The Spirit of Islamic Art is Evident in the Murals of the Umayyad Mosque Despite the Realism of the Drawings

Mr. Owise M. Sanajlih[(1)] **Dr. Osama R. Aljawarneh**[(2)*]

Received: 29/07/2024 Accepted: 18/09/2024 published: 03/06/2025

Abstract

This study is structured into three main sections. The first section briefly explores the historical context of these murals, confirming their Umayyad origin. The Umayyad era marked a new phase distinct from the Rashidun period, characterized by institutionalization, which may have necessitated a visual expression derived from the pre-existing cultural surroundings- an approach common to all civilizations. The second section describes the murals based on images, with the researcher manually redrawing them in ink from their original source to avoid reproducing an image of an image. This method allowed for an artistic analysis of the murals in the third section, which examines the primary objective: proving that the philosophy of Islam as a belief system, alongside the Muslim artist's perspective, thought, and culture, collectively influenced the formation and execution of these murals. Furthermore, these elements played a role in shaping the artistic values within the murals, including form, space, shadow, light, perspective, color, and rhythm. The study argues that despite the realism in these artistic values and the artist's exposure to local and ancient arts, the Muslim artist managed to produce a distinctive form of art that can be confidently classified as Islamic art**.**

Keywords: Umayyad Mosque, Umayyad murals, Barada Panel, Islamic art, Muslim artist.

(1) Al-Balqa' Applied University - Irbid University College, Irbid - Jordan.

(2) Al-Balqa' Applied University - Irbid University College, Irbid - Jordan.

* ***Corresponding Author:*** d.osamah.rj@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.59759/jjis.v21i2.502

روح الفن الإسلامي تتجلى في جداريات الجامع الأموي رغم واقعية الرسومات

السيد. أويس محمود سناجلة د. أسامة رضوان محمد الجوارنة

ملخص

جاءت هذه الدراسة في ثلاثة مطالب، حيث تناولت في المطلب الأول تاريخية هذه الجداريات بشكلٍ مختصرٍ؛ وذلك لمعرفتنا بأنها أموية، والعصر الأموي كان مرحلةً جديدة تختلف عن المرحلة الراشدية، وهي مرحلةُ مأسسةٍ وقد تتطلب تعبيراً بصرياً قد يستمده العرب من محيطهم الموجود قبلهم، وهذا ديدن كل الحضارات، وفي المطلب الثاني وصفت الدراسة الجداريات، بالاعتماد على الصور حيث أفرغها الباحث كلها عن طريق الرسم اليدوي من مصدرها الأصلي بقلم التحبير؛ كي يتجنب تصويرها صورةً عن صورةٍ، وبهذا تمكنت الدراسة من تحليلها فنيا لإثبات المطلوب في المطلب الثالث والذي تناول الهدف الرئيسي من تحليل هذه الجداريات محاولة لإثبات أن فلسفة الإسلام كعقيدة، وموقف الفنان المسلم، وفكره، وثقافته، قد تضافروا في تشكيلها وإخراجها، كما تضافروا أيضاً في معالجة القيم التشكيلية في الجدارية، من أشكالٍ، وفراغاتٍ، وظلٍ، وضوءٍ، ومنظورٍ، ولونٍ وإيقاع، وقد حاولت الدراسة إثبات أن الفنان المسلم تعامل مع هذه القيم كلها رغم واقعيتها، ورغم تأثر الفنان بالفنون المحلية والقديمة، إلا أنه أخرج فناً خاصاً نستطيع أن نصفه بالفن الإسلامي دون حرجٍ أو تردد.

الكلمات المفتاحية: الجامع الأموي، جداريات الأموي، مصورة بردى، الفن الاسلامي، الفنان المسلم.

المقدمة:

الحمد لله الذي خلقنا من العدم، وامتن علينا بنعمة العقل، فهدانا للإسلام بفيض الإيمان، فضلا منه وكرما لتعليم الأحكام للبشرية على منهج خير الأنام، وأشهد أن لا إله إلا الله، لقوله تعالى: ﴿عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾[٥: العلق]، أتم علينا نعمه، وحثنا على التفقه في شريعة الإسلام، وأشهد أن محمداً عبد الله ورسوله.

إن جداريات الأموي من الفنون الإسلامية التي يتجلى فيها الاتجاه الواقعي، حيث يُرى فيها رسوماتٍ واقعيةٍ إلى حدٍ ما، ولكنها رغم ذلك يستطيع المتأملُ فيها أن يرى بوضوحٍ روح الفن الإسلامي الذي من سماته البعد عن التجسيدِ والواقعية، والفن يرتبط تماماً بتاريخ الإنسان فهو نشاطه الواعي الذي ميزه عن باقي المخلوقات، ولذلك من السهلِ أن نميَّز فناً لأمةٍ ما عن فنٍ لأمةٍ أخرى، حيث يتدخل في ذلك الثقافة والدين والبيئة والتاريخ.

وبتفحص هذه الجداريات تلمست هذه الدراسة أن الفنان المسلم صنع فناً متميزاً بعدة فنون رغم تأثره بفنونٍ سابقةٍ كغيره من الفنانين في حضاراتٍ مختلفة، ولكن بما أن الفنان المسلم له خصوصيته من ناحية العقيدةِ والثقافةِ، فقد ظهرت في رسوماته وزخارفه؛ لأن الإبداع مهما كان له أرضيته السابقة، فلا يمكن أن ينشأ من وهمٍ أو عدم، والخيال المحض قد لا يكون موجودا؛ لأن كل خيالٍ محكومٌ بأرضيةٍ يقف عليها.

قدَمت هذه الدراسة مشكلةً بحثيةً محددةً تماماً، وهي محاولةُ تلمس روح الفن الإسلامي في رسوماتٍ تبدو للناظر أنها واقعيةٌ تماماً وعلى خلافٍ مع الروح والثقافة الإسلامية مع علمهِ أن الفن الإسلامي اتخذ إلى حدٍ ما التجريد منهجاً أو بعبارةٍ أخرى البعد عن الواقعية، وفي سبيل ذلك اعتمدت الدراسة على كرزول (Creswel) في كتابه (Early Muslim Architecture) كمرجع رئيسي لما يحتويه هذا المرجع من صورٍ توضيحيةٍ كاملةٍ وشاملةٍ تفي بالموضوع، كما قام الباحث في هذه الدراسة بتفريغ الرسومات يدويا بواسطة قلم التحبير من مصادرها الأصلية كي تظهر التفاصيلُ بوضوحٍ في الأشكال ولا تضيع بأخذ صورة عن صورة.

كما تناولت هذه الدراسة الجانب التاريخي الأثري للجامع وللجداريات قبل تناولها وصفاً وتحليلاً كي تكون الصورة واضحة من جميع جوانبها، ويكون الجانب الأثري له وجوده في هذه الدراسة رغم أنها تناولت روح الفن الإسلامي المتمثل شكلياً وجمالياً وفلسفياً في جداريات الأموي، حيث كان الجمال هدفاً رئيسياً للفنان المسلم في رسم هذه الأشكال على جدار جامعٍ له وظيفته الدينية في المقام الأول.

وقد استطاعت هذه الدراسة إلى حدٍ ما أن تخرج عما هو مألوف في تناول الرسومات والزخارف الأثرية حيث حاولت جماليا البحث عن روح الفن الإسلامي في إيقاعات هذه الرسومات الواقعية على الجدران، أو بعبارة أخرى كيف تحققت هذه الروح مع الرغبة في إضفاء مسحةٍ من الجمال الحسي المتمثل برسم فعالياتٍ واقعيةٍ من أشجارٍ وبيوتٍ وأنهار، لقد كان المبحث الثالث يمثل مشكلة البحث وهدفه مستعيناً ببقية المباحث التاريخي والوصفي والتي شكّلت الصورة المرئية والذهنية التي استندت إليها هذه الدراسة في إثبات أن جدارية الأموي تبدو للوهلة الأولى واقعية ولكن بعد دراسة القيم التشكيلية فيها والممثلة في الشكل والفراغ والخط والظل والضوء والمنظور واللون وتحليلها، تبين أن طابع هذه الجداريات زخرفيٌ يتجلى في تراكم مبانيها وتوزيعها ومنظورها وتناظر وتماثل أشجارها وفي إيقاعاتها وألوانها وقيم الظل والضوء فيها وهذا ظهر في نتائج الدراسة النهائية.

أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية هذه الدراسة في كونها دراسة جمالية لزخارف اسلامية أثرية حاولت قراءة المشهد تاريخياً وأثرياً وجمالياً بعيداً عن الطابع الإحصائي أو الحسابي المعروف في الدراسات الأثرية، والدراسات الجمالية قد تزيد أهميتها حين تدرس موضوعاً أثرياً يتعلق بتاريخ الإنسان ومنظومة القيم والأخلاق لديه، كما تبرز أهميتها أيضا لكونها تدرس أثر الدين في القيم التشكيلية.

كما نبرز أهمية هذه الدراسة في محاولة تلمس **روح الفكر الإسلامي** بمناقشة القيم التشكيلية في هذه الزخارف الواقعية كما تظهر للوهلة الأولى داخل الجامع الذي يمثل للمسلم مكان للعبادة.

أسئلة ومشكلة الدراسة:

جاءت هذه الدراسة لتجيب عن الأسئلة الآتية:

١- ما مبادئ وأساسيات الزخرفة كطابع تجريدي تزييني في الفن الإسلامي في جداريات الجامع الأموي، رغم واقعيتها الملحوظة لعين المشاهد؟

٢- ما طابع الجداريات في ترتيب المباني، وعدم مراعات المنظور، وتوزيع النوافذ، واختفاء خط الأفق، وفي معالجة عددٍ من القيم التشكيلية الأخرى من شكل، وفراغ، وظل، وضوء، ولون، وإيقاع، المُثبت لقصد الفنان المسلم في التخلص من بعض الشروط الواقعية والاقتراب من الزخرفة والتزيين؟

٣- ما التحليل الفني للزخارف الفسيفسائية في الجداريات الأموية؟

الدراسات السابقة:

١. دراسة (Marguerite Van Berchem) وقد نُشرت في كتاب (كريسول) العمارة الإسلامية الأولى لفسيفساء قبة الصخرة، حيث تناول زخارف الجامع الأموي موضوع الدراسة في نفس الكتاب تحت عنوان (the Mosaics of the Umayyad Mosque in Damascus).

وقد كانت هذه الدراسة مصدراً مهما للباحثين في الزخارف الفسيفسائية الأموية.

٢. كما قام كريسول (Creswell) أيضا بدراسة الزخارف الفسيفسائية في الجامع الأموي وفي قبة الصخرة في كتابه الموسوم ب (Early Muslim Architecture).

٣. وهناك العديد من كتب الفن الإسلامي لباحثين أجانب من أمثال جروبي (Gruby) وجرابار (Grabar) وإتنجهاوزن. (Ettinghausen) وهناك عربٌ أيضاً من أمثال عفيف بهنسي وثروت عكاشة وزكي محمد حسن وآخرون.

وهناك رسائل جامعية منها دراسات تحليلية أيضا.

ولكن **هذه الدراسة** عالجت جزئية مختلفة تتعلق في الناحية الجمالية للزخارف، وأعطتها مساحةً مهمةً في البحث والدراسة، وربما الدراسات الموجودة غلب عليها التصنيف المنهجي والشكلي، وإذا كانت هناك دراسات تطرقت للناحية الجمالية فإننا كباحثَين نأمل هنا أن تكون دراسته مختلفةُ ومحددةٌ وتعطي أحقية البحث مشفوعاً بعدم التكرار، لكن من المعروف أن أغلب الدراسات للمواضيع الأثرية هي دراسات تهتم أكثر في الناحية التاريخية والأثرية، والجانب الذي سوف تتناوله هذه الدراسة لا بد من وجوده لإثبات جمالية الفن الإسلامي في ظهور الأشكال حتى لو كانت واقعية.

أهداف الدراسة:

هدفت هذه الدراسة إلى محاولة إثبات أن روحية الفن الإسلامي والمتمثلة بالبعد عن المجسمات والكائنات الحية ظهرت في جداريات الجامع الأموي رغم أن الرسم أخذ الطابع الواقعي.

منهج البحث:

اتُبع في هذه الدراسة المنهج العلمي القائم على الاستقراء والتحليل والتطبيق:

أ. **المنهج الاستقرائي:** وذلك بتتبع النصوص، والرسومات للوصول إلى مبادئ وأساسيات الزخرفة كطابع تجريدي تزييني في الفن الإسلامي في جداريات الجامع الأموي، رغم واقعيتها الملحوظة لعين المشاهد، والكشف عن طابع الجداريات

في ترتيب المباني، وفي معالجة عددٍ من القيم التشكيلية الأخرى من شكل، وفراغ، وظل، وضوء، ولون، وإيقاع، المُثبِت لقصد الفنان المسلم في التخلص من بعض الشروط الواقعية والاقتراب من الزخرفة والتزيين.

حيث ستقدم الدراسة في المطلب الأول لمحة تاريخية عن جداريات الجامع الأموي، باعتبارها آثار لها تاريخٌ وحضورُ إنساني لدى القاصي والداني.

ب. **المنهج التحليلي التطبيقي:** وذلك بمتابعة التحليل الفني للزخارف الفسيفسائية في الجداريات الأموية، حيث ستصف الدراسة في المطلب الثاني الجداريات كمقدمة للمطلب الثالث، وهو المطلب الرئيسي، حيث محاولة تلمس الطابع الزخرفي والتجريدي، رغم واقعية المشهد في الجداريات، وذلك عن طريق مناقشة القيم التشكيلية وحضورها في المشاهد الواقعية والمشاهد الزخرفية؛ وذلك لإثبات تناغم الجداريات مع روح الدين الإسلامي في المقام الأول ومع طبيعة المكان كجامعٍ في المقام الثاني.

