التقليد والمحاكاة في المنجزات الخطية – الزخرفية

أ.م. د. هاشم خضير حسن الحسيني

جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث

يعد الموروث الجمالي جزء من المرجعيات الفنية والفكرية للفنان المسلم حيث أراد من خلال هذا الأتجاه بناء منجز فني يقوم على الالتزام والمثالية، بأعتبار الفن الاسلامي فن يؤمن بالتوحيد ويشهد على الألوهية، فهو يسعى الى تجاوز الواقع الشكلي حيث يتسم بالتجريد من القيم المادية بالطبيعة عبر تحول تلك القيم الى أشكال مسطحة ومجردة من أي دلالة في العالم المنظور لتعود الى نزعة صوفية تزهد بكل ما هو عاطفي أو حسي أو عرضي، وهذا بدوره يعد تغييراً نوعياً في الأسلوب والمحتوى الفكري كونه فناً يتميز بالاستقلالية من كل الضغوطات الاجتماعية وغير الاجتماعية التي كانت تؤثر على الفنون في العصور القديمة.

ومن هنا نجد تغيب الذات في الفن الاسلامي وأضمحلالها أمام عظمة الخالق، ولا تظهر الا في سمات ذلك الفن الجمعي، والمتمثل بالعمل الفني فبقدر طواعيته للنظام الآلهي ينعكس بديع صنع الله، من خلال تجاوز لحظات الاستغراق والتأمل الى الجلال والتقديس والعبادة.

لذأ فالتقليد والمحاكاة مفهومان متناقضان، إلا أنهما قد يقتربان في المفهوم الذي نبغي الوصول اليه، وهو فلسفتهما ضمن أطار المنجزات الخطية – الزخرفية، حيث أن تقليد الفن أومحاكاته لما هو حسي ومتغير يأتى نتيجة أستبصار لتقويم النتاجات وما يلحق بها من تطورات واكبت روح العصر، كما أن التفكير الذي أدى الى هذا الانتاج كانت له مظاهر جديدة، ومن خلال التجاذب والتماس بينهما تكون الانتاج المثالي أو ما يوصف بالابداع الفني، حيث جاء ذلك نتيجة أستعداد الفنان لتوليد أفكار أو نواتج سايكولوجية غير معروفة مسبقاً، عبر تحويل الافكار القديمة الى صيغ جديدة لاتخرج عن مبدأ العقيدة الاسلامية.

وبناءاً على ما تقدم يمكن للباحث أن يصيغ مشكلة بحثة بالتساؤل الآتي :-

ما الاشتراطات التي قامت عليها المنجزات الخطية – الزخرفية التي أنبنت على وفق التقليد والمحاكاة ؟

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث الحالي في أمكانية أن :-

١- يسهم في أرساء فلسفة التقليد والمحاكاة في المنجزات الخطية – الزخرفية.

٢- يفيد المتخصصين في مجال الفن الاسلامي عموما، وفن الخط العربي والزخرفة الاسلامية على الاخص سيما طلبة معهد وكلية الفنون الجميلة.

٣- ينسجم بالتوجه للعودة إلى الموروث الحضاري الإسلامي وخاصة في مجال فن الخط العربي والزخرفة الاسلامية، وذلك لادراك ضرورة ترسيخ هذا الموروث في المنجزات الخطية – الزخرفية.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى:-

تقصي البعد الفلسفي للتقليد والمحاكاة في المنجزات الخطية- الزخرفية.

حدود البحث

الحد الموضوعي: يتحدد البحث بالمنجزات الخطية – الزخرفية المنفذة على وفق طابع التقليد[١] والمحاكاة، والمتجسدة على الخامة الورقية ذات الاحبار والالوان التقليدية.

الحد الزماني: من (١٣٢٨ه –١٣٨١هـ)، كون هذه المرحلة الزمنية تمثل مرحلة النضج والرقي لتلك المنجزات، فضلاً عن بروز تلك الظاهرة وتطورها بشكل واسع خلال هذه المرحلة.

الحد المكاني: (العراق- تركيا)، وذلك لان اغلب منفذي هذه البلدان أنجزوا اعمالاً خطية – زخرفية على وفق هذا التوجه.

تحديد المصطلحات

التقليد Tradition

وردت لفظة التقليد لغوياً بأنها (قَلَّدَ فلانٌ فلاناً عَمَلاً تَقْليداً. ومنه التـــقلـــيدُ في الدين وتقـــليدُ الوُلاةِ الأَعمالَ) **(أبن منظور ج ٣ :١٩٥٥: ص٣٦٦- ٣٦٧).**

(١) نظراً لغزارة التكوينات الخطية المقلدة، أقتصر الباحث على ما هو منفذ بخط الثلث الجلي بما ينسجم مع اهداف البحث.

في حين عرف التقليد بأنه (أتباع الانسان غيره فيما يقول او يفعل، معتقداً الحقــيّة فيه، من غير نظر الى دليل، كأن هذا المتّبع جعل قول (الغير) أو فعله، قلادة في عنقه، أو هو قبول قول(الغير) بلا حجة ولا دليل، أما التقاليد Tradition فهي ما وصل الينا من العادات والعقائد وأمور العبادات خلفاً عن سلف، منها التقاليد الدينية، والتقاليد السياسية وغيرها، وهذه التقاليد إما أن تكون مكتوبة وإما أن تكون غير مكتوبة، وهي اذ توحد الافراد تنتقل من جيل الى جيل وتعمل على اتصال الحضارة)(**جميل :١٩٨٢: ص٣٢٧-٣٢٨**).

كما ذكر التقليد بمعنى(الاستعارة. التكرار. الإيجاز. التجريد. التشبيه.الإفراط في الصفة) (**عفيف:١٩٦٠:ص٢٦-٢٩**).

وهناك من يعده بأنه " نشاط مقصود يتطلب أنتباهاً صريحاً، ففي الحالات التي تكون الغاية فيها واقعة في السلوك الخارجي عن كل من السلوك والشخص .... فأن التقليد يقضي الانتباه والقصدية .... إما إذا كانت الغاية هي التشبيه بالشخص أو الاندماج في الجماعة فأن التقليد يكون غير مقصود ويتم عادة بطريقة لاشعورية " (**أبو طالب:٢٠٠٠:ص٢١٤**).

ومن جانب آخر عرف التقليد بأنه (" التجويد على مثال " كما ورد أيضاً " مراقبة المثال " مراقبة متواصلة وصبورة حتى يتحقق أدراك المقصود من التقليد)(**أدهام :٢٠٠٥:ص٢٢**).

ومن خلال ما تقدم أعد الباحث تعريفه الإجرائي الذي يلتزم به بمثابة المفهوم الذي يقصده " التقليد يعني نقل الشكل(الخطي – الزخرفي) بأنواعه بطريقة مطابقة تماماً للشكل الأصلي، وبدون التدخل بتغيير خصائصه، ليمثل خبرة مكتسبة من أعمال وتجارب خطاطين ومزخرفين سابقين لهم ".

المحاكاة Mimetism

وردت لفظة المحاكاة لغوياً بأنها (ما احكات العقدة أي أحكمتها وأحتكأت هي :أشتدت وأحتكأ العقد في عنقه: نشب وأحتكأ الشيء في صدره ثبت، ومنه أحتكأت العقدة. يقال: سمعت أحاديث فما أحتكا في صدري منها شيء أي ما تخالج. ويقال لو أحتكأ لي أمري لفعلت كذا، أي لو بان لي أمري في أوله، وقيل الحكاة هي العظاية الضخمة)(**أبن منظور ج١ :١٩٥٥: ص٥٨-٥٩**).

كما جاءت فعل مثل فعله، حيث يقال فلان(يحكي الشمس حسناً ويحاكيها بمعنى) **(الرازي: د.ت:ص٧٩)**.

في حين عرفة المحاكاة بأنها(قلت مثل (قوله سواء) لم تجاوزه، وفي الحديث ما سرني أني حكيت فلاناً وأن كذا وكذا، أي فعلت مثل فعله، يقال: حكاه وحاكاه وأكثر ما يستخدم في القبيح المحاكاة وعنه الكلام حكايه نقلته) **(أبراهيم مصطفى وأخرون:١٩٨٩: ص١٨٩)**.

وبناءاً على ما تقدم يعرف الباحث مصطلح المحاكاة بما يتناسب مع اهداف بحثه بمثابة المفهوم الذي يقصده هو " أعادة تكوين الشكل(الخطي – الزخرفي) بأنواعه بصورة مغايرة بعض الشيء عن الشكل الاصلي، وذلك لاثبات مهارة المصمم عبر أنتاج أشكالاً جديدة ناتجة عن أستيعاب التراث والتعبير عنه بوسائله الذاتية ".

المنجزات الخطية _ الزخرفية

نظرا لعدم عثور الباحث في حدود إطلاعه على تعريف محدد لمصطلح المنجزات الخطية – الزخرفية ووفقاً لاجتهاده قام بتعريفا إجرائيا بأنها " أعمال فنية (ثنائية الأبعاد) تتضمن أشكالاً خطية وزخرفية يتم إخراجهما على وفق معالجات تصميمية وتقنية تحقق بدورها قيماً وظيفية وجمالية وتعبيرية من خلال أستخدام ظاهرة التقليد أو المحاكاة ".

الفصل الثاني

التقليد وتمثلاته

مما لاشك أن الفنان المتأمل لا يكتفي برؤية الاشكال الواقعية التي تنبض بالحياة والمناظر الطبيعية فقط، وأنما تجذبهم بعض الاعمال الفنية الجميلة لغيرهم من الفنانين، " فراحوا يقلدونها غير ابهين بالعالم الخارجي وغير ملتفتين الى أشكال الطبيعة "**(زكريا:١٩٦٧:ص١٦٥)**، ينهلون منها ويتدربون عليها ويقلدونها، هذا التدريب الصارم على أحتواء التقليد يحدث لديهم خبرة مضافة، الى تنوع خبراتهم من خلال ترابط الافكار واقترانها بالافكار السابقة مع الملاحظة الموضوعية، فأن الفنان المستلهم لتراثه لايبدع ألا بتالف هذه المعارف والمهارات جميعاً، ولا يمكن أن يخترع الفنان شيئاً إلا بالعمل.

من هنا فأن (الفنانين الكبار بانجازاتهم يحملون التراث أو التقليد إلى باطن ذواتهم، فيعملون على هضمه أو تمثلهِ، وبهذا يأتي الصراع القائم بين هذا التراث المقلد وبين ما هو جديد في نفوسهم أو بيئتهم فينتج ذلك أنجازاً جديداً)**(ديوي:١٩٦٣:ص٢٦٧-٢٦٨)**،

حيث(يطلع الفنان الناشئ على أعمالهم ويتمرن عليها، محاولاً أن يقلدهم أحياناً، وأن يتحرر من نماذجهم أحياناً أخرى وبهذه المحاولة يكسب الإطار الذي ينظم انطلاق انفعاله)(**مصطفى:١٩٦٠:ص٧٢-٧٣**).

لذأ فان أي عمل فني يناشد أولاً الاحاسيس الجسدية وما يسمى بالفنون الجميلةَ للاذن والعين وينقل الصوت والرؤيا الى العقل(حيث أن تطورها من المحتمل أن يكون إما واعي أو لاواعي لتماشي سوء الفهم لنعرف مرة اخرى بأنه يوجد متعةَ حقيقيةَ تمثل في كلا الاستنساخ رؤية نسخةَ متقنةَ جداً، ومن هنا فأن الاستنساخ أو التقليد لايجوز أن يشوش بالفن أو المتعة المتأتيةَ من رؤية نسخةَ دقيقةَ مشوشةَ بالانفعال الجماليِ)(**Halliday. F. E :op,cit. p 47**).

من هذا المنطلق يعد أفلاطون[١] الفن " بأنه تقليدا للتقليد " إذ اراد من الفنان مقلدا لعالم الطبيعة، حيث أعتبر الفن معرفة من الدرجة الثانية، لانه يمثل تقليد لعالم المثل، وهذا ما جعله يميز بين الخير والشر من خلال (أتخاذ معياراً ثابتاً في التمييز بين الفن السئ الذي يرفضه وبين الفن الخير الذي يمجده، إذا كان الفن محاكاة لما هو حسي جزئي متغير فذلك فن سئ ، وأما إذا كان الفن محاكاة للمثل الكلية والحقائق الثابته التي تتضمن قيم الحق والخير، وهذا ما دعا اليه كونه يمثل أثارة للمتعة الحسية) (**Halliday. F. E :op,cit. p 148**).

لذأ عده أفلاطون الذين يحاكون الواقع المحسوس نموذج مزيف للحقيقة كونهم يبتعدون عن الحقيقة والحق، وما يؤكد ذلك هو " إيجاد الشيء لكن لا على مثال، ومادة الابداع مستمدة من عالمه الخارجي ومن الذكريات، ولكن ليس الابداع مجرد محاكاة لشئ موجود وأعادة بنائه ولا تخلو المحاكاة أبداً من عنصر الابداع، بل هو الكشف عن علاقات ومتعلقات ووظائف جديدة ثم أبداع لصالحه لتجسيم هذه العلاقات والمتعلقات ولابراز هذه الوظائف"(**مراد:١٩٧٨:ص٢٧٢**)، وبهذا أصبح واضحاً لدى فنانوا المنجزات الخطية – الزخرفية اليوم وجود صلة وثيقة بين الانتاج الابداعي وبين ما يسبقه، من خبرات وعمليات عقلية ونفسية.

