



جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
كلية الدراسات العليا

ادراك الشكل واللون فى التصميم الداخلى للجامع الأموي

اطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون (التصميم الداخلي)

Perception of Shape and Color in Interior Design of the
Umayyad Mosque

Thesis Presented for Fulfillment of the Requirements of Ph.D, in
Plastic Art (Interior Design).

إشراف:

الأستاذ الدكتور: مصطفى عبده

استاذ كرسي علم الجمال

إعداد الدارس:

محمد عبد الكريم سليمان الترك

اكتوبر 2017م

الإستهلال



الاهداء

إلى والدي رحمة الله وأدخلة فسيح جناته.

إلى والدتي أدامها الله وأدام لي عطري من مسك قدميها.

إلى زوجتي وأولادي.

إلى أخي وحببي هاني الغالي أدامه الله سند لي.

إلى والدتي الدكتورة سيف أدام الله لنا دعائها وحماها الله.

إلى أخي وصديقي الدكتور إسلام حماه الله.

إلى أخي وصديقي الدكتور سيف حماه الله.

إلى اساتذتي الافاضل الكرام عرفانا بالجميل.

إلى كل طالب علم .

الشكر

شكراً لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا وكل الشكر والتقدير الى استاذي البروفيسور/ مصطفى عبده محمد خير الذي أشرف على رسالتي و شكراً لأخي وصديقي الدكتور/ هشام ابراهيم عزالدين على كل ما بذله من جهد متواصل.

وازجي الشكر لاسرة قسم التصميم الداخلي بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية/ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

كما اشكر اسرة مكتبة كلية الفنون الجميلة والتطبيقية/ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، والى اسرة مكتبة جامعة فلادلفيا بالاردن، واسرة مكتبة عبدالحميد شومان بالاردن.

وعظيم الشكر والتقدير للاستاذ الدكتور: مروان كمال مستشار رئيس جامعة فلادلفيا- الاردن وكل الشكر والتقدير الى الأستاذ الدكتور: معتز الشيخ سالم- رئيس جامعة فلادلفيا ، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور: محمد عواد مستشار رئيس جامعة فيلادلفيا وأخص بالشكر الدكتور: ابراهيم بدران وكل الشكر والتقدير الى السيد عميد كلية الاداب والفنون: الدكتور: غسان عبدالخالق والاخ الدكتور: شهريار عبدالقادر محمود، والدكتور: سيف عبيدات.

واسال الله العلي القدير ان يثيبهم خيراً في الدارين.

المستخلص:

تهدف هذه الدراسة الى تبين دلالات ادراك الشكل واللون. والى تحليل التكوينات الشكلية واللونية للتصميم الداخلي في الجامع الاموي. كما تهدف ايضاً الى فهم المنظومة التصميمية المتكاملة للجامع الأموي. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال الدراسة الوصفية التحليلية لعينات من مكونات الجامع الاموي، وهي عينة منتظمة، تم اختيارها قصداً لتمثل محاور رئيسة في هندسة وعمارة الجامع الاموي. وقد بلغ حجمها (32) عينة، لتمثل نماذج مختلفة من الهيكل التكويني للجامع الاموي، وقسم الباحث العينات المختارة الى مقاطع حتى يسهل وصفها وتحليلها حيث بلغ مجموعها (149) مقطعاً. وتم الاعتماد على الملاحظة كأداة في اجراءات وصف وتحليل العينات. وقد توصلت الدراسة الى عديد النتائج وفقاً لمحاورها الرئيسية، حيث بدأت بالنتائج العامة، والتي تمثل اهمها في أن الجامع الاموي لعب دوراً مهماً في تكوين وبناء النظرية الجمالية الاسلامية بعمومها، وتجلّى التناسق التصميمي فيه، في عديد محاور بنائه، خاصة في الارتباط والتداخل بين الوحدات الشكلية واللونية المنتشرة في كافة جهاته. والنتائج المرتبطة بالتحليل الشكلي كان اهمها انه تم استخدام الزخارف النباتية في الواجهة الجانبية للمنبر، وظهر ذلك من خلال وحدتان زخرفيتان من الزخارف النباتية وبهما تماثل نصفي مع التكرار. أما فيما يلي النتائج المرتبطة بالتحليل الجيومترى فقد توصلت الدراسة الى أن المنبر في واجهته الجانبية يتكون من الجذر 3. وبالنسبة للنتائج المرتبطة بالتحليل اللوني، توصلت الدراسة الى أن استخدام الالوان الترابية ومشتقاتها في الزخارف النباتية في التكوينات الداخلية للجامع الأموي تمثلت في اللون البني بدرجاته واللون البيج بدرجاته. وأوصت الدراسة بعدة توصيات كان اهمها، ضرورة الاهتمام بالفنون الاسلامية بكافة انماطها (المعمارية/ التشكيلية/ الادبية). واجراء دراسات مماثلة على مكونات الفنون الاسلامية الاخرى.

Abstract:

This study has set out to bring to light the denotations of the perception of shape and color as well as analyze silhouette and color formations of the internal design of the Umayyad Mosque. It furthermore targets identification of the integrated design system of the Umayyad Mosque.

The study has adopted the descriptive analytical approach via the descriptive analytical reading of samples out of components of the Umayyad Mosque. These are regular samples that have been purposively selected to represent major axles in the study of the engineering and architectural aspects of the Umayyad Mosque. The latter are tantamount to 32 samples that represent different models of the formative structure of the Umayyad Mosque.

The researcher has partitioned the selected samples into segments in order to facilitate the process of describing and analyzing them. These amounted to 149 segments where the researcher hinged on observation as a tool for processing the description and analysis of the samples.

The study came out with a number of results subject to its major axles. These results started with the general conclusions, the most important of which is the conclusion that the Umayyad Mosque has played an operative role in the formation and construction of the Islamic esthetic theory in general. The symmetry of the Umayyad Mosque is manifest in many axles of its construction, particularly in the cohesion and interlacing that are apparent among the silhouette and color units that percolate all its parts. The most pronounced results associated with the silhouette analysis can be summed up in the fact that floral ornamentations have been used in the side façade of the pulpit. This is manifested by two ornamental floral units that are presented symmetrically on both sides. Regarding the results associated with the geometrical analysis, the study has concluded that the side-façade of the pulpit consists of square root 3. As to the results related to the color analysis, the study has arrived at the

conclusion that application of gray colors and their derivatives in floral ornamentations in the internal components of the Umayyad Mosque are represented in the brown color and its different grades as well as the beige color and its different grades.

The study proposed a number of recommendations, mainly the need for concern with Islamic art in its different forms (architectural/ plastic/ literary) as well as conducting similar studies on the other components of Islamic art.

قائمة المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الاستهلال
ب	الإهداء
ج	الشكر
د	المستخلص
هـ	ABSTRACT
ز	قائمة المحتويات
ك	قائمة الصور
ل	قائمة الجداول
م	قائمة الأشكال
ع	قائمة الملحقات
ف	قائمة المخططات (مخططات الجامع الاموي)
ص	قائمة العينات والمقاطع قيد الدراسة
-	<u>الفصل الأول: الإطار العام والدراسات السابقة</u>
-	<u>أولاً: الإطار العام للدراسة</u>
1	مقدمة
3	مشكلة الدراسة
3	أهداف الدراسة
3	أهمية الدراسة
4	فرضيات الدراسة
4	مجال الدراسة
4	مصطلحات الدراسة
7	<u>ثانياً: الدراسات السابقة</u>
12	التعقيب على الدراسات السابقة
-	<u>الفصل الثاني: الإطار النظري</u>
-	<u>المبحث الأول: مفهوم الادراك</u>
14	10 1:1:2 مفهوم الادراك
15	11 2:1:2 الادراك لغة واصطلاحاً

17	3:1:2 المعنى الفلسفي للادراك	12
18	4:1:2 إدراك الجمال	13
21	5:1:2 الادراك والقيمة الجمالية	14
23	6:1:2 نظرية الشطلت والادراك الجمالي	15
24	7:1:2 التجربة الجمالية	16
25	8:1:2 الادراك الجمالي في الفنون الاسلامية	17
28	9:1:2 التكوينات الجمالية في الفنون الإسلامية	18
	<u>المبحث الثاني: مفهوم الشكل</u>	
32	1:2:2 مفهوم الشكل.	19
33	2:2:2 الشكل في اللغة.	20
33	3:2:2 مفهوم الشكل في العمارة الاسلامية.	21
34	4:2:2 التكوينات الشكلية في عمارة قصر الحمراء.	22
45	5:2:2 الأشكال الزخرفية في الزليج.	23
45	6:2:2 الاشكال الزخرفية في القاشاني.	24
46	7:2:2 الاشكال الزخرفية في الفسيفساء.	25
48	8:2:2 الاشكال الزخرفية في الرخام.	26
49	9:2:2 مفهوم الشكل في الفنون الاسلامية.	27
50	10:2:2 التكوينات الشكلية في فنون الكتاب " المنمنمات "	28
-	<u>المبحث الثالث: مفهوم اللون</u>	-
62	1:3:2 مفهوم اللون.	29
62	2:3:2 اللون في اللغة.	30
63	3:3:2 اللون في الحضارت الإنسانية.	31
64	4:3:2 اللون في الحضارت الدينية.	32
65	5:3:2 اللون في الفن الإسلامي.	33
65	6:3:2 رمزية اللون في الفن الإسلامي.	34
74	7:3:2 اللون في القرآن الكريم.	35
79	8:3:2 اللون في الحديث النبوي الشريف.	36
85	9:3:2 اللون في العمارة الاموية.	37
86	10:3:2 اللون في قبة الصخرة.	38

94	11:3:2 اللون في قصير عمرة.	39
-	<u>المبحث الرابع: التصميم الداخلي.</u>	-
102	1:4:2 التصميم في اللنة .	40
102	2:4:2 مفهوم التصميم.	41
103	3:4:2 العوامل المؤثرة في التصميم.	42
104	4:4:2 عناصر التصميم.	43
119	5:4:2 التصميم الداخلي.	44
119	6:4:2 تطور التصميم الداخلي.	45
120	7:4:2 مفهوم الفضاء في التصميم الداخلي.	46
121	8:4:2 مفهوم اللون في التصميم الداخلي.	47
-	<u>المبحث الخامس: عمارة المسجد في عصر الدولة الأموية.</u>	-
124	1:5:2 الامويون او بني امية.	48
126	2:5:2 تاريخ الدولة الأموية.	49
129	3:5:2 عمارة المسجد.	50
130	4:5:2 اهمية عمارة المساجد.	51
130	5:5:2 تصميم المساجد.	52
132	6:5:2 ضوابط تصميم المساجد.	53
133	7:5:2 طرز المساجد.	54
134	8:5:2 تاريخ الجامع الأموي.	55
135	9:5:2 عمارة الجامع الأموي.	56
-	<u>الفصل الثالث: منهج الدراسة واجرائاتها</u>	-
143	منهج الدراسة	57
143	أدوات الدراسة	58
143	عينات الدراسة القصدية:	59
143	حجم عينة الدراسة وطريقة اختيارها	60
144	ولاً : عينات التحليل الشكلي	61
147	انياً : عينات التحليل الجيومتري	62
148	الثاً : عينات التحليل اللوني	63
148	إجراءات الدراسة	64

149	أولاً: التحليل الشكلي	65
155	ثانياً: التحليل الجيومتري	66
157	الثالث: التحليل اللوني	67
-	الفصل الرابع: عرض البيانات ومناقشتها	-
-	<u>مناقشة فرضيات الدراسة</u>	-
161	الفرضية الأولى	69
161	الفرضية الثانية	70
162	الفرضية الثالثة	71
-	الفصل الخامس: النتائج والتوصيات والمقترحات وخاتمة الدراسة	-
163	ولاً: نتائج الدراسة العامة	72
164	انياً: النتائج المرتبطة بالتحليل الشكلي	73
166	الثالث: النتائج المرتبطة بالتحليل (الجيومتري)	74
167	إبعاءً: النتائج المرتبطة بالتحليل اللوني	75
168	توصيات الدراسة	76
168	البحوث والدراسات المقترحة	77
169	خاتمة الدراسة	78
170	قائمة المراجع	79
174	الملحقات	80
186	المخططات	81
197	العينات والمقاطع قيد الدراسة	82

قائمة الصور

م	الصورة	الصفحة
1	صورة رقم (1) منمنمة للواسطي يظهر من خلالها (المنظور الروحي) .	58
2	صورة رقم (2) رسم يبين المنظور الخطي.	59
3	صورة رقم (3) رسم يبين المنظور الروحي .	60
4	صورة رقم (4) المنظور الخطي ، الهندي ،الصيني ، والمنظور الروحي .	60

قائمة الجداول

الصفحة	الجدول	م
49	جول رقم (1) جول أنواع الرخام	1
70	جول رقم (2) جدول معاني الألوان في الحضارات الانسانية	2

قائمة الأشكال

م	الشكل	الصفحة
1	الشكل (1) قبة الصخرة / جزء من تكوينات الزخارف النباتية من الداخل.	28
2	الشكل (2) قبة الصخرة / جزء من تكوينات الزخارف الهندسية للشبابيك .	29
3	الشكل (3) قبة الصخرة / جزء من تكوينات الزخارف الخطية.	30
4	الشكل (4) قبة الصخرة / جزء من تكوينات الزخارف الخطية والنباتية والهندسية	31
5	الشكل (5) ساحة الأسود لقصر الحمراء.	36
6	الشكل (6) واجهة داخلية امامية لقصر الحمراء	36
7	الشكل (7) واجهة داخلية جانبية لقصر الحمراء.	36
8	الشكل (6- 1) واجهة داخلية جانبية لقصر الحمراء.	37
9	الشكل (7- 1) واجهة داخلية جانبية لقصر الحمراء.	37
10	الشكل (8) تكوين الأقواس في ساحة الاسود.	37
11	الشكل (8-1) تكوين الأقواس في ساحة الاسود.	37
12	الشكل (9) فناء داخلي لقصر الحمراء.	38
13	الشكل (9- 1) تكوين متداخل من الأقواس.	38
14	الشكل (10) القبة بتكوينها مع الأقواس المتداخلة.	39
15	الشكل (11) الزخرفة الخطية وهي عبارة متداخلة.	40
16	الشكل (11- 1) عبارة متداخلة وهي "لا غالب الى الله".	40
17	الشكل (12) تداخل الزخارف النباتية من زخرف الخط.	41
18	الشكل (12- 1) زخرف الخط ملاسق لشريط زخرفي من الزخارف الهندسية.	41
19	الشكل (13) تكوينات من الزخارف الخطية والزخارف النباتية.	42
20	الشكل (13- 1) القوس يأتي ذلك على شكل "حذوة الفرس"	42
21	الشكل (14) التكوين الداخلي للقوس.	43
22	الشكل (14- 1) تكوين من الزخرفة النباتية.	43
23	الشكل (14- 2) الزخرفة النباتية و التكرار للزخرفة النباتية.	43
24	الشكل (15) التكوين الداخلي احد جدران قصر الحمراء.	44
25	الشكل (15- 1) تكوين من الزخرفة النباتية.	44
26	الشكل (15- 2) الزخارف النباتية.	44

27	شكل (16) قبة الصخرة الشكل الثماني مقطع ثلاثي الأبعاد.	89
28	شكل (1-16) النوافذ الداخليه.	89
29	شكل (2-16) النوافذ الخارجيه .	90
30	شكل (3-16) عامود من الرخام.	90
31	شكل (4-16) التكوين الزخرفي للقبة.	91
32	الشكل (5-16) بلاطات القاشاني الواجهه الخارجيه	91
33	الشكل (6-16) بلاطات القاشاني الواجهه الخارجيه.	92
34	الشكل (7-16) خط الثلث في زخارف القبة من الداخل محاط بشريط زخرفي .	92
35	الشكل (8-16) الخط الكوفي.	93
36	الشكل (9-16) زخارف نباتية.	93
37	الشكل (17) قصير عمرة	97
38	الشكل (1-17) رسم جداري يظهر حركات قتالية .	98
39	الشكل (2 - 17) لوحة الملوك الستة .	98
40	الشكل (3-17) أحد الملوك الستة .	99
41	الشكل (4-17) رسوم نقوش في القاعة الرئيسية .	99
42	الشكل (5-17) قبة الحمام يتخللها رسوم للكواكب .	100
43	الشكل (6-17) عازف على آلة موسيقية	100
44	الشكل (7-17) دب يعزف على العود.	101
45	الشكل (8-17) تكوين زخارف نباتية يتخلله رسم لأشخاص.	101
46	الشكل (18) تجربة اسحق نيوتن لتحليل الضوء.	109
47	الشكل (19) دائرة الألوان.	110
48	شكل (20) الالوان المشتقة.	112
49	شكل (21) الألوان المتكاملة.	114
50	الشكل (22) نظام الألوان مونسل.	115
51	الشكل (23) القطاع الذهبي	117
52	الشكل (24) مستطيل جذر الخمسة	118
53	الشكل (25) نظرية إقليدس.	119
54	الشكل (26) تأثير اللون على الفضاءات الداخلية.	122
55	الشكل (27) شكل تقريبي لبناء المسجد النبوي في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم	125

127	الشكل (28) الجامع في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك	56
135	الشكل (29) معبد وثني قديم كان قد تحول الى كنيسة.	57
137	شكل (30) فناء الجامع الأموي.	58
137	شكل (31) قبة المال.	59
137	شكل (32) قبة الساعة.	60
138	شكل (33) البركة.	61
138	شكل (34) قبة النسر.	62
139	شكل (35) مأذنة عيسى.	63
139	شكل (36) مأذنة قايتباي	64
140	شكل (37) مأذنة العروس.	65
140	شكل (38) المحراب الرئيسي / زخارف خطية.	67
141	شكل (39) قبة المال / زخارف نباتية.	68
141	شكل (40) شباك / زخارف هندسية.	69
142	شكل (41) أحد الأعمدة / زخارف هندسية.	70

قائمة الملحقات

م	المنظور	الصفحة
1	منظور رقم (1) يظهر من خلاله تكوين المنبر وجزء من المحراب.	174
2	منظور رقم (2) يظهر من خلاله الاعمدة الرئيسية.	175
3	منظور رقم (3) يظهر من خلاله تكوين صفان من الأعمدة.	176
4	منظور رقم (4) يظهر من خلاله تكوين الأعمدة والسقف الجملوني.	177
5	منظور رقم (5) يظهر من خلاله تكوين قبة النسر والاعمدة الرئيسية الحاملة لها.	178
6	منظور رقم (6) يظهر من خلاله تكوين واجهة مدخل المنبر .	179
7	منظور رقم (7) يظهر من خلاله المنبر والمحراب .	180
8	منظور رقم (8) يظهر من خلاله تكوين الشبابيك أعلى الأبواب.	181
9	منظور رقم (9) يظهر من خلاله صفوف من الأعمدة وبنسبة تقريبية للإنسان.	182
10	منظور رقم (10) يظهر من خلاله تكوين قاعة الوضوء الثانية.	183
11	منظور رقم (11) يظهر من خلاله الجامع من الاعمدة والقبة والمنبر المحراب.	184
12	منظور رقم (12) يظهر من خلاله التكوين الداخلي لقاعة الصلاة.	185

قائمة المخططات

م	المخطط	الصفحة
1	مخطط رقم (1) مسقط افقي لقبة الصخرة.	88
2	مخطط رقم (2) مسقط افقي لقصير عمرة.	97
3	مخطط رقم (3) مسقط افقي للجامع الأموي.	186
4	مخطط رقم (4) الواجهة الأمامية للجامع الأموي من جهة الفناء.	186
5	مخطط رقم (5) جزء من الواجهة الأمامية للجامع الأموي من جهة الفناء.	187
6	مخطط رقم (6) قطع في الواجهة الجانبية للجامع الأموي من جهة الفناء.	187
7	مخطط رقم (7) قطع عرضي يمر من خلال منتصف القبة.	188
8	مخطط رقم (8) مخطط قياسات قاعة الصلاة الداخلية ومرافقها.	189
9	مخطط رقم (9) قاعة الصلاة الداخلية / قياسات يمين ويسار المنبر.	189
10	مخطط رقم (10) قياسات قاعة الصلاة الداخلية وقياس المسافات بين الأعمدة.	190
11	مخطط رقم (11) قياسات القبة "قبة النسر" وموقع منبر الجامع.	190
12	مخطط رقم (12) قياسات مقام النبي يحيى.	191
13	مخطط رقم (13) قياسات قاعة الوضوء الثانية .	191
14	مخطط رقم (14) صفوف الأعمدة يمين المنبر / القسم الأول لقاعة الصلاة.	192
15	مخطط رقم (15) صفوف الأعمدة يمين المنبر / القسم الثاني لقاعة الصلاة.	192
16	مخطط رقم (16) صفوف الأعمدة يمين المنبر / القسم الثالث لقاعة الصلاة.	193
17	مخطط رقم (17) قياسات المقصورة وباب المقصورة.	193
18	مخطط رقم (18) قياسات الأعمدة.	194
19	مخطط رقم (19) الأعمدة شمال المنبر / القسم الأول والثاني لقاعة الصلاة.	194
20	مخطط رقم (20) مقطع عرضي للأعمدة الرئيسية وقياس ارتفاع القوس.	195
21	مخطط رقم (21) الأقواس الجانبية والأقواس العلوية.	195
22	مخطط رقم (22) ارتفاع السقف الجملوني عرض كل وحدة من السقف الجملوني.	196

العينات والمقاطع قيد الدراسة

م	الملحق	الصفحة
1	العينة رقم 1 (منبر الجامع الأموي).	197
2	مقطع 1/1 المثلث الزخرفي للمنبر.	197
3	مقطع 2/1 الوجدتين زخرفيتين.	198
4	مقطع 3/1 تحليل الوجدتين الزخرفيتين.	199
5	مقطع 4/1 تكرار الوحدة الزخرفية المتكونة من الوجدتين الزخرفيتين.	199
6	مقطع 5/1 شبكة الزخرفية النباتية ومكان القطع.	200
7	مقطع 6/1 الشكل النهائي شبكة الزخارف النباتية.	200
8	مقطع 7/1 جزء من درج المنبر.	201
9	مقطع 8/1 جزء من الشبكة الهندسية .	201
10	مقطع 9/1 تكرار الشكل الهندسي واستخراج الشبكة الهندسية.	201
11	مقطع 10/1 القطع النهائي للشبكة.	202
12	مقطع 11/1 القوس الهندسي محاط بالزخرفة النباتية وبداخله زخرفة هندسية.	203
13	مقطع 12/1 شبكة الزخرفة الهندسية المتكونة من تكرار الشكل السداسي.	203
14	مقطع 13/1 تحليل الشكل الهندسي ذو النجمة 12.	204
15	مقطع 14/1 اماكن القطع داخل الشبكة الهندسية.	205
16	مقطع 15/1 القطع النهائي للشبكة.	205
17	مقطع 16/1 الزخرفة النباتية والهندسية للواجهة الجانبية للمنبر كاملة .	206
18	مقطع 17/1 الاطارات التي تحيط بالشبكات الزخرفة النباتية والهندسية كاملة.	207
19	مقطع 18/1 اماكن الزخارف النباتية والهندسية داخل الاطارات.	208
20	مقطع 19/1 باب المنبر الرئيسي الواجهة الامامية للمنبر	209
21	مقطع 20/1 اعلى الباب زخرفة الخط العربي بخط الثلث.	210
22	مقطع 21/1 تكرار للشكل السداسي مع تكرار النجمة السداسية.	211
23	مقطع 22/1 تكرار (نجمة 12) على طرفي الباب في الأعلى والأسفل.	212
24	مقطع 23/1 الشبكة الهندسية بشكلها النهائي.	213
25	مقطع 24/1 اماكن القطع للشبكة الهندسية لطرفي الباب.	213
26	مقطع 25/1 الشبكات الهندسية وزخرفة الخط المكونة للواجهة الامامية .	214

27	مقطع 26/1 اماكن الشبكات الهندسية والخط العربي.	214
28	مقطع 27/1 اماكن الزخارف الهندسية وزخرفة الخط العربي داخل الاطارات .	215
29	مقطع 28/1 زخرفة الخط العربي والزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية	216
30	العينة رقم 2 (المحراب الرئيسي)	217
31	مقطع 1/2 تحليل الزخرفة الخطية المتكونة من خط الثلث .	218
32	مقطع 2/2 الأطر الزخرفية بطريقة (القاطع والمقطوع).حول الكتابة .	219
33	مقطع 3/2 قوس المحراب ذو النصف دائرة.	220
34	مقطع 4/2 شريط من شبكة الزخرفة الهندسية .	220
35	مقطع 5/2 الإطار المحيط بواجهة المنبر وملتف حول الكتابة الزخرفية.	220
36	مقطع 6/2 نصف التكوين الزخرفي.	220
37	مقطع 7/2 قوس النصف دائرة وخط الثلث والأطر والأشرطة الزخرفية.	221
38	مقطع 8/2 الجزء الداخلي (كوة المحراب) والمتكونة من الخط الكوفي.	222
39	مقطع 9/2 مجموعة تكوينات جمالية من الخارف النباتية.	222
40	مقطع 10/2 مجموعة تكوينات جمالية من الخارف النباتية.	222
41	مقطع 11/2 القسم العلوي لكوة المحراب الزخارف الهندسية.	223
42	مقطع 12/2 شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة 12.	223
43	مقطع 13/2 شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة 12	224
44	العينة رقم 3 (المحراب المالكي)	225
45	مقطع 1/3 تحليل لقوس المحراب ذو النصف دائرة.	226
46	مقطع 2/3 شريط زخرفي من نجمة ثمانية و نجمة 12 .	227
47	مقطع 3/3 نصف المحراب يظهر الشريط للنجمة الثمانية و12.	228
48	مقطع 4/3 النجمة الثمانية والسداسية والزخارف النباتية أعلى وأسفل المحراب	229
49	مقطع 5/3 شبكات زخارف النباتية والهندسية المتكونة من القوس.	230
50	العينة رقم 4 (المحراب الحنفي)	231
51	مقطع 1/4 تحليل قوس المحراب المتكون من الزخرفة نباتية.	232
52	مقطع 2/4 الشريط الزخرفي ذو التكوين النباتي في كوة المحراب.	232
53	مقطع 3/4 منتصف كوة المحراب وعدة شبكات من الزخرفة الهندسية.	233
54	مقطع 4/4 تحليل شبكة الزخرفة الهندسية مع إستدارة القوس.	233
55	مقطع 5/4 الزخرفي للشبكة الهندسية ذات النجمة 12 بتكررها	234

234	مقطع 6/4 تكوين شبكة الزخرفة الهندسية وتكرار النجمة السداسية.	56
235	مقطع 7/4 تحليل الجزء السفلي لكوة المحراب.	57
235	مقطع 8/4 كوة المحراب و عدة تكوينات جمالية من الخارف النباتية.	58
236	العينة رقم 5 (الأعمدة الأربعة للقبة)	59
237	مقطع 1/5 شبكة زخارف هندسية ذات النجمة الثمانية محاطة بشريط زخرفي	60
238	مقطع 2/5 تحليل القوس ذو الزخارف النباتية في مركز القوس.	61
239	مقطع 3/5 كامل الزخارف الخطية والنباتية والهندسية للواجهة.	62
240	مقطع 4/5 الشكل النهائي لواجهة العامود.	63
241	مقطع 5/5 واجهة العامود المقابل للمقصورة.	64
242	مقطع 6/5 الشكل النهائي واجهة العامود.	65
243	مقطع 7/5 واجهة العامود مقابل المنبر.	67
244	مقطع 8/5 الشكل النهائي واجهة العامود.	68
245	مقطع 9/5 واجهة أحد الأعمدة الأربعة من الداخل والمتقابلة لبعضها.	69
246	مقطع 10/5 تحليل واجهة العامود والمكون من شبكة من الزخارف الهندسية.	70
247	مقطع 11/5 الشكل النهائي واجهة العامود.	71
248	مقطع 12/5 الشكل النهائي الواجهة الاخيرة للأعمدة الأربعة.	72
249	العينة رقم 6 (الأبواب)	73
249	مقطع 1/6 تحليل المقصورة والتي تتكون من مجموعة من الزخارف النباتية.	74
249	مقطع 2/6 الشكل النهائي للمقصورة.	75
250	مقطع 3/6 واحد من أبواب واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي.	76
250	مقطع 4/6 تحليل شبكة الزخارف الهندسية كامل واجهة الباب .	77
251	مقطع 5/6 الشكل النهائي أحد أبواب واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي.	78
251	مقطع 6/6 باب ثاني لواجهة المدخل الرئيسي.	79
252	مقطع 7/6 تحليل شبكة الزخارف الهندسية .	80
252	مقطع 8/6 الشكل النهائي باب ثاني من أبواب واجهة المدخل الرئيسي	81
253	مقطع 9/6 باب ثالث واجهة المدخل الرئيسي	82
253	مقطع 10/6 الشكل النهائي باب ثالث من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.	83
254	مقطع 11/6 باب رابع واجهة المدخل الرئيسي.	84
254	مقطع 12/6 الشكل النهائي باب رابع من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.	85

255	مقطع 13/6 باب خامس واجهة المدخل الرئيسي.	86
255	مقطع 14/6 الشكل النهائي باب خامس من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.	87
256	مقطع 15/6 باب سادس واجهة المدخل الرئيسي.	88
256	مقطع 16/6 الشكل النهائي باب سادس من أبواب واجهة المدخل الرئيسي	89
257	العينة رقم 7 (الشبابيك)	90
258	مقطع 1/7 تحليل النافذة أعلى الباب.	91
259	مقطع 2/7 الشكل النهائي النافذة أعلى الباب.	92
260	مقطع 3/7 شكل ثاني لنافذة تتكرر أعلى الأبواب وعلى جدار المحاريب.	93
261	مقطع 4/7 تحليل النافذة والمكونة من زخارف هندسية.	94
262	العينة رقم 8 (الأسقف)	95
262	مقطع 1/8 تحليل جزء من سقف الجامع الأموي / السقف الجملوني .	96
262	مقطع 2/8 الشكل النهائي لتكوين الزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية.	97
263	مقطع 3/8 جزء من تكوين سقف الجامع الأموي أعلى المنبر.	98
263	مقطع 4/8 تحليل تكوين السقف أعلى المنبر.	99
264	مقطع 5/8 جزء من تكوين السقف يأتي على شكل أشرطة زخرفية.	100
264	مقطع 6/8 تحليل الأشرطة الزخرفية .	101
265	مقطع 7/8 قبة الجامع الأموي من الداخل/قبة النسر.	102
265	مقطع 8/8 تحليل القبة من الداخل والتي أتت على تكوين الشكل الثماني.	103
265	مقطع 9/8 الشكل النهائي/القبة من الداخل .	104
266	العينة رقم 9 (الأقواس)	105
266	مقطع 1/9 تحليل واجهة تتضمن صفين من الأعمدة المتراسة طولانيا.	106
267	مقطع 2/9 واجهة المحاريب.	107
267	مقطع 3/9 تحليل واجهة المحاريب تتضمن صفوف من الأعمدة المتراسة.	108
268	العينة رقم 10 (الأرضيات)	109
269	مقطع 1/10 تحليل أرضية الجامع .	110
270	مقطع 2/10 تكرار الزخرفة النباتية ما بين الأعمدة.	111
271	مقطع 3/10 أرضية الجامع مع تكوينات من الزخارف النباتية.	112
272	مقطع 4/10 الشكل النهائي الأرضية مع تكويناتها من الزخارف النباتية.	113
273	العينة رقم 11 (الواجهات)	114

115	مقطع 1/11 تحليل واجهة قاعدة الوضوء .	273
116	مقطع 2/11 الشكل النهائي قاعة الوضوء الثانية.	274
117	مقطع 3/11 واجهة المحراب الرئيسية.	274
118	مقطع 4/11 تحليل واجهة المحراب والمتكونة من عدة الزخارف الهندسية.	275
119	العينة رقم 12 (منبر الجامع الأموي)	276
120	مقطع 1/12 تحليل الباب مع المثلث.	276
121	مقطع 2/12 تحليل المثلث دون الإطار و نهاية العامود .	277
122	مقطع 3/12 تحليل المثلث الداخلي يتكون .	277
123	مقطع 4/12 تحليل الباب الجانبي مع الإطار الى نهاية العامود .	278
124	مقطع 5/12 تحليل الباب الجانبي الى نهاية تكوين القوس .	278
125	مقطع 6/12 تحليل الباب الجانبي القسم أعلى الباب .	279
126	مقطع 7/12 تحليل الواجهة الأمامية للمنبر كامل الواجهة.	279
127	مقطع 8/12 من بداية العامود الى نهاية.	280
128	مقطع 9/12 من بداية العامود الى نهاية المقرنصات.	280
129	مقطع 10/12 تحليل الباب .	281
130	العينة رقم 13 (المحراب الرئيسي)	282
131	مقطع 1/13 تحليل الزخرفة الخطية مع الإطار.	283
132	مقطع 2/13 من بداية العامود الى بداية القوس من الداخل.	283
133	مقطع 3/13 من بداية العامود الى نهاية تاج العامود .	283
134	العينة رقم 14 (المحراب الحنفي)	284
135	مقطع 1/14 تحليل الشكل من بداية العامود الى نهاية القوس.	284
136	العينة رقم 15 (المحراب المالكي)	285
137	مقطع 1/15 تحليل القوس جذر 2 مكرر.	285
138	العينة رقم 16 (الأبواب)	286
139	مقطع 1/16 تحليل التكوين الداخلي للباب نصف الباب مربع وجذر 2.	287
140	مقطع 2/16 تحليل التكوين الداخلي لزخرفة الباب.	287
154	العينة رقم 17 (الشبائيك)	288
155	مقطع 1/17 تحليل التكوين الداخلي للشباك.	288
156	العينة رقم 18 (الأعمدة الأربعة للقبّة)	289

157	مقطع 1/18 تحليل من بداية منتصف العامود الى نهاية القوس.	289
158	مقطع 2/18 من بداية التكوين الى الطرف الأول للشريط الزخرفي.	290
159	مقطع 3/18 من بداية التكوين الى نهاية الشريط الزخرفي.	290
160	مقطع 4/18 تحليل بداية تكوين زخرفة المحراب.	290
161	مقطع 5/18 من بداية العامود الى نهاية الزخرفة الخطية.	291
162	مقطع 6/18 من بداية العامود الى بداية الزخرفة الخطية.	291
163	العينة رقم 19 (الواجهات)	292
164	مقطع 1/19 واجهة من قاعة الضوء الثانية.	292
165	العينة رقم 20 (المسقط الأفقي للجامع الأموي)	293
166	مقطع 1/20 المسقط الأفقي للجامع الأموي	293
167	العينة رقم 21 (المحراب الرئيسي)	294
168	مقطع 1/21 لتحليل الوني للمحراب الرئيسي.	294
169	مقطع 2/21 التحليل الوني للمحراب الرئيسي.	294
170	مقطع 3/21 التحليل الوني للمحراب الرئيسي.	295
171	مقطع 4/21 التحليل الوني للمحراب الرئيسي.	295
172	العينة رقم 22 (المنبر)	295
173	مقطع 1/22 التحليل الوني للمنبر.	296
174	مقطع 2/22 التحليل الوني للمنبر.	296
175	مقطع 3/22 التحليل الوني للمنبر.	296
176	مقطع 4/22 التحليل الوني للمنبر.	297
177	العينة رقم 23 (المحراب الحنفي)	297
178	مقطع 1/23 التحليل الوني للمحراب الحنفي.	297
179	مقطع 2/23 التحليل الوني للمحراب الحنفي.	298
180	العينة رقم 24 (المحراب المالكي)	298
181	مقطع 1/24 التحليل الوني للمحراب المالكي.	298
182	مقطع 2/24 تحليل الوني للمحراب المالكي.	299
183	مقطع 3/24 تحليل الوني للمحراب المالكي.	299
184	العينة رقم 25 (الشبابيك)	300
185	مقطع 1/25 التحليل الوني للشبابيك الصغيرة.	300

300	العينه رقم 26 (الباب الرئيسي)	186
300	العينه رقم 27 (واجهه المحراب الرئيسي)	187
301	العينه رقم 28 (الأعمدة الأربعة للقبة)	188
301	مقطع 1/28 التحليل اللوني لعامود آخر من الأعمدة الأربعة الرئيسية .	189
301	العينه رقم 29 (قاعة الضوء الثانية)	190
302	مقطع 1/29 التحليل اللوني لجزء ثاني من واجهه قاعة الضوء الثانية.	191
302	مقطع 2/29 التحليل اللوني لجزء من ارضية قاعة الضوء الثانية.	192
302	العينه رقم 30 (جزء من السقف أعلى المنبر)	193
303	مقطع 1/30 تحليل اللوني لجزء آخر من السقف أعلى المنبر.	194
303	العينه رقم 31 (القبة)	195
303	العينه رقم 32 (الأرضيات)	196

الفصل الأول: الإطار العام للدراسة والدراسات السابقة

أولاً: الإطار العام للدراسة

المقدمة:

تطورت التكوينات المعمارية عبر العصور نظراً لتطور الإنسان العلمي والتقني وتطور أسلوب حياته مما جعل عملية تخطيط الفراغ الداخلي تتأثر بعدة صعوبات تواجه مصمم العمارة الداخلية نظراً لعدم وجود نظرية ثابتة لتصميم هذه الفراغات أو التكوينات الناشئة من طبيعة الفراغ المعماري هندسياً أو إنشائياً أو شكلياً، حيث إن الأشكال التي يقوم عليها التكوين قد تحررت من محدداتها الهندسية وتندمج في علاقات أكثر عمقاً من مجرد التلامس السطحي أو التقاطع الهندسي.

وتتولد الأشكال بالاتحاد بين شكلين لينتج شكلاً جديداً، مثلاً تجاور الأحمر مع الأصفر ينتج اللون البرتقالي وهذا التولد نجده في التبادل الظلي والتوازن الفراغي والإنسياب الخطي وهو ما نعنيه بالحركة الداخلية للأشكال والألوان، فالحقيقة المتمثلة عند المدرك ليست نفس حقيقة الشيء الخارجي وإنما هي مثال لها يرتسم في ذات المدرك. من بين هذه التكوينات المعمارية وفي بدايات العهد الإسلامي المبكر جاء تكوين الجامع الأموي يحمل معاني جديدة من حيث التفرد والتميز والحركة والمرونة إلا أنه يحمل بين طياته عبء على المصمم الداخلي الاهتمام بالهيكل العام للفراغ بتكويناته الشكلية واللونية وبمضمونه الوظيفي والجمالي. وبذلك فإن مفهوم التكوين في بنية الجامع ليس وليد الصدفة، بل هو تكوين فراغي نشأ نتيجة ظروف اجتماعية، دينية، اقتصادية، سياسية وجاء ليلبي احتياجات المجتمع سواء من الناحية الوظيفية أو الجمالية.

تعد عملية التعرف على بنية الفراغ الداخلي للجامع الأموي وخصائصه هي بداية إدراك تكوين هذا الجامع حيث يتطلب ذلك معرفة خصائص هيئة الأشكال وبنيتها الفراغية والتكوينات اللونية والأنظمة المحددة لها وكيفية تأثير هذه الخصائص على التركيب البنائي للأشكال والكتل ومدى الترابط والأنسجام في ما بينها. يأتي ذلك من خلال التحليل الهندسي المعماري والتحليل الهندسي الجيومترى وصولاً إلى تحليل التكوينات اللونية والزخارف الخطية والنباتية والهندسية المستخدمة.

لقد أدرك الفنان المسلم العلاقة بين اللغة البصرية والإنسان، فصاغ من النقطة والخط والشكل واللون، لغة هندسية رمزية تجريدية، تعلمت العين قراءتها من خلال المنهج الإسلامي، الذي تعامل مع الفنون البصرية على أساس التصورات الفكرية، فالفنان يرسم ما يعرفه عن الشيء وليس ما يراه، لذلك كان توجه الفن الإسلامي التعبير عن المرئي وليس نقله. ومن هنا كانت لغة الفن الإسلامي هي النقطة والشكل متجاوراً ومكرراً، الخط مستقيماً أو منحنيّاً واللون إلى جانب اللون، والدائرة المكتملة، والنظام الخفي الذي

يوزع الأشكال على السطح، ويوزع الألوان على الأشكال وأن هذه العناصر شكلت مضمون العمل الفني. إن الشكل الذي يمتلك دلالات ظاهرة وباطنة لم يكن اعتباطياً في الفن الإسلامي، وإنما نتيجة استيعاب الرؤية الإسلامية للوجود، وأدركت إمكاناته الرمزية والدلالية، وأدركت الصدق الذي يتضمنه الشكل المجرد في التعبير عن الحقائق، فلا مجال فيه للمشاعر والنزوات، وبذلك يكون الوسيلة الأمثل للوصول إلى الجوهر. وعرفت كيف تُولف بين اللون و الشكل من خلال علاقات جمالية، ما هي إلا نتيجة علم ودراية بالعين التي تعمل على نقل الصورة الحسية، فعندما تتجرد الأشياء تفقد طبيعتها الشئية وتكشف عن جوهرها الوجودي. فلقد قام الفنان المسلم بتحويل أفكاره إلى نماذج مجردة وأشكال هندسية، تحمل خصائص تساعد على فهم العالم المرئي، ولأن لها القدرة على اختزال المعلومات. فتختزل عوالم لا نهائية بين أضلاع مثلث، أو في محيط دائرة. إنها أشكال مجردة لمعاني مجردة، تكتسب الأشكال صفة رمزية فيتحول الشكل إلى رمز وتتحول اللغة إلى لغة رمزية. إن الفن الإسلامي يشير، يرمز، يختزل، ويجعل من المشاهد مكتشفاً لتلك الحقيقة، وهذا ما يجعلها أكثر اقناعاً ورسوخاً. وإن الأعمال الفنية التي قام بها الفنان المسلم من خلال التكوينات اللونية والشكلية المعمارية ما هي إلا لغة يستعين بها الفنان المسلم لتقديم رسالته، فهي بالأساس صورة بصرية، قراءتها تستوجب الاندماج في العمل واستثارة الذاكرة البصرية لتتير البصيرة إدراك المعنى الماورائي للصورة. فلقد أُنصف الأشكال في الفن الإسلامي بأن لها خاصية التجدد الدائم من خلال التكرار ومجاورة الأشكال لبعضها، وتراكبها، ما يجعل العين في إحساسها متنقلة في أرجاء العمل، تنتقل من الشكل الكلي إلى الوحدات الأصغر إلى أن تصل إلى الشكل المفرد، وعملية الرؤية تتأثر بالمجال المحيط، فاللون لا يدرك بمعزل عن الشكل والمكان والمساحة، وإنما يعتمد كل على الآخر في عملية الإدراك.

أن الفن الإسلامي يقدم أشكالاً جديدة تدرك من خلال العلاقة التي تحكم توزيع الأشكال على السطح، فالشكل المتجدد هنا يتيح مجالاً أكبر للتأويل والاكتشاف وعدم الملل والانتقال في الرؤية من مستوى إلى مستوى آخر، فلا يعتمد على محور واحد في الرؤية، وإنما محاور متعددة تجعل العين في حركة مستمرة، مما يولد الإحساس بالحركة، فالعين هي مقصد الفن الإسلامي الأول، سواء في مجال القراءة والتأمل أو في مجال التدفق والفهم. فهي لم تعد مجرد أداة للعقل أو آلة حسية أو تخيلية، وإنما أصبحت تمثل الإنسان بكليته، عقله ومخيلته وحسه. وهي تقرأ لغة مكونة من شكل وخط ولون ومساحة، فتشكل هذه العناصر أبجدية اللغة ومنها تتألف الكلمات والجمل والرموز والإشارات وبالتالي فهم اللغة إنما يتم بفهم النظام الذي يسيّر الشكل واللون، ويصوغ العلاقات والقوانين بينهما. إن الفن الإسلامي بعيد عن الزمان والمكان، لا رواية فيه ولا إبطال، ولا انفعال أو حدث، لكن العين تعرف كيف تقرأ الفعل عبر الخطوط والأشكال، وكيف تقرأ الفرح في الألوان، وتدرك الرموز والإشارات من خلال تلاقي الخطوط وتقاطعها. وحين تصل العين لهذه المرحلة من الفهم والإدراك، تحتجب اللغة والصورة لتظهر صورة أخرى باطنة تراها عين القلب.

لقد امتدت الفنون والعمارة الإسلامية لأكثر من ألف عام، في مناطق مختلفة، تتباين باللغة والعادات والتقاليد، والأجناس. إلا أنه كان واحداً من حيث الجوهر، فلا اختلاف حقيقي بين مخطوطة من أواسط آسيا، أو زخرفة مسجد في بلاد الشام، أو منمنمة من بلاد فارس. ولم يتغير الفن الإسلامي من عصر إلى عصر تغيرات جوهرية، وإنما اقتصر التغيرات على تفاصيل صغيرة لا تقترب من الفلسفة أو النظرة العامة التي ينظر بها الإسلام إلى الكون والإنسان. لذلك لا يوجد اختلافاً في توجهات الفن الإسلامي من عصر لآخر على أن هذا لم يمنع من ازدهار لون أو أسلوب في منطقة دون أخرى، أو في زمن دون آخر، فالتشابه هنا رغم تباعد الزمان والمكان يؤكد منهج التوحيد الذي يغلف الأعمال الفنية بلا استثناء أن التوحيد يرتفع في الفن الإسلامي من كونه مبدأ ليصبح غاية فالتوحيد بالاضافة إلى كونه المبدأ الأساسي الذي انطلق من الدين الإسلامي هو في نفس الوقت المبدأ الذي ينبثق منه الفن.

تعطي العمارة الإسلامية في دمشق أنموذجاً رائعاً عن نشأة العمارة الإسلامية وتطورها. فقد كانت دمشق عاصمة الدولة الأموية، وكان لها ضم عمارة الجامع الأموي داخل أسوارها الموعلة في القدم حيث كانت طبيعة المنشآت ووظيفتها تصدر عن تلبية حاجات العقيدة الإسلامية والثقافة العربية وشروطها حيث أصبح الناتج الفني أكثر نضوجاً وابتكاراً ما هو جديد، حتى أن الأصول المقتبسة من الحضارات القديمة قد تلاشت تقريباً وظهرت ملامح جديدة تمثلت في القباب والمآذن والمنابر والأبواب والسقوف والأعمدة والعقود والنقوش الزخرفية فضلاً عن الهندسة والتخطيط.

مشكلة الدراسة:

نشأت العمارة الإسلامية في دمشق على أيدي الأمويين وتجلت فيها أسلوب الإبداع والتجديد لتظهر هذه العمارة بحلة رائعة وجميلة وذلك أول مرة في التاريخ الإسلامي، جنباً إلى جنب التكوينات الشكلية واللونية وتأثيراتها النفسية المرتبطة بمعانيها ودلالاتها الرمزية إلى جانب تأثيراتها المختلفة في مستوى النشاط الإنساني، مما يستدعي السؤال هنا:

ما هي دلالات إدراك الشكل واللون في التصميم الداخلي للجامع الأموي بدمشق؟

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

1/ تبين دلالات إدراك الشكل واللون في التصميم الداخلي للجامع الأموي.

2/ تحليل التكوينات الشكلية واللونية للتصميم الداخلي للجامع الأموي.

3/ فهم المنظومة التصميمية المتكاملة للجامع الأموي.

اهمية الدراسة:

تتمثل اهمية الدراسة في انها:

1/ تسليط الضوء على مفهوم دلالات التكوين الشكلي واللوني للجامع الأموي.

2/ تحليل التكوينات الشكلية واللونية للتصميم الداخلي للجامع الأموي.

3/ شرح المنظومة التصميمية المتكاملة للجامع الأموي.

فرضيات الدراسة:

1/ للشكل واللون في التصميم الداخلي للجامع الأموي دلالات وظيفية وجمالية ورمزية.

2/ المنظومة التصميمية المتكاملة للجامع الأموي ذات ارتباط بعموم العمارة الاسلامية.

3/ توجد ارتباطات بين التصميم الداخلي والخارجي للجامع الأموي.

مجال الدراسة:

التصميم الداخلي - في عمارة الجوامع.

مصطلحات الدراسة:

لاغراض هذه الدراسة، يكون للكلمات الواردة أدناه المعاني المبينة امام كل منها:

1/ ادراك:

الادراك الحسي Perception

يعرف الادراك الحسي بانه قدرة الكائن العضوي على الفهم من خلال الاستجابة لأعضائه الحسية ويتم من خلال اشارات ادراكية (Perceptual Cuse) تحمل معلومات تزودنا ببيانات يجري في الدماغ تنظيمها وتفسيرها بخصوص العالم من حولنا ، ويعد الادراك البصري هو الاعظم اهمية بالنسبة للانسان (Mc Mahon, F, 1978, p: 609).

وعرفه (فاخر) "بانه عملية نفسية قوامها وعي الاشياء الخارجية وصفاتها وعلاقاتها بما له صلة مباشرة بالعمليات الحسية". (فاخر عقل, 1979، 83).

اما (ويتنج) فيعرفه بانه "العملية التي يقوم الفرد عن طريقها بتفسير المثيرات الحسية، حيث تقوم عمليات الاحساس بتسجيل المثيرات البيئية وصياغتها في صور يمكن فهمها" (ارنوف وبتنج، 1983، 91).

البنية : "وهي ترتيب الاجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى ، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الاخرى ومتعلقة بها" (جميل صليبا، 1964، 217-218).

2/ الشكل:

الشكل : (Form) استاثر مصطلح الشكل باهتمام تحليلي متواصل في الدراسات الفنية ويورد الباحث جانباً من تلك التحليلات لغرض تحديد مفهومه كما يأتي:

تري (سوزان لانجر) ان الفن هو (ابداع اشكال قابلة للادراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري ، وعلى هذا فالفن يبدع شكلاً ، وهذا الشكل لا بد ان يكون معبراً وما يعبر عنه هو الوجدان البشري) (راضي حكيم، 1986، 12).

3/ اللون:

اللون هو إحساس تعكسه لنا العين نتيجةً لتحليل الضوء الأبيض، وهو صفة وأثر ينتج من شبكية العين فتقوم بتحليل ثلاثي اللون لمن يشاهده، سواء كان لون صبغي أو ضوئي، وهو عامل من عوامل تقدير الأشياء وإضافة التباين بينها والجمالية الشكلية.

هو ما نراه عندما تقوم الملونات بتعديل الضوء فيزيائياً بحيث تراه العين البشرية (تسمى عملية الاستجابة) ويترجم في الدماغ (تسمى عملية الإحساس التي يدرسها علم النفس). واللون هو أثر فيسيولوجي ينتج في شبكية العين، حيث يمكن للخلايا المخروطية القيام بتحليل ثلاثي اللون للمشاهد، سواء كان اللون ناتجاً عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون.

4/ التصميم الداخلي:

كلمة التصميم من الجانب اللفظي تدل على أصرار الفاعل لشيء ما يفعله لرغبة ملحة فيقرر تنفيذه كما يقرر الذهاب الى عمله، صمم في السير اي مضى، ثم يشرع في التنفيذ وبتلك الفعلة نفذ ارادته ،هكذا تدور الامثال اي تقرير واصرار لتنفيذ شيء ما في وقت ما. والتصميم هو عملية التكوين والابتكار، أي جمع عناصر من البيئة ووضعها في تكوين معين لإعطاء شئ له وظيفة أو مدلول. والبعض يفرق بين التكوين والتصميم فالتكوين جزء من عملية التصميم لأن التصميم يتدخل فيه الفكر الإنساني والخبرات الشخصية (خلف نمير قاسم، 2005م، 15).

كلمة جامع يأتي هنا بمعنى: المكان الذي تقام فيه صلاة الجماعة وقد سمي به لجمعه الناس. ثم قيل المسجد الجامع ومسجد الجماعة والمسجد الأعظم. والجامع هو صفة للمسجد لأنه علامة الاجتماع، وكان بكل مدينة مسجد جامع تقام فيه صلاة الجمعة فكان كل جامع مسجدا ولم يكن كل مسجد جامعاً .

المسجد لفظة إسلامية لم تكن معروفة قبل ظهور الإسلام فالاسم والمسمى به جاء مع ظهور الإسلام فالمسجد هو كل مكان يسجد ويتعبد فيه . (منى عطية ، 2004م، 28).

ثانياً: الدراسات السابقة

يعرض الباحث في هذا الجزء، الدراسات السابقة والمرتبطة بموضوع الدراسة ومباحثها، وهي ثمانية دراسات، ثلاث دراسات حول علم الألوان ودلالاته، واثنان عن الأشكال الزخرفية والخزفية، وثلاث دراسات عن مفهوم التصميم الداخلي، وجاء ترتيبها ترتيباً زمنياً من الأحدث إلى الأقدم.

1/ دراسة: حسام دبس (2008م) بعنوان: البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي

المعاصر.

المستخلص:

ارتكزت الدراسة استخدام المنهج العلمي في دراسة الألوان وأسس استخداماتها ومعرفة دلالاتها وتأثيراتها الوظيفية والنفسية في الفراغ حيث تطرق الدارس إلى الدراسات المتقدمة في مجال الألوان وتأثيراتها النفسية في الإنسان، وفي دراسة البعد الجمالي للألوان وعلاقتها بعناصر تصميم الداخلي وأشار الدارس إلى مفهوم اللون في العصر الحديث وبيان نظرياً الانسجام والتضاد اللوني كما تتطرق إلى فلسفة اللون بتوضيح علاقة اللون بعناصر التشكيل في الفراغ، وتأثيراتها النفسية. خلص الدارس إلى تحديد أهم الاعتبارات والخطوات الواجب مراعاتها عند دراسة أي منظومة لونية لأي فراغ داخلي لتحقيق البعد الوظيفي بدايةً، والبعد الجمالي نهايةً.

2/ دراسة: وصال عبد الله احمد المصطفى (ب ت) بعنوان: الخزف المطعم وصلته بالتصميم

الداخلي.

المستخلص:

هدفت الدراسة إلى استخدام خامات مختلفة لاستنباط أشكال جمالية تبرز مهاره وقدرة الفنان على التشكيل الذي يخرج بهذه الخامات من النمطية المألوفة وابتكار إبداعات جمالية على الأنثى الخزفية. وقد تتم عملية التطعيم على عدد من الأعمال والنماذج المختلفة وذلك باستخدام خامات مختلفة ومتعددة رغم أنه كان محاطاً ببعض الصعوبات التي صاحبت عملية التطعيم والتوليف بين هذه الخامات المختلفة لتخرج بهذه الأشكال الزخرفية المعروفة. كما أبانت الدراسة توضيح العلاقة الحميمة بين هذه الأشكال الخزفية وملء الفراغات للتصميم الداخلي. كما تطرقت لأهمية التطعيم كخطوة لتأكيد أن الخزف فن جمالي متجدد بتجديد حياة وتطورها يمكن الفنان من إظهار مقدرته على التجديد والإبتكار والخروج بالأنثى الخزفية من دائرة النمطية الواحدة والتقليدية إلى الخلق والإبداع والتجديد باستخدام أكثر من خامة واحدة لخلق أشكال جديدة بمواصفات جديدة وجميلة، لتأملها الإنسان وبقدر قيمتها الجمالية البديعة لتشغل حيز من تفكيره وتلفت إنتباهه إليها.

3/ دراسة: مها أحمد محمد عثمان (2014م) بعنوان: مشاكل تطبيق أسس التصميم الداخلي

بالمباني الخدمية بالسودان (دراسة تحليلية تطبيقية).

المستخلص:

هدفت الدراسة للتعرف على أسباب ضعف تطبيق أسس التصميم الداخلي بالمباني الخدمية المختلفة بالسودان وتحديد الأسس والمعايير النموذجية المطلوبة في تصميم المباني الخدمية بالسودان. ارتكزت الدراسة على قسمين: الإطار النظري الذي تحدث عن التصميم بصورة عامة والتصميم الداخلي بصورة خاصة، وأهم أسسه ومعاييره، وشمل الإطار التطبيقي تقديم مقترح لأحد المباني الخدمية بالسودان وهو مبنى المركز القومي لثقافة الطفل.

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، بجانب المنهج التجريبي لعمل الدراسة التطبيقية. استخدمت في الدراسة عدة أدوات: الاستبانة، المقابلة، الملاحظة. بجانب التصوير الفوتوغرافي والتحليل. توصلت الدراسة لعدة نتائج منها: أن المباني الخدمية لا يتبع في تصميمها الأسس العلمية للتصميم الداخلي، وأن القصور الحالي في التصميم المباني الخدمية بالسودان يرجع لغياب دور المصمم الداخلي عند تصميمها وتنفيذها. خرجت الدراسة بعدة توصيات منها: ضرورة الاهتمام بالتصميم الداخلي للمباني الخدمية في السودان، وضرورة إشراك المصمم الداخلي عند التصميم والتنفيذ لتلك المباني. كما يتقدم الباحث بتوصية خاصة للباحثين والمختصين بتطبيق إجراءات البحث على فئات متعددة من المجتمع وخاصة تلك التي تحتاج لدراسة ذات مواصفات خاصة كالمستشفيات الأطفال والمحاكم وغيرها.

4/ دراسة: طه عبد الله الشريف احمد (2014م) بعنوان: العلاقات الارتباطية بين تصميم الفراغ

الداخلي والتصميم المعماري والمصنوعات في البيت العربي والإسلامي (دراسة تحليلية تطبيقية).

المستخلص:

بحثت هذه الدراسة العلاقة الارتباطية الشريطية بين التصميم المعماري وتصميم الفراغ الداخلي والمصنوعات في البيت العربي والإسلامي، بدأت الدراسة بتقديم نبذة تاريخية عن فنون العمارة والتصميم الداخلي والمصنوعات في الحضارات القديمة وصولاً إلى عصر النهضة والثورة الصناعية ونشوء التصميم الصناعي بالباووهاوس وتناولت التصميم بصفة عامة والتصميم الداخلي بصفة خاصة مستخدمة المنهج الوصفي التاريخي بأسلوب التحليل، وتناولت الدراسة التفصيلية للمساكن وعمارتها عبر التاريخ وصولاً للحضارات العربية والإسلامية وتحدثت عن البيت العربي والإسلامي تخطيطه وعمارته وتقسيماته المعروفة وتصميم فراغه الداخلي والمصنوعات التي احتواها (أثاث وأدوات وأواني ومنسوجات وحللي ومقتنيات)، وأكدت الدراسة على أهمية تكامل عناصر التصميم المعمارية والداخلية، والتي تأخذ ذات الزخارف والمواد الخام أحياناً لرصد الحضارة بمباني توفر النواحي البيئية والنفسية والاجتماعية والدينية والجمالية والتي تلبي احتياجات قاطنيها كافة، رغم اختلاف أقاليم الدولة الإسلامية

وظروفهم المعيشية واختلاف المواد الخام والظروف المناخية. ووقفت الدراسة على هذه المنازل والتي بدأت بسيطة في أول عهد الإسلام حتى وصلت إلى تطورها الأخير وأوجدت ما عرف بالبيت الطبيعي المتوافق مع البيئة والمتلائم معها. وأكدت الدراسة على أهمية الاستفادة من مفردات وعناصر العمارة الإسلامية والتصميم الداخلي في أعمال التصميمات الحديثة للمنازل وذلك لمواءمتها للشخصية العربية والإسلامية كما لجمالها ونفعها، وصاحب هذه الدراسة مشروع تطبيقي للمسكن العربي والإسلامي من خلال الرسومات التخطيطية، وإظهاره بالأبعاد الثلاثية. وتوصلت الدراسة إلى أن هنالك علاقة ارتباطية بين التصميم المعماري وتصميم الفراغ الداخلي والمصنوعات في البيت العربي والإسلامي، من حيث الخامة والعلاقة التصميمية والزخرفية.

5/ دراسة: ألاء محمد الفاضل أحمد (2014م) بعنوان: دور التصميم الداخلي في تحسين مراسم

التصميم (دراسة حالة الجامعات السودانية بالخرطوم).

المستخلص:

هدفت الدراسة لخلق بيئة ومتكاملة بطريقة علمية والحد من إهمال متطلبات عناصر التصميم في مراسم له تأثيره السلبي على البيئة الدراسية وعلى تحصيل الطالب التصميم بمختلف التخصصات من خلال تطبيق المعايير والأسس وخصائص التصميم الداخلي تطبيقاً على مراسم التصميم والتقليل من المشاكل البيئية والتصميمية لخلق بيئة تعليمية تساعد الطالب في الإبداع والتصميم وزيادة التحصيل العلمي. وسعت الدراسة لإظهار دور المصمم الداخلي في تحسين وتطوير بيئة المراسم ورفع مستوى الوعي بأهمية ودور المصمم الداخلي ومعرفة مدى إمكانياته في خلق بيئة مثالية.

قامت الباحثة برصد عدد من مشاكل المراسم في مجال البحث والدراسة التي تمثلت في كليات التصميم داخل ولاية الخرطوم بعدة طرق وأدوات مستخدمة المنهج الوصفي التحليلي في وصف وتحليل المشاكل والظواهر داخل مراسم التصميم بغرض الوصول للمعلومات وبيانات تفيد في المساهمة في إيجاد الحلول لمشكلة البحث. كما استخدم المنهج التجريبي في وضع الحلول والمعالجات. قامت الباحثة برصد عدد من مشاكل المراسم داخل ولاية الخرطوم من خلال مجتمع البحث الذي تمثل في طلاب التصميم في كليات مختلفة داخل ولاية الخرطوم وذلك عن طريق الاستبيان المحكم والمقابلات بالإضافة إلى الزيارات الميدانية والتصوير الفوتوغرافي، والاستبانة والاستفادة من الدراسات السابقة لتكوين الإطار النظري للدراسة فيها للوصول إلى النتائج المرجوة وفقاً للفرضيات المرجوة. توصلت الدراسة للنتائج التالية: إن العناصر البيئية لها تأثير إيجابي على مراسم التصميم كما أظهرت الدراسة وجود مشاكل بيئية تعوق خلق بيئة مثالية. إن العناصر التصميمية لها تأثير إيجابي على المراسم. كما أظهرت الدراسة من خلال النتائج وجود مشاكل تصميمية تعوق من خلق البيئة المثالية. وخرجت الدراسة بالتوصيات الآتية: العوامل البيئية والتصميمية لها أثر إيجابي على عملية الإبداع والابتكار والتحصيل العلمي ولكن هنالك مشاكل في تصميم

المراسم، وأكدت الدراسة من خلال النتائج البحثية بأن هنالك نقصاً في العوامل السابقة له تأثير سلبي على البيئة. وعدم توفر وسائل تعليمية متقدمة لها تأثير سلبي على العملية التعليمية، أكدت الدراسة من خلال النتائج له تأثيره السلبي على تحصيل الطالب.

6/ دراسة: مازن عبد الرحيم فريد عرباسي (2010م) بعنوان: تأثير اللونين الزهري أو الأزرق

في غرفة نوم الأطفال على سلوكياتهم.

المستخلص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة أثر اللونين الزهري و الأزرق في غرفة نوم الأطفال و مدى تأثيرهما على سلوكياتهم، حيث أن الإطار النظري الذي يقوم عليه هذا البحث يشير إلى أن استخدام اللونين الزهري و الأزرق له تأثير على الممارسات التي يقوم بها الأطفال، و يعكسان على سلوكياتهم من حيث التحصيل الدراسي و العنف و الانفعالات النفسية.

وعليه فقد تم وضع الفرضيات حول أثر هذين اللونين على هذه المتغيرات، مع دراسة الفروق الديموغرافية عند الآباء والشركات التي تقدم سلعها وخدماتها في هذا الإطار.

ولتحقيق أهداف هذا البحث فقد تم إعداد إستبانه، و توزيعها على عينة الدراسة التي تكونت من (1041) طفلاً استجاب منهم (194) طفلاً، مما يشكل ما نسبته (18.6 %) كمعدل استجابة، ثم حلت البيانات التي جمعت من الاستبانه إحصائياً للإجابة على أسئلة البحث واختبار الفرضيات.

توصلت الدراسة إلى إثبات موثوقية و صلاحية البيانات ورفض الفرضيات العدمية وقبول الفرضيات البديلة، مما يشير إلى وجود أثر إيجابي ذات دلالة إحصائية بين اللونين الزهري والأزرق وسلوكيات الأطفال. وهكذا، فإن النتائج تؤكد أهمية اختلاف ممارسات الأطفال نتيجة تأثيرهم باللونين الزهري و الأزرق، وأن هناك فروقا جوهرية بين الآباء في اتجاهاتهم نحو تأثير اللونين الزهري والأزرق على سلوكيات أطفالهم، وعلى ضوء النتائج السابقة فقد تم طرح عدد من التوصيات.

7/ دراسة: نجاه عثمان محمد سعيد (2009م) بعنوان: استخدام اللون في فراغ الطفل (دراسة

تطبيقية على روضة أطفال الخرطوم العالمية).

المستخلص:

تهدف هذه الدراسة الي عمل دراسة تنموية وفق المناهج التربوية المدروسة جمالياً وإعادة تصميم وتنسيق المكان برؤية عملية مدروسة والعمل على ابتكار مكان جاذب واستحداث والوظائف تناولت الباحثة ما سبق من دراسات وتحديث عن العمارة والتصميم الداخلي والفراغ للطفل في العمارة السودانية كما تناولت التعليم قبل المدرسي وفقاً لقرارات وزارة التربية والتعليم واللوائح التي أصدرتها الوزارة حول رياض الاطفال وإجراءات إنشائها لضمان تحقيقها لدورها المطلوب. تطوفا الدراسة للألوان ونظرية

اللون والآثار النفسية للون على الطفل من خلال ورشة رسوم الاطفال وتحليلها للوصول للألوان المحببة لهم وقد استندت هذه الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي لمتغيرات الموضوع ومن جانب المشروع التطبيقي تم اختبار روضة اطفال الخرطوم العالمية ليعاد ترتيب المكان واختيار وتنسيق الالوان في الفراغ محل الدراسة وبذلك توصلت الدراسة لضرورة الاهتمام برياض الاطفال ومتابعة تقديم مباني الروضة داخليا وخارجيا والاهتمام بفن الاطفال وخاصة الرسم لدورة في التعبير عن الطفل ومتابعة تقييم مباني الروضة دالغيا وخارجيا واخيرا لا بد من الإهتمام بشكل الفراغ للطفل واعادة ترتيبه بما يحتاج له الطفل وادخال الالوان التي تحقق له الأمان وتدفعه ليطور مهاراته وقدراته.

8/ دراسة: شهر يار الطائي (2015م) بعنوان: التأسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم

الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسي - دراسة على القصر العباسي والمدرسة المستنصرية.

المستخلص:

هدفت هذه الدراسة الى البحث حول امكانية التأسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسي. وهدفت ايضا الى الكشف عن القيم الجمالية التي تُعتمد في تصاميم الزخارف الاسلامية في القصر العباسي والمدرسة المستنصرية.

وقد انتهج الدارس المنهج الوصفي التحليلي، حيث قام بوصف النماذج قيد الدراسة من حيث المخططات الهندسية والزخرفية، ثم تحليل البناء هندسياً وذلك لبيان علاقة البناء بالاشكال الهندسية (المربع، الخمس، المثلث... الخ)، ثم العلاقة الهندسية بين المساحات والفضاءات الداخلية لاستنباط القيم الجمالية والتأسيس لمحاكاتها في التصميم الداخلي المعاصر. وتوافقاً مع طبيعة الدراسة ومنهجها الوصفي استخدم الدارس الملاحظة كأداة أساسية لوصف وتحليل النماذج قيد الدراسة وهي نماذج لمخططات وزخارف هندسية للقصر العباسي والمدرسة المستنصرية في بغداد/ العراق، وتمثلت نماذج الدراسة في اربعة نماذج، صورتين من القصر العباسي (مخطط القصر العباسي، وايوان الواجهة الشمالية الشرقية) وصورتين من المدرسة المستنصرية (مخطط المدرسة المستنصرية، ومدخل لقاعة)

واهم نتائج الدراسة ان عمليات التركيب الزخرفي في العصر العباسي اعتمدت على نحو واسع على منظومة التناسب الرياضي الهندسي المتولدة من جذر الاعداد، باستدعاء النسبة الذهبية المفترضة حسابياً والتي من خلال تجانسها بنيت سمات الجمالية في التنظيم والتناظر والوحدة والتماصك، مما استدعى المصمم الزخرفي المسلم مبدأ التناسب والمقياس في بناء العناصر والاشكال الهندسية الزخرفية وأعدهما مقومين جماليين ومن مستلزمات التصميم الانشائي للزخرفة المعمارية. كما توصلت الى ان تجسيد هوية البنية التكوينية لمداخل القاعات الدراسية والاواوين في القصر العباسي والمدرسة المستنصرية على وفق الهيئة المربعة والمستطيلة والاتساع العمودي الواضح، وبأبعاد ثابتة تبعاً لنوع

الخامة، أسس إمكانيات هائلة في التصميم الداخلي من التقسيمات الفضائية التي تتابع فيها فعاليات متنوعة من أساليب تنظيم اتجاه التكوينات الزخرفية.

التعقيب على الدراسات السابقة:

الدراسات السابقة والمرتبطة بموضوع الدراسة الحالية افادة الباحث في عدة اوجه، والتقت مع هذه الدراسة في عدة نقاط وفارقتها في اخرى، فدراسة شهريار الطائي افادت الباحث في تغطية جوانب الاطار النظري، من حيث امكانية التأسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي المعاصر واستنباط القيم الجمالية منه، كما ان عمليات التركيب الزخرفي اعتمدت على نحو واسع على منظومة التناسب الرياضي الهندسي و النسبة الذهبية المفترضة حسابياً والتي من خلال تجانسها رياضياً وهندسيا والتي اسست من خلالها الى تكوين السمات الجمالية. كما اشتركت دراسة شهريار الطائي في المنهج الوصفي التحليلي الذي تعتمد هذه الدراسة من الدراسة الوصفية والدراسة التحليلية استفاد من خلالها الباحث في موضوع الدراسة. اما دراسة مها عثمان افادت الباحث من حيث تطبيق أسس التصميم الداخلي بالمباني الخدمية المختلفة واشتركت دراسة مها عثمان في المنهج الوصفي التحليلي الذي تعتمد هذه الدراسة من الدراسة الوصفية والدراسة التحليلية استفاد من خلالها الباحث في موضوع الدراسة. اما دراسة طه احمد افادت الباحث من حيث العلاقة الارتباطية الشرطية بين التصميم المعماري وتصميم الفراغ الداخلي وأهمية تكامل عناصر التصميم المعمارية والداخلية، والتي تأخذ ذات الزخارف لرفد الحضارة بمباني توفر النواحي البيئية والنفسية والاجتماعية والدينية والجمالية، والاستفادة من مفردات وعناصر العمارة الإسلامية والتصميم الداخلي في أعمال التصميمات الحديثة وذلك لمواءمتها للشخصية العربية والإسلامية لجمالها ونفعها. اما دراسة ألاء أحمد افادت الباحث من حيث الابتكار من خلال التصميم الداخلي في تحسين وتطوير بيئة المراسم ورفع مستوى الوعي بأهمية ودور المصمم الداخلي ومعرفة مدى إمكانياته في ابتكار بيئة مثالية، من خلال تطبيق المعايير والأسس وخصائص التصميم الداخلي، واشتركت دراسة ألاء أحمد في المنهج الوصفي التحليلي الذي تعتمد هذه الدراسة من الدراسة الوصفية والدراسة التحليلية استفاد من خلالها الباحث في موضوع الدراسة. اما دراسة مازن عرباسي افادت الباحث من حيث تكوين اللونين الزهري و الأزرق في غرفة نوم الأطفال و مدى تأثيرهما على سلوكياتهم، حيث ومدى تأثيرهم على الممارسات التي يقوم بها الأطفال، و يعكسان على سلوكياتهم من حيث التحصيل الدراسي و العنف و الانفعالات النفسية. اما دراسة نجاه سعيد افادت الباحث من حيث تطرق الدراسة للألوان ونظرية اللون والآثار النفسية للون على الطفل من خلال ورشة رسوم الاطفال وتحليلها للوصول للألوان المحببة لهم والإهتمام بشكل الفراغ الداخلي للطفل واعادة ترتيبه بما يحتاج له الطفل وادخال الالوان التي تحقق له الأمان وتدفعه ليطور مهاراته وقدراته. واشتركت دراسة نجاه سعيد في المنهج الوصفي التحليلي الذي تعتمد هذه الدراسة من الدراسة الوصفية والدراسة التحليلية استفاد من

خلالها الباحث في موضوع الدراسة. اما دراسة حسام ديس افادت الباحث من حيث دراسة الألوان وأسس استخداماتها ومعرفة دلالاتها وتأثيراتها الوظيفية والنفسية في الفراغ حيث تطرق الدارس الى الدراسات المتقدمة في مجال الألوان وتأثيراتها النفسية في الإنسان, وفي دراسة البعد الجمالي للألوان وعلاقتة بعناصر تصميم الداخلي و دراسة المنظومة الونية للفراغ الداخلي لتحقيق البعد الوظيف بداية، والبعد الجمالي نهاية. اما دراسة وصال المصطفي افادت الباحث من حيث العلاقة الحميمة للأشكال الخزفيه وملء الفراغات للتصميم الداخلي, ولأهمية الخزف كفن جمالي متجدد بتجديد الحياة وتطورها.

الفصل الثاني: الإطار النظري

يعرض الباحث في هذا الفصل لادبيات الدراسة وخلفيتها التاريخية، حيث قسم هذا الفصل الى خمس مباحث تناول في المبحث الاول مفاهيم ودلالات الادراك والجمال، و مفهوم الادراك والقيمة الجمالية والمبحث الثاني مفهوم الشكل، و ادراك الشكل، وفي المبحث الثالث عرض الباحث مفهوم اللون، وفي المبحث الرابع عرض الباحث مفهوم التصميم الداخلي، وفي المبحث الخامس عرض الباحث مفهوم العمارة الإسلامية، تاريخ الجامع الأموي (العصر الأموي).

المبحث الاول: مفهوم الادراك

في هذا المبحث يتطرق الباحث الى الادراك من حيث المفهوم وكما يتطرق البحث الى مفهوم الادراك لغة واصطلاحاً وكما تعرض الدراسة من خلال هذا المبحث مفهوم المعنى الفلسفي للادراك و الادراك والقيمة الجمالية و كما يتطرق الباحث هنا الى التجربة الجمالية و مفهوم التكوينات الجمالية في الفنون الإسلامية.

1:1:2 مفهوم الادراك:

مفهوم الادراك

يعرف الإدراك بأنه تحفيز الحواس والأعضاء التي ينتج عنها الأحاسيس التي تؤدي إلى جعل الفرد في تماس مع ما يجري في العالم الخارجي وان هذه الأحاسيس بحد ذاتها تعطينا المعلومات الكافية لفهم وتفسير المحيط، ومن أجل فهم وتفسير العالم الخارجي نحتاج الى الإدراك (عبد الستار جبار، 2002م، 23).

عرف لالاند¹ Laland الإدراك قائلاً "الفعل الذي ينظم به الفرد إحساساته الحاضرة مباشرة و يكملها بصور و ذكريات و يبعد عنها بقدر الإمكان طابعها الانفعالي أو الحركي مقابلاً نفسه بشيء يراه بصورة عفوية متميزاً عنه و واقعياً و معروفاً لديه في الآونة الراهنة".

وهو "استجابة كلية لمجموعة التنبيهات الحسية الصادرة عن موضوعات العالم الخارجي وهو في نفس الوقت استجابة تصدر عن الكائن الحي بكل ماله من ذكريات وخبرات واتجاهات وميول" (عبد الرحمن العيسوي، 1999م، 164).

¹ أندرية لالاند (Laland) : فيلسوف فرنسي (١٨٧٦-١٩٦٣) ولد في ديجون، نال شهادة في الفلسفة عام ١٨٨٨، وشهادة الدكتوراه في الآداب عام ١٨٩٩. وفي سنة ١٩٠٩ صار أستاذاً مساعداً في الفلسفة بـالسوربون، وأستاذ كرسي عام ١٩١٨، ثم عمل أستاذاً بالجامعة المصرية. أَلَفَ "المعجم الفلسفي" المعروف بمعجم لالاند.

اما الإحساسات فهي مجرد استجابات تحدث صوراً حسية حسب نوعية المؤثر، لكنها لا تتضمن أي معنى لحقيقة الشيء الذي نحس به. فعندما تلتقي الإحساسات التي تتم على مستوى القشرة الدماغية، و تتم الاستجابة الحسية، يأتي دور الإدراك حيث تترجم الإحساسات إلى مدركات من خلال معرفتنا و خبرتنا. أن الإدراك الحسي هو أرقى خطوة من الإحساس في السلم التنظيمي العقلي المعرفي لأن الإحساس مجرد رؤية الصورة أو سماع صوت أو شم رائحة، فالإدراك الحسي هو أخفاء معاني للصورة الحسية البصرية والسمعية والشممية بعد اتصالها بالجهاز العصبي المركزي (خليل معوض، 1983م، 78). وتحدد العمليات الحسية من خلال حواس البصر والسمع والشم واللمس والذوق وأضيفت لها الحواس الجلدية والحواس الحركية، و يعتبر البصر من أهم العمليات الحسية التي لها أهمية كبيرة في تكوين الإدراك إذ تسير سلسلة الاستقبال البصري، ابتداءً من دخول الطاقة الضوئية الى العين حيث يتم تحويلها الى فعل أو نشاط ينتقل الى العصب المسؤول في المخ عن الأبصار ثم تفسر كمرئيات وتتكون الصور في المخ . يؤكد دونالد همب عالم النفس الأمريكي بأن إحساس الفرد بمعرفة او مفهوم أو خبرة يثير ما لديه بما يسمى بالجعبة العصبية Neural Package فأدراك حبة برتقال مثلاً ينشط في الدماغ انواع متعددة من الخلايا تخصص شكل البرتقال ولونها (خلايا بصرية) ورائحتها (خلايا شممية) وطعمها (خلايا ذوقية) وأسمها (خلايا التسمية والتمييز الاسمي للأشياء) ثم الانطباعات الفكرية النفسية المرتبطة بها والتي تحفز الفرد على تناولها أو اهمالها (خلايا المنطقة الفكرية النفسية في الصدغ الأمامي). (زياد حمدان، 1986م، 28).

إن رؤيتنا للون الأخضر هو مجرد إحساس، لكن فهمنا لدلالته هو إدراك، و هنا نلجأ إلى معرفتنا و خبرتنا السابقة لإدراك معناه. و هكذا فالإدراك وظيفة نفسية معقدة و أسمى من الإحساس الذي يبقى مشتركاً بين الإنسان و الحيوان. اما الانطباع هو الأثر الذي أحدثه فينا عامل خارجي، أي الأثر الذي يتركه فينا الإحساس. و عندما يغيب الشيء في المكان، ثم نتمثله في الذهن نكون قد أدركنا صورته فالصورة إذن هي: الهيئة التي يتمثل بها الذهن شيئاً ما عن طريق التذكير والتأليف مع غياب العماد الحسي. لكن الصورة مرتبطة بالانفعال والاهتمام والعواطف ولذلك فهي تختلف من شخص إلى آخر.

2:1:2 الإدراك لغة واصطلاحاً:

الإدراك في اللغة:

ورد في معجم المعاني الجامع: إدراك: (اسم) إدراك: مصدر أدرك. أدرك: (فعل) أدرك يدرك ، إدراكاً ، فهو مدرك ، والمفعول مدرك - للمتعدي وأدرك الشيء: بلغ وقته وأدرك الثمر: نضج وأدرك الولد سن الرشد: بلغ، راهق وأدرك فلان: بلغ علمه أقصى الشيء وأدرك ماء البئر: وصل إلى دركها وأدرك الشيء: لحقه وبلغه وناله وأدرك الشيء ببصره: رآه وأدرك المعنى بعقله: فهمه وأدرك هدفه:

وصل إليه، بلغه، ناله ويدرك المسائل الرياضية: يفهمها وأدرك منه حاجته: أخذها أدرك بثأره وأدرك عليه الشيء: أخذه ولامه عليه. وأدرك عليه خطأه: أصلحه وما لا يدرك كله لا يترك جله : الحث على تحصيل ما يمكن تحصيله حتى ولو كان قليلا وأدركه البصر: أحاط به.

ورد في قاموس المعاني:

إدراك العمق: القدرة على إدراك الفراغ وما يرتبط به ، خاصة المسافات بين الأشياء بأبعاد ثلاثية .
المعجم: عربي عامة إدراك : [د ر ك] . (مصدر أدرك) . استطاع إدراك خبايا الأمور فهمها وتمييز دلالتها من الصعب إدراك هذا الأمر .

المعجم: الغني إدراك:

1- مصدر أدرك سن الإدراك : سن البلوغ ، - فقد الإدراك: الغيبوبة، عدم التنبه للشيء.

2 - بصيرة ورشد، واستعمال القوة العقلية التي تعرف بها النفس الأشياء وتميزها .

3 - (الفلسفة والتصوف) معرفة في أوسع معانيها.

4 - (علوم الاجتماع) أداة منتجة تستخدم في فهم السلوك الإنساني وتقديم تفسير ملائم له.

• الإدراك الحسي: (علوم النفس) معرفة مباشرة للأشياء عن طريق الحواس.

• الإدراك الذهني: (علوم النفس) معرفة الكلي من حيث إنه متميز عن الجزئيات التي يصدق عليها.

• الإدراك الواعي: (علوم النفس) درجة سامية من الإدراك والتصور .

• إدراك العمق: القدرة على إدراك الفراغ وما يرتبط به ، خاصة المسافات بين الأشياء بأبعاد ثلاثية.

• علم الإدراك: (علوم النفس) دراسة طبيعة المهام العقلية المختلفة والعمليات التي تؤدي.

المعجم: الرائد إدراك ركعة: دخول الشخص الذي يريد الصلاة في نهاية صلاة الجماعة أي في الركعة الأخيرة فيصلبها فيكون قد أدرك ركعة

المعجم: مصطلحات فقهية 1- أدرك الشيء بلغ وقته. 2 - أدرك الفتى: راقق، بلغ. 3 - أدرك الثمر: نضج . 4 - أدرك المسألة: علمها، فهمها. 5 - أدرك الشيء: لحقه، بلغه، ناله. 6 - أدرك الشيء ببصره : رآه. 7 - أدرك بثأره: أخذه. إدراك الوقت: بلوغ الوقت في حينه.

أدرك: أدرك يدرك، إدراكا، فهو مدرك، والمفعول مدرك (للمتعدى) أدرك الصبي بلغ الحلم، بلغ سن الرشد، أدركت الثمار: نضجت، أدرك الشخص / أدرك الشيء: لحقه وبلغه وناله:- أدرك حاجته: قضاها،

- أدرك الإسلام: عاصره ولحقه، - أدرك القطار: ركبته، لحقه، - ما كل ما يتمنى المرء يدركه تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن، - { لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر } ما لا يدرك كله لا يترك جله : الحث على تحصيل ما يمكن تحصيله حتى ولو كان قليلا , أدركه البصر: أحاط به :- { لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار } : لا تدرك الأبصار كنه حقيقته.

أدرك الأمر الشخص: وافاه، نزل به:- أدركه الهلاك / الموت ، - { أينما تكونوا يدرككم الموت } - حتى إذا أدركه الغرق قال ءامنت { . أدرك الشيء ببصره: رآه, أدرك المعنى بعقله: فهمه وتصوره، عقله على الوجه الصحيح:- رجل مدرك لما يقول, أدرك عليه خطأه: أصلحه, أدرك عليه الشيء: أخذه ولامه عليه.

الادراك في الاصطلاح:

الإدراك الحسي مصطلح يطلق على العملية العقلية التي نعرف بواسطتها العالم الخارجي الذي ندركه وذلك عن طريق المثبرات الحسية المختلفة ولا يقتصر الإدراك على مجرد إدراك الخصائص الطبيعية للأشياء المدركة عقليا ولكن يشمل إدراك المعنى والرموز التي لها دلالة بالنسبة للمثبرات الحسية. أي أنه معرفة مباشرة للأشياء عن طريق الحواس، فعلية تلقى، وتفسير واختيار وتنظيم المعلومات الحسية هي ما ندعوه بالإدراك الحسي أو التحسس في علم النفس وعلوم الاستعراف(wikipedia.org).

3:1:2 المعنى الفلسفي للإدراك:

إن المعنى الفلسفي للإدراك يأتي بتمثل حقيقة الشيء عند المدرك؛ يشاهد بها ما به يدرك، فهو عبارة عن كمال حاصل في النفس؛ يحدث منه مزيد كشف على ما يحصل في النفس من الشيء المعلوم من جهة التعقل بالبرهان أو الخبر، وهذا الكمال الزائد على ما حصل في النفس بكل واحدة من الحواس هو المسمى إدراكاً. ثم هذه الإدراكات ليست بخروج شيء من الآلة المدركة إلى الشيء المدرك؛ ولا بانطباع صورة المدرك فيها، وإنما هي معنى يخلقه الله تعالى في تلك النفس المدركة أي "معنى قائم بالعالم" والحواس عند اصحابنا خمسة يدرك بها الأمور الحسية أولها حاسة البصر يدرك بها لأجسام والألوان وحسن التراكيب في الصور ويجوز عندها إدراك كل موجود.(عبد القاهر البغدادي, 1928م 9) وقال عنه أبو حامد الغزالي:² هو أن تجمع بين علمين مناسبين للعلم الذي أنت طالبه، بشرط عدم الشك

²أبو حامد محمد الغزالي الطوسي النيسابوري الصوفي الشافعي الأشعري، أحد أعلام عصره وأحد أشهر علماء المسلمين في القرن الخامس

الهجري،^[5] (450 هـ - 505 هـ / 1058 م - 1111 م). (كان فقيهاً وأصولياً وفيلسوفاً ، وكان صوفياً الطريقة، شافعي الفقه عُرف كأحد

مؤسسي المدرسة الأشعرية في علم الكلام، وأحد أصولها الثلاثة بعد أبي الحسن الأشعري،) وكانوا الباقلاني والجويني والغزالي و كتابه

المشهور إحياء علوم الدين خلاصة تجربته الروحية.(www. wikipedia.org)

فيهما، وفراغ القلب عن غيرهما، وتحقق النظر فيهما تحديقاً بالغاً، فلا تشعر إلا وقد انتقل القلب من الميل الخسيس إلى الميل النفيس، إحضاراً لمعرفتين يسمى تذكراً، وحصول المعرفة الثالثة المقصودة من هاتين المعرفتتين يسمى فكراً ومن ثم فهو تأمل المعاني فهو بحث وتأمل فيما ورد على القلب من معاني وأحاسيس، وإدراك يكون فيما يمكن للعقل التفكير فيه من عالم الشهادة وقوانينه، مما يجعله طريقاً إلى الإيمان، والفكر لا يكون إلا إذا استحكمت اليقظة؛ فتوجب الفكر بتحديق القلب إلى جهة المطلوب إلتماساً له أي التماس العقل المطلوب بالتفتيش عليه. (<http://www.alukah.net/sharia/0/7893/>)

4:1:2 إدراك الجمال:

ابدع الانسان الآثار الجمالية قبل أن يفلسف موضوعها ثم عرض للبحث فيها بالنظر العقلس ومناهجه فكانت (فلسفة الجمال) وأصطنع المنهج الجريبية في دراستها في دراستها فكان (علم الجمال). فذلك الجمال قديم ومحدث في أن واحد، فهو قديم في كأفكار جمالية ولكنة محدث كعلم. برزت كمررة أولى كأفكار جمالية في الفلسفيات ما قبل (سقراط)³ وكفكر جمالي عند (فيثاغورس)⁴ ثم كان العصر الذهبي عند سقراط وأفلاطون و أرسطو). وقد خلط اليونان بين فلسفة الجمال وعلم الجمال وفلسفة ما بعد الطبيعة فقد عني (سقراط) (أرسطو)⁵ (وأفلاطون)⁶ بالدراسات التي تقوم على اسس فلسفية ولا تستند الى مناهج تجريبية (مصطفى عبده، 1999م، 29).

يقول الناقد والأديب الروسي بلنسكي (1811-1848م) أن الجمال شقيق الأخلاق، فإذا كان عمل فني ما فنيا حقيقة فهو أخلاقي بنفس المعنى. فأن الصورة الفنية الأيجابية التي تعكس حياة الناس ونبيلها وجمالها تفرض الاحترام والحب والاعجاب المخلص وتعطي أنماط الأبطال الحقيقيين في الحياة للقارئ والمتفرج متعة

³ **سقراط:** (بالاتينية: Socrates) (469 ق.م - 399 ق.م) فيلسوف يوناني كلاسيكي. يعتبر أحد مؤسسي الفلسفة الغربية، لم يترك سقراط كتابات وجل ما نعرفه عنه مستقى من خلال روايات تلامذته عنه. ومن بين ما تبقى لنا من العصور القديمة، تعتبر حوارات "أفلاطون" من أكثر الروايات شمولية وإماماً بشخصية "سقراط". بحسب وصف شخصية "سقراط" كما ورد في حوارات "أفلاطون".

⁴ **فيثاغورس:** (570 - 495 ق.م) هو فيلسوف وعالم رياضيات يوناني، مؤسس الحركة الفيثاغورية كما يُعرف بمعادلته الشهيرة (نظرية فيثاغورس). انتنا معلومات حوله من كتب كتبت قرون بعد وفاته، لذلك لا يوجد معلومات موثقة حول افكاره واعماله. ولد في جزيرة ساموس أنشأ مدرسة لمناقشة موضوعات فلسفية مختلفة من مثل ماذا يحدث للروح عندما يموت الجسد.

أرسطو: (384 ق.م - 322 ق.م) (أرسطو: أرسطو). أرسطو. أرسطو أو أرسطاطاليس فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان. وهو واحد من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية.

⁶ **أفلاطون:** (بالاتينية: Plato) (ق.م - 347 ق.م) هو أرسطوكليس بن ارستون، فيلسوف يوناني كلاسيكي، رياضياتي، كاتب عدد من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو. وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم.

وبهجة جماليتين، أما الصورة السلبية فأنها تثير مشاعر الاستنكار الأخلاقي والأحتقار التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً في طابعها بمشاعر الأزدراء والاحتقار التي نحسها عندما ندرك ما هو قبيح ودنى. ومن ثم فإن وحدة الجمالي والأخلاقي هي أساس الدور التربوي. وهذا يتفق مع ما كتبه الفيلسوف المسلم ابن سينا في (النجاة) قبل عشرة قرون مع ما كتبه الناقد الروسي بلنسي على اشتراط جمال المقاصد والغايات لأضفاء صفة الجمال على المهارات والفنون فوحدة الجمالي الأخلاقي هي أساس الدور التربوي. (محمد عمارة، 1991م، 10). من خلال فلسفة افلاطون نجد أن مفهوم القيم بمثابة معايير يتعين على الفرد والمجتمع أن يلتزم بها من حيث هي مثل عليا ومصدرها مفارق للمجتمع وللطبيعة فهي مثل فوق الحس والعالم الحسي وهي مصدر الألتزام الفني أو الجمالي و الألتزام الخلقي في إطار مبحث القيم(الحق والخير والجمال). (محمد سالم، 1996م، 8).

أن قدماء الفلاسفة على رأسهم أرسطو قد عنوا بالأنسان في نشاطة العقلي الذي يهدف الى معرفة حقائق الأشياء، وعنوا أيضا بالأنسان في سلوكه، ليعرفوا الخير والشر ويحددوا المقصود بالسلوك الأخلاقي. أما فلاسفة العصر الحديث فقد أضافوا الى هذه الدراسات دراسة ثالثة تتناول الأنسان بوصفة صانعا ومبدعا، وبما أنه صانع ومبدع فهو يتوخى أن يضمن ما يصنعة الكمال والجمال، ومن هنا نشأ العلم الفلسفي الجديد المعروف بعلم الجمال.(أميرة مطر، 1979م، 3).

كان (بومجارتن) هو أول من استخدم علم الجمال Acsthtics بمعنى فلسفة الجمال وقد تابعة في استقلال علم الجمال تلميذة (مايير) ثم تبعهم (شافتسبري) بفلسفة الجمالية في الأخلاق 1713.

وكمال المعرفة عند (بومجارتن) موجودة في ثلاثة مظاهر من خلال:

المعرفة الواضحة (العق) مستوى الحقيقة (الحق)

المعرفة في صفة التمني(العزيمة والرغبة) مستوى (الخير).

المعرفة في الأفكار الغامضة (المعرفة الشعورية) مستوى (الجمال).

وبضيف (بومجارتن)⁷ بأن مفهوم الجمال يبرز من خلال الهارمونية الموجودة في الأشياء في جزئياتها وکلياتها كدلالة واضحة للرائع (مصطفى عبده، 1999م، 29).

هنالك ثلاثة اتجاهات لعلماء الجمال وهي:

⁷ ألكسندر جوتليب بومجارتن (17 يوليو 1714 - 27 مايو 1762) (بالألمانية: Alexander Gottlieb Baumgarten) هو عالم

جمال وفيلسوف ألماني، وهو تلميذ للابينتز وفولف. وهو من أدخل مصطلح "علم الجمال" ليصف به الدراسات الإنسانية لتعريف

الجميل[1].

الاتجاه الاول يرى اخلاقية الفن بتوحيد بين الخير والجمال وذلك يجعل علم الأخلاق فرع من فروع علم الجمال ومنهم (هربت ريد) ويرى (الان) ان الخير صورة من صور الجمال.

الاتجاه الثاني يرى محاربة الفن حفاظا على الأخلاق, يجعل الفن ولأخلاق في طرفي نقسد. اذ يرى (تولستوي) أن الاعمال الفنية تدعو الى الانحراف الخلقي والأستخفاف بالدين.

أما الإتجاه الثالث يرى اطلاق العنان للفنان, فلا صلة بين الفن والأخلاق, لأن القيم الجمالية تعلو على الخير والشر معا. أذ يقرر (كرونشة) أن الفن خارج تماما عن الأخلاق .

ولطبيعة الجمال لها ثلاثة اتجاهات:

للجمال وجود عيني مستقل عن العقل الذي يدركة, ولهذا اتفق الناس, في الشيء الجميل يقوم بالقياس لما فيه من خصائص جمالية.

للجمال معنى عقلي, ويرد للقوى التي تدركة (موضوعي) أن قيمة الشيء الجميل تقوم تأثيرها فيمن يتلقونها, تزعم هذا الاتجاه (تولستوي) وهو موقف ذهني نقدي.

للجمال علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذي يدركة, فهو ليس شياً ذاتياً محضاً ولا موضوعياً خالصاً, ولكنه مزاج بين الذاتية والموضوعية معا (عبد, مصطفى, 1999م, 29).

لقد حاول الفلاسفة على مدى العصور المختلفة – وضع تصنيفات للفنون الجميلة, ولم يكن القدماء ينظرون الى الفنون الجميلة كلها على أن لها المقام نفسة والمرتبة نفسها, لأن هنالك من الفنون ما كان يعد أقرب الى ثقافة الخاصة, ومنها ما كان يعد أذخال من باب الصناعات اليدوي, فقد ارتبطت فنون الشعر والخطابة والنحو في أوروبا أبان العصور الوسطى, وكانت تكون ما يعرف بأسم (فنون الثلاث) في حين ارتبطت الموسيقى بالحساب والهندسة والفلك لتكون ما كان يعرف بفنون الرباع وجمعت كل هذه الفنون فيما يعرف بالفنون الحرة السابعة التي تمثل الثقافة غير الدينية لدى الماطن الأوروبي في العصور الوسطى, أما التصوير والنتحت والعمارة فكانت من باب الصناعات والحرف فتترك لطبقات أخرى من المحترفين. وكانت كلمة Art تعني عند قدماء اليونان كل انتاج سواء كان انتاجاً صناعياً غاية تحقيق فائدة أو منفعة معينة كفنون الحدادة والتجارة والسحر مثلاً, أو كانت تحقق لذة جمالية مثل فنون الشعر والغناء والرقص.

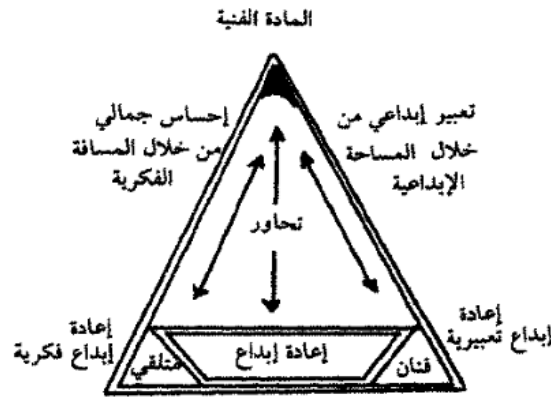
وقد حاول كثير من الفلاسفة والمفكرين تقسيم الفنون الى قسمين أساسيين:

فنون زخرفية غايتها جمال الشكل مثل الموسيقى والرقص.

وفنون تعبيرية, التعبير عن مضمون فكري مثل الشعر والأدب. (أميرة مطر, 1979م, 47).

5:1:2 الادراك والقيمة الجمالية:

الادراك الجمالي Perception قوة ادراكية وهو العامل المشترك بين الفنان ومدرّك ويتم بالتحاوّر الذي يتم بينهما وبين الشئ المدرك. اما المتلقّي فيتلقّي ذلك العمل الابداعي ويدرك خصيصة العمل الفني وما أودع فيه من خصائص جمالية فيستخرج تلك المعاني الجمالية بالمشاركة الابداعية واعادة ابداع داخل المسافة الفكرية بما استوحاة من ادراك جمالي (و الواقع أن مشكلة الادراك الجمالي كلها تنحصر على وجه التحديد في أن المرء لا يتذوق العمل الفني الا اذا كان متأملاً ومشاركاً في نفس الوقت) (مصطفى عبده, 1999م, 80-88).



وللادراك درجات ثلاثة هي:

أولاً: الادراك الحسي الموضوعي من خلال الادراك العقلي الذاتي:

الادراك الحسي الموضوعي:

هو انتقال الأشياء الكائنة الى الذهن بمنافذ الادراك الخمسة ثم يتم تحليل تلك الادراكات وعرضها على العقل لفهم مظاهرها وتحويل المدركات الى معاني. والحواس الخمسة هي منافذ الادراك, وأقواها وأهمها البصر لما للعينين من شبكة وعدسة وأعصاب تدرك النور والألوان والأشكال والكيفيات التي عليها.

الادراك العقلي الذاتي :

حيث تتم فيه العمليات الادراكية العقلية وتصنيف القضايا الادراكية عن طريق المنطق العقلي الضابط لمنهج التفكير وتحليل الحقائق والاستقراء ابعاضها لاستنتاج النتائج. وهو ما يطلق عليه بالعقل الواعي أو النظري الظاهري والمعياري والشعوري واللاأرادي.

ثانياً : الادراك العقلي الباطني:

هو ما يطلق عليه بالعقل اللا شعوري أو اللا واعي أو اللا إرادي، والعقل الباطني واع ما دام عقلا لأن وعية باطني مستور. والوعي الباطني وعي بدرجة ما ومن أهم خصائصه:

الضمير: فهو أول درجات الصلة بين الإنسان ونفسه وبينه وبين العالم.

الشعور: ما يشعر به الذات في محيطه الداخلي الذاتي (احساس) ومحيطه الخارجي الموضوعي وأول المراتب للوصول الى المعنى.

