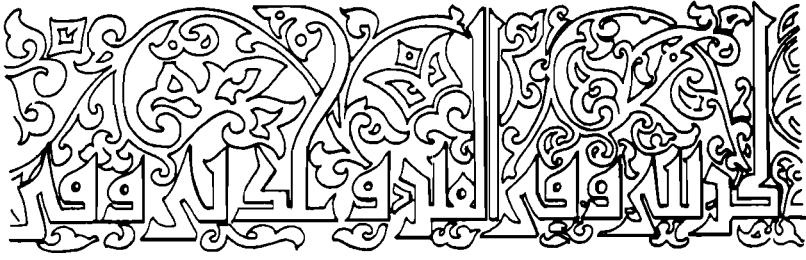


نماذج من الخط الكوفي والخط الفارسي .





شكل آخر من حروف الهجاء على الطراز الفارسي



زخرفة من حروف الكتابة .
 في الوسط ولأسفل لآنية فارسية محفورة حفرأ بارزاً خفيفاً .

وَسَيُجَنَّبُهَا الْمُتَّقُونَ

شَاوَا

الْمَالِ



الْمُتَّقُونَ

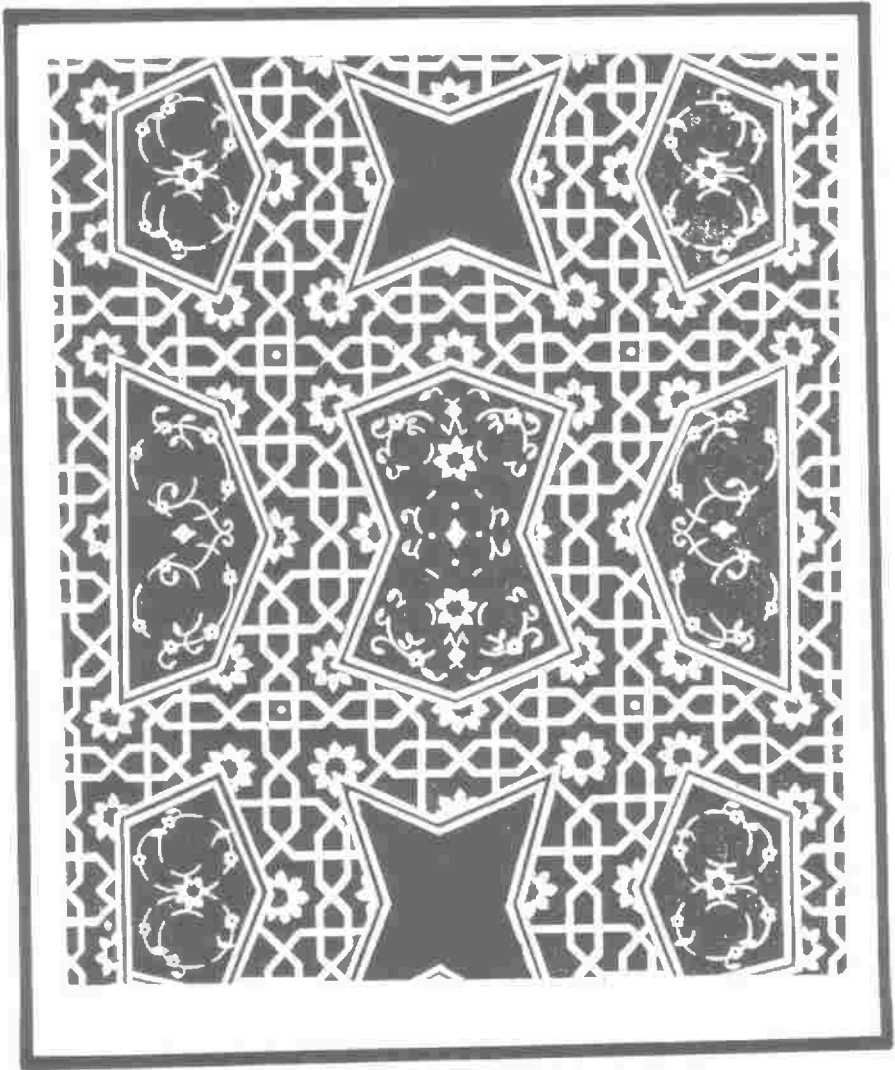
الْمُتَّقُونَ

الْمُتَّقُونَ

الْمُتَّقُونَ

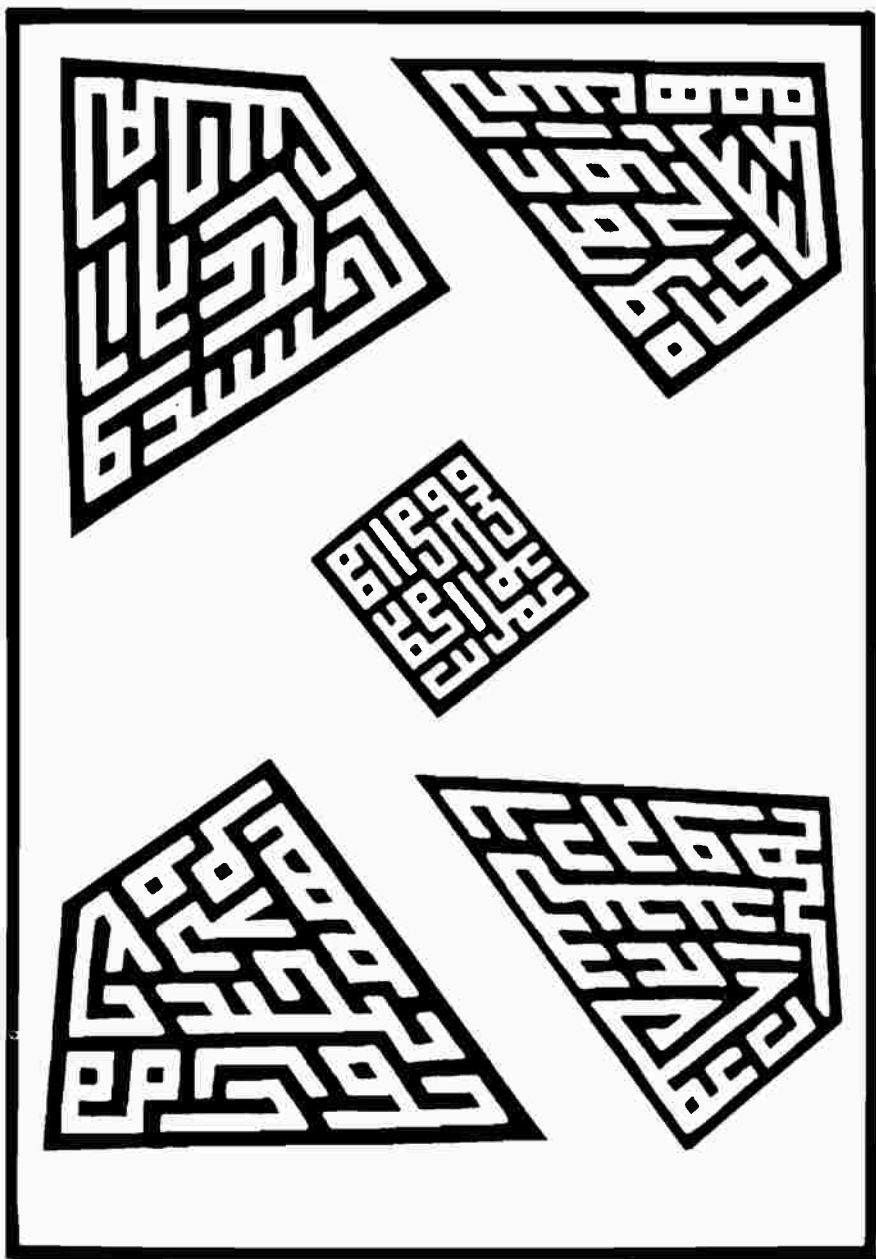
لَهُمْ فِيهَا وَلَدٌ وَنَحْوُهُمْ فِيهَا

قطع تفصيلية من كتابات على آنية فارسية .

