سيميائية الانساق الزخرفية الاسلامية (ضريح السيد تاج الدين انموذجاً)

Semiotics of Islamic decorative patterns (the shrine of SayyidTaj al-Din as a model)

أ.م . د. حسن هادي حسن

A. P. Dr . Hassan Hadi Hassan

جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة

University of Wasit - College of Fine Arts

hasanhadi@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية: سيمياء، الانساق، الخزف، الاسلام، تاج الدين.

الملخص :

يمكن ارجاع نشوء اولى المظاهر المعمارية -العائدة الى بدايات ترقي المفاهيم الفكرية الاسلامية في بحثها عن بوادر النهوض العمراني وتشكيل هويتها في الفن الإسلامي- الى بناء المسجد الاول للرسول محمد (ﷺ) في المدينة المنورة مع بدء تاريخ الهجرة النبوية اليها سنة (622م) ، ومنها استمرت وبالتعاقب التطورات الفنية في هذا المجال ليلحق بها وبعد فترة وجيزة مظاهر التشكيل والتكوين الزخرفي بأنواعه المختلفة الذي انتشر بصورة ملحوظة ليتكامل مع ما الفته بوادر النهضة الفنية في الاسلام ولينتزع بعدها مكان الطليعة ضمن تلك الفنون حتى اطلق على الفن الاسلامي ردحاً من الزمان بالفن الزخرفي ، وقد رافقت تلك الترميزات الزخرفية مجمل الفنون الاسلامية ومنها فنون العمارة بشقيها الدينية و المدنية ، إلا انها وبحكم البنية المفاهيمية للدين الاسلامي اخذت نسقاً تجريدياً ابعدت فيها اشكالها عن التشبيه الموضوعي المنضبط بمثيلاتها في الواقع العياني ، ومن الابنية الدينية التي شملتها تلك الانساق الزخرفية بمظاهر التزيين والتجميل والاجلال والسمو هو ضريح السيد الجليل تاج الدين الذي يرتكز موضوع ورقتنا البحثية هذه في ابراز اهم القراءات السيميائيةلأنساقه الزخرفية التي علت واجهاته المعمارية .

Keywords: Semiotics, Systems, Ceramics, Islam, Taj al-Din.

Abstract :

The emergence of the first architectural manifestations that go back to the beginnings of the advancement of Islamic intellectual concepts in their search for signs of urban revival and the formation of their identity in this art can be traced back to the construction of the first mosque of the Prophet Muhammad in Medina with the beginning of the history of the Prophet's migration to it in the year (622 AD), from which the artistic developments continued in succession in This field to catch up with it, and after a short period of time, the manifestations of formation and decorative formation of its various types, which spread remarkably to integrate with what was drawn by the signs of artistic renaissance in Islam and to seize the place of the vanguard within those arts until Islamic art was called for a period of time by decorative art, and these decorative symbols accompanied the entirety of it. Islamic arts, including the arts of architecture, both religious and civil, but by virtue of the conceptual structure of the Islamic religion, they took an abstract pattern in which their forms were distanced from the objective and disciplined analogy with their counterparts in the real world. The religion, which is based on the topic of our research paper, is to highlight the most important semiotic readings of its forms The decorative facade of its main entrance .

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :

تتمثل القيمة الدلالية للعلامات الفنية الزخرفية ضمن اي سطح تصويري او تشكيلي او تزييني بكونها تعتمد على ما تبثه تلك البنى التوليفية من احساسات تتزامن في رؤيتها مع المظاهر التاريخية ذات المعطى العقائدي التي شغلت ردحاً من الزمان اذهان الفنانين المسلمين حينما وظفوا تلك الاشارات التجريدية ضمن ما عرف على نطاق عالمي واسع بالفن الزخرفي ، لتكون ذات مغزى يتوافق في انشائه التصحيفي مع ما فرضته توجهات ذلك الفن بالابتعاد عن تمثيل او مشابهة كل ما له علاقة بالعالم الحسي ، أو عالم الموجودات الطبيعية التي هي من صنعة وابداع الخالق جل وعلا ، ولتهيمن تلك النظرة على عموم نتاجاته ومظاهره، خوفاً من الوقوع في شبهة التحريم حينما يكون عمل الفنان المسلم متوجهاً الى محاكاة فيوض الخالق ، كما ان المغزى التحريمي لم يفعّل ضمن نتاجات الفن الاسلامي كون تلك المتلازمات التشبيهية تمس فحوى المكانة الوجودية ما بين العابد والمعبود وتحجم الدور النسبي للمخلوق الضعيف حينما يتطاول في نتاجه البصري للمساس ولو بالهيئات الخارجية لكائنات واجب الوجود .

ومن خلال تلك النظرة الضيقة التي حجّمت بانعكاساتها التشريعية إمكانيات الفنان المسلم وضيقت عليه الخناق ليتوارى في عالم التجريد والتصحيف ، فطفق ذلك الفنان يتحاور ويتآلف مع مرموزاته الزخرفية الفنية ليبعث فيها حياةً جديدة ، عبر ارتقائه بالمعطيات او بالأدوات والعناصر المتوفرة له الى مصاف الفنون العالمية ، بعد ان اكسبها ومن خلال ملكاته الثرة وامكانياته المتفردة ابهى حلة ، فأصبحت تلك العلامات فناً قائماً لوحدها تجود بالتنظير والتقريع لها أقلام المختصين والدارسين من العرب والغرب المستشرقين .

ولكون ان الدرس السيميائي ، أو ما عرفعند منظري هذا المنهج بعلم العلامات ينطلق ضمن آلياته التحقيقية والتحليلية من فحوى النظام العلامي الذي يباشر الموضوعات الفنية بأنواعها واشكالها المتشعبة ومنها الفنون الزخرفية ، ليتحاور مع أنظمتها التركيبيةفيحيلها الى انساق علامية ذات تمفصلات عنصرية بسيطة ومعقدة ، عليه فان المعنى الاحالي الذي سيمثله تطبيق ذلك المنهج على الأسس التنظيمية للتشكيلات الزخرفية سيشكل قاعدة معرفية وجمالية ترتبط وبصورة جوهرية بالفعل الدلالي الذي تمثله تلك التكوينات بأشكالها وانواعها المختلفة .

وللسياقات الانتاجية المتشعبة والغزيرة التي جادت بها الفنون الزخرفية الإسلامية على مر عصورها وطرزها المميزة ، فقد كان للتوجه في اثراء جانب محدد من تلك الآثار والمتمثل بمرقد الصحابي الجليل (السيد تاج الدين) التفاتة لإعطاء مضمون للدراسة الحالية يختلف عن الدراسات التي سجلت انتمائها للفنون الزخرفية تبعاً للاختلاف الحاصل ليس في الأثر المدروس فحسب ، وانما في الأنظمة العلامية التي تشكلت على اثرها تلك النتاجات الفنية .

ومن خلال تلك المقدمة نستشف المشكلة التي كانت من وراء تبني موضوعة البحث والتي يمكن ايجازها بالتساؤل الآتي : كيف تمثلت سيميائية الانساق الزخرفية الإسلامية في ضريح السيد تاج الدين ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تظهر الدراسة الحالية والتي سلط الضوء من خلالها على جانب مهم من جوانب الفنون الزخرفية ، وما انتجته تلك المنظومة الفنية من هيئات واشكال تحيل بتركيباتها وصياغتها الى طبيعة الأنظمة السيميائية التي كانت من وراء تبني اشكالها لتلك الدوال ، وللمدلولات المتحققة تبعاً لصياغاتها الظاهرية تلك ، لذا ستكون هذه الدراسة بمثابة دليل فني وعلميوتاريخي على تلك النتاجات ، وبالأخص ما تحقق منها في الأثر المدروس والتي تهم في مجملها الباحثين والدارسين في ميادين التاريخ والفنون الاسلامية ، والفنون الزخرفية، والتصميم ، والعمارة ، وبصورة خاصة طلبة وباحثي الفنون الجميلة .

هدف البحث :

الكشف عن سيميائية الانساق الزخرفية الإسلامية في ضريح السيد تاج الدين .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : تنحصر حدود البحث ما بين عامي 1985-1995 وهي الأعوام التي تم فيها تجديد وتحلية المرقد بالآجر المزجج والسيراميك المزخرف .

الحدود المكانية : مرقد السيد تاج الدين في محافظة واسط .

الحدود الموضوعية : دراسة سيميائية الانساق الزخرفية الإسلامية في ضريح السيد تاج الدين ، الذي يقع ضمن حدود محافظة واسط ، خلال الاعوام (1985-1995) .

تحديد المصطلحات :

سيميائية:

لغة :

- وَسَمهُ يَسِمَهُ وَسماً وَسِمَةً ، فاتَسَمَ ، وَالوِسَامُ وَالسِّمَةُ ، بكسرها : ما وُسِمَ بِهِ الحيوانُ من ضُروبِ الصُوُر وهي العلامة **(الفيروزابادي ، 2005 ، ص1166-1167)**.
- السيماء : العلامة التي يُعرف بها الشيء وأصله الارتفاع ، لانه علامة رفعت للظهور (احمد رضا ، 1960 ، ص756).

