الأبعاد الجمالية للزخرفة الإسلامية في مرقد الإمام القاسم (ع)

م.د. فاطمة عبد الله عمران **م. أنوار علي علوان**
جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تتميز عمارة وأساليب زخرفة المراقد المقدسة بمميزات جمالية ، ومعالجات فنية خاصة تجمع بين قدسية الأثر الديني وجمالية الإبداع الفني الذي يبعث البهجة في نفوس المتلقين والرغبة في تأمل ابداعات فنون الزخرفة العربية الإسلامية ، ومعطياتها الجمالية ، والتي ترتقي بالإنسان إلى عالم الابدية والتأملات الفكرية الخالصة .

لذا تضمن البحث الحالي دراسة (الأبعاد الجمالية للزخرفة الإسلامية في مرقد الإمام القاسم (عليه السلام)) ويتكون من أربعة فصول ، يتضمن الفصل الأول عرض لمشكلة البحث والتي تم تلخيصها بالتساؤل الآتي :

ماالأبعاد الجمالية في الزخرفة الإسلامية المنفذة على جدران ضريح الإمام القاسم (عليه السلام) ؟ وما هي آليات اشتغالها .

كما تضمن هذا الفصل أهمية البحث والحاجة إليه وتحديداً لأهداف البحث التي تم حصرها بما يأتي :

كشف الابعاد الجمالية للزخرفة الإسلامية المنفذة على جدران الإمام القاسم (عليه السلام).

واقتصرت حدود البحث بدراسة الزخارف النباتية والهندسية والكتابية المنفذة على الجدران الداخلية والخارجية لمرقد الإمام القاسم (عليه السلام) في محافظة بابل .

فيما تضمن الفصل الثاني ثلاثة مباحث : تناول المبحث الأول مفهوم الجمال في الفكر الفلسفي ، أما المبحث الثاني فقد تضمن : أ. فن الزخرفة الإسلامية ، ب. العناصر وأسس التنظيم الجمالي (مفهومها وأنواعها)، فيما عرض المبحث الثالث نبذة تاريخية عن تطور عمارة مرقد الإمام القاسم (عليه السلام) .

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث والبالغ (٢٥) تصميماً زخرفياً بعد استبعاد المكرر منها ، كما تضمن عينة البحث ، أداة البحث ، منهج البحث ، وتحليل عينة البحث والبالغة (٥) تصميماً زخرفياً .

أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث ومن أهمها :

١. اعتمد المزخرفون على مبدأ ملئ الفضاء بالعناصر الزخرفية النباتية الأساسية باستعمال الأغصان الكبيرة الرئيسية والاغصان الزهرية الثانوية والذي يشغل مساحة التكوين من الأعلى إلى الأسفل كما في النموذج (١ ، ٢ ، ٥) .

٢. شكلت الزهريات أهمية كبيرة في مجال التكوينات الزخرفية العربية الإسلامية خاصة في العتبات المقدسة لارتباطها بالإرث الحضاري والفني العراقي كفنون وادي الرافدين كما في النموذج (١ ، ٢، ٥) .

٣. اعتمد الفنان مبدأ الاختزال والتبسيط للتكوينات الزخرفية محاولاً إضفاء قيمة جمالية وهنا تكمن سمات الإبداعية لدى الفنان المسلم في احالة الاشكال من واقعيتها إلى اشكال اقرب إلى العالم الروحي والسامي بعيداً عن التعقيد كما في النموذج (١ ، ٢، ٥) .

٤. أكد الفنان المسلم على الاشكال المركزية وهيمنتها في التكوين الزخرفي وذلك من خلال كبر المساحة التي تشغلها هذه الاشكال وحجم زخارفها والألوان وتنظيمها المكاني ضمن التكوين العام للزخرفة .

٥. تتصف جميع الزخارف الهندسية بمبدأ التطابق بسبب التكرار المنتظم للوحدة الأساسية للانموذج الهندسي كما في النموذج (٤ ، ٥) .

ومن أهم الاستنتاجات

١. أضافت التباينات والتضادات اللونية تنوعاً جمالياً ساهم في خلق وحدة زخرفية جمالية متنوعة ومتآلفة .

٢. تبرز جمالية التكوين الزخرفي من خلال علاقة الجزء بالكل وعلاقة الكل بالجزء أي الوحدة الزخرفية عبر تكوينات زخرفية للوحدات البصرية .

أما التوصيات فقد تضمنت

مراجعة وتبويبا وتطويرا المصادر الخاصة بالعينات المقدسة العراقية ، نظراً للتغيرات التي تطرأ كل فترة على البناء المعماري في العتبات المقدسة ، فلابد أن يكون هناك توثيق لهذه التغيرات محاولة لاثراء المكتبة بالمعلومات الخاصة بالعتبة .

What are the aesthetic limits of Islamic decoration implemented on the walls of the holy shrine of Imam Alqasim ? And what are the techniques used in it?

Also this chapter included the importance and need for this research and determining its goals that were specified with the following:

Discovering the aesthetic limits for Islamic decoration implemented on Imam Alqasim .

The research war limited to study the organic, script and geometrical decorations implemented on interior and outer walls for the holly shrine of Imam Alqasim in Babylon.

While the **second chapter** included three sections : first section included the concept of aesthetic in the philosophy intellect, while the second section included: A- The art of Islamic decoration. B- Elements and basis of aesthetic arranging (concept and kinds), while the

Abstract:

The architecture art and decoration styles in the holy shrines have characterized with aesthetic peculiarities, and special artistic curing that collect between the scarcity of the religious heritage and aesthetic of artistic innovation that launches the thrill in the spirit of cultured viewers and the desire of meditation for innovations of Islamic Arabian decoration and its aesthetic meanings, that raise the human toward the world of maternity and pure conceptual meditations.

Therefor the current research included studying the (**Aesthetic limits of the Islamic decoration in the holly shrine of Imam Alqasim**) consisted of four chapters , **first chapter** included the showing of the problem of the research which was briefed by the following quarry:

2- The flower decorations posed a big importance of the space of forming Islamic Arabic decorative formations notably in the holy shrines due to the correlation with the cultural heritage and the Iraqi artistic heritage like Mesopotamia arts as in sample (1,2,5).

3- The artist relied on the principle of diminishing and simplification for the decorative formations as an attempt to add aesthetic value where innovations features are placed for the artistic who believe in modifying forms from its reality to forms closer to the lofty spiritual world far from complicating as in the samples (1,2,5).

4- Muslim artist confirmed on central figures and its domination over

third section showed a historic brief for the growth of architecture art in the holy shrine of Imam Alqasim then finalized with most important indications resulted from the research.

The **third chapter** included procedures of the research that comprised the population of (25) decorative design after excluding the repeated ones, also included the research sample , method, analyzing the research sample of (5) decorative design.

Fourth chapter included the results of the research, most important are:

1- The decorative relied on the principle of filling the space with organic and primary elements by using bigger main branches and minor flower branches that occupies the formation area from above to below as in the sample (1,2,3).

aesthetic decorative unity variable and blighting.

2- The aesthetic of decorative form through the relation of the part with the whole shape i.e. the decorative unity through the decorative formations of the optical unities.

The recommendations include:

Reviewing, classifying and developing the sources related with the Iraqi holy samples, due to the continuous development occurred in the architecture buildings of holy shrines, so, there should be a documentation for these developments to enrich the library with these special information of the holy shrines.

decorative forming through bigger area that occupied by figures and the size of their decorations and place arranging within the whole forming of the decoration.

5- All geometrical decoration characterized with the principle of conforming because of the organized recurrence of the primary unit of the geometrical sample as in sample(4,5).

Most important conclusions are :

1- Color contrasts and contradictions have added aesthetic variety participated in creation of

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

تعد الفنون الزخرفية الإسلامية من أرقى الفنون التي وصل إليها الفنان المسلم الذي عد القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف مرجعاً معرفياً وشرعياً وأصولياً وأعطته الطابع المميز والعقيدة التي ساهمت في تقديم فن متماسك وموحد الشخصية في البلاد الإسلامية .

وبذلك نشأت حضارة إسلامية حملت معها هويتها الفنية الخاصة ، ويمكن تلمس ذلك بصورة جلية في الفن الإسلامي الذي اختلفت مظاهره ، إلا انه يخضع لوحدة ثقافية أساسها الفكر التوحيدي للعقيدة الإسلامية والذي كان أساساً لوحدة الرؤية الفكرية التي انعكست في وحدة الرؤية البصرية للنتاج الفني ، وقد امتاز الفن الإسلامي بالشمولية لارتباطه بعقيدة دينية وموروث حضاري اتصف بالشمولية في النظرة إلى الوجود المادي، والغيبي ، فارتبطت مظاهر هذا الفن باتجاه روحية الإسلام حيثما حل ، ذلك ان خصوصية الفكر الجمالي المجرد عند العب اكتسبت حيويته وقوته باقتران التفكير العقلي لديهم بالفكر الإلهي المجرد .

إذ ابتعد الفنان المسلم عن المعالجات الحسية الأكاديمية معتمداً رؤية جمالية تستند الى مرجعيات منها القرآن الكريم والسُنة النبوية وطروحات المفكرين المسلمين . حيث تتسم هذه الرؤية بما هو شمولي وإنساني ، بل تتشد المطلق ممثلاً بالحقيقة الإلهية مما دفع الفنان إلى عدم معالجة نتاجاته الفنية معالجة تعتمد المحاكاة الطبيعية مبتعداً عن التجسيد والمنظور .

ومن الفنون التي خضعت لشروط جمالية وأسس بنائية خاصة متفردة في طابعها ومحتواها واحالتها الفكرية، هي الفنون الزخرفية العربية الإسلامية والتي لم تعتمد العشوائية في أسسها البنائية بل خضعت لسلسة من العلاقات الفكرية في بناءاتها الداخلية وتقنياتها المختلفة التي استخدمها الفنانون المسلمون على فن الزخرفة بأنواعها الهندسية أو النباتية أو المختلطة ، فضلاً عن تأثير الخامات والتقنيات التنفيذية التي كان لها الدور الأكبر في الاظهار الجمالي النهائي للعمل الفني .

وقد شهدت الفترة العباسية تطوراً كبيراً في مجال الفنون الزخرفية ، خاصة وان العراق متضمن عدداً كبيراً من المراقد والمزارات للأئمة والصالحين شكلت حافزاً قوياً لتطور الفنون الزخرفية على مر الزمان.

إذ تعد تلك المزارات المطهرة من الأماكن المقدسة ذات المعطيات الروحية إذ يلجأ إليها الناس للتبرك وطلباً للأجر والثواب .

ومن المراقد المباركة التي شكلت استعمالا واسعاً للزوار هو مرقد الإمام القاسم[*] بن

الإمام موسى ابن جعفر (عليهما السلام) ، إذ شهد عدة تطورات ملفتة للنظر بما يخص جانب العمارة والتزيين المعماري والزخارف الهندسية والنباتية المتنوعة التي تزخر بها جدرانه ومنارته . بذلت في تصميمها جهوداً عراقية كبيرة ومتواصلة حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن وبذلك يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالسؤال الآتي؟

ما المعطيات الجمالية في الزخارف الإسلامية المنفذة على جدران ضريح الإمام القاسم (عليه السلام) ؟ وما آليات اشتغالها ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

١. تعد هذه الدراسة الفنية الجمالية هي الدراسة البكر كونها تتناول مرقد الإمام القاسم الذي لم يتم دراسته سابقاً
٢. تسليط الضوء على فن مرتبط بالعقيدة الإسلامية ومبدأ توحيد الله من خلال فن الزخرفة .
٣. يعد بحث علمي تاريخي في مجال الفنون الإسلامية فهو يتضمن عملية توثيق وتسجيل تاريخي لهذه الأماكن لما لها من قدسية وقيمة حضارية متميزة .

أما الحاجة إليه

١. يفيد البحث في توثيق بعض التكوينات الزخرفية في هذا المرقد الشريف بوصفه حقلاً يعنى بالامكانات الفنية والجمالية المميزة.
٢. رفد المكتبة الوطنية والمكتبة الخاصة بالمراقد والمزارات مما يساعد في اثراء المكتبة بجهد علمي يعد سجلاً وتوثيقاً للمنجزات الزخرفية المنفذة في المرقد .
٣. يفيد العاملين في هذا المجال من خطاطين ومزخرفين معماريين .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعّرف الأبعاد الجمالية للزخرفة الإسلامية المنفذة على جدران مرقد الإمام القاسم (عليه السلام) .

حدود البحث

١. الحدود الموضوعية : الابعاد الجمالية للزخرفة الإسلامية (النباتية والهندسية والكتابية) المنفذة على الجدران الداخلية والخارجية في مرقد الإمام القاسم (عليه السلام) .
٢. الحدود المكانية : ضريح الإمام القاسم ابن الإمام موسى الكاظم في محافظة بابل .
٣. الحدود الزمانية : ١٩٩٥-٢٠٠٠.

وقد قامت الباحثتان بتحديد حدود البحث وفقاً للمبررات الآتية

١. يعد مرقد الإمام القاسم من المراقد التاريخية المهمة في محافظة بابل والتي لم يتم تناولها للدراسة على حد علم الباحثة بالرغم من التطور المعماري والزخرفي والجمالي للمرقد الشريف .
٢. يمثل عام ١٩٩٥-١٩٩٦ هو تاريخ آخر عمارة منفذة في مرقد الإمام القاسم وهي العمارة الموجودة حالياً حيث النقوش المختلفة وتوظيف الخط العربي المتمثل بالآيات القرآنية الكريمة .

تحديد المصطلحات

أولاً : الأبعاد

أ. لغةً

وردت كلمة (بُعْد) في مختار الصحاح بمعنى (خلاف القرب) ، أي ضدَّ القُربْ ، وقد (بعَدُ) بالضم بُعْداً ، فهو (تبعَيد) أي (مُتباعدٌ) و(أبْعْدَةٍ) غير (بآعدَه) و(بعدَّ بَعيداً) و(البَعدَ) بفتحتين جَمعْ باعِدٍ كخادم وخَدَم ، و(أستعيدهُ) عدهُ بعيداً . وما أنت عنا (ببعيد)(الرازي ، ١٩٨٣ ، ص٥٧) . وورد (البُعدْ) في كتاب التعريفات (للجرجاني) الإقامة على المخالفة ، وقد يكون البعد منك ، ويختلف باختلاف الأحوال فيدل على ما يراد به قرائن الأحوال ولك القرب(الجرجاني ، ٢٠٠٣ ، ص٢١٤) .

