الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية

م.م. سؤدد مشعان حواس

ملخص البحث:

تمثلت مشكلة البحث بتساؤل أساسي هو: (ما هو الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية؟) ، وهدف البحث الكشف عن (الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية) الموظفة في التصاميم الزخرفية في الواجهات الخارجية والداخلية للعمارة الاسلامية المتمثلة بـ(العراق وتركيا والاندلس (قصر الحمراء في غرناطة) بوضعها الحالي، وتضمن الإطار النظري للبحث الموضوعات الآتية: المبحث الأول نظرة موجزة للزخارف النباتية في الفن الإسلامي، والمبحث الثاني مفهوم الرمز في الزخارف النباتية، وتوصلت الباحثة من الإطار النظري بمؤشرات اعتمدتها في تصميم أداة بحثها، لغرض تحليل العينات، واعتمدت الباحثة في إجراءات بحثها على المنهج الوصفي التحليلي بغية الوصول إلى تحقيق نتائج بحثها واختيرت العينات بشكل قصدي إذْ بلغ عددها (أربعة) عينات وتم التوصل إلى أهم النتائج كان أهمها: تنوع المفردات الزخرفية بأشكال أزهارها البسيطة، والمركبة، والمضاعفة واتصفت المساحة الأساسية بإشغال أحادي من نوع (كأسي) ومزدوج لنوعين زخرفيين (كأسي– زهري) وتوظيف زخرفي جديد على وفق هيأه شكلية مستحدثة للمفردات الزخرفية على وفق تقعر وتحدب بصورة تموجات لعناقيد العنب وأوراقه الخماسية ومفردات أخرى ملحقة بالزخارف النباتية هي العناصر الغيمية الزخرفية وتنطوي التكوينات الزخرفية على تنوعٍ في الأسلوب التنظيمي لحركة التكرار الغصنية.

م.م. سؤدد مشعان حواس

مشكلة البحث:

حظيت الزخارف النباتية في الفن العربي الاسلامي بعناية استثنائية إذْ شكلت مرتكزاً أساسياً في تصميم العديد من التطبيقات إذْ تتواءم مع المنزلة الاعتبارية العقائدية إذْ أصبحت عنصراً جوهرياً مع مثيلتها في التوظيف التزيني للتكوينات الخطية مثلتها بآيات الذكر الحكيم والأحاديث النبوية الشريفة في المراقد المقدسة ووظفت في مختلف مجالات الحياة العامة، ولاسيما في المنسوجات، والتحف الفنية، ضمن خصوصيتها المكانية لما لها من غايات جمالية ووظيفية وتعبيرية.

واتجه الفنان المسلم إلى وسائل أخرى للتعبير عن مجال الفن الزخرفي ولاسيما إذْا توافرت فيه صفة المرونة وتقبل الاضافة التي يوظفها في تكوينات مبتكرة، فاجتهدت مخيلة الفنان في ابتداع جمالية للزخارف بأنواعها والتي احاطت في بناء العمل الزخرفي لبنية رمزية انطوت على تنوع هيئتها وأشغالها الزخرفي وتصعيد الجمالية التي ساعدت في تنظيم الشكل وتقديم البهجة البصرية إلى المتلقي.

لذا اخذ الفنان المسلم بالتجريد الزخرفي النباتي يستنبط هذه الرموز ويوظفها في تكوينات مبتكرة تجسيداً لرؤية مثالية جمالية تمد عناصر بنائه بتشابك وتتصل في المنجز النهائي ليأخذ كل عنصر حقه بصفاته الواقعية ومضمونه الصوري، بتغلب عن طريق مليّ الفراغ بالأغصان والزخارف النباتية لهذا دلت على حركة ديناميكية تحمل بين طياتها تأثيرات روحية ونفسية في ذاتية المتلقي من هذا المنطلق تظهر مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

ما هو الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية؟

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث الحالي فيما يأتي :

1. يسهم في ايضاح العناصر والرمز في الزخارف النباتية الاسلامية.
2. يسهم البحث في فتح آفاق معرفية لمخططي ومطوري المناهج والباحثين والدارسين المعنيين بتدريس فنون الخط العربي والزخرفة في الكليات والمعاهد الفنية ، والأقسام المستفيدة منها، ولمادة التربية الفنية في سبيل الارتقاء بالمناهج الدراسية.
3. يسهم في تنمية الوعي الفني لدى المتخصصين بالأثار والمزخرفين المحترفين والهواة.

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن(الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية).

حدود البحث :

الحدود الموضوعية/ الرمز في الزخارف النباتية والمنفذة على الآجر والبلاط المزجج.

الحدود المكانية والزمانية / نماذج من العمارة الاسلامية بوضعها الحالي في العراق وتركيا والأندلس(قصر الحمراء في غرناطة).

الحدود المادية: الزخارف المنفذة على الاجر والبلاط المزجج.

تحديد المصطلحات :

الرمز:

عرفه المعجم الفلسفي بأنه :((علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما)) (المعجم الفلسفي،1979 ،ص92).

وعرفه هيكل بأنه:((ابداع فني ويرمي في آن معا إلى عرض ذاته في خصوصيته ، والى تعبير عن مدلول عام ، ليس هو مدلول الموضوع الممثل وحده، وان كان يرتبط به)) (هيكل،1970،ص32).

وتعرفه الباحثة" إجرائياً "الرمز بأنه: وسيلة تعبيرية ذات بعد صوري للغة الاتصال البصري المبني على دلالة لتحقيق غرض معين.

الزخارف النباتية :

عرّفها(داود) بأنها: ((تكوينات فنية مترابطة تتشكل من حركة غصن نباتي، أو غصنين أو أكثر متفرعة، مع تحويراتها الملحقة بها بأسلوب تجريدي وتحتكم في انتشارها المتجانس إلى مبدأ التناظر والتكرار)). (داود،1989، ص10.9).

وعرّفها(ساقي) بأنها:((وحدات زخرفية تبنى عناصرها من الأشكال النباتية وتحويراتها بما يتناسب وجمالية المكان والوظيفة)). (ساقي،1998، ص118).

وتعرفه الباحثة "اجرائيا" بأنها: عملية ادراك ذهني لتحويل الصورة الذهنية الى نظير رمزي بصري مترابطة الأجزاء متكونة من مفردات ومكونات محورة من أزهار، وأوراق، وأغصان نباتية.

الفصل الثاني

المبحث الأول : نظرة موجزة للزخارف النباتية في الفن الإسلامي.

يُعدّ الفن الزخرفي حاضرا وسالفا من المقومات الأساسية التي يستدل بها كوسيلة للتعرف على حضارات العالم وهويتهم باعتبارها عنصراً جوهرياً في أبنية العمارة الاسلامية.

