# الدراسات الأثرية

# أثر الدلالات الفكرية للفن في العراق القديم على الفنون الإسلامية

الاستاذ المساعد الدكتور
حيدر فرحان حسين الصبيحاوي
جامعة بغداد – كلية الآداب

المدرس الدكتور
علاء حسين جاسم
جامعة الكوفة – كلية الآثار

# أثر الدلالات الفكرية للفن في العراق القديم على الفنون الإسلامية

**الاستاذ المساعد الدكتور**
**حيدر فرحان حسين الصبيحاوي**
**جامعة بغداد – كلية الآداب**

**المدرس الدكتور**
**علاء حسين جاسم**
**جامعة الكوفة – كلية الآثار**

**ملخص البحث :**
لقد انتقلت الدلالات الفكرية الفنية عبر الاجيال والحضارات ، فكان للفن في العراق القديم اثرا واضحا للعيان في الفن الاسلامي في كثير من النتاجات الفنية ، وبشكل خاص ما تركه لنا الفنان المسلم من نتاج فني راقي ادهش العالم في ذلك الوقت . تضمن البحث اثر الدلالات الفكرية للفن في العراق القديم على الفنون الاسلامية ثلاث محاور كان اولها: رمزية العناصر النباتية وثانيها: رمزية العناصر الحيوانية ، والمحور الثالث رمزية العناصر الهندسية ، واخير ما توصل اليه الباحثان من استنتاجات للبحث .

**التمهيد:**
يهدف هذا البحث الى الكشف عن النواحي الإبداعية والجمالية للفن الاسلامي الذي يستنبط مفرداته ومكنوناته من رموز وحدات الفن في العراق القديم ولكن بشكل احدث وله محددات ضمن قوانين شرعية الدين الاسلامي ، مع الاحتفاظ بأصالته ودلالاته الفكرية والجمالية ، للتعرف على الإمكانيات الفنية والتقنية للفن الاسلامي المرتبط باستنباط الدلالات الفكرية والرمزية ، وبيان العلاقة الفنية والجمالية التي لا تعد ولا تحصى مع إمكانية إبرازها بالأسلوب الفني للتصميم وتأثير الخصوصية والهوية الإسلامية في عمل الفنان في العهود الاسلامية . فمنذ أقدم العصور والإنسان مدفوع بطبيعته الى التأمل بما يحيط به من أشياء أدركها واستمتع بها وأحس بجمالها وعندما شعر الإنسان الأول بحاجته الى التجميل والزخرفة كان من البديهي ان تكون الطبيعة مصدر إلهامه الأول واستوحى من بعض ما يحيط به من مشاهدها عناصر زخرفية لخطوط بدائية زين بها كهفه ووشم بها جسده [١].

لقد توارثت الأفكار الرمزية والمعاني المتعددة الخفية عبر الأجيال المختلفة أصحاب المكان الواحد، ففي الحضارة المصرية القديمة مجموعة من الأفكار والمعاني الخفية التي انتقلت ووصلت إلى الحضارة القبطية بمصر ثم انتقلت بعد ذلك إلى الحضارة الإسلامية في نفس المكان(٢)، وكذلك الحال في حضارة بلاد الرافدين، فقد كان الفن الوسيلة الإعلامية في حياة الإنسان التي تعبر عن الجوانب المختلفة من الفكر الديني والدنيوي منذ ظهور الحضارة في عصور قبل التاريخ وتطورها في العصور التاريخية من قبل السومريين والاكديين والبابليين والآشوريين(٣) . وهو ذات الفن الذي أثر وأقتبس في آن واحد من الفنون الأخرى كالساسانية واليونانية والاغريقية وكون شخصيته الخاصة به التي تنطلق من ثقافته الدينية والدنيوية. ولقد شاءت الأقدار خلال الأحداث الكبرى أن تزيد من هذا التقارب تمهيداً للوحدة الكبرى التي تحققت فيما بعد . وتتمثل هذه الأحداث الكبرى في قيام الإمبراطورية الآشورية ، حيث تجمعت الشعوب الواقعة في الناحية الشرقية من البحر الأبيض المتوسط وخضعت لسلطات حكم واحد، فاتصلت ببعضها البعض اتصالاً وثيقاً مستمراً صبغها كلها بصبغة متشابهة ، وأصبح لبلاد الشرق الأدنى للمرة الأولى في تاريخها حضارة عامة بينهما، وتحققت هذه الوحدة الفكرية بعد ذلك خلال الإمبراطورية الساسانية ثم في أثناء الحكم الإغريقي والروماني(٤). وبذلك كان هناك حوار رمزي فني موحد بين تلك الحضارات السابقة للإسلام ، وتحولت الرمزية الفنية في ظل الإسلام من رموز لآلهة وقوى خفية لم يدركها إنسان ما قبل الإسلام إلى رموز تدلل على وجوه الله ، أي أن الثقافات المحلية الوثنية تحولت فلسفتها ورمزيتها إلى ثقافة توحيدية ، وهكذا عندما نشأ الفن الأموي في دمشق، فإن الطراز الأموي تمت استعارته من الفنون الشائعة في سوريا في ذلك الوقت كالفن المسيحي وغيره بعد ابعاد الرموز الوثنية والمسيحية .

على ان لا يذهب ذهن القارئ الكريم ان فلسفة الفن الاسلامي اعتمدت على حيثيات الافكار الوثنية القديمة بشكل كبير ، او انها استعارت مفردات الحياة الفنية من ملامح الفلسفات والاساطير الوثنية ، بل ان الفلسفة الاسلامية في جميع مفرداتها التي ورثتها من الحضارات السابقة ، لم تكن سوى تصحيح لمسار الافكار الوثنية القائمة على الاساطير الدينية ، واستعادة لجميع مفردات الحياة القائمة على معرفة الاله الواحد الاحد ، مع امكانية تسخير الاعمال الفنية لرموز ودلالات تعبر عن فلسفة الجمال وابداعات الخالق في مختلف تفاصيل الحياة الواقعية ، لا الحياة الخرافية او الاسطورية غير

الواقعية مع مراعاة الفنان المسلم لمتطلبات الحذف او الاضافة او التحوير .

ووهذا مانجده على سبيل المثال في العصر العباسي في العراق والذي كان لبوساً لائقاً لعقيدة توحيدية ذات جذور قديمة أيضاً بالحذف والإضافة ، أي حذف ما يتعارض مع الدين الجديد وإضافة رموز ووحدات جديدة أو معالجات مبتكرة (٥) وهذا الطرح يؤيده الكثير من المختصين في الفن الإسلامي ومنهم حسن الباشا الذي يقول: " لا يمكننا أن نغفل الحقيقة الجغرافية للدولة الإسلامية التي يقع جزء كبير منها في نطاق العالم الكلاسيكي، وبالتالي فإن الفنانين المسلمين اقتبسوا في البداية، ثم أضافوا ما يتناسب مع قيمهم الروحية" (٦) .

