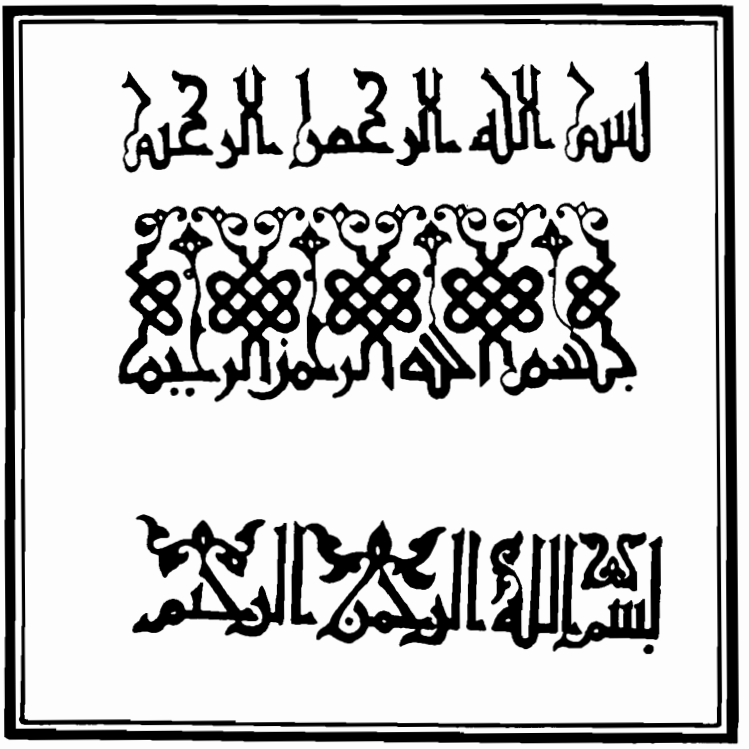
I الخط العربى فن وزخرفة



تبوأ الخط العربى مكانته الممتازة الجديرة به وهو من العلامات المميزة للفنون الإسلامية ومنتجاتها .

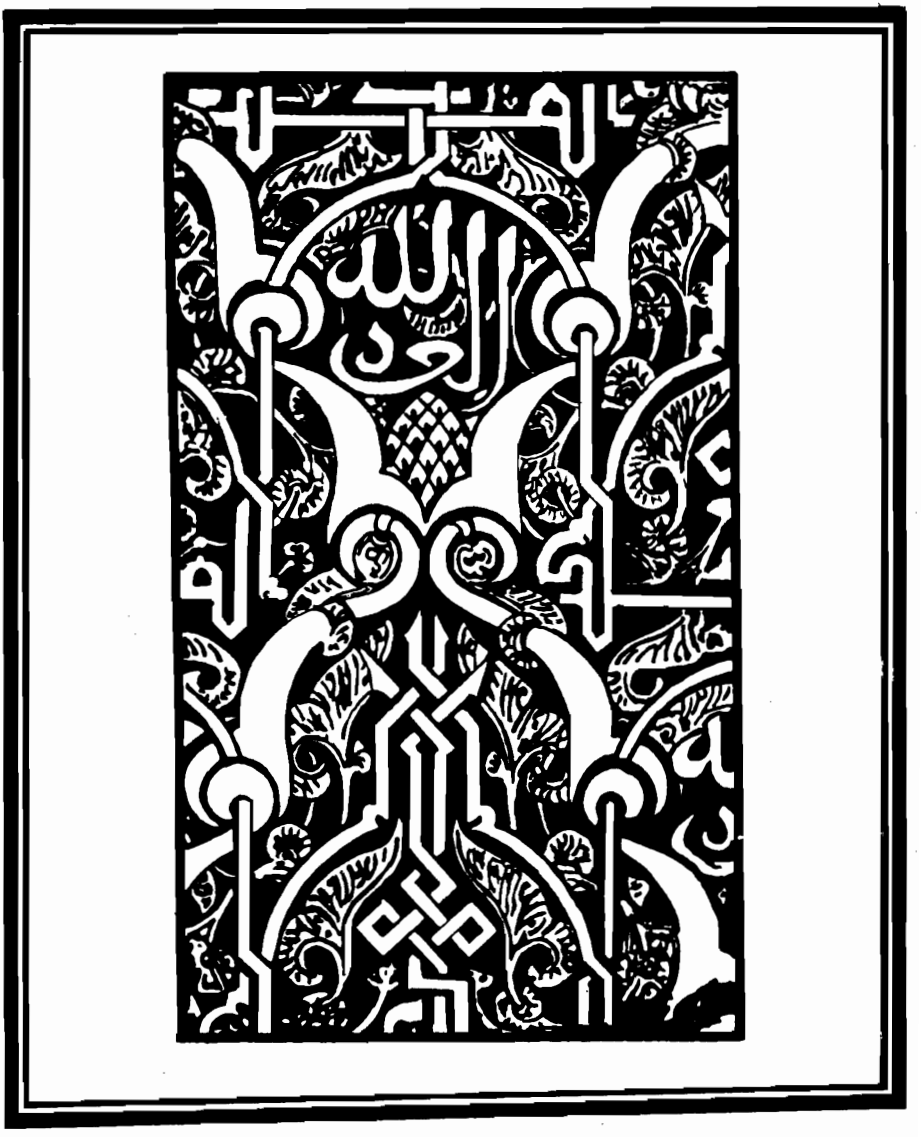
واستخدم الخط الكوفى فى الكتابة التسجيلية التاريخية . وفى تدوين المصاحف

ويبدو فى أعلى الصورة نماذج من الخط الكوفى ..

١ ــ البسملة مكتوبة بالخط الكوفى فى العصر الفاطمى .

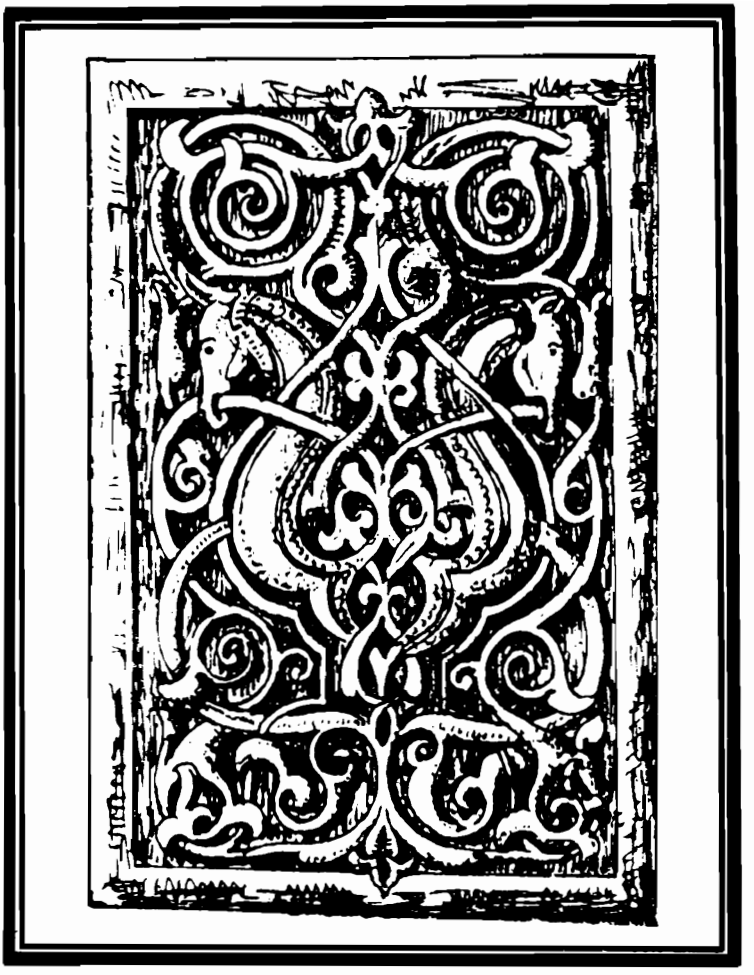
٢ ــ نموذج بديع من الخط الكوفى « المضفر مملوكى النمط » ويلاحظ فيه التماثل التام مع حسن التوزيع .

٣ ــ البسملة بالخط الكوفى من عصر المماليك الجراكسة .



مثال آخر من الخط الكوفى كزخارف
من الفن الإسلامى فى الأندلس

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



الزخرفة الإسلامية فى فن الحفر على الخشب

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

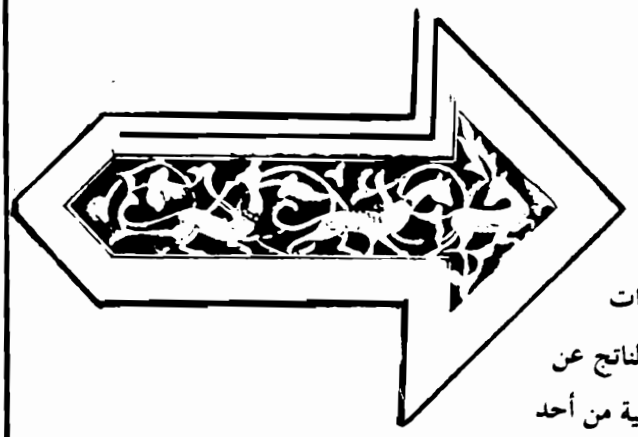
والمثال المصور أمامنا عبارة عن حشوة فاخرة محفورة فى الخشب بدقة واعتناء تام من أحد أبواب القصور الفاطمية مزدانة برسم فرس .

(١) حفر فى الخشب من العصر الفاطمى

(٢)

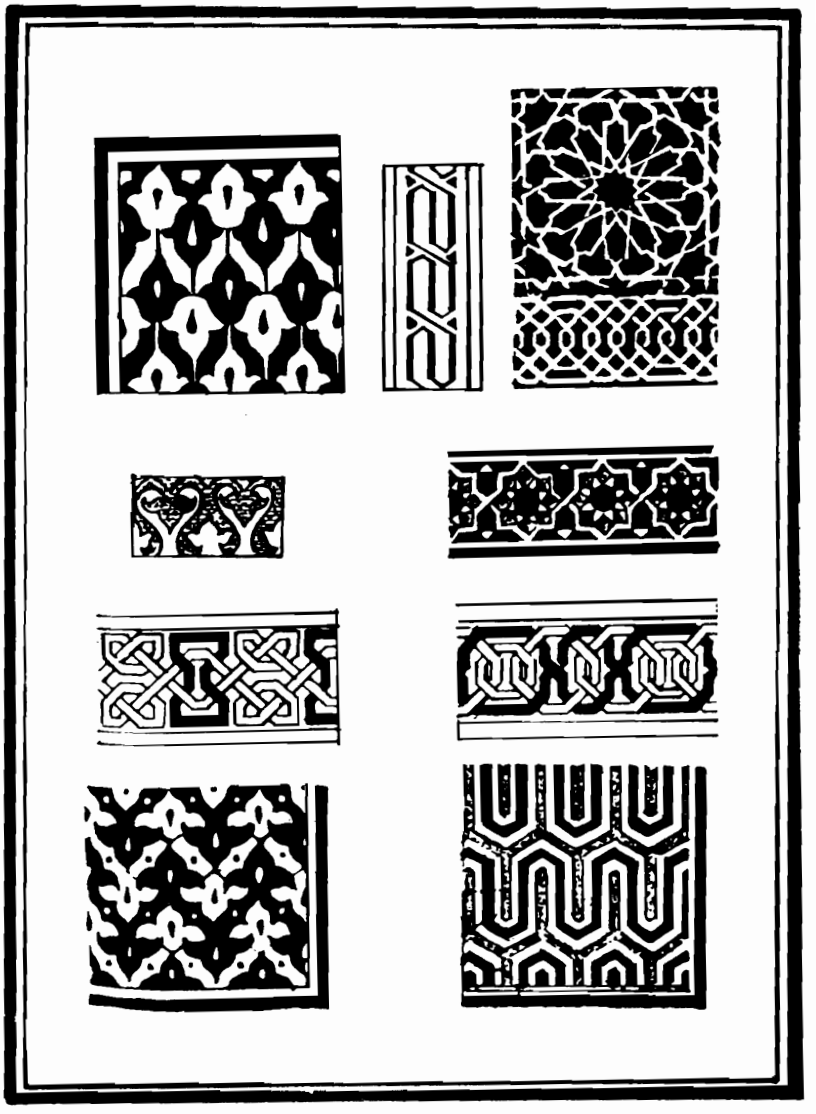
٢ ، ٣ ــ حفر على الخشب من أحد القصور الفاطمية .

التصوير فى الفن الإسلامى



١ ــ إحدى الحشوات المحفورة فى الخشب الناتج عن امتداد الأطباق النجمية من أحد القصور الفاطمية .

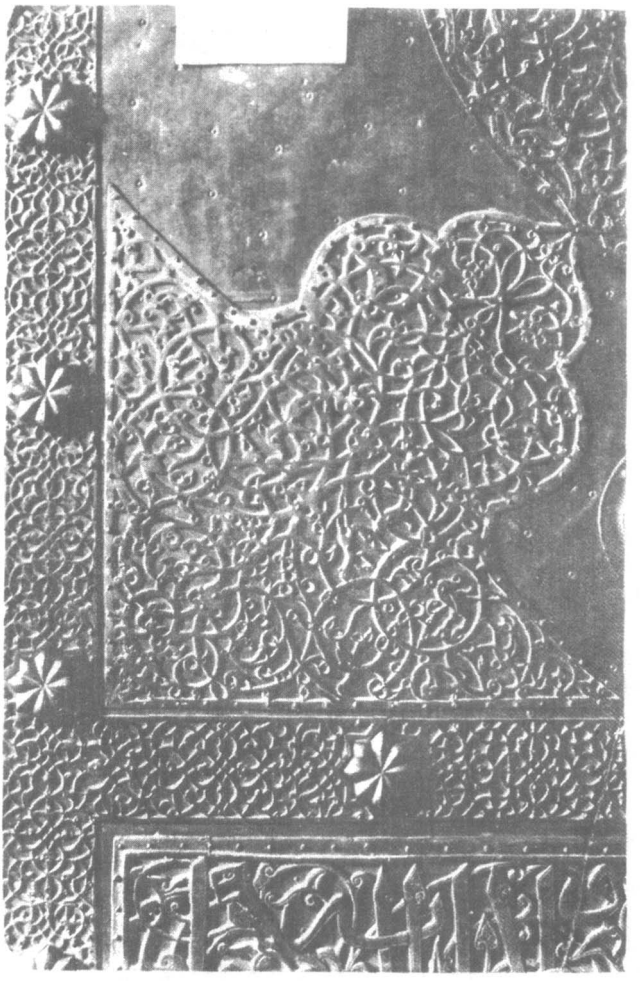
٢ ــ إناء بديع من الخزف المزجج ببريق معدنى من آثار الفواطم القرن الخامس الهجرى الحادى عشر الميلادى . تبارى المصورون فى إبراز قدراتهم فوق الأسطح المختلفة من حفر فى الخشب أو تصوير على الجدران والخزف .



استخدام الفسيفساء فى الزخرفة الإسلامية

استعمل العرب قطعاً من رخام وأصداف وزجاج مذهب أو ملون فى تكوين الرسوم والصور النباتية والحيوانية وإبراز الأشكال النجمية .

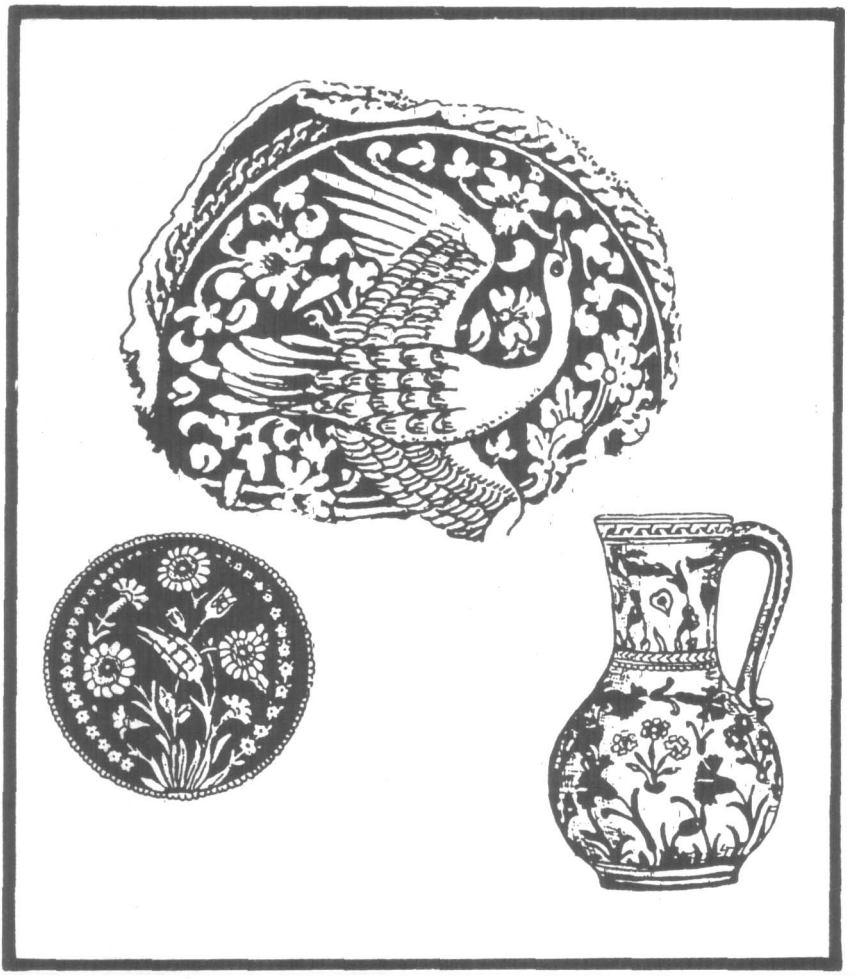
وفى اللوحة نماذج من رخام مطعم من العصر المملوكى .



أمثلة فى :

المصنوعات المعدنية فى الفن الإسلامى

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



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 ــ عبارة عن قاع إناء من الخزف المملوكى النمط من القرن الثامن الهجرى مزدان برسم طائر ويبدو فيه الأثر الفاطمى .

٢ ــ إناء فارسى مزخرف بزهر القرنفل من المتحف الإسلامى .

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

I الفن الإسلامى فى مصر والشام

- سمات الزخرفة الإسلامية فى مصر والشام .
- مدرسة مصر والشام وزخارفها فى الفن الإسلامى .
- أشهر أعمال الفن الإسلامى فى العصور الإسلامية المختلفة فى مطر والشام ــ العصر الفاطمى ــ العصر الأيوبى ــ عصر المماليك .
- أهم الألوان المميزة للزخرفة الإسلامية فى مصر والشام

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

الزخرفة الإسلامية :

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

١ ــ مصر والشام .

٢ ــ العجم والهند .

٣ ــ تركيا وجنوب أواسط أوروبا .

٤ ــ 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 بالتدريج ففى عهد عمر بن الخطاب تعرف المسلمون على الفن الفارسى وأخذتهم روعة إيوان كسرى وما حواه من مظاهر الترف والفخامة ومن ثم تأثرت فنون الدولة العباسية بالفن الساسانى والفارسى وعندما تأسست الكوفة وفتحت مصر تعرف المسلمون على الفن البيزنطى وتأثروا به وتألقت هذه المعرفة فى قصر الخضراء وفى الجامع الأموى بدمشق ثم تجددت معرفة العرب بالفن الفارسى 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 الإسلامى عامة والفارسى خاصة ــ كما تلاحظ البعد فى التجسيم واستخدام نوع تعبيرى من

المنظور والاهتمام بالتركيب أو التكوين الزخرفى فى الصورة كان نحو الملابس وقطع الأثاث أو المبانى مزينة بالزخارف الدقيقة .

عناصر الزخرفة الإسلامية :

تتكون الزخرفة الإسلامية فى المدارس الأربعة من العناصر الآتية :

١ ــ زخارف هندسية : من الأشكال الهندسية والخطوط المتداخلة والأطباق النجمية فى المدارس الأربعة .

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

٣ ــ زخارف كتابية : مثل الآيات القرآنية والأحاديث وأسماء الحكام والشعر والمأثورات وغيرها بالخط الكوفى العادى والمزخرف والنسخ وذلك فى كل المدارس الفنية الأربعة .

٤ ــ زخارف آدمية وحيوانية : كان رسمها محرما فى العصر الأول الإسلامى خوفا من العودة إلى عبادتها إلا أنها رسمت بكثرة فى فارس والهند ثم فى مصر والشام فى العهد الفاطمى والأيوبى ثم فى الأندلس بقلة وكانت التقاسيم النجمية أبرز سمة فى 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 . وفى مواضع أخرى اختصت الكتابة ببعض الحشوات أو الأفاريز بنفس التوصيف السابق حيث أدرك الفنان المسلم أن الخط العربى 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 : ففى الحمامات الفاطمية صورت حشوات بها السقاه أو الحمام الزاجل أو الببغاوات وما سواها . ومثلت حفلات الطرب والترفيه فى أفاريز القصور .. وفى الأندلس زينت الأسقف بصور تمثل الأمراء عائدين من رحلات الصيد وخيولهم مرسومة بعناية فائقة فوق أرضية من ذهب وكلها مرسومة فوق جلود الجمال المدبوغة وملتصقة بالسقف تتخذ منحنياته واستدارته ـــ ومع هذا فإن عدم استواء السطح لم يؤثر فى رؤية الرسم من المسافة البعيدة سليماً ناطقاً بالبهاء ، وقد جرى الفواطم على رسم الحفلات مكان رسم الحيوان والطير شائعاً فوق سطح الخزف ، وقد صار الأيوبيون على نهج أسلافهم الفواطم مع كثرة رسم الطير والحيوان وقلة رسم الإنسان وفاقت فارس والهند المدارس الأخرى فى التصوير ورسم الإنسان والحيوان والطير وشملت مختلف الأسطح والمخطوطات والقصص ورسمت مناظر الصيد والمعارك ومشاهد الحياة العامة .

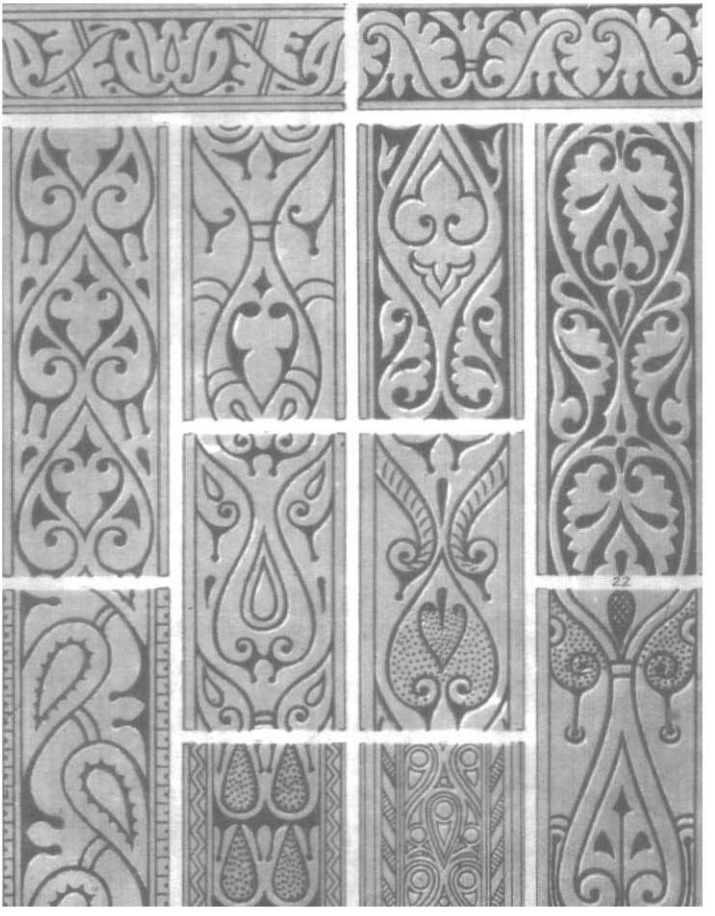
ولم يقصد الفنان المسلم محاكاة الطبيعة عند رسم الإنسان والحيوان والطير إنما قصد التعبير وجمال التشكيل وهو ما استفادت منه المدارس الحديثة المعاصرة فى التصوير ونلاحظ أن الكثير من هذه الوحدات الزخرفية رسمت متكررة تخرج من أطرافها أفرعا هندسية أو نباتية مورقة كما زخرفت أجسامها بهذه التكوينات إمعانا فى تحويرها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

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

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

مدرسة مصر والشام وزخارفها فى الفن الإسلامى :

تأثرت الأعمال الفنية الإسلامية فى أول عهدها بالفن القبطى والبيزنطى



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 تألقت 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 بإختلاف حكام مصر والشام من المسلمين ففى العصر الإسلامى الأول الأموى ــ العباسى ــ الطولونى ــ الأخشيدى من سنة ٦٤٢ ــ ٩٦٩ ميلادية تميزت الزخرفة الإسلامية بتأثرها بالفنون القبطية والبيزنطية والساسانية .

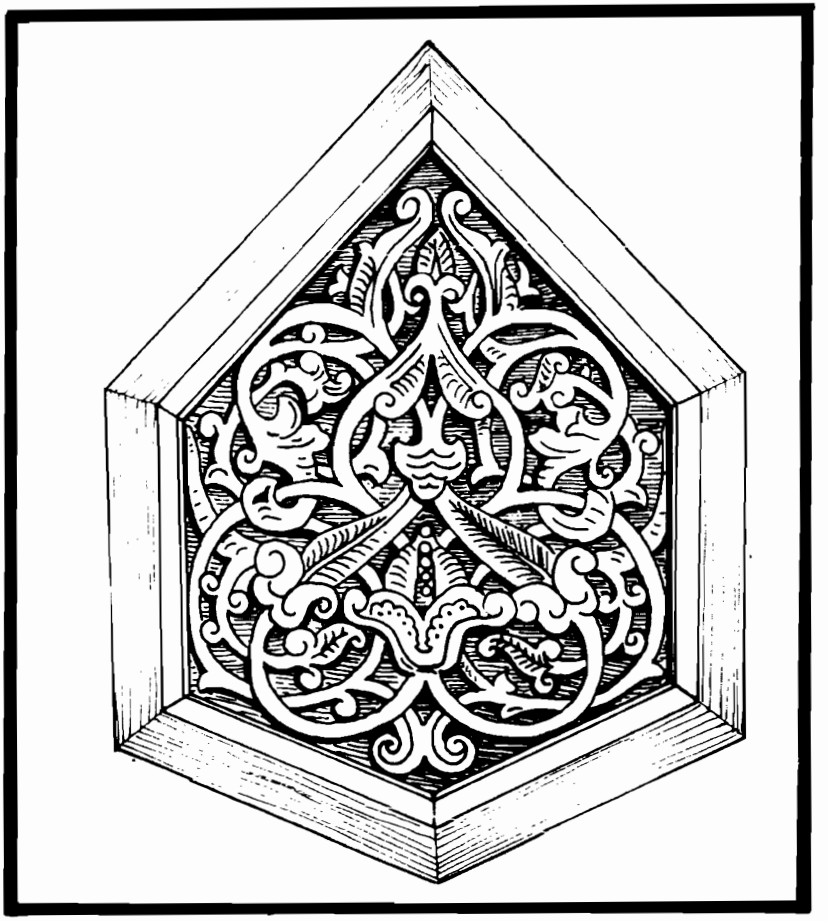
كتابة كوفية محفورة فى الرخام
من صدر العصر العباسى

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

وفى العصر الفاطمى ومدته من ستة (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 الكوفى المورق بكثرة وخرجت من أطرافه سيقان النبات وتفريعاته الجميلة أو كتب فوق أرضية مغطاة بالزخرفة النباتية كما تنوعت الزخارف الهندسية والنباتية .

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



تنوعت الزخارف النباتية والهندسية فى العصر الفاطمى .
حشوة من منبر مسجد أحمد بن طولون وهو من نمط مملوكى

وفى العصر الأيوبى من سنة ١١٧١ ــ ١٢٥٠ ميلادية وتبدو الزخرفة الأيوبية مشابهة للزخرفة الفاطمية بجميع عناصرها وتكويناتها وتمتاز بأنها أقل منها رسما للأحياء وأرشق من النوع الفاطمى مظهرا وأكثر جمالا ولم يبق من آثار هذا العهد سوى ما تشاهده على قلعة الجبل وعلى برج المظفر ومدرسة نجم الدين وضريح الإمام الشافعى سنة ٣١٢ ، ٣١٥ .

زخرفة إسلامية من العصر الأيوبى عبارة عن حفر فى المعدن

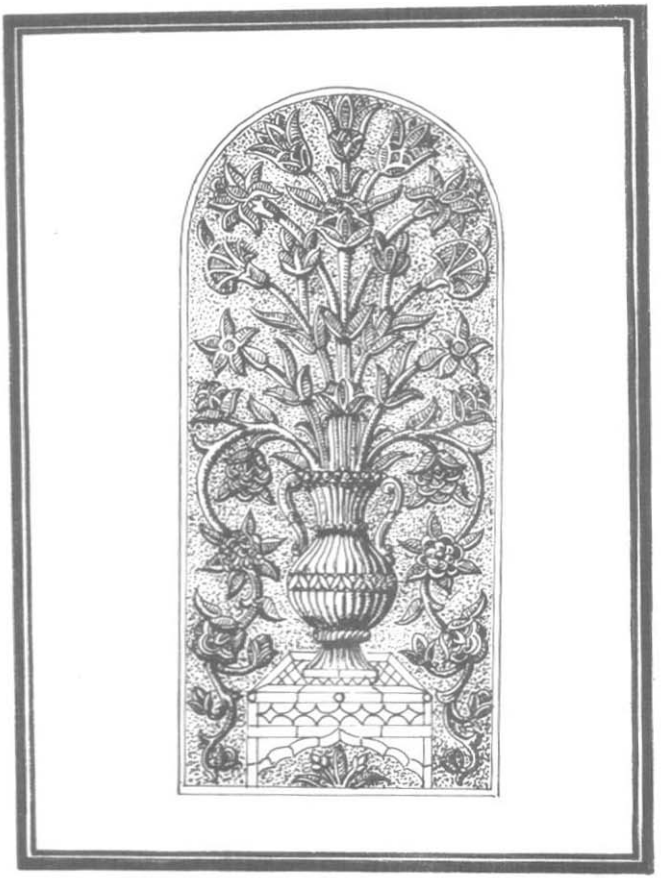
حفر فى الخشب من العصر الأيوبى يلاحظ فيه امتداد التأثر بالفن الفاطمى

وفى عصر المماليك من سنة (١٢٥٠ ــ ١٥١٧ ميلادية) وهو من أزهى عصور الفن الإسلامى فى مصر .

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

والفسيفساء والتطعيم بالعاج والسن والأصداف والحفر الملون والمذهب وزخرفة المصاحف وشاع استخدام المشربيات بأنواعها المختلفة الخرط 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 منضدة بالزهور والأوراق النباتية من زهرية مركزية فوق المنضدة 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 ــ وهو ثالث الجوامع التى شيدت فى الديار المصرية منذ الفتح الإسلامى وأنشأه الأمير أحمد بن طولون ــ سنة ٢٦٥ هـ ــ ٨٧٨ م فى مدينة القطائع ووضع تصميمه على مثال المساجد الجامعة : صحن كبير مكشوف ــ تتوسطه فسقية يحيط به أربعة إيوانات ويحيط بالجامع من جوانبه القبلية والبحرية والغربية أروقة غير مسقوفة تعرف بالزيادات ، وهى من المسجد ومثلها موجود فى جامع (سامرا) أو سُرّ من رأى كما أن المنارة ذات السلم الخارجى مقتبسة من المسجد المذكور ، مما يؤيد أن مهندسه حمل معه أساليب العمارة العراقية وزخارفها وعدد أبوابه ٢١ يقابلها مثلها فى 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 الشرقى نجد بتجويفه فسيفساء مذهبة ، أمر بعملها السلطان لاجين .

المنصورى سنة ٦٩٦ هـ ــ ١٢٩٦ م ، وهى السنة التى عمر فيها الجامع وأكمل عمارته ، وبه محاريب فاطمية ومملوكية أهمها المحراب الجصى الذى أمر بعمله الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالى حوالى سنة ٤٨٧ هـ ــ ١٠٩٤ م وهو أجمل وأدق محراب جصى 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 فى سنة ٦٩٦ هـ ـــ ١٢٩٦ م ومنها المنبر وهو تحفة رائعة والمنارة الوحيدة ذات السلم الخارجى وقد أعاد بناءها طبقا لمنارة المسجد القديمة . أما قمتها فهى على مثال المنارات المعاصرة لها . كما أنشأ القبة فوق الفسقية بالصحن والقبة فوق المحراب .

وتحت السقف أزار خشبى مكتوب عليه بالخط الكوفى البارز سورتى البقرة وآل عمران .

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

ومجموعة الزخارف الجصية فى هذا الجامع متنوعة ، فبينما نرى الزخارف حول عقود الأروقة والشبابيك إتفقت فإننا نراها اختلفت وتنوعت فيما حول عقود الطاقات بخواصر العقود ، وفى الإفريز الجصى أسفل السقف . وكما تنوعت أشكال الشبابيك تنوعت كذلك الزخارف فى 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 ورسالته العلمية .

أنشا القائد جوهر الصقلى القصر الكبير وتألق فى زخرفته وأثاثه وأعده لنزول سيده المعز لدين الله وأعد به سريرا مذهباً لجلوسه عليه وفى أثناء بناء القصر شرع أيضا فى بناء الجامع ، ليصلى فيه الخليفة وليكون مسجدا جامعا للقاهرة ، أسوة بجامع عمرو بن العاص بالفسطاط والجامع الطولونى بالقطائع . كذلك أعده ليكون معهدا لفئة معينة من الطلاب لتعليم الفقه ونشره . فبدأ فى بنائه فى جمادى الأولى سنة ٣٥٩ هـ (٩٧٠ م)

وكان مسقطه الأفقى وقت إنشائه مكونا من ثلاثة إيوانات حول الصحن الشرقى 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 الشرقى 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 والقبلية والبحرية والغربية .

ويشطر الإيوان الشرقى 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 وجهات 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 .

ويعلو 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 القبلية والبحرية 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 اصلاحه فى سنة ٦٦٥ هـ/ ١٢٦٦ م وقد يوجد من هذه العمارة الزخارف الجصية الدقيقة التى تعلو المحراب القديم والمتأثرة بالزخارف الأندلسية .

وفى سنة ٩١٥ هـ (١٥١٠ م) أمر السلطان قنصوه الغورى ببناء منارة للجامع ، وهى تلك المنارة الضخمة ذات الرأس المزدوجة وهى منارة عالية امتازت بتلبيس القاشانى ببدن دورتها الثانية ، كما إمتازت بوجود سلمين فيما بين دورتها الأولى والثانية لا يرى الصاعد فى أحدهما الآخر وهى إحدى البدع الفنية فى العمارة الإسلامية .

وقد أضيفت بالأزهر عدة إضافات منها المدرسة **الطيبرسية ولم يتبق منها** الآن سوى محراب من أدق وأجمل المحاريب ، إمتاز بتلبيس رخامه الملون بفسيفسائه .

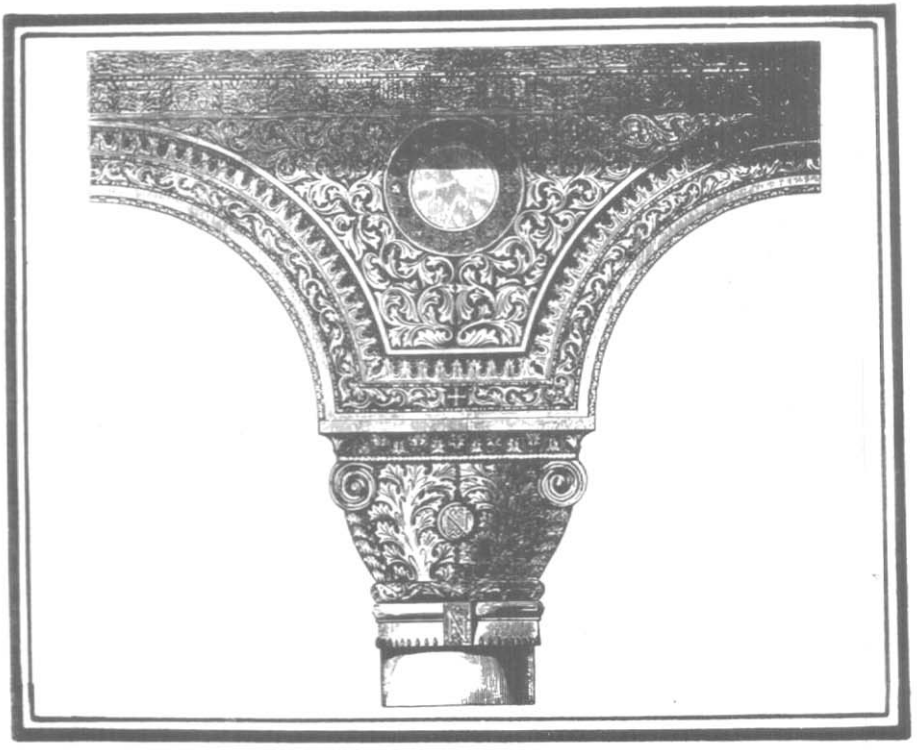
على أن أكبر عمارة أجريت بالجامع الأزهر فى العصر العثمانى كانت تلك التى قام بها الأمير عبد الرحمن كتخدا سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣ م) فقد زاد فى الجامع الأزهر مساحة كبيرة ، **بإضافة** الأروقة خلف المحراب القديم . وقد جددت سنة ١٣٠٦ هـ/ ١٨٨٨ م وباق بها محراب من الرخام الدقيق على **يساره قطعة مثمنة من الرخام مكتوب فيها بالكوفى المربع الله ــ محمد وأسماء** العشرة المبشرين بالجنة وفوق المحراب قبة وبجواره منبر خشبى ويجاور هذا المحراب محراب آخر صغير عرف بمحراب الدردير ، ومن أعماله بالجامع أيضا تجديد واجهة المدرسة الطيبرسية وقد أبقى بها شبابيكها النحاسية ودائرة من القاشانى بها نص « **الملك لله وحده** » وأنشأ الباب الكبير الغربى الرئيسى للأزهر وهو محلى بكتابات وزخارف دقيقة فى الحجر والرخام تسترعى النظر فيها براعة الخطاط فى كتابته « **الصلاة عماد الدين، عجلوا بالصلاة قبل الفوت** » بشكل زخرفى نادر وكان يعلوه كتاب ويجاوره منارة وبهذا الباب ضمت المدرستان الطيبرسية والأقبغاوية إلى الأزهر . وقد هدم الكتاب والمنارة وفكت مبانى الباب وأعيد بناؤه فى سنة ١٨٩٦ م عند توسعة الشارع . وبناء الرواق العباسى .

مساجد أخرى :

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

الظاهر بيبرس 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 التأثرات 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 .



السمبوسكة

(وهى جزء الشبى مثلثى المحصور بين عقدين متجاورين فى العقد الإسلامى) .

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

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

وتبدو مجموعة الزخارف التى بجامع طولون مميزة جدا وتعتبر مظهرا لطراز هذه المرحلة المبكرة للفن العربى لكل هذه المستويات للشكل التى بلغت الذروة فى المنشآت التى خلفوها وراءهم .

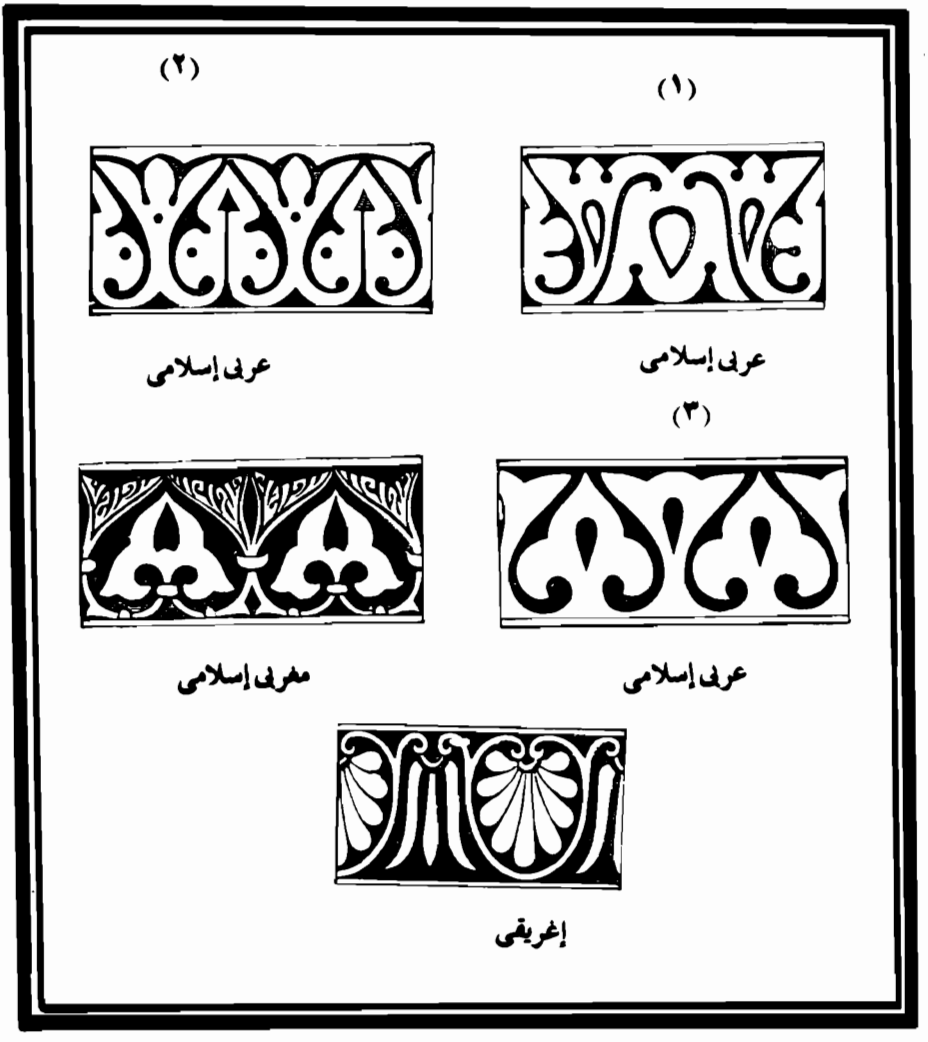
وقد وضعوا زخرفة السطح فى المقدمة أو فى المرتبة الأولى وكانت من الجص وكان سطح الجزء الذى سيزخرف محضرا أولا من سطح مستو وكانت النماذج الزخرفية أما أن تطبع أو تحفر على الحافة وهى ما تزال فى مرحلة لينة قبل الجفاف وباستعمال اداة خشنة تهذب الدورات فى الحواف .

وفى الحال نتذكر مبادىء إشعاع الخطوط من خط منشأ أساسى تشع منه جميع الخطوط والأقواس المتماسة التى ترجع إلى التأثر بالفن الرومانى والأغريقى أو مردها إلى شعورهم بالاقتباس من الطبيعة .

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

داخلية ويوضح شكل ٣٧ الحلزون المستمر المقتبس من الفن الرومانى مع التقسيم عند كل دوران للحلزون وهكذا تخلصوا من شخصية الزخرفة الرومانية .

وفيما يلى بعض الزخرفة الإسلامية وتعد واحدة من الأمثلة المبكرة للتغيير عن الطرز السابقة للطراز الإسلامى .