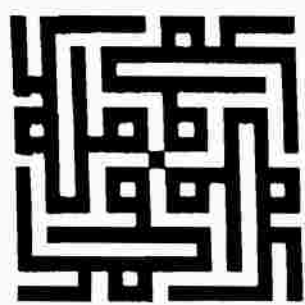
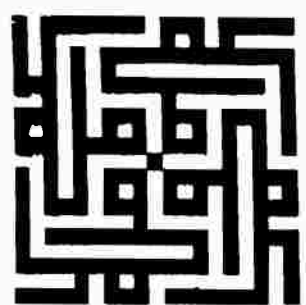


زخرفة من أشغال القاشاني من مسجد جامي في أصفهان بداية من القرن العاشر
واستمرت الزخرفة الى مئات السنين بعد ذلك .

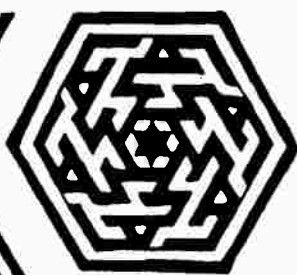




كتابة حديثة بالخط الكوفي من مسجد جامي في أصفهان .

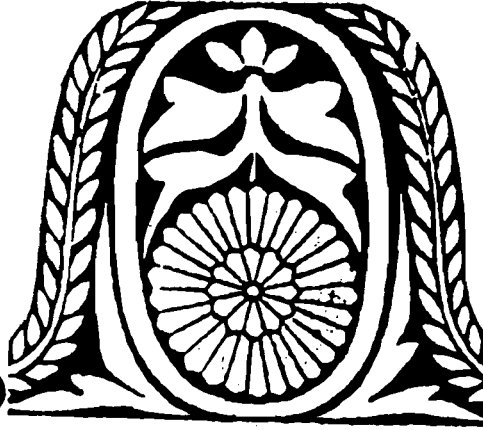


