الـدلالات الفكـريـة والرمزيـة للفـن الإسـلامي فـي التـصـميـم المعـاصر

المدرس معتز عناد غزوان
ماجستير ـ التصميم الطباعي
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد

الفصل الأول
(الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

يرتبط الرمز بدلالاته المختلفة بكل أنواع الفنون على مر الزمان وباختلاف المكان، كما تتميز الفنون عبر التاريخ بسمات رمزية تميزها من غيرها من الفنون الأخرى، إن الفن الإسلامي غزير بنتاجه الفني والمعرفي الذي أسهم في تطور الفن المعاصر في مختلف أشكاله وصوره وتقنياته، في فنون الرسم والنحت والفخار وفن الجداريات والعمارة فضلاً عن فن التصميم. يختلف التصميم عن باقي الفنون الأخرى في كونه أكثر تماساً بالمجتمع وتلبية متطلباته واحتياجاته ليكون أكثر تداولاً واستعمالاً عند الإنسان عن غيره من الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية على سبيل المثال التي تبحث في سبر أغوار الجمال والبحث عن تأثيره وما يحدثه من جذب بصري ومحاكاة للناحية الفسيولوجية والسيكولوجية للمتلقي الذي يأخذ تصنيفاً واضحاً يتحدد ضمن فئة معينة من المجتمع وهي فئة المتذوقين للجمال فقط. أما فن التصميم فيمكن تصنيفه ضمن ما يمكن الاصطلاح عليه (بالفنون التطبيقية).

اثر الفن الإسلامي بشكل واضح وكبير في النتاج الفني المعاصر ولاسيما الفن التشكيلي وفن العمارة على وجه الخصوص، وهذا ما يبدو جليا في الفن المعاصر العربي والإسلامي لارتباط رموز ووحدات التشكيل الفني للفن

الإسلامي بالفكر والعقيدة الإسلامية. فالمنمنمات على سبيل المثال تعد الأساس لتطور الزخرفة وابتكار العديد من الوحدات الزخرفية فضلاً عن دور الخط العربي بمختلف أنواعه في تطور وتحول الفن الإسلامي المعاصر ليأخذ شكلاً وأسلوباً في داخل العمل الفني ولاسيما التصميم لاعتماده في أحيان كثيرة على دور وجمالية ورشاقة الخطوط العربية وإيقاع الزخرفة الإسلامية وتوازنها وتناظرها. مما تقدم نستطيع تحديد مشكلة البحث في طرح الأسئلة الآتية:

هل تؤثر الوحدات الرمزية للفن الإسلامي في تحقيق الخصوصية والهوية الإسلامية في التصميم المعاصر؟ وكيف يستعمل المصمم الوحدات الزخرفية الإسلامية المرتبطة بالرمز ودلالاته في التصميم المعاصر؟ وهل ارتبط عمل المصمم المعاصر بأسس العمل الفني في الفنون الإسلامية ودلالاتها الفكرية والإنسانية والجمالية وكيفية تحقيق الوظيفة منها والترويج لها؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث الحالي في إمكانية إحاطة المتلقي بدور الفن الإسلامي وتأثيره في التصميم بشكل مباشر وما تؤكده المرجعيات الفكرية والثقافية للمصمم المعاصر واستعماله لرموز الفن الإسلامي من وحدات زخرفية أو خطوط عربية أو تراكيب شكلية وغيرها واستنباطها في التصميم المعاصر وتحقيق التكامل الحضاري والتواصل الفكري ما بين الماضي والحاضر.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

١- الكشف عن النواحي الإبداعية والجمالية للتصميم المعاصر الذي يستنبط مفرداته ومكوناته من رموز وحدات الفن الإسلامي بشكل معاصر ويحتفظ بأصالته ودلالاته الفكرية والجمالية.

٢- التعرف على الإمكانيات الفنية والتقنية في التصميم المعاصر المرتبط باستنباط الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي.

٣- بيان العلاقة الفنية ما بين المصمم والفن الإسلامي بوصفه مدرسة من الإبداعات الفنية والجمالية التي لا تعد ولا تحصى وإمكانية إبرازها بالأسلوب الفني للتصميم وتأثير الخصوصية والهوية الإسلامية في عمل المصمم.

حدود البحث:

يمكن تحديد حدود البحث كما يأتي:

١- الحدود الموضوعية: الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي في التصميم المعاصر.

٢- الحدود المكانية: التصميم العربي المعاصر

٣- الحدود الزمانية: ٢٠٠٥م- ٢٠١٠م.

تحديد المصطلحات:

يمكننا تحديد المصطلحات التي نرى تعريفها في بحثنا هذا وكما يأتي:

١- الدلالة (Signification):

جاء هذا اللفظ من باب (دلل)، والدليل ما يستدل به والدليل الدال أيضاً، وقد (دله) على الطريق يدله بالضم، (دلالة) بفتح الدال وكسرها[١].والدلالة علم الدليل ورسوخه[٢]. وتوجد العديد من التعريفات لهذا المصطلح، فالدلالة هي أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، فإذا كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية، وان كان غير ذلك، كانت الدلالة غير لفظية، وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقسم إلى عقلية، وطبيعية، ووضعية[٣].

٢- الرمز (Symbol):

حدد بعض الباحثين الرمز بمعانٍ ثلاثة على النحو الآتي:

((١ – ملخص المبادئ التي يدين بها المؤمنون في الكنيسة المسيحية وهذا هو المعنى القديم.

٢ – الشعار: هو الذي يميز مذهباً أو شخصاً أو أسرةً أو شعباً من غيره، ويصاغ بقول قصير وبليغ أو بصورة مرئية.

٣ – كل ما يحل محل الشيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد كرموز الرياضة مثلاً، التي تشير إلى إعداد ذهنية، وقد اتفق علماء اللغة المحدثون على تميز الرمز والعلامة والإشارة الواحد من الآخر، فالرمز عندهم يتميز بصلاحيته للاستعمال في أغراض مختلفة. وتؤدي العوامل النفسية بلا شك أثراً مهماً في تحديد دلالته ، فالصليب مثلاً هو رمز للمسيحية، أما الإشارة فليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنوع

ولا يمكن أن تختلف من شخص إلى آخر ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها، فالمصباح الأحمر في الطريق تعارف الناس على انه إشارة إلى معنى (قف) وليس إلى معنى آخر))[٤]. أما التعريف المبدئي للعلامة ((فهو قدرتها على استدعاء شيء آخر، لذا فأن العلامة لا تكتسب دلالة إلا من خلال تحويلها إلى نظام ذي دلالة كما في اللوحة))[٥] وكذا في التصميم.أما الشعار فيأتي أيضاً بمعنى الرنك (Armory)[٦]. ((لذا فان هناك علاقة وطيدة بين العلامة والشعار والإشارة والرمز، إذ وصف بعض الباحثين الرمز على انه علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما))[٧]، ((وقد وصف الفيلسوف (كنت) (Kant) الرمز على انه ((تعبير عن فكرة عقلية أو ذهنية تتعلق بالعقل وإدراكه ذهنياً و وظيفياً. كذلك فأن الرمز يرتبط بصورة أساسية وجوهرية بعملية الإدراك والتعبير))[٨] ، وقد وضعت (سوزان لانكر) ((فروقاً موضوعية منطقية تحدد فيها كلاً من العلامة (الإشارة) (Sign) و الرمز (Symbol) ، الأولى بوصفه شيئاً نعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة الفعل، والثاني بوصفه أداة ذهنية أو مظهراً من مظاهر فاعلية العقل البشري))[٩] . أما (هربرت ريد) فقد عد الرمز بأنه أشارة مصطنعة معناها متفق عليه وهو معنى لا ينبغي علينا أن نعرفه إلا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه[١٠]فالرمز شكل يشير إلى مدلوله بعلاقة غير مباشرة))[١١] مما تقدم فأن الرمز مضمون فكري تعبيري أو إيحاء شكلي مبسط يدرك مرئياً أو حسياً، ((وله دلالات وأهداف موجهة بشكل مباشر أو غير مباشر، متعلق بالحياة، بمختلف نواحيها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، ولاسيما انه صفة مميزة لمضمون معين محدد. و انه الإشارة الصادقة التي توضح تاريخ الفن الشعبي ومعانيه))[١٢] التي تدخل ضمن التصميم ولاسيما بمختلف أنواعه وأغراضه التطبيقية والعملية.

٣- التصميم (Design):

يعرف التصميم بأنه عملية تنظيم عناصر مرئية للهيئة الفنية، والتصميم ((يرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والمسافة والضوء وملامس السطوح، بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام ، ولابد أن يحقق التصميم هدفاً معيناً نفعياً ويخدمه))[١٣]. ((والتصميم كمصطلح فني ، يمثل تخطيطاً أولياً أو أسلوبا لخصائص رئيسية يمكن تنفيذها على الورق كتنفيذ الصور أو البناية أو الزخرفة

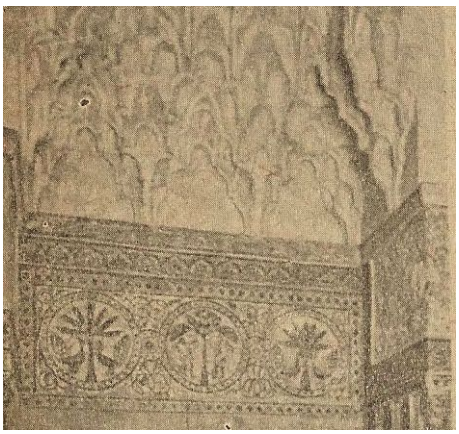
أو التخطيط ويعني ترتيب هذه العناصر أو التفاصيل التي تضع عملاً فنياً. ويكاد يكون التصميم مرادفاً للتكوين أو الترتيب))[١٤] . و عرّف بأنه العمل الخلاّق الذي يحقق غرضه[١٥] ، و هو ((عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة معينة من الانتظام والتوازن الدقيق، من اجل التعبير عن الأفكار جمالياً و وظيفياً))[١٦]. ويعرف التصميم أيضاً انه ((الابتكار الشكلي أو خلق أشياء جميلة ممتعة، حيث تعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم في الابتكار، لأنه يستغل ثقافته وقدرته التحليلية في خلق عمل جديد، أو تطوير عمل سابق))[١٧]، مما تقدم نعلم أن التصميم بشكل عام هو فن الشكل الوظيفي، فلكل تصميم وظيفة وكل وظيفة لها علم وأصول وعليه فكل نوع من تصاميم الوظائف النفعية له أصول وجذور وفروع وأسرار علمية وتكنولوجية. لذلك ((فالتصميم ليس فناً فقط بل فن وعلم وإذا ما أجتمع الفن والعلم في موضوع واحد أصبح ثقافة، فالتصميم هو ثقافة. وهو نظام إنساني أساسي وأحد الأسس الفنية لحضارتنا))[١٨]، وهو عملية خلق وإبداع وابتكار، ذلك باستعمال عناصر مرئية بنائية كالنقطة والخط واللون والملمس وتحديدها وربطها بالأسس التصميمية كالوحدة والتكرار والتناسب لتحقيق عمل فني يتسم بالوظيفة والنفعية فضلاً عن الجمالية الوظيفية.

