سيمائية البنية الشكلية للمنمنمات الإسلامية

م. منى كاظم عبد دواس
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

مشكلة البحث:

منذ بدايات الإنسان الأولى، كان البحث عن وسيلة للتعبير هدفاً حقيقياً في التواصل مع بني جنسه وبيئته وإن اختلفت هذه الوسائل من بيئة إلى أخرى أو من زمان إلى آخر.إلا أن النتيجة التي تمخضت عن ذلك هو الوصول إلى لغة كانت تارة مكتوبة أو مقروءة أو أشارية أو حركية أو أيقونية، ووصول الإنسان إلى اللغة إنما فتح الباب أمامه للتعبير عن افكاره ويحدد علاقته وموقفه بالآخرين والبيئة وما تكتنفه في الزمان والمكان.

وتشكل المنمنمات العربية والإسلاميةوليدة المخطوطات التي نقلت لنا تلك المعرفة واحدة من المظاهر الفنية والثقافية والاجتماعية التي عكست وإلى حد كبير ثقافة تلك المجتمعات، حتى عدت أحد أهم فنون الكتاب الرفيعة القائمة بذاتها والتي تعكس مضامينه الفكرية. وظهر هذا اللون الخاص من فن التصوير، الذي يُعرف اليوم باسم المنمنمات ومن الطبيعي أن تحتاج الكثير من النصوص المعرفية التي تتضمنها المخطوطات بمختلف مواضيعها إلى رسوم توضيحية تجسد فكرة الموضوع وتنقل العين والفكر إلى المشهد سواء كان واقعياً أو خيالياً حتى يمتلك قدرة أكثر على التأثير والإقناع ، أي إنها الصورة ولكنها ليست كأي صورة أخرى، بل هي تكتنز كثيراً من المعاني والدلالات وتضم فنوناً عديدة في آنٍ واحد، ولها قدرة كبيرة على التعبير، وتتميز بخصائص مميزة تشمل الجوانب التقنية والأسلوبية والوظيفية التي يطمح إليها هذا التصوير، وينطلق هذا كلّه من فلسفة تتناول الإنسان والكون والدين في إطار عرفاني، وتربط فلسفة التصوير في الإسلام بين العالم المادي وبين العالم الروحي ربطاً محكماً ينزع إلى الكمال ويجعل من أعمال الفن نمطاً فريداً في مزاياه.

من الطبيعي أن تحتاج الكثير من النصوص المعرفية التي تتضمنها المخطوطات بمختلف مواضيعها إلى رسوم توضيحية تجسد فكرة الموضوع وتنقل العين والفكر إلى المشهد سواء كان واقعياً أو خيالياً حتى يمتلك قدرة أكثر على التاثير والإقناع.

في هذه المساحة الصغيرة غالباً ما نحتاج إلى قراءة ما خلف العلامات والإشارات والرموز من خلال عملية الإتقان والجهد المضني الذي بذل في سبيله، لأجل كتابة نص قرآني أو زخرفة، متمثلاً كمال المعنى في جمال المبنى وفي نسق مع معنى الحديث النبوي الشريف: (إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه)، فيحاول ما استطاع أن يترجم النور المشع من بين الحروف إلى تعبير فني عالٍ وزخرفة رافلة بالفرح والدلال والطمأنينة الروحية.

وبسبب البنية التركيبية العميقة لشكل المنمنمة ومضامينها فإن المرور عليها كمزوقة جميلة يفقدها قيمتها الفنية، وعلى هذا الأساس تبدو ممارسة لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البُنى العميقة دلالياً، وهي بأسلوب آخر دراسة شكلانية المضمون، هي ضرورة ينحى هذا البحث الكشف عنها عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بقيمتها الجمالية والفكرية والاجتماعية، ضمن منهج السيمياء. ومن خلال الدراسة الاستطلاعية للمنمنمات الإسلامية برز للباحثة التسأول الأتي:(**ماهي البنية الشكلية للمنمنمات الاسلامية**).

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث الحالي:

1-يمكن أن يشكل إطلالة وافية للمراحل التطورية التي قطعتها زخرفة المنمنمات عبر حقبه المتعددة ووضع اللبنة الأولى في دراسته في مجال اختصاص الخط العربي والزخرفة.

2-يسهم البحث في تحديد سيمائية البناء الشكلي للمنمنمات الإسلامية .

3-يرفد الجانب التعليمي لاسيما الكليات والمعاهد التي تدخل الزخرفة الإسلامية في مفرداتها الدراسية للأقسام المستفيدة منها.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

الكشف عن دلالة البنية الشكلية للمنمنمات الإسلامية من خلال :

1-التنظيم المكاني للمكونات الزخرفية الداخلة في البناء الشكلي للمنمنمة .

2-الدلالات الرمزية والمعالجات اللونية للمنمنمات .

3- سيمائية انساق بنية المنمنمات الإسلامية

حدود البحث:

الحد الموضوعي: الزخرفة النباتية بأنواعها (الكاسية،الزهرية،الغصنية).

الحد المكاني: المدرسة البغدادية(الواسطي) مقامات الحريري.

الحد ألزماني: بغداد(634هـ - 1237م).

مصطلحات البحث:

السيمائية:

هي المرادف المعرب لمصطلح السيميولوجيا، أو السيميوطيقا وتعني (علم العلامات او الدلالة) (عزمي،1985،ص17-18).

البنيــة:

عرفها صليبا (بأنها الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى،وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ،إذ تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها)(صليبا،ص217).

أما زكريا فعرفها(ان المعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة بأدى الوضوح،لانها تنطوي على دالة معمارية ترتد بها الى الفعل الثلاثي (بنى،بناء،بنية)وقد تكون بنية الشيء في العربية هي تكوين ،ولكن الكلمة قد تعني ايضا كيفية شُيد على نحوها هذا البناء) (زكريا، 1990، ص29-30). وقد قامت بتعريف البنية الشكلية إجرائيا: (وهي مجموعة من العناصر التي تبنى بعضها البعض لتكون كلا واحدا ،للحصول على بنية تصميمية زخرفيه تحقق أهدافا جمالية أو وظيفية او تعبيرية من خلال الوحدة الزخرفية وتكرارها بشكل منظم على المساحة المحددة،ضمن نظام من العلاقات الشكلية المستندة إلى الأسس الفنية)

المنمنمات :

منمنمة: هي مفردة جمعها منمنمات وعند العامة كل ما كان صغيرا ولطيفا ، الكتاب منمنم أي منقش.(وسماء ،18،1986).

واساس المنمنمة(ن،م) وهي مشتقة من الفعل نم ينم :نمنم الشيء أي زخرفه وزينه وامنمنم(اصطلاح الفنون الجميلة)يعني فن التصوير الدقيق في صفحة او بعض صفحة من كتاب مخطوط،المنمنم الكتاب الذي تزينه منمنمة او منمنمات .(عيسى السلمان،1972،ص18).

اذ قامت الباحثة بتعريفه اجرائيا:(المنمنمات إنتاج فني صغير الأبعاد دقيق التفاصيل يطلق عادة على الصور الملونة التي تزين القصص والوثائق المكتوبة ومتكون من تنظيم شكلي زخرفي نباتي وهندسي وعماري ضمن تفاصيل المنمنمة).

الفصـــل الثانـــي

الإطار النظري والدراسات السابقة

نبذة تاريخية عن نشأة المنمنمات الإسلامية وتطورها.

عرف العرب فن التصوير قبل الإسلام وان جدران الكعبة كانت مزينه برسوم ،منها رسم يمثل النبي إبراهيم عليه السلام يستقسم الأزلام،وآخر يمثل السيدة مريم وفي حجرها النبي عيسى عليه السلام ، إذ روي الازرقي(أن رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم لما دخل الكعبة بعد فتح مكة قال "ياشيبة امح كل صورة فيه إلا ما عنت يدي" ثم رفع يده عن صورة عيسى ابن مريم وأمه) (الازرقي،1969،ص287).

وعرفت الصور والرسوم طريقها إلى المخطوطات منذ العصر العباسي،حيث كانت تنجز الصورة بعد الانتهاء من كتابة المخطوط، وكان الناسخ والخطاط يترك مساحات وفراغات لملئها بالصور والرسوم، وهذا دليل على أن الرسام كان شخصا مختلفا عن الناسخ ،فضلا عن أن بعض المخطوطات تركت فيها مساحات للرسام ولكنها لم ترسم.(عبد الكريم،1986،ص28).

وقد استمر بعض الخطاطين بممارسة تزويق المخطوطات بأنفسهم في القرن السابع الهجري ،حيث آخذت المخطوطات تزوق بمنمنمات توضيحية تهدف في توضيح الأساس إلى زيادة جاذبية النص وتسهيل مهمة فهمه ،وتعد المنمنمات وثائق ذات قيمة تاريخية

كبيرة جدا وتزودنا بمعلومات تاريخية عن التطورات الاجتماعية والاقتصادية والإدارية لموضوع المخطوط(عبد الكريم،1986،ص34)،ومنها مخطوطات مختلفة أخرى.وابرز مدارس فن التصوير في الفن الإسلامي هي ،مدرسة الواسطي للمنمنمات الإسلامية أو مدرسة بغداد للتصوير،او مدرسة مابين النهرين ،المدرسة العباسية،المدرسة العربية (القرن السابع الهجري- الثالث عشر الميلادي)، وحدث أن استمرت حتى بعيد سقوط بغداد عام 1258 وهذه المدرسة هي الأكثر دلالة في فنون المنمنمات، ويمكن اعتبارها اصل كل المدارس التالية، وقد استقرت تسميتها على مدرسة بغداد على اساس ما كان لبغداد من قيمه حضارية في تلك المرحلة من التاريخ التي تمتد ما بين القرنين السادس والثامن للهجرة 1200-1400 م .

ومن ابرز خصائص مدرسة بغداد في التصوير جنوح فنانيها الى عدم الاهتمام بالطبيعة على الشكل الذي برزت فيه في الصور التي رسمها فنانوا الشرق الاقصى وعدم عنايتهم بالنزعة التشريحية او التقيد بالنسب الخارجية للاشكال المرسومة كالتي سعى الى تأكيدها الفنان الاغريقي. كما ان رسوم مدرسة بغداد ذات ميل الى التسطيح ولم يول فنانوها أهمية لغير بعدين من ابعاد الصورة هما طولها وعرضها اما العمق او المنظور العمقي فلم يبرز اهتمام به إلا ابان القرن التاسع الهجري وبشكل لايؤكد تحولا اليه. (www.wikipedia.org)

وأكثر ما ورد منها كان في تمثيل قصص كليلة ودمنة وكتب الطب والنبات والطبيعة وكذلك المقامات كالحريري ومؤلفات موسوعية كعجائب المخلوقات للقزويني ،وأهمها وأكثرها شهرة مقامات الحريري ليحيى الواسطي عام 1237م.

وهو يحيى بن محمود الواسطي فنان عراقي من القرن الثالث عشر الميلادي لايعرف عنه و عن حياته الكثير لكنه نسب من خلال اسمه إلى مدينة واسط العراقية . (http://www.adabfan.com

ويعتبر يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كرويها الواسطي من اشهر رسامي المنمنمات وعمل رساما لدى الخليفة المستنصر باللة العباسي ما بين عام 1242-1258،وارتبط اسم الواسطي بمقامات الحريري إذ زوق مخطوطاتها بمنمنماته المعبرة عن مضمونها و المؤرخة لحياة الناس و بعض من مظاهرها آنذاك الذي أنجزها سنة

634هـ/ 1237م . وتمتاز مقامات الحريري[1] عن غيرها باصالتها اللغوية ففيها الكثير من الأبحاث البيانية لاسيما في البديع، والتميع، والتعقيد اللغوي، وتصعيب الأداء، ولهذا فقد فاقت غيرها من المقامات بلغتها وعباراتها القصيرة المقطعة والإيقاعية، والتي لا يتجاوز عدد كلماتها الخمسة. وتمتاز كذلك بأشعارها إلى جانب اعتبارها معجماً حافلاً بالكثير من المفردات اللغوية. والحريري نفسه كان معروفاً كأحد أعلام اللغة والنحو في زمانه وله عدة مؤلفات في ذلك(زكي محمد،1955،ص11).

