الأنساق الدلالية في التصوير الإسلامي

The Indicative Layouts in Islamic painting

م. م. ثامر عبيد كاظم الشيباني أ. د. محمد علي علوان القره غولي

الملخص

تناول هذا البحث دراسة (الأنساق الدلالية في التصوير الإسلامي) وهو يقع في أربعة فصول ، عني الفصل الأول بمشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه ،وتضمنت مشكلة البحث موضوع دراسة الأنساق الدلالية في الأعمال الفنية التي أنتجتها مدارس التصوير الإسلامي مثل مدرسة بغداد ، المدرسة الفارسية ، والمدرسة المغولية ، اذ تعد الأنساق الدلالية محورا مهما من النظم الفكرية والبنائية التي أفضت إلى تنوع الرؤى الدلالية وما حملته من معان مختلفة ، وقد برزت مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي:

- كيف استطاع الفنان المسلم ان يحقق حضوراً اشتغالياً للأنساق الدلالية في نتاجات التصوير الإسلامي ؟

وقد تضمن الفصل الثاني الإطار النظري ولمبحثين الأول : (قراءة تحليلية لمفهوم النسق والدلالة في الفن الإسلامي) ، والثاني (المقتربات الدلالية في التصوير الإسلامي)، فيما تضمن الفصل الثالث (إجراءات البحث ، اما بالنسبة للفصل الرابع فقد اهتم بالنتائج والاستنتاجات

Abstract

This search tackles the study of the evidence of format in Islamic photography.

It lies in four terms.

The first one, the problem of the search and its importance, needs, aim, limits and identify the importanttermscontained in.

The research problem concludes the subject of the study of evidence fame in artistic works which is produced by Islamic photography Schools like Baghdad school, Persian School, and school Ottoman.

Evidence formats is considered an important aim for structural, intellectual, systems which produced different subjects.

The research problem appeared through the following questions.

-How the artist Muslim could achieve practical presence for evidence format in Islamic photographic products.

The second chapter tackles theoretical frame for these two searches The first one is (analytic for the term evidence format in Islamic art). The second one is (evidence approachin Islamic photography). While the third chapter tackles (Search Procedures).

For the fourth chapter considers the results and conclusions of the search. Firstly

الفصل الاول

الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

يعد الفن مرجعا رئيسيا للتعبير عن معطيات الواقع والحياة الاجتماعية بكل ما تحمله من أحداث ومواقف إنسانية متنوعة ، فضلا عن كونه وسيلة فكرية تحمل دلالات مختلفة تتصئل الفاعلية الأثر الدلالي الذي تتركه صورة العمل الفني في الذائقة البصرية للمتلقين .

والفن الإسلامي والتصوير منه على وجه الخصوص ، كان يسير غور تلك المعطيات الدلالية بمزيد من التأكيد على فعل الدلالة كنسق محرك ومؤثر في المشهد التصويري ، الأمر الذي بات يشكل مع رؤية الفنان المسلم ، معادلا بصريا وموضوعيا ، للتعبير عن هواجسه ومستوى الأداء الدلالي المصاحب لنتاجاته التشكيلية على تنوع مرجعياتها ومدارسها وفنانيها ، كما نلاحظ ذلك في مدارس بغداد (الواسطي)، الفارسية (بهزاد)، والعثمانية ، والتي كانت تمثل منظومة اشتغال فاعلة تتناسب مع مستويات البحث المطرد للفنانين المسلمين على اختلاف انتمائهم . وهكذا كانت نتاجات التصوير الإسلامي ، تمثل واقعا شموليا لما اتسمت به مرموزاته ودلالاته وأنساقه الأسلوبية كأفعال دلالية تهتم بالدال تارة والمدلول تارة أخرى ، فضلا عن اهتمامها بالدال والمدلول في كثير من نتاجاتها التي كانت قد أفضت الى جملة من المعايير والطرق التنظيمية في تشكيل تكويناتها البصرية ، التي حملت صورا عدة ، منها ما كانت اجتماعية ومنها ما كانت نفسية ، أو تاريخية ، أو دينية ، أو وجدانية (عاطفية) ، ذلك ان الفنان المسلم كان يستلهم تلك المشاهد من واقعه ألمعاشي والذي حوله إلى أنماط بصرية فعلت من خصوصية التعبير الإسلامي ، عبر نتاجات مدارسه المختلفة .

إن الفن الإسلامي ، وعبر مدارس التصوير، أسهم في بلورة افاق ونظم معرفية ، مثلت محاولات جادة لتأكيد حالة التأمل الخالص للمعاني والدلالات التي يستثمرها الفنان المسلم لإظهار أنساق دلالية تعتمد على الفعل الدلالي للاشتغال البنائي الخاص بصورة المشهد التصويري، وما يتصل به من خواص إرتباط بين العناصر البنائية للصورة وبين وسائل التنظيم ، وهكذا فان فاعلية الدلالة البصرية للمشهد تتسم بنوع نوع من الخصوصية في إدراك تلك الفاعلية على مستوى الاتصال بالفكرة الموضوعية وصياغة الشكل الحامل لها .

من هنا كانت الوظيفة الدلالية لمعطيات الصورة البصرية وما تحمله من رموز وإشارات وأشكال ومفردات وأفكار وأحداث ، تعزز من الأثر التعبيري للنسق الدلالي ، ومن طبيعة الوعي الكاشف عن مستوى الحضور الدلالي لخطاب التعبير الذي يتماهى مع طبيعة المعرفة الناشئة من معطيات المنجز البصري لنتاجات التصوير الإسلامي .

وقد نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي :

- كيف تسنى للفنان المسلم أن يحقق حضورا إشتغاليا للأنساق الدلالية في التصوير الإسلامي؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي :

١. يمثل محاولة لتوصيف البعد ألاشتغالي للأنساق الدلالية في نتاجات مدارس التصوير الإسلامي ، لأهمية ذلك التوصيف في تعريف المطلعين والمهتمين بالفن الإسلامي ، بمستويات التعبير الفني في تلك المدارس .
٢. يهتم البحث الحالي بمعطيات الرؤية الجمالية للصورة في مدارس التصوير الإسلامي عبر محتواها الدلالي ، وفقا لمستوى فاعلية الدال والمدلول فيها .
٣. يفيد طلبة الفن والنقاد والمختصين في الفن الإسلامي من خلال الاطلاع على المتن النظري للبحث وعلى نتائج البحث واستنتاجاته .
٤. يرفد المكتبات العامة والمتخصصة بمجال الفنون التشكيلية لجهد عملي متواضع ، يمثل إضافة متواضعة لميدان الاختصاص .

وقد تمثلت الحاجة إلى البحث بكونه موضوعا أكاديميا يرصد دراسة الأنساق الدلالية في نتاجات التصوير الإسلامي ، من منظور تحليلي ، لم تتم دراسته سابقا ، بهذه الرؤية البحثية .

ثالثا : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى (كشف الأنساق الدلالية في التصوير الإسلامي)

رابعا : حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بالاتي :

١. الحدود الموضوعية : دراسة الأنساق الدلالية في نتاجات التصوير الإسلامي لمدارس (بغداد ، المدرسة الفارسية ، المدرسة التركية) والمنفذة بألوان وأحبار مختلفة على أنواع من الورق المقوى .
٢. الحدود الزمانية :القرن الثاني عشر للهجرة إلى القرن السادس عشر للهجرة أي (١٢٢٥م – ١٦٥٠ م) .
٣. الحدود المكانية : العراق ، إيران ، تركيا

خامسا :تحديد المصطلحات :

النسق :

اولا : لغويا :

النسق : ماكان على طريقة واحدة من كل شيء ، مثل : جاءت الخيل نسقا ، وغرست الأشجار نسقا والنسق : ينسق ، نسقا نسق / نسقْتُ : الدُّرَّ نسقاً من باب قتل نظمته ونسقت الكلام نسقاً عطفت بعضه على بعض ودرٌ نَسَقْ بفتحتين فَعَل مفعول مثل الولد والحفرة بمعنى المولود والمحفور وقيل النسق اسم للفعل فعلى هذا يقال حروف النسق لان المحرك اسم ساكن وكلام نسق اي على نظام واحد (جبران: ص٨٠٤)

النسق : نسق ينسق ، نسقا ، فهو ناسق ، والمفعول منسوق ، والنسقَ الشيء : نظمه نسق القلادة / الكتب / الدر ،والنسق منتظم ومتسق.

نسق الكلام : عطف بعضه على بعض ورتبهبحسن نسق الكلام .

تناسق يتناسق ، تناسقا ، فهو متناسق

تناسقت الاشياءُ : مطاوع ناسق : انتظم بعضها الى بعض (تناسقت الازهار في الحديقة) تناسقت الاشكال الهندسية (احمد مختار : ٢٢٠٣)

ثانياً : اصطلاحاً

- النسق: مجموعة افكار علمية او فلسفية متراصة منطقياً، لكن من حيث النظر إلى تماسكها بدلاً من النظر إلى حقيقتها.(ليس النسق شيئاً آخر سوى ترتيب مختلف أجزاء فن أوعلم فيه كلها تآزرا متبادلاً وحيث تفسر الأجزاء الأخيرة بالأجزاء الأولى (لالاند : ص ١٤١٧)
- النسق : ما كان على نظام واحد في كل شيء ، وهو جملة من العناصر يعتمد بعضها على بعض بحيث تكون كلا منظما (مدكور: ٢٠٠)
- و(النسق) هو نظام ينطوي على استقلال ذاتي ،يشكل كلا موحدا وتقترن كليته بآنية علاقته التي لا قيمة للأجزاء خارجها وكان (دي سوسير) يعني بالنسق شيء قريب جدا من مفهوم البنية وان الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات او الوعي الفردي ،من حيث هما مصدر للمعنى ، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تتزاوج فيها الذات عن المركز وعلى نحو لا تغدو معه للذات إي فعالية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه ،بل تغدو مجرد أداة او وسيط من وسائطه أو أدواته ، ولذلك يرتبط مفهوم النسق ، ارتباطا وثيقا في البنيوية – مفهوم الذات المزاحة عن المركز (كييزويل: ص ٢٩٠)

الدلالة

اولا: لغويا

- الدلالة : هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء اخر ، والدلالة كذلك الإشارة إلى مضمونات تتضمنها الكلمة أو التعبير ، والدلالات التي يستعملها النحات متعددة منها . دلالة التضمن – كدلالة الفعل على الحدث وهي ما تسمى دلالة المادة ودلالة الالتزام كدلالة

الفعل على الفاعل والمكان ، ودلالة الصيغة – كدلالة الفعل على الزمان (اللبدي : ص ٨٣)

- والدلالة : الإرشاد .و – ما يقتضه اللفظ عند اطلاقه. (ج) دلائل ، ودلالات . (الدلالة): الدلالة . و– اسم لعمل الدلال .و – ما جعل للدليل أو الدلال من الأجرة .(الدال): الحالة التي يكون عليها الإنسان من السكينة والوقار في الهيئة والمنظر والشمائل وغير ذلك (شوقي : ص ٢٩٤)

ثانيا: اصطلاحا

الدلالة:

- شيء أو معنى يفيد لفظ أو رمز ما ومنه دلالة الكلمة والجملة . ويقول الجرجاني : الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، والشيء الأول هو الدال والشيء الثاني هو المدلول والدلالة شأن في الدراسات المنطقية ولبيان الصلة بين المنطق واللغة ، ومنه نظريات الدلالات (مدكور : ٨٤)

– والدلالة

١. تكون دال ، من علامة او نظام دلالة – أو ذاتية – ، من جهة نظر بارت .

٢. ويرى (تودروف) (الدلالة المصاحبة) عبارة عن غرفة مهملات تجمع كل دلالة، باستثناء الدلالة المرجعية .

٣. ما يتضمنه اللفظ، من دلالة خاصة ،بالنسبة لفرد أو مجموعة وما يليه من تجربة مستعمل، اللفظ .

٤. ويعني الإصلاح في السيميائية التقليدية ، والتمثلات الثانوية للكلمة

٥. ويمكن تقرب ثنائية الدلالة الذاتية و(الدلالة المصاحبة)من(الدلالة التوسعية).و(الدلالة المقصودة)(سعيد علوش :ص٩١)

– التعريف الاجرائي

الأنساق الدلالية: هي النظم الاشتغالية لتركيب صورة العمل الفني دلاليا ووفقا لمحددات الدال والمدلول التي تقترن لمعطيات الفعل الدلالي في نتاجات التصوير الإسلامي على مستوى الأشكال والمضامين

الفصل الثاني

الاطار النظري للبحث

المبحث الاول: قراءة تحليلية لمفهوم النسق والدلالة في الفن الاسلامي

مفهوم النسق

اثر إبداعي نسق يميزه عن اثر إبداعي آخر . ويرجع التركيز على مفهوم النسق إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات او الوعي الفردي كمصدر للمعنى إلى أنظمة الشفرات النسقية التي تتراوح فيها عن المركز وعلى نحو لاتغدو معه للذات أية فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي اليه بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه ، وذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطا وثيقا بمفهوم الذات المزاحة عن المركز وفي الرسم تتكون اللوحة من مجموعة انساق بنائية كالنسق اللوني والنسق الخطي والنسق التركيبي والنسق الضوئي وتتمظهر هذه الأنساق في اللوحة بوصفها انساقا علامية يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرية وباطنية (بلاسم محمد: ص١٧) وينقسم النسق إلى قسمين

أولا: النسق البنائي : وهو بوجه عام يربط بين الأفكار والأشياء كما أن هناك التقاء بين بناءات الفكر وبناءات الواقع عند معظم البنائيين . وقد اخذ هؤلاء على عاتقهم ان يفضوا شفرات الطبيعية اللاشعورية للظواهر الاجتماعية، وان يكشفوا عن الطابع الرمزي للثقافة البشرية في شتى صورها وأشكالها .

