"القيم الفلسفية والفنية فى تراثيات الاوروميتوسطى، مصدراً لاستحداث تصميم طباعة أقمشة التأثيث "

"Philosophical and artistic values in the Euro-Mediterranean heritage, as a source to design printing upholstery"

ا.د/ سهير محمود عثمان

أستاذ التصميم المتفرغ بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز

كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان

Prof. Suhair Mahmoud Othman

Professor of Textile Design, Textile Printing, Dyeing and Finishing

Faculty of Applied Arts - Helwan University

sohair_52@hotmail.com

م/ نهى نجيب محمد نبوى

أخصائى فحص هندسى، مكتب براءات الاختراع، أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا

Designer. Noha Naguib Mohamed Nabawy

Engineering Examination Specialist, Patent Office, Academy of Scientific Research and Technology

Noha.naguib18@gmail.com

ملخص البحث

التراث الأوروميتوسطى هو شكل تعبير فنى يمثل جوهر التعدد الثقافى، هو تعبير متطور معاصر عن تقاطع الشرق والغرب وعن التأثير الحضارى المتبادل بين أوروربا وحوض البحر المتوسط من جهة والفن الإسلامى من جهة أخرى، وقد وقع إختيار الباحثة على التراث الأوروميتوسطى الاندلسى الاسبانى الإسلامى والمدجن لدراسة أشكاله نظراً لقيمة أشكاله الثقافية الفريدة، فهو يمثل حالة من التلاقى بين الشعوب ذو النوعية الثقافية المتباينة وقد حدث فيه تبادل بين الثقافتين الغربية والشرقية، والتراث الأوروميتوسطى الاندلسى الإسبانى الإسلامى والمدجن تراث جمعى يشكل جزء من التراث المشترك للإنسانية، وتتناول الباحثة دراسة فنية لأبرز أشكال التراث الفنى الإسبانى الإسلامى والمدجن مروراً بالعصور الإسلامية الأربعة : عصر الخلافة، ملوك الطوائف، المرابطين والموحدين، المملكة الناصرية فى غرناطة ، ثم خامساً: الفن المدجن بعد حرب الاسترداد التى حولت أسبانيا إلى المسيحية مرة أخرى،

يأتى هذا البحث ليبرهن بمزيد من الأدلة على الدور المحورى الاصيل للتراث الإسلامى فى العصور الوسطى والذى تشهد أشكال التراث الفنى الملموسة فى العمارة وأشغال الفنون التطبيقية ومنها الاوانى الفخارية وأعمال الفسيفساء وأشغال الخشب والادوات المعدنية والحلى والسلال والمطرزات والمنسوجات والسجاد والازياء والحرف المختلفة على استمراريته وعظمته البالغة، وتهدف الباحثة إلى تحقيق حلول تصميمية مبتكرة مناسبة لطباعة أقمشة التأثيث والمستوحاة من القيم الجمالية والتى لا تتأتى الا بعد الدراسة الفنية التحليلية لنماذج من أشكال التراث الأوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن حيث تتسم بالاصالة والقدرة على التجدد.

وقامت الباحثة بدراسة نماذج تحليلية من نماذج مختارة من أشكال التراث الأوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن وتحليلها فنياً ثم قامت بوضع أفكار تصميمية بالاستفادة من القيم الفلسفية والجمالية والفنية والعناصر الشكلية والزخرفية لهذا التراث الفنى لابتكار نماذج مطبوعة لأقمشة التأثيث برؤية معاصرة.

كلمات مفتاحية: التراث الأورومتوسطى – التراث الاسبانى الإسلامى والمدجن- التراث الأندلسى - تصميم طباعة المنسوجات – أقمشة التأثيث.

Abstract:

Euro-Mediterranean heritage is a form of artistic expression that represents the essence of multiculturalism. It is a modern and contemporary expression of the intersection of East and West and the mutual cultural influence between Europe and the Mediterranean basin on one hand and Islamic art on the other hand. The researcher chose the Euro-Mediterranean Andalusian Spanish Islamic and Mudéjar heritage to study its forms due to the value of its unique cultural forms. It represents a state of convergence between people of different cultural types and there was an exchange between Western and Eastern cultures. The Euro-Mediterranean Andalusian-Spanish Islamic and Mudéjar heritage is a collective heritage that forms a part of the common heritage of mankind. The researcher tackles an artistic study of the most prominent forms of artistic heritage of the Spanish Islamic and Mudéjar through the four Ages of the Islamic: the era of the Caliphate, Taifa Kingdoms, the Almoravids and the Almohads, Nasrid kingdom of Granada, then Fifth: Mudéjar art after the reconquest war that turned Spain back to Christianity, This research demonstrates further evidence of the pivotal role of the Islamic heritage in the Middle Ages, which witnesses tangible forms of artistic heritage in architecture and applied arts including pottery, mosaic works, wood works, metal tools, ornaments, baskets, embroideries, textiles, carpets, costumes and various crafts on its continuity and greatness. The researcher aims to achieve innovative design solutions suitable for the printing of upholstery fabrics inspired by aesthetic values, which comes only after the artistic analytical study of models of Euro-Mediterranean Spanish Islamic and Mudéjar heritage, as it is characterized by originality and the ability to regenerate. The researcher studied analytical models of selected forms of Euro-Mediterranean Spanish Islamic and Mudéjar heritage, and then developed design ideas using the philosophical, aesthetic and artistic values and the formal and decorative elements of this artistic heritage to create printed patterns of upholstery fabrics with a contemporary vision.

مقدمة:

تتنوع مصادر التراث الفني للحضارة الإسلامية في حوض البحر المتوسط، ويتبوأ التراث الأورومتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن الصدارة في حوار هام يدور بين الشعوب لآلاف السنين بين أوروبا ودول حوض المتوسط من جهة والحضارة الإسلامية من جهة أخرى فى فترة العصور الوسطى، واليوم تمثل أشكال التعبير الفنى للتراث الأورومتوسطى الأسبانى العمود الفقري لأبرز أشكال التبادل بين أوروبا ودول حوض المتوسط والفن الإسلامى وليصبح منذ القرون الوسطى وحتى الآن الوسيلة المفضلة للحوار بين الثقافات ومثال حى على التنوع الثقافي.

والتراث الاورومتوسطى هو الوجه الحقيقى الذى يفصح عن تاريخ دول حوض المتوسط، فهو تاريخ تمدنها وحضاراتها، وهذا التراث يمثل التداخل بين أوروبا والمجتمعات الإسلامية، وقد احتل هذا التراث موقع استراتيجى فى وسط العالم القديم، وقبل العصر الحديث اجتمعت مركزية العالم الإسلامى جعرافيا مع ثقافته الرفيعة وتنظيمه السياسى لبناء مراكز اشعاع وتبادل فنى وثقافى قوى وشامل ، واليوم أصبح من الضروري دراسة هذا التراث الاورومتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن واتخاذ إجراءات لتدعيم هذه الدراسات وإدراج النتائج التي تم تحقيقها من خلال هذه الدراسة التالية.

مشكلة البحث:

تكمن فى عدة تساؤلات:

1- كيف يمكن الإستفادة من القيم الجمالية الموجودة فى اشكال التراث الفنى للتراث الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن ومدى تطبيقها بالدراسة فى مجال تصميم أقمشة التأثيث المعاصرة؟

2- كيف يمكن دراسة اشكال التعبير الفنى المتبادلة للتراث الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن؟

أهمية البحث:

- يأتي البحث ليؤكد أهمية تميز الحضارة الإسلامية فى أسبانيا فى العصور الوسطى التي تعتبر من أبرز الحضارات في العالم بتراثها الثقافي بما يفيد مجال البحث الأكاديمي بشكل عام، ومجال تصميم طباعة المنسوجات بشكل خاص، فدراسة التراث الاوروميتوسطى الأسبانى الإسلامى والمدجن لم يحظ حتى الآن بالإهتمام الكافى من الباحثين للإستفادة من هذه الدراسات مما يثرى المجالات الفنية التطبيقية بشكل خاص.
- تبرز أهمية البحث في إحترام الهوية ورصد حركة التراث الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن ويعالج هذا البحث إحتياجين: الحاجة للتعمق أو إعادة إحياء عنصر هام في الهوية الثقافية كمصدر للابداع المتجدد، والحاجة الماسة لخلق منابع تصميمية جديدة لاقمشة التأثيث وهو ما يمكن تحقيقه من خلال دراسة هذا التراث الثرى العميق.
- يأتى هذا البحث ليبرهن بمزيد من الأدلة على الدور المحورى الاصيل للتراث الإسلامى فى العصور الوسطى والذي تشهد أشكال التراث الفنى الملموسة فى العمارة وأشغال الفنون التطبيقية ومنها الاوانى الفخارية وأعمال الفسيفساء وأشغال الخشب والادوات المعدنية والحلى والسلال والمطرزات والمنسوجات والسجاد والازياء والحرف المختلفة على استمراريته وعظمته البالغة.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى:

الوصول لحلول تصميمية مبتكرة تصلح لطباعة أقمشة التأثيث والمستوحاة من القيم الجمالية والتى لا تتأتى الا بعد الدراسة الفنية التحليلية لنماذج من أشكال التعبير الفنى الأوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن حيث تتسم بالاصالة والقدرة على التجدد.

حدود البحث:

تنحصر حدود البحث الزمانية فى:

تاريخ الأندلس يشمل أكثر من ثمانمائة سنة كاملة، وتحديدًا من سنة 92هـ/ 711م إلى سنة 897هـ/ 1492.

تنحصر حدود البحث المكانية فى:

أوروبا (اسبانيا).

تنحصر حدود البحث الموضوعية في:

أولا: الدراسة النظرية (الجانب الدراسى التاريخى الفنى):

تقتصر على دراسة التراث الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن.

ثانيا: الدراسة الفنية التحليلية:

تقتصر على دراسة وتحليل نماذج لأعمال في التراث الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن.

ثالثا: الدراسة التطبيقية:

متمثلة فى ابتكار تصميمات مستوحاة من الوحدات التشكيلية المستمدة من هذه الاعمال، مع توظيف بعض نماذج من التصميمات المبتكرة من الدراسة كأقمشة تأثيث.

فروض البحث:

1- يفترض البحث أن دراسة القيم الفلسفية والفنية لأشكال التعبير الفنى فى التراث الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن تفيد لإستنباط حلول تصميمية ابداعية حيث يزداد الطلب على منتجات أقمشة التأثيث التي تعتبر قطاعا قادرا على النمو، وذلك لتلبية الإحتياج لتطوير تصميم طباعة المنسوجات، وإبراز التنوع الثقافي وامكانية حدوث حوار بين الثقافات للإستلهام منها لإنتاج مطبوعات تتميز بالاصالة والتجدد.

2- يفترض البحث أن بالدراسة الفنية التحليلية اتجاهات التراث الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن، حيث يمثل هذا الإطار المتفتح منطقة فريدة بين حضارات العالم، يشجع على دراسة المضامين الفنية كأداة للمعرفة والتفكير، ويتمتع فيها المنتج الصناعى (كمنتج أقمشة التاثيث) بمستقبل واعد، وهناك دائماً حاجة ماسة لمصاحبتها بتنمية نماذج تصميمية جديدة تصلح لطباعة أقمشة الثأثيث.

منهجية البحث:

أولا: المنهج التاريخي الفنى:

تتبع التطور التاريخي الفنى لاشكال التعبير الفنى فى التراث الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن.

ثانيا: المنهج الوصفي التحليلي:

حيث يستند البحث إلى الدراسة التحليلية الفنية لنماذج من التراث الفنى الاوروميتوسطى الإسبانى الإسلامى والمدجن.

ثالثا: المنهج الفني التطبيقي:(التجريبي)

يستند البحث إلى المنهج التجريبى حيث يشتمل على التجارب الفنية والتطبيقية التكنولوجية المستنتجة من الدراسات التاريخية والتحليلية الفنية لابتكار تصميمات تصلح لاقمشة التأثيث.

مصطلحات البحث:

المدجن: هم المسلمون الذين لبثوا في شبه الجزيرة الأيبيرية إبان سقوط الأندلس لم يتنصروا في البداية؛ ولكنهم أجبروا على ذلك في أواسط القرن السادس عشر، ثم طُرد من أبى التنصير منهم سنة 1630م.

أشكال التراث الفنى: عبارة عن عمليات مشتركة بين الأجيال، عمليات إبداعية إجتماعية وجماعية مرنة تجسد وتعرف تاريخ مجتمع ما وهويته الثقافية والإجتماعية وقيمه، وتتسم بالتفاعل الديناميكى بين القدرة الإبتكارية الجماعية والفردية.

محاور البحث:

1- الإطار الانظرى: دراسة تاريخية فنية لنماذج مختارة من اشكال التراث الاوروميتوسطى الاسبانى الإسلامى والمدجن.

2-الإطار العملى: التحليل الفنى لنماذج من التراث الأوروميتوسطى الأسبانى الإسلامى والمدجن واستنباط تصميمات تصلح لطباعة أقمشة التأثيث والتوظيف المقترح لهذه التصميمات.