وقد عاصرت رسوم الواسطي أغراضاً فنية وإبداعية أُخرى منها مثلاً الحركة المسرحية التي تجسد آلام الشيعة مستوحاة من قصص استشهاد الإمام الحسين بن علي أو مسرح العرائس وخيال الظل (القرقوز) الذي عكس عقلية ونشاط المجتمعات الإسلامية، والقصص الأسطورية لأبي زيد الهلالي وعنترة ، وربما تكون تلك الرسوم خطاباً جديداً يعتمد على الرؤيا البصرية والتفسير المباشر للأشياء قافزا فوق اعتماد القراءة التي تحتاج الى حد أدنى من المعرفة وفك رموز الحروف، وبذلك يكون خطاباً ثقافيا ذا مواصفات تبسيطية ومباشرة. وبغض النظر عن تمثيل المنمنمات للشخوص والحيوان والنبات وتضاريس الأرض، فإن للعمارة نصيباً مهماً جديراً بالقراءة ولا سيما كون عمائر المدن الباقية من تلك الحقبة قد درست وبذلك يمكن أن تسعفنا المنمنمات في رسم صورة تقريبية لطرز البناء والمعالجات المعمارية وأساليب التمثيل والتناسب المعماري وكذلك مواد البناء المستعملة، وبعض طرق البناء (http://www.iraqgreen)

وللون في المنمنمات دوران إحداهما تشكيلي والآخر جمالي وتعبيري بغض النظر عن الرمزية والوجدانية لعلاقات الألوان بعضها ببعض، والتي عادة ما تثير رد فعل فطرياً مرتبطاً بالتقاليد والأعراف الاجتماعية الراسخة لكل إقليم إسلامي، والتي تأخذ منحى فلسفياً في العادة .وقد استعمل اللون المفرد ذا الأهمية الحسية والتي تعدل علاقة المكان مع ما يحيطه من أجزاء بنائية . وتبدو المنمنمة زاخرة بعدد كبير من الألوان بالرغم من محدوديتها وإقتصارها اللوني .

[1] – هو ابو محمد القاسم بن محمد بن عثمان البصري الحريري،ولد سنة 446هـ–1054م في ضاحية من ضواحي البصرة، عاش الحريري حوالي سبعين سنة وتوفي سنة 516هـ–1122م بالبصرة،وله مصنفات في اللغة والادب والشعر ولكن اشهرها المقامات (ايتكهاوزن،1972،ص16).

وللخطوط فلسفة معمارية مرتبطة بالزمان والمكان معاً فحركة النقطة من مكانها تشكل خطاً هو حقيقة زمانية–مكانية فهي مستقيمة في السقيفة لمباشرتها أو منحنية كما حال العقود والقباب وحنيناً راقصاً كما في خطوط الكتابة والمعالجات الزخرفية أو الشرفات أو نسقي كما في المقرنصات وربما يبدو عنيفاً في بعض العقود والطاقات (الستارية) والقباب السلجوقية المقرنصة أو التيمورية الباسقة أو المغولية الهندية ،اما مقياس الرسم في المنمنمات عادة ما يستخدم بلباقة ويعطي حالة انطباعية اكثر مما هي واقعية عن الأبعاد والمسافات ويهبنا صورة عن الأبعاد الثنائية اكثر مما للثلاثية من نصيب حيث إن ضمور مفهوم المنظور كان منطقياً، ولم يكن قد سبق وطُرق ذلك الضرب من عملية الإظهار في الرسم في ذلك الزمان حتى حلول عصر النهضة في أوربا وظهرت في المنمنمات التركية المتأخرة، ولكنه في مدرسة بغداد وما تبعها جاء تشبيهيا من خلال إشراك الواجهات والأجناب والأسقف في الصورة نفسها وتمثيل الأشكال فيها بالطريقة التي تشعر الرائي بوجود الأبعاد الثلاثة من خلال الخطوط ومساحاتها المجردة وكذلك الألوان ودرجاتها بحيث لا يخضع دائماً للمنظور الحسي المألوف بقدر ما هو يعتمد على الإحساس النسبي الموحي بالعمق وربما يكون أسلوب الفنان الإنطباعي الفرنسي (سيزان) (1839–1906) الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر مجدداً باستخدام درجات حرارة اللون المختلفة للإيحاء بالأبعاد والاستدارات(http://www.iraqgreen)

والجانب الشكلي لاستخدام المستطيل والدائرة والمربع والمثلث التي تغني الرائي على تبين الرسم واستجلائه، ناهيك عن رمزية وروحانية كل من الأشكال، ويستفيد في ذلك من التلاعب بألوان المسطحات وكذلك من النسب الجمالية والتي قررت الحلول الملموسة للجمال العلمي التحليلي والذي دعى اليوم (النسبة الذهبية)، والتي نجدها مجسدة في كثير من أجزاء المنمنمات عن قصد واع أو فطري يعكس تأثر الفنانين بناموس الطبيعة الجمالي . فلنأخذ مثلاً ارتفاع الفضاءات المعمارية متناسبة مع طول قاعدتها أو طول العقود (نسبها الداخلية) بالمقارنة مع نسب السقوف والشرفات وما يعلوها من غطاءات سناميه)نسبها الداخلية في القاعدة– البدن– التاج) وكذلك في نسبها مع العقود التي فوقها في تجسيد الجمال مع عدم إهمال التأثيرات (ألقبإب الاسلامية) ونذكر بالخصوص المصرية والشامية واليونانية منها بنسبها المعروفة 5:3 و8:5 و13:8. وفي الجانب الاجتماعي للطراز المعماري فقد كرست المنمنمات من خلال أجواء المقامة

الانتماء الطبقي لها، فمثلا حاول الواسطي إظهارها في بهرج البناء أو زهده منعكساً على المعالجات الزخرفية وطراز الأثاث ومستلزمات المنزل ناهيك عن طبيعة مواد البناء المستعملة .ومن خلال وفرة المنمنمات وحذلقتها يمكن رصد الحالة الحضارية للدول والمجتمعات الإسلامية، حتى أصبح اضمحلالها دليلا ملموسا على اضمحلال الدفق الحضاري لها (ايتنكهاوزن،1972،ص97-100).

سيميائية المنمنمات الاسلامية

تعد السيميائية وفقاً لقواعد الاتصال البصري مجموعة نصوص بصرية وليس نصاً واحداً مما يدعونا إلى قراءة مركبة لهذه النصوص. وإذا كان جوهر النص هو العلامة فيمكننا متابعة عدة نصوص بصرية في آن واحد، والنص التشخيصي الأساسي الذي يمثل المشهد الحكائي بتقنيته الفنية والجمالية وهو الأكثر دلالالة وتشويقاً بحكم واقعيته والعناصر الجذابة التي يحملها على مستوى الفكرة أو المضمون(اياد الحسيني،2012).ويكون عادة هو النص الغالب على تكوين المنمنمات الإسلامية لما يمثله من مشاهد متنوعة لوقائع الأنبياء والملوك والأمراء، ولتوثيق أحداث معينة عبر الزمان والمكان ولما كان علم السيمياء يدرس الإشارات في قلب المجتمع فإن مجمل هذه الأحداث، تنتج تلك الإشارات والعلامات، وتشكل العلاقة بينها جميعاً نظاماً سيميائياً يعكس عمق المعنى، وعادة تكون تلك الأحداث ذات وقع مهم في مجمل التاريخ الإسلامي كمعراج النبي محمد صلى الله عليه وسلم وسفر أيوب عليه السلام، وتعتبر القيمة التعبيرية ذات أثر واضح في مجمل التكوين بسبب من الخصوصية التي تحملها تلك المآثر.

وتبعاً لرؤية بيرس فإن كل تلك العلامات تدرك من خلال تلك المستويات الثلاثة (الإشارة – الموضوع–المعنى). ولهذا فإن مدلول أي من تلك المفردات في تكوين المنمنمة هو معنى الإشارة، أي أنه يمثل العلاقة الأفقية بين إشارة وأخرى. وهذا هو الذي يجعل من المدلول إشارة أيضاً تحتاج إلى مدلول آخر يفسر غموضها ويزيح إبهامها، أي أن تكوين المنمنمة كفيل بحل رموز تلك الإشارات والعلامات فيها.(آن ايدو،2008،ص31) ورغم أن بيرس يركز في ذلك على الوظيفة المنطقية للإشارة، يركز دو سوسير على الوظيفة الاجتماعية المتمثلة بالمشهد الدلالي الاجتماعي، ولكلا المظهرين علاقة وثيقة ببعضهما في موضوع المنمنمة.

ولا شك في أن الموروث الفكري العربي لا يعدو أن يكون في كنهه مخزوناً علمياً أو ثقافياً، يظهر في شكل نظام من العلامات الدالة. وتتجلى سيميائية هذا النظام في إطاره اللغوي والثقافي والحضاري. ومهما اختلفت المواضيع في علو شأن مضامينها بين القدسية ومشاهد البطولة والصيد والفخر وجلسات العلم فإن الأسلوب السائد في تقنية تنفيذها هو ذلك المنظور المسطح الذي يعتمد على البعدين ويكاد يخلو من البعد الثالث، وهو حقيقة أحد أهم المبادئ في الفن الإسلامي، إلا أن صياغة مفردات التكوين بطريقة دقيقة تسلب لباب العقول أحياناً وتضفي عليها طابعاً إعجازياً تنتهي فيه قيمة أو أهمية ذلك البعد.

وكانت العديد من المنمنمات تنفذ من قبل رسام واحد، إلا أن كثيراً من الخطاطين شاركوا في كتابة نصوصها بعد أو قبل انتهاء رساميها ومزوقيها، والنص الزخرفي يضفي على المنمنمة طابعاً تجريدياً وتزيينياً وكثيراً من الرفاهية والبذخ حتى ولو كان المشهد في معركة، وهذا التأثير وبحكم تقنية الزخارف الإسلامية المتنوعة وما تحمله من حياة لونية فارهة فإنها تضفي على المنمنمة إيقاعاً يتضمن قدراً كبيراً من الانتظام والتسلسل المنطقي للأشكال والعناصر، بل حتى على مستوى الأحداث التي تتضمنها المنمنمة. وتتنوع الأشكال الزخرفية فتكون هندسية ونباتية حيوانية تزخر غالباً بكثير من الألوان(السلمان،1972،ص16)، وتؤدي إيماءاتها إلى إشكالية قصدية في علاماتها، وهي الإشكالية التي تعد في الفكر السيميائي الحديث، موضوع نقاش بين اتجاهين: اتجاه يؤكد على الطبيعة الإبلاغية التواصلية للعلامة الزخرفية، ويمثل هذا الاتجاه كل من مونان، ومارتيني، وبرييتو في الفكر السيميائي الفرنسي. وهم يعتقدون أن العلامة تتألف في أساسها من دال ومدلول وقصد. واتجاه آخر يركز على الجانب التأويلي للعلامة، أي من حيث إمكانية العلامة للتأويل بالنسبة للمتلقي. ويمثل هذا الاتجاه رولان بارت الفرنسي، وهو اتجاه يوصف بالسيميائية الدلالية(قطوس،2006،ص192-193).

ورغم الارتباط الظاهري لأشكال الزخارف الإسلامية ببعض الواقعية الرمزية إلا أنها تنزع بشدة نحو التجريد فلم يكن الفنان يريد إعادة إنتاج الأشكال الطبيعية، خاصة أن المجال الأول لاستخدام الزخارف انطلق من العمارة الدينية كالمسجد وودور العلم ومن ثم قصور الملوك والأمراء،إذ إن الفنان يكيّف تعامله مع الواقع الخارجي، من خلال كفاءته

العقلية التي تسمح له بابتكار النمط الترميزي الدال وفق التصور الحسي، وما يوفره المحيط الاجتماعي من إشارات ورموز ترتبط بعالم الأشياء المحسوسة.

