

# أشكال الحلي الجانبية للمصحف الشريف في العصر العثماني

### الفصل الاول

#### مشكلة البحث:-

من اليسير تحديد تأريخ دقيق لظهور العناصر الزخرفية على صفحات المصاحف، لأن الفنون الزخرفية لم تعرف طريقها الى المصاحف لإحتجاج الفقهاء على ظاهرة إدخال أو إضافة شيء على المصاحف ( لأنهم يرون في هذا خروجاً عن السنّة النبوية، لذا كانوا ينادون: جردوا القرآن ولا تخلطوا به شيئاً ليس منه ) ( ٢، ص ١٣٦-١٣٧ ) إلا أن المعارضة لم تستقر طويلاً وسرعان ما أُلغيت، وعلى الرغم من الجدل الطويل الذي جرى بين فقهاء القرن الأول الهجري، فإن المصاحف لقيت عناية كبرى من الفنان المسلم تقديراً للكتاب الحكيم؛ دستور المسلمين ومصدر شريعتهم السمجاء، ولهذا بذلوا الجهد في تنسيق زخارفه واختاروا أجود المداد الذهبي والأزرق ليدونوا به محكم سوره، وكان هذا التقدم الذي أصابه الفنانون ذا أثر بالغ في عملية الإبداع والسر الزخرفي التي تشاهد في كتابة المصاحف تدل على إعجاب وتقدير كل من يراها .

ولم تكن الفواصل بين الآيات سوى أن يترك فضاء بين آية وأخرى ، ثم تطورت في ما بعد لتصبح على شكل نقاط سوداء ( ٣٠، ص ١٦٧ ) . وعلى الرغم من معارضة الفقهاء لزخرفة المصاحف

م.م. زينا رحيم نعمة

فإنّ المعارضة لم تستمر طويلاً إذ سرعان ما وجدت الزخارف طريقها الى كتاب الله فبدأت تتسلل الى المصاحف؛ تتخذ أماكنها في الصفحات الأولى والأخيرة وفي الفواصل؛ بين الآيات والسور في نهاية الآيات، ومواقع علامات التغيير، ثم لم تلبث أن تجاوزت هذا النطاق في القرن الخامس الهجري، واتخذت شكل إطارات وجداول زخرفية تحيط بالمساحة المكتوبة من الصفحة. وبمرور الزمن امتدت الزخارف الى الصفحة كلها متخذة شكل فروع وسيقان ووريقات نباتية مختلفة .

ولدى قيام الباحثة بدلالة استطلاعية لأنواع الحلّي الجانبية التي تتضمن كلمات الأحزاب والسجّدات والأجزاء، المعتمدة في المصاحف الشريفة، وجدت أنّ هناك تباينات تصميمية في أشكالها، ولما لم تكن تلك التباينات قد خضعت لسياقات شكلية محددة فقد ارتأت الباحثة أن تدرس هذا المجال في ضوء التساؤلات الآتية: ما أشكال الحلّي الجانبية للمصحف الشريف في العصر العثماني؟

### أهمية البحث :

- ١- بسبب النقص في الجانب التطبيقي لدى العاملين في الخط العربي والزخرفة، والتصميم الطباعي والتشكيلي وغيرهم من الأقسام والمعاهد الفنية المعنية بفنون الخط العربي والزخرفة، تبرز الحاجة الماسة إلى تنمية وإغناء هذا الجانب.
  - ٢- كما أنّ الحاجة تدعو إلى تطوير الجانب المعرفي لدى الطلبة والباحثين لا سيّما طلبة قسم الخط العربي والتصميم الزخرفي في الكلية والمركز الوطني للمخطوطات .
- أهداف البحث : يهدف البحث الى الكشف عن أشكال الحلّي الجانبية للمصحف الشريف في العصر العثماني .

### حدود البحث :

- ١- الحدود الموضوعية : (القرآن الكريم) التصاميم الداخلية لزخرفة المصاحف التي تخصّ (الحلّي الجانبية) .
- ٢- الحدود الزمانية : مصحف عثماني - ذي العدد (١٦٤١٩) - الخط النسخ . سنة النسخ: ١٢٢٠هـ، اللغة: عربي- الناسخ محمد حافظ القرآن المعروف ب (نباتاريازاري).
- ٣- الحدود المكانية : المركز الوطني للمخطوطات/ بغداد .

### تحديد المصطلحات

#### الشكل :

لغةً: يعرفه الرازي : ( الشكل بالفتح: المثل والجمع اشكال وشكول ، يقال هذا أشكل أي طبعه وقوله تعالي : ( كل يعمل على شاكلته ) أي على طريقته . (١٢، ص٢٤٦) )  
اصطلاحاً : الوجهه والسيّاح الخارجي للتكوينات الفنية والتركيب الإنشائي الداخلي لها من أجل خدمة التعبير. ووظيفة الشكل بالدرجة الأولى هو الإعلان عن مضمون العمل الفني بطريقة تشرح وتساعد على ابراز الاحساس الجمالي للقطعة الفنية. وكذلك في وظائف الشكل الرئيسية تكشف قوة واحساس المضمون في مساعدة لوسائل التعبير الفني الاخر. (٢٤، ص١٧٨)

التعريف الإجرائي للشكل: هو المساحة التي تدرك وتتكون من بعدين هما الطول والعرض وتكون هذه المساحات منتظمة أو غير منتظمة، وذات صفات مظهرية من اللون والملمس والاتجاه وفق اسس وعناصر تصميمية معينة .

الحلية الزخرفية :

لغةً : يعرفها صليبا ( الخلقة والصورة ، وما يرى من الانسان من لون وغيره وما يوصف به من هيئة الأعضاء أو ما يتعلق بها . ( ١٧ ، ص ١٨٥ )  
أما اصطلاحاً : عرفها (عبد الرضا) بأنها :

هي تكوين زخري في متنوع الهيئة ما بين الدائري البيضوي واللوزي تلحق به ذؤابتان عليا وسفلى وتتسم بالحشو الداخلي النباتي والهندسي أو كليهما للإفادة في تزيين أغلفة المصاحف وفي تزيين بعض الصفحات الداخلية للمصحف الشريف وذلك لكتابة الجزء أو الحزب أو السجدة . (×)

عرفها (هشام) بأنها:

تكوين زخري في بتوسط أغلفة المصاحف والكتب، ويقع على الجوانب لبعض الصفحات الداخلية للمصحف وتتوحد بين الدائري والبيضوي واللوزي تزيينه ذؤابتان في أطرافها وتتسم بالحشو الزخري الداخلي البياني والهندسي أو كليهما وفي بعض الأحيان الأشكال الحيوانية كما يحيط بمحيطها الخارجي عناصر معمارية تتصف أو توحى بالشعاع . (××)

التعريف الإجرائي للحلية الزخرفية

وفما يتعلق بالتعريف الأجرائي فإن الباحثة لم تجد في حدود اطلاعها تعريفاً لي مصطلح ( الحلية الزخرفية ) لذا أرتأت ان تعرفها اجرائياً “ بأنها بنية تصميمية ذات أشكال مختلفة منها شعاعي ودائري وكمثري ومعيني الى غير ذلك ، وتتسم بالحشو النباتي والهندسي وفي أطرافها العليا والسفلى ذؤابتان وقد وجدت لتؤدي غرضاً وظيفياً وجمالياً ، وذلك للدلالة على الحزب أو السجدة أو الجزء .

