The Decorative Characteristics of the Hagia Sophia Mosque

Haidar Abdul Amir Rashid Al Khazali **Afrah Malik Mohsen Al - Hassani**
College of Fine Arts / University of Babylon
haideralkhazaaly@gmail.com afrahmalik8@gmail.com

ARTICLE INFO:
Submission date: 31/3/2019
Acceptance date: 9/6/2019
Publication date: 11/12 /2019

Abstract:

The present study deals with the characteristics of the Islamic decoration of the Aegean Mosque in Turkey. The research section is divided into four chapters. The first chapter deals with the problem of research. The Mosque of Hagia Sophia is a cultural and historical symbol of the Turkish mosques, and through the aesthetic values found in Islamic art, There is an Islamic decoration of the body and completed by the Muslim artist in these mosques, which called for the researcher to reveal the characteristics of Islamic decorations in the Turkish mosques Hagia Sophia model, while the research identifies the circular decorations and quadrilateral and barricaded and executed direct drawing and embodied in the decorations of this mosque as it is now.

The second chapter dealt with the theoretical framework which included two topics: the first dealt with the Sofia between the church and the mosque. The second topic deals with the "structural and aesthetic philosophy of Islamic decoration" through the impact of Islamic decorative philosophy in the construction of decorative design first, structural elements and organizational foundations of Islamic decoration II .

The third chapter included research procedures, in which the researcher adopted the descriptive approach in the method of content analysis, as the total of the research society (6). The fourth chapter includes analysis of the sample of the research sample.

The research also included many conclusions, recommendations and proposals. The researcher concluded her research with a list of sources, references and supplements.

Keywords: aesthetic values, structural philosophy, decorative design, structural elements and organizational structures of decoration.

الخصائص الزخرفية لمسجد ايا صوفيا

حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي **افراح مالك محسن الحسني**
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

الخلاصة

تناول البحث الحالي خصائص الزخارف الإسلامية لمسجد ايا صوفيا في تركيا، وقسم البحث الى أربعة فصول، يتضمن الفصل الأول عرضا لمشكلة البحث اذ يعد مسجد ايا صوفيا رمزا حضاريا وتاريخيا للمساجد التركية، ومن خلال القيم الجمالية الموجودة في الفن الإسلامي، نحاول أن نكشف عن ما هو موجود من زخارف إسلامية جسدها وأنجزها الفنان المسلم في مسجد أيا صوفيا مما دعا الباحثة الى الكشف عن خصائص الزخارف الإسلامية في المساجد التركية آيا صوفيا فيما تحدد البحث بالزخارف الدائرية والرباعية والشريطية والمنفذة بالرسم المباشر والمتجسدة في زخارف هذا المسجد كما هي ألان 2019.

أما الفصل الثاني فقد اشتمل على الإطار النظري الذي تضمن مبحثين: اما الاول تناول (ايا صوفيا بين الكنيسة والمسجد)أما المبحث الثاني فيتناول (الفلسفة البنائية والجمالية للزخرفة الإسلامية) من خلال اثر الفلسفة الزخرفية الإسلامية في بنائية التصميم الزخرفي أولاً والعناصر البنائية والأسس التنظيمية للزخرفة الإسلامية ثانياً .

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، التي اعتمدت فيها الباحثة على المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى، إذ بلغ مجموع مجتمع البحث (6). أما الفصل الرابع فتضمن تحليل نماذج عينة البحث .

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

وتضمن البحث العديد من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وختمت الباحثة بحثها بقائمة المصادر والمراجع والملاحق

الكلمات الدالة: القيم الجمالية، الفلسفة البنائية، التصميم الزخرفي، العناصر البنائية والاسس التنظيمية للزخرفة.

1- الفصل الأول

1-1:- مشكلة البحث

شهدت حياة تركيا إنجازات أدبية وفنية وسياسية ودبلوماسية وحربية وكانت محط الإعجاب والتقدير ونجد الفنون التركية في بداية أمرها وأصولها هي فنون بيزنطينية والتي حلت محل الفن الروماني الذي كان له الصدى الأكبر آنذاك حيث انتشر هذا الفن في الكنائس المسيحية وكان فناً بسيطًا ومألوفا لدى الشعب واسهم فيه الشرق إسهاما كبيرا ولقد كان للثورة التاريخية العظمى التي تمخض عنها انتصار للمسيحية في مطلع القرن الرابع تأثيراً واضحاً على الفن فإلى ذالك الحين كانت المسيحية تنتشر في الخفاء لما لقيته من اضطهاد وعندما غدت دين الدولة الرسمي في حكم قسطنطين الأول أسفرت عن نشاط فني خارق ومن هنا اخذ الفن المسيحي يبدو بزخارف ذات الرونق والبهاء في العمائر وبالرغم من الحروب والفوضى والهجمات على القسطنطينية لكنها كانت تزخر بالفنانين والأدباء ويرتب أمرها الحكماء والعلماء وهداة الدين ونجد أن أية عقيدة روح جديدتين تخلق فناً جديداً أو مبادئ جمالية جديدة وقد كانت للمسيحية تلك السمة التي طبعت بها الفن خلال القرن الرابع الميلادي ولقد كان السلاجقة بصفة عامة من اكبر مشجعي الفن يتذوقونه ويعتنون به ومن حسناته أنهم منحوا الصناع والفنانين تأييدهم وتشجيعهم ولذلك ظهر لهم فن واضح المعالم بارز الشخصية هو الفن السلجوقي وابرز مراكزه في العالم الإسلامي هو أصفهان وقاشان وبغداد والموصل وحلب وقونية ولقد اهتموا ببناء المساجد وزينوها بالزخارف وقد برعوا في فن الحفر على الحجر والجص وزخرفة الجدران ولاسيما الفسيفساء الخزفية.

ونرى بعد الفتح الإسلامي كان نهاية العصور الوسطى وبداية العصر الحديث، حيث توهج ضوء الإسلام ووجد بين الفرقاء ووضع محل التناحر والتقارب رباط العقيدة واللغة وكان لظهور الإسلام في هذه البقعة بداية مرحلة خصبة من الإبداع في مجال الفنون التشكيلية وليس الفن الإسلامي فن دولة بذاتها أو شعب بعينه بل هو فن حضارة تشكلت في ظروف تاريخية اثر فتح العرب للعالم القديم وتوحيد أقاليم شاسعة تحت راية الإسلام ولقد انبتت الطبيعة المركبة للفن الإسلامي على التقاليد الحضارية والبيزنطينيه والفرس وغيرهم وانبتت ايضا على توليفه متكاملة من التقاليد العربية والفارسية والتركية اكتمل شملها في سائر أنحاء الإمبراطورية الإسلامية.

إلا إن الفن في تركيا جاء متميزاً وبكثرة نتيجة الأهتمام به ؟

لذلك وجدت الباحثة ضرورة الكشف عن خصائص الزخارف الإسلامية كونه صرحاً تاريخياً معروفا منذ تأسيس الإمبراطورية البيزنطينية وحتى سقوطها على يد الأتراك العثمانيين ومن خلال التساؤل الآتي **ما الخصائص الزخرفية لمسجد آيا صوفيا ؟**

1-2 :- أهمية البحث والحاجة إليه

1- يشكل هذا البحث منطلقاً فنياً وجمالياً للباحثين والفنانين ذوي الشأن في التعرف على المنجزات الفنية والإبداعية للفنان المسلم في المساجد التركية.

2- يتم الكشف عن المنجز الجمالي في واحد من أهم المعالم الفنية الإسلامية في العالم الإسلامي ألا وهو مسجد "آيا صوفيا" التاريخي.

3- الزخارف الإسلامية في المساجد التركية ومنها مسجد آيا صوفيا لا تزال موجودة وشامخة منذ قرون طويلة ولحد ألان ولذلك تشكل وثائق فنية وتأريخية وأثرية وهي بالتالي ذات أهمية للمؤرخين والأثاريين وان هذه الدراسة قد تمثل أحياء للتراث الفني الإسلامي في موقع متميز يربط بقارتي آسيا و أوربا وبالتالي نقل الصورة الثقافية للعالم الإسلامي إلى أوربا.

4- على حد علم الباحثة لم توجد دراسة موسّعة عن مسجد آيا صوفيا بالكيفية الأكاديمية وباللغة العربية مما يشير إلى حاجة المكتبة لدراسات أكثر حول الموضوع.

1-3: هدف البحث:- يهدف البحث الحالي إلى (الكشف عن الخصائص الزخرفية للنماذج الدائرية والرباعية والشريطية (مسجد آيا صوفيا في تركيا)).

1-4 : حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يأتي:-

1- الحدود الزمانية: من 324م الى 2019م.

2- الحدود المكانية: مسجد آيا صوفيا في تركيا – اسطنبول.

3- الحدود الموضوعية:- خصائص الزخارف الإسلامية للنماذج الدائرية والرباعية والشريطية في مسجد آيا صوفيا بأنواعها.

1-5 : تحديد المصطلحات

الخصائص

الخصائص في اللغة:

- يعرفها الرازي (خَصّة) بالشيء (خُصوصاً) او(خُصوصية) بضم الخاء وفتحها والفتح أوضح و(آختصّه) خصه[1, P. 177]
- عرفها (العيلاني) الخصيصة، الصفة التي تميز الشيء وتحدده [2,P. 350].

ونعني بالخصائص في هذا البحث هو ما تميز به مسجد آيا صوفيا من زخارف إسلامية.

الزخارف الإسلامية تعريفاً اجرائياً: هي الزخارف التي جسدها الفنان المسلم والتي استخدمت في الدراسة الحالية لتحليل زخارف نماذج العينة وقد تم تقسيمها إلى عدة محاور رئيسية وفرعية .

المحور الأول: نوع الزخرفة وأماكن وجودها، المحور الثاني : الخصائص الظاهرية للزخرفة ،المحور الثالث: بنائية الزخرفة وأسسها وعناصرها .

2- الفصل الثاني:

2-1المبحث الاول/ مسجد ايا صوفيا في تركيا

اولا: آيا صوفيا قبل الفتح الأسلامي "كنسية"

الطراز البيزنطي هو الفن المعماري في فجر المسيحية اذ اخذ مجال تطوره في القسطنطينية عند تحول العاصمة الرومانية إلى القسطنطينية عام 324م وان هذا الطراز البيزنطي قد يكون في شبه جزيرة اليونان وفي الولايات البلقانية وفي أرمينيا والقسطنطينية وانتقل إلى إيطاليا وأهمها هو بناء الكنائس المسيحية وكان العصر الذهبي للفن البيزنطي هو في أيام حكم الملك جستيان527م -565م راًعيا للفن[40-35 .3,P] وتأثر الفن البيزنطي بالفنون الشرقية أيضاً التي ترجع إلى عهود قديمة ووجدت تأثيرات الفن الهيلينستي ويؤكد ذلك الدكتور عفيف بهنسي بقوله (إن الفن المسيحي في الغرب كان يستمد أصوله الأساسية من الفن الرومي. اما في الشرق فكان هذا الفن يصدر عن روح عربية)[283 .4, P].