كُوفِي



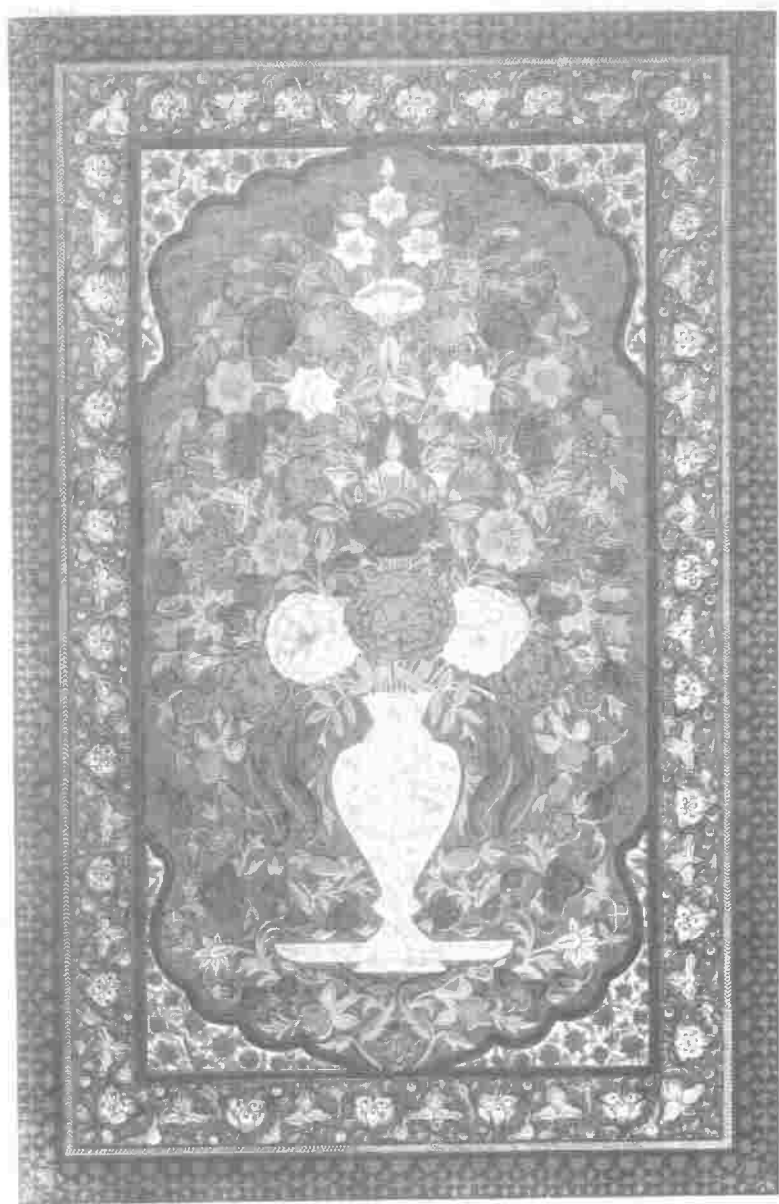
كُوفِي

الفن الإسلامى فى الهند



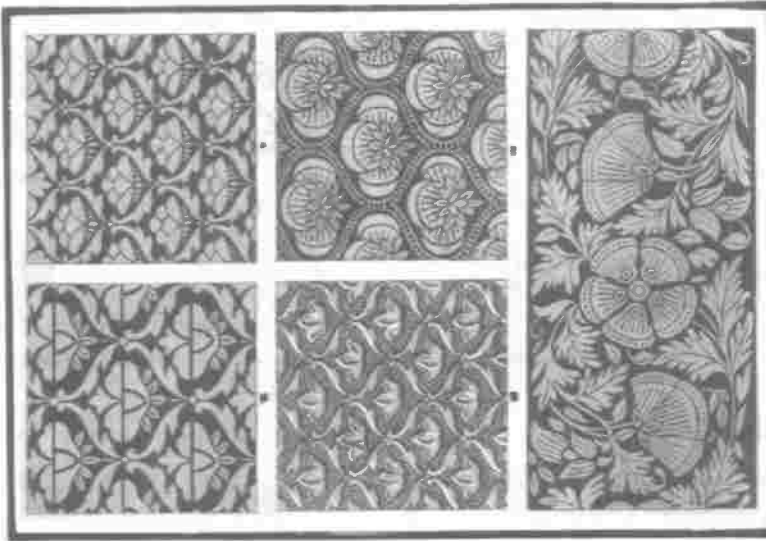
- نشأة الفن الإسلامى الهندى .
- مميزات الزخرفة فى الفن الإسلامى الهندى .
- القواعد العامة المتبعة فى الزخرفة على المنسوجات فى الفن الإسلامى الهندى . والألوان المميزة لها .
- عرض نماذج من الفن الهندى الإسلامى .