أولاً: الإطار النظرى

"امتد الحكم العربى الإسلامى فى الأندلس ثمانية قرون منذ الفتح العربى الإسلامى فى أخر القرن الأول الهجرى (أول القرن الثامن الميلادى) حتى سقوط غرناطة فى نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى)" (1)، غير أن هذا الوجود بالرغم من انتهاءه لايزال يتمثل فى التراث الاوروميتوسطى الذى تركه العرب فى أسبانيا وقد أرسيت قواعد الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس فى فترة الحكم الأموى (عصر الخلافة) الذى امتد حتى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى)، تلك الفترة التى شهدت خلالها الأندلس الوحدة والقوة، فى قرطبة ومدينة الزهراء ، "إلا ان هذه القوة والوحدة أخذت فى الضعف والتلاشى فانقسمت الأندلس إلى ممالك وإمارات أطلق عليها اسم ملوك الطوائف زادت على العشرين، واستنزفت هذه الممالك معظم قوتها فى النزاعات الداخلية والتنافس المستمر، إلى درجة الإقتتال، وهكذا

أخذ الحكم العربى فى الأندلس يتعرض لخطر الزوال والإضمحلال، وأدرك أمراء الطوائف الخطأ الذى وقعوا فيه نتيجة لانقسامهم ومنازعاتهم، واستفاقوا على سقوط طليطلة فى أواخر القرن الحادى عشر، فكان سقوطها بمثابة ناقوس الخطر الذى نبه إلى الأخطار، وإزاء هذه الأخطار تطلع الأندلسيون إلى عدوهم المغرب، وبدأوا بإرسال استغاثتهم إليها لطلب النجدة وتوحيد الجهاد ضد الخطر الإسبانى الداهم "(1)، ولبى المغرب تلك الاستغاثات على مدى قرون عديدة ابتداء من عهد المرابطين ثم الموحدين من بعدهم ، الأمر الذى مكن الأندلس من الصمود لفترة طويلة تصدى خلالها الأندلسيون بفضل الدعم الذى جاءهم من المغرب للهجمات الإسبانية المدعومة من جانب الكنيسة الكاثوليكية والدول الأوروبية والفرسان الأوروبيين ، كما تزامنت حملات الأوربيين ضد الأندلس مع حملاتهم ضد المشرق العربى، "ومع استمرار الانقسامات بين صفوف العرب المسلمين استطاع الإسبان حتى منتصف القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، أن يستولوا على معظم المدن الأندلسية، ولم يبق فى يد العرب حتى ذلك التاريخ سوى مملكة غرناطة التى قدر لها أن تصمد فترة تزيد على قرنين ونصف أخر بفضل إنحياز المجاهدين العرب إليها بعد سقوط مدنهم، وبفضل قيادة الملوك الأوائل من بنى نصر، وبفضل المساعدات التى كانت تصلها من بنى مرين، من جهة ، وانشغال الممالك الإسبانية فى منازعتها الداخلية من جهة أخرى، فأصبحت غرناطة بذلك قوة يحسب حسابها ، خلال فترة صراعها الطويل للبقاء ضد الإسبان وحلفائهم الأوروبيين الأخرين"(1)، ولكن غرناطة فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى تقف منقسمة على نفسها ووحيدة بعد سقوط دولة بنى مرين ، فى الوقت الذى أخذت الممالك الإسبانية بالتوحد ، فقد توحدت مملكتا قشتالة وأراغون تحت حكم فرديناند وإيزابيلا الذين أطلقا على نفسيهما لقباً دينياً وهو لقب الملكين الكاثوليكين ، ولقد أدت هذه الأحداث فى النهاية إلى سقوط غرناطة، وتوقيع معاهدة إستسلامها معلنة بذلك نهاية خضوع اسبانيا للحكم الإسلامى.

أشكال التراث الأوروميتوسطى الاسبانى الإسلامى والمدجن

تتنوع أشكال التراث سواء المرتبطة بالعمارة وأهمها فى عصر الخلافة المسجد الجامع بقرطبة فى قواعد الأعمدة وأبدانها والتيجان والحليات المعمارية ومدينة الزهراء التى لم تعمر طويلاً كقاعدة ملكية ولكن احتوت مجالسها على عضادات وكسوات وزخرفة عقود فى الصالون الكبير تجلت فيها الزخارف النباتية، ثم العصر الثانى عصر ملوك الطوائف الذى احتوى نماذج مبدعة من الزخرفة الجصية والرخامية والخشبية والأوانى الفضية فى طليطلة وملقة والمرية وقصر الجعفرية فى سرقسطة، ثم العصر الثالث عصر المرابطين والموحدين حيث العمارة الدينية ترسم ملامح الزخارف الجصية ببعض التقشف الذى ما لبث أن تطور إلى ثراء زخرفى نجده فى الكاستيخو (قلعة منقوط) مرسية وقصر بينو ايرموسو فى شاطبة والزخارف الكتابية التى تطورت فى المخطوطات القرآنية والمنسوجات والخزف ثم العصر الرابع الذى يمثل قمة الثراء للزخارف النباتية والهندسية مع الأشكال العضوية وهو الفن الناصرى فى قصر الحمراء ثم خامساً مروراً بالقصور المدجنة مثل قصر بدرو الأول والمعابد اليهودية مثل الترانستو.

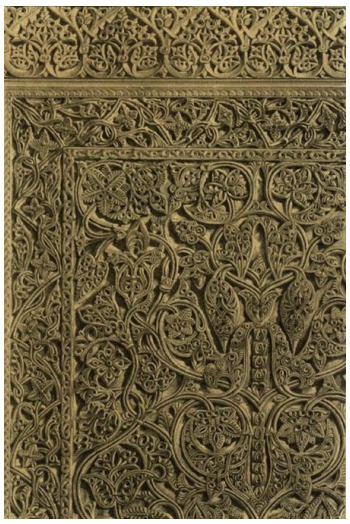
دراسة فنية لنماذج مختارة من اشكال التراث الاوروميتوسطى الاسبانى الإسلامى والمدجن

اولاً: نماذج مختارة من أبرز أشكال التراث الفنى فى عصر الخلافة

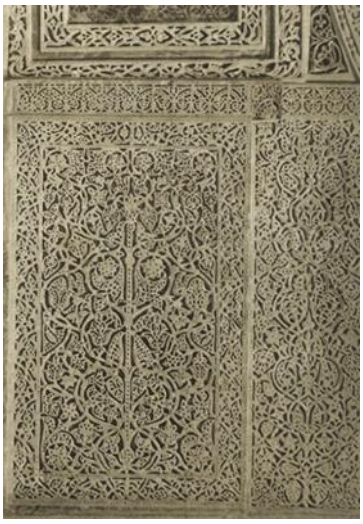
واجهة محراب مسجد قرطبة

"بدئ بإنشاء مسجد قرطبة، فى سنة 170 هـ (786 م) على يد عبد الرحمن الداخل الاموى، وكان موضعه كنيسة قوطية، واراد عبد الرحمن أن يكون مسجد قرطبة أعظم مساجد الأندلس وأفخمها، وجدد عبد الرحمن الناصر واجهة الجامع وهدم منارته القديمة، ثم تمت فيه التوسعة فى عهد ابنه الحكم الثانى"الحكم المستنصر" (2) والتى يمثلها شكل رقم (1-1)،(1-2) الذى يمثل كل منها قطعة من الرخام مأخوذة من المحراب هى تعبير عن شجرة الحياة "وإذا ما نظرنا إلى المكان الذى توجد فيه شجرة الحياة فى المسجد، على جانبى عقد المحراب، ربما أمكن القول بوجود رمزية دينية لهذه الشجرة، وتتكرر

الأيقونة هنا فى كل مكان ودائماً ما نراها وقد صحبت العقود وأبواب الدخول والخروج، وعندما نتجاوز المعنى الدينى لهذه الوحدة، أى شجرة الحياة أو شجرة الجنة ، نجد أن الأمر المهم البحث عن سوابق فى السياق الثقافى الكبير ألا وهو حوض البحر الابيض المتوسط، حيث نجده يضم شجرات رمزية مشابهة، رغم أنها تخلو من المعنى الفردوسى الذى جاء به الإسلام، ولو كان ذلك على الأقل، فى القطاع الغربى لهذا الحوض، وأيا كان الموقف فهذا الموضوع قد تكرر كثيراً إبتداء من عصر الخلافة حتى نهاية القرن الحادى عشر – وللبعد الفنى نقول أن عضادات المسجد القرطبى تضم زخارف فذة ومفصلة لدرجة الإغراق فى التفاصيل، وكأننا نشهد قطعة فنية منحوتة خلال ذلك العصر، وما تضم من لفائف جانبية واوراق وأزهار وثمار تبرز عن الساق المركزي ولكن فى اتساق وتوازن جديدين بكل الإطراء والتقدير" (2)، و"يغلب فى هذه الزخرفة أسلوب شرقى معقد ليس فيه من عناصر الطبيعة سوى زهرات تتآلف من أربع وريقات وبعضها من خمس، واللوحات الرائعة لهذه الوزرة تتكرر متآخية فى زوجين مع تغيرات طفيفة جداً، وأن كانت الأجزاء التى فى الجانب الأيمن تمتاز بعناصر غنية، وتقوم الزخرفة على محور نباتى رأسى تنبعث منه تموجات من التوريق حيث تنبض كل زهرة وكل ورقة بالحياة فى مجال يموج بالأغصان التى تتسم بدقتها على نحو لعله لم يخطر بالبال، وتتآلف مع هذه الزهرات فصوص ثلاثية فى مجموعات تبدو فى صورة أروع، ويكمل هذه الصورة شريط نباتى يتآلف من سيقان منكسرة فى انحناء تعلوها تصفيفات من قلوب نباتية"(3).



شكل (1-1)



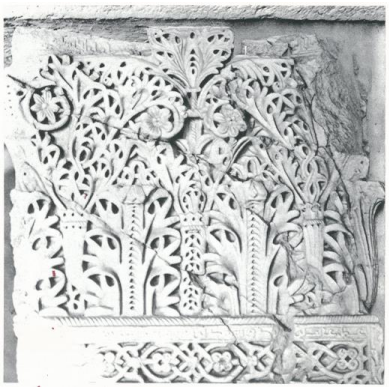
شكل (2-1)

ثانياً: أبرز أشكال التراث الفنى فى مدينة الزهراء:

الدعامات Pilastras وزخرفة العقود:

تحتل مدينة الزهراء مكانة هامة فى تاريخ اسبانيا المعمارى والفنى، وتقترن عظمتها وروعة صروحها، بعظمة منشئها الخليفة الاموى عبد الرحمن الناصر، وقد"عثر فى مدينة الزهراء على اربعة قطع فريدة فى مكانها، وهى قطع خاصة بالعقود على البوابات الجانبية للصالون الكبير، شكل رقم (2) وعلى اية حال فإن هذه الدعامات الرخامية كافية لوصف الصالون الكبير بالعظمة إلى جوار ذلك هناك الألواح أو طبقات الجص على الحوائط الجانبية للبوابات وهى كلها من أهم القطع التى عثر عليها حيث تتفوق فى جمالها على تيجان الأعمدة، وفى المستطيل الأوسط لهذه الدعامات نجد شجرة الحياة منقوشة تتخللها لوزات كلاسيكية، وللدعامات الخاصة بالصالون الكبير نمط واحد من الواجهات Pencas وأكانتوس يتسم بالجمال والرشاقة وبينهما قرون الخصب Cornucopio التى تنبت منها غصون من الأكانتوس مع زهور المراجاريتا فى اللفائف" (4)، وكذلك "هناك آلاف من قطع الكتل الحجرية المزخرفة التى تنسب لعقود كبيرة أو صغيرة فى المسجد

والمجالس فى مدينة الزهراء، وقد تمكنا من أن نحصى فى المسجد عدداً من القطع بلغ 11077 قطعة من الحجر الرملى هى فى أغلبها لعقود وبوائك، غير أن الثراء غير المسبوق الذى عليه بعض القطع هو ما نجده مركزاً فى الصالون الكبير" (4) شكل رقم (3).