لم تكن آيا صوفيا الكنيسة الوحيدة التي بناها (جستيان) فلقد كان في العاصمة القسطنطينية ما يقرب منذ أربع وعشرين كنيسة أخرى بناها وأعاد بنائها ولكن كنيسة آيا صوفيا كان لها صدى كبير جدا حيث قال احد المؤرخين وهو (بروكبيوسProcopius) (انك لو رأيت كنيسة آيا صوفيا بمفردها لحسبت أن الإمبراطور لم يبن كنيسة سواها، بل قضى سنين حكمه في بنائها وحدها)وأمر حكام الولايات بأن يبعثوا إلى الكنيسة أجمل ما بقي من المخلفات القديمة وجيء بعشرات الأنواع والألوان والرخام من مختلف الأقطار وصرفت النقوش والزينات مقادير هائلة من الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة [7,P.240] كان طراز هذه الكنيسة طرازا رومانيا لكنه اختلف في ترتيب المساقط وفي استعمال القباب والقبيبات حيث اعتمدت هذه المساقط عموما على شكل الصليب الإغريقي مع بروز قبة كبيرة من مركزها.

إن أعظم التجريدات التي تميز بها سانتا صوفيا هي فكرة الالتفاف بداخل البناء وليس الخارج لأن الفنان كان يهمه الحياة الداخلية للإنسان وليس المظهر الخارجي وفي الحقيقة ان البيزنطينين كانوا ميالين للجمال الخيالي واقبلوا على المواد التي يستعملها المتدينون والتي تصنع من المعادن الغالية والرخام اللامع والأحجار الكريمة والمرمر وكان تأثير ذلك مرتبطاً بتعدد الألوان بصفة عامة وكانت حوادث الصور تدور حول حكايات لحياة المسيح والقديسيين وان الرسوم البيزنطينية تعد إمتداداً لما جاء في الفن اليوناني والروماني منذ القرن الأول[7, P. 384] استعمل جستيان أنواعاً مختلفة من الأحجار في تصميمها منها الرخام واستعمل بسخاء الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة لتزيد من فخامة البناء وروعته وبهائه ودقته ولذلك تعد ان قبة هذه الكنيسة مبنية من الأجر والناظر إليها من الداخل يرى صورة من الزخرف البراق وأرضها وجدرانها من المرمر على شكل صفوف من الأعمدة وكأنها حديقة من الأزهار اما التيجان والأعمدة والعقود والأفاريز مغطاة بالنقوش اما الجدران مغطاة بالفسيفساء لا مثيل لها في الروعة وفنائها واسع جداً وخال من الأعمدة[8, P. 241] قبتها مبنية بالطوب الأحمر وغشيت الجدران والأكتاف بألواح الرخام المستورد ذي اللون الأبيض والأخضر والأزرق والأسود وثبتت هذه الألواح بواسطة مشابك معدنية في الجدران وكسيت الأرضيات بفسيفساء الرخام من مختلف الرسوم والألوان بينما غشيت القباب والقبوات بفسيفساء الزجاج الملون الذي يمثل صور الملائكة والقديسيين فوق خلفية ذهبية مرتبة جميعها على وفق درجة أهميتها [9, P. 114] وان قبوا كنيسة آيا صوفيا مغطى بطبقة من ألواح الرصاص مثبتة على عيدان بغدادي من الخشب فوق القبو[10, P. 33].

إن أفضل نماذج الفسيفساء الرومانية المتعددة الألوان تأتي من أفريقيا وأنطاكيا والمقاطعات الشمالية الغربية في بريطانيا واستعملت في تغطية الجدران الداخلية لها[11, P. 438] يطوف حول هذه الكنيسة سور كبير وكأنها مدينة وأبوابها ثلاثة عشر باباً ولها حرم له باب كبيرة ولا يمنع احد من الدخولمنه وهذا الحرم مغطى بالرخام وتشقه ساقية تخرج من الكنيسة لها حائطان مرتفعان مصنوعان من الرخام المنقوش بأحسن صنعه والأشجار منظمة على جهتي الساقية ومن باب الكنيسة إلى باب المشوار معرش من الخشب كبيرة فيها طبلات خشب يجلس عليها خدام ذلك الباب وعلى يمين القبة مساطب وحوانيت أكثرهم من الخشب يجلس بها قضاتهم وكتاب دواوينهم وفي وسط تلك الحوانيت قبة خشب يصعد إليها على درج وفيها كرسي كبير يجلس عليه قاضيهم وعلى يسار القبة التي على باب هذا المشوار سوق العطارين والساقية تنقسم إلى قسمين احدهما يمر بسوق العطارين والأخر يمر بسوق حيث القضاة والحكام . وعلى باب الكنيسة سقائف يجلس تحتها الخدم الذين يوقدون سراجها ويغلقون أبوابها ولا يدعون أحداً بداخلها حتى يسجد للصليب الأعظم عندهم اللذين يزعمون انه بقيه من الخشبة التي صلب عليها شبيه عيسى بن مريم عليه السلام وهو على باب الكنيسة

مجعول في جعبة من ذهب طولها عشرة اذرع وقد عرضوا عليها جعبة من ذهب مثلها حتى صارت صليبا وهذا الباب مصفح بصفائح الفضة والذهب وحلقتاه من الذهب الخالص[389–388 .P ,12].

لقد كسيت أرضيتها بالموزائيك الملون وبأشكال هندسيه رائعة . أما العقود والقبوات والقبـــاب فانهـــا مكسوة بالموزائيك الزجاجي الملون ، تمثل هذه الكسوة صورة السيد المسيح والسيدة العذراء علـــى ارضـــية مذهبه[37 .P ,10] لاحظ الشكل الآتي.

شكل (1) صورة السيد المسيح والسيدة العذراء

ثانيا: آيا صوفيا بعد الفتح الأسلامي مسجداً

تنسب الدولة العثمانية إلى مؤسسها (عثمان بن طغرل) الذي ساهم في تكوين إمبراطورية تركية شاسعة تجمع بلدان العالم الإسلامي في الغرب لاسيما بعد ضعف الإمبراطورية البيزنطينية وأصبحت بورصة وأزمير وأدرنة تحت حكم العثمانيين في عام 1324 –1362م ثم اتسعت بعد ذلك[98 .P ,14] اما في سلطة (محمد الفاتح) عندما أراد فتح القسطنطينية أرسل رسالة الى قسطنطين الحادي عشر يطلب منه تسليم البلاد بلا حرب لكنه رفض واستعان بالباوات وملوك أوربا ولكنهم اشترطوا تنازلات تتمثل في الاعتراف بكنيسة روما وإقامة شعائرهم في كنيسة آيا صوفيا[44 .P ,15] وعندما استنجد الإمبراطور بالبابا خطب في كنيسة آيا صوفيا باتحاد الكنيستين الشرقية والغربية مما اغضب هذا الخطاب جمهور الارثودكس في المدينة وجعلهم يقومون بحركة مضادة لهذا العمل الإمبراطوري الكاثوليكي المشترك حتى قال بعض زعماء الارثودكس (إنني أفضل أن أشاهد في الديار البيزنطينية عمائم الترك على أن أشاهد القبة اللاتينية) [5, P. 90].

وعندما تحولت الكنيسة إلى مسجد أقام بها أول جمعة قادمة واخذ العمال يعدُون لهذا الأمر فأزالوا الصلبان والتماثيل [118 .P ,5] وقام الأتراك بتغطية جزء من الفسيفساء المصنوعة من الجص [242 .P ,18] لاحظ الشكل الآتي.

شكل (2) تغطية الفسيفساء بالجص لوحة في آيا صوفيا

وقد صنعت للكنيسة باباً من خشب الجوز يتكون من مصراعين يزدان كل مصراع بحشوه وسطى كبيرة مستطيلة الشكل يوجد في أعلاه وفي أسفلها حشوتان صغيرتان وتزدان الحشوة الوسطى الكبيرة

بزخارف نباتية محفورة يتوسطها مربع بداخله كتابة بالخط الكوفي الهندسي(المربع) في حين تزدان الحشوات الصغيرة العلوية بعبارة دعائية بخط الثلث نصفها (يا مفتح الأبواب يا مسبب الأسباب)[19, P. 212].

وتتجلى أروع أمثلة الفسيفساء البيزنطي في كنيسة آيا صوفيا لقد استعملت الزخارف وتطورت من حيث الصناعة ومن حيث الاستعمال فقد زينت بها جدران الكنيسة بدلاً من الأرضيات وكونوا منها صور مستمدة من الكتاب المقدس[20, P. 22] ولقد اهتم العثمانيون بالفسيفساء واستخدموها للموضوعات الزخرفية سواء كانت هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية أو على شكل مكعبات زجاجية ان الجدران الخارجية لكنيسة آيا صوفيا بنيت من الأجر والجدران الداخلية من الرخام المنقوش على هيأة صور رمزية للقديسين والسيدة مريم والسيد المسيح وان زخارفها بلغت درجة من الرقي فاقت ما كان عليه الغرب بكثير [8, P.241].

2-2المبحث الثاني:فلسفة الزخارف الاسلامية

أولا :- فلسفة الزخرفة الإسلامية وأثرها في بنائية التصميم الزخرفي

إن الفن الإسلامي في روحه وفلسفته يقوم على التوحيد والتسامي والإيمان ويسعى للكشف عن الجوهر والمطلق وبذلك يتجاوز كل مادي وعرضي وزائل فهو فن لا يقوم على المعرفة العقلية فقط بقدر ما يقوم على الكشف والمعرفة الحدسية وهي أسمى درجات المعرفة فهو فن تجريدي يتأسس على المطلق والمجرد لا على المحاكاة والتقليد[21, P. 44].

فالرسم التجريدي يتجاوز الفنان فيه مبدأ الرؤيا الحدسية أو الرمزية فهو لا يحاكي الأشكال المرئية بل يحملها معنى جدلياً يستمده من الخيال الإنساني كما هو موجود في إحدى الأشكال الزخرفية لاحظ الشكل الآتي.

شكل (3) رسم تجريدي

فإذا ما كانت الوحدة الزخرفية ترمز لفكرة ما فأن انتظام الوحدات يعني (توليد) معنى جديد يراد تشخيصه لا تشخيص الرسم في الوحدة يظل الفن الخزفي بكافة أشكاله يمثل لنا فن الاستمرار اللامتناهي. إذاً فإن لغة (الصراع) ما بين الفكر والحضارة في آخر الأمر لم تعد مجرد أداة من اجل فن الرسم ولكنها تعبير عن طاقات روحية في قالب إنساني[22, P. 22-34].

وكان لزاماً على الفنان المسلم أن يصور الزخرفة تصويراً فلسفياً من ناحية الأعراف والتقاليد الاجتماعية السائدة وبالتالي فأن هناك فارقاً ما بين الفنان المسلم والفنان غير المسلم فالأول حقق فاعليته التي استشعرها في نفسه تعبيراً عن موقفه إزاء الطبيعة، في حين عبر الفنان الآخر عن فلسفة عقلية منطقية. وقد اخذ الفنان المسلم من الطبيعة شجيراتها وأوراقها وازهارها ومخلوقاتها بعد تحويرها لتعطي الحركة الداخلية

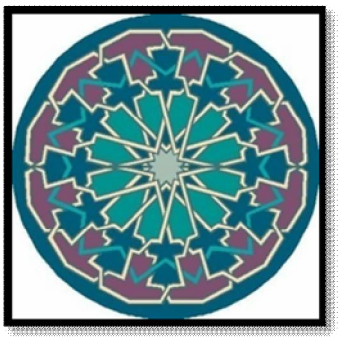
في تداخل الأشكال الهندسية فتدرك العين تلك الحركة من خلال الخطوط وتشعر بالتناغم الصادر من الأشكال والذي يعبر عن الحركة التي تمثل الديمومة والأستمرارية في حركتها اللانهائية[23, P. 37]لاحظ الشكل الآتي.