فالزخرفة في الواقع ما هي إلاّ زينة أو نقوش نفذت بطريقة فنية يختلف أداؤها من فنان إلى فنان ومن عنصر إلى أخر. وهي عموماً قد نفذت على الجدران (الجنابي، 1978، ص437). إذْ وجد الفنان المسلم في الزخرفة متسعا لا بداعه معتمداً على عناصر البيئة الطبيعية فتولدت لديه فكرة الزخارف من النبات الطبيعي فاستطاع أغناه بما أضافوه من زخارف التي تغير شكلها من الطبيعي كونها تميل إلى التجريد فتكسبها سحرا لا مثيل لها.

فالفنان المسلم قد تعامل مع خاصية التجريد والرمز كسمتين متلازمتين لعموم الفن العماري الإسلامي الزخرفي ومن هذا المنطلق يقول (مالرو): ((ان الفن ليس مجرد لغة أو تعبير، بل أداة تحوير وتغيير، لأنه يحمل في صميمه ابتكاراً لمعايير او قيم انسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الطبيعة)) (المليجي،1988، ص20). إذْ انّ كل عمل تصميمي عبارة عن "مجموعة من الانطباعات المتماسكة في ترتيبها تعبر عن وحدته بصورة متكاملة، بمثابة ان التصميم الزخرفي يمثل جزءاً متكاملا غير منفصل" (ابراهيم ،د.ت، ص190) وان الفن الإسلامي يتمتع بوحدة قوية متماسكة مهما تباينت عناصرها ، ومهما تنوعت إشكالها، واختلفت خاماتها، والاخذ بالحسبان((علاقة الجزء بالجزء، وعلاقة الجزء بالكل)).(سكوت،ج2، 1980، ص79) عن طريق ترابط العلاقات البنائية الزخرفية.

الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية

م.م. سؤدد مشعان حواس

أهتم المسلمون بالفنون الزخرفية منذُ زمن مبكر وأتخذوها في تزيين وتجميل العمائر الدينية والمدنية مثل المساجد والقصور وفي ((ظل حضارة وادي الرافدين نجد الكثير المخلفات الآثارية مثل الجداريات في المدرسة المستنصرية[1] وينظمه من الطبيعة تمدنا برصيد كبير للأفكار الزخرفية التي قدمها لنا العراقيون القدماء وتكاد تكون المبادئ الأساسية للتفكير الفني الزخرفي قد أرست دعائمها منذُ ذلك الحين، فنجد فكرة التجريد الزخرفي المتمثل بالتحوير الزخرفي)) (داود، 1989، ص13) وهذا يحيلنا الى قراءة بصرية لخيال الفنان الوسع معبراً عنها بإبداعاته عبر تفكيك العناصر واعادة تركيبها من جديد ليعطي تجريدا للانطباع الذاتي، ومضامين فكرية لدلالات رمزية وجمالية لزخارف النباتية ولاسيما التي لازالت شاخصة تحتفظ بمقومات وجودها لحد الآن.

ويعود تنظيم وتنسيق اجزاء المدرسة المستنصرية من مفردات ووحدات وراء الخيال الخصب للمزخرف المسلم غير انه لم يهمل قوانين الطبيعة من التوازن والتقابل والتماثل لتلك القواعد التي تنتظم الارابسك[2] وأغلب أنواع التصاميم الزخرفية النباتية لا تخلو من التكرار، (عبد الرسول، 1980، ص43) لاغناء واثراء المجال المرئي، بالأسس الفنية فباجتهاد المزخرف يرشد عين المتلقي إلى قراءة بصرية تحمل في طياتها رموزاً ومعاني باطنه لحقيقة جوهرية تعبر عن تماسك عالم غيبي لا حدود له إلاّ الله.

---

[1] تم تأسيس المدرسة بأمر من الخليفة العباسي ابو جعفر المنصور المشهور بالمستنصر بالله، وشيدها سنة622هـ (1662م) وتكامل بناؤها سنة630هـ تقع في الجانب الشرقي من بغداد جانب الرصافة للاستزادة ينظر (داود،1989،ص24.25).

[2] اما تاريخ نشوء وولادة زخرفة التوريق العربي، فربما كانت في سامراء بدايتها في القرن الثالث الهجري(9م) حينما زينت ابنية سامراء بزخارف جصية، للاستزادة ينظر (حسن ، محمد زكي، فنون الاسلام، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ،ط1، 1948 ، ص250).

لذا فرغبة المتلقي تتحقق عن طريق تكامل وحدة العناصر مما تؤدي إلى استقرار النظام المعمول على اساس استعمال نظام تكراري معين يتم تصميم الزخارف النباتية من حيث الهيئة والاتجاه بما يلائم شروط ومتطلبات نظام التكرار المحدد والمنفذ في تكوين الجدار الزخرفي (الاكاديمي،2001،ص15) ففكرة التكرار ظاهرة واقعية متواصلة من حياة وموت وتكرار الليل والنهار، فهو أيقاع مستمر بالأنظمة تؤدي إلى تكوين نوع من التواصل بين العناصر المجسدة بنمط الاستمرارية عبر التكرار الذي يحقق تتابعاً مستمراً لا ينتهي كما هو الحال في الزخارف الغصنية المتمثلة ((بتكوينات فنية مترابطة تتشكل مع حركة غصن نباتي أو غصنين أو أكثر متفرعة مع تحويراتها الملحقة بها بأسلوبٍ تجريدي وتحتكم في أنتشارها أما على التقابل أو التناظر أو التكرار أو الحركة الحلزونية الحرة)) (داود،1989، ص9). فضلا عن توليها مراكز الثقل داخل الفضاء الأساسي مما يجعلها مركز استقطاب بصري وكل تكوين له نظام خاص به يتمثل بخصائصه المظهرية وعناصره ومكوناته المادية وأنتهاءاً بعلاقاته المكانية.

وبما ان النمط والأسلوب هما من المظاهر التعبيرية المهمة، لعرض تصميمه بتنوعات الأنظمة المختلفة، إذْ يُعدّ أسلوب كل حضارة هو مجموعة من المعادلات بكونها بنفسه من أجل تحقيق عملية التعبير والتي تكشف لنا طريقته الخاصة(ابراهيم،1976،ص188) لذا فقد اظهر الفنان المسلم أسلوبه في قصر الحمراء في الأندلس[1] من تجريدات زخرفية نباتية غنياً بعلاماته ورموزه ومرجعياته الفكرية على الجدران الداخلية والخارجية لأشغال الفضاء وأعطاء الطابع الجمالي لهيبة العمارة الاسلامية.

[1] غرناطة عاصمة الامير محمد بن الاحمر (1238م) شيد الامير قصره المنيف وسمي بالحمراء لان لون حجارتها الضارب الى الحمرة. للاستزادة ينظر (عكاشة، 1994، ص142).

