

القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة $\underline{y}$

رسالة مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في التربية الفنية

من قبل الطالبة

إنعام عيسى كاظم عجام

بإشراف

أ. د. عبد الرضا بهية داود

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مِّنْ نَّشَاءٍ وَفَوْقَ

كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ ﴾

طَبَرِ اللَّهُ الْعَظِيمِ

﴿ يوسف 76 ﴾

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة عليه السلام) والمقدمة من قبل طالبة الماجستير (إنعام عيسى كاظم) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية .

أ. د. عبد الرضا بهية داود

2009 / /

بناء على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

أ. م. د. علي مهدي
رئيس قسم التربية الفنية

2009 / /

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة عليه السلام) لطالبة الماجستير (إنعام عيسى كاظم عجام) ، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وإنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية بدرجة () .

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ.م. د. كامل عبد الحسين	الاسم : أ.م. د. نصيف جاسم محمد
التاريخ : 2009 / /	التاريخ : 2009 / /
عضواً	عضواً

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ.م. د. عبد الرضا بهية داود	الاسم : أ.م. د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : 2009 / /	التاريخ : 2009 / /
مشرفاً	رئيساً

صدّقت هذه الرسالة من مجلس كلية الفنون الجميلة بتاريخ
/ / 2009 م .

التوقيع :
الاسم : أ.م. د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : 2009 / /
عميد كلية الفنون الجميلة

**The Aesthetical Values of the
Decorative Formations in Shrine of
Al-Imam Al-Hamzah (PBUH)**

A Thesis

**Submitted to the Council of the College of Fine Arts,
University of Babylon as a Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Master in
Artistical Education**

By:

Enaa'm Essa Kadhem Ejam

Supervised by:

Prof. Abdul Rudha Bhayah Dawood

1430 A.H.

Babylon

2009 A.D

الإهداء

إلى الذي أضاء دربي وارتحل . . والدي . . . غفرانا ورحمةً
إلى التي أوقدت سنين عمرها شموعاً ومازالت . . أمي . . حناناً واعتزازاً
إلى من شاطرني الحياة بحلوها ومرها . . زوجي الوفي . . وفاءً
إلى من كانت عوناً لي دائماً وأبداً أختي . . إيناس . . عرفانا وأخوةً
إلى من كانوا سنداً وركيزة لي . . أخوتي : حمزة، وأنسام . . شكراً وتقديراً
إلى زينة حياتي ومستقبلي أولادي . . شهد وياسر . . أملاً ومحبة
لهم جميعاً أهدي رسالتي هذه .

الباحثة

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أرسل أنبيائه حجة على العالمين ، وأعقبهم بالأوصياء تكميلاً للدين المبين ، واصطفى من بينهم محمداً ﷺ وجعله نبياً وأدم بين الماء والطين .

بعد حمد الله والشكر له ، لا بد لي من الوقوف بكل احترام أمام الجهود العلمية المبذولة من قبل الأستاذ الجليل الدكتور عبد الرضا بهية لتفضله بالإشراف على إعداد رسالتي . كما ولي الشرف أن أتقدم وأنا ممتنة بوافر شكري وتقديري وعرفاني إلى عمادة كلية الفنون الجميلة متمثلة بعميدها الأستاذ الدكتور عباس جاسم والأستاذ الدكتور علي شناوة والأستاذ الدكتور عباس نوري لرعايتهم الأبوية لي .

وأوجه خالص شكري وامتناني إلى السيد رئيس قسم التربية الفنية الأستاذ الدكتور عارف وحيد إبراهيم الذي بذل مجهوداً طيباً بتوجيهاته السديدة وآراءه القيمة ، وأتوجه بفائق الشكر وجزيل المحبة والتقدير إلى الأستاذة الفاضلة الدكتورة صفا لطفي التي أثرتني بكثير من المعلومات الخاصة بموضوع الرسالة .

وأقدم بخالص شكري وتقديري للسادة الخبراء العلميين في توجيه ملاحظاتهم العلمية ، وأتقدم بامتناني الكبير إلى الأستاذ المساعد الدكتور كامل عبد الحسين الذي أسهم بجهده العلمي المخلص خدمة للعلم والمعرفة فله مني العرفان والود ، وشكري وتقديري إلى الأستاذة الدكتورة هاشمية حميد لتقويمها رسالتي لغوياً ، كما أتقدم بامتناني وشكري وعرفاني بالجميل الذي أبداه لي كل من الدكتور حامد عباس والدكتور علي مهدي والدكتور باسم العسماوي والدكتور مجيد حميد والدكتور بهاء حسين والدكتور شوقي مصطفى الذين أمدوني بالعديد من المصادر والمعلومات القيمة التي أسهمت في إنجاز البحث .

وأوجه خالص شكري وتقديري إلى الأستاذ المساعد الدكتور محمد علي علوان ، كما أتقدم بجزيل شكري إلى الأمانة العامة للمزارات الدينية الشريفة في العراق / ممثلة بابل . وأتوجه بالشكر والتقدير إلى زميلتي الست دلال حمزة محمد الطائي ، كما أتقدم بشكري الجزيل إلى منتسبي كلية الفنون الجميلة ولاسيما منتسبي المكتبة المركزية لجامعة بابل .

وشكري إلى جميع زملائي وزميلاتي وأخص بالذكر الأخ حسين عباس جاسم ، والست ابتسام ناجي ، والست فاطمة عبد الله وكذلك تود الباحثة أن تشكر وبامتنان كادر مكتب (بيات) للطباعة على عملهم المتقن في طبع الرسالة وتنضيدها الأستاذ محمد عباس الربيعي والأستاذ مثني جبار الهلالي ، والشكر موصول لكل من أمدني بملاحظة أو معونة ما وشد أزري في مشوار بحثي هذا ، ومن الله نستمد العون والتوفيق .

الباحثة

ملخص البحث

ترتبط أعمال الزخرفة العربية الإسلامية على تنوع شواهدا واتساع رقعة العالم الإسلامي وعلى تنوع أنماطها من هندسية ونباتية وكتابية وغيرها ، برابط قوي يسمح بتصنيفها داخل منهج فكري راسخ ، وإطار فني ، وجمالي موحد ، يجمع بين كل هذه المنجزات الفنية ، رغم بعدها الزمني ومتغيرات البيئة ، والمكان وتعدد الخامات ، وظروف الإبداع الإنساني ، وتتميز عمارة وأساليب تحلية الأضرحة المقدسة بمميزات جمالية ، ومعالجات فنية خاصة تجمع بين قدسية الأثر الديني وحيوية الإبداع الفني الذي يبعث البهجة والارتياح في نفوس المتلقين ،

ويبحث فيهم الرغبة في تأمل إبداعات فنون الزخرفة العربية الإسلامية ، وجمالياتها ، التي ترتقي بحواس الإنسان وتأملاته إلى فضاءات فكرية وعاطفية غير محدودة .

البحث الحالي مخصص لدراسة القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة الغربي y وهو مقسم إلى أربعة فصول يتضمن الفصل الأول عرضاً لمشكلة البحث والتي تم تلخيصها في التساؤلات الآتية :

1. ما المرجعيات الفكرية والجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة الغربي y ؟

2. ما المفردات والعناصر الداخلة في بنية التكوينات الزخرفية ؟
كما تضمن هذا الفصل : عرضاً لأهمية البحث والحاجة إليه وتحديد أهداف البحث التي تم حصرها بما يأتي :

دراسة القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة الغربي y من خلال:

1. العناصر والعلاقات البنائية لتلك التكوينات .
2. أسس تصميم التكوينات الزخرفية .

واقترنت حدوده بتحليل الزخارف النباتية والهندسية المنفذة على الأجر المزجج في مرقد الإمام الحمزة الغربي y في محافظة بابل وباعتماد المنهج الوصفي التحليلي .

فيما تكوّن الفصل الثاني من ثلاثة مباحث : تناول المبحث الأول نبذة تاريخية عن نشأة المرقد الشريف وتطوره ، فيما عرض المبحث الثاني : مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي . أما المبحث الثالث : فقد تضمن اتجاهات التحلية الزخرفية للعمارة في الفن الإسلامي وملاحظها في المرقد الشريف ، ومن ثم انتهى بأهم المؤشرات .

أما الفصل الثالث : فقد انطوى على دراسة القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة y عبر إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث والبالغ (62) تصميماً زخرفياً بعد استبعاد المكرر منها ، عينة البحث ، أداة البحث ، منهج البحث . كما تضمن الفصل أيضاً تحليل عينة البحث والبالغة (20) تصميماً زخرفياً .

أما الفصل الرابع : فقد ضم نتائج البحث ومن أهمها :

1. يحقق مبدأ الاختزال والتجريد واعتماد البنى الهندسية الشعور بالتكامل والانسجام بما يولد تأثيراً جمالياً يجسد توصلات الفنون الزخرفية الإسلامية مما أدى إلى اعتمادها على نطاق واسع في التزيين الزخرفي للعمارة والتحف الثابتة والمنقولة .

2. إنّ البنى الشكلية المجردة والمحورة عن الواقع إنما تحاكي عالماً غير مادي ، منزهاً عن حدود الزمان والمكان ، قادراً على الديمومة وهو عالم تأملي غير محدود يسمح للمتلقي بالتأويل الجمالي والمعرفي في فضاء فني غير محدود الآفاق .

3. إنّ العناصر الفنية والعلاقات البنائية ما هي إلاّ موجهات للفكر ، والذائقة يتم توظيفها في الفنون الإسلامية ، ليس لتحقيق التطابق مع الواقع أو محاكاته ؛ بل من أجل المتعة البصرية الحرة التي تنشد الجمال المتسامي عن الواقع ومظاهره الزائلة .

ومن أهم الاستنتاجات :

1. إنّ تعدد التوجهات التصميمية للمكونات الزخرفية من نباتية متنوعة أو هندسية متعددة راجع إلى النزوع نحو التنوع الجمالي ، فضلاً عن المواءمة مع الفضاءات المتاحة بما يحقق الإغناء وتجاوز الرتابة وخلق الحركة والحيوية في المظاهر الزخرفية .

2. عدم اللجوء إلى تنوع التقنيات المستخدمة في زخرفة وتزيين الجدران مثل: التعشيق ، والتطعيم والاقتصار على تغطية المساحات المعمارية للكاشي الكربلائي المرسوم بالزجاج لسهولة العمل به وقلة تكاليفه المادية قياساً بالتقنيات الأخرى .

ومن أهم التوصيات :

ضرورة إخضاع أعمال زخرفة المراقد والمساجد والمعالم المعمارية الهامة لإشراف المختصين وذوي الخبرات العلمية الدقيقة في هذا المجال من أجل إخراجها وفق تصور فني وعلمي متكامل من قبل تنفيذها .
ومن أهم المقترحات :
إجراء دراسة شاملة عن زخارف الأجر المزجج (الكاشي الكربلائي) تتناول مفرداته وتكويناته وتقنيات تنفيذه واتجاهات التحلية الجدارية فيه .

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء
ب	شكر وتقدير
ج	ملخص البحث
هـ	ثبت المحتويات
	الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)
1	مشكلة البحث
2	أهمية البحث والحاجة إليه
3	أهداف البحث
3	حدود البحث
3	تحديد المصطلحات
	الفصل الثاني (الإطار النظري ومؤشراته والدراسات السابقة)
11	المبحث الأول : نبذة تاريخية بشأن نشأة وتطور المرقد الشريف
22	المبحث الثاني : مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي
45	المبحث الثالث : اتجاهات التحلية الزخرفية للعمارة في الفن الإسلامي وملاحظاتها في عمارة المرقد الشريف
70	مؤشرات الإطار النظري
73	الدراسات السابقة ومناقشتها
	الفصل الثالث (إجراءات البحث)
82	مجتمع البحث
82	عينة البحث
82	مصادر جمع المعلومات
83	منهج البحث
83	أداة البحث
83	صدق الأداة
84	ثبات الأداة
84	الوسائل الإحصائية
86	تحليل العينات
	الفصل الرابع
169	النتائج
177	الاستنتاجات

الصفحة	الموضوع
178	التوصيات
178	المقترحات
179	المصادر
189	الملاحق
A - C	ملخص اللغة الانكليزية

Abstract

The works of Arab and Islamic decoration with its diversity and vastness in the Islamic world and the diversity of its patterns of plant, geometric, written and other associated with a strong bond permit to classify it into a solid intellectual, technical framework and a unified aesthetic that combines all of these technical achievements. Although the time remoteness, environment variables, location, multiplicity of raw materials and the conditions of human creativity. Aesthetic features and particular technical processes that combine the impact of religious sanctity and vitality of artistic creativity characterize the architecture and methods of adornment of the holy shrines. It induce the joy and satisfaction in the hearts of the recipients and send in themselves the desire to meditate the creations of Arab and Islamic decoration art and its aesthetics that promote the human beings senses and his meditation to the unlimited intellectual and emotional spaces.

The current research is devoted to the study of aesthetic values in the decorative formations in the shrine of Al-Imam Al-Hamzah Western (Peace be upon him), which is divided into four chapters. The first chapter contains a presentation of the research problem, which was summarized in the following questions:

1. What are the references of the intellectual and aesthetic formations of the decoration in the shrine of Al-Imam Al-Hamzah Western (Peace be upon him).
2. What is the vocabulary (words) and elements of the structure of the decorative formations.
3. How the aesthetic relations can be achieved in proportion, balance, harmony and unity despite the diversity in the construction of the infrastructure components of the decorative.

This chapter also contains an overview of the importance of research and the need to it and specific the objectives of research, which is limited to the following: study of the aesthetic values of the formations in the decorative shrine of Al-Imam Al-Hamzah Western (PBUH) by:

1. The elements and structural relations of these formations.
2. Foundations for the design of decorative formations.
3. The role of raw materials and operational techniques in aesthetic show.

The limitation of the research was restricted in analysis of the plant and geometric decoration executed in glazed brick in shrine of Al-Imam Al-Hamzah Western (PBUH) in the province of Babylon by adoption of the descriptive analytical approach.

While the second chapter contains three sections, the first sections dealt with the historical preview for origins and development of attention in the holy shrines and its architecture. The second section studied the aesthetic concept in Islamic thought. The third section included adornment decorative trends of architecture in Islamic art, then ended with the most important indicators.

The third chapter has been involved on the study of aesthetic values of the formations in the decorative shrine of l-Imam Al-Hamzah Western (PBUH) through the procedure of research, which included the research community which is (62) decorative design after the dismissal of the repeated, sample, instrument, and methodology of the research. The chapter also included analysis of (31) decorative sample.

The fourth chapter included the results of research as follows:

1. Achieve the principle of reduction and forfeiture of engineering structures and the adoption of a sense of integration and harmony, thereby generating reflected aesthetical influence embodies the Islamic decorative arts, which led to their widespread adoption in

ornamenting architectural and decorative antiques of fixed and movable.

2. The abstract formal structures and modified simulates the reality of non-material world, far above the limits of time and space, capable of permanence, a contemplative unlimited world allows recipients for aesthetical and technical interpretation in the space unlimited prospects.
3. The elements of technical and structural relations are only guidelines for thought and testing be exploited in Islamic art, not to correspond with reality or simulation; but for the sake of free visual comfort, which seek the transcendent beauty on reality and its fleeting manifestations.

The most important conclusions are:

1. The tendency to use certain colors in a wide such as (blue and water blue) due to their links with significance of the highness and altitude.
2. Not to resort to the diversification of techniques used in the decoration and adorn the walls, such as lap, vaccination, restricted to cover the architectural areas of Karbala tile drawn by glass because the work on it easy and the low cost.

The most important recommendations are:

1. It should be supervised decoration of the shrines, mosques and architectural important features to the supervision of specialists and those with scientific expertise in this field in order to show them according to the integrated artistry and scientific perception before its implementation.

The main proposals are conduct a comprehensive study of the decoration of glazed bricks (Al-Kashi Al-Karbalai) deal with its elements, formations, techniques of implantation, and trends of adornment of wall.

الفصل الأول

- مشكلة البحث .
- أهمية البحث والحاجة إليه .
- هدف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد مصطلحات البحث .

الفصل الأول

مشكلة البحث

تعد الفنون الزخرفية الإسلامية من أرقى ما وصل إليه التراث الإسلامي الفريد ، الذي يوصف من الناحية الجمالية بأنه وحدة شاملة تتصل أجزاؤها ببعضها ، رغم الاختلافات الشكلية التي وجدت في البلدان المتنوعة ، التي ضمتها المساحة الشاسعة للعالم الإسلامي ، فقد ظلت الوحدة الجمالية والفنية هي الطابع المميز الذي يربط كل الإبداعات الزخرفية .

ولعل فنّ الزخرفة العربية الإسلامية واحد من الفنون التي خضعت لشروط جمالية وأسس بنائية خاصة متفردة في طابعها ومحتواها وإحالاتها الفكرية ، بحيث أنّ إبداع العناصر الزخرفية وطرق بنائها وربطها خضعت في كثير من الأحيان إلى سلسلة من العلاقات الفكرية ، التي تعمل بمثابة أنظمة داخلية غير محسوسة توجه العمل في الزخرفة إلى جانب التقنيات المتنوعة التي أدخلها الفنانون المسلمون على عالم الزخرفة بأنواعها الهندسية ، أو النباتية ، أو المختلطة ؛ فضلاً عن تأثير الخامات والتقنيات التنفيذية التي كان لها الدور الأكبر في الإظهار الجمالي النهائي للعمل الفني .

وقد ازدهرت الفنون الزخرفية في العراق خاصة في الحقبة العباسية وما تلاها ازدهاراً كبيراً ، وأصبحت في العراق مدرسة مميزة لتلك الفنون ، خاصة وأن أرض العراق ضمت مرافد ومزارات للأئمة والصالحين كانت محفزاً كبيراً لتطور الفنون الزخرفية وذلك من خلال الجهود المتواصلة التي بذلت في تشييدها وتحليلتها بالزخارف الرائعة القشبية على مرّ الزمان .

لقد تميز الطابع الثقافي للمجتمع العراقي بالرغبة الدائمة في تأسيس خصوصية فنية ترتبط بالطابع الفكري العام الذي يستند إلى إعلاء قيمة المراقد والمزارات المنسوبة إلى آل بيت الرسول ﷺ على اختلاف المراحل الزمنية واختلاف درجات نسبهم الشريف .

إنّ الشعور الديني المرتبط بالعاطفة والتقدير ، وحبّ التقرب إلى الله تعالى عبر تعظيم مكانة آل بيت الرسول الكريم ﷺ كان دائماً يشكل دافعاً قوياً لدى الصالحين للاحتفاء بالمراقد والمقامات التي تضم أجسادهم الشريفة .

وتعد تلك المراقد المطهرة على اختلافها بمثابة ملاذات روحية يلجأ إليها الناس للتبرك وطلباً للأجر والثواب والاستشفاع في طلب الحوائج ... وهي أماكن عبادة دائمة يجد فيها المؤمنون قدراً كبيراً من الراحة النفسية والاستكانة الروحية يغمرها الشعور العميق بمرضاة الله سبحانه وتعالى .

ومن المراقد المباركة التي حظيت بإقبال الناس للزيارة والتبرك هو مرقد الإمام الحمزة الغربي y ، وهو بناء عماري شامخ نالته يد البناء والتعمير والتزيين فعد من المراقد الجميلة الرائعة التي تزخر جدرانها وقبته ومنارته بزخارف عراقية بذلت في تصميمها وتنفيذها جهود كبيرة ومتواصلة استغرقت عقوداً من السنين حتى استوت على ما هي عليه الآن .

ولقد وجدت الباحثة في ضوء دراستها الاستطلاعية لهذا المرقد الشريف ما يأتي :

1. إنّ الزخارف التي زينت بها جدران وتفصيل هذا المرقد تعكس قيماً فنية تجسد خصوصية المدرسة العراقية في فن التزيين العماري .

2. تعكس التكوينات الزخرفية المنفذة قدراً ملحوظاً من القيم الجمالية ، التي تشدّ الناظر والمتأمل مما يستدعي دراسة تلك القيم وتحديد أسسها وأبعادها المؤثرة ، خاصة وأن المظهر الزخرفي الذي يتسم به هذا المقام الشريف يشكل جزءاً حيويّاً من الذاكرة الشعبية التي ارتسمت وترسم في أذهان الناس على مرّ الأزمان .

لذا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي في محاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية :

1. ما المرجعيات الفكرية والجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة y ؟

2. ما المفردات والعناصر الداخلة في بنية التكوينات الزخرفية ؟
3. ما هو دور العلاقات البنائية من تناسب وانسجام وتوازن ووحدة ، رغم التنوع في البنية الإنشائية للمكونات الزخرفية ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

إنَّ أيَّ بحث علمي في مجال الفنون الإسلامية الموجودة على أرض العراق يُعدُّ مهماً لكونه يتضمن عمليات توثيق وتسجيل تاريخية لهذه الأماكن التي هي من إبداعات الحضارة العراقية ، والإسلامية على حدٍ سواء . كما أنَّ بعضها يفتقر إلى نوع من الدراسات العلمية الدقيقة التي تهتم بخصوصية كل من هذه الشواهد الحضارية المميزة .

يضاف إلى ذلك أهمية البحث في جماليات الأنساق الزخرفية الفنية التي تنتمي إلى مناطق متباينة من أرض العراق ، إذ تبرز خصوصية كل منطقة ومؤثرات بيئتها ومعالمها الفكرية الجمالية الخاصة ، لذا يمكن تلخيص أهمية البحث الحالي والحاجة إليه فيما يأتي :

1. يفيد البحث في تسجيل النماذج الزخرفية في هذا المرقد وتوثيقها بوصفها حقلاً جمالياً مميزاً .
2. تسعى الباحثة إلى جعل بحثها هذا رافداً يفيد العاملين في حقل الريادة الإسلامية من خطاطين ومزخرفين ومعماريين ، وسجلاً توثيقياً للمنجزات الزخرفية المنفذة في المرقد الشريف في حال تعرضها مستقبلاً إلى التصدع ، أو التلف ، أو التغيير لأي سبب كان ، بالإضافة إلى عدم وجود دراسة سابقة بهذا الخصوص .

أهداف البحث

الكشف عن القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة الغربي y من خلال ما يأتي :

1. العناصر والعلاقات البنائية لتلك التكوينات .
2. أسس تصميم التكوينات الزخرفية .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يلي :

1. الحدود المكانية : مرقد الإمام الحمزة بن القاسم y في ناحية الحمزة بمحافظة بابل .
2. الحدود الزمانية : الزخارف الجدارية في مرقد الإمام الحمزة بن القاسم y للفترة من (2008 - 2009) (*) .
3. الحدود الموضوعية : الزخارف النباتية والهندسية (**) المنفذة على الآجر المزجج .

تحديد المصطلحات

1. القيم (Values) لغةً

ذكرها (ابن منظور) بأنها: " ثمن الشيء بالتقويم نقول : تقاوموا فيما بينهم " (1) .

(*) زمن إعداد هذا البحث .

(**) لعدم وجود أنواع أخرى من الزخارف .

(1) . ابن منظور : لسان العرب ، ج7 ، دار الحديث ، القاهرة ، 2003 ، ص547 .

القيمة : الثمن الذي يعادل المتاع ، درجة الأهمية النسبية له ، جمع قيم (1) .
(قَيمٌ) الشيء تقييماً : قَوَّرَ قيمته (2) .

اصطلاحاً

يرى (ألبرت Albert) بأنها : " عناصر تحدد المرغوب فيه وغير المرغوب فيه من الوسائل والغايات والأفعال ويمكن أن تكون صريحة ، أو ضمنية " (3) .
ويورد (صليبيا) في المعجم الفلسفي تعريفاً للقيم ؛ فيرى أن القيمة " تطلق على كل ما هو جدير باهتمام المرء وعنايته ، لاعتبارات اقتصادية ، أو سيكولوجية ، أو اجتماعية ، أو أخلاقية ، أو جمالية " (4) .
وقد ذكر (les lie) إنَّ القيمة : " هي تلك المفاهيم الجمالية نسبياً والتي تحدد مرغوبة الأشياء " (5) .

ويرى (الشال) أن في كل عمل فني ناجح قيمة يستند إليها ويُقيَّم بها ، وبمقدار ما في العمل الفني من قيم بمقدار ما فيه من نسب النجاح والتكامل ، وهناك قيم متعددة في هذا المجال كقيم لونية وخطية ، وتعبيرية ورمزية وتكوينية وغيرها (6) .
ويرى (الحفني) من وجهة نظر موضوعية : " هي ما يكون به طلب الشيء واستحقاقه للتقدير ، وصورة الخير في الذهن هي قيمته المثالية وهي أساس أحكام القيمة " (7) .
من خلال التعريفات السابقة خرجت الباحثة بتعريف إجرائي للقيم : هي ما يكون في الشيء من عناصر تحدد المرغوب وغير المرغوب فيه واستحقاق الشيء للتقدير ، وهي قيمة مثالية وترتبط غالباً بصورة الخير في الذهن .

2. الجمالية (Aesthetic) لغة

وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى (الحُسْن) ، وهو يكون في الفعل والخلق ، والجمال مصدر الجميل ، والفعل جَمَلَ وجَمَلَهُ : أي زَيَّنَهُ ، والتجمل تكلف الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني . ومنه الحديث الشريف : " إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ " ، أي : حسن الأفعال كامل الأوصاف (8) .

الجمال : مصدر جَمَلَ وجميل (9) .

(الجمال) الحُسْن وقد (جَمَلَ) الرَّجُلُ بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جَمَلَاء) أيضاً بالفتح والمَدَّ (10) .

اصطلاحاً

- (1) . جبران مسعود : رائد الطلاب ، ط1 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1967 ، ص748 .
- (2) . إبراهيم مصطفى ، وآخرون : المعجم الوسيط ، ج1-2 ، ط2 ، مكتبة المرتضوي ، 1978 ، ص771 .
- (3) . Albert, Ethel, The classification of Values, Method and Illustration. In: American Anthropologist, Vol. 58: 1958, P. 221.
- (4) . جميل ، صليبيا : المعجم الفلسفي ، ج2 ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973 ، ص212 .
- (5) . Les lie, Gerald and Other, Introductory, New York: 1976, P. 453.
- (6) . الشال ، عبد الغني النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، ط1 ، عمادة شؤون المكتبات ، الرياض ، 1984 ، ص314 .
- (7) . الحفني ، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3 ، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ص761.
- (8) . ابن منظور ، لسان العرب ، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ص133-134 .
- (9) . جبران مسعود : رائد الطلاب ، مصدر سابق ، ص334 .
- (10) . الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت، 1983، ص111.

يرى (أفلاطون) : بأنه " ظاهرة موضوعية لها وجودها ، سواء شعر بها الإنسان ، أم لم يشعر ، فهو مجموعة من الخصائص ، إذا توفرت في الجميل ، عُـدْجَمِيلاً ، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد " (1) .

فيما يرى (أرسطو) : " إنَّ العقل يدرك الجمال نظراً لوجود خصائص موضوعية معينة في الموضوع الخارجي ، أو في العلاقات التي بين أجزائه ، نتيجة اعتماده على كم معين ، ونسق مخصوص " (2) .

يعرف (هيجل Hegel) الجمالية بأنها : " تقوم على توفير معنى للعمل الفني من خلال ربطه بكلية الاختيار الإنساني بوجهيه الفردي والتاريخي " (3) .

ويعرف (مجدي وهبة) الجمال : " تلك الصفة ، أو مجموعة الصفات في الشيء التي تبعث مسرة واضحة للحواس وخاصة حاسة الرؤية ، أو تسحر ملكة العقل ، أو الخُلُق " (4) .

ويعرفها (إبراهيم مذكور) : " صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا " (5) .

وعرّفها (الحفني) بأنها : " تطلق على معنيين الجمال الذي يعرفه الجمهور ، مثل صفاء اللون ولين الملمس ، وهو على قسمين : أولهما : ذاتي وممكن الاكتساب ، وثانيهما : الجمال الحقيقي ، وهو أن يكون كل عضو من الأعضاء على ما ينبغي أن يكون من الهيئة والمزاج والجمال الحقيقي صفة أزليته لله تعالى " (6) .

وعرّفها جماعة من كبار اللغويين العرب : " صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ، أو إحساساً بالانتظام والتناغم ، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم : الجمال ، والحق والخير ، عكسه القبح " الجمال والقبح بالنسبة إلى الانفعال كالخير والشر بالنسبة إلى العقل " (7) .

وتعرفها (راوية عبد المنعم) بأنها : " تهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة ، والإحساس بها من جهة ثانية ، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة ، ومن ثمّ يتحول تعريف الجمال إلى ثلاث مراحل هامة يكتمل بها تعريفه هي : مرحلة التصور ثمّ مرحلة الإحساس فمرحلة الحكم " (8) .

وعرفها (خليل أحمد) بأنها : " التحسس بمعنى التلقي والقدرة على استقبال مشاعر الحواس وانطباعاتها ، وهي في معناها دراسة شروط الجمال ، أو تعبيرية العمل الفني " (9) .

وعرفها (بلاسم محمد جسام) بقوله هي : " ما تمنحه الصورة من إحساس جمالي (استاطيقي) من خلال جمع عناصرها داخل حيز معين لتتشكل ضمن المفهوم الروحي للإنسان العربي المسلم " (10) .

وتعرفها (صفا لطفي) : " تنظيم الوحدات البصرية ضمن نطاق علاقتها بأسس التنظيم الشكلي في التصميم " (1) .

(1) . علي شلق : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1982 ، ص50 .

(2) . المصدر نفسه ، ص 51 .

(3) . Hegel, Aesthetics, Aubier, Paris, 1965, P. 113.

(4) . مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 ، ص42 .

(5) . إبراهيم مذكور : المعجم الفلسفي ، القاهرة ، 1979 ، ص62 .

(6) . الحفني ، عبد المنعم : مصدر سابق ، ص 254 .

(7) . جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساسي ، لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1989 ، ص264 .

(8) . راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1983 ، ص177 .

(9) . خليل أحمد خليل : مفاتيح العلوم الإنسانية ، دار الطليعة ، بيروت ، 1989 ، ص154 .

(10) . بلاسم محمد جسام : مفهوم الفراغ في فن التصوير العربي الإسلامي ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص12 .

وتتبنى الباحثة التعريف الذي أورده (جسام) كتعريف إجرائي لأنه يتفق وأهداف الدراسة الحالية .

من خلال ما تقدم استطاعت الباحثة أن تبني تعريفها للقيم الجمالية إجرائياً وبما يتفق مع أهداف بحثها وعلى النحو الآتي : هي ما تَبْدُوهُ التكوينات الزخرفية من تأثيرات جمالية في نفس المتأمل وما تستثيره من مشاعر الارتياح والتفاعل كمحصلة للسمات الظاهرية لتلك التكوينات المتحققة عبر بنية منسجمة قوامها العناصر المتوافقة للزخارف وعلاقات التكامل الناشئة منها .

3. التكوين (Composition) لغة

التكوين : مصدر كون ، الصورة ، أو الهيئة جمع تكاوين (2) .

اصطلاحاً

يعرفه (مجدي وهبة) بأنه : " تناسق عناصر العمل الفني بصورة ذات دلالة وإيحاء، كتكوين القصيدة ، أو الصورة مثلاً " (3) .

ويرى (إبراهيم مدكور) : بأن التكوين : " نشأة الشيء ونموه ، و " سفر التكوين " يعرض نشأة العالم " (4) .

ويرى (صليبا) بأن التكوين : " هو الأحداث ، والتصيير ، والتخليق ، والاختراع ، والصنع ، والتصوير ، فتكوين الشيء هو الفعل الذي أحدث به ذلك الشيء حتى وصل إلى حالته الحاضرة ، أو هو مجموع الصور التي تعاقبت على الشيء من جهة علاقتها بالشروط المؤثرة في نموه (5) .

يعرّفه (مالنز) بأنه : " عبارة عن عملية ترتيب وتنظيم العناصر التصويرية المنفصلة بهدف خلق وحدة مفاهيمية " (6) .

ويعرفه (الحسيني) هو : " عملية تنظيم وتآلف وبناء تلك العناصر المرئية (الحروف ، الكلمات ، المقاطع ، والشكل) بهدف خلق وحدة ذات تعبير فني ، وفق منهج جمالي معين " (7) .

فيما تقدم فإن التعريف الإجرائي لمصطلح التكوين هو :
بنية منتظمة للعناصر النباتية والمفردات الزخرفية وفق الرؤية الإسلامية التي تتشد المثل الجمالي المطلق .

4. الزخرفة (Decoration) لغة

الزخرف : الزينة وكمال حسن الشيء ، وزخرف البيت زخرفةً : زينهُ وأكملهُ وكل ما زوق وزين ، فقد زخرف ، والتزخرفُ : التزيينُ والزخارفُ ، ما زين من السفن (1) .

(1) . صفا لطفي عبد الأمير ، مصطلحات في الفن العربي الإسلامي وفلسفته ، وزارة الثقافة والإعلام ، بابل ، 2001 ، ص 9 .

(2) . جبران مسعود : مصدر سابق ، ص 280 .

(3) . مجدي وهبة : مصدر سابق ، ص 82 .

(4) . إبراهيم مدكور : مصدر سابق ، ص 53 .

(5) . جميل ، صليبا : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 ، ص 333-334 .

(6) . مالنز ، فريدريك : الرسم كيف ننشئه ؟ عناصر التكوين ، ط 1 ، ت : هادي الطائي ، مراجعة : سلمان الواسطي ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 ، ص 226 .

(7) . الحسيني ، أياد حسين عبد الله : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، ط 1 ، وزارة الثقافة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 ، ص 11 .

زَخْرَفَ زَخْرَفَةً : الشيء حسدً نه ، زَيَّه " زخرف الثياب " .
الزُّخْرُف . جمع زخارف

1. الذهب . 2. حُسْن الشيء وكماله . 3. " زخرف الكلام " : كذبه وأباطيله (2).
- ومن البيت متاعه ، ومنه قوله تعالى : ﴿ أَوْ يَكُونُ لَكَ بَيْتٌ مِّنْ زُخْرَفٍ ﴾ ، والزخرفة – فن تزيين الأشياء بالنقش ، أو التطريز ، أو التطعيم ونحو ذلك (3) .

اصطلاحاً

الزخرفة :

يعرفها (كمال عيد) : إنها " فن التزيين والحلية وهدفها تكوين عناصر فنية تعبيرية وتجريدية " (4) .

ويرى (الشال) بأنها : " لفظ اتخذ من كلمة لاتينية (Decus) أي التزيين والتحلية فتكون وحدات الشكل الفني في تكرار ونسق يسر الناظرين ، فالخطوط والألوان والإيقات كلها تنثير حساً زخرفياً ساراً " (5) .

وأشار (آل سعيد) بقوله : " فن إنساني تشكيلي شأنها في ذلك فن الرسم ، أو النحت ، أو العمارة ، أي إنها ذات بنية مكانية نستطيع استيعابها عن طريق حاستي البصر وأحياناً اللمس ، فهي تنجز على السطح التصويري كأنه لوحة زيتية ، أو رسم تخطيطي كما يمكن أن تنجز كأية منحوتة ، أو كواجهة جدارية " (6) .

وعرفها (عاصم محمد رزاق) هي : " النقوش التي يجمع بها البناء سواء كانت من جص ، أم حجر ، أم خشب ، أم رخام وغيره " (7) .

ومن خلال التعريفات السابقة نجد أن هناك اتفاقاً على أن الزخرفة هي الزينة ، أو تحلية الأشياء ؛ لذا خرجت الباحثة بتعريف إجرائي هو : " الزخرفة : عبارة عن أشكال وعناصر نباتية وهندسية مصممة وفق مساحات هندسية متنوعة لغرض تجميل الواجهات والتفاصيل المعمارية في مرقد الإمام الحمزة y " .

الزخارف النباتية (Floral Decoration)

عرفها (الأعظمي) : بأنها " أشكال وعناصر مستمدة من عالم النبات تخضع لمبادئ التناظر والتقابل بتشكيلاتها المتداخلة والمتشابكة التي يبدعها الفنان من خلال تكرار العناصر والأشكال الزخرفية بطرق لا تملها العين وبأسلوب يحافظ على قيمة العمل وجمال الزخارف " (8) .

(1) . ابن منظور : لسان العرب ، ج4 ، دار الحديث ، القاهرة ، 2003 ، ص353 .

(2) . جبران مسعود : مصدر سابق ، ص 481 .

(3) . عاصم محمد رزاق : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، مصر ، 2000 ، ص 130 .

(4) . كمال عيد : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1978 ، ص161 .

(5) . الشال ، عبد الغني النبوي ، مصدر سابق ، ص 74 .

(6) . آل سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد ، 1988 ، ص39 .

(7) . عاصم محمد رزاق : مصدر سابق ، ص 130 .

(8) . الأعظمي ، خالد خليل حمودي : الزخارف الجدارية في آثار بغداد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 ، ص134 .

وقد ذكرها (الألفي) : هي " من أوضح المظاهر على ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها حرفياً ، فهي في أكثر الأحيان عناصر زخرفية مجردة كل التجريد تعتمد فروع وأوراق النباتات فتحوّلها إلى خطوط منحنية ، أو ملتفة تتصل لتكون أشكالاً ذات حدود منحنية تظهر بينها زهور ووريقات ذات فصوص وتمتد على هيئة أقواس والتواءات مستمرة تتشابه ، أو تتقاطع في حركة مستمرة " (1) .

وعرفها (عبد الرضا بهية) بأنها : " تكوينات فنية مترابطة تتشكل من حركة غصن نباتي ، أو غصنين ، أو أكثر متفرعة مع تحويلاتها الملحقة بها ، بأسلوب تجريدي ، وتحتكم في انتشارها المتجانس إلى مبدأ التقابل والتناظر والتكرار والحركة الحلزونية الحرة " (2) .

وتعرفها (صفا لطفي) : " أساسها أوراق العنب وعناقيده وكيزان الصنوبر والأقنشا والأزهار وغيرها من النباتات وهي نوع من الزخارف ظهرت في العمارة العربية الإسلامية في مختلف العصور تتم بأشكالها المتناظرة وعناصرها المتقابلة وتشكيلاتها المتداخلة والمتشابهة ، إذ أبدع الفنان في تكوينها ونجح في تكرار العناصر والأشكال الزخرفية بطريقة لا تملها العين وبأسلوب لا يقل من قيمة عمله وجمال زخارفه " (3) .

الزخارف الهندسية (Geometric Decoration)

ويشير (الألفي) بأنها : " تكوينات مبتكرة من اشتباكات قواطع الزوايا ، أو مزاججة الأشكال الهندسية لتحقيق نوع من الجمال الرصين ، يعتمد الأشكال الهندسية مثل الدوائر المتماسة ، والمتجاورة والخطوط المنكسرة والمتشابهة ، إضافة إلى أشكال المثلث والمربع والمعين والخمس والمسدس أخذت في ظل الحضارة الإسلامية أهمية خاصة وشخصية فريدة لا نظير لها في أي حضارة أخرى " (4) .

عرّفها (عبد الرضا بهية) بأنها : " تراكيب هندسية محكمة تنشأ من تقاطع الخطوط الهندسية المستقيمة وغير المستقيمة والقابلة للانتشار في جميع الاتجاهات عن طريق تكرار الوحدة الهندسية الأساسية التي يبني بموجبها كل نموذج من النماذج النجمية وغير النجمية " (5) .

ويعرفها (المفتي) بأنها : " تجريدات زخرفية لن تتجاوز في حدودها معطيات الأشكال الهندسية كالمثلث والمربع كصيغة للتألف من خلال توزيع هذه التجريدات المسطحة ضمن أنظمة تكوينية متناسقة منطقاً من الخط واللون والإيقاع والظل والنور كموارد أساسية في التصميم والأداء " (6) .

وتعرفها (صفا لطفي) : " ظهرت هذه الزخارف بكثرة في الفن العربي الإسلامي ، وقوامها أشكال نجمية ودوائر ومربعات وغيرها من الأشكال الهندسية ، وخطوط تتكرر وتتعاقب وتتبادل وتمتد ما لا نهاية " (7) .

من خلال التعاريف السابقة خرجت الباحثة بتعريف إجرائي ، هو أن التكوينات الزخرفية : عبارة عن " تصاميم زخرفية تزين مرقد الإمام الحمزة y تستند إلى بنى داخلية

(1) . الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ، ط2 ، دار المعارف ، لبنان ، ب ت ، ص112-113 .

(2) . عبد الرضا بهية داود : الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية ، دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص9 .

(3) . صفا لطفي عبد الأمير : المصدر السابق ، ص15 .

(4) . الألفي ، أبو صالح : مصدر سابق ، ص115 .

(5) . عبد الرضا بهية داود ، مصدر سابق ، ص9 .

(6) . المفتي ، أحمد : الزخارف الهندسية الإسلامية ، ط1 ، دار دمشق للنشر والتوزيع ، دمشق ، 1999 ، ص9 .

(7) . صفا لطفي عبد الأمير : مصدر سابق ، ص15 .

محكمة تنتظم فيها العناصر الزخرفية المتنوعة من نباتية وهندسية بكيفيات إنشائية متباينة تنتمي بمجملها إلى شخصية فنية تعبر عن المنحى الجمالي الإسلامي " .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يتصف مرقد الإمام الحمزة y بكونه مزيناً بزخارف الكاشي الكربلائي التي تغطي معظم جدرانه الخارجية والداخلية ، وقد اعتمدت تقنية التكرار لكثير من الوحدات الزخرفية من أجل حل إشكالية تزيين الجدران ، كما هو مألوف في زخارف المراقد والمساجد وغيرها من الأبنية الدينية .

وقد قامت الباحثة بدراسة استطلاعية وعززتها بزيارات ميدانية متعددة ، إذ توصلت عبر المسح الميداني للزخارف الجدارية إلى تحديد مجتمع البحث الذي بلغ (62) تصميمًا زخرفيًا شملت جميع التنوعات المعتمدة في تزيين المرقد الشريف .

عينة البحث

لقد قامت الباحثة باختيار عينة بحثها وفقاً لمبدأ انتقاء أنموذج لكل نسيج تصميمي مؤسس على فكرة تكرار وحدة تصميمية أساسية ، وقد بلغت عينة البحث (20) تصميمًا زخرفيًا ونسبة (32,25 %) من المجتمع الكلي ، إذ تعد هذه العينة ممثلة تمثلاً نوعياً لزخارف مجتمع البحث ، تم اختيارها بالاستعانة بأراء مجموعة من الخبراء (*) ، وكما هو مبين في الجدول الآتي :

مصادر جمع المعلومات

- لقد تم جمع معلومات البحث بالطرق الآتية :
1. الإطلاع على أدبيات الاختصاص من مصادر ومراجع ورسائل وأطاريح .
 2. التصوير المباشر لمجتمع البحث .
 3. أرشيف الباحثة وتوصلاتها الشخصية .

منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي بهدف التوصل إلى تحديد القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في ميدان البحث ، بوصفه المنهج الأنسب لتحقيق أهداف البحث .

أداة البحث

(*) . الخبراء :

أ. د. عباس جاسم / تصميم طباعي / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. م. د. جبار حنون / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. م. د. صفا لطفى عبد الأمير / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

لغرض تحليل عينات البحث والتوصل إلى النتائج المرجوة فقد قامت الباحثة بتصميم استمارة تحليل محتوى (*) ، ارتكزت على مجموعة من الفقرات المستوعبة لتنوعات الزخارف المختلفة التي تم استخلاصها من الاستطلاع الميداني؛ فضلاً عن متطلبات تحقيق أهداف البحث . وقد اشتملت على الفئات الآتية :

1. التصنيف النوعي للزخارف .
2. عناصر التكوينات الزخرفية .
3. العلاقات البنائية .

صدق الأداة

بعد تصميم الاستمارة وتدارسها مع السيد المشرف فقد قامت الباحثة بعرضها على عدد من الخبراء (**) وقد تم الاسترشاد بأرائهم وترصين فقرات الاستمارة على نحو أكسبها المستوى المناسب لتحقيق التحليل والتوصل إلى النتائج المرجوة (*) . وبنسبة اتفاق (90 %) حسب معادلة (كوبر) وهي درجة تمنح التحليل صدقاً ظاهرياً عالياً .

ثبات الأداة :

لغرض التأكد من اكتساب (استمارة التحليل) صفة الثبات فقد عمدت الباحثة إلى الاستعانة بمحللين خارجيين (**) ، ومن خلال حساب معامل الثبات من تحليل الباحثة مع تحليل المحللين الخارجيين بعد اطلاعهما على فقرات الاستمارة وعينة البحث وأهدافه ، فقد بلغ معامل الثبات 87 % بين المحلل الأول والباحثة ، و88 % بين المحلل الثاني والباحثة ، وهما معاملي ثبات عاليين يطمئن من خلاله على صحة التحليل .

الوسائل الإحصائية

1. معادلة كوبر (Cooper) (1) لحساب نسبة الاتفاق بين الخبراء لفقرات الاستمارة :

(*) . الملحق (1) .

(**) . الخبراء هم :

- أ. د. عباس جاسم حمود / تصميم طباعي / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. د. علي شناوة وادي / تربية فنية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. د. عارف وحيد / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. د. مكي عمران / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. د. حامد عباس / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. عباس نوري / تربية فنية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. علي مهدي / تربية تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. صفا لطفي عبد الأمير / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. محمد علي علوان / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

(*) . الملحق (2) .

(**) . المحللان الخارجيان هما :

- أ. م. د. صفا لطفي عبد الأمير / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. محمد علي علوان / فنون تشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

(1) . Cooper, Jand: Measurement and analysis, 5th ed, halt Rinehart and Winton, New Yorkm 1963, P. 27.

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

إذ أنَّ :

Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد المتفقين

Dg = عدد غير المتفقين

2. معادلة سكوت (Scoot) ⁽¹⁾ ، ولقد استخدمت لحساب ثبات الأداة :

$$N = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

إذ أنَّ :

N = معامل الثبات

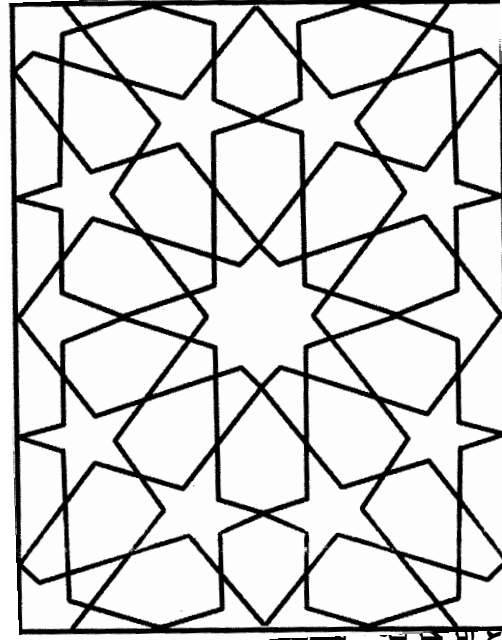
Po = مجموع الاتفاق الكلي بين الملاحظين

Pe = مجموع الخطأ في الاتفاق

⁽¹⁾. Ober, Richard, L. and et al.: Systematic Observe Atonal of Teaching, an Introduction Analyses of Instrumental Starleye Appeal, Englewood Cliffs, H, Tprentico-Hall, 1971, P.125.

تحليل العينات

العينه (1)



نوع الزخرف : عمودي
نوع البناء الزخرفي : عمودي

الوصف العام :

جدارية من الكاشي الكربلائي مزخرفة بأشكال هندسية قوامها شكل نجمي متكرر محاطة
بثمانية نجوم خماسية الرؤوس مع شكل سهم من كل جانب والمركز محاط بإشعاعات ذات عشرة
رؤوس والأشكال الدائرية تتكرر بشكل قطري مائل في صفوف منتظمة أو عمودي ، أو أفقي .

التحليل والمناقشة :

التصنيف النوعي للزخارف

الوحدات الزخرفية المستخدمة هي
الخطوط المستقيمة ، التي تشكل نجوماً ذات
عشرة رؤوس وأخرى خماسية ، كما في
المخطط (2) .

المخطط (2)

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : يشكل الخط العنصر الجوهري في تكوين هذه الزخارف والبنى الهندسية المعقدة ، والخطوط هندسية حادة ، مستقيمة ودقيقة ومتمتعة .

الشكل : يعكس هذا الشكل كما هو الحال في جميع الزخارف الهندسية صفة الأحكام والضبط والانغلاق على هياكل محددة قابلة للتكرار دون نهاية بجميع الاتجاهات . وتتوزع جميع المفردات المكونة للتصميم داخل وحدة تكرر مستطيلة تنتظم بالتداخل بعضها إلى جوار بعضها الآخر .

اللون : اللون السائد هو الشذري ، إلى جانب الأزرق الغامق والأسود والأخضر ، فضلاً عن الخطوط البيضاء التي تشكل حدود الأشكال النجمية .

الاتجاه : يتسم اتجاه وحدة التكرار المستطيلة الأساسية بالثبات بالوضع العمودي وكذلك الأفقي ، ولكن المفردات الباقية للتكوين غير ثابتة ، ومتحولة وتتغير بتغير اتجاه انتظام تلك العناصر والأشكال .

المساحة : عمد المزخرف إلى تقسيم المساحة إلى قطاعات هندسية مستطيلة ثابتة بما يمكنه من تغطية مساحة الجدارية بالكامل .

الفضاء : لقد تأثر الفضاء بهيمنة الأشكال الهندسية فبدأ متأكلاً ومجزئاً بتأثر حلول الأشكال الهندسية فيه .

القيمة الضوئية : يمثل الشذري أرضية عامة ذات قمة سطوع عالية بينما يمثل الأزرق الغامق والأسود قيمة معتممة ، ويبقى الأخضر قيمة مقاربة للأزرق الغامق .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : لقد تحقق التباين بين اللون الغالب على اللوحة وهو الشذري وبين باقي الألوان ، الأسود النيلي ، بينما يبقى الأخضر لوناً مقارباً في هذه التضادات ، كما يظهر التباين بين القياسات الصغيرة والكبيرة فيما بين الوحدات .

التناسب : البناء الدائري للوحدات الصغيرة يحقق التناسب بينها بينما يلعب التكرار المنتظم دوره في تحقيق التناسب على مستوى العمل الزخرفي بأكمله ، فضلاً عن المعالجة اللونية المتناسبة بأرضية موحدة .

التوازن : اعتمد المزخرف على مبدأ التوازن الإشعاعي المنتظم مما حقق استقراراً ملحوظاً في بنية الشكل .

التطابق : لقد أتيح لمكونات الوحدات المنفردة أو الصف الواحد المتكامل من الأشكال الهندسية أن تتطابق مع نظيراتها من الأشكال والصفوف بسبب التكرار المنتظم للوحدة الأساسية للأنموذج الهندسي .

الانسجام : متحقق بسبب الطبيعة الهندسية الموحدة للأشكال والعناصر ، فضلاً عن المعالجة اللونية ، والتكرارات المنتظمة كعامل يساعد على تحقيق الانسجام .

التكرار (الإيقاع) : يركز أي تصميم زخرفي على واحدة من أهم العلاقات التصميمية ألا وهي (التكرار) بوصفه انتظام لمكونات النسيج الزخرفي يتحقق من خلال التجاور لوحدة التكرار الأساسية .. وقد تولد إيقاع منتظم نتيجة للتكرار المتكافئ لمكونات هذا الأنموذج الهندسي على نحو حقق قدراً ملحوظاً من التطابق في الإيقاع نتيجة التماثل في بنية مكونات التصميم .

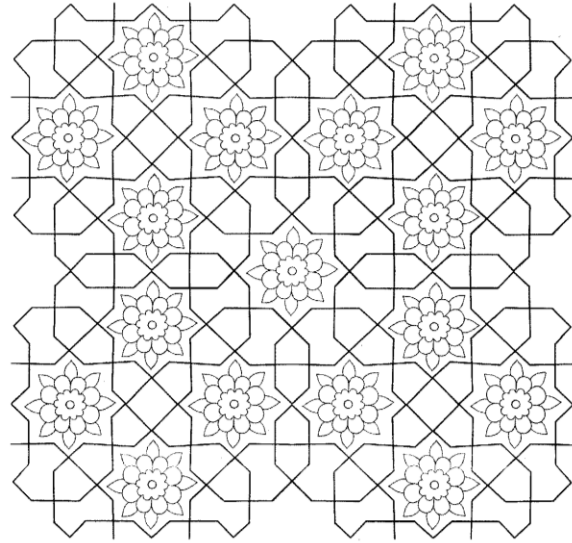
السيادة : لقد تحققت السيادة للفعل البنائي للخط المستقيم فضلاً عن هيمنة اللون الأزرق الشذري الذي عوّل عليه كأرضية للنسيج الزخرفي برمته .

الوحدة : متحققة عن طريق الترابط الهندسي المحكم للأشكال .

