أثر الأساليب الفنية الإسلامية على الزخارف النباتية الصفوية لابتكار تصميمات أقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة

نجلاء إبراهيم محمد الوكيل، قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر

تاريخ الاستلام: 2011/4/28 **تاريخ القبول:** 2011/11/13

ملخص

إن الفن الإسلامي الذي انتشر في الأقاليم العربية وغيرها من الأقاليم ما هو إلا صياغة جديدة للفنون السابقة للإسلام في هذه المناطق، بعد أن تأدبت بآداب الإسلام وتشربت روحه، فقد نلاحظ اختلافاً ظاهرياً في الأشكال ولكننا نلحظ أيضاً تآلفاً حقيقياً في الجوهر و المحتوى.(الألفي،188،1973).

وتتميز الفنون الإسلامية بأن هناك وحدة عامة تجمعها بحيث يمكن أن نميز أي قطعة أنتجت في ظل الحضارة الإسلامية في أي قطر من أقطار العالم الإسلامي، ولعل هذا سر من أسرار التفوق في الحضارة الإسلامية وقدرتها الفائقة على صبغ المنتجات الفنية في جميع الأقطار بصبغة واحدة، على أن هذه الوحدة لم تمنع من وجود طرز إسلامية تتميز بها الأقطار الإسلامية المختلفة في عصور تطورها الفني (الألفي،1973، 199).

ولقد اتجه الفنان المسلم إلى استعمال كل وسائل الزخرفة والتزيين فيما أنتجه من تحف وما شيده من عمائر معتمدا على عناصر نباتية وهندسية وخطية وآدمية وحيوانية، وكثيراً ما زاوج بين هذه العناصر، على أن أهم ما تتميز به هذه الزخارف في الأغلب الأعم أنها تميل إلى التجريد ولا تلتزم بالأشكال الطبيعية التي اقتبست منها.

Islamic Techniques' Impact on Safavid Plant Ornaments to Create Fabric Designs Suitable for Ladies' Printed Evening Clothes

Naglaa Ibrahim Mohamed El Wakil, *Textile Printing, Dyeing and Finishing Dept., Faculty of Applied Arts, Helwan University, Giza, Egypt.*

Abstract

It is known that, the Islamic art that has spread allover the Arab regions and elsewhere is only a new formulation of the arts prior to Islam in these areas, after adding the principles and character of Islam. Although external differences of figures may be observed, serious harmony in substance and content exist.

Islamic arts are distinguished by their united character which unites them so that any piece of work produced during Islamic civilization, in any muslim country, can be easily recognized. This is may be one of the excellence secrets of Islamic civilization and its unique ability to produce artistic pieces of the same character in all countries. On the other hand, this unity does not preclude the existence of Islamic styles which distinguishe various Islamic countries in their eras of art development.

The Muslim artist has used all means of decoration and ornamentation in producing antiques and buildings, depending on plant, geometric, linear, human and animal figures. He often coupled these elements although they are mostly characterized by their tending to be abstract not committed to the natural figures they are derived from.

ومما يلاحظ في الزخارف والعناصر النباتية بوجه خاص، أنها ليس لها بداية ولا نهاية إنما تريد أن تمتد لتعبر عن هذا الاستمرار الأزلي للحياة، وعن انطلاقة الروح الإنسانية من قيود المادة التي تحدها، فهذه الزخارف تدل على أن هذا الفنان كان مغرماً بتتبع الأمور بالتحليل البالغ والتفصيل الدقيق حتى يصل إلى غاية الحذق والمهارة، ويستشعر نشوة الانتصار بالتغلب على صعوبة ملء المساحات وتركيب الأشكال المختلفة والوصول إلى التآلف العذب بين هذه العناصر المختلفة (الألفي،1973م،ص193).

لذا فمن الأهمية تتبع الأثر الإسلامي في فنون بعض الأقاليم والأقطار التي خضعت للحكم الإسلامي عامة والزخارف النباتية بها خاصة وقد اختير في هذا البحث العصر الصفوي بإيران وذلك لأنه يعتبر العصر الذهبي لازدهار تلك الزخارف على الخزف والمنسوجات والسجاد بوجه خاص.

ونظراً لقلة الدراسات الأكاديمية التي تناولت أثر الفن الإسلامي على الزخارف النباتية الصفوية من ناحية التحليل الفني المقارن، لذا تفترض الباحثة أنها تتضمن العديد من القيم الفنية والفلسفية الجديرة بالدراسة، ومن هنا يهدف البحث إلى عمل دراسة تحليلية فنية مقارنة للعناصر النباتية الزخرفية على نماذج من الفنون التطبيقية المختلفة في العصر الصفوي في إيران مع عمل دراسة وتوصيف للقيم الفنية والأسس البنائية لتلك الزخارف وذلك لابتكار حلول تصميمية تحمل طابعا خاصا لتصميم طباعة أقمشة السيدات للسهرة.

It is clearly observed in plant ornaments and figures that they have neither a start nor an end but are likely to expand expressing the eternal life and human spiritual freedom away from strains and boundaries. These ornaments prove that the artist was fond of following things by analyzing details to reach extreme skillfulness and professionalism, and feel the glory of victory to overcome the difficulty of filling the spaces as well as installing various figures to reach the sweet harmony between these different elements.

Hence, it is important to follow the impact of Islamic arts in some regions and countries that were under Islamic rule in general and plant motifs in particular. In the present work, the Safavid era in Iran has been chosen for study since it is considered as the golden era in which these ornaments flourished in pottery and textiles and especially on carpets.

Due to the shortage of academic studies that addressed the impact of Islamic art on the Safavid plant ornaments in terms of comparative, analytical and artistic point of view, the researcher assumes that, this point includes many artistic and philosophical values that are worth studying. Consequently, the present study aims to make an artistic analytical comparative study of decorative plant elements on some applied Art models that belong to the Safavid era in Iran along with a description of the artistic values and structural basis of these motifs in order to create design solutions that have a special character in designing ladies' evening printed clothes.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

- دراسة أثر الفن الإسلامي على الزخارف النباتية الصفوية لمختارات من الفنون التطبيقية (خزف – منسوجات – سجاد)، دراسة وصفية لمحاولة الاستفادة منها في ابتكار تصميمات معاصرة لأقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة.
- عمل دراسة فنية تحليلية مقارنة للزخارف النباتية الصفوية في إيران وغيرها من العصور الاسلامية (الفاطمي، المملوكي، العثماني) وهي الفترة السابقة والمزامنة لهذا العصر من خلال نماذج من الفنون التطبيقية المختلفة لتبيان أثر الأساليب الفنية الإسلامية عليها.

فروض البحث

يفترض الباحث أن:

- الدراسة التحليلية لأثر الفن الإسلامي على الزخارف النباتية الصفوية بما فيها من قيم تشكيلية فنية جمالية يمكن الاستفادة منها في ابتكار تصميمات أقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة.

حدود البحث

- حدود البحث الزمانية: دراسة العصر الصفوي في إيران في الفترة من907 – 1148هـ /1502 – 1736م ولمختارات من الزخارف النباتية على التحف الإسلامية في الفترة في العصر (الفاطمي والمملوكي والعثماني) وهي الفترة السابقة والمزامنة لهذا العصر.
- حدود البحث المكانية: تعتمد الدراسة على منطقة إيران والعصور الإسلامية بمصر وسوريا والعراق وتركيا.
- حدود البحث الموضوعية:

1. دراسة تحليلية مقارنة للزخارف النباتية الصفوية المتأثرة بالأساليب الفنية الإسلامية على مختارات من الفنون التطبيقية الصفوية (خزف – منسوجات – سجاد).
2. دراسة فنية تطبيقية لاستحداث حلول تصميمية معاصرة لأقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة.

منهجية البحث

تعتمد الدراسة على:

- المنهج الوصفي: في الدراسة الوصفية لمختارات من الفنون التطبيقية الصفوية (خزف- منسوجات- سجاد) المتأثرة والمؤثرة بالفن الإسلامي.

- المنهج التحليلي الفني: في الدراسة التحليلية المقارنة للزخارف النباتية الصفوية المتأثرة والمؤثرة على الفن الإسلامي.
- المنهج الفنى التطبيقي: الجانب الابتكاري في تصميمات طباعيه لأقمشة ملابس السيدات للسهرة.

المقدمة

فتح العرب بلاد إيران في عهد الخليفة الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ونجحوا في إسقاط الدولة الساسانية، وفى القضاء عليها نهائياً في موقعة نهاوند سنة 22هـ-642م فانكمش أو اضمحل الدين القديم (المجوسية) وأصبحت اللغة العربية هي السائدة.

وقد "لعب الإيرانيون في الحضارة الإسلامية وبالتالي في الفن الإسلامي دوراً عظيماً، وسطروا في قصة هذا الفن فصولاً كثيرة تعد من أروع الفصول وأبهاها ولا سيما في العصر العباسي الأول يوم كانت الخلافة العباسية على أكتافهم واتخذت مدينة "مرو" عاصمة لهذه الخلافة فترة من الزمن على عهد الخليفة المأمون بن الرشيد" (مرزوق، 1980، 155).

وتقسم الطرز الفنية الإيرانية إلى أربعة طرز هي:

1- طراز ما قبل السلجوقي.

2- الطراز السلجوقي 5-7هـ /11-13م.

3- الطراز المغولي والتيموري7-9هـ / 13-15م.

4- الطراز الصفوي 10-12هـ /16-18م.

وقد بلغ الفن الإسلامي في إيران أوج مجده في العصر السلجوقي إذ صاحبهم بلوغ الفن الإسلامي منتهى النضوج الفني والذي بدوره انتقل بثراء أبلغ ودقة أوضح في فنون العصر الصفوي.