وهنا لابد من التأكيد على أن الواقع الروحي في الفن أمر لا يمكن نكرانه، وأن أي تفسير مادي للفن يجعل هذا الفن مجرد زخرفة أو مجرد عمل آلي منقول. وهذا ما تم فعلاً، فنحن وإلى وقت قريب، ما زلنا نردد أقوال المستشرقين في آلية الزخرفة، وفي سذاجة التصوير التشبيهي، دون أن يكون بمقدورنا الكشف عن الأبعاد الحقيقية لهذا الفن ، ولا بأس من الاستماع إلى ما يقوله جورج مارسيه عن الفن الإسلامي أو ما يسميه الزخرفة الإسلامية إذ يقول:" هي إنشاء ذهني تام تقريباً، والمزخرف الذي يحفل ذهنه بالذكريات وأصول بعض المشاغل، يملك بدون شك بعض أصول الأشكال المستعارة من الأعمال التي صادفها، ولكنه أبداً لا يستعير رسوم الأشياء التي كادت تقدمها الطبيعة، بل كان ينقل التأويلات، وبهذا المجال تتأكد عبقريته"( ٧) .

وبذلك تكون الفنون الإسلامية قد سعت إلى تجاوز تقليد ما هو في الطبيعة، والتعبير عن الرؤى التي تتشبع بها بصيرة الفنان، حيث استحالة التعبير عن المطلق أو الذات الإلاهية، منطلقها تجريد الأشكال من قيمها المادية، والانزياح بها إلى ما هو مجرد كالخطوط والألوان، فجنحت إلى تصوف يبتعد عما هو عرضي وحسي، وإلى وحدة أسلوبية عُدت جوهر هذه الفنون.

ومن ثم دفعت هذه الرؤية، الفنان المسلم إلى الانزياح عن نقل ما هو ملموس ومتحقق في الواقع، حيث جرد الأشياء من قيمتها بنقلها للفن، واعتكف على إبراز قيمة الأشكال، بدل التركيز على مظهرها الخارجي ومضامينها، لأن قيمة العمل الفني وجماليته، تتوضح من خلال جوهره وليس عرضيته، وايضا من تلك اللمسة الروحية التي يضفيها عليها الفنان، فتتجاوب معها النفس، وتشعر بانتمائها لعوالم روحانية، توحي بالسلام والطمأنينة، عوالم متخيلة تمتد خارج حواف العمل الفني لترتقي بالمتلقي ليلامس المطلق ( ٨ ). لقد أتخذ الفنان المسلم عناصره الرمزية من النبات والإنسان والحيوان والأشكال

المركبة والخرافية، بل حتى من اللون الذي كان يمثل له رمزية معينة. وهي ذات العناصر التي اعتمدها فنان ما قبل الإسلام ليعبر عن فكرته الدينية والدنيوية . وقد قسم بعض الباحثين الفن الاسلامي 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 (٩) .

**رمزية العناصر النباتية:**

ان من أكثر المواضيع النباتية شيوعاً هي زخرفة الشجرة التي كانت في الأساس تمثل شجرة النخلة المستوحاة من الطبيعة العراقية القديمة والمألوفة في معظم مشاهد الفن التشكيلي السومري والأكدى والبابلي والآشوري(١٠) ، وكان العراقيون القدماء يقدسون النخلة لما تقدمه لهم من منافع، واهم ما يدلنا عن اهمية النخلة عند العراقيين القدماء، تخصيص بعض المواد القانونية في قانون حمورابي التي تتعلق بزراعتها ورعايتها (١١) التي تمثل رمزية الخير والنماء وديمومة الحياة في الفكر العراقي القديم (١٢) (انظر صورة رقم (١) .

استعملت عناصر نباتية أخرى كوحدات زخرفية مثل شجرة الرمان وشجرة السرو شجرة العنب وأشجار جبلية متنوعة ، وثمار الأشجار وأزهارها وخاصة ثمرة الرمان ،وأزهار النباتات، أزهار نبات البردي في مرحلة التكوين مثلاً، ومن العناصر النباتية الأخرى التي كثر استعمالها لملئ المنحوتات سنابل القمح التي ترمز الى الخير والبركة ، فقد كان استعمل هذا العنصر الزخرفي قديماً منذ ان تعلم الإنسان القديم كيفية الرسم والنقش(١٣) ، وسنبلة نبات القمح والشعير مثلاً كانت ترمز لآلهة الخصب والغلات ، وكذا بالنسبة للقصبة التي كانت رمز الحكمة والمعرفة وكاتب الآلهة وآله الفنون والآداب في بلاد الرافدين، ومن ثم شجرة الرمزية (شجرة الحياة) ((انظر صورة رقم (٢) رمز الخصوبة والنماء والتجدد في الحياة – كما صورها واستشعرها ورمزً اليها العراقيون القدماء(١٤).

ولقد استمرت الددلات الرمزية والتقديس في ظل الإسلام ، ومثل المسلمون في نتاجاتهم الفنية سواء بشكلها الطبيعي أو بتمثيلها بعيداً عن تمثيل الطبيعة ، وهذا ما نلاحظه بتصاوير النباتات في قبة الصخرة التي شيدت في العصر الأموي من قبل عبد الملك بن مروان سنة (٧٢هـ/٦٩١م) ، فضلا إلى الرسوم الواقعية التي

صورت فيها الأشجار كالنخيل والزيتون والقصب ، والتي لامس بها الفنان المسلم ذهنية الجمهور بصورة فنية ولفته إلى نعم الله سبحانه وتعالى إذ جاء في قوله تعالى " ينبت لكم به الزرع والزيتون والنخيل والأعناب ومن كل الثمرات " [١٥] ، فيما ظهرت أيضاً برسومات رمزية فكانت جذوع النخيل وسيقان أشجار الزيتون بأشكال هندسية كالمربعات والمستطيلات [١٦] .