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

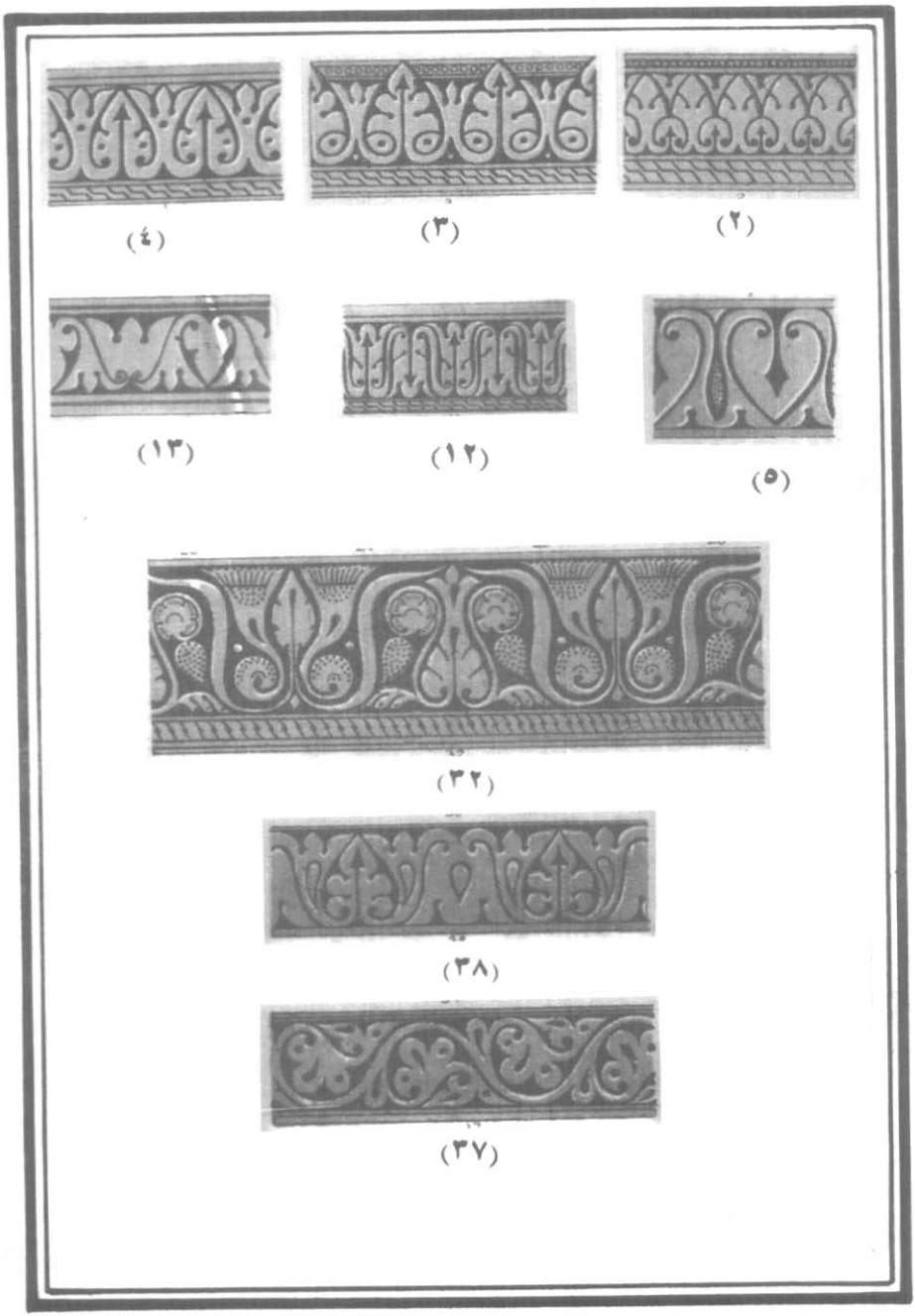
فى هذه المرحلة عندما تتوالد الوحدة الزخرفية الأخرى من تكرار الوحدة إلى جوار بعضها أو تتوالد وحدات متنوعة أخرى . وكثيرا ما كانت تضاعف هذه النماذج فى إتجاه عكسى ومجموعة الزخارف الآتية . من القرن الثالث عشر وبعد زخرفة جامع ابن طولون بحوالى ٤٠٠ سنة ويمكن أن نلاحظ التقدم الذى أحرزه الطراز الإسلامى فى هذا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

وكانت القاهرة عاصمة العالم العربى وقلبه النابض وقد أسماها المؤرخون مدينة الألف مئذنةوهى ليستكذلك فقط لأن جذورها تمتد عبر التاريخ إلى أبعد الأزمان وفيها شيد أول مسجد فى 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 فى العصر الأموى فى عهد معاوية وهى مدينة قديمة انشئت منذ آلاف السنين ، وعنى الخلفاء والعظماء بتجميلها بالمبانى الفخمة والنافورات الجميلة والحدائق البديعة وفى 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 فى مدرسة مصر والشام :

تأثر أسلوب التلوين فى مصر والشام بالفن البيزنطى الذى كان يسود البلاد قبل الفتح الإسلامى فاستخدم الذهب فى 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 تأثر الزخرفة فى هذه المرحلة بالأصل الأغريقى ويوضح شكل ٣٧ تخلص الزخرفة من الشخصية الرومانية .

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

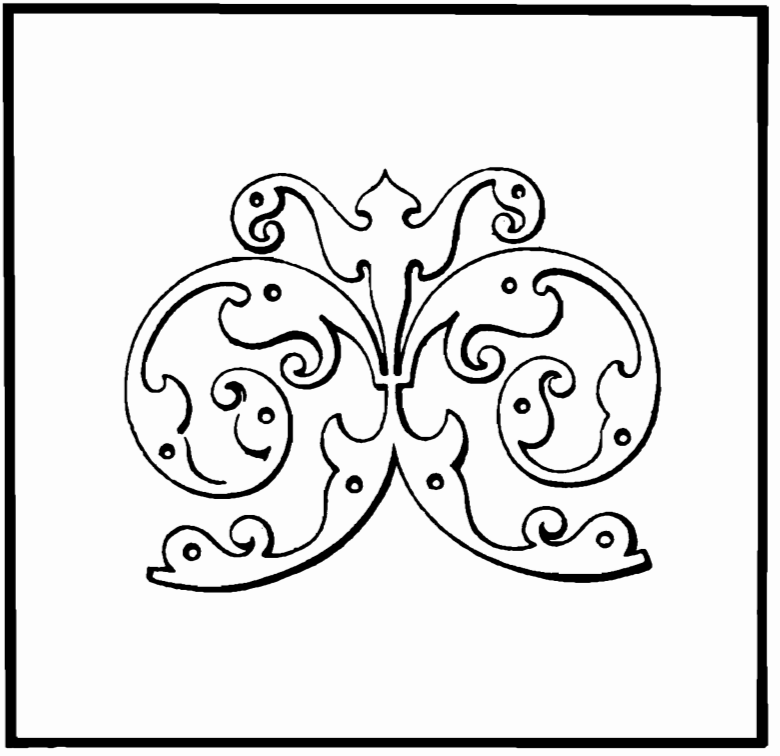
٢ ــ الذهبى والفضى وما شابهما من الملونات للفروع والأوراق والأربطة والشرفات والزخارف الهندسية والكتابات .

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

٤ ــ الأسود أو العسلى فى تحديد الزخارف بفلتات رفيعة موحدة التخانة والسمك واتبع ذلك فى أغلب الأعمال .

الفن الإسلامى التركى

- نشأة الفن الإسلامى التركى .
- مميزات الزخرفة فى الفن الإسلامى التركى .
- الألوان المميزة للزخارف التركية فى الفن الإسلامى .
- نماذج مصورة توضح سمات الزخرفة الإسلامية فى الفن التركى .

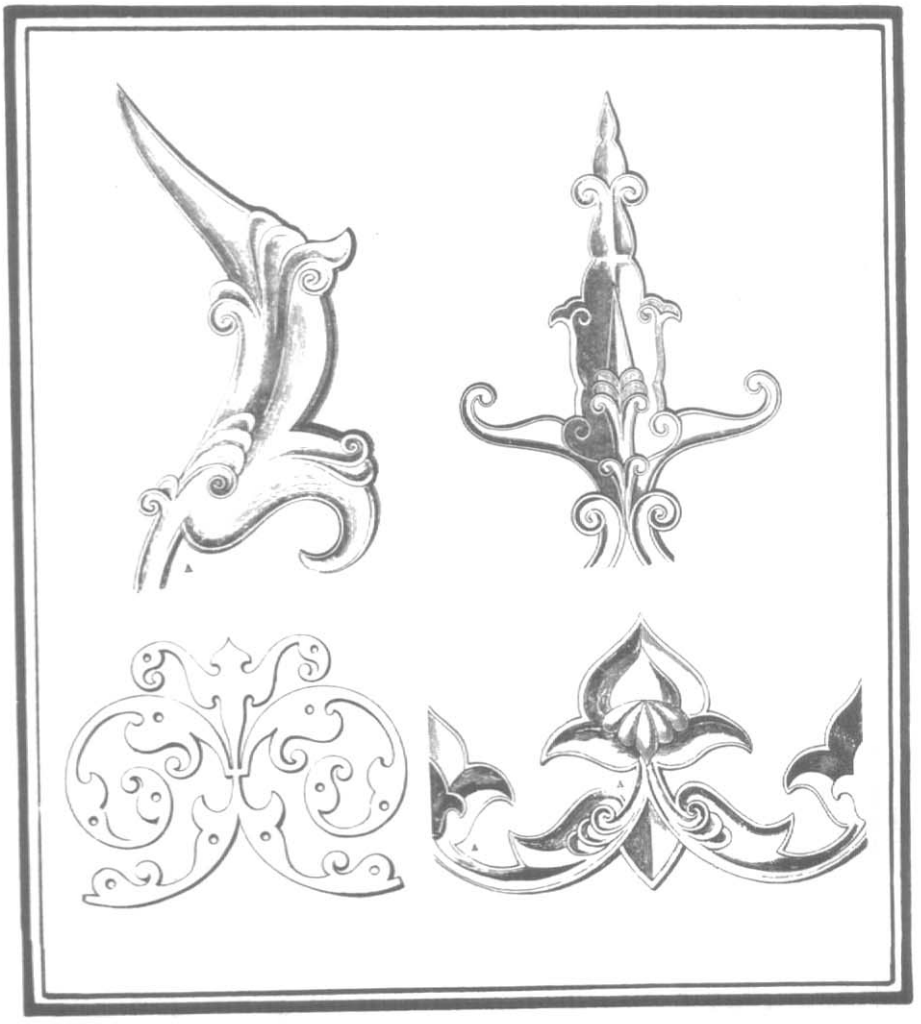


الفن الإسلامى التركى

فى عام ١٤٥٣ م وبعد غزو محمد الفاتح للإمبراطورية الرومانية الشرقية شاع الاقتباس من الفنون البيزنطية ولكن الفن الإسلامى استطاع أن يشق طريقه إلى الأمام وتقدم واستخدمت الأوراق والفروع التى اشتهرت فى مصر والشام مع غيرها من الزهور متأثرين بالأسلوب الفارسى . وفى العهد الإسلامى القريب كان الأتراك هم أول من تخلوا عن الطراز التقليدى لأسلافهم فى البناء وإتخاذ النمط السائر فى تلك الأيام فى فن العمارة فكانت المبانى والقصور الحديثة ليست فقط من عمل الفنانين الأوروبيين ولكنها كانت تبدو فى تصميماتهم المفضلة والمستحسنة من الطراز الأوروبى .

ويعد الإنتاج من الفن التركى الذى تم اكتشافه سنة ١٨٥١ من أقل الاكتشافات اكتمالا من الفن الإسلامى فى المناطق الأخرى وقد جرت محاولات على أيدى فنانى مصر والشام فى القسطنطينية لإبراز الفن الإسلامى الحقيقى وجماله وجرت محاولات لمزج الفنين بمصر وتركيا ولكن الزخارف كانت خالية من الرشاقة التى تتصف بها زخارف أهل الجنوب ويوجد فى الأستانة وغيرها من المدن التركية بيان مختلطة الأنماط لكنها مع ذلك تزدان بالزخارف النباتية التقليدية فى مواضع متعددة . ويرجع أثر اختلاط الأنماط هذا إلى الملابسات التى أحاطت بالمبنى لاشتداد التأثير الاجنبى فى بعض الأوقات . ونجد فى مساجد آسيا الصغرى أروع الأمثلة للفن المزدهر فى زمانها والمتمسك بالتقاليد العريقة للفن الإسلامى . وامتاز تصميم السجاد التركى بالزخارف المكونة من إطارات خارجية ومساحات كبيرة فى وسطها تقابل المساحات الزخرفية الصغيرة فى الكنارات الخارجية مع إتباع البساطة والجمال فى التصميم . وكان الأثر الفنى الإسلامى يبدو واضحا ومتأثرا بالفن الفارسى فى القيشانى التركى .

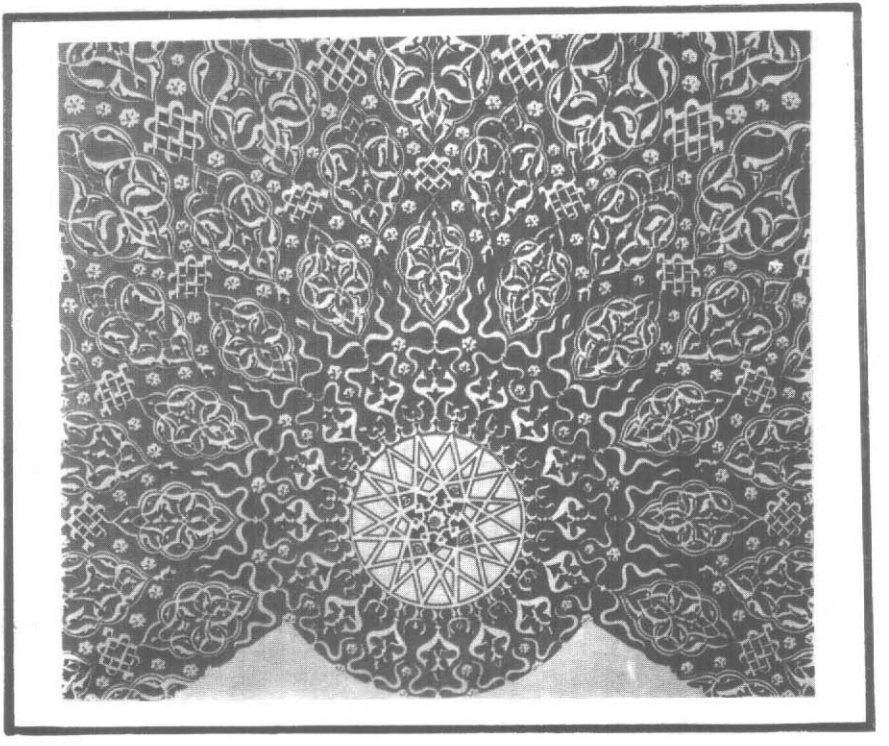
فكانت الورود والقرنفل باللون الأحمر مع الأوراق الخضراى وسار الرخام المزخرف على نفس النهج .



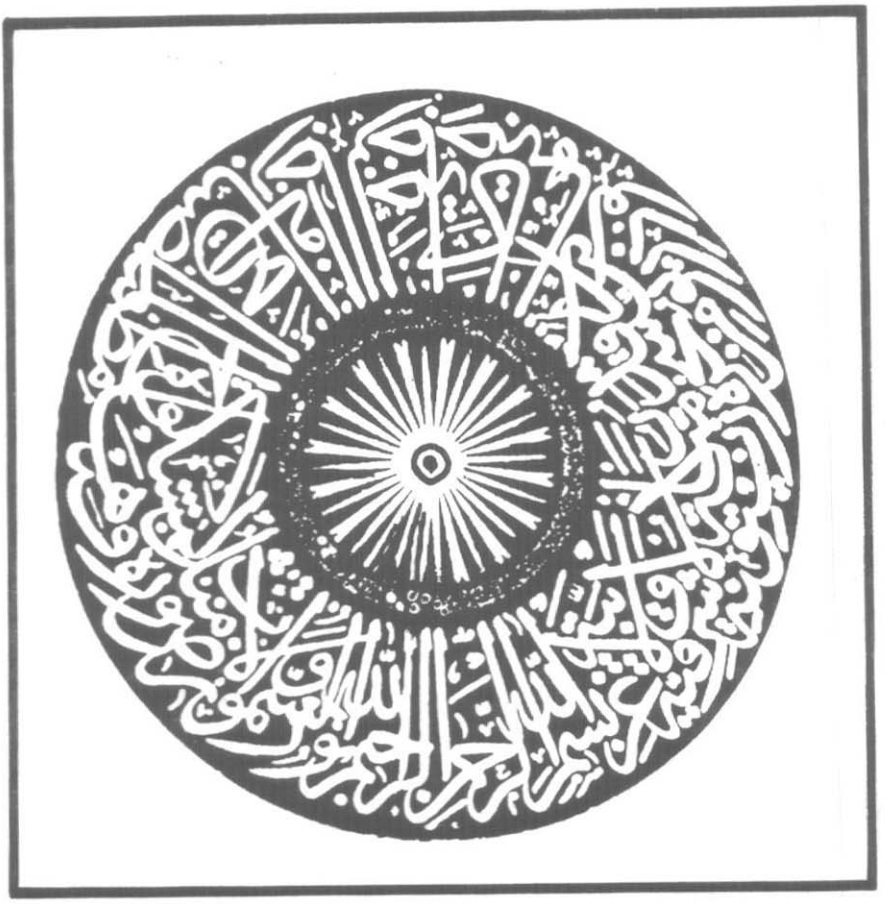
زخارف إسلامية من الفن التركى الإسلامى ويبدو فيها استخدام الأوراق النباتية المحورة ببراعة فائقة .

الألوان المميزة للزخارف التركية فى الفن الإسلامى :

نلاحظ أن اللون الأحمر هو الغالب على الأرضيات ويشاهد ذلك فى قبة ضريح السلطان سليمان بالقسطنطينية حيث لونت بأكملها باللون الأحمر الزنجفرى المائل إلى اللون البرتقالى وفوقها زخارف بيضاء بها حشوات صغيرة ملونة بالأسود ونلاحظ أيضا أن اللون الأبيض والأسود غالب على معظم الزخارف التركية وخصوصا فى استخدام الكتابة النسخية وكانت الأرضيات باللون الإسود وحولها 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 .



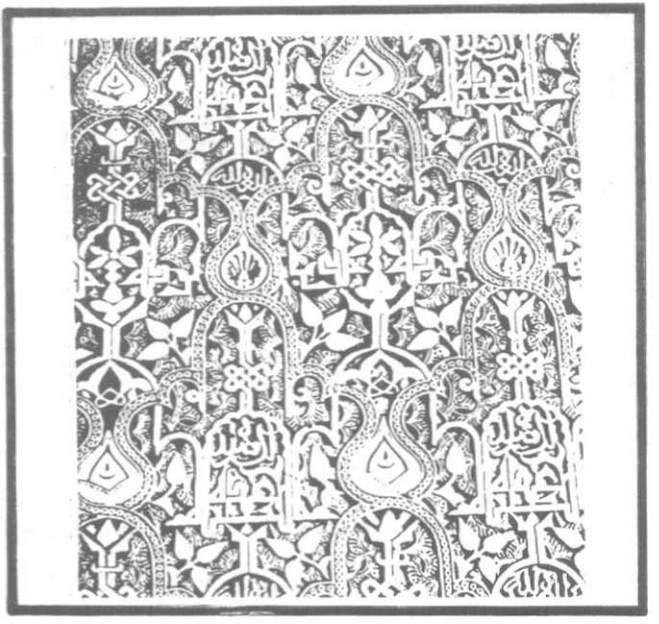
جزء من زخرفة قبة ضريح سليمان ويبدو فيها استخدام اللون الأحمر فى الأرضية مع اللون الأبيض فى الزخارف والتحديد باللون الاسود



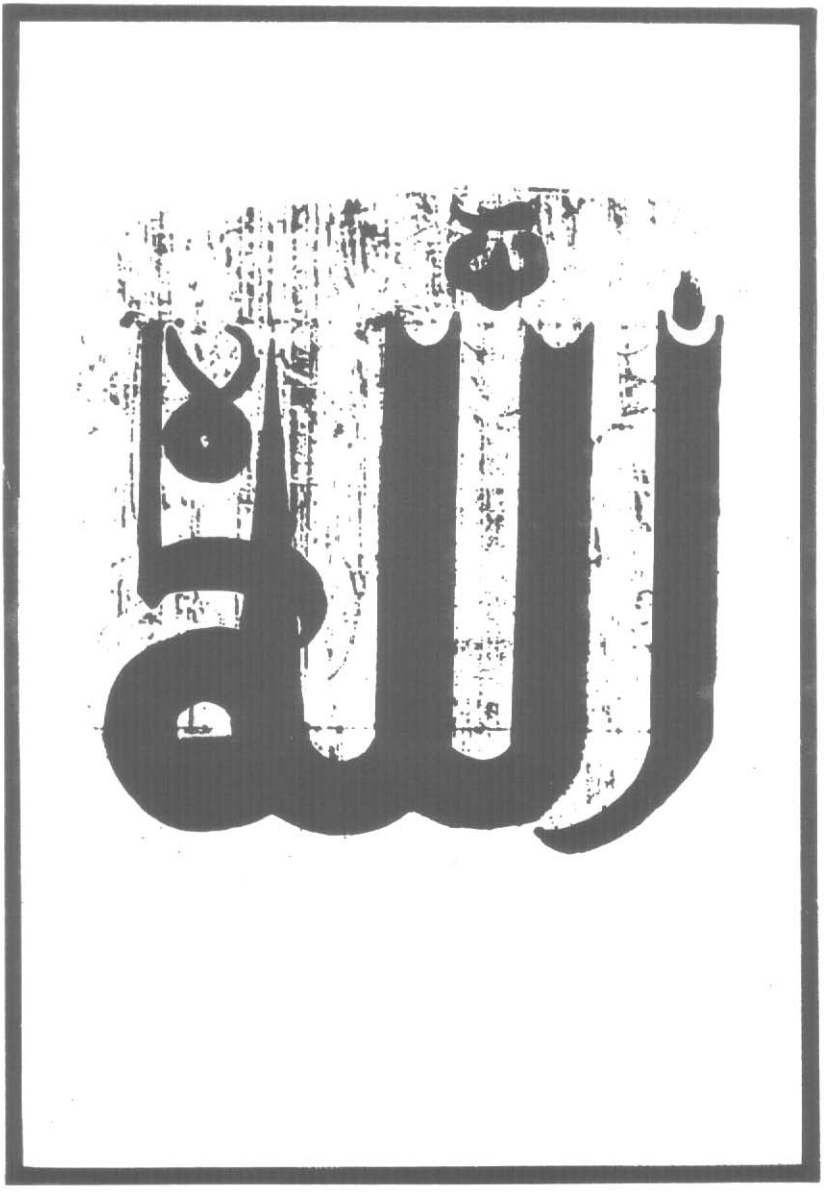
حروف كبيرة من خط الثلث تزين مركز حلية وسط قبة مسجد حاجى صوفيا فى أسطنبول من القرن السادس عشر العثمانى وبه جزء من صورة النور تبدأ بالبسملة .

I الفن الإسلامى فى المغرب والأندلس

- **سمات** الفن الإسلامى فى المغرب ومراكش (الفن الأندلسى) .
- المبادىء الأساسية العامة التى قادت الفن الإسلامى الأندلسى .
- تلوين الزخارف الإسلامية فى الأندلس والمغرب .
- النماذج المتشابكة فى الزخرفة الإسلامية .
- الزخرفة المنقوشة باستعمال المربع فى الفن الإسلامى .
- مقارنة الفن الإسلامى فى مصر والشام مع الفن الإسلامى المغربى .
- عرض نماذج توضح سمات الفن الإسلامى المغربى .



كتابة بالخط الكوفى المضفر مختلطاً بالخط الثلث الأندلسى يغطى جداراً من مبنى الهمبرا . وبعض الحروف معالجة بقصد أن تأخذ شكل عقود وتعطى هيئة المرآة . وفى أعلى العقد كلمة العزة لله .



كلمة الله بخط مغربى حديث من كتابة على منضدة خشبية

من الفن المغربى 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 للرومانيين 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 ـــ وبكل مجموعة منها تصميم من زهر ونبات الفصل الخاص من فصول السنة . وقد غطيت جدران هذا المسجد بالزخارف الأندلسية البديعة والفسيفساء والتى يسهل من خلالها أن يظهر مدى التأثر 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 التبجيل 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 هادىء المظهر وخلفية من لون أزرق تارة وأحمر تارة أخرى .

وتشهد الأبنية الأندلسية بهذا التركيب الرائع على مدى عظمة أعمالهم وتؤكد فى 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 الأندلسى . وهذا يعنى أن من تتاح له فرصة دراسة الفن الأندلسى بإمعان سيحصل على الفائدة لفن التعبير بالزخرفة .

وسنتعرض فيما يلى إلى المبادىء الأساسية العامة التى قادت الفن الإسلامى الأندلسى والتى لا تختص بها الأندلس وحدها ولكن نجدها شائعة فى أفضل العصور الفنية تميزا والمبادىء كانت مشتركة فى كل مكان للفن ولكن الذى يختلف هو الشكل فقط ومن هذه المبادىء مايلى :

١ ــ 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 تتبع 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 نجدها تبزغ 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 فى جميع العصور الفنية المزدهرة وعندما ينصرف الفن عن هذه المبادىء الحقيقية يصبح مهملا أو كما فى مرحلة النقل عن القديم عندما يعاد إنتاج أعمال الماضى بدون القوة والحيوية التى تنعش الأعمال الأصلية .

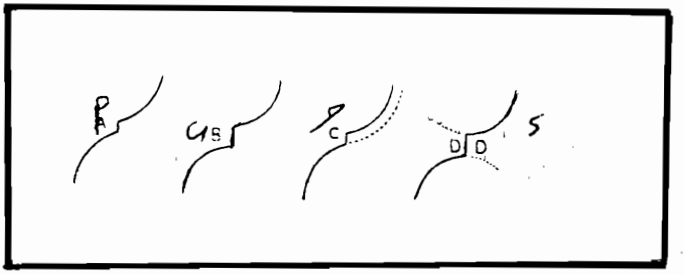
٢ ــ جميع الخطوط تنشأ عن بعضها البعض فى تموجات متدرجة دون أن يكون هناك أى زوائد خارجة عنها . ولا يمكن التخلى عن أى شىء من التصميم أو إلغائه وبمعنى عام إذا كان البناء قد نفذ كما ينبغى فإنه يمكن ألا توجد أى زوائد خارجة ولكن استعمال الكلمة هنا (زوائد خارجية) تكون بمعنى أكثر تحديدا حيث أن الخطوط العامة لابد أن تتبع تماما شكل البناء ثم بعد ذلك ربما يكون هناك زوائد خارجة مثل العقود والحليات أو السرر والتى لن تخل بطبيعة البناء أو التكوين . وبالتالى سيكون هناك جمالا حتميا للشكل إذا لم تنشأ تدريجيا من الخطوط العامة .

ويمكن ألا يكون هناك جمال للشكل أو تناسب تام أو ترتيب للخطوط والتى 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 لابد أن تكون تدريجية هكذا وعلى هذا النمط سينتهى التحول ليكون مقبولا ومتوافقاً ، وإذا كان انكسار القوس كما فى الشكل (ا) عميقاً جداً بالنسبة إلى الأقواس كما فى الشكل (ب) حيث ينفصل القوسان بواسطة الانكسار (مثلما فى هذه الحالة) فلابد أن تسير موازية لخط وهمى كما فى الشكل (ج) حيث سيتماس القوسان مع بعضهما حتى إذا انفصل أحد من الاثنين مثل الحالة فى الشكل (د) فلابد من أن تتابع العين تدريجياً أسفل القوس ستنحرف إلى الخارج وسيفقد الاستقرار والرسوخ فى التصميم .

٣ ــ كانت الأشكال الشائعة فى البداية تولى إهتماما إلى تلك التكوينات التى تقسم بواسطة خطوط شاملة إلى عدة أقسام ثم تملأ بعد ذلك الفراغات

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

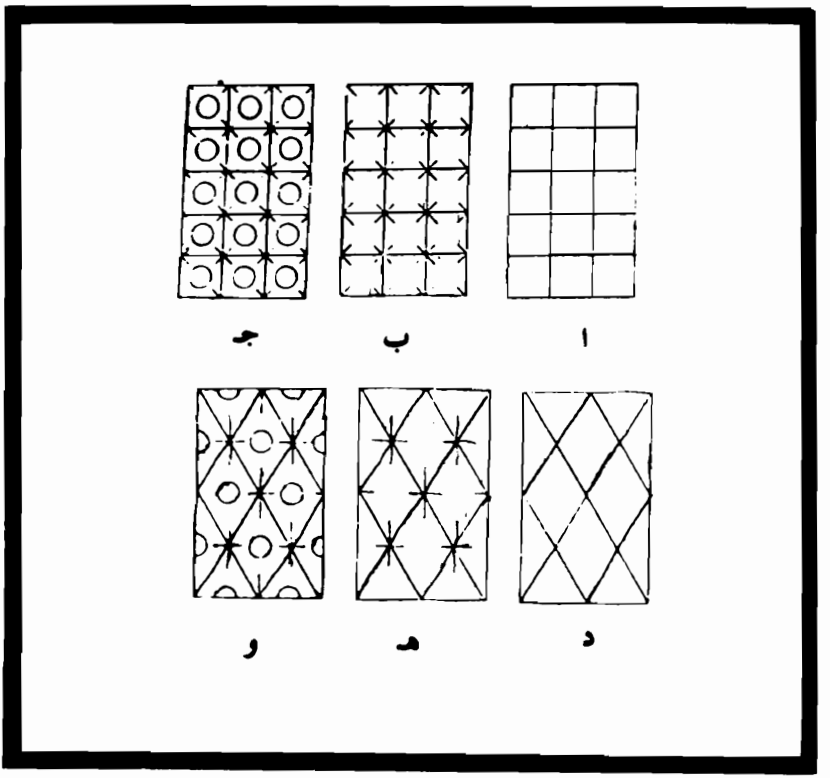


وقد أنجز هذا المبدأ بأعظم ثقافة وتمحيص وقد نال توافق زخرفتهم وجمالها نجاحاً رئيسيا كبيرا نتيجة الاهتمام بها .

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

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

ففى زخرفة السطح نجد أن أى ترتيب للأشكال مثلما فى الشكل ا يعتمد على الخطوط المستقيمة فقط ويكون التكوين مملاً ورتيباً ويشعر بعدم الارتياح ولكن يقدم الخطوط التى تجنح إلى شد العين تجاه الزوايا مثل الشكل ب وفى 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 .

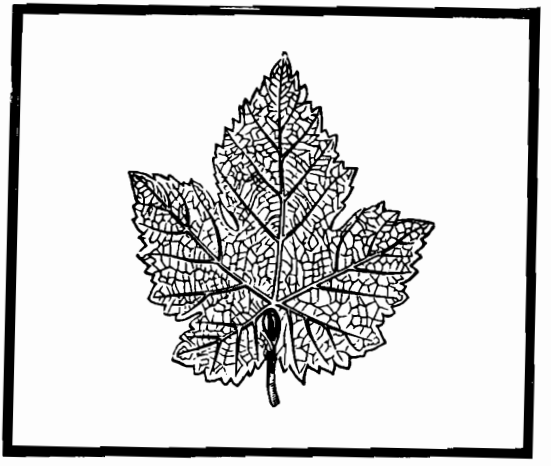
٥ ــ وفى السطح المزخرف عند الأندلسيين نجد أن جميع الخطوط تنساب خارجة من فرع المنشأ وكل زخرفة مهما كانت غامضة يمكن تتبعها حتى فرعها وجذرها أو منشأها .

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 .

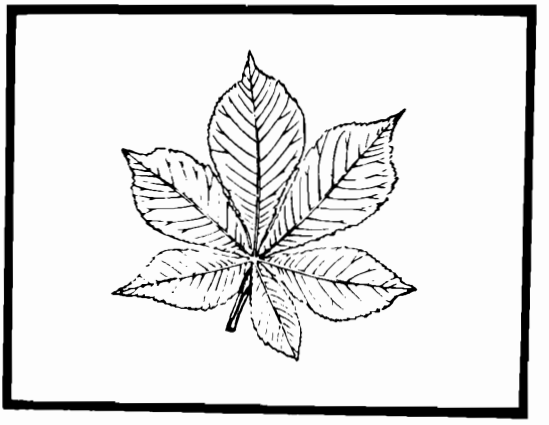
وفى جميع الحالات فى الزخرفة الأندلسية الإسلامية نجد أن الأوراق تنساب من فرع المنشأ ولا يمكن أن نستاء أطلاقا كما يحدث أحيانا فى بعض المزاولات للزخرفة الحديثة التى تأتى عشوائية البداية بدون أى سبب فى وجودها .

ومهما يكن من عدم انتظام المساحة التى ستملأ بالزخارف فنجدهم دائماً يبدأون بتقسيمها إلى مساحات متساوية . ويملأون حول هذه الخطوط الأساسية التى يتفرع منها خطوط أخرى فرعية يملأونها بالتفاصيل الزخرفية ولكن بلا تغيير . 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 والبديهى 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 ــ وقد اتبع فى الأندلس فى الفن الإسلامى مبدأ آخر وهو التشعع من الجذع الرئيسى كما نرى فى الطبيعة فى يد الإنسان أو فى ورقة نبات أبو فروة الموضحة بالرسم أسفل .



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

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

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

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

وسنجد هذه القوانين بالتساوى فى كل من التوزيع والإشعاع من منشأ أصلى واستمرارية الخط وتماس الأقواس دائما موجودة فى الأوراق النباتية فى الطبيعة .

٨ ــ وسوف نركز الانتباه إلى طبيعة الإنحناءات المتأنقة التى استعملها العرب فى الزخرفة الاسلامية وكما فى حالة التقسيم التناسبى فى الزخرفة فمن المعتقد أن تلك التناسبات ستكون الأكثر جمالًا والأكثر صعوبة بالنسبة للعين أن تلاحظها أو تتبينها لذلك نعتقد أن هذه التكوينات المنحنية أفضل فى طريقة شرحها الميكانيكية وسنجدها الحالة الشائعة عالمياً فى أفضل العصور الفنية فجميع التشكيلات والزخارف التى وجدت فى شكل أقواس على أعلى طراز ونسُق مثل القطاعات المخروطية وفى حين أعرب عنها الفن وقتها وكان عمل الدوائر والمنحنيات الأكثر انتشاراً عند العرب فى الفن الإسلامى .

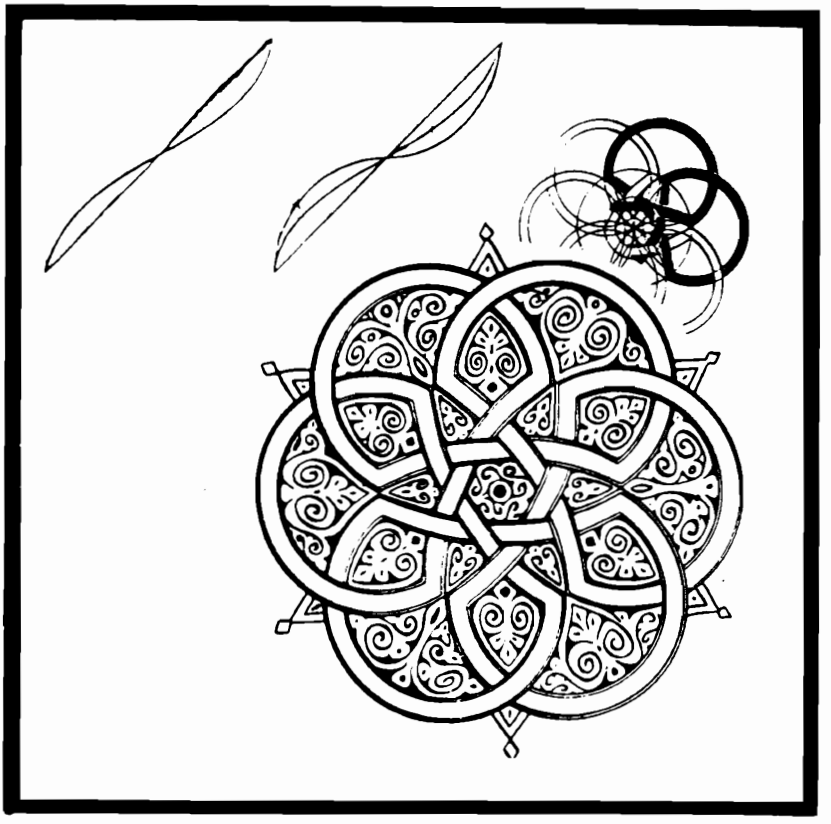
وقد أوضحت الاكتشافات أن الخطوط المشكلة والمنحنية فى البارثنون كانت جميعها أجزاء من أقواس على نسق عالى وأن هذه الأجزاء من الدوائر كانت مستعملة بمهارة فائقة وكانت الأقواس الرائعة فى الأوانى الإغريقية معروفة آن ذاك

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

منها على التعبير أو تقدير قيمة الأقواس فى نسق عالى ووجدنا بناءً على ذلك أشكالهم فى الغالب عبارة عن أجزاء من دوائر والتى يمكن تنفيذها بإستخدام البراجل .

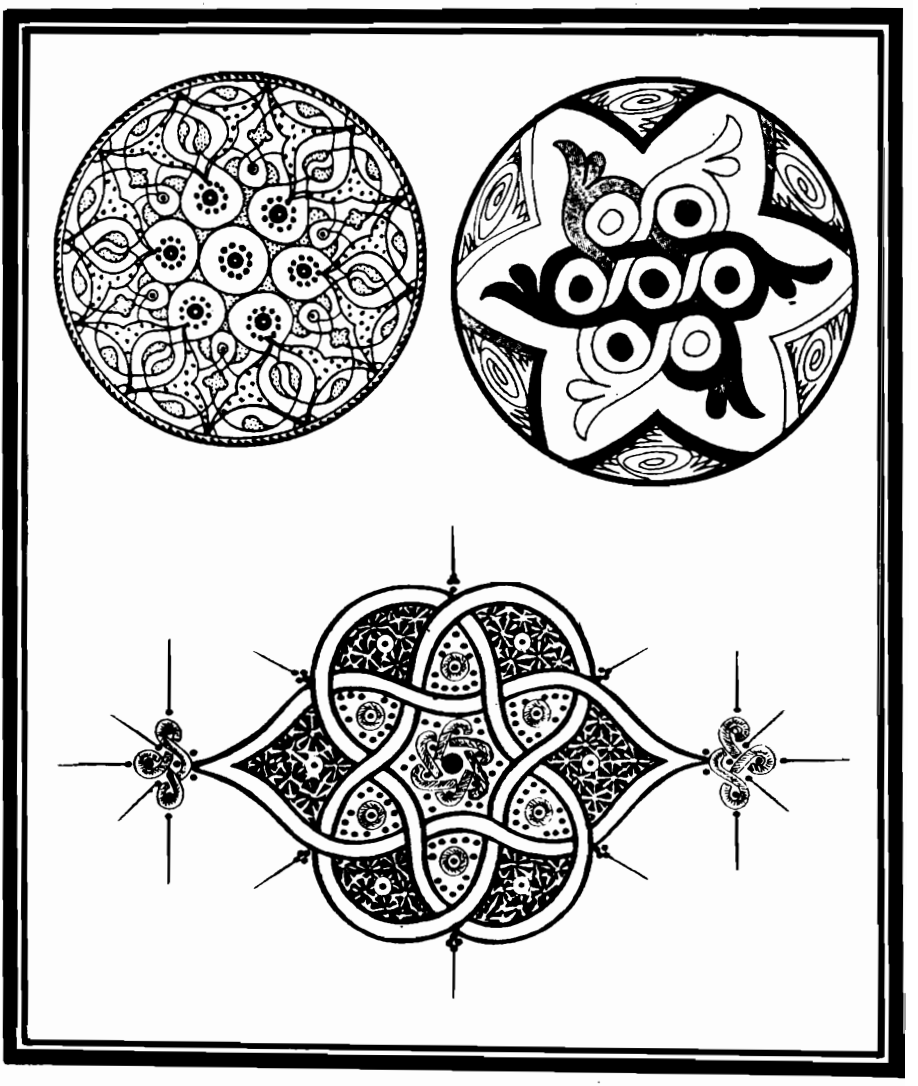
وفى الأعمال الأولى فى العصر القوطى ظهر (المشبّك) وهو تفريغ زخرفى من قطع صغيرة من الحجارة مشتبك بعضها ببعض فى أعلى النوافذ القوطية وكانت الأعمال الزخرفية الهندسية الدائرية قليلة فى بدايةالعصر ولكنها فى نهايته وصف بأنه عصر هندسى من فرط استعمال الأشكال الدائرية .

ففى المثال الآتى نجد أن القوس ا هو الشائع فى الفن الإغريقى والفن القوطى



فى أعلى اللوحة تصميم للحفر على النحاس والرسم التوضيحى أسفل اللوحة يوضح التخطيط لنموذج بسيع دوائر من إيران القرن العاشر .

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



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

٩ ــ 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 يسيرون على قواعد الطبيعة ولكنهم يتجنبون المحاكاة المباشرة لها . نقلًا عن الطبيعة مع أخذ خصائصها فقط ولم يحاولوا مطلقا النقل عن الطبيعة ، ولم يكونوا وحدهم فى هذا المضمار ففى كل عصر فى مذهب الفن كانت جميع الزخرفة تعظم المثاليات ولم يكن أبدا الإتجاه إلى النقل عن الطبيعة بمنتهى الأمانة وهكذا كان الحال فى الفن المصرى حيث لم تكن زهرة اللوتس المحفورة على الحجر تماثل لأى زهرة تم قطفها 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 والتى كانت ترمز إلى قوة الملك أو السلطان وحبه المستمر لشعبه .

أما فى الفن الإغريقى فلم تدم الرمزية طويلًا 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 والتى كان لابد أن ينتقل الضوء من خلالها أصبحت هى نفسها تحمل ظلالًا وتظليلًا على الزجاج ودرجات لونية وفى حروف الكتابة الأولى المزخرفة كانت الزخارف)تقليدية

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

تلوين الزخارف الإسلامية فى الأندلس والمغرب :

عندما نتفحص النظام الذى اتخذه المسلمون فى الأندلس فى تلوين زخارفهم سنجدهم يتبعون نفس الشيء المتبع فى الشكل الملون كذلك . فهم يتبعون مبدأ محكماً محدداً مستمداً من قوانين الطبيعة والذى حملوه شائعاً على طول المدنيات 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 فى الأندلس من أحد أبهاء قصر الحمراء من الجص الذى تبرز 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 إحداهما 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 .

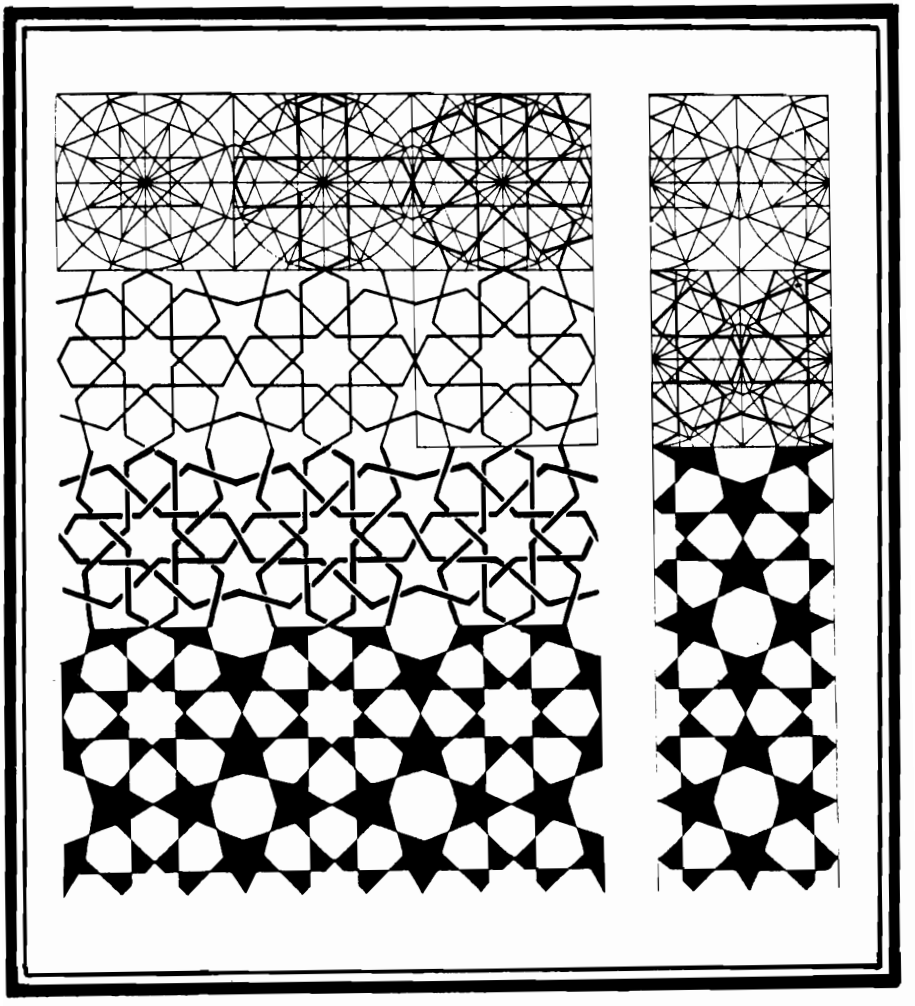
ومما يلفت النظر ألوان الفسيفساء الوفيرة المذهبة فى **قرطبة أما فى أشبيليه** وطليطلة وغرناطة فقد اكتست جميع أسفال الجدران بالقاشانى البديع الهادىء **ولونها الندى** يكمل جمال الزخارف والأرضيات الخلفية الضيقة الملونة بالأحمر والأزرق شديدى القوة كما شاع استخدام الأطباق النجمية فى قاشانى الأسفال فى الممرات 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 ــ 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 وتتأكد بواسطة اللون . ويضفى عليها سمواً واضحاً وينتج دائماً الطول والعرض والحجم من وضع اللون المميز . ففى الزخرفة فى الحفر البارز فهى تتخذ باستمرار أشكالاً جديدة والتى بدون اللون تفقد كلاً من الطول والعرض والحجم الذى يساعد اللون

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



الأطباق النجمية : يمكن استخراج تنوعات عديدة من تكرار النموذج على نفس الشبكة الأساسية فى السطر العلوى من اللوحة التصميم الأيسر يوضح تطور الوحدة المكررة من الشبكة الأساسية والتصميم الأيمن يوضح تحوير وتكييف الوحدة المكررة والتى فيها يرتكز النصفان للوحدة خلف خلاف أو ظهر كل وحدة إلى ظهر الوحدة الأخرى منتجاً تصميم زخرفى يصلح للشرائط .