---

(١) أفلاطون. من أشهر فلاسفة اليونان ولد عام(٤٣٠- ٣٤٧ ق. م) في أثينا، وهو من عائلة أرستقراطية، كتب في عدة مجالات سياسية واجتماعية وفلسفية، وله محاورات وصلتنا منها خمس وعشرون محاورة، واتصل ببعض مفكري عصره، وثابر على دروسه حتى وفاته.

من خلال ما تقدم يتضح أن التقليد يمثل المشابة الصارمةَ على العمل، فالفنانين الذين يقتبسون أساليب الآخرين أو الفنانين المقلدين الذين ينتهجون نهج الفنانين السابقين ماعليهم الا ان يكونوا نقاداً لاعمالهم داخل ذواتهم، وان التجربة التي يمارسونها هي ليست التجربة الكل، وليس كل فنان ينتفع من التجربة أو التقليد، فمعظم الناس يقعون في الخطأ ليس بسبب النقص في قدرتهم على ايجاد هدفهم بقدر ما يكون السبب هو عدم معرفتهم بنوع الهدف الذي عليهم السعي نحوه.

وبناءاً على ذلك يبرز التقليد مجسداً النقل الحرفي للواقع من دون اعادة صياغته بما يتناسب مع الفنان، أي نقل الشئ أو الموضوع بحذافيره وبطريقة مطابقة للشكل ذاته من دون التدخل بتغيير خصائصه وعناصره، فهو تقليد أجوف لا طائل فيه، وعملية لا روح فيها، وهذا ما ينبذه الفن باعتبارها أعمالاً لا أصالة فيها، ذلك لأن الفنان لايصاحبه توتر للشعور أو في معاناة الشعور لتحقيق الشكل المراد تمثيله، ولعدم وجود مشكلةَ تريد حلولاً مصاحبة لخطوات العمل.

فتقليد المنجزات المسبقةَ، تمثل عمليات فكرية، وهذا النوع من التفكير المتواصل هو نتاج فكري متراكم، مع الخبرةَ المتواصلةَ والتوسع في الخبرةَ والتجربة، والتقليد يؤدي الى تقويم سلوك الفنان، وبهذا الصدد " فان الفن كما في الاخلاق لايحدث الالهام بأعجوبة فجائية وأنما هو رأسمال يتجمع تدريجياً "**(علي: ١٩٨٥: ص٥٨)**، في التوصل للمعرفة بوعي وتدريب وخبرة، وأن الالهام يأتي نتيجة التفكير المتواصل لحل مشكلة أستنفذت من الفنان تفكيره.

كما أن ليس هناك " من عمل فني ليس له ماض في صاحبه نفسه، هذا الماضي هو تجربة قديمة مرت بالفنان فتركت آثاراً عميقة في نفسه هذه الاثار تختفي من السطح، ولكن لا يعني أنها أنتهت"**(زكريا:١٩٦٧:ص١٦٥)** لهذا فأن (كل أبداع فني تقوم به أنما هو في الأصل صور كامنة أو ضمنية ضد صور اخرى مقلدة أو منقولة، فأن حياة كل فنان تبدأ دائماً بالنقل عن لوحات كبار المصورين أو بمحاكاة أسلوب من كبار الفنانين بانجازاتهم، وهذا النقل يراد به المشاركة)**(زكريا:١٩٦٧:ص١٦٥)** وبهذا الرأي(فأن الفنان ليس ناقلاً أو مقلداً للاعمال الفنية وأنما يكون متدرباً مستنداً الى عمل لفنان آخر، فالفنان المبدع والمبتكر هو الذي تكون له دراية باعمال الفنانين السابقين مع رؤية صائبة لهذه الاعمال، فضلاً عن أننا لم نجد فناناً واحداً بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرةً، بل نجد في حياة كل فنان أعمال كبرى حاول أن يقلدها نقلاً عن أساتذة سابقين لهم

محاولين السير على منوالهم، ومعنى هذا أن ثقافة فنية بعينها تجئ دائما فتكون بمثابة حلقة أتصال بين الفنان وعيناته'الخاصة)(**زكريا:١٩٦٧: ص١٦٤**).

من هذا المنطلق أصبحت النصوص الخطية المقلدة تمثل " أعادة كتابة خطوط الشيوخ يقوم بها التلاميذ لاثبات مهارتهم ولا يجوز الشف[١]، ويضع المقلد توقيع شيخه أو غيره ثم أسمه من بعده"(**عفيف:١٩٩٥:ص٢٢**)، حيث (نال توقيع الخطاط مكاناً ظاهراً بعكس المزخرف الذي لا يوقع بمكان ظاهر وهذه الظاهرة حازة على أهتماماً بالغ على مر التاريخ، كما فضلوا المزخرفين عدم وضع تواقيعهم في كثير من الاحيان وبناءاً على هذا المفهوم يعد تجاهل المزخرف نفسه نوعاً من الشكر لله الذي مكنه من القيام بهذا العمل)(**فاطمة:٢٠٠٥:ص٥٢**).

كما جاء التقليد ليمثل(نقل المثال الخطي من حيث قواعده الخطية لغرض حصول الخطاطين على الاجادة والمواظبة عليها، فضلاً عن المهارة والاتقان في الاداء والابداع في الانتاج) (**أدهام:٢٠٠٥:ص٢٢**)، ومن هنا فأن عملية التقليد أصبحت ممارسة فنية خاصة ومستقلة وجديدة تعبر عن الالتزام بأصالة هذا الفن من خلال ما يقوم بها الشخص لابراز قدراته الفنية، فهي لا تقل مستوى وقيمة عن الاعمال الاصلية التي تعد محصلة للديمومة والتواصل والخلود.

ومع مرور الزمان وما أنعكس ذلك على تطور الخط العربي (أصبح الخطاطون يتحاشون التشبه في خطوط أساتذتهم الا أن ذلك لا يمنع من ممارسة تقليد الخطوط من قبل أساتذة كبار بأنجازاتهم[٢]لابراز مهارتهم بتقليد أستاذا قديماً في قمة نضجه الفني)(**مصطفى:١٩٩٠:ص٣٧**)، ولعلى أبرز ما يميز التقليد عن المحاكاة هو (تحاشي التصحيح في الكتابة معتمداً بذلك على قدرة العين واليد، فضلا عن أستخدام المداد الثابت بدلاً عن السناج الذي تسهل أزالته من على الورق باللعق أو الكشط لان الغاية من ذلك هو الكشف عن قدرة الخطاط المقلد دون الحاجة الى تصحيح الكتابة)(**مصطفى:١٩٩٠:ص٣٧**).

---

(١) الشف. تقنية تتجسد في تقليد النصوص الخطية، عبر وضع ورقة فوق تلك النصوص الاصلية لغرض الحصول على نسخة مطابقة لها.

(٢) عماد الحسني (ت١٠٢٤ه– ١٦١٥م) يقلد مير علي التبريزي(ت٩١٩ه –١٥١٣م) والحافظ عثمان يقلد الشيخ حمد الله الاماسي وكان محمد اسعد اليساري(ت١٢١٣ه –١٧٩٨م) وعرب زاده سعد الله(ت١٢٥٩ه –١٨٤٣م) يقلدان العماد(**مصطفى:١٩٩٠:ص٣٧**)

من خلال ذلك نصل الى رأياً مفادة أن النصوص الخطية هي من أكثر المنجزات تقليداً، فالمزخرف في الواقع لا يمكن إعادة صياغة أرض واسعة أو جمع غفير من الزخارف في المنجز الخطي ولكنه' يتمكن أن أراد ذلك بأستخدام اللون والمواد الملائمةَ أن يصنع نسخاً طبق الاصل حقيقيةَ للواقع.

وبهذا فأن الفنان المقلد يستنسخ ماتراه العين تماماً، وبوساطة مهارته التقنية يستطيع أن يكمل عمله والوصول الى أعطاء صورة خادعة للخبرة البصرية المباشرة، وتمثل تلك الطريقةَ نسخ أو نقل الاشياء والاشكال والظواهر كما هي في الطبيعة بشكل ميكانيكي متقن.

المحاكاة وتمثلاتها

وتتجسد المحاكاة بأنها لا ترمي اطلاقاً الى اعادة تصوير الاشياء تصويراً الياً، أي أبتعاد الفنان عن تقليد الحقيقة، فهو لا يصور الطبيعة تصويراً تشابهياً، بل يعيدها على نحو مغاير للاصل مستخدماً الايحاء اكثر من النقل الحرفي للطبيعة، أي " ان قالب الجسم الحي لن يعطي نفس الاحساس الذي يعطيه تمثاله، انني اصور روح الشيء التي هي ولاشك جزء من الطبيعة " **(برتليمي:١٩٧٠:ص٢٢٥)**.

ومن خلال ذلك يتضح السعي الى تصوير المركز الروحي الذي يماثل الحقيقة التي تتولد وتتضح من الداخل الى الخارج، لهذا فنقل الانموذج لا يساوي شيئاً ان لم يكن يعطي شعوراً بهذا الدافع.

فالتجريدات الزخرفية تمنح قيماً جمالية ذات مدركات روحانية تعتمد الحس والحدس، تبعاً لوجدان الفنان المسلم ومدركاته العقلية، فالعقيدة الاسلامية هي دافع كبير نحو بلوغ ادق تجريد جمالي للموجودات.

وعلى مستوى المنجزات الخطية أهتم المجودون بالمواظبة في محاكاة التمثيل وتقليده عن طريق التمرين (المشق)، حتى يصل الخطاط الى مبتغاه، ويفسر ذلك من خلال متابعة المبتدئ[١] لنماذج خطية لإحدى المدارس التي يتبعها ليصل لمستوى يحاكي به هذه المدرسة كأن تكون البغدادية أو التركية أو المصرية، وهذا يمثل مرحلة انتقالية متطورة يعتمدها الخطاط لإظهار المهارة اليدوية والدقة في الأداء التجويدي بمحاكاته لسلفه من

(١) وهي إشارة لم يقصد بها المبتدئ في الخط وإنما الشيخ أو الكاتب الذي يحاكي المدارس أو أسلوبها التجويدي بطريقة تخالف طريقته.

المجودين عبر إعادة تركيب وبناء جوهر الشيء (الشكل) من المصدر الأصيل، من خلال إنتاج أعمال مبدعة تعكس صورة الأصل.

لذأ جاءت المحاكاة لتجسد عملية فنية أبداعية قائمة على التقليد، مضافاً اليها الاصالةَ التي يمتلكها الخطاط والمزخرف، من خلال أبتكار أفكار جديدة مستوحاة من تأليف أفكار قديمةَ وأدخال بعض التعديلات عليها، مراعياً بذلك اسلوب الصنعة القديم، مضافاً اليها التقنيات الحديثة والمكتشفة للتراث الفني وللتقاليد الموروثة بتشكيل جديد عبر(فعل حيوي شرطي يبدأ من أدراك حسي نابع من حصيلة أو خبرة جمالية وبفضل المهارة التقنية التي أكتسبها الفنان يتمكن بحرية من إنتقاء صورة مخزونة في تخيله الابداعي لغرض تنفيذها وأبراز ملامحها من خلال تشكيل الخامة)**(محمد:١٩٨٥:ص٣٧)**.

من هنا أعتمد المزخرف وضع نظام خاص لعمله متمثلاً بتحليل وأستقراء للخبرات السابقة له ولغيره من الخطاطين والمزخرفين، محققاً بذلك تشكيلاً لم يسبقه فنان في تمثيله عن طريق الشكل المستوحى من التقليد، بعد أعادته بمهارة أبداعية تركيبية حركية أبتداء من الساكن وتحقيق الحركةَ الزمانية باستعانة الفنان بالاساليب والوسائل التنظيمية لغرض أيجاد نوع من الوحدة، وبهذا فأنهم يضعون لعملهم الفني أيقاعا خاصا يكسبه'صفة حية، ناتجة عن التناظر في الاشكال والتماثل والتكرار والايقاع واظهار التنويع من خلال " النظر الى أشياء مألوفة في ضوء قرينة جديدة، بمعنى تجريد أو أنتزاع الاشياء المألوفة من علاقاتها السابقة، والنظر اليها في ضوء أرتباطات أو علاقات جديدة غير مألوفة "**(نوري:١٩٨٦:ص٦)**، لذا فالفنانون من هذا النوع(لا يرغبون بمحاكاة ممن سبقوهم بأنتاجهم أو طرائقهم في التعبير لانها بناء عصر غير عصرهم ومكان غير مكانهم، وشعب غير شعبهم وظروف غير ظروفهم، وأنطلاقاً من ذلك فأنهم لم يمثلوا الحقيقة، وعليه يتطلب أبتداع أشكالاً وطرائق تقنية جديدة، فعلى كل فنان أن يصنع أشكاله فضلاً عن أستيعاب التراث معه أيضا)**(حسين:١٩٨٣:ص٤٩)**.