وثانيا: النسق السيمانطيقي: فهو لا يسمح لنا بالبحث في خارجه عن شروط صدق الجمل والقضايا لان هذه الشروط ينبغي ان تكون متوافرة داخل النسق ذاته (عبد الوهاب جعفر : ص٢٠) ولهذا نلاحظ إن نسق من العلاقات أشار اليه (كلود ليفي شتراوس) الذي يبحث عن تفسير هذا النسق في بناء يتصف بالثبات وهو بالتالي لا يدخل نطاق الظواهر وان التبادل هو القاسم المشترك في النشاطات الاجتماعية حيث نرى من خلال ذلك إن التبادل ضمن الظواهر في الواقع وهذا ما توصل إليه (شتراوس)عن بناءات بطريقة استنباطية ويتصورها في شكل هرمي يعلوه بناء البناءات او ما يسميه ترتيب الترتيب ويتضح من خلال ما استكشفه إن البناء هو مبدأ الظواهر الاجتماعية (عبد الوهاب جعفر : ص ٣)

مفهوم الدلالة :

لا يقتصر أهمية علم الدلالة على كونه من علم اللغة أو فرعا من فروعها أو انه يعد العامل الأساسي في الوصول إلى تحديد دقيق للتطور الدلالي للألفاظ بل إن أهمية هذا العلم ذات أهمية كبيرة لدى الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء الاجتماع ورغم ما يبدو من ارتباط واتصال بين هذه العلوم والمجالات البحثية إلا ان ثمة تمايز بينهما ذلك ان كل علم منها له سماته وخصائصه ومنطلقاته التي ينطلق منها (احمد سلمان : ص٧) ولهذا (ظل اللغويون الفرنسيون يعتبرون مسألة علم المعنى أو الدلالة من اهتمامات الأساليب والدراسات الأدبية إلا إنهم عادوا في النهاية ليدرجوا هذا العلم ضمن الدراسات اللغوية وفي القرن العشرين اتسعت البحوث والدراسات في المعنى والدلالة واتضحت المناهج وتطور البحث فيها ولم تعد تقتصر على الجوانب التاريخية فأدخلت أيضا الجوانب الاجتماعية والنفسية والإنسانية كل ما له علاقة بالمعنى، وعلم الدلالة يبحث في الدلالة اللغوية أي العلاقات اللغوية دون سواها) (جرمان كلود: ص ٧)

لان علم الدلالة استحدث في القرن التاسع عشر من فعل إغريقي بمعنى الرمز وهذا لا يعني إن المفكرين لم يهتموا بدراسة معاني الكلمات إلا قبل اقل من مائة عام بل وعلى العكس من ذلك فقد وجه النحاة اهتمامهم منذ أقدم الأزمنة بمعاني الكلمات وغالبا ما اهتموا بما تعنيه الكلمات أكثر اهتمامهم بوظائفها اللغوية والمثال العلمي على هذا الاهتمام بالقواميس اللامعدودية التي أنتجت خلال العصورالقديمة لا في الغرب فقط بل في كل أنحاء العالم التي تدرس فيها اللغة ،كما هو معلوم فان تصنيف النحو التقليدي لأقسام الكلام يعتمد إلى حد كبير على حقائق الدلالة (جون لاينز: ص ٩)

وان علم الدلالة هو المجال الذي يعنى بتحليل المعنى الحرفي للألفاظ اللغوية ووصفها ولا تقتصر اهتمامات هذا العلم على الجوانب المعجمية في المعنى فقط بل تشتمل أيضا الجوانب القواعدية أيضا ،وعلم الدلالة يدرس معنى الكلمات اللغوية والبحث في البنى الدلالية للمفردات اللغوية والعلاقات الدلالية بينها اضافة إلى ذلك معرفة المعنى الكامل للجملة وما يربطها بالعلاقات القواعدية بينها(محمد يونس علي : ص ١٢) ومن حينها أطلقت على علم الدلالة عدة أسماء في اللغة الانكليزية أشهرها كلمة (semantics) أما في اللغة العربية فبعضهم يسميه علم الدلالة – وتضبط بفتح الدال وكسرها وبعضهم يسميه علم المعنى وبعضهم يطلق

عيه اسم(السيمانتيك) أخذ من الكلمة الانكليزية أو الفرنسية ،كما قلنا سابقا ويعرفه بعضهم بأنه (دراسة المعنى)أو (العلم الذي يدرس المعنى) أو (ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى) او (ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى تكون قادرا على حمل المعنى) (احمد مختار : ص١١)

الانساق الدلالية في الفن الإسلامي :

ازدهر الفن الإسلامي في جميع البلدان التي دخلت الإسلام مع مرور الأديان ،أصبح الإسلام الذي ولد في القرن الأول للهجري (السابع للميلادي) مواكبا لانتشار الإسلام ويمتد ليشمل المنطقة العربية وما حولها وظل هذا الفن ينمو ويتطور حتى بلغ قمة ازدهاره في القرنيين السابع والثامن للهجريين (الثالث والرابع الميلادي)(ايناس حسني : ص ٢٧) ومن ذلك الوقت خطت الحضارة الإسلامية أولى خطواتها في النصف الأول من القرن السابع الميلادي حيث جعل الإنسان يتأمل في (الله) جل جلالة ،ووجوده وصفاته وفي الروح وخلودها ويوم البعث : كأول خطوة ثقافية خطاها العقلي الفلسفي في اقترانه بالفكر الإلهي المجرد وفي التوفيق بين العقل والوحي والفلسفة والدين فأوجدت شروطا خاصة للفن سمت بالواقع المادي المتغير والأيل إلى الزوال في محاولة التوفيق بين مكونات الوجود المرئي وبين الوجود الغيبي التأمل الروحي بلا نهاية ولا تشخيصية الخالق بين علم الغيب وعالم الشهادة (وسماء الاغا: ص ٧٢)

إن القيمة الدلالية للعنصر اللغوي حقيقة أو مجازا لا يمكن الوقوف على حدودها الدلالية كاملة إلا بتقابله مع العناصر اللغوية الأخرى داخل السياق المعين لان هذا التقابل هو الذي يعمل على تحديد الدلالة تحديدا بينا ، وان كل عنصر من عناصر اللغة تتحدد قيمه بتقابله مع جميع العناصر الأخرى وعلى هذا تمثل قيمة أي عنصر لغوي الوجه الأول ثم تليه الدلالة في المقام الثاني إذ لا دلالة للعنصر اللغوي إلا بتقابله مع العناصر اللغوية لان الدلالة وليدة هذا العنصر وهي فرع منه (هادي نهر : ص ٧٢)

ويرى فريق من الأصوليين (الرازي والقاضي البيضاوي وال برخشي) (إن المدلول هو العلة في الدال وهو موضوع، أي للمدلول – وبينهما علاقة متبادلة ،فالمدلول يستدعي الحديث الدال ويدور معه وجودا وعدما ، إضافة إن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة متبادلة فليس للفظ

وحده هو الذي يستدعي المدلول بل إن المدلول أيضا يمكن إن يستدعي اللفظ هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نرى ان الدلالة اللسانية تتألف من الدال والمدلول وهو اللفظ والمرجع وهو الشيء الذهني أو الخارجي في عالم الواقع والمدلول هو المفهوم او الصورة الذهنية)(موسى العبيدان: ص٧٧) من هنا نرى الفنان المسلم كيف ربط علاقة الدال والمدلول في الفن الإسلامي ووظفها في عمله الفني وفقا لمستويات نسقية دلالية، حيث ان الفنان يحاكي الطبيعة بصورها وبوصفها العام استنادا إلى فلسفات الحياة والرؤية العميقة بالمضمون محاولا ربط الشكل الصوري بالمضمون العاطفي التعبيري ،أي ان كل الأجسام والأشكال المرئية ببنائها الغلافي والظاهري للصورة قدرا تشكل بالنسبة للفنان مصدرا لاستلهاماته الفنية ، ولذلك السبب لم يحاكي الواقع بظواهره وصوره الدالة بل كان يستلهم منه منهجية التأليف الإيقاعي والتعبير عنه التي تقوم محتويات الأجسام وأشكال البحث عن كيفية تكوينها من حيث نظام بنائها ،وان الفنون الإسلامية الزخرفية تضعنا في مناخات نشعر من خلالها ان الروابط التي تجمع بين الصورة التي هي الشكل الفني والمضمون الذي هو الفكرة في علاقات مترابطة مثل الزخرفة النباتيةوالهندسية والخطية والكتابية (راتب الغوثاني ص ٢١٧)في الشكل (١)

مثلا آخر على فاعلية الأنساق الدلالية في الفن الإسلامي نجده في العمارة الإسلامية التي اعتمدت على الشكل أولا ثم المضمون ثانيا تأثيرا عميقا في تعبير جماليات العمارة في الفكر الإسلامي لان الفكر الإسلامي يتسم بالمثالية وهذه لنظرة متأتية من النظرة المجردة للمربع كشكل تجريدي بل ان الحركة موجودة بشكل طاقة كامنة بلورها الفكر الفلسفي اعتمادا على مبدأ الشكل والمضمون الذي كان له الأثر في عمارة المسلمين ونتاجهم الحضاري لان البناء المعماري الإسلامي يمثل انتقالات حركية مستمرة في الاتجاهات الأفقية والراسية تخضع إلى النسبة الذهبية وان الفكر الفلسفي الإسلامي يتبنى مفهوما واضحا من المقياس التي ينبغي ان يتخذه الشكل كصورة مترابطة بعلاقات جذرية مع المضمون بما امتازت فيه العمارة الإسلامية بسمات ركزت على الداخل تعبير عن فلسفة الظاهر والباطن (حيدر كمونه : ص ٩٥) كما في الشكل (٢)

ولهذا نرى ان المشهد المتجزأ لصورة تمثل نمطا معماريا إسلاميا لمسجد (جوهرشاد) يعبر عن تنافذ الأنساق الدلالية في بنية معمارية التي تجمع بين العناصر التشكيلية (العمارة والرسم والخط والزخرفة وغيرها من الفنون) التي تشتمل الخطوط والأشكال والصور والألوان

والظل والضوء التي تحمل دلالات ومضامين تقرب الفنان إلى المطلق وبين العناصر الإبداعية أو الجمالية التي تتمثل عن طريق التناول وإخضاع العناصر التشكيلية لنسق من العلاقات تتجلى فيه براعة الفنان في إخضاع الشكل الصوري أو المضمون إلى عملية الخلق الإبداعي لان اللون يمثل مضامين فكرية يعبر عن ما جسده الفنان في اللوحة التي تمت بصلة إلى العنصر التشكيلي فهو كذلك يمت بصلة إلى العنصر الجمالي فهو حين يؤكد الشكل يثبت انتمائه إلى التشكيلية وحين يحقق جانبا زخرفيا يثبت انتماءه إلى الجانب الجمالي وقد التزم الفنان المسلم بالموازنة بين مكونات الصورة من حيث الأوضاع والألوان وتأثر كل منها بالأخر خدمة للشكل والمضمون حتى لا يطغي جمال على جمال (ثروت عكاشة : ص ٤)كما في الشكل (٣)

من هنا فان العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة منطقية نسقية تتصل تارة بالبعد الدلالي المتشكل من هذه العلاقة بأسلوب المباشر والبديهية ، وتارة أخرى بأسلوب الإحالة والتأويل ، وتعمل هاتان الطريقتان في نتاجات الفن عموما والإسلامي منه على وجه الخصوص وفقا لمعطيات البحث الجمالي للمشاهد البصرية ،فالدال يغدو حاملا وهو في لغة الفن التشكيلي يمثل (الشكل) والمدلول يكون (محمولا) ويمثل المضمون وتبدو العلاقة بين الحامل والمحمول كما لو أنها كانت علاقة (فعل ورد فعل) بيد ان هذه العلاقة الدلالية تعمق الأثر الدلالي الناتج من الصورة البصرية من خلال تنوع مستويات الإنتاج والصياغة التشكيلية للمشاهد البصرية ومنها كان الفنان المسلم يتعامل مع مادته من حيث إيمانه المطلق بان هذه المادة يستخرج منها مشاهد ومواضيع جمالية أودعها الله جل جلاله تخدم مسيرة الفن الإسلامي ومن ثم فهو محاولة الوصول ان يظهر الجمال الباطن الموجود في كل ما حوله من أشياء ومخلوقات (شبر فقيه : ص ١٠٦)

فكان للشكل الظاهري للمخلوقات ،هو وسيلة وواسطة لحركة الروح ودفقها وقوتها الممنوحة له بنفخة (الله) جل جلالة ، وإرادته ، والشكل من دون هذه النفخة التي يمنحها (الله) جل جلالة له ،لا يمكن إن يتجسم ماديا ويكون له ظل إلا من خلالها وإرادته فقط ، ولهذا فالتصاوير التي لا ظل لها بعني أنها لا تمنح رحمة الله جل جلالة ،وتبقى مجرد شكل بلا تجسيم وبلا حياة وهذا ينطبق على رسم الإنسان والحيوان والنبات (وسماء الاغا : ص ٧٤) ومن هذه المعرفة اخذ الفنان في الفن الإسلامي تناول الأشكال الهندسية وعلم الأرقام كتعبير رياضي يوحي