شكل (4) الديمومةوالاستمرارية

وان التنوع الكبير اللامتناهي في أشكال أو الوحدات الزخرفية وعناصر تكوينها واختلاف انساق تكويناتها اللامحدودة يعبر بصدق عن فكرة المجالات المتعددة التي يعتقد بها الفارابي في سعة جمال وتنوع إبداع الخالق، وكل هذه المراتب من الجمال تنتمي وتنتهي إلى جوهر واحد منبعه الخلق الإلهي السامي [24, P. 539-541].

وان الزخرفة الإسلامية تعد فناً روحياً تنظر إلى الإنسان والطبيعة نظرة دينية لا تحدها رؤية ضيقة بل هي رؤية إلهية وجمالية لاسيما هدفها التوحيد بين ما هو عقلي وواقعي يجعل جدلية العلاقة بين الظاهر والباطن[25, P. 73-74] إن الفنان المسلم الذي يستلهم مبادئ الحكمة والجمال من العقيدة والفلسفة الإسلامية فرض على أشكاله البقاء في حدود بعدين بدلاً من ثلاثة أبعاد للتفريق بينهما وبين أجسام الطبيعة وجسد ذلك في الأشكال الزخرفية العربية التي تجعل صفة مغايرة للأشياء الطبيعية التي لا بد لها ان تنتهي بحدود معلومة مهما امتدت. والفنان يقوم بتحويل قوى نفسه المبدعة إلى أعمال فنية جمالية تقوم بتحريك وتحويل المواد والخامات إلى صور. أي إلى خطوط وأشكال وألوان على السطح التصويري. اما العقل فمن شأنه تنظيم الأجزاء وتوحيدها سواء كانت هذه الأشكال ذات مرجعيات طبيعية في فن التوريق، أممن معطيات العقل كالتجريدات الهندسية الخالصة، أو أنماط الخط العربي[26, P. 40] لاحظ الشكل الآتي.

شكل (5) تكوين خطي



شكل (6) تكوين هندسي

ولذلك وجدت الباحثة في المسجد الأزرق تكوين زخرفي مكون من عناصر غريبة ومتداخلة وكأنها من عالم غير العالم الحسي أي بمنتهى التجريد لاحظ الشكل الآتي.

شكل (7) تكوين زخرفي في مسجد سلطان احمد

ولقد سعى الفنان إلى تجسيد عقيدته في الزخرفة فالمتلقي بكل ما عنده من معطيات وطروحات يستطيع تلمس ذلك إذ نحن بإزاء صلة الإنسان المؤمن بالملاذ الأجل حيث إن الفنان المسلم حرص على إظهار تجريداته الزخرفية بصورة لولبية واضعاً إياها في نظام معين يوحي بالمتلقي إن هذا النظام لا حدود له ذلك لأنه يتمتع بالحركة الجاذبية والذي يعطي انطباعاً باللانهائية وان مبدأ الحركة اللولبية هو دلالة لمبدأ التكرار في الوجود كتعاقب الليل والنهار وحركة الأفلاك وعبادات المسلم[27, P. 135].

ومن هذا المنطلق كان على الفنان أن يضع عدداً من الشروط والأسس التي مكنته في النهاية أن يرتقي إلى هذا الفن الرائع ومن أهمها:

1- الإنصراف عن التجسيم والبروز

تبتعد الفنون الإسلامية عن التجسيم ابتعاداً واضحاً لأنها تهدف الى البحث عن البعد الثالث ولكن الفن الإسلامي يبحث عن عمق أخر وهو العمق الوجداني اذ تقودنا بعض الزخارف الى زخارف أخرى في داخلها ثم تقودنا هذه الى زخارف ثالثة بما يوحي للرائي انه ينتقل من مستوى فكري الى مستوى فكري آخر [28, P. 14].

2- كراهية تصوير الكائنات الحية : كان رسم الكائنات الحية شائعاً في الوطن العربي قبل الإسلام [29, P. 120-121] اما بعد الإسلام فيعتقد إن الانصراف عن تصوير الإنسان والحيوان كان حلقة طبيعية في سلسلة تطور الفن في الشرق . وقد بنيت العقيدة الدينية الإسلامية على تحطيم الأصنام وإزالتها [30, P. 370].

3- الحركة: انه يلزم عين المشاهد بالحركة او بالحركة والتوقف ثم الحركة فهو فن يأخذ بيد المشاهد ويتجول به في جميع المساحة الزخرفية[31, P.18].

4- اللون: لقد كان لأستعمال اللون في الفن الإسلامي وظيفة جمالية اساسية وتستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والصفراء البنية فاللون الأخضر والأزرق ألوان السماء والماء والسهل الخصب هي ألوان باردة وإن الوان الفضاء تسلب إحساساً باللانهاية[18, P. 14] اما اللون الذهبي فقد استعمل في الفن الإسلامي وهو لون يسلب الأشياء أجسامها، لون ذو بريق سحري من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضي ويرفعه الى السماء او الجنة وهي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية[32, P. 120-122] وهذا ما وجدته الباحثة أثناء تصويرها لمسجد آيا صوفيا هو بروز اللون الذهبي حيث كان غالباً على كل أرجاء المسجد.

5- اللاطبيعة: يوجه الفنان الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها الى عناصر أولية ثم يعيد تركيبها من جديد في تكوين فني مغاير[32, P.14].

6- ملء الفراغ: عمل الفنان المسلم في فنه الزخرفي على تغطية جميع السطوح حتى كاد يقضي على الفراغ قضاء تام وقد سلك الى ذلك اكثر من سبل، فهو يستمر تارة في ملء الفراغ بزخرفته على السطح منتقلاً من الصغير الى الأصغر وتارة يعتمد الى الخلفية فيملؤها بخطوطه. فينتج في ذلك تباين في مستوى السطح او تباين بين الضوء والظل فيكون من ذلك التأثير الجمالي الرائع [18, P. 21].

7- التنوع والوحدة: هناك ظاهرة أخرى من الظواهر التي تحد خصائص الفن الأسلامي وهي تقسيم السطح الى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة وداخل هذه الأشكال نجد الوحدات الزخرفية الممتدة من العناصر الهندسية او الحيوانية او الخطية اننا نلمس في هذا الأسلوب التنوع والوحدة وهي من أهم صفات العمل الفني الناجح لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية التي تجمعها المساحة الكلية[33, P.147-148] وقد وجد هذا النوع من الخصائص في أربعة قباب من مسجد آيا صوفيا.

وأنواع الزخرفة النباتية هي:

1- الزخرفة الزهرية: مصدرها الأزهار مع فروعها

2- الزخرفة الكأسية: تعتمد على كأس الزهرة البسيط متمثل بالأوراق الكأسية والأغصان والبراعم والتوريقات والحلقات والعقد الرابطة الكأسية[40, P. 135] لاحظ الشكل الآتي.

شكل (8) زخرفة زهرية محورة

شكل (9) زهرة طبيعية

ومن أهم خصائص الفن الإسلامي:-

1- التجريد:- هو الفعل الطبيعي الذي يبدأ به إدراك أي ظاهرة وذلك بعزل صفاتها الرئيسة عن خلفيتها ذات التعقيد والتغلب اللامتناهي لغرض التركيز على خصائص معينة دون غيرها ويربط بين الأشياء لأن خصائصها المتشابهة تكمن عادة تحت تنوع واختلاف لا نهائي[41, P. 67].

إن أحد أساليب التجريد هو اللجوء الى تحوير الشكل الطبيعي الى شكل هندسي وهو تعبير عن فكر يستطيع ان يعقل المحيط بدلاً ان يلتقي واياه بصورة مباشرة من خلال الإحساس وايقاعاته غير مباشرة اذ إن هنا يمثل الأيقاع بالأمتداد اللانهائي للوجود.

2- النظام: يذكر في معنى كلمة نظام انها تعني الطريق او المادة : فيقال على نظام واحد اي على طريقة واحدة ونظام الأمر قوامه والمنظوم هو الكلام الموزون في الشعر وتنظيم الأمر استقام ونظم الأمر على المثل وكل شي قرنته بآخر او جمعت بعضه الى بعض فقد نظمته والانتظام هو(الاتساق) كما يقول ابن منظور في لسان العرب وتتلاءم العناصر الزخرفية في نظام معين بهدف تحقيق الوحدة الجمالية ويستوحي ايضاً معنى

الأشكال الزخرفية من خلال آلية تنظيمها الجمالي فالزخرفة لا تتضمن اي إشارة الى مادة الموضوع اذ يتطلب تفهما للتعرف على الطريقة التي بنيت بها طبيعة النظام الذي شيدها[42, P. 121]ان نظام واقعة من وقائع العقل هذا النظام يقلل من جهد الفعل في وعي الأشكال ولذلك عندما يوصف شيئاً احياناً بانه"لاشكل له" فهذا لايعني انه ليس له شكل حقاً فالشكل موجود في كل مكان وكل شيء موجود له شكل وانما يعني عدم فهمه وعدم امكانية إدراكه وإستيعابه لأنعدام التنظيم فيه[43, P. 14] يعد النظام هو الفكرة الأساسية في الزخرفة والنظام في الزخرفة هو تحديد بنية ما إذ من غير الممكن إدخال النظام بدون موضعه لبنية ولاشك ان ذلك يؤدي الى تحقيق الوحدة الجمالية حيث تتلاءم العناصر الزخرفية في نظام يمكن تبنيه[44, 204].

3- التكرار والايقاع: لايظهر جمال الزخرفة في العنصر الواحد بل في الحالات الناتجة عن تكراره لاسيما عندما يكون هذا العنصر فيه تنوع وإثاره عبر تصاميم مدروسة لاتثير الرتابة والملل يضفي ايضاً الأيقاع صفة الحركة على التكوين الزخرفي[42, P. 121].

4- الرمز: يشير الرمز الى صورة او رؤية تتحول في عقل المتلقي الى أنظمة وافكار ويعني الرمز بانه عنصر يميل للتمثيل البسيط او التعبير عن أشخاص، مواضيع، مجاميع، او أفكارمعقدة والرموز تمثل كرافيكيا مثل الهلال الأحمر في البلدان المسلمة والصليب الأحمر في البلدان المسيحية والرمز عادة هو صورة او رؤيا مبسطة وبسبب الملازمة المؤكدة لوعي المتلقي تتمثل بأنظمة او أفكار معقدة[47] فرمز الصليب في الكنائس يرمز الى صلب او تشبيه بصلب السيد المسيح (ع) وفي عام 1942م ذكرت الفيلسوفة (سوزان لانجر) ان الفلسفة قد حولت اهتمامها من الاجزاء والأحداث الأولية وخصائصها الى نوع اخر من العناصر ... الا وهو الرمز "symbo" هو عنصر يقدم إجابة عن شيءآخر وليس عن نفسه لذا فان خصائصه الفيزيائية تكون ليست بذات اهمية[41, P. 23].