الطراز الصفوي: نشأته وتاريخه

" ترجع أسرة الصفويين إلى موسى الكاظم الإمام السابع، وبمرور الزمن استقرت الأسرة في أردبيل التي تقع شمال غرب إيران بالقرب من بحر قزوين وكان أحد أفرادها يسمى الشيخ صفي الدين الذي أطلق اسمه على الأسرة التي حكمت إيران فيما بعد "الصفويين" (فرغلى، 1990، 31).

و"أفلح الشاه إسماعيل الصفوي في أن يستولى على عرش إيران سنة 907هـ - 1502م وأن يؤسس الأسرة الصفوية، وهى أولى الأسر التي أصبح المذهب الشيعي في عهدها المذهب الرسمي لبلاد إيران"(حسن،1940،36) والتي استمرت في الحكم حتى سنة 1148هـ -1746م، ولقد اتخذ من "تبريز"عاصمة لملكه وأصبحت الدولة الصفوية تمتد من نهر جيجون حتى الخليج الفارسي ومن أفغانستان حتى نهر الفرات. ولم تكن لتستمر دواعي الأمن والاستقرار لهذه الإمبراطورية الصفوية إذ "قاد السلطان العثماني سليم الأول السني المذهب جيشاً وزحف نحو إيران في سنة 920هـ- 1514م وانتهت

معركة"جالديران" بهزيمة الشاه إسماعيل الصفوي وتحويل عاصمة الصفويين من تبريز إلى قزوين" (فرغلى، 1990،36- 37).

"أصبحت الأحوال الداخلية والخارجية يسودها الاضطراب التام حتى جلس شاه عباس الأول على كرسي العرش في قزوين سنة 996هـ- 1588م ففي عهده احتلت إيران مكاناً مرموقاً في العالم الإسلامي، فاستطاع بسياسته تحقيق الاستقرار الداخلي والأمان الخارجي، حتى أطلق عليه شاه عباس الأعظم".(فرغلى،1990،45) ولقد حول عاصمة الصفويين من قزوين إلى مدينة أصفهان في سنة 1006هـ-1598م. و"نتيجة لوفاة الشاه عباس حدثت اضطرابات داخلية أدت إلى عودة العثمابيين والأوزبك فهجم الجيش العثماني في عهد السلطان مراد الرابع سنة 1039هـ- 1630م على بغداد وهمدان وكانت الهزيمة للإيرانيين وقد استولى العثمانيون على بغداد سنة 1048هـ- 1638م لتستمر في حوزتهم حتى الحرب العالمية الأولى" (فرغلى،1990،48-49).

التأثيرات الإسلامية على الفنون التطبيقية الصفوية

يمتاز الطراز الفني الذي ازدهر في إيران على يد الأسرة الصفوية بأن كل الأساليب الفنية التي انتقلت إلى إيران وأخذتها من التأثيرات الساسانية وعن العصر السلجوقي والشرق الأقصى في عصر المغول والعصر التيموري تطورت، وهضمها الذوق الايرانى، فبعدت الشقة بينها وبين أصولها الصينية و"عنى الفنانون فضلا عن ذلك بدراسة بعض نواحي الطبيعة والحياة اليومية، وتجلى ذلك في صورهم وفى الزخارف التي استعملوها، وقد زاد عدد المراكز الفنية في إيران"(حسن،1940 ،36-37).

هضمت إيران في عصر الصفويين كل ما ورثته من تقاليد فنية إسلامية سابقة، و"تبلور الفن الإسلامي في أوائل هذا العصر بصورة رائعة وسار في نفس الطريق الذي كان يسير فيه من قبل، طريق السمو والنضوج" (مرزوق،1980،207).

الخزف في العصر الصفوى

يعتبر العصر الصفوى من عصور النهضة والازدهار بالنسبة لصناعة الخزف، وكانت أشكال الأواني متنوعة وتميزت باستخدام اللون الأصفر. والجدير بالذكر "أن الظروف السياسية التي مرت بها إيران في القرن 7هـ من غزو المغول لها، جعل الصناع يرحلون من موطنهم الأصلي متوجهين إلى بلاد الصين والشام ومصر، ومن هنا ظهرت المدارس الإيرانية والصينية معاً لتمتزج مع المدارس المصرية ولتظهر التأثيرات وليظهر بينهم التنافس شديداً" (إبراهيم،2000،11).

"وكان أول ظهور للخزف ذي البريق المعدني في العصر العباسي الذي ينسب إليه أقدم ما وصلنا منه من حفريات مدينة سامرا"،(الألفي،1973،267) وأغلب الظن أنها صنعت في مصر أو العراق ثم نقلت إلى هناك، وقد استخدمت العناصر والزخارف النباتية في زخرفتها بحيث نجد فيها أن العناصر والأرضيات من حولها، تملأها زخارف داخلها "تهشيرات"متوازية ومتقابلة ومتعرجة ونقط في دوائر أو مربعات أو معينات وبقع متلاصقة" (الألفي،1973،269).

وعندما منيت مصانع الفسطاط بالحريق العظيم الذي لحقها في أواخر العصر الفاطمي سنة 563هـ/1168م رحل كثير من الصناع الوطنيين إلى الشرق السلجوقي، حيث الازدهار الحضاري العظيم والذي أصبح بمثابة منطقة الجذب لهم ويمكن أن يكون ذلك أحد التأثيرات لانتقال بعض الفنون الإسلامية الفاطمية للخزف الصفوي. "لقد كانت الرسوم والزخارف التي استعملت في الخزف المحزوز تحت الدهان في أواخر العصر الفاطمي تكاد تكون قاصرة على الزخارف الهندسية والنباتية التي استمرت أشكال عناصرها الموروثة عن التراث الزخرفي المحلي ذي البريق المعدني - فيما عدا الأشكال الزخرفية المستمدة من أشجار الرمان - فلم نعثر عليها في رسوم الخزف الفاطمي في مصر ولكنها انتشرت في رسوم الخزف الأيوبي". (بدر،2003،52-53) أما الأسلوب ألزخرفي الذي استعمل في النباتات فهو استمرار لأسلوب سامراء المحور المعروف باسم "الأرابيسك".

دبت الحياة في الرسوم النباتية في العصرين الأيوبي والمملوكي و"تأثرت بأسلوب الشرق الأقصى وحرية الرسوم الهلينستية التي كانت ما تزال شائعه في مناطق شمال شرق العراق"،(ماهر،1986،82) كذلك امتاز الأسلوب الفني بالتأثير الصيني وكذلك المغولي المتمثل في قرب الزخارف النباتية من زهور وأشجار وثمار من الطبيعة، و"ان كنا في بعض الأحيان نجد بقايا لأسلوب الأرابيسك المحصور في زخارف هندسية على شكل دائرة يخرج منها إشعاعات على شكل مثلثات مملوءة بزخارف الأرابيسك".(ماهر،1986،83-84).

وبصفة عامة فإن تحليل الزخارف المائلة على الخزف المملوكي يوضح تأثيراً إيرانياً، خاصة بالأنواع المعروفة باسم "سلطان أباد وقاشان" في إيران. وقد جاءت هذه التأثيرات نتيجة لهجرة إعداد كبيرة من صناع الخزف الإيرانيين إلى مصر في الفترة التي دمر فيها المغول مراكز صناعة الخزف في إيران وبالتالي يمكن أن يؤدي ذلك إلى انتقال بعض التأثيرات على التوالي من الخزافين المصريين إلى الإيرانيين ومما يدل على ذلك "أن التأثيرات المختلفة على الخزف المملوكي لم تمنع استمرار عناصر زخرفية تقليدية ظهرت في فترات سابقة على هذا العصر واستمرت في أثنائه مثل الموضوعات المتوارثة من العصر الفاطمي بصفة خاصة والتي انتقلت بالتالي للخزف الإيراني"(بسيوني،1984،56).

أما الفتوحات العثمانية في الغرب والشرق فقد أدت إلى اتصال العثمانيين بحضارات البلاد التي أخضعوها لسلطانهم مثل إيران فتأثروا وأثروا في فنونهم "كما أدت رعاية سلاطين آل عثمان منذ البداية للفن والفنانين إلى ازدهار الفنون والصناعات المختلفة وبصفة خاصة الصناعات الخزفية من آواني وبلاطات" (ماهر،1960،7- 8).

(شكل 1)

العصر الفاطمي

غلاف كتاب يرجع إلى القرن 4هـ-10م من مقتنيات متحف الفن الإسلامي، رقاده، تونس

(شكل 3)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية صناعة أصفهان يرجع إلى القرن 14-15م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 42 تحت رقم (728 to B-1888)

(شكل 2)

العصر المملوكي

بلاطة خزفية يرجع إلى القرن 9هـ- 15م من مقتنيات متحف Glasgow انجلترا

المنسوجات في العصر الصفوي

منذ القرن 7هـ تأثرت صناعة النسيج في إيران بالمنسوجات الصينية، ويرجع السبب في ذلك الى "اتساع تجارة إيران مع الشرق الأقصى وقدوم كثير من النساجين الصينيين إلي إيران وبالتالي ظهرت العناصر الزخرفية الصينية مثل التنين والعنقاء وزهرة اللوتس ورسوم السحب بالإضافة إلى الزخارف النباتية المحورة والزخارف الهندسية مثل الخطوط المستقيمة والمتقاطعة والمنكسرة" (إبراهيم،2000،53). "ومن الزهور التي استخدمت كثيرا في زخرفة المنسوجات الإيرانية في القرنين 10-11هـ/16-17م السوسن والزنبق والخزام والورد،كما استخدموا رسم شجر مخروطي الشكل" (حسن،226،1940). وكانت أعظم مراكز النسج في هذا العصر في تبريز وهراه ويزد وأصفهان وقاشان ورشت ومشهد وقم وساوه وسلطانية وأردستان وشروان.