ويؤكد الكاروتي (Francesco algarotti) رأيه في هذا المجال فيقول ((إن الهيكل الإنشائي لأي شيء لا يمكن أن يكون جميلا بذاته بل إن الزخارف هي التي تجعله جميلا فهو لا يتوقع من هذا الهيكل بان يتكلم بذاته، و إنما من خلال الزخارف بوضعها هي التي تفسره))(الاسدي،1989، ص144) بما تحويه من نظام رمزي لمعان شكلية ودلالية متعددة.

ونظرا لما تتمتع بموجبه العلاقات المكانية التي تبنى عليها التكوينات الزخرفية وجب على المزخرف المسلم مراعاة أهم ركيزة من الركائز البنائية ألا وهي الأبعاد القياسية للسطح الذي يعمل عليه المصمم من وحدات ومكونات تربط بين العناصر ليتم عملية البناء من فكره واسلوب المزخرف، ولابد ان يكون كل شيء في موضع محدد ويؤدي الدور المطلوب والنشط في علاقته بالمكونات الأخرى(Ruskin :1971: p16).

مما تقدم تستدل الباحثة أن التكوينات الزخرفية التي تشغل بها سطوح العمارة بتنوع مفرداتها لكسر رتابة التكرار لها القابلية على إحداث شد بصري بين زخارف المساحة الاساسية لتعبر عن مدلولها على نحو بنية رمزية على وفق محاكاة انطباعاته البصرية التي استمدها من الطبيعة حاملة ابعادا جمالية وتعبيرية ودلالية في ذهن المتلقي.

ويضيف التنوع في التكوينات الزخرفية أعطاء المزخرف خيارات تصميمية في عملية التوظيف الزخرفي، فالتنوع الشكلي للزخارف النباتية يُعدّ مصدر أغناء يقوم عليه التصميم الزخرفي عن طريق تحقيق وحدة العمل عبر الترابط بين الوحدات والعناصر الزخرفية بين الجزء والجزء وبين الجزء والكل ضمن الشكل العام للتصميم فالتنوع بالعناصر يكون تصميما منتظما محققا وحدة العمل الزخرفي تنوعاً تصميماً((فالوحدة بالتصميم هي وحدة علاقات ووحدة صفات مظهرية (متشابهة

ومختلفة) ووحدة أنظمة وهذه التعددية تحدث التنوع في تصميم الزخارف الجدارية جراء توحيد المتضادات والمتشابهات والانسجامات لتوليفة ايقاعية موحدة والمصمم أو المعمار هو الذي يستطيع التوليف بين كم من العلاقات وهذا يمثل ترجمة صورية)) (الحسيني،2014، ص73).

وحين يكمن تمثيل الانشاء للزخارف النباتية بتنوع المساحات التي تحويها تعتمد على نشر التكوينات من حيث تفاصيلها وأتجاهاتها المختلفة، التي تؤدي دوراً مساعداً ومكملاً في بنيتها كما في مسجد تقي ابراهيم اغا [1] في إستنبول، الذي تمثل بالثراء في الوحدات والتكوينات الزخرفية، والألوان، وتنوع التصاميم بأسلوب الإنشاء المتناظر إذا((فالأسلوب منظومة عمل تصميمية تشتمل على جميع عمليات بناء وتنظيم التصميم الزخرفي، تظهر ابتداءً من تحديد النظام العام بشكل تخطيط هندسي الذي تُعدّ المحاور الرئيسة التي يبنى عليها النظام التصميمي))(شوقي،1999، ص206) وعليه يتسم الشكل بالوحدة والانتظام وأغلب أنواع التصاميم الزخرفية النباتية لا تخلو من التكرار[2]، مع الحفاظ على الخصوصية المميزة للجزء عن الكل التي تحقق المظهر الشكلي للتصميم على وفق اعتبارين أساسيين هما: التنوع الشكلي والتنوع اللوني على وفق عمليات تخضع لنظام تصميمي، وتستند إلى الأسس الفنية التي تعد من وسائل تنظيم العناصر التكوينية بعضها مع بعضها الآخر.

[1] تم بناؤه في القرن السادس عشر سنة 1565م في استنبول. www.mustafacombaz.com

[2] وترى الباحثة ان المزخرف المسلم اتبع انواع التكرار في هذه الفترة من تكرار متطابق ومتناوب والانتشاري للوحدة الزخرفية .

وتتعدد إمكانيات المفردات والتكوينات الزخرفية النباتية من الأزهار، والأوراق، والأغصان، والحلقات، والعقد الرابطة، والبراعم، والأشواك، التي يمكن أن تعالج تصميمياً لتصبح شكلاً فنياً زخرفياً بل((ابتدعوا نماذج العرانيس والأزهار لزيادة التأثير الزخرفي، كما استعملوا ظلال الألوان، حتى امتاز الفن العثماني في هذا القرن بتلوين الزخارف بالذهب وباللونين الأزرق والأسود مع إضافة الوان أخرى لها)) (كحالة،1972،ص188) لتلبية الأهداف الجمالية بين مصمميها ومتلقيها بواسطة النتاجات التي تحمل شفرات ومعاني ورموزاً تكون أداة للاتصال على وفق قواعد معينة لأثراء السطوح العمارية.

المبحث الثاني

مفهوم الرمز في الزخارف النباتية .

يُعدّ الرمز وسيلة التعبير عن بعض الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي تحمل دلالات معنوية ترمي الأبتعاد عن نقل الواقع وقد وظف الانسان الرموز التي تعلمها من الطبيعة وعمل على تكييفه وأجرى التحويرات عبر استعمال عناصر زخرفية فظهرت أهم خصائصه المتمثلة باللجوء إلى التبسيط وعدم استعمال الضوء والظل وإهمال المدركات الحسية لتعطي أبعادا فنية جمالية ووظيفية ودلالية.

إن هذا التكوين قد استلهمه الفنان المزخرف من الواقع فقد عمل على تكييفه واجرى التحويرات عبر استعمال عناصر زخرفية بغية تحقيق الهدف الجمالي" فالمصمم يختزل الأشكال التي تحاكي الطبيعة إلى أقصى حدود، ويحول العديد من الأشكال بعد تجريدها إلى قيم رمزية ذات دلالة "(عبد الله،ج3،2008، ص37) وذلك لملء الفضاء واغناء الابنية بالزخارف الدالة والمعبرة على وفق رؤية اخراجية تبعا لذائقة المزخرف من مفردات وتكوينات زخرفية متنوعة في مجمل النتاجات الابداعية ((فالفضاء مدلول زمني فزيادة المساحة أمام الوجه ترمز إلى المستقبل والامل والتفاؤل

وأي زيادة للفضاء الخلفي وقلته أو نقصه في الأمام يدل على الوداع والفراق)) (عبدالفتاح ،1974،ص88).