اصطلاحاً :

- السيميائية : دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامة ، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات للتواصل في الواقع**(سعيد علوش ، 1985 ، ص118)** .
- وتعني علم أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة .. ومجال عمل السيميولوجيا هو اللغة النظام ، دون اللغة الأداء، ولهذا فالسيميولوجيا تظل ممارسة استقرائية استنتاجية **(ميجان الرويلي و سعد البازعي ، 2002 ، ص177و179)**.
- وهي بالمجمل نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر ، كما انها نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع ، وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز**(فيصل الأحمر ، 2010 ، ص13)**

التعريف الاجرائي للسيميائية :

وهو العلم الذي يدرس مختلف العلامات الثقافية ومنها العلامات الزخرفية ، ليقوم بتحليل الأنظمة التركيبية وعلاقاتها التي تقوم عليها دوالها الشكلية،لفك شفراتها وفتح قنوات التواصل بينها وبين المتلقي وتحفيز فكره للغور في مضامينها واحالاتها الدينية والعقائدية .

نسق :

لغة :

- النَسَق : ما كان على نظامٍ واحد من كلَّ شيء . يقال : جاء القوم نسقاً ، وزُرعت الأشجار نسقاً **(مجمع اللغة العربية ، 1994 ، ص614)**.
- ونسق نسقاً نظمه ، والكلام عطف بعضه على بعض ورتبه ، ونسق الشيء نظمه ، وحروف النسق هي حروف العطف **(مجموعة من علماء اللغة ، 1986 ، ص1063)**.

اصطلاحاً :

- النسق هو مساق يخضع لقاعدة ومكون من وحدتين او اكثر من النمط نفسه **(جيرالد برنس ، 2003 ، ص228)**.
- ويعرف على انه نظام ينطوي على استقلال ذاتي ، ويُعرَّف كليةً بآنية علاقاته التي لاقيمةللاجزاء خارجها ، ولكل أثر ابداعي نسق يميزه عن اثر ابداعي آخر .. وفي الرسم تتكون اللوحة من مجموعة انساق بنائية كالنسق (اللونية ، الخطي ، التركيبي ، الضوئي) ، وتتمظهر هذه الانساق في اللوحة بوصفها انساقاً علامية يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرية وباطنية **(بلاسم محمد ، 2018 ، ص19)**
- والنسق أو النظام في تعريف اللغة على انها نظام يقوم على علاقات بين عناصر عديدة وعلى مستويات مختلفة .. ويعطى اسم النسق ايضاً لكل مجموعة من الالفاظ المتعالقة داخل النسق العام الذي هو اللغة **(المنظمة العربية للتربية والثقافة ، 2002 ، ص147)**

التعريف الاجرائي للنسق:

وهو نظام فني زخرفي مستقل في علاقات اجزائهِ بالكل ، ويتشكل في المقابل من مجموعة من الانساق العلامية التي ترتبط بعلاقات ظاهرية وباطنية وهي عناصر واسس التكوين الزخرفي .

زخرفة :

لغة :

- وردت في القرآن الكريم في سورة (الزخرف/34-35) ، وسورة (يونس/24) ، وسورة (الانعام/112) ، لتشير الى الزينة المضافة على الاشياء ، أو الزينة الطبيعية التي تبرز في الوان الارض ونباتاتها ، وايضاً في زخرف القول ، اي الكلام المنمق (محمد مرتضى الزبيدي ، 1965 ، ص379-380).
- وقد جاء تعريفها : بأنها الذهب والزينة وكمال حُسنُ الشيء ، والزُّخرُف من القَولِ : حُسنُهُ بِتَرقِيش الكَذِب ، والزُّخرُف من الأرض : ألوانُ نَباتِها**(الطاهر احمد الزاوري ، 1984 ، ص273)** .

اصطلاحاً :

- والزخرفة هي عملية تكييف وتحوير العناصر الطبيعية من نباتية وحيوانية وآدمية ، وابعادها عن صورتها الأصلية لتحقيق غايات ومآرب واهداف يقبع خلفها البحث عن الترسيم الجمالي المبتكر لتلك العناصر ، واعطاء تكويناتها المجردة ابعاداً دلالية جديدة**(خالد حسين ، 1983 ، ص56)** .
- وعرفت ايضاً على انها : من الآثار الفنية الجمالية في حياة الانسان ، ويعود منشؤها الى الموقف المناهض لتمثيل عناصر الواقع والابتعاد عن هيئاته الموضوعية ، ومنها التجأ الفنان المسلم الى العناصر الهندسية والعمارية والكتابية ، فافرغ طاقاته الكامنة فيها **(علاء الدين احمد العاني ، 1983 ، ص123)**.
- وكذلك عرفت : بأنها جمع بين الصناعة والفن الجميل والغاية منها هو تجميل محيط الإنسان ، ورفع لمستوى تذوقه **(سوسن عاهد الزغبي ، 2010-2011 ، ص13)** .

التعريف الاجرائي للزخرفة الاسلامية :

وهي مجموعة العناصر والاشكال المحورة والمجردة عن مظاهر الطبيعة بابنيتها وانواعها المختلفة والمعدة لتحلية السطوح وبالأخص ما ظهر منها في مرقد السيد تاج الدين .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول :
سيميائية الانساق البصرية .

يتقاسم الدرس السيميائي ضمن اصوله المستحدثة من اوليات منهجه وتفاصيل نشأته عَلمين من اعلام اللغة كانا ضمن طروحاتهم المنهجية التي وضعاها في هذا المجال من المبشرين بظهور هذا الاتجاه التحليلي لنصوص الخطاب وفي كافة مستوياته سواءً منها المنطوق او المنظور أو المسموع أو حتى الملموس ، وهؤلاء هم كل من العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) ، وعالم المنطق والرياضيات الامريكي (تشارلز ساندرس بيرس) ، وعلى الرغم من خوض هذين العَلمين في ابحاثهم ورؤاهم المنطقية بعلاقاتها اللغوية في تفاصيل وكوامن النظرية السيميائية إلا ان كل واحد من هؤلاء كان له تصنيف علمي لمنهجية هذا النظام يختلف بطريقة او بأخرى عن الآخر ، فـ(دي سوسير) ذهب وفي غمرة بحثه عن التمثيل العلامي والذي قسمه الى لغوي وآخر غير لغوي ، بأنه يمكن ان يطبق وبحسب رؤاه الفكرية كصيغة دلالية على كل مظاهر واشكال وتمثلات الوجود ، أو عالمي الذات والموضوع ، فأرجع العلامة بناءً على هذا المفهوم الى (كيان ثنائي المبنى ، يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية ، الاول هو الدال او الصورة الصوتية للمتكلم ، وتستدعي تلك الصورة ما يسمى بالمدلول بعد التقاط اذن المستمع لها فتنشأ إثر ذلك الصورة الذهنية في مخيلته ... وطبيعة العلاقة التي تجمع الدال بالمدلول هي علاقة اعتباطية لأنها تكون غير ذات صلة شكلية إلا بالمضمون المتواضع عليه)**(عبد الله إبراهيم وآخران ، 1996 ، ص74-75)**.

أما العالم الامريكي (بيرس) فقد ذهب الى ابعد من ذلك في غمار دراسته لتفاصيل نظريته السيميائية ، ففي الوقت الذي كانت فيه العلامة عند (سوسير) هي عبارة عن علاقة ثنائية بين (دال ومدلول) ، أضحت من وجهة نظر (بيرس) تحمل (روابط عدة مع الموضوع الذي تحيل اليه ، ولهذا فهو يميز بين الايقونة والمؤشر والرمز ، من ناحية ان الايقونة هي علامة تحيل الى موضوعها وفق تشابه يستند الى تطابق خصائصها الجوهرية مع خصائص هذا الموضوع ، وأما المؤشر فهو علامة تؤدي وظيفتها وفق مبدأ السبب بالنتيجة ، وأما الرمز فانه علامة اعتباطية تستند في ارتباطها بموضوعها الى العرف)**(امبرتو ايكو ، 2007 ، ص90-91)**. وفي الوقت نفسه تبرز من خلال تلك الطروحات أو المقولات التصنيفية التي ارسى قواعدها المفكر الامريكي (بيرس) اهمية ما يمكن ان تمثله العلامة سواء في مجال الفكر

اللغوي أو الفني للإنسان ، فالأخير وحسب اعتقاد بيرس (لا يمكنه ان يفكر إلا بواسطة الكلمات او بواسطة رموز خارجية ، فالإنسان وذلك النوع من العلامة الخارجية سيكونان في مثل هذه المعادلة متماثلين ، كون العلامة التي يستعملها الانسان هي دلالة على الانسان نفسه ، وهي تأكيد على ان كل فكر هو علامة)**(امبرتو ايكو ، السيميائية وفلسفة اللغة ، 2005 ، ص112-113)**.

وفي لغة الانساق البصرية يتحقق تواصل الانسان مع عالمه الخارجي بكيفيات علامية عديدة ومتنوعة ، بل يمكن ان نقول بانه لا حصر لها ، ومن جملة الانظمة البصرية التي حددها ، وأشار اليها عالم اللغة والفيلسوف الإيطالي (امبرتو ايكو)ضمن سياق دراسته السيميائية على مختلف الانساق البصرية هي : (الصور ، الايقونات ، الرسوم البيانية ، اللوحات الفنية المعاصرة ، الإعلانات ، الأفلام ...) **(امبرتو ايكو ، سيميائياتالانساق البصرية ، د.ت ، ص26 وما بعدها)**، وغيرها الكثير ، وتبعاً لتلك الانساق فقد اعتُبر مبدأ التمفصل معياراً اساسياً لتحليلها وفق المنهج السيميائي .