خطة البحث:

اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تكون في ثلاثة مطالب، وفروع، على النحو الآتي:

المطلب الأول: تاريخ زخارف الجامع الأموي في دمشق، وبيان الجانب التاريخيّ الأثري، تمهيدا للدراسة التي تبحث موضوعاً آثارياً له تاريخٌ ويرتبط بمكانٍ وزمانٍ وثقافةٍ معينة، وفيه فروع.

المطلب الثاني: وصف جداريات الجامع الأموي مع الصور والأشكال، وفيه فروع.

المطلب الثالث: تلمس المشكلة الرئيسية للدراسة ومحاولة الوصول الى نتائج واضحة ومحددة، وفيه فروع.

الخاتمة: النتائج والتوصيات.

المطلب الأول: تاريخ زخارف الجامع الأموي في دمشق، وبيان العلاقة بين الفن الإسلامي للفنون السابقة.

الفرع الأول: تاريخ زخارف الجامع الأموي.

لقد شيد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بين (عام ٨٨، ٩٦ هـ – ٧٠٧، ٧١٤م) الجامع الأموي في بقعة كان فيها معبدٌ وثني، ثم حلت محله كنيسة القديس يوحنا، واستقدم الوليد له الفنيين والعمال من أنحاء العالم الإسلامي[١]، وتمثل الفسيفساء التي تغطي جدران الجامع مناظراً من الطبيعة، حيث تصور أشجاراً وأنهاراً من بلدان الدنيا، وهذا ما يراه كل زائر للجامع، ويقال أنه صُرف على هذه الزخارف عشرات الآلاف من الدنانير الذهبية، وأنها بقيت على حالها الأولى حتى عام ٤٦١هـ[٢].

وقد تعرض الجامع الأموي بما فيها زخارفه وفسيفسائه عبر تاريخه لعددٍ من الحرائق، كان آخرها عام ١٣١١هـ وعدداً من الزلازل كان آخرها ١١٧٣هـ، ولهذا جرت عليه إصلاحات كثيرة شملت زخارفه، وفسيفسائة أيضًا[٣].

إن ما تبحثه هذه الدراسة على هذه الجدران صورةً من صور الفن الإسلامي، الذي انتشرت خصائصه في كل العالم،

حتى أصبح هناك تزايدٌ بمواضيع الفن الإسلامي حسب ما أشار بعض الباحثين الإيرانيين في إحدى المجلات على قاعدة سكوبس[٤]، حيث أصبح مجالاً واسعا للدراسة والبحث في خصائصه وتاريخه من قبل الكثير من المختصين الأجانب والعرب.

ولقد أثبت الكثير من الدارسين سواء عربٌ، أو أجانب تأثير الثقافة الإسلامية في هذه الفنون، وقد قيل إن الثقافة الإسلامية كانت عاملاً مؤثراً في ظهور كثير من المزايا الخاصة في العمارة والفنون والتي تُبرز خصوصية الفن الإسلامي، حيث نستطيع توضيحها وتفسيرها وتحري أصولها الثقافية[٥].

ولقد كان للفكر الإسلامي أثره في سلوكيات الإنسان المسلم حيث إن **المباح والمحرم** في الدين ساهم في الفكر والرؤية والتذوق لدى المسلم، وهذا بدوره ترك أثراً واضحاً في الفن الإسلامي.

الفرع الثاني: علاقة الفن الإسلامي بالفنون والحضارات السابقة.

لقد سبقت الحضارة الإسلامية حضاراتٌ أخرى من بيزنطيةٍ ورومانيةٍ، فأخذ الفن الإسلامي عناصراً من الفنون السابقة وأعطاها طابعا خاصاً، فظهرت بوجهٍ مميز، وبمرورِ الزمنِ أخذت هذه الرسومات طابعاً إسلامياً أبعدها عن الفنون القديمة الملهمة لها، وقد رأى جرابار (Grabar) أن الفن الإسلامي في وجوديته وصيرورته هو انتمائه لثقافةٍ وحضارةٍ إسلاميةٍ أكثر من انتمائه لمكان[٦]، إن صور الفسيفساء في الجامع الأموي تختلف عن مثيلاتها البيزنطية، وفي غياب رسم الكائنات الحية زاد أيضا الاختلاف وربما كان هذا انسجاماً مع مبادئ الفن الإسلامي الذي نزع إلى كراهية الكائنات الحية، فكان التصوير في جداريات الأموي لعوالمٍ تتعلق بالمخيلة لدى الفنان عن الجنة وكيفية ارتباطها بالأذهان المؤمنة، وربما أيضاً كان للقرآن دورٌ في ذلك التصور، فقد جاء وصفٌ للأبنية في الجنة **﴿غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾**[٢٥: الزمر].

وحسب مؤرخين مثل ياقوت الحموي وشمس التبريزي فهي تمثل صوراً لبلدان الدنيا، وهي نظرية وإرادة الانتشار، فخرائط الفسيفساء لسوريا الطبيعية في مأدبا قد تؤيد ذلك، وهناك اعتقادٌ باستخدام الوليد لحرفيين بيزنطيين ولكن الزمن بين فتح دمشق عام ٦٣٤م وبدء العمل في الجامع ٧٠٥م هو ٧١ عاما، فهل في هذا الوقت القصير نسبيا أصبح للثقافة البيزنطية في سوريا طابعها المميز والغريب عن سوريا؟ سؤالٌ يفرض نفسه ولا يمكن تجاوزه أو تجاهله بسهولة[٧].

ولكن نستطيع القول إن الفن الأموي امتدادٌ للفن البيزنطي مع تعديلٍ يوافق مبادئ الثقافة الإسلامية، والدين الإسلامي؛ لأنه في عهد الوليد الباني للجامع الأموي كان عدد سكان دمشق والذين يدين أغلبهم بالإسلام يقارب ٢٠٠ ألف نسمة، وهذا تخمينٌ نشأ من عدد الذين يأخذون العطاء من الأشخاص المحاربين والذي كان يقارب ٤٥ ألفاً[٨].

حيث يمكن القول أن زخارف الأموي زخارفٌ لها طابعها المحلي مع إمكانية التأثر بالعصر الذي صُنعت فيه والمعتقد السائد أيضا، فالإسلام في العصر الأموي دخل مرحلةً جديدةً تختلف عن المرحلة الراشدية وهي مر**حلة مأسسةٍ**، وقد تتطلب تعبيراً بصرياً قد يستمده العرب من محيطهم الموجود قبلهم، وهذا ديدن كل الحضارات، فقد تكون الأقوام على خلافٍ في واقعهم ولكنهم في الفن والصناعات والعلوم يتكاملون ويتأثرن، فمثلاً لو نظرنا للنوافذ العالية في رسم المباني حيث تسمح بالتهوية ولكنها تحجب العيون عن الداخل، وهذا قد ينسجم مع معتقدهم وتعاليمهم الدينية، كما نلاحظ في

الرسم نهراً وأشجاراً ومبانيَ قد تتفق مع المشهد العام لمدينة دمشق، وهذا تأثيرٌ بيئيٌ حياتي وواقعيٌ، ولذلك كثير من الباحثين والدارسين وصفوا هذه العمائر على أنها مدينة دمشق[٩]، وهناك رؤيةٌ أخرى عبّرَ عنها المستشرقون حيث وصفوا هذه المصورة لبردى؛ وذلك لإعجابهم فيها بأنها ربما تعبر عن صورة الجنة في خيال المسلم كما ورد ذكرها في القرآن[١٠].

لقد قام بتنفيذ هذه المساحات الواسعة فنانون مواطنون؛ إذ ليس من المعقول في ظروف الحرب والانتقال الصعب مع الدول المجاورة أن يستقدموا عمالاً من بلاد فارس أو بيزنطة كي يعيشوا غرباء في دمشق زمناً طويلاً هو مدة البناء والتشييد والزخرفة، وقد تأكد الباحث إتنغهاوزن (Richard Ettinghausen) أن الفنانين الذين أنجزوا الرسومات في قصير عمرة كانوا شاميين[١١].

حيث تعتبر زخارف الجامع الأموي بدمشق من الروائع الفنية التي تشهد ببراعة الفنان، ويقال إن من أشرف على صنعها فنانون ومعماريون من أهل البلاد ومن بلاد الروم أيضا حيث ورد أن الوليد طلب من ملك الروم أن يرسل له مائتي صانع من بلاده[١٢]، وهذه الجدارية الفسيفسائية في الجامع الأموي تمثل صوراً لأشجارٍ وأمصارٍ وقرىً تزين الجدران في الجامع الأموي، والذي تم الاهتمام فيه كما مر قبل قليل عبر مراحلٍ زمنيةٍ مختلفةٍ ترجع للعصر الأموي وفيما بعده أيضا ولكن انتمائه الفعلي للعصر الأموي.

ويقال إن مارجريت فان برشم في بداية العشرينيات أكدت أن هناك جزءاً من جداريات الفسيفساء في الجامع الأموي ما زال موجوداً تحت القصارة التي تغطي الجدران في الصحن، ولذلك قام فيكتور أوستاس مدير المعهد الفرنسي بدمشق على عملية إزالة القصارة والتي يبدو أن العثمانيين وضعوها لسببٍ ما مجهول، فكانت النتيجة مذهلة حيث ظهرت لوحات فسيفسائية رائعة[١٣].

هذا وقد أشار كثير من الباحثين أن جداريات الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق كانت تغطي مساحاتٍ كبيرة ربما العوامل البيئية أو البشرية ساهمت بانحسارها أو زوالها أو تغطيتها وهذا قد يشير كما أكدوا أن أوجه الجدران والبوائك في الظُلات وواجهات الصحن كانت مغطاة بالزخارف والمناظر الفسيفسائية[١٤].

لقد ظهرت الروح الإسلامية بوضوحٍ في فنون العصر الأموي من عمارةٍ وفنونٍ تطبيقيةٍ وتشكيليةٍ، والتي كان فيها للزخارف دورٌ واضحٌ؛ لأنها كانت على صلةٍ بالعمائر سواء دينيةٍ أو مدنيةٍ، هذا كله كان واضحاً على الرغم من أن هذا العصر يمثل أول العصور الإسلامية التي أنتجت فناً، وجاء في كثير من الدراسات أن الروح الزخرفية الإسلامية في الجامع الأموي وقبة الصخرة كانت ذات سمةٍ خاصة وجديدة[١٥].

إن زخارف الأموي واقعيةٌ، حيث إنها تمثل تصويراً للطبيعة بأسلوبٍ بسيط بعيدٍ عن التعقيد الشكلي، ويخلو من تصوير الكائنات الحية، ولهذا وصفها رايس (daivd rice) بأنها طبيعية وأقل شكلية من زخارف قبة الصخرة [١٦].

حيث تعتبر الجداريات الفسيفسائية من هذا النوع والمرتبطة بمنشآت دينية إسلامية ذات عراقة، ولهذا يرى بعض الباحثين أن الحديث عن زخارف الجامع الأموي هو حديث عن نشأة الفن الإسلامي، حيث تشهد للفنان بالبراعة والإبداع وتعطي الفن الإسلامي مكانه الذي يستحقه بين الفنون عالمياً، حيث أشرف على هذه الفنون عمالٌ وحرفيون وفنانون من أهل البلاد ذاتها[١٧].

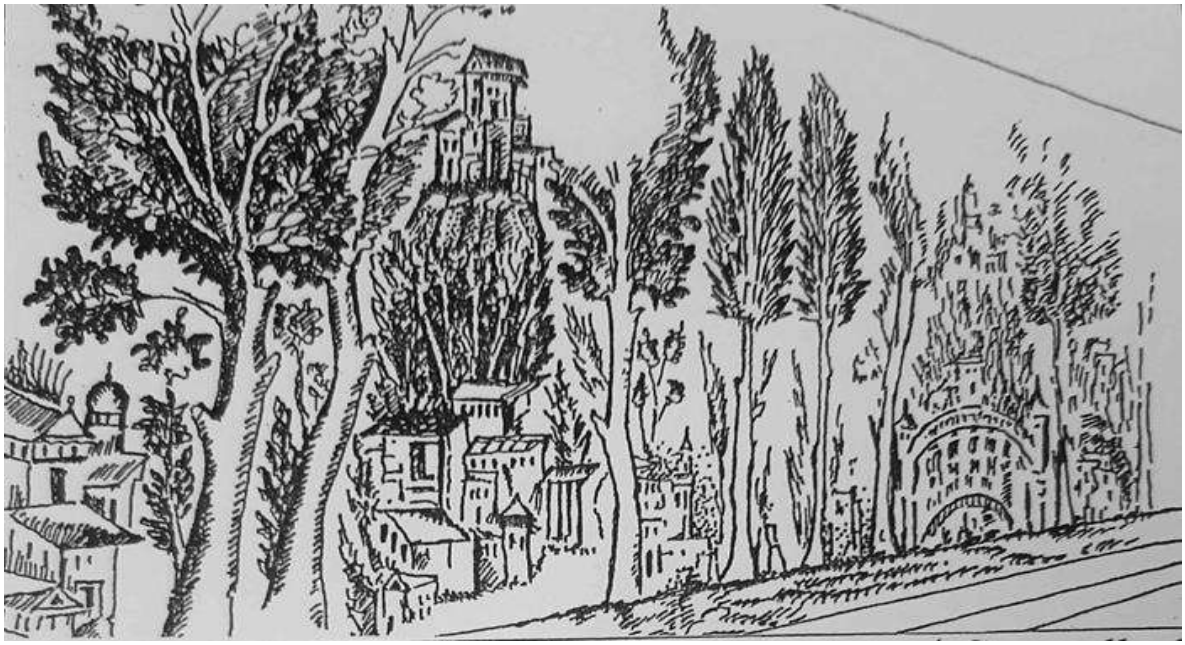
المطلب الثاني: وصف الجداريات، وتقديم مصورات توضيحية.

الفرع الأول: وصف وتوضيح الصورة للدراس تمهيد للتحليل في المطلب اللاحق.