وتحمل العمارة الاسلامية في طياتها العديد من الرموز نتيجة وعي وادراك لاستعمال الرموز والعناصر للتعبير عما في ذهنه، ولاهتمام المزخرف بالمفردات الزخرفية وميله بالبحث عن التعبير وأيصال القيمة المعنوية بوساطة محاكاة الأشياء الذي أدى في كثير من الاحيان إلى تحويرات رمزية فاستخدم الزخارف القريبة مثل كوز الصنوبر[1] والأوراق السعفية وهناك زخارف ليست نباتية وهي (السحب الزخرفية) أو (الغيوم الصينية) وقد تم استلهامها من السحب في السماء التي يكيفّها ويحّورها في خلق عالم مختلف ومستقل ليس تقليداً لما خلق الله وانما لتحقيق أغراضه الجمالية التي جسدت ثراءً زخرفياً محققاً جذباً بصرياً.

وسعى المزخرف المسلم إلى ابتكار خصوصية واضحة للفن الاسلامي تنسجم مع طبيعة المظاهر النباتية لتلك العمائر الاسلامية((فان الذهنية التي تحرك الوحدات الزخرفية في امتدادها سواء العمودي أو حتى الأفقي هي ذهنية تعبر عن فكر مطلق لا تكاد تكون حركة الزخارف بأشكالها الحلزونية او الدائرية، تأخذ الألباب المتأملة بحيث لا تجد مستقرا ولا منتهى، وهي في سعي مستمر نحو الرحاب اللانهائية المطلقة))(الحسيني،2014،ص88) وذلك لأن هدف الفنان الابداع وليس التقليد وأنّما بخياله الواقعي الحسي وصل الى التجريد المطلق، الذي عبر عنه برمزية الاغصان بخاصية أنسيابية بالشعور بالأستمرارية والحرية في الانطلاق بالزخارف المنفذة على الآجر والبلاط المزجج.

[1] كوز(مفرد): الاكواز وكيزان : الاناء من فخار او غيره له اذن يشرب فيه او يصب منه الماء "كوز ماء . انكسر الكوز الزجاجي " (عمر،2008ص1970)

وترى الباحثة ان توظيف المزخرف للأشكال الزخارف النباتية يرتبط ببيئته وتراثه عبر الأفكار والمعتقدات بما تحمله من بنية رمزية لاستحضار معانيها فالأشكال النباتية مجردة كل التجريد ((منطلقا بما جاء به القران الكريم من اشارات للجنة كالنخيل والرمان والتين والزيتون والزرع والحب والخضروات ومنتجاتها المختلفة أضافة لذكر اجزاء لنباتات مثل الورق والطلع والأزهار والسنابل والينع والثمر))(عبد الناصر،2006، ص115) إذْ تحمل في طياتها رموزا، فالزخارف أعطت طابعاً إسلامياً فعالاً عن طريق إبداعات الفنان العربي المسلم في هذا المجال لتواجدها في مكان قدسي في العمارة الاسلامية.

لذا فقد أستغل المزخرف خصوصية تنوع ((التكوينات ذات أشكال محورة رمزية يرتكز توظيفها في الزخارف النباتية للبلاط المزجج وتجسد تميزا شكليا غير مألوف في التصاميم الزخرفية اذ قد لا نجد نظيرا يعكس شكل الآنية[1] في التصاميم الزخرفية الكأسية والزهرية أو الغصنية الا عند توظيفها في التزيين العماري)) (محمود،1987،ص27) لتزيد من ثراء الموضوع الفني وسيادة مظهرية على بقية أجزاء التصميم الزخرفي كمركز استقطاب بصري لتطويع المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية إمعاناً في التعبير لتجسيد المعنى عبر تحويل الصورة الذهنية إلى نظير رمزي بصري يرتبط بصورة أساسية وجوهرية بعملية الإدراك والتعبير. وقد ميز هيكل مستويين من اشتغال الرمز ، هما :

1- المعنى : الذي يتمثل بموضوع ما مهما اختلف مضمونه.
2- التعبير : الوجود الحسي أو العياني، فهو الصورة.(هيكل،1978، ص11).

[1] تتكون الزهرية (الانية) الزخرفية المتكونة من الاغصان والأزهار والاوراد المختلفة في ألوانها وأشكالها وقياساتها احتلت مكانة واسعة في المسجد من حيث إمكانية الابتكار والاشتقاقات الجديدة .

فدلالة الصورة الرمزية تكون أكبر من ماديتها المعبرة عن المضمون عبر الصفة القدسية بين الموضوع الزخرفي ورمزيته برؤية تصويرية غير تشبيهية النزعة الاعتبارية التي أتصفت بها الزخارف النباتية وبنيتها الإنشائية بالتجريد التصميمي "ولا يمكن لأية صورة ان تكون رمزاً لأية فكرة بشكل عشوائي لأن مبدع الصورة اراد ذلك فالرمز أبعد ما يكون عن الذاتية، ولاياتي أرتباط الصور بالأفكار المجردة بإرادة واعية أو بتخطيط منطقي أو معادلة ذهنية بل ان صوراً معينة تكتسب دلالات وابعاداً رمزية بارتباطها بالأفكار المجردة التي يعبر عنها بالتجربة" (عوض،1984،ص10) اما المضمون فيرتبط في الذهن الانساني مثل الأغصان الحلزونية التي تدلنا على الاستمرارية والحرية في الانطلاق، والرمان والتين والزيتون، والمراوح النخيلية وهي تمثل الجنة والخير والتدفق بما تحمله من دلالات رمزية للتعبير تكون أكبر من ماديتها المعبرة عنها آيقونياً وتوصيل أفكار غير مادية عبر معاني مصاغة دلالياً ويقسم Charles Morris العمارة ضمن نظام الرمز على ثلاثة مستويات يمكن أجمالها:

1- المعاني التركيبية Syntactic Meanings: وهي االعلاقات الشكلية للرمز مثل موقع المبنى بين مجاوراته.

2- المعاني الدلالية Semantic Meanings: هي الفكرة أو الموقف الذي يجسده عنصر ما أو يدل عليه.

3- المعاني العملية Pragmatic Technical: الذي يربط الرمز بمستعمليه(Lang:1987: p211).

