تساوق الأبعاد الفنية في زخارف العتبة العلوية المقدسة

أ.م د. هاشم خضير حسن الحسينيّ
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
قسم الخط العربي والزخرف

الملخص:

عُنيت الدراسة بتساوق الأبعاد الفنية في زخارف العتبة العلوية المقدسة، حيث تضمنت الدراسة أربعة فصول، عني الفصل الأول منها، بمشكلة الدراسة التي تحددت بالتساؤل الآتي: (ما هي الأبعاد الفنية في تساوق زخارف العتبة العلوية المقدسة ؟)، ومن ثم أهمية الدراسة والحاجة اليها، وجاء هدف البحث تعرف تساوق الأبعاد الفنية في زخارف العتبة العلوية المقدسة، ثم تحددت الدراسة بحدودها الموضوعية والزمانية والمكانية، فضلاً عن تعريف المصطلحات التي لها علاقة بالدراسة.

أما الفصل الثاني الذي مثل الإطار النظري فضم ثلاثة مباحث، عني الأول بالتمثل الوظيفي في التكوينات الزخرفية، أما المبحث الثاني فقد عني بالتمثل الجمالي في التكوينات الزخرفية، في حين جاء المبحث الثالث متضمناً التمثل التعبيري في التكوينات الزخرفية، ثم ختم الباحث الفصل الثاني بأهم مؤشرات الإطار النظري.

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث)؛ فقد اعتمد الباحث فيه على المنهج الوصفي التحليلي لنماذج العينة المتمثلة للمجتمع، كما حدد الباحث مجتمع بحثه بـ (١٠٣) نماذج والذي انتقى منه عينة دراسته لتشكل نسبة(٢٠%)، وعن اختيار قصدي فيكون عددها (٥) نماذج على وفق مسوغات بحثية ملائمة.

وبعد تحليل نماذج العينة توصل الباحث الى جملة من النتائج أهمها:-

١- اعتماد الفنان المسلم على مادة الخزف العماري باعتبارها ذات وظيفة إنشائية، فضلاً عن بعدها الجمالي كمحاولة لإلغاء التحجيم والبحث عن التسطيح الذي يقود في النهاية الى محطات اللاتمثيل المتضمنة بالرحاب المطلق كما في العينة(١).

٢- أدى التضاد والتباين في المفردات الزخرفية وفق تقنياتها المتعددة الى تحقيق وظائف جمالية لتؤسس إثارة بصرية معبرة عن تباين وتضاد الليل والنهار وتعاقب أيام الاسبوع ....الخ(عينة الدراسة).

٣- عبّر الفنان المسلم من خلال تعدد الخامات في زخارف العتبة العلوية عن حقيقة فكرية من خلال البعد الأعتباري، القائم على السمات الجمالية والفنية مع التأكيد على العلاقات الروحية والوجدانية ما بين الفنان وخالقه(عينة الدراسة).

ومن ثم فرز الباحث استنتاجات دراسته والتي جاء أهمها:-

١- يَتّعزز البعد الوظيفي في زخارف العتبة العلوية عبر ألية بنائية دقيقة، يعتمد من خلالها الصياغة الأسلوبية للعناصر والأسس التنظيمية التي تحقق غاية جمالية أو بنائية، أو تجمع بين الجانبين الجمالي والوظيفي معاً.

٢- حقق الفنان المسلم عن طريق تكويناته الزخرفية القائمة على وفق معايير وقيم أنسانية تتمثل بالسمات المبتكرة للفن الاسلامي والتي تجمع بين الفن الزخرفي شكلاً والعقيدة الاسلامية مضموناً.

٣- تأكيد الفنان المسلم على الدقة المهارية في التنفيذ للوصول بها لمستوى يرتقى إلى قيمة المكان وأهميته الرمزية في نفوس المسلمين.

الفصل الأول/ التعريف بالبحث:

مشكلة البحث:

إن الفنون الاسلامية بكافة مظاهرها كانت ولاتزال ثمرة التأمل والرؤيا الروحية وحقائق ما بعد الوجود، حيث سارت على وفق مقتضيات العقيدة الاسلامية والاسس الفكرية التي تستمد مقوماتها منها، فقد تأثرت بروح الاسلام، وصارت تلك الانجازات الفنية باعثا دينيا، متجسدا عبر تراث ثقافي وفني متمثلا بابعاده الوظيفية والجمالية والتعبيرية فاصبح وحدة شاملة متصلة الاجزاء بعضها ببعض، والعتبة العلوية المقدسة موضوعة البحث نالت أهمية عند المسلمين وعدوها مركز إشعاع روحي وفكري وعقائدي، فضلاً عن كونها من اهم الشواهد الحضارية والعمرانية التي شيدها المسلمون معبرين بذلك عن عمق ايمانهم وصفاء عقيدتهم وقوة الاسلام وعظمته، من خلال تساوق الابعاد الزخرفية المتمثلة بطرازها الخاص، والتي جاءت لتوكد استجابتها لمتطلبات العصر بخاماتها المعتمدة على أسس ومبادئ تأثرت بالواقع السائد من البيئة المحيطة بها، فضلاً عن أحكام التأريخ والتقاليد والشواخص العمارية التي عكست جانباً من المهارات الإبداعية لما افرزها عقل الإنسان المسلم ضمن حدود مكانية وزمانية ترتبط بروح الأمة الإسلامية.

ومن خلال تلك المهارات الابداعية أظهرت التكوينات الزخرفية المنفذة على جميع خاماتها المختلفة الى تساوق الأبعاد الفنية ضمن منظومة إيقاعية تمثل رؤية جمالية وفلسفية تقف وراءها نظرة الإسلام للإنسان والمجتمع والوجود كونها سمة مميزة لفن جميل معبر عن ثقافة فنية للمجتمع الإسلامي. ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال محاولة الإجابة عن التساؤل الآتي:

– ما هي الأبعاد الفنية في تساوق زخارف العتبة العلوية المقدسة ؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي فيما يأتي :-

١- يمكن أن تشكل هذه الدراسة توثيقاً لتلك الإنجازات الفنية وبما يعين المزخرفين والخطاطين على الاستعانة بنتائجها مستقبلاً، وفتح افاق معرفية للباحثين في التصميم الزخرفي للاستفادة منها سيما في تحقيق مفاهيم جديدة عبر علاقتها بالمرجعيات الفكرية والفلسفية في الأسلام.

٢- قد يسهم في تنمية الجانب الفكري والتطبيقي لطلبة كلية الفنون الجميلة سيما قسم الخط العربي والزخرفة وطلبة قسم التصميم، فضلاً عن إمكانية الافادة منها للمؤسسات ذات العلاقة.

٣- يمكن ان يمثل مسعى لفهم آليات تساوق الابعاد الفنية في زخارف العتبة العلوية المقدسة بما تتناسب وقدسية المكان.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: تعرف تساوق الأبعاد الفنية في زخارف العتبة العلوية المقدسة.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: تساوق الأبعاد الفنية في زخارف العتبة العلوية المقدسة والمنفذة على الجدران الخارجية والداخلية المطلة على فناء الصحن الشريف.

الحد الزماني: الوضع الحالي (١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م)، لانها تمثل توثيقاً للارث الحضاري الزخرفي المنفذ في العتبة العلوية المقدسة.

الحد المكاني: العراق _ مدينة النجف الأشرف،كون العتبة لم تطرأ على زخارفها أي تجديد ألا ما ندر لاغراض الصيانة والترميم* مما جعل لها ميزة وخصوصية انفردت بها عن باقي العتبات المقدسة.

تحديد المصطلحات

تساوق context

وردت لفظة سوق لغوياً بمعنى(انساقت وتَساوقَت الابلُ تَساوقا إذا تتابعت، وكذلك تقاوَدَت فهي مُتقَاوِدة ومُتَساوِقة، والمُساوقَة : المُتابعة كأنّ بعضَها يسوق بعضاً، والأصل في تَساوق تَتساوق كأنها لضعفِها وفَرطِ هزالِها تتخاذَلُ ويتخلفُ بعضها عن بعض)(**٢ مج١٠: ص١٦٦**).

وعرف سياق الكلام بأنه (أسلوبه ومجراه، وللتقيد بسياق الكلام في تفسير النصوص وتأويلها فائدة منهجية، لان معنى العبارة يختلف بأختلاف مجرى الكلام، وسياق الحوادث مجراها، وتسلسلها، وأرتباطها بعضها ببعض)(**٨ ج١ : ص٦٨١**).

وبناءً على ما تقدم يعرف الباحث مصطلح التساوق بما يتناسب مع هدف بحثه بمثابة المفهوم الذي يقصده بأنه " تسلسل تتابعي مترابط لنظم العلاقات القائمة بين عناصر الوحدات الزخرفية من حيث فاعليته وشموليته (الوظيفية والجمالية والتعبيرية)، وما ينتج عنه من خاصية بنائية قائمة بذاتها على العتبة العلوية المقدسة ".

البعد Dimension

جاءت لفظة البعد لغوياً بأنها (خلاف القرب، وبعد بالضم بعدا فهو (بَعيد) أي (مُتَباعِد) و (أبعَدهُ) غيرهُ و (باعدهُ) و (بعَّدهُ) تبعيداً)(**١٢: ص٥٧**).

وهناك من يعد البُعد" اتساع المدى ويقولون في الدعاء عليه : بعدا له هلاكاً، وقالوا انه لذو بعد : فهو رأي عميق وحزم" (**١: ص٦٣**).

في حين عرف البُعْد (بوصفه مصطلحاً يطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تطبع به الحواس من معطيات، وتكون القضية (بعدية)، إذا كان المعمول في صدقها على خبرة بالواقع

* مقابلة مع كادر وحدة أعلام العتبة العلوية المقدسة، قسم التصوير، يوم الثلاثاء ١٨ /٢٠١٥/٦، الساعة ٢,٤٥ ظهراً.

المحسوس، ويقابل ذلك القضية (القبلية)التي تتحكم بمجرد النظر إلى طريقة تركيبها) (٣٠: ص٣٨٢).

كما ورد البعد بأنه (اقصر امتداد بين الشيئين، فقد جعل المتكلمون امتداداً مفروضا في الجسم أو في نفسه، صالحا لأن يشغلهُ الجسم)(٨ ج١: ص٢١٣).

من جانب أخر عرف البعد بأنه(مصطلح تصويري فضائي اقتبس من الهندسة ومستعمل في جميع المفاهيم الإجرائية المستعملة في الدلالة، وهو أيضا في الجمالية يميز بين الحقيقي والوهمي ويتحدد هذا البعد بمعايير العصر)(١٦: ص٥١).

كما ذكر البعد بأنه(الحكم الذي يصدر عن العلم بالمعلوم، من حيث إن المعلوم متأخر بالطبع عن علته في مقابلة "قبلي")(٣٢: ص٧١).

وبناءً على ما تقدم يعرف الباحث مصطلح الأبعاد الفنية أجرائياً بمثابة المفهوم الذي يقصده بأنه " المعرفة التي تتسم باتساع مدياتها (الوظيفية والجمالية والتعبيرية) في زخارف العتبة العلوية المقدسة ".

الزخرفة Decoration

وردت لفظة الزخرف لغوياً بأنها (الزينة وكمال حسن الشيء، وزخرف البيت زخرفةً : زينهُ وأكملهُ وكل ما زوق وزين ، فقد زخرف ، والتُزُخرُف : التزينُ والزخارِفُ ، ما زين من السفن) (٢ مج٩ : ص١٣٢-١٣٣).

في حين عرفة بأنها (عملية إضافة مفردات معينة الى التكوين الأصلى (الهيكل العمارى) ،الأ أن هذه المفردات لايشترط ان تكون مضافة إذ يمكن ان تكون هيكلية ، فالحالة الأولى نحصل عليها من إضافة المكونات الزخرفية الهندسية والنباتية والنصية الخطية وغيرها الى التكوين المعمارى ،أما الحالة الثانية فتكون من خلال مايولده الشكل الاصلى من تاثيرات زخرفية، نتيجة العناصر المكونة له والعلاقات بينها)(38: p 30).