لنا بالنماذج القديمة التي تظهر خلال عالم الرموز الذي يحمل معه دلالات ، ولهذا فالرياضيات لغة العقل وهي طريقة للتفسير الروحاني الذي يمكن للفرد عن طريقه أن ينتقل من الملموس إلى المحسوس أي أن الأشكال الهندسية باعتبارها أشكال رمزية تحمل دلالات فكرية مثلا (عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى فأن المثلث يشير للصعود إلى السماء ،وعندما يكون رأس المثلث إلى الأسفل فأن المثلث يشير الهبوط إلى الأرض (احمد عبد الكريم : ص ٢٥) كما في الشكل (٤) من هنا كانت الأنساق الدلالية للوحدات البصرية والزخرفية والمعمارية في الفن الإسلامي ، تتناسب طرديا مع القيم الجمالية الإسلامية التي طبعت معالم الفن الإسلامي وتفاصيل أجناسه الفنية ، برؤى تشكيلية تعتمد الدلالة المحمولة على الأشكال سواء كانت في فن التصوير أو الزخرفة أو العمارة

المبحث الثاني: المقتربات الدلالية في التصوير الإسلامي

مدرسة بغداد:

عاشت المدرسة البغدادية للتصوير الإسلامي في الفترة التاريخية الواقعة بين القرنيين (السادس والثامن) الهجري (١٢ – ١٣ م) وازدهرت في نهاية القرنيين (السادس والسابع) الهجري وعايشت حقبة من الزمن المدرسة المغولية في التصوير واليها تعود المصادر الإسلامية التي وصلت في فن التصوير وتزويق الكتب وبالرغم من ان تلك الآثار الفنية لم تكن كلها من إنتاج المصورين البغداديين ،إلا أنها اتسمت بطابع هذه المدرسة وتأثرت بها وجارت أساليبها وان العمل النموذجي الكامل لهذه المدرسة شوهد في مجموعة من الصورالوصفية الدقيقة التي سجلت بمنتهى الدقة والموضوعية مشاهد الحياة العباسية في الربع الأول من القرن السادس للهجري (١٢م) (محمد مكية : ص ٢١١) بومع ذلك امتازت مدرسة بغداد في فن التصوير الإسلامي بمميزات شكلية مهمة من حيث تمثيل الهيئة البشرية وفق الاساليب الموروثة من الشرق القديم والتي لا تعنى بأجزاء الجسم عناية خاصة من حيث التقيد بالتشريح والنسب كما لا تعنى بصدق تمثيل الطبيعة أي الابتعاد عن المحاكاة بشكلها البسيط أو المباشر فكان الفنان المسلم يميل إلى التحوير أو التبسيط والاختزال في الرسوم ،وعدم الاعتناء بقواعد المنظور الخطي وإتباع نظرة عين الطائر والجمع بين مشهدين من مشاهد القصة في تصوير واحد إضافة الواقعية بتمثيل الكائنات الحية كالإنسان في حياته الواقعية وتمثيل الحيوانات ولاسيما الخيول كان هذا من ميل الفنان المسلم لتمثيل الأشياء التي تطبع في ذهنه (عياض عبد الرحمن : ص ٢٢٤).

قد وضع المؤرخون أسسا فنية لملامح هذه المدرسة التي عبرت عنها منمنمات (الواسطي) والتي امتازت بقوة الحركة وتشعبها وانتقالها بواسطة الخط واللون ضمن حدود المنمنمة والمبالغة والتحوير في رسم الجسم الإنساني ويحسب أهميته في النص وكذلك الإيقاع المتمثل بالانتقالات المكان اللون وتوزيع الأشخاص والأشكال فوق مساحة الورق المرسوم ،كذلك إضافة النزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في الملابس وهو يعطي الجو صفة تصميمية وايضا ظهور النزعة التسطيحية حيث نرى ان الفراغ قد تمت معالجته بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفراغ وأيضا التكرار والتماثل بوصفهما قيم جمالية وخصائص فنية تميزت بها مدرسة بغداد عبرت من خلالها عن الروح العربية في الحضارة الإسلامية(وسماء الاغا : التكوين وعناصره التشكيلية : ص ٢٢)

هذه القيم الجمالية التصويرية للمدرسة البغدادية لايمكن ان تدرس بمعزل عن الأجواء الروحية التي أحاطتها ،ذلك لان ادراك العلاقة القائمة بين الشكل الذي يؤلف القيمة الجمالية الظاهرة للآثار التصويرية وبين المضمون الداخلي الذي يمثل الحس الباطني للفنان التشكيلي البغدادي والذي يتم عن طريق ربط العلاقات الدقيقة بين ماهو شكل يتناوله النظر وماهو انفعال داخلي روحي يدركه الإحساس المرهف للفنان المسلم إلى ان ينقل لنا صورة حياة المجتمع الشعبي عبر هذه اليوميات المصورة الفريدة دون اللجوء الى استخدام المنظور والظلال لإظهار الأبعاد والأعماق ، وإنما باستخدام اللون والإضاءة وحسب ذلك لان الابتعاد عن المنظور الواقعي المجسم هو اقرب إلى الروح الإسلامية التي تنفر من تمثل الطبيعة تمثيلا حقيقيا وترى في الانصياع لتحديد الشكل المنظور (محمد مكية : ص ٢١٦)

وبهذا الارتباط تعد مدرسة بغداد المدرسة الأولى في تصوير الصور المصغرة المنمنمات الإسلامية في الاستلام والتي ظهرت بشكلها العام ، ولقد تعددت تسميات هذه المدرسة في الكتب وينسب إلى هذه المدرسة ما رقمه الفنانون من صور مصغرة في المخطوطات الإسلامية يرجع عهدها إلى خلافة العباسيين ، وتعتبر هذه المدرسة احد الفروع الرئيسية للمدرسة العربية التي تعد أولى المدارس التصويرية ، وتمتاز المدرسة البغدادية في التصوير الإسلامي بأنها عربية فالأشخاص في منتجاتها تلوح عليهم مسحة سامية ظاهرة في زخرفة المخطوطات بالرسوم

الجميلة ذات الألوان البديعة والتي اصطلح على تسميتها بالتذهيب وذلك لكثرة الذهب بين ألوانها وتعد من أهم الميادين الفنية الإسلامية (محمد الجبوري : ص ١٤٦)

بهذا فقد نرى في مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي استطاعة الفنان المسلم ان يصل إلى التنوع وقوة التعبير الفني والى شيءمن التجسيم وتمثيل الشخص الرئيسي او المقصود في تصويره تضخم أشخاصا كثيرون بحجم اكبر،والتعبير بالأعين واستعمال الأصابع للإشارة والاستعانة بما في الكلام وتمثيل الجموع والتنوع في رسم أوضاع الأشخاص وحركتهم ورسم هالة حول رؤوس الأشخاص أما أشعارابسمو الشخص الذي ترسم حول رأسهأو لإبراز رسم الوجه او للزينة والميل إلى الإفراط في زخرفة الملابس وتحليتها بالرسوم الهندسية والميل إلى استخدام الألوان التي تثير النفس (عياض عبد الرحمن : ص ٢٢٦)

من أهم فناني مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي الفنان المسلم (الواسطي) الذي اتبع في رسومه الطريقة التي كانت سائدة في مدرسة واسط وتدرب على أيدي فنانين سابقين واستطاع ان يتقن عمله ويبرز الصور بأشكال جميلة تدل على مهارة بارعة وقدرة عظيمة وخاصة في أظهار التعبير على الوجوه من حزن وفرح أو دهشة في نظرات العيون وحركات الأيدي فكانت رسومه تعبر عن صورة شخصية تتكرر في العديد من الصور وامتاز(الواسطي) بمزج الألوان بإتقان وتحضيرها عند الحاجة إليها وقد اعتبرت صور (الواسطي) مرآة عكست حياة العالم العربي بصورة عامة وحياة العراقيين بصورة خاصة في العصور الوسطى بما فيها من دقة التخطيط وجمال اللون وفعت اسم (الواسطي) عاليا بين رجال التصوير (ناهدة النعيمي : ص ٦٠ – ٧١)

رسم (الواسطي)انتصارات الجيش حين تقرع الطبول وتشهر السيوف وكذلك رسم المسلمين وهم يحتفلون بعيد الفطر المبارك وتكون مشاهدة هلال شهر شوال مدعاة للفرح والسرور والمسرة حيث ينتهي شهر رمضان وبهذه المناسبة تقرع الطبول وينفخ في الأبواق وترفع البيارق إعلانا عن انتهاء شهر الصوم ورسم لنا (الواسطي) منظر الاحتفال منمنمة توضح نصوصا من المقامة السابعة البرقعيدية ،حيث كان الحارث في تلك المدينة وشهد احتفال رؤية الهلال الجديد ومنها رتب(الواسطي) في تصويره هذه الجموع من الخيل بطريقة بحيث تظهر جميع أرجلها بالرغم من عرضها بطريقة جانبية ،كما نجح في رسم البيارق بأشكالها المختلفة

الجميلة التي شغلت مساحة واسعة من السماء واعتنى بدقة الكتابات بالخط الكوفي كونه له قدسية خاصة وعليها تقرأجميع الكتابات ومنها (قل هو الله احد الله الصمد) (لا اله إلا الله) (عيسى سلمان : ص ٢٦)

واستخدم أيضا المصور(الواسطي) في العمل الفني وسائل متعددة لإظهار القيم التعبيرية في مضمونية المشهد الصوري كالإيقاع والحركة ليعزز من خلالها مفهوم الحركة وكثرة الأشخاص الموجودين داخل بنية العمل من حيث ظهور الأشكال البشرية في صورته أكثر تسطحا من الأشكال الحيوانية التي تميزت بقرابتها من الصورة الواقعية من حيث النسب والتشريح وزاوية الرؤية في التمثيل وهم في مراسيم احتفال بعيد الفطر مؤكدين على أهمية الممارسات الدينية والاجتماعية والحفاظ عليها وبما تحمله هذه المراسيم من مضامين روحية اجتماعية ، وقد كثف (الواسطي) من إبراز صفات المضمون في التعبير عن وجوه الأشخاص التي تبدو أكثر تعبيرا برؤيتها الجانبية ، فالفكر الذي يشتغل عليه (الواسطي) هو فكر إسلامي وهذا ممن يعتمد الجمال الروحي فجاء الواقع التشكيلي متوائما هدفه التحرر من علائق المادة والتخلص من التأكد نزوعا إلى المطلق (عبد الكريم الدباج : ص ٤٠٥) كما في الشكل (٥) ولهذا يطرح (الواسطي) لأول مرة معالجة جديدة في تنفيذ وتصميم المنمنمة وتكوينها فيمكن تتبع أسس هذا التصميم بالمنحنيات والأقواس الظاهرة في المنمنمات سواء تلك التي تمثلها خطوط العشب أو أقواس الأبنية أو حدود أماكن ومواضيع الشخوص والحيوانات وقسم التصميم إلى ثلاثة مستويات وبشكل منفصل دون ان تتداخل فيما بينها تبدا من خط الأرضية وتحكمها أقواس بالتتابع من الأسفل إلى الأعلى وهذا بلا شك يشير إلى تطور في نظرة الفنان إلى السطح المصور وفراغه وما يفرضه الطول والعرض من ناحية التعبير عن الفراغ العمقيمن ناحية ثانية وهذا التطور يحدث نتيجة لطبيعة النص وصيغته ومجريات الحدث (وسماء الاغا : التكوين وعناصره التشكيلية : ص ١٤٢)

وأتقن الفنان (الواسطي) رسم العمائر فكان ما رسمه وثيقة لطراز العمارة التي كانت شائعة في أطراف العالم الإسلامي ،فلقد ميز فيها الأسلوب الشرقي عن الغربي ،كما ابدع في نقل عناصر الزخرفة المعمارية الإسلامية وقد ابرز المساجد وما فيها من مآذن ومنابر وميز

القصور عن البيوت وأهتم بتصوير الأشخاص مميزا بين الرجل والمرأة والشيخ والشاب والأمير والفقير وحاول ان يعطي ملامح ثابتة لإبطال المقامات و بتصوير الجموع البشرية وأولع بتصوير الحيوانات وخاصة الجمال والخيول العربية واستطاع تصوير الحياة في المدن وميزها عن الحياة في القرى وعن المناظر البرية والحياة الصحراوية (عفيف بهنسي: ص٣٤٤) كما في الشكل (٦)

المدرسة الفارسية للتصوير الاسلامي :

سميت بالمدرسة الصوفية نسبة إلى للشيخ (صفي الدين) وقد أسس الأسرة الصوفية الشاه (اسماعيل الصفوي) بعدانتصاره على الأسرة التركمانية واتخاذه مدينة تبريز عاصمةلدولته (٩٠٧ هـ) (١٥٠١م) وقد وصلت فنون التصوير المخطوطات في عصر الصفويين قمة التألف والإتقان في رسم الأشخاص والأشكال المصورة والتي احب فيها الفنان التعبيرعن مناظر البلاط بما فيها من الحياة اليومية من مشاهد الصيد والمناظر الطبيعية وبخاصة المشاهد الريفية وموضوعات الحب المليئة بالفتيان والفتيات ممشوقي القوائم ذات الرشاقة المفرطة كأشجارالسرو في تألف مع المناظر الطبيعية (حكمت محمد بركات : ص ٢٠١)

وفي مطلع القرن السادس عشر انتقل مركز التصوير الإيراني من خراسان الى تبريز غرب إيران حيث عاش في رعاية الأسرة الصفوية الجديدة وعلى الرغم من بقاء مدينة هراة مركز الحركات الفنية ومن المحتمل كثير من المخطوطات التي كتبت في أوائل القرن السادس عشر في هراة وفي بعض مدن خراسان الأخرى قد صورت في تبريز ، واستمر تاثير(بهزاد) سائدا في مدرستي هراة وتبريز ويمكن اعتبار (بهزاد) مؤسسا لمدرسة التصوير الصفوية وينسب الى (بهزاد) عدد من الصور في المدة التي أقامها في تبريز كما ينسب الى مدرسة هراة كثير من المخطوطات المصورة المفردة التي ترجع لعصر (الشاه إسماعيل) (ديماند . م . س : ص ٦٠)