وتستدل الباحثة ان التصميم الزخرفي ذو تأثير كبير في المعنى، ومن ثم فإن أي تغيير في التصميم له أثره في المعنى، وعليه فإن المزخرف عبر ترتيبه للأجزاء يخلق لها هيأة حافلة بالمعاني ضمن الكل تحمل في طياتها البعد الأبداعي في

التأويل والفهم وبهذا نصل إلى نتيجة مفادها "ان حين يميل العنصر التعبيري في العمارة الى جانب المعنى، نجد ان العنصر الزخرفي يميل الى جانب الحس" (Dewey: :1958 p124). ومن ثم فإن الزخارف النباتية حافلة بالعديد من الرموز التي تحيل المتلقي إلى دلالات مختلفة، وعلى وفق نظام (سوسير) الذي يتكون من دالٍّ ومدلول، فقد تأتي العلامة في فن الزخارف متعددة مرة أيقونة وأخرى رمز، وثالثة إشارة. توضح دلاله للعناصر التي يحملها على مستوى الفكرة أو المضمون. وترى الباحثة في هذا النسيج الرمزي ان العملية التصميمية لدلالات رمزية تم بنائها لعمليات ذهنية وفكرية لها، وبموجبها تمت تسميتها بهذا المصطلحات ويمكن ذكرها كما يأتي:

1. **الأوراق الكأسية (الجناحية):** تتكون هذه الزخارف من تحوير الأوراق الكأسية والتي تعمل على إشغال الفضاءات بالأغصان النباتية وسميت بالجناحية لأنها تشبه أجنحة الطير ((والأوراق الجناحية في الأصل انصاف أجنحة غير ان هذه الأوراق شهدت تحويراً في أشكالها فأختزلت الضلوع وأصبح الرسم مقتصراً على المحيط الخارجي وتميزت بظاهرة التجويف في قاعه)) (عبد الرسول،1980، ص28–29). فإنها تظهر كبنية واحدة لإظهار الهيئة العامة عبر المحيط الكفافي لدى المشاهد.
2. **أوراق العنب:** هي أختزال شكلي لصياغة التحوير عن الواقع ((تميز في زخارف سامراء نوعان من الأوراق الأولى الأوراق الكأسية المختلفة والثانية أوراق العنب خاصة الثلاثية منها التي يقترب شكلها من شكل الأوراق الكأسية)) (عبدالرسول،1980،ص29) إذْ" تبدأ بزخارف قريبة من الطبيعة الأوراق العنب وعناقيده، ثم تبتعد بالتدريج عن أصولها الطبيعية إلى إنّ تصبح زخارف قطوعها خطية لا صلة بينها وبين الطبيعة" (الالفي،1969، ص16) فتُبنى هذه المفاهيم

في الفن الإسلامي على عدد من المرجعيات المؤسسة للذائقة الجمالية فيتداخل بذلك الرمز مع التجريد وتوظيفها جماليا يضمن لنا تنوعا حيويا وانسيابيتها الدالة على النماء والرخاء.

3. **اوراق النخيل:** أقتبس الفنانون المسلمون هذه المراوح النخيلية من دون تغيير أو تحوير غير انهم في حالات اخرى ابتكروا أشكالاً جديدة مجردة وأدى تطور هذه الاشكال تدريجياً إلى أسلوب زخرفي أسلامي أصيل (رسول، 1980، ص30) ومن فعل التجريب والتجريد لأشكال واقعية بحسب رؤية وغاية الفنان المسلم فإنّ "المراوح النخيلية ترمز للخير والتدفق والنماء في الفكر الاسلامي"(غزوان، 2014 ص،525) فضلاً عن مضامين متعددة منها قدسية ودينية وأسطورية وعقائدية، وكل تصميم له مدلولاته ومفاهيمه فتصميم الزخارف النباتية تحكمه اتجاهات ذات مسارات تعتمد على الرؤية البصرية للمزخرف عبر المحيط الكفافي لربط المفردات الزخرفية النباتية وتوزيعها. وتستدل الباحثة بأن الزخارف النباتية ترتكز على جانبين هما:

الأول: تفكيك العناصر الزخرفية وأعادة تركيبها وتجريدها بصيغ جديدة يصرفها عن التجسيم كونها ترميزاً مجرداً باعتمادها على عدم المحاكاة للطبيعة الواقع .

الثاني: تأكيده على قدرة المزخرف وأبداعاته الفنية في التجريد والتحوير الرمزي بحسب رؤية المزخرف للعناصر الزخرفية وتكيفها على وفق رؤية جديدة للمعنى الرمزي الناتج عن الصورة الذهنية المعبرة للإيحاءاته الشعورية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. أنطوت الزخارف النباتية في العمارة الاسلامية على تنوع هيئتها وأشغالها الزخرفي عبر وسيلة تعبيرعن بعض الأفكار والأحاسيس التي تحمل دلالات معنوية ترمي الأبتعاد عن نقل الواقع وتصعيد الجمالية التي ساعدت في تنظيم الشكل وتقديم البهجة البصرية إلى المتلقي.
2. تمنح رموز الزخارف النباتية بعدا تعبيرياً له رابط روحي وعقائدي مثيرة للأنتباه وجاذبة بصرية للمتلقي.
3. تحيلنا إلى قراءة بصرية لاختزال الأشكال الزخرفية التي تحاكي الطبيعة إلى أقصى حدود، معبراً عنها بإبداعاته عبر تفكيك العناصر وأعادة تركيبها بصيغ رمزية جديدة.
4. نستدل من موضوعات الرمز الزخرفي دلالات رمزية للتعبير ترتبط في الذهن الأنساني مثل الأغصان الحلزونية تدلنا على الاستمرارية والحرية في الانطلاق، والنخيل والرمان والتين والزيتون و تمثل الجنة والخير والتدفق لتوصيل أفكار غير مادية عبر معاني مصاغة .
5. يخضع التقسيم المساحي إلى اجتهاد المصمم لتقسيم المقاسات والأشكال التي تنشأ عن التكرار من حيث الهيئة والاتجاه بما يلائم شروط ومتطلبات التنظيم المكاني للتصميم الزخرفي للجدار الآجر والبلاط المزجج قيمة تعبيرية وجمالية ووظيفية.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

منهجية البحث:

أتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، كونهُ الأنسب مع توجه البحث.

مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث على التكوينات الزخرفية النباتية والمنغذة على الآجر والبلاط المزجج ضمن العمارة الاسلامية في كل من العراق وتركيا والاندلس بواقع(95) نموذجاً.

عينة البحث:

تم اختيار العينة على وفق أسلوب الانتقاء القصدي لمجتمع البحث والتي تحمّل خصائص المجتمع الأصلي، بواقع (أربعة) نماذج من المجتمع الكلي، وتم استبعاد النماذج المتقاربة في صياغتها.

طرق جمع المعلومات:

1. ادبيات الاختصاص من رسائل وأطاريح ومصادر.
2. تصوير الباحثة للمدرسة المستنصرية.
3. الشبكة العالمية للمعلومات الانترنت.

