تأثير الزخارف الجصية لطرز سامراء في الفنون العربية الإسلامية

طاهر محمد هارون الغنمين

ملخّص: هدفت هذه الدراسة إلى بيان مدى تأثير الزخارف الجصية لطرز سامراء في الفنون العربية الإسلامية، لاسيما طراز سامراء الثالث والذي يعد ثورة فنية، انتشر من سامراء إلى باقي المناطق المجاورة، والذي كان له الدور البارز في إغناء الزخارف العربية الإسلامية اللاحقة على اختلاف المادة التي نفذت عليها الزخارف، سواء كانت على الجص أو الخشب أو الفنون التطبيقية الأُخرى. وقد توصل الباحث من دراسة موضوع زخارف سامراء إلى تأثرها بفنون سابقة ذات أصول هلنستية وبيزنطية وساسانية، واستمرت في الفترات الإسلامية المبكرة، وبخاصة في العصر الأموي، وأخذت تتبلور في العصر العباسي، حتى اكتسبت شخصيتها المميزة في العصر العباسي الثاني من خلال طرزها الثلاثة، وما أضيف إليها من حيث أسلوب الزخارف، وطريقة صناعتها، وتأثيراتها في الزخارف العربية الإسلامية اللاحقة في بلاد فارس والمشرق وبلاد المغرب والأندلس، كما توصل الباحث إلى التطور الحاصل على كل طراز من طرز الزخارف الجصية في سامراء، وما يميزه عن بقية الطرز.

كلمات مفتاحية: الزخارف الجصية، سامراء، الفنون العربية الإسلامية.

Abstract: *Abstract: This Samarra styles on the Arab Islamic arts, especially the third Samarra style, which is considered an artistic revolution that came out of Samarra to the rest of the neighboring regions, and that had a prominent role in enriching the subsequent Arab Islamic motifs on the different material on which the motifs were implemented, whether It was on plaster, wood, or other applied arts. The researcher found that the decoration of Samarra was influenced by the art of its predecessors of Hellenistic, Byzantine and Sassanid origins and continued in the early Islamic periods, especially in the Umayyad period, and took shape in the Abbasid era until it acquired its distinctive personality in the II Abbasid era through its three models, and what was added to them in terms of style decorations, manner of their manufacture and their impact on subsequent Arab Islamic motifs in Persia, the Levant, the countries of Morocco and Andalusia. The researcher arrived at the development of each style of stucco in Samarra and what distinguishes it from other models.*

مقدمة

تكمن أهمية هذه الدراسة في جوانب عديدة، خاصة وأنها من الموضوعات المهمة والقليلة والتي تفتقر إليها المكتبة العربية، فبالرغم من وجود بعض الدراسات في هذا الموضوع لكنها موجزة وقليلة؛ إذ تعطي هذه الدراسة صورة واضحة عن الأعمال والزخارف الجصية في سامراء، وتعالجها بأسلوب علمي ومنهجي؛ لإبراز أهميتها الحقيقية، وإنّ قلة هذا النوع من الدراسات وأهميتها بالنسبة للباحثين والدارسين بشكل عام والمتتبعين لتطور الفن الإسلامي في مراحله المختلفة بشكل خاص مثلت الدافع الرئيس لدراسة هذا الموضوع وأثره على الأفكار والمعرفة المتعلقة بموضوع هذه الدراسة، وقد واجه الباحث العديد من المشكلات، منها صعوبة زيارة مدينة سامراء للتعرف على طبيعة المكان والمنشآت الأثرية، وصعوبة زيارة المتحف العراقي لدراسة النماذج الجصية الأصلية التي نفذت عليها طرز سامراء والمحفوظة فيه، ويعود

السبب في صعوبة الزيارة إلى الحرب التي وقعت على العراق في البداية، ومن ثم الاحتلال الأمريكي، هذا بالإضافة إلى تعرض المتحف الوطني العراقي لعمليات السلب والنهب لآثار الأمة من قِبل الجاهلين بالتاريخ والحضارة.

تهدف الدراسة إلى بيان تأثير طرز سامراء وتطورها إضافة إلى تأثيرها في الفنون العربية والإسلامية، وقد اتضح هذا التطور في فن الأرابيسك الذي وصل قمة نضوجه وتطوره، وتبلورَ في طراز سامراء الأول والثاني والثالث، إضافة إلى دور طرز سامراء على الجص والرسومات الجدارية في إضفاء تطور جديد على الفن العربي والإسلامي، وقد اعتبر ثورة فنية خرج من سامراء إلى باقي المناطق المجاورة.

وقد وجد الباحث أن قلة من الباحثين تناولوا الأعمال الجصية في منطقة سامراء، منهم: هيرزفيلد بعنوان: «تزيين الجدران وزخارفها في سامراء» «Der Wandsch der Bauten Von Samarra Undseine Ornamentik (Berlin,1923)» إضافة إلى كتابه الثاني بعنوان «الصور في سامراء» «Die Malereien Von Samarra»، وقد قام كريزويل Creswell بتلخيص وترجمة كتاب هيرزفيلد الأول من الألمانية إلى الإنجليزية بعنوان «AShort Account of Early Muslim Architecture والذي نشره عام ١٩٥٨م. إضافة إلى كتابه الثاني «Die Malereien Von Samarra» بعنوان «الصور في سامراء»، وقد واجه الباحث عدة مشاكل، منها صعوبة زيارة مدينة سامراء للتعرف على طبيعة المكان والمنشآت الأثرية، وصعوبة زيارة المتحف العراقي لدراسة النماذج الجصية الأصلية التي نفذت عليها طرز سامراء والمحفوظة فيه، كما واجه عقبة الحصول على كتاب هيرزفيلد «Der Wandsch der Bauten Von Samarra Undseine Ornamentik (Berlin, 1923)». «وقد استخدم بديلاً لكتاب هيرزفيلد الذي لم يعثر عليه في المكتبات الموجودة والمتاحة في الأردن، هذا إلى جانب قلة المصادر والمراجع التي تتحدث عن الموضوع بعمق وإسهاب. وتمت الدراسة بالرجوع إلى المصادر والمراجع العربية والأجنبية من أبرزها كتاب صنفه فريد شافعي سنة ١٩٥١ حول زخارف وطرز سامراء، وكتاب ألفه عبدالعزيز حميد، سنة ١٩٨٥ حول حضارة العراق- الزخرفة على الجص، وكذلك نجد طاهر مظفر العميد ألف كتابًا سنة ١٩٧٦ حول العمارة العباسية في سامراء في عهد المعتصم والمتوكل، وصدر كتاب ليونس أحمد السامرائي سنة ١٩٦٨ حول سامراء في أدب القرن الثالث الهجري، ومن ذلك كتاب يونس الشيخ إبراهيم السامرائي سنة ١٩٦٨ حول تاريخ مدينة سامراء، وأما طارق الجنابي، فألف كتابًا سنة ١٩٨١ حول التنقيبات والصيانة في سامراء، وأما خالد خليل حمودي الأعظمي والذي صنف ثلاثة كتب، الأول سنة ١٩٧٤ بعنوان خزف سامراء الإسلامي، وأما الثاني سنة ١٩٨٢ بعنوان قصر الخليفة المعتصم في سامراء، وأما الثالث سنة ١٩٨٠ بعنوان الزخارف الجدارية في آثار بغداد، وكل ذلك من أجل استخلاص المعلومات المتعلقة بموضوع الدراسة، وقد تم جمع المعلومات وتصنيفها حسب الموضوعات التي تناولتها.

سامراء

قامت الدولة العباسية في بغداد والتي كانت عاصمة لها، وبقيت بغداد عاصمة الدولة العباسية ومركزًا للخلافة، وحكم بها كل من الخلفاء المنصور والمهدي والهادي والرشيد والأمين والمأمون وبداية عهد الخليفة المعتصم، الذي تحوّل عن بغداد كعاصمة ومركز للخلافة العباسية إلى مدينة سامراء، وبهذا التحولِ انتهت الفترة التي أطلق عليها العصر العباسي الأول، وبدأت فترة العصر العباسي الثاني بانتقال العاصمة ومركز الخلافة إلى سامراء، وبتحول المعتصم إلى العاصمة الجديدة بدأت ملامح مرحلة جديدة من الحكم، إلى أن بويع الخليفة المعتصم أبو إسحق محمد بن الرشيد بالخلافة سنة ٢١٨هـ، وقد شهدت خراسان في عهده ثورة تمكن من كبحها، كما يلاحظ أن عهده شهد توسعًا في العمران وشؤون الدولة لوجود العنصر التركي في الجيش، إذ أنشأ مدينة سامراء واتخذها عاصمة له، وأهم الأمور التي تميزت في عهده هو ذلك

الزحف العظيم والانتصار المشهود في معركة عمورية سنة ٢٢٣هـ، وتوفي الخليفة المعتصم في سنة ٢٢٧هـ (ابن كثير، ١٩٨٢: ٢٨٦؛ المسعودي، ١٩٣٨: ٣٠٦؛ اليعقوبي، ١٩٦٤: ٢٠٩).

ولعل أشهر ما عرفت به مدينة سامراء من أسماء سُرَّ مَن رأى وسُرَّور من رأى، (بضم السين)، وسُرَّ من را، وساميرا، وقد خضع هذا الاسم للمد وسميت بسامراء، وقد عالجت هذه المصادر دلالات هذه الأسماء، وبالتالي البحث عن الأدلة من الشعر والرواية والأقوال على كل تسمية أطلقت على هذه المدينة؛ فمثلاً عندما بنيت العاصمة سامراء وازدهرت وبلغت ذروتها في التطور والعمران سميت سُرَّ من رأى وسامراء، ولكن عندما هجرت وخربت عمائرها وساءت أحوالها وتراجع دورها القيادي في التطور والنماء سميت ساءَ من رأى (الإصطخري، ١٩٦٧: ٨٥؛ القلقشندي، ١٩٨٧: ٣٣٠؛ المقدسي، ١٩٦٧: ١٢٣).

وأما سنة البناء لمدينة سامراء وإن حصل فيها اختلاف بسيط، فمرده إلى أن المعتصم لم يتجه فوراً إلى موقع سامراء مباشرة، بل تنقل وجاب في مواقع أخرى قبلها، واستناداً للطبري فإن سنة البناء لهذه المدينة قد تم في سنة ٢٢١هـ، إذ يقول الطبري «ثم لم يزل يتقدم وتضرب له القباب حتى وضع البناء في سامراء في سنة إحدى وعشرين ومائتين» (الطبري، ١٩٧٩: ١٧).

إن روح المعتصم العسكرية وإكثاره للجيش ونيته في إيجاد طبقة من الأتراك تسانده في توطيد أركان الحكم، كانت من دوافع البناء، هذا بالإضافة إلى شخصية المعتصم وسيرته الذاتية والتي تشير إلى حبه للعمارة والإكثار منها لجملة أمور محمودة يراها، ووقع اختيار المعتصم على موقع سامراء لأسباب مختلفة، إذ إن الموقع حصين، فالمياه تحيط بها من جميع جوانبها فتشكل خطًا دفاعياً حصينًا، إذ لم يظهر في بنائها أسوار أو أي تحصينات دفاعية لدرء الخطر، ومن هذه الأسباب أيضًا: أن المياه تُشكل طرقًا تسهل الاتصال بها ونقل التجارة منها وإليها. (إبراهيم، ٢٠٠٨، ٤٦)، وأن أراضيها مرتفعة مما يجعلها بعيدة عن خطر الغرق الذي يسببه ارتفاع فيضانات نهر دجلة خاصة، وأن الخطر كان يحصل في مدينة بغداد، وقد رأى المعتصم في تخطيط سامراء فصل الأجناس والطبقات المختلفة من جند وموظفين وأصحاب مهن، فأسكن كلًّا منهم في ناحية، فقد كانت قطائع الجند ومساكنهم وثكناتهم بعيدة عن قطاع غيرهم من الناس (حميد، العبيدي، قاسم، ١٩٨٢: ١٢٤)، وتشير المصادر إلى توفر شروط العمران من طيب الهواء وصحة الثمار وغزارة الماء كعنصر بيئي طبيعي، إذ شكل ذلك حزامًا دائريًا حول المدينة، وكذلك صلاحية التربة للعمران والزراعة وارتفاع المكان عن مجرى النهر، الأمر الذي يبعد المنطقة من خطر الفيضانات، وتوفر التربة الكلسية الصالحة لصناعة الجص والتربة الطينية لصناعة اللبن والآجر (ابن حوقل، ١٩٦٧: ٢١٨؛ الإصطخري، ١٩٦٧: ٦٨؛ مرزوق، ١٩٧١: ٢١).

ويبدو أن الخليفة المعتصم قد أوعز إلى المهندسين بأفكار خاصة وجديدة حتى لا تتكرر تجربة بغداد بالتخطيط الدائري التي عانت من مشكلة زيادة عدد السكان، ما أدى إلى التوسع في البناء خارج أسوار المدينة، وبالتالي جعل المهندسين يقومون بإحداث تغيرات جديدة في تخطيط مدينة سامراء من الداخل، بحيث يمكن التوسع في العمران دون التأثير على المخطط العام للمدينة، خاصة وأن الخليفة المعتصم قد عُرف عنه ولعُه بالعمارة والبناء، هذا بالإضافة إلى أن طبيعة المكان وسعته وفّرت فرص التوسع والتغيير (العميد، ١٩٧٦: ٦٢).

وقد قُسِّمت مدينة سامراء على غرار بغداد إلى شطرين يفصلهما نهر دجلة؛ ويوصل بين شطريها جسر فوق نهر دجلة، ففي الجانب الشرقي بنيت القصور والمساجد والدواوين والأسواق والمسجد الجامع وبيوت السكن، وفي الجانب الغربي الكثير من العمارات والبساتين والحدائق (البلاذري، ١٩٩٧: ٤٢٦؛ السامرائي (أ)، ١٩٦٨: ١٨؛ المقدسي، ١٩٦٧: ١٢٢)،

ولم تخلُ المدن الإسلامية من معلمها الديني البارز والمهم، وهو المسجد الجامع، وقد لعبت المساجد دورًا هامًّا في التاريخ الإسلامي وفي حياة الناس على مر العصور الإسلامية، فعندما شرع المعتصم ببناء عاصمته الجديدة سامراء بنى فيها المسجد الجامع وجعله في موقع مناسب في طرف الأسواق وعلى شارعها الأعظم، كما أن المساجد معالم بارزة في الإسلام، كما أن القصور مقر إقامة الخلفاء شكلت معالم عمرانية فريدة ومميزة في البناء والزخرفة، ويذكر المسعودي أن الخليفة المعتصم بنى قصورًا في مدينة سامراء، وقد نُسبت هذه القصور: إلى الأشخاص الذين أشرفوا على بنائها، وهم من الطبقة ذات الشأن البارز والمهم في الدولة والتي اعتبرت من الطبقة الخاصة، ومن هذه القصور: قصر الجوسق الخاقاني الذي ينسب إلى أبي الفتح بن خاقان، والقصر العمري نسبة إلى عمر بن فرج، والقصر الوزيري نسبة إلى أبي الوزير، وقد كانت هذه القصور جميعها في سامراء (القيسي، ١٩٦٩: ٤٦، المسعودي، ١٩٦٥: ٤٧٠، ١٧٦)، ويذكر ابن الفقيه الهمذاني ثمانية قصور للمعتصم دون أن يحدد أماكنها، وهي الجوسق الخاقاني والقيد المُللي وقصر الجص (الحويصلات) وقصر القصور، وعموري، وقصر المطامير، وقصر السماني، والقصر الخاقاني (الهمذاني، ١٩٩٦: ٢٧٤؛ المسعودي، ١٩٦٥: ٤٦٧).

الجص في سامراء

مادة الجص واستخداماتها

إن تاريخ اكتشاف الجص غير معروف، فالاكتشافات الأثرية أثبتت أنه يعود إلى عهود قديمة، إذ تذكر المصادر التاريخية والأثرية بأنه عُثر على تماثيل مصنوعة من الجص في عين غزال في الأردن، وفي أهرامات مصر (عبدالله، ١٩٨٥: ١٣٦-١٣٧)، وعرف الجص بشكل واسع في بلاد الرافدين كون المنطقة غنية بحجر الكلس الذي يتم الحصول على الجص منه، وذلك بعد حرقه وطحنه وسحقه، واستخدم أولاً مادة أساسية في البناء، ثم أخذ البناؤون يكسون به جدران الغرف والقاعات، ثم بدأ الاهتمام في زخرفة الجدران المغطاة بالجص وبالزخارف الجدارية، وذلك باستخدام الألوان المائية، وتلا ذلك استخدام الزخارف المحززة ذات الحفر الغائر، وعثر على أقدم النماذج لتلك الزخارف في التصاوير التي ظهرت على القصور التي تعود إلى القرن الثالث أو بداية القرن الثاني قبل الميلاد في مدينة الوركاء الواقعة قرب السماوة جنوبي العراق، تعود إلى نحو ٢٤٠٠ قبل الميلاد، وكذلك في مدينة آشور، والتي تقع على الضفة الشرقية لنهر دجلة إلى الجنوب من مدينة الموصل، وكذلك عثر في ماري تل حريري والتي تعود إلى ١٩٠٠ قبل الميلاد وهي تحتوي على جدران تم كساؤها بالجص، وبها زخارف نباتية وحيوانية وآدمية متقاطعة ومستقيمة، وقوام هذه الزخارف الأشكال الهندسية والنباتية البسيطة التي تتخللها رسوم لبعض الحيوانات (حميد، ١٩٨٥: ٢٧١-٢٧٢)، واقتبس العرب والمسلمون استخدام الجص وتقنيته فيما بعد في عمائرهم وقصورهم عن الساسانية.