ثانيا:- العناصر البنائية والأسس التنظيمية للزخرفة الإسلامية:

إن هذه العناصر تؤثر في بعضها بعضاً وهناك تعاطف او نفور او إضمحلال او إندفاع او سعي لتكوين صفات بنائية او تشكيلية جمالية او فلسفية او تزيينية وليس من الممكن ان نقبل على ظاهرة الصفات المتعددة للعناصر إلا من خلال صعوبة تطبيقها وإعطائها المميزات الدقيقة التي تربط بعضها البعض ضمن قوانين نوجدها لحل معاضل العمل الفني آنياً لتكون اعمالاً إبداعية والهدف والرؤية والمغزى منها ان تعطي وحدة عامة شاملة ورئيسية في إظهار مزايا العمل المنتج من وجهات نظر متعددة الجوانب والمفاهيم والأذواق والأهداف[46, P. 678] إن العمل الفني المتكامل يجب ان يكون كل عنصر من عناصره ، مفردة ضرورية في الأداء الذي يهدف اليه الفنان، وعملية الجمع هي التي توحد هذه العناصر وهي التي تعطي العمل معناه[47, P. 97] جانب من العمل الفني الزخرفي يبنى على صراع بين السالب والموجب بين المتحرك والهادئ اي يبنى على المتضادات بشتى أشكالها وتأثيرها[48, P.74] وفي الفنون المرئية او البصرية يمكن تحديد العناصر الشكلية لانها قابلة للتشكيل فهي مصدر مهم للأبتكار وهي أدوات البناء، فالعناصر هي مفردات لغة التشكيل التي يستخدمها الفنان المصمم وسميت بعناصر الشكل نسبة الى امكانياتها في إتخاذ اي هيأة مرنة وقابليتها للأندماج والتألق والتوحد مع بعضها بعضاً لتكون شكلاً كلياً للعمل الفني [49, P. 131].

الأسس التنظيمية للزخرفة الإسلامية:

لاتوجد عناصر بناء وحدها من دون أسس الإنشاء فعناصر التصميم تتكون من وحدات شكلية ومساحات فضائية وأسس إنشائية في القواعد البنائية للتصميم العام ويكون الشكل هو محور التداخل، فتحول

الشكل من حالة الى اخرى مرتبطة بفعالية بعض الأسس التصميمية، فالأيقاع مثلاً يظهر بفعل وظيفة القيمة واللون، والتباين يظهر بفعل الشكل وفضائه، والسيادة تظهر بفعل الحجم وشدة اللون والأنسجام يظهر بفعل مواقع الأشكال وحجومها او قياساتها، كل هذه الحالات هي أنظمة تداخل تبدأ بالشكل وتنتهي بالوحدة الأساس الأكثر اهمية لتحقيق نتائج قيمة للتصاميم النهائية[37–62, P. 36]على الفنان الأهتمام بالشكل والأرضية لأن الشكل هو الجزء الأهم والذي يختلف في صفاته المرئية عن الأرضية[51 ,63, P.]ان الحكم على الشكل في العمل الفني كتعبير بصري يحتاج نظرة كلية غير مجزأة، إذ لا يكفي ان يكون إستخدام احد العناصر او اسس التنظيم جيداً لغرض خلق عمل فني جيد وانما الحكم على العمل الفني ككل متكامل لا يتجزأ، فمبادئ التنظيم قد تساعد على إيجاد الحلول البصرية[180 ,64, P.]هناك وحدة يفرضها العمل الفني من خلال النتائج للوحدات الزخرفية وهذا التتابع يشكل نظاماً رياضياً وليس تشكيلاً عبثياً وهذه القوة العظيمة يتم الإحساس بها من خلال نظام رياضي متزن ومتناسق وهذا يحقق الإنسجام ما بين العالميين عالم الخالق وعالم المخلوق اي المادة والروح[55 ,65, P.]

1– التوازن: هو حسن توزيع العناصر والوحدات والألوان وتناسق علاقاتها ببعضها وبالأشكال المحيطة بها لتحقيق اهداف جمالية ووظيفية، اذ ترتب العناصر بشكل يعادل كل منها الآخر، ويتحقق التوازن في التصميم الزخرفي بالتناظر الناشئ من التكرار والمفضي الى الشعور بالأستقرار. والتوازن نوعان اما محوري (مرئي)، او غير محوري(وهمي) ففي النوع الاول تظهر العناصر متماثلة على جانبي المحور بالشكل والمساحة واللون[352 ,66, P.].

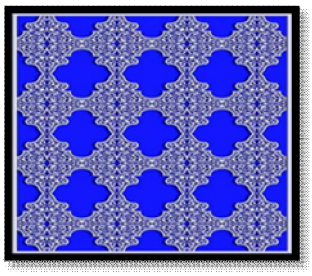
يعد التوازن شرطاً اساسياً من شروط العمل الزخرفي، وبعكس ذلك يؤدي الى الإخلال بتعادل علاقات القوى. فأن المزخرف يعتمد مبدأ التوازن لاسيما في الزخرفة الهندسية والتي هي بحد ذاتها زخرفة متوازنة فمن دونه يصبح العمل رتيباً وخالياً من العناصر الجمالية والوظيفية[70 ,67, P.] وايضاً إنالإتزان يرتبط بخبرة وعقلية المزخرف اللتين تعطياه الشعور والإحساس بتوازن العناصر وبالتالي فهو مرتبط بعناصره وعلاقات التصميم الخط، الأتجاه، الملمس،اللون والشكل[20 ,68, P.] وفي الزخرفة الهندسية نوع مهم من الإتزان وهو:

1.الإتزان الوهمي:– يعتمد على تضاد العناصر التصميمية وهو من الأنواع الأكثر صعوبة اذ يحتاج اكبر قدر من الحرية للوصول الى درجات التحكم والسيطرة ولا تحكمه قوانين ثابتة بل هو عبارة عن احكام متعددة الجاذبيات[56 ,68, P.] اذ لاتوجد قوانين ثابتة بل احكام متغيرة بحسب جاذبية المفردات الزخرفية في كل تصميم ويرتبط التوازن بالمساحة المهيئة وإسلوب وإيقاع الوحدات الزخرفية ومهارة المزخرف والتقنية المستخدمة .

2– التكرار والإيقاع : ان التكرار اصيل ومتجدد في الدين الإسلامي فعلى الرغم من خطورة التكرار في العمل الفني بشكل عام نجد ان الفن الإسلامي قد اقدم عليه بشجاعة وثقة دون ان يرتبط بالرتابة والملل بسبب طريقة وإسلوب توظيفه فهو ليس تكراراً ميكانيكياً لما يحمله من معاني التأكيد على الحب والأيمان بل هو التجسيد المثالي لفكرة العودة الأبديه[101–100 ,69, P.] ان التكرار صفة أصيلة وعميقة الجذور في الذهنية الإسلامية وليس كما يحسبها بعضهم نتيجة لتأثير البيئة فقط بل انه يؤسس ناتجاً ايقاعياً يحقق تناغماً ينشئ هو الآخر نسباً جمالية متعددة ثم ان التكرار في الزخرفة يحقق تناظراً لأنه يخضع لقوانين هندسية لأنه يولد تكرار تتابع لا ينتهي[84 ,70, P.] يوجد هذا العنصر بكثرة في الطبيعة فلو نظرنا الى غصن شجرة ترى فيها الألوان موزعة على الجانبين بنظامبديع تارة متبادلة وتارة متعاكسة ونرى تدرجها في الصغر كلما اقتربت

من النهاية فالتكرار من أبسط القواعد في التكوين الزخرفي اذ بتكرار اي عنصر او وحدة زخرفية طبيعية كانتام اصطناعية نحصل على تكوين زخرفي بديع حتى ولو لم يكن ذلك العنصر في حد ذاته جميلا [70, P. 85] واكثر أساليب التكرار شيوعا هو 1. تكرار متبادل 2. تكرار رتيب 3. تكرار انتشاري [71,P.17] لاحظ الشكل الآتي.

شكل (10) تكرار متبادل



شكل (11) تكرار رتيب

شكل (12) تكرار انتشاري

ان خاصية التكرار هو أساس القواعد الزخرفية الإسلامية ومنه تنطلق الوحدة او العنصر الزخرفي وللتكرار أساليب متعددة تجمع بين الكثير من الوحدات والعناصر ضمن الأطار العام للتكوين الزخرفي [72, P. 5].

اما الإيقاع هو التردد المتجانس لعنصر أو مجموعة عناصر ضمن نظام معين والتردد يعني التكرار أذناً فالعلاقة جدلية بين الإيقاع والتكرار لوجود اي منهما يشير إلى وجود الآخر بشكل من الأشكال ويعد الإيقاع مبدأ مهم من مبادئ وجمال الزخرفة الإسلامية فجمالها ليس في العنصر الواحد بل في الحالة الناتجة عن تكراره لاسيما عندما يكون العنصر الواحد فيه متنوعاً ولا يثير الرتابة والملل والإيقاع الناتج عن ذلك هو حركة موجيه بالزمان في بنية الزخرفة المكانية[73, P. 34-35] وان الإيقاع يمثل التواتر المتتابع والوحدات ويمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى في التكوين الزخرفي [74, P. 26] ولقد وجد إيقاع متناقص مع التشابه في الوحدات من حيث اللون والشكل ولكن هناك اختلافاًفي المساحة في أربعة أنصاف قباب لمسجد آيا صوفيا كما في الشكل الآتي:

شكل (13) تكرار متناقص

وقد يحصل الإيقاع بتكرار الوحدات الزخرفية باتجاه عمودي او افقي او مائل او في اتجاه دائري شبيه بالشعاع داخل الوحدة الزخرفية والإيقاع نوع من التوزيع بين السالب والموجب في ملء المساحات فقد يكون الايقاع بصيغة تكرار الكتل او المساحات التي تكون وحدات وقد تكون متماثلة تماماً او متقاربة ويقع بين واحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات فالوحدات العنصر الايجابي والفترات العنصر السلبي[75, P. 8].

2- التباين (التضاد): هو الإختلاف في عرض الوحدات الداخلة في التكوين فإذا تجاور لونان مثلاً حار وبارد ينتج تضاد لوني: فهو يبعد العمل عن الرتابة والملل ويعبر عن الإختلافات فالتباين يعني تلك الفروق الواضحة بين الأشياء[49, P. 210]اما التضاد هو التعاكس في معنى الشكل فمثلاً السالب ضد الموجب فالتضاد في العلاقات وليس في الأشكال فالتضاد هو خلق علاقات متباينة[49, P. 212] إن التباين هو جمع المتناقضات في بنية العمل الفني ويتحقق في الإتجاه والملمس واللون والخط والشكل والحجم وهو عامل أساس في الأعمال الفنية إذ يكون تمييز الخصائص المضطربة للموجودات عن طريق تفاعل المتضادات لذلك فهو يعطي الفروق الواضحة بين الأشكال عن طريق استخدام المتناقضات بشكل متجاور[71, P. 69].

كلما قل التباين في العمل الفني تضاءلت آثار الاتجاه ،كلما زادت قيمة التباين يحدث فعلاً فضائياً مباشر بتفاعل مع حجم كتلة الشكل الذي يتقرر منه الناتج ألاتجاهي للفضاء[76, P. 44]

شكل (14) تضاد شكلي ولوني

4- السيادة : تقوم على التناسب في الأهمية لعناصر العمل المختلفة ، وهي عامل أساس في إدراك تناسب الأجزاء مع بعضها، ولا تتجسد بالضرورة من عنصر منظور، فمثلا في صف من الأعمدة المتماثلة نجد هيأتها تقوم على سيادة المحور ، اما الأشكال الغنية بالتقييمات المنوعة يكون إدراك السيادة لعنصر معين له أهمية اكبر لإعطاء تناسب القيم فيما بينها[56, P. 76].