كما جاءت بأنها " فن التزيين والحلية وهدفها تكوين عناصر فنية تعبيرية وتجريدية "(٢٥: ص١٦١).

وهناك من يعدها بانها(ليست مكوناً إنشائيا ولا وظيفيا ، بل هى شيء يضاف الى ماهو إنشائى أو وظيفي ، قد يكون غير مفيد تقنيا لكنه مع ذلك له غرض جعل الأشياء جميلة)(p 9- 13 :36) .

كما وردت بأنها " وحدات زخرفية تبنى عناصرها من الأشكال النباتية وتحويراتها بما يتناسب وجمالية المكان والوظيفة " (٩ : ص١١٨).

في حين يراه البعض بأنها " تجريدات ، وأشكال نباتية ، وإنسانية ، وكتابية ، وحيوانية ، وقد تكون مركبة من شكلين، أو أكثر يراعى فيها التكرار والتقابل والتناظر والتماثل قد تكون منفصلة أو متداخلة بعضها بالبعض الآخر تعبرعن مضامين فكرية عقائدية، أو تحيل الذائق اليها"(**١٩: ص٣١**).

ومن خلال ما تقدم يعرف الباحث الزخرفة اجرائيا بمثابة المفهوم الذي يقصده بأنها " ناتج تصميمي متكون من تفاعل المكونات الزخرفية على وفق تنوعاتها (الهندسية،النباتية، النصية الخطية،المقرنصات) عبر أسس بنائية تنطوي على نظم يبتكرها المصمم لاحداث توليفة بصرية منسجمة سواء من خلال مظهرها التركيبي المضاف أو المنبثق من منهجية البناء والمتظمنة أبعاداً وظيفية وجمالية وتعبيرية على العتبة العلوية المقدسة ".

العتبة threshold

وردت لفظة العتبة لغوياً بأنها " (العتبُ) الدرج وكل مرقاة (عتبةٌ) ويجمع على عتبات" (**١٢: ص٤١٠**).

كما ورد تعريف العتبة بأنها (خشبة الباب، وتطلق مجازاً على بداية كل شيء)(**٨ ج٢ : ص٥٤**).

وهناك من يعد العتبة بأنها(إسكَفَّة الباب أي الخشبة التي يوطأ عليها عند الدخول من الباب، وتطلق أيضاً على كل مرقات من الدَرَج فالتسمية على هذا من باب تسمية الشيء باسم جزئه لأنه أول جزء تطؤه قدما الوافد القاصد للتبرك بزيارة تلك المراقد المشرفة، وتشمل قبة الامام وأروقة تحف به ومسجداً ومنائر مذهبة في الغالب كلاً أو بعضاً، تحوطها باحة واسعة، يطيف بها غرف لايواء المجاورين والزائرين، وجميع ابنيتها شامخة فخمة مزينة بالقاشان الثمين، وأغلب قببها مذهبة، وأبوابها مغلقة بصفائح الذهب أو الفضة، والعتبة في الحقيقة مسجد عظيم فخم يتوسطه – أو في طرف منه– قبة على مرقد أحد الأئمة الاطهار)(**٢٤: ص١٣٣-١٣٤**).

كما جاء تعريف العتبة بأنها " كل ما دار عليه سور الصحن، من الروضة المباركة والرواق والصحن وجميع المنشأت المشيدة داخلها حالياً أو ما سيلحق بها "(**١٧: ص٦٧**).

ويتفق الباحث مع التعريف أعلاه لقربه من توجه بحثه.

الفصل الثاني/ التمثل الوظيفي في التكوينات الزخرفية:

يمثل البعد الوظيفي ركيزة أساسية في الفن الاسلامي بوجه عام وبزخارف العتبة العلوية على وجه الخصوص، فالوظيفة تبدو لنا موضوعا نفعياً تحمل آثار غائية بشرية، تنطوي على ظاهرة خارجية يفرض عليها(أسلوب عمل)، لذا فان الموضوع النفعي وليد العقل المحض أو الذكاء الخالص فهو ثمرة لفاعلية إنتاجية يمارسها الأنسان لتحقيق أغراضه أو مقاصده، والتي تحمل في

طياتها فكرة سبقت في تصميمها وكانت سبباً في ظهورها، لتمثل ثمرة لنشاط يدوي خاص يقوم على محاولة إبداعية يراد بها للطبيعة أن تحيل الى روح الفنان، وهذا مما يجعلنا نجد صعوبة أكساب بعض الأشياء الوظيفية جمالاً، الأ أنه من الممكن أضفاء روح الجمال الى الأشياء الوظيفية بعد أن نتأملها ونركز بالملاحظة عليها لنكسبها طابعاً جمالياً يسر العين إضافة الى وظيفتها ونعني اننا نضيف الى شكلها جمالية لأسناد الوظيفة.

لذلك يمكن اقتران الوظيفة بالجانب الجمالي أي لا انفصال بين الفن والحرفة ولا انفصال بين الجمال الفني والجمال النفعي، وباختلاف الوظيفة تختلف الخامة والشكل، لذا يجب على المصمم معرفة المتطلبات الجمالية لوظيفة الشيء لضمان تصميم زخرفي ناجح، فضلا عن اختيار الخامات المناسبة وتشكيلها بحيث تفي بغرضها.

ومن هذا المنطلق فأن بلوغ البذخ والترف في زخرفة العتبة العلوية لا يخرجنا عن الحاجة بقدر ما يدخلنا اليها وهو الوظيفة،" ومتى ما أكتشف الانسان قيمة الجمال أصبحت الزخرفة مطلوبة ومقصودة ثم ضرورية لا تتم الاشياء المصنوعة الا بها "**(٢٣: ص٨٢)** ،(كما أن هنالك وجهة نظر مضادة للزخرفة تقول بأنها في العمارة يجب أن تنبع من الضرورة) **(٣: ص٣٠)**، ويستدل الباحث بأن زخرفة العتبة العلوية أشبه بعمل فني لا يمكن لشيء ان يوجد فيها ما لم يكن مقصودا ودالاً وذا وظيفة، فهي تمثل مشروعاً وظيفياً ليس جمالياً مقصودا لذاته، وأنما هي جزء من أهمية المبنى بقصد الحفاظ عليه من التاثيرات البيئية والمناخية وتثمينا له في نفوس المسلمين، (فالهدف الأساسي هو الزخرفة، فضلاً عن ما تخدم من أغراضاً تعبدية وشعائرية) **(٢٢: ص٩٦)**.

والمقرنصات في العمارة الاسلامية على سبيل المثال تؤدي وظائف انشائية، فضلاً عن آثارها الزخرفية حيث تبنى في تعقيد شكلي ناتج عن منطق والتزام أنشائي غير أن محصلتها الحسية والتعبيرية تؤهلها لتقديم رصيد زخرفي من خلال تغليب الأحساس بالفضاء على الأحساس بالكتلة، وينشأ هذا التغليب الفضائي نتيجة للإيقاعات البصرية المتسارعة من إخفاء الشكلية الهندسية الصارمة ليحل محلها مظهر ذو انسيابية(الشكل ١).

أي بمعني أن هناك علاقة أساسية وجوهرية بين الفضاء والزخرفة (فتنوع وثراء الزخارف مع تبدلاتها اللانهائية هي التي تميز المبنى أكثر من عناصره الانشائية) **(39:P162)**، وهناك من (يعتقد أن وظيفة الزخرفة بشكل أساس هو أسعاد الناس، لذا فهي تستخدم في فضاء الراحة) **(36: P12)**، وبناءً على ما تقدم يتضح أن زخارف العتبة العلوية المقدسة تعطي معنى وحياة للبناء كله عند النظر اليها في تساوق أبعادها الكلية لا الجزئية باعتبارها موضوعات وأشكالاً زخرفية.

فالمعمار المسلم يظهر اهتمامه بالشكل الذي يزخرف أكثر من الاهتمام بالمادة البنائية نفسها، مما يؤدي الى إخفاء العناصر الإنشائية بتلك الزخارف عاملا بذلك الى جعل الانتقال من سطح

الى آخر أمراً غير مدرك وبدون تقسيمات حادة ،(وكل هذا يؤدي الى إذابة كتلة المبنى وسلبها ثقلها ومادتها ومنحها خفة وأثارة محببة الى النفس) **(٣: ص٦٩)**،من خلال (استخدام التقنيات المتاحة كافة، فضلا عن الثراء الزخرفي فكلها بلا شك واكبت النزوع المتوارث نحو التكرار الى ما لا نهاية والانتقال المستمر من فضاء الى أخر بلا تحديد لاتجاه معين او لمركز معين للمبنى) **(٧: ص١٥٩)**، كما أن (خطوط انتقال القوى الإنشائية بين العناصر العمارية وخطوط الالتقاء بينها قد ذابت وحلت محلها عناصر زخرفية) **(37:P23)**، مما ساعد ذلك على تقليل صلابة الكتلة من خلال أبراز عناصر معينة كالنوافذ والابواب والجدران وعدها كعناصر زخرفية.

غير أن (استخدام الزخرفة جاء لتأكيد العناصر الرئيسية والثانوية وللتفريق بين الأجزاء الحاملة وغير الحاملة عمارياً، وذلك بزخرفة الواحد دون الآخر، فضلاً عن أتخاذها وسيلة لاستدعاء الانتباه والتميز بين جزء وآخر، أذ يمكن استخدام الزخرفة في توضيح الاسطح وتقسيمها الى مساحات متناسبة ولتكوين إيقاعات تسهل قراءة المبنى)**(١١: ص٢٧)**، (لذا عدت الزخرفة جزءاً أساسياً في العمارة) **(34:P125)**، وبهذا يمكن القول أن الوظيفة يجب أن لا تقيد الفنان أو المعمار المسلم لدرجة الخضوع لها ونسيان الناحية الجمالية، بل يجب أن يكون الحل الوظيفي حلاً جمالياً يرضي الحاجة الجمالية.

ومن خلال ذلك تمكن الفنان المسلم من جعل أرخص الخامات تناظر وتوازي بجمالها أغلى وأثمن الخامات من قبيل الذهب والفضة، حيث أضفى عليها زخارف دقيقة لتدل على قدراته الابتكارية ومهاراته المتعددة.

حيث جاءت بمبادئ فكرية تضمنت جانباً منها الأبتعاد عن المغالاة وأعتماد التقشف معتبراً ذلك ما يحتاجه المجتمع الاسلامي، ولهذا الغرض حدد الفنان المسلم العديد من خاماته التزيينية التي ينفذ عليها أشكاله الزخرفية المتعددة ويأتي في مقدمتها الجبس الذي يعد مادة أساسية في البناء العماري، ومكملاً للمواد الإنشائية الأخرى، فضلاً عن استخدامه جانباً تزيينياً، كونه يتميز بسهولة نحته، وأتخاذه كعازل جيد للحرارة، فضلاً عن إمكانية تشكيله بسهولة وفقاً لأي شكل زخرفي يراد عمله، نتيجة استجابته للقوالب البلاستيكية التي تتمتع بدقتها الجمالية داخل الوحدات أو الاشرطة الزخرفية(الشكل٢)، وغالبا ما تنفذ تلك المادة في الاماكن الداخلية للمبنى العماري بسبب تأثرها بالظروف الجوية، ومن مأخذها سريعة التأثر بالرطوبة، في حين يمكن إعادة بنائها بعد إزالة المنطقة الرطبة ثم عملها مرة أخرى، ويعد ذلك أحد أسباب عدم استخدامها على السطوح الخارجية للعمارة لتأثرها بأمطار فصل الشتاء.