ويعرفه جميل صليبا في (المعجم الفلسفي) البعد اقصر امتداداً بين شيئين ، وقَدْ جعَل المتكلمون (البُعدْ) امتداداً موهوماً معروضاً في الجسم ، أو في نَفسهِ ، صالحاً لان يشغله الجسم(صليبا ، جميل ، ١٩٧٧ ، ص٢١٣) .

وفي رائد الطلاب ان الابعاد : مصدرها بُعدْ ، أي اتساع المدى والمسافة ما بين الأشياء(جبران ، ب.ت ، ص٣٠٥) .

ب. اصطلاحاً

هو في (العلوم الطبيعية) : العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة إلى المقادير الأساسية ، وهي الطول ، والزمن، والكتلة(خياط ، يوسف ، ب.ت ، ص٦٨) .

وهو المقدار الحقيقي الذي يحدد بنفسه ، أو بغيره ، مقداراً أو شكلاً قابلاً للقياس (كالخط أو السطح) ، مثل ذلك ابعاد الجسم(صليبا جميل ، ٢٠٠٣ ، ص٢١٣) .

كما جاء البعد على انه : كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين ، والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة انه قد يكون بعداً خطياً من غير خط وبعداً سطحياً من غير سطح انه فرض من جسم لا انفصال في داخله بالفعل نقطتان ، كان بينهما بعد ولم يكن بينهما خط ، وكذلك إذا توهم فيه خطان متقابلان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح ، لأنه انما يكون ذاتهما سطحاً إذا انفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال وإنما

يكون فيه خط إذا كان فيه سطح تفرق بين الطول والخط والعرض والسطح ، لان البعد الذي يربط بين النقطتين المذكورتين هو عرض وليس بسطح وان كان كلُّ خطٍّ ذا طول وكلّ سطح ذا عرض(يوسف خياط ، ب.ت ، ص٦٩-٧٠) .

ومن معاني هذا المصطلح ، هو المعنى المصطلح عليه من نظرية المعرفة، وهو ان المعرفة إذا كانت متولّدة من التجربة فهي متوقفّة عليها ، وان كانت قبلية كانت مستقلة عنها استقلالاً نسبياً على الأقل ، وليس المقصود بـ(قبلية) المعرفة تقدمها على التجربة بالزمان ، بل المقصود بها تقدمها عليها بالذات(غربال ، ١٩٥٩ ، ص٣٨٢).

ثانياً : الجمالية

أ. لغةً

وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى (الحُسُن) ، وهو يكون في الفعل والخلق، والجمال مصدر الجميل، والفعل جمل وجَمَّله : أي زيَّنَه ، والتجمل تكلف الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني . ومنه الحديث الشريف : "إنَّ الله جميل يحب الجمال" ، أي : حسن الأفعال كامل الأوصاف(ابن منظور ، ب.ت ، ص١٣٣-١٣٤) .

كما قال (البستاني) "(جَمُل – جَمالاً) حسن خَلقاً ، وخُلقاً فهو (جميل) وهي (جميلة) (جَمَّلهُ) صَيَّرَهُ جَميلاً ... (الجَمال) مصدر الحُسن"(البستاني ، فؤاد افرام ، ١٩٨٦ ، ص٩٣) .

ب. اصطلاحاً

أشار (كانت) إلى ان الجمال في الأثر الفني هو الذي يقترن بوجود وحدة الأسلوب، والتناسق والانسجام (لوفافر ، هنري ، د.ت ، ص٢٠) .

وعدَّ (جميل صليبا) : الجمال ما هو مرادف للحسن ويمتلك تناسب الأعضاء ويرتبط بمسميات تختلف باختلاف الأجزاء التي ترتبط بها مثل الصباحة للوجه والوضاءة للبشرة فضلاً عن مسميات الكمال والملاحة والرشاقة واللباقة والظرف ...، كما يتطلب توازن الأشكال وانسجام الحركات بما يضمن ميل الطبع نحوه ويكون مقبولاً عند النفس ، أما العلم الذي يهتم بدراسة مقاييس الجمال ونظرياته والذي هو باب من الفلسفة فيسمى (علم الجمال ...) (صليبا ، جميل، ص٤٠٧-٤٠٨).

أما الجمال برأي (ريد) : "هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"(ريد ، هربرت، ١٩٨٦، ص٣٧) .

إجرائياً تعرف الباحثتان الابعاد الجمالية بأنها : هي المعرفة التي تتسم باتساع مدياتها وتكتسب معناها من خلال ما تمنحه التكوينات الزخرفية من تأثيرات جمالية في نفس المتأمل وما تستثيره من مشاعر الارتياح عبر تنظيم الوحدات البصرية ضمن

نطاق علاقتها بأسس التنظيم الشكلي في التصميم .

ثالثاً : الزخرفة

أ. لغةً

الزخرف : الزينة وكمال حسن الشيء ، وزخرف البيت نظرفةً ، زينتهُ واكملهُ وكل ما ذوق وزيَّن ، فقد زخرف ، والتزخرف ، التزيين ، والزخارف ، ما زيَّن من السفن(محمد بن علي الحنفي ، ١٩٩٨ ، ص٣٣١) .

ومنه قوله تعالى {أَوْ يَكُونَ لَكَ بَيْتٌ مِّن زُخْرُفٍ ...}(سورة الاسراء : الآية ٩٣) .

ب. اصطلاحاً

- يرى الصراف بأن الزخرفة الإسلامية فن صوفي ، روحاني يمثل العمق الوجداني والنظرة التأملية للكون، فهي فن تشكيلها الذي تتداخل بدايته بنهايته ، تحاكي سرمدية الحياة وأزلية الوجود(عباس الصراف، ١٩٧٥، ص٢٣٧-٢٣٨).
- وأشار شاكر حسن آل سعيد بقوله: فن إنساني تشكيلي شأنها في ذلك فن الرسم والنحت أو العمارة ، أي انها ذات بنية مكانية نستطيع استيعابها عن طريق حاستي البصر وأحياناً اللمس فهي تنجز على السطح التصويري كأنه لوحة زيتية، أو رسم تخطيطي كما يمكن ان تنجز كأنه منحوتة ، أو كواجهة جدارية (شاكر حسن آل سعيد ، ١٩٨٨ ، ص٣١) .

التعريف الإجرائي

الزخرفة الإسلامية

وهي تكوينات بصرية تعتمد في تشكلها على مجموعة من التنظيمات الشكلية في عملية بناء وحداته (الهندسية والنباتية والأشرطة الكتابية) لتؤلف نسيجاً زخرفياً يعتمد التكرار والتناظر والتشابك والتوريق بعد ان تتحول من الحسي إلى الذهني وفقاً لفلسفة روحية تتصل بمعطيات التجريد .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

مفهوم الجمال في الفكر الفلسفي

كان لموضوع الجمال أهمية في العديد من النظريات الفلسفية منذ العصر اليوناني حتى العصر الحديث ، وكان للعديد من الفلاسفة اسهامات مميزة في توضيح ماهية الجمال ، حيث خضع هذا المفهوم إلى متغيرات عدة ، تبعا لمرجعاتهم التكوينية ، والزمن الذي عاشوا فيه ، والتي حددت طبيعة منطلقاتهم

الفكرية والفلسفية ، مما انعكس ذلك على تقديراتهم لمفهوم الجمال

ففي الفلسفة اليونانية يعد (سقراط) من أوائل الفلاسفة اليونان الذين اهتموا بمشكلة الجمال ، فقد أكد على أهمية النفس في إضفاء الجمال على المحسوسات الموجودة في العالم المادي الذي نعيش فيه .(راوية عبد المنعم عباس ، ١٩٨٧ ، ص٣٥) ، كما ربط (سقراط) الجمال بالنفع والخير والأخلاق ، ووجد أن الفن الجميل هو فن هادف يحقق النفع الخلقي للإنسان ، والنفع والخير هو الصفة المشتركة بين كل الأشياء التي نصفها بالجميلة ، فهو لم يهتم بالجمال الحسي قدر اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل .(أميرة حلمي مطر، ب.ت،ص ٢١- ٢٥)

كما تأثر (أفلاطون) بأستاذه (سقراط) ، حيث أكد على مثال الجمال ، فقد أكتشف موضوع الجمال الكلي ، عندما تأمل وجوده في الموجودات الحسية ثم أخذ يعلو بعد ذلك تدريجيا وصولا إلى الأصل المتسامي (الجمال المطلق)، الذي ربط بينه وبين القيم المطلقة (الحق والخير) . (محمد علي أبو ريان ، ١٩٧٧ ، ص٨)، كما وجد (أفلاطون) ان الشكل البسيط الذي يعبر عن الوحدة والانسجام والموجود في الأشكال الهندسية ، هو شكل جميل ، لأن العلم الرياضي والشكل الهندسي كامن في الروح قبل حلوله في الجسد ، وهو يستدعي في النفس فكرة سامية ، هي فكرة المساواة المطلقة ، وهذا ما عكس بظلاله على أسلوب الفنان المسلم ، الذي لجأ إلى التجريد والبساطة واستعمال الأشكال الهندسية في أغلب نتاجاته الفنية. (نجيب زكي محمود ، ١٩٣٧ ، ص١٥١- ١٥٢)

أما (أرسطو) فقد أحدث انقلابا في رؤيته للجمال ، ذلك أنه لم يضع لماهية الجمال مفاهيم مجردة كما فعل (أفلاطون) ، إذ ليس هناك فرق بين الجمال الحسي والجمال في ذاته ، لأن الوجود الحقيقي بجوهره وماهيته ، أنما هو الإنسان المشتمل في داخله على إنسانية ، (فالجمال عنده موجود في العقل الإنساني وليس خارج الذهن .(محمد علي أبو ريان ، ١٩٧٧ ، ص١٨- ٢٠) . والجمال عنده يكمن في التنسيق البنائي العام ، إذ لا يمكن لشيء مؤلف من أجزاء عدة أن يكون جميلا ما لم تكن أجزاءه منسقة وفقا لنظام معين ، ومتمتع بحجم لا اعتباطي ، لأن الجمال لا يستقيم الا بالنسق والمقدار .(هويسمان ، دنيس ، ب.ت ، ص٤١).

كما كان للفلاسفة المسلمين دور مميز وأساسي في وضع تفسيرات عديدة لمفهوم الجمال ، وقد استفادوا من الطروحات والأراء والأفكار الجمالية التي أنتهى اليها فلاسفة الفكر اليوناني ، بل طورها بادخال روح الأسلام عليها ، فظهور الدين الإسلامي

خلق وعيا جديدا في مفهوم الجمال ، والأهتمام بالفنون ، وتحسس الذائقة الجمالية في الأشياء .(محمد علي أبو ريان ، ١٩٧٧ ، ص١٨) .

ويعد(الكندي) من أوائل الفلاسفة المسلمين الذين مهدوا للفلسفة الإسلامية ، ويسمى بفيلسوف العرب ، وفي طليعة الفلاسفة الذين وضعوا تفسيرا لمفهوم الجمال وفق التصور الإسلامي ، حيث أشار إلى أن مصدر الجمال صادر من الله (تعالى) ، وأن كل ما نعرفه من موجودات هو هبة منه (سبحانه وتعالى) ، وكل ما يؤديه الإنسان من عمل يظل متعلقا بالعالم المحسوس ، وإما ما عنده من علم فهو فيض من الله (تعالى) . (فؤاد كامل ، وآخرون ، ١٩٦٣ ، ص٢٦٣) .

ويرى (الفارابي) ان الله (سبحانه وتعالى) واجب الوجود وهو يفيض على ما دونه من خلقه في جميع صفاته ومنها الجمال ، فالمخلوقات القريبة من الوجود الأول تكون أجمل وتبدأ بالتدريج نزولا إلى ماديات العالم الأرضي التي تكون أقل جمالاً ، فالأشياء جميلة كلما اقتربت من الجمال المطلق (الأزلي) .(الجندي ، أنعام، د.ت، ص٨٣) .

كما عرف (الغزالي) بطريقته الصوفية الروحانية المتسامية نحو الخالق (عز وجل) ، فكلما أقترب الإنسان من القوة الإلهية تقاربا روحيا ، أصبح بإمكانه معرفة الجمال ، فمعرفة الجمال عنده تكمن بقوى الإدراك والتي قسمها إلى قسمين: قوة الإدراك الحسية المتمثلة بالحواس الخمس والتي تدرك الصور الخارجية بانسجامها وتناسقها، وقوى الإدراك الباطنة المتمثلة بالعقل والقلب والتي تدرك الصفات الباطنة (محمد علي أبو ريان ، ١٩٧٧ ، ص٢٠) .

ويحصر (التوحيدي) فكرة الجمال بالإنسان دون سواه من الكائنات فالإنسان لوحده يمكنه تقدير الجميل ، ومن ثم الحكم عليه ، فالفرق بين الإنسان وغيره من الكائنات إزاء موضوع الجمال يماثل الفرق بين النفس والروح، فالجمال من ممتلكات النفس لا الروح ، فمسألة الجميل والقبيح تتحكم بها أرادة الإنسان وتطلعاته . (عناد غزوان ، ١٩٩٦ ، ص١٢٤) . فالجميل عند (التوحيدي) ، هو ما أحدث انبساطاً في نفوسنا فأفرحها ، والجليل هو ما أحدث خوفا وخشوعا في أعماقنا ، فالجميل يتوافر لدى الحسيات ، والجليل يتوافر لدى الذهنيات ، وهو بهذا فتح الباب أمام الفلاسفة والمحققين الذين جاؤا من بعده .(علي شلق ، ١٩٨٥ ، ص٢٠٤) .

كما استفاد (ابن رشد) من فلاسفة اليونان وفلاسفة العرب في المشرق والمغرب العربي ، الذين سبقوه ومهدوا له الطريق ، فأسس مذهبا لا نستطيع أن نقول أنه مجرد صدى لآراء من سبقوه ، بل كان تعبيرا عن آراء فريدة ودقيقة وناضجة . (العراقي ، عاطف ، ٢٠٠٤ ، ص٦٢) . وقد أعجب بمنهج

(ارسطو) في تفسيره لمفهوم الجمال ، كما أشار إلى أن تقديم أي انتاج فني من قبل الإنسان مشروط بفهمه للحكمة التي توخى الفنان التعبير عنها في عمله الفني . (أوفسيا نيكوف.م ، وسمير نوفا ، ١٩٧٩ ، ص٥٠) وبناء على ما تقدم ، وفي ضوء الطروحات الفلسفية التي قدمها الفلاسفة المسلمون ، تتوصل (الباحثتان) إلى حقيقة مفادها أن الفلاسفة العرب المسلمين قد أثروا بشكل مباشر وغير مباشر على الفلسفات اللاحقة العربية والغربية ، وكان هذا التأثير ذو طبيعة إيجابية ، إذ ألقى بظلاله على طبيعة النظريات الفنية والموسيقية والشعر والزخرفة والعمارة وغيرها .