5- الوحدة والتنوع: ان التنوع داخل الوحدة الزخرفية يخدم في اقامة وحدة عامة لتلك الوحدة الزخرفية حيث ينتقل من النظام الرياضي المحدد بنسب الى الإلتواء الحر المنطلق المستمر ان تنوع الوحدة الزخرفية او تنوع الوحدات الزخرفية داخل المنظومة الزخرفية يعد كياناً يعبر عن الحركة الشعورية عند الإحساس البصري وان تنوع هذه الوحدات الزخرفية من حركة الوحدة وهي التكرار الرتيب والتكرار المتناوب ثم التكرار المتكامل (او المتماثل)، واخيراً التكرار المستمر او الأنسيابي[77, P. 43] ان الفنان المسلم اتبع اسلوب الوحدة والتنوع في تقسيم السطح الى مساحات ذات اشكال هندسية مختلفة وداخل هذه الأشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية او الأشكال الهندسية او الخطية وقد يجتمع في المساحة الواحدة كل هذه الأنواع الزخرفية حيث نلاحظ الانتقال المباشر غير متوقع من عناصر زخرفية ذا تطبيعة لاسيما الى عناصر تختلف[28, P. 68-69] وتعني الوحدة هي الإلتحام والتكامل والأتساق فلا تكوين بدون وحدة وفي الزخرفة العربية الإسلامية تكون الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية هي كاملة في ذاتها وهي ايضاً متكاملة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحة الكلية للزخرفة[52, P. 53] تظهر خصوصية الزخرفة العربية في منجزات العمارة من خلال سلسلة من الخصائص العامة التي تعوض عن ضرورة التزام نمط زخرفي بأشكال محددة للتعبير عن الهوية فالزخرفة في العمارة العربية تضفي ثوباً من الفخامة على الوظائف

البنائية وانها تعوض عن ثنائية المبنى والزخرفة بكيان تركيبي واحد يضم الوظيفة والجمال معاً[52 .P ,68] والوحدة الفنية هي سمة الحضارة العربية الإسلامية ووحدة عقيدتها الدينية[6 .P ,79].

6- النسبة والتناسب: النسبة تعني العلاقة بين شيئين وليس من الضروري ان تكون النسبة ذات مفهوم هندسي او رياضي بل تعطي احياناً اغراضاً تعبيرية او وظيفية او الاثنين معا[86 .P ,79] اما التناسب فهو علاقة بين ثلاثة أشياء او أكثر ويقصد به تنسيق العناصر ان تتمازج وتتناقض على نحو مؤثر بعضها ببعض ومن المهم وجود تناسب دقيق وواضح بين الخطوط والمساحات والأشكال الموجودة كتناسب بين احجام المساحات التي تتركز فيها اشكال والوان معينة[61 .P ,53] ويمكن تعريف التناسب بأنه العلاقات التصميمية للقياسات وهي الشبه بين الفسحات الزمنية او الكمية للأنواع ذات الطبيعة المتشابهة مثل الزمن والفضاء والطول والعرض والزوايا والقيم والألوان[104 .P ,57].

7- الإنسجام : يعني التوافق والتكامل بين العناصر وهو يعطي انطباعًا بالوحدة عن طريق توافق الأشياء والخطوط والألوان والملمس وغيرها ويتحقق الإنسجام في الزخارف الإسلامية بفعل عامل تكرار الوحدة الأساسية بحيث يظهر النسيج الزخرفي منسجماً وموحداً[46 .P ,52] ويمثل الإنسجام التوافق والتألق في بنية العمل التصميمي وهو إظهار بواطن المعرفة الجمالية وتفعيل الدلالات الحاصلة للأثر عبر اسس كيانية مرهونة لمتواليات بصرية، نشدد من تفاعل البنى المحركة لبنائية التصميم، وتبدلاتها المتناهية مع ذات المصمم ورؤيته الموضوعية[107 .P ,57].

3- الفصل الثالث: اجراءات البحث

3-1: مجتمع البحث: يتالف مجتمع البحث من اثنى عشر (عمل زخرفي) بواقع اربع زخارف دائرية، اربع زخارف شريطية، اربع زخارف رباعية .

3-2: عينة البحث: لجأت الى اختيار عينة قصدية التي تبرز من خلال الاسباب الآتية:

1- الاعمال الزخرفية كثير منها كان قديماً جدا بحيث لايمكن للباحثة ان تكون لديها صورة واضحة لنوع الزخارف الموجود فيها .

2- بسبب تكرار كثير من الاعمال الزخرفية على اكثر من مكان ولذلك التجأت الباحثة الى اختيار المنفرد منها .

3-3: منهج البحث: لتحقيق الهدف من الدراسة بصورة علمية اعتمدت على ما يأتي:

المنهج الوصفي اسلوب تحليل المحتوى حيث نقوم بتحليل الاعمال الزخرفية (عينة البحث) لاظهار النتائج

3-4 : تحليل العينات:

أولا : تحليل عينة البحث:-

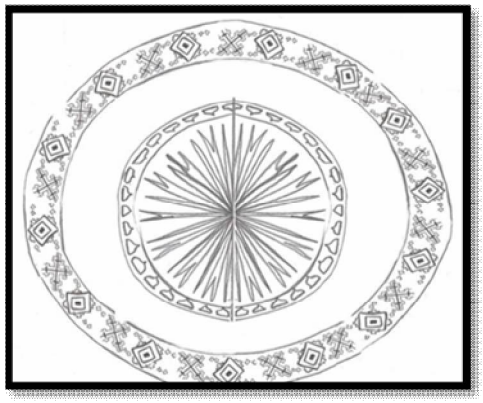
عينة الزخارف الدائرية

نموذج رقم (1)

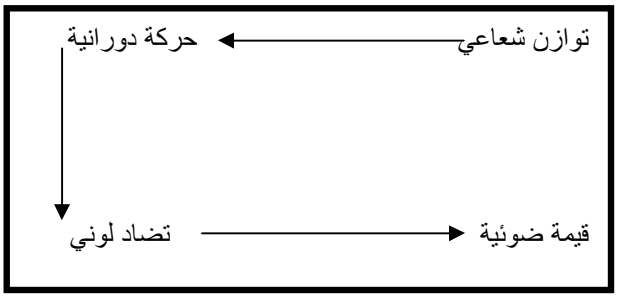
اسم التكوين الزخرفي	مركب
الموقع	في وسط القبة الكبيرة
نوع البناء الزخرفي	دائري

التحليل

تكوين خطي دائري قطره ثمانية أمتار بخط الثلث تضمن النص القرآني (بسم الله الرحمن الرحيم الله نور السموات والأرض ..... لا شرقية ولا غربية) صدق الله العظيم سورة النور تتكون من شريط خطي ذي مستويين من الكلمات لأجل إحتواء اكبر عدد من الكلمات وقد وظف الحروف الصاعدة (الألف، اللام) بصورة ممدودة لربط مكونات المستويين وقد تقاربت هذه الحروف من الجزء العلوي القريب من المركز وتباعدت من الجزء السفلي لأشتراطات المساحة من الأسفل وتضيق من الأعلى وتميز التكوين بالسيادة والوضوح رغم الأرتفاع الكبير للقبة وذلك لأعتماد التضاد اللوني الحاد بأستخدام اللونيين (الأسود والذهبي) فضلاً عن إستخدام الخطوط المرنة ذات الألتفافات والتقويسات التي احدثت مغايرة شكلية في وسط سيادة الأشكال والخطوط الهندسية الصارمة ونظراً لموقعها المتمركز وسط القبة مما زاد في سيادتها إتجاهية الأشرطة الزخرفية الهندسية بفعل النسبة القياسية المتناقصة سحبت الأنظار نحو مركز القبة ، فضلاً عن ان الحروف الصاعدة في التكوين الخطي متوازنة وتدافعت في امتدادها مع الأشرطة النباتية والأشرطة الهندسية في نقطة مركز القبة مما شكل تتابعية بصرية نحو التكوين والحروف بمجموعها شكلت تعارضاً اتجاهياً لتكوينها حلقة زخرفية تستوقف الناظر لقراءتها، وقد ارتبطت المضامين الدلالية للنص مع شكل التكوين وموقعه وهي (آية النور) والتي أظهرت اشعاعاً ضوئياً وشكليًا في نفس الوقت وهي القبة الرئيسة الكبيرة في المسجد الذي بلغ قطرها واحد وثلاثون متر وقد دخلت ضمن اولى القباب الذي تحمل هذا التكوين الخطي بهذا السمك في العالم وأطلق عليها القبة المعلقة بسلاسل من ذهب لأرتفاعها الشاهق وتحتوي على اربعين شريطاً زخرفياً وفي نهايته يلتقي بتكوين ذي تكرار متناوب وهما نموذج (5 ،6) حيث حدث تباين بين جزء وجزء اخر والشكل ذي توازن محوري متناسب ونجد علاقة بنسبة وتناسب بين الشكل الشعاعي والأشرطة الزخرفية والوحدة متحققة لمركز التكوين الشعاعي فضلاً عن تحقيق النسب الجمالية وفيما يخص التنوع اللوني للتكوين الشعاعي مع الخطي فشغل هذان التكوينان المساحة الأساسية باللون الأصفر على أرضية سوداء مغايرة لفضاء الإطار الزخرفي وتركيزا أكثر في موقعها الفضائي وإظهارها علىحساب القيم اللونية المتباينة مما احدث ذلك ترابطاً شكلياً ولونياً وبصرياً مع بقية الأشرطة المحيطة .



شكل (15) مخطط للتصميم الزخرفي



شكل (16) مخطط لأظهار القيمه الضوئيه

نموذج رقم (2)

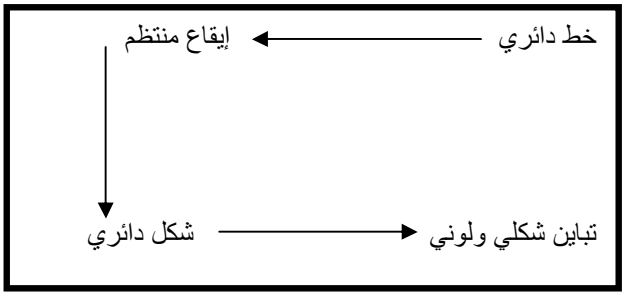
اسم التكوين الزخرفي	مركب
الموقع	القاعة الكبيرة
نوع البناء الزخرفي	دائري

التحليل :-

تتألف هذه العينة من تكوينات زخرفية نباتية بتقنية التحوير والتجريد والتبسيط أما العناصر النباتية فهي على هيأة أوراق كأسية موزعة بشكل رباعي داخل التكوين الدائري عالجها بتحويرها عن الطبيعة ووزعها بشكل التوازن المتماثل وفي وسط التكوين شكلاً دائرياً وتحيط به زخرفة أزهار القرنفل ونلاحظ هذا الشكل موجود في نموذج رقم (5) ولكن الفرق لا يوجد تكوينات على الجانبين وهذا التكوين الدائري موزع في الرواق الأيمن والأيسر للقاعة الرئيسية وموجود في وسط الجدران بشكل انفرادي وملمس واحد أما الفضاء فقد شغله الفنان بالعناصر الزخرفية بشكل كامل مما حقق فضاءً مغلقاً ولقد ظهر التكرار والإيقاع في الأشكال الكأسية والحلزونية التي تزين بها وسط التكوين وكأنها في حركة دائرية مما ولد إيقاعاً منتظماً وجاء التكرار للون الأصفر ثم الأخضر بالتناوب ومن خلال اللون ايضاً تحقق التوازن وكذلك الشكل الدائري وسط التكوين اما السيادة فكانت للون الأزرق الذي كان مشبعاً بالنسبة للأرضية وقد حقق التناسب في الخط واللون والملمس .