ورغم أن الكثير من علماء السيميولوجيا في الغرب تناولوا هذا الطراز من البنى الدلالية المركبة والتقوا في كثير من المفاهيم مع فلاسفة العرب والمسلمين، بل نهلوا من مناهجهم، إلا أن الانحياز إلى منهج العلماء العرب والمسلمين يغدو هنا أكثر جدوى، بسبب ما تستهدفه العلامة من بنى عميقة في صميم الحياة الاجتماعية للمجتمع الإسلامي والمتغيرات والإرهاصات والتحولات التي سببها الفكر الإسلامي والمناهج الفكرية المتعددة التي انطوت تحت ردائه.

لقد تبلور علم السيمياء على يد علماء الأصول والتفسير والمنطق واللغة والبلاغة. وكان الباحث والموجه للدرس السيميائي هو القرآن الكريم، إذ منذ نزوله كان التأمل في العلامة بغية اكتشاف بنيتها الدلالية. فقد أرشد القرآن الكريم في مواضع عدة إلى تدبرها، ومن ذلك قوله تعالى: (إن في ذلك لآياتٍ لقوم يعقلون). (الرعد، 4). وقوله تعالى: (وعلاماتٍ وبالنجم هم يهتدون) (النحل،16). ففي هذا التوجيه الرباني كان التعامل مع العلامة قصد فهم دلالتها الروحية والعقلية والكونية، والاستدلال بحاضرها على غائبها،وان مفهوم ابن سينا لدلالة اللفظ نجده يتفق ومفهوم دو سوسير للعلامة. فالعلامة في منظور ابن سينا ثنائية المبنى، تتألف من مسموع، ومعنى (مفهوم). وبهذا التصور يلغى من مفهوم العلامة المرجع الذي تحيل إليه العلامة، وذلك ما نجده عند دوسوسير أيضاً، إذ تتألف العلامة عنده من صورة سمعية (دال) وصورة ذهنية أو تصور (مدلول)(آن،2008،ص33). وهناك بعض العلماء يعدون المرجع طرفاً أساسياً في العلامة. من أولئك أبو حامد الغزالي الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب، إذ يقول: «إن للشيء وجوداً في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة. فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان. فالعلامة في نظر الغزالي تتألف من أطراف أربع أساسية، هي: (جميل،1997،ص59).

1-الموجود في الأعيان

إن حركة الحياة الدالة على الوجود هي ظاهرة في الأعيان وتعتمد الإدهاش البصري التي تتخذه المنمنمة في منهجها وطريقة تكوينها، ولعل أكثر ما نكتشفه في ذلك

هو تلك الرغبة المتواصلة والحقيقية على الإخلاص في إنجازها وبكل ما تتطلبه من دقة فائقة وما يعنيه ذلك من صبر وجهد فائقين، ولما كان الأجر على قدر المشقة منهجاً واضحاً في كثير من مناحي الحياة الإسلامية فإن السعي المطّرد بالجمال للوصول به إلى الكمال كان لايؤدي إلا إلى أعلى مراحل الإتقان. ولعل هذا أحد أهم المبادئ التي كشف عنها الفن الإسلامي عبر تاريخه الطويل.

2- الموجود في الأذهان:

لعل الذهنية الإسلامية المتوقدة رغم حرصها على المنطق السليم في ظل الفكر الإسلامي الذي فرق في كثير من المتناقضات وأبعد مشاهد عديدة من الخيال لم يزل في بعض نواحيه ينهل من تراث الشعوب في مرحلة ما قبل الإسلام، وهذا أمر طبيعي حتى إنه في كثير من نواحيه كان منهلاً للفكر الديني في تشريعاته وتعاليمه، من هنا كانت الذهنية تمتلك كثيراً من مصادر المعرفة وإن تأرجحت بين الحقيقة والخيال، مما أضفى الكثير من مشاهد المبالغة ليس على مستوى الوقائع في منحاها التاريخي والإيديولوجي، وإنما على مستوى الشكل الظاهراتي، وهنا قد شكل ما هو موجود في الأذهان أساساً معرفياً في النسيج الحكائي السائد والذي غالباً كان ينسجم مع طبيعة الحياة ومراحل نموها الفكرى والعقيدي.

ولكن المنمنمة لم تكتف بصياغة تلك الأحداث وفق واقعيتها التي تساعد الذهن على استرجاع مصادره في المعرفة، وإنما صاغته بطريقة تستعرض فيه الوقائع والأحداث على نحو ما، تكون قد حدثت في حلم في أحيان كثيرة، وبالتالي الوصول بالواقعة إلى المشهد الحكائي النادر الذي تحاول هذه المنمنمة تخليده .

3-الموجود في الألفاظ:

لا شك أن شيوع اعتماد الجانب الحكائي والسردي الشفاهي في مجمل حركة الفكر والأدب في التاريخ القديم والعربي والإسلامي خاصة وإن كان من شأنه أن يقلل الاعتماد على عملية التدوين، وهو أمر طبيعي سببه قلة من يجيد التدوين والكتابة، وبالتالي محدودية الحاجة لها، إلا أنه أصبح وسيلة مهمة في عملية التواصل بين الحياة في كافة مناحيها وبين المجتمع، ولعل في بنية عملية الرواية والراوي (من روى) والتي تتخذ الهيئة اللفظية أساساً في بنائها المعرفي والأخبار كانت وسيلة في بناء كل جسور التواصل، حتى كان إنسان ذلك العصر يتتبع مصادر الرواية اللفظية عن فلان وعن فلان

وعن فلان إلى أن يصل إلى مصادرها الحقيقية. فإن هو وجد شكاً في أحد رواتها كانت تلك الرواية لا ترقى إلى اليقين بل هي للشك أقرب،لم تكن تلك العملية تتكرر في الأسلوب الحكائي أو الروائي وإنما اشتملت على العديد من نواحي العلم والمعرفة في شتى جوانب الحياة.

4-الموجود في الكتابة:

وهو ما يؤشره التنوع الهائل في التراث العربي والإسلامي عبر عملية التدوين وتطورها في كافة مراحلها سواء كان ذلك على مستوى الشكل أو اللفظ، إذ إن المفردة الكتابية بشقيها التدويني واللفظي خضعت لنفس عمليات التطور البنائي، وبالتالي فإن القيمة اللفظية في تجويدها لم تكن لتقل عن القيمة التجويدية في كتابتها. وهكذا ورثنا علم التجويد في القراءة، كما ورثنا علم التجويد في الكتابة وحسن الخط.(الحسيني،2012).

5- جمع الموجودات:

لا شك أن اعتمادي على رؤية الغزالي الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب، لأن الغزالي قد أدرك قبلنا أهمية اللغة في إبداع النظام التواصلي، حيث أشار إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الألفاظ والأفكار من جهة، والأشياء المشار إليها من جهة ثانية، وهو ما تنطوي عليه المنمنمة، فكل ما تحويه من أشكال وعناصر متمثلة بالشخوص والمفردات والزخارف والكتابات بأنواع خطوطها الجميلة والمتفردة كانت تسعى إلى خلق نظام تواصلي مركب وليس بسيطاً، وإنما يعيد إنتاج الفكرة بأنظمة بصرية متعددة، يؤكد الواحد منها الآخر في متوالية تتكرر دون توقف فتحيل المعنى إلى شيء من السحر وصورة من الخيال وعبر جمالات متعددة.

الدلالات البصرية للمنمنمات الاسلامية

المنمنمة هي تحديداً وليدة إدراك بصري، فإن تمثيل المفردات داخلها يعود إلى تحولات لماهيات مادية وتقديمها على شكل إشارات وعلامات، باعتبارها عناصر ضمن أنساق سيميائية يعد الإدراك البصري نفسه بؤرة تجلياتها، ولأن التفاعل بين النظرة ومعطيات التجربة الواقعية التي تتضمنها المنمنمة هو وحده الكفيل بتحويل الإدراك البصري إلى نموذج، يحدد قيمة كل من عناصرها ووجودها الثقافي والديني والأسطوري، فإن أهمية هذه النظرة وما يتنج عنها من تأويل مختلف، بسبب ما يظهر منها وما يختفي،

وكذلك في ألوانها وخطوطها ومساحاتها في تكوينات بالغة الدقة، تجعل من الذات المبصرة تحيل كل تلك الأشياء بفضل نظامها التاويلي إلى نسق سابق محاولة اختراق ذلك النسق، لأن في كل منمنمة بناء مزدوجاً، أوله تقوم به عين المصور في ترتيب عناصرها ومفرداتها وتكوينها والتي تتحكم في الشكل النهائي لإنتاج المنمنمة، والثاني هو ما يقوم به المتلقي في قراءته لتلك المنمنمة فيعيد تأويلها وفق نظام آخر، ومما لا شك فيه أن تتعدد القراءات بتعدد المتلقين، وإذا ما أخذنا البعد الزمني الذي رسمت به المنمنمات، فإن متغيرات الواقع الاجتماعي والفكري التي أضيفت إلى عمر الخبرات البصرية تجعل من قراءتها اليوم شيئاً شديد الاختلاف، ليس لأن المنمنمة كانت جزءاً من النسيج الفكري والاجتماعي لذلك الزمان، ثم تحولت إلى قطعة متحفية في يومنا هذا، وإنما ما كانت تؤديه المنمنمة كجزء من حركة الحياة في تلك البيئة وكرد فعل عليها لم يعد موجوداً، بفعل الكثير من التحولات الفكرية والتقنية والمعيشية، وبالتالي فإن المنمنمة بتكوينها الجمالي والاجتماعي والنفسي كانت مرآة دقيقة تعكس إيقاعات تلك العصور.

ومع وجود الكثير من الخصائص الجمالية والتأويلية اليوم بين النصين البصري والكتابي بفعل علوم الاتصال، بل وحتى على مستوى التكوين البنائي لمفرداتها،عليه، فإن مشكلة الدلالة التي تطرحها المنمنمة، هي كيف تتحول عناصرها التكوينية إلى علامة ونص وإلى معنى داخل عالمها الذي تسعى إلى أن تكون جزءاً مهماً منه، رغم أن نصوصها البصرية ذات تنوع هائل لايجمعها إلا ذلك السحر الخلاب الذي يأخذ بالعقول. فكل عناصر التكوين فيها إحالات رمزية للإبلاغ حتى يصل بنا النص البصري عبر عملية التأويل إلى سرد حكائي متسلسل في كل مراحله، نتمكن من التعامل معه بنفس الطريقة التي نتعامل بها مع الكلمات، أي أننا ندرك تلك العناصر وفق زاويتي نظر، زاوية الشكل الوجودي، كل الأشكال الضمنية في التكوين، وزاوية الفعل التدليلي – الأنساق التي تؤول وفقها الأشكال، وستكون المنمنمة من هذا المنظور بؤرة تنصهر داخلها البنيتان معاً، وتحيل هاتان البنيتان على تنظيم جديد للتكوين والمفردات والعلاقات: انزياح عن الأصل أو تثبيت له أو إعادة لتعريف أشكال وجوده. فالعنصر داخل المنمنمة ينظر إليه كتمثيل لوجود (ما يدرك في معزل عن الأشياء الأخرى أولاً، وما يدرك خارج، أي نسق ثانياً)، وينظر إلى تأليف الأشياء كبنية لإنتاج دلالة خاصة بفضائها المحيّـن من خلال هذا التأليف.إن المنمنمة في سياقها التاريخي والجمالي ليست مجرد عملية فنية

وجمالية وإنما تحديد لأنماط البيئة المتعددة التي يعيشها الإنسان في جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية تجتمع في قاعدة مثالية للفعل الإنساني، ولهذا فإن عملية إدراك دلالاتها لا يمكن إلا ضمن نسق كلي لايتجزأ وفق سياق يمنح العنصر المحدد داخل فضائها المغلق، دلالة تنأى به عن أصله لتحيله إلى فضاء تطور الفكر الإنساني أنتروبولوجياً، أي أن تنظيم الدال أو الدوال ضمن الأشكال الأيقونية في المنمنمة ونمط توزيع الوحدات المكونة لها هما المتحكمان في عملية إنتاج المعنى وتحديد طبيعته.

