التحول الاسلوبي في طرز زخارف سامراء بين العقيدة والتوظيف
بحث مقدم الى المؤتمر العلمي الاول لكلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

أ.م . د . حسن هادي حسن
A.M.Dr .Hassan Hadi Hassan
جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة

University of Wasit - College of Fine Arts

hasanhadi@uowasit.edu.iq

الكلمة المفتاحية : التحول ، الاسلوب ، زخارف سامراء

ملخص البحث :

لم يكن من المتيسر على الفنان المسلم بعد كل ما الفهُ من انواع التجارب والمعطيات الزخرفية التي قامت عناصرها وطرزها وابنيتها التصميمية المختلفة المشارب والاصول تبعاً للميول والتوجهات الفكرية والثقافية الخاضعة للمكان والزمان اللذان اولداها ، ضمن المراكز الحضارية الكبرى السابقة لظهور الاسلام ، ان يتجاوز تلك الانماط والطرز العلامية ، أو ان يحيد عنها باتجاه اعادة صياغة جديدة تضمن له المحافظة على المضمون الفني والروحي المستقرين في وجدانه بمعية دين التوحيد والوحدة الذي جاءت به الرسالة المحمدية الشريفة ، إلا ان يكون قد بلغ من قوة التشكيل ، والحس الجمالي ، وحدس الابداع ما مكنه من ان يتجاوز تلك القوالب الخبروية السابقة ، لتستقر مخرجاته الزخرفية على نماذج شكلت البنيات الرمزية فيها تحولاً اسلوبياً جديداً ، ومساراً متقناً دل وبصورة لا تقبل الشك على نبوغ ومهارة هذا الفنان ، ومستوى الوعي الجمالي الذي يمتلكه ليستنبط من خلاله تلك المعطيات التجريدية الزخرفية التي وسمت بطرز زخارف سامراء ، تبعاً للحاضرة التي احتضنت تلك الطرز والتي شغلت مكانها كعاصمة للدولة الاسلامية ردحاً من الزمان وبالتحديد في القرن الثالث الهجري وهي مدينة سامراء .

Keyword : Transformation, style, Samarra motifs

Abstract

It was not possible for the Muslim artist, after all the types of experiences and decorative data he was familiar with, whose elements, styles, and design structures were

based on different stripes and origins according to the intellectual and cultural tendencies and orientations subject to the place and time that gave birth to them, within the great civilizational centers that preceded the advent of Islam, to go beyond these iconic styles and styles. Or to deviate from it towards a new reformulation that guarantees him the preservation of the artistic and spiritual content that is stable in his conscience along with the religion of monotheism and unity that the honorable Muhammad an message came with, unless he has reached the power of formation, the aesthetic sense, and the intuition of creativity that enabled him to transcend those. The previous anecdotal templates, so that his decorative outputs settled on models in which the symbolic structures formed a new stylistic transformation, and an elaborate path that undoubtedly indicated the genius and skill of this artist, and the level of aesthetic awareness that he possesses to derive through him those decorative abstract data that were characterized by the patterns of Samarra decorations, according to the present Which embraced those styles and which occupied its place as the capital of the Islamic state for a long period of time, specifically in the second century Hegira, which is the city of Samarra.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :

بان التحول الاسلوبي للزخرفة الاسلامية في مراحله الاولى منذ ان احتكت البنية الفكرية للفنان المسلم مع مثيلاتها ضمن البقاع الجغرافية التي امتد نفوذ الاسلام اليها ، لتنزاح عن نماذجها الاولى التي الفتها الجزيرة العربية التي كانت بمثابة المنبع والحاضنة للدعوة الاسلامية الشريفة ، باتجاه مقتربات متأثرة بصورة او بأخرى بالأنواع التي اطلع عليها ومارسها الفنان المسلم والتي هي في الواقع مزيج من

الخبرات والابتكارات والنماذج المنسلة من حاضنات واستنباطات متباينة دخلت الى ارض العرب عبر الاختلاط الثقافي والحضاري الذي انتجته الفتوحات الاسلامية ، ومنذ ذلك الحين ترجمت الانامل الفنية العربية جملة من الانجازات الزخرفية بعناصرها وانواعها وطرزها المختلفة مع بداية شيوع هذا النوع من انواع الفنون لدى المسلمين .

ومما لا شك فيه فان بحث الفنان المسلم واشتغالاته ضمن منطقة الفن وتحوله باتجاه نبذ المعطيات المادية والتأكيد على الجوانب الروحية ، كان متماشياً مع ما جاء به الخطاب القرآني في حثه الدؤوب على اهمية تفعيل الجانب الروحي كما في قوله جل وعلا : ﴿**أَفَمَن شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِّن رَّبِّهِ فَوَيْلٌ لِّلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُم مِّن ذِكْرِ اللَّهِ أُولَئِكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ** ﴾ (الزمر/22) لاستحصال القيم المحفزة والداعمة للمعنى الانساني بصيغته المثالية حتى يستعلي حينها على باقي المخلوقات التي كرمه الله عليها ﴿ **وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلاً** ﴾ (الاسراء/70) ، وعبر عملية العروج تلك ستمتهن كل الرغبات والدوافع والمكامن الحسية ذات المنبع المادي ليتجلى الجوهر الروحي الاصيل الذي ميز الكائن العاقل عن باقي المخلوقات جميعاً ، ومن جانب آخر فان التوجه العام للشارع المسلم وهو يعيش حالة النزوع نحو الكف والابتعاد عن كل ما خلفته الاهواء الجاهلية من ادران ومعاقل للسقوط والانحطاط اثر نهمها بالجري وراء الملذات والكوامن الحسية والمادية مستنزفة الجانب الروحي لإنسان ذلك العصر ، وصولا الى حد تجريده من ابسط محمولاته الانسانية ، فاصبح يلهث وهو في خضم تلك البيئة الموبوءة خلف ما يشبع رغباته وملذاته غير معتبر لأي رادع منطقي داخلي بل وحتى خارجي ، حتى عمت الفوضى واختلطت الانساب ، ووئدت الارواح البريئة ، ومع مجيء الاسلام ابطلت كل تلك الممارسات المرفوضة وشرعت الاحكام والروادع والنواهي عبر النصوص القرآنية الكريمة لتقويم حياة الانسان وجره باتجاه الثبات على فطرته الاولى التي فطره الله عليها ﴿ فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفاً فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (الروم/30) ، وحرصاً من المشرع المسلم على استمرار وديمومة تلك التعاليم وعدم الانجراف مرة اخرى وراء الاشكالات الجاهلية ، خصوصاً وان الاسس الفكرية والروحية لم تكن عند الكثيرين بتلك المتانة والصلابة التي تقف رادعاً بوجه اي حافز يؤلب قرائن السوء ، عليه صدرت الفتوى الفقهية في حدود القرن الثاني الهجري بتحريم تمثيل كل ذي روح سواء برسمه او نحته ، حتى لا تُشكِل تلك النتاجات على عقيدة الضعفاء من سواد الناس ممن لم تتمحي صور الجاهلية

القريبة من نفوسهم ولم تتجذم نوازعها من صدورهم ، واستمرت تلك النواهي الفقهية عبر خط الشروع بالدعوة الاسلامية وتعاليمها متلازمة وبقوة معها حتى نحّت الفنان المسلم عن التفكير في المساس بايٍ من الموجودات الروحية وتمثيلها خوفا من الوقوع في الشبهة ، وما اطلق عليه بتحريم تشبيه ذوات الارواح كان من القوة في التأثير ما دفع الفنان المسلم للبحث في صيغ ومبتكرات فنية جديدة تبعده عن الوقوع في ذلك الشرك ، فاستلهم اثرها مقوماته الزخرفية بصيغها واساليبها وابتكاراتها المجردة لتنوب عن باقي معطياته الفنية ، فاضحت الزخرفة بعد ان اخذت تتلبس بهويتها الاسلامية منفذاً للتحول نحو تجربة فنية مقبولة من قبل الشارع المسلم ويمكنها ان تلبي حاجاته الجمالية والوظيفية من ناحية ، ومن ناحية اخرى تنساب وعبر تلك التراكيب الفنية المبتكرة مجموعة من القيم والافرازات الروحية التي تعكسها الطبيعة التجريدية لهاؤم النماذج ، فخالطت تلك المرموزات الزخرفية المجردة مفاهيم العقيدة الاسلامية في اخص تعاليمها وعباداتها ، حتى اضحت نسيجاً بنيوياً يعبر وبروح صوفية عن اواصر الصلة المتينة التي تربط العبد بالخالق .

ومع انتشار وشيوع الفن الزخرفي في ارجاء العالم الاسلامي ظهرت عبر العصور والبقع الجغرافية لتلك الحواضر طرز متباينة كان اغلبها يدور في فلك المقتبسات المستمدة من اصول فنية غير اسلامية ، ولم يجري استنباط حقيقي لتلك الاساليب الفنية وبحسب الباحثين في هذا الفن من المستشرقين إلا مع ظهور مدينة سامراء ضمن الخارطة الاسلامية كمركز ثقافي وحضاري والتي احتضنت ضمن انشاءاتها المعمارية انساق بنائية مبتكرة من الطرز الزخرفية الاسلامية المسماة بطرز زخارف سامراء ، لتشيع بعدها وتنتشر في بقاع عدة من الحواضر الاسلامية كدلالة على اصالة وتمايز تلك الانواع والاساليب ومهارة وعبقرية مبتكريها .

ومن خلال تلك المقدمة نستشف المشكلة التي كانت من وراء تبني موضوعة البحث والتي يمكن ايجازها بالتساؤل الآتي : كيف جمعت طرز زخارف سامراء عبر تحولاتها الاسلوبية ما بين العقيدة والتوظيف ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تظهر الدراسة الحالية والتي سلط الضوء من خلالها على جانب مهم من جوانب الفنون الاسلامية ألا وهي الفنون الزخرفية بأنواعها واشكالها وطرزها المختلفة التي انتجتها يد الفنان المسلم في مدينة سامراء حاضرة الخلافة الاسلامية ، واهم الجوانب المتعالقة بالمعطيات الدينية والوظيفية التي ارست تلك الطرز اسسها

ضمن فترة العصر العباسي الاول ، لذا ستكون هذه الدراسة بمثابة دليل فني وتاريخي على تلك الطرز والاساليب تهم في مجملها الباحثين والدارسين في ميادين التاريخ والآثار والفنون الاسلامية ، بصورة عامة ، والفنون الزخرفية منها بصورة خاصة .

هدف البحث :

الكشف عن التحول الاسلوبي في طرز زخارف سامراء ما بين العقيدة والتوظيف .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : القرن الثالث الهجري

الحدود المكانية : مدينة سامراء الاسلامية .

