## المبحث الثالث

## الاسس البنوية للزخرفة الاسلامية في التصميم الداخلي

### 1:3 تعريف الزخرفة:

عرفت بأنها: الجمع (زخارف) حَسَّن الشيء، في القاموس (ز، خ، ر، ف) وهي مشتقة من الفعل (زَخرَفَ) حَسَّن الشيء، تَزَخُرَف الرجل (تَزَيَّن) (ابن منظور، 1956م، ص32).

وبأنها عملية تتميز بالخطوط والأشكال الهندسية والزخرفية في إشغال المساحات الفارغة لأهداف معينة ومنها الأشكال الزخرفية والإعلامية، إذ إن إشغال الفراغ أمر يستوجب التقنية العالية والذوق المرهف والوصول إلى المضمون بأقرب الطرق وأبسط التعابير (فرج عبو، 1982م، ص238).

وأنها الزينة التي تتكون عناصرها من تحوير الأشكال النباتية والهندسية والخطية إلى وحدات متكررة (حسن ظاظا، 1972م، ص6).

وبأنها تكوينات فنية مرسومة يتكون كل منها من عدد من المفردات المترابطة فيما بينها وفق نظام معين يصور الوحدة الزخرفية القابلة للتكرار (ابتسام عبد الكريم المدني، (ب.ت)، ص20).

### 1:1:3 التعريف الاجرائي للزخرفة:

هي توظيف المفردات الزخرفية (على اختلاف أنواعها) في عملية ملء الفضاءات وذلك بإنشاء وحدة زخرفية محددة وتكرارها بصورة منظمة على المساحة المخصصة لها، ضمن نظام من العلاقات الشكلية المستندة إلى الأسس الفنية والهندسيه،للحصول على بنية تصميمية زخرفية تحقق أهدافاً جمالية ووظيفية وتعبيرية.

والإنسان الذي خلق في أحسن تقويم، استمد من الخالق المبدع – إلى جانب اللغة – القدرة علي التعبير، من خلال الأشكال الفنية عن الحقائق والإدراك (الحدس)، وقد جاء الإسلام ليذكر الناس بقوله سبحانه وتعالى: {لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ} (سورة التين، 4).

كما جاء الإسلام كذلك بطرق ووسائل لتطوير القدرات الفنية بين المؤمنين واستخدامها لنشر العقيدة ولتقوية دعائم الحياة بين أفراد الأمة.

إن الناحية الجمالية سواء كانت في الحياة الطبيعية كما صنعها الخالق جل وعلا أو كانت من عمل الحرفيين المؤمنين، يمكن أن تكون حافزا علي الذكر وعبادة الله قال تعالى { وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالإِنسَ إِلاَّ لِيَعْبُدُونِ} (سورة الذاريات، 56)، هذا ما يؤكد عليه القرآن الكريم والحديث الشريف. وما

الأحاديث عن الجمال عن النبي صل الله عليه وسلم إلا تشجيع لأولئك الذين منَّ الله عليهم وألهمهم بموهبة فنية أن يوظفوها لخدمة عقيدتهم.

وقدعمل الفنانون على ترجمة مُثل الإسلام العليا إلى لغة جمالية قوامها أشكال زخرفية ونماذج خطية تظهرفي الإبداع المعماري الذي يزين أماكن العبادة، أو الأواني المستخدمة في المنازل.

## 2:3 فن الزخرفة في العمارة الإسلامية في الفكر العربي الإسلامي

يعد فن الزخرفة أحد النتاجات الإنسانية وقد تميز بالشمولية والإبداع والعبقرية في الإنتاج، حيث تعود محاولاته الأولى منذ أن عايش الإنسان الطبيعة وما تحويه من تفاعلات حياتية متنوعة، عندما رسم ونقل عن ما شاهدهُ في الطبيعة على جدران كهفهِ، مثل صور أنواع الحيوانات. كما كان يعنى بزينتهِ الشخصية، فينظم من أسنانها وعظامها عقوداً يشدها إلى عنقهِ أو يحيط بها (ساعده )[1] (صورة (1

**(صورة 1)**

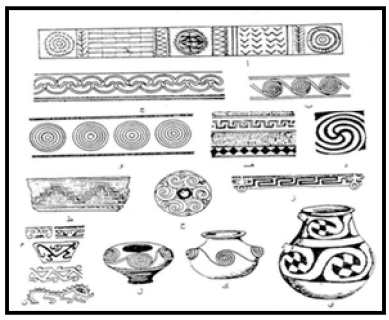
**قلاده من عظام واسنان الحيوانات**

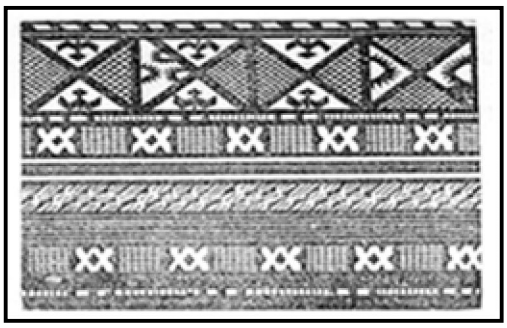
فضلاً عن ذلك محاولاتهِ لرسم الأشكال الهندسيةّ البسيطة كالخطوط[2]، المنكسره والمستقيمة أو المضلعةّ أو الحلزونية بصورة حزوز أو نقوش زخرفية مستنبطة من الطبيعة واستخدامها كفن تزييني (تعبيري وجمالي) في الكثيرمن المجالات الحياتية، والذي أطلق عليه (الفن البدائي)[3] . (الصورة 2 ا، ب).

(1) كان يعتقد بتأثيرها السحري الذي يمنع عنهُ الأخطار والخوف.

(2) كان الخط المستقيم رأسياًكان أم أفقياً، محاكاة لصورة أعواد النبات وجذوع الأشجار، أما الخط المائل فقد يكون تقليداً لمنظر الفروع التي تتدلى منها، كما قد يكون الخط المنكسر تعبيراً عن صورة سلاسل الجبال أو التموجات المائية، ولعل الخط المنحني إنما قلد به انحناء الأفق، والخط الملفوف إنما قصد به تمثيل قرص الشمس أوالقمر (أحمد أحمد يوسف ومحمد عزت مصطفى، (1984م)، ص 13/12/10.

(3) الفن البدائي:- أن أقدم أثاو يرجع تاريخها إلى أحد عشر ألفاً من السنين ويقول بعض المؤرخين أن تاريخها قد لا يبعد كثيراً عن سبعين قرناً قبل الميلاد. وتشمل العهود التالية:- 1/ العهد النيولتيك 2/ العهد النحاسي 3/ العهد البرونزي 4/ العهد الحديدي (أحمد أحمد يوسف ومحمد عزت مصطفى، (1984م)، ص 10)



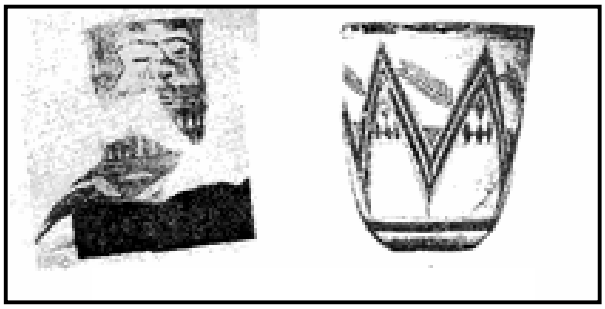


(أ) (ب)

**(صورة 2)**

**نقوش زخرفية مستنبطة من الفن البدائي**

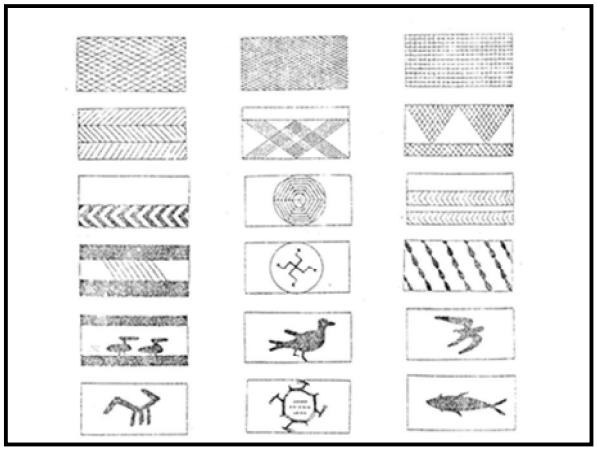
وما وصل في مجال تزيين الأواني الفخارية من أثار حسونة (5200-5000 سنة ق.م) (صورة 6 و7 أ، ب،)، ودور سامراء (5000 ق.م)، ودور حلف (4000 ق.م) ودور العبيد (4000 - 3500 ق.م). التي تعد خير دليل على تطور فن التزيين، لاسيما بعد اكتشاف دولاب الفخار وأنتاج الأواني الفخارية القياسية (الهندسية المنتظمة) وتقسيم سطوح هذه الأواني إلى أشكال تزيينية تمثل زخرفة الحواشي وزخرفة السطوح، وهي تتنوع بين الحركة الدائرية للحيوانات التجريدية أو استغلال مساحة الأواني في زخرفة رقع الشطرنج (صور 3،4،5).



(أ) (ب)

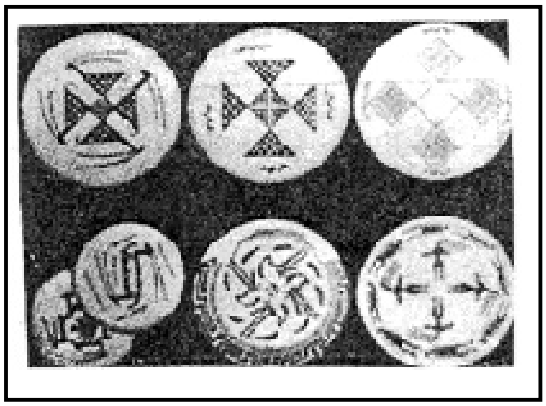
**(صورة 3 )**

**نقوش زخرفية استخدمت كفن تزييني**



**( صورة 4)**

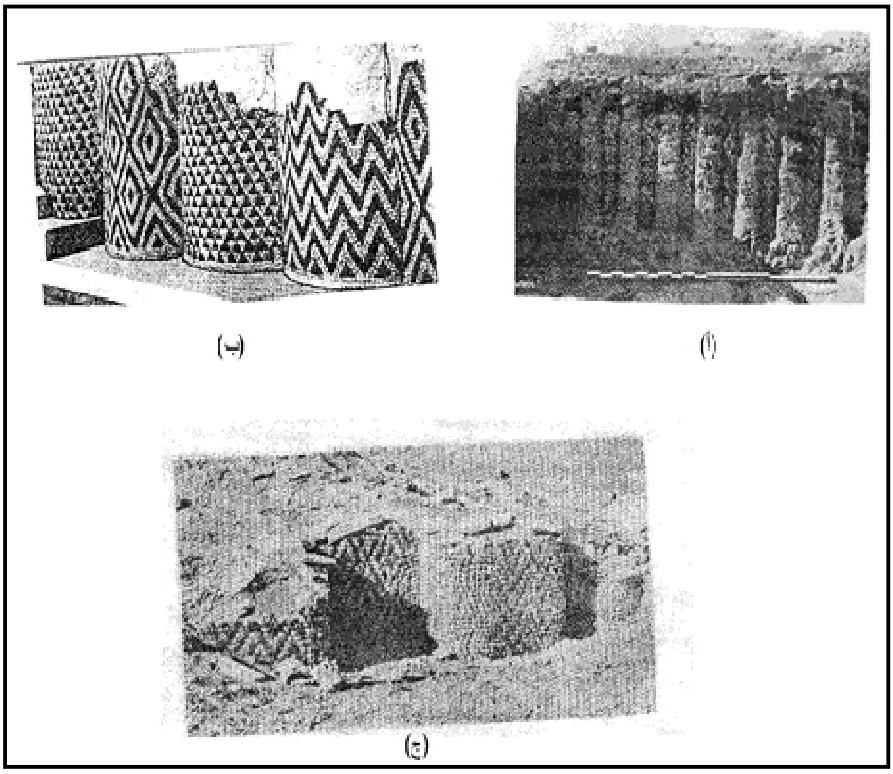
**فخار مزين بأشكال هندسية وآدمية من دور حسونه**



**( صورة 5)**

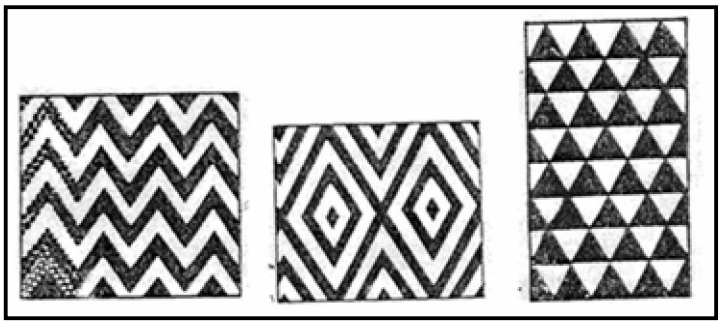
**أواني مزينة بأشكال هندسية و نباتية وآدمية وحيوانية من دور سامراء**

أما في مجال فن زخرفة وتزيين العمائر فأننا نجد في كثير من البقايا الأثرية المتجسدة بفنون العصر الكتابة الصورية في الوركاء (صورة 6 أ،ب،ج) و (صورة 7 أ، ب، ج).




**( صورة 6)**

**تزيين جدران المعبد الأحمر في الوركاء بمخاريط الفسيفساء الملون**



**(ج) (ب) (أ)**

**( صورة 7)**

**توضيح لصورة مخاريط فسيفسائية**

أمـا فـي العصـر السـومري فقـد اسـتخدمت المخـاريط الفخاريـة الملونـة فـي تـزيين واجهـات المعابـد، وكـذلك اسـتخدمت الأشـكال الحيوانيـة المركبـة المعمولـة مـن الآجـر المـزجج فـي تـزيين حيطـان شـارع الموكـب وبوابـة عشـتار فـي العصـر البـابلي، وتبلـيط الأرضـيات الملونـة والمزينـة بأشـكال هندسـية فـي العصرالأشـوري،فضـلاً عـن الزخـارف المـأخوذة عن أشكال النبات والأزهار والنخيل والنرجس والروزيت والأنثيمون والبشنين في تزيين المشيدات

والقصور والمعابد، كما في الاشكال السابقه، (3،4،5،6،7) (أحمد أحمد يوسف ومحمد عزت مصطفى، 1984م، ص1).

كما ان لفن الزخرفة في الفكر الفلسفي سلسلة متصلة الحلقات وكل فكرة بدأت بسيطة وأخذت بالنمو والتراكب والنضوج فانفرد العرب بميزة لم تتوافر لغيرهم، وهي أن يقظتهم اقترنت برسالة دينية عبرت عن تلك اليقظة، فالإسلام لبى حاجاتهم البيئية ووحد شخصيتهم وأصطبغ عبقريتهم، وامتزج بتاريخهم، ودمج فيهم الفكر والتأمل بالعمل. فهو خلاصة باقي الشخصية العربية من قيم ومثل. وكان الدين الإسلامي مبعثاً للنهضة الفكرية التي شاركت في تجربتهم الفلسفية والحضارية مشاركة إيجابية فعالة وساهمت في فاعلية وتطور وجدان الإنسان معاً، وهذا النتاج جزء لا يتجزأ من تراث النمو العقلي والعاطفي. فكان للتقارب العربي الإغريقي الأثر الكبير في البناء الفلسفي الذي أنتجه العرب المسلمون للعقلية العربية الإسلامية، فشهدت نهضة فنية واسعة امتدت لتشمل المنهج الفكري والفلسفي والبنائي الهندسي للفنان العربي المسلم والتي انعكست على الصياغة الجمالية والتعبير والوظيفة لفن الزخرفة بما يتلاءم مع العقيدة الجديدة والمجتمع الجديد، الذي أسس على الوحدانية المطلقة (لا إله إلا الله). وما ظهر من تعاليم الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، كرد فعل قوي وحاسم ضد تعدد الأرباب والأنصاب التي كان يقدسها العالم العربي قبل الإسلام، فكان الإسلام ثورة أخلاقية ودينية (جورج مارسيه، 1968م، ص16)، ولذلك حاول الفنان المسلم الاستفادة من الخامات الرخيصة الثمن وتحويلها إلى قيمة جمالية بما يضفي عليها من مهارات وأفكار ومعتقدات تعكس عبقريتهِ وقابليتهِ على الحوار الجمالي والبنائي على تلك الخامات، وتأكيد مسؤوليتهِ لتحقيق متطلبات المجتمع التي يستشعرها هو في أعماق نفسهُ.

وقد وردت لفظة الزينة والزخرفة واشتقاقاتهما اللغوية في القرأن الكريم في اماكن عديدة، فبالنسبة لمصطلح الزينة وردت في قوله تعالى: { يَابَنِي آدَمَ خُذُوْا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وكُلُوْا وَاشْرَبُوْا وَلاَ تُسْرِفُوْا إِنَّهُ لاَ يُحِبُّ الْمُسْرِفِين} (سورة الأعراف،٣٢)، وأيضا في قوله تعالى: {وَقَالَ مُوسَى رَبَّنَا إِنَّكَ آتَيْتَ فِرْعَوْنَ وَمَلأهُ زِينَةً وَأَمْوَالاً فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا رَبَّنَا لِيُضِلُّوْا عَنسَبِيلِكَ رَبَّنَا اطْمِسْ عَلَى أَمْوَالِهِمْ وَاشْدُدْ عَلَى قُلُوبِهِمْ فَلاَ يُؤْمِنُوْا حَتَّى يَرَوُاالْعَذَابَ الأَلِيم} (سورة يونس،٨٨)، في قوله تعالى{إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الأَرْض زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً} (سورة الكهف، ٧).

اما بالنسبة لمصطلح الزخرف فقد ورد في القرأن الكريم في قوله تعالى: {وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نِبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الإِنس وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْل غُرُورًا وَلَوْ شَاء رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُون}[ (سورة الأنعام،١١٢)، وايضا قوله تعالى{أَوْ يَكُونَ لَكَ بَيْتٌ مِّن زُخْرُفٍ أَوْ تَرْقَى فِي السَّمَاء وَلَن نُّؤْمِنَ لِرُقِيِّكَ حَتَّى تُنَزِّلَ عَلَيْنَا كِتَابًا نَّقْرَؤُهُ قُلْ سُبْحَانَ رَبِّي هَلْ كُنتُ إِلاَّ بَشَرًا رَّسُولا} (سورة الإسراء،٩٣).