المبحث الثاني

أ – فن الزخرفة الإسلامية (مفهومها وأنواعها)

نشأت الفنون الإسلامية منذ القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) وبقيت تتطور حتى بلغت عنفوان تطورها في القرنين السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين) وأخذت تضمحل رويدا رويدا منذ القرن الثاني عشر الهجري بعد أن تأثر المسلمون بالفنون الغربية وأقبلوا على تقليدها ، وقل تمسكهم بأساليبهم الفنية الموروثة (البهنسي ، عفيف ، ١٩٧٩ ، ص١١)

أشتمل الفن الإسلامي كمصطلح على فنون البلاد الإسلامية كالفن العربي أو الهندي أو التركي أو الفارسي، وغير ذلك ، وبالرغم من السمات الموحدة التي تميز الفن الإسلامي في الشكل والمضمون والأسلوب إلا ان ثمة فروقا متميزة بحسب الأقاليم والعصور ، والتقاليد التاريخية لكل أمه من الأمم التي دخلت في الإسلام وعلى أساس إن العقيدة الإسلامية هي الدافع المحرك وراء تلك المظاهر الفنية المتنوعة .

إذ انطلق الفنان المسلم للكشف عن الجوهر الكوني الذي لا يقبل التجزئة أو التباين وذلك بإلغاء الجوانب الحسية من الإنسان أو من الطبيعة لأن الملامح الحسية تعيق الحدس من إدراك غايته وهي الجوهر الحق وتصرفه إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حدسا مرتبطا بالغرائز والميول) (البهنسي، عفيف ، ١٩٧٩ ، ص٧٦– ٧٧)

ويذكر (تيتوس يوركهارت) الناقد المتخصص بالفنون الإسلامية مؤكدا "أن الفن الإسلامي هو ثمرة التأمل العقلاني الأصيل ، أو الرؤيا الروحية للعالم أو الحقيقة ما وراء الكون . وهذا لا يأتي الا عن طريق الخروج بالفن الإسلامي – عن عالم المنظور والحس ، إلى عالم الرمز والحدس". (الصائغ ، سمير ، ١٩٨٨ ، ص٩٢) .

وبذلك عالج الفنان المسلم موضوعاته بطريقة لا تحيله إلى مظاهر العالم المحسوس والعياني كمحاولة للوصول إلى المطلق . متخذا من التجريد الأسلوب الذي يتناسب

وعقيدته للوصول إلى ما هو روحي ووحداني . ذلك إن القيمة المطلقة تربط الفرد بقوة روحية عالية وهذه القوة الروحية لا يمكن الوصول إليها الا من خلال أعلى مراحل الفكر والتأمل وهو الحدس وآلياته عن طريق السلوك العرفاني ، الزهد ، التجرد من الحياة الدنيا ، العبادة المطلقة، التصوف ، للوصول إلى الحقيقة المطلقة بقوله : {لاَّ تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ } (سورة الإنعام أية ١٠٣)

ومن أهم الفنون التي أعتمدها الفنان المسلم هي فن الزخرفة التي ملأت نماذجة القصور والمراقد والمساجد مكتشفا عالما جديدا من الأشكال التي أسهمت بمعاني صوفية ترمز من جهة إلى القدرة الإلهية ومن جهة أخرى إلى معاني فنية تجلت روعة التخطيط وتضافره، وفي روعة التلوين وتنسيقه ذلك (إن العبقرية الإسلامية في الفن كانت تميل بالفطرة إلى تجريد الموضوعات الزخرفية ، والى تهذيبها وتنسيقها والبعد بها عن أصولها الطبيعية) (الخربوطلي، ١٩٩٢ ، ص٢٩٠) فالزخرفة هي السعي وراء الجوهر الخالد ، إذا اتخذت الزخرفة خصائص مميزة كان بها عظيم الأثر في إبراز المظهر الحضاري لنهضة المسلمين ، وازدهرت بدرجة عالية ، سواء من حيث تصميمها وإخراجهما أو من حيث موضوعاتها وأساليبها ، فجعلوا من المجموعات الزخرفية نماذج انطلق فيها خيالهم إلى اللانهاية والتكرار والتجدد المتناوب والتشابك ، وابتكروا المضلعات النجمية وأشكال التوريق ، وأشكال التوشيح العربي ، ولا يزال هذا النسق العربي في الزخرفة يحظى بالاهتمام في بلدان عديدة منذ ظهر لأول مرة في الزخرفة الفاطمية ، وفي مسجد الأزهر ، في منتصف القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) (أحمد فؤاد باشا ، ب.ت ، ص٤٥) .

وهو بذلك يبتعد عن رسم الأشخاص وبعيدا عن محاكاة الطبيعة ، وهنا ظهرت عقيدته ويتجلى إبداعه، وعمل خياله ، وحسه المرهف ، وذوقه الأصيل وكان من هذه العوالم عالم الزخرفة . فإذا كانت صناعة الجمال هي وظيفة الفن ، فإن الزخرفة تعد واحدة من هذه الوسائل المهمة التي تصنع ذلك الجمال ، فهي العمل الخالص الذي لا يقصد به إلا صنع الجمال وهنا يلتقي شكل العمل الفني بمضمونه ليكوّنا وحدة متماسكة لصنع الجمال ظاهرا وباطنا، وهذا ما يوضح لنا تبوء فن الزخرفة مكان الصدارة بين الفنون الإسلامية الأخرى ، إما تنظيم هذه الغزارة الزخرفية فيماثل سيمفونية تتشكل توليفتها من أربعة عناصر : (الزخرفة الهندسية ، الزخرفة النباتية ، الزخرفة الكتابية ، الزخرفة المختلطة)

إذ تمتزج هذه العناصر بعناصر أخرى كالتذهيب والتلوين مترجمة بذلك ما يندمج

في أعماق الفنان ومعبرة عن الانفعال التقليدي للمتلقي سواء أكان مسلما أو غير مسلم ، معتمدا على مراحل أبداعية أهمها (الخوفي ، أحمد ، ١٩٩٢، ص٣٤) . الأولى : هي مرحلة التصوير الإلهي وهي مرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الإلهي عند الفنان . والثانية : هي مرحلة التصوير العقلية وهي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير (الخوفي ، أحمد محمد ، ١٩٦٢ ، ص١٠٧)

وبذلك فأن الفن الإسلامي قائم على فكرة فلسفة عقائدية وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات ، قوله تعالى (ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام) (سورة الرحمن الآية ٢٧) وعلى هذا فأن ديمومة كل شيء مرتبطة بمشيئة الله ، وهذه الديمومة ليست ثابتة ، وبهذا فأن كل شيء قابل للتحول ، فكل شيء زائل وباطل إلا وجه الله عز وجل.

وبذلك فأن هذه الرؤية الجديدة المرتكزة على أساس توجيه عين الإنسان المسلم لترى بنظرة شمولية قد دفعت بفن الرسم الإسلامي منذ بداية الفتح الإسلامي إلى العمل على تكثيف كل ما هو دنيوي محدد إلى الصيغة الشكلية الهندسية والخطية واللونية المجردة والى مده بكل معطيات العالم الروحي والمطلق

١. الزخرفة النباتية

وتقوم الزخرفة النباتية أو (فن التوريق) على زخارف مشكله من أوراق النبات المختلفة والزهور المنوعة ، وقد أبرزت بأساليب مقدمة من إفراد ومزاوجه وتقابل وتعانق ، وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة ، تتكرر بصورة منتظمة وباستعمال الفنان المسلم خياله أستطاع أن يبتعد بفنه عن تقليد الطبيعة ، فجاءت توريقاته عملا هندسيا ، أميت فيه العنصر الحي ، وساد فيه مبدأ التجربة إذ أنتشر استعمال هذه الزخارف في تزيين الجدران والقباب ، وفي التحف المختلفة (نحاسية وزجاجية وخزفية)، وفي تزيين صفحات الكتب وتجليدها.(أحمد فؤاد باشا ، ب.ت ، ص٤٦)

فقد تميز الفنان المسلم برهافة حسه ورقة مشاعره وحبه للطبيعة عن طريق التأمل والتدبر في عظيم خلق الله ، أكبر الأثر في ابتكاره للزخارف النباتية التي ميزت الفن الإسلامي عن غيره من الفنون فكانت النباتات بكل تفاصيلها من أوراق، وأغصان ، وعناقيد ، والسيقان وأوراد تمثل الوحدة الزخرفية الشائعة في التشيكلات الزخرفية النباتية ، ويبدو أن الشكل النباتي في هذه الزخرفة يظل بمثابة المضمون اللاشعوري

المقدس المرتبط بمعنى الخصب والخلود (آل سعيد ، شاكر حسن ، ١٩٨٨ ، ص٢٠٢) ومن هذه الزخارف الزخرفية الزهرية التي تعد من أهم أنواع الزخارف المستعملة على أبواب المراقد وعلى واجهات المساجد لكونها زخارف مستوحاة من الورود والأزهار الواقعية التي حاول الفنان المسلم استلهامها من الطبيعة ونقلها بصورها واقعية إلى ألوانها وأشكالها المجردة والمحورة عن الطبيعة (نعمة، زينب رحيم ، ٢٠٠٤ ، ص٢٧) . وهذا مثال للزخرفة الموجودة على جدران مرقد الأمام القاسم (عليه السلام) كما في الشكل (١)

ويمكن تقسيم الزخرفة النباتية على أنواع حسب أنماطها الشكلية

١- الزخارف الكاسية .
٢- الزخارف الزهرية .
٣- زخارف الهلكار الخلكاري

الزخارف الأندلسية أو زخارف بلاد الأندلس . (إيناس حسين عمران ، ٢٠٠٩ ، ص٧٤)

٢. الزخارف الهندسية :

برع المسلمون في استعمال الخطوط الهندسية ، وصياغتها في أشكال فنية رائعة ، فظهرت المضلعات المختلفة، والأشكال النجمية ، والدوائر المتداخلة ، وقد زينت هذه الزخرفة المباني ، كما وشحت التحف الخشبية والنحاسية ، ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف مما يعد دليلاً على علم متقدم بالهندسة العملية (ثروت عكاشة، ١٩٩١ ، ص٣٩) . فقد استطاع المسلمون استخراج أشكال هندسية متنوعة من الدائرة ، منها المسدس والمثمن والمعشر ، ومن ثم المثلث والمربع والمخمس ، ومن تداخل هذه الأشكال مع بعضها وملء بعض المساحات وترك بعضهما فارغا نحصل على ما لا حصد له من تلك الزخارف البديعة التي تستوقف العين لينتقل بها رويدا رويدا من الجزء إلى الكل ، ومن كل جزئي إلى كل أكبر . أهتم الفنان المسلم بالبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاوجة الأشكال الهندسية ، لتحقيق مزيد من الجمال الرصين ومن الأمثلة على الأشكال الهندسية : الدوائر المتماسة والمتجاورة والجدائل وللخطوط المنكسرة والمتشابكة ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التي امتازت بها الفنون : الأشكال النجمية متعدة الأضلاع ، والتي تشكل ما يسمى (الأطباق النجمية) ولقد ذكر الناقد الفرنسي (هنري فوسيون) الزخارف الهندسية عندما قال : ما أضال شيئا يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر، وينقلها إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف ،فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على الحساب الدقيق، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية

ومعان روحية (روجيه،جارودي،١٩٩٥،ص١٧٤) .

وتقوم هذه الزخارف على خلفية روحية ففي الصور الهندسية الإشعاعية صور الكون في نسيج متشابك يعطي معنى وحدة الوجود فالأشكال النجمية ذات قيم جمالية وفلسفية قائمة على فكرة سرمدية وأن الله هو سيد الكون ومصدر هذه السرمدية . سواء أكانت سداسية أم خماسية أم مضاعفاتها أي إن الشكل في الفن الإسلامي برأي الباحثتين يمتلك حضورا دلاليا يعكس النظرة التأملية للفنان المسلم والخلفية الروحية التي يستند عليها . والروحي هو عكس المادي لا يبحث في الأشياء كموجودات مادية كما في قوله تعالى : {وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي } (سورة الإسراء ، الآية ٨٥) أما الشكل المربع في الفكر الإسلامي فهو الشكل المثالي للتوازن الاستقرار ويمثل لدى الذهنية الإسلامية مسقط الكعبة الشريفة . وتحكم علاقة إضلاعه بمركزه قوة خلاقة تولد الأشكال الهندسية الحسية (المثلث ، الدائرة ، المستطيل، المضلعات) أما الدائرة فهي الشكل الذي يرسمه المسلمون في دورانهم حول النقطة المركزية الكعبة .(فرزات، صخر ، ١٩٨٢ ، ص٨٦-٨٧)

وحينما نحاول الكشف عن أسرار تلك الزخارف ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته ، وتأثير أشكاله الرائعة التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية لتردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ إلى جوهر التكوين فتعكف النفس عن التأمل وتنعم بالسكينة (ثروت ، عكاشة ص٤٣) كما في الشكل (٢ ، ٣) .

٣. الزخارف الكتابية

لقد أخذت الزخرفة الكتابية أهمية ومنزلة خاصة في الفن الإسلامي ذلك لارتباط الحرف بكتاب الله سبحانه وتعالى فالحرف له القدرة على التشكيل لأن فيه الليونة والتماثل والتناظر وتعدد المساحات وتنوع الوحدات ، كما أنه يحتفظ في الوقت نفسه بتجريدته الذاتية كنص قابل للقراءة ، فيقف الفنان المسلم عند حدود الحرف وتحسينه وتجميله وإبداعه بل أدخل الحرف نفسه في المادة الزخرفية ، وبهذا أعطى للحرف مهمتين في آن واحد المهمة التعبيرية، والمهمة الزخرفية (صالح أحمد الشامي ، ١٩٩٠ ، ص١١٧) كما في الشكل (٤)

وعلى هذا الأساس فقد ظهر الخط العربي في العمارة الإسلامية وبأنواع مختلفة (الخط الكوفي ، خط الثلث، خط النسخ ، الخط الديواني خط التعليق ، خط الرقعة)[*] .

٤. الزخرفة المختلطة

هذا النوع من الزخارف هو مزيج من نوعين أو ثلاث وربما اربعة أنواع من الزخارف المذكورة سابقا وخير مثال على هذا النوع من الزخرفة عندما ترتبط التصاميم الخطية مع

نوع آخر من الزخرفة ولتكن نباتية مثلا على أرضيه (مهاد) بهدف سد الفضاءات الحاصلة في التصاميم ، أو لاحداث أواصر من العلاقات الجمالية بينهما (الجبوري، محمود شكر ، وعزام البزاز ، ١٩٩٠ ، ص١٧٤) كما في الشكل (٥) .