وفي بداية العهود الإسلامية لم تكن الزخرفة الجصية تحظى باهتمام كبير من قبل الرسول عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين، وذلك لانصراف المسلمين الأوائل بكل ما لديهم من عزيمة وقوة لتثبيت أركان الدين الإسلامي الحنيف والدعوة له، ودعم كيان الدولة الإسلامية الناشئة، والتركيز على حياة البساطة والزهد، وهذ واضح في التقشف الكبير الذي حرص عليه الخلفاء في بناء المساجد والعمائر. وفي فترات لاحقة خلال العصر الأموي زاد الإقبال على زخرفة المباني الدينية والمدنية والقصور والمساجد، وكان السبب في ذلك هو الاهتمام الكبير من قبل الخلفاء الأمويين للبناء والزخرفة على نطاق واسع (اللهيبي، ٢٠١٥،٥٣)، فمن أهم النماذج الجصية في العصر الأموي وجد في قصر الحير الغربي، وقصر خربة المفجر، وقصر الطوبة، وقصر الحلابات، وكذلك في قصر عمرة التي تم كساء جدرانها بالجص، وتحتوي على موضوعات حيوانية وبشرية، بحيث تمثل صراعًا بين الحيوانات، ومناظر من الحياة اليومية رجالاً

ونساء يستحمون، أو نساء ورجالاً نائمين ومتعانقين، ورجالاً بحركات رياضية في حالة مصارعة، بالإضافة إلى صور الخليفة وهو على عرشه يحيط به عمودان حلزونيان وعلى جانب الخليفة يقف شخصان أحدهما يحمل مذبة أو مكشة لتهوية الخليفة، وكذلك رسوماً تمثل أعداء الإسلام وصورة أخرى (جودي، ١٩٩٨: ٥٤؛ حميد، ١٩٨٥: ٢٧٠؛ Grabar, 1973: 184-186)، أما في العصر العباسي فقد اتسع استخدام الزخارف الجصية، وصار لها مركز الصدارة بين الفنون، وأخذ الفنان المسلم باستخدام الجص في زخرفة العمائر والقصور بأسلوبين، الأول: رسم بالألوان المائية على الجص (الفريسكو)، والثاني: استخدام الجص في كساء الجدران وهو ما يتمثل في طراز جص سامراء، والمتتبع لأنماط الزخارف الجصية يلاحظ التأثيرات الهلنستية والساسانية في أساليب الزخرفة والتزيين (الطايش، ٢٠٠٠: ٦٥-٧٠).

الجص ووجوده في الطبيعة

الجص: هو مركب كيميائي متبلور يتكون من كبريتات الكالسيوم المائية والموجود في الطبيعة على شكل بلورات، ويوجد في مناطق كثيرة من العالم على شكل صخور رسوبية أو كتل في معظم الحالات، وللحصول على الجص يُسخن إلى درجة حرارة ١٣٠-٢٠٠ درجة مئوية، فيفقد ٤/٣ ما يحتويه من ماء، وبذلك يتحول الخام إلى مسحوق أبيض اللون، وكذلك يُحصَل على الجص بإزالة ماء التبلور جزئيًا أو كليًا من خام الجص الطبيعي، وذلك بالتسخين الشديد حتى الوصول إلى الدرجة المطلوبة لتعطي نوع الجص المراد الحصول عليه، وقد يُضاف إليه مواد أخرى للتأخير أو التسريع في التصلب أو (زمن الشك) (يقصد بزمن الشك: أول حالة التصلب، أو يكون ذلك بإعادة اتحاد الماء مع كبريتات الكالسيوم المزال منها الماء كليًا أو جزئيًا لتكون كبريتات الكالسيوم المائية أي الجص (حسين، ١٩٨٢: ٢١١)، ويعد الجص من الخامات المتوافرة بكثرة في العراق، ويكثر وجودها في المناطق الشمالية والمناطق الوسطى (ياسين: ٢٠٠٦: ١١١).

تصنيع الجص

تتلخص صناعة الجص في تكسير وطحن خام الجص وتكليسه في أفران بحيث يصل إلى درجة حرارة تراوح ما بين ١٣٠ - ٢٠٠ درجة مئوية، وتضاف في بعض أنواع الجص مواد تجعله سهل التشكيل ومرناً مثل: الطين المطفي، ولزيادة تماسكه في البياض تضاف مواد أخرى مثل نشارة الخشب، أو لتأخير زمن الشك مثل: الغراء، والطين، والمواد العضوية، والأحماض (حسين، ١٩٨٢: ٢١١)، وتستعمل لصناعة الجص أفران خاصة مثل أفران القدور، وهي عبارة عن إناء معدني يوضع فيه المادة الخام ويسخن في الأسفل بحيث يصبح على شكل بودرة بعد طرد ماء التبلور منه جزئيًا أو كليًا (حسين، ١٩٨٢: ٢١٠؛ الشريف، ١٩٨٣: ١٤٨؛ عبدالله، ١٩٨٥: ١٣٨).

خواص استعمال مادة الجص

إذا خلط الجص في الماء فإنه يتصلب بسرعة ويتحول إلى كتلة صلبة، وذلك لتراص بلوراته بعد استعادتها للماء الذي فقدته أثناء عملية رفع درجات الحرارة (عملية التصنيع)، ويجب عند استعماله خلط كمية منه بالماء لاستعمالها قبل أن يجف، ويمكن أن يضاف إليه قليل من الغراء أو نشارة الخشب قبل استعماله لتأخير زمن الشك أو التصلب والحصول على مادة قوية قابلة للصقل، بحيث لا تتجاوز نسبة هذه الإضافة ١٪ من كمية الجص، أما إذا أضيف إلى الجص كمية قليلة من مسحوق الشبة ومزجه بالماء يصبح بعد جفافه أكثر صلابة ومتانة (طالو، ١٩٧٣: ١٦٤-١٦٦؛ عبدالله، ١٩٨٥: ١٧)، ويحصل الجص على نصف قوته بعد ٢٤ ساعة من وضعه في مكانه، أما المواد المضافة إلى الجص فهي للتحكم في زمن الشك أو التصلب، وتعمل على التقليل من مقاومة الجص بعد التصلب، ومقاومة الشد للجص (الدرويش وشحاته، ١٩٨٠: ٣١٠).

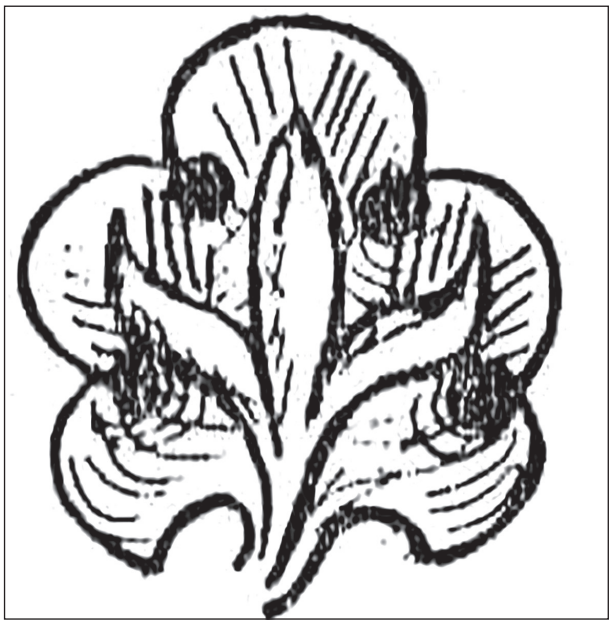
ويستعمل الجص بوصفه عنصراً بنائياً بحتاً من أجل تقوية البناء، وبعد ذلك يكتسب وظيفة أخرى، بشكل

تدريجي، وهي الوظيفة الجمالية في الزخرفة والتزيين؛ كذلك يستعمل في البياض كمادة رابطة سريعة التصلب تعطي متانة للبناء؛ ويستعمل في صناعة التماثيل؛ وفي تغطية الأرضيات بطبقة من الجص المخلوط بالرمل، ويضاف فوق الطبقة الجصية طبقة أخرى من القار، وذلك لمنع تأثير الرطوبة على الطبقة الجصية، وإضافة إلى ذلك استعمل الجص في كساء الجدران بطبقة من القصارة وزينت هذه الطبقة بالزخارف الجصية. وتعتبر مادة الجص مهمة لاستخدام الإنسان لتطوير ذوقه في العمارة والزخرفة (حفريات سامراء، ١٩٤٠: ١٤-١٥؛ شحاته وعوض، ١٩٨٦: ٢٣٢)، كما يعد الجص من المواد الرخيصة التي تميزت بسهولة ومرونة الحفر لعملية التشكيل، لتغطية الأجزاء الداخلية للجدران الجانبية، وبواطن العقود، ودعامات الأبواب، وفي ملء الفراغات في النوافذ والطاقات المعقودة، ويمكن أن تستخدم مادة الجص كمادة عازلة للنار نتيجة لطرد الماء المتبلور ويتحول عند تعرضه للنار إلى بودرة ناعمة تحمي طبقة الجص التي تليها من تأثير النار (الشريف، ١٩٨٣: ١٤٩؛ غالب، ١٩٨٨: ١٢٠-١٢١؛ Grabar, 1973: 183). وقد شاع استخدام الجص في بياض الحوائط، بحيث يستخدم لطبقة الحوائط بحيث يستخدم للطبقة الأولى والثانية لبطانة البياض، فهو أفضل من الجير لأنه حسن المنظر والملمس بالنسبة للشكل النهائي وبسبب أنه يجف ويتصلب بسرعة في وقت أقل بكثير من بياض الجير ويجب إطفاء الجير بعناية قبل استخدامه (الدرويش وشحاته، ١٩٨٠: ٣٠٠؛ Grabar, 1973: 184- 185).

الطرز الزخرفية الفنية الجصية في سامراء

أجمع المؤرخون والباحثون من العرب والأجانب على أن بناء سامراء في العصر العباسي، وبكل ما تشتمل عليه من مرافق وقصور ومبان دينية ومدنية، آية في الفخامة والسعة والعظمة، وهذه الصروح المعمارية احتوت على روائع فنية من الفن المعماري والزخرفي في شتى أنواع الزخرفة، وعلى رأس تلك الزخارف، الزخارف الجصية والتي يظهر عليها النماذج الفنية الرائعة للعناصر الفنية الهلنستية والساسانية فضلاً عن التأثيرات العراقية القديمة المحلية (خشفة، ٢٠٠٢، ٥٢). لقد تمثل الأسلوب العباسي بأحلى مظاهرة وأفصح عن مميزاته الصريحة التي كانت أساسًا للزخارف العربية الإسلامية بالنماذج الجصية المكتشفة في عمائر مدينة سامراء، والتي كانت على هيئة وزرات تغطي الجدران من الداخل إلى ارتفاع متر واحد، كما هو الحال في قصر الجوسق الخاقاني وفي باب العامة وقصر بلكوارا وقصر الجص أو الحويصلات (حميد، العبيدي، قاسم، ١٩٨٢: ٧٤).

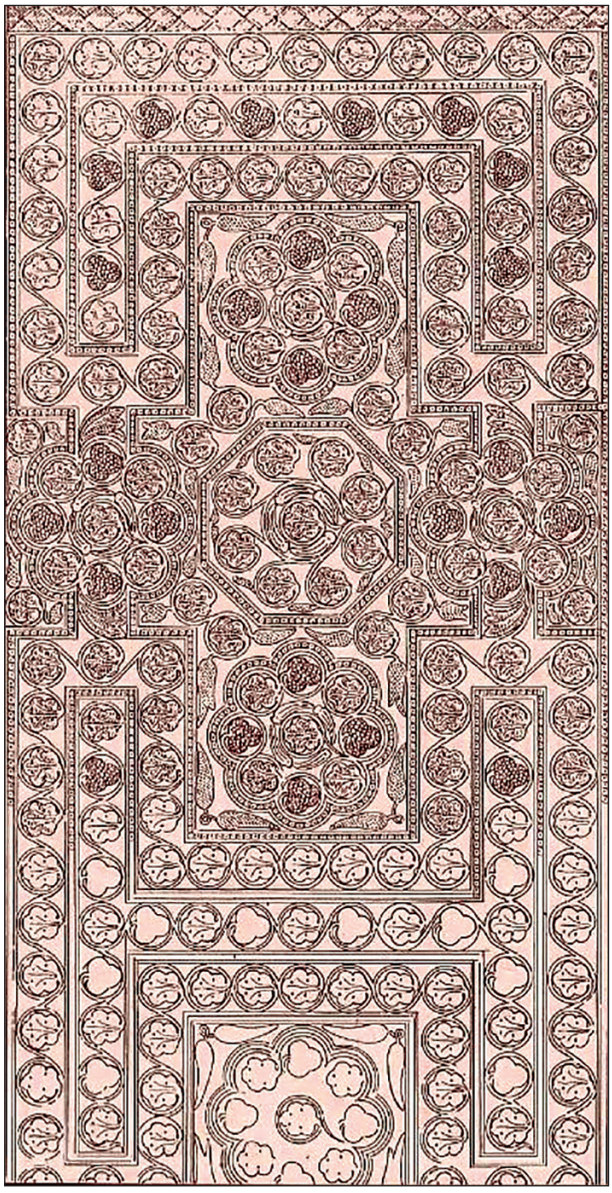
الطراز الأول: يرى بعض الباحثين أن هذا الطراز هو أول وأقدم الطرز الفنية الثلاثة التي ظهرت في سامراء على الجص وأقربها إلى زخارف الجص المكتشفة في موقعي الحيرة وأسكاف بني جنيد (حميد، ١٩٨٥: ٣٧٩)، وهو في حقيقته يمثل استمراراً للزخارف الإسلامية القديمة التي ظهرت في العصر الأموي وفي العصر العباسي الأول، والتي كانت سائدة في بغداد والعالم الإسلامي قبل إنشاء سامراء، وهو يمتاز بالحفر العميق (Deep-cut) في تقعر أو تحدب مما يضفي على التحفة ظلالاً متفاوتة العمق، ويمتاز كذلك بقرب زخارفه من الطبيعة، أو بمعنى أصح قربها من أصولها الهلنستية والساسانية، وقد دخل إليها التطور المنتظم في الفنون الزخرفية، ويظهر ذلك في أوراق العنب وعناقيده والوحدات الزخرفية الصغيرة المتكررة التي استخدمت في ملء الفراغ ويظهر عليها العمق والتجسيم (أي تقعر وتحدب في قطاع العناصر الزخرفية وتفاوت في المستويات Modelling ما يضفي على التحفة ظلالاً متفاوتة العمق، وهي ظاهرة هلنستية الأصل (شافعي، ١٩٥١: ٢)؛ ما يجعل العناصر الزخرفية بارزة، وبالتالي يؤدي إلى بروز الزخارف وإظهار عمق في الأرضية. ولقد لعب الضوء والظل دوراً في إضفاء جمالٍ زخرفي من خلال السطح المضاء والخلفية الداكنة (كونل، ١٩٦٦: ٣٩؛ Gruber. 1966: 38-39)، وقد رتبت الزخارف في هذا الطراز داخل أشكال هندسية



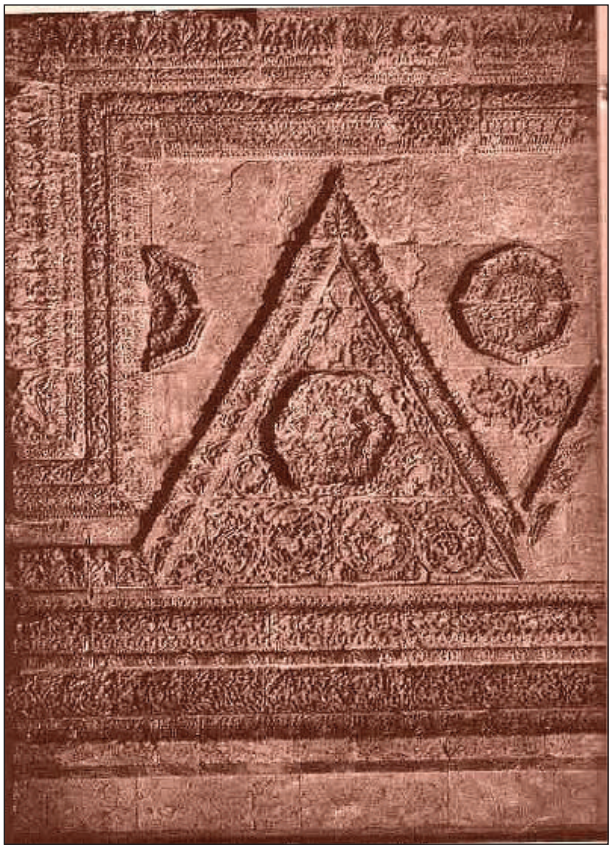
الشكل ١: ورقة عنب الطراز الأول، المرجع: Hameed,1965,73.

سداسية أو إطارات أو جامات بالإضافة إلى الأشكال الهندسية كالمربع والمستطيل والمعينات، ويلاحظ أن الزخرفة في الطراز الأول خالية تمامًا من رسوم الحيوانات والطيور والأشكال البشرية، فهو يعتمد بشكل أساسي على الموضوعات النباتية ضمن أطر أو أشرطة ذات زخارف هندسية، والعنصر الرئيسي في الزخرفة النباتية هي تفريعات متموجة أو أفعوانية أو حلزونية تخرج من جانبها أوراق وعناقيد العنب، وتكون الأوراق صغيرة الحجم نسبياً، إذ لا يتجاوز حجم الواحدة منها كف اليد والتي تتميز بقليل من التقعر، ويلاحظ دائمًا أن ورقة العنب في هذا الطراز ذات خمسة فصوص (Five-Lobed) (الشكل ١)، وكل فص يكون بشكل نصف دائري، حزز بداخلها عروق رئيسية وثانوية، وعند التقاء كل فص من فصوص ورق العنب توجد حفرة صغيرة وغائرة بالجص تسمى اصطلاحًا بالعين، ففي كل ورقة أربعٌ من هذه العيون، وقد نُفّذت ورقة العنب بشكل قريب من الطبيعة، إذ إن ورقة العنب تتجه نحو الأعلى، ويظهر فيها التعرق النخيلي والعيون الذي عرف في رسم الأوراق النباتية في الفن الهلنستي، واتسمت ورقة العنب بأنها ذات قطاع مقعر (الشكل ٢) كما ظهرت ورقة العنب ثلاثية الفصوص وهو ما يميز هذا الطراز، وقد جاءت بقطاع مقعر (حميد، ١٩٨٥: ٣٨٠؛ Shafi,I, 1957: 216; Creswell, 1958: 289).