الفن الإسلامى فى الهند

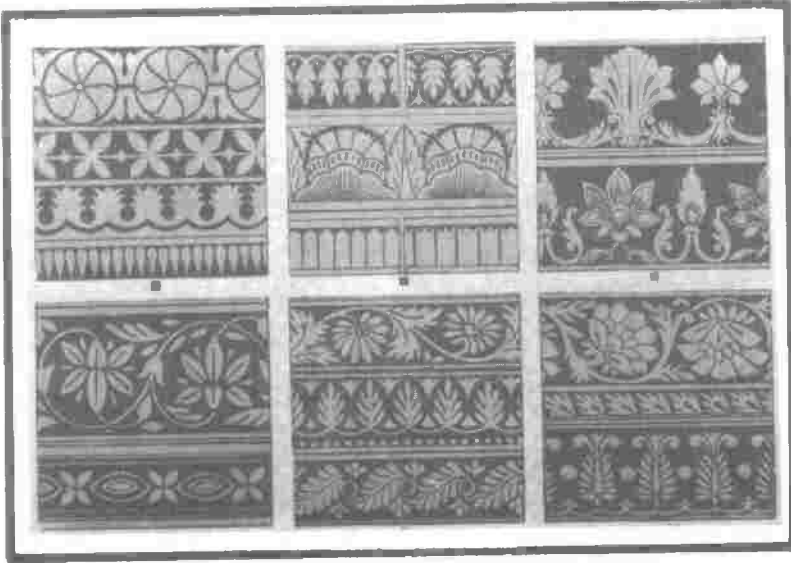
دخل الإسلام بلاد الهند فى القرن السادس الهجرى (١٣/١٤ م) والتقت
الفنون الإسلامية بأنماط عريقة طوعها مسلمو الهند لفخامتها . ومن هنا كان
الفن الإسلامى الهندى مزيجاً من وحدات هندية وإسلامية مختلطة . وبلغ
ازدهار الفن الهندى فى القرن السادس عشر الميلادى . والفن الهندى هو فن
تلقائى لذلك كان فناً منسجماً مترابطاً فى التصميم . وكان تصميم السجاد
الهندى مليئاً بالورود والزهر النابغ من زهرية وبه كنفار أو أكثر من زهر ونبات
فوق أرضية قائمة كالأزرق مثلاً .. وتميل الألوان الهندية أكثر إلى الألوان
الساخنة . وتشابهت ألوان الميناء الهندية مع الفارسية باختيار الألوان الزاهية مع
ترصيع الأسطح المعدنية بالأحجار الكريمة المتألقة مع المحافظة على الذوق
السليم .



وحدات زخرفية من الفن الإسلامى الهندى

وكانت مظاهر الأعمال الصناعية لجميع الشعوب في سنة ١٨٥١ منفتحة ومتطلعة الى اتجاه الهند في الفخامة والبهاء في صناعتها وفنونها .

كما برع الهنود في تشكيل المصوغات والحلى بالأسلاك المتنوعة والأشكال المرصعة بما يناسبها من الأحجار الكريمة لإحداث الأثر الأخاذ المطلوب والمميز للزخرفة الإسلامية الهندية . وشاع استخدام اللون الأسود في خلفيات الزخارف الهندية الإسلامية عموماً وأيضاً في خلفية الزخارف المعدنية المحفورة في سطحها حتى تساعد على وضوح الألوان الأخرى وزهوها . وذلك لأن اللون الاسود لون متعادل يتقبل جميع الألوان الأخرى . أما المنسوجات الهندية فكثيراً ما طرزت بخيوط مذهبة خاصة على أقمشة باللون الأحمر . أو خيوط فضية مع اللون الأزرق للأقمشة . واستخدام كذلك اللون القرملي المتدرج