القيم الجمالية للعينه

تستمد هذه العينه طاقاتها الجمالية من صفة الإحكام والانتظام المتأني من التكرار المتطابق للوحدة الأساسية وهذه صفة عامة في جميع الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي .. ومن شأن ذلك أن يخلق الإحساس بالتوازن العام في بنية التكوين الهندسي الذي يستمد مبرراته من قوانين الهندسة والرياضيات التي تحتكم لها المنظومة الكونية التي أبدعها الخالق سبحانه وتعالى ، على نحو دقيق ومتقن .

العينة (2)



نوع الزخرفة : محتطه
نوع البناء الزخرفي : مربع

الوصف العام

جدارية من الكاشي الكربلائي مزخرفة بأشكال هندسية ونباتية ، قوامها شكل ثماني الأضلاع في وسطه نجمة ثمانية تشغلها وردة كبيرة ، الشكل محاط بشريط من نجوم ثمانية داخل كل منها وردة كبيرة ما عدا الأركان فهي مشغولة بأشكال هندسية .

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

تتضمن العينة أشكالاً هندسية مثل الأشكال ثمانية الأضلاع ، والنجوم الثمانية وكذلك الأشكال الموشورية الصغيرة والمعينات، أما الأشكال النباتية فتقتصر على وردة كبيرة مركبة، وهي تنتظم داخل وحدة تكرار مربعة .
الأغصان : لا وجود للأغصان في هذه العينة ، وقد استعاض عنها المزخرف بإحاطة كل وردة بمجموعة من الأوراق النباتية الصغيرة .
الأوراد والأزهار : اقتصر الحشو النباتية على وردة كبيرة مكونة من أوراق عدة متداخلة محاطة بثمانية أوراق نباتية صغيرة ، كما في المخطط (4) .

الأثمار والملحقات : لا وجود للأثمار في هذا التصميم الزخرفي .
الزهريات : اختفت ظاهرة الزهريات وحلَّ محلها الشكل ثماني الأضلاع المحتوي على نجمة ثمانية تحتوي وردة كبيرة ، إذ يصبح الشكل الثماني الأضلاع بمثابة حاوياً للأزهار ومركز بناء الزخرفة .
الأشكال الجناحية : لم تظهر الأشكال الجناحية في هذا التصميم .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : غالبية الخطوط المستخدمة في هذه العينة هندسية حادة ذات مسارات مستقيمة ، باستثناء الخطوط النباتية اللينة المستخدمة في رسم الوردة .

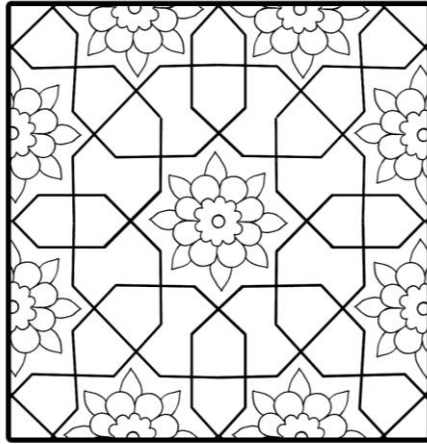
الشكل : يتضمن هذا التصميم خمسة أشكال ذات طابع هندسي ؛ فضلاً عن شكل الوردة ، وهي تنتظم داخل حدود وحدة التكرار الأساسية المربعة الشكل ، كما في المخطط (5) . ومن المعلوم أنها تنتظم بالتجاور وتكرر بالتقليب على جميع الاتجاهات .

المخطط (5)

اللون : الألوان المستخدمة هي الأزرق الغامق ، والأخضر ، والأصفر ، ثم الشذري ، مع البني والوردي .

الاتجاه : بما أنَّ وحدة التكرار الأساسية ذات حدود مربعة فإنها تتكرر دون تغيير في الاتجاه .. ولكن يظهر التباين في اتجاهات بعض مكونات بنية التصميم وخاصة الأشكال المضلعة السداسية التي تنبثق من زوايا النجوم الثمانية فبعضها أفقي وبعضها الآخر عمودي فضلاً عن أنَّ بعضها مائل بزاوية (45 °) . ومن شأن هذا التباين في اتجاهات تلك الأشكال هو تحقيق الحركة والحيوية التي تتجاوز رتبة الطابع الهندسي للتصميم .

المساحة : المساحة مشغولة بالكامل بالزخارف الهندسية والحشوات النباتية الداخلية وهي تتبع شكل القطاع الهندسي الذي تشغله الجدارية وهو المخطط (5) .



الوحدة الأساسية

الفضاء : يعمل الفضاء في الأعمال ذات طابع الإيهام البصري والألوان مواقعها في نظر المتلقي ، ففي هذا البناء الأشكال تارة ، ويصبح الأزرق الشذري فضاء لها **القيم الضوئية :** اعتمد المزخرف مبدأ التباين في القيم الزخرفية ، إذ يعمل الأصفر كقيمة ضوئية عالية ، قيم ضوئية متوسطة ، أما الأزرق الداكن والأخضر العلاقات اللونية .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : عوّل المزخرف في هذا التصميم على في اتجاهات الأشكال السداسية ، إذ انتظم بعضها أفقياً ، كما جعل بعضها مائلاً مما يؤشر تبايناً كذلك

التضاد في المعالجات اللونية سواء على مستوى القيمة الضوئية أم على الألوان الباردة والحارة .

التناسب : التناسب كقيمة فنية ذات أثر جمالي تتحقق في هذه العينة من خلال الأشكال الهندسية والحجوم المتقاربة وكذلك من خلال التكرارات المنتظمة للأشكال على مساحة الجدارية وطابعها اللوني العام .

التوازن : حرص المزخرف على موازنة عمله بصورة دقيقة بواسطة البنى الهندسية التي تتمتع بالتوازن الداخلي أصلاً وبفضل التكرارات المنتظمة لهذه البنى الهندسية المتجاورة المتداخلة والتي توازن بعضها في مختلف الاتجاهات التي يتبعها بصر المتلقي .

التطابق : ظهر التطابق في الأوضاع المتماثلة لوحدة التكرار الأساسية مما حقق شيوع ظاهرة التطابق للوحدات المكونة للتصميم الزخرفي فضلاً عن تطابق الألوان للوحدات المكررة .

الانسجام : من النواتج التي تظهر على البنى الهندسية المحكمة واعتماد مبدأ التكرار والأنساق اللونية المدروسة بعناية ظاهرة الانسجام العام بين مكونات هذه العينة .

التكرار (الإيقاع) : يلعب التكرار دوراً مركزياً في تأسيس بنية هذا التكوين الزخرفي وهو تكرار منتظم يأخذ اتجاهات متطابقة ويحقق قوة في التأثير الجمالي من حيث الشعور بالتنوع رغم ثبات تكرار الأشكال والعناصر .

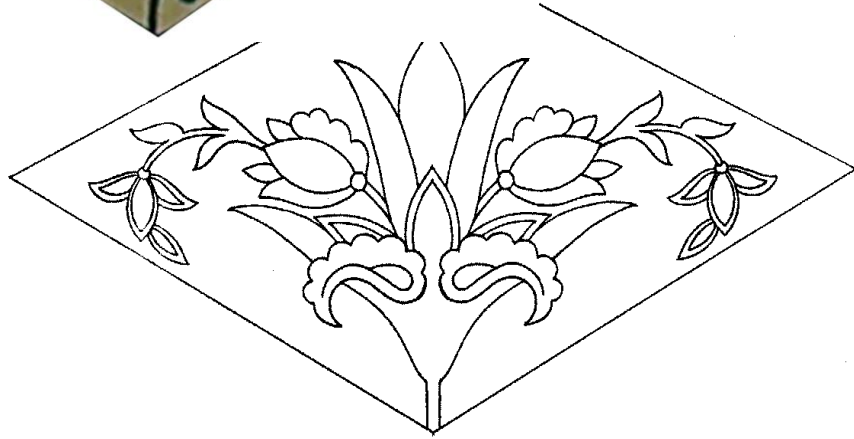
السيادة : رغم ظاهرة الإيهام البصري وتبادل المواقع بين الأشكال إلا أن مركز السيادة الواضح في هذه البنية الزخرفية يظل للنجمة الثمانية داخل الشكل ثماني الأضلاع ، كونها مركز التكوين الفني ، وبسبب طابعها اللوني ومحيطها الأصفر المميز .

الوحدة : يتمتع هذا التكوين الزخرفي بوحدة فنية ومتماسكة بقوة بفضل طبيعته الهندسية المحكمة المتداخلة للتكوينات وكذلك بفعل التكرارات المنتظمة للأشكال والعناصر والبناء اللوني المتبادل للتصميم الزخرفي .

القيمة الجمالية

إنَّ مبدأ التجريد والاعتماد على البنى الهندسية في خلق تكرارات منتظمة متجاورة من شأنها أن تتبادل التأثير على بصر المتلقي في عمليات بنائية توحى بالحركة أو التغير وتجدر الإشارة أنَّ ظاهرة التكامل والانسجام واستقرار النظام الهندسي بما فيه من نسقية ملحوظة من شأنه كذلك أن يحقق تأثيراً جمالياً جسد توصلات الفنون الزخرفية الإسلامية ولذلك اعتمدت على نطاق واسع في التزيين الزخرفي للعمارة والتحف الثابتة والمنقولة .

العينه (3)



نوع البناء الزخرفي : معيني

الوصف العام

حشوة من الكاشي الكربلائي قوامها غصن نباتي يحمل زهرة شبيهة بزهرة (اللوتس) مكونة من أوراق طويلة ، يتفرع من داخلها غصنان محملان بأوراد وأوراق نباتية صغيرة ، مع أشكال جناحية .

التحليل والمناقشة :

التصنيف النوعي للزخارف

تحمل العينه مكونات زخرفية نباتية بالكامل مؤلفة من زهرة لوتس محورة وأغصان نباتية تحمل أوراداً وأزهاراً بسيطة مع أوراق نباتية صغيرة ، كما أضيف إلى العينه أشكال جناحية متناظرة .

الأغصان : تتركز كل الأشكال في العينه إلى غصن ينبت من زاوية المعين وهو غصن مستقيم ، يضاف إليه غصنان يتفرعان من وسط الزهرة الكبيرة ، واحد من كل جانب ، وكلاهما منحنيان على شكل قوس يحملان أوراداً وأزهاراً وأوراقاً نباتية متقاربة الأحجام .

الأوراد والأزهار : يحتوي التصميم على أنواع عدة من الأوراق منها أوراق كبيرة شبيهة بأوراق زهرة اللوتس وأخرى صغيرة . أما الأوراد فإنها على نوع كبير مركب من أوراق عدة وأخرى صغيرة مكونة من ثلاث أوراق أصغر حجماً .

الأتمار والملحقات : لا وجود للأتمار والملحقات في هذه العينة بسيطة التكوين .

الزهريات : لا وجود للزهريات في هذه العينة .

الأشكال الجناحية : يظهر في العينة شكلان جناحيان مرسومان فوق الزهرة الكبيرة متناظران مفرغان من الداخل .

عناصر التكوين الزخرفي :

الخط : اعتمد المزخرف الفعل البنائي لعنصر الخط في رسم الساق والأغصان ومحددات للأشكال .



الشكل : يهيمن على العينة شكل الزهرة الوسطية الكبيرة المحورة عن زهرة اللوتس وهي تحتل وسط التكوين وتتفرع عنها الأغصان الحاملة لباقي الأزهار والأوراق ، كما رسمت عليها الأشكال الجناحية . كما في المخطط (7) .

اللون : الألوان المستخدمة في هذه العينة هي الأصفر المحصر برصيه ، والأصفر الغامق للأوراق الكبيرة والصغيرة والأحمر للأزهار والأوراد والأزرق الشذري للأشكال الجناحية مع ورقة كبيرة في أعلى التصميم تتوسط ورقتين بالقياس نفسه .

المظهر الملمسي : جاء المظهر الملمسي للعينة متجانساً بسبب الطبيعة النباتية للأشكال وعدم وجود فوارق ملمسية واضحة بينها .

الاتجاه : يظهر على العينة هيمنة الاتجاه العمودي بفعل النسق التصاعدي للأشكال من أسفلها إلى أعلاها .

المساحة : تتشكل زخارف العينة تبعاً لطبيعة المساحة المعينة للجدارية ، والتي تعد جزءاً من نسيج هندسي أكبر .

الفضاء : الفضاء غير مغلق وهو يسمح باستقلال نسبي للأشكال عن بعضها .

القيمة الضوئية : القيم الضوئية في هذا العينة متقاربة بين الأزرق الشذري والأحمر والأسود يتميز عنها الأبيض وحده كقيمة ضوئية عالية النصوع ، يليه الأصفر المخضر وهو لون الأرضية .

العلاقات البنائية :

التباين (التضاد) : يظهر التضاد على نطاق ضيق يتضح بين درجات الأبيض والألوان المحيطة به ، بينما يسود التناغم باقي العلاقات اللونية بوجه عام .

التناسب : مكونات العينة متناسبة لونياً وحجمياً وحركياً بسبب اعتماد مبدأ التكرار الثنائي في توزيعها .

التوازن : يتسم التكوين على بساطته بالتوازن بسبب التناغم اللوني والتصميم الزخرفي المتكامل



التناهي المتكافئ للأشكال على خ

التطابق : أدى اعتماد المزخرف مبدأ التكرار في بنية هذه العينة .

الانسجام : يسود الانسجام مكونات العينة بف للأشكال ، باستثناء الشكليات الجذ

التكرار (الإيقاع) : اعتمد المزخرف مبدأ وهو من التكرارات المنتظمة ذات

السيادة : تحققت السيادة للشكل المركزي المحورة والأوراق الطويلة المتف

الوحدة : تتمتع مكونات العينة بوحدة واضحة وكتلتين جانبيتين فقط ، فضلاً ع الجدارية .

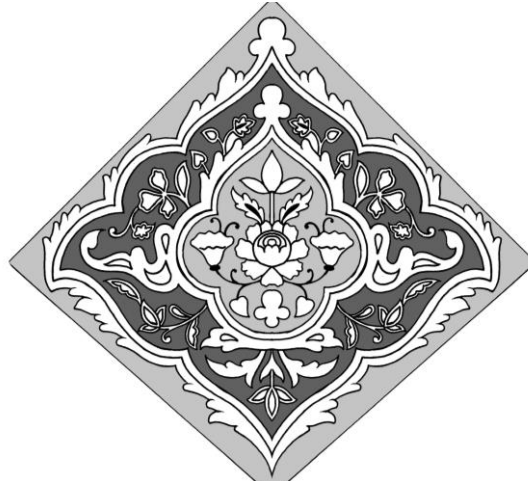
الخامة : الكاشي الكربلائي المزجج .

التقنيات التنفيذية : الرسم بالزجاج على الك

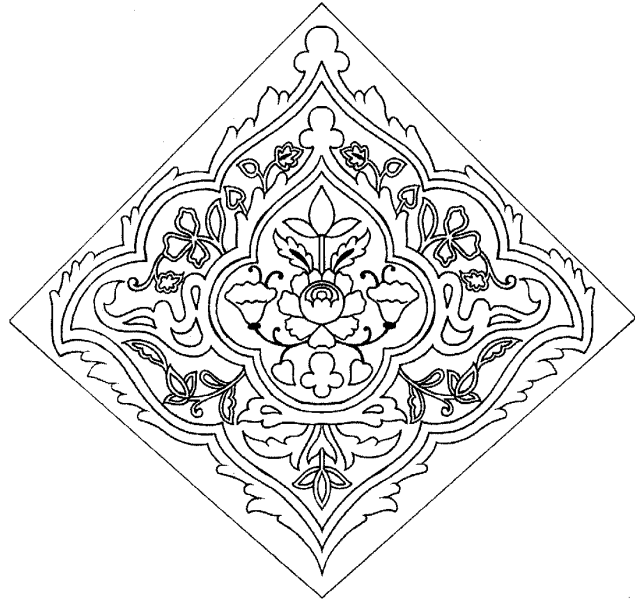
القيم الجمالية :

في ضوء اعتماد المصمم منظومة أشكال نباتية محورة عن الواقع بصورة تزيينية تظهر النواحي الجمالية لهذه العينة وكأنها استلهم لعالم الطبيعة المنوع واختزاله في بنية زخرفية صغيرة تحمل في طياتها شيئاً من الجذب والتأثير ، إذ يعمل المزخرف على توظيف جملة من العناصر الفنية والمبادئ التصميمية لإظهار مفرداته اليسيرة بمظهر ربط الكثرة المنتشرة للمتلقى بالانتقال بين مفرداتها والربط بين عناصرها وعلاقاتها في تأمل بصري قد يطول ويتطور لتحقيق الامتلاء الروحي والجمالي من بنية زخرفية صغيرة .

وتفاصيل التكوين على الرغم من غياب الدقة في تنفيذه إلا أنه يشذ عن السياق العام المعهود في زخارف الكاشي الكربلائي .



لي



ل معين مزخرفة بأشكال نباتية قوامها
كال منها وردة مركبة كبيرة وأغصان
وأوراق ورهور بسيطه وهو محاط من الخارج برحارف نباتية قوامها براعم صغيرة وأوراق
نباتية ، وتتفرع عن العنصر الكاسي أشكال جناحية من الجانبين ، كما في المخطط (9) .

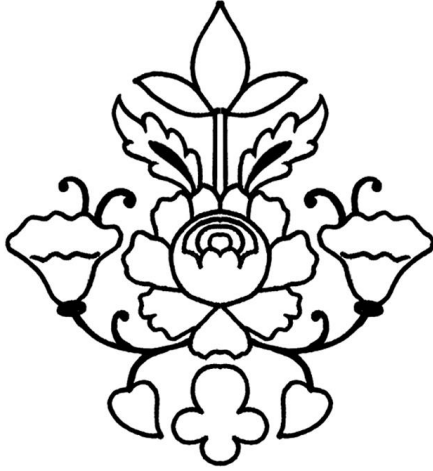
المخطط (9)

التحليل والمناقشة
التصنيف النوعي للزخارف

تحتوي العينة على أشكال نباتية متنوعة مثل العنصر الكأسي المتناظر ، والأشكال الجناحية المتفرعة عنه ، وكذلك الأوراد والأوراق النباتية والعنصر الكأسي محدد بأقواس من الداخل والخارج .

الأغصان : تبرز في هذه العينة مجموعة من الأغصان يتفرع قسم منها على جانبي الورد المركبة في الداخل ومن أعلاها وهي محملة بأزهار بسيطة وأوراق نباتية مسننة وعادية ، ومجموعة أخرى خارج العنصر الكأسي محملة بأزهار بسيطة وأوراق نباتية .

الأوراد والأزهار : تبرز في هذه العينة شكل وردة مركبة كبيرة تحتل مركز التصميم تحيط بها زهرتان محورة عن أزهار القرنفل أو اللوتس ، وترتفع فوقها زهرة بسيطة من ثلاث فلق ، كما تنبت على المحيط الخارجي للعنصر الكأسي أزهار بسيطة مختلفة التراكيب ، كما في المخطط (10) .



ي
ل
ة

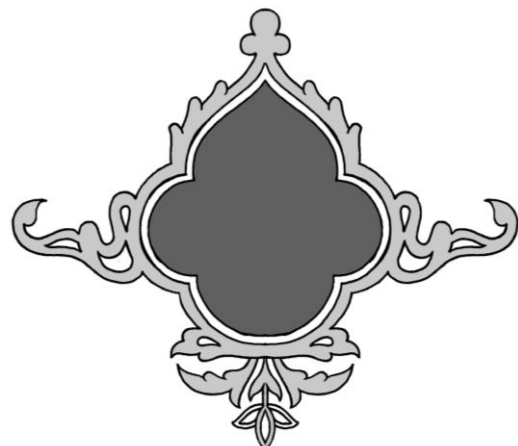
الأثمار والملحقات : في حين اختفت الأثمار من هذه العينة مختزلاً أعلى العنصر الكأسي وشكل آخر أشكال أوراق نباتية تبرز عن أسفل العنصر التي تحدد التصميم من الخارج وهي على شكل

الزهريات : تملأ العينة من أشكال الزهريات ؛ لذا لجأ المصمم إلى تكوين بناء هيكلي يشبه الزهرية المحملة بالزهور داخل العنصر الكأسي المتناظر .
الأشكال الجناحية : عمد المصمم إلى إنشاء تفرعات على جانبي العنصر الكأسي مستمدة من الأشكال الجناحية ، ترتفع نهاياتها إلى الأعلى .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : الخطوط في هذه العينة متنوعة بين هندسية على هيئة أقواس ومنحنيات تحدد داخل العنصر الكأسي وخارج البنية الزخرفية محاطة بإشعاعات تشبه الأوراق النباتية ، أو خطوط نباتية عبارة عن أغصان صغيرة أو خطوط مبسطة تحدد دواخل الأشكال الزخرفية أو خارجها .

الشكل : الشكل المهيمن هو العنصر الكأسي المتناظر ذو الأشكال الجناحية وزخارفه الداخلية، كما في المخطط (11) ، وكذلك المحيط الخارجي له ، كما في المخطط (12) .





المخطط

(11)

والملون بالأزرق الغامق مع زخارف صغيرة
عبارة عن أوراق نباتية وأزهار بسيطة . كما
في المخطط (13) .

(13) المخطط

اللون : عمد المزخرف إلى إكساء الأرضية باللون الشذري ، يفصله عن البناء الزخرفي نطاق ضيق من أقواس تشكل قلباً زخرفياً يحصر داخله أرضية بالأزرق الغامق ، عليها زخارف تمثل أغصاناً بلون أبيض ، تحمل أوراقاً خضراً وأزهاراً بسيطة بلون وردي ، ثم عنصر كأس بلون أصفر ترابي ، عليه زخارف قوامها أغصان سوداء وأوراق خضراء ، مع وردة مركبة بلون وردي وأزهار (قرنفل) ذات كأس بلون شذري وأوراق وردية ، والقطاع الداخلي للعنصر الكاسي ملون بالأسود ، وهكذا فقد حرص المزخرف على التنوع اللوني وبشكل متعادل ما بين الألوان الحارة والباردة وبشكل مدروس .

الاتجاه : البنية الاتجاهية عمودية تأسيساً على خط محور عمودي تتوزع على جانبيه مكونات التصميم .

المساحة : المساحة التي يشغلها التكوين الزخرفي على شكل معين بسبب انتشار الأشكال والعناصر على كامل مساحة الجدارية معينة الشكل . والمساحة هي جزء من نسيج زخرفي أوسع .

الفضاء : الفضاء مقسم إلى مستويات مترابطة يصبح بموجبها كل من الشذري فضاءً أولياً للتكوين الزخرفي فيما يصبح الأزرق الغامق فضاءً للزخارف التي تملأ سطحه ، ثم الأصفر الترابي كفضاء للأشكال فوقه ، وهي بشكل عام فضاءات متآكلة بسبب كثرة الأشكال التي تشغلها وانتشارها وتشعبها .

القيمة الضوئية : يمثل الأزرق الغامق والأسود القيمة الضوئية الأوطأ في العينة فيما يمثل الأصفر الترابي والأبيض القيمة الأعلى، ويظل الوردي والأخضر قيمياً بين الاثنين .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يظهر التباين الأوضح في اللوحة بين الأصفر الترابي والأرضية القائمة بالأزرق الغامق .

كافئة

مبدأ

ضوء

ب

طابع

سميم

مميز

مع

خط



التناسب : الأشكال متناسبة بسبب طابعه اللوني المميز
القياسات على جانبي المحور الخطي .

التوازن : العينة متوازنة بدقة على مستوى الحجم و
التكرار على خط المحور العمودي والطابع الـ

التطابق : تحقق التطابق الداخلي في هذه العينة نتيجة لتك
اعتماد المصمم على تطبيق مبدأ التناظر الشك

الانسجام : يتمتع التصميم بقدر مناسب من الانسجام
النباتي العام للتكوين والمعالجة اللونية على أر

التكرار (الإيقاع) : اعتمد المزخرف مبدأ التكرار الثنا
على جانبي خط التناظر العمودي .

السيادة : تحققت الهيمنة للشكل المركزي بسبب احتلا
وجوده على أرضية بلون مضاد .

الوحدة : يتمتع البناء الزخرفي بوحدة متماسكة بسبب
الأشكال المحيطة ، فضلاً عن المعالجة اللوز

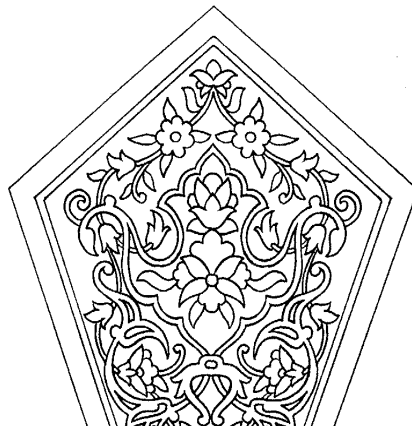
محور التناظر العمودي في العينة .

الأبعاد الجمالية لهذه العينة

حرص المزخرف في هذا التصميم على رسم حشوة تشغل مساحة المعين بهيأة متناظرة
، وقد ارتكزت بنية التصميم على اعتماد عنصر كأس الزهرة المتسع ليشتمل على مكونات ذات
طابع زهري متعدد الهيئات ، كما أنه اعتمد على التباين الجمالي ما بين اللون الأصفر والأزرق
الغامق بما يحقق التناغم المقبول ، فضلاً عن اعتماد اللون الأحمر بنسبة معقولة بهدف خلق
التنوع الذي من شأنه إبراز المعطى الجمالي الذي يتأكد من خلال تكرار تلك الحشوة ضمن نسيج
زخرفي متكامل .

ومن الاعتبارات التي تحسب لها المصمم هو إحاطة المفردات النباتية على الأرضية
الزرقاء بحدود بيض وذلك لتحقيق الوضوح المطلوب لتلك المفردات خاصة في ظل التقارب في
القيمة الضوئية مع لون الأرضية السائد .

العينة (5)





التصنيف النوعي للزخارف

تتسم الزخارف في هذه العينة بالطابع النباتي الذي تجسده الأغصان وشكل كأس كبير مع مجموعة من الأوراق النباتية الصغيرة والكبيرة ومجموعة من الأزهار البسيطة .

الأغصان : يعتمد التصميم في هذه العينة على الفعل البنائي للأغصان ، وهذا الأسلوب هو الأكثر شيوعاً في زخارف الكاشي الكربلائي ، إذ يقوم المزخرف بتوظيف أغصان ذات طابع كأس كبير القياس ، كما في المخطط (15) . وأغصان أصغر قياساً ذات طابع زهري تتخلل حركتها على نحو يملأ الفضاءات البينية فيؤدي إلى اغتناء التكوين ، كما في المخطط (16) .

الأوراد والأزهار : اهتم المزخرف بإدخال أنواع من الأوراد والأزهار الصغيرة والكبيرة ، المحورة عن الواقع بهيئات تزيينية مبسطة .

الأثمار والملحقات : لم تتضمن زخارف هذه العينة أشكال الأثمار واستعاض المزخرف عنها بتكوينات هي عبارة عن مجاميع من الأوراد داخل الشكل الكأسي .

الزهريات : لم تتضمن العينة أشكال الزهريات لكن المزخرف حرص على تجميع الأوراد أعلى الجدارية على شكل باقة صغيرة ، أو داخل الأغصان الملتفة مع مجموعات صغيرة من الأوراق .

الأشكال الجناحية : يبرز في هذه العينة شكل جناحي كبير على طرفي الشكل الكأسي وهي مرتفعة إلى الأعلى مزينة عند نهاياتها بأوراق كبيرة .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : الخطوط التي استخدمها المزخرف لينة ومنحنية في الغالب تتراوح بين الخطوط السميكة والدقيقة بألوان مختلفة .

الشكل : الشكل العام لهذه الجدارية يهيمن عليه العنصر الكأسي والأغصان العريضة الملتفة والأوراد داخل الأغصان وخارجها .

اللون : يلعب اللون دوراً هاماً في تحقيق الغنى البصري في هذه العينة ، وذلك لاعتماد المزخرف مجموعة من التناغمات والتضادات اللونية بين الأزرق الغامق في أرضية اللوحة ، وبين الأصفر البراق للأغصان والأحمر في الأوراد .

كما يشكل نوعاً من الانسجام مع الأزرق الشذري وسط الشكل الكأسي وبعض الأغصان الصغيرة والأوراق النباتية .

الاتجاه : يهيمن الاتجاه العمودي على مكونات هذه الزخرفة بسبب الحركة التصاعدية للأغصان والأشكال ، والذي ينسجم وطبيعة القطاع الهندسي الذي تشغله .

المساحة : يمكن عد المساحة التي يشغلها التكوين الزخرفي لهذه العينة معيناً ، وذلك لكونها جزءاً من تكوين هندسي أكبر .

الفضاء : فضاء الزخرفة مشغول بالكامل تقريباً بالأشكال والأغصان وهو يمثل مساحات صغيرة تركها المزخرف لتحقيق نوع من الإحاطة البصرية بالأشكال .

القيمة الضوئية : اعتمد المزخرف على الموازنة بين ثلاث قيم ضوئية أساسية في هذه الزخرفة ، هي القيمة الضوئية الواطئة للأزرق الغامق ، والقيمة الضوئية العالية للأصفر البراق ، فيما يمثل الأزرق الشذري والأحمر قيماً متوسطة بينهما .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يمثل التباين الواضح على مستوى الألوان بين الأرضية والأشكال الزخرفية قيمة جمالية مضافة إلى هذا العمل الزخرفي وكذلك على مستوى التباين بين الكتل الكبيرة والصغيرة .

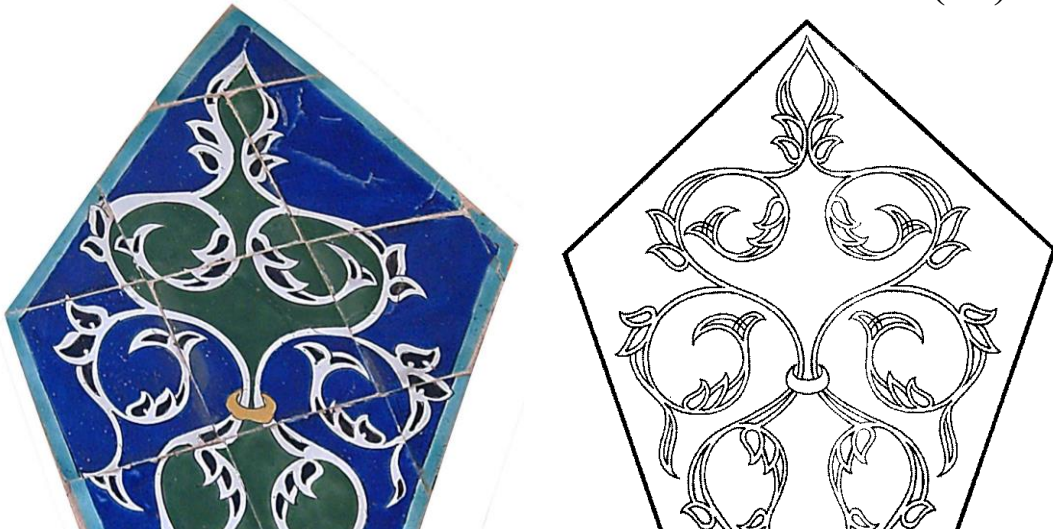
التناسب : حرص المزخرف على تحقيق التناسب بين مفردات عمله وعناصره الزخرفية ،
 حجمياً ولونياً وحركياً ، وكذلك على مستوى الفضاءات المشغولة أو الشاغرة .
التوازن : التوازن العام يعتمد على الأشكال المكررة على جانبي المحور العمودي للزخرفة ، إذ
 يحقق التناظر الثنائي المتمثل صفة التوازن الرئيس في العمل .
التطابق : يظهر التطابق التام بين مفردات الزخرفة نتيجة للتكرار المتحقق على جانبي خط
 التناظر العمودي ، وكذلك تكرار الألوان على أرضية موحدة .
الانسجام : يظهر الانسجام العام بين مكونات العمل الزخرفي نتيجة للتكرار الثنائي المتكافئ
 والعلاقات اللونية المدروسة والتوازنات الداخلية للزخرفة .
التكرار (الإيقاع) : اعتمد المزخرف مبدأ تكرار المفردات على جانبي خط التناظر العمودي
 للزخرفة ، تكراراً منتظماً يولد الإحساس بالإيقاع المتزايد للأشكال من أسفل الزخرفة
 إلى أعلاها .
السيادة : يمثل العنصر الكأسي وملحقاته من الأغصان والأوراق عنصر السيادة في هذا التصميم

الوحدة : تظهر الوحدة العامة لمكونات هذه الزخرفة من خلال الأشكال النباتية المتجانسة ومن
 الطابع اللوني العام المتمثل بسيادة الأزرق الغامق ، كما يلعب التكرار المتناظر
 للأشكال دوراً في ربط مكونات الزخرفة وتحقيق الوحدة العامة للعمل .

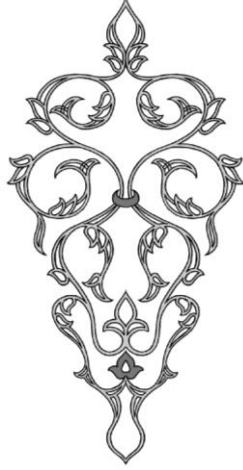
القيم الجمالية في هذه العينة

1. البنى الشكلية المستمدة من عالم الطبيعية والنباتات كالأغصان والأزهار والأوراق تبعث
 الشعور لجماليات العالم الطبيعي وتضفي على الجدران صوراً فنية تحقق نوعاً من
 الإحاطة الجمالية بالمتدوق والمكان المقدس .
2. النظام الثنائي المتوافق والمتوازن للنسيج الزخرفي .
3. تناغم النظام اللوني على نحو يعكس قدراً محسوباً من الانسجام المطلوب .

العينة (6)



المخطط (17)



الموقع : في بداية دخول الصحن الداخلي ، في سقف الباب الدخولي
نوع الزخرفة : نباتية
نوع البناء الزخرفي : عمودي

الوصف العام :

تتفرع منها

جدارية منفذة على قطاع هندسي بشكل معين قوامها أوراق مختلفة .

التحليل والمناقشة :

التصنيف النوعي للزخارف :

الزخارف المستخدمة في هذه العينة عبارة عن أغصان نباتية تتفرع عنها أوراق وأغصان تتخذ مسارات تحدد أشكالاً مختلفة بداخلها مع وجود حلقة رابطة، وعناصر كأسية .

الأغصان : تمثل الأغصان البنية الرئيسة لهذه الزخرفة وهي أغصان عريضة تلتف حلزونياً وفي مسارات محددة تنتهي بأوراق كأسية . كما في المخطط (18) .

المخطط (18)

الأوراد والأزهار : لا وجود للأزهار والأوراد في هذه العينة ، ولكن حرص المصمم على الإحياء بأشكال الزهور من خلال حركة الأغصان والأوراق ، مع وجود عناصر كأسية منفذة بهيئة تحاكي الزهور .

الأثمار والملحقات : تملأ العينة من أشكال الأثمار ، وقد استعاض عنها المزخرف بتحويل أشكال الأغصان والأوراق خاصة عند نهاياتها للإيحاء بوجود الثمار ، مع وجود حلقة رابطة بلون مغاير .

الزهريات : يملأ هذا التكوين الزخرفي من الزهريات بأشكالها المعهودة في هذا النوع من التزيين الجداري غير أن المزخرف حرص على إشغال المساحة الهندسية على نحو يوحى بهيئة زهرية ذات بدن وقاعدة وفوهة وتجدر الإشارة إلى أن الزخارف الكأسية تتيح تحريك أغصانها لتشكل وفق مواصفات الأرضية .

الأشكال الجناحية : لا وجود للأشكال الجناحية في هذه العينة ، وقد استعاض عنها المزخرف بإضافة عناصر كأسية متناظرة تمثل منطقة اتصال أجزاء التكوين ببعضها ، كما أضاف عنصراً نباتياً متناظراً يبرز من أعلى التكوين يوحى بأشكال الزهور وكذا الأغصان المتفرعة عنها .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : يلعب الخط الدور الأهم في تكوين الأشكال الظاهرة والوهمية في هذه العينة ، إذ تمثل الخطوط بنية الأغصان الكبيرة كما تضع الحدود الخارجية لأشكال الزهرية الافتراضية

الشكل : هو عبارة عن تكوين غصني ذي طابع كأسى متناظر البنية يشغل المساحة المضلعة على نحو متكافئ تقريباً .

اللون : يمثل اللون الأزرق الغامق أرضية اللوحة بكاملها فيما يمثل الأبيض الموشح بالأسود شكل الأغصان والأوراق النباتية ، وقد عمد المزخرف إلى ملء المساحات التي تشكل هيئة التكوين بلون مغاير هو الأخضر الغامق لتأكيد الصورة الابتكارية التي وضعها من خياله الفني ، مع وجود الأصفر في مكان واحد يمثل عقدة رابطة على شكل حلقة .

الاتجاه : يهيمن الاتجاه التصاعدي للأشكال على التصميم الزخرفي بسبب اتجاه رسم التكوين ، واتجاه المساحة المعمارية الأصلية .

المساحة : تعد هذه المساحة المضلعة المعينية الطابع جزءاً من حشوة مكررة داخل تكوين نجمي يشغل بواطن العقود .

الفضاء : رغم ضيق الفضاء الذي رسمت عليه الأشكال الزخرفية فقد أفسح المزخرف لعناصر عمله مساحات كافية لاحتلال حيزها البصري الملائم لتحقيق هويتها وظهورها بشكل كامل في فضاء غير مغلق .

القيمة الضوئية : عول المزخرف على القيم الضوئية المتقاربة للأزرق الغامق والأخضر الغامق ، لإبراز القيمة الضوئية العالية للأبيض في رسم الأشكال وتحديدتها ، فيما يمثل الأسود والأصفر قيمةً ثانوية بسبب قلة تأثيرها وصغر مساحتها .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يلعب التباين بين الأزرق الغامق والأخضر الداكن من جهة والأبيض من جهة أخرى دوراً أساسياً في رسم وتحديد معالم التصميم الزخرفي في هذه العينة .

التناسب : تتسم مكونات العينة يتناسب عام بفضل التوزيع المدروس للكتل والمعالجة اللونية فضلاً عن التكرار المتناظر للأشكال فيها .

التوازن : تحقق التوازن بين مكونات العينة بسبب الطابع الهندسي المتوازن للأرضية المضلعة ، والمعالجة اللونية التي تتسم بالزهد اللوني وكذلك بفضل مبدأ التكرار في توزيع الأشكال على جانبي اللوحة .

التطابق : بالنظر لكون بنية الحشوة الزخرفية متناظرة فقد تحقق التطابق بين جهتي التكوين بشكل تام .

الانسجام : أدى اعتماد المزخرف على مبدأ التكرار الثنائي المتكافئ والمعالجة اللونية المتقاربة إلى تحقيق الانسجام في تفاصيل العينة ومظهرها العام .

التكرار (الإيقاع) : اعتمد المزخرف البنية المتناظرة بشكل ثنائي ، بتكرار المفردات على جانبي خط التناظر العمودي وهو من التكرارات المنتظمة .

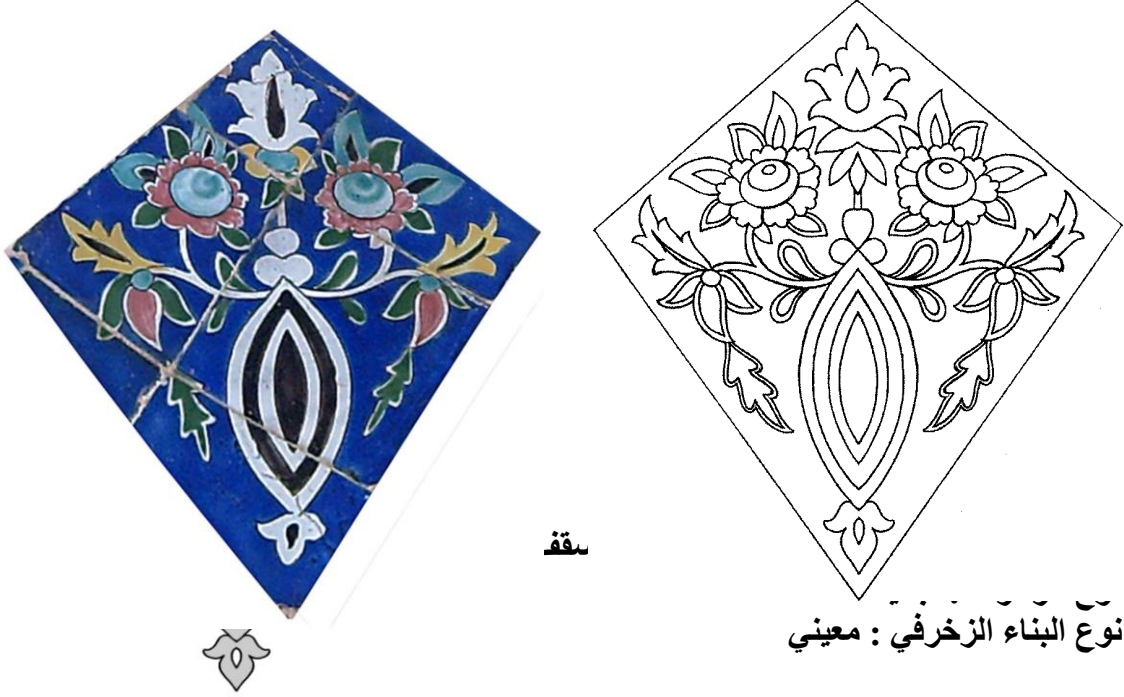
السيادة : لم يعتمد المزخرف في هذه العينة على سيادة جزء داخل التكوين بل ظهرت جميع تفاصيل التصميم بشكل متكافئ الأهمية .

الوحدة : يتسم التكوين بوحدة ظاهرة بسبب تجانس مفرداته كونها ذات طابع غصني كأسى ، كما أن المزخرف لم يعتمد كثيراً على التنوع اللوني ، وإنما اتخذت الأغصان لوناً واحداً على أرضية متقاربة لونياً ما بين الأخضر والأزرق الداكنين ، فضلاً عن البنية المتناظرة التي زادت من تماسك التكوين ووحدته .

القيم الجمالية لهذه العينة

تظهر القيمة الجمالية في هكذا تصاميم من خلال النظر إليها بوصفها جزءاً من كل عام ، فعلى الرغم من بساطة مكونات هذه الحشوة النباتية وغياب الدقة في المعالجة الشكلية وافتقارها إلى الغنى اللوني لكن وجودها المكرر ضمن طبق هندسي يشغل أحد العقود المعمارية في أروقة الصحن ، ويغايير في الوقت نفسه النسيج السائد يجعل له بفعل هذه المغايرة قيمة محركة وتأثيراً جمالياً مميزاً .

العينه (7)



حشوة مزخرفة بأشكال نباتية قوامها شكل ورقة نباتية تنتهي من الأسفل بعنصر كاسي مقلوب ومن الأعلى يتفرع عنها أغصان نباتية محملة بأوراق نباتية وأوراد كبيرة مركبة وفوقها عنصر كاسي مركب .

التحليل المناقشة :

التصنيف النوعي للزخارف

الأشكال الزخرفية بشكل عام نباتية ، يتميز منها شكل ورقة محور عن الواقع ، وعناصر كأسية أحدها صغير والآخر كبير مع أوراق نباتية متنوعة وأوراد كبيرة .
الأغصان : يبرز في هذه العينة غصنان كبيران يحمل كل منهما أوراقاً نباتية مختلفة مسننة وعادية ومركبة ويتفرع عنه غصن مرتفع يحمل وردة كبيرة مركبة .
الأوراد والأزهار : الأوراد الظاهرة في العينة محوره عن أزهار الشمس ذات قلب دائري كبير وأوراق صغيرة ، وهي محاطة بأوراق نباتية مختلفة الأحجام .
الأثمار والملحقات : لا وجود للأثمار في هذه العينة لكن المزخرف لجأ إلى تلوين بعض الأوراق النباتية بألوان مثل الأصفر والأحمر بما يجعلها أشبه بالثمار ، كما أضاف على الأغصان بعض الأشكال الدائرية التي توحي بالثمار .

الزهريات : استعاض المزخرف عن شكل

الزهريّة المعتاد بوضع شكل ورقة

نباتية كبيرة مكون من خطوط سوداء

وبيضاء وضع تحته عنصر كاسي

متناظر بشكل مقلوب ، ليوحي بشكل

الزهريّة المعتاد الذي يحمل الأغصان
والزهور ، كما في المخطط (20) .

المخطط (20)

الأشكال الجناحية : تخلو العينة من الأشكال
الجناحية التي استعاض عنها المصمم
بالأغصان الممدودة إلى الجوانب
والمتفرعة ، المحملة بالأوراق
والأوراد الكبيرة ، كما في المخطط
(21) .

المخطط (21)

كما أضاف أشكالاً دائرية مترابطة تتصل بغصن يحمل عنصراً كاسياً كبيراً أعلى العينة ،
وهو محاط ببعض الأوراق النباتية الملونة أيضاً .

عناصر التكوينات الزخرفية

فيه في

الكبيرة

فهناك

لكأسية

الأوراد

ه تحيط

ج .

مع شكل

داخل



الخط : اعتمد المزخرف خطوطاً ذات قيم ضوئية مختلفة لت

هذه العينة من أجل التنويع وزيادة التركيز في بعض

الشكل : الشكل العام لزخارف العينة يهيمن عليه شكل الورقة
والعنصر الكاسي الكبير في أعلى التصميم .

اللون : يعمل الفنان على أرضية موحدة باللون الأزرق الغامق

الأوراق النباتية الخضراء والصفراء والحمراء ، و

والأغصان والأشكال الدائرية وجميعها لونت بالأ

الكبيرة ، فأوراقها حمراء وقلبها أزرق سماوي مع

بالوردة ، كما استعمل الأبيض والأسود لتحديد بعض

الاتجاه : يسود العينة اتجاه شاقولي تصاعدي ناتج عن النسق
المساحة الأصلية للجدارية .

المساحة : تمثل مساحة العينة شكلاً معيناً لأنها جزء من تكو

العقود ولذا فإن تفاصيل العينة قد انتشرت طبقاً لحدود الشكل الهندسي .

الفضاء : تتمتع الأشكال بحرية الظهور والتمايز عن بعضها في فضاء مفتوح نسبياً يسمح
باستقلالها عن بعضها إلى حد ما .

القيمة الضوئية : تمثل أرضية العينة درجة ضوئية واطنة كونها مغطاة بالأزرق الغامق وكذا

الأسود يمثل الأبيض والأصفر درجات ضوئية عالية النصوع ، أما الأحمر والأخضر

والأزرق فهي درجات ضوئية ثانوية في هذا التكوين الزخرفي .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : أول ما يلفت نظر المتأمل التضاد اللوني الذي اعتمده المزخرف بين القيمتين الضوئيتين البيضاء والسوداء ، فيما شكلت الألوان الأخرى كالأخضر والوردي والأزرق السمائي تباينات متعادلة تقريباً .

التوازن : اعتمد المزخرف تطبيق مبدأ التوازن الشكلي من خلال اعتماد التناظر الثنائي المتماثل الذي يحقق التوازن المنشود في هذه العينة .

التناسب : تتسم العينة بقدر من التناسب بين الأشكال حاول المصمم تحقيقه من خلال الكتل ، إلا أن بعض المفردات ظلت متنافرة بسبب صغر بعضها وكبر الأخرى .

التطابق : تحقق التطابق بين مكونات العينة الموزعة على جانبي خط التناظر العمودي بسبب التكرار المتناظر .

الانسجام : تفتقر العينة إلى الانسجام الكافي بين مفرداتها التي جاءت مختلفة الأحجام والأشكال فهي أقل انسجاماً من باقي العينات .

التكرار (الإيقاع) : حرص المزخرف على تكرار مفردات الزخرفة على جانبي خط التناظر العمودي تكراراً منتظماً .

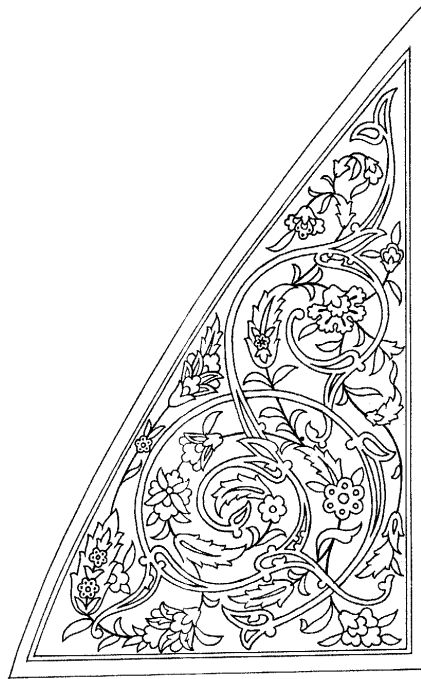
السيادة : تمثل الورقة النباتية المحورة مركز السيادة في هذه العينة بسبب حجمها المبالغ به ، وتضادها الحاد على أرضية معتمة وارتباط باقي الأشكال بها .

الوحدة : تتميز العينة بوحدة عامة متماسكة ناتجة عن التوزيع المتكافئ للأشكال والألوان على جانبي خط المحور التناظري على أرضية بلون موحد ، كما تلعب الأغصان كخطوط ربط تزيد من تماسك التكوين .

القيم الجمالية

تتسم العينة بطابع الغرابة في الأشكال ، إذ حاول المزخرف تحويل بعض الأشكال وإدخال إضافات ظلت غريبة عن الروح الفنية السائدة في باقي العينات ، إلا أنها تظل بمثابة محاولة ابتكارية من أجل التنويع والتجديد في إطار الزخرفة الإسلامية العام .

العينه (8)



الموقع : في
نوع الزخرفه : ببليه
نوع البناء الزخرفي : نصف عقد مدبب

الوصف العام :

جزء من جدارية منفذة على مساحة نصف عقد مدبب قوامها أغصان نباتية وأزهار وأوراق نباتية متنوعة .

التحليل والمناقشة :

التصنيف النوعي للزخارف

زخارف العينه بمجملها نباتية مؤلفة من غصن كبير متحرك بطريقة الالتفاف الحلزوني تتخلل مساراته أغصان صغيرة وأوراق مسننة وبسيطة وأزهار متنوعة بسيطة ومركبة .
الأغصان : إنّ بنية التكوين مؤسسة على الفعل الإنشائي لحركة الأغصان ، إذ أنّ الشكل العام مكون من غصن رئيس عريض ملتف باستدارات حلزونية ، كما في المخطط (23) ، ويساق حركته غصن أدق محمل بأوراق وأزهار متعددة الأشكال والألوان . كما في المخطط (24) .

المخطط (23)

المخطط (24)

الأوراد والأزهار : الأزهار المستخدمة في هذه العينة تتنوع بين أزهار بسيطة مؤلفة من وريقات وأخرى مركبة ، فضلاً عن أزهار محورة عن أوراق نباتية ، يظهر فيها التصرف التحويري للمزخرف الذي يحقق من خلاله عنصر التنويع والابتكار .

الأثمار والملحقات : لا وجود للأثمار في هذه العينة ، فقد استعاض عنها المزخرف بأشكال زهور محورة عن ثمار وأشكال نباتية أخرى .

الزهريات : يخلو التصميم من أية زهرية سواء بسيطة أم مركبة ، وإنما عول على الحركة الحرة والمرنة للأغصان التي شغلت المساحة بشكل حركي مناسب .

الأشكال الجناحية : لا وجود للأشكال الجناحية في هذه العينة ، إلا أن المزخرف قام بتحويل نهايات التفرعات الناتجة عن الغصن الكبير إلى أوراق نباتية متصلة توحى بالعناصر الكأسية والأشكال الجناحية .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : يعد الخط العنصر الأساس في تكوين هذا التصميم الزخرفي ، إذ رسمت الأغصان الكبيرة بهيئة خطوط عريضة تتفرع عنها خطوط دقيقة ، كما يدخل الخط في تشكيل وتحديد الأوراق النباتية والأزهار على أنواعها .

الشكل : الشكل المهيمن في هذه العينة هو شكل الأغصان الكبيرة التي تمثل معظم مساحة العينة وتملاً كافة اتجاهاتها ، وتتعلق بها باقي المفردات والعناصر الزخرفية .

اللون : الزخارف منفذة على أرضية مصمتة بلون أزرق شذري ، والأغصان الكبيرة ملونة بالأزرق الغامق . في حين لونت الأغصان الصغيرة بالأسود والأوراق النباتية بالأخضر والأصفر الترابي ، إضافة إلى الأبيض والوردي والبرتقالي في بعض الأزهار والأوراق النباتية المختلفة .

الاتجاه : الاتجاه تصاعدي يتبع حركة الأغصان الكبيرة الملتفة والمتجه نحو الأعلى ، وهو محكوم بشكل المساحة المعمارية في هذه العينة .

المساحة : تتخذ المساحة التي نفذت عليها الزخرفة شكل المثلث وذلك تبعاً للشكل الهندسي (نصف القوس المدنب) الذي تشغله الجدارية .