لان مدرسة هراة تنتسب إليها كثير من المخطوطات المصورة والصور المفردة والتي ترجع لعصر الشاه عباس والتي انجزت في هراة بعد فتح الصفويين خرسان سنة (٩١٦هـ – ١٦١٠ م) وتتمثل فيها صفات أسلوب (بهزاد) ، وتعد المخطوطات التي كتبت في تبريز وصورت خاصة الشاه (طهماسب) من أروع الصور ، ومن أشهر مصوري النصف الثاني من القرن (١٠ هـ – ١٦ م) المصور (استاذ محمدي) ابن وتلميذ (سلطان محمد) والفنان (محمدي)

يتميزبعدد من الرسوم الملونة ومن أشهرها رسم المناظر البرية ويظهر فيها خصائص أسلوبه الخاص من حيث الأشخاص الطوال القائمة والوجوه الصغيرة المستديرة كما امتاز بالواقعية في رسم المناظر الطبيعية ومناظر الحياة اليومية (عبد اللطيف محمد سلمان: ص١٦٣)

ولقد كان حكم الصفويين في إيران عصر رخاء وتقدم فازدهرت البلاد في القرنيين العاشر والحادي عشر الهجري (السادس عشر والسابع عشرالميلادي) وفي (الربع الاول من القرن الثاني عشر) حدث تطور كبير في الفنون وبلغت صناعة التصوير في النصف الأول من حكمهم الطويل درجة عظيمة من الإبداع والإتقان ،وكان استيلاء (الشاه اسماعيل) على هراة وهجرة الفنانين إلى عاصمة تبريز تم تعيين (بهزاد) مديرا لدار الكتب الملكية وهي أشبه بمجمع الفنون الجميلة ان كل ذلك كان باعثا على نشأة مدرسة جديدة ومن ثم كانت الصلة وثيقة بين فن المدرسة الصفوية في أول عهدها وبين التقاليد الفنية التي سادت في الوسط الذي عمل فيه (بهزاد) وتلاميذه (زكي محمد حسين : ص ٥٧)

حيث قامت المدرسة الصفوية على أكتاف الفنان (بهزاد) وتلاميذه ، وتعتبر امتدادا للمدرسة التيمورية، وتظهر في صور المدرسة الصفوية أبهة هذا العصر . وكانت مدينة تبريز مركز لتصوير المخطوطات ومن أهم الموضوعات في هذه المدرسة التي سجلها هي حياة البلاط والقصور الجميلة والحدائق الغناء، وتمتاز صور الأشخاص التي رسمت بالدقة المتناهية في رسم والملابس الفاخرة ،كما تمتاز بالألوان الساطعة ومن اهم مميزات الأشخاصفي الأسرة الصفوية رسم العمامة التي كانت تزين بعصا حمراء أولا ثم لونة بألوان أخرى بعد ذلك ، ثم أصبح وجودها نادررا (ابو صالح الالفي : ١٨٣)

أصبحت مدينة هراة في عهد التيموريين القرن الخامس عشر مركز خاص لفن المنمنمات وظهر في هذه الفترة فنان ذو قدرة عالية وهو المصور (بهزاد) قد دشن العصر الذهبي للتصوير الفارسي وفي مخطوطات تاريخ (تيمور لنك) ، أو في قصة (مجنون ليلى) وتنوع التكوينات وقيمتها الزخرفية والإعجاز في الأداء وقوة الأوضاع التعبيرية وغنى الألوان وتناغمها القوي مما يشكل الخصائص التي تمتاز بها مدرسة (بهزاد) التشكيلية ويعتبر (بهزاد) اكبر مصور في تاريخ المنمنمات الإسلامية وعلى الرغم من أهميته الإبداعية يعتبر معجزة في

المنمنمات الإسلامية (عفيف بهنسي : ص ٣٤٦) وامتاز المصور (بهزاد) ببراعته في مزج الألوان وتفهم أسرارها وفي التعبير في صور عن الحالات النفسية المختلفة وفي رسم العمائر والمناظر الطبيعية التي تعطي إحساس الاثاره الفنية بين يديك من صور استقراطية بهدوئها وحسن الذوق وإبداع التركيب فيها ودقة الزخرفة وانسجامها إضافة إلى رسوم الأشخاص التي رسمها كان بينها مسحة بربرية لبعض الأشخاص ربما كان يقصد تأكيد الفرق بين تلك المسحة الزنجية وبين سحنة الأشخاص الآخرين من الجنس الأبيض كما لوحظ انه لم يأت في رسومه الفنية بصورة كثيرة من النساء وان المصور (بهزاد) كان المصور البارع في إنتاج الرسوم الفنية والذي انتهى على يديه تطور التصوير الإيراني في عهد المدرستين الإيرانية والمغولية ثم التيمورية (زكي محمد حسن : ص ٢٧)

يظهر اهتمام (بهزاد) بشكل متوازن ومتناسق في تصوير الطبيعة الريفية وتفوقه في رسم الخيل كما أبدع في رسم صورة تمثل سيدنا (يوسف) (ع) يفر من زليخا امرأة العزيز، حين ارادت في سبيل إغوائه قصر فيه سبع طبقات من الأبواب، وزينت الغرفة الداخلية بصور تمثلها بين ذراعي سيدنا (يوسف) (ع)، زاعمة أنه حين يراها لا بد وان يقع في شراكها، ولكنه فطن إلى الحيلة وصلى ففتحت الأبواب ونجا من زليخا.) كما في الشكل ونلاحظ في رسمه ما اعتاده الفرس في تصويرهم من تغطية وجوه الرسل وإحاطة رءوسهم بهالة من الضوء وتمثل صورة أخرى بعض علماء الدين يتجادلون في مسجد .بينما تمثل الصور الأخرى في رسومه مشاهد من المناظر الطبيعية (زكي محمد حسن : ص التصوير في الاسلام : ص ٧٦)

المدرسة العثمانية (التركية) للتصوير الاسلامي :

يعتبر (عثمان بن ارطغرل بن سلمان شاه) المؤسس الأول للدولة العثمانية في سنة (٦٩٩ هـ- ١٣٠٠ م) واتخذ من مدينة في وسط الأناضول غربي مدينة قونية تدعى (يكي شهر)عاصمة له وخلفه ابنه (اورخان) (٧٢٤ – ٧٦١هـ – ١٣٢٦ – ١٣٣٢ م) الذي اتخذ من مدينة بورصة عاصمة الدولة العثمانية وينسب إلى السلطان (اورخان بن عثمان)، العديد من الإصلاحات والنظم في الجيش وبالنسبة للازياء والملابس أصبحت القلنسوة المخروطية البيضاء يلبسها رجال البلاط والجنود ولكن (مراد بن اورخان)(٧٦١- ٧٩١ هـ)١٣٦٢- ١٣٨٩ م)قد اتخذ مدينة ادرنة عاصمة للعثمانيين ويعتبر السلطان (محمد الثاني بن مراد الثاني)(٨٤٨-

٨٨٦ هـ) (١٤٥١- ١٤٨١م) من أشهر سلاطين الدولة العثمانية وكان يلقب بالفاتح(ابو الحمد فرغلي : ص ٣٣٩)

لهذا اكتسبت مدرسة التصوير التركية العثمانية أهمية خاصة بين مدارس التصوير الإسلامي نظرا لطول الفترة الزمنية التي عاشتها والتي امتدت من القرن (٩ هـ – ١٥م) والى أواخر القرن (١٣هـ – ١٩ م) فضلا عن كثيرة المخطوطات المزروقة بالتصاوير واختلاف موضوعاتها ما بين أدبية ومخطوطات علمية ،بالإضافة الى عشرات الألبومات التي تشتمل على صور متنوعة ، ورغم ان المدرسة قد تأثرت بالتأثيرات الإيرانية والأوربية إلا أنها استطاعت ان تحقق لنفسها شخصية مستقلة ذات سمات فنية متميزة ،كما حظى رسم الصور الشخصية بتشجيع ورعاية السلاطين العثمانيين حتى أصبح يمثل جوانب النشاط الفني في المرسم السلطاني(محمد حمزة الحداد : ص ٦٥٨)

ان ما تقدم ألينا من منمنمات الفن التركي هي تلك التي تعكس الحياة التركية قبل ان تتطرق اليها فنون التصوير الإسلامي وهي تصور لنا جانبا من حياتهم القبلية ومن تصوراتهم عن العفاريت والشياطين ومعتقداتهم الشامانية ،وهناك ثمة تشابه في طرز هذه الرسوم الخطية المصورة فوق الحرير أو الورق واغلب الظن انها لفنان واحد أو عدد من الفنانين ينتمون إلى مدرسة واحدة في التصوير والراجح إنها ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر(ثورت عكاشة : موسوعة التصوير الاسلامي : ص ٢٣٩) وقد مر التصوير التركي بعدة مراحل :

١. الفترة الأولى (سنة ١٤٥١ إلى ١٥٧٤) وفيه ترجع أقدم المخطوطات المصورة في العصر العثماني إلى عهد (محمد الثاني وان كانت المراجع الأدبية ترجعها الى عهد (مرد الثاني بن محمد الثاني أو الفاتح) و(تذكر بصفة خاصة (حسام زاده صانه الله)اشهر مصوري مدينة بروسة) ومن أقدم هذه المخطوطات المصورة (الوردة والبلبل) تأليف (بديه الدين التبريزي) المؤرخة في سنة ٨٦٠هـ – ١٤٥٥م)ويحتوي المخطوط على خمسة صورتبين التأثير التركماني وان كانت المميزات التركية تبدو واضحة في قوة الخطوط وجمودها ورسم الآدميين في صفوف وزي الرأسللمرأة التركية ورسم الزهور ،ان المصور التركي قد وصل إلى القمة من

الناحية النطقية حيث جمع في لوحاته بين الشرق أو الغرب حيث التأثير بالأسلوب الغربي(سعام ماهر : ص ٤١٢)

٢. الفترة الثانية (سنة ١٦٠٣- ١٧٥٤) في عهد السلطان (سليمان الثاني) و(مراد الثالث) نجد ان المدرسة التركية للتصوير الإسلامي قد اكتملت شخصيتها وابتعدت تماما عن المؤثرات الخارجية وأصبحت لها أسلوبها المتميز من حيث ابتعدت الصورعن رسم الزهور والأشجار التي تزين المناظر الطبيعية التي استعملت في الفترات السابقة واقتصرت الصور على الرسوم الآدمية ذات الملابس الفاقعة الألوان والمرسومة على خلفية ذات ألوان باهته لتوضيح الوصف التاريخي للأحداث كما انتشرت الصور الشخصية في عهد (محمد الثاني) بينما قل الإقبال على تصوير المخطوطات الأدبية ذات الموضوعات التقليدية القديمة مثل مخطوط نزهة الأخبار أو الأسرار(سعام ماهر : ص ٤١٨)

٣. الفترة الثالثة : تعتبر هي المصدر الرئيسي للتصوير التركي في النصف الاول من القرن (١٧) كما كان الحال في القرن (١٦)وخاصة في النصف الثاني منه والذي ظهر في الألبومات والمرقعات الخاصة التي زخرت بالصور الشخصية للسلاطين والأمراء وكبار رجال الدين وقد ادى هذا بطبيعة الحال إلى نقص مصوري القصر الذين كانت تزدحم بهم مراسم القصور في الفترة السابقة ومن أشهر المخطوطات المصورة التي ظهرت في هذه الفترة جانب من الصور الشخصية في كتاب (الطالع الفال) كما امتازت بالخطوط العريضة وبالتذهيب واختفاء التفاصيل المنمنمة والموضوعات الخرافية وخاصة في تصوير قصص الأنبياء(سعام ماهر : ص ٤٢)

ومن ابرز المظاهر في الصور الشخصية ومن اهمها صورة السلطان (محمد الفاتح) بمتحف طوبقابيسراى في اسطنبول وقد رسمها المصور التركي (سنان بك) ويشاهد السلطان (محمد الفاتح) وهو يجلس الجلسة الشرقية ويرتدي عمامة كبيرة تتكون من شال ابيض وطاقية حمراء وقفطان اصفر اللون له حاشية حمراء حول الرقبة والصدر وعند أطراف الاردان فوق جبة حمراء الاردان زرقاء اللون بينما يستدل على كتفية عباءة بيضاء اللون ومن الملاحظ ان السلطان قد رسم وجهه في وضعيه ثلاثية الأرباع وقد امسك في إحدى يديه بمجموعة من أزهار الورد يتنسم عبيرها وفي اليد الأخرى منديلا (محمد حمزة الحداد : ص ٦٥٩) كما في الشكل(٨)

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري

١. يعد النسق نظاماً يحكم البنية الاشتغالية للعمل الفني عبر بعدين مهمين فكري وبنائي .
٢. تنطوي الدلالة على فاعلية الدال باعتباره حاملاً للمدلول ، وهو ما يقرر الطبيعة الدلالية التي تسبر غور المعنى لمزيد من التعبير عن المحتوى المضاميني والدلالي لصورة العمل الفني .
٣. ان النسق الدلالي على بنية العمل الفني نوع من الموائمة الجمالية والفنية ، وتحديداً عندما يكون فعل الدلالة ذو تاثير واضح على طبيعة المشهد التصويري للعمل الفني .
٤. تستثمر الانساق الدلالية العلاقة القائمة بين صورة العمل الفني وبين طبيعة السرد وعناصره التي تتنوع بين الاشخاص والفكرة والزمان والمكان وهو ما يحدد امكانية حضور الانساق الدلالية ضمن مساحة التعبير الفني بفاعلية .
٥. يتسم الفن الاسلامي بخصائص فكرية تتصل بمرجعيات التوحيد والعقيدة الاسلامية والفلسفة الاسلامية المؤثرة على بنياته الدلالية .
٦. تستثمر مدرسة بغداد للتصوير الاسلامي معطيات البحث عن احداث وافكار من المجتمع الاسلامي للتعبير عن موضوعات ذات طبيعة اجتماعية وشعبية ، سعى اليها الواسطي عبر تاكيد الهوية الاسلامية في الفن .
٧. اهتمت المدرسة الفارسية للتصوير الاسلامي بمشاهدة الحياة اليومية ، فضلا عن مشاهد الصيد والطبيعة والاحداث المهمة في واقع الحياة العامة والخاصة .
٨. افرزت المدرسة العثمانية في التصوير الاسلامي دوراً واضحا لمعطيات البحث الجمالي ، فضلاً من توثيق الاحداث العسكرية وانتصارات السلاطين وكذلك رسم الصور الشخصية والاهتمام بواقع الاحداث المهمة في الحياة الاجتماعية .