## الفصل الثاني : نشأة وتطور زخارف المصاحف

لم تصل المعلومات الدقيقة لتعيين تاريخ ظهور العناصر الزخرفية على صفحات المصاحف، ربما يعود ذلك إلى الإنشغال أول الأمر بخط القرآن وإجاداته، ويبدو أن المصاحف التي كتبت على عهد الخليفتين: أبي بكر وعثمان (رضي الله عنهما) خالية من أي إضافة زخرفية، إلا أن تلك المصاحف أصبحت مرجعاً أصلياً لدى المسلمين خلال القرن الأول الهجري، ومن خلال ذلك أخذ الفقهاء يحتجون بشدة على أية ظاهرة زخرفية على المصحف؛ لأنه عدّ خروجاً عن السنّة النبوية فكانوا ينادون (( جردوا القرآن ولا تخلطوا شيئاً ليس منه )) . (٢، ص ٩)  
( لم تكن في البداية الفواصل من السور إلا مساحات بيضاء تزيد قليلاً عن مساحة سطر من السطور ) ( ١٠ ، ص ٢١٠ ) ، أما فواصل الآيات في المصاحف الأولى ف( تكون بترك فضاء بين كل آية وأخرى تزيد عن مساحة الفضاء الذي يترك بين الكلمة والكلمة ) ( ٩ ، ص ١٠٧ ) ، وبمرور الزمن خفت اعتراضات الفقهاء وعملت الأجيال التالية على تزيين صفحات المصحف بالشيء

(×) (××) مقابلة أجرتها الباحثة في ٤/٤/٢٠١١ ساعة ١١ صباحاً

البسيط فكان من تلك التزيينات النقاط السوداء الثلاث التي تمثلت بهيأة شكل المثلث فعدت فواصل بين آيات لقرآن، ويبدو أن تلك الفواصل لقيت اعتراضاً أيضاً من قبل الفقهاء حول مسألة بقائها أو رفضها.

إلا أن المزخرفين أخذوا يضعون بين كل خمس آيات دائرة يكتبون في داخلها رأس حرف الخاء، وأطلق على هذه الزخرفة اسم التحفية، كما جعلوا أيضاً، بعد كل عشر آيات، دائرة كتبوا في داخلها رأس حرف العين وسميت هذه الزخرفة بالتعشيريات. (٩، ص ١٠٧) ثم أخذت تلك الفواصل تتنوع فأصبحت تمثل خطوطاً رفيعة، أو تقاطعاً تزيد عن سابقها أو على شكل دورات صغيرة.

في القرن الثالث بدأت الزخارف شيئاً فشيئاً تزين المصاحف فقد اتخذت أماكنها في الصفحات الأولى والأخيرة، وفي الفواصل بين السور وفي نهايات الآيات ومواضع علامات التعشير، ثم لم تلبث أن تجاوزت هذا النطاق في القرن الخامس، واتخذت شكل إطارات أو جداول زخرفية تحيط بالمساحة المكتوبة من الصفحة. (١٠، ص ٢١٠) (( ثم أصبحت الفواصل بين السور على شكل مستطيلات مذهب وملونة تمتد بطول الأسطر المكتوبة بالآيات القرآنية وتنتشر بداخلها زخارف دقيقة وأشكال هندسية ثابتة ملونة ومذهبة)). (١٠، ص ٢١١)، ولعل تلك الفواصل التي نجدتها بين سور هذا المصحف قد أضيفت في فترة التحول إلى كتابة أسماء السور داخل الحلبي الزخرفية التي تميز بدايتها. (١٠، ص ٢١٢)

ثم أصبحت المستطيلات الزخرفية التي تفصل بين السور بعد ذلك تمتد إلى الهامش في شكل حلقة مستديرة، أو على شكل أوراق شجرة تنتشر بداخلها زخارف نباتية وهندسية ملونة ومذهبة. وفي بعض مصاحف القرن الثالث الهجري حوّرت الدائرة إلى شكل كمثري مذهب بداخله نقطة سوداء. وكانت علامات التعشير هي الأخرى حلبياً مستديرة، ولكنها أكبر حجماً أو أكثر تعقيداً، فقد اتخذت شكلاً كمثرياً، كما حدث، ذلك في أول الأمر كانت مجرد رسوم زخرفية خالية من الكتابة، ثم كانت الخطوة الآتية هي كتابة أرقام العشر داخلها، وكانت تكتب بحروف كوفية وفي مصاحف قديمة، حيث نجد التعشير داخل ثلاث دوائر مركزية صغيرة؛ اثنتان منهما باللون الأخضر الداكن بينهما دائرة ثالثة صفراء.

وهكذا قطع الفنانون العرب خطوات متطورة في تأليف زخارفهم، فمن أول هذه الخطوات تبسيط وتحوير الأشكال الزخرفية القديمة، وأخذوا يتعدون منها، تدريجاً عن تمثيل الطبيعة مثل الزخارف العربية المتطورة (عن زخرفة الأراسك) وهو مصطلح يشاع استعماله طويلاً في المدونات النفيسة ليشير إلى عدد كبير من نماذج الزخرفة الإسلامية. (١٤، ص ٢٤)

وتنسب بداية فن زخرفة المصاحف وكتابتها إلى العصر العباسي (١٢٢-٦٥٦هـ) إذ إن الصفحات الأولى والأخيرة وعناوين السور القرآنية تزين بزخارف جميلة، فأخذت تظهر (علامات هامشية) أي نصوص الخطية. وهكذا نمت عند الفنانين العرب غريزة الابتكار والإبداع الفني، وابتكار أساليب جديدة في الزخرفة مستوحاة من الأشكال النباتية، وهذه الزخرفة لم تستند إلى على الفهم والمعرفة العقلية فحسب، بل إلى الكشف والمعرفة الحدسية، وهي لا تهدف إلى محاكاة الطبيعة وتقليدها فقط، بل يسعى الفنان إلى البحث عن الجوهر الخالد أيضاً، أي إنه يلغي المظاهر المادية الشكلية الطبيعية من حسابه الزخرفي ويسعى إلى تجاوزها مقترباً من عالم مطلق مجرد. (٢٧، ص ٨١)

### المكونات الزخرفية للمصحف الشريف

لما للقرآن من قدسية في النفوس ومكانة، كانت المصاحف تغري الفنانين بأن يظهرها فيها كل ما أتوه من مهارة وإبداع تبرعاً حيناً، وتعظيماً لشأن كتاب الله وتمييزاً له من غيره من الكتب حيناً آخر. (١٠، ص ٢١٠) وترى الباحثة أن المصحف بطبيعته لا يسمح للمصمم، المسلم بالحرية المطلقة في ممارسة ألوان فنهم، إذ لا يمكن أن تزين صفحاته بصورة إنسان أو حيوان لذا عمد المصمم، في تزيينه المصاحف الشريفة، على استعمال :

١- الزخارف النباتية تشتمل على :

أ. الزخارف الكأسية

ب. الزخارف الزهرية

٢- الزخارف الهندسية :

١- الزخارف النباتية : تميزت الزخارف النباتية بأشكالها المتناظرة وعناصرها المتقابلة وتشكيلاتها المتداخلة والمشابكة، حيث أبدع الفنان في تكوينها ونجح في تكرار العناصر والأشكال الزخرفية بطريقة لا تملها العين وبأسلوب لا يقلل من قيمة عمله، وجمال زخارفه. (٩، ص ١٢٤) وتشكل الزخارف النباتية من حركة غصن نباتي واحد أو أكثر من تحويراتها الملحقة بها بأسلوب تجريدي .