شكل رقم (2)

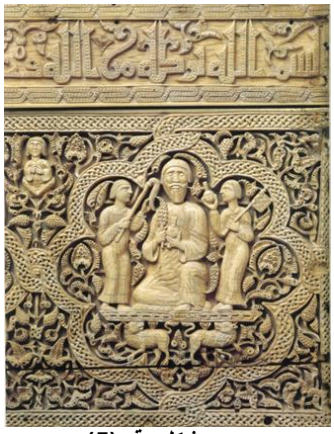
شكل رقم (3)

2- الزخرفة التى تضم الأشكال الحية (الاشخاص والحيوانات):

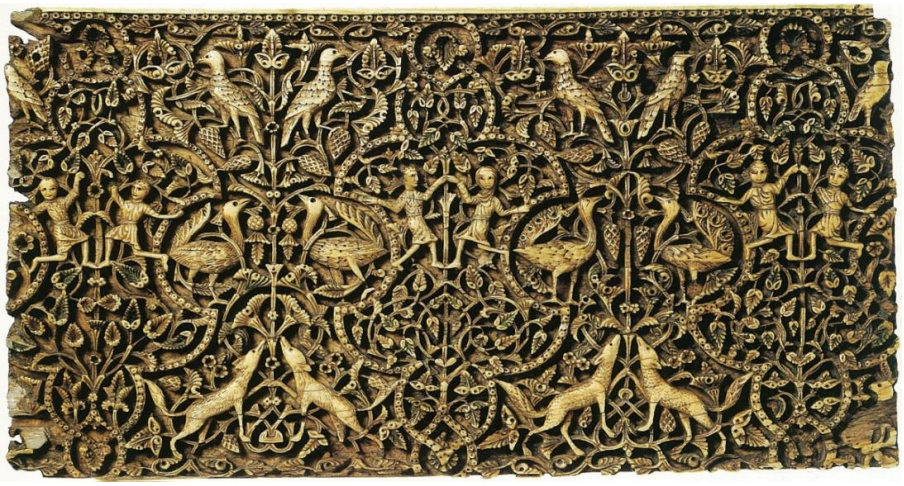
"كانت الزخارف الحيوانية والبشرية ممنوعة فى المساجد، لكن لا ينسحب الامر كذلك على القصور وبيوت علية القوم، وهذا ما يتأكد من خلال ما نراه فى المجلس الغربى للامير هشام، وتعتمد مصداقية وجود زخارف حيوانية وبشرية فى المجلس الغربى على وجود أدلة تتمثل فى جزازات قطع من الحجر الرملى وبعض قطع الرخام التى تم رفعها من المكان أو من الأماكن المجاورة للشرفات السفلى حيث تمكنت من انتشال قطع توابيت رومانية من بين الأنقاض، وكذلك أشكال حيوانية من الحجر الرملى والرخام، ويوجد فى حوض شاطبة، الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر، وحدات زخرفية شديدة الشبه بتلك الوحدات التى نجدها على قطع العاج التى ترجع إلى القرن العاشر والحادى عشر شكل رقم (4)، وترجع هذه العادة الخاصة بضم الوحدات الزخرفية التى هى أشكال أدمية وحيوانية إلى موروث رومانى وبيزنطى، وهذا ما تتأكد منه من خلال تيجان أعمدة فى قرطاج، وفى تيجان أعمدة أخرى أعيد استخدامها فى المسجد الجامع بالقيروان، وهنا نرى أن بلاط الخلفاء القرطبيين أخذ يكتسب الطابع البيزنطى من خلال الأشكال الحيوانية التى تم انتشالها من ثقافات أخرى، ومن ملبوسات مشرقية ذات أصول ساسانية، ومع هذا فإن هذه الأشكال الأيقونية القرطبية تمثل، فى نظر جومث مورينو، تقدما متسارعا نحو الأسلوب الطبيعى الذى نراه فى الزخارف النباتية على الكتل الحجرية، وحقيقة الأمر فإن هذه الوحدات التى تتسم بعدم الحركة والتى نراها على بعض الكتل الحجرية التى أشرنا إليها وعلى قطع العاج ترجع فى أصولها إلى مشاهد ومناظر قديمة ومشرقية، وبين القطع العاجية لدينا شكل رقم (5) وفيها يظهر الامر المعتاد فى مثل هذا النوع وهو أشكال بشرية جالسة على الطريقة الشرقية تحمل أوانى تظهر فى يد، ووحدة زخرفية نباتية في اليد الآخرى فى زهرية وهذا ما نجده فى القطع القرطبية، ويرافق ذلك المشهد موسيقيون يعزفون على العود حيث نرى الأكمام والأساور الواسعة، وهذا ما نشهده فى قطعة من العاج وترجع إلى 995-1004 م وأحياناً ما نجد الوحدة الزخرفية المشرقية وقد تخللتها تعبيرات وملامح مشابهة لتلك التى نجدها فى الأيقونات الرومانية والبيزنطية" (4)، "ويمثل شكل رقم (4) علبة كاتدرائية سمورة Zamora المحفوظة بمتحف الآثار الوطنى بمدريد وهى علبة أسطوانية الشكل غطاؤها نصف كروى أو مقبب يتوسطه من أعلى الغطاء زر بارز مفصص، ويبلغ ارتفاع العلبة 18 سم وقطرها 10.5 سم، ويدور حول الغطاء من أدناه نقش كتابى بالخط الكوفى البسيط ، ومن الجدير بالذكر أن بضعة ورقات نباتية بسيطة تتناثر بين حروف الكتابة لتكسبها جمالاً فوق جمالها، ويزدان بدن العلبة من الخارج بتوريق يتوسطه طاووسان متقابلان بينهما شجرة الحياة التى

تتخذ شكل نخلة متوجة من أعلى بمروحتين نخيليتين متدابرتين تنتهيان من أدنى بفص لولبى، بينما تنتهى بقية فصوص المروحتين بطرف أفقى مدبب، وتتفرع من شجرة الحياة سيقان نباتية متموجة يتخللها من أعلى طائران متدابران ومن أدنى غزالان متقابلان، وتربط الغطاء بالبدن مفصلة مزدوجة من الفضة، ومن الجدير بالذكر أن هذه العلبة كانت محفوظة بكاتدرائية سمورة، واكتشفها عالم الآثار الاسلامية مانويل جومث مورينو، ثم انتقلت سنة 1926 إلى المتحف الوطنى للآثار بمدريد، وتعتبر هذه العلبة أكثر العلب الاسطوانية الأقدم جمالا، وأن كانت زخارفها تتسم بوجه عام بالبساطة، وتاريخ صناعتها مسجل فى النقش الكتابى، كما أنها صنعت خصيصاً كما هو واضح فى النقش ليهادى بها الخليفة الحكم المستنصر بالله محظيته" (5)، ويمثل شكل (6) "اللوحة العاجية المحفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك يبلغ طولها 20 سم وعرضها 10.5 سم، وكانت تؤلف أحد جوانب علبة متسطيلة الشكل، وتزدان معظم اللوحة بتوريق دقيق قوامه مراوح نخيلية مزدوجة وأخرى من أنصاف مراوح، تنحنى حيناً نحو اليمين، وحيناً آخر نحو اليسار، هذا بالاضافة إلى كيزان من الصنوبر تتدلى من سيقان نباتية تشكل أشجارا للحياة وزهيرات صغيرة ، ووريقات مفردة تتناثر هنا وهناك لتملأ الفراغ، وعلى هذا المهاد الرائع من التوريق، وعند منتصف اللوحة تظهر جامة من حبات اللؤلؤ رأسها يؤلف عقداً ثلاثى الفصوص، ينتهى فصاه من أدنى بحنية مقعرة تتصل بنفس التشكيل مقلوباً، ويتكرر هذا التشكيل الهندسى يمنة ويسرة بحيث يصبح عدد الجامات : واحدة كاملة فى الوسط واثنتان ناقصتان فى الطرفين، ويشغل هذه الجامات نقوش بارزة تمثل صورة شخصين متقابلين يرقصان بين ساق نباتية ترمز لشجرة الحياة، أحدهما امرأة والشخص الثانى فيما يبدو رجلا، وقد رفع كل منهما إحدى يديه لتلامس يد زميلته، وثنى احدى ركبتيه إلى الوراء بينما ترك الأخرى لتلامس قدم زميلته، فى حين مد يده الأخرى إلى جانبه، ويشغل الفراغين الواقعين بين هذه الجامات صورة طاووسين متقابلين بينهما ساق نباتية ترمز لشجرة الحياة، قد نشرا ذيلاهما إلى أعلى ليدور مع استدارة الحنية المقعرة فى التشكيل الهندسى، وهذه الذيول الأربعة تتخذ شكل مروحة نخيلية فى الطواويس ، وبأعلى شجرة الحياة نقش يمثل حمامتين متدابرتين تقفان على كوزين من الصنوبر وبأدناهما صورة كلبين سلوقيين متقابلين ينظران إلى أعلى، وقد انحنى ذيل أحدهما إلى أعلى، أما الثانى فان ذيله يتخذ شكل توريق رفيع، ويتكرر هذا التشكيل فى الفراغ الثانى المتخلف من الجامات الثلاثة، ومازالت ترى فى أرضية اللوحة وبين الصور الآدمية والحيوانية والتوريقات بقايا لونين، الأزرق والأحمر كانا يغمران هذه الأرضية ويبرزان النقوش على نحو يثير الاعجاب، وبمقارنة اشكال التوريق وطريقة الحفر فى هذه اللوحة بالتحف العاجية الأخرى يتبين أن اللوحة يمكن تأريخها بفترة تقارب تاريخ علبة سمورة وذلك للتشابه الواضح بين التشكيلات النباتية وصور الطيور، وهذا يدعونا إلى الاعتقاد بأنها من صناعة قرطبة فى بداية النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى" (5).

شكل رقم (4)



شكل رقم (5)

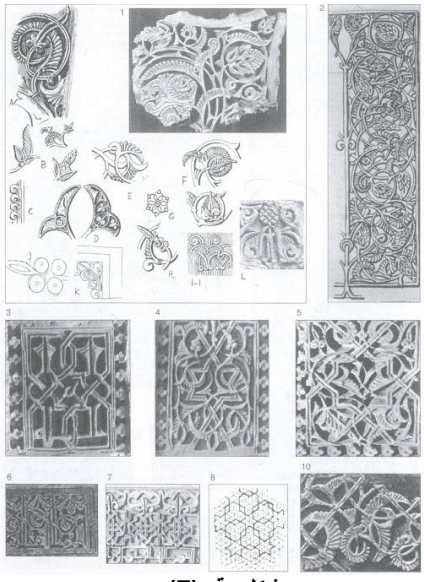


شكل رقم (6)

ثانيا: نماذج مختارة من أبرز أشكال التراث الفنى فى عصر ملوك الطوائف

زخارف فى قصر الجعفرية وحصن بالاجير

"شيد خلال الفترة بين عام 1047 و 1083 م على يد "جعفر أحمد بن سليمان المقتدر" أحد ملوك الطوائف، وأحد أفراد عائلة بنى هود ذات الأصول البربرية" (4)، "كان قصر الجعفرية وحصن بالاجير مسرحاً لتجارب زخرفية لا تحصى وخاصة فيما يتعلق بالسعفات المدببة كبطل رئيسى، ذلك أنها تختلف عن مثيلاتها التى خرجت من مدارس مختلفة ترجع إلى عصر ملوك الطوائف فى أنها تقلل من عدد الأشكال الاسطوانية المدرجة عليها، والتى يمكن رؤيتها فقط فى نقطة تفريغ الورقتين شكل رقم (7) : 6، ويمكن تكثيف أشكال الزخارف النباتية على الجص شكل رقم (7) : 1 : J: K والتى تمثل ميدالية من بالاجير، أما بقية الأشكال فى شكل رقم (7) فهى من الجعفرية ومن جانبه قام هاينوث برسم بعض الاشكال النباتية وهى محاولة لرصد الخيوط الأساسية للزخرفة عند بنى هود (H ، F، E ، B ، A ، 1-1) ويبرز شكل (7) : C عبارة عن شريط من التجعيدات أو التموجات والخطاطيف مثل تلك التى نجدها فى المقرنصات تحت الرفارف (K) فى بالاجير، وهذه زخرفة مشتقة من الكابولى والميداليات الأموية فى قرطبة، والتى ظلت قائمة فى الجعفرية ولكن الزخرفة تبطن بعض العقود الرئيسية، ويلاحظ ان الشكل (7) : 3 وأشكال الأفاريز ارقام 6 ، 7 تحمل نقوشاً كتابية تحمل لفظ الجلالة وبسم الله إضافة إلى مفردات أخرى مكتوبة بالخط الكوفى المتشابك الذى يحمل سمات تتوافق مع المذاق السائد فى أفريقية وقلعة بنى حماد، هناك ايضا أطباق نجمية فى تشبيكات عبارة عن أشكال سداسية مرتبطة ببعضها وأشكال نجمية من ستة أطراف تنتهى بستة معينات شكل رقم (7) : 8، ويرى جومث مورينو أن ما أطلق عليه "صالة الأشكال الزخرفية" وهى القبة الملكية الواقعة غرب صالة الرخام، على الجانب المقابل للمصلى، تضم عدة أشكال بديعة الزخرفة على نهج عصر الخلافة، حيث نجد أن عقودها أو أوتارها قد زخرفت بالتجعيدات أو الخطاطيف على جانبى شريط فى الوسط به زخرفة نباتية ذات أسلوب متكامل، ونجد لوحات مستطيلة وقد زخرفت بعناية بالغة وبها تنويعة من الوحدات الزخرفية النباتية التى تحيط بها أشرطة من زهيرات ذات بتلات أربع، ويلاحظ أن الموضوع الأبرز هو شجرة الحياة وكأنها مأخوذة حرفياً من العضادات التى ترجع إلى عصر الخلافة القرطبية ومن العضادات الطليطلية، نلاحظ أيضاً وجود عقود مفصصة أو متعددة الخطوط أو حدوية متراكبة ومصحوبة بزخارف نباتية" (4)، شكل رقم (8).