الذوق: تثير فيه مقاييس القيم، ويعين النفس على الادراك- الاحساس والابداع. والوجدان ادراك الحية الداخلية واستدراك ما يحكم به العقل استنادا الى الحس الباطني، يشمل على الصور والمعاني والظواهر. الوجدانية: وهو الاحساس الداخلي الواعي والمعرفة التي تتوصل اليها النفس الداخلية.

ويتبين أن الدراك نوعان: الادراك من خلال عقل ظاهري يحوي قوة التمييز وادراك باطني يحوي الوجدان والشعور.

ثالثا : الادراك الجمالي:

يعمل الادراك الجمالي على استجلاب الحقيقة الكامنة في ذلك المحسوس لتحويل ذلك المحسوس الى صورة فنية حيث يعبر الفنان من خلاله في تصعيد الواقع، ويتمكن المتلقي أن يحس ويدرك المعاني الجمالية. (مصطفى عبده، 1999م، 80-88).

التذوق والامتناع الجمالي:

ان ادراك وتذوق العمل الفني يأتي من خلال اربعة انماط للمدركين الجماليين، كل نمط ينفرد بميزة خاصة، وهذه الأنماط هي:

أولاً: النمط الترابطي:

قد يتأمل احدا عملا فنيا، فيجد نفسه احيانا شاردا مع حدث حصل في الماضي ربما يكون ذلك فكرة معينة، أو شكلا في العمل الفني الذي يتأمل مما دفعة الى العودة الى ذاكرته الى حدث في الماضي، قد يجعل ذلك يندمج مع العمل الفني اكثر وقد يحصل العكس ينسى المشاهد العمل الفني ويندمج في الماضي دون أن يعي ما أمامه.

ثانيا: النمط الفسيولوجي:

ويعتمد المتذوق في هذا النمط على ردة فعله تجاه الموضوع الجمالي دون أن يكون للتفكير العقلي أي دور في التقدير، ولعل أهم ما يميزه في تقديره أنه ذاتي شخصي، ذلك أنه يعتمد على ردود الفعل الجسمية والتي تختلف من انسان الى اخر.

ثالثا: النمط الموضوعي:

هذا النمط من الادراك يدخل فيه نوع من الانتباه الارادي الذي يتطلب جهدا كبيرا في التركيز بحيث يبتعد الناقد عن ردود افعاله التلقائية ليكون في تقديره موضوعيا ليعتمد على معايير معينة ومحددة مسبقا.

رابعا: النمط الشخصي:

لا يحاول أصحاب هذا النمط كبت استجاباتهم الفسيولوجية بل يتذوقون الموضوع الجمالي بحموية وعمق شديدين، كما يقول هربرت ريد يدخلون في الاسغراق ونسيان الذات. ان العناصر الشخصية تشارك العناصر الموضوعية في التجربة الجمالية الا ان العناصر الشخصية تبرز عند تأمل العمل وتذوقه. (هديل زكارنة , 1998م, 53).

6:1:2 نظرية الشطلت والادراك الجمالي:

لم يركز مؤسسون الأوائل لهذه النظرية وهم كيرت كوفكا K.Koffka وولفجانج كوهلر W.Kohler وماكس فيرتهار M.Wertheimer جهودهم على دراسة الفنون والاستثناء الوحيد لدى أصحاب تلك الجهود المبكرة كانت محاضرة ألقاها قال كوفكا إن العمل الفني كموضوع قابل للإدراك موضوع يحصل على وجوده من خلال النشاط الخاص بالكائن الحي الإنسان وفي ضوء قوانين الإدراك أيضا. وقد رفض كوفكا وجهة النظر السيكوفيزيقية لدى فخر التي حاولت أن تحدد الجمال على أساس الخصائص الشكلية فقط أو حاولت فهم الفن من خلال دراسة الاستجابة الانفعالية فقط. وأكد أهمية دراسة العمليات السيكلوجية التي تكون نشطة لدى المتلقي خلال تفاعله مع الخصائص المميزة للعمل الفني وحيث إنه لا يمكننا الحديث عن العمل الفني دون أن نتحدث عن الشخص القائم بالإدراك لهذا العمل فقد صاغ كوفكا مفهوم الخصائص الفراسية Physiognomic Characters بوصفها الخصائص الأكثر أهمية في الفن ويشير هذا المصطلح عادة إلى «تعبيرات الوجه خاصة عندما يبدو المرء حزينا أو سعيدا» والشطلت Gestalt كلمة ألمانية ليس لها مقابل دقيق في الإنجليزية وقد اقترحت ترجمات عدة لها مثل الشكل Form والتشكيل أو الصياغة Configuration والهيئة Shape والبنية Structure والجوهر Essence والطريقة أو الطراز Manner وغيرها. ترجمته على أنه «الصيغة الكلية أي تلك الصيغة التي يكون عليها النشاط أو العمل الفني أو السيكلوجي أو أي تكوين آخر يتسم بالكلية. والفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح هي أن «الكل مختلف عن مجموع الأجزاء» أو هو «ليس مجرد

تجميع للأجزاء فالمربع ليس مجرد أربعة أضلاع بل الصيغة الكلية التي تُنظَّم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها كي تأخذ الصفة الكلية الخاصة بالمربع. ويتمسك علماء الجشطالت في ضوء ذلك بأن الظواهر النفسية ومنها الإبداع الفني والإدراك الفني يمكن أن تكون قابلة للفهم فقط إذا نُظر إليها بوصفها كليات ذات شكل خاص. (شاكر عبد الحميد, 2001م, 161).

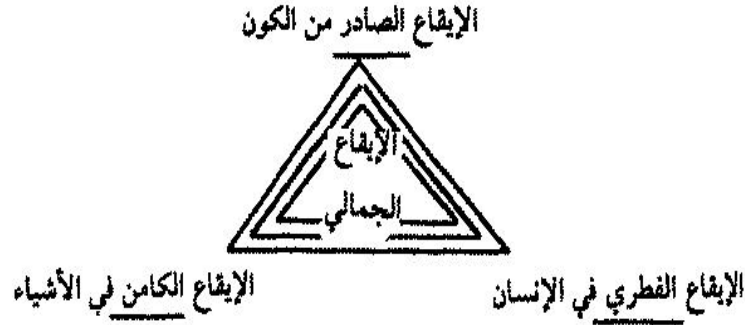
7:1:2 التجربة الجمالية:

التجربة الالجمالية جزء أصيل له أهمية في العملية الابداعية من خلال الموقف الجمالي, وموقف الفنان المتلقي اثناء حالات الاستجابة من خلال وعي جمالي للمدرجات الجمالية قبل وأثناء وبعد العملية الابداعية. ولجعل هذه التجربة جمالية فعلى من يمارس هذه التجربة أن يكون مستغرقا فيها وهو استغرق زمني حتى في الفنون المكانية.

ومن خلال التجربة الجمالية تتحول الفنون المكانية الى فنون زمانية وذلك بالاستغراق فيها يقول سولنيتز في ذلك الاستغراق في التجربة الجمالية هو استغراق زمني حتى للفنون المكانية فهي تحدث في زمان وخلال الزمان مهما كان الموضوع الفني المراد تذوقه. أما راينا في تحويل الفنون المكانية الى فنون زمانية يكون بأدخال عنصر الحركة في الفنون المكانية- وما الزمان الى حركة في المكان- يبدو ذلك من خلال الحركة الداخلية وذلك عندما تتفجر الألوان الداخلية مولدة ألوان أخرى بأثران بين الكتلة والفراغ في العمارة, وتبادل الظلال والأضواء في النحت, وانسياب الخطوط الداخلية في الزخرفة, وهي حركة بصرية موسيقية لا صوتية.

وهذه الحركة الناتجة عن التوالد سواء كان التوالد لونيا أو ضوئيا أو شكليا فحركة غير مسموعة بالأذن مع وجود هذه الحركة فأن كانت غير مسموعة فهي مرئية حيث تتعالى أنغامها وتنخفض, تراها العين ولا تسمعها الأذن. وأقرب مثال (النغم اللوني) الصادر من تجاور لوتين يتولد عنهما لون ثالث فتحدث أنغام فيما بينها. فأن كانت لهذه الحركات الثلاثية (لوني/ ضوئي/ شكلي) انغام, فهي أذا موسيقى (موسيقى لا صوتية). اما الايقاع الذي يحس به المبدع والمتلقي هو ذلك اليقاع الموجود داخل النفس البشرية, واليقاع الكامن في الأشياء, والايقاع الصادر من الكون.

وعندما تتوحد هذه اليقاعات الثلاث وتتفاعل مع اليقاع الجمالي الصادر من العمل الفني تحدث التجربة الجمالية. وهذا وقد تحدث (ستولنيتز) قال عندما يستخدم الكاتب لفظ (ايقاع) يقصد به أن هنالك حركة داخل العمل الفني.



وهناك حركتين للتجربة الجمالية الأولى هي الحركة الداخلية الصادرة من العمل الفني والثانية هي الحركة التذوقية التي يعيشها الفنان والمتلقي أثناء تذوقهما للعمل الفني في الانتباه والدهشة للفنان والانجذاب والمتعة للمتلقي. وهذه الإيقاعات هي لحظات متتابعة تتوالى من الماضي نحو المستقبل مروراً بالحاضر. وما الحاضر إلا لحظة أنية متحركة ممتدة من الماضي نحو المستقبل بمعنى أن كل لحظة أنية ماضي وحاضر ومستقبل (مصطفى عبده، 1999م، 69-74).

8:1:2 الإدراك الجمالي في الفنون الإسلامية:

قدر للحضارة الإسلامية أن تكون الحلقة الأخيرة من حلقات سلسلة الحضارات الأنسانية القديمة. كما قدر لها أن تكون أوسعها أنتشاراً إذ امتدت في ما بين حدود الصين شرقاً حتى جبال البرانس والمحيط الأطلنطي غرباً ومن إيطاليا وصقلية شمالاً حتى أواسط أفريقيا جنوباً، فقد تمتعت بتنوع عظيم، تنوع أصاب عناصرها وأشكالها وصناعاتها وزخرفتها، إلى حد يصعب معه كثيراً أن نجد أثرين إسلاميين متماثلين تماماً فمما لا شك فيه أن الفنون الإسلامية قد تميزت بوحدة تدعو إلى الدهشة. (عبد الناصر ياسين، 2002م، 11).

أن دارسي ومؤرخي الفنون الإسلامية من المستشرقين لم يستقروا على أسم أو مسمى واحد لهذا الفن بل أطلقوا عليه عدة مسميات. وهناك ثلاثة أسماء وهي (فن المسلمين أو العرب) وأذا استخدم بمعنى العرب أو العربي تكون قاصرة لأن هنالك شعوب أخرى غير عربية ساهمت وأبدعت في هذا الفن وثاني الأسماء هو (الفن المحمدي) ولكن الاسم لا يتفق مع طبيعة الفن الإسلامي لأنه ينسب إلى الدين المحمدي نسبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم حيث أن الفن الإسلامي ليس فناً دينياً بل فناً يخاطب الحياة، أما التسمية الثالثة فهي (الفن الشرقي) ولكن كما هو معلوم أن الفن الإسلامي لم يرق على أكتاف مسلمي شرق العالم الإسلامي فقط بل ساهم فيه مسلمو الشرق والغرب الإسلامي معاً. وأخيراً هنالك المسمى الشائع وهو الفن الإسلامي وبعبارة موجزة من الممكن تعريف الفن الإسلامي بأنه فن الشعوب الإسلامية أو فن

الدولة الإسلامية والفن الإسلامي كلمة عامة تشمل كل أنواع الفنون التي أنتجها الفنان المسلم عبر الدول الإسلامية الكثيرة خلال العصور الإسلامية المختلفة (عبد الله الحافظ، 2005م، 21). استطاع الفن الإسلامي أن يبني لنفسه منطقا خاصاً حيث يحقق بة أهدافه. وأن هذا المنطق الخاص يختلف كل الاختلاف من المنطق المعروف بالهيكلية التالية الطرح/ البرهان/ الإستنتاج، وهذا المنطق الأخير لإيضاح فكرة معينة. ولقد ورث الإسلام عن الحضارات المتعاقبة السابقة أشياء كثيرة ومن أهم هذه الأشياء استخدام هذا المنطق لبلوغ بعض الأهداف وتحقيقها، إلى أنه اختلف عن الفكر اليوناني بشيء مهم جداً هو أنه استخدمت كوسيلة لبلوغ حقائق تناقض في أغلب الحالات ما بلغة اليونان لقد حاول اليونان في منطقهم بلوغ حقيقة أو حقائق مطلقة في حين أن الإسلام في استخدام ذات المنطق أراد بلوغ حقائق تعتبر نسبية من وجهة نظرة لأن المطلق هو الله وحدة الذي ليس كمثلة شيء بينما كانت الألوهة اليونان مجسدة بصورة محددة ومعروفة وملموسة وهي صورة الإنسان بالدرجة الأولى وقد نتج عن ذلك تقاطع العالم المطلق مع العالم النسبي لصورة الألوهة الملموس أذ أصبح المطلق عند اليونان شيء من عالم الموجود. (غازي مكداش، 1995م، 290).

الفنون الإسلامية العربية، وليدة رؤية إلى الكون والحقيقة والحياة تتمتع بخصوصية وأمتياز، ولكنها جزء من الرؤية الإسلامية الأشمل، التي هي بدورها مظهر خاص من حالة أعم، هي الرؤية الدينية التي ينأى عنها العالم المتقدم اليوم، ويقيم بينة وبينها الحواجز والسدود. الرؤية الدينية الإسلامية ترى الله - حقيقة الحقائق- هو الحق. وترى الحياة الحق في أسلام الوجهة الله الواحد الأحد التي ليس كمثلة شيء. ومن خصوصيتها:

التنزية: بالعزوف عن الوقوف عند المحدود ودون الغاية المثلى.

العالمية: فهي للناس كافة، وبعد ما تكون الإقليمية والقبلية والعنصرية.

الشمولية: فهي للحياة من المهد إلى اللحد، إلى الجنة والنار والوصول إلى الله.

الرؤية الحسابية الهندسية للكون: الذي قدر فيه كل شيء وأتقنه من وراء الخيالميزان وحساب، وتقابل بين ثواب وعقاب، وجنة ونار، وملائكة وشياطين وسائر الخلق وكل شيء عندة بمقدار.

التعلق بالسماء: مع عشق الحياة على الأرض دون تعلق بها.

النظر إلى الطبيعة صنع الله (الذي أتقن كل شيء) (وأن من شيء إلا يسبح بحمده). (حامد سعيد، 2001م، 7).

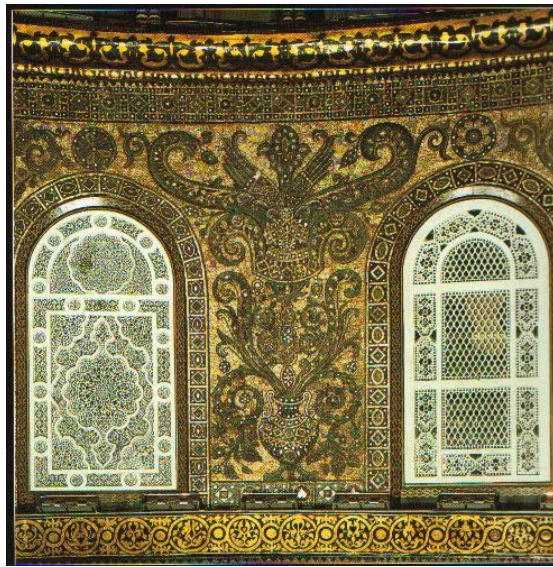
يعبر الفن الإسلامي في قمم أعماله في المساجد عن الصبر والصلاة. الصبر في تلك الصروح القوية المستقرة المطمئنة على الأرض، ولكن تخالجها تلك الوجدانات الصاعدة إلى السماء، تتجلى مركزة

ومكدسة وعارمة وعفيفة وعفية وقوية سامقة في تلك الماذن تلك التعابير الفنية التشكيلية المعمارية عن معنى الصلاة الصلة بين قلب الإنسان وقلب الوجود). (حامد سعيد، 2001م، 29).

أن البناء في الفن الاسلامي لا يعني العمارة فحسب، لكن البناء لة معنى أشمل فالأناء بناء والنسيج بناء والانسان بناء ومن هنا اتسمت منجزات الفن الاسلامي بروح البناء وهذا الأمر لا يقتصر في الفن الاسلامي على ناحية دون ناحية بل هو يتخلل دقات كل المنجزات فعندها يرتفع البناء المكون من اللبنة تتماسك وتعلو وتشتد هذا ذاتة نراة في الاناء المعدني كما نراة في قطعة الحلي، كما نراة في وشى النسيج، ونراة في أسطر الكتابة وفي جزئات الحروف. أن باب الصرح العظيم وغلاف الكتاب المنمنم ليعكس بعضها البعض، ويعكس كل منها ذلك الإدراك للكون تجتمع فيه الشتات وتتألف فيه المتناقضات. (حامد سعيد، 2001م، 25). أن ميزة التجريد في الفن الاسلامي لها أكثر من سبب فهو ينأى بك عن التشبيه وهنا له فضيلتان الأولى تتعدى الجزئي الى الكلي، وتتعدى الصورة الى ما وراء الصورة. والثانية أنه لا يضع حجابا بينك وبين العمل، أي أن الفن الإسلامي لا يطلب من المتلقي احساس المتفتح القلب الذي يعطي نفسه فرصة تلقي اشعاعات العمل الفني، أكثر من هذا ليلقى في روعة بمضمونة ومكونة). (حامد سعيد، 2001م، 105).

2:1:9 التكوينات الجمالية فى الفنون الإسلامية:

الزخارف النباتية: كانت الزخارف النباتية من أهم انواع الزخارف التي استخدمت في فنون الحضارات السابقة على الإسلام، ولكن تعاضم دور هذه الزخارف في الفن الاسلامي تعاضم غير مسبوق، ذلك لأعتبارات يتصل بعضها بالموقف الديني بملائمة تلك الزخارف الى الذوق العربي شكل(1) ولكن يبدو أن العرب لم يحملوا معهم فيما يتعلق بالزخارف النباتية فكرا معنوياً فحسب، بل أسهموا أيضا بدور مادي في هذا المجال، وقد أكدت الحفائر الأثرية التي أجريت في بعض المواقع العربية القديمة على اهتمام العرب بالزراعة في وجة عام وزراعة الأشجار منها بوجة الخصوص. (عبد الناصر ياسين، 2002م، 857). إذا كان من الثابت صلة أكثر الزخارف النباتية التي أقبل المسلمون على استعمالها بالفنيين البيزنطي والساساني، فقد وصلنا العديد من الأدلة المادية التي تؤكد استخدام العرب قديما لكثير من



العناصر النباتية التي شاع استخدامها في ما بعد في الفن الإسلامي، ويذر من ذلك على سبيل المثال، أوراق العنب وعناقيدة تلك الزخارف التي استخدمت في الفن العربي باليمن حتى صار من أهم خصائصها الفنية. وتعد شجرة النخيل من بين أنواع الزخارف النباتية مثلت في الفن الإسلامي. أطلق مؤرخو الفن الأوربيين على هذا النوع من الزخرفة النباتية التي ابتدعها وأبتكرها الفنان المسلم أسم " الأرابسك" وحيث بدأ ظهور الأرابسك في القرن 9 الميلادي فنراها في الزخارف الجصية التي تغطي الجدران في مدينة سامراء وفي مصر كما في بواطن العقود بجامع أحمد أبن طولون.(علي الطايش, 2000م, 19) .

الشكل(1)

قبة الصخرة / جزء من تكوينات الزخارف النباتية من الداخل.

تفاوتت آراء المستشرقين ورؤيتهم للفنون الإسلامية تفاوتاً طغت عليه أجواء التشكيك في الشخصية المميزة لهذه الفنون، وبالتالي ثم نفي أي احتمال لوجود الأصالة في نتاجات العمارة والفنون الإسلامية بشكل عام وأن هذه الرؤية لا تسهل عملية الترابط العضوي الموجود بين ثلاث مراحل تشكل محددات الفنون الإسلامية وهي:

أولاً : ما ورثة العرب من خلفية تاريخية مصدرها جزيرة العرب.

ثانياً: تأسيس الفنون الإسلامية وأخذها منحى جديداً مغايراً لفنون القادمة من شمال البحر المتوسط.

ثالثاً نصوج هذه الفنون وإزدهارها (غازي مكداش, 1995م, 21).

الزخارف الهندسية: استخدمت الزخارف الهندسية في مختلف فنون الحضارات القديمة. ومما لاشك فيه ان أن الأسباب التي دفعت الى ازدهار الزخارف النباتية في الفن الإسلامي هي نفسها التي كانت المحرك الأساسي نحو ازدهار وتطور الزخرفة الهندسية ونعني بذلك كراهية الأسلام للتصوير مما أدى الى أنصراف الفنانين المسلمين الى ميادين أخرى تخلو من القيود ويجدون فيها حرية لأشباع غرائزهم الفنية وإظهار مهاراتهم ومواهبهم وربما كان المحرك الآخر لذلك هو أسباب تتعلق بإمكانيات العرب وما تمتعوا به من خيال خصب (عبد الناصر ياسين, 2002م, 857). ومن الزخارف الهندسية التي استخدمها



المسلمون في عمائرهم وعلى تحفهم رسوم هندسية كالدوائر المتماسة أو المتجاورة والجداول والخطوط المنكسرة والخطوط المتشابكة، شكل (2) وذلك فضلا عن الرسوم الهندسية البسيطة كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال الخماسية والسداسية والثمانية (علي الطائش، 2000م، 18).

الشكل (2)

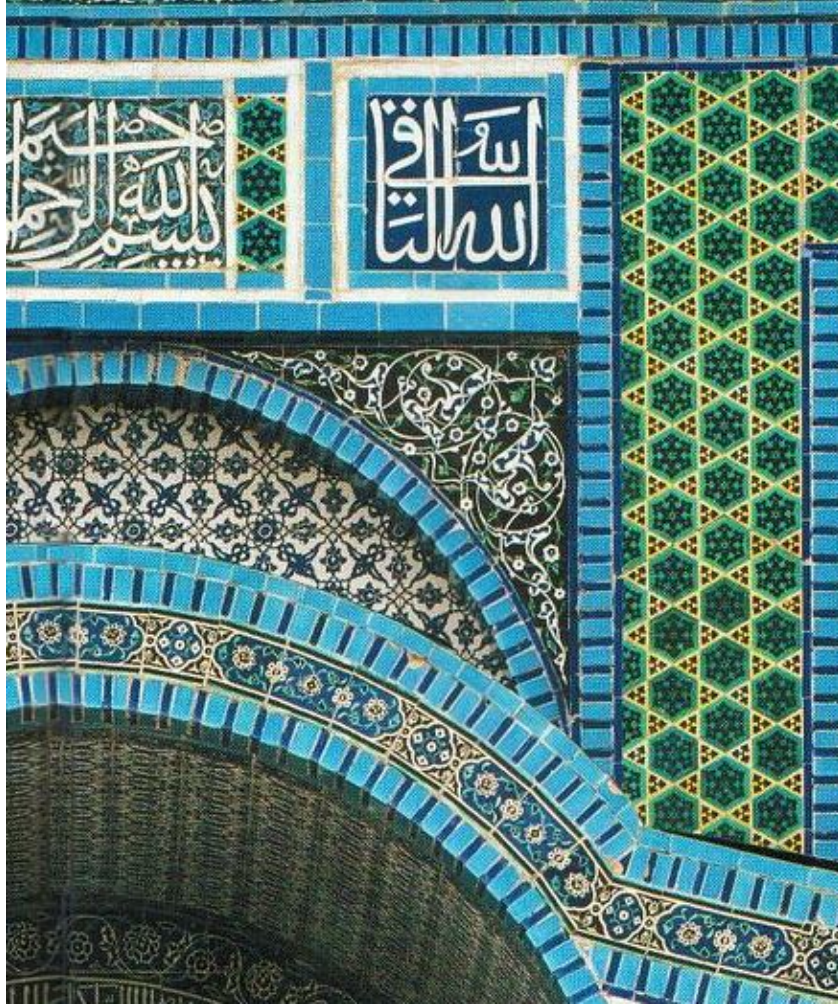
قبة الصخرة / جزء من تكوينات الزخارف الهندسية للشبابيك .

الزخارف الكتابية: أن الخط العربي كان الوسيلة التي حفظ بها القرآن الكريم، وضرب النبي عليه الصلاة والسلام للمسلمين المثل في العناية بالكتابة حين كان يطلق سراح الأسير إذا علم الكتابة لعشرة من الصبيان. وبظهور الإسلام أخذ الخط العربي في الأزدهار فقد أمتد نفوذ العرب المسلمين في نحو قرن من الزمان من حدود الهند شرقا الى المحيط الأطلسي غربا ومن ثم أصبحت اللغة العربية ذات قيمة سياسية الى جانب أهميته الدينية والأدبي، وزادت أهمية الخط العربي والعناية به وانتشاره عندما قام الخليفة الأموي عبد الملك ابن مروان بتعريب الدواوين إذ أدى استخدام اللغة العربية في الدواوين الى احلال الخط العربي في دواوين الأقطار المختلفة (علي الطائش، 2000م، 14). أننا لا نجد فنا يستخدم فن الخط في الزخرفة بقدر الفن الإسلامي لة يرجع ذلك بلا شك لما تمتع به الخط العربي من خصائص توافقت مع الزخرفة وتلائمها شكل(3)، أذ أن حروفه تصلح لذلك الغرض تماما بما فيها من استقامة وإنبساط وتقويس، بالإضافة الى أن الاتجاهات الرأسية والأفقية في حروفه يسهل وصلها بالرسومات الزخرفية الأخرى وصلا يتجلى فيه الجمال والأتزان والأبداع شكل(4). (عبد الناصر ياسين، 2002م، 857).



الشكل (3)

قبة الصخرة / جزء من تكوينات الزخارف الخطية.



الشكل (4)

قبة الصخرة / جزء من تكوينات الزخارف الخطية والنباتية والهندسية .

المبحث الثاني: مفهوم الشكل

في هذا المبحث يتطرق الباحث الى الشكل من حيث المفهوم وكما يعرض مفهوم الشكل في العمارة الاسلامية و التكوينات الشكلية في عمارة قصر الحمراء و الاشكال الزخرفية في الزليج و الاشكال الزخرفية في القاشاني و الاشكال الزخرفية في الفسيفساء و الاشكال الزخرفية في الرخام وكما يعرض هنا مفهوم الشكل في الفنون الاسلامية و التكوينات الشكلية في فنون الكتاب.

2:2:1 مفهوم الشكل:

الشكل: (Form) استاثر مصطلح الشكل باهتمام تحليلي متواصل في الدراسات الفنية ويورد الباحث جانباً من تلك التحليلات لغرض تحديد مفهومه كما يأتي:

ترى (سوزان لانجر) ان الفن هو (ابداع اشكال قابلة للادراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري، وعلى هذا فالفن يبدع شكلاً، وهذا الشكل لابد ان يكون معبراً وما يعبر عنه هو الوجدان البشري) (راضي حكيم، 1986، 12). وبهذا ترى لانجر ان الفن شكل form او صورة image فالفن لا يبدو الا من خلال شكل، ويصبح غرض الفن الاساسي هو ابداع الاشكال او الصورة.

وعد (سكوت) السبب الشكلي اساساً فاعلاً في العملية التصميمية الى جانب الاسباب الثلاثة الاخرى وهي السبب الاول (الضرورة الانسانية) والسبب المادي والسبب الفني (التقني) (سكوت. روبرت جيلام، 1986، 8). ويعد (كاسيرير) الفن الى جانب اللغة والاسطورة بانها (اشكال رمزية) محددة للبناء الفكري.. وانه ليس بإمكاننا ادراك الحقيقة الا عبر خصوصية هذه الاشكال. ويستتبع هذا في الوقت ذاته ان هذا الواقع يتستر وراءها بقدر ما يظهر فيها. (كاسيرير ارنست، 1988، 61).

ولا يتمثل الشكل على حد قول (استولنتيز) الا حين يقوم فنان تشكيلي بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم مكثف بذاته له اهميته الكامنة ويستطرد (استولنتيز) موضحاً ان للشكل وظائف جمالية ثلاثاً هي:

الشكل يضبط ادراك المشاهد ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين ، بحيث يكون العمل واضحاً ومفهوماً موحداً في نظره.

الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه ابراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها. التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة.

بالاضافة الى ذلك فان للشكل كما يشير. (استولنتيز جيروم، 1974، 339).

طاقة توضيحية من خلال ابراز المظاهر او المعالم التي يراد ايصالها للآخرين كما ان الشكل "يثري" من خلال ترتيب العناصر التي يختارها الفنان من وسيطه المادي على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها، كما ان الشكل (ينظم التعقيد) وذلك عندما يقوم الفنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم مكثف بذاته له اهميته الكامنة، كما ان الشكل (يوحد) اذ يضيفي على العمل الفني

ذلك الطابع الكلي، وذلك الاكتمال الذاتي الذي يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة ويبدو عالماً قائماً بذاته، فالشكل " هو انتظام المرئي من الهيئات والكتل وترتيبها، وهو الهيئة التي يتخذها العمل الفني للتعبير عن المحتوى". (هنا عبد الرزاق، 2000، 12).

وثمة شكل بالمعنى البنائي كما يرى (ريد) " وهو تناغم معين او علاقة تناسبية للاجزاء مع الكل وكل جزء مع الآخر يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها الى رقم، وثمة شكل بالمعنى الادراكي الحسي هو شرط ضروري للتشخيص الادراكي الحسي للمحتوى". (هربرت ريد، 1983، 89). ولعل تعريف ريد للشكل اقرب الى توجه الباحث وميدانه اما مفهوم الباحث الاجرائي بشأن الشكل فانه: هيئة ذات معالم بنائية متناغمة ومتناسقة منتظمة بعلاقات تربط اجزاءها وتميل الى معنى بادراكها حسيًا .

2:2:2 الشكل في اللغة:

شَكْلٌ يَشْكُلُ شَكْلًا وَشَكْلَةً، فَهَوَكُلٌّ، وَأَشْكُلٌ.
تَكْوِيلًا وَخُطْبَةً لَوْ أَنَّ آخَرَ.
تَكْوِيلًا عَيْنًا لَطَبَّ بِبَاضِهَا حُمْرَةً.
تَكْوِيلًا خَيْلًا لَطَبَّ سَوَادُهَا حُمْرَةً.
شَكْلًا سَامٌ لَوْ حَرَقْتَ بَابَ الْوَهَانِ وَخُطْبَةً.
بِغَالِقَةٍ مِنْ الزُّهُورِ فَبَيِّنَ أَشْكَالَهَا.
شَكْلًا فِي الْهَنْدَسَةِ: هَيْئَةٌ لِلْجِسْمِ أَوْ السَّطْحِ مَحْدُودَةٍ بِحَدِّ وَاحِدٍ كَالْكُرَةِ أَوْ بِحُدُودٍ مُخْتَلِفَةٍ كَالْمِثْلِثِ وَالْمَرْبَعِ.
(معجم المعاني).

3:2:2 مفهوم الشكل في العمارة الإسلامية:

تؤدي الأبنية المختلفة الأشكال وظائف متعددة تعمل على تلبية الحاجات الانسانية الأساسية، علما أن علاقة الشكل بالوظيفة ليست علاقة مباشرة بل هي علاقة جدلية تعتمد على العنصر الرابط بين هذين المفهومين وهو الإنسان، فالأبنية الخاصة والعامة ذات الوظائف المختلفة ماهي الا نتيجة لقرارات انسانية متعددة تم اتخاذها في أزمنة وظروف مختلفة لتلبية حاجات مختلفة ولذلك يخضع الهيكل الوظيفي لمعظم الأبنية أو الأمكنة الى التغير الدائم تحت تغير القيم والحاجات الاجتماعية والظروف والمحددات التقنية والثقافية. أن عملية تقسيم الفراغ الداخلي الى اركان مستقلة وظيفيا مع الحفاظ على الوحدة البصرية للفراغ الواحد، عزز الشكل الجديد للفراغ المعماري، لكن الأهم من ذلك بدأ يظهر في المواد المشكلة للفراغ لنفسه والتي كان لها الأثر الأكبر في اعادة صياغة شكل الفراغ الداخلي ومحتواة، لكن الأهم من ذلك بدأ يظهر في المواد المشكلة للفراغ لنفسه والتي كان لها الأثر الأكبر في اعادة صياغة شكل الفراغ الداخلي ومحتواة.

4:2:2 التكوينات الشكلية في عمارة قصر الحمراء:

كانت غرناطة عاصمة الامير محمد بن الاحمر عام 1238م و قد ظلت محتفظة باستقلالها برغم تبعيتها لقشتالة في الوقت الذي منيت فيه الممالك الاسلامية المجاورة بالهزائم طوال مائتين و خمسين عاما. وقد شيد الامير محمد قصره المنيف المعروف بالحمراء فوق القسبة التي تحتل تلا شديد الانحدار يطل على المدينة، ظل العمل يجري فيه حتى سقوط غرناطة عام 1492.(خليل الكوفي، 2006، 241).

برزت مبادئ تصميم قصر الحمراء المعمارية من منابع اسلامية اصيلة فمبانيه مفتوحة على الداخل تعزلها عن الخارج اسواره الصماء التي يخفف من صرامتها اصفاء الزمن لونه على صقل اسطحها و هكذا لم يكن للقصر و اجهه خارجية اذ تنفتح كافة عناصره المعمارية على صحنون داخلية ذات نافورات و حدائق خضراء ولقد استخدمت العناصر الزخرفية الرقيقة في تنظيمات هندسية كزخارف السجاد وكتابة الآيات القرآنية والأدعية بل حتى بعض الأمثال من نظم الشعراء تحيط بها الزخارف السخية من الجص الملون الذي يكسو الجدران المذهبة التي تحلي الأسقف الخشبية والقباب وبلاطات الزليج الملون ذات النقوش الهندسية التي تغطي الأجزاء السفلى من الجدران. أن اختلاف البيئة اللطيفة في الأندلس عن البيئة الصحراوية القاسية قد أثر في بعض مبادئ عمارة القصر الملكي العربي إذ تحولت الإيوانات التي كانت مفتوحة على الصحن إلى شرفات معقودة مسقوفة من طابقين أو ثلاثة. (خليل الكوفي، 2006، 243) إن كل قبة من قباب القاعات الكبرى للحمراء بطرزها المختلفة هي الرمز الكوني لمدينة سماوية. في قاعة الشقيقتين تحمل التطعيمات الصدفية على لآلى نور لا متناهية في القبة فيعيش المرء تحت سماء زاخرة بالنجوم وفي صحن دار الريحان ترى الأعمدة تتخايل متمائلة في حوض الماء الرئيسي فيعكس الماء خيالاتها على غصنيات الحوائط كما لو كانت الحقيقة تبرز ازدواجية جمالها من الحجر وجمال النور الهارب وفي باحة الأسود والحجر يطوق الحيز المفتوح من صحن الدار صحن الدار الجانبية بمسنتاتها الحجرية المذهلة التي تؤمن الانتقال من حر الشمس إلى الظل بتنظيم متدرج أكثر فأكثر نحو تلاشي النور فما من شئ هنا في المتوافقات اللامتناهية بين النور والظل لا يبدو كأننا بدقة ما يجب أن يكون. إن هندسة معمارية كهذه الهندسة هي كما كتب أوليف غرابار انها نقل بصري لرؤية العقيدة الإسلامية الكونية. (عماد الدين خليل، 1990م، 81) إن الجنة التي تجري من تحتها الأنهار في العالم الإسلامي هي أسمى وعد بالسعادة والأكثر خلودا.(خالد عزب، 2005، 122).

ولعل للرؤية الإسلامية للماء على كونه أصل الحياة و هبة من الله و شراب المعرفة و للماء إضافة إلى هذا معنى تطهيري لأنه يطهر المسلم خارجيا (جسده) و داخليا (روحه) فقد كان التناغم بين الأضواء والظلال البارز بين النقوش والمقرصات التي إزدهت بالزخارف النباتية و السيفساء المذهبة يطعم دائما بالعناصر المائية التي كانت تتسرب الى داخل القاعات الفخمة كعنصر زخرفي بل معماري لا غنى عنه في القصور الأندلسية. يستدعي في نفس المسلم الشعور بوجود الله فإن الماء ينقل الطبيعة الحية و المتحركة الى داخل البيئات المعمارية المغلقة ليحولها الى حدائق كما إن إنعكاس أشعة الشمس على الماء و إختراقها جسده السائل ينشران ألوان الطيف السبعة و كأنها إشارة مبكرة و سريعة الزوال للجنة و يساهم الماء في إبراز

الجمال الزخرفي بطبيعته الشفافة التي لا تحول دون رؤية قطع الفسيفساء المتعددة الألوان التي بقاع النوافير و أحواض الزينة.

أن الكسندر اليوت في كتابه (أفاق الفن) استطاع الخروج من إطار المقاييس الجمالية الغربية وذلك مقارنة قصر الحمراء بكنيسة (شارتر) القوطية الشهيرة بقوله (يستقر المرء برهة في توتر بين فضاء أفقي وفضاء عمودي جدا فلئن يكن قصر الحمراء برفرفته يضيئ الأبدية في الدنى فإن كاتدرائية شارتر شموخها تضئ الأبدية في العلى ثم يستأنف إليوت وصف قصر الحمراء فيقول (ضمن غرناطة وعلى ذروة التل يرفرف القصر كالسراب والدخول هنا انسحاب من العالم. زخارف على زخارف تدهش العين كلها جذل لا حد له وقد جعلت السقوف كبواطن مياه النوافير والنوافير تنبع من أراضي الغرف . فإن قصر الحمراء تجريدي بحث الحمراء قصر صمم وفق جريان ما يعجز عنه التأمل (عازي مكداش, 1995, 19). إذا أخذنا واجهة معمارية من اقصر الحمراء فهي مكونة من زخارف هندسية و نباتية تحيط بكتابات كوفية تتصافر نهاياتها الرأسية و كتابات أخرى لينة و النماذج الكوفية تظهر في منتصف التكوين الزخرفي و هي عبارة عن بركة وإنعكاسها حيث يكون الفراغ بينها زهرة و عقد معماري تعلوه ظفيرة تنتهي بزهرة و في المساحة مروحية الشكل فوق شكل العمود المعماري أيمن وايسر التكوين نجد عبارة (ولا غالب الا الله). في كتابة لينة متلائمة مع الفراغ المروحي الشكل والمتأمل لهذا التكوين الزخرفي يلاحظ قدرة الفنان القائمة على الجمع بين عناصر متنوعة في تكوين واحد فيها العناصر بيضاء اللون تتضمن أوراق شجر وزهور منفحة و براعم و ثمار وعقود وأعمدة متعددة الأشكال و ضفائر و كتابات متنوعة الأسلوب وصفوف من الدوائر وفروعا دقيقة التفاصيل تحيط بالعناصر البيضاء وتمثل النغمة التمهيدية. (لواء منصور, 2008, 136). كما ان لقصر الحمراء عقد محدب تتدلى منه المقرصنات التي أضيفت لهدف جمالي لا لهدف إنشائي بالرغم من أنه من العسير الإضافة الى الخط الإنشائي الذي تحتمه قوانين الإنشاء دون إضعاف للقيمة البصرية لقوة العقد لقد جعل المعماري بطن العقد وكأنه سقف غار تتدلى منه الهوابط المتكلسة فتجلت خبرة الإنسان الأول عن غير قصد في هذه المناسبة المعمارية كذلك إضاف المعماري الى الشكل الإنشائي الناحية التعبيرية التي تعود بنا هي الأخرى الى خبرة الإنسان الأول في الكهوف.



الشكل (5)
ساحة الأسود لقصر الحمراء.



الشكل (7)

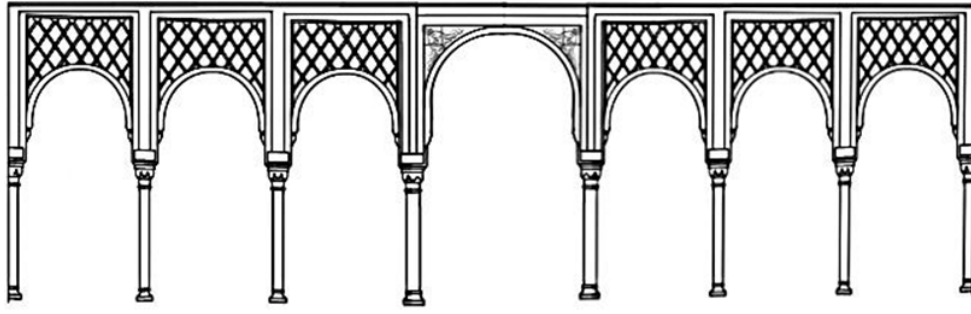
واجهة داخلية جانبية لقصر الحمراء.



الشكل (6)

واجهة داخلية امامية لقصر الحمراء.

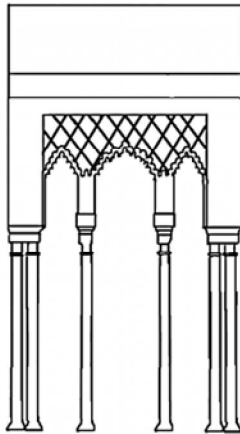
من التكوينات الشكلية في قصر الحمراء عنصر القوس بتعدد اشالة داخل التكوين المعماري لقصر الحمراء يمتد الى الأفنية الداخلية وصولا الى التكوين الخارجي للقصر كما يظهر في الشكل (5) فناء داخلي والشكل (6) والشكل (7) واجهات لقصر الحمراء. والقوس عبارة عن قوس نصف دائري بحجمة الكبير في المنتصف والأقواس الأصغر على الأطراف بتكوين متماثل كما في الشكل (6- 1) والشكل (7- 1). كما يظهر التماثل النصفي للواجهة المكونة من الأقواس في ساحة الاسود كما في الشكل (8) والشكل (8- 1).



الشكل (1-6)
واجهة داخلية جانبية لقصر الحمراء.



الشكل (1-7)
واجهة داخلية جانبية لقصر الحمراء.



الشكل (1-8)

تكوين الاقواس في ساحة الاسود.

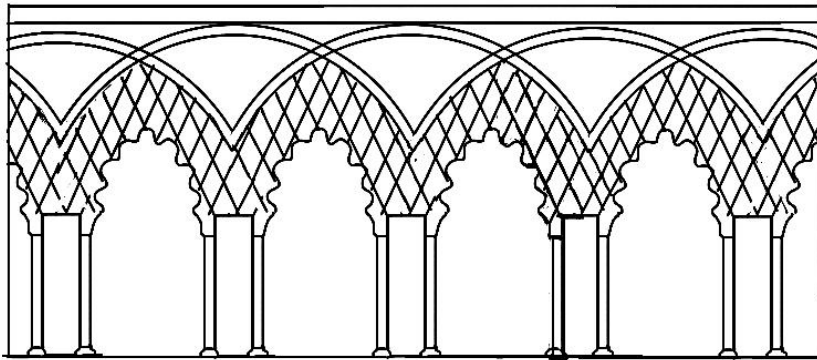


الشكل (8)

تكوين الاقواس في ساحة الاسود.

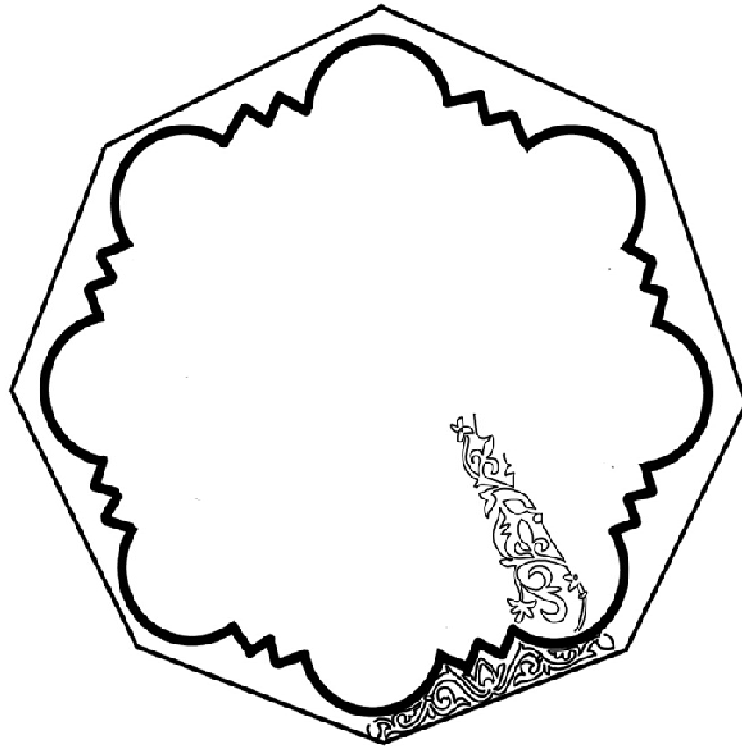
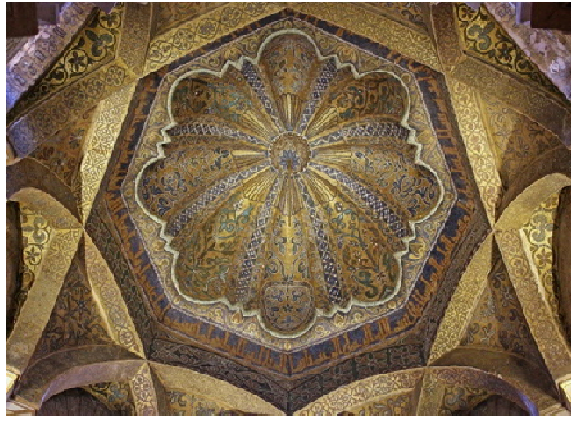


الشكل (9)
فناء داخلي لقصر الحمراء.



الشكل (9- 1)
تكوين متداخل من الأقواس.

تعدد أشكال الأقواس في عمارة الداخلية والخارجية لقصر الحمراء يظهر ذلك الشكل من خلال الشكل (9) القوس وهو عبارة عن القوس "المفصص" بحجمة الصغير والشكل (9- 1) القوس وهو عبارة عن تكوين متداخل من الأقواس في الأعلى والقوس "المفصص" في التكوين الداخلي.

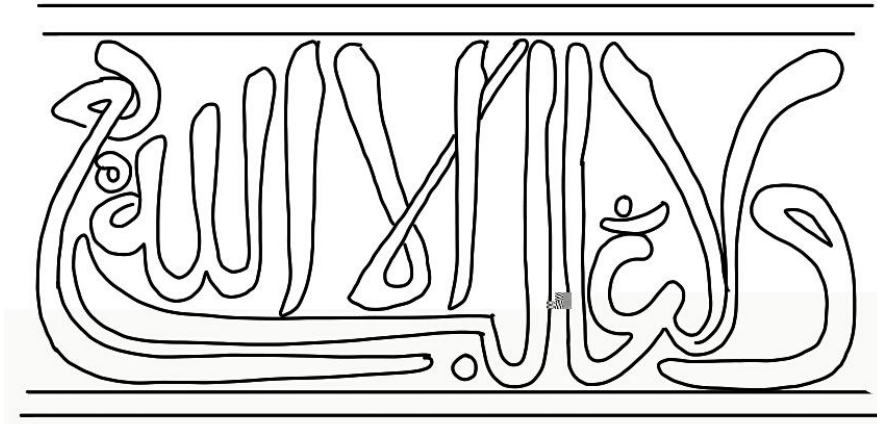
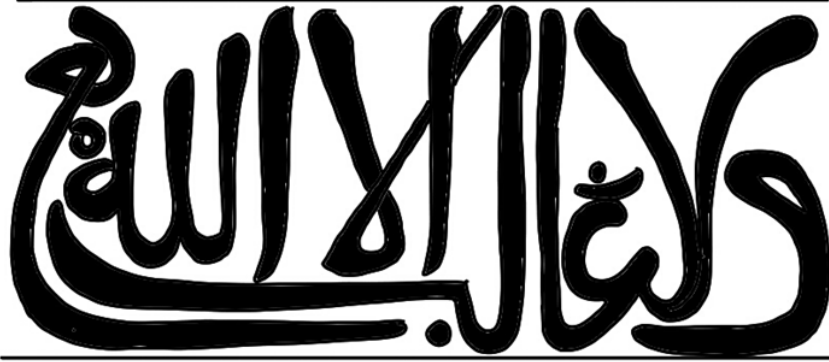


الشكل (10)
القبة بتكوينها مع الأقواس المتداخلة.

من التكوينات الشكلية في قصر الحمراء القبة بتكوينها مع الأقواس المتداخلة في الشكل (10) وهي عبارة عن مجموعة الأقواس بتكوينها المتداخل ذات الشكل الثماني والمحيط بها الزخارف النباتية في تكوينها الداخلي والخارجي.



الشكل (11)
الزخرفة الخطية وهي عبارة متداخلة.



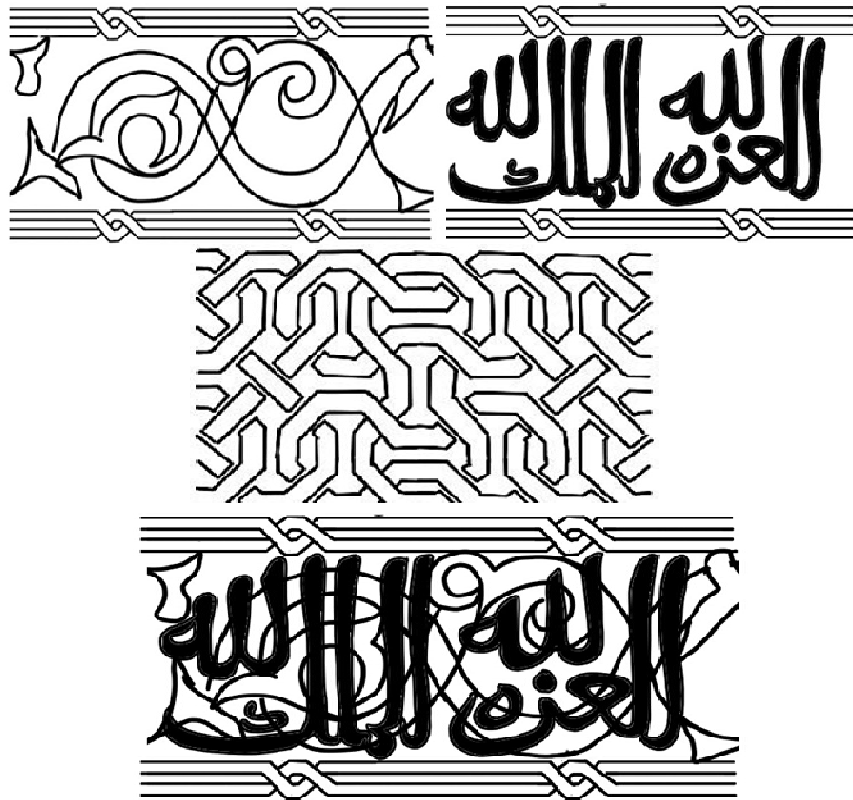
الشكل (11 - 1)
عبارة متداخلة وهي "لا غالب الى الله".

ومن التكوينات الشكلية في قصر الحمراء تنوع الزخارف الخطية كما في الشكل (11) والشكل (11 - 1) تكوين الزخرفة الخطية وهي عبارة متداخلة وهي "لا غالب الى الله".



الشكل (12)

تداخل الزخارف النباتية من زخرف الخط.



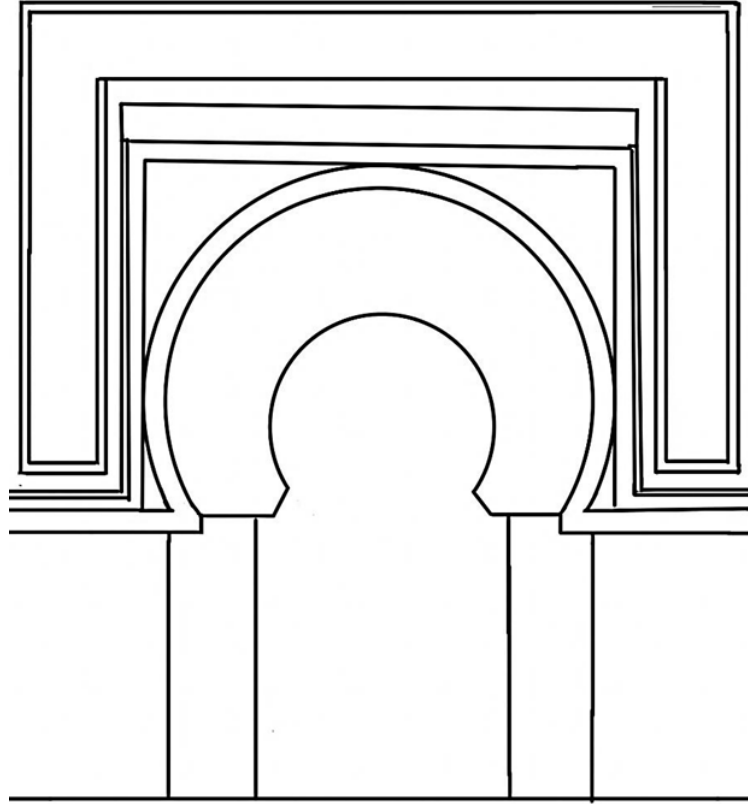
الشكل (1-12)

زخرف الخط ملاسق لشريط زخرفي من الزخارف الهندسية.

شكل آخر من التكوينات الشكلية الزخرفية كما في الشكل (12) ويظهر من خلال تداخل الزخارف النباتية من زخرف الخط كما في الشكل (1-12) ملاسق لشريط زخرفي من الزخارف الهندسية.



الشكل (13)
تكوينات من الزخارف الخطية والزخارف النباتية.



الشكل (13 - 1)
القوس يأتي ذلك على شكل "حذوة الفرس"

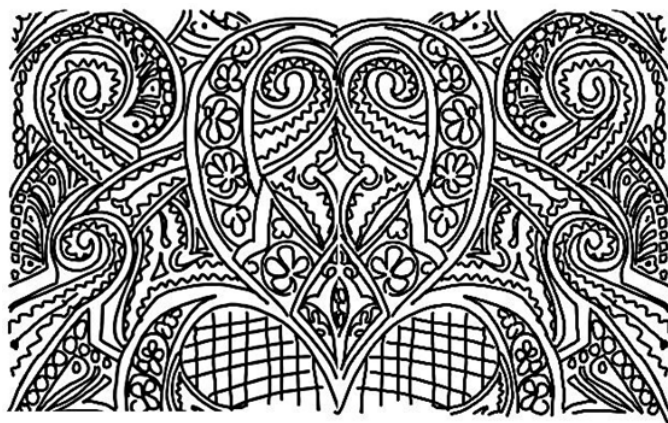
يظهر من خلال الشكل (13) مدخل محاط بتكوينات من الزخارف الخطية والزخارف النباتية والشكل (1-13) القوس يأتي ذلك على شكل "حذوة الفرس"



الشكل (1-14)
تكوين من الزخرفة النباتية.

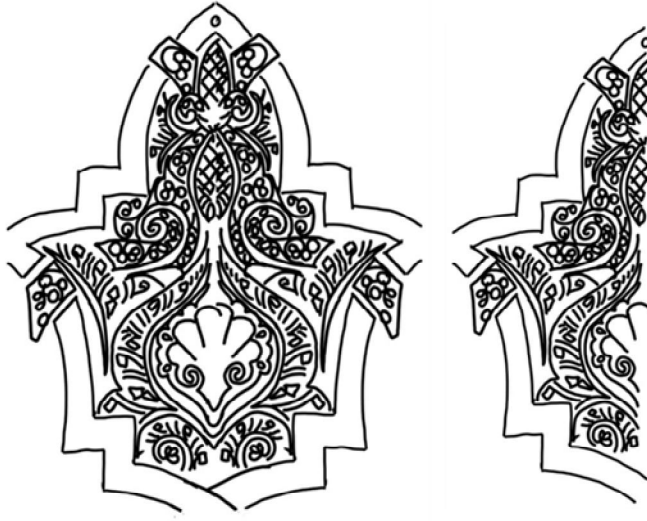


الشكل (14)
التكوين الداخلي للقوس.



الشكل (2-14)
الزخرفة النباتية و التكرار للزخرفة النباتية.

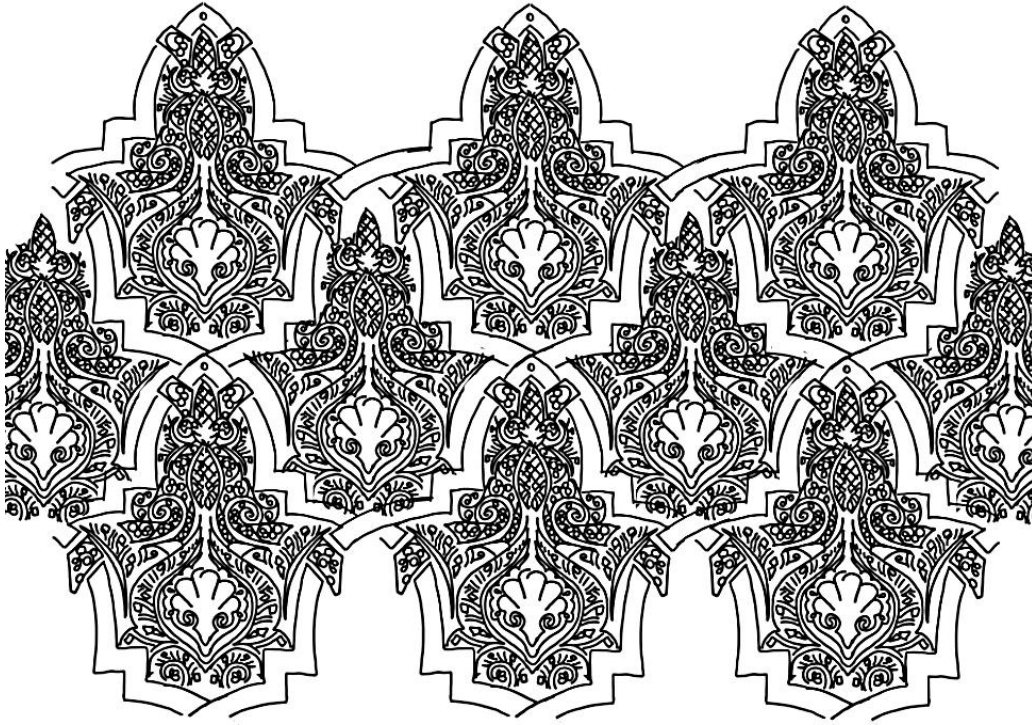
الشكل (14) يظهر من خلاله التكوين الداخلي للقوس والشكل (1-14) التكوين الزخرفي وهو عبارة عن تكوين من الزخرفة النباتية والشكل (2-14) يظهر وحدة التكرار للزخرفة النباتية.



الشكل (15 - 1)
تكوين من الزخرفة النباتية.



الشكل (15)
التكوين الداخلي احد جدران قصر الحمراء.



الشكل (15 - 2)
الزخارف النباتية و تكرار الوحدة الزخرفية.

الشكل (15) يظهر من خلاله تكوين في جدارية من جداريات قصر الحمراء والشكل (15 - 1) يظهر الزخارف النباتية و تكوين نصف الوحدة الزخرفية والشكل الكامل لها الشكل (15 - 2) والشكل يظهر تكرار الوحدة الزخرفية.

2:2:5 الأشكال الزخرفية في الزليج:

قال **وَعَلَّيْنا ذَلِكَ الْإِنْسَانَ مِرْطِينَ** { (قران كريم، سورة السجدة، الآية 7) . وقوله تعالى **لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سَلَالَةٍ مِرْطِينَ** { (قران كريم، سورة المؤمنون، الآية 12) وقوله **تَعْلِيْقُ الْإِنْسَانِ صِرْطُ صَالٍ كَالْفَخَّارِ** { (قران كريم، سورة الرحمن، الآية 1) . وقوله تعالى **نَا خَلَقْنَا هُمِينَ لَا زَبِ** { (قران كريم، سورة الصافات، الآية 11).

اكتسب الخزف (الزليج) أهمية كبيرة وذلك نتيجة الاعتماد عليه في ترتيب مراحل التطور الحضاري والفني وترتيب الطرز الفنية كما أنه من أشد الفنون الزخرفية والتطبيقية اتصالا بحياة الإنسان فمن طينته خلق الإنسان. (منى عطية، 2004م، 337). ولعل من أهم أنواع الخزف الإسلامي الذي انفرد به الفن الإسلامي في العصر الأموي دون غيره من فنون العالم القديم والحديث هو فن الخزف ذو البريق المعدني. يعرف بالغضار الذهبي الذي ابتكره خزافو (سامراء) حين حولوا صلصال الأواني الفخارية الرخيص بالبريق المعدني إلى ما يشبه النحاس والذهب والفضة . فقد استطاع الفنان والخزاف المسلم من استعمال أكاسيد معدنية مذابة في محاليل معينة تكسب الخزف بعد طلائه بها وحرقها بريقا معدنيا يختلف لونه بين الأصفر الذهبي والأحمر النحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة وقد اختصت مدينة سامراء باللون الأرجواني واللون البنفسجي ولم يظهر هذا الطلاء المعدني في الخزف الإسلامي إلا في العصر الأموي واستمر في إيران والأندلس فيما بعد وقد أقبل المسلمون في جميع أنحاء العالم الإسلامي على الخزف ذي البريق المعدني إقبالا شديدا مما جعل مؤرخو الفنون يفسرون سر هذا الانتشار بأنه أغنى المسلمين عن الأواني الذهبية والفضية التي كان الفقهاء في الإسلام يكرهون استعمالها لما يدل عليه من ترف وإسراف. (لواء منصور، 2008م، 174).

الخزف الإسلامي مضرب المثل في الروعة والجمال إذ تفوق الخزافون المسلمون في هذا الفن على غيرهم من خزافي العصور السابقة وصار الخزف الإسلامي منبعا لإلهام واستلهام الفنانين خلال العصور. وهو يدل على قدرة الفنان العربي في معرفة الكيمياء وخلط الألوان وصهرها واستعمال الطلاءات الزجاجية الشفافة أو القصديرية وأحادية اللون التي وجدناها في الشام وبعض مدن الشرق . من اكسيد النحاس ينتج اللون الأخضر والأحمر من أكسيد الحديد والأصفر من حامض الانتيموان والأبيض من أكسيد القصدير والأزرق من مسحوق اللازورد. (عفيف بهنسي، 1978م، 165).

2:2:6 الاشكال الزخرفية في القاشاني:

من ضمن فنون العصر الأموي عرفت فن البلاطات الخزفية باسم "قاشاني" نسبة إلى مدينة قاشان التي أكثرت من استعمالها في تكسيه العماير وزخرفتها بهذه البلاطات من الداخل والخارج. ففي بداية القرن السادس عشر كان الفن القديم لصناعة الخزف يتغير باستمرار في كل مكان ومن بين الأشكال التي جددت في هذه الصناعة ضربان يقترب كل منهما بآخر اشد الاقتران، كان هذان الضربان يصنعان من خزف بقرشرة بيضاء، عليها طلاء ابيض شفاف براق تحتة رسوم حدودها سوداء، وأما ألوانها فأما خضراء براق

أو زرقاء أو حمراء قائمة وكثير من مصانع آسيا الصغرى تضيف الى هذه الألوان لونا آخر احمر برقا يشبه لون الطماطم ،ولعل اهم ما استخدم في هذا النوع من الخزف هو تغطية الجدران فكان يتخذ على شكل بلاط مربع تنقش على كل واحدة منه موضوعات زخرفية متكررة يكون مجموعها موضوعا زخرفيا كبيرا متناسقا. ان من خصائص هذه المدرسة انها تجمع بين رسومات بسيطة لتكون موضوعات زخرفية معقدة تظهر فيها مهارة فائقة .وأن اهم ما يلفت النظر من العناصر الزخرفية في هذا النوع من الخزف هو تلك الزهور المختلفة تنطلق منها زهور اللوز تبدو كأنها نامية نموا سريعا ترسم بمهارة فائقة وبدرجة من الاحكام وبلاد ايران هي التي اخذ الرسامون عنها تلك العناصر الزخرفية (زكي حسن، 1984م، 49).

وهناك مجموعة من بلاطات القاشاني ذي البريق المعدني يبلغ عددها 139 التي تحيط بإطار حول محراب مسجد القيروان (لواء منصور، 2008م، 175). إن الصفة التي اطلقت على هذه المادة من (المتوفر الصعب) لتوفره ببسر وسهولة وكلفة قليلة الا أنه يتطلب مهارة بأعلى مستوياتها من الناحية الفنية (صباح مشتت، 1996م، 24).

2:2:7 الاشكال الزخرفية في الفسيفساء:

لقد جاء في قاموس المحيط : الفسيفساء قطع صغائر ملونة من الرخام أو الحصى أو الخرز أو نحوها يضم بعضها إلى بعض فيكون منها صور ورسوم تزين أرضية البيت أو جدرانه (وفي مختار القاموس: (الفسيفساء ف س ف س ألوان من الخرز تتركب في حيطان البيوت من الداخل وجاء في الموسوعة العربية الفسيفساء مصطلح لاتيني تداوله العرب للتعبير عن فن تطبيقي لموضوعات إبداعية ومادته مجموعة من الفصوص الصغيرة التي لا تتجاوز مساحتها 1 سم² بسماكة لا تتجاوز نصف سم. وهي حجر أصلية ملونة أو زجاجية مصنوعة من السيلكس مع أكاسيد متنوعة لتلوينها. وقد يضاف إلى سطوح بعضها طبقة ذهبية. ومع هذه الفصوص هناك بعض الأعمال الفسيفسائية تضم كسر صدفية. والتعريف التقني للفسيفساء في مفهومه العملي هو إكساء وتزيين الأرضيات بشبكة من المكعبات المركبة والملصقة بجانب بعضها البعض من قطع صغيرة تتفاوت حجما ولونا مقطوعة من الرخام والحجر الملون والعاج والأحجار الكريمة والزجاج والصدف وقطع بلورية أخرى مطلية بالذهب والفضة بأشكال ذات بواعث عقيدية أو طبيعية أو أشكال آدمية أو حيوانية حقيقية أو خرافية بأشكال زخرفية مختلفة ومن ثم تطور الأمر في استعمال ذلك في تزيين الجدران والقباب والحنيات والمحاريب والسطوح (خليل المقداد، 2008م، 6).

يعتبر فن الفسيفساء من أقدم الفنون وأول من استعمله الرومان وذلك في القرن الأول قبل الميلاد. دخل فن الفسيفساء عصره الذهبي في العصر البيزنطي فاستعملوه في كنائسهم وقصورهم وبيوتهم وأضافوا إليه مختلف الأحجار الملونة مثل الأصفر الأحمر البرتقالي الرمادي الأزرق بالإضافة إلى اللونين الأسود والأبيض. لقد تأثرت فنون الحضارة الإسلامية بفن الفسيفساء كثيرا واستخدموه في الخط العربي والزخرفة وذلك ليناسب حضارتهم الإسلامية (خليل الكوفحي، 2006م، 185).

كان الاستخدام الأول للفسيفساء هو تزيين الأرضيات وقد شاع استخدامها في بلاد الإغريق وخاصة في العصر الروماني وفي مدينة بومبي الإيطالية ثم استخدمت الفسيفساء فيما بعد في تزيين الجدران من الداخل والخارج وكذلك السقوف. النماذج الأولى لزخرفة الفسيفساء في الأرضيات جاءت من أثينا والجزر الإغريقية وكانت المادة الرئيسية للزخارف هي الحصة السوداء والبيضاء وقد استخدمت الحصة السوداء أرضية أو خلفية في حين شكلت الزخارف والأشخاص أو الرموز باللون الأبيض.

ومنذ القرن الرابع الميلادي شاع استخدام الفسيفساء الذهبي اللون في عمل الهالة حول رأس الشخص المهم وخاصة بعد انتشار الديانة المسيحية وزاد عدد الألوان المستخدمة في اللوحات الفسيفسائية خلال القرن الخامس الميلادي حتى وصل إلى خمسة وأربعين لونا ويظهر ذلك بوضوح في لوحة فنية موجودة في كنيسة (ماريا مكروس) في روما (ناهض القيسي، 2008م، 174).

ان أقدم أثر إسلامي تجلت فيه روعة زخرفية الفسيفساء بابهي صورها في الجامع الأموي صورة (1) و قبة الصخرة بالقدس الشريف والتي بنيت سنة 72 هجرية زمن الخليفة عبدالله بن مروان (65-86هـ-685-705م) وقد زينت زخرفية الفسيفساء الكثير من الأجزاء الداخلية للقبة وقد خلت من تلك الزخارف الأشكال الأدمية والحيوانات والطيور واقتصرت زخارفها الفسيفسائية على الأشجار والنخيل والمزهريات التي تخرج منها الفروع النباتية وبعض أنواع الفواكه وبعض رسوم أشكال الأهلية والنجوم وتعتبر الكتابة الكوفية المعمولة بالفسيفساء من أبرز معالم هذه القبة. استخدمت فيه نصوص الفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء داكنة ونصوص الكتابة آيات من الذكر الله الحكيم.

تعتبر زخارف الفسيفساء في المسجد الأموي نماذج رائعة للفسيفساء في العصر الأموي بعد قبة الصخرة وأراد الخليفة الوليد بناء مسجد يباهي بعظمته وفخامته الكنائس ودور العبادة التي كانت في بلاد الشام حينذاك. والأثر الإسلامي الثالث المهم الذي ظهرت فيه زخرفة الفسيفساء هو القصر الذي بناه الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك (105-125هـ) ويقع في خربة المفجر على مقربة من أريحا بفلسطين ويتميز بوفرة الزخارف الفسيفسائية . مما تقدم نجد ان زخرفة الفسيفساء قد ازدهرت في الاماكن التي تتميز بمناخ بارد لذلك نجدها مستخدمة في بلاد الشام والمغرب العربي وقليلة أو معدومة في المناطق التي تتميز بمناخ حار وجاف وذلك لتباين درجات الحرارة في الصيف والشتاء والليل والنهار فيسبب في تمدد المواد وانكماشها وسهولة تساقطها. (ناهض القيسي، 2008م، 150).

صناعة الفسيفساء:

الفسيفساء متعددة الأنواع والمسميات ذلك تبعا تبعا لحجم المكعبات المستخدم في العمل النوع الأول: opus sectile, لم يكن عبارة عن مكعبات فسيفسائية، بل كانت تجميع للقطع، والحجار التي قطعت بأشكال متنوعة، ومتعددة بعضها مربع وبعضها مكعب أو مثلث أو معين وكانت في النهاية تجمع لتكون أشكالا هندسية مختلفة وفي عصر الرومان استخدموا أحجار مختلفة الألوان لتكون في النهاية شكلا جميلا . وكثيرا ما استخدم هذا النوع في تنفيذ المناظر المعقدة. النوع الثاني : opus tessellatu, وهي تقريبا

نفس النوع السابق إلا أنه أقل تعقيدا منة بكثير ولهذا إنتشر إستخدامه مع الرسومات الهندسية نظرا الآن القطع كانت متساوية.النوع الثالث: opus signinum استخدم الرومان هذا النوع في تغطية ارضيات الصالات وكانت تتكون من قطع خشبية من الطباشير. وللعمل على دوام بقائها، كان يضاف إليها بعض الحصى المجلوب من عند شواطئ الانهار . النوع الرابع: opus vermiculatum , هو نفس الطرق سألقة الذكر مع استخدام حجارا مختلفة, بالإضافة الى الرخام, والزجاج الملون. (عبيرالقاسم, 1998م, 27), وهناك عدة طرق لصناعة الفسيفساء منها:

الطريقة الأولى: وهي عبارة عن تركيب مجموعة مكعبات أو أشكال هندسية مختلفة مكونة من العاج والأصداف الطبيعية بحيث يتم تثبيتها على مجسمات خشبية تغطي بمادة القار. (خليل المقداد, 2008م, 35).

الطريقة الثانية: وهي عبارة عن حبيبات حجرية متعددة الأحجام وبمقاييس مختلفة تثبت في قوالب من اللبن الطري وعند جفافها تحرق في أفران خاصة وبعد ذلك تلون الأرضيات بالألوان المطلوبة ثم تعاد تلك القطع لتحرق من جديد وبعد ذلك تخرج اللوحات بالألوان براقية ومزججة وغاية في الروعة .وعند ذلك يتم تثبيت القطع في أماكنها المخصصة لها لتكون في مجموعها لوحات فنية مختلفة ضمن إطار لوحة فنية واحدة مختلفة الألوان والمواضيع أو ذات موضوع واحد وخير مثال على ذلك بوابة إله عشتار التي تعتبر من اجمل الأمثلة لصناعة الفسيفساء المزجج في مدينة بابل (خليل المقداد, 2008م, 36).

وتتم صناعة الفسيفساء بشكل عام على أرضية من الملاط المصنوع من خلطات مختلفة وتتخلله أحيانا الكسر الفخارية وقد لعبت أحجام وأشكال الفسيفساء دورا هاما ومحوريا في عملها فعندما يتطلب الأمر لوحة أو لوحات كبيرة فإن التركيب يتم موضوعيا بحيث يتم تنفيذها في المكان نفسه (خليل المقداد, 2008م, 37).

8:2:2 الاشكال الزخرفية في الرخام:

جاء في معجم المعاني الجامع رُخام نوعٌ من الحجر، يتكوّن من كربونات الكالسيوم المتبلورة الموجودة في الطبيعة ، وهو حجر متين جميل يمكن صقل سطحه بسهولة، وله ألوان متعدّدة، ويُستعمل في صنع الأعمدة والتماثيل والبلاط غطّى مدخل بيته بالرُخام، وجاء في قاموس المعجم الوسيط: رُخَيْمٌ أَعْمَدَةٌ الْقَصْرِ وَجَمِيعُ رَجَجَاكِهِ صِبَا الرُّبْحَانِ سَبَسُ تَخْتَلِفُ أَلْوَانُهُ مِنْ أَسْوَدَ إِلَى أَبْيَضَ أَوْ أَرْقَ كَمَا يَتَكَوَّنُ مِنْ كَرْبُونَاتِ الْكَالْسِيُومِ الْمُتَبَلِّوَرِ يُصَدَّقُ بِسُهُولَةٍ تَخْتَلِفُ أَشْكَالُهُ رَمِيْعَاتٍ إِلَى مُسَدَّطِيَّاتٍ تَمْدَالُ مِنْ رُخَامٍ، والرخام هو صخر كلسي متحول، يتكون من الكالسيوم النقي يستعمل في النحت، وكذلك يستعمل كمادة بناءية، وأيضاً في العديد من الأغراض الأخرى. وقد تكون تحت ظروف نادرة من الضغط والحرارة الهائلتين في جوف الأرض.

جدول أنواع الرخام

الرخام	اللون	الموقع	الدولة/المنطقة
أبيض	أبيض.	بكين	الصين
رخام أسود	المعرق بالأبيض واللون الذهبي.		البلجيكي
الرخام الأبيض	الملون بزرقة بسيطة وبه بعض العروق الزرقاء وأجود أنواعه الأبيض و الشاهق الخالي من العروق.	كرارة	إيطاليا
الرخام الأحمر	ومنه أحمر اترسك ملوكي وأحمر روزالكو اوفيرونا.		بلجيكي
رخام بني	بني.		بولندا
مكرانة	أبيض رمادي.		الهند
رخام أحمر	أحمر.		رومانيا
أبيض فييتنام	أبيض رمادي.		فييتنام

9:2:2 مفهوم الشكل في الفنون الإسلامية:

أجريت دراسات متعمقة ومختلفة حول زخرفة الفنون الإسلامية، ونتيجة لأهمية هذه القيم الفنية في الحضارة الانسانية عامة والإسلامية خاصة تقوم هذه الدراسة بالبحث حول التنوع الشكلي في الفنون الإسلامية لما لها من أهمية تراثية في الحضارة الإسلامية.

10:2:2 التكوينات الشكلية في فنون الكتاب " المنمنمات ":

يمكن أدراك جمالية الفن العربي بصورة واضحة من خلال فن "المنمنمات" أو الصور الإضاحية التي بقيت من المخطوطات العربية. أن الفنان في ممارسته لرسم الصور على الورق يبقى أكثر دقة في التعبير عن مفهومه للتصوير ثم إن مهنة التصوير ترتبط بمهنة الكتابة وهكذا يلتحم عنصران هامين من عناصر التصوير العربي هما: الخط والصورة سواء أكانت هذه الصورة مشبهة أو مجردة (عفيف بهنسي، 1979، 50). والحقيقة إن الأهتمام بالكتابة يسبق ذلك بكثير حيث أنشئت دور خاصة لترجمة المخطوطات في الفلسفة والأدب والعلوم. وما دار الحكمة إلا إحدى تلك الدور. وكان بين الكتب المترجمة كتباً ذات رسوم توضيحية في مجال الطب والهندسة فتلك المخطوطات تشتمل على رسوم أدمية لها علاقة

بموضوع معين مثل جمع أوراق نباتات ذات قيمة طبية أو تحضير دواء يتطلب وجود الإنسان ليوضح العملية التشريحية للجسد (جان برتلمي، 1970، 36). الواقع إن العرب حرصوا على تزيين كتب الأدب والدين والتاريخ والصيدلة بصور تفسر ما تضمنته من حوادث وأبحاث. عنى المسلمون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنية ثمينة. وقد ساعد على إنتشار المخطوط العربي نشر دواوين الشعر وكتب الأدب وبعض كتب الأدعية كما ساعد على إنتشار المخطوط تطور صناعة الورق الثمين الذي ظهر ببغداد فاستطاع العامل الماهر في إنتاج أنواعا فاخرة من الورق المصنوع من الحرير والكتان وغنوا بإكساب الورق لونا ولمعانا لتليق بكتابة المصحف الشريف وتزيينه بالزخرفة وتطعيمه بالألوان. إن الفنان المسلم كان يتم كتابة المخطوط تاركا فيه الفراغ الذي يطلب منه في بعض الصفحات لترسم فيه الأشكال النباتية والهندسية المذهبة (عادل الألوسي، 2003، 31). يذكر الدكتور زكي محمد حسن "إن المراجع التاريخية والأدبية تشهد ان الفنانين المسلمين كانوا يزینون المخطوطات بالصور منذ القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) فإن ابن المقفع لما ترجم كتاب كلیلة ودمنة جعله مصورا فيه خیالات الحيوانات بصنوف الالوان ولأصباغ فیدخل البهجة لقلوب الملوك ویكون حرصهم علیه اشد. ولا یجعل غایتة التصفیح لتزییقه بل لیشرف علی ماتتضمنه من امثلة (كلود عبيد، 2008، 147). كان كتاب "ديوسقوريدس" المعنون (خواص العقاقير) من بين المخطوطات التي زاد الأقبال على دراستها وتزويقها بعد تعريبها خلال العصر العباسي الأول. ويضاهي ذلك كتاب طبي "لجالينوس" ترجم في بغداد ايضا. أما كتب الأدب فأهمها كتاب (كلیلة ودمنة) و(مقامات الحريري) (خليل الكوفحي، 2006، 37).

بدء ظهور الفن التشخيصي على هيئة منمنمات أي لوحات صغيرة المساحة دقيقة الأداء . في قالب صور إيضاحية لدواوين الشعر والكتب الأدبية والعلمية. ليوحد في تلك المنمنمات الوشائج الإسلوبية الحميمة بين النص المكتوب والصورة أو المنمنمة . كلاهما يستند في إبداعه على الخطوط ولم يبذل الرسامون أدنى جهد في إبراز المنظور الهندسي لعناصر التكوين وأبتعدوا عن التظليل والتحجيم حتى لا تكون ثمة شبهة في محاكاة الطبيعة. وليس من قبيل المصادفة إن جميع رسامي المنمنمات الذين وصلتنا سيرة حياتهم كانوا خطاطين في المقام الأول. إن المنمنمات الإسلامية كانت فنا للخاصة وليست متداولة بين العامة. كما كانت بعيدة تماما عن الموضوعات الدينية. ومحفوظة على الدوام بين صفحات الكتب في خزائن الملوك والأمراء والعلماء والأدباء (مختار العطار، 1999، 17). لقد ظهرت في نهاية العصر الأموي أربعة مدارس إسلامية و هي:

أولاً : المدرسة العربية.

انتشرت أساليب هذه المدرسة من العراق الى الأندلس و كانت مراكزها في بغداد و الموصل و دمشق و غرناطة و قد ظهر في هذه المراكز أساليب مختلفة منها:

1- التصوير الطولوني و الإخشيدي و كان من أهم آثاره: صور لفارس ملتحي يمتطي جواده و إلى جانبه آية قرآنية استخدم فيها الأحمر و الأصفر و الأخضر تأثرت هذه الصورة بالفن القبطي و الفرعوني و

تأثيرات أخرى ترجع إلى أواسط آسيا و الحبشة و من آثاره أيضا زخارف نباتية و هندسية على ورق البردى و صور لكائنات حية (هديل زكارنة، 1993، 27).

2 – التصوير الفاطمي: انتشرت الرسوم الجدارية في القصور و الحمامات الا أن ما وصل منها كان قليلا و قد تأثرت هذه الرسوم بالأسلوب الإيراني خاصة في رسم الوجوه فظهر الوجه القمري المستدير و كان انتشار الرسوم الجدارية على الجدران و على الخزف يعكس روح الترف التي سادت في هذه الفترة.

3 – التصوير العباسي و كان من أهم آثاره الرسوم و الصور في كتاب كليلة و دمنة و مقامات الحريري و منافع الحيوانات لابن بختيشوع و كتاب الأغاني و الحيوان للجاحظ حيث الزهرة في هذا العصر المخطوطات المصورة و حركة تزيين صفحات الكتب. و أهم ما يميز التصوير العباسي في هذه الفترة السحنة السامية فظهرت الوجوه باللحي و الشوارب و الأنوف الفني و كذلك ظهرت الهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص و تميزت كذلك الرسوم بالبساطة و التحرير في رسوم الأشجار و النباتات و العناصر الزخرفية و لم يراعوا الواقع في الأبعاد و الأحجام أو التشريح في الإنسان و الحيوان هذه الرسوم لم تفصل عن المتن أو تحدد و لم تلون أرضياتها أما عند رسم العمائر ارتسمت الرسوم بالشفافية حيث رسم الفنان الحجر و حذف الحائط الأمامي لها. و قد ساد هذا الأسلوب في العراق حيث كان متأثرا بالأساليب الساسانية المتبعة الا أنه ما لبث أن صار له طابعه الخاص في عهود لاحقة بحيث فاق في معالجته للمواضيع الرسوم و الصور في الكتب الغربية في ذلك العصر.

4 – التصوير المملوكي لم يصل من هذه المدرسة الا أمثلة قليلة مثل كتاب دعور الأطباء و هي من عمل محمد بن قيصر السكندري و كتاب مقامات الحريري لشهاب الدين غازي الدمشقي وقد ظهرت السحنة المغولية على رسوم الأشخاص و كذلك تأثرت بالفن الصيني خاصة في رسم الأشجار و النباتات و بالفن المصري القديم خاصة في التعبير عن المياه و من مصوري هذه المدرسة شهاب الدين غازي الدمشقي و أبي الفضل بن إسحاق و محمد بن أحمد الذي عمل كتاب الحيل الميكانيكية للجزري.

ثانياً : المدرسة الإيرانية:

انفصل التصوير الإيراني عن التصوير العربي بعد إستيلاء المغول على إيران في القرن السابع الهجري حيث ظهرت ثلاثة إتجاهات إيرانية منها: التصوير المغولي و التصوير التيموري و التصوير الصفوي .

1 – التصوير المغولي: و أثر هذا الطراز على أساليب التصوير في تبريز و بغداد و سلطانية حيث كانت الواقعية من أهم ميزاته و كذلك إقتباس التقاليد الصينية مثل السحاب الصيني و زهرة اللوتس و بعض الحيوانات الخرافية كالعنقاء و التين أما السحنة السامية فقد إختفت و حلت محلها السحنة المغولية و تغيرت الملابس و أغطية الرؤوس و خوذات المحاربين و في مرحلة متأخرة ظهرت مميزات أخرى تمثلت في طريقة رسم الأشجار المزهرة و الحقائق و الأرض و غير ذلك و أجمل ما صور في هذه المدرسة المعارك الحربية و ما فيها من حيوية و إنفعال و حركات جريئة و تكوين متميز عن قواعد التكوين المألوفة في الموضوعات العادية

2 - التصوير التيموري: يعد التصوير التيموري من أزهى عصور التصوير حيث ساهمت عدة عوامل في إتجاه هذا الفن نحو الروعة و الكمال أولها إهتمام الأسرة التيمورية و تنافس الأمراء على تزيين قصورهم و قد ساهمت الرحلات الدبلوماسية المتبادلة بين الصين و إيران مساهمة فعالة حيث تعرف الفنانون على أسرار مهنة التصوير فظهرت مراكز فنية في سمرقند و تبريز و هرات و غيرها من البلاد ذات الشهرة العظيمة . ان أبرز ما أنتج في هذا العصر مخطوط عن الفلك يبين مواقع النجوم و الأبراج و مخطوط قصائد خواجو كرماني الذي شرح به قصة غرام الأمير الفارسي هماي بهمايون ابنة امبراطور الصين. وتميزت هذه الرسوم باستخدام الألوان الساطعة كالأزرق والأحمر والأصفر والأخضر وعندما عبرت الرسوم عن بعض القصص اتسمت بسمات رومانتيكية خاصة عندما عبرت عن القصص العاطفية مثل قصة مجنون ليلى و هماي و همايون و غيرهم فرسمت على مساحات هندسية مقسمة تشبه في تقسيمها جدران المساجد المقسمة الى مساحات هندسية مترابطة و متوافقة (مرجع السابق، 1993، 30).

و من أشهر المصورين في هذا العصر: المصور غياث الدين خليل و المصور كمال الدين بهزاد و الذي يعد من أعظم مصوري عصره حتى قارنه البعض بل جعلوا منه يفوق إبداعات المصور الكبير ماني . و تتلمذ المصور كمال الدين على يد سيد أحمد التبرزي و على يد (ميك نقاش) من هرات فتميز منه بإحكام التكوين و إتقان رسوم العمائر و توزيعه للأشخاص و الأشكال ببراعة هذا مع تجاهله لقواعد المنظور المتعارف عليها كذلك ظهرت العمامة المخروطية الشكل لها عصا طويلة و برع في إستخدام الحبر الصيني حيث ينسب إليه إدخال أسلوب الرسم به مع الإستغناء عن الألوان الأخرى .

3 - التصوير الصفوي: إمتد العمر ببهزاد الى عصر الصفويين و بلغ منه أعلى درجات الإتقان فتتلمذ على يده الكثير و كان من أشهرهم قاسم علي صاحب مخطوطة المنظومات الخمس التي تضم سبع صور عليها إمضاؤه.

لكن في نهاية العصر الصفوي انحط التصوير بسبب إنصراف الحكام عن المصورين مما جعلهم ينتجون للسوق بكميات كبيرة ففقد التصوير مميزاته نظرا للذوق الفني السائد و كان وصول عدد كبير من الفنانين الأوروبيين الذين كلفوا بتزيين القصور الملكية كان وصولهم عاملا هاما أدى إلى إنحطاط التصوير في هذه الفترة .

ثالثاً : المدرسة الهندية:

امتدت الحضارة الإسلامية في الهند خلال قيام الإمبراطورية المغولية التي حكمت الهند من القرن السادس عشر حتى التاسع عشر فنشأت مدرستين للتصوير الهندي : الأولى المدرسة الهندية المغولية و الثاني مدرسة راجبوت, أما المدرسة الهندية المغولية فقد تأثرت بأسلوب كمال الدين بهزاد في التصوير فنبتع المصورون الهنود و برز منهم: بازوان و دارمداس و لال و غيرهم و تميز الهنود بإشتراك أكثر من مصور في إنجاز صورة واحدة فاحترموا المنظور و استخدموا الألوان الهادئة و الداكنة و برعوا في رسم الأشخاص و الطيور و الحيوان و النبات و كذلك صوروا النساك و رجال الدين و هم يحادثون الأمراء

أما مدرسة راجبوت فقد اختلف مواضيعها حيث كانت مستمدة من الأدب الشعبي و الملاحم الهندية و قصص الآلهة و القديسين و اعتمدت على تقاليد التصوير الهندي القديم.

رابعاً : المدرسة التركية العثمانية:

استدعى سلاطين الأتراك مصورين إيرانيين و قامت هذه المدرسة على أكتافهم و منهم المصور (شاه قولي) و (ولي جان التبريزي) كما تأثرت هذه المدرسة بالتصوير الإيراني و بدأ الفنانون بتقليد الإنتاج التيموري و الصفوي مع إظهار الخصائص التركية في السحنة و العماير و المعارك كما استخدموا الألوان الزاهية و اللون الفضي و الذهبي بكثرة (مرجع سابق، 1993، 27).

تعتبر (مدرسة بغداد الواقعية) من أهم معالم التراث الإسلامي في الرسم الملون. علامة نضجة وتبلوره وإتخاذها شخصية مستقلة تكونت من اندماج العناصر الفارسية والبيزنطية في القرن الثالث عشر. وقد نحدد أقدم نماذجها بكتاب (العقاير) المؤرخ 1222م. مجموعة من صور الأطباء والجراحين لهم سحنة عربية وقامات فارهة مع بقاء الزخارف الفارسية على الملابس والهالات البيزنطية خلف الرؤوس اختفت تماماً في رسوم الواسطي (مختار العطار، 1999، 30). إن غزارة هذا التراث في العصر العباسي توحى بتوفير المخطوطات المصورة قبل ذلك لكنها فقدت ربما بسبب الحروب الطاحنة التي سادت مختلف الأقاليم في كثير من المناسبات . ليست بأخرها الغارات الوحشية الهمجية التي شنّها المغول بقيادة "جنكيز خان" لينهي حكم العباسيين ويقتل آخر خلفائهم سنة 1258 ميلادية (مختار العطار، 1999، 29). فقد ضاعت وتلفت مخطوطات كثيرة بسبب عوامل الحرب والتدمير والفيضانات والحريق والتعصب الديني . وما تبقى لا يمثل إلا القليل مما أنتج وكتب وزوق. وبهذا تكون الصور الجدارية هي أكثر ثبات وديمومة من الورق.

إن أروع هذه المخطوطات نسخة من مقامات الحريري نسخها وزوقها يحيى ابن محمود الواسطي البغدادي. وتضم حوالي مائة منمنمة تعتبر أروع مجموعة للتصوير العربي الإسلامي. لوحات (الواسطي) حرية بأن تستأثر بالمزيد من حديثنا عن الرسم الإسلامي الملون ليست (إيضاحية) بالمعنى الشائع لهذه الكلمة. لكنها عمل أبداعى (بصرى) موازى للمقامات المكتوبة. تؤدى رسالتها الإخبارية والجمالية بطريقة أخرى. ليست عملاً ثانوياً أو ملحفاً ومن الممكن الاستمتاع بهذا بعيداً عن المقامات . إنها لغة الخط واللون الملمس والحركة والإيقاع والتعبير والتوزيع إلى آخر القيم الفنية . صور بها حياة العرب في العراق (مختار العطار، 1999، 31). وتؤلف مقامات الحريري مجموعة من القصص تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص وكانت لها شهرة شعبية ومكانة في الأدب وهي تحكي قصة أبي زيد السروجي وهو رجل فصيح اللسان حاضر البديهة واسع الحيلة ولكنه فقير رث الحال يغشى الجموع ليقوم فيها خطيباً أو واعظاً أو لينتشر بينها متنادراً أو متخاصماً أو مستجدياً ويهوى التخفي تستر من الخصوم وسعياً في دراسة المجتمع وكشف مواطن الضعف في الناس.

ولقد قام الواسطي بتصوير أحد هذه المخطوطات بأسلوب رشيق بسيط كشف عن مفهوم جمالي أصيل وعبر عن ملامح الحياة والبيئة فكانت رسومه مصدر دراسة لأصول فن التصوير البغدادي وأساس بعض الدراسات الاجتماعية والفولكلورية والتاريخية. ولقد أتقن الواسطي رسم العماثر فكان ما رسمه وثيقة لطرز العمارة التي كانت شائعة في أطراف العالم الإسلامي فلقد ميز فيها الأسلوب الشرقي عن المغربي كما أبدع في نقل عناصر الزخرفة المعمارية الإسلامية. واهتم الواسطي بتصوير الأشخاص مميزا بين الرجل والمرأة والشيخ والشاب والأمير والفقير وحاول أن يعطي ملامح ثابتة لا يبالغ في المقامات كما أهتم بتصوير الجموع البشرية وأولع بتصوير الحيوانات وخاصة الجمال والخيول كما استطاع تصوير الحياة في المدن وتميزها عن الحياة في القرى وعن المناظر البرية والحياة الصحراوية. لم يقتصر عمل الواسطي عن التصوير والتخطيط بل قام بعملية الزخرفة والتذهيب وقد برع في رسم الزخارف الهندسة مندمجة أو مشتركة مع الزخارف النباتية أو الحيوانية. أما الزخارف الكتابية فلقد شملت الكتابة الكوفية المبسطة والمورقة والمزهرة المحفورة على أرضية الزخارف النباتية (عفيف بهنسي، 1978، 54).

يعطي الواسطي في تصميم (المنمنمة) وتكوينها نموذجا في التكوين الشكلي لفنون الكتاب الإسلامي حيث يتأتى ذلك من خلال تتبع أسس هذا التصميم بالمنحنيات والأقواس الظاهرة في المنمنمة صورة رقم (1) سواء تلك التي تمثلها خطوط العشب أو أقواس الأبنية أو حدود أماكن ومواضع الشخص والحيوانات. قسم التصميم إلى ثلاثة مستويات وبشكل منفصل دون أن تتداخل فيما بينها تبدأ من خط الأرضية وتحكمها أقواس بالتتابع من الأسفل إلى الأعلى. هذا بلا شك يشير إلى تطور في نظرة الفنان إلى السطح المصور وفراغه وما يفرضه الطول والعرض من ناحية التعبير عن الفراغ العمقي من ناحية ثانية. ويتكون المنظر من بيوت متجمعة مبنية من الحجر وذات قباب مترافعة ترتفع في اليمين وتتخفض تدريجيا باتجاه اليسار وخلفها رسم الواسطي مسجد القرية مع نخلة مائلة محملة بالرطب . وفي مقدمة المشهد نرى السروجي والحارث فوق جمليهما وأمامهما رجل ملتح يتحدث مع السروجي ويفصل بينهم وبين القرية بركة ماء يتجول حولها الماعز من جهة اليمين باتجاه اليسار ومن جهة اليسار باتجاه اليمين لا شك في أن الواسطي رسم هذه المنمنمة كمنظر عام وشامل بغض النظر عن التفاصيل وصخبها وما يجري فيها من حوادث وأعمال وعلاقات. وقد أشير إلى أن التأثير الحقيقي من خلال منظر القرية في الخلف فهو يشكل منظرا شاملا صاخبا لقرية حية بجميع مظاهرها، ورسم الواسطي في المستوى الأول الحارث وأبا زيد يمتطيان جمليهما وأمامهما يقف على الخط العشبي الرجل وقد جسد الواسطي من خلال حجمهما الكبير في هذا المستوى الدور الرئيس لهم كأبطال الأساسيين في الحدث بحيث أصبحوا مركز السيادة في المنمنمة ومع أهمية منظر القرية وسكانها وهم في عملهم وصخبهم لكنهم يشكلون مع المستوى الثاني الذي يمثل بركة الماء والماعز خلفية للمستوى الأول وهذا ما يخدم وحدة الهدف من ناحية كصورة توضيحية ووحدة الشكل من ناحية ثانية وذلك من خلال إضفاء التوازن أو الإيحاء بالبيئة وطبيعتها، (وسماء الآغا، 2009م، 133). حتى أن الواسطي رسم القرية وسكانها بحجم صغير بحيث

أبعدهم في الداخل وأعطى بذلك شعورا بفراغ عمقي يغور في سطح الورقة ويبدو المسجد مع منارته (مأذنته) والنخلة أبعد الجميع بحيث يمكن في ذلك أن تقترب الباحثة بعدا رابعا إذا جاز التعبير في المنمنمة.

ومما يعزز قوة تأثير البيئة في هذه التصويرة وكذلك الشعور بالأجواء الشعبية الريفية صور الشخص داخل بيوت القرية ففي كل غرفة من غرف هذه البيوت رسم الواسطي حدثا معيناً كما ورد في النص فنجد امرأة تطبخ العصيدة وأخرى تنتظر وامأة في اليمين تغزل الصوف بمغزلها كما صور الواسطي دجاجة وديكا فوق السطح المحدب في الوسط ورأس بقرة وهي تخرج من داخل أحد بيوت القرية وكذلك نرى الماعز على جانبي البركة لإضفاء الجو البيئي اليفي على المنمنمة. فضلا عن أن الألوان في التصويرة ككل تعطي أيضا انطبعا حقيقيا عن البيئة القروية. كألوان الملابس الحارة للشخوص والتي تظهر بوضوح مع طياتها وزخارفها فضلا عن لون قبة الجامع وحجارتها وسياج المنارة الخشبي وتبدو كل الألوان في انسجام كامل مع بعضها بحيث تكون التفاصيل كلها تظهر بوضوح دون أن يطغى لون على آخر. أن تخطيطه يشكل أهمية كبيرة في تحديد الأشكال داخل المنمنمة ويظهر ذلك واضحا في تخطيط الجملين في المستوى الأول. وهناك نقطة جديرة بالاهتمام وهي معالجة اللون في هذه المنمنمة فقد حاول الواسطي أن يعطي لكل شكل لونه الطبيعي دون أن يخترع لونا معيناً يفرضه على أي شكل من أشكاله في التصويرة فالنخلة والصوف والحجارة والماعز والإبل وبشرة الأشخاص لم يخرج في تلوينهم عما يتسمون به كما نراهم في الطبيعة فقد حافظ على لونهم الأساس بحيث لم يؤثر ذلك في انسجام الألوان وإيقاعها وتوازنها داخل المنمنمة غير أنه في بعض الأحيان يفترض ألوانا جديدة للأشكال فلون الحصان مثلا باللون الأحمر الصارخ، (مرجع سابق، 2009م، 131). أهمل (المنظور) وعمد إلى التسطيح فذلك مما يتفق مع (الحداثة) التي يتناولها النقاد وعلماء الجمال هذه الأيام ويؤكدون الحفاظ على خصائص (الصورة) من حيث أنها ذات بعدين بعيدة عن القيم النحتية (مختار العطار، 1999، 31). ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى سر التصحيف فقال ماتيس، (إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة) فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي. لقد كان الفنان العربي يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب. ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكلا ما في مخطوط ككتاب مقامات الحريري أو على جدار كما في قصور سامراء وقصير عمرة فلم يكن يسعى من وراء الصورة إلى الدقة والمحاكاة بل إلى إسقاط حدسة العام عن عالم ذي حدود وفواصل وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون إرتباطه بعالم الغيب قويا حتى يصل به هذا الارتباط إلى حد أن يقلب الفكرة إلى إشارة ويقطب الواقع إلى رمز كلي (عفيف بهنسي، 1978م، 67).