ب – العناصر البنائية والأسس التنظيمية للزخرفة الإسلامية

١. الخط :

الخط من العناصر الأكثر أهمية في بنية التكوين للفنون عامة وفن الزخرفة خاصة ، فاذا تتبعنا وظيفة الخط في الفن الاسلامي ، نجد أنه يلعب دورا أساسيا في تشكيل التكوينات الزخرفية ، والتي تعتمد على نوعين من الخطوط، الأول : الخط المنحني (الطياش) والذي يدور هنا وهناك بحرية وانطلاق ، مولدا احساسا بالمطلق والاستمرار واللانهائي ، والثاني : الخط الهندسي الذي تقوم وظيفته على تحديد مساحات تتكون منها حشوات ، تتجه نحو الدقة والصغر ، غالبا ما تشكل هذه الحشوات اشكالا زخرفية نجمية أو مضلعة ، تعطي احساسا بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد . (كامل يوسف ، ٢٠٠٥ ، ص١٨) .

٢. الشكل :

يتكون الشكل من ترتيب العناصر البنائية والوسائل التنظيمية وبما يمثل الصيغة المظهرية للمضمون (الأعسم، عاصم عبد الأمير ، ١٩٩٧ ، ص١٠) فعندما ما تكون النقاط والخطوط وبقية العناصر متداخلة مع بعضها بعلاقات تنظيمية ، تنشأ عنها اشكالا فنية ذات معنى ومضمون ، فالزخرفة الاسلامية هي بمثابة اشكالا من التمثيل الرمزي الجمالي الظاهري والنفعي ، بل هي ذات غرض وظيفي يحمل معنى ليس مرئيا ، أنما يتطلب حضورا قلبيا وروحيا لمعرفة مضمونه ومعناه . (الكلكاوي ، اثمار حميد كريم ، ٢٠١٢ ، ص١٥٦)

٣. اللون :

اللون من العناصر الأكثر جاذبية وأهمية في العمل الفني ، إذ يمتلك طاقة غير محدودة على مخاطبتنا نفسيا وعاطفيا ، وهو أقوى أداة تنفيذية وضعت بيد الفنان المبدع الذي يبحث عن الجديد والمتحرك (البابلي . سعدي عباس كاظم ، ١٩٩٨، ص٤٨) . وقد تعددت استعمالات اللون في العمل الفني عبر العصور المختلفة، أما في الفن الاسلامي وبالذات في الزخرفة الاسلامية ، فان استعماله يؤدي وظيفة جمالية أساسا ، وغالبا ما استعمل المزخرف الاسلامي الالوان الزرقاء والخضراء يتدرجاتها المختلفة ، كونها توحي بألوان السماء والماء والسهل الخصيب ، وهذا ما يجر الذهن إلى تذكر عظمه الخالق .(الألفي ، ابو صالح ، ١٩٧٤، ص١٠٦)

٤. الملمس :

تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد . (عبد الفتاح رياض ، ١٩٧٤،ص٢٨٧) ولعنصر الملمس أهمية في أعطاء الأشكال الزخرفية بعدها الجمالي الظاهر ، فهو المظهر الخارجي للنسيج الفضائي الطبيعي الذي تراه العين أو تلمسه اليد ويشمل الاختلاف في النعومة والخشونة .(شيرين احسان شيرزاد : ١٩٨٥ ، ص٧١) .

٥. الاتجاه :

هو العنصر البنائي الذي يرتبط بالحركة ، إذ يحقق تغير الاتجاه إلى انتقال ادراكي مكاني ، وهذا يخضع لقرارات المصمم بما يحقق قيمة جمالية ووظيفية (البابلي ، سعدي عباس كاظم ، ١٩٩٨ ، ص٤٧) ، ويتجلى عنصر الاتجاه في فن الزخرفة الاسلامية بوضوح إذ أن هذا الفن يلزم عين المشاهد بالحركة أو الحركة والتوقف ثم الحركة مرة أخرى ، فينتقل ببصره من وحدة زخرفية إلى أخرى ، وفي جميع الاتجاهات (الدراسية ، ٢٠٠٩، ص٤٨).

٦. القيمة الضوئية :

تعبر القيمة الضوئية عن مقدار اشراق اللون المنعكس ودرجته ، وبها يوصف اللون بالغامق والفاتح (شيرين أحسان شيرزاد ، ١٩٨٥ ، ص١٤٨) أن هذا التدرج من الفاتح إلى الغامق يؤدي حتما إلى أثارة الانتباه معززة الاتصال الذي يؤسس إلى السمات الجمالية في الزخرفة الاسلامية . (الكلكاوي ، اثمار حميد كريم ، ٢٠١٢، ص١٦٥) .

٧. الحجم :

يوجد الحجم في كل عمل فني ، فالإحجام سواء كانت كبيرة أم صغيرة فانها يبقى عنصرا فاعلا في أي عمل ، كونها تحقق الحيوية والتجدد ، وتبعد الرتابة والملل من بصر المتلقي مؤسسة بذلك ناتجا جماليا في الفن الاسلامي بوجه عام وفن الزخرفة بوجه خاص . (الكلكاوي ، ٢٠١٢ ، ص١٦٥) .

أما الفضاء فيمثل الحيز الذي يحيط بالشكل الزخرفي المنتج من قبل الفنان ، وهو لا يقل أهمية عن الشكل ، فهو يحدده ويؤكده ، فلا يمكن ان تكون هناك كتلة بدون فضاء تتنفس فيه وتظهر من خلاله .(سامي رزق، ١٩٨٢، ص٦٧). فهو من العناصر المهمة كونه يمثل الأرضية التي تحتضن الأشكال الزخرفية .

تمثل الأسس التكوينية الأسس الزخرفية القانون الذي يحكم العلاقات القائمة بين العناصر الزخزفية ، والتي تمكن الفنان من بلوغ غاياته وأهدافه المنشورة لأنتاج أعمالا زخرفية متكاملة من الناحية الجمالية والوظيفية والتعبيرية فالأسس التصميمية تسهم في تحقيق التماسك والوحدة بين أجزاء الأشكال الزخرفية لأخراج اعمالا مؤثرة تحقق غاية الفنان .

ومن أهم هذه الأسس التي تقوم عليها فن الزخرفة الإسلامية ما يلي :

١- الوحدة والتنوع :

يشير تعبير الوحدة كأحد أسس التصميم الزخرفي إلى معنى واسع يمتد ليشمل عناصر متعددة كوحدة الشكل، ووحدة الأسلوب ، ووحدة الفكرة ، ووحدة الهدف، فوحدة العناصر الزخرفية تشير عند الرائي الأحساس بوحدة الشكل الزخرفي ككل. (عبد الفتاح رياض ، ١٩٧٤ ، ص١٧٠) .

٢- التكرار والإيقاع :

يعد التكرار من أبرز الأسس التي تعتمد عليها بنية التصميم الزخرفي ، وهو بمثابة ترديد للوحدات الزخرفية الاسلامية وتوزيعاتها واشتقاقاتها ، لغرض مليء المساحات والتخلص من الفراغ .(فرج عبو ، ١٩٨٢ ، ص٧٣٦). والتكرار على أنواع منها (التام ، والمتناوب ، والدائري ، والمتعاكس ، والانتشاري، (يسرى خضير عباس ، ٢٠٠٧ ، ص٥٥-٥٧) كما يمثل (الإيقاع) العامل الناتج عن تكرار الوحدات الزخرفية ، فهو مظهر من مظاهر التكرار ، بل ويعد ناتجه الحتمي ، فالتكرار وما يحققه من إيقاعات متنوعة ، يعزز من فعل الناتج التصميمي الزخرفي ، ويضفي عليه جمالية وذوقا ، ويبعد الرتابة والملل ، ويبث فيه الحركة والحيوية . (الربيعي ، ١٩٩٩ ، ص٧١) . وللإيقاع انواع (الرتيب ، وغير الرتيب ، والحر ، والمتزايد ، والمتناقص) . (عبد الفتاح رياض ، ١٩٧٤، ص٩٥ – ٩٦) .

٣- التوازن :

هي القاعدة الأساسية الواجب توافرها في كل تكوين زخرفي ، والتوازن بمعناه الشامل يعبر عن التكوين الفني المتكامل عن طريق حسن توزيع العناصر والوحدات والألوان ، وتناسق علاقاتها ببعضها وبالفضاءات المحيطة بها .(حسن علي حمودة ١٩٨٠ ، ص٥٨) والتوازن على أنواع ، فقد يكون (محوريا) أي توازن الوحدات الواقعة على جانبي **الصورة** ، أو (مركزيا) وفيه يتماثل عنصران أو أكثر حول مركز الصورة ، أو (مستمراً) وهو الذي نشعر به عندما تتعادل القوى بين نصفي الصورة . (عبد الفتاح رياض ، ١٩٧٤ ، ص١١١- ١١٣) .

٤- الانسجام والتضاد والتباين :

يشير الانسجام إلى حالة التوافق والتآلف في بنية العمل التصميمي بينما يمثل التباين بالانتقال من حالة إلى عكسها ، مما يؤدي إلى جذب الانتباه ، وابعاد الملل والرتابة عن بنية التصميم الزخرفي ، وللتابين دور أساسي في عملية الأخراج الفني من خلال تأكيد ظهور العناصر الزخرفية البنائية وخلق نوع من الحركة الإيهامية عن طريق نقل النظر من وحدة زخرفية إلى أخرى ، فضلا عن أحداث تنوع في عنصر زخرفي واحد أو أكثر مما يعطي نواتج فنية أكثر قيمة وجمالية .(

عادل عبد المنعم المحسن ، ٢٠٠٤ ، ص٤٢)

٥- التتابع :

احد العلاقات التصميمية التي تعمل على تنظيم المفردات والعناصر البانية للعمل الفني من خلال تواليها الواحد بعد الأخرى من دون ان تكون هناك فواصل بينها (يسرى خضير عباس ، ٢٠٠٧ ، ص٤٦-٤٧) .

٦- السيادة :

تعني هيمنة أو سيطرة أحد العناصر الزخرفية على بقية العناصر الأخرى ، فالعنصر السائد مثيل النواة التي تبنى حولها الصورة ، والتي تجذب بصر المتلقي باتجاه العنصر المتسيد .(معتز عناد غزوان ، ٢٠٠٦ ، ص٧٦- ٧٧) حيث يمثل العنصر السائد بكونه يحتل فضاء أكبر من غيره من العناصر مما يؤدي إلى جذب الانتباه ، ولا بد من الأشارة إلى أن سيادة العنصر الغالب لا يعني بالضرورة نسيان أو تجاهل بقية العناصر ، بل على العكس فأن الأقلية غالبا ما تنال أهمية وتتطلب انتباها أكثر ، وعليه فسيادة الأغلبية وتأكيد الأقلية عمليتان متلازمتان داخل بنية التكوين الزخرفي . (السلطان ، ١٩٩٦ ، ص٦٠) .

٧- التناسب :

أحد أسس التصميم الزخرفي ، ويشير إلى الأسس المنسجمة بين العناصر الزخرفية ، ولتكوين علاقات رابطة بين هذه العناصر فلا بد من دراسة نسبها دراسة جيدة لتحقيق الأبعاد الجمالية والوظيفية للاعمال الزخرفية. (عبد الفتاح رياض ، ١٩٧٤، ص١٣٧) .

المبحث الثالث

أ. نبذة مختصرة عن حياة الإمام القاسم (ع)

ولادته

ولد الإمام القاسم (عليه السلام) في المدينة المنورة من أم اسمها تكتم وتكنى بأم البنين، وهو أخو الأمام الرضا (عليه السلام) الذي يكبر القاسم بحولين ، وله أخت هي السيدة فاطمة المعصومة (قم) ، وهو عم الإمام محمد الجواد (عليه السلام) ، وبالتالي فهو بن معصوم واخو معصوم وعم معصوم وسليل الإمامة (علي فريشي ، ٢٠١٥، ص١٢) .

اختلفت المصادر حول سنة ولادته ، والتي يمكن معرفتها من خلال معرفة بعض الأمور ومنها مدة ولايته والتي دامت اثنتان وعشرون سنة وكذلك معرفة سنة ولادة الإمام الرضا (عليه السلام) في (١٤٨هـ)، وقد أوصى الإمام الكاظم (عليه السلام) ولده الإمام الرضا (عليه السلام) وأشرك معه أخوته في الظاهر وخصَّ القاسم بمنزلة تدل على سموّ مكانته وعلو شأنه كونه من أهل التقوى والصلاح فقال موسى بن جعفر (عليه السلام) : "إني خرجت من منزلي فأوصيت إلى ابني فلان – يعني الإمام الرضا عليه

السلام) – واشركت معه بنيَّ في الظاهر وأوصيته في الباطن فأفردته وحده ، ولو كان الأمر لي لجعلته في القاسم ، لحبي إياه ورأفتي عليه ولكن ذلك إلى الله عز وجل يجعله حيث يشاء" (محي الدين ، محمد حسن ، ب.ت ، ص٣) ، وهذا يؤكد على الدور الخاص الذي أنيط به القاسم (عليه السلام) .

فبعد ان أورث هارون الرشيد الرعب الشديد في قلوب الهاشميين الذي كان يريد القبض على الإمام الثامن وريث علم الإمامة ابن الإمام الكاظم علي ابن موسى الرضا –انظم الإمام القاسم إلى قافلة خارجة من مدينة جده (ص) متجهة نحو العراق (فغياب القاسم وتواريه عن الأنظار ومجهولية محل اقامته سيرجع الظن انه الإمام الثامن وليس الإمام الرضا ، فتخفف السلطة بحثها في المدينة ويتشتت جهدها في البحث عن الإمام القاسم (عليه السلام) (محي الدين، ب.ت ، ص٥).

ب. نبذة تاريخية عن تطور عمارة مرقد الإمام القاسم (عليه السلام)

شهد فن العمارة في العالم الإسلامي تطورات ملفتة للنظر وله جذوره في التاريخ ، حيث تدرج من صورته العمرانية البدائية إلى أرقى صورة ، وفقاً لتطورات أسس فن العمارة والبناء على صعيد التقنية المدنية، وقد شمل فن العمارة المساجد ودور العبادة ومراقد الأولياء والصالحين ، إذ كرم الله (سبحانه وتعالى) أولياؤه وآل بيت الرسول (عليهم الصلاة والسلام) بمختلف الكرامات وعوضهم في الدنيا خيراً كثيراً ومن تلك الكرامات محبة الناس لهم وتعظيم شأنهم ، وبناء أضرحتهم ، وجعلها بيوت تهوى اليها أفئدة الناس لأداء الصلاة والعبادة وذكر الله (تعالى) {فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ} (سورة النور : الآية ٣٦) ومنها ضريح القاسم (عليه السلام).