أما عناقيد العنب، فهي تتميز بأن محيطها يتألف من ثلاثة فصوص، وحبات العنب فيها نصف كروية ومتلاصقة، ونجد أحيانًا داخل كل حبة من حبات العنب نقطة صغيرة مثقوبة في وسطها وهي ذات قطاع محدب، ومن الأمثلة التي ظهرت في مباني مدينة سامراء والتي تعود في أسلوبها إلى الطراز الأول ما ظهر في باب



الشكل ٢: زخارف أوراق العنب وعناقيده الطراز الأول، المرجع: حفريات سامراء ، ١٩٤٠، ٧٩.



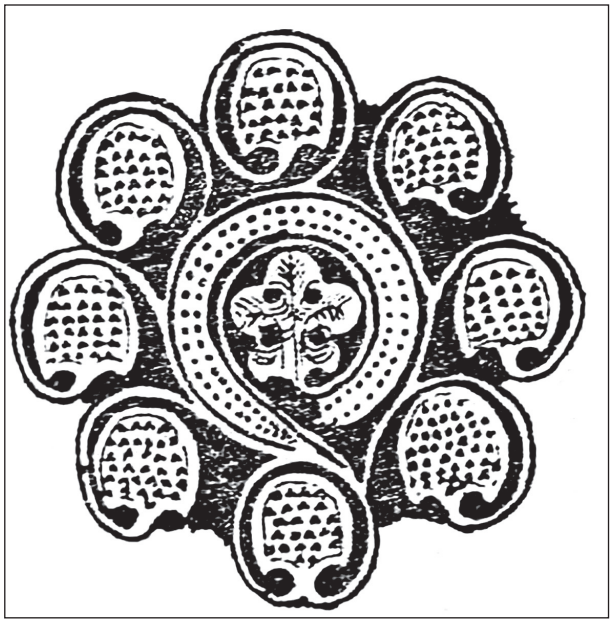
اللوحة ١: زخارف نباتية على الحجر في قصر المشتى - الأردن، المرجع: Creswell,1958,28

العامة في قصر الجوسق الخاقاني، إذ تتلخص الزخرفة بكساء من الجص تظهر في داخل أواوين باب العامة بشكل كامل بالتلاعب بالضوء والظل من خلال السطح المضاء والخلفية الداكنة، وهي بشكل أخاديد ضمن فروع العنب الصاعدة في صفين مزدوجين، وكل منهما يحتوي على ورقة العنب بشكل مفصص، أما إفريز باب العامة فإنه يتكون من مثلثات متقابلة في وسطها وريدات زخرفية ومعينات هندسية وشمسيات، وهي شبيهة بإفريز واجهة قصر المشتى (اللوحة ١)، وتوجد في الكوشتين اللتين تفصلان العقود الثلاثة المكونة لباب العامة، وما يزال بعضها موجودًا والتي تعد أمثلة نادرة للزخارف الجصية في سامراء. وفي الإيوان الكبير توجد وزرة بها زخارف جصية تحتوي على رسوم مثلثات بداخلها رسوم نباتية تشبه رسوم واجهة قصر المشتى، وقوام الزخرفة تتكون من زخرفة ورقة اللوتس وورق العنب وعناقيده، وفروع نباتية بارزة بشكل كبير وقريبة من الطبيعة، وتعتبر في الطراز الأول للزخارف الجصية في سامراء) (السامرائي ب، ١٩٦٨: ٩٠؛ سامح، ١٩٩١: ٩٣؛ Creswell, 1958: 232-234) و(زيدان، ٢٠١٠، ٦٩)

أما زخرفة جدران الإيوان الكبير في الجوسق الخاقاني، فإن وحداته قد جمعت بين الشكل الهرمي المدرج القائم على إفريز من الدوائر المزدوجة، والتي تحتوي على زوج من زهرة اللوتس بوضع متعاكس؛ أما باطن العقد الأمامي للإيوان الكبير فقد كان مزينًا بزخارف جصية مقسمة إلى أشرطة، فالقسم الأوسط عريض، ويحف به قسمان أقل عرضًا منه، وعرض كل شريط من الشريطين الآخرين ٣٢سم، ويتألف من زخارف بشكل زوج من أغصان شجر العنب، ترتفع لولبيا لتكون صفًا مزدوجًا من الدوائر، وكل صف يحتوي على ورقة من أوراق العنب، وكل فص من فصوصها تحتوي ثقوباً تشبه العيون، ويحيط بها حزوز، أما القسم الأوسط فهو بعرض ٩٥سم، وزخارفه هي ورقة العنب طويلة الساق (Creswell, 1958: 261-263; Grube, 1966: 38-39)، وظهر نموذج آخر لتمثيل الزخارف الجصية للطراز الأول في قصر الجص (الحويصلات)، والذي اعتبر أفضل الأمثلة وأقدمها على الأبنية في سامراء والتي جاءت مزينة جدرانها بالزخارف الجصية، وكذلك تزين العديد من الغرف والقاعات، وكلها من طراز سامراء الأولى، إذ يلاحظ أن السطوح الزخرفية مقسمة بشكل عام إلى حقول صغيرة متوازية يرتبط بعضها ببعض بأشرطة متداخلة تملأها التفريعات الدقيقة، والتي تغطي جميع السطوح المزخرفة تقريباً، فهي تتموج وتخرج من على جانبيها عناقيد العنب وأوراقه إضافة إلى الأوراق الرمحية والعناصر الأخرى التي استخدمت لملء بعض الفراغات في السطوح التي لا يمكن ملؤها بأوراق وعناقيد العنب الكبيرة الحجم نسبياً، وتتألف هذه الزخارف من حيث الأساس من الأوراق، وعناقيد العنب تتوالى وتتوزع بأشكال بديعة، سداسي يعلوه سداسي ثانٍ في مركز كل واحد منهما ورقة تحيط بها سلسلة أوراق وعناقيد متناوبة، وبين الأشكال السداسية مثلثات

ومعينات مزينة بكؤوس أو أوراق أو عناقيد، وتفصل هذه الأشكال السداسية والمثلثات والمعينات بعضها عن بعض ثلاثة أشرطة مزخرفة ومكونة من سلسلة حلقات وسلسلة خطوط ومثلثات صغيرة (حفريات سامراء، ١٩٤٠: ٣٧-٣٨؛ حميد، ١٩٨٥: ٣٨١).

الطراز الثاني: اعتبر هذا الطراز طرازًا انتقاليًا يمثل بداية مرحلة جديدة متطورة ومختلفة عن الطراز السابق، وحرص الفنان فيه على تنفيذ الزخارف بأسلوب الحفر العميق، والذي يشبه الأسلوب الذي كان سائدًا في الطراز الأول؛ إضافة إلى ذلك، حرص على الإبقاء على الأشكال الهندسية التي تحيط بالزخارف، لكنه أخذ يبتعد في زخارفه عن الطبيعة شيئاً فشيئًا، واضمحلت فصوص ورقة العنب، وعمل الفنان على تهذيب الزخارف وتنسيقها، (الشكلان: ٣، ٤) وهذا عائد إلى فلسفته ونظرته للفن والتي تتلخص في عدم مضاهاة خلق الله رغم بعده عن الطبيعة، إلا إن بعده هذا كان طفيفًا، ومن السهل إدراك الشكل الأصلي الذي نقل عنه (مرزوق، ١٩٧١: ٢٢؛ Shafi,I, 1958: 217-218)، غير أن التطور السريع لمدينة سامراء، ومن ثم ازدياد الطلب على الزخارف الجصية، عمل هذا على تطوير الزخرفة نحو الأبسط، وبشكل قليل التفاصيل ذات اللمسة الهندسية الواضحة، ويتميز هذا الطراز بأن المساحات المعدة للحفر قد أخذت بالتضاؤل إلى أن أصبحت تمثل قنوات ضيقة تفصل بين العناصر التي كادت أن تفقد ما ألفناهُ من اتصال للزخارف بعضها ببعض بواسطة عروق كما في الطراز الأول؛ ونتيجة لذلك، تطورت العناصر الزخرفية إلى وحدات كبيرة مبسطة لا تجسيم فيها وتُتمُّ بعضها بعضاً، بحيث لا تترك أي فراغ بينهما، ونتج عن ذلك تغير كبير في أشكالٍ كبيرةٍ منها، وهذا ساعد على تنفيذ الفكرة والذوق الجديدين اللذين ظهرا في هذا الطراز بعد التمهيد لهما، الطراز الأول، كما يظهر في العناصر التي تملأ الأركان المحصورة بين الجامات الهندسية التي يقسم إليها السطح المزخرف، ويعتقد أن هناك عاملاً جديدًا ومهمًا في هذا الطراز يمكن إرجاعه إلى



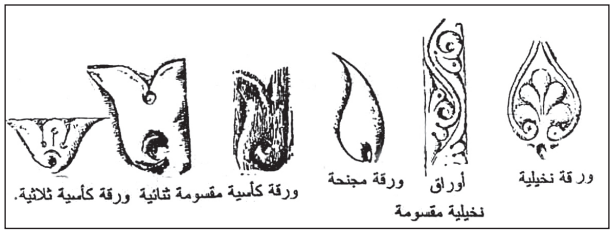
الشكل ٣: أوراق العنب المسننة التي استخدمت في ملئ فراغاتها، المرجع: Hameed,1965,75.

الشكل ٤: أوراق العنب الطراز الثاني، المرجع: Hameed,1965,75.

اللوحة ٢: تطور ورقة العنب في الطراز الأول، المرجع https:// ar.wikipedia.org

أساليب الصناعة نفسها ومطالب واتجاهات في تلك الأساليب لم يكن هناك حاجة لها قبل إنشاء سامراء (اللوحة: ٢) (الطايش، ٢٠٠٠: ٧١؛ شافعي، ١٩٥١: ٣٠).

الطراز الثالث: يعتبر هذا الطراز المرحلة الأخيرة لتطور الطراز الثاني بفكرته وعناصره، مع تعديل فيها بحيث تصبح أكثر صلاحية لفكرة جديدة أخرى هي عملية الصب في القالب واستخراج نسخ متعددة من الوحدة الزخرفية الواحدة، ويعتبر أحدث الطرز الزخرفية الثلاثة على الجص في سامراء، وقد تبلور فيها الاتجاه الفني للزخرفة الإسلامية الذي ظهر في الطراز الانتقالي/ الطراز الثاني، فالطراز الثالث يعد الطراز المجرد للفن العباسي، واتضحت الخطى المتبعة في تنفيذ أوراق الكرمة وعناقيد العنب الزخرفية، إضافة إلى أوراق الأشجار وأكواز الصنوبر ذات الطراز المميز، ولكن احتفظت بعض أكواز الصنوبر بمظهرها الطبيعي، وبعضها انتهت بمراوح نخيلية، واستخدمت أوراق الأشجار بدلاً من الحراشف الخاصة بأكواز الصنوبر، وبعضها الآخر استخدمت في ملء الفراغ بنقوش متراكبة، كما أعطاه سمة مجردة (الشكل: ٥، اللوحة: ٣)، وبهذا بدأ أسلوب فني جديد في الظهور مختلف عن الأسلوب في الطرازين الأول والثاني من حيث العناصر الزخرفية وطرق تنفيذها، وقد جاء الطراز الثالث في الصب على الجص كأسلوب في العصر العباسي. (مرزوق، ١٩٧١: ٢٢؛ Dimand, 1958: 89)، وقد ابتعد الفنان في هذا الطراز عن الطبيعة ابتعادًا تامًا، وأصبح يرسم خطوطًا وأشكالاً حلزونية قد يصعب إدراك الصلة بينها وبين العناصر الزخرفية، التي كانت موجودة في الطرازين الأول والثاني، مثل المراوح النخيلية الكاملة، وأنصاف المراوح النخيلية والورقة الجناحية، والزخارف الكأسية الكاملة، وزخرفة العنب وأوراقه وعناقيده، والخطوط المنحنية والحلزونية، وتبعًا لذلك رسمت العناصر الزخرفية محوّرة ومعدلة ومنسقة، وهنا جرى تجاهل واختصار الخلفية بشكل كلي، واقتصرت على خط ضيق بأسلوب جديد في تنفيذ هذه الزخرفة، ومن الصعب إيجاد علاقة بين هذه الزخارف والزخارف التي كانت سائدة في الطرازين الأول والثاني؛ فالسطح في هذا الطراز أصبح يزيَّن بخطوط متصلة بعضها ببعض دون أن يكون



الشكل ٥: أهم التطورات الحاصلة على الورقة النخيلية والورقة الكأسية الطراز الثالث، المرجع: الطايش، ١٧٧، ٢٠٠٠.

اللوحة ٣: زخارف جصية تمثل الطراز الثالث سامراء، المرجع: Dimand,1958,88

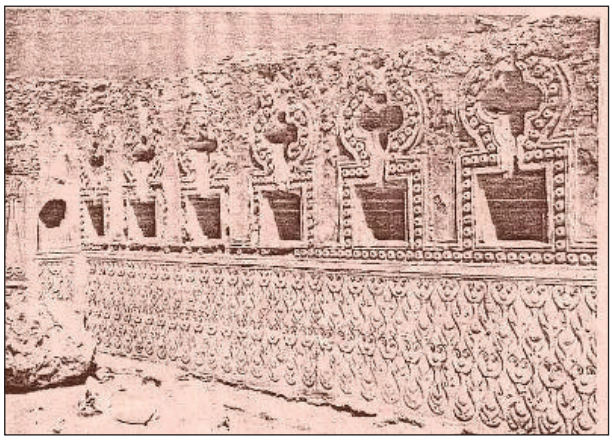
هناك فاصل بين عنصر وآخر، وانعدم وجود العناصر الصغيرة الثانوية التي كانت تزين الفراغات بين العناصر الزخرفية الكبيرة، والتي كانت تحدد في بعض الأحيان شكل العنصر الزخرفي، والتغير الذي طرأ عليها ناتج عن التصرف في بعض التفصيلات الخارجية والداخلية التي وجدت في الطراز الثالث (Creswell, 1958: 290; Hameed. 1966: 84-86)، وقد أخذت الزخارف في هذا الطراز طابعًا مميزًا عن الزخارف السابقة، ذلك أن الفنان المسلم استخدم في عملها طريقة جديدة تميز فيها نقطتان جوهريتان:

الأولى: هي استعمال القوالب (Moudls)، وربما كان السبب في لجوء الفنان المسلم إلى هذه الطريقة في سامراء، هو زيادة الطلب على هذه الزخارف، والذي ترافق مع التوسع العمراني الكبير في مدينة سامراء، ما دفع الفنان إلى البحث عن طريقة سريعة تتم بأسلوب آلي مبسط وأقل تكلفة لسد الحاجة، بحيث يتم استخراج نسخ متعددة وبسرعة، ثم يتم تركيبه على الجدران فتغطي مساحات كبيرة، واستفاد الفنان من ميزة في الجص وهي سرعة تصلب الجص فأدخل استخدام القالب للاستفادة من عامل الوقت والتي توفر الاقتصاد في الوقت والنفقة الذي يتطلبه التوسع

الكبير لزخرفة الجدران في وقت أقل، والطراز الثالث ظهر في منتصف عصر سامراء، ولربما ظهر لأول مرة في عصر المتوكل (الحياني، ٨٥،١٩٩٥).

والطراز الثالث استعمل ليتناسب مع التطور والسرعة في بناء سامراء، بعكس طريقة الحفر العميق التي كانت متبعة في الطرازين الأول والثاني والذي يتطلب وقتًا ونفقات أكبر من طريقة الصب في القوالب، إلا إن المصاعب المترافقة مع عملية الصب التي تتمثل بوجود الأرضيات العميقة ما بين العناصر الزخرفية الدقيقة والمنفذة داخل القالب، الأمر الذي أدى إلى تقليل العمق للأرضيات التي تحوي الزخارف، وهذا يجعل الحفر على القالب ينفذ بأسلوب مائل أو مشطوف Slant Cut، وهنا تبرز النقطة الجوهرية الثانية بحيث تميل فيه الأطراف وتتقابل حوافها بعضها ببعض في شكل زوايا منفرجة أو بزاوية مائلة، وهذه الزخارف النباتية في هذا الطراز بعيدة عن الطبيعة كلياً، ويتم ضغطها على الحائط ويسهل بذلك عملية التكرار للوحدات الزخرفية. (سامرائي ب، ١٩٦٨: ١٧١؛ Dimand, 1958: 89; Creswell, 1958: 29)، ويعد هذا الطراز قمة نضوج الأسلوب الزخرفي الإسلامي في العصر العباسي في مدينة سامراء، والذي ظهر لأول مرة في الفن الإسلامي بحيث تتحول الوحدات الزخرفية كلها إلى الشكل التجريدي، ويظهر فيها تطور أكثر، إن هذه الطريقة في الزخرفة هي التي حملت دارسي الفنون الإسلامية إلى الظن بأن صناع الزخارف في سامراء من المحتمل أنهم استعانوا بالقوالب المصنوعة من الخشب أو الطين المحروق في زخرفة الطراز الثالث من أجل الإسراع في إنجاز العمل، وأخذ الطراز الثالث من حيث التصميم إلى أسلوب أحدث، فهو مقولب ويحتوي على تكرارات لا نهائية للخطوط المنحنية مع نهايات حلزونية بالإضافة إلى التماثل في المحاور العمودية للزخارف الجصية. (حميد، ١٩٨٥: ٣٨٧؛ Ettinghausen and Grabar, 1987: 104).

ويتميز الطراز الثالث بوجود ظاهرة القطاع المشطوف أو المحدب للعناصر الزخرفية، ويرجع



اللوحة ٤: الزخارف الجصية في قصر بلكوار، المرجع: Ettighausen and Grabar,1987,104

السبب الرئيس في ذلك للإقبال عليها من قبل الفنانين في العصر العباسي إلى التغير في أسلوب الزخرفة وتنفيذ الزخارف الجصية وملاءمتها للصب في القوالب، ويمتاز الطراز الثالث كذلك بوجود ظاهرة التجويف في قطاع العناصر الكأسية في الفن الساساني، ومن العناصر الأخرى التي توجد في الطراز الثالث الأوراق الجناحية التي يعتقد أنها مأخوذة من العناصر المجنحة السائدة والموجودة في الزخارف الساسانية. (القيسي: ٢٠٠٩: ٣٨).