اما التباين فقد اعتمد الفنان التباين الشكلي واللوني ونجد هناك تناظراً بالأشكال سواء كان للأوراق الكأسية ام الأوراق الحلزونية ونلاحظ إستخدام الفنان شكل الدائرة في تحديد إطار التكوين الى اقسام القسم الأول هو المركز الدائري ثم الزخارف بزهرة القرنفل ثم الشريط الزخرفي الذي تتألف زخرفته من وريقات نباتية محورة تولد ايقاع بحركة دائرية مستمرة وهذا النوع من الأزهار تميز به الخزافون الأتراك بشكل منتظم وبأشكال مختلفة ويحمل هذا المشهد التصميمي طابعاً تزيينياً زخرفياً ولقد اعتمد على تجسيد دلالات رمزية جمالية تنهض بالتكوين الزخرفي الى مفهوم التوحيد بين اجزاء مفردات التكوين ومن خلال استخدامه عناصر تكوين شكلية مختلطة مما يدل على نزوع حقيقي للفنان باتجاه تغليب الشكل على المضمون فنرى إن الشكل يعد من جملة من المدلولات البصرية ذات السمة التجريدية والتحويرية القابلة للتأويل البعيدة عن المحاكاة البشرية ونلاحظ ان الفنان تطرق الى الحركة اللامتناهية والدورانية المتواجدة في تكرار الوحدات الزخرفية النباتية وهي بذلك ترتقي بالتصميم الفني الإسلامي وبذلك اصبحت الدائرة اشبه بالنور المشعة وهذه الإنطلاقة من الداخل الى الخارج وهي تأكيد على مبدأ السمو والرفعة .

شكل (17) مخطط للتصميم الزخرفي



شكل (18) مخطط لإظهار التباين الشكلي واللوني

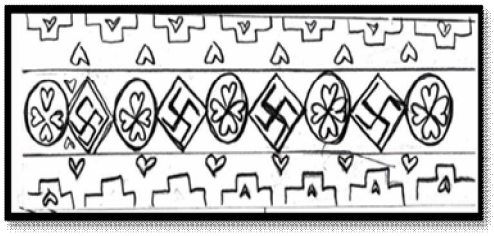
2- عينة الزخارف الشريطية

نموذج رقم (3)

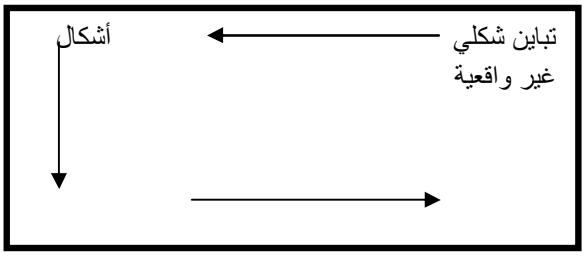
اسم التكوين الزخرفي	مركب
موقع	جدران الطابق العلوي
نوع البناء	شريطي

التحليل :-

شريط زخرفي هندسي ذات مفردات هندسية ونباتية لكن الصفة الغالبه هو التكرار المتناوب في توزيع الوحدات الزخرفية متكون من ثلاثة مستويات المستوى الأول والثالث: هما على محيط الشريط العلوي والسفلي قد اعتمد فيه المزخرف على التكرار الرتيب للمفردة الهندسية بلونه الأحمر الداكن وتنتج من تكرارها فضاءات على هيأة المفردة المعكوسة وهي بلون الفضاء العام تم إشغال فضاء كل مفردة بأشكال على هيأة قلوب استخدمت في تلوينها مبدأ التضاد اللوني (الأحمر الداكن، الأبيض، الأصفر والأسود) المستوى الثاني (الوسط) اعتمد على مبدأ التكرار المتناوب للشكلين (الدائري والمعيني) فالدائرة تضم اربعة قلوب ذات هيأة زهرة اما الشكل المعيني فتضمن صليباً معكوفاً والوحدتان متطابقتان في استخدام اللون كشكل كلي حيث نجد الأطار الأول قد ظهر نتيجة التمايز والمغايرة بين الشكل باللون البني الغامق والأرضية ولذلك ظهر هذا الشكل بهذه الهيأة ولقد استعمل الفنان المسلم هذه الأشكال النباتية بشكل القلوب لملء الفضاءات بين هذه الأشكال واستعملها بشكل متعاكس للأعلى والى الأسفل وكذلك استعملها في الشريط الأوسط ايضاً والأسلوب نفسه وفي الشريط الثالث الذي يطابق الشريط الاول في الهيأة والالوان والزخرفة فنجد السيادة المظهرية كانت للصليب المعكوف لأحتلاله نصف التصميم اولاً الواقع داخل مركز هندسي ومعالجته اللونية (اللون الأبيض)المتباينة مع الفضاء جعلته منطقة إستقطاب بصري فضلاً عن المبالغة في قياس اشغاله التناهي واعتماده التكرار المتناوب في تنظيم الوحدات الزخرفية الأخرى حيث ولد انسجاماً وتنوعاً شكلياً ولم يؤثر في الوحدة والعلاقات الموجوده في الشكل الكلي اما شكل القلوب سواء التي تشغل الفضاءات المفتوحة او في التكوين الدائري فهي تحتل مركز السيادة في المرتبة الثانية لأن الفنان جسدها في الأشرطة الثلاث ولكن وضعها في الشريط الأوسط لها وجهة لاسيما من خلال التكرار في اللون وهو الأبيض ولكن أخذت في هذا التكوين جميع الاتجاهات اي عمودي وافقي وتكررت على التناوب مع الشكل المعيني الذي يحمل الصليب المعكوف وقد تم تأطير هذا التكوين الشريطي باللون الأبيض من الأعلى ومن الأسفل



شكل (19) مخطط للتصميم الزخرفي



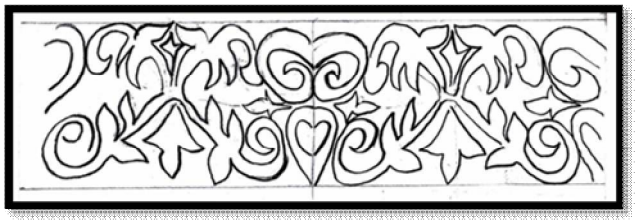
شكل (20) مخطط لأظهار سيادة الصليب

نموذج رقم (4)

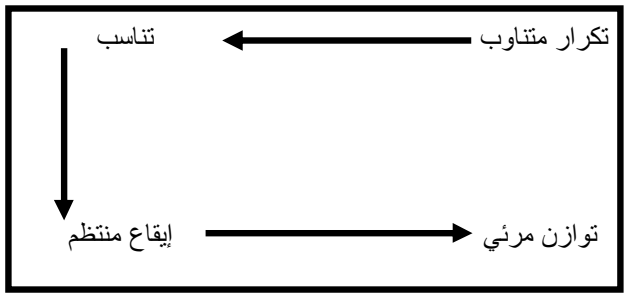
اسم التكوين الزخرفي	نباتي
الموقع	في أربعة قباب في الطابق الأرضي على يمين القبة الكبيرة
نوع البناء الزخرفي	شريطي

التحليل :-

اعتمد التصميم على التناظر الثنائي من حيث الهيأة العامة للقلوب الزخرفية حيث عملت هذه التقنيات على إحداث التوازن المتماثل في الشكل الأفقي للقلوب الزخرفية للتصميم ذي إنشاء ثنائي (زخارف كأسية وزهرية) شاغلاً مساحة التصميم العام وما تتضمنه من أنصال حلزونية متكونة منها الشكل العام للشكل الزخرفي حيث ان مسار حركة الغصن يحيط بالورقة الكأسية من كلا الجانبين ومكون شكل القلب الزخرفي وحول الإطار الزخرفي على الحركة الغصنية الدورانية المعكوسة للوحدة الأساسية المتكررة شغلت مساحة الإطار الزخرفي بالكامل واحدث هذا الشكل الزخرفي تنوعاً مظهرياً ضمناً من التصميم ليحقق الوظيفة الجمالية من خلال التكوين المتناوب للقلب الزخرفي وبشكل متقابل ومتعاكس وهو ذو حركة أفقية واستخدم اللون الذهبي للمساحة الأساسية وهو اللون العام لهذا المسجد بالخصوص مع الزخارف التي تحمل اللون الأزرق المحددة باللون الأحمر وكأس الزهرة باللون الأبيض مما أدى إلى بروزها نتيجة المغايرة اللونية المتضادة واحداث انسجاماً متنوعاً مظهرياً حيث تبرز الوحدة اللونية المتناسبة والتضاد اللوني للفضاء (الأزرق) مع مكوناته منها المفردات الكأسية ذات اللون الأبيض والأرضية الصفراء ضمن الزخرفة حيث تضامنت هذه العناصر والأسس لخلق وحدة فنية متماسكة وتأمل مفردات هذا النموذج الزخرفي تظهر مهارة تعامل المزخرف مع الخطوط وامتدادها اللانهائية وصولاً إلى التوازن المتناظر والمتكامل ويمثل التكرار في التصميم عبر الايقاع المتسلسل والمنتظم للوحدة الزخرفية المتكررة بانتظام وهذا التكوين الزخرفي يمثل التكوين نفسه في النموذج رقم (1) وكأن الفنان المسلم لديه مجموعة من التكوينات الزخرفية ويقوم بوضعها وتركيبها في أماكن متعددة وهذا ما وجدته الباحثة عند زيارتها وتصويرها للزخارف الموجودة في كثير من المساجد ومنها آيا صوفيا الذي وجدت به هذا التكرار المنتشر في كل أرجاء المسجد وبالخصوص قباب هذا المسجد حيث إن هذا التكوين الزخرفي يشبه النموذج الأول لكنه مفرغ من الشكل الهندسي المعيني وكأنه تفرد فقط بالأوراق الكأسية والأغصان الحلزونية المكونة للتصميم الزخرفي ولكن نجد نتيجة تقابل التصميم الزخرفي مع التصميم الآخر يشكلان شكل معيني مفتوح الأضلاع .