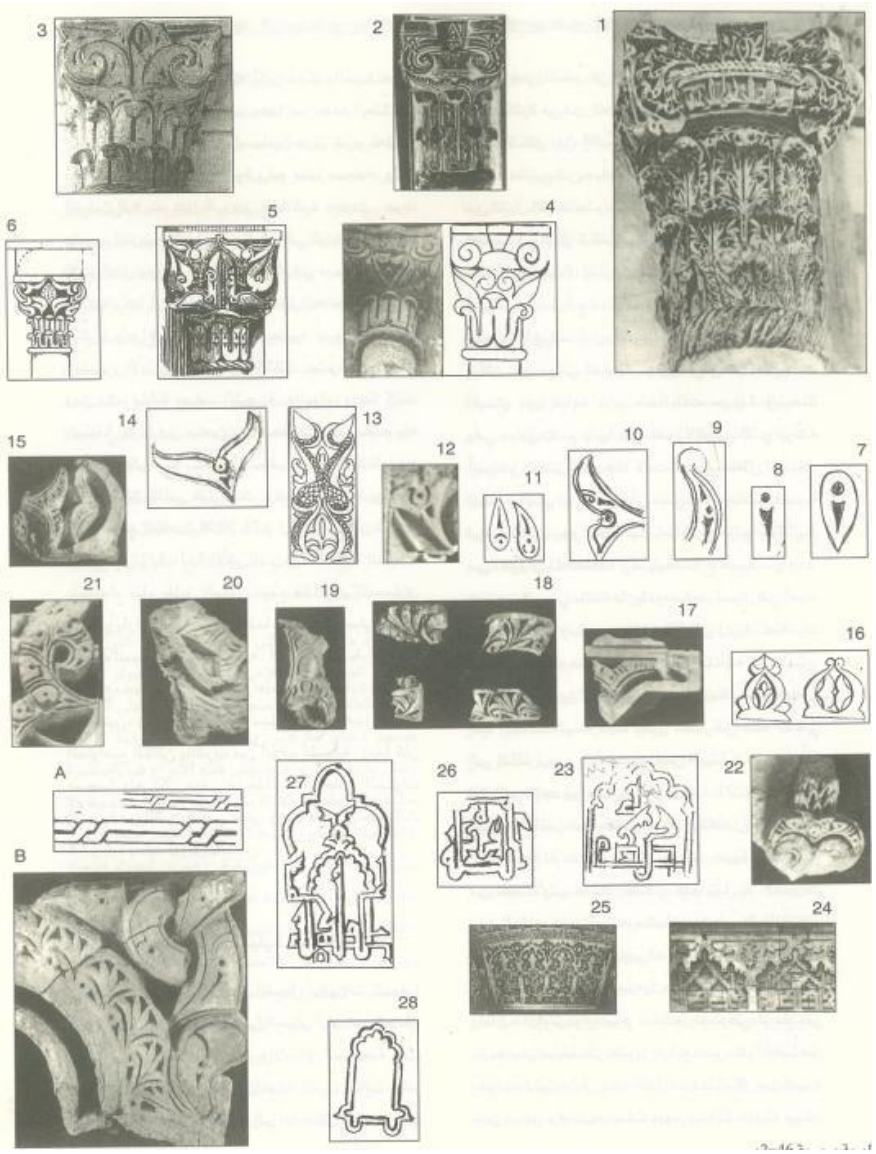
شكل رقم (7)

شكل رقم (8)

ثالثا: نماذج مختارة من أبرز أشكال التراث الفنى فى عصر المرابطون والموحدون

"بدأ الضعف فى عصر ملوك الطوائف مع احتلال ألفونسو السادس طليطله عام 1085 م، وقد أسفر هذا عن وصول المرابطين إلى شبه الجزيرة الأيبيرية لوقف الزحف المسيحى، وهم من قبيلة إفريقية من أصول بربرية" (9) ، "وانتهى عصر المرابطين بوصول الموحدين، وهم قبيلة أخرى من أصول بربرية من منطقة جبال الأطلس، وامتدت سيطرة هؤلاء على الجزائر وتونس، ثم أخذت قوة هذه المملكة فى التزايد بشكل مطرد فى عهد المؤمن وأبى يعقوب يوسف (1162-1184 م) وأبى يوسف يعقوب المنصور (1184-1199 م) الرجل الذى انتصر على المسيحيين فى ألاركوس Alarcos ، غير أن معركة العقاب، الذى خاضها ألفونسو الثامن ضد عبد الله الناصر (1199- 1213 م) عام 1212 م كانت إيذاناً ببدء تدهور حكم الموحدين الذين استطاعوا بالكاد، أن يحافظوا على نفوذهم فى شبه الجزيرة الأيبيرية، حتى القرن الثالث عشر، وتم إجلاؤهم من غرناطة 1247 م، وحلت محلهم الأسرة الناصرية، أى أننا عشنا قرناً كاملاً منذ دخولهم وحتى خروجهم بالكامل من شبه الجزيرة" (9)، وفى إطار التقشف الموحدى المتعلق بالمساجد، نلاحظ بشكل تدريجى، بعض الشطحات التى تدل على الإستمرارية أو الرجوع إلى التوجه المرابطى الثرى، وهذا ما ورد فى شكل رقم (9)، 1: تاج من الجص، تقليد للتيجان الحجرية (ق 10، 11) فى مسجد الكتيبة، الذى نجد فيه، بشكل إستثنائى، نقشاً كتابياً فى الحلية المعمارية المحدبة Equino مثلما هو الحال فى تاج عمود فى الجعفرية، غير أن أغلب تيجان الأعمدة فى هذا المسجد تظل عارية من أى زخرف 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 رغم أنها ذات جمالية تشكيلية رائعة، انتقلت إلى التيجان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر وتركزت أساسا فى غرناطة، ينسب تاج العمود الذى يحمل رقم (4) إلى قصبة عدية بالرباط، من الحجر، وهو يستلهم تيجاناً أخرى من منار مسجد حسان بالرباط، ويتم الحفر فى تيجان الأعمدة الشديدة الصقل من خلال خطوط غائرة (من 7 إلى 11 و 14 ، من المسجد التونسى توزور، نجد أيضاً أن السعفة رقم 12 هى من السعفات المميزة وقد ظهرت فى قرطبة، كما أنها بارزة بوضوح وكأنها منبثقة من زخرفة أكثر تعقيداً، وفى هذا المقام نجد الموضوع رقم (13) وهو الخاص بعقد المحراب فى توزور، حيث يلاحظ أنه كثير العناصر الزخرفية بشكل نرى فيه الأسلوب "المتكامل" الذى عليه عقد الباب الشمالى فى صحن المسجد الجامع فى إشبيلية، فى الإطار نفسه نجد الزخارف الجصية المتفرقة فى مسجد حسان بالرباط، ارقام 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20، نجد الأكانتوس يرجع إلى اصول من عصر الخلافة وعصر المرابطين، بينما السعفة ذات الطرفين والمدببة المصحوبة بالدوائر، منبثقة من الفن

المرابطى، والشئ نفسه بالنسبة للسعفات ارقام 21، 22 من الجص، التى ظهرت فى قرطبة، هناك إذن دمج الأكانتوس والسعفات الملساء والتخريم بالحفر، على نمط عقد الباب الشمالى لصحن المسجد الجامع فى إشبيلية، وعلى شاكلة زخرفة جصية فى مرسية (نابارو بالاثون)، كما تكثر العناصر الخاصة بالنقوش الكتابية الكوفية، ومن الأنماط المهمة رقم 23 من مسجد تنمال ،لا إله إلا الله، وهناك نقش آخر لاحق فى مسجد فينيانا فى ألمرية، وهو رقم (26)، ينسب رقم (24) إلى قصبة عدية بالرباط، من الحجر ،ثم نجد رقم 25 من نجفة من المعدن فى مسجد القرويين بفاس جرت صناعتها فى عصر الموحدين، فى بداية القرن الثالث عشر، ومن هذه الأشكال كلها يمكن استخلاص الشكل 28، أى العقد المفصص الذى تداخل مع لفظ الجلالة "الله" طبقاً لما نرى فى الزخارف الجصية الأندلسية التى انتقلت إلى مساجد أوأضرحة قاهرية (27) وخصوصاً ضريح الإمام الشافعى (1126م)، إضافة إلى مبانى أخرى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر، هذه العقود المتضافرة مع النقوش الكتابية سوف تفرض نفسها فى صورة شبكة أو وحدة متكاملة على الزخارف الجصية خلال عصر ما بعد الموحدين (ق 13 ، 14) ابتداء من الغرفة الملكية فى سانتو دومنجو دى غرناطة، فالزخارف الجصية الموحدية التى ترجع إلى نهاية القرن الثانى عشر أخذت تبتعد عن مبدأ التقشف الذى رأيناه فى تنمال ومسجد الكتيبة، وتمثلت بداية هذه الإنطلاقة فى المسجد الجامع فى إشبيلية ومسجد حسان بالرباط ومسجد توزور بتونس." (6).



شكل رقم (9)

رابعاً: نماذج مختارة من أبرز أشكال التراث الفنى فى عصر بنو النصر

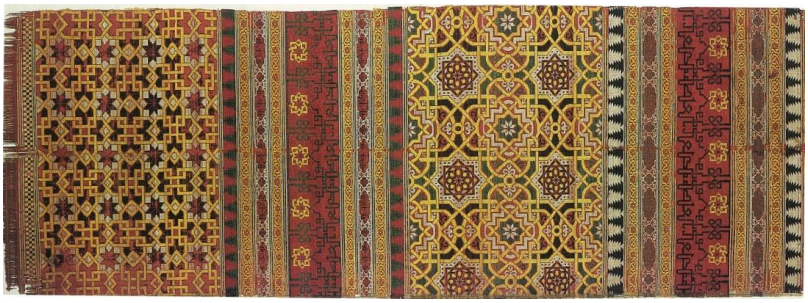
الخزف والنسيج فى عصر بنو النصر

"بني نصر، أو بنو الأحمر، أسرة حكمت غرناطة في أواخر العصر الإسلامي بالأندلس حتى سقوط غرناطة في عصر آخر ملوك بني الآحمر أبو عبد الله محمد عام 1492. وهي آخر أسرة عربية إسلامية حكمت في الأندلس، وكان ذلك في غرناطة ما بين 1232/38-1492 م. منذ أعلان محمد بن نصر بن الأحمر (1273-1232 م) سنة 1232 م نفسه سلطانا في أرجونة" (13)، ومن قصر الحمراء نجد مزهرية "فازة" الحمراء شكل رقم (10) والتى تعود للقرن 14 – 15 "وهى من الخزف اللامع والمدهون المدمج فيه الكوبالت – شكلها ينبثق من أوانى الحفظ التقليدية – والزخرفة تغطى الثلاث عناصر الأساسية للمزهرية وهى العنق – المقبض – الجسم، تصميم الجسم موضوع بنظام شرائط أفقية، الشريط الأساسى بالذهبى – بنقش مخطط من الحروف المكتوبة المتشابكة ويستكمل بعناصر قطرية تحدد بنمط من العناصر المنحنية والمستقيمة – الجزء العلوى من المزهرية يظهر إثنين من الغزال السائرين فى وضع مواجهة بخلفية زرقاء منمقة بأرابيسك ذهبى – يعكس النعمة والرخاء للحيوانات – بخط دقيق وإنسيابية تعبيرية – وهذا مثال على أعلى إنجازات الزخرفة فى عصر بنو النصر – الموضوع الأساسى محاط بشبه دائرة باللون الذهبى – يحمل نفس التخطيط المخطوط الذى يظهر فى الشريط الأساسى بين الكتابة المنقوشة والمقابض تظهر مساحات مستطيلة مزخرفة برسم زهرى وجزء لولبى من النبات باللون الذهبى – وكلمات مقروءة هى كلمات مديح: اليمن والإقبال – النصف الأسفل من التصميم هو مزيج من البيضاويات والمثلثات بالأزرق – إنطلقت من الشرائط الذهبية بموضوعات نباتية – ويظهر نفس النقش بالذهبى – مرتب فى خطوط متوازية وتحديد باللون الأزرق – على الجانب الأخر من المزهرية توجد إنعكاسات لونية – خصوصاً فى الكتابة المنقوشة التى تكرر النقوش للجانب الأول – المنطقة العلوية تظهر شبه دائرة من الموضوعات النباتية بالذهبى على أرضية زرقاء – محاطة بغزلان زرقاء غير مزينة تقف فى مواجهة أرابيسك محدد دقيق بالأزرق والذهبى – الجزء السفلى يحتفظ بنفس تركيب البيضاويات والمثلثات الجانبية إضافة إلى الأرابيسك الأزرق على الجزء اللولبى من النبات الذهبى الظاهر على الجانب الأول"(12)، "وقد وجدت اثنتان فقط من هذه الجرار في غرناطة، شكل (11) وهى عبارة عن خزف طيني، زخرفة مرسومة على طلاء مزجج غير شفاف على قاعدة أسطوانية ومخططة ينبسط بدن عريض كمثري الشكل، أما العنق، وهو طويل جداً ومزيّن بأضلاع، فينفتح عند مستوى الشفة الناتئة، ويربط الكتفين بالعنق مقبضان على شكل جناحَين مكللين أحياناً، وتتميز هذه الجرار بمقاييسها الضخمة (حتى 1.70 م) وبزخرفتها المعقدة التي نُظمت في غالب الأحيان على شكل طبقات أفقية : نقوش كتابية عريضة متكررة بالخط الكوفي (المُلك لله تُختصر أحياناً بلفظة المُلك)، وحواشٍ أحادية اللون، وزخارف عربية، وشارات ونقوش هندسية تغطي مساحة الجرة، وقد رسمت عليها زخرفة مؤلفة من حيوانات" (14)عبارة عن غزالين فى مركز الصدارة، و"تتضمن الزخرفة طائفة من النقوش والحركات التى جمع بينها ببراعة تشاهد فى المشغولات المعدنية الرائعة والمنسوجات الحريرية أكثر منها فى الفخاريات غالباً، تنقل حركة الرموز المترابطة حساً بالزمن والخلود، وبتفردها من بين سائر الآنية الفخارية يبدو أنه لم يكن لها أى غرض عملى، وإنما أريد منها أن تشغل الكوات المصنوعة داخل الجدران فى قصر الحمراء، وتكاد أن تكون هذه الزهريات بمثل ارتفاع الإنسان وهى تعطى انطباعاً بوجود حراس، وهذه الزهرية استثنائية للغاية أنها بقيت سالمة فهى أكبر قطعة خزفية صنها الإنسان، وهى أقرب الفخاريات إلى فن العمارة، فقلوبة الضلوع ونهائيات أعماقها تبدو متناغمة من الناحية المعمارية، والنسب الدقيقة لمنحنيات الأشكال الجانبية، وتفاعل الأشكال المحدبة والمقعرة داخلها ينقل الحالة النفسية نفسها الى تعبر عن قوة الهدوء" (7).