الحدود الموضوعية : دراسة مقتربات التحول الاسلوبي لطرز زخارف سامراء في جانبي العقيدة والتوظيف وما تركته تلك النماذج المنتقاة من تأثيرات كبيرة وتحولات متباينة في المعطيات الشكلية الزخرفية ، ضمن حدود القرن الثالث الهجري .

تحديد المصطلحات :

التحول :

لغة :

- التحول لغة يأتي بمعنى التنقل من موضعٍ الى موضع ، ومنه قوله تعالى : ﴿ لايَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلاً﴾ (الكهف/108) .. والتحول ايضاً : الاحتيال من الحيلة .. واحال الرجل بمعنى اتى بالمحال وتكلم به **(محمد بن ابي بكر الرازي،1986، ص125)**
- والتحول بمعنى الانتقال من حال الى حال ، وتحول عن الشيء بمعنى انصرف عنه ، وفلاناً تحول بالنصيحة والوصية والموعظة بمعنى توخى الحال الذي ينشط فيه لقبول ذلك ، ومنه ((كان الرسول يتحولنا بالموعظة)) **(مجمع اللغة العربية ، 2004 ، ص209)** .
- تحول الرجل بمعنى انتقل الى مكان آخر ، وتحول مجرى النهر أي انتقل الى موضع آخر ، وتحول عنه اي انصرف الى غيره ، وتحول في الامر بمعنى أُخذ فيه بحيلةٍ ودهاء ، ونقطة التحول اي المرحلة الحاسمة **(مجموعة من اللغويين ، 1986 ، ص235)** .

اصطلاحاً :

- وفي الاصطلاح يقع التحول على قسمان : التحول في الجوهر وهو حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة ، كانقلاب الحي الى ميت ، او تبدل الماء بالتحليل الى عناصره الاولية ، أما التحول في الاعراض فهو تغير إما في الكم (كزيادة ابعاد الجسم المتنامي) ، أو في الكيف (كتسخين الماء) ، أو في الفعل (كانتقال الشخص من موضع الى آخر) **(جميل صليبا ، 1982 ، ص259)** .
- والتحول في المنطق هو عملية استبدال قضية أو معادلة جبرية بقضية او معادلة مكافئة لها ... وفي المنطق ايضاً يأتي التحول اثر عملية استبدال حدود منظومة اولى بحدود ثانية تتطابق معها بكيفية تواطئية وعكسية ... وفي الهندسة يعني التحول جعل شكل ما يتطابق مع شكل آخر طبقاً لقانون معين **(اندريه لالاند ، 2001 ، ص1480)** .
- وعملية التحول في الادب تأتي بمعنى انعطاف مباغت في الموضوع ، أو النص ، أو الشخصية الرئيسية والذي من شأنه أن يغير مسار النص ، الذي سيفاجأ به المستمع أو المشاهد ... وتكمن براعة الاديب في هذا التحول المفاجئ ، اذ قد يبلغ القمة الفنية في الاداء **(محمد التونجي ، 1999 ، ص233-234)** .
- وايضاً يأتي التحول بمعناه العام بمعنى انتقال مجموعة من القيم والمفاهيم الفكرية والادبية من طابع معين الى آخر يخالف السمة الغالبة على الطابع الاول **(سمير سعيد حجازي ، د.ت ، ص203)** .
- وعملية التحول في علم النفس تحيل الى عملية يلجأ فيها الأنا الى حل الصراع النفسي في الشخصية عن طريق تحويله الى عرض جسمي ، وكأن الشخص هنا بدلاً من ان يعبر عن صراعاته تعبيراً نفسياً خالصاً يحوله الى تعبير جسمي وتتم هذه العملية على مستوى اللاشعور **(فرج عبد القادر طه وآخرون ، د.ت ، ص104)** .

التعريف الاجرائي للتحول :

وهو مجموع التحولات الكمية التي طرأت على نمط الزخرفة الاسلامية في صيغها وانماطها المقتبسة لتحيل الى أعراض تكوينية جديدة ليس في خصائصها الشكلية الجمالية والوظيفية ، بل حتى في جوهرها ومضمونها المتعالق مع اسس الدين الاسلامي الحنيف ضمن مبدئي التوحيد والوحدة .

الاسلوب :

لغة :

- الاسلوب في **اللغة** هو الطريقة المختلفة من شخص الى آخر في معالجة المشكلة **(جماعة من كبار اللغويين العرب ، 2003 ، ص633)** .
- والاسلوب نهج خاص في الكتابة والتعبير عن الافكار ، او في الفن والعمارة ، أو الحياة عموماً ، ويأتي بمعنى الطريق والشموخ بالأنف **(جبران مسعود ، 1992 ، ص74)** .
- والاسلوب هو الطريق ، ويقال سلكت اسلوب فلان أي طريقته ومذهبه ، وأخذنا في اساليب من القول أي في فنونه المتنوعة ، ويأتي أيضاً بمعنى الصف من النخل **(مجمع اللغة العربية ، 2004 ، ص441)** .

اصطلاحاً :

- وفي **الاصطلاح** يطلق الاسلوب عند الفلاسفة على كيفية تعبير المرء عن افكاره ، وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الافكار **(جميل صليبا ، مصدر سابق ، ص80)** .
- والاسلوب في الازمنة القديمة كان يشير الى الحَرْفُ الذي يستعمله المرء لحفر افكاره في الشمع ، فلكل أمرئ طريقته في استعمال الاسلوب ، كما يكون لكل منا حَرفَهُ أو كتابته **(اندريه لالاند ، مصدر سابق ، ص1341)** .
- والاسلوب في الادب هو الطريقة التي يتم كتابته به ، فالأسلوب لا يشير الى ما يقال ، ولكن كيف يقال ، وهو ايضاً الطريقة المميزة للتعبير في النثر أو الشعر ؛ أي كيف يقول المؤلف اشياء معينة ، فينطوي تحليل الاسلوب على فحص اختيار الكاتب لكلماته وتقنياته واشكال جمله وفقراته وايقاعاته ، أي كل جوانب لغته وطريقته **(صافية زفنكي و رفيق سليمان ، 2022 ، ص606) .**
- يطلق الاسلوب في علم الجمال على ما يميَّز به فنان او عصر معين من طراز خاص **(مجمع اللغة العربية ، 1983 ، ص13) .**
- ولعل المؤرخ الطبيعي والرياضي وعالم الكون الفرنسي (جورج بوفون) (1707-1788م) هو الذي احال الاسلوب منحاً ذاتياً حينما قال : بان الاسلوب هو الرجل ليربط قيم الاسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص الى آخر في مجال الابداع **(فيصل الاحمر ، 2010 ، ص324-325)**

- كما يحيل الاسلوب في معناه البسيط الى الطريقة المدركة للتعبير في الكتابة او الحديث ، كما في وسائل الاداء في مجال الرسم او الكتابة او الحديث **(كاتي وايلز ، 2014 ، ص633)**

التعريف الاجرائي للأسلوب :

وهو طريقة عمل ، أو وسيلة ، أو ممارسة في الاداء الذاتي المميز للفنان العراقي المسلم المتعالق بطريقة استنباطه لعناصر وتكوينات طرزه الزخرفية المتوالية بأشكالها الثلاث في مدينة سامراء الاسلامية .

الاسلوبية :

لغة :

- الاسلوبية لغة هي علم دراسة الاساليب الكلامية **(جماعة من كبار اللغويين العرب ، 2003 ، ص633)**
- وهي درس موضوعه دراسة الاساليب ، وميزات التعبير اللغوية **(سعيد علوش ، 1985 ، 114)** .

اصطلاحاً :

- والاسلوبية في المصطلح العام تشير الى الدراسة التي تستهدف الكشف عن السمات المميزة للكلام عامة ، ولفنون الابداع القولي خاصة **(بسام قطوس ، 2006 ، ص104)** .
- والدراسة الاسلوبية هي دراسة لغوية محضة ، تدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الاضافية مهما تكن طبيعة النص الذي تدرسه ، سواءً ان كان مأخوذاً من الأدب ، أو العلم ، أو الادارة ، أو شؤون الحياة العادية **(شكري محمد عياد : 1992 ، ص33) .**
- كما تعد الاسلوبية مسلكاً اجرائياً يعمل على مقاربة الخطابات الادبية خصوصاً **(صابر محمود الحباشة : 2011 ، ص37)** .
- واشير الى الاسلوبية بانها الدراسة التي تستعمل العمل الادبي او الفني كسند ، أو كاطار لتتيح تحليل افعال اللغة الشعورية ، وتكتسي هذه العلاقة الاخيرة اهميتها انطلاقاً من هذه النظرية ، واعتبارا لعمومتيها ولتمثيليتها البنيوية بالنظر الى النسق الشامل للغة ما **(جورج مولينييه ، 1996 ، ص146)** .

- وتعرف الاسلوبية أو (علم الاسلوب) بانها علم يُعنى بكل ما يتعلق بالأسلوب ، ويكشف عن الخصائص المميزة للتعبير المكتوب والمنطوق والمرئي ، وقد اصبحت الاسلوبية جسراً يربط علوم اللسان بالإبداع الفني الادبي **(محمد كريم الكواز ، 1426هـ ، ص68)** .

التعريف الاجرائي للأسلوبية :

وهي علم دراسة الاسلوب الفني ، والذي يهتم بالكشف عن السمات الاسلوبية وتحولاتها عند الفنان الاسلامي المزخرف .

الزخرفة :

لغة :

- وردت في القرآن الكريم في سورة (الزخرف/34-35) ، وسورة (يونس/24) ، وسورة (الانعام/112) ، لتشير الى الزينة المضافة على الاشياء ، أو الزينة الطبيعية التي تبرز في الوان الارض ونباتاتها ، وايضاً في زخرف القول ، اي الكلام المنمق **(محمد مرتضى الزبيدي ، 1965 ، ص379-380)** .
- وقد جاء تعريفها : بأنها الذهب والزينة وكمال حُسنُ الشيء ، والزُّخرُف من القَول : حُسنُهُ بِتَرقِيش الكَذِب ، والزُّخرُف من الأرض : ألوانُ نَباتِها **(الطاهر احمد الزاوي ، 1984 ، ص273)** .