يقع مرقد الإمام القاسم (عليه السلام) في أرض تدعى (سورى) وسميت بهذا الاسم نسبة إلى النهر الذي يشقها ، وقد صارت محلاً ومرقداً للقاسم (عليه السلام) ، وهي حالياً تسمى بمدينة القاسم نسبة إلى الإمام القاسم (عليه السلام) ، وهي مدينة كبيرة ذات موقع استراتجي تتوسط مدينتي الحلة والديوانية إذ تمثل الحلة لجانب الشمالي لمدينة القاسم ، والديوانية الجانب الجنوبي لها ، أما شرق وغرب لمدينة فيحف بها مجموعة من النواحي والقرى (علي فريشي ، ص١١١) .

وقد مرت عمارة مرقد الإمام القاسم (عليه السلام) بمراحل عدة ، كان (أولها) يعود إلى أواخر القرن الثاني للهجرة ، وهي العمارة التي أنشأها القوم الذين توفي بينهم الإمام القاسم (عليه السلام) ، ولا يمكن أن

تنسب إلى أحد، إذ لا توجد نصوص تاريخية تدل على ذلك ، أما العمارة (الثانية) فقد أجريت في القرنين الرابع والخامس من الهجرة (٣٣٧. ٤٤٧هـ) (٦٤٥. ١٠٥٨م) (جواد شبر ، ص٤٤٥) .

كما ورد عن (ابن عنبة) المتوفي سنة (٨٢٨هـ) ، إجراء عمارة ثالثة لمرقد القاسم (عليه السلام) ، إذ يروى أن مشهد القاسم (عليه السلام) كان معروفاً آنذاك، وقد سكنته بعض الأسر العلوية ، مما يدل على وجود عمارة قائمة في ذلك الحين ، وبالتحديد في القرنين السادس والسابع من الهجرة (جمال الدين أحمد بن عنبة ، ص٢٥٣) .

أما العمارة (الرابعة) فيعود تاريخها إلى القرن التاسع الهجري(٨١٤هـ) (١٣٩٤م)، وذلك في عهد الصفويين ، إذ أجريت هذه العمارة برعاية من السلطات (شاه إسماعيل الأول)، الذي يعتبر أول من زار العتبات المقدسة في العراق من الصفويين ، كما أنشأت العمارة (الخامسة) في القرن الثالث عشر الهجري (١٢٠٤هـ) الموافق سنة (١٧٨٤م) من قبل (آل سعد) من عشائر كربلاء المقدسة، والتي تضمنت تشييد قبة مجصصة بيضاء (محمد حرز الدين ، ص١٨٣).

وتضمنت العمارة (السادسة) (١٢٨٨هـ – ١٨٧١م) ، إنشاء وتشييد حرم مربع الشكل طول ضلعه (٧,٥٠م) وعرضه (٢,٨٠م) وارتفاعه (٤م) كما تضمنت انشاء قبة كبيرة بيضاء ، وشباك خشبي حول القبر، وصحن حول الحرم الشريف طوله (٣٦م) وعرضه (١٠م) ، وله باب واحدة تقع في وسط الحائط الشمالي ، أما في الطرف الجنوبي للصحن ، فقد تم انشاء ثلاثة أواوين متصلة مع بعضها ومتلاحقة إلى حائط الحرم ، وفي الطرف الشرقي من الصحن ، فقد بنيت غرفة كبيرة مؤلفة من مجموعة من الأواوين الصغيرة ، والشاهد على هذه العمارة وجود رخامة مرمر صفراء اللون بنيت بجانب المدخل إلى الحرم الطاهر كتب عليها ((قد بني هذا المشهد الشريف والضريح المبارك ، قربة إلى الله تعالى وطلباً لمرضاته، السيد المحترم قاسم بن مولانا الإمام الهمام موسى ابن جعفر الكاظم السيد الجليل والسعيد النبيل العلوي الفاطمي ، وكان ذلك في شهر ذي القعدة سنة ١٤٨٨م))(الساعدي ، عبد الجبار ، ص١٠٤) .

فيما يعود تاريخ العمارة (السابعة) للضريح الشريف إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري (١٣٢٥هـ) (١٩٠٤م) ، برعاية سماحة العالم الجليل السيد (محمد القزويني) نجل السيد (مهدي القزويني) ، وعلى نفقة الشيخ (خزعل الكعبي) ، وتضمنت هذه العمارة إنشاء شباك حديد حول القبر المقدس مكسي بالفضة ، مكون من عشر قطع ، منقوش عليه أبيات الشعر العربي والفارسي ، وأسماء الجلالة ، والأئمة

الأطهار (ع)(محمد حرز الدين ، ص١٨٥).

أما العمارة (الثامنة) فيعود تاريخها إلى أواخر النصف الأول من القرن الرابع عر الهجري (١٣٤١هـ) (١٩٢٢م) ، وقد تمنت انشاء وتشيد صحن حول الحرم الشريف ، وهو الصحن الموجود حالياً والذي أجريت عليه عدة ترميمات ، وقد اشتمل الصحن مجموعة من الأواوين والأبواب فهناك باب تقع في وسط الجانب الشرقي تسمى (باب الرضا) ، وباب في وسط الجانب الشمالي للصحن تسمى (باب موسى بن جعفر) ، كما أنشأت أبواب أخرى في ترميمات لاحقة ، ك(باب القبلة) و (باب أمير المؤمنين) ، وأنشأت مكتبة في الحرم وحسينية ومجموعة طوارم (علي الفريشي ، ٢٠١٥ ، ص١٢٧-١٢٨).

وفي العمارة (التاسعة) للضريح المقدس ، والتي أجريت في أواخر القرن الرابع عشر الهجري (١٩٦٤م) ، فقد تم انشاء وتشيد مأذنة ، بلغ ارتفاعها (٢٦م) ومحيطها (٥م) ، كسيت بالكاشي الكربلائي الأزرق ، وفي قمتها رمانة ذهبية مكونة من ثلاثة كؤوس مصنوعة من الصفر ومطلية بالذهب ، وهي المأذنة الأولى التي شيدت في هذا المزار الشريف ، والتي قام بانشائها أهالي مدينة القاسم (ع) ، وبعد عامين من إنشاء المأذنة الأولى تم تشييد مأذنة ثانية مشابهة للمأذنة الأولى من حيث الارتفاع والمحيط والشكل والتزيين ، وهي المنارة الموجودة حالياً ، وهذه كمثل العمارة (العاشرة) للمرقد الشريف (علي الفريشي ، ٢٠١٥ ، ص١٢٩).

ويعود تاريخ العمارة (الحادية عشر) إلى أواخر القرن الرابع عشر الهجري أيضاً ، أي في عهد مرجعية الإمام السيد (محسن الحكيم) ، بسعي وإشراف السيد الشهيد (محمد تقي الجلالي) ، حيث استطاع أن يجمع من أهالي مدينة القاسم (ع)، مبلغ من المال ، أنجز فيه المشروع، من خلال انشاء وتشييد شباك من الذهب توج فيه القبر الشريف ، وهو الشباك الموجود حالياً، والذي تحيط به من الأعلى قطعة مرصعة بالذهب على دائر الشباك، أما الحافات الأربعة للشباك فقد زينت بأربع رمانات ذهبية تتصل مع بعضها من خلال مجموعة من الوريقات الذهبية المرتبة عمودياً وأفقياً ، كتب على كل ورقة اسم من أسماء الله الحسنى وإلى الأسفل من ذلك شريط كتب عليه آيات من الذكر الحكيم بالذهب الخالص، ويحيط بالشباك من جهته العليا (أعلى الشريط) أبيات من الشعر العربي للأديب السيد (محمد جمال الدين الهاشمي) من الذهب الخالص أيضاً (علي الفريشي ، ٢٠١٥ ، ص١٣٠-١٣١) .

أما العمارة (الثانية عشر) والقائمة حالياً ، فهي تعتبر العمارة الأخيرة ، والتي يعود تاريخها إلى منتصف العقد الثاني من القرن

الخامس عشر الهجري (١٩٩٥م) ، وقد دامت تسع سنوات حتى انتهت في عهد مرجعية الامام السيد (علي السيستاني) ، وباشراف الشيخ (عباس الخاقاني) ، وبدعم من السيد (محمد محسن الحكيم) ، وقد تضمنت هذه العمارة انشاء وتشيد حرم طوله (٣٧,٥) وعرضه (٢٣,٥م) وإنشاء قبة كبيرة مكسية بالذهب محيطها (١٢,٥م) وارتفاعها (٢٥م) ، شيدت على أحدث طراز معماري ، فصارت من أمهات القباب في العالم الإسلامي، تتراءى للزائرين الوافدين من مسافة بعيدة، كما أجريت ترميمات عدة ضمن هذه العمارة ، شملت الصحن الشريف والمأذنتن وتوسيع الحرم الطاهر ، وإنشاء طارمتين شمالية وجنوبية شيدتا على الطراز المعماري الإسلامي ، حيث النقوش المختلفة ، وتوظيف الخط العربي المتمثل بمجموعة من الآيات القرآنية المباركة المنفذة على الجانبين بالكاشي الكربلائي الأزرق ، كما تم تشيد مدخل إلى القبر الشريف زين سقفه بالزجاج المرئي، وتشييد جامعين أحدهما للرجال وآخر للنساء ، كسيت جدران كل منهما بالمرمر الأخضر وبارتفاع(١٤م) ، وزين الباقي بالزجاج المرئي وصولاً إلى السقف كما فتحت خمس أبواب لحرم ، ثلاثة منها في الجانب الشمالي والرابع في الجانب الجنوبي ، والخامس في الجانب لغربي للصحن لتسهيل حركة الزائرين في أيام المناسبات الكبيرة (علي الفريشي ، ٢٠١٥، ص١٣٢-١٣٦).

ولا بد من الإشارة إلى أن الجدران الخارجية للمرقد الشريف قد زينت بمجموعة من الجداريات الحاضنة للتكوينات الزخرفية (وهو ما يخص موضوعه البحث) ، إذ شغلت الجدران بمجموعة من الزخارف والنقوش والخطوط الجميلة والوريقات والاغصان ، والتي أضفت طابعاً فنياً وجمالياً يتلائم مع قدسية هذا المشهد المعظم ، وقد نفذت هذه الزخارف بالكاشي الكربلائي المزجج الذي أصبح شخصية فريدة من نوعها والعنصر الرئيسي في تزين مساحات كبيرة من المرقد الشريف.

مؤشرات الإطار النظري

١.تعد المراقد الدينية من المراكز الثقافية والفنية والتاريخية لما تحتويه من فن معماري رائع وعقد تاريخي واثر ديني نظراً لما تمارسه من اثر نفسي روحي في حياة المجتمعات الإسلامية إذ يتوافد إليه الزائرون من كل مكان ، إذ تعد من الأماكن التي يتواجد فيها المسلمون .

٢.أهمية النفس في إضفاء الجمال على المحسوسات الموجودة في العالم المادي الذي نعيش فيه .

٣.الجمال السامي عند افلاطون ليس الجمال الحسي بل هو ما يهتم بجمال النفس والخلق الفاضل .

٤.إن الشكل البسيط عند افلاطون الذي يعبر عن الوحدة والانسجام والموجود في الاشكال الهندسية ، هو شكل جميل ، لأن العلم الرياضي والشكل الهندسي كامن في الروح قبل حلوله في الجسد وهو يستدعي في النفس فكرة سامية هي فكرة المساواة عند أرسطو .

٥.إن الوجود الحقيقي المطلقة للاشياء هو في جوهرها وماهيتها كما ان الجمال يمكن بحثه في التنسيق البنائي العام ، إذ لا يمكن لشيء مؤلف من أجزاء عدة ان يكون جميلاً ما لم تكن اجزاءه منسقة وفقاً لنظام معين .

٦.التأكيد على ان الجمال صادر من الله تعالى وان كل ما تعرفه من موجودات هو هبة منه (سبحانه وتعالى) .

٧.تكمن معرفة الجمال عند الغزالي بقوى الإدراك والتي قسمها على قسمين : قوة الإدراك الحسية المتمثلة بالحواس الخمس والتي تدرك الصور الخارجية بانسجامها وتناسقها ، وقوى الإدراك الباطنة المتمثلة بالقلب والعقل التي تدرك الصفات الباطنة .

٨.الجمال عند التوحيدي هو ما احدث انبساطاً في نفوسنا فأفرحها ، والجليل هو ما احدث خوفاً وخشوعاً في اعماقنا ، فالجميل يتوافر لدى الحسيات .

٩.انطلق الفنان المسلم للكشف عن الجوهر الكوني الذي لا يقبل التجزئة أو التباين وذلك بالغاء الجوانب الحسية من الإنسان أو من الطبيعة لأن الحس يعيق الحدس من إدراك غايته وهي الجوهر .

١٠.الفن الإسلامي هو ثمرة التأمل العقلاني الأصيل أو الرؤية الروحية للعالم بهذا لا يأتي إلا عن طريق الحدس.

١١.عالج الفنان المسلم موضوعاته بطريقة لا تحيله إلى مظاهر العالم المحسوس والعياني كمحاولة للوصول إلى المطلق .

١٢.اتخذ الفنان المسلم من التجريد الأسلوب الذي يتناسب وعقيدته للوصول إلى ما هو روحي ووجداني .

١٣.إن القيمة المطلقة تربط الفرد بقوة روحية عالية وهذه القوة الروحية لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال أعلى مراحل الفكر والتأمل وهو الحدس وآلياته عن طريق السلوك العرفاني .

١٤.اعتماد فن الزخرفة لاكتشاف عالم جديد من المعاني الصوفية ترمز من جهة إلى القدرة الإلهية ومن جهة أخرى إلى معاني فنية تجلت روعة التخطيط ومتضافرة ، وفي روعة التلوين وتنسيقه .

١٥.الزخرفة هي السعي وراء الجوهر الخالد فجعلوا من المجموعات الزخرفية نماذج انطلق فيها خيالهم إلى اللانهاية والتكرار والتجدد المتناوب والمتشابك وابتكروا الملصقات النجمية واشكال التزويق .

١٦.الابتعاد عن رسم الأشخاص وبعيداً عن محاكاة الطبيعة وهنا ظهرت عقيدته ويتجلى ابداعه ، وعمل خياله ، وحسه المرهف .