أن المفاهيم التي وردت في القرآن الكريم لمصطلح (الزينة) و(الزخرف)، كان لها الأثر الفعال في التنظيم الفكري والفلسفي للفنان العربي المسلم في التعامل مع مفهوم التزيين والزخرفة، وبالتالي أصبح يصورة لهُ النبع الغزير بالأفكار النظرية، فقد ربط الله تعالى الزينة والزخرفة بالإيمان، وربط الايمان بالوسطية حيث قال تعالى: {وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا شُهَدَاء عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا وَمَا جَعَلْنَا الْقِبْلَةَ الَّتِي كُنتَ عَلَيْهَا إِلاَّ لِنَعْلَمَ مَن يَتَّبِعُ الرَّسُولَ مِمَّن يَنقَلِبُ عَلَى عَقِبَيْهِ وَإِن كَانَتْ لَكَبِيرَةً إِلاَّ عَلَى الَّذِينَ هَدَى اللهُ وَمَا كَانَ اللهُ لِيُضِيعَ إِيمَانَكُمْ إِنَّ اللهَ بِالنَّاسِ لَرَؤُوفٌ رَّحِيم} (سورة البقرة،١٤٣)، حتى لاتنقلب الزينة إلى إسفاف أو إسراف، والذي بدوره قد يؤثرَعلى طبيعة المنتوج المتحصل من عملية تفاعله الفنية والإدراكية مع مختلف الخامات وأجاد في ترجمتها بأسلوب حذق، إبداعي وفني وجمالي، رمزي وتعبيري و وظيفي في تطبيقاته الحياتية وتسخيرهِ لخدمة دينهُ، ولاسيما في الجانب الذي يتعلق ببناء المساجد ودور الأمارة والقصور. لذلك اتسمت العمائر الإسلامية بمفهوم ذي ثلاثة مستويات، تؤثر في مجملها على مختلف جوانب الحياة الإنسانية ومنها جانب النتاج التزييني المعماري وهي:-

(1 العقيدة 2. الشريعة 3. السلوك .) [1]

ومن وجهة نظر اخرى فان الفنان المسلم قد استوحى التزيين والزخارف بالمفردات النباتية من القرآن الكريم، قال تعالى: {وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاء فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَآ أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُون}.(سورة يونس، ٢٤)، حيث قام بتوظيفها كمفردات تزينية كان لها الفصل المميز في تفرد الفنون الاسلامية باسلوبها الرائع والمطبق على مختلف الخامات، فضلاً عن النخيل والأعناب والتين والزيتون والرمان، والزهروالسنابل. كثرة الأوصاف النباتية في القرآن الكريم، في وصف الجنة وما اعد الله فيها للمؤمنين، إذ جاء في الذكر الحكيم عن نبات الجنة وظلالها. قال تعالى{وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلاَلُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلاً} (سورة الإنسان،١٤)، وايضا قال تعالى: {يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الأَنفُسُ وَتَلَذُّ الأَعْيُنُ وَأَنتُمْ فِيهَا خَالِدُون}.

(سورة الزخرف ٧١). وحديث الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم في أوصاف الجنة (أن فيها ما لاعين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر) (مسلم أبن الحاج مسلم، 1972م، رقم الحديث 5053)، فضلاً عن الأحاديث النبوية الشريفة التي تبين موقفهُ عليهِ الصلاة والسلام، بالنسبة لفن

(1) العقيدة:- تمثل صلة الإنسان بالخالق (الله سبحانهُ وتعالى).
الشريعة:- وهي القواعد التي تربط الإنسان بالمجتمع والبيئة.
السلوك:- وهو الطابع الذي يطبع العلاقات كلها بالالتزام، أي علاقة الإنسان بنفسه.
(حيدر إسماعيل يعقوب السواد، 1997، ص1).

التزيين، ومنها ما ذكر أن الرسول عليهِ أفضل الصلاة والسلام، قال: ((لتزخرفنها كما زخرفت اليهود والنصارى))، يعني المساجد ( محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري ، 1987م، باب بنيان المساجد). كما ورد بموضع آخر أن النبي عليهِ الصلاة والسلام، لمَا دخل الكعبة حتى أمر بالزينة فنحي قال الزينة هاهنا نقوشٌ وزخارف تزين بها الكعبة وكانت بالذهب فأمر بها حتى حَتَت[1].

ومنها {وَزُخْرُفًا وَإِن كُلُّ ذَلِكَ لَمَّا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالآخِرَةُ عِندَ رَبِّكَ لِلْمُتَّقِينَ} (سورة الزخرف، ٣5)، كما كان للرسول صلى الله عليهِ وسلم، موقفاً حازماً ومتشدداً من مظاهر الزينة وماهيتها ولاسيما فيما يتعلق بموضوع التصوير والتجسيم التشبيهي، فقد ذكر النسائي في سننهِ ان الرسول (صلى الله عليهِ وسلم) قال: ((منْ صور صورةً عُذبَ حتى يُفخَ فيها الروحْ وليسَ بنَافخٌ فيها)) (أحمد بن شعيب بن علي بن سنان بن بحر النسائي، 1986م، ت 303).

وظل فن الزيينه في صدر الإسلام يمثل البساطة والتقشف، وذلك لانشغال المسلمين الأوائل بنشر الدين الجديد. وفي زمن الخليفة عثمان ابن عفان (رضي الله عنه) (23-35هـ)، عند تجديدهُ لمسجد الرسول (صلى الله عليهِ وسلم)، أمر بتزيينهُ سنة (29هـ649م) (فبنى جدارهُ بالحجر المنقوش وجعل عمدهُ من حجارة منقوشة بدلاً من خشب النخيل وسقفهِ بالساج) (أوسكار حسان، 2003م. (http://www.aklaam.net/newaqlam/aqlam/show.php?id=404)

ومن هنا فقد أتجهَ الفنان العربي المسلم إلى مبدأ المحاكاة التجريدية وتحوير الصورة بداعي التنفيس الفكري الفني والجمالي، وهذهِ المحاكاة نشأت عن أدراك عميق وتأمل وتفكير في أفضلية الصورة في مفهومها الفلسفي (الحبيب بيده، 2001م، ص6)، لذلك فُسح المجال لتطوير الخط والتزيين والزخرفة بهِ وتبني أشكال الزخرفة بأنواعها (نباتية، هندسية، خطية)، الاهتمام بها اهتماماً متزايداً على حساب بقية الأشكال الفنية الأخرى لِملئ الفضاء الذي أحدثتهُ غياب الصور الآدمية، فضلاً عن اندفاع الفنان المسلم لابتكار الكثير من مظاهر التزيين من الخامات البسيطة كالخشب والنحاس والفضة والزجاج والأقمشة والمواد البنائية (الجص، الآجر، الطابوق) وتحويلها إلى روائع وتحف جميلة، كما نجد ذلك في جامع البصرة (14هـ -635م) (صورة 8) وجامع الكوفى (17هـ - 638م) (صورة 9)، وكذلك جامع واسط (2هـ -642م) (صورة 10)، فظهر ما يعرف ب (الارابسك) (Arabisque)، أو ما يسمى بالرقش العربي (Variegate) الذي تتخلله الزخارف الهندسية (صورة 11- أ، ب، ج، د)، والذي ظهر نتيجة لبعد الفنان العربي المسلم عن مظاهات الله في خلقه أبتكر فن الرقش الذي ولد في سامراء وتطور في الموصل ثم بغداد (عبد الرضا بهية، 1989م، ص11).

(1) حَتَتَ:- فركَكَ الشيء اليابس عن الثوب ونحوهُحَتَ الشيء عن الثوب وغيرهِ يحتهُ حتاً:فركهُوقشرهُ فانحتَ وتحاتَ وأسمُ ما تحاتَ منهُ وكل ما قشرَ فقد حتّ (أبن منظور. (1956م)، ج2، ص22).

**(صورة 8)**

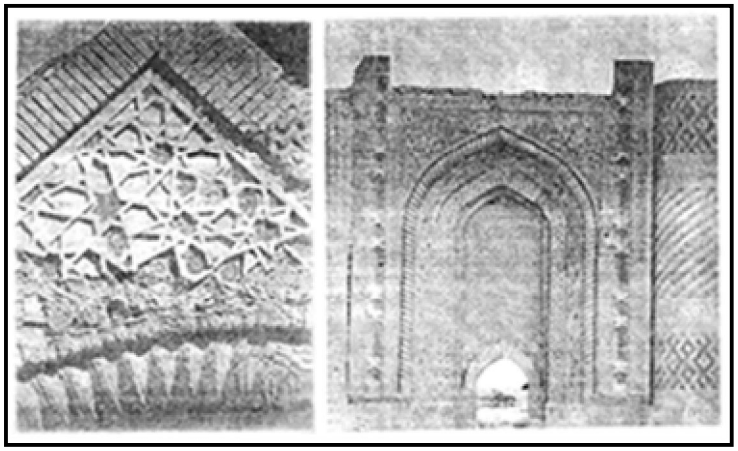
**بقايا زخرفية هندسية ونباتية**

**زينت واجهة جامع البصرة**

**(صورة 9)**

**بقايا زخرفية نباتية وحزوز زينت تيجان**

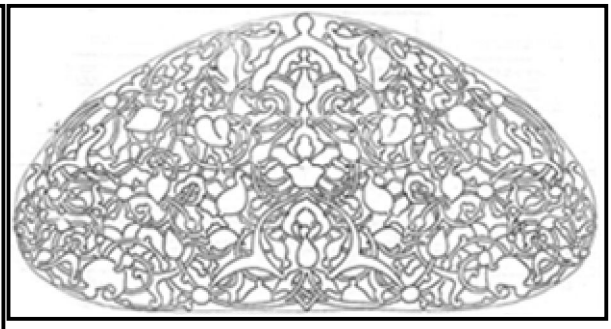
**الأعمدة في جامع الكوفه**



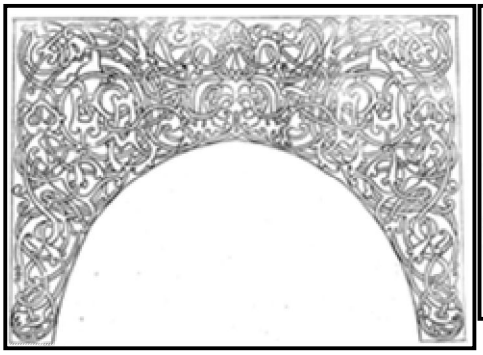
**(صورة 10)**

**بقايا زخرفية هندسية و نباتية**

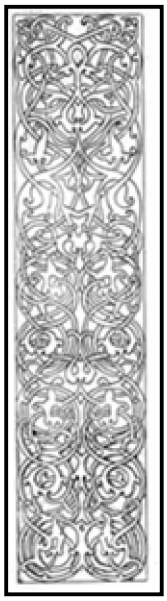
**زينت واجهة جامع واسط**



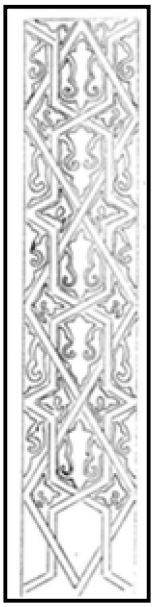
(صورة 11-أ)
زخرفة نباتية تزيين العقد العلوي لمحراب
الجامع المجاهدي في الموصل



(صورة 11-ب)
كوشة العقد العلوي لمحراب الجامع
الاموي في الموصل



(صورة 11-ج)
زخرفة نباتية تزين صدرمحراب
الجامع الأموي في الموصل

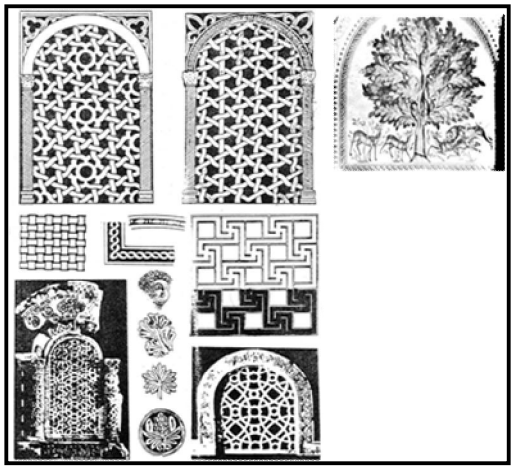


(صورة 11-د)
زخرفة نباتية هندسية
الجامع الأموي في الموصل

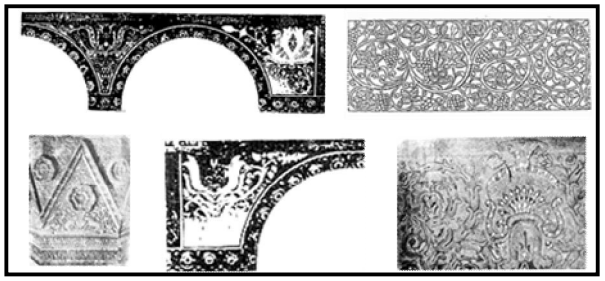
**التزيين بالرقش النباتي والهندسي/ الأرابسك**

وفي العصر الأموي (41- 132هـ/ 661- 750م)، أنصهرت جميع العناصر الزخرفية السابقة للإسلام، وظهرت بصفات تجريدية جديدة بعيدة كل البعد عن الأصول التي نشأت منها، فشهدت هذه الفترة ازدهار الفنون الإسلامية بأنواعها وتفكير الفنان المسلم في تطويرها وتحديداً فيما يتعلق بفنون تزيين وزخرفة العمائر الدينية والمدنية، نتيجة لميل الأمويين نحو الاهتمام بهندسة وتزيين وزخرفة المساجد والقصور ودور الإمارة، وقد اعتمدوا في بنائها على الفنيين والصناع من أهل البلاد وخارجها، فكانت ولادة حقيقية لفنون تزيين وزخرفة المساجد تمثلت بزخارف قبة الصخرة (72هـ/ 691م)، بالفسيفساء[1]، وتزيين تيجان الأعمدة من الأغصان التي تتحرك وتتفرع بصورة حلزوني تتدلى منها الأزهار والأثمار وتتركب من المفاصل الكأسية المتصلة ببعضها رأسياً (صورة 12).

واستخدام أوراق الاكانتس وأشكال الأشجار، فالمسجد الجامع بدمشق (88-96هـ/ 706-714م) وما يحويه من عناصر تزيينية زخرفية كالقمريات النوافذ وقوامها أطباق نجمية مثلت درجة متقدمة في مجال التوجه نحو تصميم الزخارف الهندسية المتشابكة والتي تقوم على أساس تكرار وحدة المسدس المنتظم ووحدة المربع (صورة 13) (عبد الرضا بهية، 1989م، ص15).



**(صورة 12)**
**أشكال زخرفية نباتية**
**فسيفسائية زينت المسجد الجامع**
**بدمشق وقصر المفجر**

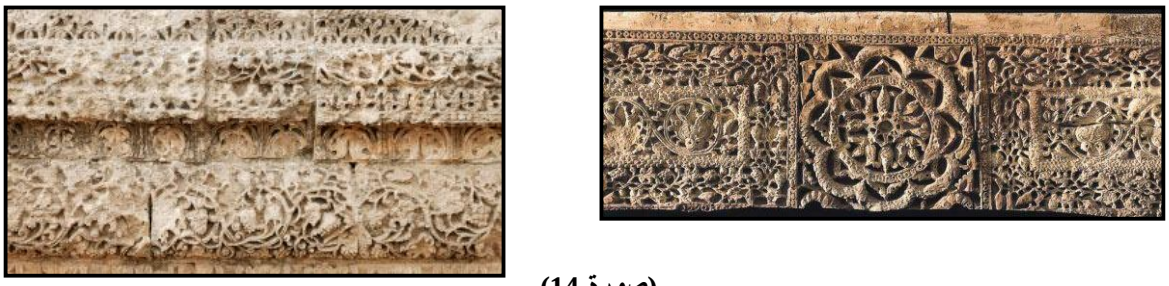


**(صورة 13)**
**أشكال زخرفية نباتية**
**فسيفسائية زينت مسجد**
**قبة الصخرة**

(1) الفسيفساء(Mosaic) كلمة مشتقة من اللغة اليونانية والمقصود بها فن زخرفي يتألف من جمع أجزاء صغيرة متعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبت بعضها إلى جانب بعض فوق الجص والأسمنت ويتألف هذا الفن من أشكال هندسية أو بنائية أو رسوم كائنات حية، والأغلب أن تكون تلك الأجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة (www. wikipedia.org)

ومن القصورالأموية في بلاد الشام قصر المشتى (743-744م) وقصر خربة المفجر، والأخير يعد من أهم القصور الأموية لاحتوائه على عناصر تزيينية مختلفة، (صورة 14) التي قامت على مفهوم المساواة مع العمارة وخدمتها الوظيفية. فضلاً عن ما وصلنا من مصورات السجاد وتصوير

الكتب بالمنمنمات وخطها، كذلك الاهتمام بالفنون التطبيقية بأنواعها كالأثاث والأقمشة والأواني النحاسية والقاشاني، واستخدام الفسيفساء في كساء القصوروالمساجد والمنازل والحمامات نجدها مزخرفة ومرسومة حسب مقتضى الحاجة (نعمت إسماعيل، 1973م، ص 38-39-40).



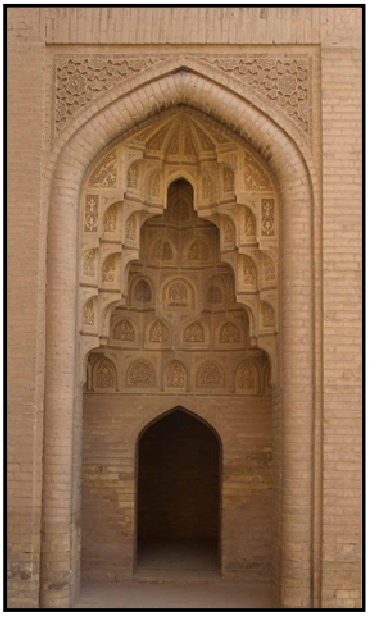
**(صورة 14)**

**أشكال زخرفية نباتية زينت قصر المشتى**

ويعد قصر الشعيبة في البصرة القديمة من القصور الأموية في العراق أكتشفت فيه أشكال نباتية وهندسية محفورة على طبقة من الجص تمثل الطرازالأموي والعباسي (عيسى سلمان، واخرون،1982م، ج1).

وعندما انتقلت الخلافة إلى بني العباس سنة (132- 656هـ-754- 1258م)، وصلت الحضارة الإسلامية إلى مرحلة التطور والنضوج الفني. فالعراق أمتاز بامتلاك تراث فني كبير متراكم عبر الحضارات التي توالت الحكم فيه. فقد أثرت أساليب هذه الحضارات على خبرات الفنان العراقي، الذي بدورهِ ترك بصمات فنية وذوق جمالي عبر تنفيذه للأعمال التزيينية الزخرفية، التي عرف عنها جمال الريازة والروعة المتمثلة بالزخارف الجدارية المحفورة بالآجر بدلاً من الحجر، لخفة وزنه وقوة التحامهِ، فضلاً عن استعمال الأكتاف البنائية إلى جانب الأعمدة وتزيين تيجانها بزخارف متباينة الأنواع والأشكال، كما أصبحت للمقرنصات[1] (ستالكتايت) (Stalactite)، أهمية بالغة في تزيين بواطن عقود المداخل والمحاريب ومنارات الجوامع (صورة 15 أ، ب).

(1) المقرنصات / تعد من أبرز أنواع الزخارف المعمارية العربية الإسلامية، ويعتقد إن هذهِ الكلمة مأخوذة من كلمة (مقرفص) أي جالس القرفصاء، وفي بلاد المغرب يطلق عليها المقرفص) (www. wikipedia.org)

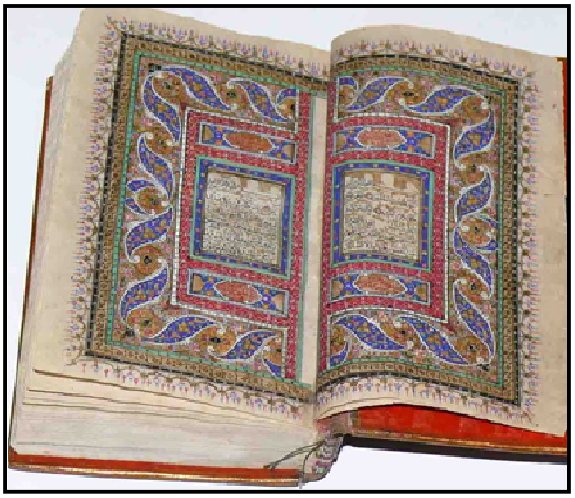


**(أ)** **(ب)**

**(صورة 15 أ، ب)**

**مقرنصات لاحد مداخل القصر العباسي/بغداد، ومنارة جامع محمد القلاون/مصر**

كما تميز هذا العصر بـ (تزيين المصاحف الشريفة) [1]، وتجميلها كتزيين مصحف الأمام علي رضي الله عنه وأبن البواب ومصحف الحسن البصري في البصرة (صورة 16)، وتزيين المخطوطات[2] (صورة 17).



**(صورة 16)**

**مصحف مزين بالمينا وماء الذهب**

(1) تزيين المصاحف الشريفة /حيث بدأت الزخارف شيئاً فشيئاً في القرن الثالث الهجري تتخذ أماكنها في الصفحات الأولى والأخيرة وفي الفواصل بين السور وفي الآيات ومواضع علامات التفسير ثم ما لم يلبث أن تجاوزت هذا النطاق في القرن الخامس الهجري واتخذت صورة إطارات أو جداول زخرفية تحيط بالمساحة المكتوبة في الصفحة ؛للاستزادة:أنظر الحلوجي.عبد الستار، المخطوط العربي، ط2، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1989م، ص210

(2) من أهم الكتب العلمية وكتب تمثل مدرسة التصوير الإسلامي إلتي اشتهرت بزينتها وتزويقها كـ(كتاب البيطرة) (615هـ)، و(كتاب الترياق) الذي زين بالتصوير، وكذلك (كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل)، القرن السادس الهجري (12م) فضلاً عن (مقامات الحريري) التي يعود أقدم مخطوط لها سنة (634) هـ.

**(صورة 17)**

**طبعه مذهبة للقرآن الكريم**

**من مخطوطة عباسية**

وكان العصر العباسي من أهم العصور الذي ازدهرت فيهِ صناعة وتزيين التحف والمعادن وظهر ما يسمى بفن التطعيم الزخرفي (التنزيل) [1]، ووصلت إلى درجة من الرقي والإتقان، فقد استخدموا في صناعتها مواد مختلفة، وكان الذهب والفضة والبرونز والعاج في مقدمة تلك المواد، وقد اتخذ الصانع العربي المسلم اساليب وطرق تسمى بالتكفيت[2]، تمثل خطاً تطويرياً في نتاج وتزيين وزخرفة التحف العربية (صورة 18 و19).

**صورة (18)**

**الاواني واغمدة السيوف مطعمه بالمينا وبالاحجار الكريمه**

(1) التطعيم في فنون التزيين ويقصد بهِ استخدام الأحجار الكريمة، والمعادن بأنواعها، والفسيفساء والرخام الأبيض الناصع والأسمر، والجص والعاج والصدف، فضلاً عن الأخشاب بطريق حفر الأرضيات الآجرية أو الرخامية بأشكال الزخارف المراد تطعيمها ثم القيام بعملية تنزيل الزخارف التي تكون عادة بمستوى الأرضيات؛ للاستزادة:أحمد قاسم الجمعه، الآثار الرخامية في الموصل خلال العهدين الأتابكي والايلخاني، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1975م، ص355/354 )

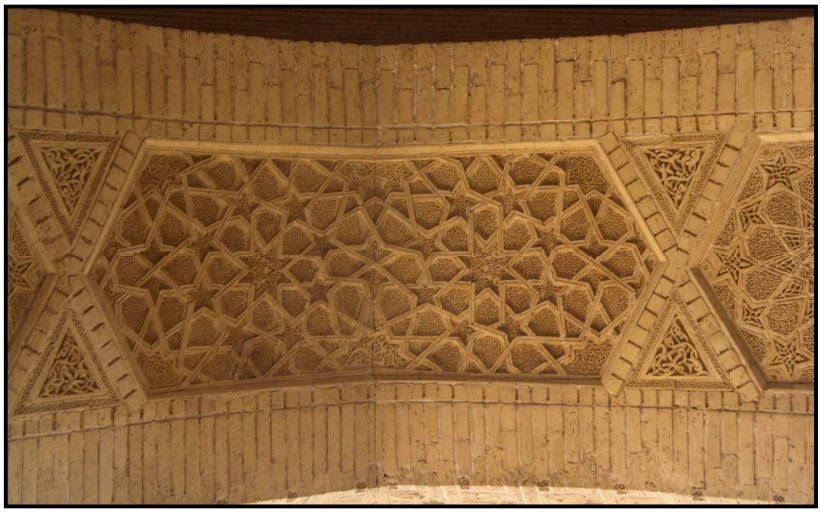
(2) أستخدم الفنان العربي المسلم أربعة أساليب للتزيين والحفر والنقش على المعادن، مستعيناً بالنار ما يعرف (بالتكفيت) وهو أسلوب قوامهُ حفر رسوم على سطح المعدن ثم القيام بملء تلك الزخارف المحفورة بمادة أخرى كالذهب والفضة والنحاس الأحمر، فضلاً عن استخدام الطَرْق (بفتح الطاء) و(سكون الراء) أو الحفر، التطعيم ؛للاستزادة:أنظر صلاح حسين العبيدي، ملامح الفنون الزخرفية العراقية في الفن العربي الإسلامي، في مجلة الآداب، العدد/63، مجلة علمية تصدر عن كلية الآداب، جامعة بغداد، 2002م، ص 107

**(صورة 19)**

**بالتكفيت بالاحجار الكريمة والمينا والذهب على صورة حزام والسيف**

في حين تكشف التشكيلات التزيينية في الجانب العماري لهذا العصر، والتي تجسدت بالزخارف النباتية والهندسية والريازية المكتشفة عن اهتمام الفنان بتحلية القصور ودور العبادة والمدارس وتشير هذهِ النزعة إلى شعور عميق بقيمة التجميل.

ولم يكتفِ بناة تلك العمائر على ما أستخدم في (العصر الأموي)، بل ابتكروا وأضافوا إليها صيغاً وعناصر جديدة، وهي برهان على عبقرية الفنان المسلم وتطورهِ الفني ابتداءاً من استخدام الأشكال الهندسية المنتظمة كالدائرة والمربع والمستطيل و ..الخ في واجهات العمائر كالوحدات الزخرفية المعمولة من الآجر، وهو تعامل هندسي يعود سببهُ إلى تغير الخبرات الإنشائية لأن فن بناء العمائر من نتاج فنانين عراقيين (زعابي الزعابي، 1999م، ص160)، يتضح فيه فاعلية أهل العراق في مجال تزييناتها وزخرفتها بما يحقق ويحافظ على التوازن الوظيفي بين احتياجات الإنسانية وخصوصية العقيدة العربية الإسلامية والعوامل البيئية (صورة 20)



**(صورة 20)**

**الأشكال الهندسية والزخرفية المنتظمة في واجهات العمائرمن الاجر**

## 3:3 الاسس البنيوية للزخرفة الاسلامية في التصميم الداخلي

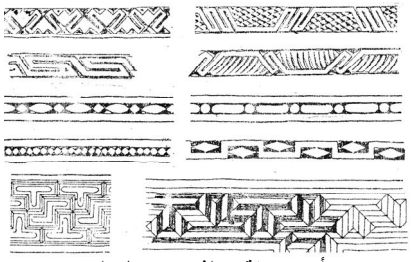
يقسم فن الزخرفة بالنسبة إلى علاقتهِ بالصورة المعمارية إلى قسمين:

### 1:3:3 الزخرفة البنيويه

أن يكون البناء ذا بنية زخرفية، ناتجة عن التشكيلات الزخرفية من المادة نفسها، كأن تكون زخرفة آجريه، جصية، أولها تأثير زخرفي على الواجهات كالتزيين بالعناصر المعمارية (العقود، المقرنصات، الشرفات، الأكتاف)، حيث يكون لخواص المادة (الشكل، التكرار، الملمس، الاتجاه، اللون، التوازن) التأثير الزخرفي على السطوح المعمارية.فضلاً عن أنه قد يعتمد على الصورة الهندسية التي يعود إليها البناء، بمعنى أن يكون البناء ذا بنيْة زخرفية، أو تكون العناصر الزخرفية ناشئة عن معالجات المادة البنائية وتشكيلها (أسعد غالب حسين الاسدي، 1990م، ص25). يمثل التزيين البنيوي أحد الأسس البنائية في العملية التنظيمية لهيكل البناء يحدد الطبيعة الوظيفية، ويعتبر وحدة تزيينية زخرفية تؤدي الغرض الجمالي .

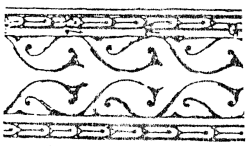
### 2:3:3 الزخرفة التطبيقية

وهوعملية إضافة العناصر أو المفردات الزخرفية بأنواعها النباتية والهندسية والخطية والآدمية والحيوانية إلى سطح البناء، بحيث يكون بالإمكان التحكم الوضعي لبنية هذهِ المفردات كإزالتها مثلاً، دون أن يؤثر ذلك على البنية المعمارية ومتانتها، " ومن الممكن أن يكون التزيين بنوعيه (البنيوي والتطبيقي) في هيئة أشكال نحتية (نحت بارز (Relief) أو نقوش أو تكوين في هيئة زخارف سطحية) (أسعد غالب الاسدي، 1990م، ص25). (صورة 21).

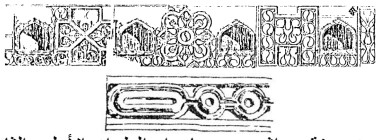


أ - زخرفة حواشي من سامراء

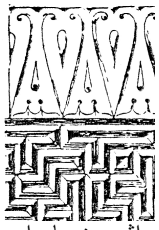
ب - إفريز زخرفي من جامع المنصور الكبير
في مدينة الرقة



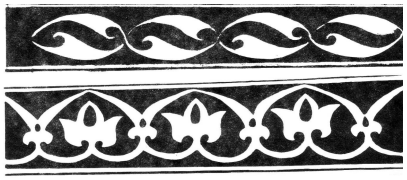
ج - إفريز زخرفي من سامراء الطراز الثالث



د - زخرفة حواشي من سامراء الطراز الأول والثاني



هـ - زخرفة حواشي من سامراء الطراز الثالث



و - شريط زخرفي من المدرسة المستنصرية

ز - زخرفة حواشي من سامراء الطراز الأول والثاني

ح - بقايا من شريط خطي ( خط الثلث ) يزيين الجزء
العلوي لباب الطلسم

ط - إفريز زخرفي من محراب الخاصكي

**(صورة 21)**

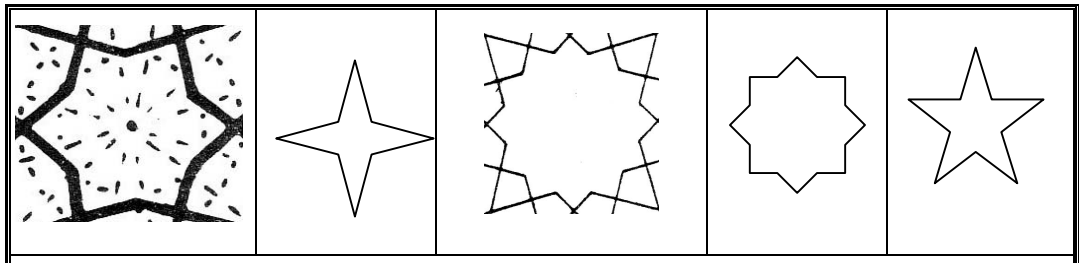
**نماذج من الأشرطة والأطر والأفاريز الزخرفية والخطية القديمة**

ولذلك ستبين الدراسة التاسيس لتطبيقات عملية لهذا النوع على العمارة العباسية، فضلاً عن العلاقات العملية والنظرية التي أعتمد عليها هذا الفن وهي:

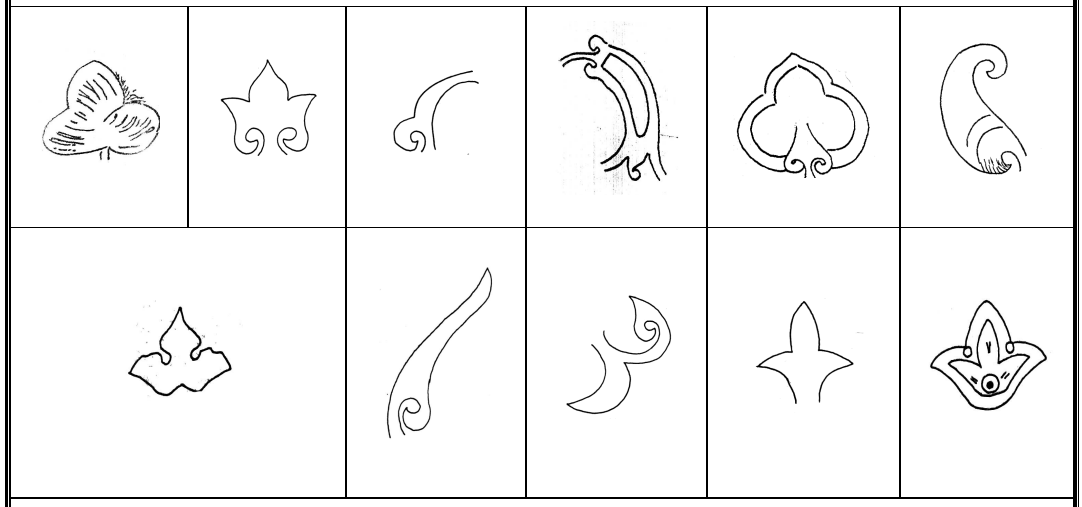
**أ- فن الزخرفة والمساحة والحجم**

يخضع فن الزخرفة بكل أنواعه وأشكاله إلى متغيرات عدة ومنها المساحة والحجم وأبعاده ومتطلباته الشكلية. فالمساحة هي (حيز المصمم) محدد الأبعاد مرئياً، وهو المحتوى، المسافة، المكان (بدرية محمد فرج، 1994م، ص5)، تحدث فيه الأحداث البصرية والشعورية والحركية الفاعلة للمفردات والعناصر الزخرفية، إذا كانت ثنائية الأبعاد والمعمولة على سطوح الجدران (وهي دائماً شيء نسبي في صغرها وكبرها)، فضلاً عن التنوع الشكلي الهندسي لها مثل المربع والمستطيل والدائرة والمثمن والمسدس، كما أنها تتأثر بتقنيات الحفر البارز والغائر أو بفعل الخامة (المادة) كالجص والآجر، لذلك (فالمساحة شيء ما يمكن للمصمم تقسيمها وقياسها والإضافة عليها (Chistian, Norberg, Schulz, 1963, p97)، أما الحجم صفة (الامتداد، الابعاد، العظمة)، حيث يكون الحجم متنوعاً ومتبايناً بالقياس، فمن حجم صغير إلى أكبر أو بالعكس، ويعد الحجم أحد عناصر اللغة المرئية، وعلى أساسه نقارن العناصر الزخرفيةتبعاً لانعكاسها المرئي إلينا، كما إنها تقارن نسبة بعضها البعض في الحقل المرئي.

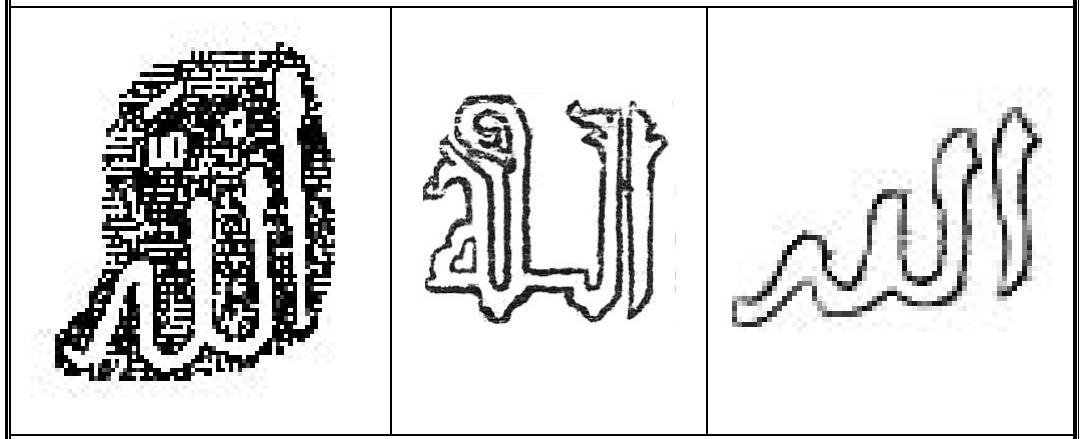
فالأشكال الزخرفية المسطحة لها بعدان (طول وعرض)، بينما الحجم أو الكتلة أو المنحوتات لها ثلاثة أبعاد (طول وعرض وارتفاع) كما يوجد في العناصر المعمارية والبنائية والهندسية، (صورة 22).



نماذج تمثل ظاهرة تعدد أشكال النوع الواحد ( الأشكال النجمية )



نماذج تمثل ظاهرة تعدد أشكال النوع الواحد ( الأشكال نباتية )



نماذج تمثل ظاهرة تعدد أشكال النوع الواحد ( الأشكال الخطية )

**(صورة22 )**

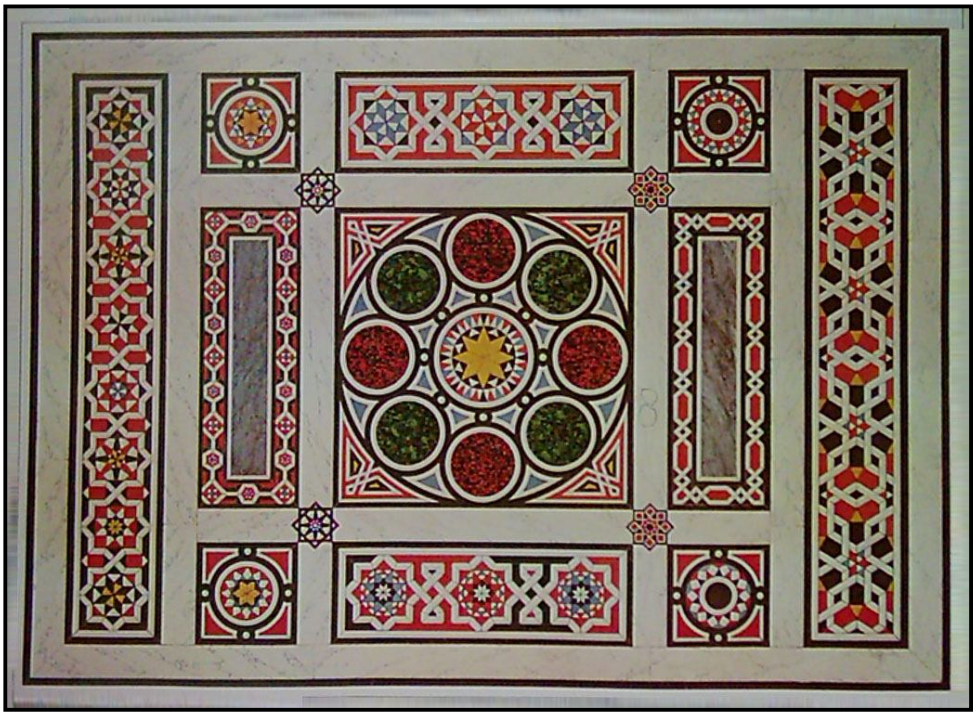
**ظاهرة تعدد أشكال النوع الواحد من الوحدات الزخرفية المختلفة**

ويتوقف كل من المساحة والحجم على محددات وقياسات هندسية تجعل منهما عنصران حيويان بما يناسب متطلبات الوحدات والأشكال الزخرفية (Hollidage, John 1977, p23)، التي لها

مواصفات إدراكية خالصة كالخطوط والهيئات والشكل، والمصمم العربي المسلم يقسّم المساحات المتاحة له إلى أحجام وأشكال مختلفة وبالتالي يملئها بالعناصر والمفردات الزخرفية المتنوعة (وسام كامل عبد الأمير،2003م، ص 4)، ويمكن تقسيمها كالآتي:-

**الحواشي أو (الأُطر والأشرطة )**(1)

ويطلق عليها زخارف الحواشي (الطراز الأول، الطراز الثاني، الطراز الثالث)، وهي عبارة عن مساحات مستطيلة أو دائرية تحيط بالمساحات الأساسية للزخرفة بحيث يفصل فيما بينها فواصل أو حزوز هندسية او نباتية، وتنشئ هذا الزخارف بفعل التكرار المتناوب للوحدات داخل الإطار أو الأشرطة (صورة 23).



**(صورة 23)**

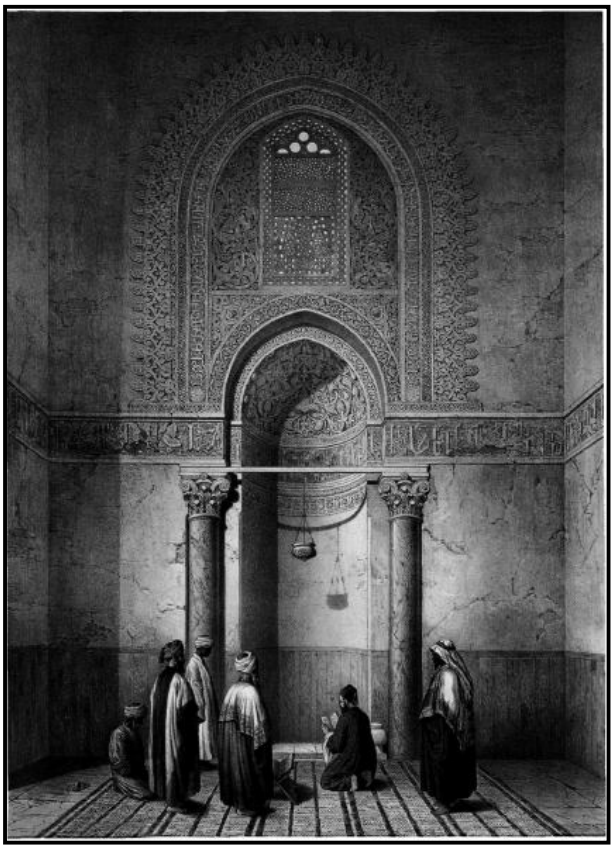
**زخارف الحواشي والاطر هندسية التكوين حديثة**

وأحياناً تحيط بأبدان الأعمدة (الأعمدة بأنواعها المزدوجة والمندمجة والحرة)، بهيئة أشكال لولبية (ضفائر) أو بأشكال زخرفية هندسية (متباينة) (صورة 24)، وقد تكون بصورة مسطح يحيط بواجهات المحاريب (محراب جامع محمد بن قلاون) ، (صورة25).

(1) تختلف الأشرطة عن الأطر الزخرفية من أن الأولى تتكرر فيها المفردات والوحدات التزيينية على امتداد واحد أفقي أو عمودي. وهو بهذا يحيط بالتكوين من دون ان يطرقه بصورة كاملة، أما الأطر فتتكرر فيها المفردات والوحدات التزيينية على امتداد متلاق يحيط بالمساحات، (حسن علي حمودة، فن الزخرفة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب (1972م)، ص7

**( صورة 24)**

**اعمده رخامية بهيأة اشكال لولبية/ ضفائر**



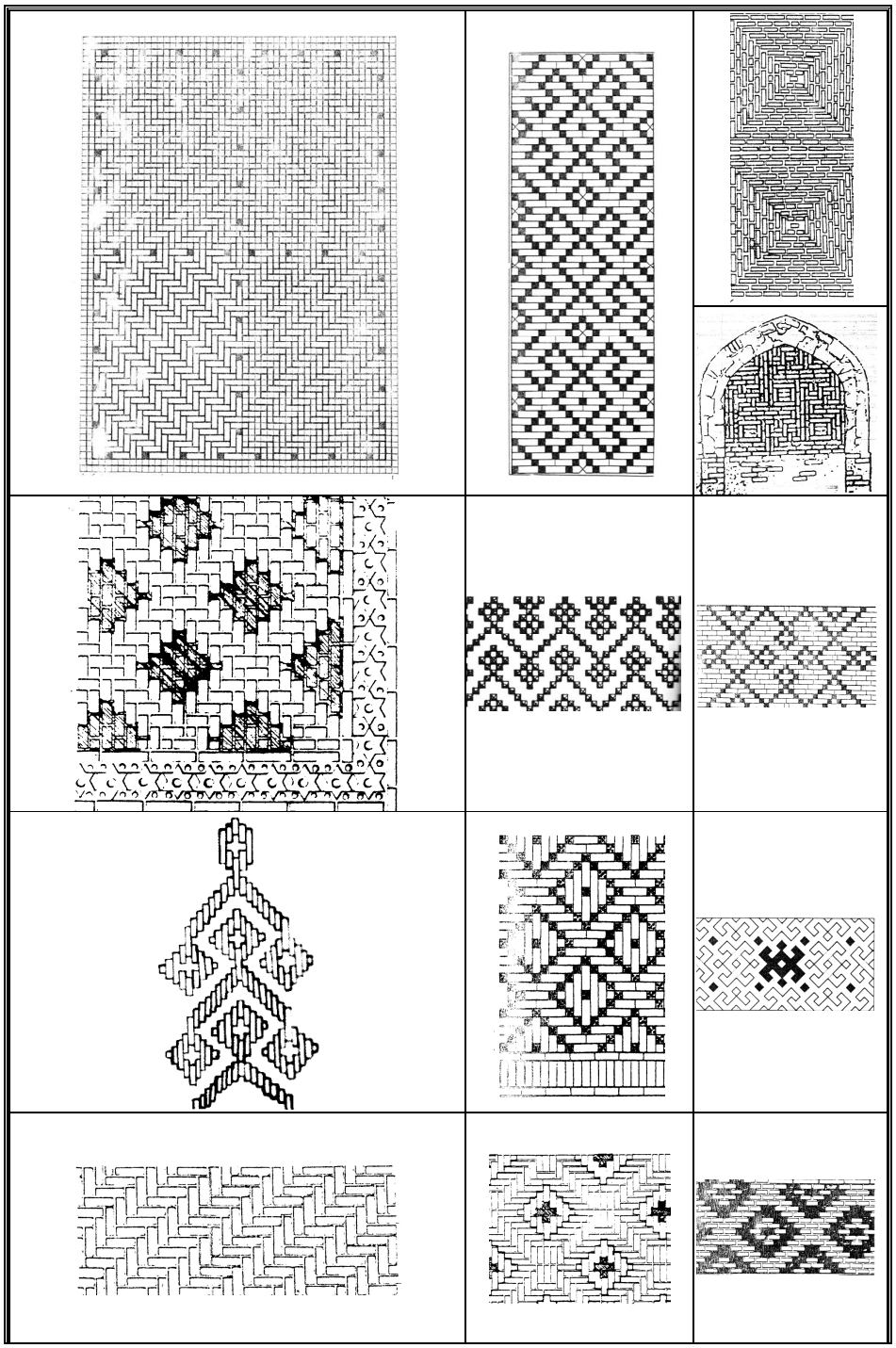
**(صورة 25)**

**اعمده بصورة مسطح تحيط بواجهة محراب محمد ابن قلاون**

**المساحات الهندسية أو شبه الهندسية[1] (المساحات الأساسية للزخرفة)**

وهو الحيز الإجمالي الذي يصورة مركز الثقل البصري للناظر، حيث يحتضن المفردات والعناصرالزخرفية بأنواعها وأحجامها، وقد يقوم الفنان بتقسيمها هي الأخرى إلى مساحات ثانوية هندسية أو أركان أو زوايا، فضلاً عن قيام الفنان بأشغالها بالزخارف النباتية أو الهندسية بطريقة التوزيع المتناظر التمثيلي للوحدات. تبدأ فيه حركة الزخارف من وسط المساحة (بعد تنصيفها) مكونة محوراً زخرفياً ثم تمتد يميناً وشمالاً متشابهة في الخصائص والعناصر والمستويات وأساليب التنفيذ وينجلي ذلك في معظم الزخارف التي تشغل بواطن العقود (أحمد قاسم الجمعة، (ب.ت) ص 345)، والمساحات الوسطية للجدران (صورة 26)، والعناصر الزخرفية في العمارة لا تقتصر على أشغال السطوح والمساحات بل تتعدى ذلك في مساعدتها على تغير الصورة المدركة للفضاء كحجم وأبعاد (عصام علي شاكر، 1989م، ص14).

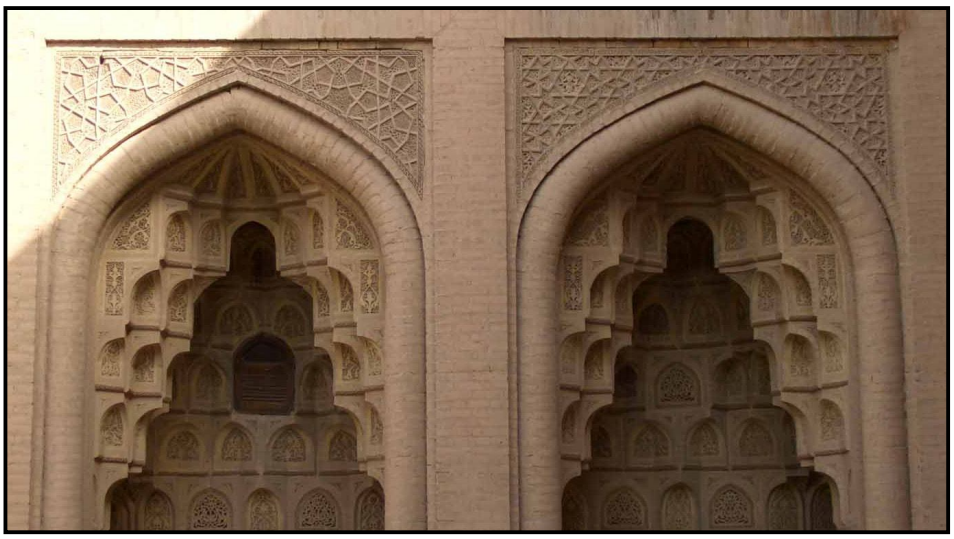
(1) تبرز هذه الأشكال أو الوحدات كنواتج (متوالدة) عن تقاطع الخطوط وتوصيلاتها، خاصة فيما يتعلق بالتزيين بالتكوينات الهندسية، وبالتالي يقوم الفنان بأشغالها بحشوات زخرفية نباتية غصنية كأسية للأغراض الجمالية، وإضفاء وحدة وتنوعاً صورياً للمساحات.



**(صورة 26)**

**الزخارف الحصيرية في الرقة والمدرسة المستنصرية والقصر العباسي وجامع مرجان في باب بغداد والجامع النوري في الموصل**

كما هو الحال في أشغال المقرنصات لبواطن العقود، كونها تثير نوعاً من الإيقاع المتناوب نتيجة لتكرار تكوين المقرنص للعقد الواحد، صورة (27،28).



**(صورة 27 )**

**مقرنصات بواطن العقود والإيقاع المتناوب نتيجة تكرار المقرنص القصر العباسي**

**(صورة 28)**

**باطن المقرنص/ القصر العباسي**

**ب- فن الزخرفة والزمن**

إن الزمن وما يعنيه معاني غير مدركة بصرياً يتخذ موقعاً مهماً وبُعداً جديداً من أبعاد البناء التيبني لارتباطه بالحركة ارتباطاً نسبياً، لأن جميع الأشياء الحقيقية التي تحدث في الطبيعة تقاس بالزمن سواء كانت في الماضي أم الحاضر أم المستقبل (عباس جاسم محمود الربيعي، 1999م، ص53.)، والزمن ضروري ومطلوب لبناء نظام زخرفي من جانبين وهما -:

**1-** حدوث متغيرات أساسية عبر الفوارق الزمنية (الحضارات)، للنظام البنائي التزييني العربي الإسلامي، كأساليبه وعلاقاته بالمجتمع والعقيدة، وأنماطه الفنية.

**2-** للجانب الزمني يلعب دوراً فاعلاً للانتقالات البصرية والفعاليات الحسية المتحققة بين العناصر والمفردات التزيينية العلاقات وديمومة بقائها في الحقل المرئي في إطار الزمن الآني حيث أضافت الانتقالات البصرية إلىالبناء التزييني بُعداً مهماً مضافاً إلى بقية الأبعاد إلا وهو الزمن (ستار حمادي الجبوري، 1997م، 26)، وهذا البُعد الوهمي الجديد يوضح الصورة الزمنية للمكان بما فيه من فعاليات بصرية واعتبار أن القيم الروحية أساساً في العمل التزييني التجريدي، وأن العنصر الذاتي في فن الزخرفة، يفقد أهميته مع الزمن، وأن ما يبقى محافظاً على قيمته أبداً هو عنصر الفن المحض، الذي يمنحه الزمن طاقة جديدة باستمرار (عفيف بهنسي، 1979م، ص108)، وهكذا تم التأكيد على ضرورة العنصر الزمني في التعبير الوهمي عن مفهوم الشكل، الذي يدرك ويفسرعبر الفوارق الزمنية كما اورده ( محمد جار الله توفيق، 2009م.)

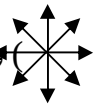
**ج- فن الزخرفة والحركة (حركة المفردات)**

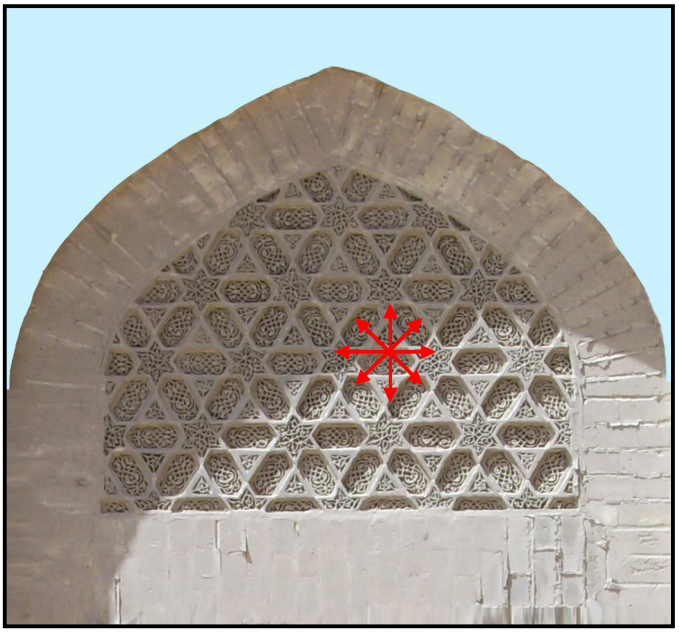
تعد الحركة الشروع الديناميكي لبناء النسق الزخرفي ومفرداته ومنها إلى بناء الزخارف وبالتالي إلى بناء السطوح المزينة، ويتغير هذا الشروع تبعاً للانتقال أو الإيقاع الزمني للمفردات والعناصر الزخرفية، لذلك فإن الحركة لا تعني تغير الموضع الخاص بالوحدات مع تغير اتجاهها دون البقية، وإنما تحدث للعين وللمخيلة لأن الوحدات الزخرفية ثابتة في الحقيقة غير أن للوحدات القدرة على أثارة العين أو الذهن بالحركة (الحسن بن الهيثم، 1983م، ص299) ويمكن تميز الحركة الناشئة في النظام الزخرفي على النحو الآتي:

**الحركة الأفقية:** ( ← ) ويمكن تمييزها في توزيع المفردات الزخرفية الخطية (الأشرطة الكتابية) والنباتية والهندسية والمعمارية كالعقود والنوافذ والأعمدة (صورة 29)

**(صورة 29)**

**الحركة الافقية وتوزيع المفردات الخطية/ الاشرطة الكتابية**

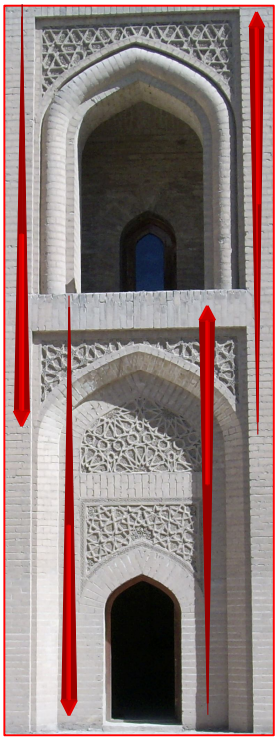
**الحركة الشعاعية:** (  ) ويمكن تمييزها في توزيع المفردات الهندسية (صورة 30)



**(صورة 30)**

**الحركة الشعاعية**

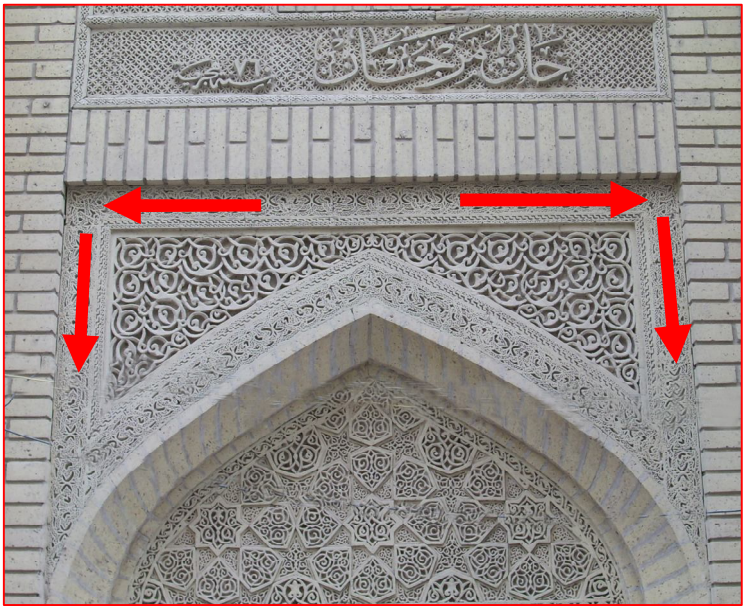
**الحركة العمودية:** ( ↑ ↓ ) ويمكن تمييزها في توزيع المفردات والعناصر المعمارية الزخرفية كالمقرنصات والعقود والنوافذ (صورة 31).



