المعنى الرمزي في فن المنمنمات الإسلامية: قراءة سيميائية في منمنمة للواسطي

حبيب بن محمد زوينخ، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، جامعة قابس، تونس.

Received: 30/07/2025

Acceptance: 08/02/2026

Corresponding Author: habibzouinekh@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 19(1) (2026) 15-32

Doi: https://doi.org/10.47016/19.1.2

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

تبلور فن المنمنمات الإسلامية كشكل من الممارسة الإبداعية في كثير من المدارس التصويرية، رغم كثير من الآراء الاستشراقية التي اعتبرته هامشيا ومفتقدا لمعنى رمزي واضح. تتضح ملامح ذلك البعد الإبداعي من خلال قدرة الفنان على توظيف سياقات فنية ودينية وأدبية وفلسفية مختلفة تتشكل من التفاعلات السوسيوثقافية والتاريخية المتنوعة. في هذا السياق، يحضر التصوير في ذلك الفن كتأويل تشكيلي تأسس ضمن ممارسة إبداعية تهدف إلى تأصيل الفعل الفني من خلال تصورات تعبيرية خلقت رؤية فنية جديدة ومميزة. يقدم هذا البحث قراءة في جملة تلك المسائل ويدرس تمظهراتها في الممارسة الفنية من خلال قراءة تشكيلية وسيميائية في منمنمة للواسطي مدرجة ضمن المقامة عدد 43 في مخطوطة مقامات الحريري. ونرصد من خلال هذه القراءة الدلالات المعتمدة وما تكشف عنه من رؤية إبداعية تترجم قدرة الفنان على الخروج بالتصوير الإسلامي من دائرة الممارسة الحرفية البسيطة. وظفنا في سياق هذه القراءة السيميائية آليات تحليل المعالجة التشكيلية وتبينا أثرها في تشكيل بعد رمزي يعكس وعيا جماليا يتخذ من التصوير وسيلة للتعبير الفني والإبداعي.

الكلمات المفتاحية: المنمنمات، السيميائية، المعنى الرمزي.

Symbolic meaning in Islamic miniature art: A semiotic reading of a miniature by Al-Wasiti

Habib ben Mohamed Zouinekh, Higher institute of arts and crafts of Gabes, University of Gabes, Tunisia.

Abstract

Islamic miniature art crystallized as a distinct form of creative practice across various pictorial schools, despite numerous Orientalist perspectives that dismissed it as marginal or lacking in clear symbolic depth. The features of this creative dimension are evident in the artist's ability to employ diverse artistic, religious, literary, and philosophical contexts shaped by multifaceted socio-cultural and historical interactions. In this context, painting representation in this art form emerges as a plastic interpretation – an aesthetic practice aimed at grounding the artistic act through expressive conceptualizations that forged a new and distinctive artistic vision.

This research explores these issues and examines their manifestations in artistic practice through a plastic and semiotic analysis of a miniature by Al-Wasiti, found in the 43rd Maqama of al-Hariri's *Maqamat* manuscript. Through this reading, we trace the established significations and the creative vision they reveal, reflecting the artist's capacity to elevate Islamic painting beyond the realm of simple literal practice. Within this semiotic framework, we employed mechanisms for analyzing plastic treatment, identifying their impact on constructing a symbolic dimension that reflects an aesthetic consciousness using representation as a medium for artistic and creative expression.

Keywords: Miniatures, Semiotics, Symbolic meaning.

مقدمة:

ذهب كثير من المستشرقين إلى نفي المضمون الإبداعي في الأعمال الفنية الإسلامية واستبعدوا أن تتضمن رؤية تأويلية تفصح عن لغة رمزية أصيلة، إذ اعتبر توماس أرنولد أن الإسلام لم يطور لغة خاصة به، أي أنه لم يمتلك لغة رمزية واضحة (Arnold, 1928. pp. 155, 156). رغم اهتمام عديد الدراسات بالرد على هذه الآراء التصنيفية ودحض نظرياتها المسقطة، إلا أن البحث في مسألة الكشف عن البعد السيميائي

في الفنون الإسلامية عموما، وفي فن التصوير خاصة ما زال يستوجب تقديم قراءات سيميائية تستجلي المعاني الرمزية التي ضمنها الفنان المسلم في منجزاته، وذلك من أجل المساهمة في تأسيس تنظير جمالي يظهر حقيقة البعد الإبداعي وأصالته في ذلك الفن.