المنظور البصري:

ان الفنان العربي عندما يخطط للوحة فإنه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي بل هو يسعى إلى تصوير الأشياء من حيث هي موجودة بذاتها. إن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم

المنظور وعلوم أخرى يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي (الله) ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأزلي. وإن الفنان العربي يحاول أن يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي، (عفيف بهنسي، 1978م، 34). لقد اكتشف بابا ديبولو في المنمنمات الفارسية أن ثمة خطأ ذا شكل لولبي يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع. يستعيز عن المنظور الخطي صورة رقم (2) الذي قام عليه التصوير في الغرب بمنظور لولبي يوحي على الأقل باختراق البعد الثالث. وأشار أيضا إلى أن اللولب هو علامة الانتقال من العالم الخارجي (الملا الأعلى) إلى الأرض حيث الإنسان وهو نقطة على هذه الأرض وقد يكون هذا الرأي من ارث الإغريق والأفلاطونية خاصة ومن هذا الرأي يستقر بحسب بابا ديبولو نتيجة العقيدة التوحدية بين الروح والله التي أمن بها المسلمون وبخاصة اتباع الصوفية حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى مرورا بالدائرة النبوية ثم بالدائرة المبادهة للوصول إلى الروح الصوفية (عفيف بهنسي، 1978م، 42).

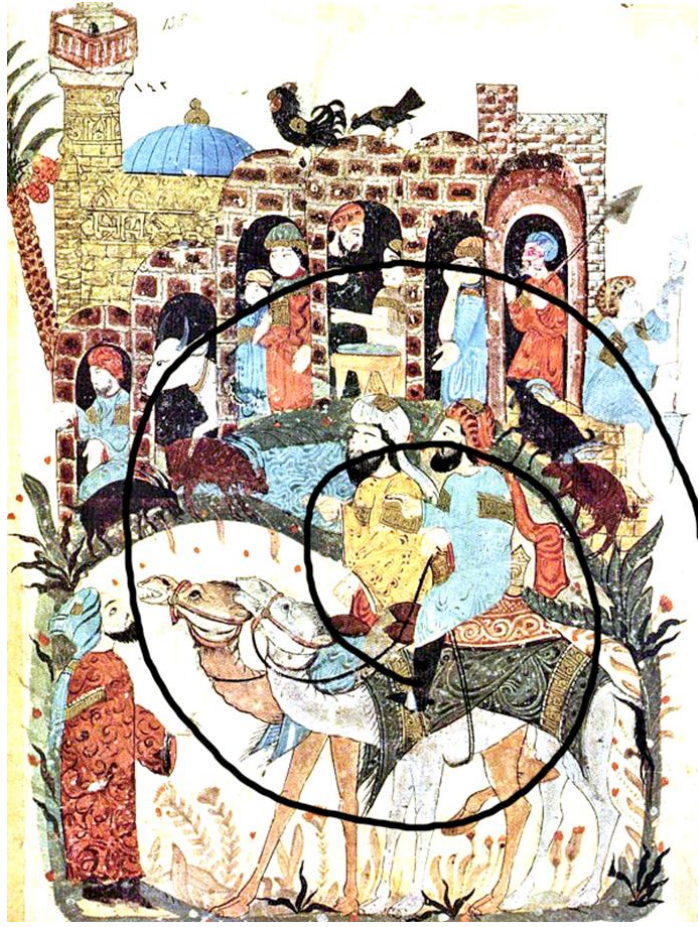
المنظور الروحي:

عند المقارنة بين المنظورين البصري و الروحي نرى أن المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر فيما نرى في المنظر الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح أو هو يؤول على رسم شريحة الأشياء و المواضيع و قد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء صورة رقم (3). كما إهتم الفنان المسلم في رسمه و تصويره بعدم مضاهات الله في خلقه.

فقد درج على عدم تصوير البعد الثالث على عكس فنان عصر النهضة الذي سعى دائما للتعبير عن الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني. و ثمة أمر هام في المنظور الروحي هو أن الكائنات و الكون كله موجود بالنسبة لله و هكذا فإن الأشياء و المشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر دقيقة. على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء و المشاهد مرئية من خلال عين الإنسان. مع ذلك فإن المنظور الروحي لا يتنكر للواقع و لا يهمل دور الناظر فإذا كان الفنان الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية ساعيا لإرضاء عادة الروي عند المشاهد فإنه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية إختارها هو و فرضها على المشاهد أما الفنان الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلا و الكرسي و الأشخاص) و يرسمها برصفها على سطح واحد و يبدو فيها من جمال فني على أن هذه العناصر مستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن الإسلامي و هذا ما ألفناه في المنمنمات و في الصور الإيضاحية الموجودة في المخطوطات.

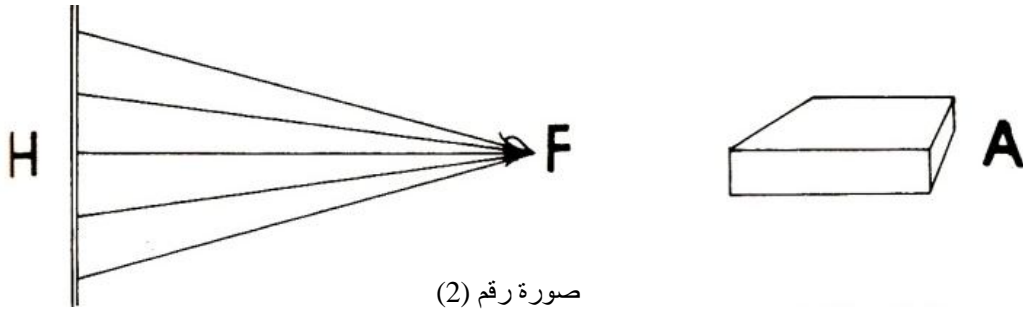
أما في الصور الكبيرة التي تزين واجهات المباني و جدرانها فإننا نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشئ ذاته. و قد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءا من لوحة منمنمة و هذا ما درج النقاد على تفسيره في أن منمنمة لبهزاد مثلا إنما تشمل عددا من العناصر المأخوذة عن زخارف و رقوش كبيرة. و هذا التعدد و الإستقلال في عنصر الموضوع يجعل اللحظة

الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر و هي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي و تكويني نجد أحيانا بالوحدات المصورة فروقا زمنية و مكانية. فيما نرى أن الصورة المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة و هذه اللحظة سريعة جدا لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية و إذا وجد الظل في التصوير الإسلامي فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي بل إن مصدر النور متغير فهو نور إلهي و ليس نور الشمس و هو على الأقل يخضع لمشيئة المصدر. إذا كان المنظور الخطي يسعى إلى إبراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي فإن المنظور الروحي لم يتخلى عن هذا البعد تماما بل إنطلق وفق مسيرة مختلفة فالعين لا تنظر الى الأشياء نظرة محددة بل هي تنتقل من بؤرة الصورة الى حواشيها بحركة متصلة لولبية و يمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال و هي العين أو اليد. و هنا لا بد من الإشارة الى الفرق بين المنظور الروحي و المنظور الهندي فهما متشابهان في عدم إستقرار عين الناظر للمشهد و لكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود و لكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عندها أو ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الأفق الواحد. و لكنهما مختلفين تماما في جميع الأمور التي يبقى المنظر الهندي متشابهها فيها للمنظور الغربي. كما يبدو الفرق ضعيفا بين المنظور الروحي و المنظور الصيني ذلك إن نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد لا أمامه في حين نراها عند الفنان المسلم متوازية في الفراغ و لا تتجمع صورة رقم (4) أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية (جان برنتلي، 1970م، 137).



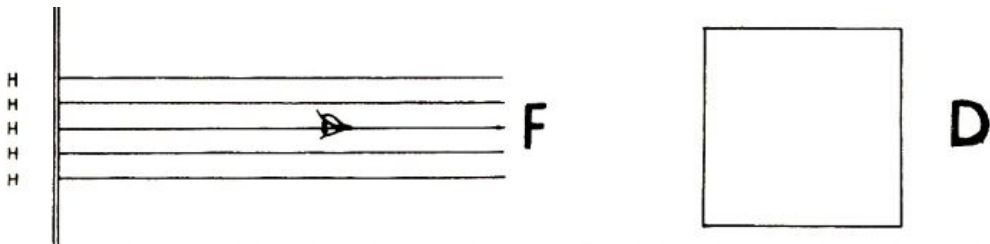
صورة رقم (1)

منمنمة للواسطي يظهر من خلالها الخط اللولبي والذي يشير الى
(المنظور الروحي) تحليل بابا دييولو.



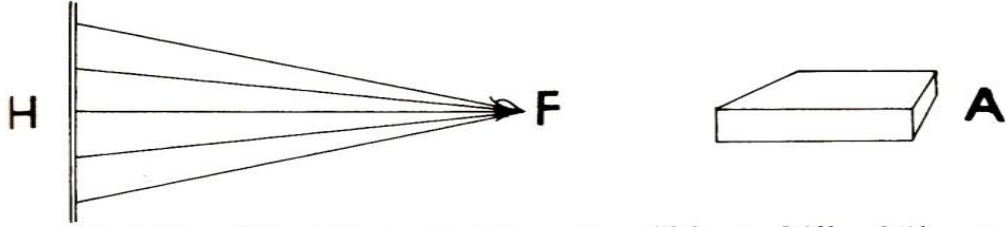
صورة رقم (2)

رسم يبين المنظور الخطي .

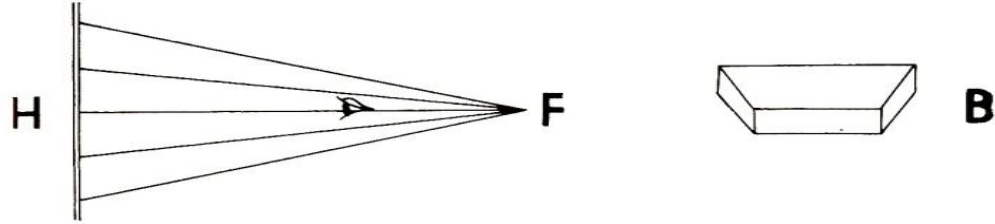


صورة رقم (3)

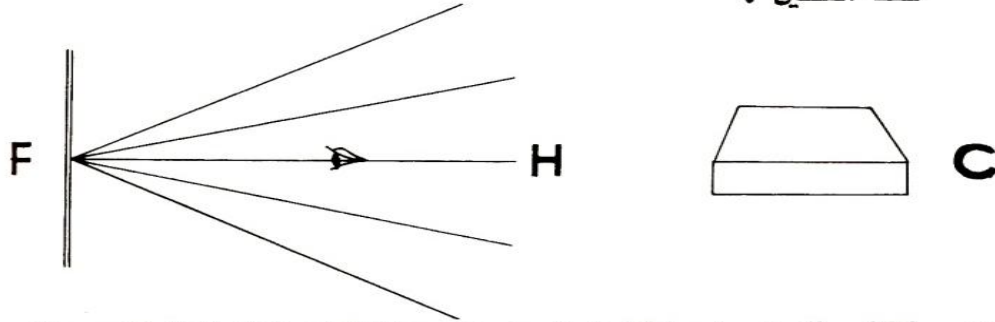
رسم يبين المنظور الروحي .



١ - المنظور الخطي ، مخطط بصري مع حجم حسب مبادئ المنظور الخطي الغربي



٢ - المنظور الهندي ، مخطط بصري مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع خلف العين .



٣ - المنظور الصيني ، مخطط بصري مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع أمام العين .



٤ - المنظور الروحي ، مخطط بصري مع مسقط ، ويلاحظ فيه أنه بدون حجم .

صورة رقم (4)

المنظور الخطي ، الهندي ،
الصيني ، والمنظور الروحي .

صناعة اللون في المنمنمات:

هناك نوعان من الألوان: المعدنية والنباتية وكان المصورون يفضلون الألوان المعدنية لأنها بطبيعتها معتمدة غير شفافة وتحفظ بالون ودرجته ولا تمتزج بعضها ببعض. وبالتالي لا تعطي ألوانا ثانوية. أما الألوان النباتية فهي شفافة وبذلك يمكن إستخراج ألوان ثانوية منها عند مزجها. كما إن الفنان المسلم لم يستخدم الألوان المائية إلا في أواخر عهود التصوير الإسلامي متأثرا بالتصوير الأوروبي وهو سبب من أسباب تدهور التصوير الإسلامي.

وتحضر الألوان المعدنية حيث تسحق المعادن حتى تصبح ترابا ناعما بواسطة حجر صلب مصنوع لهذا الغرض أو تسحق بالهاون ثم تتحل من خلال قماش رقيق ثم تخلط بسائل لزج يستعين به المصور في تكوين الأصباغ (وهي ثلاثة: الزلال والغراء والصمغ العربي) وكان الزلال يفضل في العصور الإسلامية الأولى وذلك لإحتفاظ الألوان برونقها ومقاومتها للرطوبة ولا تتلف إذا ما تعرضت إلى الماء. وكان المصور يضيف مادة الشب للزلال عند الحاجة ليخفف من لزجته . وإستخدم الغراء بدلا من الزلال حيث كان يضاف إليه عصير العنب أو محلول السكر ليمنع تشقق الصور من جهة ، ولتحفظ الألوان بلمعانها من جهة أخرى. ولكن هذا اللعان بدرجة أقل من الزلال. أما الصمغ العربي فكان إستعماله قليلا لأنه أقل تحملا من المواد وكانت الأصباغ تختلف بألوانها من عصر إلى آخر وفق المادة التي تحضر منها . فاللون الأحمر يحضر من مزج الكبريت والزئبق في بوتقة مقلقة أو من كبريتيد الزئبق أو (المغرة الحمراء وهي أكاسيد ترابية). أو أحمر الرصاص الناتج من تسخين هذه المادة. ويحضر اللون الأزرق من الازورد والأصفر من أكسيد الرصاص. ويحضر الإرجواني من (صدف سمك إرجواني اللون أو من كبريت وزرنيخ أصفر ويسمى الرهج). أما الأبيض فيحضر من أبيض الرصاص أو الطباشير الرقيق. أما اللون البنفسجي الزاهي والقرنفلي فمن (المزيج من الأزرق والقرمز الهندي). واللون القرمزي من الحشرات الجافة من عائلة القرمز التي تعيش على أشجار البلوط والأشواك حول البحر المتوسط. أما الذهبي فيستخرج من معدن الذهب. وكانت الفرشاة تصنع من شعر الحيوانات كقط والسنجاب. وكان المصور العربي المسلم يصقل الورق الذي يرسم عليه كي لا يمتص الألوان ويستخدم لذلك زلال البيض أو النشا المخفف. حيث يوضع المحلول على سطح الورقة بواسطة فرشاة عريضة ثم يترك حتى تجف الورقة. ثم توضع الورقة على لوح مقوس من الخشب صنع خصيصا لهذا الغرض ثم تحك بواسطة المحار أو البلوط حتى تصير لامعة. بعد الانتهاء من عملية تحضير الاوراق والألوان يحدد المكان المراد تزيينه بالصور ويبين الموضوع المراد رسمه، وقد بقيت هذه الطريقة يعمل بها في المدرسة العربية (بلقيس هادي، 2010م، 125).

المبحث الثالث: مفهوم اللون.

في هذا المبحث يتطرق الباحث الي اللون من حيث المفهوم وكما يعرض هنا مفهوم اللون و اللون في الحضارت القديمة و اللون في الحضارة الاسلامية و اللون في القرآن الكريم و اللون في الحديث النبوي الشريف و اللون في الفن الاسلامي و رمزية اللون في الفن الإسلامي و اللون في العمارة الاموية و اللون في قبة الصخرة و اللون في قصير عمرة.

1:3:2 مفهوم اللون:

اللون يوقظ الاحساس وينمي الشعور ويبهر النظر وهو اما ان يكون مثيلاً للمشاعر او مهدناً للنفس وهو التعبير الصامت عن كل الانفعالات (محي الدين طالو، 1995م، 3). ان تسمية الالوان هي مرحلة تالية لتمييز الالوان والتعرف عليها فلا بد ان الانسان الاول قد تنبه الى مابين الالوان من فروق فميز لون السماء عن لون الرمال ولون الماء عن لون الدم وتنبه الى لون الشمس ساعة الغروب، فقد ثبت ان استخدام الالوان يمتد من 150 الف الى 200 الف سنة قبل الميلاد، وقد عثر في اسبانيا على رسوم في بعض الكهوف تمثل بعض الحيوانات. لقد أدرك الفنان المسلم العلاقة بين اللغة البصرية والانسان، فصاغ من النقطة والخط والشكل واللون، لغة هندسية رمزية تجريدية، تعلمت العين قراءتها من خلال المنهج الاسلامي، الذي تعامل مع الفنون البصرية على أساس التصورات الفكرية، فالفنان يرسم ما يعرفه عن الشيء وليس مايراه، لذلك كان توجه الفن الاسلامي التعبير عن المرئي وليس نقله. ومن هنا كانت لغة الفن الاسلامي هي النقطة والشكل متجاوراً ومكرراً، الخط مستقيماً أو منحنياً واللون الى جانب اللون، والدائرة المكتملة، والنظام الخفي الذي يوزع الأشكال على السطح، ويوزع الألوان على الأشكال وأن هذه العناصر شكلت مضمون العمل الفني.

2:3:2 اللون في اللغة:

اللون: (التعريف اللغوي)هو صفة الجسم من السواد والبياض و الحمره وغيره، وَلَوْنٌ كُلُّ شَيْءٍ: مَا فَصَلَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ غَيْرِهِ. هو ما نراه عندما تقوم الملونات بتعديل الضوء فيزيائياً بحيث تراه العين البشرية (تسمى عملية الاستجابة) ويترجم في الدماغ تسمى عملية الإحساس التي يدرسها علم النفس واللون هو أثر فيسيولوجي ينتج في شبكية العين، حيث يمكن للخلايا المخروطية القيام بتحليل ثلاثي اللون للمشاهد، سواء كان اللون ناتجاً عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون. إن ارتباط اللون مع الأشياء في لغتنا،

يظهر في عبارات مثل " هذا الشيء أحمر اللون"، هو ارتباط مضلل لأنه لا يمكن إنكار أن اللون هو إحساس غير موجود إلا في الدماغ، أو الجهاز العصبي للكائنات الحية(wikipedia.org).

2:3:3 اللون في الحضارات الإنسانية:

ربط الانسان الأول الألوان بالعالم المرئي من حوله، كما رمز لها الى قوى خفية يشعر بها ولا يراها كذلك غزت الألوان عادات الشعوب وتقاليدها حتى صارت جزءا من تراثها، واستخدمها الانسان القديم والحديث في طقوسه الدينية وفي عبادته، ولا تخلو حتى الأديان السماوية من هذه الطقوس ومنها ما انحدر الى انسان العصر الحديث (احمد مختار، 1997م، 161).

اللون عند الهندوس.

اعتقد الهنود في وجود ارتباط بين الطبقة الاجتماعية واللون، وكما تقول أسطورتهم: من فم الخالق جاء البراهمة الذين لونهم أبيض، وهؤلاء هم رجال الدين.

2. ومن ذراعيه جاءت طبقة الجنود الذين لونهم أحمر.

ومن فخده جاءت طبقة التجار، وهؤلاء لونهم أصفر.

ومن قدمه جاءت طبقة الخدم، ولونهم أسود (احمد مختار، 1997م، 161).

اللون عند الصينيين.

اللون الأصفر مقدس عند الصينيين يمثل لباس الكهنة والرهبان(احمد مختار، 1997م، 163).

الأحمر يدل على الحياة والبهجة، ويوضع على أبواب البيوت على شكل تعويذات لطرد الأرواح (ثرثيا نصر، 2007م، 392).

الأبيض يدل على الحزن والموت.

الأزرق رمز للموت(احمد مختار، 1997م، 166) عند الرومان.

اللون عند الرومان .

كان اللون الأبيض مقدسا ومكرسا لاله الرومان جوبيتر (JAPITER)، وكان يضحى له بحيوانات بيضاء، كما كانت الرايات الحربية لديهم لونها أحمر.

اللون عند قدماء المصريين:

تشير المخطوطات البردية الى أن الاله توت كان أستاذ الألوان، وأنه كان يستخدمها لغايات علاجية ولايقاظ القوى الروحية. كان لون ايزيس الأصفر يستخدم لتنشيط الفكر، أما لون أوزيريس الأحمر فقد كان يستعمل لتنشيط القوى الكامنة. وكان الطب المصري يشتمل على منهاج وأساليب مختلفة كاستعمال الأحجار الكريمة والألوان لقد أقام قدماء المصريين هياكل للون والنور من أجل علاج الأمراض، كما أنهم أقاموا حجرات جانبية خاصة، واستخدموا فيها الأزرق الغامق، البنفسجي، القرنفلي. استطاع حكماء

مصر القديمة، وهم يستخدمون تلك الألوان أن يحققوا ما كانوا يطمحون اليه من أشفية (قيس غوشة، 1997م، 15).

لقد كان فرعون يرتدي تاجا ابيض ليرمز الى سيطرته على مصر العليا، وتاجا أحمر ليرمز الى سيطرته على مصر السفلى كما كانت سقفوف المعابد في مصر عادة زرقاء وأرضيتها غالبا خضراء رمزا لمروج النيل الخضراء (احمد مختار، 1997م، 165).

2:3:4 اللون في الحضارات الدينية:

اللون في الفن المسيحي:

اعتقدت شعوب أوروبا الوسطى ان اللون يمثل رمزا من أهم رموز هذا العالم واللون الذي كانت ترتديه تلك الشعوب ولم يكن يشير الى الجاذبية الكامنة فيه بقدر ما يشير الى التآلف والتناغم مع الأرواح الكونية المقدسة ومنذ تلك الأزمان، اعتمدت الكنيسة بصورة تقليدية على الألوان الرمزية المتنوعة في الثياب الاحتفالية وتفهّم الأقدمون الطاقات الخفية، وكانت الأيقونات والتصاویر الدينية ترسم أناسا بهالات أو بطاقة نورانية مشعة حول رؤوسهم فقد تنبهوا لهذه الطاقات في صلتها باللون. (قيس غوشة، 1997م، 27) فلأصفر لون مقدس ليس فقط في الصين والهند، ولكن كذلك في المسيحية الأوروبية. واستخدمت الكنيسة اللون الأصفر في اللوحات المقدسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية، ولارتباط اللون بالشمس والضوء استخدمه قدماء المصريين رمزا لاله الشمس رع (احمد مختار، 1997م، 165). ولما انتصرت المسيحية على الوثنية احتاجت الى صروح ضخمة تأوي عبادها فكانت تلك الصروح الرحبة تلج في طلب الزخرفة والزينة، وكان العابدون في حاجة الى تماثيل للمسيح ومريم يقوى بها خيالهم، وهنا يظهر على الفسيفساء التي طبقت شهرتها آفاق العالم للقديسون ذوو الثياب البيض في وقارهم الشديد، ولان اللون الأبيض يرمز للصفاء والنقاء، فإن المسيح عادة ما يمثل في ثوب أبيض أما اللون الأزرق فهو رمز المعرفة التي لا تدرك بالعقل ولكن بالقلب ويرمز الى المجد، وعند اليهودية يمثل مكانة خاصة فهو لون الرب يهوه، وهو أحد الألوان المقدسة عندهم، بينما اللون الأخضر يرمز الى التجديد والى الطبيعة البشرية، كما ان اللون الذهبي يرمز الى الأبدية، الملك الأبدي الذي لا يفنى، واللون الأصفر يرمز الى النور الالهي، و الأبيض يرمز الى الطهارة، والى توهج النور الالهي والأسود يرمز الى الضياع والمجهول والى ظلمة الخطيئة والموت، بينما البني يرمز الى الأرض، فأدم الأول من تراب. (الشبكة الارثوذكسية الانطاكية).

الفن الإسلامي:

نشأ الفن الاسلامي في أجواء من التوحيد لله عز وجل وكانت لرؤيته الشمولية مدخلا الى عالم الانوار. قال الله اشْرَوْوْا وَلِئَلَّامُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ. (قرآن كريم: سورة النور اية، 35). النور اسم من اسماء الله تعالى يجعله ابن عربي في رؤية مبدأ الخلق ومبدأ ظهور التعينات ومبدأ الادراك والعقل الساري في الوجود وعلى هذا يكون الاسم (النور) المنبسط على جميع الموجودات، اصل نور الوجود ونور الشهود،

ولولا النور لما ظهر للمكنات عين (سعاد الحكيم، 1981م، 1080). واستعمل صورة النور والظل ليشير من جهة الى تبعية وجود الخلق لوجود الحق ومن جهة ثانية الى ان النور واحد تتعدد ظلاله بتعدد الاشياء اللتي انبسط عليها، فما اندرج نور في نور وانما هو نور واحد في عين صورة الخلق. (سعاد الحكيم، 1981م، 1083).

2:3:5 اللون في الفن الإسلامي:

ان العرب كانوا على معرفة جيدة بالألوان، فقد عرفوها وميزوا ما بينها وأوجدوا لها التسميات المناسبة. لكنهم لم يتوصلوا الى تميز الألوان الأساسية من الثانوية فاضطروا في مرحلة مبكرة الى اللجوء الى المصادر الطبيعية يشبهون بها اللون فنسب الى الزيت وصفا للون ليكون دالا على اللون الزيتي تشبيها و مدلول هذه التسميات كان يتداخل أحيانا كثيرة، فالحمرة تعني البياض، والبياض لكل فاتح من اللون، والأسود لكل داكن، والخضرة عند العرب السواد (عاهد الماضي، 2000م، 20). نجد في اللون الابيض معنى الصفاء والنقاء. وجاء في القرآن الكريم بياض الوجه يوم القيامة، رمزا للفوز بالآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا وذلك في قوله **يُعْطَىٰ بَيَاضٌ** **وَجُوهٌ وَتَسْوَدُ** **وَجُوهٌ** وقوله تعالى **الْمَدَّيْنِ ابْيَضَّتْ** **وَجُوهُهُمْ** **فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ** (قرآن كريم: ال عمران اية، 106). أما اللون الأخضر وارتباطه بالحقول والحدائق والأشجار فيرمز الى النعيم وجنة الآخرة، وبعد اللون الأخضر لون الألوان بالنسبة للمسلمين وقد ورد في القرآن الكريم وصف ملابس المسلمين في الجنة بالخضرة في آيتين هما قوله تعالى **يَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا** **مُتَّوِّسَةً** **وَأَسْتَبْرَقُ** (قرآن كريم: سورة الإنسان آية 21). قوله تعالى **يَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا** **مُتَّوِّسَةً** **وَأَسْتَبْرَقُ** (قرآن كريم: ال عمران، آية 14). كما ورد اللون الأخضر وصفا لبعض مقاعد الجلوس في الجنة لقوله **تَكَالَىٰ** **عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ** **عَبَقَرِيٍّ** **حَسَانٍ** (قرآن كريم: الرحمن، آية 76). اما اللون الاصفر أو اللون الذهبي فهو يمثل النور وبالتالي انعكاس لعالم الانوار والذي مرده الى النور الالهي.

2:3:6 رمزية اللون في الفن الإسلامي:

ينقسم النظام اللوني في الفن الإسلامي الى ثلاثة اقسام:

النظام الأول ذو ثلاثة ألوان: وهي الأبيض، والأسود، وخشب الصندل.

الأبيض: هو مظهر من مظاهر القدرة الالهية وهو الضوء الذي ينحدر من الشمس ويرمز للوحدة وهو دمج لجميع الألوان فهو واحد قبل كثرة وهو لون النور خالصا ومصدر الألوان.

الأسود: فهو لا يزال مخفيا وهو سر الكينونة و الفناء الذاتي.

خشب الصندل: هو لون الأرض وهو القاعدة المحايدة التي تقوم عليها الطبيعة.

ان جمع الألوان الثلاثة في مثلث يعكس المفهوم الاسلامي للعقل والجسد والروح (Ardalan, 1973).

النظام الثاني ذو أربعة ألوان:

فهو يحتوي على الأحمر والاخضر والأصفر والأزرق ويدخل في مفهومها أحداث الطبيعة (الحار البار، الرطب، الجاف)، وصفات المادة (نار وماء وهواء والأرض) والفصول الأربعة والشعب الأربعة لحياة الانسان، (الطفولة و الشباب و الرجولة و الكهولة).

الأحمر يمثل النار: فهي حارة وجافة.

الأصفر يمثل الهواء: فهو دافئ ورطب.

الأزرق يمثل الأرض: باردة وجافة

والأخضر يمثل الماء: رطبة وباردة. (Ardalan1973,).

النظام الثالث ذوسبع ألوان:

ويرمز الرقم 7 الى سبعة كواكب منظورة:

أسود ----- زحل.

الأصفر ----- الشمس.

الأخضر ----- القمر.

الأحمر ----- المريخ.

الأزرق ----- عطارد.

خشب الصندل (البنّي)----- المشتري.

الأبيض ----- كوكب الزهرة.

ويرمز الى الأنبياء السبعة: آدم / نوح/ ابراهيم/ موسى/ داوود / عيسى/ محمد.

ويرمز الى سبعة معادن: الرصاص/ الحديد / القصدير/ الذهب / النحاس/ الزئبق/ الفضة. (Ardalan, 1973).

اللون بين (الضوء والنور):

النور:

قال الله ﷻ **وَجُودُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ** وفي المحكم : النور والضوء ، أيا كان ، وقيل هو شعاعه وسطوعه (سعاد الحكيم, 1981, 1080) قال ابن الأثير " هو الظاهر الذي به كل ظهور".

وعند ابن عربي " النور " اسم من اسماء الله تعالى ، فهو مبدأ الخلق، أو مبدأ ظهور التعينات و مبدأ الادراك والعقل الساري في الوجود.

وعلى هذا يكون الاسم " النور" المنبسط على جميع الموجودات، أصل نور الوجود ونور الشهود. والله تعالى أخرجنا من ظلمة العدم، الى نور الوجود، فكنا نورا باذن ربنا.

ولولا النور ما ظهر للممكنات عيان، قول الرسول -صلى الله عليه وسلم – في دعائه " اللهم اجعل في سمعي نورا، وفي بصري نورا، وفي شعري نورا، حتى قال واجعلني نورا " وهو كذلك اي نور.

باسم النور وقع الادراك ، وامتد هذا الظل على أعيان الممكنات ، في صورة الغيب المجهول،

ما ترى جسما قط خلقه الله ، ما يكون أبدا الا ماثلا للاستدارة، لا من جماد، ولا من نبات، ولا من حيوان، ولا سماء ولا أرض ولا جبل، ولا ورق، ولا حجر، وسبب ذلك ميله الى أصله وهو النور (سعاد الحكيم، 1981، 1082)

النور والظل :

ان النور واحد تتعدد ظلاله بتعدد الأشياء ، التي انبسط عليها .
يقول ابن عربي :

فعين وجود الحق نور محقق وعين وجود الخلق ظل له تتبع
يقول " الوجود كله خيال في خيال، والوجود الحق انما هو الله خاصة ، من حيث ذاته وعينه"
(سعاد الحكيم، 1981، 1153).

فالموجودات كلها نور من أنوار شمس القدرة الآهية ، فليس لنور الشمس مع الشمس رتبة المعية بل رتبة الشمعية . ومثال هلاك الأشياء في حال وجودها ، كهلاك لهيب الشمعة في حال وقودها.

الفرق بين النور والضوء :

أن الضوء يستعمل في مجال التأثير في الغير بينما النور عام سواء كان الشيء نوره ذاتيا أو عرضيا من الغير كما في قوله تعالى : " هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا " وفيه اشارة للفرق بين الضياء والنور (الشمس مضيئة والقمر اكتسب نوره من الشمس)
مَقَالٌ مَّا دَوَّلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورَتِهِمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصَرُونَ . (سورة البقرة آية 17).

الأدوات الجاسة لمعالم النور واللون :

اولا: البصر:

احدى الحواس الخمس المعروفة ، وهو يشمل جميع الاحساسات التي تدركها العين:
أن اول الاحساسات البصرية الاحساس بالمضيء والمظلم ، ينشأ عن الانطباع الذي يحدثه الضوء في عصيات شبكة العين، وثاني الاحساسات البصرية الاحساس باللون، وهو متعلق بمخاريط الشبكة.

ثانيا: البصيرة:

هي قوة للقلب منورة بنور الحق ترى بها حقائق الأشياء وبواطنها بمثابة البصر للنفس الذي ترى به صور الأشياء وظواهرها ، وهي القوة التي يسميها الحكماء العاقلة النظرية. وأما اذا تنوّرت بنور القدس وانكشف حجابها بهداية الحق فيسميها الحكيم القوة القدسية
وهي استقصاء النظر الى الشيء، والتبصر فيه، وتأمله، فكأنها رؤية عقلية تستقصى بها حقائق الأشياء وبواطنها ، أو حدس تدرك به المعقولات والبصير العالم الذي يشاهد الأشياء كلها ظاهرها وخافئها
(جميل صليبا، 1982، 211).

ثالثا: القوة الباصرة:

أما كيفية ادراك القوة الباصرة لمحسوساتها التي هي عشرة أنواع : أولها الأنوار والظلم والألوان والسطوح والأجسام أنفسها وأشكالها وأبعادها وحركاتها وسكونها وأوضاعها. فالمدرّك من هذه الأنواع بالحقيقة والذات النور والظلمة حسب، إلا أن الظلمة شيء يرى ولا يرى بها شيء آخر. والنور هو الذي يرى ويرى به شيء آخر.

أولها الألوان ، ولما كانت الألوان لا توجد إلا في سطوح الأجسام، صارت السطوح مرئية بها. ولما كانت السطوح أيضا لا توجد إلا في الأجسام، صارت مرئية بتوسط سطوحها . ولما كانت الأجسام أيضا لا تخلو من الأشكال والأوضاع والأبعاد والحركات، صارت هذه كلها مرتبة بالعرض لا بالذات (فؤاد معصوم، 1998م، 408).

أن النور والظلمة لونان روحانيان، وأن السواد والبياض لونان جسمانيان، وأن النور والظلمة يسريان في الأجسام المشفّة كسريان الروح في الجسد، وينسلان منها بلا زمان، ولكن الضوء اذا سرى في الأجسام المشفّة حمل معه ألوان الأجسام وأوصافها التي تقدم ذكرها حملا روحانيا، وحفظها بهيأتها، حتى لا يختلط بعضها ببعض، فيفسد هيأتها، كما حما الهواء الأصوات بهيأتها.

وان الحدقتين هما من أحد الأجسام المشفّة، وهما مرآتا الجسد. وذلك أنهما رطوبتان مغطّتان بغشائين شفافين، فإذا سرى الضوء في الأجسام المشفّة، وحمل معه ألوان الأجسام الحاضرة، واتصل بحدقتي الحيوان الحاضرة هناك، وسرى فيهما كسريانه في سائر الأجسام المشفّة، انطبعت الجليدية بتلك الألوان، كما ينطبع الهواء بالضياء، فعند ذلك تحس القوة الباصرة بذلك التغير، فتؤدي خبره الى القوة المتخيلة، كما تؤدي سائر القوى الحساسة أخبار محسوساتها. ومن يتعجب من وصفنا كيفية حمل الألوان أشكال الأجسام حملا روحانيا، وكيفية حمل الهواء الأصوات أيضا مثل ذلك، فلا ينبغي أن ينكرها من أجل أنه لا يتصورها (فؤاد معصوم، 1998م، 409).

اللون بين الصورة والخيال :

الصورة :

هي آلة ومראה لمشاهدة الصورة وهي الشبح والمثال الشبيه بالمتخيّل في المرأة. ومنها ما يتميز به الشيء مطلقا سواء كان الخارج ويسمّى صورة خارجية ، أو في الذهن ويسمّى صورة ذهنية . قيل الصورة ما به يتميز الشيء في الذهن، فان الأشياء في الخارج أعيان، وفي الذهن صور

الهيولى والصورة :

الصورة في مقابل الهيولى هي الشكل الذي تكون عليه المادة أو الجوهر الهيولى وهي تلاحظ أو تتخيل في الذهن منعزلة عن الهيولى ولكن لا توجد في الواقع صورة دون هيولى أي دون مادة أو جوهر . ان الهوية والكمية والكيفية كلها صور بسيطة معقولة غير محسوسة، فإذا تركت بعضها على بعض صار بعضها كالهيولى، والمثال في ذلك من المحسوسات أن القميص صورة في الثوب، والثوب هيولى له،

والثوب صورة في الغزل، والغزل هيولي له، والغزل صورة في القطن، والقطن هيولي له، والقطن صورة في النبات، والنبات هيولي له، والنبات صورة في الأركان وهي هيولي له، والأركان صورة في الجسم،

الديانة	الطابع	المعنى
---------	--------	--------

والج
سم
هيولي
لها،
والج
سم

صورة في الجوهر، والجوهر هيولي له وكذلك الخبز صورة في العجين والعجين هيولي له، والعجين صورة في الدقيق ، والدقيق هولي له ، والدقيق صورة في الحب ، والحب هيولي له، والحب صورة في النبات، والنبات هيولي له، والنبات صورة في الأركان، وهي هيولي له، وهي صورة في الجسم، والجسم هيولي له، والجسم صورة في الجوهر، والجوهر هيولي له (فؤاد معصوم، 1998م، 7).

التصور :

تصور الشيء تخيله، وتصور له الشيء: صارت له عنده صورة.
والتصور ، عند علماء النفس، هو حصول صورة الشيء في العقل، وعند المناطق، هو ادراك الماهية من غير أن يحكم عليها بنفي أو اثبات .
التصور بحسب الاسم هو تصور مفهوم الشيء الذي لا يوجد وجوده في الأعيان، وهو جار في الموجودات والمعدومات، وأما التصور بحسب الحقيقة فهو تصور الماهية المعلومة الموجودة، وهو مختص بالموجودات.

جدول معاني الألوان في الحضارات الانسانية.

(1) اللون الابيض:

(2)
اللون
الخضر:

المسلمين.	ديني (أكثر الألوان ورودا في القرآن)	رمز النقاء والطهارة والخلو من الدنس.
المسيحيين واليهود.	ديني.	النقاء والطهارة (القديسين والرهبان ثيابهم بيضاء).
الصينيين.	وثني.	يرمز الى الحزن والموت.
الاغريق والرومان.	وثني.	التضحية بحيوانات بيضاء.
الهندوس.	وثني.	لون رجال الدين.
المصريين القدماء.	وثني.	يدل عل الحكم والسيطرة.

الديانة	الطابع	المعنى
المسلمين.	ديني (ثاني أكثر الألوان ورودا في القرآن).	يرمز للجنان الخلد.
المسيحيين واليهود.	ديني.	يرمز للتجديد والى الطبيعة.
الصينيين.	تاريخي.	يرمز الى الطبقة الفقيرة.
الاغريق والرومان.	وثني.	رمز الحياة والتجدد والانبعاث الروحي الة الجمال(افرودايت).
المصريين القدماء.	وثني.	المعابد خضراء رمزا لمروج النيل الخضراء والحياة الابدية.

(3) اللون الاصفر:

الديانة	الطابع	المعنى
المسلمين.	ديني-اجتماعي.	يمثل الأشرار ويمثل النقيض عدم التفاؤل.
المسيحيين واليهود.	ديني -وثني.	يرمز الى النور الالهي ولا ارتباط اللون بالشمس.

الصينيين.	وثني.	لباس الكهنة والرهبان.
الاغريق والرومان.	وثني.	لون اليأس.
الهندوس.	وثني.	طبقة التجار.
المصريين القدماء.	وثني.	رمز للاله (رع).

(4) اللون الازرق:

الديانة	الطابع	المعنى
المسلمين.	ديني.	يعتبر اللون الأزرق لون الوقار والسكينة والهدوء والحكمة كما يرمز لشدة العذاب يوم القيامة.
المسيحيين واليهود.	ديني.	رمز المعرفة والمجد عند اليهود يمثل الرب يهوى.
الصينيين.	وثني.	الأزرق رمز للموت ويرمز للخلود الابدي.
الاغريق والرومان.	وثني.	اله الأمواج ذي الشعر الأزرق ويمثل اله الحكمة.
المصريين القدماء.	وثني.	الشفاء من الامراض.

(5) اللون الاحمر :

الديانة	الطابع	المعنى
المسلمين.	ديني.	لأن الحمرة تمثل وتجسم لهيب النار وهو لون القوة والحياة.
المسيحيين واليهود.	ديني.	رمز الطبيعة الالهية.
الصينيين.	وثني.	رمز السعادة والنعمة.

المصريين القدماء.	وثني.	لون أوزيريس فقد كان يستعمل لتتشيط القوى.
-------------------	-------	--

(6) اللون الذهبي:

الديانة	الطابع	المعنى
المسلمين.	ديني.	الانوار الالهية.
المسيحيين واليهود.	ديني.	يرمز الى الأبدية.
الصينيين.	وثني.	يرمز لعبادة الشمس.
الاغريق والرومان.	وثني.	يرمز لعبادة الشمس.
الهندوس.	وثني.	يرمز لعبادة الشمس.
المصريين القدماء.	وثني.	يرمز لعبادة الشمس.

(6) اللون الاسود:

الديانة	الطابع	المعنى
المسلمين.	ديني.	هو سر الكينونة وهو الفناء الذاتي.
المسيحيين واليهود.	ديني.	يرمز الى الضياع والمجهول والى ظلمة الخطيئة والموت.
الهندوس.	وثني.	وصف لطبقة الخدم.

المصريين القدماء.	وثني.	لون الطمي والارض الخصبة.
-------------------	-------	--------------------------

2:3:7 اللون في القرآن الكريم:

قال الله تعالى :

وَمِنْ آيَاتِهِ خَلَقَ السَّمَّوَاتِ وَالْأَرْضَ وَاخْتَلَفَ الْأَلْوَانَكُمْ⁸

ورد لفظة لون ومشتقاتها في كتاب الله العزيز تسع مرات في سبع آيات بينات .نوردها حسب ترتيبها في

سور كتاب الله عز وجل،وهي كمي يلي :

1-قال الله جل جلاله :

رَقَبًا لِّوَلِيَيْنِ مَّا بَيْنَهُمَا لَوْ تُهْمَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفَرَاءُ فَاقْعِ لَّوْثُهَا تَسْبَأُظْرَيْنِ⁹

في هذه الآية ذكر الله تعالى كلمة "لونها" مرتين.

2-قال الله تعالى :

مَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ¹⁰

3-،قال الله عز وجل :

ثُمَّ كَلَّيْ مِنْ كُلِّ سَلْبَةٍ رَّكْبًا فَتِلْكَ أَلْوَانُهُ خُذْ مِنْ بَطْنِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِرَاءٌ لِلنَّاسِ

إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ¹¹

4-قال الله تعالى :

وَمِنْ آيَاتِهِ خَلَقَ السَّمَّوَاتِ وَالْأَرْضَ وَاخْتَلَفَ الْأَلْوَانُ لَكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّالْعَالَمِينَ¹²

5-قال الله تعالى :

أَنْزَلَ اللَّهُ مَنًى الْيُسْبُلَ مَاءً فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ يَصْهَرُ بَرِيضٌ وَحُمْرٌ

مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُمْ أَزْهَرُ أَرِيْبٌ سُودٌ¹³

6-قال الله تبارك وتعالى :

لَدَوَّابٌ وَأَلْوَانٌ تَلَوَّنَ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ¹⁴

7-قال الله تعالى :

⁸ سورة الروم- الآية 22.

⁹ سورة البقرة- الآية-69.

¹⁰ سورة النحل - الآية-13.

¹¹ سورة النحل - الآية-69.

¹² سورة الروم- الآية 22.

¹³ سورة فاطر- الآية-27.

¹⁴ سورة فاطر- الآية-35.

أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ فِسْطَاكُمُ الْيَلْبِيعَ فِيهِ الْأَرْضُ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهيجُ
فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِمَنْ هُوَ عَلَى الْأَلْبَابِ {¹⁵

اللون الأصفر:

اول لون تم ذكره في القران الكريم وتكرر ذكره (5) مرات:

1- قال الله تعالى :

رَبُّكَوَلِيَّيْنِ عَمَّا نَدَّبَا إِلَيْهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفَرَاءُ فَاقْعُ لَوْ تَشَهُرُ النَّاطِرِينَ {¹⁶

2- قال الله تعالى :

وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَّاتٍ أَوْزَةً مُلْطَفًا مِّنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ¹⁷

3- قال الله تعالى :

أَنزَلْنَاهُ سُلَيْمَانَ مَاءً ۖ فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ۚ ثُمَّ يُدْرِجُ بِهِ زُرْعَةً مُّكْتَنَفَةً ۖ إِنَّهُ ثُمَّ يَهِيْجُ فِتْرَاهُ

مُصَفَّلَةٌ لِحُطْمِ أَيْجُلَيْنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرِي لِأُولَى الْأَلْبَابِ } }¹⁸

4- قال الله تعالى :

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَارْزُقُوا وَاللَّهُ وَكَافُرُكُمْ وَتَكَادَرُ فِي الْأَمْوَالِ وَلَا لَكُمْ تِلْ غَيْثٌ أَعْجَبَ

فَلَكُمْ مَوْلَا فَرِحَ بِكُمْ فِيهِ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِزْقٌ وَ مَا

19 { الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ }

5- قال الله تعالى :

كَأَنَّهُ أَجْمَلَتِ صُفْرٌ²⁰

اللون الأبيض:

وهو ثاني الالوان تم ذكرها في القران الكريم وتكرر ذكرها (12) مرة:

1-قال الله تعالى :

وَكُلُّواْ وَاشْرَبُواْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ }.²¹

2- قال الله تعالى :

15 سورة الزمر - الآية-21.

16 سورة البقرة - الآية 69.

17 سورة الروم- الآية-59.

18 سورة الزمر - الآية-21.

19 سورة الحديد - الآية-20.

20 سورة المرسلات- الآية 33.

21 سورة البقرة - الآية-187

يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَسْوَفُ خَلْقٍ فَأَمْوَالُهُمْ أَكْفَرُ نَدْمٌ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ
تَكْفُرُونَ }²²

3- قال الله تعالى :

وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ }²³

4- قال الله تعالى :

وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ }²⁴

5- قال الله تعالى :

لَىٰ عَذَابُهُمْ وَقَالِي ثَمَرًا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ }²⁵

6- قال الله تعالى :

وَاضْمُمْ إِلَيْكَ إِيَّاهُ فَادَّهَا هِيَ بَيْضَاءُ هُنَّ سَوَاءٌ آيَةً أُخْرَى }²⁶

7- قال الله تعالى :

وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ }²⁷

8- قال الله تعالى :

وَأَنبِئْهُمْ بِذُنُوبِهِمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ سَوَاءٌ أُنذِرَ أَوْ لَمْ يُنذَرَ سَوَاءٌ يَنصِتُوا أَوْ يُصِغُوا بِهَذَا قَوْلِ رَبِّكَ إِنَّمَا يُجِيبُ الْمُضْطَرِّينَ
فَاسْقِيْنِ }²⁸

9- قال الله تعالى :

سَوَاءٌ أُنذِرَ أَوْ لَمْ يُنذَرَ سَوَاءٌ يَنصِتُوا أَوْ يُصِغُوا بِهَذَا قَوْلِ رَبِّكَ إِنَّمَا يُجِيبُ الْمُضْطَرِّينَ
فَاسْقِيْنِ }²⁹

10- قال الله تعالى :

أَنزَلَ مِنْهُمْ مَاءً فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنْهَا جِذَارٌ لِّجَذْدٍ بَرِيضٌ وَحُمْرٌ
مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ }³⁰

²² سورة آل عمران - الآية-106.

²³ سورة آل عمران - الآية-107.

²⁴ سورة الاعراف - الآية 108.

²⁵ سورة يوسف - الآية-84.

²⁶ سورة طه - الآية-22.

²⁷ سورة الشعراء - الآية-33.

²⁸ سورة النمل - الآية 12.

²⁹ سورة القصص - الآية-32.

³⁰ سورة فاطر - الآية-27.

11-قال الله تعالى :

بَيِّضَاءَ لَذَّةٍ لِلْغُلَامِ بَيْنَ {³¹

12-قال الله تعالى :

كَأَنَّهُنَّ بَيِّضٌ مَكْنُونٌ {³²

اللون الأسود:

وهو ثالث الالوان تم ذكرها في القران الكريم وتكرر ذكرها (8)مرات:

1-قال الله تعالى :

وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْوَسْوَسِ مِنَ الْفَجْرِ {³³

2-قال الله تعالى :

وَيَوْمَ لَا يُسْأَلُ سُقْرَاءُ جَوْجٍ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ وَقَدْ نَعَدْتُمْ أَن يَكُونُوا

تَكْفُرُونَ {³⁴

3-قال الله تعالى :

وَأَنبِئْهُمْ بِالَّذِي ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ {³⁵

4-قال الله تعالى :

أَنزَلْنَاهُ مِن مَّوْنٍ أَلَسْتَ بِمَاءٍ فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيضٌ وَحُمْرٌ

مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَلِيظٌ سَوْدٌ {³⁶

5-قال الله تعالى :

تَرَى الَّذِينَ يُحِبُّونَ الظُّلُمَاتِ عَلَى النُّورِ وَجُوهُهُمْ مُسْوَدَّةٌ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَذًى لِّلْكَافِرِينَ {³⁷

6-قال الله تعالى :

وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَنِ نَذْرًا لَّا يَخْلِفُ عُقْبُهُمْ نَذْرًا وَهُوَ كَظِيمٌ {³⁸

7-قال الله تعالى :

³¹ سورة الصافات - الآية-46.

³² سورة الصافات - الآية-49.

³³ سورة البقرة- الآية 187.

³⁴ سورة آل عمران- الآية-106.

³⁵ سورة النحل- الآية-58.

³⁶ سورة فاطر - الآية-27.

³⁷ سورة الزمر - الآية 60.

³⁸ سورة الزخرف- الآية-17.

اللون الأخضر:

وهو رابع الالوان تم ذكرها فى القرآن الكريم وتكرر ذكرها (8) مرات:

1- قال الله تعالى :

وَهُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً يَنْبُتُ بِهِ خُضْرًا كَثِيرًا مِمَّا تَعْتَبِرُونَ فَذُرْهُمْ إِنَّهُمْ أَكْبَرُ
طُلُعَهَا قِيَامُ يَوْمِ يَأْتِي الشَّوْكَاءَ وَبَدَا لَهُمْ مِنَ الْهَيْبَةِ كَأَنَّهُمْ يُفَكِّكُونَ
إِذَا أَتَوْا مُصَافًى وَهُمْ لَهُ كَاذِبُونَ ۚ

2- قال الله تعالى :

أَرْوَاهُ الْبَيْعَ الْمُقَرَّبَ لِيَدَيْهِ مَا نِ يَأْ كُلُهُنَّ سَبْعُ عَجَافٍ وَسَبْعَ سُدُبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخْرَ يَابِسَاتٍ يَأْ أُيُّهَا أَفْئَالُ الْغِيْلَافِي رُوِيَ بَيِّنَاتٍ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ⁴¹

3- قال الله تعالى :

يَقُولُ أَهْمُنَا فَإِنَّهُمْ لَبَدْبَقَرَاتِ سِدْمَانِ يَا كَلَاهُنَّ سَبْعُ عَجَافٍ وَ سَبْعُ سُنْبُلَاتٍ خُضْرًا خَرَّ يَابِسَاتٍ
لَعَلِّي أَرْجِعَ إِلَى النَّعْلَاءِ هُمْ يَعْلَمُونَ }⁴²

4-قال الله تعالى :

عَذْلٌ وَلِئَلَّامِهِمْ مَخَذَاتُهُمْ الْأَنْهَارُ يُدَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلِيَّاسْتَبَاطًا خُضْرًا مِّنْ سُدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَكْرِنٍ فِيهَا عَلَاقُ الْأَعْمَامِ الذُّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا⁴³

5- قال الله تعالى :

ثَرَأَنَّ اللَّهُ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ⁴⁴

6- قال الله تعالى :

45 {الَّذِي جَعَلَ لَكُم مِّنَ الشَّجَرِ ضَلَالًا نَّارًا فَإِذَا أَنتُم مِّنْهُ تُوقَدُونَ}

7- قال الله تعالى :

46 { مُتَكِدِّينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ }

39 سورة الاعلى - الآية-5.

40 سورة الانعام - الآية 99.

41 سورة يوسف - الآية-43.

42 سورة يوسف - الآية-46.

43 سورة الكهف - الآية-63.

44 سورة الحج - الآية 12.

45 سورة يس - الآية-80.

46 سورة الرحمن- الآية-76

8-قال الله تعالى :

لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ يُدَبِّرُ الْأُمُورَ ۚ وَسَقَّاهُمْ مِنْ فُضَّةٍ وَحَدَّثُوا تَأْوِيلَ مَا رَأَوْا ۚ وَكُنْ مِنْهُمْ رَجْزٌ ۚ ۝٤٧

اللون الأزرق:

وهو خامس الالوان تم ذكره في القرآن الكريم وتكرر ذكره (1) مرة واحدة:

1-قال الله تعالى :

يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ۚ ۝٤٨

اللون الأحمر:

وهو سادس الالوان تم ذكرها في القرآن الكريم وتكرر ذكرها (1) مرة واحدة:

1-قال الله تعالى :

تَرَى أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَرَيْضٌ وَحُمْرٌ

مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ۚ ۝٤٩

اللون الوردي

وهو سابع الالوان تم ذكره في القرآن الكريم وتكرر ذكره (1) مرة واحدة:

1-قال الله تعالى :

فَإِذَا انشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ ۚ ۝٥٠

اللون الأخضر المسود

وهو ثامن الالوان تم ذكره في القرآن الكريم وتكرر ذكره (1) مرة واحدة:

1-قال الله تعالى :

مِنْ هَامَاتٍ ۚ ۝٥١ أَيُّ سَوَادٍ مِنْ شِدَّةِ الرِّيحِ مِنَ الْمَاءِ .

8:3:2 اللون في الحديث النبوي الشريف:

اللون الأصفر:

عن أم خالد أمة بنت خالد بن سعيد بن العاص قالت: أتيت رسول الله صلى الله عليه وسلم مع أبي وعلي

قميص أصفر، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (سنه سنه) . قال عبد الله: وهي بالحبيشية: حسنة. 52

47 سورة الانسان- الآية-21

48 سورة طه - الآية 102.

49 سورة فاطر- الآية-27.

50 سورة الرحمن- الآية-37.

51 سورة الرحمن- الآية-64.

52 المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 5993 حكم المحدث: صحيح

عن أبو ذر الغفاري قال: أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: فرج سققي وأنا بمكة، فنزل جبريل عليه السلام، ففرج صدري، ثم غسله بماء زمزم، ثم جاء بطست من ذهب، ممتلئ حكمة وإيماناً، فأفرغها في صدري ثم أطبقه، ثم أخذ بيدي فخرج إلى السماء الدنيا، قال جبريل لخازن السماء الدنيا: افتح، قال: من هذا؟ قال: جبريل.⁵³

عن عبدالله بن زيد بن عاصم قال: أتى رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأخرجنا له ماء في تور من صفر، فتوضأ، فغسل وجهه ثلاثاً، ويديه مرتين مرتين، ومسح برأسه، فأقبل به وأدبر، وغسل رجليه.⁵⁴
عن البراء بن عازب قال: أمرنا النبي صلى الله عليه وسلم بسبع، ونهانا عن سبع: أمرنا بعبادة المريض، واتباع الجنائز، وتشميت العاطس، وإجابة الداعي، ورد السلام، ونصر المظلوم، وإبرار المقسم، ونهانا عن سبع: عن خاتم الذهب، أو قال: حلقة الذهب، وعن لبس الحرير، والديباج، والسندس، والميائثر.⁵⁵

اللون الأبيض:

عن سهل بن سعد قال: **وَأَتَتْهُمُ الْمَلَائِكَةُ وَكُنَّ أَبْيَضَ لَوْنٍ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ** { أنه إنما يعني الليل والنهار.⁵⁶

عن أبو هريرة قال: كان الرسول صلى الله عليه وسلم يسكت بين التكبير وبين القراءة يقول: اللهم باعد بيني وبين خطاياي، كما باعدت بين المشرق والمغرب، اللهم نقني من الخطايا كما ينقى الثوب الأبيض من الدنس، اللهم اغسل خطاياي بالماء والثلج والبرد.⁵⁷

عن أنس بن مالك قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم ليس بالطويل البائن، ولا بالقصير، ولا بالأبيض الأمهق، وليس بالآدم، وليس بالجعد القطط، ولا بالسبط، بعثه الله على رأس أربعين سنة، فأقام بمكة عشر سنين، وبالمدينة عشر سنين، فتوفاه الله وليس في رأسه ولحيته عشرون شعرة بيضاء.⁵⁸

عن عبد الله بن عمرو - رضي الله عنه - قال: قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم: " حوضي مسيرة شهر، وزواياه سواء، ماؤه أبيض من اللبن، وريحه أطيب من المسك، وكيزانه كنجوم السماء، من يشرب منها فلا يظمأ أبداً." ⁵⁹

⁵³ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 1636 حكم المحدث: صحيح

⁵⁴ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 197 حكم المحدث: صحيح

⁵⁵ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 6222 حكم المحدث: صحيح

⁵⁶ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 1917 حكم المحدث: صحيح

⁵⁷ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 744 حكم المحدث: صحيح

⁵⁸ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 3548 حكم المحدث: صحيح

ليس بالأبيض الأمهق: ليس شديد البياض كلون الجص ولا بالآدم: وليس شديد السمرة وإنما يخالط بياضه الحمرة.

⁵⁹ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 6579 حكم المحدث: صحيح

عن ثوبان قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن الله قد زوى لي الأرض، فرأيت مشارقها ومغاربها، وإن أمتي سيبلغ ملكها ما زوي لي منها، وأعطيت الكنزين الأحمر والأبيض.⁶⁰

عن سهيل ابن سعد قال: سمعت النبي صلى الله عليه وسلم يقول يحشر الناس يوم القيامة على أرض بيضاء عفراء كقرصة نقي.⁶¹

عن أبو سعيد الخدري قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لابن صائد " ما تربة الجنة ؟ " قال : درمكة بيضاء، مسك. يا أبا القاسم ! قال " صدقت ".⁶²

عن حذيفة بن اليمان قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: " تعرض الفتن على القلوب كالحصير عودا عودا فأى قلب أشربها نكت فيه نكتة سوداء وأي قلب أنكرها نكت فيه نكتة بيضاء.⁶³ عن أنس بن مالك قال: لم يختضب رسول الله صلى الله عليه وسلم، وإنما كان البياض في عنقه وفي الصدغين.⁶⁴

عن أنس بن مالك قال: لما أراد النبي صلى الله عليه وسلم أن يكتب إلى الروم، قيل له: إنهم لا يقرؤون كتابا إلا أن يكون مختوم، فاتخذ خاتما من فضة، فكأنى أنظر إلى بياضه في يده، ونقش فيه محمد رسول الله.⁶⁵

عن عائشة رضي الله عنها قالت: أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كفن في ثلاثة أثواب يمانية، بيض سحولية من كرسف، ليس فيهن قميص ولا عمامة.⁶⁶

⁶⁰ المحدث: مسلم - المصدر: صحيح مسلم - الرقم: 2889 حكم المحدث: صحيح
لمراد بالكنزين (الذهب والفضة) : كنزي كسرى وقيصر ملكي العراق والشام .
زوي : جمع

⁶¹ المحدث : البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 6521 حكم المحدث: صحيح
أرض عفراء : العفر بياض يضرب إلى حمرة ومنه سمي عفر الأرض .

⁶² المحدث: مسلم - المصدر: صحيح مسلم - الرقم: 2928 حكم المحدث: صحيح
الدرمك :الدقيق الخالص البياض

⁶³ المحدث: مسلم - المصدر: صحيح مسلم - الرقم: 144 حكم المحدث: صحيح

⁶⁴ المحدث: مسلم - المصدر: صحيح مسلم - الرقم: 2341 حكم المحدث: صحيح

⁶⁵ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 2938 حكم المحدث: صحيح

⁶⁶ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 1264 حكم المحدث: صحيح

سحولية : سحول أي القصار

من كرسف : من قطن

عن سعد بن أبي وقاص قال: رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم يوم أحد، ومعه رجلان يقاتلان عنه ، عليهما ثياب بيض، كأشد القتال، ما رأيتهما من قبل ولا بعد.⁶⁷

عن ابن عباس قال: جاء في حديث ابن عباس قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "الْبُسُوا مِنْ ثِيَابِكُمُ الْبَيَاضَ فَإِنَّهَا خَيْرُ ثِيَابِكُمْ وَكَفَنُوا فِيهَا مَوْتَكُمْ" واللون الأبيض من الثياب التي يستحب أن يلبسها الأحياء ويكفن فيه الأموات كما وكذلك يستحب البياض في ثياب الإحرام للرجل وهي إزار ورداء.⁶⁸

اللون الاسود:

عن سهل بن سعد قال: وَأَنْتَ لَتَنْتَبِهُوا حَدَّثَنِي يَتْبَنِي لَكُمْ الْأَخِيضُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْأَخِيضِ الْأَسْوَدِ { ولم ينزل { من الفجر } فكان رجال إذا أرادوا الصوم ربط أحدهم في رجله الخيط الأبيض والخيط الأسود ، ولم يزل يأكل حتى يتبين له رؤيتهما ، فأنزل الله بعد: { من الفجر } فاعلموا أنه إنما يعني الليل والنهار.⁶⁹

عن عائشة رضي الله عنها قالت: إن كنا ننظر إلى الهلال ثلاثة أهلة في شهرين، وما أوقدت في أبيات رسول الله صلى الله عليه وسلم نار، فقلت: ما كان يعيشكم ؟ قالت: الأسودان التمر والماء.⁷⁰

عن جابر بن عبد الله قال: كنا مع رسول الله صلى الله عليه وسلم نجني الكباش، وإن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: (عليكم بالأسود منه، فإنه أطيبه)⁷¹

عن جابر بن عبد الله قال: أمرنا رسول الله صلى الله عليه وسلم بقتل الكلاب. حتى أن المرأة تقدم من البادية بكلبها فنقتله. ثم نهى النبي صلى الله عليه وسلم عن قتلها. وقال (البهيم) أي الذي لا بياض فيه (ذي النقطين) أي: الذي فوق عينيه نقطتان بيضاوان فإنه شيطان.⁷²

وعن جابر رضي الله عنه قال: رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم يوم فتح مكة وعليه عمامة سوداء.

73

⁶⁷ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 4054 حكم المحدث: صحيح

يعني جبريل وميكائيل عليهما السلام

⁶⁸ المحدث: ابوداود والترمذي وصححه الألباني في أحكام الجنائز (ص82)

⁶⁹ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 1917 حكم المحدث: صحيح

⁷⁰ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 6459

⁷¹ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 3406 حكم المحدث: صحيح

الكلاب ثمر الأراك وقيل نضيجه وقيل غصه

⁷² المحدث: مسلم - المصدر: صحيح مسلم - الرقم: 1572 حكم المحدث: صحيح

⁷³ المحدث: مسلم - المصدر: صحيح مسلم

وعن عائشة رضي الله عنها قالت: صنعت لرسول الله بردة سوداء فلبسها فلما عرق فيها وجد ريح الصوف فقذفها وكانت تعجبه الريح الطيبة.⁷⁴

فاللون الأسود مباح للنساء والرجال على حد سواء ومن البدع الباطلة المتعلقة بهذا اللون: تعمّد لبسه عند المصائب قال الشيخ محمد بن صالح العثيمين: لبس السواد عند المصائب شعار باطل لا أصل له.⁷⁵

اللون الأخضر:

عن أبي رمثة قال: رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم وعليه بُردان أخضران.⁷⁶

عن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه قال: { لقد رأى من آيات ربه الكبرى }. قال: رأى رفرفا أخضر سد أفق السماء. المراد بها جميع ما رأى - صلى الله عليه وسلم - ليلة الإسراء.

أما الرفراف الأخضر جاء في التفسير أن يكون جبريل بسط أجنحته كما يبسط الثوب.⁷⁷

عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال إنما سمي الخضر أنه جلس على فروة بيضاء فإذا هي تهتز من خلفه خضراء.⁷⁸

سمي الخضر لأنه جلس على فروة بيضاء أي (قطعة الأرض اليابسة) فإذا هي تهتز من خلفه خضراء و كان إذا صلى اخضر ما حوله.⁷⁹

عن عبدالله بن عمر قال: قال النبي صلى الله عليه وسلم مثل المؤمن كمثل شجرة خضراء، لا يسقط ورقها ولا يتحات. فقال القوم: هي شجرة كذا، هي شجرة كذا، فأردت أن أقول: هي النخلة، وأنا غلام شاب فاستحييت، فقال: هي النخلة.⁸⁰

اللون الأزرق:

عن ابن عباس رضي الله عنهما قال: ليلة أسري بنبي الله صلى الله عليه وسلم نظر في النار فإذا قوم يأكلون الجيف قال: من هؤلاء يا جبريل ؟ قال: هؤلاء الذين يأكلون لحوم الناس، ورأى رجلا أحمر أزرق جدا، قال: من هذا يا جبريل ؟ قال: هذا عاقر الناقة.⁸¹

⁷⁴ المحدث أبو داود - المصدر: سنن أبو داود - رقم 4074

⁷⁵ المصدر: (فتاوى إسلامية 3/313)

⁷⁶ رواه الترمذي وقال: هذا حديث حسن غريب ورواه النسائي - رقم 5224

⁷⁷ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 3233 حكم المحدث: صحيح

⁷⁸ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الصفحة أو الرقم: 3402 حكم المحدث: صحيح

⁷⁹ المحدث مسلم: المصدر صحيح مسلم - الفضائل - رقم 2380

⁸⁰ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 6122 حكم المحدث: صحيح

⁸¹ المحدث: الهيثمي المكي - المصدر: الزواجر - الرقم: 10/2 حكم المحدث: إسناده صحيح إلا مختلف فيه وثقه كثيرون

عن أبو هريرة قال: قال النبي صلى الله عليه وسلم إذا قبر الميت، أتاه ملكان أسودان أزرقان يقال لأحدهما: المنكر وللآخر النكير.⁸²

اللون الاحمر:

عن أنس بن مالك يصف النبي صلى الله عليه وسلم قال: كان ربعة من القوم، ليس بالطويل ولا بالقصير، أزهر اللون، ليس بأبيض أمهق ولا آدم، ليس بجعد قطط ولا سبط رجل، أنزل عليه وهو ابن أربعين، فلبث بمكة عشر سنين ينزل عليه، وبالمدينة عشر سنين، وقبض وليس في رأسه ولحيته عشرون شعرة بيضاء. قال ربيعة: فرأيت شعرا من شعره، فإذا هو أحمر، فسألت، فقل: احمر من الطيب.⁸³

حدثنا عون بن أبي جحيفة أن أباه رأى رسول الله صلى الله عليه وسلم في قبة حمراء من آدم.⁸⁴
عن سهل بن سعد الساعدي قال: قال النبي صلى الله عليه وسلم لأن يهدي الله بك رجلا واحد خير لك من حمر النعم.⁸⁵

وحمر النعم وهو من ألوان الإبل المحموده و المراد خير لك من أن تكون لك فتتصدق بها .
لقد جاء النهي عن لبس اللون الأحمر الخالص بالنسبة للرجال دون النساء لحديث ابن عمر " نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن المفدّم " .⁸⁶

وعن عمر أنه كان إذا رأى على الرجل ثوبا معصفرا جذبه وقال: " دعوا هذا للنساء " أخرجه الطبري
وعن عبد الله بن عمرو قال: " مر على النبي صلى الله عليه وسلم رجل وعليه ثوبان أحمران فسلم عليه فلم يرد عليه النبي صلى الله عليه وسلم " .⁸⁷

عن أبي إسحاق سمع البراء رضي الله عنه يقول: كان النبي صلى الله عليه وسلم مربوعا وقد رأيته في حلة حمراء ما رأيته شيئا أحسن منه.⁸⁸

⁸² المحدث: المنذري - المصدر: الترغيب والترهيب - الرقم: 283/4 حكم المحدث: إسناده صحيح أو حسن أو ما قاربهما

أزرقان : أي أعينهما

⁸³ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 3547 حكم المحدث: صحيح

⁸⁴ المحدث: مسلم - المصدر: صحيح مسلم - الرقم: 503 حكم المحدث: صحيح

⁸⁵ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الرقم: 2942 خلاصة حكم المحدث: صحيح

⁸⁶ رواه الإمام أحمد وابن ماجه -رقم- 3591

والمفدّم : هو المشيع بالعصفر ، وفي النسائي : المفدّم : المشيع بالحمرة .

⁸⁷ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري -اللباس -الرقم: 5510 - أخرجه أبو داود والترمذي وحسنه والبخار

⁸⁸ المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - اللباس - الرقم: 5510.

فإن الحلل اليمانية غالباً تكون ذات خطوط حمر وغيرها وليست حمراء خالصة. والمنع مخصص بالثوب الذي يصبغ كله بالحمرة وأما ما كان فيه لون آخر غير الأحمر من بياض وسواد وغيرها فلا ، وعلى ذلك تحمل الأحاديث الواردة في الحلة الحمراء كحديث البراء رضي الله عنه.

وقيل في السبب عن النهي عن لبس الأحمر للرجال أقوال منها :

- من أجل أنه لبس الكفار.

- من أجل أنه زي النساء فهو راجع إلى الزجر عن التشبه بالنساء.

- من أجل الشهرة.⁸⁹

2:3:9 اللون في العمارة الاموية:

لما انتهى عصر خلافة الراشدين و انتقلت الخلافة الى الامويين الذين نهضوا في انشاء مساجد اكثر فخامة و روعة و هكذا نشأ طراز اموي جديد ومن اشهر المساجد التي بنيت في ذلك العصر قبة الصخرة، من ابداع و اقدم العماثر الاسلامية التي خلفها الامويون وقد وضع اساس البناء عبد الملك بن مروان سنة (691 م) (72 هـ) (عادل الألوسي، 2003م، 10). جاء ذلك بعد ان استشار المسلمين و رصد لبنائه خراج مصر لسبع سنين و عهد بدارة العمل الى اثنين من رجاله هما (رجاء بن حياة بن جود الكندي)⁹⁰ احد العلماء الاعلام في صدر الاسلام و هو من ببيان و (يزيد بن سلام) من مواليه و هو من القدس شرع البناءون في البناء سنة 66 هـ / 685 م و فرغوا منه سنة 72 هـ / 691م. (لواء منصور، 2008م، 41).

2:3:10 اللون في قبة الصخرة:

اقيمت قبة الصخرة في بيت المقدس و التي اعتبرت حرم الاسلام الثالث و هي بناء مثنى اقيم على صخرة مشرفة مخطط رقم (1)، التي انطلق منها الرسول محمد صلى الله عليه و سلم ممتطياً براقه عارجاً الى السماء . لقد انشأ عبد الملك بن مروان هذا البناء رغبة منه في ايجاد صرح معماري يليق باهمية الاسلام و عظمة دولة العرب و يضاهي في بهائه و فخامته الكنائس التي كانت قائمة في سورية و فلسطين شكل (27) (عفيف بهنسي، 1978م، 128). وقد ذهب بعض المؤرخين ومنهم اليعقوبي الى ان الغاية من بناء مسجد الصخرة بهذا الشكل الفني البديع الاستعاضة عن الكعبة اذ كان عبدالله بن الزبير قد ثار على الامويين و اعلن استقلاله في الحجاز 680 ميلادية فاراد عبد الملك ان يصرف الناس عن الكعبة ثلاً يأخذهم ابن الزبير عند الحج بالبيعة و يقول اليعقوبي ان المسلمين ضجوا عندما ادركوا الغاية من بناء

⁸⁹ المصدر: صحيح البخاري -باب الثوب الأحمر- الرقم 5510

⁹⁰ رجاء بن حيوة الكندي ابن جروول وقيل : ابن جزل، وقيل: ابن جندل أبو نصر الكندي الأزدي، ويقال: الفلسطيني ، الفقيه، من جلة التابعين،

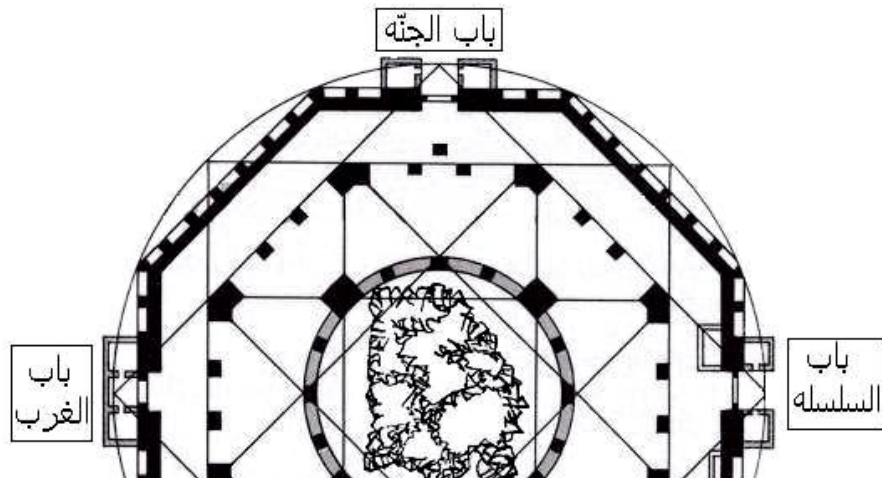
ولجده جروول بن الأحنف صحبة فيما قيل يكنى بأبي المقدام ، فقيه وخطاط اشتهر بأنه أحد المهندسين الاثنى الذين أشرفا على

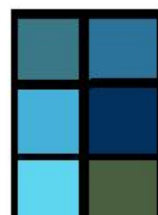
تفاصيل الزخارف والنقوش الإسلامية داخل قبة الصخرة في القدس.

الصخرة و هي صدهم عن الحج و لكن عبد الملك تمكن من اقناعهم بالاشارة الى ما قاله النبي محمد صلى الله عليه و سلم (لا تشد الرحال الا الى ثلاث المسجد الحرام و مسجدي هذا و المسجد الاقصى) (لواء منصور، 2008م، 42).

وتعتبر قبة الصخرة من اقدم القباب الاسلامية الى جانب قبة حمام قصير عمره التي ترجع الى عام 714 (عفيف بهنسي، 1978م، ص132). هي بناء من الحجر الطبيعي الأفقي مثنى الشكل من الخارج تعلوه سبع نوافذ في كل ضلع و من الداخل اعمدة و اكتاف اخذه شكل المثنى تعو هذه الاعمدة عقود مكونة الشكل المثنى للتمهيد الى محيط القبة الدائري يعلوه قبة فيها ست عشرة نافذة، (عبد السلام نضيف، 1989م، 12). فهي قبة مستديرة الشكل قطرها 20 مترا و ارتفاعها عن ارض المسجد 105 اقدام و هي مؤلفة من طبقتين خشبيتين واحدة فوقانية وهي مكسوة بصفائح الرصاص و اخرى تحتانية مزخرفة بمجموعة من الفصوص الذهبية الملونة التي لا نظير لها في معابد الشرق والغرب والتثمينة الداخلية و هي بين جدران المسجد والاعمدة الحاملة للقبة فانها مرفوعة على ثمانى اسطوانات ملبسة بالرخام وستة عشر عمودا مختلفة الالوان شكل و بين التثمينتين رواق الصلاة وتحمل هذه الاعمدة مع الجدار المسجد سقفا مزخرفا بانواع الدهان تدعمه قناطر مرصعة بالفصوص الذهبية و يتصل طرفه بكرسي القبة وجدران المسجد كلها من الداخل مكسوة بالرخام واما من الخارج فان القسم الاسفل منها فقط مكسو بالرخام و القسم الاعلى بالقيشاني البديع (لواء منصور، 2008م، 42). يظهر استعمال التكوين الحلقي الدائري في الفراغ الداخلي يحيطها التكوين الثماني الخارجي فهي ذات قاعدة دائرية اساسية في التكوين و قد مثل الشكل الدائري في فكر المسلم بعدا روحيا فهو يتعبد تحت سماء صافية واسعة تكتمل مساحتها الفنية من دائرية الشمس نهارا والقمر ليلا، وهذا البعد الكمالى والروحي للدائرة جعلها المنظم و البنية الشبكية التحتية الاساسية للزخرفة الاسلامية التي تشكل العلاقات لتحافظ على التناسق و التناسب وفق نظام روحاني متكامل وهي اساس للشبكات النجمية والمربعة. كما وتعتبر قبة الصخرة المشرفة اول تكوين معماري اسلامي فهو يمثل الشكل الثماني المتكون من تداخل مربعين الاول يرمز الى الماء والنار والهواء والتراب والمربع الثاني يشير الى الاتجاهات الاربعة وتداخلهما يعني ان قوى الله فوق كل قوى الطبيعة، وهي بذلك تمثل نظام تكاملي مثالي بين الطبيعة المادة والروح وهو ما شجع بعض الباحثين على تبني فكرة ربط التشكيل المعماري بالآية التي تتحدث عن عرش الرحمن، قال تعالى: ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية (قرآن كريم: سورة الحاقة، آيه 16). ان قبة الصخرة غنية بالزخارف الفسيفسائية التي تزين جدرانها قوامها الاشجار والوان الفاكهة والتوريقات النباتية (عادل الألوسي، 2003م، 10). وهي تعكس الوانا متنوعة من الاشجار كالزيتون والليمون والرمان وتكوينات تجريدية غريبة من الزهور المنسقة في اوانيتها. واكتست واجهات البناء في عهد السلطان سليمان القانوني عام 1520 ببلاط مزجج باللونين الابيض و الازرق ابداعها يد صناع من مدينة ازنيك (خليل الكوفحي، 2006م، 167) في هذا المسجد تشكيلة زخرفية رائعة تحتشد في الواجهات و المنحنيات و الاقواس كتابات بالخط الثلث، و

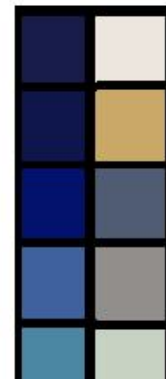
النسخي كمل تبرز اعمال الزجاج الملون، كما تحتوي القبة من الداخل على كتابات كوفية ، وزخارف لنباتية متنوعة. في الشكل رقم (1-16) الذي يمثل النوافذ الداخلية لقبة الصخرة المشرفة تم استخدام الالوان الترابية ومشتقاتها وتمثلت في اللون البني بدرجاته واللون الأصفر بدرجاته واللون البيج بدرجاته اما الشكل رقم (2-16) والذي تمثل في النوافذ الخارجية لقبة الصخرة المشرفة استخدمت مجموعة من الألوان كالأزرق ومشتقاته والزيتي والبني والشكل رقم (3-16) الذي يمثل عامود من الرخام واستخدام الألوان الترابية كالبيج ودرجاته والبني والزيتي اما الشكل رقم (4-16) والشكل (7-16) والذي يمثل القبة من الداخل تمثلت في اللون الأصفر ودرجاته والرمادي والزيتي والبني والأسود والأبيض اما الشكل رقم (5-16) و الشكل رقم (6-16) والذي يمثل بلاطات من القاشاني للواجهة الخارجية بخط الثلث تمثلت بالألوان الأزرق ودرجاته والأبيض والرمادي ودرجاته اما الشكل رقم (8-16) تمثلت في الزخارف النباتية والخط الكوفي واستخدام اللون الأخضر بدرجاته والبرتقالي والاصفر اما الشكل رقم (9-16) والذي يمثل زخارف نباتية تمثلت في الألوان الترابية والأخضر بدرجاته والأصفر.

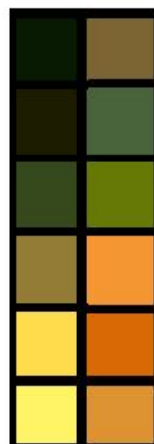






القبة من الداخل





11:3:2 اللون في قصير عمرة:

يقع قصير عمرة على بعد خمسين ميلا من شرق عمان قرب البحر الميت وكان موزيل قد اكتشفه عام 1898م, وهو أقدم حمام إسلامي انشئ في بلاد الشام. يتألف قصير عمرة من قاعة ذات ثلاثة أجنحة تنتهي بقاعة تحاذيها على الجانبين مقصورتان ذات قادمتين واضحتين من الخارج وتنفتح القاعة إلى اليسار (اي من الشرق) على غرفتين أما الجنوبية فهي مغطاة بقبوة مهدية والثانية مغطاة بقبوة متقاطعة. وتنفتح هذه القاعة من الشرق أيضا على قاعة ثالثة ذات قبة ولها مقصورتان وتتصل هذه القاعة بدھليز إلى قاعة كبيرة تبدو في المخطط رقم (2)، ويشكل هذا الحمام حلقة مستقلة من نشوء الحمامات الشامية

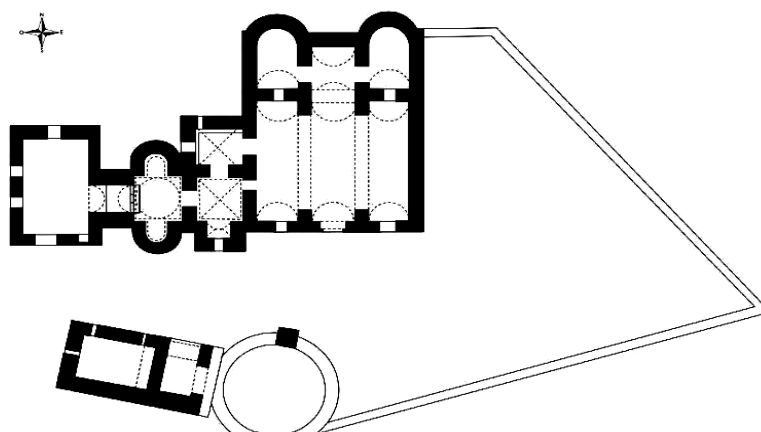
ذلك أن التقسيم الروماني يكاد يكون مطابقا في هذا الحمام فهو مؤلف من قاعة واسعة لخلع الملابس وثلاث قاعات للاستحمام الباردة والدافئة والحارة وهذه القاعة مجهزة بأنابيب البخار. الغرفة الباردة ويدخل إليها من قاعة الاستقبال ويغطيها قبو نصف اسطواني محور عمودي على محور قاعة الاستقبال يليها الغرفة الدافئة وهي مغطاة بقبو متقاطع ومنها إلى الغرفة الساخنة وهي مغطاة بقبة نصف كروية محمولة على أربعة مثلثات كروية والبناء مبنى من الحجر الجيري الأحمر شكل (28)، والأقبية تغطيها طبقة سميكة من الملاط ، كما كانت تغطي الأرضية بلاطات من الرخام يجري بأسفلها مواسير البخار الساخن ويذكر علاء الدين الغزولي⁹¹ فوائد تصاوير الحمام، فقد ذكر أن المستحم يفقد الكثير من قواه أثناء الاستحمام ويعتبر تمتعه بجمال التصاوير التي تزين جدار الحمام دواء لفقدان هذه القوى قال (وتفكر في كون الحكماء المتقدمين الذين استخرجوا الحمام على ذكر في عدد من السنين نظروا وعملوا وتيقنوا أن الإنسان إذا دخلها تحلل من قواه شئ كثير فاتفقوا بحكمتهم وجالوا بفكرتهم واستخرجوا بعقولهم ما يجيز ذلك سريعا. فقرروا أن يرسموا صورا بأصباغ حسنة يوجب النظر إليها زيادة القوى والأرواح. وقسموا تلك التصاوير ثلاثة أقسام ولذلك علموا أن أرواح البدن ثلاثة أصناف: الحيوانية والنفسانية والطبيعية. فجعلوا كل قسم من التصاوير سببا لتقوية قوة في القوى المذكورة والزيادة فيها. أما الحيوانية فالقتال والحرب والملحمة ، وأما القوة الطبيعية فالبسائين وصور الأشجار والأثمار والأطيوار وما أشبه. وأما القوة النفسانية فالعشق والتفكير في العاشق والمعشوقة (عادل الألوسي، 2003م، 35). وقد وضع الكوكباني كتابا عن أهمية صور الحمامات بعنوان (حقائق التمام في الكلام على ما يتعلق بالحمام). وهو من علماء القرن الثاني عشر. وصف الصور التي يرى أن ترسم في مكان خلع الثياب فقال: صور لطيفة أنيقة كالأشجار والأزهار والأشكال الحسنة والعجائب من الأسلحة ونحوها لأجل تحصيل الراحة عند الاتكاء. وذكر أن الرسوم تجدد نشاط المستحمين نفسيا وجسميا (هكذا قال الحكماء) وكانت جدران الحمامات في عهد المماليك تنقش بصور بديعة للطيور والحيوانات وموضوعات الصيد (مختار العطار، 1999م، 8). أما قاعة الاستقبال فهي مستطيلة التخطيط ويغطيها ثلاث أقبية نصف أسطوانية يفصلها عن بعضها عقدان عرضيان وهذه الطريقة وفي نهاية القبو الأوسط لقاعة الاستقبال على محور مدخل قصير عمرة توجد حنية العرش وهي مغطاة بقبو نصف اسطواني أقل ارتفاعا من سقف أقبية قاعة الاستقبال ويحلى صور الحنية صورة الخليفة وهو جالس على عرشه (لواء منصور، 2008م، 16). اللوحات الفنية في (قصير عمرة) التي بقيت اطلالها رغم التدمير الشامل الذي لحقها تصور إحداها الحاكم بين حارسه. يحمل أحدهما شعلة بينما يشير الثاني إليه. أما السيد فجالس في سماء من الطيور المغردة على صفحة البحر منبسط مترامي الشيطان. لوحة أخرى تشتهر باسم (أعداء الإسلام) تصور ملوك بيزنطية وفارس والصين

⁹¹ علاء الدين البهائي (توفي سنة 815 هـ) : هو علاء الدين علي ابن عبد الله البهائي الغزولي الدمشقي أصله من البربر، لة: مطالع البدور في

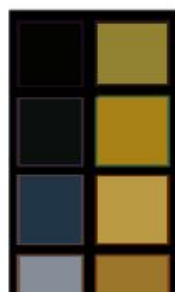
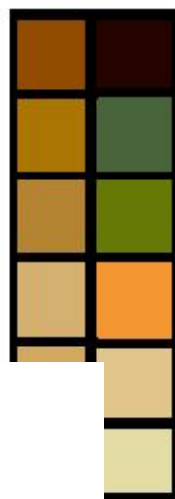
والسند والحبشة وأسبانيا. صور شخصية لقادة الدول المقهورة بأسلوب ساساني يتبدى في رفع الأيدي إلى أمام علامة التسليم. بنى هذا القصر الصغير سنة 712 ميلادية أية في فنون العمارة والتجميل ليكون استراحة للحاكم في صحراء سوريا أثناء رحلات الصيد. اكتست قبة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام بمشاهد الحياة اليومية. وعلى جدران قاعة الاستقبال يظهر الخليفة في مراحل: الطفولة والفتوة والكهولة (مختار العطار، 1999م، 28).

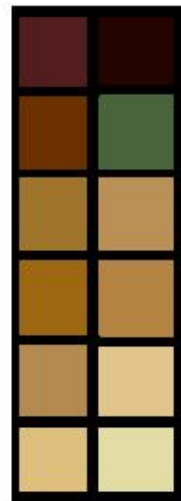
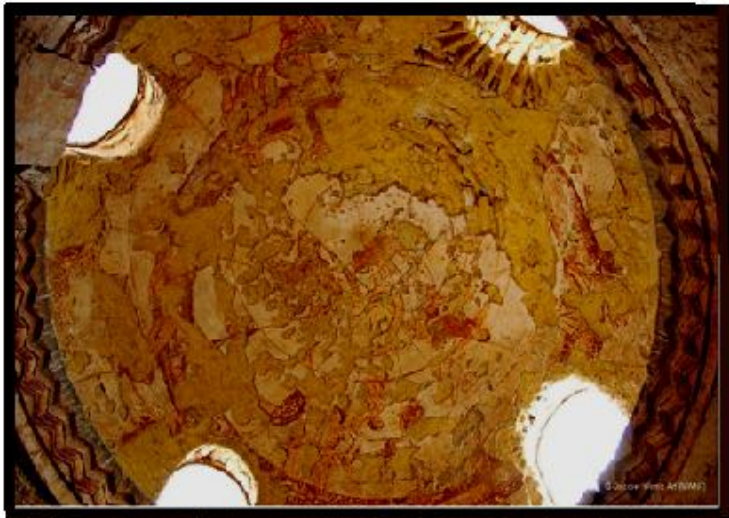
ان الصور الملونة من النوع المعروف باسم الفريسكو ذات الألوان المختلفة كالبنّي الغامق والفتح والأزرق الفاتح والجنزاري والأصفر المعتم وتضم هذه الرسوم الحائطية رسوم صيد وعزف الشكل، واستحمام ورسوما رمزية لأبهة الشعر والفلسفة والموسيقى والنصر والتاريخ والحب عند الإغريق مرسومة داخل مناطق مربعة أو معينة ورسمًا لقبة السماء أو دائرة الفلك وبعض النجوم مع رسم البروج المختلفة ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية وأهم نقوش قصير عمرا نقشان أولهما رسم الخليفة وهو جالس على عرشه في صدر حنية العرش ويحف به شخصان وفوقه مظلة محمولة على عمودين حلزونيين، وكانت توجد على عقد المظلة كتابة موفية تطرق التلّف إليها والنقش الثاني لصورة مشهورة تعرف باسم صورة أعداء الإسلام وهي تمثل ثلاثة رجال يبسطون أيديهم وخلفهم ثلاثة آخرون خلفهم فترتيب الأشخاص في صفوف مستمدة من تقاليد بني ساسان لأننا نجد ذلك في مشاهد في النقوش الفارسية القديمة وبسط الأيدي أمانة على الولاء والخضوع والاستسلام. يلبسون ملابس فاخرة وفوق رؤوس أربعة منهم كتابة بالعربية والإغريقية لا تزال باقية وهؤلاء الأشخاص هم من اليسار إلى اليمين قيصر في الصف الأول والثاني روزريق في الصف الخلفي وهو ملوك القوط والثالث في الصف الأول وفوقه كلمة كسرى ملك الفرس الرابع في الصف الخلفي وفوقه كلمة النجاشي فهو ملك الحبشة أن الأشخاص المرسومون في الصف الأمامي هم ملوك إمبراطوريات كبيرة حين أن المرسومين في الصف الخلفي هم ملوك دول صغيرة كما يقابل ترتيبهم مواقع بلادهم الجغرافي من الغرب إلى الشرق. أن الشخص الخامس وهو في الصف الأمامي ربما كان امبراطور الصين وأن الشخص السادس أحد أمراء الترك كما أن المرسومين في الصورة هم أعداء الإسلام عامة وأعداء الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك خاصة فرجح تاريخ بناء قصير عمرا ما بين (711/715) ميلادية وتمتاز قبة الغرفة الساخنة بزخرفتها من الداخل برسوم دائرة الفلك ورسوم الدب الأكبر والتنين وغيرهما وهذه الرسوم من الفريسكو أيضا ويلاحظ رسم دائرة الفلك قبل ذلك في معبد دندرة وقد اشتهر قصير عمرا بما فيه من نقوش أدمية على الأسقف والجدران بألوان زاهية، وأساليب فنية هليينية وبيزنطية متأثرة في بعض نواحيها بالأساليب الإيرانية إلى جانب العناصر الشرقية المسيحية التي امتاز بها العصر الأموي . كما يلاحظ أن الذين قاموا برسم هذه الصور كانوا يعرفون العربية أكثر من الإغريقية ولكنهم كانوا لا يتقنونها جيدا مما يرجح أنهم كانوا إما سوريين أو أراميين عرشه (لواء منصور، 2008م، 21). والزخارف الموجودة في قبة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام والجدران وتضم صوراً من الحياة اليومية والزخارف الموجودة في قاعة الاستقبال التي

في القصر وتظهر بها صور الخليفة وتشمل زخارف المجموعة الأولى على مناظر الصيد ورسوم رمزية لألة الإغريق كذلك تشتمل الزخارف على رسوم تصور مراحل العمر المختلفة مثل الفتوة والرجولة والكهولة (لواء منصور، 2008م، ص336). كما توجد بها رسوم الطيور وحيوانات، وزخارف نباتية، ورسم يوضح دائرة الفلك التي يظهر بها بعض النجوم والأبراج ويظهر من دراسة عناصر هذه الصور التأثير بالفن الإغريقي والروماني بالإضافة إلى بعض العناصر. وتظهر بها صورة صاحب القصر وتتكون من صورتين الأولى موجودة في صدر حنية قاعة الاستقبال تصور الخليفة جالسا على عرشه يحف به شخصان واقفان وتحيط برأسه هالة كما تعلو رأسه مظلة محمولة على عمودين حلزونيين وصف من الطيور الصغيرة أما الصورة الثانية المرسومة على جدران القاعة فتصور ستة أشخاص مرتدين ملابس فاخرة واقفين في صفين في وضع المواجهة رافعين أيديهم مع إتجاه الكف إلى الإمام. وتعد هذه الصورة التي اشتهرت باسم أعداء الإسلام أكثر أهمية وذلك لوجود شخصيات تاريخية بها ولقد أثارت هذه الصورة جدلا بين الباحثين للتعرف على أصحابها فرجح البعض من الكتابات الموجودة فوق رؤوس الأشخاص أن الصف الأمامي يوجد به ملوك إمبراطوريات كبيرة مثل (إمبراطور بيزنطة وملك الفرس ورودريك آخر ملوك القوطيين في اسبانيا بينما يقف بالصف الخلفي إمبراطور الصين وحاكم السند وملك الحبشة) ويلاحظ في تكوين الصورة الأسلوب الساساني كما أن طريقة وقوف الأشخاص في وضع المواجهة مع رفع اليد المفتوحة كفها على الإمام هي أسلوب ساساني أيضا وكانت تعبر عن شارة الخضوع عند الساسانيين (لواء منصور، 2008م، ص337). في الشكل (1-28) المتمثل في الرسم الجداري لحركات قتالية واستخدام مجموعة من الألوان الترابية ودرجاتها واللون الأخضر ودرجاته والشكل رقم الشكل (2-28) والشكل رقم الشكل (3-28) والمتمثلة في لوحة الملوك الستة واستخدام اللون الأزرق ودرجاته والألوان الترابية والأخضر ودرجاته والشكل رقم الشكل (4-28) رسوم في القاعة الرئيسية تمثل عدة مشاهد واستخدام الألوان الترابية ودرجاتها واللون الأزرق ودرجاته اما الشكل رقم الشكل (28-5) والمتمثل في قبة الحمام واستخدام اللون الأخضر ووالألوان الترابية ودرجاتها اما الشكل رقم الشكل (28-6) استخدام اللون الأزرق ودرجاته والبنّي ودرجاته والشكل رقم الشكل (28-7) والمتمثل في رسوم الحيوانات واستخدام اللون البنّي ودرجاته والأخضر والبرتقالياما الشكل رقم الشكل (28-8) والمتمثل في الزخارف النباتية واستخدام اللون الأسود والأبيض والبنّي ودرجاته والأصفر والبرتقالي.



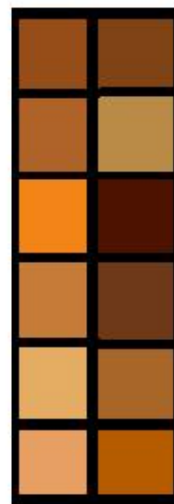
\





تصميم ومفهوم
ء في التصميم

: هندسة الشيء
في العديد من



في هذا المبحث
التصميم الداخلي
الداخلي واللون
1:4:2 التصميم
إن كلمة تد
بطريقة ماء، على

الشكل (7-17)
دب يعزف على العود.

المجالات، كالتصميم الهندسي والتجاري والصناعي وكذلك التربوي وغيرها، والتصميم عملية تخطيطية منهجية تسبق الخطة في حل المشكلات.

(تصميم): اسم

الجمع: تصميمات وتصاميم

مطر صمم / صمم على / صمم في.

رسم تخطيطي لعمل طباعي يمثل العمل تمثيلاً دقيقاً بكامل شكله ومظهره.

(فعل) جدمم.

صمم / صمم على / صمم في / صمم تصميمًا ، فهو صمم ، والمفعول صمم.

صمم للمهندس البناء : رسمه، خطط له صمم خطة للحربكم (جاء في معجم الوسيط).

التصميم: هو كل عمل يقوم به المرء تصميم فلبس الملابس واختيار الوانها واعداد مائدة الطعام وترتيب الكتب في المكتبة والأثاث في المنزل أو صورة على جدار تصميم. وأصبح التصميم في السنوات الأخيرة كلمة أو مصطلح عاما واسع الأفق متعدد المعاني (سامي حقي، 2013م، 8).

2:4:2 مفهوم التصميم:

كلمة التصميم من الجانب اللفظي تدل على أصرار الفاعل لشيء ما يفعله لرغبة ملحة فيقرر تنفيذها كما يقرر الذهاب الى عمله، صمم في السير اي مضى، ثم يشرع في التنفيذ وبتلك الفعلة نفذ ارادته ،هكذا تدور الامثال اي تقرير واصرار لتنفيذ شيء ما في وقت ما. والتصميم هو عملية التكوين والابتكار، أي جمع عناصر من البيئة ووضعها في تكوين معين لإعطاء شيء له وظيفة أو مدلول. والبعض يفرق بين التكوين والتصميم فالتكوين جزء من عملية التصميم لأن التصميم يتدخل فيه الفكر الإنساني والخبرات الشخصية. (نمر البياتي، 2005م، 15). وهو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل ما، وإنشائه بطريقة مرضية وتجلب السرور للنفس، وهو ايضا اشباع لحاجات ورغبات الناس نفعيا وجماليا. ويكون التصميم في كثير من الحرف والمجالات كالتصميم الداخلي وتصميم الأزياء والتصميم الجرافيكي والتصميم الصناعي وتصميم المدن والأثاث وتعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم على الابتكار، لأنه يستخدم ثقافة وقدرته التخيلية ومهاراته الإبداعية ويجب أن يؤدي التصميم الغرض أو الوظيفة التي وضع من أجلها. (عدي عبد الهادي، 2006م، 43).

3:4:2 العوامل المؤثرة في التصميم:

يتأثر التصميم بعدة عوامل خارجية عن البناء الفني ذاته، لأن الفنان يعبر عن أحاسيسه الداخلية بواسطة الخامات والأدوات المتنوعة ويهدف من وراء ذلك سد احتياجات انسانية واجتماعية.

أولاً: الخامات والأدوات و المهارات الأدائية:

تؤثر الخامات في قدرة المصمم على الابتكار، فكلما اتسعت معرفته بالخامات ومواصفاتها وطبيعتها كلما استطاع التعامل معها بشكل أفضل. وتسيطر الخامة على نوعية الأشكال التي تنتج منها. كذلك على الفنان

معرفة الأدوات التي تستخدم لكل خامة يريد استعمالها ويعمل على أحدث الآلات المتطورة والمتقدمة ليكون هنالك دقة عالية في إنتاج أي عمل فني لأن لهذه الأدوات امكانية معينة, ولكل عمل فني أدوات الخاصة التي تنتجها الأدوات المستخدمة في أعمال الصلصال تختلف عن الأدوات المستخدمة للأخشاب أو الرخام والأدوات المستخدمة لأعمال المعادن تختلف عن الآلات المستخدمة في أعمال الأخشاب. بالإضافة لأن يكون العامل أو الفنان لديه خبرة ومهارة كلفة في استخدام هذه الأدوات والآلات.