يمثل هذا الجزء من الدراسة مطلبا وصفياً ليضع بين يدي الدارس صورةً مرئيةً واضحةً تستعين بها هذه الدراسة على التحليل في المبحث اللاحق، ولهذا اعتمدت هذه الدراسة على رسومات مفرغة يدويا بقلم التحبير من قبل الباحث لأجزاء الجدارية الفسيفسائية من مصدرها الأصلي؛ كي لا تضيع التفاصيل من صورةٍ لصورة وتكون على درجةٍ من الوضوح تساعد في تحقيق أهداف هذه الدراسة. وقد اعتمدت هذه الدراسة على كريسول (Creswell) كمرجع رئيسي في هذا الشأن؛ لما لهذا المرجع من أهمية كبيرة في هذا الموضوع، وبهنسي كمرجع فرعي أيضا لتحقيق نفس المأرب.

الفرع الثاني: مصورات توضيحية.

تمتد مصورة بردى شكل (١) ٣٤.٥ متراً وترتفع أكثر من سبعة أمتار، ومما هو مثير للدهشة ما قيل عن حجم هذه الجدارية من الفسيفساء حيث وصف المؤرخون أنها كانت أكبر رقعةٍ معروفةٍ في الفسيفساء زُخرِف بها بناءٌ واحدٌ حتى ذلك الوقت، رأى بعض الباحثين أن هناك تشابهاً بين عناصر البناء في المباني المرسومة في هذه الجدارية مع عناصر البناء المحلية في المنطقة، فالنوافذ المستطيلة الصغيرة تحت الأسقف مباشرة تشبه البيوت السورية القديمة ([١٨]) ثم يمر النهر بالقرب من قرية تتألف من مجموعة من المباني بعضها فوق بعض، وفيها منزل تعلوه مظلةٌ تعتمد في بعض جوانبها على أعمدةٍ ومنها برجٌ دائري سقفه على شكل

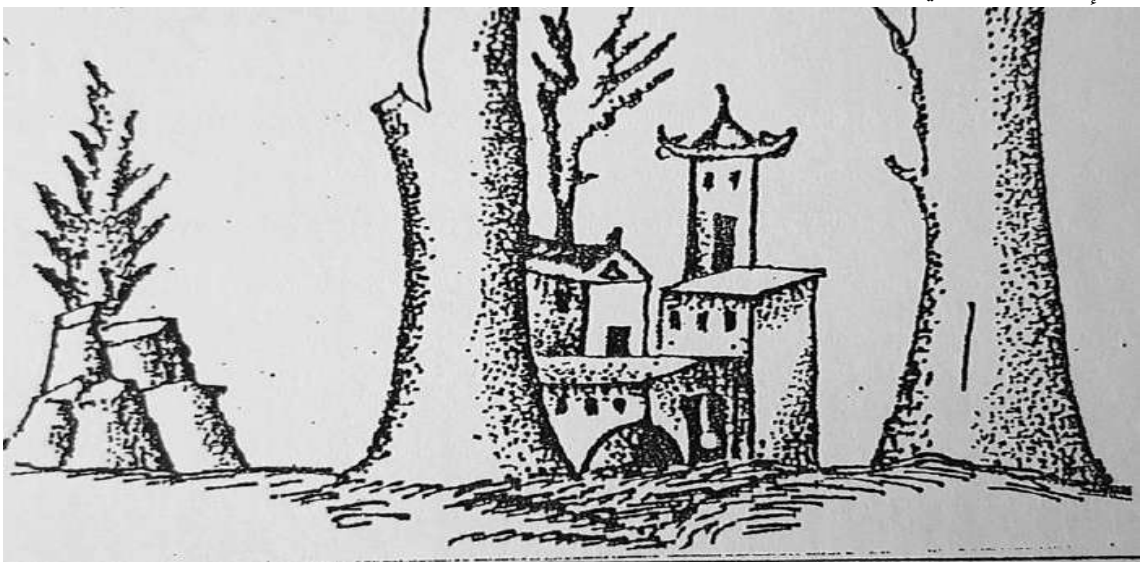


(Creswell:1979, p1) لوحة مصورة بردى، شكل (١)

مخروطٍ مقلوب، ومنها بناءٌ يتألف من أعمدة له سقفٌ مسطحٌ، شكل (٢) وفي أعلى اللوحة قريةٌ ثالثةٌ تشمل عدداً من المنازل بعضها من طابقين، وبين القريتين بعض الأشجار الصغيرة الكثيفة[١٩].

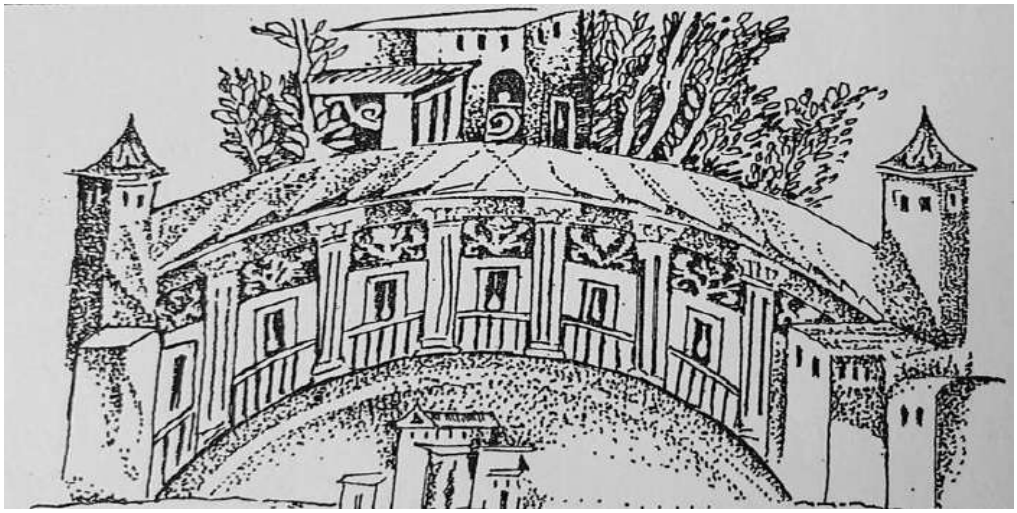
(Creswell:1979,p1) قرية من صورة بردى، شكل (٢)

وعلى اليمين مجموعة من المباني أشبه ما يكون بحصنٍ أو قلعة شكل (٣) ومنها برجٌ دائريٌ مسقوفٌ على شكل جرس، ويُزخرِفُ بابَ أحد المباني القريبة من النهر دلاَيةٌ من عروق اللؤلؤ معلقةٌ في منتصفِ حافة الباب العليا وإلى جانب المباني مجموعة من التلال عبَّرَ عنها بمخروطات مبتورة بينهما شجرة.



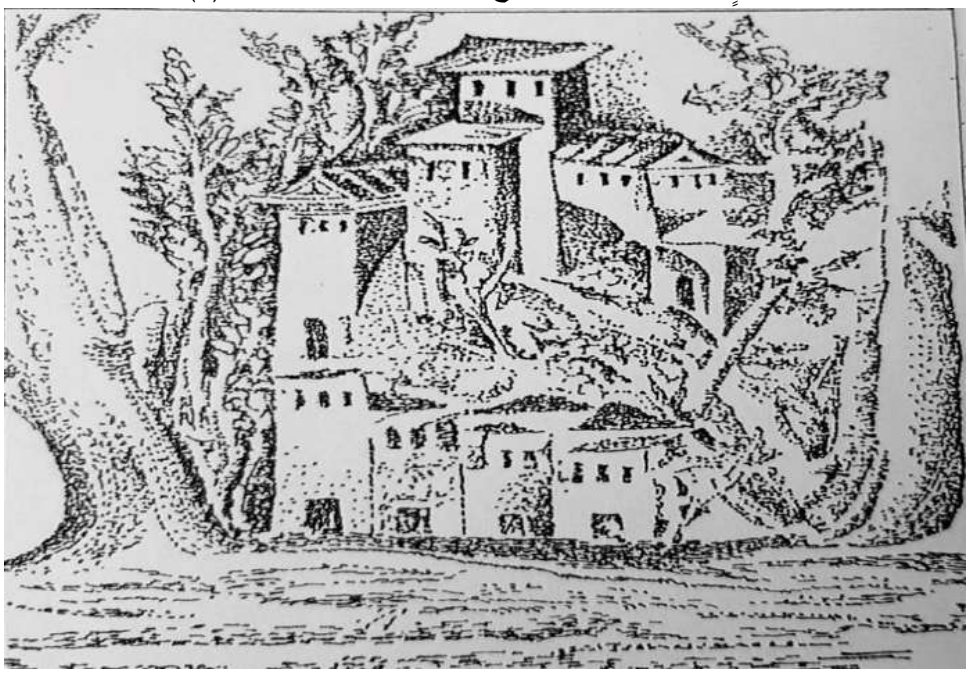
(Creswell:1979,p1) مجموعة مبانٍ من بردى، شكل (٣)

وبعد أن يترك النهر القرية يمر بجانب عمائر شكل (٤) ويظهر كأنه ملعبُ خيلٍ في دمشق الأموية، ويظهر ستة أعمدة لها تيجان كورنثية على جانبيهما برجان يشبهان الأبراج في العمارة البيزنطية[٢٠].



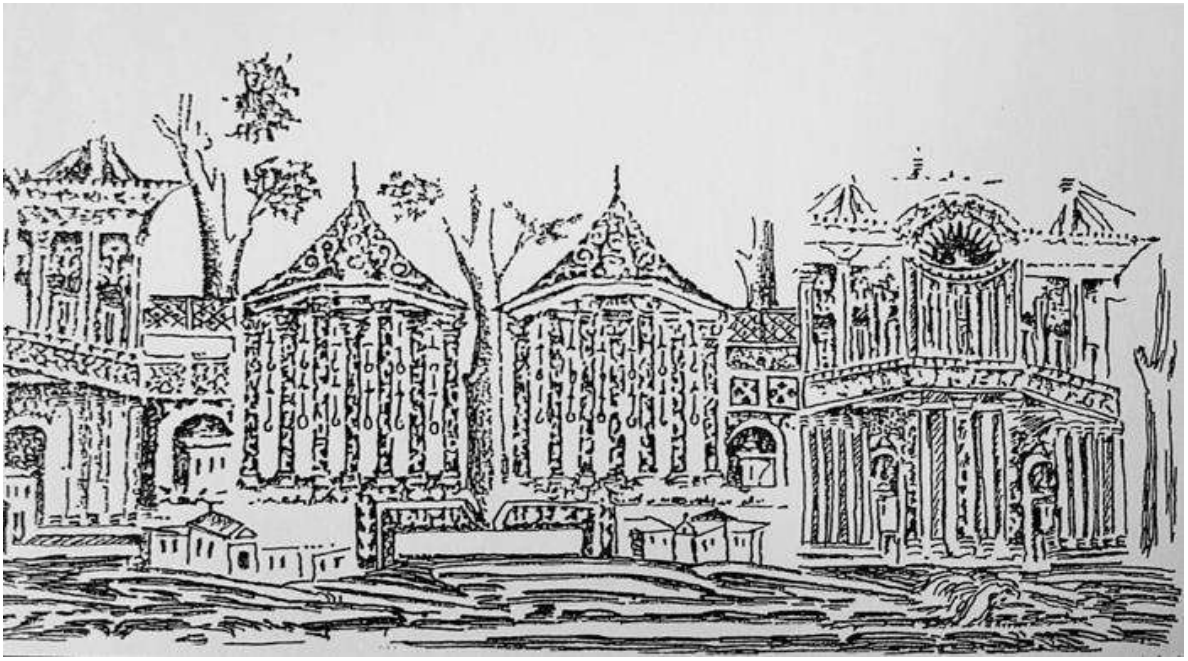
(Creswell: 1979, p1) ملعب خيل، شكل (٤)

ويلي الميدان إلى اليمين مجموعة من البيوت العالية ذات سقوفٍ مسطحةٍ وسقوفٍ جملونية منها بيوت تقع على النهر مباشرةً وفوقها تلالٌ وفوق التلال مبانٍ عالية تمثل على الأرجح مجموعةً من القصور شكل (٥).