ظهر نشاط تجاري في إيران نتيجة لتوحيد جزء كبير من الشرق الأدنى تحت سلطان المسلمين، مما أدى إلى اتساع صادراتها من المنسوجات الحريرية إلى سائر الأقطار الإسلامية. "وأكبر الظن أن الطبقة الأرستقراطية في عصر بني أمية وبني العباس كانت تقبل كثيراً على شراء المنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران" (حسن،1940،212).

ولقد كان العصر الصفوي من أعظم العصور الذهبية في صناعة النسيج الإيرانية، إذ كان الملك والأمراء ورجال البلاط وعلية القوم كلهم يرفلون في الملابس المصنوعة من الديباج وغيره من الأقمشة الثمينة المحلاة بخيوط الذهب والفضة.

وأتقن النساجون الإيرانيون في العصر الصفوي شتى ضروب النسج من ديباج وكتان وأطلس وقطيفة. "وقد وصلت الثروة الزخرفية إلي درجة لم يعرفوها من قبل، فاتخذوا الزهور والفروع النباتية والمراوح النخيلية، ومناظر الحدائق الغناء نماذج لهم، وطبعت الرسوم الزخرفية في ذلك العصر بطابع رشيق جذاب، ينم عن الأناقة والنضوج الفني" (حسن،1940،225-226).

وتتألف الزخارف التي سادت الأقمشة الفاطمية من أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى من أشكال سداسية أو معينية أو بيضاوية، وفى وسط كل شكل رسم طائر أو حيوان أو أكثر في أوضاع متقابلة أو متدابرة، ثم زينت قوائم الحروف بفروع نباتية دقيقة وقد ظهرت تلك الزخارف النباتية وانتقلت بدورها إلى الزخارف الإيرانية الصفوية بأسلوب مبسط أو مع وضع بعض الإضافات إليها.

"وفي العصر المملوكي في مصر والشام زادت البساطة في الزخارف النباتية والهندسية كالمثلثات والمعينات، وزادت البساطة في الزخارف المستعملة في الأقمشة المطرزة بخيوط الذهب والحرير".(الألفي،1973،290-291) وقد امتازت المنسوجات المملوكية برسوم الطيور والحيوانات والأشكال الآدمية والزخارف النباتية المحورة إلي أشكال مبسطة أو هندسية والتي بدورها قد انتقلت إلى الزخارف الصفوية. "وقد كانت المنسوجات الحريرية المنتجة في عصر المماليك متأثرة إلى حد كبير بمنتجات الشرق الأقصى التي أدخلها المغول في العصر الإسلامي حيث وجدت في مصر كثير من هذه الأقمشة وبعضها محفوظ في كنائس أوربا ومتاحفها".(حسين،1969،54-55)

كان يظن في الماضي أن النساجين العثمانيين قد استمدوا الوحي في زخرفة منسوجاتهم من الأقمشة الإيرانية وذلك نظراً لوجود أقمشة عثمانية من القرن السادس عشر يتجلى في زخرفتها الروح الإيرانية، لكن الواقع غير ذلك إذ إننا لمسنا في المنسوجات العثمانية طابعاً خاصاً مميزاً لها تختلف به عن الأقمشة الإيرانية، "فلقد كانت الرسومات على المنسوجات التركية يغلب عليها استخدام العناصر النباتية بعكس الإيرانيين الذين يميلون إلى عرض صور الآدميين والحيوانات وذلك وفق أغراضهم الفنية المتاحة".(جودة،1979،81).

(شكل 4)

العصر الصفوي

ثوب كهنوتي من الحرير صناعة أصفهان يرجع إلى القرن17م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 42 تحت رقم (T.30-1926)

(شكل 5)

العصر المملوكي

حلة كنسية من الحرير مصر ترجع إلى القرن 14-15م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 42 تحت رقم (664-1896)

السجاد في العصر الصفوي

وقد اختلف رجال الفنون في تقسيم السجاجيد الإيرانية فبعضهم يقسمها باعتبار زخرفها، بينما يذهب آخرون إلى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها في إيران، ولكن الوصول إلى هذا التقسيم الأخير ليس سهلاً ميسوراً، لأن البيانات الصحيحة بهذا الشأن نادرة جداً. ومهما يكن من الأمر فإن أعظم السجاجيد الإيرانية شأناً ما يرجع للعصر الصفوي ما بين القرنيين 10-11هـ/16-17م.

وتنوعت الزخارف تنوعاً كبيراً،"فمنها ما نجد أساس الزخرفة فيه صرة كبيرة في الوسط والأركان على أرضية غنية بزخارف الزهور والنباتات، ومنها سجاجيد تغلب عليها الرسوم الحيوانية في أوضاع مختلفة وفي حركات انقضاضية، والأرضية مزخرفة بالنباتات والزهور، وأحياناً نرى الفرسان في الصيد"،(الألفي،1973،294) والبعض الآخر "ذات زهريات قوام زخارفها من الزهور مرتبة في توازن حول محورها الأوسط، يلي ذلك السجاجيد التي كانت زخارفها خليطاً من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية وألوانها غنية،وأخرى مزخرفة برسوم الحوائط وبرسوم الزهور وأخيراً سجاجيد الصلاة"، (حسن،1940،185) ولقد تعددت العناصر والأنماط الزخرفية باختلاف العصر والمكان فنجد مثلاً الفنان الإيراني يمثل الطبيعة في رسومه وزخارفه بعكس الفنان المغولي والتيموري الذي شاعت في زخارفه الروح الهندسيـة. وترسم الورود في زخارف السجاد على شكل يتكون من اجتماع أوراق الزهرة حول كأسها وتكون أوراقهـا غيرمنتظمة، وقد استعمل هذا العنصر بكثـرة في السجاد الإيراني والعثمـاني.

وكانت صناعة السجاد مزدهرة في مصر في العصر الفاطمي، وكان من أهم مراكزها مدينة أسيوط،"وفي العصر المملوكي سادت في السجاجيد الزخارف الهندسية التي تشبه الرسوم الهندسية التي نراها على كثير من التحف التي ترجع إلى هذا العصر كجلود الكتب ورسوم الفسيفساء الرخامية" (الألفي،1973،294).

و قد قامت هذه الصناعة عند العثمانيين على أكتاف نساجي السجاد في إيران ومصر، وكان من الطبيعي أن نجد في بعض هذا السجاد تأثيرات الفن الإيراني من وجود صرة مملوءة بالعناصر النباتية تتوسطها مثل ما كان مألوفاً في السجاجيد الصفوية والمنسوجة في المنطقة الشمالية الغربية حول مدينة

تبريز،كما نجد في البعض الآخر تأثيرات الفن المصري في عصر المماليك أو تأثيرات سجاجيد القاهرة في تقسيم المتن إلى مناطق هندسية مملوءة بالعناصر النباتية".(جودة،1979،83).

(شكل 6)

العصر الصفوي

سجادة من القطيفة ترجع إلى القرن 16م من مقتنيات
متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 99 تحت
رقم (733-1892)

(شكل 7)

العصر الصفوي

سجادة من الحرير ترجع إلى القرن 17م من مقتنيات
متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 42 تحت
رقم (T.9.1915)

الزخارف النباتية الصفوية المتأثرة بالفن الإسلامي

إن العناصر النباتية من أوضح المظاهر التي توضح ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها نقلاً حرفياً. فلا نكاد نتبين من الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية وقد يظهر بينها زهور ووريقات لها فص أو فصان أو ثلاثة فصوص أو أكثر. وقد تخرج تلك الغصون من جذع شجرة أو ساق أو إناء من أغصان أخرى وتمتد على هيئة أقواس أو ثنيات أو التواءات أو حلزونات في اطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع كما بالشكل رقم(12).و"قد يجتمع فيها أكثر من حركة من الحركات السابقة وأهمها الحلزونات أو الثنيات المتموجة بما يذكر بأغصان العنب وثنياتها وحركاتها، وتخرج من تلك الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور تتراوح بين القرب والبعد عن الطبيعة وتشغل الفراغ المحصور بين تلك الغصون وتملأ المجموعة كلها المنطقة المراد زخرفتها" كما بالشكل رقم (13، 14) (شافعي،1970،36).

وامتد التحوير للعناصر النباتية حتى أنها كانت تحتوى على بعض التنظيمات المحورة الصغيرة، بعضها يمثل أنواعاً من الأشجار والسيقان والأوراق والزهور والثمار بشكلها الطبيعي، وبعضها يبتعد تماماً

عن الطبيعة ويفقد صفتها تماماً كنبات، وكذلك السيقان غالباً ما تفقد صفتها كجزء من نبات وتصبح خطاً هندسياً مجرداً كما بالشكل رقم (15، 16)، "وفي بعض الأحيان تختلط العناصر النباتية بأشكال آدمية وطيور وحيوانات وأشكال هندسية بحيث أن الفنان المسلم يعالج فراغ المسطح مهما اختلف وتنوع بدقة ومهارة فائقة" (حسن،1948،252).

ولقد أتقن الفنانون الإيرانيون الرسوم النباتية، ووفقوا فيها توفيقاً كبيراً، فكانت هذه الرسوم على يدهم أكثر مرونة وأقرب إلى الحقيقة الطبيعية منها في سائر الطرز الإسلامية. وقد نقل عنهم الفنانون في الطراز التركي العثماني هذه المهارة في رسم النباتات والأزهار.و"حسبنا أن ندقق النظر في الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار في الصور التي خلفتها مدرسة هراة أو في الخزف والمنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران في القرنين 10-11هـ/16-17م ثم في القاشاني والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى في الوقت نفسه لتبين جمال العنصر النباتي في الزخارف الإيرانية" (حسن،1940،272).