يتضح لنا مما سبق، أن الطراز الأول هو الأقدم، وقد كان سائدًا في الفترة الأولى من عهد سامراء، إذ تم استعماله في قصر الجوسق الخاقاني في باب العامة ٢٢١هـ /٨٣٦م، وما أن ظهر الطراز الثاني حتى أصبح هذا الطراز هو الطراز الشائع والغالب في الزخرفة الجصية، ومن خلال التطور الحاصل على هذا الطراز لم يلبث أن أصبح الطراز الثالث هو الغالب، كما نراه قد استعمل في تزيين قصر بكلوارا ما بين الأعوام ٢٤٠ - ٢٤٥هـ / ٨٥٤ - ٨٥٩م (اللوحة: ٤)، ولربما استعمل بعضهم الطراز الأول في الزخرفة إلى جانب استعمال الطراز الثالث، إذ إن الفرق بين التاريخين لا يزيد عن ربع قرن، وهذه الفترة هي فترة قصيرة في تاريخ تطور الزخارف والتي تستغرق في الغالب أجيالاً وقروناً لكي تتم فيه عملية التطور والنضج الفني، ويمكن اعتبار أن

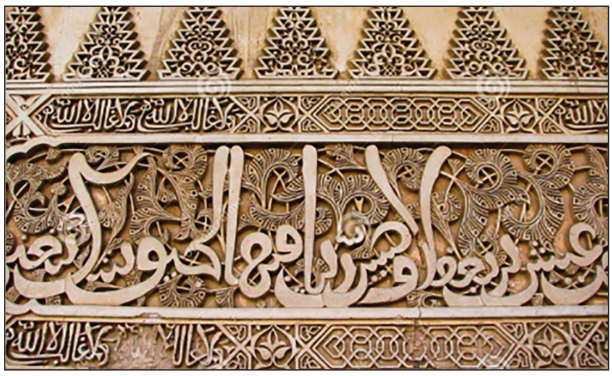
ما حصل من تطور في زخارف سامراء هي ثورة فنية كبيرة خلال هذه الفترة القصيرة، لقد جاء هذا التنوع في الزخرفة مختلفًا في الطرز الثلاثة، والاختلاف في الزخرفة للعناصر الهندسية والنباتية يمثل إبداعًا للفنان العربي المسلم في العصر العباسي الثاني، وهذه إشارة إلى الرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي ونهوض العمران، إضافة إلى شيوعها بشكل كبير لتصبح ميزة من مميزات العصر العباسي، مع وجود الاختلافات في الأشكال الزخرفية المنفذة للعناصر النباتية والهندسية في كل طراز، والتي تختلف من دار إلى دار أخرى، حتى أن الاختلافات تتباين من قاعة إلى أخرى في الدار الواحدة، وهذا يرجع إلى محاولة البعد عن التقليد وإلى عدم امتلاك أصحاب الحرفة الزخرفية الفنية القوالب الجاهزة، كما وضحت هذه الطرز الثلاثة ما وصل إليه الفنان العربي المسلم من إبداع وتطور، وما تميز به فنه من الدقة والمهارة في التنفيذ ومحاولة ملء الفراغ بين العناصر الزخرفية الكبيرة بعناصر زخرفية دقيقة، وبهذا تم ابتكار أساليب فنية متميزة أظهر فيها الفنان شخصيته وخياله الواسع والمرهف وبراعة يده، وحاول تجسيد وإظهار كل ذلك في محاولة لإثبات الوجود بما أوتي من مهارة لينفذها على هذه الطرز الزخرفية الجصية في سامراء. (ملكاوي: ٢٠١٣: ٤٩٦).

تأثيرات طرز سامراء في الزخارف العربية الإسلامية

ما أن تم تشييد مدينة سامراء حتى انتشر فن الزخارف على الجص إلى العالم الإسلامي بطوله وعرضه، ولم تقف عند هذا الحد، بل تطورت خارج سامراء إلى الفنون التطبيقية الأخرى؛ كالجص والخشب والخزف والتحف وغيرها من الفنون، وأصبحت هذه الطرز سريعة الانتشار وسيتم توضيح انتشارها والتطور الحاصل عليها حسب المناطق بدءًا بالعراق وانتهاءً بالمغرب العربي (السامرائي، ٢٠٠٤، ٨٤).

المناطق التي تأثرت

العراق: انتشرت الزخارف السامرائية في العراق، وحافظت على مميزاتها لفترات طويلة، وكان لها أثر



اللوحة ٥: زخارف نباتية على ألواح خشبية، المرجع: https:// ar.wikipedia.org

كبير في تطور الفن، إذ إن أهم ما يميزها هو شيوع وكثرة استخدام الطراز الثالث إضافة إلى استخدام الطراز الثاني، ولكن بشكل قليل، إلا إن الطراز الثالث قد استخدم في الحفر على الخشب، فقد عثر في قصر الجوسق الخاقاني على ألواح خشبية، وظهر النمط التجريدي لهذا الطراز، إذ احتوى على رسومات بحتة ذات أسلوب إسلامي خالص يشبه تلك التي وجدت في أسلوب زخارف سامراء الجصية، وقوام هذه الرسومات موضوعات وأفكار فنية نباتية تقليدية ملونة باللون الأبيض والأزرق والأحمر والأصفر، وتم تحديدها باللون الأسود (السامرائي ب، ١٩٦٨: ١٧٨-١٧٩؛ Dimand, 1958:20) (اللوحة: ٥)، وقد كشفت الحفريات الأثرية في العراق في مدينة البصرة عن قصر فخم زين فيه العديد من قاعاته بالزخارف الجصية من طراز سامراء الثاني، ويرجح أن هذا القصر يعود إلى نهاية القرنين ٣هـ، أو بداية القرن ٤هـ/١٠م، وقد اعتمدت الزخرفة الجصية في هذا القصر - كما هو الحال في سامراء - على الموضوعات النباتية من أوراق وعناقيد عنب محورة ومبسطة، بشكل لا يختلف إلا بقليل من التحوير والتبسيط عن طراز سامراء الثاني. ومع الزمن أَخذت الزخارف في العراق تقترب من الأسلوب القديم الهلنستي، وتتبادل معه التأثيرات كما هو الحال في مصر، فقد برزت هذه التأثيرات في منتصف القرن ٥هـ/١١م، ومع هذا لم يختفِ أسلوب سامراء بعد امتزاجه بالأساليب الفنية

اللوحة ٦: زخارف نباتية وآيات قرآنية تأثرت زخارفها بطرز سامراء – مسجد نايين – ايران،المرجع: https://ar.wikipedia.org

القديمة، بل بقي يحتفظ بأسلوب سامراء، لكن في حدود ضيقة، وأخذ من المميزات القديمة مع تطورات خفيفة لم تؤثر على الهيكل والروح العربي الإسلامي، فبقي سليمًا حتى القرن ٨هـ/١٤م، وخرجت منه بعض التأثيرات التي وصلت إلى آسيا الصغرى في القرن ٧هـ/١٣م (سنودي، ٢٠١٠، ٣٦).

إيران وبلاد فارس: يظهر تقليد ومحاكاة زخارف سامراء الجصية في الزخارف الجصية الإيرانية، والتي نقلت نسخة طبق الأصل عن الطراز العباسي في سامراء، ومن الأمثلة التي تظهر على هذه الطرز نجدها في تزيين الأقسام الداخلية في مسجد نايين Nayin في وسط إيران قرب يزد والتي تزين زخارف الكرمة ذات الصلة بالطراز السامرائي الثالث (اللوحة: ٦)، وأيضًا زخارف شجرة النخيل، والتي أخذت أسلوبًا جديدًا في الإفراط في زخرفة السطوح وربما أن هذه الزخارف الموجودة في نايين أنها جاءت حقبة لاحقة لتلك التي وجدت في سامراء، والتي تعود إلى نهاية القرن ٩هـ، فقد تمثلت هذه الزخارف في الأجزاء المحيطة بالمحراب واحتوت أيضًا على إفريز كبير اشتمل على آيات قرآنية.(Dimand, 1958: 90 ; Pope,1968: 1270-1274)، وظهر تأثير أسلوب سامراء في الزخرفة على الجص في الزخارف الجصية المحيطة بمحراب جامع حيدرية بمدينة قزوين والتي يرجع تاريخها إلى النصف الأول من القرن ٦هـ/ ١٢م، وزخارف جامع همدان الذي شيد في النصف الثاني من القرن نفسه (Grabar, 1973: 171-172).

بلاد الشام: في بلاد الشام الأمثلة قليلة جدًا على تمثيل أساليب وطرز سامراء على الجص فيها، والتي لا تساعد على تتبع سير التطور في الزخارف، إذ إن بعض الباحثين أمثال ديماند يميلون إلى الظن بأنها لم تكن بتلك القوة التي سادت عليها تأثيرات طرز سامراء في مصر؛ وإنه قد حصل امتزاج بينها وبين الأساليب الهلنستية، ولكن يعتبر أقل من الفترة التي تم فيها الامتزاج في مصر، ومن الأمثلة على ذلك تيجان الأعمدة الرخامية التي عثر عليها في (مدينة الرقة) (اللوحة: ٧) والتي تقع بين الرصافة ودير الزور في سوريا، وهذه التيجان محفوظة في متحف المتروبوليتان (Dimand, 1958: 86)، نسبها ديماند خطأً إلى سنة ٨٠٠م على الرغم من أن زخارفها تنسب إلى الطراز الثالث من طرز سامراء على الجص، ومن المرجح أنها تعود إلى نحو سنة ٨٥٠م، وربما السبب الذي أوقع ديماند في هذا الخطأ هو تأثره بتأريخ هيرزفيلد للزخارف الجصية، وأحد هذين التاجين مزخرف بصفين من مراوح نخيلية العلوي منها يشتمل على نصف مروحتين نخيليتين متصلتين على اليمين واليسار بزهرة اللوتس، أما السفلى فعليها تفريعات لمراوح نخيلية. أما التاج الآخر فيمثل طراز سامراء الثالث المنفذ بالحفر المائل أو المشطوف ونقش عليه تفريعات لمراوح نخيلية على هيئة زهرة اللوتس المطورة والمحفورة حفراً مائلاً وفي

اللوحة ٧: تيجان من الرخام تمثل الطراز الثالث في الرقة – سورية، المرجع: https://ar.wikipedia.org

اللوحة ٨: زخارف نباتية في جامع ابن طولون - مصر،المرجع: https://ar.wikipedia.org

أركان التاج أوراق الأكانثوش. (عبده: ٢٠٠٩: ٤٤)

مصر: انتقلت الطرز السامرائية في الزخارف الجصية إلى مصر، والتي كان لها صدى كبيراً في مصر وخاصة في مدينة الفسطاط وغيرها من المدن المصرية، وكان ذلك على يد أحمد بن طولون مؤسس الأسرة الطولونية ٢٥٤-٢٧٠هـ / ٨٦٨-٨٨٤م، وتظهر هذه الزخارف جلية وواضحة في جامع أحمد بن طولون (اللوحة: ٨)، وأيضًا في زخارف البيت الطولوني في العسكر، إضافة إلى زخارف دير السريان في وادي النطرون، إذ نجد فراغاً في صناعة الجص يستغرق نصف قرن تقريبًا حلقات من الزخارف محفورة على الخشب، وكلها من الطراز الثالث السامرائي، أما أول حلقة ثابتة في التاريخ في الحفر على الجص فهي زخارف الأزهر في مصر التي ترجع إلى الخلفاء الفاطميين المعز بن تميم معد ٣٤١-٣٦٥هـ/٩٥٢-٩٧٥م، والعزيز أبي منصور نزار ٣٦٥-٣٨٦هـ/٩٧٥-٩٩١م (حميد، ١٩٨٥: ٣٩٣؛ شافعي، ١٩٥١: ٢١)، إن الزخرفة في المسجد الطولوني مستوحاة زخارفه وموضوعاته وأشكاله الزخرفية من الآثار العربية الإسلامية التي عرفها الفنانون في ذلك العصر، واشتقت بعضها من آثار غير إسلامية، شاهدوها أو شاهدوا نماذج لها، سواء كانت هذه الزخارف في شكلها ذات أصل ساساني وأخرى أصلها هلنستي وبعضها الآخر ذات أصل بيزنطي، وقد أثبتها بعض المستشرقين لكن بكثير من الظلم والإجحاف بحق المسلمين في تطوير الفنون، إن الفنانين في العصر الطولوني أثبتوا مهارة في تنسيق الأشكال المقتبسة ليخرجوها في صورة جديدة ومبتكرة؛ فمما يلاحظ في الزخارف الطولونية عند مقارنتها بالزخارف السامرائية نجد أنها في المسجد الطولوني لم تتبع طريقة الصب الآلي للجص وهي طريقة كانت متبعة في الطراز الثالث في الجص في سامراء (فكري، ١٩٦١: ١٢٧-١٣١؛ Hoag,1963: 18-19; Diez, 1915: 43)، إذ كانت الزخرفة الطولونية تحفر مباشرة على الجص بعد تفريغها وتسويتها على المسطحات المراد زخرفتها، وبعد ذلك يهذب بالنحت بعد جفافه، وبهذا لا يبدو الأسلوب الفني جامدًا كما هو في الطرز السامرائية، ويلاحظ أن الزخارف الطولونية اتبعت التنفيذ المسطح للزخرفة بحيث تظهر الأشكال على مستوى واحد، فهي بذلك ليست كالنحت الذي يظهر فيه البروز من ناحية والغور من ناحية أخرى وذلك من حيث التصميم. (معصوم:٢١:٢٠١١).

المغرب والأندلس: لم يتعدَّ صدى التأثيرات السامرائية القوية الحدود الغربية من مصر إلا إن حالات قليلة منها تمثل فيها هذا التأثير كما في محراب جامع القيروان ومنبره (اللوحة: ٩) في تونس كالبلاطات الخزفية ذات البريق المعدني في جامع القيروان التي تنسب إلى النصف الثاني من القرن ٣هـ/٩م والتي كانت فيها سامراء عاصمة للعباسيين، وهذه الزخارف

اللوحة ٩: منبر القيروان - تونس المرجع https://ar.wikipedia.org

الرخامية لمحراب جامع القيروان في تونس شيدت من قبل زيادة الله بن إبراهيم بن أغلب ثالث أمراء الأغالبة الذي قام بهدمه وإعادة تشييده سنة ٢٢١هـ/٨٣٦م. (Ettinghausen and Grabar,1987: 105-107). وما يزال محراب هذا الجامع تُغطيه مساحة مستطيلة حوله بلاطات وهي مربعة الشكل أبعادها ٢٠×٢٠سم، وسمكها ١سم، ويغلب عليها اللونان الذهبي والأخضر، وكلها من أبدع ما أنتجه الخزافون في الطرز العباسي، وقوام زخرفتها دوائر فيها نقاط ورسوم نباتية أهمها وريدة ذات خمسة فصوص وسبعة فصوص ووريدات نخيليتان غير منتظمتا الشكل، ومربعات وخطوط متكسرة وخطوط متوازية تقطعها خطوط أخرى متوازية أيضًا، وعلامات تظهر كأنها تقليد لحروف كوفية وهذه البلاطات من القاشاني قد جلبت من بغداد للأمير الأغلبي ما بين الأعوام ٢٤٢ - ٢٤٨هـ / ٨٥٦ - ٨٦٢م (حسن، ١٩٨١: ٦٠؛ Rice, 1975: 41-44; Dimand, 1968: 322-325). وهناك مميزات في المغرب والأندلس تشبه ميزتين من مميزات سامراء، وهي تلاصق العناصر الزخرفية وخروجها وإتمام بعضها بعضاً، ثم تحدب قطاعها وزاد عليها في المغرب والأندلس ذوق جديد من التجسيم، إذ تتفاوت مستويات الزخارف وتتلاصق بعض العناصر فوق البعض الآخر، وتضافرها أحيانًا مما يعطي ظلالاً متفاوتة في العمق، ويسمى هذا الأسلوب بالطراز المتلاصق، وهي ميزة مغربية أندلسية وظهرت أيضًا ظاهرة خروج العروق النباتية مباشرة من العنصر الزخرفي، ومن الأمثلة على ذلك باب قصبة عوديا في مدينة رباط وتيجان في أعمدة في المسجد في مدينة تنحل ومحراب المسجد وإفريز في مدينة توزر وتيجان أعمدة في مسجد الكتيبة في المدينة مراكش وتيجان أكتاف كنيسة القديسة ماريا البيضاء، وكلها تعود إلى القرن ٦هـ / ١م. (شافعي، ١٩٥١: ٢٧-٢٨)، وبالرغم من التشابه ما بين مميزات هذه الأمثلة ومميزات زخارف سامراء إلا أن طرز سامراء ليس لها أثر كبير على الزخارف المغربية والأندلسية المتلاصقة، وذلك لأن أساليب سامراء بقيت إلى القرن ٨هـ/١٤م في فارس والعراق فقط. (Satton: 2007:228).

الأصول الفنية للعناصر الزخرفية في الزخارف الجصية السامرائية

اتجه الفنان العربي المسلم في الفترة الثانية من العصر العباسي إلى استخدام أسلوب تنفيذ الزخارف النباتية والحيوانية والهندسية على الجص بشكل متطور ومتنوع، بالرغم من أن هذه الزخارف ترجع في أصولها إلى ما قبل الإسلام، واستمر استخدامها في العصر الأموي، لكن هنا أدخل الفنان المسلم في العصر العباسي مميزات جديدة في تنفيذه للعناصر الزخرفية من حيث الشكل وأسلوب التنفيذ، وقد توضح هذا التطور في الطرز الثلاثة للزخارف الجصية في سامراء، ومع ذلك فالعناصر الزخرفية النباتية ذات

أصـول قديمة، وسنوضح التطور الحاصل على كل عنصر من العناصر على حدة في كل من أوراق وعناقيد عنب ومراوح نخيلية وكيزان الذرة والصنوبر والوريدات الصغيرة (بسيوني: ٢٠٠٧: ١٢٧).