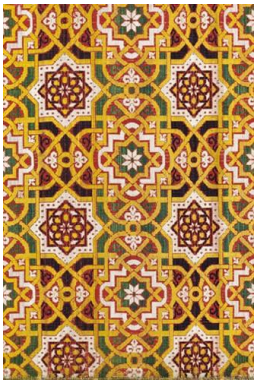
شكل رقم (10)

شكل رقم (11)

من أمثلة النسيج شكل رقم (12)، (13) قطعة نسيج من الحرير تعود إلى القرن الرابع عشر أبعادها 102.6 * 37.5 سم محفوظة فى متحف المتروبوليتان - نيويورك: "ويمكن أن نفترض أن قطعة الحرير هذه كانت من واحدة من أهم القطع – على خلفية حمراء – الأشكال الزخرفية موضوعة فى شرائط أفقية بإختلافات فى العرض – الشرائط الأكبر ممتلئة بشرائط من اللون الأصفر والأبيض والأخضر والأسود – توظيف الموضوع الأصلى لنجمة مثمنة – التصميمات على الشرائط مختلفة – التصميم بالأسفل يماثل الكساء بالخشب بينما العلوى يماثل أعمال الجص الخاصة ببنو النصر ويفصل بينهما شرائط ضيقة من الأقواس متصلة من نقوش كوفية من كلمات الغبطة ومخطوطة لكلمات السعادة والرخاء – تقنية النسيج تتماثل مع المنسوجات التى تتزامن مع نهاية القرن الرابع عشر – مميزات هذه المنسوجات استبدال الخيط الذهبى بالأصفر" (12)، وكذلك شكل رقم (14) وهى قطعة من الحرير تعود القرن الثالث عشر – الرابع عشر - أبعاد 56 * 47.5 سم – بنو النصر



شكل رقم (12)



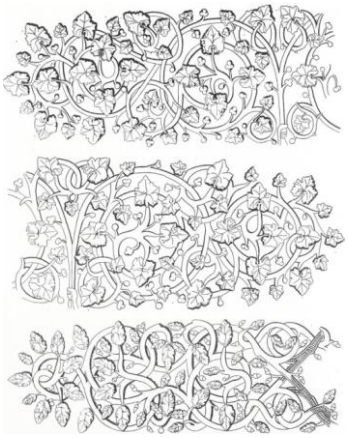
شكل رقم (13)

شكل رقم (14)

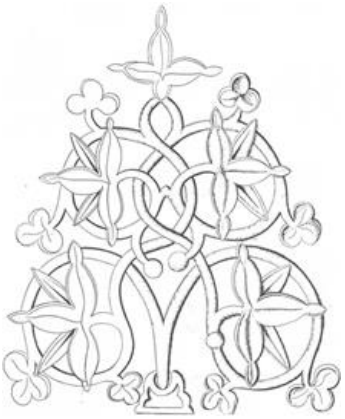
خامسا: نماذج مختارة من أبرز أشكال التراث الفنى المدجن:

معبد الترانستو

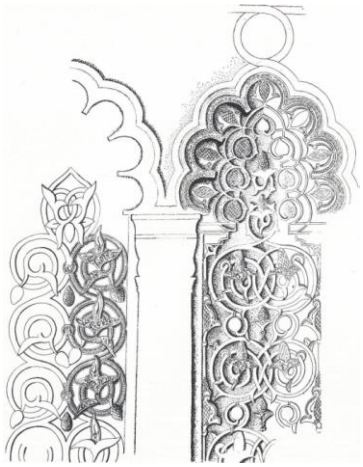
بعد رجوع أسبانيا إلى المسيحية بدأ ما يعرف بالفن المدجن ومن أمثلته المعبد اليهودى الترانستو الذى يتسم بالبساطة المعمارية الواضحة التى لا تتوافق مع الثراء الزخرفى الذى نجده فى الداخل وخاصة فى الأجزاء العليا للجدران، ذلك أن الكثافة الزخرفية والتقنية العالية تذكرنا بمعابد الأزمنة الخوالى فى عصر المرابطين فى شمال أفريقيا، وبذلك يشكل مع العناصر الفنية التى نجدها فى قصر توردیسیاس وقصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، ويلى ذلك المصلى الملكى بقرطبة، جميعاً يشكل قمة الأداء فى الزخارف الجصية المدجنة التى تضم خلاصة الفن الموحدى والغرناطى أو النصرى، والفن المدجن الطليطلى، وهو فن يتجاوز، فى جودته الجودة، وكذلك يتجاوز الزخارف الجصية المدجنة كافة، باستثناء الزخارف الجصية فى صحن دير سان فرناندو فى لاس أويلجاس ببرغش، وهناك أمر مؤكد أن هذا الفن فى معبد الترانستو يرجع بكامله إلى الفن الطليطلى المدجن، وما يؤكد ذلك التقنية المستخدمة فى الزخارف الجصية، شكل (15)، شكل (16)، شكل (17)، شكل (18).



شكل رقم (15)



شكل رقم (16)



شكل رقم (17)

شكل رقم (18)

الإطار العملى

التحليل الفنى لبعض نماذج من التراث الأورومتوسطى الأسبانى الإسلامى والمدجن

نموذج رقم (1):

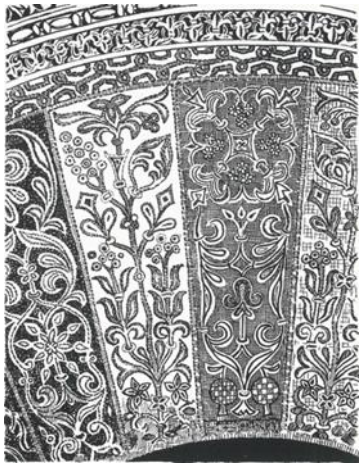
وصف النموذج: فسيفساء من القبة الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة.

مصدر النموذج:

Manuel Gómez-Moreno Martínez-Ars Hispaniae: historia universal Del arte hispánico-Madrid: Editorial Plus-Ultra-1947.

يتناول هذا النموذج الفسيفساء ما يسمى بالغصن المركزى أو شجرة الحياة – كأحد المكونات الرئيسية فى الزخرفة النباتية وتنقسم اللوحة إلى اربعة أجزاء – يحتوى كل جزء على غصن محورى الامر الذي يساعد على فرض نوع من النظام على الثنائيات المكونة من وحدتين نباتيتين وهى وحدات محببة فى العالم الإسلامى وخصوصاً فى الفنون الصناعية، والتماثل هو أحد السمات الدائمة مثلما هو الحال فى فنون البحر المتوسط منذ العصر القديم، وهو السمة التى سار عليها المسلمون فى الأندلس فى عصر الخلافة – وقد ركز الفنان فى هذه اللوحة على الأوراق والزهور والثمار مع وجود الغصن المحورى - واتسمت هذه الزخرفة بالتكثيف والتماسك حيث حدث نوع من تقاسم الأدوار بين الورقة والثمرة والزهرة وهى بطولة ظلت طوال قرون عديدة تقوم بها شجرة الحياة التقليدية– "ومن الواضح أن الفن الساسانى الذى جاءت منه تلك الشجرة الأسطورية كان له تأثير فى الفنون الإسلامية – فالفن الساسانى أسهم إسهاماً فعالاً فى خلق صلات مشتركة بين الفن العربى الكائن فى حوض البحر المتوسط" (8).

نموذج رقم (1)



التحليل الفنى

نموذج رقم (2):

اسم النموذج: تفصيل فى قوس باب السبات "Arco de la puerta del sabat de la Mezquita de Córdoba" – جامع قرطبة.

مصدر النموذج:

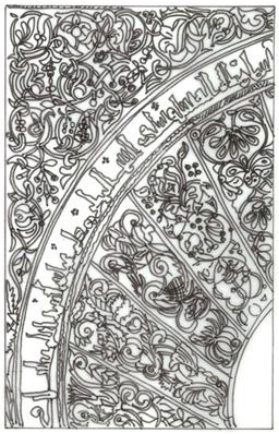
Manuel Gómez-Moreno Martínez-Ars Hispaniae: historia universal Del arte hispánico-Madrid: Editorial Plus-Ultra-1947.

التحليل الفنى:

"باب السبات هو باب لممر استخدمه الإمام المستنصر، الحاكم الثانى للذهاب للصلاة بشكل حصرى، وكان بعض الأمراء والخلفاء يستخدمه لمراقبة شئون العامة دون أن يدروا للعلم بمشاكلهم اليومية والمظالم التي كانت ترتكب في المدينة، وتمثل اللوحة جزء الباب للممر داخل جامع قرطبة" (15) – "السبات ممرًا على مستوى الشارع، مدعومًا على أعمدة

ومفتوحًا بأقواس تسمح بمرور حركة المرور العادية على طول الشارع، وقد ربطت الحي الأموي بالمسجد وانتهت بجانب جدار القبلة، أي الجدار الجنوبي للمسجد." (16)، والزخرفة النباتية فى القوس والزاوية تحتوي كيزان الصنوبر والزهور ذو الخمس بتلات والفروع والأغضان الملتفة وأوراق متضافرة وسعفات ملساء مع كنار من الزخرفة الكتابية.

نموذج رقم (2)



التحليل الفنى

نموذج رقم (3):

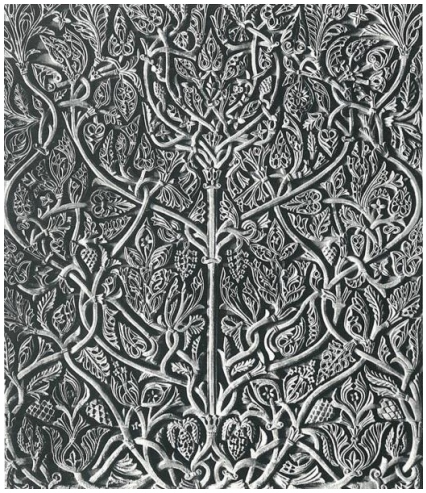
وصف النموذج: صالون ريكو Salon Rico– قصر الزهراء.

مصدر النموذج:

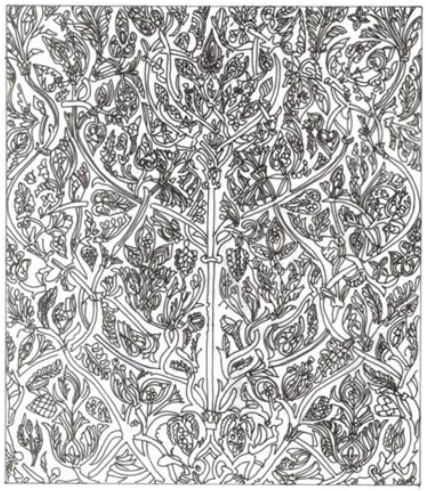
Jerrilynn Denise Dodds- al-Andalus: the art of Islamic Spain- New York: Metropolitan Museum of Art: Distributed by H.N. Abrams- 1992.

التحليل الفنى:

"يمثل "صالون ريكو" فى مدينة الزهراء، واحد من قاعتي استقبال كبيرتين في الموقع، استُخدم للترحيب بالوفود الرسمية في الخلافة. تم بناء هذه الغرف في المنحدر الطبيعي للتل وذلك لخلق ارتفاع أكبر وتوفير إطلالة أفضل على مدينة قرطبة المجاورة، صالون ريكو، المعروف أيضا باسم صالون عبد الرحمن الثالث، هو غرفة الاستقبال الشرقية. تم تزيين الغرفة التي تم تصميمها في ثلاثة ممرات مفصولة بصفين من الأقواس وتضم جدارًا زخرفيًا مقوسًا في نهايتها بشكل متقن بنقوش حجرية ورخامية، تمثل هذه المنحوتات شجرة الحياة وتمتد من جدران المبنى إلى أقواس حدوة الحصان" (17)، "وتتكون طريقة الزخرفة من حفر على الحجر مختلف عن الحجر المستخدم فى البناء، كما لو كان الحجر المحفور طبقة جلدية للحجر المصنوع منه المبنى" (12) – وتستمر شجرة الحياة كعنصر أساسى لهذه الزخارف حيث "وحدات زخرفية نباتية صغيرة غاية فى الروعة، ومنها أيضاً زهرات كبيرة وثمار دقيقة ومتقنة، غير أن ما يشبه ثمار اللوز هو العنصر الزخرفى الغالب وقد فصلت عن بعضها وفى شكل عنقودى بحيث تكاد تشبه أحياناً الموضوعات الطبيعية، وهناك زهور المارجريت وأوراق العنب وثمار الفلفل والأناناس، وكأنهم يريدون التنويه بجنة الله مسجلة على الحوائط، فإن الفنانين أرادوا تقليد ما هو بالحديقة الكبرى فى الشرفة الكائنة أمام الصالون الكبير، ومن هذا فذلك يعتبر توجهاً فنياً مختلفاً بشدة مع الأساليب الفنية المتعارف عليها فى سامراء والتى تسيطر عليها وحدات زخرفية تجريدية حيث يجد أن كل لمحة من التوجه الطبيعى تتخذ مسارات وحدات زخرفية بعد تنميطها ووضعها فى إطار ميدالية مفصلة، وكذلك وحدات زخرفية هندسية، وسرعان ما انتشرت لوحة شجرة الحياة التى نجدها على لوحات مدينة الزهراء، على العضادات الرخامية للمدينة ومحراب المسجد الجامع بقرطبة " (4).



نموذج رقم (3)



التحليل الفني

نموذج رقم (4):

وصف النموذج: جزء من علبة (صندوق مجوهرات).