وفي هذا السياق ايضاً ذهب العالم الالسني الفرنسي (اندريه مارتيني) الى ان الالسن الطبيعية تتمفصل مرتين : في الأولى تلتئم العبارة اللغوية من وحدات دلالية بسيطة هي الكلمات أو (المونيمات – المورفيمات) ، بينما في التمفصل الثاني يرجع تقطيع دال الوحدة الدلالية ذاتها الى وحدات أولية غير دالة تسمى (الفونيمات) ، أي تقطيع الكلمة الواحدة وارجاعها الى حروفها الأولية التي تتكون منها ، للتمييز بين الكلمات **(عادل فاخوري ، 1988 ، ص765)**، بمعنى ان التحليل السيميائي لاي نسق سواءً اكان بصري ام غير ذلك سيتبع طريقة التمفصل او دراسة الأجزاء المكونة لذلك النسق او النظام ، للوصول الى طبيعة الابعاد والاسس التكوينية والعنصرية التي خلقت مجرى التواصل ما بين المتلقي وما بين العمل ، او النسق البصري .

وفي معرض تفنيده لاعتراض عالم الاجتماع والانثروبولوجي الفرنسي (كلود ليفي شتراوس) على كون الرسم التجريدي المعاصر لا يقدم علامات ، بل يقدم أشياء طبيعية بسيطة وخالصة ، اكد (امبرتو ايكو) بان تلك الانساق هي ليست مجرد تمثلات بصرية ، انما هي في واقع الامر ابنية سيميائية معقدة تتضمن عناصر متعددة كالألوان والاشكال والتكوين ، وكل منها يمكن ان يحمل دلالات مختلفة ، ففهم النسق السيميائي لتلك الأنظمة البصرية يتم عن طريق تحليل عناصرها المستندة الى السياق الثقافي والتاريخي الذي تظهر فيه للوصول الى المعنى **(امبرتو ايكو ، د.ت ، ص1320139)**، وحين العروج الى الانساق البصرية في طابعها الزخرفي ومحاولة

الربط المنهجي على أساس المعيار النسقي الذي تتشكل من خلاله تلك الأنظمة البصرية ، سوف يحيلنا هذا النسق المشار اليه وفق المنظور السيميائي للرجوع الى عناصر وعلاقات التكوين الزخرفي وتحليلها استناداً الى سياقها الثقافي والعقائدي الإسلامي للوصول الى معانيها .

فبطيعة الحال وضمن التصنيفات السابقة فان الانساق التركيبية والتمثيلية للفنون التشكيلية والزخرفية والتي تدخل ضمن مجموعات تحكمها ضرورات داخلية ، هي ذات تعقيدات جمة ولا تحدد وحداتها الا من خلال سيميولجيا تكشف أنظمة العلاقات الدالة داخل العمل الفني **(بلاسم محمد ، مصدر سابق ، ص146)**.

وحينما نمعن النظر في الاصطلاحات الشكلية التي تتبناها تلك الأنظمة الفنية الزخرفية نجدها تتخذ منحى تجريدي يضطلع فيه الرمز بدور اساسي في عمليات البناء والصياغة وصولاً الى لغة سيميائية مكملة او عاكسة لمجمل الصور الذهنية المتولدة جراء التأثيرات النفسية والوجدانية النافذة في طبيعة وهيئة تلك الصور ، لتحيلها في النتيجة الى محمولات استنباطية تفسر ماهية الدوافع التي كانت من وراء تبلور تلك الرموز الفنية وظهورها بشكلها النهائي من خلال النتاج البصري المتحقق بالفعل ، (فاذا كانت العلامة الفنية تملك خصائص مشتركة مع شيء ما ، فان ذلك الشيء الواقعي ، بل نموذجه الادراكي ، هذا النموذج القابل لان يبنى ويتعرف عليه انطلاقا من العمليات الذهنية ذاتها التي نقوم بها لبناء الموضوع المدرك فنياً ، يتم باستقلال عن المادة او الموضوع الخارجي الذي تتجلى من خلاله تلك العلاقات)**(امبرتو ايكو ، د.ت ، ص50)**، وتلك التفسيرات العلامية تنطبق بمفهومها الكلي على ما حققه الفنان المسلم من صيغ تجريدية ذات منحى رمزي ممثلة بالأشكال والهيئات والتكوينات الزخرفية التي اسست لبناء لغة سيميائية تتعالق مع المبادئ العقائدية التي كانت السبب والدافع الأساسي من وراء ظهور وانتشار ذلك النوع من النتاج البصري الزخرفي . فتلك العلامات ضمن العرف السيميائي ما هي الا انساق او مكونات بصرية مجازية لشيء ما موجود في الواقع او محور عنه ، لا يرتبط بما يمثله أو بما يدل عليه باي علاقة سوى ما تعارفت عليه السنن الاسلامية والمبادئ العقائدية التي بلورت الرؤية المفاهيمية للفنان المسلم باتجاه الابتعاد عن مكنونات العالم الحسي ومَشايِعهُ المادية ، سعياً لتحقيق الارتباط العاطفي والوجداني مع عوالم الغيب وصولاً لتجليات المطلق .

المبحث الثاني :

الزخرفة الاسلامية نشأتها وانماطها وتكويناتها الفنية .

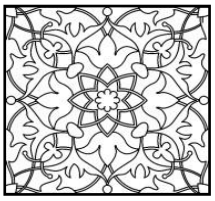
ليس هناك من شك في ان اجلى معالم الحضارة الاسلامية قد تمثلت في فنونها الزخرفية التي بلغت شأواً من الرقي والاتقان والجمال تضعها في نصاباعرق الفنون واكثرها اصالة وتميزاً ... فلقد احتلت الرموز الزخرفية الاسلامية مركزاً جوهرياً بين انماط الفن الاسلامي ، (اذ تفوق المسلمون في شتى الفنون التطبيقية التي كان للزخرفة دور كبير في نجاحها وتألقها مثل فنون الكتاب من تجليد وتذهيب وخط وتصوير ، ومثل فنون الخزف والخشب والنسيج والسجاد وغيرها)**(حسن الباشا ، 1999 ، ص125)**، وقد نشأ كل من هذه الفنون على اسس نسقية متينة ، وتطور النتاجات متنوعة ، وشمل انواعاً مختلفة وادوات عدة ، وكان له طرقه الصناعية الخاصة به وعناصره الزخرفية المميزة له.

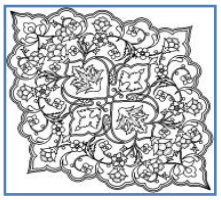
ويعد اتجاه الفنان المسلم الى الزخرفة كرغبة في الانزياح عن محاكاة او تقليد الطبيعة كي يتحاشى الوقوع في المحظور ومنه المساس بأشكال الوجود الحي ومحاكاته سواء ما تمثل منهبصور الكائنات الحية او في الرسوم النباتية التي تمثل مرجعها الطبيعي بدقة ، ولإشباع رغباته ونوازعه الفنية التجأ ذلك الفنان الى كيفيات زخرفية متنوعة كالزخارف الهندسية التي تطورت بشكل كبير غير مسبوق في الفن الاسلامي ،لتأخذ اشكالاً وانواعها وصنوفاً متعددة ، كما تبنى الفنان المسلم رموز الخط العربي وتشكيلاته المتفردة بعد ان عظم الاهتمام بها لارتباطها في تدوين نصوص القرآن الكريم ، واصبح الأخير علة في تطور فنون أخرى ذات صلة به وهي فنون التذهيب والتجليد ، ونتيجة للاهتمام الكبير بتدوين الكتاب المقدس والاعتناء الشديد بتشكيلاته الخطية ، اضحى الخط العربي من اهم الفنون الزخرفية الاسلامية وكثرت مدارسه وتشكيلاته وانواعه ، وقلما نجد اثراً معمارياً او نتاج فني اسلامييخلو من التزاويق والتزيينات الخطية ، وعبر حرص الفنان المسلم وتمسكه باصول ومبادئ عقيدته الإسلامية عمد الى الابتعاد عن زخرفة وتزيين مساجد العبادة ودور التعليم بصور آدمية أو حيوانية (من ذوات الارواح) ، حتى وان لم تتجاوزتلك الموضوعات السياقات العقائدية الملتزمة ، كما كان الحال في الفنون السابقة او المعاصرة للإسلام كالفنون المسيحية ، وبالنتيجة فقد تم تجاوز اشكال النتاجات الفنية الإسلامية في تلك الأماكن المقدسة وحل محلها الزخارف الكتابية ، المتمثلة بآي الذكر الحكيم ، والاحاديث النبوية الشريفة ، فضلاً عن الزخارف الهندسية ، والنباتية المجردة عن أصولها الطبيعية .

وبعبارة اخرى كان لمفاهيم ومبادئ الدين الحنيف اثر كبير في نشأة الانساق الزخرفية الاسلامية بأنواعها واشكالها وتراكيبها الملفتة المتميزة بطابعها الجمالي المرتبط بأصول العقيدة**(عبد الله عطية عبد الحافظ ، 2005 ، ص19-20)**، وعليه فقد استمد فن الزخرفة الإسلامية مكانته من نزوع الفنان المسلم إلى تخليد وحدانية الله فأصبح فناً معززاً مرغوباً فيه ، ينشد فيه المسلم واسطته للتعبير عما انطبع في وجدانه من خلال تذوقه للجمال الذي حُظر عليه التعبير عنه بواسطة تمثيل او تصوير ذوات الارواح ، وإجمالاً فالرموز الزخرفية الإسلامية بأنواعها وانماطها الشكلية المختلفة منهندسية ، ونباتية ، وكتابية ، وآدمية ، وحيوانية ، ومركبة ، يعود الفضل في نشوئها ، وازدهارها إلى علاقتها الصحيحة بالدين الإسلامي وكتاب الله**(فيليب حتي ، 1991 ، ص164)**.