وهذا الاستيعاب يولد خطاطون ومزخرفون قادرين على تأكيد رفضهم للواقع من خلال طموحاتهم لأبراز أساليب جديدة خاصةَ بِهم، كما أظهروا التراث من خلال تحويله الى رؤية جديدة مستمدة من أساليب سابقة، وهذا ما سعى اليه الفنان المسلم حينما جسد الواقع الموضوعي من تناسق وأنسجام وتناغم ناتج عن بصيره وحواس مترقبة لما هو غير مألوف أو متمايز مبني على خزين معرفي لفنانيين (لهم قراءات سابقة وبحوث وتجارب وخبرات ومعلومات ومشاهدات وتأملات، ترتد الى الوراء لسنوات طويلة ولكنها مخزونةَ

في الذكريات)(**العيسوي:د.ت: ص٣١**)، وهذا المخزون لا يقلدونه وإنما ينسقونه بتآلف وأنسجام جديدين ويخرجونه بصيغ جمالية تميز طابعهم الفردي الخاص بهم، لذا يستمد الفنان أصول عمله الفني من (الواقع بيد أنه يسعى جاهداً لتعديله وتحسينه حتى يسمو فوق مستوى الواقع ولكنه مع ذلك لا يتجاوزه إلا في حدود ولا يصعد إلى عالم علوي مثالي على نحو ما ذهب إليه أفلاطون، وهنا فان أرسطو[١] يفسح مجالاً لتدخل أرادة الفنان في تكوين عالمه الفني وتطويره فيه حسبما يتراءى له)(**راوية:٢٠٠٥: ص٦٤**).

فهو يفضل عدم نقل الطبيعة بحذافيرها " بل ينتقي من بين سماتها تلك التي تتيح للنفس الانسانية الافصاح عن أعمق مشاعرها وأرفع مثلها "(**ديورانت:٢٠٠١: ص١٤٠**)، يتضح من ذلك " أن منبع المبتدعات كلها هو الطبيعة غير أن المبدع لا يكتفي بمحاكاة الطبيعة، في شكل من أشكالها بل ينتج شكلاً جديداً من خلال محاكاة أشكال مختلفة، وبالتأليف بين أهم نواحي هذه الاشكال لابد أن تكون النواحي المستعارة من الاشكال القديمة، قد أكتسبت دلالة جديدة في ذهن المبدع "(**مراد:١٩٧٨:ص٢٧٢**).

وبهذا الصدد يؤكد أبو نصر الفارابي[١] أن المحاكاة تتمثل في (صورته وتشكيله الفني، الذي هو جوهر عملية الانتاج الفني لدى المبدع، وهذا ما يجعل المحاكاة فعالية مشتركة بين كل الفنون الممكنة، كما يشير الى أن كل الفنون تلتقي حول مبدأ المحاكاة، وتختلف في الوسائل والأدوات، فالاختلاف يكون في مادة الصناعة، بينما الاتفاق يكون في الشكل والفعل والغرض، على أن الشكل هو نفسه المحاكاة، والأفعال هي وسائل تبليغ الأثر الفني إلى المتلقي، ويتعلق الأمر بالتشبيه والاستعارة، والمجاز)(**القرقوري www. Aljabriabed. net**)، ومن خلال ذلك يتضح أن المحاكاة لا تعني نقل ما في الواقع أو استنساخ معطياته، بل الوقوف عند حد المشابـــهة والمماثلة بمعناهما البلاغي، لأن هدفها فنيا لا الشيء نفسه.

---

(١) ارسطو طاليس. فيلسوف يوناني ولد في اسطاغيرا (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) مؤسس مذهب " فلسفة المشائين " مؤلفاته في المنطق والطبيعيات والإلهيات والأخلاق ، أهمها المقولات، الجدل ، الخطابة، تتلمذ على يد افلاطون، كلفه ملك مقدونيا بتربية ابنه الاسكندر، وعاد الى اثينا وانشأ فيها مدرسة، وبعد اثنتي عشرة سنة اتهمه الاثينيون بالألحاد، فغادر اثينا،ومات بعد ذلك بسنة .

(١) الفارابي. هو ابو نصر بن محمد بن اوزلع بن طرخان، مفكر وفيلسوف أسلامي، ولد في مدينة فاراب التركية عام (٢٥٧هـ– ٨٧٠ م)، جاء الى بغداد لطلب العلم، ثم أنتقل الى دمشق، ومن مؤلفاته المقدمات والمختصرات والشروحات.

أما أبو حيان التوحيدي[٢] فيرى " العمل الفني بحكم كونه صناعة أنسانية وبحكم ان الطبيعة مرتبتها دون النفس فان الفنان يجب ان يحاكي الطبيعة بأملاء النفس والعقل، فيكون كمال العمل الفني مأخوذ من الطبيعة بمواصلة النفس الناطقة "(**التوحيدي : د. ت : ص١٦٣-١٦٤**).

يتضح أن التوحيدي وجد أن العمل الفني لا يخلو من صنع فهو يعتمد على تجربة الفنان وخبرته الفنية عبر محاكاته الطبيعة من خلال النفس والعقل، لانتاج منجز أبداعي غير مقلد.

وفي هذا الاتجاه يشير ابن سينا[٣] قائلاً " أن المحاكاة هي إيراد مثل الشيء، وليس هو هو، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة، هي في الظاهر كالطبيعي"(**القرقوري: www. Aljabriabed. net**)، يتضح من خلال ذلك انه يضع المحاكاة مبدأ كل تشكيل فني بذاته بعيدا عن النقل الحرفي ، لأنـــها لا تكتسب قيمتها الفنية إلا من خلال الأدوات والوسائل التي يعتمدها المبدع في بناء تخيلاته وانتاج عوامله التي هدفها القدرة على إحداث التأثير في المتلقي.

أما أبن رشد[١] فجعل (المحاكاة مرادفة للتخييل، كونها مقترنه بالتشبيه والاستعارة، من حيث هي أدوات التشكيل والبناء وما يلحقها القدرة على أثارة المتلقي)(**القرقوري: www. Aljabriabed. net**)، فهو بذلك يربط الفن كأبداع مع حياة الانسان الفاعلة بوجودها في الطبيعة عبر مبدأ محاكاة الشيء لا نقل معطياته كما هي في الواقع.

ويرى آرثر شوبنهور[٢] أن ألاعمال الفنية غير الأصيلة هي" أعمال المقلدين والاتباعيين، فهولاء يبدأون في الفن من التصور، فهم يلاحظون ما يسرنا ويؤثر فينا من الاعمال الفنية الحقيقية، ويفهمونه بوضوح ويثبتونه في تصور بطريقةَ مجردةَ ثم يحاكونه

---

(٢) ابو حيان التوحيدي أديب وفيلسوف وحكيم وصوفي وخطاط ولد (٣١٠- ٤١٤ه)، نشأ في بغداد، ومن مؤلفاته كتاب الصداقة والصديق، والامتاع والمؤانسة، ثم أنتقل الى شيراز وامضى بقية حياته فيها.

(٣) أبن سينا. هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن علي بن سينا، ولد ببخارى في أسيا الوسطى عام (٣٧٠هـ - ٩٨٠م)، درس المنطق والطب والفلسفة، كما اهتم بالتأليف والتصنيف، ومن مؤلفاته الشفاء والنجاة والعلائي والأنصاف، عرفه بعمق الدليل على نبوغه وذكائه.

(١) ابن رشد. فيلسوف وعالم عربي ولد (١١٢٦- ١١٩٨م)، عاش في اسبانيا أبان الخلافة الاسلامية في قرطبة، أعماله طور العناصر المادية لفلسفة أرسطو، وانكر خلود النفس الفردية، وتاسيسه لمذهب الحقيقة المزدوجة، فضلاً عن نقده الحاد لتصوف الغزالي.

(٢) آرثر شوبنهور. فيلسوف مثالي الماني ولد عام(١٧٨٨- ١٨٦٠م)، درس في برلين، ومؤلفه الرئيسي هو العالم كاراده وأمتثال، كما عدت مثاليته شكل من أشكال العقلانية، ولكن الارادة تحكم العالم متجاوزة لقوانين الطبيعة والمجتمع.

بعد ذلك بطريقة صريحة، أما الفنان الحقيقي أو العبقري فأنه لا يكون واعياً بشكل مجرد بقصد وهدف عمله، وهو لا يستطيع أن يقدم تبريراً لما يفعله لان ما يتمثل أمام عقله هو المثال المحسوس لا التصور العقلي المجرد"**(سعيد:١٩٨٣:ص١٠٦)**، ويتم ذلك عبر محاكاة الفنان للشكل الفني المحسوس بطريقة تعتمد على أثارة المتلقي من جهة، والابتعاد عن محاكاة الشكل الطبيعي من جهة اخرى.

من خلال ما تقدم يستدل الباحث ضمن موضوعة بحثه بأن المزخرف المسلم أبتعد عن تقليد الطبيعة من خلال تغيير معالمها الى صور تعبيرية من خياله لأشكال التوريق العربي حيث أن تلك التعابير اختلفت باختلاف رؤى كل مزخرف، حيث التزموا جميعا بمبادئها الرئيسة التي تمثلت بتنسيق الأشكال النباتية داخل مضلعات هندسية مجردة، فضلا عن تكرار التموجات الخطية تكراراً تختلط فيه البداية والنهاية وكذلك تعانق الاغصان والفروع وامتلاء الفضاءات أضافة الى تماثل المفردات والوحدات.

وكل هذا يجب أن يكون نابع من خبرات سابقة لها أرتباط بالواقع الموضوعي سواء كان يشتمل الاشياء والاشخاص أم الخامات والادوات التي تعين على الانتاج الفني التي يعمل بها الفنانون المزخرفون.

وخلاصة ما تقدم يذكر الباحث المرتكزات التي تتمثل بعملية التقليد المحاكاة بالمنجزات الخطية – الزخرفية بما يأتي:-

١- أشغال الفضاء البنائي

إن مسالة الفضاء مسألة ضرورية شغلت تفكير الفنان المسلم حيث سعى دائماً في بحث دائب للوصول الى (أن الحساسية لا تستطيع أن تتحمل فضاء الزمان والمكان والحاجة إلى ملء الفضاء حاجة طبيعية جدا)**(فاليري: د. ت: ص ٦٢)**، وبناءاً على ذلك جسد الفنان المسلم فكرا جماليا، عبر محاكاة فكرة (وحدة الوجود) التي ترى بان الله هو الموجود، ويتفق ذلك مع الرائي القائل، ان الفنان المسلم اراد تجسيد مبادئ الدين الحنيف بمنجزاته الخطية – والزخرفية باعتبار الله مصدر جذبه وغاية سعيه في ان واحد، ففي قوله تعالى((**ولله المشرق والمغرب، فاينما تولوا فثم وجه الله**))[1] لذا فهي (لا تجد قوة ادراك الحيز راحة، اذ لا تنفك تبحث عن لا نهاية الملاذ الاجل، وهي تنتقل على غير وعي في حدود العجز البشري المتناهي)**(بشر:١٩٥٢: ص ٢)**.

(١) البقرة أية ١١٥.

فمن هنا جاءت المعالجة التصميمية للفضاء من خلال التجريدات الخطية- الزخرفية، لذلك لم يعطي لاي جزء من اجزاء تكويناتها اهمية، لكي لا تفرض سيادتها على الاجزاء الاخرى، فهي بوحداتها وعناصرها المنسجمة تقود المتلقي بما تتمتع به من صفة الامتلاء الى المطلق بالكون غير المحدود، لتوحي للمتلقي بأن لا موجود الا الله.

ولم يكن التعدد في استخدام الوحدات والعناصر بأنواعها في المساحة الواحدة هي حاجة الفنان اليها في ملء الفضاء وأنما هو النفور من تركها بدون زينة خطية – زخرفية (ويأتي ذلك نتيجة لما اقتضتها الشريعة الاسلامية فالعلاقة بين المتلقي وهذه التجريدات مصحوبة بالتأمل الصوفي عبر علاقتها بالوجود وكأنه يتأمل هذه الأشكال ضمن ما خلقه الله وهو عاجز ولا شك على التقاطها كلها بنظرة واحدة لوفرتها في الوجود ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء فأشعة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها فتظهر على صفحة واحدة كثيفة لاحد لكثافتها)(**عفيف:١٩٧٩: ص٢٥**), فهو يفسر أصراره علـــــــــــى السعى بفنه وراء جوهر هذه الأشكال.

٢- الابتعاد عن تقليد الكائنات الحية

مما لاشك فيه أن تقليد صور الكائنات الحية كان معروفاً في الوطن العربي قبل الاسلام، ألا أن الفنان كان يبتعد عن تقليدها أو يقترب منها وفقا للظروف السائدة آنذاك(ولكنه لم يكن يستهدف النقل الحرفي التي نراها في الفن الاغريقي والروماني ثم عصر النهضة في اوربا)(**المحلي: د. ت: ص١٢٠-١٢١**) لاختلاف الهدف والغاية الاجتماعية من الفن.