١٧.يلتقي مع فن الزخرفة الشكل والمضمون لصنع الجمال حيث يكونا وحدة متماسكة لصنع الجمال ظاهراً وباطناً ، وهذا ما يوضح لنا نبوء فن الزخرفة مكان الصدارة بين الفنون .

١٨.الرؤية الجديدة المرتكزة على أساس توجيه عين الإنسان المسلم لترى بنظرة شمولية قد دفعت بفن الرسم الإسلامي منذ بداية الفتح الإسلامي إلى العمل على تكثيف كل ما هو دنيوي محدد إلى الصيغة الشكلية الهندسية والخطية واللونية المجردة والى مده بكل معطيات العالم الروحي والمطلق .

١٩.الوحدة في الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر البنائية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة ، تتكرر بصورة منتظمة وباستخدام الفنان المسلم خياله استطاع ان يبتعد بنفسه عن تقليد الطبيعة .

٢٠.استعمال الفنان المسلم في الزخرفة النباتية أسلوب الافراد والمزاوجة والتقابل والتعانق فالوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة تتكرر بصورة منتظمة .

٢١.إن الشكل في الزخرفة النباتية بمثابة المضمون اللاشعوري المقدس المرتبط بمعنى الخصب والخلود .

٢٢.تعد الزخارف الزهرية من أهم أنواع الزخارف المستعملة على أبواب المراقد وواجهات المساجد لكونها زخارف مستوحاة من الورود والازهار الواقعية .

٢٣.اهتم الفنان المسلم بالبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاوجة الاشكال الهندسية لتحقيق مزيد من الجمال الرصين .

٢٤.تقوم الزخارف الهندسية على خلفية روحية ففي الصور الهندسية الاشعاعية صور الكون في نسج متشابك يعطي معنى وحدة الوجود فالاشكال النجمية ذات قيم جمالية فلسفية قائمة على فكرة سرمدية وان الله هو سيد الكون ومصدر هذه السرمدية .

٢٥.أعطى للحروف مهمتين في آن واحد المهمة التعبيرية ، والمهمة الزخرفية .

٢٦.هناك نوعين من الخطوط الزخرفية الخط المنحني والخط الهندسي ، فالخط من العناصر الأكثر أهمية في بنية التكوين للفنون عامة وفن الزخرفة خاصة.

٢٧.الزخرفة الإسلامية هي بمثابة اشكالاً من التمثيل الرمزي الجمالي الظاهري والنفعي .فضلا عن إلى غرض وظيفي ليس مرئياً يتطلب حضوراً قلبياً وروحياً لمعرفة مضمونه .

٢٨.الاتجاه هو العنصر البنائي الذي يرتبط بالحركة حيث ينتقل بالمشاهد من وحدة زخرفية إلى أخرى .

٢٩.استعمال اللون الغامق والفاتح يؤدي حتماً إلى اثارة الانتباه الذي يؤدي إلى السمات الجمالية في الزخرفة الإسلامية .

٣٠.يعد التكرار ترديد للوحدات الزخرفية الإسلامية وتوزيعها واشتقاقاتها لغرض ملء المساحات والتخلص من الفراغ .

٣١.التوازن أنواع فقد يكون محورياً أو مركزياً أو مستمراً .

الفصل الثالث

أولاً : مجتمع البحث :

اشتمل مجتمع البحث الزخارف الإسلامية البنائية المنفذة على الجدران الداخلية والخارجية لمرقد الإمام القاسم (عليه السلام) إذ قامت الباحثتان بعدة زيارات ميدانية للمرقد الشريف لتحديد مجتمع البحث والذي بلغ (٢٥) تكويناً زخرفياً " شملت جميع التنوعات المعتمدة في تزين الجدران الخارجية للمرقد مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم تكرارها.

ثانياً : عينة البحث :

قامت الباحثتان باختيار عينة البحث بصورة قصدية من المجتمع الكلي وفقاً للتنوعات الحاصلة في كل جانب من المرقد ، وقد بلغت عينة البحث (٥) تكويناً زخرفياً وتمت اختيار العينة وفقاً للمسوغات الآتية:

١. إنها تغطي موضوع الدراسة بما يتلاءم مع تمثيلها للتكوينات الزخرفية ضمن حدود البحث.

٢. حملت التكوينات الزخرفية تنوعاً واضحاً من حيث البناء العام.

٣. تم استبعاد التكوينات الزخرفية المتكررة عند تحديد مجتمع البحث الكلي .

ثالثاً : طرق جمع المعلومات

١. الدراسة الاستطلاعية الميدانية للعتبة المقدسة.

٢. الاطلاع على المكتبة الخاصة بالمرقد الشريف.

٣. المقابلات الشخصية.

٤. التصوير المباشر لمجتمع البحث.

رابعاً : منهج البحث

اتبعت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي ، كونه الأنسب والأكثر مواءمة لتحقيق هدف البحث الشامل

خامساً : أداة البحث

لتحقيق هدف البحث قامت الباحثتان وبالاعتماد على مؤشرات الاطار النظري ، وما استخلصته من الدراسة الاستطلاعية الميدانية ، في بناء استمارة تحليل بصورتها الأولية(*) لغرض الاعتماد عليها في تحليل عينة البحث.

أ. صدق الأداة : بعد أن تم بناء استمارة التحليل بصيغتها الأولية ، قامت الباحثة بعرضها على عدد من المختصين من ذوي الخبرة(**) ، وذلك لبيان صدقها وشمولها ، لتحقيق هدف البحث وكانت نسبة الاتفاق (٨٥%) وهي نسبة مثالية في القياس.

ب. ثبات الأداة : لغرض التأكد من ثبات الأداة ، قامت الباحثة بتطبيقها في تحليل عدد من نماذج العتبة الاستطلاعية بالاشتراك مع محللان آخران(*) وذلك بعد مرور اسبوعين من تاريخ بناء الأداة، كانت نسبة الاتفاق كما يأتي

١.نسبة اتفاق المحلل الأول مع الباحثة (٨٣%)

٢. نسبة اتفاق المحلل الثاني مع الباحثة (٨٥%)

وبذلك وبعد اجراء بعض التعديلات اعتمدت الباحثتان الأداة بصيغتها النهائية(**) .

سادساً : الوسائل الإحصائية :

١. معادلة كوبر (Cooper) تستخدم لحساب نسبة الاتفاق ين الخبراء لفقرات الاستمارة

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

تحليل العينات

انموذج (١)

اسم التصميم الزخرفي : زخارف الواجهة الخارجية من الجدار الجانبي الجنوبي من المرقد الشريف

النوع الزخرفي : نباتية

الخامة : الكاشي الكربلائي المزجج

التاريخ : ١٩٩٧

الموقع : الجهة العليا من الجدار الجنوبي للمرقد الشريف

نوع البناء الزخرفي : عمودي

نوع الزخرفة: نباتية الابعاد : ١,٥ × ٢م

جدارية من الكاشي الكربلائي ذات قوام عمودي الشكل ، يهيمن على بنائها العام شكل لقلب زخرفي يحتل الجزء العلوي ومحمول على شكل زخرفي كأسي ذو جناحين ، تحيل الجزء السفلي من الجدارية ، وقد شغل هذا التشكيل الزخرفي مساحة التكوين من الأعلى إلى الأسفل ، حيث عمد المزخرف على مليء مساحتي (القلب والكأس الزخرفيين) بمجموعة من الأزهار والأوراق والأشكال الكأسية الدقيقة ، وقد نفذ هذا التشكيل الزخرفي باللون الشذري على أرضية زرقاء غامقة اللون ملئت مساحتها بالكامل بمجموعة من الأزهار والأوراق المختلفة الألوان والأحجام والأشكال لتملأ مساحة التكوين برمتها .

تظهر الخطوط العريضة والدقيقة بشكل واضح في هذا التكوين إذ تحدد الأشكال الزخرفية بمجموعة من الخطوط التي تفصل بين المساحات الزخرفية ، فضلاً عن أنها تملأ الفراغ ، لاسيما في الأرضية الحافظة للتشكيل الزخرفي ، وهي صفة عمد إليها الفنان المسلم إذ لا وجود لفراغ في الفكر الإسلامي ، كما يظهر استخدام اللون الأزرق بتدرجاته المختلفة بشكل جلي في هذا التكوين ، وهو اللون الذي يذكر بلون السماء والماء وامتداداتها اللانهائية ، مما خلق نوعاً من التضاد (التباين) اللوني بين الغامق والفاتح .

كما يأتي اتجاه الأشكال الزخرفية تصاعدياً ليلاءم القوام البنائي العام للتكوين والذي اتخذ طابعاً عمودياً لشكل القلب الزخرفي الذي هيمن على مساحة التصميم ليحقق مع الأشكال الزخرفية الدقيقة الأخرى الوحدة العامة لهذا التكوين.

ونظراً لاعتماد المزخرف على البنية المتناظرة لهذا التكوين فقد اعتمد على فكرة تكرار العناصر الزخرفية على جانبي

خط التناظر ، وهذا يعلل حقيقة ان المزخرف الإسلامي كان يسعى إلى تحقيق الاستمرارية واللانهائية في عمله الزخرفي من خلال ملئ المساحة التصميمية برمتها ، هذا من جانب ومن جانب آخر فأنه كان يقرن طبيعة التداخل بين الوحدات الزخرفية في هذا التكوين بالأثر الجمالي المرتبط بجوهر الفكر الإسلامي .

فاستلهام الأشكال المجردة وتوظيفها في الزخرفة الإسلامية لتعبر عن نزوع عاطفي فهي في الزخارف النباتية تزيد من ترسيخ المفاهيم الوجدانية بحيث تصبح عملية تزيين الجدران والأبنية المعمارية بمثابة نظير لحدائق وجنان طبيعية محفزة على التعاطف مستثيرة لمتعة النظر والتأمل مما يزيد من روعة المراقد المقدسة.

انموذج (٢)

اسم التصميم الزخرفي : زخرفة الجدار الخلفي الخارجي للمرقد الشريف

النوع الزخرفي : زخرفة كتابية

الخامة : الآجر المزجج

التاريخ : ١٩٩٧

نوع البناء الزخرفي : عمودي

الموقع : الجانب الشرقي من الجدار الخارجي لمرقد الإمام القاسم (ع)

الابعاد : ٢× ١,٥سم

جدارية من الكاشي الكربلائي ، عمودية الشكل ، يهيمن على بنائها العام شكلاً لزهرية كبيرة ملئت مساحة التكوين من الأعلى إلى الأسفل ، وهي تحمل حزمة من الأزهار (الكبيرة والصغيرة) والأوراق والأغصان التي استندت على جزئها العلوي والتي نفذت بالونين الوردي والأزرق الفاتح.

فيما شغلت مساحة الزهرية بمجموعة من الأغصان الأشكال الكأسية المتداخلة مع بعضها والتي نفذت باللونين الجوزي والأصفر على أرضية شذرية اللون . أما الأرضية (الخلفية) الحاضنة لشكل الزهرية فقد نفذت باللون الأزرق الداكن المنثور عليه مجموعة من الأزهار والأوراق والأغصان المختلفة الأشكال والأحجام والألوان ، والتي صممت وفق تنظيم تجميعي ، اعتمد على مبدأ التقارب بين العناصر لتحقيق وحدة التصميم.

اعتمد المزخرف في هذا التصميم على عنصر الخط اعتماداً كبيراً في تنفيذ شكل الزهرية والأغصان البنائية التي ملئت مساحة

التكوين فضلاً عن سيادة اللونين الشذري والأزرق ، ومساحات صغيرة من اللون الوردي والجوزي والاصفر ، لتحقيق نوع من الحركة والحيوية وكسر الرتابة والملل ، كما حرص المزخرف على تنفيذ التكوين بملمس واحد تقريباً إذ لم يسعى إلى تحقيق تباينات ملمسية على السطح الزخرفي.

ومن خلال ما تقدم نجد أن المزخرف هنا ، كان يسعى إلى تحقيق تأليف متوازن لعملية توزيع الخطوط والأشكال والأحجام والمساحات اللونية ، وهي صفة اعتاد عليها الفنان المسلم نفسياً وفكرياً إذ نجد أنه عمد إلى تحقيق التوازن المتماثل من خلال مبدأ التكرار المتناظر للأشكال على جانبي محور التناظر.

ومن ثم فأن فالمعطيات الجمالية لهذا التكوين تتمظهر من خلال اعتماد المزخرف الإسلامي على مبدأ التجريد في تنفيذ الأشكال النباتية فهو يسعى إلى تحويرها وتجريدها وإضافة عنصر الحركة إلى قوامها لتعطي طابع الاستمرارية وتوحي بلا نهائية الأشكال المتكررة ، أذ تناول المزخرف هنا (الزهرة والورقة والغصن) بطريقة يحكمها التناسق والتناسب والتناظر والتكرار والتداخل في أحجامها وأشكالها وأوضاعها.

أنموذج (٣)

اسم التصميم الزخرفي : زخارف الجدار الداخلي من باب القبلة لمرقد الإمام القاسم (ع)

النوع الزخرفي : زخرفة كتابية

الخامة : الآجر المزجج

التاريخ : ١٩٩٨

نوع البناء الزخرفي : أفقي

الموقع : الجانب الشرقي من الجدار الخارجي لمرقد الإمام القاسم (ع)

الابعاد : ٧,٥ × ٩٠سم

عبارة عن شريط زخرفي كتابي نفذ بخط الثلث الخفيف متراكب من مستويين على الآجر المزجج – ذي اللون الأزرق . أما الخط فقد نفذ باللون الأصفر مما احدث حالة من التضاد اللوني بين الشكل (الخط) والذي مثل الآية القرآنية في قوله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم : (إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحاً مُّبِيناً * لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطاً مُّسْتَقِيماً) صدق الله العظيم . والأرضية وهي اللون الأزرق مما ساعد على ابراز الخط ووضوحه بسبب الخلفية الغامقة . مثّل هذا الشريط الكتابي الجزء العلوي من باب القبلة لمرقد الإمام القاسم وهي البوابة الشرقية وقد أحيط بشريط زخرفي نباتي مكون من وحدة زخرفية

تكررت بشكل متتابع ، وقد أعطى التقابل والتنافر في التكوين الزخرفي الانغلاق في الأنساق كافة لتعطي بدورها الحدود المتقابلة ، كدور يجذب الانتباه لما في معنى الآية الكريمة مما أعطى جانبيه تناظراً في التفصيل العام فضلاً عن التناظر الضمني في اغلب مفردات النسق لتحقيق البعد الجمالي للنموذج.