أداة البحث:

من اجل تحقيق اهداف البحث الحالي قامت الباحثة بتصميم أداة بحثها (استمارة التحليل) التي شملت ما تمخض عنه الاطار النظري وآراء الخبراء المختصين (*) الذين بينوا صلاحية الأداة الموضحة في الملحق(1).

(*) الخبراء هم:

أ.د. جواد عبد الكاظم الزيدي/ تخصص فنون تشكيلية/ رسم/ قسم الخط العربي والزخرفة/ كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

م.د. فرات جمال حسن/ تخصص الخط العربي والزخرفة/ قسم الخط العربي والزخرفة/ كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

الصدق:

وعرضت الباحثة الأداة (استمارة التحليل) على الخبراء(**) لبيان مدى صلاحية الأداة وشمولها لتحقيق أهداف البحث من خلال ملاحظتهم العلمية السديدة.

الثبات:

تحقق الثبات(*) الذي يمثل موضوعية البحث لغرض الوصول الى نتائج المرجوة عبر أعتماد

محللين اثنين(**) وكانت نسبة الاتفاق كما يأتي:

نسبة الاتفاق بين المحلل الأول والباحثة 88%.

نسبة الاتفاق بين المحلل الثاني والباحثة 92%.

نسبة الثبات بين المحلل الاول والثاني 90%.

وبهذا تعد نسبة الثبات عالية تمكن الباحثة من القيام بتحليل بقية العينة.

أنموذج (1)

البلد: العراق(المدرسة المستنصرية).

الخامة: الاجر

(**) الخبراء انفسهم.

(*) معادلة كوبر: معامل الثبات = عدد مرات الاتفاق / عدد مرات الاتفاق + عدم مرات الاتفاق X 100

(**) المحللين هم:

م.د. فرات جمال حسن/ تخصص الخط العربي والزخرفة/ قسم الخط العربي والزخرفة/ كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

م.د. احمد مزهر الواسطي/ تخصص الخط العربي والزخرفة/ قسم الخط العربي والزخرفة/ كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

م.م. سؤدد مشعان حواس

الوصف العام

اعتمدت البنية الزخرفية على انسيابية الحركة الغصنية ومرونة تفرعاتها متأخذة مساراً حلزونياً، ولجوء المزخرف إلى اظهار الشعور بالاستمرارية والحرية التي تُعدّ رمزاً له دلالة لتجسيد معاني التوالد المستمر للحياة، ونظمت نقطة الانبثاق الاغصان الكاسية بعقدة مستوحاة من عنصر كأسي ثلاثي الفلق مجوف القاع على وفق(هيأة شكلية جناحية) ذات انشاء احادي النوع تنبثق منه الأغصان الكأسية من مفردات (أحادية وثنائية الفلق) المتناظرة والملتفة حلزونياً لأشغال مساحي والاعتماد على التوزيع الغصني الدوراني ساعد على فاعلية التصميم مع التنوع الزخرفي والتنظيم المتعدد لحركة الاغصان مما حقق وحدة عمل فني مترابط ومنسجم ومتكافئ في اشغال الحيز المكاني المناسب ضمن مساحة التصميم العام وأعطاء السيادة للزخارف الكأسية إذْ أعطى للتصميم طبيعة حركية متوازنة فضلا عن التوافق في توزيع الوحدات ضمن التصميم العام. أما الإطار فقد أضفى نوعاً من التناسب والاستقرار عبر اشغال المساحة واغلاقها فضائياً عمل على الترابط الشكلي مع الفضاء الأساسي للتصميم.

أنموذج (2)

البلد: تركيا (مسجد تقي ابراهيم).

الخامة: بلاط مزجج

الوصف العام:

يحتكم هذا الأنموذج في بنائه التصميمي إلى عدد من الأسس أولها التكرار نرى أن المزخرف أراد ان ينوع في تفعيل المفردات أملاً بالحصول على نواتج جمالية تصميمية تحقق عامل الشد البصري الذي يثير اهتمام المتلقي فصمم الاغصان على وفق حركة غصنية تكرارية متموجة رموزها كأمواج البحر بمفهوم التتابع الذي ينتج الحركة المنتظمة المولدة بدورها للإيقاع ، ويتمثل الغصن الأول انشاء زخرفي نباتي لأوراق العنب وعناقيده المتدلية التي ترمز الى النماء والخير في الفكر الاسلامي وإلى جانبه تكرار متناوب غصن ثاني بلون رمادي تنبثق منه وريدات بسيطة، فاتبع المزخرف صياغته على اسلوب التحوير في ضوء حذف واختزال واضافة لبنية التكوين الزخرفي، في حين تم التناسب في المساحات لبنية التكوين الزخرفي تناسباً بين الأجزاء وبين الجزء والكل مظهرياً ولونياً في الهيأة العامة على الرغم من التضاد الحاصل للهيأة الشكلية واللونية للتكوين الزخرفي، ونظمت الأطر الزخرفية زخارف زهرية قوامه مفردتان زخرفيتان تتكرران بالتناوب على امتداد مساحة الإطار بالكامل وعناصر السحب الزخرفية ضمن الاشرطة مما حقق تكافؤاً ضمن فضاء الإطار لتحقق وحدة شكلية منسجمة مع التصميم الكلي.

أنموذج (3)

البلد:الأندلس (قصر الحمراء في غرناطة).

الخامة: آجر

الوصف العام:

اعتُمد في التقسيم العام للمساحات الذي تترتب بمقتضاه المكونات الزخرفية على اسلوب التحوير ضمن المكون الرمزي الذي احتوى على تكوين كوز الصنوبر ذات الحشو مما جعلها نقطة استقطاب وانطلاق بصري في التصميم عموماً والمنبثق من عنصر كأسي ثلاثي الفلق بهيأة جناحية ذات القاع المجوف مشغول المحشو، اذ شغل المساحة المركزية ضمن التكوين وذلك لمنحها السيادة والهيمنة على بقية انواع التكوينات الزخرفية والمتداخلة معه غصن نباتي منبثق منه ورقة كاسية ثنائية الفلق صماء، وتم تطويق تكوين الكوز الصنوبر من الاعلى والاسفل بمضمون التكرار والحركة لمعنى التعاقب الكوني والانتقال الحركي الموجود ضمن تجريدات شكلية مختزلة بأوراق كأسية ثلاثية الفلق ذات القاع المجوف وترتكز خلفها المروحة النخيلية المفصصة التي تعد احد الوحدات الزخرفية الاسلامية ذات ارتباط عقائدي ترمز للخير والعطاء في الفكر الاسلامي، والتي تنبثق من العنصر الكاسي الثلاثي عقدة رابطة دائرية الشكل منها اوراق محززة تعلوها اغصان ملتفة صماء، وملء باقي المساحة بأوراق كاسية ذات حشو، وبفعل الإشغال الزخرفي تحقق مبدأ وحدة التصميم التي أدت بدورها الى إسهام التكرارات الحاصلة في المفردات التي امتازت بالترابط والتماسك للمفردات والعناصر فيما بينها وبين التصميم ككل.