ويبدو أن الانصراف عن ذلك بعد الاسلام يرجع سببه الى عدم مضاهاة الخالق بهدف إبراز وسائل العقيدة الدينية الاسلامية وتحطيم الاصنام وازالتها (الى جانب العقيدة الوحدوية الربانية)، حيث أدى ذلك الى نشوء كراهية طبيعية لكل عمل يذكر بهذا الماضي، (بالرغم من ان القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع تقليد صور الكائنات الحية في حين بعض الاحاديث النبوية الشريفة نهت عن ذلك، وفسر[٢]هذا ابعاد المسلمين عن عبادة الاصنام، ولا يكون حراما اذا قصد به الزينة المجردة، والتي يهدف من ورائها اقرار حقيقة علمية أو شرعية)(**الالفي:١٩٧٤: ص٨٣-٨٥**)، وتأكيداً على ذلك نجد أن المنجزات الخطية- الزخرفية تخلو أحياناً من صور تلك الاشكال خشية من مضاهاة خلق

(٢) فسر ذلك كل من الباحثين أرنولد و كريزويل وأحمد تيمور و زكي محمد حسن. للاستزادة يراجع(**الالفي:١٩٧٤: ص٨٣-٨٤**).

الله تعالى، فضلاً عن أدراك الخطاطون والمزخرفون بأن ليس هناك ضرورة لتجسيدها بخلاف الفنان الغربي الذي تكون علاقته بالمحسوسات مبنية على سيطرته على المادة كموضوع ووصفها وصفاً دقيقاً، أما الفنان المسلم العربي فعلاقته بالمحسوسات علاقة روحية وليست مادية.

٣- الابتعاد عن التجسيم (التسطيح)

بالرغم من أبتعاد الفنان المسلم عن التجسيم بكل منجزاته الخطية – الزخرفية (ثنائية الابعاد) الا أنه حاكى ذلك بالمنظور الروحي والوجداني، عبر تتابع في تشكيل المسارات المرئية (النصوص الخطية والزخرفية) من خلال جعل المتلقي ينظر الى نقطة بداية معينة ثم ينقل هذه النقطة الى نقطة اخرى ثم ثالثة وهكذا بطريقة تتابعية وبنفس الايقاع التتابعي الذي يرمي اليه بحيث توحي للمشاهد بأنها تبتعد عن مستوى السطح الى مستوى أعمق، وهذا يجعلنا نتأمل الجمال المطلق المثالي لعظمة الخالق، وهو ما يعرف بالمنظور المطلق.

ومن هنا نجد معنى اللاتحديد واللاتعيين، يلغي كل مفاهيم الحجمية والجسمية والمكان والزمان، ويقودنا الى محطات اللاتمثيل ... الى الرحاب المطلقه .

فعندما نتأمل منجزاً زخرفياً نجد أن المحاكاة جاءت متمثلة بالوحدات والعناصر وكأنها مرئية من ابعد النقاط، اذ ينعدم تلاقي الأشعة البصرية في نقطه التلاشي، ومحاولة لملء الفضاء بأكمله،(فالرؤية المطلقة تخترق بالضرورة الاشياء من خلال اشعه متوازية، وليس من خلال اشعه متلاقيه، تتصاغر معها الاشياء حسب بعدها عن المصدر، وبهذا فان جميع الاشياء الخارجة عن الحزمة المتلاقية لا ترى في المنجز الزخرفي)(**عفيف: ١٩٩٧ : ص ٥٨**).

بناءاً على ذلك فأن حركة الوحدات الزخرفية بامتدادها العمودي او الافقي، تمثل تعبير عن فكر مطلق متجسد بحركة الزخارف بأشكالها النباتية والهندسية من خلال سعيها المستمر نحو الرحاب اللانهائية المطلقة، لكي تبقى التصميمات الزخرفية المجردة حرة مطلقة لا تقيدها قواعد المنظور فضلاً عما تقوده بمسارها المتعمق نحو البعد الثالث من خلال زاوية البصر المحددة.

كما أتخذ الخطاطون والمزخرفون بمنجزاتهم الخطية- الزخرفية مبدا تسطيح الاشكال المجسمة، كالكرة والمكعب والهرم، من خلال محاكاتها بصيغ هندسية مجردة، وهي الدائرة والمربع والمثلث، حيث عدت تلك المسطحات أساس الوجود، والتي عملوا على

توحيدها، مثلما كانت تؤلف الاشكال البنائية في تجريداتها الهندسية، اذ اكتفى بطبيعتها المسطحة.

٤- محاكاة المتناهي

تمثيل لأشكال غير واقعية من خلال ارتباط الاسطورة الشعبية بفنون التشكيل والمستمدة من خيال الفنان بمحاكاة رسم الطيور ذات الوجوه الآدمية والخيل المجنحة وانتقال الصور الآدمية الى صور حيوانية، وهذا مما يدلل الى أن المزخرفون أرادوا الاشارة الى ان كل ما موجود بالطبيعة لا يثبت على صورة واحدة بل يتغير من حالة الى اخرى باعتبارها وجوداً زائلاً سائراً الى فناء بينما الخالق وحده الذي لا يتغير ولا يلحقه فناء، وهذا يتضح من خلال المزاوجة بين أشكال بعض تلك الرسوم الحية(حيوانية وآدمية) وجعلها في تكوين زخرفي واحد.

٥- تحويل الخسيس الى نفيس

بالرغم من حالة التقشف الذي تزامن مع مرحلة نشر الدعوة الاسلامية واعتبار الحياة عرضاً زائلا الأ أن ذلك لا يمنع من الاستمتاع بكل ما هو ثمين حيث وضعت حلولاً تحقق التوازن بين العقيدة وإمكانيات المجتمع الاقتصادية.

لذا نجد أن الخطاطون والمزخرفون أستطاعوا من أستثمار أرخص الخامات(كالصبغة الذهبية والفضية) بمحاكاتها لتناظر وتوازي بجمالها وبهائها أغلى وأثمن الخامات من قبيل الذهب والفضة والمينا، ويرجع ذلك نتيجة لما أضفى عليها من زخارف دقيقة تشير على قدراتهم الابداعية ومهاراتهم التقنية المتعددة.

٦- التجريد

تمثيل يهدف الى التأمل الذهني لما وراء الشكل المباشر، أي أنه ينظم المتغيرات ويحكمها فهو بمثابة " أنتقال ذهني من المحسوس الى المعقول أو من المباشر الى غير المباشر، من الجزئي الى الكلي ومن التعدد الى الوحدة والنظام الواحد الذي يحكمها"(**أنصار:٢٠٠٢: ص٢٠٠**) ، ومن هنا فأن(المنجز الزخرفي أتخذت منهجاً تجريدياً جسد الواقع الغير المرئي فهو لا يجرد مظاهر الطبيعة من أشجار ويختزلها بل يحاكي حركة الطبيعة المجردة، ونظامها الخفي بقوانينها المطلقة في التشكيل والتلوين والنمو والانتظام وبالتالي فأن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها في تجلياتها المختلفة والمتنوعة)(**الصائغ:١٩٨٨:ص١٢١**)، وهذا مما يميز الزخارف النباتية كونها(مستلة من الطبيعة وبصورة مجردة، وفقاً لنظرية محاكاة الجوهر، أذ أصبح الاهتمام

منصباً على أبراز الفكرة القائمة وراء مظاهر الشيء، فضلاً عن ربط تلك السمات باسباب دينية تتعلق بما جاء في القرآن الكريم وأذكار الصوفية، حيث كان المزخرف يؤمن بأن البقاء لله وحده وان العالم بمن فيه وما فيه مآله الزوال)(**عبد الناصر:٢٠٠٦: ص١٢٤-١٢٥**).

بناءاً على ما تقدم يتضح أن أقبال المزخرف المسلم على أستخدام الزخارف النباتية المجردة هو السعي نحو المعاني الكامنة وراء الأشياء وخاصة المعنى الآلهي (المطلق) لذلك فإن هدفه من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية وإنما الكشف عن هواجسه، فضلاً عن ممارسة الكشف عن التقوى والتقرب من الله، (أي منه تبتدئ الأسباب واليه تنتهي المسببات)(**بشر:١٩٥٢: ص١٥**)، فالمنظومة الزخرفية النباتية في ظهورها تريد أن توصل المتأمل الى أن أصل الوجود هو واحد وهو ما يعبر عنه الفكر الاسلامي بـــ (وحدة الوجود).

هذا مما يفسر التوريق وتشابك الأغصان في الزخرفة النباتية، بأنها(محاولة لاعادة خلق الحياة، في طبيعة مجردة من جديد في اطار من اللانهائية، سعيا الى موازنة الوجود الارضي الساكن والموائمة بين النمط الهندسي والانماط الطبيعية (النباتية)، من خلال الموائمة مع فكر الانسان (المستقر) المرتبط مع الشكل الهندسي والانسان(المتنقل) المرتبط مع الشكل النباتي)(**Ardalan:1979:P37**)، كما تعد الزخارف النصية الخطية هي الأخرى شكلاً من أشكال الزخرفة العربية الاسلامية المجردة لما تمتاز بها من قابلية ومطاوعة وانسيابية ومد معظم حروفها والقدرة على التشابك والتداخل والانحناء الى حدود الدائرة في بعض الحالات، وهذا مما يعطي الحرية في تكوين أشكال تحاكي مضامينها النصية، لذا فان " التجريد العقلاني، أنما يقوم على تجريد الشكل من علائق الطبيعة الدارجة والنظر في الجوهر على اساس أن الشكل هو المضمون القائم بذاته"(**ملك:د. ت: ص١٢٦**).

بهذا يتضح أن (التجريد في المنجزات الخطية– الزخرفية يعتمد على عناصر ثلاثة هي أنحسار الشكل الطبيعي وتحقيق الشكل الهندسي في التعبير واخيرا البنية الاختزالية)(**شاكر: ١٩٨٨: ص٤٢-٤٣**)، أي أن(الفنان يبتدع أشكالاً، ليست بالضرورة ان يكون لها ما يماثلها في الوجود، وبمعنى آخر ليس من مهمة الفنان ترديد ما جاءت به الطبيعة وبذلك فان الشكل يأخذ كيفيته الجمالية)(**برتليمي:١٩٧٠: ص٤١٣**)، لذا فالتجريد الهندسي يعد ثمرة الفكر الحضاري أي ان الفنان المسلم تخطى مبدأ التقليد أو العفوية

المباشرة الى التمثيل الغير مباشر(المحاكاة) نحو المطلق عبر فكر شمولي، من خلال الشكل المجرد هندسيا.

من خلال ما تقدم يرى الباحث أن الدوائر والاشكال الهندسية المتعددة الاضلاع والاشكال النجمية المتنوعة الزوايا ترجع الى فكرة هندسية مجردة تجاوز حسبان العالم المادي وتبلغ بخطوطها المستقيمة وأنصاف دوائرها جمالاً مطلقاً مقترن بنبض روحي، وهذا مما يجعل التجريد الزخرفي أقرب الى الفكر الافلاطوني.

في حين أرسطو يعد الشكل الظاهري المحسوس، متمثلاً بالتصورات المثالية التي لا توجد في الواقع، بل توجد في عالم المعقولات، فيضيف على الأشكال، ويحذف ليكون شكلاً فنياً جديداً وأصيلاً ذو جمالية تكوين منطقية، إذ تشتغل هذه الأشكال(الهندسية، النباتية، النصوص الخطية، الحيوانية) على تطهير النفس من الانفعالات، وتأمين العقل من الخطأ، والمتعة في الفن متعة عقلية ذلك لان الفن لا يقلد الافعال والاحداث أو الاشياء لجمالها، بل لما تحدثه في النفس من أثر تطهيري بفعل متعة جمالية.

تأسيساً على ذلك فأن المنجزات الخطية – الزخرفية تمثل بناء تجريدي الشكل ناتج عن تحول الأشكال العضوية الى أشكال هندسية أو خاضعة الى إيقاع هندسي منظم، فضلاً عن أستخدام الألوان كطابع تجريدي جمالي مبتعدة عن تقليد الواقع من خلال استخدام اللون الأزرق والأخضر فهي الوان الفضاء والتي تعطي إحساسا باللانهاية، في حين الصبغة الذهبية تعطي تجريدا بسلب الأشياء أجسامها.

٧- الوحدة والتنوع

تمثل الوحدة والتنوع في الفن الاسلامي ترجمة لصورة جمالية تحاكي مضامين التوحيد بأعتبارها أهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الاسلامية، ومما يؤكد ذلك " أن الفن الاسلامي في شموله أنما يشكل اساساً جوهرياً في أسقاط أبعاد الوحدانية الآلهية وتحويلها الى نظام بصري" **(Burck:1976:P 96)** يجسد حقيقة " قائمة على الفرادة والذاتية والخصوصية كأهم خصائص الوحدة التي تجمع داخل أطارها التنوع " **(أنصار:٢٠٠٢:ص١٩٦)** ، ومن خلال ذلك يتضح " أن الوحدة الفنية في الجوهر تستمد روحها من آلهام واحد مهما تباينت عناصرها وتنوعت أشكالها وأختلفت تقنياتها" **(أنصار:٢٠٠٢:ص١٩٤)**،(فالفنان يستقي الأشكال من المظاهر الطبيعية ويضعها في أشكال هندسية بتماثلية أو أيقاع حول المركز مجسدة التوحيد من خلال الوحدة ومعبرة عن

مبدأ التوحيد الإلهي كما أن الاعداد والاشكال الهندسية تستخدم برموز لتدل على التوحيد من خلال التعددية)**(Ardalan:1979:P4-6)**.