العناصر النباتية: هي كل زينة وحلية زخرفية تعتمد فـي رسمها أو نقشها على عناصر النبات وأجـزائـه، سـواء كـانـت أوراقًـا أو سيقانًا أو ثـمـارًا نباتية بمختلف أشكالها وصورها، وقد مثلت بشكليها الطبيعي والمحور بهيئة رموز أو أشكال مجردة بعيدة عن الطبيعة أو قريبة من الطبيعة بشكلها الواقعي، فقد استخدم التجريد في ملء الحشوات الزخرفية وسد الفراغات وتغطية الأرضيات، وقد تجلت فيما بعد زخرفة الأرابيسك، وأطلق عليها اسم التوشيح أو الرقش العربي (الجنابي، ١٩٨١: ١٤٣)، إذ استخدمت العناصر الطبيعية بشكلها الأصلي في زخارف الطراز الأول على الجص في سامراء، وتمثل ذلك في أوراق العنب الثلاثية والخماسية الفصوص بشكلها المقعر والتي يظهر عليها التعرق النخيلي والثقوب التي تفصل بين الفصوص وعناقيد العنب الثلاثية التي تظهر بشكلها الـدائـري ذات القطاع المحدب والتي يظهر فيها العمق والتجسيم وقربها من الطبيعة، بالإضافة إلى الأشكال النباتية الأخرى كالمراوح النخيلية وكيزان الصنوبر والـوريـدات. (حـامـد: ٢٠٠٣: ٥٤)، واتسم الطراز الثاني ببعده القليل عن الطبيعة بالاتجاه نحو التجريد والبساطة في رسم العناصر النباتية لسيقان وأوراق العنب الثلاثية والخماسية وعناقيده، التي قل فيها العمق والتجسيم، وتضاءلت خلفيات الرسم بعد أن كانت في الطراز الأول بـارزة وظاهرة، وأصبحت فصوص هـذه الأوراق تمثل بشكل دائـري وتحف بها مسننات، واختفت فيها البراعم التي تنطلق منها هذه الفصوص. (الجنابي، ٢٠١٢: ١١٦)، وتمثل التجريد بشكله التام في الطراز الثالث إذ ابتعد الفنان عن تمثيل الزخارف النباتية بشكلها الأصلي واعتمد على المراوح النخيلية كعنصر أساسي في الزخرفة بدلاً من ورقة العنب وعناقيدها الذي ظهر بشكل رئيس في الطراز الأول، وذلك لطواعية المراوح النخيلية للتقنية الجديدة التي نفذ بها هذا الطراز بعناصره، وجاءت تتلاءم مع هذه التقنية، وكانت السبب في ظاهرة الحفر المائل أو المشطوف بالزخارف النباتية، إذ أصبحت حوافها تتقابل بشكل مـائـل، زاويـة منفرجة تنتهي بأشكال حلزونية. (حسن: ٢٠١١: ٥٦).

سيقان الكرمة وأوراقها وعناقيد العنب: لقد اقتبس الفنان العربي المسلم هذا العنصر من الزخرفة من الفنون القديمة، إذ إن عبادة الإله ديونيسيوس وهو إله الخمر والشباب في الحضارة الإغريقية، والذي استخدم هذا الرمز المعنى الديني، وأصبحت زخرفته النباتية مجردة من معانيها ورموزها، ولعبت دورًا كبيرًا في انتشار الزخرفة بأغصان الكرمة، وفي الفترة الهلنستية استخدمت على تابوت الإسكندر، واستمر استخدام سيقان العنب في الحضارة الرومانية خاصة في مدن الشرق مثل تدمر وجرش وبعبلك، وظهرت على الأدوات النحاسية للأكاليل الجنائزية، وعلى التابوت الحجري الذي يعود إلى فترة هدريان ١١٧ – ١٣٠م. (بهنسي، ١٩٨٦: ١٩)، إذ شكلت سيقان الكرمة دوائر متماسكة أو متقاطعة، وهـذا تأثير ساساني إذ دخلت زخارف أوراق العنب في تزيين الأفاريز الجصية في مدينة الكش وكتسفون أو المدائن (Baltrusaitis,1964: 606)، وأضاف الفن القبطي زخرفة ورقة العنب إلى تعبيراته، وحاول هذا الفن أن يقرب مظهره الزخرفي من المظهر الطبيعي، ولكنها احتفظت بأسلوبها التقليدي (فكري، ١٩٦١: ٣٠؛ Creswell, 1969: 50)، ولم تتح لها الفرصة أن تتطور كثيرًا وفي الفترة البيزنطية اعتبرت أوراق الكرمة المتكررة من السمات المميزة للفنون الزخرفية في عهد جوستنيان، وهناك نماذج مشابهة مثل كرسي القديس مكسميانوس القرن٦م، كما استخدمت سيقان الكرمة في الزخارف الفسيفسائية التي غطت أرضيات الكنائس البيزنطية في الشرق والتي تعود إلى ما قبل الإسـلام، إذ إنها امتازت في تلك الفترة بقربها من الطبيعة، فبرزت الأغصان والفروع المتموجة والملتفة والأوراق ذات الثلاث بتلات المسننة وعناقيد العنب ذات

الحبات الظاهرة، فقد صور الفنان البيزنطي زخارف عناقيد العنب بأنها تخرج من الزهريات وفوهات الأواني (فكري، ١٩٦١: ٤٠؛ Dimand, 1958: 110)، واعتبر عنقود العنب عنصرًا دينيًا مسيحيًا إذ ارتبط العنب بصناعة النبيذ والذي اعتبره النصارى رمزًا لدم المسيح عليه السلام. ونلاحظ أن معاصر النبيذ قد شاع استخدامها في الشرق في الفترة البيزنطية بشكل خاص، ومنها معصرة العنب في ياجوز وماراليا‌س (عجلون) ومعصرة زقريط (جرش) واليصلية إلى غيرها من المواقع، إذ تميزت أوراق الكرمة اللفائفية في طريقة معالجتها، وذلك بأغصانها الدائرية وزخارفها المترابطة ذات الطابع الزخرفي الراقي، وقد تبنى الساسانيون هذه الفكرة من الزخرفة لقيمتها وقوتها وحيويتها، إذ ظهر المعبود ديونيسيوس كرمز لشجرة الكرمة عند الإغريق، وجاءت هذه الفكرة مفسرة على آنية فضية مستخدمة للخمرة عند الساسانيين، بشكل لفائف وقطوف العنب، معلقة مع بعضها بعضاً وكل عنقود يلتف بشكل شبه دائري (Acherman, 1964: 3026-3027). وتكمن أهمية هذه الزخارف في التعبير عن الخيال الزخرفي العربي والتي لا تعرف بداية الأغصان أو نهايتها، والتي امتازت باستمراريتها. (فكري، ١٩٦١: ٧٦)، وفي قصر دار الإمارة في البصرة والذي يعود إلى العصر الأموي (٥٤هـ) ومن المحتمل أن هذا القصر يعود إلى عبيدالله بن زياد الذي عينه الخليفة يزيد بن معاوية في تلك الفترة واليًا على الكوفة وقائداً لجيشه لمقاتلة الحسين بن علي، وعثر بهذا القصر الأموي على أطر لرسوم ملونة باللون الأحمر الغامق والبرتقالي المصفر والأسود، واستخدمت فيها طريقة الفريسكو، ولم يبقَ من هذه القصور إلا خلفياتها التي تبدو سوداء داكنة، وعثر على جدار جصي قد نُحت عليه شكل بشري بالنحت البارز، وتقارب في أسلوبها الصور والنقوش المحفورة على الجص التي عثر عليها في قصر خربة المفجر في فلسطين. وعثر على زخارف جصية نباتية ذات أطر عريضة بداخلها زخارف نباتية، ومحتمل أنها مؤلفة من عناقيد العنب وأوراقه وتلتف حولها

اللوحة ١٠: أشرطة زخرفية لمحراب جامع الخاصكجي، المرجع: الأعظمي، ١٩٨٠، ٣٢١.

الأغصان، وهي مشابهة في التصوير والنحت كما هو في خربة المفجر وقصر الحير الغربي، والذي يعد أقدم قصر أموي مزين بالصور والزخارف النباتية المنحوتة على الجص، وكذلك وجدت في جامع الخاصكجي تزين محراب هذا الجامع (اللوحة: ١٠) (جودي، ١٩٩٨: ٤١؛ حميد، ١٩٨٥: ٣٧٢).

وفي سامراء فقد مُلئت بنفس الطريقة، ولكن أوراق العنب صار لونها أصفر، والقطوف أصبحت تشبه عرنوس الذرة (Creswell,`969.50)، وكذلك وجدت في المسجد الأموي بدمشق، فظهرت ورقة العنب تخرج من ساقين بطريقة محوّرة على الجدران والعقود، وتظهر كذلك عناقيد العنب في قصر إسكاف بني جنيد على النهروان مقابل العزيزية في منطقة ديالي العراقية، وقد عثر على قصر يعود إلى العصر الأموي الأول، إذ عثرت مديرية الآثار في العراق على وزرات جصية مزينة بالزخارف المحفورة حفرًا عميقًا، وقوام هذه الزخارف أشكالٌ نباتية أهمها عناقيد العنب، وأوراقه التي تؤطرها أشكالٌ هندسية، وهذه الزخارف متقاربة في الأسلوب لزخارف سامراء الجصية (الطراز الأولي) لكن هذه الإطارات الهندسية في زخارف سامراء الجصية تبدو تنويعًا وتحويرًا، واعتمدت الزخرفة النباتية في قصر إسكاف بني جنيد على تفريعات أغصان متموجة وحلزونية أو أفعوانية الحركة، تخرج من أطرافها عناقيد عنب ذات ثلاثة أو خمسة فصوص ذات شكل دائري تتجه برؤوسها نحو الأعلى، في حين

أن عناقيد تتدلى إلى الأسفل في الزخارف الجصية المكتشفة في قصور الحير، وقد نفذت أشكال أوراق العنب وعناقيده بشكل قريب من الطبيعة، كما في قصر إسكاف بني جنيد، وهناك الكثير من الأمثلة التي استخدمت أوراق العنب وعناقيده في زخارفها الجصية في العصر الأموي، كقصر الطوبة وقصر الحلابات (جودي، ١٩٩٨: ٤٩)، وقد استخدم هذا العنصر النباتي الممثل بسيقان الكرمة وأوراقها وعناقيدها بشكل كبير في الطراز الأول وبشكل قريب من الطبيعة، إذ ظهرت هذه الزخرفة لأوراق العنب الخماسية والثلاثية الفصوص ذات التعرق النخيلي، أما عناقيد العنب فقد جاء قطاعها بشكل محدد، إذ ظهر غصن العقد، وقد تفرع عنه غصن آخر يحمل ثلاث حبات دائرية الشكل، ويتوسط كل حبة منها تجويف غائر، أما السيقان فهي مستمرة في انسياب لولبي متناوب، إذ ترتقي في التوائها وتخرج منها وريقات وعناقيد العنب تملأ الدائرة التي تكونت من هذا الالتواء، وانبثقت من السيقان الملتفة من النمط الدائري أوراق من ثلاثة أو خمسة فصوص، إذ امتدت حزوز غائرة في وسط كل فص منها ظهرت تجاويفها واضحة، بالإضافة إلى استخدام عناصر مراوح النخيلية وكيزان الصنوبر بشكلها الكامل القريب من الطبيعة، بالإضافة إلى الأوراق الكأسية والوريدات، وقد أطرت هذه العناصر بالأشكال الهندسية كالسداسية، بالإضافة إلى الأشكال الدائرية، وقد وضع بداخلها اللآلئ أو الحبيبات الدائرية أو نصف الدائرية المثقوبة كإطار لهذه الزخارف، واستخدمت هذه الزخرفة في تزيين جدران الواجهات الرئيسية للقاعات والغرف في قصر الجوسق الخاقاني. أما في الطراز الثاني فقد أخذت هذه الأشكال تتخذ شكل البساطة والتحوير قليلاً، وابتعدت شيئًا فشيئًا عن الطبيعة، إذ أصبحت عناقيد العنب وأوراق الكرمة ذات الفصوص الثلاثية والخماسية تختفي فصوصها وتتحول إلى شكل شبه دائري وترتبط مع بعضها العناصر بواسطة خطوط ضيقة، وأصبحت العروق الرئيسية هي التي تربط بينها، واختفت العروق الفرعية التي تربط بين العناصر النباتية والهندسة، واختفت الأرضيات بعد أن كانت الزخارف بارزة والخلفية غائرة التي يظهر فيها العمق والتجسيم، واختفى التعرق النخيلي ووضع مكانها معينات غير منتظمة الشكل قليلة التأنق والدقة والمهرة، واختفت التفصيلات الدقيقة الممثلة بالثقوب والعيون والتعرق النخيلي الذي ظهر في الطراز الأول، وقل فيها التجسيم والعمق. وظهر في هذا الطراز وريقات متموجة تشكل حلقات تحتل داخل كل حلقة ورقة عنب أو عنقود بشكله البسيط.

أما في الطراز الثالث فقد تمثلت هذه الزخارف بالتجريد وبشكلها الحلزوني والأفعواني لتتناسب مع التقنية الجديدة وهي الصب في القالب والتي كانت من أهم الأسباب التي جعلت الفنان يميل إلى الحفر المشطوف أو المائل والذي تتقابل حوافه بشكل زاوية منفرجة، وربط الفنان بين هذه العناصر بخطوط وحزوز، وقد تمثل في هذا الطراز من الزخارف والمراوح النخيلية وأنصافها، والتي كانت تتناسب وتتلاءم لطبيعتها وطواعيتها وقابليتها على الصب في القالب. (البذرة: ٢٠٠٦: ١٩٣).

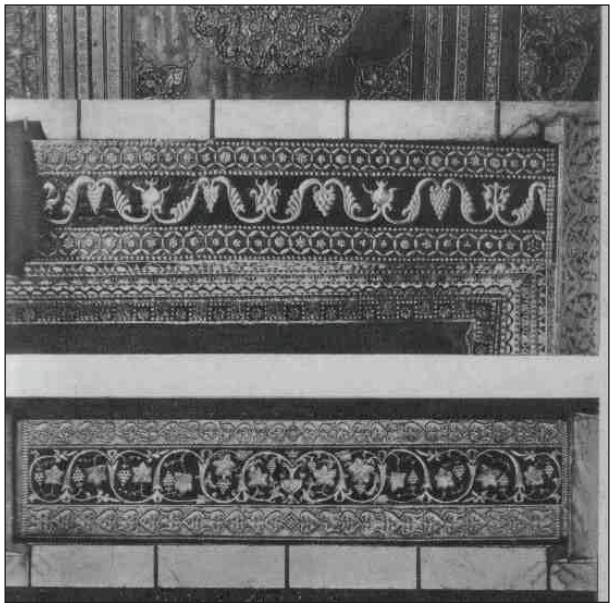
المراوح النخيلية: استخدمت الزخرفة التي عرفت بشجرة الحياة في عصر الدولة الآشورية، وتتألف هذه الزخرفة في الغالب من نخلة ذات شكل مبسط ونحت على الجانبين لكائنين خرافيين مجنحين، يمسك كل منهما بمخروط في يده اليمنى يقربه للنخلة، وفي اليد اليسرى يمسك سلة ويعتقد بعض العلماء أن هذا الشكل يرمز إلى عناصر التلقيح (التأبير) حتى تثمر ثمراً صالحاً للأكل، وبعضهم الآخر يستبعد هذا الرأي استناداً إلى أن النخيل لا يوجد في شمالي العراق، ومن الأرجح أن النخلة تمثل منبع الخير والبركة، والكائنين اللذين يرمزان إلى القوة والشفاء يستمدان الخير من الشجرة ليعم البلاد (الباشا، ٢٠٠٠: ١٠٩)، وزخرفة المراوح النخيلية قد مثلت في العصر الساساني بشكل متنوع وأظهرت غنى هذه الزخرفة، ثم اقتبس الفنان العربي المسلم زخرفة المراوح النخيلية من الساسانيين وطوروا عليها في فترات متعددة حتى

أخذت الطابع الإسلامي، وأن المراوح النخيلية التي اقتبست عن الفن الساساني وجاءت مشكلة بهيئة تفريعات دائرية أو تشكيلات زخرفية بعضها مأخوذ عن ورقة الأكانثيوس السورية الهلنستية والتي كانت معروفة قبل ظهور الإسلام، إلى أن جاءت محوّرة في الزخارف الجصية العباسية، وزينت هذه الزخرفة معظم الألواح الجصية في العديد من المواقع الأموية وتعددت أشكالها كما في خربة المفجر، وجاء مشابهاً لها في قصر الحلابات وقصر الحير الغربي، إذ تمثلت زخرفة سعف النخيل بالاستدارة حول بعض اللوحات الجصية ومثلت أيضاً على بعض القطع الجصية، في حمام الصرح، وجاء أسلوب تنفيذ الزخرفة مطابقاً للأسلوب المتبع في تنفيذ الزخرفة الجصية في قصر الحلابات، وتجلى الطابع الإسلامي في زخرفة المراوح النخيلية في واجهة جدار قصر المشتى وجامع الخاصكجي، إذ جاءت زخرفة المروحة النخيلية تزين الحشوة القائمة في وسط محراب هذا الجامع.

ومن الأمثلة الأخرى على زخارف المراوح النخيلية الممثلة على الجص ما وجد في دار الإمارة في الكوفة، إذ مثلت المراوح النخيلية داخل إطارات مفصصة (جودي، ١٩٩٨: ٤٣؛ Grabar, 1973: 185-187). وكذلك ما وجد في قبة الصخرة (اللوحتان: ١١، ١٢)، والأمثلة كثيرة على استخدام العنصر في الزخرفة، إذ أصبحت أكثر رشاقة، ووضعت بشكل متناظر مع ميلان وانحناء جانبي، وكأن الريح قد أمالتها (بيشة، ١٩٨٥: ٨٤).