فمثلاً فى الزهور نجدها منفصلة باللون عن أوراقها وأغصانها . وبالتالى تنفصل هذه المجموعة عن الأرض التى تنبع منها . وكذلك فى شكل الإنسان كل تغير فى الهيئة أو الشكل يتحقق بتغيير اللون . حيث أن لون الشعر والعيون والجفون والرموش ولون الشفاه الأحمر القانى وتورد لون الوجنات كل ذلك يسبب الوضوح للشكل العام لجسم الإنسان وبتوضيح أكثر فهى تخرج الشكل أو تكونه .

ونحن نعلم كم يكون غياب أو تلف هذه الألوان ـــ كما فى حالة المرض مثلًا مساهماً فى تجريد أو نزع الصورة من معناها وملامحها اللائقة .

وإذا تخيلنا الطبيعة كلها بلون واحد فستكون الأشياء مبهمة غير واضحة الشكل كما أن مظهرها سيكون على وتيرة واحدة .

١١ ـــ والألوان التى استخدمها العرب فى الأندلس فى أعمالهم الزخرفية الجدارية كانت فى جميع الحالات من الألوان الابتدائية الأزرق والأحمر والأصفر (الذهبى) والألوان الثانوية . البنفسجى والأخضر والبرتقالى توجد فقط فى الأفاريز الموزاييك أو الفسيفساء . والتى تكون قريبة للعين وتشكل نقطة توقف للعين من الألوان الزاهية التى أعلى الأفاريز .

ومن الملاحظ أن معظم أرضيات الزخارف نراها فى الحاضر باللون الأخضر مع أنها بالفحص الدقيق وجد أن اللون الذى كان أصلًا مستخدمًا هو اللون الأزرق والذى كان من تركيبة معدنية وأصبح أخضر من تأثير مرور الوقت وثبت هذا من وجود ذرات من اللون الأزرق الموجودة فى كل مكان فى الفجوات .

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

وكانت الألوان الابتدائية فى الغالب تستخدم متتامة إذ لم يقتصر عليها فقط . وذلك خلال العصور المبكرة للفن أما فى 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 ا لبومبى استخدمت ا لظلال ودرجات الألوان بأنواعها واختلافاتها .

وفى القاهرة الحديثة وفى الشرق عامة نلاحظ وجود اللون الأخضر ظاهراً دائما 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 قليلًا ما استعملت بنفس النجاح .

١٢ ــ 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 . منتهياً 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 دائما على هذه القاعدة فى أكثر عصور الفن زهاءً وتقدماً .

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

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

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

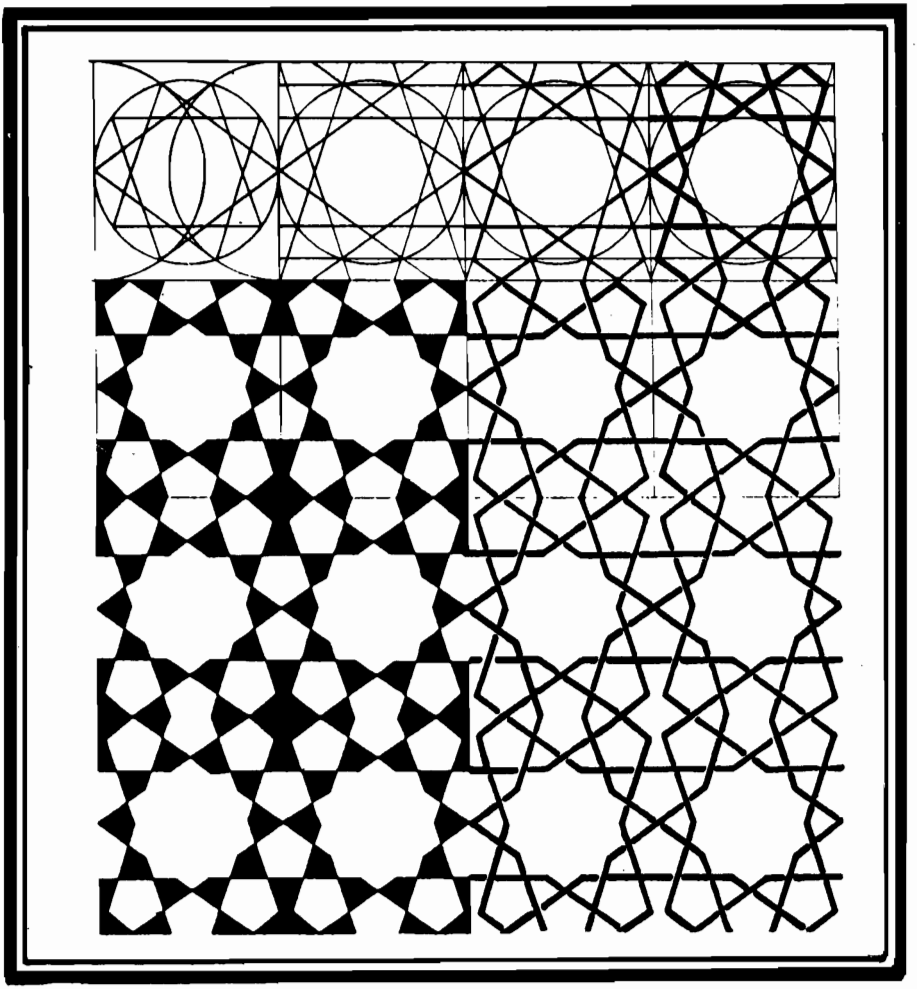
وفى السطوح المجسمة وضع اللون الأحمر ــ وهو أقوى الألوان الابتدائية الثلاثة ــ فى الأعماق حيث كانت تخفى شدته بالظل ولا يستعمل مطلقاً على السطح واستعمل اللون الازرق فى الظل واللون الذهبى استعمل مواجهاً ومعرضاً للضوء .

ومن الواضح أنه بهذا الترتيب للألوان وحده أمكن الحصول على قيمتها الحقيقية . وكانت الألوان المختلفة يُفصَل فيما بينها إما بالفلتات من اللون الأبيض أو بالظل المتسبب من بروز الزخارف نفسها وهذا يبدو مبدأ مطلقاً مطلوباً فى التلوين « لابد ألا يسمح لأى لون أن يتعدى على لون آخر » .

١٤ ــ فى تلوين أرضيات الرسوم المنقوشة المختلفة كان يحتل اللون الأزرق دائماً المساحة العظمى وهذا يمشى 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 كلاً من الأحمر والأصفر معاً . للحصول على تأثير متوافق ومنسجم فى الالوان . وتمنع سيطرة

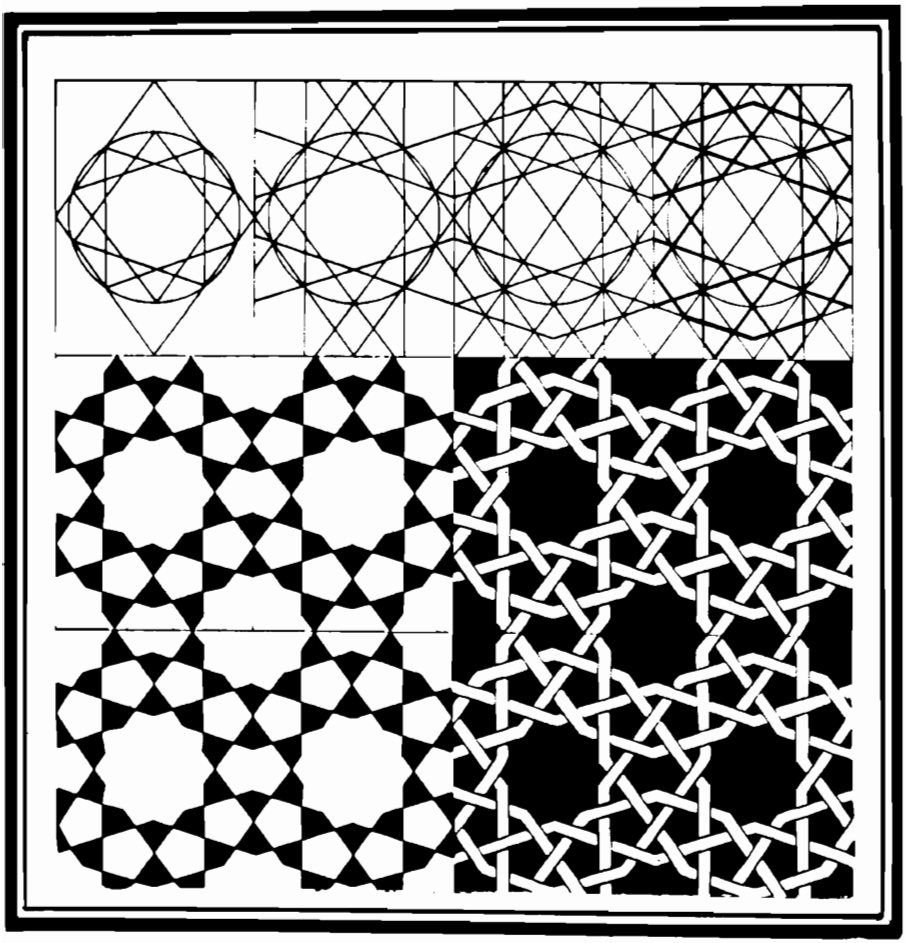
أى لون واحد على **الآخرين** ففى الزخرفة الإسلامية استبدل اللون الأصفر باللون الذهبى الذى يميل إلى الأصفر المحمر . ويستمر الأزرق فى الازدياد للحد من ميل اللون الأحمر فى زيادة قوته على الألوان الأخرى .

النماذج المتشابكة فى الزخرفة الإسلامية :



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

النماذج (المتضافرة) :

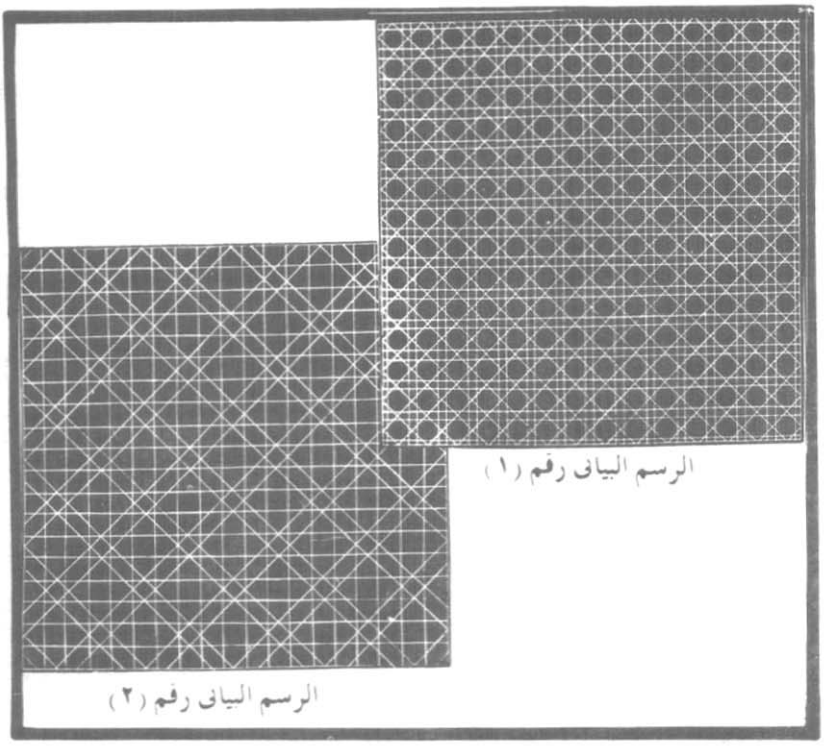


عند رسم نفس شبكة النجمة العشارية فى شكل شبه معين أو متوازى أضلاع داخل مستطيل يمكن بذلك رسم نماذج مختلفة على الشبكة الناتجة .

والمعالجة الشائعة فى الفن **الإسلامى** للتصميم النهائى يبدو متضافراً ويعطى هيئة مجسمة .

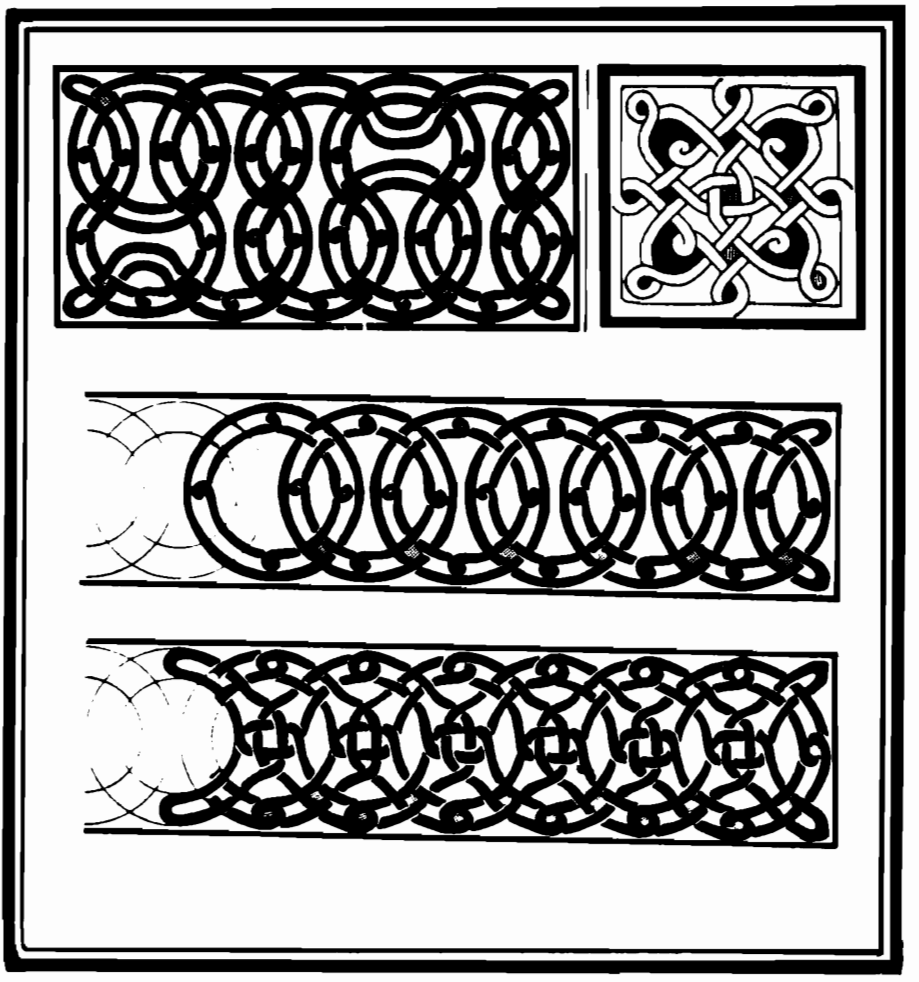
ومع تغيير عروض الشرائط المضفرة تنتج تنوعات أكثر من هذه التصميمات الإسلامية المشهورة .

من الواضح أن التنوع غير المحدود للزخارف الإسلامية فى المغرب والتى تشكلت من تداخل وتضافر الخطوط المتساوية الأبعاد استطاعت أن تؤثر من خلال العرب فى الحليات الإغريقية وتعتمد الزخارف الوارد بعض منها فى الصفحات التالية على مبدأين عامين وهما حسب الرسم البيانى التالى رقم ١ ، ٢



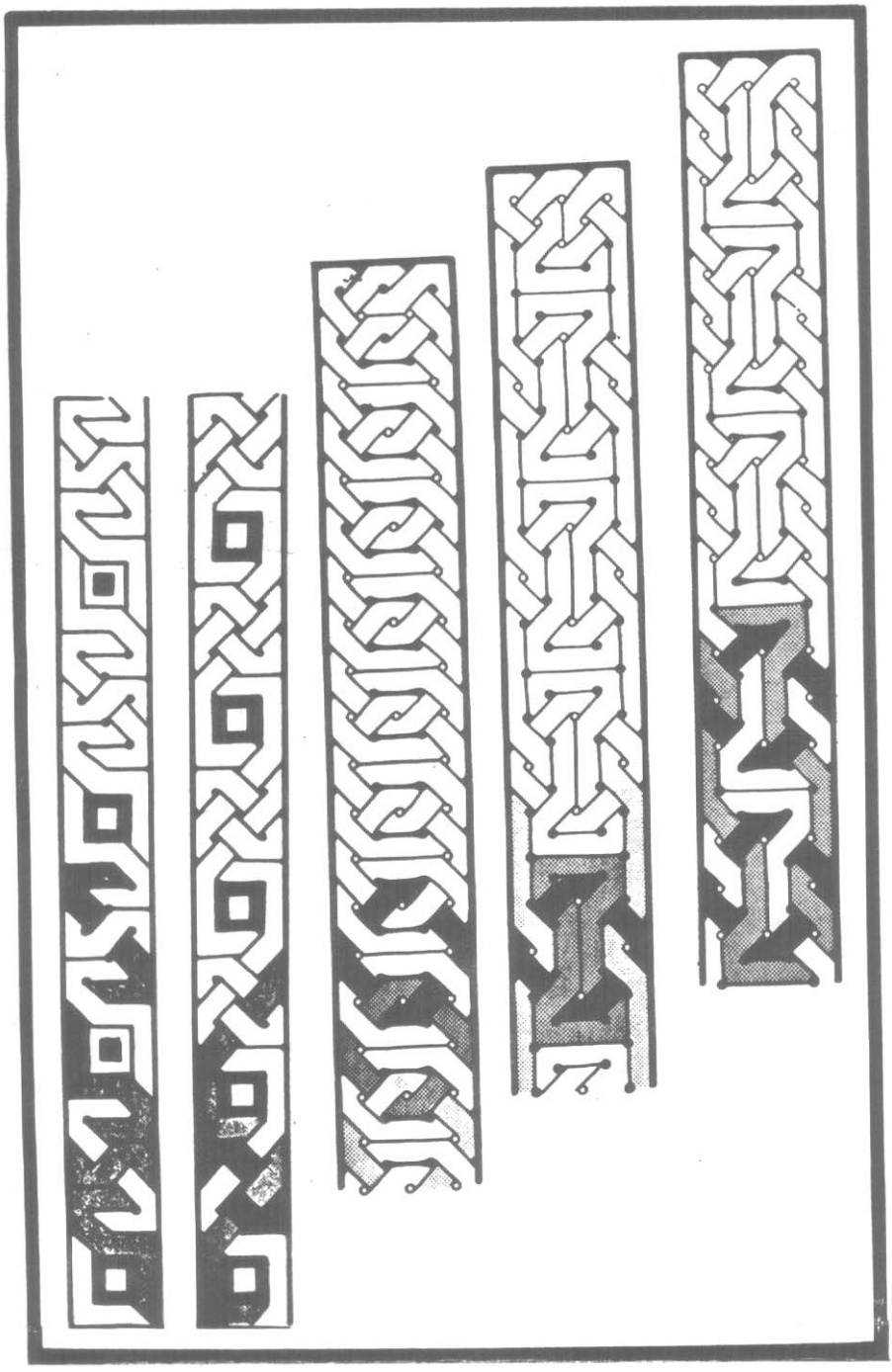
فى الحالة الأولى تتقاطع الخطوط بميل متعادل بخطوط أفقية وخطوط عمودية على كل مربع . وتتقاطع الخطوط المائلة على كل مربع متعاقب فقط ويبدو أن عدد النماذج التى يمكن الحصول عليها من هذين النظامين عدد لا نهائى . وكما سيتضح فى الحالة الثانية أن التغيير فى شكل النماذج يمكن أن يتزايد بتغيير الألوان فى الأرضية أو الخطوط السطحية .

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

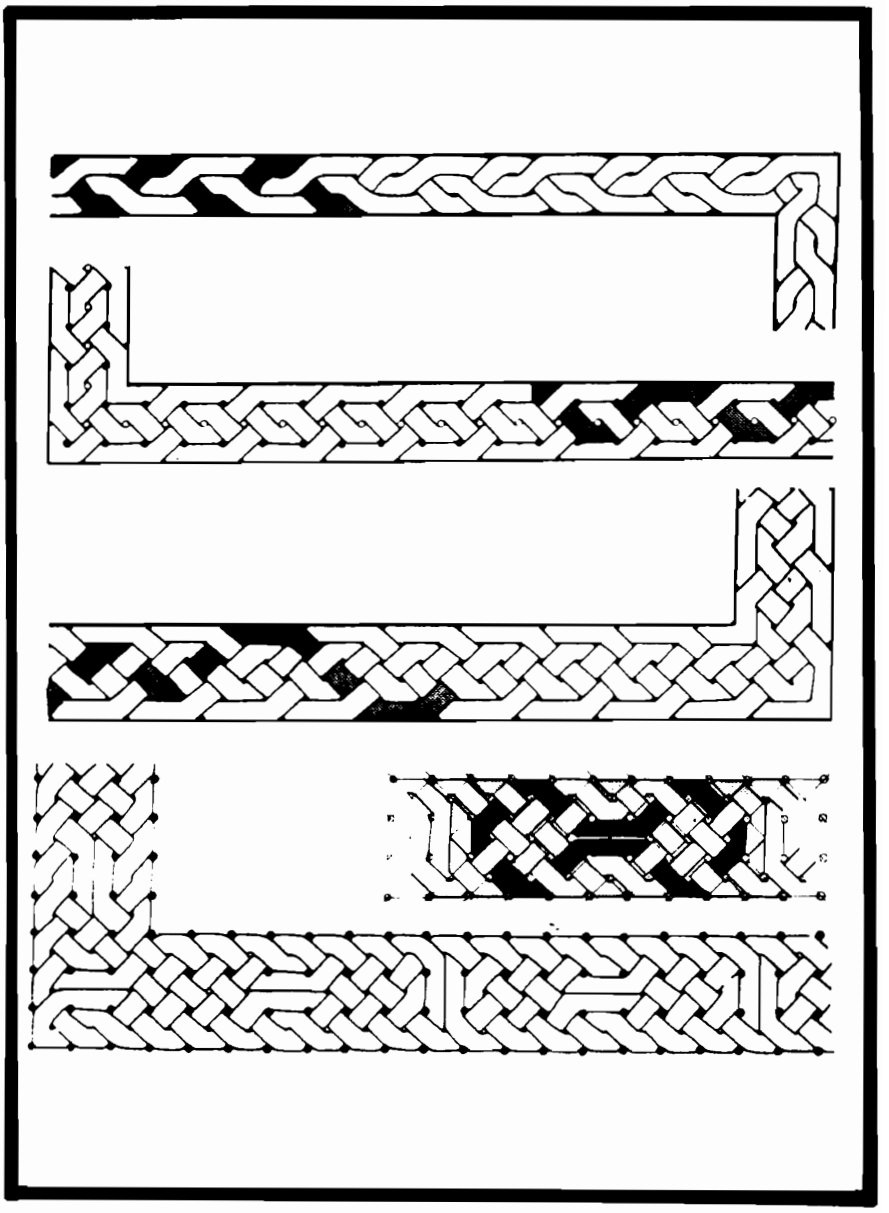


دائما ترسم الشرائط المتداخلة باللون الذهبى مع لمسات
من اللون الأزرق والأحمر .

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

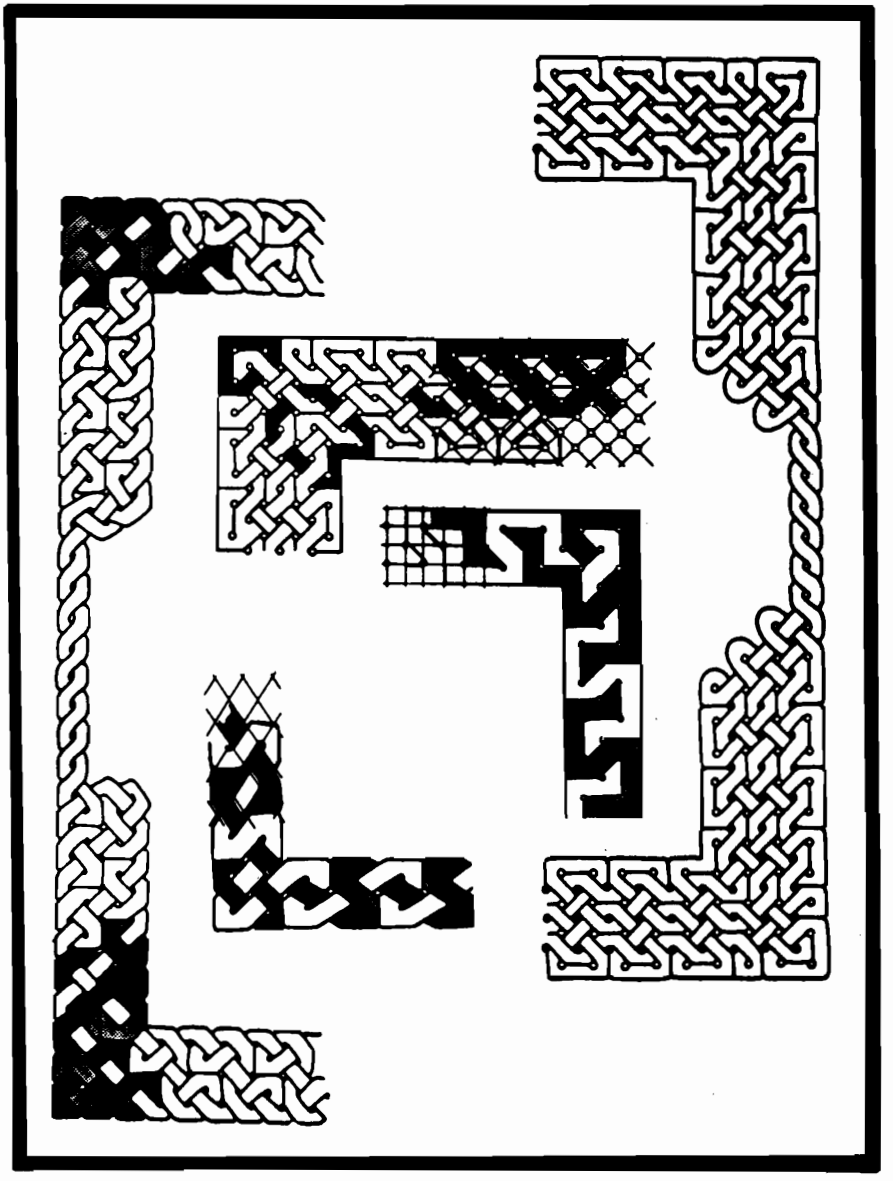


شرائط متداخلة الزخرفة من زخارف قرآنية فى عام ١٣٠٤ هـ القاهرة .

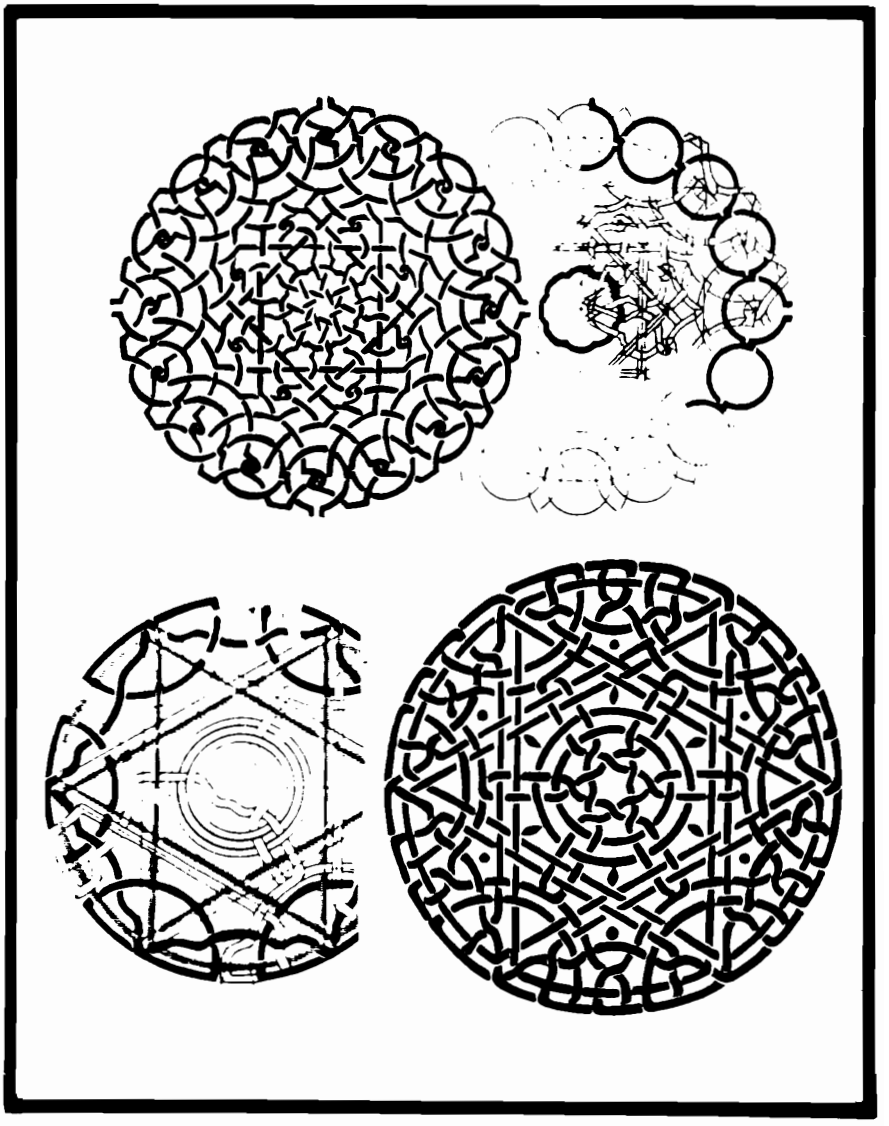


الشرائط المزخرفة من ثلاثة وأربعة وستة حبال متداخلة وتأخذ شكل زخرفة زاوية

والشريط فى أسفل اللوحة مكون من تتابع عروتين مغلقتين وشريطين متداخلين كما هو موضع من زخارف المصاحف والآيات القرآنية فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر .



زخرفة الزوايا من الشرائط المتداخلة لا تسير دائماً فى شكل منتظم أو على نفس الطريقة فى جميع الزوايا لنفس الشريط أو الحافة (يمينا) وأسلوب دوران الأركان بإدخال حلقة مغلقة و موضحة أكثر يساراً (محللة للتوضيح فى وسط أعلى اللوحة) وفى وسط أسفلها . من زخارف آيات قرآنية من القرن ١٤ والقرن ١٥ الميلادى

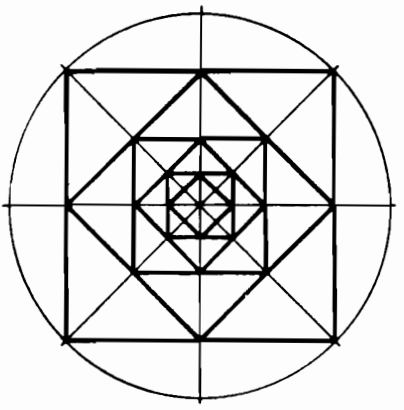


هذه التصميمات المتداخلة فى أعلى اللوحة من المخطوطات الأصلية وفى أسفلها محفور على وعاء من البرونز . وتظهر برسم توضيحى لتبدو بالصورة الشائعة : المثمن أو المسدس المحدد بالشبكة محاط بدائرة بطريقة متداخلة ومتشابكة تعطى تأثير زهرة .

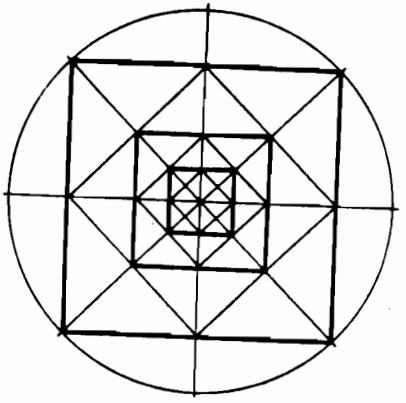
بعض من التصميمات البسيطة فى اللوحة السابقة

توضح نفس الملامح للزخرفة الإسلامية .

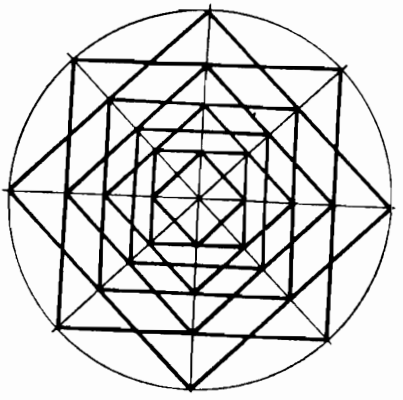
الزخرفة المنقوشة بإستعمال المربع فى الفن الإسلامى :



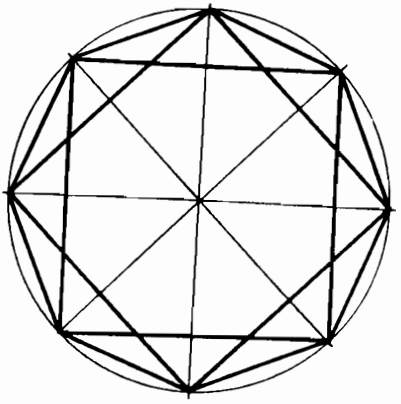
عند تنصيف أضلاع المربع فإن المساحات الناشئة تكون مربعة ايضا .



المربعات المتمركزة داخل دائرة عندما تتناسب أطوال أضلاعها بنسبة ١ : $\sqrt{٢}$ فإن المساحات الناشئة تتناصف بالتدريج .



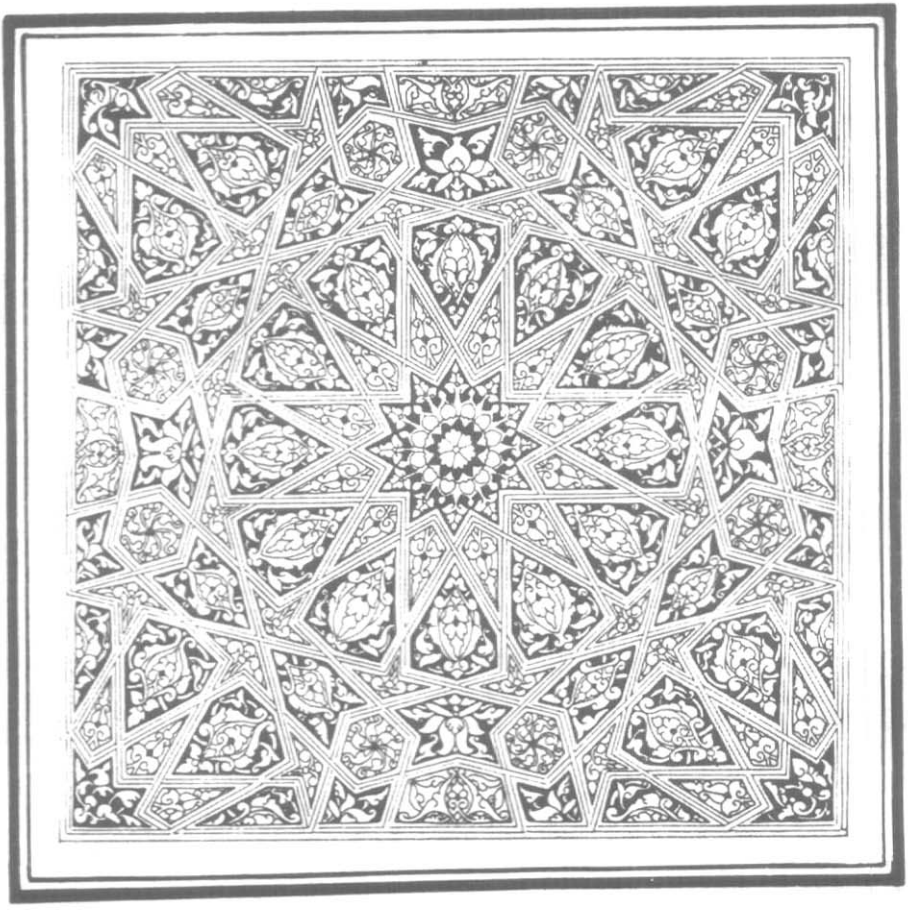
عندما توضع النجوم الثمانية متتالية بحيث تكون أطوال الاضلاع المتتالية المتوازية متناسبة بنسبة ١ : $\sqrt{٢}$ فإن **أطوال الاضلاع** المتناوبة تتناصف .



المعين والنجمة الثمانية

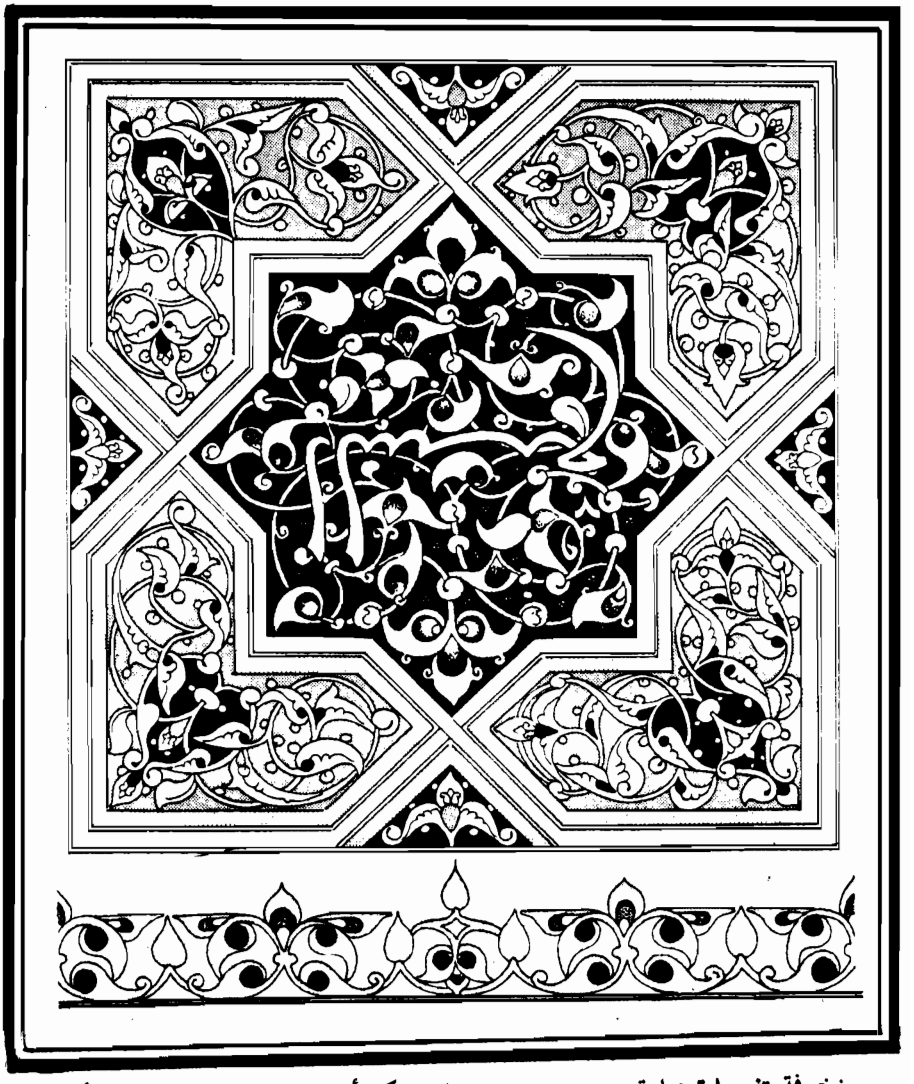
بعض الإنشاءات والخواص للمربع والمسدس وللنجمة الثمانية مستعملة فى تصميمات هندسية فى الزخرفة الإسلامية .

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 .



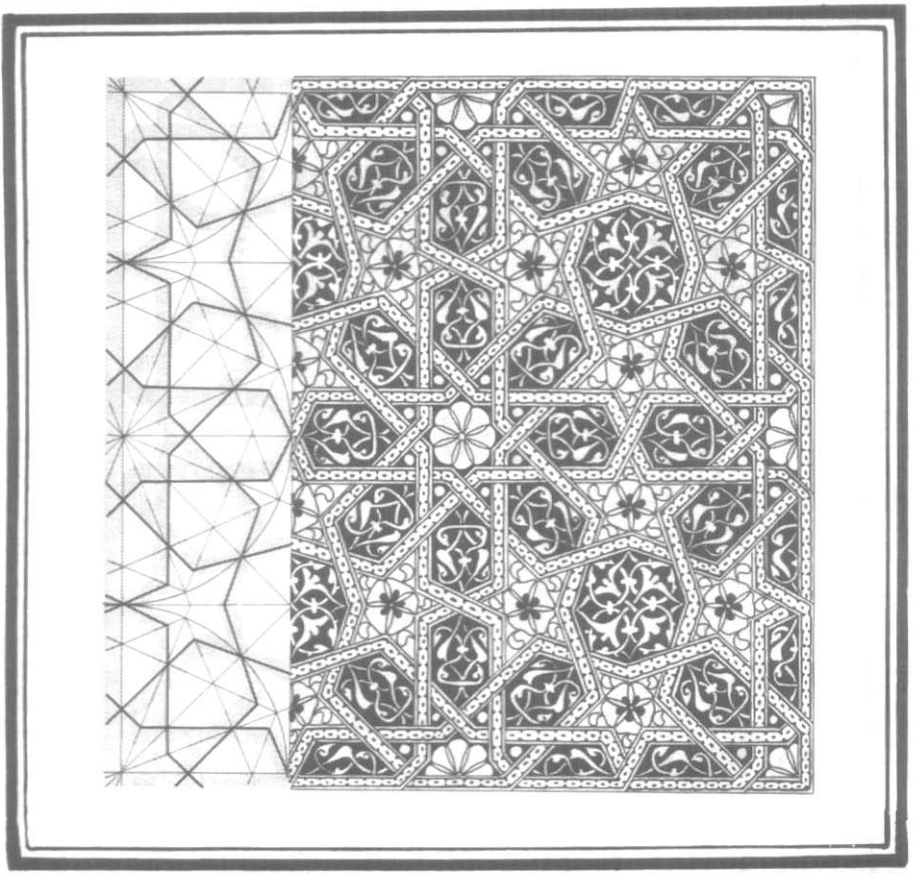
ويلاحظ كيف تم تحقيق توازن الشكل بترتيب الألوان فى الأرضية وكذلك الحصول بهذا الأسلوب على وحدات زخرفية إضافية زائدة متكونة من وضع الألوان وكيفية تنسيقها .