الفصل الثاني
(الإطـار النـظـري)

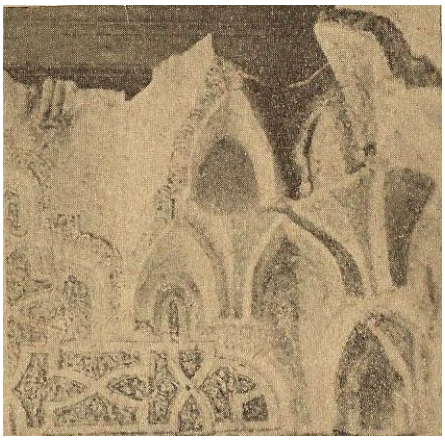
المبحث الأول: الفن الإسلامي والتصميم المعاصر (الخصوصية والهوية):

لاشك في أن لكل امة فن خاص بها يتسم بخصائصها التاريخية والبيئية والاجتماعية وغيرها، ولكي تتميز الفنون لابد من وجود سمات ودلالات ورموز تميز أصل هذا الفن ومميزاته في مكان ما عن المكان الآخر مع اختلاف حركية الزمان وتحولاته التاريخية والجغرافية والثقافية. إذ ترتبط الهوية بالمجتمع من حيث ((أنها المبادئ أو العقائد التي تجعله مرتبطاً بمجموعة معينة. أما الهوية الثقافية فهي إحدى أنواع الهوية الاجتماعية التي تنطلق من التصنيف الثقافي للجماعة كما تكون مكوناتها تاريخية أو دينية أو معاصرة))[١٩]. ويتمتع الإرث الإسلامي بخصوصية وهوية مميزة لها أثرها الخاص في الفنون والآداب والعلوم المعاصرة، وقد أتت تلك الخصوصية والهوية وتركزت من حيث إنسانية الفكر الإسلامي ومبادئ التوحيد والعظمة لله (جل جلاله) وقد كان لذلك الميراث أثره المتميز في بث الوعي والنظام والتقيد بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف ومبادئه السامية. لذلك فقد تأثر الفنان المسلم بشكل عام بتلك المحددات ولاسيما المصمم المعاصر العربي وغير العربي، الذي تجمعهما تعاليم الدين الإسلامي الحنيف.

لقد كانت للفنون الإسلامية الأثر الكبير في فنون العالم اجمع، ففي فنون صقلية يبدو ذلك الأثر واضحاً في المقرنصات التي تعد إحدى التراكيب أو ((الأساليب المعمارية الإسلامية المهمة في قصري القبة والعزيزة التي تم بناؤها وزخرفتها في عهد الملك روجر الثاني، إذ زخرفت سقوفها بصورة مرسومة حسب التقاليد الفنية الإسلامية في العصر الفاطمي فضلاً عن أشرطة كتابية عربية تحتوي على تكوينات من الخطوط العربية الجميلة))[٢٠]. الأشكال (١)، (٢).



الشكل (١)



الشكل (٢)

وتعد المقرنصات من عناصر العمارة الإسلامية المميزة لها. ((يشبه المقرنص الواحد إذا اخذ مفصولاً عن مجموعته، محراباً صغيراً، أو جزءاً طولياً منه وتتعدد أشكاله وأنواعه، ولا يستعمل إلا متكاثراً متزاحماً بصفوف مدروسة التوزيع والتركيب متجاورة متعالية، حتى لتبدو كل مجموعة من المقرنصات وكأنها بيوت النحل))[٢١]. وقد تكون المقرنصات من أصل غير عربي•، بيد أن رفعت الجادرجي قد عدها جزءاً من العمارة المحلية، التي ينجبها الفكر المعماري لتلك الأمة، ((فالعمارة البابلية والرومانية والعباسية أنجبها العقل البابلي والروماني والعباسي، كل حسب طرازه الخاص))[٢٢]. وقد أراد المعماري العراقي رفعت الجادرجي اعتبار المقرنصات جزءاً من خصوصية الفن المعماري الإسلامي لما يمتلكه من مميزات جمالية وشكلية، أطلق عليها الفكر المعماري القطري أو ذا الخصوصية التي ترسخ هوية الفكر الإسلامي. وهناك اعتقاد بأن يكون شكل المقرنص نابع في ((الأصل من مراقبة قطرات الماء المتجمدة وبذلك يمكن ربط المعنى بالقرنصة أي التجميد أو التيبس. أما نظرية النشوء الأكثر انتشاراً فهي التي تشتق المقرنص من تعدد التجاويف المقوية عند بناء القبب))[٢٣]. مما تقدم فالمقرنصات هي ((جزء مهم من حقيقة التماس ما بين الفن الإسلامي وخصوصيته وهويته في الغرب ولاسيما فن العمارة، كما نلاحظ إن المعماري المعاصر استعمل تلك التراكيب إلى يومنا هذا وهذا ما جسده المعماري العراقي الرائد الدكتور محمد مكية في عمارته المعاصرة للجامع

الكبير لدولة الكويت وجامع السلطان قابوس وتصميمه للفضاء الداخلي))[٢٤].
الأشكال(٣)(٤).

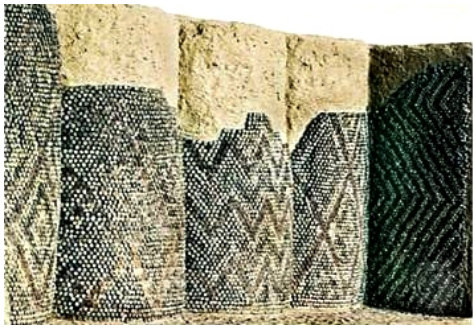
الشكل (٣) جامع الكويت

الشكل (٤) جامع السلطان قابوس

يقول المعماري الدكتور خالد السلطاني في دراسته القيمة عن ((خصوصية القصور الأموية في بلاد الشام التي تأثرت بالروم الغزاة وتفاعلت تلك التأثيرات مع بعضها مولدة الأسلوب الفني للعمارة الإسلامية التي تعد في حينها فناً مبتكراً جديداً من حيث الأسلوب الفني والشكلي، إذ اعتبرت التعاليم والمبادئ والفروض الموحدة للدين الإسلامي التي انتشرت في جميع أراضي وأقاليم الدولة الأموية مرجعية أساسية لمقومات الثقافة، التي عكستها بحيوية، خصوصية النشاط المعماري في العصر الأموي تلك الخصوصية التي ترسخت جراء عوامل عديدة منها تشابه العوامل الطبيعية والمناخية لبيئة أراضي الدولة الأموية، والعمال الماهرين من مكان إلى آخر))[٢٥].

ويعلل الدكتور محمد مكية رسوخ الخصوصية الإسلامية في فن العمارة فيما بعد ولاسيما في بغداد عاصمة الدولة الإسلامية في العصر العباسي إلى ((التمدن الإسلامي في المدينة أو العاصمة كبغداد التي عدت مركزاً كبيراً للتجارة يأتي إليها الكثير من التجار من الأمصار الإسلامية أو غير الإسلامية ليبدأ التماس ما بين الثقافة الإسلامية وغير الإسلامية))[٢٦]. كما أن لفن الفسيفساء التي يعدها الكثيرون من الفنون الغربية التي دخلت على الفن الإسلامي إذ يعد هذا الفن بمثابة التواصل أو التكامل الفكري والفني والجمالي الذي حصل ما بين التماس الحضاري والخصوصية الإسلامية للفن مع الفن الغربي أو الرومي أو البيزنطي

وغيرها، بيد إن جذور فن الفسيفساء يعود إلى الحضارة العراقية القديمة ولاسيما عصر فجر السلالات في مدينة الوركاء إذ كان العراقيون القدماء يزينون بها الجدران والأسوار الخاصة بالمعابد المقدسة للمدينة. واستعمل السومريون مكملات تجميلية للجدران الداخلية في معابدهم وقصورهم وأبنيتهم، ولاسيما أن بعض تلك الجدران تميزت بوجود الدخلات والطلعات، التي زينت بمسامير تثبت في الجدران. وكانت تلك المسامير عبارة عن رأس نباتي زخرفي يمثل تكوينات نباتية، هندسية أحياناً، وقد جرى غرزها في البناء أو الحائط فضلاً عن الدخلات والطلعات التي تكون جزءاً من التزيين المهم لجمالية المعبد، وكصفة قدسية للمكان وجماليته بما يتناسب مع الفكر والمعتقد. ((وكانوا يلونون رؤوس تلك المسامير بأصباغ مختلفة ويثبتونها في الجدران بأشكال مختلفة، كالمربعات والمثلثات وهي أقدم نماذج لفن الفسيفساء في تاريخ الفكر الإنساني، وقد وجدت في معبد الوركاء آثار لأعمدة مشيدة من اللبن ومزينة كذلك بالفسيفساء))[٢٧]، ((والطوب المزجج الذي يصطلح عليه بالموزائيك فضلاً عن استعمال المخاريط (Coners))[٢٨]، الأشكال (٥)، (٦).



الشكل (٥)

الشكل (٦)

ونلاحظ أن ((مباني قصور بغداد العباسية استعملت التزيين بالفسيفساء على نطاق واسع في معظم تلك المباني لقيمتها الجمالية وألوانها فضلاً عن مقاومتها للظروف الطبيعية والبيئية والجوية، التي استمرت في استعمالها إلى يومنا هذا كجزء جمالي وفني للعمارة البغدادية المعاصرة))[٢٩]. لذلك يعد فن الفسيفساء من الفنون التزينية أي تدخل في عمل المصمم المعاصر وجهوده في تحويل الفناء الداخلي إلى مكان يتسم بالجمالية وتحقيق الوظيفة في إكساب ذلك المكان رونقاً وسعادة. إذ استعمل الرومان الفسيفساء كبساط يشيد على الأرض ويتميز بجمال

مكوناته التي تعكس التماس الحضاري ما بين الحضارة الإسلامية ورموزها الفنية مع الحضارة الرومانية التي استعملت الموزائيك أو فن الفسيفساء في الأمصار الإسلامية.

((ومن خصوصية الفن الإسلامي ولاسيما فن التصوير الإسلامي تأتي المنمنمات لتكون إحدى أهم الخصائص الفنية والجمالية في التصوير الإسلامي، بيد أن فن التصوير الإسلامي لا يمتلك مقومات الفن الغربي ولاسيما التصوير أي الرسم كما يصطلح عليه، من حيث مقومات اللوحة الفنية من الناحية التشكيلية وعناصر الفن من منظور ونسب وظل وضوء، وقد قسم بعض الباحثين التصوير الإسلامي إلى قسمين: فن عربي إسلامي لا يمتلك ارثه الروحي وقاعدته الجمالية، وفن إسلامي يعتمد على التراث الحضاري الفني لشعوب عديدة دخلت الإسلام بعد انتشاره. لذلك يمكن القول بان جمالية الفن الإسلامي بشكل خاص لم تتبلور إلا في ظل موقف بالغ الخصوصية ونوعي، للإنسان المسلم من الحياة، فالفن بالنسبة له لم يكن عملاً طقوسياً أو تعريفاً بالدين الإسلامي، إنما هو صيغة من صيغ التعامل بجمالية مع الحياة وبقدسية من خلال الطابع الروحي للعقيدة))[٣٠]. وهذا ما جسده الفنان المسلم يحيى الواسطي في منمنماته الخالدة.