الفضاء : رغم ضيق المساحات المتروكة كفضاء للأشكال في هذه العينة ، إلا أن هناك شعوراً بوجود فضاء تتحرك عليه الأشكال والعناصر بحرية بسبب انسياب الزخارف تبدو وكأنها دون بداية أو نهاية أو اتصالها بشكل ثابت كقاعدة انطلاق لها .

القيمة الضوئية : القيمة الضوئية الأساسية المهيمنة في هذا التصميم الزخرفي هي الشذري الناصع في أرضية اللوحة ، والأزرق الغامق كقيمة أقل نصوعاً تتحرك فوق الأرضية ، أما باقي القيم الضوئية فهي أقل تأثيراً بسبب صغر مساحاتها وقلة بروزها .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : اعتمد المزخرف على مبدأ التباين بين الغصن الكبير الذي يؤسس حركة التصميم الأساسية والغصن الصغير الذي يناظره ويتحرك من خلاله ، فضلاً عن التباين اللوني ما بين لون الأرضية السائد ولون الغصن الكبير الأزرق الغامق واعتماد التضاد ما بين الأسود والأبيض ، وكذلك التباين بين أشكال وقياسات الأوراد والأزهار في مجمل التكوين .

التناسب : تحقق التناسب بشكل عام بين حجم وحركة الأغصان الكبيرة وحجوم الأشكال والعناصر الصغيرة الدائرة حولها .

التوازن : يعتمد توازن زخارف هذه العينة على حركة الأغصان الكبيرة المشكلة بطريقة تتبع شكل المساحة المرسومة عليها مما يخلق توازناً يتبع الشكل الهندسي العام للجدارية من ناحية توزيع الكتل والأشكال ، فضلاً عن المعالجة اللونية المتوازنة على أرضية موحدة

التطابق : لم يعتمد المزخرف مبدأ التطابق في زخارف هذه العينة بسبب عدم وجود تكرار منتظم للأشكال ، ولكون العينة تمثل (نصف عقد) يفترض أن يتطابق مع نصف العقد المكمل الثاني الذي يقابله على السطح المعماري ، أو أنه يمثل مساحة متفردة ذات بناء زخرفي مستقل ينسجم مع الطابع الزخرفي العام للبناء بأكمله .

الانسجام : يأتي الانسجام في مكونات هذه العينة بسبب الطبيعة النباتية للأشكال والعناصر المستخدمة فضلاً عن الدور الذي تلعبه الأرضية الموحدة للعمل في تحقيق الانسجام بين مفرداته .

التكرار (الإيقاع) : التكرار الذي استخدمه المزخرف يتمثل في حركة الالتفاف الحلزوني للأغصان الزرقاء الكبيرة وهو تكرار حر بسبب شكل المساحة الهندسية المشغولة بالزخارف .

السيادة : تحققت السيادة في هذه العينة للون الأرضية .

الوحدة : الوحدة المتماسكة لمكونات هذه العينة تتبع أساساً من طابعها اللوني ، إذ تهيمن الأرضية الموحدة بالشذري ، فضلاً عن الأغصان بالأزرق الغامق ، وهي الرابط الفني الذي يجمع باقي الأشكال والعناصر في وحدة فنية رصينة .

القيم الجمالية

تتمثل في هذه العينة جوانب الحرية في فن الزخرفة ، إذ يعمل المزخرف على مساحة محدودة وفق تصميم خاص يتسم بالابتكار والبساطة يسمح له بالعمل وفق بناء حر غير مقيد تماماً ، ومنهجه الجمالي هنا مؤسس على فكرة البناء الفني لشغل المساحة وتحقيق الاستجابة الجمالية في نفس المتلقي وإشغال الفراغات وملء المساحة بالأشكال والعناصر الفنية التي تحفز الفكر الجمالي والتأمل من خلال فن الزخرفة الذي يتواءم مع الطابع الروحي والقدسي للأضرحة المقدسة والمزارات التي يقصدها الناس .

العينة (9)



نوع الزخرفة : مختلطة
نوع البناء الزخرفي : نصف عقد مدبب

الوصف العام :

حشوة زخرفية داخل قطاع هندسي عبارة عن نصف عقد مدبب قوامها نجمة ثمانية كبيرة محاطة بأغصان نباتية محملة بأوراق وأزهار وأوراد متنوعة .

التحليل والمناقشة :

التصنيف النوعي للزخارف

تتسم زخارف العينة هنا ، كما في العينة (14) بالجمع بين الأشكال الهندسية (النجمة الثمانية والمنحنيات داخلها) مع الأشكال والعناصر النباتية المؤلفة من غصنين كبيرين محملين بأوراق وأزهار متنوعة .

الأغصان : يبرز في العينة غصنان نباتيان ينطلقان من وردة كبيرة مركبة ويلتفان حول النجمة الثمانية ، ثمَّ يمتدان إلى أطراف القطاع الهندسي محملان بأوراق مسننة وعادية وأزهار مركبة وبسيطة متنوعة الأحجام والأشكال .

الأوراد والأزهار : تظهر في العينة وردة كبيرة مركبة محاطة بأوراق مسننة كبيرة تنطلق منها الأغصان في اتجاهين كما يظهر عدد من الأزهار البسيطة والمركبة المتنوعة .

الأثمار والملحقات : يخلو التصميم من أشكال

الأثمار وأية ملحقات سوى الحشو

الداخلي للنجمة الثمانية الذي اتخذ

الطابع الكاسي المتشابه . كما في

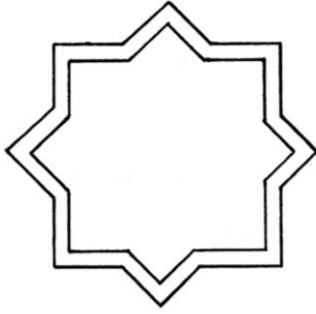
المخطط (26) .

الزهريات : لا وجود لأشكال الزهريات في هذه العينة وقد استعاض عنها المزخرف بالشكل الهندسي والوردة المركبة كمنطلق للأغصان .
الأشكال الجناحية : لا وجود للأشكال الجناحية في هذه العينة .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : الخطوط العاملة في هذا التصميم الزخرفي يجمع بين الهندسية الحادة والنباتية اللينة الملتفة وهذا التنوع في الخط هو أحد عناصر الثراء الجمالي للزخرفة .

الشكل : يهيمن شكل النجمة الثمانية على بنية الزخارف التي تحيط به بسبب عنصر المغايرة ، وموقعه ، وكذلك بسبب طابعه اللوني المميز . كما في المخطط (27) .



اللون : يحتل اللون الأزرق الشذري مركز الصدارة في هذه العينة فهو لون مسرن يعطي كامل الأرضية ، مع تنويعات بالأزرق الغامق والأصفر والأبيض في النجمة الثمانية إلى جانب الوردي والأخضر والأزرق والأصفر التي تلون الزخارف النباتية .
الاتجاه : الاتجاه السائد هو الحركة من المركز نحو الأطراف تبعاً لحركة الأغصان حول النجمة ثم باتجاه أطراف المساحة المزخرفة .
المساحة : تتخذ المساحة البصرية لهذا البناء الزخرفي شكل مثلث تقريباً كونها تمثل أحد جانبي المساحة المحيطة بعقد بنائي .
الفضاء : يعمل الفضاء كمحدد خارجي يحيط بالأشكال من الخارج أما من الداخل فهو متآكل بسبب كثافة وتشعب الزخارف .
القيمة الضوئية : تهيمن القيمة الضوئية للون الشذري بوصفها قيمة عالية على البناء اللوني ، بينما يصبح الأصفر والأبيض قيمة ضوئية متوسطة تليها قيم الأزرق والأخضر والوردي بوصفها قيمة ضوئية أقل نصوعاً .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : السمة الرئيسة للتباين في هذه العينة هي تضاد لون الأرضية مع كافة الألوان العاملة فوقها ، فضلاً عن التضاد ما بين الطابع الهندسي للنجمة في حدودها الخارجية وما بين العناصر اللينة داخلها والأغصان النباتية خارجها .
التناسب : التناسب بين الأشكال الهندسية والنباتية وبين الكتل والألوان ، متحقق عبر تداخل العناصر الهندسية والنباتية وعبر مبدأ التكرار فضلاً عن المعالجات اللونية المتناسبة .

التوازن : اعتمد المزخرف خطأً محورياً مائلاً بزاوية 45° ينتهي عند زاوية المساحة العليا وقد توزعت العناصر على جانبيه بشكل متناظر ومتكافئ .

التطابق : بالنظر لتكرار الأغصان وملحقاتها من الأوراق والأزهار على جانبي خط المحور فقد تحقق التطابق نتيجة التناظر الثنائي ، فضلاً عن تطابق حركة الأغصان داخل حشوة النجمة الثمانية .

الانسجام : رغم كثرة وتنوع عناصر التصميم غير أن الانسجام متحقق بفعل الطابع النباتي العام والحركة المتداخلة للأغصان والأرضية الموحدة للعمل .

التكرار (الإيقاع) : لقد تحقق التكرار للعناصر النباتية من أغصان وأزهار على جانبي خط التناظر بشكل متكافئ تقريباً فضلاً عن تكرار العناصر الكأسية التي تمثل حشوة النجمة الثمانية .

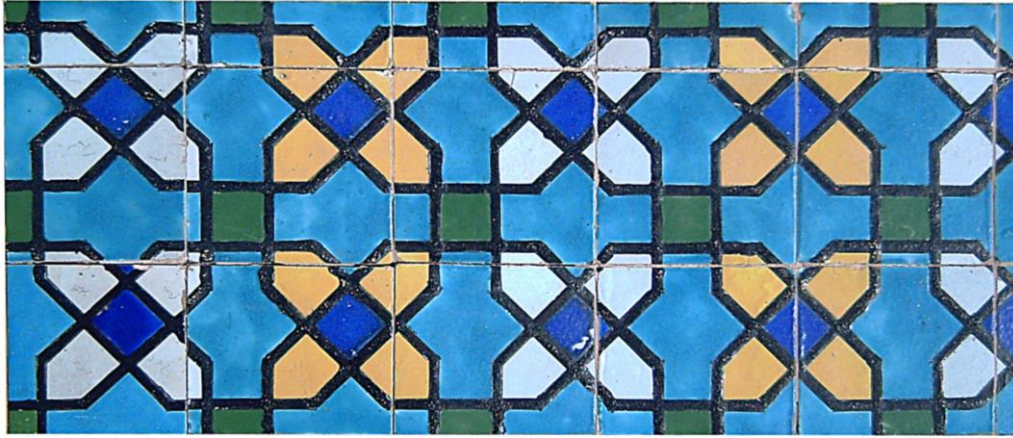
السيادة : عنصر السيادة هو النجمة الثمانية ، بسبب موقعها وحجمها وشكلها الهندسي وطابعها اللوني .

الوحدة : حرص المزخرف على تحقيق وحدة متماسكة بين الأشكال الهندسية والنباتية المكونة لعمله وذلك عن طريق إدخال العناصر النباتية ضمن الشكل الهندسي وإحاطته بالأشكال النباتية من كل الجهات ، فضلاً عن مبدأ التكرار والمعالجة اللونية على أرضية موحدة .

القيمة الجمالية

لعل أهم القيم الجمالية في هذه العينة هي عملية البناء بعناصر متنوعة هندسية ونباتية ، يتم التزاوج بينها في عمل زخرفي متناغم ، إذ استطاع المزخرف احتواء الشكل الهندسي وتفريغه من دلالاته المعهودة وإحالته إلى شكل مجرد حاوٍ للعناصر النباتية في داخله ومحتوى من قبل العناصر الزخرفية النباتية من الخارج ، فهو بمثابة عنصر بصري محايد يمكن أن يوحى باجتماع عناصر الطبيعة المتحولة إلى زخارف يستقطبها بوصفه مركز البناء الجمالي وعنصر الجذب البصري الأكثر فاعلية .

العينة (10)



المو
نوع
نوع البناء الزخرفي : اتعي

الوصف العام

جدارية مزخرفة بأشكال هندسية قوامها خطوط متقاطعة .

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

ينتمي هذا التصميم الزخرفي إلى التكوينات الهندسية غير النجمية وقوامه خطوط هندسية متقاطعة في مسارات عمودية وأفقية ومائلة بزاوية (45 °) ، وإنَّ وحدة التكرار الأساسية هي مربع .

وبالنظر لكون التصميم هندسياً بالكامل فقد خلا من الأغصان والأوراد والأزهار والأثمار وأية مظاهر نباتية .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : اعتمد التصميم في بنيته الأساسية على الفعل الإنشائي للخط المستقيم شأنه شأن كل الزخارف الهندسية على اختلافها والخطوط البنائية هنا هي حادة وذات سمك موحد .

الشكل : يجسد هذا الشكل واحداً من الخيارات التصميمية التي تشكل لمبدأ التنويع في تحلية الجدران على أساس التباين ما بين النباتي بتفرعاته اللينة والهندسي بخطوطه المستقيمة الحادة ، ولقد أبدع المزهرفون المسلمون بإيجاد تنويعات لزخارف هندسية منها أطباق نجمية وأخرى شبكية تخلو من النجوم كهذا النموذج مدار البحث .

اللون : لونت أرضية العينة بالأزرق الشذري ، فيما لون كل شريطين مربعين بالأبيض مرة ، وبالأصفر مرة أخرى ، المعينات المحصورة بداخلها ملونة بالأزرق الغامق ، أما المربعات المتكونة من التقاء رؤوس كل أربعة أشكال متجاورة فهي بالأخضر الغامق ، وجميع الأشكال محددة بخطوط سود .

الاتجاه : يخلو هذا التصميم من أي مسار اتجاهي محدد بسبب أن وحدة التكرار الأساسية مستقرة وغير ذات بنية اتجاهية ولكن التنظيم اللوني قد أوحى بمسارات أفقية ، إذ تنتظم الوحدات الصفراء في خط صاعد ، وكذلك الحال للوحدات البيضاء بالتناوب .

المساحة : المساحة التي تشغلها الزخارف مستطيلة بسبب امتدادها أفقياً على مساحة مستطيلة أصلاً .

الفضاء : يمكن تمييز الأزرق الشذري كفضاء يحيط بالأشكال لكنه فضاء يخضع لشروط البنية الهندسية للزخارف فهو مقسم إلى أجزاء ترتبط بالأشكال الهندسية المجاورة لها .

القيمة الضوئية : يمكن تمييز الأزرق الشذري كقيمة ضوئية متوسطة تبرز عليها قيم الأصفر والأبيض كقيم ضوئية ذات نصوع عالٍ ، مع بقاء الأخضر والأسود والأزرق النيلي ، بمثابة قيم واطئة .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يظهر التضاد بشكل أساس في البنية الاتجاهية للخطوط الهيكلية ، إذ انتظم بعضها بشكل عمودي في حين انتظم بعضها الآخر بشكل أفقي ، كما ظهر التباين على مستوى المعالجات اللونية والضوئية ما بين الغامق منها والفاتح .

التناسب : تحقق التناسب قياسياً ولونياً وحركياً بين مكونات العينة بسبب طابعها الهندسي المحكم وتكرار الأشكال المنتظم فيها .

التوازن : البنية الهندسية تتميز غالباً بتوازن محكم محسوب بدقة عالية ، كما يلعب مبدأ التكرار المنتظم للأشكال دوراً في تحقيق توازن بنية العينة .

التطابق : لقد تأسس هذا التصميم على مبدأ التطابق الناشئ من تكرار لوحدة الأساسية كما هي في جميع الاتجاهات ، فضلاً عن تطابق المعالجات اللونية على نسق ثابت .

الانسجام : يسود الانسجام مكونات العينة بسبب بنيتها الهندسية المحكمة المترابطة ومعالجتها اللونية المحسوبة بدقة وذلك اعتماداً على مبدأ التكرار الذي يشكل أساس الإنشاء في هذه العينة .

التكرار (الإيقاع) : يلعب التكرار دوراً كبيراً في بناء هذه العينة المكونة من تكرارات منتظمة للأشكال والعلاقات والعناصر . ويبدو الإيقاع رتيباً على مستوى انتظام الأشكال لا يقلل منه سوى التنوع اللوني إلى حد ما .

السيادة : نظراً للبنية الهندسية للتصميم فيمكن القول أن الطابع الهندسي هو الذي يشار إليه بالهيمنة ، فضلاً عن سيادة لون الأرضية .

الوحدة : متحققة بسبب البنية الهندسية المتماسكة للأشكال المترابطة مع بعضها ، فضلاً عن دور المعالجات اللونية في تحقيق وحدة التصميم .

القيم الجمالية

يحرص المزخرف العامل في حقل الزخارف الهندسية على ترصين عمله وتقوية البنى الداخلية والخارجية للأشكال التي يبتكرها ليحقق من خلالها بناءً ذي طبيعة معمارية مترابطة أشبه بالبناء المعماري الذي تشد وحداته بعضها بعضاً وتقويها ، بحيث يبدو عمله في نهاية الأمر مترابطاً لا يمكن تحريك أجزائه أو خلخلة بنيته ، فهو يستلهم البنى الداخلية للأشياء في الكون ويحاول إطلاق طاقاتها الجمالية الكامنة في أسلوب إنشائها وتكويناتها ، إذ يصبح تكرار الأشكال

هو الطريق الأمثل لإنتاج تكوينات فنية ذات طاقة جمالية داخلية لا تحاكي الأشكال الواقعية بقدر ما تحاكي طرق بنائها وهندستها الداخلية .
وفي هذا التصميم على بساطته فقد جسد الإحكام الجمالي محققاً وحدة التكرار والإيقاع وهيمنة النسق والانتظام المتوازن .

العينة (11)



نوع الزخرفة : هندسية
نوع البناء الزخرفي : أفقي

الوصف العام :

شريط زخرفي مزجج ، قوام زخرفته أربعة خطوط (أشرطة ملونة) تسير متوازية باتجاه أفقي وتتداخل فيما بينها مكونة قطاعات معينة ومستطيلة متداخلة على أرضية بلون شذري .

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

بالنظر لأن الشريط الزخرفي يقتصر على عنصر زخرفي واحد ، فلا وجود للأغصان والثمار والزهرات وأية أشكال جناحية ، علماً أن وظيفة هذا الشريط الزخرفي هو تحديد بعض المساحات الزخرفية الجدارية .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : تعتمد العينة على نمط واحد من الخطوط العريضة هي عماد البناء الزخرفي المكون من حركة الخطوط وانكساراتها وتداخل مساراتها .

الشكل : الشكل المهيمن هو البنية الهندسية الواضحة المؤلفة من المعينات والمستطيلات المتداخلة ، والتي تكون بانكسارها والتفافها حول نفسها معينات ومستطيلات داخلية أصغر .

اللون : الألوان محدودة تقتصر على الأخضر والأسود والأزرق والأصفر وهي ألوان الخطوط المحصورة بين أرضية بلون شذري من الخارج ولون أبيض من الداخل .

الاتجاه : يسود الاتجاه الأفقي بسبب شكل المساحة الأصلية ذات الطابع الأفقي واتجاه الخطوط أفقياً ، ومتحركاً أيضاً بالاتجاه المائل .

المساحة : المساحة البصرية للعينة مستطيلة بسبب ضيقها وامتدادها وتكرار الأشكال عليها أفقياً

الفضاء : تحدث ظاهرة تبادل الأدوار بين الأشكال المحصورة بين الخطوط ، إذ يصبح الفضاء بموجبها متداخلاً بين الأشكال وخارجها فيتحوّل الفضاء نفسه إلى أشكال زخرفية تكمل البنية الزخرفية الهندسية وتتداخل معها .

القيمة الضوئية : يبرز الأبيض والأصفر كقيم ضوئية عالية النصوص ، فيما يظهر الأسود كقيمة معتمة يليها الأزرق والشذري كقيم لونية متوسطة النصوص .

العلاقات البنائية

التبيان (التضاد) : التضاد الواضح هو بين الأسود والأبيض من جهة ، وبين الأصفر والشذري من جهة أخرى .

التناسب : تتسم مكونات العينة بتناسب لوني وحجمي وحركي ناتج عن الطبيعة الهندسية للخطوط والأشكال المتكررة أفقياً على مساحة ذات طابع امتداداي واضح .

التوازن : البنية العامة للعينة متوازنة شكلياً ولونياً بسبب تكرار الأشكال على نسق أفقي واحد .

التطابق : تتطابق مكونات العينة في أي مقطع من المقاطع الأفقية بسبب تكرارها المنتظم لونياً وشكلياً .

الانسجام : مكونات العينة منسجمة بسبب قلة تنوعها وتكرارها المنتظم شكلياً ولونياً .

التكرار (الإيقاع) : الأشكال الهندسية الناجمة عن حركة الخطوط مبنية على مبدأ التكرار المنتظم الذي يولد إيقاعاً منتظماً بين المساحات الكبيرة والصغيرة للأشكال والخطوط الممتدة والمنكسرة .

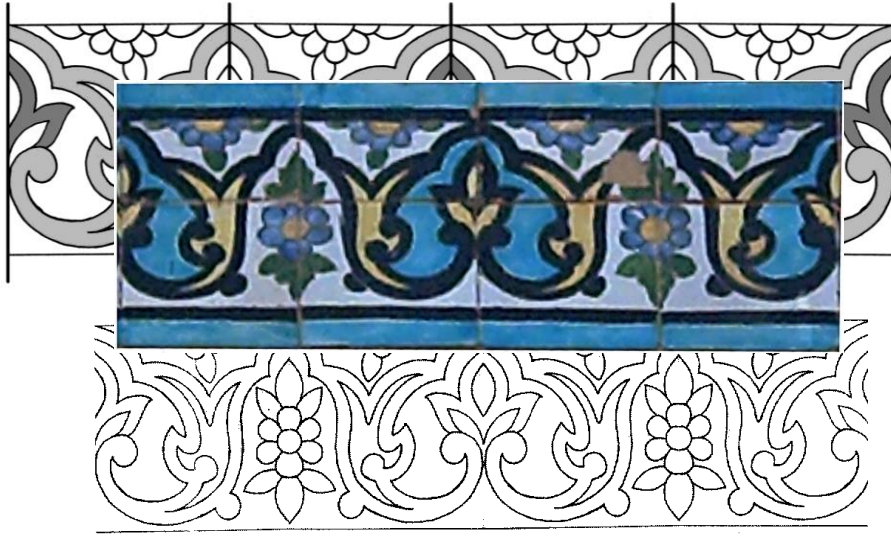
السيادة : يمكن اعتبار الأشكال المعينية والمستطيلة المتداخلة هي عنصر السيادة المركزي في هاذ التصميم الزخرفي .

الوحدة : يتمتع الشريط الزخرفي بوحدة متماسكة بسبب اعتماد عنصر واحد هو الخطوط الممتدة وذات طبيعة هندسية ولونية ثابتة .

القيم الجمالية لهذه العينة

ينبع الطابع الجمالي لهذا التصميم الزخرفي من البنية الهندسية المجردة المكونة من عنصر واحد هو الخط الذي يعبر عن الامتداد واللانهائية في التوليد الفني والجمالي ، إذ يتحقق مبدأ الحذف من أجل الإضافة والزهد الذي يحقق الثراء والتنوع ، ومثل هذه التصاميم الزخرفية لا تجذب المتلقي بسبب كثرة تفاصيلها وتنوع عناصرها بواسطة التنويع في مسارات عناصرها البسيطة محكمة الارتباط ذات القدرة الداخلية على التوليد والامتداد والتكرار اللانهائي للأشكال المتناغمة الموحية بالقوة والثبات . ولكسر الرتابة الناجمة عن تكرار التصاميم النباتية بطابعها ذي الخطوط المرنة والتفرعات المتشعبة والتي تواجدت بكثرة في تصاميم زخارف المرقد الشريف .

العينه)



الموقع : شريط زخرفي في واجهة الضريح
نوع الزخرفة : نباتي
نوع البناء الزخرفي : أفقي

الوصف العام :

شريط زخرفي منفذ بتقنية الكاشي الكربلائي المزجج يحمل زخارف نباتية قوامها عناصر كأسية متناظرة متكررة على طول الشريط يتفرع من كل واحد منها شكلان جناحيان على جانبيه يتصلان من الأعلى ليكونا شكل قوس يستقر وسطه العنصر الكاسي ، مع شكل زهرة محاط بورقتين نباتيتين ، والأشكال محصورة بخطين بلون اسود ترتبط بالخط العلوي أنصاف أزهار متكررة .

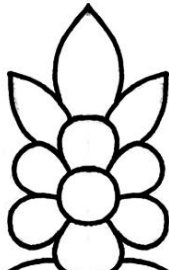
التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

تنتم زخارف هذه العينه بالبساطة في الأشكال والألوان ، فهي مؤلفة من عناصر كأسية متناظرة ، وأشكال جناحية وأزهار وأوراق نباتية ، مع خطوط متوازية تحصر بينها هذه الزخارف . كما في المخطط (29) .

المخطط (29)

الأغصان : لا وجود للأغصان في هذه العينه ، لكن الأشكال الجناحية تم تطويرها بمد أطرافها بما يشبه الأغصان النباتية .



الأوراد والأزهار : تخلو العينة من الأوراد وتقتصر على وجود أزهار بسيطة مكونة من مركز دائري وأوراق محيطة بها ، وهي محاطة بأوراق نباتية عريضة من الأعلى والأسفل ، كما في المخطط (30) .

المخطط (30)

كما تتدلى من الخط الذي يحدد الشريط الزخرفي من الأعلى أشكال أنصاف زهور مناظرة لها من حيث التكوين والحجم . كما في المخطط (31) .

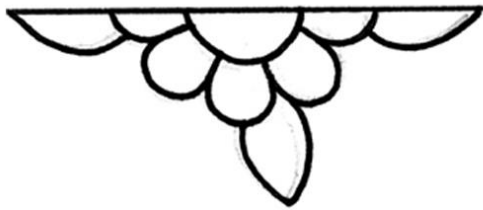
المخطط (31)

الأثمار والملحقات : تخلو العينة من أشكال الأثمار والملحقات .
الزهريات : لا وجود للزهريات في هذه العينة .
الأشكال الجناحية : تم تطوير الأشكال الجناحية بتمديد أطرافها لتشكل قوساً يحيط بالعناصر الكأسية من جهة وبالزهرة من جهة أخرى .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : تشتمل العينة على خطوط هندسية ونباتية ، بعضها خطوط عريضة متوازية تحصر بينها العناصر الزخرفية ، وترسم بواسطتها العناصر الكأسية والأشكال الجناحية ، وبعضها دقيق لرسم الأزهار والأوراق النباتية .

الشكل : يهيمن على العينة شكل العناصر الكأسية المتصلة بالأشكال الجناحية التي تلتقي لتكون أقواساً منحنية ، والأشكال متكررة تتم بالشريط الزخرفي .



اللون : الألوان المستخدمة في هذه العينة قليلة والأسود لرسم الأشكال الجناحية والعناص والأصفر داخل الأشكال الجناحية والعنأوراق خضراء على مساحات بلون أبيض .

الاتجاه : يسود العينة الاتجاه الأفقي الذي يمتد تبعاً لامتداد المساحة التي يغطيها الشريط الزخرفي .

المساحة : المساحة البصرية لهذه العينة مستطيلة بحكم المسار الممتد للشريط الزخرفي .
الفضاء : يمكن أن ينظر للون الأزرق الفاتح بمثابة فضاء تتحرك فوقه مفردات التكوين .
القيمة الضوئية : القيمة الضوئية السائدة هي للأزرق الشذري بمثابة قيمة ضوئية متوسطة ، تبرز إلى جانبها قيم الأصفر والأبيض كقيمة ضوئية عالية ، والأسود كقيمة ضوئية معتمة ، فيما يظل الأزرق والأخضر قيماً متوسطة النصوص أقل تأثيراً .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يظهر التضاد خاصة على مستوى المعالجة اللونية ما بين الأسود والأزرق الفاتح ، فضلاً عن التباين ما بين الأخضر والشذري ، كما اعتمد التضاد ما بين الخطين المستقيمين المحددين للشريط وجملة الخطوط اللينة المكونة لبنية المفردات .

التناسب : تحقق التناسب بين الأشكال والحجوم المتكررة بانتظام على أرضية لونية موحدة .
التوازن : يتسم الشريط بالتوازن نتيجة تكرار الوحدة الأساسية في نسق متناظر ؛ فضلاً عن دور المعالجة اللونية المنتظمة كذلك في نسق تكراري متكافئ .

التطابق : تتطابق الأشكال الموجودة داخل مساحة العينة بعضها مع بعضها الآخر تطابقاً تاماً كونها مبنية بالكامل على مبدأ التكرار الثنائي على محور خط التناظر العمودي للأشكال

الانسجام : متحقق بسبب التكرار المنتظم للأشكال والعناصر نفسها على كامل مساحة العينة .

التكرار (الإيقاع) : العينة مبنية بالكامل على مبدأ التكرار المنتظم للأشكال والخطوط والألوان على خط المحور العمودي القائم بين الخطوط السود المتوازية المحيطة بالأشكال .

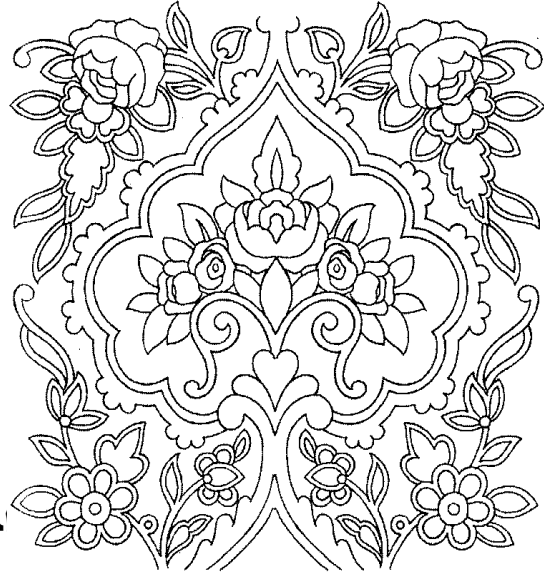
السيادة : عنصر السيادة في العينة هو الوحدة الزخرفية المتكونة من عنصر كأسي وأشكال جناحية محبطة به على هيئة قوس مدبب محصورة بين الخطين الأسودين .

الوحدة : تتميز عناصر اللوحة بوحدة قوية متماسكة ناتجة عن ضيق مساحتها المحددة بخطوط سوداء عريضة تزيد من تماسك العناصر داخلها ومن ترابط الأشكال الجناحية وتكرارها المنتظم فضلاً عن الطابع اللوني الموحد للأرضية والأشكال فوقها .

القيم الجمالية

تجسد العينة جماليات الزخارف التي ينفذها الفنانون المسلمون على مساحات تمتد أفقياً أو عمودياً يكون الغرض منها إشغال المساحات الضيقة في الأبنية ، وقوامها العمل بعناصر وأشكال محدودة يتم تكرارها لخلق الشعور بالكثرة والتنوع في أصغر المساحات وبأقل العناصر الفنية ، ولإثارة الشعور بالامتداد واللانهاية التي ينشدها الفن الإسلامي كفن يبحث عن المتعة والذائقة من خلال الشعور باللامحدود وليس الواقعي المحدود .

العينة (13)



نوع البناء الزخرفي : عمودي

الوصف العام

جدارية قوامها قلب زخرفي مشغول من الداخل بأوراد وأوراق ، ومحاط بأغصان وأوراد وأزهار .

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

تنقسم زخارف العينة بطابع نباتي عام تجسده الأغصان وملحقاتها من أوراق كبيرة وصغيرة ، وأوراد مركبة وبسيطة .

الأغصان : الأغصان داخل القلب الزخرفي ذات التفاف حلزوني لكي يتاح استقرار حزمة الأوراد عليها ، كما في المخطط (33) . وخارج القلب الزخرفي أغصان صغيرة تحمل أوراقاً متنوعة ، وأوراد مركبة من الأعلى وأزهار بسيطة من أسفل التصميم . كما يظهر في المخطط (34 - أ ، ب) .

أ
ب
المخطط (34)

المخطط (33)

الأوراد والأزهار : تتضمن العينة أنواعاً من الأوراد المركبة والأزهار البسيطة وهي تناظر الواقع بصورة تزيينية تتوخى البساطة .
الأثمار والملحقات : تملأ العينة من ظاهرة الأثمار وأية ملحقات أخرى .
الزهريات : لا وجود للزهريات في هذه العينة .
الأشكال الجناحية : تملأ العينة من الأشكال الجناحية .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : تلعب الخطوط العريضة دوراً في رسم القلب الزخرفي وتجديده من الداخل والخارج ، كما حورت بهيئة قاعدة للأوراد وتظهر الخطوط الدقيقة في الأغصان ورسم الزهور والأوراد والأوراق النباتية .

الشكل : يهيمن شكل القلب الزخرفي على بنية الزخرفة بسبب موقعه وحجمه وطابعه اللوني المميز . كما في المخطط (35) .

المخطط (35)

اللون : الأزرق الغامق يغطي أرضية العمل ، فيما يملأ الشذري داخل القلب الزخرفي ، مع الأسود والأصفر من الخارج ، فضلاً عن الوردي والأبيض والأخضر في رسم الزهور والأوراق والأغصان وتحديدها ، وتشكل تلك المنظومة اللونية انسجاماً مع الأنساق اللونية في جداريات المرقد الشريف .

الاتجاه : اتجاه الأشكال تصاعدي انسجاماً مع البنية الاتجاهية الصاعدة للقلب الزخرفي .
المساحة : المساحة التي يغطيها التصميم الزخرفي مربعة كوحدة أساسية وهي جزء من افريز صاعد .

الفضاء : إذا اعتبرنا أرضية المفردات الزخرفية هي الفضاء الملون فيمكن عتق فضاء مفتوحاً بوصفه ممتداً شاقولياً بامتداد تكرار المفردة الأساسية بهدف استكمال افريز الصاعد للتكوين الزخرفي .

القيمة الضوئية : يمثل الأزرق الغامق أرضية ذات قيمة واطئة تبرز عليها قيم الأصفر والوردي والشذري كقيم ضوئية عالية ، بينما يُعد الأخضر قيمة ضوئية متوسطة وكذلك الأبيض بسبب قلة مساحته وعدم نقائه اللوني .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يبرز التضاد بين أرضية اللوحة بالأزرق الزخرفي والأصفر والأسود خارجه ، كما يظ كأرضية والأسود والوردي كقيم مضادة .
التناسب : متحقق عن طريق التكرار الثنائي للأشكال واللونية .



التوازن : البناء العام للوحدة الزخرفية قائم على مبدأ التناظر التام وبذلك فإن التوازن متحقق تماماً

التطابق : تحقق التطابق في هذه العينة نتيجة لتكرار المفردات الشكلية واللونية في ضوء اعتماد المزخرف مبدأ التناظر الشكلي على جانبي خط المحور العمودي .

الانسجام : متحقق عن طبيعة الأشكال النباتية والخطوط الانسيابية المكونة للأشكال والمعالجة اللونية المدروسة ، وتكرار الأشكال على جهتي خط التناظر المحوري .

التكرار (الإيقاع) : نظراً لاعتماد المزخرف البنية المتناظرة بشكل ثنائي ، لذا فقد اعتمد فكرة تكرار المفردات على جانبي خط التناظر العمودي ويعد هذا النوع من التكرارات المنتظمة .

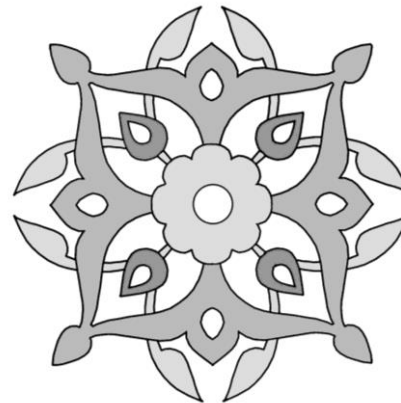
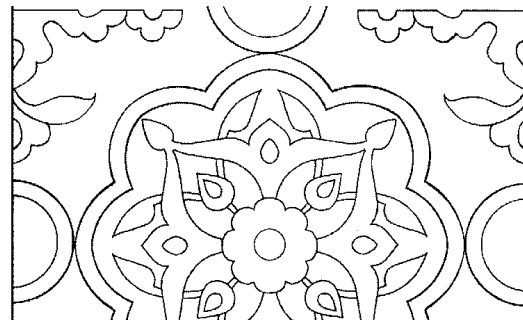
السيادة : عنصر السيادة هو القلب الزخرفي وما في داخله وطابعه اللوني المغاير ، فضلاً عن موقعه في مركز التصميم .

الوحدة : يتميز العمل الزخرفي بوحدة عامة ناتجة عن اجتماع الشكل حول القلب الزخرفي وهو بمثابة كتلة مركزية كبيرة وكذلك داخلية ، فضلاً عن مبدأ التكرار الثنائي على جانبي المحور العمودي للتصميم ، والأرضية الموحدة لونياً .

الأبعاد الجمالية لهذه العينة

يأتي استلham الأشكال المجردة وتوظيفها في الزخرفة الإسلامية مثل (القلب الزخرفي) ناتجاً عن نزوع عاطفي وشاعرية فنية ، فهذه الأشكال ترتبط لدى الإنسان بدلالات وجدانية وروحية ثابتة وشائعة ، فيما تأتي عملية تجميلها بالزخارف النباتية والزهور لزيادة ترسيخ المفاهيم الوجدانية ، بحيث تصبح عملية تزيين الجدران ومجمل الأبنية المعمارية بهذه الزخارف بمثابة نظير لحدائق طبيعية محفزة على التعاطف ومستثيرة لمتعة النظر والتأمل مما يزيد من روعة العمارة الإسلامية في هذا المرقد الشريف .

العينة (14)



الوصف الـ

ثمانية أقواس صغيرة في داخله سحل مربع محون من أربا. جد
 شكل زهرة دائرية وتتصل أوراها مكونة شكلاً مربعاً ، ويظهر شكل (نصف قوس) عند منتصف كل ضلع . قوامها

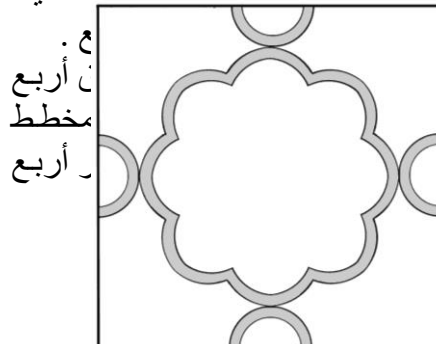
التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

تتسم زخارف العينة بالطابع المختلط ، هندسي
تمثله الدوائر والأقواس ، كما في المخطط (37) .
ونباتي تمثله العناصر الكأسية
والأوراق النباتية .

المخطط (37)

الأغصان : لا وجود للأغصان في هذه العينة ، وقد ظهرت محلما أة ، اة ، نباتة عند المحيط

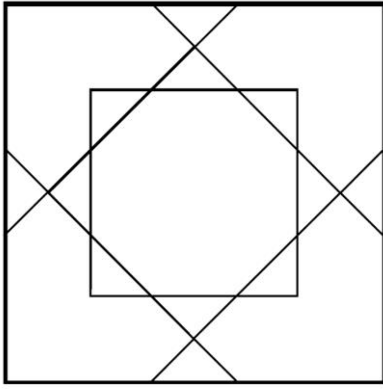


الخارجي للمربع الذي يمثل الجدارية ، وتم تكرار الأوراد والأزهار : تظهر في وسط التكوين الزخرفي زهرة منها كبيرة وأربع أصغر منها ، ومركز الوردية (38) . كما تظهر عند زوايا المربع أشكال نصف مرآت ، كما في المخطط (39) .

المخطط (39)

المخطط (38)

الأثمار والملحقات : لم تتضمن العينة أثماراً وتظهر بدلاً عنها أشكال أوراق مدببة اثنان منها حول كل قوس على يمين ويسار الدائرة الوسطية .
الزهریات : تخلو العينة من أشكال الزهریات ولواحقها المعتادة .



الاساس الهندسي

الأشكال الجناحية : تخلو العينة من الأشكال الجناحية وقد استعاض عنها المزخرف بالعناصر الكأسية المتناظرة التي حورت أطرافها بطريقة تمتد لتكون مع مجاوراتها شكلاً مربعاً .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : الخطوط المستخدمة في العينة أغلبها عريضة منفذة ببساطة فيها شيء من العفوية ، وهناك بعض الخطوط الدقيقة استخدمت لتحديد شكل الزهرة والأشكال المتصلة بها .
الشكل : يهيمن شكل الدائرة الوسطية ومحتوياتها على العينة بسبب حجمها وموقعها وطابعها اللوني المميز .

اللون : أرضية اللوحة مغطاة بالأسود وكذلك دواخل المربع واستخدم الأبيض لتحديد الدائرة والأقواس وبعض الأشكال الأخرى ، ويظهر الأزرق الغامق داخل الدائرة وفي مساحات أخرى صغيرة ، وقد استخدم الأصفر والشذري لرسم العناصر الكأسية والوردة ومواقع أخرى ، ويظهر الأحمر وسط الزهرة .

الاتجاه : بالنظر للانتظام الرباعي للعناصر في هذا التصميم ولذا يمكن عدّالاتجاه متعادلاً عمودياً وأفقياً .

المساحة : التكوين العام يتخذ مساحة مربعة وذلك بسبب صغر مساحة التكوين وانتشار الأشكال على كامل المساحة الهندسية المربعة أصلاً .

الفضاء : الفضاء داخلي محاط بالأشكال والعناصر ، غير أنه مفتوح في الداخل يسمح برؤية الأشكال والعناصر وتحقيق هويتها المستقلة .

القيمة الضوئية : تعامل المزخرف مع قيم ضوئية متنوعة ، إذ يمثل الأسود القيمة الضوئية الواطئة في أرضية اللوحة ويظهر الأصفر والأبيض كقيم ضوئية عالية النصوع ، أما الأزرق والشذري والأحمر فتظل بمثابة قيم متوسطة بينهما .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يلعب التباين الواضح بين الأسود في أرضية العمل والأصفر والأبيض على السطح في تحقيق التباين في العينة .

التناسب : يظهر التناسب بين العناصر حجماً ولوناً وحركة بشكل متكافئ على نحو يوحي بالرصانة المؤسسة على تناسب محسوب .

التوازن : اعتمد المزخرف على ثقل المركز في خلق توازنات شعاعية ترتبط به وتشير إليه ، وقد ساعد التكرار المتناظر للمفردات والعناصر على خلق هذا التوازن المحكم .

التطابق : لما كانت طبيعة التصميم رباعية فهذا يعني أن المزخرف صمم مربعاً واحداً وكرره أربع مرات وبذلك تحقق تطابق تام داخل مكونات التصميم .

الانسجام : تحقق الانسجام بشكل عام بين مكونات العمل الزخرفي بسبب طابعها اللوني ومبدأ التكرار الرباعي المتمثل للأشكال والعناصر .

التكرار (الإيقاع) : اعتمد المزخرف بنية متناظرة بشكل رباعي وفق مبدأ تكرار منتظم للأشكال على جانبي خطي التناظر العمودي والأفقي .

السيادة : تحققت السيادة في هذه العينة للشكل المركزي الدائري ومكوناته الداخلية بسبب حجمه وموقعه وطابعه اللوني المميز .

الوحدة : يتميز العمل الزخرفي في هذه العينة بوحدة متماسكة ناتجة عن النظام التكراري للأشكال وإحاطتها بالمركز الذي يمثل عنصر الربط ، فضلاً عن المعالجة اللونية على أرضية موحدة .

القيم الجمالية

يعد هذا التصميم من التكوينات المغلقة على نفسها بوصفها تنتظم داخل حدود مربع ، وفي الوقت نفسه فإن مكوناته قابلة للانتشار إلى جميع الجهات فيما إذا تم تكرارها .

والمزخرف لا بدله من أن يرسم نجمة ثمانية داخل المربع قبل أن يحوّر زواياها إلى أقواس فيضفي على التصميم المزيد من الليونة والحيوية ، كما أن الأشكال الدائرية بوجه عام تثير الإحساس بالإحاطة والرصانة والديمومة ، وهذا يحقق التفاعل الذوقي لدى المتلقي مع هكذا تكوين ، مع ما تحقّقه باقي العناصر والعلاقات من أحاسيس ممتعة من قبيل التوازن ، والانسجام ، والوحدة والتنويعات اللونية التي تعتمد عليها فنون الزخرفة لإثارة الإحساس بالجمال والمتعة الفنية .

العينة (15)





الم

الموقع : في باد
نوع الزخرفة :
نوع البناء الزخ

الوصف العام

محيطه الخارجي مكون من ثمانية أقواس وفي
مزخرفة بعناصر نباتية متنوعة ، ويحيط بالدائرة
بسيطة .

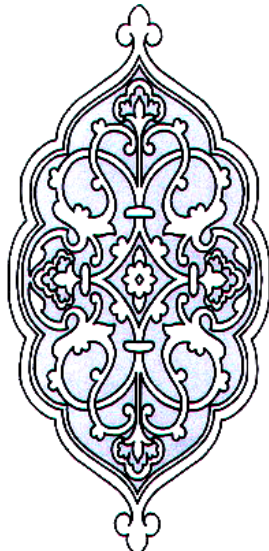
جزء مر
داخله نجمة ثمانية
أغصان متشعبة

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

تجمع زخارف هذه العينة بين طابعين ، الأول : هندسي يتمثل في الدوائر والأقواس
والنجمة الثمانية ، والثاني : نباتي يتمثل في العناصر النباتية المتنوعة من أغصان وأوراق
وأزهار .

الأغصان : يبرز في هذه العينة غصنان من كل جهة مرسومان بطريقة الالتفاف الحلزوني يلتقيان
عند عقدة رابطة أعلى وأسفل الدائرة ويحيطان بالأشكال الهندسية من كل جانب، كما
في المخطط (42) . فيما تظهر أغصان أخرى داخل الأقواس ، وهي ملتفة أيضاً
ومحملة بأوراق صغيرة . كما في المخطط (43) .

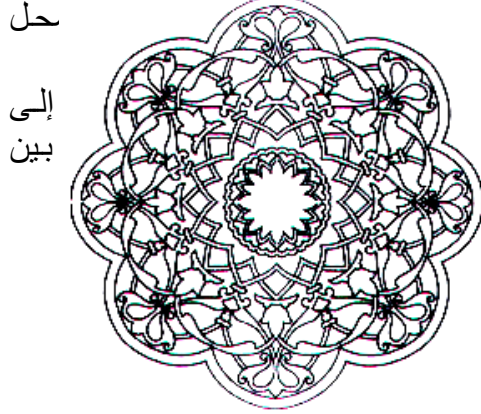


المخطط (42)

المخطط (43)

الأوراد والأزهار : في حين اختفت الأوراد من هذا التصميم الزخرفي ، فإن الأزهار البسيطة تظهر في شكلين فقط تمّ تكرارهما في جميع أنحاء الزخرفة .
الأثمار والملحقات : لم تبرز ظاهرة الأثمار في هذه العينة وقد استعاض عنها المزخرف بإضافة العناصر الهندسية والنباتية داخل شكل النجمة الثمانية

الزهريات : لا وجود للزهريات في هذه الجدارية ، وفي الزهريرات بوصفها مركز البناء الزخرفي إلى الأشكال الجناحية : في حين تملأ العينة من الأشكال زخارفه مجموعة من العناصر الكأسية دائرية الأشكال الهندسية والنباتية في إطار جمالي



عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : يلعب الخط دوراً كبيراً في البناء العام لهذه العينة ، فهو قوام الأغصان المتشعبة المتشابكة وملحقاتها ، كما أنه يرسم الأشكال الهندسية ، وقد احتوت العينة على قدر من الخطوط الحادة إلى جانب الخطوط النباتية اللينة .

الشكل : يبرز الشكل المستدير وسط التكوين كقلب زخرفي مهيم على بنية التصميم كله فهو محور البناء الزخرفي المتشعب من حوله والمرتبط به ، كما في المخطط (44) .

المخطط (44)

اللون : تتميز زخارف هذه العينة بقدر كبير من التنوع اللوني بين لون الأرضية بالأزرق الغامق ، والدائرة المحددة بالشذري وداخلها بالأصفر ، والأقواس الملونة بالأبيض ، كما تبرز الأغصان بلون أصفر ، مع أوراق خضراء وأزهار بلون وردي ، كما يظهر الأسود في الأغصان الملتفة داخل الأقواس .

وهكذا فقد وظّف المزخرف طائفة من الألوان المعتمدة في تصميم زخارف الأجر المزجج التي تزدان بها الجدران .

الاتجاه : تشكل هذه العينة جزءاً من أفريز صاعد ولذلك يمكن أن نعد الاتجاه بأنه متحرك نحو الأعلى على الرغم من أن بعض الأجزاء تتكرر بالتقليب .

المساحة : المساحة التي رسم عليها التكوين الزخرفي مستطيلة بشكل عام ، وهي تمثل الجزء الأساس الذي يتكرر نحو الأعلى .

الفضاء : يظهر الفضاء على شكل مناطق صغيرة محدودة بسبب كثافة العناصر الزخرفية إلا أنه يعمل كمجال حيوي لحركة الأشكال فوقه ولو بصورة محدودة .

القيمة الضوئية : القيم الضوئية البارزة في هذه العينة هي ، قيم الأزرق الغامق ، في أرضية اللوحة وكذلك الأسود كقيمة واطئة ، إلى جانب الشذري والأخضر والوردي كقيم متوسط

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : تنقسم القيم الضوئية في هذا البند لتمثلها درجات الأزرق الغامق والشذري ، وتمثلها درجات الأصفر والوردي .

التناسب : عنصر التناسب واضح في البنية العام والإحاطة بالمركز وبفعل الأرضية الموحدة جميعاً .

التوازن : يلجأ المزخرف إلى موازنة عمله عن طريق متكافئة ، كما يلعب التكرار المتناظر للألوانية المكررة بانتظام .

التطابق : تحقق التطابق في هذه العينة نتيجة لتكرار المصمم تطبيق مبدأ التناظر الشكلي على نصفين متطابقين .

الانسجام : تلعب المعالجة اللونية والحركة المتشعبة أساساً في تحقيق الانسجام بين مكوناته ، التكرار (الإيقاع) : اعتمد المزخرف مبدأ التكرار التناظر الذي يصل رؤوس الأقواس مرور

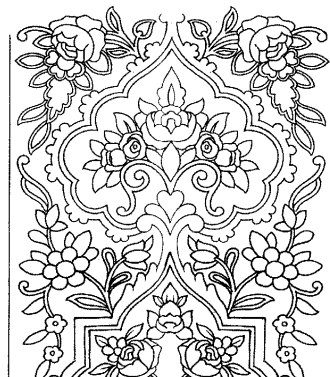
السيادة : تمثل الدائرة المكونة من أقواس خارجية موقعا وطابعها الهندسي واللوني المميز .

الوحدة : يتسم التصميم بوحدة قوية متماسكة بسبب الحركة المتشعبة للأغصان الملتفة على كامل مساحة الزخرفة والتي تعمل كرابط قوي للعناصر والأشكال ، فضلاً عن التكرار المتناظر والمعالجة اللونية .

القيم الجمالية

المنحى الجمالي لهذه العينة ينبع من التأليف الفني المتميز بين الأشكال الهندسية والأشكال النباتية والموائمة بين الشكل الدائري والقطاع المستطيل ، إذ تدور الأغصان النباتية في تتابع لا نهائي في الالتفافات والحركات المتداخلة وتنشعب الأوراق النباتية عنها والأزهار وكأنها تتولد عن طاقة جمالية لا نهائية قادرة على توليد العناصر الفنية من داخلها بأشكال وألوان متعددة تجتمع أو تفترق في اتجاهات متداخلة الغاية منها إشباع النظر والحواس وتفعيل الملكات العقلية والخيالية على تأمل الجمال المطلق غير المقيد بالواقع .

العينة (16)



المخطط (45)

الموقع : في عمود الباب الرئيس للصحن الداخلي (الباب الجنوبية)
نوع الزخرفة : مختلطة
نوع البناء الزخرفي : عمودي

الوصف العام

جدارية مزخرفة بشكل زهرية تحمل أوراداً وأزهاراً متنوعة وقطاعات هندسية الطابع أحدهما مزخرف بشكل شجرة تحمل أوراداً والآخر مزخرف بأوراد تستند إلى قاعدة ، وباقي المساحة منثور بأشكال الورود المركبة والأزهار البسيطة والأغصان التي تحمل أوراقاً وأزهاراً متنوعة مع ورقتين كأسيتين مزخرفة بأغصان تحمل الأوراق والزهور .

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

العينة تشتمل على أشكال هندسية تمثل قطاعات متعددة ، أما باقي الأشكال فطابعها العام نباتي ، منها زهرية تحمل زهوراً بسيطة وأوراد مركبة وأغصان كبيرة محملة بأوراق وأزهار متنوعة ، وشجرة تحمل أوراداً وأزهاراً وأوراقاً .