إن التصاميم النباتية المستقلة عن الزخارف الهندسية لم تتحرر، تماماً، من مقتضيات التقنين الهندسي، لكونها زينت مساحات ذات طابع هندسي، وينطبق هذا المعنى كذلك على تصاميم الحشوات التي تشغل الوحدات الهندسية المتنوعة التي تتخلل النماذج الهندسية، وأن تصميم حركة الأغصان وتفرعاتها والعناصر الملحقة بها، تكيف على وفق حدود المساحة التي يراد إشغالها بالحشوة النباتية وتفرعاتها وعناصرها الملحقة بها، ومرونة حركتها على بقية متطلبات ومقتضيات كل مساحة تقتضي تصميم حشوة لها. (١٨، ص ٨٥)

وترى الباحثة أن المصمم قد اعتمد تقسيم الشكل الزخرفي الى ربع وملاؤه بالحشوة النباتية، ثم يكرر هذا الربع على بقية أجزاء الشكل، أو بتقسيم الشكل على نصفين متناظرين متساويين؛ مما يؤدي الى خلق الوحدة والتجانس والتكامل للنسيج الزخرفي بكامله .

٢- الزخارف الكأسية : وهي زخارف نباتية قوامها الأغصان المتفرعة ذوات الاستدارات الحلزونية التي تلحق بها أوراق كأسية متنوعة، فضلاً عن المفردات والعناصر ذوات الطابع الكأسي الملحقة بالأغصان .

ويعد (عنصر كأس الزهرة البسيط) من العناصر الأساسية في الزخارف الكأسية وعلى أساسها سميت بهذا الاسم، ويمكن أن يعرف على أنه عنصر زخرفي محور من كأس الزهرة الواقعي وبهيئة كاملة ثنائية الفصوص أو ثلاثية الفصوص، وهو على هيئة متباينة القاع والحشو الداخلي. (٢١، ص ٨)

وتقسم الزخارف النباتية على :

ب. الزخارف الزهرية وقد صنفت الى ثلاثة أنواع وهي :

١- زخارف الأزهار البسيطة : وهي الزخارف النباتية التي قوامها الأزهار ذوات الأوراق الثلاثية أو الرباعية أو الخماسية فضلاً عن البراعم .

٢- زخارف الأزهار المركبة : وهي الزخارف النباتية التي قوامها الأزهار المركبة متنوعة الأشكال والألوان.

٣- زخارف الأزهار المضاعفة : وهي الزخارف النباتية التي قوامها الأزهار المضاعفة المتعددة الطبقات والمتنوعة الحافات الخارجية ذات النباتات اللولبية المختلفة. ( ١٩ ، ص ٥ ) وكان للقرآن الكريم الأثر الكبير في تطوير هذا الفن المسمى بـ ( الزخارف الزهرية ) فلقد كان وما يزال هذا التأثير قوياً ، إذ إن لهذا الكتاب المقدس الدور الكبير في استقطاب جهود الفنانين. وترى الباحثة ان لهذا الطابع الزخرفي الدور البارز في إشغاله للمكونات الزخرفية للمصاحف الشريفة.

فقد استعانت ببعض المفردات الزخرفية كفواصل بين الآيات القرآنية التي كانت في البداية على شكل دوائر بسيطة ثم تحولت الى أشكال زهرية دائرية، ثم بدأ الاهتمام بفواصل السور التي كانت تصمم على شكل مساحة مستطيلة لوضع عنوان السورة داخلها .

وبعد أن تطورت الفنون الزخرفية بدأت العناية تتجسد في الصفحات الأولى والأخيرة فضلاً عما يتخلل التصميم من ترتيبات زخرفية تنطليها عنوانات السور ومواضع الأجزاء، والأحزاب والسجديات وما الى ذلك .

٣- الزخارف الهندسية : وهي الزخارف التي تحكمها قياسات محددة، وهي تراكيب محكمة تنشأ من تقاطع الخطوط المستقيمة، وغير المستقيمة، والقابلة للانتشار في جميع الاتجاهات عن طريق تكرار الوحدة الهندسية التي بموجبها تتكون كل أنموذج من النماذج النجمية وغير النجمية. ( ١٨ ، ص ٦ )

يتم الاعتماد في الزخارف الهندسية على المسطرة والفرجار وغيرها من الأدوات الهندسية، بعكس الزخارف النباتية حيث لا يعتمد المصمم الى استعمال هذه الأدوات الهندسية؛ وذلك لأن الزخارف النباتية تعتمد على مرونة اليد ومطاوعة الخطوط على الالتفات، وتكوين الحلزون والى غير ذلك من الأشكال المقوسة والخطوط المستديرة .

وتقوم الزخارف الهندسية على أسس واعتبارات عديدة؛ منها أنها تحتكم، في بنائها العام التفصيلي على عنصرين رئيسيين هما الدائرة، والخط المستقيم. والدائرة تنتج عن قطع الكرة بمستويات لجميع الأوضاع وفي كل الحالات. ( ١٨ ، ص ٦٧ )

وترى الباحثة، أيضاً، أن الزخارف الهندسية تعتمد، في أساسها، على المربع والدائرة وأقطارها التي تقطع خطوطاً أخرى مكونة تلك النجوم والمضلعات الهندسية. وقد كان الفنان ينجز هذه الزخارف بطرق سهلة إذ يرسم جزء من الوحدة الزخرفية ويكرر مرتين وأربع مرات فتتكون لديه وحدة زخرفية كاملة ذات شكل متناغم ومنسجم، ثم تكرر هذه الوحدة الزخرفية في المساحة التي يريد ملأها بالزخرفة، ويطلق الآن على هذه الوحدة الزخرفية اسم (الربع الزخرفي) الذي يسمى بأسماء مشتقة من النجمة والمضلع الهندسي الرئيس .