اصطلاحاً :

- والزخرفة اصطلاحاً : هي عملية تكييف وتحوير العناصر الطبيعية من نباتية وحيوانية وآدمية ، وابعادها عن صورتها الأصلية لتحقيق غايات ومآرب واهداف يقبع خلفها البحث عن الترسيم الجمالي المبتكر لتلك العناصر ، واعطاء تكويناتها المجردة ابعاداً دلالية جديدة **(خالد حسين ، 1983 ، ص56)** .
- وعرفت ايضاً على انها : من الآثار الفنية الجمالية في حياة الانسان ، ويعود منشؤها الى الموقف المناهض لتمثيل عناصر الواقع والابتعاد عن هيئاته الموضوعية ، ومنها التجأ الفنان المسلم الى العناصر الهندسية والعمارية والكتابية ، فافرغ طاقاته الكامنة فيها **(علاء الدين احمد العاني ، 1983 ، ص123)** .
- وقيل عنها بأنها : ليست مكوناً انشائياً ولا وظيفياً بل هي شيء يضاف الى ما هو إنشائي أو وظيفي ، وقد تكون غير مفيدة تقنياً إلا أن غرضها هو إضفاء الجمال على الأشياء **(حسن هادي حسن ، 2012 ، ص8)**

- وكذلك عرفت : بأنها جمع بين الصناعة والفن الجميل والغاية منها هو تجميل محيط الإنسان ، ورفع لمستوى تذوقه **(سوسن عاهد الزغبي وآخران ، 2010-2011 ، ص13)** .
- وتم تعريفها بصورة شاملة على انها : أشكال (هندسية ، ونباتية ، وكتابية ، وآدمية) ، تحمل في طياتها نزعة تجريدية ، وقد تكون مركبة من شكلين أو أكثر يراعى فيها التكرار ، والتقابل والتناظر ، تأتي منفصلة ، أو متداخلة بعضها بالبعض الآخر لتعبر عن مضامين فكرية – عقائدية ، أو لتحيل الذائق إليها ، وتكون أما غائرة ، أو بارزة على السطح ، ويمكن تنفيذها على عدة خامات ، أو أي مادة قابلة أو صالحة لتشكيلها **(ضاري نظهر صالح العامري ، 2007 ، ص21-22)** .

التعريف الاجرائي للزخرفة الاسلامية :

وهي مجموعة العناصر والاشكال المحورة والمجردة عن مظاهر الطبيعة والتي ظهرت في سامراء ، سواءً منها الهندسية او النباتية والمعدة لتحلية اجزاء الابنية المعمارية ومظاهرها المختلفة والمحفورة على مختلف الخامات لإكسابها طابعاً جمالياً ذي بعد عقائدي .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول :

مفهوم الاسلوب والتحولات الاسلوبية .

عززت الرؤية الذاتية في الصياغة والتأليف والنمذجة المتميزة والمبتكرة من التحول الواعي نحو المقومات والاساليب والتقنيات والرؤى الذاتية التي تكمن من وراء تبني الذات المنتجة منهجاً وطريقاً يختلف باختلاف اتجاهاتها الفكرية والنفسية والفلسفية ... ، فعدت تلك المتحولات الفردية من اخص خصائص ما عرف بمصطلح الاسلوب ، فكل تجربة ذاتية في مختلف ميادين الحياة تتبلور عبر نظم وآليات تعود بالنتيجة الى جهة معرفية معينة تتشكل امكاناتها التنظيمية والتركيبية بصورة متباينة عن مثيلاتها ضمن نفس المجال او الاختصاص ، بحيث تكون تلك الامكانات ملاصقة لهويتها وانتمائها الزماني والمكاني .

وبالنتيجة فان خواص ومقومات الاسلوب كمصطلح لا تقتصر على اتجاه معين او امكانية محددة انما تكون شاملة لكل مظاهر ومقومات الحياة ، كأن تكون في الحديث ، او في الرسم ، أو النحت ، أو حتى في طريقة التعامل مع الآخر **(هوجو مونتيس ، 1983 ، ص193)** . كما ويتضمن الاسلوب كل الظروف المنسوبة الى الفكرة

المطروحة لخلق التأثير الكامل الذي ينبغي ان تخلقه تلك الفكرة ، فهو طريقة غير تقليدية في استخدام الاشكال الفنية تخرج عما هو مألوف ، فضلاً عن كونه اتجاه مميز لتكوين العلاقات للمدرك الشكلي **(رولف ستاندال ، 1983 ، ص69)** . ولقد بقيت القوالب الاكاديمية سائدة كآلة للنقد والتقويم حتى القرن الثامن عشر اذ عُدّ الاسلوب وسيلة للتعبير عن التجربة الذاتية التي عناها الفنان ، ولم تعد مجرد مرآة تنعكس فيها الاشياء الخارجية وتُصوّر الذات ، وقد عارض العالم الطبيعي (بوفون)[*] هذا التقليد المتوارث عن مفهوم الاسلوب ليعيد قولبته باتجاه الانسان ليصبح الاسلوب هو الانسان ، وان الافكار بحسب رأيه هي أساس الاسلوب ، وهو ليس سوى النظام والحركة التي نجعلها لأفكارنا **(روجر فولر ، 1982 ، ص6)** .

وحين التوغل في البنى والمقتربات الوجودية التي تكمن من وراء ارساء اسس ومقومات الاسلوب ضمن الكيان المنتج ، ستتهافت الى معارفنا جملة من المؤشرات والمعطيات التي ترتبط بشتى القدرات والممارسات التي تحتازها الشخصية المبدعة ، فخصائص وسمات الاسلوب لا تتشكل اثر معتركات ادراكية او تحليلية او شعورية مكتفية بذاتها ومنعزلة عن باقي الابنية الوجودية للكائن لذاته ، فهي ليست من الخواص التي تسجل انتمائها الى جهة مكتسبة للمعارف ضمن الكينونة الانسانية لتبقى مقترنة في حيثياتها البنائية والتركيبة والابداعية بصورة عامة بتلك الجهة دوناً عما سواها ، كون الهوية الاسلوبية تمتد بجذورها داخل الذات المبدعة لتربط كل اسس البناء الفكري والحسي والمادي والوجداني معاً في اطوار تكونها ونشوئها وتمايزها لتكون هي الانسان بحد ذاتها ، وعليه يمكن (تحليل الاسلوب وارجاعه في صيغته الوجودية الى عدد من السمات الاساسية والفرعية ، بعضها جوهري نموذجي والآخر اختياري قابل للتغيير ، ولا تشمل السمات والتحولات الاسلوبية تلك السمات التي تدركها الحواس بطريقة مباشرة فحسب ، انما تشمل ايضاً الافكار والمعتقدات ، كما تشمل انواع الاتجاهات والرغبات الوجدانية) **(توماس مونرو : 1972 ، ص192)** .

ومن خلال اشتراك تلك المقومات الوجودية للذات المبدعة – من حسية وعقلية ووجدانية - في تكوين واعطاء الاسلوب صفاته الابداعية ستتشكل في النهاية ملكة دافعة ومكملة في ديناميكيتها لمعطيات الاسلوب وتلك الصفة الذاتية هي ما يمكن ان يطلق عليها بالرؤية ، والرؤية في معناها العام لا تحيد الى مفهوم سطحي يمكن ان يحتازه الفرد اعتماداً على حاسته الباصرة فحسب ، انما هي خلاصة مفاهيمية وحسية

---

[*] وهو المؤرخ الطبيعي والرياضي وعالم الكون الفرنسي (جورج بوفون) (1707-1788م) ، الملقب بالكونت (دي بوفون) ، ويعد مقاله الشهير (حديث عن الاسلوب) من اهم ما كتب في تاريخ الاسلوب **(مدلتون امري ، 1968 ، ص7)** .

وادراكية ووجدانية تؤسس لحضور المعنى الوجودي العام للإنسان حينما يتطلع الى نمذجة افكاره المتراكبة اثر الخزين المعرفي المؤسس للخبرة الذاتية ، لتتفاعل مع الجانب الحسي والوجداني بقدر ارتباطهم بنشاط المخيلة والحدس المعرفي ، لتنتج في النهاية ما يعرف بالرؤية الذاتية التي تتولد اثر تداخل وتشاكل تلك المواضعات الوجودية ، وبالطبع فليس هناك مناص من التأثيرات او المرجعيات الضاغطة التي تتوازى في مؤثراتها مع رؤية الفنان وخبراته وميوله الحدسية ونوازعه السيكولوجية ، وهي ما تعرف بضواغط البيئة والمجتمع ، فرؤية الفرد المبدع بصورة عامة ، او الفنان بصورة خاصة لا تعتمد في اشكالها ومواضعاتها على الجوانب او المؤثرات الداخلية فحسب ، إنما تشترك فيها الجوانب السياقية التي أقرت مؤثراتها مع بداية اللمحات الاولى للفكر الناقد ، فلكل عمل او نتاج فني وبمختلف اتجاهاته وتخصصاته المكتوبة او المسموعة او البصرية ، لا يمكن تجاهل المؤثرات والضواغط الخارجية او السياقية المحيطة به وعلى اختلاف العصور والامكنة ، وعليه نجد حضور تلك المؤثرات مرة اخرى وبقوة بعد نفي وجودها كلياً من قبل بعض الاتجاهات والمدارس النقدية الحداثوية ، لتؤكد على طابعها العام ومؤداها الوجودي المؤثر في الكينونة المنتجة ، وعلى اختلاف المراحل التاريخية .

فالأسلوب لدى الفنان يتوضح وتتحدد عناصره الفنية عن طريق توالي الاعمال وتراكم الخبرات مما ينتج عنه اتساع في الرؤية الفنية وزيادة الثقافة ، ومنها يكون الدافع للتحول الاسلوبي **(جورج كوبلر ، 1984 ، ص53)** ، والاخير بأية حال ليس زينة ولا زخرف كما يعتقد بعض الناس ، كما انه ليس مسألة تكنيك ، انه مثل اللون في الرسم ؛ انه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه **(صلاح فضل ، 1998 ، ص96)** ، كما يرجع للبيئة والثقافة الاجتماعية دورهما المؤثر في تكون الاسلوب ، فعليهما تجري الافعال والاحداث انطلاقاً من اولى خطوات الفعل الانساني نحو تلك المراجع **(اخلاص ياس السامرائي ، 2006 ، ص82)** ، والفنان انسان في مجتمع يتفاعل معه من خلال ما يرغب ويحب ويدرك وينفعل ويتخيل ويفكر ، وما الى ذلك ، فمادته او مرجعياته تلك تؤثر فيه ويؤثر فيها ، فضلاً عما يحمله من صفات شخصية موروثة خاصة به ، فيسعى الفنان بعدها لخلق اسلوبه الخاص بعوالم وعناصر متميزة تحمل هدفه الفكري والفلسفي والجمالي **(ر. بوسكيه و ر. فاتييه ، 1969 ، ص361)** .