الأغصان : في هذه العينة يظهر عدد من الأغصان المحملة بأوراق مسننة وأوراق عادية ، بعض الأغصان ينبت في قاعدة الزهرية وبعضها ينمو على شجرة ، كما في المخطط (46) .



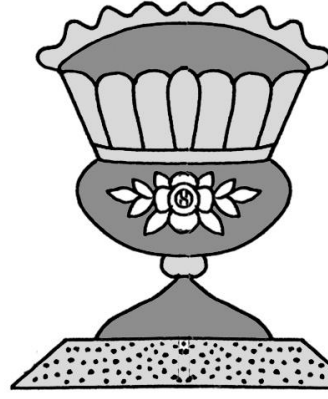
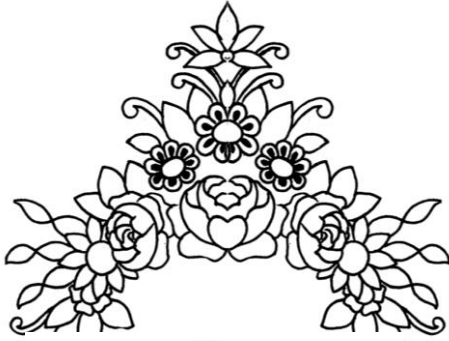
والأغصان بمجملها مائلة تحمل أنواعاً مختلفة من الأوراد



المركبة والأزهار البسيطة ، كما في المخطط (47) .

المخطط (47)

الأوراد والأزهار : في هذه العينة أنواع عدة من الأزهار يمكن تقسيمها إلى قسمين الأول : عبارة عن أوراد مركبة كبيرة ، والآخر : أزهار بسيطة متنوعة الأشكال .
الأثمار والملحقات : لم تبرز ظاهرة الأثمار في هذه العينة ، لكنها تحتوي على تنوعات في أشكال الورود والأوراق النباتية والأغصان مختلفة الأشكال والأحجام .
الزهريات : تتسم هذه الجدارية بارتكازها على زهرية ذات بدن عريض ورقبة رفيعة وقاعدة عريضة تستند إلى أرضية بلون مغاير ينبت حولها غصنان نباتيان ، وبدن الزهرية مزخرف بأشكال نباتية ، ورقبتها مرسومة بأشرطة ملونة ، كما في المخطط (48) .
وهي تحمل وروداً وأزهاراً وأوراقاً متنوعة ، كما في المخطط (128) .

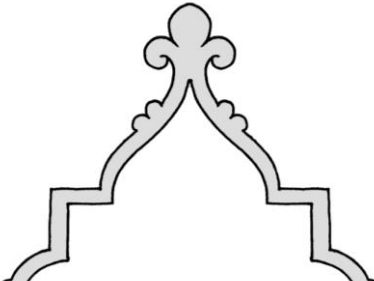


كل مكون من أغصان ملتفة حلزونياً يشبه القاعدة المعدنية التي تحمل الزهريات وهي تحمل مجموعة من الأوراد المتنوعة ، كما في المخطط (50) ، وكما مرّ ذكره في تحليل العينة (13) .



الأشكال الجناحية : لا تظهر في هذه العينة أشكال جناحية ولكن يوجد في وسط التصميم ، ورقتان كأسيتان مزينتتان بغصن مورق ، كما في المخطط (51) .

كما أضاف المزخرف شكلاً هندسياً عبارة عن قوس مدبب ذي أكتاف



، عالجه المزخرف بتصريف فني ليبدو
وكأنه امتداد غصني محور ، كما في
المخطط (52) .

المخطط (52)

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : تنوعت الخطوط المستخدمة في هذه العينة بين خطوط هندسية ونباتية ، ولكنها في الغالب مقوسة أو منحنية ، تتخذ طابعاً متقارباً منسجماً مع طبيعة التأليف الجمالي لزخارف العينة .

الشكل : اعتمد المصمم في هذه العينة فكرة التعدد الشكلي فجعل بعض الهياكل ذات الطابع الكأسي الأساس في تقسيم الجدارية إلى ثلاثة مستويات ، إذ شغلت جميعها بتكوينات نباتية اتخذ بعضها أشكالاً قريبة من الواقع .

وفي هذه المعالجة الشكلية إغناء للسطح التصويري للجدارية بالمقدار الذي يتيح التنوع والحركة والتأثير الجمالي .

اللون : اللون المهيمن هو لون الأرضية الأزرق الغامق يليه الأبيض والأصفر والأسود في أرضية وحدود القطاع الأوسط ، ثمّ الشذري والوردي والأخضر ، المنتشرة في مساحات صغيرة من العمل ، ويظهر في العينة لون بني ، لونت به القاعدة التي تتركز عليها الزهرية أسفل اللوحة .

الاتجاه : يسود الاتجاه الشاقولي على بناء التكوين العام تبعاً لمساحتها الهندسية الأصلية ، والاتجاه العمودي التصاعدي للأشكال من القاعدة إلى أعلى التصميم .

المساحة : المساحة العامة التي يشغلها العمل مستطيلة تبعاً للبنية المستطيلة للتصميم الزخرفي ، والمساحة الأصلية المشغولة من الجدار .

الفضاء : الفضاء في اللوحة ضمنى متداخل مع الأشكال بصورة كثيفة تجزأ إلى مساحات صغيرة تسمح بقدر من الحرية لحركة الأشكال والعناصر .

القيمة الضوئية : يبرز في العينة لون الأرضية بالأزرق الغامق بمثابة قيمة واطئة ، وكذلك الأسود في حين تبدو قيم الأبيض والأصفر ذات نصوع عالٍ ، وتظل قيم الأخضر والوردي والشذري والبني قيماً متوسطة بين الاثنين .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : تتركز التضادات الرئيسية في هذه البنية الزخرفية عند مركزها ، إذ التباين القوي بين الأرضية الزرقاء، والأبيض الناصع فيما يدخل الأصفر والأسود، في علاقة تضاد وتأثير مزدوج ، تسمح للوردي بلعب دور محدد داخل الأبيض ، أما باقي العلاقات اللونية في اللوحة فتتميل بشكل عام إلى التناغم مع تباينات ضئيلة تسمح بخلق أثار بصريّة وتوازنات جانبية مع المركز .

التناسب : يعمل التناسب كقيمة جمالية مضافة ، في هذه العينة ، إذ تتوافر العينة على تناسبات شكلية فضلاً عن التناسبات اللونية وأن تكرار بعض المفردات قد عزز الشعور العام بتناسب مكونات العينة .

التوازن : اعتمد المزخرف على موازنة مؤسسة على مبدأ التناظر الثنائي على جانبي خط محور عمودي لعمله ، كما أن مركز اللوحة يشكل ثقلًا قادراً على شد الاهتمام فيما تعمل الأطراف كأجزاء مكملة ، تتوازن عبر علاقتها بالمركز .

التطابق : لا يبدو التطابق تاماً إلا في حدود الأشكال الهندسية المرسومة على جانبي خط التناظر العمودي وبعض الأشكال مثل الزهرية ومحمولاتها من الورود والأزهار ، وقاعدة الزهور في القطاع الهندسي العلوي ومحمولاتها من أوراق وأوراد ، وكذلك في الورقتين الكاسيتين وسط العينة .

الانسجام : يتحقق الانسجام في تفاصيل العينة وبين مكوناتها المختلفة بسبب الطابع النباتي العام الذي يشملها والأرضية المغطاة بلون موحد ، والحركة والاتجاه الذي يسود اللوحة ؛ فضلاً عن الانسجام بين قياسات القطاعات المصورة فيها .

التكرار (الإيقاع) : تظهر في العينة بعض التكرارات على مستوى الأشكال الصغيرة والاتجاهات الفرعية ، لكنها غير منتظمة ، حرة في الغالب باستثناء التكرارات الثنائية التي شكلت بموجبها القطاعات الهندسية فهي تكرارات ثنائية منتظمة على خط المحور العمودي للوحة .

السيادة : متحققة بوجه عام للشكل المركزي في اللوحة بسبب حجمه وموقعه وطابعه اللوني المميز على أرضية موحدة تشمل مساحة العينة بأكملها .

الوحدة : من ناحية بنائية يلعب الطابع النباتي العام للأشكال دوراً مهماً في تحقيق الوحدة إلى جانب المعالجة اللونية على أرضية موحدة فضلاً عن وجود بعض التكرارات غير المنتظمة على مستوى الأشكال والعناصر تزيد من ترابط أجزاء اللوحة .

القيم الجمالية

تسمح جماليات العمل بالكاشي الكربلائي للفنان بتنويعات فنية واسعة منها تكبير أحجام العناصر الزخرفية أو تصغيرها في حدود عالم فني خيالي فيه قدر كبير من الحرية والإبداع اللامحدود ولكن بحدود المواد والتقنيات والعناصر نفسها ، وهذا ما يجعل كل عمل من أعمال الكاشي الكربلائي عملاً فنياً متفرداً ذا سمات خاصة وهي في كل الأحوال قادرة على بعث المتعة البصرية ، والتذوق الجمالي لمختلف الناس من كل الثقافات والمستويات بوصفها ثقافة بصرية سهلة الفهم عميقة الدلالات .

وفي هذه العينة جرى التركيز على فكرة إغناء المساحة المتاحة بالعناصر المتناسبة لونياً وحجماً فضلاً عن اعتماد مبدأ التنوع في الهياكل الكأسية وما في تضاعيفها من مفردات نباتية متنوعة .

العينة (17)



الموقع : في أحد أ.
نوع الزخرفة : نبات
نوع البناء الزخرفي

الوصف العام

جدارية ، عبارة عن زهرية كبيرة تحمل أوراداً مركبة وأزهاراً بسيطة ، يحيط بها غصنان محملان بأوراق وأزهار نباتية ، كما يرتفع منها غصنان كبيران محملان بأوراق وأزهار كبيرة ، يستقر بينهما تكوين كأس كبير .

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

زخارف هذه العينة نباتية بالكامل تجسدها الأغصان والأوراق والورود المركبة التي تتناظر الواقع بصورة مبسطة .

الأغصان : تلعب الأغصان دوراً فعالاً في تحريك المشهد العام للتصميم ، إذ يبرز في هذه العينة غصنان نباتيان متناظران ينبعان من قاعدة الزهرية يحملان أوراقاً مسننة وأزهاراً بسيطة ، كما في المخطط (54) . كما يبرز أعلى المزهريّة غصنان كبيران يرتفعان إلى أعلى الجدارية محملان بأوراق صغيرة ومسننة وأزهار كبيرة مركبة . كما في المخطط (55) .



المخطط (55)

المخطط (54)

الأوراد والأزهار : تتضمن العينة أنواعاً من الأزهار البسيطة والمركبة التي تحاكي الواقع وفق منظور زخرفي ، كما في المخطط (56) .

المخطط (56)

الأثمار والملحقات : لا تتضمن العينة أثماراً ، لكن المزخرف أضاف إلى بنية هذه العينة شكلاً كأسياً كبيراً ، يرتفع أعلى الزهرية ، كما في المخطط (57) . كما أضاف إلى بدن الزهرية زخارف ذات طابع كأسى سليمي .

المخطط (57)

الزهريات : مارس الفنان قدراً عالياً من التجريد في رسم شكل الزهرية الكبيرة ، إذ اعتمد حدودها الخارجية فقط ، كما حرص على توظيف عنصر كأسى متناظر لربط بدن الزهرية بقاعدتها التي تحولت إلى عنصر كأسى كبير ، كما في المخطط (58) .

الأشكال الجناحية : يتمتع هذا التصميم بوجود شكل جذ المعالجات الفنية التي نأى بها المزخرف الزهرية تستقر على قاعدة مستوية ، ولكن انبهاه وحرصه على اعضاء البنية الزخرفية دفعته إلى هكذا معالجة تتسم بحيوية وتحركية ظاهرة .

عناصر التكوينات الزخرفية

كل عام

الخط : يلعب الخط دوراً كبيراً في تحديد الأشكال والعناصر لينة ونباتية الطابع .

بأ كبيراً

الشكل : أضاف المزخرف إلى شكل الزهرية المهيمن على محاطاً بأربع زهور كبيرة من الأعلى والأسفل .

الأزرق

اللون : حرص المزخرف على زيادة الثراء البصري للعينة الغامق كأرضية موحدة للعمل مع الأزرق الشذر

قاعدتها



وبعض الأغصان والأوراق ، فيما جعل من التضادات مع الأصفر والأحمر سمة ظاهرة للسطح الزخرفي فضلاً عن وجود الأخضر والأصفر الترابي .

الاتجاه : حرص المزخرف على توزيع مفردات عمله في كافة أرجاء اللوحة لكن يبقى الاتجاه الشاقولي هو المهيمن على البناء بسبب النسق التصاعدي للأشكال من قاعدة الزهرية إلى أعلى الجدارية .

المساحة : المساحة التي رسم عليها هذا التكوين الزخرفي مستطيلة بشكل واضح وهي تتيح الامتداد الصاعد حسب ارتفاع البناء .

الفضاء : رغم أن المزخرف أحاط الشكل الكاسي الكبير أعلى الزهرية بفضاء محيطي خاص ، إلا أن الفضاء العام للجدارية مجزأ .

وقد نجح المزخرف في إلغاء تأثيره لاستبعاد الشعور بالعمق ، وسمح له بتحقيق الإحاطة بالأشكال على المستوى نفسه بالنسبة للمشاهد .

القيمة الضوئية : اختلفت القيم الضوئية بين الأرضية المصمتة لونياً بالأزرق الغامق بوصفه قيمة واطئة تسمح للقيم اللونية العالية للأصفر والأحمر بالسطوع ، فيما ظلت باقي الألوان بمثابة قيم انتقالية بين هاتين القيمتين .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يمكن تحقيق التباين على مستوى الدرجات اللونية والقيم الضوئية وكذلك الحجوم ، الأمر الذي حرص المزخرف على تحقيقه في هذه العينة .

التناسب : استطاع المزخرف من تحقيق قدر كبير من التناسب بين أجزاء عمله التي تتكرر على جانبي خط المحور التناظري .

التوازن : حرص المزخرف على موازنة أجزاء عمله الموزعة على مساحة طولية عن طريق التكرار الثنائي ، والجو اللوني العام وتوزيع الكتل والأشكال .

التطابق : تتطابق مفردات وعناصر الزخرفة على جانبي خط المحور العمودي لهذه العينة تطابقاً تاماً بوصف التصميم متناظراً تناظراً ثنائياً .

الانسجام : أدى اعتماد منظومة الألوان المتناغمة ، والتكرار الثنائي المتكافئ إلى تحقيق الانسجام .

التكرار (الإيقاع) : أدى اعتماد البنية المتناظرة (شكل ثنائي) تكراراً منتظماً على مستوى الكتل والألوان والحركات التي تتيح للعمل الزخرفي من تحقيق تأثير جمالي واضح .

السيادة : شكل الزهرية الكبيرة والشكل الكاسي الكبير أعلاها هما البنية الشكلية المركزية لهذه العينة ، فضلاً عن هيمنة لون الأرضية .

الوحدة : بشكل عام تحققت الوحدة من خلال الإنشاء التصاعدي والبناء اللوني والتكرار المتناظر لمكونات الزخرفة .

القيم الجمالية لهذه العينة

تتمتع هذه العينة بخصوصية بالنسبة إلى أشكال الجداريات المزخرفة بالزهريات تأتي من إضافة عنصر زخرفي كبير أعلاها وضيق عرض الجدارية بالنسبة إلى طولها ، الأمر الذي يمنحها طابعاً تصاعدياً تشد بصر المتلقي ويقوده إلى اتخاذ مسار تصاعدي لتأمل وتذوق أجزاء الزخرفة وهو مسار متسام يوحى بالنمو الروحي للذائقة الجمالية ، إذ تبدو الأشكال فوق الزهرية وخصوصاً العنصر الكأسي الكبير وكأنها أشكال محلقة في فضاء جمالي تابع للزهرية بقدر ما هو منفصل عنها .

العينة (18)



الموقف
نوع أ
نوع البناء الزخرفي : عمودي

الوصف العام :

جدارية عبارة عن زهرية كبيرة تحمل أوراداً مركبة وأزهاراً بسيطة تحيط بها مجموعة متشابكة من الأغصان محملة بأوراق وأزهار متنوعة ، ويبدو على جانبي الزهرية طائران يجلسان على الأغصان .

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

الطابع العام للزخارف هذه العينة نباتي يتمثل في الأغصان والأوراق والأزهار البسيطة والمركبة ، وكذلك الطيور منفذة بالروحية نفسها .

الأغصان : تنشأ جميع الأغصان في هذه العينة من منبت واحد يبدأ في الإناء الذي يحمل الزهرية ، إذ يستمر في الالتفاف والتفرع على جانبي الزهرية ويتصاعد ليملأ المساحة فوقها أيضاً ، كما في المخطط (60) . كما يظهر تصرف المزخرف في مقابض الزهرية التي حولها إلى ما يشبه الأغصان النباتية .

المخطط (60)



الأوراد والأزهار : التنوع الكبير في أشكال وحجوم وألوان الأزهار هو ما يميز هذه العينة ، فهناك الأوراد المركبة المناظرة للأشكال الواقعية ، وهناك الأزهار البسيطة متعددة الأشكال والحجوم والألوان ، كما في المخطط (61) .

المخطط (61)

الأثمار وملحقاتها : استعاض المزخرف عن ظاهرة الأثمار بتنوع أشكال الأوراق النباتية المسننة والبسيطة والملتفة ، وكذلك حجومها ، كما أضاف في شكل طائر يشبه الطاووس وزهرة كبيرة أعلى الزهرية تشبه الفراشة وشكل يشبه النبتة عند زاوية الجدارية في أركانها السفلى .

الزهريات : مثلت الزهرية الكبيرة منطلقاً لرسم باقي الزخارف والأشكال ، وهي تحاكي الشكل الواقعي للزهريات بطريقة مبسطة ، مزخرفة من الداخل بزخارف نباتية متنوعة . كما في المخطط (62) .

المخطط (62)

الأشكال الجناحية : تخلص العينة من الأشكال الجناحية .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : الجدارية مليئة بأنواع مختلفة من الخطوط ، وهي قوام البناء الداخلي للأشكال والزخارف والأغصان المتشعبة على كامل مساحة هذه العينة ، وقد اتخذ بعض الخطوط طابعاً هندسياً كما يظهر في قاعدة المزهرية والأشكال داخل الزهرية وقوامه خطوط منحنية متطابقة على جانبي خط التناظر العمودي .

الشكل : يهيمن شكل الزهرية وباقة الورود في أعلاها على هذه العينة ، كما يبدو شكل الزهرية محوراً من الأسفل على هيئة صحن ترتكز عليه الزهرية ، وهو مزين بزخارف نباتية أيضاً .

اللون : يهيمن اللون الأزرق الغامق على المشهد اللوني العام ، في حين لونت الزهرية بالشذري ، ومن أجل منه حرص المزخرف على توزيع باقي الألوان به والوردي ، والأبيض ، والأخضر ، والأصفر ، الأسود والبني .

الاتجاه : رغم انتشار الأشكال والتفرعات النباتية على عموم هـ هو العمودي الذي يتبع شكل الزهرية والأزهار والـ **المساحة :** المساحة التي رسم عليها التكوين الزخرفي لهذه الأشكال والزخارف على كامل مساحة الجدارية مسـ

اللوحة
رفي ،
قالي ،
كذلك

السائد
نتنشر



الفضاء : يبدو الفضاء متأكلاً بسبب كثافة التكوينات المتشعبة من أغصان وأوراق وأوراد مع هيمنة شكل الزهرية وأورادها على المساحة ، كما عمد المزخرف إلى إضافة أشكال نباتات أرضية عند أركان الجدارية السفلى لإشغال المساحات الفارغة فيها .

القيمة الضوئية : يمكن تمييز ثلاث قيم ضوئية أساسية تهيمن على هذه العينة ، الأولى قيمة ضوئية واطئة يمثلها لون الأرضية (الأزرق الغامق ، الأخضر ، البني ، والأسود ، والثانية قيم ضوئية عالية تمثلها الألوان (الأصفر ، البرتقالي ، الوردي ، الشذري ، والأبيض) والثالثة قيم ضوئية متوسطة تمثلها اللونان (البنفسجي والأحمر) .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : يعكس التضاد تأثيراً جمالياً مميزاً في هذه العينة من خلال التباينات اللونية بين الألوان الحارة والباردة والقيم الضوئية المتباينة لكل منها .

التناسب : التناسب في هذه العينة محسوب على أساس تكافؤ الحجوم والألوان ، مما يعطي انطباعاً بتناسب مكونات هذه العينة .

التوازن : يتحقق التوازن من خلال مبدأ التكرار المتناظر للأشكال على جانبي محور التناظر العمودي للزخرفة .

التطابق : أدى اعتماد المزخرف على مبدأ التناظر الشكلي على جانبي خط المحور العمودي إلى تحقيق التطابق في هذه العينة على مستوى الأشكال والألوان والحركة الداخلية للمكونات .

الانسجام : يسود الانسجام مكونات هذه العينة بسبب التكرار الثنائي المتناظر ولون الأرضية الموحد ، وطبيعة الأشكال البنائية بشكل عام .

التكرار (الإيقاع) : التكرار المنتظم للأشكال على جانبي خط التناظر العمودي هو السائد وقد أنتج إيقاعاً هادئاً في بنية التكوين .

السيادة : يتمتع شكل الزهرية ومحتوياتها بموقع السيادة في مركز المساحة الزخرفية وكذلك بسبب تباين ألوانها مع أرضية اللوحة .

الوحدة : رغم التنوع الظاهر للأشكال والوحدات الزخرفية والألوان المختلفة وتشعبها ، إلا أن زخارف هذه العينة تتميز بالوحدة النابعة من سيادة الأزرق الغامق على أرضية الزخرفة ، والتوزيع المتكافئ للألوان عليها ، كما يلعب التكرار المتناظر دوره في تماسك وحدة البناء العام للزخرفة وتجانس المكونات أسلوبياً وشكلياً .

القيم الجمالية

تتميز البنية الفنية والجمالية لهذه العينة بأنها تستمد تأثيرها من عالم نباتي زاهر بالأشكال والألوان يحاكي عالم الجنات السماوية الفسيحة رائعة الألوان ، وهو ما يسمو بالنفس الإنسانية إلى مستوى من التأمل الجمالي يرتفع عن المحسوسات ويتسامى في فضاءات جمالية أكثر رقياً ونقاءً وممتعة .

مارس المزخرف قدراً كبيراً من الحرية في انتقاء وصياغة المفردات والأشكال الزخرفية وكذلك في انتقاء ألوانها وتوزيعها بما يحقق أكبر قدراً من التنوع الجمالي داخل حدود وحدة عامة تهيمن على زخارف هذه العينة .

والعينة هنا هي نوع من اللوحات المستقلة بذاتها ، إذ لم تصمم كوحدة تكرار وإن أعيد تنفيذها في أماكن أخرى .

العينة (19)



نصريح



الم
نو
نو

الوصف العام

جدارية خزفية مزينة بشكل زهرية كبيرة تحمل أوراداً مركبة وأزهاراً بسيطة يحيط بها غصنان محملان بأوراق نباتية وأزهار متنوعة .

التحليل والمناقشة

التصنيف النوعي للزخارف

تنتمى زخارف العينة بالطابع النباتي العام الذي يتمثل في الأغصان والأوراق والأوراد المركبة والأزهار البسيطة .

الأغصان : تلعب الأغصان دوراً بارزاً في تشكيل زخارف هذه العينة ، إذ إنّ شكل الزهرية مرسوم بوساطة حركة الأغصان ذات الطابع الكاسي داخل وخارج الزهرية ، وهي تمتد من داخلها إلى الخارج مكونة غصنين رسماً بطريقة الالتفاف الحلزوني . كما في المخطط (64) .

المخطط (64)

الأوراد والأزهار : تتضمن العينة أوراداً مركبة بأحجام كبيرة وأشكالاً تناظر الواقع



بصورة تزيينية ، كما تحتوي العينة على أشكال أزهار بسيطة بعضها يتدلى من فوهة الزهرية وبعضها محمول على الأغصان ، وبعضها ملتف حول عنق الزهرية ، كما في المخطط (65) .

المخذ

مشابهة
لعينة .



وتجدر الإشارة إلى أن ميل المزخرفين في الكاشي الكربا للواقع شائع خاصة في مثل تلك التصاميم التي تعتمد فكرة الزهرية

الأثمار والملحقات : تخلو تلك العينة من أشكال الأثمار وأية ملحقات سوى ما أضافه المزخرف في زوايا الأركان العليا للجدارية وهي عبارة عن أغصان ملتفة. كما في المخطط (66) . وقاعدة للمزهرية منفذة بخطوط هندسية .

المخطط



الزهريات : التصميم عبارة عن زهرية كبيرة وسط الجدارية محور عن الواقع لكن بطريقة فيها الكثير من التجريد والاختزال إلى حد جعلها مجرد خطوط تعبر عن حركة الأغصان التي ينتج عنها شكل الزهرية. كما في المخطط (67) .

المخطط (67)

الأشكال الجناحية : تخلو العينة من الأشكال الجناحية وقد استعاض المزخرف عنها بإضافة عناصر كأسية عند رقبة الزهرية ووسطها ، ووضع عنصر كأسى متناظر يربط قاعدة الزهرية ببدنها ، كما توجد عقدة رابطة على شكل حلقة تربط الأغصان عند رقبة الزهرية .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : يمثل الخط عنصر البناء الرئيس في زخارف الكاشي الكربلائي ومنها هذه العينة ، التي تتسم خطوطها بالليوننة والتنوع بين الدقيقة والسميكة ، فضلاً عن الهندسية في قاعدة ارتكاز الزهرية .

الشكل : الشكل المهيمن في هذه العينة هو شكل الزهرية وهو هنا يميل إلى البساطة والتجريد فهو محور عن الواقع بصيغ زخرفية تنقل الأشكال ولا تجسدها . وتشكل ظاهرة تحويل الأشكال الواقعية إلى زخرفية مناظرة لمرجع خارجي من الإضافات الفنية النوعية التي حققها المزخرف الإسلامي خاصة في تقنية التحلية بالكاشي الكربلائي .

اللون : اعتمد المزخرف أرضية ذات لون أزرق شذري يتناغم مع درجات اللون الأصفر الذي رسمت به معظم الأشكال داخل الجدارية ، كما استخدم المزخرف الأزرق الغامق والوردي والأخضر والأسود والبرتقالي والبني في رسم الأوراد والأزهار والأوراق وقاعدة الزهرية من أجل التنويع وزيادة الثراء البصري والمتعة الجمالية .

الاتجاه : تتخذ الزخارف اتجاهات شاقولياً تبعاً للنسق التصاعدي لوضع الزهرية العمودي .
المساحة : المساحة التي رسم عليها التكوين الزخرفي مستطيلة بوجه عام .
الفضاء : ينحصر الفضاء في مساحات صغيرة بسبب انتشار الأشكال وتشعبها ، كما أضاف المزخرف ركنين زخرفيين أعلى الجدارية للحد من اتساع فضاءها من الأعلى ولتحقيق الاستدارة الذي يستجيب لشكل استدارة الأوراد في قمة التكوين .
القيمة الضوئية : أفاد المزخرف من العلاقة بين قيم الأزرق الشذري والأصفر بوصفها علاقة تناغم بين قيم ضوئية عالية ومن تضادها مع الأزرق الغامق في بدن الزهرية والأسود داخل الأغصان وباقي القيم الضوئية التي تعد مجرد تنويع على القيم المركزية للزخرفة .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : رغم أن علاقة التناغم هي السائدة بين الأرضية بلون الأزرق الشذري والأصفر ، إلا أن المزخرف أضاف إلى عمله بعض التضادات مثل الأسود داخل الأصفر ، والأزرق الغامق ، كانت كافية لتحقيق نوع من التكافؤ بين العلاقات اللونية .
التناسب : تتسم مفردات العينة بالتناسب بين الأشكال والكتل والحجوم والحركة .
التوازن : حرص المزخرف على موازنة عمله الفني من خلال مبدأ التكرار الثنائي للأشكال والألوان والحجوم على جانبي خط محور التناظر العمودي للتصميم الزخرفي .
التطابق : لقد اعتمد المصمم تطبيق مبدأ التطابق التام على جهتي الزخرفة أي على يسار ويمين خط التناظر العمودي ، وهذه من المبادئ الجمالية في فنون الزخرفة الإسلامية .
الانسجام : تلعب حركة الخطوط وألوانها دوراً رئيساً في تحقيق الانسجام على مساحة هذا التصميم الزخرفي فضلاً عن أنساقها اللونية وتكرار الأشكال والعناصر فيها .
التكرار (الإيقاع) : يعد تكرار المفردات على جانبي خط التناظر العمودي من التكرارات المنتظمة الذي يسمح بخلق إيقاع منتظم للحركة والأشكال والألوان في زخارف هذه العينة .

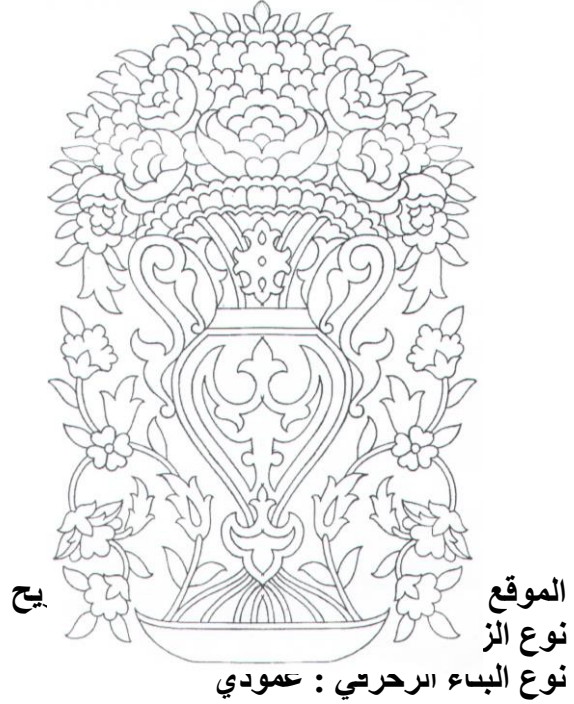
السيادة : يمثل شكل الزهرية ومحملاتها من الزهور والأغصان المتفرعة عنها هو الشكل المركزي السائد في هذه الجدارية .
الوحدة : تلعب حركة الأغصان وألوانها دوراً كبيراً في تماسك وحدة التصميم الزخرفي على أرضية موحدة ، فضلاً عن اعتماد التناظر الثنائي الذي يزيد من وحدة العمل الزخرفي وورصانته .

القيم الجمالية

يأخذ الخط مركز الصدارة في القيم الجمالية في هذه العينة فهو عنصر الحركة والتحديد والاتجاه ، كما أنه يرسم الأشكال بهيئاتها المجردة بعيداً عن عناصر التجسيم

الأخرى ، وهو يأتي باللون (الأصفر) ليحقق عنصر التنافر مع الواقع والابتعاد عنه ، وتحقيق نوع من التحليق الخيالي في فضاءات جمالية تأملية أكثر اتساعاً وحرية .

العينه (20)



الوصف العام :

جدارية عبارة عن زهرية كبيرة تحمل أوراداً مركبة وأزهاراً بسيطة ويحيط بها غصنان محملان بأزهار وأوراق نباتية .

التحليل والمناقشة :

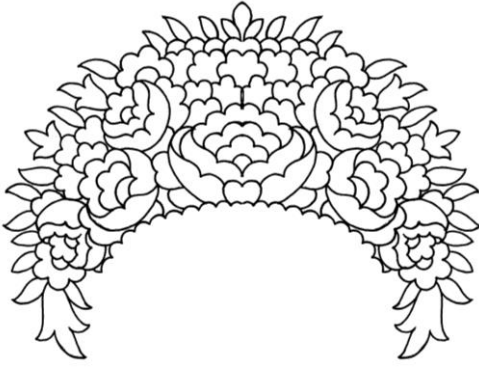
التصنيف النوعي للزخارف

تنقسم الزخارف في هذه العينه بالطابع النباتي الذي تجسده الأغصان وملحقاتها من الأوراق النباتية البسيطة والمسنة ، فضلاً عن الأزهار البسيطة والمركبة وتبرز من فوهة الزهرية أوراد مركبة تناظر الواقع بشكل انتقائي .

الأغصان : يبرز في هذه العينه غصنان نباتيان متناظران محملان بأوراق نباتية بسيطة ومسنة وأزهار متنوعة الأشكال وقد رسما بطريقة الالتفاف الحلزوني . كما في المخطط (69) .

كما يظهر التصرف التحويري في غصنين متناظرين يمثلان مقبضين على جانبي الزهرية وهما ينتميان إلى نمط الزخارف الكأسية .

المخطط (69)



الأوراد والأزهار : حرص المزخرف على تضمين هذه العينة أنواعاً من الأزهار والأوراد البسيطة والمركبة والتي تناظر الواقع بهيئة تزيينية كما هو متداول في زخارف الكاشي الكربلائي ، كما في المخطط (70) .



الأثمار والملحقات : لم تبرز ظاهرة الأثمار في هذه العينة ولكن المزخرف حرص على تزيين الأنبة بتكوينات ذات طابع نباتي وخطي متنوع ومنها تكوين مشتق من الزخارف الكأسية يزين بدن الزهرية يوحي مظهره العام بلفظ الجلالة . كما في المخطط (71) .

كلت
ببارة

الزهريات : كما تقدمت الإشارة فإن التكوين العام لهذه العين منطلقاً لبناء التكوين الزخرفي فهي بهذا المعنى عن الزهريات الواقعية .

إنَّ ظاهرة استلهاهم الأشكال الزهرية قد شاعت في فن التزيين الإسلامي سواء في زخارف المخطوطات أم المشغولات على اختلافها ولكنها اعتمدت على نطاق واسع في زخارف الكاشي الكربلائي .

الأشكال الجناحية : تخلو هذه العينة من الأشكال الجناحية ، ولكن المزخرف قد حرص على اعتماد عنصر كأسية متناظر وهو الذي يربط قاعدة الزهرية ببدنها ويعد هذا العنصر المشتق من الزخارف النباتية الكأسية أنموذجاً أولاً للأشكال الجناحية .

عناصر التكوينات الزخرفية

الخط : من الظواهر التي تميز زخارف الكاشي الكربلائي شكل عام هو اعتماد المزخرف على الخط في رسم وتحديد الأشكال الزخرفية جميعها ويبقى الخط ظاهراً للعيان في جميع زخارف الكاشي الكربلائي .

وفي هذه العينة اعتمد المزخرف على الخط بقيم ضوئية متباينة اتخذ بعضها طابعاً هندسياً ، كما يظهر في قاعدة الزهرية وكذلك في جزئها الأعلى والتي قوامها خطوط منحنية متطابقة الشكل على جانبي خط التناظر العمودي .

الشكل : يهيمن شكل الزهرية في هذه العينة بصيغة تصميمية تحاكي الواقع الخارجي ولكن وفق بنية زخرفية محورة ويظهر في أسفل قاعدة الزهرية هيئة صحن ترتكز عليه الزهرية خلا من أية إضافة زخرفية .

اللون : إنَّ من الظواهر التي تحقق ناتجاً جمالياً في هذا المشهد الزخرفي هو دور اللون بتنوعاته وتبايناته على مستوى القيمة الضوئية فقد اعتمد المزخرف على اعتماد الأرضية ذات اللون الأزرق الشذري الذي يتناغم وينسجم مع لون الزهرية التي قوامها الأزرق

الغامق كما حرص المزهرف على تلوين بعض الأوراق النباتية باللون الأخضر الغامق ولغرض منح الحيوية لهذا التكوين الزخرفي من الناحية اللونية فقد عمد المزهرف إلى موازنة هذه المنظومة من الألوان الباردة بألوان حارة قوامها الوردي والبرتقالي والأصفر البراق مما يمنح التكوين الزخرفي مجالاً حيويًا للإمتاع البصري

الاتجاه : يظهر في هذه العينة هيمنة الاتجاه العمودي وذلك بفعل الوضع الشاقولي للزهرية التي فرضت تأثيرها على صياغة البنية الاتجاهية في هذا التكوين .

المساحة : يمكن أن تعد المساحة التي رسم عليها التكوين الزخرفي لهذه العينة بأنها مستطيلة على الرغم من انتشارها على كل الجدار من خلال الصفة التكرارية ولكن الذي يدعونا إلى عها كمساحة مستطيلة هو اجتزائها من النسيج العام للتكوين الزخرفي وذلك بهد ف تحديد وحدة التكرار الأساسية .

الفضاء : بدا الفضاء في هذه العينة متأكلاً بسبب كثافة التكوينات المتزاحمة من أغصان وأوراق وأوراد ، فضلاً عن شكل الزهرية الذي هيمن على معظم مساحة وحدة التكرار الأساسية .

ولقد اتسم التكوين هنا بالتماسك خاصة بالنسبة لشكل الزهرية وما تحمل من أوراد وأزهار في حين أتيحت الحرية للغصنين المجاورين للزهرية أن يتحركا في فضاء غير مغلق وباستقلال نسبي عن هيئة الزهرية .

القيمة الضوئية : عول المزهرف على مبدأ التباين في القيمة الضوئية للألوان وذلك لإظهار التأثير الجمالي ، إذ يمكن تمييز ثلاثة مديات لتلك القيم الضوئية التي تتدرج ما بين القيمة الضوئية الواطئة التي يمثلها اللون الأزرق الداكن والقيمة الضوئية العالية التي يمثلها الأبيض يليها الأصفر في حين جسد اللونان الشذري والوردي بتدرجاته قيماً ضوئية متوسطة .

العلاقات البنائية

التباين (التضاد) : إن من العلاقات التي تعكس تأثيراً جمالياً مميزاً هو اعتماد المزهرف على فكرة التضاد على مستوى معالجة الألوان التي تباينت ما بين مجموعة الألوان الباردة والحرارة ؛ فضلاً عن التباين في تدرجات القيمة الضوئية .

التناسب : وهي من العلاقات التي تحقق تأثيراً جمالياً واضحاً وخاصة كما يظهر في هذه العينة التي اتسمت مفرداتها بالتناسب المحسوب حجماً ولونياً وحركياً وشكلاً متكافئاً على نحو يوحى بالرصانة المؤسسة على تناسب محسوب .

التوازن : اعتمد المزهرف على تطبيق مبدأ التوازن الشكلي الذي يظهر من خلال اعتماد التناظر الثنائي المتماثل مما حقق مستوى واضحاً من التوازن الشكلي في هذه العينة .

التطابق : تحقق التطابق في هذه العينة نتيجة لتكرار المفردات الشكلية واللونية في ضوء اعتماد المصمم على تطبيق مبدأ التناظر الشكلي على جانبي خط المحور العمودي .

الانسجام : من النواتج التي تظهر شكلاً مؤكداً في ضوء اعتماد المزهرف منظومة ألوان متناغمة فضلاً عن التناسب الشكلي في مفردات التكوين والتكرار الثنائي المتكافئ هو تحقق الانسجام في كل تفاصيل هذه العينة فضلاً عن المظهر العام .

التكرار (الإيقاع) : بالنظر إلى اعتماد المزهرف البنية المتناظرة (شكل ثنائي) لذا فقد اعتمد فكرة تكرار المفردات على جانبي خط التناظر العمودي ويعد هذا النوع من التكرارات المنتظمة .

السيادة : تحققت السيادة في هذه العينة لشكل الزهرية ، فضلاً عن هيمنة لون الأرضية .
الوحدة : إنّ من أبرز مميزات هذه العينة هُوَ وحدة التكوين من الناحية البنائية واللونية والشكلية كذلك .

فمن الناحية البنائية فإن تماثل أشكال الأزهار والأوراد قد أضفى وحدة شكلية متجانسة ، كما إنّ سيادة اللون الأزرق الشذري والتوزيع المتكافئ للألوان الأخرى على كل مساحة وحدة التكرار الأساسية حقق وحدة عامة في المعالجة اللونية ، كما كان للتكرار المتناظر في هذه العينة دوره في خلق تلك الوحدة وترصينها .

القيم الجمالية

- تستنتج الباحثة أنّ القيم الجمالية في هذه العينة قد تأسست في ضوء ما يأتي :
1. البنية الشكلية للزهرية وما تحمله من أوراد وأزهار وتحيط بها من أغصان تحاكي مرجعاً خارجياً أثيراً على النفس الإنسانية مما يحقق تفاعلاً ذوقياً مع هكذا تكوين .
 2. الانسجام في العلاقات اللونية والشكلية والتنوع في القيم الضوئية .
 3. اعتماد المزخرف على التوازن في التكوين العام والتطابق في المفردات المكررة .

الفصل الرابع

- النتائج
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

نتائج البحث

توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج ، وكما يأتي :

الزخارف النباتية

1. الأغصان

اعتمد المزخرفون مبدأ إشغال الفضاء بالعناصر الزخرفية الأساسية من قبيل القلب الزخرفي وملء المساحات باستخدام الأغصان الكبيرة الرئيسة والأغصان الزهرية الثانوية بشكل عام ، كما في العينات (3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 13 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20) .

2. الأوراد والأزهار

تحتل الأوراد المركبة الكبيرة ، والأزهار البسيطة ، على اختلاف أشكالها ، القرية من الواقع أو المجردة موقعاً هاماً في عالم الزخرفة العربية ، لارتباطها بالجمال الطبيعي الحسي من جهة ، وما فوق الحسي من جهة أخرى ، كما في العينات (2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 12 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20) .

3. الأثمار والملحقات

تمثل أشكال الأثمار والملحقات الزخرفية إضافات جمالية نوعية تسهم في إثراء الحقل الزخرفي وإغناء المجال البصري وتنويعه ، إضافة إلى مساهمتها كعناصر ربط إنشائي فني تسهم في ترصين البناء العام للتصميم الزخرفي وتقويته ، كما في العينات (4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 14 ، 15 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20) .

4. الزهريات

تدخل الزهريات ميدان الزخرفة العربية خصوصاً في العتبات المقدسة من باب ارتباطها بالإرث الفني والحضاري للبلاد العربية عامة وبلاد وادي الرافدين خصوصاً ، إذ تعمل بوصفها عنصراً بنائياً مركزياً في معظم التكوينات الزخرفية ، وتعامل وفق أسلوب الاختزال والتبسيط الذي يرفع من قيمتها الجمالية إلى مصاف الأشكال الزخرفية الإبداعية التي تنسم بخصوصية الزخرفة العربية ، كما في العينات (4 ، 6 ، 7 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20) .

5. الأشكال الجناحية

تلعب الأشكال الجناحية في الزخرفة العربية دوراً مميزاً في تطوير وتنويع العناصر النباتية وملء الفراغات وهي من المعالجات الفنية التي ينأى بها المزخرف عن محاكاة الواقع من أجل إغناء البنى الزخرفية وذلك لانسجامها بالحيوية والحركية الظاهرة بما يحقق قيمة جمالية متنوعة ، كما في العينات (3 ، 4 ، 5 ، 8 ، 12 ، 17) .

الزخارف الهندسية : النجمية / غير النجمية

تمثل الزخارف الهندسية حقلاً جمالياً خاصاً أبدع فيه المزخرفون في تصاميم واجهات العتبات المقدسة والحداريات الزخرفية الهندسية ، إذ تحقق تنوعاً جمالياً هاماً في عالم الزخرفة العربية إلى جانب إبداعات الزخارف النباتية على سعة كل منهما وجمالياته المميزة وإمكانية تداخلهما وارتباطهما في بنى جمالية وإبداعية متبادلة التأثير .
وقد ظهرت الزخارف الهندسية في عينة البحث ، كما يأتي :

أ. نجمية (1 ، 2) .

ب. غير نجمية (10 ، 11) .

ظهرت ضمن عينة البحث تصاميم زخرفية مختلطة تجمع بين الزخارف الهندسية والنباتية . عبر إدخال العناصر الهندسية ضمن البنى الزخرفية النباتية ، كما في العينات (9 ، 14 ، 15) .

عناصر التكوينات الزخرفية

6. الخط

يلعب الخط الدور الأكبر والأهم في تأسيس وبناء جميع الزخارف على أنواعها هندسية أم نباتية في جميع عينات البحث ، بحيث أحال الفنان اللذة الحسية المتولدة عن الأشكال إلى لذة عقلية من خلال تحويلها إلى أشكال هندسية جمالية متألّفة فيما بينها .

7. الشكل

عمد المزخرف إلى إعطاء الأشكال المركزية أهمية ظاهرة من خلال كبر مساحتها في الإشغال الفضائي ومغايرة تكوينها أو مظهر وحجم زخارفها وإخراجها اللوني وتنظيمها المكاني ضمن التصميم العام للزخرفة ، بحيث أوجد صياغات جمالية مغايرة وجديدة عن الأشكال السابقة ، كما في العينات (5 ، 6 ، 7 ، 9 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20) .

8. اللون

الإخراج اللوني للزخارف والأشكال والعناصر اعتمد التوفيق بين المعالجات التجريدية أو القريبة من الواقع التي تعمل مجتمعة على إظهار الطابع غير المحاكي للواقع الذي يطمح إلى الارتقاء بمستوى الإبداع الفني والذائقة الجمالية على حد سواء في جميع عينات البحث ، أي أن جميع عينات البحث احتوت على ألوان اتسمت بالتناسق والانسجام في بلورة الأشكال النهائية للتكوينات الزخرفية .

9. الاتجاه :

إنّ تغيير مواصفات الفضاء العام للتصميمات الزخرفية ينعكس على اتجاهات الأشكال والعناصر التي يحاول المزخرف تحريكها باتجاهات تساعد على ملء الفضاء بالعناصر وإشغاله بالكامل ، أي أن الاتجاه عامل أساسي في العناصر الفنية ، وبالتحديد فيما ظهر على عينة البحث بمساراته المختلفة في جميع الجهات قد أوجد حالة من الارتقاء بالذائقة الجمالية وإشاعة الاندماج مع الاتجاهات والتكوينات الزخرفية ، وكما يأتي :

- اتجاهات عمودية تصاعدية ، كما في العينات (3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 10 ، 13 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20) .
- اتجاهات أفقية ، كما في العينتين (12 ، 13) .
- اتجاهات شعاعية من المركز نحو الأطراف ، كما في العينة (9) .
- اتجاهات متداخلة متكافئة ، كما في العينتين (1 ، 2) .
- فيما يعد الاتجاه متعادل عمودياً وأفقيّاً في عينة (14) .

10. المساحة

تستند التصاميم الزخرفية عموماً على مبدأ الإشغال الكامل للمساحة عن طريق توزيع المكونات الزخرفية وامتداداتها على مجمل المساحة الزخرفية في مسعى لإغناء السطح التصويري من جهة وتحقيق أقصى مدى ممكن للإثراء الجمالي للمساحة المتاحة ، كما في جميع عينات البحث .

11. الفضاء

تعمل مخيلة الفنان المزخرف على تهيئة خيارات متنوعة لإشغال فضاء التصميم الزخرفي بحيث يكون جزءاً من بنية الأشكال الزخرفية يعمل على تحديدها وإطلاق طاقاتها الجمالية وليس لتجسيمها وإعطائها صفات مظهرية واقعية ، فالفضاء ضمنى محتوى داخل العمل الزخرفي ولا يمثل عمقاً أو بعداً ثالثاً يسمح بالخروج عن حدود البعدين الأساسيين في الزخرفة العربية ، كما في جميع عينات البحث .

12. القيمة الضوئية

تتطوي التصاميم الزخرفية على قيم ضوئية متعددة زاهرة بالتنوعات التي تساعد على إغناء الحقل البصري وإظهار التنوع في مواصفات الأشكال والعناصر الزخرفية دون محاولة تجسيمها ، واعتماد مبدأ العمل ضمن منطق التسطيح المركزي في الفنون العربية الإسلامية ، كما في جميع عينات البحث .

العلاقات البنائية

13. التباين (التضاد)

إنَّ الكثافة الشكلية للمفردات الزخرفية والتعدد اللوني للعناصر أدى إلى اعتماد التضادات اللونية كصفة مهيمنة على مجمل الأعمال الزخرفية ، وتبرز بوضوح في تباين الأرضية مع محمولاتها من الأشكال والعناصر ، بما يسمح بتحقيق قيمة الأشكال والزخارف وشخصيتها الفنية والجمالية المميزة بالتضاد مع الأرضية أو مع بعضها البعض ، كما في جميع عينات البحث .

14. التناسب

تحقق التناسب بين مكونات التصاميم الزخرفية بشكل عام بسبب اعتماد مبدأ التكرار والانسجام فيها على مستوى الأشكال والكتل والألوان ، كما في جميع عينات البحث .

15. التوازن

تتسم جميع عينات البحث بالتوازن بسبب اعتماد مبدأ التناظر في الزخارف النباتية ، ومبدأ التوازن الإشعاعي المنتظم في الزخارف الهندسية .

16. التطابق

تتصف جميع الزخارف الهندسية بمبدأ التطابق بسبب التكرار المنتظم للوحدة الأساسية للنموذج الهندسي ، كما في العينات (1 ، 2 ، 10) ، فيما اتسمت التصاميم الزخرفية النباتية بتطابق مكوناتها بسبب تطبيق مبدأ التكرار والتناظر الشكلي ، كما في العينات (3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20) .

وتحقق التطابق بالنسبة للمكونات المتجاورة في الزخارف المنفذة على مساحات أفقية (أشرطة زخرفية) ، كما في العينتين (12 ، 13) .

فيما تحقق نوع من التطابق غير التام في التصاميم الزخرفية المنفذة على الأقواس بسبب الأشكال غير المنتظمة للقطاعات الهندسية المشغولة بالزخارف والتي يفترض أن تتطابق مع أنصاف العقود المكملة لها على السطوح المعمارية ، كما في العينتين (8 ، 9) .

17. الانسجام

تحقق الانسجام كقيمة فنية وجمالية في مجمل الزخارف الهندسية بسبب طبيعة خطوطها وأحجامها المتكافئة المنسجمة هندسياً من ناحية أشكالها وألوانها ، وفي الزخارف النباتية بسبب خطوطها اللينة والأشكال ذات الطابع النباتي ومبدأ التكرار العام الذي يحكمها ، إلا أن الانسجام لم يتحقق في بعض العينات على مستوى المعالجة اللونية ، كما في العينات (6 ، 7 ، 12) .

18. التكرار (الإيقاع)

يهيمن مبدأ التكرار المتناظر على جانبي خط التناظر العمودي على مجمل التصميمات الزخرفية النباتية بوجه عام ، بينما يهيمن مبدأ التكرار المنتظم للأشكال والخطوط على الزخارف الهندسية ، مما ينتج نوعاً من الإيقاعات المنتظمة التي تتسم بالتكرار ، كما في العينات (10 ، 11 ، 12) ، وغير المنتظمة التي لا تتسم بالتكرار ، كما في العينتين (8 ، 9) .

19. السيادة

تحقق عنصر السيادة للأشكال المركزية التي تحتل مركز التصميم الزخرفي في الزخارف النباتية مثل الزهريات وباقات الورد أو الأشكال الهندسية التي تحتل وسط الزخارف النباتية ، كما في العينات (4 ، 5 ، 7 ، 9 ، 11 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16) .
فيما اتسمت بعض التصميمات بتجانس مكوناتها ، إذ لم يعول المزخرف على إظهار جزء كعنصر مهيمن ، بل يتمتع التكوين بمجموعه بقيمة بصرية متكافئة ، كما في العينات (1 ، 2 ، 6 ، 8 ، 10 ، 12) .

20. الوحدة

رغم التنوع الكبير في المفردات الزخرفية (نباتية وهندسية) ، إلا أنها ظلت تخضع لمبدأ الوحدة الذي يجمعها في بنى زخرفية راسخة تتسم بالتنوع ضمن الوحدة العامة للتصميم الفني ، كما في جميع عينات البحث .