ومن أهم الرسوم النباتية التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلية "بالميت"واللوتس والشجيرات والرمان والأوراق، ولا سيما من نبات شوكة اليهود كما بالشكل رقم (17، 18، 19). وطبيعي أن هذه الرسوم النباتية أصابها ما أصاب غيرها في سائر الطرز الإسلامية من تحوير عن أصولها الطبيعية."ومن أبدع الرسوم النباتية والهندسية في بداية العصر الإسلامي في إيران ما نراه في الزخارف الجصية الجميلة بمسجد "نايين". وكان توفيق الإيرانيين عظيماً في استخدام الرسوم النباتية ورسوم الزهور وفي الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية ولا سيما في الصور وزخارف الخزف والسجاد" (حسن،1940،273).

وقصارى القول أن الإيرانيين لم يهملوا العنصر النباتي في زخارفهم، وذلك على الرغم مما نعرفه عن سيادة العناصر الأخرى. والواقع أننا نستطيع أن نلاحظ بوجه عام "أن الثقافة الفنية القديمة في البلاد التي قامت فيها الفنون الإسلامية كان لها أثر كبير في توجيه الزخارف الإسلامية فيها" (حسن،1940،274).

وفيما يلي نورد عرض وصفي تحليلي فني للزخارف النباتية الصفوية المتأثرة بالفن الإسلامي في كل من العصرين الفاطمي والمملوكي وذلك لوجود أثر للزخارفهما النباتية متأصلة وظاهرة على الفنون التطبيقية الصفوية.

تعتبر الوحدات النخيلية من أهم وأقدم العناصر النباتية المكونة لزخرفة التوريق الإسلامية "الأرابيسك"، وهي العناصر المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة وتبدو بسبب شدة بعدها عن الطبيعة كأنها رسوم هندسية. وقد بدأت شخصية العناصر النباتية المحورة تبرز منذ القرن التاسع في العصر العباسي وقد كان بدء ظهور زخارف الأرابيسك في القرن (3هـ/9م) وعلى وجه التحديد منذ تأسيس مدينة سامراء سنة 221هـ، حيث تحررت العناصر النباتية إلى حد كبير من أسلوب سامراء المحور وأصبحت ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير. "وقد انتشر هذا الضرب من العناصر النباتية المحورة في مصر في العصر الطولوني، وقد انتشر استعمال هذا النوع من العناصر في المشغولات المختلفة من خزف

وسجاد ومنسوجات وخشب ومعادن وزجاج كما استعملت في العمائر والصفحات المذهبة من الكتب"(الألفي،1984،112-113).

"ولقد اندفع الفنان المسلم وهو يرسم التوريق وراء خياله الخصيب، ولكنه أخضع هذا الخيال إلى قوانين التوازن والتقابل والتماثل والإشعاع وهي جميعاً من الأسس الرئيسة التي يقوم عليها فن الزخرفة فخرجت زخرفة التوريق من بين يديه رائعة تشدنا إلى الوقوف عندها كلما وقع النظر عليها" (مرزوق،1974،13).

ولقد أبدع الفنان استخدام الفروع والأوراق النباتية في توازن وانسجام، فأخرج زخارف نباتية من فروع وأوراق متشابكة ومتداخلة كانت هي السمة المميزة للفن الإسلامي في أوربا حتى أن الأوروبيين أطلقوا عليها اسم الزخرفة العربية"الأرابيسك". ويبدو أن "الفنان المسلم في تناوله لزخارف الأرابيسك كان يعني محاولة حل المعادلة اللانهائية للوجود، أو تأكيد مبدأ الترابط اللانهائي لها ولا منتهى" (التهامي،2003،298).

واستطاع الفنان في العصر الصفوي أن يبدع في تنظيم وتنسيق مجموع العناصر النباتية في فن **الأرابيسك** المزخرف بالأوراق النخيلية تارة وأشكال نبات العنب المحور الذي استلهم رموزه وعناصره من الفن الإسلامي الفاطمي والمملوكي بعد إضافة بعض الرتوش الزخرفية عليه في هيئة متماسكة، ونظم تلك العناصر في ضوء ما يملكه من توزيعات متشابهة لذلك الفن للحصول على شكل جيد يستدعي تواجد عملية إجرائية منظمة تتكون من خطوات محددة تؤدي لهذا الشكل النهائي، أي "أنه بداية من التكوين المحدد في الفن الإسلامي الفاطمي والمملوكي استطاع أن يرتب العناصر والوحدات ترتيباً غير مسبوق، ولاءم بينها بطريقة مبتكرة، ونسق بين أجزائها تنسيقاً جعلها تبدو وكأنها شئ جديد اخترع لأول مرة وما هي في حقيقتها كذلك، فلقد جمع هذه الوحدات الموروثة معاً ثم صهرها في بوتقة، ومزجها بفلسفته وأضاف إليها بعبقرية، فخرج من بين يديه شيئاً جديداً لا يخفى عليك أصله، ولكنك لا تستطيع أن تتكر عليه شخصيته الواضحة"(مرزوق،1970،267)، أما من ناحية فن التوريق في العصر العثماني فنجد تشابها يكاد يكون مطابقاً لمثيله في العصر الصفوي.

وبالنظر إلى الزهور التي تقترب في تمثيلها إلى الطبيعة فقد ظهرت بشكل واسع في العصر الصفوي وتنوعت أشكالها ومعالجتها. فلقد أظهر الفنان الوحدات النباتية بشكل مبهر متصل العناصر من حيث ترابط أشكال الأوراق والفروع والزهور المزركشة بالخطوط المائلة بحيث تولدت أشكال زخرفيه جديدة من تلك المعالجة، وهو ما لم يتوفر للفنان المسلم نظراً لاختلاف الطبيعة الجغرافية، فكانت الأزهار الطبيعية نادرة التمثيل في أعماله الفنية وتميل إلى التجريد بعض الشيء، إلا إننا وجدنا قالبين خشبيين ويستخدمان في الطباعة على الأقمشة في العصر الإسلامي المملوكي محفوظين بمتحف الفن الإسلامي تتشابه العناصر والزخارف النباتية والزخرفة الخطية بهما من تلك في العصر الصفوي، بشكل يؤدي إلى الاستنتاج بأن بدايات الزخارف الزهرية الطبيعية في العصر الصفوي يمكن أن يكون منبعها من ذلك العصر الإسلامي الفاطمي أو المملوكي.

أما إذا تتبعنا أشكال الزهريات التي تخرج منها الفروع النباتية المزهرة فإنها "ترجع إلى بداية العصر الإسلامي على تحف من مواد مختلفة ممثلة على تحف ترجع إلى العصر الفاطمي بالقاهرة في المحراب الخشبي بمشهد السيدة رقية"(حسن،1981،258) كما نجدها قد استخدم في العصر المملوكي.

وعلى الرغم من عدم معرفة أو تحديد الموطن الأصلي لزخرفة القرنفل، إلا أنه من المحتمل أن يكون موطنها الصين أو إيران. وقد كان من الطبيعي أن تظهر زهرة القرنفل واضحة جلية في مصر في العصر العثماني حينما كانت ولاية من الولايات التابعة للإمبراطورية العثمانية في القرن (10هـ/16م). ولا غرو في أن زهرة القرنفل كانت من أكثر الأزهار استعمالاً في زخرفة التحف الإيرانية، ومن ثم فقد "تعددت أشكالها وتنوعت أحجامها، فهي أحياناً تبدو مستقلة بذاتها وأحياناً أخرى تظهر متداخلة مع عناصر زخرفيه أخرى سواء نباتية أو آدمية أو رسوم طيور وحيوانات" (التهامي،2003،292-293).

وقد عشق الأتراك زهرة القرنفل، التي كانوا يسمونها karanfil عشقاً جعلهم يرسمونها على كل منتجاتهم الفنية وتحفهم التطبيقية فكانت تميل إلى صدق تمثيل الطبيعة وكان ذلك بتأثير الفن الصيني الذي تسربت بعض أساليبه إلى الفن الإسلامي على يد المغول في إيران ثم انتشر من إيران إلى غيرها من الأقاليم الإسلامية ومنها إلى تركيا. وقد "كثر استعمال زخرفة زهرة القرنفل في الأنسجة القطيفة كذلك في الأنسجة الكتانية المطرزة بخيوط حريرية، فهي أحياناً متداخلة مع عناصر نباتية وهندسية. ولقد كانت الزهور المرسومة على الخزف أقرب إلى الواقعية أو الطبيعية عنها الموجودة على السجاد والمنسوجات" (جودة،1979،28).

وقد أقام الفنان المسلم في العصرين الفاطمي والمملوكي الوحدة بين عناصره الفنية الزخرفية للزهور والأوراق المركبة في سياق منظم، متآلف يخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد، وقد أذاب بعضها في بعض وحل متناقضاتها فظهرت في قالب جديد وهو الوحدة التي تؤلف بينها وتجعلها في صيغة مقبولة. فقد نجح الفنان في خلق زهور و أوراق مركبة قوامها تأليف زخرفي منمق وبترديدات مختلفة، فترسم الزهرة على شكل يتكون من تجمع أوراقها حول كأسها وتكون أوراقها غير منتظمة، أو بشكل كأسي مركب متعدد الأشكال ومحور مع اختلاف الأحجام مما حقق الإحساس بالاتزان للزخرف. وبالنظر إلى الوحدات الزخرفية للزهور المركبة في العصر الصفوي، نجد أن الفنان قد ارتوى من عبق تلك الزخارف وتشكلت لديه أساسيات التركيبة التآلفية لشكل الزهرة الإسلامية المركبة فيرى تشابها واضحا بين التكوين العام لها مع اختلاف أشكال وزخارف التوريق والتفاصيل الدقيقة لتلك الأخيرة عن مثيلاتها في العصرين الفاطمي والمملوكي، فنجد أن كلاً من العناصر يسهم بشئ لا غنى عنه لكي يكون الكل ذا قيمة متكاملة.