شكل (21) مخطط للتصميم الزخرفي



شكل (22) مخطط لأظهار التوازن

3- عينة الزخارف الرباعية

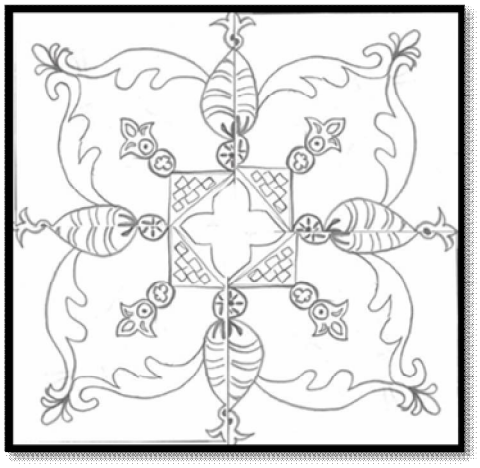
نموذج رقم (5)

اسم التكوين الزخرفي	مركب
الموقع	وسط اربع قباب في الطابق الارضي
نوع البناء الزخرفي	رباعي

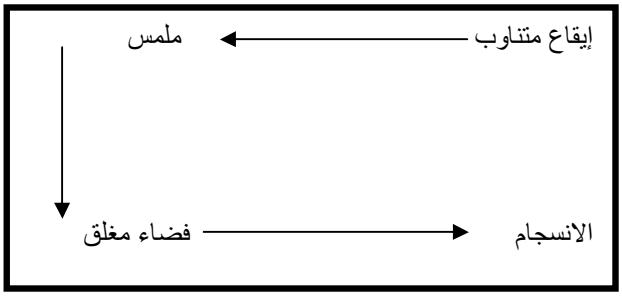
التحليل:-

هو تنظيم رباعي مقسم تقسيما ثنائيا وهذا النموذج يشبه تقسيم نموذج رقم (18) يتالف من كيزان الصنوبر بخطين عمودي وافقي و اوراق نباتات كأسية وزهرية وورقة ثنائية متوجة بكوز صنوبر صغير اما مركز هذا التكوين فهو شكل رباعي يتوسطه شكل معيني هندسي وبداخله شكل نباتي بلون اخضر داكن زيتوني وتجاور الشكل المعيني أشكال هندسية صغيرة الحجم تنبثق منه أشكالاً هندسية دائرية فيها شكل وريدات محورية تتداخل بكيزان الصنوبر من الأعلى والأسفل والجانبين ثم نجد أشكالاً هندسية دائرية تحتوي على زهرة رباعية الفصوص على حافات الشكل الرباعي وذلك لملء الفضاءات بهذه الأشكال وربطها بأشكال زهرية ثلاثية الفصوص وبلون مغاير للأشكال الخارجية حيث أعتمد الفنان المسلم على التضاد اللوني بين الأشكال الداخلة في التكوين والتي اتصلت بأطرافه ولكن بوضع خطوط متموجة داخل كيزان الصنوبر بهذين اللونين لأحداث الإنسجام ومن خلال ذلك وجد ايقاع من خلال تكرار متناوب اما الأوراق والأغصان الخارجية فنجد اربعة منها مشبعة باللون الأبيض والأربعة الاخرى مفرغة اي لون الأرضية نفسه حيث نجد فضاء التكوين مفتوحاً من الداخل ومغلق من الخارج وفيها تضاد لوني حاد واعتماد الالوان الغامقة على ارضية فاتحة حيث وجد تداخل بين الشكل واللون ويوجد تطابق بين المفردات الزخرفية تطابقا كليا كما يوجد تنويع في الخطوط حيث نجد ان الفنان المسلم استخدم الزخرفة وسيلة للوصول الى الجمال المتحقق براحة العقل وتوافق العين اعتماداً على الوجدان والأدراك الحسي حيث نجد بعض الوحدات الزخرفية تحتوي على أشكال قريبة من الواقع حيث اعتمد المزخرف على انشاء مزدوج(غصني، زهري) الزخارف الغصنية محورة والزهريه واقعية نوعا ما واخفاء التغيير والتنوع المظهري عبر المعالجة اللونية والزخرفية كما تفصح زخارف التكوين عن روح الزخرفة الإسلامية القائمة على مقدرة الفنان المزخرف المسلم على صياغة أشكال

مجردة جميلة تحمل دلالات ومعاني روحية تحل محل النص الفكري المقروء والمشتق من اصـــول العقيـــدة الإسلامية حيث نشأت الزخرفة الإسلامية متاثرة بعقيدتهم الدينية ولغتهم النثرية والشعرية حيث نجد المفردات الشعرية ذات تنافس مظهري فيما بينهما وفي ضوء سيادة للوحدة الموجودة في وسط التصميم بفعل المعالجـــة اللونية والموقع المكاني.



شكل (23) مخطط للتصميم الزخرفي



شكل (24) مخطط لأظهار الانسجام

نموذج رقم (6)

اسم التكوين الزخرفي	مركب
الموقع	وسط أربعة قباب في الطابق العلوي
نوع البناء	رباعي

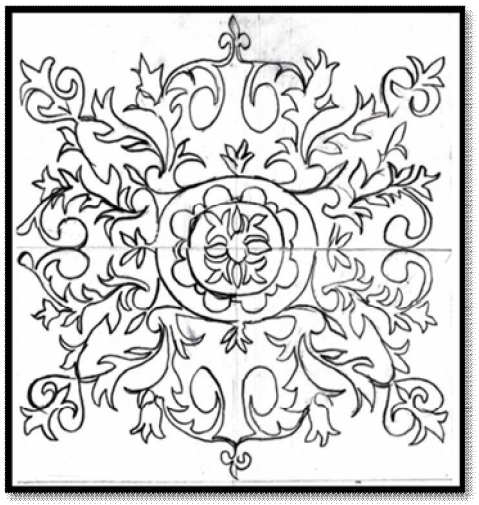
التحليل :-

تكوين دائري ذو محيط رباعي اعتمد في تأسيس مفرداته على النظام الرباعي وهو مؤلف من جـــزأين الأول: شريط زخرفي ذو مفردات نباتية وكأسية اعتمد في توزيع مفرداته على التكرار المنـــتظم وبـــصورة متطابقة اي إعتماد التغير في اتجاهية التكرار حول محيط الدائرة والتكوين معتمد على الأغـــصان الحلزونيـــة كخط أساس لتوزيع المفردات وهذه الأغصان تحمل اغصان كأسية وأنصال حلزونية تنتهي بخـــط حلزونـــي تحمل بداخلها شكل القلوب الرباعية اذ تم تقسيم المساحة الكلية الى ثمانية اجزاء اي ان ربع المساحة الكليـــة مكون من جزأين متقابلين كما في الشكل الآتي.

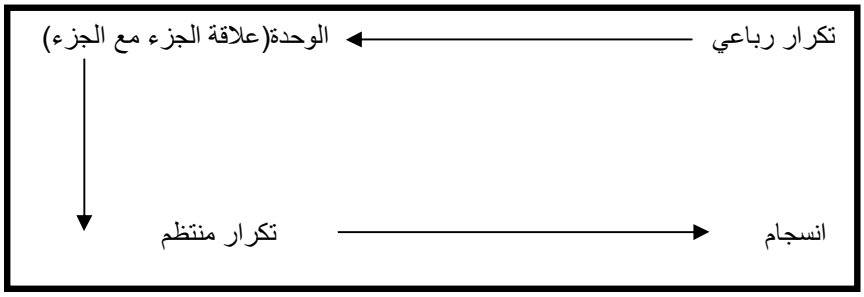
شكل (25) تكوين مقسم الى تكوين ربعي مكرر

وتظهر الوحدة من خلال علاقة الجزء مع الجزء الآخر وعلاقة الجزء مع الكل ووظف المزخرف على الأغصان مفردات ورقية كأسية ثنائية واستقر في نهاية كل غصن مفردة هندسية دائرية استقرت فيها اربعة اشكال على هيأة قلوب والدائرة بمثابة زهرة والأجزاء الثمانية المكررة تم ربطها بخط في الأسفل وهو يبدو كغصن انبتت منه الأغصان الأخرى واستقر في ملتقى كل جزأين تكوين مؤلف من خمسة أوراق بسيطة على هيأة زهرة بسيطة لتاكيد رباعية التكوين القسم الثاني : هو نفسه نموذج رقم "7".

وهنا نجد ان المزخرف استخدم هذا الجزء بشكل كلي في هذا النموذج ووضعه في مرتكز التكوين اما الألوان فقد تباينت بين اللونيين الأزرق والأحمر الغامق دون تحديد لون المفردة فبعض الأوراق استخدم فيها لونان لإنشاء نوع من التغيير والمألوفية والتباين حيث نجد التنظيم الزخرفي يحتوي على مفردات زخرفية متزاحمة بشكل متجاور الى جانب تلامسها في الأركان والجوانب وتراكبت الأشكال بحلقات متصلة. فينشأ من هذا التراكب أشكال نباتية جديدة وكذلك أشكال هندسية تشكل فضاءات للمفردات الزخرفية المتشابهة في اشكالها والونها حول المرتكز واهتم المزخرف باستخدام الأغصان النباتية بشكل متجانس مجسدة في أنساق زخرفية فضلاً عن التماثل بالتقاطع فيما يتضمن الشكل العام للتكوين عدة أشكال نباتية وتشغل هذه الزخارف معظم مساحة التصميم حيث تبدو خطوط العناصر النباتية بشكل منحنٍ ومتموج وان استخدامه اللونين الأحمر والأزرق كان بالتناوب وبأنتظام في فضاءات الحشوات الزخرفية وفي تحديد للأشكال النباتية والهندسية التي يتألف منها التكوين وتظهر القيمة الضوئية في التكوين متنوعة الدرجات نتيجة التشابك بين الأجزاء والتباين في المعالجات اللونية وهذا ما اكسب المفردات الزخرفية التنوع ضمن الوحدة العامة للتصميم والتي أسهمت في دورها في تماسك بنائه الفني الى جانب التكرارات المنتظمة للأشكال المركبة وكذلك المعالجات اللونية والقيم الضوئية لأتجاهات المفردات الزخرفية ويكمن التوازن في توزيع القوى والعناصر شكلياً وتباينها وتكرارها وتنوعها ضمن إطار موحد يتسم بالتناسق القائم على تقارب الحجوم والأشكال ضمن اطار عام موحد يتسم بالتناسق القائم على تقارب الأشكال ضمن التكوين الذي كانت السيادة فيه للون الأزرق وتحققت في التكوين الزخر في المركب ظاهرة التكامن والأستقرار التام بما فيه من تقنية ملحوظة منحته تاثيراً جمالياً ونجد ان المصمم اعتمد على مبدأ الاختزال والتجريد اعتماداً على البنى الهندسية والنباتية لخلق تكرارات منتظمة متجاورة ومؤثرة في العمليات البنائية توحي بالحركة.



شكل (26) مخطط للتصميم الزخرفي



شكل (27) مخطط سهمي لأظهار الأنسجام

3 : عرض نتائج البحث:-

كانت السيادة في زخارف مسجد آيا صوفيا لبعض المؤشرات العامة التي وجدت بشكل عام في جميع النماذج وهي كالآتي:-

1- لم يستخدم المزخرف آليات متعددة في تنفيذ الزخارف بل اعتمد على الرسم بالفرشاة ولكن التباين ظهر بسبب المعالجة اللونية والشكلية لا غير ولهذا وجد إن الملمس واحد.
2- ان المزخرف استعمل ألواناً غامقة ومعدودة ومنها (البني، الأزرق، الأحمر الغامق، الماروني، الأخضر، الأسود) وهذا يسري على جميع نماذج العينة .
3- الفضاء متحقق في جميع نماذج العينة.
4- ظهر الإنسجام بين التكوينات كافة حيث نرى التناسق والإنسجام في داخل كل نموذج وانسجامها أخيراً مع النماذج الأخرى والدليل على ذلك نجد إن جزءاً من التكوين مكرر في بعض النماذج وبالطريقة نفسها مع إختلاف الموقع فقط.
5- استخدام المزخرف أشكالاً مكررة عند زخرفته لهذا المسجد سواء كانت شريطية ام دائرية ام رباعية والتكرار نص متطابق من حيث الشكل واللون والحجم .
6- جميع أنواع الزخارف كانت مجردة ومحورة بالكامل فلم نجد زخارف واقعية.

