مجلة العلوم الإنسانية
SUST Journal of Humanities
Available at:
http://scientific-journal.sustech.edu/

أنماط التنوع الشكلي في العمارة الأسلامية
(عمارة الدولة الاموية في بلاد الشام/ الجامع الأموي نموذجا دراسياً)

/ مصطفى عبده محمد خير[1] ومحمد عبد الكريم سليمنان الترك[2]
. جامعة النيلين
. جامعة فيلادلفيا/ الاردن – قسم التصميم الداخلي
EMAIL:mohammdalturk@yahoo.com

المستخلص

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد التنوع الشكلي للعمارة ا موية. كما تهدف إلى تصنيف مفردات الشكل في العمارة الأمويـ . وانتهج الباحث المنهج الوصفي التحليلي ـ يث استخدم الملاحظة كادأة في وصف وتحليل النماذج قيد الدراسة. حيث إرتكز البحث على الجامع الأموي من العمارة الأموية في بلاد الشام نموذجاً دراسياً، تكون النموذج من ثمانية أشكال.

تمثلت أهم نتائج الدراسة في أنه كان يتم استخدام الأشال الزخرفية على منبر الجامع لأموي حيث استخدمت مجموعة من الأشال الزخرفية في الواجهة الأمامية للمنبر اشتملت على زخرفة الخط العربي تمثل في خط الثلث والزخرفة الهندسية تمثلت في شبكة السداسيات وشبكة إثنتي عشر كما استخدمت مجموعة من الأشكال الزخرفية في الواجهة الجانبية للمنبر وأشتملت على لزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية تمثلت في شبكة عشارية وشبكة إثنتي عشر وشبكة السداسيات.

الكلمات المفتاحية: التصميم، الزليج، الفسيفساء.

Abstract

The purpose of this study is determining the formal diversity of Umayyad architecture. It also was conducted to classify the vocabulary of forms in Umayyad architecture. The researcher used the descriptive analytical method through observation which was a tool in describing and analyzing the models. The research on the Umayyad Mosque of Umayyad architecture in the Levant was based on a study model that consists of eight forms. The most important results of the study were that decorative motifs were used on the Umayyad platform. A number of those motifs were used in the front of the pulpit, which included the decoration of the Arabic calligraphy represented in the Thuluth line and the geometric decoration. The side of the minbar included vegetal decoration and geometric decoration, which consisted of a grid and a network of hexagons.

Keywords: design, glaze, mosaics

مقدمة:

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 الأنسان، فالأبنية الخاصة والعامة ذات الوظائف المخا فة 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 الحفاض على الوحدة البصرية للفراغ الواحد ،عزز الشكل الجديد للفراغ المعماري ، لكن الأهم من ذلك بدأ يظهر في المواد المشكلة للفراغ نفسة والتي كان لها الأثر الأكبر في اعادة صياغة شكل الفراغ الداخلي ومحتواة.

مشكلة الدراسا –

ا ريت العديد من الدراسات الفنية والمعمارية والثقافية والدينية على محيط الحضارة الاسلامية بمختلف ضروبها، وفي مجال الفن اجريت دراسات متعمقة ومختلفة حول منارات الحضارة الاموية ومنها الجامع الأموي في بلاد الشام، ونتيجة لاهمية هذه المعالم الحضارة في الحضارة الان انية عامة والاسلامية خاصة تقوم هذه الدراسة بالبحث حول التنوع الشكلي لعمارة الجامع الأموي في بلاد الشام لما لهذا الرموز من اهمية تراثية في الحضارة الاسلامية، ويمكن ايجاز مشكلة الدراسة في السؤال التالي:

*هل يمكن تحديد أنماط التنوع الشكلي عمارة الاموية (الـ امع الأموي في بلاد الشام) ؟.

أهداف الدراسا –

يتطلع الباحث من خلال الدراسة إلي تحقيق الأهداف الآتية:

/ تحديـ ــ نماط التنوع الشكلي ومفهومة في العمارة الأموية (الجامع الأموي في بلاد الشام).

/ تصنيف مفردات الشكل وإستعراض القيم الجمالية للتكوينات الشكلية في العمارة الاموية.

أهمية الدراسا –

تتمثل أهمية الدراسة في أنها:

/ تسهم في رفع مستوى الادراك للقيم الشكلية وتكويناتها الجمالية في العمارة الاموية.

/ تدرس التصنيفات الشكلية في العمارة الاموية وتحديد أنماطها.

فروض الدراسا –

من الممكن تحديد أنماط التنوع الش لي للعمارة الاموية (الجامع الأموي في بلاد الشام).

حدود ا راسا –

أ/ الحد المكاني: الجامع الأموي / بلاد الشام.

ب الحد الزماني: زمن الدولة الأموية في 11 49م).

ج الحد الموضوعي : الشكل الزخرفي / العمارة الاسلامية / العمارة الأموية / بلاد الشام.

الأشكال الزخرفية في العمارة الاسلاميا –

الأشكال الزخرفية في الزليج –

قال تعالى ﴿وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طِينٍ﴾ (قران كريم، سورة السجد ، الآية 7) . وقوله تعالى ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ مِن سُلاَلَةٍ مّن طِينٍ﴾ (قران كريم، سورة المؤمنون، الآيا 12)

، قوله تعالى خَلَقَ الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ } (قران كريم، سورة رحمن، الآيا 4) . وقوله تعالى إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ } (قران كريم، سورة الصافات، الآيا 11).