ثانياً: وظيفة التصميم:

يجب أن يحقق الشكل والتصميم المبتكر الغرض منه فكثير من الأشياء المصنوعة تكون لخدمة وظيفة معينة وهي تعتبر النواة الأساسية التي تبدأ منها عملية التصميم. يجب على الفنان أن يدرس وظيفة العمل الفني ليضمن النجاح للتصميم وليعرف أن يختار الخامات المناسبة وليستطيع تحديد طريقة التنفيذ المناسبة بالإضافة لمعرفة الكلفة الاقتصادية لهذا العمل الفني. وهناك أمور يجب على الفنان مراعاتها عند تحديد هذه الأمور منها (حجم التصميم ومساحته ولونه وشكله النهائي وكيفية استخدامه) ليكون متناسب مع قدرة الشخص الذي سيستخدمه ويتلائم مع إمكانياته المادية بشرط المحافظة على الناحية الجمالية لهذا التصميم.

ثالثاً: موضوع التصميم:

يؤثر موضوع العمل الفني على التصميم, ويجعله أحياناً غنياً قوياً والفنان الناجح هو الذي يختار الأشكال والألوان والخامات المناسبة لموضوع العمل الفني لتلائم معه وليظهر بالشكل المطلوب وليكون مناسب عند استخدامه من قبل أي شخص. (عدلي عبد الهادي, 2006م, 49).

الأسس التي تحقق الوحدة التصميمية:

مجموعة العناصر في الفراغ ومعرفة تنظيمها ومقدار القرب والبعد بين عنصرين فكلما كان بينهما تقارب كان الارتباط أقوى وبالعكس والارتفاع، التوازن، التماثل، التنوع، النسب، الانسجام، السيادة، التدرج، والجاذبية (سامي حقي، 2013م، 35).

اهمية التصميم:

يعتبر التصميم الجيد أساس كل عمل فني, وجودة التصميم هي الأساس والتي تزودنا بالخبرة الفنية الغنية التي نحس بها في العمل الفني سواء كان العمل الفني بسيطاً من أعمال أشخاص بسطاء أو عمل من أعمال الفنانين الكبار أو النحاتين أو المصممين العالميين. وأن طابع أي عمل فني وفردية ينبعان من المشاعر الخاصة بالفنان أو الصانع الذي أنشأ ذلك العمل, وهو يعبر عن تلك المشاعر (باللون وقيمة والخط بالقيم السطحية والمساحات والأشكال وبموضوع التصميم). ويتطلب ذلك اختيار الخامات والوسائل الأدائية التي تساعد على ذلك التعبير وتنميتها وكذلك الرؤية البصرية المتوقعة للفن بالإضافة لمهارة الصانع.

(عدلي عبد الهادي, 2006م, 44).

4:4:2 عناصر التصميم:

يتكون العمل الفني من عدة عناصر اساسية, قد رأى بعض العلماء والفنانون والنقاد أن هذه العناصر يجب على الفنان ادراكها جيدا لتساعده في عملية التخطيط للعمل الفني وتجعل عملة سهلا كما تساعده في تقييم التصميم والتطوير المستمر للأعمال الفنية المختلفة. وعلى الفنان اختيار أعماله باستمرار أثناء وبعد التصميم و الأنجاز ليتعرف على جوانب القوة والضعف فيها. وعليه أن يجعل جميع العناصر مندمجة مع بعضها البعض كوحدة واحدة ليعطي العمل الفني الهدف من تصميمه. قسم العالم (سبنسر موسلي) التصميم الجيد لثلاثة أقسام: أولا الشكل والأرضية, وثانيا العناصر المشتقة (النقطة, الخط, المساحة, الحجم, القيم السطحية) ثالثاً: اللون وقيمة. عدلي عبد الهادي, 2006م, 54).

اولاً: النقطة + الخط.

ثانياً: المساحة.

ثالثاً: الكتل.

رابعاً: الفراغ.

خامساً: اللون.

سادساً: الضوء والظلال.

سابعاً: الفاتح والغامق.

ثامناً: الخامات وملمسها (سامي حقي, 2013م, 14).

النقطة: هي ابسط العناصر والأشكال التي لها طاقات كامنة قابلة للتمدد فتتشتت وتملأ المكان المحيط به. فالنقطة المحصورة داخل اطار في فراغ حينما يراها الناظر يصب انفعالاته في الشكل وتثير احساسا بالميل الى الحركة وتنشط وتمتد حركتها الى ما يجاورها من فراغ.

الخط: عرف الخط بعدة تعريفات منها بأنه يتكون من سلسلة نقاط متصل بعضها ببعض أو انه الأثر الحادث من تحرك نقطة باتجاه ما ويحدد بعدد أو اتجاه حيث يكون معبأ بطاقة حركية تجري في هذا الاتجاه أو ذاك. وتتجمع هذه الطاقة في نهايتي الخط. وهناك عدة انواع من الخطوط منها:

الخطوط الأفقية: وهي بمثابة الأرضية أو قاعدة لكل ما هو عليها فلا يمكن ان نتخيل أن هناك في الهواء بناء بدون قاعدة.

الخطوط العمودية: ترمز هذه الخطوط الى القوة النامية والى الشموخ والعظمة والوقار فيما تتناسب المنشآت الهندسية ويزداد الشعور بالقوة حينما تتكرر الخطوط العمودية كالأعمدة في المباني أو الخطوط الطولية في الأسوار والأشجار في الغابات حيث تتكرر وتتزاخم وتزداد الصلابه.

الخطوط المنحنية: ترمز هذه الخطوط الى الوداعة أو الرشاقة والدقة والسماحة. والمنحنيات من شأنها أن تضم العناصر المتفرقة وتجمع شملها في وحدة. فالمنحنى الذي يمثل الجسر يجمع بين أرضين وتبدو فيه السماء منحنية تضم الرض والبحر وتجمع بين الكبير والصغير.

الدوائر: ترمز الى اللابدائية واللانهاية وهي لا تشير الى اتجاه معين ولكنها كل قائم بذاته فهي حلة توازن دائم وهي تتكون من سلسلة منحنيات متصلة.

الحزوني: يرمز للدمار والحصار وهي تتجة من الجانب الأضيق نحو الأوسع فالشكل يوحى بالفرج بعد الضيق والعكس صحيح.

الخطوط المائلة: تثير الأحساس بعدم التوازن واحساسا باترقب.

الخطوط الأشعاعية: وهي التي ترى فيها خطوطا رئيسية مائلة وقد تلاقت كلها أو اكثرها في نقطة. فتبدو كمركز تشع منة الخطوط.

الخطوط المتقاطعة: تثير الصراع والصدام والمقاومة.

الخطوط غير المنتظمة: تثير الأحساس بالأرتباك وعدم الأستقرار (سامي حقي، 2013م، 14).

المساحات: المساحة طول وعرض ولكن لا نستطيع التعبير عنها في الفراغ من غير اعتبار السمك أيضا. فإذا زاد كل من الطول والعرض على السمك نكون قد أدركنا الشكل كمساحة فقد ننظر الى الجدار كمسطح مساحتة بالرغم من كثائة المشكل منها. وهناك علاقة ما بين الشكل والأرضية الأرضية اكبر من الشكل والشكل يدرك غالبا فوق أو أمام الأرضية. والأرضية يمكن أدراكها فوق أو أمام الأرضية والأرضية يمكن ادراكها على انها مسطح أو فراغ. (روبرت سكوت، 1986، 22).

وهناك بعض الملاحظات عن الشكل والأرضية:
للأرضية مساحة وشكل.

الأرضية غالبا ما تكون أكثر بساطة من الشكل.

الاختلاف بين الشكل والأرضية ضروري لرؤية هيئة الأشكال.

أن الأرضية التي نراها خلف العمل الفني ليست جزء من التصميم أو على الأقل ليست لها نفس المفهوم، ولكنها تؤثر بة من الناحية الجمالية.

يدرك الرائي الشكل غالبا فوق الأرضية أو أمامها.

يدرك المشاهد الأرضية على أنها سطح أو فراغ. (عدلي عبد الهادي، 2006م، 54).

الفراغ: هو العنصر الرئيسي في العمل الفني في حين تتجلى أهمية العناصر الأخرى في كونها وسيلة للتشكيل الفراغي وكذلك هو الحيز الذي يظهر عليه الموضوع (سامي حقي، 2013م، 15). وهو سيطرة المهندس أو المصمم على الفراغ ضمن حجم محدد وضمن خامات محددة بما يتلائم مع المقياس الأنساني (يوسف خنفر، 1983م، 52).

الايقاع: نعني بالإيقاع في الصورة تكرار الكتل والمساحات مكونة (وحدات) فقد تكون متماثلة تماما أو مختلفة متقاربة أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات (خلود غيث، 2007م، 143).

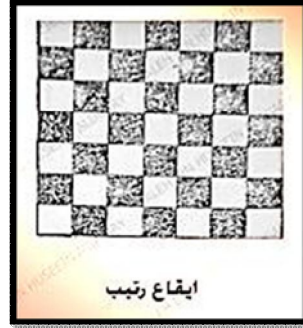
وهو تكرار الكتل والمساحات مكونة وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة عن بعضها وللايقاع عنصران أساسيان يتناوبان أحدهما بعد الآخر على دفعات تتكرر كثيرا أو قليلا.

العنصر الايجابي/ الوحدات

العنصر السلبي/ الفترات أو الفراغات.

ولا يحسن بدونهما أن يكون ايقاع ومنه:

ايقاع رتيب: هو ذلك الايقاع الذي تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات تشابها تاما.



ايقاع غير رتيب: هو ذلك الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها وتتشابه جميع الفترات مع بعضها ولكن تختلف فيه الوحدات في الفترات شكلا ولونا وحجما.



الايقاع الحر: هو ذلك الذي فيه يختلف شكل الوحدات عن بعضها



اختلافا تاما.

ايقاع متناقص: هو تناقص بحجم الوحدات تناقصا تدريجيا مع ثبات حجم الفترات أو تناقص حجم الفترات تدريجيا مع ثبات حجم الوحدات أو تناقص كل من حجم الفترات والوحدات.



ايقاع متزايد: وهو زيادة حجم الوحدات مع ثبات حجم الفترات، أو تزايد حجم الفترات مع ثبات حجم الوحدات أو زيادة كل من تدرجيا.



التباين: هو التضاد أو الجمع بين طرفي نقيض أو الانتقال السريع المفاجئ من حالة الى معكوسها. (سامي حقي، 2013م، 18) وهو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات متوسطة فأذا جمعت الصورة بين مساحتين احدهما سوداء تماما والاخرى بيضاء تماما فهما طرفان متباينان (خلود غيث، 2007م، 150).

الأسس التي تحقق الوحدة التصميمية:

مجموعة العناصر في الفراغ ومعرفة تنظيمها ومقدار القرب والبعد بين عنصرين فكلما كان بينهما تقارب كان الارتباط أقوى وبالعكس واليقاع، التوازن، التماثل، التنويع، النسب، الانسجام، السيادة، التدرج، والجاذبية (سامي حقي، 2013م، 35).

اللون:

اللون هو إحساس تعكسه لنا العين نتيجةً لتحليل الضوء الأبيض، وهو صفة وأثر ينتج من شبكية العين فتقوم بتحليل ثلاثي اللون لمن يشاهده، سواء كان لون صبغي أو ضوئي، وهو عامل من عوامل تقدير الأشياء وإضافة التباين بينها والجمالية الشكلية، وهو ما نراه عندما تقوم الملونات بتعديل الضوء فيزيائياً بحيث تراه العين البشرية (تسمى عملية الاستجابة) ويترجم في الدماغ (تسمى عملية الإحساس التي يدرسها علم النفس). واللون هو أثر فيسيولوجي ينتج في شبكية العين، حيث يمكن للخلايا المخروطية القيام بتحليل ثلاثي اللون للمشاهد، سواء كان اللون ناتجاً عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون.

رؤية الألوان:

أن اللون ظاهرة فيزيائية الرئيسية هي: الضوء والمرئيات في الطبيعة وواسطة الرؤية أي العين. وقد كانت التفسيرات حول اللون حدسية إلى أن وضع العالم نيوتن نظريته في تحليل أشعة الشمس (الطيف الشمسي) فحول به تلك الظاهرة إلى حسابية وتجريبية وقياسية. لقد أثبت نيوتن أن اللون الأبيض هو لون مركب يتفكك بواسطة منشور إلى أجزاء الأصلية، شكل (18) كما اكتشف الظاهرة الأهتزازية في الألوان وأختلاف أطوال موجاتها وبذلك أرسى القواعد العلمية لدراسة موضوع الألوان (شيرين شيرزاد، 1985م، 153).

اكتشاف العالم إسحاق نيوتن :

اكتشف نيوتن أن كل الألوان موجودة في ضوء الشمس من خلال تجربة تمرير شعاع ضوئي أبيض عبر منشور ثلاثي زجاجي فإن الضوء يتحلل إلى سبعة ألوان ربطها بالأجرام السماوية السبعة أو الكواكب السبعة ، وبالنغمات السبعة للمدرج الدياتوني في الموسيقى تبدأ باللون البنفسجي (نغمة B) ثم النيلي (نغمة A) ثم الأزرق (نغمة G) ثم الأخضر (نغمة F) ثم الأصفر (نغمة E) ثم البرتقالي (نغمة D) ثم الأحمر (نغمة C) (أحمد مختار عمر، 1997م، 112).



الشكل (18)
تجربة إسحاق نيوتن لتحليل الضوء.

ويعتبر اللون الأحمر أطول موجات الأشعة المنظورة طولاً بينما اللون البنفسجي أقصر موجات الأشعة المنظورة طولاً أن للأحساس بالألوان شروط لا بد من تحقيقها، بعضها يعود الى عوامل داخلية في جسم الإنسان وتركيب أجهزه الأحساس فيه، وبعضها يعود الى عوامل خارجية منها مقدار الضوء الواصل للعين، وطول موجة، وزاوية، ولونة وهناك أكثر من نظرية تتعلق بالأحساس اللوني مثل:

1- نظرية المتقابلات التي طرحها كارل هيرنج⁹² "E.Hering" منذ أكثر من قرن. وتقول هذه النظرية ان رؤية الألوان تقوم على ثلاثة ثنائيات تستجيب للمنبهات : ابيض وأسود-أصفر وأزرق-أحمر وأخضر. ولأن اللون يتركز في الشبكية فقد اقترح ثلاثة أجزاء أجزاء شبكية ينتج انقسامها ادراك أول ألوان الثنائيات (أبيض-أصفر-أحمر) وينتج تجمعها ادراك الثاني (أسود-أزرق-أخضر)

2- نظرية الابصار الثلاثي للون، three component theory التي قدمها العالم الأنجليزي توماس يونغ⁹³ "Thomas Young" في أوائل القرن التاسع عشر، وقام بتعديلها العالم هرمان هلمهولتز⁹⁴ "Helmholtz". (احمد مختار عمر، 1997م، 92).

وطبقاً لهذه النظرية فإن الخلايا المخروطية في شبكية العين تنقسم الى ثلاث انواع الأول أكثر حساسية للأطوال الموجية الطويلة من الضوء ولذلك هي فهي مسئولة عن الأحساس بالون الأحمر والمجموعة الثانية أكثر حساسية للمنطقة المتوسطة من الأطوال الموجية والمسئولة عن الأحساس بالون الأخضر والثالثة أكثر حساسية للأطوال الموجية القصيرة وتحس بالون الأزرق (عدلي عبد الهادي، 2011م، 15).

3- نظرية ثلاثة تقول أن في العين حساسية لأربعة ألوان كأزواج هي: الأحمر والأخضر ويدركاهما جزء من العين، ويريان خلال عصب بصري واحد. الأزرق والأصفر ويدركهما جزء آخر من العين، ويريان خلال عصب بصري آخر. وهناك جزء ثالث من العين يتعلق باللونين الأسود والأبيض (احمد مختار عمر، 1997م، 94).

⁹² كارل إيوالد كونستانتين هيرنج: (5 أغسطس 1834 - 26 يناير 1918) كان عالم فيزيولوجي ألماني قام ببحوث كثيرة في رؤية الألوان وإدراك العينين وحركات العين. واقترح نظرية لون الخصم في عام 1892. ولد هيرنج في ألت جيرسдорف، مملكة سكسونيا، ودرس في جامعة لايبزيغ وأصبح أول رئيس جامعة تشارلز.

⁹³ توماس يونغ : (1829 - 1773) : هو علامة بريطاني، اشتهر بسبب إسهامه في فك رموز اللغة الهيروغليفية خاصة محاولاته في فك رموز حجر رشيد قبل أن يأتي الفرنسي شامبلون ويوسع أبحاثه ويفك رموز اللغة ، وقدم يونغ العديد من الإسهامات البارزة في عدة مجالات مختلفة حيث أسهم في علم المصريات وعلم اللغة والفيزيولوجيا وميكانيكا المواد الصلبة والضوء وحاسة البصر والطاقة والتناغم الموسيقي.

⁹⁴ هرمان فون هلمهولتز: (31 أغسطس 1821 في بوستدام 8 - سبتمبر 1894) هو طبيب وعالم فيزيائي ورياضي ألماني. درس فيسيولوجيا عمل العين والأذن، وقام بإنجازات هامة في مجالي الطب والفيزياء وعلى وجه الخصوص في الكهرباء المغناطيسية. تنسب إليه تسمية طاقة هلمهولتز.

دائرة الألوان:

قام العالم يوهانز آيتن بتقسيم دائرة الألوان إلى اثني عشر لونا شكل (19) وهي الوسيلة الفعالة لدراسة الألوان، ونستطيع عن طريقها ان نرى كيف تخطط الألوان وهي تتفق مع تسلسل ألوان الطيف وهي:



الشكل (19)
دائرة الألوان.

الألوان الأساسية: Primary Colors

هي (الأحمر و الأصفر والأزرق).

وأطلق عليها هذا المسمى كونها لا يمكن الحصول عليها عن طريق مزج الألوان الأخرى (إياد صقر 2003م 69).

الالوان الاساسية



الالوان الثانوية: Secondary Colors

هي البرتقالي و البنفسجي والأخضر.

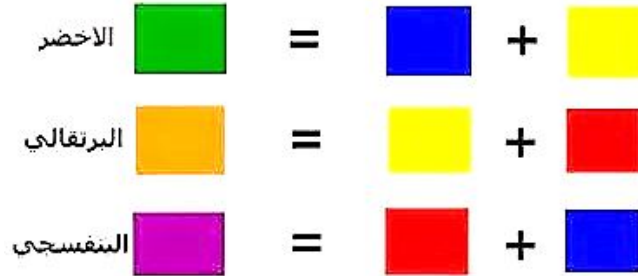
وهي الألوان التي يمكن الحصول عليها عن طريق مزج لونين أساسيين معاً .

الأصفر + الأحمر = البرتقالي.

الأحمر + الأزرق = البنفسجي.

الأزرق + الأصفر = الأخضر.

الالوان الفرعيه (الثانوية).



الألوان المكملة: Complementary Colors

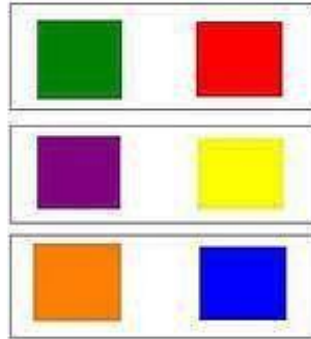
هي الألوان الثانوية المكملة للألوان الأساسية والمقابلة لها في دائرة الألوان وهي:

اللون الأخضر ----- مكمل للون الأحمر.

اللون البرتقالي ----- مكمل للون الأزرق.

اللون البنفسجي ----- مكمل للون الأصفر.

الالوان المتتامه (المتكامله).



الالوان المشتقة (الثلاثية): Derived Colors

هي الألوان الثانوية التي يمكن مزجها مع الألوان الأساسية وتكون مجاورة للألوان الأساسية في دائرة

الألوان وهي:

الأخضر مع الأصفر ----- أخضر مصفر.

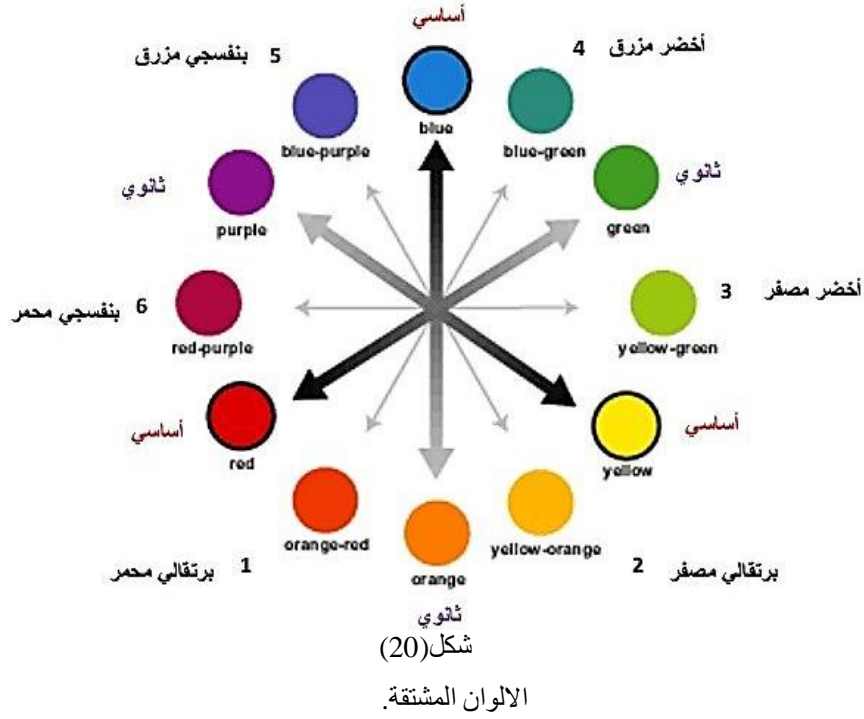
الأخضر مع الأزرق ----- أخضر مزرق.

البرتقالي مع الأصفر ----- برتقالي مصفر.

البرتقالي مع الأحمر ----- برتقالي محمر.

البنفسجي مع الأزرق ----- بنفسي مزرق.

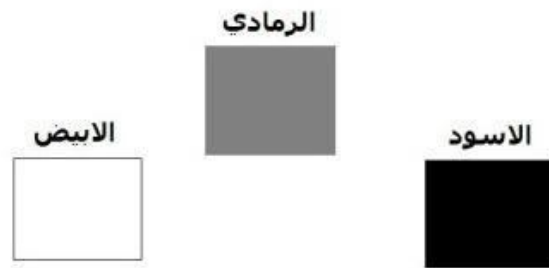
البنفسجي مع الأحمر ----- البنفسجي المحمر. شكل (20) (عدي عبد الهادي، 2011م، 32).



الألوان المحايدة (المحايدة):

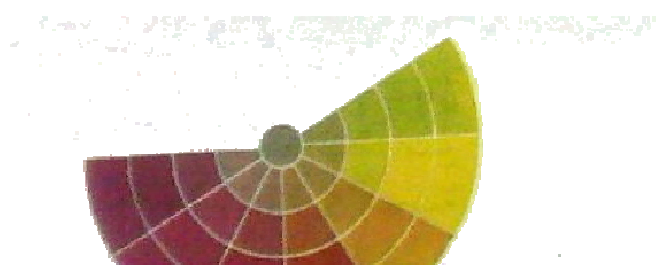
هي الأبيض والأسود ودرجات الرماديات العديدة التي تنتج عن طريق خلط اللونين الأبيض والأسود، ولكنها لا توجد في عجلة الألوان لأنها لالون لها.

الألوان المحايدة



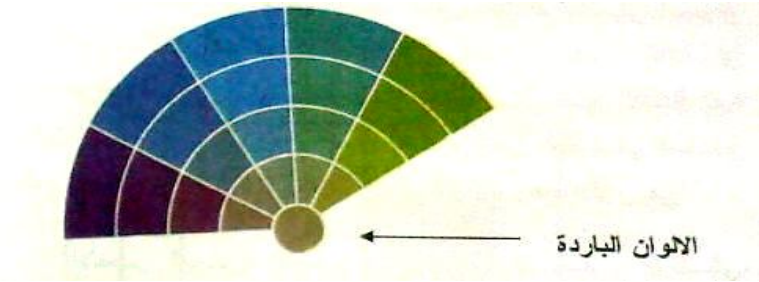
الألوان الحارة: Warm Colors

وهي الألوان المحصورة في دائرة الألوان بين الأصفر المخضر والبنفسجي وتوحي بالدفء والحرارة



الألوان الباردة: Cold Colors

وهي الألوان المحصورة في دائرة الألوان بين الأخضر والبنفسجي في الدائرة اللونية (الأخضر، الأخضر المزرق، أزرق، بنفسجي مزرق، بنفسجي)، وتوحي الى مصادر البرودة مثل السماء والماء والثلج وهما مبعث على البرودة.



الألوان المتكاملة (المتقابلة):

هي الألوان المتقابلة على دائرة الألوان. فاللون الأصفر يقابله ويكملة اللون البنفسجي. واللون الأزرق يقابله ويكملة اللون البرتقالي. اللون الأحمر يقابله ويكملة اللون الأخضر. شكل (21).

الالوان التكاملية



أزرق	برتقالي
أحمر	أخضر
بنفسجي	أصفر

شكل (21)

الألوان المتكاملة.

المعاني التي ترتبط بالألوان:

الأسود: يرتبط بالموت والخوف والحزن وفقد البصر والوقار.

الأبيض يرتبط بالطهارة والنقاء والنظافة.

الأحمر يرتبط بالحريق اللهب والحرارة والدفع والخطر والدمار والقتل.

الأخضر: يرتبط بالحقول والحدائق والأشجار.

الأزرق: يرتبط بالسماء والماء في الطبيعة.

خواص وصفات اللون:

أولاً: كنة اللون:

المقصود بذلك أصل اللون وهي تلك الصفة التي نميز بها ونفرق بها بين لون وآخر والذي نسميه باسمها فنقول هذا لون بنفسجي .

ثانياً: قيمة اللون:

وهي الدرجة التي نقصد بها أن اللون فاتح أم غامق بمعنى آخر أنه بالقيمة يمكن أن نفرق بين اللون الأحمر الفاتح والأحمر الغامق.

ثالثاً: الكروما:

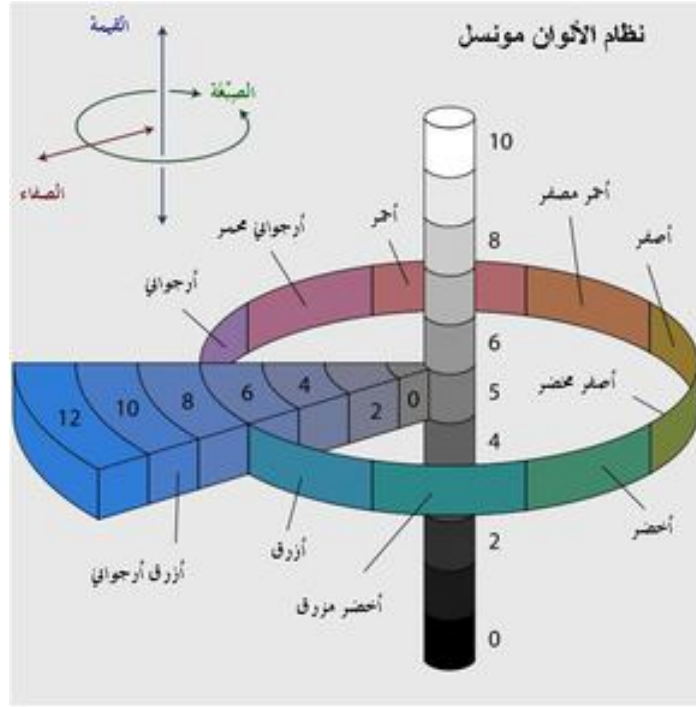
هي الخاصية أو الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون أي درجة تشبعه، ويرتبط نقاء اللون بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة.

طريقة منسل (Munsell)

هي الطريقة التي وضعها العالم منسل على شكل دائري حيث أصل اللون والقيمة بتدرج رأسي في المحور أما الكروما فهي تبين تدرج أفقي يخرج بشكل شعاعي من المحور. شكل (22).

نظام الألوان مونسل⁹⁵ (Munsell color system): في علم قياس اللون، هو فضاء لوني يحدد الألوان اعتماداً على ثلاث أبعاد لونية: صبغة اللون، قيمة اللون وصفاء اللون. وقد وضعه ألبرت هنري مونسل في العقد الأول من القرن العشرين. نظام الألوان مونسل، يظهر دائرة الصبغات عند قيمة اللون 5 و صفاء اللون 6، القيم المحايدة من 0 حتى 10. فكان كلما قرب اللون في المحور دل ذلك على نقص تشبعة. وكلما بعد اللون عن المحور دل ذلك على زيادة تشبعة (أياد صقر، 2003م، 82).

⁹⁵ هنري ألبرت مونسل: (6 يناير 28 - 1858 يونيو 1918) رسام أمريكي، ومدرّس للفن، ومخترع نظام الألوان مونسل. ولد في بوسطن، ماساشوستس، وعمل كعضو في هيئة التدريس في كلية ماساتشوستس للفنون، وتوفي في بروكلين، ماساشوستس.



الشكل (22)
نظام الألوان مونسل.

وبهذا فإن المقصود بذلك هو طبيعة اللون (مواصفات اللون) الذي حددها العالم مونسل وهي:

أولاً: أصل اللون Hue

ويسمى أيضاً (كنة اللون) وهو الاسم الذي يطلق على لون معين لتمييزه عن بقية الألوان (مثل أحمر، أزرق)، ويمكن ان تتغير صفة اللون عند مزجة بلون آخر (مثل بنفسجي، أخضر، برتقالي مصفر).

ثالثاً: قيمة اللون Value

الصفة التي تجعلنا نطلق عليه اسم لون (ساطع) او لون (قاتم) فإن اللون الساطع يعكس كمية كبيرة من الأشعة الضوئية، اما القاتم يعكس كمية قليلة من الأشعة

ثالثاً: تشبع اللون Chroma.

ويقصد به مقدار شدة اللون أو مقدار نقاؤها وغناها أي مدى اختلاط اصل اللون بأي من الألوان المحايدة (الأبيض، الأسود، او الرمادي) (عدلي عبد الهادي، 2011م، 22).

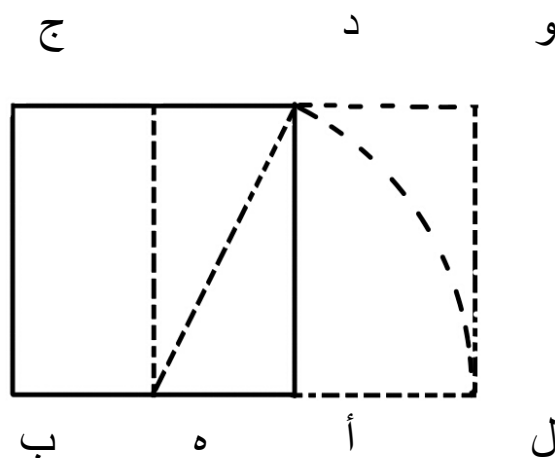
التناسب: proportions

هي العلاقة بين الاطوال والمساحات والكل والفراغات بعضها البعض ونلاحظ ذلك في أن عملاً فنياً ما، أو في أي وحدة فنية يتوافر فيها الإنسجام والتوافق بين ما ذكر فنقول مثلاً أن هذا الشيء المصنوع متناسق متماسك بعد أن تبادر الى الذهن النسب الهندسية ذات القوة والقيمة الكبيرة وذات الصلة بالمتناسق والحق لا تخضع للأهواء ولا التغيرات وللنسب الهندسية فوائد كبيرة في إقرار النظام الإيقاعي. (سامي

حقى, 2013م, 43) إن التصميم في أي فرع من فروع الفنون هو العمل على الجمع بين عناصر متعددة تختلف أبعادا- الحجم أو المساحة واللون وشكلاً وملمساً وإتجاهها , وقد تختلف أو تتفق الفراغات الفاصلة بين كل منها لتجعل من هذه العناصر تكويناً فية شيوع كي لا يكون باعثاً للملل, وفيه وحدة, بحيث لا يتعارض التنوع على وحدة الشكل. ولا شك أن الجمع بين العناصر يستلزم دراسة مبدئية لنسبها أي دراسة العلاقات بين الطول والعرض أو مساحة هذه العناصر للمسطحات الثنائية الأبعاد أو العلاقات بين الحجوم في الأجسام الثلاثية الأبعاد, كما تتطلب دراسة لنسب المسافات الفاصلة بين كل منها . وقد ظهر أيضاً من دراسة الكثير من المعابد المصرية والأغريقية وأعمال كبار الفنانين في عصر النهضة أن هناك نسب معينة قد تكررت في بعض الأعمال الفنية التي نالت تقديراً من الكثيرين. النسبة هي العلاقة بين شيئين, بينما التناسب هو العلاقة بين ثلاثة أشياء فأكثر, ويرلئ النقاد أن التناسب بين الأشياء يجب أن يكون تناسباً يستدعي من المشاهد التأمل والاثارة لذلك يرى النقاد أن شكل المربع في التصميم غير مشوق لأن العلاقة بين أضلاعة متساوية بعكس المستطيل.

القطاع الذهبي(المستطيل الذهبي): Golden Section

رسم الاغريق قوانين النسب, منها المستطيل الذهبي نبدأ برسم المربع (أ , ب , ج , د) ثم نقسم المربع الى نصفين متساويين من النقطة (هـ) ونرسم فتحة مقدارها (هـ - د) قوساً يقطع امتداد ب أ في النقطة ل, فيكون (ل ب) هو طول المستطيل وبذلك يصبح المستطيل (ل ب ج) هو المستطيل الذهبي وتكون النسبة بين طولة وعرضة هي (1.168:1) كما في الشكل (23) (عدلي عبد الهادي, 2006م, 120).

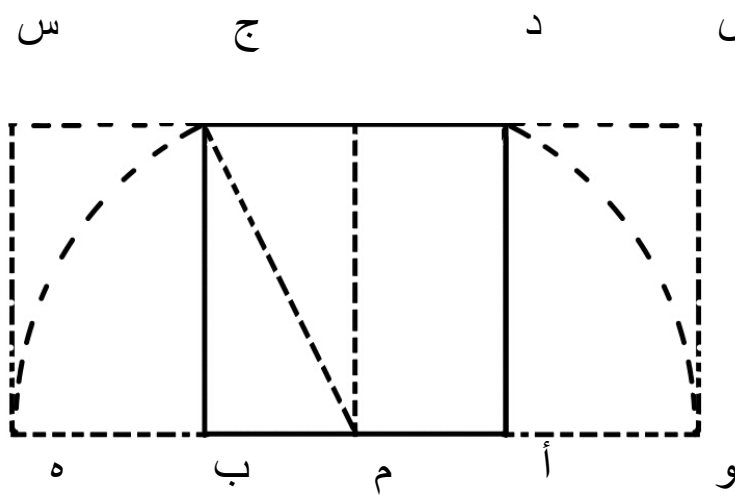


الشكل(23)

القطاع الذهبي

مستطيل جذر الخمسة:

مستطيل جذر الخمسة هو القانون الثاني من قوانين النسب عند الأغريق وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً في المستطيل الذهبي، وطريقة رسمه هي نرسم المربع (أ , ب , ج , د) ثم ننصف ضلعة (أ , ب) في المنطقة (م) ونصل (م ج) ثم نركز الفرجار في النقطة (م) ونرسم نصف دائرة على (أ ب) طول نصف قطرها مساوياً (م ج) الذي رسمناه، وبهذا نحصل على المستقيم (ه س) مساوياً طول المستطيل المطلوب ويكون الشكل (و ه س ل) هو المستطيل والنسبة بين أبعاده (2.236:1) يكون طول المستطيل (2.236) كما في الشكل (24).

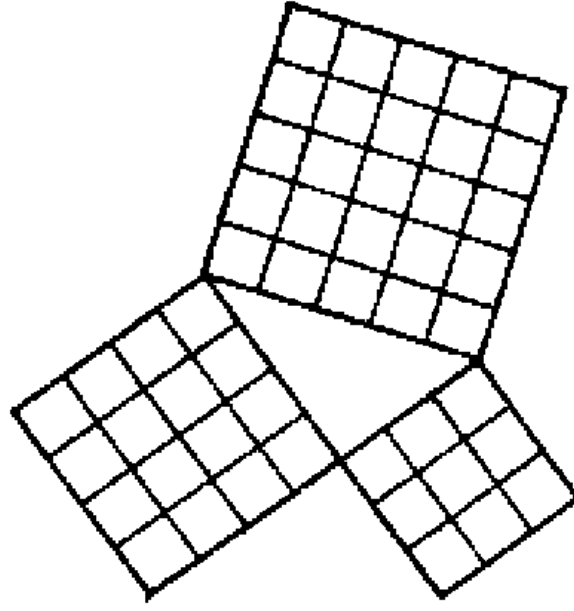


الشكل (24)

مستطيل جذر الخمسة

هو جذر الرقم (5) لذلك يسمى مستطيل جذر الخمسة. وتؤكد بعض الفنانين من مقدار شيوع هذه النسب فكانت منتشرة في كثير من العالم حيث استخدمها الشعوب الأفريقية والهنود الحمر وخاصة في تصميم قطاع السجاد والزخارف الجدارية. وان كل ما يسمى بالقواعد الإغريقية للتناسب لم تكن قواعد أوجدها من فراغ، وإنما كل ما عملوه هو أنهم صاغوا في كلمات وأرقام ما لاحظوه في الطبيعة. (عدلي عبد الهادي، 2006م، 121).

أن القاعدة الأساسية مردها "نظرية إقليدس" القائلة بأن المربع المنشأ على وتر المثلث قائم الزاوية يساوي مجموع المربعين المنشأين على الضلعين الآخرين. شكل (25) أن هناك دائماً نسب ثابتة بين هذه الأحجام الثلاث. ومعنى ذلك بالنسبة للتحليلات الهندسية، أننا نستطيع دائماً تكرار النسب في الأشكال المستطيلة باستخدام الأقطار المتوازية والمتعامدة. والواقع أننا لا نستطيع تقسيم أشكال أخرى عدى المستطيلات الذهبية ومستطيلات الجذر الخامس إلى أقسام صغيرة في تكرار كامل التنعيم كما يحدث في هذين الشكلين. (روبرت سكوت، 1986، 72).



الشكل (25)

نظرية إقليدس.

5:4:2 التصميم الداخلي:

التصميم الداخلي هو عبارة تهيئة الفضاء الداخلي لتأدية وظائف بأقل جهد ويشمل هذا الأرضيات والحوائط والسقوف والتجهيزات كم عرف أنه فن معالجة الفراغ أو المساحة وكافة أبعادها بطريقة تستغل عناصر التصميم جميعها على نحو جمالي يساعد على العمل داخل المبنى او هو التخطيط والأبتكار بناء على معطيات معمارية معينة وإخراج هذا التخطيط الى حيز الوجود ثم تنفيذة في الأماكن والفراغات كافة مهما كانت أغراض إستخدامها وطابعها, بأستخدام المواد المختلفة والألوان المناسبة بالتكاليف المناسبة.(نمر خلف, 2005م, 25).

6:4:2 تطور التصميم الداخلي:

نضج المختصون في مجال التصميم الداخلي عند نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين اتجاهات جديدة للتصميم والتصميم الداخلي نظرا للتغيرات الحاصلة في الحياة العامة ويبدو التغير أن التغير الحاصل في الهيكل الاجتماعي وأختفاء بعض أساليبة القديمة قد لعب دورا رئيسيا في ذلك, حيث أن التصميم الداخلي ذو ارتباط واضح بأشكال الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والفكرية, وما يسمى بالأسلوب أو الطراز (Style) الذي يميز أي مرحلة من المراحل التاريخية المختلفة. ما هو الا نتاج مباشر للعوامل الاقتصادية والاجتماعية والاتجاهات الفكرية والمعتقدات الدينية التي تحكم أي مرحلة من تلك المراحل, ويمكن القول أن التصميم الداخلي هو الفن الذي يمكنه أن يبلغ مديات واسعة في إيصال الأفكار والقيم الجمالية على مستوى الأبنية المنفردة. أن تطور التصميم الداخلي والتأثير كان ولا يزال مرهونا

بعملية تطوير الفكر الأنساني من نواحي الحياة المختلفة ولقد مرت عملية التصميم والتصميم الداخلي بمراحل عديدة ضمن الحقب التاريخية من بين هذه العوامل :

- 1-العوامل الفكرية والثقافية مثل الحركات الفنية والمعمارية.
- 2- العوامل التكنولوجية (العلمية والصناعية) حيث تؤثر التطورات الحديثة في التصنيع على مكونات الفضاء الداخلي من مواد وألوان وأثاث .
- 3- العوامل الاجتماعية وكيفية المتغيرات التي تطرأ على الفكر الأنساني وطريقة فهم الإنسان للحياة في كل مدة زمنية.

4- العوامل الاقتصادية وتأثيرها المباشر على التطور التكنولوجي.

كان وما زال للمصمم والمعماري ولا سيما رواد العمارة العالميين الأثر الواسع والواضح في تطوير الفكر الفني العالمي وتطور صناعة الأثاث وتصميم الفضاءات الداخلية, حيث يعد العديد منهم روادا أو قادة في تأسيس المدارس الفنية, وتصميم وتصنيع الاثاث وتوجيه عملية الصناعة والتصنيع العالمي في العصر الحديث.

ان للمعارض العالمية والمحلية الفنية والمعمارية والصناعية الدور الكبير في ابراز وانتشار الحركات الفنية والطرز المعمارية والأساليب الصناعية الحديثة المعبرة عن كل فترة زمنية.

(نمر البياتي, 2005م, 27).

2:4:7 مفهوم الفضاء في التصميم الداخلي:

عرف المصمم الفضاء عل أنه المادة الأولية التي يتعامل معها المصمم وهو العنصر المهم في التصميم الداخلي ويعرف المعمار رفعت الجادري⁹⁶ هذا الفضاء مطلقا على كلمة الحيز "Space" و "الحيز" هو السطح الذي يتحدد بأشياء مادية, طبيعية وصناعية ويحيط بها الفضاء من جهة أخرى, لة صفتان الأولى الفسحة التي تملأ القسم الأعلى من الحيز والمحدد بنفس المقومات المادية التي تحد الحيز والثانية التي تمتد ابتداء من خارج الحيز ولا تحدد بمقوم معين أو بامتداد معين, وذلك لأن امتدادا الى الخارج. فالفضاء هو الحيز المصمم غير المحدد وغير المبهم كالفضاء الخارجي أو حيز محدد ومرئي, كالفضاء الداخلي على وفق تصاميم هندسية أو فيزيائية وبناءا على التصورات الفنية في الفن المعماري (نمر البياتي,

⁹⁶رفعة الجادري: معماري وفنان تشكيلي عراقي ولد في 1926 في مدينة بغداد، حصل على جائزة أغاخان للعمارة في عام 1986.

هو أحد الشركاء في مكتب الاستشاري العراقي الشهير في بغداد. ومن أعماله مبنى الاتحاد العام للصناعات ومبنى نقابة العمال والبدالة الرئيسية في السنك والبرلمان العراقي.

تأثرت أعمال رفعة المعمارية بحركة الحداثة في العمارة ولكنه حاول أيضا أن يضيف إليها نكهة عراقية إسلامية. معظم واجهات المباني التي صممها مغلقة بالطابوق الطيني العراقي وعليها اشكال تجريدية تشبه الشناشير وغيرها من العناصر التقليدية.

2005م، 37). وهو العنصر الرئيس في العمل الفني، في حين تتجلى أهمية العناصر الأخرى في كونها وسيلة للتشكيل الفراغي وكذلك هو الحيز الذي يظهر الموضوع (سامي حقي، 2013م، 16). يعد الفضاء عنصرا مرئيا من حيث التركيب والمحددات على وفق نقاط أو محاور تحددها قياسات هندسية وتجعلها بشكل حيوي بما يتناسب متطلبات العصر. ينشأ الفضاء من فاعلية ثلاث عناصر، الخطوط (بعد واحد) والمستويات (بعدين) والمجسمات (ثلاث ابعاد) وتعتبر عنصرا رئيسيا في العمارة بينما تكون العناصر الأخرى وسائل تشكيلة لة. والفضاء الداخلي يتكون من خمسة عناصر وهي:

المستوى الأفقي السفلي ويمثل أرضية الفضاء.

المستوى الأفقي العلوي ويمثل السقف.

المستويات الرئيسة التي تمثل حدود الفضاء.

أثاث الفضاء وهي مكونات غير بشرية سواء كانت نبات أم جماد.

عنصر النشاط داخل الفضاء سواء كان اجتماعيا أو اقتصاديا. (نمر البياتي، 2005م، 37).

2:4:8 مفهوم اللون في التصميم الداخلي:

يعد اللون من العناصر البصرية ذات الأهمية الكبرى لما يحمله من طاقة ذات محتوى بصري مؤثر في الإدراك الحسي والعقلي، يتم من خلاله الأحساس بجمالية التصميم الداخلي وتكامل عناصره الأدائية والوظيفية والتعبيرية، فهو صفة لكل السطوح، مصدره الضوء وبدون الضوء لا توجد ألوان، وفيزياو يتحلل الضوء الأبيض الى سبعة ألوان مرئية يتحدد كل منها بالطول الموجي، عند سقوط الضوء على سطح حيث يمتص جزء من الأطوال الموجية ويعكس الجزء الآخر وهو الجزء التي تتحسس اعننا والذي يعطي صفة اللون لذلك السطح. (نمر البياتي، 2005م، 107). والأحساس بانسجام اللون في التصميم، هو العامل النهائي الموجة أكثر من عامل آخر فية، يرجع السبب في ذلك الى أن الإدراك الحسي للون، وأنفعالاتنا بعلاقات اللون كلاهما ينطوي على عملية ذاتية. (روبرت سكوت، 1986، 104).

اللون ومحددات الفضاءات الداخلية:

تؤخذ القرارات التصميمية في عملية التصميم الداخلي للفضاءات الداخلية العامة والخاصة بنظر الاعتبار بدءاً من السطوح الكبيرة في الفضاء من الجدران والسقوف وأرضيات والتي غالباً ما تأخذ قيمة لونية حيادية ومن ثم يأتي تأثير العناصر الثانوية كقطع الأثاث الكبيرة، بعدها يأتي تأثير العناصر الثانوية كقطع الأثاث الكبيرة بعدها يأتي دور العناصر التكميلية في الفضاء أو العناصر الصغيرة المقياس والتي تمكن قوة اللون في قابليتها على جذب انتباه المشاهد ومدى تأثير هذا اللون في شكل (26).



الشكل (26)

تأثير اللون على الفضاءات الداخلية

هنالك قاعدة لونية عامة في توزيع بالنسبة لمحددات الفضاء الداخلي يمكن تطبيقها على فضاءات ذات استخدامات وظيفية مختلفة كما يلي:

فيما يتعلق في الأرضيات:

الألوان الدافئة للأرضيات تعطي إحساس بالأمان.

الألوان الفاتحة الباردة للأرضيات تعطي تأكيد على نعومة الأرضية.

الألوان الباردة الدافئة تعطي عمقا ووزنا للأرضية. فضلا عن أن الأرضيات الفاتحة اللون تعكس الأضواء الساقطة على سطحها وتساعد على جعل الفضاء الداخلي يبدو أكثر إشراقا، أما الدافئة فتتمتع أكثر الأضواء الساقطة عليها. (نمر البياتي، 2005م، 124).

أن اللون الغامقة تظهر ضعيفة على أرضيات غامقة (ليست مكتملة لها) وأن الألوان الفاتحة على الأرضيات الفاتحة (ليست مكتملة لها) تظهر أضعف مما لو كانت الأرضيات مكتملة. (سامي حقي، 2013م،

(32)

أما بالنسبة للجدران:

الألوان الفاتحة للجدران تعكس الضوء بفاعلية.

الألوان الدافئة تعطي احساسا بالدفء.

الألوان الفاتحة الباردة تزيد من الأحساس بأتساع الغرفة.

أما بالنسبة للسقوف:

الثقل البصري أو الألوان الداكنة تقلل ارتفاع السقف

السقف السقيّل ذو الألوان الباردة الفاتحة تزيد الأحساس بارتفاع السقوف.

وكقاعدة عامة أيضا فإن الألوان ذات الشدة القوية بطبيعتها المثيرة والنبهه تكون متعبة للعين, لذا يمكن استخدامها في أماكن الحركة والأماكن ذات الأقامة القصيرة في الفضاءات ذات الاستخدام العام نجدها مثلا في الممرات وفضاءات الاستقبال أما الألوان ذات الشدة الضعيفة أو المتوسطة فأنها تكون مريحة للعين فتستعمل في غرف مثل غرف الجلوس والمكتبات وقاعات المدارس وغيرها من الفضاءات ذات الاستخدامات الثقافية المختلفة (نمر البياتي, 2005م, 124).

اللون وخامات الفضاءات الداخلية:

للون توجد عناصر طبيعية تدخل في التركيب الأساسي للبناء والتصميم الداخلي وهي تجذب النظر بأشكالها و ألوانها الطبيعية كالصخور الحجرية بألوانها المختلفة. فالمرمر والرخام وأنواع الحجر والبلاطات الموزائيك فضلا عن الخامات المصنعة كالخامات البلاستيكية والمعدنية والنسيجية تدخل جميعها ضمن البناء أو فن التصميم الداخلي المعاصر, بيد أن الألوان المضافة (صبغا أو طلاء) في بعض الأحيان تزيد من شكلها جمالا ورونقا في نظر الناس وأذواقهم, وفي بعض الفضاءات يتحاشى المصمم الداخلي إدخال أو أتمام ألوان مضافة وذلك انطلاقا من حقيقة أن الطلائات اللونية تسلب الخامة جانبا من حقيقتها وصراحتها التعبيرية. (نمر البياتي, 2005م, 122).

المبحث الخامس: عمارة المسجد في عصر الدولة الأموية

في هذا المبحث يتطرق الباحث الي الامويين او بني امية وكما يعرض هنا تاريخ الدولة الأموية وعمارة المسجد في الأسلام وأهمية عمارة المساجد كما يتطرق الباحث الى تصميم المساجد و ضوابط تصميم المساجد و طرز المساجد ومن ثم تاريخ الجامع الأموي وعمارة الجامع الأموي.

1:5:2 الامويون او بني امية:

بادر معاوية لدى قيام الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب بزيارة الى سوريا الى استقبالة على رأس موكب محاط بالحرس, لقد كان الوضع عند تولي معاوية مثقلا بعدد من المصاعب كانت ادارة الكيان السياسي الناشئ، مثلا في الفوضى, اضافة الى أن مسألة الخلافة لم تكن حلت بعد وللتغلب على هذه الصعوبات اتخذ معاوية عدد غير قليل من الخطوات قام أولا الى نقل مقر الحكم الى سورية, جاعلا دمشق العاصمة اما الخطوة الثانية فقد كانت موجهة نحو حل مشكلة الخلافة, وعلى هذا الصعيد سمى ابنة يزيد وليا للعهد واقنع اعيان العرب الموافقة على قرارة.نشوب صراع مكشوف بين انصار بني أمية من القبائل اليمانية من جهة, وخصوم بني أمية من القبائل القيسية من جهة مقابلة, مالبث أن انتهى بانتصار مؤيدي

الأمويين وقد بويع مروان أبين الحكم (من عام 684م الى 685م) وهو من فرع اخر من البيت الأموي، خليفة، مع سيطرة فعلية على سورية ومصر. وقبل موته نجح في ترتيب خلافة ابنة عبد الملك ابن مروان (الذي دام حكمه من عام 675م الى 705م) وفي السنوات الأولى من حكمه، بقي عبد الملك مشغولاً باستعادة النظام وتسوية أمور الدولة، هذان المهمتان انجزتا بقدر كبير من النجاح الى درجة أنه يعد بجدارة، المؤسس الثاني للعهد الأموي. وبعد أن بات الأمويين أكثر رسوخاً يبدو أن انطلاقاً مفاجئاً للمواهب والأبداع قد تبعت انطلاقاً انعكست على إنشاء الأبنية الإسلامية الرئيسية قبة الصخرة الجليلية. والبرنامج المعماري الذي بدأه عبد الملك أستؤنف وجرى التوسعة فيه من قبل أبنه الوليد (الذي حكم من 705م الى عام 715م) والذي أمر ببناء المساجد الكبرى في دمشق

(المسجد الأموي) القدس (المسجد الأقصى) والمدينة (المسجد النبوي الشريف). (غازي بيشة، 2006م، 37). ينتسب الأمويون إلى أمية بن عبد شمس بن عبد مناف، وفي عبد مناف يلتقي بنو أمية مع بني هاشم، وكان بنو عبد مناف يتمتعون بمركز الزعامة في مكة، لا يناهضهم فيه أحد من بطون قريش. وجميع قريش تعرف ذلك وتسلم لهم الرياسة عليها.

الوليد بن عبد الملك:

هو أبو العباس الوليد بن عبد الملك بن مروان بن الحكم الأموي، الدمشقي بويع بعهد من أبيه، وكان مترفاً دميماً، قليل العلم نهيمته في البناء، أنشأ جامع بني أمية وأنشأ أيضاً مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم وزخرفه ورزق في دولته سعادة، ففتح بوابة الأندلس، وبلاد الترك، وكان لحنة وحرص على النحو أشهراً، فما نفع وغزا الروم مرات في دولة أبيه، وحج وقيل كان يختم في كل ثلاث، وختم في رمضان سبعة عشرة ختمة، وكان يقول: لولا أن الله ذكر قوم لوط ما شعرت أن أحداً يفعل ذلك. وكان فيه عسف وجبروت. وقيام بأمر الخلافة، وقد فرض للفقهاء والأيتام والزمنى والضعفاء وضبط الأمور (علي الصلابي، 2008، 774).

كان الوليد بن عبد الملك من أشهر خلفاء بني أمية وهو أكثرهم عناية بالبناء والعمران حتى لقب مهندس بني أمية، وأراد الوليد أن يبني المسجد النبوي ويشيده بما يليق به وبعظمة الخلافة في عهده، فصمم على تنفيذ ذلك المشروع وهو توسعة المسجد النبوي، وأدخل حجر أمهات المؤمنين وحجرة فاطمة وحجرة عائشة رضي الله عنهن جميعاً في المسجد إضافة إلى أن المؤرخين قد ذكروا أن بعض جدران الحجرة قد بدأ فيه الخلل نتيجة القدم، وعندما وصل خطابه بذلك إلى واليه على المدينة عمر بن عبد العزيز جمع الفقهاء العشرة ووجوه الناس وأخبرهم بما أمر به الوليد فأذكروا ذلك وكرهوه ورأوا أن بقاء بيوت النبي صلى الله عليه وسلم على حالها أدعى للعبرة والاتعاظ، وقد قال الفقهاء: هذه حجر قصيرة السقوف وسقوفها من جريد النخل وحيطانها من اللبن وعلى أبوابها المسوح وتركها على حالها أولى، شكل (27) ينظر فيها الحجاج والزوار والمسافرون إلى بيوت النبي صلى الله عليه وسلم



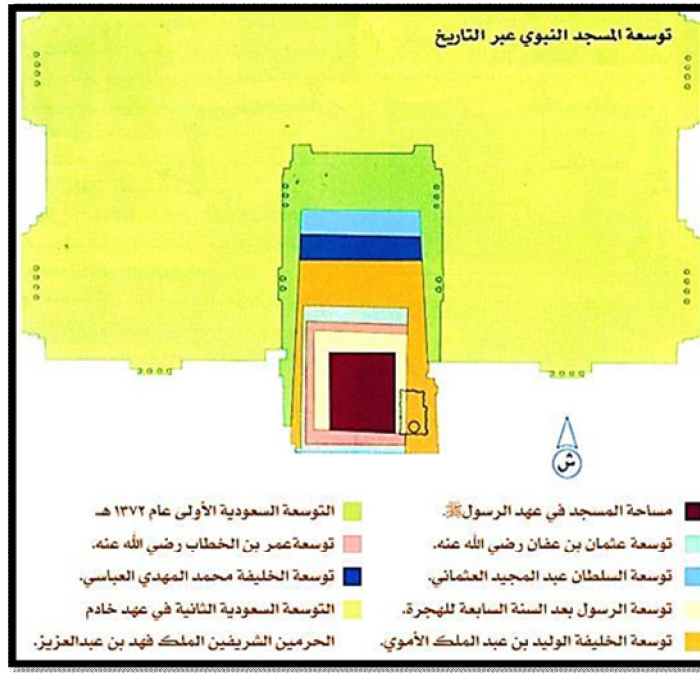
الشكل (27)

شكل تقريبي لبناء المسجد النبوي في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم
فينتفعوا بذلك ويعتبر به، ويكون ذلك أدعى لهم إلى الزهد في الدنيا، فلا يعمرّون فيها إلا بقدر الحاجة، وهو ما يستر ويكن، ويعرفون أن هذا البنيان العالي إنما من أفعال الفراعنة والأكاسرة، وكل طويل الأمل راغب في الدنيا وفي الخلود فيها. فعند ذلك كتب عمر بن عبد العزيز إلى الوليد بما أجمع عليه الفقهاء العشرة المتقدم ذكرهم، فأرسل إليه يأمره بتجديد البناء، كما أراد الوليد، ويحكي أن سعيد بن المسيّب أنكر إدخال حجرة عائشة في المسجد كأنه خشي أن يتخذ القبر مسجداً.

ومن الأعمال التي مهدت للبدع حول القبور من البناء عليها والصلاة إليها، ودعاء الأموات، إدخال حجرة النبي صلى الله عليه وسلم في ناحية المسجد في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك، شكل (28) وزخرفته وتزيينه بالفسيفساء، ثم تدرج الحال إلى إدخال جميع الحجرة في المسجد، ثم البناء عليها، وبناء القبة، ثم اتخاذها مصلى واتخاذها ذريعة للبناء على القبور واتخاذها مساجد، والوقوع فيما حذر فيه الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: لعنة الله على اليهود والنصارى اتخذوا قبور أنبيائهم مساجد، يحذر مما صنعوا. وقال صلى الله عليه وسلم: ألا، لا تتخذوا القبور مساجد، فإني أنهاكم عن ذلك، وقد بنى التابعون على القبر حيطاناً مرتفعة مستديرة حوله، لئلا يظهر في المسجد فيصل إلى العوام ويؤدي إلى المحذور، ثم بنوا جدارين من ركني القبر الشماليين وحرفهما حتى التقيا حتى لا يتمكن من استقبال القبر. هذا ما فعله أهل العلم وأولو الأمر عندما اضطروا إلى ذلك ستراً للقبر سترأ كاملاً، فلا ينظر، ولا يتمكن أحد من الصلاة إليه، وما ذلك إلا أنهم فهموا الأحاديث الناهية عن الصلاة على القبور وإليها وعن اتخاذ القبور مساجد، وفهم العلة في ذلك النهي فعملوا على إزالة تلك العلة وفي هذا أبلغ رد على شبهة بعض الناس الذين يحتجون بأن قبر النبي صلى الله عليه وسلم في مسجده، وقد كتب الوليد إلى عمر بن عبد العزيز أن يحفر الفوارة بالمدينة، وأن يجري مائها ففعل، وأمره أن يحفر الآبار وأن يسهل الطرق والثنايا، وساق إلى الفوارة الماء من ظاهر المدينة، والفوارة بنيت في ظاهر المسجد عند بقعة رآها فأعجبته.(علي الصلابي، 2008م، 775).

2:5:2 تاريخ الدولة الأموية:

كانت الشام إحدى الولايات الهامة في الامبراطورية الرومانية الشرقية "البيزنطية"، بل كانت لقربها من بيت المقدس، وتاريخها القديم، إحدى المراكز الحضارية في هذه الامبراطورية. وكان العرب قبل الإسلام ينظرون إليها نظرة كبيرة، لما تحتويه من حضارة، فضلاً عما بها من خيرات وخضرة وأسواق، وتعتبر مدينة دمشق المدينة الأولى في بلاد الشام، فهي قاعدتها ومدينتها العظمى.



الشكل (28)

ولعبت دوراً كبيراً في تاريخ المنطقة، لذلك اتخذها الحاكم الروماني قاعدة حكمه، ولما دخل الإسلام الشام ودمشق خاصة، حافظ عليها، واحتفظ الولاة لها بمميزاتا وظل معاوية الوالي يعتني بها طوال فترة ولايته عليها، وأقام علاقات وطيدة مع سكانها، وعرف أهمية القبائل اليمنية في دمشق والشام، فتزوج من إحداها وهي بني كلب وأنجب من زوجته الكلبيّة ابنه يزيد، فضمن ولاءهم له ولأبنائه من بعده، لأن الخؤولة من أبرز ما تتحزب له القبائل العربية، هذا فضلا عن أن التصاهر عند العرب بمثابة التحالف السياسي وقد كان معاوية ذكيا في اعتماده على القبائل اليمنية بدمشق والشام، ولما قامت الدولة الأموية، رأى معاوية أن الدولة الإسلامية توسعت وامتدت شرقاً وغرباً فلم يجد أفضل من دمشق عاصمة للخلافة الأموية وذلك لأنها تقع بين جزئي العالم الإسلامي؛ الجزء الشرقي الذي يشمل العراق وفارس، والجزء الغربي الذي يشمل مصر والمغرب، فضلا عن أن القبائل التي ارتبطت به أيدته ودعمت موقفه وصارت يده الطولى في تدعيم حكمه، أي أنها كانت القوة العسكرية والسياسية التي استند عليها الحكم والدولة الأموية، كما قدم له سكان البلد ما يمكن أن يقدموه من خبرة وعمل إداري، فقد وجد معاوية في دمشق تقاليد عريقة في الحكم والإدارة كما وجد جهازاً إدارياً متمرساً ساعده على تأسيس مهمته في فترة التأسيس هذه التي لا تحتاج الإرادة الطيبة، فحسب، بل الخبرة والمران اللذين وفرهما له جهاز الموظّفين الذين كانوا يعملون في ظل الإدارة البيزنطية في الميدانين الإداري والمالي، كما أنه لا بد لنا أن نلاحظ حظ الشام من الحضارة كان أوفر من حظ الأمصار الأخرى، فالقبائل العربية التي هاجرت إليها واستقرت فيها قبل الفتح كانت قد اعتادت فكرة الحكم المركزي وفكرة الدولة عموماً (علي الصلابي، 2008م، 187). لقد تحقق على أيدي الفاتحين الأول من العرب المسلمين نشر الدين الجديد وتوحيد الأقطار. ثم جاء الأمويون ليوطدوا أركان

الدولة والمجتمع الجديد وحدث في عهدهم التعايش والتمازج بين القادمين الجدد من العرب الحاملين لرسالة الإسلام وما فيها من بذورصالحة لإحداث الثورة الثقافية والحضارية والذين نشأوا على حب المثل العليا في الخير والحق والجمال والعدالة وبين سكان الشام من العرب الأقدمين الذين صقلتهم المدنيات والثقافات الشرقية والهلنستية وهذبتهم التعاليم السماوية ممن دخل في الإسلام أو بقي على ديانتهم القديمة. (عبد القادر الريحاوي، 2004م، 23). كان لأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم أثرها في هجرة الناس للشام، واعتزاز أهلها بالإسلام وحرصهم على زعامة العالم الإسلامي، فالنبي صلى الله عليه وسلم ميز أهل الشام بالقيام بأمر الله دائماً إلى آخر الدهر، وبأن الطائفة المنصورة فيهم إلى آخر الدهر، فهو إخبار عن أمر دائم مستمر فيهم مع الكثرة والقوة، وقد كان معاوية يحتج لأهل الشام بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم حيث قال: لا تزال طائفة من أمتي قائمة بأمر الله، لا يضرهم من خالفهم ولا من خذلهم، حتى تقوم الساعة. فقام ملك بن يخامر يذكر أنه سمع معاذاً يقول: وهم بالشام، فقال معاوية: وهذا مالك بن يخامر يذكر أنه سمع معاذاً يقول: وهم بالشام ومارواه مسلم في صحيحه عن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: لا يزال أهل الغرب ظاهرين قال الإمام أحمد: وأهل الغرب هم أهل الشام. وذلك أن النبي صلى الله عليه وسلم كان مقيماً بالمدينة فما يغرب عنها فهو غربه، وما يشرق عنها فهو شرقه. فقد أخبر أن الطائفة المنصورة القائمة على الحق من أمته بالمغرب وهو الشام وما يغرب عنها وكان أهل المدينة يسومون أهل الشام، أهل المغرب، ويقولون عن الأوزاعي: إنه إمام أهل المغرب، فإذا دلت النصوص على أن الطائفة القائمة بالحق من أمته التي لا يضرها خلاف المخالف، ولا خذلان الخاذل هي بالشام، فهذا لا يعارض قوله صلى الله عليه وسلم: تقتل عماراً الفئة الباغية، وقوله في الخوارج صلى الله عليه وسلم: تقتلهم أولى الطائفتين بالحق، ولا ريب أن هذه النصوص لا بد من الجمع بينها، فيقال، أما قول صلى الله عليه وسلم: لا يزال أهل الغرب ظاهرين. ونحو ذلك مما يدل على ظهور أهل الشام وانتصارهم، فهذا وقع وهذا هو الأمر فإنهم ما زالوا ظاهرين منتصرين، وأما قوله: عليه السلام: لا تزال طائفة من أمتي قائمة بأمر الله، والذي هو ظاهر، فلا يقتضي ألا يكون فيهم من فيه بغي ومن غيره أولى بالحق منهم، بل فيهم هذا وهذا وأما قوله: تقتلهم أولى الطائفتين بالحق فهذا دليل على أن علياً ومن معه كان أولى بالحق إذ ذاك من الطائفة الأخرى وإذا كان الشخص أو الطائفة مرجوحاً في بعض الأحوال لم يمنع أن يكون قائماً بأمر الله، وأن يكون ظاهراً بالقيام بأمر الله عن طاعة الله ورسوله، وقد يكون الفعل طاعة وغيره أطوع منه وأما كون بعضهم باغياً في بعض الأوقات، مع كون بغيه خطأ مغفوراً له أو ذنباً مغفوراً، فهذا أيضاً - لا يمنع ما شهدت به النصوص؛ وذلك أن النبي صلى الله عليه وسلم أخبر عن جملة أهل الشام وعظمتهم، ولا ريب أن جملتهم كانوا أرجح في عموم الأحوال، وقد كان عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان يفضلهم في مدة خلافته على أهل العراق، حتى قدم الشام غير مرة وامتتع من الذهاب إلى العراق، واستشار فأشار عليه أنه لا يذهب إليها، وكذلك حين وفاته لما طغى أدخل عليه أهل المدينة أولاً وهم كانوا إذ ذاك أفضل الأمة، ثم أدخل عليه أهل الشام، ثم أدخل عليه أهل العراق، وكانوا آخر من دخل عليهم وكذلك الصديق كانت

عنايته بفتح الشام أكثر من عنايته بفتح العراق حتى قال: لَكَفَرُ الشام أحب إلى من فتح مدينة العراق والنصوص التي في كتاب الله وسنة رسوله وأصحابه في فضل الشام، وأهل الغرب على نجد والعراق وسائر أهل المشرق، أكثر من أن تذكر هنا، بل عن النبي صلى الله عليه وسلم من النصوص الصحيحة في ذم المشرق وإخباره بأن الفتنة ورأس الكفر منه ما ليس هذا موضعه، وإنما كان فضل المشرق عليهم بوجود أمير المؤمنين علي وذلك كان أمراً عارضاً ولهذا لما مات - علي رضي الله عنه أظهر منهم من الفتن، والنفاق، والردة، والبدع، ما يعلم به أن أولئك كان أرجح. وكذلك - أيضاً - لا ريب أن في أعيانهم من العلماء والصالحين من هو أفضل من كثير من أهل الشام، كما كان علي وابن مسعود، وعمار وحذيفة ونحوهم، أفضل من أكثر من بالشام من الصحابة، لكن مقابلة الجملة وترجيحها لا يمنع اختصاص الطائفة الأخرى بأمر راجح وهذا يبين رجحان الطائفة الشامية من بعض الوجوه مع أن علياً رضي الله عنه كان أولى بالحق ممن فارقوه، ومع أن عماراً قتلته الفئة الباغية - كما جاءت به النصوص - فعلياً أن نؤمن بكل ما جاء من عند الله، ونقر بالحق كله، ولا يكون لنا هوى، ولا نتكلم بغير علم، بل نسلك سبيل العلم والعدل، وذلك هو اتباع الكتاب والسنة، فأما من تمسك ببعض الحق دون بعض، فهذا منشأ الفرقة والاختلاف (علي الصلابي، 2008م، 189).

2:5:3 عمارة المسجد:

المسجد الجامع من أهم المنشآت العامة في المدينة الإسلامية لما له من دور أساسي في حياة مجتمعها بالإضافة إلى وظيفة الدينية كان مركزاً لبحث الشؤون السياسية والدينية والتربوية والاجتماعية. ففي المسجد استقبل الرسول صلى الله عليه وسلم سفراء الدول لتنظيم علاقات بدولهم وفيه كان يخطب في جماعة المسلمين وينظم شؤونهم ويعلم أمور دينهم. (محمد عثمان، 1988م، 210).

كلمة جامع يأتي هنا بمعنى: المكان الذي تقام فيه صلاة الجماعة وقد سمي به لجمعه الناس. ثم قيل المسجد الجامع ومسجد الجماعة والمسجد الأعظم. والجامع هو صفة للمسجد لأنه علامة الاجتماع. وكان بكل مدينة مسجد جامع تقام فيه صلاة الجمعة فكان كل جامع مسجداً ولم يكن كل مسجد جامعاً. والمسجد لفظة إسلامية لم تكن معروفة قبل ظهور الإسلام فالاسم والمسمى به جاء مع ظهور الإسلام فالمسجد هو كل مكان يسجد ويتعبد فيه. (منى عطية، 2004، 28) ويعرف الجامع بكونه المكان الذي تقام فيه صلاة الجمعة وقد سمي به لجمعة الناس. ويقال له المسجد الجامع ومسجد الجامع وتقديره البصريين مسجد المكان الجامع وقد ارتبطت الجمعة من حيث شروط صحتها بالأقامة والاستيطان، وهي بذلك أحد ركائز العمران الإسلامي. وقد كان الجامع أول مبنى يرفع عند إنشاء المدينة الجديدة مثل الكوفة والبصرة والقيروان وواسط، أو فتح مدن قائمة كما حدث في المدينة المنورة والقدس (مصطفى حموش، 2000م، 57). قال النبي: (صلى الله عليه وسلم) " جعلت لي الأرض مسجداً وطهوراً". كانت العمارة فناً كسائر الفنون الإسلامية الأخرى التي تحددت منهجيتها العامة ومنحهاها الجديد منذ مطلع الدعوة الإسلامية. لكون

العمارة لها أهميتها في المرحلة التأسيسية لحضارة جديدة. ذلك أن البناء كما يقول ابن خلدون (هو أول صنائع العمران الحضري واقدماها). والعمارة المنسجمة مع الفكر الجديد المتصالحة مع حاجيات الناس تشكل في المدينة البيئة الخصبة لنتاجات أخرى . وقال ايضا: (وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها). (غازي مكداش, 1995, 37).

4:5:2 أهمية عمارة المساجد:

يتجسد العامل الروحي في تكوين أي مدينة اسلامية بأنشاء المسجدالجامع, حيث يقيم المؤذن فية الصلاة خمس مرات كل يوم. وفية يجتمع أهل المدينة كلها يوم الجمعة لأقامة صلاة الجمعة والاستماع الى الخطبة الرسمي, وصف ذلك ابن جبير في رحلته. ونستطيع اعتبار المسجد نواة تشكيل المدينة العفوي, أذ تتسابق المنشآت العامة والخاصة لتجد لها محلا أقرب الى المسجد وذلك لتسهيل متابع ممارسة الشعائر ولتأكيد الثقافة الدينية في المنشآت العامة أما المنشآت الدينية الأخرى مثل دار القرآن ودار الحديث فهي حلقات ثابتة في أبنية خاصة, يؤمها الناس لدراسة القرآن وتفسيره ومن المنشآت ما يحفظ ذكر بعض الشخصيات الإسلامية, وفي جامع دمشق الكبير نفسة أقيم مشهد الحسين حيث يحوي كا يقال رأس الحسين, عدا عن قبر النبي يحيى ولعل معاوية أبن أبي سفيان كان مدفونا في مكان ما في الجامع, وحول المسجد قبور أخرى كقبر صلاح الدين والملك الظاهر ونور الدين. وتبتدئ الاسواق الرئيسية من حدود الجامع .

ولأن الحج ركن من أركان الإسلام, كان لة دور أيضا في تكوين المدينة, وخاصة دمشق التي تقع على خط مباشر مع مكة المكرمة في طريق يسمى الطريق العظمى وهو طريق الحج. وكان لموسم الحج احتفال كبير في دمشق وأهتمام اقتصادي كبير, ذلك انة كان طريق التجارة الحرة مع الأراضي المقدسة. لقد كان اول مؤسسة تعليمية هي المسجد, والقران هو الكتاب الأول الذي أصبح موضوع الدراسة والبحث والتفسير في المسجد, بل أصبح القران مصدر علوم أخرى علم الكلام وعلم التجويد وعلم القراءات ثم علوم الحسابات واللغة.(عفيف بهنسي, 1979م, 113) جمالية الفن العربي, دار المعرفة).

5:5:2 تصميم المساجد:

أن أول تصميم لبناء المسجد هو ما يعرف بالتصميم العربي وكان فناء مستطيلا مكشوفاً, وليس تصميم المسجد في الحقيقة الا تعبير وضوح العقيدة الإسلامية وبساطة أساسها وخلوها من تلك الأسرار الغامضة التي تنتسم بها الشعائر والطقوس في العقائد القديمة مثل عقيدة قدماء المصريين حيث نجد المعابد تنتهي في داخلها بركن غارق في الظلام. ولا غراب أن يتأثر بناء المساجد في بعض نواحي العالم الإسلامي الطرز المحلية السائدة قبل انضوائها تحت راية الإسلام فالجامع الأموي الكبير بدمشق مثلاً وأن التزم التخطيط العربي العام في جوهره الا انة استعار من العمارة الشامية السابقة على الاسلام السقوف المسننة الجمالونية والعقود الحجرية. (ثروت عكاشة, 1994م, 110)

التصميم: هو المختص بعملية الابداع فهو الذي يجمع العناصر المختلفة بطريقة جذابة ومريحة المنظر مرتكزة على قوى متفوقة تتبع من داخله (سامي حقي، 2013م، 10). وأن السبب الرئيسي في التصميم عامة وجود الغرض أو الوظيفة اذا لم يكن هنالك غرض فلا وجود للتصميم ويمكن تقسيم التصميم الى قسمين:

الأول التصميم البنائي:

والذي يتعلق اساسا بالتكوين فتظهر أهمية في اختيار وترتيب الخطوط والأشكال والألوان والخامات وتوضيفها لخدمة المجتمع.

الثاني هو التصميم الزخرفي:

ويتعلق بالتزيين وتعديل التصميم البنائي لكون أكثر تأثيراً وهو أشبه بالطلاء والحفر في المباني والأثاث (خلود غيث، 2007م، 10).

أن التصميم المعماري لمسجد الرسول في المدينة كما أنشأه الرسول صلى الله عليه وسلم أول مرة يضم العناصر الرئيسية التي لا يمكن أن يخلو منها مسجد وهي بيت الصلاة والصحن والقبلة والمحراب والمنبر.

بيت الصلاة:

هو الجزء المسقوف من المسجد ناحية القبلة، وقد لا يزيد عمق بيت الصلاة ويسمى جوفة عن صفيين من الأعمدة، وقد يمتد فيشمل أكثر من نصف مساحة المسجد.

الصحن:

وهو الجزء غير المسقوف وفي أول الأمر كان صحن المسجد معتبراً امتداداً لبيت الصلاة يستعمل في مناسبات الصلوات الجامعة ولا يعتبر فيما بعد ذلك جزء من المصلى نفسه.

القبلة:

هي صدر المسجد، وهي جدارة المتجة نحو مكة، فأذا صلى الناس تجاهها كانت وجوههم ناضرة الى بيت الله في ذلك البلد الحرام.

المحراب:

ان لمسلمون محتاجون الى امام ليوحد حركات القيام والتكبير والركوع والسجود وما اليها ويوقتها توقيتنا واحدا وتكون الصلاة صلاة جامعة بالفعل ومن هنا احتاجت الى امام واحتاج الأمام الى محراب .وليس من الضروري أن يكون المحراب حنية بل يكفي تعيين موضوعة في جدار صدر المسجد، وفي بعض المساجد الأولى كان يكتفي بوضع علامة مثل اللاء تعيين المكان الذي يقف فيه الأمام، ولم تظهر المحاريب المنحنية أل خلال عصر الوليد بن عبد الملك. (حسين مؤنس، 1981م، 68). وهناك ما يدل على أن المسلمين استخدموا المحاريب خلال العصر الأموي محاريب خشبية توضع في المكان المراد من جدار القبلة ويغير مكانها اذا اقتضى الأمر ذلك أي أنها كانت محاريب متنقلة وربما كان هذا الطراز من

المحاريب سابقا على استعمال الحنايا في عصر الوليد بن عبد الملك. وقد تطورت الحاريب تطورا بعيدا، وأخذت أشكالا شتى في مختلف طرز العمارة الإسلامية. (حسين مؤنس، 1981، 70).

المنبر:

هو مرقاة الخاطب وسمي منبرا لأرتفاعه وعلوه وأنتبر الأمير اي ارتفع فوق المنبر وهم يشقونة من النبر اي العلو والارتقاء في الصوت وفي رسم الحروف خاصة والنبرة عندهم هي الهمة سواء بسواء. عندما بني مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم كان منبره أول الأمر مجرد ارتفاع عن الأرض الى جانب موضع المحراب. وقد كان صانع المنبر الخشبي لمسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم قبطيا روميا يسمى باخوم وأنة صنعة من درجتين ثم مقعد يجلس عليه الرسول صلى الله عليه وسلم هذا المنبر الخشبي لا بد أن يكون حل محل المنبر الأول، وهنا نشهد ميلاد المنبر الخشبي (حسين مؤنس، 1981م، 72).

2:5:6 ضوابط تصميم المساجد:

تتمثل نقطة البداية في تاريخ العمارة العربية الإسلامية في دار الرسول عليه السلام في المدينة المنورة بعد أن تحولت الى مسجد من اضافات وتعديلات من مراحل تطور حتى انتهى الى شكله النهائي في ايام عثمان ابن عفان في عام (646م) والذي صار نموذجا يحتذى به المسلمون في تشييد مساجدهم في ارجاء العالم. (فريد شافعي، 1982 م، 3)، المسجد هو المكان الذي نسجد فيه، فكل بقعة في الأرض بالنسبة الى المسلمين مسجد، وهو مما خص الله به رسولة عليه الصلاة والسلام والذي قال " وجعلت لنا الأرض مسجدا وجعلت تربتها لنا طهورا " ونحن نتيمم من تراب الأرض ونصلي على الأرض. أما المسجد في الشرع فهو المكان المخصص للصلاة، فإذا تم تخصيص مكان لمسجد ما فيجب أن يزاوئ فيه أي نشاط الا الصلاة والعبادة ومنع غير ذلك من حركات الحياة الدنيوية. (يحيى وزيري، 2008م 3).

تأثير توجه القبلة على شكل المسجد:

وأذا كان الإسلام قد جمع المسلمين على عقيدة بعينها لذا كان لا بد لهم من التوجه الى مكان مقدس واحد، فأتجهوا أولا الى بيت المقدس ثم انصرفوا عنه الى الأتجاه نحو الكعبة الشريفة فغدت قبلتهم الى الأبد. ومن هنا لزم أن يكون المسجد على شكل مستطيل طولة الذي يستقبل المصلون وفيه القبلة يتيح لعدد أكبر من المكبرين الى صلاة الجماعة أن يلحقو أنفسهم بالصف الأول، اذ الصلاة فيه تربي ثوبا على الصلاة في الصفوف التي خلفه وهذا ما لا يتوفر في شكل اخر من الأشكال الهندسية، دائرية كانت أو ثمانية الأضلاع أو غيرها. (ثروت عكاشة، 1994م، 35)

القبلة هي صدر المسجد وجداره المتجه نحو الكعبة ومن هنا نجد أن الشكل الدائري بحيث تكون الكعبة المكرمة في مركز هذا الشكل وهو أنسب الأشكال الهندسية للمسقط الأفقي للمسجد الحرام، حيث يتيح للمصلين استقبال عين الكعبة بسهولة ويسر كما أن الشكل الدائري أو المثلث يتناسب مع حركة الطائفتين في دوائر. أما بالنسبة الى باقي المساجد فإن اتجاه صفوف المصلين فيها تكون موازية لحائط القبلة، والذي

يتعمد بدوره مع اتجاه مكة المكرمة لذلك فإن المسقط الأفقي المستطيل حيث يمثل الضلع الأكبر لهذا المستطيل حائط القبلة وهو أنسب أسلوب وشكل هندسي لمسقط هذه المساجد في أي بقعة من بقاع الأرض. (يحيى وزيري، 2008م 3).

2:5:7 طرز المساجد:

لقد جائت العمارة الإسلامية موحدة الطابع متشابة الروح في شتى انحاء العالم الإسلامي من أواسط اسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسي, فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبنى الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون, فقد كان أهل الحرف والمهندسون حريصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل محترمين أعمال السلف على الرغم مما يضيفونه, ان طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو التعبير الفني عن وحدة العقيدة التي يرمز اليها المبنى مهما اختلف الزمان والمكان.(ثروت عكاشة، 1994م، 57) انفق علماء الآثار المتخصصون في العمارة الإسلامية جهود كبيرة في دراسة اسسها المعمارية والحلول الهندسية التي ابتكرها المعماريون المسلمون للمشاكل الفنية التي صادفتهم, واجتهدوا في تصنيف ما درسوا من الآثار في طرز ومدارس لكل منها خصائص وصفات محددة.

الطرز الأموي:

ويضم تحته قبة الصخرة, والمسجد الأقصى, والمسجد الأموي في دمشق.

الطرز العباسي:

ويضم نماذج مئة هي مسجد بغداد ومسجد واسط ومسجد سامراء ومسجد ابن طولون.

الطرز الفاطمي في مصر:

ويضم نماذج مئة الجامع الأزهر, وجامع الحاكم, والجامع الأحمر.

الطرز السلجوقي:

ويضم نماذج مئة مسجد السلطان في بغداد, ومسجد اصفهان الجامع, ومسجد نور الدين في الموصل.
الطرز الايراني المغولي: ويضم نماذج مئة مسجد جوهر شاد في مدينة مشهد, ومسجد قبلان في بخاري, ومسجد تيمور لنك في سمرقند.

الطرز المملوكي في مصر والشام:

ويضم نماذج مئة مسجد الظاهر بيبرس, ومسجد الناصر في القلعة وجامع وروضة ومارستان السلطان قلاوون.

الطرز المغربي الأندلسي:

ساد هذا الطراز في المغرب والأندلس ومئة مسجد عتبة في القيروان.

الطرز الصفوي الإيراني:

ومن أهم نماذج هذا الطراز جامع الشيخ صفي الدين في اربيل، وجامع السلطان حسين في أصفهان.

الطراز المغولي في الهند:

ومن أمثلة جامع السلطان أكبر في اجر.

الطراز التركي العثماني:

ومن أمثلة مسجد السلطان بايزيد.(حسين مؤنس, 1978م, 84).

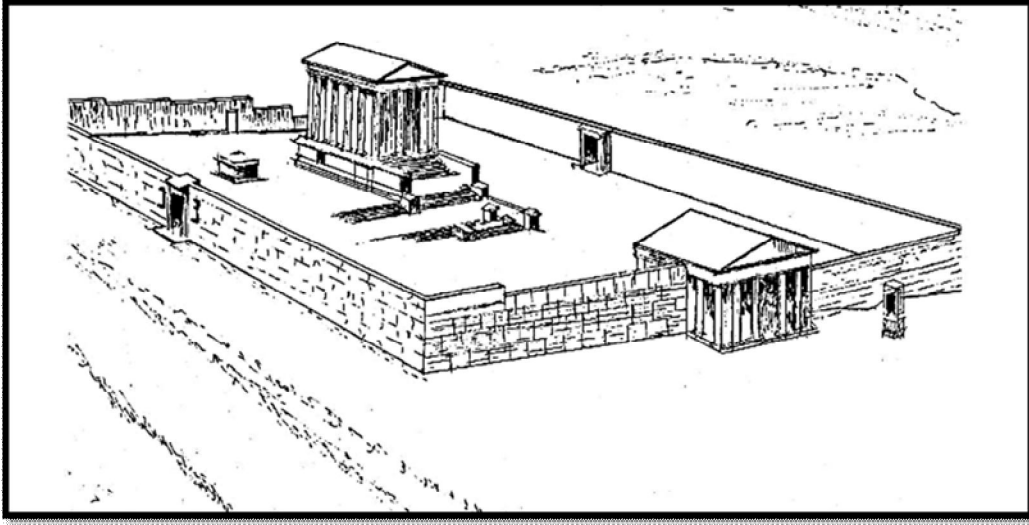
2:5:8 تاريخ الجامع الأموي:

لقد شيد المسجد الأموي على أنقاض معبد وثني قديم كان قد تحول الى كنيسة القديس يوحنا شكل (29) قال ابن الجبير والوليد هذا هو الذي أخذ نصف الكنيسة الباقية مئة من أيدي النصارى وأدخلها فيه لأنة كان قسمين الشرقي والغربي (عبدالله موسى, 2003م, 33) تكامل بناء الجامع الأموي بدمشق على يد بانيه أمير المؤمنين الوليد بن عبد الملك بن مروان، جزاه الله عن المسلمين خير الجزاء وكان أصل موضع هذا الجامع قديماً معبدًا بنته اليونان الكلدانيون الذين كانوا يعمرّون دمشق، وهم الذين وضعوها وعمرّوها أولاً... ثم - إن النصارى حولوا بناء هذا المعبد الذي هو بدمشق معظمًا عند اليونان، فجعلوه كنيسة واستمر النصارى على دينهم هذا بدمشق وغيرها نحو ثلاثمائة سنة حتى جاء الإسلام - وعندما صارت الخلافة إلى الوليد عزم على تحويلها إلى مسجد، بعد أن تفاوض مع النصارى وقام بترضيتهم مقابل عروض مغرية. ثم أمر الوليد باحضار آلات الهدم واجتمع إليه الأمراء والكبراء من رؤساء الناس وجاء إليه أساقفة النصارى وقساوستهم، فقالوا: يا أمير المؤمنين، إن نجد في كتبنا أن من يهدم هذه الكنيسة يجن. فقال: أنا أحب أن أجن في الله عز وجل والله لا يهدم فيها أحد شيئاً قبلي، ثم صعد المنارة ثم إلى أعلى مكان من الكنيسة وضرب بها في أعلى حجر فألقاه، فتبادر الأمراء إلى الهدم، فهدم الوليد والأمراء جميع ما جدهه النصارى في تربيع هذا المكان من المذابح والأبنية. (علي الصلابي، 2008م، 777). يحدثنا الوليد ابن الجبير عن المسجد الجامع وقت فتح دمشق في خلافة عمر ابن الخطاب رضي الله عنه بقوله " والوليد هذا الذي أخذ نصف الكنيسة الباقية مئة في أيدي النصارى وأدخلها فيه، لأنة كان قسمين : قسم للمسلمين وهو الشرقي، وقسما للنصارى وهو الغربي، لأن أبا عبيدة بن الجراح رضي الله عنه، دخل البلد من الجهة الغربية فأنتهى الى نصف الكنيسة، وقد وقع الصلح بينه وبين النصارى، ودخل خالد بن الوليد، رضي الله عنه عنوة من الجانب الشرقي وأنتهى الى النصف الثاني فأجتازة المسلمون وصيروة مسجدا، وبقي النصف المصالح عليه وهو الغربي كنيسة بأيدي النصارى، الى أن عوضهم مئة الوليد، فأبو ذلك فأنترعة منهم. مما تقدم يتضح أن المسجد كان يشغل النصف الشرقي من كنيسة القديس يوحنا المعمدان التي شيدت بدورها على أنقاض معبد وثني قديم.(عبدالله موسى, 2008م, 155) لا يدين الجامع في مضمونة المعماري والفني الى الفن القديم، بل كان بداية الأبداع العربي الذي دفع الية المسلمون الأوائل، فكان هذا المسجد منشأة إسلامية كاملة، ذلك أن ما تبقي من جدران وزخرفة رومانية في الواجهة الجنوبية لم يكن أساساً في عمارة المسجد، بل لقد أهمل وحجب عن الرؤية بمنشآت إضافية كما نرى اليوم فالحديث عن

الجامع الكبير, هو حديث عن نشأة الفن الإسلامي, فن العمارة الداخلية والزخارف والفسيفساء.(عفيف بهنسي, 1988م, 10).

2:5:9 عمارة الجامع الأموي:

استعمل الوليد في بناء الجامع خلقاً كثير من الصناع والمهندسين والفعلة، وكان المستحث على عمارته أخوه، وولي عهده من بعده سليمان بن عبد الملك، وقد أنفق في مسجد دمشق أربعمئة صندوق في كل صندوق أربعة عشر ألف دينار وفي رواية: في كل صندوق ثمانية وعشرون ألف دينار. قلت فعلى الأول يكون ذلك خمسة آلاف وألف دينار وستمائة ألف دينار، وعلى الثاني يكون المصروف في عمارة الجامع الأموي أحد عشر ألف ألف دينار، ومائتي ألف دينار، وقد نقل إلى الوليد بأن الناس يقولون أنفق الوليد أموال بيت المال في غير حقها فنودي في الناس: الصلاة جامعة، فاجتمع الناس، فصعد الوليد المنبر وقال: إنه بلغني عنكم إنكم قلتم: أنفق الوليد بيوت الأموال في غير حقها. ثم

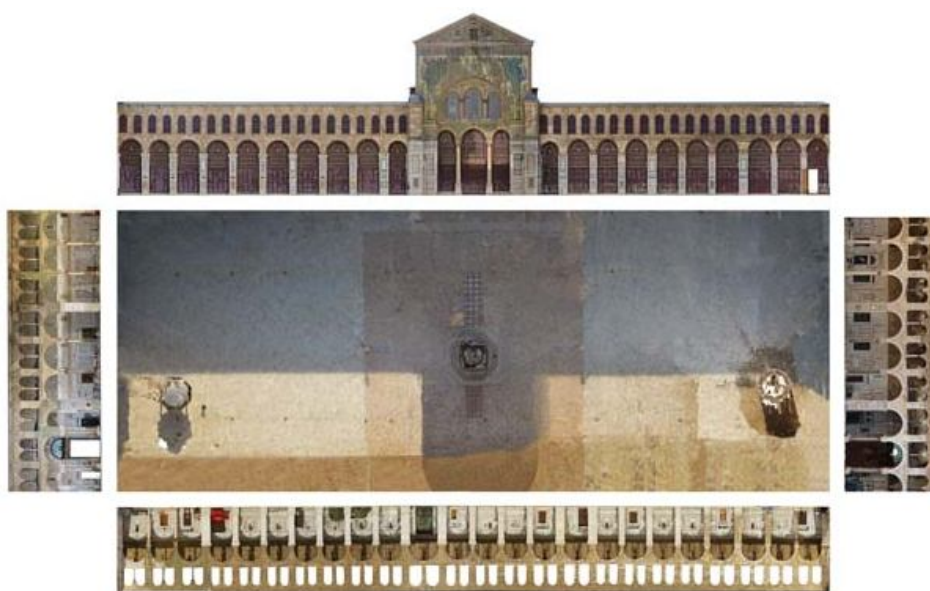


الشكل (29)

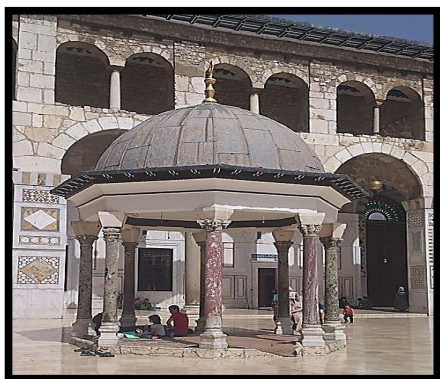
قال: يا عمر بن مهاجر، قم فاحضر أموال بيت المال، فحملت على البغال إلى الجامع وبسطت الأنطاع تحت القبة ثم أفرغ عليها المال ذهباً صبيحاً وفضة خالصة حتى صارت كوماً حتى كان الرجل لا يرى الرجل من الجانب الآخر وهذا شيء كثير، فوزنت الأموال، فإذا هي تكفي الناس ثلاث سنين مستقبلة، وفي رواية: ستة عشرة سنة مستقبلة ولو لم يدخل للناس شيء بالكلية - ففرح الناس وكبروا وحمدوا الله عز وجل على ذلك، ثم قال الوليد: يا أهل دمشق إنكم تفخرون على الناس بأربع: بهوائكم ومائتكم، وفاكهتكم، وحمائمكم، فأحببت أن أزيدكم خامسة وهي هذا الجامع فاحمدوا الله تعالى. وانصرفوا شاكرين داعين. وقد كان الجامع الأموي لما كمل بناؤه لم يكن على وجه الأرض بناء أحسن منه، ولا أبهى ولا أجل منه، بحيث أنه إذا نظر الناظر إليه، أو إلى أي جهة منه، أو إلى أي بقعة أو مكان منه، تحير فيما

ينظر إليه لحسنه جميعه، ولا يمل ناظره، بل كلما أدمن النظر، بانث له أعجوبة ليست كالأخرى.(علي الصلابي، 2008م، 777).

شرع الوليد في تحقيق مشروعة المعماري الضخم لبناء الجامع الأموي قائلا " اني اريد أن أبني مسجدا لم يبين من مضى قبلي ولن يبني من يأتي بعدي مثله" وشيد الجامع لوفق مخطط مبتكر يتجاوب مع شعائر الدين الجديد من اتجة نحو الكعبة الشريفة وأغراض الحياة العامة، مستطيل الشكل، شكل (30) أنظر مخططات الجامع (3-22). يحتل قسمة الشمالي صحن تتوزع فيه قبتان بديعتا شكل (31) وشكل (32) وبركة شكل (33) يحف بها من الجانبين عامودا سراج لانارة الصحن في العهود الماضية. ويؤدي الى الصحن ثلاثة أبواب تصله بجهات المدينة الثلاث الشرقية والغربية والشمالية، ويحيط بالصحن من الداخل رواق مسقوف. ويحتل مكان الصلاة الحرم الطرف الجنوبي، وهو قاعة مستطيلة مؤلفة من ثلاثة أروقة تمتد من الشرق الى الغرب وينظمهما صفان من الأعمدة. ويقطع الأروقة الثلاثة من الشمال الى الجنوب مجاز قاطع بالغ الارتفاع يحمل في وسطه قبة النسر الشامخة. شكل (34) ولقد أطلق العرب على مكان الصلاة الحرم اسم النسر، القبة رأسه والمجاز جسمة ولأروقة عن يمينه وشماله جناحة. وفي جدار الحرم الجنوبي باب يصل الجامع بالمدينة حتى يصبح متصلا بها من جهاته الأربعة، ويحتل المحراب الرئيسي أحد فتحات هذا الباب والى جانبه ينتصب المنبر. ويرتفع فوق مبنى الجامع ماذن ثلاث، تتوسط الأولى الجدار الشمالي وهي المعروفة بمأذنة العروس على حين بنيت الأثنتان الأخريان في زويتي مكان الصلاة الشرقية والغربية فوق اثنتين من ابراج المعبد الوثني القديم وسميت الشرقية منها بمئذنة عيسى. وقد سخي الوليد في الانفاق على بناء الجامع وتجميلة في كل أنواع الزخرفة، فقد غشى جدرانها كلها بالرخام المجزع وأرتفع الى السقف بالفسيفساء المذهبة والمفضضة تتخللها الأصداف الناصعة البياض وكل ما يخطر على بال الفنان من رسوه هندسية ونباتية وايات قرانية ومناظر طبيعية تضم القصور والدور التي تجري من تحتها الأنهار وتحف بها الأشجار. (ثروت عكاشة، 1994م، 110) العمارة الداخلية مؤلفة من قناطر مضاعفة تحمل السقوف وتشكل الأجنحة العريضة والطويلة، من كسوة رخامية رائعة، وبلاط بديع حجري، وسقوف خشبية مزينة وملونة، وتصوير جداري فسيفسائي، وأبواب مصفحة بالمعدن المنقوش، وأثاث مسجدي مؤلف من المجراب والمنبر والمقصورة والسدة وضريح النبي يحيى، ومن كتل أنشائية فني، كقبة النسر وقبة المال ومئذنة عيسى البيضاء شكل (35) والغربية مأذنة قايتباي شكل (36) ومئذنة العروس شكل (37) الرائعة، هذه الروائع الفنية التي أشرف عليها معماريون وفنانون وعمال فنيون من أهل البلاد، فأخرجوا للعالم نموذجا تجمعت فيها الثروة الجمالية الإسلامية الأولى، تجعل من الجامع الكبير متحفا ضم أبداعات المسلمين جميعا، شكل (38-41) هذه الأبداعات التي لم تقتصر على ما قدم في عهد الوليد بن عبد الملك، بل كان المد الأبداعي مستمر عبر القرون، يتجسد أثناء عمليات الترميم والتجديد التي لم تنقطع عن الجامع خلال تاريخه. (عفيف بهنسي، 1988م، 10).



شكل (30)
فناء الجامع الأموي.



شكل (32)
قبة الساعة.



شكل (31)
قبة المال.



شكل (33).
البركة.



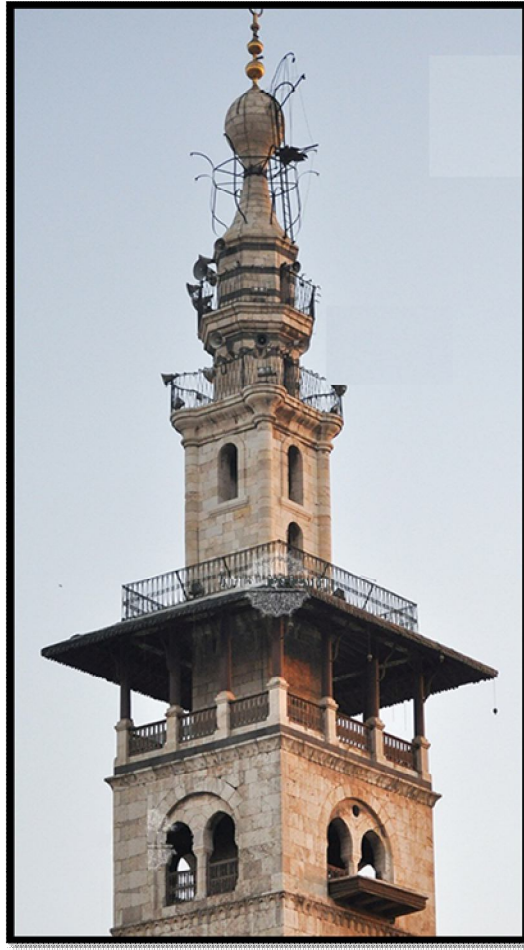
شكل (34)
قبة النسر.



شكل (36)
مأذنة قايتباي.



شكل (35)
مأذنة عيسى.



شكل (37)
مأذنة العروس.