على انه من ابرز ما يميز الفن الاسلامي انه فن زخرفي ، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر طبيعية نباتية شكل منها أجزاء زخرفته النباتية ، والتي هي عناصر مستمدة من الاوراق والفروع والازهار الطبيعية (شكل/1و2) ،فأحالها الى تكوينات مجردة تعود الى أساس بنائي واحد وهو الغصن الدائري الذي ينساب بأشكال متموجة او حلزونية ، أو متشابكة**(فداء أبو دبسة وآخران ، 2009 ، ص48)**، إلا انه لوحظ ان اللوالب ، أو الاشكال اللولبية تشكل الغالبية العظمى لتلك التكوينات ، بل يمكن اعتبار اللولب مبدأ عام ، اذ يذهب بعض الباحثين الى اعتباره الهيكل الأساسي والاوحد تقريباً للرسم الإسلامي والزخرفة النباتية **(الكسندر بابادوبولو ، 1979 ، ص53)**، إلا ان الأسلوب الهندسي او الزخرفة الهندسية بكل ما تمثله من اشكال (مضلعة ، دائرية ، اطباق نجمية ، مثلثات مربعات ، مستطيلات ...) كان لها الحضور الفاعل ضمن أنواع التشكيلات الزخرفية الإسلامية ، والمتمعن بهذه التشكيلات يجد انها تتكون من توالدات لشكل اولي واحد ، وهو الأصل يجري ضمن ايقاعية في منظومة هندسية رائعة(شكل/3و4) **(علاء ياسين عبد الحسين ، 1995 ، ص47)**، أما الزخرفة الحيوانية فهي بالمقابل تتشكل من العناصر الطبيعية المحورة مثل الطيور والحيوانات وغيرها (شكل/5و6) اذ يؤدي التحوير والتبسيط الدور الأهم في إخراجها النهائي **(سوسن عاهد الزغبي وآخران ، 2010-2011 ، ص147)**، والنوع الآخر المتمثل بالزخارفالآدمية المأخوذة في الاساس من شكل الانسان وحركاته لتحقيق اهدافه الزخرفية المجردة والاصيلة (شكل/7) ، عدا الزخارف الكتابية التي هي عبارة عن عناصر زخرفية تتألف من الخط الكوفي والثلث بأشكالهم الكتابية الرامزة (شكل/8و9) ، كما اتجه الفنان المسلم الى ايجاد اتجاه جديد في الزخرفة لم يعرفه الفنانون من قبله ، ألا وهو الارابيسك (زخرفة التوريق)

(شكل/10) ، والتي شكلها في كثير من الاحيان من مجموع الانواع الزخرفية التي سبقتها ولذلك اطلق عليها ايضاً اسم (الزخرفة المركبة)**(محي الدين طالو ، 1986 ، ص68)**


شكل /1

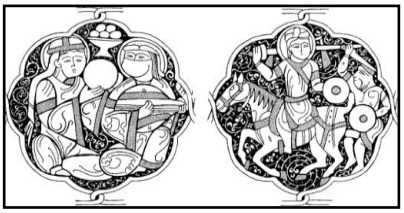

شكل /2

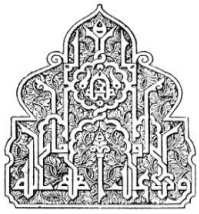
شكل /3

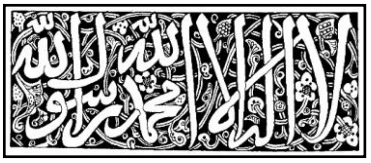
شكل /4

شكل /5

شكل /6


شكل /7


شكل /8


شكل /9

شكل /10

ويستند العمل الزخرفي الى نمط من التكوين الفني المنتظم والمدروس ، فمن المستحيل ان ندرك المعنى دون النظام او النسق ، فالزخرفة لا تتضمن إشارات الى مادة الموضوع خارج التكوين لكنها تتصف بالاستغلال الحساس للإمكانات الكامنة داخل الاشكال الرمزية وتكويناتها الظاهرية من (نقطة وخط ، وشكل ، ولون ، فضاء حجم ، اتجاه)**(اسعد الاسدي ، 1999 ، ص52)**:

- النقطة : هي ابسط علامة نجد أن لها القدرة على خلق نمط والتعبير عن الإيقاع والحركة ، وأيضاً لها القدرة على أن تكون بؤرة الاهتمام ومنطقة ذات صفة مميزة**(فردريك مالينز ، 1993 ، ص11)**، أما الخط : فينشأ من حركة النقطة ، او النقاط وتراصفها مع بعضها ، ليأخذ اشكاله ووضعياته المختلفة كأن يكون

(مستقيم ، مائل ، منكسر ، منحني ، حلزوني ..)**(شيرين احسان شيرزاد ، د.ت ، ص25)** .

- الشكل : يتكون حينما تتحرك الخطوط وتتلاقى لتحصر داخلها سطوحاً واشكال ، وتكون تلك الاشكال اما على مستوى واحد ، أو يبرز بعضها الى الامام فيكون هناك تباين مع الأرضية **(سامي رزق ، 1982 ، ص25)**.
- اللون : يستند في الفن الإسلامي على مراتبه وأذكاره القرآنية في الظهور على سطوح المباني وتفاصيلها المعمارية ، فالأبيض رمز الطهارة ، والأسود رمز العصيان ، كما انه رمز للهيبة والقداسة كونه يعتلي بيت الله المشرف ، والاخضر لون ثياب الجنة ، والازرق رمز الذنوب والمعاصي ، الا انه اذا مزج مع الأخضر نتج عنهما اللون الفيروزي الذي يرمز الى السمو والعلو والرفعة ، كما يشير لون الأزرق الفاتح الى لون السماء المرفوعة بغير عمد وهي من معجزات الخالق جل وعلا ، والاصفر الفاقع الدالسرور**(حسن هادي ، 2012 ، ص75-76)**.

أما مراتب النفس وتصنيفها اللوني فتبدأ من الأعلى باللون الأخضر الذي يرمز الى النفس الراضية المطمئنة بقضاء الله ، أما الأبيض فيرمز الى النفس المطمئنة المتوكلة على الله ، اما الاحمر فيرمز الى النفس الملهمة بالخشوع والهيبة ، والاصفر الى النفس اللوامة ، والازرق الى النفس الامارة بالسوء **(صفا لطفي عبد الأمير ، 2006 ، ص108)**.

- الفضاء : يتكون خلف الأشكال أو يتخللها سواءاً أكانت زخرفة ، أم نحت ، أم عمارة ، وأهمية الفضاء لاتقل عن أهمية الشكل ، فالفضاء هو الذي يحدد الشكل ، ويوضحه ، وذلك عن طريق تباينه معه **(سامي رزق ، المصدر السابق ، ص67)**.
- الاتجاه : من العناصر المهمة في تحديد الحركة وفاعليتها ضمن الإطار التكويني للعمل ، كونه خاصية من الخواص التي توحي بالحركة نحو جهة معينة من جهات العمل الزخرفي مما يثير الانتباه**(معتز عناد غزوان ، 2009 ، ص74)**.

أما علاقات التكوين مثل (الوحدة والتنوع ، والتماثل ، والتكرار ، والتتابع ، والسيادة ، والانسجام ، والتضاد)فهي قيم الحياة التي نبحث عنها في النظام الزخرفي ، فهي ليست مجرد مجموعة من القوانين المختلقة لنقيّم بها وعن طريقها الهيكل الزخرفية إنما هي معايير نوعية مُستنطِقة لأصول النسق الزخرفي**(احمد حافظ رشدان ، 1970 ، ص86)** .

- الوحدة والتنوع : اقترنت الوحدة في أعمال الفنان المسلم بالتنوع الواضح في محاولة منه ليضع منهجاً نظامياً مؤلفاً من مفاهيم لإبراز التنوع غير المتناهي لأوضاع الكون ، والقوة هي صفة الواحد الأحد والممثلة لمفهوم الوحدانية ، أما الآثار المترتبة والمتعددة الناشئة من هذه القوة فهي تمثل مبدأ التنوع**(صفا لطفي عبد الأمير ، مصدر سابق ، ص96)**.
- التماثل : يعرف التماثل بأنه إمكانية رسم خط مستقيم وهمي يمر خلال وسط التكوين بحيث يمكن الحصول على جزئين متناظرين ومتطابقين**(اياد الحسيني ، 2002 ، ص15)**.
- التكرار : هو خاصية تركيبية تحول الوحدة الزخرفية البسيطة إلى نسق مركب ومتداخل نتيجة تكرارها لترفع من قيمتها الجمالية**(شيرين احسان شيرزاد ، مصدر سابق ، ص83)**.
- التتابع : وهو توالي المفردات الزخرفية الواحدة بعد الأخرى من دون أن يكون بينهما فواصل ، وغالباً مايكون منشأ هذه العلاقة بواسطة التنظيم الخطي الزخرفي**(يسرى خضير عباس ، 2007 ، ص47)**.
- السيادة : او الهيمنة وتعني الترجيح والتفوق ، وتنتج من هيمنة احدى العاناصر الزخرفية على سائر الاخرياتسواءاً أكان بالشكل ، أو اللون أو الحجم ، أو الاتجاه ، أو بالفضاء ، وبدون وجود الهيمنة فان العمل الزخرفي يبقى معلقاً تتجاذبه أطراف التناقض دون استقراره **(شيرين احسان شيرزاد ، المصدر السابق ، ص59)**.
- التضاد : او التباين يجلب الاهتمام والإثارة ، فعملية التباين جاءت بالأساس لتنفي حالة الرتابة والملل التي قد تصيب المتلقي من جراء عمليات التكرار والتماثل المتبعة في تشكيل البناء الزخرفي**(شيرين احسان شيرزاد ، المصدر السابق ، ص47)**.

عليه فقد توجهت ملكات الفنان المسلم لتتحول في مجمل انساقها الفنية والتزيينية الى مجموعة من التمظهرات الزخرفية المستندة في انظمة تكوينها وتشفيرها على الطابع التجريدي الذي ينأى بها عن مشابهة الاشكال الطبيعية التي جاءت كما في انواع الزخرفة النباتية والحيوانية والآدمية لتشير اليها ، ففعلت مبدا التصحيف والتحريف الشكلي عليها لتتوائم في ابعادها ودلالاتها الشكلية مع مقتضى التحولات العلامية للفنان المسلم باتجاه التماهي مع تلك الاشكال المجردة لتكون مسلكاً تأويلياً ببعد عقائدي يربطه بتجليات ومقامات المطلق ، فأصبحت تلك الدلالات ذات البعد العقائدي متلازمة في معناها وانساقها التكوينية مع اغلب المساحات البنائية التي تعود

في معظمها الى مقامات واضرحة ومساجد وشواهد دينية ، عكست رغبة ذلك الفنان في اضفاء الطابع العقائدي الملتزم على تلك الاماكن والبقاع المقدسة ، واعطائها من الخصوصية ما يتناسب وما تمثله من رموز كان لها الاثر الواضح في تقوية شوكة الاسلام بمختلف عصوره واعلاء شأوه ، من خلال ما سطرته من قصص وملاحم اضحت عنواناً لتخليدها والتبرك بمقاماتها كونها ارتبطت بالدرجة الاساس بالكفاح الديني والتضحية الغير مشهودة والتي بلغت من الرفعة والتعالي ما تضاءلت معها مكانة النفس وقيمتها لتقدم قرباناً في سبيل احقاق الحق وتثبيت اسس الدين الحنيف واركانه ، ومن هذه الرموز او الشخصيات الفذة التي ارتبط اسمها وعنوانها الجهادي بمحافظة واسط ، هو السيد تاج الدين[*] ومقامه الجليل الذي جاءت الورقة البحثية هذه للكشف عن اهم المعطيات الدلالية في جانبها العقائدي التي مثلتها الزخارف المثبتة على بوابته الخارجية .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

1- نهجت المنظومة السيميائية بياناتها الأولى بعد افول المناهج التي قطعت السياقات الخارجية بالارتباط بالنتاج الفني ، فأعادت الآليات السيميائية للتجربة الفنية ارتباطاتها بالسياقات الثقافية والتاريخية التي أضحت باباً من أبواب التواصل البناء بين النتاج الفني والمتلقي .

2- اخذت المنهجية السيميائية مع عالم اللغة بيرس مدرياتها التحولية من ناحية ارتباطها بموضوعها ، فاصبحت تشتمل على العلامة التي تشير الى مبدأ التشابه مابينها وبين مرجعها ، والمؤشر الذي يرتبط مع مرجعه بمبدأ السبب والنتيجة ، والرمز الذي لايتقارب مع مرجعه الا بما تواضعت عليه الجموع الثقافية ضمن الحاضنة التاريخية الواحدة .

---

[*] السيد ابو الفضل تاج الدين الآويالأفطسي والذي يعود نسبه الى الامام زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن ابي طالب امير المؤمنين(عليه السلام) ، قتل شهيداً صابراً سنة (711هـ) بأمر رشيد الدين الطبيب وزير السلطان خدابنده محمد الجايتو المغولي المتوفى سنة (717هـ) ، وبعد ان قتلوه مثلوا به وبولديه الشهيدين السيد (شمس الدين حسين) ، و (شرف الدين علي) ، يقع مرقده في الموضع المعروف اليوم بـ(الحُفيرة) بين مدينتي العزيزية والصويرة التابعتين لمحافظة واسط ، وقد كان السيد تاج الدين أول أمره واعظاً ، واعتقده السلطان (الجايتو محمد) وولاه نقابة نقباء الممالك بأسرها في العراق والري وخراسان وفارس وسائر ممالكه ، وقد نشأ خلاف مع الوزير رشيد الدين الطبيب ادى الى مقتله وولديه . للمزيد ينظر : (محمد حرز الدين : مراقد المعارف ، ج1 ، مؤسسة الصفاء للمطبوعات ، بيروت- لبنان ، دار الكتاب العربي ، بغداد ، 2011 ، ص180-188) .

3-ينتهج النسق السيميائي مبدأ التحليل أو مايسمى بمبدأ التمفصل الذي يعمد الى الغور في تفاصيل التجربة اللغوية والفنية مجزءاً المادة التواصلية الى عناصرها الأولية المقروءة، ومن ثم يعكف على تقسيم تلك العناصر الى أجزاء مجردة غير مقروءة ، بحثاً عن المعنى .

4-يندرج السياق الثقافي والتاريخي كأساس للوصول الى معنى التجربة الفنية بأشكالها وانواعها ، كون ان تلك التجربة المرئية والمنظور اليها عبر النسق السيميائي لا يمكن ان يكتمل معناها إلا بحضور تلك السياقات .

5-اخفت التجربة الزخرفية للفنان المسلم عبر عناصرها واسسها وانواعها جزءً من المعنى ، وبالمقابل فان الجزء الآخر والأهم من ذلك المعنى يستند في طبيعته الثقافية والتاريخية الى السياق العقائدي والروحي للرسالة الإسلامية الحنيفة .

6-أعطت الزخرفة الإسلامية في مؤشراتها الأولى ميلاً جوهرياً نحو الابتعاد عن مشابهة فيوضات الخالق جل وعلا وبالأخص من ذوات الأرواح ، وذلك لطبيعة المسار التوحيدي الوضعي الذي تناقلته السنة المشرعين مخالفةً بذلك جملة التجارب الفنية المتزامنة معها ضمن الديانات الأخرى كالمسيحية وغيرها .

7-أشرّت النتاجات الزخرفية الإسلامية ظهور عدد من الأنواع التي انتشرت وشاع استخدامها ضمن حواضن العالم الإسلامي ، وهي الزخارف (النباتية ، الهندسية ، الحيوانية ، الإنسانية ، الكتابية ، المركبة) ، إلا ان الغالب في استعمال تلك التكوينات المجردة كان لصالح الزخارف النباتية والهندسية والكتابية والمركبة ، دون الحيوانية والإنسانية ، وبالأخص في دور العبادة والاضرحة والمراقد ، فضلا عن المدارس .

8-يندرج ضمن عناصر التكوين الزخرفي للزخرفة الإسلامية عدد من الأجزاء المشكلة بمجموعها هيكلاًأو ظاهراً لتلك التكوينات ، ومنها : (النقطة ، الخط ، الشكل ، الفضاء ، الاتجاه) .

9-ينتمي عنصر اللون ضمن الواقع الإسلامي الروحي الى مراتب ودرجات يتماهى بها وعن طريقها المسلم المتجرد من كل اشكال الحياة المادية وادرانها الى مراتب اعلى باتجاه تماهيه مع المطلق ، وهذه المراتب تبدأ من الأعلى باللون الأخضر الذي يرمز الى النفس الراضية المطمئنة بقضاء الله ، أما الأبيض فيرمز الى النفس المطمئنة المتوكلة على الله ، اما الاحمر فيرمز الى النفس الملهمة بالخشوع والهيبة ، والاصفر الى النفس اللوامة ، والازرق الى النفس الامارة بالسوء .

10- تتكون علاقات التكوين الزخرفي من مجموعة من الأسس البنائية التي تحكم انظمة تلك النتاجات وهي (الوحدة والتنوع ، التماثل ، التتابع ، التكرار ، السيادة ، التضاد) .

الفصل الثالث (الاطار الاجرائي)

اولاً : مجتمع البحث

1) اشتمل مجتمع البحث الحالي على المصورات الفوتوغرافية المباشرة التي التقطها الباحث في مرقد السيد تاج الدين عند زيارتهاياه، وقد سجل المجتمع تنوعاً في التركيبات والتشكيلات والانساق الزخرفية التي ملأت جدران ومدخل ومأذنتي الضريح . ويمكن من خلال تلك الأجزاء وغيرها حصر مجتمع البحث الذي انتشرت نماذجه الزخرفية المنفذةعلى البلاطات المزججة والمزخرفةفي مدخل وواجهة المرقد الداخلية ومنارتيه ، مع قواعدهم المثمنة والتي تتجاوز المائة تكوين مختلف.
2) اقتصرت الانساق الزخرفية التي احتواها المرقد على التكوينات والانواع الزخرفية (النباتية ، الهندسية ، الكتابية ، المركبة) كون المساجد والاضرحة والمقامات الشريفة ، ومنها الموقع المدروس تخلو من الزخارف الحيوانية والآدمية لضرورات عقائدية تم توضيحها ضمن متن الاطار النظري .

ثانياً : عينة البحث

تم اختيار نماذج مصورة لعدد من الانساق الزخرفيةالتي وجدت على الأجزاء المعمارية للضريح والبالغ عددها (3) نماذج تمثل أجزاء كاملة من التكوينات الزخرفية بتفاصيلها ، وتم اختيار عينة البحث قصدياً ، ووفق المسوغات الآتية :

1- وجود تنوع واضح في المصورات للنماذج المختارة .
2- استبعاد النماذج المتشابهة في اشكالها وتفاصيلها .

ثالثاً : أداة البحث

اعتمد الباحث المؤشرات النظرية التي انتهى اليها الاطار النظري مستثمراً المقولات الجوهرية المحددة بـ (عناصر وعلاقات التكوين الزخرفي) والتي سيصار الى تحليل العينات وفقها ، كي يتماشى والآليات السيميائية في تحصيل المعنى .

رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج التحليلي وفق (النسق السيميائي) في تحليل عينة البحث الحالي .