في فن المنمنمات تحديدا، تتجلى قدرة الفنان على توظيف الرموز ضمن رؤية ذاتية تبحث في إنشاء المعاني من خلال خلق أسلوب تعبيري خاص في سياق ضبط العلاقات التشكيلية في المشهد المصور. في هذا الإطار، اشتهر يحيى بن محمود الواسطي كأحد أهم المصورين في التاريخ الإسلامي، حيث أبدع كثيرا من المنمنمات التي تميزت بمعالجة تشكيلية فريدة.

لم يكتف الواسطي بالبعد الوظيفي المرصود في المنمنمة، بل فكر في فعل التصوير باعتباره تعبيرا فنيا مشحونا بالسيمياء من أجل جعل المنمنمة أثرا مفتوحا على تعدد القراءات. في هذا الإطار، سنقدم قراءة سيميائية للمنمنمة التي أدرجت ضمن المقامة عدد 43 في مخطوطة مقامات الحريري، ونعتمد في هذا السياق رؤية تحليلية تنطلق من دراسة المعالجة التشكيلية من أجل الكشف عن المعاني الرمزية التي تفصح عنها المنمنمة المذكورة.

إشكالية البحث

تتنزل الإشكالية المطروحة في هذا البحث في إطار التطرق إلى مسألة البعد الإبداعي في فن المنمنمات الإسلامية، وذلك عبر تحليل البعد السيميائي والكشف عن المعاني الرمزية التي يضمنها الفنان في سياق المعالجة التشكيلية للمشهد المصور. من هنا نطرح الأسئلة التالية:

ما الخصائص التشكيلية والجمالية التي تميز فن المنمنمات الإسلامية بوصفه نسقا بصريا منتجا للمعنى؟

كيف تتجلى تلك الخصائص في مثال منمنمة الواسطي؟

كيف تسهم البنية البصرية للمنمنمة (الخط، واللون، والفضاء، والتنظيم الهندسي) في بناء الدلالة الرمزية داخل الصورة؟

بأي آليات سيميائية حول يحيى بن محمود الواسطي النص الأدبي في مقامات الحريري إلى خطاب تصويري ذي بعد تعبيري وتأويلي؟

منهجية البحث

اعتمد البحث منهجا تحليليا سيميائيا ذا بعد تشكيلي- تأويلي، يجمع بين الوصف البنيوي للعناصر، وتحليل العلاقات الدلالية بينها، وتأويلها في ضوء السياق الثقافي والاجتماعي، بما يتيح فهما متكاملا للعمل الفني بوصفه بنية شكلية وخطابا رمزيا في آن واحد. وتتشكل هذه المنهجية وفق المستويات الثلاثة التالية:

مستوى وصفي- بنائي: استخدم في البداية لرصد مكونات المنمنمة: الخط، واللون، والفضاء، وتوزيع الشخوص، والمستويات المكانية... وهذا الوصف لم يكن غاية في ذاته، بل مرحلة تمهيدية.

مستوى تحليلي- سيميائي: وهو المستوى المركزي في البحث، حيث جرى تفكيك العلامات البصرية وقراءة دلالاتها الرمزية وعلاقاتها بالسياق الثقافي والأدبي والاجتماعي.

مستوى تأويلي- جمالي: تمثل في الانتقال من تحليل العلامة إلى استنباط المعاني العميقة (الدوائر، واللولب، والمركز، والتوتر، والسكون، والبعد الروحي...).

فرضيات البحث

ينطلق هذا البحث من فرضيات مفادها أن:

1. المنمنمة المدرجة بالمقامة عدد 43 في مخطوط مقامات الحريري ليحيى بن محمود الواسطي تقوم على نظام بنائي- تشكيلي مقصود، تُنظم فيه العناصر البصرية (الخط، واللون، والفضاء، وتوزيع الشخوص) وفق إيقاع هندسي يسهم في توجيه مسار القراءة البصرية وإنتاج المعنى.
2. العلاقة بين النص الأدبي في مقامات الحريري والصورة المنمنمة ليست علاقة توضيحية قائمة على التبعية، بل هي علاقة إنتاج متبادل للدلالة، حيث تُعيد الصورة صياغة الحدث السردي ضمن خطاب

بصري مستقل.