وفي صورة أخرى يظهر سعف النخيل بتفريعات وألوان لا تنتمي إلى أصل سعف النخيل في الطبيعة، وإنما تكونت من مجموعة أوراق وسيقان لأشجار متنوعة، ويرى أتنغهاوزن بأن هذه النقوش هي أكثر من زخرفة لإشباع الرغبات الجمالية، ولربما تعبير رمزي عن الفردوس أو الجنة التي وعد بها الله عباده الصالحين[١٧]، ومثال ذلك الصحن ذو البريق المعدني من سامراء الذي يعود إلى القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي الذي احتوى على شجرة باسقة جمعت وريقات لأنواع مختلفة من الأشجار كسعف النخيل والأوراق السهمية والثلاثية الفصوص[١٨] (انظر صورة رقم (٣) .

كما تمثلت الرمزية في الأشكال النباتية فيما أطلق عليه المختصون في الفنون الإسلامية " شجرة الحياة " التي نقشت في فسيفساء قصر هشام بن عبد الملك (صورة ٤) ، وكذلك على صحن ذو البريق المعدني من صناعة مصر في العصر الفاطمي من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي قوام رسوماته شجرة دقيقة الفروع والأوراق المحورة عن الطبيعة وعليها رسوم طيور[١٩] ، ولربما رمزية الشجر نفسرها من خلال بيتاً من الشعر الصوفي للشاعر سعدي الشيرازي " كم توحي أوراق الأشجار الخضراء للإنسان الفطن بعبرات وعظات تدله على وجود الله " ، وهذا البيت يرمز عند الصوفية إلى الخلق بتلك الأوراق إذ كل ورقة عندهم تمثل باباً من أبواب المعرفة [٢٠].

وفي احيان اخرى استعملت الاشكال النباتية لتعبر عن رمزية دينية ، كرسم السنبلة التي تتشعب بقوة او اشكال من الزهور والبراعم على شواهد القبور الإسلامية التي يرى فيها المختصون بالفنون الإسلامية انها ترمز للحياة الأخرى ونعيمها والحياة المتجددة وانبعاثها بعد الموت في الإسلام هو نقله من حياة الى حياة [٢١] .

**رمزية العناصر الحيوانية:**

عرفت رسوم الحيوان في الفنون السابقة للإسلام في وادي الرافدين وسوريا وإيران وعند الحثيين وقد ورث الفنان المسلم رسوم الحيوانات بأنواعها سواء الحيوانات الطبيعية أو ما تسمى بالحيوانات الخرافية أو المركبة، ومثلها في فنونه وزخارفه . فمن الحيوانات في الطبيعة، فقد نفذ إنسان ما قبل الإسلام الأفعى منذ العصر السومري وكان

يمثل اله الطب في بلاد الرافدين [٢٢]، وعرف كذلك اله الطب عند الإغريق[٢٣]. ولم تختلف رمزية وفلسفة الأفعى في الفكر الإسلامي والتي نراها في نتاجاته الفنية المختلفة، إذ ظهرت على التحف المصنوعة في العراق ومنها مطارق الأبواب ، وكذلك مثلها بخطوط مضفورة تشبيها من التقاء ثعبانين والتي ظهرت في زخارف منبر القيروان لغرض جلب البركة [٢٤] .

الأسد ايضاً شغل مساحات واسعة في النتاجات الفنية في الحضارات السابقة للإسلام سواء بشكل نحت مجسم أو بارز أو رسم، وكان يمثل رمزاً للقوة والسطوة [٢٥] ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر التمثال الصغير من البرونز لأسد عثر عليه في الوركاء كان يقف منتصباً على أطرافه [٢٦] ، وصور الأسد في الفن البابلي والآشوري (صورة ٥) .

هذه الرمزية استمرت في مفهوم وفكر المجتمعات الإسلامية ولعل توصيف الرجال الأقوياء بالأسد خير شاهد ودليل فكان أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام يكنى أسد الله الغالب في دلالة على قوته وشجاعته ، أما من الجانب الفني فقد صور الفنان المسلم الأسد في كثير من المواضع ، ومن الأمثلة في العراق هو الأسدين في باب الطلسم في بغداد الذي يعود تاريخ بناءه لفترة الناصر لدين الله العباسي، إذ يزين جانبي الواجهة العليا لمدخل الباب أسدان منحوتان نحتاً بارزاً، يجلس كل منهما على رجليه وينتصب ليستند الى يديه في وضعية تمثل القوة والتحدي والتربص، وكان السلاجقة يتخذون من الأسد رمزاً للقوة والشجاعة والنسب النبيل [٢٧] (صورة ٦). وللمكانة الكبيرة التي يتمتع بها الأسد في الفكر الفلسفي الإسلامي اتخذه السلاطين المماليك في مصر وسوريا خلال القرن الخامس الهجري كشعارات في الرنوك الشخصية التي يتخذها كل سلطان لنفسه [٢٨] .

أما الحيوانات المركبة فيتبادر الى أذهاننا الثور المجنح المكتشف في قصر الملك سرجون الآشوري (٧٢١-٧٠٥ ق.م) بمدينة خرسباد الذي يتكون من رأس إنسان الذي يمثل العقل ومصدر الحكمة، وجسمه جسم ثور رمز القوة والفحولة، بينما الاجنحة اجنحة نسر رمز الطيران والسرعة والتألق والبصيرة الثاقبة ومقدرة فائقة في الانقضاض على فريسته، وكان على مداخل بوابات المدن والقصور الآشورية من القوى والأرواح الشريرة [٢٩] (صورة ٧).

ومن خلال ذلك يمكن ملاحظة مايلي [٣٠] :

١- لقد استطاع الفنان ان يعالج اشكاله الحيوانية بأسلوب التحوير وتمييزه بطابع تركيبي خرافي .

٢- سيادة الاشكال الحيوانية ذات الطابع الخرافي او الاسطوري .

٣- توكيد امكانية التأويل والدلالة الرمزية للشكل الحيواني .

ولعل هذا التصور او الرمزية لم تكن غائبة عن فلسفة الفن الإسلامي كالذي نشهده في الحيوانات المركبة او الخرافية في العصر الأيوبي الذي تكون من جسم حيوان ورأس إنسان وأجنحة طائر، وكذلك ظهور ما يعرف بأبو الهول في الفن الأيوبي الذي هو عبارة عن جسم حيوان وأغلب الأحيان يكون تجسيداً لجسم الأسد ورأس إنسان وجناحي نسر[٣١].