خامساً : تحليل العينة

نموذج (1) :

نوع النسق الزخرفي	زخرفة مركبة (ارابيسك)
المكان	اعلى واجهة ضريح السيد تاج الدين
التاريخ	1985-1995
نوع العمل	بلاط مزجج مزخرف

يظهر النسق الزخرفي الحالي حاملاً لتشكيلات زخرفية تراوحت بين النباتية المنتشرة في عموم العينة باشكال الاغصان والورود والأوراق المحورة عن الطبيعة ، والهندسية المتمثلة بالاطار الحاضن لمجمل التركيب الزخرفي ، فضلا عن الشكل المعيني المفصص الذي توسط التركيب ، والكتابية الممثلة بلفظ الجلالة المرسوم بالخط الثلث ويشغل المساحة الداخلية للشكل الهندسي .

عناصر الانساق العلامية :

تتمظهر الخطوط المشكلة ضمن التجميع النقطي للنسق الحاضر باتجاهاتها المنحنية والموزعة صعوداً ونزولاً وبهيئات لولبية ، أسست لظهور حركة العناصر النباتية بحرية وبانسيابية مطلقة ، وهي علامة تحيل الى الأرض والفضاء الواسع الذي هيئة الباري جل وعلا لمخلوقاته ، ومنها الانسان .

تبنى الفنان المسلم نسق الاشكال النباتية ليملأ فضاء التركيب الزخرفي بها ، فاضحت تلك المرموزات تحيل الى علامة الجنان التي وعدها الخالق لعباده المتقين .

تمايزت الألوان التي انتشرت ضمن النسق الزخرفي ليطغى عليها اللون الأزرق السمائي ، مع الأزرق الداكن مع بعض الألوان الثانوية المتفرقة من مشتقات الأحمر والاصفر وهي علامة على كثرة النفوس الإنسانية واختلاف مشاربها ما بين (النفس

الامارة بالسوء ، والنفس الملهمة والنفس اللوامة) . فالعلامات النباتية أضحت رموزاً حلت محل الكائن العاقل . بدلالة الألوان والحركات التي اعتلتها .

أسهمت الانساق الزخرفية المنتشرة وبكثرة على السطح التكويني الزخرفي وكأنها تحاول ملأ ذلك السطح ، وهي علامة على ان الكون الفسيح مملوء بفيوضات الله من دون فضاءات خالية .

الاتجاهات وكما نوهنا سلفاً متناثرة ولكن بنسق منظم اقرب مايكون الى الشكل اللولبي ، وبمجموعها تتجه نحو لفظ الجلالة ، وهي علامة على مرجع الكائنات المحتوم نحو خالقها جل وعلا .

علاقات النسق العلامي :

تآلفت البنية الزخرفية بانساقها المتنوعة لتحقق وحدة واحدة ضمن تكوين فني منضبط ، فتلك الكثرة بمفهومها العقائدي ما هي الا علامة على اساس الوحدة التي تجمعها وتآلفها معاً .

ظهر التماثل في النسق الزخرفي الحاضر من خلال نصفي التكوين المتطابقين في كثير من اجزائهم وتفصيلاتهم العنصرية ، باختلاف النسق الخطي للفظ الجلالة الذي انزاح عن ذلك التقابل .

تكررت الانساق الزخرفية النباتية بصورة متقابلة بالشكل واللون والخطوط ، فشكلت ايقاعاً متصاعداً قوياً نحو لفظ الجلالة محيلا الى اعمال الخلق وتدبير احوالهم المستمرة بالصعود وباضطراد الى الخالق جل شأنه .

تتابعت االانساق الزخرفية بالتحرك والالتفاف والصعود والتناوب على هذه الحركة الالتفافية المرنة ، محركة وجدان المتلقي ، ومحيلة إياه الى النسق الكوني المتحرك غير الثابت ، كما في قوله جل وعلا : ﴿ **آفى فيى قى قي كا** ﴾ (الرحمن / 29) .
هيمن لفظ الجلالة على مجمل النسق الزخرفي للعينة الحاضرة ، فهو جبار السموات والأرض له الأسماء الحسنى ، وعلامته الزخرفية المنتصبة في قلب النسق انما هي إحالة عقائدية لقول العزيز العليم : ﴿ **كج كح كخ كل كم لج لح لخ** ﴾ (يس / 83) .
حققت مستويات التضاد في اللون والاتجاه والحجوم ، او التكوينات النسقية مقاربة احالية مع الاختلافات الحاصلة في خلق الرحمن ، سواء من ناحية السموات والأرض

، او من ناحية الانسان نفسه ، كما في قوله جل وعلا : ﴿**ني ىٰ ير يز يم ين يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج**﴾ (الروم / 22) .

وعليه فان العلامات الاحالية التي شكلتها عناصر وعلاقات الانساق الزخرفية قد جاءت لتؤكد مشروعية الجانب الثقافي والعقائدي في تشكيل وتكوين المعنى المتعالق عند المتلقي ، كونه يمثل وضمن الدرس السيميائي ركيزة أساسية للوصول الى دلالة الأثر الفني .

نموذج (2) :

نوع النسق الزخرفي	زخرفة نباتية
المكان	بدن احدى منارات ضريح السيد تاج الدين
التاريخ	1995-1985
نوع العمل	بلاط مزجج مزخرف

يظهر النسق الزخرفي الحالي حاملاً لتشكيلات زخرفية تراوحت بين النباتية المنتشرة في عموم العينة بأشكال الاغصان التي ظهرت بمحاور لولبية متداخلة ومستمرة ومتكررة ضمن النسق العلامي الزخرفي الحاضر ، وعموم النظام تكرر بشكل شريطي بإيقاع تصاعدي احتوى على الأوراق والازهار المتفرعة من الاغصان لتشكل كلا موحداً .

عناصر الانساق العلامية :

الانساق الخطية بتكرارها النقطي اخذت شكلاً موحداً يشترك في انحناءاته اللولبية المتكررة والمستمرة ، فالخطوط المنحنية ظهرت كسمة مهيمنة على عموم النسق الزخرفي ، وحركة الاغصان المنحنية بنظامها المرن المتداخل والمتشابك ينم عن الاستمرارية المطردة ، وهي علامة تحيل الى حركة الكون والكواكبالمستمرة والمطردة دون انقطاع .

تبنى الفنان المسلم نسق الاشكال النباتية الموزعة على طول بدن المأذنة بنظام شريطي متتابع ليحرك فضاء التكوين المعماري بها ، فاضحت تلك العلامات المجردة تحيل الى علامة استمرارية الصعود ليس باتجاهات الأشرطة المتناوبة الكلية فحسب وانما باجزائها وعناصرها الأصغر ايضاً فالكل يبغي واصلة للاتصال مع الباري جل وعلا . والسمو والرقي بعيدا عن الأدنى ، وسعيا للمراتب العليا ، وعالم المطلق .

تمايزت الألوان التي انتشرت ضمن النسق الزخرفي بسيادة اللون الأزرق ، مع الوان الأبيض والأسود والاصفر ، وهي علامة على كثرة النفوس الإنسانية واختلاف مشاربها ما بين (النفس الامارة بالسوء ، والنفس الملهمة والنفس اللوامة) . فالعلامات النباتية أضحت رموزاً حلت محل الكائن العاقل . بدلالة الألوان والحركات التي اعتلتها .

أسهمت الانساق الزخرفية المنتشرة وبكثرة على السطح التكويني الزخرفي وكأنها تحاول ملأ فضاءات ذلك السطح ، وهي علامة على ان الكون الفسيح مملوء بفيوضات الله ، واشكال خلقه ماظهر منها وما خفى ، مالئةً تلك الفضاءات الشاسعة ومحيلة إياها الى عوالم موازية لعوالمنا المادية .

رسمت الاتجاهات الافقية المتصاعدة للأنساق الزخرفية مسارات نحو الملأ الأعلى ، فالنسق المعماري لشكل المأذنة دون النظام الزخرفي يحيل بمفهومه العلامي الى الاتصال والارتباط ومحاولة الوصول الى العالم الروحي بكل تجلياته ، ليلاقي واجب الوجود في نهاية هذا العروج المطرد ، وهي إحالة الى قوله جل وعلا : ﴿**ئى ئي بر بز بم بن بى بي** ﴾ (الانشقاق / 6)

علاقات النسق العلامي :

سما النسق الزخرفي بأشرطته وتكراراته المتقابلة ، فضلا عن وحداته المتكاثرة والموزعة على بدن المأذنة بشكلها وارتقائها العمودي الى تحقيق وحدة متكاملة ، جمعت في ثناياها كل المتعالقات العنصرية من خطوط واشكال والوان وغيرها ، لتتسنمبهذه الشفرة الاسلامية وتحيلها الى علامة من علامات النظام الكوني وموجوداته الكثيرة ، الذي يعود ليتوحد كفيض من فيوضات الباري جل وعلا . .

تحقق التماثل والتقابل في النسق الزخرفي ووحداته المتبناة من قبل الفنان المسلم في كل تكوين ، فالهيئات والانساق الزخرفية المنفذة والمالئة لبدن المأذنة تعود في الأساس

الى جزء تصميمي واحد عمد الفنان الى تطبيق مبدأ المماثلة ثم التكرار عليه لينتج هذا النظام الجمالي المتميز ، وهو بالنتيجة لايفتأ يتحاور بشفراته مع ذهنية المتلقي المسلم ليحيله كمفهوم علامي الى أولية خلق الكائن العاقل ، وكيف بدأ الباري جل وعلا في تكوينه ونشأته ، كما في قوله عز وجل : ﴿ **خ لم لى لي مج مح مخ مم مى مي نج نح نخ نم نى ني هج هم**﴾ (النساء / 1)

هيمن مبدأ التكرار بإيقاعه المتناوب ضمن النسق الزخرفي العام ، ليملأ السطح التكويني لبدن المأذنة بطاقة ديناميكية ، حركت الجو العام للتكوين وتماشت مع الهيئة الاسطوانية بسيرورتها نحو الأعلى ، لتملأ وجدان المتلقي المسلم بمجموعة من الشفرات العلامية ذات البعد العقائدي ، تبعاً لطبيعة المكان وما تحمله تلك الخواص المعمارية ومن ثم الزخرفية من طاقة روحية نقية واصيلة .