مصدر النموذج:

Jerrilynn Denise Dodds- al-Andalus: the art of Islamic Spain- New York: Metropolitan Museum of Art: Distributed by H.N. Abrams- 1992.

التحليل الفنى:

"تعود تاريخها إلى اوائل القرن الحادى عشر خلال فترة الخلافة – من العاج والحجر وأثار لمواد ملونة – أبعاد أربعة وربع بوصة – 8 بوصة أى 10.8 سم، * 20.3 سم – مكانها فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك – تمثل نمط متكرر من أزواج الطيور والثعالب على أرضية من الأرابيسك تعكس صلة قوية مع المنسوجات ذات النمط نفسه، وتشبه هذه العلبة علبة المغيرة المشهورة، واللوحة من العلبة محفورة من عاج الفيل لصندوق مستطيل، ويوجد بها أثار من المواد الملونة، من الأحمر والأخضر وكذلك قليل من اللون الأزرق، وعيون الحيوانات محفورة ومرصعة بحجر قد يكون الكوارتز، ومحاطة بمادة داكنة تتمتع بثراء مذهل"(12)، والخلفية من التوريق بالأزهار والثمار والأوراق والأغصان، "وقد اشتهر الفنان المسلم بالفن السريالي التجريدي حيث الوحدة الزخرفية النباتية كالورقة أو الزهرة، وكان يجردها من شكلها الطبيعي حتى لا تعطى إحساسا بالذبول والفناء، ويحورها في أشكال هندسية حتى تعطي الشعور بالدوام والبقاء والخلود" (18)، ويبدو التزاوج بين الزخرفة النباتية والحيوانية فى بحث متواصل عن عناصر جديدة تثير الدهشة.

نموذج رقم (4)

التحليل الفنى

نموذج رقم (5):

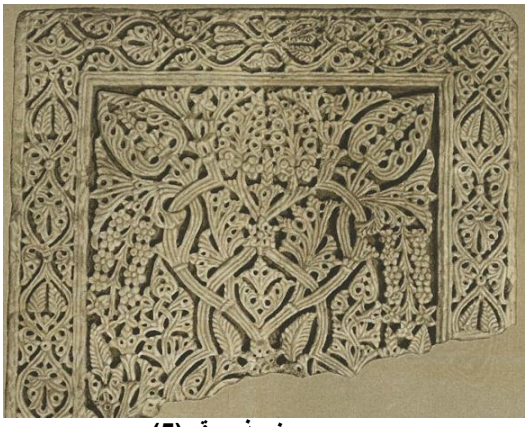
وصف النموذج: بلاطة من قصبة مالقة

مصدر النموذج:

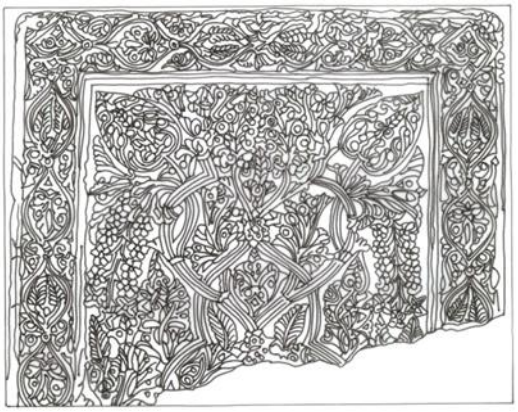
Manuel Gómez-Moreno Martínez -Ars Hispaniae: historia universal Del arte hispánico- Madrid: Editorial Plus-Ultra-1947.

التحليل الفنى:

زخرفة نباتية غنية بالتوريقات تمثل إمتداد لكل ما يرجع إلى عهد عبد الرحمن الناصر دون ان تبلغ شدة ما انتجته العبقرية الفنية فى عهد ابنه الحكم بالمسجد الجامع – واللوحة غير مكتملة فقد تآكلت بفعل الزمن – ويظهر فيها التماثل حيث عناقيد من الزهور الصغيرة المتدلية مع أوراق شجر مقسمة ومتتابعة ثم السعفة الزهرية أو المروحة الزهرية – وجميع العناصر الزخرفية متشابكة ومرتبطة ببعضها البعض – ثم كنار يحيط بالشكل كله عبارة عن وحدتين تتبادل الأماكن – وحدة عبارة عن ورقتين شجر ووحدة عبارة عن شكل زخرفة نباتية محورة ويربط بينهما التفافة لولبية – والإستدارة سيدة النموذج – حيث الدوائر الصغيرة الملتفة والإزدواج فى الخطوط والأشكال يعطى شبه بالظل والنور مع الأرضية الداكنة.



نموذج رقم (5)



التحليل الفنى

نموذج رقم (6):

وصف النموذج: بنيقة العقد أو طبلة العقد أو الفراغ الكائن بين قوسين – من السنجة "كتل حجرية" - الكاستيخو مونتى اجودو "حصن مونتى أجودو" Monteagudo

مصدر النموذج:

JULIO NAVARRO PALAZON- CASAS Y PALACIOS DE AL-ANDALUS- SIGLOS XII Y XIII- LUNWERG-1995.

التحليل الفنى

"ترتبط الزخارف الجصية فى الكاستيخو بتلك الأندلسية المماثلة التى ترجع إلى عصر المرابطين، فى غرناطة والمساجد المغربية وكذلك بالمنازل الكبيرة فى مرسية، ومن ملامح الإرتباط والإتصال ما نجده فى جزارات بنيقات Albanegas العقود والسنجات – ترجع الزخارف الجصية فى الكاتسيخو إلى الربع الثالث من القرن الثانى عشر، أى أثناء حكم آل مردنيس – ويشير هذا الرسم إلى البنيقات والسنج التى جرى جمعها فى دائرة جصية واحدة ، وكذلك العقد ذو المنكب نصف الأسطوانى، على ما يبدو، وبه سنجات ملساء ومزخرفة فى وضع تبادلى نراه فى مبان ترجع إلى القرن الحادى عشر (عقود منازل طليطلة)" (9) - والزخرفة النباتية عبارة عن اوراق الشجر معها كيزان الصنوبر الملتفة حولها السعفة الزهرية أى المروحة الزهرية Palmeta floreada وإبتداء من عصر المرابطين نجد أن الحشو يمكن أن يتكون من عدة ورقات وتفريعات من ورقات والأغصان كلها متشابكة فى حالة دوران وإلتفاف تام.

نموذج رقم (6)

التحليل الفنى

نموذج رقم (7):

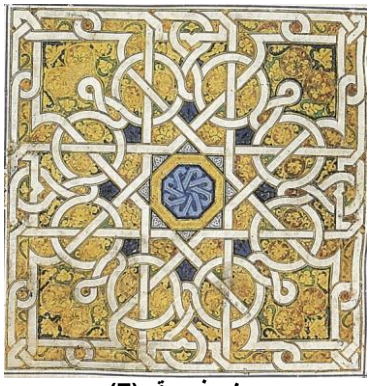
وصف النموذج: جزء أمامى من مخطوطة للقرآن الكريم – فترة المرابطين.

مصدر النموذج:

Jerrilynn Denise Dodds- al-Andalus: the art of Islamic Spain- New York: Metropolitan Museum of Art: Distributed by H.N. Abrams- 1992.

التحليل الفنى:

"يعود تاريخها إلى سنة 1143 م – 538 هجرى – 18 * 18.8 سم وهى عبارة عن شكل مثمن منقوش مع شكل نجمى ذو ثمانية أضلاع باللون الأبيض الباهت– كل رأس من الشكل المثمن تمثل نقطة بداية لنمط زخرفى آخر معقد ومتشابك – وشرائط هذه التشبيكات التى تمثل الخلفية ملونة باللون الذهبى ومحددة بدقة ونعومة بخط دقيق من اللون الأسود – فى وسط الشكل زخرفة معقدة ومتشابكة باللون الأزرق تخلق إحساساً بالدوران بحركة دقيقة تأخذنا عبر الشكل المثمن والشكل النجمى إلى حلقة من ثمانى دوائر مستطالة – وبكل ما تحمله الكلمة من معانى – فالشكل فى حالة من الحركة الدائمة – ولكن على وجه النقيض بالرغم من الحركة الدائمة إلا إنه هناك إحساساً بالتوازن بين الحركة للداخل – ويبدو الشكل النجمى كما لو كان أعمق فى المستوى من الدوائر نظراً لأنه باللون الأزرق الداكن بينما الدوائر المستطالة باللون الأزرق المتوسط – واللون الأزرق الباهت يقصد به لون الماء – وهذا النمط يقترح مسار حلزونى لدوامة فى تدفق لا نهاية له – الوان الأحمر – الأزرق الداكن – الأسود – الذهبى – كلها جميعاً تحدث إحساساً يذكرنا بمحراب المسجد الجامع بقرطبة – حيث الموضوع أيضاً هو الشكل المثمن – والنجمة ذات الثمانية أضلاع – حيث يستدعى التصميم نفس تصميم القبة أمام المحراب فى المسجد الجامع بقرطبة"(12).



نموذج رقم (7)

التحليل الفنى

نموذج رقم (8):

وصف النموذج:

حلة كاهن عليها رسم طواويس – كانت تعرض من كنوز الملك روبيرKing Robert of Naples- النصف الأول من القرن الثاني عشر- عصر المرابطين – حرير بأربع لحمات مختلفة - الحجم: ارتفاع: 151 سم؛ عرض: 287 سم - مكان الحفظ: تولوز- رقم الجرد: مذخر بازيليكية سان سيرنان.

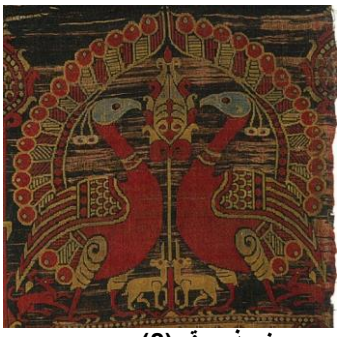
مصدر النموذج:

Mariam Rosser Owen- Islamic arts from Spain- London: V&A; New York: Distributed in North America by Harry N. Abrams- 2010.

التحليل الفنى:

"قصة هذه الحلة معقدة ومتشعبة وهي تتكون من ست قطع، بعضها خيطت معا وثلاث قطع صغيرة محفوظة في المتاحف، طاووسان جانبيان لهما ذيلان مرتفعان تحيطهما جزء من الريش، يحتمي تحت صدر الطاووسين ماعز صغير ، بينما يبدو في الفراغ بين القوائم الخلفية وطرف الجناح كلبان صغيران يلعبا، ويحيط بعنق الطاووس عقد بلآلئ، بينما تظهر على مفاصل القوائم شكل نصف سعيفة، وهناك محور نباتي يفصل بينهما ، يغلب على الزخرفة اللون الأحمر مع بعض لمسات من الأصفر الباهت والزخرفة النباتية الغير مكتملة على الجانبين عبارة عن ساق للنبات تنتهى بشكل ثمرة الأناناس، يعود موضوع العقد باللآلئ حول أعناق الطيور إلى إيران الساسانية، وربما قبل ذلك، وكانت تشير إلى حيوانات الصيد الملكية، وهذه الدلالة أصبحت من بعد، مجرد موضوع زخرفي واستمرت قرونا طويلة. أما موضوع نصف السعفة التي تخط مفاصل القوائم والتي كانت موجودة بشكل مختزل، على أقمشة خراسان في القرن العاشر، فقد انتقل إلى الغرب حيث وُجد على رسوم الحيوانات على الميناء في ليموج في القرن الثالث عشر، إن موضوع الطاووس الذي ينشر جناحيه هو موضوع منتشر في الفن الإسلامي. وكان يُصور على القطع الفنية الثمينة الموجهة للأمراء، ولاحقا، في شعر صوفي إيراني من القرن الرابع عشر "منطق الطير" لفريد الدين العطار، يصف الطاووس نفسه بطير الجنة، إن موضوع الطواويس المواجهة التي تنشر أذيالها، وتتشابك أعناقها أحيانا، نجده على بعض الأنسجة البويهية والسلجوقية في العراق وإيران. كما نجده في إسبانيا في فترة الخلافة على عدة قطع من العاج المصنعة للبلاط، وأيضا على قطعة كبيرة من الحرير المطرز في مدينة برغش دو أوسما والتي تسمى "الآتية من بغداد"، يعود موضوع الطاووس إلى ما قبل الإسلام، فنحن نعلم وظيفته في الأساطير الإغريقية – الرومانية وفي الفن المسيحي. وظهر في القرنين الحادي عشر والثالث عشر على منتجات فنية مختلفة التقنيات مثل الرسوم على الخشب والنحت على الحجر والأنسجة والخزف. كما أعطتنا مصر وسوريا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر عدة قطع طُليت بلون أو لونين تحت طلاء مزجج، كانت حلة الكاهن هذه تعتبر في بادئ الأمر من أصل صقلي. وبالفعل فإن موضوع الطواويس التي تنشر أذيالها والمواجهة من ناحيتي شجرة، نجده على أحد الألواح من الخشب الملون في السقف المقرنص من كنيسة بالاتين في باليرمو (حوالي 1143) وأيضا على الفسيفساء ذات الخلفية المذهبة في قاعة الحوض في قصر الزيزا (1180) في نفس المدينة. ولكن لا توجد أية قطعة نسيج من هذا النوع نُسبت وبشكل قاطع لأصل صقلي، ويظهر أن قطعة القماش في تولوز تعود إلى إنتاج أحد المشاغل الكبيرة في إسبانيا المرابطية، وعلى وجه الخصوص، المرية، حيث ذكرت عدة مصادر تاريخية غنى وجمال الحرير في المرية، تعتبر الألوان الغالبة مثل الأزرق القاتم والأحمر والأصفر من خصوصيات الأنسجة الإسبانية، كما يمكن مقارنة النقوش الكتابية بتلك التي نجدها على قطع أخرى من العاج والنحاس والقماش، وابتداء في العصر المرابطي تطورت تركيبة

الزخرفة بالطاووس، إنطلاقا، كما هو الحال في الشرق الأوسط، وتجدر الإشارة إلى رغبة وإقبال الشخصيات المهمة الإسبانية المسيحية على هذه القطع الفنية الرائعة التي تنتجها المشاغل الإسلامية" (19).