واذا انتقلنا الى التحول الجديد الذي طرأ على مفهوم الاسلوب الذي بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر ، والموسوم بمصطلح الاسلوبية سنجد ان الأخير لم يظهر الا في بداية القرن العشرين ، أي انه وخلال القرون الفاصلة بين المصطلحين كان يوجد

مصطلح الاسلوب فقط ، والذي يفسر بانه النظام والقواعد العامة مثل اسلوب المعيشة ، أو الاسلوب الموسيقي ، أو الاسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث ، أو الاسلوب البلاغي لكاتب ما ، ولكن بعد ظهور الاسلوبية اقتصرت الدراسة على الحقول الادبية وإن امتد بعض الدارسين الى الفنون الجميلة عامة **(احمد درويش ، 1998 ، ص16)** . وتعود جذور وارتباطات الاسلوبية بالبنيوية والارث النظري الذي تركه الشكلانيون الروس فضلاً عن ارتباطها باللسانيات في صيغتها السوسيرية (نسبة الى دي سوسير عالم اللغة السويسري) **(صابر محمود الحباشة ، مصدر سابق ، ص37)** ، فالنظرية الاسلوبية تقوم على اساس فرضية منهجية مؤداها ان المدلول الواحد يمكن التعبير عنه بدوال مختلفة ، مما يؤدي الى تعدد الاشكال التعبيرية ، على الرغم من وحدة الصورة الذهنية ، وان المقارنة الاسلوبية هي الوسيلة الوحيدة لكشف الخصائص المميزة لكل شكل تعبيري ، أو استعمال فني او لغوي **(محمد كريم الكواز ، مصدر سابق ، ص68)** .

وعليه حينما نتبنى مبدأ المقاربة بين الاصطلاحين او المفهومين (الاسلوب والاسلوبية) نجدها وبالرغم من تباعدهما الزماني وآلياتهما المنهجية المختلفة إلا ان الدرس الاسلوبي يشكل بداية لتأسيس نظرية اسلوبية ، أو هو خطوة نحو الدرس الاسلوبي ، فالأخير ليس جديداً ، وانما هو نشاط مارسته جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب ميداناً لها ، وتجلت ملامحه في الدراسات الادبية والبلاغية والنقدية والشروح الشعرية ، وان تكن هذه التجارب لم تتمكن من تأسيس الاسلوبية علماً مستقلاً إلا انها اسست لوجوده **(بسام قطوس ، مصدر سابق ، ص104-105)** .

ومن خلال عمليات الاطلاع والاحتكاك لأفكار الفنان النابعة من خبراته ومن احساساته خلال نشاطاته ، وكذلك من مشاركته للآخرين في الافكار ، هؤلاء الذين يعيشون معه والذين اتوا قبله ، وهذه الافكار بالنتيجة ستتغير وتؤثر فيه وفي اسلوبه **(شاكر عبد الحميد ، 1987 ، ص124)** . وتبعاً لتلك المؤثرات يمكن تقسيم الاسلوب الى قسمين :

أولاً : أسلوب الحقبة (الفتري) .

إن الأسلوب عموماً يقترن بحقبة معينة ومكان معين وجماعة معينة , أو فنان معين كأسلوب فردي يعتمد على شخصية الفنان الواحد إذ هو أسلوب فرعي ينظمه أسلوب أوسع منه (أسلوب الحقبة) مثل الأسلوب الكلاسيكي والرومانتيكي والرمزي الذي يتمثل في مختلف الأشكال وفي مختلف الأماكن والأزمنة وهي ما يصطلح على تسميتها بـ(الأساليب الكبيرة) **(توماس مونرو ، مصدر سابق ، ص2929)** .

فعند دراسة الأسلوب الفردي نسعى إلى فهم العمل أو الدافع الكلي الخلاق للفنان الفرد , أما في دراسة أسلوب الحقبة فيمكننا التوصل إلى ذلك التجريد غير الواضح والمتناقض ذاتياً **(كراهام هاف ، 1985 ، ص57)**.

وينظر إلى الأسلوب أو الطراز على إنه فتري أو تاريخي لكونه يظهر أساساً أو كليةً في فترة معينة من التاريخ , مثل عصر النهضة , أو عصر أسرة سنج (sung) في الصين , والأسلوب الفتري أو التاريخي يسمى ويحدد بالإشارة بنوع خاص إلى فن تلك الفترة مثل (طراز عصر النهضة) ، أو(طراز لويس الخامس عشر) أحياناً تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية على أساس القومية أو الشعب , مثل الطراز الياباني , الطراز الهندي , أو نسبة إلى ديانة معينة مثل الطراز البوذي أو الإسلامي... وهكذا تتكون طرز تاريخية من النوع القومي أو من النوع الديني , أو من أنواع أُخر **(توماس مونرو ، مصدر سابق ، ص100)** .

ثانيا: الأسلوب الفردي (الشخصي) .

وفيه يقترن الأسلوب بماهية الشخصية المبدعة , بانفعالاتها وتداعياتها الاسقاطية سيكولوجيا والكيفيات الخاصة بمعالجاتها الفنية إذ يعرف الأسلوب بأنه شخصية الفنان ذاته . بل هي – أنا الفنان- متجسدة في ثنايا عمله الفني لوناً وخطاً وشكلاً وملمساً وفضاءاً , وموضوعة , وتقنيةً ، وتعبيراً.. وقد يلازم بعض الفنانين مفردات أُسلوبية تتسم بالبنائية العالية في حين يتسم آخرون بديناميكية التحولات الأسلوبية بين أُسلوب وأخر , أو تحولات بينية ضمن مسارات الأسلوب الواحد ويقترن ذلك في حقيقة الأمر بجملة من المرجعيات والمؤشرات المعقدة الوجدانية منها والثقافية والبيئية والوظيفية , وعلى مستوى النضج والتحول الفني . فكما أنَّ الأساليب التي يتسم بها الناس عموماً تمتاز بتفرّدات كل منهم وخصوصية سلوكياتهم . نجد هناك خصوصية أُسلوبية في عالم الكتابة والفن **(داليا عبد الستار شعابث ، 2009 ، ص22)** .

المبحث الثاني :

الزخرفة الاسلامية بين التقليد والابتكار :

عند الحديث عن فنون الزخرفة الاسلامية سوف تتصدر هذا الموضوع وبصورة تلقائية الاشكالية العقائدية التي وجّهت صوب نتاجات الفنان المسلم والتي جاءت بالضد مع ما افرزته البنى الفكرية الوثنية التي بقي التخوف قائما من استمرار

براثنها وآثارها النفسية حتى بعد تثبت دعائم الاسلام واستقراره ومن ثم توسع دولته الفتية حتى اضحى اتساعها الجغرافي يترامى بالاتجاهات الاربعة ، وفحوى هذه الاشكالية هو مفهوم التحريم الذي اعتُمد في صدر الاسلام ، وبدأت معه عملية تصويب الانجازات الفنية المختلفة من قبل المُشرّع الاسلامي بتفعيل هذه السُنّة وابعاد تلك النتاجات عن التشبه بخلق الخالق ، عبر تجاوز طرق التناص المباشر لكل ماله صلة بأنماط الوجود الحي ، فاستنبط الفنان المسلم بعد تزايد الدور الرقابي عليه من الداخل والخارج ومن خلال خبرته ومِراسه وتناصه مع التحويرات الزخرفية للأقاليم الجديدة التي دخلها الاسلام واحتكاكه بباقي الفنانين من تلك البقاع المشتغلين بتلك الفنون ، وبما تكوّن لديه من ملكة الاقتباس والتمثيل ومن ثم التحوير والتركيب آليات اسلوبية متفردة انتجت معطيات منظومة فنية زخرفية جديدة قوامها التأصيل الثقافي لصالح الحضارة والفنون الاسلامية ، فأمست تلك الاشكال والتركيبات والمكونات بمثابة هوية ثقافية بكل ما امتلكته من رؤية وابتكار واسلوب اظهار لعناصرها الفنية ، لترتبط بعد ذلك بمزايا الفن الاسلامي ، بل وتهيمن على مقدّراته ونتاجاته ، حتى استحق هذا الفن ان يكنى من قبل بعض مكتشفيه من المنقبين والآثاريين المستشرقين بعد اطلاعهم على شواهده ومقتنياته بـ (الفن الزخرفي) ، كون صلة التنميط بين انواعه واشكاله ونماذجه كانت تلتقي عند المحور التشكيلي والتركيبي والتمثيلي (الاسلوبي) لذلك الفن .

ولم يكن من السهل على الفنان المسلم وهو في خضم تلك المؤثرات المتباينة ان يتحول ببنيته الفكرية والابداعية عن جملة من تلك الاسقاطات الاسلوبية ليمتهن ويتجاوز الكثير منها على حساب ما وصلت اليه نباهته الفنية ومقدرته الاسلوبية من مستوى استطاع به ومن خلاله ان يتصرف بالمعطيات والتكوينات تلك والتي تعود في اصولها ومرجعياتها الى حضارات وثقافات متباينة ، بان يستطرد محتواها الكلي ليحيله الى منتج ذي هوية وطابع خاص يستطيع من خلاله فتح بابا التواصل على مصراعيه مع حضارته ومفاهيمه العقائدية ، وبالتحديد مع هويته الاسلامية ، وبمعنى آخر فان الفنان المسلم وفي الفترة التي أُشبع بها من الاحتكاك ومزاولة معطيات فنية زخرفية ذات بنية اسلوبية مقدرة مسبقاً ، ومتخمة باستقراءات واستنباطات معتنقيها ومزاوليها من الثقافات المختلفة ، وهي في الاساس منتحية منحى التغريب المنعزل في اصوله ومقوماته المفاهيمية عن مواضعات البيئة والثقافة والمفاهيم الاسلامية ، فقد اقام ماهيات فنية استنباطية ليست مقطوعة تماما عن مقدماتها المؤثرة ، انما هي في الواقع امتداد ذي منحى استعاري مختلف ، اسس مبادئه واساليبه ذلك الفنان ليكون حلقة الوصل بين ما اعتنقه من جانب فني تجريدي يتماشى والاحكام الفقهية الضاغطة

من ناحية تلك الممارسة الجمالية ، وبين التحول الفكري العقائدي المتمثل بمبادئ التوحيد والوحدة ممن اشاع اصولها ومرجعياتها المفاهيمية الدين الاسلامي الحنيف ، فاضحت تلك الممارسات الفنية بمثابة منحنى فكري متحول باتجاه خدمة الاغراض الفنية والجمالية والمفاهيمية لذلك الفن ، لتعطي تلك الاتجاهات التحولية بعد ذلك اكلها بان تفوقت على مرجعياتها من ناحيتي الكم والكيف ، إثر توالي وتباين الطرز المستنبطة عبر العصور والمراحل المنشقة عن الفن الاسلامي والمتخلفة عنه .

