الاستحالة ومصاديقها الجمالية في التزيين الزخرفي

أ.م.د. امين عبد الزهرة ياسين
ameen.abd@cofarts.uobaghdad.edu.iq
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

فاطمة الزهراء ضياء سلمان
Fatima.salman1907@cofarts.uobaghdad.edu.iq
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص

مفهوم الاستحالة وتصورات المعنى وإمكانية قراءة تلك الثنائية في منجزات زخرفية، وتناول كيفية تحقق في التحول والتغاير من بساطة المعنى إلى الحالة الاستثنائية، بما يفضي إلى فهم العلاقة الناشئة وصياغة الهوية البصرية للأنساق الزخرفية. سعت الباحثة لدراستها على وفق التساؤل الآتي: (**الاستحالة ومصاديقها الجمالية في التزيين الزخرفي؟**)، وجاء هدف البحث إلى الكشف عن الاستحالة ومصاديقها الجمالية في التزيين الزخرفي ، اما الحدود فأن النتاج الزخرفي بتعاقبه الزماني وتنوعه الوظيفي والتعبيري، بما يجعله غير قابل للحصر زمانًا أو مكانًا، ويتيح تأويلاته ضمن بنية التصميم، في حين تمثل الدراسة الحالية منطلقًا لبحوث أوسع تعزز هذا التوجه التحليلي، اما الفصل الثاني فشمل الاطار النظري المتمثل بمبحثين الاول /معنى الاستحالة و الثاني / التمثيل الزخرفي وصياغته الشكلية في الفن الإسلامي . اما الفصل الثالث الذي تضمن إجراءات البحث باتباع المنهج الوصفي التحليلي للوصول إلى نتائج تخدم البحث كما تمثل مجتمع البحث الكلي (٤٤) انموذجاً تم اختيار(٤)نماذج بنسبة ١٠٪ من المجتمع الكلي وثم صممت الاداة (الاستمارة) للحصول على الصدق والثبات بعد عرضها على السادة الخبراء للتأكيد من صلاحيتها وجاء في الفصل الرابع وقد تضمن مجموعة من النتائج اهمها:

افضى التشكيل الى ثلاثية متغيرة من قبيل التنظيم وتحوله والاشغال الثنائي هندسي المؤسس المستند الى التقسيم الشعاعي والبعد التعبيري المراد تجسيده من خلال معاني النص.

والاستنتاجات / إن التحولات في فن الزخرفي افرز وعيا مفاهيميا وضع الفنان (المزين) خيارات كثيرة في الاظهار الجديد يهدف الى تجاوز التقليدية مع الحفاظ على الأصول الفنية كونها مرتكزا فاعلا داخل المنجزات الزخرفية.

والمقترحات/ الثنائيات المتغايرة (النص الخطي – التشكيل الزخرفي) ودورهما التعبيري في المنجزات الزخرفية .

الكلمات المفتاحية: الاستحالة ، المصاديق الجمالية ، التزيين الزخرفي

Abstract

This research investigates the concept of transmutation, perceptions of meaning, and the possibility of interpreting this duality within decorative achievements. It focuses on the mechanisms of transformation and variation that elevate a work from simplicity of meaning to an exceptional state, leading to a deeper understanding of the emergent relationships and the formulation of the visual identity of decorative patterns. The researcher addressed this inquiry through a central question regarding transmutation and its aesthetic manifestations in decorative ornamentation, aiming to uncover these manifestations within the temporal succession and functional diversity of decorative production. Given that these works are inexhaustible by time or place, they allow for rich interpretations within the design structure, This positions this study as a foundation for broader research that enhances this analytical approach.

The theoretical framework is divided into two sections, the first exploring the meaning of transmutation and the second examining decorative representation and its formal structure in Islamic art. To reach these objectives, the researcher followed a descriptive-analytical methodology, where four models were selected from a total research population of forty-four, representing a ten percent sample. A specialized analysis tool was designed and validity for reliability and stability after being reviewed by expert referees to ensure its scientific suitability.

The study concluded with several key results, most notably that formal composition leads to a variable triad involving organization and its transformation, as well as dual geometric occupancy based on radial division and the expressive dimension embodied through textual meanings. The

conclusions suggest that transformations in decorative art have produced a conceptual awareness that provides the artist with numerous options for new modes of appearance, aiming to transcend traditionalism while maintaining artistic origins as an active anchor within the work. Finally, the research proposes further exploration into heterogeneous dualities, specifically the relationship between calligraphic text and decorative composition and their combined expressive role in decorative achievements.

Keywords: Impossibility, Aesthetic Instances, Ornamental Decoration.

الفصل الاول: الإطار العام للبحث

مشكلة الدراسة: ومفهوم الاستحالة وتصورات المعنى وامكانيه قراءه تلك الثنائية في منجزات زخرفيه وتناول الكيفية المتحققة في التحول والتغاير والتناقل من بساطة المعنى الى الحالة الاستثنائية من خلالها يمكن فهم العلاقة الناشئة وادراك الكيفية التي تم بها فعل التحول وصياغه الهوية البصرية الجامعة للأنساق الحسابية وافتراضيات التشكيل الزخرفي وتنوعه (ظاهره وجوهره) والتعويل على مرادفات المعنى للاستحاله يمكن الوقوف عندها وكشف معطيات المنجز وافرازات المعنى المنتقى منه وصياغاته الذي جرت على استنباط الاشكال المجسدة المعبرة عن النص والفكرة المسبقة والعلاقات المتحصلة داخل فضاء التزيين سعت الباحثة لدراستها على وفق التساؤل الاتي: (الاستحالة ومصاديقها الجمالية في التزيين الزخرفي) .

يمكن الإجابة عنها طبقا للتحليل النماذج المختارة التي تتوائم مع مفهوم الاستحالة ومعانيها منها :

١. تبني مجموعه من ترادفات المعنى وكشفها عبر مصوغات النص المؤول واشاراته الظاهرية ضمن حدود المنجز.

٣. بيان الموضوعات المتناولة ومداليها ذات الارتباط بمرجع يحيل اليه (واقعي – مجرد – مفترض).

اهمية الدراسة :

١. قد يشكل البحث منطلقا لقراءات علمية تسهم في انتاج صياغات مظهرية مختلفة ، من خلال عمليات التحليل و التفسير لمعنى وتجسيده ظاهريا على وفق السمة الابتكارية.
٢. اظهار التأويل والتفسيرات للناتج الزخرفي وقدرته على الاثارة في ايضاح مكنونات المعنى والحيلولة لتجاوز الانساق التقليدية الى فرضيات جمالية تواكب التجدد تتسم بالامألوفية في وصف المنجز الزخرفي .

هدف الدراسة : يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن :الاستحالة ومصاديقها الجمالية في التزيين الزخرفي.

حدود الدراسة : النتاج الزخرفي ببعده الزماني المتعاقب عبر حقبات زمانية متفاوتة تجمع بين الوظيفة التزينينة والمستحدث يكيفها المزخرف تحت معطيات تعبيرية التصور للـ(المفهوم المنتقاة) والمبرر التصميمي في سحب النص وقراءته لا يمكن حصرها زمانا او مكانيا والاعتماد على نتائجا ومقارنتها في الدراسات اللاحقة نظرا للمتغيرات المتراكبة شديدة التباين التي يمر بها المنجز الزخرفي واستغلال تلك الظواهر والبحث تأويلات مقنعة مفاهيميا ضمن بنية التصميم الزخرفي ، ولعل الدراسة الحالية تشكل منطلقا لدراسات أوسع تكون مكملة او متممه تؤسس مناهج جديدة تهدف الى تعزيز ورفد هذا التوجه في الطرح والتفسير والتحليل يحقق الغاية المستهدفة .