أما التناسب في عموم التصميم فهو ينم عن دراية بأصول وخفاياً النسبة الذهبية ولتباين الألوان دور لإعطاء حدود العناصر رغم بعدها وارتفاع مستواها عن الناظر وبذلك فلابد ان يكون التكوين ككل متسماً بالتوازن المتماثل وبالرغم من حجم البوابة الكبير إلا إن هذا التكوين الخطي للزخرفة الكتابية قد احتل حيزاً واضحاً هيمن على التكوين العام للبوابة ، شكل الخط العنصر الأساسي في التكوين الزخرفي الكتابي محققاً الانسجام والتوافق الجمالي في التكوين العام للزخرفة .

أنموذج (٤)

اسم التصميم الزخرفي : زخرفة الباب الخارجية من باب القبلة لمرقد الإمام القاسم (ع)

النوع الزخرفي : زخرفة هندسية

الخامة : الحفر الغائر على الخشب

التاريخ : ١٩٩٩

نوع البناء الزخرفي : عمودي

الموقع : الجانب الشرقي من الباب الخارجي لمرقد الإمام القاسم (ع)

الابعاد : ٣,٥ × ٣,٥م

التحليل :

تتركب كل وحدة زخرفية من هذه العناصر الهندسية من دائرة تتدرج بها المفردات المكونة للتصميم الزخرفي داخل وحدة تكرار مستطيلة تنتظم بالتجاور بعضها إلى جوار بعضها الآخر إذ يعكس هذا الشكل كما هو الحال مع جميع الزخارف الهندسية صفة الاحكام والضبط والانغلاق على هيئات محددة قابلة للتكرار إلى مالا نهاية بجميع الاتجاهات .

أما الدائرة المركزية التي وضعت في البداية فإنها تنمحي نهائياً أو جزئياً لتوحي للمشاهد بارضية مليئة بالرسوم محاطة بسلسلة من النجوم الصغيرة الخماسية التي تكونت بفعل عملية التكرار الدائري للشكل نفسه على مساحة الباب المصنوعة من الخشب .

فعلى الرغم ومما تبدو عليه الزخرفة الهندسية من تعقيد فإنها في حقيقتها بسيطة تعتمد على أصول وقواعد كان من بينها تقسيم المحيط إلى أجزاء متساوية ثم توصيل النقط بعضها ببعض للحصول على اشكال هندسية

مختلفة وهذا يدل على عناية المسلمين بالهندسة وهذا يرجع إلى الفكرة السائدة حول تحريم وكراهية تصوير الكائنات الحية في الإسلام مما دفع الفنانين المسلمين نحو الاشكال الهندسية كونها اشكال تجريدية تكون أكثر قدرة على اثبات أبدية وسرمدية الوجود الإلهي مبتعداً عن فكرة مضاهاة الخالق ، فالناظر في التكوين الزخرفي تسرح عينه في الشكل التواصلي لبنية التكوين النابع من خلال مرتكز (التكرار والتماثل) مضافاً إليها الرؤية الجمالية .

شكّل الخط العنصر الجوهري في تكوين هذه الزخارف والبنى الهندسية والخطوط الهندسية الحادة مستقيمة ودقيقة ومتقنة ، وقد ساد اللون البني الفاتح والغامق كونه منفذ على مادة الخشب ، إذ لم يحاول المزخرف خلق تباينات على سطح التكوين الزخرفي مما يجعله يظهر بملمس متجانس . وقد عمد المزخرف إلى تقسيم المساحة إلى قطاعات هندسية مستطيلة ثابتة بما يمكنه من تغطية مساحة الباب بالكامل .

كما ان البناء الدائري للوحدات الصغيرة يحقق التناسب بينها ، بينما يلعب التكرار المنتظم دوره في تحقيق التناسب على مستوى العمل الزخرفي بأكمله مما يولد ايقاع منتظم نتيجة للتكرار المتكافئ لمكونات الأنموذج الهندسي بأكمله ، فضلاً عن المعالجة اللونية بأرضية موحدة .

اعتمد المزخرف على مبدأ التوازن الإشعاعي المنتظم مما حقق استقراراً ملحوظاً في بنية الشكل ، أما عنصر السيادة فقد تحقق من خلال الفعل البنائي للخط المستقيم مما يحقق الإحساس بالتوازن العام في بنية التكوين الهندسي الذي يستمد مبرراته من قوانين الهندسة والرياضيات . ومن هنا تستمد هذه العينة ابعادها الجمالية بالإضافة إلى صفة الاحكام والانتظام المتأتي من التكرار .

أنموذج (٥)

اسم التصميم الزخرفي : زخارف الواجهة الخارجية من باب الإمام القاسم (ع)

النوع الزخرفي : زخرفة مختلطة

الخامة : الآجر المزجج الكربلائي

التاريخ : ١٩٩٩

نوع البناء الزخرفي : عمودي

الموقع : الجانب الشمالي من الجدار الخارجي لمرقد الإمام القاسم (ع)

الابعاد : ٣م × ٣,٥م

التحليل :

جدارية من الكاشي الكربلائي تجمع بين الوحدات الهندسية وهي الاشكال المثلثة والمعينية المختلفة الاحجام والتي زخرف

داخلها بعدد كبير من الوحدات الزخرفية النباتية الطابع إذ تتكرر الزخارف النباتية داخل هذه الاشكال الهندسية بشكل منتظم ففي سلسلة المعينات المتجاورة الموجودة في أول صف من الجهة العليا استخدم المزخرف شكل وردة واحدة كبيرة مركبة مع الأغصان وتم تكرارها بشكل منتظم على باقي الاشكال الهندسية في نفس الصف إذ شكل كل صف من هذه الصفوف وحدات زخرفية نباتية تختلف عن الأخرى إلى حدٍ ما وهكذا بالنسبة لبقية أجزاء التكوين الزخرفي .

يعمل الخط في هذه العينة على نمطين الأول هندسي يحدد الشكل المعيني المختلف الحجم والثاني نباتي حر يمثل الأغصان والازهار وباقي الزخارف . هيمن الشكل الهندسي المعيني على هذا التصميم الزخرفي وهو بمثابة الأساس الذي تبنى عليه بقية الاشكال الزخرفية .

وعلى الرغم من تنوع الألوان في هذه العينة إلا ان الهيمنة هي للأزرق الغامق والشذري مع تنويعات باللون الأصفر والوردي والبرتقالي والاخضر .

يظهر التكوين الزخرفي ملمساً خشناً بسبب التباينات في ملمس المفردات الزخرفية بين الاشكال الهندسية الغائرة والبارزة وفق مستوى تركيبها السطحي ، كما ان الاتجاه السائد في العينة هو حركة الاشكال المعينية من الأسفل إلى الأعلى إذ تبدأ من الشكل المعيني الكبير والذي يبدأ يصغر بحركة متجهة نحو الأعلى وصولاً إلى مركز القبة التي مثلت البوابة الشمالية للمرقد الشريف وبنهايات مدببة.

وعلى الرغم من وجود ألوان متضادة وأخرى متباينة إلا ان هيمنة لون الأرضية وتكافؤ نسب تلك الألوان قد تحقق مستوى من التناغم كان له الأثر في ملائمة المتضاد والمتباين في الألوان ، فضلاً عن التناغم الحاصل ما بين العناصر النباتية المرنة والشكل الهندسي للمعيني .

حرص المزخرف على تحقيق التناسب بين الاشكال الهندسية والنباتية بإدخال الزخارف النباتية إلى داخل الشكل المعيني بالإضافة إلى المعالجة اللونية ، كما ويتمتع التصميم بقدر ملحوظ من التوازن الداخلي بفعل تكاثف العناصر النباتية واحاطتها بالشكل الهندسي فقد تميز بالتوازن المتماثل ، كما حقق المزخرف انسجاماً بين الشكل الهندسي والاشكال النباتية عن طريق إدخال العناصر النباتية داخل الشكل الهندسي مما اظهر بعداً جمالياً من خلال المزاوجة بين الاعمال الزخرفية .

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث

بعد تحليل عينة البحث توصلت الباحثتان إلى النتائج الآتية

١. تتسم الزخارف النباتية والهندسية الإسلامية في مرقد الإمام القاسم بأنها إعادة لقراءة الواقع وقد أضاف إليها الفنان تنوع زخرفي وظيفته إعطاء قيماً جمالية كما أنها تمتاز بالدقة المتناهية كما هي في نماذج عينة البحث .

٢. اعتمد المزخرفون على مبدأ ملء الفضاء بالعناصر الزخرفية النباتية الأساسية باستخدام الأغصان الكبيرة الرئيسية والأغصان الزهرية الثانوية كما في العينة (١ ، ٢ ، ٥) والذي شغل مساحة التكوين من الأعلى إلى الأسفل .

٣. تحتل الأوراق والأزهار البسيطة على اختلاف أشكالها القريبة إلى الواقع أو المجردة منها موقعاً مهماً في الزخرفة العربية الإسلامية لارتباطها بالجمال الطبيعي الحسي من جهة والعالم الماورائي أي العالم الباطن بعيداً عن المحسوسات من جهة أخرى كما في نماذج عينة البحث(١ ، ٢ ، ٥) .

٤. اعتمد الفنان مبدأ الاختزال والتبسيط للتكوينات الزخرفية محاولاً إضفاء قيمة جمالية وهنا تكمن سمات الابداعية لدى الفنان المسلم في إحالة الأشكال من واقعيتها إلى أشكال أقرب إلى العالم الروحي والسامي بعيداً عن التعقيد كما في نماذج عينة البحث .

٥. تؤكد التكوينات الزخرفية على استعمال الأوراق والأزهار والأغصان كما في نماذج عينة البحث (١، ٢ ، ٥) وشكل اللون الأزرق بتدرجاته المختلفة (الشذري والأزرق) عنصر السيادة في التكوينات الزخرفية مما أدى إلى خلق نوع من التضاد (التباين) اللوني بين الغامق والفاتح ، وربما يعود استعمال اللون الأزرق لارتباطه بدلالات السمو كما في النماذج (١، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) .

٦. يعد الخط بأنواعه (المنحني ، الهندسي) العنصر الأساسي في تكوين الزخارف النباتية والهندسية والكتابية فباستعمال الخط يحيل الفنان الزخارف إلى اشكال ذات تكوينات معينة تتسم بالجمالية والتجانس كما في جميع نماذج عينة البحث .

٧. أكد الفنان المسلم على الأشكال المركزية وهيمنتها في التكوين الزخرفي وذلك من خلال كبر المساحة التي تشغلها هذه الأشكال وحجم زخارفها والألوان وتنظيمها المكاني ضمن التكوين العام للزخرفة .

٨. اعتمد الفنان المسلم مبدأ تحريك مخيلة المتلقي وفق نزوع خيالي يدفعه إلى اكمال باقي الاشكال من نتاج مخيلته ، وذلك لمنح الخيال فرصة اكبر في تأمل وقراءة العمل الفني كما في جميع نماذج البحث .

٩. تمثل المبادئ الرئيسية للزخرفة الإسلامية مثل (التوازن والتقابل والتكرار والامتداد

والتوريق) مبادئ مركزية هي عماد الزخرفة الإسلامية التي تستعض عن جماليات الواقع بجماليات عقلية تخاطب الفكر وليس الحس المباشر .

١٠.شكلت الزخارف الهندسية بعداً جمالياً خاصاً أبدع فيه المزخرفون في تصميم واجهات العتبات المقدسة والجداريات إذ تحقق تنويعاً جمالياً في عالم الزخرفة العربية تميز بصفة الاحكام والضبط كما في نموذج (٤ ، ٥) .

١١.تتصف جميع الزخارف الهندسية بمبدأ التطابق بسبب التكرار المنتظم للوحدة الأساسية للانموذج الهندسي كما في النموذج (٤ ، ٥) .

١٢.حققت الزخارف الهندسية الانسجام كقيمة فنية وجمالية من خلال خطوطها واحجامها المتكافئة المنسجمة هندسياً ورياضياً كما في نموذج (٤ ، ٥)، كما حقق أيضاً في الزخارف النباتية وفق مبدأ التكرار المتناظر كما في النموذج (١ ، ٢ ، ٥) .

١٣.اعتمد الفنان المزخرف على عنصر التباين في الزخارف الكتابية وخاصة التباين اللوني للزخرفة الكتابية أهمية كبيرة ومنزلة خاصة في الفن الإسلامي لارتباط الحرف بكتاب الله سبحانه وتعالى فالحرف له القدرة على التشكيل لأن فيه الليونة والتماثل والتناظر .

١٤.أكد الفنان المسلم على مبدأ التوازن المتماثل من خلال استخدام مبدأ التناظر في التكوينات الزخرفية النباتية، مما حقق تأليف متوازن لعملية توزيع الخطوط والاشكال والاحجام والمساحات اللونية وهي من صفات الفنان المسلم .

١٥.اعتمد الفنان مبدأ التكرار المنتظم في الزخارف النباتية ذات الخطوط اللينة والمنحنية إذ يهيمن مبدأ التكرار المتناظر على جابي خط التناظر العمودي كما في النموذج (١ ، ٢ ، ٥) .

١٦.اعتمد الفنان مبدأ الوحدة في التنوع فبالرغم من التنوع الموجود في الزخارف النباتية والهندسية إلا إنها تخضع لمبدأ الوحدة التي تتسم بالتنوع ضمن الوحدة العامة للتكوين الزخرفي .

١٧.أما بالنسبة إلى الاتجاه في تكوين الأشكال فقد حاول الفنان المسلم تحريكها باتجاهات تساعد على ملء الفضاء بالعناصر واشغاله بالكامل فمنها ما يكون عمودياً أو أفقياً بما يتلاءم مع القوام البنائي العام للتكوين والذي يتخذ طابعاً عمودياً كما في العينات (١، ٢، ٥) .

ثانياً : استنتاجات البحث

١.أضافت التباينات والتضادات اللونية تنوعاً جمالياً ساهم في خلق وحدة زخرفية جمالية متنوعة ومتآلفة .

٢.محاولة الفنان المزخرف الدمج بين الزخارف المأخوذة من الواقع والزخارف المجردة وبدرجات متفاوتة ، وتؤكد على إبداع الفنان المزخرف الذي يحاول الارتقاء باشكاله إلى عالم الماورائيات.

٣.تظهر التكوينات الزخرفية اهتماماً من قبل المزخرف بارتباط التشكيلات البنائية للزخارف بمعطيات التنظيم الجمالي للعناصر والأسس الرابطة لها.

٤.تبرز جمالية التكوين الزخرفي من خلال علاقة الجزء بالكل وعلاقة الكل بالجزء أي الوحدة الزخرفية عبر تكوينات زخرفية للوحدات البصرية.