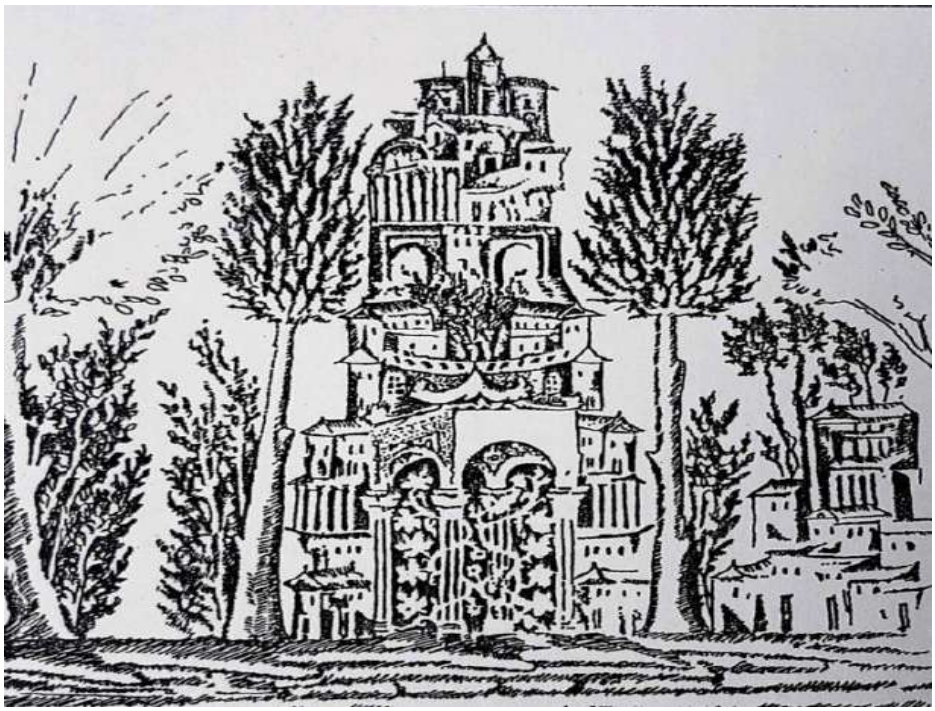
(Creswell:1979, p1) مجموعة بيوت، شكل (٥)

بعد ذلك يمر النهر بمجموعة من القصور شكل (٦) منها ما يتألف من جوسقين متماثلين، ويحف بهما قصران من طابقين، ويتألف الجوسق من أعمدة، يرتكز عليها سقف مدبب زيَّنها الفنان بزخارف نباتية، والقصرين على جانبي الجوسقين من طابقين، وينساب من تحتهما ماء النهر المتموج، ويبدو أن التخطيط سداسي، القسم الأوسط من الواجهة يقوم على قنطرةٍ ينساب من تحتها الماء حيث يضطرب النهر، ويحمل القنطرة ثلاثة أعمدة كورنثية تحمل تجازيع تشبه تجازيع أعمدة الجوسقين، بين الأعمدة دلاياتٌ من عروق اللؤلؤ، إلى جانب الواجهة منزل له سقفٌ بارز، الطابق الثاني حيث الأعمدة الكورنثية على الجانبين والدورية في الوسط، في وسط الطابق الثاني حنيةٌ على هيئة صدفة أو محار، ويزدان الطابق الثاني بالزخارف من دلاّياتٍ اللؤلؤ وحلياتٍ نباتية وهندسية وأعمدةٍ كورنثية ودورية[٢١].



(Creswell;1979, p1) مجموعة قصور، شكل (٦)

يستمر النهر في الجريان ليمر بمجموعةٍ أخرى من المباني على ضفة النهر مباشرةً شكل (٧)، ويحف بهما شجرتان تحاذي فروعهما قمة المباني، يتقدم هذه القصور بائكةٌ أو جوسقٌ يرتكز على أربعة أعمدة كورنثية ذات قنواتٍ رأسية، يلتف حول عمودين منهم أفرعٌ ذهبيةٌ من الكرمة تخرج منها أوراقٌ زخرفيةٌ محورة، وإلى جانبي الجوسق عدد من المباني المتشابهة، في أسفل هذه المباني مبنىً ذو سقفٍ مُستّمٍ على شكل البازيليكا، فوقه بناءٌ مسطحٌ وأعلى منه ظُلّةٌ محمولةٌ على أعمدةٍ دورية، وفي مستوى أعلى ظَهرَ بناءٌ يحف به برجان دائريان وخلفه في مستوى أعلى بناءان متماثلان لكلٍ منهما سقفٌ جملوني بينهما أغصان وعلى مستوى أعلى منهما بناءٌ ذو سقفٍ مسطحٍ وأعلى منهم بناءٌ له قبةٌ على أعمدةٍ وأبنيةٍ لها سقوفٌ منحدرة، ويشرف على هذه المباني جميعاً برجٌ إسطواني[٢٢].

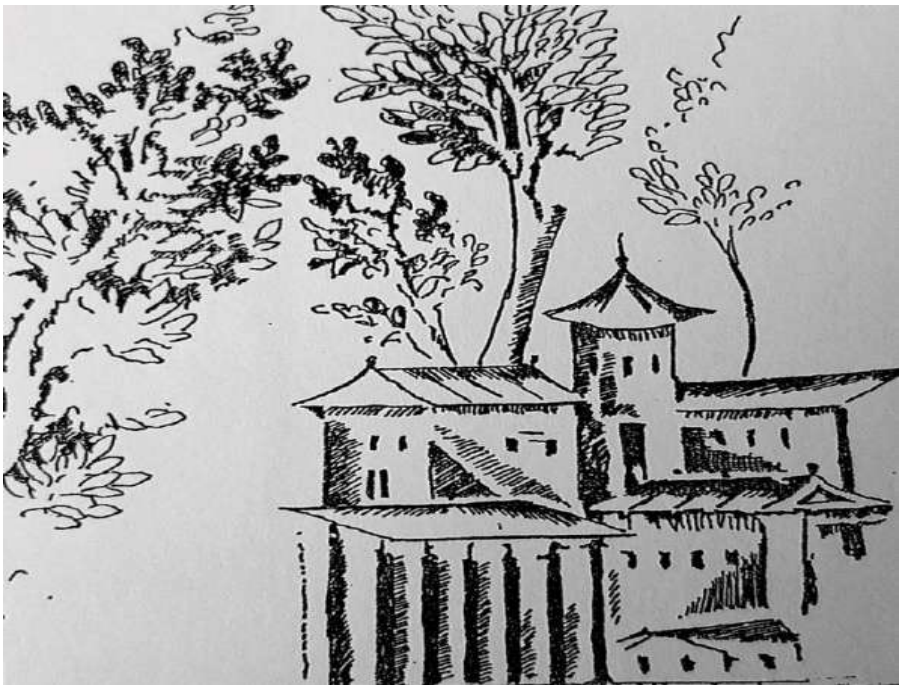


(Creswell;1979, p1) مجموعة مبانٍ، شكل (٧)

يلي هذا الأبنية المذكورة أبنية أخرى شكل (٨) ذات سقوفٍ جملونيةٍ وسقوفٍ مسطحةٍ مائلةٍ ومداخلٍ عاليةٍ بطول البناء نفسه، وهي ذات مستوياتٍ مختلفةٍ في الارتفاع يحف بهما أشجارٌ تصل الشجرة على اليمين إلى قمة البناء.

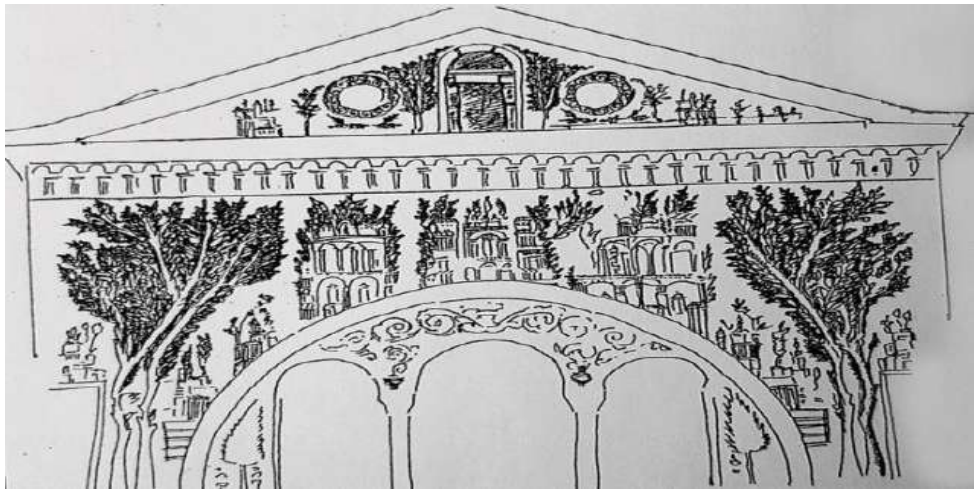
(Creswell;1979, p1) مجموعة مبانٍ، شكل (٨)

وهكذا يستمر النهر في الجريان حتى يصل للنهاية من اليمين حيث آخر مجموعة من المباني شكل (٩)، اثنان منهما ذو سقفين على شكل جملون، واثنان ذو سقفين مسطحين، وفي الوسط أعلى منهما إلى الخلف أشجارٌ باسقة.



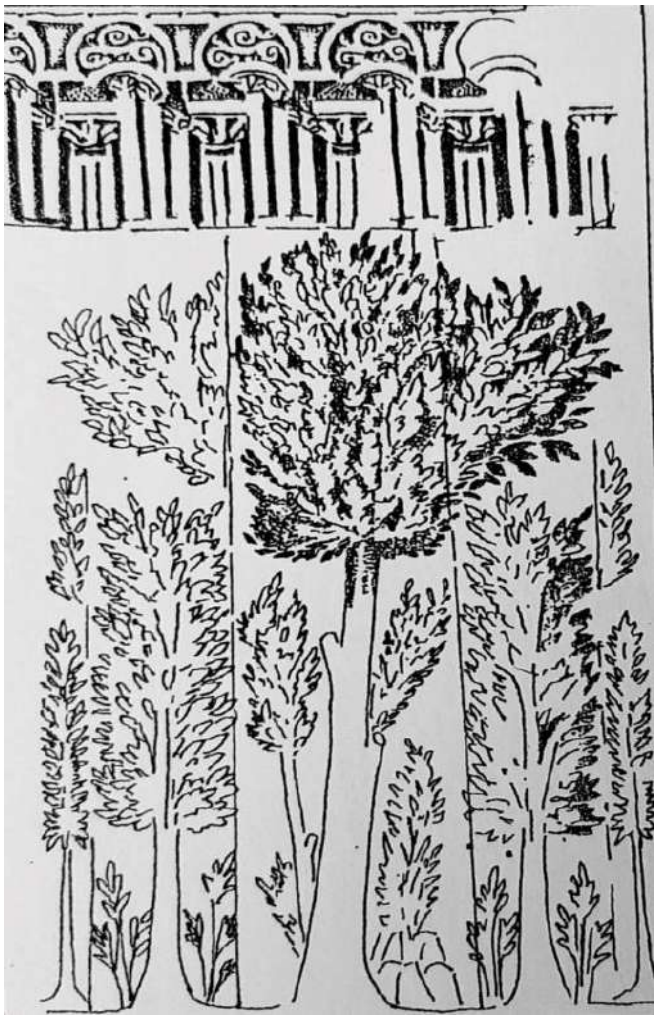
(Creswell;1979 p1) مجموعة مبانٍ، شكل (٩)

رسومات واجهة الحرم تمثل شجرتين متقابلتين ومتماثلتين شكل (١٠) بينهما أبنية تأخذ شكل القوس تحتهما.



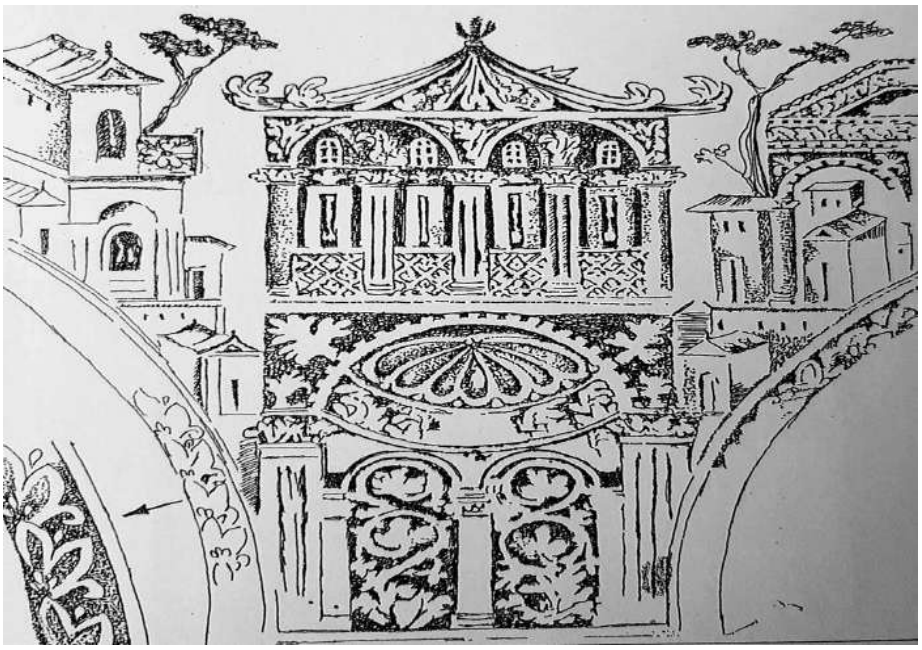
Creswell;1979, p1) واجهة الحرم، شكل (١٠)

أما عضّادة الواجهة الرئيسية فتمثل أشجاراً باسقةً شكل (١١) داخل مستطيلات رأسية، وعلى جوانبها شجيراتٌ صغيرةٌ وفوقهم زخرفةُ أعمدةٍ ذات قنواتٍ وعروقٍ نباتية.



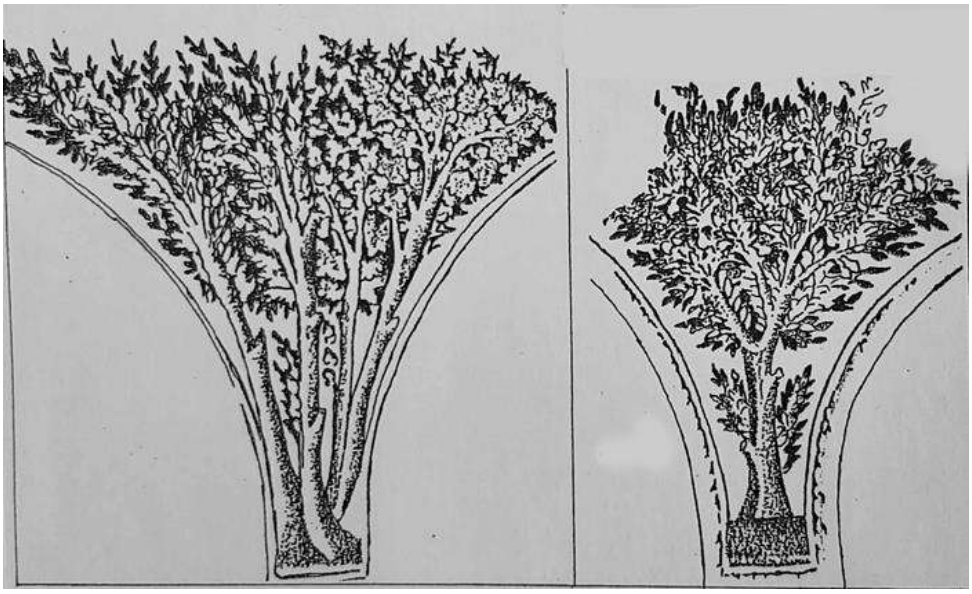
(بهنسي ١٩٨٨) عضادة الواجهة الرئيسية، شكل (١١)

كما هناك رسوماتٌ أخرى فوق الأعمدة داخل الأروقة بين الأقواس مثل ذلك القصر ذو السقف على شكل زهرةٍ مقلوبة شكل (١٢) فوق العمود الثاني في الجهة الجنوبية من الداخل، يظهر في هذا القصر من الأسفل نافذتان يفصل بينهما عمودٌ، زُخرفت هاتان النافذتان بعرقين من الكرمةِ يعلوها قبةٌ صدفيةٌ أو على شكل محارةٍ يعلوها قوسان محمولان على ثلاثة أعمدة، ويظهر بين الأعمدة دلاّياتٌ من اللؤلؤ، ويعلو القوسين الزهرة المقلوبة.