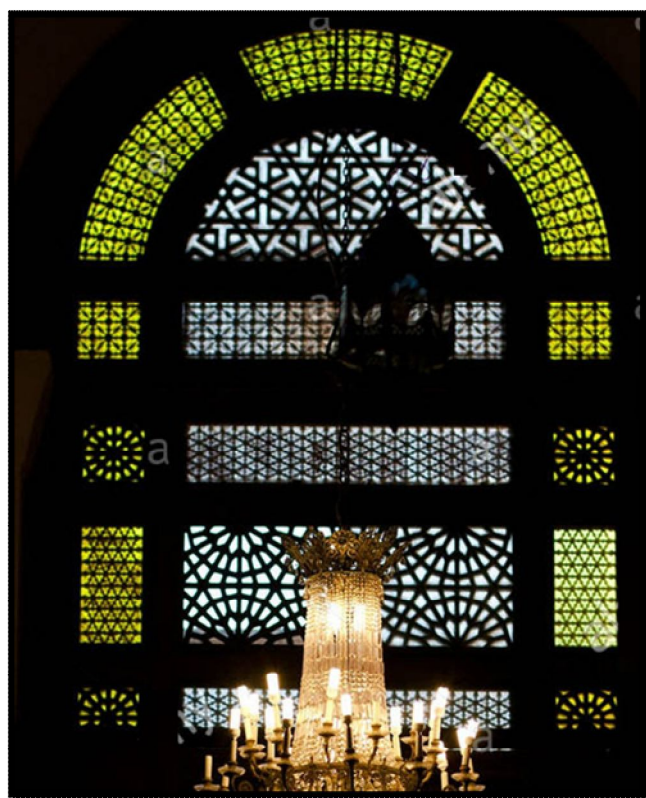


شكل (38)
المحراب الرئيسي / زخارف خطية.



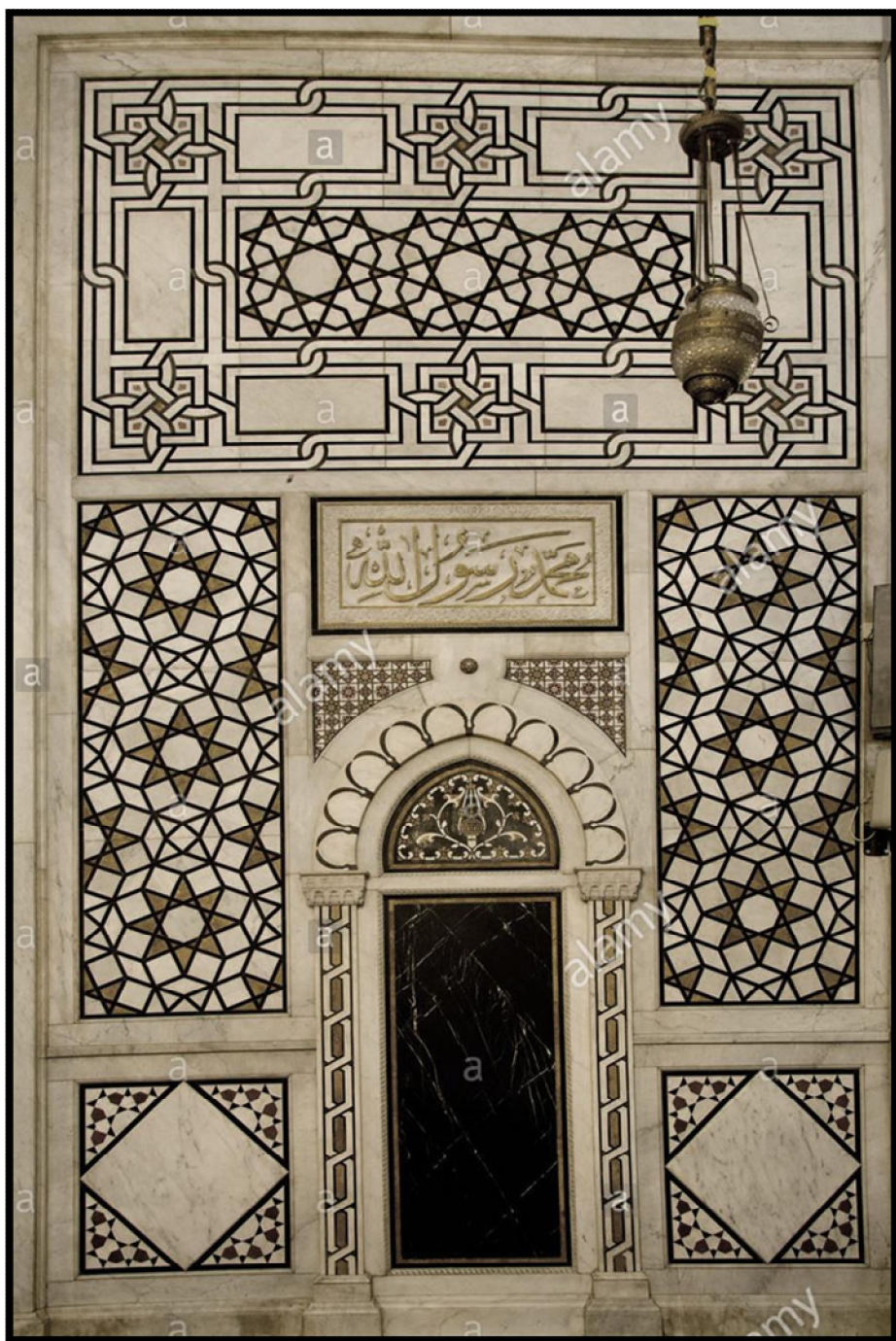
شكل (39)

قبة المال / زخارف نباتية.



شكل (40)

شباك / زخارف هندسية.



شكل (41)

أحد الأعمدة / زخارف هندسية.

الفصل الثالث: منهج واجراءات الدراسة

يعرض الباحث في هذا الفصل منهج الدراسة واجراءاتها وأدواتها، وحدود الدراسة، وعينة الدراسة وطريقة إختيارها، ومن ثم حجم عينات الدراسة وتصنيفاتها حيث كانت (32) عينة دراسية والباحث العينات الى مقاطع وذلك ليسهل تحليل العينات بما يتناسب مع طبيعة الدراسة.

منهج الدراسة:

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال الدراسة الوصفية التحليلية للجامع الاموي، ذلك أنه منهج متوافق مع طبيعة الدراسة، ويلائم طبيعة مشكلتها ويساعد على إلقاء الضوء على جوانبها المختلفة، وقد عرف (محمود، 2007م، 142) المنهج الوصفي بأنه: المنهج الذي يستخدم في دراسة الأوضاع الراهنة للظواهر من حيث خصائصها وأشكالها وعلاقاتها والعوامل المؤثرة فيها. كما عرف (الرشدي، 2000م، 59). المنهج الوصفي بأنه: مجموعة الإجراءات البحثية التي تتكامل لوصف الظاهرة أو الموضوع اعتماداً على جمع الحقائق والبيانات وتصنيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلاً كافياً ودقيقاً؛ لاستخلاص دلالتها والوصول إلى نتائج أو تعميمات عن الظاهرة أو الموضوع محل البحث".

أدوات الدراسة:

عرف (رشوان، 2003م، 115) الأداة بأنها: الوسيلة التي يلجأ إليها الباحث للحصول على الحقائق والمعلومات، والبيانات التي يتطلبها البحث. وفي هذه الدراسة سيتم الاعتماد على الملاحظة كأداة، وذلك في اجراءات وصف وتحليل العينات.

حدود الدراسة:

- أ / الموضوعية: دلالات- ادراك - الشكل - اللون - التصميم الداخلي - الجامع الاموي.
- ب/ الزمانية: انشاء الجامع الاموي في 715م حتى اجراء الدراسة في 2016م.
- ج/ المكانية: الجامع الأموي، سوريا، دمشق.

حجم عينة الدراسة وطريقة اختيارها:

هي عينة منتظمة، تم اختيارها قصداً لتمثل محاور رئيسة في هندسة وعمارة الجامع الاموي. ويمكن تصنيفها عينات غرضية نظراً لأن العينات الغرضية هي التي يقوم الباحث باختيارها طبقاً للهدف الذي يسعى لبلوغه من خلال الدراسة، وعلى أساس توفر صفات محددة. وقد بلغ حجمها (32) عينة، تمثل نماذج مختلفة من الهيكل التكويني للجامع الاموي، وقسم الباحث العينات المختارة الى مقاطع حتى يسهل وصفها وتحليلها وبلغ مجموع المقاطع (149)مقطعاً، توزيعها ومسمياتها كالآتي:

أولاً: عينات التحليل الشكلي:

العينة رقم 1 (منبر الجامع الأموي)	
رقم المقطع	المقطع
مقطع 1/1	المثلث الزخرفي للمنبر.
مقطع 2/1	الوحدتين زخرفيتين.
مقطع 3/1	تحليل الوحدتين الزخرفيتين.
مقطع 4/1	تكرار الوحدة الزخرفية المتكونة من الوحدتين الزخرفيتين.
مقطع 5/1	شبكة الزخرفية النباتية ومكان القطع.
مقطع 6/1	الشكل النهائي شبكة الزخارف النباتية.
مقطع 7/1	جزء من درج المنبر.
مقطع 8/1	جزء من الشبكة الهندسية.
مقطع 9/1	تكرار الشكل الهندسي واستخراج الشبكة الهندسية.
مقطع 10/1	القطع النهائي للشبكة.
مقطع 11/1	القوس الهندسي محاط بالزخرفة النباتية وبداخله زخرفة هندسية.
مقطع 12/1	شبكة الزخرفة الهندسية المتكونة من تكرار الشكل السداسي.
مقطع 13/1	تحليل الشكل الهندسي ذو النجمة 12.
مقطع 14/1	اماكن القطع داخل الشبكة الهندسية.
مقطع 15/1	القطع النهائي للشبكة.
مقطع 16/1	الزخرفة النباتية والهندسية للواجهة الجانبية للمنبر كاملة.
مقطع 17/1	الاطارات التي تحيط بالشبكات الزخرفية النباتية والهندسية كاملة.
مقطع 18/1	اماكن الزخارف النباتية والهندسية داخل الاطارات.
مقطع 19/1	باب المنبر الرئيسي الواجهة الامامية للمنبر
مقطع 20/1	اعلى الباب زخرفة الخط العربي بخط الثلث.
مقطع 21/1	تكرار للشكل السداسي مع تكرار النجمة السداسية.
مقطع 22/1	تكرار (نجمة 12) على طرفي الباب في الأعلى والأسفل.
مقطع 23/1	الشبكة الهندسية بشكلها النهائي.
مقطع 24/1	اماكن القطع للشبكة الهندسية لطرفي الباب.
مقطع 25/1	الشبكات الهندسية وزخرفة الخط المكونة للواجهة الامامية.
مقطع 26/1	اماكن الشبكات الهندسية والخط العربي.
مقطع 27/1	اماكن الزخارف الهندسية وزخرفة الخط العربي داخل الاطارات.
مقطع 28/1	زخرفة الخط العربي والزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية.
العينة رقم 2 (المحراب الرئيسي)	
مقطع 1/2	تحليل الزخرفة الخطية المتكونة من خط الثلث.
مقطع 2/2	الأطر الزخرفية بطريقة (القاطع والمقطوع). حول الكتابة.
مقطع 3/2	قوس المحراب ذو النصف دائرة.
مقطع 4/2	شريط من شبكة الزخرفة الهندسية.
مقطع 5/2	الإطار المحيط بواجهة المنبر وملقف حول الكتابة الزخرفية.
مقطع 6/2	نصف التكوين الزخرفي.
مقطع 7/2	قوس النصف دائرة وخط الثلث والأطر والأشرطة الزخرفية.
مقطع 8/2	الجزء الداخلي (كوة المحراب) والمتكونة من الخط الكوفي.
مقطع 9/2	مجموعة تكوينات جمالية من الخارف النباتية.
مقطع 10/2	مجموعة تكوينات جمالية من الخارف النباتية.
مقطع 11/2	القسم العلوي لكوة المحراب الزخارف الهندسية.

مقطع 12/2	شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة 12.
مقطع 13/2	شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة 12
العينة رقم 3 (المحراب المالكي)	
مقطع 1/3	تحليل لقوس المحراب ذو النصف دائرة.
مقطع 2/3	شريط زخرفي من نجمة ثمانية و نجمة 12 .
مقطع 3/3	نصف المحراب يظهر الشريط للنجمة الثمانية و12.
مقطع 4/3	النجمة الثمانية والسداسية والزخارف النباتية أعلى وأسفل المحراب
مقطع 5/3	شبكات زخارف النباتية والهندسية المتكونة من القوس.
العينة رقم 4 (المحراب الحنفي)	
مقطع 1/4	تحليل قوس المحراب المتكون من الزخرفة نباتية.
مقطع 2/4	الشريط الزخرفي ذو التكوين النباتي في كوة المحراب.
مقطع 3/4	منتصف كوة المحراب وعدة شبكات من الزخرفة الهندسية.
مقطع 4/4	تحليل شبكة الزخرفة الهندسية مع إستدارة القوس.
مقطع 5/4	الزخرفي للشبكة الهندسية ذات النجمة 12 بتكررها
مقطع 6/4	تكوين شبكة الزخرفة الهندسية وتكرار النجمة السداسية.
مقطع 7/4	تحليل الجزء السفلي لكوة المحراب.
مقطع 8/4	كوة المحراب و عدة تكوينات جمالية من الخارف النباتية.
العينة رقم 5 (الأعمدة الأربعة للقبّة)	
مقطع 1/5	شبكة زخارف هندسية ذات النجمة الثمانية محاطة بشريط زخرفي
مقطع 2/5	تحليل القوس ذو الزخارف النباتية في مركز القوس.
مقطع 3/5	كامل الزخارف الخطية والنباتية والهندسية للواجهة.
مقطع 4/5	الشكل النهائي لواجهة العامود.
مقطع 5/5	واجهة العامود المقابل للمقصورة.
مقطع 6/5	الشكل النهائي واجهة العامود.
مقطع 7/5	واجهة العامود مقابل المنبر.
مقطع 8/5	الشكل النهائي واجهة العامود.
مقطع 9/5	واجهة أحد الأعمدة الأربعة من الداخل والمتقابلة لبعضها.
مقطع 10/5	تحليل واجهة العامود والمتكون من شبكة من الزخارف الهندسية.
مقطع 11/5	الشكل النهائي واجهة العامود.
مقطع 12/5	الشكل النهائي للواجهة الأخيرة للأعمدة الأربعة.
العينة رقم 6 (الأبواب)	
مقطع 1/6	تحليل المقصورة والتي تتكون من مجموعة من الزخارف النباتية.
مقطع 2/6	الشكل النهائي للمقصورة.
مقطع 3/6	واحد من أبواب واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي.
مقطع 4/6	تحليل شبكة الزخارف الهندسية كامل واجهة الباب .
مقطع 5/6	الشكل النهائي أحد أبواب واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي.
مقطع 6/6	باب ثاني لواجهة المدخل الرئيسي.
مقطع 7/6	تحليل شبكة الزخارف الهندسية .
مقطع 8/6	الشكل النهائي باب ثاني من أبواب واجهة المدخل الرئيسي
مقطع 9/6	باب ثالث واجهة المدخل الرئيسي
مقطع 10/6	الشكل النهائي باب ثالث من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.
مقطع 11/6	باب رابع واجهة المدخل الرئيسي.
مقطع 12/6	الشكل النهائي باب رابع من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.

باب خامس واجهة المدخل الرئيسي.	مقطع 13/6
الشكل النهائي باب خامس من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.	مقطع 14/6
باب سادس واجهة المدخل الرئيسي.	مقطع 15/6
الشكل النهائي باب سادس من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.	مقطع 16/6
العينة رقم 7 (الشبابيك)	
تحليل النافذة أعلى الباب.	مقطع 1/7
الشكل النهائي النافذة أعلى الباب.	مقطع 2/7
شكل ثاني لنافذة تتكرر أعلى الأبواب وعلى جدار المحاريب.	مقطع 3/7
تحليل النافذة والمكونة من زخارف هندسية.	مقطع 4/7
العينة رقم 8 (الأسقف)	
تحليل جزء من سقف الجامع الأموي / السقف الجملوني .	مقطع 1/8
الشكل النهائي لتكوين الزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية.	مقطع 2/8
جزء من تكوين سقف الجامع الأموي أعلى المنبر .	مقطع 3/8
تحليل تكوين السقف أعلى المنبر.	مقطع 4/8
جزء من تكوين السقف يأتي على شكل أشرطة زخرفية.	مقطع 5/8
تحليل الأشرطة الزخرفية .	مقطع 6/8
قبة الجامع الأموي من الداخل/قبة النسرة.	مقطع 7/8
تحليل القبة من الداخل والتي أتت على تكوين الشكل الثماني.	مقطع 8/8
الشكل النهائي/القبة من الداخل .	مقطع 9/8
العينة رقم 9 (الأقواس)	
تحليل واجهة تتضمن صفيين من الأعمدة المتراسة طولانياً.	مقطع 1/9
واجهة المحاريب.	مقطع 2/9
تحليل واجهة المحاريب تتضمن صفوف من الأعمدة المتراسة.	مقطع 3/9
العينة رقم 10 (الأرضيات)	
تحليل أرضية الجامع .	مقطع 1/10
تكرار الزخرفة النباتية ما بين الأعمدة.	مقطع 2/10
أرضية الجامع مع تكوينات من الزخارف النباتية.	مقطع 3/10
الشكل النهائي الأرضية مع تكويناتها من الزخارف النباتية.	مقطع 4/10
العينة رقم 11 (الواجهات)	
تحليل واجهة قاعدة الوضوء .	مقطع 1/11
الشكل النهائي قاعة الوضوء الثانية.	مقطع 2/11
واجهة المحراب الرئيسية.	مقطع 3/11
تحليل واجهة المحراب والمكونة من عدة زخارف هندسية.	مقطع 4/11

ثانياً: عينات التحليل الجيومترى:

العينة رقم 12 (منبر الجامع الأموي)	
المقطع	رقم المقطع
تحليل الباب مع المثلث.	مقطع 1/12
تحليل المثلث دون الإطار و نهاية العامود .	مقطع 2/12
تحليل المثلث الداخلي يتكون .	مقطع 3/12
تحليل الباب الجانبي مع الإطار الى نهاية العامود .	مقطع 4/12
تحليل الباب الجانبي الى نهاية تكوين القوس .	مقطع 5/12
تحليل الباب الجانبي القسم أعلى الباب .	مقطع 6/12
تحليل الواجهة الأمامية للمنبر كامل الواجهة.	مقطع 7/12
من بداية العامود الى نهايته.	مقطع 8/12
من بداية العامود الى نهاية المقرنصات.	مقطع 9/12
تحليل الباب .	مقطع 10/12
العينة رقم 13 (المحراب الرئيسي)	
تحليل الزخرفة الخطية مع الإطار.	مقطع 1/13
من بداية العامود الى بداية القوس من الداخل.	مقطع 2/13
من بداية العامود الى نهاية تاج العامود .	مقطع 3/13
العينة رقم 14 (المحراب الحنفي)	
تحليل الشكل من بداية العامود الى نهاية القوس.	مقطع 1/14
العينة رقم 15 (المحراب المالكي)	
تحليل القوس جذر 2 مكرر.	مقطع 1/15
العينة رقم 16 (الأبواب)	
تحليل التكوين الداخلي للباب نصف الباب مربع وجذر 2.	مقطع 1/16
تحليل التكوين الداخلي لزخرفة الباب.	مقطع 2/16
العينة رقم 17 (الشبابيك)	
تحليل التكوين الداخلي للشباك.	مقطع 1/17
العينة رقم 18 (الأعمدة الأربعة للقبّة)	
تحليل من بداية منتصف العامود الى نهاية القوس.	مقطع 1/18
من بداية التكوين الى الطرف الأول للشريط الزخرفي.	مقطع 2/18
من بداية التكوين الى نهاية الشريط الزخرفي.	مقطع 3/18
تحليل بداية تكوين زخرفة المحراب.	مقطع 4/18
من بداية العامود الى نهاية الزخرفة الخطية.	مقطع 5/18
من بداية العامود الى بداية الزخرفة الخطية.	مقطع 6/18
العينة رقم 19 (الواجهات)	
واجهة من قاعة الوضوء الثانية.	مقطع 1/19
العينة رقم 20 (المسقط الأفقي للجامع الأموي)	
المسقط الأفقي للجامع الأموي.	مقطع 1/20

ثالثاً: عينات التحليل اللوني:

العينة رقم 21 (المحراب الرئيسي)	
المقطع	رقم المقطع
لتحليل الوني للمحراب الرئيسي.	مقطع 1/21
التحليل الوني للمحراب الرئيسي.	مقطع 2/21
التحليل الوني للمحراب الرئيسي.	مقطع 3/21
التحليل الوني للمحراب الرئيسي.	مقطع 4/21
العينة رقم 22 (المنبر)	
التحليل الوني للمنبر.	مقطع 1/22
التحليل الوني للمنبر.	مقطع 2/22
التحليل الوني للمنبر.	مقطع 3/22
التحليل الوني للمنبر.	مقطع 4/22
العينة رقم 23 (المحراب الحنفي)	
التحليل الوني للمحراب الحنفي.	مقطع 1/23
التحليل الوني للمحراب الحنفي.	مقطع 2/23
العينة رقم 24 (المحراب المالكي)	
التحليل الوني للمحراب المالكي.	مقطع 1/24
تحليل الوني للمحراب المالكي.	مقطع 2/24
العينة رقم 25 (الشبابيك)	
التحليل الوني للشبابيك الصغيرة.	مقطع 1/25
العينة رقم 26 (الباب الرئيسي)	
العينة رقم 27 (واجهة المحراب الرئيسي)	
العينة رقم 28 (الأعمدة الأربعة للقبة)	
لتحليل اللوني لعמוד آخر من الأعمدة الأربعة الرئيسية .	مقطع 1/28
العينة رقم 29 (قاعة الضوء الثانية)	
التحليل الوني لجزء ثاني من واجهة قاعة الضوء الثانية.	مقطع 1/29
التحليل الوني لجزء من ارضية قاعة الضوء الثانية.	مقطع 2/29
العينة رقم 30 (جزء من السقف أعلى المنبر)	
تحليل الوني لجزء آخر من السقف أعلى المنبر.	مقطع 1/30
العينة رقم 31 (القبة)	
العينة رقم 32 (الأرضيات)	

إجراءات الدراسة:

يعرض الباحث في هذا الجزء، تحليل العينات قيد الدراسة ومقاطعها بناء على المنهج الوصفي التحليلي والذي تم إختياره بما يتوافق مع طبيعة الدراسة، وباستخدام اداة الدراسة المتمثلة في الملاحظة المباشرة من قبل الباحث، وقام الباحث أولاً في اجراءات الدراسة بعمل رسومات تطبيقية تمثلت في تفكيك رسومات العينات وذلك باستخدام الحاسوب، حيث قسم العينات الى مقاطع متعددة ليسهل تخيل تركيبها من زوايا رؤوية مختلفة، بحيث تسهل اعادة دمجها مع الشكل الاساسي. وعليه يمكن تخيل تكرار الوحدات بناء على تحليل المقطع المذكور (انظر العينات والمقاطع ص: 196 - 302).

ثم ثانياً قام الباحث بوصف العينات والمقاطع كل على حده، وصفاً ظاهرياً تفصيلياً على ثلاث مناحٍ هي:

أ/ التحليل الشكلي. ب/ التحليل الجيومتري. ج/ التحليل اللوني.

وانليعرض الباحث لوصف وتحليل العينات والمقاطع وصفاً ظاهرياً :

أولاً: التحليل الشكلي:

العينة رقم (1) منبر الجامع الأموي:

منبر الجامع الأموي، عبارة عن بناء من الرخام على شكل هرمي، الواجهة الأمامية فيه لها باب يدخل للمنبر والذي يحتوي على عدة تكوينات من زخارف الشبكات الهندسية. وعلى طرفية عامودان من الرخام. ويعلو الباب عدة تكوينات زخرفية تشتمل على زخارف نباتية وهندسية ومقرنصات وزخارف الخط العربي. أما الواجهة الجانبية للمنبر فتشتمل أيضاً على وحدات زخرفية من الزخارف النباتية والهندسية ولها باب جانبي. يستقر المنبر بجانب المحراب الرئيس ومقابل الباب الرئيس لقاعة الصلاة ومقابل المقصورة. قام الباحث بتقطع الوحدة باستخدام البرامج الحاسوبية حتى يسهل تفكك العينة وتحليلها شكلاً ومن خلال العينة البحثية رقم (1) وهي الواجهة الجانبية للمنبر ومن خلال مقطع 1/1 المتمثل في (المثلث الزخرفي للمنبر) وهو عبارة عن وحدتين زخرفيتين نباتيتين جاء تحليل المقطع 2/1 التكوين الأول للوحدتين زخرفيتين بشكلهما الكامل كما يأتي في مقطع 3/1 تحليل الوحدتين الزخرفيتين حيث جاء الشكلين في تماثل نصفي لكل منهما ومن ثم أخذ هذا التماثل النصفي لكل منهما ووضعاً في تكوين واحد بحيث يصبح هذا التكوين هو التكرار الأساسي للوحدتين الزخرفيتين بشكلهما الكامل والنهائي أما المقطع 4/1 هو تكرار الوحدة الزخرفية المتكونة من الوحدتين الزخرفيتين الأساسيتين. ومقطع 5/1 هو شبكة الزخرفية النباتية ومكان القطع في الشبكة داخل المثلث من شبكة الزخارف النباتية ومقطع 6/1 شبكة الزخارف النباتية والشكل النهائي لها داخل الإطار كما جاء في المقطع 7/1 جزء من درج المنبر ويظهر من خلاله شبكة من الزخرفة الهندسية ومقطع 8/1 جزء من الشبكة الهندسية ويظهر من خلالها شبكة ذات النجمة العشارية المتصلة مع النجمة الخماسية ومقطع 9/1 تكرار الشكل الهندسي للنجمة العشارية المتصلة من النجمة الخماسية واستخراج الشبكة الهندسية. ومقطع 10/1 تحديد أماكن القطع داخل شبكة الزخارف الهندسية واستخراج القطع النهائي للشبكة ووضعها داخل الإطار ومقطع 11/1 هو الجزء العلوي لباب المنبر الجانبي والمتكون من القوس المحاط بالزخارف النباتية وبداخل القوس شبكة من الزخارف الهندسية حيث قام الباحث برسم القوس الهندسي محاط بالزخرفة النباتية وبداخله زخرفة هندسية وهي تكرار للشكل السداسي ومقطع 12/1 رسم شبكة الزخرفة الهندسية المتكونة من تكرار الشكل السداسي مع تحديد أماكن القطع داخل القوس ومقطع 13/1 هو باب المنبر الجانبي ويظهر من خلاله عدة تكوينات من الزخارف الهندسية و جاء في تحليل الشكل الهندسي على باب المنبر الجانبي حيث

يظهر في الشكل (نجمة 12) ورسم التكرار واظهار الشبكة الهندسة ومقطع 14/1 تحديد اماكن القطع داخل الشبكة الهندسية ومقطع 15/1 استخراج القطع النهائي للشبكة ووضعها داخل الأطار ويظهر تكرار النجمة 12 اسفال الباب تحيط بالنجمة الثمانية ومقطع 16/1 الزخرفة النباتية والهندسية للواجهة الجانبية للمنبر كاملة ومقطع 17/1 الاطارات التي تحيط بالشبكات الزخرفة النباتية والهندسية كاملة ومقطع 18/1 اماكن الزخارف النباتية والهندسية داخل الاطارات المكونة للواجهة الجانبية للمنبر بشكلها النهائي ومقطع 19/1 الواجهة الأمامية للمنبر/ باب المنبر الرئيسي حيث يتكون باب المنبر من عدة تكوينات زخرفية منها الزخارف النباتية والزخارف الخطية والزخارف الهندسية وجاء في المقطع 20/1 حيث يظهر اعلى الباب زخرفة الخط العربي بخط الثلث ومقطع 21/1 شبكة الزخارف الهندسية اعلى الباب وتتكون من تكرار الشكل السداسي مع تكرار النجمة السداسية داخل السداسيات ومقطع 22/1 تحليل الشكل الهندسي على واجهة الباب الرئيسي والمتكونة من تكرار (نجمة 12) على طرفي الباب في الأعلى والأسفل ومقطع 23/1 رسم تكرار الشكل الهندسي واستخراج الشبكة الهندسة بشكلها النهائي ومقطع 24/1 تحديد اماكن القطع في لشبكة الهندسية ووضعها داخل الأطار المكون لطرف الباب ومقطع 25/1 الشبكات الهندسية وزخرفة الخط المكونة للواجهة الأمامية للمنبر بشكلها النهائي ومقطع 26/1 اماكن الشبكات الهندسية والخط العربي ومقطع 27/1 اماكن الزخارف الهندسية وزخرفة الخط العربي داخل الاطارات المكونة للواجهة الأمامية للمنبر بشكلها النهائي ومقطع 28/1 زخرفة الخط العربي والزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية للواجهة الأمامية والجانبية للمنبر كاملة.

العينة رقم (2) المحراب الرئيسي:

محراب الجامع الاموي، عبارة عن بناء من الرخام على شكل مستطيل متطاوول يستقر المحراب بجانب المنبر ومقابل الباب الرئيسي لقاعة الصلاة ومقابل المقصورة. المحراب لة كوة يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية وعمودان رئيسيان على طرفية يحيط بهما قوس نصف دائري يعلوه تكوين من الزخرفة الخطية ويحيط به مجموعة من الزخارف الهندسية . من خلال العينة البحثية رقم (2) ومن خلال تحليل المقطع 1/2 تحليل الزخرفة الخطية داخل إطار من الزخرفة الهندسية وأستخدام تكوين الزخارف الخطية المتمثلة في خط الثلث أعلى المنبر ومقطع 2/2 إستخدام الأطر الزخرفية حول الكتابة الخطية وإستخدام تكوين (القاطع والمقطوع) في المنتصف ومقطع 3/2 تحليل قوس المحراب ذو النصف دائرة والمتكون من قطع حجرية متراسة باللونين الأبيض والأسود وعمودين من الرخام ومقطع 4/2 يظهر شريط من شبكة الزخرفة الهندسية المتكون من تكرار النجمة الثمانية ومقطع 5/2 الإطار المحيط بواجهة المنبر وملتف حول الكتابة الزخرفية. والمقطع ومقطع 6/2 نصف التكوين الزخرفي ومقطع 7/2 الشكل النهائي/ تركيب قوس النصف دائرة وخط الثلث والأطر والأشرطة الزخرفية ومقطع

8/2 تحليل الجزء الداخلي (كوة المحراب) والمتكونة من جماليات الخط الكوفي ومقطع 9/2 مجموعة من تكوينات جمالية من الخارف النباتية ومقطع 10/2 مجموعة من تكوينات جمالية من الخارف النباتية ومقطع 11/2 في القسم العلوي لكوة المحراب تأتي مجموعة من تكوين شبكات الزخرفة الهندسية ويظهر من خلال التحليل شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة الثمانية بتكرارها ومقطع 12/2 يظهر شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة الإثنتي عشر بتكرارها ومقطع 13/2 يظهر من خلال التحليل شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة الإثنتي عشر بتكرارها.

العينة رقم (3) المحراب المالكي:

المحراب المالكي للجامع الاموي، عبارة عن بناء من الرخام على شكل مستطيل متطاوِل لة كوة يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية وعمودان رئيسيان يعلوهما قوس نصف دائري يعلوه ويحيط به مجموعة من الزخارف الهندسية ومن خلال العينة البحثية رقم (3) والمتمثلة في المحراب المالكي ومن خلال المقطع 1/3 تحليل قوس المحراب ذو النصف دائرة والمتكون من قطع حجرية متراسة باللونين الأبيض والأسود وعمودين من الرخام ومقطع 2/3 من خلال التحليل يظهر الشريط الزخرفي المتكون من شبكة الزخرفة الهندسية ذات النجمة الثمانية بتكرارها. في حين توجد شبكة زخارف هندسية ذات النجمة الإثنتي عشر ملاسقة للقوس ومقطع 3/3 التكوين النصف للمحراب يظهر من خلاله الشريط الزخرفي للنجمة الثمانية يحيط بالمحراب ونجمة الإثنتي عشر ومقطع 4/3 تحليل الجزء الداخلي للمحراب (كوة المحراب) والمتكونة من جماليات الزخرفة الهندسية ذات النجمة الثمانية بتكرارها والنجمة السادسة بتكرارها ومجموعة من تكوينات الزخارف النباتية في أعلى المحراب وفي الأسفل ومقطع 5/3 التحليل الكامل للمحراب وأماكن الشبكات ذات الزخارف النباتية والهندسية المتكونة من القوس والجزء الداخلي للمحراب.

العينة رقم (4) المحراب الحنفي:

المحراب الحنفي للجامع الاموي، عبارة عن بناء من الرخام على شكل مستطيل متطاوِل لة كوة يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية وعمودان رئيسيان يعلوهما قوس نصف دائري يعلوه ويحيط به مجموعة من الزخارف الهندسية ومن خلال العينة البحثية رقم (4) والمتمثلة في المحراب الحنفي ومن خلال تحليل المقطع 1/4 تحليل قوس المحراب ذو النصف دائرة والمتكون من زخرفة نباتية متكررة مع إستدارة ومقطع 2/4 يظهر الشريط الزخرفي ذو التكوين النباتي في عمق القوس/ كوة المحراب ومقطع 3/4 منتصف كوة المحراب والمتكون عدة شبكات من الزخرفة الهندسية ومقطع 4/4 تحليل إحدى شبكات الزخرفة الهندسية بتكرارها مع إستدارة القوس ومقطع 5/4 الزخرفي للشبكة الهندسية ذات النجمة الإثنتي

عشر بتكررها ومقطع 6/4 تكوين شبكة الزخرفة الهندسية وتكرار النجمة السداسية ومقطع 7/4 تحليل الجزء السفلي، كوة المحراب ومقطع 8/4 كوة المحراب وعدة تكوينات من الخارف النباتية.

العينة رقم (5) الأعمدة الأربعة للقبة:

الأعمدة الأربعة لقبة الجامع الأموي، وهو عبارة عن بناء من الرخام على شكل مستطيل متطاول بأربع واجهات يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية والزخارف الخطية والعمدة الأربعة الرئيسية تعمل على حمل قبة النسر حيث تشكل المرتكز الأساسي لها وتأتي في وسط قاعة الصلاة من خلال العينة البحثية رقم (5) والمتمثلة في أحد الأعمدة الأربعة /الحاملة للقبة والمقابلة للمقصورة ويأتي تكرارها بنفس التكوين العام لواجهات الأعمدة الأربعة مع بثبات أماكن الوحدات الزخرفية ولكن باختلاف أشكالها ومن خلال تحليل المقطع 1/5 تحليل الواجهة أعلى القوس/ نلاحظ استخدام شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة الثمانية محاطة بشريط زخرفي هندسي وبمسارات من (القاطع والمقطوع) وأسفل منها عبارات من الزخرفة الخطية لخط الثلث ومقطع 2/5 بتحليل القوس نلاحظ استخدام شبكة الزخارف النباتية في مركز القوس ومع إستدارة القوس ذو المركزين ونلاحظ الأعمدة بطريقة (القاطع والمقطوع) محاطة بشبكة من الزخارف الهندسية ذات النجمة الثمانية وتكرارها على طرفي القوس ومقطع 3/5 تحليل كامل الزخارف الخطية والنباتية والهندسية للواجهة ومقطع 4/5 الشكل النهائي لواجهة العامود ومقطع 5/5 واجهة العامود المقابل للمقصورة يأتي بنفس التكوين العام لواجهة الأعمدة المقابلة للمقصورة مع إختلاف أشكال الوحدات الزخرفية ومقطع 6/5 الشكل النهائي واجهة العامود ومقطع 7/5 واجهة العامود مقابل المنبر/ يأتي بنفس التكوين العام لواجهة الأعمدة المقابلة للمنبر مع إختلاف أشكال الوحدات الزخرفية والتي إشملت على النجمة الثمانية بتكرارها ومقطع 8/5 الشكل النهائي واجهة العامود ومقطع 9/5 واجهة أحد الأعمدة الأربعة /من الداخل والمتقابلة لبعضها ويأتي تكرارها بنفس التكوين العام لواجهات الأعمدة الأربعة مع بثبات أماكن الوحدات وثبات الأشكال الزخرفية ومقطع 10/5 تحليل واجهة العامود والمكون من شبكة من الزخارف الهندسية ذو النجمة الثمانية بتكرارها والشكل الثماني في الأعلى والأسفل بتكرارة ومحاط بشريط زخرفي من الأشكال الهندسية ومقطع 11/5 الشكل النهائي واجهة العامود ومقطع 12/5 الشكل النهائي/ الواجهة الأخيرة للأعمدة الأربعة ويأتي تكرارها بنفس التكوين العام لواجهات الأعمدة الأربعة مع بثبات أماكن الوحدات الزخرفية وثبات أشكالها واستخدام النجمة الثمانية .

العينة رقم (6) الأبواب:

أبواب الجامع الأموي، عبارة عن تكوين من الخشب يتخلله مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية ومن خلال العينة البحثية رقم (6) والمتمثلة في واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي من الداخل والتي تمثل المقصورة وتتكون من ثلاثة أبواب باب رئيسي في الوسط وبابين على الأطراف ومن خلال تحليل المقطع 1/6 تحليل /المقصورة والتي تتكون من مجموعة من الزخارف النباتية بتكرارها واستخدام شبكة من الزخارف الهندسية واستخدام النجمة السداسية بتكرارها ومقطع 2/6 الشكل النهائي للمقصورة ومقطع 3/6 واحد من أبواب /واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي والتي بلغ عددها خمسة وعشرون باب. أحد عشر باب يمين المقصورة وأحد عشر باب شمال المقصورة بالإضافة إلى المقصورة المتكونة من ثلاثة أبواب ومقطع 4/6 تحليل شبكة الزخارف الهندسية والتي تحتوي على النجمة السداسية بتكرارها على كامل واجهة الباب ومقطع 5/6 الشكل النهائي أحد أبواب واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي ومقطع 6/6 باب ثاني /واجهة المدخل الرئيسي. تحليل الباب والمتكون من شبكة الزخارف الهندسية ومقطع 7/6 تحليل شبكة الزخارف الهندسية والتي تشمل على تكوين النجمة السداسية بتكرارها ومقطع 8/6 الشكل النهائي باب ثاني من أبواب واجهة المدخل الرئيسي ومقطع 9/6 باب ثالث واجهة المدخل الرئيسي. تحليل الباب والمتكون من شبكة الزخارف الهندسية على كامل واجهة الباب ومقطع 10/6 الشكل النهائي باب ثالث من أبواب واجهة المدخل الرئيسي ومقطع 11/6 باب رابع / واجهة المدخل الرئيسي وتكوين آخر من شبكة الزخارف الهندسية والمتكونة من شكل آخر من أشكال النجمة السداسية بتكرارها على كامل واجهة الباب. ومقطع 12/6 الشكل النهائي باب رابع من أبواب واجهة المدخل الرئيسي. ومقطع 13/6 باب خامس /واجهة المدخل الرئيسي. تحليل واجهة الباب والمتكونة من شبكة الزخارف الهندسية على كامل واجهة الباب ومقطع 14/6 الشكل النهائي باب خامس من أبواب واجهة المدخل الرئيسي ومقطع 15/6 باب سادس واجهة المدخل الرئيسي. تحليل واجهة الباب والمتكونة من شبكة الزخارف الهندسية على كامل واجهة الباب ومقطع 16/6 الشكل النهائي باب سادس من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.

العينة رقم (7) الشبابيك:

شبابيك الجامع الأموي، عبارة عن تكوين من الخشب والزجاج الملون يتخلله مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية ومن خلال العينة البحثية رقم (7) والمتمثلة في نافذة وتكرر أعلى الأبواب ومن خلال تحليل المقطع 1/7 تحليل النافذة أعلى الباب ونلاحظ استخدام القوس نصف الدائري واستخدام زخارف الشبكات الهندسية ذات النجمة الثمانية ومقطع 2/7 الشكل النهائي النافذة أعلى الباب ومقطع 3/7 شكل ثاني لنافذة تتكرر أعلى الأبواب وعلى جدار المحاريب ومقطع 4/7 تحليل النافذة والمتكونة من قوس نصف دائري وزخارف هندسية.

العينة رقم (8) الأسقف:

سقف الجامع الأموي، عبارة عن تكوين من الخشب منها الشكل الجملوني ومنها تكوينات بمربعات هندسية يتخلله مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية ومن خلال العينة البحثية رقم (8) والمتمثلة في جزء من تكوين سقف الجامع الأموي/السقف الجملوني ومن خلال تحليل المقطع 1/8 تحليل جزء من سقف الجامع الأموي / السقف الجملوني ومن خلال تحليل المقطع 2/8 الشكل النهائي لتكوين الزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية ومقطع 3/8 جزء من تكوين سقف الجامع الأموي أعلى المنبر ومقطع 4/8 تحليل تكوين السقف /أعلى المنبر والذي يحتوي على عدة شبكات هندسية منها النجمة السداسية بتكويناتها المتعددة ونجمة الأثنتي عشر مع تكررها داخل المربعات والمستطيلات الهندسية ومقطع 5/8 جزء من تكوين السقف يأتي على شكل أشرطة زخرفية والتي بدورها تعمل على تكوين المربعات والمستطيلات الهندسية. ومقطع 6/8 تحليل الأشرطة الزخرفية والتي تحتوي على مجموعة من الزخارف النباتية المتكررة وبأحجام مختلفة وبتكوينات جمالية متعددة ومقطع 7/8 قبة الجامع الأموي من الداخل/قبة النسرو ومقطع 8/8 تحليل القبة من الداخل والتي أتت على تكوين الشكل الثماني و زخارف بخط الثلث ومقطع 9/8 الشكل النهائي/القبة من الداخل.

العينة رقم (9) الأقواس:

أقواس الجامع الأموي، عبارة عن تكوين من الحجر منها الشكل النصف دائري هندسي يتخلله مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية من خلال العينة البحثية رقم (9) والمتمثلة في واجهة الأقواس والأعمدة /التكوين الداخلي للجامع ومن خلال تحليل المقطع 1/9 تحليل واجهة تتضمن صفيين من الأعمدة المتراسة طولانيا من الشرق الى الغرب يعلوها التاج الكورنثي بقوس حدوة الفرس الدائري وفوق كل قوس قوسان نصف دائريان ومقطع 2/9 واجهة المحاريب مقطع 3/9 تحليل واجهة / المحاريب تتضمن صفوف من الأعمدة المتراسة طولانيا من الشرق الى الغرب وإستخدام القوس النصف دائري.

العينة رقم (10) الأرضيات:

أرضيات الجامع الأموي، عبارة عن تكوين من الحجر والرخام والسجاد يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية من خلال العينة البحثية رقم (10) والمتمثلة في أرضية الجامع ومن خلال تحليل المقطع 1/10 تحليل أرضية الجامع والمكونة من الأعمدة والتيجان والشريط الزخرفي بعدة تكوينات من الزخارف النباتية على شكل قوس ومقطع 2/10 تكرار الزخرفة النباتية مابين الأعمدة ومقطع 3/10 تكوينات من الزخارف النباتية على شكل قوس ومقطع 4/10 الشكل النهائي للأرضية مع تكويناتها من الزخارف النباتية.

العينة رقم (11) الواجهات:

الواجهات الداخلية للجامع الأموي، عبارة عن تكوين من الحجر والرخام يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية والزخارف الخطية من خلال العينة البحثية رقم (11) والمتمثلة في واجهة قاعة الموضوع الثانية ومن خلال تحليل المقطع 1/11 تحليل واجهة قاعدة الموضوع ونلاحظ استخدام الأقواس النصف دائرية وزخارف الشبكات الهندسية ذات النجمة الثمانية ومقطع 2/11 الشكل النهائي قاعة الموضوع الثانية ومقطع 3/11 واجهة المحراب الرئيسية ومقطع 4/11 تحليل واجهة المحراب والمتكونة من عدة زخارف من الشبكات الهندسية ذات النجمة السداسية والنجمة الثمانية.

ثانياً: التحليل الجيومتري:

العينة رقم (12) منبر الجامع الأموي:

من خلال العينة البحثية رقم (12) والمتمثلة في تحليل المنبر من خلال هندسة (الجيومتري) من خلال التحليل للواجهة الجانبية نلاحظ أن الشكل العام للمنبر الى اقصى الباب الجانبي مع نهاية المثلث يتكون من جذر 3 ومن خلال تحليل المقطع 1/12 تحليل الباب مع المثلث و نلاحظ نهاية القوس المكون للباب دون الإطار مع نهاية المثلث دون الإطار مع نهاية العامود من مربعين ومقطع 2/12 تحليل المثلث دون الإطار و نهاية العامود يتكون من جذر 2 ومقطع 3/12 تحليل المثلث الداخلي يتكون من جذر 2 ومقطع 4/12 تحليل الباب الجانبي مع الإطار الى نهاية العامود يتكون من جذر 2 ومقطع 5/12 تحليل الباب الجانبي الى نهاية تكوين القوس جذر 5 ومقطع 6/12 تحليل الباب الجانبي القسم أعلى الباب ويتكون مربعين مربع في الوسط ونصفين على الأطراف ومقطع 7/12 تحليل الواجهة الأمامية للمنبر/ كامل الواجهة من بداية العامود الى نهاية الشرفات تتكون من مربعين ومقطع 8/12 من بداية العامود الى نهاية يتكون من جذر 3 ومقطع 9/12 من بداية العامود الى نهاية المقرنصات يتكون من مربع وجذر 2 ومقطع 10/12 تحليل الباب ويتكون من مربع وجذر 2 وتتكون الزخرفة الهندسية أعلى الباب من جذر 3 وتتكون الزخرفة الخطية من جذر 4.

العينة رقم (13) المحراب الرئيسي:

من خلال العينة البحثية رقم (13) والمتمثلة في الواجهة المحراب الرئيسية/ كامل الواجهة من بداية العامود مع الأشرطة والإطارات الزخرفية تتكون من جذر 4 ومن خلال تحليل المقطع 1/13 تحليل الزخرفة الخطية مع الإطار تتكون من جذر 2 مكرر ومقطع 2/13 من بداية العامود الى بداية القوس من الداخل جذر 2 ومقطع 3/13 من بداية العامود الى نهاية تاج العامود جذر 2 والى نهاية القوس من الداخل جذر 4.

العينة رقم (14) المحراب الحنفي:

من خلال العينة البحثية رقم (14) والمتمثلة في واجهة المحراب الحنفي تحليل الشكل من بداية العامود الى نهاية جذر 2 ومن خلال تحليل مقطع 1/14 تحليل الشكل من بداية العامود الى نهاية القوس جذر 4.

العينة رقم (15) المحراب المالكي:

من خلال العينة البحثية رقم (15) والمتمثلة في واجهة المحراب المالكي /تحليل الشكل من بداية العامود الى نهاية جذر 2 ومن خلال تحليل ومقطع 1/15 تحليل القوس جذر 2 مكرر.

العينة رقم (16) الأبواب:

من خلال العينة البحثية رقم (16) والمتمثلة في تحليل الباب ومن خلال تحليل ومقطع 1/16 تحليل التكوين الداخلي للباب نصف الباب مربع وجذر 2 ومقطع 2/16 تحليل التكوين الداخلي لزخرفة الباب مربعين ونصف ومربع في الوسط.

العينة رقم (17) الشبابيك:

من خلال العينة البحثية رقم (17) والمتمثلة في تحليل الشبابك ومن خلال تحليل ومقطع 1/17 تحليل التكوين الداخلي للشبابك مربعين ونصف في الوسط و 5 مربعات أعلى منها ومربعين على الطرفين مكرر.

العينة رقم (18) الأعمدة الأربعة للقبة:

من خلال العينة البحثية رقم (18) والمتمثلة في تحليل الأعمدة ومن خلال تحليل المقطع 1/18 تحليل من بداية منتصف العامود الى نهاية القوس جذر 3 والتكوين الزخرفي في الأعلى مربع ومقطع 2/18 من بداية التكوين الى الطرف الأول للشريط الزخرفي جذر 2 ومقطع 3/18 من بداية التكوين الى نهاية الشريط الزخرفي جذر 3 ومقطع 4/18 تحليل بداية تكوين زخرفة المحراب مربع وجذر 2 والزخرفة الخطية أعلى القوس مربعين والزخرفة الهندسية 3 مربعات. ومقطع 5/18 من بداية العامود الى نهاية الزخرفة الخطية 3 مربعات ومقطع 6/18 من بداية العامود الى بداية الزخرفة الخطية مربع وجذر 2.

العينة رقم (19) الواجهات:

من خلال العينة البحثية رقم (19) والمتمثلة في واجهة قاعة الوضوء الثانية ومن خلال تحليل ومقطع 1/19 واجهة من قاعة الوضوء الثانية تحليل القوس جذر 2 يحيط به مربعين ويعلوه مربعين ونصف والزخرفة الهندسية من مربعين.

العينة رقم (20) المسقط الأفقي للجامع الأموي:

من خلال العينة البحثية رقم (20) والمتمثلة في المسقط الأفقي للجامع الأموي تحليل الفناء مربع وقاعة الصلاة القسم الأول 5 مربعات وفي وسط قاعة الصلاة أسفل القبة مربع وحيز المنبر والمحراب الرئيسي الى الأعمدة الجانبية جذر 2 ومن خلال تحليل المقطع 1/20 السقط الأفقي للجامع الأموي/ تحليل النصف الأول من قاعة الصلاة جذر 2 وفي الوسط مربعين.

ثالثاً: التحليل اللوني:

العينة رقم (21) المحراب الرئيسي:

من خلال العينة البحثية رقم (12) والمتمثلة في التحليل اللوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الاول للمحراب والمكون من الزخرفة الخطية في اعلى المحراب من مجموعة ألوان منها اللون الاسود واللون الزيتي بدرجاته واللون العسلي واللون البني . ومن خلال تحليل المقطع 1/21 التحليل اللوني للمحراب الرئيسي يكون الجزء الثاني للمحراب والمكون من الزخرفة الخطية في وسط المحراب من مجموعة ألوان منها اللون العسلي واللون البني والذهبي والسكني والأسود ومقطع 2/21 التحليل اللوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الثالث للمحراب و المكون من الزخرفة الهندسية من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي واللون العسلي واللون البيج والابيض والاسود ومقطع 3/21 التحليل اللوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الرابع للمحراب من مجموعة ألوان منها بني بدرجاته و الزيتي بدرجاته والاسود ومقطع 4/21 التحليل اللوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الخامس للمحراب من مجموعة ألوان منها الزيتي بدرجاته والبني بدرجاته و الاسود.

العينة رقم (22) المنبر:

من خلال العينة البحثية رقم (22) والمتمثلة في التحليل اللوني للمنبر/ يتكون الجزء الاول للمنبر الواجهة الجانبية من مجموعة ألوان منها اللون العسلي بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون الاسود. ومن خلال تحليل المقطع 1/22 التحليل اللوني للمنبر يتكون الجزء الثاني للمنبر الواجهة الجانبية من مجموعة ألوان منها اللون الذهبي واللون البني واللون السكني بدرجاته واللون الاسود ومقطع 2/22 التحليل اللوني للمنبر يتكون الجزء الثالث للمنبر الواجهة الأمامية جزء من تكوين الباب من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاته واللون الزيتي واللون السكني واللون الاسود ومقطع 3/22 التحليل اللوني للمنبر يتكون الجزء الرابع للمنبر الواجهة الأمامية جزء من الباب مع العמוד الجانبي من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي بدرجاته و البني بدرجاته واللون السكني الفاتح الاسود. ومقطع 4/22 التحليل اللوني للمنبر/ يتكون الجزء

الخامس للمنبر الزخرفة الهندسية أعلى الباب من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون الأسود.

العينة رقم (23) المحراب الحنفي:

من خلال العينة البحثية رقم (23) والمتمثلة في التحليل الوني للمحراب الحنفي/ يتكون الجزء الاول للمحراب القسم العلوي الزخرفة النباتية من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون الاسود. ومن خلال تحليل المقطع 1/23 التحليل الوني للمحراب الحنفي يتكون الجزء الثاني للمحراب الزخرفة الهندسية من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون واللون الابيض واللون الأسود ومقطع 2/23 التحليل الوني للمحراب الحنفي يتكون الجزء الثالث للمحراب الزخرفة النباتية من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون الاسود.

العينة رقم (24) المحراب المالكي:

من خلال العينة البحثية رقم (24) والمتمثلة في التحليل الوني للمحراب المالكي/ يتكون الجزء الاول للمحراب القوس مع الشريط الزخرفي من مجموعة ألوان منها اللون السكني بدرجاته واللون الاسود واللون ومن خلال تحليل المقطع 1/24 التحليل الوني للمحراب المالكي يتكون الجزء الثاني من المحراب الزخرفة النباتية من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي بدرجاته واللون السكني واللون الاسود ومقطع 2/24 تحليل الوني للمحراب المالكي يتكون الجزء الثالث للمحراب الزخارف الهندسية من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي بدرجاته واللون الأخضر بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.

العينة رقم (25) الشبائيك:

من خلال العينة البحثية رقم (25) والمتمثلة في التحليل الوني للشبائيك الكبيرة/ تتكون الشبائيك أعلى الأبواب من مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون الأزرق واللون البرتقالي واللون الأخضر واللون السكني واللون الاسود ومن خلال تحليل المقطع 1/25 التحليل الوني للشبائيك الصغيرة تتكون الشبائيك أعلى الشبائيك الكبيرة من مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون الأزرق بدرجاته واللون البني واللون السكني واللون الابيض.

العينة رقم (26) الباب الرئيسي:

من خلال العينة البحثية رقم (26) والمتمثلة في التحليل الوني للباب الرئيسي/ يتكون الباب الرئيسي من عدة تكوينات لونية منها اللون البني بدرجاته واللون العسلي بدرجاته واللون الأسود.

العينة رقم (27) واجهة المحراب الرئيسي:

من خلال العينة البحثية رقم (27) والمتمثلة في التحليل الوني لواجهة المحراب الرئيسية/ تتكون الواجهة من عدة تكوينات لونية منها اللون السكني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته.

العينة رقم

(28) الأعمدة الأربعة للقبة:

من خلال العينة البحثية رقم (28) والمتمثلة في التحليل اللوني لأحد الأعمدة الأربعة الرئيسية/ يتكون العمود من عدة تكوينات لونية منها اللون الذهبي واللون الزيتي بدرجاته واللون السكني واللون الأسود ومقطع 1/28 لتحليل اللوني لعمود آخر من الأعمدة الأربعة الرئيسية / يتكون العمود من عدة تكوينات لونية منها اللون البني بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.

العينة رقم (29) قاعة الضوء الثانية:

من خلال العينة البحثية رقم (29) والمتمثلة في التحليل الوني لجزء من واجهة قاعة الضوء الثانية/ وتتكون الواجهة من عدة تكوينات لونية منها اللون لبني بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود ومن خلال تحليل المقطع 1/29 التحليل الوني لجزء ثاني من واجهة قاعة الضوء الثانية وتتكون الواجهة من عدة تكوينات لونية منها اللون لبني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود ومن خلال تحليل والمقطع 2/29 التحليل الوني لجزء من أرضية قاعة الضوء الثانية وتتكون الأرضية من عدة تكوينات لونية منها اللون لبني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.

العينة رقم (30) السقف:

من خلال العينة البحثية رقم (30) والمتمثلة في التحليل الوني لجزء من السقف أعلى المنبر / يتكون السقف من مجموعة من التكوينات اللونية منها اللون الزيتي بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود ومن خلال تحليل المقطع 1/30 تحليل الوني لجزء آخر من السقف أعلى المنبر / يتكون من مجموعة من التكوينات اللونية منها اللون الزيتي بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.

العينة رقم (31) القبة:

من خلال العينة البحثية رقم (31) والمتمثلة في لتحليل الوني للقبة "قبة النسر" / وتتكون القبة من مجموعة ألوان منها اللون الأزرق بدرجاته واللون واللون الاسود.

العينة رقم (32) الأرضيات:

من خلال العينة البحثية رقم (32) والمتمثلة في التحليل اللوني لأرضية الجامع / وتتكون الأرضية من مجموعة من التكوينات اللونية منها اللون الخمري المحمر واللون الذهبي بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.

الفصل الرابع: عرض البيانات ومناقشتها

يعرض الباحث في هذا الفصل مناقشة فرضيات الدراسة، التي ارتكزت على ثلاث فرضيات – كما يعرض الباحث لفلسفة الدراسة وملاحظته خلال اجراءاتها.

فرضيات الدراسة:

الفرضية الاولى: للشكل واللون في التصميم الداخلي للجامع الأموي دلالات وظيفية وجمالية ورمزية.

ان الإهتمام بالعمارة الاسلامية والعناية بها يعتبر من الامور الهامة التي ينبغي الالتفات لها والاهتمام بها، ذلك أن دراسات الفنون لا تنفصم عن الدراسات الحضرية التي ترقى بالامم والشعوب، والتي من خلالها يمكن والتوثيق للعمارة والفنون الإسلامية في مختلف العصور عامة وفي عهدها المبكر خاصة، والكشف عن قيمها الجمالية بمزيد من البحوث ومعرفة مدلولاتها. ان توثيق التكوينات الشكلية واللونية بوحداتها الزخرفية المتنوعة ودراسة تأثيرها بالثقافات المحيطة من خلال العمارة الاسلامية يفضي لاكتشاف العديد من القيم الجمالية التي تعزز من فاعلية وتأثير الحضارة الاسلامية على الفنون الحديثة.

ومن خلال هذه الدراسة اتضح أنه يمكن استخدام التكوينات اللونية والشكلية كوحدات زخرفية في التصميم الداخلي، وهذا شكل مصدرا غنيا وقيمة جمالية ووظيفية ورمزية في عمارة المسجد الأموي كما هو واضح في اجراءات الدراسة والصور والنماذج المرفقة.

ان الزخارف الشكلية في عمارة المسجد الأموي وما صاحبها من تكوينات لونية شكلت مع غيرها من المكونات الثقافة العربية الاسلامية منذ عصرها المبكر شخصية الفن الاسلامي. فالتحليل الزخرفي الذي تم في هذه الدراسة اثبت حدوث عديد التحويرات الفنية كالتماثل النصفى الذي اصبح يمثل التكرار الأساسي للوحدات الزخرفية بشكلها الكامل والنهائي في شبكات الوحدات الزخرفية النباتية بما فيها من اماكن القطع في الشبكات داخل الوحدات الزخرفية.

الفرضية الثانية: المنظومة التصميمية المتكاملة للجامع الأموي ذات ارتباط بعموم العمارة الاسلامية.

لعب المسجد الأموي دوراً مهماً في تكوين وبناء النظرية الجمالية الاسلامية بعمومها، وتجلى التناسق التصميمي فيه، في عديد محاور بنائه، خاصة في الارتباط والتداخل بين الوحدات الشكلية واللونية المنتشرة في كافة جهاته.

ان نظرية الجمال في الفن الإسلامي تعني التمام والاعتدال، وهذا يتجلى في تكامل المنظومة البنائية التصميمية والزخرفية في المسجد الأموي على سبيل المثال كما تعرضت له الدراسة، وذلك بصورة متناسبة لا يشذ بعضها عن بعض، وهي الصورة المعتدلة التامة، لكن في الوقت نفسه لا تخضع إلى

مقاييس مطلقة، وإنما تختلف باختلاف طبيعة العناصر المكونة للتصميم وفق الأغراض النفعية والخدمية والجمالية له.

ان لأي فنان قدر من الحرية الفنية، لكن ما بلغه الفنان المسلم من خلال عموم مكونات الفن الاسلامي، ومن خلال عمارة المسجد الاموي تحديداً، يعتبر مبلغاً عظيماً، فالمنظومة التصميمية المتكاملة للجامع الأموي، يتضح انها ذات إرتباط وثيق بعموم العمارة الاسلامية، يتولد من هذا الارتباط سؤال: هل مثل المسجد الاموي العمود الفقري الذي استندت عليه فنون العمارة الاسلامية ؟ أم أنه بُنيَ على نمط قائم ؟، ورغم التداخليات الفلسفية لهذا السؤال الا أن الشواهد الاجرائية التي تمت في هذه الدراسة تؤكد على الأقل أن المنظومة التصميمية لعمارة الجامع الاموي ذات ارتباط وثيق بفنون العمارة الاسلامية، وبغض النظر عن جدل أيهما استند على الآخر في اسبقية الزمان.

الفرضية الثالثة: توجد ارتباطات بين التصاميم الداخلية والخارجية للجامع الاموي.

كما تؤثر الخامات في قدرة المصمم على الابتكار، كذلك التكوينات الشكلية واللونية لها تأثير وقيد على توجيه الفنان، فكلما اتسعت معرفته بايجاد العلاقات الداخلية والخارجية للمبنى كلما استطاع التعامل معها بشكل أفضل. فالفنان المسلم وفي تطويعه للتكوينات الشكلية واللونية في عمارة الجامع الاموي أحدث منظومات فنية متطورة ومتقدمة خلصت الى انتاج عمل فني بأدوات وامكانية محدودة بالنظر للعصر الذي بُني فيه الجامع الاموي، فحقق من خلاله الارتباطات الشكلية واللونية بين العناصر الداخلية والفضاءات الخارجية للبناء، واصبح ذلك نواة أساسية بدأت منها علوم وفنون العمارة والتصميم في العصر الحديث. لقد مثل الترابط بين العناصر الداخلية والخارجية في عمارة الجامع الاموي، الاساس الجيد الذي استندت عليه فلسفة كل عمل فني مماثل واصبح ذلك هو الأساس الذي يعتمد عليه في العمل الفني سواء كان العمل الفني بسيطاً من أعمال أشخاص بسطاء أو عمل من أعمال الفنانين الكبار أو النحاتين أو المصممين العالميين.

وبرغم التنويعات الشكلية واللونية في التصميم الداخلي للجامع الاموي، وتشعبها. الا ان ذلك لم يكن حائلاً بينها وبين مكونات البناء الخارجي للمسجد – رغم قلة التنويعات والمكونات الزخرفية فيه، وهذا يحسب لمهارة الفنان المسلم الذي استطاع من خلال هذا الصرح المعماري خلق العديد من الاسس والقواعد الفنية التي استندت عليها العمارة الحديثة، والى ابعد من ذلك يلحظ ايضا في قواعد نظريات التصميم الحديثة، ولا يدل على ذلك شيء اكثر من رؤية النماذج والصور والملحقات المرفقة في هذه الدراسة.

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات والمقترحات وخاتمة الدراسة

وفقا لما تم من اجراءات في الفصل الثالث من الدراسة، ومن مناقشات في الفصل الرابع يلخص الباحث في هذا الفصل النتائج التي تم التوصل اليها تبعاً لفرضيات الدراسة، كما يعرض الباحث في هذا الفصل توصيات الدراسة والبحوث والدراسات المقترحة، ثم خاتمة للدراسة. وقد قسم الباحث النتائج الى (نتائج الدراسة العامة / النتائج المرتبطة بالتحليل الشكلي / النتائج المرتبطة بالتحليل (الجيوتري)/ النتائج المرتبطة بالتحليل اللوني)، حتى تتسق مع فرضيات الدراسة.

نتائج الدراسة العامة:

1/ لعب الجامع الاموي دوراً مهماً في تكوين وبناء النظرية الجمالية الاسلامية بعمومها، وتجلي التناسق التصميمي فيه، في عديد محاور بنائه، خاصة في الارتباط والتداخل بين الوحدات الشكلية واللونية المنتشرة في كافة جهاته.

2/ ان الزخارف الشكلية في عمارة الجامع الاموي وما صاحبها من تكوينات لونية شكلت مع غيرها من المكونات الثقافية العربية الاسلامية منذ عصرها المبكر شخصية الفن الاسلامي.

3/ ان توثيق التكوينات الشكلية واللونية بوحداتها الزخرفية المتنوعة ودراسة تأثيرها بالثقافات المحيطة من خلال العمارة الاسلامية افضى لاكتشاف العديد من القيم الجمالية التي تعزز من فاعلية وتأثير الحضارة الاسلامية على الفنون الحديثة.

4/ يمكن استخدام التكوينات الشكلية واللونية كوحدات زخرفية في التصميم الداخلي.

5/ التحليل الزخرفي الذي تم في الجامع الاموي اثبت حدوث عديد التحويرات الفنية كالتماثل النصفى الذي اصبح يمثل التكرار الأساسي للوحدات الزخرفية بشكلها الكامل والنهائي في شبكات الوحدات الزخرفية النباتية بما فيها من اماكن القطع في الشبكات داخل الوحدات الزخرفية.

6/ برغم التنوعات الشكلية واللونية في التصميم الداخلي للجامع الاموي، وتشعبها. الا ان ذلك لم يكن حائلا بينها وبين مكونات البناء الخارجي للجامع.

7/ مثل الترابط بين العناصر الداخلية والخارجية في عمارة الجامع الاموي، الاساس الجيد الذي استندت عليه فلسفة كل عمل فني مماثل واصبح ذلك هو الاساس الذي يعتمد عليه في العمل الفني سواء كان العمل الفني بسيطاً من أعمال أشخاص بسطاء أو عمل من أعمال الفنانين الكبار أو النحاتين أو المصممين العالميين.

8/ ما بلغه الفنان المسلم من خلال عمارة الجامع الاموي تحديداً، يعتبر مبلغاً عظيماً، فالمنظومة التصميمية المتكاملة للجامع الأموي، يتضح انها ذات ارتباط وثيق بعموم العمارة الاسلامية.

9/ فالفنان المسلم وفي تطويعه للتكوينات الشكلية واللونية في عمارة الجامع الأموي أحدث منظومات فنية متطورة ومتقدمة خلصت الى انتاج عمل فني بأدوات وامكانية محدودة بالنظر للعصر الذي بُني فيه الجامع الأموي.

10/ حقق الفنان المسلم من خلال الارتباطات الشكلية واللونية بين العناصر الداخلية والفضاءات الخارجية للبناء، واصبح ذلك نواة أساسية بدأت منها علوم وفنون العمارة والتصميم في العصر الحديث.

11/ رغم قلة التتويجات والمكونات الزخرفية فيه، وهذا يحسب لمهارة الفنان المسلم الذي استطاع من خلال هذا الصرح المعماري إبتكار العديد من الاسس والقواعد الفنية التي استندت عليها العمارة الحديثة، والى ابعد من ذلك يلحظ ايضا في قواعد نظريات التصميم الحديثة، ولا يدل على ذلك شيء اكثر من رؤية النماذج والصور والملحقات المرفقة في هذه الدراسة.

12/ ان الإهتمام بالعمارة الاسلامية والعناية بها يعتبر من الامور الهامة التي ينبغي الالتفات لها والاهتمام بها.

النتائج المرتبطة بالتحليل الشكلي:

- 1/ تم استخدام الزخارف النباتية ومن خلال الواجهة الجانبية للمنبر يظهر ذلك من خلال وحدتان زخرفيتان من الزخارف النباتية والتماثل النصفي للوحدة الزخرفية لكل منهما وتكرار الزخارف النباتية.
- 2/ تم استخدام الزخرفة الهندسية ذات النجمة العشارية المتصلة مع النجمة الخماسية من خلال الواجهة الجانبية للمنبر، ومن ثم استخدام القوس الهندسي محاط بالزخرفة النباتية وبداخلة زخرفة هندسية.
- 3/ تم استخدام شبكة الزخرفة الهندسية المتكونة من تكرار الشكل السداسي داخل القوس الهندسي باب الواجهة الجانبية للمنبر .
- 4/ تم استخدام شبكة الزخارف الهندسية على باب المنبر الجاني حيث يظهر نجمة 12 و تكرار الشبكة الهندسية وكما تم استخدام شبكة الزخارف الهندسية في اعلى الباب مع تكرار الشكل السداسي ومع تكرار النجمة السداسية داخل السداسيات، واستخدام النجمة 12 اسفل الباب تحيط بالنجمة الثمانية كما تم استخدام زخرفة الخط العربي بخط الثلث يظهر اعلى الباب الواجهة الأمامية للمنبر.
- 5/ في المحراب الرئيسي تم استخدام مجموعة من الزخارف الهندسية و الخطية المتمثلة في خط الثلث أعلى المحراب وإستخدام الأطر الزخرفية حول الكتابة الخطية وإستخدام تكوين (القاطع والمقطوع) في استخدام قوس المحراب ذو النصف دائرة و شريط من شبكة الزخرفة الهندسية المتكون من تكرار النجمة الثمانية والإطار المحيط بواجهة المنبر وملتف حول الكتابة الزخرفية.

6/ في المحراب المالكي، تم استخدام قوس المحراب ذو النصف دائرة يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية وعمودان رئيسيان يعلوهما قوس نصف دائري يعلوه ويحيط به مجموعة من الزخارف الهندسية و الشريط الزخرفي المتكون من شبكة الزخرفة الهندسية يحيط بالمحراب والمتكونة من جماليات الزخرفة الهندسية و مجموعة من تكوينات الزخارف النباتية في أعلى المحراب وفي الأسفل.

7/ في المحراب الحنفي تم استخدام مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية وعمودان رئيسيان يعلوهما قوس نصف دائري يعلوه ويحيط به مجموعة من الزخارف الهندسية وشريط زخرفي ذو التكوين النباتي في عمق القوس كوة المحراب والمتكون من عدة شبكات من الزخرفة الهندسية وعدة تكوينات من الزخارف النباتية.

8/ في الأعمدة الأربعة تم استخدام مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية والزخارف الخطية ويأتي تكرارها بنفس التكوين العام لواجهات الأعمدة الأربعة مع بثبات أماكن الوحدات الزخرفية ولكن باختلاف أشكالها تم استخدام شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة الثمانية محاطة بشريط زخرفي هندسي وبمسارات من (القاطع والمقطوع) و عبارات من الزخرفة الخطية لخط الثلث. .

9/ في الأبواب تم استخدام مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية واستخدام النجمة السداسية بتكرارها.

10/ في الشبابيك تم استخدام الخشب والزجاج الملون يتخلله مجموعة من الزخارف النباتية واستخدام القوس نصف الدائري واستخدام زخارف الشبكات الهندسية ذات النجمة الثمانية.

11/ في الأسقف تم استخدام الخشب واستخدام تكوين الشكل الجملوني و تكوينات بمربعات هندسية يتخلله مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية والذي يحتوي على عدة شبكات هندسية منها النجمة السداسية، بتكويناتها المتعددة ونجمة الأثنتي عشر مع تكرارها داخل المربعات والمستطيلات الهندسية، وتكوين السقف يأتي على شكل أشربة زخرفية والتي بدورها تعمل على تكوين المربعات والمستطيلات الهندسية، أما قبة الجامع من الداخل أتت على تكوين الشكل الثماني و زخارف بخط الثلث.

12/ في الأقواس تم استخدام مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية تتضمن صفوف من الأعمدة المتراسة طولانيا من الشرق الى الغرب واستخدام القوس النصف دائري.

13/ في الأرضيات تم استخدام الحجر والرخام والسجاد يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية وفي أرضية الجامع والمتكونة من الأعمدة والتيجان والشريط الزخرفي بعدة تكوينات من الزخارف النباتية على شكل قوس.

14/ في الواجهات الداخلية تم إستخدام الحجر والرخام يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية والزخارف الخطية وفي واجهة قاعدة الوضوء تم إستخدام الأقواس النصف دائرية وزخارف الشبكات الهندسية ذات النجمة الثمانية .

النتائج المرتبطة بالتحليل (الجيو تري):

1/ في المنبر ومن خلال الواجهة الجانبية نلاحظ أن الشكل العام للمنبر يتكون من جذر 3، و نهاية القوس المكون للباب دون الأطار مع نهاية المثلث دون الإطار مع نهاية العמוד من مربعين و المثلث دون الإطار و نهاية العמוד يتكون من جذر 2، و المثلث الداخلي يتكون من جذر 2، و الباب الجانبي مع الإطار الى نهاية العמוד يتكون من جذر 2، و الباب الجانبي الى نهاية تكوين القوس جذر 5 والباب الجانبي القسم أعلى الباب ويتكون مربعين مربع في الوسط ونصفيين على الأطراف و كامل الواجهة من بداية العמוד الى نهاية الشرفات تتكون من مربعين، وتتكون الزخرفة الهندسية أعلى الباب من جذر 3، وتتكون الزخرفة الخطية من جذر 4.

2/ في واجهة المحراب الرئيسية كامل من بداية العמוד مع الأشرطة والإطارات الزخرفية تتكون من جذر 4، ومن الزخرفة الخطية مع الإطار تتكون من جذر 2 مكرر، و من بداية العמוד الى بداية القوس من الداخل جذر 2، ومن بداية العמוד الى نهاية تاج العמוד جذر 2، والى نهاية القوس من الداخل جذر 4.

3/ في واجهة المحراب الحنفي تحليل الشكل من بداية العמוד الى نهاية جذر 2، ومن بداية العמוד الى نهاية القوس جذر 4.

4/ في واجهة المحراب المالكي من بداية العמוד الى نهاية جذر 2، ومن خلال القوس جذر 2 مكرر.

5/ في الباب ومن خلال التكوين الداخلي للباب نصف الباب مربع وجذر 2، وتحليل التكوين الداخلي لزخرفة الباب مربعين ونصف ومربع في الوسط.

6/ في الشبابيك ومن خلال التكوين الداخلي للشباك مربعين ونصف في الوسط و 5 مربعات أعلى منها ومربعين على الطرفين مكرر.

7/ في الأعمدة ومن خلال بداية منتصف العמוד الى نهاية القوس جذر 3، والتكوين الزخرفي في الأعلى مربع و من بداية التكوين الى الطرف الأول للشريط الزخرفي جذر 2، ومن بداية التكوين الى نهاية الشريط الزخرفي جذر 3 و بداية تكوين زخرفة المحراب مربع وجذر 2، والزخرفة الخطية أعلى القوس مربعين والزخرفة الهندسية 3 مربعات، ومن بداية العמוד الى نهاية الزخرفة الخطية 3 مربعات، و من بداية العמוד الى بداية الزخرفة الخطية مربع وجذر 2.

8/ في واجهة قاعة الوضوء الثانية القوس جذر 2 يحيط به مربعين ويعلوه مربعين ونصف والزخرفة الهندسية من مربعين.

9/ في المسقط الأفقي للجامع الأموي الفناء مربع وقاعة الصلاة القسم الأول 5 مربعات، وفي وسط قاعة الصلاة أسفل القبة مربع، وحيز المنبر والمحراب الرئيسي إلى الأعمدة الجانبية جذر 2، و النصف الأول من قاعة الصلاة جذر 2، وفي الوسط مربعين.

النتائج المرتبطة بالتحليل اللوني:

1/ تم استخدام الألوان الترابية ومشتقاتها في الزخارف النباتية في التكوينات الداخلية للجامع الأموي وتمثلت في اللون البني بدرجاة واللون واللون البيج بدرجاة.

2/ النوافذ الداخلية للجامع الأموي استخدمت فيها مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون الأزرق بدرجاة واللون البني واللون السكني واللون الأبيض الأعمدة من الرخام واستخدام الألوان الترابية كالبيج ودرجاة واللون الأبيض واللون الأسود.

3/ ألوان السقف تمثلت من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي بدرجاة واللون السكني بدرجاة واللون الأسود.

4/ ألوان القبة من الداخل تمثلت من مجموعة ألوان منها اللون الأزرق بدرجاة واللون واللون الأسود.

5/ المنبر استخدم فيه مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون العسلي بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون الأسود واللون الذهبي واللون البني واللون السكني بدرجاة.

6/ المحراب الرئيسي استخدم فيه مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون الزيتي بدرجاة واللون العسلي واللون البني بدرجاة والذهبي واللون البيج والأبيض والأسود والسكني.

7/ المحراب الحنفي استخدم فيه مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون البني بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون الأبيض واللون الأسود.

8/ المحراب المالكي استخدم فيه مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون السكني بدرجاة واللون الأسود واللون الأخضر.

9/ ألوان الباب الرئيسي من الداخل تمثلت في مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاة واللون العسلي بدرجاة واللون الأسود.

10/ ألوان واجهة المحراب الرئيسية تمثلت في مجموعة ألوان منها اللون السكني بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة.

11/ ألوان الأعمدة الأربعة للقبّة تمثلت في مجموعة ألوان منها اللون الذهبي واللون الزيتي بدرجاة واللون السكني واللون الأسود.

12/ ألوان قاعة الوضوء الثانية تمثلت في مجموعة ألوان منها اللون لبني بدرجاة واللون السكني بدرجاة واللون الأسود واللون الزيتي بدرجاة.

13/ ألوان الارضيات تمثلت في مجموعة ألوان منها اللون الخمرى المحمر واللون الذهبي بدرجاة واللون السكني بدرجاة واللون الأسود.

توصيات الدراسة:

بناء على ما سبق يوصى الباحث بـ:

1/ ضرورة الاهتمام بالفنون الإسلامية بكافة انماطها (المعمارية/ التشكيلية/ الادبية).

2/ اجراء دراسات مماثلة على مكونات الفنون الإسلامية.

3/ الاهتمام بالدراسات التطبيقية والنظرية التى تعنى بالفنون الإسلامية.

5/ اقامة الندوات والمحاضرات التعريفية بالفن الاسلامي.

6/ اجراء دراسات في محيط الخامات والمكونات الجزئية للعمارة الإسلامية.

البحوث والدراسات المقترحة:

بناءً على نتائج الدراسة الحالية، برزت لدى الباحث عدة مقترحات يمكن أن تفيد في اجراء دراسات مستقبلية، منها:

1/ دراسات عن فنون التصميم الداخلي الاسلامي وانعكاساتها على التصميمات الحديثة.

2/ دراسات عن المفردات التشكيلية والفنية في العمارة الإسلامية.

3/ دراسات تشخيصية لتصنيف فنون العمارة والبناء الاسلامي.

4/ دراسات حول التأثير النفعي لتصميمات العمارة الإسلامية.

خاتمة الدراسة:

هدفت هذه الدراسة الى تبين دلالات ادراك الشكل واللون في التصميم الداخلي للجامع الأموي والى تحليل التكوينات الشكلية واللونية للتصميم الداخلي للجامع الأموي كما هدفت الى فهم المنظومة التصميمية المتكاملة للجامع الأموي. ذلك أن عمليات التعرف على بنية الفراغ الداخلي للعمارة الإسلامية وخصائصها هي بداية ادراك تكوين هذا الفن، حيث ان معرفة خصائص هيئة الاشكال وبنيتها الفراغية والتكوينات اللونية والانظمة المحددة لها وكيفية تأثير هذه الخصائص على التركيب البنائي للأشكال والكتل ومدى الترابط والانسجام في ما بينها. يأتي من خلال التحليل الهندسي المعماري والفني بغية الوصول الى معرفة واستكشاف اسرار العمارة الإسلامية والفن الاسلامي.

لقد أدرك الفنان المسلم العلاقة بين اللغة البصرية والانسان، فصاغ على ذلك هندسة رمزية تجريدية، تعلمت العين قراءتها من خلال المنهج الاسلامي، الذي تعامل مع الفنون البصرية على أساس التصورات الفكرية، فالفنان يرسم ما يعرفه عن الشيء وليس ما يراه، لذلك كان توجه الفن الاسلامي التعبير عن المرئي وليس نقله. ومن هنا كانت لغة الفن الاسلامي لغة سامية عاشت قروناً وازت ونافست العمارة الحديثة بكل امكاناتها الصناعية والتكنولوجية الحديثة، رغم قلة امكاناتها التكنولوجية والصناعية.

ويختم الباحث هذه الدراسة آملاً أن تمثل منطلقاً لمزيد من البحوث والدراسات الاستكشافية للحضارة الاسلامية.

قائمة المصادر والمراجع

- احمد مختار عمر، (1997م)، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر، ط 2، القاهرة.
- ارنست كاسيرير، (1988م)، فلسفة الاشكال الرمزية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، بيروت.
- ارنوف ويتنج، (ب-ت)، مقدمة في علم النفس، دار ماك كروهيل للنشر.
- استولنتيز جيروم، (1974م)، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا.
- أميرة مطر، (1979م)، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة.
- أمين سلامة، (1988م)، الاساطير اليونانية، العروبة للطباعة والنشر، ط 2، القاهرة.
- ايد صقر، (2003م)، منهج التصميم، دار الجوهرة، عمان.
- ثروت عكاشة، (1994م)، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية.
- جان برتلمي، (1970م)، علم الجمال، ترجمة انور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
- جميل صليبا، (1964م)، الموسوعة الفلسفية، دار الكتاب اللبناني، ج 1، بيروت.
- حامد سعيد، (2001م)، الفنون الإسلامية أصالتها وأهميتها، دار الشروق، ط 1، القاهرة.
- حسين عبد الحميد رشوان، (2003م)، أصول البحث العلمي.
- حسين مؤنس، (1978م)، المساجد، عالم المعرفة، الكويت.
- حكيم راضي، (1986م)، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد.
- خلف نمير قاسم، (2005م)، الف باء التصميم الداخلي، ط 1، بغداد.
- خلود غيث، (2007م)، مبادئ التصميم الفني، مكتبة المجتمع العربي، عمان.
- خليل الكوفحي، (2006م)، مهارات في الفنون التشكيلية، اربد.
- خليل المقداد، (2008م)، الفسيفساء السورية والمعتقدات القديمة، ط 1، دمشق.
- رجاء محمود أبو علام، (2007م)، مناهج البحث في العلوم النفسية، دار النشر للجامعات، القاهرة.
- الرشيدي، بشير (2000م) مناهج البحث التربوي.
- روبرت سكوت، (1986م)، اسس التصميم، دار نهضة، القاهرة.
- زكي حسن، (1984م)، تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير الإسلامي، دار الكتاب، دمشق.
- زياد حمدان، (1986م)، 28 الدماغ والادراك.
- سامي حقي، (2013م)، دراسات في اسس التصميم، المكتبة الوطنية، بغداد.
- سعاد الحكيم، (1981م)، المعجم الصوفي، ط 1، دندرة للطباعة والنشر، بيروت.
- شاكر عبد الحميد، (2001م)، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية في التذوق الفني، دار عالم المعرفة.
- شيرين شيرزاد، (1985م)، مبادئ الفن والعمارة، الدار العربية، بغداد.
- صباح مشنت، (1996م)، الخصائص التصميمية للمداخل في العمارة الإسلامية، عمان.
- عادل الألوسي، (2003م)، روائع الفن الإسلامي، عالم الكتب، القاهرة.

- عاهد الماضي، (2000م)، الفاظ الالوان في العربية، لادار للنشر، ط1، دمشق.
- عبد الرحمن العيسوي، (1999م)، تصميم البحوث النفسية، دار الراتب، ط1، القاهرة.
- عبد الستار جبار الصمد، (2002م)، فسيولوجيا العمليات العقلية ط1 دار ، عمان . (ص 23)
- عبد السلام نضيف، (1989م)، دراسات في العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة.
- عبد القاهر البغدادي، (1928م)، أصول الدين، مطبعة الدولة، ط1، اسطنبول.
- عبد الله الحافظ، (2005م)، الآثار والفنون الإسلامية، القاهرة.
- عبد الناصر ياسين، (2002م)، الفنون الزخرفية الإسلامية، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية.
- عبدلله موسى، (2003م، 33)، الأمويين وأثارهم المعمارية، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة.
- عبدلله موسى، (2008م)، الآثار الإسلامية في الجزيرة العربية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.
- عبير القاسم (1998م)، فن الفسيفساء الروماني، الإسكندرية.
- عدلي عبد الهادي، (2006م)، مبادئ التصميم واللون، ط1، مكتبة المجتمع العربي، عمان
- عفيف بهنسي، (1988م)، الجامع الأموي أول روائع الفن الإسلامي، ط1، دار طلاس
- عفيف بهنسي، (1978م)، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت.
- عقل فاخر، (1979م)، اسس البحث العلمي، دار العلم للملايين، بيروت.
- علي الصلابي، (2008م)، الدولة الأموية، دار المعرفة، ط2.
- علي الطائش، (2000م)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة، مكتبة زهراء الشرق.
- عماد الدين خليل، (1990م)، الفن، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- غازي مكداش، (1995م)، وحدة الفنون الإسلامية، المطبوعات للنشر، ط1، بيروت.
- فريد شافعي، (2008م)، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، جامعة الملك سعود، ط2.
- فؤاد معصوم، (1998م) اخوان الصفي، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق.
- قيس غوش، (1997م)، العلاج بالالوان، دار الحضارة للطباعة والنشر، بيروت.
- كلود عبيد، (2008م)، التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، المجد للنشر، ط1 بيروت .
- لواء منصور، (2008م)، الفنون في العصر الأموي، ط1، الدار العالمية للنشر، الاسكندرية.
- محمد زياد حمدان، (1986م)، الدماغ والادراك والذكاء، دار التربية، عمان.
- محمد سالم، (1996م)، الفنون الجمالية وتطور الفن، مؤسسة شباب.
- محمد عثمان، (1988م)، المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، الكويت.
- محمد عمارة، (1991م، 10)، الأسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، ط1، القاهرة.
- محي الدين طالو، (1995م)، اللون علما وعملا، دار دمشق للطباعة والنشر، ط1، دمشق.
- مختار العطار، (1999م)، آفاق الفن الإسلامي، دار المعارف، القاهرة.

مصطفى حموش, (2000م), **فقه العمران الإسلامي**, دار التراث, ط1, دبي.

مصطفى عبده, (1999م), **المدخل الى فلسفة الجمال**, مكتبة مدبولي, ط2, القاهرة.

مصطفى عبده, (1999م), **فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني**, مكتبة مدبولي, ط2, القاهرة.

منى عطية, (2004م), **ابرز الآثار العربية ودلالاتها التاريخية**, دار سعد الصباح, الكويت .

ناهض القيسي, (2008), **الفنون الزخرفية العربية الإسلامية**, دار المناهج, عمان.

نمر خلف, (2005م), **الف باء التصميم الداخلي**, ط1, العراق

هادي بلقيس, (2010م), **دراسات في الفن الاسلامي**, دار علاء الدين.

هديل زكارنة, (1998م), **المدخل في علم الجمال**, المكتبة الوطنية.

هربرت ريد, (1983 م), **حاضر الفن**, دار الحرية للطباعة, بغداد.

وسماء الآغا, (2009م), **جماليات التكوين في منمنمات يحيى الواسطي**, دار دجلة, عمان.

يحيى وزيري, (2008م), **العمران والبنيان في منظور الإسلام**, وزارة الأوقاف الكويتية.

يوسف خنفر, (1983م), **اسس التصميم الداخلي**, دار مجدلاوية للنشر, عمان.

الرسائل العلمية:

1/ الدراسة الاولى: "البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر":

اطروحة مقدمه لنيل درجة دكتوراة فلسفة الفنون في (العمارة الداخلية) للدارس حسام دبس, كلية الفنون الجميلة, جامعة دمشق, 2008م.

2/ الدراسة الثانية: الخزف المطعم وصلته بالتصميم الداخلي.

للدارسة: وصال عبد الله احمد المصطفي (ب ت).

3/ الدراسة الثالثة: مشاكل تطبيق أسس التصميم الداخلي بالمباني الخدمية بالسودان (دراسة تحليلية تطبيقية).

للدارسة: مها أحمد محمد عثمان (2014م).

4/ الدراسة الرابعة: العلاقات الارتباطية بين تصميم الفراغ الداخلي والتصميم المعماري والمصنوعات في البيت العربي والإسلامي (دراسة تحليلية تطبيقية).

للدارس: طه عبد الله الشريف احمد (2014م).

5/ الدراسة الخامسة: دور التصميم الداخلي في تحسين مراسم التصميم (دراسة حالة الجامعات السودانية بالخرطوم).

للدارسة: ألاء محمد الفاضل أحمد (2014م) .

6/ الدراسة السادسة: تأثير اللونين الزهري أو الأزرق في غرفة نوم الأطفال على سلوكياته

للدارس: مازن عبد الرحيم فريد عرباسي (2010م)

7/ الدراسة السابعة: إستخدام اللون في فراغ الطفل (دراسة تطبيقية على روضة أطفال الخرطوم العالمية).

للدارسة: نجاه عثمان محمد سعيد (2009م)

8/ الدراسة الثامنة: التأسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسي - دراسة على القصر العباسي والمدرسة المستنصرية.

اطروحة مقدمه لنيل درجة دكتوراة فلسفة الفنون في (التصميم الداخلي) للدارس شهريار الطائي كلية الفنون الجميلة, جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا, 2015م.

المراجع الأجنبية

Nader Ardalan, 1973 The Sense Of Unity, ABC International Group, Edition2, USA.

شبكة المعلومات:

PM11:33 ,2017/7/9www.marefa.org

PM10:10 2017/7/10<http://kenanaonline.com/users/eslameshorbagy/posts/201051>

www.orthodoxonline.org/theology/index.php?option=com_content&view=article&id=335&Itemid=11
(11:30 p.m) 2017 /6/ 26 [mpl=component&type=raw](http://www.mpl=component&type=raw)

<https://ar.wikipedia.org>

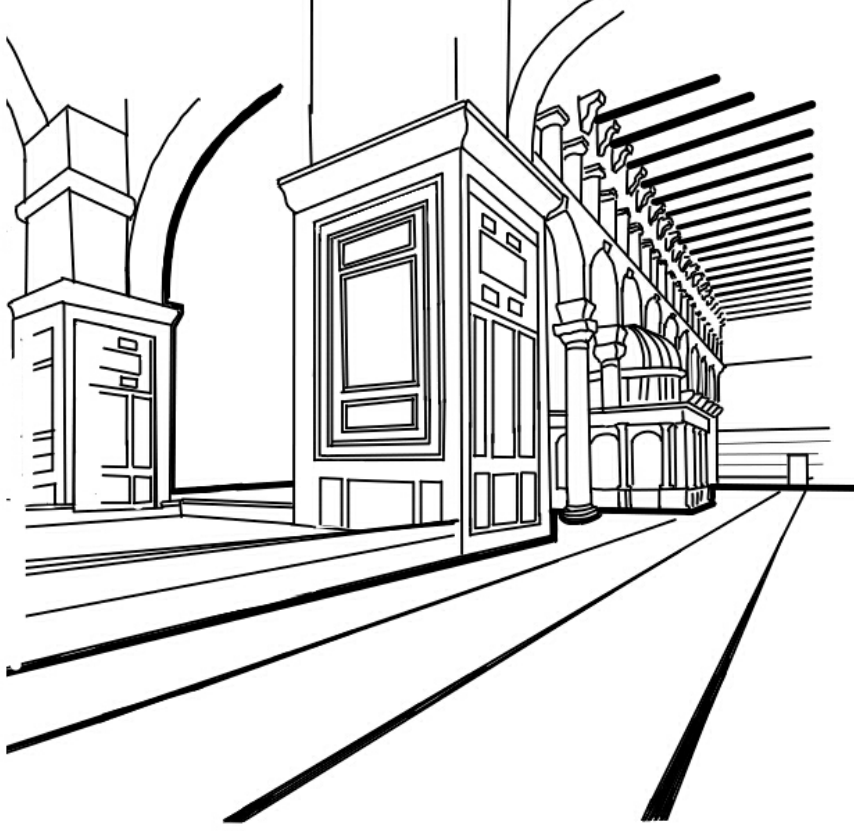
<http://www.alukah.net/sharia/0/7893/>

الملحقات



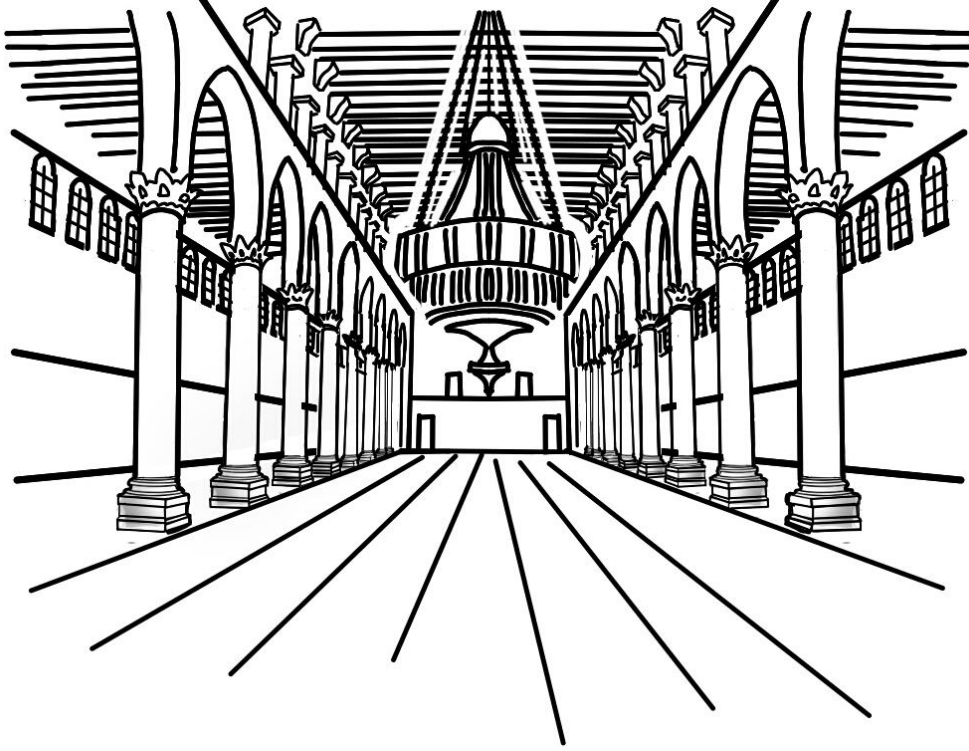
منظور رقم (1)

منظور يظهر من خلاله تكوين المنبر وجزء من المحراب.



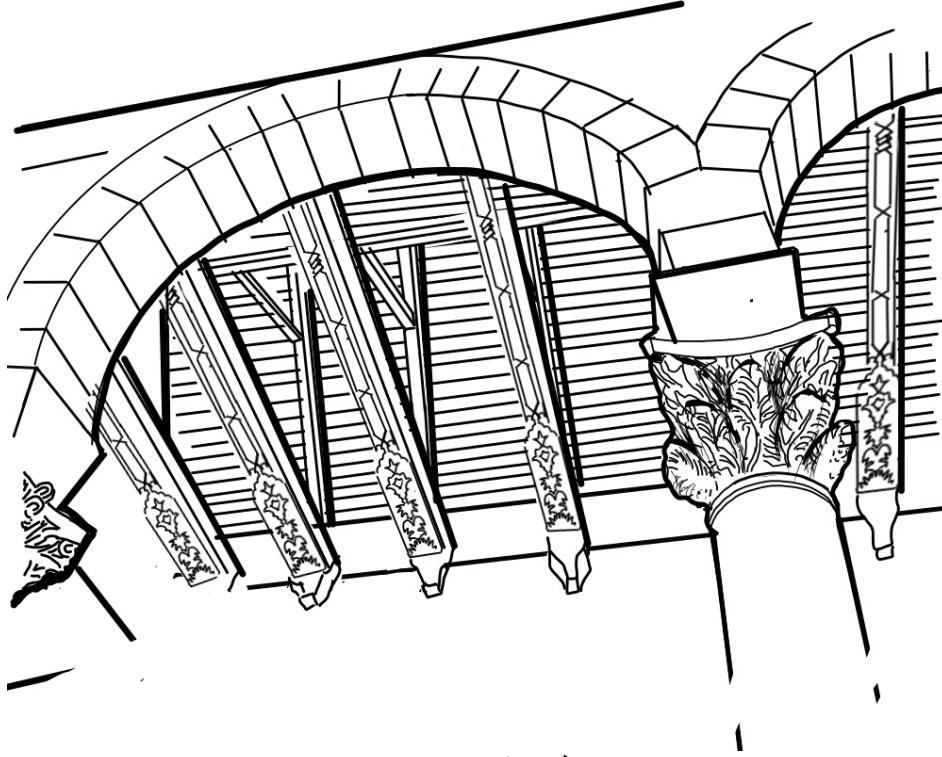
منظور رقم (2)

منظور يظهر من خلاله الاعمدة الرئيسية والتي بدورها تحمل قبة الجامع (قبة النسر).



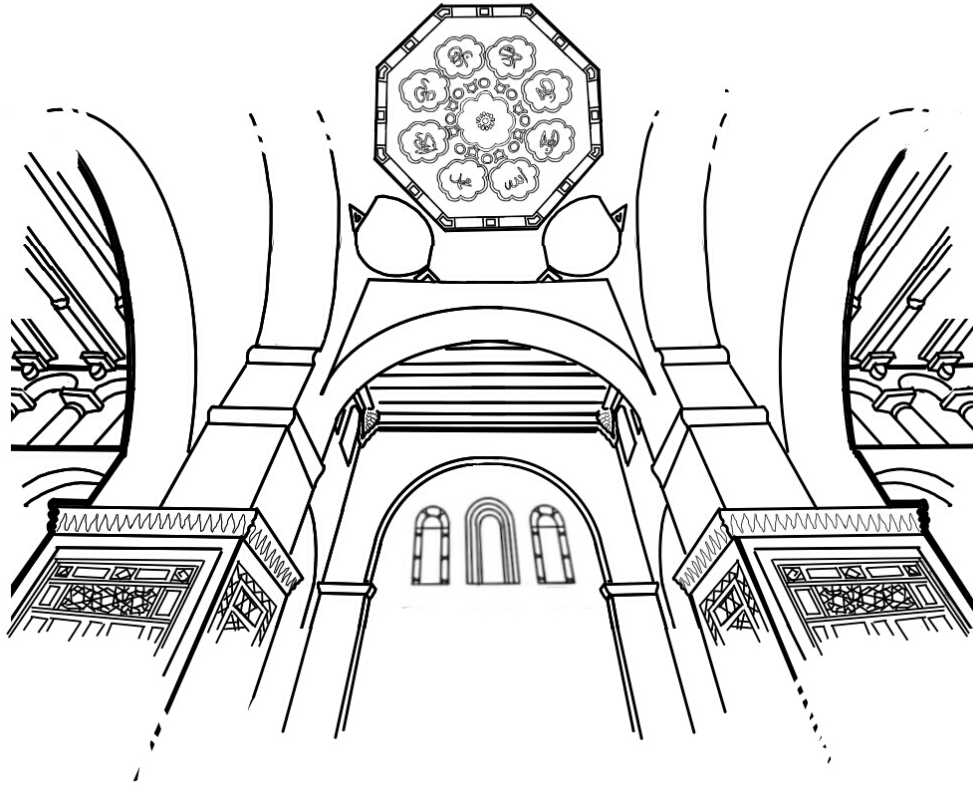
منظور رقم (3)

منظور يظهر من خلاله تكوين صفان من الأعمدة الممتدة طولانياً.