الدراسات السابقة : لم يتسن للباحث العثور على دراسات سابقة ذات علاقة مباشرة بموضوع الدراسات الحالية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث: نظرا لسعة مجتمع البحث الخاص بمدارس التصوير الإسلامي ، وتعذر إحصائه عدديا ، فقد تم الاعتماد على ما توفر من مصورات أخذت من المصادر ذات العلاقة (الكتب المتخصصة بالفن الاسلامي المجلات الفنية ، فضلا عن المواقع الالكترونية على شبكة الانترنت .

ثانياً: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث وقد بلغ عددها (٦) ستة أعمال فنية وبواقع (٢)عملين لكل مدرسة من مدارس التصوير الإسلامي الواردة ضمن حدود البحث وهي (مدرسة بغداد (الواسطي) ،المدرسة الفارسية والمدرسة العثمانية) وتمت عملية اختيار العينة وفقا للمسوغات الآتية :

١- تغطي من خلال تمثلها لمدارس التصوير الإسلامي المساحة الاشتغالية لحدود البحث .

٢- تنوع الرؤى الأسلوبية لانتاج هذه الأعمال .

٣- حضور الدلالات وتنوعها كمحمولات فكرية في نماذج عينة البحث .

ثالثا : منهج البحث : تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي ، في تحليل نماذج عينة البحث ، وبما يتلائم مع تحقيق هدف البحث.

رابعا : تحليل العينة .

نموذج رقم (١)

اسم المدرسة : البغدادية

اسم العمل : موكب احتفال بصباح العيد في برقعيد

اسم الرسام : الواسطي

رقم المقامة :(المقامة السابعة)

تاريخها : بغداد ٦٣٤ هـ - ١٢٣٧م

عائديتها : المكتبة الاهلية باريس

الوصف العام :

نشاهد في اللوحة التي رسمها (الواسطي)والتي كان مضمونها الاحتفال بصباح العيد لبدء عيد الفطر ضمن وبعد مشاهدة الهلال يبتهج المسلمون بحلول العيد مودعين شهر رمضان

المبارك حيث صور الفنان أنه صور مشهدا لانساق دلالية فاعلة تتمثل في تكثيف الأشكال والمفردات مع بعضها البعض ضمن إيقاع متكرر للأشكال مع اختفاء المنظور وظف الفنان قصيدة أو مقولة تخص الحدث في الجزء الأعلى مع حضور واضح للرايات الموجودة التي تنوعت بأشكالها الهندسية واللونية المختلفة وبعض الكتابات المختلفة مع وجود راية مستطيلة الشكل تختلف عن باقي الرايات تشبه السلم في شكلها وفي وسطها بعض الأحرف والكتابات الغير واضحة فيما توزعت كتل من الأشخاص متجاورة مع بعضها في انساق دلالية تدل على الاستمرارية والترابط والايقاع المستمر وكسر الرتابة برجلين الأول والثالث وهم يحملان بوقاً حيث تعمد الفنان إلى تغيير الإيقاع بهؤلاء الذين يحملون الأبواق لتغيير الشكل مع شخص يحمل العلم المستطيل المرتفع إلى أعلى اللوحة وهناك شخص ينقر على الطبل فيما كانت رؤوس الخيول متغيرة الإيقاع والبنية ونشاهد ان الخيول كانت مختلفة الأنواع ولكنها موحدة في الإيقاع المتمثل بالاستمرارية من خلال ارجل الخيول الواقفة على الأرض وتنوعت ألوانها مابين الأسود والأصفر والأحمر والأبيض.

التحليل :

تتناول منمنمة الفنان (الواسطي) موضوعا دلاليا يتحدد عبر العلاقة القائمة بين الأشكال على السطح التصويري والدلالات والسياقات التي تسعى أليها مجموعة من الأشكال المحيطة بالعمل من ضمن الخطاب السردي بمفاهيم تحليلية لوضع فكرة الموضوع (العيد) التي تجسدت من خلال ما وظفه الواسطي في هذا العمل حيث نشاهد ترابط لوحدة الموضوع من حيث الأشكال المتداخلة والمترابطة في بنية صورية كلية .

أما بالنسبة للتوازن فقد رسم (الواسطي) جميع شخوصه بكتلة واحدة على خط شبه مستقيم موازياً لنهاية الرايات في الأعلى إضافة إلى حركة البوقين في جهة اليسار موازية إلى الراية المستطيلة المائلة الى جهة اليمين خالقاً جواً من التناغم البصري والتكرار ذات الإيقاع الموسيقي من ناحية الحركة والخطوط المنكسرة والصاعدة للأعلى إضافة الى هناك انساق دلالية صورية للتكرار من خلال الأشخاص ومن خلال الخيول وقد جسد الفنان في هذه التصويرة العلاقات بين الشكل والمضمون من خلال الشكل ومضمونه حيث جاء الشكل مطابقاً لمحتوى

المدلول من خلال البهجة والفرح الواضح على مرتسمات الوجوه وحركة الرايات والأبواق بعلاقات الكتلة الواحدة المرتبطة بالجانب الديني ذاتياً وفطرياً لتعطي معنى للدال والمدلول التي تحمل عناصر العمل الفني من حيث الألوان والخط والكتلة والإيقاع والفضاء الفاتح الذي أعطى دلالة وقيمة جمالية لظهور الشكل والمضمون بهذه الرؤية الدينية المترابطة التي تعطي معاني كثيرة .

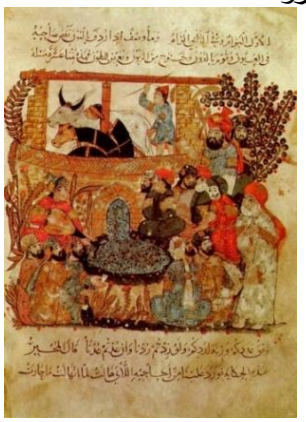
قد تكون تاريخية او اجتماعية وقد أشار الفنان في رؤيته التصويرية بإخراج الشكل بواقعية تعبيرية تجريدية تعطي مدلولات ملموسة دينية واجتماعية ونفسية من خلال تعبيره للبنية الدلالية للون الواقعي والتعبيري من خلال اللون في فضاء اللوحة المطعم بأحاديث أو كتابات شعرية بخط النسخ المعبرة عن مضمون الموضوع وهو رؤية الهلال ومن ثم نشاهد في أعلى اللوحة هناك خمسة رايات مستطيلة الشكل ساكنة وقد حركتها آيات قرآنية مكتوبة في داخلها دلالة على الثبات على العقيدة والمنهج الديني وقد لونت الرايات بالأسود والرصاصي والسمائي والبرتقالي ليدل على ان الإسلام قد مزج بين جميع شرائح المجتمع وأطيافه تحت هذه الراية وفي جنب هذه الرايات هناك أعلام متحركة سوداء موشحه بالأبيض ليخرج من الإيقاع الثابت إلى المتحرك .

وفي الجهة اليمنى للوحة هناك خمسة خيول مختلفة الألوان أولها اللون الأحمر ويليه الأبيض وبعض الألوان الأخرى والرقم خمسة بالنسبة للخيول الأمامية دلالة على دعائم الإيمان الخمسة أو الصلوات اليومية الخمسة كإشارة دلالية مابين الرقم أربعة للدلالة على الفضائل كلها تصب في الشهر الفضيل وهو شهر رمضان المبارك الذي انتهى وقد استقبل الناس العيد فرحاً وابتهاجاً به أما أرضية العمل الفني فنشاهد وكأن أوتادا قد غرزت فيها للوهلة الأولى المتمثلة للإشارة إلى ارتكاز الإيمان الروحي على الأرض وثبات الأشكال حيث نشاهد خطوطاً مستقيمة متجاورة كبنية مستمرة بإيقاع وألوان مختلفة دلالة على الثبات الروحي والوجداني للعقيدة المتمثلة بتفتح الأزهار على الأرض التي منبع للخير والعطاء .

نموذج رقم (٢)

اسم المدرسة : البغدادية

اسم العمل : ابو زيد مريضا وحوله جمع من الاصدقاء بينهم الحارث يزورونه



اسم الرسام : الواسطي

رقم المقامة : (المقامة التاسعة عشر)

تاريخها : بغداد ٦٣٤ هـ – ١٢٣٧م

عائديتها : المكتبة الاهلية باريس

الوصف العام :

نشاهد في لوحة (الواسطي) وهو يصور لقطة من حياة الناس وتقاليدهم في زيارة المريض وقد قسم الفنان لوحته الى عدة أجزاء ومشاهد صورية رائعة متمثلة بالسماء الصافية المطعمة بالكلمات العربية ونشاهد القسم الثاني عبارة عن كتلة كبيرة ومتنوعة بألوانها وشخوصها وحيواناتها ونباتاتها وهي ذات انساق دلالية مترابطة فيما بعضها بالأشكال والألوان بحيث جعل الفنان هذه الأشكال كتلة واحدة في مقدمة اللوحة نشاهد في أعلى الكتلة بناء معماري هندسي مقطع إلى شكلين مستطيلين تشبه البناء القديم وفي وسط هذين المربعين شخص يحمل عصا مرتدياً لوناً ازرقاً فاتحاً مع ثورين الأول ابيض والثاني بنياً فاتحاً وهم يجرون ناعوراً من الماء باللون الأسود وفي الأسفل منه مجموعة من الأشخاص شخص منهم واقف وهو كبير السن متحدثاً الى أبا زيد السروجي المريض في وسط هذه المجموعة مع شخص آخر يتكلم مع أبو زيد وكأنه الحارث الذي جاء للاطمئنان على أبي زيد السروجي وفوقهم امرأة تلبس رداءً احمر تحمل آله موسيقية تعزف عليها وقد لونت الشخصيات جميعا بألوان متقاربة مائلة الى الأحمر والبرتقالي والجزء الثالث من اللوحة المتمثلة بالارضية الموجودة والتي رسم فيها بعض النباتات المختلفة مع وجود كتابات وعبارات وابيات شعرية تخص الصورة المرسومة .

التحليل :

نجد ان الفنان في وحدته التصويرية قد جمع بين علاقة الأشكال المرسومة داخل تصويرته الفنية وذلك من خلال المساحة التي حددها في بنية الأشكال ضمن بعدها وقربها عن

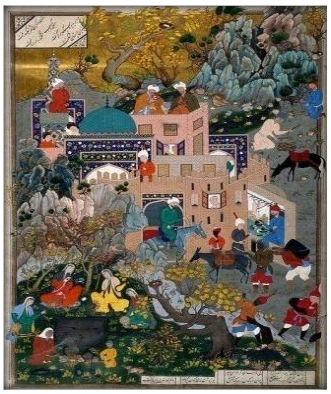
عين المشاهد أضافه إلى التوازن فقد وازن الفنان في عمله الفني هذه البنية التصويرية التعبيرية ببنية الخط العربي في الأعلى والأسفل من حيث ان التوازن لا تحكمه قوانين محددة وثابتة أما بالنسبة لإيقاع العمل الفني فقد وضع الفنان إيقاعا لونياً يحتاج به المشاهد للانتقال من لون إلى آخر ومن شكل إلى آخر أما بالنسبة للحركة فتكون الحركة واضحة ومحسوبة من حيث ما جسده الفنان في بنيته التصويرية التي تعطي للأشكال دلالات ورموز في انتقال حركة الأشكال والألوان من مكان إلى مكان وقد بني الفنان أشكاله التصويرية بعلاقات مترابطة بين الدال والمدلول من خلال العمق ألمضموني المرتبط بالشكل المرسوم والذي يخرج منه معاني ودلالات وموز حملتها عناصر العمل الفني كالخط واللون والإيقاع والمساحة والفضاء المترابط بين أجزاء اللوحة بما تحمله من معاني كثيرة .

ولايخفى علينا ان بنية الشكل تميل الى التعبيرية من حيث خروج الأشكال عن المألوف الطبيعي لما موجود بالواقع وارتباطها بمضمونها الاجتماعي والأخلاقي وذلك بتداخل بنية اللون مع الأشكال، اجاد الفنان رسوم شخوصه بطريقة معبرة حيث ابتدأ بخط بعض الأشعار في فضاء اللوحة العلوي والتي شاهدناه في لوحات سابقة ثم رسم تحت الأبيات الشعرية رجلاً ماسكاً عصا بيده وهو يضرب الثيران ليحرك ناعور الماء والثور دلالة على القوة أما الناعور فهو دلالة على استمرار دورة الحياة التي تدور لتعطي الماء الذي يمثل العطاء والحياة في إشارة إلى بعض الأشجار المورقة التي تضج بالحياة ورسمت الأشجار بأوراق دائرية الشكل بعيدة عن الواقع حيث كانت مجردة بأسلوب هندسي وبين هذه الأشجار نجد شخصين واقفين ينظران الى الماء المتدفق من الأعلى وفي أسفلهم هناك مجموعة أخرى من الشخوص وهم يتحاورون مع ابي زيد السروجي للاطمئنان على صحته وهو جالس يتحاور مع الشيخ الكبير وبجانبه الحارث .