وبناء على ذلك ووفقاً لرأي إيكوفان عملية بناء الدال الأيقوني في المنمنمة يشغل ثلاثة مستويات أساسية، يغطي كل منها حقلاً من حقول الممارسة الإنسانية وهي:

1- الايقون: وهو خاص بالنسق الأيقوني وهو ما يمكن أن نترجمه بلغة بسيطة، في القدرة على تحويل دالٍ لفظي إلى دالٍ بصري. وبعبارة أخرى، فإن المسألة تتحدد في إعطاء المضمون المدرك أصلاً من خلال الحقل اللساني معادلاً صورياً مثال ذلك: تحديد خاصية «البطولة» من خلال مشهد النصر على الأعداء

2- الأيقونوغرافيا:وهو النسق الايقونوغرافي، ويتعلق الأمر بمجموع التمثيلات البصرية التي تحيل على تشكيل صوري يحتوي في داخله مدلولاً نسقياً بشكل اعتباطي. ويشتمل إما على تشكيل صوري ذي صبغة تاريخية : «مجموعة فرسان» في زمان ومكان معينين، وإما على تشكيل بصري مرتبط بحقل الموضوع ذاته، فحركة الفرس تتميز بطريقة خاصة في الوقوف والمشي والنظرة والحركة وما يوضع عليه من زينة.

2- الصورة البلاغية: فيعود إلى حقل البلاغة، ويتعلق الأمر بإعطاء صورة بلاغية متجلية من خلال حامل من طبيعة لسانية مقابلاً بصرياً)حلقة من حلقات الذكر أو السمر المزدحمة). ويضيف لها النص الكتابي سرداً خاصاً كنص بلاغي حكائي يجعل عملية التأويل وثيقة الصلة بالنص البصري.

المكونات الزخرفية في المنمنمات الاسلامية

1-الزخارف النباتية وتقسم الى:-

المفردات الكأسية:

اعتمدت المفردات الكأسية في اتخاذ أشكالها على (عنصر كأس الزهرة البسيط) من حيث الاشتقاقات واستنباط المفردات منها, فضلا عن أمكانية الابتكارات التي سعى

المزخرف في اخراجها سواء كانت مجردة ام قريبة من الواقع اذ عملت تلك (التقسيمات في بنية كأس الزهرة البسيط تنوعات في التراكيب التصميمية للزخارف الكأسية)(بهية داود،1996،ص8) .

ويظهر دور هذه الزخارف من أشغالها لمساحات مختلفة القياس من خلال مطاوعة المفردات للتكيف طبقا لمواصفات المساحة أو الفضاء المتخلل للتكوين الزخرفي فضلاًعن التنوع في الصفات المظهرية للمفردات الكأسية من حيث المظهر العام والحشو الداخلي فيظهر من هذا التنوع (متنفس جمالي يضمن لنا تنوعا حيويا) (بهية داود رسالة، 1989، ص33) للتصميم الزخرفي من خلال الانسجام والتوافق عن طريق توزيع المفردات الكأسية للمساحة المراد زخرفتها بغية أحداثنا (تنوعا في العلاقات الشكلية- الفضائية الظاهرة).(نصيف جاسم اطروحه1999،ص282).

المفردات الزهرية:

حظيت الزخارف الزهرية بشكل عام باهتمام المزخرف في عملية تنظيم المفردات الزخرفية في العديد من التكوينات بأساليب متنوعة من حيث التنظيم المكاني لها مما يعكس حيوية هذه المفردات ومرونتها قابليتها على استخراج العديد من المفردات منها فضلا عن دور الأوراق النباتية التي أضفت عليه بعدا جماليا ونتيجة لاهتمام المزخرف بهذه المفردات وعنايته سعى (الى تطور أشكالها ثم من خلالها ابتكار خصوصية واضحة للفن الاسلامي تنسجم مع طبيعة المظاهر النباتية لتلك المنمنمات)(السواد،1997،ص25) وكذلك استخدم الزخارف القريبة من الواقع من حيث اللون والشكل فضلا عن بعض الأشكال والجذوع النباتية والأزهار والأوراق التي تميل الى قربها من الواقع من خلال اعطاء بعض التجسيم من حيث المعالجات اللونية لها فقد تركز (جهده الفني باتجاه استلهام المفردات وتوظيفها للأغراض التزيينية من الأزهار والأوراق ذات الأشكال والألوان المتنوعة التي رفدته بخيارات تصميمية ثرة فضلا عن اخراجها الجمالي المفعم بالحيوية) (حيدر كاظم،1984،ص6).

اسس التصميم الزخرفي النباتي:

تعد أسس التصميم الزخرفي القواعد والنظم التي يتبعها المصمم بغية تحقيق الهدف الوظيفي والجمالي للتصميم الزخرفي للمنمنمات ، وتتعدد استخدامات هذه الأسس تبعا للأهداف التصميمية المراد تحقيقها في التصميم، إذ يصبح لكل منها كيفية خاصة تتطلب

من المصمم مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الوظيفية أوالجمالية التي يؤديها العمل الفني المصمم، ويمكن تحديد الأسس التصميم الزخرفي النباتي بما يأتي:

1- التكرار:

يعد من أهم الأسس التي يعتمد عليها في بنية التصميم الزخرفي. وهو تعبير عن (نظام تعددي قوامه الوحدات البانية للفعل التكراري، والفترات التي هي عبارة عن انقطاعات لفعل الحركة)(بهية داود،اطروحته1997م،ص158)، مما يحدث صفة إيقاعية داخل بنية التصميم الزخرفي.

ويقصد به إعادة رسم الوحدة الزخرفية بشكل متطابق، لملء مساحة معينة مما يشكل تكويناً زخرفياً متكاملاً، إذ تقسم تلك المساحة إلى تقسيمات هندسية متساوية بعد ذلك تصمم الوحدة الزخرفية داخل المجال الذي قُسمت إليه المساحة ثم تكرر تلك الوحدة باتجاه محدد أو بجميع الاتجاهات.

واغلب أنواع التصاميم الزخرفية النباتية لا تخلو من التكرار، سواء على مستوى المفردات أو المعالجات اللونية أو الوحدات الزخرفية. وعلى الرغم من التنوع في مفرداتها وعناصرها،إلا انه وسيلة فعالة لخلق وحدة التصميم الزخرفي، فضلا عن تحقيق الناحية الجمالية نتيجة التكامل والانسجام والتوازن في بنية التصميم الزخرفي. والتكرار في التصميم الزخرفي النباتي على أنواع، وكما يأتي التكرار المتطابق او التام: تكرار رسم الوحدة الزخرفية بشكل تام متطابق من دون تغيير في وضعها أو اتجاهها.

التكرار المتناوب: ويعتمد فيه على وحدتين زخرفيتين مختلفتين في بعض صفاتهما التصميمية و تتكرران بشكل متناوب سواء كان ذلك باتجاه واحد كما في الأشرطة الزخرفية أو بجميع الاتجاهات لملء مساحة معينة.

التكرار المتعاكس: يتم تكرار الوحدة الزخرفية بوضع معاكس في كل مرة يعاد رسمها.

التكرار الانتشاري: يتم رسم وتكرار وحدة زخرفية أو اكثر وتوزيعها بجميع الاتجاهات حتى تغطي كامل المساحة بشكل تام.

الإيقاع:

هوالحصيلة الناتجة عن عملية تكرار المفردات أو الوحدات الزخرفية في التصميم الزخرفي، وفق تواتر معين يثير الإحساس بتتابع الأنغام في أوقات محددة (الحسيني، 2002، ص15). ويعرف على إنه الفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من لون

إلى لون أو من شكل إلى شكل. وهو ينظم الفواصل الموجودة بين وحدات التصميم الزخرفي وقد يكون هذا التنظيم بين المفردات أو الألوان أو لترتيب درجاتها أو تنظيم لاتجاه العناصر.

ويعد الإيقاع الناتج الحتمي للتكرار،وأهم مظهر من مظاهره، كما انه يتنوع بتنوعه(بهية داود1997م، ص158)،ولهذا نراه بشكل مبالغ فيه في التصاميم الزخرفية سواءكانت نباتية أو غيرها.(وللإيقاع عنصران أساسيان يتبادلان احدهما بعد الآخر على دفعات تتكرر كثيرا أو قليلا، وهذان العنصران هما:

الوحدات: وهي العنصر الإيجابي.

الفترات: وهي العنصر السلبي.)(عبد الفتاح رياض، 1973ص95).

وفي التصميم الزخرفي تنتظم المفردات الزخرفية وفقاً لبنية الإيقاع في أشكال وحركات متماثلة ومختلفة، تتوالى ويتبع أحدها الآخر فتأتلف مكونة حركة منظمة ومنسجمة ومتناسقة بطريقة تجعل من المفردات الزخرفية الساكنة عناصر حركية وفقاً لنسق جمالي منظم.

ويصنف الإيقاع إلى:الايقاع الرتيب والايقاع غير الرتيب والايقاع الحر.

والإيقاعان (الرتيب وغير الرتيب) هما الأكثر استخداماً في معظم التصاميم الزخرفية بأنواعها.

التوازن :ويعني تكافؤ الأوزان البصرية للمكونات الزخرفية، أي (الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة)(عبد الفتاح رياض،1973،ص111). بموازنة جميع الأجزاء الموجودة فيها، ويتحقق ذلك من خلال التناظر الناشئ عن التكرار، ويتطلب وجود محور مركزي أو موضع تتزن حوله جميع القوى المتعارضة(سكوت، ، 1980م, ص54.)

وينتج التوازن في تنظيم مكونات التصميم الزخرفي، ليعبر عن الوزن الذي تمتلكه المفردات الزخرفية من خلال خصائصها المظهرية كاللون والموقع والمساحة والتي تولد شعوراً بالاستقرار نتيجة المساواة في التعارض.

وهنالك نوعان من التوازن هما:

التوازن الشكلي(المحوري):

هو احد أنواع التوازن وابسطها، إذ تتماثل فيه العناصر والوحدات الزخرفية على جانبي المحور ، أي إنها تكون متماثلة في جميع خصائصها المظهرية لذلك هو اكثر أنواع التوازن افتقارا للتنوع(سكوت،1980،ص55).

ويعد الأساس الفني الأكثر استخداماً في تأسيس البنية الهيكلية للتصاميم الزخرفية.

وهناك ثلاثة أنواع للتوازن المحوري، هي:

توازن ثنائي حول محور واحد.

توازن رباعي حول محورين.

توازن شعاعي حول عدة محاور.

التوازن الاشكلي غير المحوري:

4- التباين:

وهو تلك الفروق الواضحة بين العناصر، ويعني استخدام التناقضات بشكل متجاور وبدونه لا نستطيع ان ندرك – بصريا – الفروق بين الأشكال والعناصر والدرجات اللونية(اسماعيل شوقي،1999،ص210). وللتباين دور فاعل في عملية البناء الشكلي للتصميم الزخرفي وذلك من خلال زيادة فاعلية جزء أو مفردة معينة فيضفي عليها قدراً أكبر من الإثارة وجذب الانتباه ليحقق نواتج تزيد من التأثير الوظيفي والجمالي لتلك المفردة بشكل خاص، ويعطي سبباً للإمتاع البصري بالتصميم الكلي بشكل عام. كما يمكن أن نطلق على أقصى درجات التباين بين شيئين بالتضاد، الذي يكون هو أيضا احد الأسس الجمالية في بنية التصميم الزخرفي النباتي.

السيادة:

هو هيمنة او سيادة احد مكونات التصميم الزخرفي بخصائصه الشكلية واللونية على بقية المكونات المتفاعلة معه والمكملة له في بناء التصميم.