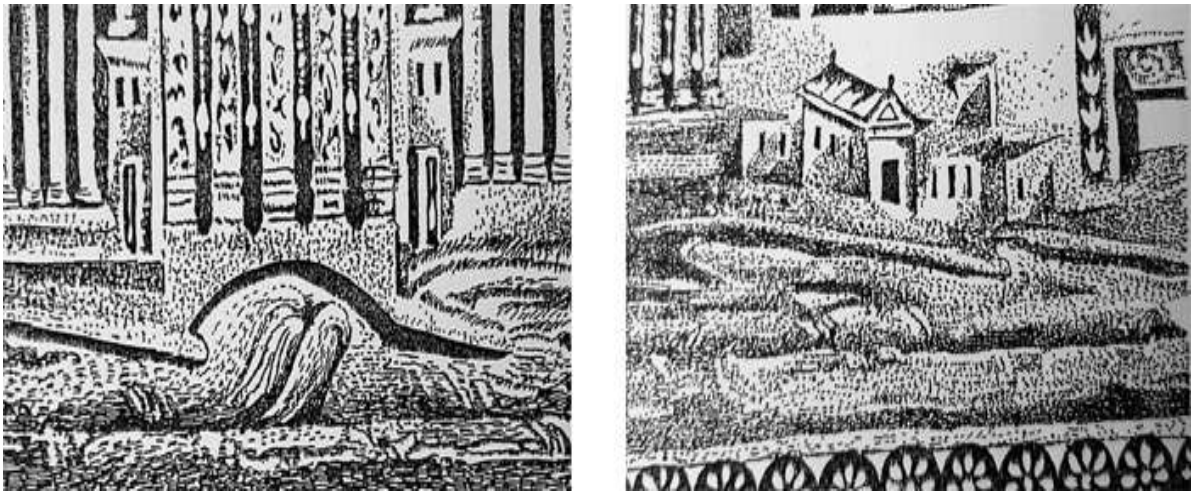
(بهنسي ١٩٨٨) واجهة قصر، شكل (١٢)

يظهر فوق الأعمدة أشجار واقعية بأوراقها وثمارها، كما يظهر في الرسم فوق العمود الثاني من الجنوب شكل (١٣).



(Creswell;1979, p1) أشجار بأوراقها وثمارها، شكل (١٣)

وقد صور الفنان النهر بطريقته الخاصة شكل (١٤) يوضح مشهدين لذلك الأسلوب في المعالجة.



(Creswell;1979, p1) مشهدان لاضطراب النهر، شكل (١٤)

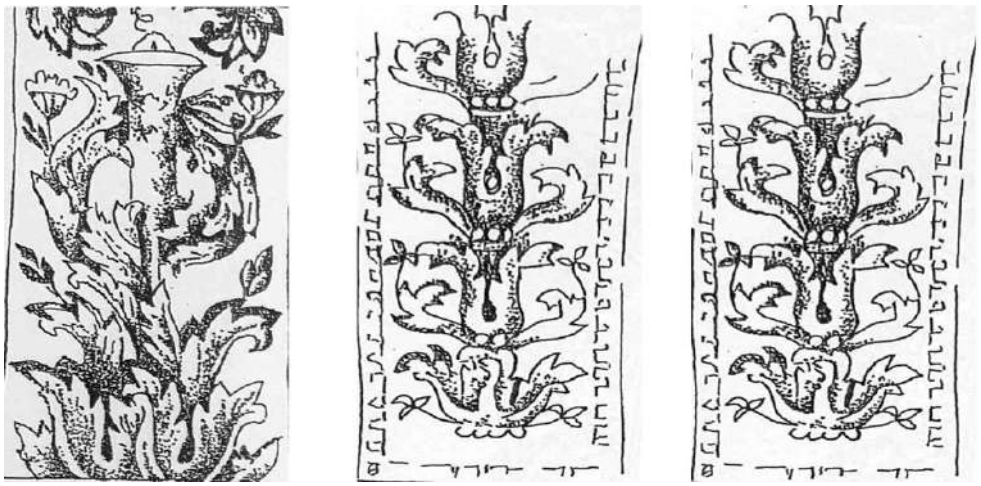
أما زخارف بيت المال فقد استخدم الفنان أوراق الأكانثس في الزخرفة شكل (١٥)، كما ظهرت في قبة الصخرة.

(Creswell; 1979, p1) شريط من زخارف بيت المال، شكل (١٥)

كما ظهرت على واجهة قبة المال في ساحة الجامع الأموي صورة النخلة شكل (١٦) ذات القطوف والجذع ذي المخاريط، حيث عبر الفنان عن الملامس الخشنة بشكلٍ مبتكرٍ، إذ وضع على جذع النخلة مخاريطَ مقلوبةٍ للأسفل، كما رسم على جانبي النخلة أبنيةً متماثلة، وعلى الواجهات الأخرى لقبة المال زخرفةٌ نباتيةٌ أُستخدم فيها قرن الخصب، وهو شكلُ بوقٍ تخرج منه الأوراق والأزهار شكل (١٧) (١٨) وقد ظهر في الزخرفة الإغريقية، وظهر في زخارف قبة الصخرة.

(بهنسي ١٩٨٨) نخلة، شكل (١٦) (بهنسي ١٩٨٨) زخرفة نباتية، شكل (١٧ – ١٨)

الزخارف فوق الأعمدة كما في الأشكال (١٩، ٢٠، ٢١)، وعلى بواطن الأقواس كما في الأشكال (٢٢، ٢٣، ٢٤).



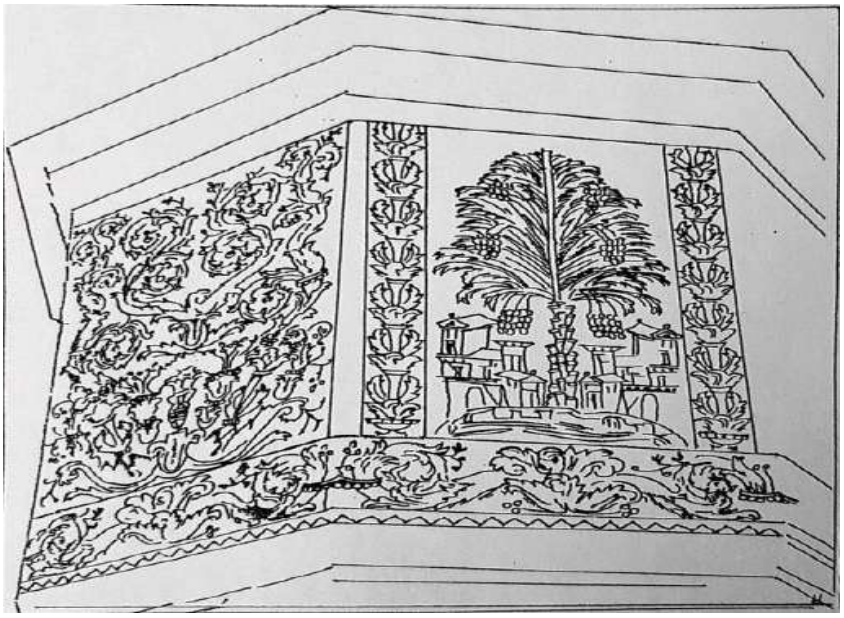
شكل (١٩) شكل (٢٠) شكل (٢١)

كل هذه الأشكال لدى كريزويل (Creswell;1979, p1) زخرفة فوق الأعمدة

شكل (٢٢) شكل (٢٣) شكل (٢٤)

كل هذه الأشكال لدى كريزويل (Creswell;1979, p1) زخرفة بواطن الأقواس

وقد زاوج الفنان في زخرفة قبة بيت المال بين رسم المناظر الطبيعية والزخارف النباتية شكل (٢٥).



(بهنسي ١٩٨٨) زخرفة قبة بيت المال، شكل (٢٥)

المطلب الثالث: التحيل الفني للزخارف الفسيفسائية في الجداريات الأموية.

الفرع الأول: بيان مكانة الجامع عند المسلم، وازدهار الفنون الزخرفية والتطبيقية الإسلامية في العهد الأموي.

لقد كان الجامع أحد المحاور والأسس المهمة في الفن الإسلامي إلى جانب المصحف والخط العربي، وكانت وظيفة الجامع الأساسية هي الصلاة إلى جانب أنه كان له وظائفٌ أخرى كونه مركزَ الحكم والإدارة والدعوة والإفتاء والعلم والإعلان، وعلت مكانة الجامع عند المسلم عن طريق العناية به والرغبة في تجميله وازدهرت الفنون الزخرفية والتطبيقية الإسلامية، مثل فنون المعادن من أباريقٍ وثُرَيّاتٍ وشمعداناتٍ ومساندٍ ونوافذ، وفنون الخشب من منابرٍ وأبوابٍ وكراسي، وفنون الزجاج من مصابيحٍ ومشكاواتٍ وزجاجُ نوافذ، وفنون السجاد الذي أخذ هذا الفن اسمه من لفظة مسجد[٢٣]، إن التصوير الإسلامي عموماً قد تميّز برسم المناظر الطبيعية التي خلت من الأشكال الحية وأكبر مثالٍ على ذلك هو هذا الرسم على جدار الجامع الأموي والذي خلا نهائياً من أي شكلٍ حي، وربما كان الدافع الديني في التخلي عن ذلك حاضراً؛ وذلك لأن أصحاب الفكر الديني لم يجدوا غضاضة في تصوير الطبيعة وربما كانت بعض آيات القرآن والتي تصف جمال الخلق لها دورٌ واضحٌ في هذا الميل، قال الله: **﴿أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ * والأرض مددناها وألقينا فيها رواسي وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج﴾**[٦ – ٧: ق].

إن جداريات الجامع الأموي رغم واقعيتها فهي تبقى رمزيةٌ محرفةٌ عن الواقع، مع أنها قد تذكرنا بمشاهدٍ من الواقع؛ وذلك لأن الإنسان بفنه لا يستطيع الانسلاخ عن منظومة العلاقات المحيطة به؛ لأن العلاقات والأنظمة والتقاليد تصبح جزءاً من الطبيعة التي نعيش فيها، كما لو رجعنا الى الفنون القديمة من سومريةٍ وأشوريةٍ ومصريةٍ ويونانيةٍ ورومانيةٍ وبيزنطية لوجدنا أن الموضوع في هذه الفنون هو انعكاسٌ لواقعه المادي والمعنوي، فمثلاً في الفن البيزنطي كان للدين المسيحي التأثيرُ الكبير في النفوس ولهذا حلّت الموضوعات الدينية المستمدة من الكتب المقدسة محل الموضوعات التي تمثل واقعاً دنيوياً، حيث إن الموضوعات السابقة في الفن البيزنطي كانت تركز على تمجيد الحكام وتسجيل هواياتهم المفضلة، كما نرى أيضا لدى البطالسة في مصر، فاختلط لديهم ما هو إغريقيٌ بواقعهم المصري الجديد، فانتشر الفن ذو الموضوع الدنيوي في الإسكندرية والفن ذو الموضوع الديني في مصر العليا[٢٤]، في الحضارة اليونانية مثلاً كانت الصورة تعبر عن مادية الفكرة وهو ربما الذي كوّنَ أساس الفكر الغربي، حيث سيطرت نظرية المحاكاة للطبيعة، فكانت الصورة تؤدي دوراً طقوسياً وتعليمياً مثل قصة المسيح على جدران الكنائس وفي الكتب الدينية، على عكس الصورة في الفن الإسلامي، التي تؤدي الدورَ الوعظي التعليمي، كما أن الموضوعات في الفن الإسلامي سواءً كانت طبيعةً أو أشخاصاً بعيدة عن التقليد للطبيعة، أي أنها ليست نقلاً حرفياً وتتجلى فيها روح الأشياء وليس صفاتها المادية، وهذا يُعزى كما وصفه بعض الدارسين للفن الإسلامي أنه ينتمي لمفهوم الجمال في هذا الفن حيث المعنى والروح، ولا يُعزى فقط لتحريم التصوير، ولهذا إن الشيء الواضح والملاحظ في هذه الجدارية أن ما يبدو رسماً واقعياً للأشجار والمباني مقصوداً بذاته وليس كما هو في الفن البيزنطي حيث يكون مجرد خلفيةٍ لأشكالٍ آدميةٍ تكون هدفُ العمل ومحتواه[٢٥].

إن الوظيفة الدينية للمسجد كان لها أكبر الأثر على رسومات وزخارف الجامع الأموي وخاصةً، أن الدين الإسلامي

كان له موقفٌ خاصٌ من التصوير؛ لأن كل حضارةٍ من الحضارات السابقة أو اللاحقة لا بد أن يكون لها موقفٌ خاصٌ من الفن لكي يكون لها فيما بعد هويتها الخاصة النابعة من موقفها الخاص، ولذلك فقد كان للفن الإسلامي طابعه الخاص كما وصفه المؤرخون والآثاريون وأصحاب الاهتمام، هذا الموقف الذي كان الدين الإسلامي يشكل عاملاً مهماً من عوامل ظهوره.