**( صورة 31)**

**الحركة العمودية**

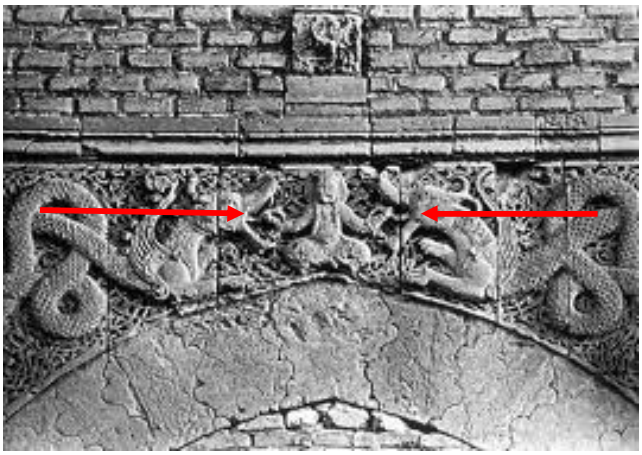
**الحركة العمودية والأفقية:** ( ← ↓ ) ويمكن ان تميزها في زخارف الحواشي في مدخل خان مرجان في بغداد ( صورة 32).



**(صورة 32)**

**الحركة العمودية والافقية**

**الحركة المتقابلة:(** ←——→ ) ويمكن إدراكها في الزخرفة الحيوانية الموجودة بباب الطلسم (صورة 33).



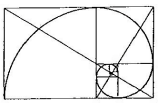
**(صورة 33)**

**الحركة المتقابله المدركة في الحيوانات/ باب الطلسم/ العراق**

**الحركة المتباعدة والمتناظرة:** ( →—← ) ويمكن ملاحظتها في الزخارف النباتية (صورة 34).

**(صورة 34)**

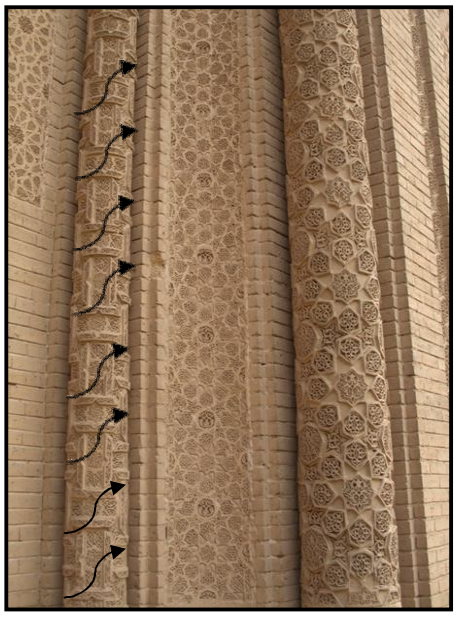
**الحركة المتباعدة والمتناظرة**

**الحركة الحلزونية**[1]: (  ) ويمكن تمييزها في حركة الأغصان النباتية.وتعد تمثيلاً حقيقياً لحركة الأغصان النباتية المستنبطة من حركة أغصان العنب (صورة 35).

**(صورة 35)**

**الحركة الحلزونية**

**الحركةاللولبية**[2]: ( ) ويمكن مشاهدتها في (أبدان) الأعمدة المندمجة بصورة حزوز في واجهات المدرسة المستنصرية أو القصر العباسي كما في (صورة 36).



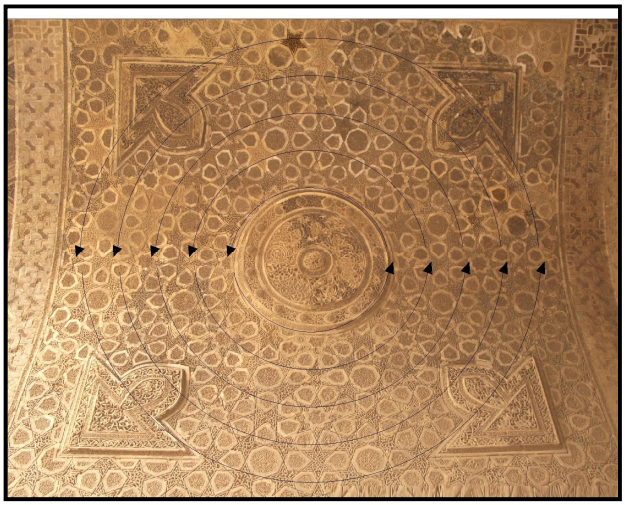
**(صورة 36)**

**الحركه اللولبيه في الزخرفة في مدخل**

**القصرالعباسي**

(1) لقد اكتشف بابا دوبولو Papadopoulo أن ثمة خطاً ذا صورةاً حلزوني يوحي على الأقل بإختراق البعد الثالث، وأشار إلى ان الحلزون هو علامة الإنتقال من العالم الخارجي (الملأ الأعلى) إلى الأرض حيث الإنسان وهو نقطة على هذه الأرض
(A.Pabadopoulo:L’esthetique de l’art musulman. La Peinture 6 vol. Paris. Lill 1972)

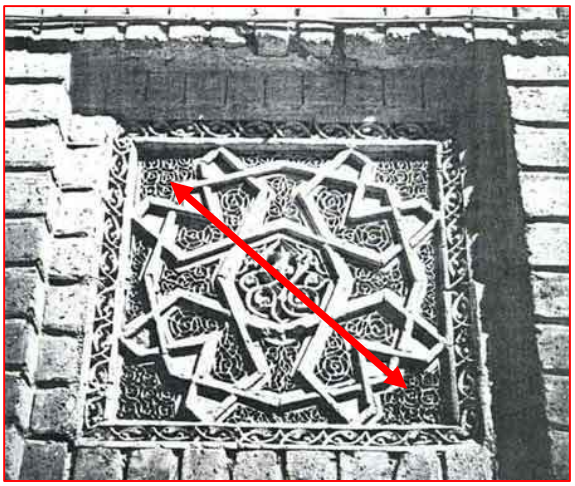
**الحركة المحورية:** ( ) وهي ما نلاحظه في التكوين النباتي في سقف أحد آواوين القصر العباسي فضلاً عن الحركة الإلتوائية للأغصان النباتية وانحناءاتها (فريد شافعي، 1951م، ص2) (صورة 37).



**(صورة 37)**

**الحركة المحورية/ القصر العباسي**

**الحركة المائلة:** ( ↖↘) وهي ما نلاحظه في التكوينات الهندسية والنباتية (صورة 38).



**(صورة 38)**

**الحركة المائله في التكوينات الزخرفية**

اما مراحل بناء التكوينات الزخرفية داخل المساحة فهي:

**العناصر الأساسية البنائية**

تصور العناصر البنائية للعمل التزييني اللبنة الأولى لتصميم التكوين، حيث يعتمد الفنان المسلم في تصميمه على ما يأتي:-

**الخط**

يعد الخط أبسط عنصر بنائي تنفيذي يجسد تطبيق الفكرة الزخرفية، فهو أول إنشاء تتحرك به اليد لتغير مفهوم المبهم وتحويله إلى فضاء يوحي بالقيمة الفعلية التي تستثير شعور الناظر لموضوع زخرفي ذي دلالة تعبيرية أو رمزية أو جمال، والحد يبين جوهر الشيء، والتفاصيل الزخرفية تميز الشيء عن سواه، لذلك يكون استخدام أنواع الخطوط بحسب فكرة الفنان المصمم فمنها الخطوط العمودية التي تحمل دلالات رمزية تشير إلى السماء، والخط الأفقي الذي يشير إلى الإفق، فضلاً عن إنه يثير الشعور بالاستقرار، ومنها الخطوط المنحنية التي ترمز لتموجات التلال الصحراوية، وكذلك الخطوط الحلزونية و المتوازية والمتعامدة، والمتلاقية (ضياء شكر، 1999م، ص82).

**الاتجاه**

يعد الاتجاه من العناصر البنائية المهمة في عملية إنشاء الوحدات والتكوينات الزخرفية، حيث يرتبط مفهوم الأتجاه بمفهوم الحركة البصرية الوهمية للوحدات الزخرفية بوصفها فعلاً يحقق تغيراً أنتقالياً عبر متغيرات المكان كأبعاد حسية ثلاثة، والزمان كبعد إدراكي رابع وفي كل الأحوال لا قيمة لحركة دون أتجاه والعكس بالعكس (عبد الرضا بهية،1997م، ص141)، فحركة الوحدات أو التكونيات الزخرفية أما شعاعياً كما هو الحال في التزيين بالتكوينات الهندسية، أو عمودياً وهو ما موجود في التزيين بالتكوينات المعمارية (العقود ـ المقرنصات ـ الأعمدة) وأحياناً يكون حلزونياً أو منحنياً كما نشاهدهُ في التزيين بالتكوينات النباتية، كما ذكر في حركة المفردات سابقا،أو أفقياً كما هو ملاحظ في التزيين بالأشرطة الخطية (صورة 39).

**(صورة 39)**

**التزيين بالاشرطة الكتابيه**

**صورة المفردة**

يتمثل جهد الفنان العربي المسلم في صياغة الشكل وبالتالي تأليفه وفق الأسس البنائية والاهتمام بتنميقه وتهذيبه واعتنائه بالقيمة إلى حد الاستوفاء الجمالي، فضلاً عن تسخيره لخدمة البناء

والاستفادة من طاقاته الكامنة إلى حد الإستيفاء الوظيفي، وتعزيزه بالعلاقات والروابط الروحية للعقيدة الإسلامية وبالتالي الأستيفاء التعبيري والرمزي والدلالي، فالصورة التزيينية تصورها ملامح متعددة من المثيرات البصرية والمنبهات الموضعية والموضوعية (الهندسية، النباتية، الخطية، المعمارية)، فهي وسيلة لإسترعاء الانتباه والفهم الدلالي والتعبيري. وترتبط درجة تقييم فن الزخرفة، بتلك القيم المرتبطة بالقيم الحسية للتكوينات، والمتمثلة بالمفردة الشكلية والتي أطلق عليها اسم (السطح الحسي) أي بمعنى إن المفردة الشكلية تتمتع بشكل مباشر من دون أي نشاط عقلي يعتمد الذوق فقط، وهي بذلك تؤكد الدلالة (برنارد مايرز، 1966م، ص 83). غير ان الصورة الزخرفية ومتغيراتها الديناميكية تتطور وتتغير بإتجاه تتأثر بنوع التجديد الإبتكاري في أنماطه وأساليبه ومواضيعه، تبعاً للزمان والمكان في ضوء متطلبات البناء والبيئة والعقيدة.

**د- بنية العناصر الزخرفية**

هو إن لكل نوع من أنواع العناصر الزخرفية بنية مستقلة بهيئتها وصورتها عن بقية العناصر الأخرى، فعندها يتم تحديد هوية نوع الزخرفة ومواصفاتها ومميزاتها الجمالية والقواعدية وأنواعها الثانوية فمنها ما يكون هندسياً ومنها مايكون حراً، ويمكن تمييز ظواهر منها:

اولا- ظاهرة تعدد أشكال النوع الواحد من العناصر (المفردات) (عبد الرضا بهية، 1997م، ص 26/25)، فعلى سبيل المثال التزيين بالتكوينات الهندسية نجد فيها تنوع في الأشكال النجمية كالمربعة والمخمسة والمسدسة والمثمنة والأثنى عشرية، فضلاً عن التكوينات النباتية التي تتنوع هي الأخرى في أشكالها كأوراق العنب والأوراق الجناحية وأشكال الأغصان وتوزيعاتها (الرقش العربي) والعناصر الخطية التي تميزت بتنوع في أشكال الحروف كخط الثلث والكوفي والنسخ، فضلاً عن المحقق الريحاني.

ثانيا- إن لتعدد الأشكال الزخرفية، ولتعدد أشكال النوع الواحد من عناصر التزيين فسح المجال إلى إمكانية التنوع والمرونة وترك المجال للفنان المسلم للتحكم في الخيارات المتاحة للتفاضل إزاء متطلبات عدة من دلالة ووظيفة وجمال (عبد الرضا بهية، 1997م، ص26)

ثالثا-تتعدد الأساليب البنائية للعناصر الزخرفية، وتتعدد أساليب الفنانين كلاً حسب مهاراته ومستوى إتقانه في صياغة وتشكيل العناصر. فضلاً عن مستوى إدراكه وتدريبه البصري المستمر على المساحات المزينة التي أنجزها الفنانون في العصور السابقة للوصول بالصورة الذهنية المختزنة في الذاكرة إلى اوجها. أما على صعيد الفوارق الأسلوبية للفنانين فتتجلى بوضوح في البنى الصورية للعناصر الزخرفية وعلى أساسها يتم التمييز بين الاتجاهات الأسلوبية حتى من خلال النوع الزخرفي الواحد، وهذا ما ولد الوحدة والتنوع في المكان الواحد بل في المساحة الواحدة (عبد الرضا بهية، 1997م ، ص27).

**هـ- أسلوب توزيع العناصر الزخرفية داخل المساحات**

وهو المرتكز الأساس الحيوي الذي يعتمد عليه في البناء الشكلي، فضلاً عن إن هذا المرتكز يعكس مقدرة المصمم المسلم الإدراكية والبنائية المتمثلة بأسلوب توزيع العناصر الزخرفية وعلاقاتها البنائية مع بعضها داخل الفضاء المتاح له مستعيناً بالأبعاد والنسب وتناسب العناصروالتكوين الزخرفي داخل ذلك الحيز لإبراز الصفة الجمالية والوظيفية والدلالية. (أي أن هنالك ارتباط بين الفضاء والفنل من خلال نشاط الفنان وتجربته وأشغاله للفضاء، فضلاً عن إن في حركته اتجاهات مختلفة منها (أعلى، أسفل، يسار، يمين) بحيث تحقق مجموعة من الإدراكات التعبيرية والحية والفيزياوية أثناء انتقاله فيه من مكان إلى آخر) (حفصة رمزي العمري، 1994م، ص68)، والجزء الأكبر من هذه الإدراكات يقع في نفس المتلقي (الناظر) التي يستوعبها العقل كإشارات إتصالية يقصد بها الفهم الموضوعي والجمالي. لذلك جاءت نظم توزيع العناصر التزيينية بهيئات حرة وهندسية (صورة 40).

**(صورة40)**

**نظم توزيع العناصر الزخرفية بهيئات حرة وهندسية مدخل القصر العباس**

**التكوين:**

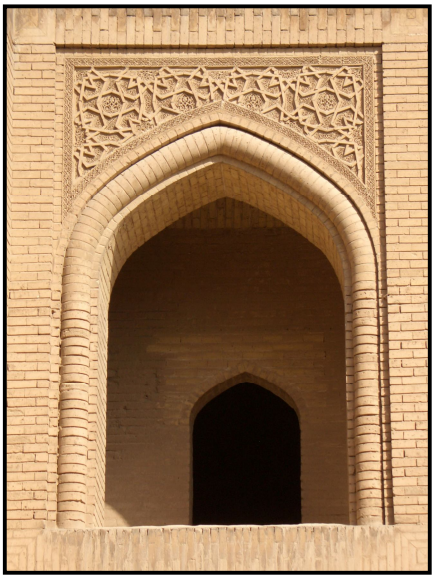
وهو المرحلة التي تترتب فيها الوحدات أو العناصر المرئية الزخرفية على وفق قواعد وضعية مستوحاة من الطبيعة، بهدف التعبير البصري على المعاني التي يرغب الفنان بصياغتها ونقلها إلى الرائي (الناظر) خلال العمل الفني الزخرفي (عبد الفتاح رياض، 1973م، ص226) لذلك تنوعت التكوينات التزيينية فكانت على الصورة التالية:

**التكوينات الخطية**، (صورة41).

**(صورة41)**

**التكوينات الخطيه على الجدار الخارجي للمدرسة المستنصرية**

**التكوينات الهندسية**، **(**صورة 42).



**(صورة 42)**

**تكوين هندسي فوق احد اقواس غرف الطابق الثاني في القصر العباسي**

**التكوينات النباتية (**صورة 43).

**(صورة 43 )**

**تكوين نباتي من جدران القصر العباسي**

**التكوينات الحية** (صورة 44).

**(صورة 44 )**

**تكوينات حية من احد القصور الاشورية**

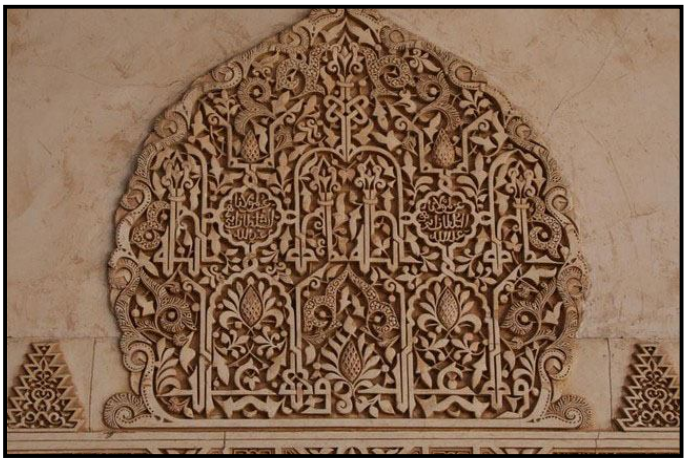
**التكوينات المعمارية** (صورة 45)

**(صورة 45 )**

**تكوين معماري بتطويع الخط العربي بالصورة المعمارية**

**التكوينات المزدوجة**

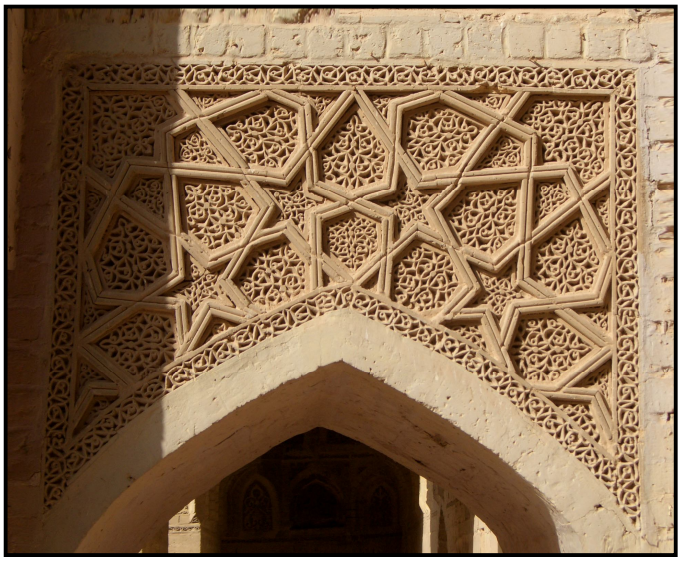
أ- **تكوينات خطية مع مثيلاتها النباتية** (صورة 46)