فالزخارف الهندسية بحد ذاتها تجسد وحدة قائمة في تجاور وتقابل وتكرار وحداتها، كما تمثل تنوعاً عبر أجتماع تلك الوحدات والعناصر معاً مما يشعر المتلقي بوحدة نظم تتسم بالكلية والشمولية، وهذا مما جعل(فكرة التوحيد كعقيدة وراء محاكاة المزخرف الأشكال الهندسية وتنظيماتها)**(El-said:1979: P1)**، وينسحب ذلك على النصوص الخطية حيث مثلت الوحدة في الأصل اللغوي فالحروف وأشكالها وحدة ثابتة بينما التنوع جاء من خلال تنوع الخط العربي.

وبهذا نستدل أن المنجزات الخطية – الزخرفية تعبر عن حالة لا مرئية داخل النفس البشرية، فضلاً عن تأكيده للعامل الديني من خلال تزاوج واضح بين المرائي بدلالته اللغوية واللامرئي بدلالته الفنية والجمالية.

٨- السعي نحو المطلق

واجه الفنان المسلم حقيقة فكرية لها أرتباط وثيق الصلة بعقيدته الاسلامية من خلال أدراك الذات الآلهية المنزهة عن أي تشبيه، وهذه الحقيقة تجسدت بالمطلق اللانهائي حيث عبر عنها بصورة غير واقعية تمثلت بنصوص خطية ومفردات زخرفية توضح فكرة أو أفكار جمالية.

وعلى هذا الاساس فأن النظام الهندسي الرياضي المجرد كالنقطة والخط والمساحة والدائرة والمربع والمثلث والمثمن.....الى ما لانهاية من المضاعفات للاشكال الهندسية تعبر عن شكل مرئي مباشر عن غير المرئي غير المباشر محاكية الجوهر المطلق، ومن هنا نجد أن (الزخرفة الهندسية تحمل معنى ومضمونا ومن خلال طابعها التجريدي يتجسد مفهوم المطلق فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية ساعياً من ورائها الى حقيقة جوهرية) **(أكرم:١٩٩٥:ص١٠٨-١١٠)**.

وبهذا نصل الى رأياً مفاده أن الخطاطون والمزخرفون عبروا عن المطلق بمنجزاتهم الخطية – الزخرفية كمنهج أسلامي ذات رموز فكرية جمالية تستبطن بداخلها مضامين مطلقة غير مباشرة وغير محسوسة مثلت حقيقة جوهرية يعتقد ويؤمن بها.

٩- غياب المركز ودورانية الزمن

انها الصلة الوثقى بين المرء وخالقه تبدأ بالعشق الالهي (بين المؤمن وخالقه), ويأتي ذلك نتيجة فناء قيم الزمان والمكان كانتفاء الاشياء من عوالقها المادية, للسمو والارتفاع

بها من خلال (ادراك الفنان المسلم ان الله عزوجل، منزه عن الجهة والمكان والزمان مثلما هو منزه عن المادة والصورة والجسم والجوهر)(**الشيباني:١٩٩٠: ص ٩٢**)، وبهذا (فان وجودهما مرتبط باللامتناهي واللامحدود وعليه فقد نهج منهجا معينا واضعا هذه الحقيقة نصب عينيه، من خلال ما نجده في منجزاته الخطية – الزخرفية ومواضيعها ما ينفي وجود حدود لمعالم زمانيه بعينها، فضلاً عن تقويض المركز[١] ثم تغييبه من تجريداته فنجدها تدور في حركه افقية او ربما عمودية دون وجود مركز فهي تؤكد دورانية الزمن ودونما تمركز مكاني لها)(**صفا:٢٠٠٦: ص١٠٣**).

ومن هذا المنطلق يتضح أن الزمان مطلق بينما المكان غير متعين وغير متمركز، ومن هنا اصبحت النقطة تتجلى بمفهوم المكان والزمان في الفكر الجمالي الاسلامي المجرد، من خلال الاعتقاد بان الله سبحانه وتعالى له وجود في كل مكان وزمان، وهذا ما دعي اليه الخطاطون والمزخرفون الى تجسيد ذلك المفهوم بالفكر الاسلامي بأعتبار ان الزمان مرتبط بالله اللامتناهي واللامحدود فهو مفهوم دوراني ليس له بداية ولانهاية،(لذا أصبح مفهوم العمل الفني قائماً على التجريد التصوري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة متدفقة)(**محمود:١٩٧١: ص٤٣**)، كما أن(الأشكال النجمية هي الأخرى تمثل صورة أشعاعية للمنظومة الكونية من خلال دورانها في فلك واحد منشأه ومنتهاه الله عز وجل)(**بشر:١٩٥٢: ص١٤-١٨**)، (فهي تصدر من نقطة مركزية، مثلت بدء الوجود والخلق وعن التقاء وأشعاع الكل منها وأن تحركها بخط مستقيم أو منحني يظهر قيمتها الفنية)(**مصطفى:١٩٨٩: ص١٤٥**)، فهي تصدر من مركز واحد معبرة عن فكرة التوحيد، حيث أن حركتها الأشعاعية تؤكد دورانية الزمن.

١٠- تعدد البؤر ونقاط الرؤيا

لقد اهتم الخطاطون والمزخرفون في تجريداتهم الزخرفية بعدم مضاهاة الله في خلقه، فما من شيء الا ويرى من خلال عين الله المطلقه – وهذا التعبير مجازي فالله تنتفي منه صفة الجسمانية – التي لاتحدها زاوية بصر ضيقة، فرؤية الله رؤية شاملة، فهي اشعاعية لشمولها وضخامتها، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لانها صادرة عن نقاط لاحد لها وغير ثابتة لان الله يملأ الوجود، وهكذا فان الحزم الضوئية المسلطة على الاشياء بزوايا

(١) يرى الباحث ان تقويض الخطاطون والمزخرفون للمركز وغيابه في الفكر الاسلامي ربما يعد مصدر أتخذته التفكيكية لتقويض للمركز.

قائمة لاتجتمع في مصدر واحد، بل انها لتصدر من جميع الاتجاهات، ومن هنا استعار الخطاطون والمزخرفون هذه الافكار ليجسدوها في تجريداتهم وهي تعدد نقاط الرؤيا .

ان(هذا التعدد في نقاط الرؤيا، يجعل اللحظه الزمنيه للعمل الفني متعددة، وهي متفاوته في المده بحسب مافيها من تدقيق تجميلي وتكويني، اما مصدر النور هنا فهو مرتبط بتعدد البؤر، فهو نور الهي وليس نور الشمس، وهذا مايخلق توالدات وتتابعات لنقاط الرؤيا)(**عفيف:١٩٧٩: ص ٤١-٤٤**)، وعلى هذا فان كل شئ قابل للتحول (بمشيئه الله) ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع ايضا، فليس من شكل او وجه ثابت، واكيد فكل شئ زائل وفاني الا وجه الله.

وبموجب ذلك يتم اسقاط جميع نقاط الرؤية اللامتناهية, على مظاهر التجريد الزخرفي دون الاكتراث لاصولها النباتية او الخطية او الذهنية الهندسية وعلى ذلك تتحول الاشكال المتناسبه مع الرؤية الشكلية واللونية والخطية للوجود، وما ترتبط به من اواصر وعلاقات تنظيمية محسوسة، ومثل هذا الواقع الجديد لايمكن ان تتسع له العين المجردة وانما يؤسس لوجود عين اخرى هي عين البصيرة.

١١- الامتداد اللامتناهي

ان بحث الفنان المسلم الفكري والروحي في الامتداد اللانهائي، في المنجزات الخطية-الزخرفية هو دلالة حركة الكون اللامتناهية، فضلاً عن الحركة اللانهائية للوحدات التجريدية، وهذا يشير الى معنى روحي هو العروج الايماني للمسلم للسمو بالنفس نحو المطلق بأعتباره يمثل سمة الثراء، الثراء الحقيقي الذي يكمن في الاهتمام بالجوهر والمضمون.

وهذا الثراء يؤكده التكرار يتأكد من خلال التجريدات التي تكاد بحركتها تجعل الناظر يتلمس لا نهائية البعد, ومن هنا فقد اتجه الخطاطون والمزخرفون نحو التأمل الذي يفضي بهم الى النظام الكلي السرمدي، ذلك ان الطبيعة الانسانية المتناهية تحول دون معرفة الانسان لنفسه، حيث سلكوا طرق عدة لتجسيده, كان من بينها اعتماد الحلزون في زخارفه , والذي يتسم بنظام دوراني مستقى من دائرة, يتبع رسمه دوران تدريجي(من خلال التكبيرات والتصغيرات المتتابعة لاقطار الدائرة فهو يمثل دلالة عن بعدين رمزيين " التصعيد والتنزيل "(**اسعد: د.ت: ص ١٣٥**)، كما جسده عبر تشابك الخطوط والتي(تبدو وكأنها تمثل الطبيعة المعقدة, والتي توحي بأنها لحمة الكون وهي في حركة دائمة لاتتوقف عند حد)(**دبولو: ١٩٧٩: ص ١٤٧**).

ومن هنا نستطيع القول والتاكيد ان التكرار صفه اصيلة وعميقة الجذور في الذهنية الاسلامية فهو يؤسس ناتجاً ايقاعياً ، فضلاً عن أرتباط التكرار بالمقاييس الحسابية اللازمة لتحقيق التناظر نتيجة أخضاعه الى قوانين هندسية تولد التناظر من تكرار متتابع لا ينتهي، وهذا التناظر يمثل ضرورة كونية متميزة بالانتشار اللانهائي لعدد من الانقسامات.

١٢- اللون[١]

يعد اللون عنصراً مهما في كل فن سيما المنجزات الخطية – الزخرفية، فهو يقوم بنفس الدور الذي تؤديه الزخرفة بإظهار النواحي الجمالية للأشياء المرئية، فضلاً عن طاقته التعبيرية .

وللألوان (قيمة جمالية كامنة بذاتها، فضلاً عن استخداماتها للدلالات الرمزية او استعمالها لمحاكاة الانموذج وذلك بإبراز طبيعته وحجمه في الحيز المكاني)(**الالفي:١٩٧٤: ص١٠٥**)، فله أهميته بجذب الانتباه فهي بعلاقاتها او أشكالها أو أحجامها أو مساحاتها أو تباييناتها أو فضاءاتها مستوحاة أولاً من ألوان الطبيعة لانها تحمل كل منها دلالات تعبيرية وفكرية تؤسس الى ناتجاً جمالياً ووظيفياً، ومن هذا المنطلق أعتمد الخطاطون والمزخرفون الوان مستمدة من الآيات القرآنية المتعددة التي منحت بعضاً منها جوانب فكرية روحية وجدانية خاصة بكل من هذه الألوان مع بيان دلالاتها كالسندس والاستبرق على سبيل المثال لا الحصر حيث ذكر في بعض مواقع القرآن الكريم[٢] مرتبطة هذه الألوان بالدنيا والأخرة وجوانب عديدة من الطبيعة ونعيمها، فاللون الازرق لون ذو امتداد مستوحى من لون السماء والبحر والسهل الممتد مما يوحي بالعمق الفضائي، كما هو لون بارد أنه لون الفضاء الشاسع ويسلب الاشياء أجسامها ويعطي احساساً باللانهاية، كما أستعمل الالوان الزرقاء والخضراء والصبغة الذهبية بكثرة الى جانب مساحات محدودة من الالوان الحمراء والصفراء والبنية، ولهذه الألوان رموز مثلث الفكر والحياة كالجنة والنار والآخرة وغيرها من المعتقدات، والتي أصبحت حاملة لخصوصية ذلك الفكر، في حين استعمل القيم اللونية[٣] كالأبيض المتمثل بالصفاء والنقاء،

---

(١) اللون. انفعال يقع على العين ناتج عن تحليل الاشعة الضوئية، فهو صفة مميزة لأى لون ومن خلالها نتعرف على اسمه ومظهره بالنسبة لغيره، وله صفات هي اصل اللون Hue قيمة اللون Value، كثافته Intensity.

(٢) الابيض – سورة آل عمران آية ١٠٧/ الاسود – سورة آل عمران آية ١٠٦ / أحمر – سورة فاطر آية ٢٧ / أخضر – سورة الكهف آية ٣١ / أصفر – سورة البقرة آية ٦٩/ أزرق – سورة طه ١٠٢.

(٣) الابيض و الاسود قيم حيادية.

كما يمثل " الحزن عند مجتمع ما قد يمثل الورع والزهد عند مجتمع أخر"(**صفا: ٢٠٠٦: ص٦٧**)، اما الأسود فمثله الانطواء والحزن.