أما مادة الآجر فلها دور فعال في مجال التزيين العماري، فضلا عن دورها الإنشائي، فهي تتصف بمطاوعتها النحتية لمختلف الهيئات وسهولة حفرها وبأي دقة مطلوبة، وسهولة تركيبها

وبأي وضعية مرادة بها، "إذ إن هذه التقنية تنفذ حفرا يدويا، وأهم ما يميزها هو بقاء العناصر والتفاصيل الزخرفية بارزة على الدوام وما يحفر منها هو الأرضيات فقط "**(٢٠: ص٩٣)**، مما يحدث تباينا إذ تبدو الأشكال الزخرفية مضاءة وأرضياتها الغائرة غامقة لتأثرها بالظل، وهذا التباين الظلي يعزز الأثارة البصرية لمتابعة ذلك التباين الظلي(الشكل٣)، ونظرا لما تتميز بها تلك المادة من(صفات فيزياوية وجمالية فقد تعامل معها المعمار المسلم بمنتهى الاحساس والفهم طبقا للمناخ والظروف الاقتصادية، اضافة الى معرفة صفات المادة ومميزاتها واسلوب التعامل معها، حيث كانت له مع المادة علاقة متآلفة وغير مباشرة، حيث اسبغ عليها من مبادئ عقيدته والمتعلقة بمستويات وجود المادة والتي يمكن بواسطتها إظهار جوهر المادة والناتج من الفكر الاسلامي للمادة ومكوناتها وبفهم عميق وواضح) **(33:P47)**.

كما أن تناوب استخدام الآجر المزجج الوجه مع الآجر غير المزجج له فائدة معمارية وزخرفية، وهذا يؤدي بدوره الى التنوع في المواد والالوان والاشكال، كما أن التنوع التكراري لا يجلب الملل وأنما هو تكرار بهيج يشيع أجواءً فنية(الشكل٤)، الا إن اكساء السطوح الخارجية والداخلية لفناء العتبة العلوية بمادة الخزف العماري كان هدفها إنشائياً صرفاً هو المحافظة على الجدران من أن تسري الرطوبة إليها أثناء سقوط الأمطار، فضلاً عن إمكانيتها على عكس الأشعة الشمسية الساقطة عليه مما يؤدي إلى توفير جو معتدل داخل الصحن سيما في فصل الصيف، إضافة الى إضفاء القيمة الجمالية للمبنى العماري(الشكل٥).

وفيما يخص مادة الخشب كان استخدامه محدودا في العتبة العلوية، حيث اقتصر على عمل الأبواب ويرجح استخدامها لهدف جمالي ووظيفي(العينة رقم ٣)، **في حين استخدم الآجر المغلف بمادة الذهب بتزيين القبة والمآذن وواجهة مدخل الحرم للعتبة المقدسة، أعطى قيمة أعتبارية لأهمية المبنى في نفس المتلقي**(الشكل٦).

أما التقنيات التي اعتمدها الفنان المسلم في زخارف العتبة العلوية فتمثلت بما يأتي:-

١- الحفر. وهذه التقنية عملت بأسلوبين أحدهما تمثل بالقوالب، الخشبية أو الجبسية والمنفذة بطريقة الحفر اليدوي للتصميم الزخرفي المعد مسبقا وفقاً للمساحة المطلوبة زخرفتها، (كما أستخدمت قوالب أخرى عملت من المطاط بغية الحصول على اكبر عدد ممكن من القوالب المزخرفة، في حين عملت قوالب من السليكون لما تتصف به تلك القوالب من إمكانية الحصول على الأشكال المقوسة والغائرة والملتوية كما أن مطاوعة القالب تسهل عملية إخراج العمل بسهولة) **(٩: ص٤٢)**، وبعد استكمال عملية صب الوحدات الجبسية المزخرفة يجرى تثبيتها من قبل

المعمار موقعياً على المساحات المراد تزيينها، وتلون تلك الزخارف بألوان لاعطاء العمق، فقد نجدها ملونة بالألوان الداكنة كالقهوائي في حين نجد الأبيض في تقسيم المساحات الباقية بينها.

أما الطريقة الأخرى فأنها تجرى بعد اكساء الجدران الداخلية بطبقة من الجص ثم تليها طبقة أخرى من المادة المخمرة الجبسية (البورك)، والمصقولة الوجه، تأتي بعد ذلك مرحلة إعداد التصاميم وفقاً للمساحة المطلوبة زخرفتها، على الورق الشفاف أو على النايلون الخشن والمنفذ بطريقة التثقيب، بعد ذلك تثبت تلك التصاميم المعدة على السطح المراد حفره، ثم يبخ عليه بالأصباغ المحضرة أو بمادة الأسمنت الأسمر، ثم ترفع تلك التصاميم فتظهر التفاصيل على السطح المراد تزيينه ثم تأتي المرحلة اللاحقة وهي الحفر الموقعي المباشر بوساطة آلات خاصة كالشفرات، ويكون سمك الحفر ٢-٥ سم، واخيراً تلون المناطق بين التفاصيل الزخرفية.

وفيما يخص الآجر (فيجرى العمل به بعد أعداد التصاميم الزخرفية والمنفذة حفراً، على الكارتون أو قالب من المعدن الرقيق التوتيا Zinc أو النحاس بواسطة منشار رفيع لتفريغ المناطق من العناصر)(**٩: ص٣٧**)، ثم تاتي عملية الصقل الخفيف للقطع الآجرية المستوية، وبعد ذلك "ترصف القطع الاجرية على الأرض مع بعضها بعض ومن دون مسافات بينها، يوضع القالب المفرغ فوقها ويرش بطريقة البخ بنوع من الأحبار الخفيفة المحضرة من صبغ الأقمشة أو ما شاكل، على وجه القالب المفرغ، وبعد أن تصطبغ المناطق المفرغة باللون تحفر، بعد أحداث ثقوب بالمناطق المراد حفرها عن طريق أداة تثقيب يدوية هدفها تسهيل عملية الحفر"(**٢٠: ص٩٥**).

أما المرحلة الاخيرة فهي عملية تثبيت تلك القطع الاجرية على الجدران فتتم بواسطة المادة الرابطة الجصية، ولضمان سلامة ترتيب تلك القطع ترقم من الخلف، وهذا بدوره يساعد على سهولة وسرعة العمل عند بنائها.

٢- التعشيق . وتتمثل تلك التقنية بالمقرنصات التي تزين بها الحنايا الركنية للقباب وأسفل حوض المئذنة وبواطن الاواوين والمداخل والشرفات فيجري بناؤها من خلال "تعشيق جزء من القطع الآجرية بالبناء والمؤلفة من صفوف أو طبقات تتراكب إحداها على الأخرى وتكون متفاوتة في عمقها وشكلها التدريجي آخذاً وجهها الظاهر للعيان حنايا ذات عقود منحوته ويرتكز كل صف على رؤوس الصف الذي بأسفله"(**١٠: ص٩٠**)، بحيث يميل كل واحد منها قليلاً نحو الخارج ويلتقي في أعلاه بمركز واحد على شكل قبة مضلعة أو نجمة، في حين "المقرنصات المنشورية تكون من خلال إبراز رؤوس الآجر المعشق والذي يأخذ أشكالاً بهيأة معينات متجاورة ومتراكبة في بواطن العقود (الاركان) مع مراعاة اختلاف حجمه وعدد صفوفه فأكبره حجماً يعمل في أسفل ركن العقد ويتألف من منشور واحد، أما القاعدة العليا فتكون أعدادها بين الاثنين والأربع "(**١٠: ص٩٠**)(الشكل٧).

أما النصوص الخطية المنفذة بالخط الكوفي المربع، فضلاً عن الاشكال الزخرفية التربيعية فيتم تنفيذها تماشيا مع مراحل البناء العماري من خلال تعشيق القطع الآجرية المزججة الوجه، وهذه العملية تحتاج الى وقت وجهد ومهارة فنية لضمان دقة وانسيابية العمل التزييني من خلال ترقيم القطع الآجرية المزججة من الخلف بعد وضعها على الأرض ورصفها يتم تثبيتها وفقا لما مرقم مما يساعد ذلك على سهولة العمل عند بنائها(الشكل٨).

كما أستخدمه تقطيع الآجر الى أشكال هندسية وضعت بصورة متداخلة ومترابطة بعضها مع البعض الأخر على وفق أسلوب يغلب عليه التناظر والتكرار، وطريقة بنائها تتم بتعشيق تلك القطع بالبناء العماري من خلال تثبيتها بالمادة الجصية وفقا لما تم ترقيمه من الخلف للقطع مسبقاً لضمان سلامة العمل عند التثبيت الموقعي.

يتضح من خلال ما تقدم أن أدراك المعمار لخصائص المادة الآجرية والاستفادة منها في عمل اشكال زخرفية متنوعة سواء من خلال اختلاف قطع الآجر أو نحتها وتقطيعها الى أشكال متنوعة ذات أحجام متبايتة وفق خطة هندسية محكمة الصناعة تؤلف بمجموعها الشكل الزخرفي(الشكل٩).

٣- الرصف. يشكل هذا الاسلوب جانباً مهماً يعطى للبلاط المزجج طابعاً مميزا له قيمه جمالية على العتبة العلوية المقدسة، ففي تزيينه يتطلب دقة ومهارة تقنية، تعتمد على أشكال نباتية وهندسية ونصية خطية تنفذ بطريقتين، أحداهما ترسم التصاميم على البلاط المزجج مباشرة، وهذا ناتج عن أمكانية النقاش أو المصمم ويتمثل بالنصوص الخطية(الشريط) فقط وتكون بالقياس نفسه وتسمى هذه بالطريقة المباشرة، أما الطريقة الأخرى فترسم التصاميم على الورق بقياس مصغر ثم تكبر عند التنفيذ، وأحيانا تكون بالقياس نفسه سيما في المساحة المستطيلة المنفذ عليها النص الخطي، وتعرف هذه بالطريقة غير المباشرة، (وتجرى تنفذ التصاميم بعد أن ترصف البلاطات المزججة بالمادة الزجاجية البيضاء على الأرض، ثم يصار بعد ذلك إلى ترقيمها من الخلف لضمان عدم اختلافها عند التنفيذ على جدران المبنى، ومن الواضح أن التصميم يهيأ بشكل يتطابق في قياساته تماما مع المساحة المراد تزيينها) (**٢١: ص٧٠**)، وفيما يخص عملية تثبيت تلك القطع المزججة المزخرفة على الجدران فيتم بناؤها بطريقة الرصف المتجاور لتلك القطع ومن جميع الجهات والمثبتت بواسطة المادة الجصية الرابطة، (ويكون ذلك وفقا لما تم ترقيمه سابقاً عند عملية أعداد التصميم الزخرفي، ويساعد ذلك على ضمان جمالية العمل والسرعة بالانجاز) (**١٨: ص٥٨**)، كما تحتوي كل قطعة آجرية مزججة مهما اختلف حجمها على ركائز أو ثقوب دائرية أو أخاديد شريطية من الجهة الخلفية لغرض أحكام تثبيتها على الجدران.

٤- **التخريم.** غالباً ما تستخدم تلك التقنية **بمادة الخشب حيث تتمثل تلك المادة** بتخريم الزخارف النباتية والهندسية طبقاً للشكل الزخرفي المعد تصميمه مسبقاً، وعملية التثبيت تتم بواسطة المادة الصمغية اللاصقة (الغراء) والمسامير الحديدية على لوح خشبي آخر معشق الأطراف في البناء العماري.

٥- التغليف. تتجسد تلك التقنية بتذهيب القباب والمآذن وعلى وجه الخصوص في العتبات المقدسة (فإنها عبارة عن قطع آجرية مغلفة بالذهب(طابوق ذهبي) ذات هيئة مستطيلة الشكل وغالبا ما تتخذ قياسات ثابتة ٢٠سم×٢٠سم) (٢٨: ص١٥٨)، ويتم بناؤها بطريقة الحل والشد من خلال رصف تلك القطع بعضها البعض والمثبتت بالمادة الجصية، أما المقرنصات التي تغلف بالقطع الخزفية المزخرفة، فيتم تثبيت تلك القطع المطابقة لنفس مقاسات أوجه العقود المنحوتة للمقرنصات بمادة الجص.

٦- **الطرق.** وتتمثل تلك التقنية بعمل مادة الذهب والمينا والمنفذة بتحلية ابواب العتبة العلوية المقدسة، حيث أظهر الفنان المسلم قدراته الابداعية من خلال مزاوجة تلك المعادن فيما بينها، حيث جاءت الأشكال وتفاصيلها الدقيقة للمادة الذهبية منفذة طرقاً يدوياً على القطعة المعدنية لمادة النحاس الأحمر المطلي بالذهب(شكل١٠ أ- ب).