ولاستكمال حلقة التواصل والترابط الفلسفي والرمزي بين المجتمعات السابقة للإسلام والإسلامية نكون أمام ما يعرف بالملاك الآشوري الذي ظهر على منحوتة منفذة بالنحت البارز، عثر عليها في أحدى واجهات الملك سرجون الآشوري، كان يعتمر التاج المقرن رمز الألوهية في بلاد الرافدين، وتفاصيل وجهه واضحة بالشكل الإنساني وجناحين خلف كتفه [٣] (صورة ٨). والواقع فأن مشاهد الملائكة من المواضيع المألوفة في الفنون الإسلامية سواء على مستوى الروايات وسرد الحوادث التاريخية وخاصة ذوات الخصوصية الدينية المقدسة لدى جمهور المسلمين، أو تمثيلها بصيغة لوحات فنية وقد برزت بشكل واضح في تصوير احداث الأسراء والمعراج ، ففي صورة لمخطوطة خمسة للشاعر الصوفي نظامي تمثل إسراء الرسول صل الله عليه وآله وسلم فوق مكة على البراق الملون بالأبيض وكان برأس انثى ويضع تاجاً على رأسه، وفي منمنمة تصور وصول الرسول صل الله عليه وآله وسلم الى الجنة برفقة جبرائيل عليه السلام الذي كان يرتدي ملابس مزخرفة وله جناحين[٣٣] وغيرها من التصاوير التي تنحى ذات المنحى (صورة ٩) .

ومن الحيوانات المركبة التي لها مساحة كبيرة في الفنون القديمة والإسلامية على حد سواء هو التنين، وقد مثل بأشكال ووضعيات مختلفة في الحضارات القديمة ونفذ على الألواح الفخارية وعلى الأختام فضلاً عن تمثيله على الجدران كما هو الحال في التنين على واجهة جدران شارع الموكب وبوابة عشتار في مدينة بابل في العصر البابلي الحديث، وهو رمز الإله مردوخ وأسمه في البابلية Mushkushu [٣٤] ولعل من المفيد قوله : ان ارتباط هذا الحيوان المركب بهذا العدد من الآلهة لا سيما ننأزو ومردوخ تشير الى صفاتهم ومميزاتهم فهو يرمز الى الرعب والقوة التي تقهر الأعداء وتبعث في نفوسهم الرهبة [٣٥] ، وكان من أهم إشارات الملك في الصين (صورة ١٠) ، وقد عرف العرب أخبار عن التنين تدل على انه حيوان خرافي في الحكايات منذ العصور القديمة ووصف بأنه وحش هائل المنظر كبير

الجثة[٣٦]. وقد استعمل التنين في الصناعات المعدنية الإسلامية، منها مطرقة من البرونز من صناعة العراق في القرنين السادس والسابع الهجريين تمثل تنينين ملتويين تتشابك ايديهما واجسامهما[٣٧] (صورة ١١) . وأن استعمالهم كمطارق للأبواب يسمح لنا بالاعتقاد ان الفكرة منه لا تختلف عن فكرة المجتمعات القديمة السابقة للإسلام وهي القوة الحارسة للدار.

وترى الباحثة بلقيس محسن ، أن التنينان على الباب الوسطاني في بغداد يبدو أن لهما رمزاً معيناً، فالشخص الجالس هو الخليفة العباسي الناصر لدين الله ، وأن التنينين رمزان للروح الشريرة المتمثلة في عدويه اللدودين المغول وشاه خوارزم، وفكرة شخص يصارع مخلوقات أسطورية هي فكرة موغلة في القدم في وادي الرافدين فلا غرابة إذاً ما استخدمها الفنان المسلم [٣٨] (صورة ١٢) .

ومما يلاحظ ايضا ان الفنان المسلم ، عالج اشكاله الفنية بتقنية عالية وبأستخدام مادة صلبة تكسبها سمة الديمومة ، معتمدا على االيب عدة ، منها : التحوير والاسلوب المركب مابين الواقعي والمركب ، وهذا ماجسده في الشكل الحيواني ، ليكمل دلالاته الرمزية التي اشار بها الى مبدأ التجريد . وتظهر في بعض المشاهد المنحى الاسطوري او الخرافي المستمد من اساطير وحكايات بلاد وادي الرافدين ، اذ اسخدم التحوير هنا كشكل ظاهري لأظفاء صفة الجمالية التي تفاعلت مع الوظيفة البنائية والفرضية التي منحت الشكل سببا في استحواذه على مراكز الجذب الاساسية لرؤية المشاهد ، مع الاهتمام بالشكل والمضمون الواقعي لاحراز اكبر قدر ممكن من الجمالية [٣٩] .

وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا في أصل فكرة التنينين في أعلى الباب الوسطاني ببغداد، إلا أننا يمكن أن نخرج بمحصلة مهمة هو التواصل في الأفكار الفلسفية للعناصر الفنية بين مجتمعات ما قبل الإسلام والمجتمع الإسلامي، إذ أنهما اتفقوا رغم بعد الفترات التاريخية على أن التنين يمثل رمزية لقوة خارقة لا يمكن أن تقهر، وأن تمثيلها في الباب الوسطاني يفسر لنا القوة التي يتمتع بها الناصر لدين الله الذي أمر بتنفيذها على واجهة مدخل الباب ليظهر مدى قوته وسيطرته على اعدائه – رغم ما يتمتعوا به من قوة خارقة– وهذا يعد إعلام معنوي يرفع فيه من معنوياته ومعنويات مقاتليه والمواطن في آن واحد.

**رمزية العناصر الهندسية :**

أولى الفنانون في الحضارة القديمة عناية واضحة بتنفيذ الأعمال الفنية بصورة عامة ، وكان تزويق سطوح تلك الأعمال بوحدات من الزخرفة الهندسية وفق قواعد بسيطة.

ولعل أولى العناصر الهندسية التي ظهرت هي الدائرة بوصفها رمزاً على المشاهد الفنية منذ عصور مبكرة من تاريخ العراق القديم، وكانت تمثل على الأغلب قرص الشمس أو القمر، وقد وجد نموذج لهذه الزخرفة منفذ على الأواني الفخارية العائدة لعصر حسونة في الألف السادس قبل الميلاد (٤٠) . وفي مسلة حمورابي ظهرت أشعة الشمس تخرج من وراء كتفي الملك حمورابي والتي ترمز الى القدسية والتميز في القوة، وقد تطورت لتأخذ شكل الهالة التي تعلو رؤوس الأشخاص لترمز الى عظمة الشخص وامتلاكه صفات خارقة، وفي وادي النيل نجد مثل هذا التميز للآلهة الفرعونية، ففي قبو في معبد الكرنك يعود الى عصر تحتمس الأول يبدو اله الشمس بشكل قرص مدور تحيط به هالة (٤١)

.