فهناك **خطوط** تسير فى اتجاه أفقى وأخرى فى اتجاه رأسى وثالثة فى اتجاه مائل وتتقابل ثانية بدوائر فى اتجاه عكسى . وهكذا يتم الحصول على أفضل توازن ويتم تصحيح ميل العين للتحرك فى أى اتجاه فى 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 والذهبى (ويبدو اللون الأزرق فى هذه اللوحة بلون أسود) واللون الأحمر (موضحاً بالنقط الرفيعة) والكتابة باللون الأبيض بخط الثلث .

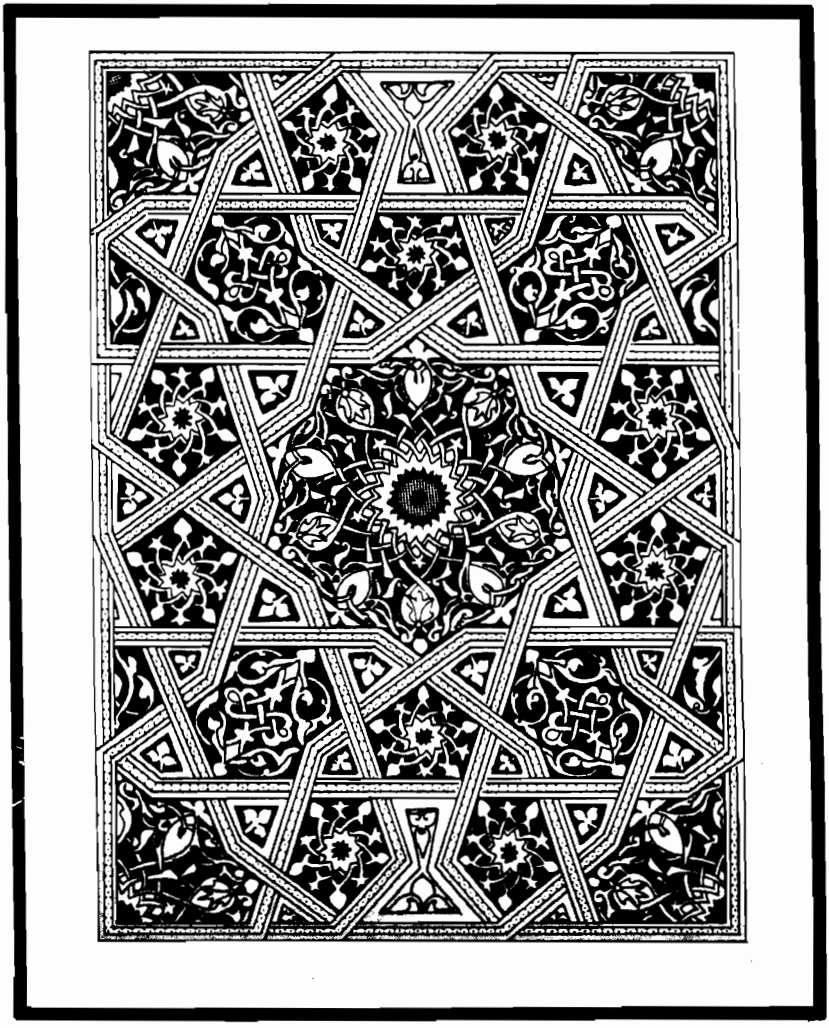
وأينما اتجهت العين تجاه الأشكال الزخرفية نجدها تميل إلى الاستقرار وإطالة النظر والتمعن فى النماذج الزخرفية المرسومة بدقة وإحساس وإتقان . ونجد أن الأرضية الملونة باللون الأزرق سواء فى الكتابات أو الحشوات الزخرفية وتخفف الأرضية الحمراء بزخارف من اللون الأزرق لإعطاء تأثير مبهج ومتألق .



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

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

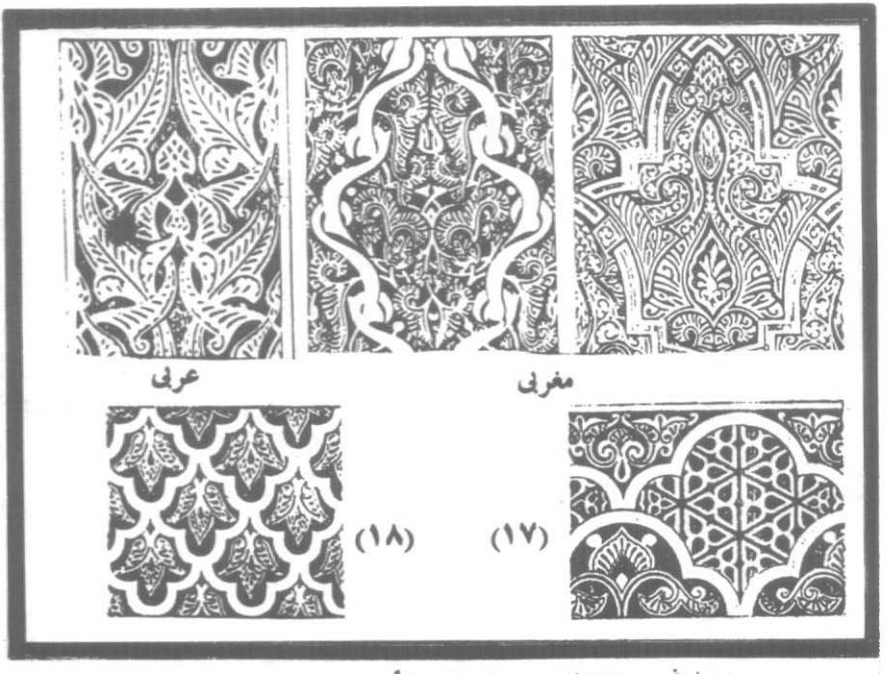
ونلاحظ فى الزخارف الإسلامية المغربية أنها مبنية أساساً على الأشكال الهندسية ومع إحساسنا بالتعقيدات فى التكوينات المركبة الهندسية إلا أنه مع التحليل تبدو بسيطة جدا عندما يوضح طريقة إنشائها .



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

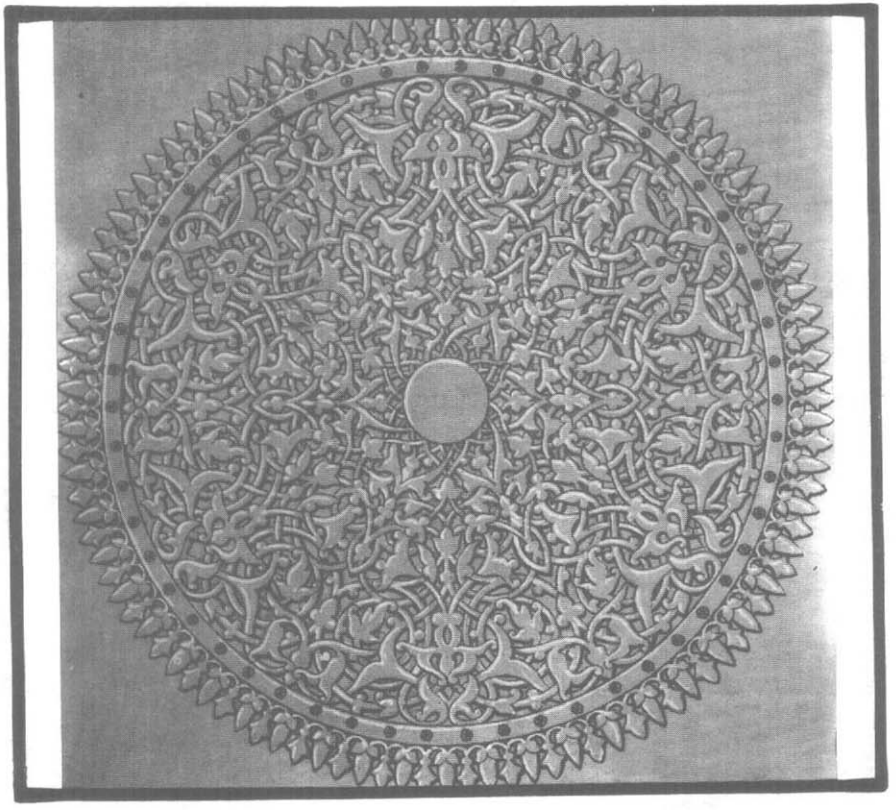
وبمقارنة الفن الإسلامى العربى مع الفن الإسلامى المغربى **نجد أن المغاربة قد** أدخلوا على زخرفة الأسطح مظهراً آخر . بمعنى أنه **كان هناك دائما سطحان مستويان** وأحياناً ثلاثة من الأسطح التى سترسم عليها النماذج الزخرفية . **وكانت توزع على السطح العلوى بتسلط وقوة فوق الكتلة بينما نجد** الزخارف التى فى السطح التالى مجدولة ببعضها مع الزخرفة الأولى . مشبعة للسطح المستوى الأكثر انخفاضاً والتى بها تحققت وسيلة بديعة بجزء من الزخرفة تبقى على تأثيرها بالاتساع عند النظر اليها من بعد وتحقق أكبر استقرار وفى أغلب الاحيان عند التفحص من قرب نجد أكثر الزخارف إبداعاً ودقة وبراعة .

وعموماً كانت هناك تنوعات كثيرة من معالجتهم للسطح فنجد أن الزخرفة التى كانت تشكل المظهر الأكثر شهرة فى الزخارف الإسلامية هى التى تمتزج مع السطح الأصلى المزخرف . ويتضح ذلك فى النماذج الآتية رقم ١٧ ، ١٨ .



زخارف متداخلة مع السطح الأصلى وهى سمة شهيرة من الزخرفة الاسلامية العربية .

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

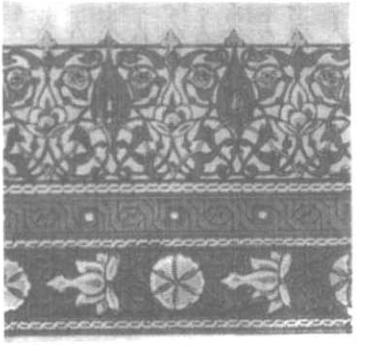


شكل ١٣ وحدة زخرفية توضح الدقة الشديدة فى التنفيذ الزخرفى على المعدن المطروق من الفن الإسلامى العربى فى مصر والشام .

لاى وحدة زخرفية وبوجه عام فإن الاختلافات الأساسية التى وجدت بين الطراز العربى الإسلامى والطراز المغربى الإسلامى فى فن الزخرفة تتلخص فى

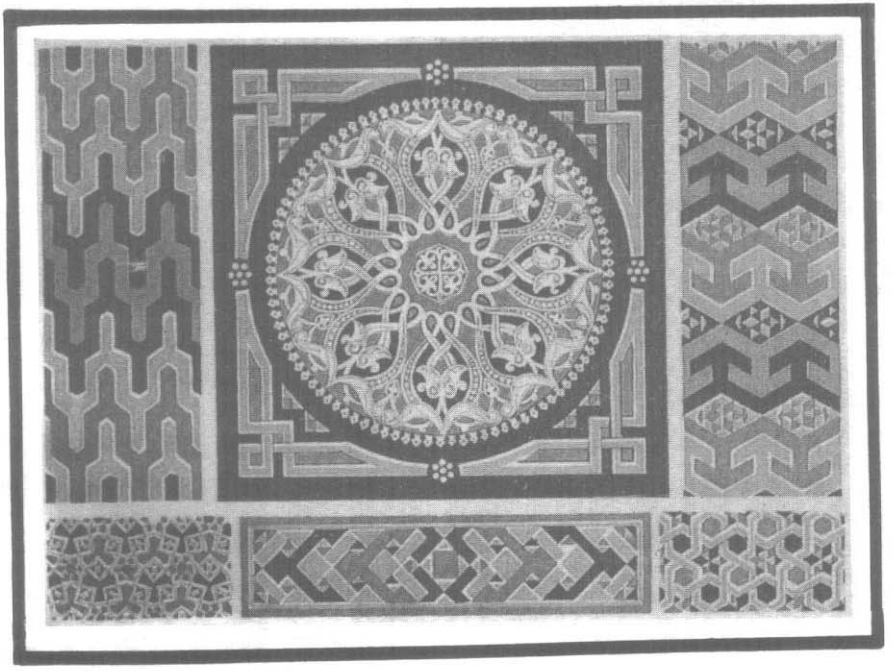
أن المظهر البنائى للطراز العربى الإسلامى يبدو أكثر عظمة وأبهة بينما يبدو الطراز المغربى الإسلامى أكثر ثقافة ورشاقة .

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 التأثر بالطراز الفارسى . فإننا لا يمكن أن نجد مثالاً للفن العربى أفضل من ذلك كدرس متكامل فى الشكل واللون يوضح مميزات الفن العربى الإسلامى .



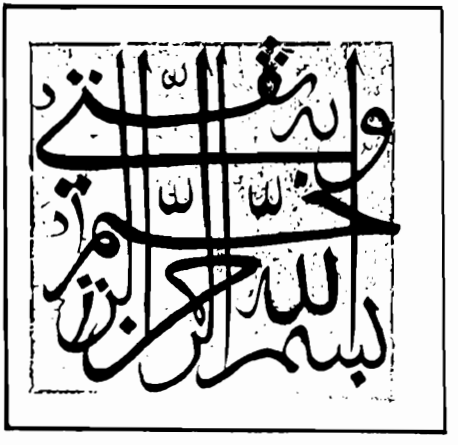
مثال من زخرفة الآيات القرآنية يبدو فيها الفخامة ومميزات الطراز العربى الإسلامى .

وفى بعض الأمثلة من أشكال الفسيفساء التى تميز بها الطراز العربى الإسلامى مأخوذة عن الطراز الرومانى حيث كانت تكسى أرضيات المساكن بها وهى غالباً من تكوينات هندسية . وكانت نقطة البداية فى كل تكوين معتمدة على الحبل الملتف والخطوط المتداخلة وتقاطع مربعين وتكوينات المثلثات المتساوية الأضلاع من ضمن الشكل السداسى والاختلافات الأساسية نتجت عن خطة التلوين بالخامات المتاحة واستعمالاتهم للفسيفساء فى أماكنها المحددة فى كل طراز ففى الطراز العربى الإسلامى وفى الطراز الرومانى استخدمت الفسيفساء فى كسوة الأرضيات وكانت فى درجات لونية منخفضة وفى الطراز المغربى استخدمت كأفاريز بينما كانت تستخدم بألوان زاهية فى زخرفة المنشآت .



I الفن الإسلامى الفارسى

- تقديم
- سمات الفن الإسلامى الفارسى فى العمارة ــ الزخرفة
- الألوان المميزة للزخارف فى الفن الإسلامى الفارسى
- مختارات لنماذج من الزخرفة الإسلامية الفارسية لاستخدامات الفنانين والحرفيين ولأشغال الابرة والتطريز وتصميمات السجاد والأقمشة وغيرها



بسملة بخط الثلث فى الجزء السفلى بينما كتب فى الجزء العلوى كلمة ثقتى بالله على قاشانى من الفن الفارسى أواخر القرن السابع عشر

الفن الإسلامى الفارسى

تقديم :

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

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

وازدهرت بغداد فى العصر العباسى بقصورها الواسعة وبمتنزهاتها على ضفاف نهر دجلة . وكانت مدينة لمهرة عرفاء الصناعات والحرفة الفنية وقد تعرف العرب فى بغداد على المدنيات الاخرى كالإغريقية والهندية والفارسية والساسانية فنما تذوقهم للجمال الفنى وترجمت كتب كثيرة للإغريق وعلا شأن بغداد ومقدارها .

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

زهور البيئة من الورد والقرنفل والأزهار البديعة الأخرى .

وكانت الآثار الساسانية مصدراً ثانياً استوحى منه الفرس بنهم فمزجت فى العصر الإسلامى بمحيطاتها وتكون منها صور بديعة .

وتنفرد أسيا الصغرى بأحسن الأمثلة للفن المزدهر المشبع بالتقاليد الإسلامية العريقة . وللسجاد الفارسى شهرته مما كان له الأثر فى توجيه الفنانين كما كان للقاشانى وترابيعه شأن كبير لما رسم عليه من زهر القرنفل كما عنى الفرس بصناعة المنسوجات من الصوف والكشمير وغيره .

لوحة من الفن الاسلامى الفارسى : فتاة فارسية بالزى القومى الإسلامى منقوشة على القاشانى .

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

قطيفة مشجرة بزهر القرنفل والأوراق النباتية

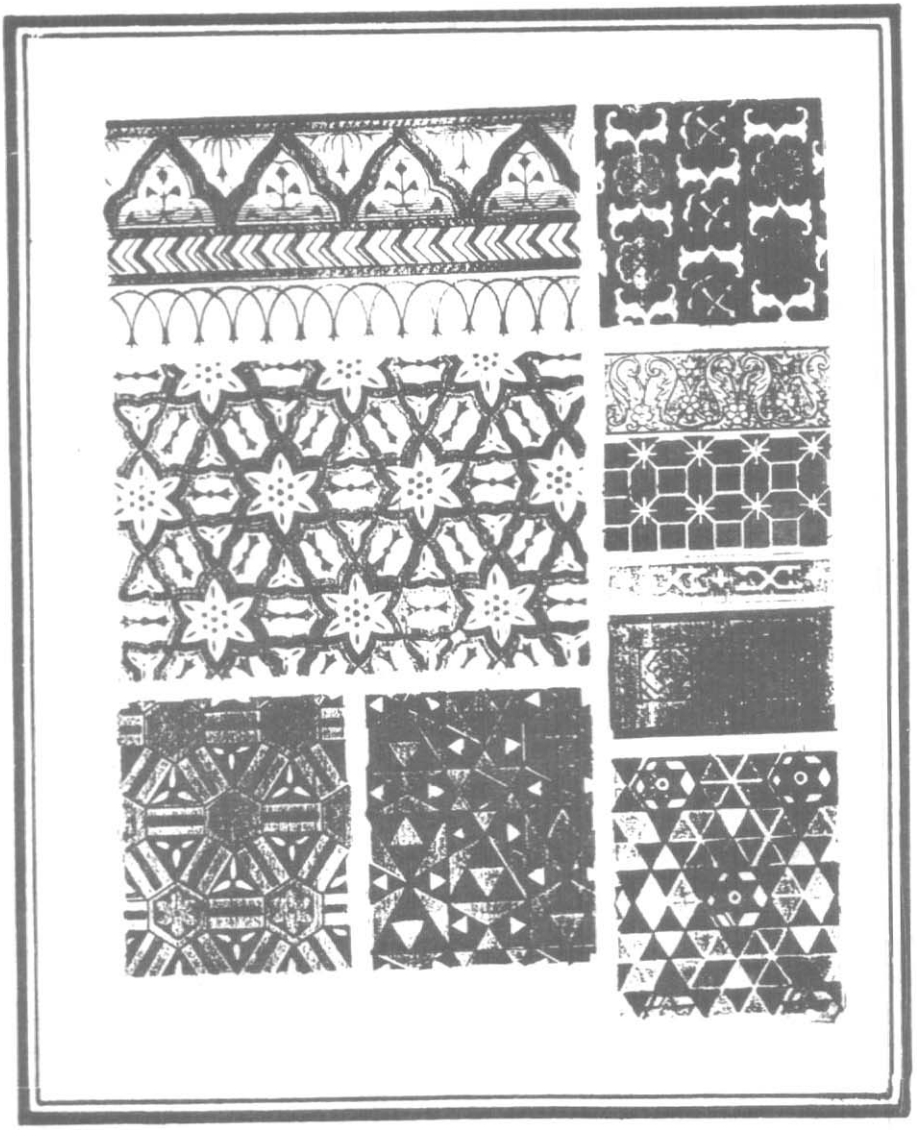
أما العمارة الإسلامية الفارسية فلم تصل إلى كمال المنشآت العربية الإسلامية التى كانت بالقاهرة . برغم تواجد العظمة الوفيرة فى المظهر الرئيسى إلا أن الخطوط الخارجية العامة كانت تبدو أقل نقاءً وتفتقر إلى الرشاقة فى كل مظاهر البناء بالمقارنة بمثيلاتها من الأبنية فى القاهرة . ويبدو لنا أيضاً أسلوبهم فى الزخرفة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

وعلى عكس إتجاه العرب والمغرب فى الفن الإسلامى كان الفن الفارسى مسموحاً فيه تناول حياة الحيوان وكان لمزج هذه الموضوعات المرسومة من الطبيعة فى زخارفهم أثراً فى المزيد من عدم نقاء الطراز الزخرفى أما فى الزخرفة العربية الإسلامية والأندلسية فكانت الزخرفة مع الكتابة **لابد وأن** تفى بكل احتياج ولذلك أصبحت أكثر أهمية فى تشكيلاتهم . ووصلوا بها إلى درجه 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. والتى كانت أحياناً تبدو متأثرة بكل من الطراز الإسلامى العربى والتركى . وقد أعطيت الأهمية الكبرى فى تزيين الكتابات فى الخط العربى فى فارس والتى بدون شك كانت منتشرة فى البلاد الإسلامية التى **سرعان ما انتشر** فيها نفوذ وسيطرة هذا الطراز المختلط الذى ظهر فى زخرفة المنازل فى القاهرة ودمشق وكذلك المساجد والفسقيات والتى تناولت مجموعات من الزهور الطبيعية الموجودة فى حالة ثابتة تنمو من زهرية موضوعة فى حشوات من الزخرفة التقليدية العربية وقد تأثر الفن الهندى الحديث أيضاً بهذه **الفلسفة للفن** الفارسى المختلط .

أما النماذج الهندسية فهى من الزخارف التقليدية العربية الخالصة . ولها صلة كبيرة بالزخرفة العربية ولكنها أقل كمالًا فى التوزيع والنماذج الآتية تمثل **أعمالاً** من البلاطات والقيشانى والفسيفساء والتى استعملت بكثرة عند الفارسيين . وبالمقارنة بينها وبين أعمال العرب والغرب من الموزاييك تظهر علامة انحطاط وتدهور فى كل من التوزيع للشكل وترتيب اللون .

ومن خلال الموضوعات التى سيتم عرضها للفن الإسلامى الفارسى يتضح أن الألوان الثانوية والألوان الثلاثية كانت هى المسيطرة والسائدة أكثر من الفن الإسلامى العربى أو المغربى . التى كانت عبارة عن اللون الأزرق والأحمر والذهبى بصورة غالبة وفى . توافق بين الألوان وبعضها .

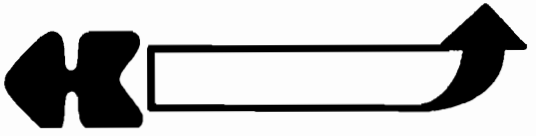


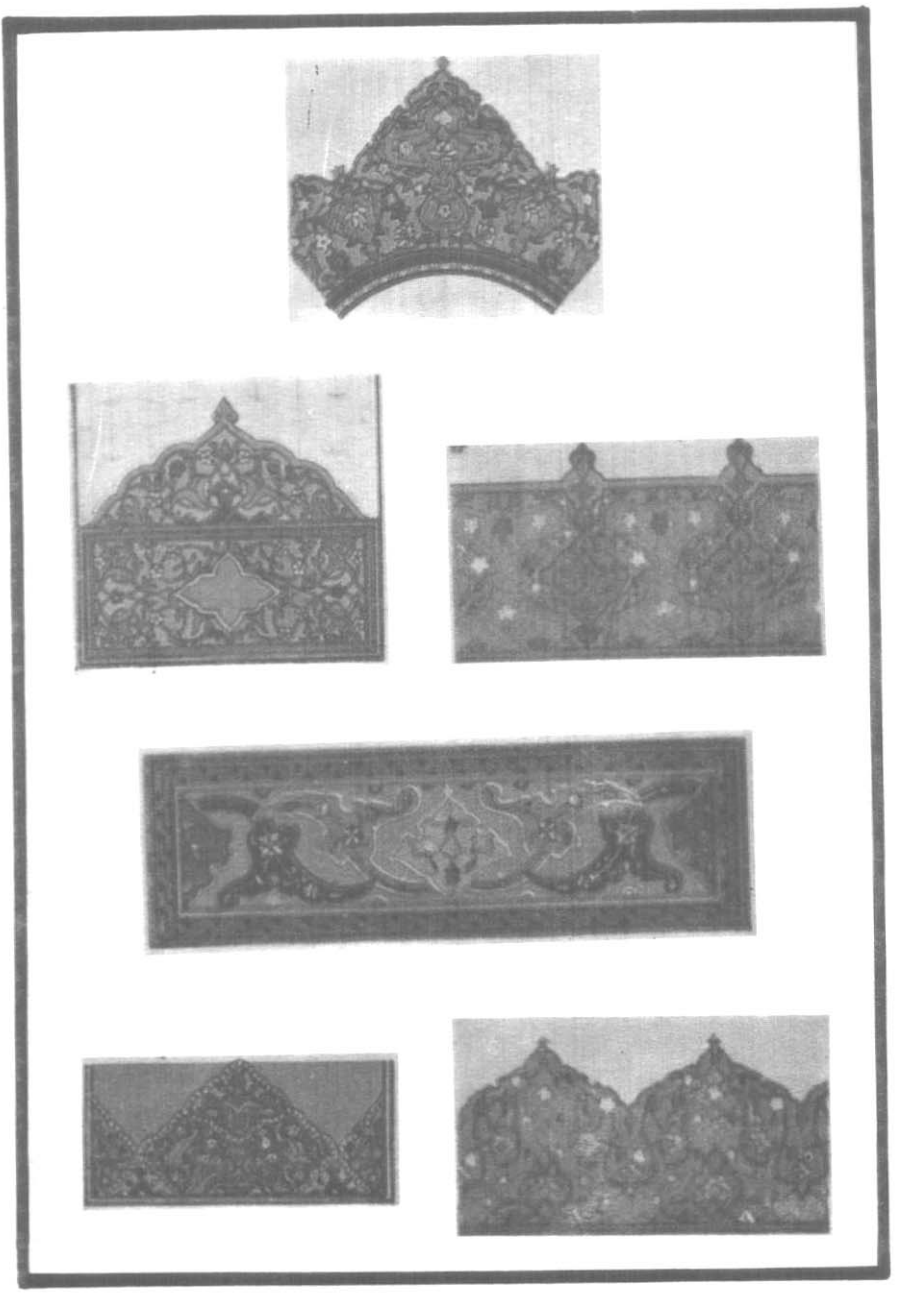
أعمال من القيشانى والفسيفساء والتى استعملت بكثرة فى الفن الفارسى .

أما الألوان الفارسية فلا حصر لها وكانت لها درجات لونية متفاوتة فاستخدم الوردى البهيج متدرجاً أو القرنفلى . وأيضا اللون الفستقى أما اللون الأصفر والعاجى والبيج فلم تتدرج ألوانها ــ وغالباً ما استخدمت فى الأرضيات المنقوشة وإذا كانت الأرضية قاتمة فإن لونهاالمتممها 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 المكملة والمتممة للون .

والزخارف الفارسية التالية قريبة الصلة بدرجة كبيرة من الزخرفة الإسلامية العربية وكانت هى الزخارف المتصدرة لأبواب وفصول الكتابات الفارسية .

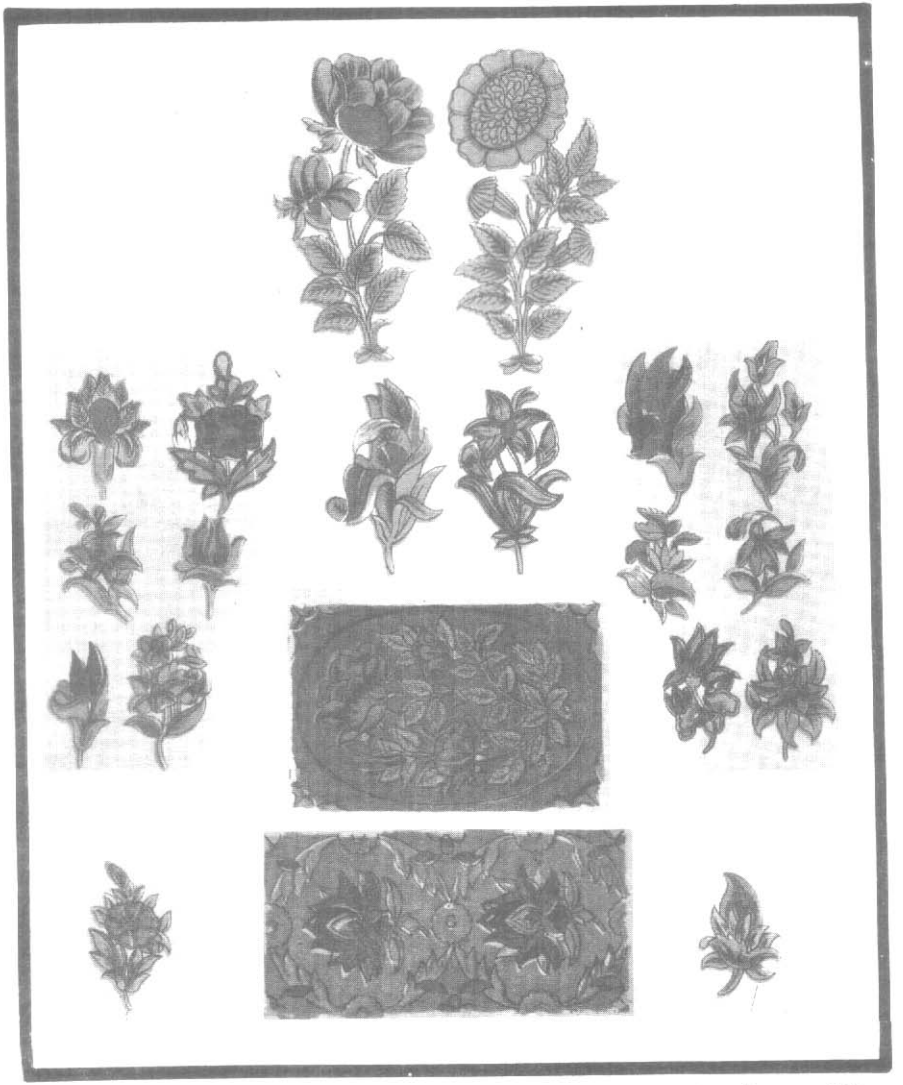
وبمقارنتها بالزخرفة العربية للكتابة سنجد التماثل العظيم فى جميع الخطوط الرئيسية لتوزيع الزخارف وأيضاً فى زخرفة السطح فى الوحدات الزخرفية نفسها . ولكن نجد أنه ليس هناك مساواة فى توزيع الكتل . مهما يكن فإن نفس الصفات العامة الرئيسية سائدة ومتقلبة فى هذه الزخرفة .





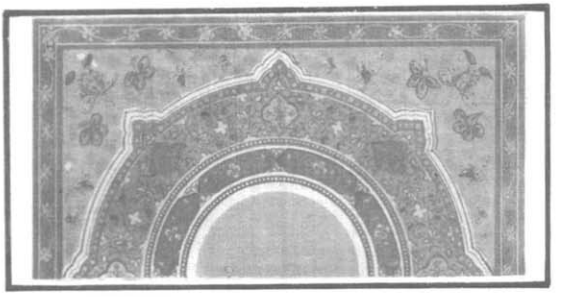
زخارف من الفن الإسلامى الفارسى قريبة الصلة بالزخرفة الإسلامية العربية .
وهى الزخارف المتصدرة للأبواب والفصول فى الكتابات الفارسية .

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

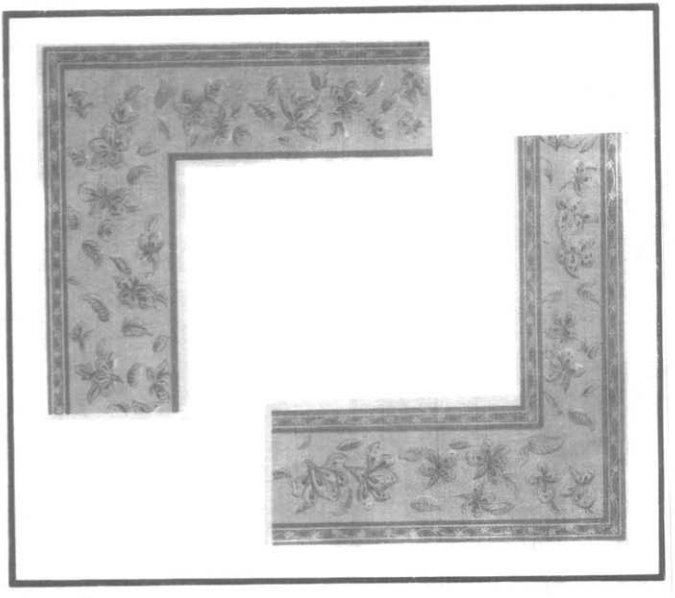


نماذج من الفن الإسلامى الفارسى توضح مدى المهارة الفائقة فى النقل من الطبيعة للزهور واستخدامها زخرفياً .

فعندما تستعمل الزهور الطبيعية فى الزخرفة نجدها محورة إلى أشكال هندسية لا تحتوى على ظل أو درجات فى اللون .

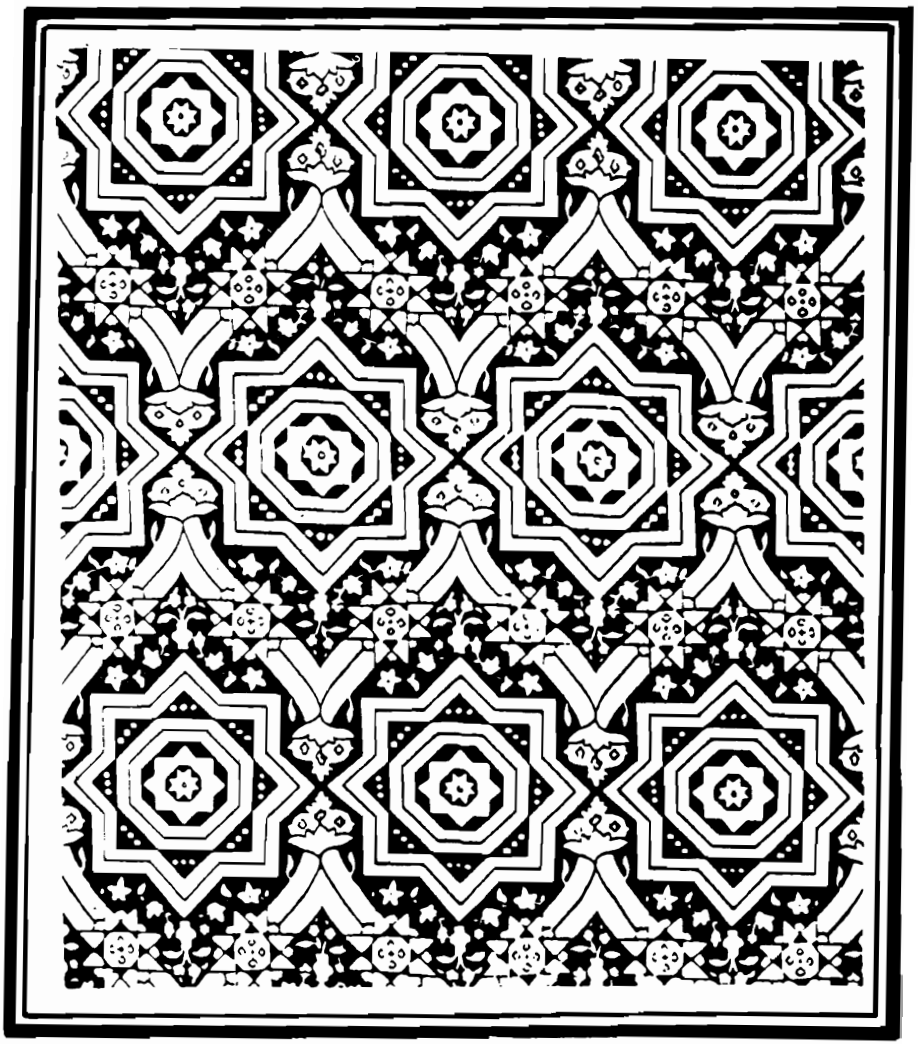


تظهر هذه الزخارف التى تشكل صفحة العنوان للكتاب كما تظهر الشرائط هذه الشخصية الممتزجة بالزخرفة الأصلية الإسلامية منظمة فى تكوينات مع الزخرفة المنقولة من العناصر الطبيعية والتى نعتبرها من مميزات طراز الفن الإسلامى الفارسى والتى تبدو منقولة بكثير من التدهور عن الفن العربى والمغربى .

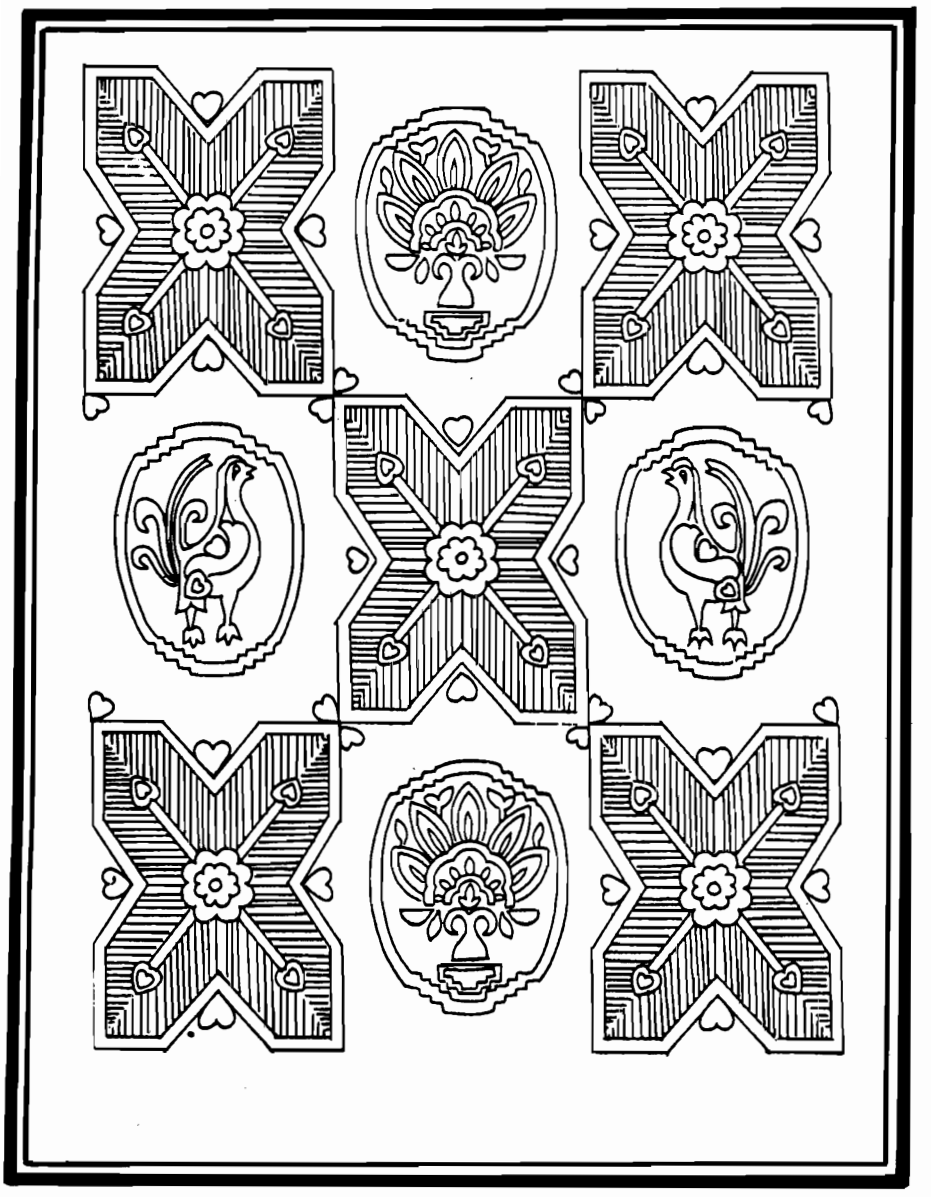


مختارات لنماذج من الزخرفة الإسلامية الفارسية

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



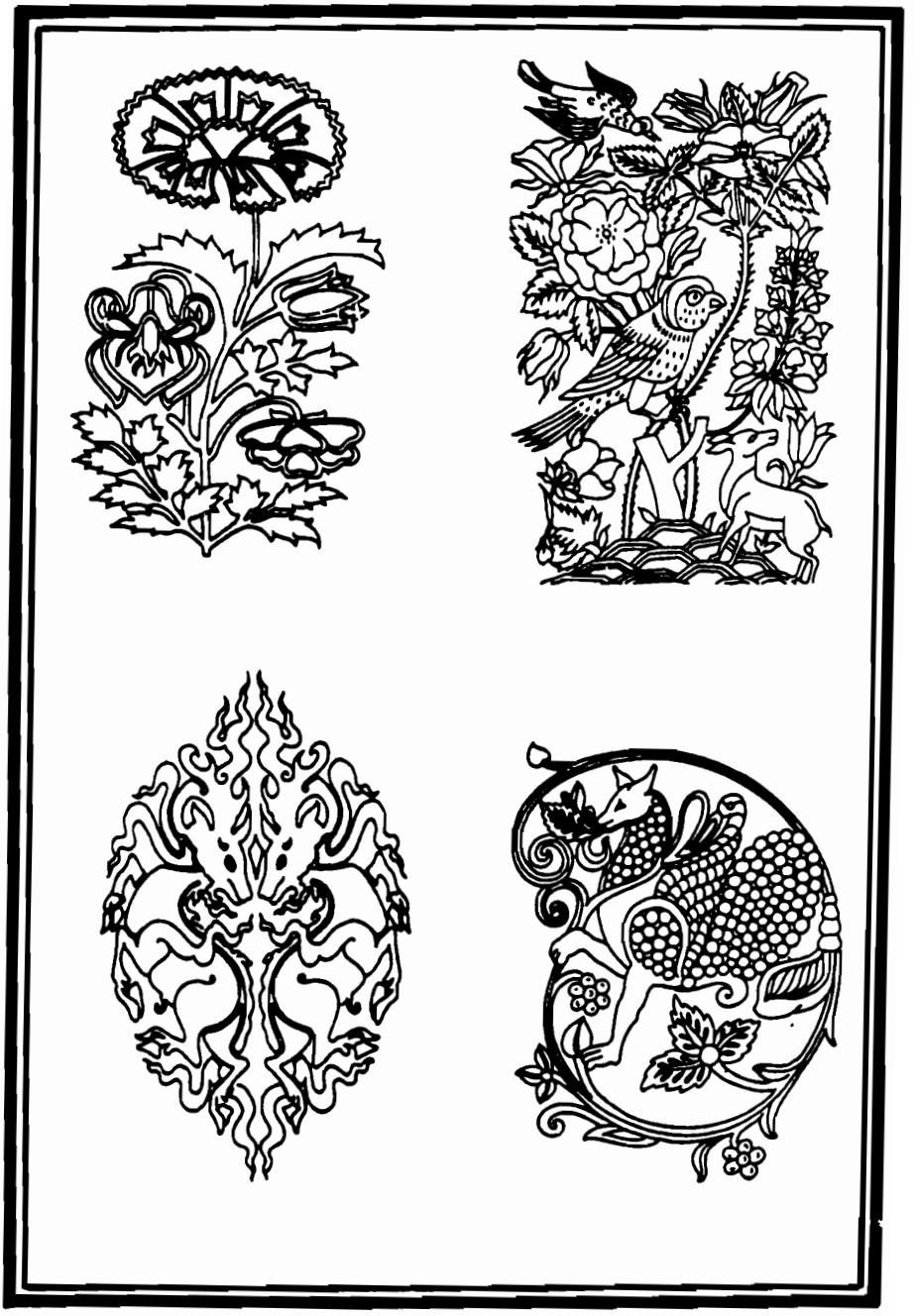
تصميم زخرفى فارسى على نسيج حريرى عام ١٦١٢



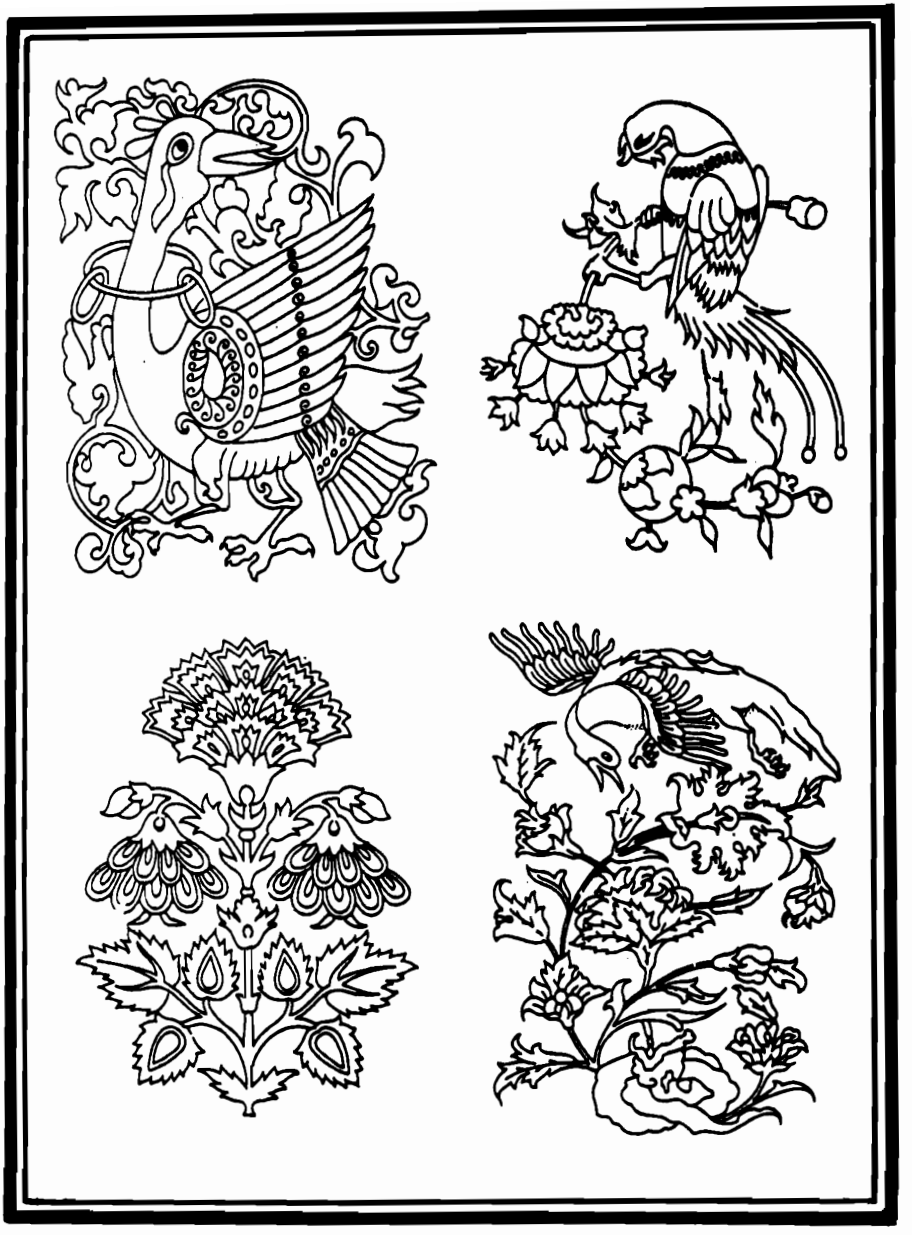
زخرفة ساسانية على قماش مبرد من القرن السادس .