وتعد زهرة اللوتس من أكثر العناصر الزخرفية النباتية ظهوراً واستعمالاً في رسوم التحف التطبيقية. و"يعتبر أول ظهور لزهرة اللوتس في الفن الإسلامي في القرن (6هـ/12م) على خزف مدينة الرقة بالعراق. ثم ظهرت بعد ذلك على الخزف ذي البريق المعدني بمدينتي قاشان وسلطان أباد، كذلك خزف ومعادن العصر المملوكي في القرنين (7-8هـ/13-14م)، حيث مثلت هذه الزهرة بأسلوب قريب من الطبيعة على صلة وثيقة بنماذجها الصينية التي اشتقت منها نتيجة للتأثيرات الصينية في تلك الفترة بعد الغزو المغولي لإيران والعراق" (التهامي،2003،289). و"قد عدل الفنان المسلم في العصر المملوكي، وهذب في زهرة اللوتس فخلق منها زهرة مركبة، وأصبحت بتلاتها تلتف بحركة مرنة في تعانق رائع مع الطبيعة ذات حيوية

وجمال، ولقد كانت تسمى أحياناً بزهرة الزنبق fleur de Luis. وقد أثرت زهرة اللوتس المملوكية على العناصر الزخرفية في رسوم الأنسجة الإيرانية، وذلك كنتيجة واضحة لتأثيرات الشرق الأقصى، ولكن هناك اختلاف بين زهرة اللوتس المملوكية وزهرة اللوتس الصفوية، حيث أن الأولى أكثر طبيعية وحيوية من الثانية" (التهامي،2003،290).

أما في العصر العثماني فلقد استفاد الفنان من تلك الزخارف الصفوية فظهرت متشابهه بشكل واضح ولكنه زاد عليها بتفاصيل دقيقة منمقة للزخرف المستخدم لتظهر أكثر حيوية وجمالاً من مثيلاتها في العصر الصفوي. "ولقد استخدم الفنان التركي زهرة اللوتس في زخرفة أنسجته ولكنها كانت في نطاق ضيق ومحدود بالنسبة للزهور الأخرى" (التهامي،2003،291).

برع الفنان في العصرين الفاطمي والمملوكي في إخراج عنصر الزهور والأوراق الكأسيه فجاءت ورقة نبات العنب الثلاثية الأطراف محققة للموازنة بين جميع أجزائها المتواجدة في العمل مما أحدث نوعاً من الاتزان التشكيلي لها، فتظهر العناصر الزهرية متماثلة على جوانب المحور ولكن مع التغيير الشكلي للتوزيع الخطي بها، ثم تحورت تلك الوحدات بصورة أكثر تعقيداً فتدرجت في أسلوب التحليل من برعم بين شقين نباتيين الى تحوير بتعدد التقسيمات الداخلية بها بشكل زخرفي متقن. ولقد استمدت الزهور والأوراق الكأسيه الصفوية عناصرها من تلك الأخيرة بحيث ظهر نبات ورقة العنب بنفس تكوينها الثلاثي الهيئة ولكن مع إضفاء نوع من الزخارف الداخلية المتقنة لربط الأجزاء بعضها ببعض. أما العنصر المحور في العصرين الفاطمي والمملوكي فقد ظهر في العصر الصفوي بشكل واضح ومشابه له ولتكوينه مع إظهار بعض التوزيعات المختلفة للوحدة بأشكال جديدة.

أما في العصر العثماني فقد ظهر شكل زهرة كأسيه متمثلة في زهرة اللاله (شقائق النعمان) وهي تتكون من نفس التوزيع الثلاثي للأوراق مع اتزان واستطالة في المحور الشكلي بها وهو ما ظهر في بعض الأزهار الإيرانية ولكن بأسلوب أكثر تحويراً.

ظهرت رسوم الأوراق النباتية البسيطة والمركبة على زخرفة الأنسجة إما مستقلة بذاتها كزخرفة أو متداخلة مع زخارف أخرى أو ممثلة للأوراق في زخارف ورسوم ونهاية الفروع النباتية والأغصان، "وظهرت الورقة النباتية بصورة بسيطة كالورقة الثلاثية والخماسية وكذلك الأوراق المسننة والرمحية وأنصاف المراوح النخيلية، وتنوعت أحجامها ما بين أوراق صغيرة أو أوراق كبيرة" (التهامي،2003،297) وقد زينت أوراق نبات العنب الزخارف الفاطمية والمملوكية كما استخدمت الأوراق البسيطة والمركبة وأوراق العنب الخماسية، ولقد كان الفنان يرسمها أحيانا ًبأسلوب مشابه للطبيعة وأحياناً أخرى وهو الغالب ترسم بأسلوب محور وكان لا يتقيد في طريقة رسمها بأبعادها الأصلية وربما كان ذلك إضافة إليها من الناحية الجمالية. فلقد جاءت الأوراق ملتوية أو ممتدة لأعلى أو بانثناءة دائرية حول عنصر ما أو متشابكة مع أحد الفروع والأغصان. ولكن في النهاية، فقد أعطى الفن الفاطمي والمملوكي قواعد لرسم عناصر الأوراق للعصر الصفوي. "فالتشكيل العام للأوراق أساسه وتركيبه من المنبع الأصلي وقد أضاف إليه الفن الصفوي كالعادة العديد من التفاصيل الزخرفية الداخلية والخارجية للحواف، فهو يضيف إليها ما يكملها ويجملها من وجهة نظره ويجعلها صالحة كزخرفة. وقد وضحت الأوراق النباتية المحورة في زخرفة الأنسجة الإيرانية بينما هناك فروع نباتية تحمل أوراقاً بسيطة مسننة وزهوراً وثماراً"

(التهامي،2003،297)، فنرى الفنان الصفوي يرسم عناصر نباتية أخرى داخل الأوراق نفسها وبصفة خاصة رسوم الأزهار وفي هذه الحالة تصبح هذه الأوراق أوراقاً مركبة. وقد سار على نفس هذا الدرب وزاد عليه الفنان في العصر العثماني، فلقد أبدع هذا الفنان في زخرفة الأوراق بأسلوب لم يصل إليه طراز من الطرز الإسلامية من قبل ولكن مع أخذ الأساس والقوامة من الفن الصفوي.

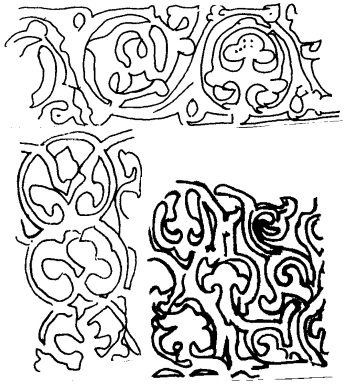
كان توفيق الفنان في العصر الصفوي عظيماً في استخدام الرسوم والفروع النباتية التي تحمل الزهور والأوراق وفي الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية "ولا سيما في الصور وزخارف الخزف والسجاد"،(حسن،1940،273)، ونلمس هذا الأسلوب في معالجة زخارف المساحات فيه التنوع والوحدة وهي من أهم صفات العمل الفني الناجح. فقد نجح الفنان الصفوي في عمل ربط لكل عنصر زخرفي بالوحدات الفنية الأخرى بطريقة متكاملة في ذاتها وهي أيضا متكاملة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحة الكلية. فقد خرجت الأغصان والفروع وامتدت بتتابع وتشابك حلزوني أو على هيئة ثنيات أو أقواس لتجمع ما بينها شتيت العناصر المبعثرة في كل واحد متكامل فنياً.

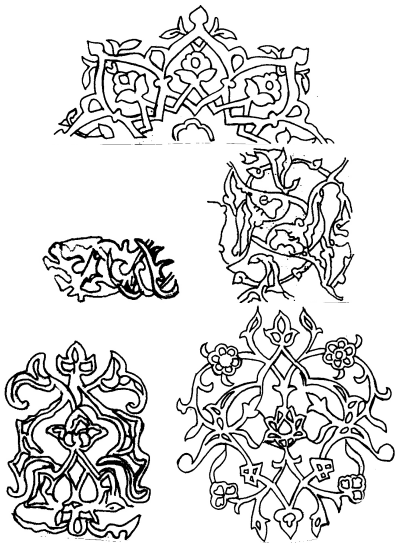
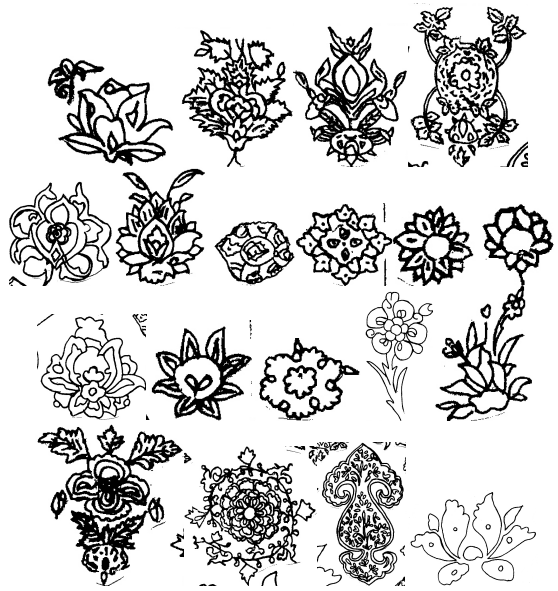
ولقد استفاد الفنان الصفوي من الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والمملوكي في أسلوب الحركة الضمنية للعناصر وأهمها الحلزونات أو الثنيات المتموجة الخاصة بأغصان العنب وثنياتها وحركاتها. ومن خلال تلك الحركة تخرج الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور وتشغل الفراغ المحصور بين تلك الغصون فتكون أشكالاً حدودها منحنية لا نكاد نتبين الملمح الأساسي للزخرف المتصل بذلك الفرع الغصني.