ومما تجدر الاشارة اليه ان فن الزخرفة الإسلامية استمد مكانته من نزوع أربابه إلى تخليد وحدانية الله فأصبح فناً معززاً مرغوباً فيه ، ينشد فيه المسلم واسطته للتعبير عما انطبع عليه من خلال تذوقه للجمال الذي حُظر عليه التعبير عنه بواسطة تصوير الموجودات ذوات الارواح ، وإجمالاً فالفنون الزخرفية الإسلامية بأنواعها المختلفة يعود الفضل في نشوئها ، وازدهارها إلى علاقتها الصحيحة بالدين الإسلامي وكتاب الله **(فيليب حتي ،1991، ص164)** ، وعليه فان وحدة العقيدة المتمثلة بالدين الإسلامي كانت هي الأساس الذي جمع بين ثناياه الآليات الاسلوبية التي تحققت مع المدارس الفنية الزخرفية التي سبقته وأبرز فيها سمات التشابه المشترك ، وقد نتج عن هذا التحول الاسلوبي فناً جديداً تميز عن الفنون التي سبقته ، وحتى التي جاءت من بعده **(عبد المعز شاهين شاهين ، 1994، ص138)** ، ولعل من اهم ما يميز الفنون الاسلامية هو تنوعها الكبير ، إلا انها وفي الوقت ذاته تمتاز بوحدتها وتلك هي صفة اصالتها الاسلوبية ، فتلك الوحدة تبلغ من القوة والتماسك ما يجعل مظاهرها المختلفة تنحدر تدريجياً لتلتقي بمصب واحد لتستمد روحها من الهام واحد مهما تباينت عناصرها ، او تنوعت اشكالها ، أو تعددت خاماتها ، على انه وكما ذكرنا سابقاً من ابرز ما يميز الفن الاسلامي انه فن زخرفي ، فقد تناص الفنان المسلم مع كل ما وقع عليه نظره من عناصر طبيعية سواءً اكانت نباتية ، أم حيوانية ، أم آدمية لتحقيق اساليبه الزخرفية الاصيلة ، فقد كيّف هذه العناصر وجردها عن شكلها الطبيعي **(محي الدين طالو ، 1986، ص68)** ، وهذا النمط من الاسلوب ألا وهو مخالفة الطبيعة وعدم تمثيل او تصوير ذوات الارواح يعود مصدره الى العزم على الفرار من مظاهر العالم لحقارتها ولشبهتها ، وكذلك الرغبة في طي الطاقة البشرية تحت اداء إنما هو تجريدي بالطبع **(بشر فارس ،2017،ص15)** . فمقتضى الحال في عمليات الاظهار المبنية على اسس ومقومات تستلب معها عيانية الظواهر المتحققة في عالمها المحسوس ، لم يكن ليتحقق ضمن مشخصات النتاج البصري للفنان المسلم لولا تلك النظرة الدونية من قبله للعالم المادي ، فكل ما يتمظهر ضمن مسوغات هذا العالم انما هو بالنتيجة تقليد للأصول والمعالم الابدية المتجلية في عالمها المابعدي او السماوي ،

وذلك بالتحديد ما آل اليه المفهوم المعرفي والجمالي الافلاطوني ، فكل ما هو مقر ضمن المشروع الحسي في عالمه المادي انما يكون مصيره الى الزوال والعدم ، وبالنتيجة فان تلك المظاهر على وفرتها وملاصقتها الوجودية للكائن العاقل ، وانعكاسها المباشر في آلاته الحسية ، فهي بالنتيجة تتقاطع مع مفاهيمه العقلية التي ترنوا الى العوالم الميتافيزيقية المعبر عنها ضمن الخطاب القرآني المجيد وبأكثر من شاهد ، ومنها قوله جل وعلا : ﴿ قُلْ أُؤُنَبِّئُكُم بِخَيْرٍ مِّن ذَلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِندَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ ﴾ (آل عمران /15) ، وذلك بالتأكيد هو الدافع الاكبر الذي تنحى معه الفنان المسلم عن تمثيل ومطابقة الواقع المادي ، وابراز خصائصه ومكوناته ومظاهره كما تتجلى وتنعكس عبر آلته الباصرة ، فهو اذن منطلق ومنحى روحي حدسي يستلزم تفعيل الجانب الروحي على حساب الجانب المادي للوصول الى مقتربات فكرية تمس فحوى المضمون العقائدي وغاياته التطهيرية .

وتبعاً لتلك الممارسات الفنية الزخرفية شاعت وضمن العصور الاسلامية المتلاحقة مجموعة من الاساليب او الطرز البنائية للتشكيل الزخرفي انواع وعناصر مختلفة يمكن تقسيمها وبحسب انتماءاتها المظهرية المجردة الى :

1- الزخارف النباتية (شكل/1) : يقوم هذا النوع من الزخارف على مبدأ التكرار والتجريد الذين شاعا في أنواع الزخرفة العربية الإسلامية ، فكانت النباتات بكل تفاصيلها من أوراق ، وأغصان ، وعناقيد ، وأوراد تمثل الوحدة الزخرفية والاسلوبية الشائعة في التشكيلات الزخرفية تلك ، ثم اصبحت محمولاتها المتشابكة والمتشعبة تلك مهاداً أو جزءا مكملاً ومتداخلاً مع انواعها المختلفة وعند ذلك اطلق عليها تسمية زخارف التوريق أو الارابيسك **(شاكر حسن آل سعيد ،1988، ص202)** .

2- الزخارف الهندسية (شكل/2) : جاء ميل الفن الزخرفي عموماً نحو التجريد وذلك عن طريق صياغة المظاهر الطبيعية باسلوب هندسي ، بمعنى ان الأشكال الهندسية المتواجدة ضمن تشكيلات هذا النوع من الزخارف لا تمثل صيغاً رياضية ، بل هي أشكال تجريدية احالت الى نماذجها الطبيعية **(اكرم قانصو ، 1995، ص110)** .

3- الزخرفة الكتابية (شكل/3) : إن قيمة الخط ومكانته عند المسلمين هو ذروة الشرف والتقدير لأنه لغة القرآن ، فاستفادوا تبعا لذلك من قدرته على التشكيل لان فيه الليونة والتماثل والتناظر وتعدد المساحات وتنوع الوحدات ، كما انه يحتفظ في ذات الوقت بتجريديته الذاتية كنص قابل للقراءة ، ولكن على أساس تحويره إلى لغة زخرفية بحته ، وذلك عن طريق الاعتماد في صياغته مع وحدات زخرفية اخرى **(عبد الحسين علاء ياسين ، 1995، ص49)** .

4- الزخارف الآدمية (شكل/4) والحيوانية (شكل/5) : لم يتفاعل الفنان المسلم مع أشكال الحياة ليحاكيها في فنه وإنما كان يبتعد عن تشبيهها قدر الإمكان ايماناً منه بحرمة تمثيلها بتفاصيلها لتنقية سريرته تجاه الخالق الأوحد لذا لم يكن يرسم هذه الكائنات وأولها الإنسان لذاتها ، وإنما يتخذ منها بأسلوبيته المتفردة عناصراً زخرفية يكيفها ويحورها بحيث يحقق أغراضه الجمالية البحتة من خلالها **(ابو صالح الالفي ،1969، ص117)** .

المبحث الثالث :

مقاربات التحول الاسلوبي لطرز زخارف سامراء واسهاماتها العقائدية والوظيفية :

اتسمت جل التشكيلات الزخرفية التي كان منشؤها العياني الاول في العصر الاموي ، بغض النظر عن الشواهد النظرية للمؤرخين التي اقرت بوجود فن زخرفي في الفترة التي سبقت ظهور الاسلام واستمرت تبعاتها النتاجية لتلتقي مع العصر الاسلامي مع بدايات ظهوره في الجزيرة العربية ومن ثم امتداده الى بقية بقاع العالم الاسلامي لما بعد الفتوحات ، إلا أن تلك الشواهد لم تؤيد ظهور طراز زخرفي موحد يعتد به ضمن تلك الفترة الجاهلية ، عليه فان الدارسين والباحثين في الفنون الزخرفية الاسلامية ينطلقون في ابحاثهم ودراساتهم من اولى التشكيلات الزخرفية التي لا تزال الكثير من شواهدها شامخة لحد الآن في بادية وحضر بلدان الشام ، الحاضنة الجغرافية لكل ما آلت اليه مخلفات ونتاجات وشواهد العصر الاموي ، والذي يمثل قمة التواصل والاتصال الحضاري والثقافي للأمة الاسلامية الناشئة مع مجاوراتها من الحواضر التي مصّرها الاسلام ، ممن كان يقبع معظمها تحت وطئة الإمبراطوريتين البيزنطية والساسانية .

فقد اقتبست الفنون الاسلامية في بداية نشأتها وتكونها من اساليب الفنون الساسانية والبيزنطية والقبطية والصينية ولكنها بعد ان ازدهرت وقوى سلطانها اقامت لها صروحاً فنية من الاساليب الزخرفية الاصيلة لتعكس بعدها مبدأ التأثير بتلك الحضارات فاضحت هي السباقة في ذلك **(زكي محمد حسن ، 1938، ص50)** . ولعل تلك المؤثرات كانت هي الاخرى مساراً وتبعاً لاصول سابقة ، فعندما يتاح لنا التنقيب عن الاسس الفنية التي اضطلعت بها الحضارات السابقة ، نجد بانها تتوارث عائدياتها الحضارية والفنية والثقافية ممن سبقها او ممن تنتمي باصولها اليه ، فمن المعروف ان الحضارة اليونانية قد اخذت الكثير من الحضارتين العراقية والمصرية ، وبالأخص الحضارة العراقية القديمة وهو ما اثبته المؤرخ العالمي (وول ديورانت) حينما قال : بأنه من العراق لا من مصر جاء اليونان الجوالون الى دويلات مدنهم

بالقواعد الاساسية لعلوم الرياضيات والفلك والطب والنحو وفقه اللغة وعلم الآثار والتاريخ والفلسفة ، ومن دويلات المدن اليونانية انتقلت هذه العلوم الى روما ، ومنها الى الاوربيين والامريكيتين ، وليست الاسماء التي وضعها اليونان للمعادن ، وابراج النجوم والموازين والمقاييس ، وللآلات الموسيقية ولكثير من العقاقير ، ليست كلها الا تراجم لأسمائها البابلية الى اليونانية **(وول ديورانت ،ج1 ، 1988 ، ص262)** ، وحتى في الآلهة فعشتار البابلية هي استارثي عند اليونان ، وهي النموذج الذي صاغ اليونان على امثاله آلهتهم أفروديت ، والرومان فينوس **(المصدر السابق ، ج2 ، ص215)** . وبعد ان آلت التركة اليونانية الى روما تحولت بعد افولها وعبر امتدادها نحو الشرق الى ما عرفت بالإمبراطورية البيزنطية الى باقي المدن التي رزخت تحت سيطرتها وهما الشام ومصر ، لتعيد تلك الحضارة صياغة وتثبيت دعائمها الفنية والثقافية عبر الشاميين والاقباط الذين اقتبسوا الكثير من تلك الاصول ومارسوها كطرز شاعت ضمن حدودهم الجغرافية ، وفي قمة ثرائها وعطائها الحضاري اعطت الحضارة العراقية القديمة الكثير من اشعاعاتها الحضارية للبلاد التي احتكت بها او التي جاورتها امثال الحضارة الساسانية التي اقتبست منها الكثير .