**(صورة 46)**

**تكوينات خطية مع مثيلاتها النباتية- قصر الحمراء غرناطة**

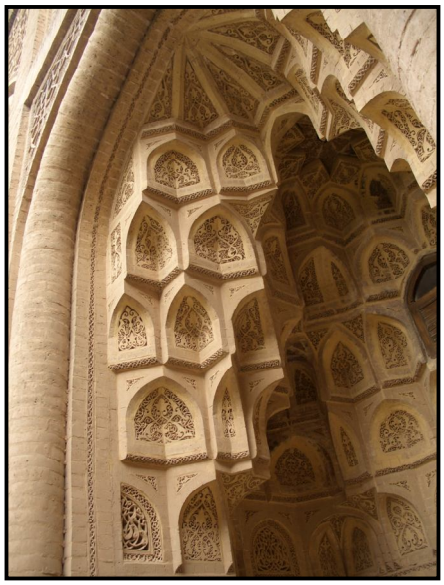
**ب- تكوينات هندسية مع مثيلاتها النباتية** (صورة 47)



**(صورة 47)**

**تكوينات هندسية مع مثيلاتها النباتية/ القصر العباسي**

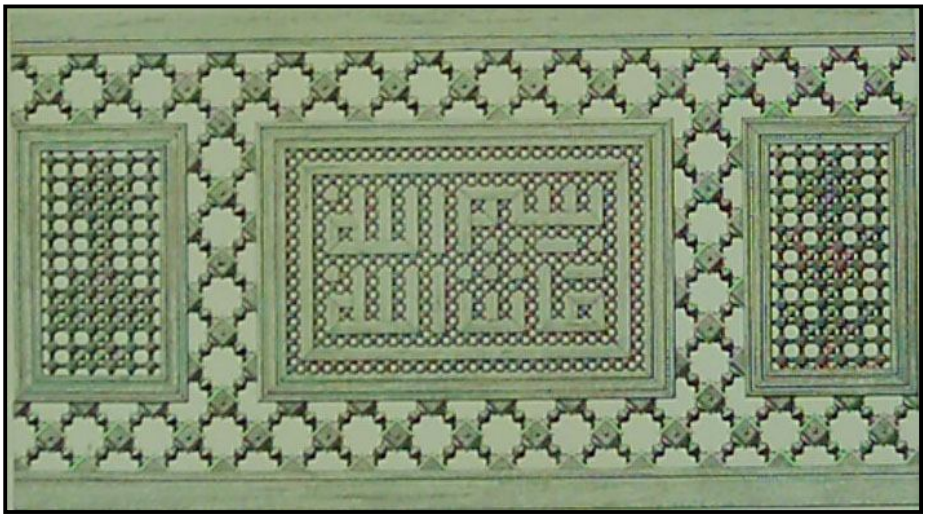
**ج- التكوينات العمارية مع مثيلاتها النباتية** (صورة 48)



**(صورة 48 )**

**التكوينات المعمارية (المقرنصات) مع مثيلاتها النباتيه/ القصر العباسي**

**د- تكوينات خطية مع مثيلاتها الهندسية** (صورة 49)



**(صورة 49 )**

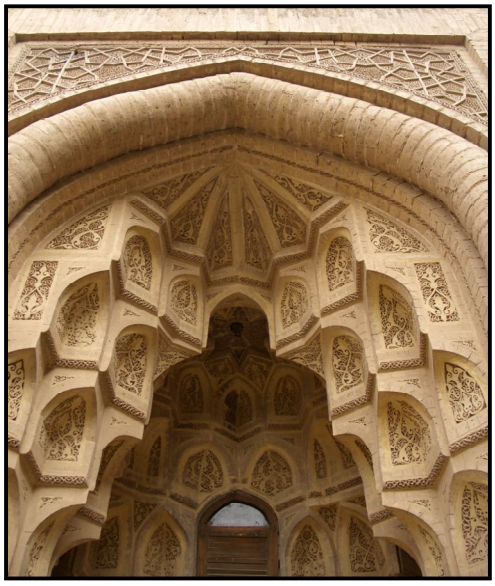
**تكوين خطي بداخل مثيله الهندسي**

**هأ- تكوينات حية مع مثيلاتها النباتية** (صورة 50).

**(صورة 50 )**

**تكوين حيواني مع نباتي / خزف العصر المملوكي**

**و- تكوينات معمارية مع مثيلاتها الهندسية (صورة51).**



**(صورة 51)**

**تكوينات معمارية مع مثيلاتها المقرنصات الهندسيه**

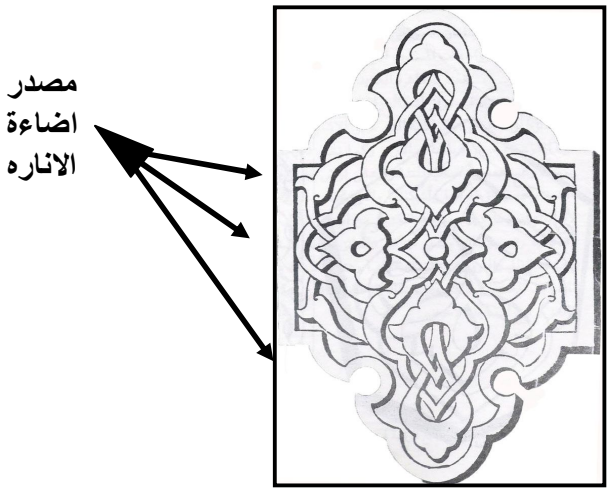
**و- اللون وفن الزخرفة**

تميزت الزخارف والنقوش الزخرفية (التزيينية) على العمائر العباسية بأشكال ومفردات وحيدة اللون ذات درجة واحدة أو عن طريق تناوب الآجر بصورة غائرة ونافرة مؤلفة زخرفة وحيدة اللون ولكنها ذات درجتين لونيتين أو عن طريق تضمين كل صفين من الآجر الزهري اللون صفاً بلون أخف حدة وحافلاً بالصيغ المصورة فينتج عن ذلك مظهر بلونين (يوسف شريف، 1982م، ص5).

**ز- الضوء والظل**

إن الإضاءة مهدت للفنان ما يرى من حضارة معمارية، فقد قدمت عوناً يساعد على التفكير السليم من ناحية توظيف الأداء الفني وربطه بالأداء الفكري، وقد سخر الله سبحانه وتعالىالظل تلبيةً لمتطلبات الإنسان، فقد جاء في قوله تعالىأَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاء لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلاً} (سورة الفرقان،45 ) وقوله تعالى: {هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاء وَالْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُمَنَازِلَ لِتَعْلَمُوْا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ مَا خَلَقَ اللهُ ذَلِكَ إِلاَّ بِالْحَقِّ يُفَصِّلُالآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُون} (سورة يونس، 5). وقوله تعالى: {أَوَ لَمْ يَرَوْاْإِلَى مَا خَلَقَ اللهُ مِن شَيْءٍ يَتَفَيَّأُ ظِلاَلُهُ عَنِ الْيَمِينِ وَالشَّمَآئِلِ سُجَّدًا لِلّهِ وَهُمْ دَاخِرُون} (سورة النحل، 48). والفنان العربي بدوره استغل ضوء الشمس في تحديد أدق التفاصيل الزخرفية المحفورة بطريقة الحفر البارز والغائر في زخارف سامراء الجصية وفي القصر العباسي والمدرسة المستنصرية وجامع مرجان وجامع الخلفاء والجامعين المجاهدي

والأموي في الموصل، ونتيجة لذلك تنشأ حالة من القيمة الضوئية المضادة تساعد على التجانس والتباين، (صورة 52)، فكل جسم أو سطح يسقط الضوء لا بد ان يكون له عتمة (ظل) مقابلة للنور الساقط.




**(صورة 52)**

**القيمة الضوئية المضادة**

ومظاهر الطبيعة أما نور (ضوء) ساقط مباشر أو نور ساقط غير مباشر. فالمباشر له ظل وغير المباشر ليس له ظل ساقط بل ظل معاكس للنور على سطح الجدران، وكلتا العمليتين الظل الضوء، عمليتان متضادتان متباينتان لهما مقياس متساوي في الكمية مختلفة في النوعية، وهما بالتالي يخدمان العملية الزخرفية (فرج عبو، 1982م، ص617).

## 4:3 النظام الأساسي للزخرفة في التصميم الداخلي

ان النظام الاساسي لزخارف التصميم الداخلي يتجلى في عدة عناصر صورية وتنظيمية يمكن تفصيلها كالاتي:

### العناصر الصورية[1]

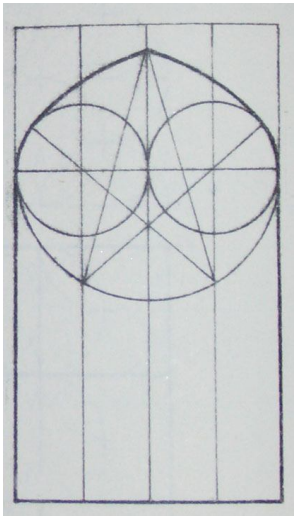
وهي الوحدة أو العلاقة بين الوحدات وتعبر عن هيئة أي عمل فني زخرفي، وهي تدخل في عملية صياغته، وتجعله عملاً فنياً وهي تؤكد هويته. وتخضع العناصر الصورية للنظم بأجزاء ذات خصائص بصرية وعلاقات وحدة وبخضوع العناصر الصورية للنظام الكلي يتم تأويل إدراك هذه العناصر. فإن الصورة الزخرفية وأسس بناءها وأصولها الاصطلاحية، هي تجسيد لسيطرة الفنان على المادة بأنواعها، ووسيلة لإدراك الخبرة والعبقرية البشرية و المحافظة عليها ونقلها للأجيال القادمة، فتعدد الأشكال وتنوعها في الطبيعة (هندسية، نباتية، خطية، حرة) والتعدد والتنوع أيضاً من حيث طبيعة التناسب بين أبعادها وخصائصها (أشرف نذير عبد الهادي، 2004م، ص ص29، 38)،

(1) الصورة: هي الصيغة الأساسية للجسم أوالمادة (فرج عبو، 1982م، ص 198).

فالعناصر الصورية هي جوهر معبر عن الواقع، وكمالها يتعلق بمدى علاقتها مع المادة (الآجر، الجص) ومدى اندفاع المادة للذوبان البصري فيها، وان أقصى هذا المدى يحقق الكمال في ذاته وكلما تغلبت هذه العناصر وقل انغماسها البصري في المادة ازدادت درجة الكمال التي تبلغها (أرنست فيشر، 1971م، ص153)، وان هذه العملية تنطبق على العناصر الزخرفية، والتزيين بمجمله يدرك لمجموعة من العناصر الصورية، التي كونت فيما بينها علاقات بنائية مترابطة، ويمكن التعبير عن فن الزخرفة بأنه (نظام من العلاقات الصورية) (جورج كوبلر،1965م، ص9)، وبمجموع هذه الأنظمة تكون الوحدة البنائي التي تدرك بصرياً، وهذه الوحدة تخضع إلى تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل، ولكل جزء مع الآخر، وبالتالي تتولد العناصر الصورية للزخرفة من تأليف موضوعات البسيطة التي تنظم علاقات الحجم والبُعد و التناسب، و تدخل في عمليات الإبداع الفني، وإن كل عمل أو فن تزييني ما هو إلا مجموعة من التنظيمات الصورية البصرية، إبتداءاً من الخط المستقيم ( ) الذي هو من أهم وأبسط العناصر التشكيلية والصوريةوالدلالية، نظراً لصفاته الكامنة التي تتيح له القدرة على التعبير والحركة والنشاط، وهو بأنواعه يلعب دوراً أساسياً ولاسيما في الزخارف النباتية والهندسية، (فالخط الحلزوني يتميز بدوران دائري منحني يتدرج إلى الداخل (المركز) أو الخارج (المحيط) (حسين علي حمودة، 1972م، ص14).

أما الخط المنحني أوالمغلق (الدائري) ( ◯ ) يرمز للنهاية، ويحمل دورين مهمين أحدهما يحدد الصورة، أما الدور الثاني التأكيد على المركزية وشد الانتباه البصري، فضلاً عن أنه يتميز بجمال رياضيذي حقيقة ديناميكية له اتجاه، يعطي إحساساً بالرشاقة والحيوية وحرية الانطلاق ذلك لأنه يقود الأبصار للنظر داخل المساحة، حيث التكوينات النباتية والهندسية (أبو صالح الألفي، 1967م، ص 102) وأحياناً يؤكد الجوانب الدلالية، فمثلاً (الخط المنحني يرمز لإنحناء الإنسان عند السجود)، لذلك فإن انحناءات العقود والأواوين فضلاً عن الأغصان النباتية، أنموذج تجمع بين ازدواجية الطبيعة (دنيوية وسماوية) أي مرتبطة بالأرض والسماء، أو بالجسد والروح ( صورة 53)، وهذا هو سر جماله (فرزات صخر، 1982م، ص 86).

وفن الزخرفة هو قضية متعلقة بالصورة والبنية، وقد لا يكون لها علاقة بالمضمون ولكنها بالنهاية تنتج تكوينات صورية ذات تأثيرات حسية بصرية، فضلاً عن الرمزية والعاطفية والمضمونية.



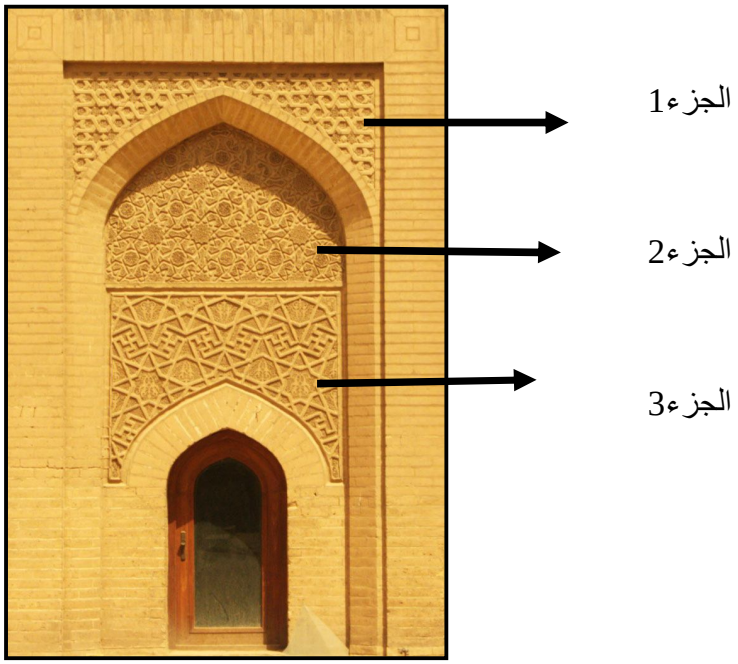
**(صورة 53)**

**الجوانب الدلالية في انحناءات العقود للأواوين**

فالعناصر الزخرفية عبارة عن محركات بصرية، تكون كمفردات أساسية يستخدمها الفنان العربي لإنشاء أي عمل زخرفي، أي ان طريقة بناء وتنظيم هذه المفردات والعناصر هي التي تميز العمل الفني وتترك بصمات الفنان العربي وأسلوبه عليها وتؤكد هوية الحضارة (زمانياً ومكانياً)، فضلاً عن تميز الجانب الجمالي والتعبيري ولذلك فإن الفنان بتوظيفه للأشكال والمفردات الزخرفية يُفعّل ويبني نظاماً هو خلق صميمي لروحيته، وهو يؤثر بأشكاله الزخرفية على احساساتنا بدرجة مرهفة ويثير فينا العواطف والأصداء العميقة بالعلاقات التي يكونها وإنه من يعطي مقياس النظام الذي يُشعر بكونه موافقاً لمعتقداتنا، وهو الذي يحدد المحركات المختلفة لمدركاتنا. وبهذا نمارس الإحساس بالجمال والوظيفة (فاتن عباس الأسدي، 1999م، ص 40)، ويمكن تمييز العلاقة القائمة بين العناصر الصورية التزيينية من خلال:

**1- <u>علاقة الجزء بالجزء</u>**

تتحقق هذه العلاقة من خلال إثارة الإحساس بالاستمرارية إلى ما لانهاية والصلة عن طريق تأليف أسلوب تكميلي يشمل كل الأجزاء مع الأجزاء الأخرى، سواء بتفعيل عنصر التشابه أو التجمع أو الشد البصري، أم التأليف اللوني والتناسب بين العناصر أو التكرار وبالتالي يولد الانسجام والإيقاع (صوره 54).



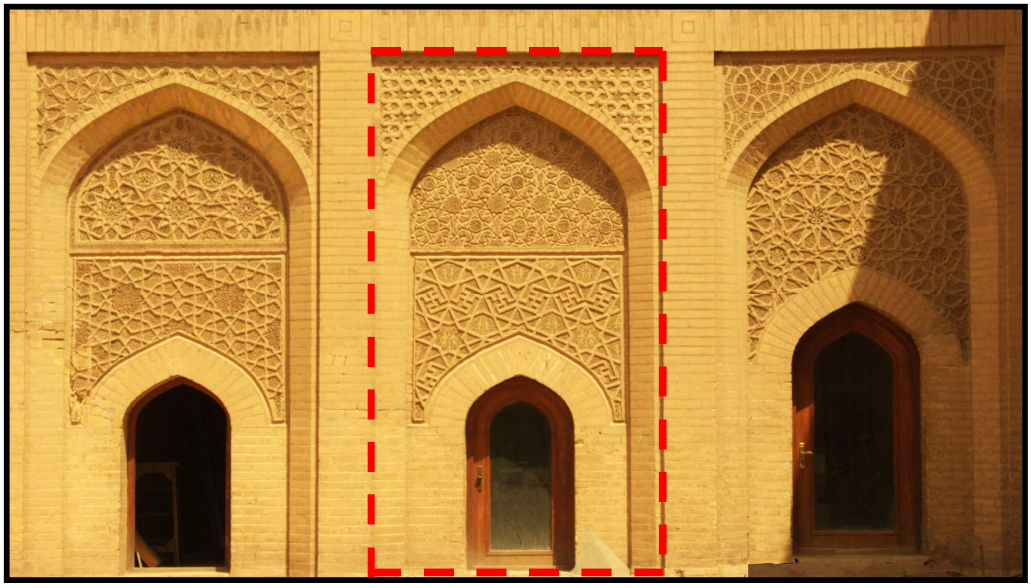

**(صورة 54)**

**علاقة الجزء بالجزء**

## 2- علاقة الجزء بالكل

تعد العلاقة بين الجزء والكل علاقة تصورية في المكان الأول من الأهمية، وهنا تحتل فكرة هذه العلاقة أهمية خاصة فالكل له أولوية على العناصر والأجزاء، وانه يستطيع لوحده احتواء الكل، فالعناصر تخضع دوماً للكل (جان بياجيه، 1971م، ص 48.). في حين أن هنالك بالمقابل علاقة تبدو أنها تعتمد أو بمعنى آخر أنها قائمة على الفكر التحليلي التجزيئي الذي يبدأ من الجزء من العناصر المكونة للكل، فالعالم الفارابي يرى أن المفردات الزخرفية تكون كلاً واحداً ونسبتهم للشكل نسبة الأعضاء للجسم (قبيلة فارس المالكي، 1996م، ص 114).