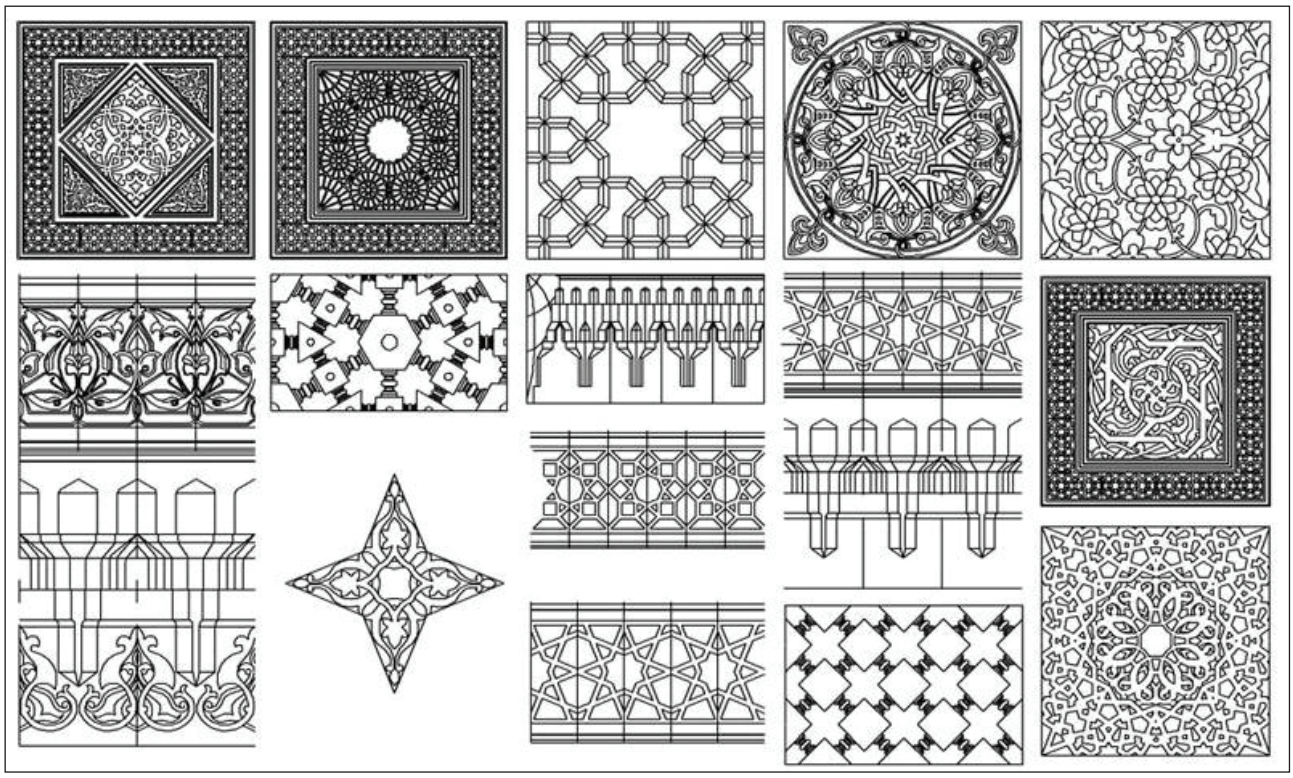
واستمر استخدامها في العصر العباسي بشكل متطور ومتنوع وصولاً إلى الزخارف في سامراء التي مثلت بداية في فن الأرابيسك، واستخدمت المراوح النخيلية في الطراز الأول بشكل قريب من الطبيعة وظهر التعرق النخيلي بشكل واضح، واتضحت الخلفية وذلك لإبراز هذا العنصر الزخرفي، فظهرت أشكال المراوح النخيلية المشكلة بهيئة تفريعات دائرة أو تشكيلات زخرفية قريبة الشبه من الطبيعة، وظهر فيها التعرق النخيلي، وأصبح هذا العنصر في الطراز الثاني يميل نحو التبسيط والتحوير قليلاً في الزخرفة،

اللوحة ١١: أشرطة زخرفية لعناصر نباتية على البرونز في قبة الصخرة،المرجع: https://ar.wikipedia.org



اللوحة ١٢: زخارف نباتية على الروابط الخشبية في قبة الصخرة، المرجع: Creswell,1958,9

وبالتالي جعلها تفقد كثيرًا من شكلها الطبيعي وارتبطت مع بعضها بخطوط ضيقة، إذ ظهرت بشكلها البسيط والمركب سواء كانت مراوح نخيلية كاملة أو أنصاف مراوح نخيلية بشكل برعم، واختفت منها التفصيلات الدقيقة التي كانت موجودة في الطراز الأول، وأصبحت الحواف للزخرفة عبارة عن أشكال شبه دائرية قل فيها التجسيم والعمق والتجويف الذي ألفناه في الطراز الأول، وأصبحت هناك نقاط غير منتظمة الشكل في وسط هذه الزخرفة بحيث قل فيها الدقة والتأنق والمهارة؛ أما الطراز الثالث فنتيجة لقابلية المراوح



الشكل ٦: رسم توضيحي للأوراق الكأسية، المرجع: https://ar.wikipedia.org

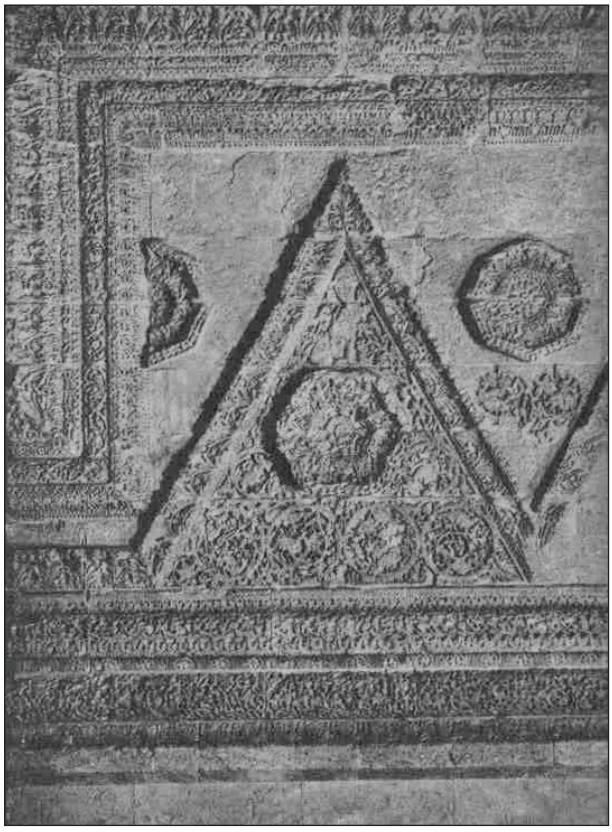
النخيلية ومرونتها وطواعيتها، فقد استطاع الفنان المسلم أن يستغل هذه الخاصية في التقنية الجديدة (الصب في القالب) وهذا جعلها أكثر قابلية للتطور، إذ استخدمت بشكل مجرد بعيدًا عن الطبيعة بشكل متناظر مع ميلان أو انحناء جانبي، إذ تحول السعف إلى وريقات من خمسة فصوص طالت رؤوسها بحيث أصبحت مدببة، وظهر على هذه الزخرفة التعرق النخيلي والنقاط والعيون والتي كانت تملأ أوراق العنب الثلاثية والخماسية والعناقيد في الطراز الأول، وأخذت نهايات هذه العناصر الشكل الحلزوني والأفعواني، وبالتالي أخذ بعضها يأخذ شكل ورقة الأكانثيوس، ولكن بشكل محور، وبالتالي جعلها ملائمة مع عملية الحفر المشطوف، إذ جاءت حوافها بشكل منفرج أو مائل، وامتد على الغصن حزان غائران، حيث ضم إلى ثلاثة أغصان، وامتدت هذه الحزوز إلى الأوراق نفسها على هيئة تجويف لتبرز حدودها وأطرافها ويظهر منظرها العام، وقد استطاع الفنان إحاطة انثناءاتها وانتصاباتها بمظاهر الرقة والرشاقة، واستمر الفنان في استخدام العيون أو الثقوب التي تفصل بين الفصوص لهذا العنصر الزخرفي، فقد جاءت المراوح النخيلية بشكل تفريعات دائرية أو متموجة قوامها أنصاف المراوح النخيلية أو المراوح النخيلية الكاملة والمركبة والمتداخلة في السيقان، ومنها ما يظهر على شكل دائري، أما الفصوص السفلى فتظهر بشكل حلزوني لشدة التوائها. (جودي، ١٩٩٨: ٨٨-٨٩؛ شافعي، ١٩٥١: ٩؛ Baltrusaitis, 1968: 6009-611)

الأوراق الكأسية: إن العناصر الزخرفية الكأسية هي هلنستية الأصل، ووجدت العناصر الكأسية ذات الهيئة البصلية مرسومة على المزهريات الإغريقية، كما ظهرت في الفن الهلنسيني والفن البيزنطي بالإضافة إلى ظهورها في الفن الساساني (الشكل: ٦) (شافعي، ١٩٥١: ٩). واستخدمت الأوراق الكأسية ذات الثقوب أو الفجوات المعينية الشكل أو البيضاوية والتي اعتبرت من العناصر الهلنستية. ووجدت الأوراق الكأسية في الزخارف الأموية والتي نفذت بأساليب مختلفة، كما هو

ممثل في غرفة الاستقبال الصغيرة المجاورة للحمام في خربة المفجر، إذ تظهر الأوراق الكأسية متتالية يخرج من وسط كل ورقة زخرفة مشابهة تمامًا لكوز الصنوبر (بسيوني: ٢٠٠٧: ١٢٩). وظهرت بشكل منفرد سواء على الجص أو الحجر أو الفسيفساء، وجاءت ممثلة على أحد الإفاريز الجصية في قصر الحير الغربي، ونفذت عليه الأوراق الكأسية بشكل متتابع، وظهرت على زخرفة الحجر والجص في قصر القسطل وقصر الحلابات، إذ نفذت بأسلوبين في قصر الحلابات، الأسلوب الأول قوامه أوراق كأسية ذات شكل بصلي التفت نهاية أطرافها من الجانبين بشكل حلزوني، وقد امتد حز غائر ليفصل بين الورقتين، وبدأ من الأسفل عند نهاية رأس إحدى الشحمات الوسطى لورقة ثلاثية جاءت تحت الشكل الكأسي، وتبادل هذا الشكل الكأسي للأوراق مع أكواز الصنوبر (شافعي، ١٩٥١: ٩).

أما الأسلوب الثاني فقد اختلف عن الأسلوب الأول بوضع شريطين بين الأوراق الكأسية للفصل بينهما، وقد فصل بين هذه الأوراق الكأسية أكواز من الصنوبر، وظهرت على فسيفساء في قبة الصخرة، واستمر استخدامها إلى العصر العباسي، لكنها تطورت في زخارف سامراء في الطرازين الثاني والثالث، إذ جاءت بأشكال نصف كأسية ونفذت بشكل محور بعيد عن تمثيل الطبيعة (حميد، العبيدي، قاسم، ١٩٨٢: ١٠؛ شافعي، ١٩٥١:٩).

كيزان الصنوبر (Pine Cones): أصل هذا العنصر الزخرفي يعود إلى سورية، إذ إن عناصره قد تطورت من أصول هلنستية ضمت إليها عناصر كيزان الصنوبر ذات الحبيبات أو العناصر المحورة منها، في حين يرى آخرون أن كوز الصنوبر ذا الشكل البرعمي أوثق الصلة بأصول الفن الساساني، إذ نجده منتشرًا في الزخارف المنحوتة بالجص والتي تنسب إلى العصر الساساني، وبالرغم من هذا فقد وجد عنصر كوز الصنوبر ذو الشكل البرعومي قد تمثل في الفن العراقي المحلي الأصيل الذي ظهر في الفن الآشوري والبابلي، واستمر بالاستخدام في الفترات الإسلامية، ولقد لعب هذا



اللوحة ١٣: زخارف نباتية على الحجر في قصر المشتى - الأردن، المرجع: Creswell,1958,28

العنصر دورًا مهمًا وواضحًا في المراحل الأولى للزخرفة الإسلامية، إذ استخدمت في الفسيفساء وفي روابط الداعامات الخشبية في قبة الصخرة (لوحة: ٦) وفي قصر الطوبة، والنقوش النافرة في قصر المشتى (اللوحة: ١٣)، فقد نفذت هذه الزخرفة في قصر المشتى بشكل كثيف وخاصة في وسط الوريدة التي تتمركز في وسط المثلثات، ووجدت أيضًا في منبر القيروان ٩م في سامراء. (جودي، ١٩٩٨: ٤٤؛ شافعي، ١٩٥٢: ٧٠؛ Dimand,1958: 110).

الوريدة (Rossette): ربما هي أقدم الأشكال الزخرفية المعروفة والمشتقة من دراسة النبات والأكثر استخدامًا في الزخارف بشكل عام، وذلك لقابليتها للتطور وملء الفراغ من خلال النظر إليها من الأعلى، وحدودها كاملة الاستدارة، إذ تنبثق بتلاتها من الدائرة المركزية، إن الوريدة ذات الخطوط تخرج من الدائرة

اللوحة ١٤: خربة المفجر، المرجع https://ar.wikipedia.org

المركزية بشكل يشبه الأشعة هي الشكل الهندسي المتماثل المشتق من الزهرة مثل زهرة اللوتس برؤيتها من الأعلى في أوج التفتح. والوريدة من أكثر الأشكال تكرارًا، وهي رسم مجرد لزهرة كاملة التفتح رسمت بتلاتها بخطوط في نظام هندسي يشبه الأشعة، بحيث توحي للناظر عند إطالة النظر إليها أنها تبدو وكأنها تدور، ولذلك يطلق عليها اسم الوريدة الحلزونية (Wirbel Rosette)، ونفذت الزخارف التي تحتوي على عنصر الوريدة على الجص في العصر الأموي كما في خربة المفجر وقصر الحلابات وقصر الحير الغربي بأشكال متنوعة (اللوحة: ١٤)، ونفذت أيضًا على الواجهات الحجرية في قصر المشتى، هذا بالإضافة إلى استخدامها في قصر دار الإمارة في الكوفة، إذ نفذت فيه الوريدات والأزهار المحوّرة كما مثلت الوريدة ذات الوريقات الأربعة المقوسة والمقاربة في أسلوبها للزخارف الجصية الأولى في منطقة أسكاف بني جنيد، وبقيت متمثلة في زخارف العصر العباسي وصولاً إلى زخارف سامراء والتي أصبحت أكثر تنوعاً وحيوية (جودي، ١٩٩٨: ٤٩). (الجمعة: ٢٠١٢: ٢٧).

العناصر الحيوانية

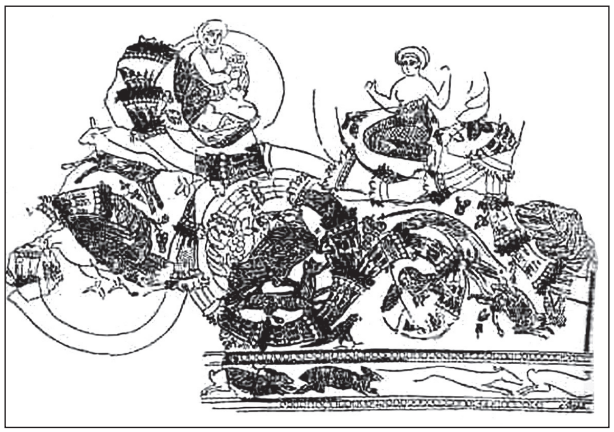
قشور السمك: المراد بها استخدام رسوم حيوان بأنواعه سواء بالحفر والتصوير، لكنها لم تستخدم في الزخارف الجصية في سامراء وإنما اقتصر استخدامها على قشور السمك التي تؤطر الحواف النباتية كأوراق العنب وعناقيدها وكيزان الصنوبر والأوراق الكأسية؛ والمراوح النخيلية، حيث ظهرت بشكل مسننات، إذ يرى الباحث أنه ربما أراد الفنان من استخدام هذا العنصر فقط لملء الفراغات والبعد عن الطبيعة والاتجاه نحو التجريد، هذه الزخرفة التخزيزية والمتعرجة تشبه حراشف السمك التي استخدمت في الفنون كالهلنستية والبيزنطية، وتم استخدامها أيضًا في العصر الساساني في الزخارف المنفذة على الجص واستخدمت في ملء الفراغات في زخارف سامراء الجصية (شافعي، ١٩٥٢: ٧١؛ حميد، العبيدي، قاسم، ١٩٨٢: ١٠). وتمثل قشور السمك في الطراز الأول في حواف أوراق العنب وعناقيده وكيزان الصنوبر والأوراق الكأسية، فقد جاء في الطراز الثاني بشكل تحيط بأوراق العنب والمراوح النخيلية بشكل أسنان المنشار أو مسننات والتي تحيط بأوراق العنب ذات الشكل شبه الدائري الملساء بعد أن تحولت إلى شكلها المبسط، وفي الطراز الثالث استخدمت عنصر المروحة النخيلية وأنصافها بشكل أساسي في الزخرفة والتي انتهت زواياها بشكل لولبي أو دائري.

الأشكال البشرية: استخدمت الأشكال الزخرفية البشرية في الجص بشكل مميز في التصوير الجداري في سامراء، وتشير المراجع والمصادر التاريخية والأدبية إلى شيوع التصوير الجداري في العصر العباسي وازدهارها، حيث إن التصوير الجداري من الفنون المعروفة عند العرب في جميع العصور السابقة للإسلام، ولم تخلُ منه أخبارهم وأشعارهم، ومن أقدم هذه الصور الجدارية الإسلامية التي بقيت لنا هي تلك التصاوير الجدارية التي تزين جدران قصير عمره والذي يعود إلى بدايات القرن ٨م حوالي ٧١٢م، وكذلك الصور الجدارية التي عثر عليها في المسجد الأموي

في دمشق ويعود في إنشائه إلى بدايات القرن ٨م عام ٧١٤م، وهذه التصاوير بشكل عام تظهر مجموعة من التأثيرات المختلفة الهلنستية والبيزنطية والساسانية.