وقد تشابهت أشكال الزهور المترامية فوق الفروع النباتية المختلفة في العصر العثماني بنظيراتها في العصر الصفوي، ولكن تفوقت عليها الزخارف الإيرانية الصفوية في تلك النقطة من حيث التنوع والإبداع الفني للمنظومة الشكلية للزخارف النباتية ذات الفروع المحملة بالزهور والأوراق.

وخلاصة القول "أن عالم النبات كان مصدر إلهام للفنان المسلم، وكان تعبير هذا الفنان عن النبات يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي وبين التزام أشكال الطبيعة التزاماً يكون قريباً نسبياً أو بعيداً حسب العصور والأقاليم.وعلى الرغم من كل هذه الأساليب والاتجاهات، فإننا نلاحظ أن هناك شخصية متميزة وإطارا عاماً يجعلنا نحكم بأن هذا الزخرف من منتجات الفن الإسلامي"(الألفي،1984،113).

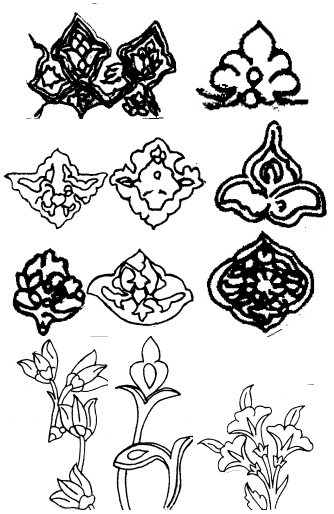
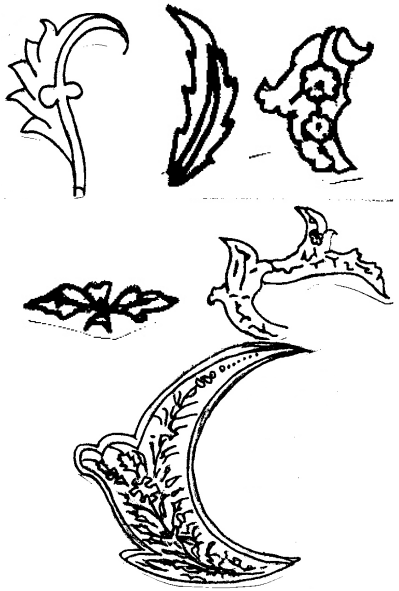
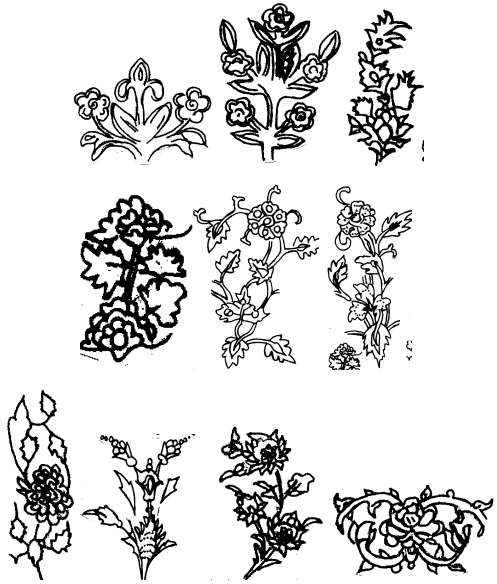
وفيما يلي عرض جدول تحليلي مقارن للزخارف النباتية لكل من العصرين الفاطمي والمملوكي والعصر الصفوي والعصر العثماني:

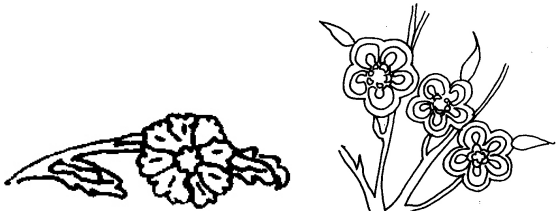
	الأرابيسك	الزهور الطبيعية	الزهور والأوراق المركبة
العصر الفاطمي والمملوكي			

عصر الصفوي			

العصر العثماني	(جودة، 1979، 45)	(جودة، 1979، 32)	
	الزهور والأوراق الكأسية	الأوراق البسيطة والمركبة	الفروع النباتيـة

العصر الفاطمي والمملوكي

العصر الصفوي			

العصر العثماني	(جودة،1979م،ص36)	(جودة، 1979، 29)	

(شكل 8)

العصر المملوكي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم (1883-1222)

(شكل 9)

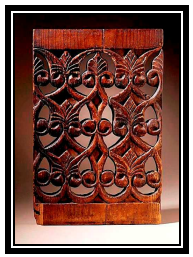
العصر المملوكي

قطعة خزفية من القرن 14م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم (M.83.251.12)

(شكل 10)

العصر المملوكي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.2001.86)



(شكل 11)

العصر المملوكي

فاصل خشبي من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.2002.1.32)

(شكل 12)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.73.5.757)

(شكل 13)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.73.5.756)

(شكل 14)

العصر الصفوي

جرة خزفية أصفهان من القرن 17م مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم (692-1902)

(شكل 15)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.73.5.756)

(شكل 16)

العصر الصفوي

قطعة خزفية من القرن 17م مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم (266-1884)

(شكل 17)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية من القرن 15م مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.2002.1.260)

(شكل 18)

العصر الصفوي

جرة خزفية من القرن 15م مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma

(شكل 19)

العصر العثماني

طبق خزفي 10هـ-16م متحف باستوكهلم / السويد Mediterranean an Near Eastern Antiquities

(شكل 20)

العصر العثماني

بلاطات خزفية القرن10هـ-16م المتحف الملكي باسكتلندا

(شكل 21)

العصر العثماني

بلاطتين من الخزف من القرن 17م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.73.5.27a-b)

(شكل 22)

العصر العثماني

بلاطة خزفية القرن11هـ-17م المتحف الملكي باسكتلندا

(شكل23)

العصر العثماني

بلاطة خزفية من القرن 16م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم(M.2001.85.4)

الأفكـار التصميميـة:

"إن كلمة تصميم تعنى محصلة جهد منظم لخطة ذات أهداف ووظائف محددة، وذلك باستخدام أسس وقواعد التصميم كوسيلة اتصال Means of relating لعناصر الفنون المرئية، فهي لغة الفنان التي يستخدمها للتعبير عن أفكاره ولخلق موضوع مرئي" (Pandell, 1975, 29) .

"فالتصميم هو عملية تخطيط أو وضع لهدف، وهذا التخطيط أو الهدف يدرك مسبقاً في العقل ويتم تحقيقه بوسائط مادية مختلفة، وهو يعتمد أساساً على المكونات الحسية للفنان وفردية إنتاجه". (Joyce, 1993, p17) وعادة يبدأ التصميم بفكرة أو موضوع وبعد ذلك "يختار المصمم المادة الرجعية لتنمية الفكرة ويربطها مع الخيال، والتخطيط والإحساس باللون" (Bevlin, 1970, 4) .

فوظيفة المصمم هي "حل مشاكل اتصال المنتجات، المفاهيم، الصور والتنظيمات في الشكل الأكثر أصالة وفاعلية وذلك من خلال الموازنة بين عناصر مختارة بعناية ومنظمة بحيث يكون تقديم هذه العناصر مبنية على صيغة تكون بسيطة في جوهرها وبحيث تكون مهذبة بواسطة المراحل الكثيرة التي تطورت من خلالها" (Swann, 1987, 6).

وتتضمن العملية التصميمية جانبين هامين ومتلازمين وهما: الجانب الوظيفي والجانب الجمالي و"يتجلى الجانب الجمالي في كيفية معالجة النواحي التشكيلية للتصميم بما يتناسب مع مقومات التطور والموضة. أما الجانب الوظيفي فيتمثل في المواصفات التنفيذية وشروط ومتطلبات التقنية المستخدمة، ومدى ملاءمتها لإخراج التصميم في أوضح صورة" (أنور،239،1995).

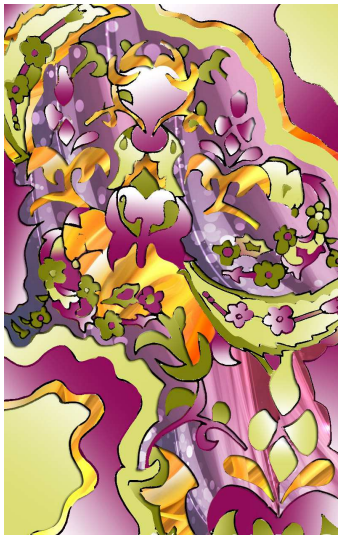
وسوف يتم عرض لمجموعة الأفكار التصميمية ونواتج معالجتها باستخدام الحاسب الآلي. وقد راعت الباحثة في هذه الأفكار الأسس البنائية والتشكيلية والجمالية للتصميم الذي يتناسب مع أقمشة السيدات المطبوعة للسهرة وأرفق بكل فكرة تصميمية مستقلة تحليلاً فنياً.