واستخدمت هالات النور للأباطرة البيزنطيين قبل الميلاد وبعده، وفي العصر المبكر من الفن المسيحي، وكان السيد المسيح عليه السلام يرسم ملتحياً وقد أحيط رأسه بهالة مستديرة (٤٢) (صورة ١٣) .

ان رمزية الهالة مع تنوع أشكالها لم يختلف مفهومها العام في المجتمع الإسلامي وبقي للهالة شارات التقديس والتقدير وكانت تضع في أعلى رؤوس الشخصيات البارزة دينياً أو سياسياً او اجتماعيا، ولعلنا نتلمس ذلك من خلال عشرات الصور التي تصور أشخاصاً لهم قدسية معينة تعلو رؤوسهم هالة من نور كصور الأنبياء والأئمة والأولياء (صورة ١٤)، ومن بين تلك الصور رسوم جدارية في ضريح الإمام زيد (٤٣) بمدينة أصفهان (٤٤) ، حيث تصور جانباً من مأساة كربلاء ، يبدو في أحدى اللوحات ابو الفضل العباس بن علي بن ابي طالب عليه السلام في مقدمة المشهد ممتطياً جواده ومرتدياً لامة الحرب وخوذته المزينة بريشتين ويعلو رأسه هالة من نور على شكل ورقة شجر (صورة ١٥).

ومن الناحية الفنية فقد صورت الهالة على شكل ورقة شجر ولعل الفنان قصد بها ورقة من سدرة المنتهى في الجنة للدلالة على قدسية شخص الإمام العباس عليه السلام والتي وردت في القرآن الكريم بقوله تعالى (ولقد رءاه نزلة أخرى * عند سدرة المنتهى * عندها جنة المأوى * إذ يغشى السدرة ما يغشى) (٤٥)، وجاء في التفسير أن المراد بسدرة المنتهى مكان الانتهاء والحد الأقصى الذي يبلغ إليه مخلوق حتى ولو كان من الملائكة، وقال جماعة من المفسرين أن في السماء السابعة شجرة تقع على يمين العرش وتسمى هذه الشجرة بسدرة المنتهى (٤٦).

من العناصر الزخرفية الهندسية الأخرى هو الصليب المعقوف، والذي له رمزية وتأويل عند المجتمعات السابقة للإسلام. فقد استخدمه

العراقيون القدماء دليلاً على احساسهم وادراكهم بمفهوم دورة الحياة ومن هنا تكون فكرة الصليب المعقوف قد نشأت من موضوع دورة الحياة الدائمة في كل المخلوقات البشرية والحيوانية التي تدور سوياً في حلقات لا نهاية لها. وهذا التوصيف هو ذاته التي رمز لها الفنان المسلم عند استخدامه لعنصر الصليب المعقوف في نتاجاته الفنية إذ كان يدل على مفهوم ديمومة الحياة والحركة والحظ الجيد والسعادة (٤٧) .

سعى الفن الإسلامي إلى تجريد الاشكال الطبيعية من ماديتها وشواغلها للوصول بالإنسان إلى السعادة الحقيقية التي لا تتحقق إلا بالإعراض عن الدنيا الفانية والابتعاد عن أوهامها ، وكان ذلك من خلال محاولة تأكيد الفنان المسلم بتجريداته الزخرفية ، على أن الوجود بشتى مظاهره ، إنما يجسد المعجزة الإلهية المتسمة بقدرتها المطلقة اللانهائية ، والمتشحة بالجمال الأخاذ (٤٨) .

ولاننسى قدرة الفنان المسلم وحنكته التي استخدم فيها خاصية التجريد (٤٩) ، الذي منح اعمالة الفنية خصوصية تتناسب مع التكوين الفكري والعقائدي للدين الاسلامي الحنيف .

وليس هناك تعبير ادل مما ذهب اليه "هنري فوسيون" حينما قال : "ما أخال شيئًا يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين، مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على حساب دقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي، تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، متفرقة مرة ومجتمعة مرات، وكأن هناك روحًا هائمة هي التي يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها وجميعها، تخفى وتكشف في الواحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود" (٥٠)

**الاستنتاجات:**

ان ابرز ماخلص اليه بحثنا يتركز على ان الفن الإسلامي هو أحد الفنون الذي امتاز بالرمزية رغم محاولات البعض من المؤرخين والباحثين العرب والمستشرقين من تجريده من رمزيته وهويته الفكرية، متبعين في ذلك أثر بعض المدارس الدينية المتشددة ، من أنه فن زخرفي تجريدي أو تشبيهي خالٍ من الرمزية الفكرية، مستندين إلى ما ذهبت إليه تلك المدارس من كراهية الإسلام للتصوير .

وأن الفن الإسلامي لم ينشأ من فراغ ، وإنما استمد عناصره الفنية ورمزيته من الفنون المحلية أو الإقليمية السابقة للإسلام كالفن العراقي القديم والمصري والشامي، وبذلك كان هناك حوار

رمزي فني موحد بين تلك الحضارات السابقة للإسلام وتحولت الرمزية الفنية في ظل الإسلام من رموز لآلهة وقوى خفية لم يدركها إنسان ما قبل الإسلام إلى رموز تدلل على وجود الله، أي أن الثقافات المحلية الوثنية تحولت فلسفتها ورمزيتها إلى ثقافة توحيدية .

فن الاسلامي يعبر عن الروح الإسلامية، الروح التي استكملت مقومات صفاتها فجاءت رموزها مشحونة بخطاب يتعدى حدود الحواس والعقل ليعقد صلة وثيقة مع المطلق ، وتفرد الفنان المسلم عن فناني الحضارات الأخرى في استبطانه العميق للروح والعمل مما سبقه من فنون ، فجاءت نتاجاته عبارة عن تجليات رائعة للروح . والفن الإسلامي وهو فن هادف، هدفه سحب المتلقي نحو المطلق، إن تلك النفائس الفنية التي خلفها لنا الفنان المسلم، ذات دلالة إسلامية بحته تؤكد جماليتها الروحية وهي تنطوي على فكر إسلامي ، فاتخذت أشكالها علاقات والواناً هي امتداد لما شوهد سابقاً ولكن بصيغة متطورة بفعل تطور الذوق والفكر الإسلامي والرغبة في تطور أشكالها ، بحيث تتلاءم مع العقيدة الاسلامية . كم شكلت العناصر الزخرفية مزيجًا من عناصر ورثتها الحضارة الاسلامية عن الفنون التي سبقتها، فبينما تظهر فيه الدقة في رسم الزخارف النباتية والحيوانية، ومحاولة تمثيل الطبيعة وغير ذلك مما امتازت به الفنون الرافدينية ، الاشورية او البابلية او البيزنطية ، كذلك نجد تأثير الفن الساساني في الأشكال الدائرية الهندسية وبعض الموضوعات الزخرفية الأخرى كرسم الحيوانين المتقابلين أو المتدابرين تفصلهما شجرة الحياة المقدسة أو شجرة الخلد ، أهم سمات الفن الإسلامي هي الفلسفة التي يقوم عليها من حيث الاعتقاد، فالمسلم يرى الله بقوته وعظمته ورحمته هو مركز الكون وكل شيء يبدء منه ليعود أليه. يرى ذلك جليا في استخدام النقوش المتوالدة والمتناظرة التي تتمركز حول عنصر لتدور وتعود إلى نفس التكوين.