أنموذج (4)

البلد: تركيا (مسجد تقي ابراهيم).

الخامة: بلاط مزجج:

تضمن التقسيم الشكلي للمساحة الاساسية اساليب صياغته على تحوير الشكل الاصل المستمد من مرجعيات الطبيعة لاشغال فضاء الآنية الزخرفية كاستقطاب بصري وسيادة على بقية المساحات الأخرى التي تتألف من الفوهة المستقيمة المحملة بأزهار متنوعة مركبة ومضاعفة وبسيطة واشتملت مفردات متنوعة ذات رمز تجريدي من مرجعيات الواقع للمظهر والحجم للنبات منها أوراق سعفية ووريقات مفردة فضلاً عن البراعم والاشواك المدمجة مع الغصن الرئيس، فتمثل فضاء الفوهة بالمقابض بمفردات كأسية ثنائية الفلق (هيأة جناحية) تتضمن مفردات كأسية صغيرة، في حين تمثل فضاء العنق بالإنشاء الاحادي (الكأسي) المصمت، اما بدن الآنية يُشغل مساحياً بحركة غصنية حلزونية منبثقة منها الزخارف الكأسية والقاعدة شبيهة بهيأة اناء متسعة من الاعلى ومستدقة من الاسفل، ونتيجة الاختزال والتكثيف يمكن ان يكون اشارياً على بنى المكونات الزهرية التي تحمل خصائص الشكل الاصل فصمم الأشجار الشبيهة بالأغصان الزخرفية المنبثقة منها الزخارف الزهري المتنوعة كأزهار الرمان كرمز للتشفير المظهري التي تحمل خصائص الشكل الاصل والازهار المفصصة على وفق حركة غصنية صعوداً نحو الأعلى للمساحة الأساسية ذات صفات مظهرية متنوعة فضلاً عن الأوراق المسننة، وشغل الإطار الزخرفي للمساحة الأساسية بتوظيف العناصر الغيمية الزخرفية القائمة على التجريد

في توظيفها الرمزي بغية تحقيق التنويع وإثراء الشكل مظهرياً وتتخلله بعض المفردات الكأسية تمثلت بمفردتين زهرية نضمت بطريقة الحركة والتغير للمبدأ التكرار المتناوب على امتداد الإطار الزخرفي لتعطي نسيجاً زخرفيا بهدف تعزيز التوازن وإظهار القيم الجمالية للتصميمً.

النتائج :

اثمرت عمليات التحليل وادبيات البحث على جملة من النتائج وكما يأتي :-

1. جسدت دلالة الرمز بتحوير الواقع الزخرفي نتيجة الحذف والاضافة والمحافظة على خصائص اصول الزخارف النباتية إذّ ظهرت الأزهار في تنوع المفردات الزخارف الزهرية في اشكالها البسيطة والمركبة والمضاعفة القائمة على التجريد بتوظيفها الرمزي بغية تحقيق التنويع الزخرفي وهذا ما لاحظناه في الأنموذج (4).
2. انتجت البنية التصميمية المساحة على وفق رؤى المزخرف المسلم بنية تجريدية جمالية بحته، إذْ استهدفت جذب انتباه المتلقي وتحفيز ذائقته الجمالية، إذْ ظهر في أغلب نماذج عينة البحث إشغال أحادي من نوع (كأسي) وهذا ما وجدناه في العينتين (1،4)، وبنوع مزدوج (كأسي – زهري) لا ثراء الشكل مظهرياً في الأطر الزخرفية ونلاحظ ذلك في العينتين (2،4).

3. اخضع المزخرف أسلوب التكرار لأثارة المتلقي من حركة غصن بصورة تموجات لعناقيد العنب واوراقه الخماسية التي ترمز للحياة والديمومة والغصن الثاني باسلوب التحوير انشاء احادي نوع زهري لإشغال الفضاء المتاح ولاحظناه ذلك في أنموذج العينة (2). ووحدة التكرار المتناوبة لمفردتين زهرية ضمن الاطر الزخرفية للفضاء الكلي كما في أنموذج العينتين (2،4).
4. إحداث السيادة المظهرية ضمن تكوينات الزخرفية تحقق إظهار الثقل المكاني شكلياً وقياسياً مع الأشكال الأخرى فضلاً عن الاستحواذ على الأهمية الموقعية ولاسيما لتكوينات مع الأشكال الأخرى التي تحيط بها سيادة الآنية المستمدة من مرجعيات الطبيعة في انموذج العينة (4) وظهرت سيادة كوز الصنوبر على اسلوب التحوير ضمن المكون الرمزي ذات الحشو كما في الأنموذج العينة (3).
5. وظفت الأوراق ذات رمز تجريدي من مرجعيات الواقع بأشكالها البسيطة المدمجة بالأزهار ومتفرعة من الأغصان كبراعم ووريقات، ومفردات أخرى ملحقة بالزخارف النباتية مثل العناصر الغيمية الزخرفية التي تظهر في أنموذج العينتين (2،4) وهيئات شكلية قريبة من الواقع وهذا ما لاحظناه في أنموذج العينتين (2،4).
6. عامل الحركة حين يلبي الشكل الأبعاد الرمزية والأشارية بالتنظيم الغصني الحلزوني المتموج الاتجاهات ضمن مجمل الفضاء وهذا ما وجدناه في أنموذج العينتين (2،4).

الاستنتاجات:

1. تجسيد هوية الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية والثراء المظهري على وفق خيارات تصميميه متنوعة لتأسيس رؤية زخرفية تدعو إلى خصوصية الزخارف النباتية.
2. التنوعات الحاصلة في بنية المفردات الزخرفية النباتية وفق تعددية أشغالها الزخرفي بنوع آو نوعين فضلا عن الاختلاف في الحجم أو الخامة من حيث المظهر العام والحشو الداخلي، أسهم في إضفاء التنوع المظهري للتصاميم الزخرفية ضمن التصميمي الكلي.
3. استعمال أكثر من أسلوب في التوزيع الغصني الحلزوني المتموج والحر لنشر حركة الأغصان النباتية بحيث توائم مواصفات الفضاء ضمن تكوينات الأطر الزخرفية والمساحة الأساسية.
4. ان التكرار الحاصل في التكوينات الزخرفية ادى الى جذب بصري عال وسيادة من الناحية البنائية والرمزية والجمالية كان نتيجة لاعتبارات روحية وعقائدية سامية، ناتجة من الفكر الديني الإسلامي.