4 : الاستنتاجات:-

1- استخدام اللون الذهبي لأنه ذو دلالات مادية ثمينة فضلاً على إيحاءاته الرمزية حيث يوحي بالإضاءة لأرجاء المسجد لأن الشبابيك مرتفعة جداً عن مستوى النظر ولكبر مساحة المسجد وارتفاعه الشاهق.
2- إن ظهور اربعين شريطاً زخرفياً في نموذج رقم (1) دليل على التكرار وسعة القبة الأكبر التي ممكن أن تحتوي على اكبر شريط زخرفي والمكرر في أرجاء المسجد الأخرى.

3- إن سبب ظهور الزخارف بتقنية الرسم بالفرشاة لأن المسجد يحتوي على أيقونات مسيحية منفذة بأليات متعددة منها (الفسيفساء، الحفر، الرسم) ولذلك رأى الفنان أن تكون هناك خصوصية للزخرفة الإسلامية وهو إظهارها بتقنية واحدة.
4- إن وجود جزء من الزخارف أو الكل متكرر في أكثر من مكان وذلك لنشوء علاقة ترابطية بين التكوينات للوصول إلى عمل يوحي بان هناك مرجعية عقائدية واحدة.
5- اشتراطات المساحة المصممة فرضت هيأة التكوين الزخرفي والذي وجد في عقد بين عمودين كأن يكون دائريا أو شريطيا أو رباعيا في هذا المكان.
6- استخدام اللون الأزرق الداكن لخلق تضاد لوني مع الأرضية ولإبراز المفردات الزخرفية بشكل واضح.
7- تكرار أشكال القلوب لإظهار حالة الود والعطف المكاني والروحاني .
8- استخدام أشكال هندسية ونباتية توحي بشكل الصليب نظرا لأن المسجد كان سابقاً كنيسة .
9- ان نفي الفنان المسلم لعنصري الزمان والمكان المرتبطين بالعالم المحسوس (المشخص) والذي هو ادراك من المسلم ان الله عزوجل منزه عن الجهة والمكان والزمان مثلما هو منزه عن المادة والصورة والجسم والجوهر ولهذا جسد الفنان المسلم زخرفته بأسلوب الزخرفة النباتية والهندسية فقط.
10- ظهور الزخارف بكل تكويناتها في القباب و كأن القبة هي الحاضن لكل الأشكال توحي بالرجوع إلى الخالق الواحد .

5: التوصيات: -

1- نتيجة لما وجدته الباحثة من وسيلة تنفيذ الزخارف الإسلامية وهي طريقة الرسم المباشر تؤكد بضرورة الإهتمام عند تنفيذ الزخارف باتباع الطريقة نفسها.

6: المقترحات :-

1- دراسة مقارنة بين خصائص الزخارف الإسلامية في مسجد آيا صوفيا وبين خصائص الزخارف الإسلامية في الجامع الأزهر.
2- دراسة الزخارف في المنمنمات التركية.
3- دراسة تحليليه لتصميم القباب في المساجد التركية.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

7- المصادر:

1. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1982.
2. العيلاني، عبد الله: الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، 2019.
3. عبد الجواد ،توفيق احمد: تاريخ العمارة والفنون،ج1، مكتبة الانجلو، مصر، 2019.
4. بهنسي ،عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة، الفنون القديمة، دار الرافد اللبناني، لبنان، 1982.
5. الصلابي، علي محمد: الدولة العثمانية، ط3، دار ابن كثير، دمشق،2008.
6. يوسف، جوزيف نسيم، تاريخ الدولة البيزنطينية، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1984 .
7. عارف، عائدة سليمان. مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت ،1972 .

8. عمران، محمود سعيد: حضارة أوربا في العصور الوسطى، دار المعرفة الجامعية،2007.
9. عكاشة، ثروت: تاريخ الفن الفارسي القديم ، ج8، دار المستقبل ، القاهرة ، 1989
10. عبد الجواد، توفيق احمد: تاريخ العمارة ،ج2 ،1969.
11. دانيال، كلين: موسوعة علم الآثار، ج2، ت: ليون يوسف، دار المأمون، بغداد، 1990.
12. رحلة ابن بطوطة ،تحقيق على المنتظر الكتاني، ج1، ط 4، مؤسسة الرسالة.بيروت، 1985 .
13. KAŞGARLI , Mahmud: DivanuLugat it-TürkTercumesi 1. Çev. BesimAtalay (TürkDilKurumuYayinlarik) Ankara 1985 .
14. KURAN, Aptullah :MimarSinan, Istanbul. 1986. MARçIS, George : L' Architecture Musulmane de0' ccident , Paris 1954,.
15. إسماعيل، ميمون حمزة : تاريخ الدولة العثمانية، دار الحامد، عمان ،2007 .
16. أبو زيدون، وديع: تاريخ الإمبراطورية العثمانية من التأسيس إلى السقوط، ط2، الأهلية للنشر والتوزيع،2011.
17. الخالدي، احمد أرشيد: المدن والآثار الإسلامية في العالم، دار المعتز، الأردن،2011.
18. بوثو، بيرخينياباخة ديل: علم الآثار، تعريب، خالد غنيم، دار بيان، بيروت، 2002.
19. خليفة، ربيع حامد: الفنون الإسلامية في العصر العثماني، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2019.
20. الدرايسي، محمد عبدالله: الزخرفة الإسلامية، ط2، مكتبة المجتمع العربي،عمان، الأردن، 2009م.
21. حسيني، إيناس: الفن الإسلامي، قيم جمالية متجددة، جريدة الفنون، العدد 63 ، 2006.
22. ال سعيد، شاكر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1988.
23. عبده، مصطفى: الإسلام يحرر الفن، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة ،1999.
24. اليازنجي، كمال واخر: أعلام الفلسفة العربية، لجنة التأليف المدرسي، بيروت، 1957 .
25. عدرة ، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، لبنان ، 1996.
26. الخزاعي،عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة (دراسة مقارنة) إطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،1997.
27. عرابي، أسعد : المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن الإسلامي ، مجلة مواقف للحرية والإبداع، دار ساقي، 2019.
28. الالفي، ابو صالح: الفن الاسلامي اصوله وفلسفته، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1974م.
29. المحلي، جلال الدين ابن احمد: تفسير الجلالبين، بغداد، مكتبة النهضة، 2019 .
30. حميد، عيسى سلمان: العمارات الدينية، موسوعة حضارة العراق، ج9، دار الحرية للطباعة ،1985.
31. عرفات، سماح أسامة: الفن الإسلامي، دار الأعصار،الأردن، 2011 .
32. العطية، زهير: العناصر الفنية في البيت البغدادي، مجلة افاق عربيه، ع 4، 1975م.
33. الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1990.
34. الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في اثار بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980.
35. بهنسي، عفيف: جماليات الفن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1979.
36. حسن، حسن محمد: الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.
37. حبيّ، يوسف: فن الزخرفة والخط العربي، ج2، دار الرشيد، بيروت، 1988.

38. الوالي، طه: المساجد الاسلامية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1988 .
39. بشاي، سامي رزق: واخرون: تاريخ الزخرفة، مراجعة: قدري محمد احمد، جامعة حلوان،2000.
40. فكري، احمد: مساجد القاهرة ومداخلها (المدخل)، دار المعارف، القاهرة، 1961.
41. حامد، علي: الحوار بين العلم والفن، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، جامعة بغداد،2001.
42. نوفل، نبيل رشاد: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الاسلامي، منشاة المعارف، القاهرة، 2019.
43. سامي، عرفان: نظرية الوظيفة في العمارة، دار المعارف، مصر، 1966م.
44. Albern, l ,Battrsta ,(ten bookson , archites. Tore) salcctiranti LTD . vnited kingdom , 1955
45. Bevlin , marjrie Elliot ,(desigm through discovery) thirddition , holt, finchart, 2019.
46. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والخبرة الجمالية، ت: فخري خليل، دار المامون، بغداد، 1987.
47. سليمان، حسن: لغة الشكل الفني، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر القاهرة، 1970.
48. اسماعيل، اسماعيل شوقي: فن التصميم، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة،1999.
49. الربيعي، عباس جاسم حمود: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد، إطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.
50. الحسيني،اياد حسين عبد الله، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
51. شيرزاد، شيرين احسان: مبادئ فن العمارة، دار العربية للطباعة، بغداد، 1985.
52. الجبوري، محمود شاكر محمود: الالوان وتأثيرها في النفس وعلاقتها بالفنان، مطبعة اوفيست اللواء، بغداد، 1978.
53. السامر، حسن طالب جنري : جماليات انظمة الفضاء في الرسم المعاصر في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، 2006.
54. سكوت، روبرت، اسس التصميم، ت : محمد محمود يوسف، مطبعة النهضة، مصر، 1980.
55. القرغولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة ، 2006.
56. داود، عبد الرضا بهية: بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، إطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،1997.
57. مرقس، وسام: عناصر فن، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2009
58. العربي، رمزي: التصميم الجرافيكي، دار اليوسف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، 2006 .
59. حمودة، حسن علي: فن الزخرفة، لبنان، 1980.
60. البابلي، سعدي عباس: العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، إطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996.
61. عبد الهادي، عدلي محمد واخرون: مكتبة المجتمع العربي، عمان، الاردن، 2009 .
62. رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة، القاهرة، 1973.

63. العواودة، حسن محمود عيسى: الفلسفة الوسطية الاسلامية والتجريد في العمارة الاسلامية حالة دراسية (الوحدات الزخرفية الاسلامية)، 2009.
64. ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، ط2، ت: فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
65. فكري،احمد: مساجد القاهرة ومداخلها (المدخل)، دار المعارف ، القاهرة ، 1961.
66. الرازي : مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، الكويت، 1981م.
67. طارق، هزيمة: الفنون وإشكالية التجريد، الانجذاب في اللامتناهي مجلة رافد، الثقافة والاعلام، ع 26، الشارقة، 1999.
68. السلمي، علاء ياسين عبد الحسين محسن: الفنون الزخرفية في العمارة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1995.
69. طالو، محي الدين: الفنون الزخرفية، ج1، ط5، دار دمشق، دمشق،2000م.
70. الرواجبة، عايدة احمد: فن ابتكار الأشكال الزخرفية، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2005.
71. العلوي، لؤي سليم محمد علي: الزخرفة الإسلامية بين الشكل والمعنى، رسالة ماجستير، كلية الهندسة، جامعة بغداد، 2002.
72. الزيدي، جواد: بنية الإيقاع في التكوينات الخطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
73. حبيب، عمار عبد الحمزة : الانشاء التصويري، مكتبة الصادق، 2019.
74. البزاز،عزام: التصميم حقائق وفرضيات ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، 2001.
75. آلسعيد، شاكر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1988.
76. بوزورث، كليفورد واخر: تراث الاسلام، ج2، ت: حسين مؤنسي وامان صدقي الصمد، مراجعة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
77. حميد،عيسى سلمان: العمارات الدينية ، موسوعة حضارة العراق ، ج9 ، دار الحرية للطباعة ،1985.
78. رشدان، احمد حافظ: التصميم في الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، 1984.
79. شيرزاد، شيرين احسان: مبادئ في الفن والعمارة: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، 2019.