٥.حاول الفنان المزخرف التنويع في توزيع التكوينات الزخرفية في الجدران الداخلية والخارجية للعتبة المقدسة بمثابة تكثيف جمالي للرؤية البصرية وكحالة تدعم التنوع في تلك المساحات.

٦.التنوع في التوزيع الزخرفي بأسلوب جمالي يتسم بالتكرار المنتظم أو الحر ليغطي المساحة بأكملها بتشكيلات متجانسة ومنسجمة وذات بعد جمالي.

٧.شكلت الزهريات أهمية كبيرة في مجال التكوينات الزخرفية العربية الإسلامية خاصة في العتبات المقدسة لارتباطها بالإرث الحضاري والفني العراقي كفنون وادي الرافدين وتعد الزهريات الأساس في ملء الفضاء بالتكوينات الزخرفية من أغصان وأزهار وأوراق .

التوصيات :

١.مراجعة وتبويب وتطوير المصادر الخاصة بالعتبات المقدسة العراقية ، نظراً للتغيرات التي تطرأ كل فترة على البناء المعماري في العتبات المقدسة ، فلا بد أن يكون هناك توثيق لهذه التغيرات محاولة لاثراء المكتبة بالمعلومات الخاصة بالعتبة.

٢.نشر البحوث والدراسات الأكاديمية الجمالية الخاصة بالفنون الإسلامية ، ومنها العمارة الدينية وفن الزخرفة ، وذلك لقلة المصادر التي تدعم هذا التخصص.

٣.الاهتمام بأرشفة مصورات الجانب المعماري والتكوينات الزخرفية وتطوراتها من فترة إلى أخرى ، واعدادها للدراسات الجمالية والفنية .

المقترحات :

تقترح الباحثتان اجراء الدراسات الآتية :

– المعطيات الجمالية للزخرفة الإسلامية في مرقد الإمام موسى ابن جعفر (الكاظم) (عليه السلام) .

– القيم الجمالية للتشكيلات الزخرفية في العمارة الدينية للتل الزينبي .

المصادر

القرآن الكريم

سورة الإسراء : الآية ٩٣

سورة الرحمن : الآية ٢٧

سورة الإنعام : الآية ١٠٣

سورة النور : الآية ٣٦

١- ابن منظور : لسان العرب ، ج١٣ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب.ت .

٢- أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ، ط٥ ، دار الجامعات المصرية ، الإسكندرية، ١٩٧٧ .

٣- الألفي ، ابو صالح : الفن الإسلامي ، اصوله ، فلسفته ، مدارسه ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٤- أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، د.ت .

٥- أوفسيانيكوف ، م ، وسمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ط٢ ، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي، بيروت ، ١٩٧٩ .

٦- باشا ، أحمد فؤاد ، التراث العلمي ، دار آفاق ، بيروت ، د.ت .

٧- البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط٢١ ، دار المشرق ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٦.

٨- البهنسي ، عفيف ، الفن الحديث في البلاد العربية اليونكسو ، دار الجنوب، تونس ، ١٩٧٩ .

٩- البهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩.

١٠- ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، دار صادر ، لبنان ، ١٩٩١.

١١- جبران مسعود : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب.ت .

١٢- الجبوري ، محمود شكر ، وعزام البزاز : الخط العربي والزخرفة الإسلامية ، جامعة بغداد ، ١٩٩ .

١٣- الجرجاني ، السيد الشريف علي بن محمد : اصطلاحات رئيس الصوفية الواردة في الفتوحات الملكية ، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٣ .

١٤- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ، الناشر ذوي القربى ، ط١ ، إيران ، قم ، ب.ت .

١٥- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

١٦- الجندي ، إنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، منشورات الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، د . ت .

١٧- حسن علي حموده : فن الزخرفة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠.

١٨- الحنفي ، محمد بن علي : كشاف اصطلاحات الفنون ، مج ١ ، القاهرة، مكتبة مدبولي ، منشورات محمود علي بيضون ، بيروت ، ١٩٩٨.

١٩- الخربوطلي ، علي حسني ، الحضارة العربية الإسلامية ، ط٢ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٢.

٢٠- الخوفي ، أحمد محمد ، أبو حيان التوحيدي ، ج٤ ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، ١٩٦٢ .

٢١- الدرايسة ، محمد عبد الله ، وآخر : الزخرفة الإسلامية ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان، ٢٠٠٩ .

٢٢- الرازي ، محمد بن امين بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة للطباعة والنشر ، ط٣ ، الكويت ، ١٩٨٣ .

٢٣- رواية عبد المنعم عباس : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧.

٢٤- روجية ، جارودي ، في سبيل حوار الحضارات ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

٢٥- سامي رزق : مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

٢٦- شيرين أحسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، دار العربية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٢٧- الصائغ ، سمير ، الفن الإسلامي ، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ،ط١ ، دار المعرفة، بيروت ، ١٩.

٢٨- الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، سلسلة الكتب الفنية (٣٤) ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٥.

٢٩- عاصم عبد الرزاق : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ط١ ، مكتبة مدبولي ، مصر، ٢٠٠٠ .

٣٠- عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٣١- العراقي ، عاطف : الفيلسوف ابن رشد ومستقبل الثقافة العربية ، دار الرشاد ، ٢٠٠٤ .

٣٢- علي شلق : العقل في التراث الجمالي عند العرب ، ط١ ، دار المدى للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ .

٣٣- عناد غزوان معتز : الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ .

٣٤- غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسّرة ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٥٩ .

٣٥- فؤاد كامل ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مراجعة : زكي نجيب محمود ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٣ .

٣٦- فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج٢ ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، إيطاليا ، ١٩٨٢ .

٣٧- فريدريك ، مالنز : الرسم كيف نتذوقه ، عناصر التكوين ، ت : هادي الطائي ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣ .

٣٨- القائد ، رشاد : فن الخط ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٠ .

٣٩- كامل يوسف : المدخل إلى الفنون الزخرفية ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٥.

٤٠- لوفافر ، هنري : في علم الجمال ، ترجمة محمد عيتاني ، دار الحداثة، بيروت ، د.ت .

٤١- محي الدين ، محمد حسن ، القاسم بن الإمام موسى بن جعفر (عليهم السلام) ، هجرة هادفة وجهاد صامت ، مطبعة الأدباء ، النجف الأشرف ، ب.ت .

٤٢- نجيب زكي محمود : محاوران أفلاطون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧ .

٤٣- هربرت ريد : معنى الفن ، ط٢ ، ترجمة سامي خشبة ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٤٤- هويسمان ، دنيس : علم الجمال (الاستطيقيا) ، ت : أميرة حلمي مطر ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، د.ت .

٤٥- يوسف خياط ، معجم المصطلحات الأدبية – عربي – فرنسي – انكليزي – لاتيني ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب.ت .

الرسائل والأطاريح

١- الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحه دكتوراه غير منشورة ، لكلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .

٢- البابلي ، سعدي عباس كاظم : العلاقات الرابطة العامة في بناء تصميم الشكلي ، أطروحه دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٨ .

٣- الخفاجي ، إيناس حسين عمران ، أثر الفن الإسلامي على رسوم ماتيس، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٩ .

٤- زينا رحيم نعمة : التكوينات الزخرفية لأبواب المراقد المقدسة في العراق، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ٢٠٠٤ .

٥- السلطان ، أحمد عبيد كاظم : الأسس الفنية فيس تصاميم المجلات

العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ .

٦- شعابث ، عادل عبد المنعم عبد المحسن : جماليات التباين ودورها في إظهار الأبهام الحركي في الملصق المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ .

٧- الكلكاوي ، أثمار حميد كريم : الروحي والوظيفي في الزخرفة الإسلامية ، اطروحه دكتوراه غير منشورة ، الكلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠١٢ .

٨- يسرى خضير عباس : الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٧ .

المجلات

١- آل سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٨ .

٢- عناد غزوان : علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ، مجلة الرواد ، منتدى الرواد ، العدد الأول ، بغداد ، ١٩٩٦ .

٣- فرزات ، صخر ، مدخل إلى الجمالية في العمارية الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، العدد ٥٤ ، ١٩٨٢.

ملحق (١)

أداة تحليل بصيغتها الأولية

محور	الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية		تصلح	لا تصلح	التعديل
الأبعاد الجمالية	نوع الزخرفة	زخرفة نباتية	الأغصان الاوراد والازهار الاثمار والملحقات الزهريات الاشكال الجناحية			
		زخرفة هندسية	نجمية غير نجمية			
		زخرفة كتابية				
	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			

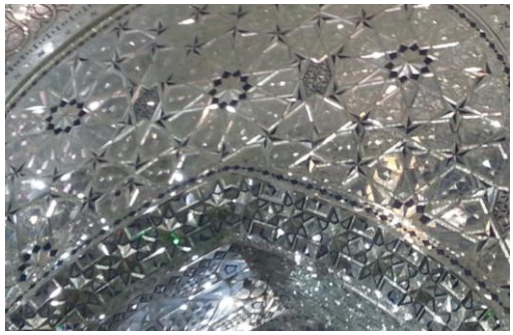
ملحق (٢)

استمارة التحليل بصيغتها النهائية

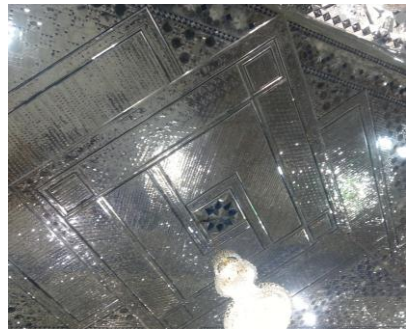
ت	الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية	
١.	نوع الزخرفة	زخارف نباتية	الأغصان الاوراد والازهار الاثمار والملحقات الزهريات الاشكال الجناحية
		زخارف هندسية	نجمية غير نجمية
		زخارف كتابية	
٢.	عناصر التكوين الزخرفي	الخط الشكل اللون الملمس الاتجاه الفضاء المساحة	
٣.	العلاقات البنائية	التناسب التباين (التضاد)	
		التوازن	متماثل / غير متماثل
		الانسجام	
		التطابق	
		التكرار والإيقاع	منتظم غير منتظم
			متزايد

			متناقص
			حر – رتيب
		السيادة	
		الوحدة والتنوع	
٤.	الخامة	كاشي كربلائي الخشب	
٥.	التقنيات التنفيذية	تزجيج	
		حفر على الخشب	بارز غائر

شكل (١)



شكل (٢)



شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)

(*) ملحق (١) .

(**) قائمة باسماء الخبراء

ت	اسم التدريسي	الاختصاص	مكان العمل
١.	أ.د. عباس جاسم حمود	تصميم طباعي	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٢.	أ.م.د. محمد علي علوان	فنون تشكيلية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٣.	أ.م.د. دلال حمزة محمد	دكتوراه تربية تشكيلية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٤.	أ.م.د. عادل عبد المنعم	تربية تشكيلية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٥.	أ.م.د. رنا ميري مزعل	تربية تشميلية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

(*) قائمة باسماء المحللان

ت	اسم التدريسي	الاختصاص	مكان العمل
١.	أ.م.د. دلال حمزة محمد	دكتوراه تربية تشكيلية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٢.	م.د. ايمان خزعل	دكتوراه فنون تشكيلية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

(**) ملحق (٢) .

الهوامش:

(*) القاسم (عليه السلام) : هو القاسم بن الامام موسى الكاظم بن الإمام جعفر الصادق بن الإمام محمد الباقر بن الإمام علي السجاد بن الإمام الحسين الشهيد بن الإمام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب بن عبد لمطلب بن هاشم (عليهم السلام أجمعين) ، وهم من صميم الأسرة الهاشمية ، التي انجبت عظماء الأئمة والعلماء ، ولد الإمام القاسم بعد سنتين أو اقل من ولادة الإمام الرضا (عليه السلام) سنة ١٤٨هـ من أم اسمها تكتم وتكنى بأم البنين ، علي فريشي : حياة الإمام القاسم بن الإمام موسى بن جعفر (عليهما السلام) ، دراسة وتحليل ، ٢٠١٥ ، ص١٠٠ .

(*) أ. الخط الكوفي : يمتاز الخط الكوفي باستقامة حروفه وتعامدها على بعضها ، وقابليته المرنة في مد حروفه بالاتجاه الأفقي ، فضلا على طبيعته الهندسية ذات النسق الرياضي ، ويتمثل بانواع متعددة اهمها :

أولا : الخط الكوفي البسيط : وهو النوع الذي لا يلحقه التوريق أو التظفير ، ومادته كتابية بحقه .

ثانيا : الخط الكوفي الورق : وهو الذي يلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار تنبعث من حروفه الفاتحة المستقيمة وبالأخص الحروف الأخيرة وسيقانه رفيعة تحمل وريقات بناتية متنوعة تعاني

ثالثا : الخط الكوفي الزهر : وهو الذي يرسم على أرضه من سيقان النباتات اللولبية أو أرضية فزخرفة تشغل جميع الفضاءات إلى حول الحروف .

رابعا : الخط الكوفي المظفور : يمتاز بالتعقيد إحيانا ، ويصعب فيه تميز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية وقد تظهر حروف الكلمة الواردة / كما قد تظهر كلمتان متجاوتان أو أكثر . خامسا : الخط الكوفي الهندسي : يمتاز عن بقية أنواع الخط العربي بانه شديد الاستقامة ، قائم الزوايا ، اساسه هندسي بحت . ينظر محمود شكر الجبوري وعزام البزاز : الخط العربي والزخرفة الاسلامية ، جامعة بغداد ، ١٩٩ ، ص٥٠

ب. الخط الثلث : يمتاز بحروفه المتشابكة مع بعضها .

ج. خط النسخ : يمتاز بحروفه المتراصة بالوضوح والرشاقة والإستقامة فضلا عن المرونة في المد والتركيب .

د. الخط الديواني : يمتاز بحروف مرنة ذات عيون مطموسة وانحاءان مقعرة وتكثر فيه الاستدارات الدقيقة التي تشكل جزءا من دوائر مختلفة الأقطار .

هـ. خط التعليق : يمتاز برشاقة حروف وانسابيتها فضلا عن تناوب الفضاءات الكبيرة بين حروفه المائلة إلى اليمين .

و. خط الرقعة : نادرا ما يظهر في تزيين العمائر الاسلامية ، ويمتاز بالبساطة والوضوح وخلوه من التشكيل، حروفه غير قابلة للمد والتركيب وذات طبيعه هندسية . ينظر : محمود شكر الجبوري وعزام البزاز : الخط العربي والزخرفة الاسلامية ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١٤٥-٧٩٩ .