وقد عمد الفنان إلى رسم ينبوع الماء بجوار هذه الشخصيات للدلالة على النقاء الروحي لهذه الشخوص ومحبتها الى ابو زيد السروجي ولان الماء يعتبر المطهر الجسدي والروحي لكل شوائب الحياة وهناك شخصين ينظران بالقرب من الينبوع إلى امرأة جالسة تعزف ابتهاجا وفرحاً بشفاء هذه الشخصية في مقامات الحريري حيث ارتدت لوناً احمراً للدلالة على الفرح والبهجة وفي أسفلها هناك ثلاث أشخاص فرحين واحدهم يشرب الماء وهم ينظرون الى المجموعة القريبة في

جهة اليمين وفي أسفلهم هناك الأرضية وبعض النباتات المتفتحة لونت بالأحمر وانتشار بعض الورود وفي أسفل الأرضية نجد بعض الكتابات الشعرية التي تخص بنية الموضوع السردية .

نموذج العينة رقم (٣)



اسم المدرسة : الفارسية

اسم العمل : قصة هفتواذ والدودة

اسم الفنان : دوست محمد

المخطوطة : شاهنامة طهماسب – اصفهان

تاريخها : ١٥٢٢ م – ١٥٢٨ م

عائديتها : متحف المتروبوليتان – نيويورك

الوصف العام :

عمل واقعي تعبيري ممثلاً بشخصيات مختلفة توزعت ما بين الآدمية والحيوانية والهندسية والنباتية عبر عنها وصاغها بشكل متقن محاولةً منه لملأ الفراغات وإعطاء العمل ذات قيمة جمالية دلالية إبداعية نجد ان الفنان ابتدأ عمله الفني بإطار ابيض كبير بين جوانب اللوحة ليغلق العمل الفني بأسلوب جمالي يضع الناظر مشدوداً إلى أشكاله ، قسم الفنان عمله التصويري إلى أربع أجزاء ممثلة بالسماء ذات اللون البني أما الجزء الثاني فتمثل بطبيعة جميلة مع بعض الجبال يفصل بينها وبين السماء ضوءً اصفر اللون أما الجزء الثالث المتمثل بأرضية اللوحة فهناك شخصين يرتدي الأول ثوباً ازرق والثاني يلبس الأبيض وفي جوارهم حصان عربي باللون الأسود مع قصر كبير ذات قبة سمائية اللون بأشكاله الهندسية تعتليه منارة سوداء مطعمة بالأبيض وهناك شخصية جالسة أسفل السطح العلوي وهناك بوابه للقصر مزخرفة باللون النيلي الغامق مع سياج كبير يحيط بالبناية باللون البرتقالي الفاتح مع وجود شخص في سطح البناية ونشاهد في الجهة اليسرى هناك طبيعة مكونة من الأشجار والصخور وامام هذه الأشجار هناك خمسة شخصيات نسائية جالسة في حديقة .

التحليل :

طور الفنان المسلم نظامه الصوري في هذا المشهد التصويري بتصوير أشكال هندسية منتظمة وتوزيعاته الشكلية الهندسية للخطوط والأشكال ليعبر الفنان عن بنية الحركة في

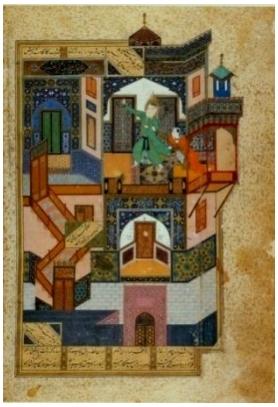
الموضوع واهتمامه البالغ بالسرد القصصي الشعبي بتجديد وضع الأشخاص والأشكال في انساق السطح التصويري ليحقق نوع من التوازن ووضوح الألوان حيث كانت وحدة العمل الفني تتميز بالترابط بين أجزاءه المختلفة بالاستخدام المناسب للشكل والخط والكتلة والفراغ .

اما بالنسبة للتوازن فقد عادل الفنان بين عناصر التشكيل سواء بين الظل والضوء او بين الأحجام التي أعطاها ثقلاً في المساحات ثم نجد ان الإيقاع في اللوحة قد نظم بين الحجوم والألوان والترتيب بدرجات باتجاه عناصر العمل الفني حيث كان الجو العام للمشهد التصويري منسجما من ناحية توزيع الألوان باستثناء بعض الأشكال التي حاول الفنان إعطائها دوراً بارزاً وأثرا كبيراً في نجاح العمل الفني وإبراز عناصر التكوين من خلالها ولهذا نجد بان الشكل هو بنية المشهد التصويري بما يحمله من مضامين وفكر يؤدي من خلاله الفنان دوره في انتاج العمل الفني من حيث ترابط الصلة بين الدال والمدلول يتحقق منها البنية السردية والمستوى الدلالي لهذا المشهد إلا ان الأنساق الدلالية للشكل تحمل الدلالة الواقعية الاجتماعية من منظور انطباعي حيث كانت البنية الدلالية للمضمون بنية اجتماعية في قرية حيث رسمت (قبة باللون الفيروزي وهو دلالة على (الجنة) التي ينزلها الحق تعالى لعباد مخصصين وهي جنة الفردوس جنة المعارف والعلوم الذوقية والمشاهدات كل ذلك يشكل شكلاً من أشكال الجنان التي ينزل بها الله تعالى لعباده اللذين استحقوها في دار الدنيا .

فيما يقع في جهة اليسرى ثلاث نساء جالسات يمثلن مضمون الموضوع حيث نرى امرأة تدور القطن مع صديقاتها خارج القرية وفي يوم من الأيام تكتشف دودة في تفاحة عائدة لأبنة هفتواذ وفي هذه الصورة تقرر ابنة هفتواذ بالاحتفاظ على هذه الدودة وهنا وضع الفنان انساقه الدلالية التصويرية بمشهد اشبه بالمشهد الأسطوري من حيث ان هذه البنت ترى في هذه الدودة الموجودة في هذه التفاحة مغزى كبير تضعها في حالة المغزل حتى تحافظ عليها وتعتقد ان هذه الدودة تساعدها على تدوير كميات اكبر من القطن تختلف عن الأيام السابقة وبعد ان يعرف والدها فانه يحتفظ بالدودة كفأل جميل له وبعد مرور مدة من الوقت بدأت القرية تزهر بالاخضرار والرفاهية وزهو الحياة والاستقرار الجميل وبعدها سمع (اردشير) وهو حاكم مدينة (اصطخر) بهذه الحكاية فقام باختراق القلعة وقتل الدودة وهنا تنتهي هذه الحكاية في كثير من الروايات لقد عمد الفنان الى انساق هذا المشهد التصويري على تصميم هذه المباني بدقة عالية

وجعل فيها نبض الحياة يدق بوهج عالي موزعاً بين أركانها تجمعاً لبعض الناس بتفاصيلها اليومية وتصوير مناظرها الطبيعية لأضفاء جمالية وهاجة لهذه القرية .

نموذج رقم (٤)



اسم المدرسة : الفارسية

اسم العمل : يوسف يهرب من زليخة

اسم الفنان : كمال الدين بهزاد

المخطوطة : بستان سعدي

تاريخها : ١٤٨٨م

عائديتها : دار الكتب المصرية

الوصف العام :

يمثل هذا العمل هروب سيدنا (يوسف) (ع)من حجرة الأبواب السبعة وهو يرفض أطاعة مولاته زليخة التي كان يعتبرها أما له بعدما اشتراه عزيز مصر حيث أجبرته على عمل المعصية حيث غلقت جميع الأبواب محاولة بذلك اغواء النبي (يوسف)(ع) فأمتنع عن تنفيذ ما همت به ولهذا جسد الفنان أنساقه الدلالية لهذا المشهد من خلال تقسيمه للسطح التصويري الى قسمين تمثل بالفضاء الخارجي لون بلون بني فاتح مع القسم الثاني المتمثل ببناية مكونه من ثلاث طوابق كل طابق لون بلون مختلف حيث نشاهد في الأعلى قبة بشكل هندسي وتحتها جدار من السيراميك بلون ازرق مع بعض الآيات القرآنيه بخلفيه سوداء وفي الجهة اليسرى شريط مكتوب من الخط الفارسي وفي وسط الطابق العلوي هناك نرى بعض الغرف المشكلة تشكيلاً هندسياً بالزخارف الإسلامية وخروج (يوسف)(ع) من هذه الأبواب المقفله وزليخه خلفه محاوله اللحاق به ونشاهد بأنها تمسك بثوبه من الخلف وهو متجه إلى الباب ذات اللون الأخضر والمطعمة بالزخارف ذات اللون الأزرق نلاحظ في الطابق الأسفل هناك بعض الأبواب المقفلة باللون البرتقالي الفاتح .

التحليل :

حاول الفنان في انساق هذا المشهد من إيجاد قيمه جمالية فنيه دلالية تضاف إلى جمال الواقع والتعبير عن المشاعر التي تحيط بواقعه وعلاقته الجمالية الرؤيويه التي تحمل دلالات من خلال الشكل والألوان والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقصص الدينية التي جسدها اكثر من فنان وقد وظف في بنية المشهد التصويري صيغة للتعبير عن الموضوع والفكرة بوصفه دلالة لشيء ما وهي دلالة فكرية مرتبطة بالعلاقات في مستوى دلالي بوصفه عنصراً فاعلاً في الأنساق الدلالية لهذا المشهد الذي نشاهد في أعلى المشهد المتمثلة بالسماء باللون البني والبناية الكبيرة التي تحمل في أعلاها الهوية الإسلامية وهي القبة دلالة على السمو والوصول للمطلق ولا ننسى الأشرطة الهندسية ذي الكتابات الفارسية عمد الفنان على إخراج المشهد برؤيه جديدة تختلف عما موجود من حيث وحدة الموضوع المترابطة والمتداخلة بين اجزائها في كتلة واحدة مثلت صلب الموضوع الذي أراده الفنان .

وهناك ألوان توزعت بين المتضاد والمنسجم وقد لعب التكرار دوراً كبيراً في الأشكال من حيث تكرار الأبواب والسلالم إضافة الى البنية التكرارية للخطوط الفارسية بين المشهد الشكلي للوحة ونشاهد علاقة مترابطة بين الدال والمدلول وهي مرتبطة بعلاقات ذاتية بحيث يكون للشكل المعنى بدلالة المضمون حيث ان المضمون مهد الطريق للشكل لكي يسبح في فضاء المشهد ليخرج لنا رؤية جمالية بصرية ذات نسق دلالي منظم ليجعل الناظر يتفاعل بصورة عميقة في المشهد وتوحي بأنها مشهد مسرحي أمامك يشبه إلى حد ما المشهد التعبيري الذي وظفه الفنان لكي يسرد لنا قصة النبي (يوسف)(ع) مع زليخة هناك نرى في أعلى اللوحة شخص النبي يوسف(ع) وهروبه من زليخة حيث صور المشهد وهو في حالة الهروب

حاولت زليخة إدخال النبي(يوسف) (ع) إلى القصر الذي يوجد بداخله ممر مكون من سبعة أبواب متوالية ثم دعته الى هذا المكان بعدما جرى حوار حاولت اقناع النبي (يوسف)(ع) الى المعصية ولقد أبدع الفنان من خلال النسق البنيوي في رسم العمارة والأبواب بمشهد ليس أفقي ولكن بصورة عمودية ليبين أهمية المشهد وليعطي توضيحاً للمداخل السبعة التي حاول الفنان ام يوضحها من خلال الطوابق الثلاث التي رسمها في بنية مشهديه عمودية على شكل متسلسل متجهاً الى الأعلى .

وقد أعطى الفنان العلاقات الهندسية ذات الدلالة البنيوية داخل بنية السطح المزخرف والبنية المعمارية لبنية الشكل نشاهد ان الفنان رسم زليخة برداء احمر ليدل على الشهوة الجامحة الدنيوية لهذه المرأة أما (النبي) (ع) فقد كانت ملابسه بالأخضر ليدل على النقاء والعطاء الروحي له والطهارة وهو حالة حركية تدل على الهروب من الباب متجه إلى الباب الآخر للنزول وان الدلالة الرؤية البصرية للمشهد في هذه اللوحة يدل على ان الإنسان مهما وقع في مكان للمعصية فانه يقدم حياته ثمناً لعدم معصية (الله) سبحانه وتعالى (فالنبي) (ع) لم يخف من الوقوع من المرتفع العالي الذي وضعته له زليخة لأنه كان يفكر بعدم عصيان خالقهُ حتى لو ضحى بنفسه المهم ان تبقى روحه نقيه عن المعصية .