مناقشة النتائج

1. يحقق مبدأ الاختزال والتجريد واعتماد البنى الهندسية الشعور بالتكامل والانسجام بما يولد تأثيراً جمالياً يجسد توصلات الفنون الزخرفية الإسلامية مما أدى الى اعتمادها على نطاق واسع في التزيين الزخرفي للعمارة والتحف الثابتة والمنقولة .
2. تحفل زخارف هذا المرقد المبارك بالتنوع والغنى الفني الذي يشكل حافزاً للدراسة والاستقصاء .
3. تظهر صفة الإحكام والانتظام المتأتي عن التكرار المتطابق في جميع الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي ، الذي يحاكي الأنظمة الخفية التي تحكم الوجود وتوحي بنظام الخلق الإلهي الموزون المتكامل المحسوب بدقة متناهية بما يخلق إحساساً بالتوازن العام في بنية التكوينات الهندسية في الزخرفة الإسلامية ، الأمر الذي يظهر في العينات (1 ، 2 ، 10) .
4. إنّ القيم الجمالية لبعض التكوينات الزخرفية ربما تتحقق من خلال بساطة تكوينها وأشكالها ، فضلاً عن طابع الزهد اللوني الذي يعتمد مجموعة قليلة من الألوان ، ومع ذلك فهي من الممكن أن تعبر عن الكثرة والتنوع والاتساع من خلال استخدام أبسط العناصر وأقلها عدداً ، كما في العينات (3 ، 6 ، 7) .
5. تحمل الأعمال الفنية قيمةً جماليةً عمادها التأسيس لبنى زخرفية متنوعة تزواج بين جماليات الأشكال الهندسية ، والأشكال المستمدة من الطبيعة ، وهذه واحدة من أهم عناصر قوة الفنون الإسلامية ، إذ تنجح في تحويل الأشكال عامة إلى عناصر خطية ولونية مجردة عن صفاتها المادية بما يسمح بإدخال العناصر النباتية ضمن البنى الهندسية أو العكس ضمن نهج جمالي قادر على خلق عالم فني جمالي زاهر بالتنوعات المتناسقة والمتجانسة إلى أقصى الحدود ، كما في العينات (2 ، 9 ، 14) .
6. إنّ البنى الشكلية المجردة والمحورة عن الواقع إنما تحاكي عالماً غير مادي ، منزهاً عن حدود الزمان والمكان ، قادراً على الديمومة وهو عالم تأملي غير محدود يسمح للمتلقي بالتأويل الجمالي والمعرفي في فضاء فني غير محدود الأفق .
7. إنّ العناصر الفنية والعلاقات البنائية ما هي إلا موجهات للفكر والذائقة يتم توظيفها في الفنون الإسلامية ليس لتحقيق التطابق مع الواقع أو محاكاته ، بل من أجل المتعة البصرية الحرة التي تنشئ الجمال المتسامي عن الواقع ومظاهره الزائلة ، كما في جميع عينات البحث .
8. تعد عمليات إشغال المساحات المعمارية بالزخارف على أنواعها من السمات المميزة لأعمال العمارة والزخرفة العربية الإسلامية ، تتخذ من خلالها الفضاءات المعمارية طابعاً فنياً جمالياً خاصاً يوحى بالتسامي والارتفاع والامتداد اللانهائي ، إذ تشد نظر المتلقي باتجاهات توحى بالإحاطة والتناغم الشكلي والتكامل الداخلي للبنية المعمارية بما يمنحها الزينة الجمالية الممزوجة بالهيبة والخشوع أمام الجمال الراقى المتعالي عن الأحاسيس الدنيوية ، كما في جميع عينات البحث .
9. تأتي عمليات استلهام الأشكال المجردة وتوظيفها في الزخرفة الإسلامية مثل (القلوب الزخرفية) ، لتعبر عن نزوع عاطفي وشاعري فنية ، فهذه الأشكال ترتبط لدى الإنسان بدلالات وجدانية وروحية ثابتة وشائعة . فيما تأتي عملية تجميلها بالزخارف النباتية والزهور لزيادة ترسيخ المفاهيم الوجدانية ، بحيث تصبح عملية تزيين الجدران ومجمل الأبنية المعمارية بهذه الزخارف بمثابة نظير لحدائق وجنان طبيعية محفزة على التعاطف مستثيرة لمتعة النظر والتأمل مما يزيد من روعة العمارة الإسلامية في المراقدة المقدسة بشكل عام وفي هذا المرقد الشريف خاص .

10. إنَّ الميل إلى استخدام بعض الألوان بشكل واسع مثل (الشذري والأزرق) ، لربما يعود ذلك إلى ارتباطهما بدلالات السمو والارتفاع .

الاستنتاجات

1. عندما يأتي استخدام الزخارف النباتية بصيغتين ، محورة ، وقريبة من الواقع ؛ فإن ذلك يتطلب تغييراً في مظهر المفردة الزخرفية وتطويعها لتقبل الدخول في علاقات بنائية متغيرة دائماً واستعدادها لتقبل أشكال أخرى كـ (الطيور) في عينة (18) ، مما يعود بالحصلة النهائية على إثراء النتائج الجمالية للتصميم .
2. إن تعدد التوجهات التصميمية للمكونات الزخرفية من نباتية متنوعة أو هندسية متعددة راجع إلى النزوع نحو التنويع الجمالي ؛ فضلاً عن الموائمة مع الفضاءات المتاحة بما يحقق الإغناء وتجاوز الرتابة وخلق الحركة والحيوية في المظاهر الزخرفية .
3. خلو العينات من الزخارف الكتابية المعتادة في مثل هذه الأماكن المقدسة أدى إلى افتقار التفاعل المطلوب بين الزخرفة والآيات القرآنية الكريمة .
4. إن اعتماد إنشاءات زخرفية ذات طابع غريب مستحدث من قبل المصمم بطريقة توحى بأنها ارتجالية تدل على عدم تشبع المزخرف بتقاليد الإخراج الفني للزخارف وفق أنساقها التي استقرت على أنماط تصميمية معروفة ، وربما ناشئ من الميل غير المدروس للتجديد مما أفقدها الروح التراثية الصحيحة .
5. تخلو معظم التصاميم الزخرفية من إضافات حقيقية خارج النسق السائد ، إذ تتسم الأعمال المستندة إلى أنظمة التلوين في تقنية الكاشي الكربلائي بطابع الرصانة التقليدي فيها ، مما يدل على أن المزخرفين يخضعون إلى الطرق الاتباعية السائدة في تلوين الكاشي الكربلائي .
6. عدم اللجوء إلى تنويع التقنيات المستخدمة في زخرفة وتزيين الجدران مثل التعشيق والتطعيم والاقتصار على تغطية المساحات المعمارية بالكاشي الكربلائي المرسوم بالزجاج لسهولة العمل به ، وقلة تكاليفه المادية قياساً بالتقنيات الأخرى .

التوصيات

1. في ضوء ما أسفرت عنه نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة بما يلي :
1. ضرورة خضوع أعمال زخرفة المراقد والمساجد والمعالم المعمارية الهامة لإشراف المختصين وذوي الخبرات العلمية الدقيقة في هذا المجال من أجل إخراجها وفق تصور فني وعلمي متكامل قبل تنفيذها .
2. ضرورة توظيف التصاميم الزخرفية ذات الطابع المختلط مع الزخارف الكتابية (كالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة) في تزيين مثل هذه المعالم العمرانية، وذلك للحفاظ على التراث الخطي وإغنائها جمالياً وذوقياً .
3. ضرورة تنمية الوعي بالموروث والمفاهيم الجمالية الحقيقية للزخرفة العربية لدى الملاكات المشرفة على مثل هذه المعالم العمرانية من أجل المحافظة عليها وعلى طابعها الإسلامي الأصيل .
4. الاهتمام بمادة التصميم الزخرفي على الكاشي الكربلائي في معاهد وكليات الفنون وأقسام السيراميك خاصة لضمان سعة انتشارها على أسس صحيحة .

المقترحات

- استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية :
1. إجراء دراسة شاملة عن زخارف الأجر المزجج (الكاشي الكربلائي) تتناول مفرداته وتكويناته وتقنيات تنفيذه واتجاهات التحلية الجدارية فيه .
 2. إجراء دراسة بشأن جماليات الزخارف الكتابية المنفذة بتقنية الكاشي الكربلائي في العتبات المقدسة في العراق ؛ فضلاً عن تقويم المنفذ منها حالياً .
 3. إجراء دراسة مقارنة ما بين زخارف الأجر المزجج وزخارف المخطوطات الورقية من حيث المكونات وانعكاسات الخامات والتقنيات التنفيذية على مجمل المعالجات الشكلية والتصميمية والإخراج اللوني .

الفصل الثاني

الإطار النظري ومؤثراته والدراسات السابقة

- المبحث الأول : نبذة تاريخية عن نشأة المرقد الشريف وتطوره .
- المبحث الثاني : مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي .
- المبحث الثالث : اتجاهات التحلية الزخرفية للعمارة في الفن الإسلامي وملاحظتها في المرقد الشريف .

المبحث الأول

نبذة تاريخية بشأن نشأة المرقد الشريف وتطوره

الإطار النظري

ولدت المدن الإسلامية كسواها من مدن العالم نتيجة لاجتماع عدد من السكان لأسباب طبيعية ، أو اقتصادية ، أو سياسية ، ثم اتسعت تدريجياً عبر التاريخ غير أن هناك صنفاً من المدن الإسلامية الكبيرة ، والمهمة يمكن تسميتها بمدن الأضرحة لم تكن موجودة قبل الإسلام ، وتكمن خصوصيتها الجوهرية في أنها نشأت بسبب وجود الأضرحة التي تتمثل في مشاهد ومرافد أهل بيت الرسول e فتحوّلت من مزارات دينية صغيرة إلى مدن ضخمة ، لعبت دوراً حضارياً بارزاً على مرور العصور الإسلامية ، وأثرت إقليمياً وعالمياً لأهميتها الروحية والدينية والثقافية والفنية ، يقصدها المسلمون من شتى أنحاء العالم لإقامة الشعائر والطقوس الدينية في مناسبات معينة ، أو لزيارة الأضرحة والتعرف على معالمها الدينية .

ويتركز في العراق عدد كبير من هذه المدن مثل النجف الأشرف وكربلاء المقدسة والكاظمية وسامراء التي تتمتع بمكانة مرموقة وتحظى باهتمام العراقيين والمسلمين على اختلاف أجناسهم .

وقد كتب عدد كبير من المؤلفين حول المراقد المقدسة وتحدثوا عن قبور الصحابة والعلويين .

والمرقد : هو اسم مكان مشتق من الرقاد وهو النوم والضحوع والسكون ، بوصف أن الميت يوضع عادة على جنبه في القبر ، أي يوضع فليل له مرقد .

والى جانب المكانة الدينية والروحية التي تمتاز بها هذه المراقد فإنها تمثل معالم سياحية تجسد تجسداً حياً للشعور بمعاني ودلالات الحوادث والوقائع وتاريخ الشخصيات التي يزخر بها تاريخنا الإسلامي (1) .

وتمتاز هذه المراقد فضلاً عن قيمتها السياحية والأثرية بروعة البناء الهندسي والعمارة وفن الزخرفة التي تتفق مع المعاني الروحية التي تنساب بعمق في روح الزائر ووجدانه .

كما أن للمراقد دوراً عمرانياً بارزاً في تطور المدن الإسلامية ، إذ أنها قطب رحاها والركيزة الأولى لانطلاق البناء ولربما كان للمرقد دور أكبر من المسجد في هذا المضمار ، إذ إن التمصير والعمران وتخطيط المدن يستند أساساً إلى وجوده فتتوافد الناس إليه وتقصده ، عندها يبدأ التخطيط والبناء والسكن فيكون المرقد أساساً لمدينة جديدة فهو محور التخطيط ومركز المدينة منه يبدأ العمران وإليه تنتهي الطرق والشوارع (2) .

والشائع أن محبة المسلمين للرسول الكريم e واجبه على الأمة ويقضي ذلك إظهار هذه المودة بكل الكيفيات والأشكال المتعارفة .

(1) . الكرباسي ، محمد صادق محمد : دور المراقد في حياة الشعوب ، ط1 ، بيت العلم للنابهين ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص95 .

(2) . الكرباسي ، محمد صادق محمد : تاريخ المراقد ، دائرة المعارف الحسينية ، ج1 ، ب . ت ، ص66 .

ومما لا شك فيه أن تعهد قبور آل الرسول الأكرم e هي من الأمور التي أكد عليها الدين الإسلامي والقرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَى ﴾ (*) ، مثلما تلزم الشريعة الإسلامية المسلمين في بعض أحكامها بلزوم الصلاة على النبي وآله وحكمها بأداء السلام والتحية عليه e وآل بيته يقصد منه عظيم الدين والرسالة ، وهو تقليد تأسس في زمن حياة الرسول الكريم وما بعد حياته في سائر أعلام الهداية من أهل البيت i ؛ بل حتى للصالحين والأولياء والعلماء من كل زمان ومكان ، لذا فإن حكم التعظيم لا يختص بشخص النبي الأكرم ولا بزمن حياته ومصادقاً لقوله تعالى : ﴿ ذَلِكَ وَمَنْ يُعْظَمْ شَعَائِرُ اللَّهِ فَإِنَّهَا مِنْ تَقْوَى الْقُلُوبِ ﴾ (**) (1) .

إنَّ عمارة قبور الأنبياء الكرام والأئمة عليهم السلام والصحابة العظام وتشيدها وجعل الضرائح عليها من أعظم الشعائر الإلهية (2) ، وبالرجوع إلى القرآن الكريم نجد فيه جملة من الآيات التي تساعدنا على استخلاص الموقف القرآني بشأنها مثل قوله تعالى : ﴿ وَكَذَلِكَ أَغَثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَزَّعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرُهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا رَّبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا ﴾ (***) .

فالآية الكريمة تتناول قبور نخبة من الصالحين الذين بلغ علو شأنهم حدّاً بحيث أصبحوا موضعاً لعناية القرآن الكريم ومدحه لهم وذكره إياهم وهي تفيد في نتيجتها جواز الصلاة عند قبورهم ، وجواز بناء المساجد والمشاهد عليها . ومما لا شك فيه أن شأن الأنبياء والأئمة أرفع من شأن أولئك الفتية من النخبة الصالحة ، فإذا جازت الصلاة في قبور هؤلاء والبناء عليها فالأولى جواز ذلك بالنسبة إلى الأنبياء والأئمة (3) .

كما أن الرغبة في مرضاة الله تعالى نتيجة لإحداث الشعور الانفعالي الذي يدفع الإنسان للتقرب إلى الله تعالى يستوجب العمل بشعائر عبادية وتقديس لقدرته ، عبر أشخاص يحاطون بهالة من القدسية .

من هنا تصبح المقامات والمزارات والأضرحة أمكنة خاصة للعبادة والخشوع تطلق عليها صفة القدسية ، وتصبح بذلك ذات سمات روحية ودينية وقدسية (4) . ولقد فضّل الله تعالى بعض الأشياء لحكم خاصة ، فقد فضّل سبحانه شهر رمضان على سائر الشهور كما جعل ليلة القدر فيه خيراً من ألف شهر ، وفضّل الكعبة على سائر بقاع الأرض وأوجب الحج إليها . وهكذا في الحجر الأسود وبئر زمزم ومقام إبراهيم y .

كل ذلك لما تتميز به هذه الأماكن من ذكريات مقدسة يستلهم منها الزائر والحاج دروس الحق والفضيلة .

(*) . سورة الشورى ، من الآية : 23 .

(**) . سورة الحج ، من الآية : 32 .

(1) . لجنة البحوث وأجوبة الشبهات ، الشيخ عبد الكريم البهبهاني ، حكم البناء على القبور في الشريعة الإسلامية ، إشراف الشيخ أبو الفضل الإسلامي (علي) ، مراجعة : صائب عبد الحميد ، ط 1 ، 1422 هـ - 2001 م ، ص 18-19 .

(2) . الأصفهاني ، محمد مهدي الموسوي : معجم القبور ، ج 1 ، مطبعة النجاح ، بغداد ، 1939 ، ص 11 .

(**) . سورة الكهف ، من الآية : 21 .

(3) . تأليف (لجنة البحوث وأجوبة الشبهات) ، الشيخ عبد الكريم البهبهاني ، حكم البناء على القبور ، مصدر سابق ، ص 11-12 .

(4) . مرسيا الياد ، الكتاب المقدس والديني ، ط 1 ، ت : نهاد خياطة ، العرب للطباعة والنشر ، دمشق ، 1987 ، ص 101 .

وهكذا مزارات الأولياء والشهداء بلا فرق فإن احترامها هو احترام لمقام النبوة وتكريماً وتعظيماً للدين والرسالة . فقد حذب الإسلام التزاوير بين الناس في الحياة لما فيه من تجديد الروابط الإسلامية التي تجمعهم في الفكر والعمل كما أن الزائر يستلهم من حياة صاحب المزار دروساً في التضحية والجهد وحب الخير والدعوة إلى الصلاح (1) .

إضافة إلى كل هذه الجوانب التي تمتاز بها المراقد فإنها تحف فنية رائعة وآثار قديمة ونفيسة تعزز بها الأمم والشعوب ، وتعدّها ثروة وطنية وإنسانية تخص عموم البشرية يجب المحافظة عليها لما تحتويه من فن معماري رائع وعمق تاريخي وأثر روحي وديني زاهر ، مما يجعلها مركزاً سياحياً مهماً يفد إليه الزوار والمهتمون من كل حذب وصوب (2) .

وبغض النظر عن كون هذه المباني الفخمة تعد ثروة كبيرة ، بحد ذاتها فإنها استدعت جهود العباقرة من الفنانين والمهرة واستغرقت أجيالاً عديدة لتظهر بهذا البهاء والجلال ، وكانت محط أنظار وعناية ملايين المسلمين وسار على منارها المؤمنون من رجال التوحيد ، وتعد بحق آية من آيات الفن المعماري (3) .

كما تساهم زيارة قبور الأئمة والأولياء بتعميق الاعتقاد باليوم الآخر الذي هو أصل من أصول الدين الإسلامي ، فإذا آمن الإنسان بأن وراءه يوماً يسأل فيه عما فعل وأنه لم يخلق عبثاً ، فهذا الشعور العميق يجعل الإنسان ذا قصد في فعله فيتجنب فعل الشر ويتجه نحو فعل الخير ، فتكون الزيارة للقبور وسيلة لتربية الإنسان المسلم على أن يكون ذا قصد إيجابي في كل أفعاله كما ترسخ الاعتقاد بالآخرة ، فقد ورد عن الرسول الكريم e : " كنت قد نهيتكم عن زيارة القبور فروروها فإنها تزهّد في الدنيا وتذكر الآخرة " (4) .

من جانب آخر أصبحت المزارات مدارس تربوية ومعاهد دينية تنشر علوم الدين الإسلامي ، وترتبط المؤمنين جميعاً والمزار يتحول إلى رابطة إيمانية عقائدية تجمع المسلمين على العمل لمصلحة بلادهم ومجتمعهم . وقد كان للاضطهاد الذي تعرض له أفراد الأسرة النبوية على مرّ العصور سبباً في انتشار أولادهم وأتباعهم في الأرض بحثاً عن الأمان وحيثما استشهدوا ، أو ماتوا اعتنى المسلمون بمراقدهم ومزاراتهم وجددوا عمارتها وأوقفوا عليها الأوقاف باعتبار أن صاحب المزار منسوب إلى نبي الإسلام e ومن حق المنسوب أن يحترم ويكرم احتراماً للمنسوب إليه ، فضلاً عن إحياء ذكرى تضحياتهم في سبيل مصلحة الإسلام والمسلمين (5) .

ولا يقتصر مدى التأثير الإيجابي للمراقد في حياة المجتمعات على الجانب الروحي بل يؤدي أدواراً دينية وثقافية وسياسية واقتصادية وفنية وعلمية مهمة ، إذ أن تدفق المسلمين لزيارة العتبات المقدسة بل وهجرتهم إليها واستقرارهم فيها كان سبباً في توثيق أو اصر العلاقة بين الشعوب الإسلامية ، وخلق وحدة تلقائية وتكوين مجتمع إسلامي متسامح خال من النزعات العصبية والقومية كما أصبحت هذه المراقد مراكز للإلهام ومنهلاً للعلم تحاط بمجموعة كبيرة من حملة العلم والفكر والأدب والفن (6) .

(1) . الجلاي ، محمد الحسين الحسيني ، مزارات أهل البيت i وتاريخها ، ط3 ، مؤسسة الأعلمي ، للمطبوعات ، بيروت - لبنان ، 1995 ، ص23-25 .

(2) . الكرباسي ، محمد صادق محمد ، دور المراقد في حياة الشعوب ، مصدر سابق ، ص 95 .

(3) . الكرباسي ، محمد صادق محمد : تاريخ المراقد ، مصدر سابق ، ص 63 .

(4) . لجنة البحوث وأجوبة الشبهات ، السيد عبد الرحيم الموسوي ، زيارة القبور ، إشراف الشيخ أبو الفضل (علي) ، مراجعة : صائب عبد الحميد ، ط1 ، 1422 هـ / 2001 م ، ص11 .

(5) . الجلاي ، محمد الحسين الحسيني : مصدر سابق ، ص 26-27 .

(6) . الكرباسي ، محمد صادق محمد ، دور المراقد في حياة الشعوب ، مصدر سابق ، ص 60-65 .

ذكر أنَّ الخليفة عثمان بن عفان (رض) قام بتوسيع مسجد الرسول e وزاد فيه زيادة كبيرة فبنى جدرانه بالأحجار المنقوشة وجعل عمده من حجارة منقوشة وسقفه من الصاج فإن أول من زخرف المساجد في الإسلام بصورة واضحة كان الوليد بن عبد الملك⁽¹⁾. ويروى أن الخليفة عمر بن الخطاب (رض) سأل معاوية ابن أبي سفيان عن زخرفته مسجداً في الشام فاعتذر معاوية بأن ذلك يجعل خصومنا يهابوننا حين يرون مساجدنا محلاة بالذهب وسقفها منطقة بقناديل الذهب . ففي حين حرص الرسول e على تجنب مظاهر البذخ والترف فإن معاوية جعل من مساجد دمشق لا تقل روعة عن قصور الروم⁽²⁾ . وهكذا فإن المراقد كانت تتطور ، كما تتطور المساجد في سائر أمورها ومنها الزخارف والعمارة والنقوش فشاع تزيين المراقد بالمرايا والكاشي الكربلائي والنقوش والتوريقات والخطوط الجميلة ، فيما يعود تاريخ ازدهار المراقد في العراق وتزويقها إلى أوائل الحكم البويهي سنة 367 هـ فهم من بدأ ذلك ، وقد كانت قبلهم موجودة لكنها كانت بسيطة للغاية ولما جاء العهد الصفوي في العراق عام 914 هـ بدأ الاهتمام بصورة أكبر بهذا الجانب⁽³⁾ .

مرقد الإمام الحمزة الغربي y

يقع مرقد الإمام الحمزة y في مدينة المدحتية التابعة لمحافظة بابل شرقي مدينة الحلة . ويرجع نسبه الشريف إلى الإمام أبي الفضل العباس بن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب i . فهو أبو يعلى الفقيه الجليل حمزة بن القاسم بن علي بن حمزة بن الحسن بن عبيد الله بن أبي الفضل بن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب y⁽⁴⁾ ، والحمزة الأكبر جدّ أبي يعلى كان يشبه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب y ، إذ ورد توقيع المأمون بخطه : " يعطى حمزة بن الحسن لشبهه بعلي بن أبي طالب y مئة ألف درهم " ⁽⁵⁾ . وسمي بالحمزة الغربي لأنه يقع في غرب الديوانية تفريقاً بينه وبين مرقد الحمزة الشرقي الذي يكون إلى الشرق منه⁽⁶⁾ . ويعرف بالحمزة الغربي تمييزاً له عن مرقد (السيد أحمد بن هاشم بن علوي بن الحسين الطريفي البهراني) من نسل إبراهيم المجاب الموجود مرقد بين الديوانية والرميثة والذي يعرف بالحمزة الشرقي⁽⁷⁾ . كان أبو يعلى من علماء الإمامية الثقات الأجلاء، ومن مشايخ الإجازة ورواة الحديث ، ذكره علماء الرجال بكل ثناء وإطراء عليه بالعلم والورع والوثاقة⁽⁸⁾ . يذكر عنه إنه كان محدثاً ثقة من طبقة الكليني وله في كتاب الرجال ذكر عاطر وعلمه في ثنايا الأسفار وافر . وله عدة مؤلفات⁽⁹⁾ .

- (1) . الأيوبي ، عبد الرحمن نورجان : رسالة وجيزة في المساجد الإسلامية ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1958 ، ص 6-7 .
- (2) . الكرباسي ، محمد صادق محمد : تاريخ المراقد ، مصدر سابق ، ص 70-72 .
- (3) . الكرباسي ، محمد صادق محمد ، دور المراقد في حياة الشعوب ، مصدر سابق ، ص 18 .
- (4) . الخوئي ، أبو القاسم الموسوي : معجم رجال الحديث ، ج 6 ، مطبعة الآداب ، النجف ، ب ت ، ص 276 .
- (5) . الحسن ، هاشم حسن مهدي : أبو يعلى الحمزة الغربي y (تاريخ مختصر) ، الأمانة العامة للمزارات الشيعية في العراق ، 2006 ، ص 1 .
- (6) . الشاكري ، حسين : ربع قرن مع العلامة الأميني ، مطبعة النجف الأشرف ، ص 203 .
- (7) . مجلة أبي يعلى ، عدد 9 ، 2003 ، ص 4 .
- (8) . محمد حرز الدين : مرقد المعارف ، ج 1 ، ط 1 ، مطبعة الآداب ، النجف ، 1969 ، ص 270 .
- (9) . محمد حرز الدين : مصدر سابق ، ص 270 .

لم تجد الباحثة شيئاً موثقاً عن ولادة الحمزة y ووفاته وعمره ، إلا أن أقصى ما أمكن الاستدلال عليه هو ما ذكره أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي في الجزء الثاني من كتابه (مروج الذهب) فقد ورد ما نصه : " إنَّ المأمون العباسي كان يميل ظاهرياً للعلويين وساعد على إظهار آثارهم أيام خلافته حتى أعطى علي بن موسى الرضا ولاية العهد من بعده سنة 201 هـ ، وقد ضرب الدنانير والدرهم باسمه ، وهتف به على المنابر في مشارق الأرض ومغاربها ، وخير شاهد على ميل المأمون للعلويين ، عطاؤه للحمزة y 50 ألف درهم لشبهه بعلي بن أبي طالب y " (1) .

ولد الإمام الحمزة بن القاسم في (1 محرم) سنة 203 هـ ، وتوفي في قرية المزيدية أواخر ذي الحجة سنة 295 هـ ، ونقل جثمانه إلى هذا المكان حيث دفن (2) .

وترجح الباحثة قول المصادر التي تؤيد أن أبا يعلى هو المولود بحدود 203 هـ ، وتوفي في قرية المزيدية أواخر ذي الحجة 295 هـ وذلك لاعتماد هذه المصادر على معلومات تاريخية متواترة موثقة في كتب ، وليس اعتماداً على المعلومات الشفاهية المنقولة عن الأسلاف ، مثل المعلومات المتداولة لدى سدنة الإمام (*) .

وهو ما يتوافق زمنياً بأن يكون المذكور سابقاً والمتوفى سنة 203 هـ هو جده الأعلى الملقب بالحمزة الأكبر الذي يتوافق وجوده مع خلافة المأمون العباسي (198 - 218 هـ / 813 - 833 م) .

وكما تقدمت الإشارة إلى أن مرقده يقع شرق مدينة الحلة ، في ناحية المدحتية وفي خط الحلة القديمة فإن قبره مما يقرب من قرية المزيدية من أعمال الحلة السيفية (3) .

نشأ في المدينة المنورة ونهل من معارف وعلوم بيت النبوة واجتذبه علم رواية الحديث ، وبذلك عُذِّنَ أعلام الشريعة الأوائل روي له عن جعفر الصادق وموسى بن جعفر الكاظم وعلي بن موسى الرضا وعاصر وسمع الإمامين علي الهادي والحسن العسكري عليهم السلام أجمعين (4) .

ومشهده اليوم يؤمّه الزائرون على مدار العام من شتى المناطق للتبرك وتقديم النذور والأضاحي تقرباً إلى الله تبارك وتعالى وذلك لمنزلته السامية وكونه من السادة الأماجد الذين اشتهروا بالجوهر والفضل ومكارم الأخلاق ، وأن قبره وما حوله من بناء حديث يليق بتلك المنزلة الرفيعة ومكانته وقربه من آل البيت الأطهار ، وقد أرخ الشيخ جاسم الحلبي ذلك البناء الشامخ ببينيتين من الشعر مدح فيهما جابر الكريمي الذي بنى المرقد (5) :

لا تلمني على وقوفي بباب

تتمنى الأفلاك لثم ثراها

(جابر الكسر بالخلود بناها)

هي باب لحمزة الفضل أرّخ

سنة 1339 هـ

(1) . السراج المنير ، مجلة أسبوعية ، عدد 1 ، 2007 ، ص 1 ، وكذلك هاشم الحسني ، تاريخ مختصر ، ص 1 .

(2) . الأمانة العامة للمزارات الشيعية الشريفة في العراق ، ممثلة بابل ، الأعلام ، وكذلك الجوزي ، عبد العظيم عباس ، مرافد السادة النجباء جنوب الحلة الفيحاء ، ط 1 ، بغداد ، ب . ت ، ص 156 .

(*) . مثبت لدى سدنة المرقد أن ولادة الإمام الحمزة y سنة 111 هـ ووفاته سنة 203 هـ وهذا خطأ ، هذا التاريخ ينطبق على الحمزة بن الحسن (الشبيه) الجد الثاني للإمام الحمزة بن القاسم ، للمزيد مراجعة :

عبد الرضا عوض : الدرة البهية في تاريخ المدحتية ، مكتبة الصادق ، بابل ، 2006 ، ص 62-63 .

(3) . دليل العتبات والمزارات ، ديوان الوقف الشيعي ، ص 129 .

(4) . عبد الرضا عوض : مصدر سابق ، ص 63 .

(5) . دليل العتبات والمزارات ، ديوان الوقف الشيعي ، ص 130 .

قصة دفنه

لما خرج الإمام الحمزة من المدينة إلى العراق لزيارة قبور أجداده في النجف وكربلاء ، وبعد إكمال مراسيم الزيارة وأثناء عودته ، أراد زيارة جده (الحسن بن عبيد الله بن العباس) القريب من قرية (المزيدية) ولكنه مرض فيها وتوفي سنة 295 هـ . وبوصية منه قال : " إذا مت أبعدونني إلى مكان آخر " . ونفذ وصيته أهالي (المزيدية) فدفنوه في هذا المكان ، وكانت أرضاً قاحلة تسمى أطراف الجزيرة ، وأقاموا إشارة تدل على وجود قبر رجل علوي .

وتشير رواية أخرى مفادها أنه لا اختلاف من أنه رجل دين ومن رواية الحديث فهو صاحب مدرسة فقهية في زمن كان فيه العباسيون يبحثون عن بقايا العلويين لإبادتهم ، فأخفى نفسه في هذه المنطقة النائية وأدركته المنية فدفن فيها (1) .

دراسته

درس على يد محمد بن علي بن حمزة وهو عمه (2) .

تلامذته (3)

1. أبو محمد هارون بن موسى الشيباني التلعكبري وهو من أعظم رجال الشيعة وحملته علومهم .
2. الحسين بن إبراهيم بن هاشم المؤدب .
3. علي بن أحمد بن عمران الدقاق .

عمارات المراقد

لقد مرَّ هذا المكان الطاهر والمزار الدائم للناس بمراحل عدّة من البناء والإضافات والتعمير ، كانت في أغلبها تحافظ على الطابع العربي الإسلامي المميز ، الذي ظل سمة واضحة فيه نذكر منها :

العمارة الأولى : التي كانت على المرقد في عام 1916 م أي في بداية القرن العشرين ، عن حجرة من الطابوق تحيط بقبر الإمام مسقفة بجذوع أشجار النخيل .

العمارة الثانية : في سنة 1339 هـ 1921 م قام مجموعة من وجهاء المدينة بتوسيع الحرم الداخلي والصحن وأشرف على بناء القبة معمار من أهالي الكاظمية هو (علي الوردي) .

العمارة الثالثة : تمَّ فيها بناء المسقفات ذوات القباب الثمانية التي شكلت فيما بعد المسجد الحالي وجرّت عام 1944 م .

العمارة الرابعة : وتمت في عهد الرئيس الأسبق أحمد حسن البكر عام 1976 م أثر شفائه من مرض خطير كان يعاني منه ، وببركة الإمام شفي من المرض (4) ، وكان هذا التعمير جوهرياً وشاملاً ، وتم فيها توسيع الصحن وإكمال الشوارع المحيطة

(1) . عبد الرضا عوض : مصدر سابق ، ص 63-64 .

(2) . المصدر نفسه ، ص 65-67 .

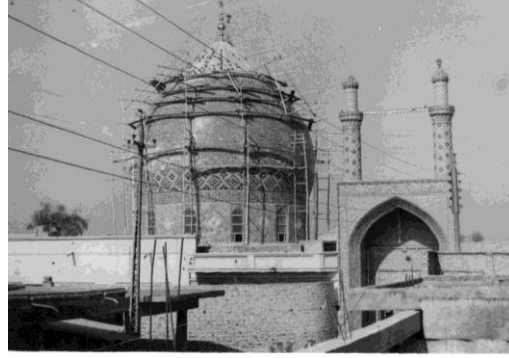
(3) . المصدر نفسه ، ص 65-67 .

(4) . الأمانة العامة للمزارات الشيعية في العراق ، ممثلة الإعلام ، بابل ، ص 3 .

به . مما ساعد على ازدياد السياحة الدينية ونشاط الحركة التجارية للمدينة (1)
 . كما في الشكلين (1 ، 2) .



شكل (2)



شكل (1)

وسميت المدينة التي تحتضن قبر أبي يعلى بالمدحتية نسبة إلى الوالي (مدحت باشا)
والي بغداد العثماني بين سنتي (1869-1872 م) والذي تم عزله من قبل الأتراك لإصلاحاته
التي قام بها في العراق .

والمدحتية قصبة بدرجة ناحية إدارية ومركزها قرية الحمزة (2) .
وأصل المدحتية قرية صغيرة تسمى (جفطات) تابعة إلى ناحية (خيكان) ، وإن من
العوامل التي أدت إلى تأسيس هذه القرية هو وجود مرقد الإمام الحمزة بن القاسم فيها .
كما تؤكد التنقيبات الأثرية أصالة وعراقة هذه المنطقة في تاريخ المدينة العراقية القديمة
، إذ تحتوي على الكثير من التلال الأثرية القديمة أشهرها (تل نويم ، تل أبو زركة ، تل
الخصريات ، تل الصلابيخ الصغير والكبير) (3) .

ولم يكن اهتمام الوالي العثماني (مدحت باشا) بالمدينة إلا من خلال أهمية المرقد
الشريف الدينية والاقتصادية ، فقد كان (مدحت باشا) يحرص على إقامة علاقة تفاهم مع الدولة
الإيرانية وقد وجه الدعوة إلى الملك الإيراني (*) لزيارة العتبات المقدسة في العراق فدخل الملك
العراق ومعه عشرون ألف زائر ، وتوصل (مدحت باشا) إلى عقد اتفاقية مع الملك بشأن تنظيم
زيارات الإيرانيين للعراق وقضية دفن الإيرانيين في العراق ، كما اقترح
(مدحت باشا) استخراج مجوهرات الموتى المدفونة في النجف (*) .

واقترح مدسكة حديد بين إيران والنجف وإنشاء مستشفيات وخانات على طول طرق
الزوار إلى العتبات المقدسة ، فلم يتم الاتفاق على هذه المقترحات وأعيدت الكنوز إلى مكانها (4)

وصف المرقد

(1) . الجوزري ، عبد العظيم عباس : مرقد السادة النجباء جنوب الحلة الفيحاء ، ط1 ، بغداد ، ب . ت ، ص156 .

(2) . عبد الرضا عوض : مصدر سابق ، ص 23 - 24 .

(3) . مجلة أبي يعلى ، عدد 4 ، 2003 ، ص4 .

(*) . هو ناصر الدين أحمد بن محمد الثاني القاجاري رابع السلاطين القاجارية في إيران حكم ما بين (1264-
1313 هـ) .

(*) . قدرت قيمة هذه المجوهرات بثلاثمائة ألف ليرة عثمانية .

(4) . الكرباسي ، محمد صادق محمد ، دور المرقد في حياة الشعوب ، مصدر سابق ، ص83-84 .



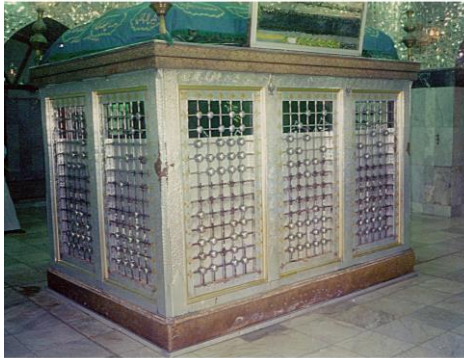
شكل (3)

يبلغ طول القبر الداخلي لأبي يعلى y 175 سم وعرضه 100 سم ، أي متر واحد وارتفاعه 2 م . عليه شباك مصنوع من الألمنيوم طوله 3 م وعرضه 2,5 م ، في أعلى الشباك توجد زخارف إسلامية مكتوب عليها اسم لفظ الجلالة والنبى الكريم e واسم أمير المؤمنين y . كما في الشكل (3) .



وتعلو الشباك قبة قطرها 8 م ويصل ارتفاعها إلى أكثر من 10 م مغلفة بالكاشي الكربلائي ويحيطها من القاعدة حزام كتبت عليه آيات قرآنية . كما في الشكل (4) .

وللقبة أربعة أبواب (جنوبية وغربية وشمالية وشرقية) والشرقية هي باب الدخول الرئيسية مصنوعة من الذهب ومزدانة بالآيات القرآنية تتكون من قطعتين ذهبيتين تطل على طارمة طولها 16 م وعرضها 4 م . كما في الشكل (5) .



ويحتل الحرم الزاوية الغربية من الصحن الذي يبلغ طول ضلعه 60 م ويحوي من الداخل على (أووين) مفتوحة على بعضها ، وتوجد على الجانب الأيسر من صحن الإمام منارة عالية يبلغ ارتفاعها 20 م . كما في الشكل (6) .



شكل (6)

المبحث الثاني

مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي

جاء الإسلام منسجماً مع طبيعة وجوهر الحياة العقلية العربية في معظم أبعادها . في حين استطاع فلاسفة الإسلام من فهم التراث الفلسفي للحضارات السابقة ، وإدابته وفق المضامين الفكرية والروحية المنزلة في القرآن الكريم ، وكان من بين أهم أهداف مفكري الإسلام تعزيز وحدة الإيمان ، وحماية العقيدة بالبراهين العلمية والحجج المنطقية .

وقد تمخض عن هذا المناخ الفكري والديني وحدة ثقافية جامعة متميزة في مفاهيمها وخصائصها ومقاصدها رغم اختلاف الاجتهادات والسبل ؛ فالفلسفة الإسلامية هي التعبير المتكامل المتجدد للأمة الإسلامية ولتطور هذه الأمة خلال العصور ، فهي جوهر حياتهم ومرآة تطورهم ، وانعكاس لما في باطن مجتمعهم من آمال وآلام . ولقد شملت هذه الفلسفة آفاقاً متعددة ، ميتافيزيقية وطبيعية وأخلاقية وسياسية وجمالية . وأقامت حضارة ذات طابع خاص يميزها عن غيرها من الحضارات ، ويفصلها عن غيرها من المعارف فهي ليست امتداداً محضاً لحضارات أخرى ، أو فلسفات وأفكار سابقة بقدر ما هي استيعاب واحتواء لغيرها وإبداع لجوهر فلسفي متميز ينبعث عن روح وفكر أمة ذات خصائص معينة يختلف عن الروح الفلسفي المنبثق عن الأمم الأخرى .

لقد كانت الفلسفة الإسلامية بداية عصر تنويري مبدع ، وخلاق أتت بمفاهيم جديدة وأكدت تصورات كبرى في تاريخ الفكر الإنساني ، وحولت هذا الفكر من طور إلى طور⁽¹⁾ . تمثل العقيدة الإسلامية والفكر القرآني المصدر الأساسي ، والمحرك الأول للجهود المعرفية الإسلامية من أجل تثبيت أسس الإيمان ، التي نتج عنها طابع ثقافي شامل يتفاعل مع معطيات الحياة وكافة أنواع العلوم التي يستمدّها الإنسان من تجاربه ونتائج اشتغاله على الطبيعة ومكوناتها . ولم يرق الإسلام حضارته على أساس القطيعة المعرفية مع باقي الرؤى والأفكار المغايرة بل على أساس تقبلها والإفادة من إبداعاتها من أجل التواصل الإنساني الذي تقوم عليه الحضارات الكبرى⁽²⁾ .

ولكي يتضح لنا مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي نستعرض آراء جملة من الفلاسفة والمفكرين الإسلاميين .

1. الكندي^(*) (185 – 292 هـ ، 801 – 865 م)

(1) . علي سامي النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج1، ط9، دار المعارف ، القاهرة، 1995، ص23.

(2) . سعاد الناصر ، ومحمد إقبال عروى : آراء ونصوص في الفنون الإسلامية ، مركز الكويت للفنون الإسلامية ، 2008 ، ص36-38 .

(*) . هو أبو يوسف ابن يعقوب ابن اسحق الكندي ، ولد بمدينة الكوفة أواخر القرن الثامن عندما كان والده والياً عليها . اطلع على فلسفة أفلوطين ، أو الأفلاطونية الحديثة أي تجعل من اللامرئي " الواحد " مركزاً فاض عنه كل شيء ، وهو يرى أن أصل الجمال في الكون صادر عن الله الواحد اللامتناهي ، ويرى أن المحسوس حادث عن طريق الاستدلال العقلي ، على اعتبار أن حصول التغير والتحول في الماديات يجعلها مرتبطة بالجزئية والمحدودية التي تنتهي بها إلى الفناء . كما كتب رسالة في اختلاف المناظر ، ورسائل في تقريب وتر الدائرة ، ورسالة في مساحة إيوان ، ورسالة في قسمة الدائرة ثلاثة أقسام ، ورسالة في اختلاف مناظر المرأة ، ورسالة في ماهية الفلك واللون اللازوردي المحسوس من جهة السماء ، ورسالة في ماهية الجرم الحامل بطباعه للألوان من العناصر الأربعة .

ينظر : أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي ، ط2 ، الإسكندرية ، 1973 ، ص235 .

يقرر الكندي في (رسالة الإبانة عن الأعداد) أن العالم وكلّ ما فيه كروي الشكل ، وأن الكرة أعظم أشكال الجرمية والدائرة أعظم من جميع الأشكال البسيطة ، وأن سطح ماء البحر كروي (1) .

يتضح مما سبق أن الحس الجمالي لدى العرب المسلمين تجاه الأشكال المقوسة والقباب يرتبط بفكرة مفادها : أن الكون كروي كما ورد عند الكندي وهو أنسب الأشكال لاحتواء الكون للأشياء داخله (**) . كما يتبين أن الفلاسفة المسلمين عملوا باهتمام بالغ على المبادئ الهندسية الأساسية التي تنظم وجود الأشياء في المكان ، بحيث يظهر أن فلسفة الجمال لديهم تخضع لمنطلق رياضي عقلي يعدان الكون محكوماً بأسس وضوابط علمية هندسية بالغة الدقة . واستطاعوا من خلال تحليل ودراسة الأشكال الهندسية ومبادئها العقلية الوصول إلى نظم جمالية مجردة تتمتع بأنساق فنية عالية الإحكام تنتمي إلى عالم المعقولات غير المنفصل عن عالم الحس ولكن غير المتطابق معه ، بل يتخذ طريقاً للوصول إلى غايات عقلية أسمى من الموجودات الزائلة ، وهي بنظرهم منبع الجمال الحقيقي الذي لا يخاله التغير والفساد .

وهذا النهج الجمالي غالباً ما يدعو الفنانين الذين يعملون على تحلية وزخرفة المراقد والأماكن المقدسة إلى إتباع أنساق جمالية ذات طبيعة مجردة ، تسمو بأفكار ومشاعر المتلقي الذي يدخل هذه الأماكن ويجد نفسه محاطاً بهذا المناخ الفني والجمالي البعيد عن الحسية والواقع التشبيهي ، فيعطي بذلك إحساساً بالخروج من أطر الزمان والمكان الواقعيين ، ويلتجئ إلى فضاء التأمل والزهّد والتمتع بجماليات توحى بروح المكان وقديسيته ، كما في ضريح الإمام الحمزة y . وإنّ النفس الإنسانية جوهر بسيط خالد هبط من عالم العقل مزوداً بذكريات من حياته في ذلك العالم ، واتصال النفس بالجسم مصدر ألم لا يقضي لأنه مصدر رغبات كثيرة لا سبيل إلى تحقيقها . فمن شاء نعيماً مقيماً وجب عليه أن يستغرق في تأملاته العقلية في طلب العلم وتقوى الله (2) ؛ لذا فإن الشعور بالجميل عند (الكندي) يكمن في الاعتدال بين النفس والجسم مثله مثل الحكمة والعفة (3) .

إذ يمثل (الكندي) الإحساس بأنه تجريد للصورة المحسوسة عن الشيء المحسوس بواسطة الأعضاء الحاسة . وفي هذه العملية تتحدد الصورة المحسوسة بالعضو الحاس . ولدى غياب الشيء المحسوس تعمد المخيلة إلى استحضار الصورة المحسوسة ، وبقدر ما يتحرر العقل من تأثير الإحساسات الطارئة ينشط عمل التخيل ، ومتى ما تحررت القوى المصورة من تأثير الأشياء الخارجية ، أصبحت قادرة على توليد صور مركبة ليس لها ما يقابلها في العالم الخارجي مثل صور المخلوقات والأكوان الغريبة (4) .

لذا كانت إبداعات الفن الإسلامي متسقة مع هذا الفكر الفلسفي ، فهي بمثابة محاولة للتوفيق بين مكونات الوجود المرئي المحسوس ، والوجود الغيبي المحدوس . فلم يتناول الفنانون ما هو مشخص محدود زائل من الأشياء ، بقدر ما استلهموا الخطوط ، والألوان ، والنسب ، والقوانين الرياضية ، التي تشكل المكونات الحسية للوجود وللعمل المجرد لتحقيق قيمته المطلقة ، أي بمعنى أن عالم النفس محاط بتأملات تنتمي إلى عالم خالد ، والجمال الذي ينشده العقل هو

(1) . الفيومي ، محمد إبراهيم : تاريخ الفلسفة الإسلامية في المشرق ، ط2 ، دار الجيل ، بيروت ، 1999 ، ص147-148 .

(**) . أثبت ألبرت اينشتاين (1879-1955 م) في نظريته النسبية أن الكون بأجمعه كروي الشكل . ينظر : برتراند رُسل ، ألف باء النسبية ، ت : فؤاد كامل ، الإدارة العامة للثقافة ، القاهرة ، 1965 ، ص78-79 .

(2) . فؤاد كامل ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مراجعة : زكي نجى محمود ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 ، ص349 .

(3) . الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب ، مكتب الفكر العربي ، بغداد ، 1984 ، ص201 .

(4) . الفيومي ، محمد إبراهيم : مصدر سابق ، ص307 .

الجمال الخالد ، الذي كانت تنتمي إليه النفس في عالمها الأول ، فهي تطمح إلى رؤية الأشياء التي تُذكرها بعالم الخلود . فهي تجد في النسب الرياضية والأشكال الفنية المجردة جمالاً خالداً ينبع من علاقتها الأصلية بالتأملات العقلية وطلب العلم الذي يكمن وراء المحسوسات كونها مظاهر مادية لحقائق جوهرية ذات جمال مطلق لا يفنى ولا يتغير .

يؤكد (الكندي) في نظرية المعرفة أن حواس الجسم تدرك الجزئيات والعقل يدرك الكليات ، ومعنى ذلك أن كل ما نعرفه عن الموجودات هبة من الله ، وكل ما يؤديه الإنسان من عمل يظل متعلقاً بالعالم المحسوس ، وأما ما عنده من علم فهو فيض من الله (1) .

وفي هذا يتضح مدى الانسجام والتكامل الذي يجده (الكندي) في سبل حياة الإنسان وعمله ومعرفته وذائقته الجمالية ، التي يرى أنها تعمل في حدود النسق الحيوي المتكامل بين الإحساس بالماديات وطرق فهمها وتأويلها العقلي ، الذي يجد الجمال في مصدره الحقيقي المتعالي وتجلياته البسيطة في الظاهري المحسوس ، وما بينهما من خطوط مشتركة تجعل الإنسان يعيش في عالم من الفعل الخلاق الذي يرتقي به دائماً بواسطة التفكير العميق إلى إدراك حقيقة الجمال الذي فاض عن الخالق فغمر بنوره كل الموجودات .

إذ يقسم وسائل المعرفة إلى ثلاث : حسية : تتصل بالحواس وموضوعها عالم الطبيعة ، وهذا ما ابتعد عنه الفنان المسلم عند اقتراحه لتكويناته الزخرفية ذات القيم الجمالية . وعقلية : تتم بالاستدلال وموضوعها العلم الرياضي والإلهي ، وهذا ما وجدناه في أغلب نتاجات الفن الإسلامي بشكل عام ، وموضوع الدراسة بشكل خاص ، والتي تشغل على مفاهيم اللاتناهي واللامرئي والمثالي . وإشراقية : وهي ما فوق العقل ودون النبوة تنال بالحدس والإلهام ، وهذا الحدس الملهم يتحول إلى رغبة في التشبع بقيمة الأثر المعماري التي تجمع بين القدسية والجمالية المتسامية ، وكذلك تعظيم مكانته الشخصية التي يضمها المكان ، كما يرتبط بروح التاريخ والتراث العربي الإسلامي بكل غناه المعرفي والوجداني (2) .

إن تأثر الفكر الإسلامي بمفهوم النظام الإلهي المتكامل الذي يحكم الوجود ويحكم العلاقة بين النفس والجسم هو الذي دفعهم إلى مقاربة كل الموجودات من المنطق الرياضي المحكم ، ومقاربة عالم الأشياء من عالم الأعداد . وهم بهذا يختلفون عن الفيثاغوريين في أنهم لم يتمثلوا العدد مجموعاً حسابياً ، بل مقداراً وشكلاً ونظاماً ثابتاً . ولم يكونوا يرمزون إلى العالم بالأرقام بل كانوا يخلطون الحساب بالهندسة فيرتبون الأعداد على أشكال هندسية . والأشكال على نظم محكمة (3) . لذا جاءت الزخرفة الإسلامية مبنية على نظم هندسية خاضعة لفكر رياضي يسهل الوصول إلى حقائق كونية لا تتعلق بمكان معين ولا زمان محدد . فحقيقة المثلث ، أو المربع أو الدائرة ، تظل حقيقة عقلية تصدق عليها المعاني العقلية في تجردها وانطلاقها .

وقد أخذ الفنان المسلم من الطبيعة شجيراتها وأوراقها ، وأزهارها ، ومخلوقاتاها بعد تحويلها لتعطي الحركة الداخلية في تداخل الأشكال الهندسية فتدرك العين تلك الحركة من خلال الخطوط وتشعر بالتناغم الصادر عن الأشكال ، والذي يعبر عن الحركة التي تمثل الديمومة والاستمرارية في حركتها اللانهائية (4) .

(1) . فؤاد كامل ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 263 .

(2) . الفيومي ، محمد إبراهيم : مصدر سابق ، ص 154 .

(3) . النشار ، علي سامي : مصدر سابق ، ص 127 .

(4) . مصطفى عبدة : الإسلام يحرق الفن ، ط2 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999 ، ص 37 .

2. الفارابي (*) (259 – 339 هـ / 870 – 950 م)

أكد (الفارابي) في أغلب طروحاته الجمالية على أَنَّ الله سبحانه وتعالى هو الموجود الأول وأصل كافة الموجودات التي هي أقل كمالاً منه . وهذا التصور الفلسفي عند الفارابي يحدد مراتب الجمال التي تنتهي بأعلى الأمثال ، وهو الموجود الأول ذو الجمال الفائض لكل جمال ، وأن جمال الله لا يتأتى للبشر إلا بالقياس على ما ندرك من جمالات الدنيا ، ويتم ذلك بالإحساس ، أو التخيل ، أو العلم العقلي . وأن الاستمتاع بالجمال شيء مشترك بين الله والإنسان ، ولكن النسبة بين شعور الإنسان بالجمال وإدراك الله للجمال كنسبة المحدود إلى اللامحدود ؛ فالموجود الأول هو الجمال المحض ، والجماليات على تعدد مراتبها تفيض عنه (1) .

" إنَّ الفارابي ربط الفن بالحسية والتجريبية .. التجريبية التي يرافقها التصوف الرفض للماديات وبالمحصلة فالفنان يرتبط بالمحسوسات وفق سياقات وتوجهات صوفية ، رافضاً الجزئيات المادية مدركاً الكليات بتصوفه ومستوى إدراكه ، الذي يتصل بالمعرفة الإشرافية ، والفن لدى الفارابي يرتبط بالنظرة الإشرافية التي يعتقد بها فالن لديه فيض يأتي عن طريق التصوف والاتصال بالله وإنَّ نتاجات الفنان تكون أكثر إبداعاً وجمالاً بقدر اتصال الفنان بالذات الإلهية " (2) .