ومن جهة اخرى فقد تبين لنا ان الفن الإسلامي ليس فنا دعويا كما في المسيحية ولكنه نفعي بالدرجة الأولى بمعنى أنه يحاول تجميل القطع النفعية للاستخدامات اليومية دون قصد جعلها تحفة موضوعة على رف للزينة فقط ، فزين الفخار والصحون ونقش الجدران والسلاح، إيمانا منه بأن الحياة بسيطة ولكنها أيضا ليست فارغة من الجمال. لذلك ترى المنتجات الفنية الإسلامية مجهولة المصدر أو الصانع، لأن من يصنعها لم يقصد منها تقديم نفسه كفنان مستقل ولكنه كان يحرص على تقديم شيء جميل ينتفع به .

**هوامش البحث**

١. حمودة، حسن علي، فن الزخرفة، مصر، ١٩٧٢، ص٥.

٢. الجبلاوي، كمال محمود كمال، موسوعة الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩، ص١.

٣. يوحنا، مجيد كوركيس، "الأشكال المركبة في فن بلاد الرافدين"، مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠١٦، ع١١٥، ص٦٤٥،

٤. الألفي، أبو صالح، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، بيروت، ١٩٦٧، ص٦٢.

٥. حسني، إيناس، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، ط١، بيروت، ٢٠٠٥، ص٢٦و٢٧.

٦. الباشا، حسن، " الفنون الإسلامية أصولها ومجالها ومداها "، مجلة منبر الإسلام، القاهرة، ١٩٦٥، ع٥، ص٨٣.

٧. مارسيه، جورج، الفن الإسلامي، ترجمة: عفيف بهنسي، دمشق، ١٩٦٨، ص٣.

٨. انظر: د. الظل ، حورية ، التجريد في الفن الإسلامي ، بحث منشور في شبكة المعلومات الدولية الانترنت

http://thaqafat.com/2014/07/23808

٩. غزوان، معتز عناد، "الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي في التصميم المعاصر"، مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة بغداد، ع١٠١، ص٥١٤.

١٠. النجاري، غسان مردان حجي، العناصر الزخرفية في الفن الآشوري الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة الى جامعة الموصل، ٢٠٠٥، ص ٣٧.

١١.الراوي، فاروق ناصر، "العلوم والمعارف"، حضارة العراق، بغداد، ١٩٨٥، ج٢، ص٣٥٧.

١٢.غزوان، "الدلالات الفكرية والرمزية ع١٠١، ص٥٤٣.

١٣.الجادر، وليد، الفنون التشكيلية الزخرفة لخط الرسم، موسوعة الموصل الحضارية، موصل، ١٩٩١، ج١، ص ٤٧٤.

١٤. Sasson, J. M Civilization of the [1]– Ancient Near East. Michigan. 2000. pp – 1838 – 1840 Fig – 1.

١٥.سورة النحل، آية ١١.

١٦.حميد، عبد العزيز وآخرون، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٨٢، ص٥٩.

١٧.أتنغهاوزن، ريتشارد، فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٤، ص٢٢.

١٨.حسن، زكي محمد، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، ١٩٥٦، ص٦ شكل ١٩.

١٩.حسن، أطلس الفنون، ص١٦ شكل ٦٠.

٢٠.سعدي الشيرازي ابو محمد مشرف الدين او شرف الدين مصلح بن عبدالله بن شرف الدين الشيرازي وقد لقب بملك الكلام وافصح المتكلمين ولا شك ان الشاعر سعدي الشيرازي هو احد اكبر شعراء ايران، فتح عينيه على الحياة في حدود عام ٦٠٦ للهجرة في اسرة كان كل اعظاؤها من علماء الدين ومسقط رأسه مدينة شيراز هاجر الى بغداد لاكمال دراسته فيها.وفي بغداد نزل سعدي في المدرسة النظامية التي اسسها نظام الملك وزير الدولة السلجوقية لكن المقام لم يطل بسعدي في مدينة السلام فغادرها الى الحجاز ومن ثم الى الشام ولبنان ومن هناك الى بلاد الروم وافت المنية سعدي واختلفت مصادر التاريخ والادب في سنة وفاته فقيل عام ٦٩٤ وذكر عام ٦٩٥ وقيد عام ٦٩٠ . للمزيد انظر تحليل قصائده في : حريرجي / فيروز وآخرون : سعدي

الشيرازي وحاظرة الاسلام من خلال قصيدته الرائية في رثاء بغداد ، افاق الحضارة الاسلامية ، اكاديمية العلوم والدراسات الثقافية ، النة الخامسة عشر، ع/١ ، ١٤٣٣هـ ، ص٤١-٦٣ ..

٢١.عبد الحميد، آلاء، الرمزية الدينية في الزخارف النباتية، نقلاً عن: منتدى عشاق الحضارة والآثار، ٢٠١٢. ويشير ايضا بعض الباحثين اهتمام الفنان المسلم بالزخرفة النباتيةً يأتي في استتخدامه لعدد غير قليل من تلك الزخارف كرموز تحمل بين طياتها دلالات سامية وإنسانية ترتبط بسمات الفن الإسلامي واستعمالها في التصميم المعاصر نتيجة التماس الحضاري ما بين الفن الإسلامي والفن الغربي . للمزيد عن هذا الموضوع انظر: غزوان ، الدلالات الفكرية والرمزية ع١٠١، ص٥٢٢ .

٢٢.علي، فاضل عبد الواحد، من الواح سومر الى التوراة، بغداد، ١٩٨٩، ص٩٢.

٢٣.هادي، بلقيس محسن، دراسات في الفن الإسلامي، ط١، دمشق، ٢٠١٠، ص٢٢.

٢٤.الصبيحاوي، حيدر فرحان حسين، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ٢٠١٧، ص١٦.