على وفق ما تقدم يمكن أن يستدل الباحث بأنّ الفنان المسلم عندما يضع تصميماته الزخرفية يختار ألوانه غير مبتعد عن مرجعياته الفلسفية، وحينما يقوم بقصد في اختيار وضع اللون امام اعين المتأملين لفنه فانه حتما يهدف الى احالة تلك الاعين الى ما انطوى عليه الخطاب القرآني من شفرات ودلالات.

أما الصبغة التي تزين تلك المنجزات تمثلت بالصبغة الذهبية فهي (تمثل الشروق والشمس والنصوع فتسلب الأشياء حدودها وظلها وتبعث على الحلم والدخول في أعماق الغيبيات) (**شاكر:١٩٧٧:ص٩**)، وبالرغم من كونها ليست لوناً يشاهد في الطبيعة، ولكن لها وجود اعتباري وقيمي على المنجزات الخطية – الزخرفية.

١٣- القاعدة الخطية

مما لاشك فيه أن لكل نوع من الخطوط العربية قاعدة خاصة به تعبر عن صفات شكلية وجمالية تختلف عن الانواع الاخرى، فلكل خط له مقاسات وهيئات تختلف عن بعضها، ولكي يحافظ الخطاط على الحالة المثلى جمالياً يلتزم بالقاعدة الخطية الاتباعية التي أوجدها الخطاط أبن مقلة في الخطوط اللينة، والتي عرفت (بالخط المنسوب) نسبة للدائرة، وما يتمثل بها من الحروف مع التاكيد على ميزان كل حرف من خلال رسم عدد النقاط التي يتألف منها، ومن هذا المنطلق عدت تلك المقاييس التناسبية للحروف معياراً تقاس به أمكانية الخطاط الفنية والمهارية.

من خلال ما تقدم يستخلص الباحث أن التقليد والمحاكاة تتحدد بخصائص شكلية كون المنجزات الخطية – الزخرفية تمثل أستحضار الجلال الآلهي من خلال التعبير الهندسي أو الاستخدام اللاتمثيلي والذي ينعكس بالشعور الانساني مما يدل على سمو طبيعة تلك المنجزات، وبناءاً على ذلك فأن تجسيدها للموضوع الآلهي يقع في الادراك من خلال أبراز سماته في أطار من الثبات والصيرورة (لذلك لم تخرج خصائصها الشكلية بأن تكون أنعكاساً تكراريا لخاصتي الموضوع الآلهي من ثبات والممثلة بعدم التطور والتكرار والتماثل وقوة الدفع وكلها تنفي أي علاقة بالطبيعة)(**وفاء:١٩٩٦:ص٤١**)، وهكذا نلاحظ أن خاصية عدم التطور والتماثل هي أنعكاس لخاصتي الثبات(التقليد) بالموضوع الآلهي بينما خاصتي التكرار وقوة الدفع هي أنعكاساً لخاصية الصيرورة(المحاكاة) بالموضوع الآلهي.

الفصل الثالث

أجراءات البحث

منهجية البحث

أتبع الباحث المنهج الوصفي لتحليل العينة الممثلة لمجتمع البحث، بغية الوصول الى تحقيق الاهداف التي جاءت من اجلها الدراسة الحالية.

مجتمع البحث

أشتمل مجتمع البحث أعمال خطية- زخرفية أتبعت أسلوب التقليد والمحاكاة، إذ قام الباحث بجمعها وحصرها في ضوء الاهداف المحددة لبحثه فقد بلغت (٦٢) منجزاً بعد ان استبعد الباحث عديد النماذج التي لا تتوافق مع أهداف الدراسة[١]، فضلاً عن النماذج المتكررة والمتشابهة.

طريقة اختيار عينة البحث

اعتمادا على ما تقدم قام الباحث بانتقاء عينه قصدية(غير أحتمالية)، ممثلة لخصائص المجتمع الاصلي، وذلك لتشابة اشكال بعض تصاميمها مع نظائرها الاخرى، ولتحديد المنجزات الخطية – الزخرفية الانسب منها لأجراءات البحث، اعتمد الباحث نسبة مئوية قدرها(٢٠%) من مجموع مجتمع البحث المذكور أعلاه، لتكون (٣ تصاميم) تخضع للبحث والتحليل الاجرائي.

مصادر جمع المعلومات

حصل الباحث على معلومات بحثه من خلال :-

١ – الاطلاع على ادبيات التخصص والتي تعنى بفن الخط العربي والزخرفة الاسلامية، اذ قام الباحث باستنساخ ما يفيد في تحقيق بحثه وتطويره.

٢- شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت).

٣- أرشيف الباحث.

أداة البحث

حدد الباحث مجموعة من المرتكزات الاساسية(أشغال الفضاء البنائي، الابتعاد عن تقليد الكائنات الحية، الابتعاد عن التجسيم، محاكاة المتناهي، تحويل الخسيس الى نفيس،

(١) بسبب ضعف المهارة الادائية من جهة، وخلو بعض المنجزات الزخرفية من معرفة أسماء منفذيها، وبالتالي تعذر على الباحث أعتماد نماذجها ضمن مجتمع دراسته.

التجريد، الوحدة والتنوع، السعي نحو المطلق، غياب المركز ودورانية الزمن، تعدد البؤر ونقاط الرؤيا، الامتداد اللامتناهي، اللون، القاعدة الخطية) التي عول عليها لتحليل العينة، كمعطيات لاستمارة التحليل، على وفق خطوات متسلسلة تضمن شمولية الفقرات التي أعتمدها في استمارة التحليل.

صدق الأداة

عرض الباحث الاستمارة بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء[١] ذوي التخصص الدقيق والمقارب لابداء رأيهم في مدى صلاحية محتويات الاستمارة وشمولها بتحقيق أهداف البحث وتوخيا لصدق المحتوى لتصبح الأستمارة بصيغتها النهائية ملبية لشروط فقراتها، فقد حظيت على اتفاق بنسبه (١٠٠%)[٢] مع الخبراء، وبذلك تعد الاداة صادقة وملائمة لاجراء تحليل البحث.

ثبات الأداة

يعد الثبات من الشروط المهمة في التحليل، والذي يهدف الى أضفاء الصدق والموضوعية للتحليل، فقد حلل الباحث انموذج من العينة ثم أستعان بتقويم محلَّلين خارجيَّين[٣] ممن لهم الخبرة في ميدان فن الخط العربي والزخرفة، للتأكد من سلامة وثبات أداة التحليل معتمداً على معادلة كوبر[٤] في حساب معامل الثبات بين تحليل الباحث وكل من المحللين الخارجيين وبين المحللين الخارجيين انفسهم وهي على النحو الأتي.

نسبة الثبات بين المحلل الأول والباحث ٨٦ %

---

(١) الخبراء هم

١- أ د. عبد المنعم خيري حسين، تقنيات تربوية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.

٢- أ د. عباس جاسم حمود، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

٣- أ د. خليل ابراهيم الواسطي، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.

٤- أ د. نصيف جاسم محمد، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.

٥- أ د. مها اسماعيل الشيخلي، تصميم طباعي ، كلية التربية الاساسية ، جامعة المستنصرية.

(٢) النسبة المئوية لحساب صدق الأداة

المعادلة = عدد مرات الاتفاق / عدد الخبراء ×١٠٠.

(٣)) المحللان الخارجيان

١- أ د. عباس جاسم حمود، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل.

٢- أ د. نصيف جاسم محمد، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد

(٤) معادلة كوبر لإيجاد نسبة الثبات بين المحكمين .

معامل الثبات =عدد مرات الاتفاق / عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق ×١٠٠.

نسبة الثبات بين المحلل الثاني والباحث ٨٨ %

نسبة الثبات بين المحلل الأول والثاني ٨٧ %

وجاءت النتيجة مطابقة بين الباحث والمحللين الخارجيين بنسبة (٨٧%) واعتبار الأداة صادقة وثابتة ويمكن أعتمادها كأداة للقياس.

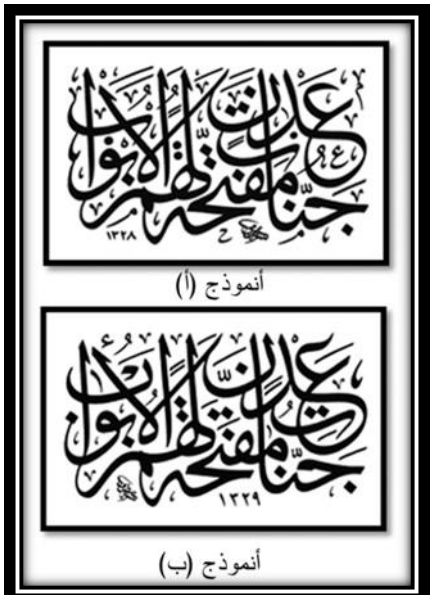
تحليل نماذج العينة

العينة رقم (١)

نوع المنجز	أسم المنفذ	البلد	نوع المنجز	السنة	المصدر
الأصل (أ)	الخطاط سامي أفندي[١]	تركيا	نصي خطي	١٣٢٨ه	أرشيف الباحث
المحاكاة(ب)	الخطاط محمد نظيف [٢]	تركيا	نصي خطي	١٣٢٩ه	أرشيف الباحث

الوصف العام :

يتمثل النص الخطي بالآية القرآنية{جَنَّاتِ عَدْنٍ مُّفَتَّحَةً لَّهُمُ الْأَبْوَابُ}[*] منفذة بأسلوب المحاكاة على وفق تركيب سطري مزدوج حيث تشير الاية إلى منزلة المتقين وجزائهم عند الله سبحانه وتعالى، واول من ركب هذا النص هو الخطاط سامي، أنموذج (أ).



التحليل

يظهر النص الخطي متكرراً في الانموذجين عبر أشغال فضائي متمثل محيطه الكفافي بهيئة مستطيل

(١) ولد عام ١٨٣٨ م في تركيا، عمل كاتباً للرسائل السلطانية في الديوان الهمايوني، ثم كاتباً في قسم الانواط والمداليات، درس خط الثلث على بو شناف عثمان أفندي، واخذ الثلث الجلي عن رجائي أفندي وهو تلميذ مصطفى الراقم إذ طبق طريقة الثلث الجلي لاسماعيل الزهدي على حروف الثلث الجلي فوصلت الى أعلى مراتبها، كتب العديد من الاثار والكتابات ولوحات الثلث الجلي، توفي عام ١٩١٢ م .

(٢) ولد في مدينة روسجق (١٢٦٢ه– ١٨٤٦م) درس الثلث والنسخ عن الخطاط شفيق ثم عن عبد الاحد وحدتي، والتعليق والديواني الجلي والطغراء والثلث الجلي عن سامي افندي، عمل بدائرة الاركان الحربية وله أعمال خطية رائعة توفي عام(١٣٣١ه –١٩١٣م).

(*) سورة ص آية ٥٠ .

الشكل ليؤكد صفة الامتلاء ليوحي للمتلقي بأن لا موجود الا الله، في حين جاء مبدا التسطيح من خلال تأكيد الخطاطين مقولة اللاتحجيم للبعد المكاني والزماني، فالمكان والزمان وجودهما مطلق غير مباشرة وغير محسوسة ممثل بحقيقة جوهرية، بأعتبار ان المكان الحقيقي هو الجنة التي اعدت للمتقين، وكذلك الزمان الدنيوي فان زائل، بينما أظهر الانموذجان اعتماد المداد الأسود لكتابة النص الخطي وذلك لتحقيق الوضوح, كما جاء استخدامه محاكاة لحجر بيت الله الحرام، مما أسهم ذلك بإضفاء صفة جمالية عبر تحويل الخسيس الى نفيس (الورق)، ومن خلال الامتداد اللامتناهي للتجريد الشكلي للنص الخطي والممثل بتكرار الالفات يجعل المتلقي يتلمس لانهائية البعد، والذي ظهر بمسافات مختلفة وابعاد متباينة، انها الصله الوثقى بين المرء وخالقه، وهذا التجريد جسد غياب المركز ودورانية الزمن من خلال أيمان الخطاطين بان وجودهما مرتبط باللامتناهي واللامحدود، كما أظهر الانموذجان المهارة الخطية التي توصلوا إليها عبر ضبطهم تقليد القاعدة الخطية (لخط الثلث)، والتي اتسمت بها حروف وكلمات النص, مما أعطى ذلك صفة الطابع التجويدي.

في حين مثل الانموذجان تنوعا من خلال الوحدات النصية الخطية والتي تقود الى الوحدة فكل ما موجود من مظاهر الوجود هو اثر من أثار قوة مطلقة واحدة، وهذا ما يؤكده تعدد البؤر ونقاط الرؤيا للانموذجان بأعتبارهما لاتحدهما زاوية بصر ضيقة، فرؤية الله عزوجل للوجود رؤية شاملة.