نموذج العينة رقم (٥)

اسم المدرسة : التركية

اسم العمل : (قيافة الانسانية في الشمائل العثمانية – سليمان القانوني وابنه وافراد حاشيته داخل القصر)

اسم الفنان :

المخطوطة : (هونرنامة)

تاريخها : نهاية القرن ١٦

عائديتها : متحف قاب طابو استنبول

الوصف العام :

طرز الفنان مشهده التصويري بالزخارف الإسلامية وبواجهتها البسيطة المسطحة وبتمثلاتها الاجتماعية والتي لاتخلو من أي عنصر زخرفي لهذه المكونات في بنيته التصويرية ولهذا نشاهد الفنان قسم لوحته إلى ثلاثة أقسام القسم الأول هو السماء البعيدة جداً وملونه بلون اصفر بعيد والقسم الثاني المتمثلة بالجبال وما يحيطها من خيام بعيدة اما القسم الثالث فهو مركز اللوحة فهناك مجموعة بعيدة مكونة من عشرة أشخاص واقفين في خط واحد وأمامهم عشرة اشخاص آخرين يقفون في خط واحد ولكن متفرقين وبجوارهم من جهة اليمين هناك خيمة لونها احمر ذات أشكال هندسية وفي الجهة اليسرى

رسم الفنان خيماً بألوان وأشكال مختلفة يتقدمها في مركز اللوحة السلطان سليمان القانوني وهو جالس على عرش ضخم بهيئة فيها المبالغة بالحجم والخيمة بلون احمر مفتوحة من كل الجوانب وبقربه ابنه الأمير محمد وعلى جانبه الأيسر امرأتان واقفتان وهما زوجتاه وأمامهم شخصين وهما وزرائه المقربين وخلف ابنه ثلاثة أشخاص واقفين بخط واحد وأما نظر السلطان أيضا مجموعة من ستة أشخاص وفي الجهة اليسرى السفلى مجموعة من تجمع لأشخاص يرتدون خوذه مثلثة الشكل ويرتدون اللون الأحمر والأسود

وقد اغلق الفنان الشكل الدائري للبنية التصويرية بمجموعة أعطت ظهورها إلى المشاهد وأثوابها مختلفة الألوان وبجوارها مجموعة متجهة الى هذه المجموعة الواقفة وأمامهم الوزير الأعظم الذي يقف محاوراً هؤلاء الأشخاص ليلبوا الطاعة والاحترام للسلطان ، وهناك مجموعة من الحرس في الزاوية السفلي اليمنى وهم يرتدون الزي العسكري الخاص بالسلطان وبعض الأشخاص بقربهم وهم الجوقة الموسيقية لقصر السلطان منتظرين الأمر لدق الطبول ترحيباً بالسلطان مع مجموعة من الخيول

التحليل :

رسم الفنان الكثير من المشاهد التصويرية في أعماله الفنية التي جسدت سلاطين العثمانيين اللذين وضعوا القوانين التي تنظم شؤون دولتهم واهتمامهم البالغ بشؤون الدولة وجعل المواطن مرفهاً يعيش بسلام تحت ظل دولة السلطان سليمان القانوني الذي وسَع الإمبراطورية العثمانية وأصبح راعياً كبيراً للثقافة والاهتمام بالفنون والادب والعمارة وأصبح عصره يلقب بالعصر الذهبي ونشاهد في هذا المشهد شمائل هذا السلطان من الأخلاق والطباع والكرم والخصال الطيبة محاولاً خلق جو الدفيء والطمأنينة بدلالة هدوء الجو العام للوحة وكذلك رؤية المشهد من الأعلى ليبرز وضعية جلوس السلطان من خلال بنية المشهد التصويري الذي وظف بعلاقات الشكل الدائري الذي يدور حول السلطان بنسقية حركيه دائرية الشكل مقطعة على شكل مقاطع لتدل على إيقاع حركي مستمر ليخلق قيمة جمالية موزنة للقيم الشكلية بحيث شغل جميع المساحات بموازنة واحدة اما التكرار فقد وظفه في بنية نسقية مرتبطة من خلال الأشخاص المكررة بالألوان والحركة والإيقاع نفسه كان الإيقاع دائري والخطوط متجهة بشكل افقي مع خطوط مثلثة دلالة الهيبة والعظمة والشموخ ، وهناك ترابط الشكل العام للبنية من خلال المشهد

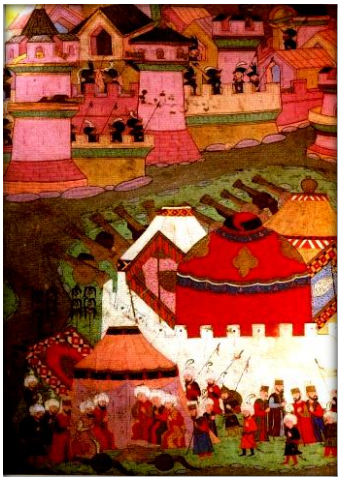
التصويري بمضمون من خلال بنية الألوان المتناسقة إضافة إلى ان هناك علاقات متسلسلة تعطي معنىً واضحاً للشكل وترابطه مع المضمون .

وقد بنى الفنان البنية الدلالية للشكل بدلالة واقعية تعبيرية إضافة الى البنية الدلالية للمضمون كانت بنية اجتماعية جسدها الفنان من خلال بنية اللون التعبيرية والواقعية ونلاحظ في فضاء العمل الفني هناك جبال كبيرة تحيطها بعض الخيام دلالة على الجو الهادي لاستقرار الشعب في كنف السلطان والجبل يدل على السمو والشموخ وقد عمد الفنان إلى فرش الجبل بلون ابيض يشبه الفراش الناعم للدلالة على النقاء ولاحتضان هذا السلطان لشعبه في أفراحهم وإحزانهم وان الفنان وضع السلطان في مكان مهيب وواضح للعيان بإبراز الشخصية بحجم كبير يفوق المعتاد وابتعاده عن الواقع وكأنه تمثال كبير جالس على العرش ذات الزخارف الفخمة كل ذلك ليدل على العظمة ووضع فوق مظلة مزخرفة ليدل على ان السلطان هو مظلة الدولة التي يتفيأ تحتها الشعب وهناك مجموعة من الناس حاضرين يقفون بصف واحد ببنية متراصة بدلالة الوقوف الواحد الذي يشبه الوقوف في الصلاة حيث لاحركة ولاهمس في مستوى دلالي واشاري واحد .

وخلف السلطان هناك خيم ملونة نصبت في هيبة ووقار حيث يدخل السلطان اليها وبجواره زوجته وأولاده يجلسون إلى جواره وأمامه وزرائه وامامه احد الوزراء في حديث دائم معه وخلف هذا الشخص هناك مجموعتين مكونه من شخصين في الأولى وهم يصغون إلى الحديث الذي يدور بين السلطان سليمان والوزير ، والمجموعة الثانية يقفون باحترام يستمعون الى نصائح السلطان اليهم ثم اغلق المشهد بشكل نصف دائري يمثل الحضور الذي يدير بظهره الى جهة المشاهد التي نشاهد حركتهم فيها ببنية مستمرة كأنها الجدار الذي يقف بخشوع كأن على رؤوسهم الطير حيث لا حركة ولا كلام وهناك شخص أمام الجدار البشري يرتدي اللون البرتقالي وهو الذي يدير ويرتب هذه المقابلات للوصول إلى السلطان وإبداء آرائهم له وهناك مجموعة من الطبول تدق عندما يأتي السلطان سليمان وذلك كتقاليد ملكية عند قدوم السلطان لتتبأ الحاضرين بالاستعداد للمقابلة ودلالة على ذلك الجيش المستعد لاستقبال السلطان خلف هذه الطبول نلاحظ بعض الرجال وبعض الخيالة وهم في حالة الاستعداد ومن خلال بنية هذا المشهد التصويري لكرم

السلطان وحفاوة استقباله للجموع البشرية وتقديم يد العون لهم أنما هو دلالة على احترامه لشعبه وقضاء حوائجهم والاستماع الى آرائهم وذلك لتحقيق الارتقاء للإمبراطورية العثمانية وكذلك تحقيق الازدهار والرخاء .

نموذج رقم (٦)



اسم المدرسة : التركية

اسم العمل : الجيش العثماني يحاصر فيينا

اسم الفنان :

المخطوطة : هونرنامة المجلد الثاني.

تاريخها : ١٥٢٩ م

عائديتها : مكتبة قصر توفكابي- كاليفورنيا.

الوصف العام :

نلاحظ في المشهد التصويري اهتمام الفنان باستعمال الألوان النقية والمكملات لبنية المشهد التصويري من حيث الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة والاهتمام بالشكل العام ليسجل إحساسه البصري الذي يهدف الى نقل الانطباع الذي يتركه المشهد في النفس والذي جعل منه التشبيه فيه وسيله لنقل الإحساس للمعركة التي دارت في فيينا حيث قسم الفنان مشهده التصويري إلى ثلاث أقسام الأول كان صغيراً جداً السماء بلون اصفر في الطرف الأعلى الأيسر والقسم الثاني عبارة عن قلاع النمسا الكبيرة والمختلفة الألوان بأشكال هندسية تصف البناء الأوربي المسيحي ولونت بلون احمر ووردي بالإضافة إلى البني والأسود والأخضر الفاتح مع وجود القسم الثالث الذي يفصل المعركة بين السلطان العثماني وبين قلاع فيينا وهوعبارة عن شارع ملون بلون بني مع وجود ساحة خضراء بجانبه تستقر عليها مركز البنية التصويرية وهي خيام السلطان سليمان القانوني التي لونت باللون الأحمر البارز مع سياج ابيض وفي مقدمة هذه الخيم هناك مدافع الجيش العثماني على طول الشارع الموازي لقلاع فيينا .

وفي أسفل اللوحة هناك خيمة بلون برتقالي وهي خيمة السلطان الذي يشرف على المعركة مع وجود شخوص من الجيش والقادة والوزراء والحرس وامام الخيمة يجلس السلطان

سليمان مجاوراً للخيمة وبعض الشخوص المهمة والموزعة من الجيش العثماني مرافقة له في المعركة ، أما الأرضية فأعطاها لون اخضر مع مزج اللون البني مجاوراً للون الأخضر .

التحليل :

اهتم الفنان في بنية المشهد التصويري من حيث البناء المسطح فكانت سطوح ألوانها تحمل دلالات اعتمد عليها الفنان من حيث الشدة اللونية لاعتماده التبسيط في الفن الإسلامي ولهذا ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي تحيط بالموضوع من حيث تنوع المساحات الهندسية في الأشكال تبعاً لتنوع الخطوط واتجاهاتها المختلفة اعتمد الفنان على ترابط عناصره الفنية في العمل الفني من حيث وحدة الأسلوب ووحدة الفكرة ووحدة الأشكال وعلاقاتها المتداخلة التي تحكمها نظم التراكب والتماس أما بالنسبة للتضاد اللوني فعمد الى التضاد من خلال اللونين الأحمر والأبيض في مركزية اللوحة أما باقي الألوان فيسودها الانسجام للتعبير عن درجة وضوح الأشكال في المشهد التصويري أما بالنسبة للتوازن حافظ الفنان على القدرة في مركز العمل الفني الثقيل الجسم وهو احد أهدافه المحدودة في الرؤية لتحقيق التوازن العام بين أجزاء العمل الفني بحيث عمد على توازن الكتلة السفلى والوسط مع الكتلة العليا .

ونلاحظ بان الحركة الخاصة بالموضوع كانت حركة أفقية باستثناء الخيمة التي كانت عمودية وحاول الفنان فيها تغيير موقع الأشكال من مكان إلى مكان آخر أما الإيقاع اللوني فقد ظهره الفنان بحركة ديناميكية ترتبط مع الحدث بصورة منتظمة تجمع ما بين الوحدة والتغيير بين اشكال العمل الفني من خلال اللون ومن خلال ما نشاهده في البنية التصويرية للمشهد هناك علاقات مترابطة في سلسلة الأحداث بين شكلها وبين مضمونها حيث اعتمد الفنان على تجريد الأشكال بأسلوب تعبيري مميزاً بإدخال الجانب الهندسي الجمالي والأسلوب الزخرفي في هذا العمل والذي يعطي شكلاً ومضموناً بالعلاقات المترابطة بينهما تتجلى فيها ما جسده الفنان من صور وأحاسيس بالحركة لجميع أجزاء اللوحة لتعطي دلالات حركية ذات صبغة تعبيرية مترابطة بين أجزاء العمل الفني .

وهناك تقسيم تسطيحي للعمل الفني الذي بناء بشكل اقرب للواقع معبراً فيه عن أحداث المعركة فكان الجو العام للوحة بلون احمر دلالة على الحرب والدم وان هذه المدينة الأوربية

المسماة بـ (فيينا) قد هاجمها العثمانيون وذلك لضمها الى دولتهم العظمى حيث نشاهد القلاع في هذه المدينة وهذه البيوت مزدحمة بالأشخاص التي تدافع عن حصنها في الضفة الأخرى فكان المشهد أشبه بالمشهد الليلي حيث حاول الفنان اظهار التكوينات بالوان حارة ليوحي بقوة المشهد وقوة الصراع بين الجانبين وفصلها بجدار يوضع في المعركة يسمى (الساتر) ولا نشاهد أي مقاومة او أي جيش بالنسبة الى مدينة (فيينا) الا بعض الجنود الواقفين أمام الجيش العثماني وهم مستسلمين بالكامل واما في الجهة الثانية فقد تواجد الجيش العثماني مبتدأً بصور للمدافع في بنية نسقية للمشهد التصويري دلالةً على بدء المعركة وبداية قصف المدفعية جدران مدينة فيينا لانه احتلال فيينا كان حلماً يراود العثمانيين لما تمثله هذه المدينة من أهمية استراتيجية لمكانتها التجارية في قلب العالم الأوربي .

فرسم الفنان خيم السلطان وجيشه وهم يضربون المدينة حيث اعطى أهمية كبيرة لخيمة السلطان باللون الأحمر التي تعبر تعبيراً جمالياً عن كل مشاعره وافكاره لان هذه الألوان هي التي تعبر عن كل انفعالات الجيش العثماني ولهذا عمد الفنان الى نقل احداث واقعية مبالغ فيها من ناحية الأشكال والأحداث والتي تحمل صوراً تاريخية جسد بها أهوالا وويلات الحرب حيث جسد هذا العمل ببساطة وواقعية ولغة شبيهه بالتعبيرية ونلاحظ ان الفنان سلط الضوء على الجيش العثماني من خلال الجدار الأبيض في وسط هذا الظلام ليعطي أهمية بالغة للجيش وهو يريد الهجوم على الضفة الأخرى اما بالنسبة للخيمة البرتقالية فهي خيمة اجتماع القادة والسلطان سليمان ليبادروا بخطة الهجوم حيث كان الجدار فاصلاً بين خيم السلطان وخيمة الجنود ونشاهد الجميع خارج الخيم في حوار بينهما في بنية متسلسلة ولا يوجد انفصال في الأشخاص وإنما هناك تداخل للدلالة على القوة وبأس وعظمة الجيش العثماني والتزامه بأوامر السلطان سليمان حيث وظف الفنان ظلمة بجانب الخيمة البرتقالية ليجعل تضاداً قوياً بين الظلام والضوء للجدار الأبيض للدلالة على الخروج من الظلم إلى العدالة التي ينشدها السلطان العثماني حظوراً ثورياً وطنياً في إسقاط كثير من الدول وإخضاعها تحت سيطرته ولعل هذا الانتصار الذي حققه السلطان سليمان بقيادة جيشه ليوسع من سيطرته على الأقاليم الأوربية بدلالة تصدية إلى الجيش في فيينا وأبادته للسيطرة على مدينة وشحن الجو باللون الأحمر الحار ليدل على حرارة وهياج هذه المعركة من اجل السيطرة ومن اجل البقاء .