((إذ ارتبطت المنمنمات في أوج تطورها الفني بالأدب ولاسيما المقامات، التي اتسمت بقيمتها الوصفية الموسوعية الفريدة من نوعها في تصوير حياة العرب بمختلف جوانبها في القرون الوسطى[٣١]. وان اغلب زخارف المنمنمات كانت ذات نظام هندسي))[٣٢].

مما تقدم فقد أسهم الفن الإسلامي بكل مكوناته ووحداته الجمالية والفنية في التصميم المعاصر من حيث تأكيد الخصوصية والهوية في التصميم. وتتجسد الهوية في التصميم عن طريق مؤشرات متعددة منها اللغة المكتوبة، والرسم ، والتخطيط، ورسم الحروف، والألوان المستعملة في التصميم، وأسلوب عرض الرمز التراثي في التصميم، والمعتقد الديني، والبيئة. وترتبط هوية الرمز في التصميم التراثي، بمحاكاة الفنان المصمم لتقاليده المتوارثة، المرتبطة بالتاريخ ومرجعياته الحضارية والاجتماعية والبيئية، فالفن الفرنسي أو الصيني وغيرها من فنون الشعوب، ((نلاحظ أن فنون تلك البلدان قد ارتبطت بالجوانب القومية والوطنية قبل كل شئ ففي الفن الألماني أو اليوغسلافي أو الروسي نلاحظ عشرات الأحداث التي عبر عنها الفنان في مستوى وثائقي، فني متكامل كالتعبير

عن الكفاح القومي، أو الحرب ضد الاستعمار يعبر عن تقاليد وطنية من الضروري أن تتجذر في فننا بأسلوب لا يفرض على الفنان بل في رؤيته الإبداعية الملتزمة بعمق وأصالة))[٣٣] لذا إن التعبير الذي يميز الهوية ولاسيما في التصميم هو تعبير عن الارتباط بالتراث الحضاري والماضي الخالد، والإفصاح عن تلك المرجعيات من خلال التصميم وعناصره في هيئة الرمز التراثي شكلاً ولوناً فضلاً عن الجوانب الجمالية والتاريخية والأصالة. كما في تصاميم الفناءات الداخلية لعدد من الصالات الكبيرة في الفنادق والمباني الكبيرة في عدد من الدول العربية والإسلامية التي نلاحظ وجود التأثير الكبير للفن الإسلامي في أداء المصمم وتحقيق الهوية والخصوصية الإسلامية في فن التصميم. كما تتصف بعض التصاميم الداخلية باستنباطها لمكونات ووحدات الفن الإسلامي ونقلها بشكلها المتعارف عليه كاستعارة تمثل الخلود والأصالة في التصميم واثبات الخصوصية الإسلامية في التصميم، وكذا الحال مع تصميم النسيج والأقمشة التي تستنبط الوحدات والرموز الإسلامية في التصميم المعاصر. الأشكال (٧)، (٨).

الشكل (٧)

الشكل (٨)

مما تقدم لقد شكل التنظيم الفني الإسلامي نسقاً ونظاماً ظل يتأثر به الفن الغربي والشرقي ومنها تحول العديد من المساجد الإسلامية المعروفة في أوروبا ولاسيما مساجد الأندلس إلى كنائس بسبب التحول السياسي والديني في أوروبا بعد سقوط الأندلس وقد ظلت بعض الملامح أو أساليب الفن الإسلامي ولاسيما في الفن

المعماري باقية في طرز بنائها وتزينها، منها تزيين النوافذ والأبواب بزخارف بارزة، وبناء القباب في الكنائس على شكل نصف دائري يشبه إلى حد كبير عمارة قباب المساجد الإسلامية. كما استمر الفنان والمعمار المعاصر باستعمال هذه الأساليب الفنية إلى يومنا هذا في معظم الدول الإسلامية وتجسيد تلك المكونات أو التراكيب الفنية في التصميم.إذ نلاحظ الحداثة والابتكار التي استثمرها الفنان المعاصر في التعبير عن مرجعيات الفن الإسلامي ولاسيما في العمارة كما فعل الفنان والمعماري الدكتور قحطان المدفعي في استنباط العقد الإسلامي وشكل القبة في تصميه للعديد من الأبنية منها مبنى جمعية التشكيليين العراقيين وبوابة منتزه ١٤ تموز في مدينة الكاظمية ببغداد، الأشكال(٩)،(١٠)، (١١).

الشكل (٩) جمعية التشكيليين العراقيين

الشكل (١٠) د.قحطان المدفعي

الشكل(١١) بوابة منتزه ١٤ تموز في بغداد

المبحث الثاني: الدلالات الرمزية للفنون الإسلامية في التصميم المعاصر (الوحدات الزخرفية والعناصر الفنية الإسلامية وتأثيرها)

يحتوي الفن الإسلامي على مئات بل آلاف من الرموز والوحدات الزخرفية التي تختلف في دلالاتها الفكرية والجمالية ولاسيما تلك المستعملة منها في العمارة الإسلامية كجزء من مكونات المعمار فضلاً عن تلك الموجودة في الزخارف والنسيج الإسلامي وبعض الشعارات الإسلامية القديمة وما يصطلح عليها بالرنوك.

إذ استنبط الفنان المعاصر تلك الرموز في العديد من التصاميم المختلفة الأغراض وعدت بمثابة العلامة الفارقة التي تميز المكان والزمان عن غيره من الأمكنة والأزمنة. وهذا ما جسده النازيون بعد أن استعملوا الصليب المعقوف (Swastika) في علم ألمانيا النازية في عهد (هتلر)، الشكل (١٢)، (١٣).

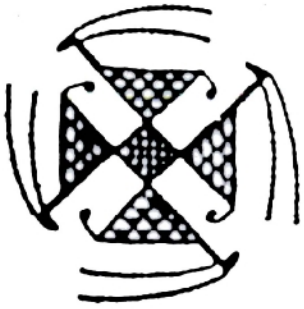
الشكل (١٢)

الشكل (١٣)

فقد استعمل هذا الرمز الذي في حقيقته من أصول إسلامية وشكله أو رمزه بصورة عامة مشتق من ((شكل الصليب إذ تتميز اذرعه بأنها مصممة بشكل منحنٍ و بزوايا قائمة. وقد سمي هذا الرمز شعبياً بعدة تسميات، يعزى سببها في احتمال كون هذا الرمز منتشراً في كل أنحاء العالم ولاسيما العالم القديم. وأصله من الكلمة السنسكريتية، التي ترجمت إلى (هو جيد)، أو (هكذا يكون)، وقد يكون دلالةً عن الرضا والقبول، ويدل أيضاً على ديمومة الحياة، الحركة، السرور، السعادة، والحظ الجيد))[٣٤]. وللصليب المعقوف• كرمز عدة تأويلات عند الشعوب ويمكننا الاستنتاج بقولنا إن المفهوم المعاصر لهذا الرمز يدل على استمرارية الحركة، والحظ السعيد وطول العمر أو الحياة الطويلة الهانئة. فقد استخدمه العراقيون القدماء دليلاً على إحساسهم وإدراكهم بمفهوم دورة الحياة، ومن هنا تكون فكرة الصليب المعقوف ((قد نشأت من موضوع دورة الحياة، التي جسدها العراقيون القدماء في تكوينات متعددة ، فتارة يستعملون أربع نساء بشكل دائري متتابع، والصليب المعقوف الذي تؤلفه شعور النسوة الأربع، إنما قصد بها بكل جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة في كل المخلوقات، البشر والحيوانات التي تدور سويةً في حلقات لا نهاية لها))[٣٥]، الشكل (١٤).أو استعمال أربعة غزلان تتابع دائرياً فالغزال يعد رمزاً من رموز الخصب والنماء في العراق القديم، الشكل (١٥).((وتكون حركة الغزلان الدائرية هذه على شكل الصليب المعقوف، وقد انتقلت هذه الأفكار الرمزية المؤثرة ذات الدلالات السامية والفكرية إلى سائر المراكز والأوطان الحضارية القديمة آنذاك.وهناك قوى

تسيطر على هذه الحركة الدائرية المرتبطة بالخصب والتكاثر، في حركة غير منتهية))[٣٦].

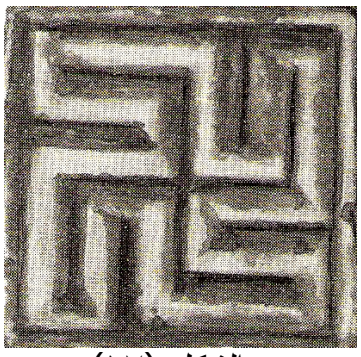
الشكل (١٤)



الشكل (١٥)

((وليس من المستبعد إنها انتقلت من وادي الرافدين إلى وادي السند في العصر القديم حيث تعود العلاقة بين الاثنين إلى الألف الخامس قبل الميلاد))[٣٧]،((إذ يوحي السواستيكا بنمطين مختلفين عند الهنود القدماء، الشكل (١٦) رمزا للذكر وكذلك رمزاً للشمس، أما الشكل (١٧) فيرمز إلى الأنثى وكذلك رمزاً للقمر))[٣٨]. كما وجدت فيما بعد في الحضارة الإسلامية.

الشكل (١٦)



الشكل (١٧)

((واستعملها فيما بعد الهنود الحمر على نمطين من الرموز ، سمي النمط الأول بسواستيكا خلق العالم ، الشكل (١٨) والنمط الثاني الأفعى السواستيكا))[٣٩]، الشكل (١٩). و تتدرج هذه الرموز في معنىً واحد وهو دورة الحياة التي أرسى فكرتها الإنسان العراقي القديم ابن حضارة وادي الرافدين. وما تزال بعض الآثار التي

خلفها الرومان في بلاد الشام تحتوي في تكويناتها الزخرفية الصليب المعقوف (السواستيكا) بمادة الموزائيك مع بعض الرموز الأخرى، الشكل (٢٠).