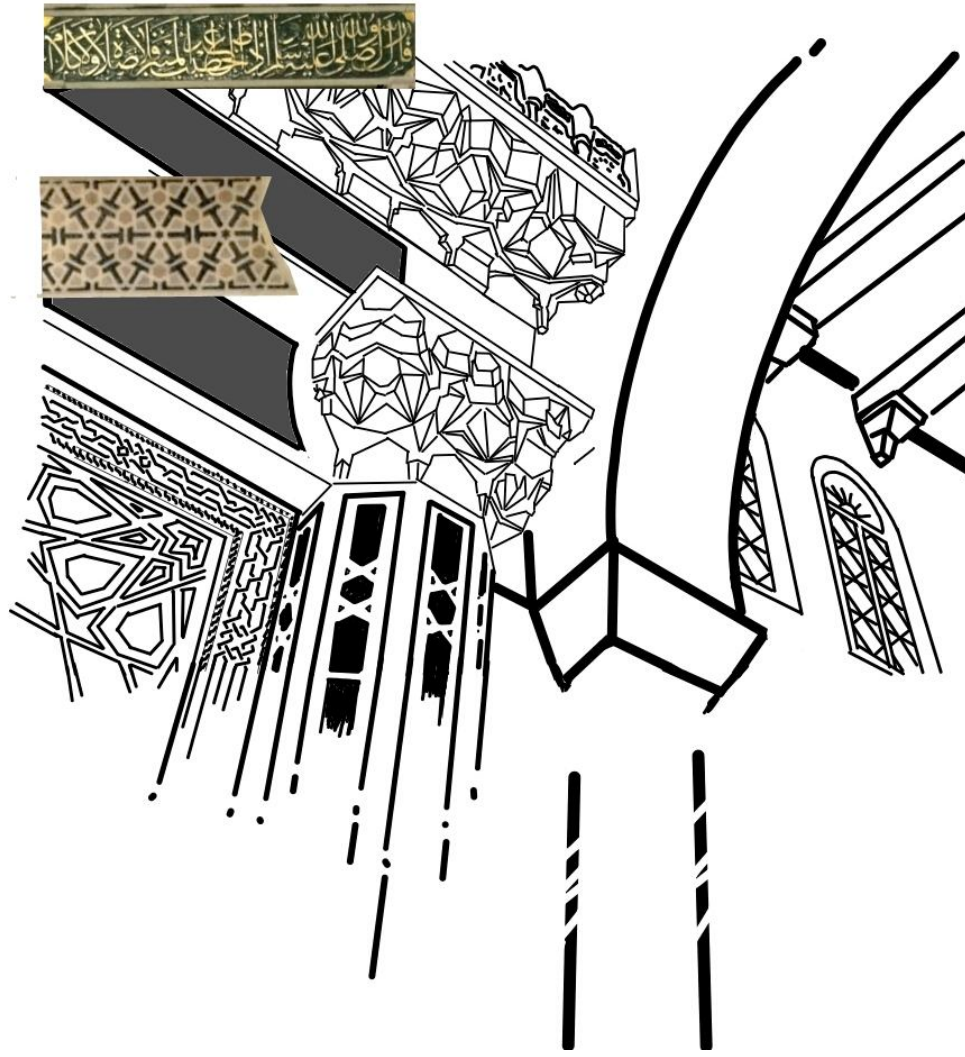
منظور رقم (4)

منظور يظهر من خلاله تكوين الأعمدة ويظهر من خلاله السقف الجملوني
وتكوينات الزخارف النباتية في القواطع الخشبية الممتدة طولانياً.



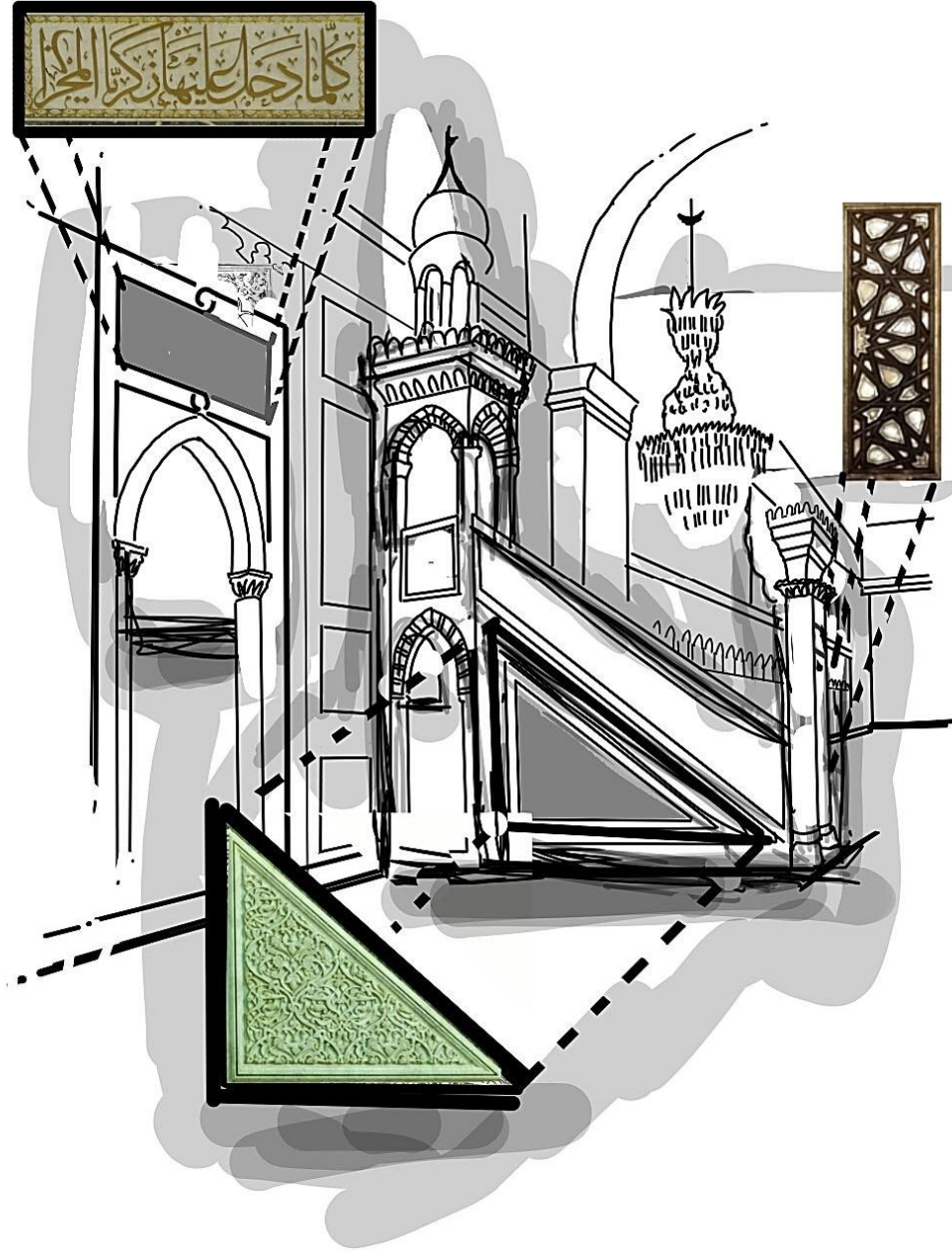
منظور رقم (5)

منظور يظهر من خلاله تكوين قبة النسر والاعمدة الرئيسية الحاملة للقبة.



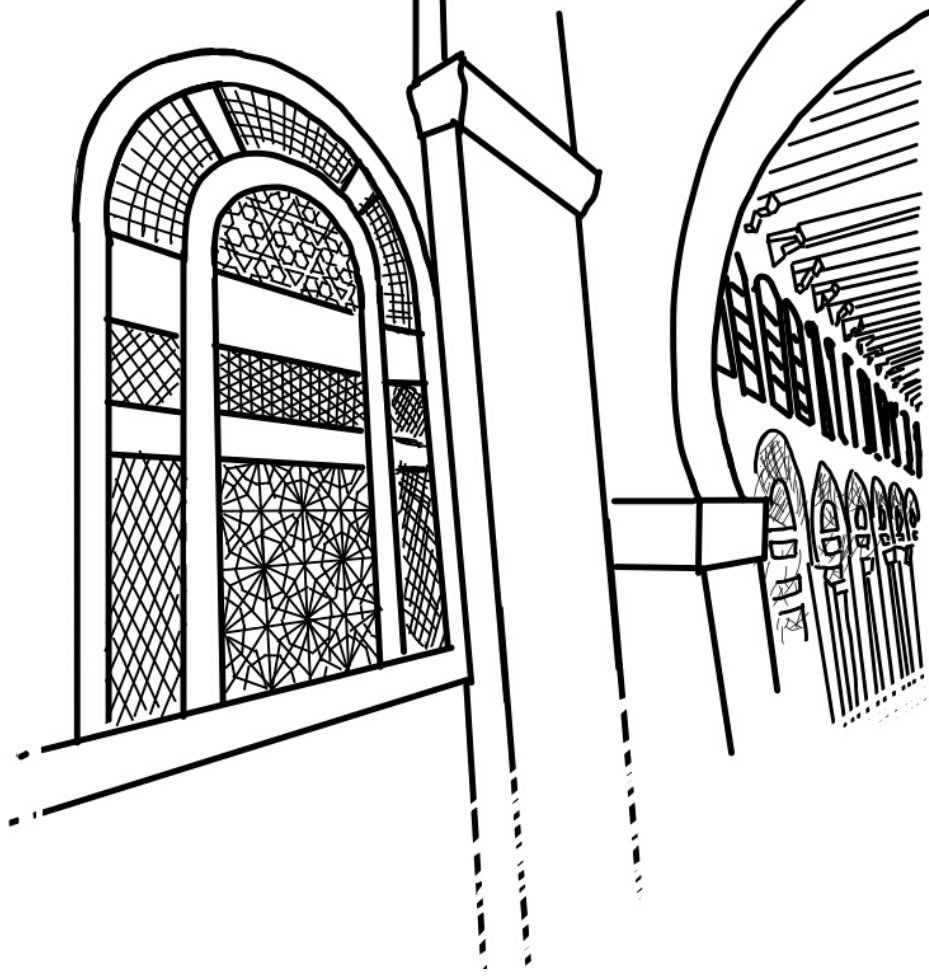
منظور رقم (6)

منظور يظهر من خلاله تكوين واجهة مدخل المنبر يظهر من خلالها الزخرفة الخطية ومجموعة الزخارف الهندسية ويظهر استخدام المقرنص أعلى العמוד وأعلى الباب.



منظور رقم (7)

منظور للمنبر والمحراب يظهر من خلاله مجموعة من التكوينات الزخرفية من زخارف خطية ونباتية وهندسية.



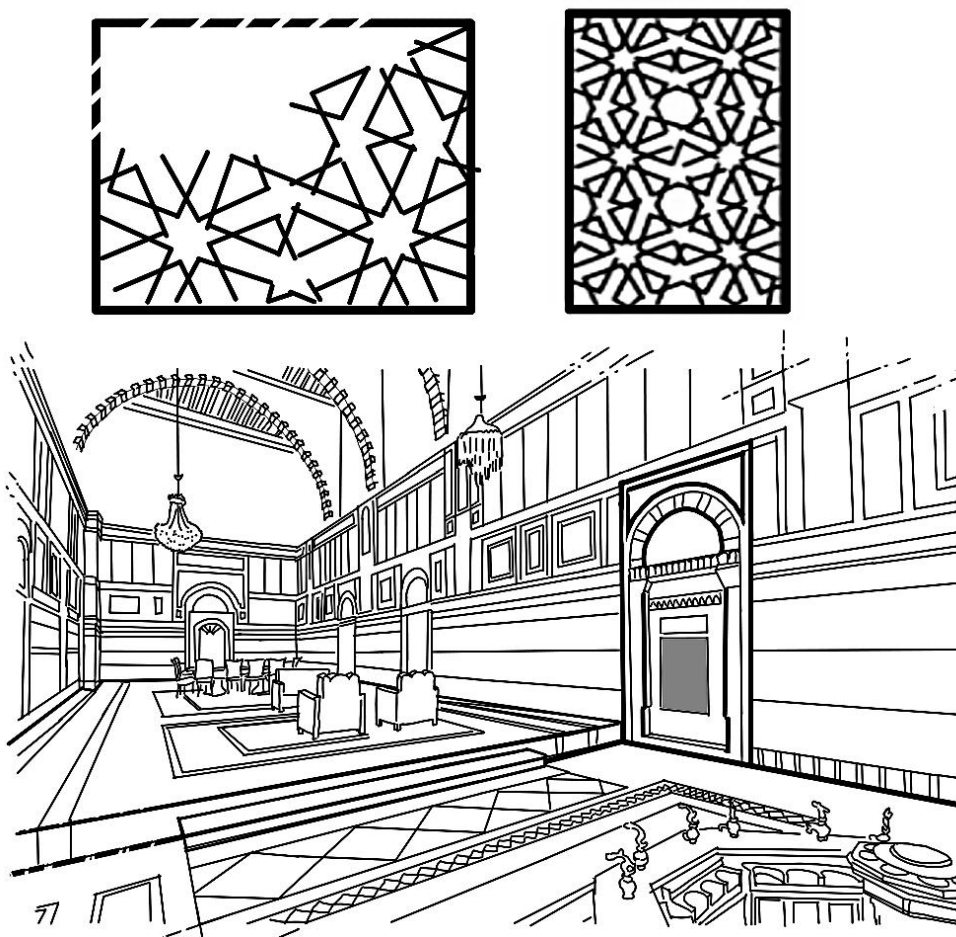
منظور رقم (8)

منظور يظهر من خلاله تكوين الشبابيك أعلى الأبواب.



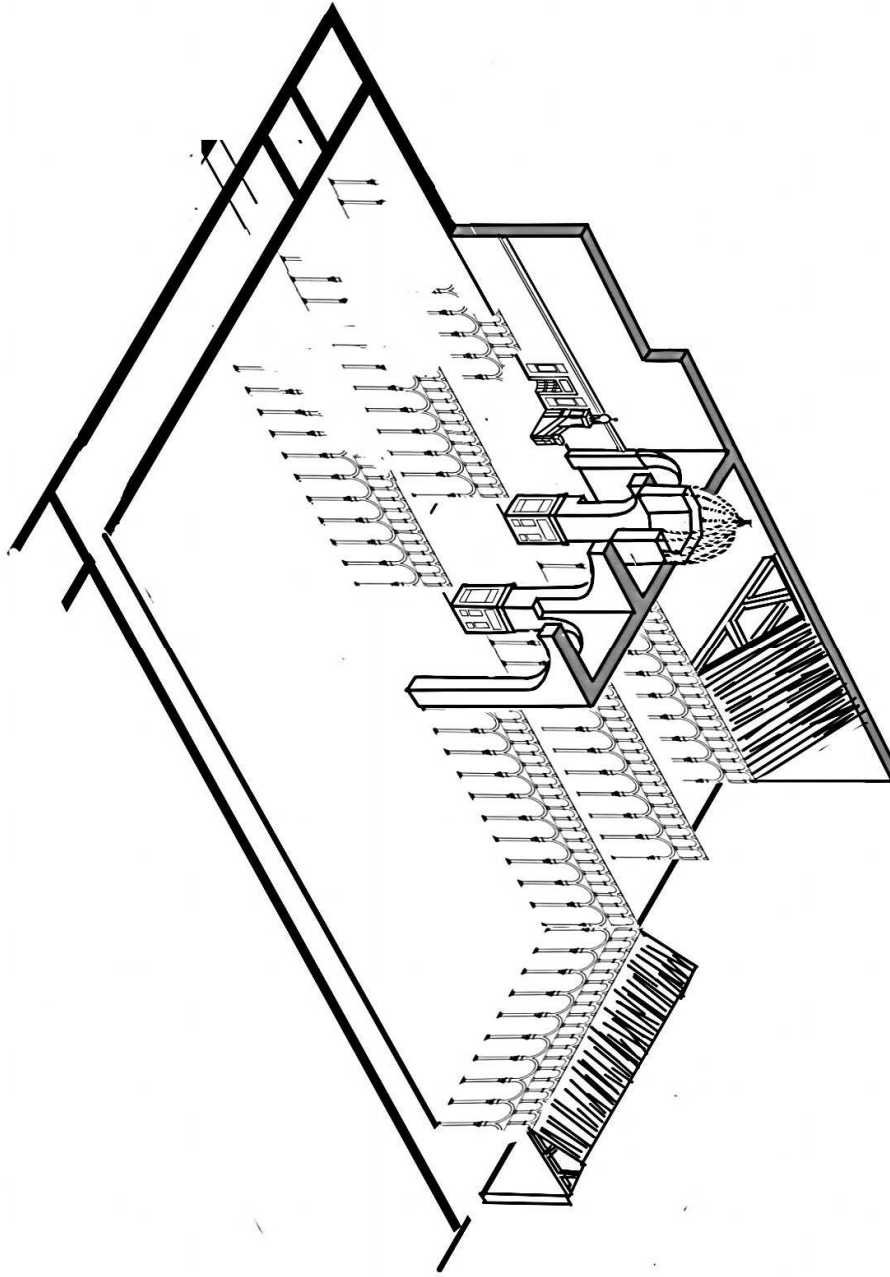
منظور رقم (9)

منظور يظهر من خلاله صفوف من الأعمدة وبنسبة تقريبية للإنسان.



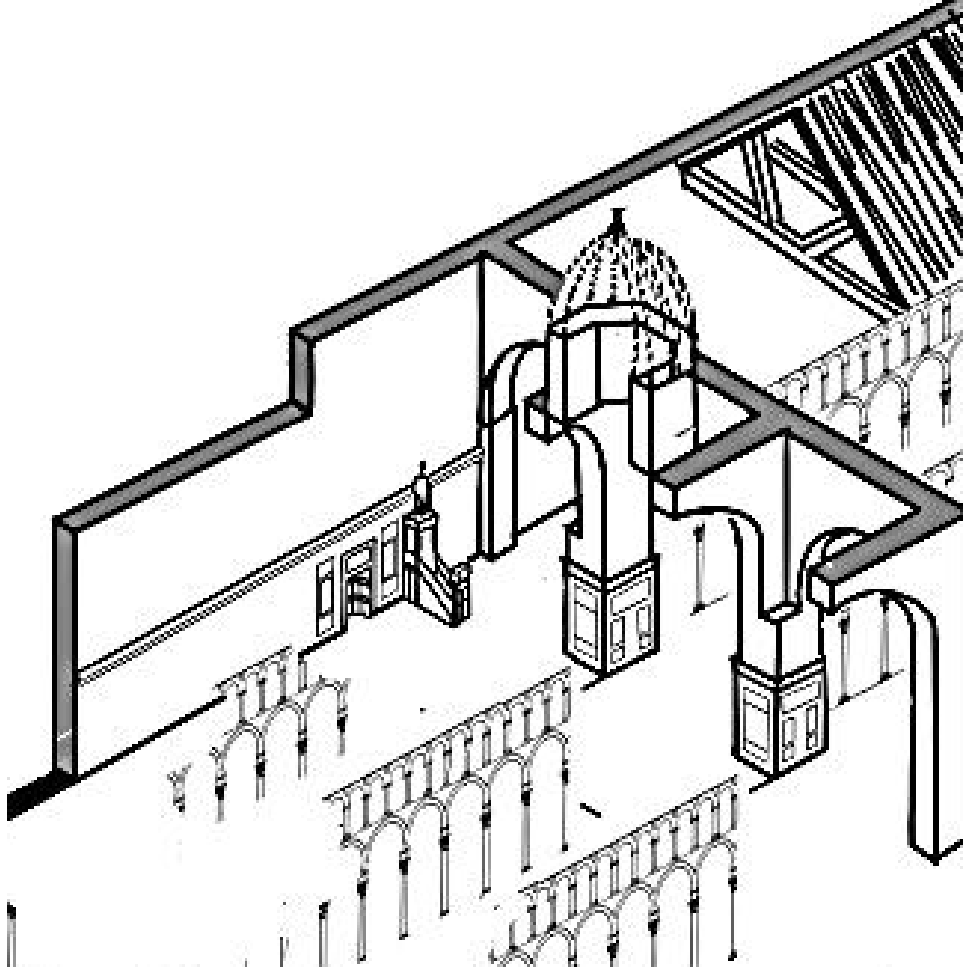
منظور رقم (10)

منظور يظهر من خلاله تكوين قاعة الوضوء الثانية ويظهر في الأعلى نوع الشبكة الهندسية المستخدمة على جدران.



منظور رقم (11)

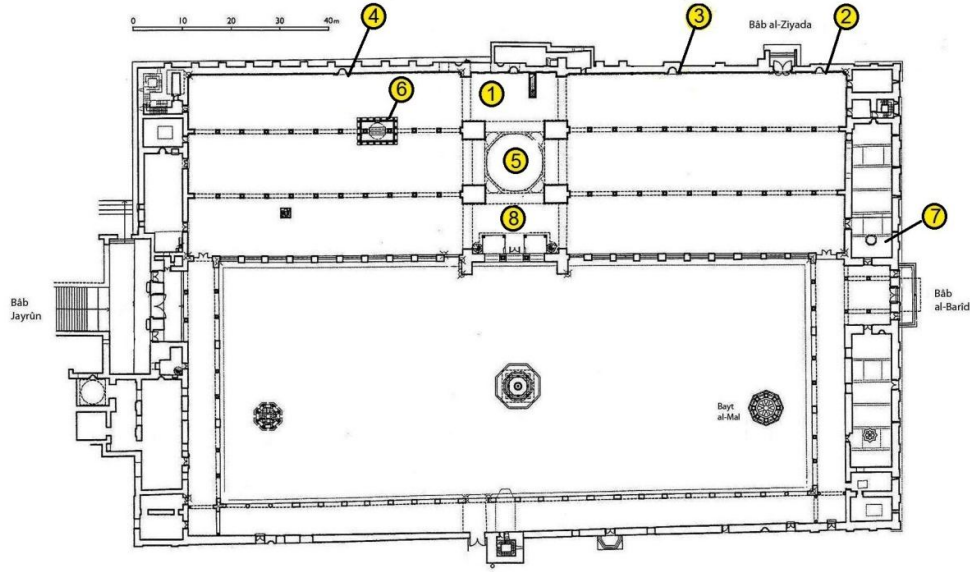
منظور يظهر من خلاله تكوين الجامع وصفوف الاعمدة الممتدة طولانيا و السقف الجملوني و قبة الجامع (قبة النسر) وقطع عرضي يظهر من خلاله التكوين الداخلي لقاعة الصلاة من الأعمدة الرئيسية الحاملة للقبة والمنبر المحراب.



منظور رقم (12)

منظور يظهر من خلاله التكوين الداخلي لقاعة الصلاة من الأعمدة الرئيسية الحاملة للقبة والمنبر المحراب.

المخططات



مخطط رقم (3)

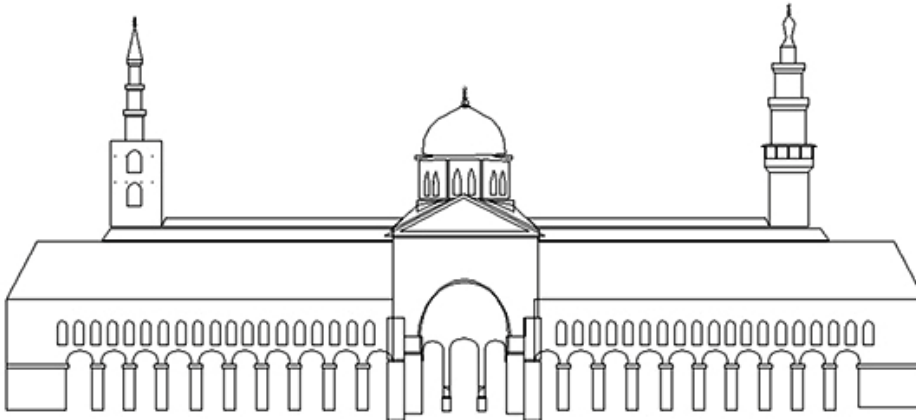
مسقط افقي للجامع الأموي.

(1) منطقة المنبر والمحراب الرئيسي. (5) قبة النسرة.

(2) المحراب الحنبلي. (6) مقام النبي يحيى.

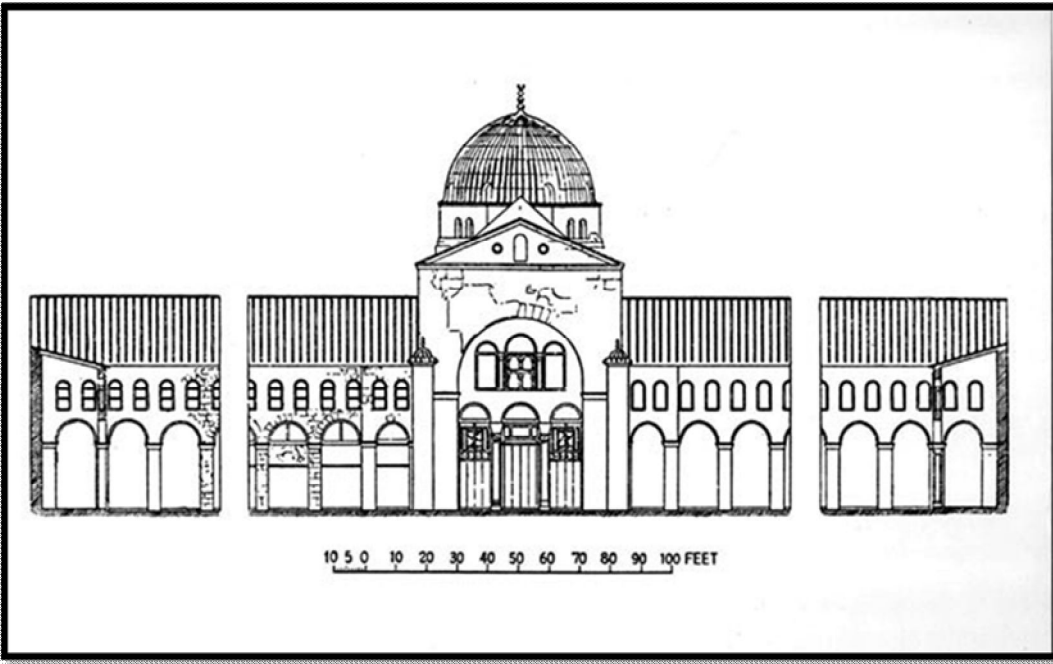
(3) المحراب الحنفي. (7) قاعة الضوء الثانية.

(4) المحراب المالكي. (8) المدخل الرئيسي (المقصورة).



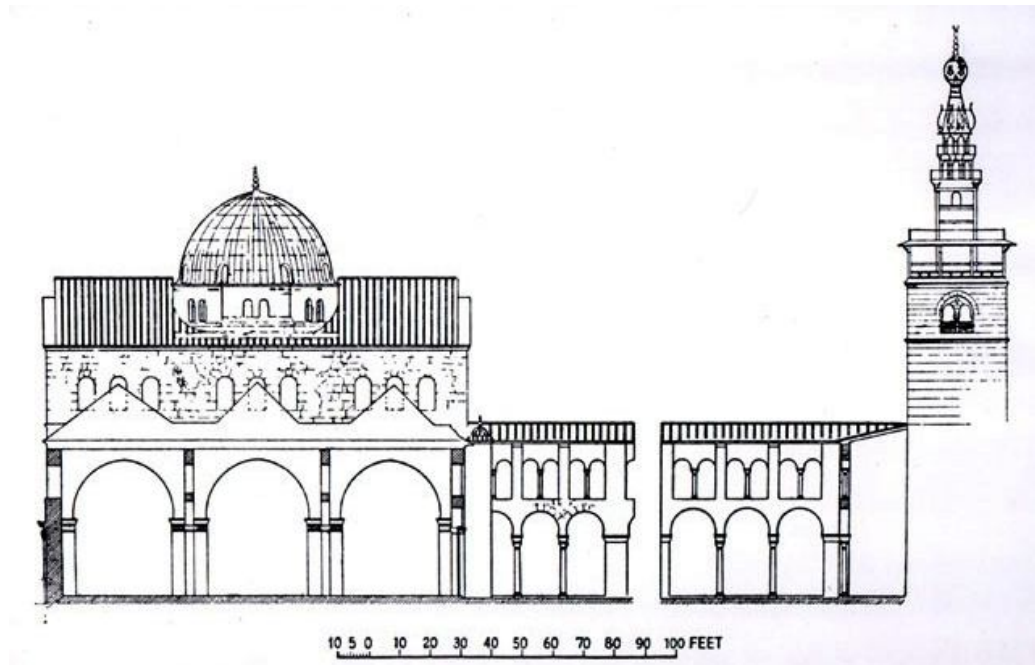
مخطط رقم (4)

الواجهة الأمامية للجامع الأموي من جهة الفناء.



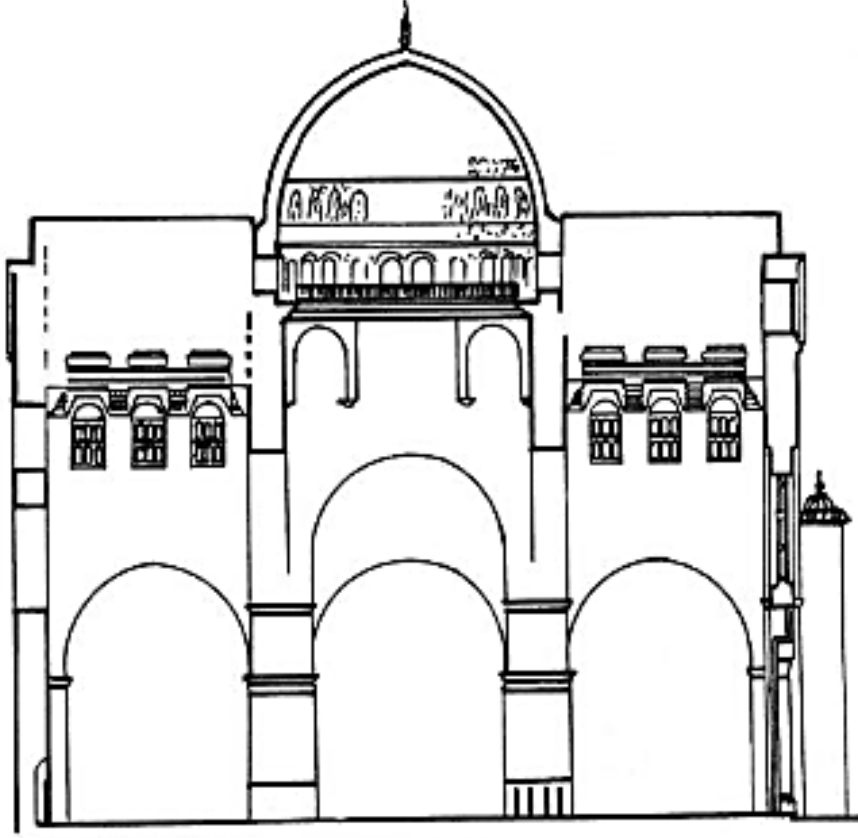
مخطط رقم (5)

جزء من الواجهة الأمامية للجامع الأموي من جهة الفناء.



مخطط رقم (6)

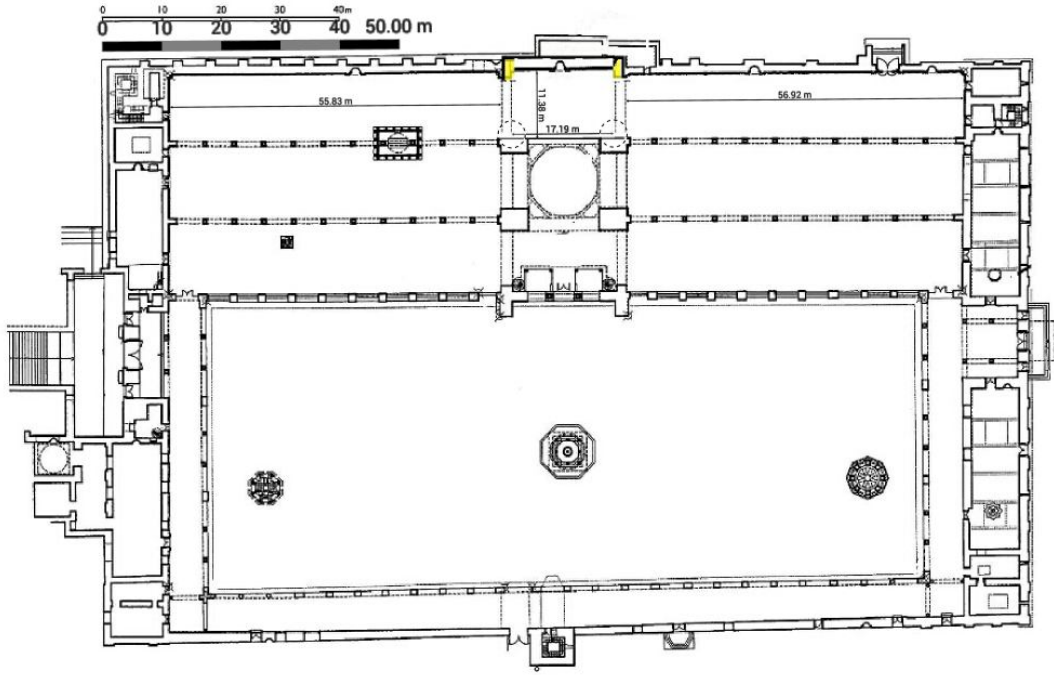
قطع في الواجهة الجانبية للجامع الأموي من جهة الفناء.



مخطط رقم (7)

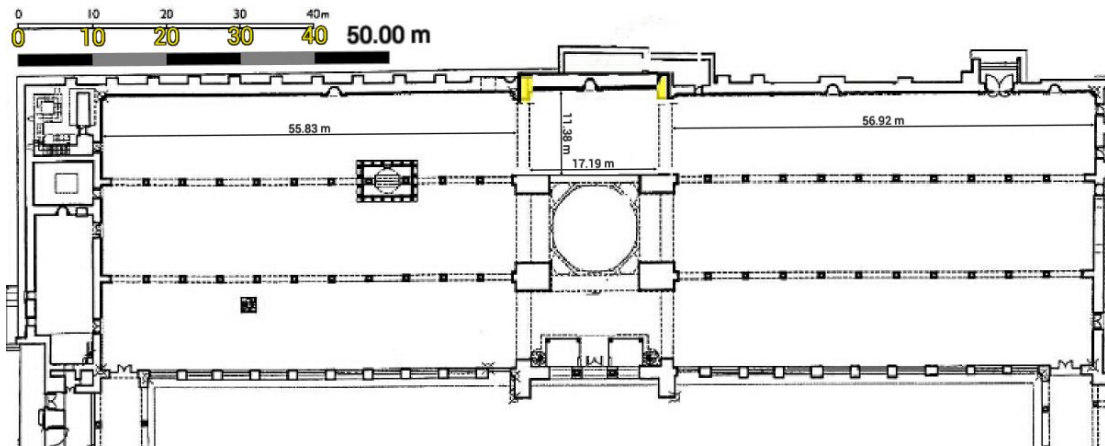
قطع عرضي يمر من خلال منتصف القبة يظهر من خلاله تكوين الأعمدة الرئيسية
وتكوين الأقواس المماسمة للأعمدة.

مخطط القياسات



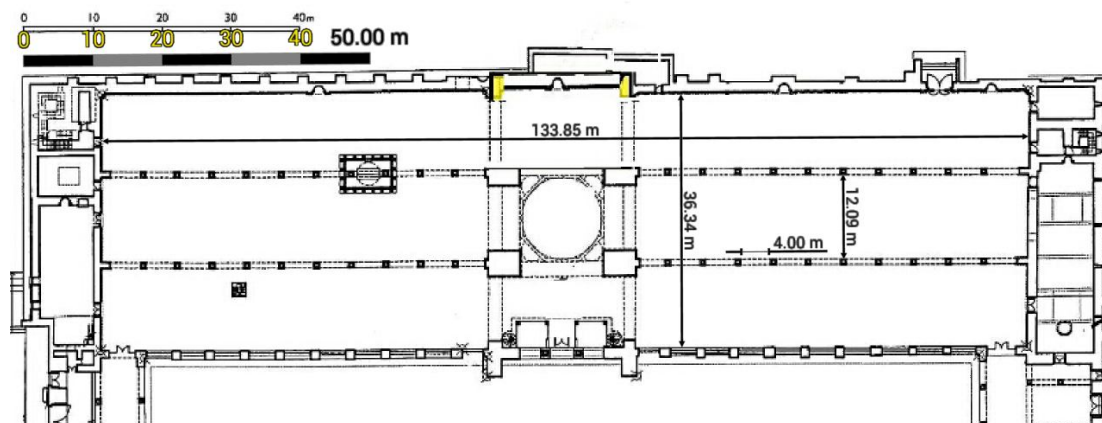
مخطط رقم (8)

مخطط قياسات قاعة الصلاة الداخلية ومرافقها.



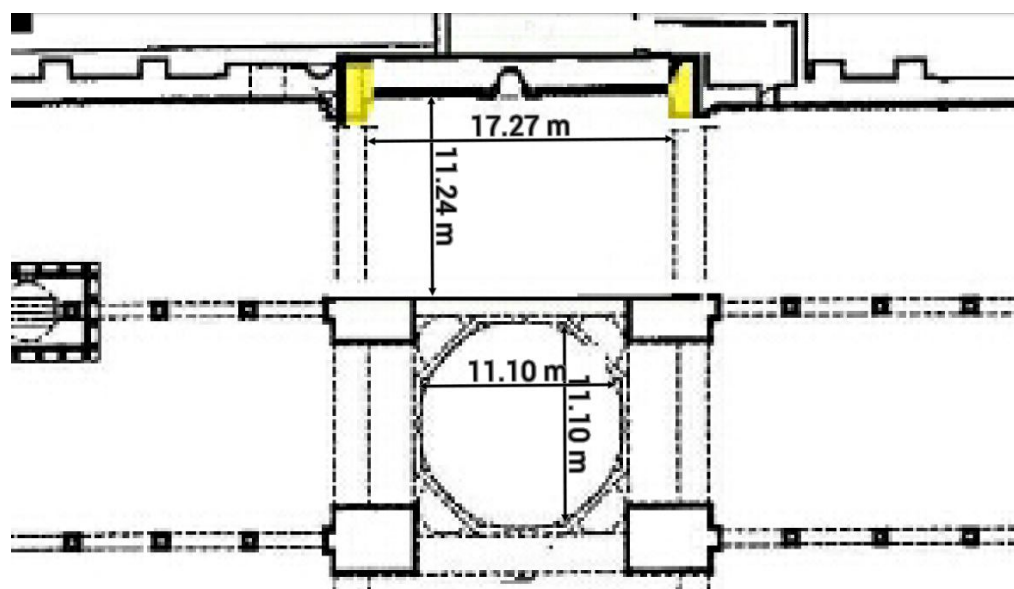
مخطط رقم (9)

قاعة الصلاة الداخلية / قياسات يمين ويسار المنبر.



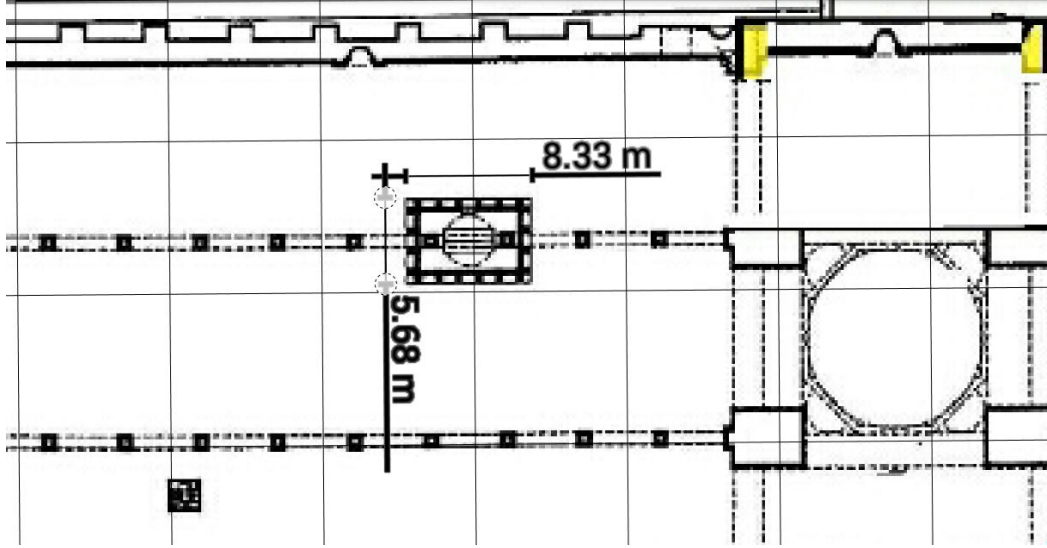
مخطط رقم (10)

قياسات كامل قاعة الصلاة الداخلية طول وعرض وقياس المسافات بين الأعمدة.



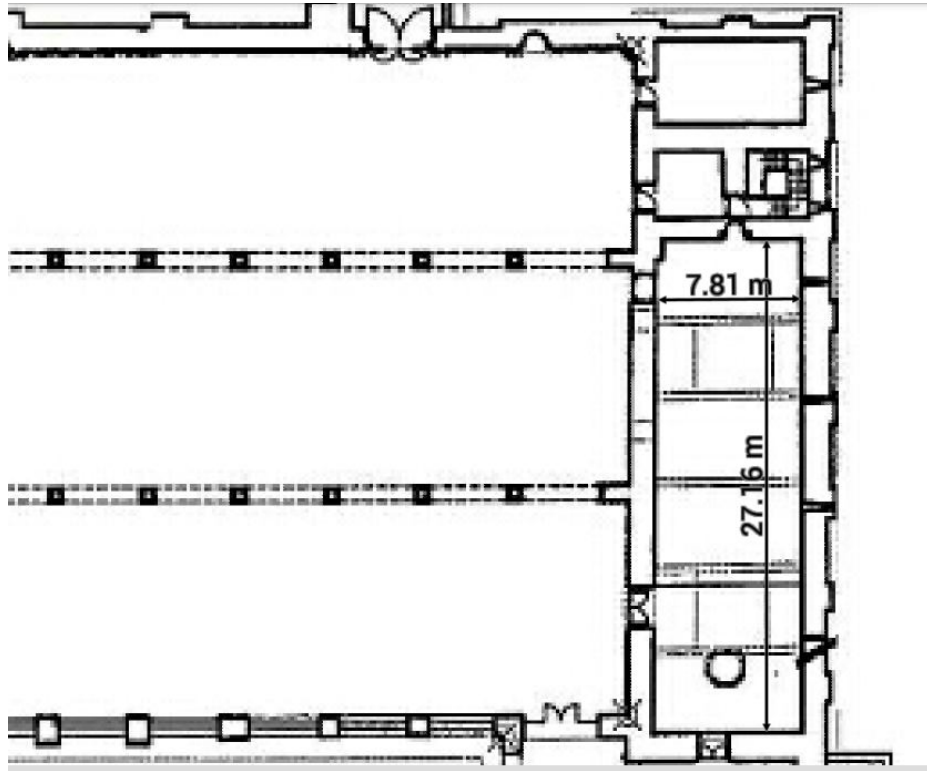
مخطط رقم (11)

قياسات القبة "قبة النسر" وموقع منبر الجامع.



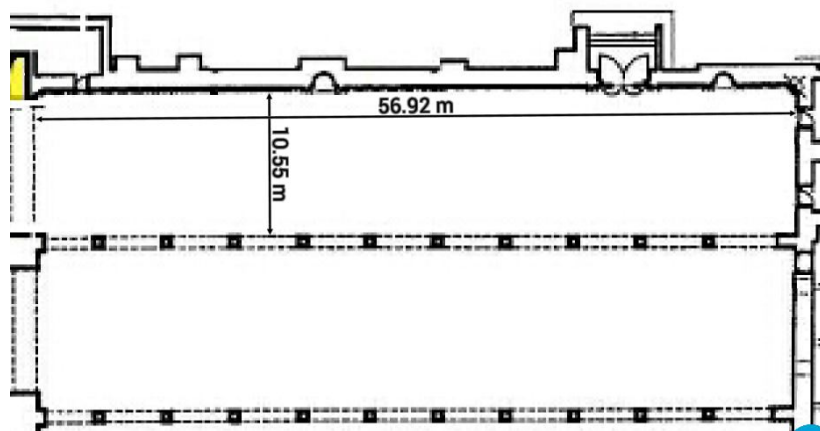
مخطط رقم (12)

قياسات مقام النبي يحيى.



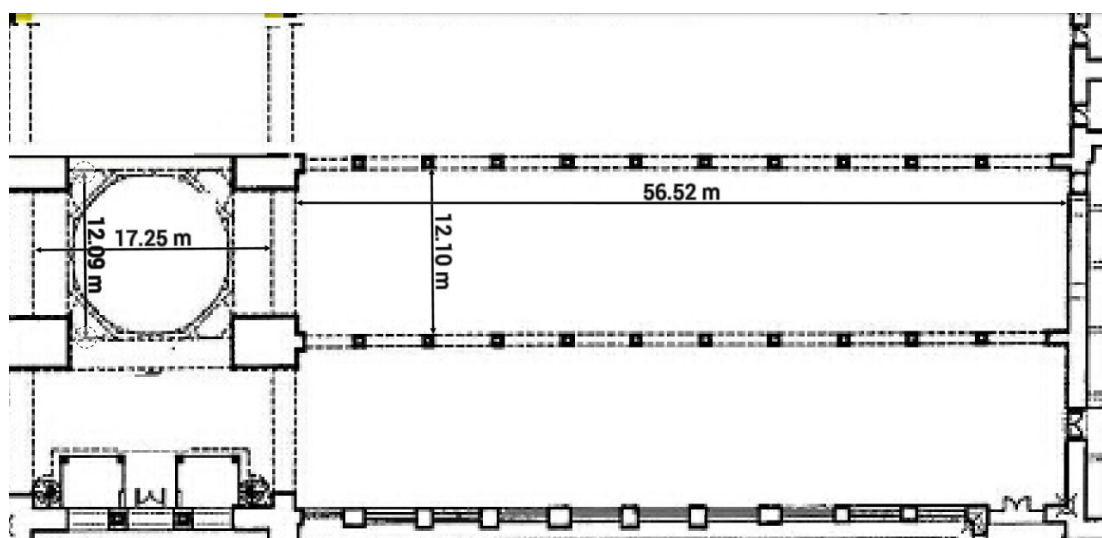
مخطط رقم (13)

قياسات قاعة الوضوء الثانية .



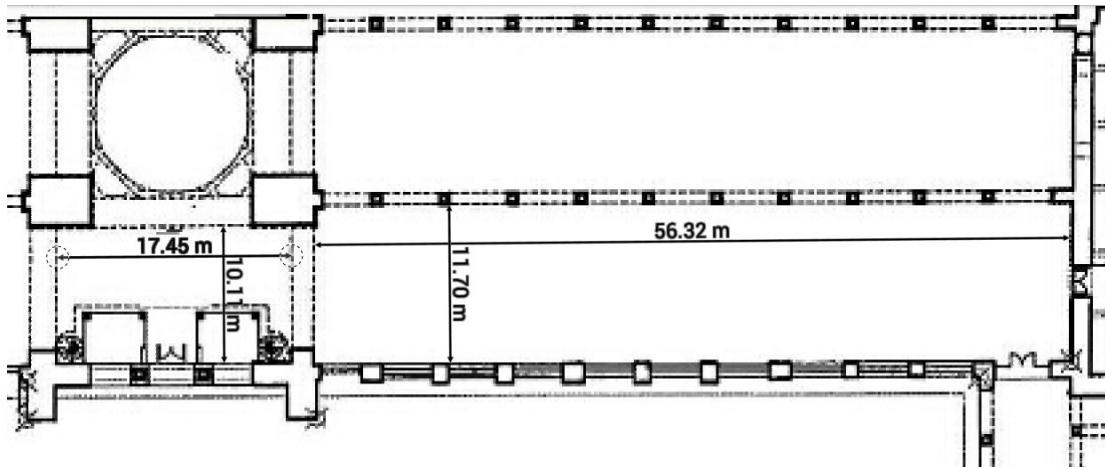
مخطط رقم (14)

صفوف الأعمدة يمين المنبر / القسم الأول لقاعة الصلاة.



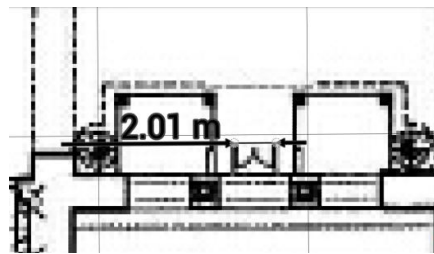
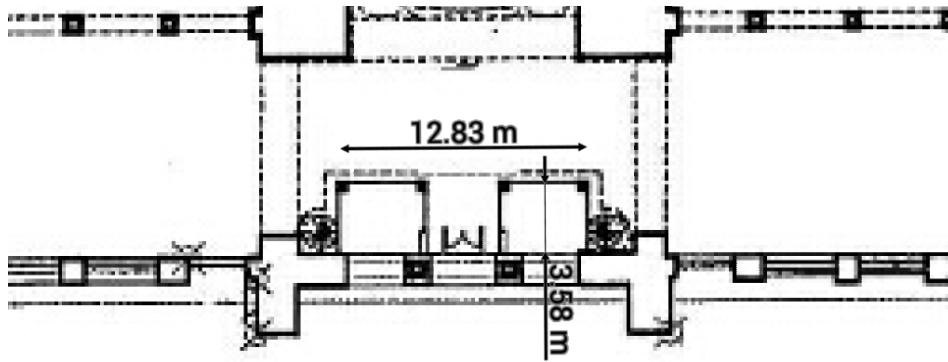
مخطط رقم (15)

صفوف الأعمدة يمين المنبر / القسم الثاني لقاعة الصلاة.



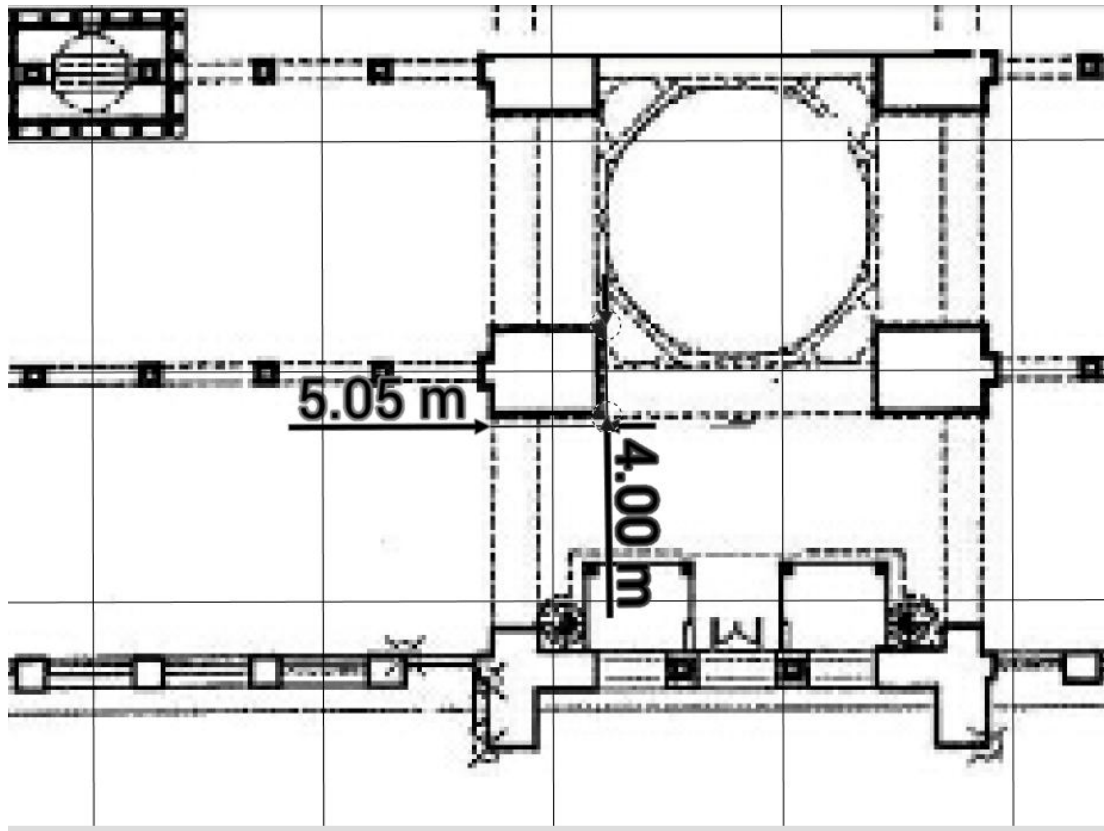
مخطط رقم (16)

صفوف الأعمدة يمين المنبر/ القسم الثالث لقاعة الصلاة.



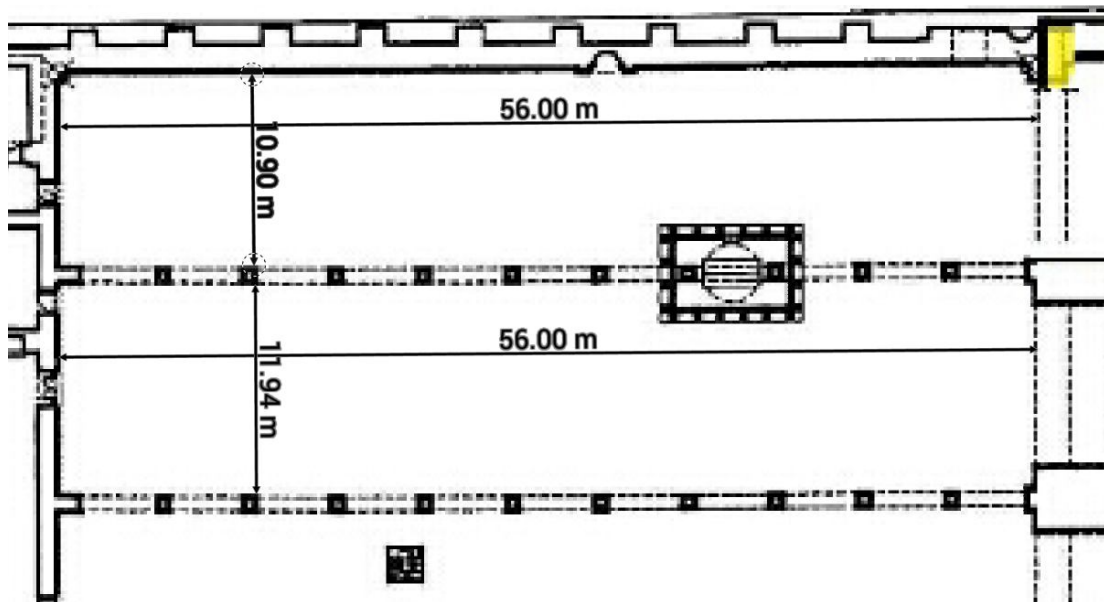
مخطط رقم (17)

قياسات المقصورة وباب المقصورة.



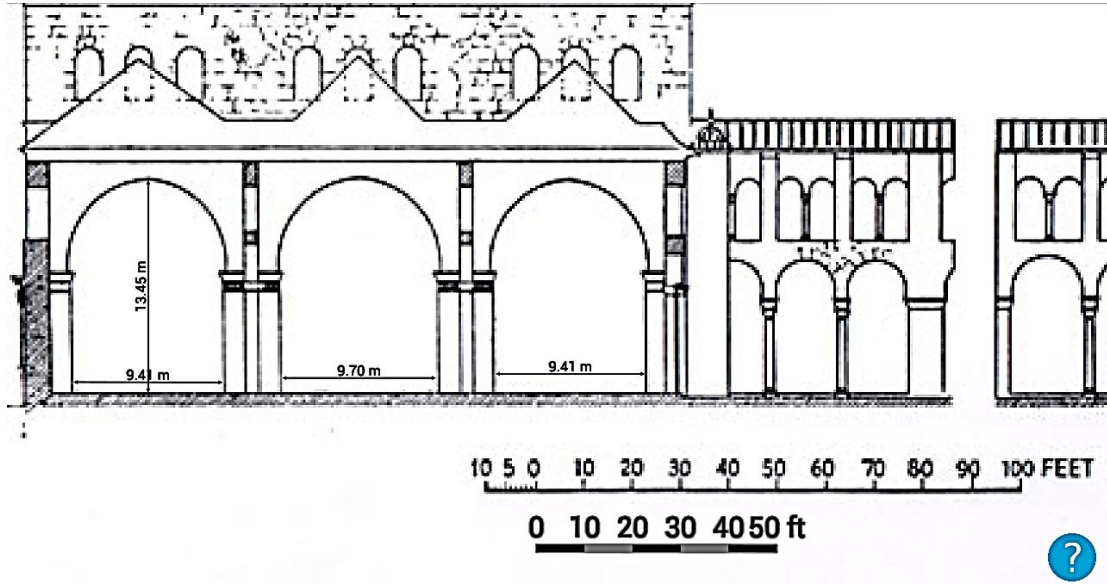
مخطط رقم (18)

قاسات الأعمدة.



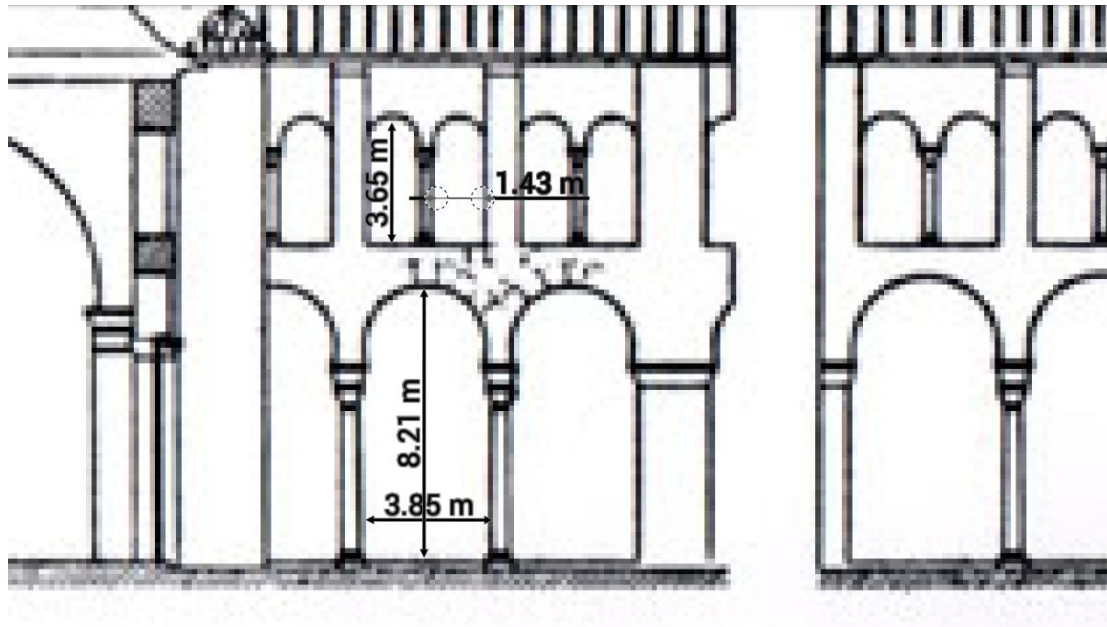
مخطط رقم (19)

صفوف الأعمدة شمال المنبر/ القسم الأول والثاني لقاعة الصلاة.



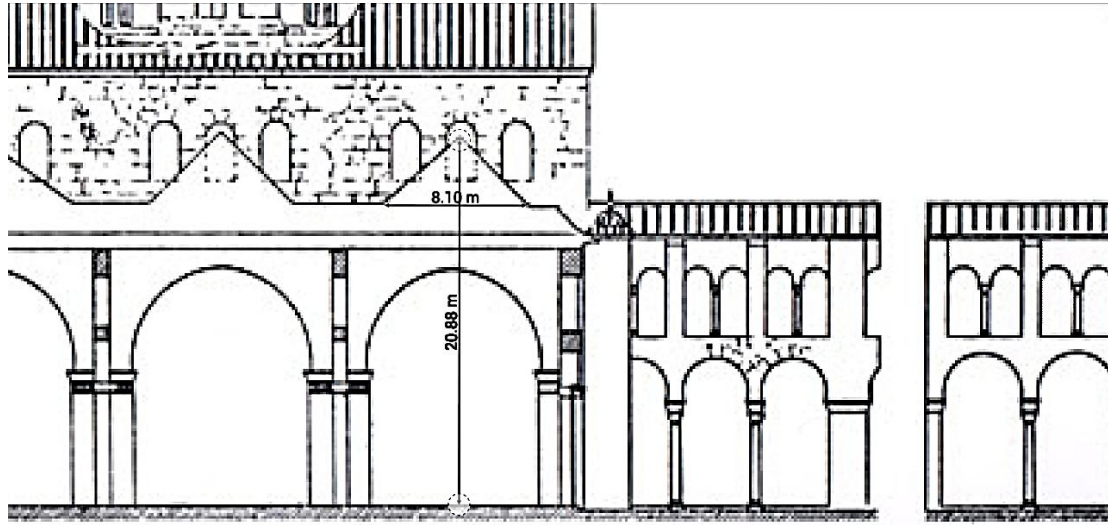
مخطط رقم (20)

مقطع عرضي للأعمدة الرئيسية مع المسافة بينهم وقياس ارتفاع القوس.



مخطط رقم (21)

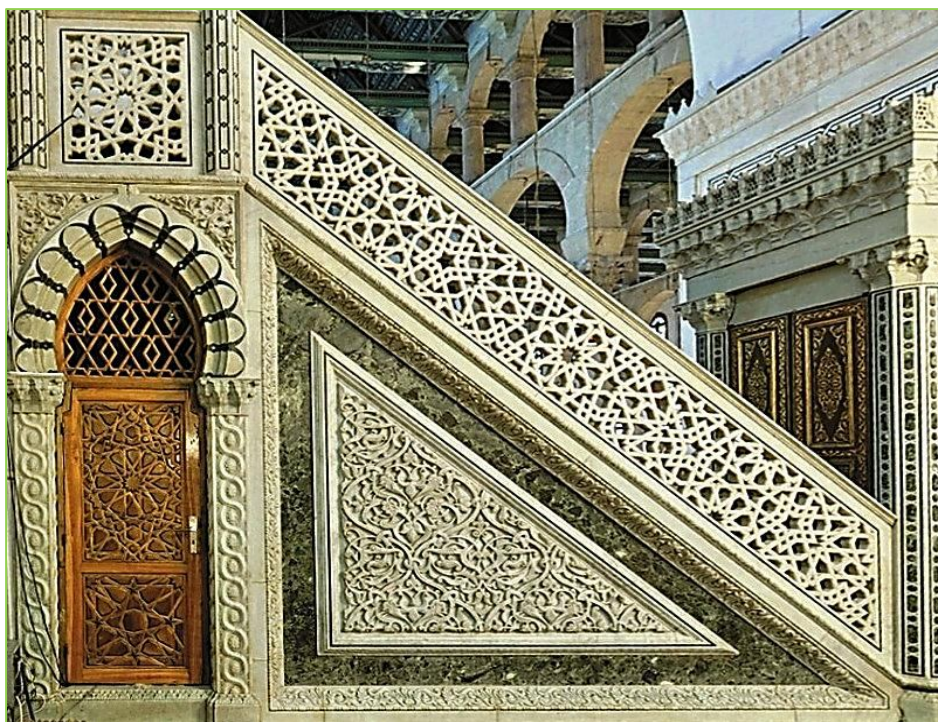
الأقواس الجانبية والأقواس العلوية.



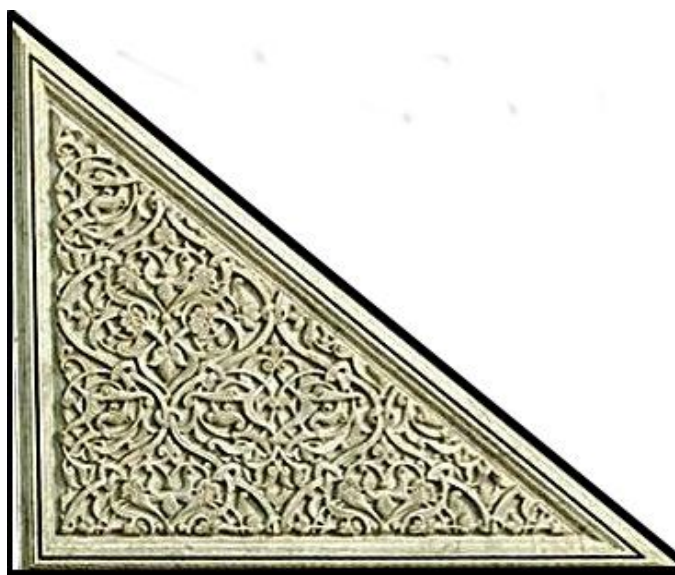
مخطط رقم (22)

ارتفاع السقف الجملوني وقياس عرض كل وحدة من السقف الجملوني.

العينات والمقاطع قيد الدراسة

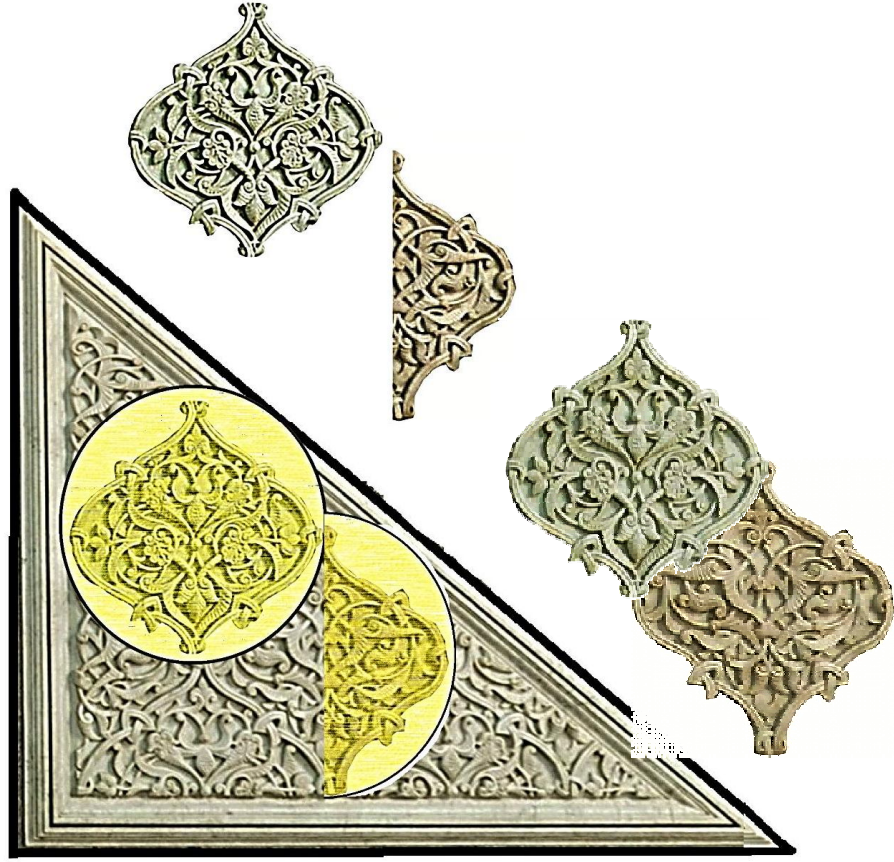


عينة رقم (1)



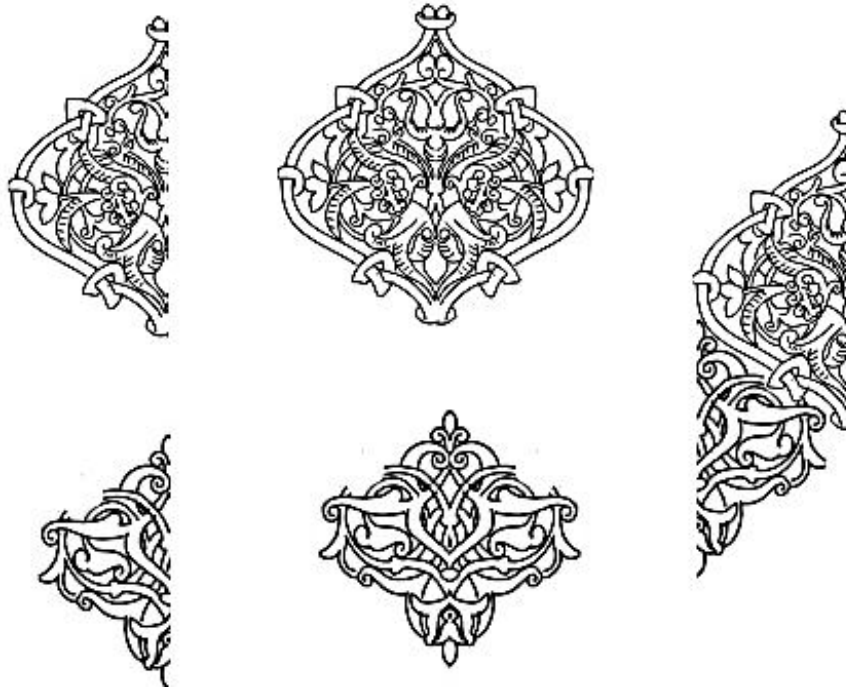
مقطع (1/1)

تحليل المثلث الزخرفي لمنبر الجامع الأموي يظهر من خلاله الزخارف النباتية.



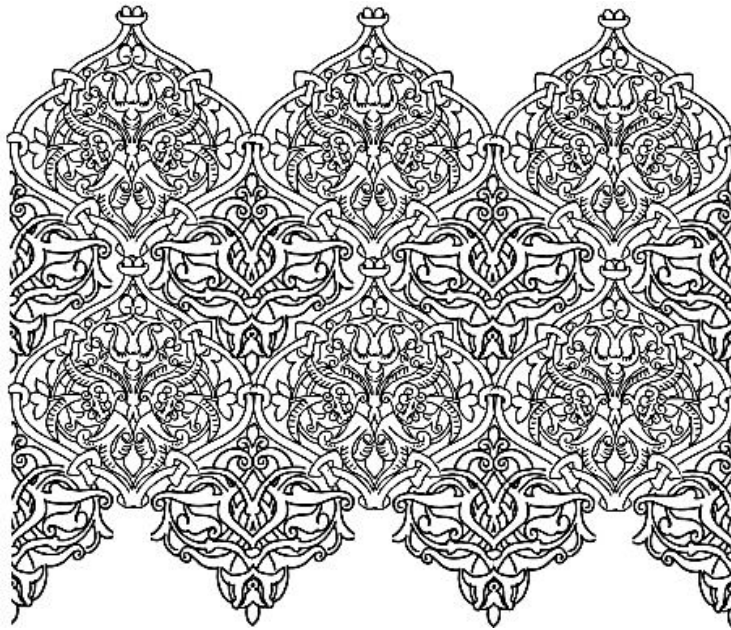
مقطع (2/1)

يظهر من خلال التحليل وحدتان زخرفيتان من الزخارف النباتية والتماثل النصفية للوحدة الزخرفية لكل منهما.



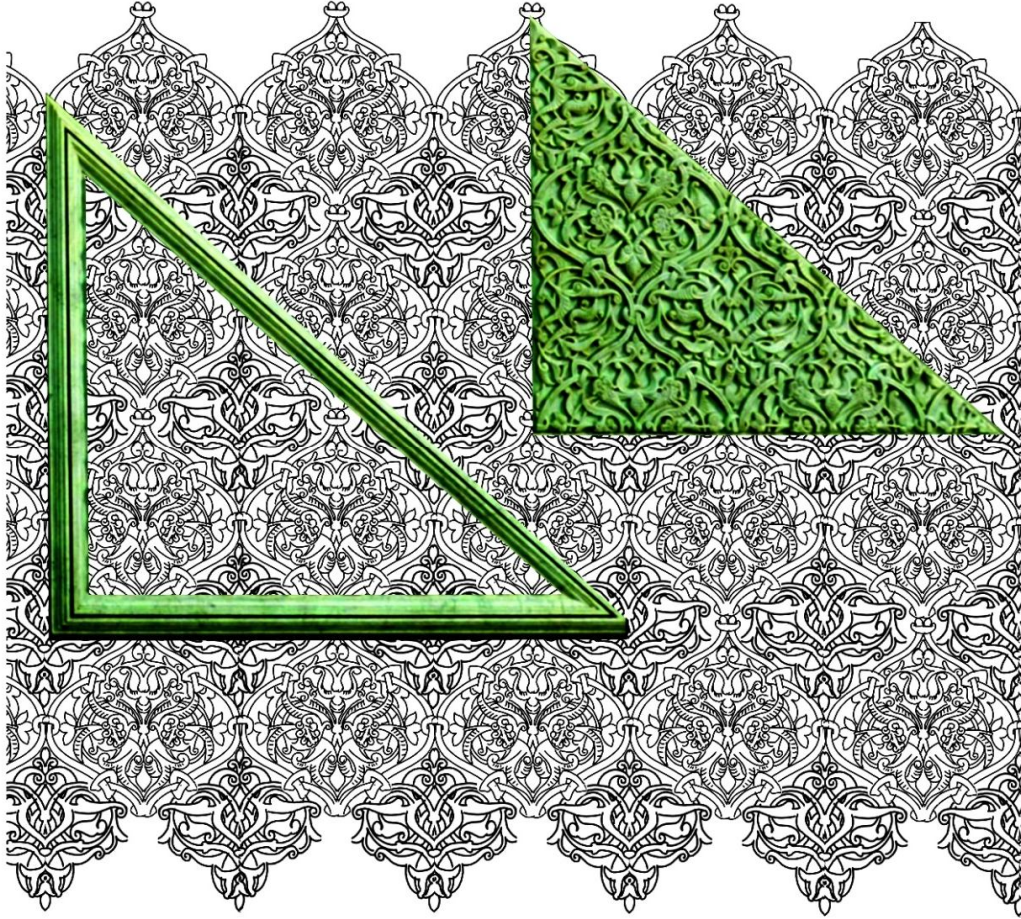
مقطع (3/1)

تحليل الباحث / يظهر من خلاله الزخارف النباتية وتكرارها في التماثل النصفى لكل منهما واستخراج الوحدة المتصلة لتكرار الشبكة الزخرفية من خلال الوجدتين الزخرفيتين.



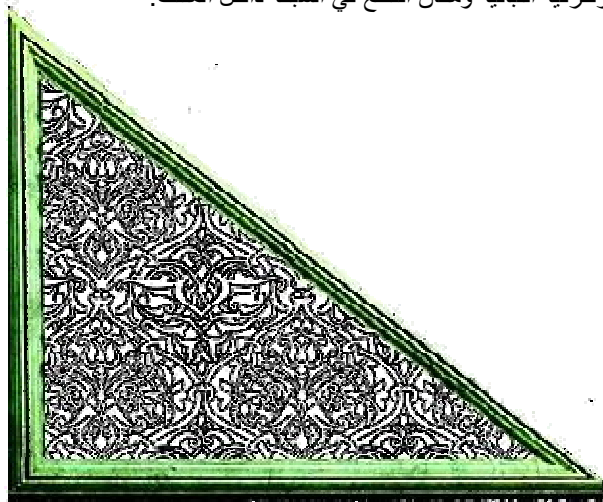
مقطع (4/1)

تكرار الوحدة الزخرفية المتكونة من الوجدتين الزخرفيتين وإظهار الشبكة الزخرفية كاملة.



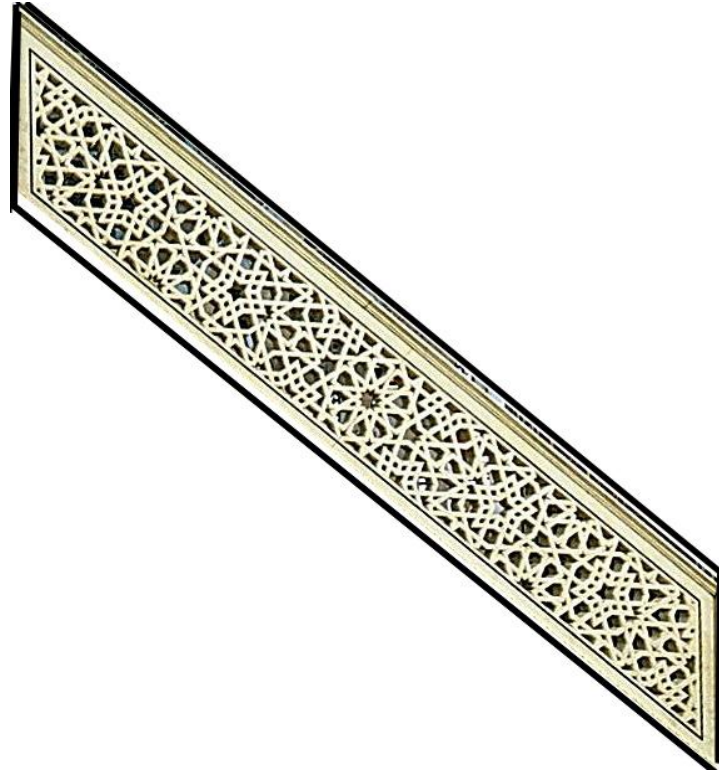
مقطع (5/1)

شبكة الزخرفية النباتية ومكان القطع في الشبكة داخل المثلث.



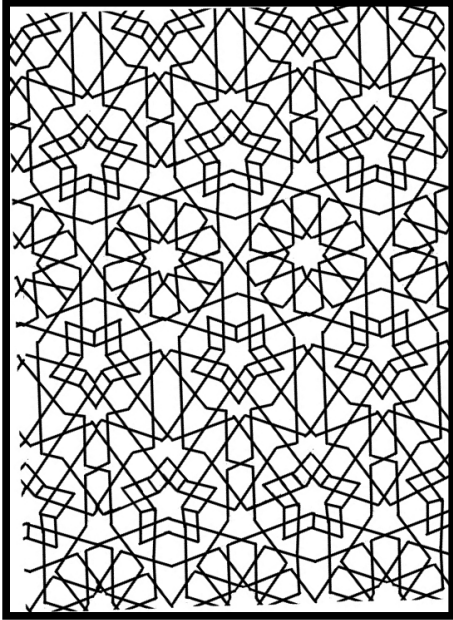
مقطع (6/1)

شبكة الزخارف النباتية والشكل النهائي داخل الاطار.



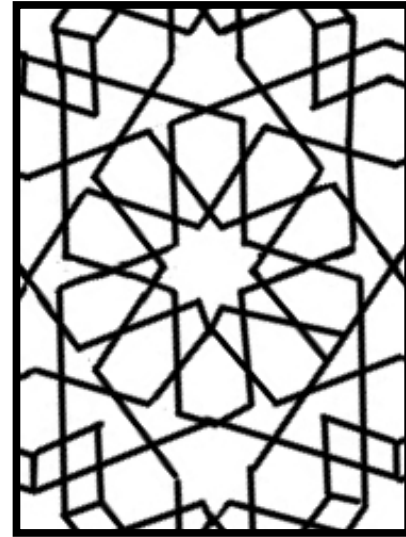
مقطع (7/1)

جزء من درج المنبر ويظهر من خلاله الزخرفة الهندسية.



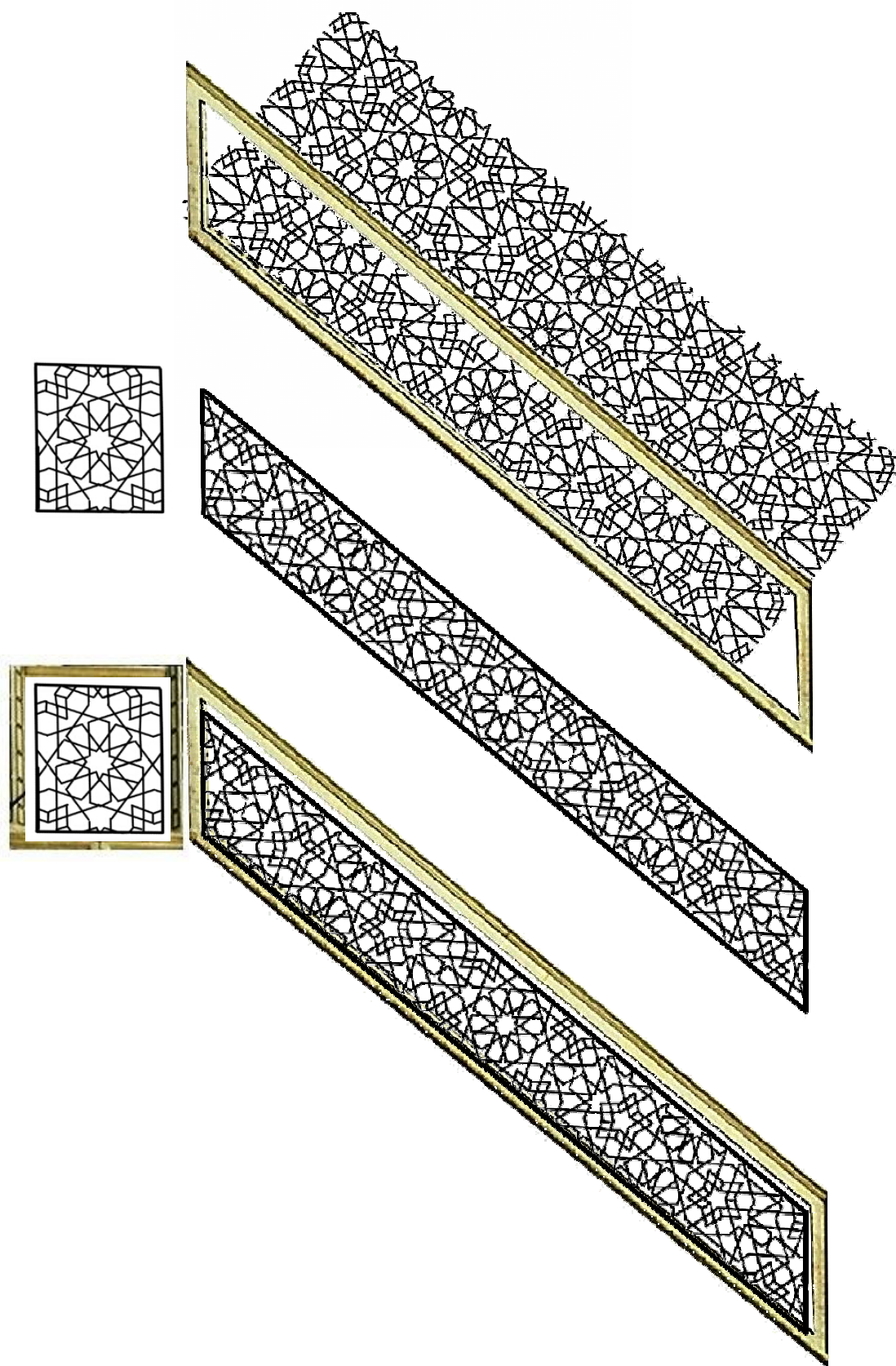
مقطع (9/1)

تكرار الشكل الهندسي واستخراج الشبكة الهندسية



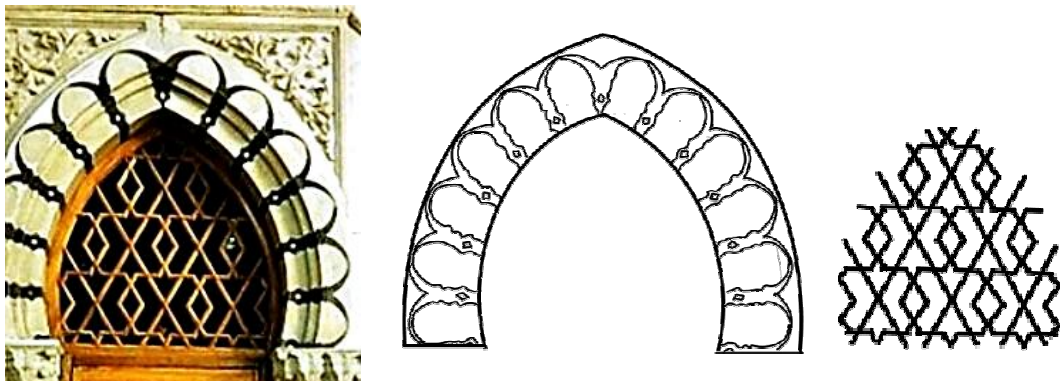
مقطع (8/1)

تحليل الباحث /جزء من الشبكة الهندسية ذات النجمة العشرية المتصلة مع النجمة الخماسية



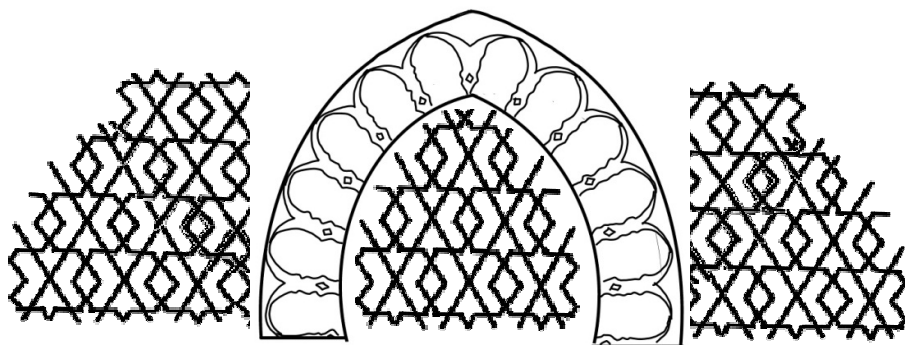
مقطع (10/1)

تحديد أماكن القطع داخل شبكة الزخارف الهندسية واستخراج القطع النهائي للشبكة ووضعها داخل الأطار .



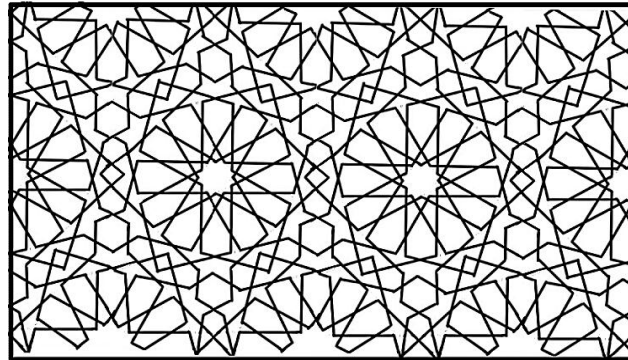
رسم القوس الهندسي محاط بالزخرفة النباتية وبداخله زخرفة هندسية وهي تكرار للشكل السداسي.

مقطع (11/1) .



مقطع (12/1)

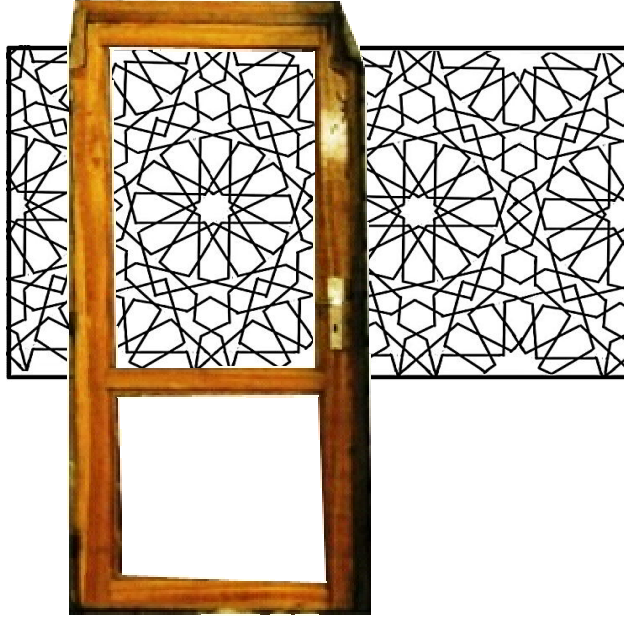
رسم شبكة الزخرفة الهندسية المكونة من تكرار الشكل السداسي مع تحديد أماكن القطع داخل القوس.



مقطع (13/1)

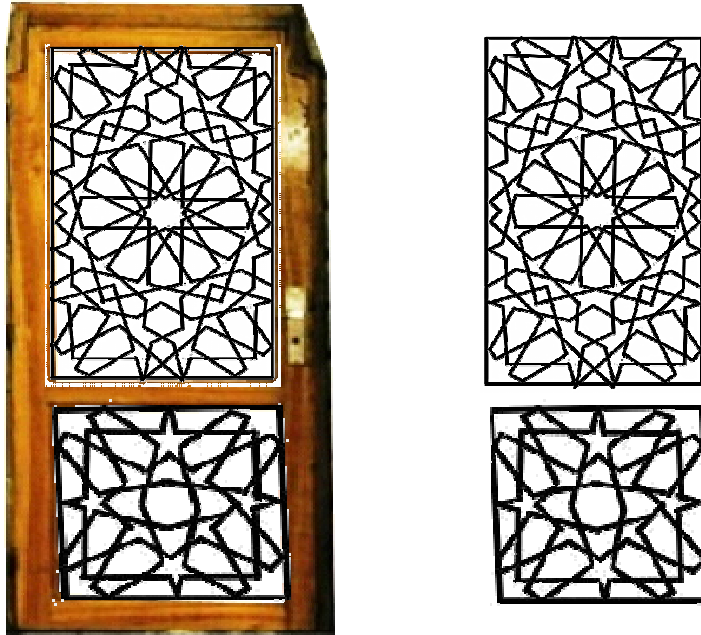
تحليل الباحث/ تحليل الشكل الهندسي على باب المنبر الجانبي حيث

يظهر في الشكل (نجمة 12) ورسم التكرار واطهار الشبكة الهندسة .



مقطع (14/1)

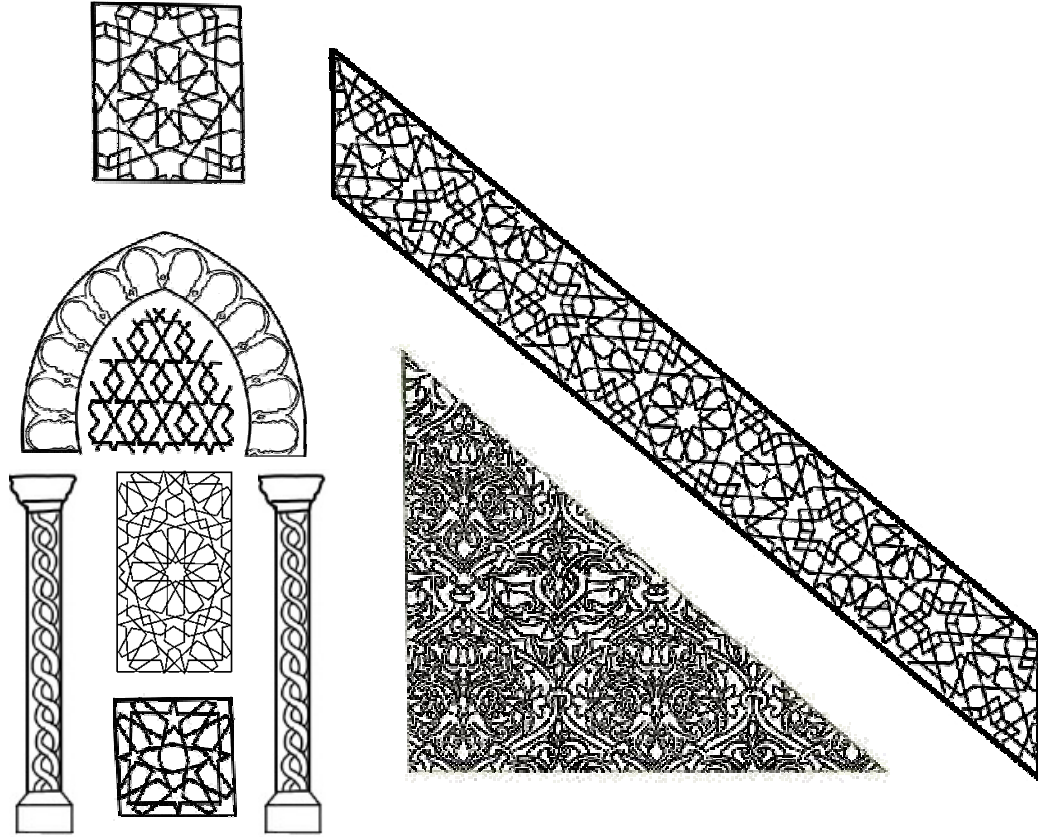
تحديد اماكن القطع داخل الشبكة الهندسية.



مقطع (15/1)

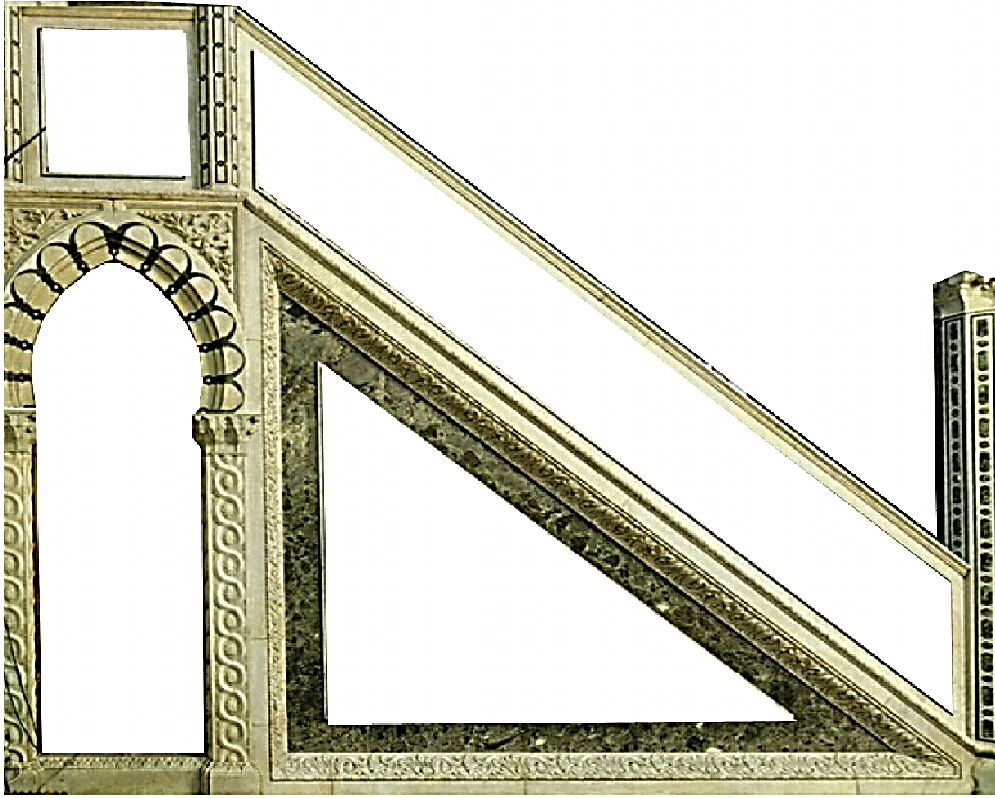
استخراج القطع النهائي للشبكة ووضعها داخل الأطار

ويظهر تكرار النجمة 12 اسفال الباب تحيط بالنجمة الثمانية .



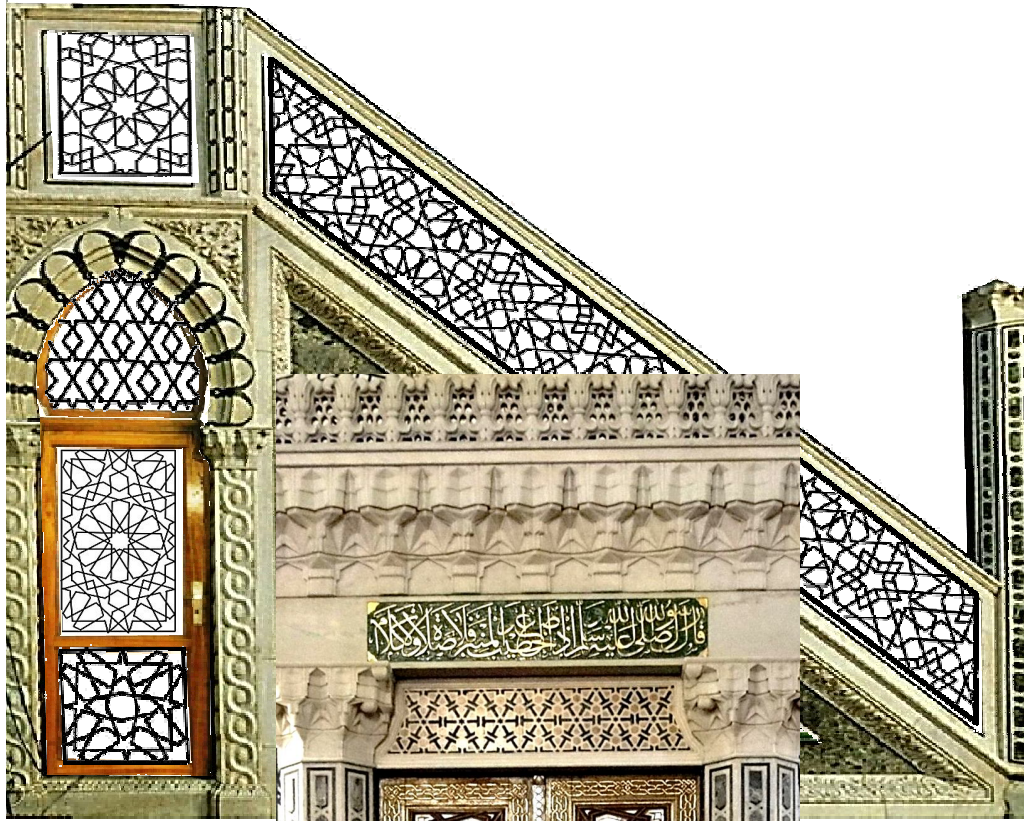
مقطع (16/1)

الزخرفة النباتية والهندسية للواجهة الجانبية للمنبر كاملة .



مقطع (17/1)

الاطارات التي تحيط بالشبكات الزخرفة النباتية والهندسية كاملة .



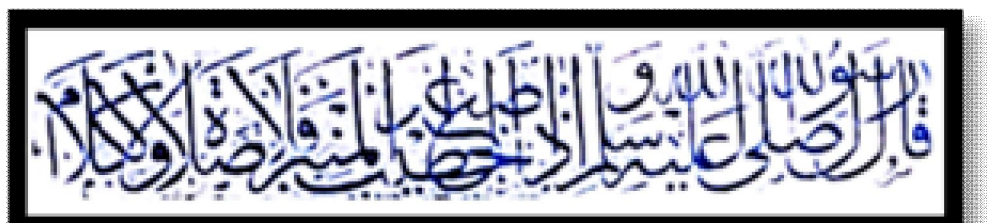
والهندسية داخل الاطارات
للمنبر بشكلها النهائي .

مقطع (18/1)

اماكن الزخارف النباتية
المكونة للواجهة الجانبية

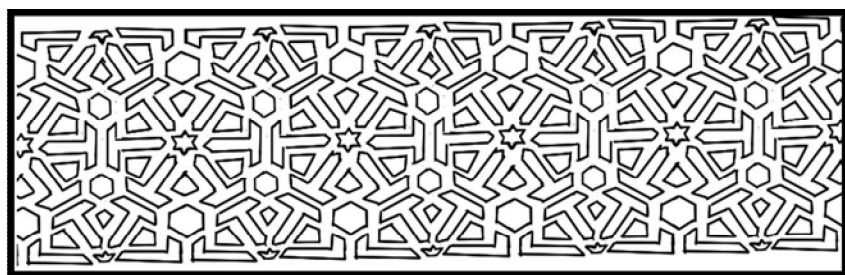
مقطع (19/1)

الواجهة الأمامية للمنبر /باب المنبر الرئيسي.



مقطع (20/1)

يظهر اعلى الباب زخرفة الخط العربي بخط الثلث .