زخرفة على قماش للحيوانات والطيور من العصر الساسانى .

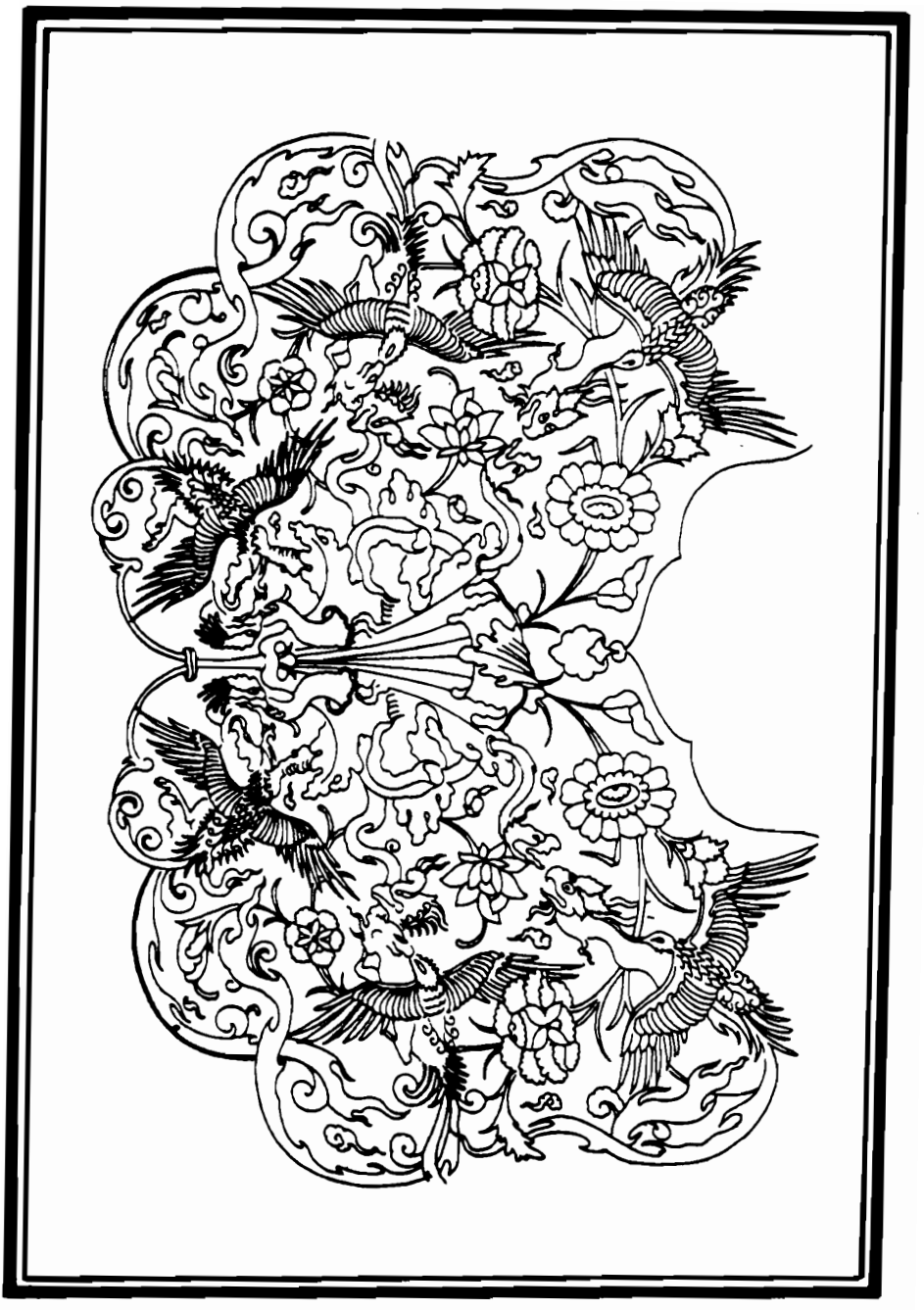
من الزخارف المعدة للتطريز على الأقمشة والملابس تصميم من القرن الخامس عشر يمثل التنين والعنقاء . وهى مقتبسة من الموتيفات الصينية .



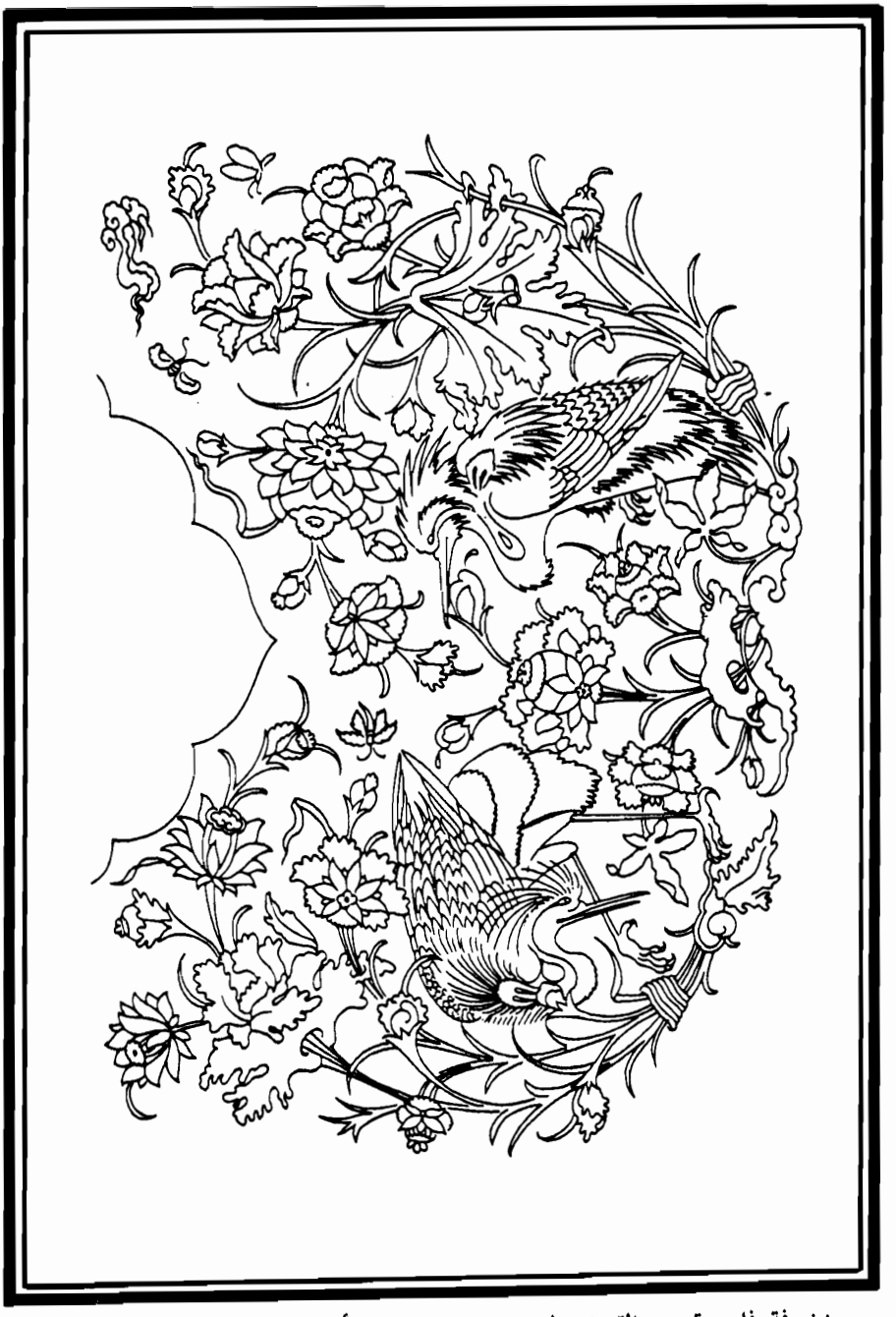
تصميمات لزخرفة الأقمشة من عصور مختلفة . فى الفن الفارسى الإسلامى . وهى تحمل الصفات المميزة لذلك العصر .



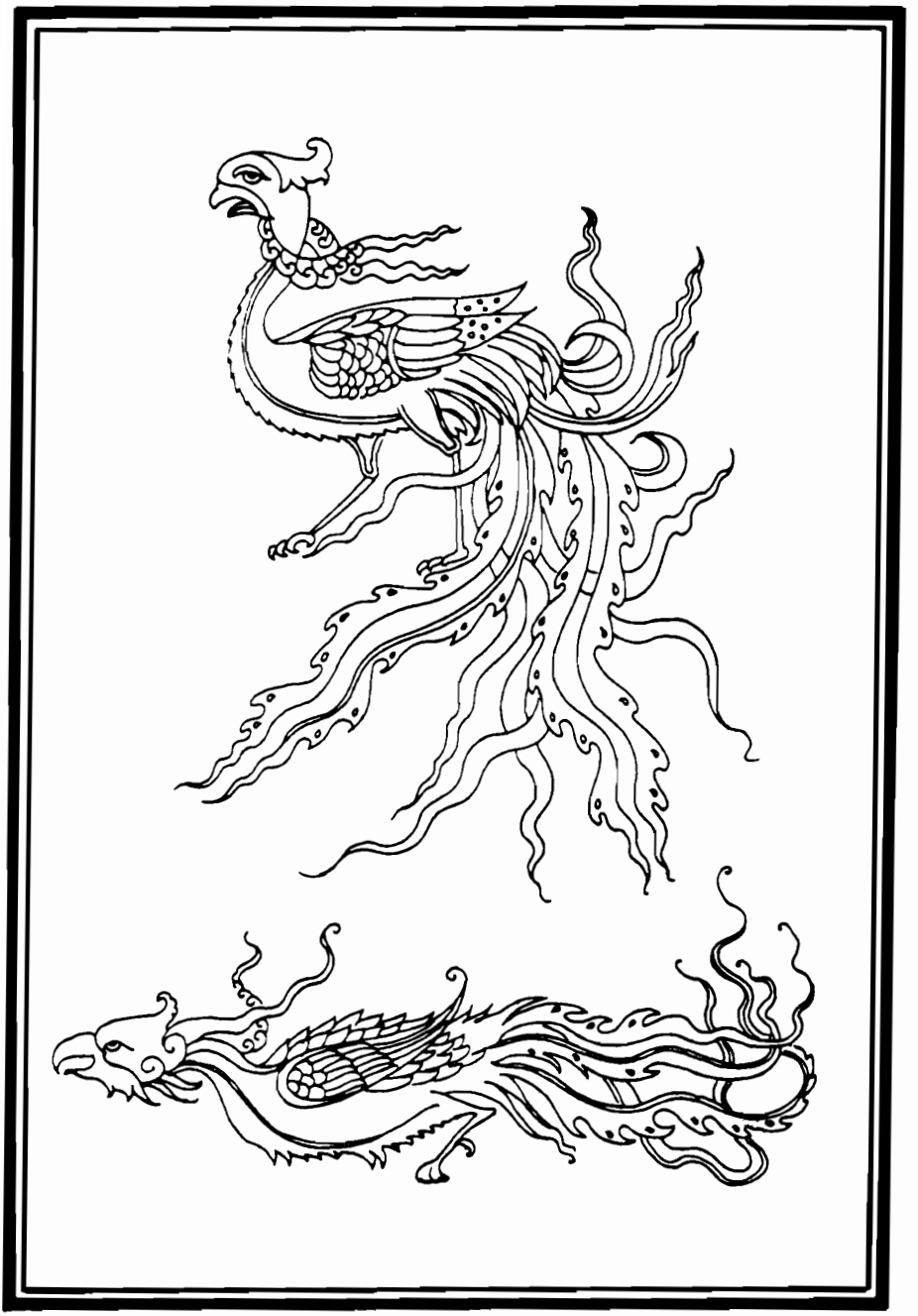
تصميمات للأقمشة تتضمن الطيوراوالزهور لزخرفة الأقمشة بنماذج مميزة للفن الإسلامى الفارسى



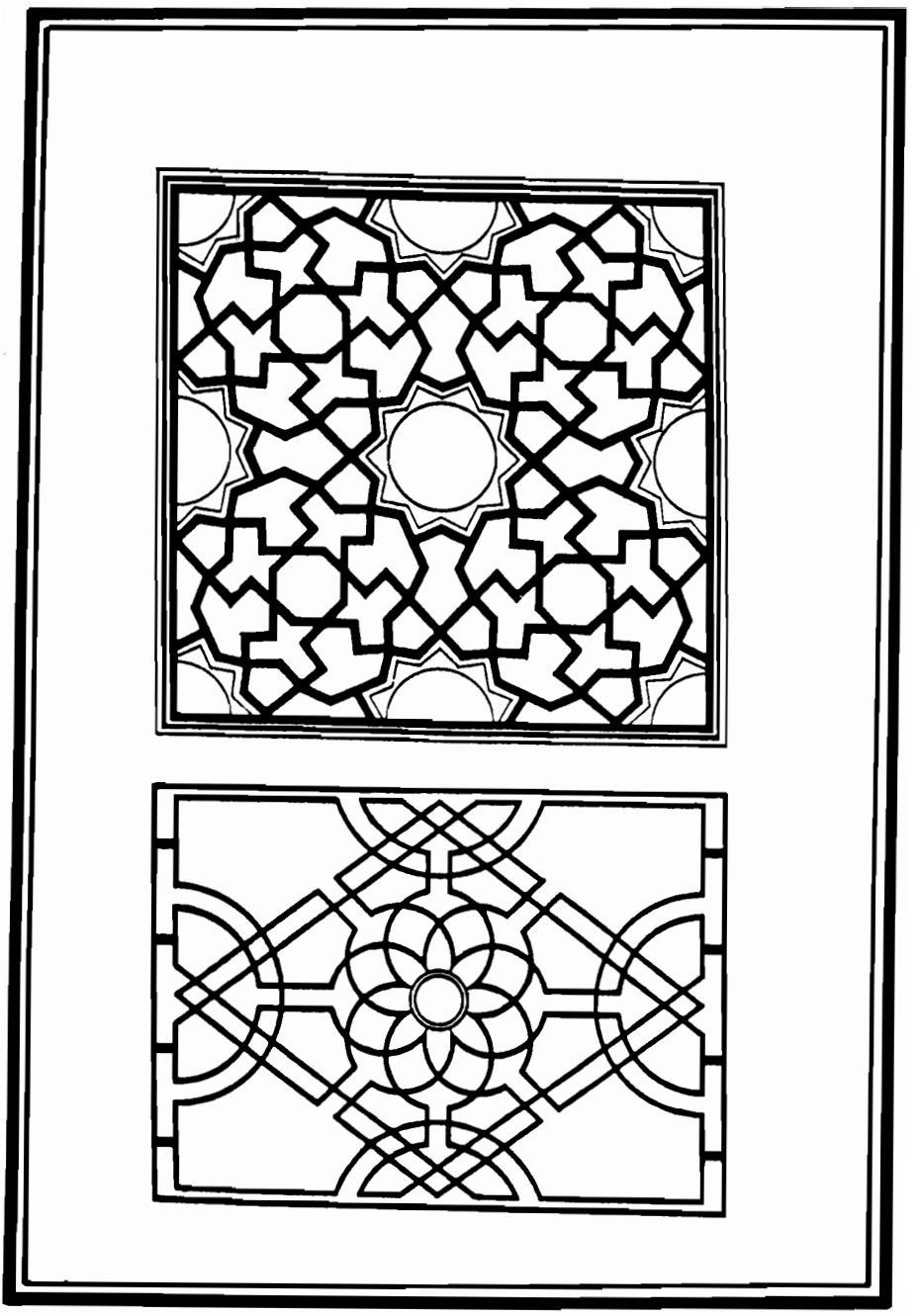
زخارف على سجاد فارسى تتضمن طائر خرافى من القرن الخامس عشر .



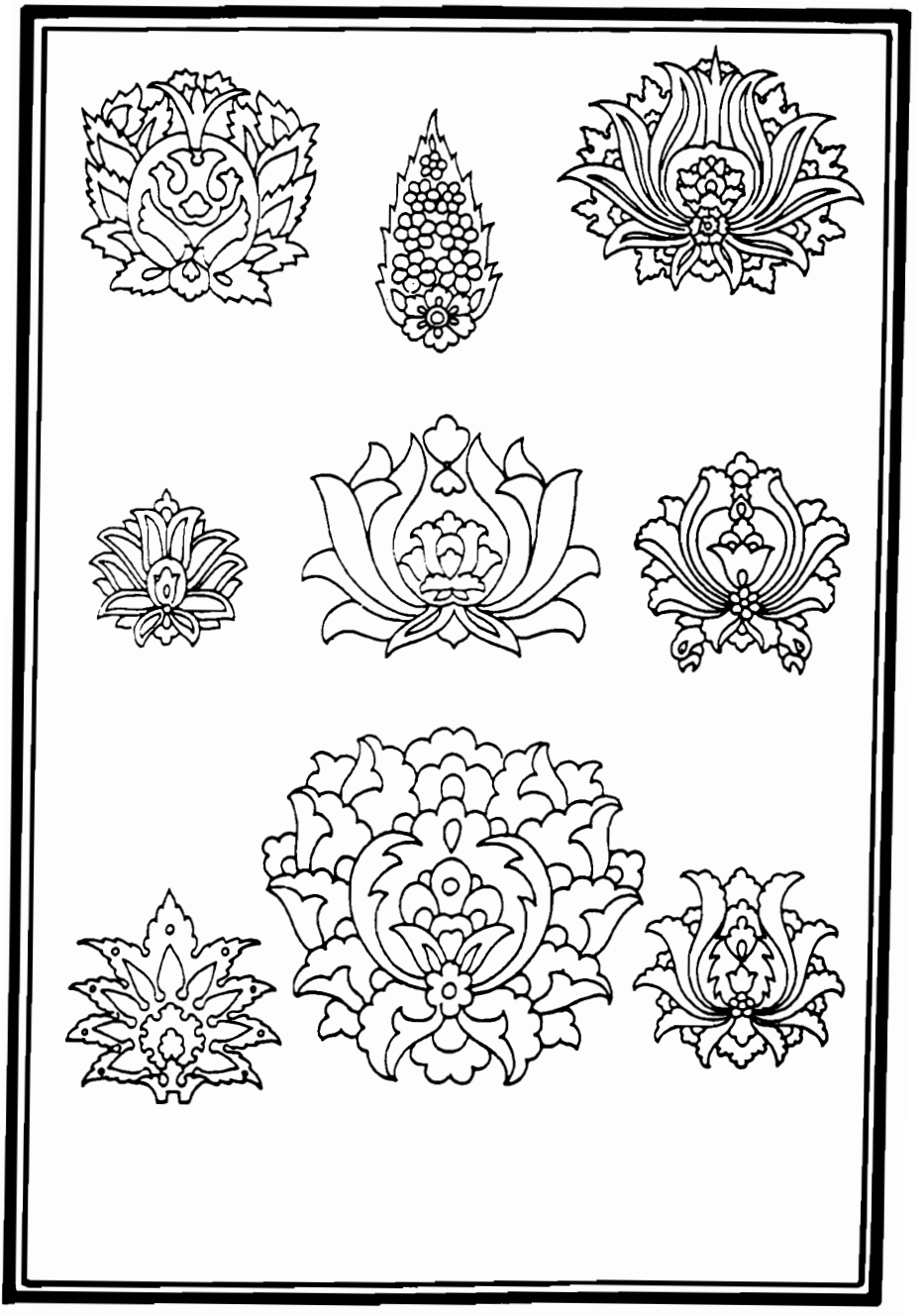
زخرفة فارسية من القرن الخامس عشر تصلح لأشغال الإبرة والتطريز وأشغال السيرما خاصة باستعمال الخيوط الذهبية والفضية . مع ألوان زهرة القرنفل المميزة لفن الزخرفة الفارسى



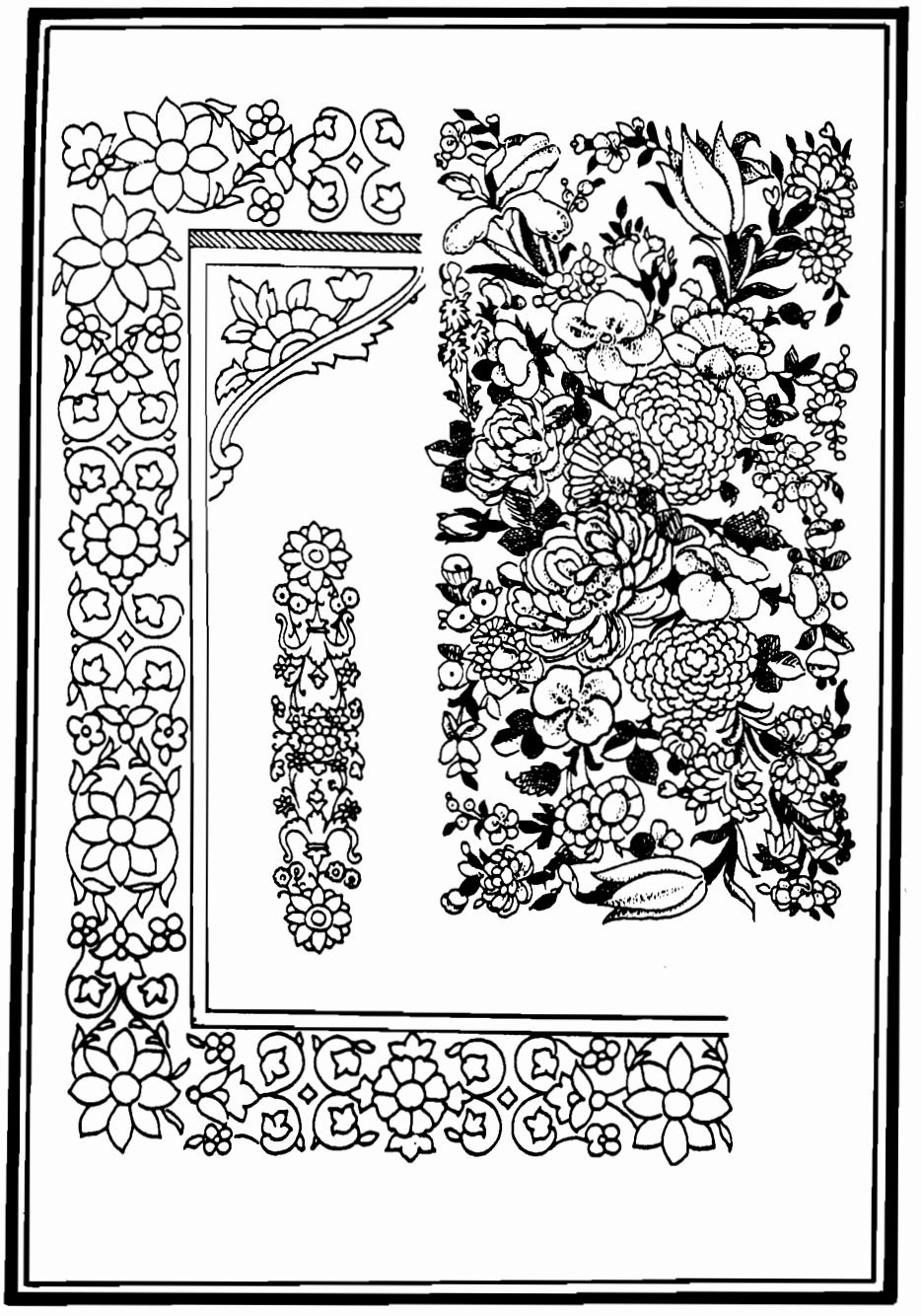
رسوم لطائر العنقاء للهوامش والكنارات حول الكتابات الفارسية . يبدو فيها التأثر بالفن الصينى الذى كان سائدا فى منتصف القرن الخامس عشر .



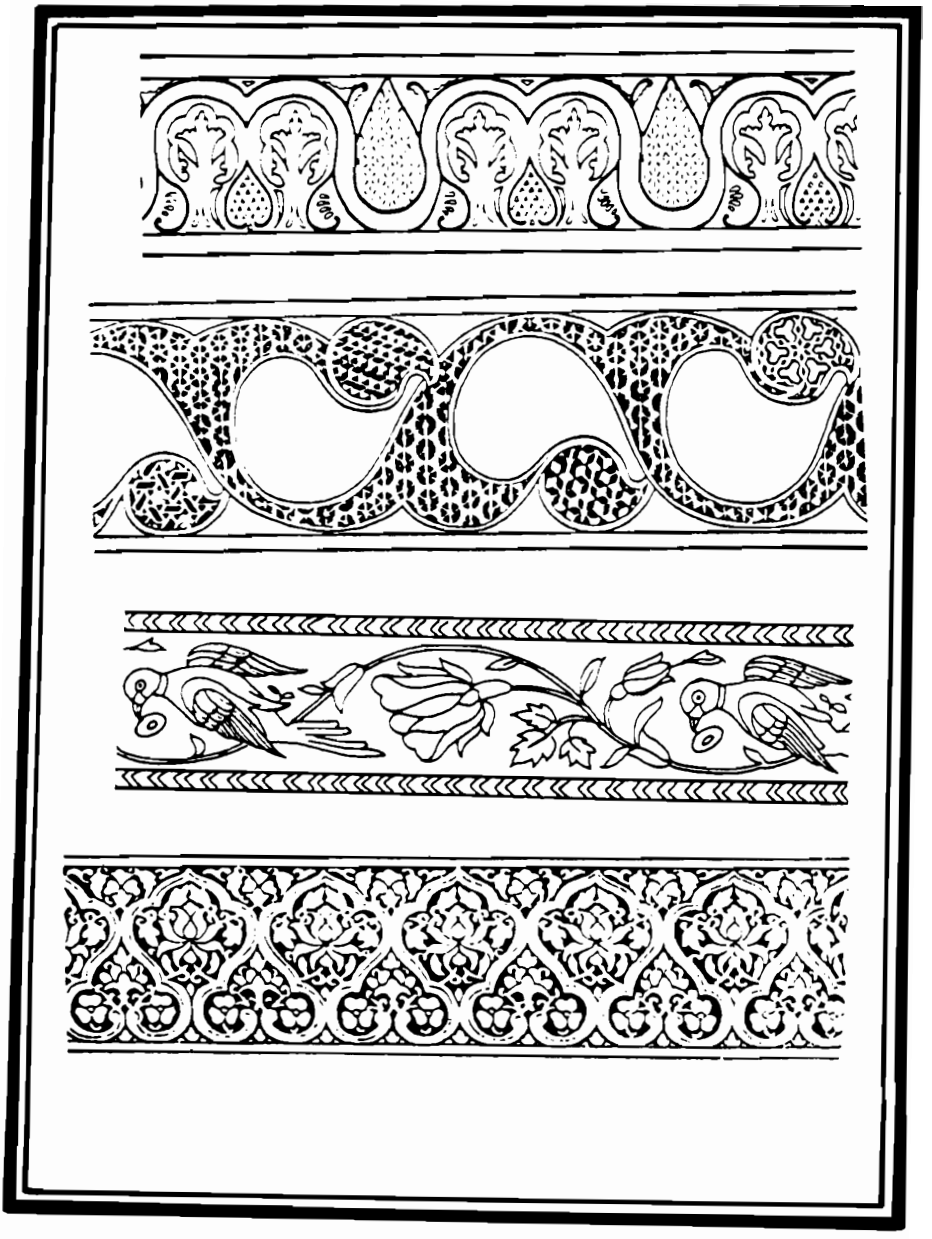
التصميم العلوى زخرفة بالموزييك فى مدخل بهو القبة الكبير فى مسجد جامى فى أصفهان من القرن السادس عشر . والتصميم السفلى عبارة عن زخارف قرآنية .



زخرفة من الزهور من الفن الفارسى الإسلامى من أصفهان .

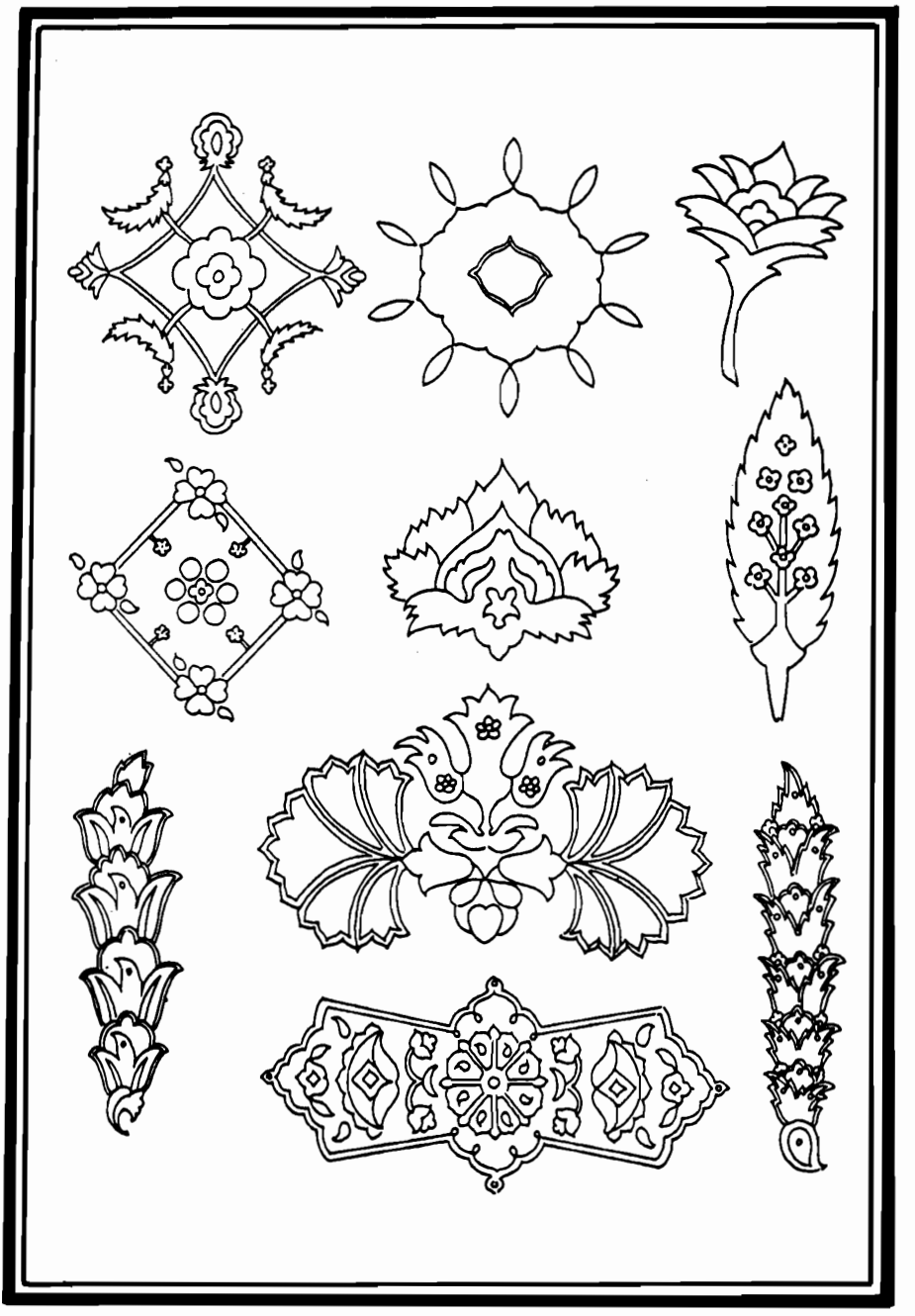


على اليسار زخرفة على الزجاج من القرن الثالث عشر وعلى اليمين رسم على صندوق مطلى بالأستر (الجملكة) من القرن التاسع عشر .



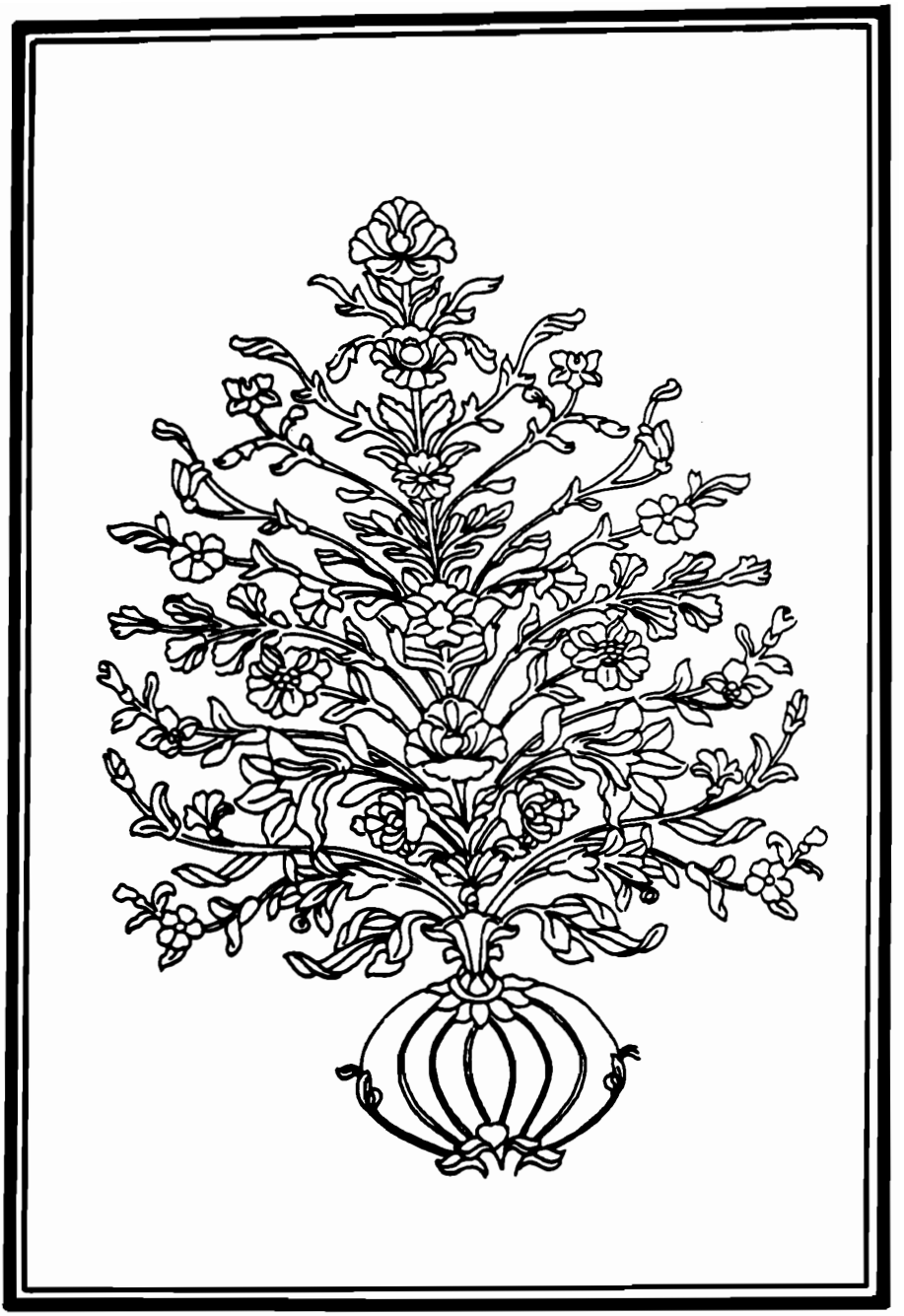
شرائط وكنارات بتصميمات زخرفية فارسية مناسبة للأقمشة والملابس من كاشان القرن الثامن عشر .

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

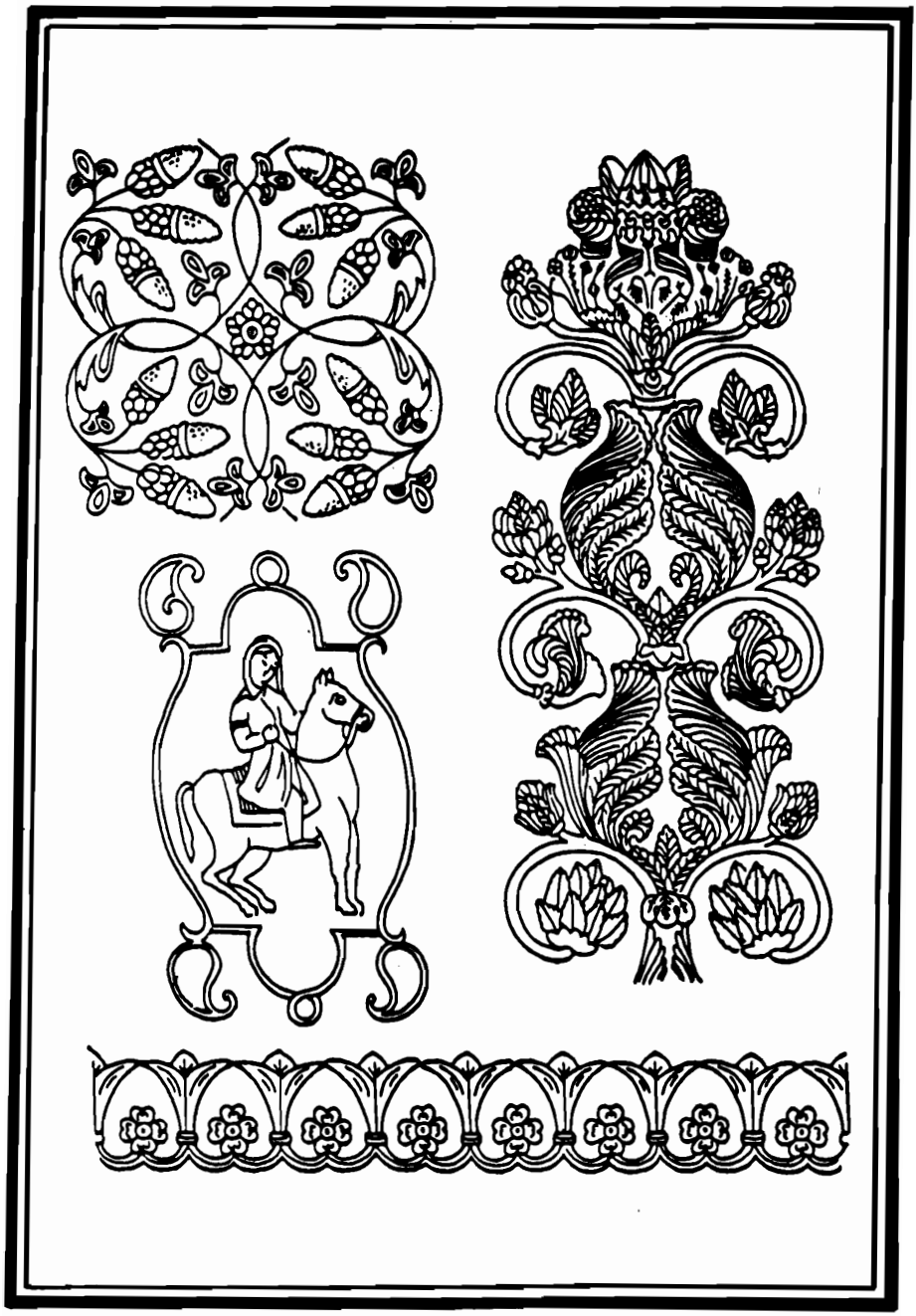


زخارف من الزهور من موضوعات فنية من اقليم خراسان

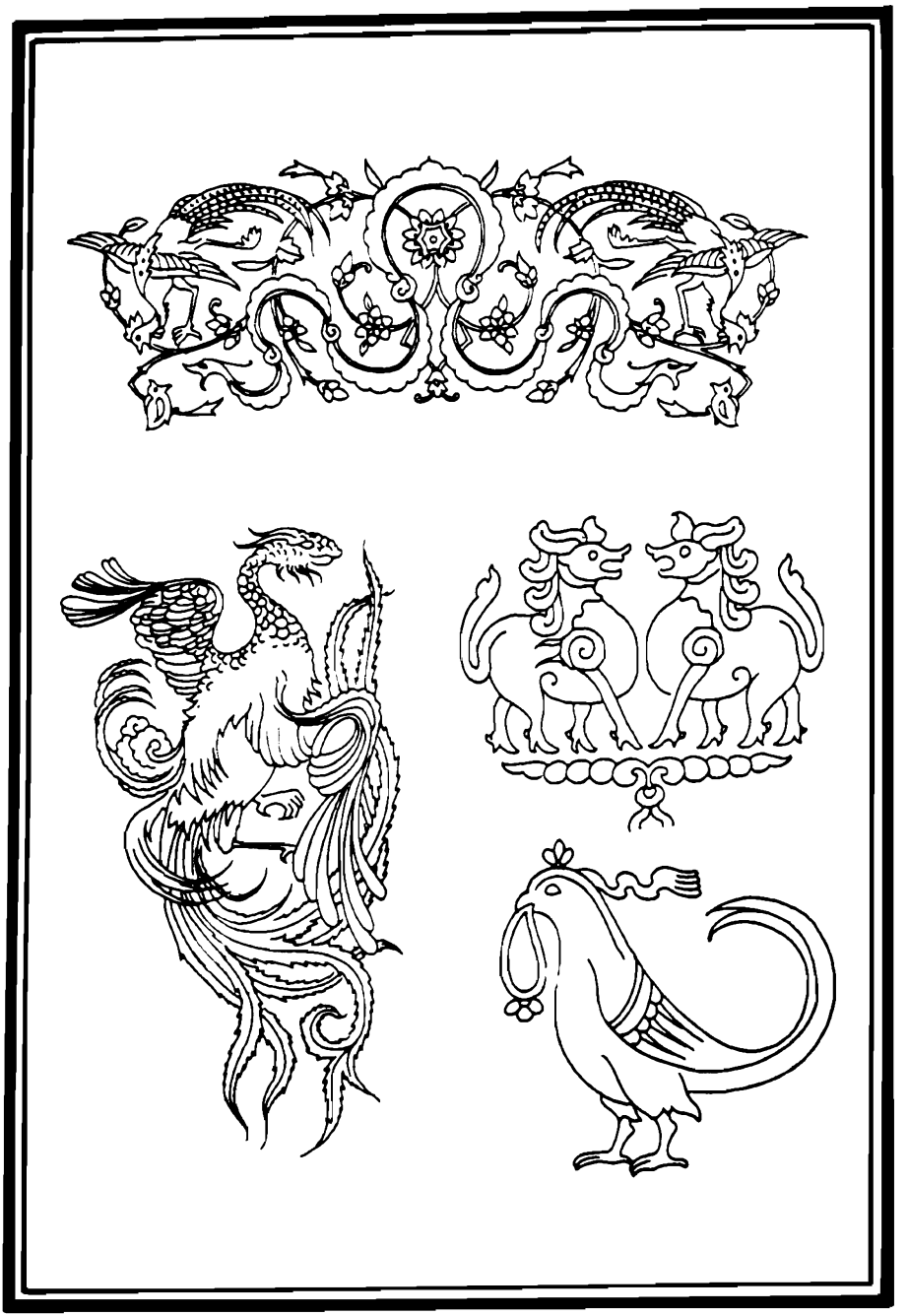
أوائل القرن السابع عشر .