إن الصور الفسيفسائية إذن في الجامع الأموي تتفق مع روح الثقافة الإسلامية، مع أنهم نقلوا من الفنون الأخرى من هيلنستية وبيزنطية وساسانية، فما ظهر في جداريات الأموي من عمائرٍ وأشجارٍ فقد سبقها ما يشبهها في بومبي الإيطالية ومثلها في الكنائس البيزنطية، ولكن الفنان المسلم حذف وأضاف مما نتج عن ذلك فناً جديداً يختلف عن الفنون الأخرى بالشكل إلى حدٍ ما وبالروح بشكل أكبر، كما أن عدم وجود أشكالٍ آدميةٍ أو حيوانيةٍ في الرسومات والزخارف الأموية ولا حتى في موضوعات قبة الصخرة توحي بهذه الروح، وهذا الموقف الديني في الرسم والزخرفة ربما كان ساريا منذ حوالي ٦٩٠م[٢٦].

هذا وقد عالج الفن الإسلامي الموضوعات الواقعية بأسلوبٍ زخرفيٍ لا يخلو من التحوير، فمثلا في مصورة بردى امتزج فيها روح الواقع مع الطابع الزخرفي[٢٧]، إن الإسلام أكّد على مفاهيم أساسية لتحديد دور الخالق وتحديد مكانة الإنسان من خالقه، الذي يقدّر مصائر البشر والمخلوقات، مما وجّه الفن الإسلامي وجهةً خاصةً نحو التحوير والتجريد والزخرفة، ورسومات الجامع الأموي جاءت مع بداية العهد الإسلامي وقد يكون له السبق في الأسلوب والمعالجة بهذا الشكل والذي يتفق مع روح الإسلام[٢٨]، حيث رغم ظهور أشكالٍ واقعيةٍ من بيوتٍ وأشجارٍ إلا أن الطابع التكويني لهذه العناصر كان يتفق مع طابع الزينةِ أو الزخرفةِ وهو الطابع الذي ميّز أغلب الفنون الإسلامية وخاصة المرتبطة بمبانٍ دينية.

إن مخالفة الواقع بدت واضحة في طريقة رسم المباني المتراكمة فوق بعضها، ومخالفة المنظور الذي سنتناوله لاحقا، والتوزيع الزخرفي لعناصر الطبيعة، كل ذلك باعثه روحيٌ لدى الفنان المسلم، أي وجود والتصاق الفكرة بالمرئي والمُصَوّر، كما أن وظيفة الجامع الدينية أبعدت الموضوعات عن الأسطورة والخيال، أما في الفنون القديمة التي سبقت الإسلام كان الخيالُ هو المنتج للموضوعات والصور الحسية، وكانت الأسطورة حاضرةٌ وبقوةٍ فيه، فعن طريق الأسطورة راح الإنسان قديماً يرسم صوراً مكثفةً للطبيعة ومحملاً إياها أفكاره وأحلامه، فالصورة لا يمكن فصلها عن الفكرة[٢٩].

هذا وقد كان لروح الإسلام دورٌ في تحويل الرغبة عند الفنان المسلم إلى الموضوعات ذات الصفة التزيينية، حيث يظهر ذلك جلياً في قوله تعالى: **﴿وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ﴾**[١٦: الحجر]، وقوله تعالى: **﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ۚ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ﴾**[٣٢: الأعراف].

وقد يتبين خصوصية الروح الإسلامية في هذه الجدارية حين نناقش القيم التشكيلية في هذه الجدارية من شكلٍ، وفراغٍ، وخطٍ، وظلٍ، وضوءٍ، ومنظورٍ، ولون.

الفرع الثاني: القيم التشكيلية.

تعتبر **القيم التشكيلية** هي تلك العناصر المرئية التي تحقق للعمل الفني في تشكيلها إحساساتٍ ذهنيةٍ نسميها مبادئاً، أو أسساً للعمل الفني، والتي لا تتحقق إلا بترتيب **المرئيات** من العناصر كي نحصد بالنهاية **الإحساسات؛ فالفنان الحقيقي** هو الذي يكون ملماً ومتمكناً من تحقيقها بموازناتٍ معينة تتفق مع المواضيع البصرية أو المرئيات،

وهي أول ما يبدو للإنسان حيث تتلقف **عيوننا** المشهد بصريا أولاً، وتتولى **عقولنا** التحليل ثانياً، وكما قلنا القيم التشكيلية هي مكونات العمل الفني البصرية أي التي تُرى بالبصر من نقطةٍ وخطٍ وشكلٍ وظلٍ وضوءٍ وملمسٍ ولونٍ، وذهنية من توازنٍ وإيقاعٍ وحركةٍ ووحدةٍ وتنوع.

هذا بالإضافة إلى **الأساس الأخلاقي لخلق الفن وفقا لمعايير الثقافة الإسلامية** حيث احتضان المفاهيم الجمالية الإسلامية في التشكيل يؤكد القيمة الجمالية(٣٠).

الفرع الثالث: الشكل والفراغ.

إن الشكل في الطبيعة يعكس الضوء ويبرز واضحاً أمام خلفية مناقِضةٍ ويمكن لمسه وتحسسه ووزنه، والشكل هو مساحة العمل الفني وهيئة هذه المساحة، أي النسق والنظام لها وقد اختلف الشكل وهيئته ومفهومه عبر العصور، ففي العصر البدائي كان رمزياً أكثر، وفي الفن العراقي القديم كان واقعياً بعض الشيء وخيالياً خرافياً أكثر، وفي العصر الإغريقي كان واقعياً ومثالياً، وفي العصر الإسلامي أصبحا مُحَوّراً، وبهذا نرى أنه كان تابعاً للحضارة التي ولد فيها متأثرا بفكرها وتجلياتها، لهذا ربما نرى بعض المفكرين قالوا: إن الاستجابة للأشكال تُعَد من مستويات الإدراك الأول عند البشر(٣١).

حيث إن ما نراه في جدارية الأموي من رسمٍ واقعيٍ للوهلة الأولى يتبدد بعد وهلة قصيرة لأي دارسٍ أو مدقق، حيث يبدأ بملاحظةٍ واضحةٍ لترتيب البيوت والأشجار ترتيباً زخرفياً أكثر منه ترتيباً واقعياً، فقد ترى البيوت تتراكم فوق بعضها وترى شجرةً تبدأ من أول الجدارية وتطاول البناء المتراكم مع الأرض المرتفعة، كما تلاحظ أن مصورة بردى كبيرةٌ جداً لرسم موضوعٍ واحد فيها، فهذا يحتاج من الفنان قدرةً غير معقولةٍ وحرفيةً خرافية في السيطرة على هذه المساحة ليكون العمل متوازناً وتابعاً لوحدةٍ واحدة وضمن تنوعٍ غير رتيبٍ ولا ممل، فكلما كَبُرت مساحة العمل الفني كلما زادت مسؤولية الفنان، فالشكل هو التظاهر الخارجي الذي ندرك به مثالية الموضوع حيث يضعها الشكل أمام تأملنا الحسي(٣٢)، وربما لهذا الميزة للأشكال نستطيع قراءتها والحصول منها على فلسفةٍ أو روحيةٍ ما، نلاحظ أن مُصوّرة بردى رغم ضخامتها قد توافر فيها التوازن، انظر مثلا إلى النهر الذي يمتدُ أفقياً بعرض المُصوّرة توازيه الأشجار الباسقة الصاعدة صعوداً رأسياً إلى الحائط، وإليك العمائر الرشيقة المتأنقة يقابلها المباني العارية عن الزخارف، أو تأمل كيف ربط الفنان بين الأشجار والعمائر فرسم الأشجار تحتضن العمائر، وقد يكون مصوراً بذلك أسبقية وأولوية الأشجار ككائنات حية، فضلاً على أن الفنان استطاع أن يرسم وحداتٍ جميلةً في ذاتها ويوزعها توزيعاً جميلاً يمتزج فيه الواقع بالزخرفة.

كان الشكل والفراغ في تناغمٍ جميلٍ ولافتٍ في جداريات الأموي حيث يتناسب الشكل مع الفراغ الموجود أصلاً؛ لأن الفراغ في الجامع هو الأسبق، ولذلك حاول الفنان السيطرة على تلك الفراغات بأشكالها المرنة المتحركة التي تَحكَّمَ بها في ظل المساحة الكبيرة وهيئتها، فجدارية بردى هذه المساحة الهائلة كلوحةٍ سيطرت عليها الخطوط العمودية والتي مثلت كل الأجسام من أشجارٍ وعمائرٍ على خطٍ أفقيٍ واحد والذي مثَّلَ خط الثبات والاستقرار وهو خط النهر، أطولُ خطٍ أفقيٍ في اللوحة حيث اخترقَ اللوحةَ من أقصاها إلى أقصاها، فكان بمثابة خط المائدة الذي يستقر فوقه ما لذَّ وطاب من الأطعمة، والخط العمودي هو خير ما يمثل المناظر الطبيعية؛ لأنه الخط الذي يوازي خط الجسم البشري القائم على خط الأرض

الأفقي، وهو أكثر خط يدركه الإنسان لأنه يُشبهُ، بثباته وتوازنه مع خط الأرض الأفقي، ويدركه الإنسان بأبعاده لأن عينيه بخطٍ أفقيٍ في محجريه، على عكس الحيوان تماماً حيث جسمُهُ يمثل خطاً أفقياً يوازي خط الأرض، فيدرك الحيوانُ خطَّ الأرضِ الأفقي لعلاقته المتماثلة معه، حيث الخط الأفقي يشبهه تماماً كما هو الخط العمودي يشبهنا نحن البشرُ تماماً.

إن الشكل والفراغ هما أساس كل الفنون وهما المحرض البدئي للنشاط الفني، والشكل هو العنصر الإيجابي والفراغ هو العنصر السلبي حيث ينشأ من وجود الشكل أولاً ولكن هذه الفراغات أو المساحات السلبية هي قدرُ المساحات الإيجابية فبمجرد وجود الأشكال الإيجابية تنشأ الفراغات أو ما نسميها الأشكال السلبية وقد تتوب في الرؤية عن الأشكال وخاصة في فنون الزخرفة حيث نشاهدها إيجابيةً أو سلبيةً بالتناوب، ولكن بمجرد نشأتها تصبح جزءاً مهماً من العمل الفني[٣٣].

وعليه فإن ما يتجاوب مع الشكل في الإنسان هو حساسيته الجمالية فهي ثابتةٌ، والمتغير هو الفهم القائم على تجريد الانطباعات الحسية، ولهذا يمكن تقسيم الشكل إلى مصطلحاتٍ ذهنيةٍ مثل التوازن والإيقاع والتناغم إلا أنه يرجع للذوق[٣٤]، لقد حرص الفنان المسلم في الجامع الأموي على التوازن الشكلي، حيث وظّف أكثر من عنصرٍ لذلك، فمثلاً الأشجار المحيطة بالمباني في مصورة بردى كثيراً ما جاءت متناظرة إما في طولها أو حجمها أو شكلها، انظر شكل (٨) وشكل (١٠) وشكل (١١) كما أن المباني كثيراً ما تكررت بتناظر أي متطابقةٌ تماماً أو جاءت بتناظمٍ أي بتكرارٍ غير متطابقٍ أيضاً، انظر شكل (٦) حيث تجد بعض المباني مكررةٌ لها نفس السقوف ونفس الشبابيك وتختلف بالارتفاع، انظر شكل (٧) حيث القصر فيه جوسقان متماثلان تماماً وعلى جانبي الجوسقين يوجد مبنيان مختلفان في الشكل متساويان في الارتفاع، وتكرر بين المباني أشجارٌ لها تقريبا نفس الحجم والارتفاع، كل ذلك خلق إيقاعاً متنوعاً ومتناغماً باستخدام عناصر الشكل، فالشكل ينقل الفكرة بمظهرها البصري لتثير انفعالات المتذوق وعاطفته بمقوماته التي هي الخط والظل والضوء والمنظور[٣٥] ولهذا تتحسس كمتذوق لجدارية الأموي أن الفنان المسلم كان يصنع عملاً فنياً زخرفيا إيقاعيا أكثر من كونه يرسم مشهدا واقعياً.

الفرع الرابع: الخطوط في اللوحة.

الخطوط في اللوحة قادت العين دائماً إلى مركز الانتباه، حيث تلحظ في الجدارية كيف أن الأشجار بخطوطها تميل لتحتضن المباني وتعطيها سيادة، ويظهر هذا جلياً في الشجرتين الضخمتين على واجهة الحرم، انظر شكل (١١) كما كان الفنان يرسم الشجيرات الصغيرة تلاصق جذوع الأشجار الكبيرة الباسقة ليخلق اتصالاً بين جسم الشجرة العلوي الذي ابتعد نتيجة طول الجذع مع خط الأرض، انظر شكل (١٣) حيث يبين هذه الظاهرة بشكلٍ واضح، كما أن ارتفاع الأشجار في المُصوَّرة تصل قمة المباني العالية، وبهذا تبقى العين في حالة صعود ونزول بالتناوب بين خطوط المباني وخطوط الأشجار، انظر شكل (٣) وشكل (٨) يوضحان ذلك.