٢٥.غزوان، الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي، ص٥٢٨.

٢٦.مورتكات، انطوان، الفن في العراق القديم، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه، بغداد، ١٩٧٥، ص٥٦.

٢٧.هادي، دراسات في الفن الإسلامي، ص٢٢.

٢٨.غالب، عبد الرحيم، موسوعة العمارة الإسلامية، ط١، بيروت، ١٩٨٨، ص٢٠٦.

٢٩.يوحنا، الأشكال المركبة في فن بلاد الرافدين، ص٦٤١.

٣٠.حميد ، د. سلوى محسن ، د.عبد الحميد فاضل جعفر : تمثلات اشكال الرموز الرافدينية في الفن الاسلامي ، مجلة العميد م٢ ، ع٣-٤ ، كربلاء ، ت٢ ، ٢٠١٢ ، ص٥٣٦ .

٣١.حسن، زكي محمد، فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٣١٥.

٣٢.يوحنا، الأشكال المركبة في فن بلاد الرافدين، ص٦٤٠.

٣٣.الزاهي، فريد، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، بيروت، ١٩٩٩، ص٥٠.

٣٤.باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، بيروت، ٢٠٠٩، ج٢، ص٦٢٤.

٣٥.علي، فيحاء مولود، "الأشكال الأسطورية المركبة على الألواح الفخارية في بلاد الرافدين"، مجلة سومر، بغداد، ٢٠١١، مج٥٦، ج١و٢، ص٢٦٠.

٣٦.هادي، دراسات في الفن الإسلامي، ص٢٥.

٣٧.حميد، عبد العزيز، "المعادن"، حضارة العراق، بغداد، ١٩٨٥، ج٩، ص ١٧٨

٣٨.هادي، دراسات في الفن الإسلامي، ص٢٧.

٣٩.حميد ، تمثلات اشكال الرموز الرافدينية ،ص٥٣٦ .

٤٠.الشاكر، فاتن فاضل موفق، رموز أهم الآلهة في العراق القديم "دراسة تاريخية دلالية"، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٢، ص١٧٠.

٤١.هادي، دراسات في الفن الإسلامي، ص٥٦.

٤٢.هادي، دراسات في الفن الإسلامي، ص٥٩.

٤٣.الإمام زيد: هو الإمام زيد بن زين العابدين علي بن الحسين بن علي أبي طالب، ولد سنة ٧٥ هـ وأستشهد سنة ١٢٠ هـ. الظر السبحاني، جعفر، الملل والنحل " المذاهب الإسلامية "، ط ١، قم، ١٤٢٣هـ، ص ٢٢٠.

٤٤.أصفهان: هي أحدى مدن إيران ومركزها أصفهان ، تقع على بعد ( ٣٤٠ كم ) جنوب طهران على نهر زاينده ويطلق عليها مواطنو إيران بالفارسية نصف جهان

وتعني أصفهان نصف العالم لاحتوائها على كم هائل من المواقع التراثية والأسواق الشاخصة . انظر : أبي نعيم، أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق، تاريخ أصفهان، تحقيق: كسروي حسن، بيروت، ١٩٨٩، ج١، ص ٧٦.

٤٥.سورة النجم ، الآيات ١٣و١٤و١٥و١٦.

٤٦.مغنية، محمد جواد، التفسير الكاشف، ط ٤، بيروت، ٢٠٠٩، مج ٧، ص ١٧٥.

٤٧.غزوان، الدلالات الفكرية والرمزية للفن، ص٥١٨.

٤٨. الرمزية في الفن الإسلامي ، بحث منشور في شبكة المعلومات الدولية الانترنت http://imamhussain.org/islamicarts ٢٠١٧-٠٧-٢٤

٤٩.انزاح الفنان المسلم عن النقل المباشر للطبيعة والموجودات، فنقلهما بصورة مخالفة، أو بعبارة أخرى حولهما إلى مجرد رمز، وقام بمعاودة تشكيلهما بطريقة متماسكة ولا نهائية وهذا مصدر قوتهما الخلاقة، الشيء الذي جعله يبدع عوالم: "يجمع فيها بمفارقة عجيبة بين المجرد والحركة، جعل الفن الحركي المعاصر يفشل في بلوغ مهارة الوعي الرياضي للفنانين المسلمين" انظر: د. الظل ، التجريد في الفن الإسلامي .

٥٠. خلف ، معصوم محمد : الزخرفة الإسلامية بين الرمز والدلالة ، بحث منشور في شبكة المعلومات الدولية الانترنت https://hiragate.com ٢٠١٧/٠١/٢٩

## المصادر والمراجع


١. القران الكريم

٢. – أبي نعيم، أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق، تاريخ أصفهان، تحقيق: كسروي حسن، بيروت، ١٩٨٩، ج١.

٣. – أتنغهاوزن، ريتشارد، فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٤.

٤. الألفي، أبو صالح، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، بيروت، ١٩٦٧.

٥. الباشا، حسن، " الفنون الإسلامية أصولها ومجالها ومداها "، مجلة منبر الإسلام، القاهرة، ١٩٦٥، ع٥.

٦. باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، بيروت، ٢٠٠٩، ج٢.

٧. الجادر، وليد، الفنون التشكيلية الزخرفة لخط الرسم، موسوعة الموصل الحضارية، موصل، ١٩٩١، ج١.

٨. الجبلاوي، كمال محمود كمال، موسوعة الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩.

٩. حميد ، د. سلوى محسن ، د.عبد الحميد فاضل جعفر : تمثلات اشكال الرموز الرافدينية في الفن الاسلامي ، مجلة العميد م٢ ، ع٣-٤ ، كربلاء ، ت٢ ، ٢٠١٢.

١٠.حسني، إيناس، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، ط١، بيروت ، ٢٠٠٥.

١١.حسن، زكي محمد، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، ١٩٥٦.

١٢.حسن، زكي محمد، فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨.

١٣.حميد، عبد العزيز وآخرون، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٨٢.

١٤.حميد، عبد العزيز، "المعادن"، حضارة العراق، بغداد، ١٩٨٥، ج٩.

١٥.حمودة، حسن علي، فن الزخرفة، مصر، ١٩٧٢.

١٦.الراوي، فاروق ناصر، "العلوم والمعارف"، حضارة العراق، بغداد، ١٩٨٥، ج٢.