تحديد المصطلحات: الاستحالة : عرفها (مدكور) بأنها : " تغير فى الكيف ، بحيث يصير الشي شيئاً آخر" [19] ، تعرف الباحثة أجرائياَ الاستحالة بأنها " بناء تصوري يحيل إلى ما يمتنع تحققه في الواقع، ويعاد توليفه داخل التزيين الزخرفي ، عبر علاقات شكلية منتظمة تعطي تصاميم تتعدى حدود الإمكان الطبيعي، فتصبح حضوراً مرئياً قائم في نسق مكتفي بذاته"

المصداق: عرفه (الجرجاني) أنَّ: "مصداق الشيء ما يدلّ على صدقه" (الجرجاني، ١٩٨٥)، تعرف الباحثة أجرائياَ المصاديق الجمالية بانها " هي التجليات البصرية للقيم الجمالية في التزيين الزخرفي، التي تتحقق عبر تحويل تصورات الاستحالة من مفهوم ذهني إلى صيغ شكلية مبتكرة تعطي أثراً بصرياً مغايراً للمألوف" ، **التزيين الزخرفي** : عرفه (النوري) بأنه : " التكوينات الزخرفية (النباتية والهندسية والخطية) يبتكرها المصمم لإحداث بنية تصميمية بصرية منسجمة في تنوعاتها الزخرفية

لتزيين البناء العماري الإسلامي متضمنة أبعاداً وظيفية و جمالية وتعبيرية " (النوري، ٢٠١٥) ، وتتبنى الباحثة تعريف (النوري) كتعريف اجرائي لها كونه الأقرب في توجهات الدراسة.

الفصل الثاني (الاطار النظري) : المبحث الاول/ معنى الاستحالة :

يعد مفهوم الاستحالة من المفاهيم التي تحمل معانٍ وتفسيرات كثيرة ضمن اشتغالات متغيرة ولا سيما في الفن ، والادب، واللغة، والعلوم الصرفة كل منها بصيغه والية معينة في فرز تصرفات التحول والتغير والتبدل والانتقال ضمن معطيات المجال المحدد ولهذه الصياغات أساليب متباينة تكاد تتفق أو لا تتفق مع بعضها نظرا لتوجهات الوسط الذي تكون فيه الاستحالة ذات معنى يفرضها فعل التحول الحاصل عن طريق مجموعة من الشرائط المحكمة ، يؤسس عليها التحول الواقعي للتفاعل في مجال نفسه ولهذه القراءات المترادفة حول الاستحالة اظهرت مفردات تتراوح بين التحول والغموض والحقيقة والجوهر وصيرورة وتجليات أي عبر تلك الحقائق المفترضة وقدرتها الى الوصول في المبتغى المنشود ،ومن هذا المنطلق استعرض مفهوم الاستحالة ، وبيان معانيه ضمن الحقول المعرفية متنوعه ؛ لبغية تحقيق اكبر قدر من اظهار حقائق المفهوم ونقاط الاشتراك والاختلاف بالصياغة والمعنى .

إذ يعد مفهوم الاستحالة شاملاً وعميقاَ يشير إلى التحول أو الانتقال من حالة إلى أخرى، سواءاً كان هذا مادياً في الطبيعة أو فكرياً، أي أنها " تحول من حالة الى اخرى" (صليبا، ١٩٨٥)، وتعكس هذا التغيير المستمر حالة الكون والحياة الإنسانية، وتوضح قدرة الأشياء على التغير والتحول من دون أن تفقد جوهرها الأساس " تغيير في الكيف " (وهبة، ٢٠٠٧)، اذ يمثل هذا المفهوم نقطة التقاء بين اللغة، والفلسفة، والدين ،والنقد الأدبي، والفنون، فيمكن عن طريقة فهم التغيرات الطبيعية والتحولات الفكرية والفلسفية والتطورات الرمزية في النصوص الأدبية والفنية، فضلا عن التأمل في قدرة الله تعالى على التغيرات الكبيرة الحاصلة في الكون ، أكدته عليه النصوص الواردة في القرآن الكريم واثبتته بشكل متواصل بتعاقب الأجيال ، ومن هذا المنظور تصبح الاستحالة إطاراً معرفياً لفهم العلاقات المعقدة بين الواقع والمفاهيم، لا تعكس فقط التحول في الماديات أو الأحداث فحسب، بل تشمل التحول في المعاني والدلالات والبنى الفكرية والثقافية لانها " مبدأ مجازي غني بالتفصيلات والتنوع يحمل ابعادًا مبالغًا فيها ضمن التأويلات متعددة " (التميمي، ٢٠٢٤)؛ لذلك فإن دراسة

الاستحالة تتيح للقارئ أو الباحث إدراك التغير المستمر في الطبيعة والإنسان والمجتمع، كما تساعده على تفسير كيفية تطور الأفكار والمعاني والرموز عبر الزمن، مما يجعلها من المفاهيم المؤثرة التي تجمع بين البعد التجريبي والبعد التأملي في المعرفة الإنسانية ، وفي سياق متصل لشكل الاستحالة ، اذ تعد من المحاور ذات الامتدادات الفكرية واللغوية المتشعّبة عبر استعراض أبعادها اللغوية ،والاصطلاحية ،والفقهية ، والفلسفية وتتبع مراحل التقدم والنضوج الدلالي عبر حقول المعرفة المختلفة ، نسعى إلى تحليل مرادفاتها ومقابلاتها المفهومية في التزيين الزخرفي ، بهدف الوصول إلى تصوّر شمولي ومتكامل لهذا المفهوم ليتاح فهمه في معطياته الفكرية، والجمالية ،والتعبيرية.

ذكر (ابو الحسن) في حدود مصطلح الاستحالة لغوياً "حال " ، و " حال " أصلها حَوَلَ ، تحركت الواو وانفتح ما قبلها فقلبت ألفا فصارت حال ، وأصل هذه المادة " حال " يدور حول الحركة" (ابوالحسن، ١٩٧٩)، ، قال تعالى (**لَا يَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلًا**)[١] أي دلالةً على التحول من حالٍ إلى أخرى، وهو ما يعكس جوهر التبدل والصيرورة في المعنى والوجود ، وان من مرادفات الاستحالة لغوياً التغيير والتحول ، والانتقال.