هذا وقد استطاع الفنان في زخارف الأموي تحقيق عددٍ من ملامس السطوح وذلك برسمه أكثر من نوعٍ من الأشجار ذات الأوراق المختلفة، والمباني ذات الزخارف المختلفة، والنهر الذي أخذ بجريانه ملمساً مختلفاً، نتيجة تمثيله بخطوطٍ أفقيةٍ متعددةٍ تخالف الخطوط العمودية التي تمثل كل أشكال اللوحة. لقد وازن الفنان المسلم بين العديد من الخطوط العمودية التي زخرت بها مصورة بردى، فنوَعَ بها طولاً وقِصَراً، استقامةً وانحناءً، قرباً وبعداً، فبدت تنبض

بالحركة وابتعدت عن التكرار الممل رغم وجود الإيقاع بشكل قوي، هذا فضلاً عن موازنته بين الخطوط المستقيمة والممثلة بجذوع الأشجار الكثيرة والسيقان وخطوط المباني، وبين الخطوط المنحنية في الأقواس والزخارف النباتية وفي أوراق الأشجار، كما وازن بين الخطوط، ووائم بين الخطوط المرسومة في الزخارف والخطوط الخارجية لأرضية الرسم (خطوط الجدار) الممثلة بالمساحات فوق الأعمدة بين الأقواس في الأروقة من الداخل والخارج، انظر الأشكال (١٤، ١٥)، هذا يظهر أيضاً في واجهة الحرم شكل (١١) كما يظهر تطويع الخطوط أيضاً في خطوط أرضية الرسم الممثلة ببطون الأقواس حيث اختار لها زخارف نباتيةً تتناسب مع خطوطها المنحنية انظر الأشكال (٢٦، ٢٧، ٢٨).

ولو ابتعدنا قليلاً عن الخط المقصود والمعني في جدارية الأموي وتذكرنا الخط العربي في الفن الإسلامي، فهو ليس بعيدا عن مفهوم الخطوط هنا؛ وذلك لما له من قدرة على التعبير، فكانت نقوش الخطوط وعلاقتها بملامس المسلمين مثل نقوش الخواتم والتي لبسها العلماء والصحابة وحتى الأنبياء ولم يتحرجوا منها؛ لأنه فن إسلامي يشي بثقافة إسلامية وجمالية روحية[٣٦].

الفرع الخامس: الظل والضوء.

التظليل له أغراضٌ منها **الغرض التكنيكي** مثل إظهار أبعاد الشكل ووجوديته المميزة، وإظهار سطوع الأجسام أو خفوتها: أي عملية الإظهار التي تعتمد على الظل والضوء، وهناك أغراضٌ فنيةٌ من توازنٍ وانسجامٍ وإيقاعٍ وحركة، وهناك دوافع أو أغراض نفسية تتعلق بالانفعالات أيضاً[٣٧]، إن الظل والضوء في زخارف الأموي تحققت فيها معظم الأغراض، ولمسنا فيها أن الظلال لم تكن واقعية تماماً بقدر ما كانت غايتها إثراء السطح البصري وخلق إيقاعٍ زخرفيٍ إلى حدٍ ما، وتمييز الأسطح عن بعضها بشكلٍ إيقاعي، وخلق توازناتٍ بين الكتل والفراغات المختلفة، هذا مع أنها أعطت عمقاً للمباني، انظر الأشكال (٦، ٩) إن الظلال في الفن الإسلامي لا يساعد على التجسيم بقدر وظيفته الجمالية التشكيلية، حيث يعطي إيقاعاً وحركةً وتوضيحاً للمستويات المختلفة للسطوح[٣٨].

قال الفنان الكلاسيكي دافنشي (Leonardo da Vinci) عن التصوير الواقعي ذي الظل والضوء: إنه متميز؛ لأن الفنان يصنع الظلال والأنوار والإحساس الفراغي اللامتناهي في العمل الفني[٣٩].

الفرع السادس: المنظور.

الفنان المسلم يبدو أنه لم يكن ملماً بالمنظور في مصورة بردى، أو أنه لم يكن يرغب بتطبيق قواعد المنظور، وقد استخدم التجسيم والتكتل في الأشجار والمباني للتعبير عن العمق[٤٠].

وهذا معروف لدى المشتغلين بالفن، وهو أن المستويات المتراكبة في المباني تعطي إحساسا بالعمق[٤١].

أما في بقية الزخارف فوق الأعمدة والأقواس لا نستطيع التحدث فيها عن المنظور؛ لأنها ليست رسومات واقعية، سوى بعض الرسومات للأشجار، حيث عبر عن العمق في الشجرة عن طريق الفاتح والداكن، حيث يضع الفاتح في المقدمة والداكن في الخلف؛ ليأخذ عينك عميقاً.

إن **المنظور عند الفنان المسلم** هو **منظور روحي** يحدد مرتسم الأشياء على مسطحٍ دون أن يهتم بزاوية البصر في المنظور حيث يعبر الفنان عن ذاته، في حين أنه قد يعبر فنانٌ آخر بعيداً عن روح العقيدة عن مشهدٍ بذاته، فربما كان يرى الفنان المسلم بابتعاده عن ذلك هو ابتعاده عن المضاهاة لخلق الله، وقد يكون في فكره حين أهمل البعد الثالث أو العمق البصري؛ لأن الكائنات موجودة بالنسبة إلى الله لأنه الخالق وليس بالنسبة للإنسان، فرسمها المسلم كأنها مرئية من الله بزاوية واسعة وليس بزاوية ضيقة كرؤية الإنسان(٤٢).

حين تتأمل مصورة بردى تجد فعلاً أنه لا يوجد هناك منظور بصري بالمعنى الحقيقي، وستجد أن هناك مبانٍ تبدو صغيرة الحجم في مقدمة اللوحة وتقع على النهر مباشرةً، ومن المفروض أنها أقرب لعين لمشاهد ويجب أن تكون أكبر من المباني الأخرى العالية المتراكمة لو أنها خضعت للمنظور البصري، كما أن الفنان المسلم رسم المباني وعبّرَ عنها ككتل متراكمة بإيقاعٍ زخرفي، وهذا يؤكد أنه يهتم فعلاً بتحديد مُرتسم الأشياء على السطح دون أن يهتم بالمنظور.

لقد أكثر الفنان المسلم من الزخارف كطريقة لإذابة مادة الجسم والتقليل من الإحساس بالبروز(٤٣)، ربما ينطبق هذا على المواضيع الزخرفية، ولكن كيف حققه في مصورة بردى؟ أعتقد أنه حققه بزخمِ الأشكالِ من الأشجار المتوازية والمباني المتراكمة المليئة بالزخرفة على خطٍ أفقي بعرضِ اللوحة كلها، وهو خط النهر الذي حَرِص فيه أن لا يظهر في جريانه بشكلٍ منظور، كأنْ يأتي من بعيدٍ منطلقاً من خط الأفق، هذا الخط الذي لم يظهر في اللوحة أبداً؛ لأنه بظهوره يؤكد الرؤية المنظورية في اللوحة، وهذا ما لا يريده الفنان المسلم.

الفرع السابع: أساليب استخدام اللون.

هناك ثلاثة أساليب في استخدام اللون الرمزي **والتناغمي** والنقي، والتناغمي هو نسبة بين ظلال الألوان جميعا إلى الضوء الرئيسي في الصورة، أي تدرج الألوان باتجاهٍ أو آخر طبقاً لأبعادٍ محددةٍ بينها وبين النغم السائد(٤٤)، والأسلوب **التناغمي** المذكور نلمسه بوضوحٍ في الألوان الفسيفسائية في زخارف الأموي سواء في مصورة بردى أو في الزخارف الأخرى، حيث استخدم **الفنان المسلم** في الجامع الأموي درجاتٍ عدة من اللون الواحد:

١- اشتق من اللون **الأزرق** تسع درجاتٍ منها: النيلي ودرجتان من السماوي، ودرجةً بين الأزرق السماوي والرمادي.
٢- اشتق من اللون الأخضر ثلاث عشرة درجة منها: الأزرق الكوبلت، وأخضر كرومي، وأخضر زرعي، وأخضر زيتوني يميل للأصفر.
٣- اشتق من الذهبي أربع درجات وهم: الذهبي الغامق مع البني، والذهبي الفاتح المضيء مع البني الفاتح، والذهبي الشفاف غير اللامع، والذهبي الصافي.
٤- اشتق من الفضي ثلاث درجات هم: الفضي مع الأحمر أو البني، والفضي مع الوردي، والفضي الصافي.
٥- اشتق من الأحمر درجات منها: الأحمر القرميدي، والأحمر الفاتح(٤٥).

لقد استخدم **الفنان المسلم** اللون الذهبي بكثرة؛ لأنه لون لا وجود له في الطبيعة، ويساهم في الخروج عن التقليد الحرفي للطبيعة والذي يحاول الفنان أن يبتعد عنه قدر الإمكان، ولهذا استخدم **الفنان المسلم** اللون الذهبي لإذابة ثقل مادة

الجسم وإعطائها خفة وروحية وتعالٍ[٤٦].

كما أكثر **الفنان المسلم** من الألوان الخضراء والزرقاء بدرجاتٍ مختلفةٍ وقلّل ما أمكن من الأحمر والأصفر؛ لأنها ربما هي ألوانٌ حارةٌ ذات درجاتٍ موجيةٍ طويلةٍ تصل للعين مباشرةً، على عكس الألوان الخضراء والزرقاء ذات الموجات القصيرة حيث تبدو بعيدةً وعميقةً وهادئة، تشعرك بالسكينة والهدوء، الذي ربما شعر الفنان أنها تلائم مكاناً مثل الجامع.

إن العين فيها ثلاث مجموعات من الألياف العصبية لاستقبال إحساسات اللون المختلفة[٤٧]:

١. فالمجموعة الأولى تتأثر بألوان الموجة الطويلة كالأحمر.
٢. والمجموعة الثانية لاستقبال الألوان متوسطة الموجة، مثل الألوان الخضراء.
٣. والمجموعة الثالثة لاستقبال قصيرة الموجة مثل الألوان الزرقاء والبنفسجية[٤٨].

وبهذا يظهر أن هناك مجموعتين من الألياف العصبية لاستقبال المتوسطة والقصيرة مقابل مجموعة واحدة لاستقبال الألوان ذات الموجة الطويلة؛ ولهذا إذا كان التصميم يغلب عليه الألوان الحارة ذات الموجة الطويلة فإنه يتعب العين ويرهقها ويطغى على التصميم، ولذلك فالتصميم الزخرفي أو الواقعي من الأفضل فيهما التقليل من الألوان الحارة، وهذا ربما تؤيده الطبيعة من حولنا، فإذا نظرنا حولنا سنجد أن الأزرق والأخضر هما الطاغيان على مشهد الحياة وليس الأحمر أو الأصفر أو البرتقالي، ولذلك ربما عمد الفنان المسلم في مصورة بردى على تغليب الألوان الباردة، وقام أيضا بترتيبها؛ لأن التوافق يعتمد أيضا على عملية الترتيب وعلاقاتها المتبادلة من حيث المساحات اللونية حجماً وتناسباً وليس الاختيار فقط، فمثلا إذا اخترنا ثلاثة ألوان متوافقة، فيجب أن يكون لون واحد فيهم سائدا أكثر من الاثنين الآخرَين حيث إن ظاهرة الانعكاس للضوء لها تأثيرٌ كبيرٌ في مظهر اللون[٤٩].

ولهذا كان الفنان المسلم يعمل الخلفيات الذهبية مائلة أحياناً ومستوية أحياناً أخرى[٥٠].

وذلك لأن اللون الذهبي مشعُ يؤثر على الألوان التي تجاوره، وربما هذا أيضا من الأسباب التي دعت الفنان ليجعل السطح مائلاً أو مستوياً بالإضافة إلى كمية الضوء في المكان نفسه؛ لأن السطح إذا كان ملونا ومصقولا ولامعا ينعكس الضوء الساقط عليه انعكاساً منتظما فيفقد اللون جزءا من قيمته، وإذا كان السطح الملون غير لامعٍ تنعكس الأشعة انعكاساً غير منتظمٍ في كل الجهات فلا يفقد اللون قيمته، بل تظهر حيويته في جميع الجهات[٥١].

الفرع الثامن: الإيقاع الحر كقيمة ذهنية.

هناك أيضاً قيمٌ أخرى تدعى قيماً ذهنيةً: مثل الوحدة والتنوع، والتي نشأت باستخدام عددٍ من القيم البصرية مثل: الألوان المتوافقة وعددٍ من الخطوط ومساحاتٍ من الظل والنور وعددٍ من الأشكال، فأعطى بذلك قيمةً أخرى هي الإيقاع الحر الذي يحمل شيئاً من الواقع وشيئاً من موازنة ونظام الزخرفة، فكان هناك في مصورة بردى الإيقاع اللوني الناتج من استخدام عددٍ من الألوان ودرجاتها، وإيقاعٍ شكلي تمثل بالمباني وزخارفها وشبابيكها، وتمثل بالأشجار المختلفة والمتشابهة، وإيقاعٍ خطيٍ تجلى أكثر بالخطوط التي تمثلت بجريان النهر الذي امتد على طول اللوحة كلها، هذا وكان الخط يتنوع بإيقاعه ليعبر عن اضطراب النهر عند المصبات، وكل تلك القيم ربطتها قيمة أخرى هي انسجام.

الخاتمة:

وفيها أهم النتائج والتوصيات:

النتائج:

١- بيان الجانب التاريخي لزخارف الجامع الأموي، والكشف عن علاقة الفن الإسلامي بالفنون والحضارات السابقة.

٢- وصف وتوضيح صورة الجداريات للدراس، وتقديم مصورات توضيحية واقعية.

٣- التحليل الفني للزخارف الفسيفسائية في الجداريات الأموية، وبيان مكانة الجامع عند المسلم، وازدهار الفنون الزخرفية والتطبيقية الإسلامية في العهد الأموي.