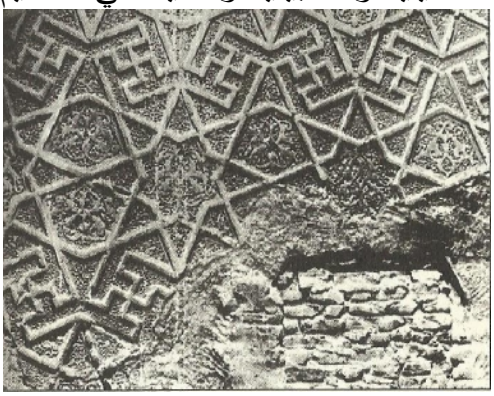
الشكل (١٨)

الشكل (١٩)

الشكل (٢٠)

ولعل أهمية هذا الرمز تكمن في كونه احد عناصر الزخرفة الإسلامية إذ يمكن ملاحظة ذلك في جدران المدرسة المستنصرية والقصر العباسي في بغداد ((وتمتاز اغلب تلك الزخارف في كونها محفورة على الآجر وتعد صناعة حفر الآجر بهذا الوجه الدقيق من الصعوبة بمكان))[٤٠]، الشكل (٢١). كما انتقلت هذا الرمز المعروف إلى أوربا ولاسيما في الأندلس ضمن ((الزخارف الهندسية التي زينت جدران مدينة الزهراء الأندلسية التي شيدها عبد الرحمن الناصر في القرن العاشر الميلادي ولاسيما في القصر الغربي من المدينة وفي بوابة الواجهة الشرقية لجامعها وفي عمائر أخرى تعود إلى القرن العاشر الميلادي مما يسمى

بالطراز الأموي الغربي))[٤١]. كما زينت بعض القباب فيه بأحد الرموز الإسلامية المهمة الأخرى وهي النجمة الثمانية، الشكل (٢٢). استعملت النجمة الثمانية على نطاق واسع في معظم التصاميم المعاصرة ولاسيما المعمارية وتصميم الشعارات في كونها إطاراً لمكونات أو محتويات التصميم، إذ تعد النجمة الثمانية من الرموز الإسلامية التي تعطي دلالات ترتبط بالعظمة والعطاء. وينسب بعض الباحثين إلى أن أصول النجمة الثمانية تكون في أصلها رمزاً للشمس وبالأحرى اله الشمس عند العراقيين القدماء أو ما يسمى (الإله شمش)، وقد وجدت بكثرة في معظم الجدرايات والمسلات التي تتغنى بالنصر والبطولة كما في مسلة النصر الاكدية• أو مسلة الملك (نرام سين) وتبدو النجمة الثمانية إلى أعلى المسلة، الشكل (٢٣). وقد استعملت النجمة الثمانية بشكل كبير وواسع في الفنون التشكيلية والتطبيقية ولاسيما في تصميم الأقمشة المعاصر، الشكل (٢٤).



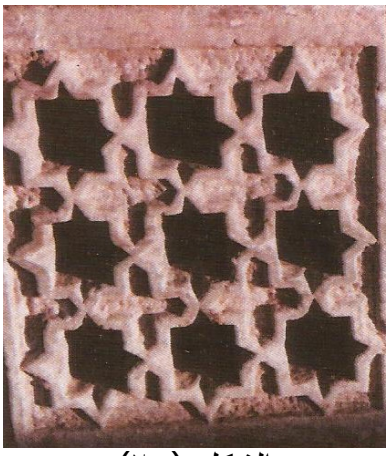
الشكل (٢١)

الشكل (٢٢)

الشكل (٢٣)

الشكل (٢٤)

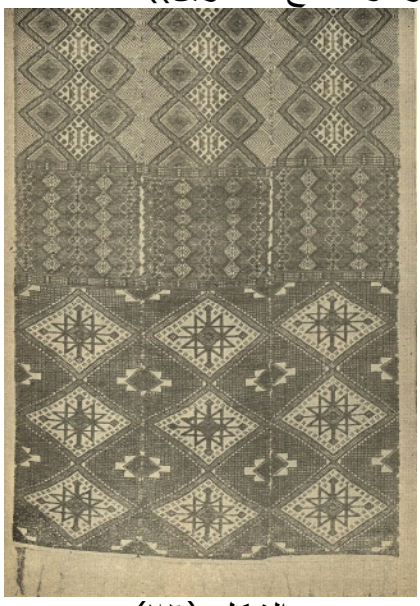
((كما استعملت النجمة الثمانية بوصفها تكويناً هندسياً متميزاً من حيث التقارب والتناظر والتوازن في تكوين النوافذ والشبابيك و لاسيما في العصور الإسلامية منذ العصر الأموي، والغاية من استعمالها هي تقليل الإبهار الضوئي للشمس داخل الفناء أو الغرفة كما تتعدى ذلك إلى الناحية الاجتماعية إذ أنها تحجب النساء وما يدور داخل فناء البيت أو الغرفة عن أعين المارة عند تثبيتها في الأماكن المطلة على الطرق ولاسيما الطوابق الأرضية))[٤٢]. الشكل (٢٥).



الشكل (٢٥)

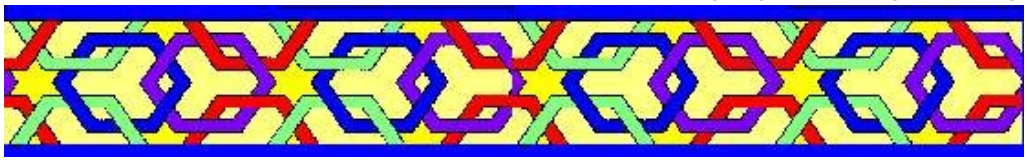
كما تأثرت الحضارات الأخرى ولاسيما تلك التي وصلها الإسلام بالرموز الزخرفية الإسلامية في منتجاتهم الشعبية والصناعية كالنجمة الثمانية وهذا يبدو

واضحاً في تصاميم السجاد أو ((البسط الشعبية والأقمشة الأفريقية ولاسيما في أواخر القرن التاسع عشر أو مطلع العشرين))[٤٣]. الشكل (٢٦).



الشكل (٢٦)

ومن العناصر الزخرفية الأخرى ولاسيما الهندسية التي استعملها الفنان المسلم كرمز مهم هي النجمة السداسية أو ما يصطلح عليه (خاتم سليمان)•، وقد جاء هذا الرمز في العديد من الأشرطة الزخرفية الهندسية التي زينت العديد من المباني الإسلامية ومنها المدرسة المستنصرية ببغداد من خلال زخرفة (الارابسك). الشكل (٢٧).



الشكل (٢٧)

اهتم الفنان المسلم بالزخرفة النباتية أيضاً، إذ استعملت العديد من تلك الزخارف كرموز تحمل بين طياتها دلالات سامية وإنسانية ترتبط بسمات الفن الإسلامي واستعمالها في التصميم المعاصر. إذ يشير الباحثون إلى أن معظم تلك الزخارف النباتية جاءت نتيجة التماس الحضاري ما بين الفن الإسلامي والفن الغربي

سواء كان إغريقياً أو رومانياً وغيرها. وقد عدت تلك الوحدات النباتية دخيلة على الفن الإسلامي وجاءت نتيجة للتحولات الشكلية للزخرفة الإسلامية. من تلك الوحدات هي ورقة الاكانثوس• التي دخلت في الأشرطة الزخرفة الإسلامية في العصر الأموي والعصر العباسي، ((فالمسلمون هم أول من استعمل هذه الوحدة الزخرفية في التزيين والتجميل وادخلوها في جميع زخارفهم ولاسيما النباتية))[٤٤] . وقد جاءت هذه الوحدة الزخرفية من تأثيرات الرومان في الفن الإسلامي ولاسيما في العصر الأموي. استعمل المصمم المعاصر هذه الوحدة الزخرفية في العديد من التصاميم ولاسيما في التصميم الداخلي وتصميم المناظر المسرحية (الديكور المسرحي المعاصر) لأنها تتميز بقدرتها على الاتساع السطحي وجمالية انسياب أوراقها وكأنها تاج ملتفة في الأوراق بكل رشاقة وجمال، وكان الفنان المسلم قد استعمل هذه الوحدة الزخرفية المهمة في تزيين الجدران من الخارج والداخل ولاسيما القصور الأموية وغيرها. الأشكال (٢٨)، (٢٩)، (٣٠)، (٣١).

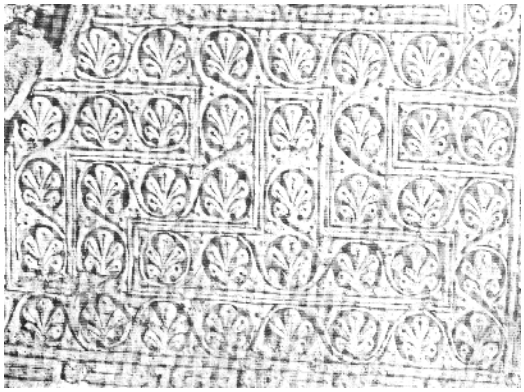
الشكل (٢٨)

الشكل (٢٩)

الشكل (٣٠)

الشكل (٣١)

أما المراوح النخيلية فتعد من أهم عناصر الزخرفة الإسلامية ولاسيما في العصر العباسي وهي تمثل رمز الخير والتدفق والنماء في الفكر الإسلامي، إذ استعملت بشكل واسع في العمارة الإسلامية والمنسوجات وغيرها من الفنون. فضلاً عن زخرفة أوراق العنب وأنصاف المراوح النخيلية وغيرها من الوحدات المهمة. الشكل (٣٢)، (٣٣).



الشكل (٣٢)

الشكل (٣٣)

إذ استعملت هذه الوحدات والعناصر الزخرفية التي تعود للعصر العباسي الثاني في سامراء عندما اتخذها المعتصم عاصمة لخلافته سنة ٨٣٧م. وقد كانت تلك العناصر الزخرفية مستنبطة من الزخارف الجدارية لقصور الخلافة في سامراء

كقصر الجوسق الخاقاني والحويصلات ..الخ. وزخارف سامراء كان قد صنفها العالم الألماني (ارنست هرتسفلد) في كتابه الكبير الموسوم بتنقيبات سامراء، إلى ثلاثة طرز• أو أساليب فنية.وقد استعملت تلك الزخارف في تصميم وصناعة السجاد المعاصر وعدت بمثابة العناصر المؤلفة للأفاريز وبحر السجادة، فقد وضع المصمم وحدات زخرفية ، تضم بداخلها أغصان ملتفة مع أوراق العنب ذات الخمسة فصوص وهي من الطراز الأول لزخارف سامراء، فضلاً عن عدد من تلك الأوراق ملتفة مع بعضها والتي تم توزيعها في معظم بحر السجادة. ((وقد اعتمد التصميم على استنباط العنصر النباتي التجريدي المتموج الذي تمتزج به البداية بالنهاية وهذه من سمات الزخرفة الإسلامية وهو الأسلوب المعروف بالرقش العربي (الارابسك) وهو نوع من الزخارف يتلاءم مع حشو أفاريز (أطر) السجادة التي تحتاج إلى شرائط زخرفية لتظهر استمرارية وإيقاع في التصميم حسب مساحتها))[٤٥]. الشكل (٣٤) (٣٥).

الشكل (٣٤)

الشكل (٣٥)

وما يزال المصمم المعاصر متأثراً بتلك الوحدات النباتية ذات الدلالات الفكرية الخصبة والسامية في التصميم، كما نلاحظ في تصميم الطابع البريدي الصادر في تونس الذي وضع فيه المصمم تلك الرموز الخصبة والسامية التي تعبر عنها الوحدات الزخرفية النباتية. الشكل (٣٦).