فقد اخذت الوحدات الزخرفية الساسانية الكثير من مثيلاتها من النمط الآشوري **(احمد احمد يوسف و محمد عزت مصطفى ، ب.ت ، ص30)** ، فضلاً عما ظهر من الحشوات الزخرفية والوان التزجيج من الازرق السماوي ، والاخضر السندسي ، والاصفر الذهبي ، والاحمر الخمري ، والتي لا تختلف عما كان شائعاً ضمن الاعمال الآشورية التي سبقتها **(ابو صالح الالفي ، 1969، ص52)** . وايضاً طلاء الجدران ومن ثم زخرفتها من قبل الساسانيين والتي تعود هي الاخرى الى اصول آشورية **(عبد المعز شاهين ، 1994، ص137)** ، فقد اشتهر العراق منذ العصور القديمة بالزخرفة المعمارية المنفذة على الجص ، فبلاد الرافدين غنية بحجر الكلس الذي يحرق ويسحق ويطحن للحصول على تلك المادة ، وهو في البدء استخدم كداعم اساسي في البناء ثم تحول كمادة لطلاء الجدران ايضاً ، بعدها زينت هذه الجدران بالرسوم المائية ، ولاحقاً ظهرت الزخارف المحززة ثم المحفورة على الجص ، ومن اقدم الزخارف الجصية التي اكتشفت في العراق تعود الى مدينة آشور جنوب الموصل ، والى مدينة الوركاء قرب السماوة جنوب العراق ، واستمرت تلك الزخارف بالتطور وصولاً الى العهد الاسلامي الذي استمر فيه العراقيون على ما كانوا قد اعتادوا عليه في زخرفة الابنية بالجص وتشهد على ذلك المخلفات الاثرية التي ترجع الى عصر اسلامي مبكر في البصرة والحيرة وغيرها من مدن العراق ، وفي نهاية القرن الثاني للهجرة كشفت حفائر اثرية في موقع (اسكاف بني جنيد) والتي تعرف خرائبها اليوم بـ(سماكا) عن

بقايا مسجد وقصر زين بهو الاستقبال والايوان فيه بزخارف جصية (شكل/6) متطورة تعتمد بشكل اساس على الموضوعات النباتية التي تحصرها وتؤطرها اشرطة ذات زخارف هندسية **(عبد العزيز حميد ، 1985 ، ص371- 373)** ، (ففن الحفر على الجص هو من الفنون المعروفة في العراق قبل الاسلام وقد حظي باهتمام كبير في العصر الاسلامي) **(عيسى سلمان وآخرون ، ج2 ، 1982 ، ص52)** .

وما طرز زخارف سامراء التي تمثل موضوعة البحث إلا امتداد لذلك الارث الحضاري والمعماري الذي تعود اصوله الى ازمان بعيدة ، وقد ارتئينا الشروع في التمهيد لتلك الاصول الحضارية لإبعاد الكثير من الآراء التي تخوض في تبعية أي اثر او شاهد او دليل فني وجد على هذه الارض المعطاء او غيرها من الحواضر الاسلامية ، لترجع به الى اصول ساسانية او بيزنطية او قبطية ... ، اعتماداً على اراء أما غير مدروسة ، أو غير محايدة .

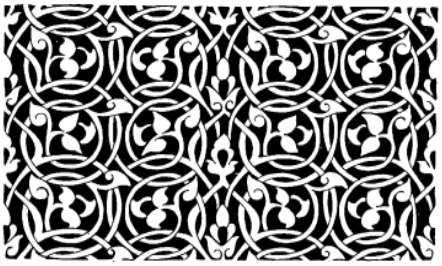
وعلى العموم فقد مثلت طرز زخارف سامراء الاسلوب العباسي باجلى مظاهره وافصح مميزاته الصريحة التي كانت اساسا للزخارف العربية الاسلامية بالنماذج الجصية المكتشفة في عمائر مدينة سامراء التي كانت على هيئة وزرات تغطي الجدران من الداخل الى ارتفاع المتر تقريباً في قصر (الجوسق الخاقاني) و (بلكوارا) و (العاشق) ، والمعروف ان الخليفة المعتصم انشأ هذه المدينة عام 221هـ / 836م ، واكتمل بناؤها وزاد اتساعها ثم هجرت في مدة قصيرة لا تتجاوز سبعة واربعين عام (836- 883م) بقيت سامراء خلالها مقرا لثمانية من الخلفاء **(م.س.ديماند ، 1982 ، 91-92)** .

وتدرجت تلك الاساليب في عدة مراحل متتالية من التطور اطلق عليها اصطلاح الطراز الاول والطراز الثاني والطراز الثالث ، وحصل التحول الاسلوبي ما بين تلك الطرز خلال فترة لا تزيد على الربع قرن تبعاً للحاجة الشديدة للاقتصاد في الوقت والجهد الذي تتطلبه عملية تغطية الجدران بالزخارف بفعل حركة العمران السريعة في المدينة آنذاك ، والتي فرضت على الفنانين تلبية المطالب المتزايدة للبناء والزخرفة ، فلجأوا الى محاولة التبسيط التي ادت الى ظهور الطرز المذكورة التي تباين بعضها عن بعض من ناحية العناصر والمميزات الفنية واسلوب التنفيذ **(عبد العزيز حميد وآخران ، 1982 ، ص74)** .

فالطراز الاول تغلب على عناصره اوراق العنب الخماسية والثلاثية الفصوص المتجهة نحوى الاعلى ، مع عناقيد عنب ثلاثية الفصوص تتدلى الى الاسفل ، تفصل بين تلك العناصر عروق ملتوية دائرية ، فضلا عن باقي العناصر الزخرفية من كيزان الصنوبر والمراوح النخيلية ، وقد حصرت تلك العناصر النباتية التي تمثل

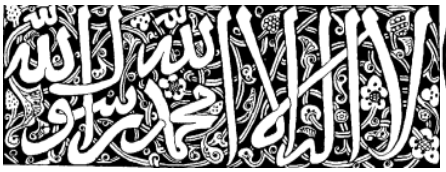
اجزاء نبات العنب داخل اطر هندسية سداسية الشكل **(م.س. ديماند ، مصدر سابق ، ص93)** ، أما الطراز الثاني فنجد هناك تحول اسلوبي واضح عما سبقه ، وبالنتيجة فقد اصبحت الاشكال المحفورة اكثر تجريداً وابتعاداً عن مثيلاتها في الطبيعة ، اذ دفعت الحاجة الى الاقتصاد بالوقت والتكاليف نتيجة كثرة زيادة الطلب وتوسع العمران الى تبسيط الاشكال والابتعاد عن الخوض في تفاصيلها وكبر حجمها واقتضاب الارضيات فيما بينها وتحولها الى اخاديد ضيقة حلزونية الشكل قليلة العمق ، وتحولت العناصر الى وحدات مستقلة بنفسها بعد انعدام الاغصان والفروع الحلزونية **(فريد شافعي ، 1994 ، ص419)** ، أما التحول الاسلوبي الاكبر والاظهر فقد تحقق في الطراز الثالث الذي تجرد تماماً بعدما اصاب التحوير الشديد عناصره الزخرفية ليستلها بصورة تامة عن مرجعياتها في الطبيعة ، فتلاصقت العناصر بعد انعدام الارضيات تماماً واصبحت ذات قطاعات محدبة وجوانب مشطوفة اضفت عليها شيئاً من الظلال والتجسيم .. وقد تم تنفيذ الزخرفة وخلافاً لطرزها السابقة المحفورة باليد ، عن طريق القوالب ، وتلك الطريقة من الحفر المشطوف والانتاج بالقوالب هي طريقة شبه صناعية ادت الى الاقتصاد في الجهد والوقت والتكاليف ، وذلك لسهولة تكرار الوحدات الزخرفية على السطح وسرعة تنفيذها الذي اقتضته ظاهرة التوسع العمراني في مدينة سامراء **(عبد العزيز حميد وآخران ، مصدر سابق ، ص76)** .

وباستعراض تلك المقاربات المظهرية والادائية للطرز الزخرفية الثلاث يتبين وبشكل قاطع مقدار التحول الاسلوبي الذي المّ بتلك التكوينات الجمالية تبعاً لتزايد الطلب وشيوع مظاهر التحلية والتزويق لتشمل جميع اجزاء العمائر بنوعيها المدني وحتى الديني في مدينة سامراء الاسلامية ، كما وان مبدأ التحول الشكلي باتجاه اسلوب التجريد ، والذي جانب تلك التشكيلات الزخرفية وبمراحله المتعاقبة لم يكن دخيلاً على معطيات التوجه الفعلي للفن الزخرفي الاسلامي ، كونه ومنذ البوادر الاولى لظهور تشكيلاته اعتنق ذلك الفن مبدأ التجريد كسياق عام بحكم التشريعات الفقهية التي حجّمت بل والغت دور التشكيل الواقعي ضمن انساقه البنائية المعتمدة في نتاجاته كافة ، حرصاً منها للحفاظ على الطابع العام المواكب لمسار العقيدة ومنحاها الملتزم .