#### المكونات التصميمية لزخرفة الصفحات الداخلية للمصحف الخط :

للخطوط ووظائف عديدة، فهي تقسم الفراغ وتحدد الأشكال وتشبيء الحركات وتجزئ المساحات . ويهتم المصمم بجعل الخطوط، التي تقسم الفراغ، غير مملة. فعند تقسيم الفراغ

يهتم المصمم بإيجاد فواصل ممتعة بينها، فإذا انقسم الفراغ الى أقسام متساوية أدركها العقل بسرعة وانصرف عنها لخلو شكلها؛ مما يدعو لاستمرار التأمل، وعلى العكس إذ يستحذّ الفنان نشاط عقل الرائي لبناء علاقة جمالية بين مساحة وأخرى. وللخطوط تأثير نفسي توحى به الى الرائي فمثلا ان الخطوط المنحنية تكون أقوى تأثيراً عندما ترسم محاذية لخط مستقيم حيث تستطيع العين حينئذ تقدير امتداد المنحني ومداه. ولذا فنحن ندرك في الطبيعة منحني ورقة الشجر بانحرافه عن استقامة خط العرق الأوسط، وإذا جاز لنا أن نضع بعض القواعد في استعمال الخطوط، قلنا إن كل تصميم أساسه الخطوط المنحنية يتطلب خطأ مستقيماً يؤكدّه. إننا نستمتع بالتنوع في الخطوط؛ فهناك التباين بين الخطوط الرفيعة والخطوط السمكية، وبين الخطوط المقوسة والمستقيمة، وبين الخطوط القصيرة والخطوط التي تمتد رأسيّاً من أسفل إلى أعلى .

#### اللون :

” هو عنصر أساس من عناصر التصميم، وأكثرها تعبيراً لما يحمله من معان ورموز مباشرة تثير في نفس الرائي العاطفة. فبسبب هذه الخاصية المؤثرة فينا ويمتلك المتلقي تفاعلاً عاطفياً مباشرة مع اللون الذي يعدّ من أهم القيم البنائية للتصميم. وهناك ثلاثة ألوان أساسية غير قابلة للانقسام هي الأصفر- والأحمر- والأزرق ” (٦، ص ٩٦)

واللون ” هو ظاهرة اهتزازية كالصوت ولكل لون من الألوان ذبذبة خاصة أي مجموعة من الاهتزازات في الثانية ” (٢٠، ص ١٣٥). ومن المميزات البيئية والتقنية للفن الإسلامي استعماله للون باعتماد التقابلات اللونية في الزخارف المصممة، ويؤدي استعمال الألوان في الفن الإسلامي وظيفة جمالية .

وتستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والصبغات الذهبية بكثرة ... الى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء والصفراء. ولكل لون من هذه الألوان معناه التعبيري، فاللون الأزرق هو لون السماء والماء، والأخضر هو لون الطبيعة وهي ألوان باردة، وكذلك استعمال اللون التركوازي والشذري وهذه الألوان تمثل هوية الفن الإسلامي .

وقد اختلفت رموز الألوان ودلالاتها عند الشعوب البدائية وما بعدها، كما اختلفت عند المسلمين أيضاً، وللون في التعزيز الدلالي ثلاثة أبعاد وهي أصل اللون (لغة اللون Hu) كضوء ملون، ودرجة التشبع (كثافته intensity) ( وكمية اللون وقيمة اللون value) أي كمية الضوء التي يمكن لسطح أن يعكسها في ضوء معامل الانعكاس) . (١١، ص ٣٦)

وترى الباحثة أن الصبغة الذهبية استخدمت بكثرة في الفن الإسلامي، وذلك لكونه محدث ثمين ويضفي قيمة جمالية مضافاً الى قيمة المنجز الزخرفي .

(( وكان التذهيب أول الأمر مقصوراً على أجزاء معينة في الصفحات قبل الأشرطة التي تفصل بين السور يعقب بعضها البعض ، والفواصل بين الآيات القرآنية وبعض العناصر الزخرفية التي تدل على أجزاء المصحف وأقسامه كالنصف والربع وهكذا )) . (٢، ص ٩٧)

(( كان أحب الألوان للمزخرفين في كتابة المصاحف هما الصبغة الذهبية واللون الأزرق، ويؤدي هذان اللونان في الفن الاسلامي دوراً كبيراً سواء استخدم اللون بمفرده أم جُمع اللونان معاً )) (٩، ص ١٠٣) (وقد ورد في القرآن الكريم ذكر الألوان الآتية وهي الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأزرق) . (١١، ص ٣٦)

### الأسس التكوينية لـزخارف المصحف الشريف

#### ١- التكرار : (Repetition)

ويعد من العناصر المهمة التي تبنى من خلالها الوحدة في التكوين الزخرفي وهو ظاهرة عامة وأساسية في الطبيعة كتكرار المد والجزر وتعاقب الليل والنهار، ويقوم التكرار بنحو عام على أساس الربط بين مكونات التكوين من خلال تكرار الوحدات المكونة للشكل الزخرفي، وذلك يشكل أبعاد رسم الوحدة تماماً، من دون إضافة أو تحوير ويسمى هذا التكرار (بالتكرار الرتيب) أو التام، ويخلق هذا النظام إيقاعاً رتيباً خالياً من التنوع .  
أما بالنسبة للتكرار المتناوب (( فهو الشكل الأكثر تعقيداً من السابق فإن الحركة الشعورية الداخلية للمنظومة كما يستوعبها الإنسان مجرى جدياً، فهما ما بين الحركة والسكون)) (١، ص٤٣).

ويعد التكرار عاملاً مهماً في تحقيق الإيقاع، عامل مهم وشرطاً في تحقيق وخلق الوحدة الشاملة (( ولغرض إضعاف الرتبة فإنه يصار الى اعتماد التباين بين العناصر أو التطابق بينهما، وأما إعطاء التكرار المتردد فإنه يحقق تكرار متناوباً أو متردداً، وهنالك التكرار المتصاعد أو المتناقص وهذا يحقق إيقاعاً متدرجاً)). (٢٠، ص١٥٨)

#### ٢- التوازن : (Balance)

(هو معادلة القوى المتعاكسة) (١٦، ص٧٦) فهو يعمل على معادلة الوحدات والعناصر داخل التكوين الزخرفي، ويشمل التوازن الشكل، والعمدة الضوئية، واللون، والملمس، والحجم. ويسهم التوازن في بناء الوحدة ((ويعد شرطاً ملزماً للتكوين الزخرفي الجمالي الممتع)) (٢٨، ص١٧٩).

((وتتحقق أبسط أشكال التوازن بمضاعفة القوى الفاعلة من جانب الى الجانب الآخر من نقطة، وفي كل حالة فإن تقديم نصف واحد من القطبين المتناظرين يستدعي تقسيم نصفه الآخر)) (٢٨، ص١٠٥) وكل جزء من الخليط يبدو بحاجة الى الآخر لبلوغ الاكتمال. إن بلوغ حالة التوازن للوحدة الناتجة عن الجمع بين عنصرين متضادين هي الحالة التي تحكم هذه القوى . يستطيع معظمها التحكم بها فوراً .  
ويعد التوازن منهجاً يعتمده الفنان للتعبير عن حالة الاستقرار والتكامل بين العناصر الزخرفية. والتوازن على أربعة أنواع :

١- التوازن الشكلي (المحوري) : ويظهر التوازن الشكلي في التصميم الزخرفي فما يتبعه التناظر الناشيء من التكرار، وذلك بتوزيع الوحدات الزخرفية أو القوى على جانبي محور عمودي، وهذا التوازن يوحى بالوقار والهدوء .

٢- التوازن اللاشكلي : وهو ما يسمى (بالوهمي) أو هو حالة تقوم على عدم تماثل القوى على جانبي المحور.

٣- التوازن المركزي (الشعاعي) : حيث تتجمع المكونات بنقطة مركزية للجاذبية، وتمتاز بالحركة الاستدارية.