أما الصفة المميزة التي اتبعت في معظم صور الجوسق الخاقاني، فتتمثل في وضع الصور والنقوش الزخرفية البشرية والحيوانية والطيور والعناصر النباتية داخل أو ضمن جامات دائرية الشكل أو مربعات، وتحيط بهذه الصور أفاريز أو إطارات داخلها دوائر صغيرة لحبات اللؤلؤ الساسانية، أو كبيرة ومتقاربة، ويظهر فيها الأساليب الفنية والتقاليد الساسانية، إذ اتخذت أسلوب التماثل والتقارب في الأشرطة والموضوعات الزخرفية، وأيضًا جاءت الصور في الأوضاع الجانبية لبعض الأجسام وهي تظهر التأثيرات الهلنستية (اللوحة: ١٥، الشكل: ٨) (Rice, 1971: 33; Arnold, 1965: 85-86)، وفي الرسوم التي ظهرت على جدران قاعة القبة في جناح الحريم في الجوسق الخاقاني والتي ظهرت التقاليد والأساليب الفنية المتبعة في الأساليب الهلنستية والساسانية، وتتمثل هذه الأساليب والتأثيرات في لوحة الراقصتين، وهي بشكل مربع طول ضلعه نصف متر، والراقصتان بشكل متماثل وبينهما طبق به فاكهة، وتبين هذه الصورة أن الراقصتين ترقصان رقصة مزدوجة كاملتي اللباس، وتبدوان وكأنهما تتحركان إحداهما باتجاه الأخرى ويمسكان في أيديهما المتقاطعتين بكأسين فيهما شراب بشكل متزن من وعاءين يظهران من خلف رأسيهما، فالأواني الذهبية والتيجان والأحزمة واللآلئ على رأسيهما وفي آذانهما، وكذلك الألبسة الثقيلة والجدائل الطويلة، ومن ذلك يتضح أن الراقصتين تنتميان إلى بلاط الخليفة (الشكل: ٧) (انتغهاوزن، ١٩٧٤: ٤٢؛ Rice,1971: 33).

الزخارف الهندسية: المقصود بها استخدام الأشكال الهندسية المستوية والمجسمة المرسومة بمقاسات هندسية منتظمة كالخطوط المستقيمة والمتقاطعة وأشكال المثلثات والمربعات والمعينات وغيرها من الأشكال الهندسية، فقد عرفت الزخارف



الشكل ٨: فروع نباتية تلتف حول أشكال حيوانية (فريسكو) - قصر الجوسق الخاقاني، Creswell,1958,266.

اللوحة ١٥: صورة امرأة تنقض على الحمار الوحشي (فرسكو) قصر الجوسق الخاقاني، المرجع: الباشا، ١٩٤٢: ٢١٥

الهندسية منذ عصور ما قبل التاريخ، وتتمثل في الأشكال الهندسية من مربعات ومثلثات ومستطيلات ودوائر وأشكال خماسية وسداسية ومعينات، بالإضافة إلى الأشكال الحلزونية إلى غيرها من الأشكال في العصر الحجري الحديث الفخاري قبل حوالي ٦٥٠٠٠ ق.م، سواء تم ذلك على الرسم الجداري أو في زخرفة الأواني الفخارية المستخدمة من قبل إنسان ذلك العصر، واستمر استخدامها على مدى العصور والفترات التاريخية، وقد عرفت أيضًا في الفنون الإغريقية والهلنستية والرومانية والبيزنطية، وكذلك فترة الساسانية، بالإضافة إلى فنون الشرق منذ أقدم العصور، غير أن استخدامها كان محدودًا ويدل ذلك على فقر في الخيال، ولقد ورث الفنان المسلم النماذج

الشكل ٧: راقصات ذات الحركة المتقابلة أو المزدوجة (فرسكو) - قصر الجوسق الخاقاني، المرجع: مرزوق، ١٩٧١، ٤٦.

الهندسية عن الفن الكلاسيكي، إلا أن التطور قد حصل عليها بعد ظهور الإسلام، فقد تم هذا التطور بفضل العرب المسلمين، إذ نبع من خصب في الخيال العربي، وتنوعت الزخارف الهندسية تنوعًا كبيرًا (فكري، ١٩٦١: ٤٤). (الجابري: ٢٠١٨: ١٠٥)

زخرفة الأقراص المتتابعة: وهي أشرطة وأطارات تحصر بداخلها سلسلة من الأقراص المتتابعة الشبيهة بحبات اللؤلؤ، أو المسبحة، يتوسط كل قرص فيها تجويف، إذ شكلت هذه السلسلة دوائر وأنصاف دوائر، كما حصلت هذه الأشرطة بداخلها زخارف نباتية وحيوانية كالتي تؤطر الزخارف الجصية التي ظهرت على الطرز الفنية الثلاثة (اللوحة: ١٦)، بالإضافة إلى الرسومات الجدارية في سامراء، وجاءت هذه الأشرطة تؤطر هذه الزخارف والرسوم بشكل مربعات أو معينات أو سداسية أو مستطيلات أو مثلثات أو بشكل دائري، فقد حوت بداخلها أوراقًا نباتية متجانسة كالتي ظهرت في الطراز الأول، إذ جاءت تحتوى على أوراق العنب الخماسية والثلاثية، بالإضافة إلى عناقيد العنب والمراوح النخيلية، وجاءت هذه الأقراص في الطراز الثاني تأخذ الشكل المربع، وجاءت بثقوب في الوسط، وفي الطراز الثالث رجعت إلى شكلها السابق شكلها الدائري وتؤطر الأشرطة والأشكال داخل الفراغات الذي تتم بين الخطوط الخارجية للدوائر والأشكال الهندسية والزخارف، وظهرت هذه السلاسل الدائرية بشكل إطارات مربعة متداخلة الأشكال وتشابكت مع بعضها.

الأرابيسك: هو نظام زخرفي أو وحدة زخرفية مجردة خاضعة لأصول الجمال الفني يعتمد على تداخل أو تشابك الزخارف النباتية والهندسية والكتابية ضمن توزيع مدروس وحركات انسيابية متصلة مع بعضها بعضاً، بحيث لا يعرف من أين تبدأ وإلى أين انتهى يعتمد على توازن المساحة والخط واللون وترابطها وانسجامها، ويتميز أيضًا بالتناوب المنظم في الحركات التي تعبر عن نوع من التناغم والرغبة في ملء السطح الكلى بالزخارف وتوازن في الالتفاف فتبدو أشكالها النباتية منسقة داخل مضلعات هندسية مجردة، فسيقانها متعانقة ومتشابكة وتملأ الفراغات بحيث تتلاءم وتنسجم مع العقيدة الإسلامية ونظرة المسلم وعدم استقراره على أسلوب واحدٍ في الزخرفة بحيث يعبر عن روح الحضارة الإسلاميةً وصميم العقيدة السمحة. (ملكاوي: ٢٠١٣: ٦٧٤).وهو أسلوب زخرفي يطلق على التصاميم الهندسية الدقيقة والنقوش النباتية المجردة والبسيطة الملتوية والمتقاطعة والمتوازنة والمتكررة وتستخدم هذه النقوش في التذهيب وفي صناعة القاشاني وفي حياكة السجاد وفي الزخارف المعمارية والمنحوتات (المفتي، ٢٠٠١: ٨؛ Kuhnel,1949: 101-102)، والأرابيسك Arabesque هو اصطلاح فرنسي يعني العربي (نسبة إلى العرب)، واستخدمت هذه اللفظة في لغات أخرى لتدل على التصاميم الحلزونية والرسوم النباتية المجردة ضمن لفائف حلزونية متكررة، والتي أطلق عليها العرب أسماءً متعددة مثل: الرقش العربي، والتوشيح والتوريق؛ إذ تتكون من عناصر نباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة بصورة منتظمة، يحددها التناسق الهندسي، وتتميز بملء الفراغ بين العناصر المتموجة. واشتق فن الأرابيسك عناصره من الأشكال النباتية

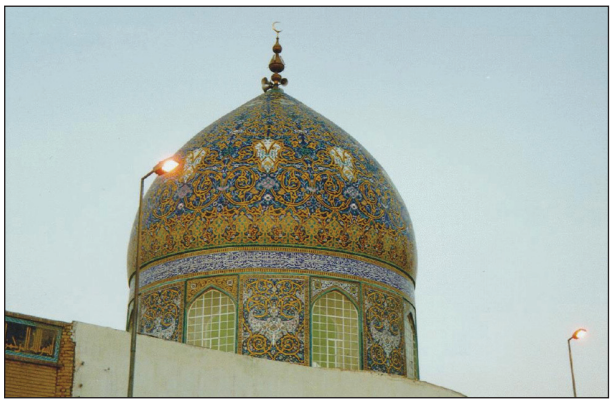
اللوحة ١٦: زخارف أوراق نباتية تؤطرها زخارف جصية، المرجع https://ar.wikipedia.org

مثل: النخيل والوردة والشجرة والكرمة، وهذه العناصر وجدت في الفنون القديمة، وقام الفنان المسلم بإعادة صياغتها بقالب إسلامي، (جودي، ١٩٩٨: ٣٠-٣١؛ Kuhnel, 1949: 10) وأصل كلمة أرابيسك هو نبات خيالي للكرمة، وهذا ما يفسر أن أصل كلمة أرابيسك يرتبط بنبات الكرمة، ويفسر وجوده في الآثار الإسلامية الأولى التي تعود إلى العصر الأموي، ومن أشهر هذه الآثار الغنية بالزخارف ما نجده في قصر المشتى العائد للخليفة الأموي الوليد الثاني الذي شيده سنة ١٢٥هـ/ ٧٤٣م، والذي يقع في الشرق من عمان على بعد نحو ٧٠كم.

ونستنتج مما سبق أن العناصر النباتية والهندسية ليست جديدة على الفنون السابقة للإسلام، ولكن الجديد في فن الأرابيسك هو ترتيب هذه العناصر وتنسيقها بأسلوب جديد جمع فيه الفنان المسلم وحداتها الزخرفية التي ورثها عن الفنون السابقة للإسلام، وقام بصهرها في أسلوب جديد ومميز يظهر فيه شخصيته الواضحة والقوية، وهو بذلك لم يبتكر وحدات نباتية أو حيوانية جديدة في رسم الأشجار والأوراق والسيقان والأزهار والطيور والحيوانات، بل إنه قام بتحويرها عن الطبيعة مع المحافظة على جمالها الفني، وأعطاها جمالاً يدل على المهارة لمبدعها وصفاء ذهنه. (حنيق، ١٩٨٥، ١١٧).

وهناك اعتقاد عند بعض الباحثين أن التنسيق والتحوير والابتعاد عن الطبيعة في رسم العناصر الزخرفية في الأرابيسك ناتج عن ضعف في القدرة على الابتكار عند الفنان المسلم (Hoag, 1963: 20)، ويرى الباحث أن هذا الاعتقاد يدل على عدم فهم بعض الباحثين في الفن لفلسفة الفنان المسلم في فن الزخرفة، إذ إن الفنان المسلم ابتكر منهجًا فنيًا جديدًا لم يكن موجودًا أو مألوفًا من قبل، فلم يعد الفن لخدمة الدين أو الملوك كما كان في الفنون الأخرى بل أصبح لخدمة الناس أجمعين، وبالتالي أصبح يخفف عنهم من متاعب الحياة، وهكذا نرى أن الفنان المسلم قد انطلق في رسم الأرابيسك وراء خياله، لكنه أخضع هذا الخيال إلى التوازن والتقابل والتماثل والإشعاع، وهذه هي الأسس أو القواعد الرئيسية التي يقوم عليها فنون الزخرفة الإسلامية (مرزوق، ١٩٧١: ٣٥؛ Grabar, 1973: 191)، ويرى الباحث أن زخرفة الأرابيسك هي قديمة حديثة مع تطور الزخرفة الجصية في سامراء، إلا إنها أخذت منحنىً جديدًا نحو تطور الزخرفة النباتية والهندسية بأسلوب جديد يتناسب مع التطور في تقنية التصنيع لهذه الزخارف، ومع هذا فقد كانت زخرفة الأرابيسك تتناسب مع تطور الطرز الثلاثة وخاصة المجردة منها الطراز الثالث، إذ جاء الأرابيسك ممثلاً في الطرز الثلاثة، إلا إن ظهور زخرفة الأرابيسك في سامراء بشخصية جديدة فريدة ومميزة ومختلفة تمامًا عن شخصية الزخرفة القديمة التي سبقتها فقد امتازت بتكامل لوحاتها النباتية والهندسية وتوازنها بحيث ألبسها ثوبًا جديدًا وبأسلوب مهذب يتناسب مع التطور الذي حصل في الطراز الثالث في سامراء وتقنيته في الصب في القالب، وبالتالي جعلها تتميز زخارف الأرابيسك فيها، وكأن الفنان قد خرج بزخارف جديدة بأسلوبه وذوقه الجديد بحيث أعطاها صفة الحداثة والتطور نحو الأفضل.

وإن التطور الحاصل في طرز الزخارف الجصية في سامراء والتي انتهت في تطورها لتتبلور في الطراز الثالث كان البداية لولادة فن الأرابيسك من حيث الفكرة الجديدة في طريقة حفر الزخارف



اللوحة ١٧: قبة الإمام المهدي، سامراء، المرجع: مرزوق، ١٩٧١،٣٤.

وصب القوالب، والتي حققت له السرعة في التنفيذ والاقتصاد في الوقت والمواد وكذلك في أي أسلوب تنفيذ هذه الزخرفة المحورة عن الطبيعة، وترتيب هذه العناصر النباتية وتنفيذها ضمن أشكال حلزونية، وهذا كله إلى جانب ملء الفراغ، وبالتالي كانت زخارف سامراء والممثلة بالطراز الثالث النموذج البدائي لفن الأرابيسك (جودي، ١٩٩٨: ٩٤-٩٥؛ مرزوق، ١٩٧١: ٣٥؛ Grabar, 1973: 192-193).

وقد تابع فن زخرفة الأرابيسك تطوره في العصر العباسي، وشاع استخدام زخارفه في مناطق عديدة في العراق مثل بغداد والموصل، وكثر وجود هذه الزخارف في المساجد والمدارس الدينية مثل واجهة باب المدرسة المستنصرية والقصر العباسي في بغداد وعلى قبة الإمام المهدي في سامراء كما في (اللوحة ١٧)، وكذلك استمر استخدام فن الأرابيسك على الحجارة والآجر والجص والمصنوعات اليدوية وأظهر الفنانون العراقيون براعة كبيرة في تنفيذ الزخارف إذ اعتبر فن الأرابيسك لغة الفن الإسلامي، وانتشر إلى البلاد العربية الإسلامية المجاورة في مصر والشام وغيرها، والأمثلة كثيرة على ذلك فمنها نوافذ مسجد الصالح التي تعود إلى أواخر العصر الفاطمي، واستمر وكثر استخدام فن الأرابيسك في الفترات الإسلامية اللاحقة وخصوصًا الفترة الفاطمية (جودي، ١٩٩٨: ٩٦-٩٧؛ مرزوق: ١٩٧١: ٣٥).

العناصر المعمارية: الشرفات المسننة، عُرف استخدام الشرفات المسننة منذ العصور القديمة، حيث ظهرت في بلاد فارس والعراق وأواسط آسيا، وشاع استخدامها في الفن الساساني، حيث ظهرت في الأطراف العليا للعمائر كما هو الحال في طاق كسرى، وظهر أيضًا على تيجان الأكاسرة الساسانيين، وقد جاءت جوانب بعض هذه الأسنان رأسية أو عمودية والبعض الآخر جاءت بشكل مائل، وظهرت كذلك في العمارة الرومانية الشرقية كالتي عثر عليها في بقايا خرائب المعبد الكبير في مدينة تدمر، ومن أقدم الأمثلة للشرفات المسننة الإسلامية ما ظهرت في العصر الأموي في قصر الحير الشرقي الذي بناه الخليفة هشام بن عبدالملك سنة ١٠٩هـ/٧٢٧م، ونقلت واجهة بوابته إلى متحف دمشق، ووجد أيضًا على حشوة حفرت على الخشب في منبر جامع سيدي عقبة بالقيروان.

الخصائص الفنية للزخارف الجصية في سامراء:

التكرار: يتضح التكرار في الأشرطة الجصية المزخرفة التي تم الكشف عنها سواء في قصر الجوسق الخاقاني أو قصر الحويصلات أو بلكوارا، ومن أمثلة ذلك ورقة العنب الثلاثية والخماسية الفصوص، وعناقيد العنب الثلاثية التي يظهر فيها العمق والتجسيم، والتي تبادلت مع الأوراق والعناصر الكأسية وكيزان الصنوبر؛ وهذا النوع من التكرار يبعد عن الشعور الملل نتيجة لوجود التناوب والتجديد والابتكار، إذ لا يلبث العنصر أن يختفي ليعود من جديد أمام الناظر إليه بحلية جديدة مع تطور فيه خلال الطرز الثلاث (الشكل: ٩).

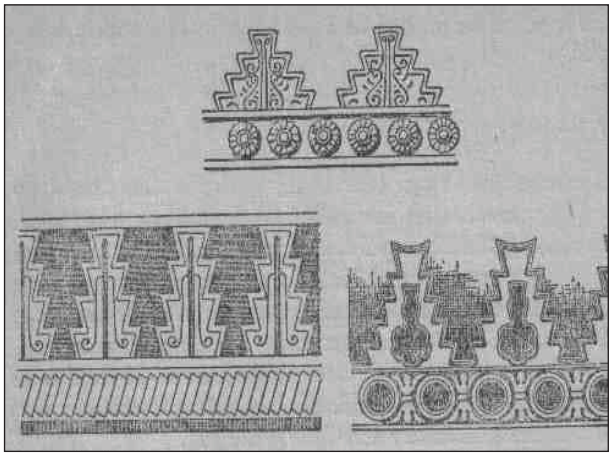
التناظر: لقد أظهرت الأشكال الجصية المزخرفة في الطرز الثلاثة بأن الفنان قد أدخل على هذه الطرز أسلوبًا جديدًا وتقنية حديثة تمثلت في الطراز الثالث الصب في القالب، والتي أعطته صفة الابتكار بحيث أصبحت زخارف سامراء تمثل ثورة فنية وابتكارًا، زاده في الفن العربي الإسلامي، إذ تقابلت رؤوس الأوراق سواء أوراق العنب أو كيزان الصنوبر بأسلوب جديد ومنظم ومتناسق وتحيط به الأشكال الهندسية من

سداسية ومعينات وما تحويها من الأقراص المثقوبة أو اللآلئ.