3. العلامات البصرية المختلفة والمتنوعة في منمنمة الواسطي تؤدي وظائف رمزية وروحية تتجاوز البعد الجمالي الشكلي، وتعكس تمثلات اجتماعية وثقافية مرتبطة بسياق الحياة الاجتماعية في أواخر العهد العباسي في بغداد.
4. المنمنمة المتناولة بالتحليل تكشف قدرة الواسطي على التفكير في العمل التصويري من منطلق تشكيلي، وهي تبين رؤيته الجمالية الأصيلة في توظيف الدلالات في المشهد من أجل خلق معاني رمزية تجعل من العمل المصور أثرا مفتوحا على تعدد القراءات والتأويل الرمزي.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في:

1. تقديم إسهام نقدي ومنهجي في فهم جماليات المنمنمات الإسلامية بوصفها خطابا بصريا قائما على نظام دلالي مركب، لا مجرد زخرفة أو توضيح نصي، وذلك عبر استناد البحث إلى مقاربة تحليلية سيميائية تبين كيف تنتج العلامات البصرية المعنى داخل السياق الثقافي والفكري للحضارة الإسلامية.
2. الجمع بين التحليل التشكيلي والمقاربة السيميائية التطبيقية في قراءة منمنمة محددة للواسطي، بما يتيح فهما أعمق لآليات إنتاج المعنى داخل الصورة بوصفها خطابا بصريا مستقلا ما يزال محدود الحضور في الأدبيات العربية، إذ غالبا ما تُقرأ منمنمات الواسطي في إطار علاقتها التوضيحية بالنص الأدبي، دون التعمق في آليات إنتاج الدلالة داخل البناء البصري ذاته. هذا إضافة إلى ندرة الدراسات التي تجمع بين التحليل التشكيلي التفصيلي للعناصر البصرية (كالخطوط، والتكوين، وتوزيع الكتل، والعلاقات اللونية، والإيقاع الحركي، ونظام البنية الهندسية) والتحليل السيميائي الوظيفي الذي يدرس آليات توليد المعنى ومسارات القراءة البصرية داخل العمل الواحد، فغالبا ما يُعالج أحد البعدين على حساب الآخر.
3. ومن ثم، يسعى هذا لبحث إلى سد هذه الفجوة عبر تقديم قراءة سيميائية تطبيقية لمنمنمة محددة انطلاقا من التحليل التشكيلي. هذه القراءة تركز على تفكيك البنية الداخلية للصورة، وتتبع مسار القراءة البصرية، وتحليل وظائف العلامات اللونية والهندسية والتصويرية، عبر الانتقال من مستوى الوصف والتأويل العام إلى مستوى التحليل البنائي الدلالي المركب، بما يتيح فهما أعمق لدور المنمنمة في توليد المعنى، لا باعتبارها زخرفة مرافقة للنص، بل باعتبارها نسقا دلاليا قائما بذاته.

أهداف البحث

1. الكشف عن الخصائص التشكيلية والجمالية لفن المنمنمات الإسلامية وبيان أسسها البصرية والرمزية داخل النسق الفني الإسلامي.
2. تحليل آليات إنتاج الدلالة في منمنمة ليحيى بن محمود الواسطي من خلال قراءة سيميائية - تشكيلية تبرز العلاقة بين الخط واللون والفضاء والبناء الهندسي.
3. توضيح العلاقة بين النص الأدبي والصورة البصرية في مقامات الحريري وإبراز انتقال المنمنمة من الوظيفة التزيينية إلى البعد التعبيري التأويلي.
4. الإسهام في تأسيس مقاربة نقدية تربط بين السيمياء والفنون البصرية.