و عند (الكاساني) "إِنَّ النَّجَاسَةَ لَمَّا اسْتَحَالَتْ، وَتَبَدَّلَتْ أَوْصَافُهَا وَمَعَانِيهَا خَرَجَتْ عَنْ كَوْنِهَا نَجَاسَةً؛ لِأَنَّهَا اسْمٌ لِذَاتٍ مَوْصُوفَةٍ، فَتَنْعَدِمُ بِانْعِدَامِ الْوَصْفِ " (الكاساني، ٢٠٠٢)، إذا تغيّر الشيء النجس تمامًا ، وصار شيئًا آخر زال عنه حكم النجاسة،و وردت على انها " تغيّر صفة المستحيل، لا زوالُ عينٍ عنه، كالخمر إذا زالت شدّتُها واستعقب زوالُها صفةً اخرى" [27]، أي أنها تبدّل في الصفات لا في الذات (الجوهر) لكن صفاته تتغير كما في تحول الخمر بزوال شدتها ، ومثال على هذا الخمر ، اذ ذهبت عنها خاصية الإسكار (أي لم تعد تُسكر)، فهي لم تختفِ كلياً بل تحولت صفاتها إلى شيء آخر، كأن تصير خلاً ، لذا التغيير هنا في الصفة لا في الذات، اي " انقلاب الشَّيْء من صفة إِلَى أُخْرَى " (الحصني، ١٩٩٤)، أي انتقال الشيء من حالة إلى أخرى مختلفة في صفاته أو ماهيته من دون الابقاء على حالته الأولى ، ويطلق عليه (تحول نوعي).

ولا يخلو مفهوم الاستحالة من طروحات وآراء الفلاسفة المسلمين والغربيين ، اذ عدّها العرب تجسيدا للتحول والتغيّر في طبيعة الأشياء،وتعددت مرادفاتها في الفلسفة منها: (التحول، و التغيير

[١] سورة الكهف : الاسة ١٠٨ .

الجوهري ، والتحول النوعي ، والتبدل) ، يرى **الكندي** أن "الاستحالة وهى تلك الحركة التى يترتب عليها التغير فى الكيف مقابل التغيير فى الكم ، ... وتعنى أن يخلع الموجود بعض صفاته ويتصف بصفات أخرى جديدة " (عون، د.ت) ، اي ان الشيء يتغير جوهريا في طبيعته وليس فقط في كميته ، أي أن الاستحالة تعكس التغير النوعي للشيء على وفق نظام عقلاني، لا مجرد تبدّل عشوائي في خواصه ، اما **ابن سينا** فيرى " ان هنالك قوماً يرون الاستحالة ولا يرون كونا البتة، وأكثر هؤلاء هم الذين يقولون بعنصر واحد، إما نار، وإما ماء، وإما هواء، وإما شيء متوسط بين هواء ونار وماء. فإن رأوا أن العنصر نار مثلا، كونوا عنه الأشياء بالتكاثف فقط؛ حتى إنه إذا تكثف حدا من التكاثف صار هواء، فإن تعداه إلى حد آخر صار ماء، وإن تعداه إلى آخر حدود التكاثف صار أرضا، ولا يجوزون مع ذلك أن تكون جوهرية" (سينا، ٢٠١٢)، اشارة الى كل من يرى الاشياء في العالم يمكن أن يتحول (الاستحالة)، وغالبًا يعتقدون أن العالم مكوّن من عنصر واحد (نار أو ماء أو هواء). فمثلاً، النار تتحول إلى هواء إذا خفّت كثافتها، وإلى ماء إذا كثفت أكثر، وإلى أرض إذا بلغت أقصى كثافة ، ومع ذلك هؤلاء الفلاسفة لا يعترفون بوجود جوهر ثابت للأشياء، فكل شيء مجرد مظاهر متغيرة ، ويرى **الفارابي** ان "اتصل كل واحد بشبيهه فى النوع والكمية والكيفية ، ولأنها كانت ليست بأجسام صار اجتماعها ولو بلغ غير مضيق بعضها على بعض مكانها، إذ كانت ليست فى أمكنة أصلا، فتلاقيها واتصال بعضها ببعض ليس على النحو الذى يوجد عليه الأجسام ، وكلما كثرت الأنفس المتشابهة المفارقة واتصل بعضها ببعض، كان التذاذ كل واحدة منها أزيد شديداً" (الفارابي، ٢٠١٦)، اي يظهر كيف تتحول النفوس تدريجيًا من حالة أولية إلى حالة أعلى من القوة ، واللذة ،والفضيلة، عبر اتصالها بشبيهاتها، مع بقاء الجوهر النفسي محفوظًا، أي انتقال الكيفية من دون فقدان الجوهر ، اما **ابن الرشد** فقال " إن كانت الجواهر شرطاً في وجودها ؛ إذ كان لا يمكن أن توجد الأعراض دون جواهر تقوم بها فوضع الأعراض شرطاً في وجود الجواهر يوجب أن تكون الجواهر شرطاً في وجود أنفسها " (رشد، د.ت)، يوضّح استحالة جعل الجوهر تابعًا أو مشروطًا بشيء آخر لأنه بالضرورة موجود بذاته ، أي ان محاولة فرض الاعتماد المتبادل بين الجوهر والأعراض يؤدي إلى تناقض منطقي، أي استحالة أن يكون الشيء شرطًا في وجود ذاته ، وقال **الغزالي** " الاستحالة إنما هي تغيّر صفة المستحيل، لا زوال عينٍ عنه" (الجويني، ٢٠٠٧) ، ويعني بذلك أن الاستحالة

ليست محو الشيء ذاته أو القضاء عليه، بل تتعلق بتغيير و تبديل في الصفة أو الحالة التي تجعل حدوثه ممكنا أو مشروعا اي بمعنى آخران الشيء يبقى موجوداً لكن ما كان مستحيلًا في صورته السابقة يصبح غير ممكن تحت الشروط نفسها ، وذكر **الباقلاتي** "فإن قالوا: الدليل على استحالة إرسال الله الرسل إلى من يعلم أنه يكفر به... قيل لهم: يجب على اعتلالكم ألا يخلق الله سبحانه من يعلم أنه يكفر به ويجحد نعمه... فإن مرّوا على ذلك تركوا دينهم، وإن أبَوه نقضوا اعتلالهم " (الباقلاني، ١٩٥٧)، وهذا يظهر أن الاستحالة في نظره المعتزلة ليست استحالة وجودية، بل عقلية ، وبذلك يحوّل الباقلاني المفهوم من معنى مادي (كالتحول أو الانقلاب في الوجود) إلى معنى عقلي–أخلاقي، يجعل من العقل أداة لفهم حدود الإمكان الإلهي من دون المساس بإطلاق قدرته ، وعنده ليست امتناعاً على القدرة، بل على الحكمة، اما **الجرجانى** فيرى بأنها "حركة فى الكيف كتسخن الماء وتبرده مع بقاء صورته النوعية " (وهبة، ٢٠٠٧)، اي أنها تحوّل في الكيفية من دون تغيير الجوهر مثل تسخين الماء أو تبريده فالماء يبقى نفسه من حيث النوع ، لكن صفاته تتغير.

المبحث الثاني/ التمثيل الزخرفي وصياغته الشكلية في الفن الاسلامي :

يمكن تصنيف مظاهر التزيين الزخرفي إلى أشكال عدة وأنماط عدة، إذ تتنوع بحسب الأسلوب الفني والوظيفة الجمالية، وتشمل العناصر النباتية ،والهندسية، والحيوانية، فضلاً عن الخطية، و الإشكال غير المألوفة ، بما يعكس الإبداعات البصرية المستعملة في الفنون ،على النحو الاني:

١. **التزيين الزخرفي النباتي** : يعد من أهم المظاهر في الفن الاسلامي ، اذ يجسد لغة جمالية خاصة عبرت عن الذائقة الفنية التي يتمتع بها الفنان للطبيعة، واستمد مفرداتة من عناصر طبيعية مألوفة لدى الأعيان، ليتشكل على وفق أسس بنائية تنسجم مع خصوصية الفكر الإسلامي ، اذ أسهم في إثراء العمارة ، والفنون التطبيقية ، والمخطوطات، فاصبح عنصر أساسي في تزيين المساجد والقصور والمصاحف، وصار مجالاً واسعاً للابتكار الفني، عبر تنوع أساليبها واتجاهاتها تبعا لاختلاف البيئات والعصور، مؤكدةً قدرتها على التطور مع الحفاظ على جوهره الفني والجمالي ، اذ "

شاعت الزخرفة لدى مختلف الأمم والشعوب وكان لكل منهم طابعه الخاص الذي ينطلق من المحيط الذي يعيش فيه وطبيعة تذوقه الفني وإحساساته الذاتية، وهذا يبين التمايز بينها في اختيارات أشكال الأجزاء المختلفة للنباتات وخاصة الأزهار وطريقة رسمها وتوزيعها وكيفية التوصل إلى إنشاء تشكيلاتها" (ذنون، ٢٠٠٢) ، مثلت العناصر الزهرية من المفردات الواسعة التي وظفت في الحضارات القديمة، لما تحمله من دلالات ومعان تحمل طابعاً جمالياً و وظيفياً ، إذ " وُظِّفت العناصر الزهرية في الفنون الزخرفية القديمة لحضارة وادي الرافدين ومصر في عهد الفراعنة، ومن بين تلك العناصر أزهار الروزيت والبشنين الآشورية"

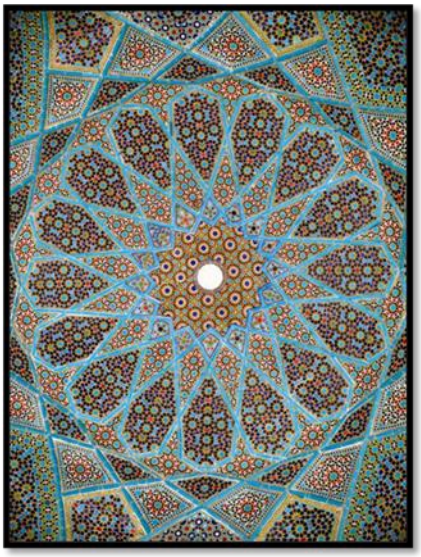
[36] فكانت من المرتكزات المهمة في الفنون الزخرفية القديمة، معدة لتطور الزخرفة النباتية عبر العصور، و تجلّت الزخرفة النباتية في العصر الاموي في تزيين قبة الصخرة التي " تتألف عناصرها ... من(جذوع أشجار تخرج منها فروع نباتية تلتوي في ليونة وتتبثق منها أوراق وعناقيد عنب وثمار رمان ومراوح نخلية، فضلاً عن زهور وسلاسل فواكه وزهريات) " (هادي، د.ت)، ويؤكد هذا الحضور المبكر ما اتميزت به حضارات وادي الرافدين من ارتباط وثيق بالطبيعة، إذ " كان لهم ولع كبير بتمثيل الطبيعة، إذ شغلت الزخارف النباتية حيزًا كبيرًا من فنونهم، كما هو الحال في الزخارف السومرية والأكدية والبابلية والآشورية " (حنش، ١٩٨٤) ، واستمر هذا التطور الى أن " شُيّدت سامراء سنة ٢٢٠هـ/٨٣٧م بدأ تحول جديد في تصميم الزخارف النباتية المحفورة والمرسومة، لا سيما خلال الطرازين الثاني والثالث، حيث تمثل فيهما بحق مظهر جديد لزخارف الفن العربي الإسلامي " (بهية ع.، ١٩٩٦) ،ظهر الابتكار الفني بعد ظهور زخارف في طرز سامراء، وما أسهمت به من إثراء للتراث الزخرفي العربي الإسلامي .كما في الاشكال (١-٢).٢.

الشكل (١)

الشكل (٢)

التزيين الزخرفي الهندسي :اتصلت الزخرفة الهندسية منذ نشأتها الحضارات القديمة التي سبقت ظهور الفن الإسلامي، اذ " كانت الزخرفة الهندسية منسوبة الى الفنون السابقة قبل الاسلام في حضارات وادي

الرافدين ومصر والشام وفارس وآسيا الصغرى أي في القرن الثاني قبل الميلاد كالزخارف النجمية والطبقية وزخارف الفسيفساء على جدران المعابد والقصور وهي اشكال قوامها سداسية منتظمة متجاورة ،يحصر كل واحد منها في داخله نجوما سداسية الرؤوس" (العتابي، ٢٠٠٤) ، اذ انتقلت هذه الموروثات البصرية إلى الفنون الإسلامية، لم تتوقف الزخرفة الهندسية في حدود التكرار او الأشكال البسيطة، فقد شهدت تطوراً عميقاً " ازدهرت في العصر الاموى وبالذات في الاندلس ، حيث نجد ان هناك الكثير من التطبيقات المتطورة لهذا النوع من الزخارف الهندسية في آثار مدينة الزهراء والمسجد الجامع في قرطبة وغيرها " (بهية ع.، ١٩٨٩) ، فظهرت الأسس المادية والتقنية التي اتبعها الفنان القديم في تركيب الزخارف الهندسية، وهناك شواهد توثق توظيف الخامات الطبيعية في إنتاجها، إذ " تثبت بأن الفنان العراقي القديم استخدم الاصداف البحرية ، فكان من السهل تقطيعها وتكوين عناصر زخرفية هندسية على شكل (مثلثات، ومستطيلات ، ومربعات، ومعينات) " (عبو، ١٩٨٢)، و التعقيد يخفي النظام الدقيق الذي يقوم على أسس رياضية بارزة " وعلى الرغم مما يبدو في الزخارف الهندسية من تعقيد فإنها في حقيقتها بسيطة على أصول وقواعد، كان من بينها تقسيم المحيط الى أجزاء متساوية، ومن ثم توصيل النقط بعضها ببعض للحصول على أشكال هندسية مختلفة، وهذا يدل على عناية المسلمين بعلم الهندسة من الناحيتين النظرية و التطبيقية" (الشرقاوي، ٢٠٠٠) وهذا يشير الى انها تبنى على نظام دقيق يجمع بين البساطة والتعقيد ، و يبين قدرة الفنان المسلم ، ومعرفته الدقيقة بالقوانين الرياضية .كما في الشكل (٣)



الشكل (٣)

٣. **التوظيف الادمي والحيواني (ذوات الارواح) :** ظهرت الاشكال الآدمية في الفنون القديمة بوظائف رمزية ودلالية ذات أبعاد فكرية وتأملية، ولاسيما في الفنون الدينية ذات الطابع الأيقوني، اذ يتجلى ذلك بوضوح في الفن البيزنطي عن طريق توظيف المراة في " الكنيسة او اتحاد السماء والارض، إذ انها من الرسومات الايقونية البيزنطية القديمة " (سيرنج، ١٩٩٢) ، اذ انه يحمل معانٍ عقائدية تتعدى التجسيد الشكلي المباشر، اذ تتخذ هذه العناصر صور

تشخيصية ذات دلالات متنوعة، وان " الصور التشخيصية تعبر عن رموز ذات صلة بموضوع ما أو تصف واقع معين ، اذ تتسم هذهِ الاشكال بصفات مظهرية كأن تكون محاكاة مباشرة للصورة التشخيصية ذات صفات مظهرية محورة تتصف ميولها نحو تصور خيالي" (عبدالقادر، ٢٠١٨) ، و هذا لم يحدد حضور هذه الأشكال على الجانب الدلالي فقط، و تضم البنية التكوينية للعمل الفني، كما " وظُفت اشكالها في موضوعات عديدة كونها جزء أساسي من المشاهد التصويرية أو لدمج بينه وبين الاشكال بما يلائم طبيعة البناء الفني" (عطية، ٢٠٢٣) ، و تحولت هذه الاشكال فيما بعد إلى مجال التوظيف الزخرفي، اذ وضعت ضمن منجزات فنية متكاملة، أي أن هذه " أشكال آدمية موظَّفة زخرفيًّا في منجز موحد شمولي أو أجزاء منها بأشكالها الطبيعية " (التميمي، ٢٠٢٤) اما الاشكال الحيوانية فعرفت في الفنون السابقة " للاسلام في وادي الرافدين ووادي النيل ، وبهذا ورث الفنان المسلم رسوم الحيوانات بأنواعها وقام بتوظيفها في البنى الزخرفية بطواعية تجريدية جميلة لتكون جزءاً من زخارف الرقش العربي و التي بلغت ذروة تطورها في العصر السلجوقي" (محسن، ٢٠١٠) ، لها دلالات رمزية استمدها المزخرف من الواقع باسلوب يعتمد المشابهة فهي منقول عن الطبيعة بشكل شبه مباشر، لتشكّل دلالات رمزية تمثلها في بعض الاحيان ، اذ يعبر كل شكل عن رمز لصفة معينة ، من قبيل الالفة والافتراس كي تتواءم مع السياق العام كما في الشكل (٤ – ٥).

الشكل (٥)

٣. عناصر فنون العمارة الاسلامية :

الشكل (٤)

الشكل (٥)

تعكس العمارة الإسلامية تطور الحضارات وقيمها العقائدية والمادية ، فهي لم تكن مجرد عملية إنشاء عمارة جامدة ، بل هي مرحلة تحول لدى الإنسان من الكائن المستهلك للطبيعة إلى الصانع ، فمنذ البداية " نشأت العمارة عندما بدأ الإنسان يحاكي الطبيعة في بناء أعشاشه، ثم تطورت لتصبح حاجزا يحميه من تقلبات الجو، لكنها لم تصبح فنًا إلا عندما بدأ يضيف

إليها مسحة من التناسب والجمال التي تعكس رؤيته للكون" (فيتروفيوس، د.ت) ، وان هذا الانتقال جعل من البناء فعلاً وجودياً يشكّل في رغبة الإنسان بالاستقرار، إذ إن " البناء هو النشاط الأول للإنسان، وهو فعل يجسد الرغبة في البقاء" (بيل، ٢٠١٢) ، ومع التطور لم تكن أصبحت العناصر المعمارية مجرد أدوات وظيفية لحمل الأوزان أو سد الفضاء الداخلي او الخارجي، وانما استحالت إلى لغة بصرية بليغة ، فالشكل المعماري كالعامود " بدأ كجذع شجرة لحمل السقف، ثم استحال عبر العصور إلى عنصر فني يحمل زخارف ترمز إلى القوة أو القداسة" (هيجل، ١٩٧٠) ، وهنا تظهر ابداع الفنان في تجسيد أشكال عيانية تخضع لقوانين الضوء والظل، مثلت العمارة في جوهرها، وفي سياق الحضارة الإسلامية اتخذت أبعاداً اكثر عمقاً ، فهي لم تكن مطابقة لما سبقها، وانما كانت تجدد للثقافة، و " تجسيد العناصر المرئية كالنقوش والمقرنصات والقباب هو في الحقيقة (كتابة معمارية) تهدف إلى إيصال مفاهيم روحية واجتماعية من خلال المادة " (وزيري، ٢٠٠٤) ، فتجلت بوصفها بنية تتجاوز المنظور الهندسي ، لتصبح نظاماً جمالياً متكاملاً يُظهر الهوية الإسلامية في أجمل صورها.كما في الشكل (٦)

٤. **التمثيل الزخرفي ذات طابع الافتراضي و اللامألوف** شكلت المظاهر التعبيرية في مخيلة الانسان منذ القدم، وجسدها بهيأة كائنات تتجاوز حدود الطبيعة والمألوف، وقد تجلت هذه الأشكال في الأساطير والمعتقدات الدينية والنتاجات الفنية بوصفها وسائط دلالية للتعبير عن مفاهيم القوة ، والقداسة ، والخوف ، والامل، فإنها تعطي تعبيراً دلالياً وجمالياً ، هي صياغة بصرية مؤولة من الخيال وجدها الفنان لاغناء المعنى وتعميق البنية السردية والتعبيرية للعمل الفني .

شكل (٧)

ومن شواهد ذلك ما نراه قديماً في بلاد الرافدين فقد ظهر الثور المجنح الذي يعد من اهم الكائنات الأسطورية ، اذ عرف في بعض المصادر الاثرية باسم (اللاماسو)، هو شكل كائن خارق للطبيعة يجمع بين صفات الإنسان والثور والطائر، وقد ارتبط بوظيفة رمزيه ضمن العمارة الآشورية كما في الشكل (٧) اذ وجد الفنان هذة الاشكال للابتعاد عن الاشكالية الفقهية ، فقام " بميله الى الابتعاد عن محاكاة الطبيعة، خوفا من المحذورات الشرعية من قبيل تصوير ذوات الارواح، ابتغاء عدم مضاهاة الخالق، وعمد الى

شكل (٨)

الركون الى صياغات فنية اخرى من قبيل التحوير والتجريد في رسومه، فرسم الفرس ذا الوجه الأدمي الذي قيل إنه يمثل دابة (البراق) في قصة المعراج ، وكذلك بعض الطيور بوجه ادمي ورسم الافاعي والحيوانات المجنحة" (محسن، ٢٠١٠) كما في الشكل(٨) ، ولصعوبة حضورها الشكلي لم نجد اتفاقاً حول هيأتها في الواقع ، فقد استعمل الفنان اساليب صياغية، فقد قام بأبدال بعض اجزائه بغية اخراجه بصورة تعبيرية جمالية، وهذا ما نراه واضحاً في العصر الفاطمي" فقد استخدموا الاشكال الخيالية في القرن العاشر وتمثل جسد حيوان والنصف الاعلى من جسم آدمي ، وكذلك الأسد المجنح، وكلب مجنح" (الرسول، ١٩٩٨) ، اما النسر ذو الرأسين يعد من الرموز البارزة التي حظيت بحظور دلالي عميق في الفنون والعمارة عبر الحضارات القديمة ، ولاسيما في العمارة السلجوقية ، اذ ارتبط هذا الرمز بجذور اسطورية عميقة في التاريخ ، اذ " نرى أن النسر السلجوقي ذو الرأسين قد طُبق في الأناضول كخلف لنسر سومر (رمز الشمس) الذي نسميه 'نسر السماء' بسبب موقعه الرمزي في تطوره التاريخي. وقد كانت الأساطير الشرق أوسطية عاملاً كبيراً في قبولنا لأصله المرتبط بالشرق الأدنى " (peker, 1987) ، أي أن الرمز لم يختزل في لحظة تاريخية معزولة، وانما جاء نتيجة تراكم ثقافي طويل، أي أن هذه " تجارب الثقافات المستقرة والمتقدمة التي انتشرت في جميع أنحاء آسيا بعد القرون الميلادية الأولى... أظهرت أن النسر جزء من كوزمولوجيا الشعوب الآسيوية التي تحتوي على تفسيرات مكثفة حول الطبيعة والكون نتيجة تطور استمر لقرون " (peker, 1987)، فظهر النسر السلجوقي بوصفه امتداد لحضارات سابقة، اذ يتشكل من ترابط الموروث الأسطوري مع الفكر الموجود في النتاج المعماري والفني ، كما في الشكل (٩).

شكل (٩)

الفصل الثالث: اجراءات البحث

منهجية البحث: أتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في عملية تحليل النماذج المختارة من مجتمع البحث بما ينسجم مع معطيات المضمون التي تجسد أحد أوجه مفهوم الاستحالة ، وأستخلاص النتائج المطلوبة .

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث الزخارف بأصنافها المتعددة (النباتية – الهندسية – ذات الارواح) وغيرها ، الى جانبها اشكال وظف بها الخطي العربي ، وقد أُنجزت هذه الأعمال وفق خامات وأساليب متنوعة مثل العمارة والتصوير الإسلامي والمنمنمات واللوحات الزخرفية ، إذ بلغت (٤٤) شكل الذي يمثل المجتمع الكلي للبحث .

عينة البحث : اعتمدت الباحثة في اختيار النماذج الخاصة بالتحليل على أسلوب الانتقاء القصدي ، وذلك بما ينسجم مع طبيعة التماثل القائم مع المفهوم المختار بوصفه أحد أوجه الاستحالة ، وهذا وفق اعتبارات منهجية محددة ، وقد جاء هذا التوجه بهدف الوصول إلى نتائج أكثر عمقاً ووضوحاً، لتبرز عن المقاربات الفكرية وأساليب التحليل، في ضوء مدى استجابة التجسيد المرئي للمفهوم المرادف داخل المنجز الفني، وذلك استناداً إلى جملة من المبررات العلمية التي حكمت عملية التحليل والانتقاء منها :

١. يقوم مفهوم الاستحالة على تشكيل تحولات شكلية وبنائية داخل المفردة الزخرفية، إذ يعيد إنتاج البنية المرئية في ضوء علاقات التبدل والتحول، بما يبين طبيعة الانتقال من هيئة إلى أخرى ضمن فضاء التمثيل الفني وطرق التحليل الشكلي .
٢. يتيح اعتماد مفهوم الاستحالة في البحث إمكانات قرائية متعددة للنماذج المدروسة، إذا انه لم يختزل التحول في صيغة واحدة ثابتة، وانما يتعمق ليشمل تنوعات في أنماط التغير البصري، الأمر الذي يساهم في إعطاء نتائج تحليلية أكثر شمولا لطبيعة الظاهرة.

الثبات: اعتمدت الباحثة في حساب معدل الثبات الخاص بتحليل العينة على المحللين*** بغية الوصول الى تحديد النسبة المئوية لمعدل الثبات استناداً الى ما يضعه المحلل من درجة، بعد ان قام

*** (المحللين)هم:

بأبداء ملاحظاته بالتعديل والحذف والاضافة على محتويات التحليل، وقد حصلت الباحثة على الدرجات المبينة في الجدول ادناه، واعُتمد على متوسط درجات من الجولة الاولى بمعدل (٨٠%) ، وتعد هذه النسبة كافية لتمكن الباحثة من تحليل بقية نماذج العينة.

المقاربات الاشتغالية في بيان مضامين الاستحالة و تصورها الشكلي

الانموذج (١) تعدد صور الشكل الواحد :

شكل (١٠)

يمثل حاله مجسده لخاصيه التنوع شكلي للأشغال الزخرفي النباتي الكاسي بأنساق خماسية متباينة في الظهور والاحتلال المكاني داخل الفضاء المستوعب تخضع لنظام حركي بتوليفه واحده يحدد مساراتها الاتجاهية بانسيابيه منظمه في الانتشار ضمن المنظومة الشاملة ينطلق من نقطه انبثاق اسفل التصميم دون التعويل على تكوين او شكل تنطلق منه بصوره حلزونية متموجة على جانبي المحيط المساحي عند العقد الرابطة و التقاء اغصان الانساق في محور المنصف المتناظر عزز بحلقات اتصاليه تأتي بتكوين عباره عن توليفه متشابكه تتقاطع وتتداخل لضمن عنصر وحده زخرفيه مشتقه من الحركة المصمتة الخالية من المفردات تحمل عناصر اكبر من مفردات ثلاثية الفلق وتارة اخرى بتكوين كاسي ثلاثي الفلق منبثق من احد الاغصان الثلاثة المتشاكلة تحت النظام المتموج مشغولة بحشو

١. أ .م .د. منى كاظم عبد ، تدريسي في كلية الفنون الجميلة ، قسم الخط العربي والزخرفة ، تخصص فنون الخط العربي والزخرفة.

٢. أ .م. د . وسام كامل عبد الامير، تدريسي في كلية الفنون الجميلة ، قسم الخط العربي والزخرفة ، تخصص فنون الخط العربي والزخرفة.

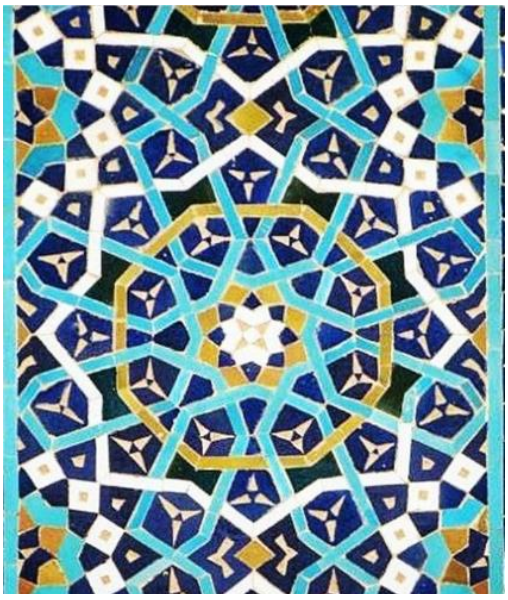
كاسي مدمج مع البنيه الشكلية فضلا عن توظيف شكلا زخرفيا لهيئات مفصصه تحتل مواقع التقاء وتفرع الاغصان مره اخرى وفقا للنظام المتاح ومما تقدم يمكن تصنيف الانساق المشتقة من النوع الكاسي الواحد وفقا مع افرزه التصميم منها:

أ. نسق شكلي يحمل سمكا واحدا ذات معالجه لونيه ساعد وجوده ومعالجته الظاهرية التفرد والهيمنة الجزئية داخل الفضاء الكلي و ظهوره على بيان معالم النشاط الحركة الغصنية المتبعة بشكل واضح ، ب. نسق شكلي ذات المفردات النباتية الكاسية ثنائيه الفلق وثلاثية تساوق المسار الحركي الموظف تشكل احاطه ملتصقه للنسق المهيمن لاحد جوانبه شغل مفرداته حشوا داخليا كاسيا مدمجا وبمعالجه لونيه مغايره ساعدت على ايلائه نوعا من السيادة الظاهرة في التصميم ، ت. نسق شكلي ذات هيئات شكليا مستوحاة من عنصر كاسي احادي الفلق ببنيه مفصصه خضعت للمسار الحركي ذاته شكل ظهورها احاطه ثانيه للنسق الاول ينبثق منه عناصر كاسيه ثلاثية الفرق عند مناطق التقاء وتفرع الاغصان عولج بألوان ثانوية باسلوب متدرج في التوظيف ، ث. نسق شكلي يختلف تماما على انساق السابقة يحمل عناصر شكليه مفصصه ومجوفه تكون المحيط الكفافي اشبه بالعنصر الكاسي احادي الفلق اتخذ معالجه اللونية ثنائيه تارة بالوان الرمادية متدرجه للعناصر والغصن وتاره اخرى التعويل على لونين متقاربين الاصفر والاخضر للهيئات الموظفة كحلقات رابطه على جانبي ومنتصف التصميم العام ، ج. نسق شكلي ذات هيئات مفصصه متعددة الطبقات مستوحاة من مفردات النباتية البسيطة المفصص تتشاكل مع عنصر كاسي احادي الفلق عزيز توظيفه اشغال الفضاءات المتخللة للأنساق السابقة يلحق به مفردات نباتيه مفصصه بمغايره لونيه عنه عولجت بالوان متقاربه مع لون الفضاء الاساسي شكل يتناغم مستقرا حيويا مع تنوع الظاهري لعموم المنجز دون ان يشكل توظيفه عبئا بصريا مزاحما للأنساق الاخرى عزز ظهورها الشكلي ، ح.نسق شكلي مغاير في التوظيف والمعالجة اللونية مثل حركه غصنيه مفصصه تتوائم مع النظام الحركي الذي خضعت له الانساق خلق تعارضها والتفافاها الجزئية عقد ضمن بدن الغصن ذاته وكحلقات رابطه بتنظيم تكرار رباعي ونظرا لمعالجتها اللونية المتباينة مع المعالجات الاخرى مكنه العزل ضمن الفضاء العام على حساب الاشغالات الاخرى .

الانموذج(٢) الشمولية

شكل (١١)

يمثل حاله تفرد في تنظيمه المساحي الشعاعي كتأسيس مشكلا الشكل النجم السداسي منطلقا للانبثاق الحركي المعزز للتمثيل النصي لكلمه محمد المنفذ بخط الكوفي اذ ينتقل عندها التقسيم من حاله الشعاعية الى الدورانية باتجاه عقرب الساعة يتقاطع تتداخل مع نص خطي اخر لكلمه علي بخط الثلث باتمامية دونه فصل الكلمة اثناء تكرارها المتكيف مع النسق السابق لكن بصوره مستقله مستفيدة من التقسيم الاساسي السداسي فضلا عن اثاره الحضور المرئي للنصين محمد وعلي وافرازهم لونيا تمت معالجتهما بمغايره تثبت قراءتهما دون تشوه مع مراعاه حاله التقاطع والتداخل والحفاظ على قدر الامكان على البنيه الشكلية للحروف يولد تالفهما منظومه متزنه بصريا متكافئة في فرص الظهور المرئي وترى الباحثة يمكن تأويل تجسيد المنجز بتلك الهيئة ذات بعدا تعبيريا من خلال تعالق النصين ربما اشاره جمله من الاحاديث النبي الاكرم محمدا صلى الله عليه واله بحق علي بن ابي طالب عليه السلام وعلاقتهما معا منها قوله صلى الله عليه واله يا علي انت مني وانا منك وكذلك في النص اخر يا علي انا وانت ابوا هذه الامه وبحديث اخر يا علي لا يعرفك الا الله وانا يعرف الله الا انا وانت اذا نجد مخرجات المشهد الصوري يفضي الى ثلاثية متغيره من خلال التنظيم وتحوله والاشغال ثنائي هندسي مؤسس مستندا الى تقسيم شعاعي والبعد التعبيري الذي اراد الفنان تجسيده.



شكل (١٢)

الانموذج(٣) الافراط والمبالغة :

مثل حاله من الحالات التمثيلية لمبدأ الافراط والمبالغة اذ نجد ان الاليه التصميمية عولت على التداخل المكثف بين النسقين الهندسيين يشتركان في منجز واحد بصوره متوازنة مع احتفاظ كل منهما على هيئته الظهورية دون

تقيد او اخلال في التعزيز المرئي ، اذ لعبت المعالجة اللونية دورا مهما في الفرز الشكلي لهما من قبيل المفارقة والتباين اللوني ومن الملاحظ ان التوليف المزدوج المعقد لا يكتفي في هذا الحدود بل سعى الى فرض امكانية اكثر تعقيدا يذهب الى حاله من المبالغة عن طريق اشغال الفضاءات البينية المتخللة اثناء دمجهما واستغلالها بأشكال هندسيه نجميه تستند الى الزوايا الداخلية للفضاء المتاح فضلا عن التركيب الهندسي ذات التناظر الشعاعي النابع من تأسيس المساحة الأصلية المستحصلة من تداخلهما الشكلي مثل فضاء اكبر نسبيا مع متجاورته عولجت تنظيميا بطبقات او مستويات متناقصة نحو الداخل وصولا الى نقطه الارتكاز البؤري اضفت له سياده مظهرية بسيطة نسبيا نابعه من كبر المساحة والبنيه الشكلية له في حين عززت الاشكال المضلعة كحلقات تكميليه تعضد تماسك الانساق الموظفة وبمغايره لونيه ولدت تفرده الجلي ضمن الحضور المرئي ، وهنا لابد من الإشارة الى المشتركات التي يتمتع بها النسقين وما يتوالد منهما اشكال اخرى هو الحالة التنظيمية على صعيد الوحدة الأساسية وعمليه بنائها انطلاقا من مرحله التأسيس وصولا الى الاغلاق الشكلي لتلك الوحدة وقدرتها على التكرار والاحتواء التام للمساحة المفترضة عن طريق الاستخدام الامثل لمناطق الربط والتماسك استنادا الى الادبيات الرياضية يمكن التعويل عليها حسابيا في التجسيد والشكل المضلع والوحدة الأساسية لهما المعدة للتكرار وتحقيق الاغلاق التام للفضاء .

الفصل الرابع / النتائج :

١. قابليه النوع الزخرفي الواحد وقدرته على التشكيل والتنوع المظهري وفقا لاجتهادات المزخرف وذائقته الجمالية والكيفية الممكنة له في خلق منجز يتجاوز حدود الرتابة مع الحفاظ على النسق العام المحكم (النظام الداخلي) واحتلال المفردات وفقا للنوع اماكن فضائيه مستقرة مثلت حصيلة ثريه في تشكيل المرئي الزخرفي ذات علاقة اتلافيه اتماميه متكافئة في فرص الهيمنة والاستحواذ داخل المنظومة الواحدة.

٢. يفضي التشكيل الى ثلاثية متغيرة من قبيل التنظيم وتحوله والاشتغال الثنائي هندسي المؤسس المستند الى التقسيم الشعاعي والبعد التعبيري المراد تجسيده من خلال معاني النص.

٣. عكس الانموذج فكره التحول معنى الافراط والمبالغة من الخروج والانحراف عن مبدا الاعتدال والتوازن والتناسب وعدم الانضباط في التنظيم والحضور الى حاله تتسم بالضبط وتماسك وتالف عن طريق التوظيف الامثل والتعزيز الاشغالي دون اخلال في قيم الاظهار الشكلي او التأثير الجمالي للمنجز يحتكم الى ادبيات تصميميه ضابطه حققت منجزا معقدا في التوظيف والتنظيم البنائي ذات محتوى يتمتع بطابع افتراض جمال غير مألوف.

الاستنتاجات:

١. إن التحولات في فن الزخرفي افرز وعيا مفاهيميا وضع الفنان (المزين) خيارات كثيرة في الاظهار الجديد يهدف الى تجاوز التقليدية مع الحفاظ على الأصول الفنية كونها مرتكزا فاعلا داخل المنجزات الزخرفية .

٢. رفد التطور الفكري القيمي وقدرته التأثيرية في فرض الاشكال ومغزاها جسد خصوصية نوعية في الإنتاج الزخرفي يساوق ذلك التطور وبذاك أصبحت هذه الخصوصية من المعطيات المهمة التي لازمت الفن الزخرفي اكسبته صفه التميز مقارنة بالفنون الاخرى .

٤-٣ المقترحات : تقترح الباحثة الثنائيات المتغايرة (النص الخطي – التشكيل الزخرفي) ودورهما التعبيري في المنجزات الزخرفية.

المصادر :

القرآن الكريم

١. *peker. (١٩٨٧). The double-headed eagle of the Seljuks.*

٢. *ابراهيم مدكور. (١٩٨٣). المعجم الفلسفي. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية.*

٣. *ابن حجر الهيتي. (١٩٩٨). تحفة المحتاج في شرح المنهاج . مكتبة التجارية الكبرى.*

٤. *ابن سينا. (٢٠١٢). الشفاء (الطبيعيات ج ٢) . ايران.*

٥. *ابو الاخلاص حسن الشربلاني. (٢٠١٣). نور الايضاح ونجاة الارواح في الفقه الحنفي . بيروت: مكتبة العصرية.*

٦. *ابو المعالي الجويني. (٢٠٠٧). نهاية المطلب في درايه المذهب. دار النهاج.*

٧. *ابو عبدالله محمد بن احمد المقري. (٢٠١٢). القواعد. الرباط: مكتبة دار الامان.*

٨.ابو نصر حمد الفارابي. (٢٠١٦). آراء اهل المدينة الفاضلة ومضاداتها. مؤسسة هنداوي.
٩.ابي الوليد محمد ابن رشد. (د.ت). تهافت التهافت . القاهرة: دار المعارف.
١٠. ابي بكر محمد بن الطيب الباقلاني. (١٩٥٧). كتاب التمهيد. بيروت: المكتبة الشرقية.
١١. احمد بن فارس ابوالحسن. (١٩٧٩). معجم مقاييس اللغة. دار الفكر.
١٢. امين عبد الزهرة النوري. (٢٠١٥). الروافد الجماليه للفكر الإسلامي وتمثلاتها في التزيين الزخرفي. جامعة بغداد: اطروحة دكتوراة.
١٣. براء صالح عبدالقادر. (٢٠١٨). تداخل الاجناس في بنية التصميم الزخرفي. مصر: المؤتمر الدولي الرابع.
١٤. بلقس محسن. (٢٠١٠). دراسات في الفن الاسلامي. سوريا: دار علاء الدين للنشر.
١٥. بلقيس محسن هادي. (د.ت). تاريخ الفن العربي الاسلامي.
١٦. تقي الدين الحصني. (١٩٩٤). كفاية الاخيار في حل غاية الاختصار. دمشق: دار الخير.
١٧. ثريا محمود الرسول. (١٩٩٨). العناصر الحيوانية توثيق وتوصيف على النسيج الاسلامي منذ فتح الاسلام حتى نهاية العصر الفاطمي. مصر: الهيئة المصرية العانة.
١٨. جورج هيجل. (١٩٧٠). جمالية الفن : فلسفة الفن. بيروت: دار الطليعة.
١٩. حسن قاسم حنش. (١٩٨٤). مبادئ فن الزخرفة. بغداد.
٢٠. داليا احمد فؤاد الشرقاوي. (٢٠٠٠). الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفيه معاصرة. حلوان.
٢١. ذلفاء علي نهدي التميمي. (٢٠٢٤). التشاكل وصياغته النظهرية في زخارف الفن الاسلامي. جامعة بغداد: قسم الخط العربي والزخرفة.
٢٢. ريسبرو، بيل. (٢٠١٢). قصة العمارة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٣. صليبا. (١٩٨٥). المعجم الفلسفي. بيروت – لبنان: دار المتاب اللبناني.
٢٤. عبد الرضا بهية. (١٩٩٦). الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي. جامعة بغداد: مجلة الاكاديمي.

٢٥. عبد الرضا بهية. (١٩٩٦). تحديد المقومات التصميمية للزخارف النباتية الكأسية المعاصرة . جامعة بغداد: مجلة الاكاديمي.

٢٦. عبد الضا بهية. (١٩٨٩). الاسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية. جامعة بغداد: وسالة ماجستير.

٢٧. علاء الدين الكاساني. (٢٠٠٢). بدائع الصنائع في ترتيب الشرائح. بيروت: دار الكتاب العربي.

٢٨. علي بن محمد الجرجاني. (١٩٨٥). كتاب التعريفات. لبنان: مكتبة لبنان.

٢٩. فرات جمال العتابي. (٢٠٠٤). واقع تصاميم الزخارف الهندسية المنفذة على الآجر في جوامع بغداد الاثرية. جامعة بغداد: رسالة ماجستير.

٣٠. فرج عبو. (١٩٨٢). علم عناصر الفن . ايطاليا: دار دلفين للنشر.

٣١. فيتروفيوس. (د.ت). الكتب العشرة في العمارة. بيروت: دار النهضة العربية.

٣٢. فيصل بدير عون. (د.ت). الفلسفة الإسلامية في المشرق. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

٣٣. فيليب سيرنج. (١٩٩٢). الرموز في الفن والاديان والحياة. دمشق: دار دمشق.

٣٤. لوكوربوزييه. (د.ت). نحو عمارة جديدة. بيروت: منشورات وزارة الثقافة.

٣٥. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي. (٢٠٠٨). القاموس المحيط. القاهرة: دار الحريث.

٣٦. محمود حسين عطية. (٢٠٢٣). التصرف التصميمي للشكل الزخرفي المستعار في التصوير الاسلامي. جامعة بغداد: رسالة ماجستير.

٣٧. مراد وهبة. (٢٠٠٧). المعجم الفلسفي. القاهرة: دار قباء الحديثة.

٣٨. يحيى وزيري. (٢٠٠٤). العمارة الاسلامية والبيئة. الكويت: سلسلة علم المعارف.

٣٩. يوسف ذنون. (٢٠٠٢). الزخرفة العربية والإسلامية صدى الواقع وثمرة الخيال. الشارقة: مؤتمر الشارقة.