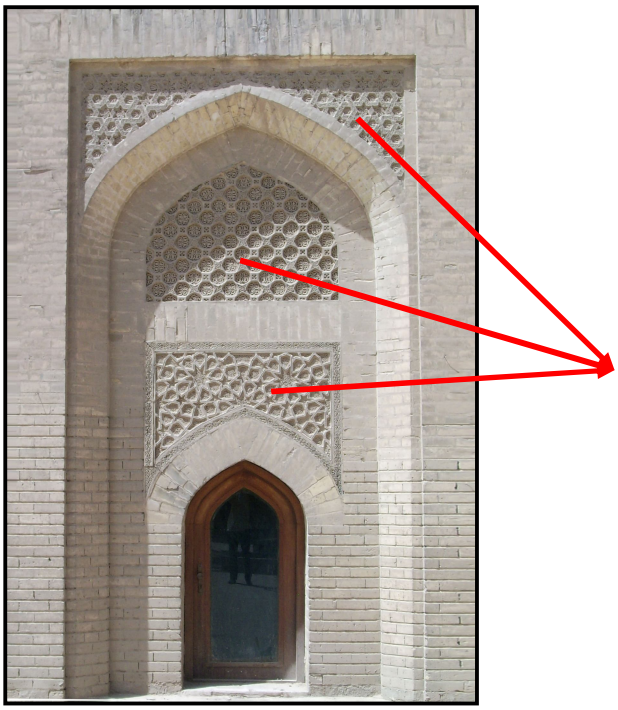
لذلك ترى الدراسة أن هذا الرأي يؤكد أن الأفراد (الأجزاء) لا يعبرون عن حقيقة جوهرية بل العلاقات البنائية التي تربطها، هي من يعبر عن حقيقة الكل أوالكل الحقيقي، (صورة 55)، الذي يؤكد على الإدراك الحسي (Perception) وهذاالإدراك ليس إدراكاً لجزئيات أو تجمع بعضها إلى البعض لتكوين المدرك الحسي إنما هو إدراك لكليات وهذا ما يحدث لإدراك الزخارف الهندسية والنباتية والخطية ثم تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل الكل الذي تنتمي إليه وتميز هذه التكوينات بما يلي:



**(صورة 55 )**

**العلاقات البنائية لربط الجزء بالكل**

ا- التقارب في الوحدات الزخرفية للمفردات الزخرفية (النباتية والهندسية المعمارية) المتقاربةنسبياً تدرك وكأنها مجموعة واحدة (صورة 56).



**(صورة 56)**

**التقارب في الوحدات الزخرفية**

**الهندسيه/المدرسة المستنصريه**

**ب-** التشابه بالوحدات الزخرفية لمفردات الزخرفية المتشابهة نسبياً تبدو وكأنها مجموعة واحدة، وهو عامل مهيمن على (القرب) (صورة 57).

**(صورة 57)**

**التشابه في الوحدات الزخرفية النباتيه / القصرالعباسي**

ج- وضوحية الصورة الزخرفية الكل أكبر من مجموعة الأجزاء، إدراك الكل سابق على إدراك الأجزاء (صورة 58).

**(صورة 58 )**

**وضوحية الصورة الزخرفي**

**د-** التكهن يتحكم بكل العوامل والقوانين أنفة الذكر، حيث تدرك المفردات والعناصر الزخرفية قبل أن يستشعر تأثير أي قانون أوعامل من هذه العوامل. فالأشكال الجيدة تظهر التنظيم، كالتناظر، الوحدة والتنوع، التجانس، وهذه تدرك أسهل ومع كل دقة.

ويُرى أن هذا العامل يكون تأثيره قوياً عندما تؤثر في إدراكنا الحسي، التنظيم الناتج من ترتيب العناصر ذات الوحدات المكررة، كما أكد الفنان العربي على التميز بين الصورة والأرضية التي تعني أن موضوعات الإدراك لأي تكوين تزييني عبارة عن أشكال تنفصل عن الأرضية بما تتصف به من نوعية وشدة واتساع واستغراق أو توحيد معين يجمع هذه الأشياء ويجعل كل منها يختلف عن الأرضية، فالوحدات والعناصر الزخرفية في أي إدراك هي الصورة وهي الكل الذي يبرز، وهي الشيء الذي ندرك، أما الخلفية فهي الأرضية غير المعقدة و غير المتمايزة فيها الوحدات (قاسم حسين صالح، 1982م، ص ص22،23) (صورة 59).

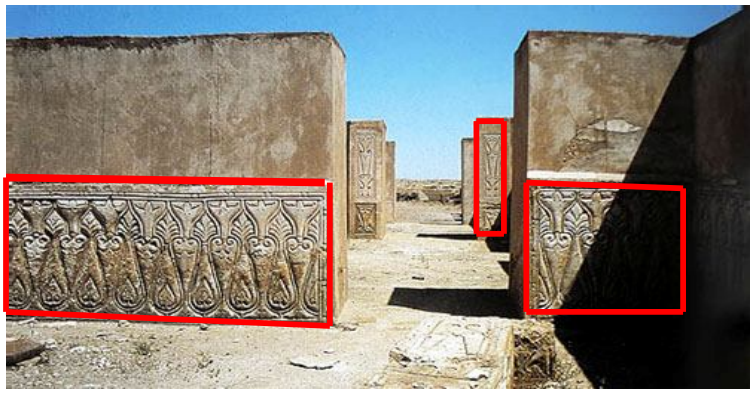
**(صورة 59 )**

**التنظيم ذوالتأثير القوي في الإدراك الحسي**

ولذلك قيل في موضع (حُسن الصورة) (الحُسن عبارة عن تناسب الأعضاء) (أبو البقاء الكفوي،1985م، ص 186).

ولهذا فان الصورة و جمالها يجذب انتباه العقل لقراءة المعنى المتضمن داخله. (الجرجاني)[1] مما دفع الذي لا يعطي الأهمية للمعنى بل للصياغة أو لنقل الصورة والمفاضلة، إلى بيان أن المعنى ليس مفاضلة فنية، لأن المعنى ليس هو تحديد قيمة العمل الزخرفي بل تحديد الصورة، وايضا أن هذا الرأي لا يستوفي التفسير الجمالي للتكوين الزخرفي لأنه لابد من وجود علاقة وثيقة بين التكوين (الشكل) وما يتضمنه من معنى. ويمكن تنظيم العناصر الشكلية على وفق الآتي: -

**اولا- <u>التنظيم الأفقي</u>** وتظهر العناصر الزخرفية في نمط متوزعة على هيئة خط مستمر أو متقطع أومستقيم، وقد ترتبط هذه العناصرمع بعضها بصورة مباشرة أو مع شكل آخر ارتباطاً غير مباشر. وهذا ما نلاحظه في الزخرفة بالتكوينات الخطية، والزخرفة بالأشرطة النباتية في طرز سامراء والعناصر المعمارية، (صورة 60).



**(صورة 60 )**

**التنظيم الافقي في زخارف سامراء النباتيه**

**<u>ثانيا- التنظيم المركزي</u>** والمقصود به تمركز الوحدات والعناصر الزخرفية حول ذاتها حيث تتألف من أشكال ثانوية تتمركز حول الأشكال المركزية الأصلية السائدة، فهي مجموعة من الفضاءات الثانوية التي تختلف حول مركزه ويكون الفضاء المركزي الموحد التنظيم في صورة وهو كبير بما يكفي لتجميع الفضاءات والعناصر الثانوية، فقد تكون على أنماط منها دائرية والشعاعية والمغزلية والخلفية، وهذا ما نجده في الزخرفة بالعناصر النباتية في طور سامراء.

---

([1]) الشريف الجُرجاني 816 -740) هـ1413- 1339 / م (هو علي بن محمد بن علي الشريف الحسيني الجرجاني المعروف بسيد مير شريف، فلكي وعالم حياة وفقيه وموسيقي وفيلسوف ولغوي .عاش في أواخر القرن الثامن الهجري وأوائلالقرن التاسع الهجري) الرابع عشر الميلادي - الخامس عشر الميلادي (www. wikipedia.org).

فالفنـان العربـي المسلم استوحى هذا التنظيم من مركزيـة الطـواف حـول الكعبـة المشـرفة (النظريـة المركزية) (صورة 61).

**(صورة 61)**

**التنظيم المركزي في زخارف طور سامراء**

**ثالثا- التنظيم الشعاعي**وتجمع فيها الوحدات والعناصر الزخرفية حول ذاتها مركزياً وتمتد بطريقة شعاعية في مختلف الاتجاهات، وهو ما يلمس في التكوينات الهندسية التي تزين واجهات الأبنية (عز الدين إسماعيل، 1986م، ص 402) (صورة 62).

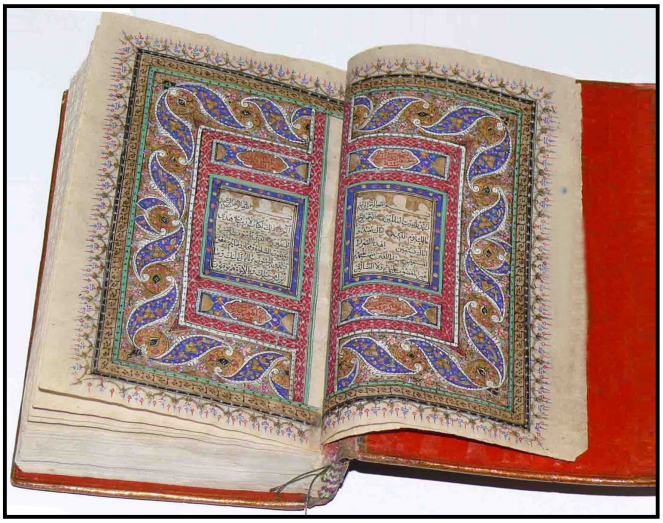
**(صورة 62 )**

**التجميع الشعاعي في احد اواوين القصر العباسي**

**البُعد التعبيري لفن الزخرفة**

يتمثل في إبراز المعاني الكامنةلعب الدلالة اللغوية دوراً حيوياً في تقوية البناء المفهومي (فكري) الكامن في طيات فن التزيين، فضلاً عن إن الدلالة التعبيرية بكل أنواعها تمتلك تعريفاً (سيميولوجياً)[1] (مازن الوعر، 1992م، ص 9)، لمفهوم الشكل الزخرفي بأنواعه، ولذلك يتقصد الفنان العربي المسلم إثارة الجانب التعبيري لإبراز معنيين يصوران المفهوم الدلالي لفن التزيين وهما:-

**المعنى اللغوي** حيث قيل في الخط أنه إذا كان الكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة في النفوس التي لا يمكن التوصل إليها بأنفسها وهي محتاجة إلى ما يعبر عنها فما كان أقرب في تصويرها وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها وكان مع ذلك (الخط)أحكم في الإبانة عن المراد وأشد تحقيقاً في الإيضاح عن المطلبوأعجب في وضعه وأرشق في تصرفه وأبرع في نظمه كان أولى وأحق بأن يكون شريفاً، فالنطق بالخط يحتاج مع بيانه إلى رشاقة وصحة وملاحة ولطف حتى يحوز الفضيلة ويجمع الكمال، وهو مكرس تحديداً في الزخرفة بالتكوينات الخطية (آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة) (أبن القاسم أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر، 1989م، ص119) (صورة 63).



**(صورة 63)**

**البعد التعبيري لفن الزخرفة بالتكوينات الخطية**

(1) السميولوجيا: وهي العلم الذي يدرس بنية الإشارة وعلائقها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية (www. wikipedia.org)

**المعنى الصوري (الرمز والإشارة)** وهو ما يستحصل من الزخرفة بالتكوينات الهندسية والنباتية والمعمارية (صورة 64).

**(صورة 64)**

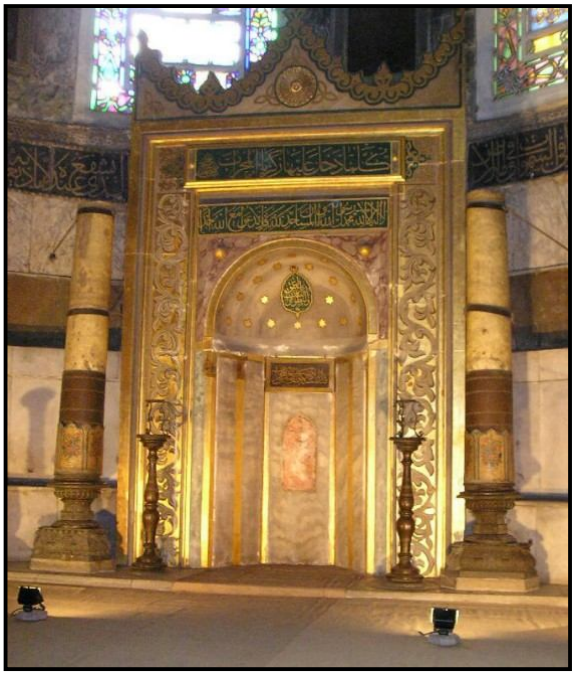
**المعنى الصوري من الزخرفة بالتكوينات الهندسية والنباتية والعمارية**

**مسجد الملك فاروق/السودان**

ان كل التجارب الزخرفية الإنسانية تدرك من خلال مستويات ثلاثة وهي (الإشارة-الموضوع-المعنى) (C. Pierce,1960,p156) ، وإن الكثير من مفردات هذه المفاهيم تكون معقدة ومتفرعة يصعب على طبقة معينة من المتلقين فهمها وإدراكها، أو أن يكون إدراك هذه المفاهيم لا يطابق المفاهيم البنائية للأشكال الزخرفية، وأحياناً تكون أبعد من المفاهيم البنائية، أي تكون مخالفة للمنظور الفكري الذي تجسده هذه الأعمال الزخرفية، وقد يتعلق المعنى (التعبيري) بالقيمة التي يتخذها المدلول في سياق واحدإذاً يمكن أن يكون المدلول واحداً، وبذلك يختلف المعنى بالاستعمالات الموضوعية (جورج مونان، 1995م، ص 35).

ويمكن أن يكون للصورة التزيينية (التكوينية) طاً أو زخرفةً أو تكويناً معمارياً دالاً على المعنى اللغوي أو الصوري، فكل من اللفظ أو الصورة الذهنية هو عبارة عن دال ومدلول في نفس الوقت، فمثلاً الآيه القرآنية التي تزين محراب جامع ايه صوفيا (تركيا)فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍحَسَنٍ وَأَنبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقاً قَالَ يَامَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ اللهِ إِنَّ اللهَ يَرْزُقُ مَن يَشَاء بِغَيْرِ حِسَاب} (آل عمران، ٣٧)، تقدم خير مثال للدلالة اللفظية على

كثرة الناس الذين يترددون إلى المساجد، وجاء توظيفها متوافق كشريط خطي زخرفي مع المقتضيات المكانية (محراب المسجد) (صورة 65).



**(صورة 65)**

**التكوين الخطي والزخرفي والمعماري محراب ايه صوفي/ تركيا**

فالزخرفة بالتكوينات النباتية تبعث الرمزية التعبيرية عن واقع الطبيعة، في حين إنها تكون أقرب للتكوينات الهندسية (المضبوطة القياس)وبالتالي فإنها تكتسب تنظيماً أكثر حرية وانسياق مع قوانين التركيب والتداخل في النظم الزخرفية المتبعة. أما التزيين بالتكوينات الخطية (بآيات القرآن الكريم)، فإنه يعبرعن الواقع الديني للمجتمع المسلم، وبين هذا وذاك فإن فن التزيين الإسلامي أمتاز بما هو مختلف عن فنون تزيين الديانات الأخرى.

ان فنون الزخرفة قد خضعت للفكر الإسلامي الذي بدوره قام على أساس العلاقة المباشرة بين الفنان (الإنسان) وخالقه (الله جل في علاه)، ولأن كنه الخالق بعيد عن تصوير الفنان لذلك اهتم الأخير بعدم مضاهاة الله سبحانه في خلقه فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه يعني وعاء المضمون الروحي للأشياء، هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء دون مقدرة الفنان (الإنسان )، لذلك أن العلاقة الفكرية المباشرة بين الخالق (الله) عز وجل وبين المخلوق وهو الفنان تنعكس إيجابياً على تزيين العمائر هدفاً لمرضاة (الله) سبحانه وتعالى (عفيف بهنسي، 1979م، ص 41).

إن العناصر التعبيرية تميل إلى جانب المعنى، و هو ما نلاحظه في البعد المضموني التعبيري الذي أتسمت به الآية القرآنية التي زينت الجزء العلوي لمحراب المدرسة المرجانية، قال تعالى: ﴿وَإِذَا

قَضَيْتُمُ الصَّلَاةَ فَاذْكُرُوا اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَى جُنُوبِكُمْ فَإِذَا اطْمَأْنَنتُمْ فَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَّوْقُوتًا} (سورة النساء، 103) (صورة 66).

**(صورة 66 )**

**الجزء العلوي لمحراب المدرسة المرجانية**

وعلاقة هذه الآية بالعنصر المعماري المحراب، أي العلاقة بين فعل الصلاة والحفاظ على مواقيتها والمحراب (المكان الذي يمثل المركزية الأتجاهية للدلالة على القبلة). بينما يميل العنصر الزخرفي إلى جانب الحس. وأنه لا يمكن فصل الزخرفة عن التعبير، وان الفارق بينهما هومجرد فارق بين نبرة التأكيد، إلا ان تكون الزخرفة فارغة وحين انتقال الموضوعات من واسطة حضارية إلى واسطة حضارية أخرى فان الطابع الزخرفي يكتسب قيمة جديدة (أبو صالح الالفي، 1967م، 77/76).

وهذا يؤكد أن العناصر الزخرفية هي وسائل اتصال بصرية معبرة عن منهج الحضارة الإسلامية وتميز دورها في مواكبة مختلف الفنون الجميلة. وسعي نحو التجديد والتميز، وأن هنالك صور جمالية ظاهرة (ما تدركه الحواس)، وصورة جمالية باطنة (ما تدركه البصيرة الباطنية)، وتدرك الصورة الظاهرة بالبصر الظاهر، والصور الباطنية بالبصيرة الباطنة، ويرى أن نقص إحداهما في نفس التكوين تجعله قاصراً عن إدراك الجمال المتولد عنه (علي شلق، 1985م، ص 191)، (صورة 67).