حدود البحث

1. يقتصر هذا البحث على تحليل سيميائي لمنمنمة واحدة من أعمال يحيى بن محمود الواسطي المدرجة ضمن مقامات الحريري (المقامة عدد 43)، وذلك بوصفها نموذجا تمثيليا لأسلوبه في المدرسة البغدادية في أواخر العصر العباسي.
2. تهتم القراءة المدرجة في هذا البحث بتحليل البعد الجمالي والدلالي والبنائي للصورة دون التوسع في الدراسة التاريخية الشاملة لمسار المنمنمات الإسلامية أو المقارنة المنهجية مع مدارس تصويرية أخرى كالفارسية أو العثمانية.

3. لا يتناول البحث الجوانب التقنية المادية للعمل (نوع الأصباغ، والورق، وتقنيات الرسم)، بل يركز على القراءة البصرية والسيميائية في ضوء السياق الثقافي والأدبي للنص المرافق.
4. وعليه، فإن نتائج البحث تظل مرتبطة بحدود العينة المدروسة وإطارها المنهجي، مع إمكانية تطويرها في دراسات لاحقة تتناول متنا أوسع أو مقاربات مقارنة.

المصطلحات المعتمدة

المنمنمات: هي فن توشيح النصوص بواسطة التصاوير (Fontana, 2015, p. 7)، وانطلق تواجدها في العالم العربي منذ القرن الحادي عشر ميلادي، واعتبرت نتاجا لتأثيرات متعددة بيزنطية وفارسية، إلا أنها استقلت بمرور الزمن بأسلوبها وخصوصيتها (Ben ʻĀmir, 2021, pp. 652, 653). تتمثل المنمنمات في صور مصغرة ترسم عادة في صفحات المخطوطات ضمن ما سمي بفن الكتاب، وارتبطت عموما بالطبيعة والحياة اليومية فعبرت عن فلسفة وعقيدة حضارة الإسلام (Aʻshʻsh, 2008, p. 7). تتميز المنمنمات بخصائص فنية محددة مثل التسطيح وغياب المنظور وكثرة التفاصيل ودقتها، واعتماد زخارف مميزة بألوان ومواد مختلفة مستخرجة من الذهب والفضة واللازورد (خاصة الفارسية منها) (Goliot-lété, 2008, p. 157)

تنوعت المدارس في فن المنمنمات وفق تنوع الأسلوب الفني في التصوير، ومن أشهرها: المدرسة العربية والمدرسة المغولية الإيرانية والمدرسة الهندية والمدرسة التركية.

المنهج السيميائي: هو منهج يختص بتحليل النصوص ويهتم بالاصطلاح وبدلالة الكلمات (Lalande, 2008, p. 1262) بهدف فهم طريقة بناء المعنى وتكوينه من خلال العلامات (رموز لغوية أو غير لغوية) التي تشكل النصوص. ينطلق المنهج السيميائي من علم العلامات أو السيميوطيقا باعتباره علما يدرس أنساق العلامات والأدلة والرموز (Majdī Wahbah, 1984, p. 25).

الدلالات: في القراءة السيميائية تعرف الدلالات على أنها ما ينقل المعنى أو الدلالة للمتلقي وذلك ضمن شبكة من العلاقات الرمزية التي تتبلور في سياق جملة من قواعد الأنظمة التاريخية والحضارية والاجتماعية والمعرفية والدينية والثقافية، فهي ليست اختصارا أو رمزا، بل عملية معقدة تشمل الدال الذي يعني الصورة الصوتية للعلامة والمدلول الذي هو الفكرة والمفهوم (Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art, 2007, p. 335)

التعريفات الإجرائية

في اشتغالنا على مصطلحي المنهج السيميائي والدلالات سنحدد المعاني التي نقصدها في بلوغ الأهداف المرصودة في دراستنا. سنوظف المنهج السيميائي إجرائيا من خلال تقديم قراءة تقوم على التأويل السيميائي عبر تفكيك البنى المكونة للمشهد المرسوم واستخراج العلامات التي استعملها الواسطي في بناء شبكة العلاقات الدلالية ونظام العمليات التشكيلية. يمر هذا الإجراء عبر تقديم قراءة تشكيلية تكشف عن التصورات الجمالية التي وظفها الواسطي في تشكيل بنائية التركيبة وتوزيع عناصر المكون البصري انطلاقا من تأويل المكون السردي لنص المقامة. في هذا السياق، سنوظف التحليل التشكيلي من أجل تقديم قراءة سيميائية تهدف للكشف عن المعاني الرمزية التي يضمنها الواسطي في اعتماده للدلالات التي شكلها وفق عوامل ذاتية وأخرى فنية، الأولى تتعلق بمنظوره النقدي وموقفه المضمن في المنمنمة من خلال إدراجه لعلاقات اتصال دلالية مرسلة إلى المتلقي عبر شكل من الرسالة التي يراد منها التأويل الرمزي والتأمل والاستنتاج والفهم، والثانية تتعلق بتصوراته الجمالية في بناء المعاني التعبيرية في فن التصوير وإخراجه من حد الوظيفة التزويقية.