ويمكن تحقيق السيادة لعنصر أو لوحدة معينة في التصميم الزخرفي عن طريق التحكم بالتباينات المظهرية بين العناصر, سواء كان ذلك بين المساحات, أو اتجاهات المفردات أو القيم اللونية لها, (فعندما يكون هناك عنصر واحد يسيطر على التصميم [...] يكون التنظيم الشكلي هو تنظيم المركزية)(ستولينز،1974،ص351).وتتجلى أهمية السيادة في كون العنصر المهيمن يمثل نقطة مركزية في بنية التصميم الزخرفي ومنه ينتقل بصر المتلقي إلى بقية العناصر بصورة تتابعية.

الوحدة والتنوع:

تعد الوحدة من أساسيات التصميم ألزخرفي, إذ تعمل على ربط مكوناتـــه، وهـــي تعني تآلف وتكاتف كل عنصر مع بقية العناصر الأخرى مكونة علاقة مع بعضـــها مـــع

بعضها الآخر. وان تحقيق الوحدة من الأمور المهمة في التصميم الزخرفي، بل هي من أهم المبادئ التي تحقق الغرض الجمالي والوظيفي فيه. وإن طريقة تحقيقها ضمن التصميم الزخرفي هي توظيف العناصر المتماثلة أو المتطابقة بالتكرار (وسام، 2003، ص99). وقد يبدو أن (الوحدة التي تعني تماثل العناصر المرئية، تتعارض مع التنوع الذي يعني الأمر المضاد للتماثل، أو قد يعني الإكثار من العناصر المرئية. واختلاف صفاتها)(الحسني،ص176)، غير إن الوحدة لا تعني التشابه بين أجزاء التصميم الزخرفي، (بل يمكن أن يكون هناك كثير من الاختلاف فيما بينهاولكن يجب أن تجتمع هذه الأجزاء معا لتصبح كلاً واحداً متماسكاً بشكل متآلف لخلق إحساس بالصلة المستمرة بين هذه الأجزاء)(وسام،2003،ص31).وتتم الوحدة في التصميم الزخرفي عندما ينجح المزخرف في تحقيق اعتبارين أساسيين:

الأول: (علاقة الجزء بالجزء)علاقة عناصر التصميم الزخرفي بعضها ببعضها الآخر، ومعناها الأسلوب الذي يتآلف فيه كل جزء من التصميم الزخرفي بالآخر لخلق إحساس بالصلة المستمرة بين هذه الأجزاء.

والثاني:علاقة كل جزء منها بالكل. أي الأسلوب الذي يصل بين كل جزء منفردا والشكل العام.

وكذلك يستطيع المصمم تحقيق الوحدة في من خلال وحدة الفكرة في عملية التصميم، فتصبح هذه الفكرة مهيمنة أكثر فأكثر على نحو متزايد حتى تصبح هي السائدة في النهاية(شاكر عبد الحميد،2008،ص160). من خلال الربط ما بين الشكل والمضمون وهذا يتطلب قدرة إبداعية كبيرة للفنان لان (هذه الوحدة التي يسعى إليها العقل ليست وحدة مجردة فارغة بل هي وحدة فكرة موجهة مشتركة بين عدد كبير من العناصر المنظمة وهي اقرب إلى وحدة الحياة نفسها) ، وعلى الرغم من أن الوحدة تعد من أهم مقومات التصميم الزخرفي، الذي يعكس تماسك عناصره، غير إنها تثير الرتابة والملل بسبب تكرار العناصر المتشابهة ولهذا تظهر أهمية التنوع في إضفاء إثارة وحيوية على التصميم الزخرفي(الحسني،ص177).

فالتنوع يعد من أهم الاعتبارات الواجب مراعاتها عند بناء التصميم الزخرفي لما له من تأثير واضح في الإظهار الشكلي للتصميم. فالترابط والتآلف ليسا كافيين في التصميم الجيد، فقد تكون العناصر مترابطة من ناحية ولكنها في الوقت نفسه ضعيفة من

ناحية أخرى، فالتنوع يزيد من جمالية التصميم، ولكن المبالغة فيه تعد من العوامل المربكة لوحدته. لذا يجب مراعاة توظيف التنوع بالتصميم الزخرفي بطريقة مؤثرة، ويتم تحقيق التنوع بثلاثة طرق هي:-

التنوع بوصفه منشئاً للهيئة ... فالتباين بين شيء وآخر يعطي تنوعاً.

التنوع الناشئ عن وجود علاقات غنية بالشد الفضائي والتشابه في الشكل .

جـــ- التنوع التام الناتج عن التباين الكامل مع النظام العام للعلاقات في داخل التصميم الزخرفي(سكوت،1986،ص38-39).

ويتحقق التنوع من خلال إحداث تغيير في شكل المفردات بواسطة تحويرها - بالتصغير أو التكبير-، أو أن يعاد الشكل بألوان مختلفة أو تغيير الدرجة اللونية المتكررة في مواضع متعددة، أو قد يحدث التنوع من خلال التبادل الذي يعني إدخال أكثر من شكل وترتيبها عن طريق العلاقات المنظمة للبنية.

7- التناسب :

يعد التناسب (لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل الذي تكونه) (اسماعيل،1999،ص234).وهو العلاقة بين الطول والعرض سواء كان ذلك للمساحة الكلية للتصميم أو لأجزائه مع بعضها،كما يعد(من الأسس ذات العلاقة المباشرة بالمظهر الجمالي للتصميم الزخرفي، فالمفردات والتكوينات الزخرفية لا تخضع إلى قواعد ثابتة في تحديد قياساتها وإعدادها في البنية الزخرفية، وإن عملية النسبة والتناسب هي التي تصوغ هذه المعطيات طبقاً لمدى ملاءمتها في التصميم الزخرفي جمالياً ووظيفياً)(يسرى،2007،ص66).

المعالجات اللونية للزخارف النباتية:

استخدم الفنان المسلم اللون بشكل فعال في تزيين منجزاته الفنية، نظراً لجماليته العالية وقدرته التعبيرية على الإحالة إلى مواضيع شتى، لا سيما في ضوء ما ذكر في القرآن الكريم من دلالات الألوان* تارة في آيات الترغيب وأخرى عند الترهيب، فاللون الأبيض يشير إلى الصفاء والعمل الصالح، والأسود يدل على الوجه وما يتحول إليه في الآخرة، أما دلالة اللون الأحمر فهي لمشهد حسن، واللون الأخضر دل على ملابس أهل

* للاستزادة لمعرفة دلالات الالوان في الفن الاسلامي ينظر الى (الدوري،عياض،1996.)

الجنة والنبات، أما اللون الأصفر فيدل على بعض صفات الحيوان والنبات، وارتبط الأزرق بالشيء المكروه (الدوري،1996، ص191).

ومن المنطلق المتعلق بالألوان الوارد ذكرها في القرآن الكريم أو ضمن الأحاديث النبوية الشريفة والذوق الجمالي للفنان المسلم وخزينه الفكري المستمد من تراثه القومي خرج بمحصلة لتوظيفاته اللونية توائم المواضيع شتى، ولاسيما المتعلق بالجانب الديني، فاللون (يخاطب الباطن مباشرة خاصة إذا كان هذا المزيج من الألوان يستجيب لطبيعية المتلقي ومزاجه وأحاسيسه) (عبد الحميد، ص2) فضلا عن معتقداته التي يؤمن بها.

لقد استغل الفنان هذه المعطيات لتزيين المنمنمات، وجاء استخدام عنصر اللون متضافرا مع الزخارف النباتية والهندسية في إتمام الأداء الجمالي (التزييني)، لاضفاء التنوع وإقلال الرتابة الناجمة عن استخدام لون واحد فقط.

وتجدر الإشارة إلى أن الألوان لها وظائف عدة منها:

1- جذب الانتباه على أساس التضاد لتحقيق الشد البصري لعين المتلقي

2- استحداث حالة التذكر ذلك لان للون قيمة تذكارية عالية

3- قدرته على التعبير الواقعي أو الرمزي (الجبوري،1997،ص21-22).

وتتضمن المعالجات اللونية استخدام الصبغة الذهبية ضمن فضاءات الوحدات الزخرفية أو في الزخارف النباتية الكاسية عند الإنشاء المزدوج من خلال عملية تقنية هي ((التذهيب)).

التذهيـــب:

يعدّ التذهيب من المعالجات التي بدورها تعزز الجوانب الجمالية والوظيفية أما بالنسبة لأساليب وطرق التذهيب، فهي تختلف أيضاً حسب نوع الزخارف النباتية الموظفة في التصميم وحسب المساحة المراد تذهيبها. فقد استعمل الفنانون المسلمون في تزيين كتبهم صفائح الذهب وألصقوها وهي ساخنة ثم صقلوها بعد ذلك. كما استخدموا طريقة أخرى للتذهيب - لعلهم ابتكروها - هي استعمال ماء الذهب باستخدام الفرشاة لتلوين الزخارف (محمد عبد العزيز،ص223).

ولم يقتصر التذهيب على الزخارف فحسب بل كانت المساحات (الأرضيات) أيضا تُذَهَب وقد أُتبعت طريقتان لتذهيبها، وهي(الجبوري،1962،ص104):-

التذهيب المطفي (غير اللماع) : ويتم ذلك بوضع ورقة فوق الزخرفة المذهبة ثم تدلك بقطعة من المحار وبذلك يقل لمعان الذهب إضافة إلى تماسكه على الورق المزخرفة.

التذهيب اللماع: تجري نفس العملية إلا انه بعد رفع الورقة التي يتم الدلك من فوقها تصقل المساحة المذهبة بمسطرة عاجية حتى تزيد في لمعان الذهب(هاشم،2011،ص206).

ومن أساليب التذهيب وتقنياته الفنية، هي(ادهام،2010،ص210-211):

التزميك: ومعناه حبس الزخارف الذهبية وتحديدها بلون غير اللون الذي لونت به, ويتم الحبس بقلم دقيق جدا. ويكون التذهيب فيه على إحدى الحالتين, هي:

إما أن تكون الزخارف ملونة بمداد الذهب, ومؤطرة بخطوط محيطية دقيقة وملونة بألوان غير الذهب إذ تلون عادة بالمداد الأسود أو الأحمر ويعرف هذا الاسلوب بالتحديد المفرغ.

أو تكون الزخارف ملونة بألوان غير مداد الذهب, ولكنها تكون مؤطرة بمداد الذهب.

-الترقيش(*): وهو إسلوب يستخدم لتثبيت تألق الورقة بمسحوق ناعم من الذهب الذي يشبه بذرات دقيق الرمل, ويسمى هذا الأسلوب بالترميل.

الهلكاري أوالخلكاري(Halkari)*: وهي طريقة (التذهيب بالذهب الخالص إذ يخلط مسحوق الذهب مع مركب من الجلاتين والماء)(Ozen,2003,p2) ، وتتميز هذه الطريقة بالتدرجات اللونية للذهب المحلول، اذ يحدد الشكل بصبغة ذهبية براقة، ومن ثم يتم تمويهها في مكانات الظلال بالذهب المطفي(Akara,1978,p15)،والتي تتم بطريقة التظليل بواسطة الفرشاة, وكثيراً ما تستخدم هذه الطريقة على الأرضيات الغامقة الألوان, إما إذا كانت الأرضيات فاتحة الألون فيستخدم عندئذ أسلوب الهلكاري المحرر أو الملون(فاطمة،2005،ص51).وتتفق الباحثة مع الرأي القائل بان التذهيب يضفي قيمة على التصميم الزخرفي وذلك لقيمته الذاتية وطاقته للجمالية والتعبيرية اذ يعد استخدامه دالة من دلائل العناية والتكريم والاعتزاز للمضمون المخطوط .

* زخرفة الهلكاري ويقصد بها فن التذهيب والزخرفة أي طلاء الوحدات الزخرفية بالذهب بحيث تكون حوافها محددة بالذهب أو بلون أخر غير الذهب(بهيةداود،1996 ص12) كما تسمى الهاتاي وهي تركية الأصل أطلقت على منطقة التركستان الشرقية (محمد،1974،ص77).