إنَّ التنوع الكبير واللامتناهي في أشكال الوحدات الزخرفية في الرقش العربي (*) ، واختلاف أنساق تكويناتها اللامحدودة يعبر بصدق عن فكرة الجمالات المتعددة التي يعتقد بها الفارابي في سعة جمال وتنوع إبداع الخالق ، وكل هذه المراتب من الجمال تنتمي وتنتهي إلى جوهر واحد منبعه الخلق الإلهي السامي ، والطريق إلى فهمه وتدوقه يأتي عبر الإغراق في التأمل الذي يرتفع بالنفس البشرية من مستوى البحث في أشكال الأشياء ومظاهرها إلى مستوى إدراك الانسجام في صنعها وإبداعها الذي فاض عن المبدع الأول . الذي هو نور محض برأي الفارابي ، ولفرط انبعاث ضيائه تعجز عيوننا عن رؤيته . وهو عقل محض عجزت عقولنا المحدودة عن إدراك كلية جوهره . فهو في أعلى العقول المفارقة المجردة ، ونحن في المادة منغمسون . فكرته قائمة في نفوسنا ، لكننا عاجزون عن إدراك كماله المطلق الذي هو خارج

(*) . يطلق عليه المعلم الثاني بعد المعلم الأول (أرسطو) درس الفلسفة والعلوم فهي برأيه تصلح أخلاق النفس الشهوانية ، وتوجه الشهوة إلى الفضيلة التي هي بالحقيقة طلب العلم وطريق الحق ، وغايتها كلها معرفة الخالق تعالى المرتب لهذا العالم بحكمته وعدله .

ينظر : الفيومي ، محمد إبراهيم : مصدر سابق ، ص 188-189 .
(1) . رياض ، عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط 1 ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، 1994 ، ص 204-205 .

(2) . علي شناوة وادي ، فلسفة الفن وعلم الجمال ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 ، ص 42-43 .

(*) . الأرابيسك (Arabesque) : عرّفها (بشر فارس) : بأنها " مصطلح أطلق للتعبير عن الزخرفة العربية المكونة من فروع نباتية وعناصر زخرفية ويعبر عنها بالعربية بلفظة (التوشيح العربي) ، أو (الرقش العربي) " .

بشر فارس : سر الزخرفة العربية الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1952 ، ص 2 .

ويشير (الأعظمي) إلى أنها : " تتكون من مجموعة من عناصر نباتية متداخلة ومتشابهة ومتناظرة بصورة منتظمة ، وتتبع نظاماً خاصاً في مظهرها وتكوينها ، وتخضع هذه الزخرفة لظاهرة النمو ، ويحكمها التناظر والتناظر والتداخل والتشابه في الغصن الواحد ، أو بين الأغصان المتعددة " .
الأعظمي ، خالد خليل حمودي : مصدر سابق ، ص 138 .

قدرتنا الإنسانية ، وكلما ابتعدنا عن المادة وشهواتها اقتربنا من العقول ، وكان إدراكنا لله تعالى أجلى وأوضح وفي التعقل قوة الإبداع والفيض الجمالي (1) .

إذ هياً الله للنفس البشرية قوى عدة منها (القوة المتخيلة) ووظيفتها أنها تحفظ ما يرسم في نفس الإنسان من أحاسيس وهي قادرة على التحكم في هذه الصور بالتركيب والتحليل والمقارنة ، وبذا يمكن للإنسان أن يتخيل من الأشياء ما لا يمكن إدراكه فهو قادر على تحريك الصور والمعاني من مخيلته إلى الحد الذي يسمح له بتصوير أشياء وأشكال لم تكن موجودة أصلاً (2) .

والزخرفة العربية الإسلامية استطاعت تصوير الأشياء والموجودات بشكل مميز يبتعد عن محاكاة الأصل الطبيعي من أجل تصوير الجمال الإبداعي الذي ينطلق نحو إدراك الجوهر المطلق بعيداً عن المعارف المادية المحددة في حدود هذا العالم ، فهو فن روحي نظر إلى الطبيعة والإنسان نظرة دينية لا تحدّها رؤية ضيقة ؛ بل هي رؤية إلهية وجمالية خاصة هدفها التوحيد بين ما هو عقلي وواقعي يحمل جدلية العلاقة بين الظاهر والباطن . وهذا الاتجاه التوفيقي للجمال جعل للفنون الإسلامية صورة توحيدية تعبر عن الفكر الإسلامي وأهدافه (3) .

ويرى (الفارابي) أن الأنفس تدرك الأشياء من خلال الحواس فتنتقل الصورة من حالة إلى حالة حتى تصبح كالموسيقى (*) مجردة بصورة تامة ، وتصل للعقل بالقوة فيعقلها ويصبح بها عقلاً بالفعل . لكن العقل لا يستطيع الانتقال من القوة إلى الفعل إلا تحت تأثير العقل الفعال وهو واهب المعارف (4) . وهذه المعارف سرعان ما تتحول إلى خزين نفسي وثقافي ، تعد إراثاً للمجتمع بكامله ، وتسهم في إشاعة الإحساس بأهمية المعرفة المبنية على أسس حضارية تشمل كل مجالات الحياة ، ومنها الفن والجمال الذي أصبح ركناً هاماً من أركان الحضارة الإسلامية ، وعليه تأسس الفن الإسلامي الذي أصبح طابعاً مميزاً للحضارة الإسلامية في كل تجلياتها ، ومنها عمارة المراقد وأساليب تحليلتها ، وخير مثال على ذلك مرقد الإمام الحمزة عليه السلام .

لذا فإن السعادة برأي (الفارابي) تحصل نتيجة لجدل صاعد بين النفس والعقل الفعال ، بحيث تصل النفس إلى كمال في الوجود ولا تحتاج في قوامها إلى مادة وفي جملة الجواهر المفارقة للمادة (5) .

إذن فالنظرة الجمالية لدى (الفارابي) تعتمد على الحس والمحسوس ، وعلى التجاور بين العقل الفعال والجمال المتعقل المطلق . غير أنه يضع للتذوق الفني معياراً ذاتياً يتلاءم مع طبيعة المتلقي وكمال حواسه ، وهذا ما وجدناه منعكساً في أغلب نتائج الفنون الزخرفية .

إن علاقة العقل بالأشياء الموجودة في عالم الطبيعة هي علاقة إحاطة واستخلاص للمعاني وإدراك للحقائق ، إذ يرى (الفارابي) أن النفس تكتمل بالعقل ، وأن الإنسان في الحقيقة هو العقل وكلما أفاض الله على عقل الإنسان من صور ، وكلما تكاثرت هذه الصور فيه صار إنساناً أفضل ، وغاية العقل الإنساني وسعادته الاقتراب من الله ، وهذه هي السعادة القصوى

(1) . كمال اليازجي ، وأنطوان غطاس : أعلام الفلسفة العربية ، ط1 ، لجنة التأليف المدرسي ، بيروت ، 1957 ، ص539-541 .

(2) . الجندي ، إنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، منشورات مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، ب ت ، ص88 .

(3) . غادة المقدم عدرة : فلسفة النظريات الجمالية ، ط1 ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، 1996 ، ص73-74 .

(*) . يؤكد في نظريته حول الموسيقى : " أن حاسية الناس كمال الأنعام متفاوتة ، وبالتالي فما يراه البعض موافقاً لطبيعته قد لا يكون كذلك بالنسبة للآخرين " .

أديب نايف دياب : نظرية الفارابي في الموسيقى (مقالة في الفارابي والحضارة الإنسانية) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1975 ، ص249 .

(4) . حنا ، فاخوري و خليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية ، ص134 .

(5) . إبراهيم مذكور: في الفلسفة الإسلامية (منهج وتطبيق)، ط2، دار المعارف، مصر، 1968، ص36-40.

(1). وإنَّ الإرادة تدفع الإنسان إلى طلب السعادة ، فإذا نزعَت إرادة الإنسان إلى السعادة بقوة الإدراك والفهم ، واستعانت بالقوة العقلية على ذلك كانت أفعال الإنسان كلها خيراً وجميلة . أما إذا لم تعلم السعادة ، أو علمت شيئاً آخر سواها دون تعقل ثمَّ فعلت ذلك كان أفعال ذلك الإنسان كلها غير جميلة (2) .

لذا جاء الفن العربي الإسلامي بجمالية واضحة المعالم بقدر ما هي واسعة المضامين يحمل معارف وحضارة ، وهو من أهم عناصر الشخصية العربية والإسلامية لم يكن مرتهاً بقيود دينية صارمة ، بل هو تجسيد لنظرة جمالية روحية أصيلة (3) .

فيما تنقسم صنائع الإنسان إلى صنفين : صنف مقصوده تحصيل الجميل ، وصنف مقصوده تحصيل النافع ، والصناعة التي مقصودها تحصيل الجميل فقط هي الفلسفة وتسمى الحكمة .

ولما كانت السعادة تحصل متى كانت لنا الأشياء الجميلة الفنية والتي تصير فنية بصناعة الفلسفة ، فلزم أن تكون الفلسفة هي التي تنال بها السعادة (4) .

وإن صلة الجمال بالفائدة مهمة لدى (الفارابي) ؛ فالعمل المفيد للناس هو عمل جميل ، والشكل الجميل الذي يحقق السعادة والسرور برؤيته يفيد الإنسان في عمله وحياته وتعامله مع الأشياء ، والعمل الإنساني هو اختيار جميل ومفيد للآخرين (5) .

إنَّ الفنان المسلم الذي يستلهم مبادئ الحكمة والجمال من العقيدة والفلسفة الإسلامية ، فرض على أشكاله البقاء في حدود بعدين بدلاً من ثلاثة أبعاد للتفريق بينها وبين أجسام الطبيعة ، وميّز بذلك صناعته بخاصية تحصيل الجميل إضافة إلى استقلالية فنه عن العالم المادي المجسد ، إذ تظل الأشكال الفنية بحدود وجودها ومقاديرها ذات حدود خاصة بكيونيتها الجمالية فقط . كما أن امتداد الأشكال الزخرفية العربية هو صفة مغايرة للأشياء الطبيعية التي لا بدَّلها أن تنتهي بحدود معلومة مهما امتدت . والفنان يقوم بتحويل قوى نفسه المبدعة إلى أعمال فنية جمالية تقوم بتحريك وتحويل المواد والخامات إلى صور . أي إلى خطوط وأشكال وألوان على السطح التصويري ، أما العقل فمن شأنه تنظيم الأجزاء وتوحيدها سواء كانت هذه الأشكال ذات مرجعيات طبيعية في فن التوريق ، أم من معطيات العقل كالتجريدات الهندسية الخالصة ، أو أنماط الخط العربي (6) .

لقد جرت عمليات نقل واسعة للمعاني القدسية الإسلامية من العقيدة ومبادئ الفكر إلى عالم الإشارات والرموز ، أي إلى صيغ جمالية دنيوية انسجمت مع المناخ الروحي الذي أشاعه الإسلام بين الناس ؛ فالفن الإسلامي ليس عملاً طقوسياً ، أو فكرة موجهة ، أو تعريف بالإسلام ، إنما هو صيغة من صيغ التعامل الفني مع الواقع وهي صيغة جمالية غير مادية (7) .

فقد كان للفن الإسلامي مصادر متنوعة مؤثرة هي : القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، وأعمال الفلسفة الإسلامية . وهذه المصادر أعطته الطابع المميز ، والعقيدة الواحدة ساهمت في تقديم فن متماسك وموحد الشخصية في كل بقاع العالم الإسلامي ، وقد استطاع الفنان المسلم في تعبيراته الفنية الوصول إلى هدفه وتحقيق هويته ، إذ لجأ إلى الشكل الفني المميز الذي

(1). الجندي ، إنعام : مصدر سابق ، ص 90 .

(2). محمد لطفي جمعة: تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب، المكتبة العلمية، بيروت، ب ت، ص42

(3). غادة مقدم عدرة : مصدر سابق ، ص 75 .

(4). الفيومي ، محمد إبراهيم : مصدر سابق ، ص 267 .

(5). الخالدي ، غازي : علم الجمال (نظرية وتطبيق) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1999 ، ص 69 .

(6). الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة (دراسة مقارنة) ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص 40 .

(7). إيناس حسني : أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة ، ط 1 ، دار الجيل للنشر والطباعة ، 2005 ، ص 38 .

أطلق عليه (الأرابسك) واستطاع من خلاله تحقيق الرؤى الجمالية والفنية النابعة من العقيدة الإسلامية (1).

لقد خضعت الأشكال الطبيعية إلى فلسفة الزخرفة الإسلامية وفق مبادئ تجريدية هي أعلى مراتب التعبير الجمالي الإسلامي ، وهي في حقيقة بنائها الفني بنية متحركة وليست ساكنة ، وهي أسس وقواعد قادرة دائماً على توليد جملة من التكوينات المتألّفة ، فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدة منفصلة ، أو كيانات طبيعية مأخوذة بحرفية عن الواقع . وأن الالتجاء إلى الزخرفة هو انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني ، الذي يعطل العلاقة بين الشيء ودلالته الطبيعية فيسمو به إلى مستوى الصورة الفنية ذات المدلولات الروحية المتعالية ، وهكذا فإن صورة الشيء تتغير كثيراً عن أصلها وتدخل ضمن نسق الإشارات والرموز التي تترك للمشاهد حرية التأمل وسعة التفسير . وعلى هذا فإن معاني كثيرة تبقى قائمة في الزخرفة العربية الإسلامية بانتظار التفسير ، مما يعطي الرقش قيمة تدوقية لا حدود لها (2).

3. أبو حيان التوحيدي (310 – 414 هـ / 921 – 1025 م)

وفكرته في الجمال تعتمد على النسبية والعناصر التي تشترك في تكوين الجميل وصلة الجمال بالطبيعة والفن . فهو يرى أن القيمة الجمالية نسبية تتغير بتغير الظروف والبيئات والأزمنة (3).

ويؤكد (أبو حيان) على فكرة النسبية في الجمال والقبح ، إذ يرى أن مناشئ الحسن والقبح كثيرة منها الطبيعي ومنها بالعادة ومنها بالعقل ومنها بالشهوة . فإذا اعتبر الإنسان هذه المناشئ كان استحسانه على قدر ذلك (4).

وإنّ البلاغة في الفن هي أن تجعل بينك وبين الإكثار مشورة الاختصار ، فالبلاغة هي وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة ، وأقرب الطرق للإفهام أن تكون الغاية مثلاً للعقل ثم يكون المعنى مسوقاً إليها (5).

وإنّ تقدير الجمال مسألة ترتبط بالمتلقي فما من مقياس معين للجمال ، فهو خاضع لعاملين الأول اعتدال مزاج المتذوق ، فلا يذهب إلى القريب ، أو المتطرف ، أو الشاذ . وأما الثاني ففي تناسب أعضاء الشكل مع بعضها ؛ لذا فإن إدراك الجمال إدراكاً كاملاً من الأمور الصعبة ، لأن الوهم تابع للحس والحس تابع للمزاج ، والمزاج أثر من آثار الطبيعة . ولكي نحصل على صورة جميلة لابدّ من اعتدال في الأمزجة والأعضاء المتمثلة بالشكل والهيئة واللون (6). ومن هنا ، يمكننا أن نوجد تقارباً ما بين فكر الفيلسوف وطبيعة الزخارف من حيث تناسقها وتكرارها وسيادتها لكي توجد حالة من الصفاء الذهني والنقاء الروحي لدى المتلقي .

تذهب الفلسفة الإسلامية إلى تأليف المزدوجات بعضها ببعض وصنفاً بصنف ، إذ تختلف المتضادات فيتنافر بعضها عن بعض ، فالروحانيات هي التي تسبب الائتلاف والمحبة،

(1) . غادة مقدم عدده : مصدر سابق ، ص 73 .

(2) . إيناس حسني : مصدر سابق ، ص 39 .

(3) . غازي الخالدي : مصدر سابق ، ص 66 .

(4) . عز الدين إسماعيل : مصدر سابق ، ص 138 .

(5) . الكيلاني ، إبراهيم : أبو حيان التوحيدي ، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت ، ص 99-100 .

(6) . عفيف بهنسي : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ب ت ، ص 35 .

والجسمانيات هي التي تسبب الاختلاف والغلبة ، وقد يجتمع كل من المحبة والغلبة في شيء واحد. وبمقدار ما في المركبات من محبة وغلبة تعرف مقادير الروحانيات في الجسمانيات⁽¹⁾.

يرى (أبو حيان) : أن الفنان العربي كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الإلهية في حالات الوجد والتأمل الذي يربطه كروحانية راسخة وإيمان بلا نهائية المطلق ، أي أن الفنان كان يستجمع عناصر موضوعة عن طريق الحدس وليس المشاهدة وحدها وذلك لإدراكه أن المطلق وهو الله تعالى لا يقوم على الحس ، وإنما يقوم على الوحي ، ودرجات الوحي متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء ومنها وحي الفنانين ، فهو حدس يتفوق على الحس والفهم⁽²⁾.

إذ تقوم الرؤية الكونية بالمنظور الإسلامي على مبدأ أن عالم الوجود لا ينحصر في العالم المحسوس بل هو أكبر سعة من العالم المرئي وذلك هو عالم الغيب .

وفي حدود العالمين كائنات أما مجردة وأما مادية ، أو مجردة متعلقة بالمادة ، فإذا كان المخلوق مجرداً تاماً فإنه يتمتع بجميع كمالاته الوجودية ، ليس له حالة منتظرة ، وهو فوق الزمان والمكان ، فهو إذن لا تحول منه ولا تغير ولا انتقال ، وليس له نضج أو تكامل وهو ما يمثل عالم الغيب⁽³⁾.

أما في حدود عالم الشهادة والتمثل بالماديات والمجردات المتعلقة بالمادة مثل روح الإنسان ، فهي بذاتها مجردة لكنها تتكامل في ظل ارتباطها بالمادة لذا فإنها لا تكون على مستوى من التكامل في وجودها حتى تنفصل عن البدن وهذه الماديات ومتعلقاتها قابلة للتغير والتحول⁽⁴⁾.

فالفهم الإسلامي للوجود يرتكز على الرؤية التوحيدية ، فالتوحيد هو الذي يصنع أسس تعامل الإنسان مع الآخر ، والأشياء بما يؤدي إلى الوحدة المتكاملة في وجود سائر أجزاء الكون من حيث هو صادر عن الإرادة المطلقة لله سبحانه . وهذه الوحدة لا تفرض التناقص والتعاون بين أجزاء الكون فحسب ، وإنما بين الناس أيضاً بحيث يصبح الوجود الإنساني هو التكامل والتعاون ، فتوحيد الله هو الوحدة بين القوى الكونية وبين العبادة والمعاملة والعقيدة والسلوك وبين الروحانيات والماديات⁽⁵⁾.

والدين الإسلامي إنما يؤسس العلاقة بين إدراك المحسوسات عن طريق الحواس وإدراك غير المحسوسات عن طريق العقل والروح وفقاً لمبدأ الوسطية والتوازن في نقطة يلتقي فيها الجسم والروح ، ويتكامل فيها طريق المعرفة الإنسانية المزدوجة بين الحس والعقل⁽⁶⁾.
لذا فإن التصور الإسلامي للكون تصور شمولي لا يدع جانباً دون آخر ، إنه التصور الذي لا يجعل الحواس معزولة عن الحياة بل يطلقها ليتهايم بالحياة من كل شيء في هذا الكون ويتصل به اتصالاً مباشراً ، وهذا التصور لا يأخذ الإنسان جسماً ويدعه روحاً ، أو العكس . أو يدع العقل دون الجسم والروح ؛ بل يأخذ كل هذه العناصر بصورة مترابطة ومتحركة⁽⁷⁾.

وبالطبع فإن العرب المسلمين لم يهملوا الطبيعة التعليمية والأخلاقية للفن ، وإن لم تكن كلاهما تدرك إدراكاً مباشراً . بمعنى أن في العمل الفني معرفة كامنة تنتقل إلى نفوسنا من خلال استمتاعنا بالصورة الجمالية . بحيث أن الفن الإسلامي يعلم الناس بشكل من الأشكال أو بطريقة من الطرق ، فللفن علاقته الخاصة بميدان الأخلاق وهو يرتبط بالخير ، والجمال والخير يتفقان

(1) . النشار ، علي سامي : مصدر سابق ، ص 145 .

(2) . إيناس حسني : مصدر سابق ، ص 68-69 .

(3) . اليزدي ، محمد تقي مصباح : معارف القرآن ، دار ذوي القربى ، إيران ، 2005 ، ص 232 .

(4) . المصدر نفسه ، ص 233 .

(5) . سيد قطب : العدالة الاجتماعية في الإسلام ، ط2 ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب ت ، ص 28-29 .

(6) . راجع عبد الحميد : نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة ، مكتبة المؤيد الرياض ، 1992 ، ص 479 .

(7) . قطب محمد ، منهج الفن الإسلامي ، دار التعلم ، القاهرة ، ب . ت ، ص 18 .

غالباً . فالخطوط ليست مجرد خطوط ، والصور ليست مجرد صور ، إنما هي صناعة تسندها الروح وهي صنعة يستعان عليها بالفكرة كما يرى عبد القاهر الجرجاني(*) (1).

فالصورة الذهنية عند الفنان المسلم تمتلك طاقة للتشكل المتوازن بين المادة والروح وفقاً لطبيعة التوجه الإسلامي المجرد فتكون الصورة الماثلة صورة بسيطة غير مركبة ، لذا تخلو الفنون الإسلامية من أي مضامين مباشرة ، فعندما يختفي الرمز فإن معناه يستمر ليشكل مفهوماً باطناً للرمز ورسالته (2) .

إذ أن الرغبة والتوجه نحو مرضاة الله هو الشاغل الفعلي لأي فرد مسلم ، بما يجعل ذلك الحس الديني عند الفنان المسلم يتجه نحو القدرة على التفريق بين الجمال المادي والجمال الروحي ، أو الجمال الظاهر المدرك بالحواس والجمال الباطن الذي يدرك بالبصيرة ، لأن التجربة الجمالية هي استيعاب لكل أنواع المحسوسات والنفوذ إليها بالبصيرة والقلب للوصول إلى الحب الذي يميل بالمتلقي إلى الرغبة في ابتداع الجمال وتذوقه في أكمل تحقق له بعد معرفة الخالق الواحد ، لأن المعرفة هي شرط المحبة والجمال (3) .

وتقدم الزخرفة الإسلامية استعارات معبرة عن الكون والوجود والانطلاق نحو اللامحدود لأن الزخرفة تعبر عن نظام متفرد ومتتالي أخذ بالتكاثر والاستزادة والتنوع ، إذ ينتقل المتلقي من خلال النظام الزخرفي من المجرد إلى مجموعة من المثيرات الحسية . مثل رؤية النظام الكوني الذي يتشابه في توازنه وحركته وروابطه التي تربط عناصره . فالزخرفة تسمو بالمتلقي من المجرد إلى المتعالي المطلق ، إذ تدبر قدرة الله في الكون والوجود ، فهي إشارة للنظم المتعددة التي يحيى بها الإنسان بدءاً من الغيب حتى الشهادة (4) .

إن الاعتقاد بمبدأ الروح الكامن وراء مظاهر الأشياء في الوجود ، والذي يحرك طبائع الأشياء ويمنح صورها الحياة هو المبدأ الذي يقصده الفن الإسلامي في باطن عمله ؛ فالروح هي التي تساعد الفنان والمتلقي على تذوق جماليات الوجود . لذا فإن الفن الإسلامي ليس مجرد إبداع عقلي ، أو مهارة ، أو صناعة ، بل هو مزيج من عمل الروح والقلب ، ومهارة اليد .

4. ابن سينا (*) (370 – 428 هـ / 980 – 1036 م)

يربط (ابن سينا) بين الخير والجميل مؤكداً على أن جمالات الدنيا هي انعكاس لجمال الله الأكمل والأتمثل (1) .

(*) عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت 471 هـ) ، ولد في جرجان وعاش فيها حتى وفاته . وترك أثراً مهماً في الشعر والأدب والنحو وعلوم القرآن . من ذلك ديوان في الشعر ، وكتب عدة في النحو والصرف ، نذكر منها كتاب " الإيضاح في النحو " ، وكتاب " الجمل " . أما في الأدب وعلوم القرآن ، فكان له " إعجاز القرآن " ، و " الرسالة الشافية في الإعجاز " ، و " دلائل الإعجاز " ، و " أسرار البلاغة " . وقد أورد في كتابيه الأخيرين ، معظم آرائه في علوم البلاغة العربية . للمزيد ينظر : <http://www.khayma.com/algorgani/gorgani.htm> ; <http://www.alfaseeh.net/vb/showthread.php?t=5164>.

(1) . عز الدين إسماعيل : مصدر سابق ، ص 169 .

(2) . شاخت وبوزورث : مصدر سابق ، ص 82 .

(3) . وفاء محمد إبراهيم : علم الجمال ، قضايا تاريخية ومعاصرة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ب ت ، ص 43.

(4) . حيدر عبد الأمير : حوار الفنون بين المسيحية والإسلام ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2007 ، ص 169 .

(*) . أبو علي الحسين بن عبد الله بن علي بن سينا . أحاط (ابن سينا) في كتابه الكبير الجامع (الشفاء) جملة من العلوم بحسب الخطة التالية : أولاً : المنطق ، ثانياً : الطبيعيات ، ثالثاً : الرياضيات ، رابعاً : الإلهيات . وأدخل (ابن سينا) في نطاق الإلهيات جميع ما جاء به الوحي في القرآن الكريم . ويبين أن الله هو واجب الوجود الذي لا واجب وجود سواه ، خير ، قادر على كل شيء ، وخالق كل شيء ، قدير وحكيم . للمزيد ينظر : شاخت ، وبوزورث : تراث الإسلام ، ج 2 ، ت : حسين مؤنسي وإحسان صدقي الصمد ، مراجعة : فؤاد زكريا ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 ، ص 208 .

والمعرفة بحسب (ابن سينا) هي أن تقع الحواس على المحسوسات فتنتزع صورها، فإذا حصلت هذه الصور اجتمعت في الحس ثم تعاقبت عليها قوى النفس المختلفة ، كالمخيلة ، والواهمة ، والناطقة لتقوم بتجريدتها الواحدة بعد الأخرى . فالمخيلة تجرد الصورة عن المادة ، والواهمة ترتقي في هذا التجريد أكثر قليلاً من المخيلة . والناطقة تمحو جميع العلائق المادية وتنقل الصورة إلى مرتبة التجرد النقي (2) .

يؤكد (ابن سينا) أن الإسلام لم يسخر الفنون لغايات عقائدية ، أو إعلامية . فهو يقرر أن اللذيق لا يتضمن غاية خيرة ، أو غاية نفعية . بل يؤكد على دور الحدس باعتبار أن اللذة حركة للنفس وتهيو يكون بغتة بالحس للأمر الطبيعي الملائم . فكل ما يفعل هذه الحركة والتهيو فهو لذيق (3) .

إنَّ التكوين الفني والجمالي للزخرفة الإسلامية الذي يفترض محيطاً ذو امتداد دائم ومكان لا متناهي ، تتوالد فيه الزخارف باستمرارية وتظل في انتقال دائم يمثل بصدق نزوع الفنان المسلم وإيمانه بلا نهائية وخلود الخالق . فهو فن لا يقلد الطبيعة بما هي عليه من جزئيات وصفات متغيرة ، إنما ينشد الأشكال الجوهرية المتصفة بالروحانية والاستمرارية باتصالها بالزمان والمكان المطلقين اللذين لا يخضعان لشروط العالم الأرضي (4) . وهذا ما تواجد في نتاجات فنون الزخرفة الإسلامية ، الذي حفز الفنان لأن يستعين بدلالات اللون والخط المعتمدة على أفكار اللاتناهي المتصفة بالروحانية والاستمرارية في أغلب مشاهد المراقد والجوامع .

ويتفق هذا المفهوم مع رؤية ابن سينا للمكان بوصفه سطحاً . أي المكان ذي البعدين ، إذ أثبت ابن سينا في معالجته لمشكلة المكان وعلاقته بالأجسام الطبيعية وحركتها وعلاقته بالزمان ، إنه سطح وليس بعداً حسيّاً ، أو ذهنيّاً أو موهوماً . كما أنه ليس قالباً للأجسام ذات الأبعاد الثلاثة (5) ، إذ يرى الفنان المسلم أن ماهية الأشياء الطبيعية لا تتغير بتغير المسافة بينها وبين الناظر ولا ينقص وضوحها ، لأنه يراها بعين الإدراك التي تتجاوز قواعد الرؤية البصرية والمنظور وصولاً إلى حدود الرؤية العقلية التي ترى صورتها الجوهرية التي خلقها عليها الله دون أن تتعرض للزوال والانحلال .

والتجربة الفنية للزخرفة الإسلامية لا تبحث عن الفهم الإنساني للعالم الموضوعي ، أو للحوادث الزمانية والمكانية . بل العكس أنها تفترض حضوراً دلاليّاً للواقع ضمن إليه الإبداع المعرفي والجمالي البعيد عن الجمال الظاهري الزائف . وهذا ما يسمى بالجانب (العرفاني) في الإبداع الذي يتظافر مع الجوانب الأخرى التقنية والفنية ضمن إطار حيوي غير منعزل عن الحياة وتشكل العناصر الفنية قوام هذه العملية الإبداعية المتبادلة من التأثير والتأثير (6) .

إنَّ هذا الفن العرفاني صادر عن النفس التي هي من فيض الله ، وهي بحسب ابن سينا محبوسة في الجسد ، وعلاقته بها عرضية كان يحط الطير على غصن ، فالنفس تكره أن تهبط من عالم الخلود إلى عالم المادة . وأن أول المعرفة التي يكتسبها الإنسان هي المعرفة بالتجريد عن طريق اكتساب المعقولات ، أما أنواع التجريد فتتدرج من المحسوس إلى المعقول ، أما بنزع

(1) . رياض عوض : المصدر السابق ، ص 204 .

(2) . الفيومي ، محمد إبراهيم : مصدر سابق ، ص 325 .

(3) . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربية ، ط 3 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 ، ص 140 .

(4) . مصطفى عبده : مصدر سابق ، ص 85 .

(5) . العبيدي ، حسن مجيد ، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 ، ص 120-122 .

(6) . عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط 1 ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد ، 1988 ، ص 63 .

المادة كلها أو بعضها . وإن الإنسان إذا أمعن في التفكير الرياضي فهو يرى الحق في كل شيء ويصير الومض نوراً دائماً (1) .

من هنا يؤكد (ابن سينا) على موضوع الرموز ، إذ يرى أن الرمز إشارة وصمت . فهو ينطق ولا ينطق ، وليس بوسعنا أن نعطيه تفسيراً واحداً ينطبق على جميع الحالات فهو على تفتح دائم ، وتطور دائم كلما مر في خاطر ، أو وجدان دعا هذا الوجدان إلى التفتح ، أي لكي يجعل منه رمزاً لتبدله الخاص (2) . بمعنى أن هذه القابلية على التأويل والانفتاح على الخارج وبدون حدود للأشكال الزخرفية ذات الطابع النباتي أو الهندسي أو حتى الكتابي يجعل من النتاج الفني ذو دلالة رمزية روحانية عالية تمنح المتلقي قيمةً جمالية وأفكاراً جوهرية تنطلق من العام إلى الخاص .

وكل الرموز المتداولة في الزخرفة الإسلامية من النوع الذي يمكن تعديل تراكيبها وابتداع تراكيب جديدة لا حصر لها ، بتغيير أماكن الوحدات الزخرفية وطرق تأليفها بحيث يمكن للمزخرف أن يبدع أشكالاً غاية في الجمال والروعة باعتماد العناصر نفسها ، وهذا ما يحصل في الزخرفة النباتية أو الهندسية أو المركبة ، ومنها زخارف المرقد الشريف .

لذا يظهر أن فن الرقش العربي يعمل كطريق للارتقاء بحواس الإنسان ، وذلك بإغنائها بفيض من الصور العقلية المجردة التي تقوم على عمل هندسي قائم على تفرعات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى ، مثل المثلث ، والمربع ، وهي أشكال ذات مضمون ثابت يتطابق مع المفهوم المطلق الذي يتضمنه . وتدوَّقها يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحسية البعيدة عن العقل الرياضي ، الذي يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الواحد (3) .

واعتماد الزخرفة على هذه الشبكات الهندسية الأساسية يمنحها دوراً بنائياً وإيقاعياً في تشكيل وحدات العمل الفني ، التي تهيئ لها أرضية التوالد والتعاقب ، وهي المسؤولة عن تحول هذه الأفكار إلى أشكال . والإيقاع المتولد عن تكرارها وتعاقبها يمثل البنية التحتية ، أو الطبقة السفلى المنشئة للوحدات التصويرية ، ويعكس حقيقة أنه أول عنصر جمالي يمكن إدراكه في هذه التجريدات بالغة التعقيد فهو بمثابة قافية داخلية ساخرة (4) .

5. الغزالي (*) (480 – 532 هـ / 1059 – 1111 م)

يؤكد الغزالي أن الله سبحانه وتعالى منح الإنسان أداة الإدراك وهي البصيرة الباطنة وهي أقوى من البصر الظاهر وأن الصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما ، فتدرك الصورة الظاهرة بالبصر الظاهر ، والصورة الباطنة بالبصيرة الباطنة . فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها . ومن كانت بصيرته الباطنة أقوى من الحواس كان حبه

(1) . رمزي نجاز : الفلسفة العربية عبر التاريخ ، ط1، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، 1977 ، ص 153-155.

(2) . هنري ، كوربان : تاريخ الفلسفة الإسلامية ، ت : نصير مروة وحسن قببسي ، راجعه : الإمام موسى الصدر والأمير عارف تاجر ، عوידات للنشر والطباعة ، بيروت ، 2004 ، ص 275 .

(3) . عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1979 ، ص 80 .

(4) . غورغي غاثشف : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1974 ، ص 64 .

(*) . هو أبو حامد محمد بن محمد الغزالي ، فقد الغزالي ثقته بالحس الذي يرى أن العقل يكذبه تكذيباً قاطعاً . وهو يرى أن في العقل ثمة أوليات لا تحتاج إلى برهان ، وهذه الأوليات عقليات محضة ، وأنه لا بد لمعرفة الله من تنزيه القلب عن الهوى ليجد طريق الحق . وأن كل إنسان إذا ما تفكر في الخلق العجيب والترتيب المحكم ، والنظام البديع قاد تفكيره إلى الإقرار بوجود صانع مدبر وتلك أولية لا جدال فيها . وهذه الفكرة لا بد أن تقوده إلى الإيمان بوجود الله الصانع المبدع . وأن الله أبدع الموجودات وفق الصورة أو النسخة التي كتبها تعالى في اللوح المحفوظ . أي أن لدى الله صورة كاملة عن العالم والإنسان قبل أن يحدث الكون وتوجد المخلوقات .

للمزيد ينظر : الجندي ، إنعام : مصدر سابق ، ص 151

للمعاني أكثر من حبه للمظاهر . فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على حائط ، ومن يحب نبياً من الأنبياء بجمال صورته الباطنة (1) .

فالعبادة الحقيقية بالقلب هي الوسيلة التي يملكها الضمير الإنساني لتقترب من الله فقد استخدم الغزالي العقل والحدس للقيادة إلى المعرفة المطلقة (2) . ويتخذ الغزالي موقفاً راسخاً بعدم الوثوق بقدرة المحسوسات على إدخال اليقين إلى النفس فيقول : " من أين الثقة بالمحسوسات وأقواها حاسة البصر وهي تنظر إلى الطفل فتراه واقفاً غير متحرك وتحكم بنفي الحركة ، ثم بالتجربة تعرف أنه متحرك ، وأنه لم يتحرك دفعة واحدة بل على التدريج " (3) .

يقترن الجمال لدى الإمام الغزالي بالنسبية من خلال إصدار الأحكام الجمالية عليه من قبل الآخرين ، والجمال لا ينفصل لديه عن الصبغة العقلية وهو يتصل باليقين .. والإنسان أقدر على تذوق الجمال لامتلاكه قدرات عقلية يستشف من خلالها الجميل .. مع وجود تفاوت بين ممن يتذوقون الجميل فالإدراكات والمعارف لديهم متفاوتة ، والجمال هنا يقترن بالجمال الظاهري . والذي يقوم على تكاملية ووحدة أجزائه البنائية فأى خلل ما إزاء تركيبته تسبب تشويهاً في قيمته الجمالية (4) . فهو يصف العقل بأنه : " الفطرة الغريزية والنور الأصلي الذي يدرك به الإنسان حقائق الأشياء " (5) .

ويذهب الغزالي إلى أن الحدس هو فعل الذهن الذي يستنبط بذاته الحد الأوسط ، أي أن الوسيلة المعرفية للحدس هو الذهن والطريق هو الاستنباط ، لكن طبيعة الاختلاف بين الحدس والفكر (النظر العقلي) هو في طريقة الوصول إلى الحقيقة ، فالحدس لا يحتاج إلى وسائط بل هو تمثيل ذهني مباشر ينتقل من فكرة إلى أخرى دون فارق زمني ، أما الفكرة فإنها تتمثل في الحواس حتى تصل إلى الحد الأوسط (6) .

لأن المعقول هو مثال الحقيقة المرتسم في النفس لأن العقل يجرده عن جميع العوارض والواحد الغريبة إن كان يحتاج إلى التجريد (7) .

ويضيف الغزالي نوعاً آخر من المعرفة وهي المعرفة بالمكاشفة التي تدرك بالقلب والتي يزول بها الغطاء حتى يتضح الحق (8) .

فالعارف غايته الوصول إلى مشاهدة الجمال الحق ، وليس الكمال في تحصيل صورة الأشياء (9) .

من هنا يتضح أن الإنسان يعيش في الفن الإسلامي بين تأثيرين كبيرين هما الجاذبية الداخلية ، والاستجابة الظاهرية للأشكال المحسوسة ؛ فإن الإنسان ذو الطبيعة التأملية والدينية يشعر بلذة داخلية من خلال النظر إلى هذه الأشكال بطريقة أعمق مما في ظاهرها ، وهو ما يمكن تسميته بإبداع الفن كونه صورة عن الحقيقة الكبرى ونظرة تصل إلى حد الاستبصار الأسمى الذي يتجاوز كثيراً المظهر السطحي للأشكال (10) .

(1) . عز الدين إسماعيل : مصدر سابق ، ص 139 .

(2) . هنري ماسية : الإسلام ، ط 1 ، ت : بهيج شعبان ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1960 ، ص 225 .

(3) . مصطفى غالب : الغزالي ، ط 3 ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1981 ، ص 44 .

(4) . علي شناوة وادي ، مصدر سابق ، ص 46 .

(5) . محمود حمدي زقزوق : مقدمة في الفلسفة الإسلامية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2003 ، ص 76 .

(6) . الكبيسي ، محمد محمود رحيم : نظرية العلم عند الغزالي ، بيت الحكمة ، بغداد ، 2002 ، ص 247-248 .

(7) . الكبيسي ، محمد محمود رحيم ، مصدر سابق ، ص 221 .

(8) . الموسوي ، موسى : من الكندي إلى ابن رشد ، ط 2 ، مكتبة الفكر الجامعي ، بيروت ، 1977 ، ص 171-172 .

(9) . الجبدي ، كمال : مدخل إلى مناهج المعرفة عند الإسلاميين ، ط 1 ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، 2005 ، ص 229 .

(10) . شاخت وبوزورث : مصدر سابق ، ص 81-82 .

اعتمد الغزالي في بحثه عن الوجود والموجود على أسلوب الحدس الذي يرى أنه ضروري في تحصيل الأمن واليقين ، فهو النور في الصدور وهو مفتاح أكثر العلوم والمعارف الحقيقية (1) .

كما أوضح الغزالي أهمية الفكر النظري في تحليل وإعطائه قيمتها الروحية غير المرتبطة بالأشكال المادية الملموسة ؛ فجمال الروح أعمق وأغنى بنظره من جمال الجسد (2) .

وأن الجمال صفة من صفات الخالق على المخلوق أن يدرك مفهوم الجمال الأسمى ، فإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الأخلاق وإرادة الخير وغير ذلك من الصفات الباطنة أمكن إدراكه بحاسة القلب (3) .

فالغن الإسلامي كما يرى (بابا دبولو) قائم على خصوصية جمالية مستقلة قوامها التميز والموائمة بين الواقع وعالم الفن المستقل ، أي الجمع بين خصائص النقيضين ، فإذا كانت الصور الفنية تختلف عن العالم الواقعي فذلك لأن الفنان يمر بالمادة مروراً بعرض زائل وصولاً إلى حياة هي خير وأبقى ، حتى إذا عمل العقل الإسلامي في تنظيم عالم المادة وتصنيف قوانينه العلمية فإنه يروم التعرف من خلاله على قدرة الخالق تعالى (4) .

6. إخوان الصفا (*) (أواسط القرن العاشر الميلادي)

أكد (إخوان الصفا) على أهمية اختيار الصناعة التي يجب على المرء تعلمها ، فيزن أولاً طباعه ويختبر ذكائه فيختار له من الصناعات بحسب ميله ورغبته فيها وهل يمكن له أن ينجح فيها ، فإذا نجح فيها كان عليه أن يقصد كمالها إلى غايتها القصوى التي هي معرفة الله تعالى والحصول على رضوانه بالصدق في العمل والإبداع الذي يقود إلى الخير والفضيلة ومحبة الله ومعرفة كماله في الأشياء الصادرة عنه ، ومحاولة تجسيد جمال الخالق في خلقه عن طريق فهمه وبناء أسبابه التي تقود إليه (5) .

كما كتب (إخوان الصفا) في الرسالة الرابعة من علم الرياضيات في علم الموسيقى وأثر الفن في تهذيب النفس وإصلاح الأخلاق . بأن من الأصوات والألحان ماله في النفوس تأثير كتأثيرات الصناع الفنانين في المواد التي يستخدمونها ، ضمن تلك النغمات والأصوات ما يحرك النفس في الحروب ، ومنها ما يثير الأحقاد الكامنة ويحرك النفوس الساكنة . لذا كانت الموسيقى والألحان عند كل الأمم تستعمل في الحزن والفرح ، وحتى في بيوت العبادة والأسواق . عند الراحة والتعب يستعملها الرجال والنساء والعلماء . ويستعملها الجمالون للحداء في الأسفار ، والصيد عند صيد الطيور (6) .

(1) مصطفى غالب : في سبيل موسوعة فلسفية ، ط3 ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1981 ، ص44-47 .

(2) الخالدي ، غازي : مصدر سابق ، ص 67 .

(3) يوسف خليفة غراب : مدخل للتربية الجمالية ، ص21-22 .

(4) الكسندر بابا دبولو : جمالية الرسم الإسلامي ، ت : علي اللواتي ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، 1979 ، ص17-18 .

(*) تشير كلمة " إخوان " التي ربطت ما بين أعضاء هذه الجمعية إلى شكل العلاقة التي تميزوا بها وتشير صفة " الصفا " إلى أحد الأهداف التي سعوا إليها ، اقتنع الإخوان بدور الفلسفة القادرة على دفع الجهل وتنقية الإسلام من الأخطاء ، كما أيدوا قناعتهم بوجوب التوفيق بين الفلسفة اليونانية وبين الديانة العربية الإسلامية من أجل تحقيق الكمال .

للمزيد ينظر : كلوس كريزر وآخرون : معجم العالم الإسلامي ، ط2 ، ت : ج . كتورة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1998 ، ص15-16 .

(5) كمال اليازجي : النصوص الفلسفية الميسرة ، ط3 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1963 ، ص222 .

(6) محمد لطفي جمعة : مصدر سابق ، ص 263 .

والفنان العربي المسلم يسخر كل طاقاته وقدراته الإبداعية ليحول المبادئ التي يعدها غيره قيوداً إلى حرية كاملة ينطلق من خلالها إلى إبداع فن له ميزات خاصة وأهداف وغايات إنسانية تعكس القيم الجمالية العميقة التي يزرع بها الفكر الإسلامي (1). نشأت علاقة قوية بين (إخوان الصفا) و (أبي حيان التوحيدي) حتى اتهم بالمشاركة في كتابة بعض رسائلهم التي كانت تقود التيار الفكري المتحرر الذي حمل عبء التأسيس لثقافة راقية تنتشر في أوساط العامة من خلال تبسيط المسائل المعقدة، والمناظرات التي تغني الحياة العقلية وكانت مدرستهم تضع العلم في المقام الأرفع، وتعد الجاهل من الكائنات الميتة (2).

7. ابن طفيل (*) (506-581 هـ / 1110-1185 م)

يضع (ابن طفيل) مرتبة العلم والتحصيل في أعلى مراتب الفكر وهو يهتم ويؤكد على صفة التأمل التي تقود الإنسان إلى إدراك الحقائق الكبرى، ويرى أن الإنسان فرد يمكن أن ينمو نمواً عقلياً حتى يصير فيلسوفاً كاملاً، في مستطاعه وحده أن يعرف الطبيعة بمشاهداته وأن يعرف الله وأن يعرف نفسه بالتفكير (3).

فالإنسان يرتقي بتفكيره من المعرفة الحسية إلى أعتاب العالم الروحاني فيهدي إلى وجوب وجود الصانع ذي القدرة غير المحدودة ثم يعكف إلى طبيعة عقله الخاص فيتفكر به، فيعي الجوهر الحقيقي للإنسان الذي يفرق به بين مصدر السعادة ومصدر الشقاء. وبتعلقه بالفكر وحده يمكن أن يرى التجلي الإلهي الشامل (4).

وأثبت (ابن طفيل): إن الصورة من خلال معرفته بالعالم الظاهر والمحسوسات أن الصور لازمة لكل جسم، لا تثبت حقيقته دونها وأن الصورة لا يصح وجودها إلا من فعل فاعل، وكذلك العالم كله مخلوق من قبل هذا الفاعل بغير زمان. وإن جميع الموجودات من فعله وقوة صنعته ودقيق علمه. فهي لا يمكن أن تصدر إلا عن فاعل مختار في غاية الكمال. وإن من يتتبع صفات الكمال في صنعة الإنسان، أو في الطبيعة لا بد أن يراها صادرة عن الله تعالى في النهاية (5).

وهذا النوع من التذوق الجمالي الذي ينشد معاني الكمال والعظمة في الفن قائم على معاني الحدس الذي يرتفع فوق الأحاسيس الطبيعية الدنيا، قادر على أن يستخلص من الموجودات وصورها الظاهرة وعوارضها الزائلة رموزاً وإشارات ذات إحالات فكرية لا تنحصر بحدود الصورة الواقعية بل تنتمي إلى عالم الأشكال المطلقة التي يمكن بلوغها وإدراك صفاتها من خلال المعرفة الحدسية.

وكل استمتاع فني أو تذوق جمالي بهذا المستوى لا بد أن يقود إلى التفكير في قدرة الله تعالى الصانع المصور الذي خلق بقدرته كل الجمال والكمال الممكن فهو ينتهي إليه كما يرى ابن

(1). غادة مقدم عدرة، مصدر سابق، ص 76.

(2). اللادقاني، محي الدين: آباء الحداثة العربية (مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي)، ط 2، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 1998، ص 109-110.

(*) هو محمد بن عبد الملك بن محمد بن طفيل، حاول (ابن طفيل) صياغة أفكاره الفلسفية في سياق قصص جذاب قريب التناول يسهل على الناس متابعة الحوادث واستيعاب أغراضها فكتب قصة (حي بن يقظان) التي درس فيها علاقة الإنسان بالوجود والطبيعة والكائنات وطرق ارتقاء أفكاره إلى حد الإيمان بوجود الله واليقين بقدرته.

للمزيد ينظر: فؤاد كامل، وآخرون: مصدر سابق، ص 14.

(3). المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4). هنري كوربان: مصدر سابق، ص 367.

(5). كمال اليازجي: مصدر سابق، ص 302.

طفيل ، إذ يقرر : " ليس في الوجود كمال ولا حسن ولا بهاء ولا جمال إلا صادر من جهته ، وفائض من قبْله " (1) .

لقد أنشأت الفلسفة الإسلامية منظومتها المعرفية والجمالية والفنية المتكاملة من خلال بحثها الفكري المتعالي عن أصول الأشياء ، وأسس الوجود التي تحكم تنوع وحركة الظواهر بحيث يكون الله سبحانه وتعالى الجوهر الأساس الذي تنطلق منه المعاني وتفيض عن قدرته الموجودات فهو الباطن الذي يحرك كل شيء بفعله وإليه تصير كل الأشياء بحكمته وقد نسبت الفلسفة الإسلامية للخالق قدرة الإبداع ، والخلق من العدم ، فالله تعالى فوق الأشياء جميعاً وهو ليس متناهياً تقاس عظمته بقوته وقدرته لا بالكمية ولا بالمقدار ، فلذلك صار مبدعاً محبوباً تستاقه الصور العليا والسفلى لأنه كساها حلية الوجود من وجوده هو ، ولله عشاق كثيرون يفيض عليهم كلهم من نوره من غير أن ينقص منه شيء ؛ فهو المبدع الحق لا صورة له وهو مبدع الصور ، والصور كلها تستاق إليه ، ذلك أن كل صورة تطلب مصورها . وأن الجواهر العالية إنما فاضت عنها ، وقد تفاضلت مراتبها لاختلاف قبولها من النور الأول (2) .

لم يهمل الفن الإسلامي تقدير العنصر الذاتي للفنان في الإبداع الفني بل شجعه ولقي الفنانون قدراً طيباً من الاحترام والمكانة المتميزة عند الخلفاء بل وعامة الناس فكان ذلك من باب الاعتراف بالشخصية المميزة لكل فنان في مجال عمله ولو في إطار وحدة الفن الإسلامي العامة . فنحن نجد عند (الأمدى) (*) : " إنَّ التفريق بين جميل وجميل قد يكون عملاً شخصياً بمعنى أنه ليس هناك قاعدة للتفريق وتغليب جميل على جميل ، إنما يعتمد تفوقه على فطنة الصانع ومهارته ، كما هو الشأن في سائر الصناعات ، ولا يمهر فيها ويكون خبيراً بأمورها إلا من لا بسها وطالت فيها تجربته وترجع عليها إحساسه " (3) .

إنَّ الفن الإسلامي يعني جميع الجهود التي بذلها العالم الإسلامي خلال عشرة قرون على الأقل في التعبير عن الجمال وصناعة الأشياء الفنية ، ويمكن لأي باحث متخصص أو دارس للفنون الإسلامية أن يمدجسور التواصل بين أولى إبداعات العمارة والفن الإسلامي في جامع الكوفة مثلاً ، أو قبة الصخرة وبين مرقد الإمام أبي يعلى ثمَّ إلى ما سينجزه الفن الإسلامي في المستقبل بخطوط واضحة تؤكد وحدة الفن الإسلامي وشخصيته الإبداعية والجمالية المميزة رغم تنوعه العظيم الذي يبلغ فيه حدّاً يصعب فيه أن نجد للفن الإسلامي تحفّتين متماثلتين تماماً .

فالفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام ، إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من خلال التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان . وهو الفن الذي يحقق اللقاء الكامل بين الجمال والحق ، فالجمال حقيقة في الكون ، والحق هو ذروة الجمال ، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كلّ حقائق الوجود (4) .

(1) . الأهواني ، أحمد فؤاد : الفلسفة الإسلامية ، دار العلم ، القاهرة ، 1962 ، ص 98.

(2) . علي سامي النشار ، مصدر سابق ، ص 180-181 .

(*) . هو علي بن أبي علي بن محمد التغلبي : ولد في أمد (551 - 631 هـ) في العراق ، وتعلم الفلسفة في دمشق ، واشتغل في تدريسها في جامع الظاهر في القاهرة ومن كتبه (أ بكر الأفكار ، ومنتهى السؤل - وهو ملخص للكتاب السابق - ، والجدل) وفي الفلسفة (دقائق الحقائق في المنطق) .

للمزيد مراجعة : عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الفلسفية ، ط 1 ، دار ابن زيدون ، بيروت ، ب ت ، ص 7 .

(3) . عز الدين إسماعيل : مصدر سابق ، ص 162 .

(4) . الرفاعي ، أنور : تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ، ط 2 ، دار الفكر ، 1977 ، ص 9 .

لقد اتخذت الزخرفة العربية لنفسها مكانة متميزة في كل فرع من فروع الفن الإسلامي بحيث يمكن عّنها واحدة من أهم العناصر في التراث الجمالي للشعوب الإسلامية ، إنّ لم تكن أهمها جميعاً فهي ليست إضافة زائدة على العمارة ، أو القطع الفنية يمكن نزاعها دون أن تترك ضرراً جمالياً ، بل هي تقع في اللّب من جوهر الفنون الإسلامية الذي يقرر استعمال المواد ويولد سلسلة من البنّى يمكن ملاحظتها في جميع فروع الإنتاج الفني فهذا العنصر الجوهري ليس جزءاً يدخل لأغراض التجميل ؛ بل هو عنصر ينجم عن تحفيز كامن ، هو سبب وجود مجموع الثقافة والحضارة عند الشعوب الإسلامية ألا وهو رسالة التوحيد التي جعلت من كل ذلك ضرورة وأمرأ محتوماً⁽¹⁾ .