٤- التوازن غير المتماثل: ويقوم على معادلة القوى على جانبي المحور بشكل غير متماثل .



## ٢- السيادة (Dominance)

وهي تميّز أو غلبة عنصر في التكوين الزخري على بقية العناصر المجاورة أو المحيطة به، ويحتل المركز المهم في اللوحة الذي يلتفت النظر إليه. كما تعني الهيمنة الترجيح أو التفوق (١٦، ص٤٢) وترى الباحثة أن من الضرورة وجود السيادة في التكوينات الزخرفية، لأنه يعدّ واحداً من العلاقات التي بموجبها يمكن أن يتم التصميم، وتحقق السيادة عن طريق اللون أو الحجم أو الشكل أو الاتجاه أو الملمس أو العتمة اللونية.

كما تحدثت السيادة أيضاً عن طريق التباين في اللون أو الحجم أو الشكل، فاللون الأكثر تشبعاً مثلاً، يسود على الأقل تبعاً، كما تسود مساحة من لون معين في وسط من الألوان مكمل له، فمثلاً يسود الأصفر على أرضية زرقاء، والعكس صحيح أيضاً وهكذا، كما يتم وضع الشكل الكبير في موضع معين ثم يتم إخضاع الأشكال الأخرى الأصغر حجماً حول هذا الشكل، ويكون الجزء الكبير هو المهيمن.

كما تتم السيادة أيضاً عن طريق الحدّة فمثلاً لو زادت حدّة أحد أجزاء الشكل الزخري أي زاد ظهور التفاصيل الدقيقة في هذا الجزء دون الأجزاء الأخرى، فمن المؤكد أن يكون الجزء الشديد الحدّة هو الجزء السائد.

كذلك تتم السيادة عن طريق القرب والبعد، كما تتم السيادة أيضاً عن طريق الملمس فمثلاً إذا وجدت مساحة ملساء كبيرة وجوارها مساحة أخرى صغيرة خشنة فالتى تسود هي المساحة الصغيرة والعكس صحيح، وكذلك تتم السيادة أيضاً عن طريق الحركة أو السكون فقد يسود العنصر المتحرك على حساب العنصر الساكن معه والعكس صحيح أيضاً، كما تتم السيادة أيضاً عن طريق توحيد اتجاه النظر فلو شاهدت جماعة يتجه نظرها جميعاً نحو موضوع معين، فمن المؤكد أن يكون هذا الأمر دافعاً لنا الى النظر معهم في الاتجاه نفسه.

## ٤- التناسب (Proportion)

التناسب هو (( أن ينقسم بعداً معيّن بحيث تكون نسبة الجزء الأكبر منه الى كله، مساوية لنسبة الجزء الأصغر الى هذا الجزء الأكبر، وقد سمي هذا التناسب من الناحية الفنية الزخرفية بالقطاع الذهبي)) (١٣، ص٢٤). ولذا فإن التناسب يعمل على تحقيق الوحدة والانسجام والتوازن في العمل، وذلك لتنظيم علاقات الكتل في الفضاء بقوانين محكمة، ولكن هذا الحكم للقوانين لا يتبع بشكل حدي، لأننا سوف نعيق العملية الإبداعية وبذلك لا يتيح للمصمم أن يظهر قدراته وإبداعاته في التصميم الزخري، لأن التصميم لا يخضع الى قواعد ومعايير ثابتة بل يسمح للفنان والمصمم أن يعبر عما في داخله وبذلك نحصل على أعمال أكثر جمالاً وتعبيراً.

هناك فرق بين النسبة والتناسب، (فالنسبة) هي العلاقة بين شيئين فقط. أما التناسب فهو موضع اهتمام الباحثة في موضوع بحثها فتعرف (( على أنها العلاقة بين ثلاثة أشياء أو أكثر)) (٢٢، ص٨٦) كما عرّف أيضاً (( بأنها مقارنة للأحجام والمساحات والأطوال والمقاييس والمقادير)). (١، ص١٢٢) وترى الباحثة أن التناسب بين أجزاء التكوين الزخري فيجب أن يكون تناسباً يستدعي من المشاهد التأمل والإثارة، فمثلاً الشكل الذي يكون جميع أجزائه متساوية وواضحة نجده لا يدعوالى التشويق والإثارة، لذا يجب على المصمم الابتعاد عن التناسب الواضح عند تصميمه للشكل الزخري.

#### ٥- الملمس (Texture):

وهو الذي يعكس الخصائص والظواهر السطحية للمادة . ويسهم في تحقيق الوحدة في العمل الزخرفي. وهناك نوعان من الملمس وهما :

( ملمس واقعي ) : وهو ما يمكن لمسه بحاسة اللمس ويميّز بالبصر .

( ملمس إيحائي ) : وهو ما يميز بصرياً ويُسّر ذهنياً وهو لا يميز باللمس ويمكن تمييزه بالإحساء ويتم ذلك من خلال الخبرات السابقة .

(( ويمكن الإفادة من الضوء الطبيعي ومساقطه المختلفة والإفادة من التباينات في التركيب السطحي للحافة الواحدة أو الحافات المختلفة للتنوع الجمالي )) .

(( وعندما تنظر الى القيم السطحية على أنها ملمس السطوح لمعالجة حاسة اللمس (اليد) ،

نجد ان القيم السطحية أيضاً هي ملمس السطوح كما يحسه العقل )) . (( ٢٢، ص٦٢)) ونستنتج

من ذلك على أن السطوح المرئية خشنة وناعمة وأن هذه الصفات المرئية ترتبط بالحركة، فيكون

السطح ذا المظهر الناعم ساكناً، والسطح ذا المظهر الخشن المضطرب متحركاً ويؤدي الملمس

إلى (( تحقيق الوحدة في العمل الزخرفي بأهميتين الأهمية المادية للشكل وكذلك التحول بتنوعاته

المختلفة الى وسيلة للتعبير عن مضمون، يضيف الى العمل الزخرفي قيمةً معنوية )) . (( ٨، ص١٧٤))

#### ٦- التضاد (Contrast):

التضاد (هو العلاقة بين شيئين متطرفين وهو تعبير عن الاختلافات مرتبط بعضها ببعض وعند

القول إن هناك تضاداً فهو التقابل، ويقوم الافتراض ان هناك صلة بين الأجزاء المتضادة )) . فهي

مرتبطة كطرفات للخواص المميزة أو المتماثلة، فالأسود والأبيض مرتبط بعضها ببعض أو الفارغ

والمملوء، والأعلى والأسفل، والوحدة الناتجة عن الجمع بين عنصرين متضادين هي ظاهرة على

حكم هذه القوى)) . (( ٢٨، ص١٠٥))

وترى الباحثة أن من الضرورة خلق حالة من التناظر في التصميم الزخرفي، وتلك تخلق الحيوية

وتتجاوز الرتابة، كما يعرف التضاد بأنه (( أقصى حالة اختلاف بين شيئين ))، وينشأ التضاد من

خلال العناصر (( فالتضاد في الخط، والاتجاه، والشكل، واللون، والملمس، والأبعاد ))، والتضاد