نموذج رقم (8)

التحليل الفنى

نموذج رقم (9):

وصف النموذج: وزرة مرسومة– إفريز صحن الحريم – قاعة بينادور – قصر الحمراء.

مصدر النموذج:

Basilio Pavón Maldonado- El arte hispano-musulmán en su decoración Geométrica - Mae agencia espanola de Cooperación internacional- instituto de cooperación con el mundo árabe- Madrid-1989.

التحليل الفنى

الرسم الجدارى بند أساسى فى الفن الإسلامى فى الأندلس– "ومن البديهى أن نفكر ونحن نتأمل هذه الوحدات الزخرفية التى يتكرر الكثير منها فى Peinador Bajo فى المخطط الأساسى لسقف صالون قمارش وكذلك فى المنسوجات الأندلسية التى ترجع إلى الفترة بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر فمن سقف قمارش نجد هنا منظور الجمع بين وحدات زخرفية مختلفة فى إطار وحدة واحدة، ففى قمارش تم ربط تشبيكات مختلفة بمخططاتها الأساسية فهناك تشبيكة مختلفة لكل نجمة أو مثمن، أما فى الوزرة المرسومة فنلاحظ تبادلاً بين موضوعات مختلفة – مثل الميدالية المفصصة والمثمن والنجمة ذات الثمانية أطراف، وهذه الوزرة التى نحن بصدد تحليلها الآن هى الثانية من حيث بساطة حيث نجد أن أول وحدة زخرفية فيها، وهى عبارة عن وحدة هندسية مستقيمة الخطوط، تعود لتكرار موضوع المثمنات غير أن هذه الدوائر هى عنصر الربط هذه المرة كما توجد نجمة ذات ثمانية أطراف فى المنطقة التى تتلاقى فيها اربعة مثمنات، وبعد التوصل إلى هذه الطريقة إلى المخطط الاساسى الهندسي توضع فوقها وحدات جديدة مستقيمة أو منحنية الخطوط مثل مثمنات داخل وزرة، وتعتبر هذه الوزرة تعبيراً حياً وفصيحاً عن الفن الإسلامى فى الأندلس، إنه الإبداع والدقة والخطوط الرفيعة التوليف والمعايشة الداخلية، إننا نرى الزخارف الهندسية والنباتية والخطية وقد انصهرت كلها فى بوتقة واحدة فى انسجام موسيقى رفيع، ها هو التراث يرتفع مقامه فلم تعد غرناطة مجرد تراث ذهب ورسا على أحد مرافئ الزمان، كما لم تعد إستمراراً لانتظار زوالها بالكامل، الفن فى غرناطة هو الانفعال الجياش وقد خرج عقاله من التقنية وأصبح غاية مثلى متجسدة فى عالم الواقع" (10).

نموذج رقم (9)

التحليل الفني

نموذج رقم (10):

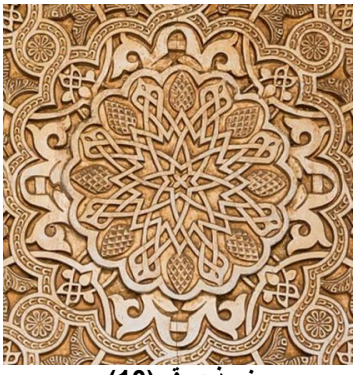
وصف النموذج: جزء أول تفصيل من زخرفة جصية – بهو الاسود Patio of the lions - قصر الحمراء، غرناطة، اسبانيا.

مصدر النموذج: الموقع الالكترونى:

https://pixers.us/wall-murals/patio-of-the-lions-plaster-detail-from-the-alhambra-palace-39323826.

التحليل الفنى:

تشبيكة هندسية من ستة عشرة قوساً منحنياً مقسمة هندسياً كالسلاسل- وبداخلها تشبيكة أخرى من ستة عشرة قوساً أيضاً لكن بحجم أقل وملساء غير مقسمة– وبينهما زخرفة نباتية على شكل وريقات محورة ملتفة دورانية ملساء – وملتف مع التشبيكة الخارجية أربعة دوائر فى جميع الإتجاهات تضم ترس بداخله زهرة ذات ثمانى بتلات– وتقترن هذه الدوائر بدوائر أخرى غير مكتملة فى أقصى زوايا الشكل– وجميع هذه الدوائر مقسمة هندسياً كالسلاسل – والتشبيكة الهندسية الداخلية تضم كيزان الصنوبر بالتبادل مع زخرفة نباتية هندسية تجريدية متشابكة مع تشبيكات نجمية هندسية متشعبة وصولاً إلى شكل نجمى مثمن فى المنتصف وفى مركزه شكل زهرة صغيرة ذات أربعة بتلات– ولا يخلو الشكل فى مساحات الفراغ القليلة من السعفات المزهرية المقسمة هندسياً أيضاً، والشكل كله يتسم بالثراء حيث توزيع الزخارف النباتية والتشبيكات الهندسية يؤكد على الدلالة لكل مفردة زخرفية أو تشبيكة، وبالرغم من إزدحام الشكل بهذه العناصر فجميع المفردات بالرغم من تعددها- يحفظ الفنان لكل وحدة منها مكانها ومكانتها الصحيحة– حيث التجريب وإعادة صياغة الوحدات النباتية والهندسية التى تتعانق مع بعضها ليتميز الشكل بالتعددية والإمتزاج فى نفس الوقت.


نموذج رقم (10)

التحليل الفنى

نموذج رقم (11):

وصف النموذج: لوحة مدجنة قشتالية – مجموعة سانتياجو إستيانو – برشلونة.

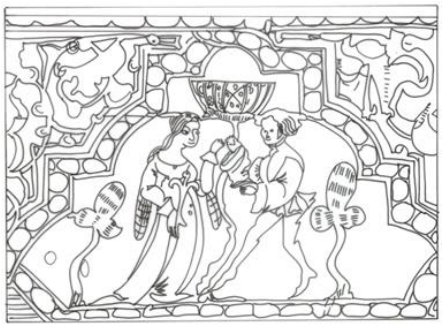
مصدر النموذج:

Basilio Pavón Maldonado-Arte toledano- islámico y mudéjar- Madrid - Instituto Hispano-Árabe de Cultura-1973.

التحليل الفنى:

"لقد تم رسم مشاهد حب وفروسية ترجع إلى العصور الوسطى فى قصر السيد بدرو بقصر إشبيلية، على قباب صالة العدل الحمراء، وفى سقف كوريل دى لوس آخوس، ويلاحظ أن الزخارف النباتية والعقود طليطلية، وترى هذه المناظر فى الأسقف الخاصة بمعبد الترانستو وورشة المورو، ولقد وصلت فى زحفها نحو الشمال إلى سقف مقر الإقامة بدير سانتو دومنجو دي سيلوس (برغش) ويلاحظ هناك أن المعالجة للمرأة تسير على نفس المنهج الذى نراه فى الحمراء، ورغم أن هذه اللوحات قد انتهى بها الأمر لتكون إحدى المجموعات الخاصة ، ولا نعرف من أين مصدرها، إذن فلابد أنها لفنانين تلقوا أصول العمل فى طليطلة، وعملوا فى قصر كوريل دى لوس آخوس" (11)، والتصوير المدجن عبارة عن فارس وإمرأة يتوسطا الشكل بينهما شمعة وحركات لطيفة بالأيدى وحولهما زخارف نباتية عبارة عن نبات الصبار وحولهما جزء من زخرفة المعينات ممتلئة بالبيضاويات ثم زخارف نباتية محورة ملتفة دائرية من الجانبين.

نموذج رقم (11)



التحليل الفنى

نموذج رقم (12):

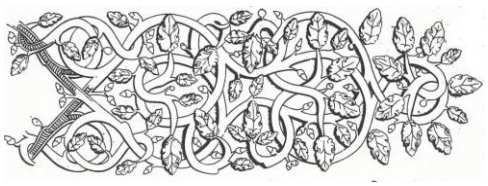
اسم النموذج: إفريز علوي- زخرفة نباتية جصية– معبد الترانستو اليهودى- طليطلة.

مصدر النموذج:

Basilio Pavón Maldonado- El arte hispano-musulmán en su decoración floral- Mae agencia espanola de Cooperación internacional- instituto de cooperación con el mundo árabe-ministerio de cultura Madrid-1990.

التحليل الفنى:

إفريز علوى آخر من معبد الترانستو – كمثال حى على الطبيعية المدجنة التى غلبت على الزخارف الجصية فى ذلك الوقت – شكل مضفر من الأوراق الملتفة مع الأغصان الدائرية "ومنذ إنشاء الصالون الكبير فى مدينة الزهراء أثناء عصر عبد الرحمن الثالث 956 م لم يعش الفن الأندلسي تجديداً هاماً مثل ذلك الذى ندرسه فى طليطلة، فالطبيعية الطليطلية ترجع إلى أصول قوطية حيث الزخارف النباتية الأندلسية تعالج بحرية، حيث أوراق الشجر، وقد استطاع المدجنون خلق صلة إتصال مناسبة بين العمارة المحلية والزخارف الجصية الجديدة، وفى هذا المقام نجد أن معبد الترانستو قد تقدم خطوة مهمة بالمقارنة بالمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا ولاس أويلجاس وقصور توردیسیاس وهى كلها مبانى تشهد الزخرفة الموحدية وتشهد بعدها التوجه الطبيعى وهما يتصارعان" (11) ثم الغلبة فى الترانستو للزخرفة الطبيعية .



نموذج رقم (12)

التحليل الفنى

الافكار التصميمية المبتكرة والمستوحاة من الدراسة التحليلية للتراث الأورومتوسطى الإسلامي والمدجن

الفكرة التصميمة رقم (1):

الفكرة التصميمية رقم (1)

التوظيف المقترح لأقمشة التأثيث

وقد قسمت الباحثة الفكرة التصميمية إلى ثلاثة أعمدة رأسية سفلية، العمود الأول ذو طابع زخرفى هندسى أما الثانى ذو طابع زخرفة نباتية ولكنه أقصر هذه الأعمدة فى الطول ثم الثالث ذو طابع زخرفى نباتى وتتكثف الزخرفة فى الجزء العلوى منه – ويمتد شكل طاووس أملس فى منتصف الشكل يحمل شكل زخرفى هندسى نجمى متشابك داخل الدائرة وتمتد فروع نباتية ملتفة متباينة فى الأحجام وتنتهى بوحدات زخرفية فى نصف دائرة وتزخرف بوحدات نباتية متحورة عن الطبيعة – ثم يمتد عمودين اخريين بشكل مائل لليسار– وجاء النسق الدائرى متسق مع النسق الحلزونى فى تركيب وتكوين متشابك حيث يستدير العنصر الهندسى مع العنصر النباتى المتحور من أوراق وأغصان، والمعالجة اللونية للفكرة اعتمدت فيها الباحثة على ألوان البرتقالى والكمونى والأخضر الفاتح والأزرق والأصفر الليمونى مع تحديد باللون الأسود.

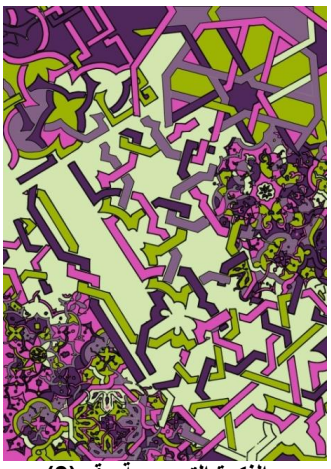
الفكرة التصميمية رقم (2):

الفكرة التصميمية رقم (2)

التوظيف المقترح لأقمشة التأثيث

وقد قامت الباحثة بعمل مزج بين الشكل الهندسى والزخارف النباتية وأشكال الشخوص والحيوانات، من خلال دائرة غير مكتملة من التداخل بين الزخارف النباتية الدقيقة والشكل الهندسى ثم يعلوهم مربع من دوائر ثم إلى اليمين شكل فارس يمتطى حصان يحده من أسفل تشبيك هندسي نجمى، ومن أقصى اليسار إلى أعلى شكل نجمى بحجم كبير، يواجه الناحية الأخرى دائرة من تشكيبات نجمية متداخلة، ويحيط بجميع الأشكال أنصاف دوائر من أسفل فى المنتصف ، ومن اليمين خطوط منحنية ثم شكل يجمع بين الخطوط المنكسرة والمنحنية، والمعالجة اللونية بالأبيض والأسود.