نوع المنجز	أسم المنفذ	البلد	نوع المنجز	السنة	المصدر
الأصل (أ)	مجهول	تركيا	منمنمة(١)	١٣٢٨ه	أرشيف الباحث
المحاكاة (ب)	عبد الرضا بهية (٢)	العراق	منمنمة	١٤١٦ه	أرشيف الباحث

(١) منمنمة . مشتقة من الفعل نم ينم وينم ونمنم الشئ زخرفه ونقشه وزينه، والمنمنمة:التصوير الدقيق التي تزين صفحه أو بعض صفحة من كتاب، وهي تتضمن غرضيين متقاربين الأول:الـدقة والثاني تنميق الكتاب بالألوان.

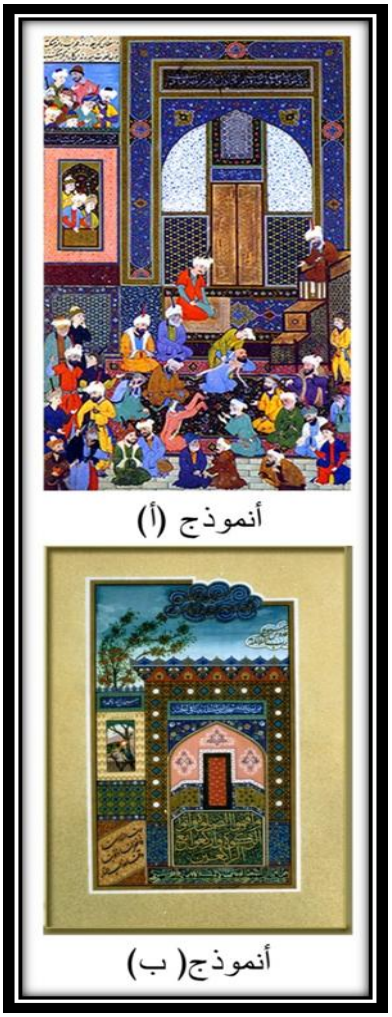
(٢) خطاط عراقي ولد في بغداد عام ١٩٥٢، اسمه الفني روضان بهية درسه فن الخط العربي على يـد المرحـوم الـدكتور سـلمان ابراهيم الخطاط، حاصل على شهادة الدكتوراه فلسفة في التصميم الطباعي عام ١٩٩٨ من كلية الفنون الجميلة – جامعة بغـداد، نـال شرف كتابة القرآن الكريم، له اسهامات عدة في مجالي الخط العربي والتصميم، حائز على عدة جوائز في مسابقات قطريـة ودوليـة، عضو الهيئة التحكيمية في المسابقات الدولية التي يقيمها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الأسلامية باسطنبول (أرسيكا).

العينة رقم(٢)

الوصف العام :

يمثل أنموذج(أ) مشهد لباحة مسجد صور من الداخل ومن الخارج، احتوى على تفصيل عمارية وزخرفية كما أظهر أيضاً منبر يعتليه رجل بهيئة وقورة وبعمامة يحيطون بالمنبر مجموعة من الرجال بوضعية الجلوس، فضلاً عن نافذة على يسار المشهد تظهر مجموعة من النساء يعلوها مجموعة رجال ينظرن الى وسط الباحة.

أما الانموذج (ب) فمثل في بوابة او واجهة مسجد، في سلسله من مجموعة لوحات اصطلح الخطاط على تسميتها (بالمسجديات) منجزه بأسلوب معماري تتداخل فيه الزخرفة بأنواعها والرسم مع تكوينات لانواع الخط العربي(ثلث – تعليق – كوفي)، كما يُظهر الانموذج خلفية المسجد الحيوية وهي عباره عن سماء زرقاء وغيوم ورياح تميل شجرة المسجد بهدوء لا يفزع فيها طائران يظهران عليها من خلال نافذه صغيرة في جدار المسجد.


أنموذج (أ)

أنموذج(ب)

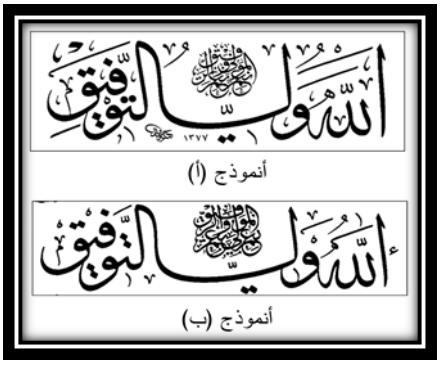
التحليل

يتضمن الانموذج (أ) الاشغال الفضائي بالاشخاص الآدمية، في حين يخلو الانموذج (ب) من هذه الاشكال الآدمية، عبر الاستعاضة عنها بالاشكال الحروفية المتمثلة بـــ (سبوح قدوس رب الملائكة) و(سبحان ذي الملك والملكوت سبحان ذي العزة والقدرة)، بينما جاء تقليد الكائنات الحية متمثلاً بالانموذج(أ) من خلال الاشكال الآدمية التي وزعت في الفضاءات المتعددة، في حين أعتمد الانموذج(ب) على أشكال حيوانية مثلت (الطيور) في موقع يمثل النافذة الشاغلة وسط الجانب الايسر، أما التجسيم فأستعيض عنه بالانموذج (أ) من خلال الفروقات المسافية ما بين الاشكال الآدمية وبصر المتلقي، وهذا ما يجسد الايهام بالعمق الفضائي (البعد الثالث)، بينما الانموذج (ب) أفتقر لهذا الايهام وأستعيض عنه بالتراكب الشكلي واللوني، والذي جسد الجانب الاعلى للانموذج ليعطي أيهاماً بالعمق الفضائي، وفيما يخص محاكاة

المتناهي فقد تحققت بالانموذجان ففي الانموذج (أ) تجسدت بالمشهد الصوري، بينما الانموذج (ب) تمثل بالنصوص الخطية التي أحتوتها سحب الغيوم في الموقع الاعلى للانموذج، أما تحويل الخسيس الى نفيس فشمل الانموذجان بأعتبار كل منهما احتوى مجموعة من عناصر الفن الاسلامي، في حين جاء التجريد بكلا الانموذجان متجسداً عبر الزخارف الهندسية والنصية الخطية والعناصر العمارية، بينما يظهر الانموذج (أ) وحدة تنوع واضحة من خلال وحدات البناء المتمثلة بالاشكال الآدمية والعناصر الزخرفية الاخرى وكأنها وحدة متماسكة، كما تضمن الانموذج (ب) وحدة متنوعة من خلال ترابط وتماسك الاجزاء البنائية، وفيما يتعلق بالسعي نحو المطلق فيظهر متمثلاً بالانموذج (أ) عبر تضمين موضوعه أبعاداً وجدانية وروحية، وهذا مما دفع بالاعتقاد نحو التوجه الى الباري عز وجل، في حين يؤكد الانموذج(ب) من خلال أتجاهية العناصر العمارية وحركة الوحدات الزخرفية المتصاعدة أتجاهياً, الى ان الوجود بكل ما فيه يرجع في صيرورته ووجوده الى جوهر واحد, يعود الى الحقيقة الواحدة، وفي كلا الانموذجان نجد غياب المركز ودورانية الزمن عبر نفي الزمان والمكان المرتبطين بالعالم المحسوس(المشخص)، والذي يدرك بان الله عزوجل، منزه عن الجهه والمكان والزمان مثلما هو منزه عن المادة والصورة والجسم والجوهر، وفيما يخص تعدد البؤر ونقاط الرؤيا بالانموذج (أ) نجد تحقق ذلك بشكل بارز وجلي من خلال أنشاء علامة ملازمة لادوار منطلقة دونما تجد لها بؤره أو نقطة رؤيا، في حين أفتقر ذلك بالانموذج (ب)، أما الامتداد اللامتناهي فيظهر بالانموذجان متجسداً بحركة الكون اللامتناهية، ثم أن الحركة اللانهائية للوحدات الزخرفية ما هي ألا دلالة عن معنى روحي وهو العروج الإيماني للمؤمن للسمو بالنفس الى عليين، ففي الانموذج (أ) يظهر ذلك بشكل أكثر وضوحا عن الانموذج (ب)، كما جاء اللون كعنصر بنائي فاعل من خلال تحقيق الجوانب التعبيرية والجمالية للانموذجان، ففي الانموذج(أ) يتضح أكثر شمولاً بسبب تعدد الألوان الزاهية، وفيما يتعلق بالقاعدة الخطية فيظهر الانموذج (أ) أفتقار الجانب التجويدي، في حين ظهر أكثر وضوحاً بالانموذج(ب) من خلال رسم الحروف والحفاظ على تسلسلها القرائي.

العينة رقم (٣)

نوع المنجز	أسم المنفذ	البلد	نوع المنجز	السنة	المصدر
الأصل (أ)	الخطاط حامد الآمدي[١]	تركيا	نصي خطي	١٣٧٧ه	أرشيف الباحث
التقليد (ب)	الخطاط هاشم البغدادي[٢]	العراق	نصي خطي	١٣٨١ه	البغدادي.هاشم محمد, قواعد الخط العربي، ط١, بغداد, ٩٦١.



الوصف العام

يتمثل النص الخطي بالعبارة{الله ولي التوفيق} منفذة بأسلوب التقليد السطري تحتضن كلمة ولي تركيب يتمثل بعبارة {نعم المولى ونعم الرفيق}، فتشير إلى أن الله سبحانه وتعالى هو الذي يتولى أمر المؤمنين في الدنيا والأخرة.

التحليل

تجلى مفهوم التقليد في الانموذجان عبر الالتزام بالتسلسل القرائي السليم، وبالرغم من تباين هيأتي التركيبين الحاضنين لكلمة ولي من خلال توظيف خاصيتي المد والاستطالة لإشغالهما، حيث جاء الاشغال الفضائي متجسداً بشكل سطري يتوسطه تركيب نصي خطي ففي الانموذج (أ) يمثل محيطه الكفافي هيئة كمثرية الشكل، بينما الانموذج (ب)، بهيئة شبه الدائرية ليتأكد من خلالها الكون الذي يوحي للمتلقي بأن لا موجود الا الله، في

(١) ولد في ديار بكر عام ١٨٩١م، إسمه موسى عزمي بن ذو الفقار أغا، تعشق فن الخط العربي منذ صغره، فدرس الثلث على يد الخطاط محمد نظيف والحاج أحمد الكامل والتعليق علي يد الخطاط خلوصي والنسخ عن الخطاط حلمي أفندي، عين خطاطاً بمطبعة الأركان الحربية العمومية، ثم تفرغ لفن الخط العربي منذ عام ١٩٢٠م، وأخذ يوقع أعماله الخطية بإسم حامد، ويرجع ذلك الى معرفته بين زملائه بمهارته المبكرة في هذا الفن، لذا قرر أن يحمد الله على هذه النعمة فسمى نفسه حامد، توفي عام ١٩٨٢م.

(٢) أحد أعلام الخط العربي في العراق وفي العالم العربي والإسلامي، ولد في بغداد ١٩٢١م ، واخذ الخط من الأستاذين الملا عارف الشيخلي والحاج علي صابر، ونال أول إجازة عام ١٩٤٣م من الأستاذ الملا عارف الشيخلي، كما منح من الخطاطين حسني وسيد إبراهيم إجازة بكافة أنواع الخطوط، فضلاً عما منحه حامد الأمدي لاجازتين كانت عام(١٣٧٠، والثانية١٣٧٢هـ)، وله من الآثار الفنية الفريدة، توفى عام ١٩٧٣م.

حين جاء مبدا التسطيح متحقق عبر مبدأ الإطلاق، من خلال استخدام التراكيب الشبية بالدائرة، وبكلا الانموذجين ألغى الخطاط الحجمية والمكان والزمان، فهو بذلك يقود المتلقي الى محطات اللاتمثيل، فوجودهما مطلق غير مباشرة وغير محسوسة ممثل بحقيقة جوهرية، بينما أظهر الانموذجان اعتماد المداد الأسود لكتابة النص الخطي، لتحقيق الوضوح لما يتميز به هذا المداد من وضوح تام, سيما وان هذه المنجز أعد لأغراض قرائية كبعد وظيفي, فضلاً عن إضفاء صفة جمالية للخامة الورقية عبر تحويل الخسيس الى نفيس كقيمة أعتبارية، أما الامتداد اللامتناهي المجرد للشكل النصي الخطي والمتجسد بتكرار الالفات ورؤوس (ف، ق، و)، جعل المتلقي يتلمس لانهائية البعد، عبر ايقاع يمثله الخطاط نحو تأمل من نوع خاص، يفضي به الى النظام الكلي السرمدي، في حين أرتكز الانموذجان على مبدأ غياب المركز ودورانية الزمن، عبر تمثيل صادق لهواجس الخطاط وغاياته، التي تتمثل بايمانه بان الوجود كله لله عزوجل وهو الظاهر والباطن، كما أظهر الانموذجان المهارة الفنية التي عرف بها الخطاطان حامد الآمدي وتلميذه هاشم البغدادي، من خلال رسمهم للحروف وضبطهما للقواعد, فضلا عن انتظام الحروف والكلمات على السطر، مما جعل المنجز يبدو وكأنه بخط خطاط واحد.