اكتسب الخزف (الزليج) أهمية كبيرة وذلك نتيجة الاعتماد عليه في ترتيب مر حل التطور الحضاري والفني وترتيب الطرز الفنية كما أنه من أشد الفنون الزخرفية والتطبيقية اتصالا بحياة الإنسان فمن طينته خلق الإنسان. (عطية، 004! م 37). ولعل من أهم أنواع الخزف الإسلامي الذي انفرد به الفن الإسلامي في العصر الأموي دون غيره من فنون العالم ا ديم 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 عينة 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 إلى الخزف الإسلامي إلا في العصر الأموي واستمر في ران 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 ه يه من ترف وإسراف. منصور 008! م 74)

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. (بهنسي 978 م 65).

الأشكال الزخرفية في القاشاني –

من ضمن فنون العصر الأموي عرفت فن البلاطات الخزفية باسم/قاشاني نسبة إلى مدينة قاشان التي أكثرت من استعمالها في تكسيه العمائر وزخرفتها بهذه البلاطات من الداخل والخارج. ففي بداية القرن السا س عشر كان الفن القديم لصنعة الخزف يتغير بأستمرار في كل مكان ومن بين الأشكال التي جدت في هذة الصناعة ضربان يقترب كل منهما بآخر اشد الأقتران، كان هذان الضربان يصنعان من خزف بقشرة بيضاء، عليها طلاء ابيض شفاف براق تحتة رسوم حدودها سوداء ،وأما الوانها فأما خضر اء براقة أو زرقاء أو حمراء قاتمة وكثير من مصانع آسيا الصغرى تضيف الى هذة الألوان لونا آخراً احمراً براقا يشبه لون الطماطم ،ولعل اهم ما استخدم في هذا النوع من الخزف هو تغطية الجدران فكان يتخذ على شكل بلاط مربع تنقش على كل واحة منه موضوعات زخرفية متكررة يك ن مجموعها موضوعا زخرفيا كبيرا متناسقا.

ان من خصائص هذة المدرسة انها تجمع بين رسومات بسيطة لتكون موضوعات زخرفية معق ة تظهر فيها مهارة فائقة .وأن أ م 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 فائقه وبدرجة من الاحكام وبلاد ايران هي التي اخذ الرسامون عنها تلك العناصر الزخرفية (حسن 984 م 49).

وهناك مجموعة من بلاطات القاشاني ذي البريق المعدني يبلغ عددها 139 التي تحيط بإطار حول محراب مسجد القيروان منصور 008! م 75). إن الصفة التي اطلقت على هذه المادة من(المتوفر الصعب) لتوفره بيسر وسهولة وكلفة قليلة الا أنه يتطلب مهارة بأعلى مستوياتها من الناحية الفنية (مشتت 996 م 4!).

الأشكال الزخرفية في الفسيفساء –

لقد جاء في قاموس المحيط : الفسيفساء قطع صغائر ملونة من رخام أو الحصا 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 تركب 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 مساحته 1 سم طول سم عرض 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 ه ك بعض الأعمال الفسيفسائية تضم كسر صدفية. والتعريف التقني للفسيفساء في مفهومه العملي هو إكساء وتزيين الأرضيات بشبكة من المكعبات المركبة والملتصقة 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 أدمية أو حيوانية حقيقية أو خرافية بأشكال زخرفية مختلفة ومن ثم تطور الأمر في استعمال ذلك في تزيين الجدران والقباب والحنيات والمحاريب والسطوح (المقداد 008! م ذ).

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 (الكوفحي، 006! م 85 .

كان الاستخدام الأول للفسيفساء هو تزين الأرضيات وقد شاع استخدامها في بلاد الإغريق وخاصة في العصر الروماني وفي مدينة بومبي الإيطالية ثم استخدمت الفسيفساء فيما بعد في تزين الجدران من الداخل والخارج وكذلك السقوف. النماذج الأولى لزخرفة الفسيفساء في الأرضيات جاءت من أثينا والجزر الإغريقية وكانت المادة الرئيسية للزخارف هي الحصاة السوداء والبيضاء ، قد استخدمت الحصاة 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 للوحات الفسيفسائية خلال القرن الخامس الميلادي حتى وصل إلى خمسة وأربعين لونا ويظهر ذلك بوضوح في لوحة فنية موجودة في كنيسة (ماريا مكروس) في روما (القيسي، 008! م 74).

ان أقدم أثر إسلامي تجلت فيه روعة زخرفية الفسيفساء بابهى صورها في الجامع الأموي صورة) و بة الصخرة بالقدس الشريف والتي بنيت سنة 72 هجرية زمن الخليفة عبدالله بن مروان 5 6 85 05' م) وقد زينت زخرفية الفسيفساء الكثير من الأجزاء الداخلية للقبة وقد خلت من تلك الزخارف الأشكال الأدمية والحيوانات والطيور واقتصرت زخارفها الفسيفسائية على الأشجار وا خيل 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 أيات من الذكر الله حكيم.