لقد قادت فكرة التوحيد الفنان المسلم إلى ربط الكل بالجزء ربطاً متكاملأً يعطي كل عضو من أعضاء البناء الفني مفاهيمه وخصوصيته ، إذ أنّ أنماط الفن الإسلامي من زخارف وخط وأساليب تحليلية تمثل كلها وحدة فعالة في بيان الأسس الفكرية التي يتمثلها الفنان المسلم فلا يكون كل من فروعها مفصلاً عن غيره .

فالخط أحياناً تملؤه الزخارف وعناصر التحلية مليئة بالخطوط والزخارف والكل يعمل في نسق العمارة وعمارة المساجد والمرائد من إبداعات الفن الإسلامي التي تتكامل فيها الأساليب والعناصر الفنية وتتوافق لترسيخ الاعتقاد بتكامل عالمي الغيب والشهادة من خلال الفن المجرد الذي يمثل المسافة الإيمانية بالقيم المطلقة والقدرة الإلهية المحركة للوجود . فالفنان المسلم يصمم المرائد والأماكن التي يتعبد فيها صاباً روحه في قبابها ومآذنها وأعمدتها المزخرفة مؤلفاً علاقات تكوينية بصرية متفردة⁽²⁾ .

وكلّ هذه الإبداعات المتكاملة المتألّفة تضافي على العمارة والمكان جمالية متسامية تشمل البناء والفضاء والشخصية التي يمثلها المرقد ، أو الضريح . بل وهذه القدسية والاحترام تمتد غالباً لتشمل الأرض والمكان المحيط بالضريح ، بل والمدينة التي تحتويه بأكملها ، مثلما يحصل في تسمية مدن بأكملها مثل : كربلاء المقدسة ، والنجف الأشرف . وغيرهما .

(1) . سعاد الناصر ومحمد إقبال عروى : مصدر سابق ، ص 78 .

(2) . الرئيس ، عارف : التوحيد في الفن الإسلامي ، مجلة فن ، عدد 1 ، لندن ، 1986 ، ص 38 .

المبحث الثالث

اتجاهات التحلية الزخرفية للعمارة في الفن الإسلامي

وملامحها في عمارة المرقد الشريف

ينظر - عادة - إلى تراث الأمم والحضارات الكبرى من ناحية المنجزات المادية الماثلة والمعرفية أولاً ، ومن ناحية تأثيره على غيره من الأمم والحضارات . ويعد ميدان الفنون الإسلامية الأثر المادي الشاخص والمحسوس لما أنتجه الفكر الإسلامي ، وإبداعات حضارته التي شملت معظم أجزاء العالم القديم ، من حدود الصين شرقاً حتى المحيط الأطلسي غرباً ، ومن وسط أوروبا شمالاً حتى وسط أفريقيا جنوباً ، والفنون الإسلامية بكافة مظاهرها كانت وما تزال ثمرة للتأمل العقلي ، والرؤية الروحية للعالم ، وحقائق ما بعد الوجود .

ومصادر هذا الإلهام الجمالي ومظاهرها الفنية التي عاشت واستمرت بحدود أربعة عشر قرناً لم تجف وما زالت قادرة على اجتذاب وإغناء الذائقة الجمالية والفنية للناس من مختلف الأعراق والحضارات فالفن الإسلامي لم يكن يتحدث عن الإسلام فحسب ؛ وإنما عن الفن والجمال والمتعة البصرية الفائقة من زاوية التصور الإسلامي للوجود . كما أنه عامل حيوي فعال يلعب دوراً هاماً في الحياة العقلية والوجدانية للإنسان ، من خلال قدرته على توليد الإبداع من خلال الطبيعة والكون والخيال ، والتسامي بالذائقة الجمالية إلى حدود ترتقي بالإنسان ومفهومه للجمال . فالجمال في الفنون الإسلامية لذة روحية تدخل إلى القلب والوجدان فتتحول إلى لذة عقلية ومعنوية عبر الوسائط الحسية والعناصر الفنية التي يبدعها الفنان المسلم .

ولعل من أبرز مميزات الفن الإسلامي أنه فن تجريدي ، فقد أفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر ، سواء كانت نباتية أم حيوانية أم آدمية لتحقيق أهدافه الزخرفية عبر تكييف هذه العناصر وأبعادها عن صورتها الطبيعية الأمر الذي يسمح بإدخالها في عالم الفن الإسلامي على تنوع أشكاله ومواضيعه من العمارة إلى الفنون التطبيقية والتحف والأنسجة والأدوات المنزلية وغيرها (1) .

إن الفن الإسلامي أوجد شخصيته وطابعه المميز الذي تتبينه العين مباشرة سواء عبر العناصر الأساسية للفن الإسلامي أم عبر تكويناته وأساليبه المتنوعة .

فقد كان الاتجاه السائد في إقامة المساجد الأولى في الإسلام ، وهي أول شواهد العمارة الإسلامية هو وقاية جماعات المصلين من تقلبات الجو ومراعاة نظام الصفوف في الصلاة ، والاتجاه فيها إلى جهة الكعبة في مكة المكرمة (2) .

وقد احتل العراق مكان الصدارة بين الأقاليم العربية الإسلامية الناهضة ، وهذا ما دفع بآخر الخلفاء الراشدين علي بن أبي طالب (35-41 هـ) أن يجعل من مدينة الكوفة عاصمة لكل العالم الإسلامي ، لهذا فإن تاريخ العراق الحضاري وتراثه انعكس على صور الأساليب والطرز المعمارية في أغلب أرجاء العالم الإسلامي وتمثلت فيها الوحدة المعمارية والفنية والتنوع المتناسق ، فالوحدة الفنية هي سمة الحضارة العربية الإسلامية ووحدة عقيدتها الدينية (3) .

(1) . الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي (أصوله ، فلسفته ، مدارسه) ، ط3 ، دار المعارف ، لبنان ، ب ت ، ص110.

(2) . كوندل ، ارنست : الفن الإسلامي ، ت : أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، 1966 ، ص16 .

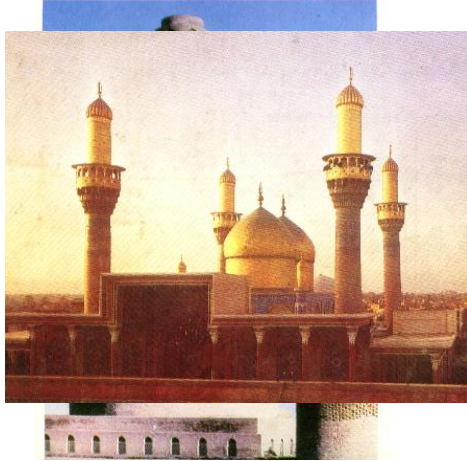
(3) . عيسى سلمان ، وآخرون : العمارات العربية الإسلامية في العراق ، ج1 ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 ، ص6-7 .

وبمعنى آخر أن وحدة الفنون الإسلامية هي نتيجة لوحدة جذور هذا الفن الذي يشكل نقلة نوعية في تطور الفن العربي منذ فنون العراق القديم ، ولعل المظاهر الأساسية في العمارة الإسلامية هي استمرار لمظاهر الفن العراقي القديم . فالعقود والأقبية والقباب التي تعد من مميزات العمارة الرافدينية القديمة ظلت بمثابة عناصر أساسية في العمارة الإسلامية ⁽¹⁾ . فقد كان لندرة الأحجار أثرها في اتجاه الفن العراقي القديم إلى ابتداع أساليب التسقيف مثل القباب والعقود والأقواس ⁽²⁾ .

وبعد توسع رقعة البلاد الإسلامية وانتشار حضارتهم صار العرب يبتدعون أنماطاً جديدة من المباني ، وأصبحت وظائف العمارة تكتسب أشكالاً جديدة ، وعمت أرجاء العالم الإسلامي صور جديدة لأشكال التعبير المرئي مستقاة من التقاليد العريقة في المنطقة لكنها كانت مصحوبة دائماً بالتطوير ، ومعبرة عن أشكال جديدة ذات خصائص إسلامية مميزة ، وقد نجحت العمارة الإسلامية في الجمع بين القيم الوظيفية والجمالية معاً واشتملت على عناصر معمارية ذات طابع وظيفي إلى جانب شخصيتها الفنية المميزة وبعدها الجمالي الذي يستند إلى الفكر والعقيدة الإسلامية .

تشتمل العنائر الإسلامية على عناصر معمارية ذات خصوصية أهمها :

المآذن : جمع مأذنة يصعد فيها المؤذن ليدعو المسلمين للصلاة وتقع داخل المسجد ، وكانت المساجد الأولى في عهد النبي e والخلفاء الراشدين بدون مآذن . ووجدت في العصر الأموي ، ثم تطورت وشاعت بعد ذلك . ومن أقدم المآذن الإسلامية مأذنة جامع البصرة سنة 665 م ، وقد اختلفت هذه المآذن في أشكالها ؛ فمنها الاسطوانية والمربعة والحلزونية ⁽³⁾ .



شكل (7)

والمآذن المربعة تعود أصولها الفنية إلى الزقورات العراقية القديمة التي كانت تبنى على شكل مصاطب ويظهر ذلك التأثير واضحاً في طراز (المأذنة الملوية في سامراء) ، كما في الشكل (7) . وتعد المآذن من العناصر المعمارية البارزة في عمارات المساجد والأضرحة ودخولها إلى المشاهد والروضات غير غريب خصوصاً إذا ما عرفنا أن معظم هذه الأبنية تقام فيها الصلوات فالأذان فيها ضروري ⁽⁴⁾ .

وقد تطورت أساليب إنشاء وتحلية المآذن حتى أصبحت في بعض الأضرحة أكثر من مأذنة وصارت تحيط بالمداخل . ففي الروضة الكاظمية ببغداد أربع مآذن تمثل أركان الحضرة وهي غالباً تجمل بتحليّات

(1) . عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1979 ، ص 70 .

(2) . الألفي ، أبو صالح : ط 3 ، المصدر السابق ، ص 42-43 .

(3) . الصقر ، أياد : الفنون الإسلامية ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط 1 ، عمان - الأردن ، 2003 ، ص 181 .

(4) . نهى ، حنا ، ويوسف طنوس : الفنون ، ط 1 ، دار الجيل ، بيروت ، 1999 ، ص 129 .

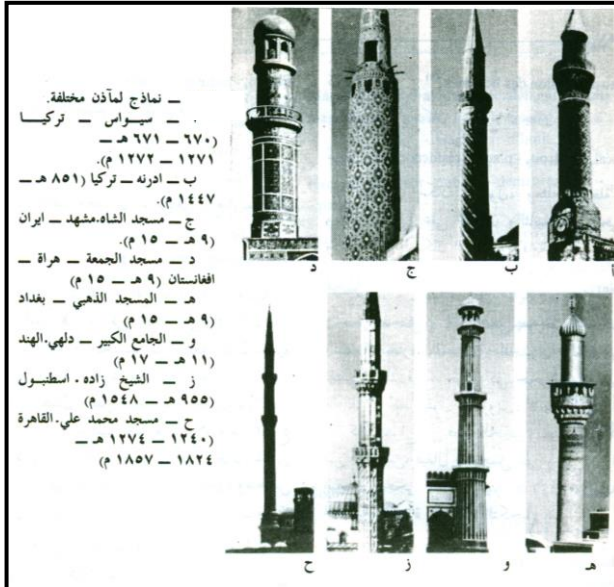


زخرفية جميلة تتألف من أشكال وزخارف هندسية ونباتية وكتابات متقنة ، والتي وجدناها قد زينت بعض المراقد والجوامع بشكل عام ، ومرقد الإمام الحمزة عليه السلام بشكل خاص ، كما أدخلت عليها ألواح الذهب والكاشي المزجج ، كما في الشكل (8) (1) .

كما تستخدم المقرنصات لتحلية المآذن من الداخل والخارج أسفل شرفات المآذن لتضفي عليها نوعاً من الزخرفة التي استطاع الفنان المسلم إبداعها من خلال إدخال هذا

العنصر المعماري كعنصر زخرفي جميل (2) .
وتزين بعض المآذن بزخارف من الأجر الغائر والبارز ، كما الأشكال (9 ، 10 ، 11) (3) .

شكل (9)



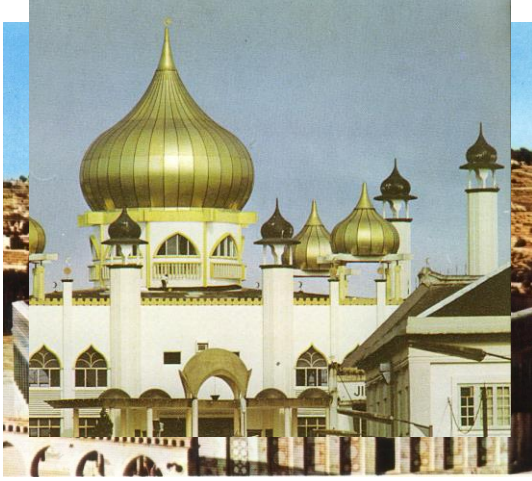
أما بالنسبة لمآذنة الإمام الحمزة ع ارتفاعها (20 م) ، وقد احتوت على زخارف هندسية بشكل أشرطة حلزونية باتجاه الأعلى ، واحتوت على أشكال زخرفية بداخل المقرنصات في وسطها ، كما في الشكل (6) .

القباب : وهي أحد العناصر الأساسية في المساجد والأضرحة الإسلامية وتزخرف بالأجر المزجج (الكاشي الكربلائي) بزخارف نباتية ، أو زخارف تربيعية ، أو هندسية ، أو مشتركة ، وهناك قباب تزخرف بالحجر المنحوت ، كما في قباب مصر الأثرية ، وبعضها ذات طابع بنائي مزجج مثل بعض القباب في إيران أو سمرقند .

(1) . عيسى سلمان ، وآخرون : ج2 ، مصدر سابق ، ص9-10 .

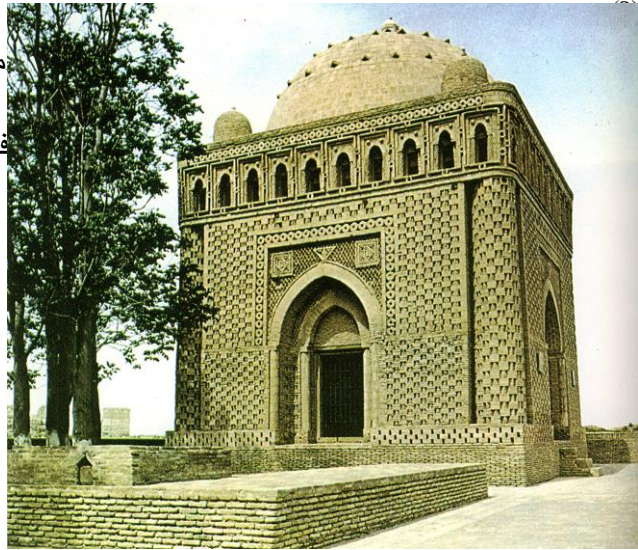
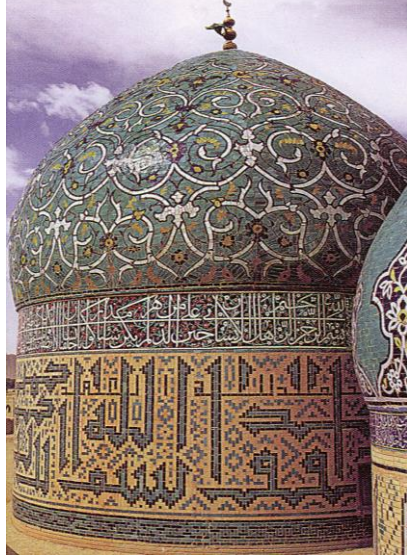
(2) . الأعظمي ، خالد خليل حمودي ، مصدر سابق ، ص 141 .

(3) . الرفاعي ، أنور : تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ، دار الفكر ، ط2 ، 1977 ، ص93 .



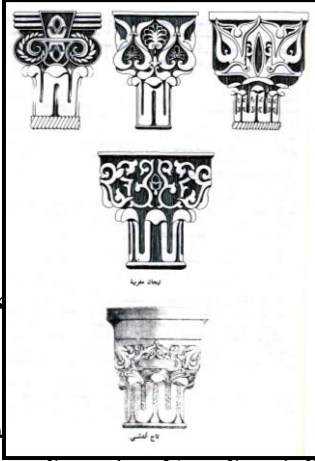
وكان استعمال القباب معروفاً في الأقاليم العربية قبل الإسلام وخصوصاً العراق، وقد أقبل المسلمون على استعمالها في المساجد والأضرحة، حتى انتشرت القباب في العالم الإسلامي، وأصبحت من الخصائص المتميزة للعمارة الإسلامية، وتعد قبة الصخرة الموضحة في شكل (12)، التي شيدت سنة (72 هـ) من أقدم نماذج القباب الإسلامية (1).

وقد تعددت أشكال وأنواع القباب في العمارة الإسلامية، حيث لم يخرج بها عن مجرد وظيفتها الأصلية كخاصية يميز عن باقي عناصر العمارة الإسلامية، حتى بلغت القباب الإسلامية درجة عالية من الرقي. وابتكرت العمارة الإسلامية أشكالاً كثيرة ومتنوعة لا حصر لها من القباب، كما تنوعت أشكال زخارفها التي تجمع بين مختلف عناصر الزخرفة العربية الإسلامية



شكل (13)

- (1). صالح لمعي مصطفى، القباب في العمارة الإسلامية، دار النهضة العربية، بيروت، ب ت، ص 19.
- (2). محمد حسين جودي، الفن العربي الإسلامي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2007، ص 113-114.
- (3). يحيى وزيري: ج 2، مصدر سابق، ص 79.
- (4). صالح لمعي مصطفى: مصدر سابق، ص 15.



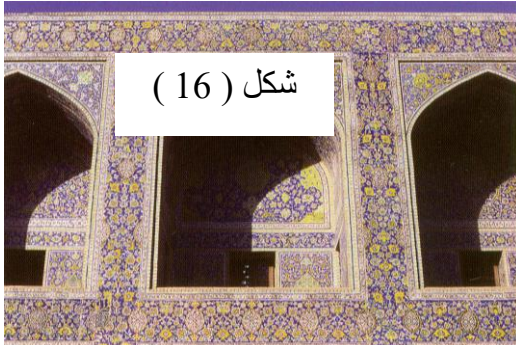
شكل (14)

وبالنسبة لقبه مرقد الإمام الحمزة عليه السلام ، لم تكن ه كانت هناك زخارف هندسية فقط (حصرية) ، كما في الشكل ()
العقد : وهي وحدة معمارية بنائية ذات هيئة مقوسة تتخذ أش
أساسين هما : العقد نصف الدائري والعقد المدبب الذي يتكون من
وعن هذين النوعين تفرعت أنواع العقود الأخرى . وترجع نشأة العقود إلى بلاد ما بين النهرين ،
إذ كانت مادتها الأولى من الطين والأجر (1) .

أما أنواع العقود الإسلامية فقد زاد عليها الفنانون المسلمون أساليب تصميمية إلى حد أصبحت بدورها من عناصر التجميل والتحلية داخل الأبنية بحيث يأتي شكل العقود منسجماً مع طرز العمارة المختلفة وأساليب تحليتها ، ومنها العقود المدببة أو ذات الفصوص المتعددة (2) ، كما في الشكل (16) .

ومن أساليب تحلية العقود استخدام ألواح الخشب أو زخارف الأجر أو الرخام المحفور أو الكاشي المزجج (3) ، كما في الشكل (17) .

والعقد في مرقد الإمام الحمزة عليه السلام كانت مزينة بالكاشي الكربلائي ، انتشرت فيها زخارف هندسية ونباتية متعددة الألوان .



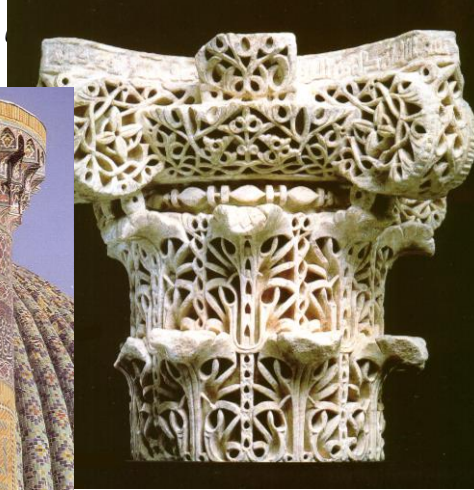
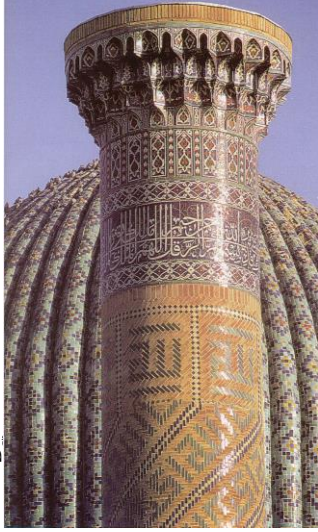
شكل (16)

المقرنصات : وأصل المقرنص في الفن الإسلامي هو الحوه البني بعام فوق الروايا الأربع لغرفة يراد تسقيفها بالقبة (*) . وتستعمل المقرنصات كعملية إنشائية أو كحلية زخرفية مدلاة

(1) . عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ط1، مكتبة مدبولي، 2000، ص190.
(2) . محمد حسين جودي : العمارة العربية الإسلامية (خصوصيتها - ابتكاراتها - جمالياتها) ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ط1 ، 1998 ، ص69-70 . وكذلك : الألفي ، أبو صالح : ط3 ، مصدر سابق ، ص 135-137 .

(3) . عاصم ، محمد رزق : مصدر سابق ، ص 190-191 .
(*) . يشير البعض إلى أن الكلمة مأخوذة من الكلمة العربية (مقرص) أي الجالس القرفصاء . للمزيد مراجعة ، محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الإسلامي (تاريخه وخصائصه) ، مطبعة أسعد ، بغداد ، 1965 ، ص184 .

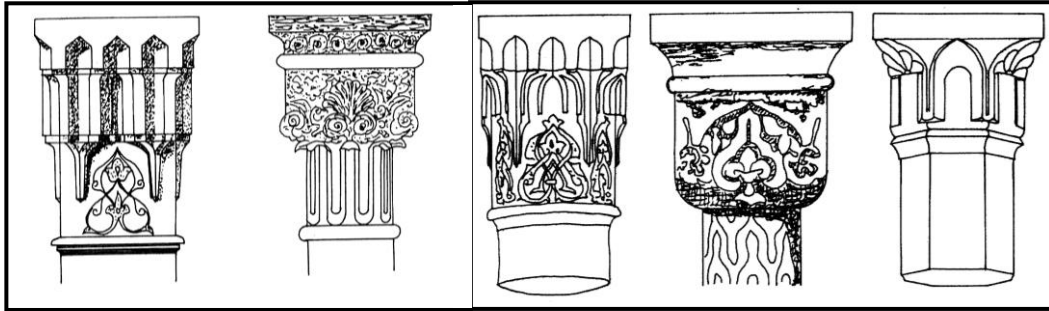
الأعمدة والأسقف الخشبية



بعضها فوق بعض في واج (1).

كما كثر استخدام زخرفية إلى جانب استخدام يستعمل لتحويل الحجرة لتقوم فوقها القباب وفي الـ كعنصر زخرفي ترى في الـ فوق بعض في واجهات المـ في الشكل (18) .

أو في تيجان الأعمدة والأسقف الخشبية ، وهي تدل الهندسية ، والتقنن في استعمالها لتحقيق أهداف زخرفية (2) ، كـ



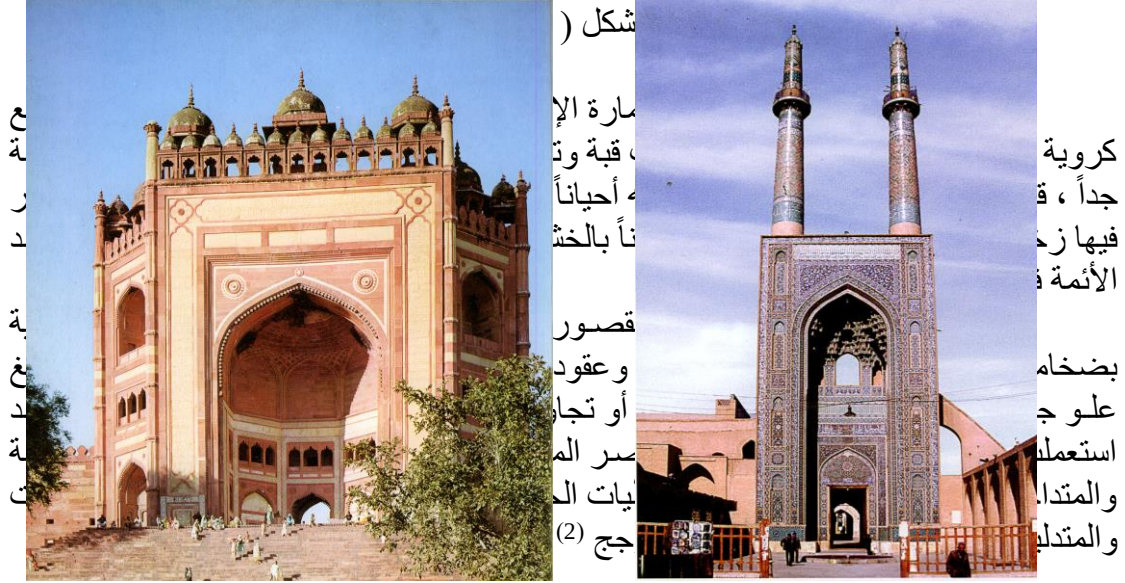
وكذلك تجمع المقرنصات بين الزخرفة الناتجة عن الظل والنور نتيجة للسطوح البارزة والمرتدة بين وحداتها المتجاورة والمتراصة أفقياً ورأسياً، وبين وظيفتها الإنشائية (3) . ومن أساليب تحلية المقرنصات عملها من الخشب أو الرخام المحفور أو تغطيتها بالكاشي المزجج (4) ، كما في الشكل (20) .

(1) . المصدر نفسه ، ص 184-185 .

(2) . محمد حسين جودي : العمارة العربية الإسلامية ، مصدر سابق ، ص 71-72 . وكذلك ، الألفي ، أبو صالح : ط3 ، مصدر سابق ، ص 138-139 .

(3) . الأعظمي ، خالد خليل حمودي : مصدر سابق ، ص 140-143 . وكذلك : يحيى وزيري : ج 2 ، مصدر سابق ، ص 135 .

(4) . الصقر أياد : مصدر سابق ، ص 97-98 .



شكل (21)

البوابات : وهي غالباً توجد بالأسوار الخارجية للمدن قديماً وللمباني حديثاً وغالباً ما تكون مصنوعة من الخشب ومزخرفة بالزخارف الدقيقة أو من الخشب المصفح بال نحاس والمزخرف بأشكال هندسية أو نباتية أو كتابية (3).

(1) . محمد حسين جودي : الفن العربي الإسلامي ، ص 121 .
 (2) . يحيى زيري: موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، ج 1، ط 2، مكتبة مدبولي، القاهرة ، 2005 ، ص 11.
 (3) . الألفي ، أبو صالح : ط 3 ، مصدر سابق ، ص 138 .

كما استخدمت فيها أنواع نادرة من الخشب الثمين أو استخدم فيها التطعيم بالصدف أو الذهب أو النحاس أو بالزجاج⁽¹⁾ . كما في الشكل (23) .

شكل (23)

وبالنسبة لباب مرقد الإمام الحمزة عليه السلام ، فإنها من مادة الذهب ومزينة بالزخارف الهندسية والنباتية ، كما في الشكل (5) .

الفناء (الصحن) : وهو المساحة المكشوفة المحددة بواسطة حائط أو مبانٍ ، وقد ظهرت مثل هذه الفناءات في عمارة بلاد وادي الرافدين في العصر السومري والآشوري ، والصحن هو (الحوش) ، فهو رمز الحياة ومركز الجذب لكل العناصر التي تنتظم وتطل عليه⁽²⁾ .

وفي عهد الإسلام فقد ظهر لأول مرة في منزل الرسول ﷺ ومسجده في المدينة المنورة ، وكان يصلي بالمسلمين فيه ويجتمع معهم لتدارس شؤون الإسلام . وهو عادة قلب المبنى وجوهره تطل عليه الحجرات من جميع جهاته بألوانها وزخارفها وحلياتها حول الفتحات والأبواب ، ويرجع ذلك إلى أن الإسلام يهتم بجوهر الأمور لا بظاهرها⁽³⁾ ، لأن بنية الوحدة الزخرفية قد تقاربت مع المفاهيم الفكرية للعقيدة الإسلامية من حيث جوهرها الروحي المتسامي الممتد اللانهائي ، وهو ما تجسد في صحن مرقد الإمام الحمزة عليه السلام في زخارفه الهندسية والنباتية .

ومن أساليب تحليلية صحن المباني الإسلامية ترك مساحات مشجرة وتخطيط الأرضيات بالحجر أو الأجر المربع وتضاف إليها عادة أحواض الماء والفسقيات (النافورات) ، وقد تستعمل الزخارف الهندسية في تزيين أرضيات الصحن لتزيد من جمالياتها وروعيتها⁽⁴⁾ . كما في الشكل (24) .



إن الأشكال والأساليب الفنية التي استخدمت في قائمة بذاتها لأن ثقافة الإسلام نفسها كانت منذ البداية وحدة ناشئة من عناصر تكون نوعاً من اللغة المعمارية المتألفة ظهور عمارة إسلامية متميزة فنياً وجمالياً⁽⁵⁾ .

أدى تطور انجازات العمارة العربية الإسلامية . وخصوصاً في العصر العباسي إلى دخول عناصر وأساليب زخرفية جديدة ضمن التكوين المعماري في المساجد والمباني الدينية

(1) . محمد حسين جودي : الفن العربي الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 155-156 .

(2) . الصقر ، أياد : مصدر سابق ، ص 177 .

(3) . محمد حسين جودي ، العمارة العربية الإسلامية ، مصدر سابق ، ص 61-63 .

(4) . نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 1989 ، ص 58-59 .

(5) . شاخت وبوزورت : تراث الإسلام ، مصدر سابق ، ص 25 .

والقصور بدافع الرغبة في تغطية السطوح المعمارية ومساحاتها ولتخفيف الملل ، وإعطاء الإحساس بالصلابة والقوة ، كما أنها تزيد من تأكيد وإظهار الملامح الجمالية داخل وخارج البنايات .

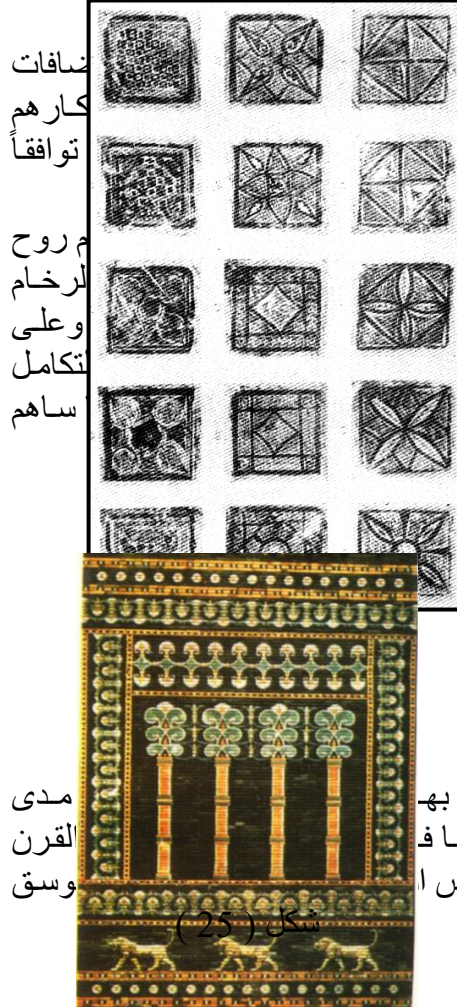
كما أن الزخرفة تؤلف في العمارة الإسلامية كلاً واحداً يتفق مع الهدف الجمالي ، إذ أن الزخرفة عنصر مشترك في جميع الفنون الإسلامية ، بل هي تشكل العمود الفقري لها وفي علاقة عضوية معها لا يمكن تجاوزها (1) .

فالإبداعات الزخرفية التي دخلت في أوسع مجالات الأفكار الفنية التي أدت إلى استحداث مواد جديدة يعبرون بها عن خيالاتهم وقدراتهم في التعامل مع المواد أثناء عمليات تصنيعها مع الحاجات الجمالية الجديدة ، أو للرغبة في التوزيع (2) . تطورت أساليب الزخرفة وإخضاع المواد والخامات المعمارية العربية الإسلامية بطريقة سمحت بإدخال العبدية والزجاج والمعادن والعاج والفسيفساء وبأنواعها في تحف السقوف والأبواب والأعمدة وقطع الأثاث والمنسوجات الفنية الذي زاد في ثراء وغنى المساحات الداخلية والخارجية تطويع المواد إلى إكسابها الطابع الإسلامي المميز .

ورثت العمارة الإسلامية هذا النوع من الفنون عن الحضارات العراقية القديمة فقد استخدم البابليون الطابوق المزجج ذا الرسوم المختلفة في تشكيل موضوعات فنية غاية في الدقة والجمال في بوابة عشتار وجدران شارع الموكب وقاعة العرش في بابل (3) . كما في الشكل (25) .

تعد البلاطات الإسلامية من الفنون التي اهتم بها قرون . ومن أقدم البلاطات الإسلامية تلك التي عثر عليها في التاسع الميلادي وتضم أثراً فنية نادرة وجدت في بعض الأبنية الخاقاني (4) .

كما اكتشفت من مدينة سامراء بعض البلاطات المزججة بالطلاء المعدني والتي تغطي بها الجدران ووجد منها أمثلة في بعض قصور سامراء وفي محراب جامع القيروان (5) . كما في الشكل (26) .



مدى
القرن
وسق

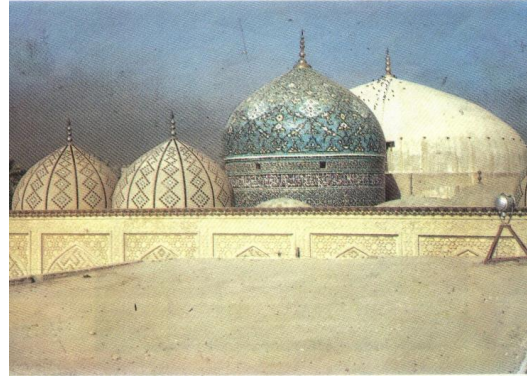
شكل (25)

- (1) . عبد الرضا بهية داود : مصدر سابق ، ص 3-4 .
- (2) . الجادري ، رفعت : حوار في بنيوية الفن والعمارة ، ص 72 .
- (3) . العبيدي ، صلاح حسين وعبد العزيز حميد : الفنون العربية الإسلامية ، وزارة التعليم العالي ، دار الحرية ، بغداد ، 1979 ، ص 103-104 .
- (4) . الأنصاري ، رؤوف محمد علي : عمارة كربلاء (دراسة عمرانية وتخطيطية) ، مؤسسة الصالحاني للطباعة ، ط 1 ، دمشق ، 2006 ، ص 27 .
- (5) . نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، ط 4 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1989 ، ص 73 .

شكل (26)



وقد زاد الإقبال على استخدام الطابوق المزجج والروضات خلال القرن الرابع عشر الميلادي . وبناءً في حالة استخدام الطابوق المزجج دفع إلى ابتكار الكاشي الكربلائي الذي يختلف في تقنيته عن الطابوق المزجج بتنفيذ كافة أنواع الزخارف نباتية وهندسية وكما يسمح بتغطية السطوح المنحنية وغيرها وعلى مساحات الكاشي الكربلائي ألواح مربعة غير سميكة لتنفيذ الأشكال النباتية على طبقتها المزججة إضافة إلى المساحات الهندسية والنباتية . وتنوع ألوانها وإشراقها ، وطغت على العمارة خلال القرن السادس عشر الميلادي كما هو واضح في قباب الحضرة القادرية والأعظمية ، كما في الشكلين (27 ، 28) .



شكل (28)

كما تنوعت الأشكال الزخرفية للكاشي الكربلائي وصارت تستخدم لتغطية مساحات واسعة من الجدران وتنوعت عناصر زخرفتها وزاد إتقان رسوماتها ورقة ألوانها ووصلت قمة تطورها خلال العهود الأخيرة ؛ ففي روضات كربلاء والنجف والكاظمية وسامراء مساحات واسعة من الكاشي الكربلائي تتميز بجمالية تشكيلاتها البنائية والهندسية والخطية ، والانسجام في الألوان بحيث تجذب نظر المشاهد وتضعه في لب كمال الرقش العربي الإسلامي⁽²⁾ . من جانب آخر استطاع الفنانون العرب الوصول إلى حلول ابتكارية حققت التوازن بين الجمالية ودقة الصنعة بإنتاج الخزف ذي البريق المعدني وهو خزف يعطي لون البريق المعدني الذهبي أو الفضي أو الزيتوني ، ويعد هذا النوع من الخزف من أرقى الأنواع وأجملها ، وهي ألوان خارقة للطبيعة لأن الذهبي والفضي لا يشاهد أبداً في الطبيعة⁽³⁾ . لقد اشتهرت مدينة كربلاء بصناعة (الكاشي الكربلائي) إذ يعد العراق موطن الخزف ذي البريق المعدني ومنه انتشر إلى كافة أنحاء العالم الإسلامي فتعلمه الخزافون في مصر ، والمغرب والأندلس ، والشرق الإسلامي . وتسربت أسرار صناعته إلى أوروبا من الأندلس ، وقد

(1) . عيسى سلمان ، وآخرون : ج 2 ، مصدر سابق ، ص 11 .

(2) . عيسى سلمان ، وآخرون : ج 2 ، مصدر سابق ، ص 11 .

(3) . الألفي ، أبو صالح ، ط 2 ، مصدر سابق ، ص 93-97 .

صنع منه الخزافون المسلمون القراميد أو الكاشي كما يسمى في العراق (1). ومن أنواع الزخارف المنفذة على الكاشي الكربلائي هي :



الزخارف النباتية

لعبت الزخارف النباتية دوراً هاماً في تزيين أسرف المسلمون في استعمال عناصرها لاجتناب والحيوانية ، وقد أدى إلى شيوع الزخارف النباتية ذات العنب والأكانتس وسعف النخيل ، مما كان يعبر عن التكرار والإيقاعات والحركة واللون (2).

ويتألف الرقش النباتي من خطوط منحنية أو مستديرة أو ملتفة يتصل بعضها ببعض فتكون أشكالاً حدودها منحنية بينها فروع وأزهار وورود وورقات ومن الصعب أن ترى في هذه الزخارف صوراً حقيقية للنبات (3).

إنَّ العناصر النباتية في الزخرفة الإسلامية تأثرت بانصراف الفنان المسلم عن نقل الطبيعة وتقليدها فاستخدم الغصن والورقة لصنع زخارف تستمد جماليته من التكرار والتناظر ، وتدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون الإسلامية (4).

وقد برزت شخصية الزخارف النباتية المجردة منذ القرن التاسع في العصر العباسي ، وبخاصة في مدينة سامراء ، وتطور هذا الأسلوب إلى أقصاه في القرن الثالث عشر ، خاصة في التحف ، سواء كانت من الخشب أم من المعدن أم من الزجاج ، وفي زخارف العماير والصفحات المذهبة من الكتب (5).

لقد أبدع الفنان المسلم في رسم الزخارف النباتية التي تبتعد عن محاكاة الطبيعة فهي عناصر نباتية مجردة لا يمكن تمييز أصلها النباتي بدقة . فهي فروع وأوراق وخطوط منحنية تتصل بعضها ببعض وتظهر بينها زهور وورقات وغصون تتشابك أو تتقاطع أخرج الفنان الطبيعة من خلالها في صور جديدة وأساليب مبتكرة تجمع بين المنحى الروحي وجماليات الحس البشري وروعة الأداء وتنوع الأشكال والألوان (6) ، كما في الشكل (29) .

تجد الباحثة إنَّ عالم النبات كان مصدر إلهام للفنان المسلم في هذا المجال من الزخرفة ، إذ كان تعبيره يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي ، وبين التزام أشكال الطبيعة التزاماً يكون قريباً نسبياً أو بعيداً حسب العصور والأقاليم ، كما أن ذلك التعبير لم يكن

(1) . محمد عبد العزيز مرزوق : المصدر السابق ، ص 130 .

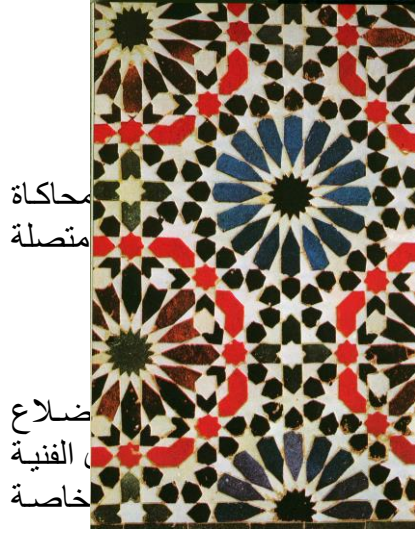
(2) . عاصم محمد رزق : مصدر سابق ، ص 131 .

(3) . الصقر ، أياد : مصدر سابق ، ص 58 .

(4) . الناصر ، سعاد ومحمد إقبال عروى : آراء ونصوص في الفنون الإسلامية ، مركز الكويت ، للفنون الإسلامية ، وزارة الأوقاف ، 2008 ، ص 60 .

(5) . الالفي ، أبو صالح ، مصدر سابق ، ص 113 .

(6) . الزعابي ، زعابي : مصدر سابق ، ص 148-149 .



محاكاة
متصلة
ضلاع
الفنية
خاصة

منفصلاً عن حاجة المجتمع الذي عاش فيه ، ولا عن الواقع العملي لذلك العصر ، بالإضافة إلى أن هذا النوع من الزخرفة بقي محافظاً على العلاقة القائمة بين العنصر الزخرفي والعالم الخارجي .

فالفنان المسلم يحاول أن يُبعد الوحدات النباتية عن المنظورية ، فلا تكاد تشاهد من الفروع والأغصان والأوراق بعضها البعض الآخر .

الزخارف الهندسية

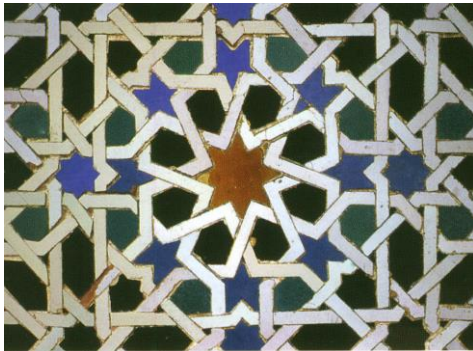
وهي من أهم سمات الفن الإسلامي المتمثلة في التشكيلات الفنية الأخرى مثل الدوائر والنجوم وتكراراتها بجمالياتها الرائعة في الطراز الإسلامي حتى أثرت على باقي الفنون الأوروبية (1) .

وتمتاز الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي بروعة تراكيبها الجمالية خاصة التراكيب الهندسية ذات الأشكال النجمية متعددة الأضلاع التي ذاعت في العمارة والتحف والكتب . إن براعة المسلمين لم يكن أساسها الشعور الفني والموهبة الطبيعية فحسب ، لكنها تدلّ على علم وافر بالهندسة (2) ، كما في الشكل (30) .

وقد استخدم الفنان المسلم العناصر الهندسية من دوائر ومثلثات وخطوط بأسلوب مميز واتجه نحو التجريد في زخرفة المساحات الهندسية المركبة بتنظيم دقيق وبناء هندسي محكم فاعتمدوا قواعد حسابية مضبوطة مما يعكس المستوى العلمي والفني للحضارة الإسلامية (3) ، كما في الشكل (31) .

شكل (30)

شكل (31)



ومن المعروف أن الحضارات القديمة عرفت الهندسية الإسلامية فاقتها جميعها في تكوينها وابتكاراتها تشابك وتعقيد فإنها في حقيقتها تعتمد على أصول وقواعد (4) .

إنّ الزخارف الهندسية أخذت في ظل الحضارة فريدة لا نظير لها في أية حضارة من الحضارات ، فليس الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة ، يلعب الخط الهندسي

(1) . سامي رزق بشاي (وآخرون) : تاريخ الزخرفة ، الشروق للطباعة ، القاهرة ، 2006 ، ص 401 .

(2) . الناصر ، سعاد ، ومحمد إقبال عروى : آراء ونصوص ، مصدر سابق ، ص 60 .

(3) . الصقر ، أياد : مصدر سابق ، ص 62 .

(4) . الزعابي ، زعابي : مصدر سابق ، ص 152 .

المنحني في الأرابيسك . زمن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية الأشكال النجمية متعددة الأضلاع ، والتي تشكل ما يسمى (الأطباق النجمية) (1) .
لقد كان اهتمام الفنان المسلم منصباً في البحث عن الأشكال الجديدة وليس عن الأشكال المألوفة (الواقعية) ، بل الأشكال المبتكرة والمتولدة من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاجية الأشكال الهندسية من أجل تحقيق المزيد من الجمال الذي يسبغه على التحف والأعمال الفنية الأخرى التي يُبدع فيها أشكالاً هندسية كالدوائر المتماسة والمتجاورة والجدائل ، فضلاً عن ذلك ، نجد الخطوط المنكسرة والمتشابكة السابحة بوحدات أشكال الهندسية (المربع ، المثلث ، المعين ، الخمس ، الخ ...) ، وخاصة الأشكال النجمية أو الأطباق النجمية المنتشرة في مصر والشام والعراق والمغرب العربي .

ورغم أن مصادر الفن الإسلامي لم تترك توثيقاً تاريخياً لأصول مثل هذه التصميمات الهندسية والفنية المميزة ، إلا أنه يمكن القول أن المبدأ الأساس والسامي في عمل الفنان المسلم كان يعتمد فكرة مفادها : أن تكرار الوحدة الواحدة مرات عدة هو ما ينتج التصميم النهائي . وأن التكرار هو مبدأ أصلي في الوجود ويشمل كل مظاهر الحياة والخلقة ويمكن من خلاله تحقيق الوحدة مع التنوع والتوازن مع الاختلافات . وهذا هو جوهر العمل الجمالي في زخارف الكاشي الكربلائي على تنوعها وسعة عالمها الفني المميز (2) .

أما عالم اللون في الزخرفة على الكاشي الكربلائي فهو ينافس الشكل في القوة وهو أسلوب روحي لا يلتفت إلى الألوان الطبيعية المأخوذة من الإحساسات البشرية فيحاكيها بل هو نوع من البحث عن الجوهر الدائم وليس الصبغة الزائلة للأشياء . واللون في الزخرفة العربية معبر صادق عن تأملات الوجدان النقي الذي يستقي انطباعه عن اللون من ماء الجواهر النقية النادرة والألوان الإسلامية معدودة إلا أنها زاهرة فياضة ، تصب سحرها على سطوح منبسطة فتزداد عمقاً (3) .

لقد أخذت زخارف الكاشي الكربلائي بأنواعها هندسية ونباتية وخطية في ظل الثقافة الإسلامية شخصية فريدة ، فأصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة من شواهد الفن الإسلامي على تنوعها ، وكان هم الفنان المسلم وشغله الشاغل البحث عن تكوينات جديدة مبتكرة يولدها من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاجية الأشكال الهندسية لتحقيق المزيد من الجمال الذي يضيفه على العماير التي ينشئها (4) .

ولبناء تصميم زخرفي ناجح يعد النظام هو الفكرة الأساس في الزخرفة ، والنظام هو تحديد بنية العمل بما يؤدي إلى تحقيق الوحدة الجمالية تلائم العناصر الزخرفية في نظام يمكن تنويعه جمالياً للوصول إلى زخرفة منتظمة ومميزة دون تشويش أو تزامم للعناصر يفقدها قيمتها بما يحقق في النهاية للعمل الزخرفي إمكانية إنجاز وظيفته الفنية وترجمة خطابه الجمالي البليغ (5) .

يمكن دراسة عدد من البنى الأساسية في الزخرفة العربية ومنها أن تكون الزخرفة مؤلفة من أجزاء ووحدات مستقلة ترتبط مع بعضها بأسلوب متكرر دون أفضلية لأي منها على

(1) . الألفي ، أبو صالح : مصدر سابق ، ص 115 – 116 .

(2) . Issam El-said and Ayse Parman: Geometric Concepts in Islamic Art, world of Islam Festival Publishing Company Ltd, London, 1976, P, 7.

(3) . بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1952 ، ص 25-26 .

(4) . الجبوري ، كامل سلمان ، كشكول الزخرفة العربية ، دار ومكتبة الهلال ، ب ت ، ص 97 .

(5) . العلوي ، لؤي سليم محمد علي : الزخرفة الإسلامية بين الشكل والمعنى ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الهندسة جامعة بغداد ، 2002 ، ص 33 .

الأخرى وتحفظ كل منها بهوية مستقلة ، أما البنية الثانية فتنتج من ترابط عدد من الوحدات بحيث تعوض عناصر التصميم عن التجاور البسيط لهذه الوحدات مثل التشكيلات الهندسية التي يمكن استيعابها مستقلة ، أما البنية الثالثة فهي التي تحوي تلاحقاً لأشكال الخط والأوراق والأزهار والتجريدات ولا يمكن تقسيمها ، أما البنية الرابعة فهي التي تعطي انطباعاً بوجود مركز دائم التفتح ومتواصل الفيض (1) .

تعتمد الزخرفة الإسلامية مبادئ أساسية في تكوين التصاميم الزخرفية التي يتم من خلالها اختيار العناصر الزخرفية المناسبة للمساحات والسطوح المراد زخرفتها وأهم هذه المبادئ .

أولاً : الخط Line

من العناصر التشكيلية المهمة ، نظراً لقدرته في التعبير عن الحركة والكتلة ويلعب الخط دوراً أساسياً في الزخرفة الإسلامية وهو على نوعين :

1. الخط المنحني الذي يتحرك في حرية وانطلاق في حدود المساحة المخصصة للزخرفة لكنه يعطي إحساساً بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية ويلعب دوراً في تأويل الأوراق والسيقان والأزهار وباقي الأشكال الزخرفية ، كما في الزخارف النباتية في مرقد الإمام الحمزة عليه السلام ، كما في الشكل (32) .



2. الخط الهندسي وهو يعطي إحساساً بالاستمرارية عن الأشكال الطبيعية وتحويلها إلى عناصر المسلم على الموازنة بين الخطوط اللينة والخطوط (2) ، كما في الشكل (32) . وإن للخط في الفن الإسلامي دلالات ر عن حدود المرئي ، لأنه يمتلك عالماً غيبياً ، دلالة موضوعية ، فقد استعان الفنان المسلم بالأن يتوحد مع العناصر التكوينية الأخرى ، ب للمشاهد الفني بشروط التجريد الذي يحرر المرئي التوحد مع اللامرئي الجمالي والاستمرار بالحركة اللانهائية (3) .

ثانياً : الشكل Form

(1) . الناصر ، سعاد ومحمد أقبال عروى : مصدر سابق ، ص 74-77 .

(2) . الألفي ، أبو صالح ، ط2 ، مصدر سابق ، ص 102-104 .

(3) . الموسوي ، شوقي مصطفى : جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2005 ، ص 128 .

يشير مصطلح الشكل إلى التخطيط العام بأي شيء ويختلط معناه مع المعنى الخاص بمصطلح هيئة أو المظهر الخارجي للشكل ، وقد ميز (ارنهايم) بينهما على أساس أن الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء ، أما الشكل ، فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها (1) .

فالشكل في التكوين الزخرفي ما هو إلا محصلة تجمع العناصر البنائية التي تشترك فيما بينها لتنشأ نسقاً بصرياً يمكن أن يتسلمه المتلقي ، وإنما يجري في الشكل هو تنظيم من العلاقات المتحققة للتماسك من خلال الوحدات المكونة للعمل الفني بشكل عام والعمل الزخرفي بشكل خاص (2) .

ولما كان الشكل يمثل الصياغة الأساسية للجسم أو المادة ، فهو الذي ينظم العناصر في الفضاء من خلال تجميعه لها في أبعاده ولونه وملامسه وحجمه ، ليحدث إيقاع وتنوع منسجم بوحده (3) ، كما في الشكل (33) .



شكل (33)

ثالثاً : اللون Color

هو مصدر الجمال الرئيس للأشياء في الطبيعة ويمكن استخدامه لقيّمته الجمالية المتنوعة فهناك الاستخدامات الواقعية للون كما أن هناك استخداماته الرمزية وهو يؤدي وظيفة جمالية أساسية في الفن الإسلامي ، إذ تستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة والصبغة الذهبية ليست من ألوان الطبيعة ، لذا استخدمت في الفن الإسلامي بكثرة لأنه لا يوحى بالمحاكاة (4) .