في حين أظهر الانموذجان الوحدة والتنوع عبر تجسيد الابعاد المفاهيمية فالوحدة وحدة الله, والموجود هو والوجود له, أما التنوع فقد تحقق عبر تنوع بنية الحرف، كما أكد الخطاطان من خلال تعدد البؤر ونقاط الرؤيا، على ان كل ما موجود، يستمد ديمومته ووجوده من الله، وما من شئ يرى الا من خلاله سبحانه وتعالى.

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

١- عد التقليد ناتجاً ضرورياً في المنجزات الخطية حيث تمثل بالاشغال الفضائي البنائي من جانب، ومن جانب أخر السعي نحو المطلق الذي ظهر جلياً في النماذج (١أ،ب) و(٢أ،ب) و(٣أ،ب)، مما يعزز ذلك الابعاد الوجدانية والروحية .

٢- أعتمد الخطاط في نماذج عينته التجريد كأسلوب بنائي يحوي العلاقات البنائية التي ضمت جانباً من الابتعاد عن الكائنات الحية في النماذج(١أ،ب) و(٣أ،ب).

٣- شمل نظام تحويل الخسيس الى نفيس نماذج العينة من خلال التقليد والمحاكاة ما بين النموذجين(١أ،ب) و(٢أ،ب) و(٣أ،ب)، وهذا مما يضفي الصفة الجمالية للخامة الورقية.

٤- تحقق التقليد والمحاكاة ما بين نماذج كل عينة من خلال الامتداد اللامتناهي الذي يمكن أن يستلمه المتلقي من خلال العينات(١أ،ب) و(٢أ،ب) و(٣أ،ب)، والتي تجعلنا نلمس لا نهائية البعد.

٥- أعتمدت النماذج الخطية القاعدة الاتباعية لبنائها التنظيمي عبر تحقيق السمة الجمالية والتي يمكن أن تسهم هي الاخرى في تعزيز المحاكاة والتقليد على حد سواء.

٦- لعب اللون دوراً أساسياً وفاعلاً في تعزيز الاتصال البصري من خلال التقليد والمحاكاة التي تعززت بالمعاني الدلالية لكل من الالوان التي تم أعتمادها.

٧- عدت الوحدة البنائية للنماذج الخطية والزخرفية تأسيساً للترابط المتماسك بين أجزائها المتنوعة حيث عزز ذلك من خلال التقليد والمحاكاة التي أعتمدها الفنان المسلم في العينات (١أ،ب) و(٢أ،ب) و(٣أ،ب)، مما يؤكد ذلك تجسيداً للابعاد المفاهيمية.

٨- غياب المركز في نماذج العينات(١أ،ب) و(٢أ،ب) و(٣أ،ب)، أذ رافقها دورانية الزمن الذي أظهرته النماذج المعتمدة في عينة الدراسة، والتي أسهم بها التقليد من جهة والمحاكاة من جهة أخرى.

٩- غياب موضوعة التجسيم الذي أستعاض عنه بالايهام في العمق الفضائي من خلال التراكبات الشكلية والفوارق المسافية لتعزيز الاثارة البصرية التي أسهمت المحاكاة في أظهارها، كما في نماذج العينات(١أ،ب) و(٢أ،ب) و(٣أ،ب)، وهذا يقود المتلقي الى محطات اللاتمثيل.

١٠- تحقيق البؤر ونقاط الرؤيا بشكل واضح في نماذج العينة(٢أ)و(٣أ،ب)، وأفتقار ذلك في النموذج (٢ب)، وهذا ما يؤكد على أن التقصي لما بعد محاكاتاً وتقليداً يمكن أن يحقق الجذب المثير للانتباه.

١١- جسد مبدأ محاكاة المتناهي نماذج العينة(٢أ،ب) من خلال المشهد الصوري من جهة، وتمثل النصوص الخطية التي أحتوتها سحب الغيوم من جهة أخرى.

الأستنتاجات

ومن خلال النتائج ومناقشتها يستنتج الباحث ما يأتي: -

١- التزام الخطاط بالقاعدة الخطية عبر تأسيس أسلوبه المتميز يعكس مستويات التطور بحسب المراحل الزمنية المتعاقبة من خلال المحافظة على أصول الخط العربي وقواعده التقليدية.

٢- تميزت المنجزات الخطية – الزخرفية بالثبات والاستقرار لأنها غير قابلة للتغيير في فلسفتها كونها نتاج فكر أسلامي مستقل، مع اضفاء تأثيرات جمالية معززة للاتصال دون المساس بالموقف الفلسفي لها.

٣- تستلهم المنجزات الخطية – الزخرفية من العقيدة الاسلامية ووحيها الجمالي الداخلي الذي تحتاج الى التامل والتأويل.

٤- خضع التقليد والمحاكاة الى المباديء التجريدية التي تعد قمة مراتب التعبير في المنجزات الخطية – الزخرفية كونها أحد الاسس الفلسفية التي أستند عليها الفن الاسلامي.

٥- أرتكزت المنجزات الخطية – الزخرفية على اتفاق مبدئي وشامل للروابط الروحية والوجدانية من خلال تمايزها عن جمال الاشكال في وجودها الطبيعي ووقعهاعلى مدركاتنا التأملية.

التوصيات

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته يوصي الباحث بما يأتي:-

١- المحافظة على هذا الارث الحضاري من خلال تبيان أهميته، والتعرف بمقوماته الفلسفية وأهدافه وضرورة التعامل معه فكرياً وجماليا.

٢- نشر الوعي الفني من خلال تقليد ومحاكاة المنجزات الخطية- الزخرفية في المؤسسات الثقافية والتراثية والفنية سيما لدى الخطاطيين والمزخرفين.

٣- يمكن الاستفادة من نتائج هذه الدراسة وإمكانية اعتمادها في مناهج المؤسسات التعليمية التي تعنى بتدريس فنون الخط العربي والزخرفة للاستفادة من هؤلاء المبدعون واستثمار خبراتهم في إعداد آخرين قادرين على التواصل مع تلك الخبرات ضماناً لتلافي اندثار تلك المهارات وانقراضها.

المقترحات

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

١- دراسة التقليد والمحاكاة في الفن الاسلامي، فن المنمنمات أنموذجاً.

٢- أجراء دراسة مقارنة للتقليد والمحاكاة في زخارف العمارة الاسلامية (دينية – مدنية).

المصادر العربية والانكليزية

القرآن الكريم

١- أبراهيم مصطفى وأخرون.**المعجم الوسيط** ، مجمع اللغه العربيه الادارة العامة للمعجمات وأحياء التراث، مصر،,١٩٨٩

٢- ابن منظور، جمـــال الدين محمد بن مكرم. **لسان العـــــرب** ،ج١ج ٣، دار صادر بيروت، ١٩٥٥ .

٣- ابوطالب، محمد سعيد. **علم النفس الفني**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٠.

٤- أدهام محمد حنش. يوسف ذنون فنان الخط وفقيهه، **مجلة حروف عربية** ،ع١٤، دبي- الامارات العربية المتحدة،٢٠٠٥ .

٥- اسعد ، عرابي ، المفردات التشيكليه المتوسطيه في الفن الاسلامي، **مجلة مواقف للحريه والابداع** ، دار ساقي، لندن ، د .ت.

٦- أكرم قانصو. **التصويـــر الشعبي العربي**، عالم المعرفة ،ع٢٠٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،١٩٩٥ .

٧- الالفي، ابو صالح. **الفـــــن الاسلامي اصوله فلسفته مدارسه** ، ط٢، دار المـــعارف، لبنان،١٩٧٤ .

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

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

١٠- بشر فارس. **سر الزخـــرفة الاسلامية**، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ،,١٩٥٢

١١- التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن العباس. **المقابسات**، تحقيق: محمد توفيق حسن،دار الآداب، بيروت، د. ت.

١٢- جميل صليبا. **المعجم الفلسفي**، ج١، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ,١٩٨٢

١٣- حسين جمعة. **قضايا الابداع الفني** ، منشورات دار الاداب ، بيروت ، ١٩٨٣.

١٤- دبولو، الكسندر بابا. **جمالية الرسم الاسلامي.** ت: علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ١٩٧٩,

١٥- ديورانت، ول. **قصة الحضارة. بداية عــصر العقل،** ج٣١/٣٢، مج٦ ، ت. فؤاد أندوراس ومحمد على أبو دره. مكتبة الاسرة، مصر ،٢٠٠١ .

١٦- ديوي، جون. **الفن خبرة** ، ت. زكريا أبراهيم و زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية،- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. **معجم مختار الصحاح،** المركز العربي للثقافة والعلوم ،د. ت ــ

١٨- راوية عبد المنعم عباس. **الحس الجمالي وتاريخ الفن** ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ، ٢٠٠٥ .

١٩- زكريا ابراهيم . **مشكلة الفن** ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

٢٠- سعيد محمد توفيق. **ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور،** ط١، دار التنوير للطباعه والنشر، لبنان، ١٩٨٣ .

٢١- شاكر حسن آل سعيد. **الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي،** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٨٨ .

٢٢- شاكر هادي غضب . **الفن المعـــماري والهندسة التشكـــيلية،** ملحق التراث الشعبي ،ع٨، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٧ .

٢٣- الشيباني ، عمر التومي ، **مقدمه في الفلسفه الاسلاميه** ، الدار العربيه للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٩٠ .

٢٤- الصائغ، سمير. **الفن الاسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية** ، ط١، دار المعرفة، بيروت ،١٩٨٨ .

٢٥- صفا لطفي عبد الأمير، سيميائية التصميم الزخرفي الأسلامي على البـــلاط المزجج، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ .

٢٦- عبد الناصر ياسين. الرمزية الدينية في الزخرفة الاسلامية، أطروحة دكتوراه ، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦ .

٢٧- عفيف بهنسي. **معجم مصطلحات الفنون،** دار العلم للملايين ودار الرائد، لبنان، ١٩٦٠,

٢٨- = = = = =،= = = = =. **جماليات الفن العربي،** سلسلة عالم المعرفة ع١٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادآب ،الكويت ،١٩٧٩.

٢٩- = = = = =،= = = = =.**معجم مصطلحات الخط العـربي والخطاطين**،ط١، بيروت- لبنان،١٩٩٥ .

٣٠- = = = = =،= = = = =.**النقد الفني وقراءة الصوره** ، ط١، دار الكتاب العربي، القاهرة، ,١٩٩٧

٣١- علي عبد المعطي محمد. **مشكلة الابداع الفني رؤية جديدة** ، دار المعرفة الجامعية، مصر ، ١٩٨٥ .

٣٢- العيسوي ،عبد الرحمن. **سيكولوجية الابداع دراسة فـــي تنمية القدرات الابداعية**، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت.

٣٣- فاليري . بول . **تاملات في الفن** ، ت : بديع الكم ، منشورات الرواد ، دمشق، د. ت.

٣٤- فاطمة جيجك درمان. جمال الزخرفة، **مجلة حـــــــــروف عربية**، العدد ١٤، كانون الثاني،٢٠٠٥ .

٣٥- المحلي ، جلال الدين محمد بن احمد. **تفسير الجلالين**، مكتبة النهضة، بغداد، د .ت.

٣٦- محمد عزيز سالم.**الابداع الفني**، مؤسسة شباب الجامعة للطـــباعة والتوزيع، الاسكندرية ،١٩٨٥ .

٣٧- محمود حلمي. **نقاط في مدخل الفن الاسلامي**، جمعية الآثار ، الاسكندرية، ,١٩٧٠

٣٨- مراد يوسف. **مبادئ علم النفس العام** ، ط٧، دار المعارف، مصر،١٩٧٨ .

٣٩- مصطفى أوغوردرمان. **فن الخط العربي تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور**،ت: صالح سعداوي، أستانبول، ١٩٩٠.

٤٠- مصطفى سويف . **العبقرية في الفن** ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الإدارة العامة للثقافة، دار القلم ، ١٩٦٠.

٤١- مصطفى شاكر. **عناصـــر الوحدة في الفن الأسلامي**، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الأسلامية باستانبول، دار الفكر ، دمشق، ,١٩٨٩

٤٢- ملك أحمد أبو النصر. **تحقيق الوجود الانساني في التصوير المعاصر**، مطبعة المعارف، الاسكندرية، د. ت.

٤٣- نوري جعفر. **جذور الإبداع لدى كل الناس**، الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة والإعلام العراق ، بغداد ,١٩٨٦

٤٤- وفاء أبراهيم. **فلسفة فن التصوير الاسلامي**، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٦ .

45- Ardalan, N. & Baktair, L. **The sense of Unity**, the university of Chicago press, Chicago, 1979.

46- Burck hardt, **Islamic Art Meaning and Language**, Translat by Deter Hopson, London,1976 .

47- El-said,Issam and Parman,Ayse. **Geometric Concepts In Islamic Art ,World of Islam festival trust**, London, 1979.

48- Holliday , F. E. **Five Arts Architecture, Sculpture , Painting , Music , Poetry, With Twenty-Three Illustrations ,Printing,Gerald ,** Duckworth & Co LTD, Henrietta Street, London (W.C)

٤٩- القرقوري. محمد المعطي. مفهوم المحاكاة بين أرســطو وفلاسفة الإسلام www. Aljabriabed. net