الشكل (٣٦)

أما زخرفة عناقيد العنب فتعد من الزخارف التي دخلت إلى الفن الإسلامي عبر التداخل الحضاري والفكري ما بين الحضارة الإسلامية التي اختلفت في قومياتها ما بين العرب من جهة وغير العرب بمختلف مرجعياتهم الفكرية من الشرق والغرب. حتى غدت زخارف عناقيد العنب من الزخارف التي اعتمدها الفنان المسلم في أنحاء العالم الإسلامي شتى من الأندلس حتى الهند. فضلاً عن ((زخارف نباتية أخرى متنوعة كأشجار السرو وشجرة الموز. إذ رسمت تلك الزخارف النباتية المحفورة والمحصورة داخل إطارات من الزخارف الهندسية ورسوم زهريات تنبثق منها الأفرع النباتية والزهور))[٤٦]. الأشكال (٣٧)،(٣٨).

الشكل (٣٧)

الشكل (٣٨)

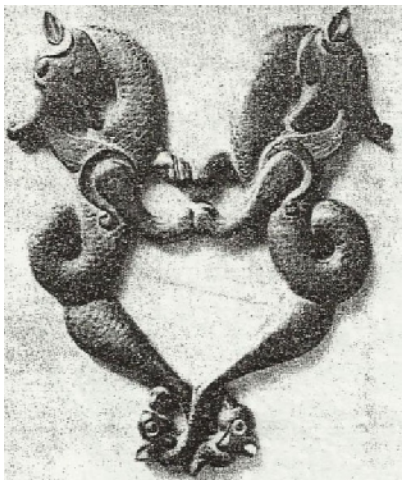
كما استعملت الرموز الحيوانية كعناصر زخرفية مهمة في التصميم بعد أن حورت بشكل زخرفي ورمزي وتجريدي، ((والفنان المسلم لم يمل إلى رسم

الحيوانات إلا لما تتمتع به أشكالها من طبيعة زخرفية فضلاً عن حركاتها المختلفة من رشاقة وتآلف نغمي تتمتع بالحركة يملئ بها الفراغات وتغطية السطوح بشكل جمالي متكامل))[٤٧]. ولكل عصر من العصور الإسلامية أسلوباً خاصاً به ولاسيما في الفنون التطبيقية التي تشكل الأهمية الكبيرة للفنان المسلم لما تمثله تلك الفنون من حاجات مهمة للإنسان وتوفير متطلباته. وقد تكون تلك التشكيلات الزخرفة ولاسيما ((الحيوانية منها ذات طابع خاص ومميز يدل على العصر الذي نفذت فيه من المصنوعات والمشغولات الفنية))[٤٨]. ولعل ذلك ظهر بشكل واضح في معظم الفنون التطبيقية الإسلامية ولاسيما العصر الفاطمي كما في شكل الأرنب وأشكال لحيوانات أخرى. الشكل (٣٩)، (٤٠).

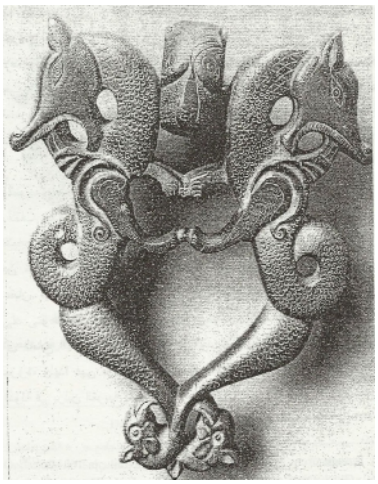
الشكل (٣٩)

الشكل (٤٠)

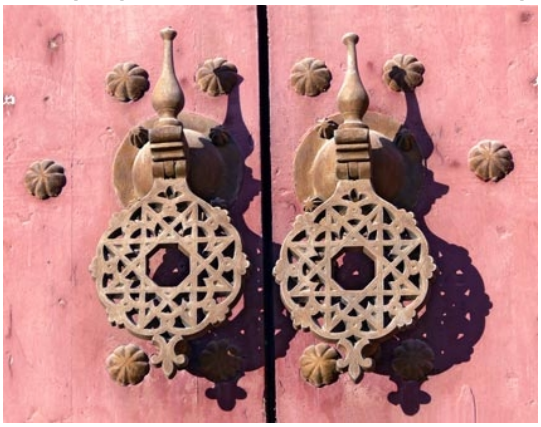
كما استعملت الرموز الزخرفية الحيوانية في التصاميم الصناعية ولاسيما في تزيين مقابض الأبواب المعدنية، ومنها ما يعود بالتحديد إلى ((العصر السلجوقي وهي مصنوعة من البرونز تعود إلى جنوب شرق الاناظول في الجامع الكبير في جزرة، إذ يتكون هذا المقبض من شكل للأسد رمز القوة والسطوة يتوسط تنينين متناظرين بشكل متعاكس الاتجاه، إذ تحطمت القطعة التي تضم الأسد وبقيت المطرقة بالتنينين المتناظرين. كما وجدت عدة مطارق أو مقابض أخرى تعود إلى بدايات القرن الثالث عشر أي السابع الهجري محفوظة في متحف برلين الغربية))[٤٩]. الأشكال(٤١)(٤٢). وقد توارث المسلمون هذه الصناعة التزينية واستعملوا تلك الرموز الإسلامية في تصميم المقابض لعدد من أبواب الدور والمساجد لتكون إرثاً حضارياً مهماً. الشكل(٤٣).



الشكل (٤١)



الشكل (٤٢)

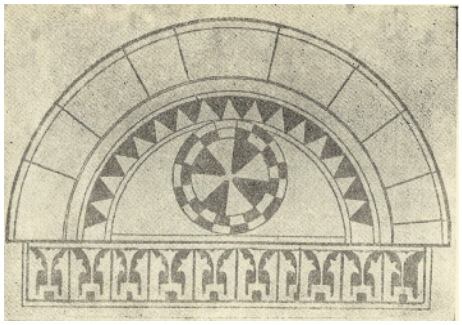


الشكل (٤٣)

أما الرموز الكتابية فقد استعملها الغربيون في بعض فنونهم التطبيقية كجزء من متطلبات التزيين والتجميل في المعمار، ولاسيما الخط الكوفي لسهولة تركيبه ورسمه وتشكيليه، إذ اقتبسوا منه أشكالاً زخرفية ففي باب كنيسة (هيرو) في فرنسا وبقايا الآثار في بلدة (بوى) جنوب فرنسا كانت هناك محاولات جادة من قبل الغربيين لتقليد الكتابة الكوفية حتى أصبحت جزء من الزخرفة التزينية للمباني. كما وجدت العديد من الكتابات الإسلامية والآيات القرآنية فضلاً عن التاريخ الهجري الإسلامي في العديد من الفنون التطبيقية الأوربية كالسجاد والنقود والتحف الزجاجية ولعل عباءة الملك روجر المعروفة بطرازها الإسلامي

خير دليل على ذلك التأثير. ((ويشير بعض الباحثين إلى أن السبب الرئيس في انتقال الفنون الإسلامية إلى الفنون التطبيقية الغربية كان بسبب الحروب الصليبية التي زادت الاتصال مابين العالمين وأوجدت منافذ لتجارة الجمهوريات الايطالية كجنوه والبندقية وبيزا)).[٥٠] الشكل (٤٤) (٤٥).

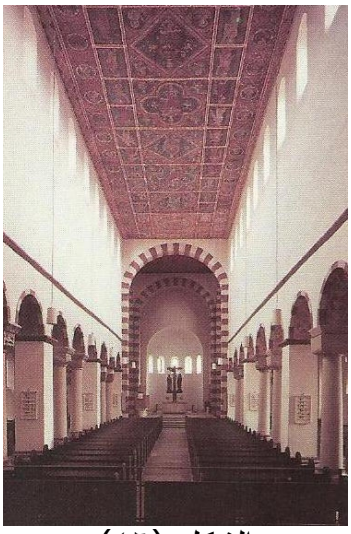
الشكل (٤٤)



الشكل (٤٥)

المبحث الثالث: الفن الإسلامي والفن التشكيلي المعاصر التأثر والتأثير

تأثر الفن التشكيلي المعاصر تأثراً كبيراً بالفنون الإسلامية نظراً لما تحمله من دلالات خصبة ورموز سامية تبحث عن دلالات الفكر الإسلامي في بث الوعي والإدراك والإحساس بعظمة الخالق العظيم وتعاليم الإسلام الخالدة. ((إذ امتد التأثير الإسلامي في فن العمارة والزخرفة والعقود الإسلامية المتنوعة في معظم أوروبا قبل عصر النهضة في ايطاليا وفرنسا واسبانيا التي كانت إحدى أهم الأمصار الإسلامية وقتئذ.إذ يبدو ذلك واضحاً في العمارة الأوربية الأولى المتأثرة بفنون الأندلس الإسلامية، ففي كنيسة القديس ميشائيل (١٠١٠-١٠٣٣م) التي تعود إلى العصر الرومانسكي الألماني المتقدم، إذ تكونت من عدد من القباب والصحون والاواويين والعقود النصف دائرية، كما يكون تبادل الألوان بين الأحمر والأبيض في القباب والعقود اقتباساً من المساجد العربية في جنوب اسبانيا ولاسيما مسجد قرطبة))[٥١] ويعد هذا النمط من التبادل اللوني أموياً في أصله وما يزال متبعاً في تزيين المباني في الداخل والخارج ولاسيما في دمشق وغيرها من مدن الشام. الشكل (٤٦).



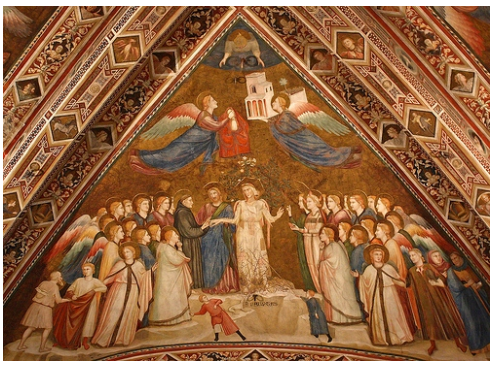
الشكل (٤٦)

أثرت الثقافة الإسلامية تأثيراً واضحاً في الفن العالمي ولاسيما فنون عصر النهضة الأوربية من خلال أول رائد من رواد هذه الحركة الفنية العالمية المهمة في الفنون التشكيلية كالنحت والرسم والعمارة وهو ((النحات الايطالي (نيقولا بيزانو Nicola Pisano) (١٢٢٥- ١٢٨٧م)، الذي يعد أول من وضع الأساس في النحت الايطالي في عصر النهضة واستمد المبادئ الجديدة في فنه من صقلية موطنه الأصلي وهي من أهم مراكز التماس والتلاقح الإسلامي- الغربي، التي بقيت محافظة على سماتها الإسلامية التراثية في فنونها وحرفها وصناعتها الشعبية))[٥٢] كما اثبت الفن الأوربي تأثره الكبير بالفنون الإسلامية ولاسيما العناصر والوحدات الرمزية الإسلامية التي اقتبسها الفنان الغربي في أعماله الفنية التشكيلية منها.