مؤشرات الاطار النظري

1. تتجلى سيميائية المنمنمات الاسلامية في إطارها اللغوي والثقافي والحضاري، وذلك لاختلاف المواضيع في علو شأن مضامينها بين القدسية ومشاهد البطولة والصيد والفخر وجلسات العلم فإن الأسلوب السائد في تقنية تنفيذها هو ذلك المنظور المسطح الذي يعتمد على البعدين ويكاد يخلو من البعد الثالث، وهو حقيقة أحد أهم المبادئ في الفن الإسلامي.
2. للمنمنمة شدة تأثير المضمون الفكري والحكائي والروائي من خلال وحدة الموضوع وتسلسل الأفكار والأحداث والوقائع. مما يجعل كل المفردات ترتبط بهذا الأصل فلا تحيد عنه مهما اختلفت وتنوعت مفرداتها.
3. عاصرت رسوم الواسطي أغراضاً فنية وإبداعية أُخرى منها مثلاً الحركة المسرحية أو مسرح العرائس وخيال الظل (القرقوز) الذي عكس عقلية ونشاط المجتمعات الإسلامية، والقصص الأسطورية لأبي زيد الهلالي وعنترة ، وان تلك الرسوم تشكل خطاباً جديداً يعتمد على الرؤيا البصرية والتفسير المباشر للأشياءلاعتماد على القراءة التي تحتاج الى حد أدنى من المعرفة وفك رموز الحروف، وبذلك يكون خطاباً ثقافيا ذا مواصفات تبسيطية ومباشرة.
4. للون في المنمنمات دوران إحداهما تشكيلي والآخر جمالي وتعبيري بغض النظر عن الرمزية والوجدانية لعلاقات الألوان بعضها ببعض.

الفصل الثالث

اجراءت البحث

منهجية البحث:

اتبعت الباحثة المنهج السيميائي كونه الأنسب في تلاؤمه مع طبيعة توجه البحث الحالي.

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الزخارف النباتية بكافة أنواعها والهندسية والمنفذة في المنمنمات الإسلامية على وفق بنيات شكلية مختلفة عن الأخرى ،اذ بلغ مجموع المنمنمات (15) منمنمة وهي تشكل المجتمع الأصلي للبحث لدراسة البنية الشكلية

سيمائيا من خلال :الدلالات التعبيرية والبصرية والوظيفية والجمالية والدلالة اللونية والزخارف المستخدمة ودلالاتها.

عينة البحث:

اعتمدت الباحثة في اختيار عينة البحث على أسلوب الانتقاء القصدي نظراً للتشابه في بنيتها الشكلية في الإنشاء ألزخرفي والمكونات الزخرفية النباتية والهندسية والتنظيم المكاني للأغصان والدلالات الرمزية اللونية مع نظائرها من المجتمع الكلي ، إذ بلغ عدد العينات المنتقاة (4) عينة.

طرق جمع المعلومات:

أدبيات الاختصاص من رسائل وأطاريح ومصادر.

المصورات الفوتوغرافية لمجتمع البحث.

المقابلة الشخصية.

أداة البحث:

بغية تحقيق أهداف البحث الحالي قام الباحثة بتصميم أداة بحثها (استمارة التحليل) في ضوء الدراسة الاستطلاعية على مجتمع البحث، وأدبيات التخصص، ومما أسفر عنه الإطار النظري، فضلاً عن آراء الخبراء الذين بينوا صلاحية الأداة الموضحة في الملحق (1).

صدق الأداة:

ويعني الصدق أن الأداة المستخدمة بفقراتها قادرة على قياس ما خصصت لقياسه، إذ قامت الباحثة باستخدام صدق دلفي المتضمن عدة جولات لأداة البحث على الخبراء[2] الذين يعدون محكاً خارجياً لصحة الأداة وفاعليتها في تحقيق الأهداف المتوخاة، والذين وضحوا صلاحية الأداة بعد إجراء التعديلات على عددٍ من فقرات الاستمارة.

الثبات:

تحقق الثبات* الذي يمثل موضوعية البحث لغرض الوصول الى النتائج المرجوة

* نسبة الأتفاق = عدد مرات الأتفاق ×عدد مرات عدم الاتفاق ×100 / عدد مرات الاتفاق

من خلال اعتماد محللين* وكانت نسبة الاتفاق كمايأتي:

نسبة اتفاق المحلل الأول مع الباحث 85%.

نسبة اتفاق المحلل الثاني مع الباحث 80%.

نسبة الاتفاق بين المحلل الأول والمحلل الثاني 82.5%

العينة رقم (1)

اسم العمل:ساعة الولادة(العمانية) المقامة التاسعة والثلاثون[3].

مكان العمل:العراق/بغداد

رسم:يحيى بن محمود الواسطي.

تاريخ العمل:634هـ - 1237م

قياس العمل: (262ملم×213ملم).

موضوع العمل: يتضمن النص الأتي(لما نفذ الزاد ذهب أبو زيد السروجي والحارث يتجولان في الجزيرة بحثا عن الطعام فشاهدا قصرا وقف على بابه عبيد تبدو عليه الكأبه والحزن فسألهم أبو زيد عن سبب حزنهم فاخبروه، أن زوجه صاحب القصر أمير الجزيرة تعاني من الألم الولادة الصعبة ،انتظروا كثيرا فأخبره أبو زيد بأن عنده تميمة تسهل الولادة فاخبروا صاحب القصر فادخله، وبدا أبو زيد بكتب ألتعويذه فإذا به ينصح الجنين بعدم رؤية هذه الدنيا وما فيها من متاعب وأعطاها للمرآة فما علقتها حتى ولدت صدفة).

---

* **المحللون هم :**

1. أ.د.عبد المنعم خيري حسين /تدريسي في قسم الخط العربي والزخرفة/ كلية الفنون الجيميلة /جامعة بغداد.
2. أ.م.د.سعد شمس الدين/ تدريسي في قسم الخط العربي والزخرفة /كلية الفنون الجيميلة /جامعة بغداد.
3. أ.م.د جواد عبد الكاظم الزيدي/ تدريسي في قسم الخط العربي والزخرفة/ كلية الفنون الجيميلة /جامعة بغداد.

[3] موجودة في المكتبة الوطنة في باريس(ايتكهاوزن،1974،ص121).

(الدراسة التحليلية):-

الصورة تمثل عملية الولادة وتنقسم إلي قسمين رأسيين ، القسم العلوي: ينقسم إلي ثلاثة أقسام أفقية أوسطها أوسعها وبه رجل يترقب عملي الولادة ، أماالقسمين الآخـــريين فكل منهما رجل أحدهم يصلي والأخر يدعي. يعلوهذا القسم عقود تعلوها قباب. أما الجزء السفلي فينقسم أيضاً إلي ثلاثة أقسام أفقية أوسطها أوسعها وبه المرأة التي تلد وترتدي عقد ويحيط حول رأسها هالة ومعها الولادة والمساعدة ، أما القسمين الآخريين فيهما الخادمين والمساعدين.

تمثل اللوحة التي رسمها الواسطي حدثا يمثل جزء من الحياة الاجتماعية العراقية التي يفترضها الكاتب اصلا من خلال مقامات الحريري الواحـــدة والخمســـين.وفي هـــذه المقامـــــة قســـــمت اللوحة الى قسمين رئســـين ،الاعلـــى للرجال والاســـفل الـــــى النســـــاء مزخرفة باشـــكال نباتيـــة وكتابـــات فضلا عن التماثـــل التي اتســـمت بـــه اللوحـــــة بشـــكلها الظاهري. فالمربع السيادي الذي احتوى المرأة التي تلد مشحون بطاقة تعبيرية متضـــمنة عناصـــر فنيـــة ، وتظهر السيادة المظهرية واضحة للمربع في الأسفل عند المركز الهندسي للتصميم بفعـــل كبر قياساته، وليؤسس إزاء هذا المعطى مركز الثقل الأساسي الذي تسانده التعددية فـــي مراكز الثقل التي تشكل مناطق سحب بصري متتابعة نحو الأعلى.

تشير الاشكال الزخرفية الموجودة في رداء الملك في الجهه العلوية او الستار التـــي تمسك به الجواري خلف اللوحة اشارة دلالية الى سطوة هذا الرجل وسلطته ،ومن خـــلال جلسة الرجل الاخر على يساره ابرز العناية بزخارف الرداء او الاتجاهات الاخرى اثناء

جلوسه تجاوزت الزخارف الموجودة في اسفل اللوحة، حيث برز الفراش الوثير وهو عبارة على شكل مربع زخرفت زواياه العليا بزخارف نباتية و سادت الارضية تكوينات من الورقة الكاسية الكاملة الروؤس واشكال مثلثة استوعبت الفراغ بين الاوراق،بينما في الاسفل ظهر الاجر بصورة واضحة. ان الصورة المتقابلة في الجزء العلوي يقابلها تناظر لكنه مختلف من حيث الجنس البشري،فهناك رجال وهنا نساء وهي اشارة الى الطبيعة المكانية،فضلا عن الاردية والزخارف.

اما من حيث مادة الزخرفة المنفذه وهي الذهب ،اذ انه خامه الذهب تشير الى الاهمية فعندما توجد في مكان ما فانها تشير الى غلاء واهمية المكان والاهتمام به دون الجوانب الاخرى .

ان الدلالة الجمالية التي عبرت عنها الزخارف المذهبة او الخشبية المحفورة في الاسطح الخارجية تظهر بوضوح بخلاف الدلالات الخرى (التعبيرية والوظيفية)لان كلا منها يودي الى دلالة جمالية تكمن في طبيعة العناية بالزخارف والخامات المنفذة فيها ، كما ان الزخارف النباتية في المنمنمة تمثل دلالة جمالية ايضا في ضوء الاتجاهات المستخدمة،كما ان التناظر صفة تكاملية تشير الى الوجود الانساني المتناظر،اما التنوع الذي تحقق في الموضوع يشير الى الوحدة الفنية التي تحتويها المنمنمة وزخارفها من خلال توزيعها المكاني والذي يعتمد على حركة غصنية متموجة ومعكوسة في بعض المواضع للاشارة الى كسر الاتجاه الواحد او التقليدي في الفن .

اما الالوان التي نفذت بها هذه المنمنمة فتشير الى دلالة مكانية طقوسية نظرا لما يتمتع به الملك وزوجته والحاشية،تلك الالوان الزرقاء والحمراء والوردية اشارة الى طقوس ليلية تمت في امكنة خاصة بهذا النمط من الناس.

اما من حيث المعالجة للاغصان وأوراق الزخارف الكاسية فقد استخدمت الصبغة الذهبية في المساحات الحمراء، والسمائي، وذلك لكونها ألواناً تحقق التضاد اللوني الذي يضمن بروزها على المساحات التي تحويها، وذلك لتحقيق التنوعات اللونية التي تعزز القيم الجمالية للتصميم.

وقد تم معالجة الزخارف الكأسية، وفي الاطار باستخدام اللون الأحمر، والصبغة الذهبية بدرجة تختلف عن الدرجة اللونية في المساحات المذهبة.

وقد كان للمداد الأسود دور جمالي بارز في تزيين المساحات التي تتوسط وحدات الاطار، فضلا عن استخدامه في حشو المفردات الكأسية، وفي تحديد المفردات الزخرفية بخطوط دقيقة حسب إسلوب التزميك بغية إظهار تفاصيلها الشكلية كاملةً.

ومن خلال التكرارات الحاصلة في الوحدات التي امتازت بالترابط والتماسك الذي تتآلف فيه المفردات والعناصر فيما بينها وبين التصميم ككل، إضافة إلى الانسجام الشكلي واللوني للوحدات الزخرفية، تحققت وحدة التصميم. وبالرغم من التكرارات الحاصلة في التصميم، إلاالتنوعات تحققت نتيجة التقسيمات المساحية المتعددة التي امتازت بألوانها المختلفة، بغية إحداث أقصى درجات التنويع والثراء المظهري في مكونات التصميم فضلا عن التنوعات الشكلية واللونية للمفردات، وتوظيف العناصر الكتابية التي تم استثمارها إنشائياً في تعزيز التنوعات الداعمة للقيم الجمالية ضمن الوحدة الكلية للتصميم.

العينة رقم(2)

اسم العمل:فاتحة الكتاب(فيها أمير متوج).