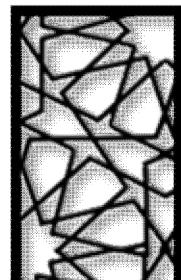


وتتكون من تكرار الشكل
السداسيات.

مقطع (21/1)

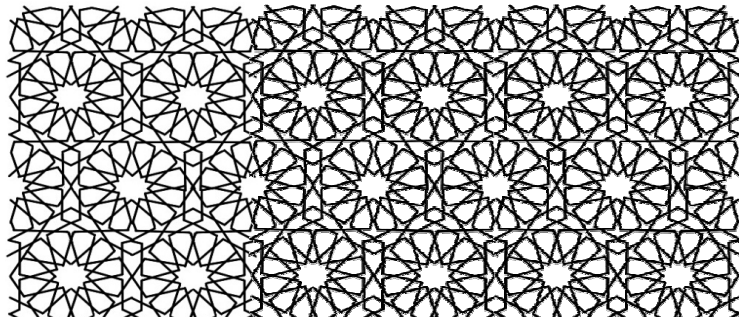
شبكة الزخارف الهندسية اعلى الباب
السداسي

مع تكرار النجمة السداسية داخل



مقطع (22/1)

تحليل الشكل الهندسي على واجهة الباب الرئيسي والمتكونة
من تكرار (نجمة 12) على طرفي الباب في الأعلى والأسفل.



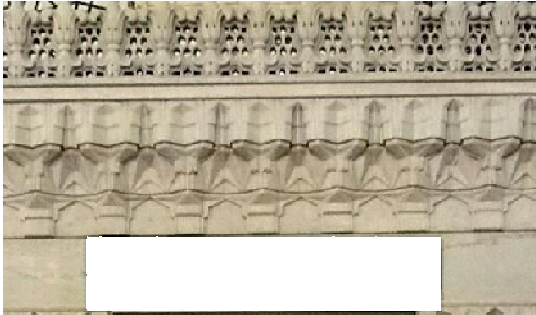
مقطع (23/1)

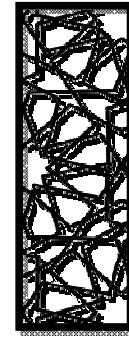
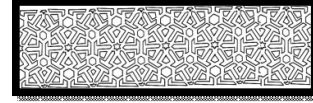
رسم تكرار الشكل الهندسي واستخراج الشبكة الهندسة بشكلها النهائي.



مقطع (24/1)

تحديد أماكن القطع في لشبكة الهندسية ووضعها داخل الأطار المكون لطرف الباب.





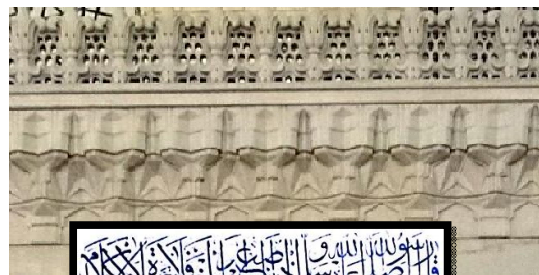
مقطع (26/1)

اماكن الشبكات الهندسية والخط العربي .

مقطع (25/1)

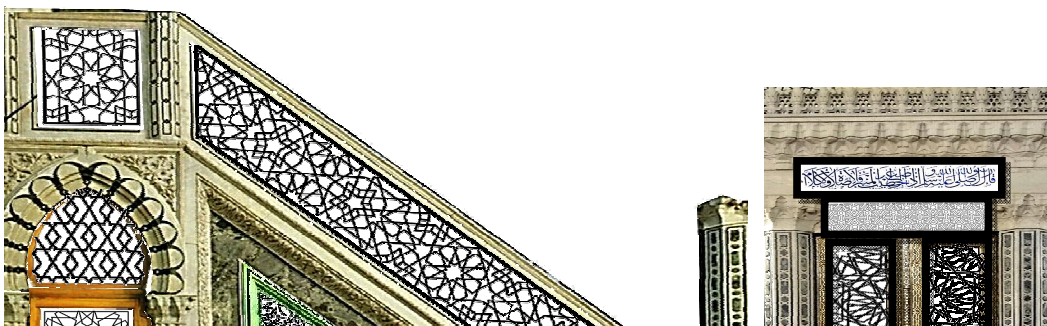
تحليل الباحث /الشبكات الهندسية وزخرفة الخط المكونة

للو اجهة الأمامية للمنبر بشكلها النهائي .



مقطع (27/1)

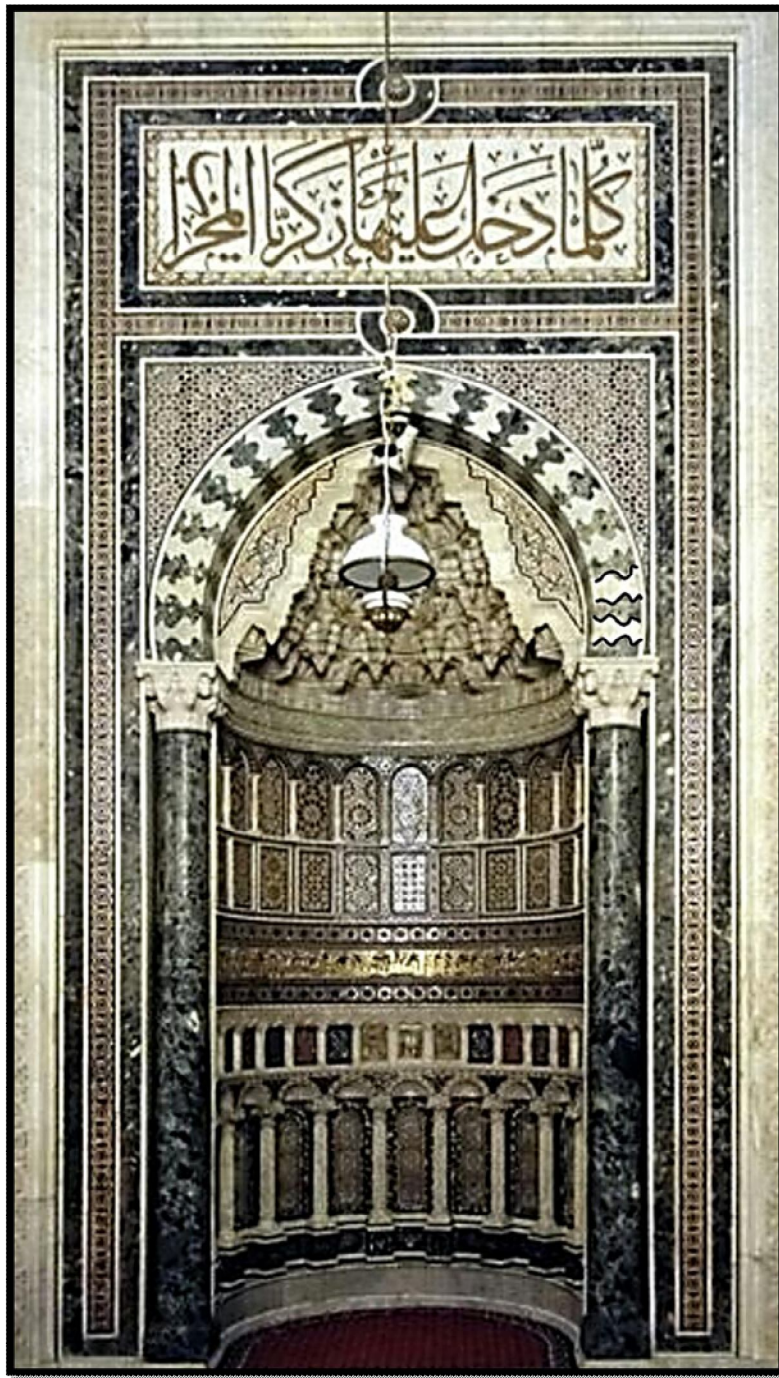
اماكن الزخارف الهندسية وزخرفة الخط العربي داخل الاطارات
المكونة للواجهة الامامية للمنبر بشكلها النهائي.



مقطع (28/1)

زخرفة الخط العربي والزخرفة النباتية والزخرفة
الهندسية للواجهة الأمامية والجانبية للمنبر كاملة.

عينة رقم (2)



تحليل المحراب الرئيسي/ الجامع الاموي.



مقطع (1/2)

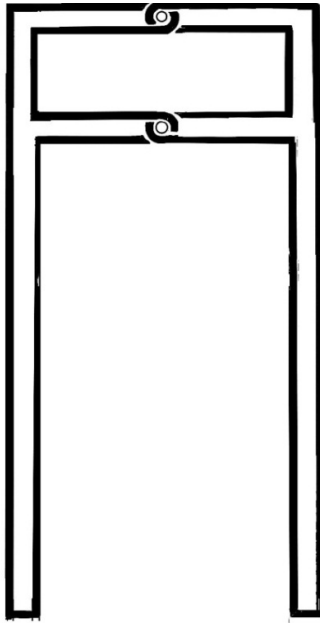
تحليل الزخرفة الخطية داخل إطار من الزخرفة الهندسية
وأستخدام جماليات تكوين خط الثلث أعلى المنبر.



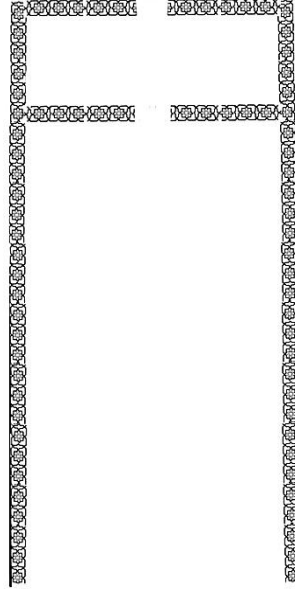
مقطع (2/2)

إستخدام الأطر الزخرفية حول الكتابة الخطية

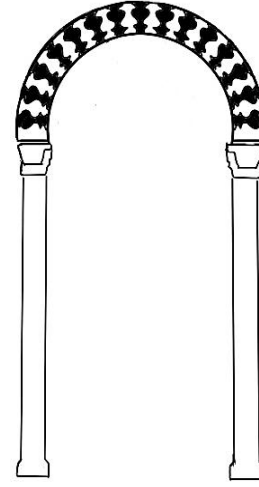
وإستخدام طريقة (القاطع والمقطوع) في المنتصف .



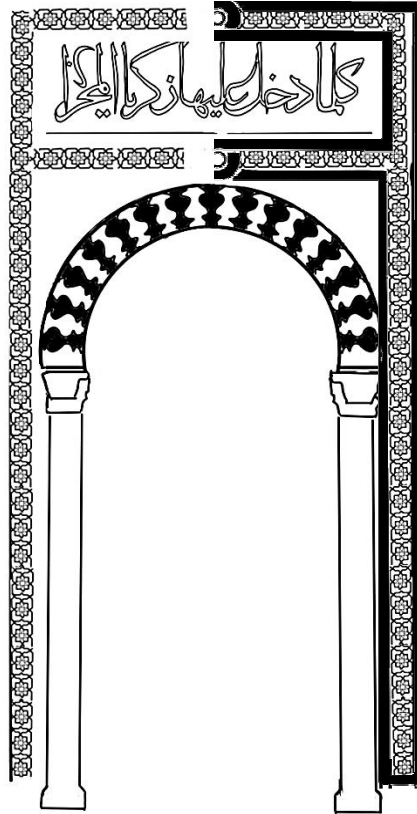
مقطع (5/2)



مقطع (4/2)

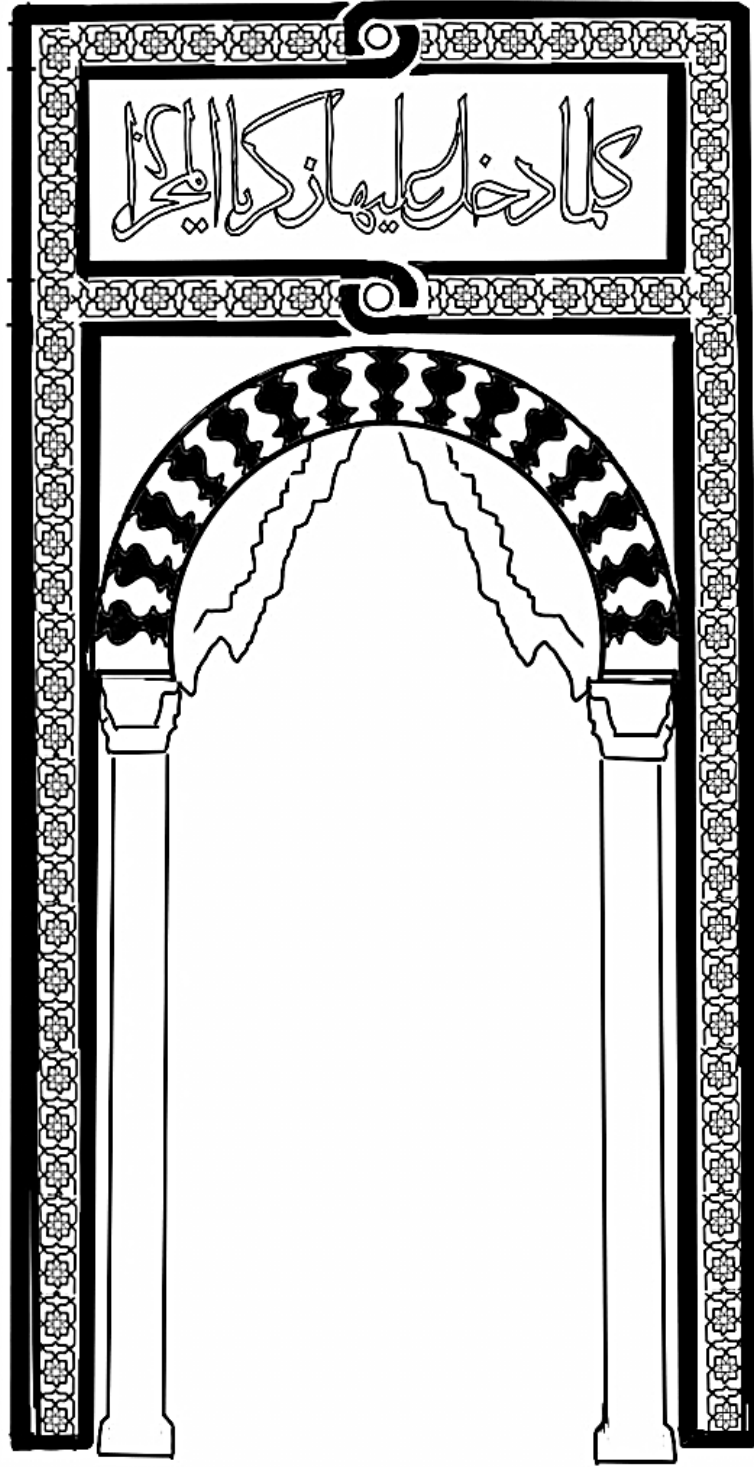


مقطع (3/2)



مقطع (6/2)

مقطع (3/2) تحليل قوس المحراب ذو النصف دائرة والمتكون من قطع حجرية متراسة باللونين الأبيض والأسود وعمودين من الرخام مقطع (4/2) يظهر شريط من شبكة الزخرفة الهندسية المتكون من تكرار النجمة الثمانية ومقطع (5/2) الإطار المحيط بواجهة المنبر وملف حول الكتابة الزخرفية. والمقطع (6/2) نصف التكوين الزخرفي .



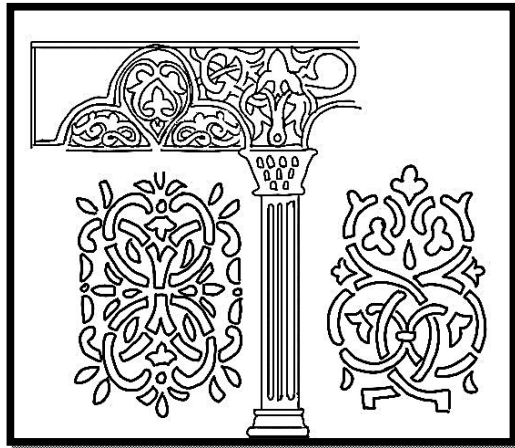
مقطع (7/2)

الشكل النهائي/ تركيب قوس النصف دائرة وخط الثلث والأطر والأشرطة الزخرفية

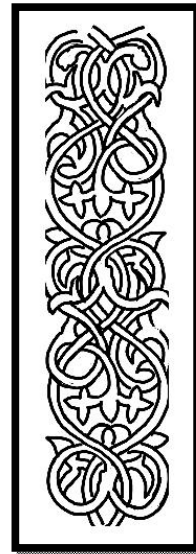
مقطع (8/2) من الخاروف النباتية



مقطع (8/2)

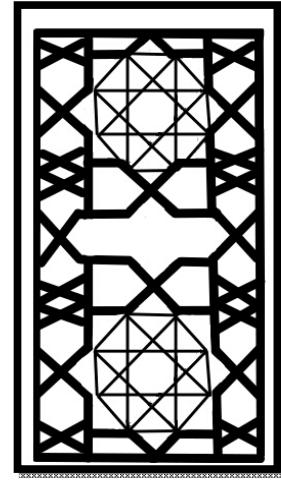
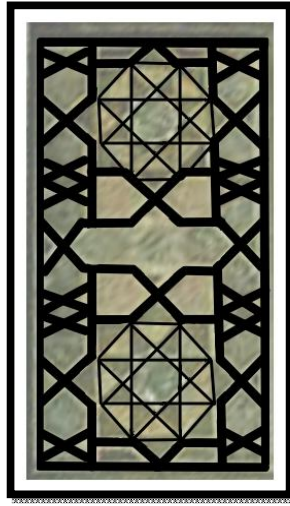


مقطع (10/2)

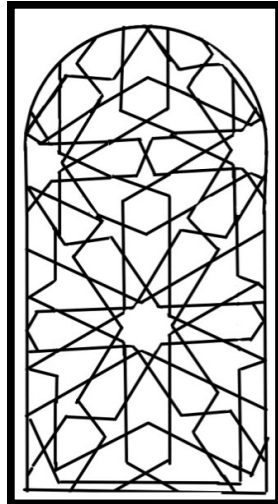


مقطع (9/2)

مقطع (8/2) تحليل الجزء الداخلي (كوة المحراب) والمتكونة من جماليات الخط الكوفي وأسفل الخط مجموعة من تكوينات جمالية من الخاروف النباتية مقطع (9/2) ومقطع (10/2).

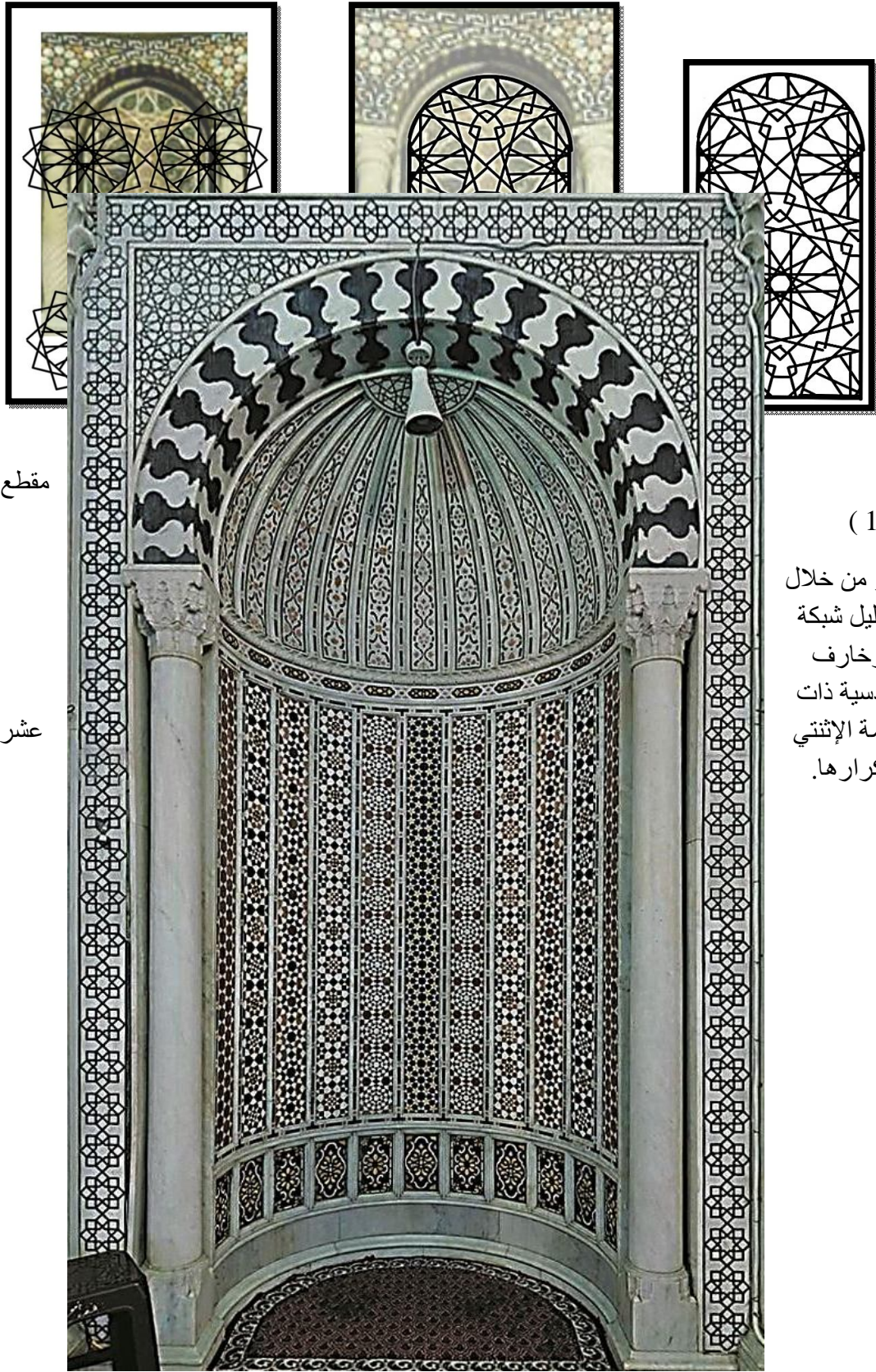


مقطع (11/2)



مقطع (12/2)

مقطع (11/2) في القسم العلوي لكوة المحراب تأتي مجموعة من تكوين شبكات الزخرفة الهندسية ويظهر من خلال التحليل شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة الثمانية بتكرارها مقطع (12/2) يظهر شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة الإثنتي عشر بتكرارها.



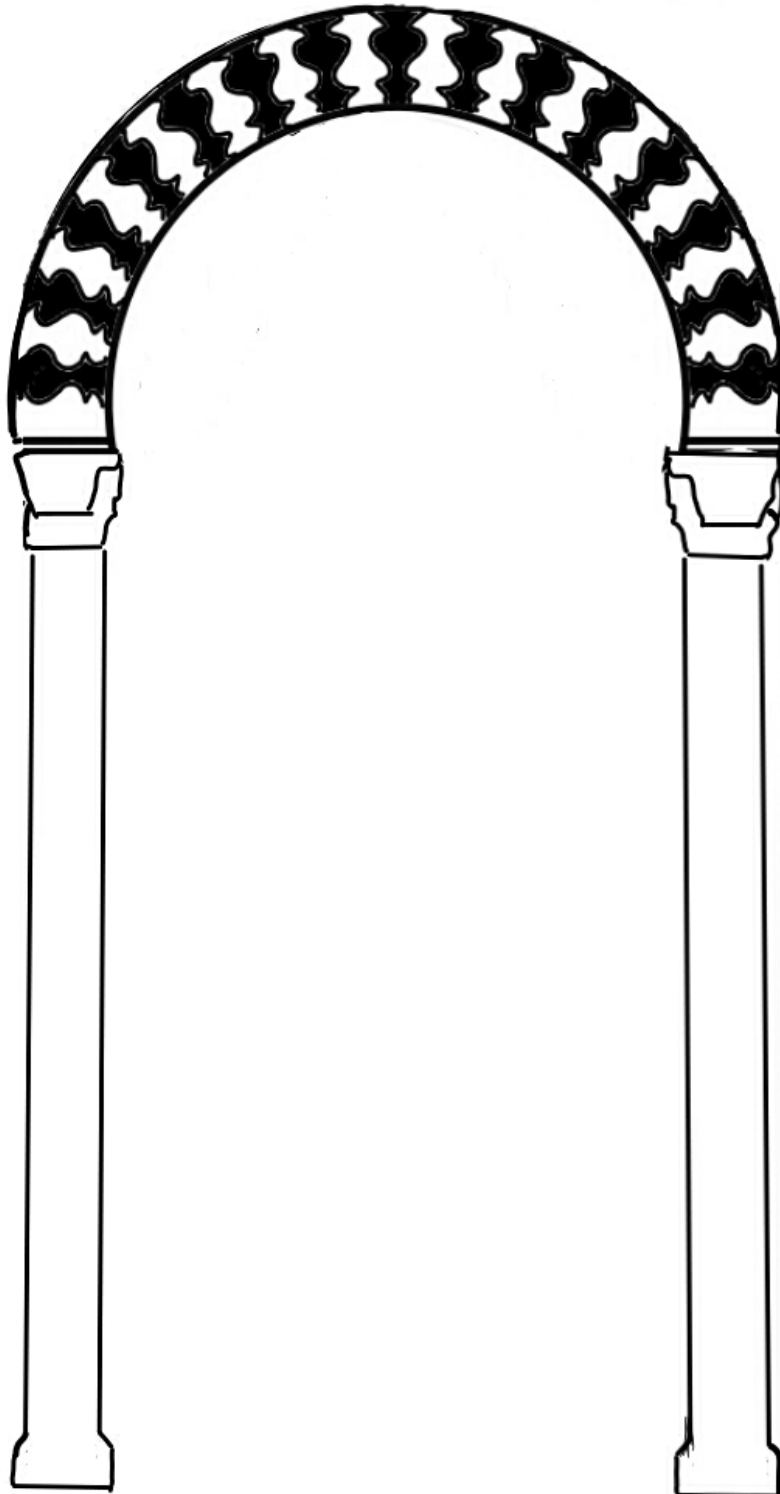
مقطع

عشر

(13/2)

يظهر من خلال
التحليل شبكة
الزخارف
الهندسية ذات
النجمة الإثنتي
بتكرارها.

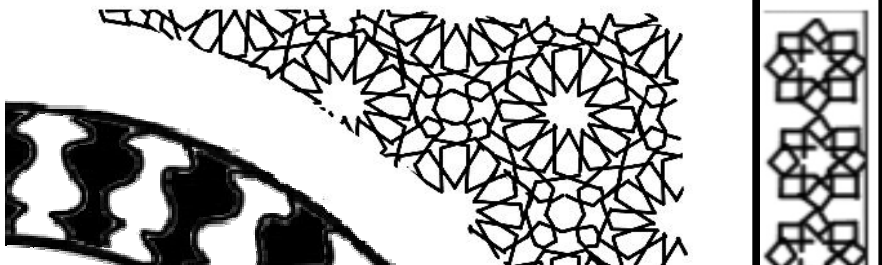
..



عينة رقم (3)
تحليل المحراب
المالكي.

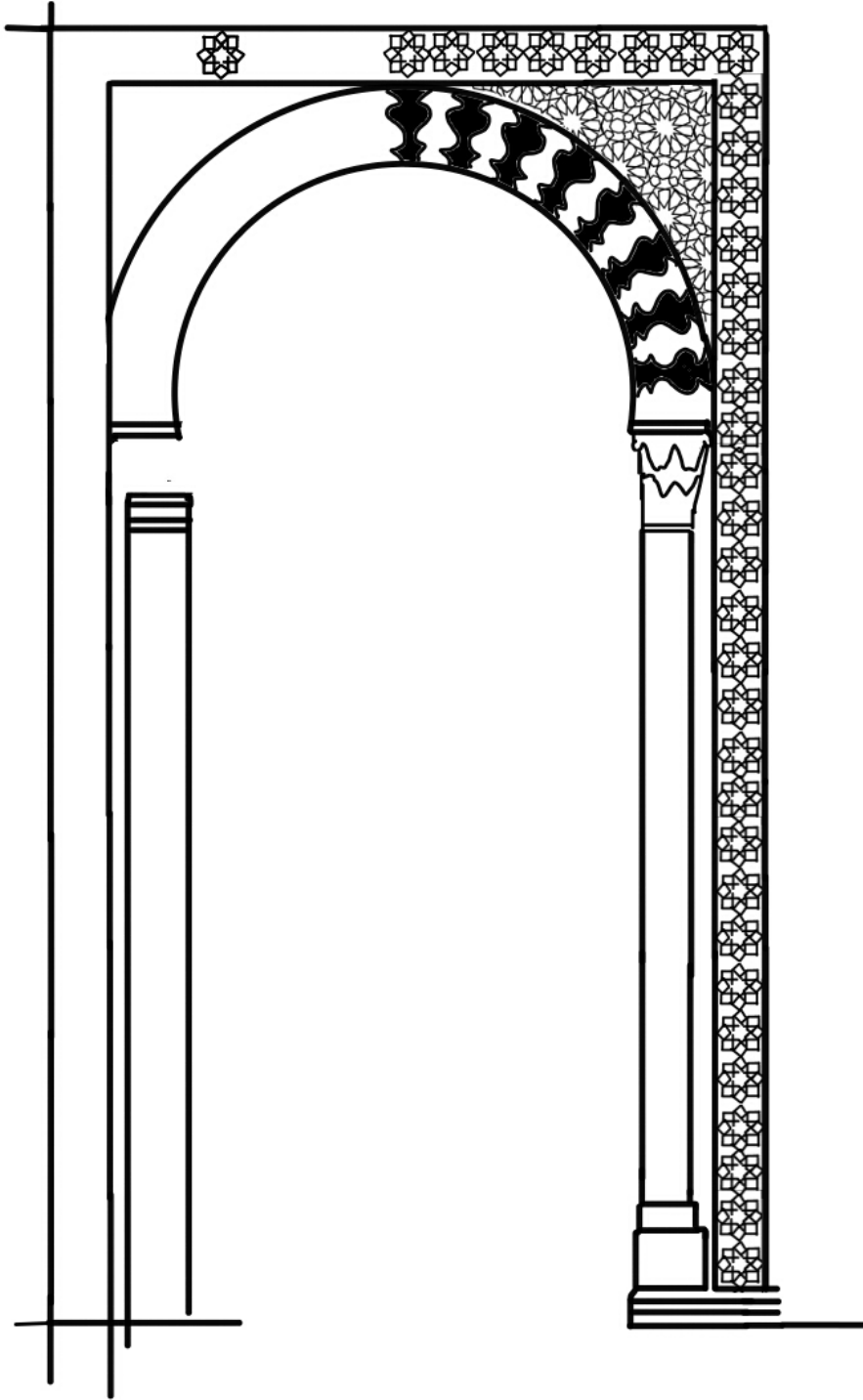
مقطع (1/3)

تحليل قوس المحراب ذو النصف دائرة والمتكون من قطع حجرية متراصة باللونين الأبيض والأسود وعمودين من الرخام .



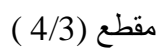
مقطع (2/3)

من خلال التحليل يظهر الشريط الزخرفي المتكون من شبكة الزخرفة الهندسية ذات النجمة الثمانية بتكرارها. في حين توجد شبكة زخارف هندسية ذات النجمة الإثنتي عشر ملاسقة للقوس.

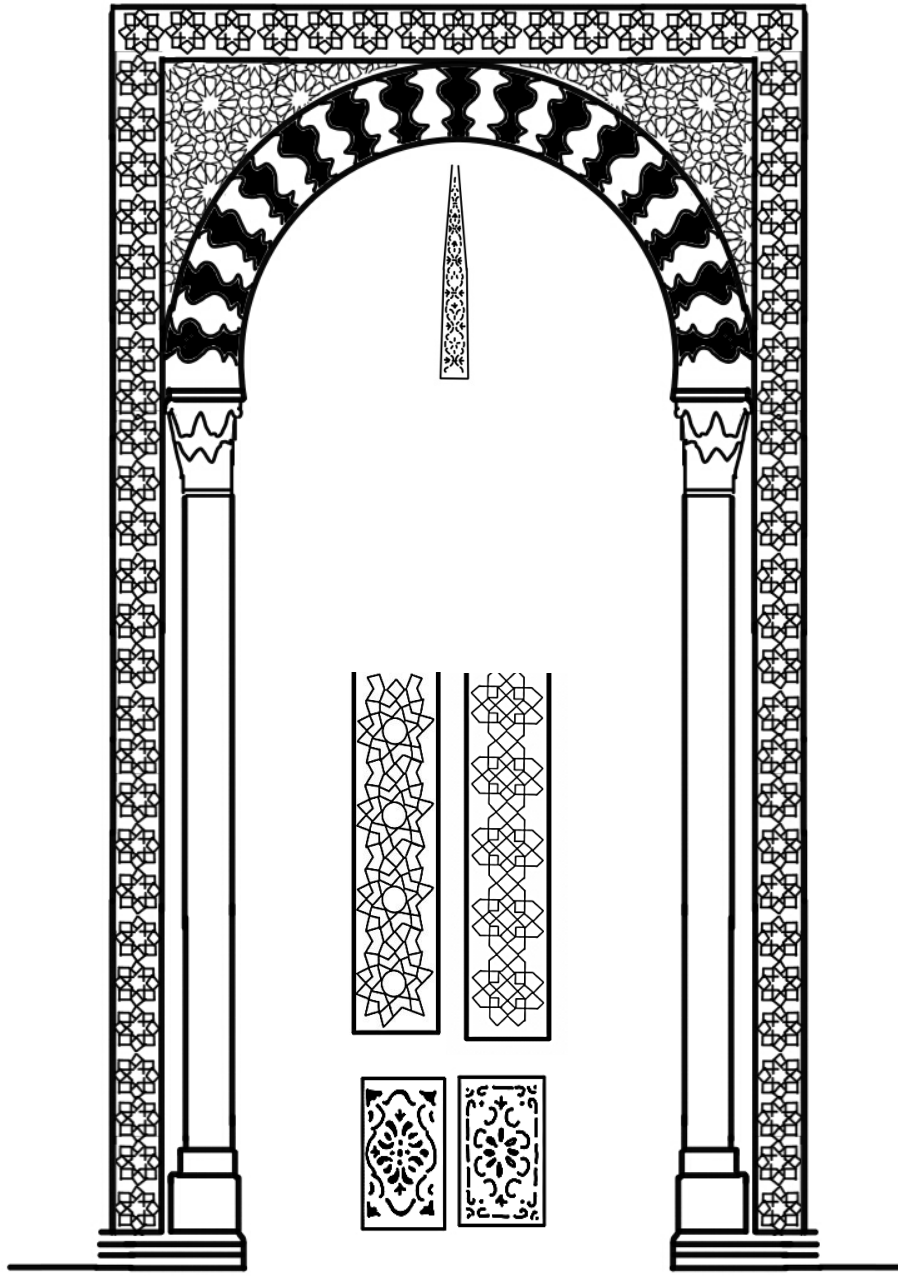


مقطع (3/3)

التكوين النصفى للمحراب يظهر من خلاله الشريط الزخرفي للنجمة الثمانية يحيط بالمحراب ونجمة الإثنتي عشر.

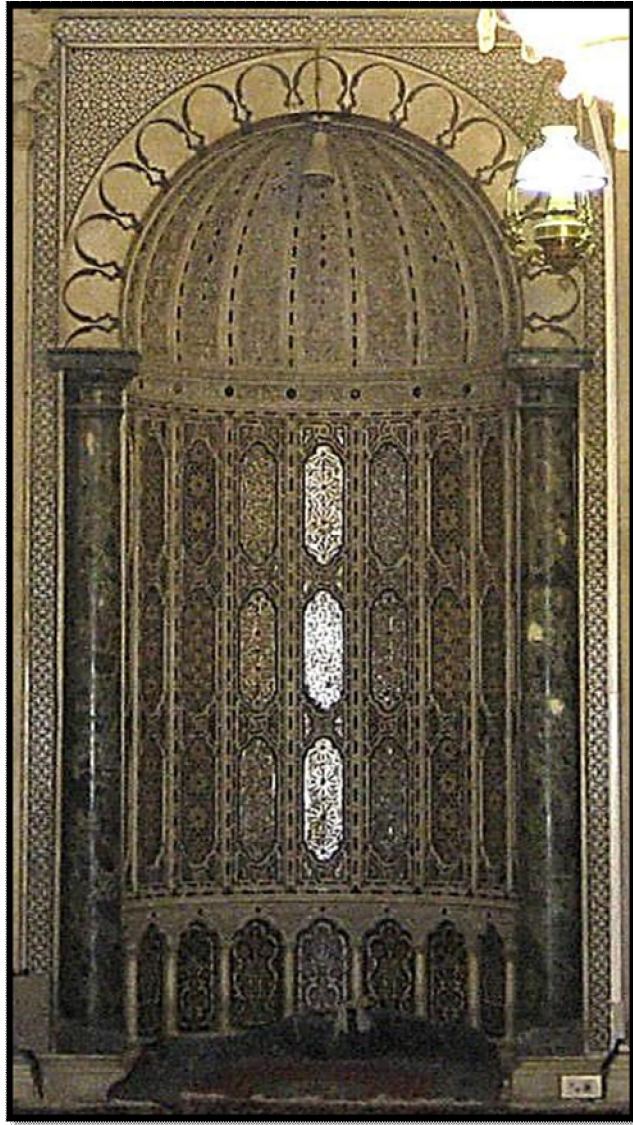


تحليل الجزء الداخلي للمحارب (كوة المحارب) والمتكونة من جماليات الزخرفة الهندسية ذات النجمة الثمانية بتكرارها والنجمة السداسية بتكرارها ومجموعة من تكوينات الزخارف النباتية في أعلى المحارب وفي الأسفل .



مقطع (5/3)

التحليل الكامل للمحراب وأماكن الشبكات ذات الزخارف النباتية والهندسية المتكونة من القوس والجزء الداخلي للمحراب.

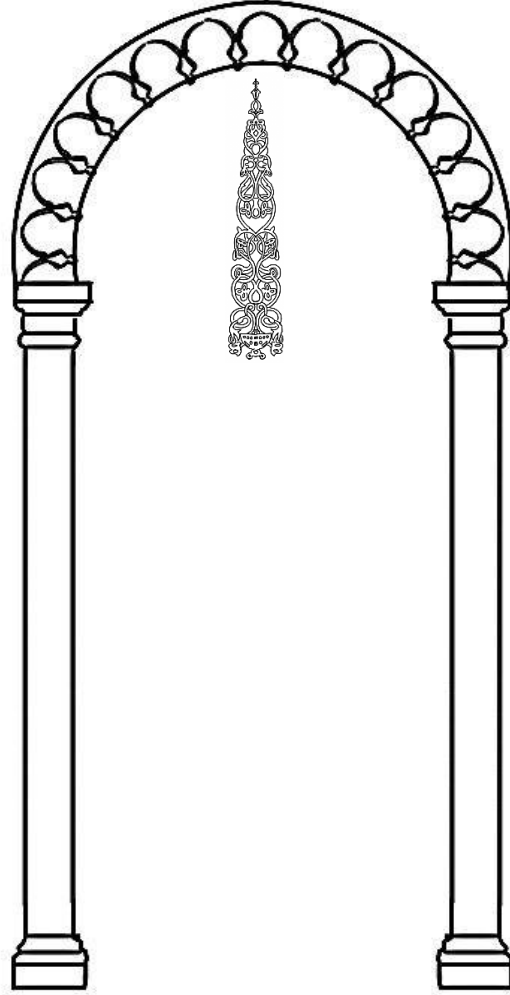


عينة رقم (4)

تحليل المحراب الحنفي.

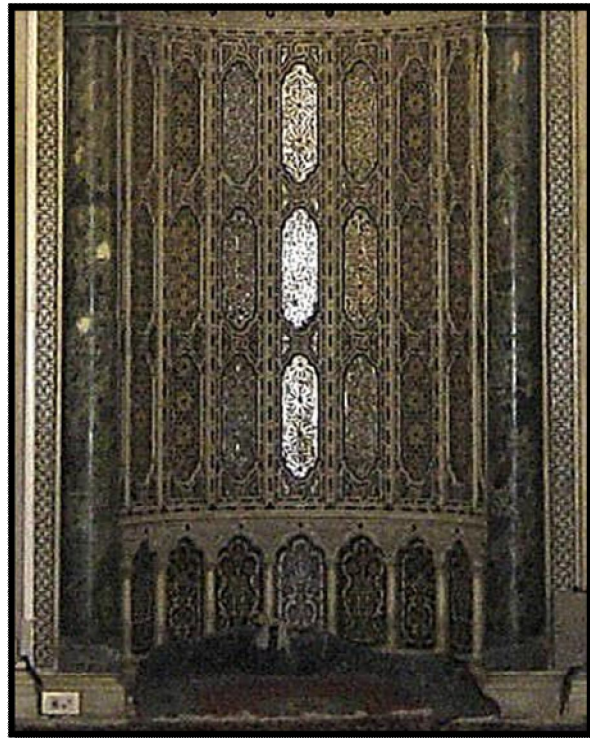


مقطع (2/4)



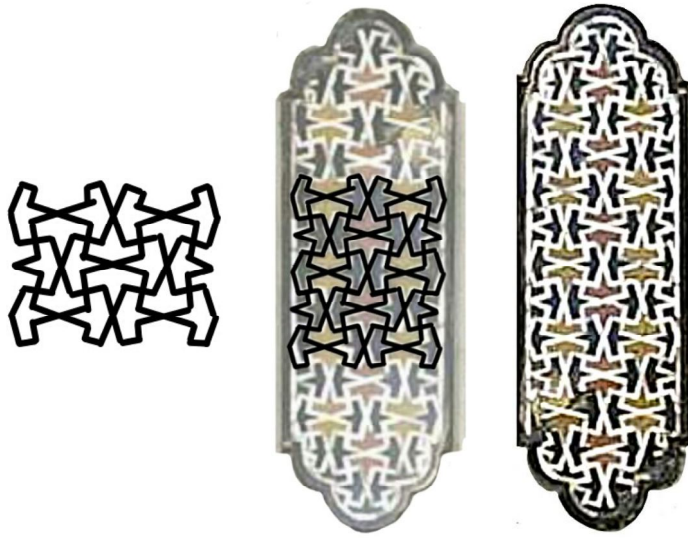
مقطع (1/4)

تحليل قوس المحراب ذو
والمتكون من زخرفة نباتية
إستدارة القوس ومقطع (2/4)
الزخرفي ذو التكوين النباتي
القوس/ كوة المحراب.



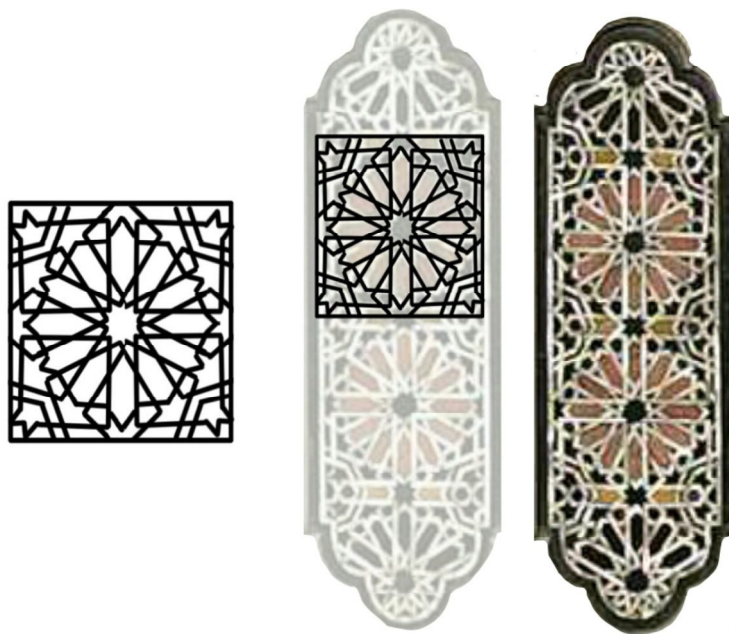
مقطع (1/4)
النصف دائرة
متكررة مع
يظهر الشريط
في عمق

مقطع (3/4)



مقطع (4/4)

مقطع (3/4) منتصف كوة المحراب والمتكون عدة شبكات من الزخرفة الهندسية مقطع (4/4) تحليل إحدى شبكات الزخرفة الهندسية بتكررها مع إستدارة القوس.



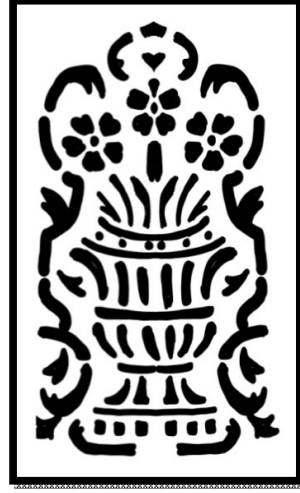
مقطع (5/4)



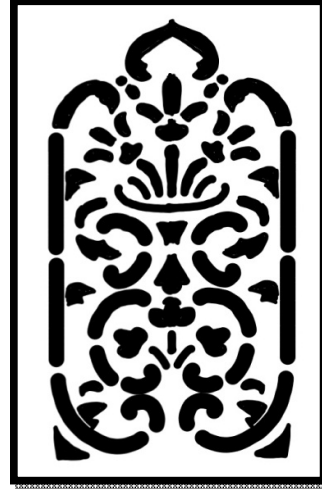
مقطع (6/4)

مقطع (5/4) الزخرفي للشبكة الهندسية ذات النجمة الإثنتي عشر بتكررها ومقطع (6/4)

تكوين شبكة الزخرفة الهندسية وتكرار النجمة السداسية.

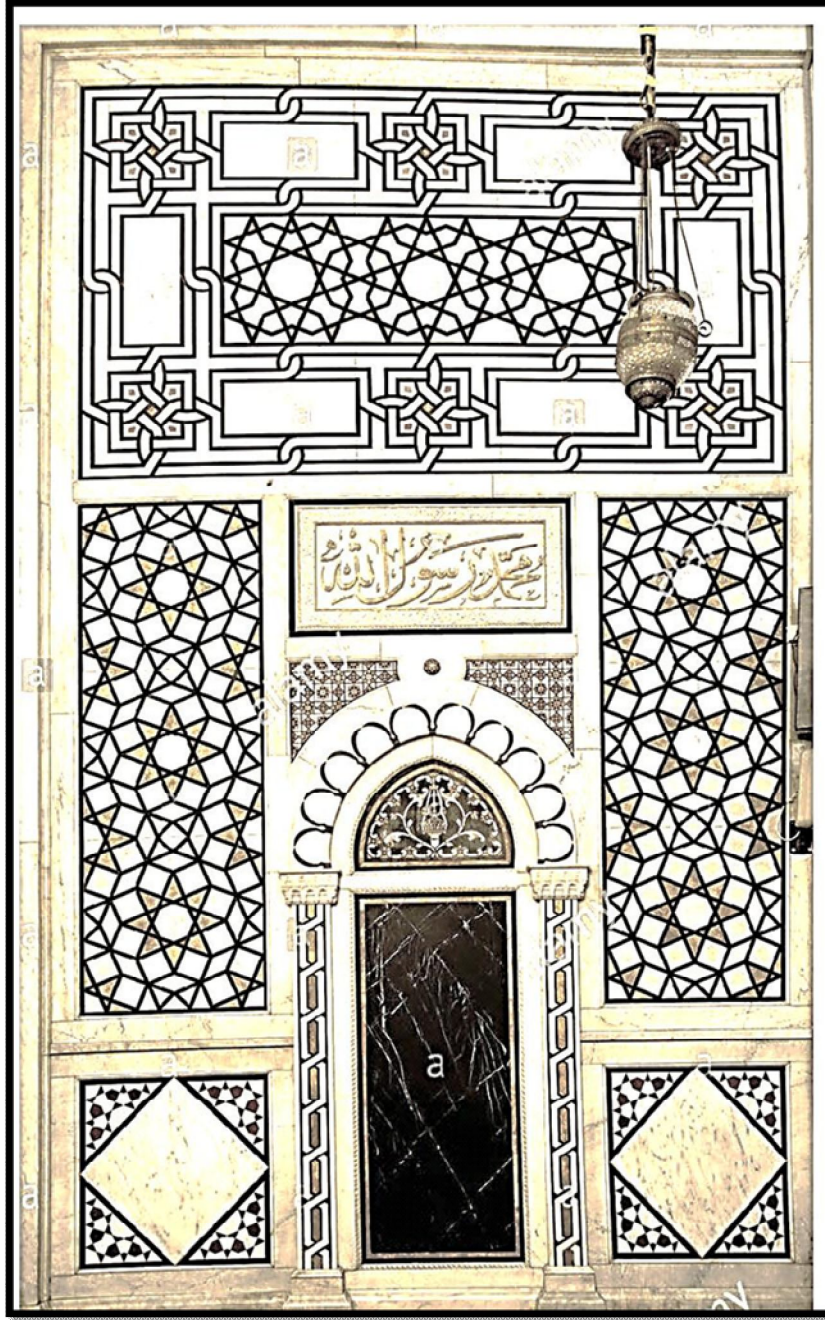


مقطع (7/4)



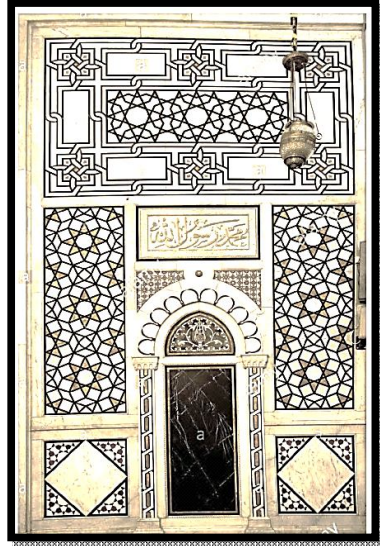
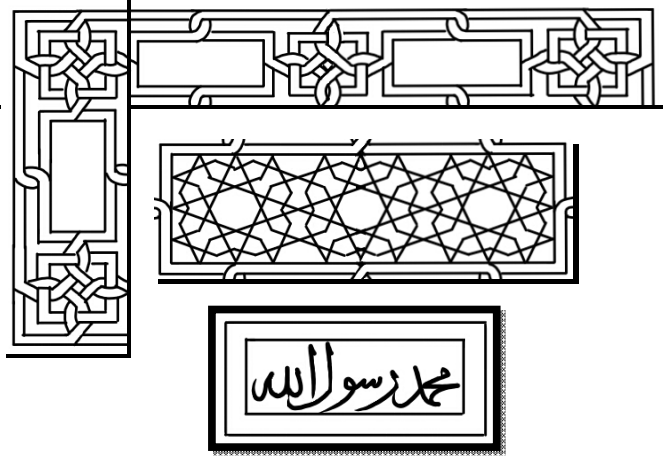
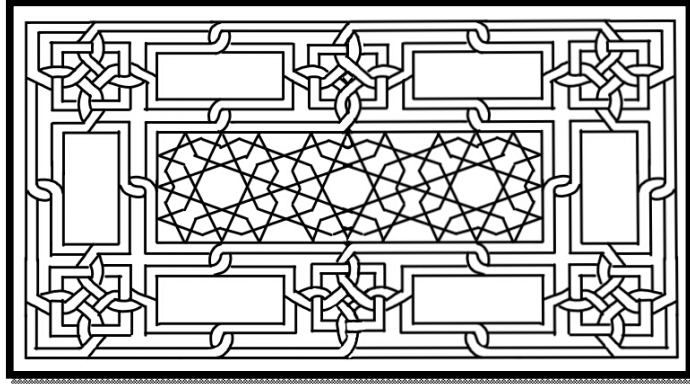
مقطع (8/4)

مقطع (7/4) و مقطع (8/4) تحليل الجزء السفلي (كوة المحراب) والمكون من عدة تكوينات جمالية من الخارف النباتية.



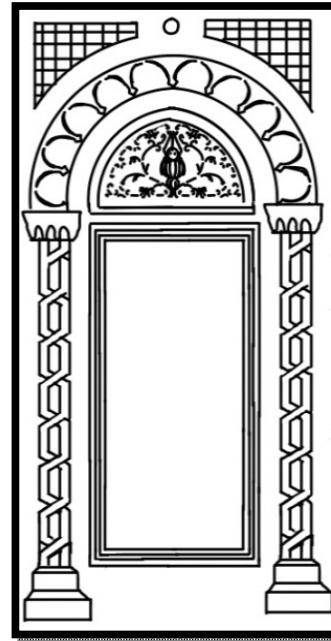
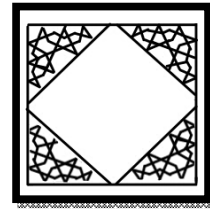
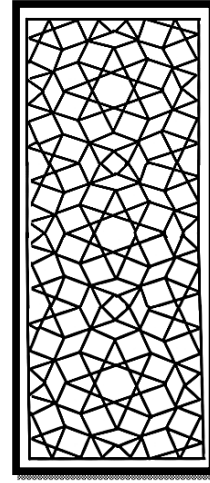
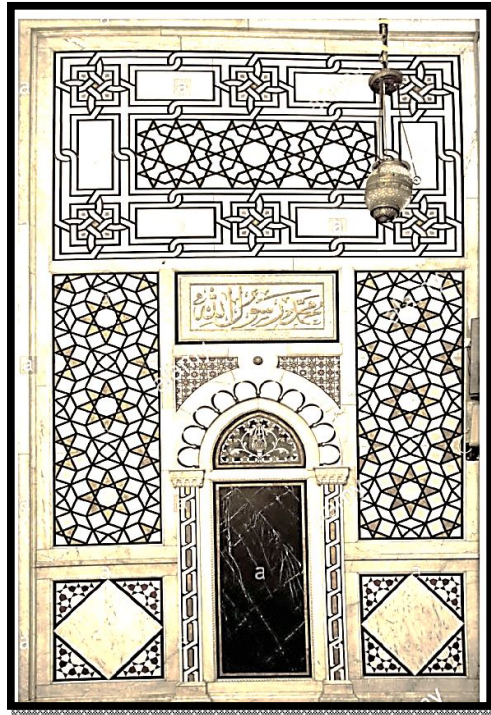
عينة رقم (5)

واجهة أحد الأعمدة الأربعة / الحاملة للقبّة والمقابلة للمقصورة ويأتي تكرارها بنفس التكوين العام لواجهات الأعمدة الأربعة مع بثبات أماكن الوحدات الزخرفية ولاكن باختلاف أشكالها.



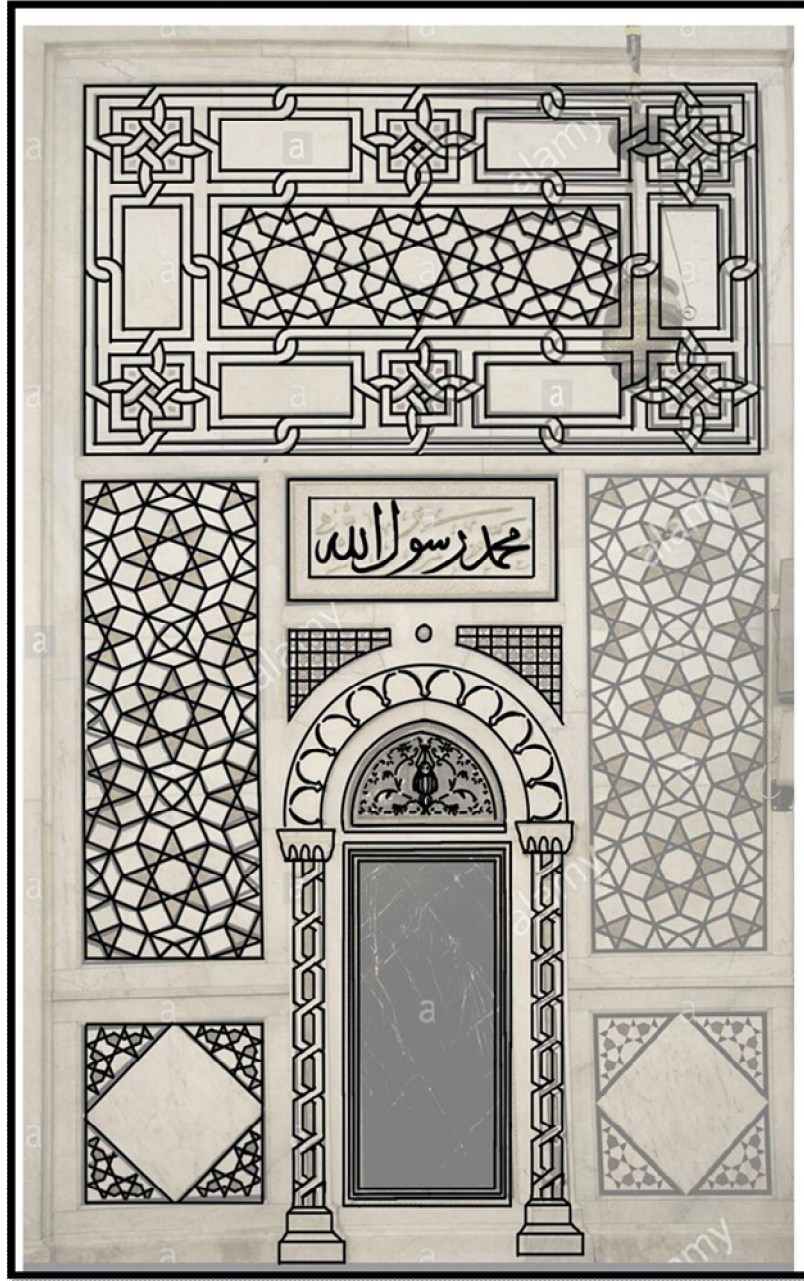
مقطع (1/5)

تحليل الواجهة أعلى القوس/ نلاحظ استخدام شبكة الزخارف الهندسية ذات النجمة الثمانية محاطة بشريط زخرفي هندسي وبمسارات جمالية من تكوين (القاطع والمقطوع) و أسفل منها عبارات من الزخرفة الخطية لخط الثلث .



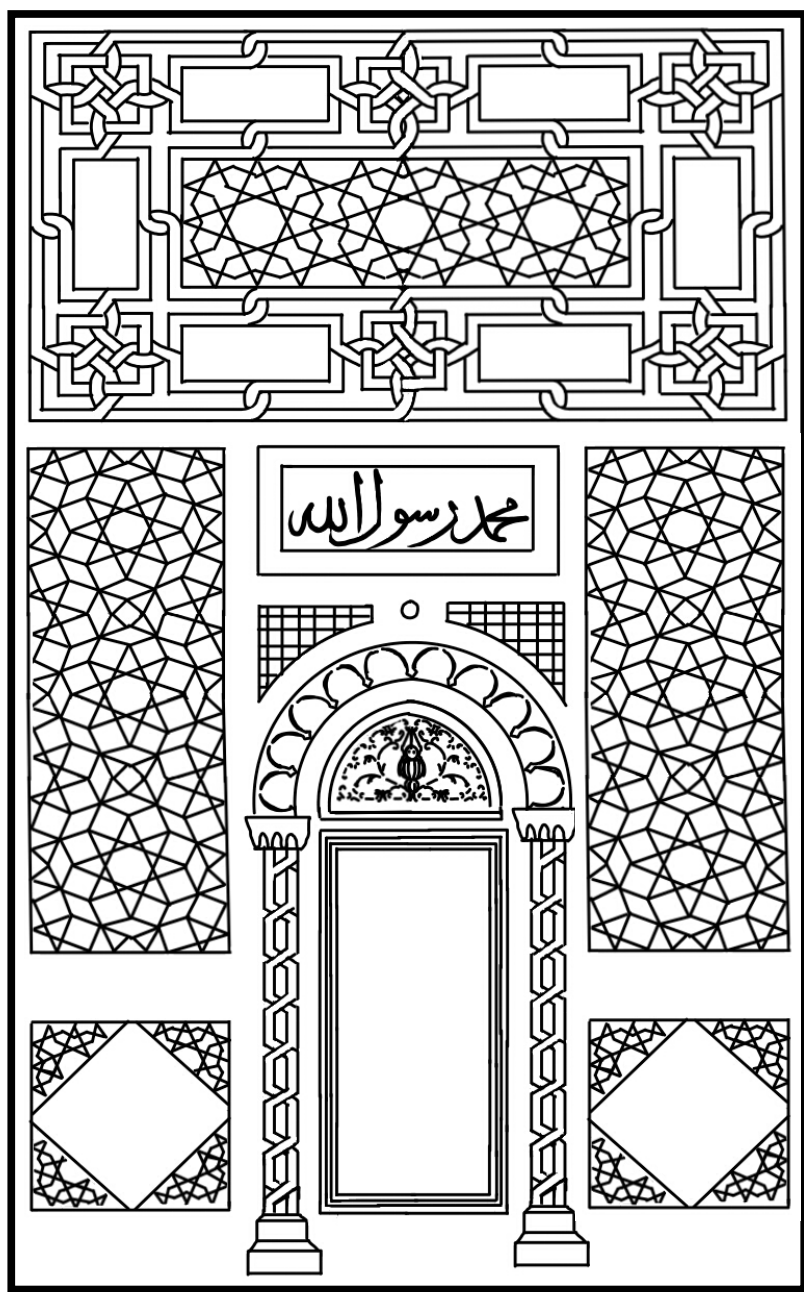
مقطع (2/5)

بتحليل القوس نلاحظ إستخدام شبكة الزخارف النباتية في مركز القوس ومع إستدارة القوس ذو المركزين ونلاحظ الأعمدة بطريقة (القاطع والمقطوع) محاطة بشبكة من الزخارف الهندسية ذات النجمة الثمانية وبتكرارها على طرفي القوس..



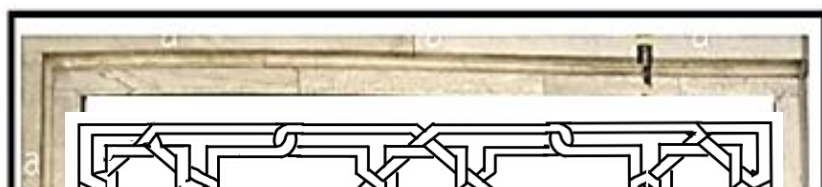
مقطع (3/5)

تحليل كامل الزخارف الخطية والنباتية والهندسية للواجهة.



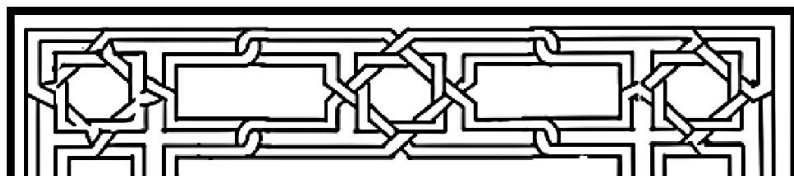
مقطع (4/5)

الشكل النهائي/ واجهة العامود.

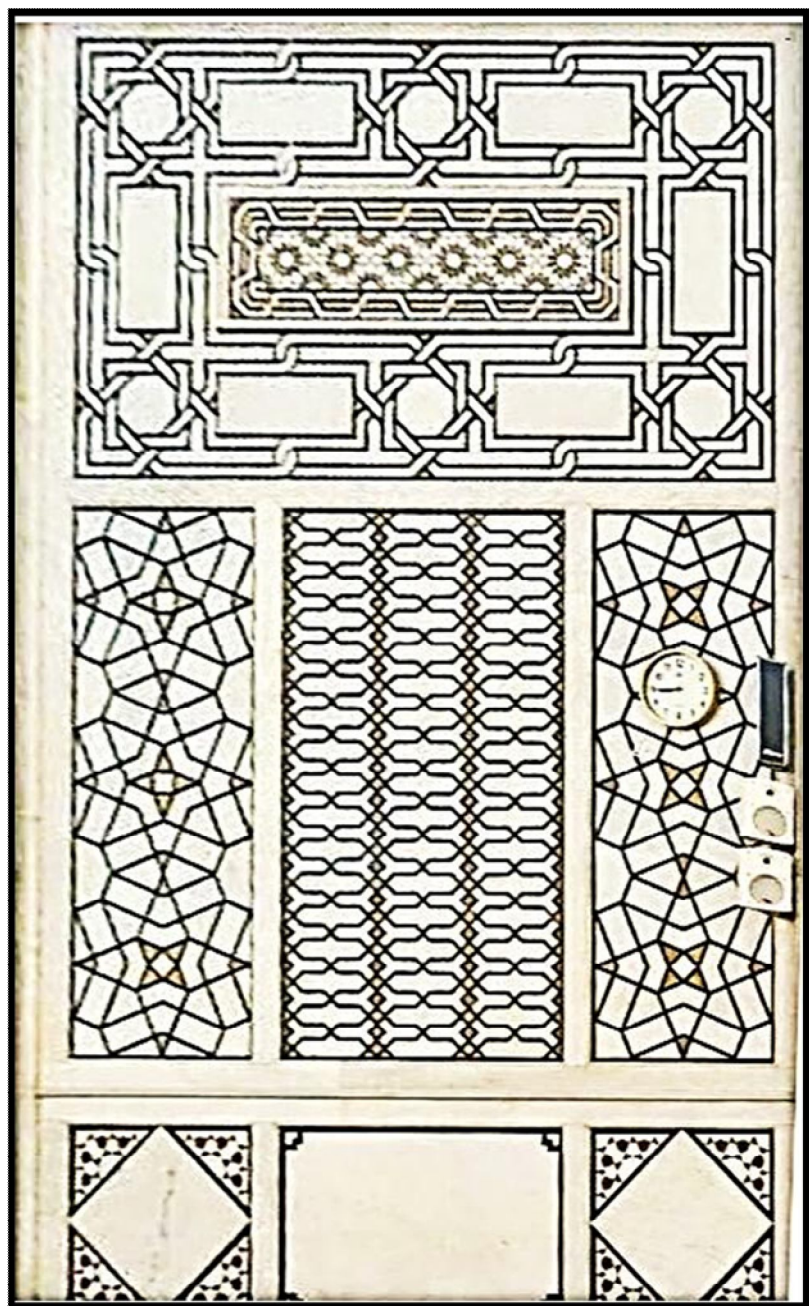


مقطع (5/5)

واجهة العامود المقابل للمقصورة/ يأتي بنفس التكوين العام لواجهة الأعمدة المقابلة للمقصورة مع إختلاف اشكال الوحدات الزخرفية.



واجهة

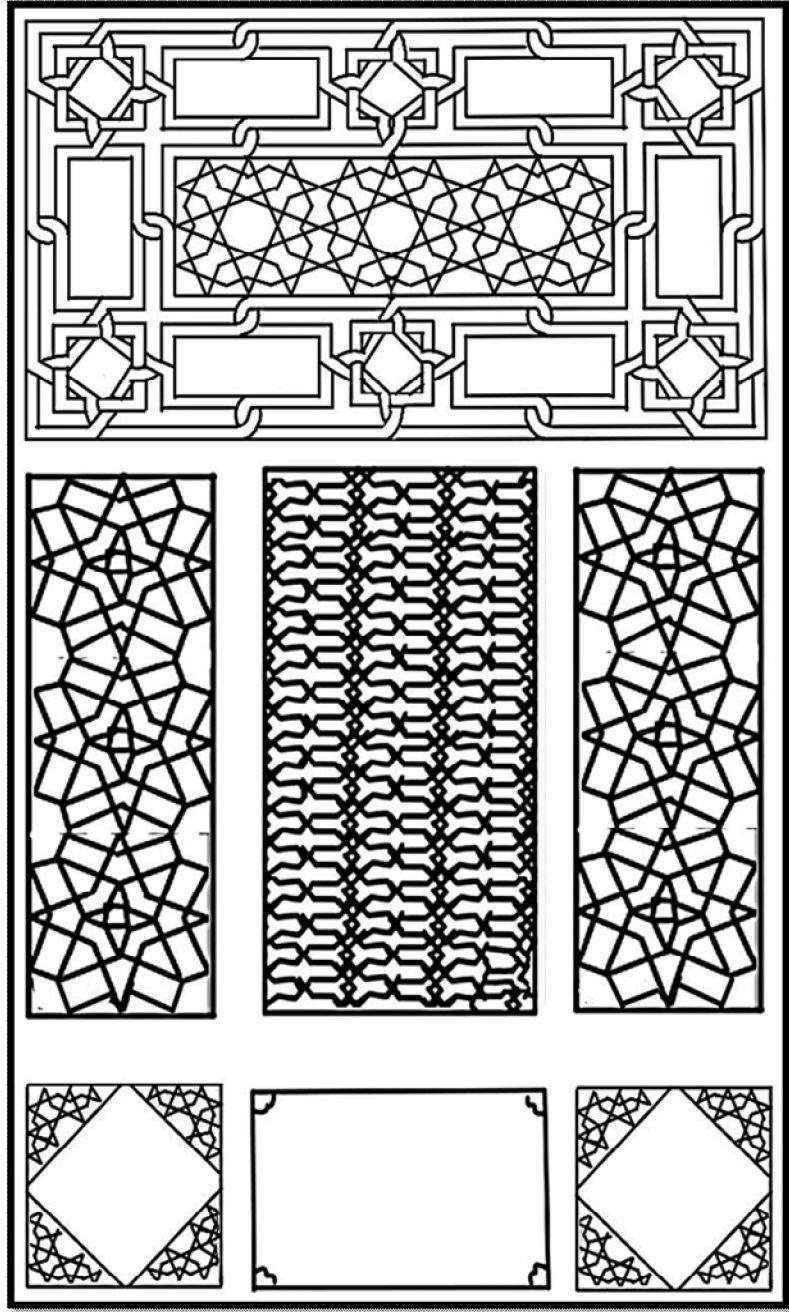


مقطع (6/5)

الشكل النهائي/
العامود.

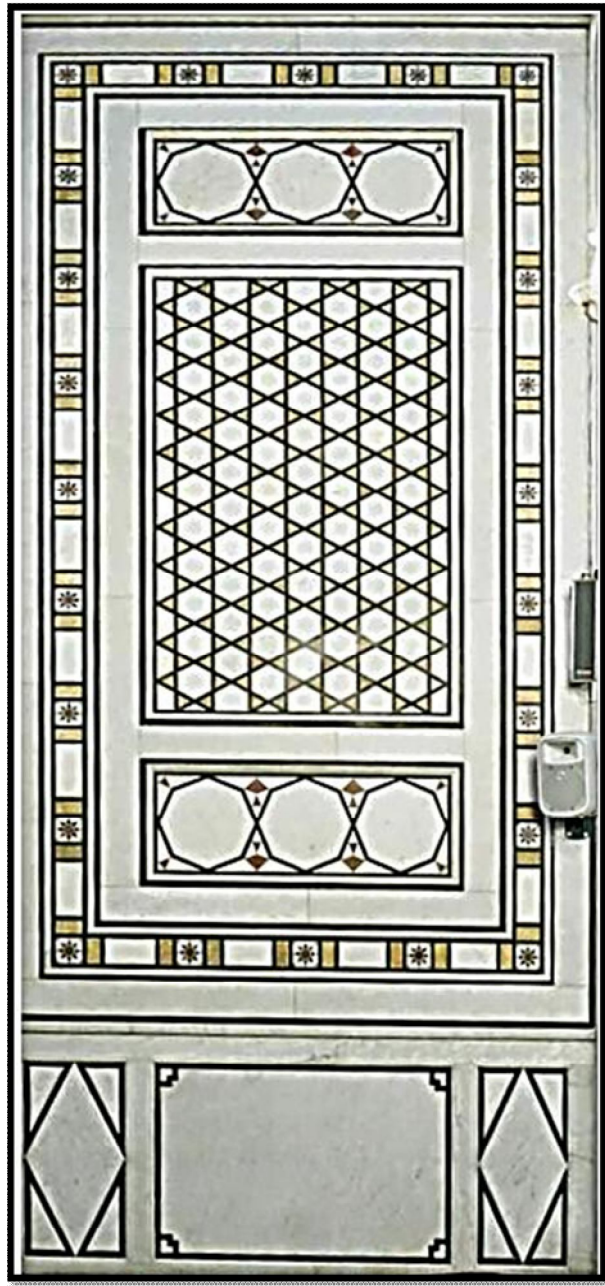
مقطع (7/5)

واجهة العامود مقابل المنبر/ يأتي بنفس التكوين العام لواجهة الأعمدة المقابلة للمنبر مع اختلاف اشكال الوحدات الزخرفية والتي إشتملت على النجمة الثمانية بتكرارها.



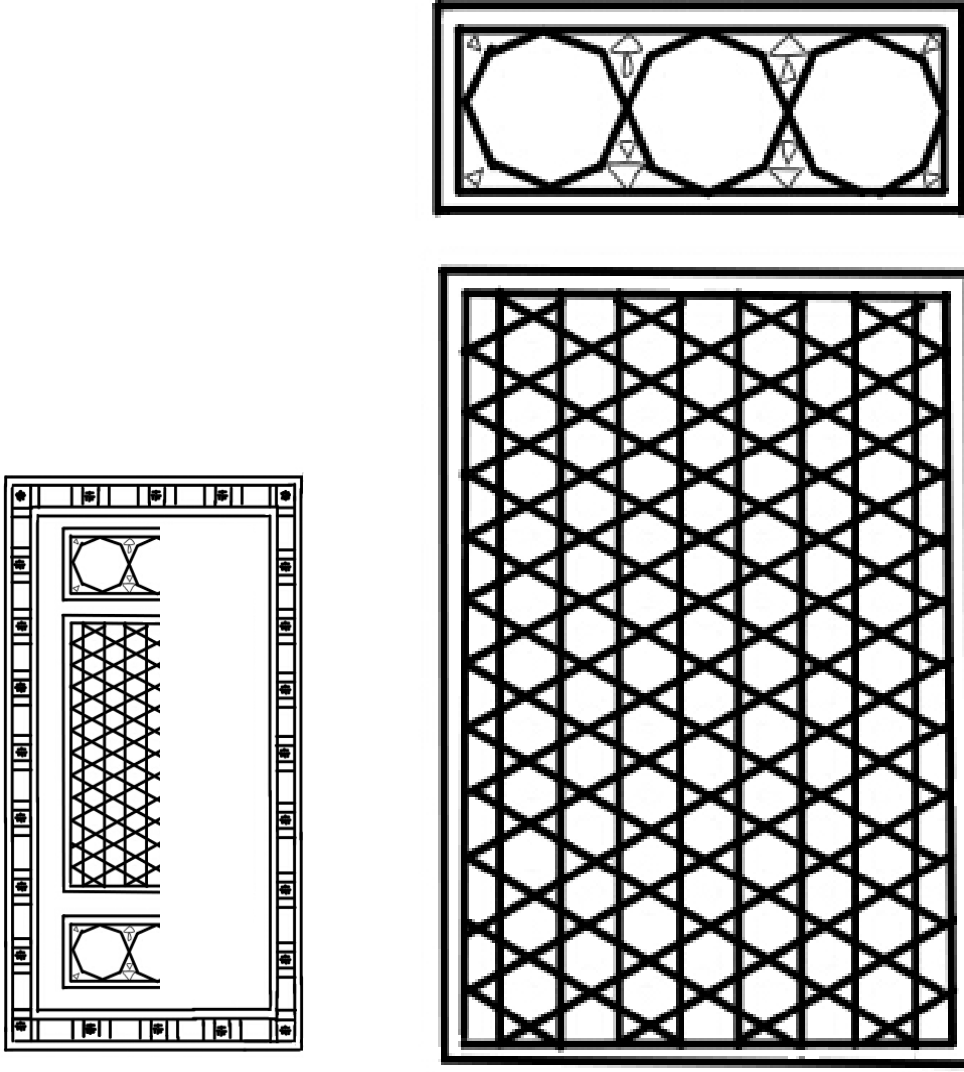
مقطع (8/5)

الشكل النهائي/ واجهة العامود.



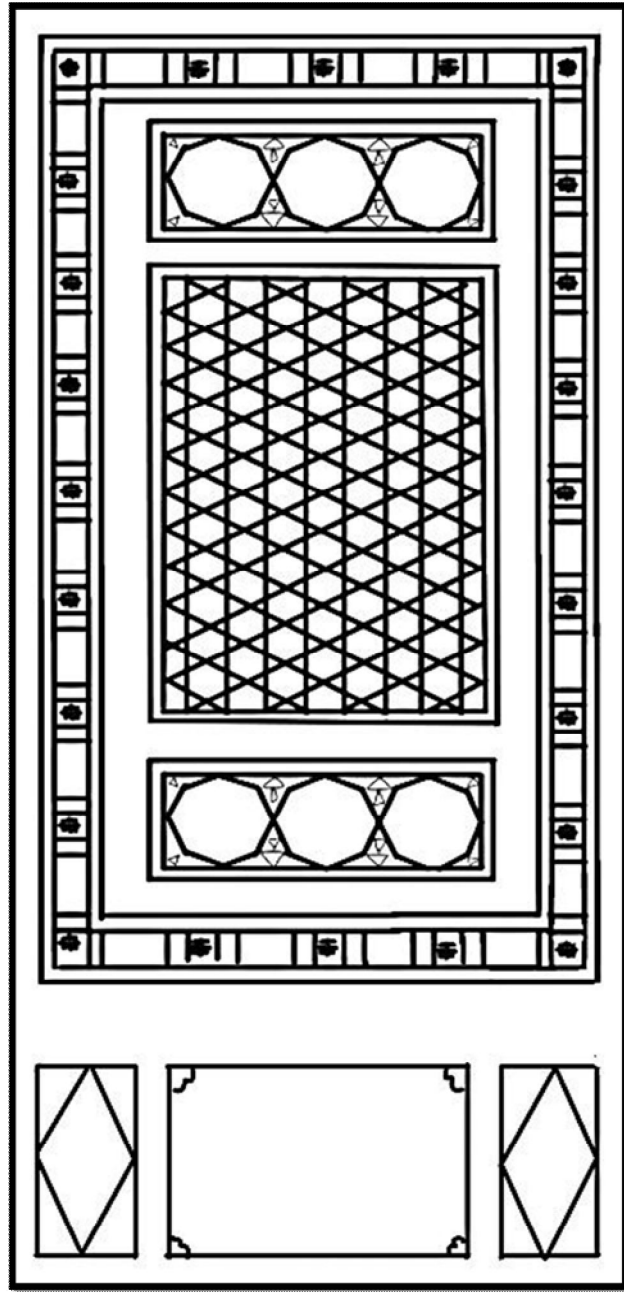
مقطع (9/5)

واجهة أحد الأعمدة الأربعة /من الداخل والمتقابلة لبعضها ويأتي تكرارها بنفس التكوين العام لواجهات الأعمدة الأربعة مع بثبات أماكن الوحدات وثبات الأشكال الزخرفية.



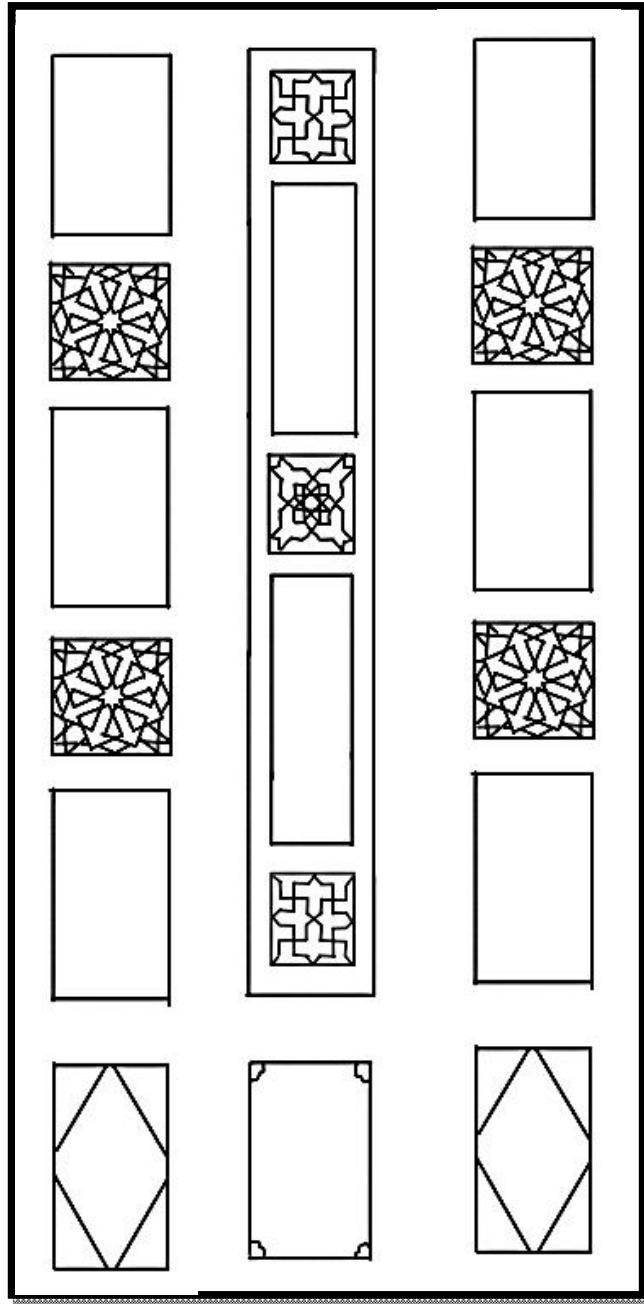
مقطع (10/5)

تحليل واجهة العامود والمكون من شبكة من الزخارف الهندسية ذو النجمة الثمانية بتكرارها والشكل الثماني في الأعلى والأسفل بتكرارة ومحاط بشريط زخرفي من الأشكال الهندسية.



مقطع (11/5)

الشكل النهائي/ واجهة العمود.



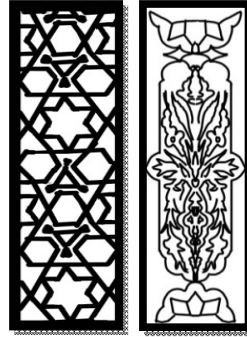
مقطع (12/5)

الشكل النهائي/ الواجهة الاخيرة للأعمدة الأربعة ويأتي تكرارها بنفس التكوين العام لواجهات الأعمدة الأربعة مع بثبات أماكن الوحدات الزخرفية وثبات أشكالها ونلاحظ استخدام النجمة الثمانية بتكرارها.



عينة رقم (6)

واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي من الداخل/المقصورة وتتكون من ثلاثة أبواب باب رئيسي في الوسط وبابين على الأطراف.



مقطع (1/6)

تحليل /المقصورة والتي تتكون من مجموعة من الزخارف النباية بتكرارها واستخدام شبكة من الزخارف الهندسية واستخدام النجمة السداسية بتكرارها.



مقطع (2/6)

الشكل النهائي/المقصورة.



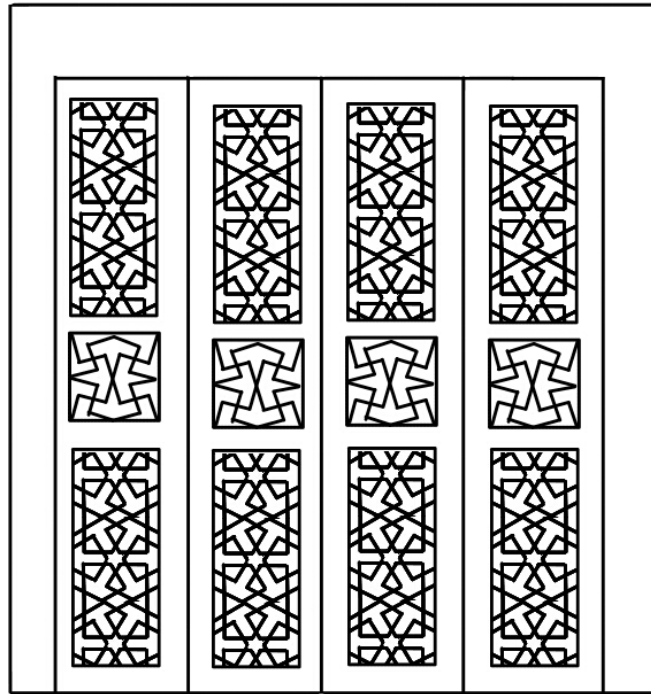
مقطع (3/6)

واحد من أبواب /واجهة المدخل الرئيسي للجامع الأموي والتي بلغ عددها خمسة وعشرون باب. احد عشر باب يمين المقصورة وأحد عشر باب شمال المقصورة بالإضافة الى المقصورة المتكونة من ثلاثة أبواب.



مقطع (4/6)

تحليل شبكة الزخارف الهندسية والتي تحتوي على النجمة السداسية بتكرارها على كامل واجهة الباب .



مقطع (5/6)

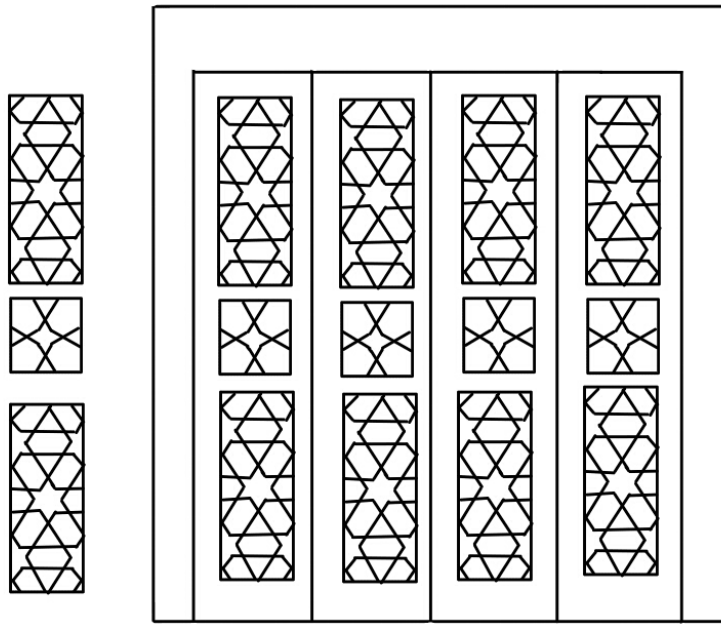
الشكل النهائي/أحد أبواب واجهة المدخل الرئيسي الجامع الأموي.



مقطع (6/6)

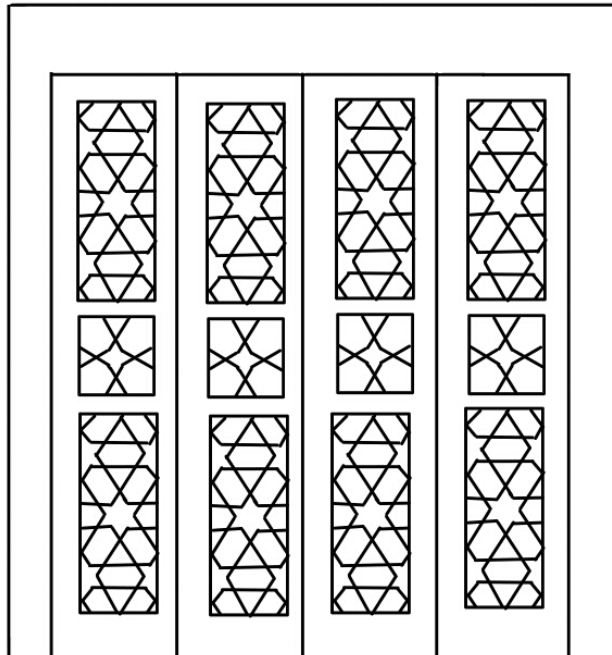
باب ثاني / واجهة المدخل الرئيسي .

تحليل الباب والمتكون من شبكة الزخار الهندسية.



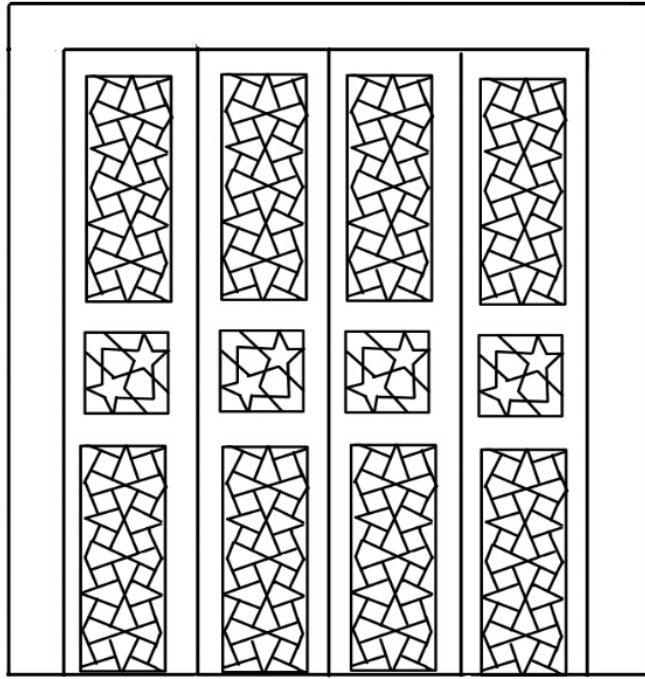
مقطع (7/6)

تحليل شبكة الزخارف الهندسية والتي تشتمل على تكوين النجمة السداسية بتكرارها .



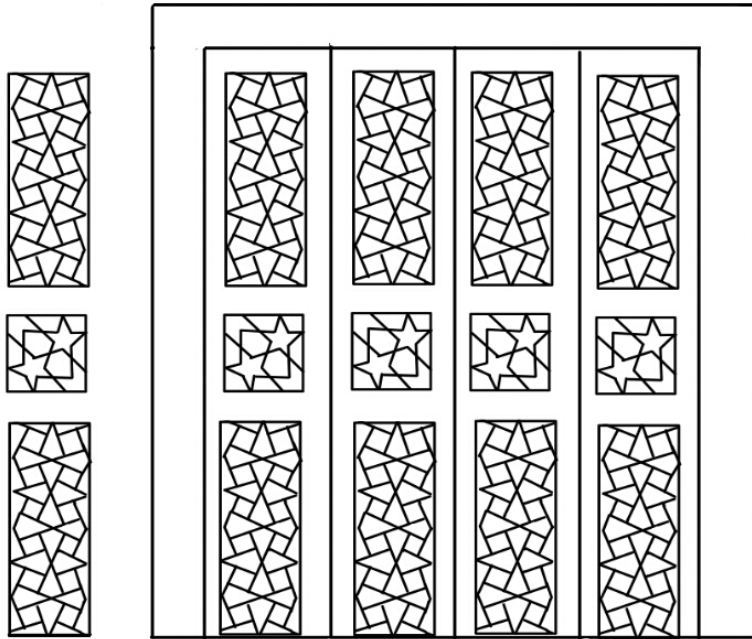
مقطع (8/6)

الشكل النهائي/باب ثاني من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.



مقطع (9/6)

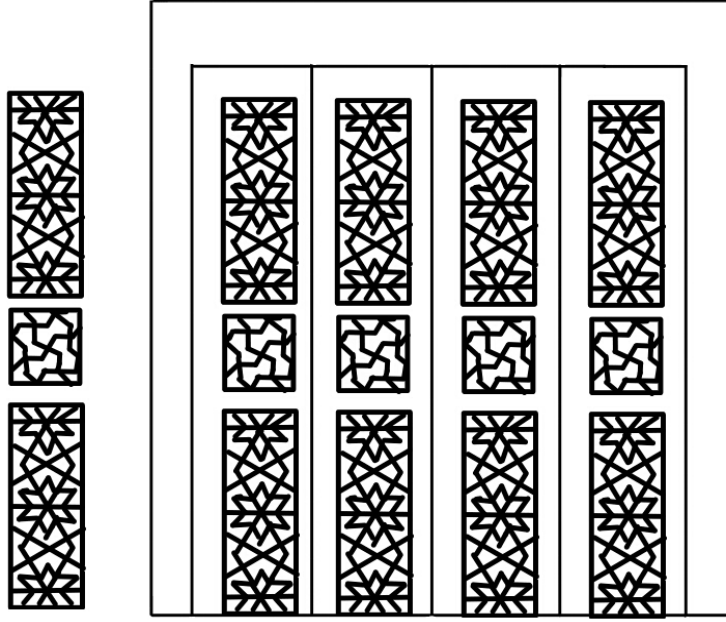
باب ثالث / واجهة المدخل الرئيسي. تحليل الباب والمكون من شبكة الزخار الهندسية على كامل واجهة



الباب .

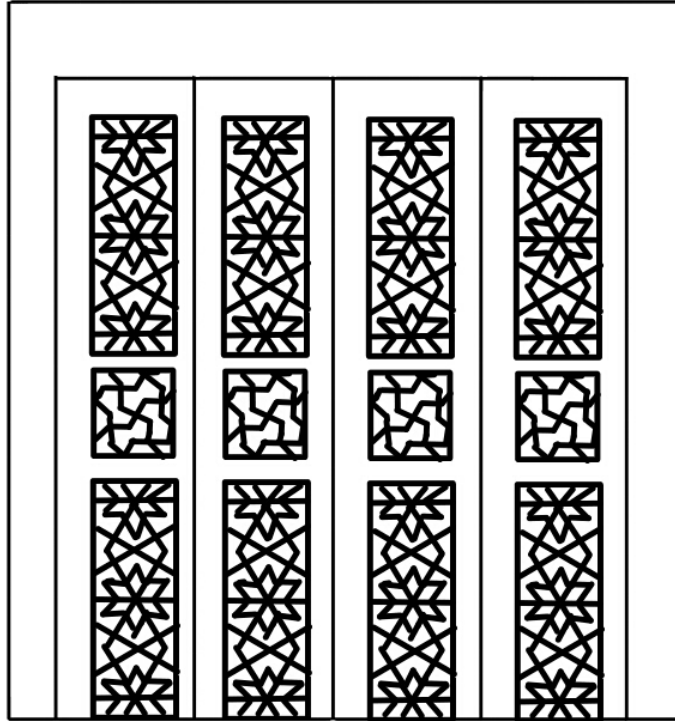
مقطع (10/6)

الشكل النهائي/باب ثالث من أبواب واجهة المدخل الرئيسي.



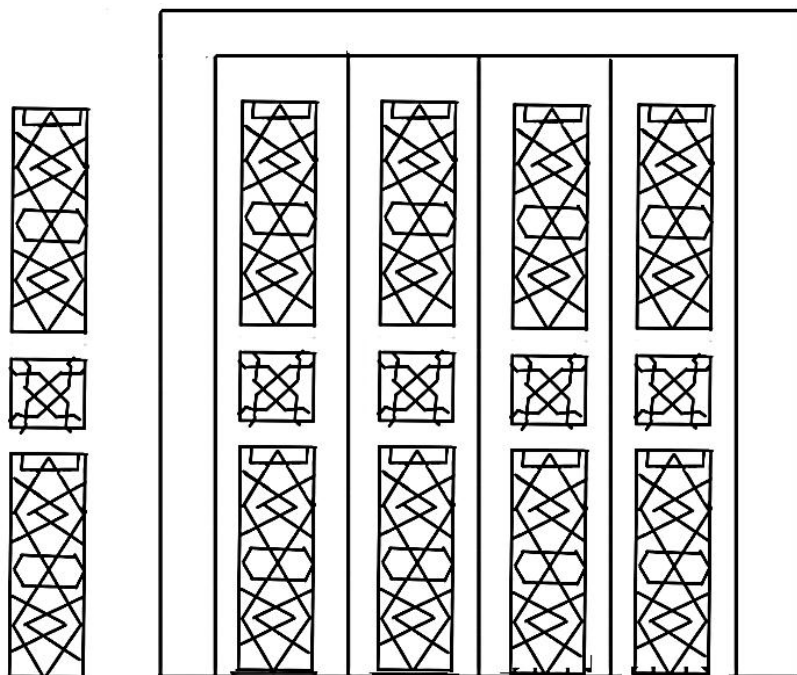
مقطع (11/6)

باب رابع / واجهة المدخل الرئيسي وتكوين آخر من شبكة الزخار الهندسية والمتكونة من شكل آخر من أشكال النجمة السداسية بتكرارها على كامل واجهة الباب.



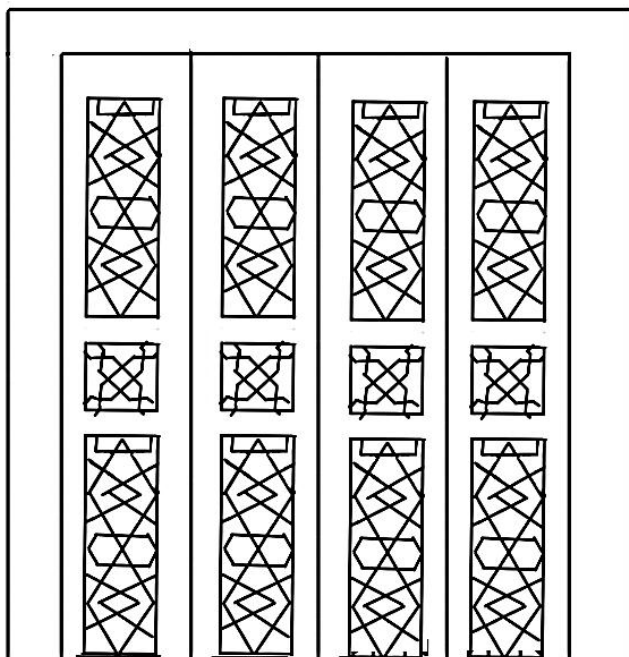
مقطع (12/6)

الشكل النهائي/باب رابع من أبواب واجهة المدخل الرئيسي..



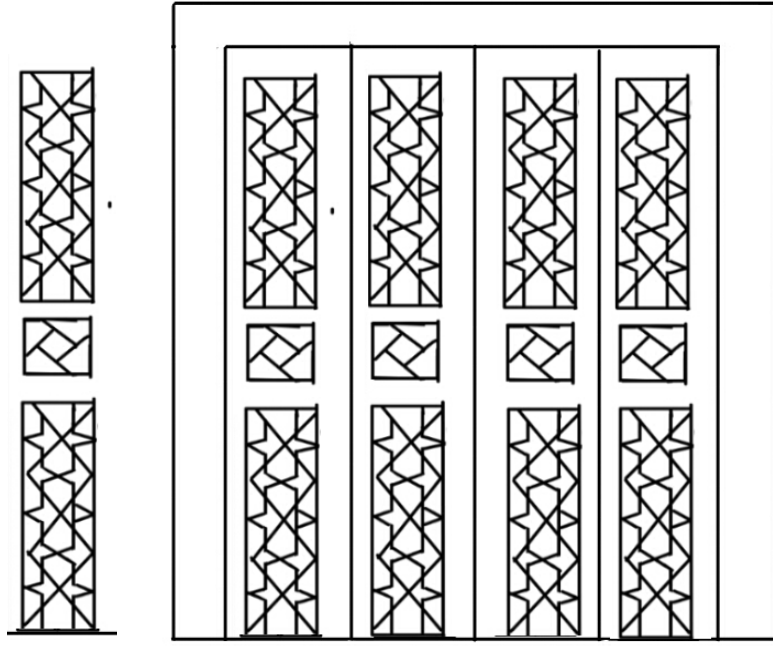
مقطع (13/6)

باب خامس / واجهة المدخل الرئيسي. تحليل واجهة الباب والمكونة من شبكة الزخار الهندسية على كامل واجهة الباب .