في حين مادة المينا هي الاخرى نفذت بطريقة الطرق اليدوي للقطعة المعدنية لابراز الاشكال الزخرفية (وبعد ذلك تنظف بغسلها بالماء أو بمحلول الاسيد، كما تضاف قطرات من زيت اللاوندا الى المينا عند البدء بالتنظيف ليساعد على لصق ألوانها على القطع المعدنية) **(١٥: ص٧٤)**، وتاتي المرحلة اللاحقة رسم الزخارف عليها مباشرة بمادة المينا بعد تعرضه لدرجة حرارية واطئة لتجفيفها من الرطوبة، ويجري العمل بواسطة فرشاة ناعمة لملأ الجزء المراد تلوينه، وأحياناً يستخدم الدبوس أو أي الة ذات رأس مدبب رفيع لتلوين الاجزاء الدقيقة جداً، وبعد ذلك (تنقل الى الفرن الكهربائي وتترك لمدة (٢-٥) دقائق وبدرجة حرارة تتراوح بين(٨٠٠مْ -٩٠٠مْ) لتاخذ المينا بالانصهار والتميع، ثم تبرد بالهواء، وتنظف من القشور السوداء التي تكونت عليها، فضلاً عن غسلها بالماء أو بمحلول الاسيد، وبعد ذلك نقوم بطلاء سطح القطعة بطبقة شفافة بيضاء رقيقة جداً ونجري عليها العملية السابقة نفسها من صهر مادة المينا وتنظيفها بعد أخراجها من الفرن وتركها لتبرد ثم تنظف بالاسيد وتجفف)**(٢٩: ص٨٠-٨٥)**، وهناك طريقة أخرى بعملية التلوين بمادة المينا الا أنها تتطلب وضع مسحوق المينا بقناني زجاجية مزودة بقطعة قماش نافذة (شاش) نشدها بأحكام ثم نقوم برش المسحوق فوق سطح القطعة المعدنية، وبعد تنظيفها من الشوائب

ننقلها الى الفرن لمدة دقيقتين لانصهار مادة المينا ثم نخرجها وننظفها وبالامكان مزج الوان عدة ورشها مما تظهر لنا بعد عملية صهرها بقع لونية جميلة، وبهذه الحالة تكونت الطبقة الاولى لسطح المعدن باللون القهوائي المائل للأخضرار أو الاسود أو الرصاصي بعد أنصهار مادة المينا بالفرن نتركها لتبرد ثم تنظف ونرسم عليها الاشكال الزخرفية وبالوان المينا المختلفة.

وعلى ضوء ما تقدم يمكن للباحث أن يعطي رأيا مفادة أن التقنيات التي استخدمها الفنان المسلم في تنفيذ زخارف العتبة العلوية اعتمدت في الاساس على تساوق الرمز الجمالي والوظيفي على حد سواء، حيث اعتمد المزخرف على مواد قليلة الكلفة ينتج منها عملاً زخرفياً ذا غرض وظيفي من اجل تحقيق مبادئ الدين الحنيف يتمثل بـ (الاسلام) الذي يعد التقشف والزهد أحد أهم مبادئه الاساسية، فضلا عن تحقيق الجانب الجمالي الذي يضيف آثارة بصرية معززة للاتصال ومثيرة للانتباه، وتحمل في ذات الوقت دلالات تعبيرية متعددة.

التمثل الجمالي في التكوينات الزخرفية:

واجه الفنان المسلم قضية فكرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعقيدته وهي عدم القدرة على التعبير عن الذات الآلهية المنزهة سواء بشكل مادي ملموس أو حتى بشكل فني أبداعي، لذا جاء التعبير عن تلك الحقيقة المنزهة من خلال تكرار الوحدات الزخرفية بالمطلق اللانهائي كتعبير جمالي، ليؤكد الحقيقة التي أستحوذت على وجدانه وشعوره الباطني، وكأنه يستشعرها بكل مرة يتوجه بها الى الله في الصلاة أو في الدعاء فجعلته يستلهمها في فنه تسبيحا لذكر الله عبر نتاج جمالي أبداعي يمثل صورة ذهنية مرئية ملموسة مجردة ذات صيغ منطقية هندسية من خلال تكرارها الايقاعي وتنوعها المتماثل أو غير المتماثل أو المتعاكس أو المركزي والذي يتحول الى أيقاعات بصرية، وبهذا فان التكرار يجعل المتأمل يكون نظرة كلية للاشكال المتكررة وأقامة العلاقة بين أجزائها لكي تتوحد في وحدة واحدة من خلال عناصره التصميمية الزخرفية،(فالتكرار والانتشار الذي صاحب الزخرفة الاسلامية يعتقد انه يرمز الى الديمومة التي لا تكون الأ لله) **(٣١: ص٩٣)**، فضلاً عن ذلك فالتكرار يسلب الخامات خصائصها المادية المعروفة ويحملها خصائص مختلفة تماماً عن حقيقتها المادية فتصبح مجالاً لرؤية عميقة التعبير غير محدودة ولا مقيدة بشكلها المادي المحدود،(فهي من شأنها أن تبدي كل ثرائها الحسي على يد الفنان، حيث تتظافر سائر العناصر المادية المستخدمة في تركيبها لتتعاون جميعا على تكوين ذلك المحسوس الجمالي الذي يثير انتباهنا، فليس المادة شيئاً صنع منه العمل الفني، وإنما هي غاية في ذاتها بوصفها ذات كيفيات حسية من شأنها تكوين الموضوع الجمالي) **(١٤: ص٣٣)**.

كما يكشف لنا التكرار الكوني عن سر التوازن ولهذا (فهو يعطي معنى الاتزان لان التكرار أذا أختل عن المنظومة الآلهية الكامنة فيه أختل وأعتل وكشف عن عدم الاستقرار، وأذا أعتدل نتج

عنه الاتزان، أذن فالصلة وثيقة بين الاثنين وأن لم تكن واضحة) (٣١: ص٨٨)، لذا فالعلاقة بين الأوزان البصرية في التصميم الزخرفي تعطي للمتلقي الإحساس بالاستقرار نتيجة المساواة في التعارض، ومن أنواعه التوازن المتماثل الذي تظهر فيه الأجزاء المتماثلة على مسافات متساوية من المركز، أما غير المتماثل فهو أقل وضوحاً وغير صريح وتشترك فيه الأجزاء غير المتماثلة في التوزيع الزخرفي ضمن الوحدة الأساسية، والتوازن الشعاعي الذي تتوزع فيه التشكيلات من مركز بؤري موحد، والتوازن الوهمي الذي لا يعتمد على التشابه بين التشكيلات الزخرفية، وانما على الاحساس بأوزانها النسبية ضمن الكل.

لذا فالدقة المتناهية لنظم الكون تنعكس بشكل مبالغ في النظام الهندسي الزخرفي من خلال التنظيم الدقيق للعلاقات الجمالية بين الاجزاء والتناسب بين الوحدات وتوازنها وأستقامة خطوطها وزواياها وحساب النسبة بين أجزائها حساباً دقيقا محكما بمنطق رياضي هندسي، أذ يتأثر التناسب بالأشكال الموجودة وعلاقاتها مع بعضها البعض في الفضاء التصميمي، ويرتبط ذلك كله بأساليب التنظيم الشكلي، سيما في علاقة الشكل بالفضاء، (فالتناسب أحد مقومات الجمال ينطق بلغة رياضية هندسية متضمناً نظاماً وايقاعاً يجعله أقرب الى الموسيقى المتناغمة وينتج الجمال من انسجام الشكل (الكل) في علاقته مع الأجزاء وانسجام الأجزاء في علاقتها مع بعضها، أي أن الجمال يتجسد في الكل والأجزاء وتناسباتها ويكون التناسب حسابياً أو هندسياً أو تناغمياً وهذه تمثل الأنماط الرئيسية للتناسب)(٢٧: ص٨١-٨٢).

ومن المعروف ان الشيء يبرز نقيضه ويؤكده خاصة بين الاسلوب الزخرفي الهندسي والنباتي والنصي الخطي في توافق وانسجام ووحدة بينهما، بحيث يصبح كل منهما مكملاً للاخر ومؤكدا لوجوده عاملا على أبراز لاهم جمالياته فهو " وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال ادراكاتنا الحسية من خلال ابتكار أشكال سارة، وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، ويحدث هذا الإشباع خاصة عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية " **(40:p.16)**، لذلك (فالوحدة الفنية تستمد روحها من الهام واحد مهما تباينت عناصرها وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها)(٤: ص١٩٤)، ومن هنا يمكن القول أن الوحدة والتنوع في الفنون الاسلامية ما هي الا ترجمة في صورة صيغ جمالية بليغة تعكس مضامين التوحيد كأهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الاسلامية عامة والفنون الاسلامية على وجه الخصوص، وهذا ما جعل(وحدة التصميم الزخرفي عبر الزمن كمعادل لوحدة العقيدة وتأثيرها على فكر الفنان المسلم)(٤: ص١٨٠)، وعلى ذلك فان الوحدة داخل أطار التنوع عكست وحدة النظم الفكرية التي أتسمت بالكلية والشمول من خلال طابعها الجمالي فتصبح الخامة أو الخامات بجميع أنواعها بمثابة وسائط لنقل المضامين الكامنة للاشكال الزخرفية والاسس الفكرية والفنية، فالوحدة لا تعني

التشابه بين كافة العناصر البانية، بل يمكن أن يكون هناك اختلاف بينها فمتى ما كان التكوين غير مربك أو متشتت للنظر والعناصر فيه ذات تشكيل مترابط متماسك توفرت فيه الوحدة "حيث تعيش كل عناصر العمل الفني في ارتباط داخلي متشابك، فهي تتضامن جميعاً لكي تكون وحدة يصبح لها من القيمة ما هو افضل من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر"(**١٣: ص٧٩**)، فالوحدة الزخرفية تتحقق اما عن طريق علاقة الجزء بالجزء الذي يظهر فيها كل جزء كأنه شكل قائم بحد ذاته أو من خلال علاقة الجزء بالكل ضمن أجزاء منفصلة بعضها عن البعض الآخر إلا أنها موحدة ومرتبطة ضمن نظام متآلف في كل أجزائه.

أما السيادة فتمثل (الحالة التي يكون فيها العنصر التصميمي لافتاً للنظر ومتغلباً على العناصر الأخرى التي تكون مكملة لاظهاره ضمن التكوين العام بحيث يتم توجيهه وبشكل يهيمن على بقية الأجزاء للوصول الى الوحدة)(**٢٦: ص٣٣**) ويتحقق ذلك من خلال أعطاء العنصر المهم تأكيداً بصرياً ، يمثل حجماً أو شكلاً أو لون أو قيمة ضوئية أو ملمساً مغايرا.

وبناءً على ما تقدم يرى الباحث أن الفنان المسلم أعطى سيادة لكل جزء من اجزاء التكوين الزخرفي بنفس الأهمية في جذب الانتباه ليؤكد الاحساس باللانهائية كسمة جمالية وهذا ما نجده بزخارف العتبة العلوية المقدسة.