ظهر مبدأ التتابع العلامي للنسق الزخرفي بهيئة اشرطة عرضية تدور مع بدن المأذنة ، وليتحول التتابع بعدها الى شكله العمودي الصاعد علىإثر تكرار تلك النظم الشريطية لتملأ المكان او السطح الذي وجدت فيه ، ومغزى التتابع في جانبيه الافقي والعمودي يؤلف شفرة علامية تحيل الى تتابع السائرين على النهج القرآني المحمدي القويم ومن اقتفى اثرهم من اللاحقين ممن حملوا رسالة الايمان في وجدانهم وآثروا الحفاظ عليها وبكل ما يملكون ، كما في قوله جل وعلا : ﴿ **خ لم لى لي مج مح مخ مم مى مي نج نح نخ نم نى ني هج هم هى هي يج يح يخ يم يى يي** ﴾(التوبة / 100) .

لم يعطي السطح المعماري السيادة المطلقة لاحدى علاماته التنظيمية على الأخرى ، فلقد تقاسم اللون الأزرق (علامة النفس الامارة) مع الانساق الديناميكية للنظام الزخرفي على سطح التكوين ، وهي بالنتيجة شفرة احالية، على مسار الخلق بانواعه ومستوياته النفسية المتباينة بنتيجته المحتومة نحو بارئهِ : ﴿**لى لي مم نر نز نم نن ني ىٰ ير يز يم ين يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج بح بخ بم به تج تح تخ تم**﴾(يونس / 4أ) .

اسهم نظام الألوان و (التضاد اللوني) الذي عمل الفنان المسلم على إظهاره ضمن السطح المعماري في العينة الحاضرة كنظام تشفير اعطى للكتلة البنائية فيض وافي من العلامات الاحالية التي أثرت بوجدان المتلقي المسلم ، كما فعلت مع الباحث حينما رفع رأسه ليثبت علاماته البحثية ويوثقها ، واذا به يغرق في النظر الى تلك الروحية

المنبثقة من هذا المعلم المعماري ، وبإحساس عالٍ ينهال علىسريرته ، شعر بذلك الفيض من العلامات الايمانية المتقابلة تكتنف وجدانه وتملؤه بالغبطة والاستئناس.

وعليه فان النسق العلامي في علاقاته التي هيأت لظهورها وترسيمها ملكات الفنان المسلم أعطت جملة من التشفيرات المواكبة للجانبالثقافي والعقائدي الذي يتعالق مع المجتمع الاسلامي بالعموم ، ومع المظهر المعماري الحاضر ومكانة من يمثله في قلوب المسلمين بصورة خاصة .

نموذج (3) :

نوع النسق الزخرفي	زخرفة كتابية داخل اطار هندسي
المكان	اعلى الواجهة الخارجية لضريح السيد تاج الدين
التاريخ	1995-1985
نوع العمل	بلاط مزجج مزخرف

مثّل النسق الزخرفي في العينة الحاضرة خطاباً قرآنياً باللون الأبيض ذي بعد عقائدي مذهبي (آية التطهير) ، فوق مهاد من اللون الأزرق ، لينتمي ضمن الأنظمة والتكوينات الزخرفية الى (الزخرفة الخطية) وقد شغلت الرقعة المزخرفة ضمن نسقها الكتابي الجبهة العليا بأكملها لباب المدخل ، لتعلن انتماء صاحب المرقد او الضريح الى مذهب آل البيت ، فضلاً عما ارتبط بتفاصيل حياته ونهايته المأساوية هو وابنائه على يد المخالفين .

عناصر الانساق العلامية :

خطوط النسق والتوزيع النقطي لانحناءاته انما يترجم بحروفه الكتابية نصاً قرآنياً واضحاً وصريحاً ، الا ان مقتضى العلامة المشفرة التي أراد ايصالها الفنان المسلم انما ترجع في أصولها الدقيقة الى الاتجاه الثقافي العقائدي الذي يمثله هذا النص

القرآني بالتحديد ، وليس اظهر من الانتماء الى آل بيت النبوة الاطهار (عليهم السلام) .

واختيار الشكل او الاطار المظهري الذي رتبت على غراره الرموز الكتابية يتوافق اولاً مع النسق الجمالي الأكثر ملائمة لتشكيل مفردات هذا النص ، وثانياً لإشغال كامل المساحة المخصصة في جبهة المدخل بذلك الذكر ، وقد افاض خط النسخ بحروفه وانساقه الكبيرة والرشيقة والمطواعة على النظام الزخرفي المنفذ ، بإحالات وتشفيرات التبجيل والتعظيم بالنص المقدس من جهة ، وبالمعنى المذهبي المحمول في هذه الآية من جهة ثانية .

حاذى النظام اللوني في النسق الزخرفي الحاضر الاتجاه الصوفي بتجرده عن البذخ والاسراف في استعمال الألوان ، أو الاكثار من كنه أنواعها الداخلة في تشكيل النسق الخطي ، فاقتصر على لونين فقط وهما الأزرق في اشارة الى (النفس الامارة بالسوء) ، والأبيض الى (النفس المطمئنة) التي يملؤها التوكل والرضا ، فاضحى اللون الأبيض الذي مثل ذلك الخط التوحيدي ، علامة على رضا النفس المطمئنة للسيد (تاج الدين) وثباته على عقيدته ليرجع الى ربه راضياً مرضياً ، كما في قول الباري جل وعلا : ﴿ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ﴾ (الفجر/ 27-30) .
شكّل الفضاء المحيط بالنسق الكتابي الزخرفي والمحشو باللون الأزرق علامة مشفرة على التضارب والتقاطع الحاصل مابين كنه النفوس التي يمثلها التيار المعادي للخط المحمدي الأصيل ، والتيار الايماني الثابت الذي يمثله اهل البيت (عليهم السلام) والمرموز اليه باللون الأبيض ، بدلالة النص القرآني المنتخب كعلامة واضحة لاتقبل الشك او اللبس ، او التسويف والمماطلة ، وما السيد الجليل (تاج الدين) ، صاحب المقام الشريف موضوع الدراسة إلا رمز من رموز هذا التيار .

حققت الاتجاهات للحروف الرأسية والافقية والمائلة ضمن النسق الكتابي الحاضر توافقاً معنوياً يشعر المتلقي من خلال علاماته الحروفية واتجاهاتها المتزنة ، بانها قد ائتلفت وبصورة دقيقة مع المعنى القرآني الذي جاء الخطاب المقدس ليشير اليه . فاتفاق التشكيل بالمعنى ما هو الا شفرة معنوية تضاف الى خزين القناعات التي يحملها المتلقي السائر على مذهب آل البيت (عليهم السلام) .

علاقات النسق العلامي :

ينطلق مبدء الوحدة في مثل هذه الانساق الخطية الجمالية من خلال النسيج الكبير والمتشاكل الذي تحققه الحروف في تقاطعها والتقائها وامتدادها ودورانها**(اياد الحسيني ، مصدر سابق ، ص100)** ، وتلك الانساق الحركية المتشاكلة لا تجتمع في وحدتها الرمزية المقروءة ضمن تشكيلات الخط العربي في هيئاته وانظمته الزخرفية الا لتحيل الى نص خطابي يتوافق والمعنى المشار اليه .

اما نظام التماثل او التقابل فقد تحقق في النسق الزخرفي الكتابي الحاضر عبر استغلال الفنان المسلم للشكل الهندسي المستطيل المحيط بالتركيب المقروء ، فعمد الى سحب نهايتيه لتشكلان هيئات مستديرة استعلها الخطاط ليركب في داخلها دوائر خطية متقابلة مثلت الجمل المدلة على بداية النسق القرآني المقدس ونهايته ، فأضحى النسق العام للتركيب الخطي يحيل الى علامة مشفرة نستطيع تلمسها في قوله جل وعلا : ﴿**قم كج كح كخ كلكم** لج لح لخ لم ﴾ (الحديد/ 3)

أما التكرار فيطل علينا ضمن النسق الخطي الحاضر عبر التراكيب الخطية المهيمنة ذات الاتجاهات العمودية المتشكلة باغلبها من حرفي (الالف) و (اللام) ، وقد قابلت تلك الشفرات العلامية المكررة المعنى العام للنص القرآني لتحيل المتلقي المسلم الى احقية انتماء المذكورين من آل بيت النبوة الاطهار الى الخط الإلهي القويم ، ومنهم صاحب المرقد الشريف موضوع الدراسة .

وتعمل الحروف في انساقها التركيبية التي تبناها الخطاط المسلم في اللوحة موضوعة التحليل الى خلق نسيج متتابع يتشكل من النسق الحروفي العام من جهة ومن علامات التزيين التي تتخلل الحروف من جهة ثانية ، مما يعني تحقق وجود تتابعين مختلفين في هذا النسق يهيمن احدهما على الآخر**(المصدر نفسه ، ص101)**.