لعل أول من استعمل الكتابة العربية كعنصر زخرفي مهم في اللوحة التشكيلية أو فن التصوير كما يصطلح عليه هو ((الفنان (جيوتو Giotto) (١٢٧٦- ١٣٣٧م)، الذي يعد من أهم رواد النهضة الأوربية في فن الرسم الأوربي، وإذا دققنا النظر في زخارف بعض الثياب التي يرتديها شخصيات لوحاته الفنية لوجدنا أنها قد تطورت عن الزخارف الإسلامية وهذا ما شهد فيما بعد رواجاً لتصاميم المنسوجات العربية في ايطاليا وأوروبا))[٥٣]. إذ نلاحظ في لوحاته وجود

التكوينات الزخرفية التي تشبه المقرنصات الإسلامية والخطوط الزخرفية المنتظمة في توزيع وهندسة الزخرفة التي تؤكد بشكل لا يقبل الشك عن التأثير الكبير للوحدات الفنية والزخرفية الإسلامية في أعماله الفنية. الأشكال (٤٧) (٤٨) (٤٩).

الشكل (٤٧)



الشكل (٤٨)

الشكل (٤٩)

كما تأثر فنانو عصر النهضة بالفن الإسلامي تأثراً واضحاً في أعمالهم الفنية التي شملت فنون النحت والفنون التطبيقية الأخرى التي تبرز فيها الآثار الكبيرة للفن الإسلامي. ((إذ استعمل (فيروكيو Verrocchio) (١٤٣٥- ١٤٨٨م)، الكتابات العربية في أعماله النحتية، فضلاً عن وجود المقرنصات والعقود

الإسلامية في أعماله الفنية التي تؤكد حضور الفن الإسلامي في فنون عصر النهضة الأوربية، كما يمكن ملاحظة التشابه الكبير ما بين عمله الفني ولاسيما العقد المفصص مع محراب جامع المنصور ببغداد والذي يسمى أيضا بمحراب الخاصكي أو محراب مدينة السلام))[٥٤] وهو محراب حلزوني أو مفصص، الذي يشبهه إلى حد كبير ويسبقه بقرون كثيرة. الشكل (٥٠) (٥١).

الشكل (٥٠)

الشكل (٥١) محراب جامع المنصور

إذ نلاحظ التشابه الكبير ما بين المحرابين وما يحتويانه من وحدات أو تراكيب معمارية فضلاً عن التكوينات الزخرفية التي تبرهن بشكل واضح التأثير الكبير للفنون الإسلامية على فنون عصر النهضة. كما يمكن أن نحدد ذلك التأثير في لوحات (هانز هولبين Hans Holbein) (١٤٩٧- ١٥٤٣م) الفنية ولاسيما الرسم إذ نلاحظ التأثير الكبير للزخرفة الإسلامية في أعماله الفنية وإعجاب الفنان بها من حيث توزيع العناصر الزخرفية والتوازن والإيقاع الفني فضلاً عن التكرار، إذ اهتم (هولبين) بالتصميم والتزيين على نطاق واسع في معظم أعماله الفنية ولاسيما فن الجداريات المتأثرة بالفنون الإسلامية ونظامها الفني المتوازن والمتناظر وهي من سمات الفن الإسلامي. ((وقد أعجب الغربيون بالرسوم

الزخرفية وقلدها بعضهم، حتى يروى عن الفنان ليوناردو دافنشي انه كان يقضي ساعات طويلة يرسم فيها الزخارف الهندسية الإسلامية))[٥٥]. الشكل (٥٢).

الشكل (٥٢)

كما شكلت المنمنمات التي ابتكرها الفنان المسلم بتنوعها الشكلي وألوانها وتكرارها تحولاً كبيراً في الحركة التشكيلية الإسلامية المعاصرة. إذ ظهر العديد من الفنانين التشكيليين ممن تأثروا بمنمنمات يحيى الواسطي من حيث بنائية اللوحة وتشكيلها وتوزيع عناصرها الفنية والجمالية، ومنهم الفنان الرائد جواد سليم في لوحته (كيد النساء) و ماهود احمد في لوحته (سفينة نوح) وحسن عبد علوان و وسماء الأغا وآخرون. الأشكال (٥٣)،(٥٤)، (٥٥)، (٥٦) (٥٧).

الشكل (٥٣) الواسطي

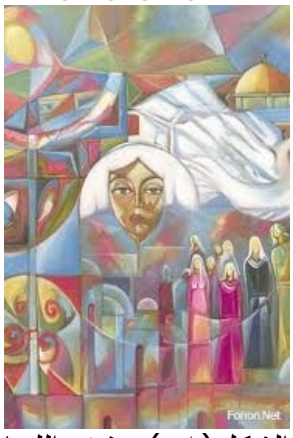
الشكل (٥٤) د. ماهود احمد

الشكل (٥٥) جواد سليم

الشكل (٥٦) د.وسماء الأغا

الشكل(٥٧) حسن عبد علوان

يمكننا ملاحظة التأثر الكبير بالمدرسة البغدادية في التصوير الإسلامي من حيث توزيع الكتل والمساحات الملونة والتراكيب البنائية للوحة الفنية التشكيلية المعاصرة في العراق. كما تأثر الفنان التشكيلي بمكونات الفن الإسلامي من تراكيب معمارية ورموز إسلامية متميزة كطبيعة أو شكل البناء ومكملاته المعمارية (القباب، المآذن، العقود... الخ)، كما في لوحات الفنان رفيق اللحام، ولوحات الفنان تيسير شرف التي عرضت بشكل واضح الحوار ما بين الماضي والحاضر من حيث التقاليد الفنية الإسلامية في اللوحة التشكيلية المعاصرة. الشكل (٥٨) (٥٩).


الشكل(٥٨) رفيق اللحام

الشكل (٥٩) تيسير شرف

((نستطيع القول أن التراث هو العاكس الصادق للثقافة التي سادت وتسود في أي مجتمع يعود إليه هذا التراث أو ذاك. فإذا توافرت العناصر الثلاثة وهي: الفنان المنتج، والتراث الذي يعد بمثابة المصدر، والقاعدة الشعبية الواعية يتمكن الفن من الارتقاء))[٥٦]. كما تطورت العلاقة الفنية ما بين الإرث أو الميراث ولاسيما الفن الإسلامي ليكون حاضراً بشكل يؤسس لفن جديد هو فن الخط العربي والزخرفة الإسلامية الذي أصبح فيما بعد فنا مستقلاً بحد ذاته وبأساليبه الفنية المعاصرة بعد تحول من النمطية في الخط ورسمه ونوعه إلى التشكيل الفني للحرف بعيداً عن القواعد والأصول المتعارف عليها. ((ولعل هذا الفن من أهم الفنون الإسلامية التي أسهمت في رقي الحرف والزخرفة ولاسيما بعد البدء بكتابة وتدوين القرآن الكريم فضلاً عن انتشار الدعوة الإسلامية بفضل الفتوحات التي أدت إلى توسيع رقعة الدين الإسلامي على اختلاف القوميات التي وصلها الإسلام لتكون فيما بعد من أهم مراكز تطور فن الخط العربي والزخرفة الإسلامية في العالم)).[٥٧] لقد ظهر العديد من الفنانين ممن اختطوا طريق هذا الفن وبرعوا في تحقيق أسلوب إبداعي ومعاصر للفن الإسلامي كجزء مهم من التصميم، اللوحة التشكيلية، الخزف، النحت ، العمارة وغيرها من الفنون. كأعمال محمد سعيد الصكار، د.هاشم الطويل، د.روضان بهية، الأشكال (٦٠)(٦١)(٦٢).

الشكل (٦٠) محمد سعيد الصكار

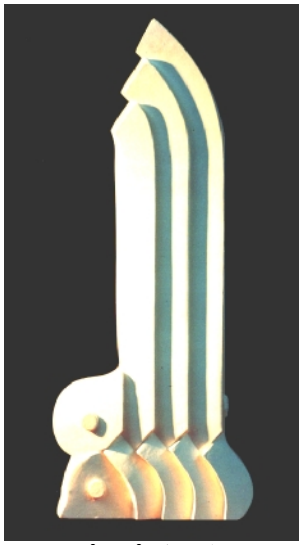
الشكل(٦١) د.هاشم الطويل

الشكل(٦٢) د.روضان بهية

فضلاً عن المحاولات الجديدة في أساليب تصميم الحروفيات العربية التي تطورت من اللوحة إلى النحت، فقد تحول الحرف إلى تكوين مجسم أو ما يمكن

الاصطلاح عليه بتكوين ذا ثلاثة أبعاد (الطول، العرض، العمق) وهي من سمات العمل الفني النحتي، إذ استطاع الدكتور إياد الحسيني المصمم والخطاط من تحقيق نوع من الخروج عن المألوف في التشكيل الفني للعمل الخطي والزخرفي، ليضيف إلى روح الخط العربي بتكويناته ومرجعياته العقائدية والفنية نوعاً من المغامرة الإبداعية في أسلوب رسمه وتشكيله وجمالية تكوينه الفني. الأشكال (٦٣)(٦٤).

الشكل(٦٣)



الشكل(٦٤)

الفصل الثالث
(إجـراءات البـحـث)

الفصل الثالث: إجراءات البحث

في هذا الفصل سنقوم بتحليل التصميم المعاصر من الناحية الفنية والجمالية وهي كما يأتي:

١- التصميم الداخلي لفندق برج العرب – دولة الإمارات العربية المتحدة. (تجربة معاصرة)

٢- تصميم السجاد العراقي المعاصر- انموذجين مقترحين.(تجربة معاصرة)

وكتطبيق عملي للرمز الإسلامي ودلالاته الفكرية في التصميم المعاصر يمكننا تحديد وتأشير تلك التجارب الفنية في التصميم في كل من:

١- التصميم الداخلي لفندق برج العرب

يعد فندق برج العرب من أهم الأبنية المعمارية التي شيدت مؤخراً فوق جزيرة اصطناعية تبعد ١٠٠م عن شاطئ البحر في دولة الإمارات العربية المتحدة مطلاً على مياه الخليج بجمال بيئتها والتمازج اللوني وتدرجات الأزرق تتساب ما بين لون السماء والبحر. ويتميز هذا الفندق في كونه احد أهم الفنادق العالمية، إذ سمي بفندق الشراع الذي يحلق بارتفاع ٣٢١م. تميز التصميم الداخلي للفندق بالمبالغة في الفخامة والضخامة وضياع الهوية الإسلامية للتصميم. الأشكال (٦٥) (٦٦).