التمثل التعبيري في التكوينات الزخرفية

الزخرفة كحالة فنية أرتبط ظهورها مع حاجة نفسية، حيث كان يعتقد الانسان البدائي أن الزخرفة لها قوة سحرية تقيه من المخاطر وتحميه من الاعداء وتجلب له القوة وتضمن له السلامة، ومن جانب آخر " أرتبطت الفخامة بفيض غزير من الزخرفة "(**٣: ص٢٨**)، ومن هذا المنطلق نجد أن وفرة الزخارف ساعدت على إخفاء المبنى في بعض الأحيان، مما عدت ميزة عرفت بها العمارة الاسلامية، فالأشياء المزخرفة في الفن الاسلامي مثلت شيئاً جوهريا، (وطريقة لرفع من قيمة الاشياء بواسطة زخرفتها) (**35: P6**)، حيث " صممت هذه المباني الفخمة لتبث شعور الهيبة والاجلال في نفس المشاهد ولم يبخل عليها مشيدوها بجهد او فن "(**٧: ص١٤٣**)، كما جاءت لتعطي جمالاً فريداً من نوعه وجلالاً ووجاهة مانحة في الوقت نفسه مناخاً مهيباً يغري بالراحة ويوحي بالشاعرية، فضلاً عن كونها(تحدد الاهمية الرمزية للمبنى أسلوباً وثراء المعالجة الزخرفية فهي جوهرية في العمارة وأن الشرط الرئيس الذي يتطلبه الفنان هو أن تؤكد الزخرفة وجودها في وظيفة عملية ملموسة فلا يكفي فقط أمتاع العين، بل أن ترمز وتصف وظيفة المبنى أو تؤدي أغراضاً مفيدة أخرى) (**٣: ص٢٨**)، فزخارف العتبة العلوية ضمن هذا المفهوم تمتلك صفات رمزية تحملها بعض عناصرها المادية والفضائية فيها، وتمثل بمجموعها رسالة تفهم منها معانٍ محددة لها علاقة بمعتقدات الإنسان المسلم سواء كانت مقصودة او غير مقصودة،(فالمبرر

الحقيقي للزخرفة، هو أن تؤكد الشكل بطريقة أو بأخرى فتلك قاعدتها الذهبية)**(41:P40-41)**، لذلك جاءت واصفة للشكل من خلال ما تحمل من أفكار (فهي إشارة غير كلامية لتحديد هوية الشكل وتؤكد العناصر المعمارية، فضلا عن القيام بالدلالة على الأمكنة والفضاءات واحتمالات الحركة)**(P9 :36)**، وثمة حقيقة أخرى "أن المعاصرين كانوا يحددون هوية المبنى(أعني كونه علمانيا أو دينياً) عن طريق الزخارف بقدر ما كانوا يحددونها عن طريق الأشكال المعمارية "**(٦: ص٣٦٤)**، كونها تمثل معنى تصويرياً معيناً فهي مشبعة بأهمية إخبارية معينة تصور وتتحدث بالرمز عن ظواهر معينة أو تعبر عن تصورات مهمة ومعقدة ،(وهناك مصدران لقبول الزخرفة في العمارة هي لجمال أشكالها التجريدية سواء كانت بأداء الانسان أو الآلة، والشعور بقيمة وأهمية العمل والجهد الانساني المبذول في أدائها) **(P53 :42)**، لذلك يستدل الباحث بأن زخارف العتبة العلوية تمنح متعة بصرية لا تقل شأناً عن شكلها العماري، فضلا عن أنها تساعد على الشعور بالاستمرارية الفضائية والشمولية الزخرفية التي تعطي للفضاء شعوراً بالانفتاح والرحابة والسعة، ومن هذا المنطلق كان الفنان المسلم يعمل على تغطية المساحات والسطوح وينفر من تركها بدون زينة أو زخرفة وكأنه سعى بفنه وراء جوهر هذه الزخارف، فأصبحت تفرض عليه صوراً ورموزاً من نوع خاص، فبعد أن كان الفنان ينقل (صورة نفسه) الى الغير في الزخرفة أصبح يعتمد العكس أي ينقل صورة (نفس الغير) الى (نفسه) بعد أن فرض عليها ذاته أي (أن الفنان يبتدع أشكالاً، ليست بالضرورة ان يكون لها ما يماثلها في الوجود، فليس من مهمة الفنان ترديد ما جاءت به الطبيعة وبذلك فان الشكل يأخذ كيفيته الجمالية) **(٥: ص٤١٣)**، وبهذا تخطى الفنان المسلم مبدأ التقليد أو العفوية المباشرة الى التمثيل غير المباشر نحو المطلق عبر فكر شمولي، متمثلاً بالشكل المجرد هندسيا، **لذا جاء النتاج الفني الاسلامي بشكل عام وزخارف العتبة العلوية على وجه الخصوص متسمة بالطابع التجريدي بوصفها مظهرا للتوحيد، حيث مثله التوزيع الانسيابي للوحدات الزخرفية المتكررة تكرارا انسيابيا الى ما لانهاية كمحاولة لاثبات** ان الوجود يرجع الى المدبر الواحد الاحد.

مؤشرات الإطار النظري

١- أقترنت الوظيفة عبر التاريخ بالفعل الإنساني فهي تنطوي على ظاهرة خارجية يفرض عليها(أسلوب عمل)، فهي ثمرة لفاعلية إنتاجية قائمة على محاولة إبداعية يراد بها للطبيعة أن تحيل الى روح الفنان.

٢- الزخرفة تمثل مشروعاً وظيفياً ليس جمالياً مقصودا لذاته، وأنما هي جزء من أهمية المبنى بقصد الحفاظ عليه من التاثيرات البيئية والمناخية وتثمينا له في نفوس المسلمين.

٣- تؤدي الزخرفة وظائف انشائية ناتجة عن تغليب الأحساس بالفضاء على الأحساس بالكتلة، وينشأ هذا التغليب الفضائي عبر إيقاعات بصرية تؤدي الى إخفاء العناصر الإنشائية من خلال علاقة أساسية وجوهرية بين الفضاء والزخرفة ومنحها خفة وأثارة محببة الى النفس.

٤- تعد الوظيفية من المؤثرات المهمة في عملية الاخراج العام، لذا يجب أن يكون الحل الوظيفي حلاً جمالياً يرضي الحاجة الجمالية.

٥- تمكن الفنان المسلم من جعل أرخص الخامات تناظر وتوازي بجمالها وبهائها أغلى وأثمن الخامات حيث أضفى عليها من زخارف دقيقة لتدل على قدراته الابتكارية ومهاراته المتعددة.

٦- تعامل المعمار المسلم مع التقنيات التنفيذية لزخارف العتبة العلوية بمنتهى الاحساس والفهم حيث اسبغ عليها من مبادئ عقيدته، من خلال أظهار جوهر المادة والناتج من الفكر الاسلامي للمادة ومكنوناتها.

٧- ارتكزت زخارف العتبة العلوية على أسس تصميمية تؤدي غرضها الوظيفي والجمالي لتعكس مضامين التوحيد كأهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الاسلامية عامة والفنون الاسلامية على وجه الخصوص.

٨- أعطت زخارف العتبة العلوية جمالاً ذا جلال ووجاهة مانحة مناخاً مهيباً يغري بالراحة ويوحي بالشاعرية، فضلاً عن تحديدها لهوية المبنى الديني.

٩- أتسمت زخارف العتبة العلوية بالمتعة البصرية التي لا تقل شأناً عن الشكل العماري، كما جاءت لتعبر عن الشعور بالاستمرارية الفضائية والشمولية التي تتمثل بالانفتاح والرحابة والسعة.

١٠- أعتمد الفنان المسلم التمثيل غير المباشر نحو المطلق عبر فكر شمولي، **متسم بطابع تجريدي من خلال تكرار الوحدات الزخرفية بأعتبارها مظهرا للتوحيد.**

الفصل الثالث/ إجراءات البحث:

منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل العينة كونه يعد الأنسب لدراسته.

مجتمع البحث: إقتصر مجتمع البحث الحالي على دراسة تساوق الأبعاد في زخارف العتبة العلوية المقدسة، أذ بلغ مجتمع البحث(١٠٣) نماذج، بعد استبعاد المتشابهة مع نظائرها الاخرى من المجتمع الكلي.

طريقة اختيار عينة البحث: تم أنتقاء عينة البحث على وفق أسلوب العينة القصدية غير الاحتمالية بواقع(٥) نماذج وبنسبة مئوية قدرها (٢٠%) من مجتمع البحث، واختيرت تلك العينات على وفق المسوغات الآتية:

١- توافر الأسباب الموضوعية لزخارف العتبة العلوية (نماذج عينة الدراسة).

٢- التنوع الأسلوبي والتصميمي لزخارف العتبة العلوية (نماذج عينة الدراسة).
٣- وضوحية تساوق الابعاد الوظيفية والجمالية والتعبيرية لنماذج عينة الدراسة .
٤- أنها تغطي موضوعة البحث بما ينسجم مع تساوق أبعادها ضمن حدود البحث.

مصادر جمع المعلومات: أرشيف الباحث، أدبيات الاختصاص، الدراسة الميدانية الاستطلاعية للعتبة العلوية المقدسة وتصوير المجتمع الخاص بالبحث، الخبراء في حقل الاختصاص.

أداة البحث / أرتكز البحث على بناء أداته المتمثلة باستمارة التحليل(ملحق رقم ١) على وفق هدف البحث وفقرات الاطار النظري ومؤشراته عبر مرتكزات أساسية تكفل الاعانة على تحليل النماذج، حيث مثلت تلك المرتكزات الابعاد الوظيفية والجمالية والتعبيرية.

صدق الأداة: لغرض تحقيق صدق استمارة التحليل(الأداة) عرض الباحث هذه الاستمارة على مجموعة من الخبراء[١] المختصين بالجانب العلمي والفني في ميدان الخط العربي، والذين بينوا صلاحية وفاعلية فقرات الاستمارة، وبهذا حظي نظام التحليل المعد على اتفاق بنسبه (١٠٠%) مع الخبراء، وبذلك تعد الاداة صادقة وملائمة لإجراء التحليل في البحث.

ثبات الأداة: لإيجاد الثبات والتأكد من موضوعية التحليل وصحته استعان الباحث بمحللَين خارجيَين[٢]، انطلاقا من كون الثبات إجراء ضرورياً في عمليات قياس الأمر المراد ثباته وذلك لكي تظهر النتائج درجة كافية من الاستقرار، لذا قام الباحث بتحليل واحدة من عينات البحث، ثم تم عرضها على المحللَين كل على حدة ، فظهر أن نسبة الأول منهما(٨٦ %)، ونسبة المحلل الثاني(٨٨%)، مما يمكن عدّه نسبة إتفاق عالية مكّنت الباحث من استكمال تحليل عينات البحث الأخرى، ويوضح الجدول الآتي درجات المحللين ومتوسط معامل الثبات :

ت	درجات المحللين	متوسط معامل الثبات بين المحلل الأول والمحلل الثاني
١	المحلل الأول ٨٦ %	٨٧ %
٢	المحلل الثاني ٨٨ %	

[١] الخبراء هم:
أ. د. عباس جاسم حمود، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
أ. د. خليل أبراهيم ، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد (متقاعد).
أ. د. نصيف جاسم محمد، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
أ. د. جواد عبد الكاظم، فنون تشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
أ. م د. نعيم عباس حسن، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

[٢] المحللان هما :
أ . د . نصيف جاسم محمد ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.
أ. د. جواد عبد الكاظم، فنون تشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

العينة رقم(١)

الموقع/ واجهة لمدخل باب الشيخ الطوسي*.

الهيأة/ نافذة صماء يعلوها عقد مدبب بهيئة مستطيلة الشكل.

نوع الزخرفة/ مركبة (نباتية + هندسية + نصية خطية).

الخامة/ خزف عماري.

الوصف العام/ يتكون التصميم الزخرفي من واجهة خارجية بهيأة عنصر عماري ممثل بعقد مدبب تزينها وحدات زخرفية متناظرة تضم عناصر نباتية وهندسية، فضلاً عن توسط التصميم الزخرفي تكوين نصي خطي، كما يلحق بتأطير الواجهة شريط زخرفي نباتي.

التحليل والمناقشة / أتسم التصميم الزخرفي للنافذة الصماء بألاعتماد على مادة الخزف العماري، والتي قصد من ورائها الفنان المسلم الى الغاء التحجيم والبحث عن مفهوم جديد هو اللامكان واللازمان، الذي سيقود في النهاية الى محطات اللاتمثيل ... الى الرحاب المطلق والواسع، حيث جسدت هذه الخامة بأسلوب الرصف، والتي اعطت بدورها بعداً جمالياً ووظيفياً كسعة فضائية وتخفيف من شدة المبنى، فضلاً عن أنعكاس اشعة الشمس، والحفاظ على المبنى من التأثيرات المناخية سيما تسري أمطار فصل الشتاء، بالاضافة لطبيعتها الأنشائية.