يخلق الوحدة بالعلاقة، فأبي من العلاقات إن وجدت فإنها تستدعي الأخرى المتضادة. (( وإن

التضاد عنصر مهم في التصميم، فالاختلاف يجلب الاهتمام والإثارة ويبعث الحياة والنشاط في

التصميم، ويحسن التكوين، وإن التكوين بدون التضاد يصبح رتيباً )) . (( ١٦، ص١٠٥))

#### ٧- التنوع في التكوين الزخرفي :

(( التنوع هو الذي يحقق وحدة فنية مركبة اكتملت اكتمالاً عجبياً، وأسلوب التنوع والوحدة في

الزخرفة هو من مقومات العمل الفني الناجح، لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية هي كاملة في

ذاتها ومتكاملة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحة الكلية )) . (( ٥، ص٩٩))

ويمكن تحقيق التنوع في المفردات الزخرفية أو الحافات أو في أنظمة التكرار. وأهم مظاهر التنوع

في الزخرفة هو انقسامها الى زخرفة نباتية وهندسية. والتنوع في الزخارف النباتية الى زخارف

نباتية زهرية، وزخارف نباتية كأسية، وكذلك التنوع بين الهندسي واللاهندسي .

#### ٨ - الوحدة المعنوية (Orgain Unity):

تعني التكامل والتغيير نحو مثل أعلى للشكل حيث أن لكل جزء في التصميم الزخرفي قيمة

ثابتة عضوية لو أُزيل منه أي جزء تتحلل بقية الأجزاء، ومن ثم تتحلل الوحدة، وهو ما نطلق عليه الوحدة العضوية التي تتمثل، بصورة واضحة في التصميم الزخري.

### الفصل الثالث

#### مجتمع البحث :

يتمثل مجتمع البحث الحليّ الجانبية للصفحات الداخلية لمصنف الناسخ (محمد حافظ القرآن المعروف بنا تار بازاري) المحفوظ في مكتبة المركز الوطني للمخطوطات .

#### عينة البحث :

جرى اختبار عينة البحث بأسلوب الإنتقاء القسدي الاحتمالي للعينة الممثلة بخصائص المجتمع الأصلي (مصنف محمد حافظ) ، إذ يعود ذلك لتشابه حليّ الصفحات الداخليه مع نظائرها الأخرى سواء كان بتصميمه الشكلي أم بعناصره الزخرفية المكونة لها، ونتيجة لذلك حددت الباحثة (5) عينات تستجيب لخصائص المجتمع الأصلي وتحقق خطوات بحثها وهي موزعة على النحو الآتي :

- أ- عينة هندسية
- ب - عينة نباتية
- ج - عينة كتابية
- د - عينة مختلفة

#### طريقة البحث :

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي للعينة الممثلة لخصائص المجتمع الأصلي، وذلك بهدف تحديد المفردات الزخرفية في تصميم الحليّ الجانبية، وتحديد أشكالها، وتحديد طريقة توزيع المفردات الزخرفية داخل تلك الحلي .

#### أداة البحث :

من أجل تحديد أهداف البحث قامت الباحثة بتحديد أداة بحثها من خلال الدراسة الاستطلاعية والمقابلات الشخصية التي قامت بها، ومن ثم أعدت الباحثة استمارة تحليل بما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات تم ذكرها سلفاً .

#### صدق الأداة :

قامت الباحثة بعرض استمارة التحليل الذي اعتمده في التحليل على مجموعة من الخبراء وذلك للتأكد من صحة الأداة وشموليتها في تحقيق أهداف البحث، وأثبتت الآراء صدق صحة التطبيق. وبهذا تعد الأداة صادقة وصالحة للتطبيق في هذا المجال .

## الفصل الرابع : تحليل العينات

### عينة رقم ( ١ )



يمثل هذا الشكل حلية زخرفية ذات بنية شكلية نباتية الأجزاء، وذات تنوع شعاعي ومحوري مكونة من ثلاثة أقسام، القسم المركزي يتمتع بالسيادة مكون من قلب زهري سداسي الفصوص ذي صبغة ذهبية، واستعمل في داخل القلب الزخرفي تقطيع بطريقة الضغط بألة حادة، وهذا (القلب الزخرفي) يحيط به خط آخر مماثل له بلون أحمر، وتعلوه أوراق زهرية ذوات نهايات حادة وبصبغة ذهبية تتوسطها أوراق صغيرة تماثلها في الشكل ملونة بلون شذري وصبغة ذهبية. بين كل ورقة وأخرى، تحدد الأوراق الصغيرة الذهبية بخط أسود لغرض إبرازها ستمعمل حولها التقطيع بطريقة الضغط، وتوجد بين كل ورقتين زهرتين فاصلة صغيرة مشغولة بأجزاء زهرية ثلاثية الفصوص، وذات صبغة ذهبية، في داخلها جزء زهري صغير يماثله في الشكل ولكن بلون أحمر، مستعملاً أيضاً تقية الإظهار في نقاط غائرة على الصبغة الذهبية، في كل فص نقطة واضحة.

والشكل الكلي مكوناته محددة بخط (Line) أسود، وذلك لإبراز الأجزاء وإعطاؤها وضوحاً في الشكل واللون، ولاسيما الصبغة الذهبية المرسومة على ورق الترمة.

وتعلو الحلية أو الجزء الرئيس ذؤابة أو امتداد عمودي على شكل خط مستقيم يتوسطه عنصر كأسى ذو قاعدة حادة (من غير قاع، وذو ثلاثة رؤوس، وتحيط الذؤابة خطوط وأوراق صغيرة تماشي اتجاه الخط من الجانبين، وذلك لإعطاء الذؤابة شيئاً من البروز أو التضخيم.

أما الجزء السفلي فذو امتداد عمودي أيضاً تحيطه مجموعة من الأوراق والنقاط على طرفي الخط المستقيم وبلون شذري.

يقسم الخط المستقيم أو الذؤابة الشكل العام أو الحلية على جزأين متناظرين ومتعاكسين بالاتجاه، وذوي توازن تام، وذلك بسبب توزيع الوحدات بطريق شعاعي ذي محيط كفا في دائري.

## عينة رقم ( ٢ )



يمثل هذا الشكل حلية زخرفية ذات بنية شكلية نباتية معينة. يتميز الجزء المركزي بشريط مموج بصبغة ذهبية تشغلها كلمة سجدة، ويحيط بهذه الكلمة نقاط غائرة، وهذا الشريط يقسم المحتوى الداخلي للمعين على قسمين متناظرين ومتشابهين وبلون أخضر. تتوسط الشكل العلوي والسفلي ورقتان بصبغة ذهبية وعليها نقاط غائرة، والمساحة مغطاة باللون الأخضر ومنقطة باللون الأسود .

والشكل العام للحلية محاط بشريط مسنن تتفرع منه أوراق كأسية ذات فصوص ملتفة واتجاهات مختلفة فالأوراق السفلية باتجاه سفلي والأوراق الوسطية باتجاه أفقي أما الأوراق العلوية فهي ملتفة ومتجهة الى داخل الحلية .