شكل /1

شكل /2



شكل /3

شكل /4

شكل /5

شكل /6

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

1) يستند مبدأ الاسلوب وبصورة جوهرية على الجانب الذاتي للانسان ، وما يحتازه من امكانيات فكرية وخيالية لخلق معطى يتوافق مع ميول واتجاهات ومؤثرات وخبرات الشخصية المقترن بها .
2) تتماهى القدرات الحسية والفكرية والعقائدية في خلق وتشكيل السمات والتحولات الاسلوبية التي تكون لصيقة بالذات المبدعة ، بل اشير اليها بانها هي الذات بعينها .
3) تعود مقتربات الاسلوب الى مفاهيم ورؤى رافقت الفكر الناضج منذ ازمان بعيدة ، الا انها لم تتحول الى مسار نظري ممنهج الا مع دخول الاسلوبية معترك الدراسات النقدية وخصوصاً مع ظهور ما يعرف بالدراسات النقدية الحديثة التي بدأت مع ظهور البنيوية .
4) انشطرت مواصفات الاسلوب والتحول الاسلوبي الى اتجاهين احدهما سمي بالأسلوب الفتري ، والذي يختص بدراسة التحولات الاسلوبية خلال الحقب او الفترات التاريخية أو الاتجاهات القومية او الدينية ، والآخر سمي بالأسلوب الفردي او الشخصي والذي اتجه بالتركيز على دراسة الشخصية المبدعة والمميزة بمؤشرات اسلوبية جديدة .
5) اقترنت الزخرفة الاسلامية ومنذ المؤثرات الاولى التي رافقتها بالتحول نحو صفات التجريد ، كونها الانسب في مفارقة الموانع والمحرمات الفقهية التي ابعدت الفنان المسلم عن تشبيه او محاكاة ذوات الارواح ، ومن جهة ثانية فان صفات او مظاهر التجريد كانت بمثابة آليات للتواصل والتلاحم مع مبادئ الدين الاسلامي الحنيف الذي يشيح بنظر الانسان المسلم عموماً عن ظواهر العالم المادي والحسي الفاني لتوثيق صلاته الروحية بالعالم الابدي الاخروي .
6) تفرعت المبتكرات والتكوينات الزخرفية في اصولها الشكلية الى نباتية ومنها زخارف الارابيسك ، وهندسية ، وكتابية ، واخرى جردت الهيئات من ذوات الارواح من صفاتها وملامحها الواقعية لتحيلها الى انواع من الزخرفة الآدمية والحيوانية .
7) رافقت مظاهر التحول الاسلوبي السريع لطرز زخارف سامراء عوامل الانشاء والاعمار والازدهار الحضاري الذي شهدته هذه المدينة ابان نشوئها وتطورها السريع وخلال فترة زمنية قصيرة ، فازداد الطلب على تلك النتاجات مما حدا بالفنان المسلم الى ابتكار طرق جديدة اكثر ملائمة وسرعة في اخراج نتاجاته تلك ، باعتماده الاسلوب التجريدي البحت لتتحول معه تلك الطرز في مراحلها الاخيرة الى مجرد قوالب بتعيينات شكلية مبسطة وبطرق حفر مبتكرة .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولاً : مجتمع البحث :

1) اشتمل مجتمع البحث على الاشكال الزخرفية باختلاف انواعها واشكالها وطرزها والتي دخلت ضمن النتاجات الفنية التي رافقت مراحل ظهور وتطور اساليب الزخرفة الاسلامية .
2) اعتمد الباحث في تجميع نماذج مجتمع البحث على ما وجده من المصورات الملحقة مع المصادر العربية ، والأجنبية ، اضافة الى اعتماده على المصورات المتوفرة على شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) .

ثانياً : عينة البحث :

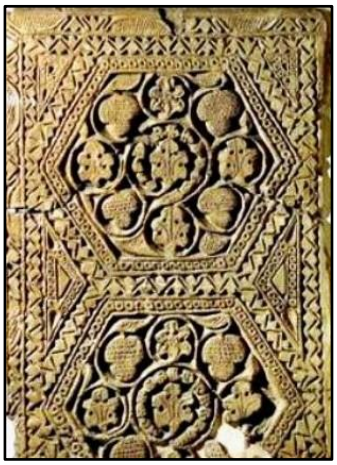
تم اختيار نماذج مصورة مثّلت الطرز الثلاث لزخارف سامراء ، وتم اختيار عينة البحث كونها شكلت محور البحث ومجال دراسته .

ثالثاً : أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات النظرية التي انتهى اليها الاطار النظري مستثمراً المقولات الجوهرية منها والتي تسهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية الصحيحة .

رابعاً : منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث الحالي .



خامساً : تحليل العينة

نموذج (1) :

اسم الزخرفة	الطراز الزخرفي الاول
المكان	سامراء
العصر	العباسي
التاريخ	القرن الثالث الهجري

يُظهر النموذج الحاضر من العينة لوح زخرفي او شريط طولي لزخرفة منقوشة على الجص مثلت البؤرة الوسطية لأشكالها زخارف نباتية من اوراق وثمار واغصان العنب وانصاف مراوح نخيلية وكيزان صنوبر القريبة نوعا ما من الواقع ، وقد احيطت تلك التشكيلات النباتية بأشكال وهيئات هندسية من اشرطة سداسية ومثلثة ومستطيلة مُلئت بتفاصيل هندسية من خطوط متكسرة وحبات دائرية .

المحتوى الزخرفي الذي مثلته عينة الطراز الاول لم توثق صلتها بعد في جانبها التواصلي مع المعالجة التجريدية الصرفة في عمليات الانشاء والنمذجة ضمن اصولها الاسلامية ، فكل المواضعات العينية المطبقة ضمن القالب البنائي الحاضر لم تركز على سياق محدد بقدر تضمينها لمجردات عولجت معها المقاربات الحسية النباتية بصورة مفصلة شكلا ومهمشة مضموناً ، فهي وبتأثير نوازع التحريم لم ترتقي الى مرتبة التطابق او المحاكاة مع مرجعياتها ، فاقتصرت مضامينها على معاني مجازية غير مطابقة للواقع ، محاولة الابتعاد ومن خلال رؤية واسلوب الفنان المسلم من ناحيتي الشكل والمضمون عن روابطها الحسية .

والمؤشرات المباشرة التي عكسها النموذج الحاضر انما تعطي مدلولاً عن معطيات التحول الاسلوبي الذي حدا بتلك الرموز ، او بالأحرى باصولها واسسها الانشائية الى ان تتشكل بقرينة مستنبطة لا ترتقي او لا تتواصل مع نماذجها التاريخية الا بكونها مثلت جانباً من جوانب الاستخدام الوظيفي والجمالي والتزويقي للاماكن التي تتواجد فيها ، وبصورة مطلقة فان المؤثرات البيئية والثقافية والعقائدية قد ظهرت او قوّمت المعطى العياني العام لهذه الزخرفة لتحيلها الى مدرك اسلوبي مميز يمثل اولى درجات التحول ضمن هذا الفن في جانبه الاسلامي .

فالرؤية الفنية المرتكزة في نواحيها الانشائية على مبادئ عقائدية صارمة قد ظهرت واضحة للعيان ، جراء التهميش المتعمد للطابع الحسي الذي عكسته تلك النماذج ، فليست المحمولات الفكرية او الوجدانية بخافية في مؤثراتها ضمن التكوينات الحاضرة ، بل لم تستقر مسارات التحول الاسلوبي لتلك التشكيلات الا بمعية مآلات عقائدية ثابتة وواضحة في مؤسساتها ومراحل بنائها الصحيح للشخصية المسلمة .

نموذج (2) :

اسم الزخرفة	الطراز الزخرفي الثاني
المكان	سامراء
العصر	العباسي
التاريخ	القرن الثالث الهجري

العينة الحاضرة تمثل احدى التشكيلات الزخرفية التي تعود للطراز الزخرفي الثاني من طرز زخارف سامراء ، وقد مثلت مرموزاتها تكوينات شكلية اقتصرت على اشكال دائرية ولوبية متداخلة ومتشابكة .فصلت بينها قنوات محفورة لتعطيها اشكالها وتميزها عن المهاد المتداخل معها من جهة ، ولتكتل عناصر تلك التكوينات ضمن مساحات محاطة بحدود هندسية .

عمد الفنان المسلم في تصويره لنماذجه البنائية الزخرفية ضمن طرازه الثاني الى مجانبة الآليات التجريدية وبصورة اكثر حضوراً وممارسة مما وجدناه في الطراز الاول ، مما شكل تحولاً اسلوبياً واضحاً في هذا الطراز عما سبقه ، فالبنية الفكرية التي امتلكها الفنان المسلم قد اهلته الى ان يسبر اغوار التجديد والتحوير على رموزه الزخرفية ويستل من تفاصيلها اكثر واكثر ليحتاز معها اسلوباً يثبت انتمائه الى المعالجة التجريدية ، فاصل المحور البنائي والتصميمي لهذه النتاجات في عمومها نجده قد اقيم على مرتكز عقائدي لا يقيم وزناً ولا اعتباراً للمحمولات الحسية في وجودها الواقعي ، كونها تمثل عالماً فانياً وزائلاً لا يعطي لمن يتبنى محاكاته وتفضيله سوى ان يحرم من ملذات العالم الاخروي الابدية ، وهذا الانجراف المادي انما يرتكز بكيفياته على ماهيات حسية بحته ، ليس لها اي صلة بالجانب الروحي الذي خص الخالق جل وعلا الانسان او الكائن العاقل به.

أما في الجانب الوظيفي فلم يتوانى الفنان المسلم من التمسك بالإحالات الجمالية التي تعكسها تلك الرموز الزخرفية ليبني منها منظومة استهلاكية تسد حاجات الفرد

ضمن بيئته المعاشة ، ليواكب مديات التطور والتوسع العمراني والبنائي والسكاني الذي شهدته مدينة سامراء بعد تأسيسها على يد الخليفة المعتصم ، وقد شملت ابعاد التحول الاسلوبي ضمن هذا الطراز الابقاء على الخطوط العامة لعناصر وتكوينات الزخرفة في طرازها الاول ، مع محاولة جادة في استلاب القوالب البنائية لتلك العناصر من مقوماتها الطبيعية وبصورة اكثر صرامة وحضوراً من السابق ، فاضحت تلك المفردات تعيش حالة من الترقب الوجودي خوفا مما سيلحقه بها الفنان المسلم من خسائر مادية في نسيجها البنائي الظاهر . وتلك التحولات الاسلوبية الواضحة انما تشير وبصورة مؤكدة الى مقدار الملكة الفنية المميزة التي احتازها الفنان المسلم ليصل وخلال فترة قصيرة الى تلك النتائج الاسلوبية المبهرة .

نموذج (3) :

اسم الزخرفة	الطراز الزخرفي الثالث
المكان	سامراء
العصر	العباسي
التاريخ	القرن الثالث الهجري

الشكل الزخرفي الحاضر في العينة موضوعة التحليل يمثل لوحاً زخرفياً من مادة الجص نقشت عليه خطوط لولبية واشكال هندسية من مستطيلات ومعينات متكررة ومستمرة الى ما لانهاية دون أي قطوعات او حدود تحجب من حركتها ، إلا تلك التي تحيط بالشريط او الافريز لغرض تحجيم ابعاده تبعاً للمحل او الجدار الذي يشغله .