وهذه الألوان من خلال تجاورها تخلق حالة من التناسق الذي يبلور بالتالي الأشكال الهندسية والنباتية ، وهذا ما يمكن الاطلاع عليه في الشكل (33) .

رابعاً : الاتجاه Direction

الاتجاهات التي تتخذها العناصر والأشكال داخل العمل الفني ، يمكن أن تكون متماثلة أو منسجمة أو تكون متعارضة وللإتجاه أهمية في السيطرة على توجيه أعيننا للتحرك داخل العمل الفني (5) ، كما في الشكل (34) .



ثنائية الأبعاد ، دداد ، 1999 ،

(1) . شاكر ، عب
(2) . الربيعي ،
(دراسة ت
ص 84 .

(3) . القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2006 ، ص 98 .

(4) . القرة غولي ، محمد علي علوان : مصدر سابق ، ص 105-106 .

(5) . البزاز ، عزام: أسس التصميم الفني، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 2001 ، ص 15-16.

الشكل (34)

خامساً : الفضاء Space

يتداخل مفهوم الفضاء ضمن مساحة فن التصميم ، فمنهم من يعده عنصراً من عناصر التصميم المهمة ، ومنهم من لا يعده عنصراً وآخرون وجدوه المحيط الذي يحوي المفردات التصميمية المتشكلة داخل الإطار العام للعمل التصميمي .

ويمثل الفضاء الحيز الذي يحيط بالشكل المنتج من قبل المزخرف ويختلف عن الشكل في صفاته المرئية ، إلا أنه لا يقل أهمية عنه ، فهو يحدده ويؤكد من خلال تباينه معه فلا يمكن أن تكون هناك كتلة بدون فضاء تتنفس فيه وتظهر من خلاله (1) .

سادساً : القيمة الضوئية Light Value

هي كمية الضوء التي يمكن لأي سطح أن يعكسه ، والأبيض يكون في النهاية العليا لمقياس القيمة والأسود في نهاية المقياس وتقع جميع درجات التدرج بينهما (2) .

وتتباين الألوان وشدها وتدرجها من جرّاء القيم الضوئية والتي تعد المقياس الدقيق لطبيعة توزيع اللون وانتشاريته ضمن حدود الأشكال والكتل والأحجام داخل البنية العامة للتصميم ، وتساهم القيمة الضوئية في إبراز جماليات اللون وطبيعة تشكله واستقلاليته ، وتفيد كوسيلة مهمة من وسائل الإخراج التصميمي ، وتساهم في تعزيز استمرارية الأثر الجمالي في البنية التصميمية (3) ، كما في الشكل (35) .

**العلاقات البنائية****أولاً : التضاد Contrast**

هو تعبير عن الاختلاف بين نقيضين ، ولا يكاد يخلو عمل فني من وجود تضاد أو تباين في جانب من عناصره المختلفة ، وعادة ما يظهر التضاد في الشكل ، أو الحجم ، أو الملمس ، أو اللون أو الاتجاه ، ولضرورته الجمالية والحركية ، فقد اعتمد في الزخارف الإسلامية على نطاق واسع (4) .

(1) . القرة غولي ، محمد علي علوان : مصدر سابق ، ص 99 .

(2) . روبرت ، سكوت : أسس التصميم ، ت: محمد محمود يوسف ، مطبعة النهضة بمصر ، 1980 ، ص 18 .

(3) . القرة غولي ، محمد علي علوان : مصدر سابق ، ص 101-102 .

(4) . روبرت ، سكوت : أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص 28-29 .

والتضاد يمثل الرغبة في التنوع من أجل منع حصول ملل بصري ناتج عن الرتابة أو التكرار التطابقي ، فالتباين أو التضاد يحدث في العناصر كاللون أو الحجم أو الاتجاه وغيرها ، فمثلاً نجد التضاد اللوني يتألف من تضاد الألوان الأساسية (الأحمر ، الأصفر ، الأزرق) مع بعضها ، فتكون متألقة حينما تتجاور معاً ، إذ أننا لو مزجنا كل لونين أساسيين نجد محصلة المزج يتضاد مع اللون الثالث ، كالأحمر مع الأصفر يساوي برتقالي ، يتضاد مع الأزرق وهكذا ، كما في الشكل (35) .

ثانياً : التناسب Proportion

وهو مقارنة الأحجام والمساحات والأطوال والمقاييس والمقادير ، وفي الزخارف الإسلامية يعني التناسب العلاقة القياسية المصممة ، أي النسبة المخططة للمقادير والفواصل من النوع نفسه ، كالحيز أو الخطوط أو الألوان (1) . وهذا التناسق ما بين الخطوط والأشكال والألوان يمكن ملاحظته في مرقد الإمام الحمزة عليه السلام في الشكل (36) .



الشكل (36)

ثالثاً : التوازن Balance

هي القاعدة الأساسية الواجب ، والتوازن بمعناه الشامل يعبر عن (11/2007) ، والوحدات والألوان ، وتناسق علاقاتها ببعضها ، وبالقضاءات المحيطة بها ، فهو شرط أساسي للتكوين الفني بوصفه حالة تبحث عنها كل القوى في الطبيعة ، فالفنان المسلم بطبعه يسعى في كل مرة إلى إيجاد التوازن عند تنفيذ أعماله الفنية في الشكل واللون والملبس والإيقاع والخط (2) . ويمكن إيجاد حالة التوازن الشكلي والحركي واللوني وحتى في الاتجاه ، في مرقد الإمام الحمزة عليه السلام ، كما في الشكل (37) .



رابعاً : الانسجام Harmony

يعني التوافق والتكامل بين العناصر ، وهو يعطي انطباعاً بالوحدة ، عن طريق توافق الأشكال والخطوط والألوان والملبس وغيرها ويتحقق الانسجام في الزخارف الإسلامية بفعل

(1) . شيرين ، إحسان شيرزاد : مصدر سابق ، ص 123 .

(2) . الموسوي ، شوقي مصطفى ، مصدر سابق ، ص 136 .

عامل تكرار الوحدة الأساسية بحيث يظهر النسيج الزخرفي منسجماً وموحداً⁽¹⁾ ، كما في الشكل (36) .

خامساً : التكرار (الإيقاع) Repetition

تعتمد معظم التكوينات والتصاميم الزخرفية على خاصية التكرار والتشعب الذي هو أساس القواعد الزخرفية منه تنطلق الوحدة أو العنصر الزخرفي ، إذ يتكرر في وحدات وتشعبات من طرف واحد أو عدة أطراف ، وللتكرار أساليب متعددة تجمع بين الكثير من الوحدات والعناصر ضمن الإطار العام للتصميم الزخرفي⁽²⁾ .

ويعني الإيقاع التردد المتجانس لعنصر أو مجموعة عناصر ضمن نظام معين والتردد يعني التكرار إذن فالعلاقة جدلية بين الإيقاع والتكرار لوجود أي منهما يشير إلى وجود الآخر بشكل من الأشكال .

ويعد الإيقاع مبدأ مهماً من مبادئ جمال الزخرفة الإسلامية ، فجمالها ليس في العنصر الواحد بل في الحالة الناتجة عن تكراره ، خاصة عندما يكون العنصر الواحد فيه من التنوع والإثارة بحيث لا يثير الرتابة والملل والإيقاع الناتج عن ذلك هو حركة موحية بالزمان في بنية الزخرفة المكانية⁽³⁾ ، كما في الشكل (37) .

سابعاً : السيادة Dominance

هي الحالة التي يكون فيها العنصر التصميمي لافتاً للنظر ومتغلباً على العناصر التصميمية الأخرى في وحدة العمل الفني ، بحيث تكون باقي العناصر مكملة لإظهاره في الشكل العام للتكوين⁽⁴⁾ ، كما في الشكل (33) .

ثامناً : الوحدة Unit

هي الالتحام والتكامل والاتساق فلا تكوين بدون وحدة ، وفي الزخرفة العربية الإسلامية تكون الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية هي كاملة في ذاتها وهي أيضاً متكاملة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحة الكلية للزخرفة⁽⁵⁾ .

تظهر خصوصية الزخرفة العربية في منجزات العمارة من خلال سلسلة من الخصائص العامة التي تعوض عن ضرورة التزام نمط زخرفي بأشكال محددة للتعبير عن الهوية .

فالزخرفة في العمارة العربية تضفي ثوباً من الفخامة على الوظائف البنائية كما أنها تعوض عن ثنائية المبنى والزخرفة بكيان تركيبي واحد يضم الوظيفة والجمال معاً⁽⁶⁾ .

يعد هذا الأسلوب الفني الفريد في تزيين واجهات الأبنية من مميزات الحضارة الإسلامية وانفراد عمارتها من دون سائر الحضارات بعناصر زخرفية عديدة منها زخرفة الكاشي الكربلائي لتكبيباتها المتوازنة وألوانها وتناغمها مع السطوح التي تحتلها ، وزخارف الكاشي الكربلائي مهياة أصلاً مدلولاً وتركيباً لتأدية مهمة واحتلال موقع ثابت في البناء .

مؤشرات الإطار النظري

(1) . شيرين إحسان شيرزاد : مصدر سابق ، ص 46 .

(2) . الرواجبة ، عائدة أحمد : فن ابتكار الأشكال الزخرفية ، ط2 ، دار الإسراء للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن ، 2005 ، ص5 .

(3) . العلوي ، لؤي سليم محمد علي : مصدر سابق ، ص 34-35 .

(4) . القرة غولي ، محمد علي علوان : مصدر سابق ، ص 106 .

(5) . شيرين إحسان شيرزاد : مصدر سابق ، ص 53 .

(6) . شاخت وبوزورث : مصدر سابق ، ص 52 .

1. إنَّ للمراقد دوراً عمرانياً بارزاً في تطور المدن الإسلامية ، إذ إنها قطب رحاها والركيزة الأولى لانطلاق البناء ولربما كان للمرقد دور أكبر من المسجد في هذا المضمار باعتبار أن التمصير والعمران وتخطيط المدن يستند أساساً إلى وجوده فتتوافد الناس إليه وتقصده ، عندها يبدأ التخطيط والبناء والسكن فيكون المرقد أساساً لمدينة جديدة فهو محور التخطيط ومركز المدينة منه يبدأ العمران وإليه تنتهي الطرق والشوارع .
2. لقد جرت عمليات نقل واسعة للمعاني القدسية الإسلامية من العقيدة ومبادئ الفكر إلى عالم الإشارات والرموز ، أي إلى صيغ جمالية دنيوية انسجمت مع المناخ الروحي الذي أشاعه الإسلام بين الناس؛ فالفن الإسلامي ليس عملاً طقوسياً ، أو فكرة موجهة، أو تعريف بالإسلام. إنما هو صيغة من صيغ التعامل الفني مع الواقع وهي صيغة جمالية غير مادية .
3. إنَّ الإنسان يعيش في الفن الإسلامي بين تأثيرين كبيرين هما الجاذبية الداخلية ، والاستجابة الظاهرية للأشكال المحسوسة ؛ فإن الإنسان ذو الطبيعة التأملية والدينية يشعر بلذة داخلية من خلال النظر إلى هذه الأشكال بطريقة أعمق مما في ظاهرها ، وهو ما يمكن تسميته بإبداع الفن كونه صورة عن الحقيقة الكبرى ونظرة تصل إلى حد الاستبصار الأسمى الذي يتجاوز كثيراً المظهر السطحي للأشكال .
4. لقد قادت فكرة التوحيد الفنان المسلم إلى ربط الكل بالجزء ربطاً متكاملأً يعطي كل عضو من أعضاء البناء الفني مفاهيمه وخصوصيته ، إذ أنَّ أنماط الفن الإسلامي من زخارف وخط وأساليب تحلية تمثل كلها وحدة فعالة في بيان الأسس الفكرية التي يتمثلها الفنان المسلم فلا يكون كل من فروعها مفصلاً عن غيره .
5. من أبرز مميزات الفن الإسلامي أنه فن زخرفي ، فقد أفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر ، سواء كانت نباتية أم حيوانية أم آدمية لتحقيق أهدافه الزخرفية عبر تكييف هذه العناصر وأبعادها عن صورتها الطبيعية الأمر الذي يسمح بإدخالها في عالم الفن الإسلامي على تنوع أشكاله ومواضيعه من العمارة إلى الفنون التطبيقية والتحف والأنسجة والأدوات المنزلية وغيرها .
6. أخذ الفنان المسلم من الطبيعة شجيرات وأوراقها ، وأزهارها ، ومخلوقاتا بعد تحويرها لتعطي الحركة الداخلية في تداخل الأشكال الهندسية فتدرك العين تلك الحركة من خلال الخطوط وتشعر بالتناغم الصادر عن الأشكال والذي يعبر عن الحركة التي تمثل الديمومة والاستمرارية في حركتها اللانهائية .
7. إنَّ الأشكال والأساليب الفنية التي استخدمت في العمارة الإسلامية بالغة التنوع لكنها قائمة بذاتها لأن ثقافة الإسلام نفسها كانت منذ البداية وحدة مستقلة ، وكل أساليب العمارة فيها ناشئة من عناصر تكون نوعاً من اللغة المعمارية المتألّفة التي أدت إلى السرعة والنجاح في ظهور عمارة إسلامية متميزة فنياً وجمالياً .
8. إنَّ الإبداعات الزخرفية التي دخلت في أوسع مجالات العمارة الإسلامية تعبير عن إضافات الأفكار الفنية التي أدت إلى استحداث مواد جديدة يعمل عليها الفنانون ، أي بتقديم أفكارهم وخيالاتهم وقدراتهم في التعامل مع المواد أثناء عمليات تغييرها لأجل توليد أنماط فنية أكثر توافقاً مع الحاجات الجمالية الجديدة ، أو للرغبة في التوزيع .
9. العناصر النباتية في الزخرفة الإسلامية تأثرت بانصراف الفنان المسلم عن نقل الطبيعة وتقليدها فاستخدم الغصن والورقة لصنع زخارف تستمد جمالياتها من التكرار والتقابل والتناظر وتدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون الإسلامية .
10. تمتاز الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي بروعة تراكيبها الجمالية خاصة التراكيب الهندسية ذات الأشكال النجمية متعددة الأضلاع التي شاعت في العمارة والتحف

والمخطوطات المزوقة . إنّ براعة المسلمين لم يكن أساسها الشعور الفني والموهبة الطبيعية فحسب ، لكنها تدلّ على علم وافر بالهندسة .
 11. أخذت زخارف الكاشي الكربلائي بأنواعها الهندسية والنباتية والخطية في ظل الثقافة الإسلامية شخصية فريدة فأصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة من شواهد الفن الإسلامي على تنوعها ، وكان هم الفنان المسلم وشغله الشاغل البحث عن تكوينات جديدة مبتكرة يولدها من تشابكات قواطع الزوايا أو مزوجة الأشكال الهندسية لتحقيق المزيد من الجمال الذي يضيفه على العمائر التي ينشئها .

وقد استخلصت الباحثة آراء الفلاسفة العرب المسلمين في الجمال على النحو التالي :

أ. إنّ الشعور بالجميل عند (الكندي) يكمن في الاعتدال بين النفس والجسم مثله مثل الحكمة والعفة .

ب. النظرة الجمالية لدى الفارابي تعتمد على الحس والمحسوس ، وعلى التجاور بين العقل والفعال والجمال المتعلق المطلق . غير أنه يضع للتذوق الفني معياراً ذاتياً يتلاءم مع طبيعة المتلقي وكمال حواسه .

ج. يؤكد (ابن سينا) أن الإسلام لم يسخر الفنون لغايات عقائدية ، أو إعلامية . فهو يقرر أن اللذيق لا يتضمن غاية خيرة ، أو غاية نفعية . بل يؤكد على دور الحدس كون أن اللذة حركة للنفس وتهيؤ يكون بغية بالحس للأمر الطبيعي الملائم . فكل ما يفعل هذه الحركة والتهيؤ فهو لذيق .

د. يؤكد (ابن سينا) على موضوع الرموز ، إذ يرى أن الرمز إشارة وصمت . فهو ينطق ولا ينطق ، وليس بوسعنا أن نعطيه تفسيراً واحداً ينطبق على جميع الحالات فهو على تفتح دائم ، وتطور دائم كلما مر في خاطر ، أو وجدان دعا هذا الوجدان إلى التفتح ، أي لكي يجعل منه رمزاً لتبديله الخاص .

هـ. يتخذ (الغزالي) موقفاً راسخاً بعدم الوثوق بقدرة المحسوسات على إدخال اليقين إلى النفس فيقول : (من أين الثقة بالمحسوسات وأقواها حاسة البصر وهي تنظر إلى الطفل فتراه واقفاً غير متحرك وتحكم بنفي الحركة ، ثم بالتجربة تعرف أنه متحرك ، وأنه لم يتحرك دفعة واحدة بل على التدريج) . فهو يصف العقل بأنه : " الفطرة الغريزية والنور الأصلي الذي يدرك به الإنسان حقائق الأشياء " .

و. يؤكد (أبو حيان) على فكرة النسبية في الجمال والقبح ، إذ يرى أن مناشئ الحسن والقبح كثيرة منها الطبيعي ، ومنها بالعادة ، ومنها بالعقل ، ومنها بالشهوة . فإذا عدّ الإنسان هذه المناشئ كان استحسانه على قدر ذلك .

ز. يؤكد (إخوان الصفا) على أهمية اختيار الصناعة التي يجب على المرء تعلمها ، فيزن أولاً طباعه ويختبر ذكاءه فيختار له من الصناعات بحسب ميله ورغبته فيها وهل يمكن له أن ينجح فيها ، فإذا نجح فيها كان عليه أن يقصد كمالها إلى غايتها القصوى التي هي معرفة الله تعالى والحصول على رضوانه بالصدق في العمل والإبداع الذي يقود إلى الخير والفضيلة ومحبة الله ومعرفة كماله في الأشياء الصادرة عنه ، ومحاولة تجسيد جمال الخالق في خلقه عن طريق فهمه وبناء أسبابه التي تقود إليه .

ح. يضع (ابن طفيل) مرتبة العلم والتحصيل في أعلى مراتب الفكر وهو يهتم ويؤكد على صفة التأمل التي تقود الإنسان إلى إدراك الحقائق الكبرى ، ويرى أن الإنسان فرد يمكن أن ينمو نمواً عقلياً حتى يصير فيلسوفاً كاملاً ، في مستطاعه وحده أن يعرف الطبيعة بمشاهداته وأن يعرف الله وأن يعرف نفسه بالتفكير .

الدراسات السابقة ومناقشتها

1. دراسة يسرى خضير عباس (الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي) عام 2007

وتهدف الدراسة إلى :

- أ. النظام العام للتصميم الزخرفي .
- ب. العلاقات المنظمة للمفردات الزخرفية .
- ج. أنواع التنظيمات الزخرفية .
- د. الأسس البنائية .

حدود البحث :

يتحدد البحث بالتصاميم الزخرفية (المنتقاة والمنفذة في مجالات) :

1. أغلفة المصاحف .
2. اللوحات الخطية المزخرفة .
3. السجاد .

والتي تم الحصول عليها في العراق وللمدة من (1990 – 2003) .
وقد اشتمل الإطار النظري للدراسة على الموضوعات الآتية : نبذة تاريخية عن الفن الزخرفي وموضوع بنية التصميم الزخرفي وأنواع الزخارف والعناصر التكوينية لبنية التصميم الزخرفي والعلاقات المنظمة للمفردات الزخرفية والنظام في التصميم الزخرفي وأنواعه ، فضلاً عن الأسس البنائية والمجالات التطبيقية للتصميم الزخرفي .

الإجراءات :

أولاً : مجتمع البحث

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي من خلال مجتمع البحث البالغ (39) شكلاً .

ثانياً : عينة البحث

قامت الباحثة باختيار (13) عينة بصورة قصدية .

أداة التحليل

قامت الباحثة بإعداد أداة بحثها في ضوء الدراسة الاستطلاعية على مجتمع البحث وما أسفر عنه الإطار النظري ، فضلاً عن آراء الخبراء الذين بينوا صلاحية الأداة .

ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة :

1. يعد تقسيم الفضاء الأساس الأول الذي يقوم عليه التأسيس الهيكلي للبنية الزخرفية .
2. يمثل التناظر وجوداً أساسياً في التصاميم الزخرفية وهو غالباً ما يضع المتلقي أو المشاهد للعمل الزخرفي على صورة من توازن أبعاده الزخرفية .

ومن الاستنتاجات :

- تؤكد الأسس الفنية على تشكيل توافق تأسيسي لبنية التصميم الزخرفي لتحقيق الهدف الوظيفي والنتاج الجمالي في المنجز الزخرفي .

وقد أوصت الباحثة :

- تركيز الجهد التصميمي على استنباط وابتكار توظيفات زخرفية جديدة وذلك بالاستناد إلى مجموعة الأسس الفنية لكل نوع زخرفي .

ومن المقترحات :

- العوامل التنظيمية للبنية التصميمية الزخرفية .
- على الرغم من أن الدراسة الحالية اقتربت من دراسة (يسرى) من حيث مباحث الإطار النظري في دراسة التصميم الزخرفي والعلاقات المنظمة للمفردات الزخرفية ، فضلاً عن الأسس البنائية ، لكن يتضح الاختلاف بين الدراستين في أن دراسة (يسرى) اشتملت على دراسة المفردات الزخرفية في أغلفة المصاحف واللوحات الخطية المزخرفة والسجاد ، في حين أن الدراسة الحالية ضمت كافة أنواع الجداريات الجداريات والزخارف بأنواعها النباتية والهندسية ، كما تتسم النتائج التي خرجت بها الدراسة السابقة بقدر كبير من العمومية في تأكيدها على المبادئ الأساسية التي يمكن قراءتها في حدود دراسة الباحثة ، وهو ما يختلف عن الدراسة الحالية التي تُعنى بالأبعاد الجمالية والفنية عبر تأويل وتوسيع أطر تذوق المبادئ الفنية لزخارف الكاشي الكربلائي ، وفق رؤية تستند إلى المرجعيات الفلسفية والجمالية النابعة من الفكر الإسلامي وعمقه الثقافي الكامن في فنون الزخرفة الإسلامية بأنواعها .

2. دراسة وسام كامل عبد الأمير (أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات**الحضرة العباسية) دراسة تحليلية عام 2003 .**

وتهدف الدراسة إلى :

- كشف أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية ويجري التوصل إلى الهدف الرئيس من خلال معرفة :
- 1. أساليب التأسيس الشكلي للتصاميم الزخرفية .
- 2. أساليب التنظيم المكاني للتصاميم الزخرفية .
- 3. الإخراج اللوني للتصاميم .

حدود البحث :

- الحد الموضوعي :** أساليب تصميم الزخارف النباتية بمكوناتها المختلفة .
- الحد المكاني :** الواجهات الخارجية والداخلية (الواجهة الخارجية للضريح ، والواجهة الخارجية والداخلية للصور) للحضرة العباسية في مدينة كربلاء العراقية .
- الحد الزمني :** الوضع الحالي للحضرة عام 1422 هـ 2002 م .

وقد اشتمل الإطار النظري للدراسة على :

1. نبذة تاريخية عن الحضرة العباسية .
2. الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية .
3. المكونات الزخرفية في واجهات الحضرة العباسية .
4. الاشتقاقات والاثبطارات الزخرفية .
5. التنظيم المكاني لمكونات التصميم الزخرفية .

6. التنظيم الشكلي .
7. المعالجات اللونية .

إجراءات البحث :

- أولاً : منهجية البحث : اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي .
- ثانياً : مجتمع البحث : شمل مجتمع البحث الزخارف النباتية بكافة أنواعها المنفذة على البلاطات المزججة في الواجهات الداخلية والخارجية ، وبلغ مجموع التصميمات الزخرفية النباتية غير المكررة (115) تصميماً تشكل مجتمع البحث .
- ثالثاً : عينة البحث : اختار الباحث 17 عينة بأسلوب قصدي تبعاً لأنواع الزخارف الموجودة فيها بعد استبعاد المكرر منها .
- رابعاً : أداة البحث : قام الباحث بتصميم أداة بحثه (استمارة التحليل) التي عرضها على مجموعة من الخبراء من أجل استطلاع آرائهم وتعديلها وإكسابها الصدق والثبات اللازمين قبل تطبيقها على تحليل عينة البحث .

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث :

1. أسلوب تصميمي يعتمد على تكرار استخدام الزخارف الكاسية والزهرية في أشكال الفضاء المتاح ، وهو مقسم إلى فقرات فرعية .
2. أسلوب مستحدث من خلال التوظيف الزخرفي الجديد الذي يمثل إضافة نوعية غير متكررة .

ومن الاستنتاجات :

- تعدد الحركة الاتجاهية لمكونات التصميم الزخرفي يرجع لاختلافات في مواصفات الفضاء وتناظر أو عدم تناظر التصميم ومناطق انبثاق الأغصان ونوع حركتها والتنظيم المكاني للوحدات الزخرفية .

وقد أوصى الباحث :

- الاستفادة من توصلات البحث ومفرداته في تعزيز وتفعيل المناهج الدراسية المعنية بالزخرفة النباتية عموماً ، والزخرفة النباتية المستخدمة في تزيين العتبات المقدسة والجوامع خصوصاً ، وذلك في الأقسام المعنية في الكليات والمعاهد الفنية لاسيما قسم الخط العربي والزخرفة .

ومن المقترحات :

- دراسة التنوعات الإخراجية لأساليب تصميم الزخارف النباتية على وفق التغير الفضائي في العتبات المقدسة .
- وعلى الرغم من اقتراب البحث الحالي من رسالة الباحث (وسام كامل) في دراسة زخارف جداريات الكاشي الكربلائي في العتبات المقدسة ، إلا أن دراسته ذات طابع تخصصي فني يركز على الجوانب التصميمية في حين تهتم الدراسة الحالية بالجوانب الجمالية والفنية العامة ، كما اتفقت الدراستان في أسلوب اختيار العينة قصدياً ، إلا أن الدراسة الحالية تركز على تحليل عينة أكبر تقترب من ضعف عدد عينات دراسة (وسام كامل) على الرغم من أن مجتمع بحثه أكبر من الدراسة الحالية .

3. دراسة أمين عبد الزهرة ياسين النوري . (تنوع التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية) عام (2006) .

وتهدف الدراسة إلى :

أولاً : دراسة ظاهرة التنوع في التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية من خلال ما يأتي :

1. التنوع في التقسيمات المساحية .
2. التنوع في بنية المفردات والأغصان النباتية .
3. التنوع في تصاميم الأنية والقلوب الزخرفية .
4. التنوع في أنظمة التكرار .
5. التنوع في العلاقات اللونية .

حدود البحث :

الحد الموضوعي : تنوع التكوينات الزخرفية النباتية (الكأسية ، والزهرية ، والغصنية) .
الحد المكاني : الواجهات الخارجية والداخلية المنفذة على مادة البلاط المزجج للعتبات المقدسة العراقية (الروضة الحيدرية ، والروضة الحسينية والروضة الكاظمية والروضة العباسية) .

الحد الزمني : الوضع الحالي للعتبات عام (1426 هـ - 2005 م) .

وقد اشتمل الإطار النظري للدراسة على :

1. نبذة تاريخية عن العتبات المقدسة .
2. النجف الأشرف (الروضة الحيدرية) .
3. كربلاء المقدسة (الروضتين الحسينية والعباسية) .
4. بغداد (الروضة الكاظمية) .
5. التنوع الشكلي للتكوينات الزخرفية النباتية .
6. التنوع في التقسيم المساحي للتصميم الزخرفي .
7. التنوع في الأغصان النباتية وتنظيمها .
8. التنوع في بنية المفردات الزخرفية النباتية .
9. التنوع في بنية الوحدات الزخرفية النباتية .
10. الزخارف الطبيعية .
11. الأشكال المعمارية .
12. التنوع اللوني للتكوينات الزخرفية النباتية .
13. التنوع التقني .

إجراءات البحث :

منهجية البحث : اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي .
مجتمع البحث : شمل مجتمع البحث الزخارف النباتية بأنواعها كافة المنفذة على واجهات البلاط المزجج للواجهات الداخلية والخارجية للعتبات المقدسة في العراق (النجف ، كربلاء ، بغداد) . وقد بلغ مجموع التصاميم (297) تصميمات غير مكرر مثلت المجتمع الكلي للبحث .

عينة البحث : اختار الباحث عينة بحثه بالأسلوب القسدي وفق مسوغات محددة ، إذ بلغ عددها (21) عينة .

أداة البحث : قام الباحث بتصميم أداة بحثه (استمارة التحليل) ، ثمَّ عرضها على مجموعة خبراء مختصين من أجل تعديلها وإكسابها الصدق والثبات اللازمين لتحليل العينة وفقاً لفقراتها .

ومن النتائج التي أسفر عنها البحث :

- أولاً : من حيث التنوع في التقسيم المساحي للتصميم العام .
1. اعتماد تقسيم المساحة وفقاً للتناظر الثنائي للتصميم .
- ثانياً : من حيث نوع الإنشاء الزخرفي .
1. إنشاء زخرفي نباتي لنوع واحد (زهري) ذو مفردات بسيطة مزدوجة الخطوط مركب على عنصر كأسّي ثلاثي الفلق وأزهار مركبة متعددة الأوراق ذات حشو داخلي بمفردات بسيطة وأخرى تشبه ورقة العنب مسننة الحواف ، وأوراق نباتية سعفية مسننة وبراعم وريقات مدمجة مع الغصن أم ملحقة بالمفردات .

ومن الاستنتاجات :

- أتاحت مساحة التصميم خيارات متنوعة من خلال اعتماد تقسيم معين لتصميم " متناظر أو غير متناظر أو شعاعي " ؛ فضلاً عن إمكانية ضم التصميم أكثر من تقسيم داخل فضاءه بصورة موحدة .

وقد أوصى الباحث :

- توظيف الزخارف النباتية غير المألوفة ضمن تصميم الواجهات بشكل أكبر ولاسيما ذات التوظيف القرآني (النصي) مما يشكل ذلك إضافة زخرفية جديدة متنوعة تعكس نتائج جمالية وتعبيرية للعتبات المقدسة .
- وقد اتفقت الدراسة الحالية مع دراسة النوري في موضوع الزخارف المنفذة على البلاط المزجج ، إلا أنها اختلفت من حيث الحدود الزمانية والمكانية ، كما اتفقت الدراستان من حيث إتباع المنهج الوصفي التحليلي ، وفي طريقة انتقاء العينة قصدياً ، إلا أنَّ الدراسة الحالية قائمة على تحليل عدد أكبر من العينات يمثل نصف مجتمع البحث .
- كما يتضح من نتائج البحث أنَّ دراسة النوري تختلف في اقتصارها على الزخارف النباتية تحديداً ، في حين تشتمل الدراسة الحالية الزخارف الهندسية والنباتية معاً . غير أنَّ دراسة النوري أوسع من حيث كثرة التفاصيل التي درسها الباحث مثل التقسيم المساحي ، وأنواع الزخارف النباتية وجوانبها الفنية والتقنية ؛ فضلاً عن اتساع مدى الدراسة الذي يشمل العتبات المقدسة في (النجف ، كربلاء ، وبغداد) في حين اقتصرَت الدراسة الحالية على زخارف ضريح الإمام الحمزة (ع) .

4. دراسة صفا لطفي عبد الأمير (سيميائيات التصميم الزخرفي الإسلامي على البلاط

المزجج) دكتوراه عام 2006

- وتهدف الدراسة إلى :
- الكشف عن أنظمة العلامات والتشفير في التصميم الزخرفي الإسلامي في البلاط المزجج لضريح السيدة زينب (ع) .

حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة سيميائية الزخرفة الإسلامية في البلاط المزجج لضريح السيدة زينب (ع) .

الحدود الزمانية : / من (1406 هـ إلى 1425 هـ) .

الحدود المكانية : التصميم الزخرفي في البلاط المزجج والذي يضم (منائر – شرفات ، أروقة وواجهات ، وجدران) ضريح السيدة زينب (ع) في دمشق .

الحدود المادية : التصميمات (الزخرفية النباتية والهندسية) المنفذة بمادة الطلاء المزجج لضريح السيدة زينب (ع) .

الفصل الثاني : الإطار النظري .

المبحث الأول : السيمياء في التصميم .

المبحث الثاني : بنية الفكر الإسلامي ونظام التشفير فيه .

الفصل الثالث :

المبحث الأول : النظام السيميائي للزخرفة الإسلامية .

المبحث الثاني : العمليات التصميمية للفنون الزخرفية .

1. الزخرفة الإسلامية (تمهيد) .

2. البلاط المزجج (القاشاني) .

3. التصميم الزخرفي في البلاط المزجج .

الفصل الرابع : إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث وقد اشتمل على (66) تصميماً زخرفياً من البلاط المزجج نفذت عليه الزخارف الهندسية والنباتية .

ثانياً : عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة بحثها وفق نسب مئوية بعد تقسيم المجتمع إلى فئات فرعية أصغر حجماً فبلغت (22) عينة .

ثالثاً : أسلوب البحث

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي (التحليل السيميائي) والذي يتمشى وتحقيق أهداف دراستها .

ومن النتائج التي أسفر عنها البحث :

أولاً : على مستوى العلامات في تصميم البلاط المزجج .

1. ظهرت علامات مؤشورية (ذات علاقة سببية) .

ثانياً : على مستوى سيميائية المكونات الزخرفية في تصميم البلاط المزجج .

1. الأغصان .

2. الأوراق .

3. الأزهار .

ومن الاستنتاجات :

يتأسس التصميم الزخرفي في البلاط المزجج على قراءة جديدة هي القراءة الرياضية ، إذ ينبني التكوين الزخرفي بناءً رياضياً ، يعتمد النسب الرياضية .

وقد أوصت الباحثة :

- دراسة مادة السيمياء في المرحلة الدراسية (الرابعة) في كليات الفنون الجميلة في العراق .

كما اقترحت :

- دراسة سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي في الأواني الزجاجية .
ورغم اتفاق الدراستين في موضوع زخارف البلاط المزجج فإن الدراستين تختلفان بوضوح من حيث الحدود الزمانية والمكانية مع اختلاف مشكلة وأهداف ومنهج كل منهما ، إذ اتبعت الدكتورة صفا لطفي منهجاً سيميائياً يهتم بدراسة وكشف أنظمة العلاقات والشفرات الخاصة بفن الزخرفة الإسلامية كونها تعتمد على نظام لغوي بصري خاص يستند إلى الفكر الفلسفي والجمالي الإسلامي الذي يعمل بوصفه بنية مركزية هي بمثابة المحرك الداخلي لإبداعات الفنون الزخرفية الإسلامية ، وكما تختلف الدراستان في خصائص البلاط المزجج الذي يتمتع بسمات ذات خصوصية محلية تختلف بين سوريا والعراق رغم كونها تنتمي جميعها إلى فنون الزخرفة الإسلامية على البلاط المزجج .

الملاحق

ملحق (1)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية
الدراسات العليا / ماجستير

م / استطلاع آراء الخبراء

الأستاذ الفاضل المحترم

تحية طيبة ..

نظراً لما نعهده فيكم من سداد الرأي والخبرة العلمية ولغرض إتمام متطلبات البحث الموسوم : (القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية في مرقد الإمام الحمزة y) والذي يهدف إلى الكشف عن تلك القيم ، وما يتطلبه ذلك من اعتماد فقرات استمارة . سعت الباحثة إلى اقتراحها وهي مرفقة طياً ...

لذا نلتمس تعاونكم في إبداء ملاحظتكم وما ترونه مناسباً بهذا الشأن شاكرين لطفكم وكرمكم .

مع وافر التقدير وفائق الاحترام .

الباحثة

التوقيع :
اللقب العلمي :
الاختصاص :
العنوان :
التاريخ :

ملحق (2)
أداة التحليل بصيغتها الأولية

محور	الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
القيم الجمالية	التصنيف النوعي للزخارف	زخارف نباتية	الأغصان		
			الأوراد والأزهار		
			الأثمار والملحقات		
			الزهريات		
			الأشكال الجناحية		
		زخارف هندسية	نجمية		
			غير نجمية		
	عناصر التكوينات الزخرفية	الخط			
		الشكل			
		اللون			
		المظهر الملمسي			
		الاتجاه			
		المساحة			
		الفضاء			
		القيمة الضوئية			
	العلاقات البنائية	الوحدة			
		التوازن			
		التضاد (التباين)			
		التناسب			
		التكرار والإيقاع			
		السيادة			
		الانسجام			
		التطابق			
	الخامة	كاشي كربلائي			
	التقنيات التنفيذية	رسم بالزجاج			

ملحق (3)
أداة التحليل بصيغتها النهائية

ت	الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية
1	التصنيف النوعي للزخارف	الأغصان
		الأوراد والأزهار
		الأثمار والملحقات
		الزهريات
		الأشكال الجناحية
		نجمية
		غير نجمية
2	عناصر التكوينات الزخرفية	الخط
		الشكل
		اللون
		المظهر الملمسي
		الاتجاه
		المساحة
		الفضاء
		القيمة الضوئية
		التباين (التضاد)
		التناسب
3	العلاقات البنائية	التوازن
		غير متماثل
		متماثل
		وهمي
		التطابق
		الانسجام
		السيادة
		الوحدة
		التكرار والإيقاع
		منتظم
		غير منتظم
		متزايد
		متناقص
		حر
		رتيب

المصادر

المصادر

المصادر العربية

• القرآن الكريم .

1. إبراهيم مذكور : المعجم الفلسفي ، القاهرة ، 1979 .
2. — : في الفلسفة الإسلامية (منهج وتطبيق) ، ط 2 ، دار المعارف ، مصر ، 1968 .
3. إبراهيم مصطفى ، وآخرون : المعجم الوسيط ، ج 1-2 ، ط 2 ، مكتبة المرتضوي ، 1978 .
4. ابن منظور : لسان العرب ، ج 4 ، ج 7 ، ج 13 ، دار الحديث ، القاهرة ، 2003 .
5. أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي ، ط 2 ، الإسكندرية ، 1973 .
6. أديب نايف دياب : نظرية الفارابي في الموسيقى (مقالة في الفارابي والحضارة الإنسانية) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1975 .
7. الأصفهاني ، محمد مهدي الموسوي : معجم القبور ، ج 1 ، مطبعة النجاح ، بغداد ، 1939 .
8. الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب ، مكتب الفكر العربي ، بغداد ، 1984 .
9. الأعظمي ، خالد خليل حمودي : الزخارف الجدارية في آثار بغداد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .
10. آل سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد ، 1988 .
11. الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي (أصوله ، فلسفته ، مدارسه) ، ط 3 ، دار المعارف ، ب. ت .
12. — : الفن الإسلامي ، ط 2 ، دار المعارف ، لبنان ، ب. ت .
13. الأنصاري ، رؤوف محمد علي : عمارة كربلاء (دراسة عمرانية وتخطيطية) ، مؤسسة الصالحاني للطباعة ، ط 1 ، دمشق ، 2006 .
14. إنعام الجندي : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، منشورات مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، ب. ت .
15. الأهواني ، أحمد فؤاد : الفلسفة الإسلامية ، دار العلم ، القاهرة ، 1962 .
16. إيناس حسني : أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة ، ط 1 ، دار الجيل للنشر والطباعة ، 2005 .
17. الأيوبي ، عبد الرحمن نورجان : رسالة وجيزة في المساجد الإسلامية ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1958 .
18. برتراند رسل ، ألف باء النسبية ، ت : فؤاد كامل ، الإدارة العامة للثقافة ، القاهرة ، 1965 .
19. البزاز ، عزام : أسس التصميم الفني ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 2001 .
20. بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1952 .
21. بلقيس محسن هادي ، تاريخ الفن العربي الإسلامي ، مطبعة دار الحكمة ، بغداد ، 1990 .
22. جبران مسعود : رائد الطلاب ، ط 1 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1967 .

23. الجبوري ، كامل سلمان ، كشكول الزخرفة العربية ، دار ومكتبة الهلال ، ب. ت .
24. الجلالي ، محمد الحسين الحسيني ، مزارات أهل البيت z وتاريخها ، ط3 ، مؤسسة الأعلمي ، للمطبوعات ، بيروت - لبنان ، 1995 .
25. جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساسي ، لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1989 .
26. الجوذري ، عبد العظيم عباس ، مرقد السادة النجباء جنوب الحلة الفيحاء ، ط1 ، بغداد ، ب. ت .
27. جيلام ، سكوت : أسس التصميم ، ت : محمد محمود يوسف ، مطبعة النهضة ، مصر ، 1980 .
28. حسن علي حمودة : فن الزخرفة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بيروت - لبنان ، 1980 .
29. الحسيني ، هاشم حسن مهدي : أبو يعلي الحمزة الغربي y (تاريخ مختصر) ، الأمانة العامة للمزارات الشيعية في العراق ، 2006 .
30. الحسيني ، أياد حسين عبد الله : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، ط1 ، وزارة الثقافة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 .
31. الحفني ، عبد المنعم : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط3 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 2000 .
32. الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، ط1 ، دار ابن زيدون ، بيروت ، ب. ت .
33. الحيدري ، كمال : مدخل إلى مناهج المعرفة عند الإسلاميين ، ط1 ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، 2005 .
34. الخفاجي ، مكي عمران : الفن الجداري ، دار الصادق للطباعة والنشر والتوزيع ، بابل ، ب. ت .
35. خليل أحمد خليل : مفاتيح العلوم الإنسانية ، دار الطليعة ، بيروت ، 1989 .
36. الخوئي ، أبو القاسم الموسوي : معجم رجال الحديث ، ج 6 ، مطبعة الآداب ، النجف ، ب. ت .
37. راجح عبد الحميد : نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة ، مكتبة المؤيد الرياضي ، 1992 .
38. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983 .
39. راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1983 .
40. الرفاعي ، أنور : تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ، دار الفكر ، ط2 ، 1977 .
41. رمزي نجاز : الفلسفة العربية عبر التاريخ ، ط1 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1977 .
42. الرواجبة ، عايدة أحمد : فن ابتكار الأشكال الزخرفية ، ط2 ، دار الإسراء للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن ، 2005 .
43. رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط1 ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، 1994 .
44. الزعابي ، زعابي : الفنون عبر العصور (نشأت الفنون وتطورها حتى القرن التاسع الميلادي) ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط1 ، 1989 - 1990 .
45. سامي رزق بشاي ، وآخرون : تاريخ الزخرفة ، الشروق للطباعة القاهرة ، 2006 .
46. سيد قطب : العدالة الاجتماعية في الإسلام ، ط2 ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب. ت .

47. شاخت ، وبوزورث : تراث الإسلام ، ج2 ، ت : حسين مؤنسي وإحسان صدقي الصمد، مراجعة : فؤاد زكريا ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 .
48. شاکر عبد الحمید : التفضیل الجمالی ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1990 .
49. الشال ، عبد الغني النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، ط1 ، عمادة شؤون المكتبات ، الرياض ، 1984 .
50. شیرین إحسان شیرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، مطابع الدار العربية ، جامعة بغداد ، 1985 .
51. صالح لمعي مصطفى ، القباب في العمارة الإسلامية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ب.ت .
52. صفا لطفي عبد الأمير ، مصطلحات في الفن العربي الإسلامي وفلسفته ، وزارة الثقافة والإعلام ، بابل ، 2001 .
53. الصقر ، أياد : الفنون الإسلامية ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط1 ، عمان – الأردن ، 2003 .
54. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 .
55. — : المعجم الفلسفي ، ج2 ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973 .
56. عاصم محمد رزاق : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، مصر ، 2000 .
57. عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية ، ط1 ، جروس برس ، بيروت ، 1988 .
58. عبد الرضا عوض : الدرة البهية في تاريخ المدحتية ، مكتبة الصادق ، بابل ، 2006 .
59. عبد العزيز حميد ، وآخرون : الفنون الزخرفية العربية الإسلامية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ب.ت .
60. العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 .
61. العبيدي ، صلاح حسين : الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .
62. العبيدي ، صلاح حسين وعبد العزيز حميد : الفنون العربية الإسلامية ، وزارة التعليم العالي ، دار الحرية ، بغداد ، 1979 .
63. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربية ، ط3 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 .
64. عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1979 .
65. — : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ب.ت .
66. عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط1 ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد ، 1988 .
67. علي سامي النشار : نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام ، ج1 ، ط9 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995 .
68. علي شلق : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1982 .
69. علي شناوة وادي : فلسفة الفن وعلم الجمال ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .
70. عيسى سلمان ، وآخرون : العمارات العربية الإسلامية في العراق ، ج1 ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .

71. عادة المقدم عدرة : فلسفة النظريات الجمالية، ط1 ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان، 1996 .
72. غازي الخالدي : علم الجمال (نظرية وتطبيق) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1999 .
73. غورغي غاتشف : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1974 .
74. فؤاد كامل ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مراجعة : زكي نجيب محمود ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 .
75. فريدريك ، مالنز : الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين ، ت : هادي الطائي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1993 .
76. الفيومي ، محمد إبراهيم : تاريخ الفلسفة الإسلامية في المشرق ، ط2 ، دار الجيل ، بيروت ، 1999 .
77. قطب محمد ، منهج الفن الإسلامي ، دار التعلم ، القاهرة ، ب . ت .
78. الكبيسي ، محمد محمود رحيم : نظرية العلم عند الغزالي ، بيت الحكمة ، بغداد ، 2002 .
79. الكرباسي ، محمد صادق محمد : تاريخ المراقد ، دائرة المعارف الحسينية ، ج1 ، ب.ت .
80. ——— : دور المراقد في حياة الشعوب ، ط1 ، بيت العلم للنابهين ، بيروت ، لبنان ، 2004 .
81. الكسندر بابا دبولو : جمالية الرسم الإسلامي ، ت : علي اللواتي ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، 1979 .
82. كلوس كريزر وآخرون : معجم العالم الإسلامي ، ط2 ، ت : ج . كتورة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1998 .
83. كمال عيد : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1978 .
84. كونل ، ارنست : الفن الإسلامي، ت : أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، 1966 .
85. الكيلاني ، إبراهيم : أبو حيان التوحيدي ، دار المعارف ، القاهرة ، ب . ت .
86. اللادقاني ، محي الدين : آباء الحداثة العربية (مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي) ، ط2 ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، 1998 .
87. لجنة البحوث وأجوبة الشبهات ، السيد عبد الرحيم الموسوي ، زيارة القبور ، إشراف الشيخ أبو الفضل (علي) ، مراجعة : صائب عبد الحميد ، ط1 ، 1422 هـ / 2001 م .
88. لجنة البحوث وأجوبة الشبهات ، الشيخ عبد الكريم البهبهاني ، حكم البناء على القبور في الشريعة الإسلامية ، إشراف الشيخ أبو الفضل الإسلامي (علي) مراجعة : صائب عبد الحميد ، ط1 ، 1422 هـ - 2001 م .
89. مالنز ، فريدريك : الرسم كيف نتذوقه ؟ عناصر التكوين ، ط1، ت : هادي الطائي ، مراجعة : سلمان الواسطي ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 .
90. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 .
91. محمد إبراهيم حسين : الزخرفة الإسلامية " الأرابسك " ، المكتبة التجارية الحديثة ، القاهرة ، 1977 .
92. محمد حرز الدين : مرآة المعارف ، ج1 ، ط1 ، مطبعة الآداب ، النجف ، 1969 .
93. محمد حسين جودي : العمارة العربية الإسلامية (خصوصيتها - ابتكاراتها - جمالياتها) ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ط1 ، 1998 .
94. ——— : الفن العربي الإسلامي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ط1 ، عمان ، 2007 .

95. محمد عبد العزيز مرزوق : العراق مهد الفن الإسلامي ، وزارة الأعلام ، مديرية الثقافة العامة ، 1971 .
96. ——— : الفن الإسلامي (تاريخه وخصائصه) ، مطبعة أسعد ، بغداد ، 1965 .
97. محمد لطفي جمعة : تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب ، المكتبة العلمية ، بيروت ، ب ت .
98. محمود حمدي زقزوق : مقدمة في الفلسفة الإسلامية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2003 .
99. مرسيا الياد ، الكتاب المقدس والديوي ، ط1 ، ت : نهاد خياطة ، العرب للطباعة والنشر ، دمشق ، 1987 .
100. مصطفى عبدة : الإسلام يحرق الفن ، ط2 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999 .
101. مصطفى غالب : الغزالي ، ط3 ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1981 .
102. — : في سبيل موسوعة فلسفية ، ط3 ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1981 .
103. المعجم العربي الأساسي ، لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تأليف وإعداد جماعة من كبار اللغويين العرب ، 1989 .
104. المفتي ، أحمد : الزخارف الهندسية الإسلامية ، ط1 ، دار دمشق للنشر والتوزيع ، دمشق ، 1999 .
105. الموسوي ، موسى : من الكندي إلى ابن رشد ، ط2 ، مكتبة الفكر الجامعي ، بيروت ، 1977 .
106. الناصر ، سعاد ومحمد إقبال عروى : آراء ونصوص في الفنون الإسلامية ، مركز الكويت ، للفنون الإسلامية ، وزارة الأوقاف ، 2008 .
107. نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ج9 ، 1985 .
108. نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، ط4 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1989 .
109. نهى ، حنا ، ويوسف طنوس : الفنون ، ط1 ، دار الجيل ، بيروت ، 1999 .
110. هنري ، كوربان : تاريخ الفلسفة الإسلامية ، ت : نصير مروة وحسن قببسي ، راجعه : الإمام موسى الصدر والأمير عارف تاجر ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، 2004 .
111. هنري ماسيه : الإسلام ، ت : بهيج شعبان ، ط1 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1960 .
112. وفاء محمد إبراهيم : علم الجمال ، قضايا تاريخية ومعاصرة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ب. ت .
113. اليازجي ، كمال : النصوص الفلسفية الميسرة ، ط3 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1963 .
114. اليازجي ، كمال ، وأنطوان غطاس : أعلام الفلسفة العربية ، ط1 ، لجنة التأليف المدرسي ، بيروت ، 1957 .
115. يحيى وزيري : موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ، ج1 و 2 ، ط2 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 2005 .
116. اليزدي ، محمد تقي مصباح : معارف القرآن ، دار ذوي القربى ، إيران ، 2005 .

الدوريات والنشرية

117. الأمانة العامة للمزارات الشيعية الشريفة في العراق ، ممثلة بابل ، الإعلام .

118. دليل العتبات والمزارات ، ديوان الوقف الشيعي .
119. الرئيس ، عارف : التوحيد في الفن الإسلامي ، مجلة فن ، عدد 1 ، لندن ، 1986 .
120. السراج المنير ، مجلة أسبوعية ، عدد 1 ، 2007 .
121. مجلة أبي يعلى ، 4ع ، 2003 .

الرسائل والأطاريح

122. أمين عبد الزهرة ياسين : تنوع التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2006 .
123. بلاسم محمد جسام : مفهوم الفراغ في فن التصوير العربي الإسلامي ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 .
124. حيدر عبد الأمير : حوار الفنون بين المسيحية والإسلام ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2007 .
125. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة (دراسة مقارنة) ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 .
126. الربيعي : عباس جاسم حمود : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد (دراسة تحليلية) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1999 .
127. صفا لطفي عبد الأمير : سيميائيات التصميم الزخرفي الإسلامي على البلاط المزجج ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .
128. عبد الرضا بهية داود : الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية ، دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 .
129. العلوي ، لؤي سليم محمد علي : الزخرفة الإسلامية بين الشكل والمعنى ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الهندسة جامعة بغداد ، 2002 .
130. القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2006 .
131. الكلأوي ، أنمار حميد : الخصائص الفنية لجداريات الكاشي الكربلائي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2000 .
132. الموسوي ، شوقي مصطفى : جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2005 .
133. وسام كامل عبد الأمير : أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية ، دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2003 .

134. يسرى خضير عباس : الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2007 .

المصادر الأجنبية

135. Albert, Ethel, The Classification of Values, Method and Illustration. In: American Anthropologist, Vol. 58: 1958.
136. Cooper, Jand: Measurement and Analysis, 5th ed., Halt Rinehart and Winton, New York, 1963.
137. E. Kant, Observation Surly Sentiment du Beaut du Sublime, Virn, Paris.
138. Hegel, Aesthetics, Aubier, Paris, 1965.
139. Issam El-Said and Ayse Parman: Geometric Concepts in Islamic Art, world of Islam Festival Publishing Company Ltd, London, 1976.
140. Les lie, Gerald and Other, Introductory, New York: 1976.
141. Ober, Richard, L. and et al: Systematic Observe Atonal of Teaching, an Introduction Analyses of Instrumental Structural Starleye Appeal, Englewood Cliffs.

الانترنت

142. <http://www.alfaseeh.net/vb/showthread.php?t=5164>.
143. <http://www.khayma.com/algorgani/gorgani.htm>.