1. السيمياء: المفهوم والخصائص

السيميائية هي المقابل اللغوي العربي لكلمة (Semiotics) في اللغة الإنجليزية، المشتقة من الكلمة اليونانية (semeion) التي تعني (Sign) أي العلامة. كلمة السيميائية تعود في اللغة العربية إلى الجذر

اللغوي (س و م)، فالسومة والسيمة والسيماء والسيمياء كلها تدل على معنى العلامة (Ibn manẓūr, 1414 h, p. 312). و"يقابل مفهوم العلامة في التراث مفهوم الدلالة" (Zayd, 1986, p. 78).

في اللغة الإنجليزية نجد مصطلحين متشابهين؛ هما (Semiotics) و(Semiology) يطلق كل منهما على علم العلامات. مصطلح السيميولوجيا في الأصل يوناني التأليف يتألف من شطرين: (semio) و(logy). يحمل الشطر الأول المأخوذ من الكلمة اليونانية (semeion) معنى العلامة، ويحمل الشطر الثاني المأخوذ من الكلمة اليونانية (logia) معنى الدراسة أو العلم. وبذلك تمكن السيميولوجيا، باعتبارها علم للعلامات، من معرفة ماهية العلامات والقوانين المسيرة لها (Saussure, 1986, p. 149) استعمل مصطلحا السيميائية والسيميولوجيا جنبا إلى جنب للدلالة على علم العلامات، سواء كانت لسانية أو غير لسانية، عبر رصدها وتصنيفها وبيان دلالاتها وكشف القوانين التي تحكمها.

تُعد السيمياء علما يدرس العلامات والأنساق الدلالية وآليات إنتاج المعنى داخل المنظومات الثقافية واللغوية والبصرية (Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art, 2007, p. 397). وتعود إرهاصاتها الأولى إلى الفلسفة اليونانية، حيث تناول أفلاطون وأرسطو مسألة العلاقة بين الاسم والمسمى. غير أن تشكل السيميائية كحقل معرفي مستقل ارتبط أساسا ببدايات القرن العشرين مع كل من فرديناند دو سوسير (Ferdinand de Saussure)، الذي نظر إلى العلامة اللغوية بوصفها اتحادا بين الدال والمدلول داخل نسق اجتماعي، وذلك في إطار إرساء دعائم نظرية لسانية جديدة تقوم على مبدأ النظر في ذاتها ومن أجل ذاتها، وتشارلز ساندرز بيرس (Charles Sanders Peirce) الذي وسع مفهوم العلامة ليشمل الأيقونة والمؤشر والرمز، مؤكدا على البعد التداولي في إنتاج المعنى (Peirce, 1986, pp. 141, 142).

لاحقا، أسهم رولان بارت (Roland Barthes) وأمبرتو إيكو (Umberto Eco) وغريماس (Algirdas Julien Greimas) في نقل السيمياء من حقل اللغة إلى حقل الثقافة والصورة والأسطورة والوسائط البصرية، فغدت أداة تحليل شاملة للخطابات الرمزية.

تتأسس السيمياء على جملة من الخصائص، أهمها: اعتبار العلامة بنية علائقية لا تُفهم إلا ضمن نسق، والاهتمام بآليات التأويل وتعدد الدلالات، والربط بين البنية الشكلية والسياق الثقافي. لا تدرس السيمياء العلامة في بعدها الشكلي فحسب، بل في ارتباطها بالبُنى الاجتماعية والتاريخية والبيئية التي تنتجها، لذلك فهي تُعد علما عابرا للتخصصات، يلتقي فيه علم اللغة، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والنقد الفني.