٤- بيان أهم الفروق في القيم التشكيلية في جداريات الجامع الأموي بين الشكل الواقعي، والشكل الزخرفي التزييني، والذي يتفق مع روح الفن الإسلامي، وذلك من خلال (مصورة بردى) على النحو الآتي:

القيم التشكيلية	الشكل الواقعي	الشكل الزخرفي في جدارية الأموي
الشكل والفراغ	١. توزيع الظل والضوء حسب مصدر الإضاءة. ٢. تناسب حجم الفراغ مع الرسم المطلوب. ٣. لا يوجد تناظر في الطبيعة.	١. عدم توزيع الظل والنور بشكل واقعي ولكن بشكل زخرفي. ٢. المساحة في جدارية الأموي هائلة بالنسبة لموضوع واحد. ٣. هناك تناظر في مصورة بردى في الأشجار والمباني، وهذا طابع زخرفي.
الخط	١. وجود خط الأفق. ٢. وجود إيقاع خطي، ولكن ليس بتكرار وتماثل	١. لا يوجد في الجدارية خط أفق. ٢. وجود إيقاع خطي بتكرار وتماثل.
الظل والضوء	١. الظلال واقعية تتناسب مع مصادر الضوء واتجاهاتها. ٢. يساعد على التجسيم والبروز.	١. الظل والضوء فيه طابع زخرفي إيقاعي. ٢. التجسيم والبروز ليس هدفا في الجدارية، والظل والضوء فيها خدم الإيقاع والملمس.
المنظور	اتباع قواعد المنظور.	لا يوجد قواعد منظور في المباني والأشجار في الجدارية تراكم وتوزيع المباني إيقاعي، والأشجار فيها تناظر وإيقاع.
اللون	١. الألوان واقعية في الطبيعة. ٢. في الطبيعة عدد محدد من درجات اللون الواحد.	١. وجود اللون الذهبي في الجدارية وهو لون غير واقعي يثبت القصد التزييني. ٢. يوجد عدد كبير من درجات اللون الواحد.
الإيقاع	لا يوجد تكرار رتيب في الطبيعة ولا حتى المباني الطبيعة، فهي مختلفة.	تكرار وتناظر في المباني وتكرار وتناظر أيضا في الأشجار والنوافذ، وهو إيقاع شكلي، وهناك إيقاع لوني نشأ من عدد كبير من الألوان.

التوصيات:

١- اقتراح توظيف تقنيات حديثة في تحليل الجداريات: كالتحليل الرقمي، والتصوير المتقدم (كالتصوير بالأشعة تحت الحمراء...)، حيث إن الاهتمام بدراسة الجداريات كآثار بواسطة تقنيات حديثة تستطيع ان تكتشف المزيد من الخبايا بطريقة صنعها وموادها، مما قد يعطي الكثير من الأفكار حول ثقافة وفلسفة الصانع وبالتالي نتعرف على ثقافة وفلسفة العصر ذاته.

٢- إجراء دراسات مقارنة هذه الجداريات بجداريات أخرى من نفس الفترة، أو من فترات زمنية لاحقة لمعرفة الأسلوب الفني، وتأثير الفكر الإسلامي بها وعليها.

٣- إجراء دراسات أخرى للتعمق في دراسة الفلسفة الإسلامية على العناصر الفنية مثل: الأشكال، والرسومات.

جدول الأشكال:

رقم الشكل	رقم الصفحة	اسم الشكل	المصدر
١	١٠	مصورة بردى	Creswell:1979, p1
٢	١١	قرية من مصورة بردى	Creswell:1979, p1
٣	١١	مجموعة مبانٍ من بردى	Creswell:1979, p1
٤	١٢	ملعب خيل	Creswell:1979, p1
٥	١٢	مجموعة بيوت	Creswell:1979, p1
٦	١٣	مجموعة قصور	Creswell:1979, p1
٧	١٤	مجموعة مبانٍ	Creswell:1979, p1
٨	١٤	أبنية ذات سقوف جملونية	Creswell:1979, p1
٩	١٥	مبانٍ ذات سقوف جملونية ومسطحة	Creswell:1979, p1
١٠	١٥	واجهة الحرم	Creswell:1979, p1
١١	١٦	عضادة الواجهة الرئيسية	Creswell:1979, p1
١٢	١٧	واجهة قصر	Creswell:1979, p1
١٣	١٧	أشجار بأوراقها وثمارها	Creswell:1979, p1
١٤	١٨	مشهدان لاضطراب النهر	Creswell:1979, p1
١٥	١٨	شريط من زخارف بيت المال	Creswell:1979, p1
١٦	١٩	نخلة	بهنسي ١٩٨٨
١٧	١٩	زخرفة نباتية متأثرة بالزخرفة الإغريقية	بهنسي ١٩٨٨
١٨	١٩	زخرفة نباتية متأثرة بالزخرفة الإغريقية	بهنسي ١٩٨٨
١٩+٢٠+٢١	١٩	زخرفة فوق الأعمدة	Creswell:1979, p1
٢٢+٢٣+٢٤	٢٠	زخرفة بواطن الأقواس	Creswell:1979, p1
٢٥	٢٠	زخرفة قبة بيت المال	بهنسي ١٩٨٨

الهوامش:

(١) الألفي، أبو صالح، الفن الإسلامي، القاهرة، دار الكتب الوثائقية ١٩٧٤، ص١٤٨.

(٢) طنطاوي، علي، الجامع الأموي بدمشق، جدة، دار المنارة، ١٩٩٠، ص٤٤-٤٨.

(٣) طنطاوي ١٩٩٠، ص٤٤-٤٨.

(4) Poykareh Journal, vol,12, issue,32, p.6

(٥) بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، دمشق، دار الفكر، ١٩٧٩، ص١٠.

(٦) بهنسي، عفيف ١٩٧٩، ص٩.

(٧) الجامع الأموي٧iber.com/culture/

(٨) أبو النصر، عمر الحضارة الأموية في دمشق، بيروت، مطابع طرطوس، ١٩٤٨، ص٣٧١-٣٨٣.

(٩) علاّم، نعمت، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢، ص٣٩.

(١٠) فرغلي، أبو الحمد، التصوير الإسلامي نشأته وأصوله، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١، ص٥٣.

(١١) تاريخ-الجامع-الأموي-في-الدكتور-عفيف-بهنسي/academia.edu).

(١٢) حسن، زكي محمد، أطلس الفنون الزخرفية، بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١، ص٥٦٢.

(١٣) فسيفساء-الجامع-الأموي-في-دمشق/ziber.com/culture

(١٤) الشافعي، فريد، العمارة العربية في مصر الإسلامية، القاهرة، الهيئة المصرية للنشر، ١٩٧٠، ص٢١٧.

(١٥) الباشا، حسن، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، بيروت أوراق شرقية للنشر، ١٩٩٩، ص١٣٠-١٣١.

(١٦) رايس، د.ت، الفن الإسلامي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢، ص١٧-١٨.

(١٧) بهنسي، عفيف، الجامع الأموي الكبير، دمشق، دار أطلس، ١٩٨٨، ص١٠.

(١٨) الباشا، حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٥٩، ص٤١.

(١٩) الباشا، حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ١٩٥٩، ص٤١.

(٢٠) حسن، زكي محمد، أطلس الفنون الزخرفية، ١٩٨١، ص٥٦٢-٥٦٣.

(٢١) الباشا، حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ١٩٥٩، ص٣٨.

(٢٢) الباشا، حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ١٩٥٩، ص٤٤.

(٢٣) الباشا، حسن، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، ١٩٩٩، ج١ ص١٣٠-١٣١.

(٢٤) علاّم، نعمت، فنون الشرق الأوسط في الفترات الهلنستية المسيحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩١، ص١٦.

(٢٥) حسن، زكي محمد، أطلس الفنون الزخرفية، ١٩٨١، ص٥٦٢.

(٢٦) رايس، د.ت، ٢٠٠٢ الفن الإسلامي، ص١٩.

(٢٧) الباشا، حسن، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، ١٩٩٩، ج١، ص١٥.

(٢٨) الباشا، حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ١٩٥٩، ص٤٣.

(٢٩) إبراهيم، وفاء، دراسات في علم الجمال، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠، ص١٧-١٨.

(30) Agus Cahyana and Others, 2023, vol,10,issue12)(https://2u.pw/CSjVC2mE

(٣١) ناثان، نوبلر، حوار الرؤية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢، ص١٣٦.

(٣٢) هيجل، فكرة الجمال، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص٥١.

(٣٣) عبد العليم، فتح الباب، التصميم في الفن التشكيلي، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٥، ص٢٢.

(٣٤) ريد، هيربرت، معنى الفن، بغداد، دار الشؤون الثقافية وزارة الثقافة، ١٩٨٦، ص٤٢.

(٣٥) عبوّ، فرج، علم عناصر الفن، ميلانو، دار دلفين، للنشر، ١٩٨٢، ج١، ص٢٠٢.

(٣٦) الدروبي ٢٠٠٨: مجلد ٥، عدد ٣ (https://2u.pw/ehJ1PEL1)

(٣٧) حيدر، كاظم، التخطيط الملون، بغداد، وزارة التعليم العالي، ١٩٧٩، ص٩٩.

(٣٨) الألفي، أبو صالح، الفن الإسلامي، ١٩٧٤، ص١٠٧.

(٣٩) شال، محمود النبوي، تاريخ التذوق الفني، الكويت، ١٩٨٠، ص٢٢٨.

(٤٠) الباشا، حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ١٩٥٩، ص٤١.

(٤١) ناثان، نوبلر، حوار الرؤية، ١٩٩٢، ص١٤١.

(٤٢) بهنسي، عفيف، شمال جنوب حوار الفن الإسلامي، الشارقة، دار الثقافة والإعلام، ٢٠٠١، ص١٠٣-١٠٤.

(٤٣) شال، محمود، تاريخ التذوق، ١٩٨٠، ص٢٦٠-٢٦٢.

(٤٤) ريد، هيربرت، معنى الفن، ١٩٨٦، ص٧١-٧٢.

(45) Berchem, M. Van.The Mosaics of the Umayyad in Demascus 1979,p1

(٤٦) الألفي، أبو صالح، الفن الإسلامي، ص٩٦.

(٤٧) حمودة، يحيى، نظرية اللون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص٣٦-٣٧.

(٤٨) حمودة، يحيى، نظرية اللون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص٣٦-٣٧.

(٤٩) حمودة، يحيى، نظرية اللون، ١٩٨١، ص١١١.

(50) Berchem,M.1979 p2, pp364

(٥١) حمودة، يحيى، نظرية اللون، ١٩٨١، ص١١٢.

قائمة المصادر والمراجع مرومنة ومترجمة حسب شروط المجلة:

The list of sources and references is Romanized and translated according to the terms of the journal:

- Ebraheem, wafaa, Studies in Aesthetics and Art,Cairo, Dar gareeb for Printing and publishing, 2000
- Abo Al-Nasr, Omar, Umayyad civilization in Damascus, Birut, Tartous press, 1948
- Al-Alfy Abo Salih, Islamic Art, Cairo, National Library and Archives, 1990
- Al-Alfy Abo Salih, Islamic.
- Al-Basha, Hassan, Painting Islamic in middle East, Cairo, Dar Al-Nahdah, 1959, p.139-144
- Al-Basha, Hassan, Encyclopedia of Islamic Architecture, and Arts, Birut, Awraq Sharqia for Publishing House, 1999, p1 pp 130-131.

- Bahnasy, Afeef, The Great Umayyad Mosque, demascus, Dar Atlas
- Bahnasy,Afeeef, The aesthetics of Arabic art, Demascus, Dar Al-Fikr, 1979
- Bahnasy, Afeef, North South Dialogue Islamic Art in Belad Asham, Dar al-thaqafa Wal-eallam, 2001
- 10-Hassan, Zaky Mohammad, Atlas of Islamic Arts, Decoration and Illustrations, Birut, Dar Al-Raed Al-Araby, 198,
- Hamooda, Yhya, color theory, Cairo, Dar Al-Maarif, 1981.
- Hamooda, Yhya, color theory
- Header, Kadem, Color planning, Bagdad, Ministry of Higher Education, 1959,
- Rise, d.T, Islamic Art, Birut, AL-Moasasa Al-Arabia for publishing studies, 2002,
- Reed, Herbert, meaning of Art, Bagdad, Dar Al-Shoon Al-Thaqfia, ministry of culture, 1986
- Reed, Herbertm, Meaning of Art,
- Al-Shafaey, Fareed, Arabic architecture fee Asr Al- wolaa, Cairo, Al-hiaah Al-Masria for Publishing, 1970
- Shal, Mahmood, Al-Nabawy, History of Artistic Taste, Al-Kwiat, 1980
- Tantawy, Ali, Al- Jamea Al-Omawy in Demascus, Jadih, Dar Al-Mnara, 1990,
- Abd Al-Aleem, Fatih Al-Bab, Design in Fine Art, Cairo, Alam Al-Kotob, 1985
- Abbo, Farag, elim Anaser Al-Fan, Dar Dolfeen LELnashr, 1982
- Allam, Nemat, Fonon Al- Sharq Al-Awssad fee AL-ossor Al- Eslamia, Cairo, Dar Al-Maaref, 1982
- Allam, Nemat, , Fonon Al- Sharq Al-Awssad Al-helenstia Wal-Maseehia, Birut, Dar- Al-Maaref, 1991
- Fargaly, Abo Al-hamd, Islamic Painting Nashatoho Wmadarisaho, Cairo Al-Dar Al-Masria Al-lebnania, 1991,
- Nathan, Nobler, Hewar Al-Roia Madqal Ela Al- Tajreba Al-Jamaleia, Almoassasa Al-Arabia Lilnasher, 1992,
- Heegl, Feqrat Al-Jamal, Dar Al-Taleea Letibaa Wal-Nasher, Birut, 1978
- 1-Creswell, K, A, Eearly Muslim Architecture, Haker Art Books,New York, Vol,1,p,1.

  2- Berchem, M. Van.The Mosaics of the Umayyad in Demascus 1979,:

  1-https://2u.pw/0pQWS6rm

  2- https://2u.pw/7BiuLrG2

  3-https://2u.pw/aUKPhSIJ

  4-https://2u.pw/ehJ1PEL1

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين