



Isomorphism and its approximation in Islamic art decorations

Thalfaa Ali Mahdi Altimimi
Ameen Abdulzhra Yassen

Abstract:

The current research includes four chapters , First chapter include a problem of the research which determined by [what is the isomorphism and its approximation in Islamic arts ornaments] , The second chapter includes three researches : concept of isomorphism , and references of ornamental shape , Aspects of decorative embellishment in Islamic art , as for the third chapter stated for search procedures , In light of it, the analysis was conducted in which the researcher relied on the system ,Descriptive and analytical in the process of analyzing models selected from the entire research community in accordance with the data of the content that embodies one of the sides of the concept of conformity. As for the fourth chapter, it included a number of results, including: It embodies their succession in works, formulation, performance, and type (gender) embodies a decorative composition that represents a situation Of the morphology, it led to the filling of meaning in the eyewitness through manipulation of the structural descriptions and the withdrawal of the decorative form in a way that achieves a dual function through naturalization (reading - decorative). The conclusions, including: that the ability and experience of the decorator have the most prominent role in choosing the optimal and appropriate methods of the appearance of the decorations, and they may be The adaptability and flexibility that characterize Islamic art decorations play a role in the ease of formation and combination, as these components demonstrate the artist's ingenuity and skill in designing complex and interwoven shapes, which gives the artwork a high artistic value. The fourth chapter concluded with a proposal that could be a later study (representations of addition in the decorations of Islamic art).

Key words: Isomorphism, approximation, decorations.

التشاكل ومقارنته في زخارف الفن الإسلامي

ذلفاء علي مهدي التميمي¹

امين عبد الزهرة ياسين¹

الملخص:

تضمن البحث الحالي أربعة فصول ، اشتمل الفصل الأول على مشكلة البحث والتي تحدت بالسؤال الآتي: (ما هو التشاكل وصياغاته المظهرية في زخارف الفن الإسلامي؟) وشمل الفصل الثاني على ثلاثة مباحث : منها : مفهوم التشاكل ، ومرجعيات الشكل الزخرفي ، و مظاهر التزيين الزخرفي في الفن الإسلامي . و جاء الفصل الثالث ليمثل إجراءات البحث ، اذ جرى في ضوءها التحليل الذي اعتمدت فيه الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في عملية تحليل النماذج المختارة من مجموع مجتمع البحث بما يناسب مع معطيات المضمون الذي يجسد طرفاً من أطراف مفهوم التشاكل ، أما الفصل الرابع فقد اشتمل على جملة من النتائج ، ومنها: يُجسّد تلاقحهما (الخط العربي – الزخرفة النباتية) في الإشغال والصياغة والأداء والنوع (الجنس) تكويناً زخرفياً يمثل حالة من التشاكل أدت إلى تعبئة المعنى في الشاهد العياني عبر التلاعب في التوصيفات البنائية وسحب الشكل الزخرفي بشكل يُحقّق وظيفة ثنائية بفعل التجنيس (قرائية – تزيينية). و الاستنتاجات ومنها: أن لامكانية وخبرة المزخرف الدور الأبرز في الاختيار الأمثل والانسب للكيفيات الصياغية المظهرية للزخارف ، وقد تكون القدرة على التكيف والمرونة التي تتصف بها زخارف الفن الإسلامي دوراً في سهولة التشكيل والمزاوجة إذ تُظهر هذه المكونات براعة الفنان ومهارته في تصميم أشكال معقدة ومتشابهة، ممّا يُضفي على العمل الفني قيمة فنية عالية. و ختم الفصل الرابع بمقترح يصلح أن يكون دراسة لاحقة (تمثلات التضاييف في زخارف الفن الإسلامي).

¹ كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

الكلمات المفتاحية: التشاكل، المقاربة، الزخارف

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

يُعَدُّ مبدأ التشاكل من أهم المرتكزات التي اعتمدها اللغة الزخرفية؛ لثرائه المظهري والتعدد والمغايرة والغرائبية والابتكار، وأساليب الاشتقاق والاستنباط المستندة إلى مرجعيات مختلفة تُؤكِّد حضور استنباط الشكل الزخرفي المصغر (المحور) والمجرد الحامل للدلالات ورموز تفرز استفهامات عدّة أمام المتلقي، فضلاً عن أنّ آلية التوظيف والاشتغال والتجسيد العياني ضمن أنظمة وأنساق للمفردة والنشاط الداخلي واختيار الوحدات والعناصر الزخرفية للتصميم العام تُساعد على الترحيل والتحول إلى جنس زخرفي آخر له توصيفاته، ويتمتع بسمة الابتكار، وانعكاسه على الجانب الوظيفي والتعبيري يضمن حدوث التحول الثلاثي المشترك بين (المفهوم-الإشغال-الأسلوب) المتبع؛ ممّا يُعزِّز مبدأ التحول المختار المقارب أو المرادف للتشاكل، وترجمته إلى معادل مرئي بأشكال تكون مُعبِّرة عن التضمين المنشود للانتماء (الفكري-العقائدي-الاجتماعي-البيئي-الثقافي-الجغرافي)، تقتضي بيان أوجه الطروحات وتمثلاتها في التصاميم الزخرفية عبر الإجابة عن التساؤل الآتي: ما التشاكل؟، وما هي المقاربات الجمالية للتشاكل وتمثلاتها زخارف في الفن الإسلامي؟.

أهمية البحث:

1- تحقيق التواء بين المفهوم الفكري والتجسيد المرئي وتمثلهما في الناتج الفني؛ ممّا يُشكِّل إضافة نوعية تغني ميدان الفنون الزخرفية ونظائرها من الفنون المقاربة، من حيث التشكيل أو التصميم نظرياً وعملياً بفعل التواء، وبالتالي من انعكاس على البُعدين الوظيفي والتعبيري.

2- بيان مفهوم التشاكل ومقارباته من المفاهيم الأخر المُعَوَّل عليها في تجسيد المعنى، وتحقيق البعدين التعبيري والجمالي من طريق إفرزات النص على وفق الصيغة الفنية التي تجمع ما بين المنجز الاتباعي (التزييني الصرّف واللامألوف).

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن:

التشاكل ومقارباته في زخارف الفن الإسلامي.

حدود البحث

تتمثل حدود البحث الموضوعية في قراءات مفهوم التشاكل، وتمثلاته في المنجزات الزخرفية ذات التصرف الاتباعي والمغاير، من قبيل التشكيل الفني للعناصر، والتصميم البنائي؛ في حين يرجع عدم اختيار حدود (مكانية وزمانية) للبحث إلى أسباب عدّة، منها: (مفاهيم المقاربة وتمثلاتها متغايرة في التجسيد العياني، منها التقليدي (التزييني الصرّف)، واللامألوف (يستبطن قراءات يُثيرها التمثيل) تتضمن بُعداً غير تقليدي في صياغتها وتوظيفها الفني ضمن المنجز الواحد عبر فوارق نسقية أو أدائية تتداخل في أثناء مراحل إعداد المنجز، والانتقاء القصدي للمفهوم، وبيان وجهه أو أوجه المقاربة مع التشاكل، وذلك بحلحلة النظام الداخلي، والتصرف التصميمي، والمعالجة اللونية، والجانب التقني للمنجز، واستخلاص الاشتراك الذي يُظهره المنجز بين مبدأ التشاكل والمفهوم المختار على وفق النص والبعد التعبيري.

تحديد المصطلحات

1. التشاكل:

ورد في (معجم السرديات) بأنّ الملفوظ المتشاكل: "هو ذلك الذي يحمل تَكَرَّراً يُوقَّرُ انسجام معناه" (A group of authors, 2010, p.92).

وعده (النوري) هو: "تشاكل المكونات المختلفة في النوع والجنس والكيف أو لنوع واحد متعدد التنظيمات المظهرية تتربط وتتألف وتتداخل وتتمظهر في منجز مرئي واحد يعكس تنوع الأساليب والصيغ البناء الشكلي يتصف بالتكامل الشمولي ذات أنساق متغيرة" (Al-Nouri, 2019, p.134).

وُعرِفَ الباحثة التشاكل إجرائياً بأنّه: (مجموعة نصوص وهيأة صورية متنوعة الأجناس الزخرفية التي تم الجمع بينها على وفق قواعد تأليفية لغايات تزيينية وتعبيرية، وإيجاد صياغة شكلية موائمة تأخذ مساراً آخر أكثر تعقيداً ممّا هو مألوف؛

لنُشَكِّلَ هذه التنوعات (النص- الشكل المنتقى - الإخراج النهائي) ؛ بما يفضي إلى نتيجة جديدة عبر الاشتراك ودمج وتراكب أكثر من نوع قد تحمل قراءات متنوعة قابلة للتأويل ربما يفقد فيها العنصر صورته الأولى ليحقق الاستحداث باسمه مختلفة يمكن إحالتها إلى مرجعياتها ترشد إلى الأفهام والتفسير والبيان والايضاح).

2. المقاربة :

ابن منظور فقد عرفها بأنها (تَقَرَّبَ إِلَيْهِ تَقَرُّبًا، وَأَقْتَرَبَ وَقَارِبَةً) (Ibn Manzur, (d.d), p.397). وعدتها (سعاد) بأنها: "أنماط بنائية لها علاقة بمتغيرين مختلفين (التربية الفنية والتفكير البصري) من حيث المضمون، ويمكن تداول أو إسناد احدهما للآخر تبعاً لمتطلبات المتعلم في العملية التعليمية - التعليمية ويتمثل ذلك بالانموذج التعليمي الذي يضم المحتوى التعليمي المبني على وفق مفردات التربية الفنية الذي تدرب عليه مدرسي المادة ومن ثم قيامهم بتدريسه للطلبة وقياس أثره في التفكير البصري من خلال توظيفه في تلبية متطلبات المواد الدراسية الأخرى". (Hussein, 2008, p.10)

3. الزخارف :

الرَّخْرِفُ عَلَى زِينَةٍ (فَعَالِلٌ) : جَمْعُ زُخْرُفٍ وَزُخْرَفَةٍ ، عَلَى زِينَةٍ (فُعْلُلٌ وَفَعْلَلَةٌ) ، مِنْ مَادَّةِ (زَخْرَفَ) ، وَقَدْ وَرَدَ فِيهَا أَنَّهَا : " الدَّهَبُ ، وَالزَّيْنَةُ ، وَكَمَالٌ حُسْنِ النَّيِّءِ ، وَزُخْرَفُ الْأَرْضِ : أَلْوَانُ نَبَاتِهَا ، وَزُخْرَفُ الْبَيْتِ : مَتَاعُهُ ، وَزُخْرَفُ الْقَوْلِ : حُسْنُهُ بِتَرْقِيشِ الْكَذِبِ ، وَزُخْرَفُهُ : زَيْنَتُهُ ، وَكَمَلٌ حُسْنُهُ " (A committee of authors , 1960, p.392).

وتراه (حديد) أن الزخارف: " مجموعة من الأشكال والمفردات النباتية والهندسية والحيوانية والأدمية والخطية تحمل أبعاداً وظيفية وجمالية وتعبيرية ، وترتبط بالأسس والجذور الدينية بخضوعها لعمليات التحوير والتجريد والمعالجات التي يُجرها الفنان على عناصره " (Hadid, 2022, p.5) ، وتتبنى الباحثة تعريف حديد تعريفاً إجرائياً لها.

4. الفن الإسلامي :

عَرَفَهُ قُطْبٌ بِقَوْلِهِ : " هُوَ الْفَنُ الَّذِي يُبَيِّنُ الْقَاءَ الْكَامِلَ بَيْنَ (الجمال) و (الحق) ، فالجمال حقيقة هذا الكون ، والحق هو ذروة الجمال ، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كلُّ حقائق الوجود " (Qutb, 1983, p.6). وتتبنى الباحثة تعريف حديد تعريفاً إجرائياً لها.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: مفهوم التشاكل

إنَّ استعراض أهمية التشاكل وجوانبه اللغوية والاصطلاحية وطروحات ومراحل تطوره مُدَّ استجلابه من الأصول العلمية إلى معطيات مفاهيمية ساعدت على مراحل نضوجه بَعْدَهُ أداة إجرائية ، وفهم آلياته ومرادفاته ؛ ليتسنى لنا بلورة تصور شمولي عنه ؛ بغية إجراء مقاربات جلية في سياق الفنون الزخرفية ؛ لكونه يُمَثِّلُ مرتكزاً بارزاً في ميدان الفن الإسلامي ، إذ يُعَدُّ جزءاً مُهمّاً من المنظومة الاصطلاحية للمقاربة السيميائية ، وهو من أهمِّ الإجراءات التي استعانَت بها في تحليل الخطاب الأدبي ؛ لكشف دلالة النص ، وذلك من طريق الانتقال من المستويات السطحية إلى المستويات العميقة . وتعود جذور مصطلح التشاكل في الدارسات الغربية إلى الإغريق القدامى ، فهو: " آتٍ في أصل الوضع من جذريين يونانيين ، أحدهما هو (Isos) ، ومعناه :يساوي أو مساوٍ ، والآخر هو (Topos) ، ومعناه : المكان ، فقيل Isotopies ؛ فكأنَّ هذه التركيبة تعني المكان المتساوي أو تساوي المكان ، ومع مرور الوقت أصبح هذا المصطلح يُطلق تَوْسُّعاً على الحالِّ في المكان ، من باب التماس علاقة المجاورة ؛ وكأنَّهم يُريدون به كُلَّ ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى ، والباطنية المُتَجَسِّدَة في التعبير ، أو في الصياغة الواردة في نسج الكلام ، متشابهة أو متماثلة ، أو متقاربة على نحو ما " (Al-Ahmar, 2010, p.235) ، وبهذا أصبح التشاكل يدلُّ على: "الوحدة الموحدة والتجانس والتوازي والتشابه والتناظر والتماثل، أي: التساوي في الخصائص في جميع الجهات" (Hamdawi, 2011, p.230).

في حين جَسَّدَ الاختلاف أحد مضامينه ، إذ نراه كيميائياً يعني وجود مركبات تحمل صيغ جزئية واحدة ، بيد أنَّها مختلفة في التركيب ، أو قد تكون مختلفة في توزيع الذرات ؛ ومن ثَمَّ تُوسِّمُ هاتيك المركبات الكيميائية بالمتشاكلية ؛ نظراً لهذا الاختلاف ؛ فالتشاكل في التصنيف الكيميائي يُطلَقُ على الوحدة والتوازن والتجانس والتناظر والتشابه والتماثل ، ويعني أيضاً الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان معين " (Bashir, 2019, p.17).

وبعد ما قدّمهُ السيميائي غريماس من مفاهيم وتوضيح لمصطلح التشاكل في معجمه وتصنيفات وصور، منها: التشاكل الدلالي، والتشاكل الكلي، والتصويري.... جاءت بعده المعجمات الاصطلاحية لتحضّن هذا المصطلح، وتُضَمِّنة الدراسات النقدية السيميائية؛ وبهذا حاز مصطلح التشاكل انتشارًا واسعًا في الكتابات النقدية، فقد اعتمده المختصون بالدراسات السيميائية والنقدية الذين حاولوا توسيع مفهوم التشاكل وتوضيحه وتطبيقه: ليجعلوا منه أداةً للتحليل والتأويل، فبعد أن حصره غريماس في تعريفه إيّاهُ بحدود المحتوى الدلالي السردي فقط من دونما أن يشمل ويُوسّع من عمله ليشمل الصياغات التعبيرية في النصوص الشعرية، جاء بعده (فرانسوا راستي) الذي وسّع من دائرة اشتغال التشاكل ليُضيفَ أشياءً أخرى، ويكَمِّلَ حُطَى غريماس التي ابتدأها، فيرى (راستي) أنّ التشاكل هو: "كُلُّ تَكَرُّرٍ لوحدة لغوية مهما كانت" (Muftah, 1985, p.21) من هنا نخلص إلى أنّ مفهوم التشاكل عند السيميائيين الغربيين انتهى إلى شمول جانبي (الشكل والمضمون)، وهذا يجعله يُحَقِّقُ انسجامًا وتوافقًا داخل النص.

ويُمكن إيلاء المفهوم فضاءً أكبر واسع: إذ إنّ التشاكل: "تنمية لنواة معنوية سلبيًا أو إيجابًا، بتراكم قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمناً؛ لانسجام الرسالة" (Muftah, 1985, p.25)، وممّا يُضفي إضافةً جديدةً إلى العناصر السابقة أيضًا (مبدأ التداولي)، الذي لم يُدكَر في التعريفات السابقة، والمقصود به علاقة المتكلم بالمخاطب وبالسياق، وكذلك إدماج عنصر التناسق بشكل غير صريح "فأي نصٍ مهما كان ليس إلا تراكمًا وتكرارًا لنواة معنوية موجودة قبل" (Muftah, 1985, p.25)؛ ولذا فإنّه الاستعمال الصريح للتناسق، إذ إنّ معنى التناسق هو: "تعالق، أي: (دخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة" (Muftah, 1985, p.121)، فالاعتباس كما نعلم له عُلقَةٌ بالكلام الذي يسبقه أو الذي يليه، ويُعدُّ من المقاربات للتشاكل النصي، إذ: "إنّ كُلَّ نصٍ ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة" (Barthes, et al., 1998, p.18)، إنّ ظهور مفهوم التشاكل جاء تبعًا لمعنى آخر من جنسه، وهو "المشكلة" المعتمدة بشكل واسع في المصنفات البلاغية القديمة، بيد أن المتبع لمصطلحات بلاغية أُخرى يُلحِظُ فيها أيضًا تجانسًا وتقارُبًا مع مفهوم التشاكل، ومن المصطلحات ذي: "الطباق، والمقابلة، واللف والنشر، التي يظهر فيها التعالق بين المقومات المعنوية وكذلك مصطلحات أخرى، منها: المزوجة، والتصدير ورد الأعجاز على الصدور والترديد، والمماثلة، كما يقصد بها البعض التناسب في النظم والتلاؤم في الألفاظ مع السياق، ويُعتبر هذا إرهابًا لمفهوم التشاكل لدى كثير من النُقَّاد المعاصرين" (Sultan, 2000, p.352)، و يُطلق على المشكلة معنى التصدير أيضًا، ويُوسَمُ بأنه: "رَدُّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلُّ بَعْضُهُ عَلَى بَعْضٍ، ويكسب البيت الذي فيه أُنْهَتْ، يكسوه رُونًا وديباجة، ويزيده مائيّةً وطلاوةً" (AlQayrawani, 1907, p.4) وبعد الإحاطة بتوسُّع المفهوم: "لينفتح به على أفق التأويل الواسع في نطاق من التلقي الحُرّ الذي لا يُحدِّد مقصدية معينة للمُتلقي، وإنما يترك له الحرية في استجابة خاصّة تخضع لمعارفه، على وَفْق تقبله، ووفّق ما ينسجم مع رؤيته" (Fidouh, 1993, p.97)، فالتشاكل يجمع بين الجمالية والتأثيرية والأنفعالية "ضمن مناخات حُرّة تُساعد على التقبل في أنّ يتفاعل مع المعنى على وَفْق رؤياوية التأويل التي تمنح العمل نَوْعًا من الحرية في وظيفة الخطاب الشُعريّ الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين، وفي ذلك الجمع غرابة هي سرُّ قَبُولِ الشُعْرِ والتَلَدُّذ به" (Fidouhm, 1993, p.98).

المبحث الثاني: مرجعيات الشكل الزخرفي:

سعى الفنان المسلم للبحث عن مصادر استنباط واشتقاق مكوناته من مرجعيات عدّة؛ بغية اعتمادها في التوظيف الفني بحدود مخزونه الثقافي وتأثيره العقائدي، وبما لا يتعارض معها، والمرجعيات عامّة تعني: "الإحالة والإرجاع، وأنها تُلمِحُ وتُشيرُ إلى شيءٍ آخر" (Al-Ruwaili, 2002, p.114)، وجاء ذكر المرجع بلفظه الصريح في جملة من الآيات القرآنية، منها قوله تعالى: ﴿ثُمَّ إِلَىٰ مَرْجِعِكُمْ فَأَخِذْكُمْ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾*، بمعنى العودة والرجوع؛ وللوصول إلى مرجع الشكل يسعى المتلقي لإحالاته على أصله وجذره، إذ إنّ الإحالة: "مصدر أحال، تحويل المعادلة من وحدة [شكلية] إلى وحدة [شكلية] أخرى... تنبيه القارىء في مكان من [العمل الفني] بالرجوع إلى مكان آخر يُعالج ما يتصل بالموضوع قيد الدرس؛ وذلك لربط نواحي الموضوع الواحد بعضها ببعض" (Omar, 2008, p.587)؛ ليتم تأويله وإرجاعه إلى مقاصده ومعناه دون المساس والخروج عن حدود العقيدة الإسلامية والسُنَّة

* آل عمران - الآية 55،

النبوية ، إذ إنَّ التأويل هو الترجيع ، أي : " صرف [الشكل] عن معناه الظاهر إلى مَعْنَى يحتمله ، إذا كان المحتمل الذي يراه مُؤافِقاً للكتاب والسُّنَّة " (Saliba, 1982, p.234) ، كقوله تعالى : ﴿ يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ ﴾ ** ، إذ تحتمل هذه الآية تأويلات عدَّة ، منها : إخراج الطير من البيضة ، أو يخرج الإنسان الحي من الماء الميت ، أو يُحْيِيكُمْ بعد موتكم ، أو يُخْرِجُكُمْ أحياءً من قبوركم ، وغيرها من التأويلات التي تتوافق مع العقيدة الإسلامية .

لذا نجد أنَّ تعدد مظاهر التزيين الزخرفي بمختلف المجالات قد برز كضرورة ملحة تحضُّ على إيجاد مرجعيات غير طبيعية تُساعد على إنتاج مكونات يُمكن أن تتكَيَّف في عملية التجسيد الصوري ، منها ما يستند إلى التأمل الذهني والنظر العقلي إلى ما وراء الشكل المباشر ، والآخر يتسم بصفة الخوارق والغرائبية و اللامألوفية التي تستبطن إشارات ورموزاً تتطلَّب ترجمتها إلى خلق معادل عياني لها ، والتي تحمل توصيفات متغيرة في التفسير والتأويل بين المنتج والقارئ تبعاً للموضوع المختار ، وممَّا تقدم يُمكن تصنيف مرجعيات استنباط واشتقاق الشكل الزخرفي وأنظمتها البنائية في الفن الإسلامي إلى ما يأتي :

أولاً : تمثيل الطبيعة :

تشمل الطبيعة كلَّ الكائنات الحية من مختلف الأجناس ، من إنسان ، وحيوان ، ونبات ، وظواهر أحر ، وما يحمل كلُّ جنسٍ من أنواع ، يُشكِّل القانون العامَّ والصفة المميزة في الطبيعة والفائنة عليه هو النمو والحركة والتكاثر والتنوع والاختلاف والتشابه والتقارب والتباعد في النوع والحجم واللون والشكل ، ففي الشق الواحد نرى تنوعاً ، فلا نرى زهرتين متشابهتين ، ولكن تجمعها صفات ، إذ يرى التوحيد الطبيعي أنَّها : " قوة من قوى الباري مُوكَّلة بهذه الأجسام المُسَخَّرَة ؛ حتى اتصرف فيها بغاية ما عندي من النقش والتصوير والإصلاح والإفساد ، واللذين لولاهما لم يَكُنْ لي أثر في شيء ، ولا شيء أثر مني ، وكان وجودي وعدمه سواءً ، وحضورتي وغيابي واحداً " (Al-Tawhidi, (d.d),p.140) ، فالطبيعة تُمَثِّلُ مرجعاً مهمًّا تنبثق منه الأشكال ؛ لكونها منبعاً للجمال الذي تستمدّه من جمال الخالق ، إذ إنَّ الطبيعة مصدر إلهام الفنان المسلم ؛ إذ رفدت مخيلته بالعديد من الصور المحسوسة والمرئية للواقع التي استلهمها وسعى لتمثيلها ، والتمثيل عند القيرواني : " من ضروب الاستعارة ، وهو المماثلة عند بعضهم ؛ وذلك إنَّ تمثيل شيءٍ بشيءٍ فيه إشارة " (Al-Qayrawani, 1907, p.187) ، بما يتوافق مع عقيدته الإسلامية ، ولاتعارض معها ، والتي أخضعها لصياغات جمالية بواسطة التحوير والتغيير ؛ لغايات تزيينية يُمكن الاستدلال على مرجعها ؛ لكونها تحمل دلالات مباشرة أو غير مباشرة ، وهناك علاقة بين الفنان والطبيعة ، أي : " إنَّ الطبيعة خرساء ، والفنان هو الذي يستنطقها " (Bahnasi, 1997, p.35) ، ويُشاركه التَّوْحِيدِيّ هذا الرأي حيث ، في أنَّه لا يترك مماثلة الطبيعة (الواقع) دون تدخل الذات ، وبذا فإنَّ هناك حواراً لا محاكاةً بين الطبيعة (الموضوع) والنفوس (الذات) ، فالفنان يصوغ عمله الفني بحسب ما تقبله ذاته وتستسيغه ؛ ولذلك نرى اختلاف الأساليب الفنية من فنان إلى آخر ؛ ذلك أنَّ : " النفس هي العلامَة بالذات تبقى عن أبي حيان فوق الطبيعة ، وأنَّ هذه الذات تستطيع أن تُدرك أسرار الطبيعة والوجود إدراكاً سامياً ، إذا هي تجردت من التأثيرات الأخرى " (Bahnasi, 1997, p.27) وترى الباحثة أنَّ التحوير من معالم التمثيل ، ويُقصد به التعديل والتغيير في النسب جماليًا أو تعبيرياً ، والميل عن الأصل (المرجع) ، وعدم الالتزام به ، بغية التأكيد على جوانب معينة في الشكل المستنبط ؛ للخروج عن قانون ونسب الطبيعة ، من دون أن يفقد الشكل هويته الأصلية ؛ ليختلف فيه عن تعبيرات الآخرين ومظاهره الطبيعية ، باعتماد رؤية فنية جمالية ، فهو أسلوب وصياغة ومعالجة تصميمية قائمة على التغيير في الشكل من إزالة وإضافة وتهذيب ؛ لغرض جمالي وتنويعي ، وكسر المؤلف ، والابتعاد عن المحاكاة ؛ أو لغرض تكييف الشكل كيما يتلاءم مع المساحة المطلوبة ؛ أو لأسباب عقائدية ومجتمعية ، وتتفاوت مستوياته من البسيط إلى المعقد ، وقد تصل بالشكل إلى مستوى الغرائبية ومفارقة الشكل الأصل الذي يصعب إحالته على مرجعه ، فهو مأخوذ من أصل : " حَارَ يَحُورُ حَوْراً وَحَوْوراً : رجع يقال : حَارَ بعد ما كَارَ ... ونعوذ بالله من الحَوْر بعد الكَوْر ... ، أي : من النقصان بعد الزيادة ، وكذلك الحور بالضم ، وفي المثال (حور في محارة) ، أي : نقصان في نقصان " (Al-Jawhari, 2009, p.292) ، وَحَوْرَ الشكل غَيْرَةٌ ، وأجرى تعديلاتٍ عليه ، إذ نقول : " حَوْرٌ كَلَامَةٌ ، إذ غَيْرٌ بَعْضٌ مِنْهُ ، وحور بَعْضٌ أَحَادِيثُ رِوَايَتِهِ " (Omar, 2008, p.587) ؛ ولذا سعى الفنان المسلم لتحويل المظاهر الطبيعية إلى معادل صوري جمالي باعتماده أسلوب التحوير ، التي تُعَدُّ من أبرز صفات الفن الإسلامي .

** سورة الروم – الآية ، 19

ثانيًا : غياب المرجع :

يتضمن هذا المفهوم وصول التمثيل إلى أقصى مديات الاختزال الذي يُبعد الشكل عن مرجعه ، إذ يتركز على عملية ذهنية قائمة على عزل وإزالة وتعرية وإزاحة ممنهجة ، والانتزاع والإخلاء من العوالق ، بمعنى : " انتزاع عنصر من عناصره ، والتفت إليه وحده دون غيره ، أو استخراج ذهنيًا الماهية بقطع النظر عن تشخيصها الخارجي " (Omar, 2008, p.360) ، أي إنَّها عملية الانتقال بين اتجاهين مختلفين من التشخيصي إلى اللاتشخيصي ، إذ إنَّ التجريد يتجسد في البنية الزخرفية " إلى ما وراء الشكل الزخرفي عبر استنباط مكونات نابعة من الفهم الرياضي المجرد لعناصر الطبيعة ، وتحويلها إلى عناصر تخضع لقوانين وعلاقات محكمة الأبعاد والقياسات ، كالدائرة ، والمربع ، وغيرها " (Al-Nouri, 2015, p.74)

وثمة مشتركات بين التمثيل واللاتمثيل في الأسلوب الصياغي ، إذ يسعيان للتغيير من تبسيط أو تعقيد للشكل المستنبط من الأصل ، إلا أنَّهما يختلفان في مستويات وعمق البعد عن الواقع ، فالأسلوبان يعتمدان في تشكيلهما على الحذف والإضافة ، ولكن مايفترقان فيه أنَّ التمثيل يحتفظ بخصائص وصفات ومميزات العنصر الأصلي ، ويُمكن إحالته من دون جهد ، في حين يبتعد التجريد عن الشكل الطبيعي ، ولا يأخذ من الطبيعة سوى جوهرها ، من طريق التصور الذهني لدى المخرّف الذي يحتاج إلى جهد للإحالة على المرجع ؛ إذ : " يهدف إلى استخلاص التصور الذهني الخالص لأيّ نظام عام ينحو منحى التأمل الذهني أو النظر العقلي لما وراء الشكل المباشر للعناصر التي استلهمت في الفن الزخرفي ؛ لتجاوز الشكل الظاهري الواقعي ، وتجريده من أيّة تفاصيل يحملها ، وتوخي الاقتراب من تشبيه الشيء بذاته إلى إدراك حقيقة وجوه العناصر ومكائنها الجمالية " (Al-Nouri, 2015, p.73) ؛ ونتيجة التعالق بين الاتجاهين (التمثيل - الاتمثيل) برزت مشتركات في الفعل والأداء عبر مستويات عدّة على وفق القيمة الإحالية في درجة الاختزال والتثكيف للمرجع للأصل ، منها :

أ - مستوى التجريد التمثيلي: يتضمن التجريد فيه عمليات التبسيط والحذف والإضافة والاختزال ؛ لتحويل مظاهر الطبيعة إلى أشكال فنية تحمل صفات متشابهة تُحيل على المرجع ، إذ : " إنَّ أفضل التشبيه ماوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد " (Al-Qayrawani, 1907, p.196-197).

ب - مستوى التجريد اللاتمثيلي: هو تعبير عن أشكال لا تُمثل سوى ذاتها ، ويخفي فيه المخرّف كل مصادر الإلهام ، ليستخدم خطوط مجردة ، كشكل الغيمة الزخرفية المجردة التي لانستدل عليها الامن خلال السياق لوجودها أعلى التصميم ، فلو وضعت بالاسفل يصعب على المتلقي قراتها .

ج - مستوى مشترك بين الاتجاهين: يقع موقع وسط بين المستويين التمثيلي واللاتمثيلي ، فهو يحمل صفة إخفاء الصفات التمثيلية وفي الوقت ذاته يحمل ملامح تمثيلية محيلة لمصدر الاستنباط ، كالعناصر الزخرفية النباتية الكأسية التي اختزل جزء من مظهرها الطبيعي وابقى جزء وهو كأس الزهرة الذي يحيلنا الى مرجعه الطبيعي التي تمثل امتزاج العقل والحس ، وأوقد ينتج أحيانا من العناصر النباتية بسبب شدة تجريدها أشكالاً مزدوجة لها أكثر من قراءة ، فزخارف الأربسك " هي زخارف مكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة ، وتبدو بسبب شدة بعدها عن الطبيعة ، كأنَّها رسوم هندسية " (Al-Alfi, 1969 , p.113) .

ثالثًا : اللامالوفية :

عُني الفنان المخرّف بابتكار وتطوير أشكال ذات خصوصية في الفن الإسلامي ؛ لتنسجم مع ما وصل إليه من التطور في مظاهر العمارة والتزيين الدينية والفن الإسلامي عامّة ، باعتماد اتجاهات فنية متنوعة ، كإدماج واشتراك وتداخل الأشكال اللامالوفية ضمناً في البنية الزخرفية ، التي تحمل مضامين وأبعاداً تعبيرية بتنسيق فني مميز يحمل صفة الفرادة والتميز؛ لما لهذه الأشكال من قدرة على جذب انتباه المتلقي ، إذ إنَّها " تتمثل باستعمال أشكال زخرفية تخضع لمعالجات شكلية بين البساطة والتعقيد بصورة محورة زخرفياً ؛ ممّا تُثير في جذب الانتباه واسترعائه نحوها ، وقدرتها على التعبير ، سواء أكان المعبر بهيأة رموز واقعية (الموجود الواقعي) أم افتراضية (تحمل قراءات متعددة) غير دارجة في سياق اللغة الزخرفية " (Al-Nouri, 2015, p.80) ، فهي أشكال مبتكرة أو مستحدثة ، أو هي رؤية نسيج من الخيال التي كيفها الفنان المخرّف ؛ لتخدم غايات العمل الفني الوظيفية والجمالية والتعبيرية ، ظاهرة كانت أم باطنة ، ويُمكن تصنيفها بما يأتي :

أ - الأسطورة :

تنتمي إلى تصنيف اللامألوفية ، فهي مصدر أفكار واتفاق الأوليين ، يُخرجها الفنان المسلم بأسلوب المبالغة من تكثيف واختزال تصويري (شكل ، لون ، حجم) ، إذ إنها : " سرد قصصي مُشوّه للأحداث التاريخية تعتمد آلية المخيلة الشعبية ، فتبتدع الحكايات الدينية ، والقومية والفلسفية : لتُثيرها انتباه الجمهور ، وهي تعتمد إعادة تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم ، فتتخذ منها عنصراً أولياً ينمو مع الزمن بإضافات جديدة ، بحسب الرواة والبلدان ، فتصبح غنية بالمخيلة والأحداث والعقد ، وقد تكون من صنع كاتب أو شاعر معين غاص في أحلام شعبه ، وأدرك العوامل المثيرة له ، وتوسل بأسلوبه الخاص وضع أسطورة ناجحة : ما تحتم أن تُصبح مع مرور الزمن من الفلكلور المحلي أو التراث الشعبي (Abdel Nour, 1984, p.19)

ب - الغرائبية :

أشكال ذات مرجعية غير مألوفة ؛ وُظفّت في التكوينات الزخرفية للابتكار والتجديد ؛ ولإحداث فارق نوعي في الكم والكيف ؛ وتحقيق أهداف جمالية وتعبيرية ، وغالباً ماتشغل موقعاً سيادياً ؛ لجذب انتباه المتلقي ؛ لما تحمله من صفة : " وحشية غير ظاهرة المعنى ، ولا مأنوسة الاستعمال " (Al-Jurjani, 1985m p.167) ، إذ يمتاز الشكل المتصف بالغرابي بعلةً تجاوزه الواقع ؛ فهو : " جنس متخيل سائب إذا لم يُحسن تقييده وضبطه ، وعوامل الزمان والمكان والخلفية الثقافية والتراثية مهمة في ضبطه " (Shaalan, 2007, p.11) ، وبلحظ ذا قد يكون للأشكال الغرائبية علقاً بالزمان والمكان .

ت - العجائبية :

العجَب هو الحَيْرَةُ التي تطرأ على الإنسان ؛ لقصور في المعرفة عن أسباب الشيء ، كحيرة الإنسان عند رؤيته لخلية نحل أول مرة ، ولو علم أن النحل هومنٌ صنعها لزادت حيرته ودهشته ؛ أتى لكائن ضعيف وصغير أن يبني بُيوتاً هندسية من مضلعات سداسية مُجرّدة متجاورة ومتماسمة ومتحدة بدقة ومهارة التي تقارب مفهوم المطلق واللامتناهي ، وهذا ما يُمكن مقارنته من فعل الزخارف الهندسية المعقدة اللامتناهية ، أو ما يُمكن تسميته بـ (التوليفة المتلاحقة) ، إذ إن : " التوليفات المتلاحقة في العمل الفني الإسلامي لا تُفسد بحالٍ هوية وشخصية الوحدات الأصغر التي تتشكل منها ، بل إن مثل هذه التوليفات قد تتكرر بدورها ، وتنوع ، وترتبط بكيانات غيرها أصغر أو أكبر ؛ لتشكل توليفات أخرى أكثر تعقيداً " (Al-Farouqi, 1998, p.247) ، فيمكن وسُم العجائبية بأنّها حوار العقل ، ومحاولة لتفسير الصور البصرية غير المألوفة أو الأشياء التي لا يملكها في خزينة المعرفي ؛ ممّا يجعله يبحث في خباياها ومرجعياتها للاستدلال عن أصولها ، فالعجيب هو : " أمر غريب قليل الوقوع ، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة ، وذلك إمّا عن تأثير نفوس قوية ، أو تأثير أمور فلكية ، كل ذلك بقدرته الله تعالى وإرادته " (Al-Qazwini, 2000, p.15) .

ث - الخرافة :

اعتقاد أو فكرة قائمة على مجرد تخيلات من دونما سبب عقلي أو منطقي ، وللخرافة في الاصطلاح معانٍ عدّة : (الأول : هو الاعتقاد أن بعض المدركات الحسية تجلب السعادة أو الشقاء ، والثاني : هو إطلاق هذا اللفظ على كلِّ اعتقادٍ باطلٍ أو ضعيفٍ ، والثالث : هو إطلاقه على كلِّ مبدأ أو مذهب مبالغ فيه بغير نظر أو قياس ، والعقل الخرافي مُضادٌ للعقل العلمي) (Saliba, 1982, p.527) ، إذ شاع عند الفنان المسلم استعمال : " الأشكال الخرافية المركبة ، كالطيور ذات الوجوه الأدمية ، والفرس ذي الوجه الأدمي (البراق) " (Al-Alfi, 1969, p.118) ، أمّا من منظورها الشعبي فهي : " سرد خيالي شعبي عفوي ذو معنًى رمزي ، وقد يتعدّل مفهوم الخرافة بحسب التفسير الذي يعمد إليه الشرح ، وقد تتضمن تقليداً قديماً أو حكايةً عن شخصيات وأحداث ، وتُشير عادةً إلى ظاهرة طبيعية أو إلى مرحلة تاريخية ، أو إلى مضمون فلسفي أو خلقي أو ديني " (Abdel Nour, 1984, p.101) ، ويُفترض في الخرافة أن يكون هناك تماثلٌ بين شخصيات وهمية وشخصيات واقعية ، وهذا التماثل يكون واضحاً لا لبس فيه ، فهي حكاية : " قصيرة نثرية أو شعرية تُبرز أحداثاً وشخصيات وهمية تتراءى من خلالها أحداث وشخصيات واقعية ، بحيث إنَّ الذهن يتتبع عند قراءتها أو سماعها المعنى الظاهر والمعنى الباطن في الوقت نفسه ، وقد يكون أبطالها أناساً أو حيواناتٍ أو حشراتٍ أو نباتاتٍ أو معادنٍ " (Abdel Nour, 1984, p.101) .

ج - الخوارق :

إنَّ الخوارق روايات غير حقيقية باطلة لا أساس لها ، فهي تشمل كل ظاهرة تعدّت وتجاوزت العادة التي تُتخذ لقياس شيء معين ، أي فوق المعتاد ، وكلُّ ما خرج عن النظام المألوف بمعنى : " ما جاوز قدرة العبد أو طبيعة المخلوقات كالمعجزة والكرامة والخارق ،

عن الطبيعة كُلِّ ما خرج عن الطبيعة وقوانينها " (Madkour, 1983, p.79) ، فالخوارق من المصطلحات التي تدل على اللامألوفية ، وهي مشتقة من مادة خرق ، (وهي ما انخرق من الشيء وبان منه ، فهي بمعنى خرق الثوب ، وخرقه ، أي : وَسَّعَ شَقَّهُ ، وشاة خرقاء : أي مثقوبة الأذن ، وتأتي مادة خرق بمعنى الدهش ، نقول : أصابه برق وخرق ، واختراق الرياح اشتد هبوبها) (Al-Zamakhshari , p.241 , 1998) ، فالخوارق مصطلح يُطلق على كُلِّ الظواهر التي لم تندرج ضمن التفسيرات الطبيعية للعلوم ، والتي لم يتم إثباتها بالتجارب ، ولا تقع ضمن نطاق المفاهيم المنطقية ، إذ : "كُلُّ ما خالف العادة فهو خارق ... ويُطلق الخارق على ما يخرق نظام الطبيعة ، كالمعجزات والكرامات ، فهي خارقة للنظام الطبيعي المعلوم ... ، وقد سُمِّيت هذه الأمور بالخوارق ؛ لمجاورتها قدرة الإنسان ، لا لمجاورتها قدرة الآلهة ، فكلُّ ما كان مُتعلِّقًا بقدرة الإنسان ، فهو طبيعي له ، وكلُّ ما جاوز قدرته ، فهو خارق لطبيعته ، ولكن الخارق للطبيعة لا يخرج عن كونه مرادًا لله ؛ لأنَّ كُلَّ ما يجري في الملْك والمَلَكُوت ، فهو فعل الله واختراعه ، وإذا قُلْت : إنَّ الله قادر على كُلِّ شيءٍ ، كان لأبد لك من القول إنَّه تعالى قادر على خرق العادات " (Saliba, 1982, p.513) .

المبحث الثالث: مظاهر التزيين الزخرفي في الفن الإسلامي

تنوعت مظاهر التزيين الزخرفي وتميزت بالثراء والتعدد المنسجم على وَفْق نظام يحكم مكوناتها ، فهي : " مجموعة من العناصر والمفردات (الهندسية ، النباتية ، الخطية ، الحية) ، أدركت بمجموعها ، وليس نتيجة لأيّ تجميع عفوي ، بل هي تناغم معين ، أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل ، وكلُّ جزء مع الآخر ، حيث يمكن تحليلها وتحويلها إلى عناصرها الأولى " (Hajim, 2006, p.4) ، التي وَظَّفَهَا وَكَيْفَهَا المِزْخَرَف : لتلائم المساحات التصميمية المنتظمة وغير المنتظمة ، سواء أكانت لعناصر زخرفية نباتية أم حيوانية أم هندسية أم خطية ، والتي تقوم على علاقات عدَّة في بنائها ، كالتداخل والتتابع والتكرار والتقابل والتماثل ، ويُمكن تصنيف مظاهر الفنون الزخرفية على النحو الآتي :

1. الزخارف النباتية :

وهي أشكال مستنبطة من الواقع ، خضعت لمعالجات تحويرية تُقَرِّبُها من واقعها أو تُبعدها عنه ، وتتمثَّلُ بكونها : " تكوينات فنية قريبة من مظهرها الواقعي للنبات ، ومحورة عنه ، مكونة من مفردات عديدة بإنشاء من نوع واحد أو نوعين زخرفيين ممتزجين بعضهما مع بعض ، في ضوء تنظيم مكاني لمكوناتها ؛ بغية إشغال الفضاء المتاح على وَفْق أسلوب تصميمي يكفل إخراجها النهائي " (Abdel Amir, 2003, p.5)

فالزخارف النباتية هي الزخارف التي تقوم على : " أشكال الأوراق والتعريفات والتوريدات المتنوعة ، وأشكال المراوح والأزهار النخيلية ، وتفريعات أنصاف المراوح النخيلية ، إلى جانب العقد والإطارات المتظافرة والمتشابكة " (Wilson, (d.d), p.12) ، فهي قائمة على دقة تناسب أجزاءها ، وانسجامها مع بقية العناصر ، وتعتمد نظامًا هندسيًا يُحدِّد مساراتها التي على وفقه يتم توزيع المفردات واتجاهاتها ، ويُمكن تصنيف الزخارف النباتية إلى الأنواع الآتية :

أ / الزخارف الكأسية .

ب / الزخارف الزهرية .

ت / الزخارف الغصنية .

2. الزخارف الهندسية : هيئة شكلية تعتمد في تكوينها على العلاقة بين الخطوط المجردة المستقيمة والمنحنية مُكوِّنة أشكالًا هندسية بسيطة ومعقدة ، وتُتَّسَمُ بكونها قابلةً للاشتقاق والنمو والتكاثر إلى أشكال جديدة ومتنوعة ، إذ تُكوِّنُ نسيجًا بواسطة التكرار والتناسخ كخاصية أساسية فيها ، سواء بين الأجزاء أم بين الكلِّ العامِّ ، إذ إنَّها : " تنشأ من تقاطع الخطوط الهندسية المستقيمة ، وغير المستقيمة والقابلة للانتشار في جميع الاتجاهات عن طريق تكرار الوحدة الهندسية الأساسية التي يُبنى بموجبها كُلُّ أنموذج من النماذج النجمية وغير النجمية " (Daoud, 1989,p.9)

أ - الزخارف النجمية .

ب - الزخارف الحصرية .

3. الزخارف الخطية :

يشغل الخط العربي مكانة خاصة في الفن الإسلامي ؛ لكونه لغة القرآن ، ويشترك الخط العربي مع الأشكال الزخرفية في كونها أدوات للتزيين ، وأحيانًا يستغني الخطاط عن الجانب القرآني ؛ ليطغى الجانب التزييني ، إذ : " أدرك الفنانون المسلمون أنَّ الخط

العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً زخرفياً طبعاً ، ويُحَقِّقُ الأهداف الفنية ، وكثيراً ما استُعْمِلَ الخطُّ استعمالاً زخرفياً بحثاً ، دون الاهتمام بالمضمون المكتوب " (Al-Alfi, 1969, p.119)

4. أشكال الكائنات الحية (آدمية – حيوانية): أشكال حيوانية أو آدمية موطَّفة زخرفياً في منجز موحد شمولي ، كالأسمالك ، أو الطيور ، أو أجزاء منها بأشكالها الطبيعية ، أو مُحَوَّرة عنها ، أو عناصر مركبة تمتزج فيها أجزاء وأعضاء من أنواع مختلفة ؛ لِتُنْتَجِدَ منها أوضاع زخرفية ، أو تُشارك مع عناصر نباتية أو هندسية ؛ لإخراج موضوع زخرفي ، إذ : "لأنَّ البَالِغَ إذا قلنا إنَّ هذه الزخارف في أسلوب توزيعها وسط التكوينات الزخرفية تُعدُّ من أروع ما أنتجته قريحة الفنَّانين وأيديهم في العصور المختلفة" (Al-Shaf'ii, 1994, p.219)

6. الأشكال الغيمة : أشكال استلهمها المخرّف من الواقع ، وقد حوَّرها ووطَّفها زخرفياً ؛ ليُضفي جانباً واقعياً ، أو تعبيرياً رمزياً ، إذ وُطِّفها بمستويات تحويرية عدَّة ؛ لإضفاء صفة التكتيف ، والثراء والتنوع بآتيانها ضمناً مع الزخارف ، أو كخلفية للأشكال ، ويُمكن إدراكها بشكل مباشر أو غير مباشر بحسب شدة تجريدها .

7. المصنوعات : أشكال مُكَمِّلة ومُعزِّزة لفكرة المنجز ؛ يستعيرها المخرّف ويوطِّفها ضمناً مع بقية المكونات الزخرفية الأساسية لغايات تعبيرية ؛ أو كرموزات عقائدية أو مجتمعية أو ثقافية ، كالأجراس ، والقوس والنشاب ، والأواني ، والآلات الموسيقية ، والقناديل.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهجية البحث :

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في عملية تحليل النماذج المختارة من مجموع مجتمع البحث بما يناسب مع معطيات المضمون الذي يجسد طرفاً من اطراف مفهوم التشاكل واستخلاص النتائج المرجوه.

عينة البحث:

سعت الباحثة الى انتقاء النماذج المعدة للتحليل بشكل قصدي بما يتوافق وطبيعة المماثلة مع المفهوم المختار كاحد أوجه التشاكل وفق اعتبارات (فنية منهجية) الغرض منها استحصال عدد اكبر من النتائج التي توضح المقاربات الفكرية والية التحليل في ظل استجابة تمثيل المفهوم المرادف مع المنجز الفني ، ضمن جملة من المبررات لهذا التوجه (التحليل – والانتقاء) منها :

1. تضمن كل مفهوم شكلاً يجسد صورة من صور التشاكل تبعاً لطبيعة التمثيل والتحليل وإظهار النتائج وتحقيق تصيره والبنية الشكلية الظاهرة .
2. يعزز هذا التوجه البحثي لكل مفهوم وما يحتويه من نماذج على استخلاص نتائج مكثفة حصرية وعدم اقتصارها على نتيجة ظاهرة واحدة قد لا تكون معبرة عن متطلبات المفهوم وتوصيفاته مع الاشكال الزخرفية الأخرى او ربما لا ينطبق عليه تلك النتيجة في حدود النماذج الفردية للعينات .
3. من المرتكزات الأساسية في البحث العلمي بيان مدى تطابق نتائج البحث مع أهدافه منها عامة وأخرى خاصة اذ يثري مبدأ المقاربات (النص - التشكيل) ظاهرة بيئة واسعه على صعيد اختيار الانموذج ضمن المفهوم الواحد وتنوع المخرجات وتعددتها تعبر عن المحتوى الشامل للأهداف ومبرراتها .

4. تم الأخذ بنظر الاعتبار لتلك المبررات اتجاهين أساسيين في اختيار النماذج منها :

أ. الاتجاه الفني : اتساع مفهوم التشاكل ومترافاته في مجالات مختلفة ورفدة بمنز في كمعادل بصوري ذات اشغال زخرفي صرف او خاضع الى تصرف تصميمي في بنيته الشكلية تسحب الى مبدأ التزيين الزخرفي متغيرة في الكم والنوع والمعالجات الشكلية والإخراج اللوني.

ب. الاتجاه العلمي: الاهتمام بالمؤشرات الفنية الواردة في استمارة التحليل كمدخل لتحليل المحتوى للمنجز المتوافق مع المفهوم المختار والارتقاء بالية التحليل على وفق أسلوب يبحث (كينونات النص – وجزيئات التشكيل الصوري) وإظهار المديات المتوائمة بينهما بشكل بالنتيجة طرح مفاهيمي يتجاوز الوصف الظاهر للشكل الى محاكاة ثنائية متلازمة بينهما .

المقاربات المماثلة للتشاكل في زخرف الفن الاسلامي .



شكل (1)

نظرًا لوجود كم كبير من المفاهيم التي يمكن مقاربتها بصورة أو باخرى تفضي إلى معنى التشاكل وتفسيره في ظل المفهوم المنتقاة ولضيق عدد صفحات البحث المسموح بها ومحدوديته سيتم انتقاء عدد من تلك المقاربات ووضع التحليل المناسب في بيان المعنى المستخلص منه يؤدي بالنتيجة الى تجسيد ملامح المقاربة للتشاكل :

1. التجنيس: يُعدُّ التجنيس في الفنون من الأساليب الغنية والمتنوعة ؛ إذ يُستثمر لإضفاء الوحدة والانسجام والايقاع والجمال على أي عمل فني من طريق ربط مختلف عناصره ببعضها ببعض ؛ ويُمكن للفنان اعتماده للتعبير عن إبداعه ؛ لما يُضفيه من ثراء على المنجز الفني ، من قراءاتٍ ومعانٍ جديدةٍ ، ويُقصد به : " الضَّرْبُ من كل شيء ، وهو من الناس ومن الطير... والجنسُ أعم من النوع ، ومنه المُجانَسَةُ والتَّجْنِيسُ ،...ويقال: هذا يُجانِسُ هذا أي يشاكله " (Ibn Manzur, (d.d),p.514)، وعند مطلوب : " مصدر: تجانس الشيئان ، إذا دخلا في جنس واحد ... ، فالتجنيس : هو التجانس ، والجناس ، والمجانسة ، وكلُّها مُشتَقَّةٌ من الجَنَسِ ... يُقال : هذا يُجانِسُ هذا ، أي : يُشاكِلُهُ " (Matloob, 1983, p.51). ففي الشكل (1) الذي اعتمد على عملية دمج شكلي لجنسين من مكونين مختلفين في الشكل والوظيفة مشتركين في العملية التزيينية في بنية شكلية واحدة أولهما التكوين النصي الخطي لكلمتي : (علي ، حسين) ، إذ جاءت هاتان الكلمتان بخط التعليق الذي يحمل الوظيفة القرائية الاتصالية ، أمَّا التكوين الثاني فكان للمفردة النباتية

الكاسية ثلاثية الفلق ذات الحشو الكاسي ؛ ليُنْتِج بنية (وظيفية قرائية تزيينية) ، وهو يُمَثِّلُ حالة من المزاوجة بين بنية الحرف بالتشكيل التزييني للعناصر النباتية الكاسية ، عبر التلاعب في عملية الإشغال الزخرفي لبدن الحروف ، إذ وظف في بدنها عناصر كاسية

بطابع زخرفي محافظاً على مقروئيته ، فأحدثنا تشاكلاً بين مرجعيتين المحورة المتمثلة بالمفردة الكاسية المشتقة من عنصر كاس الزهرة وبين مرجعية مجردة لرموز اتصالية تواضعية المتمثلة ب(خط التعليق) ؛ ليكونا كتلة واحدة ملتحمة ومتماسكة بفعل قدرة واستجابة المفردات الزخرفية على التكيف والتوافق والانسجام مع صورة الحروف لخط التعليق القائمة على الاتزان والاستدقاق ؛ وقد استغل الفنان الخاصية التي تتميز بها هيئة حروف التعليق : " مرونته العالية على التشكيل الزخرفي ، ومن خلال حروفه وتشكيلاته الملحقة به ، وما يتقبله من مكملات زخرفية نباتية أو هندسية تتخلَّلُ الفضاءات المتحققة بين حروفه وتشابكاتها" (Daoud, 1989 ,p.114) ، المتسمة بالسّمك في أجزاء معينة في الحرف الواحد ، ودقتها في أجزاء أُخَرَ في الحرف نفسه ؛ ومن ثمَّ جاءت متشاكلَةً ومتلائمةً مع الهيئة الخارجية للمفردة النباتية الكاسية التي تحمل التوصيفات عنها في السّمك والنحافة التي وُظِّفَتْ مدمجةً في بدن الحروف بعد إفراغ بدن الحروف ؛ لتُحدث تعالُقاً بين الحرف والمفردة الكاسية.

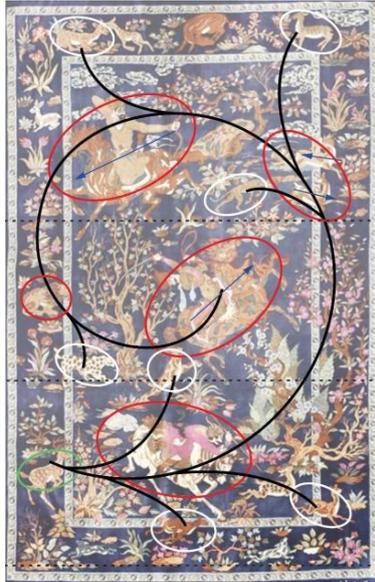
عولت البنية التكوينية للتصميم على أنظمة عدّة في تقسيمها المساحي ، فالكلُّ العامُّ للتصميم قائمٌ على تكرار منتظم للوحدة الواحدة الكبرى المربعة بطريقة التقليب العمودي باتجاه الأعلى بصورة متتابعة ، أمَّا النظام التكراري الثاني فهو التكرار الدوراني المتعاكس باتجاه عقارب الساعة ضمن الوحدة الواحدة للجزأين اللذان بتشاكلهما يُكوّنان الوحدة الكبرى المربعة ، وجاء التكرار المتغير الحر للمفردة النباتية الكاسية في الوحدة الواحدة الصغرى ، وعلى الرغم من اشتراك هذه الأنظمة التكرارية المتنوعة والمختلفة ، فإنّها أخرجت لنا صياغة تصميمية تحمل قيمة تزيينية عالية وموحدة ، ويُلاحظُ أنّ هناك تفاعلاً في الحركة بين التكوينين (الخطي والزخرفي) ، فهما يشتركان في الحركة الغصنية الحلزونية الملتفة نحو الداخل لحرف النون من كلمة (حسين) ، وتشاكلاً شكلياً بين المكونين في حركة حرف الياء الراجعة والمفردة الكاسية ثلاثية الفلق ، ومثلت القيمة الاعتبارية للكلمتين (علي وحسين) مجموعة من المعاني الجوهرية لدى الفنان المسلم ، إذ عُني بإضفاء أبعاد جمالية وتزيينية عليهما ، وخلق مُحتَوًى فني بين (الشكل المتجلي الظاهر وما يستبطنه من معانٍ مخفية باطنة) .



شكل (2)

2-التعالق والتلاقح والاشترك: ارتبط مفهوم التعالق بعدد من المصطلحات الفلسفية التي أعمدت في الأعمال الفنية وتفاعلت معه في عملية البناء الشكلي والتعبيري، كمفهوم التشاكل والتماثل والتقابل، وقد أثبتت حضوراً فاعلاً في منجزات الفن الإسلامي عامة، والفن الزخرفي خاصة، ومن ضمنها مبدأ التعالق، ويُقصد به: "تعالق الشيطان: أمسك كُلُّ منهما الآخر تعالق الألفاظ في النص (الشكل)؛ ممَّا يدلُّ على تماسكه، وجودة سبكه" (Al-Bustani, (d.d), p.526)، فالشكل (2) يُمثِّلُ جنسًا واحدًا لنوعين زخرفيين، نباتي (غصني - كاسي) ذي مرجع محور عن الواقع للنوع الغصني، ومجرد للنوع الكاسي مُتعدِّد الأنظمة، ويختلف أحدهما عن الآخر، بأنَّ لِكُلِّ نسقٍ نظامُهُ الخاصُّ من حيث اللتفافات الحركية والمعالجات اللونية، إذ كُتِفَ الفضاء بإشغال (كاسي - غصني) على وفق التفرد الحركي الغصني لِكُلِّ انشاءٍ في توليفة منسجمة عبر التعالق فيما بينها، فالبنية المتشاكلية بمنزلة: "فضاء نبحت فيه عن شبكات التعالق مُتعدِّد الأبعاد، وهي شبكة مكونة من تطابقات وعلاقات تركيبية واستبدالية تنشأ منها، وبها أشكال بلاغية عديدة تعود بدورها إلى أحداث تثيرات سياقية مُعقَّدة" (Salah, 1996, p.165)، إذ تحمل تلك التفاعلات الداخلية (للشكل - والنظام) قيمة تصميمية عُليا في آلية التوظيف، تتراوح بين البساطة والتعقيد عبر تناسج تلك الأنساق (كاسي-كاسي-غصني) في بنية تصميمية مغلقة ذات وحدة(موضوعية - أسلوبية) في كيان شمولي يجمعهم.