بينما أسهمت التكرارات الحاصلة في تعزيز العملية التتابعية، وذلك على وفق التكرار المتماثل وغير المتماثل، فالتكرار الزخرفي يمثل مصدراً جمالياً يدفع المتأمل الى أبعاد أعمق من شكلها المباشر فهي بحد ذاتها تعبر عن تأمل اللانهائي في الوجود الكوني الالهي، وهذا التكرار يولد ايقاعاً متناوباً ومستمراً باستمرار العناصر الزخرفية، وبتتابعها تعطي احساساً بأنها تنشأ من الارض لتنمو وتتصاعد في الفضاء وتتجاور وتتكرر وتتابع وكأنها تحمل معاني روحية للمتلقي الذي يتبع تكراراتها الجمالية، كما يظهر التضاد بفعل توظيف مفردات متعددة الأشكال والأحجام والألوان، مما أدى الى تكوين وحدة زخرفية مع الفضاء الأساس للتصميم، فضلاً عن تفاوت القيم الضوئية واللونية المتباينة، بينما حقق التصميم تناسباً في الصفات المظهرية الشكلية ضمن التصميم العام، في حين حقق التصميم العام تناظراً ثنائياً ورباعياً على وفق المحاور العمودية والافقية، والذي منح سمة التوازن المتماثل عبر توزيع التكوينات والمفردات الزخرفية النباتية

* الشيخ أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي المعروف بـ(شيخ الطائفة) ت ٤٦٠ هـ بعد هجرته من بغداد إلى النجف وتأسيس حوزته الأولى عام ٤٤٧ هـ ، انتقل النتاج الفكري من جميع المدن الإسلامية الشيعية الى تلك المدينة لغرض التلمذة على يده.

والهندسية، وجاء المكون النصي الخطي على وفق توازن وهمي، بينما أظهر التوافق اللوني وحدة عمل مترابطة ومنسجمة ضمن الأنشاء الكلي.

في حين أحدث التصميم سيادة مظهرية للشكل النباتي من جرّاء إشغاله أكبر سعة فضائية، مما حقق رؤية بصرية باتجاه واحد من الأسفل الى الأعلى، كما نظم الأطار الزخرفي والمكون من زخارف نباتية لمفردات بسيطة ومركبة على وفق تكرار أيقاعي متناوب، ويبِّرز التصميم إرادة الفنان المسلم بتنويع المفردات وتفعيلها أملاً بالحصول على نواتج جمالية تصميمية من خلال أنتقاله من وحدة داخل التصميم الى وحدة أخرى، إلا إنها جميعا تتألف من وحدة كبرى يستشعرها المتلقي تحكم كل هذه التنوع فكأن الوحدة بداخل التنوع وكأن اللانهائية بداخل الاستمرارية المتكررة، فتمثل أبعاداً جمالية معبرة عن المطلق وعن صفة المطلق اللانهائية والوحدة التي تنشأ منها كل التنوعات والاختلافات التي تعبّر عن سمات المخلوقات وتنوعاتها اللانهائية والتي خلقها الواحد، ويعزو الباحث تنوع الزخارف بين الواقعي والمجرد الى وجود بعد ديني دلالي يعبر عن قدسية الراقد وما يتمتع به من مكانة دينية تكون في المحصلة النهائية جزاؤها الجنة كما في قوله تعالى ﴿ إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازاً * حَدَائِقَ وَأَعْنَاباً ﴾ *

وجاء ذلك التمثل ليعطي بعداً أعتبارياً لهيبة وجلال المبنى كونه يضم أحد الاولياء الصالحين، فضلاً عن أعطاء الخامة سعة لفناء الصحن الشريف، من خلال تأكيد الفنان المسلم على اللاتعيين واللاتحديد، عبر الغاء كل مفاهيم الحجمية والجسمية والمكان والزمان، ويقودنا الى محطات اللاتمثيل .... الى الرحاب الالهيه المطلقة.

العينة رقم(٢)

الموقع/ باب مدخل الضريح الشريف.

الهيأة/ لوزية مفصصة.

نوع الزخرفة/ نباتية + نصية خطية.

الخامة/ المينا والذهب.

الوصف العام/ يتالف التصميم الزخرفي من هيئة لوزية مفصصة مكونة من مستويين أحدهما تمثل بالتكوين الوسطي، حيث جاء مزيناً بأرضية زخرفية نباتية منفذاً عليها تكوين نصي خطي، أما المستوى الآخر المؤطر للتكوين الوسطي فعول على تزينه بزخارف نباتية.

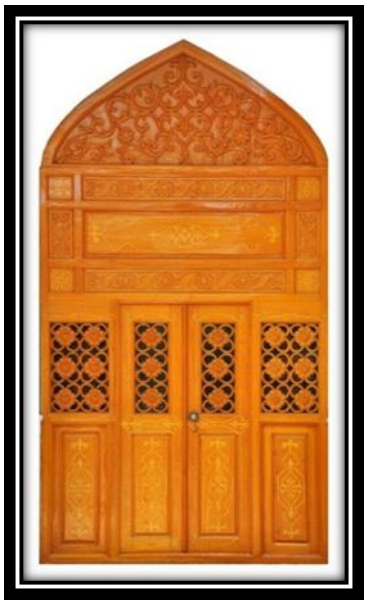
* سورة النبأ آية ٣١-٣٢.

التحليل والمناقشة/ أعتمد التصميم الزخرفي على مادتي الذهب والمينا، حيث جاء تنفيذهما بأسلوب الطرق اليدوي، والذي أمتاز بتقنية مهارية عالية الدقة حيث تذبذب سطحها في علاقة متبادلة بين العمل الزخرفي والخامة تشبه الى حد أبراز الشكل وتأكيده عن الارضية الغائرة، كما أعطت المزاوجة بين الخامات بعداً أعتباريا ناتجاً عن قدسية النص الخطي ﴿ يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ وَإِن لَّمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ ﴾ * والموقع الفضائي الذي يشغله، كونه مقاوماً للظروف البيئية والمناخية، مما يؤكد ذلك بعده الوظيفي بالاحتفاظ على التصميم لاطول فترة ممكنة.

وجاء التصميم ضمن تكرار متماثل على وفق تطابق تام تميزت به زخارف مادة الذهب، في حين أظهر التكوين الوسطي تكراراً غير متماثل، حيث أعطى ذلك بعداً فكرياً يدفع بظن المتأمل أن اللانهائية تتحقق من خلال التكرار عند متابعة الشكل الزخرفي ضمن السياق العام والاشكال النابعة منه، والتي تأخذ أشكالا مختلفة تلغي الرتابة وتوجد ايحاء بالتكثيف والثراء الجمالي والترابط والوحدة والتنوع والايقاعات المتناوبة الناتجة عن التكرارات اللانهائية المحملة بنظم ذات طبيعة دقيقة محكمة تمثل توازن محكم واستقرار متزن، كما حققت التباينات الشكلية تنوعا بالقيم الضوئية والظلية للتكوينات الزخرفية من جراء ارتفاع الزخارف وانخفاض أرضياتها، وهذا ما أكدته رغبة الفنان في إضفاء الطابع الجمالي عبر الانسجام الشكلي للوحدات الزخرفية المجردة والمعبرة عن عملية رياضية تأملية فهي مزيج من العقل والحس معاً، في حين عكس الانموذج تناسباً جمالياً عبر نزعة عقلية ذات تجليات روحية، في توازن متماثل ومتعاكس تجعل المتلقي يذهب من خلالها في تأملات عميقة كل حسب مرتبته في نفاذ بصيرته وكل حسب عمق الحس الروحي لديه، أما السيادة فتحققت من خلال هيمنة التكوين الوسطي لمادة المينا على مادة الذهب المؤطرة له، مما أعطى ذلك جذباً بصرياً يوحي بالثبات على الرغم من التعددية الشكلية للمفردات الزخرفية.

وجاءت الصبغة الذهبية والمينا المعتمدة في الانموذج لتشير الى حالة من التأمل الوجداني والروحي، لما يحملان من بعد اعتباري وجمالي معززا للاتصال البصري للمتلقي، كونهما يمثلان هوية شكلية لمبنى أحد الاولياء الصالحين، فضلاً عن أعطائهما شعورا بالانفتاح والسعة نحو الرحاب المطلق عبر فكر شمولي مجرد.

* سورة المائدة آية ٦٧.



العينة رقم (٣)

الموقع/ باب آيوان مجاور لباب القبلة.

الهيأة/ مستطيلة الشكل.

نوع الزخرفة/ مركبة (نباتية + هندسية).

الخامة/ خشب.

الوصف العام/ أنموذج جاء متكونه الاساس من ثلاثة مواقع فضائية تصاعدية أحتوى الجزء الاعلى منه وهو على شكل عقد مدبب على تكوين زخرفي نباتي، في حين شغل الموقع الفضائي الوسط والممثل بشكل مستطيل أشرطة أفقية وعمودية ملحقة بزخارف نباتية أيضاً، أما الموقع الفضائي الاسفل فجاء على شكل شبه مربع متضمناً زخارف نباتية وهندسية.

التحليل والمناقشة / أتصف التكوين الزخرفي المتمثل بالخامة الخشبية تحقيق القيمة الجمالية والتعبيرية من خلال تحويل الخسيس الى نفيس، كما أعطى الأسلوب التقني المتجسد بتخريم الشكل الزخرفي الى أضفاء بعد وظيفي للآيوان من خلال أنارة فضائه الداخلي نتيجة الاشعة الضوئية الساقطة عليها، فضلاً عن إعطائه سعة فضائية، ونظراً لما تمتاز به تلك الخامة من صلابة وقوة تحمل للظروف الطبيعية على الرغم من خفة وزنها وسهولة النقش عليها، وضعف إمتصاصها للرطوبة، مما جعلها مادة مؤهلة لهذه الأماكن المقدسة.

ومن المعروف إن الشيء يبرز نقيضه ويؤكده سيما في التكوينات الزخرفية التي تجمع بين الاسلوب الهندسي والنباتي، في توافق وانسجام ووحدة بين الاسلوبين، حيث يصبح كل منهما مكملاً للآخر ومؤكدا لوجوده، ومن هذا المنطلق قدّم الفنان المسلم صيغاً ابداعية جديدة من خلال المزاوجة بين الزخارف الهندسية والنباتية للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذي يعجز عن تصوره لأنه فوق كل تصور، أما التكرار فجاء ليؤكد حقيقة الشكل على العين المتأملة، وهذا مما ينعكس تماماً على الاشكال الزخرفية المصممة على وفق التكرار المتماثل والمتعاكس، فهو يحقق التلاحق والتحول من شكل لآخر داخل الفضاء المقرر عبر أيقاعات بصرية متناوبة ومستمرة، في حين عكس الانموذج تناسباً جمالياً معبراً عن نزعة عقلية ممزوجة بتجليات روحية في توازن متماثل من خلال محور ثنائي متناظر أفقيا وعموديا يجعل المتلقي يذهب من خلاله في تأملات عميقة مستوحاة عن النظام الكوني بما فيه من اتزان جمالي، بينما جاءت الوحدة والتنوع لتمثل كل ما هو موجود في الكون من مظاهر قوة عجيبة لا مناص من الرجوع اليها، قوة تسيطر عليه وتمده بالحيوية والديمومة فوجوده من وجودها، وهذه القوة هي الله سبحانه وتعالى، وهو ما

ترجم بالوحدة وآثارها بالتنوع، كما أظهرت السيادة للشكل الزخرفي النباتي من خلال تجريدات لتجليات تشكيلية واشراقات جمالية ،لانها تستبطن في داخلها فكرا غاية في العمق والاصالة.

في حين أظهر البعد التعبيري الدقة المتناهية عبر تخريم الشكل الزخرفي، حيث أعطى هيبة وجلالاً للمبنى من خلال احداث الظل والضوء (الليل والنهار) والذي يوازي قيمته الجمالية، فضلاً عن تألف أفكار الفنان المسلم مع مفاهيم (كالمطلق واللامتعين واللاتمثيلي) ليشكل حقائق بديله عن الواقع، فكل شيء أيل الى زوال، ألا الله سبحانه وتعالى، فهو الباقي.