**(صورة 67 )**

**الجمالية الظاهرة (الحواس)، والجمالية الباطنة (البصيرة)**

**الجدار الخلفي للمدرسة المستنصريه**

**<u>البُعد الوظيفي (المنفعة والهدف )</u>**

إن فن الزخرفة هو أحد المتطلبات الرئيسة إذا أريد للعمارة أن تكون ذات قيمة منفعية وجمالية، لذلك استثمر الفنان الجانب النفعي وحاول تفعيله لخدمة دينه ومجتمعه، فالتزيين هو الفرق الرئيس بين العمارة وبين البناء المجرد، لذلك فان الفنان المسلم أراد من خلال فنون الزخرفة إيصال المفاهيم التالية:-

1. إن فن الزخرقة يعبر عن وسيلة لجذب الانتباه، والتأكيد على جزء من دون الأجزاء الأخرى، فضلاً عن ملء المساحات وتقسيمها بشكل متناسب، بما يحقق التكرار وبالتالي الإيقاع والتناغم الذي يؤكد هوية البناء ويتحقق ذلك من خلال التزيين بالأشرطة الخطية والعناصر النباتية المتنوعة والعناصر الهندسية، وكذلك العناصر المعمارية (المقرنصات والعقود والأعمدة وكذلك المثلثات الكروية والقمريات).
2. يعطي الفرصة لابتكارعناصر إنشائية بنائية فاعلة داخل النظام البنائي بما يحقق الجانب الجمالي والجانب المنفعي الوظيفي والدلالي .
3. فن الزخرفة يضفي الإحساس بأهمية الأشياء وقيمتها، فالبعض يربط الفخامة بفيض غزير من الزخارف، فالتزيين يعطي الأهمية الرمزية للمبنى بأسلوب وثراء وخلق متعة البصر على

سطوح الأشياء والأبنية، فضلاً عن أن السطوح المزخرفة تعد حقيقة فيزيائية وتأثير بصري يجعلها مهمة.

4. يعد كواسطة اتصال غير كلامية، وفي بعض الأحيان كلامية دلالية لاسيما تلك المزينة بالكتابات القرآنية التي تحدد هوية العناصر الصورية والعناصر المعمارية، وأن ثمة مصدرين لقبول التزيين بالزخرفة في العمارة هما-:
   - لدقة تنفيذها وتناسب أشكالها وعناصرها.
   - الشعور بقيمة وأهمية العمل الزخرفي، والجهد البشري المبذول في إنشائهِ.
5. تساعد في تأكيد الشعور بالاستمرارية إلى ما لانهاية، فضلاً عن حركة الفضاءات والشمولية الزخرفية.

وانه لا فرق أن يقال أنفع في غاية فاضلة، وبين أن يقال أنفع وأجمل، فإن الأنفع الأجمل هو ضروري لغاية فاضلة، والأنفع في غاية ما فاضلة، هو الأجمل في تلك الغاية ، وأن كل جميل ليس بالضرورة أن يكون نافعاً (أي أنه يؤدي الجانب الجمالي فقط) كما هو الحال في الزخرفة بالتكوينات النباتية والهندسية، في حين أن كل شيء نافع يكون جميلاً في ذاته حتى وان لم يحقق الجمال الصوري. لذلك فإن محاولة الجمع بين الأمرين هي عملية تكميلية صياغية للأشكال الزخرفية (علي شلق، 1985م، ص 187).

**<u>البُعد الجمالي والحسي</u>**

يعد فن الزخرفة لغة رمزية صورية قادرة على التجارب والتعاطي مع مختلف المتطلبات الإنسنية، فالفنان العربي المسلم تأثر بمفهوم الجمال نظرياً وفلسفياً من كتاب الله العزيز{ وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لاَ تَعْلَمُون} (النحل، ٨)،فضلاً عن قدرتها على التنويع من عناصرها الشكلية ووسائل اتصالها المتعددة، بما يحقق التذوق الجمالي الحسي، فالتذوق الجمالي عبر جميع العصور يحمل معان عدة، فمرة كان الجمال يعني كل ما يثير الإعجاب والقدير روحياً وحسياً، وفي عصر آخر امتلك خصيصة تسامي الوجود، ذلك أن كل وجود هو جميل وطيب وحقيقي (عدنان المبارك، 1983م، ص 95). ومرة يتجاوز حدود الصورة (الشكلية) الملموسة والمدركة الحسية إلى اللاصورية المعقولة المجردة، وذلك بإعطاء الأشكال الزخرفية مدلولات رمزية مرتبطة بالعقيدة الإسلامية ( فرزات صخر، 1982م، ص 85)، فالجمال الحسي عنصر ملازم للتزيين وأينما وجد التزيينيوجد الجمال والعكس بالعكس، فقد أصبح التزيين مطلوباً على وفق ضرورات اجتماعية ودينية وبشيء من القصد الموضوعي بحيث لا تتم الأشياء المصنوعة بدونه لأنه أرتبط بالحركة والرشاقة، وأن للزخرفة اشراق مضاف وفتنة مضافة مؤكدة للجمال، في حين أن الوظيفة الأساسية لفن الزخرفة هي إشعار الناس، لذا فهي متعة وتستخدم في قضاء الراحة ( فاتن عباس الأسدي، 1999م، ص 29)، فالزخرفة رافد أساسي للجمال المتحقق على العمارة الإسلامية كمجال من عدة مجالات

تطبيقية، فهو مشتق من العناصر الشكلية وما ينتج عن عملية التنظيم البنائي (العلاقات البنائية) بين العناصر والمفردات الغنية بالتفاصيل الدقيقة، وكذلك إن جمالية الزخرفة تشبع اللذات البصرية وتؤكد على التوحيد البصري الذي هو إحدى الجوانب الوظيفية الدلالية للعمارة الإسلامية، (والجمال في الزخرفة هو جمال داخلي أو خفي لانهُ يكشف عنه نور البصر والبصيرة على حد سواء). وقد افترضت هذه الجمالية ظاهراً ما يخفي وراء هذا الظاهرة من هو قائم على الإتقان التام (www.ngm.gov). فهذه الظاهرة كانت تميز فن الزخرفة حيث شهد العصر العباسي، تشجيعاً مادياً ومعنوياً لها بكل مجالاتها الحياتية.

من خلال الاطلاع على المصادر التي ميزت الجمال الحسي للتزيين، توصل إلى أن التذوق الجمالي لفنون تزيين العمائر كانت على ثلاث مراحل:

1- **التذوق الحسى لفن الزخرفة** أي الإحساس بالجمال مباشرة (مادي)، عن طريق الحواس وهو من أهم أنواع التذوق الجمالي، ولا يحتاج لشرح أو تدريب، بمعنى (فطري أو بديهي) وهو ما نستشعره من خلال النظر إلى تكوين تزييني نباتي أوهندسي أو خطي.

2- **التذوق الجمالى العاطفى لفن الزخرفة** ويأتي من خلال الإحساس بالجمال عن طريق ما يتعلق بالزخرفة من (معان)، وما يثيره من عواطف وذكريات رمزية أو مدلولات روحية كأن يرمز لمعنى أو يذكرنا بشخصيات فتحرك مشاعرنا وتقوض خيالنا، وتثير فينا مشاعر عاطفية قد تستدعي إعجابنا بمن اجتهد وأبتكر وأنفق على هذا النوع من الفنون. وهو ما نستشعره من خلال النظر إلى تكوين زخرفي خطي. وهذا النوع من التذوق نابع من عواطف الإنسان وما يثيره المنبه من مشاعر معينة، وليس جزءاً من الفن الزخرفي، بمعنى ان المتلقي هو من يتخيل ويفترض وجوده، بما تسببه رؤية الزخرفة وما تحدثه في داخل نفس المتلقي.

## 5:3 العلاقات المتكونه في التصميم عند المصمم الداخلي

من خلال ما ذكر و من خلال طبيعة الفعاليات التي تحدد للمصمم اختيار الأسس الملائمة لترابط وتشكيل العناصر التصميمية من اجل الخروج بنتيجة العلاقه بين مستخدم الفضاء (المتلقي) والزخارف الاسلامية ومكونات الفضاء كجزء من كل وكل من جزء تتولد علاقات اخرى تفصيليه كالآتي:

**علاقة الضوء واللون بالزخارف الاسلامية**

الضوء عنصر اساسي في معرفة مكونات الفضاء لانه بدون الضوء لا يمكن اعطاء الهيئة الحقيقية لتلك الزخارف حتى وان كان مرجع الضوء طبيعياً او صناعياً (صورة 68،69)، ليعطي ايهاما للزخرفة او يقلل من هيئتها الحقيقيه، اما اللون الذي يؤكد عليه المصمم الداخلي فيعمل على التكرار في اجزاء معينة لاعطاء الفضاء هويته.

**(صورة 68 )**

**سقف مسجد وتاثير الاضاءه / لبنان**

**(صورة 69 )**

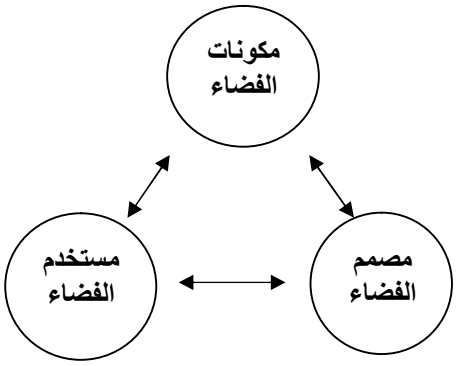
**مصدراضاءة طبيعي من خلال نافذه**

**قصر الحمراء-غرناطه**

## العلاقه بين الزخارف الاسلامية والمصمم الداخلي

ان الزخارف الاسلامية تبقى رهينة لعملية التحليل التى يجريها المصمم الداخلي في ذهنه قبل البدء بعملية التنفيذ لفكرته التصميمية، ومن ثم يبدا بعملية الابتكار للافكار والتركيب والتنفيذ التي تحقق الابداع التصميمي (ابتسام عبد الكريم المدني، (ب.ت)، ص55).

من هنا يبدا في التعامل الجاد عبر عمليات التحليل والتركيب الذهني قبل اظهارها الي الواقع الفعلي، اوالحقيقي ضمن تسلسل مراحل ليس على حساب الجزء فقط، وانما على حساب المجموع (الكل) للفضاء ولاضفاء صفة الانسجام بين الزخارف والفضاء الداخلي مع المستخدم لذلك الفضاء، ضمن اطار علاقة ثلاثية فيما بينهم أي كما هي مع مصمم الفضاء.




**(مخطط 2) العلاقة الثلاثية بين الجزء والكل وبالعكس**

ومن خلال هذه العلاقه الثلاثيه للاجزاء كل مع الاخر تتولد علاقات اخرى تتلخص بالصورة التالية:

**علاقة القيم اللونية والضوئية**

القيم الضوئية لها علاقه باللون، فقد يعطي المصمم الداخلي لونا اضافيا يسقطه على الزخرفة الاسلامية فيجسدها فيعطي الاختلاف فيزداد ذلك التجسيم او يعمل على التقليل منه بسبب القيمة الضوئية ولون الصبغة .

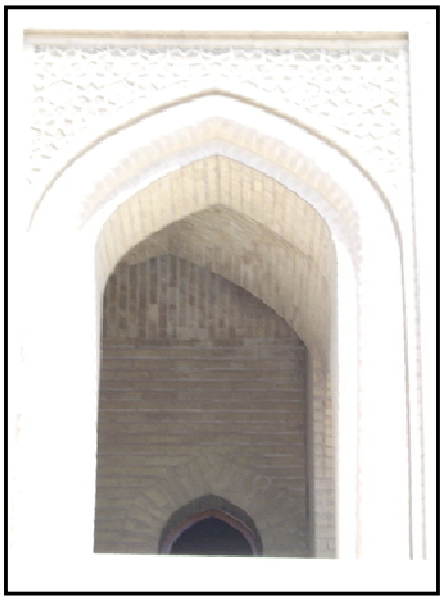
فاللون هنا يؤكد عليه المصمم الداخلي، فيعمل على تكراره في اجزاء الفضاء ومكوناته لاعطاء هوية ذلك الفضاء من اجل التقليل من الصورة الظاهرى الهندسي اذا اعطى لونا فاتحاً، فهذا اللون قادرعلى اظهار او اخفاء تلك الزخرفة واماكن الالتقاء والايهام فيما بينهما (صورة 70)

**(صورة 70 )**
**القيمة اللونية في الزخرفة**

وقد يتعمد المصمم الداخلي في استخدام اسلوب الخداع اوالايهام لاحد الزخارف المعماريه مثلا، للخداع على الجدران من اجل التعبيرعن الامتداد البصري وباستخدام الالوان والاشكال البارزه اوالغائرة، ضمن تكوينات تفاعليه بعلاقات موضوعيه تعطي الجانب الادائي الفعلي والجمالي واعطاء الحيوية إلى تلك البروزات المعمارية والتلاعب الابداعي بالقيم الضوئية في ذلك.

**علاقة موقع واتجاه الضوء وانعكاسه على الزخارف**

ان موقع مرجع الضوء الطبيعي اوالصناعي والوسط الذى يمر من خلاله والاتجاه الذى يوجه الضوء، يعطي ظلالاً مختلفه وانعكاسيه على الزخارف وباقي الفضاء فعند اختيار المصمم الداخلي بتوجيه مصدر الضوء من عدمه بصورة مباشرة إلى الزخرفة يقلل من حدة اختلاف المستوى مع باقي الفضاء وبذلك تتعدم الظلال فتضمحل الصورة العامة للزخرفة مما يؤدي إلى عدم وضوحها (صورة 71،72).



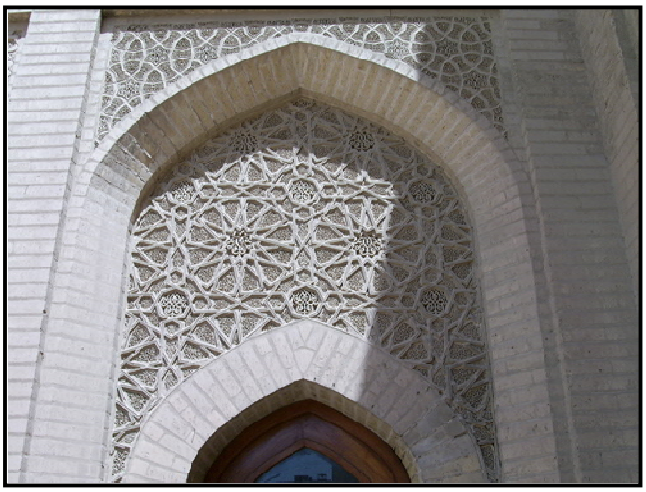
**(صورة 71 )**

**( صورة 72 )**

**العلاقة بين اتجاه الضوء وانعكاسه**

اما اذا سبب اختلاف زاوية سقوط الضوء (الطبيعي او الصناعي) من الصورة المباشره إلىزاوية اخرى فانه سيسبب ظلالاً تختلف باختلاف زاوية السقوط فتتسبب بحدة وضوح الزخرفة بالاضافه إلى لون الضوء ولون الزخرفة، هنا يحقق المصمم الداخلي سمات تعبيريه جديدة من خلال تغيير عملية الاضاءة والوانها من احدث التقنيات،

فقد يتقصد المصمم الداخلي من خلال الضوء اظهار البارز والغائر فيها (صورة 73)، (Zeven Susan,Judith Watts, 1997,p p40,42).



**(صورة 73 )**

**مصدر الاضاءة الطبيعية والظلال المتكونة**

## علاقة الزمن بالزخارف الاسلامية المعماريه

لها جانبان:

**اولا:** الزمن الوقتي والمقصود عمر الزخرفة المعمارية .

**ثانيا:** الحركه الفنيه التي تم فيها التصميم.

فلو اخذ جانب الزمن الوقتي فان للحداثه تاثيراً مباشراً على استخدام العناصر المعمارية كالاًعمده والجسور باشكال مبسطة وانواع مختلفة من اجل توسيع الفضاء الداخلي للقيام بفاعلية اكثرفي ذلك الفضاء من قبل مستخدميه وبصورة متكررة لاسيما في الفضاءات الكبرى كقاعات المؤتمرات والندوات.

اما الجزء الثاني فالحركة الفنية التي يقوم بها المصمم الداخلي يمكن ان يطلق عليها (التحليل) لانها تلعب دوراً كبيراً في تجسيد وتجزئة الاشكال إلى اجزاء، من خلال معرفة الاسس البنائية التي قامت عليها العمارة، ولاعطاء الحركة الحيوية لهذه الزخارف المعمارية تجدها في بعض التصميمات ليست في اتجاه واحد وطولٍ واحد، مما يعطي تلك الحيوية والحركة البصرية. اما الحنيات فقد قامت بالغاء الفواصل والزوايا في البناء من اجل التقليل من عمليات التحديد، مما يؤدي إلى اعطاء الاستمرارية والانسيابية في حركة الاجسام ولا يوجد فرق بين فضاء وآخر في وظيفته. فالحركة الانسيابية لعين المتلقي مستمرة بالرؤية من الارض وصولا إلى السقف في موضع الفعل العمودي، وبالعكس واستخدام المصمم لتقنيات الخامه الواحدة يجعله يلغي العوائق امامه فينقلة بصورة متناغمة ايقاعية، وتتكون الظلال من خلال الاشياء المعلقة. وقد يكون الزمن من خلال الضوء متغيرا بسبب اختلاف حركة الضوء الطبيعي واتجاهه وانعكاسه العام.(ZevenSusan,Judith,Ibid,p44) ،

الذي يؤدي إلى اتخاذ الزخارف الاسلامية المعمارية اشكالا مختلفة نتيجة الظلال مع حركة الضوء الطبيعي (الشمس) فيؤثر فيها وتتاثر بها ولا يمكن الاستغناءعنه. نجد ان المصمم الداخلي تعامل مع الطاقة الحركية للضوء الطبيعي في ابراز وتجسيد تلك الزخارف اكثر من قياسها الحقيقي عبر موقعها في الانشاء المعماري من خلال الظلال وكانها مندفعة من اصلها المحدد بدلاً من ان تكون فاعليتها جاثمة في موقعها .

**علاقة المتلقي بالزخارف المعمارية**

للمسافة واوضاع المتلقي جالساً، واقفاً، مستلقياً، ثابتاً ومتحركاً، علاقة تحدد تاثير تلك الزخارف عليه، فالضوء والظلال الساقطة على الزخارف وعلى اجزاء منها تعطي الصورة الحركية والتنويع الذي يقوم به المصمم الداخلي لاضفاء الحركة الانسيابية المشحونة بالاثارة بتفعيل بعض الاجزاء بفاعلية الضوء لتوليد تلك الاثاره المقصودة من قبل المصمم .

فالحركة الايقاعية لتصميمه تعطي السعه وتقلل الانتباه على ضيق المسافة بل الانتقال إلى مستويات اخرى. فهذا النوع من الزخارف المعمارية يكون قصديا من قبل المصمم بسبب ضيق المسافة الايقاعيه لتصميمة لتعطي السعة وتقلل الانتباه على ضيقها.

فالزخارف لاتبقى على نظامها بل يجري تغييرها باستخدام اللون والصورة كما يبتغيه المصمم مع تعشيق نظام ضوئي يهيمن في حضوره ضمن الفضاء فيعطي تاثيراً على المتلقي، فيدركها ويطابقها مع ما يحمله من تطورات ذهنية مخزونة لديه فتعطي تلك الزخارف مفردة تم خزنها صوريا في ذهنه لتكون خبرة اضافية له، في اطار امر حذف ما كان مخزونا سابقا في التطورات بحركة تنشيط ذهني وهي قمه ابداعيه لدى المصمم الداخلي (فاتن عباس الاسدي، 1999م، ص100).