واستعملت أيضاً التقنية الإظهارية في إبراز النقاط الغائرة موزعة بشكل ثلاثي ومنتشرة في الشريط بشكل عام. ومكونات الحلية محاطة بخطوط سوداء .

ويعلو الحلية امتداد عمودي ويتدلى منها امتداد أفقي على شكل خط مستقيم والامتداد الاتجاهي العلوي والسفلي يتوسطه عنصر كأسية ذوق قاعدة حادة (من غير قاع) وبثلاثة رؤوس، وتحيط الامتدادين العلوي والسفلي خطوط وأوراق صغيرة تماشي اتجاه الخط، لإعطاء هذا المتداد شيئاً من التضخيم والإبراز .

ونجد التكرار المتناوب بين الأوراق، وكذلك نجد، أيضاً، التباين في الشكل واللون والاتجاه في العناصر المكونة، وكذلك نجد، أيضاً، التناسب بين الزاوية العليا والسفلى داخل الحلية ، أما بالنسبة للسيادة فقد احتلها الجزء المركزي، ونجد التطابق بين أشكال المفردات وتناظر الجزء المركزي مع الجزء العلوي والسفلي.

### عينة رقم (٣)

يظهر في هذه الحلبة انها ذات شكل كمثري مكون من مجموعة من الوريقات النباتية الكأسية (ورقة خنجرية) مرتبطة بغضن نباتي ملتف التفافاً قوسياً (أو نصف دائري) الى الداخل ويوجد بمحاذاة كل ورقة ورقة أخرى أصغر حجماً ولكن باتجاه خارجي. أما قاعدة هذا الشكل فيوجد في منتصف المسافة بين القطعتين عنصر في جزء زهرة .

يتوسط الحلبة قلب دائري ذو صبغة ذهبية، وأظهرت على حدود الدائرة الداخلية نقاط غائرة مكونة دائرة غير منتظمة بشكل جيد، وتحيط القلب أرضية خالية من الوحدات الزخرفية وذات لون وردي منقطه بلون أحمر.

تنبثق من أسفل القلب الدائري أغصان صغيرة ذوات نهايات ورقية تتجه الى داخل الشكل، ويعتمد المزخرف في توزيعها على المحور المستقيم الذي ينصف الشكل الكلي الى جزأين متطابقين ومتعاكسين في الاتجاه . وبين كل ورقة متصلة بغصن وأخرى ورقة صغيرة تتجه نحو خارج الشكل، وبلون أخضر ذي صبغة ذهبية، أما قمة الشكل الكمثري أو الطرف العلوي للحلبة فنجد ورقتين متقابلتين ذواتي نهاية واحدة تنبثق منها الذؤابة العليا . ويوجد في منتصف الذؤابة العليا عنصر كأسى ذو قاعدة حادة (من غير قاع)، وذو ثلاثة رؤوس، وتحيط الذؤابة خطوط، وأوراق صغيرة تماشي اتجاه الخط من الجانبين، وذلك لإعطاء الذؤابة شيئاً من البروز أو التضخيم .

أما الجزء السفلي فهو ذو امتداد عمودي تحيطه مجموعة من الأوراق والنقاط على طريفي الخط المستقيم وبلون شذري، ويقسم الخط المستقيم والذؤابة الشكل العام أو الحلبة الى جزأين متناظرين ومتعاكسين بالاتجاه وذوي توازن تام . ونجد تكرار الأوراق الكأسية، و التباين اللوني والشكلي بين أفراد الحلبة، نجد التوازن الشكلي عملاً بمبدأ التطابق بين جميع أجزاء الحلبة، وكذلك التناسب الشكلي واللوني بين المفردات الزخرفية في الجزء الواحد، و السيادة بالنسبة للجزء المركزي الذي يتوسط الحلبة من دون أن يلغي الوحدة الحاصلة فيها.



#### عينة رقم (٤)



يمثل هذا الشكل حلية زخرفية ذات بنية زخرفية زهرية نباتية شعاعية أو نجمية، مكونة من مجموعة من الأوراق الزهرية وعلى كلا الطرفين؛ العلوي والسفلي، توجد ذؤابة خطية، والطرف العلوي للذؤابة يوجد في منتصفه عنصر كأسياً؛ قاعدته مدببة، فضلاً عن ذلك تحيط بالطرف العلوي والسفلي للذؤابة مجموعة من الأهداب بصورة منفصلة عن شكل الذؤابة وموزعة على امتداد الذؤابتين .

أما بالنسبة للجزء المركزي من الحلية الجانبية فتجد أنه مكون من قلب زهري محاط بخط سميك بلون أحمر، وفي داخل هذا القلب الزهري توجد أرضية مطلية بصبغة ذهبية، وقد أظهرت على حدود هذه الأرضية صبغة ذهبية منقطعة يجاور بعضها البعض بنفسه تقنية الضغط الى الداخل، وقد أظهرت هذه التقنية أيضاً على الأوراق الزهرية التي تحيط بهذا القلب الزهري، وهي ست أوراق موزعة حول هذا القلب الزهري، لكن بطريقة توزيع تختلف فقد وزعت كل ثلاث نقاط بهيأة مثلث على كل جانب من جوانب الورقة الزهرية، والأرضية، أيضاً، مطلية بصبغة ذهبية، وتوجد بين كل ورقتين من هذه الأوراق ورقة زهرية في منتصف المسافة بين الورقتين، ونجد أنها لُوت باللون التركوازي، وهي أصغر من الورقة الزهرية الأولى .

كما توجد على كل جانب من جوانب الورقة ورقتان صغيرتان وبلون مغاير أيضاً وهما بلون أحمر.

اعتمد المزهرف في توزيع الأوراق الكبيرة تكرار الورقة ست مرات، واتباع طريقة التكرار الرتيب، تحيط القلب الزهري، ونجد السيادة للجزء المركزي، وكذلك التباين بين أجزاء الحلية، وكذلك نجد التناسب بين المفردات الزخرفية للجزء الواحد .

### عينة رقم (٥)



تظهر هذه الحلبي الحلية بشكل دائري مكون من مجموعة أوراق نباتية زهرية؛ على طرفها العلوي والسفلي ذؤابة خطية . والذؤابة العلوية يتوسطها عنصر كأسّي فضلاً عن ذلك يحيط الأمتداد العامودي مجموعة من الأهداب بصورة منفصلة عنها. والبنية الشكلية للحلي نجمية مكونة من زخارف نباتية وهندسية ذات قلب هندسي على شكل نجمة سداسية. داخل النجمة ذو صبغة ذهبية. والنجمة الهندسية مكونة من مثلثات متراكبات وذوات تناسخ خطي، ولون أحمر، محققاً بهذا اللون سيادة في التكوين بسبب التضاد اللوني. وتحيط النجمة سبعة أوراق زهرية ذوات صبغة منقطة بتقنية الضغط من الداخل؛ مما حقق ملمساً مغايراً للوحدات الزخرفية الأخرى. استخدم المزخرف طريقة التكرار المماثل في توزيع الأوراق على جانبي الحلبي وتستقر ورقة مفردة في قاع الحلبي، لإعطائها استقراراً، وتحيط بهذه الأوراق الزهرية أوراق أصغر حجماً وذلك بين كل ورقتين إعتد المزخرف، أيضاً، طريق التكرار المتماثل في توزيعها، إلا أنها كانت بلون أخضر، مستخدماً بعض تدرجاته لإخراج إيقاعات لونية متناغمة مع الشكل العام، كما استخدم عملية تحديد الوحدات الهندسية والنباتية باللون الأسود؛ وذلك لإظهار تفاصيلها الدقيقة كالأمامية والخلفية والفصل بين الألوان المتقاربة والمتشابهة، لاسيّما استخدام الصبغة الذهبية على ورق الترمة التي تتقارب في لونها؛ مما حقق حدة من خلال دخوله إلى كل أجزاء الشكل العام .