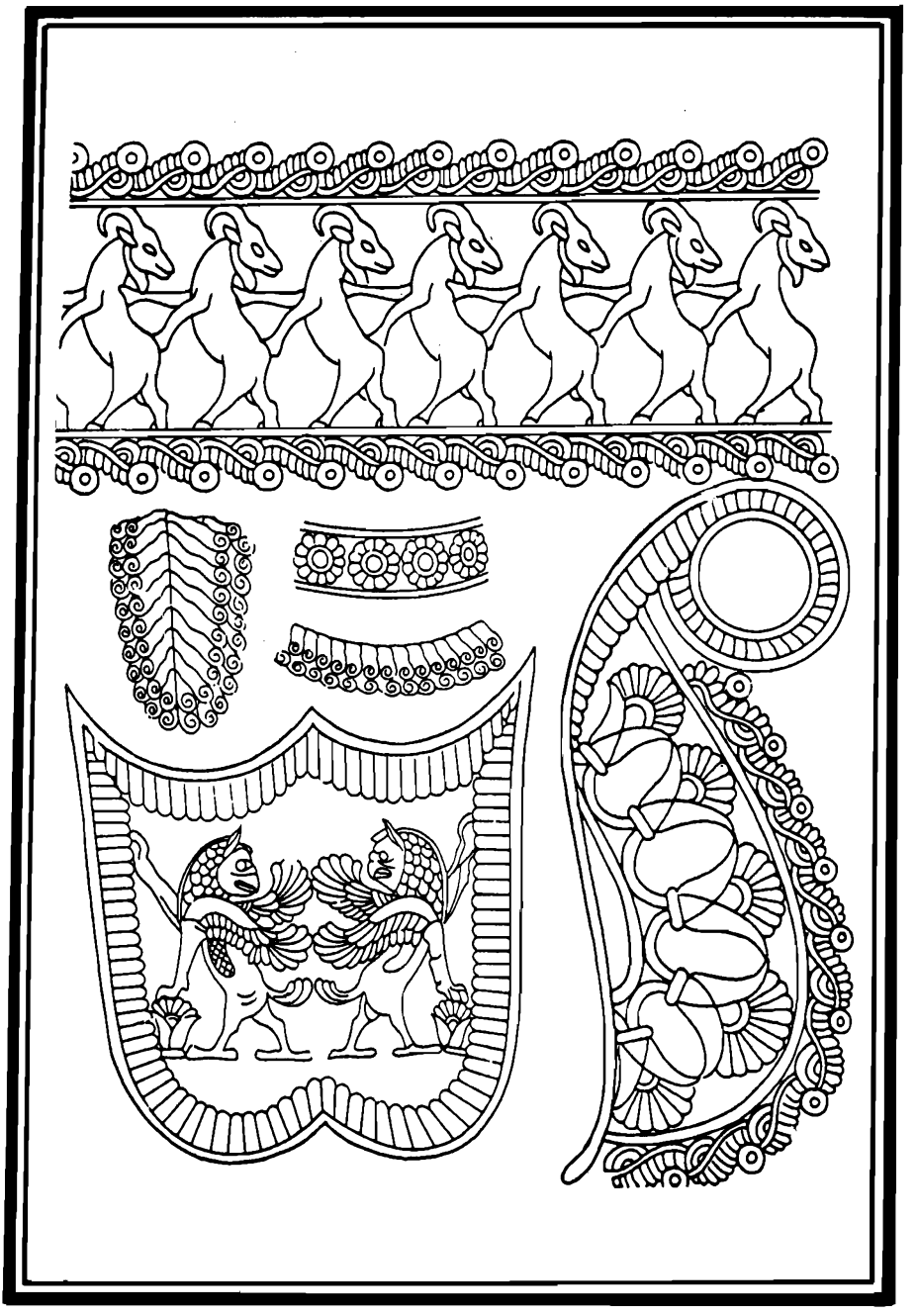
حفر على الحجر من قصر فى اقليم خراسان يمثل طراز الزخرفة الفارسية .



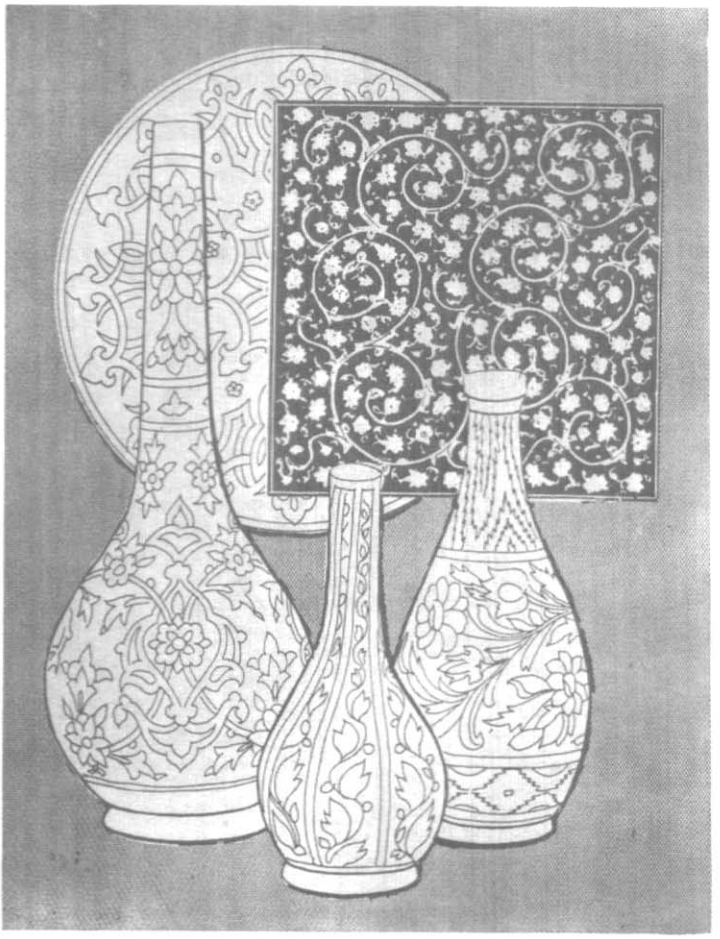
حفر ستوكو وحفر فى الحجر من القرن السادس عشر تمثل نماذج من الزخرفة الفارسية المميزة لذلك العصر .



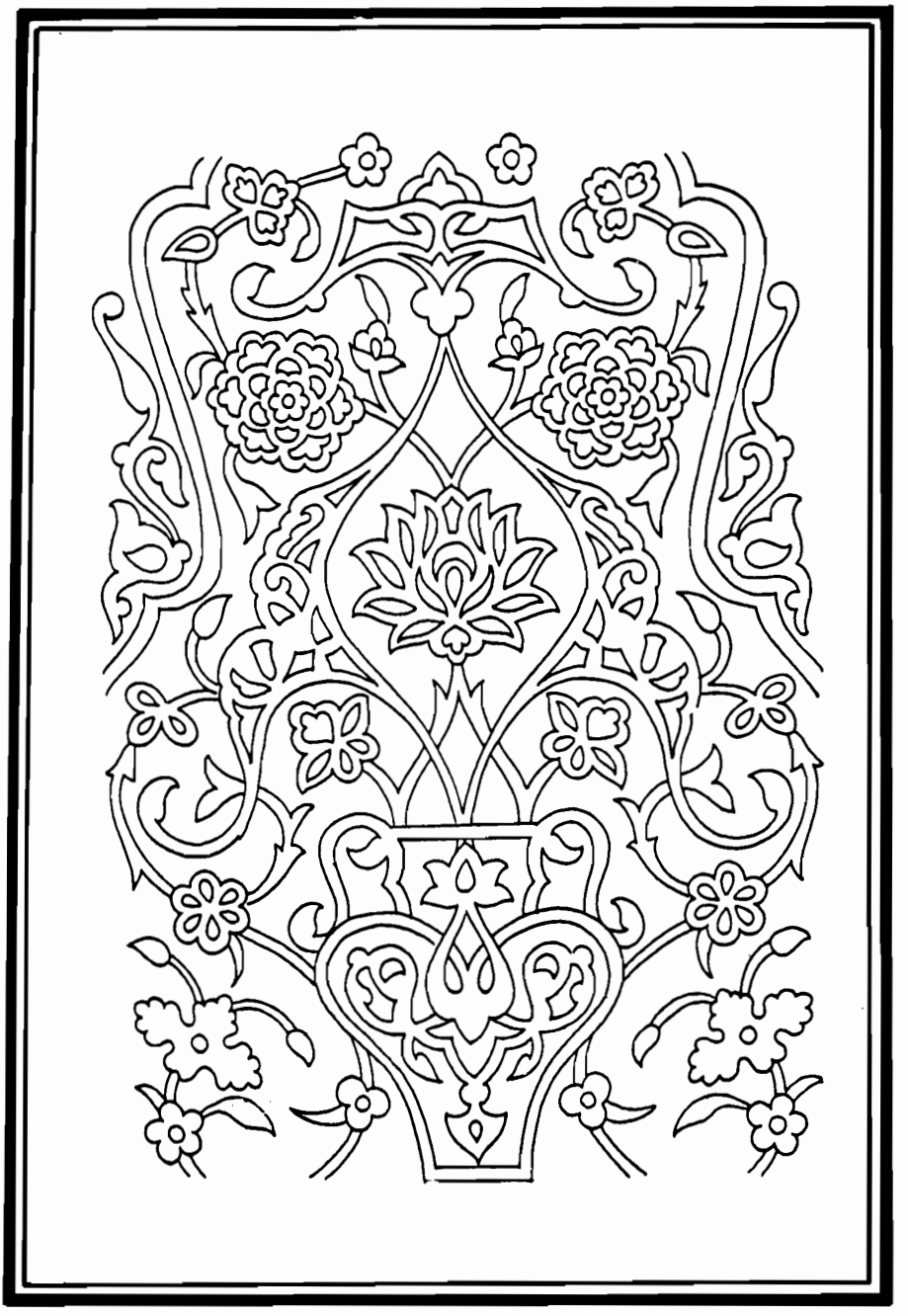
تصميمات للتطعيم والتكفيت من عصور مختلفة . من الزخرفة الفارسية .



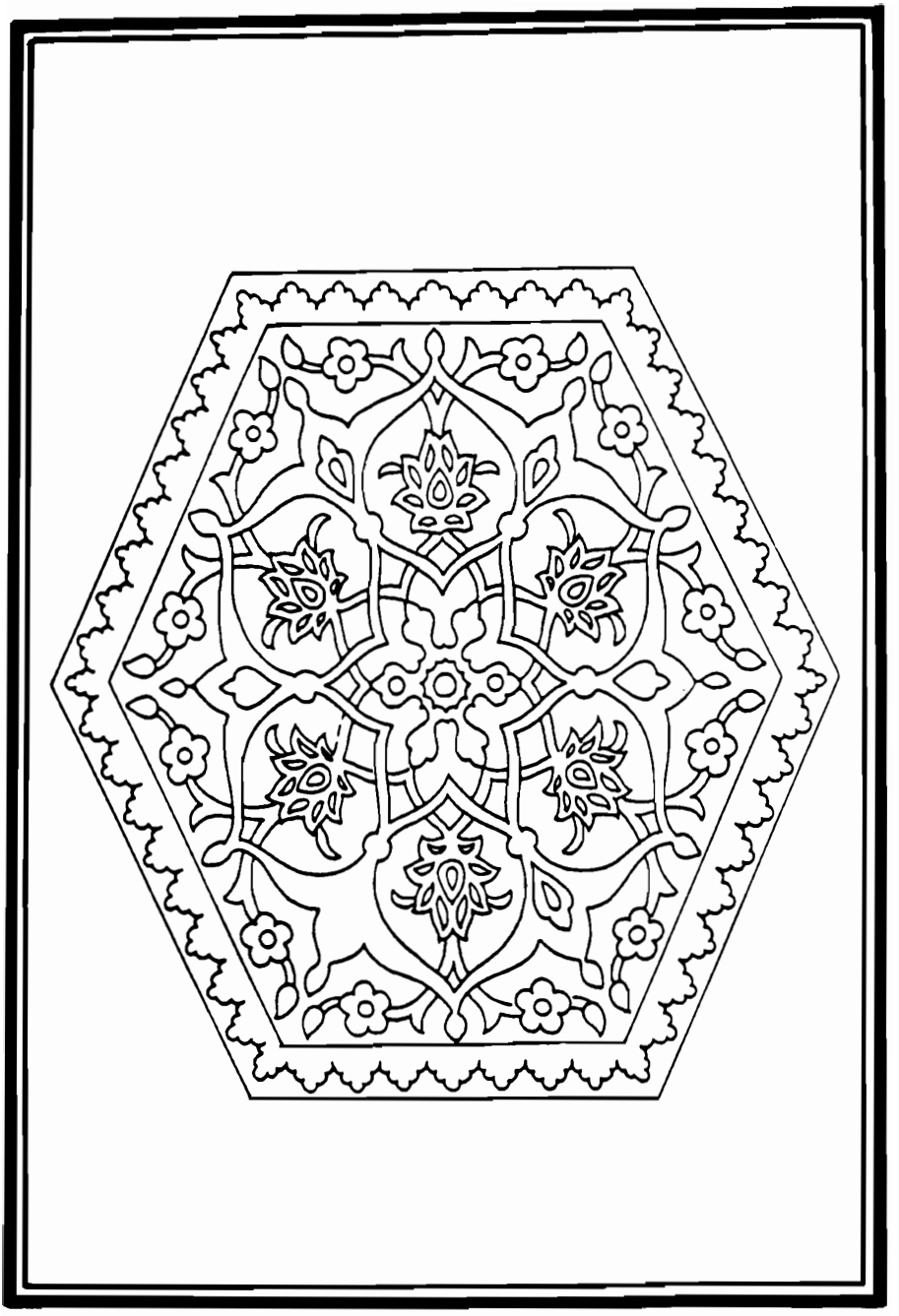
تفاصيل لزخارف محفورة على خناجر الرؤساء من الأحجار الكريمة من القرن الخامس عشر .



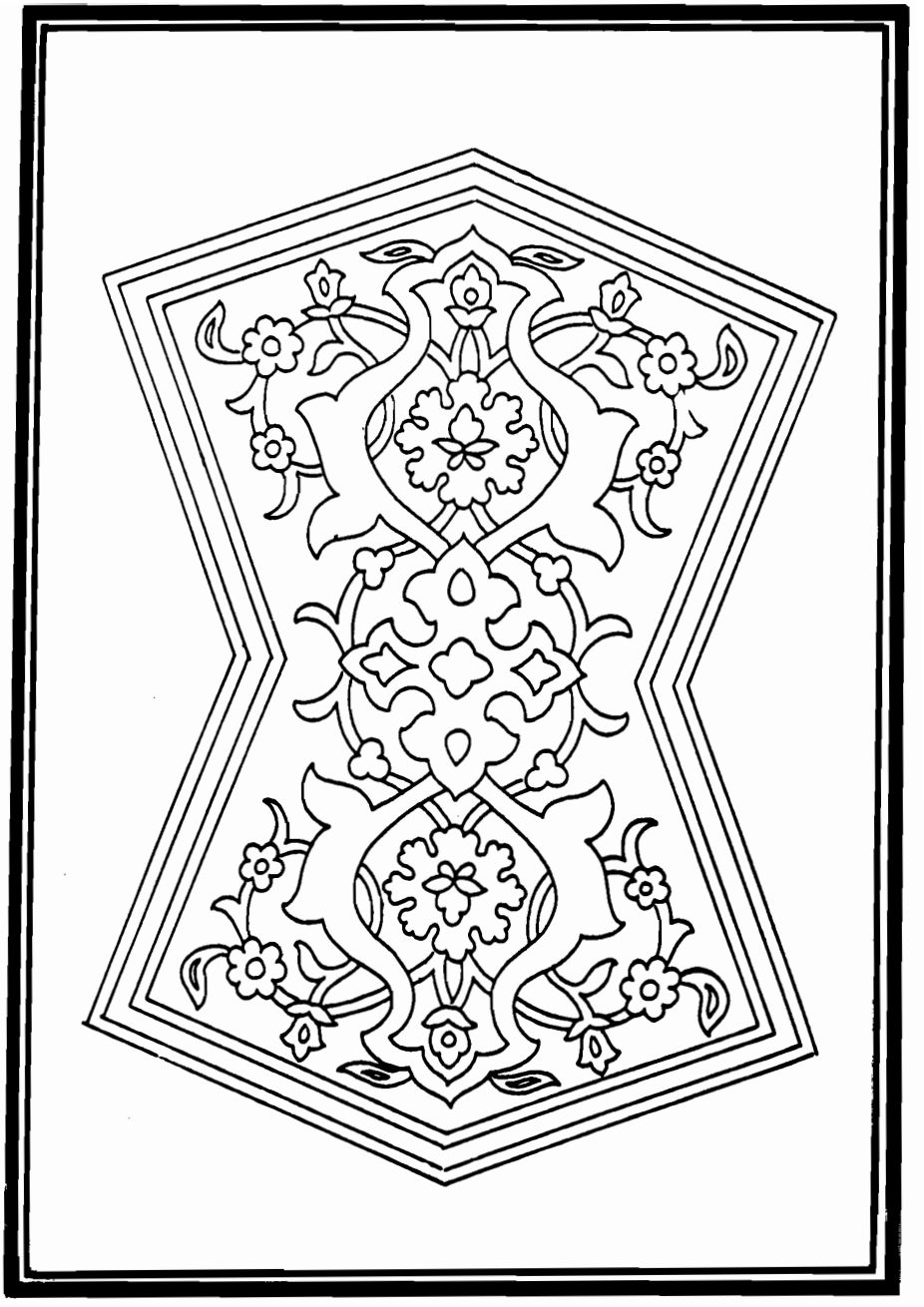
أوانى حديثة من أصفهان وحجر مطلى بالزخارف الفارسية الشهيرة .



زخرفة من أشغال القاشانى عام ١٤٢٨ زخارف فارسية .

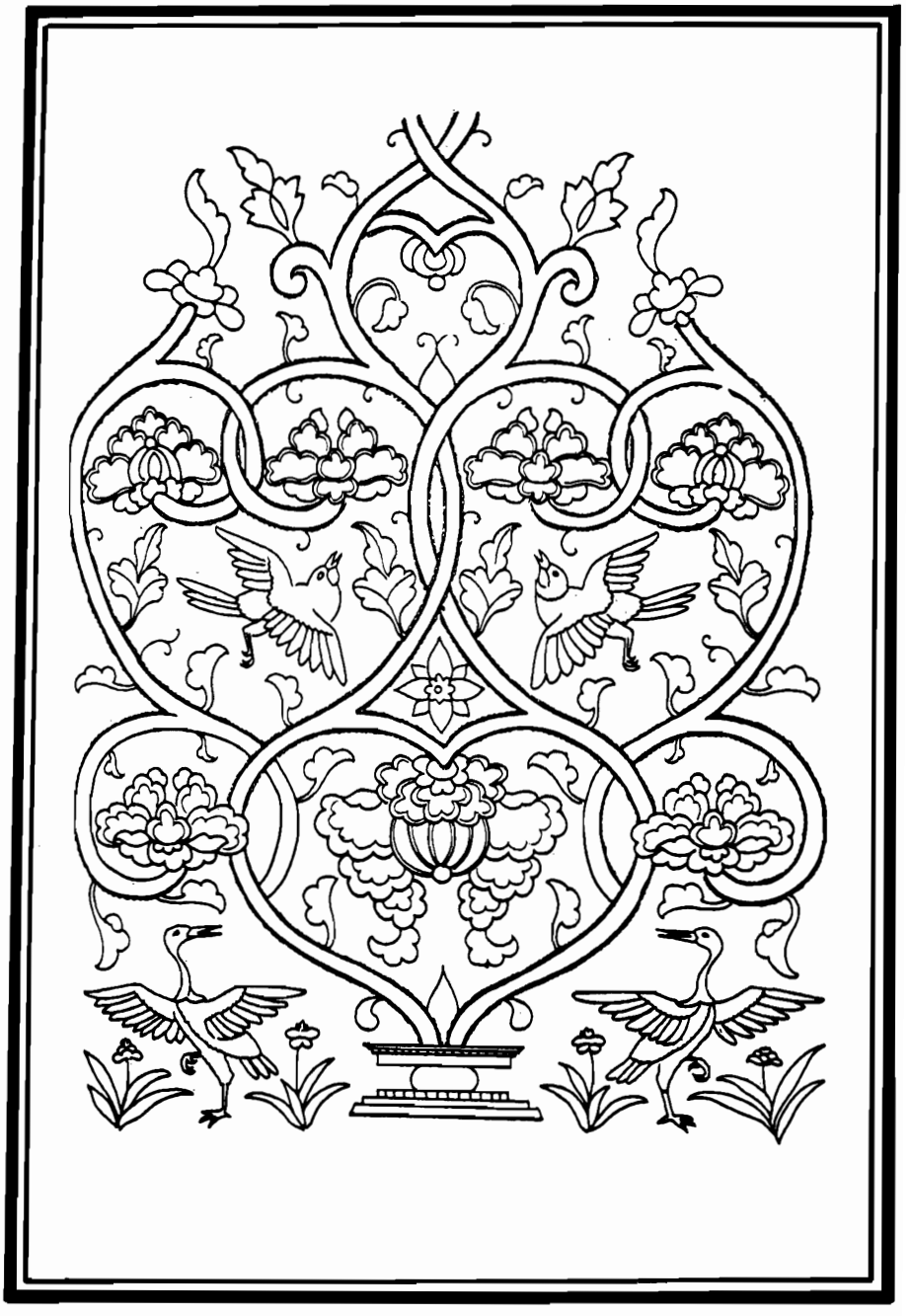


من أشغال القاشانى سنة ١٤٢٨ من الفن الإسلامى الفارسى .

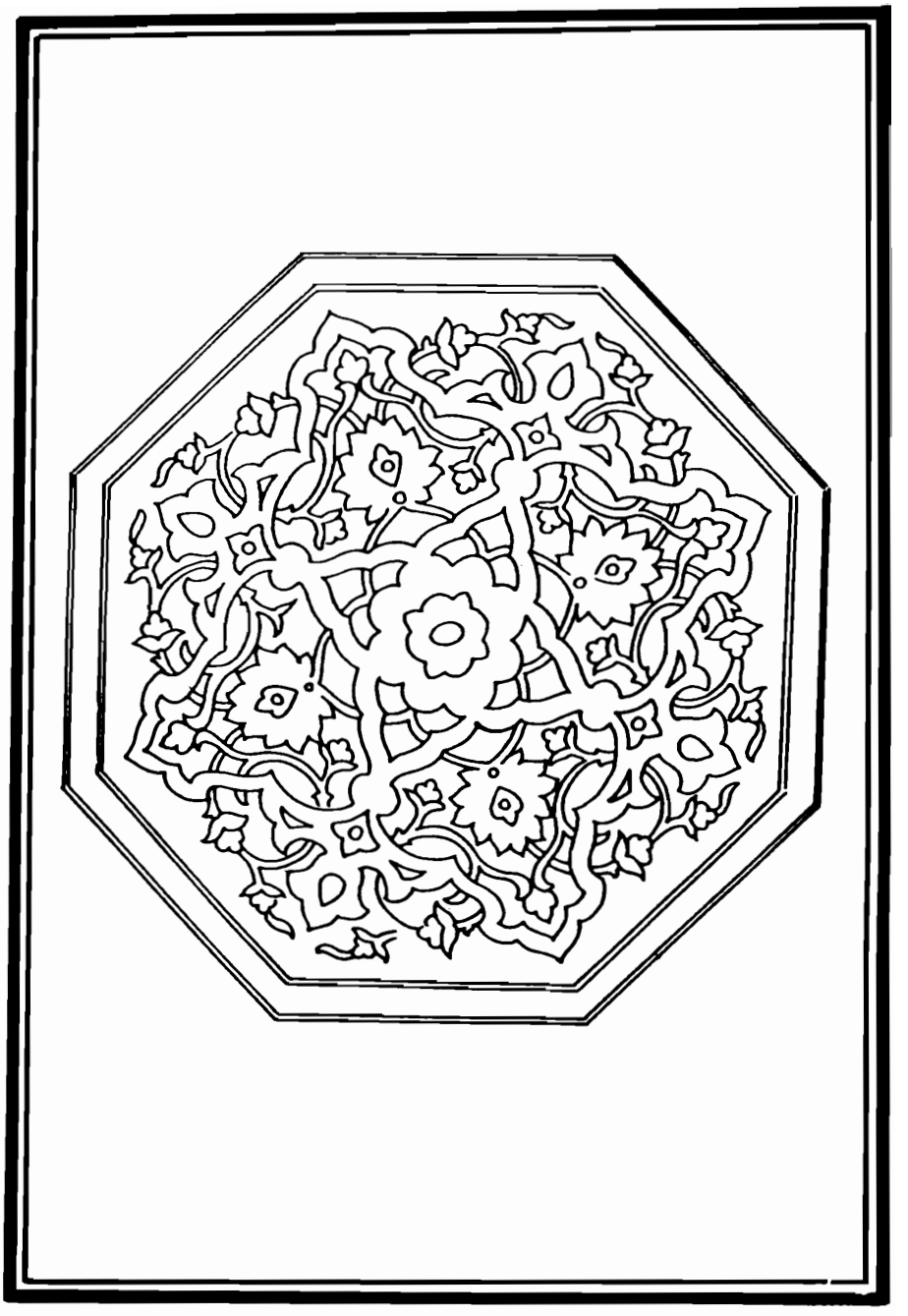


نموذج من الزخرفة على القاشانى من مسجد جامى فى أصفهان من الفن الإسلامى الفارسى . والتصميم يصلح لاستخدامه حديثاً فى أغراض كثيرة مثل السجاد والتطريز على الملابس والأشغال الجلدية وغيرها .

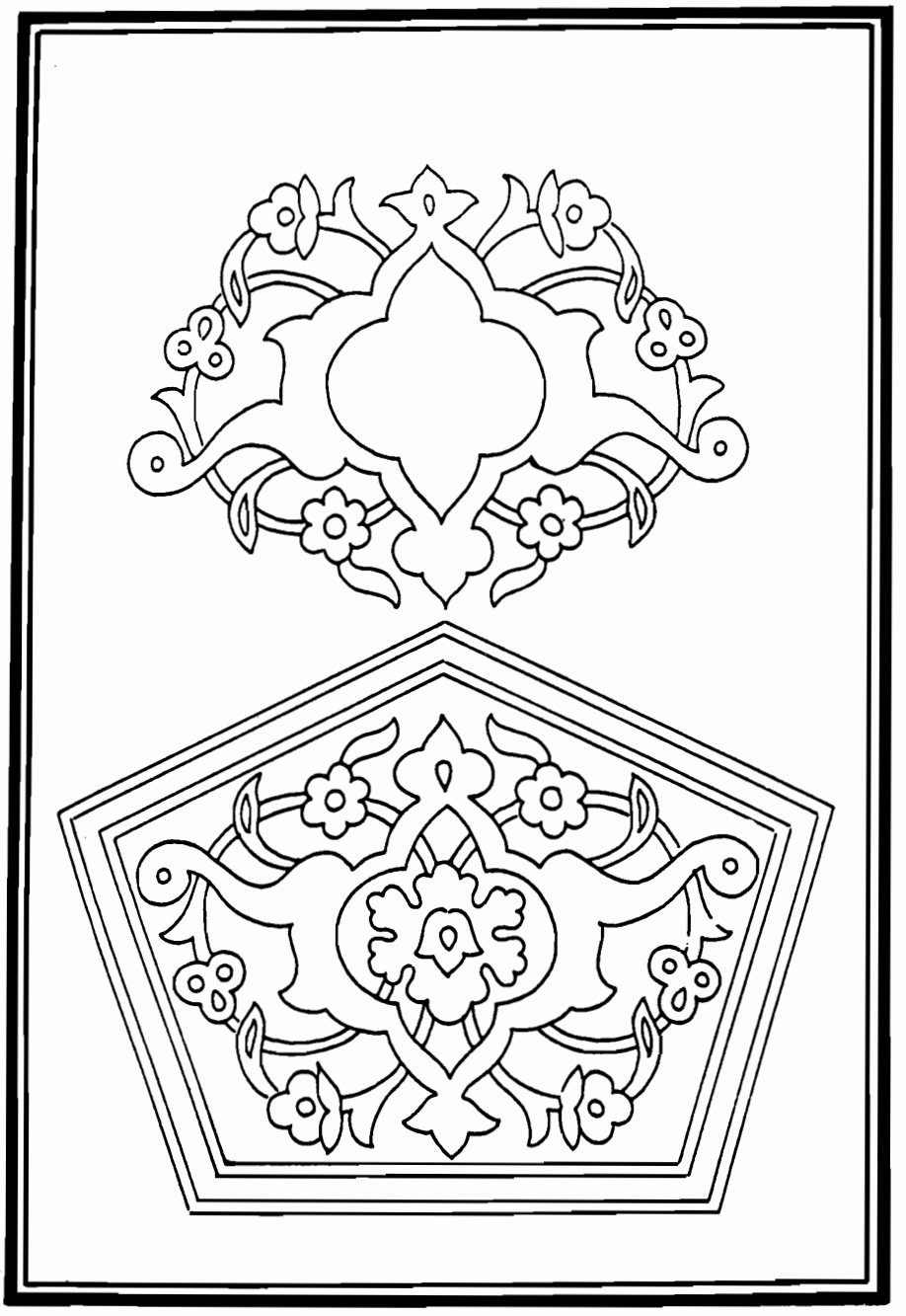
تصميم من لوحة للرسم على الحرير الأطلسى من الفن الإسلامى الفارسى تصلح حديثاً للتطريز بالخيوط الذهبية بطريقة السيرما . كما تصلح كذلك للرسم على الحرير .



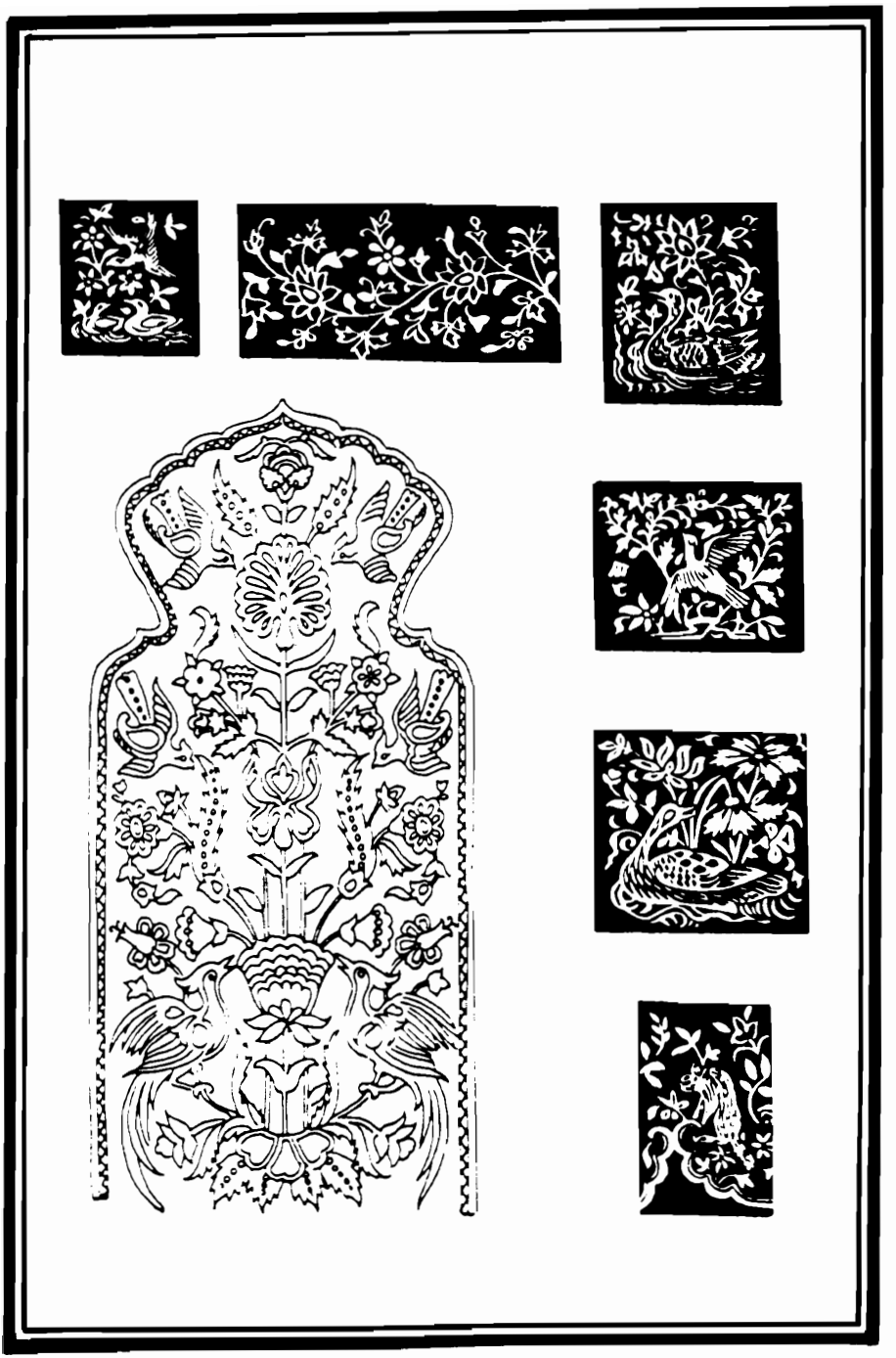
تصميم للتطريز وشغل الابرة والسيرما من أصفهان القرن السابع عشر .



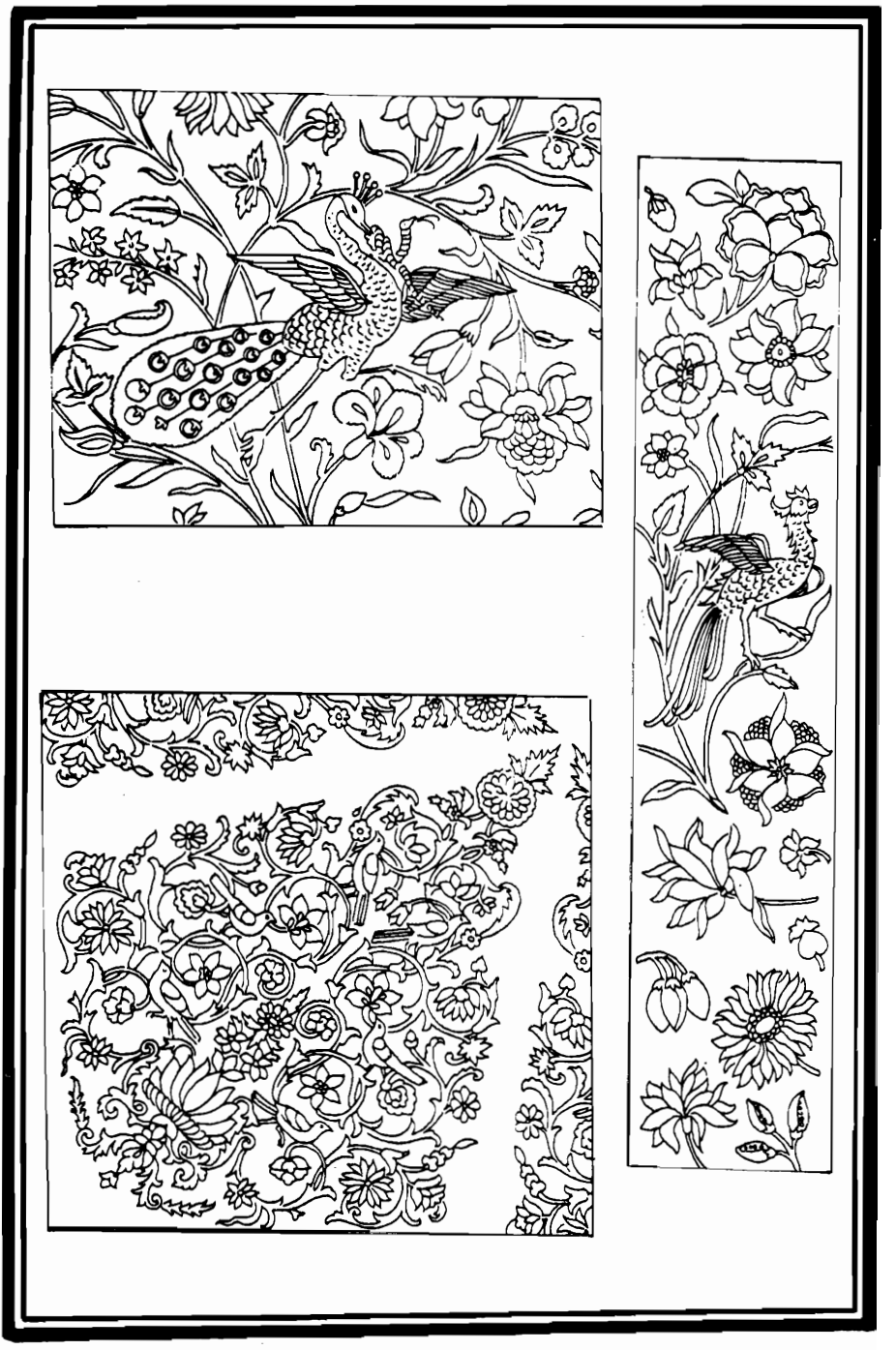
زخارف من أشغال القاشانى من مسجد جامى فى أصفهان سنة ١٤٧٥ .



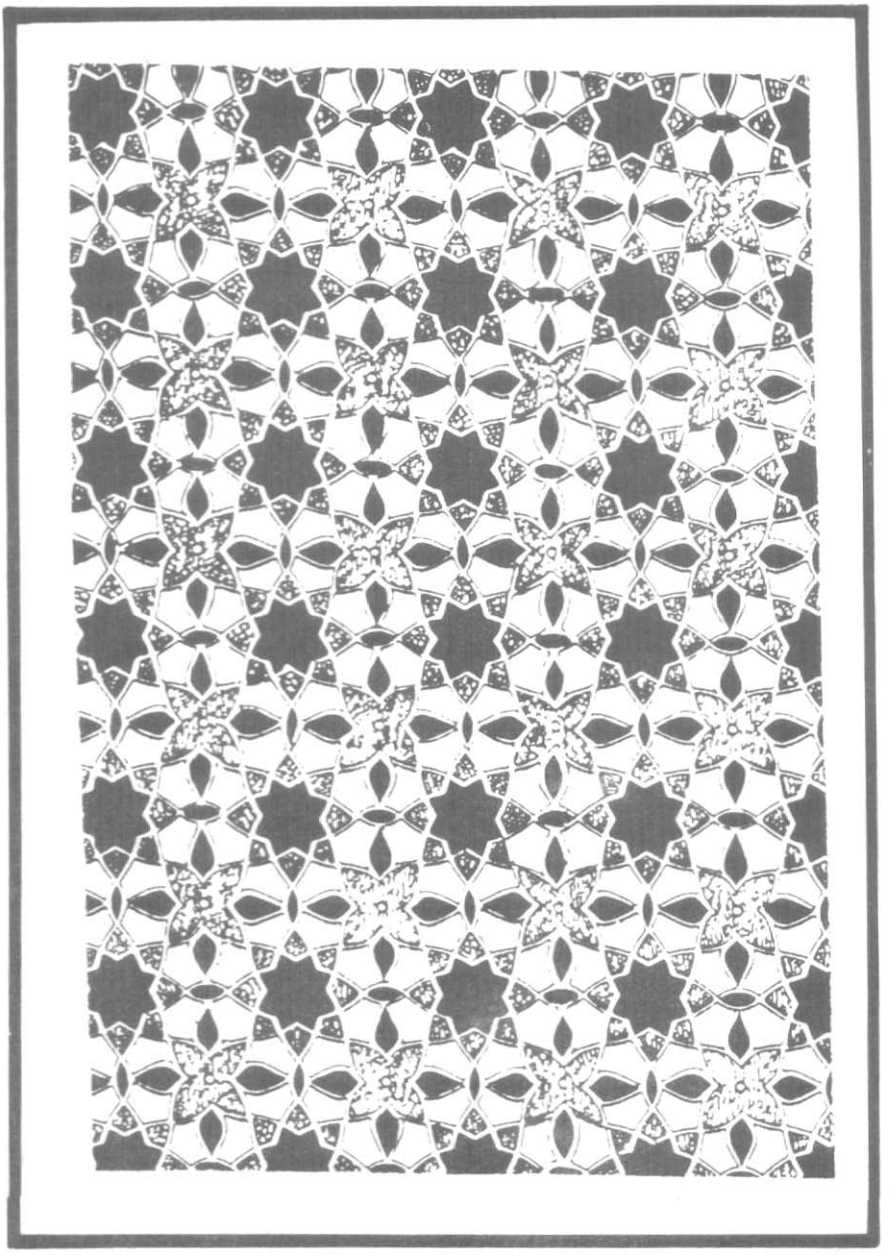
زخرفة على القاشانى من مسجد جامى فى أصفهان ١٤٧٥ .