وقد شكَّلَ الفارق اللوني تعزيزًا في فصل كُلِّ نسقٍ وتنظيمه الحركي الخاص بصريًا، فجاءت الأغصان النباتية على وفق ثلاث حركات متنوعة متعالققة فيما بينها، ذات

السنور الأزرق (الأعلى)
السنور الثاني (الوسط)
السنور الثالث (الأعلى)

نمطية مختلفة للأغصان، إذ عولج أحدها باللون (الأبيض)، والآخر المماثل بالإشغال، باللون (الجوزي)، وما بقي من الفضاء فأشغال بالغصن (السمائي) المكثف؛ لإشغال كامل الفضاء المتبقي، وقد عُوِّلَ في الغصنين الأبيض والجوزي على حركات بسيطة وباتجاه واحد، لا يلتقيان، على العكس من الغصن السمائي الذي اتسم بالتعقيد عبر التداخلات والتقاطعات؛ ومن ثمَّ نلحظُ شكلاً مُتدرِّجًا باستعمال اللون الأبيض له علاقة بالظل والضوء، بعدها سحب إلى اللون الجوزي، ثم السمائي الذي عمل على احتضان جميع الأغصان بحركته الحلزونية المعقدة، فمنها إلى الداخل المتمثلة باللون السمائي، وجاءت الأوراق الكاسية مدمجة مع الغصن ضمناً؛ فكوَّنت بذًا لجد جَسَدَ الثَّراءِ دورًا مُهمًّا في فصل وعزل الأنساق بشكل متناغم في (الحركة - المعالجة اللونية)، من طريق التداخل والتشاكل والتعاقب بينهما في ظل الوحدة البنائية، محققة المزوجة الزخرفية في النوع الواحد مُتعدِّد الأنساق؛ بغية إشغال الفضاء الكلي؛ ممَّا يعكس الفعل الجمالي في: (التنظيم - التوزيع - الإشغال).

شكل رقم (3)

3-المنحى الرياضي والنظام اللوبي الخفي: إنَّ الفن الزخرفي من الفنون القائمة على نظام متصل بين العناصر، سواء بالتعاقب أم بالتجاور أم غيرها من الأساليب المتبعة في توظيف التكرار الذي يعتمد على الاتصال والتضامن الموحد للبيئة، ولكن نجد أحيانًا إنشاءات تكون عبارة عن كتل تتجاوز أنظمة التقسيم المعتادة في التصاميم الزخرفية معولة على نسق خفي يؤدي إلى توزيعها ضمن الفضاء العام، فالشكل يحمل استطالة في طابعه العام؛ وهو مُقسَّمٌ بفعل تنوع مقاسات العناصر المُوظَّفة على ثلاثة مستويات: (أعلى، وسط، أسفل)، فالشكل (3)، إذ اعتمد على إشغال المساحة التصميمية بأنواع من الأشكال بأحجام وآليات متغيرة التوزيع المكاني، وقد وُظِّفَتْ باتجاهات مختلفة بشكل مسطح لا يُجسِّد البعد الثَّاني أو الثَّالث (تجسيم)، الذي يُمكن بواسطته تحديد أماكن وأحجام الأشكال (الحيوانية والنباتية) ذات المرجع المماثل والمتباعد عن الطبيعة، فالأشجار ذات الإنبات الحُرَّ المحوَّرة عن الواقع، والأشكال الحيوانية ذات الطابع الزخرفي، لا تُمثِّلان حجمهما الطبيعي، مقارنةً بما يُجاورهما من

هيئات العناصر، قد تكون " خرجت كلها عن خصائصها الواقعية، لكي تُشكل عالماً مستقلاً لم يكتمل بناءه الواقعي بعد، بل بقي صورة في رحم الكون تخيلها الفنان وهو مشدود بقوة إلى خالقه، سابقاً في سحر المقدر الإلهية على الخلق والتكوين " (Bahnasi, 1979, p.43)، ويمكننا الإشارة إلى ملامح التصميم التي ظهر فيها المنجز يحمل قراءات متنوعة منها يمثل بـ (واقع حال)، العناصر الحيوانية بهذا السياق الذي عول في توزيعها وتفاعلها مع العناصر الداخلية الأخرى المتغيرة في التصوير الظاهري؛ بغية تحقيق مبدأ التشاكل في ضوء النظام المخفي للحركة الحلزونية (أو الملتفة، إذ كان المسؤول عن اثتلافها، ويُمكن مقارنة هذا المبدأ بثنائية (الظاهر والباطن)، فإن: " الواقع الظاهري (بالنسبة للعمامة)، والحقيقة الباطنة (بالنسبة للخاصة)، تُمَثَّلُ بنية من البنى الفلسفية والاجتماعية والثقافية الأساسية للعصر الإسلامي " (Papadopoulou, 1979, p.62)، ومن ثمَّ إمكان أن تكون الحركة الحلزونية قد وضعت قانوناً لانتشار هذه الأشكال أو الكتل؛ إذ وُزِعَتْ على وفق وضع نسيج مخفي (داخلي) عمل على توزيع هذه المفردات؛ ليأخذ كلُّ عنصرٍ استحقاكه المكاني، على الرغم من عدم إيلاء كلِّ عنصرٍ من العناصر قيمته الحقيقية الواقعية، فالأسد والحصان مثلاً قد يكونان بهذا الحجم ولكن هذه النسب البينية لا يتحقق مظهرهما الواقعي الغالب.

إنَّ التصرف التصميمي للمنجز أثار التمييز والمغايرة في التظاهر بواسطة التوزيع الزخرفي المتعارف عليه، إذ يُعتقد أن: " المتعة التي تُوفِّرها جمالية الغموض تقف عند حد الازدواجية بين عالم المثل وعالم الأشكال المستقلة الذي تنظمه العريسات " (Papadopoulou, 1979, p.64)، فهذا الفعل لم يُوجَدِ الأشكال بالسياق التدريجي أو التوزيع المكاني، فالشكل العام لا يُشير إلى نظام، وإنما خضع لنسق داخلي يُمكن تسميته بـ (المنحنى الرياضي)، الذي اكتفى ظهوره بعد إنهاء مهمته التنظيمية في توزيع (الهيئة - العناصر)، مثل حالة من حالات التشفير، يتطلَّب إفاضة في بيان معالهما (الظاهرة - الخفية)، وعلى الرغم من الأداء المساعد للفعل الداخلي في خلق مسار يُوجَدِ الأشكال في الاستغلال الحيزي ضمن الكل العام، نجد هناك إضافة باطنية إيحائية تتجسد في اتجاهات الأشكال (الآدمية والحيوانية) متغيرة في نطاق المستويات الثلاث في تقسيم التصميم، المشار إليه سابقاً، هذا الفعل يمثل عملية تشاكل بين الحركات الاتجاهية للبهيتين (الآدمية والحيوانية) المتمثلة باتجاه النظر في ظل تصورها داخل التصميم.

الفصل الرابع: النتائج:

1 - يؤسس التشاكل على إمكانية نقل المتلقي من المستويات السطحية (الظاهرة) إلى المستويات العميقة (الباطنية) للكشف عن دلالات النص، يعطي قراءات عدة لمخرجات البنية الزخرفية المتشاكلية عبر الإحالة إلى المرجعيات العقلية للاستدلال على البنية المخفية وما تستبطنه أنظمتها من علاقات لا يمكن كشفها إلا بعد تفكيك البنية وانظمتها.

2 - تعدد وتباين العناصر المتجانس شرط لتحقيق مخرجات متشاكلية للمنجز الظاهر ومضمونه الباطن وتكافهما في القراءة والتفسير دون تغلب أحدهما على الآخر.

4 - تداخل النصوص الصورية مع بعضها البعض بكيفيات مختلفة لينتج منجزاً من عناصر متناص المعبر يمثل خلاصة (مفهوم واحد بالفاظ مختلفة).

5 - تحقيق التشاكل في ظل شمول المعنى وتجسيده في الوظيفة البنائية للتصميم العام المستند على التلائم والاتفاق والمماثلة والتجانس والمجانسة والتوافق والتلازم وارتباطها ارتباطاً تلازمياً يؤدي إلى التشاكل كخاصية مهمة في تحقيق اجتماعهم كالتعدد اللوني والتنوع الشكلي واختلاف العناصر في المنجز الزخرفي.

6- يُجسِّدُ التلاحق في الإشغال والصياغة والأداء والنوع (الجنس) تكويماً زخرفياً يمثل حالة من التشاكل أدت إلى تعبئة المعنى في الشاهد العياني عبر التلاعب في التوصيفات البنائية وسحب الشكل الزخرفي بشكل يُحَقِّقُ وظيفة ثنائية بفعل التجنيس (قراءة - تزيينية). كما في الشكل (1).