الشكل (٦٥)

الشكل (٦٦)

إذ يمكننا ملاحظة غياب الهوية والخصوصية الإسلامية في تصميم الأعمدة التي ابتعد عن شكلها المتعارف عليه لتكون ذات أشكال جديدة لا تمتلك مقومات العمود الإسلامي بتركيبه المعماري المتعارف عليه، بيد أن العقد الإسلامي في بعض القاعات قد حافظ على شكله المعروف وملئت زواياه بالزخرفة الإسلامية النباتية المتشابكة الأغصان. إذ استعملت تلك العقود كبوابات فاصلة بين القاعات ومداخل تثير الاهتمام من حيث تناغمها وتكرارها، كما قام المصمم ببناء تكوينات شبيهة بالمحاريب الإسلامية المزينة بالزخرفة النباتية، مع مراعاة التكامل اللوني والشكلي ما بين ألوان الأثاث وتصميمه المعاصر من جهة والتصميم الداخلي ذا الخصوصية الإسلامية من حيث التراكيب المعمارية الإسلامية من جهة ثانية، الأشكال (٦٧)(٦٨).

الشكل (٦٧)

الشكل (٦٨)

كما يمكن أن نلاحظ الاختلاف الكبير ما بين الأعمدة والتيجان المستعملة في فناءات المبنى واختلافها من مكان إلى آخر، إذ نلاحظ أن هنالك عموداً ذا تيجان تشبه إلى حد كبير الأعمدة الفرعونية أو المصرية القديمة، بينما نجد أن هناك أعمدة أخرى ترتبط بسمات الأعمدة الرومانية و الإغريقية. كما تميزت أرضيات بعض قاعات الفندق كأنها بساط من الفسيفساء التي تذكرنا بفسيفساء القصور والحمامات الأموية في الشام فضلاً عن الزخارف النباتية التي تزين الجدران في بعض ممرات الفندق. الأشكال (٦٩) (٧٠).

الشكل (٦٩)

الشكل (٧٠)

نستطيع الوصول إلى عدة مؤشرات ترتبط بتصميم الفناء الداخلي للفندق منها عدم توافق التصميم الداخلي للمبنى مع التصميم المعماري الخارجي للمبنى، إذ أن هناك اختلاف كبير من حيث الشكل واللون والتكوين العام على الرغم من وجود الزخارف الإسلامية الهندسية والنباتية فضلاً عن التراكيب المعمارية المختلفة التي أخذت عدة تكوينات مختلفة في استعارة أشكالها من حضارات مختلفة لم تقتصر على التصميم المعروف للعمود الإسلامي من حيث الشكل والمكونات الزخرفية له. كما أن للعقد الإسلامي وما يشكله من سمة لا تقبل الشك في تأكيد الهوية الإسلامية في التصميم حيث التمسك بالشكل وتوزيع العناصر الزخرفية داخل العقد وعلى جانبيه وهي من ميزات الفنون الإسلامية.

٢- تصميم السجاد المعاصر:

لاشك في أن معظم تصاميم السجاد الإسلامي تعود في طبيعة تكوينها الزخرفي ومكوناتها الفنية إلى دول إسلامية تميزت بهذه الصناعة ولاسيما إيران وتركيا. لقد تمسك المصمم المسلم بالتوزيع المنظم والمتوازن والمتناظر للزخارف الإسلامية التي تعبر من خلال رموزها السامية عن دلالات النماء والخير في الفكر الإسلامي نظرا لما تحمله تلك الزخارف من رشاقة في خطوطها وجمال انسيابها فضلاً عن التقيد بالنظام الهندسي لتشكيلها بالنسبة للزخارف الهندسية. ((ففي العصور الإسلامية أظهرت الحفائر الأثرية بالفسطاط أولى العواصم الإسلامية في مصر إحدى عشرة قطعة صغيرة من السجاد الوبري بعضها يزدان بزخارف هندسية وبعضها يجمع بين الزخرفة الهندسية والكتابات العربية))[٥٨]. ويمكننا عرض انموذجين من السجاد المعاصر الذي يحمل فكرة البحث وكجزء

من التطبيق الفني لإثبات فرضية وهدف البحث في تصميم النسيج والأقمشة. وكما يأتي:

أ- السجادة النباتية الإسلامية• :

تتضمن الوحدات الزخرفية النباتية الطبيعية المنتقاة في هذه السجادة، أنواع الأشجار والنباتات ((كزهرة اللوتس والبشنين والورود وأوراق العنب وعناقيدها وأغصان الزيتون والصبار بأنواعه وأشكاله المختلفة وثمار الفواكه التي تستخدم بكثرة في المعلقات الجدارية))[٥٩].تتميز الوحدات الزخرفية النباتية الطبيعة بسهولة تشكيلها وجمال تشابكاتها وارتباطها بالطبيعة والبيئة بشكلها الشبيه للواقع وأكسبها النظام الإسلامي في التصميم من حيث توزيع الوحدات الزخرفية بشكل متوازن وإيقاعي في تكرار منتظم وتناظر.تم استخدام عدة وحدات زخرفية نباتية طبيعية في هذا التصميم ويمكننا استعراض مكونات السجادة النباتية العراقية وكما يأتي:

١- زهرة البيبون• (البابونغ): وهي زهرة ذات أوراق بيضاء دائرية وبيضوية الشكل، ويكثر وجودها طبيعياً على الجبال في شمال العراق، وتسمى أيضاً بالأقحوان ، كما تعد من الزهور التي استعملها العراقيون القدماء كرمز من رموز الخصب والعطاء في الفكر العراقي القديم، وقد تم استخدام هذا الرمز بشكل مبسط التكوين

٢- زهرة الخزامى•: وهي زهرة معروفة عند الشرقيين، وتكون ذات لون أحمر في الأغلب، وقد استخدمت بكثرة في الزخارف النباتية الإسلامية ولاسيما في الفنون التطبيقية كالملابس والنسيج المختلف الأغراض فضلاً عن التزيين المعماري في التيجان والأعمدة وغيرها. وقد استعملت في معظم أفاريز السجادة النباتية الإسلامية لما تشكله من أهمية فكرية عند المسلمين. وقد تم تشكيل الخزامى مع زهرة الجوري ضمن الأفاريز وبحر السجادة فضلاً عن الزوايا الأربعة داخل بحر السجادة.

٣- ثمرة الرمان: وهي عبارة عن دائرة يعلوها نتوء يشبه ثمرة الرمان بشكلها الواقعي وقد توزعت هذه الثمرة ضمن أفاريز السجادة مع ثمرة الشليك المعروفة في الزخرفة النباتية الإسلامية.

أما زخرفة السجادة المركزية (زخرفة بحر السجادة)، يمكن ملاحظة التشابك بين الأغصان السنابل والمراوح النخيلية وزهرتي الجوري والبيبون وزهرة الخزامى

وثمرة الرمان التي تأخذ دوراً مركزياً تنبثق منها الأغصان والأوراق، كما نلاحظ ثمرة التين على جانبي ثمرة الرمان المركزية.

٤- ثمرة التين: وهي من الثمار المقدسة في الإسلام نظراً لما تمثله من قدسية كبيرة، وقد استعملت هذه الثمرة ضمن أفاريز السجادة فضلاً عن وجودها في زخرفتي بحر السجادة وزوايا البحر.كما استعملت زخارف نباتية متنوعة أخرى في تصميم السجادة النباتية ومنها المراوح النخيلية التي عرفت كتكوينات مهمة في الزخارف الإسلامية ولاسيما الزخارف العباسية، إذ استعملت في معظم التشكيلات الفنية التزينية في العصر العباسي. كما تم استعمال ورقة العنب المفصصة الخماسية الأوراق التي تم استنباطها من زخارف سامراء العباسية، مما تقدم يمكننا أن نحصي عدد الوحدات الزخرفية النباتية المنتقاة من البيئة الطبيعية للعراق إلى أكثر من احد عشر عنصرا زخرفياً نباتياً إسلامياً، فضلاً عن البراعم والأغصان المتشابكة مع بعضها البعض. الشكل (٧١) (٧٢).

الشكل (٧١)

الشكل (٧٢)

ب- سجادة الصلاة المعاصرة•:

يرتبط تصميم سجاد الصلاة بقدسية العقيدة الإسلامية، فهي وظيفة إيمانية مطلقة تهدف إلى اتخاذ أرضية طاهرة، وتكتسب قدسيتها من رسومها وزخرفتها وتكويناتها المقدسة لما تحتويه تلك الزخارف والتكوينات فضلاً عن الخطوط

العربية ولاسيما ما تشكله من آيات القرآن الكريم التي تكون محصلتها مجموعة القيم و الدلالات السامية التي تدعو وتحث على التقرب إلى الله سبحانه وتعالى، وتعتمد تصاميم سجاد الصلاة على تكوينات شبه ثابتة في نظامها التصميمي الفني، كوجود تكوين المحراب. ففي تصميم سجادة الصلاة ذات الزخارف النباتية، التي جاءت من خلال رموزها وعناصرها الزخرفية لتؤسس فكرة تصميم معاصر لسجاد الصلاة، فقد تكونت هذه السجادة من عدد من الوحدات أو العناصر الزخرفية النباتية التي تمثل من خلال دلالاتها نقطة تحول كبيرة في مجال تصميم سجاد الصلاة المعاصر، ومن تلك الرموز التي تم توظيفها في تصميم هذه السجادة، كان مركز السيادة الذي يتكون من شكل مستنبط من محراب جامع المنصور• في بغداد، الذي يعود تاريخه إلى زمن الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور الذي بنى بغداد واسماها بالمدينة المدورة أو مدينة السلام، إذ يمثل الشكل نخلة جاءت متناغمة مع المقرنصات داخل المحراب التاريخي، وقد امتد جذعها بين شريطين زخرفيين يحتوي كل واحد منهما على زخارف نباتية إسلامية، أضافت للتكوين تصميماً مقارباً لشكل أو هيئة محراب جامع المنصور التاريخي.

و تعد النخلة من الأشجار المقدسة عند العراقيين قديماً، مروراً بقدسيتها في الفكر الإسلامي وارتباطها بالسلام والنقاء. كما استخدمت زهرة الأقحوان (البابونغ)، إذ وضعت هذه الزهرة في الإفريزين الأول والثاني مرتبطة بالأغصان والسنبل البري احد الوحدات الزخرفية الإسلامية التي ترمز إلى الخير والعطاء، ويعد السنبل البري من العناصر الزخرفية الإسلامية و المستعملة في التزيين و في تصميم الملابس الإسلامية أيضاً،

ومن العناصر الزخرفية النباتية التي تم استنباطها من الزخرفة الإسلامية، هي زهرة القرنفل المعروفة، وزهرة الخزامى، إذ استعملت لتزيين المباني والألبسة الإسلامية، وقد تم توظيف هاتين الزهرتين فضلاً عن تكوين زخرفي لزهرة ذات خمس أوراق، في العمودين التي ترتكز عليهما النخلة (مركز السيادة) لتؤلف شكل المحراب.