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

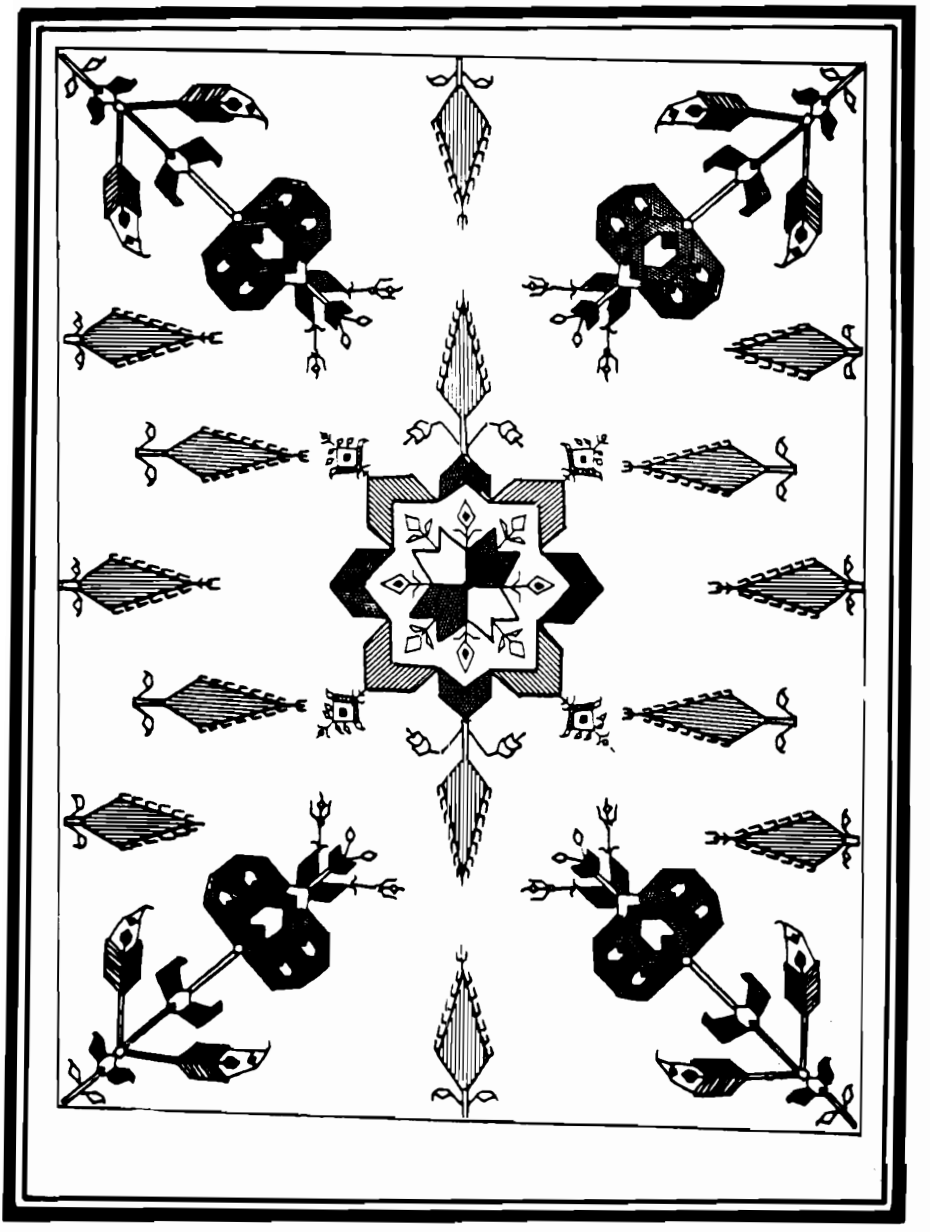


تصميمات تصلح للتطريز على الأغراض المختلفة وبأنواع متعددة من الخيوط . وهى تحمل الصفات المميزة لفن الزخرفة الفارسى الإسلامى .



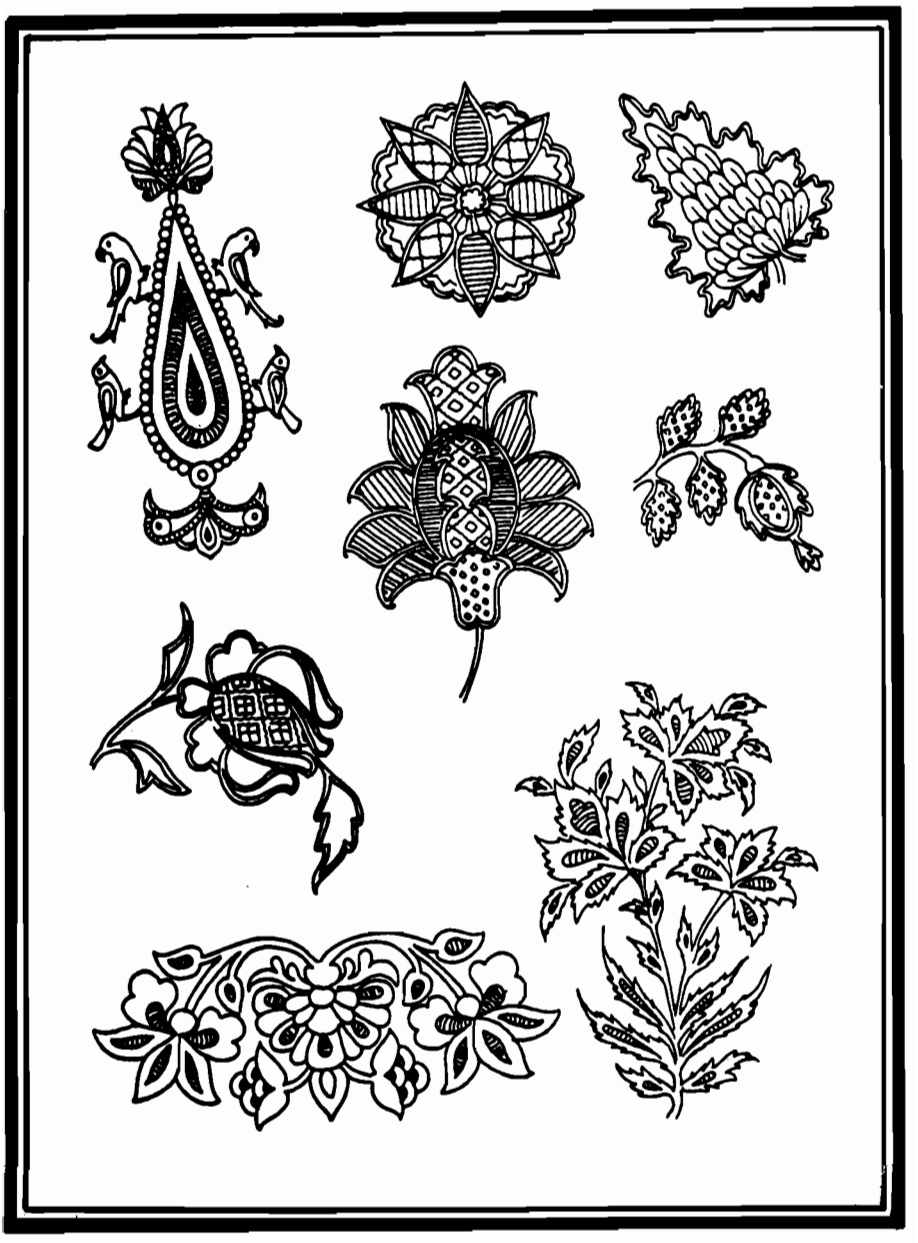
نموذج لسجادة من الصوف مصغرة من بغداد ١٣٩٦ ويبدو فيها استخدام الزخرفة الإسلامية الفارسية .

سجادة من خيوط اللاسية الفضية من القرن الثامن عشر توضح
الفن الإسلامى الفارسى .

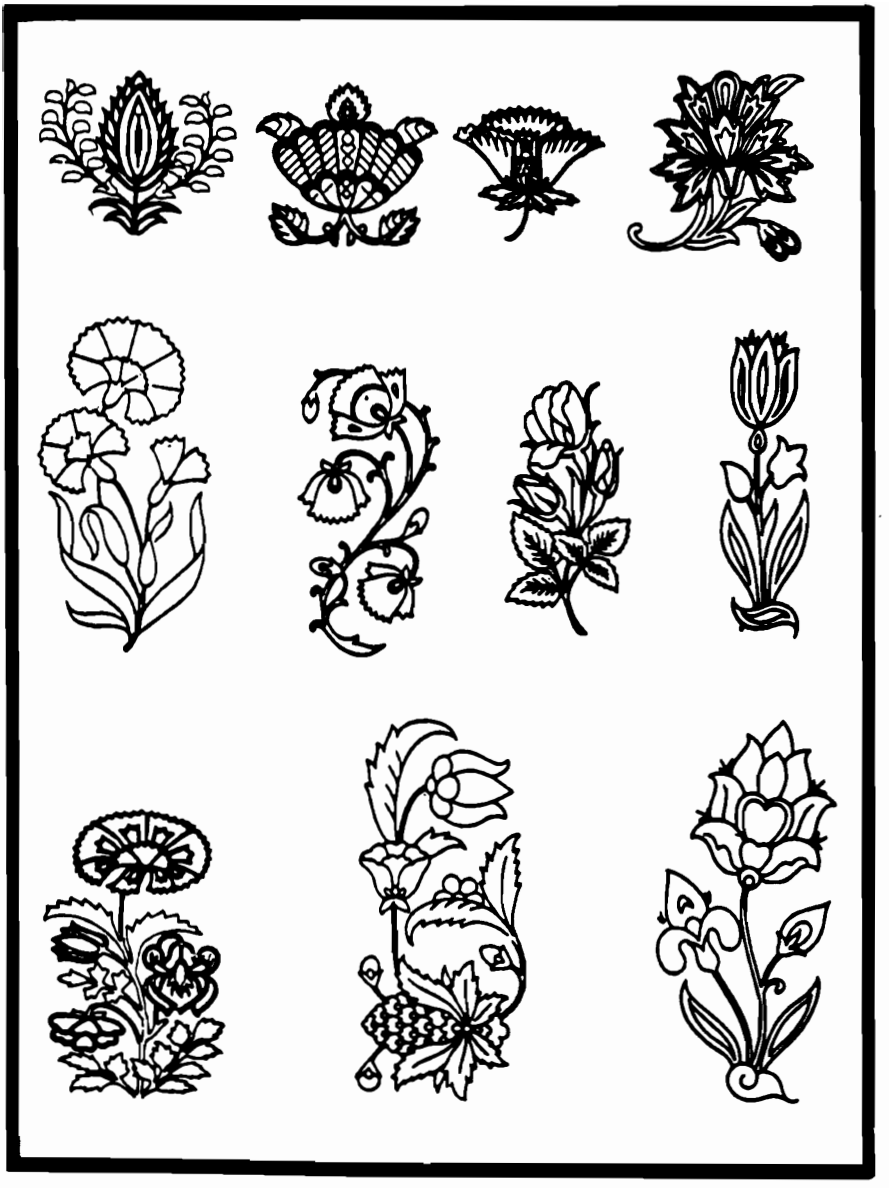


زخرفة من تطريز لغطاء وسادة من القرن ١٨ ــ ١٩

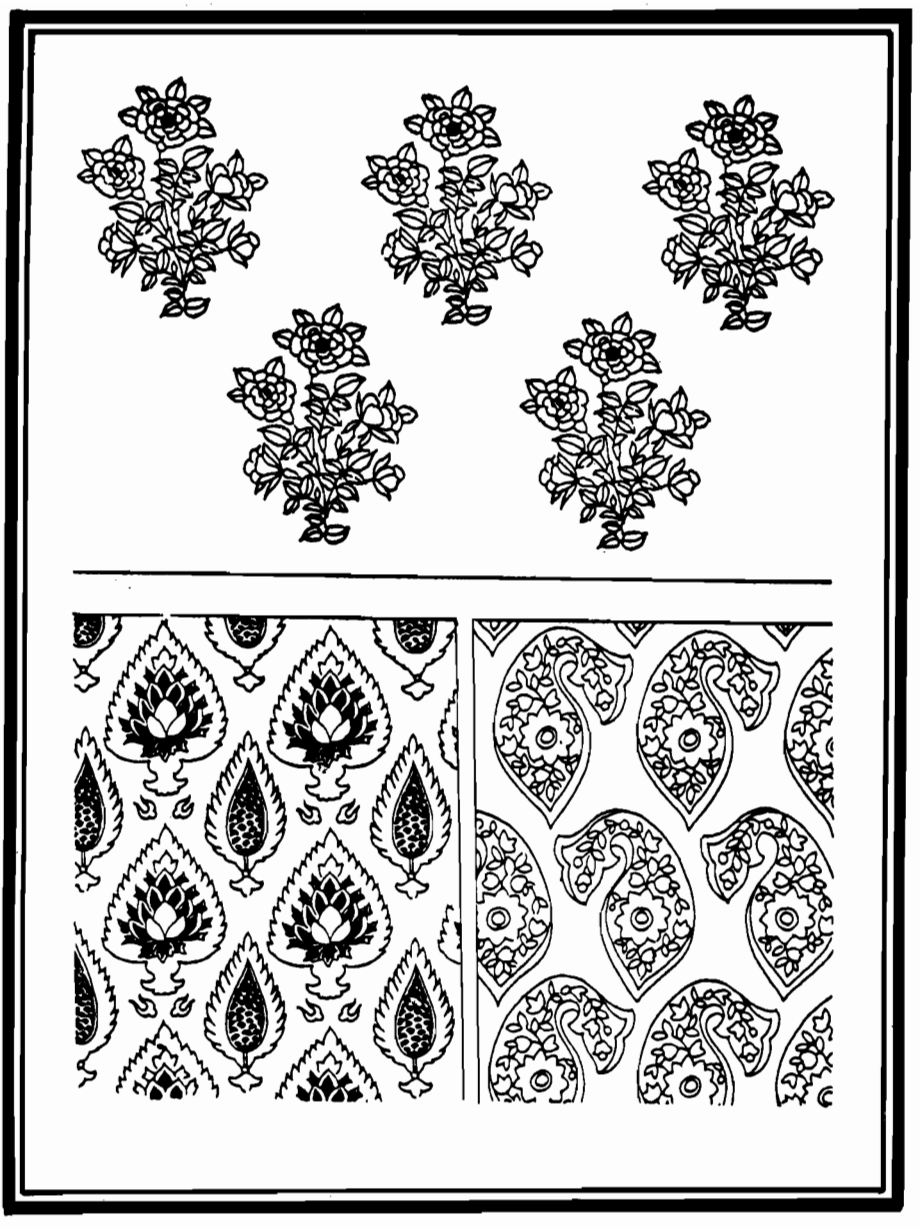
الفن الإسلامى الفارسى .



تصميمات للتطريز من القرن الثامن عشر والتاسع عشر .
الفن الإسلامى الفارسى

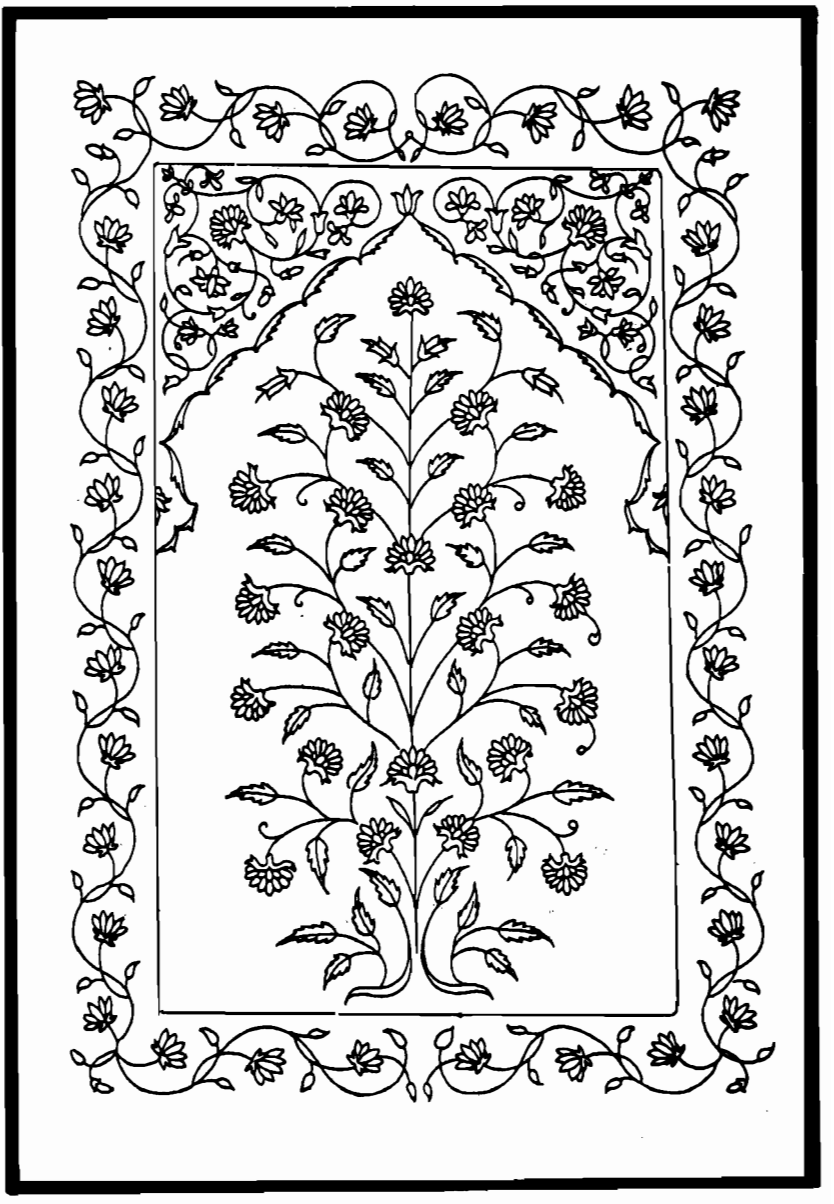


تصميمات لزخارف موشاة على الأقمشة من القرن
السابع عشر . السطر الاول من كاشان وأصفهان .



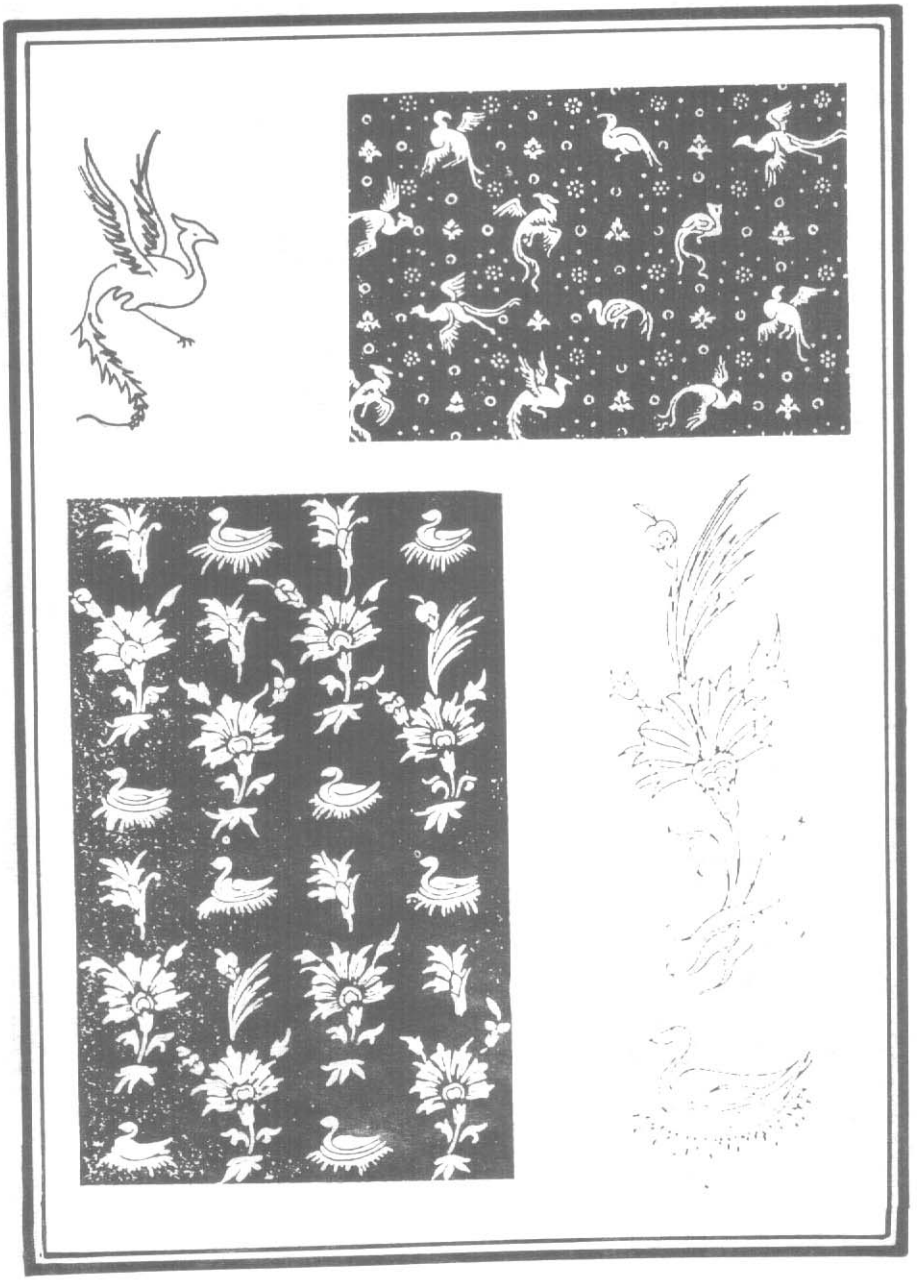
فى الجزء العلوى نسيج حريرى من القرن السابع عشر .
فى الجزء السفلى يسارا نسيج حريرى من القرن السادس عشر .
فى الجزء السفلى يمينا تصميم للطباعة على أغطية من القماش .

تصميم لزخرفة الأقمشة من القرن السابع عشر .

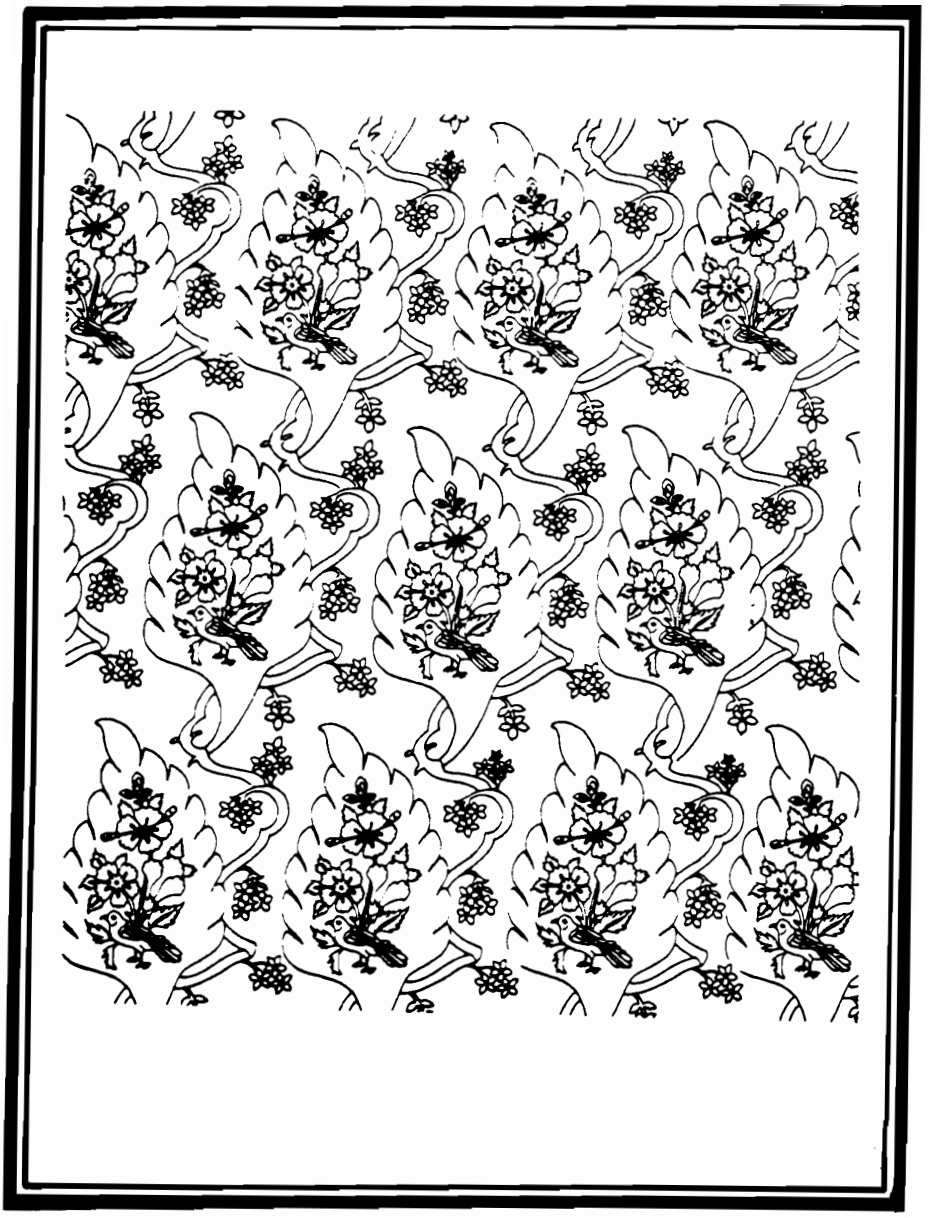


تصميم مطرز ويصلح تطريزه بالخيوط المعدنية (الذهبية والفضية) بطريقة السيرما .

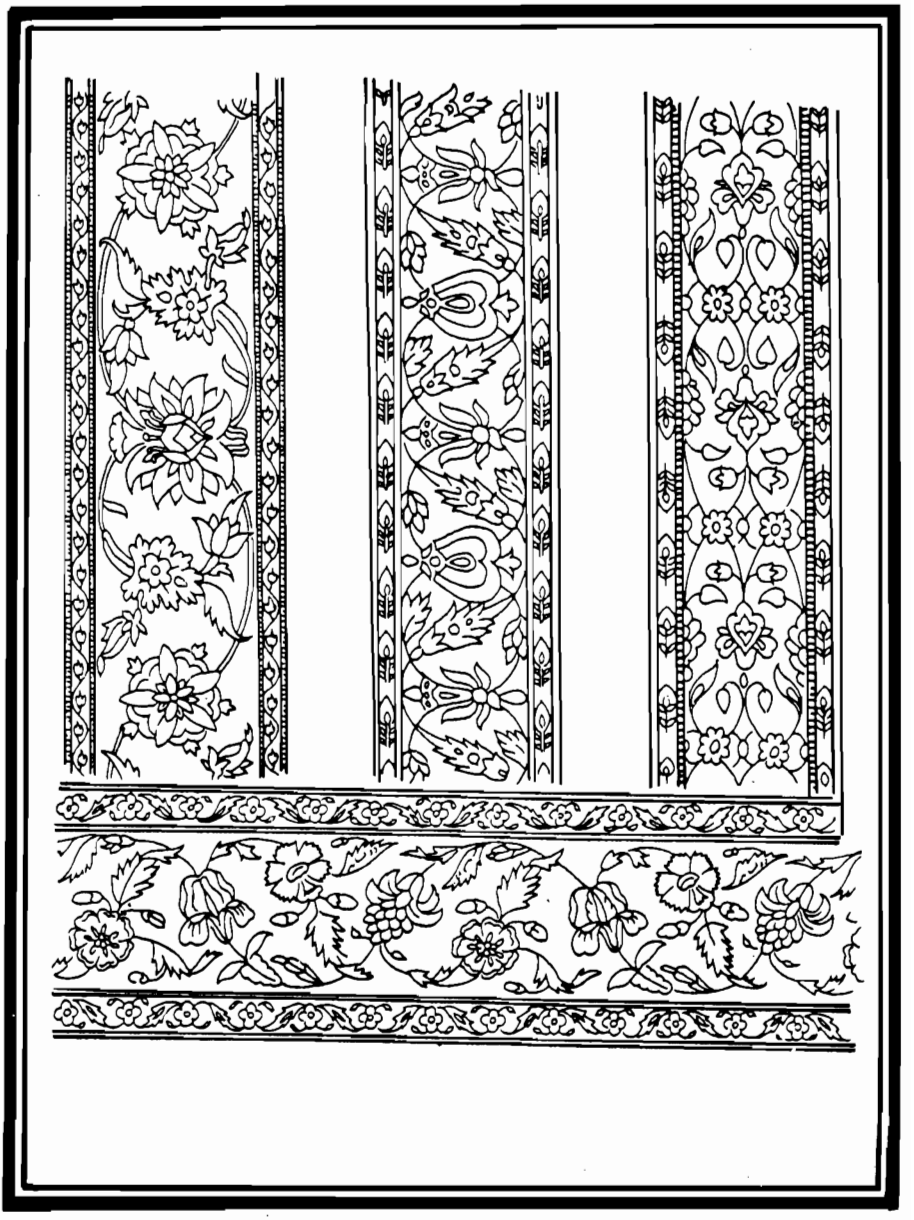
قماش موشى (مطرز بالخيوط المعدنية اللامعة) من القرن السابع عشر .
الفن الفارسى



تصميمات للأقمشة من القرن السادس عشر فى أعلى اللوحة لطائر العنقاء الصينى والزهيرات (روزيتات) وفى أسفل تصميم من البط والزهور .

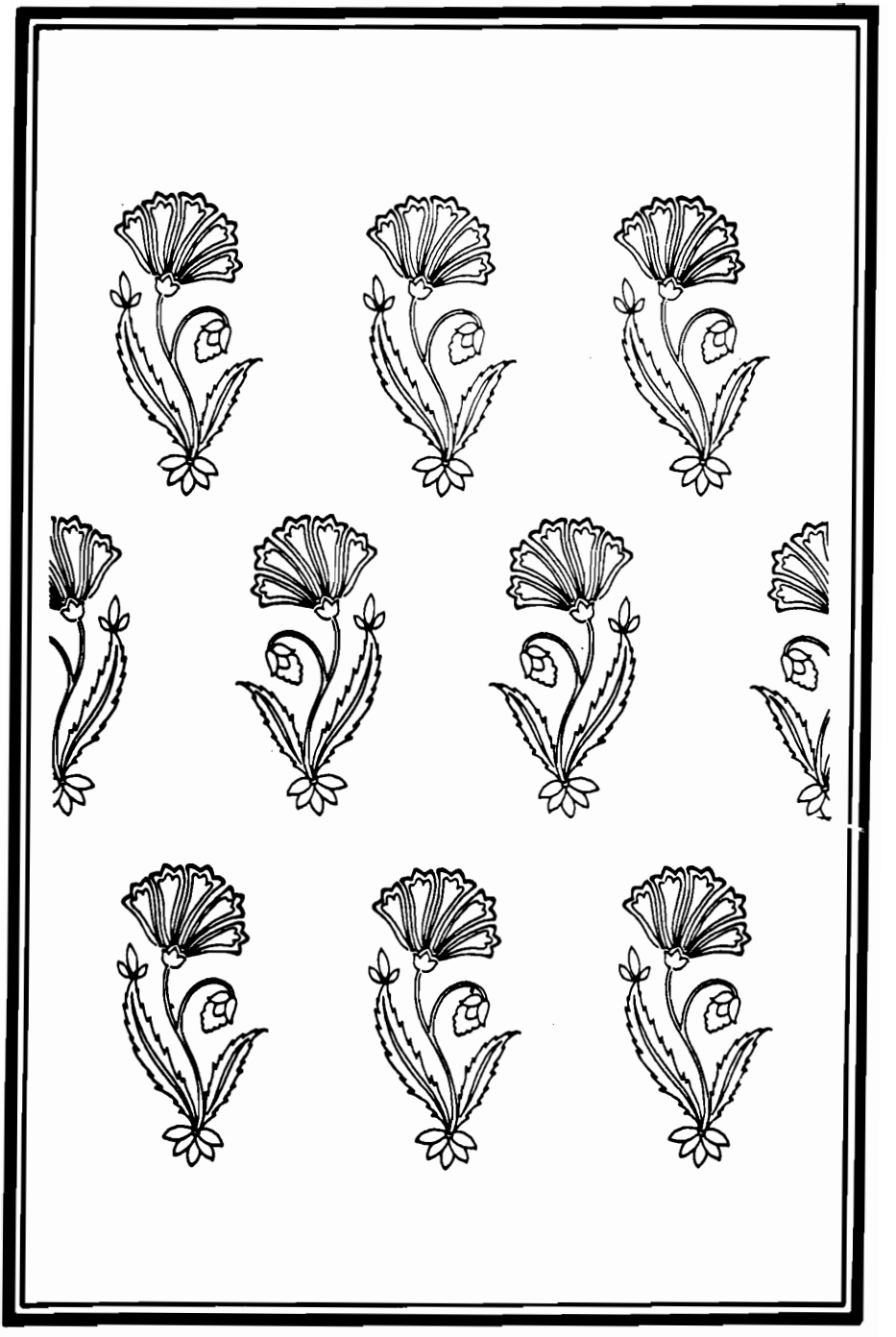


تصميم لزخرفة القماش الساتان (الأطلسى) من القرن السابع عشر .

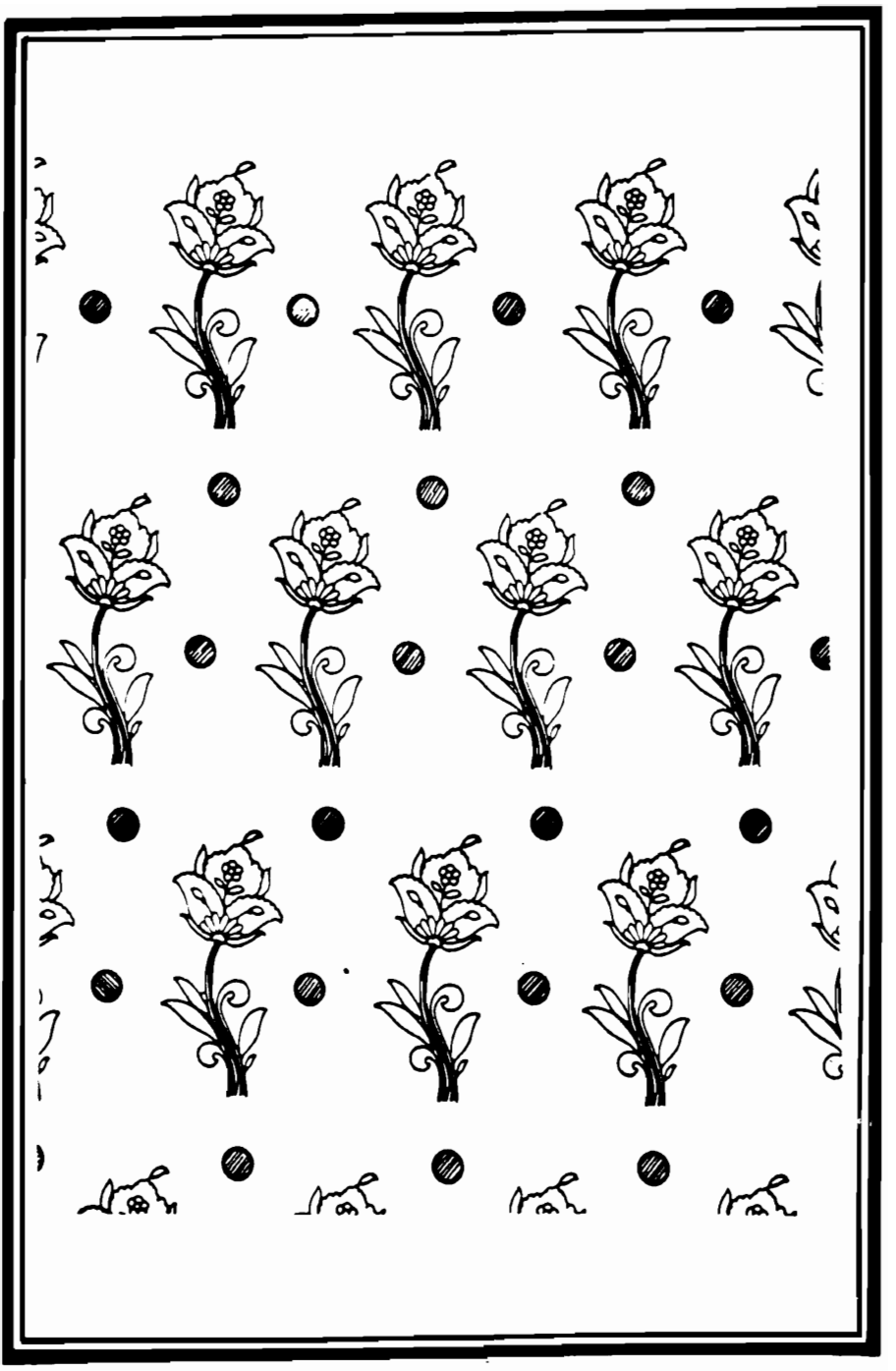


شرائط منظمة تناسب زخرفة قماش المبرد من القرن السابع عشر .

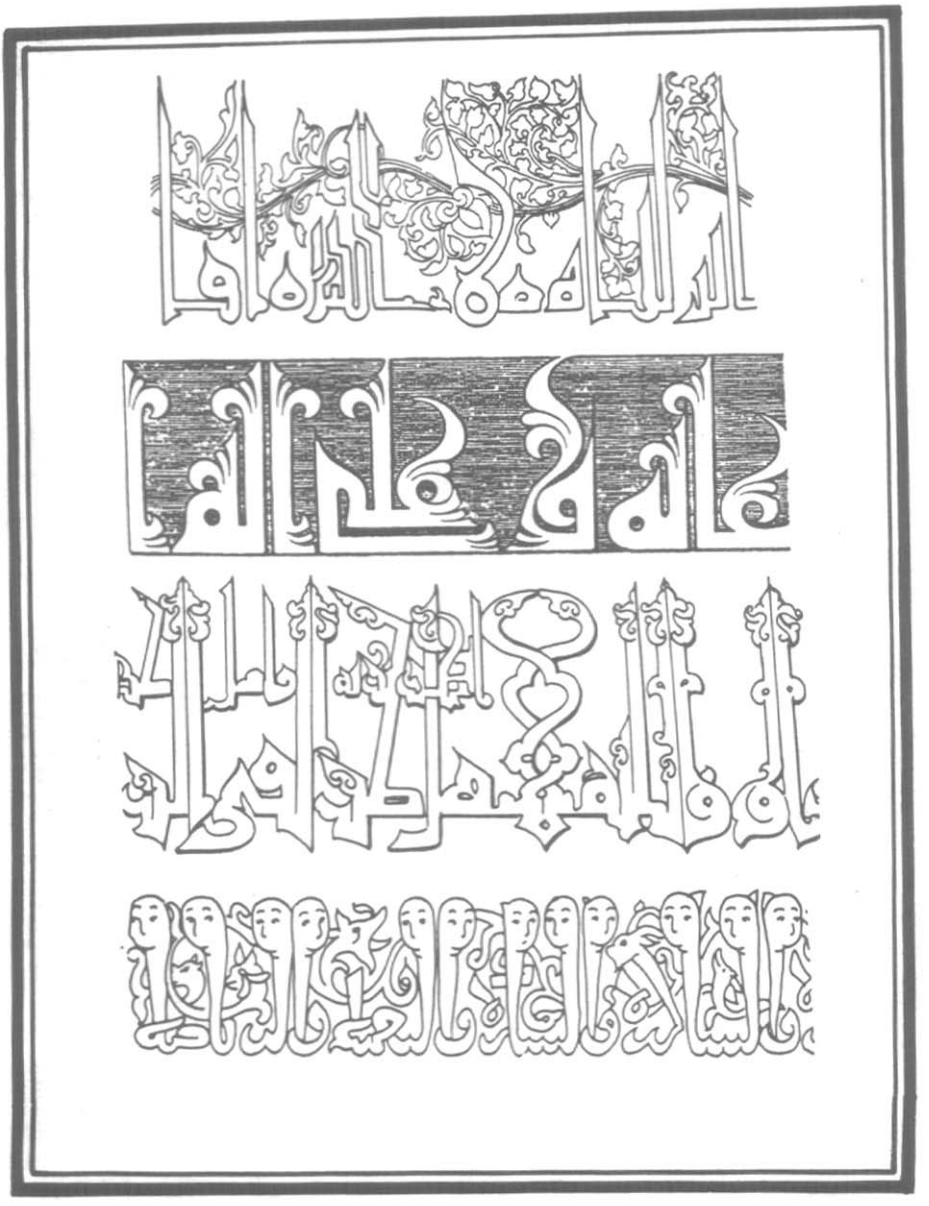
قماش من الحرير بخيوط مذهبة ومفضضة من القرن السابع عشر من أصفهان والتصميم يصلح للتطريز بالخيوط المعدنية على طريقة السيرما .



تصميمات للتطريز على الحرير (الحرير الموشى) أو المُقصب .

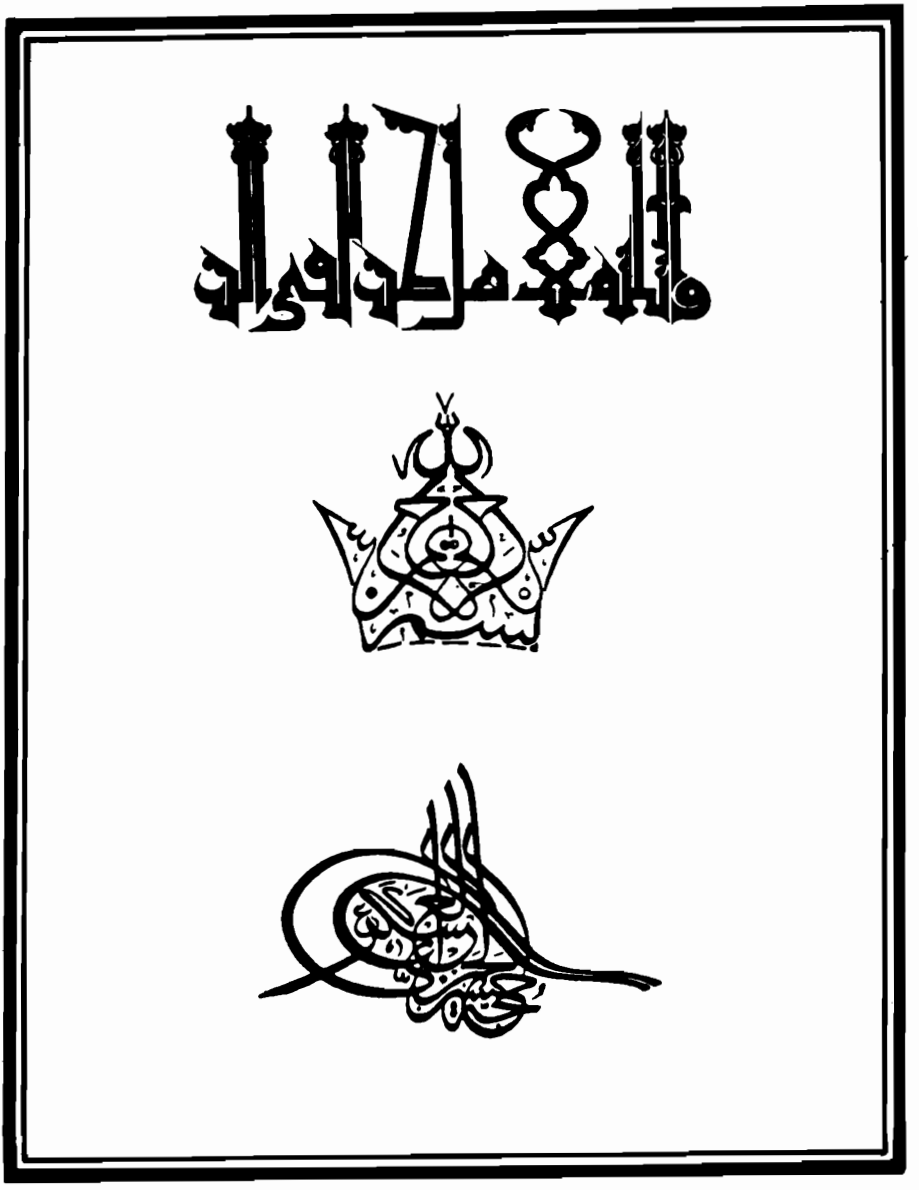


تصميم لزخرفة القماش الأطلسى إما بالتطريز أو الطباعة .