7 - تحمل التفاعلات الداخلية نتيجة التعالق (الشكل - النظام) قيمة تصميمية عليا في آلية التوظيف تتراوح بين (البساطة - التعقيد) وتناسج الأنساق (كأسي - كأسى - غصني) في بنية شكلية مغلقة ذات وحدة (موضوعية - أسلوبية) في كيان شمولي يجمعهما. كما في الشكل (2).

8- يجسد توجه المفهوم نحو تشاكل أنظمة أفتراضية (مسارية – اتجاهية) تتفاعل مع طبيعة العناصر الموظفة داخل الفضاء في ظل تمثيلها الصوري على وفق نسب رياضية عامّة (ظاهرة) وخاصّة (باطنة) تشكل قانوناً لحركة تلك الأشكال ومستوياتها يتطلب بيان قراءة مستبطنة لا تدرك بالبصر تعول على الدراية في جزئيات الأشكال المنضوية تحت (نظام الخفي) وطريقة تصوّره بهذا الأسلوب. كما في الشكل (3)

الاستنتاجات :

- 1- أن لامكانية وخبرة المزخرف الدور الأبرز في الاختيار الأمثل والانسب للكيفيات الصياغية المظهرية للزخارف ، وقد تكون القدرة على التكيف والمرونة التي تتصف بها زخارف الفن الإسلامي دوراً في سهولة التشكيل والمزاوجة إذ تُظهر هذه المكونات براعة الفنان ومهارته في تصميم أشكال معقدة ومتشابكة، ممّا يُضفي على العمل الفني قيمة فنية عالية.
 - 2- يتم أحياناً دمج النصوص مع الزخارف الإسلامية ليحقق وظيفة قرائية بالإضافة الى الوظيفة التزيينية .
 - 3 – تحقيق مخرجات متشاكلة تحمل ابعاد تعبيرية من خلال صياغات لأشكال تحمل مرموزات ذات دلالات اجتماعية او ثقافية او دينية إذ يمكن استخدام هذه المكونات لتجسيد المعاني الرمزية، مثل الترابط والوحدة والتواصل، ممّا يُضفي على العمل الفني قيمة معنوية عميقة.
- التوصيات : توصي الباحثة من امكانية الاستفادة من معطيات البحث في تعزيز مناهج الزخرفة الإسلامية في اقسام كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة كونه واحداً من الفنون الإسلامية والسعي الى ابتكار تصاميم تحمل ابعاداً جمالية مستنبطة من عدة مرجعيات .
- المقترحات : اجراء دراسة (تمثيلات التضاييف في زخارف الفن الاسلامي).

Conclusions:

1. The skill and experience of the decorator play a major role in choosing the optimal and most appropriate visual formulation methods for the decorations. The adaptability and flexibility inherent in Islamic art decorations may also play a role in the ease of formation and combination, as these components demonstrate the artist's skill and ingenuity in designing complex and intertwined forms, which gives the artwork a high artistic value.
2. Texts are sometimes combined with Islamic decorations to achieve a reading function in addition to a decorative one.
3. Achieving coherent outputs with expressive dimensions through the formulation of shapes bearing symbols with social, cultural, or religious connotations. These components can be used to embody symbolic meanings, such as interconnectedness, unity, and communication, which gives the artwork a profound moral value.

References:

- 1- Ibn Manzur (d.d.). *Arabes Tong* . Gender subject, presented by Abdullah Al-Alayli, Arab Studies, Part 1, Beirut.
- 2- Al-Ahmar, Faisal. (2010). *Dictionary of Semiotics*. 1st edition, Arab House of Science Publishers, Manshwaart Al-Tifaf, Algeria.
- 3- Al-Alfi, Abu Saleh (1969). *Islamic art, its origins, its philosophy, its schools*. Dar Al-Maaref, Egypt, Cairo.
- 4- Papadopoulou, Alexander (1979). *Aesthetics of Islamic painting*. Trans: Ali Al Lawati, published and distributed by Abdul Karim bin Abdullah Foundations, Tunisia.
- 5- Barthes, Roland, et al. (1998). *Prospects of intertextuality theory*. Translated by Muhammad Khairy Al-Bikai, Egyptian General Book Authority, Cairo.
- 6- Al-Bustani, Fouad, (d. d.). *Upholstery*. Beirut, Dar Al-Mashreq.
- 7- Bashir, Abdel Ani (2019). "The term ambiguity between translation and critical practice." *Journal of Semiotic Research*, Volume 8, Issue 14.
- 8- Bahnasi, Afif. (1979). *The aesthetics of Arab art*. knowledge world.
- 9- Bahnasi, Afif . (1997). *Aesthetic thought according to Tawhidi*. The Supreme Council of Culture
- 10- Al-Tawhidi, Abu Hayyan. (d.d.) *Enjoyment and sociability*, Part 3, Al-Hayat Library for Printing, Publishing and Distribution, authenticated by: Ahmed Amin.
- 11- Al-Jurjani, Ali bin Muhammad Al-Sharif. (1985). *Definitions book*. Lebanon Library, Beirut.

- 12- Al-Jawhari, Abu Nasr Ismail bin Hammad. (2009). *The correct one*. Volume One, Dar Al-Hadith for Printing, Publishing and Distribution, Cairo.
- 13- Hajim, Adi Abdel Hamid Majeed. (2006). "The art of decorating between theory and practice." Unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.
- 14- Hadid, Taif Muhammad. (2022). "The Aesthetic Organization of Contemporary Islamic Painting Motifs," Unpublished Master's Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.
- 15- Hamdawi, Jamil (2011). *Semiology between theory and practice*. 1st edition, Al Waraq Press for Publishing and Distribution, Amman.
- 16- Daoud, Abd al-Rida Bahiya. (1989). "The Artistic Foundations of Wall Decorations in the Mustansiriya School," unpublished master's thesis. College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.
- 17- Al-Ruwaili, Megan and Saad Al-Bazai. (2002). *The Literary Critic's Guide*. 3rd ed., Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco.
- 18- Al-Zamakhshari, Abi Al-Qasim Jarallah Mahmoud bin Amr bin Ahmed. (1998). *The Basis of Rhetoric*, Part 1, edited by: Muhammad Basil Oyoun Al-Aswad, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon.
- 19- Hussein, Souad Rasheed (2008). "Functional approaches between art education and the representation of visual thinking in developing the cognitive abilities of middle school students." Unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.
- 20- Sultan, Munir. (2000). *Rhythm in Shawqi's lyric poetry*. 1st edition, Al Maaref Building, Alexandria, Egypt.
- 21- Al-Shafi'i, Farid. (1994). *Arab Architecture in Islamic Egypt*. Egyptian General Book Authority, Egypt.
- 22- Shaalan, Sanaa. (2007). *Strange and miraculous narratives*. Qatar Dar Al-Kitab, Al-Jasra Cultural and Social Club.
- 23- Salah, Fadl (1996). *Rhetoric of speech and text science*. 1st edition, Lebanon Library Publishers, Cairo,.
- 24- Saliba, Jamil (1982). *The Philosophical Dictionary*, Part 1, Dar Al-Kitab Al-Lubnabi, Beirut, Lebanon.
- 25- Abdel Amir, Wissam Kamel. (2003). *Methods of designing floral decorations in the facades of the Abbasid Hazrat*. Unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.
- 26- Abdel Nour, Jabour. (1984). *Literary dictionary*. 1-2 ed., Dar Al-Aam for Millions, a cultural institution for writing, translation and publishing, Beirut, Lebanon.
- 27- Omar, Ahmed Mukhtar (2008). *Contemporary Arabic Dictionary*, 1st edition, first volume, Alam Al-Kitab Publishing, Distribution and Printing, Cairo.
- 28- Al-Farouqi, Ismail Raji, and Louis Lamia Al-Farouqi. (1998). *Atlas of Islamic Civilization*. See: Abdul Wahed Lulua, Obeikan Library, Riyadh.
- 29- Fidouh, Abdelkader. (1993). *Semantics of the literary text. A semiotic study of Algerian poetry*, Algerian Publications Office, Algeria.
- 30- Al-Qazwini, Zakaria bin Muhammad bin Mahmoud Al-Kufi. (2000). *The Wonders of Creatures, Animals, and Oddities of Existences*, 1st edition, Al-Ilamiyi Publications Establishment, Beirut, Lebanon.
- 31- Qutb, Muhammad (1983). *Islamic art curriculum*. 6th edition, Dar Al Shorouk, Beirut.
- 32- Al-Qayrawani, Abu Ali Al-Hasan Ibn Rashi. (1907). *Al-Umda fi making and criticizing poetry*. 1st edition, part 2, Happiness Press.
- 33- A committee of authors (1960). *Intermediate dictionary*. Part 1, Misr Company Press, Cairo.
- 34- A group of authors (2010). *Dictionary of narratives*. Supervised by Muhammad Al-Qadi, 1st edition, Dar Muhammad Ali Publishing, Tunisia.
- 35- Madkour, Ibrahim (1983). *Philosophical dictionary*. General Authority for Amiri Printing Press Affairs. Cairo Egypt.
- 36- Matloob, Ahmed (1983). *A dictionary of rhetorical terms and their development*. Part 1-2-3, Iraqi Scientific Academy Press.
- 37- Muftah, Muhammad (1985). *Analysis of poetic discourse, intertextual strategy*. 1st edition, Arab Cultural Center, Casablanca, Beirut.
- 38- Al-Nouri, Amin Abdel-Zahra Yassin. (2015) "The aesthetic tributaries of Islamic thought and its representations in decorative decoration." Unpublished doctoral dissertation, College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.
- 39- Al-Nouri, Amin Abdel-Zahra Yassin. (2019). "The strangeness of the formulation of form in the decorations of Islamic architecture." *International Design Journal*, Volume 9, Issue 2, College of Applied Arts, Cairo, Egypt.
- 40- Wilson, Eva (d.d.). *Islamic decorations and drawings*. Trans: Amal Marioud, Dar Gabès for Printing, Publishing and Distribution, Beirut.