جسد التكوين المركب من النخلة العراقية والأشرطة أو الأفاريز الزخرفية التي كونت مركز السيادة للسجادة، وبتصميم قريب إلى شكل محراب المنصور، لتضيف قيمة فنية وعقائدية للسجادة، ولاسيما أن سجاد الصلاة ذي ارتباط

عقائدي وديني. كما كان للون الأحمر دور كبير في تحديد القيمة العقائدية والأهمية الفكرية والدينية، إذ أخذ اللون الأحمر يملأ داخل المحراب مما يولد إحساساً بوجود عمق وضوء داخل المحراب، بينما أخذ اللون الأحمر يتحول إلى داكن ليملأ بحر السجادة ويحدد مركز السيادة (المحراب المركب)، كما كانت الزخارف التزينية في الإفريز الثاني تساهم بخلق حركة دورانية واستمرارية مع انسجام لوني واضح، فضلاً عن انسجام فكري من خلال العلاقة بين الوحدة الزخرفية المتكونة من عدة دوائر وأشكال هلالية وسنابل من جهة، وزهرة الأقحوان (البابونغ) من جهة أخرى، التي جعلت من هذا الإفريز وظيفة جمالية فكرية متقنة. تميزت جميع مكونات السجادة بالتناظر، والتوازن الدقيق، ويمكن أن تكون هذه السجادة منفصلة في أسلوب فرشها، في داخل الغرف الخاصة للأفراد، أو قد تكون عبارة عن شريط يفرش داخل المساجد أو الجوامع وبشكل أفاريز أو أشرطة متتابعة الواحدة تلو الأخرى. الأشكال (٧٣) (٧٤).

الشكل (٧٣)

الشكل (٧٤)

التـوصيـات

خرج البحث بعدة توصيات مهمة وكما يأتي:

١- الاستمرار في استنباط الرموز الحضارية الاسلامية في التصميم المعاصر

٢- تعزيز الصلة بين المراكز البحثية والباحثين الاكاديميين لتقصي المعرفة والاستفادة منها في تطوير التصميم المعاصر على وفق رؤى ومستلزمات معرفية ومادية تكون محصلتها النهائية الحفاظ على التراث أو الارث الاسلامي الغزيز برموزه الانسانية في مختلف الفنون ولاسيما الفنون التطبيقية.

٣- تأكيد حضور الخصوصية والهوية الاسلامية في التصميم المعاصر من خلال استنباط الرموز الاسلامية الزخرفية منها نباتية كانت ام هندسية وغيرها في التصميم وامكانية تحقيق هوية اسلامية في التصميم المعاصر.

٤- نشر هذه البحوث التطويرية في منشورات او مجلات علمية محكمة مما يجعل من البحث العلمي التطويري التطبيقي اهمية كبيرة ولاسيما في ميدان استنباط الرمز الاسلامي في التصميم.

٥- ضرورة الاطلاع على التصاميم العالمية ومقارنتها بالتصاميم الاسلامية ومحاولة دراسة نقاط الالتقاء والتلاقح الفكري والمعرفي وتأشيرها ولاسيما في ميدان التأثير والتأثر.

المـصـادر والمـراجع

أ- المصادر العربية:

١-أبو هنطش ، إبراهيم . مبادئ التصميم ، عمان: دار البركة للنشر ،ط٣، ٢٠٠٠م.
٢- احمد، ماهود. منمنمات ومخطوطة مقامات الحريري العظمى في بطرسبورغ، عمان: دار اليازوري، ٢٠١٠م.
٣- الأغا، وسماء حسن . التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٠م .
٤- آل ياسين، الشيخ محمد حسن . معجم النبات والزراعة ، بغداد:المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٦م.
٥- الآلوسي، عادل، الخط العربي نشأته وتطوره، الدار العربية للكتاب، القاهرة:٢٠٠٨م.
٦- الباشا، حسن. فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية، القاهرة:دار النهضة العربية، ١٩٦٧م.
٧- بارو، اندريه . سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة د.عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد: وزارة الثقافة و الإعلام، ١٩٧٩م.
٨- - باقر، طه. مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، لندن: دار الوراق للنشر، ٢٠٠٩م.
٩- بصمه جي، فرج. دليل المتحف العراقي، بغداد: مديرية الآثار العامة، مطبعة الحكومة، ١٩٦٠م.
١٠- بقاعين، حنا . معجم العمارة ، ج١ ، بغداد: المجمع العلمي العراقي، ٢٠٠٣م.
١١- البهنسي ، عفيف . معجم مصطلحات الفنون ، بيروت: دار الرائد العربي ١٩٨١م.
١٢- ترويل، مرجريت. أصول التصميم في الفن الإفريقي، ترجمة: مجدي مزيد، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب.ت.
١٣- الجادرجي ، رفعة . الفن والعمارة ، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٥م.
١٤- جواد، كوركيس عواد ومصطفى . المدرسة المستنصرية أول جامعة في العالمين العربي والإسلامي، لندن: دار الوراق للنشر، ٢٠٠٨م.
١٥- جيبهاردت، فولكر. في تاريخ الفن الألماني، ترجمة: علا عادل، القاهرة:المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م.
١٦- الحسيني ، إياد حسين عبد الله . التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢م.
١٧- حمودي، خالد خليل . الزخارف الجدارية في آثار بغداد، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام،١٩٨٠م.

١٨- الدراجي، حميد محمد حسن. الأعمدة والتيجان في العمارة التراثية، بغداد: دار المرتضى، ٢٠٠٧ م.
١٩- الدوري ، عياض. دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢م.
٢٠- ذوق ، محمد رشيد ناصر . لغة آدم ، بيروت: جروس برس ، ١٩٩٥م.
٢١- الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر. مختار الصحاح، الكويت:دار الرسالة، ١٩٨٢م.
٢٢- ربيع، صدقي. الفنون النرويجية وعلاقتها بالفنون الفرعونية والفنون الإسلامية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.
٢٣- رويتر، اوسكار . البيت العراقي في بغداد ومدن عراقية أخرى، ترجمة محمود كبيبو، لندن: دار الوراق للنشر ، ٢٠٠٦م.
٢٤- سعيد ، هند إحسان علي . الشكل والمضمون في الشعارات في الفنون التطبيقية العربية الإسلامية من القرن (٧-٩هـ) (١٣-١٥م) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ٢٠٠١م.
٢٥- سكوت ، روبرت جيلام . أسس التصميم ، ترجمة د. عبد الباقي محمد إبراهيم ومحمدمحمود يوسف، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٨م.
٢٦- السلطاني، خالد. العمارة في العصر الأموي الانجاز والتأويل، دمشق:دار المدى للنشر، ٢٠٠٦م.
٢٧- سليمان، عامر. جوانب من حضارة العراق القديم ، العراق في التاريخ، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٣م.
٢٨- الشال، عبد الغني النبوي . مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، الرياض: جامعة الملك سعود ، ١٩٨٤م.
٢٩- الشتوي، إبراهيم محمد. أبحاث في الهوية ، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
٣٠- صادق، محمود. الفن التشكيلي في الأردن، عمان: منشورات لجنة تاريخ الأردن، ١٩٩٥م.
٣١- صليبا، جميل. المعجم الفلسفي، ج١، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م.
٣٢- صوى، أولكر أرغين. تطور فن المعادن الإسلامي منذ البداية حتى نهاية العصر السلجوقي،ترجمة: الصفصافي احمد القطوري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م.
٣٣- الطايش ،علي احمد. الفنون الإسلامية الزخرفية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٠م.

٣٤- العاني، مروان عبد الملك محمد أمين. أثاث البيوت في منمنمات المدرسة العراقية في التصوير الإسلامي، رسالة ماجستير ، قسم الآثار، كلية الآداب/جامعة بغداد، بغداد:١٩٨٦م.
٣٥- عبد الرسول، ثريا محمود. العناصر الحيوانية توثيق وتوصيف على النسيج الإسلامي منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٣٦- عبد المجيد ، محمد عبد الفتاح . الزخارف للصناعات الزخرفية والنسيجية، القاهرة: مطابع الأهرام، ١٩٩٦م.
٣٧- عبيد، كلود. التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨م.
٣٨- علي، احمد رجب محمد. تاريخ وعمارة الدور والقصور والاستراحات والحمامات الأثرية الإسلامية في الهند، القاهرة:الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٦م.
٣٩- علوش، سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م.
٤٠- عوض،رياض . مقدمات في فلسفة الفن ، بيروت: جروس برس ، ١٩٩٤م.
٤١- العوادي ، منى وسالم محمد علي . تحقيق طراز عراقي في السجاد (السجادة العباسية)، بغداد: دارا لطراز للبحوث النسيجية ، وزارة الصناعة والمعادن ، بغداد:١٩٩٩م.
٤٢- غالب، عبد الرحيم. موسوعة العمارة الإسلامية ، بيروت:جروس برس، ١٩٨٨م.
٤٣- غزوان، معتز عناد. سومرية الوطن في خواطر السنين قراءة فنية في منجز محمد مكية، بيروت: دار قابس، ٢٠١١م.
٤٤- الغول ، علي فايز . مفهوم الفن التشكيلي المعاصر ودور الجامعات في تنمية المهارات الفنية، أربد: جامعة اليرموك، ١٩٩٦م.
٤٥- فرمان ،حيدر خالد . الرمز في الفن العراقي المعاصر، (رسالة ماجستير غير منشورة) كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ١٩٨٨م.
٤٦- الفيروزبادي. القاموس المحيط، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٩٣م.
٤٧- قاجة، جمعة احمد. الزخارف الإسلامية، طرابلس:الدار الأكاديمية للطباعة والتأليف والترجمة والنشر، ٢٠٠٨م.
٤٨- قاسم، سيزا . القارئ والنص العلامة والدلالة ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢م.
٤٩- قانصو، أكرم . التصوير الشعبي العربي ، الكويت:عالم المعرفة ، ١٩٩٥م.
٥٠- كامل، عادل. المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، بغداد: الموسوعة الصغيرة (٤٣) ، ١٩٧٩م.
٥١- المالكي، قبيلة. تاريخ العمارة عبر العصور، عمان: دار المناهج للنشر، ٢٠٠٧م.

٥٢- مكية، محمد. بغداد، لندن: دار الوراق، ٢٠٠٥م.
٥٣- المعجم الفلسفي، القاهرة: مجمع اللغة العربية ، جمهورية مصر العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الامرية، ١٩٨٣م.
٥٤- المقداد، خليل / الفسيفساء السورية والمعتقدات الدينية القديمة، دمشق: وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٨م.
٥٥- النعيمي، سنان عبد يونس. الزخارف والكتابات على الحجر في مدينة بلد (اسكي موصل)، بغداد: الهيئة العامة للآثار والتراث، ٢٠٠٩م.
٥٦- هادي، بلقيس محسن . دراسات في الفن الإسلامي، دمشق: دار علاء الدين، ٢٠١٠م.
٥٧- وهبه، مجدي . معجم مصطلحات الأدب ، بيروت: مكتبة لبنان ،١٩٧٤م.

ب- المصادر الأجنبية:

١- Hornung, Designs and Devices, Dover Publications, INC., New York:١٩٤٥.
٢- J.F.Mills , Dictionary of Arts,London : ١٩٦٥.
٣- K.C.Aryan, Basis of Decorative Element in Indian Art ,New Delhi , INDIA, ١٩٨١.
٤- K.A.C.Creswell, A short Account of Early Muslim Architecture , Lebanon, bookshop, Beirut, ١٩٦٨.