الفصل الرابع
النتائج ومناقشتها

أولا : نتائج البحث

١. يتحقق الفعل الدلالي في نماذج عينة البحث عبر فاعلية الأنساق الفكرية والبنائية فضلا من طبيعة التواصل الدلالي في المعاني والأفكار والتفسيرات المصاحبة لها ، كما في النموذج (١,٢، ٥,٦)

٢. تتشكل الأنساق الدلالية في نتاجات التصوير الإسلامي ، عبر استدعاء خصوصية الصياغات الاستعارية للمشاهد والأفكاروالأحداث التي يتم تداولها بصريا في مدارس التصوير الإسلامي من قبل الفنان المسلم ، كما في النماذج (٣، ٤، ٦)

٣. تمثل الرؤية النسقية لدلالة الشكل ، نمطا فاعلا من أنماط البحث الأسلوبي للفنان المسلم ، عبر أحداث نوع من الموائمة بين الشكل والأثر الدلالي المحمول عليه ، كما في النماذج (١، ٢، ٣ ،٤)

٤. أظهرت فاعلية الأنساق الدلالية للمضمون ، تنوعا واضحا في نماذج عينة البحث ، توزعت ضمن مستويات : اجتماعية ، نفسية ، دينية، كما في النماذج (٢ ، ٣، ٥، ٦)

٥. تستحضر الانساق الدلالية لنماذج عينة البحث ، صيغا فكرية تنتقل من خلالها ضرورات البناء البصري لصورة المشهد من طبيعتها الذهنية (الإدراكية) الى طبيعتها (الحسية). ،كما في النماذج (٢ ، ٤، ٥)

٦. للنسق الشكلي اثر دلالي واضح في نماذج عينة البحث وذلك من خلال ضرورات التنظيم الاظهاري لصورة الشكل فضلا عن الرؤية الدلالية المتصلة به ، كما في النماذج (٢ ،٥، ٦)

٧. تنطوي البنية النسقية للخط على محتوى دلالي فاعل ، يتأثر بطاقة الخط وطبيعته التعبيرية وانواعه وطرق استخدامه كما في النماذج (١، ٢ ٤)

٨. يحقق النسق اللوني بعدا دلاليا في التحليل البصري لمشهدية الصورة وتاثيراتها السايكولوجية والذائقية على المتلقي لما تحمله نتاجات التصوير الإسلامي من استخدامات لونية متعددة دلاليا واظهاريا على المستوى التقني كما في النماذج (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ٥، ٦)

٩. يلعب عنصر الفضاء دورا نسقيا واضحا في تشييد تقسيمات عمودية وأفقية لسطح الصورة ومعالجة تأثير العلاقات البنائية للعناصر مع طبيعة الفضاء ، استنادا الى ما يتضمنه تفسير الفضاء دلاليا روحيا ، كما في النماذج (١، ٢، ٤، ٦)

ثانيا :الاستنتاجات

١- يعتمد الخطاب الدلالي لنتاجات التصوير الإسلامي على فاعلية الأنساق وطبيعة اشتغالها وأنواعها ومستوى التأثير الذي تحدثه في بنية الصورة .

٢- ان المعالجات التعبيرية والدلالية للأنساق الفكرية ، تتأثر بطبيعة المرجع وما يرتبط من خصائص دلالية تسهم في بلورة إطار معرفي دلالي لحالة التواصل من حيث التأثير والتأثر وهو ما تلمسناه في نماذج بصرية عديدة من مدارس التصوير الإسلامي .

٣- تعد الأنساق الدلالية في نتاجات التصوير الإسلامي ،بمثابة افتراضات بصرية فاعلة ،تمثل انعكاسا لحالة الأثر الجمالي الذي يتبدى على مستوى شكلي ، مضاميني ، تقني .

٤- تتنوع الأنساق الدلالية كأنماط رؤيوية – ايحائية ، في نتاجات التصوير الإسلامي ، إذا تحقق تقابلا موضوعيا مع المحتوى الدلالي للصورة .

٥- تفصح طبيعة الأنساق الدلالية عن ضرورات مفاهيمية مغايرة لنمطية الاستدعاء- كفعل تناص – لايحاكي البعد الدلالي للصورة الأصل من خلال أعادة صياغتها من جديد وتقديمها كنسق مؤثر وفاعل .

ثبت المصادر والمراجع

المعاجم :

١- جبران مسعود : الرائد معجم لغوي عصري ، ط٧ ، دار العلم للملايين بيروت ، لبنان ، ١٩٩٢

٢- احمد مختار عمر : معجم ألغة العربية المعاصرة ، ط١ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٨

٣- لالأند، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية (١ ، ٢، ٣) ، ترجمة خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ، ١٩٩٦

٤- ابراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة للشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة، ١٩٧٩ ، ص ٢٠٠

٥- كيرزويل ، اديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، افاق عربية للصحافة والنشر بغداد ، العراق ، ١٩٨٥

٦- اللبدي ، محمد سمير نجيب : معجم المصطلحات النحوية والصرفية ، ط ١ ، دار الفرقان للنشر والتوزيع ، الاردن ، ١٩٨٥

٧- شوقي ضيف : المعجم الوسيط معجم اللغة العربية ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ٢٠٠٤
٨- ابراهيم مدكور :المعجم الفلسفي معجم اللغة العربية ، الهيئة العامة للمطابع الاميرية ، مصر ، ١٩٨٣
٩- سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، لبنان ، ١٩٨٥

المصادر:

١- بلاسم محمد : الفن التشكيلي قراءة سيميائية في انساق الرسم ، دار مجدلاوي ،عمان ، ٢٠٠٨
٢- عبد الوهاب جعفر : البنيوية بين العلم والفلسفة عند مشيل فوكو ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٩
٣- احمد سلمان فتح الله : مدخل الى علم الدلالة ، ط١ ، مكتبة الآداب ،القاهرة ،١٩٩١
٤- جرمان،كلود وريمونلوبلن : علم الدلالة ،ت : نولر الهدا لوشن، منشورات جامعة قان يونس ، بنغازي ،١٩٩٧
٥- لاينز ، جون :علم الدلالة : ت : مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرون ،كلية الاداب ،جامعة البصرة ،١٩٨٠
٦- محمد محمد يونس علي :مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب ،ط١ ، دار الكتاب الجديد المتحدة ،لبنان، ٢٠٠٤
٧- احمد مختار عمر : علم الدلالة ،ط٥ ،علا للكتاب ،القاهرة ،١٩٩٨
٨- ايناس حسني : التلامس الحضاري الاسلامي – الاوربي ،عالم المعرفة ،الكويت ،١٩٧٨
٩- الاغا ، وسماء :الواقعية التجريدية في الفن ،دار فارس للنشر والتوزيع ،الاردن ،٢٠٠٧
١٠- هادي نهر: علم الدلالة التطبيق في التراث العربي ،ط١ ،تقديم علي الحمد ،دار الامل للنشر والتوزيع ،الاردن ،٢٠٠٧
١١- العيبدان، موسى بن مصطفى: دلالة تراكيب الجمل عند الاصوليين ،الاوائل للنشر والتوزيع ،سوريا،٢٠٠٢
١٢- الغوثاني، راتب مزيد : جماليات الرؤية تاملات في الفضاءات البصرية للفن العربي ،دار ينابيع للطباعة والنشر ،ب ت
١٣- حيدرعبد الرزاق كمونه : الفكر الفلسفي وتصميم العمارة العربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،٢٠١٠
١٤- ثروت عكاشة : معراج نامه اثر اسلامي مصور ، دار المستقبل العربي ،مصر ، ١٩٨٧

١٥- شبر فقية : رسالة الفن والجمال في الفكر الاسلامي المعاصر ،دار المتقين ' بيروت لبنان ،٢٠١٠

١٦- احمد عبد الكريم : النظم الايقاعية في جماليات الفن الاسلامي ، دار اطلس للنشر والتوزيع والانتاج الاعلامي ، القاهرة ، ٢٠٠٧

١٧- محمد مكية : بغداد ، ط١ ،دار الرواق ،لندن ، ٢٠٠٥

١٨- عياض عبد الرحمن امين : اشكالية التاويل في الفن العربي الاسلامي من التصوير ،دار الاصدقاء، بيروت ، ب ت

١٩- الاغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية (في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،٢٠٠٠

٢٠- الجبوري ، محمود شكر : الخط العربي قيم ومفاهيم والزخرفة الاسلامية ،دار الامل للنشر والتوزيعاربد ، الاردن، ١٩٩٨ ،

٢١- النعيمي ،ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة ، دار الرشيد للنشر ، العراق ،١٩٧٩

٢٢- عيسى سلمان : الواسطي يحيى بن محمود بن يحيى رسام خطاط ومزخرف ، وزارة الاعلام ،بغداد ، ١٩٧٢

٢٣- الدباج ،عبد الكريم عبد الحسين : جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي ، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، الاردن

٢٤- عفيف بهنسي : الفن الاسلامي ، دار طلاس الدراسات والترجمة والنشر ،دمشق ،ب ت

٢٥- حكمت محمد بركات : التذوق وتاريخ الفن الفنون الاسلامية ، عالم الكتاب 'القاهرة ،٢٠٠٥

٢٦- ديماند ،م. س: الفنون الاسلامية ،ط٣، ترجمة احمد محمد عيسى ، مراجعة ،احمد فكري ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢

٢٧- عبد اللطيف محمد سلمان : تاريخ الفن الاسلامي ،دار القلم ، دمشق ، ٢٠١١

٢٨- زكي محمد حسن : التصوير في الاسلام عند الفرس ،دار الرائد العربي ، لبنان ، ١٩٨١

٢٩- الالفي ، ابوصالح : الموجز في تاريخ الفن العام ،ط٢ ، دار نهضة مصر للنشر ، مصر ،٢٠١٢

٣٠- عفيف بهنسي : الفن الاسلامي ،ط٢، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ،١٩٩٨

٣١- زكي محمد حسن : التصوير واعلام المصورين في الاسلام ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ،٢٠١٢

٣٢- زكي محمد حسن : التصوير في الاسلام عند الفرس ، مؤسسةهنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، ٢٠١٢

٣٣- ، ابو الحمد محمود فرغلي: التصوير الاسلامي نشاته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسه ، الدار المصرية اللبنانية ،١٩٩١

٣٤- الحداد ، محمد حمزه اسماعيل : المجمل في الاثار والحضارة الاسلامية ، ط١ ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ،

٣٥- ثورة عكاشة : موسوعة التصوير الاسلامي ، ط١ ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، ٢٠٠١

٣٦- سعاد ماهر : الفنون الاسلامية ، مكتبة الاسرة ،مصر ،٢٠٠٥

٣٧- الحداد ، محمد حمزه اسماعيل : المجمل في الاثار والحضارة الاسلامية ،ط١، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ،ص ٦٥

الملاحق:

شكل (١)

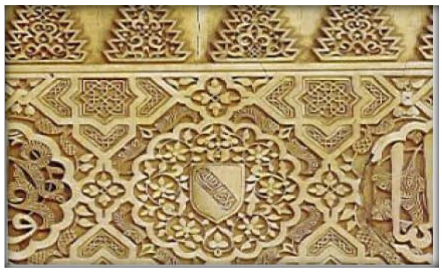
مسجد الشيخ لطيف الله اصفهان ايران

شكل (٢)

مسجد جوهرشاد، مشهد– ايران

شكل (٣)

زخارف نباتية

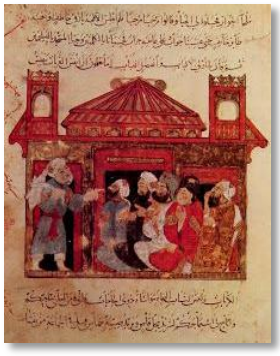


شكل (٤)

زخارف هندسية نباتية في قصر الحمراء بغرناطة

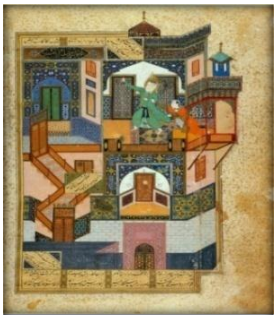
شكل (٥)

موكب اختفال بصباح العيدفي برقعيد) للفنان يحيى بن محمود الواسط تصويرة من المقامة الثانية عشربغداد ٦٣٤هـ – ١٢٣٧م المحفوظة المكتبة الوطنية بار



شكل (٦)

ابو زيد في احدى مساجد المغرب يطلب صدقة من الجالسين فيه تصويرة من المقامة الثانية عشر بغداد ٦٣٤هـ – ١٢٣٧م
المحفوظة المكتبة الوطنية



شكل (٧)

سيدنا يوسف يفرمن زليخا سعدي بدار الكتب باريس لبهزاد من مخطوط البستان المصرية تاريخه سنة٨٩٣هـ

شكل (٨)

صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح
متحف طوبقابي– سراي استنبول
المصور (سنان بك)