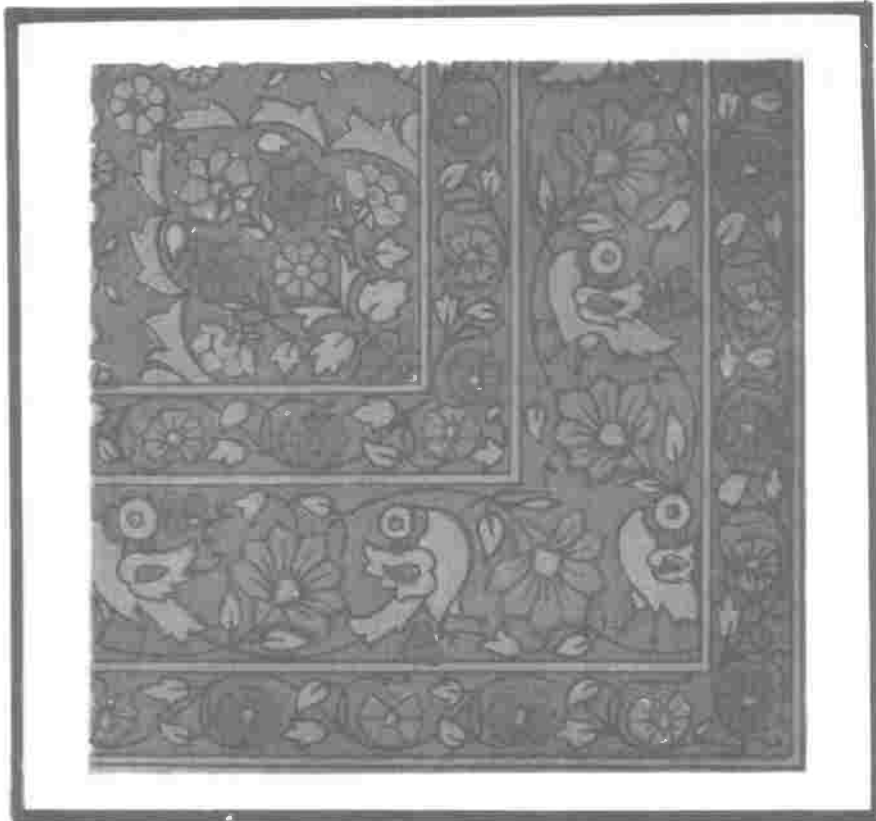


بعض الزخارف المميزة للفن الإسلامي الهندي في عام ١٨٥١ وهي من الأقمشة المطرزة التي لاقت إعجاباً في ذلك الوقت وتم تحقيق الاتزان عن طريق التطريز باللون الذهبي على أرضية من اللون الأخضر والأحمر بمهارة فائقة والتي جعلت الأوربيين ينقلونها بنفس التوازن المحكم للشكل واللون .

ويظهر في جميع أمثلة الزخرفة الإسلامية الهندية أفضل التوافق بين كتلة الزخارف مع لون الأرضية فكل لون أو ظل بداية من أفتح درجة للون وأضعفها إلى أعمق درجة لونية وأعنى ظلال .

وفيما يلي القاعدة العامة المتبعة في الزخرفة على المنسوجات في الفن الإسلامي الهندي :

١ — عند استعمال اللون الذهبي بكمية أقل . في هذه الحالة تكون الأرضية أخف لونا وأكثر بساطة .



زخرفة من الفن الإسلامي الهندي . الأرضية ملونة باللون الذهبي والزخرفة باللون متنوعة من الأحمر والأخضر ودرجات البنفسجي الفاتح . وحددت الزخارف بلون داكن حتى لا يطفى اللون الذهبي في الأرضية على الزخرفة نفسها .

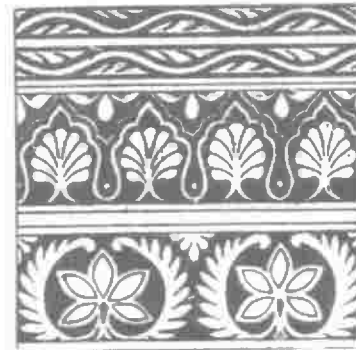
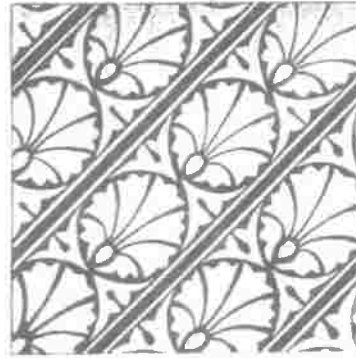
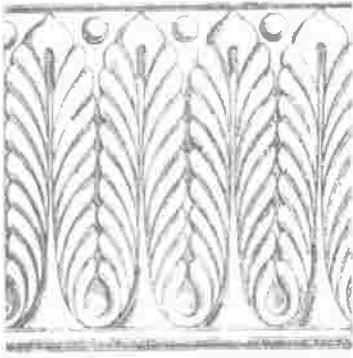
٢ — عندما تستعمل الزخرفة باللون الذهبى فقط على أرضية ملونة فإن لون الأرضية ينقل الى الزخرفة نفسها أو يستخدم لون الأرضية كظلال على اللون الذهبى نفسه بطريقة التهشير .

٣ — عند استخدام زخرفة بلون واحد على أرضية بلون مضاد (Contrast) فإن الزخرفة تفصل عن الأرضية بتحديد لها بلون أفتح من لون الزخارف لمنع شدة التضاد ولتخفيفه .