يظهر النموذج الحاضر قمة ما وصلت اليه البنية التحليلية والتركيبية للفنان المسلم ، فقد اصبح جلياً للقارئ والمتتبع والباحث في اصول واشكال وتباينات تلك الانواع او الطرز الزخرفية وبصورة قاطعة بان حدود الابداع للبنية الفكرية لذلك الفنان قد اجتازت مراحل لم يصلها معه احد ، مستنيراً بقبس الواعز العقائدي قبل كل شيء ، والذي بنى لهذا الانسان صرحاً معنوياً وروحياً رصيناً مكنه من الولوج الى اعماق روحه التي افاض الله بها عليه ، ليطلع على المفاهيم الحدسية التي ارسى معها مهاراته الفنية واضفى عليها مقوماتها الابداعية التي لا تحدها حدود ، وبالتالي اضفت

تلك الاستنارات الروحية تجليات مظهرية واضحة على طرازه الحاضر ، فلم يكتفي الفنان هنا بمجرد سلوك اتجاه التجريد وتبني منطلقاته ، انما تعداه الى تحول عام في طريقة التشكيل وتقنية الحفر ، فانتج اسلوباً يمتزج فيه الطابع الجمالي الوظيفي المتمثل باستحداث طريقة لصب القوالب تمكنه من تجاوز مراحل طويلة من الجهد والعمل الشاق ، وذلك لسد الحاجة المتزايدة لتلك النتاجات المميزة .

فاضحت مظاهر التحول الاسلوبي على اوجها في هذا الطراز كون الفنان المسلم استنبط آليات تقنية وتشكيلية مبتكرة وغير مسبوقة ، وبالطبع فان ما افضت اليه عمليات التحوير والتجريد والتصحيف انما تزامنت مع ما آلت اليه مفاهيمه العقائدية في جانبها الروحي ، فوصل بتلك المفاهيم الى قمة الشعور الحدسي الذي مكنه من اخراج هيئاته ومكوناته الزخرفية بحلتها تلك . ولا جدال فان تعميق جانب الرؤية الروحية ضمن حقلها التنظيري العقائدي قد افضى الى ترصين نسق شعوري ينحى منحاً جوهرياً في تثبيت معالم الوحدة البنائية والمفاهيمية والروحية ما بين الشكل والمضمون .

الفصل الرابع (اجراءات البحث)

أولاً : نتائج البحث :

1) اتسمت آليات التحول الاسلوبي بسيرورتها المتعاقبة بدءً بالطراز الاول وانتهاءً بالطراز الثالث ، على مقتربات شكلية مدروسة بدقة وعناية فكت ارتباطها بجملة الاصول الزخرفية السابقة عليها .
2) اعطت التكوينات الزخرفية المبتكرة واقعاً فنياً ينم عن نبوغ نوعي في البنية التشكيلية الزخرفية للفنان المسلم الذي استطاع وخلال فترة زمنية محدودة من الاسهام بتحول اسلوبي مبهر في مجال التشكيل الزخرفي .
3) امتلكت التكوينات الزخرفية للطرز الفنية الثلاث طاقة معنوية خلاقة من خلال اسهاماتها البنائية المتباينة والتي نحت باتجاه التجريد لتشكل محوراً تأويلياً يتضايف بكل دلالاته مع المنظومة العقائدية للدين الاسلامي الحنيف .
4) حملت نماذج العينة تحولات اسلوبية متدرجة ومتقاربة في الشكل العام وطريقة أو آلية الحفر ، بعكس العينة (3) التي خرجت تماماً عن المسار التنظيمي والبنائي والتقني الذي الفناه في النماذج السابقة .
5) اقتصرت الاشكال والانواع الزخرفية في جميع نماذج العينة على الاشكال النباتية والهندسية ، دون اي ادخالات نوعية اخرى .

6) سلك التحول الاسلوبي في نماذج العينة مساراً تجريدياً متدرجاً من قريب الشبه نوعاً ما بالمرجعيات الواقعية في العينة (1) ، الى تجريدي تماماً ولا يمت بصلة الى اي من التشبيهات الموضوعية التي تعود اليها نماذجه المبتكرة كما في العينة رقم (3) .
7) اتجهت كل نماذج العينة في جانبها التنفيذي الى كونها معمولة بطريقة الحفر على خامة الجص ، وقد وظفت نماذجها البنائية المستنبطة على جدران الابنية الدينية والمدنية على حدٍ سواء .

ثانياً : الاستنتاجات :

1) لم تجانب الكثير من الدراسات التاريخية والفنية والآثارية الدقة والامانة حينما ارجعت التحولات الاسلوبية المبتكرة في طرز زخارف سامراء الى اصول ومرجعيات خارجية لم تكتسب صفة الاصالة في ابتكاراتها الزخرفية تلك اعتمادا على اراء غير مدروسة او غير محايدة .
2) اكتسبت طرز زخارف سامراء صفاتها ومقوماتها البنائية والاسلوبية من جذور واسس نبتت على ارض العراق بعدما كانت صفة التزويق والتزيين للأبنية المعمارية منتشرة في انحاء هذه المعمورة منذ القدم .
3) يرجع المعطى الاسلوبي لنسق التجريد بجذوره الى مقومات وضواغط دينية وعقائدية اسهمت بدورها البنى المفاهيمية على تعميق سياقاته الحضورية في انواع واجناس الفنون .
4) يستند الفكر الفلسفي للنتاج الفني الزخرفي الاسلامي في طرز زخارف سامراء على مجموعة اشراقات عقائدية تتعاضد في نشوئها وتكوينها ما بين قطبي الوجود المادي والروحي .

المصادر

1) القرآن الكريم .
2) ابو صالح الالفي : الفن الإسلامي ؛ اصوله ، فلسفته ، مدارسه ، دار المعارف ، مصر ، 1969.
3) أحمد أحمد يوسف ، و محمد عزت مصطفى : خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ب . ت .
4) احمد درويش : دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 .

5) اخلاص ياس السامرائي : التطور الاسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 .
6) اكرم قانصو : التصوير الشعبي العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، ع203 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1995 .
7) اندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، مج3 ، ط2 ، منشورات عويدات ، بيروت- باريس ، 2001 .
8) بسام قطوس : المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، 2006 .
9) بشر فارس : سر الزخرفة الاسلامية ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة ، 2017 .
10) توماس مونرو : التطور في الفنون, ج2, ت : محمد علي أبو درة وآخرون , مر: احمد نجيب هاشم , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة ، 1972, ص192.
11) جبران مسعود : معجم الرائد اللغوي ، ط7 ، دار العلم للملايين ، بيروت- لبنان ، 1992 .
12) جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الاساسي ، دار لاروس ، القاهرة ، 2003 .
13) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت- لبنان ، 1982 .
14) جورج كوبلر : نشأة الفنون الانسانية – دراسة في تاريخ الاشياء ، ت : عبد الملك الناشف ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1984 .
15) جورج مولينييه : تاريخ الاسلوبية ، ت : عز الدين العامري و عبد المنعم الشنتوف ، مجلة الفكر العربي ، ع85-86 ، السنة 17 ، معهد الانماء العربي ، بيروت لبنان ـ طرابلس – ليبيا ، 1996 .
16) داليا عبد الستار عبد المحسن شعابث : تحولات الاسلوب في رسوم جواد سليم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2009 .
17) ر. بوسكيه و ر. فاتييه : الانسان في المجتمع المعاصر ، ت : مصطفى كامل ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1969 .
18) روجر فولر : نظرية الالسنيات ودراسة الادب ، ت : سلمان الواسطي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1982 .

19) رولف ستاندال : مفهوم الاسلوب ، ت : لمياء عبد الحميد العالي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 .
20) زكي محمد حسن : في الفنون الاسلامية ، مطبوعات اتحاد اساتذة الرسم ، مصر ، 1938 .
21) سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 .
22) سمير سعيد حجازي : معجم مصطلحات الانثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والادبية ، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير ، القاهرة- مصر ، د.ت .
23) شاكر حسن آل سعيد : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
24) شاكر عبد الحميد : العملية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، ع109 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1987 ، ص124 .
25) شكري محمد عياد : مدخل الى علم الاسلوب ، ط2 ، المشروع للطباعة ، مصر ، 1992 .
26) صابر محمود الحباشة : الاسلوبية التداولية – مدخل لتحليل الخطاب ، علم الكتب الحديث ، اربد- الاردن ، 2022 .
27) صافية زفنكي و رفيق سليمان : معجم مصطلحات اللسانيات (لنظرية والتطبيقية) ، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ، المانيا- برلين ، 2022 .
28) صلاح فضل : علم الاسلوب – مبادئه واجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، 1998 .
29) عبد الحسين علاء ياسين : الفنون الزخرفية في العمارة العربية : مجلة آفاق عربية ، ع1-2 ، السنة العشرون دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995.
30) عبد العزيز حميد : الزخرفة في الجص ، من كتاب حضارة العراق ، ج9 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 .
31) عبد العزيز حميد وآخران : الفنون الزخرفية العربية الاسلامية ، جامعة بغداد ، 1982 .
32) عبد المعز شاهين : ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، مصر ، 1994 .

33) عبد المعز شاهين : ترميم وصيانه المباني الاثرية والتاريخية ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، مصر ، 1994 .
34) عيسى سلمان وآخرون : العمارات العربية الاسلامية في العراق ، ج2 ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .
35) فرج عبد القادر طه وآخرون : معجم علم النفس والتحليل النفسي ، ط1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان ، د.ت .
36) فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، ط2 ، القسم 2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994 .
37) فيصل الاحمر : معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، 2010 .
38) فيليب حتي : العرب ؛ تاريخ موجز ، دار العلم للملايين ، بيروت ـ لبنان ، 1991 .
39) كاتي وايلز : معجم الاسلوبيات ، ت : خالد الاشهب ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت- لبنان ، 2014 .
40) كراهام هاف : الاسلوب والاسلوبية ، ت : كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985 .
41) م.س.ديماند : الفنون الاسلامية ، ت: احمد محمد عيسى ، ط3 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1982 .
42) مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط4 ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، 2004 .
43) مجموعة من اللغويين : المنجد الابجدي ، ط5 ، دار المشرق ، بيروت- لبنان ، 1986 .
44) محمد التونجي : المعجم المفصل في الادب ، ط2 ، ج1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، 1999 .
45) محمد بن ابي بكر الرازي : مختار الصحاح ، طبعة مدققة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1986 .
46) محمد كريم الكواز : علم الاسلوب مفاهيم وتطبيقات ، منشورات جامعة السابع من ابريل ، بنغازي – الجماهيرية الليبية ، 1426هـ .

47) محي الدين طالو : الفنون الزخرفية ، ط2 ، دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، 1986 .

48) مدلتون امري : معنى الاسلوب الادبي ، المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ، 1968 .

49) وول ديورانت : قصة الحضارة – الشرق الادنى ، ت : محمد بدران ، ج1 -2 ، مج1 ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، 1988 .