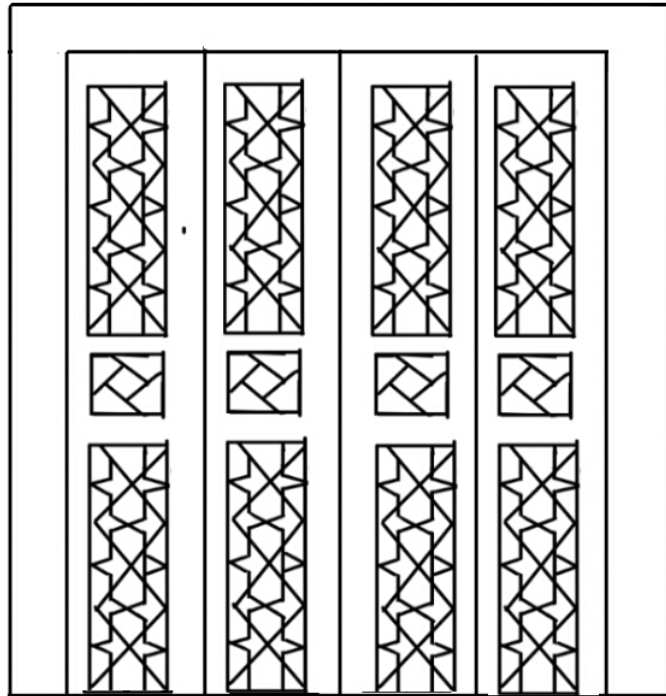
مقطع (14/6)

الشكل النهائي/باب خامس من أبواب واجهة المدخل الرئيسي..



مقطع (15/6)

باب سادس/ واجهة المدخل الرئيسي. تحليل واجهة الباب والمكونة من شبكة الزخار الهندسية على كامل واجهة الباب .



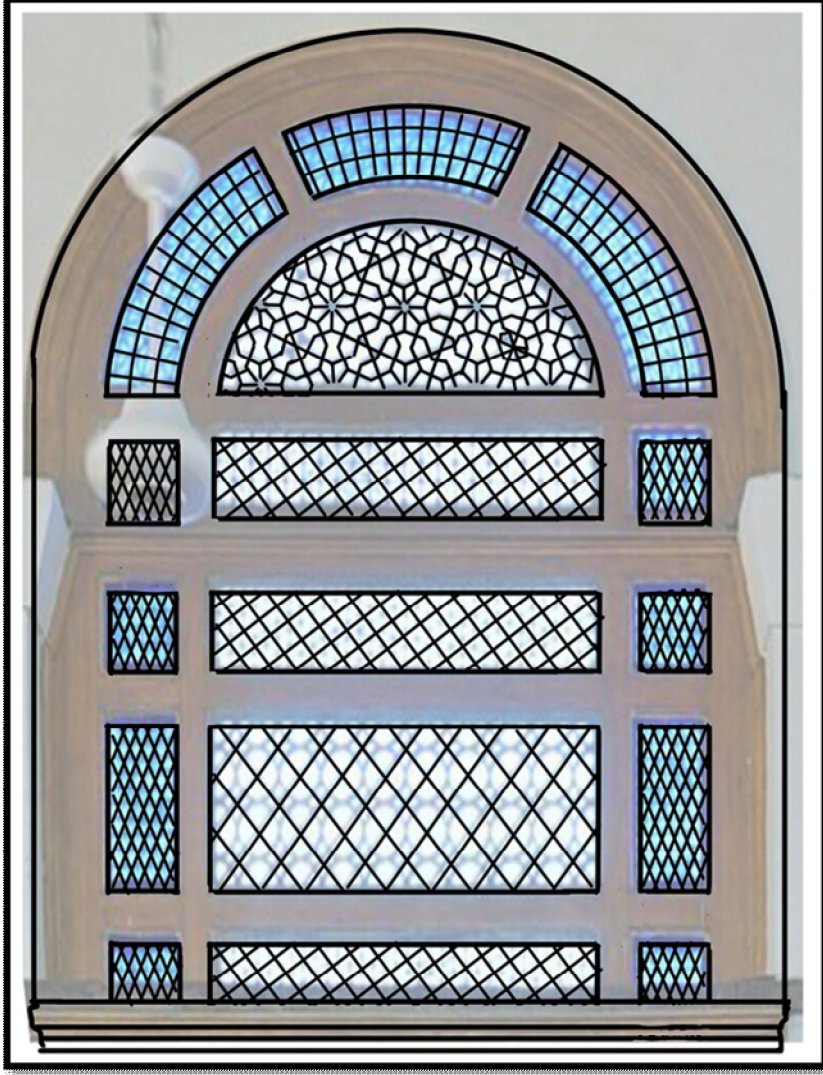
مقطع (16/6)

الشكل النهائي/باب سادس من أبواب واجهة المدخل الرئيسي..



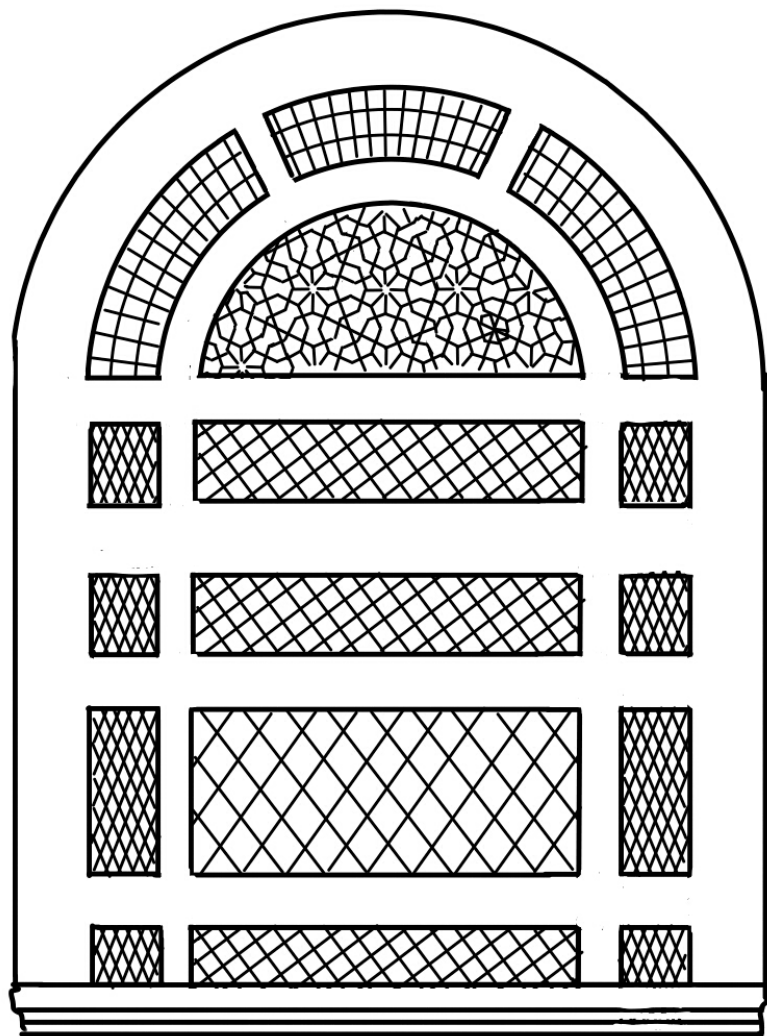
عينة رقم (7)

نافذة / تتكرر أعلى الأبواب.



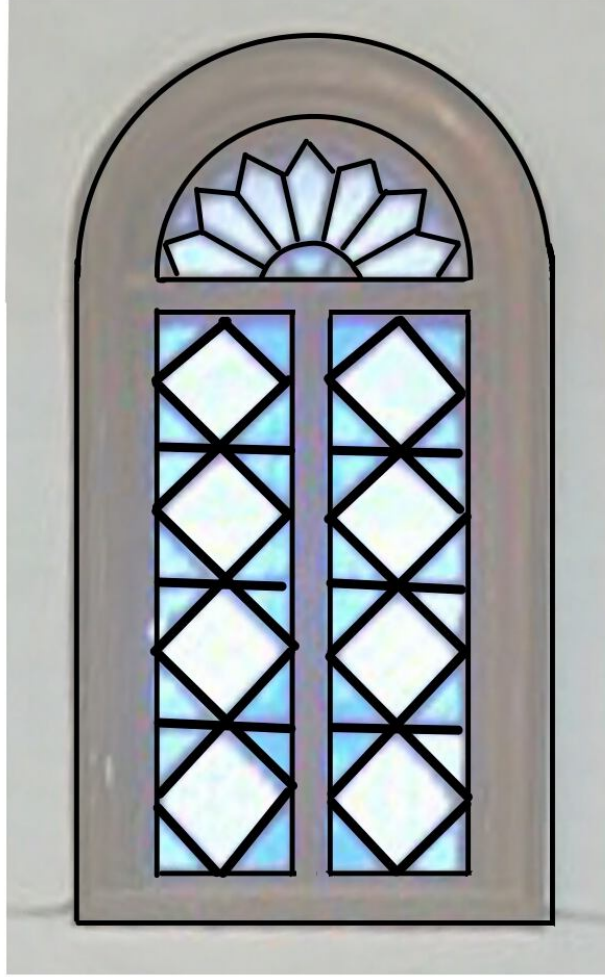
مقطع (1/7)

تحليل النافذة أعلى الباب ونلاحظ استخدام القوس نصف الدائري واستخدام زخارف الشبكات الهندسية ذات النجمة الثمانية.



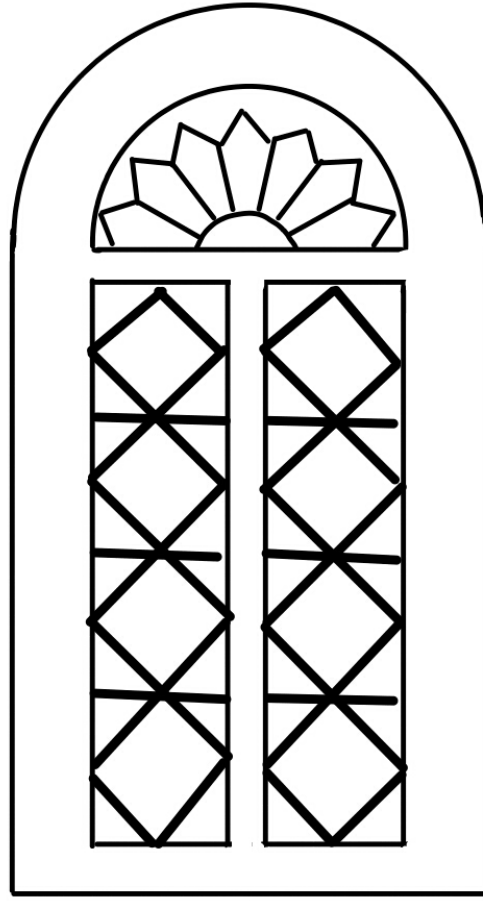
مقطع (2/7)

الشكل النهائي / النافذة أعلى الباب.



مقطع (3/7)

شكل ثاني لنافذة /تتكرر أعلى الأبواب وعلى جدار المحاريب.



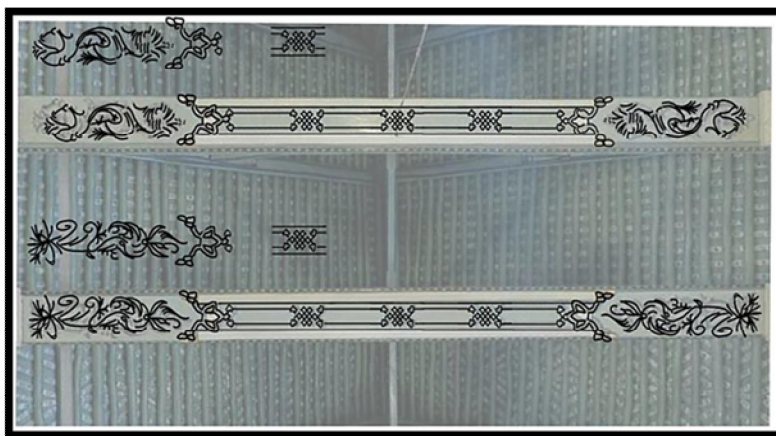
مقطع (4/7)

تحليل النافذة والمكونة من قوس نصف دائري وزخارف هندسية.

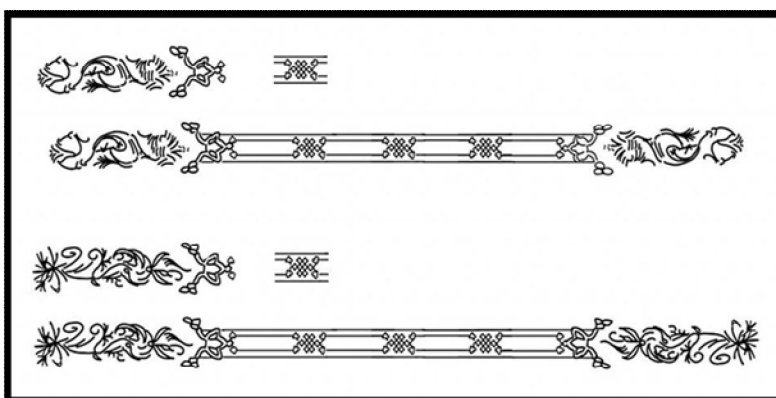


عينة رقم (8)

جزء من تكوين سقف الجامع الأموي/السقف الجملوني .



مقطع (1/8)

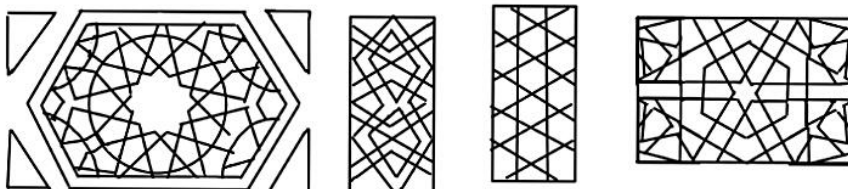
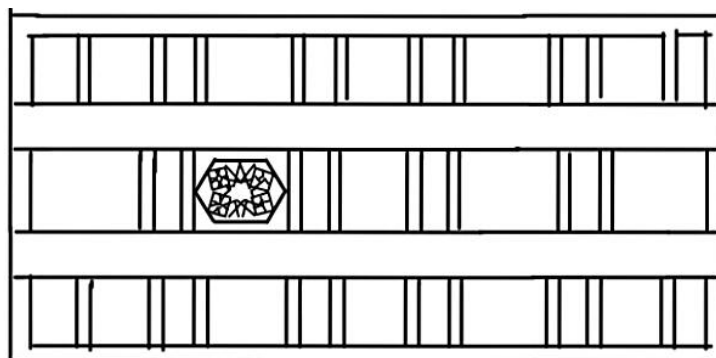


مقطع (2/8)



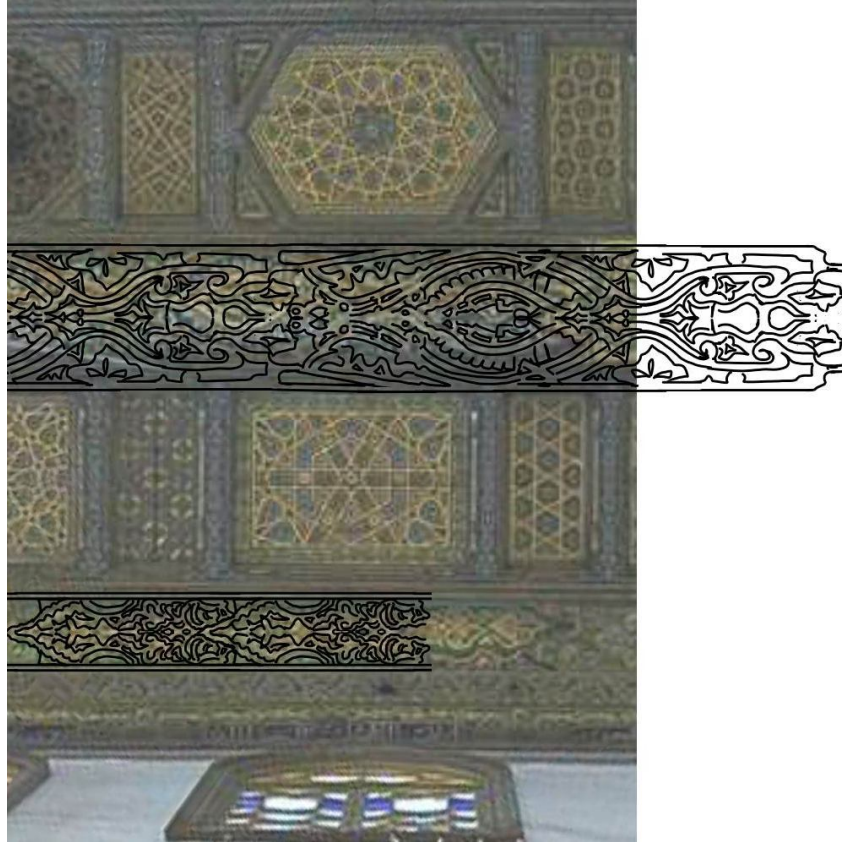
مقع (3/8)

جزء من تكوين سقف الجامع الأموي/أعلى المنبر.



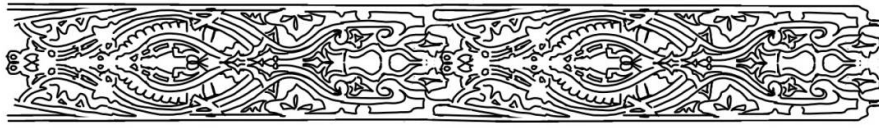
مقطع (4/8)

تحليل تكوين السقف /أعلى المنبر والذي يحتوي على عدة شبكات هندسية منها النجمة السداسية بتكويناتها المتعددة ونجمة الأثنتي عشر مع تكررها داخل المربعات والمستطيلات الهندسية.



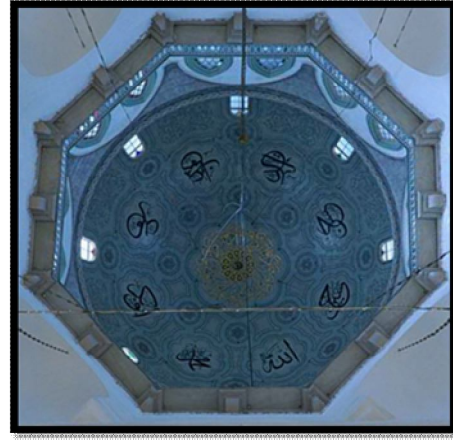
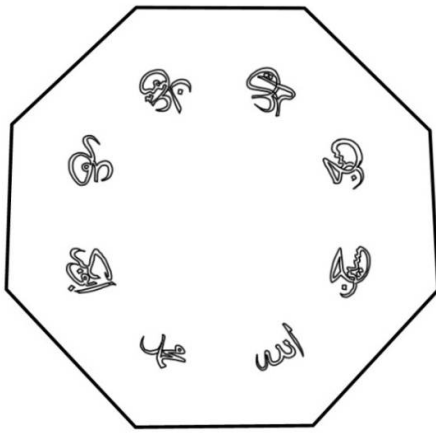
مقطع (5/8)

جزء من تكوين السقف يأتي على شكل أشرطة زخرفية والتي بدورها تعمل على تكوين المربعات والمستطيلات الهندسية.



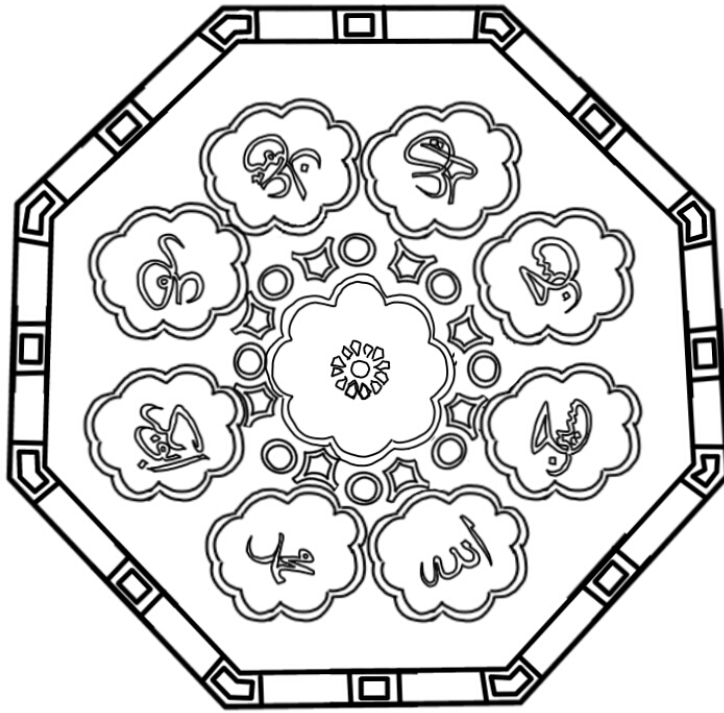
مقطع (6/8)

تحليل الأشرطة الزخرفية والتي تحتوي على مجموعة من الخارف النباتية المتكررة وبأحجام مختلفة وبتكوينات جمالية متعددة.



قبة
الجا
مع
الأم
وي
من

الداخل/قبة النسرة. تحليل القبة من الداخل والتي أنت على تكوين الشكل الثماني و زخارف بخط الثلث.



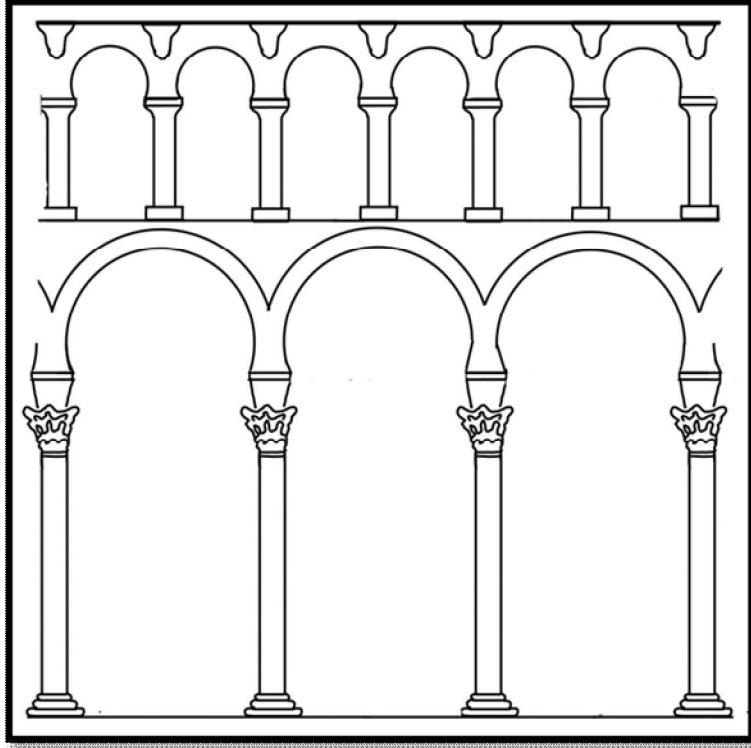
مقطع (9/8)

الشكل النهائي/القبة من الداخل .



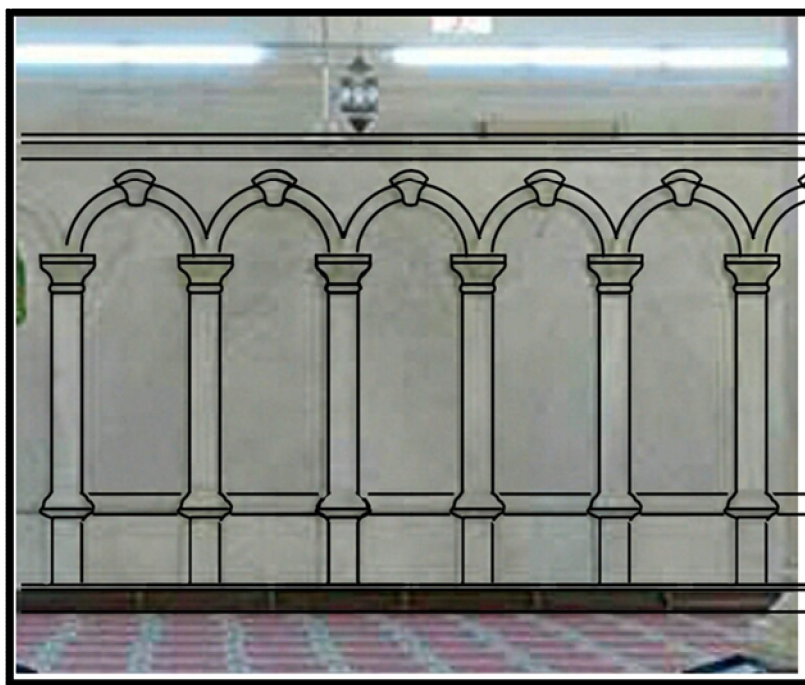
عينه رقم (9)

واجهه الأقواس والاعمدة /التكوين الداخلي للجامع .



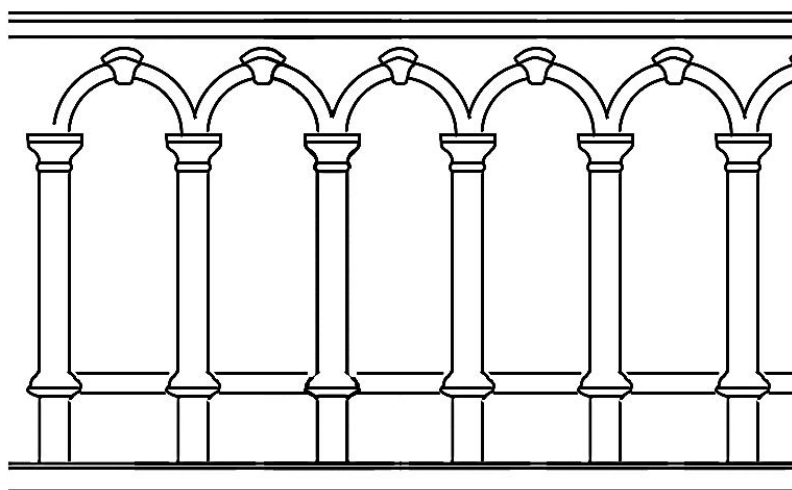
مقطع (1/9)

تحليل واجهة / تتضمن صفين من الأعمدة المتراسة طولانيا من الشرق الى الغرب يعلوها التاج الكورنثي بقوس حدوة الفرس الدائري وفوق كل قوس قوسان نصف دائريان.



مقطع (2/9)

واجهة المحاريب.



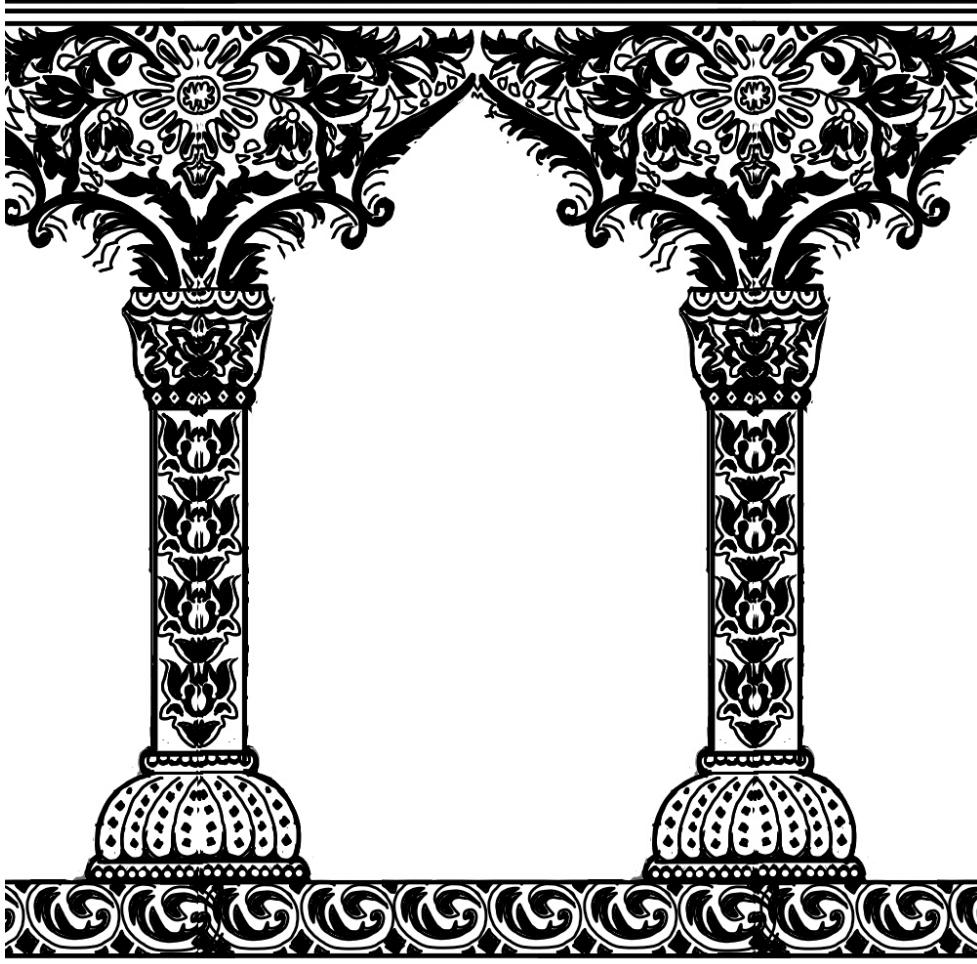
مقطع (3/9)

تحليل واجهة / المحاريب تتضمن صفوف من الأعمدة المتراسة طولانيا من الشرق الى الغرب وإستخدام القوس النصف دائري.



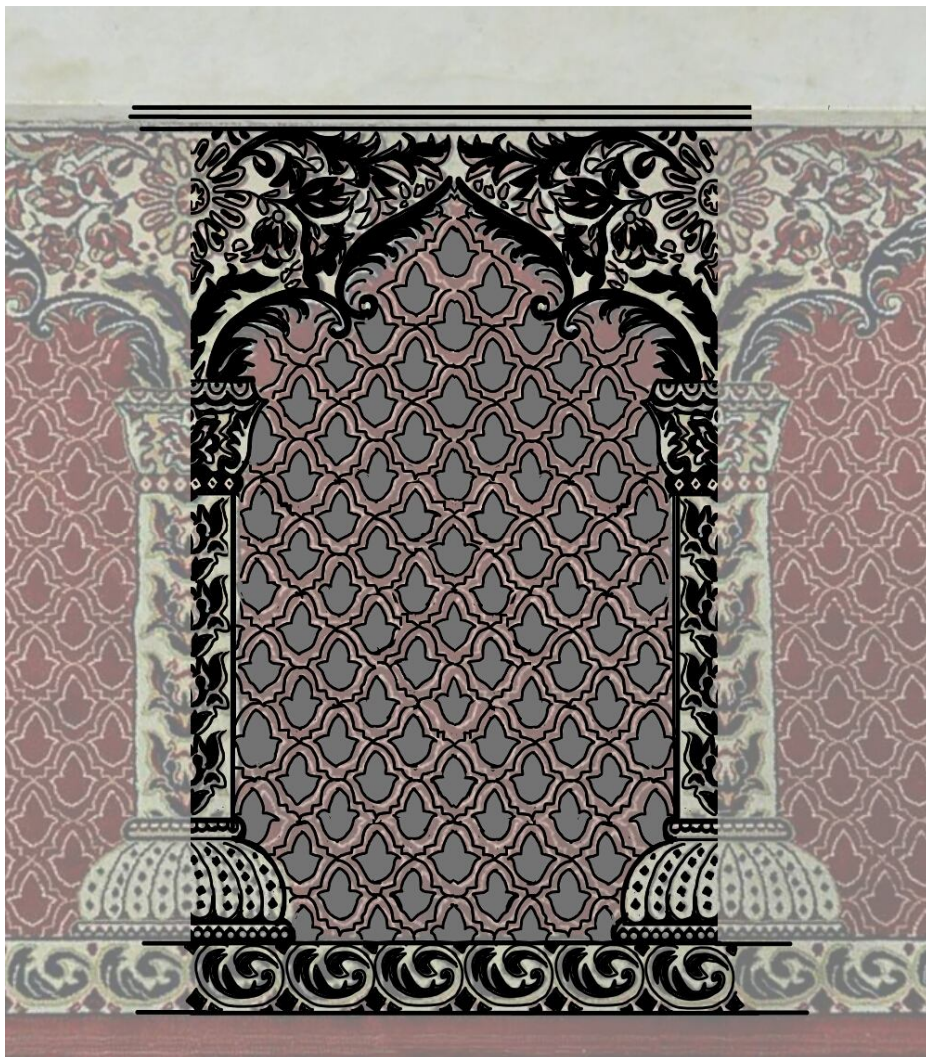
عينة رقم (10)

أرضية الجامع.



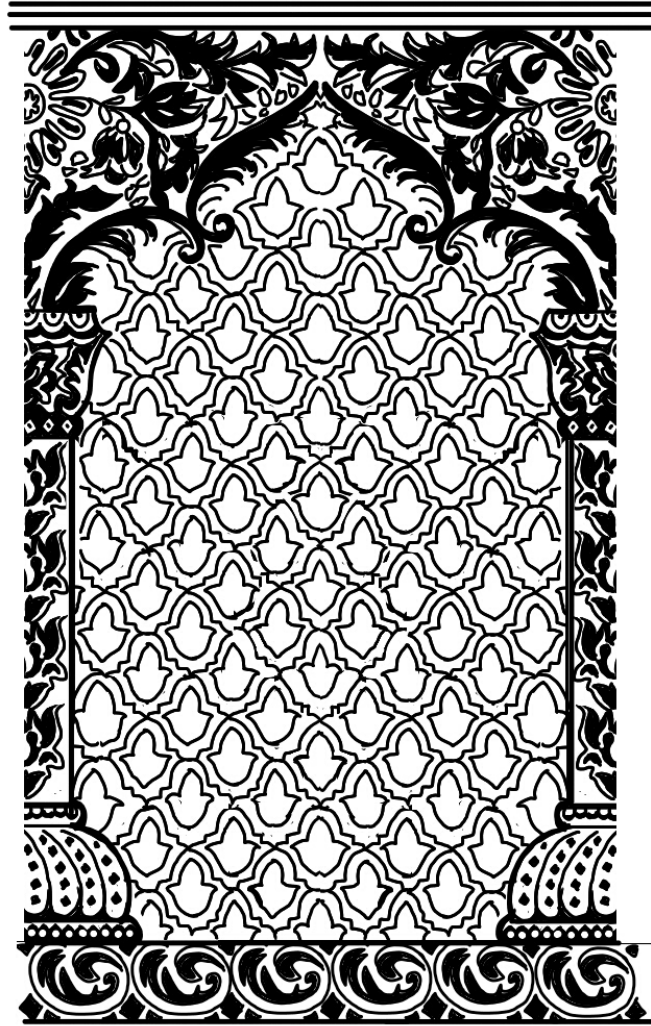
مقطع
1/10)
(
تحليل
أرضية
الجامع
والمنك
ونة
من
الأعمد
ة
والتيجا
ن
والشر
يط
الزخر
في
بعده
تكوينا
ت من
الزخار

ف النباتية تأتي على شكل قوس .



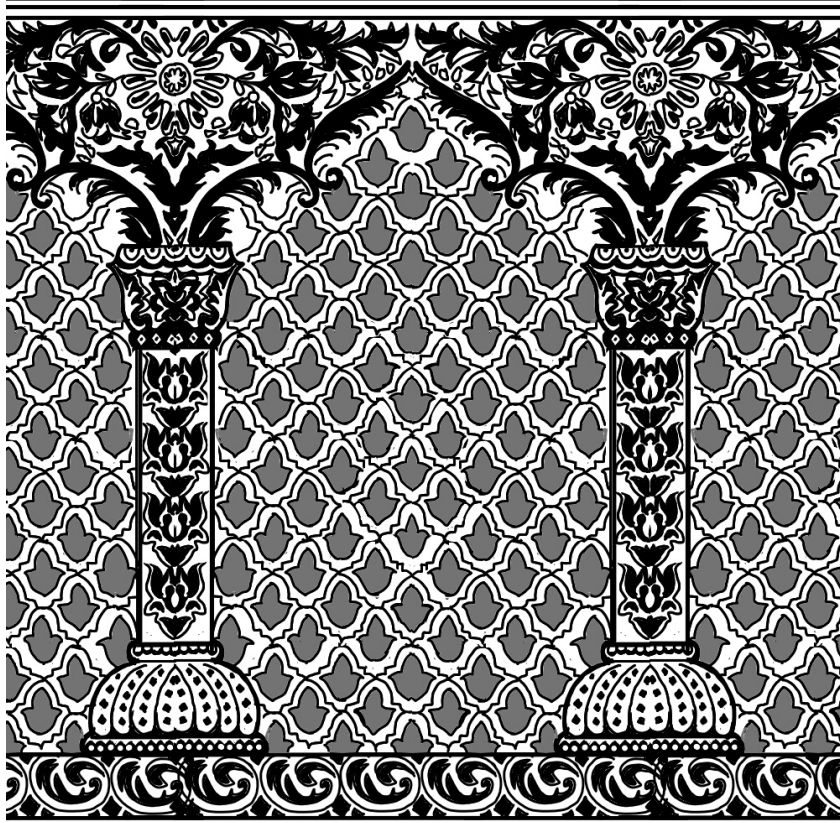
مقطع (2/10)

تكرار الزخرفة النباتية ما بين الأعمدة .



مقطع (3/10)

أرضية الجامع مع تكوينات من الزخارف النباتية على شكل قوس .



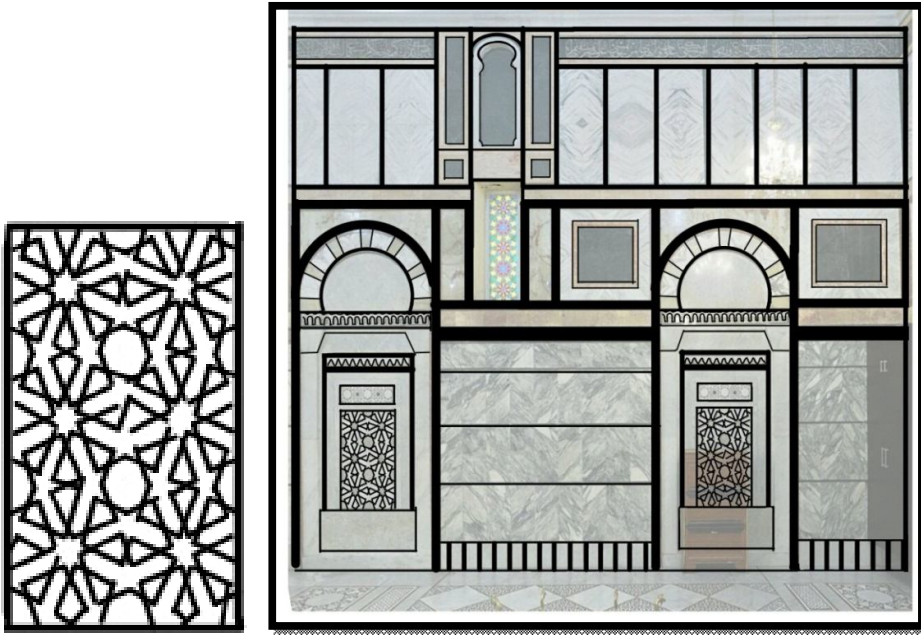
مقطع (4/10)

الشكل النهائي/ أرضية الجامع الأموي مع تكويناتها من الزخارف النباتية.



عينة رقم (11)

واجهة قاعة الوضوء الثانية.



مقطع (1/11)

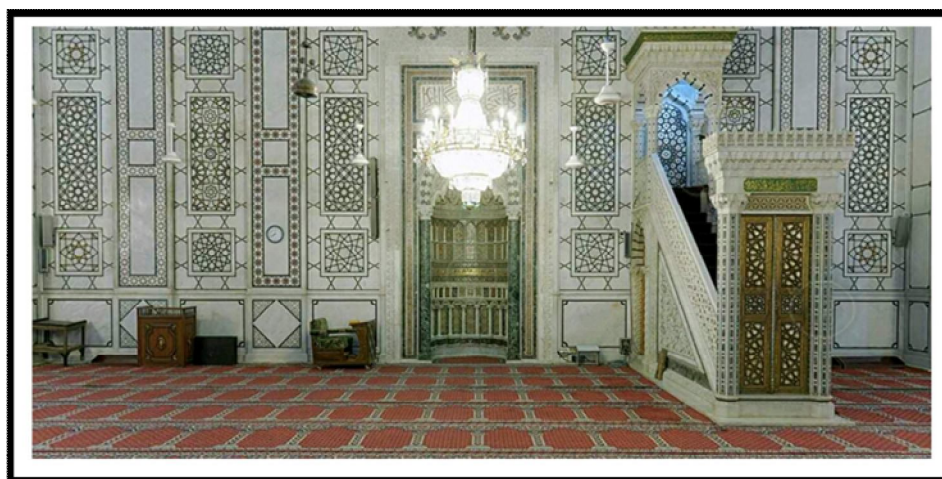
تحليل واجهة قاعدة الوضوء ونلاحظ إستخدام الأقواس النصف دائرية وزخارف

الشبكات الهندسية ذات النجمة الثمانية.

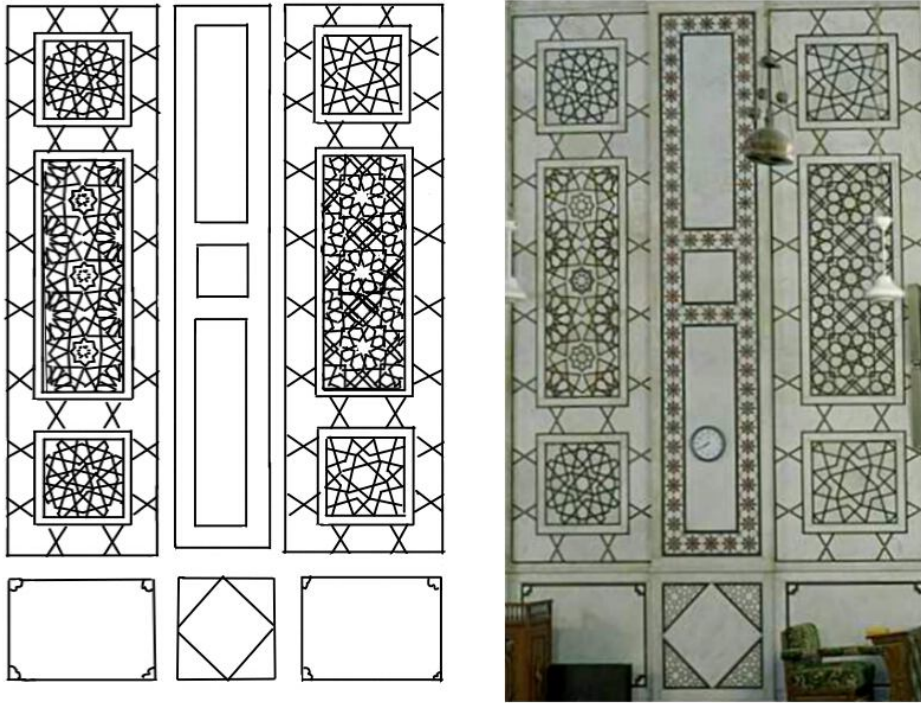


مقطع (2/11)

الشكل النهائي/قاعة الوضوء الثانية.



مقطع (3/11)

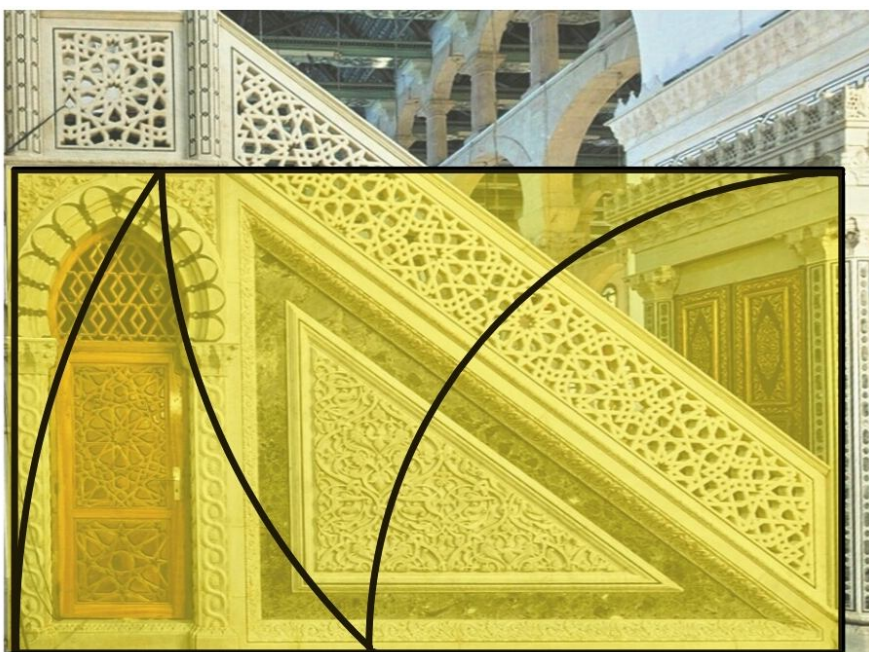


واجهة المحراب الرئيسية.

مقطع (4/11)

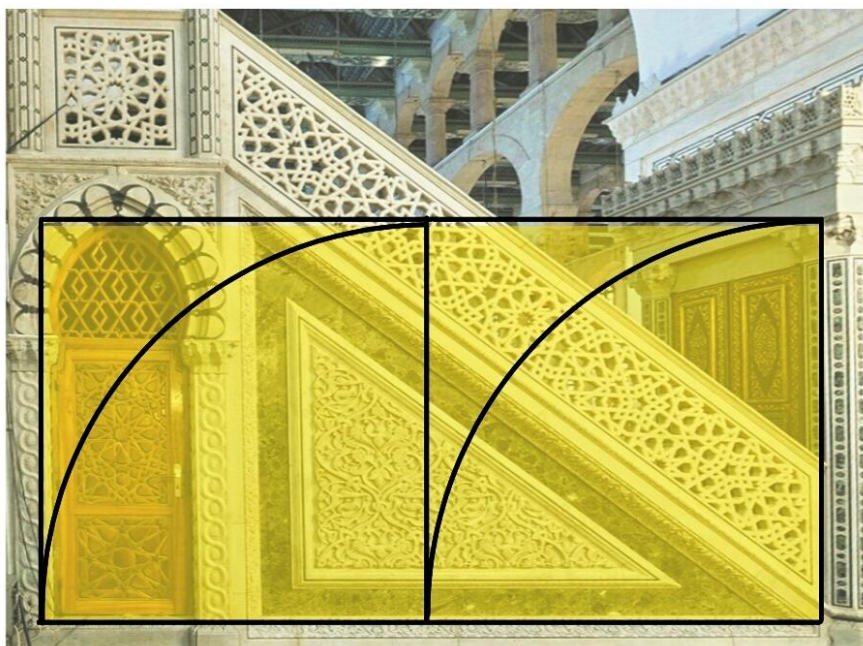
تحليل واجهة المحراب والمكونة من عدة زخارف من الشبكات الهندسية

ذات النجمة السداسية والنجمة الثمانية.



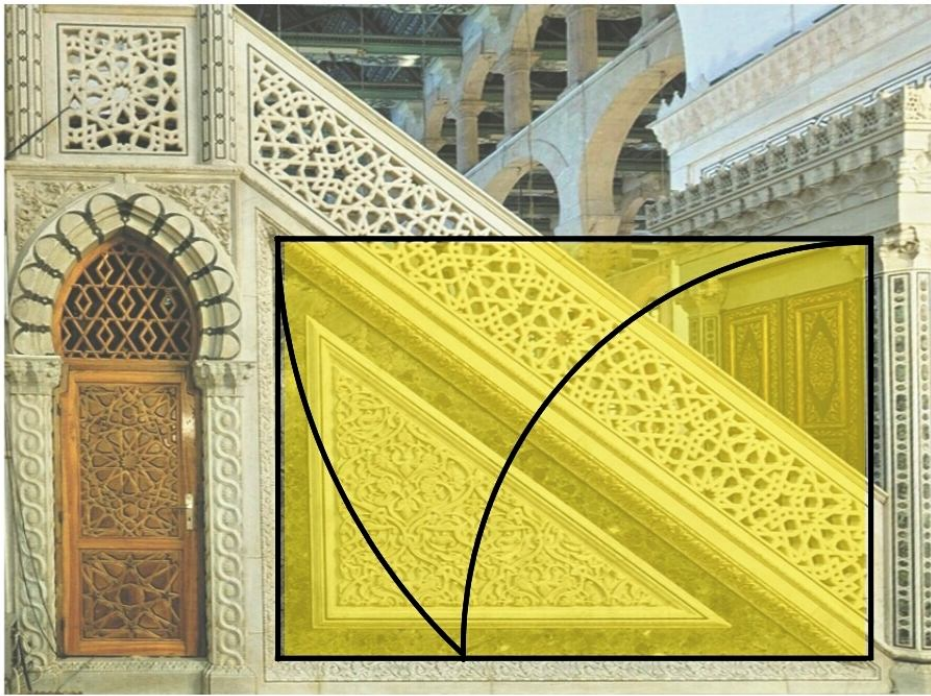
عينة رقم (12)

تحليل المنبر من خلال هندسة (الجيوتري) من خلال التحليل للواجهة الجانبية نلاحظ أن الشكل العام للمنبر الى أقصى الباب الجانبي مع نهاية المثلث يتكون من جذر 3.



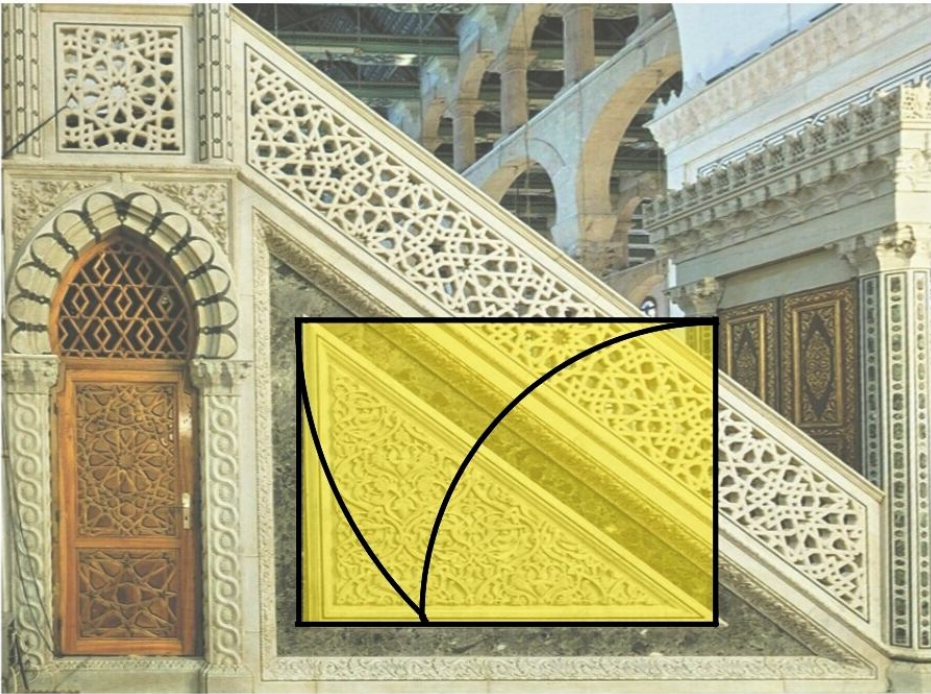
مقطع (1/12)

تحليل الباب مع المثلث و نلاحظ نهاية القوس المكون للباب دون الأطار مع مع نهاية المثلث دون الإطار مع نهاية العامود من مربعين.



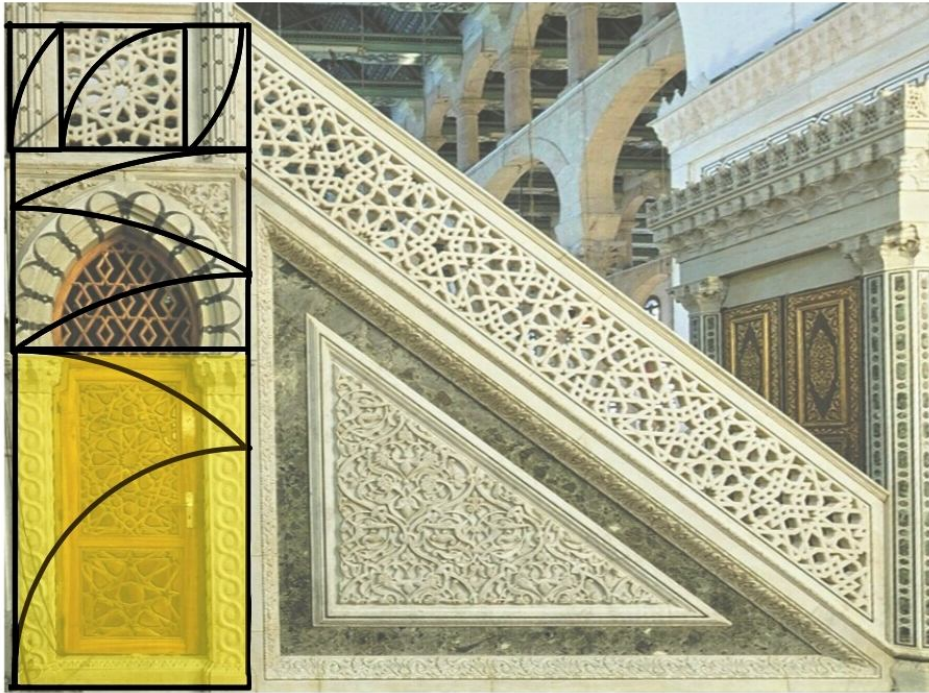
مقطع (2/12)

تحليل المثلث دون الإطار و نهاية العמוד يتكون من جذر 2.



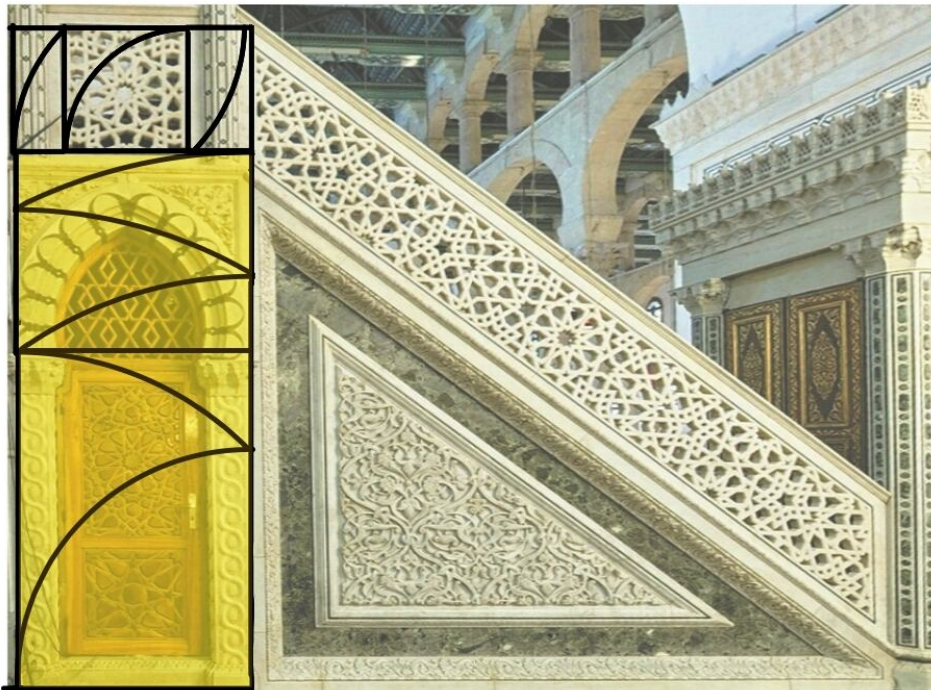
مقطع (3/12)

تحليل المثلث الداخلي يتكون من جذر 2.



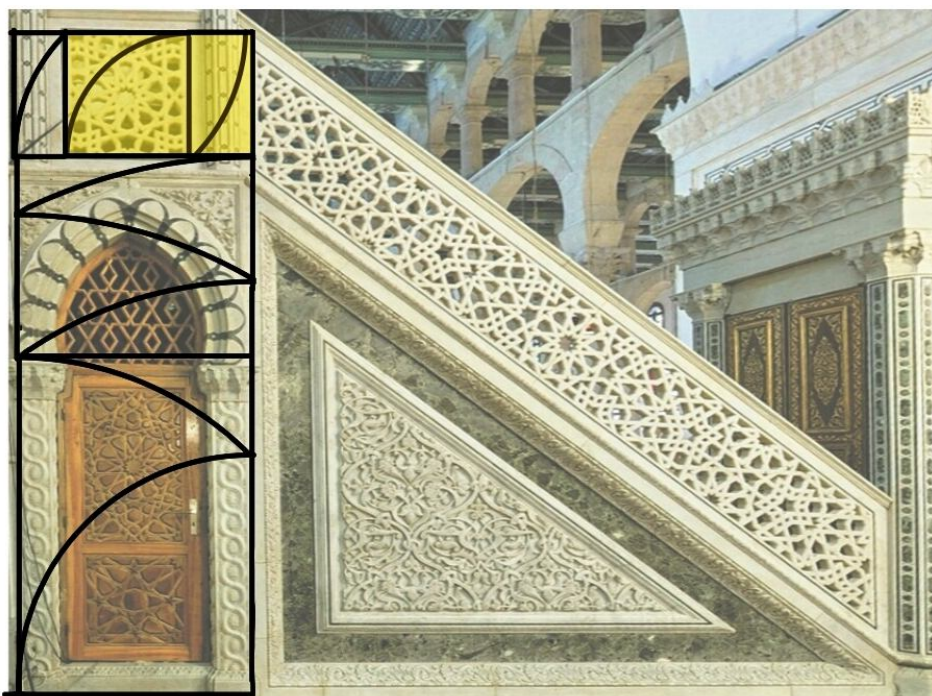
مقطع (4/12)

تحليل الباب الجانبي مع الإطار الى نهاية العمود يتكون من جذر 2.



مقطع (5/12)

تحليل الباب الجانبي الى نهاية تكوين القوس جذر 5.



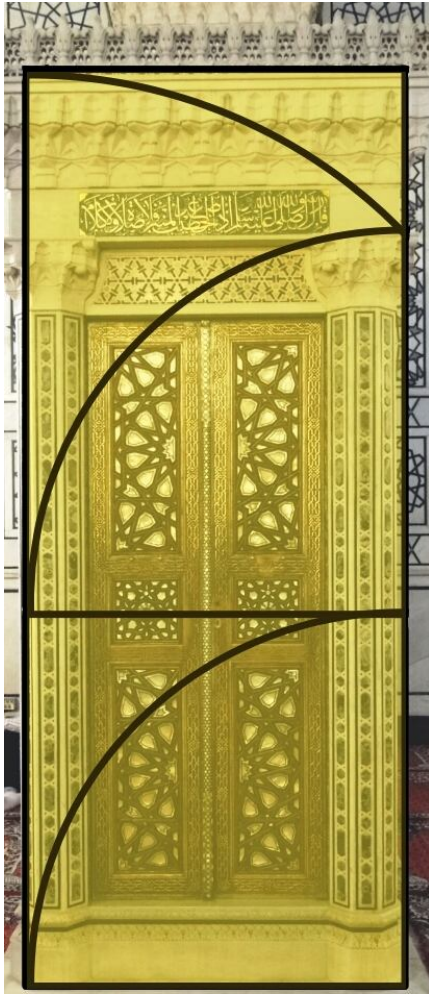
مقطع (6/12)

تحليل الباب الجانبي القسم أعلى الباب ويتكون مربعين مربع في الوسط ونصفين على الأطراف.

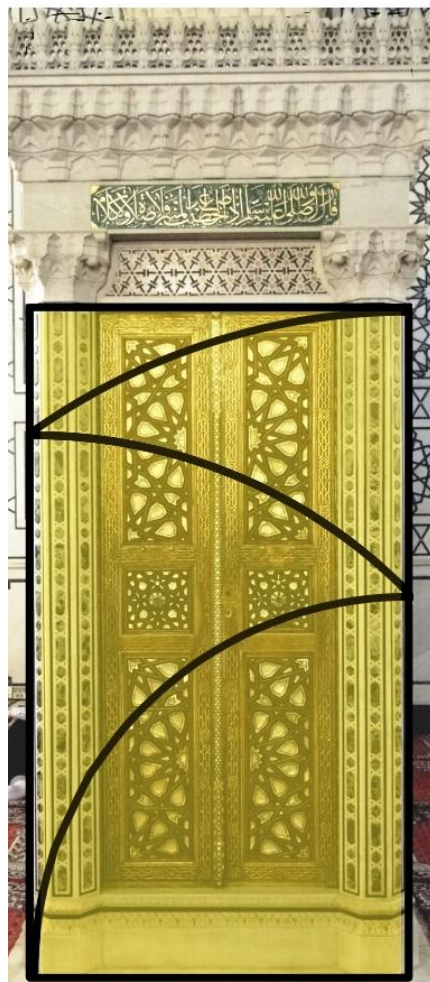


مقطع (7/12)

تحليل الواجهة الأمامية للمنبر/ كامل الواجهة من بداية العמוד الى نهاية الشرفات تتكون من مربعين.

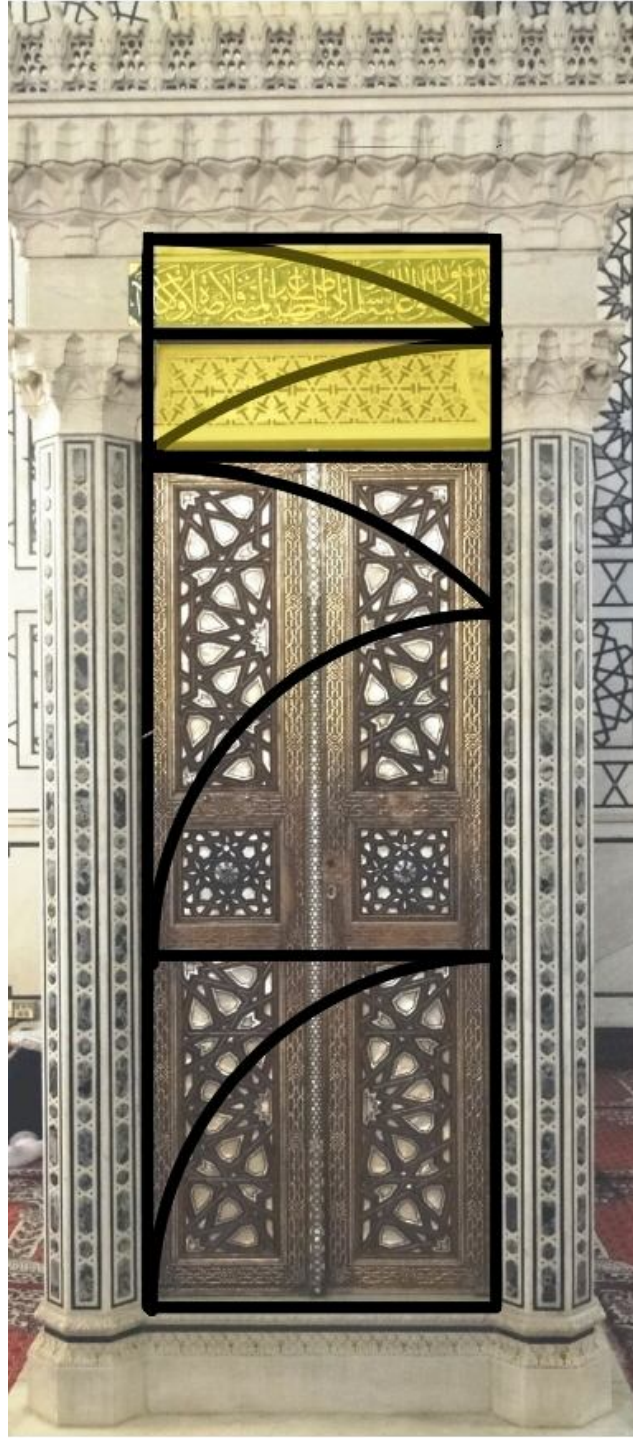


مقطع (9/12)



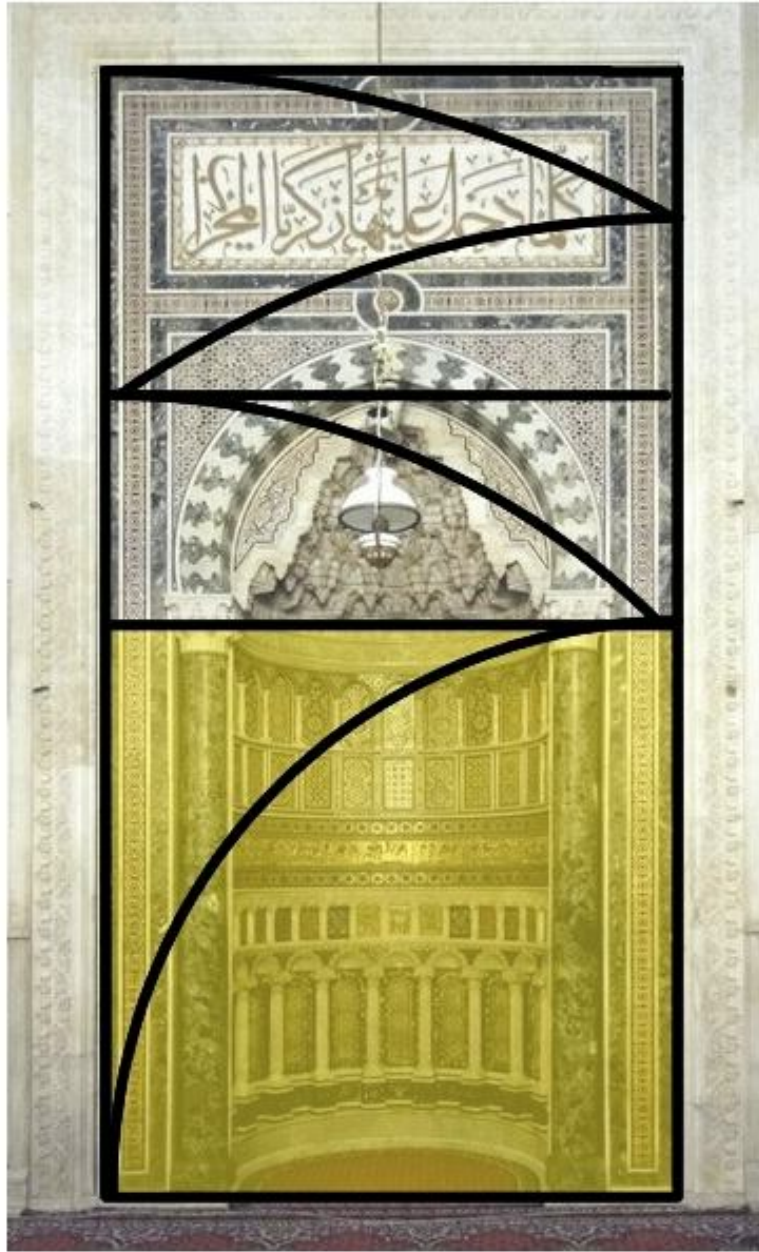
مقطع (8/12)

. تحليل مقطع (8/12) من بداية العמוד الى نهايته يتكون من جذر 3 وتحليل مقطع (9/12) من بداية العמוד الى نهايه المقرنصات يتكون من مربع وجذر 2.



مقطع (10/12)

تحليل الباب من الداخل ويتكون الباب من مربع وجذر 2 وتتكون الزخرفة الهندسية أعلى الباب من جذر 3 وتتكون الزخرفة الخطية من جذر 4.



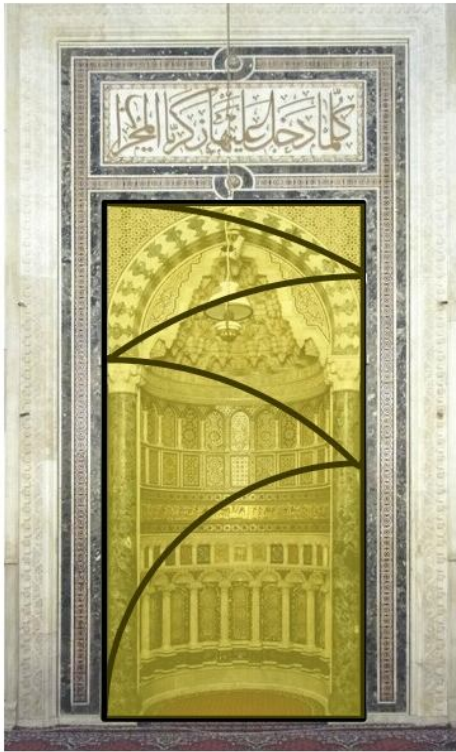
عينة رقم (13)

تحليل الواجهة المحراب الرئيسية/ كامل الواجهة من بداية العמוד مع الأشرطة والإطارات الزخرفية تتكون من جذر 4.

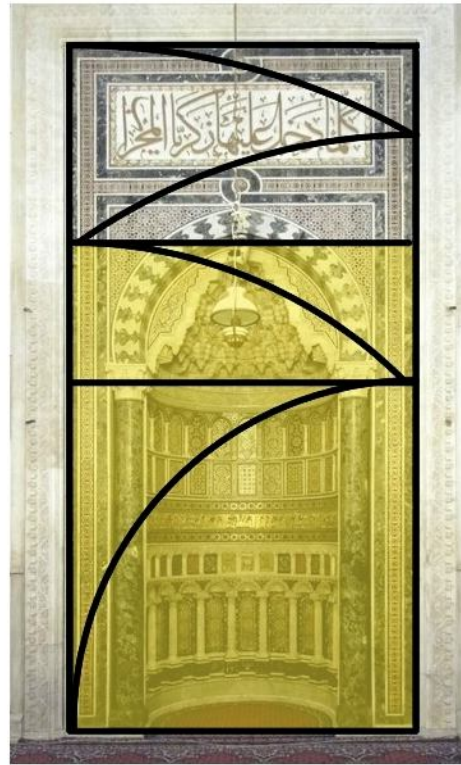


مقطع (1/13)

تحليل الزخرفة الخطية مع الإطار تتكون من جذر 2 مكرر.



مقطع (3/13)



مقطع (2/13)

تحليل مقطع (2/13) من بداية العامود الى بداية القوس من الداخل جذر 2 مقطع (3/13) من بداية العامود الى نهاية تاج العامود جذر 2 والى نهاية القوس من الداخل جذر 4.



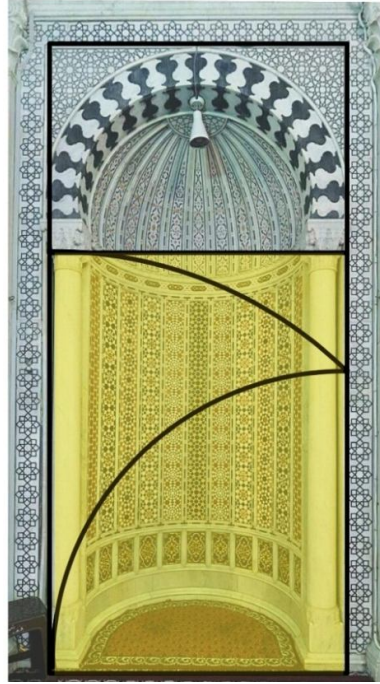
. عينة رقم (14)

واجهة المحراب الحنفي / تحليل الشكل من بداية العמוד الى نهاية جذر 2.



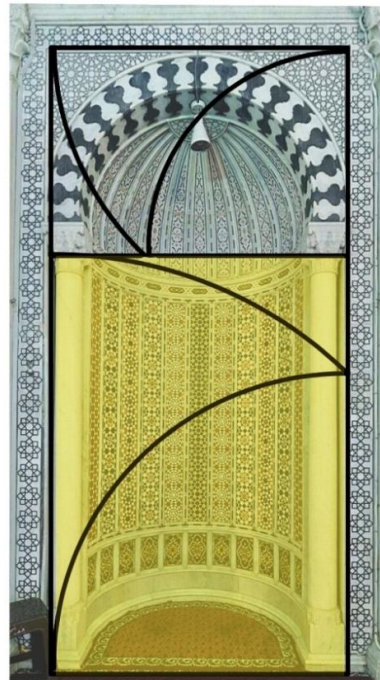
مقطع (1/14)

تحليل الشكل من بداية العמוד الى نهاية القوس جذر 4.



. عينة رقم (15)

واجهة المحراب المالكي / تحليل الشكل من بداية العמוד الى نهاية جذر 2



مقطع (1/15)

تحليل القوس جذر 2 مكرر.



عينة رقم (16)

تحليل الباب مربع كامل.



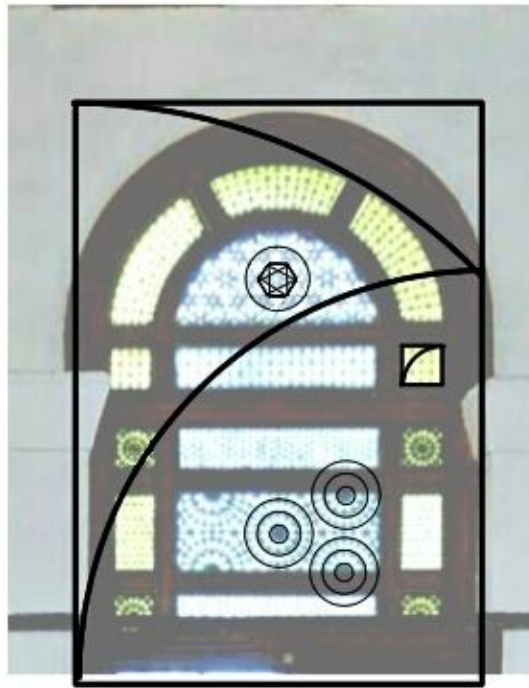
مقطع (1/16)

تحليل التكوين الداخلي للباب نصف الباب مربع وجذر 2.



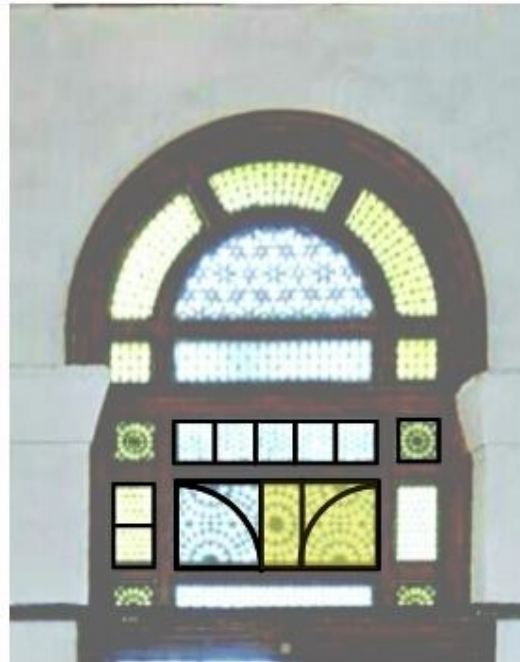
مقطع (2/16)

تحليل التكوين الداخلي لزخرفة الباب مربعين ونصف ومربع في الوسط.



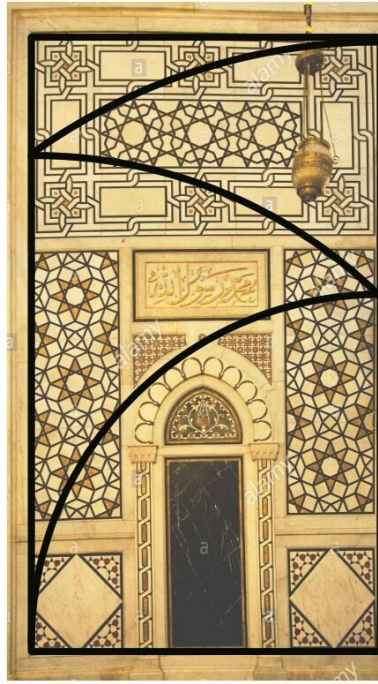
عينة رقم (17)

تحليل الشباك كامل جذر 2.



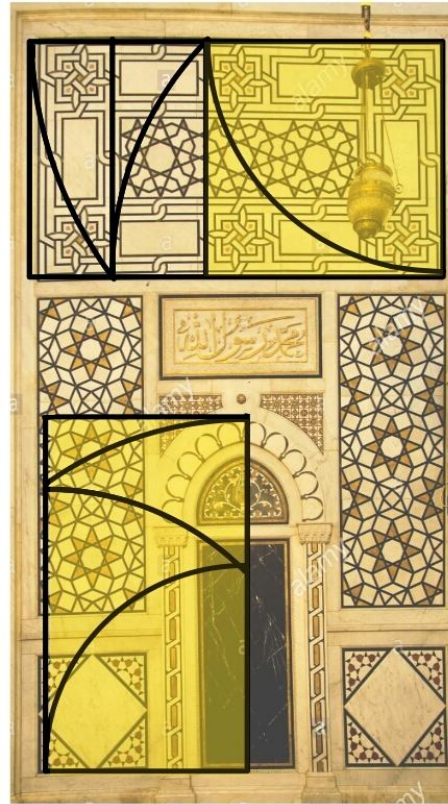
مقطع (1/17)

تحليل التكوين الداخلي للشباك مربعين ونصف في الوسط و5 مربعات أعلى منها ومربعين على الطرفين مكرر.



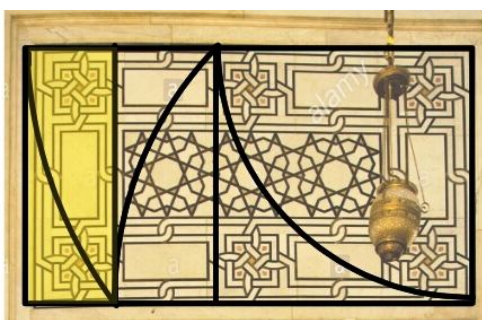
عينة رقم (18)

من بداية العמוד الى نهاية جذر 3 .

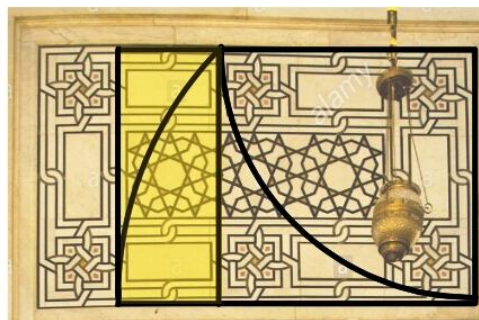


مقطع (1/18)

تحليل من بداية منتصف العמוד الى نهاية القوس جذر 3 والتكوين الزخرفي في الأعلى مربع



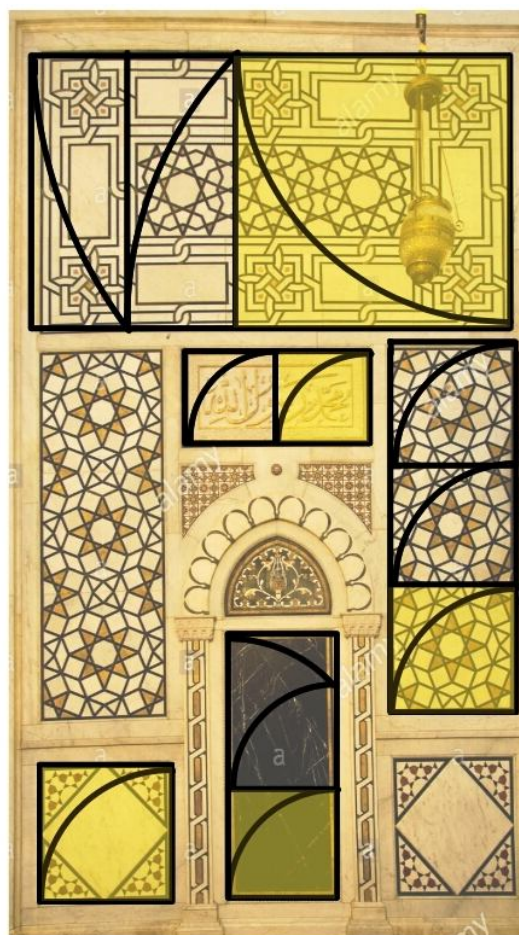
مقطع (3/18)



مقطع (2/18)

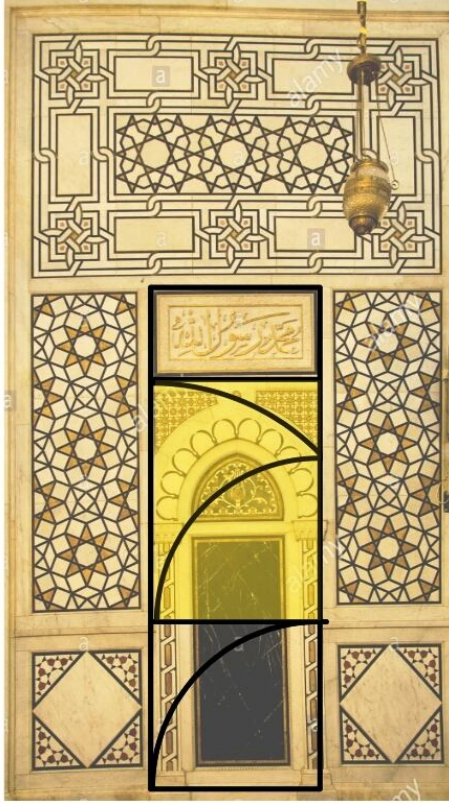
تحليل مقطع (2/18) من بداية التكوين الى الطرف الطرف الأول للشريط الزخرفي جذر 2.

ومقطع (3/18) من بداية التكوين الى نهاية الشريط الزخرفي جذر 3.

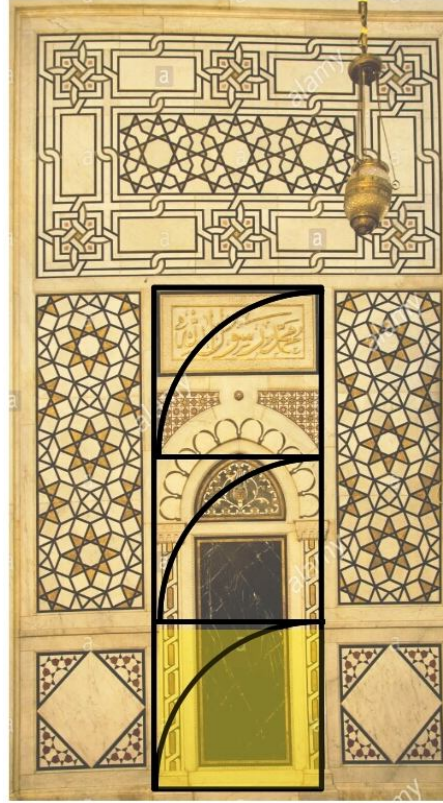


مقطع (4/18)

تحليل بداية تكوين زخرفة المحراب مربع وجذر 2 والزخرفة الخطية أعلى القوس مربعين والزخرفة الهندسية 3 مربعات.



مقطع (6/18)



مقطع (5/18)

تحليل مقطع (5/18) من بداية العמוד الى نهاية الزخرفة الخطية 3 مربعات ومقطع (6/18) من بداية العמוד الى بداية الزخرفة الخطية مربع وجذر 2.



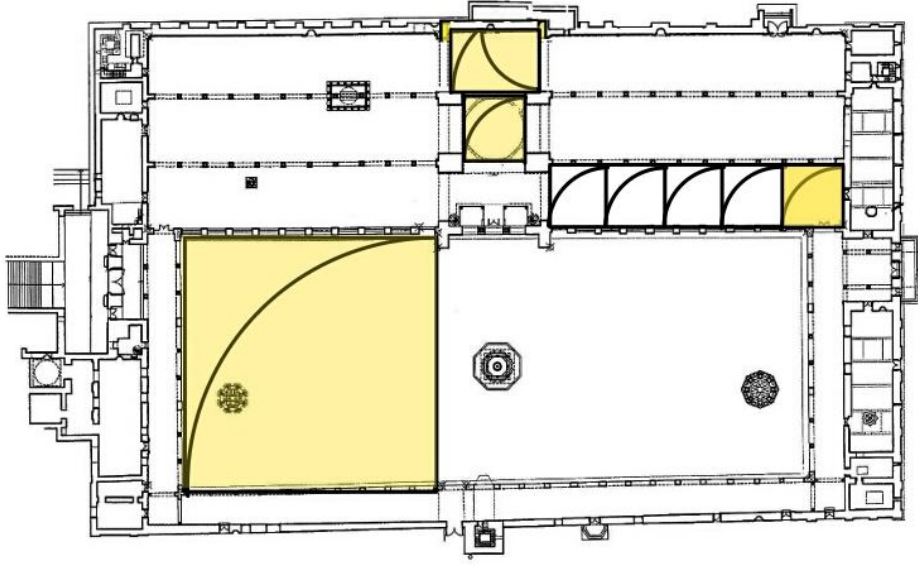
عينة رقم (19)

تحليل بداية تكوين الى بداية القوس جذر 3.



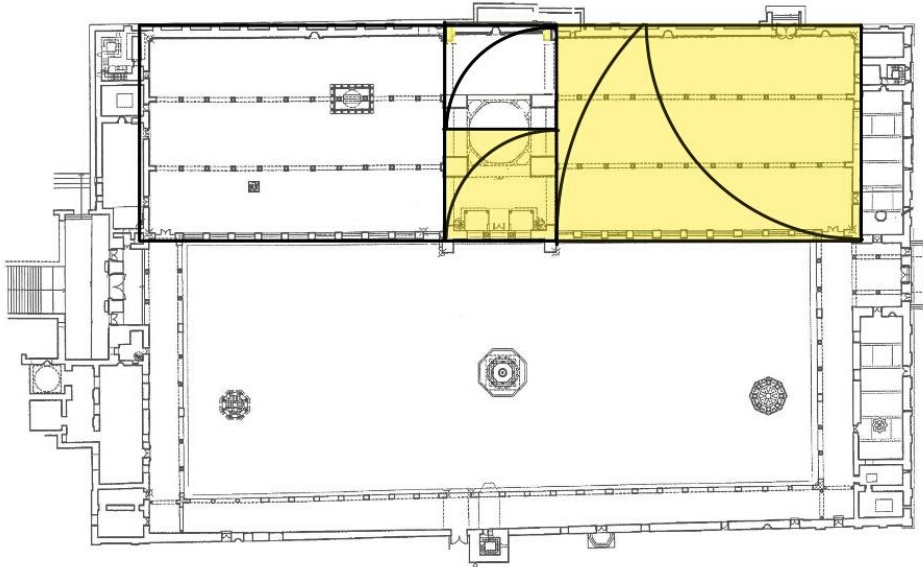
مقطع (1/19)

واجهة من قاعة الوضوء الثانية/ تحليل القوس جذر 2 يحيط به مربعين ويعلوه مربعين ونصف أما الزخرفة الهندسية تتكون من مربعين.



عينة رقم (20)

المسقط الأفقي للجامع الأموي/ تحليل الفناء مربع وقاعة الصلاة القسم الأول 5 مربعات وفي وسط قاعة الصلاة أسفل القبة مربع وحيز المنبر والمحراب الرئيسي الى الأعمدة الجانبية جذر 2.



مقطع (1/20)

المسقط الأفقي للجامع الأموي/ تحليل النصف الأول من قاعة الصلاة جذر 2 وفي الوسط مربعين.



عينة رقم (21)

التحليل الوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الاول للمحراب والمتكون من الزخرفة الخطية في اعلى المحراب من مجموعة ألوان منها اللون الاسود واللون الزيتي بدرجاته واللون العسلي واللون البني .



مقطع (1/21)

التحليل الوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الثاني للمحراب والمتكون من الزخرفة الخطية في وسط المحراب من مجموعة ألوان منها اللون العسلي واللون البني والذهبي والسكني والأسود.



مقطع (2/21)

التحليل الوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الثالث للمحراب و المتكون من الزخرفة الهندسية من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي واللون العسلي واللون البيج والابيض والاسود.



مقطع (3/21)

التحليل الوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الرابع للمحراب من مجموعة ألوان منها بني بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون الاسود.



مقطع (4/21)

التحليل الوني للمحراب الرئيسي/ يتكون الجزء الخامس للمحراب من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي بدرجاة والبني بدرجاة واللون الاسود.



عينة رقم (22)

التحليل الوني للمنبر/ يتكون الجزء الاول للمنبر الواجهة الجانبية من مجموعة ألوان منها اللون العسلي بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون الأسود.



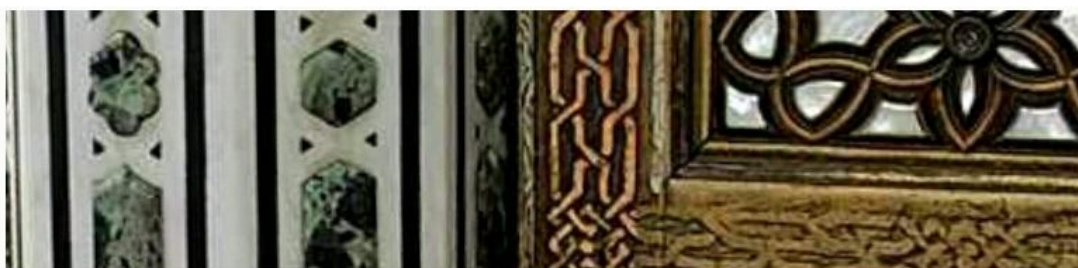
مقطع (1/22)

التحليل الوني للمنبر/ يتكون الجزء الثاني للمنبر الواجهة الجانبية من مجموعة ألوان منها اللون الذهبي واللون البني واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.



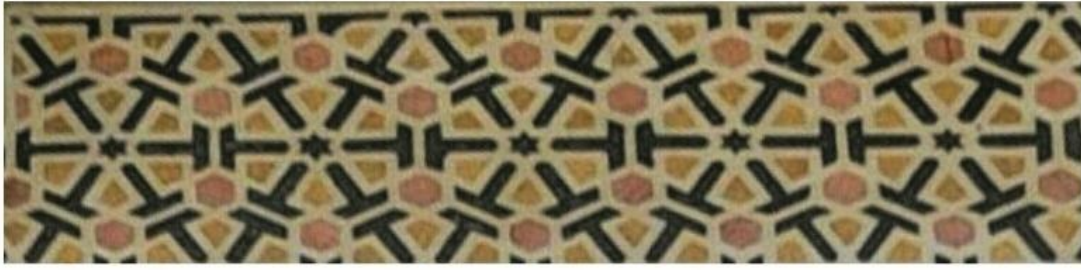
مقطع (2/22)

التحليل الوني للمنبر/ يتكون الجزء الثالث للمنبر الواجهة الأمامية جزء من تكوين الباب من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاته واللون الزيتي واللون السكني واللون الاسود.



مقطع (3/22)

التحليل الوني للمنبر/ يتكون الجزء الرابع للمنبر الواجهة الأمامية جزء من الباب مع العמוד الجانبي من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي بدرجاته واللون البني بدرجاته واللون السكني الفاتح الاسود.



مقطع (4/22)

التحليل الوني للمنبر/ يتكون الجزء الخامس للمنبر الزخرفة الهندسية أعلى الباب من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون الأسود.



عينة رقم (23)

التحليل الوني للمحراب الحنفي/ يتكون الجزء الاول للمحراب القسم العلوي الزخرفة النباتية من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون الاسود.



مقطع (1/23)

التحليل الوني للمحراب الحنفي/ يتكون الجزء الثاني للمحراب الزخرفة الهندسية من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون الابيض واللون الأسود.



مقطع (2/23)

التحليل الوني للمحراب الحنفي/ يتكون الجزء الثالث للمحراب الزخرفة النباتية من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون الاسود.



عينة رقم (24)

التحليل الوني للمحراب المالكي/ يتكون الجزء الاول للمحراب القوس مع الشريط الزخرفي من مجموعة ألوان منها اللون السكني بدرجاة واللون الاسود واللون.



مقطع (1/24)

التحليل الوني للمحراب المالكي/ يتكون الجزء الثاني من المحراب الزخرفة النباتية من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي بدرجاة واللون السكني واللون الاسود.



مقطع (2/24)

التحليل الوني للمحراب المالكي/ يتكون الجزء الثالث للمحراب الزخارف الهندسية من مجموعة ألوان منها اللون الزيتي بدرجاة واللون الأخضر بدرجاة واللون السكني بدرجاة واللون الأسود.



مقطع (3/24)

التحليل الوني للمحراب المالكي/ يتكون الجزء الرابع من المحراب الزخارف النباتية من مجموعة ألوان منها اللون البني بدرجاة واللون الزيتي بدرجاة واللون السكني واللون الأسود.



عينة رقم (25)

التحليل الوني للشبابيك الكبيرة/ تتكون الشبابيك أعلى الأبواب من مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون الأزرق واللون البرتقالي واللون الأخضر واللون السكني واللون الأسود.



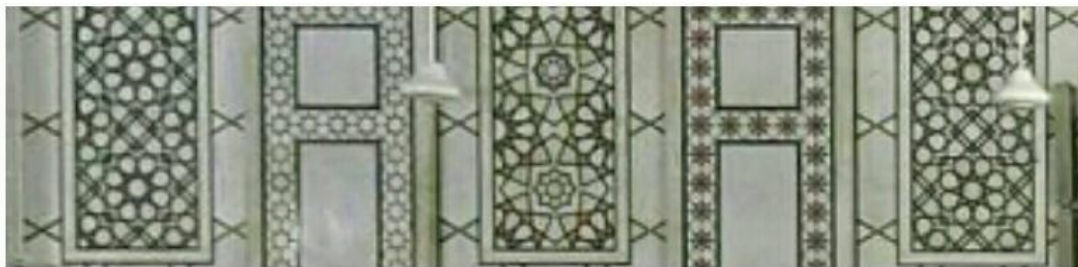
مقطع (1/25)

التحليل الوني للشبابيك الصغيرة / تتكون الشبابيك الكبرى من مجموعة من التكوينات اللونية ومنها اللون الأزرق بدرجاته واللون البني واللون السكبي واللون الابيض.



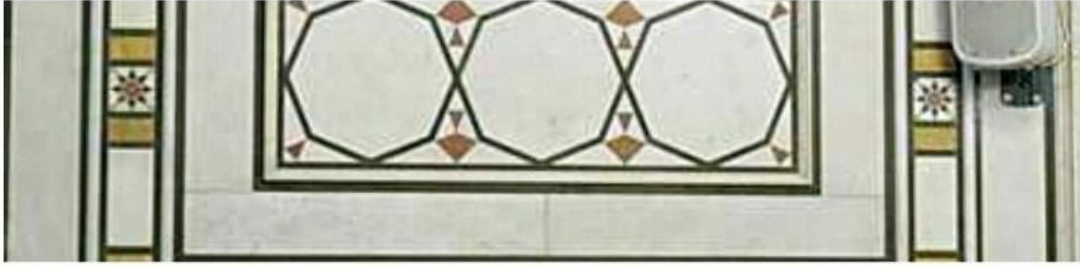
عينة رقم (26)

التحليل الوني للباب الرئيسي/ يتكون الباب الرئيسي من عدة تكوينات لونية منها اللون البني بدرجاته واللون العسلي بدرجاته واللون الأسود.



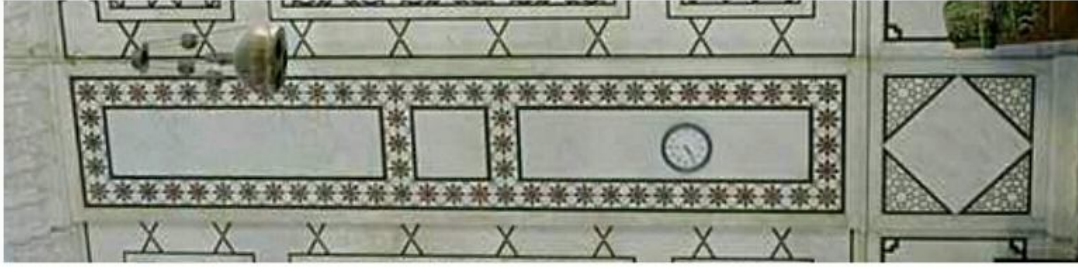
عينة رقم (27)

التحليل الوني لواجهة المحراب الرئيسية/ تتكون الواجهة من عدة تكوينات لونية منها اللون السكبي بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته.



عينة رقم (28)

التحليل اللوني لأحد الأعمدة الأربعة الرئيسية/ يتكون العמוד من عدة تكوينات لونية منها اللون الذهبي واللون الزيتي بدرجاته واللون السكني واللون الأسود.



مقطع (1/28)

التحليل اللوني لعמוד آخر من الأعمدة الأربعة الرئيسية / يتكون العמוד من عدة تكوينات لونية منها اللون البني بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود..



عينة رقم (29)

التحليل اللوني لجزء من واجهة قاعة الضوء الثانية/ وتتكون الواجهة من عدة تكوينات لونية منها اللون لبني بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.



مقطع (1/29)

التحليل الوني لجزء ثاني من واجهة قاعة الضوء الثانية / وتتكون الواجهة من عدة تكوينات لونية منها اللون لبني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.



مقطع (2/29)

التحليل الوني لجزء من ارضية قاعة الضوء الثانية / وتتكون الأرضية من عدة تكوينات لونية منها اللون لبني بدرجاته واللون الزيتي بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود.



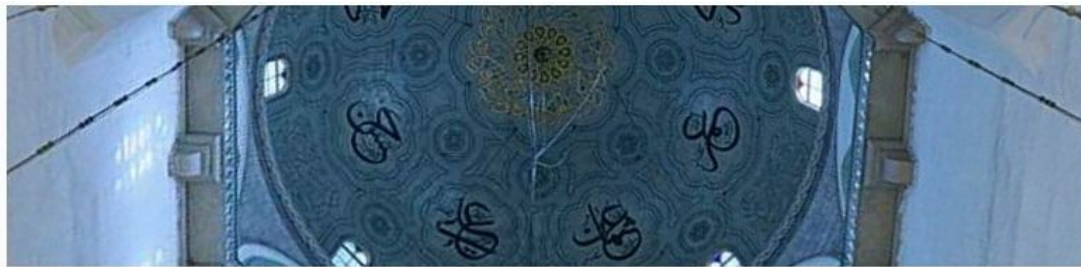
عينة رقم (30)

التحليل الوني لجزء من السقف أعلى المنبر / يتكون السقف من مجموعة من التكوينات اللونية منها اللون الزيتي بدرجاته واللون السكني بدرجاته واللون الأسود



مقطع (1/30)

التحليل الوني لجزء آخر من السقف أعلى المنبر / يتكون من مجموعة من التكوينات اللونية منها اللون الزيتي بدرجاة واللون السكني بدرجاة واللون الأسود



عينة رقم (31)

التحليل الوني للقبه "قبه النسر" وتتكون القبه من مجموعة ألوان منها اللون الأزرق بدرجاة واللون واللون الاسود.



عينة رقم (32)

التحليل اللوني لأرضية الجامع / وتتكون الأرضية من مجموعة من التكوينات اللونية منها اللون الخمري المحمر واللون الذهبي بدرجاة واللون السكني بدرجاة واللون الأسود.