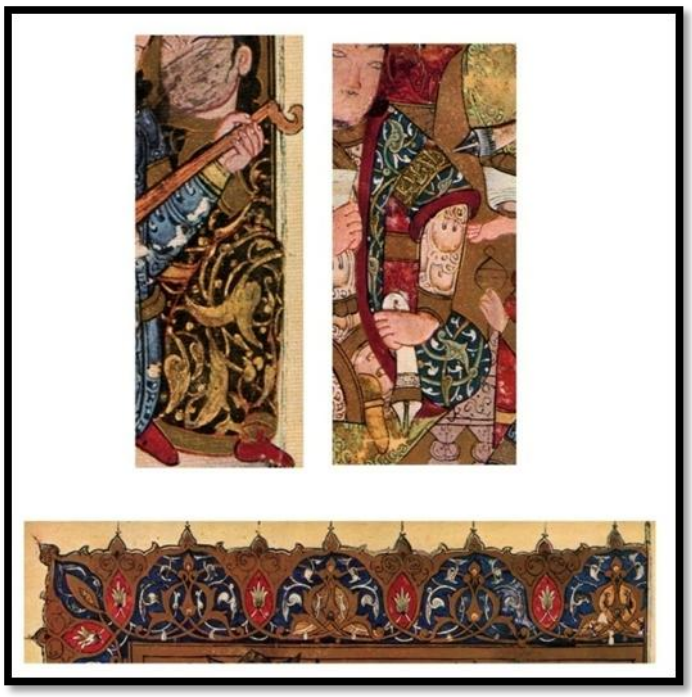
مكان العمل:العراق/بغداد

رسم:يحيى بن محمود الواسطي.

تاريخ العمل:734هـ-1334م.

قياس العمل:192×175ملم.

يتضمن نص الموضوع يتضمن الآتي(تتويج احد الحكام وبيده كأسه وأحاط به ندماؤه ويحيط بالحاكم الموسيقيين الموجودين على الجانبين وكذلك الملائكة الذين يمسكون بإكليل فوق رأس الحاكم. وظهور البهلوان أمام العرش الذي لوى جسمه في وضع معقد الذي تنقصه كل معاني الحركة او حتى التوتر الداخلي الذي يشير إلى ان مظهره لم يكن سوء التواء مؤقت ،وينطبق الآمر نفسه على والملائكة ،أما فيما يخص طيات الملابس التي تظهر وكأنها



بعيدة عن كونها قماشا فقد تناولت بشكل مبالغ فيه وكذلك ألحوافي الذهبية للملابس والمخططة بشكل دقيق وكأنها رسمت بمقياس ،كل هي تكوين الأشياء تساهم في الانطباع عن جمودها المفرط).

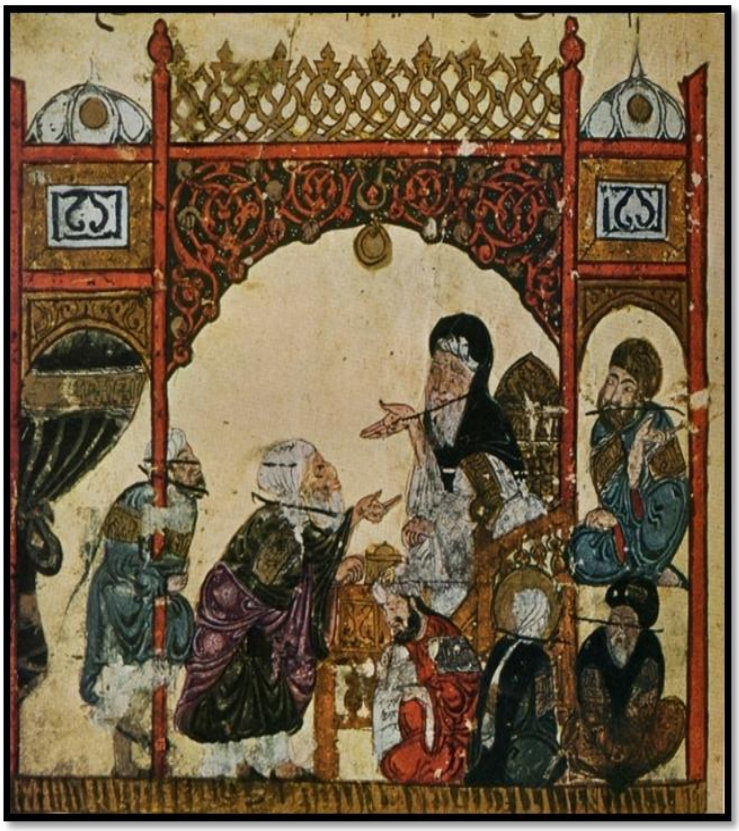
مثل تصوير هذه المنمنمة نمطا من الولاء للفنون الإسلامية المتوارثة وتكليف ذلك على وفق المنظور الشخصي لهذا المخزون التراثي مع تأكيد الاتجاه الفني عبر الكشف عن الخصائص الجمالية والأسلوبية والتي تزخر بها الوحدات البصرية والعضوية والمجردة من خلال التبسيط والاختزال لكثير من التفاصيل التشريحية (تفاصيل الأيدي،الأرجل)فضلا عن ظهور الأمير بحجم كبير مقارنه ببقية الأجسام التي استنطقت بلغة الاسلوب (المغولي) فضلا عن اهتمام الفنان في اظهار طبيعة وطرز الأزياء .

المكونات الزخرفية للتصميم

يتألف التصميم من مفردات زخرفية كأسية ذات مظهر مصمت في الغصن وذي حشو زخرفي داخل المفردات الكاسية الثنائية والثلاثية الفلق مع وجود زخارف كأسية ذات المظهر المصمت في مفرداتها كافة ضمن الإطار ألزخرفي للمنمنمة الذي يعمل بوصفه مرتكزاً لانبثاق الأغصان، فضلاً عن مفردات زهرية من أغصان وأزهار بسيطة المصمتة لونياً والمزدوجة الخطوط التي تحصر داخلها فضاء،

التنظيم المكاني للمكونات الزخرفية

تنظم الأغصان الكأسية ضمن الإنشاء المزدوج من نوعين بحركة تعكس الثنائية من خلال حركة حلزونية انتشارها متموج أو حركة متموجة ذات تفرعات حلزونية ارتكزت المفردات فيها ضمن مواقع نقاط التفرع ألغصني وتنطوي على التكرار المتعاكس للإطار ألزخرفي ، والغصن ألكأسي ينظم مكانياً عند محور التناظر، فضلاً عن التنظيم الجانبي



على طرفي المحيطات الخارجية للفضاء الأساسي, تتكرر المكونات بصورة منتظمة كلياً، فضلاً عن التكرار المتعاكس ضمناً الناتج عن التبادل ألموقعي للمفردات الزخرفية ، مع إعطاء السيادة المظهرية للزخارف الكأسية الناجمة من كبر قياسات مفرداتها ومعالجتها اللونية في ضوء توازن متماثل للتصميم المتناسب في سمك الأغصان ومساحة المفردات على الرغم من إعطاء الأولوية للزخارف الكأسية ضمن الإنشاء المزدوج من نوعين المنطوي على الوحدة والتنوع المستحصلة من تعدد المفردات واختلاف تنظيمها المكاني والتضاد ألاتجاهي للمفردات المتدابرة فضلاً عن التشابك بين المكونات المؤدي إلى أحداث الشد الشكلي بين أجزاء التصميم في ضوء إغلاق فضائي.

المعالجات اللونية للمنمنمة

اتسمت المعالجات اللونية تناغم باستخدام الألوان الصريحة مثل(البنفسجي الفاتح والأخضر والأزرق والسمائي والأحمر) في ملابس الشخصيات الموجودة في المنمنمة وعلى أرضية ذات صبغة ذهبية، ولظهار تنوعا ملحوظا في غطاء الرأس (العمامة) ما بين (الأسود والأبيض)وميزتها عمامة كبيرة ذات قرون من النوع التي لاترتديه سوى شخصية بارزة (الحاكم).

العينة رقم(3)

اســـم العمل:المقامـــة الثامنـــة والثلاثون(ابو زيد يستجدي سخاء الحاكم((مرو))[4]تاريخه:1225هـ-1335م مكان العمل:العراق/بغداد رسم:يحيى بن محمود الواسطي. قياس العمل:175×191ملم

موضوع العمل:ويتضمن الـــنص الاتي(ابا زيد هنا يعرض قضيته بحمـــاس ،ويؤكـــد العلـــى قولـــه بالايماءات الحية وانما قام باشراك بدنه في التعبير،اما وجه الحاكم كان يعبر عن الازدراء وما يزال لم يتخذ قراره بعد، وفي التصويرة نجد التناقض بين الرجل ذو الجسم الضئيل المتذلل والاشيب المســكين وبـــين الشخصية الامرة للحاكم الغني من السعة المفرطة لملابسه التي صورت وحدات بيضوية الشكل وكبيرة وذات حواشي ذهبية ،اما الجهة اليمنى وجود اربعة اشخاص وهم يراقبون باهتمام مايجري،وبينهم الحارث (الراوية)، اما البناء فقد رسم ببعدين اي بتســطيح غيـــر مجسم حتى في القباب الصغيرة التي تقوم فوق الحنيتين ،اذن تشبة مسرح لمشاهد خيـــال الظل ،وهذا البناء يكون بمثابة اطار لصور الاشخاص،لان الحـــاكم يتناســـب مـــع احـــد الاقواس العالية والمتفرج خلفه في حنية ،اما بالنسبة الى احد الخدم والذي احتضن احـــد الاعمدة بذراعية واحد ساقيه وهذا يدل ان الفنان اهتم بظاهر العمق للتصويرة في صياغة نص الحدث)

تأسس العمل الفني حول مركز الحدث المتمثل بلقاء ابو زيد والحاكم الـــذي شـــكل مركز ثقل الانشاء التصويري عبر توظيف الفنان لحجم الكتل وتميز الازيـــاء والعمامـــة والعباءة المنقوشة وهيئتها من اخرى،اما بالنسبة الى رداء الحاكم اشارة دلالية الى سطوة الرجل الجالس على المنبر .

[4] المعهد الشرقي المجمع العلميفي لننغراد(ايكنتهاوزن،1974،ص106).

تضمنت التكوينات الزخرفية المستخدمة في المنمنمة في الجزء الأعلى منها بتوظيف نوع زخرفي واحد ذي طابع كاسي، وذلك من خلال الاعتماد على أسلوب الإنشاء المتناظر، بتكرار الوحدة الأساسية المتمثلة وتكرارها بطريقة التقليب. وذلك بهدف تحقيق التوازن وضمان تحقيق الوحدة الشكلية للتصميم الناتجة من التكرار، أنشأت أغصانها بطريقة حلزونية ملتفة نحو الداخل أثناء توزيعها بالمساحات التكوينية للتصميم . كما ان التنوع الذي تحقق في الجزء الأعلى للزخرفة من خلال توزيعها المكاني المتعدد للأغصان استخدمت المفردات الزخرفية الغصنية بأغصانها وبراعمها المدمجة ونهايتها الملتفة ذات المظهر السائد المحتوي على حشو زخرفي يشغلها بالكامل وهو متمثل بمفردات هندسية (دوائر) متصلة ببعضها،وأدت الى كسر الاتجاه التقليدي للمنمنمة للدلالة على الطقوس المكانية والتي أضفت الدلالة الجمالية التي عبرت عنها الزخارف النباتية والهندسية والعمارية ،إضافة إلى الدلالات التعبيرية والوظيفية .أما الألوان المستخدمة والتي اعتمدها الفنان في توزيع أساسي استند عليه في استقرار الإنشاء من خلال توزيع الألوان الأسود والأحمر والأزرق والبنفسجي والذهبي.وبهذا عدت الألوان الوسيط للموضوع او أبراز قيمته الاتصالية داخل السطح التصويري من خلال تناقضات لونية تستمد قوامها من تجاورات الألوان الدافئة (الأحمر والبني)،مع الألوان الباردة (البنفسجي والأزرق).