دراسة فنية تحليلية للأفكار التصميمية

الفكرة التصميمية رقم (1)

قوام هذا العمل الفني اعتمد على عدة عناصر نباتية من العصر الفاطمي والمملوكي والصفوي والعثماني.وتتواجد العناصر في هذه الفكرة التصميمية في ارتباط داخلي متضامن مما يخلق الوحدة التي يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر مجتمعة. فلقد تضامنت العناصر الفنية في هذا العمل وقامت الباحثة بعمل ترديد عكسي للخط الشبه دائري من خلال زخرف الأوراق المحيط بالزخارف النباتية الأخرى بطريقة متضادة في الاتجاه وذلك لتوجيه الحركة الداخلية للتصميم إلى نطاق خارجي له لا تحده أي انغلاقات خطية ولكي تخلق الوحدة المسيطرة عليه. ولقد ألقت الدارسة الضوء على العنصر الخفي في التصميم وهو الكتلة والفراغ، فلقد رسخت فكرة استخدام الكتلة في الجزء العلوي لثلثي التصميم من خلال تكتل الزخارف النباتية مما أعطى دعامة للتصميم أضفاها عليه استخدام الفراغ في أسفل التصميم كمتنفس عام للوحدة الفنية.

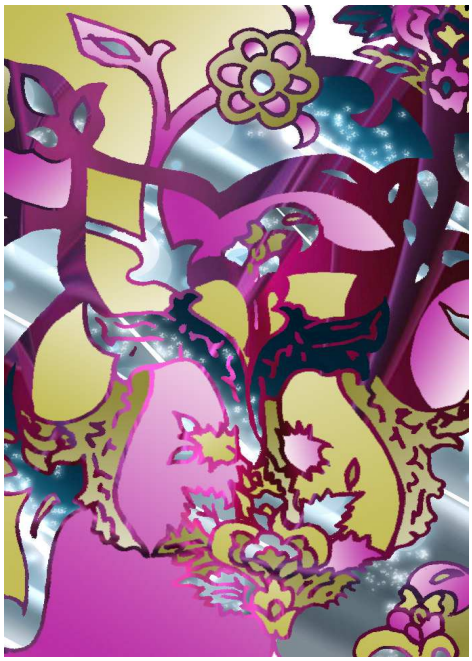
ويلاحظ في هذا التصميم الاتزان نتيجة للتماثل التقريبي بين جانبي المحور الرأسي له وبالرغم من أن جانبي الهيئة مختلفان فعلاً إلا إنهما بقيا متشابهين إلى درجة تشعر الرائي بايجابية المحور. ولقد تم عمل مغايرة في أحجام ومساحات العناصر المكونة للعمل الفني وأوضاعها مما يؤدى إلى تقوية إدراك الوحدة والترابط بين الأشكال،مع الاستفادة من أن كل عنصر من العناصر التشكيلية مرتب بحيث يكمل كل منهما الآخر أو يعوضه.ولقد استخدمت الألوان بحيث تكسب العلاقة اللونية نوعاً من الترابط بين الشكل والأرضية، فجاء توزيع الألوان الساخنة والباردة متدرجاً وفي توزيع ظلي للدرجات اللونية.



الفكرة التصميمية رقم (1)

الفكرة التصميمية رقم (2)

الفكرة التصميمية رقم (3)



الفكرة التصميمية رقم (4)

الفكرة التصميمية رقم (5)

الفكرة التصميمية رقم (6)

الفكرة التصميمية رقم (2)

بناء هذا التصميم اعتمد على تناول عناصر زخرفيه مختلفة قوامها العناصر النباتية المنتقاة من الفنون الإسلامية الصفوية والمملوكية والعثمانية. ولقد استفادت الدارسة من القيمة التشكيلية والتعبيرية للخط المائل في الوحدة النباتية وهو في ذاته رحلة إيقاعية تأخذ قيمتها من النظام الإيقاعي، وهو نظام أساسه التنوع في اتجاه الخط حيث يمتد أو ينثني أو يقوس، ولكن القيمة الأخرى تتحقق فيما يحصره من أشكال أو مساحات لونية. فبتقاطع الخطين المائلين المكونين من أحد الأوراق النباتية للفن الصفوي مع زخرف نباتي آخر باتجاهين متضادين نتج عنه نوع من الاتزان المنشود مما أعطى شكل قبة تحوى بين جنباتها الشكل الزخرفي الرئيسي الكبير في الحجم في أسفل التصميم.

وقد استفادت الدارسة في هذا العمل من قيمة السيادة حيث يظهر في هذا العمل سيادة العنصر النباتي المكون من أحد زخارف أوراق الفن الصفوي وما يحصره من زخارف نباتية أخرى على باقي العناصر حيث أن هذا العنصر هو أقرب العناصر لعين المشاهد لكونه في مقدمة العمل الفني. وقد ساعد على زيادة هذه السيادة وضوح بعض التفاصيل بهذه العناصر فمبدأ السيطرة يحتاج إلى اتجاه خطي رئيسي سواء مكاناً مباشراً أو ضمنياً خلال التصميم حيث يتردد بمعدل كبير وأهميته ضرورية. وقد كونت الخطة اللونية للفكرة التصميمية جواً من الإيقاع الفني أوجد علاقات بين الأشكال والوحدات مما حقق الوحدة والاتزان والتعادل فيها مع التنويع في الملامس والأضواء والظلال مما أحدث نوعاً من التآلف والانسجام والترابط بين عناصر التصميم.

الفكرة التصميمية رقم (3)

إن العناصر الزخرفية النباتية التي تشكل هذا العمل الفني لابد وأن ترى في علاقتها لبقية العناصر التي تسهم في بناء التصميم ككل، ويتطلب الأمر إدراك تلك العلاقات العصرية لعناصر التصميم وأسسه وتحديد تلك العلاقات الكامنة فيما بينها. فيتكون هذا التصميم من ترابط عدد من العناصر الزخرفية النباتية المتقابلة والمتماسة والمتقاطعة بطريقة متآلفة ومنسجمة بحيث تظهر في شكل وحدة متصلة العناصر ومتوائمة بعضها مع الآخر.

فلقد استفادت الباحثة من مبدأ تناسق كل جزء من أجزاء التصميم مع الكل L'ordonnance أي كيفية التجميع التي توجد التوافق العام بين أجزائه. فلقد أعطيت لكل جزء من العناصر الزخرفية في العمل الفني قيمته المعنوية والمادية سواء اعتبرت هذه العناصر على حدة أو أخذت على أنها كل متكامل. فالنظام والترتيب في هذا التصميم قد يبعث في خيالنا نوعاً من وحدة الفكر والإحساس والتوافق من خلال العلاقات بين الأوزان والترتيب الزخرفي الذي ينقل للإنسان الإحساس بالاستقرار وهو مصدر للرضي والبهجة.

ويقوم هذا التصميم على استخدام البؤرة المركزية الرئيسية لاجتذاب نظر المتلقي وذلك من خلال التشكيل الزخرفي النباتي المستقر في الطرف العلوي الأيسر للتصميم. وقد قامت الدارسة بعمل التجديد الذي يحمل في طياته الارتقاء لإشباع الحاجات والرغبات الإنسانية المتجددة في انتقاء العنصر الزخرفي النباتي السالف ذكره وهو عنصر مكبر تم توزيعه بأسلوب خلق علاقة تنظيمية بين شتى العناصر المرئية والطابع المميز للخطة الفنية وذلك لتوثيق العلاقات التي تجمع بين الأجزاء جميعاً. ويجمع بين تلك الزخارف الفنية

التنويع في استخدام الألوان الباردة والساخنة بما يتناسب والجو العام للتصميم، وبما يؤكد على أشكاله، كما روعي استخدام الإضاءة والظلال بشكل مقنن حتى لا تشتت ذهن المتلقي.

الفكرة التصميمية رقم (4)

تستقى هذه الفكرة التصميمية عناصرها الزخرفية المختلفة من فن الأرابيسك وبعض الزخارف النباتية الصفوية. وقد اعتمد بناء هذا التصميم على ترتيب الوحدات المكونة للتصميم ترتيباً أوجد نوعاً من الحركة الساكنة، حيث أن التقاء الوحدات النباتية الزخرفية والأرابيسك من شكل الزهرة المركبة في أسفل العمل الفني وفر إمكانية واسعة للمحاورة التشكيلية فوق مسطح التصميم فأنتج نوعاً من الإيقاع الحركي، كما أوجد تشكيلاً ذا علاقات متناسقة ومتسقة جمالياً.

ويلعب الخط في التصميم الحالي دوراً حيوياً، فالتصميمات ذات الخطوط المنحنية تضفى نوعاً من الوداعة والرقة والسماحة. و"استخدام الخطوط ذات المنحنيات الواسعة في هذا التصميم يثير في النفس إحساسا بالهدوء كما أنه من شأن الخطوط المنحنية أن تضم العناصر المتفرقة في التكوين لتصبح كلاً يتميز بالوحدة". (148:4)

ولقد استفادت الدارسة من فكرة أن الوحدة تقتضي وجود فكرة قرابة العناصر الزخرفية من عائلة أشكال واحدة مع إدخال بعض التنويعات وبدون إسراف، وذلك حسب ما يلزم التعبير الفني التصميمي، وذلك من خلال استحداث عناصر زخرفيه ذات التأثير الواحد وإخضاعها لمبدأ الموازنة La symmetrie، الذي يرتكز من ناحية على العلاقة بين أجزاء التصميم ومن ناحية أخرى يرتكز على علاقة الأجزاء مع الكل. ونظراً لتعدد العناصر في هذا التصميم وتنوعها كان لابد من فرض ضرب من الوحدة على التصميم بوجه عام عن طريق استخدام الظل والنور واللون من ناحية والتكرار والترديد لبعض العناصر من ناحية أخرى مثل شكل الزهرة المركبة وشكل الزخرف النباتي في أسفل ومنتصف العمل الفني، حيث يعد تكرار الوحدات باختلاف نسبها وأوضاعها أحد الحلول التشكيلية للتأكيد على العناصر.