١٧. الزاهي، فريد، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، بيروت، ١٩٩٩.
١٨. الشاكر، فاتن فاضل موفق، رموز أهم الآلهة في العراق القديم "دراسة تاريخية دلالية"، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٢.
١٩. السبحاني، جعفر، الملل والنحل " المذاهب الإسلامية "، ط ١، قم، ١٤٢٣هـ.
٢٠. الصبيحاوي، حيدر فرحان حسين، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ٢٠١٧.
٢١. عبد الحميد، آلاء، الرمزية الدينية في الزخارف النباتية، نقلاً عن: منتدى عشاق الحضارة والآثار، ٢٠١٢.
٢٢. عكاشة، التصوير الإسلامي.
٢٣. علي، فاضل عبد الواحد، من الواح سومر الى التوراة، بغداد، ١٩٨٩.
٢٤. علي، فيحاء مولود، "الأشكال الأسطورية المركبة على الألواح الفخارية في بلاد الرافدين"، مجلة سومر، بغداد، ٢٠١١، مج٥٦، ج١و٢.
٢٥. غالب، عبد الرحيم، موسوعة العمارة الإسلامية، ط١، بيروت، ١٩٨٨.
٢٦. غزوان، معتز عناد، "الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي في التصميم المعاصر"، مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة بغداد، ع١٠١.
٢٧. مارسيه، جورج، الفن الإسلامي، ترجمة: عفيف بهنسي، دمشق، ١٩٦٨.
٢٨. مغنية، محمد جواد، التفسير الكاشف، ط ٤، بيروت، ٢٠٠٩، مج ٧.
٢٩. مورتكات، انطوان، الفن في العراق القديم، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه، بغداد، ١٩٧٥.
٣٠. النجاري، غسان مردان حجي، العناصر الزخرفية في الفن الآشوري الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة الى جامعة الموصل، ٢٠٠٥.
٣١. هادي، بلقيس محسن، دراسات في الفن الإسلامي، ط١، دمشق، ٢٠١٠.
٣٢. يوحنا، مجيد كوركيس، "الأشكال المركبة في فن بلاد الرافدين"، مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠١٦، ع١١٥.
33. –Sasson, J. M Civilization of the Ancient Near East. Michigan. 2000.

## شبكة المعلومات الدولية الانترنت

١. خلف ، معصوم محمد : الزخرفة الإسلامية بين الرمز والدلالة ، https://hiragate.com 29/01/2017
٢. الرمزية في الفن الإسلامي ، http://imamhussain.org/islamicarts-2017 07-24
٣. د. الظل ، حورية ، التجريد في الفن الإسلامي thaqafat.com/2014/07/23808،

## الصور

صورة رقم (١)

صورة رقم (٢)

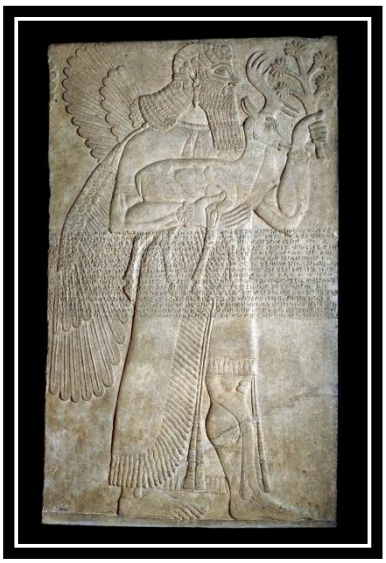
صورة (٣)

صورة (٤)

صورة (٥)

صورة (٦)

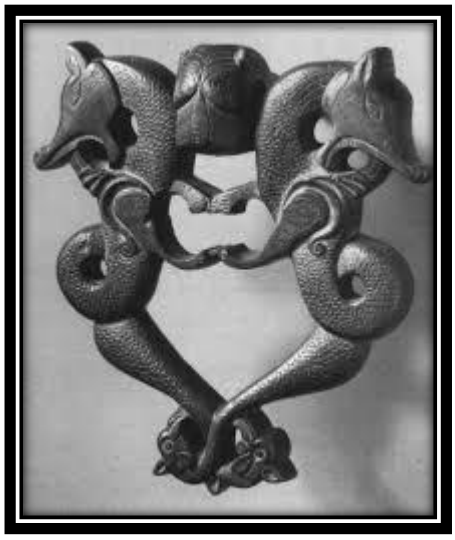
صورة (٧)



صورة (٨)

صورة (٩)

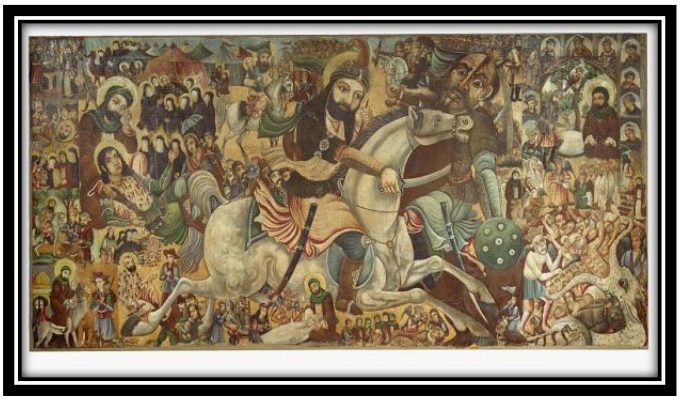
صورة (١٠)



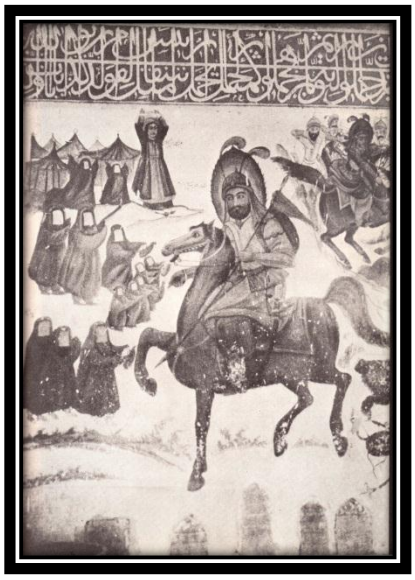
صورة (١١)

صورة (١٢)

صورة (١٣)



صورة (١٤)



صورة (١٥)

**Research Summary :**

The artistic connotations of art passed through generations and civilizations. The art of ancient Iraq was a visible influence in Islamic art in many artistic productions, and in particular, what the Muslim artist left to us was a brilliant artistic product that surprised the world at the time.

The research included the effects of the intellectual connotations of art in ancient Iraq on the Islamic arts three axes, the first of which was the symbolism of the plant elements, the second is the symbolism of the animal elements and the third axis is the symbolism of the engineering elements and the last conclusion reached by the researchers.