العينة رقم(4)

اسم العمل:المقامة الثامنة[5] (أبو زيد يتضرع أمام قاضي المعرة).

تاريخ العمل:734هـ-1334م.

قياس العمل:162×147ملم.

مكان العمل:العراق/بغداد

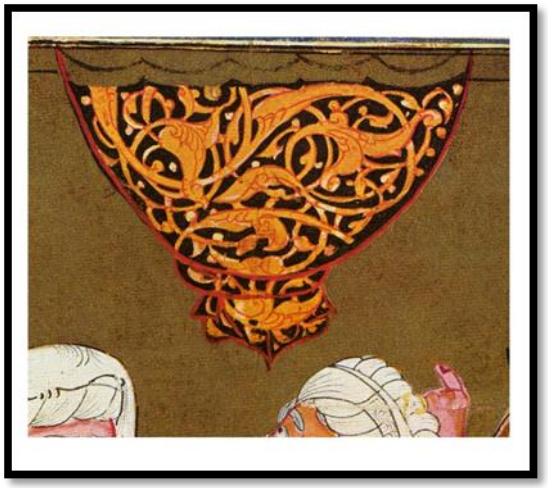
رسم:يحيى بن محمود الواسطي.

[5] المكتبة الوطنية في فينا(ايكنتهاوزن،1974،ص150).

موضوع العمل:التصويرة نجد فيها أبا زيد يعرض أمام قاض ،أما بالنسبة إلى الزخرفة فقد رسمت داخل بناء التصويرة وقد أشير أليها بالستارة المثلثة التي تملا الفراغ الموجود بين راسي الشخصين الرئيسين .

وتهيمن على الصورة الرجل المستعطف بخلاف الأشخاص الآخرين الذي يبدو عليهم الجمود ،وان كانت أيديهم ترتفع بالإشارات وترمز هذه إلى الحركة المبالغة فيها لجسم (أبي زيد) مع ابراز الجانب التعبيري في حركة الاشخاص،والملابس ذات الطيات المميزة التي تشبه الحرير.

يتألف التصميم من مفردات زخرفية كأسية وتنظم الأغصان الكأسية ضمن الإنشاء المزدوج من نوعين بحركة تعكس الثنائية من خلال حركة حلزونية انتشارها متموج أو حركة متموجة ذات تفرعات حلزونية ارتكزت المفردات فيها ضمن مواقع نقاط التفرع ألغصني، والارضية ذات اللون الاسود اما الوحدة الزخرفية امتازت بصبغة ذهبية يحدها خط أحمر، فضلا عن كونها شغلت بزخارف كاسية بأسلوب إنشائي حر، وذلك لمنحها السيادة والهيمنة على بقية مكونات التصميم ، كونها احتلت المركز الهندسي للتصميم، وبروز الصبغة الذهبية عليها، مما جعلها تهيمن على بقية التكوينات الأخرى.ويتضح مما تقدم ان الاتجاة العام الفني يستمد قوامه من تحوير الاشكال على وفق معالجات زخرفية تتوافق والبنية المتخيلة للموضوع فضلا عن طابعها التزييني .



الفصل الرابع

النتائج

ومن خلال التحليل الذي أجرته الباحثة لنماذج العينات على وفق فقرات استمارة التحليل، توصلت إلى النتائج التالية:

1. تستجيب المنمنمات الإسلامية إلى عدد من المتغيرات المعنوية بتحويل التصور الذهني إلى نضير رمزي بصري مدرك عبر دلالات البنية الشكلية، مما يشكل إضافة نوعية تتجاوز الدلالات الوظيفية والجمالية.
2. تؤلف مقامات الحريري التي صورها الواسطي مجموعة من القصص تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص. وكانت لها شهرة شعبية ومكانة في الأدب وهي تحكي قصة ابي زيد السروجي وهو رجل فصيح اللسان حاضر البديهة واسع الحيلة، ولكنه رث الحال يغشى الجموع ليقوم فيها خطيبا ويهوى التخفي متسترا من الخصوم، وله باع في دراسة المجتمع وكشف مواطن الضعف في الناس، بمعنى آخر هو مصلح اجتماعي بشكل ساخر فيه حكمة.
3. استخدام القيم اللونية الزاهية بدقة ورفع مستوياتها التعبيرية، عبر ما يقيم من علاقات بينها وبين خطوطه المنسابة ،كما استخدم التذهيب في المنمنمات مما تشير الى اهمية المكان والاهتمام به من خلال دلالاته التعبيرية والجمالية .
4. تهدف المنمنمة إلى إضفاء قيمة على النص وإعطائه نوع من الشرح المرئي.
5. تتنوع الألوان بكل درجاتها في هذه التصاوير، وتتوزع وفق المعايير الجمالية، حيث يبدو الاهتمام واضحاً بالألوان الذهبية والزرقاء على الأرضية البيضاء لما تتضمنه من دلالات مقدسة.
6. استعان الواسطي بكل العناصر والمفردات الفنية من أجل تجسيد أفكاره ووضعها ضمن إطارها الملائم، ويعتمد في ذلك على الأشكال الآدمية والنباتية، والمعمارية إضافة إلى الزخرفة الهندسية أو النباتية، وأنماط الكتابة العربية
7. ادت الوحدات الزخرفية في منمنمات الواسطي دورا في ترسيخ الخصوصية المميزة للفن العربي الاسلامي،محققة شروط الحكم الجمالي بما توفره من ميزة جمالية ووجود بين الناس وارتباطها بظروف وقيم المجتمع العربي الاسلامي.
8. تقنية تنفيذها المنظور المسطح الذي يعتمد على البعدين ويكاد يخلو من البعد الثالث، وهو أحد أهم المبادئ في الفن الإسلامي.

الاستنتاجات

في ضوء نتائج البحث، سيتم عرض اهم الاستنتاجات كالاتي:

1. تنوع الأشكال الزخرفية فتكون هندسية ونباتية وعمارية تزخر غالباً بكثير من الألوان .وتؤدي إيماءاتها إلى إشكالية قصدية في علاماتها، وهي الإشكالية التي تعد في الفكر السيميائي بين اتجاهين: اتجاه يؤكد على الطبيعة الإبلاغية التواصلية للعلامة

الزخرفية، واتجاه آخر يركز على الجانب التأويلي للعلامة، أي من حيث إمكانية العلامة للتأويل بالنسبة للمتلقي.

2. تعد المنمنمات ذات منظور مسطح تخلو من العمق في التكوين، وإنما تعتمد تراتباً سطحياً متسلسلاً من أعلى إلى أسفل في تنظيم المفردات والأحداث والتكوين، وهو ما أدى بالتالي إلى أن تتسم بصبغة تزويقية زخرفية.
3. تنفذ المنمنمات من قبل رسام واحد، إلا أن كثيراً من الخطاطين شاركوا في كتابة نصوصها بعد أو قبل انتهاء رساميها ومزوقيها، والنص الزخرفي يضفي على المنمنمة طابعاً تجريدياً وتزيينياً حتى ولو كان المشهد في معركة، وهذا التأثير وبحكم تقنية الزخارف الإسلامية المتنوعة وما تحمله من حياة لونية فإنها تضفي على المنمنمة إيقاعاً يتضمن قدراً كبيراً من الانتظام والتسلسل المنطقي للأشكال والعناصر.
4. ان توحد المكونات التصميمية في أساليب التصميم الزخرفي النباتي، يدل على توحد الفكرة التصميمية السائدة في فنون العالم الإسلامي آنذاك.
5. ان التكرار اللوني الحاصل في أساليب الفن الإسلامي، وخصوصا للونين الأزرق والاحمروالابيض والذهبي، كان نتيجة لاعتبارات روحية وعقائدية سامية، ناتجة من الفكر الديني الإسلامي.

التوصيات

توصي الباحثة بما يأتي:

1. مقارنة أساليب التصميم الزخرفي للمنمنمات الاسلامية (الصفوية والعثمانية)، في القرون اللاحقة، وصولا الى الوقت الراهن،لتغطية جميع جوانب الموضوع الرئيس.
2. التركيز على وجوه الاختلاف والتشابه بين المفردات الزخرفية ذات المظهر الشكلي المتنوع، من التصاميم الزخرفية للمنمنمات المدرسة العثمانية والمدرسة البغدادية مع مراعاة الحفاظ على الخصائص الشكلية التي تتمتع بها كل منها، وتوظيفها بالمناهج الدراسية.

المقترحات:

استكمالاً للفائدة العلمية للبحث تقترح الباحثة:

1. أساليب التذهيب وتقنياته التنفيذية على المنمنمات المدرسة البغدادية والمدرسة التركية او الإيرانية
2. أساليب التصاميم الزخرفية الموظفة في التصوير الإسلامي في المدرسة الإيرانية (المنمنمات)للفنان بهزاد.

Abstract

Semiotics structure formalism of Islamic miniatures

Constitute the Arab and Islamic miniatures The result of the manuscripts, which is one of the most important aspects of artistic, cultural and social, which reflected to a large extent the culture of those communities, Even promised a major book arts high stand-alone And that its reflect the intellectual contents. back of this kind of your photography, Which is known today as miniatures It is natural that it need a lot of knowledge from text that contains various themes of Manuscripts to Illustrations to embody the idea of the subject And the movement of the eye and the intellect to the scene, whether it is real or imaginary ،Even more has the ability to influence and persuasion, any it is image, but it is not like any other image, They are hoarding a lot of meanings and connotations and includes many arts at once, and it has a great ability to express, distinctive include characteristics the technical aspects and the stylistic and functional imaging aspire to this pictures, All of this came from the philosophy of dealing with the human and the universe and religion in the context of gratitude ,

And the philosophy of photography in Islam linking between the physical world and the spiritual world linked arbitrator tends to perfection,

The decoration presence evident in miniatures since gained exclusivity in its vocabulary and create decorative terms of division Survey and its proceedings with floral motifs multiple of one or two as well as the organizational aspect of their movements foliage different adjusted according to the requirements of the core area as well as diversity in the structure of the vocabulary and motifs and diversity recurrence employee implicitly with the design and color treatments represented a prominent role in giving the aesthetic character of the final work of decorative design.،

The research aims to detect significance of the formal structure of the Islamic miniatures through the spatial organization of the decorative components involved in the construction of the formal stylized and symbolic and Layout structure and semiotics at the School of Islamic miniatures Wasti to shrines Hariri for the period (634 AH --1,237 m), as promised this stage is important because it is the source of attracting artists.

a theoretical framework Include search the following topics:

Brief history of the origins and evolution of Islamic miniatures and the concept of semiotics and visual implications, In addition to talk about the vocabulary ornament Plant(alzhra, alksya,qusnia, geometric used in the decoration of miniatures and decorative bases configuration repetition , balance and rhythm and sovereignty, unity and diversity, as well as processors and colorimetric methods of gilding.

Procedures adopted by the researcher in her research on the descriptive approach semiotic in order to reach results researched and selected samples are intentional reaching the (4) Sample. And organized a search tool (form) and presented to the scientific experts to show the extent of coverage and suitability for achieving the objectives of the research.

the process Produced set of results, including:

1- Islamic miniatures respond to a number of variables moral Conversion Visualization Optical code Through the formal semantics structure, which constitutes a qualitative addition connotations beyond the functional and aesthetic.

2- Miniaturized aims to add value to the text and give it a kind of visual explanation.

3- Varied colors in all grades in this imagery and distributed in accordance with the aesthetic standards, where attention seems clear with golden color and the blue on the white ground of the content of the sacred connotations

4- Implementation technique perspective, which is based on flat dimensions and almost devoid of the third dimension, It is one of the most important principles in Islamic art.

The researcher recommends:

Focus on the faces of the differences and similarities between the decorative vocabulary with diverse shape and the sample of miniatures is Ottoman school and school Baghdadi with du the preservation of the formal properties enjoyed by each of them, and employing them in Curriculum.

Complementing the interest of scientific research suggests that the researcher: decorative designs methods employed in photography at the school of Islamic Iran (miniatures) of the artist Behzad