العينة رقم(٤)

الموقع/ سقف مدخل باب الشيخ الطوسي.

الهيأة/ مستطيلة الشكل.

نوع الزخرفة/ هندسية.

الخامة/ جبس.

الوصف العام/ جاء متكون الانموذج بوجه عام من خطوط مستقيمة متقاطعة متعددة الاتجاهات لتشكل من خلالها أشكالاً لزخارف هندسية ذات طابع نجمي.

التحليل والمناقشة / تأسس الشكل الزخرفي الهندسي بالاعتماد على خامة الجبس بمسعى الفنان المسلم الى تحويل الخسيس الى نفيس عبر أستخدام أسلوب الحفر الغائر والبارز، من خلال أبراز الشكل وتأكيده عن الارضية، الا أن تمثلها الوظيفي كمادة أنشائية منحت المبنى العماري سعة فضائية ناتجة عن طبيعتها، فضلاً عن عدها عازلاً جيداً للحرارة، مما دفع الى تنفيذها في المداخل كونها لا تتأثر بالظروف المناخية.

يظهر الانموذج من خلال تجريداته الزخرفية الى أيجاد تباين شكلي، متمثلاً بالشبكيات الهندسية المختلفة والتي كان ينشئ عليها الفنان المسلم تكويناته على وفق نظام تحكمه الوحدة الزخرفية، بما يرتبط بينها وبين عناصرها، وهذا مما يجعل استقطاب النظر في علاقة ممتدة لا تنتهي من خلال نسق تتابعي زخرفي، ناتج عن تكرار متماثل مستوحى من نظم وأيقاعات متناغمة مع الحياة والكون بما فيها من تناوب واستمرار، في حين جاء النظام الهندسي ليعكس العقلية المتعمقة والمدركة للنظم الرياضية والنسب العددية، عبر قانون (النسبة والتناسب)، بين الاجزاء والوحدات الهندسية المكونة للتصميم كافة، حيث نجدها متناسبة على الرغم من الإختلافات في مقاساتها، مما أدى إلى هيمنة الشكل المجسم عن باقي الاجزاء لكبر حجمه، أما التوازن فجاء متماثلاً ليعطي شعوراً بالأستقرار والراحة النفسية والثبات عبر مناخه الفني والروحي، ضمن وحدة عمل مترابطة ومنسجمة مع الأنشاء الكلي.

كما أمتاز الشكل الزخرفي بدقة متناهية في التنفيذ من خلال أعطاء صفة التجسيم الى أحداث بعد تعبيري لهيبة وجلال المبنى عبر تمايز مابين النور والظلام، والذي أسهم في جذب وأثارة الانتباه لانها من التقنيات النادرة في العتبة، ويسود الاعتقاد باستخدام تلك المادة هو الابتعاد عن الترف والبذخ كونها مادة رخيصة، والحصول عليها سهل لكن الفنان جاء ليؤكد حقيقة السعي الدؤوب الى التعبير عن المطلق فكل المواد على أختلافها وتنوعها تنقل المعنى والفكرة وتصبح بمثابة رمز للحقيقة الوحيدة المطلقة.

العينة رقم(٥)

الموقع/ واجهة خارجية ضمن السور المحيط بالعتبة العلوية والمجاورة (لباب الشيخ الطوسي).

الهيأة/ نوافذ صماء بهيئة مستطيلة الشكل.

نوع الزخرفة/ مركبة(هندسية + نصية خطية + عمارية).

الخامة/ آجر وخزف عماري.

الوصف العام/ يرتكز التصميم العام للانموذج على ثلاثة مواقع فضائية مستطيلة الشكل الجانبان منهما أقل سعة من الوسط تشغلهما زخارف هندسية ونصية خطية وعمارية منفذة بشكل تصاعدي، تعلوهما مقرنصات متدلية ملحقة بسور العتبة.

التحليل والمناقشة / جاء التصميم الزخرفي متجسداً بمادتي الآجر والخزف العماري، حيث عمل الفنان المسلم بتحويل مظهر المادة الى قيم ومبادئ فنية، تؤكد الجانب الروحي التأملي، من خلال تحويل الاهتمام من مظهر الخامة المادي أو التقليل من سيادته الى ايجاد بناء جمالي يحمل دائما قيم التجريد والاستمرارية واللانهائية المطلقة، عبر ذبذبات بصرية ناتجة عن أسلوبي التعشيق والحفر، كما أعطى بعدهما الوظيفي كمادة أنشائية وجمالية سعة فضائية وخاصة المقرنصات، فضلاً عن تخفيف من شدة وصلابة المبنى، في حين أتسمت تلك الخامات بتوفير جو معتدل في فصل الصيف، مما جعلهما من أكثر المواد ملاءمة للظروف البيئية والمناخية.

في حين أستند الانموذج على تكرار مبني على وفق مقاييس حسابية محققة تكراراً متعاكس الاتجاهات ذات بنية نصية خطية مغلقة، فضلاً عن التكرار المتماثل للزخارف الهندسية والعمارية(المقرنصات)، والتي أتسمت بتكرار تتابعي لا ينتهي، مما يؤكد ذلك الايقاع المستمر والمتناوب، منحى لانهائي لسلسلة من التوسع الافقي المعبر عن الصيرورة الكونية المتسمة بالانتشار، وعلى الرغم من الأختلافات المظهرية المتضادة والمتباينة في المفردات الزخرفية وتقنياتها، فانها جاءت لتؤكد الثراء الزخرفي، إلا أنها امتازت بالعلاقة التناسبية بين أجزاء التكوين

الزخرفي وعلاقته بالعنصر العماري، مما جعل النسب المستخدمة ملائمة لأهمية هذا التكوين، بينما نجد الانسجام متحققاً بين الأشكال الزخرفية سواء أكانت هندسية أو نصية خطية، في حين برزت السيادة من خلال لون الزخرف النصي الخطي لكلمة (الله محمد) وما يعلوه من زخارف هندسية، إذ عدت مركزاً للجذب والانتباه، كما أظهر الشكل الزخرفي توازنا محوريا عبر تناظر ثنائي من حيث الزخارف الهندسية والعمارية، بينما النص الخطي لكلمة (محمد وعلي) مثل توازناً وهمياً من خلال الإحساس الباطن بتوازن النظم الكونية، ونتيجة للتنوع الحاصل في الزخارف، وتنظيمها بأساليب تقنية مختلفة جاءت متعاضدة فيما بينها عبر وحدة تصميمية مترابطة.

وجاء البعد التعبيري متجسدا بكل من خامة الآجر والخزف العماري، والتي قصد من ورائها الفنان المسلم الى البحث عن مفهوم جديد يتمثل بالقيم الاعتبارية كالفخامة والضخامة والجمال والجلال، كونهما يمثلان طابعاً إسلاميا، فهي بمثابة ترصيع لسكون العمارة ومادتها الاساسية التي تكاد تختفي من خلال الزخارف فتخفف من ثقل المادة وحدتها وتصبح بمثابة علاقات ايقاعية شكلية حاملة قيماً جمالية من خلال تعدد الاساليب التقنية.

الفصل الرابع/ عرض النتائج ومناقشتها:

أولاً/ البعد الوظيفي في زخارف العتبة العلوية

١- اعتماد الفنان المسلم على مادة الخزف العماري باعتبارها ذات وظيفة إنشائية، فضلاً عن بعدها الجمالي كمحاولة لإلغاء التحجيم والبحث عن التسطيح الذي يقود في النهاية الى محطات اللاتمثيل المتضمنة بالرحاب المطلق كما في العينة(١).

٢- جاءت الخامات المتجسدة بمواد الذهب والمينا بمهارة غاية بالدقة لتعكس من خلالها القيم الاعتبارية والروحية التي تتسم بها العتبة العلوية المقدسة كما في العينة(٢).

٣- حققت الخامات المختلفة(الخشب والجبس) قيماً وظيفية وجمالية وتعبيرية من خلال تحويل (الخسيس) الى (نفيس)، وهي سمة مهمة في الفن الاسلامي كما في العينة(٣و٤).

٤- اعطى الأندماج بين أكثر من تقنية (التعشيق، الحفر) في تصميم زخارف العتبة العلوية، أنفتاحاً نحو تحقيق الأبعاد الوظيفية والجمالية المبتغاة وإضفاء بيئة من القبول الروحي كما في العينة(٥).

٥ – حملت التقنيات التنفيذية بأنواعها المختلفة (الرصف، الطرق، التخريم، الحفر، التعشيق)، أبعاداً مادية محسوسة ناتجة عن التجريد التي تعد أهم خصائصها الى تأكيد دورها الوظيفي والجمالي عبر أدائها البيئي والمناخي والمتمثل بالحفاظ على المبنى العماري(عينة الدراسة).

ثانياً/ البعد الجمالي في زخارف العتبة العلوية

١- مثل التضاد والتباين في المفردات الزخرفية وفق تقنياتها المتعددة الى تحقيق وظائف جمالية لتؤسس أثارة بصرية معبرة عن تباين وتضاد الليل والنهار وتعاقب أيام الاسبوع ....الخ(عينة الدراسة).

٢- تحققت النسبة والتناسب عبر المفردات الزخرفية القائمة على الانسجام المتواشج للأجزاء البانية وللهيأة الكلية عبر عقلية متعمقة ومدركة للأشياء المحسوسة نحو تجليات روحية معبرة عن المطلق(عينة الدراسة).

٣- تحقق التوازن بأنواعه المختلفة ليعطي شعوراً بالاستقرار والراحة النفسية والثبات عبر مناخه الفني والروحي نحو الإحساس الباطن بتوازن النظم الكونية(عينة الدراسة).

٤- أسس انسجام المفردات الزخرفية المختلفة أثارة بصرية من خلال عملية رياضية تأملية معبرة عن التوافق بين أجزاء الطبيعة والانسان(عينة الدراسة).

٥- تحققت الانتشارية اللانهائية عن طريق تكرار المفردات الزخرفية بأنواعها المختلفة وبتتابعها تعطي احساساً بنظم وإيقاعات متناغمة مع الحياة والكون وكأنها تحمل معاني روحية للمتلقي(عينة الدراسة).

٦- يسهم مبدأ السيادة للوحدات الزخرفية في سحب البصر نحوها وجعلها اشراقات جمالية تثير الانتباه، كونها تستبطن في داخلها فكرا غاية في العمق والاصالة(عينة الدراسة).

٧- استند التنوع التصميمي الزخرفي إلى تنوع خلق الله اللانهائي لعناصر الطبيعة والكون والخاضعة للوحدة الواحدة في الفن الاسلامي عبر ظاهرة طبيعة تمدنا بالحيوية والديمومة(عينة الدراسة).

ثالثاً/ البعد التعبيري في زخارف العتبة العلوية:

١- تأكيد الفنان المسلم اللاتعيين واللاتحديد، عبر الغاء كل مفاهيم الحجمية والجسمية والمكان والزمان، ويقودنا الى محطات اللاتمثيل .... الى الرحاب الالهية المطلقة كما في العينة(١).

٢- عبّر الفنان المسلم من خلال تعدد الخامات في زخارف العتبة العلوية عن حقيقة فكرية من خلال البعد الاعتباري، القائم على السمات الجمالية والفنية مع التأكيد على العلاقات الروحية والوجدانية ما بين الفنان وخالقه(عينة الدراسة).

٣- أعطى البعد الاعتباري في زخارف العتبة العلوية هيبة وجلالاً وفخامة عبر تعزيز الاتصال البصري للمتلقي كونه يمثل هوية شكلية لمبنى أحد الاولياء الصالحين(عينة الدراسة).

٤- أمتاز الشكل الزخرفي بالدقة المتناهية من خلال تعدد الاساليب التقنية الحاملة لقيم جمالية في أثارة وجذب الانتباه عبر فكر شمولي مجرد يتسم بالانفتاح والسعة نحو الرحاب المطلق(عينة الدراسة).

٥- تنوعت زخارف العتبة العلوية ما بين الهندسية والنباتية والنصية الخطية والعمارية (المقرنصات)، مما يؤكد ذلك الثراء الزخرفي، فضلاً عن تعزيز النهج الاسلامي المتضمن في أولوياته للتقرب الى الله سبحانه وتعالى.

الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي توصل اليها البحث يستنتج الباحث جملة من الاستنتاجات وهي كما يأتي:

١- يَتّعزز البعد الوظيفي في زخارف العتبة العلوية عبر ألية بنائية دقيقة، يعتمد من خلالها الصياغة الأسلوبية للعناصر والأسس التنظيمية التي تحقق غاية جمالية أو بنائية، أو تجمع بين الجانبين الجمالي والوظيفي معاً.

٢- استخدم خامات متعددة في تنفيذ الزخارف العتبة العلوية أسهمت في تحقيق مبدأ الجذب البصري، عبر تساوق أبعادها الوظيفية والتعبيرية.

٣- عكست الدقة المتناهية للنظام الكوني الانظمة التصميمية في زخارف العتبة العلوية المقدسة بأنواعها المختلفة على تأسيس ناتج جمالي معززاً للإثارة البصرية.

٤- تستلهم زخارف العتبة العلوية من الشريعة الاسلامية ووحيها الجمالي الداخلي الذي تحتاج الى التامل والتأويل.

٥- حقق الفنان المسلم عن طريق تكويناته الزخرفية القائمة على وفق معايير وقيم أنسانية تتمثل بالسمات المبتكرة للفن الاسلامي والتي تجمع بين الفن الزخرفي شكلاً والعقيدة الاسلامية مضموناً.

٦- غالباً مايكون التعويل على الجانب الجمالي للتكوينات الزخرفية أكثر من كونها وظيفية أنشائية لانها تضفي بعداً أعتبارياً على المساجد والعتبات المقدسة مما يسهل عملية التذوق الجمالي لجميع طبقات المجتمع الإسلامي.

٧- تأكيد الفنان المسلم على الدقة المهارية في التنفيذ للوصول بها لمستوى يرتقى إلى قيمة المكان وأهميته الرمزية في نفوس المسلمين.

التوصيات:

في ضوء نتائج البحث والاستنتاجات يوصي الباحث بما يأتي:

١- تفيد نتائج البحث الملاك المتخصص والملاك المهني المحترف في اختيار الزخارف وتنفيذها على جدران العتبات المقدسة والجوامع والحسينيات ودور العبادة وغيرها.

٢- تنبيه المصمم للالتزام بتساوق الابعاد الزخرفية وبخاصة الأضرحة لقدسيتها روحياً وعقائدياً.

٣- هذه الدراسة مفيدة في البرامج التعليمية والتدريبية في المساقات الدراسية لقسم الخط العربي والزخرفة.

٤- ضرورة توثيق النتاج الزخرفي الاسلامي في المزارات لما له من أرث حضاري وفني.

٥- إجراء عمليات صيانة متواصلة لزخارف العتبة العلوية من قبل كوادر متخصصة في عمليات الصيانة الفنية، وذلك لضمان ديمومتها والمحافظة عليها من الأضرار التي قد تسبب تلفها، كونها تمثل آرثاً حضارياً.

المقترحات:

استكمالاً للفائدة المتوخاة من توجه البحث واستثمار نتائجه يقترح الباحث ما يأتي:

١- دراسة بنائية النظام التصميمي للزخارف الاسلامية في العتبات المقدسة.

٢- أعداد دراسة مقارنة لتساوق الابعاد الفنية بين العناصر الزخرفية والعمارية للعتبات المقدسة.

٣- دراسة العلاقات الجمالية في زخارف العتبات المقدسة.

٤- دراسة تساوق الابعاد الفنية في عناصر العمارة الاسلامية.

المصادر :

القرآن الكريم

١- إبراهيم مصطفى وآخرون. **المعجم الوسيط**، ط٤، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ٢٠٠٤ .

٢- أبن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. **لسان العرب**،مج٩و١٠، دار صادر بيروت، ١٩٥٦.

٣- الاسدي، أسعد غالب حسين. الزخرفة في العمارة الاسلامية رياضيات بناء الشكل الزخرفي، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية
الهندسة ، جامعة بغداد،١٩٩٠.

٤- أنصار محمد عوض الله رفاعي. الأصول الجمالية والفلسفية للفن الأسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠٢.

٥- برتليمي، جان. **بحث في علم الجمال**، ت: د. أنورعبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

٦- بوزورث، شاخت. **تراث الاسلام** ، ج١،ط٢، ت: محمد زهير السمهوري واخرين، سلسلة عالم المعرفة، ع٨، المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٨ .

٧- ثروت عكاشة. **القيمة الجمالية في العمارة الاسلامية**، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤.

٨- جميل صليبا. **المعجم الفلسفي**، ج١-٢ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.

٩- حسين محمد علي ساقي .الوحدات الزخرفية في جوامع مدينة بغداد وامكانية استخدامها في منهج الأشغال اليدوية، رسالة
ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ،١٩٩٨ .
١٠- الحسيني، هاشم خضير حسن. واقع الاسس الفنية لريازة قباب جوامع بغداد، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون
الجميلة، جامعة بغداد، .٢٠٠٢
١١- الدجيلي، نداء صباح عبد المطلب. التقييم الجمالي للزخرفة في العمارة ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة،
الجامعة التكنولوجية، ١٩٩٩.
١٢- الرازي، محمد ابن أبي بكر ابن عبد القادر. **مختار الصحاح**، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣.
١٣- ريد،هربرت. **معنى الفن**، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والأعلام، ط٢ ، بغداد ، ١٩٨٦.
١٤- زكريا أبراهيم. **مشكلة الفن**، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، .١٩٧٦
١٥- زينا رحيم نعمه. التكوينات الزخرفية لابواب المراقد المقدسة في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة،
جامعة بغداد، .٢٠٠٤
١٦- سعيد علوش. **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥.
١٧- السهلاني، حيدر محمد علي محمد جواد. فقه العتبات المقدسة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفقه، جامعة الكوفة ،
٢٠٠٧.
١٨- شاكر هادي غضب. **الفن المعماري والهندسة التشكيلية**، ملحق التراث الشعبي، ع٨، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٧.
١٩- العامري، ضاري مظهر صالح. **الجمال وجلال الجمال في القرآن الكريم وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية**، ط١ ، دار
الضياء للطباعة والتصميم، بغداد ، ٢٠١١ .
٢٠- عبد الرضا بهية داود.الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير غير منشورة،
كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، .١٩٨٩
٢١- عبد الرضا بهية داود. أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الآجر المزجج، **مجلة الأكاديمي**، ع١٤ ، وزارة
التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،.١٩٩٦
٢٢- عبد العزيز حميد وصلاح حسين. **الفنون الزخرفية الاسلامية**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الحرية للطباعة،
بغداد، .١٩٧٩

٢٣- عرفان سامي. **نظرية الوظيفة في العمارة** ، دار المعارف، القاهرة ،.١٩٦٦

٢٤- القاضي، منير. خزانة العتبة الحسينية المقدسة، **مجلة الموسم**، العدد الثاني، هولندا، .١٩٩١

٢٥- كمال عيد. **فلسفة الادب والفن** . الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٧٨ .

٢٦- كمال عيد. **جماليات الفنون** ، الموسوعة الصغيرة (٦٩) ، منشورات دار الجاحظ للنشر بغداد، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠م .

٢٧- الماكري ،محمود . **الشكل والخطاب** ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط١، المركز الثقافي القومي، ١٩٩١.

٢٨- محمد حسن آل ياسين، **تاريخ المشهد الكاظمي**، ط١،المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٦٧ .

٢٩- محمد حسين جودي. **الفن العربي الاسلامي**، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، .١٩٩٨

٣٠- محمد شفيق غربال.**الموسوعة العربية الميسرة**، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩.

٣١- مصطفى عبد الرحيم محمد. **ظاهرة التكرار في الفنون الاسلامية**، االهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٧.

٣٢-يوسف خياط. **معجم المصطلحات العلمية والفنية**، دار لسان العرب، بيروت، د. ت.

33_Ardalan, N. & Baktair, L. **The sense of Unity, the university of Chicago press**, Chicago, 1979.

34_ Collins,Peter. **Changing Ideals in Modern Architecture, 1750- 1950 Faber and Faber** ,London, 1971.

35_Critchlow, Keith**. Islamic Patterns Thames and Hudson**.London,1976.

36_ Jensen,Robert and Conway, **Patnicia, Ornamentalism, Clarkson N. Patter**,Inc,New York,1982.

37_ Lehrman,J. **Earthy Paradise Thames and Hudson**, London ,1978.

March L& Steadman, ph. **The Geometry of Envinonment, methnen & co**, LTD,

38_Canada, 1971.

39_ Michell ,George,Edt **.Architecture of the Islamic World Thames and Hudson**, London, 1978.

40_ Rasmusen, Henry N.: **Art Structure,** University of Texas, 1st. Ed MCGRAW – Hill Book company, Inc, New York, TORNTO.LONDON, 1950.

41_Read,Herbert. **Art and Industry, Faber and Faber Limited**, London, 1956.

42_ Ruskin,John **.The Seven Lamps of Architecture** ,London ,1957.

مصادر الأشكال:

(١- ١٠ أ/ ب) أرشيف الباحث

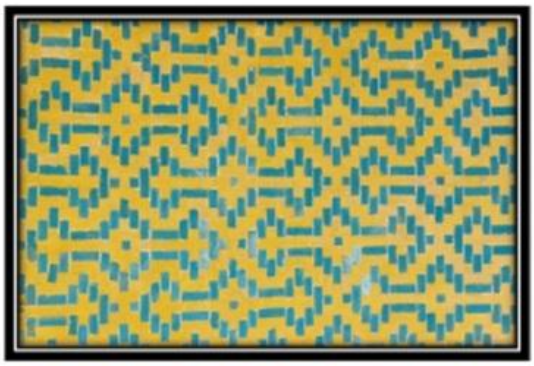
ملحق رقم (١) أستمارة تحليل بصيغتها النهائية

البعد الوظيفي		البعد الجمالي								البعد التعبيري			
الأداء البيئي والمناخي	الخامة والتقنية التنفيذية	التضاد والتباين	النسبة والتناسب	التـــوازن	الانســـجام	التكرار والايقاع	الســـيادة	الوحدة والتنوع	المـــطلق	الهوية الشكلية	الدقة المتناهية	البعد الاعتباري

(شكل ١)

(شكل ٢)

(شكل ٣)



(شكل ٤)

(شكل ٥)

(شكل ٦)

(شكل ٧)

(شكل ٨)

(شكل٩)

(شكل ١٠أ- ب)

Conetext of Artistic Dimensions in the Ornaments of Imam Ali Holy Shrine

Asst. Prof. Dr. Hashim Kudheir Hasan Al-Husaini
University of Baghdad - College of Fine Arts
Dept. of Arabic Calligraphy and Ornament Art

Abstract:

The paper is aimed to study the Conetext of artistic dimensions in the ornaments of Imam Ali Holy Shrine; the study included four chapters, the first chapter about the problem statement identified by the following questioning: What are the artistic dimensions in Conetext of Imam Ali Holy Shrines? Then the significance of the study and the need for it, and the goal came to find out the Conetext of artistic dimensions in the ornaments of Imam Ali Holy Shrines, and then the study identified the substantive, temporal and spatial boundaries, as well as the definition of terms that are related to the study. The literature review Chapter 2 included the ornaments functions and its aesthetic as well as the expression in these ornaments, the Chapter concluded of some benchmarks. As for the Third Chapter, the researcher has applied a descriptive analytical method. The population was 103 models; while sampling was %20 according to appropriate research justifications. The most outstanding search results: The Muslim artist adopted on porcelain material as it has a construction function, as well as its aesthetic dimension in order to remove the sizing and search for flatness which leads eventually to abstract. Also, the most important conclusion was: The functional dimension in the ornaments of Imam Ali Holy Shrines is supported by accurate structural machine which depends on stylistic shaping of the elements and principles that achieve aesthetic or structural purpose. The researcher offered some important recommendations and proposals such as: Studying of structural design system of Islamic ornaments in the Holy Shrines.