الفكرة التصميمية رقم (5)

اعتمد تكوين هذا التصميم على عناصر وزخارف نباتية صفوية وعثمانية ومملوكية.وأساس هذه الفكرة التصميمية هو صياغة العناصر التشكيلية الزخرفية في نسق جمالي يزاوج بين العناصر المتضادة والمتنافرة في وحدة متجانسة ،هذا التضاد بين الخشن والناعم،بين المستقيم والمنحنى،بين الساخن والبارد وبين الكتلة والفراغ. وتميل إلى الحركة الداخلية السريعة والانتقالات بين عناصره المختلفة.

ويتكون شكل التوزيع الشكلي لعناصر هذا العمل الفني من مجموعة من الخطوط تنوعت بين كونها مائلة ومنحنية في عنصر زخرف الورقة النباتية المتصلة بأخرى لخلق شكل قبة في أعلى التصميم.فالخط المائل يعطى الإحساس بعدم الاتزان مما يفيد في إثراء الشعور بالحركة،أما المنحنى فيوحي بالليونة والرشاقة، وخطوط أفقية مستمرة تارة ومتقطعة تارة أخرى،وقد نتج عن تقاطع تلك الخطوط مع بعضها والزخارف النباتية المتنوعة مساحات مختلفة ملأت بأساليب تشكيلية مختلفة.

وحركة أي خط يمكن تفسيرها بأنها طاقة تبدأ معه وتميل إلى الاستمرار، إذ يبنى الفرد في مخيلته خطوطاً وهمية ناتجة عن الطاقة الكامنة فيصل بين أطراف الخطوط والزخارف المتقطعة بحيث تدركها العين كوحدة متصلة.

ولقد استخدمت الألوان الساخنة والباردة متدرجة في التوزيع الظلى للدرجات اللونية وبشكل محسوب مما أكسب التصميم نوعاً من الترابط لكل من الشكل والأرضية.

الفكرة التصميمية رقم (6)

لقد استفادت الباحثة من مبدأ تناسق كل جزء من أجزاء التصميم مع الكل اى كيفية التجميع التي توجد التوافق العام بين أجزائه. فلقد أعطيت لكل جزء من العناصر الزخرفية في العمل الفني قيمته المعنوية والمادية سواء اعتبرت هذه العناصر على حدة أو أخذت على أنها كل متكامل.فالنظام والترتيب في هذا التصميم قد يبعث في خيالنا نوعاً من وحدة الفكر والإحساس والتوافق وهو مصدر للرضي والبهجة.

ويقوم هذا التصميم على استخدام البؤرة المركزية الرئيسية لاجتذاب نظر المتلقي وذلك من خلال عنصر الزهرة المركبة المستقر في وسط الطرف السفلى للتصميم والتي تشع منه جميع العناصر الزخرفية النباتية الأخرى في حالة حركة للأعلى.

ويتضمن العمل ككل نوعاً من الاتزان وذلك من خلال العلاقات بين الأوزان والترتيب الزخرفي الذي ينقل الرائي الى الإحساس بالاستقرار. وقد تحقق ذلك من خلال الركيزة اللونية الصماء في أيمن قاعدة التصميم والجزء الأيسر أعلى التصميم، ويتضاد معها الملمس الخطى واللوني مما يعطى نوعاً من الهدوء والتوازن والاستقرار والرصانة للعمل الفني.

فلقد استخدمت الألوان بطريقة تكسب التصميم نوعاً من الترابط الناشئ عن تلك العلاقة اللونية لكل من الشكل والأرضية، فجاء توزيع الألوان الساخنة والباردة متدرجاً وفى توزيع ظلي للدرجات اللونية وبشكل محسوب.

النتائج

أثبتت الدراسة ما يأتي:

1. مدى الثراء الفني الجمالي في الأعمال الفنية التراثية في العصر الصفوي، كمصدر إلهام لتصميمات مبتكرة حديثة بأسلوب يساير العصر، بحيث يجمع بين الأصالة والمعاصرة.
2. أن التحليل الفني المقارن للزخارف النباتية الزخرفية من خلال نماذج من الفنون التطبيقية المختلفة للعصر الصفوي وغيرها من العصورالإسلامية المنتقاة بمتن البحث قد اتاح مزيداً من الفهم للقيم الفنية ولأثر الأساليب الفنية الإسلامية على تلك الزخارف والأسس البنائية لها مما ساعد المصمم الباحث على التعرف على تطور تلك العناصر واختلافها من عصر لآخر، وهذا يعد فكراً جديداً لاستنباط تصميمات ذات صلة بالتراث ومرتبطة بأداء وظيفي معين ينعكس ايجابياً على المجتمع ويؤصل هويته.

3. أن العلاقة الايجابية بين تصميم أقمشة السيدات المطبوعة للسهرة وبين إبداعات التراث الإسلامي في عصوره المختلفة من خلال إجراء العديد من التجارب الفنية لابتكار تصميمات تناسب وتحقق الغرض الوظيفي.

4. أن العناصر الفنية للزخارف النباتية الصفوية المتأثرة بالأساليب الفنية الإسلامية لها مرونة إعادة التطويع من خلال التوزيع والخطة اللونية التى أوجدت علاقات بين الأشكال والوحدات لتلائم أغراضاً متجددة تناسب المفهوم المعاصر لابتكار حلول تصميمية تحمل طابعاً خاصاً لتصميم طباعة أقمشة السيدات للسهرة.

التوصيات

يوصى البحث:

1. بأهمية دراسة التراث الإسلامي كتراث حضاري وتاريخي متعدد الجوانب والمدارس التي تتميز بذاتيات مختلفة للاستفادة منها في عمل تصميمات ذات وحدات تمتاز ببساطتها وجمال زخارفها وملاءمتها لفن طباعة المنسوجات ومتفقة مع الذوق الحضاري المعاصر.

2. ضرورة الاهتمام بدراسة زخارف الفنون الإسلامية الصفوية دراسة تحليلية مقارنة مع عمل حصر وتصنيف وتحليل لتلك الزخارف لتكون معيناً للبحث العلمي لما لها من أهمية فنية وتاريخية يمكن الاستفادة منها في تصميم طباعة المنسوجات.

3. عمل دراسة مقارنة بين أسلوب الفنان الإيراني في تمثيل الزخارف النباتية وغيره من الفنانين في العصور التاريخيه الأخرى (المغولي والتيموري على سبيل المثال) لزيادة التعمق في فهم وبحث تلك الفنون.

4. ضرورة عمل مقارنات بين المدارس الإسلامية العربية والغربية لدراسة كيفية الاستفادة من التراث وأساليب انتقاله من حضارة إلى أخرى.

المراجع العربية

إبراهيم، جمال عبد الرحيم. 2000. **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي**، القاهرة، كلية الآثار.

الألفي، أبو صالح. 1973. **الموجز في تاريخ الفن العام**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الألفي، أبو صالح. 1984. **الفن الإسلامي (أصوله، فلسفته، مدارسه)**، ط3، القاهرة، دار المعارف.

أنور، منى. 1995. "**أسس التصميم وخاصية الخداع البصري كفرع من فروعه وأثره في تطوير تصميمات أقمشة الستائر**"، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

بدر، منى محمد. 2003. **أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر**، الجزء الثالث، الفنون الزخرفية، ط1، مكتبة.

بسيوني، محمود إبراهيم. 1984. **الخزف الإسلامي في مصر**، ط1، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة.

التهامي، عائشة عبد العزيز. 2003. **النسيج في العالم الإسلامي منذ القرن (8-11هـ/14-17م)**، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

جودة، عبد العزيز. 1979. "**العناصر النباتية العثمانية وإمكانية تطبيقها في باتيك معاصر**". رسالة ماجستير غيرمنشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

حسن، زكى محمد. 1940. **الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي**، ط1، بيروت، دار الرائد العربي.

حسن، زكى محمد. 1948. **فنون الإسلام**، ط1، ، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

حسن، زكى محمد. 1981. **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، ط2، بيروت، دار الرائد العربي.

حسين، مصطفى محمد. 1969. دراسات في تطور فنون النسيج والطباعة، ط1، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

زهراء الشرق، القاهرة.

شافعي، فريد. 1970. **الزخارف الكأسية البسيطة في الفن الإسلامي**، ط1، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر.

شوقي، إسماعيل. 1998. **الفن والتصميم**، ط1، القاهرة، مطبعة العمرانية للاوفست.

فرغلى، أبو الحمد. 1990. **الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران**، ط1، القاهرة، دار المعارف.

ماهر، سعاد. 1960. **الخزف التركي**، ط1، القاهرة، مطابع مدكور.

ماهر، سعاد. 1986. **الفنون الإسلامية**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مرزوق، محمد عبد العزيز. 1970. **العمارة العربية في مصر الإسلامية-عصر الولاة**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مرزوق، محمد عبد العزيز، 1974. **الفنون الزخرفية في العصر العثماني**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مرزوق، محمد عبد العزيز، 1980. **قصة الفن الإسلامي**، ط1، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

المراجع الأجنبية

Bevlin,Marjorie Elliott. (1970). Design through discovery. 2nd ed. Rinehart & Winston. Inc. United State of America.

Joyce, Carol. (1993). Textile design. New York. Watson-Guptill publication.

Pandell, Russell Stella. (1975). Art in the world. San Francisco. Rinchart press.

Swann, Alan. (1987). Basic design and layout. Oxford. Phaidon press limited.