وقد توافقت السيادة أو الهيمنة وكما ذكر سابقاً ، مع مبدأ التكرار المتتابع للحروف الممدودة بشكلها العمودي دوناً عن باقي الاوضاع للحروف الواردة ضمن النسق الخطي الحاضر .
كما بدى نظام الألوان و (التضاد اللوني) الذي عمل الفنان المسلم على إظهاره ضمن النسق الزخرفيالخطي في العينة الحاضرة كنظام تشفير علامي تمت الإشارة اليه .

وعليه فان النظام السيميائي المتشكل ضمن النسق الزخرفي الخطي الحاضر ، يظهر جلياً واقع الاحالات الروحية والعقائدية الذي يدفع بالمتلقي لتحصيلها عبر استشعاره لمعانيها المتحققة ضمن تركيبه المقروء .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

اولاً : النتائج :

1- على مستوى عناصر الانساق العلامية :

أ- ظهرت الخطوط المشكلة من التجمعات والامتدادات النقطية بهيئة (منحنيات لولبية) في العينة (1،2) أما في العينة (3) فقد تمثلت فيها الخطوط الحروفية بتقاطعاتها والتقاءاها ودورانها وانحناءاتها .

ب- اختلفت نماذج العينة في اشكال الزخارف التي مثلتها ، ففي العينة (1) ظهرت زخرفة مركبة ، وفي العينة (2) زخرفة نباتية ، والعينة (3) زخرفة خطية .

ج- تمايزت الألوان في نماذج العينة ما بين (مشتقات الأحمر+ الأصفر) في العينة رقم (1) ، و (الأبيض+الأسود+ الأصفر) في العينة (2) ، و الأبيض في العينة رقم (3) ، إلا ان نماذج العينة اشتركت في لون واحد وهو (الأزرق) .

د- اتسمت الفضاءات المتشكلة في العينات رقم (2 و 3) بحضورها الأكثر وضوحاً ، في مقابل العينة رقم (1) التي تضائل حجم الفضاء فيها .

ه- حققت الاتجاهات الصاعدة حضوراً كلياً في كل نماذج العينة ، مع بعض الفروقات البسيطة التي تمايزت بها العينة رقم (3) والتي ظهرت تبعاً لطبيعة المرموزات الشكلية التي حققت النسق الزخرفية الكتابي .

2- على مستوى علاقات النسق العلامي :

أ- تحقق مبدأ الوحدة والتنوع في جميع نماذج العينة ، تبعاً للأسس العقائدية التي انبنت عليها تلك الانساق الزخرفية .

ب- التماثل او التقابل تحقق بصورة طبيعية في نماذج العينة (1 و 2) ، أما في العينة (3) فلم يتحقق التماثل الا من خلال المعالجات النسقية الشكلية التي اتبعها الخطاط المسلم لتحقيق هذه الخاصية وبصورة غير قوية .

ج- ظهرنظام التكرار في العينات (1 و 3) بصورة ضمنية ، أما في العينة رقم (2) فقد ظهر بصورة رئيسية وواضحة .

د- سجلت العينات (1 و 2) تتابعاً حركياً واضحاً في انساقها الزخرفية ، أما العينة رقم (3) فقد سجلت تتابعاً شكلياً تتقاسمه الحروف مع علامات التزيين .
ه- تحقق نظام السيادة بصورته الشكلية في العينات رقم (1 و 3) ، أما في العينة رقم (3) فقد ظهرت السيادة اللونية .
و- أما مبدأ التضاد فقد تحقق بصورة رئيسية ولكل نماذج العينة عبر اللون ، عدا العينة رقم (3) التي اشرت تضادات متعددة في اللون والاتجاه والحجوم .

3- على مستوى العلامات وتشفيراتها الاحالية :

اشتركت نماذج العينة في نوعية التشفيرات العلامية التي احالت في مجملها المتلقي المسلم الى مخصوص الآيات المحكمات من القرآن الكريم ، كونها ذات مرجعية مشتركة واحدة وهي الثقافة الإسلامية ، والمتمثلة بالعقيدة السمحاء للين الإسلامي الحنيف .

ثانياً : الاستنتاجات :

1- يتحاور الدرس السيميائي في نظامه التحليلي المنفتح على التاريخ والثقافة مع مختلف االعلوم الطبيعية والإنسانية ومنها الفن الإسلامي بتوجهاته الزخرفية المجردة .
2- أعطت النماذج الزخرفية الإسلامية طابعاً سيميائياً مميزاً ، كون النظام التجريدي الذي سارت عليه يمتلك ضمن نتاجاته الثرة كمية هائلة من العلامات المشفرة التي تسجل مرجعيتها الى المخزون الثقافي الإسلامي
3- تتعالق الزخرفة الإسلامية بكل أنواعها وطرزها مع النظام العلامي من ناحية امتلاكها لانساق تكوينية غاية في الدقة والانضباط سواءً على مستوى عناصر الانساق العلامية ، او على مستوى علاقات النسق العلامي
4- تنتمي الزخرفة الإسلامية وبكل اشكالها ، وبحسب علاقة العلامة بموضوعها الى الجانب الرمزي كونه يبتعد عن مرجعياته الطبيعية .
5- يتوافق المفهوم الزخرفي ضمن نتاجاته الغزيرة مع ما ذهب اليه المنهج السيميائي في كونه يبحث عن المعنى من خلال استنهاض الجوانب الاجتماعية والتاريخية للبيئة الحاضنة ، وجعلها المؤثر الأكبر في استخلاص ذلك المعنى .

المصادر :

1) احمد حافظ رشدان : التصميم ، مطبعة مخيمر ، القاهرة ، 1970 .
2) احمد رضا : معجم متن اللغة ، مج5 ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1960 .
3) اسعد غالب الاسدي : ماهية العمارة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، 1999 .
4) امبرتو ايكو : السيميائية وفلسفة اللغة ، ت: احمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2005 .
5) امبرتو ايكو : العلامة تحليل المفهوم وتأريخه ، ت : سعيد بنغراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، 2007 .
6) امبرتو ايكو : سيميائياتالانساق البصرية ، ت : محمد التهامي العماري و محمد اودادا ، دار الحوار للنشر والتوزيع . اللاذقية- سوريا ، د.ت .
7) اياد حسين عبد الله الحسيني : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 .
8) بلاسم محمد : الفن التشكيلي (قراءة سيميائيةفس انساق الرسم) ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان- الأردن ، 2008
9) جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ت : عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 2003
10) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الاسلامية ، مج1 ، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1999.
11) حسن هادي حسن : جماليات التكوينات الزخرفية للمحاريب الإسلامية في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2012 .
12) خالد حسين : الزخرفة في الفنون الاسلامية ، مطبعة اوفسيت الوسام ، بغداد- العراق ، 1983 .
13) سامي رزق : مباديء التذوق الفني والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، بغداد ، 1982 .
14) سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت- لبنان ، 1985 .
15) سوسن عاهد الزغبي ، وآخران : الزخرفة العربية ، مطبعة جامعة دمشق ، 2011-2010 .

16) الشيخ محمد حرز الدين : مراقد المعارف ، ج1 ، مؤسسة الصفاء للمطبوعات ، بيروت- لبنان ، دار الكتاب العربي ، بغداد ، 2011 .
17) شيرين احسان شيرزاد : مباديء في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ، د.ت .
18) صفا لطفي عبد الأمير : سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي على البلاط المزجج ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة يابل ، 2006 .
19) الطاهر احمد الزاوي : مختار القاموس ، الدار العربية للكتاب ، الجماهيرية العربية الليبية ، 1984
20) عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ج2 ، معهد الانماء العربي ، بيروت ، 1988 .
21) عبد الله ابراهيم وآخران : معرفة الآخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/ بيروت ، 1996 .
22) عبد الله عطيه عبد الحافظ : الآثار والفنون الاسلامية ، القاهرة ، 2005 .
23) علاء الدين احمد العاني : المشاهد ذات القباب المخروطية في العراق ، المؤسسة العامة للآثار والتراث ، بغداد- العراق ، 1983 .
24) علاء ياسين عبد الحسين : الفنون الزخرفية في العمارة العربية ، مجلة آفاق عربية ، ع1-2 ، السنة العشرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
25) فداء حسين أبو دبسة وآخران : الزخرفة الإسلامية ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان- الأردن ، 2009 .
26) فردريك مالينز : الرسم كيف نتذوقه (عناصر التكوين) ، ت: هادي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .
27) فيصل الأحمر : معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، والدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت- لبنان
28) فيليب حتي : العرب ؛ تاريخ موجز ، دار العلم للملايين ، بيروت ـ لبنان ، 1991 .
29) الكسندر بابادوبولو : جمالية الرسم الإسلامي ، ت : علي اللواتي ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، تونس ، 1979

30) مجد الدين الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ط2 ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان ، 2005 .
31) مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، مطابع وزارة التربية والتعليم ، القاهرة – مصر ، 1994
32) مجموعة من علماء اللغة : المنجد الابجدي ، ط5 ، دار المشرق ، بيروت- لبنان ، 1986
33) محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، ج23 ، تحقيق : عبد الستار احمد فراج ، وزارة الارشاد والانباء ، الكويت ، 1965
34) محي الدين طالو : الفنون الزخرفية ، ط2 ، دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، 1986 .
35) معتز عناد غزوان : الأسس الفنية في تصميم السجاد المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2009 .
36) المنظمة العربية للتربية والثقافة : المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الدار البيضاء -المغرب ، 2002
37) محمد حرز الدين : مراقد المعارف ، ج1 ، مؤسسة الصفاء للمطبوعات ، بيروت- لبنان ، دار الكتاب العربي ، بغداد ، 2011 .
38) ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب ، 2002
39) يسرى خضير عباس : الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2007 .