### النتائج :

إعتماد المصمم بصورة رئيسة على الصبغة الذهبية في إشغال الوحدات الزخرفية للحلية استعمال تقنية الضغط بألة حادة في جميع العينات .  
 الاعتماد على وحدات زخرفية ( أوراق أو أجزاء زهرية ) بسيطة في بنيتها الشكلية عدم تطابق الأوراق أو الأجزاء الزهرية بعضها مع البعض؛ والمكررة في الحلية الواحدة.  
 عدم إشغال القلوب الزخرفية باسم السجدة أو الجزء أو الحزب .  
 إعتماد المصمم، في توزيع الوحدات، على محور عمودي في جميع العينات على مبدأ التوازن .  
 اعتماد ثلاث عينات رقم ( ١،٤،٥ ) على توزيعات شعاعية ذات محيط كفا في دائري .  
 اعتماد العينة (٣) على شكل لوزي، والعينة (٢) على شكل معيني في توزيع المفردات الزخرفية .  
 استعمال القلوب الزخرفية الزهرية في العينات ( ١ - ٤ ) والاعتماد على قلوب هندسية نجمية ودائرية في العينات ( ٣-٥ )، وعلى قلب مموج ذي طابع مستطيل في العينة ( ٢ ) .  
 ظهور الذؤابتين العليا والسفلى اذ حاول المصمم ملأ الفضاء بالزخرفة معتمدا على الذؤابتان للتخلص من الفضاء اذ نصفت شكل الحلية .  
 استعمال الألوان ( الأخضر ، الأزرق ، الأحمر ) وبدرجة لونية واحدة .  
 عدم احتواء الذؤابتان على مفردات زخرفية ، إلا من نقاط وخطوط بسيطة، ما عدا منتصف الذؤابة العليا فكانت تحتوي على عنصر كأسى بسيط وصغير .

### استمارة التحليل

بجاجة الى تغيير	لا يصلح	يصلح	هندسي	المكونات الزخرفية الحلية الجانبية
			كأسي	نباتي
			زخرفي	
			غصني	
			مختلط	
			مفصصة	من حيث الهيئة
			لوزية	
			دائري	
			كمتري	
			معيني	
			تناظر ثنائي	من حيث التناظر
			تناظر رباعي	
			تناظر شعاعي	
			توافق	اللون
			تضاد	
			تدرج	
			تكرار	

## المصادر والمراجع

- « القرآن الكريم »  
 ١. آل سعيد، شاعر حسن، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨. ١
٢. الأصفمي، محمد عبد الجواد، تصوير وتجميل الكتب العربية في الاسلام، دار المعارف بمصر، د. ت. ٢
٣. ابن أبي داود، أبو بكر عبد الله بن سليمان بن الأشعث، المصاحف، ط١، تحقيق د. آرثر جفري، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٣٦. ٣
٤. الأعظمي، خالد خليل حمودي، الزخارف الجدارية في آثار بغداد، دار الرشيد ببغداد، ١٩٨٠. ٤
٥. الأنفي، أبو صالح، الفن الاسلامي اصوله فلسفته مدارسه، ط٢، دار المعارف، لبنان، ١٩٦٧. ٥
٦. الجبوري، ستارحمادي علي، العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح، اطروحة دكتوراة، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧. ٦
٧. الجبوري، محمود عباد محمد، خط وتذهيب وزخرفة القرآن الكريم حتى عصر ابن البواب، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب (جامعة بغداد)، ١٩٩٥. ٧
٨. الحسيني، أباد عبد الله حسين، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الاسلامي، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة (جامعة بغداد)، ١٩٩٦. ٨
٩. الحسيني، محمد عبد العزيز، فن الزخرفة المصاحف وكتابتها، مجلة الفصيل، السعودية، ع: ٨٠، ١٩٨٣. ٩
١٠. الحلوجي، عبدالستار، المخطوط العربي، ط٢، كلية الآداب-جامعة القاهرة، ١٩٨٩. ١٠
١١. الدوري، غياض عبدالرحمن، دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧. ١١
١٢. الرازي، محمد أبي بكر، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣. ١٢
١٣. زيد، هريت، الفن والصناعة أسس التصميم الصناعي، ترجمة فتح الباب عبد الحليم رزميلة، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٧٤. ١٣
١٤. سليمة عبد الرسول، الأصول الفنية لزخارف التصير العباسي ببغداد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠. ١٤
١٥. شاكر عبد الحميد، العمليو الابداعية في فن التصوير، الكويت، المس أعلى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، ١٩٨٧. ١٥
١٦. شيرين إحسان شيرزاد، مبادي فن العمارة، بغداد، مكتبة اليقظة العربية، ١٩٨٠. ١٦
١٧. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١. ١٧
١٨. عبد الرضا بهية داود، الأسس الفنية للزخارف الجدارية للمدرسة المستنصرية، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة (جامعة بغداد)، ١٩٨٩. ١٨
١٩. عبد الرضا بهية داود، الزخارف الزهرية في الفن العربي الاسلامية، مدخل تحليلي، ١٩٩٦. ١٩
٢٠. عبد الرضا بهية داود، بناء قواعد المضمون في التكوينات الخطية، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧. ٢٠
٢١. عبد الرضا بهية داود، الزخارف الكاسية، قسم الخط العربي والزخرفة، ١٩٩٨. ٢١
٢٢. غايان المهدي، روائع الفن في الزخرفة الاسلامية، مكتبه ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٢
٢٣. فتح الباب عبد الحليم، أحمد حافظ رشدان، التصميم في الفن التشكيلي، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٤. ٢٣
٢٤. كمال عيد، فلسفة الادب والفن، تونس، دار العربية للكتاب، ١٩٨٧. ٢٤
٢٥. مائلز، فريدريك، الرسم كيف نتدوقه، عناصر التكوين، ترجمة هادي الطائسي، بغداد، دار الشؤون العلمية، ١٩٩٢. ٢٥
٢٦. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م. ٢٦
٢٧. محمد حسين جودي، ابتكارات العرب في الفنون وآثارها في الفن الأوربي في القرون الوسطى، ط١، أر المسيرة للنشر وتوزيع والطباعة ٢٧
٢٨. نويلر، ناثان، حوار الرؤية مدخل الى تدوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخرى خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٧. ٢٨
٢٩. ----- مجموعة المصطلحات العلمية والفنية وأثرها. مجمع اللغة العربية، ج١، مطبعة التحرير، ١٩٧٥. ٢٩
- 30 - Abtinghouzne , art of photograph . London . 1973 . 30