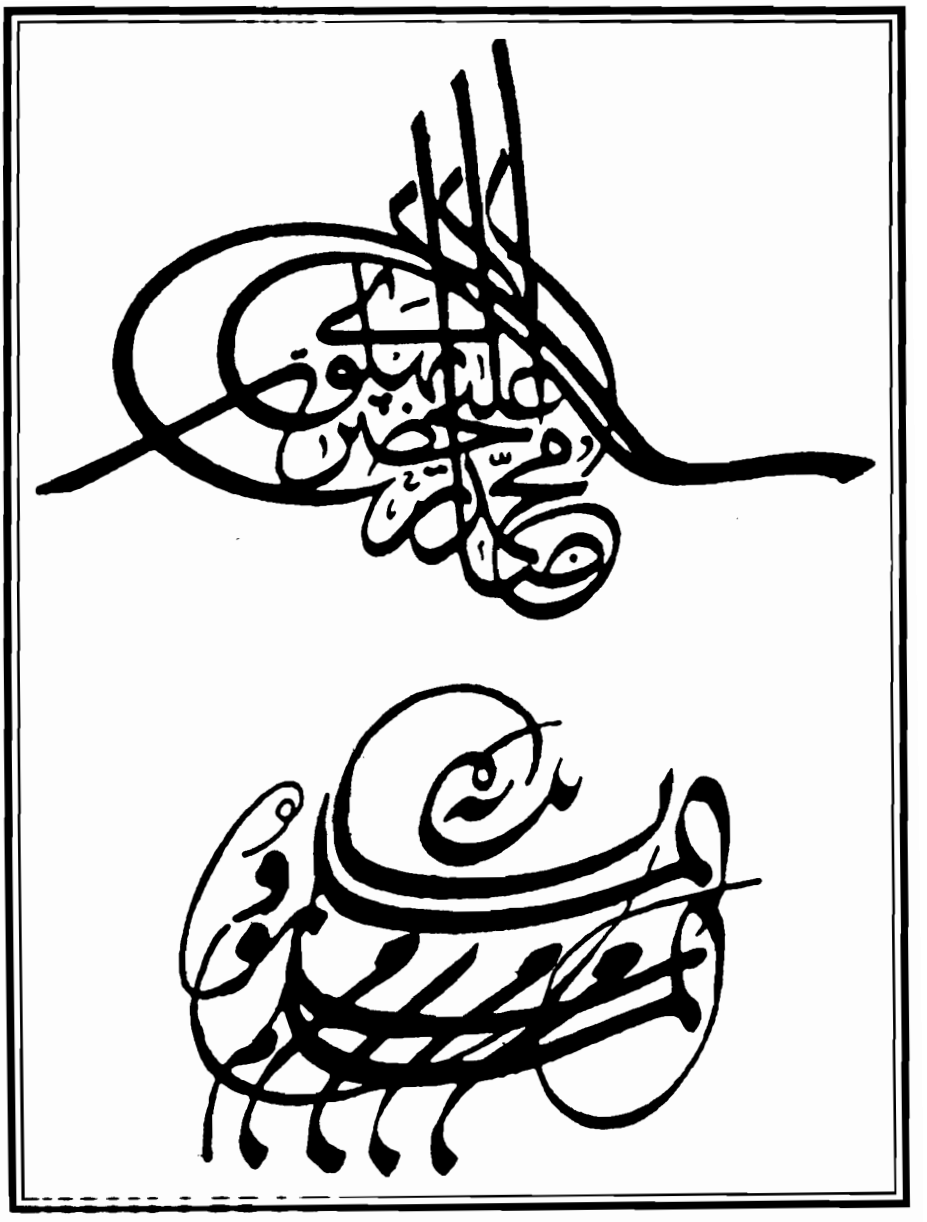


زخرفة من حروف الكتابة العربية (من أعلى إلى أسفل) .

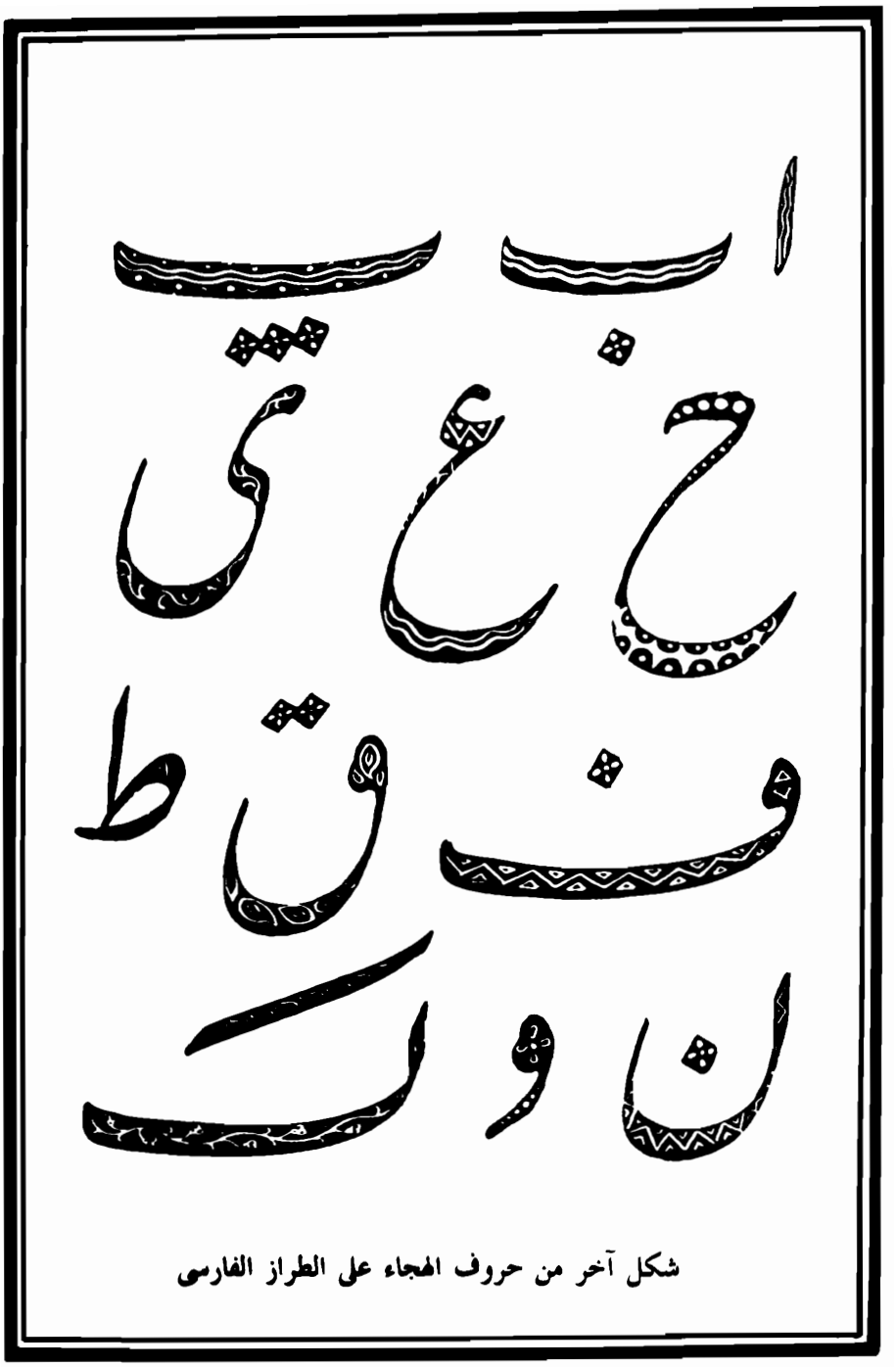
- من الحفر البارز الاستوكو من مسجد جامى القرن العاشر .
- من الحفر البارز الاستوكو من القرن الحادى عشر إلى الثانى عشر .
- من الحفر على النحاس سنة ١٢١٠ .



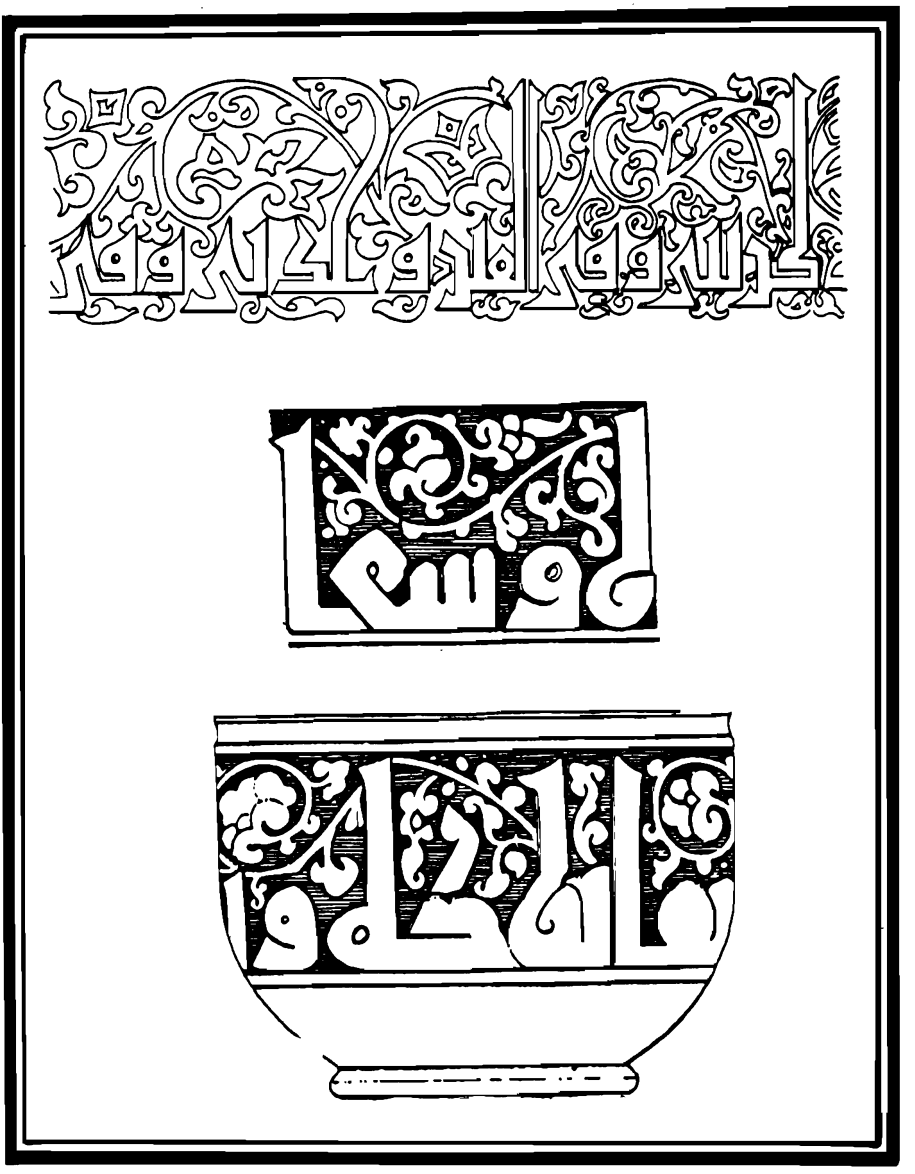
نماذج من الخط الكوفى والخط الفارسى .



نماذج من الخط الكوفى والخط الفارسى .

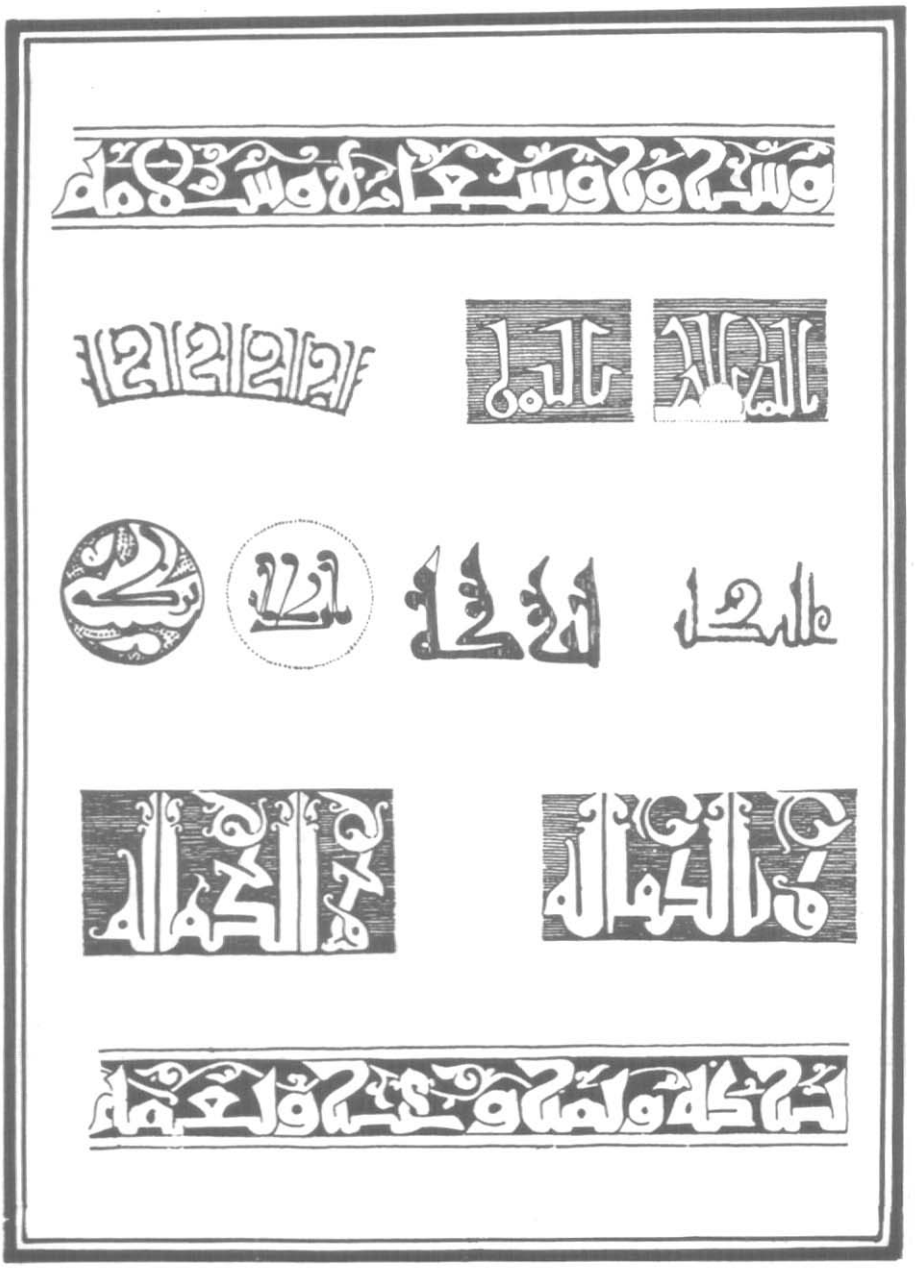


شكل آخر من حروف الهجاء على الطراز الفارسى

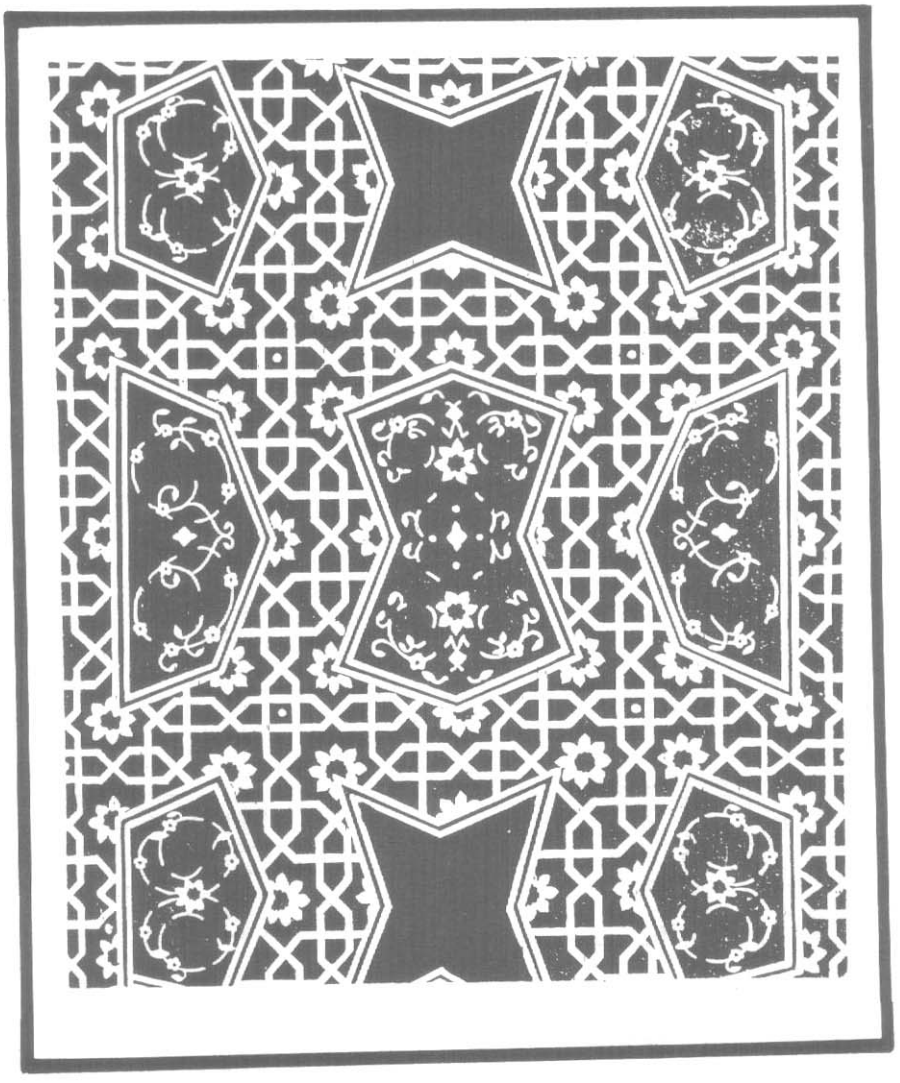


زخرفة من حروف الكتابة .

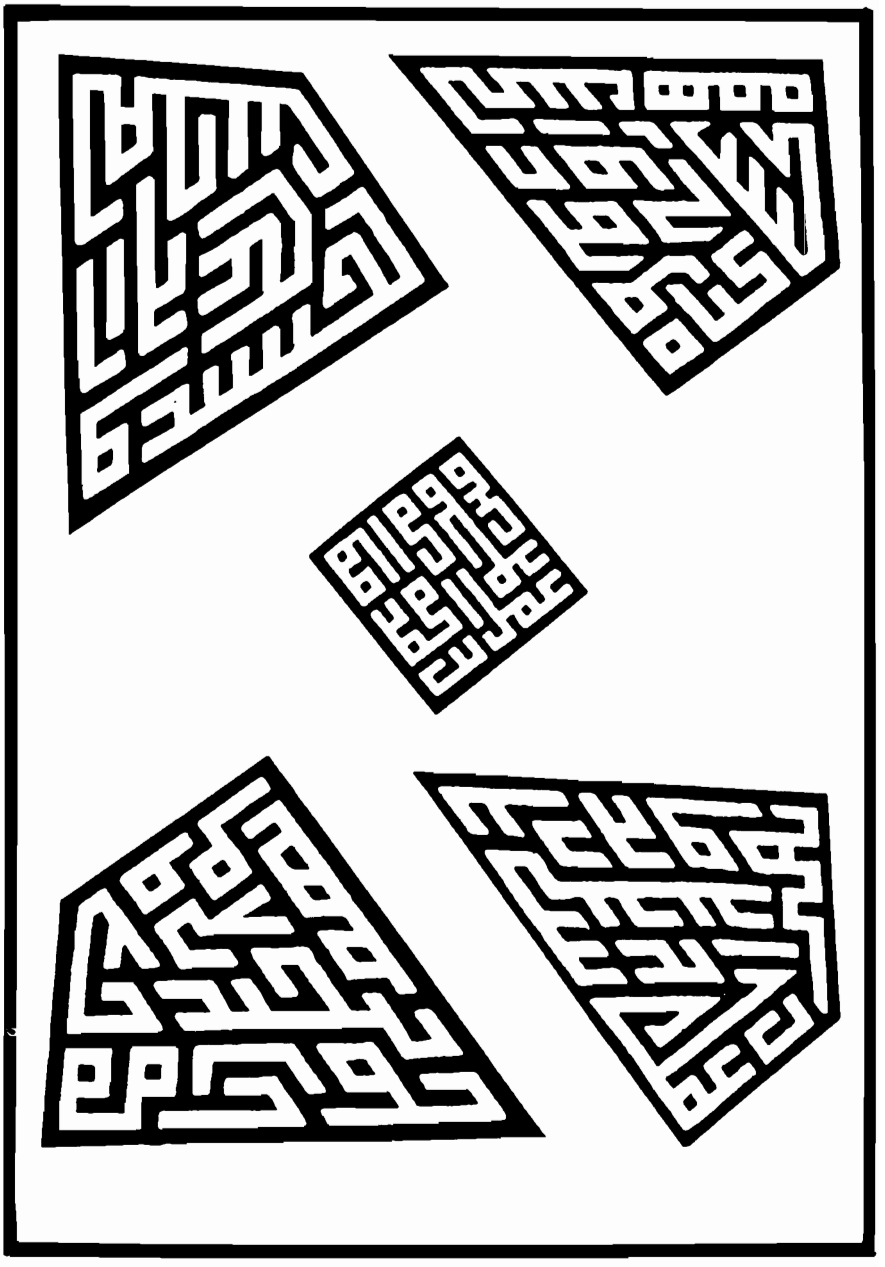
فى الوسط ولأسفل لآنية فارسية محفورة حفراً بارزاً خفيفاً .



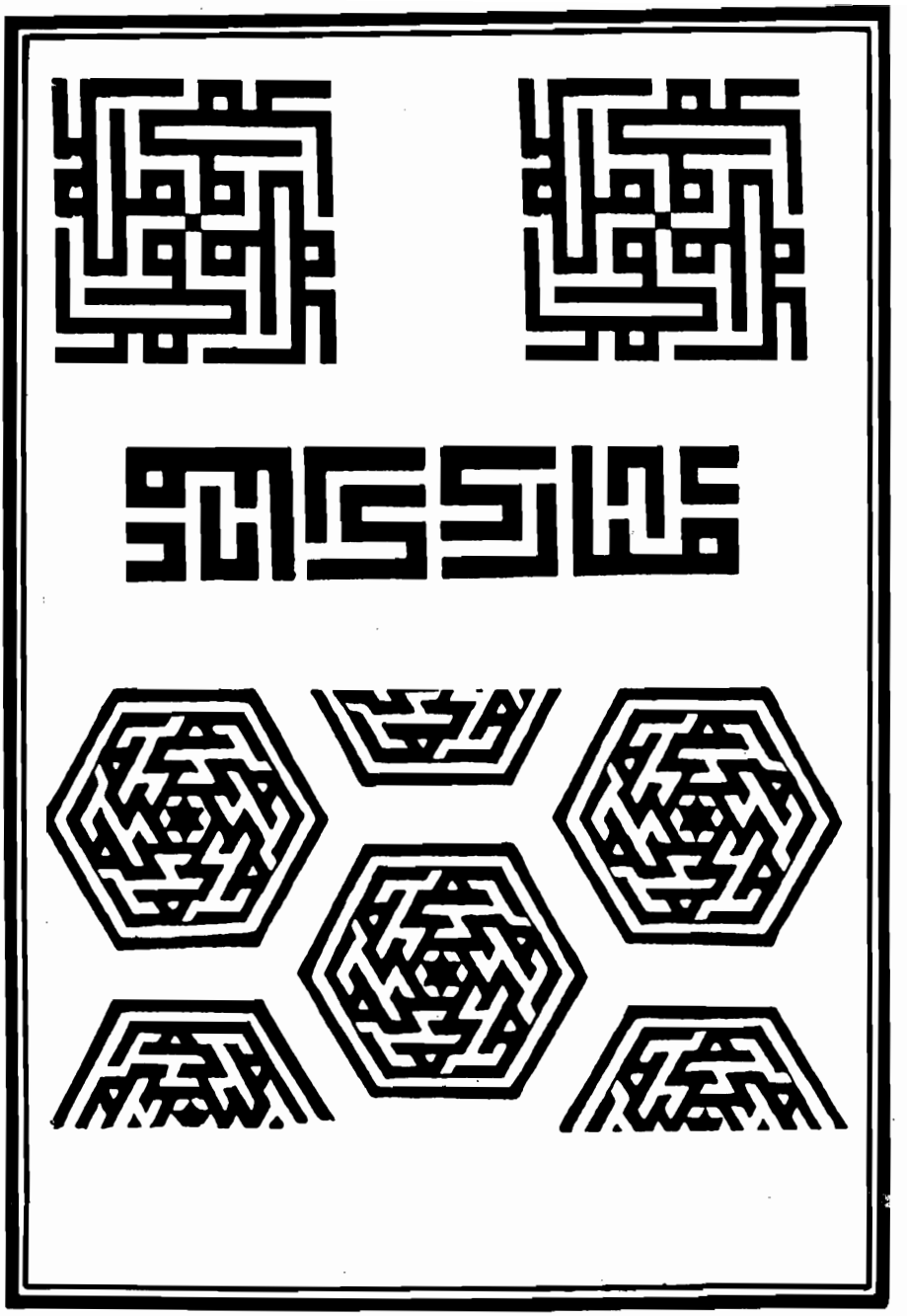
قطع تفصيلية من كتابات على آنية فارسية .



زخرفة من أشغال القاشانى من مسجد جامى فى أصفهان بداية من القرن العاشر واستمرت الزخرفة الى مئات السنين بعد ذلك .

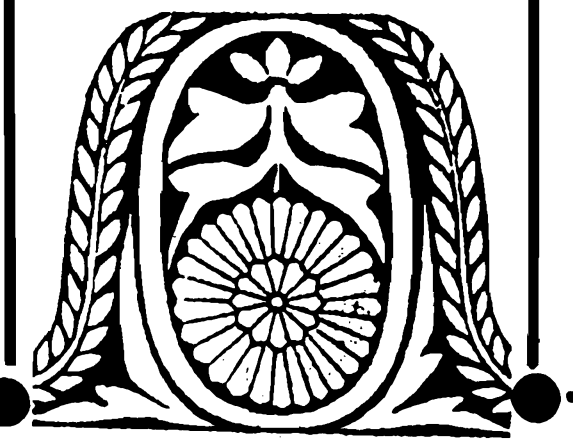


كتابة حديثة بالخط الكوفى من مسجد جامى فى أصفهان .

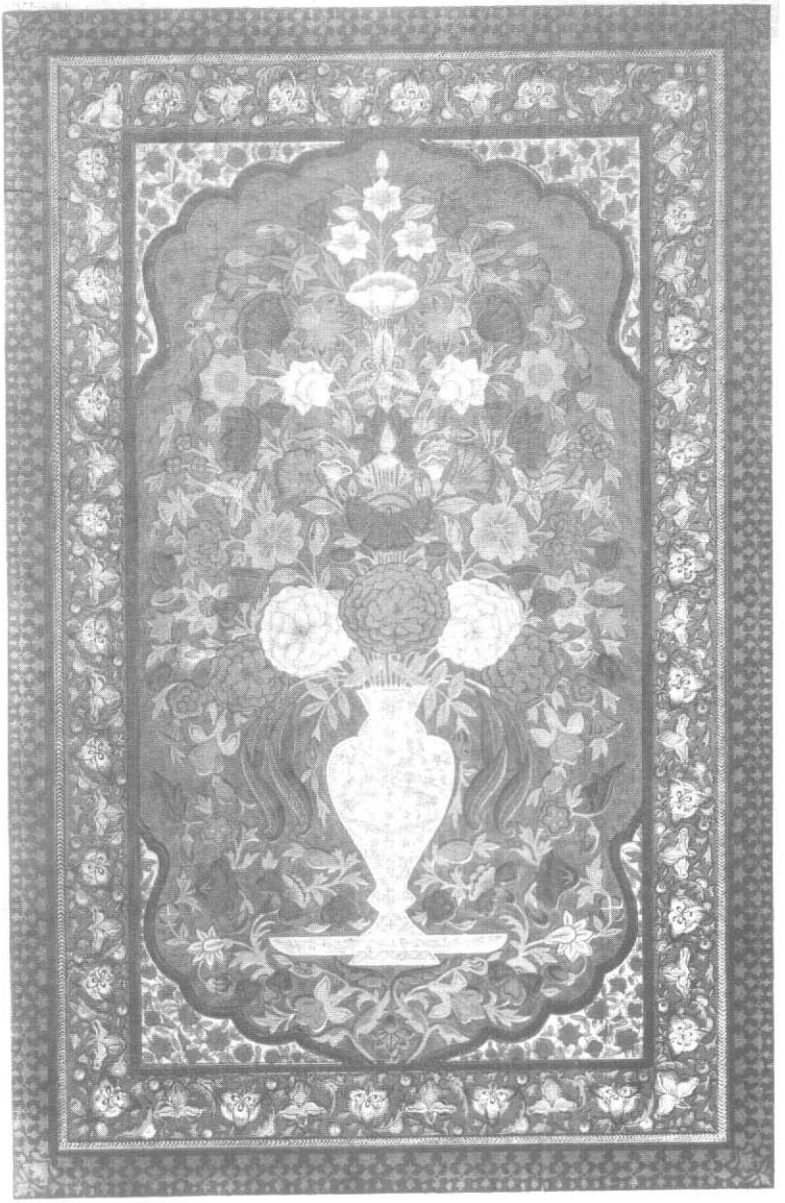


كتابات حديثة على الطراز الكوفى .

الفن الإسلامى فى الهند

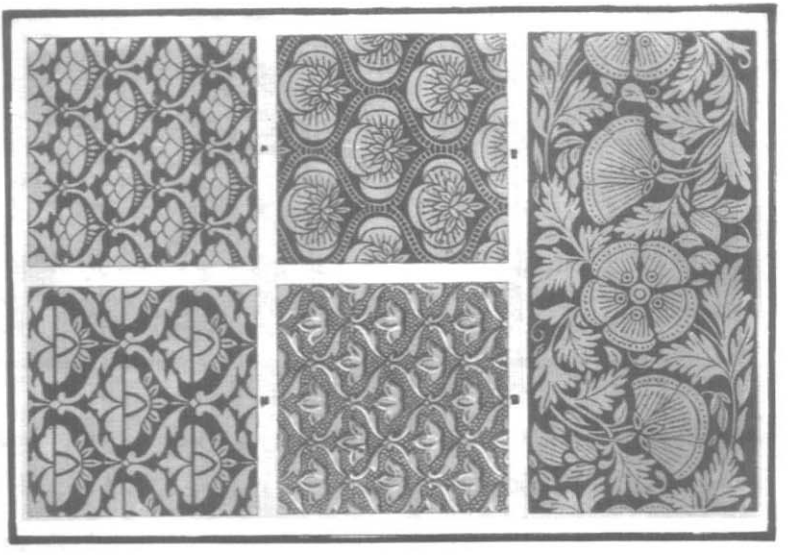


- نشأة الفن الإسلامى الهندى .
- مميزات الزخرفة فى الفن الإسلامى الهندى .
- القوعد العامة المتبعة فى الزخرفة على المنسوجات فى الفن الإسلامى الهندى . والألوان المميزة لها .
- عرض نماذج من الفن الهندى الإسلامى .



الفن الإسلامى فى الهند

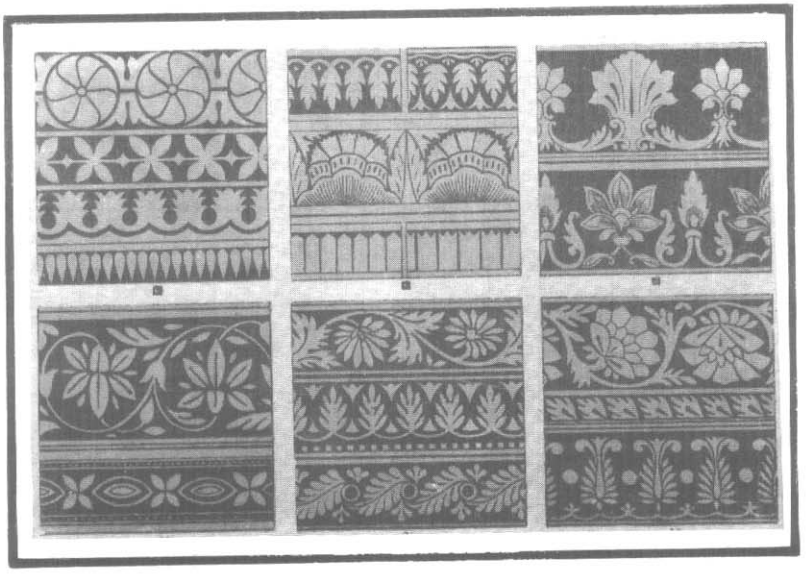
دخل الإسلام بلاد الهند فى القرن السادس الهجرى (١٢/١٣ م) والتقت الفنون الإسلامية بأنماط عريقة طوعها مسلمو الهند لفخامتها . ومن هنا كان الفن الإسلامى الهندى مزيجا من وحدات هندية وإسلامية مختلطة . وبلغ ازدهار الفن الهندى فى القرن السادس عشر الميلادى . والفن الهندى هو فن تلقائى لذلك كان فناً منسجماً مترابطاً فى التصميم . وكان تصميم السجاد الهندى مليئا بالورود والزهر النابع من زهرية وبه كنار أو أكثر من زهر ونبات فوق أرضية قاتمة كالأزرق مثلا .. وتميل الألوان الهندية أكثر إلى الألوان الساخنة . وتشابهت ألوان الميناء الهندية مع الفارسية باختيار الألوان الزاهية مع ترصيع الأسطح المعدنية بالاحجار الكريمة المتألقة مع المحافظة على الذوق السليم .



وحدات زخرفية من الفن الاسلامى الهندى

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

كما برع الهنود فى تشكيل المصوغات والحلى بالأسلاك المنوعة والأشكال المرصعة بما يناسبها من الأحجار الكريمة لإحداث الأثر الأخاذ المطلوب والمميز للزخرفة الإسلامية الهندية . وشاع استخدام اللون الأسود فى خلفيات الزخارف الهندية الإسلامية عموما وأيضاً فى خلفية الزخارف المعدنية المحفورة فى 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 القرنفلى المتدرج

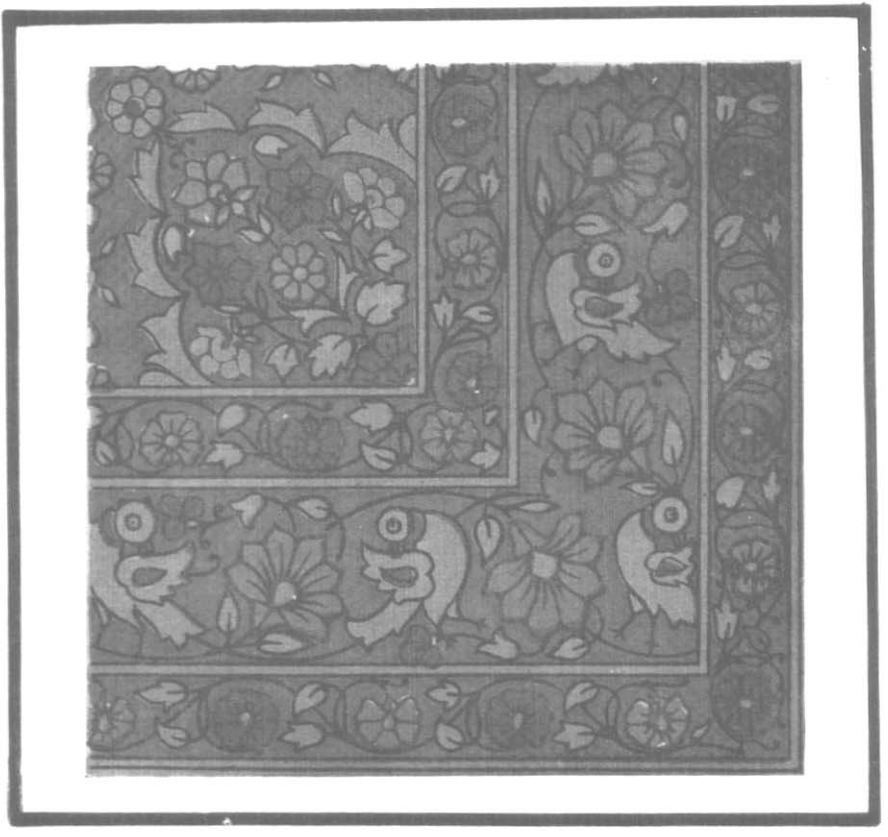


بعض الزخارف المميزة للفن الإسلامى الهندى فى عام ١٨٥١ وهى من الأقمشة المطرزة التى لاقت إعجاباً فى ذلك الوقت وتم تحقيق الاتزان عن طريق التطريز باللون الذهبى على أرضية من اللون الأخضر والأحمر بمهارة فائقة والتى جعلت الأوربيين ينقلونها بنفس التوازن المحكم للشكل واللون .

ويظهر فى جميع أمثلة الزخرفة الإسلامية الهندية أفضل التوافق بين كتلة الزخارف مع لون الأرضية فكل لون أو ظل بداية من أفتح درجة **للون** وأضعفها إلى أغمق درجة لونية وأغنى ظلال .

وفيما يلى القاعدة العامة المتبعة فى الزخرفة على المنسوجات فى الفن الإسلامى الهندى :

١ ــ عند استعمال اللون الذهبى بكمية أقل . فى هذه الحالة تكون الأرضية أخف لونا وأكثر بساطة .



زخرفة من الفن الإسلامى الهندى . الأرضية ملونة باللون الذهبى والزخرفة بالوان متنوعة من الأحمر والأخضر ودرجات البنفسجى الفاتح . وحددت الزخارف بلون داكن حتى لا يطغى اللون الذهبى فى الأرضية على الزخرفة نفسها .

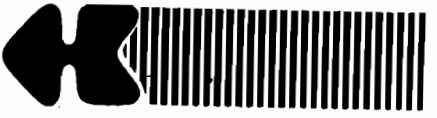
٢ ــ عندما تستعمل الزخرفة باللون الذهبى فقط على أرضية ملونة فإن لون الأرضية ينقل الى الزخرفة نفسها أو يستخدم لون الأرضية كظلال على اللون الذهبى نفسه بطريقة **التهشير** .

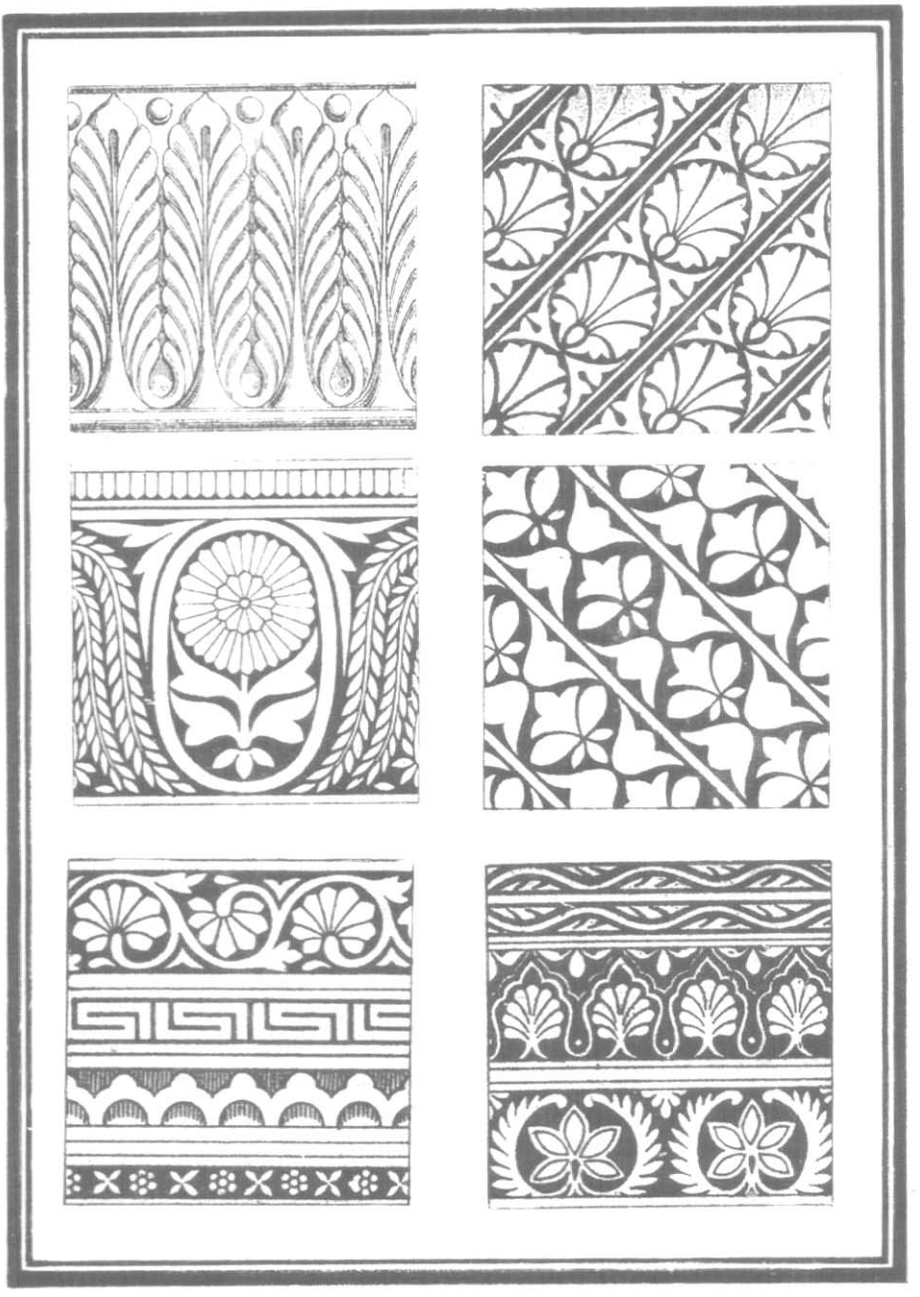
٣ ــ عند استخدام زخرفة بلون واحد على أرضية بلون مضاد **(Contrast)** فإن الزخرفة تفصل عن الأرضية بتحديدها بلون أفتح من لون الزخارف لمنع شدة التضاد ولتخفيفه .

٤ ــ 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 يطغى أو يتسلط على الزخرفة .**

٥ ــ 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 . ويبدو ذلك خصيصاً فى المنسوجات والأقمشة .





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

نماذج لتصميمات من الفن الإسلامى فى عصوره المختلفة

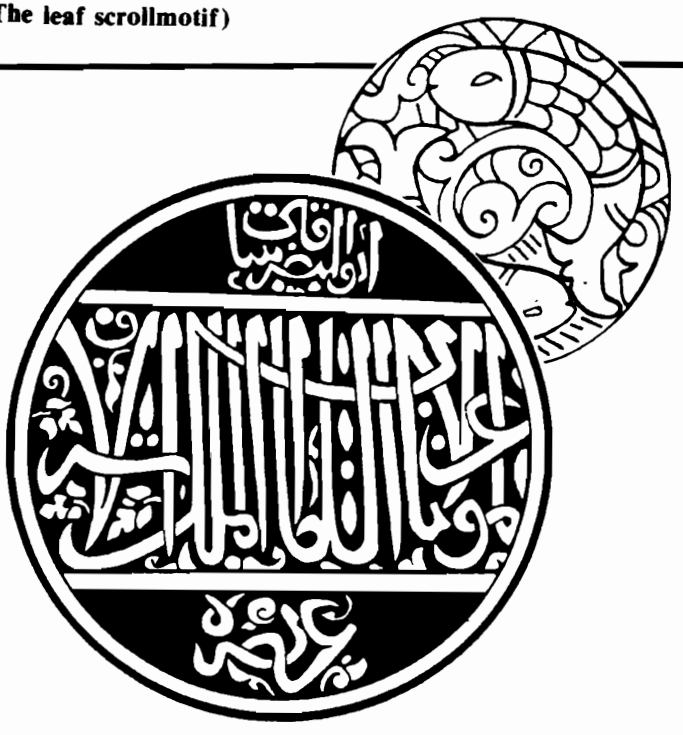
أولًا : نماذج للكتابات الخطية القرآنية . والزخارف المحيطة بها .

ثانياً : نماذج من أعمال الخزف فى الفن الإسلامى .

ثالثاً : تصميمات من الأشغال المعدنية .

رابعاً : نماذج لزخارف إسلامية وأعمال فنية من التصميمات الهندسية الشائعة فى الفن الإسلامى .

خامساً : تصميمات متنوعة من أوراق النبات الملفوفة أو الحلزونية (The leaf scrollmotif)



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

وفى المقدمة شرح لكيفية تطويع الخط العربى 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 الابرة والتطريز والمعَلمين والدارسين حيث أنه **مصدر واضح ومحرك** للإلهام والعلم والفن .