الحركة: وقد ظهرت هذه الخاصية في أوراق العنب وعناقيدها والتي أعطتها صفة الحركة والأفعوانية والمرونة، وكذلك الأوراق أو المراوح النخيلية وأنصافها التي بدت وكأن الريح قد أمالها التي جاءت تتناسب مع التقنية الجديدة الصب في القالب التي تمثلت في الطراز الثالث، والتي كانت السبب في الكشف عن ظاهرة الحفر المائل أو المشطوف والزخارف النباتية، بحيث جاءت زواياها بشكل منفرج وعند نهايتها تنتهي بشكل حلزوني.

العمق: أظهر التجسيم للزخارف الجصية في سامراء خاصية العمق، خاصة في زخارف الطراز الأول أوراق العنب الثلاثية والخماسية، والتي يظهر فيها التقعر وعناقيد العنب الثلاثية التي يظهر فيها التحدب؛ وبالتالي الاختلاف في المستويات حيث الزخارف تكون بارزة بينما الأرضية تكون غائرة، فقد لعب الضوء والظل دورًا كبيرًا في هذه الزخارف، ومن الأمثلة على ذلك كذلك الورود التي ظهرت بها تجاويف في الفصوص وبروز البتلات التي انبثقت منها، وذلك للوصول إلى الواقعية وتمثيل الطبيعة.

الجمود والسكون: ظهرت العناصر النباتية بقالب



الشكل ٩: الشرفات المسننة بشكل مائل - قصر الجوسق الخاقاني، Creswell,1958,264

اللوحة ١٨: صور بشرية على الفريسكو مؤطرة بحبات اللؤلؤ - كنيسة الكابلا بلاتينا - صقلية، المرجع: الباشا، ١٩٩٢: ٢١٢.

هندسي أبعدها عن الطبيعة خاصة في الطراز الثالث، ومن أمثلة ذلك زخرفة المراوح النخيلية وأنصافها، فقد اتسمت بالجمود بالإضافة إلى بعض أوراق الكرمة والعناصر الكأسية وكيزان الصنوبر التي جاءت ضمن أشكال هندسية.

كراهية الفراغ: تم ملء جميع المسطحات بالزخارف في الطرز الثلاثة فلم يترك الفنان فراغًا دون أن يكسوه بالزخارف النباتية أو الهندسية، وهذه الخاصية تظهر في الأشرطة والمساحات المكتشفة في قصر الجوسق الخاقاني سواء التي تم عملها في طراز سامراء الأول أو في الرسومات الجدارية أو الفريسكو (اللوحة: ١٨) فجاءت بأسلوب منمق متناسق تعطي المساحة جمالاً فنيًا يبعدها عن الملل، وقد غطى هذه الفراغات بالأوراق الصغيرة والشجيرات والعروق الرئيسية والفرعية لسيقان النباتات بالإضافة إلى الخطوط والأشكال الهندسية، إذ أعطاها صفة التجرد التداخل والتشابك: تشابكت الأشكال للزخارف النباتية والهندسية مع بعضها بعضاً، عن طريق الخطوط والأشكال والأشرطة التي تؤطر هذه الرسومات والزخارف وخاصة الأقراص أو الثقوب الدائرية أو أنصافها والتي حصلت بداخلها الأوراق النباتية من ورقة عنب وعناقيدها والمراوح النخيلية.

النتائج

خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج من أهمها:

١. إن العناصر الزخرفية المستخدمة في تزيين الطرز الثلاثة تعود إلى أصول هلنستية وبيزنطية وساسانية استمر استخدامها في الفترات الإسلامية، ولكنها أصبحت في العصر العباسي أكثر تجريدًا نحو البساطة.

٢. تميزت الخصائص الفنية للزخارف الجصية في سامراء بالتكرار والتناظر والحركة والعمق والجمود والسكون.

٣. برز في سامراء استخدم الفنان للعناصر الهندسية في التصوير الجداري والزخارف على الجص في طرز الزخرفة الجصية.

٤. بدت حقيقة جلية للعيان مدى الرفاه الاقتصادي الذي عاشته سامراء بشكل خاص والدولة العباسية بشكل عام من خلال التنوع في الزخارف، وهذا يشير إلى الاستقرار السياسي الذي وفر فرص الإبداع.

٥. وضوح أثر الزخارف الجصية لطرز سامراء وتأثيرها على الفن العربي بشكل عام، وبذلك انتشر في العالم الإسلامي وفي الفترات اللاحقة لإنشاء مدينة سامراء، هذا بالإضافة إلى تأثر الفنون الإسلامية اللاحقة بالتصوير الجداري في مدينة سامراء.

٦. الزخارف الجصية للطراز الثالث في سامراء هي البداية الحقيقية لظهور لون جديد في الفن وهو الأرابيسك أو ما يسمى بالرقش العربي والتي امتازت زخارفه بالتكرار والتناظر والاستمرارية في تنفيذ العناصر النباتية داخل عناصر هندسية.

٧. اعتمد تصنيف طرز سامراء الجصية في سامراء على أسس فنية صاحبها تصنيف زمني من خلال التطور لهذه الطرز من الأقدم إلى الأحدث مع تطور التقنية في كل طراز.

طاهر محمد هارون الغنميين: متحف الآثار الأدرنية، دائرة الآثار العامة، عمان، الأردن.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية

ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن بن محمد بنعلي القرشي البغدادي (ت٥٩٧هـ/١٢٠٠م)، ١٩٩٠، **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، ج٦، دائرة المعرف العثمانية، حيدر آباد.

ابن طباطبا، محمد بن علي (ت٧٠٩هـ/١٣٢٩م)، **تاريخ الدول الإسلامية**، دار صادر، بيروت.

ابن كثير، الحافظ إسماعيل بن علي (ت٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، ١٩٨١، **البداية والنهاية**، ج ٩، مكتبة المعارف، بيروت.

الأزدي، أبو زكريا يزيد بن محمد بن إياس بن القاسم (ت٣٣٤هـ/٩٥٦م)، ١٩٦٧، **تاريخ الموصل**، تحقيق: علي حبيبة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة.

الإصطخري، أبو إسحاق إبراهيم بن محمد الفارسي (ت٣٤٦هـ/٩٥٧م)، ١٩٦٧، **المسالك والممالك**، تحقيق: محمد جابر عبد العال الحيني، مطبعة بريل، ليدن.

البلاذري، أبو العباس أحمد بن يحي بن جابر (ت٢٧٩هـ/٩٨٢م)، ١٩٩٧، **فتوح البلدان**، تحقيق: شوقي أبو خليل، وزارة الثقافة، دمشق.

الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي (ت٦٢٦هـ/١٢٤٦م)، ١٩٧٩، **معجم البلدان**، ج ١+٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت٩١١هـ/١٥٠٥م)، ١٩٥٢، **تاريخ الخلفاء**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت٣١٩هـ/٩٢٢م)، ١٩٧٩، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، ج ٥، دار المعارف، القاهرة.

القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي (ت٨٢١هـ/١٤١٨م)، ١٩٨٧، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، ج ٣+٤، دار الكتب العلمية، بيروت.

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت٣٤٦هـ/٩٥٧م)، ١٩٦٥، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق: يوسف أسعد داغر، ج ٣، طبعة جديدة ، دار الأندلس، بيروت.

المقدسي، شمس الدين، أبو عبد الله محمد بن أحمد، (ت٣٨٠هـ/٩٩٠م)، ١٩٦٧، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**،

مطبعة بريل، ليدن.

الهمذاني، أبو بكر أحمد بن محمد أسحاق (ت٣٤٠هـ/٩٦٠م)، ١٩٩٦، **مختصر تاريخ البلدان**، تحقيق: يوسف الهادي، عالم الكتب، بيروت.

اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر، بن وهب بن واضح (ت: ٢٨٤هـ/٨٩٧م)، ١٩٦٤، **تاريخ اليعقوبي**، تحقيق: محمد صادق بحر العلوم، ج ٣، المكتبة الحيدرية، النجف.

انتغهاوزن، ريتشارد، ١٩٧٤، **التصوير عند العرب**، ترجمة عيسى سليمان، سليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد.

الباشا، حسن، ٢٠٠٠، **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، دار النهضة العربية، القاهرة.

البذرة، محمد حامد السيد، ٢٠٠٦، المعالجات الملمسية للأسطح الخزفية وأثرها في إثراء القيم التعبيرية في الآنية الخزفية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان.

بسيوني، سيد، ٢٠٠٧، **فن العمارة**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن.

الجنابي، طارق، ١٩٨١، «التنقيبات والصيانة في سامراء»، **مجلة سومر**، المجلد ٣٤: ١٨٨-٢١٢.

الدرويش، ابراهيم علي، شحاته، مصطفى السيد، ١٩٨٠، **مواد البناء**، منشأة المعارف، الاسكندرية.

السامرائي، يونس، أحمد، ١٩٦٨ أ، **سامراء في أدب القرن الثالث الهجري**، مطبعة الإرشاد، بغداد.

السامرائي، يونس الشيخ ابراهيم، ١٩٦٨ ب، **تاريخ مدينة سامراء**، المجمع العلمي العراقي، بغداد. الشريف، روحي، ١٩٨٣، مواد البناء، الجمعية العلمية الملكية، عمان.

الطايش، علي أحمد، ٢٠٠٠، **الفنون الزخرفية الاسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.

العميد، طاهر مظفر، ١٩٧٦، **العمارة العباسية في سامراء في عهد المعتصم والمتوكل**، دار الحرية للطباعة، بغداد.

القيسي، ربيع، ١٩٦٩، «جامع الجمعة في سامراء»، **مجلة سومر**، مجلد٢٥، ١٤٣-١٦٣.

القيسي، ناهض عبد الرزاق، **الفنون الزخرفية العربية والإسلامية**، ٢٠٠٩، دار المناهل للنشر والتوزيع، الأردن.

المفتي، أحمد، ٢٠٠١، **موسوعة الزخرفة التاريخية**، دراسة تاريخية فنية، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

الوالي، طه، ١٩٨١، **القرامطة**، دار العلم للملايين، بيروت.

باشا، أحمد تيمور، ١٩٤٢، **التصوير عند العرب**، دار الطليعة، القاهرة.

بهنسي، عفيف، ١٩٨٦، **الفن الإسلامي**، دار طلاس، دمشق.

بيشه، غازي، ١٩٨٥، «قصر ومسجد الحلابات في الأردن»، **وقائع مؤتمر التاسع للآثار الاسلامية في الوطن العربي**، تونس، ص٨٠-٩٢.

الجابري ، عبدالله، ٢٠١٨، «العناصر الزخرفية في مدينة سامراء والاستفادة منها في استحداث تصميمات زخرفية رقمية»، **مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع**، العدد ٢٥ حزيران ٢٠١٨

الجمعة ،أحمد قاسم ، ٢٠١٢، «طرز سامراء الزخرفية وتأثرها بزخارف الموصل في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي»، **مجلة الآثار جامعة الموصل**، العدد١ المجلد ١

جودي، محمد حسين، ١٩٩٨، **الفن العربي الإسلامي**، عمان، دار المسيرة.

حسن، زكي محمد، ١٩٨١، **فنون الإسلام**، دار الفكر العربي، القاهرة.

حسين، محمد رشاد الدين مصطفى، ١٩٨٢، **خواص مواد البناء واختباراتها**، منشورات الراتب للأبحاث الجامعية، بيروت.

حفريات سامراء، ١٩٣٦-١٩٣٩، ١٩٤٠، العراق، مديرية الآثار القديمة.

حميد، عبد العزيز، العبيدي، صلاح، قاسم أحمد، ١٩٨٢، **الفنون الزخرفية العربية الإسلامية**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد.

سامح، كمال الدين، ١٩٩١، **العمارة في صدر الإسلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

شافعي، فريد، ١٩٥٢، «الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي»، **مجلة كلية الآداب**، جامعة فؤاد الأول، المجلد ١٤، ٦٥-١١٠.

شحاته، مصطفى السيد وعوض، عبد الوهاب محمد، ١٩٨٦، **خواص مواد البناء واختباراتها**، دار الراتب الجامعية، بيروت.

شلبي، أحمد، ١٩٧٨، **التاريخ الإسلامي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

طالو، محي الدين، ١٩٧٣، **الأعمال اليدوية فنون وهوايات مختلفة**، مكتبة أطلس، دمشق.

عبدالله، محمد علي، ١٩٨٥، **الزخرفة الجبسية في الخليج**، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، الدوحة.

عبده، مصطفى، ٢٠٠٩، «الفن الإسلامي والتعبير عن المطلق»، **مجلة حراء**، العدد١١.

إبراهيم، حسين علوان، سحاب خليفة السامرائي: «العوامل الجغرافية وأثرها في اختيار موضع وموقع مدينة سامراء العباسية وتخطيط استعمال الأرض فيها»، **مجلة سر من رأى**، المجلد الرابع، العدد العاشر، السنة الرابعة، جامعة تكريت، كلية التربية، سامراء، ١٤٢٩هـ/ أيار ٢٠٠٨م.

حنيق، قاسم راضي: «التنقيب والصيانة الآثارية في دار رقم ٤ مدق الطبل مشروع تطوير مدينتي سامراء والمتوكلية الأثريتين»، **مجلة سومر**، المجلد الرابع والأربعون، الجزء١. ١٩٨٦-١٩٨٥ / هـ١٤٠٦-١٤٠٥، ٢.

الحياني، حافظ حسين، حسين عبيد علي: «البركة الدائرية داخل قصر الخليفة - سامراء تنقيب وصيانة»، **مجلة سومر**، المجلد الثامن والأربعون، الجزء١ و٢، ١٤١٦-١٤١٧هـ/١٩٩٦-١٩٩٥.

حامد، سعيد ٢٠٠٣، **الفنون الإسلامية أصالتها وأهميتها**، دار الشروق، القاهرة.

حسن، ناجي حسن محمود، ٢٠١١، العلاقة الجمالية للإيقاعات الخطية كمدخل لتدريس أشغال المعادن، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان.

خشفة، محمد: **سامراء سر من رأى بل سرور من رأى**، العدد ١٤٢١،١٣٢هـ/ آيلول ٢٠٠٢م.

زيدان، عباس سليم: «الثقافة السريانية ومراحل الإزدهار»، **مجلة واسط للعلوم الإنسانية**، المجلد٦، العدد١٤، جامعة واسط، كلية الآداب، ١٤٣٠هـ/٢٠١٠م.

السامرائي، محمد رجب: «سامراء أحدوثة الزمان في هاتيك الأيام»، **مجلة الفيصل**، العدد٣٣١، محرم ١٤٢٥هـ/ مارس ٢٠٠٤م.

سنودي، لمياء نجاح، ميسون محيي هلال: «الزخرفة في الجوامع والقصور العراقية»، **مجلة الدراسات التاريخية والحضارية**، المجلد٢، الإصدار٤، جامعة تكريت، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

عبد الجنابي، محمد إبراهيم: «مدينة سامراء عاصمة الخلافة العباسية من سنة ٢٢١- ٢٧٩هـ / ٨٣٦-٨٩٢م»، **مجلة جامعة تكريت للعلوم**، المجلد١٩، العدد١٢، جامعة تكريت، كلية التربية، ١٤٣٣هـ / كانون الأول ٢٠١٢م.

ملكاوي، فتحي، ٢٠١٣، **الفن في الفكر الإسلامي**، الطبعة الأولى، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية.

معصوم، محمد خلف، ٢٠١١، «الزخرفة الإسلامية بين الرمز والدلالة»، **مجلة حراء**، العدد٢٧.

اللهيبي نجوى، **المنشآت العامة في مدينة سامراء في الفترة بين (٢٢١-٢٧٩هـ/ ٨٣٦-٨٩٢م ٩)** جامعة أم القرى ٢٠١٥.

ياسين، عبد الناصر، ٢٠٠٦م، **الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية**، دار النشر زهراء الشرق، القاهرة.

ثانياً: المراجع غير العربية

7Grude, E, 1966. **The World of Islam**, Paul Hamlyn, London.

Hameed, A, 1966. "The Origin and Characteristics of Samarras Beveled style", **Sumer**, Vol.22, Nos.2:83-85.

Hoag, J. 1963, **Western Islamic Architecture**. G. Braziller, New York.

Kuhnel, E. 1949. **The Arabesque; Meaning and Transformation of an Omament**. Trasalated by Richard Ettinghausen, Verlag fur Sammler, Graz.

Pope, A,1964. "Architectural Ornament". In : Pope, A (editor) **A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to The Prehistoric Times to The Present**. Vol, 3 : 1269 - 1274. Oxford University Press, London and New York.

Rice, D.T. 1957. **Islamic Art**. Thames and Hudson, London.

Shafii, F. 1957. **Simple Calyx Ornament in Islamic Art**. Cairo University Press, Cairo.

Satton, Daud, 2007. **Islamic Design: A Genius for Geometry**, Walker & Company, Ist edition November.

Arnold, W, 1964. **Painting Islamic ; A Study of the Palace of Pictorial Art in Muslim Culture**, with a new Introduction by B.W Robinson - Dover Publications, New York.

Baltrusaitis, J. 1964. "Sasanian fresco". In: Pope, A,(editor) **ASurvey of Persian Art ; From Prehistoric Times to The Present**, Vol.2 :600-623 (Oxford Institute of Pohlari University). Oxford University Press, London and New York

Creswell, K. A. C 1958. A Short Account of Early Muslim Architecture. Harmonds worth, Penguin Books, London.

Dimand, M.S. 1958. **Hand Book of Mohammedan Art**. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Ettinghausen, R, Grabar, O, 1987. **The Art and Architecture of Islam**, Butler and Tanner Ltd, Harmoudsworth, Penguin, New York.

Grabar, O, 1973. **The Formation of Islam Art**, Yale University press, New Haven and London.