تعتبر زخارف الفسيفساء في المسجد الأموي نماذج رائعة للفسيفساء في العصر الأموي بعد قبة الصخرة وأراد الخليفة الوليد بناء مسجد يضاهي بعظمته وفخامته الكنائس ودور العبادة التي كانت في بلاد الشام حينذاك.

الأثر الإسلامي الثالث المهم الذي ظهرت فيه زخرفة الفسيفساء هؤ القصر الذي بناه الخليفة الأموي هشام بن عبدالملك 05 25 ه) 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 الش م 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. القيسي 008! م 50 .

صناعة الفسيفساء –

الفسيفساء متعددة الأنواع والمسميات ذلك تبعا لحجم المكعبات المستخدم في العمل النوع الأول opus sectile ، لم يكن عبارة عن مكعبات فسيفسائية، بل كانت تجميعاً للقطع، والحجار التي قطعت بأشكال متنوعة، ومتعددة بعضها مربع وبعضها مكعب أو مثلث أو معين وكانت في النهاية تجمع لتكون أشكالا هندسية مختا ة وفي عصر الرومان إستخدموا أحجار مختلفة الألوان لتكون في النهاية شكلا جميلا . وكثيرا ما أستخدم هذا النوع في تنفيذ المناظر المعقدة. النوع الثاني : opus tessellatu ، وهي تقريبا نفس النوع السابق إلا أنة أقل تعقيدا منة بكثير ولهاذا إنتشر إستخدامة مع الرسومات لهندسية نظرا لأن 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 أليها بعض الحصى المجلوب من عند شواطئ الانهار . النوع الرابع opus ve niculatum هو نفس الطرق سالفة الذكر مع أستخدام حجارا مختلفة، بالأضافة الى الرخام، والزجاج الملون.(القاسم 998 م 7!)، وهنالك 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 تغطى بمادة القار.

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 تحرق من جديد وبعد ذلك تخرج اللوحات بألوان براقة 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 لإله عشتار التي تعتبر من اجمل الأمثلة لصناعة الفسيفساء المزجج في مدينة بابل 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 (المقداد 008! م 5 37).

الأشكال الزخرفية في الرخام:-

جاء في معجم المعاني الجامع: رُخام نوعٌ من الحجر، يتكوّن من كربونات الكالسيوم المتبلورة الموجودة في الطبيعة ، وهو حجر متين جميل مكن صقل سطحه بسهولة، وله ألوان متعدّدة، ويُستعمل في صنع الأعمدة والتماثيل والبلاط غطَّى مدخل بيته بالرُّخام، وجاء في قاموس المعجم الوسيط: ر خ م بُنِيَتْ أَعْمِدَةُ القَصْرِ وَجَمِيعُ رِحَابِهِ بِالرُّخَامِ : حَجَرٌ صَلْبٌ أَمْلَسُ تَخْتَلِفُ أَلْوَانُهُ مِنْ أَسْوَدَ إِلَى أَبْيَضَ أَوْ أَزْرَقَ كَمَا يَتَكَوَّنُ مِنْ كَرْبُونَاتِ الكَلْسِيوم الْمُتَبَلْوِرِ يُصقَلُ بِسُهُولَةٍ تَخْتَلِفُ أَشْكَالُهُ مِنْ مُرَبَّعَاتٍ إِلَى مُسْتَطِيلا تِمْثَالٌ مِنْ رُخَامٍ، ؛ الرخام هو صخر كلسي متحول، يتكون من الكالسيت النقي يستعمل في النحت، وكذلك يستعمل كمادة بنائية، وأيضاً في العديد من الأغراض الأخرى. وقد تكون تحت ظروف نادرة ن الضغط والحرارة الهائلتين في جوف الأرض.

الأشكال الزخرفية في الفنون الاسلامية –

يعطي الواسطي في تصميم (المنمنمة) وتكوينها نموذجا في التكوين الشكلي لفنون الكتاب الأسلامي حيث يتأتى ذلك من خلال تتبع أسس هذا التصميم بالمنحنيات والأقواس الظاهرة في المنمنمة صورة رقم ( ) سواء تلك التي تمثلها خطوط العشب أو أقواس الأبنية أو حدود أماكن ومواضع الشخوص والحيوانات. قسم التصميم إلى ثلاثة مستويات وبشكل منفصل دون أن تتداخل فيما بينها تبدا 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 متراصفة ترتفع في اليمين وتنخفض تدريجيا باتجاه اليسار وخلفها رسم الواسطي مسجد القرية مع نخ ة 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 أساسيين 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 كتصويرة توضيحية ووحدة الشكل من ناحية ثانية وذلك من خلال إضفاء التوازن أو الإيحاء بالبيئة وطبيعتها، الآغا: 2009م: 33). 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 تفترض الباحثة بعدا رابعا إذا جاز التعبير في المنمنمة . ومما يعزز قوة تأثير البيئة في هذه التصويرة وكذلك الشعور بالأجواء الشعبية الريفية صور الشخوص داخل بيوت القرية ففي كل غرفة من غرف هذه البيوت رسم الواسطي حدثا معينا 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 الريفي على المنمنمة. فضلا عن أن الألوان في التصويرة ككل تعطي أيضا انطباعا حقيقيا عن البيئة القروية. كألوان الملابس الحارة للشخوص والتي تظهر بوضوح مع طياتها وزخارفها فضلا عن لون قبة الج مع وحجارته وسياج المنارة الخشبي وتبدو كل الألوان في انسجام كامل مع بعضها بحيث تكون التفاصيل كلها تظهر بوضوح دون أن يطغى لون على أخر. أن تخطيطه يشكل أهمية كبيرة في تحديد الأشكال داخل المنمنمة ويظهر ذلك واضحا في تخطيط الجملين في المستوى الأول. وهناك نقطة جد رة بالاهتمام وهي معالجة اللون في هذه المنمنمة فقد حاول الواسطي أن يعطي لكل شكل لونه الطبيعي دون أن يخترع لونا معينا يفرضه على أي شكل من اشكاله في التصويرة فالنخلة والصوف والحجارة والماعز والإبل وبشرة الأشخاص لم يخرج في تلوينهم عما يتسمون به كما نراهم في طبيعة 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، (المصدر السابق، 31). 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، (العطار،د ت، 1). 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 أشارة ويقلب الواقع الى رمز كلي(بهنسي 978، 7).

المنظور بصري -

ان الفنان العربي عندما يخطط للوحة فأنه لا يهتم بقواعد النمظور 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 الو ود الازلي (لله) ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأزلي. وإن الفنان العربي يحاول أن يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي، (عفيف بهنسي 978، 4). أن البناء في الفن الاسلامي لا يعني العمارة فحسب، لاكن البناء لة معنى أشمل فالأناء بناء والنسيج بنا ء والانسان بناء ومن هنا اتسمت منجزات الفن الاسلامي بروح البناء وهذا الأمر لا يقتصر في الفن الاسلامي على ناحية دون ناحية بل هو يتخلل دقائق كل المنجزات فعندها يرتفع البناء المكون من اللبنات تتماسك وتعلو وتشتد هذا ذاتة نراة في الاناء المعدني كما نراة في قط ة 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 الأدراك للكون تجتمع فية الشتات وتتألف فية المتناقضات. (حامد سعيد 1001م، 5) لقد اكتشف بابا ديبولو في الـ نمنمات الفارسية أن ثمة خطا ذا شكل لولبي يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع .يستعيض عن المنظور الخطي صورة رقم ( ) الذي قام عليه التصوير في الغرب بمنظور لولبي يوحي على الأقل باختراق البعد الثلاث. وأشار أيضا إلى أن اللولب هو علامة الانتقال من العالم الـ ارجي (الملأ 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 دوبولو نتيجة العقيدة التواجدية بين الروح

والله التي أمن بها المسلمون وبخاصة اتباع الصوفية حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعلى مرورا بالدائرة النبوية ثم بالدائرة المبادهة للوصول إلى الروح الصوفية، (بهنسي 978 ، 12).

المنظور الروحي –

عند المقارنة بين المنظورين البصري و الروحي نرى أن المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر فيما نرى ي 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 ا). كما إهتم الفنان المسلم في رسمه و تصويره بعدم مضاهات الله في خلقه.

فقد درج على عدم تصوير البعد الثالث ـ ى 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 ديقة. على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء و المشاهد مرئية من خلال عين الإنسان. مع ذالك 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 الرؤيى عند مشاهد فإنه بذالك 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 لعمل 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 إنفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها الشيئ ذاته. و قد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزئا 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 التعداد و الإستقلال في عنصر الموضوع يجعل اللحظة الزمنية للعمل الف ي 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 الفوتـ غرافية 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 الأ ق الواحد . و لكنهما مختلفين تماما في جميع الأمور التي يبقى المنظر الهندي متشابها فيها للمنظور الغربي . كما يبدو الفرق ضعيفا بين المنظور الروحي و المنظور الصيني ذالك 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 أ) أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية (جان برنتلي 970 م 37).

تصميم المساجد –

التصميم: هو المختص بعملية الابداع فهو الذي يجمع العناصر المختلفة بطريقة جذابة , مريحة المنظر مرتكزة على قوى متفوقة تنبع من داخلة (حقي 013! م 0). 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 أهميتة في اختيار وترتيب الخطوطوالأشكال والألوان والخامات وتوضيفها لخدمة المجتمع.

والثاني هو التصميم الزخرفي: ويتعلق بالتزيين وتعديل التصميم البنائي لكون أكثر تأثيرا وهو أشبة بالطلاء والحفر في المباني والأثاث (غيث 007! م 0).

عناصر التصميم:

اولا: النقطة

ثانيا: لمساحة

ثالثا: الكتل

رابعا: الفراغ

خامسا: اللون

سادسا: الضوء والظلال

سابعا: الفاتح والغامق

ثامنا: الخامات وملمسها(حقي 013 ص 4).

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

الخط: عرف الخط بعدة تعريفات منها بأنة يتكون من سلسلة نقاط متصل بعضها ببعض أو انة الأثر الحادث من تحرك نقطة بأتجاة ما ويحدد بعدد أو اتجاة حيث يكون معبأبطاقة حركية تجري في هذا الأتجاة أو ذاك. وتتجمع هذة الطاقة في نهايتي الخط.وهنالك 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 العامو ية: ترمز هذة الخطوط الى القوة النامية والى الشموخ والعظمة والوقار فيما تتناسب المنشأت الهندسية ويزداد الشعور بالقوة حينما تتكرر الخطوط العامودية كالأعمدة في المباني أو الخطوط الطولية في الأسوار والأشجار في الغابات حيث تتكرر وتتزاحم وتزداد الصلابة.

الخطوط لمنحنية: ترمز هذة 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 فية السماء منحنية تضم الرض والبحر وتجمع بين الكبير والصغير.

الدوائر: ترمز الى للابداية واللانهاية وهي لا تشير الى اتجاة معين ولاكنها كل قائم بذاتة فهي حلة توازن دائم وهي تتكون من سلسلة منحنيات متصلة.

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

الخطوط المائلة: تثير الأ ساس بعدم التوازن واحساسا باترقب.

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

الخطوط المتقاطعة: تثير الصراع والصدام والمقاومة.

الخطوط غير المنتضمة: تثير الأحساس بالأرتباك وعدم الأ قرا (حقي 013، ص 4).

المساحات: المساحة طول وعرض ولاكن لا نستطيع التعبير عنها في الفراغ من غير اعتبار السمك أيضا.فأذا زاد كل من الطول والعرض على السمك نكون قد أدركنا الشكل كمساحة فقد ننظر الى الجدار كمسطح مساحتة بالرغم من كتلتة المشكل منها.

الفراغ: هو العنص ر الرئيسي في العمل الفني في حين تتجلى أهمية العناصر الأخرى في كونها وسيلة للتشكيل الفراغي وكذلك هو الحيز الذي يظهر علية الموضوع (حقي، 013!م، 5). وهو سيطرة المهندس أو المصمم على الفراغ ضمن حجم محدد وضمن خامات محددة بما يتلائم مع المقياس الأنساني (يوسف خنفر ، 983 م، 2ز).

الايقاع: نعني بالأيقاع في الصورة تكرار الكتل والمساحات مكونة(وحدات) فقد تكون متماثلة تماما أو مختلفة متقاربة أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات (غيث 007!م، 43).

وهو تكرار الكتل والمساحات مكونة وحدات قد تكون متماثلة أو ، ختلفة أو متقاربة أو متباعدةعن بعضها وللأيقاع عنصران أساسيان يتناوبان أحدهما بعد الأخر 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 الايقا الذي تتشابة ة ة كل من الوحدات والفترات تشابها تاما.

ايقاع غير رتيب: هو ذلك الذي تتشابة فية جميع الوحدات مع بعضها وتتشابة جميع الفترات مع بعضها ولكن تختلف فية الوحدات في الفترات شكلا ولونا وحجما.

الايقاع الحر: هو ذلك الذي فية يختلف شكل الوحدات عن بعضها اختلافا تاما.

اي ع متناقص: هو تناقص بحجم الوحدات تناقصا تدريجيامع 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 او زي دة كل منما تدريجيا.

التباين هو التضاض أو الجمع بين طرفي نقيضأو الأنتقال السريع المفاجئ من حالة الى معكوسها.(حقي، 013!م، 8) وهو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات متوسطة فأذا جمعت الصورة بين مساحتين احداهما سوداء تماما والاخرى بيضاء تماما فهما د رفان متباينان (غيث، 007!م، 50 .

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، السياد،ة التدرج، والجاذبية (حقي، 2013 م، 35).

المساجد –

أن التصميم المعماري لمسجد الرسول في المدينة كما أنشأة الرسول صلى الله علية وسلم أول مرة يضم العناصر الرئيسة 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 يزيدعمق بيت الصلاةويسمى جوفة عن صفين من الأعمدة، وقد يمتد فيشمل أكثر من نصف مساحة المسجد .

الصحن: وهو الجزء غير المسقوف وفي أول الأمر كان صحن المسجد معتبرا امتدادا لبيت الصلاة يستعمل في مناسبات الصلوات الجامعة ولا يعتبر فيما عد ذلك جزء من المصلى نفسة.

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

المحراب: ان المسلمين في حاجة الى امام ليوحد حركات القيام والتكبير والركوع والسجود وما اليها ويوقتها توقتا واحدا وتكون الصلاة صلاة جامعة بالفعل ومن هنا احتاجت الى أمام واحتاج الأمام الى محراب .وليس من الضروري أن يكون المحراب حنية بل يكفي تعين موضعة في جدار صدر المسجد، وفي بعض المساجد الأولى كان يكتفي بوضع علامة مثل اللاء تعيين المكان الذي يقف فية الأمام، ولم تظهر المحاريب المنحنية أل خلال عصر الوليد بن عبد الملك. (مؤنس، 981 م، 68 . وهناك ما يدل على أن المسلمين استخدمو المحاريب خلال العصر الأموي محاريب خشبية توضع في المكان المراد من جدار القبلة ويغير مكانها أذا 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 الاسلامية. (المرجع السابق 981، 70).

المنبر: هو مرقاة الخاطب وسمي منبرا لأرتفاعة وعلوة وأنتبر الأمير اي رتفع فوق المنبر وهم يشتقونة من النبر اي العلو والارتقاء في الصوت وفي رسم الحروف خاصة والنبرة عندهم هي الهمزة سواء بسواء. عندما بني مسجد الرسول صلى الله علية وسلم كان منبرة أول الأمر مجرد ارتفاع عن الأرض الى جانب موضع المحراب.وقد كان صانع المنبر الخشبي لمسد د رسول الله صلى الله علية وسلم يسمى باخوم وأنة صنعة من درجتين ثم مقعد يجلس علية الرسول صلى الله علية وسلم هذا المنبر الخشبي لا بد أن يكون حل محل المنبر الأول، وهنا نشهد ميلاد المنبر الخشبي (مؤنس، 981 م، 72 .

إجراءات الدراسا –

منهج الدراسا –

استخدم الباحث لمنهج الوصفي التحليلي ، لانة يعتبر منهجا متوافقا مع طبيعة الدراسة وذلك اعتماداً على جمع الحقائق والبيانات من خلال تحليل نموذج الدراسة وتحليلا لاستخلاص النتائج.

أدوات الدراسة:

ستخدم دارس الملاحظة كأداة أساسية في وصف وتحليل العينا / النموذج قيد الدراسة.

ماذج الدراسة وأسلوب اختيارها:

هي عينة منتظمة من نماذج التكوينات الشكلية ، تمثل أنموذجا دراسيا. وقد تم اختيارها بالأسلوب القصدي إذ يمكن تصنيفها عينات غرضيه نظراً لأن العينات الغرضية هي التي يقوم الدارس باختيارها طبقاً للهدف الذي يسعى لبلوغه من خلال الدراسة، وعلى أساس توفر صفات محددة في مفردات العينة تكون هي الصفات التي تتصف بها غالب مفردات المجتمع محل البحث ، وتسمى مثل هذه العينة أيضاً بالعينة الغرضية.

حجم نماذج –

نموذج دراسي من نماذج للتكوينات الشكلية في العمارة الاموية في بلاد الشا :

نموذج من نماذج التكوينات الشكلية / الجامع الأموي.
منبر الجامع الأموي 8 أشكال.

دراسة ووصف وتحليل النوذج –

الجامع الأموي / دمشق:

قسم الباحث النموذج/ منبر الجامع الأموي الى ثمانية أشكال حتى يسهل التحليل والوصف لكل مقطع على حده، ففي الشكل رقم ( ) يظهر من خلال التحليل وحدتان زخرفياتز من الزخارف النباتية والتماثل النصفي للوحدة الزخرفة لكل منهما، اما الشكل رقم ( ) يظهر من خلالة الزخارف النباتية وتكرارها في التماثل النصفي لكل منهما واستخراج الوحدة المتصلة لتكرار الشبكة الزخرفية من خلال الوحدتين الزخرفيتين، وتكرار الوحدة الزخرفية المتكونة من الوحتين الزخرفيتين واظهار الشبكة الرخرفية كاملة، واظهار شبكة الزخارف النباتية والشكل النهائي داخل الاطار . وفي تحليل الشكل رقم ( ) يظهر جزء من الشبكة الهندسية ذات النجمة العشار; المتصلة مع النجمة الخماسية ويظهر ايضا من خلال تحليل الش ل رقم ( ) تكرار الشكل الهندسي واستخراج الشبكة الهندسية وتحديد اماكن القطع داخل شبكة الزخارف الهندسي واستخراج القطع النهائي للشبكة ووضعها داخل الأطار . والشكل والشكل رقم ( ) رسم شبكة الزخرفة الهندسية المتكونة من تكرار الشكل السداسي مع تحديد اماكن القطع اخل القوس كما أن الشكل رقم ( ) رسم القوس الهندسي محاط بالزخرفة النباتية وبداخلة زخرفة هندسي . الشكل رقم ( ) تحليل الشكل الهندسي على باب المنبر الجانبي حيث يظهر في الشكل نجما 12) ورسم التكرار واظهار الشبكة الهندسة . والشكل رقم ( ) يظهر اعلى الباب زخرفة لخط العربي بخط الثلث أما الشكل رقم ( ) شبكة الزخارف الهندسية اعلى الباب وتتكون من تكرار الشكل السداسي مع تكرار النجمة السداسية داخل السداسيات . والشكل رقم ( ) تحليل الشكل الهندسي على واجهة الباب الرئيسي والمتكونة من تكرار نجمة 2) على طرفي البابفي الأعلى والأسفل واستخراج الشبكة الهندسة بشكلها النهائيو تحديد اماكن القطع في لشبكة الهندسية ووضعا داخل الأطار المكون لطرف الباب .

النتائج –

– تم استخدام الزخارف النباتية ومن خلال الواجهة الجانبية للمنبر يظهر ذلك من خلال وحدتان زخرفياتان من الزخارف النباتية و لتماثل النصفي للوحدة الزخرفة لكل منهما وتكرار الزخارف النباتي .

– تم استخدام الزخرفة الهندسية ذات النجمة العشاري المتصلة مع النجمة الخماسية من خلال الواجهة الجانبية للمنبر .

– اتم استخدام القوس الهندسي محاط بالزخرفة النباتية وبداخلة زخرفة هندسية .

– م استخدام شبكة الزخرفة الهندسية المتكونة من تكرار الشكل السداسي داخل القوس الهندسي باب الواجهة الجانبية .

– تم استخدام الشكل الهندسي على باب المنبر الجانبي حيث يظهر في الشكل نجمة الأثنتي عشر) و تكرار الشبكة الهندسة .

واستخدام نجمة الأثنتي عشر) أسفل ا اب تحيط بالنجمة الثمانية .

– تم استخدام زخرفة الخط العربي بخط الثلث يظهر اعلى الباب الواجهة الأمامية للمنبر.

– تم استخدام شبكة الزخارف الهندسية اعلى الباب وتتكون من تكرار الشكل السداسي مع تكرار النجمة السداسية داخل السداسيات .

– استخدام الشكل الهندسي على واجهة الباب الرئيسي والمتكونة من تكرار نجمة الأثنتي عشر) على طرفي الباب في الأعلى والأسفل.

المناقشة –

ان الإهتمام بالعمارة الاسلامية والعناية بدراسته وإستخلاص مناهج وإضافتها في برامج كليات الفنون والعمارة يعتبر من الامور الهامة التي ينبغي الالتفات لها والاهتمام بها، ذلك أن دراسات الفنون لا تنفصل عن الدراسات الحضرية التي ترقى بالامم والشعوب، والتي من خلالها يمكن والتوثيق للعمارة والفنون الأسلامية في مختلف العصور عامة وفي عهدها المبكر خاصة، والكشف عن قيمها الجمالية بمزيد من البحوث ومعرفة مدلولاته .

ان توثيق التكوينات الشكلية واللونية بوحداتها الزخرفية المتنوعة ودراسة تأثيرها وتأثرها بالثقافات المحيطة من خلال العمارة الاسلامية يفضي لاكتشاف العديد من القيم الجمالية التى تعزز من فاعلية وتأثير الحضارة الاسلامية على الفنون الحديث . ومن خلال هذه الدراسة حظ الباحث ضرورة الاتجاه لاجراء مزيد من الدراسات والبحوث المتعمقة حول فرعيات الحضارة والفن الاسلامي كالخط العربي والزخارف الاسلامية والحرف الفنية والمشغولات اليدوية ...الخ. وبناء عليه يوصى الباحث باجراء مزيد من البحوث والدراسات حول فنون الحضارة الاسلامية. مكن استخدام التكوينات الشكلية كوحدات زخرفية في التصميم الداخلي المعاصر والتي شكلت مصدرا غنيا وقيمة جمالية عالية من خلال الزخارف الشكلية مضاف عليها التكوينات اللونية والتي امتزجت مع الثقافة والبيئة العربية الاسلامية في عصرها المبكر .

قائمة المصادر والمراجع –

القران الكريم .

– خليل الكوفحي، 2006 ، **مهارات في الفنون التشكيلية** ، اربد .

– حسين مؤنس 1981 م)، **المساجد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

– خالد عزب، 2005 ، **فقة العمران في الحضارة الأسلامية** ، الأسلام اليوم، العدد 22.

– غازي مكداش، 1995 ، **وحدة الفنون الأسلامية** ، المطبوعات للنشر، بيروت .

– لواء منصور، 2008 ، **الفنون في العصر الأموي** ، الدار العالمية للنشر، الاسكندرية .

– منى عطية، 2004 م ، **ابرز الآثار العربية ودلالتها التاريخية** ، دار سعد الصباح الكويت .

– عفيف بهنسي، 1978 ، **جمالية فن العربي** ، عالم المعرفة، الكويت .

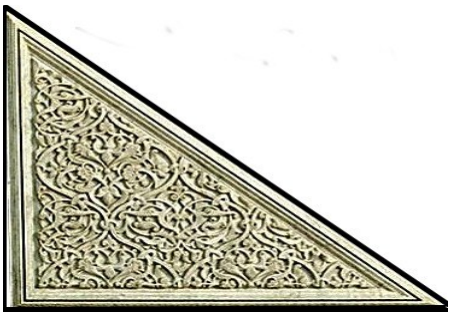
– خليل المقداد، 2008 ، **الفسيفساء السورية والمعتقدات القديمة** ط ، دمشق .

- ناهض القيسي، 2008 ، **الفنون الزخرفية العربية الأسلامي** ، دار المناهج ،عمان .
0 - زكي حسن، 984 ، **تراث الأسلاف في الفنون الفرعية والتصوير الأسلامي** ، دار الكتاب، دمشق .
1 - صباح مشتت، 996 ، **الخصائص التصميمية للمداخل في العمارة الأسلامي** ، عمان .
2 - سامي حقي، 2013 ، **دراسات في اسس التصمي** ، المكتبة الوطنية، بغدا .
3 - يوسف خنفر، 983 م)، **اسس التصميم الداخلي** ، دار مجدلاوية للنشر، عمان.
4 – عماد الدين خليل ، 990)، **الفن** مؤسسة الرسال ، بيروت .
5 – خلود غيث، 2007 ، **مبادئ التصميم الفني** ، مكتبة المجتمع العربي، عمان .
6 – وسماء الآغا، (2009م)، **جماليات التكوين في منمنمات يحيى الواسطي**، دار دجلة ،عمان.
7 – مختار العطار، (ب-ت)، **آفاق الفن الأسلامي**، دار المعارف، القاهرة
18 -. ان برتلمي، (1970)، **علم الجمال**، ترجمة انورعبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

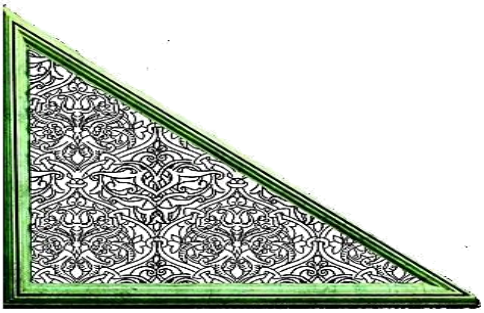
شبكة المعلومات :

<>>>>>2017/7/9www.marefa.org، PM11:33
PM10:10 2017/7/10http://kenanaonline.com/users/eslameshorbagy/posts/201051

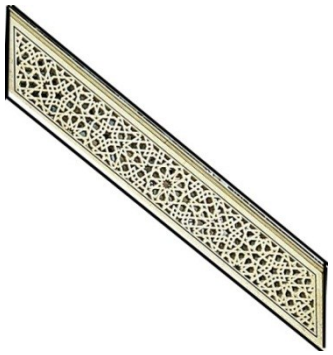
الأشكال والنماذج قيد الدراسة



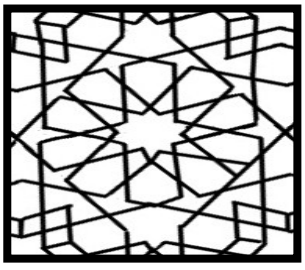
الشكل رقم (1)
تحليل المثلث الزخرفي لمنبر الجامع الأموي.



الشكل رقم (1-1)
شبكة الزخارف النباتية والشكل النهائي
يظهر من خلالة الزخارف النباتية.داخل الاطار.

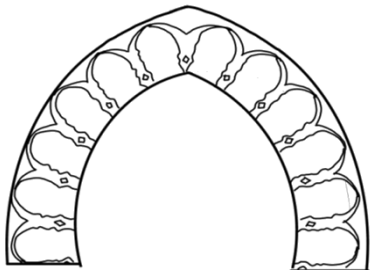


الشكل رقم (2)
جزء من درج المنبر ويظهر من خلالة الزخرفة الهندسية.



الشكل رقم (2-1)
تحليل الباحث /جزء من الشبكة

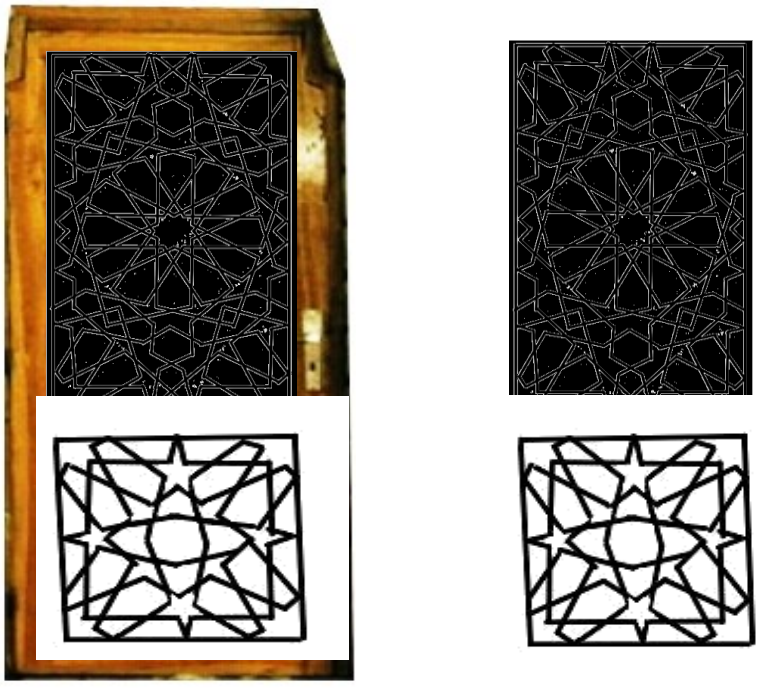
الهندسية ذات لنجمة العشارية المتصلة مع النجمة الخماسية .



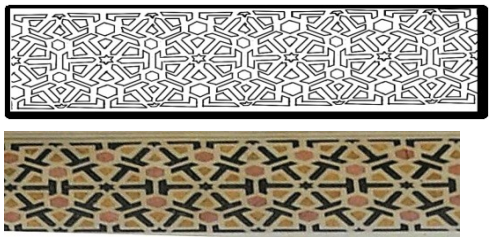
الشكل رقم (3)
رسم القوس الهندسي محاط
بالزخرفة النباتية.

الشكل رقم (4)
تحليل الباحث /جزء من الشبكة الهندسية
وهي تكرار للشكل السداسي

الشكل رقم (5)
استخراج القطع النهائي للشبكة ووضعها داخل الأطار
ويظهرتكرار نجمة الأثنتي عشر) أسفل الباب تحيط بالنجمة الثمانية .



الشكل رقم (6)
يظهر اعلى الباب زخرفة الخط العربي بخط الثلث .
الباب وتتكون من تكرار الشكل السداسي



الشكل رقم (7)
شبكة الزخارف الهندسية اعلى
مع تكرار النجمة السداسية داخل السداسيات

الشكل رقم (8)
تحديد اماكن القطع في لشبكة الهندسية ووضعا داخل الأطار المكون لطرف الباب.