التوصيات:

1. الإفادة من توصلات البحث ومفرداته في رفد المقررات الدراسية للأقسام المعنية بحقل الفنون الزخرفية لاسيما قسم الخط العربي والزخرفة ضمن الكليات والمعاهد ذات الصلة في تعزيز وتفعيل المناهج الدراسية المعنية بالزخرفة النباتية.
2. تركيز الجهد بإمكانية أبتكار توظيفات زخرفية مستحدثة لتحقيق الهدف الوظيفي والجمالي تتيح المجال أمام المصممين لخيارات عدة في تصميم شتى التطبيقات كالسجاد والستائر وغيرها لذا يتم مراعاة إثرائها بالآليات التي

تحقق فعل الانتماء والهوية إلى المرقد تسعى بدورها إلى إظهار الجانب التعبيري للمرقد.

المقترحات:

استكمالا للبحث الحالي تقترح الباحثة إجراء البحوث المستقبلية الآتية :

1. دراسة الخصائص الجمالية للأشكال الرمزية الزخرفية النباتية في العمارة الاسلامية الحديثة في العراق.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم ، زكريا، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** ، مكتبة مصر ، القاهرة : د.ت.
2. إبراهيم ، زكريا، **مشكلة البنية** ، دار مصر للطباعة ،1976.
3. الاسدي، خالد، **ماهية العمارة**، اطروحة دكتوراه، كلية الهندسة، جامعة بغداد،1999.
4. هيكل، **الفن الرمزي**، ترجمة جورج طرابلسي، دار الطليعة، بيروت: 1973.
5. الألفي ، أبو صالح، **الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه**، دار المعارف، مصر، 1969.
6. الجنابي ، كاظم : **حول الزخارف الهندسية الإسلامية** ، سومر ، ج1 –2 ، 34 ، سنة 1978.
7. حسن، زكي محمد ، **فنون الاسلام، القاهرة**، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ،ط1، 1948 .
8. الحسيني، هاشم خضير حسن، **الدلالات الفكرية والجمالية للزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية**، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد 2014.

9. الاكاديمي، **نظرية الجشطالت وتطبيقاتها في التصميم**، خليل ابراهيم الواسطي، بحث مقبول للنشر، عدد31، مج9، السنة التاسعة،2001م.
10. ساقي، حسين علي، **الوحدات الزخرفية في جوامع مدينة بغداد وإمكانية استخدامها في منهج الأشغال اليدوية**، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998،(رسالة ماجستير غير منشورة).
11. سكوت، روبرت جيلام، **أسس التصميم**، ترجمة د. عبد الباقي محمد إبراهيم وزميله، دار نهضة مصر للطبع والنشر،ج2، ط2 ، 1980.
12. شوقي، اسماعيل. **الفن والتصميم**. مطبعة العمرانية للاوفسيت، القاهرة، 1999.
13. داود، عبد الرضا بهية، **الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية**، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989،(رسالة ماجستير غير منشورة).
14. عبد الله ، اياد حسين، **فن التصميم** .الفلسفة. النظرية. التطبيق، ط3، دائرة الثقافة والاعلام ، دولة الامارات العربية المتحدة، 2008.
15. عبد الرسول، سليمة، **الإصول الفنية لزخارف القصر العباسي**، ببغداد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1980.
16. عبد الناصر، ياسين، **الرمزية الدينية في الزخرفة الاسلامية**، اطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة ،2006.
17. عكاشة، ثروت، **القيم الجمالية في العمارة الاسلامية**، مطبعة دار الشروق الاولى،1994
18. عمر، احمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصر**، المجلد الاول ،ط1، 2008.

19. عوض، ريتا " **اعلام الشعر العربي الحديث خليل حاوي**"؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ؛ بيروت–1984.
20. غزوان، معتز عناد، **الدلالات الفكرية والرمزية لفن الاسلامي في التصميم المعاصر**، مجلة كلية الاداب ، العدد101، 2014.
21. هيكل، **الفن الرمزي** ، ترجمة جورج طربلسي ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة بيروت 1978 ، ص11
22. كحالة. عمر رضا، **الفنون الجميلة في العصور الإسلامية**. المطبعة التعاونية، دمشق، 1972م.
23. محمود إبراهيم حسن ، **الزخرفة الإسلامية (الأرابيسك)** ، المطبعة التجارية الحديثة القاهرة ، 1987
24. **المعجم الفلسفي**، مجمع اللغة العربية المصرية، القاهرة ، 1979.
25. المليجي، علي محمد، **الابتكار ودافعية التعبير عن الفنان التشكيلي حوليه كلية التربية**، العدد 6 السنة6 جامعة قطر الدوحة : 1988.

المصادر والمراجع الأجنبية

26. Dewey,John.**Art as Experience, Capricorn Books**, New York,1958
27. Ruskin , J, **The Elements of Drawing**. New York: Dover,1971 .
28. Lang , John " **Creating Architectural theory**" New York , Van Nostrand and Rienhold Company-1987.
29. www.mustafacombaz.com

إستمارة تحليل ملحق (1)

الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية

ت	الفقرات	التفاصيل	
1.	نظام الرمز	المعاني التركيبية	
		المعاني الدلالية	
		المعاني العملية	
2.	رمزية دلالة العناصر الزخرفية	الاوراق الكأسية الجناحية	
		أوراق عنب	
		أوراق النخيل	
3.	الاشتغال الزخرفي للرمز	أحادي	زهري أو كاسي
		مزدوج	زهري وكأسي

الرمز في الزخارف النباتية للعمارة الاسلامية

م.م. سؤدد مشعان حواس

SYMBOL IN PLANT ORNAMENTAL To ISLAMIC ARCHITECTURE

Abstract

The problem of the research was a fundamental question: (What is the symbol of plant ornamental to Islamic architecture?), And the goal of the research is to uncover the symbol of the plant ornamental to Islamic architecture, which is employed in ornamental designs in the exterior and interior facades of the Islamic architecture of Iraq, Turkey and Andalusia. Al-Hamra Palace in Granada). The theoretical framework of the research included the following subjects: The first is a brief overview of the plant ornamental in Islamic art, and the second is the concept of the symbol in vegetal ornamental. The researcher obtained from the theoretical framework the indicators adopted in the design of the research tool, Samples, and the researcher relied on the analytical descriptive approach in order to reach the results of her research. The samples were selected intentionally. The number of samples reached (4) samples. The most important results were obtained. The most important results were the variety of ornamental items in their simple, A single of the type (goblet) and a double of the two types of ornamental (goblet - floral) and the use of a new ornamental according to the form of an innovative form of ornamental vocabulary on the basis of concave and bend in ripples of grapes and five leaves and other vocabulary attached to the ornamental of plants are ornamental elements and The ornamental formations are varied in the organizational style of the repetitive movement