٤ — وفى الحالة العكسية عندما تكون الزخرفة بلون ما على أرضية من اللون الذهبى فإن الزخرفة تفصل عن الأرضية الذهبية بفاصل من اللون الأغمق لمنع اللون الذهبى من أن يطفى أو يتسلط على الزخرفة .

٥ — وفى حالات أخرى عند استعمال ألوان متعددة على أرضية ملونة فإنه يستعمل خط عام خارجى من اللون الذهبى أو الفضى أو الأبيض أو الأصفر لفصل الزخرفة عن الأرضية واختفاء درجة لونية عامة من خلال الزخرفة . وفى حالة السجاد وفى توافقات الألوان المنخفضة الدرجات يستعمل خط خارجى عام باللون الأسود لهذا الغرض . ويدو ذلك خصيصاً فى المنسوجات والأقمشة .

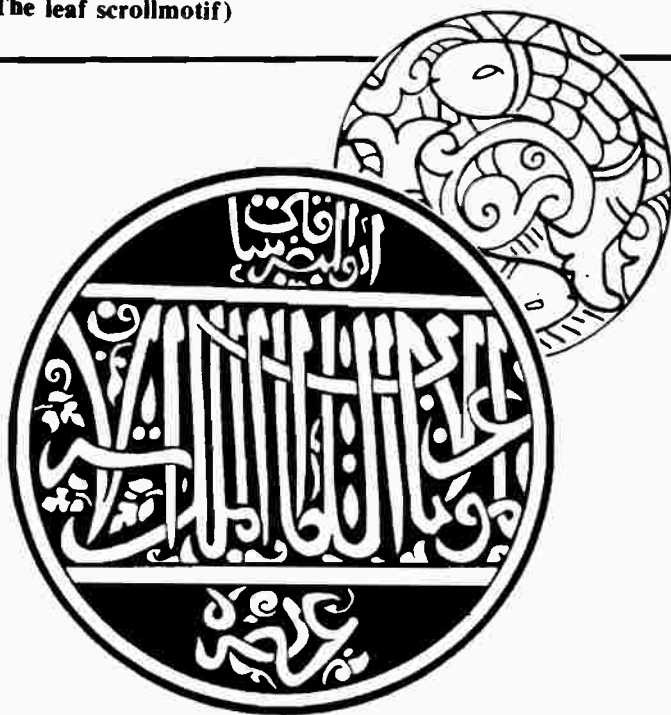




نماذج من الزخرفة الإسلامية الهندية . منفذة بلون واحد داكن للأرضية ولون أفتح في الزخارف مع ظلال بلون الأرضية فوق الزخارف لنقل لون الأرضية إلى الزخرفة .

نماذج لتصميمات من الفن الإسلامي في عصوره المختلفة

- أولاً : نماذج للكتابات الخطية القرآنية . والزخارف المحيطة بها .
ثانياً : نماذج من أعمال الخزف في الفن الإسلامي .
ثالثاً : تصميمات من الأشغال المعدنية .
رابعاً : نماذج لزخارف إسلامية وأعمال فنية من التصميمات
الهندسية الشائعة في الفن الإسلامي .
خامساً : تصميمات متنوعة من أوراق النبات الملفوفة أو الحلزونية
(The leaf scroll motif)



يضم هذا الجزء من الكتاب نماذج لتصميمات من أغنى عصور الفن الإسلامي مأخوذة من أوصول تاريخية في أماكن عديدة بالعالم الإسلامي لأعمال الفخار والأشغال المعدنية مع شرح لطريقة تنفيذها . وخاصة النماذج المعقدة المبنية على قوانين هندسية بسيطة وتصميمات تقليدية مميزة للفن الإسلامي .

وفي المقدمة شرح لكيفية تطويع الخط العربي ونماذج من الزخارف النباتية حسب التعاليم القرآنية ويتضمن هذا الجزء معلومات مفيدة عن الخامات وأساليب التنفيذ لكل شرح مقترن بالتصميم .

يعتبر هذا الجزء مرجعاً وافياً لكل من المصممين والحرفيين ولاشغال الابرّة والتطريز والمعلمين والدارسين حيث أنه مصدر واضح ومحرك للإلهام والعلم والفن .