الفكرة التصميمية رقم (3):



الفكرة التصميمية رقم (3)

التوظيف المقترح لأقمشة التأثيث

والاسلوب الذى اعتمدت عليه الباحثة فى هذه الفكرة التصميمية يقوم على الأشكال والعناصر الهندسية البحتة على التشبيكة النجمية والمنمنات الهندسية، وترتبط العناصر المستخدمة بتحقيق الحركة على سطح التصميم وقد تحقق التوزان فى الفكرة التصميمية من خلال تعادل القوى المتضادة والتوزان يلعب دوراً هاماً فى جماليات التكوين إذ تم تحقيق الإحساس بالراحة النفسية، والتداخل بين العناصر الهندسية التى طبقتها الباحثة لم تفقد الشكل الهندسى خصائصه البنائية بل كانت ترديدات للشكل الأصلى ولكن بتصرف مرتبط برغبة الباحثة فى تحقيق قيم الحركة والجاذبية، فاعتمدت فيها الباحثة على اللون البمبى الداكن والزيتونى المخضر والباذنجانى المتوسط الغنى والموف والاخضر الفاتح المطفئ.

الفكرة التصميمية رقم (4):

الفكرة التصميمية رقم (4)

التوظيف المقترح لأقمشة التأثيث

وقد اعتمدت الباحثة فى هذه الفكرة على الشكل الإنسانى لشخص يمثل رجل جالس رافعاً أحدى ركبتيه وممسكاً بثمرة فاكهة وتحيط به هالات دائرية شديدة الدقة وكذلك شكل إنسانى أخر مجرد حيث لا تظهر به أى تفاصيل داخل دائرة بحجم صغير، والبنية التصميمية للفكرة عقلانية صرفة تجمع بين أشكال الدوائر التى تتآخى وتحوى الشكل الإنسانى وكذلك أشكال عضوية أخرى من طيور يمكن تبين شكل الطاووس فيها والكروان وأحد الدواجن الآليفة والحمامة والبومة وكلها فى أوضاع جانبية وبعضها يتجه بناظريه إلى المتلقى والبعض الآخر يشيح بنظره للداخل، مع شكل كأسى يتضمن زخرفة نباتية محورة مع شكل كيزان الصنوبر بشكل مجرد، واعتمدت الباحثة فى المعالجة اللونية على الوان الأخضر الزيتونى والأبيض المخضر والرمادى المصفر والبمبى المطفئ الغير مشبع واللون العنبى مع تحديد باللون الأسود.

الفكرة التصميمية رقم (5):

الفكرة التصميمية رقم (5)

التوظيف المقترح لأقمشة التأثيث

اعتمدت الباحثة فى هذه الفكرة التصميمية على المزج بين عنصر عضوى وهو الطاووس بالمروحة الريشية المميزة حيث طاووسين بحجم كبير نسبياً فى وضع المواجهة ينظران إلى بعضهما البعض ويتلاحم الريش المميز لكل منهما ثم تظهر نصف دائرة أخرى مزينة بزخارف فطرية الطابع تجمع بين الخط المنكسر والخطوط المنحنية وتتكامل مع شكل الريش المروحى المميز ويتداخل كل ما سبق مع وحدات زخرفية نباتية حيث شكل مميز لزهرة اللوتس المحورة التى تحوطها دائرة مكتملة ثم وحدة أخرى لطاووس بمفرده داخل دائرة يمثل رسم حر للطاووس بتتابع من الريش يشبه طريقة رسم قشور السمك، والمزج بين العنصر الحيوانى والزخارف النباتية يبدو متوافقاً بشكل كبير، أما المعالجة اللونية فيغلب عليها ألوان الأزرق واللبنى والأحمر الداكن ودرجة من البيج والأزرق الفاتح الذى يميل إلى الرمادى مع تحديد من الأسود.

النتائج:

1- التراث الأوروميتوسطى متمثلاً فى التراث الأندلسى الإسلامى والمدجن هو مزيج من الفن الإسلامى والفنون السابقة مثل القوطى والساسانى، والتراث الأندلسي قائماً على المزج بين العمل الفكرى المنظم والحساب الرياضى الدقيق وبين الشحنة الوجدانية الهائلة والطاقة الانفعالية العارمة والاشعاع النورانى الخاطف الذي يجتاز الحدود العرضية والقشور المادية كى يستقر بين المعرفة الحسية والمعرفة الحدسية.

2- مر التراث الأوروميتوسطى الأندلسى بدورة حياة هى التبنى ثم التكييف فالتجديد ، ويدين هذا التراث إلى ثلاث مصادر مختلفة ، أولها العالم اليونانى الرومانى الذى هو تراث مشترك لكل البلدان الإسلامية لسواحل البحر المتوسط فالمجتمع المتوسطى أى مجتمع البحر المتوسط كان على الدوام فى العصور الوسطى قوة جامعة للبلدان المحيطة به ، وبما أن الأعراف اليونانية الرومانية كانت السائدة وقت الفتوحات العربية، فقد تبنت سماتها الحقبة الإسلامية المبكرة ، أما المصدر

الثانى فتمثل فى الأعراف التى طورت تحت رعاية بيت الخلافة الأموى والعباسى ، وسعى حكام الأندلس إلى محاكاة هذه الأساليب والتفوق عليها ، أما المصدر الثالث هو المجتمع الأندلسي ذاته الذى انصهرت فيه كل العناصر والاتجاهات المختلفة المتباينة ، فأفرزت تقنيات وأساليب وموتيفات خاصة نباتية وهندسية وكتابات عربية تتميز بخيال جامح وقوة حركية داخلية وتوليفات غير متوقعة وحيوية متجددة .

التوصيات:

1- تطوير تصميمات أقمشة التأثيث على أسس تراثية تحتاج إلينا كمصممون يطوعونها لتتماشى مع متطلبات العصر لتوظيف المفردات التراثية.

2- ضرورة الاهتمام بالتراث الأورومتوسطى الاسبانى الإسلامى والمدجن وإظهار هذا التقدير بإعادة توظيف الأشكال والأنماط لتشجيع الاهتمام بالتراث لإعادة تفسيره وتحديد معالم ذوق فني معاصر تمتد جذوره فى المعايير الثقافية والقيم الاجتماعية فى المجتمعات السريعة التغير وبالتالى يسهم بحق فى تأصيل الجديد بإعطائه تعبير معاصر عن المبادئ التقليدية للتراث واستنباط القيم الجمالية والعناصر الشكلية لتطوير مجال تصميم أقمشة التأثيث المطبوعة.

قائمة المراجع:

أولاً: الكتب العربية:

1- حتامله، محمد عبده،" الأندلس: التاريخ والحضارة والمحنة، دراسة شاملة"، مطابع الدستور التجارية، عمان، الأردن، 2000.

1- Hatamleh, Mohammed Abdo, alandulus: alttarikh walhadaara walmuhnat, dirasa shamilata, matabie aldustur altijaria, Amman, Jordan, 2000.

2 - مالدونادو، باسيليون بابون، ترجمة: منوفى، على ابراهيم، عمارة المساجد فى الأندلس، قرطبة ومساجدها، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، 2011.

2- Maldonado, Basilion Baboon, translated by: Menoufi, Ali Ibrahim, eamarat almasajid fa al’andalus, qartabata wamasajiduha, hayyat Abu Dhabi lilthaqafat waltarath (Kalima),2011.

3- مورينو، مانويل جوميث، ترجمة: سالم، السيد عبد العزيز، عبد البديع، لطفي، محرز، جمال محمد، الفن الإسلامى فى الأندلس (من الفتح الإسلامى للأندلس حتى نهاية عصر المرابطين) وفنون المستعربين، مؤسسة شباب الجامعة ،1995.

3- Moreno, Manuel Gomez, translated by: Salem, alsyd Abdul Aziz, Abdul Badi, Lotfi, Mehrez, Jamal Mohammed, alfan al'islami fa al'andulus (mn alfath al'islama lilandulus hataa nihayat easr almurabitin) wafunun almustaerabin, muasasat shabab aljamiea, 1995.

4- مالدونادو، باسيليون بابون، ترجمة: منوفى، على إبراهيم، الحداد، محمد حمزة، العمارة الإسلامية فى الأندلس، عمارة القصور، القرن العاشر والحادى عشر، عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف، المركز القومى للترجمة، 2010.

4- Maldonado, Basilion Baboon, translated by: Monofi, Ali Ibrahim, Al-Haddad, Mohammed Hamza -aleamarat al'islamiat fa al’andulus, eamarat alqusur, alqarn aleashir walhadaa eshr, easr alkhilafat waeasr muluk altawayif, almarkaz alqawmi liltarjima ,2010.

5- سالم، السيد عبد العزيز، تحف العاج الأندلسية فى العصر الإسلامى، مؤسسة شباب الجامعة، 1995.

5- Salem, alsyd Abdul Aziz,"tahifu aleaj al'Andalosia fa aleasr al'islami”, muasasat shabab aljamiea, 1995.

6- مالدونادو، باسيليون بابون، ترجمة: منوفى، على ابراهيم، عمارة المساجد فى الأندلس، طليطلة وإشبيلية، هيئة أبوظبى للثقافة والتراث (كلمة) ،2011.

6- Maldonado, Basilion Papon, translated by: Menoufi, Ali Ibrahim, emarat almasajid fa al'andalus, tulitalatan wa'ishbilia, hayyat Abu Dhabi lilthaqafat waltarath (Kalima), 2011.

7- سميث، آلان كايغر، ترجمة: الأيوبى، أمين، الفخاريات ذات البريق المعدنى، التقنية والتراث والإبداع فى العالمين الإسلامى والغربى، هيئة أبوظبى للثقافة والتراث (كلمة)، 2011.

7- Smith, Alan Keiger, translated by: Al Ayoubi, Amin, alfakhariaat zhat albariq almuedani - altaqnia waltarath wal'iibdae fa alealamin al'islamai walghurbi, hayyat Abu Dhabi lilthaqafat waltarath (Kalima) ,2011.

8- مالدونادو، باسيليون بابون، ترجمة: منوفى، على إبراهيم على، الحداد، محمد حمزة، الفن الإسلامى فى الأندلس، الزخرفة النباتية، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.

8- Maldonado, Basilion Papon, translated by: Menoufi, Ali Ibrahim Ali, Haddad, Mohamed Hamza, ilfan al'islamai fa alandalus, alzakhrifa alnabatia, almajlis al'aelaa lilthaqafa ,2002.

9- مالدونادو، باسيليون بابون، ترجمة: منوفى، على إبراهيم على، العمارة الإسلامية فى الأندلس، عمارة القصور، القرن الثانى عشر، عصر المرابطين والموحدين، المركز القومى للترجمة، 2010.

9- Maldonado, Basilion Baboon, translated by: Menoufi, Ali Ibrahim Ali, aleamarat al'islamia fa al'andulis, eamarat alqusur, alqarn alththanaa eshr, easr almurabitin walmuahadin, almarkaz alqawmi liltarjima ,2010.

10- مالدونادو، باسيليون بابون، ترجمة: منوفى، على إبراهيم على، الحداد، محمد حمزة، الفن الإسلامى فى الأندلس، الزخرفة الهندسية، المجلس الأعلى للثقافة ،2002.

10- Maldonado, Basilion Baboon, translated by: Menoufi, Ali Ibrahim Ali, Alhaddad, Mohamed Hamza, alfan al'islamaa fa alandulus, alzakhrifat alhindasia, almajlis al'aelaa lilthaqafa ,2002.

11- مالدونادو، باسيليون بابون، ترجمة: منوفى، على ابراهيم، الحداد، محمد حمزة، الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

11- Maldonado, Basilion Baboon, translated by: Menoufy, Ali Ibrahim, Al-Haddad, Mohamed Hamza, alfan altlytlaa al'islami walmadjan, almajlis al'aelaa lilthaqafa ,2003.

12- سلطان، نهى على رضوان محمد "التراث والحضارة كمبعث لتنمية المهارات الإبداعية " مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية العدد 15

Soltan, Noha Ali Radwan Mohamed "el toras w el hadara kamobes ltanmyet el maharat el ebdaeya" Magalet al Emara w al Fenoun w al Elom al Insania el adad 15

13- محمد، ايمان صلاح حامد " استخدام التقنيات الطباعية اليدوية لإبراز القيم الجمالية لعناصر الفن الإسلامي وتطبيقات على اقمشة التأثيث" مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية العدد 13

Mohamed, Eman Salah Hamed "estekhdam el tqnyat el tybaa el yadawya l ebraz el qyam el gmalya l anaser el fn el eslamy w tatbyqat ala aqmeshet el taaseer" Magalet al Emara w al Fenoun w al Elom al Insania el adad 13

ثانيا: الكتب الأجنبية:

12- Dodds, Jerrilynn D., Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, The Metropolitan Museum of Art, New York ,1992.

ثالثا: المواقع الالكترونية:

13- بنو نصر ، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة،
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%86%D9%88_%D9%86%D8%B5%D8%B1
.2019/8/18
14- قنطرة، التراث المتوسطي، تقاطع الشرق والغرب، الجرار المسماة "جرار قصر الحمراء"،
https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=398&lang=ar
.2018/8/8
15- Lumen, History and Appreciation of Art I, Great Mosque of Cordoba, Module 13: The Arts of the Islamic World, https://courses.lumenlearning.com/zeliart101/chapter/great-mosque-of-cordoba/ ,8-8-2018,10 pm.
16- Fatima, artencordoba, El sabat de la Mezquita,https://www.artencordoba.com/blog/el-sabat-de-la-mezquita/#,8-8-2018, 11 pm.
17-world monuments fund, The Salón Rico of the Palace of Medina Azahara,https://www.wmf.org/project/sal%C3%B3n-rico-palace-medina-azahara,8-8-2018, 11 pm.
18- زخرفة عربية، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة،
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D8%AE%D8%B1%D9%81%D8%A9_%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9,2018/8/8.
19- قنطرة، التراث المتوسطي، تقاطع الشرق والغرب، حلة كاهن عليها رسم طواويس،
https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=486-2018/8/8