ترتبط السيمياء بالمجتمع والبيئة من خلال حضور العلامات نتاجا لتمثلات جماعية وأنماط عيش وقيم رمزية، فالألوان والأشكال والهيئات الجسدية والفضاءات المعمارية والإشارات التصويرية، كلها تتحول إلى شفرات ثقافية تعبر عن تصورات الإنسان للعالم. في هذا السياق، يصبح العمل الفني مجالا كثيفا لتفاعل العلامات، إذ تتجاور فيه الرموز الدينية والاجتماعية والسياسية والثقافية والجمالية ضمن نظام بصري قابل للقراءة والتأويل.

أما في الفن والتواصل، فالسيمياء تمثل أداة منهجية تمكن الباحث من الانتقال من مستوى الوصف البصري إلى مستوى تحليل البنية الدلالية، أي مما (نراه) إلى معنى (ما نراه). تُسهم السيمياء بذلك في تفكيك العلاقات بين الخط واللون والفضاء والحركة بوصفها وحدات دلالية، كما تتيح فهم العمل الفني كخطاب بصري موجه إلى متلق فاعل. من هنا، تتجلى أهمية السيمياء في دراسة الفنون البصرية، ولا سيما المنمنمات الإسلامية، حيث تتشابك النصوص الأدبية مع التشكيلات البصرية في بنية رمزية مفتوحة على تعدد القراءات.

2. السمات الفنية في المنمنمات الإسلامية

اعتمد التصوير في فن المنمنمات الإسلامية على مصادر فنية عديدة بيزنطية وصينية ومانوية وهندية

ومغولية، لكن مع ازدهار ذلك الفن في أمصار عديدة من الدولة الإسلامية استفادت المنمنمات كثيرا من عديد التأثيرات المحلية المرتبطة بطبيعة السياقات الثقافية وبالبيئة بكافة مكوناتها (Fontana, 2015, pp. 20-25). انصهرت كل تلك التأثيرات في قوام الصورة الروحية للثقافة العربية الإسلامية، فاكتسب فن المنمنمات بصمة فنية وأسلوبية خاصة تشكلت من خلال ملامح جمالية مميزة تجلت سماتها من خلال تعدد المدارس الفنية، والتي تميز كل منها بخصائص فنية محددة [1].

في إطار تعدد تلك المدارس تنوعت الأساليب التصويرية في كثير من المنمنمات الشهيرة في تاريخ الفن الإسلامي[2] واشتهر في ذلك كثير من المصورين[3] الذين ساهموا في تأسيس أنماط أسلوبية وتقنية مثلت مبادئ جمالية لفن التصوير الإسلامي في المنمنمات والأجناس التصويرية الأخرى. وساهم أيضا اتساع رقعة الإسلام وانضمام أجناس جديدة من مغول وهنود وصينيين وفرس وأتراك وغيرهم، في إدراج أنماط ثقافية كان لها الدور الفعال في تقديم مزيج متنوع من حساسيات فنية تمكنت رغم تباعدها من تحقيق شكل من الوحدة الجمالية من خلال التأثير المتبادل.

بشكل عام، تميزت المنمنمات الإسلامية بجملة من سمات فنية تتمثل في:

1. استنادها إلى التكوين الإيقاعي الذي تبلور من خلال تصورات الفنان وخبرته في توزيع عناصر العمل الفني وبناء العلاقات التشكيلية بين الخطوط والألوان والسطوح والمفردات والزخارف والرموز. تتنوع الخطوط والزخارف في تداخل منسجم، وتتدرج الألوان في نغمات وتباينات في إيقاعات الضوء والظل.
2. اعتماد تكوين المشهد عموما على الأشكال المسطحة التي لا تخضع للتجسيم، وتتوزع في أرجاء اللوحة وفق أهميتها. ويرتبط ذلك باهتمام المصورين بمبدأين جماليين رئيسين يرتبطان بروحية عقيدة التوحيد وهما: "أولا: تصحيف الواقع، أي تغيير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان وبما يتفق مع فلسفته ورؤيته الذاتية للواقع. وثانيا: تغفيل الشكل الواقعي، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته لتمثيل الكلي والمطلق" (A'sh'sh, 2008, p. 24).
3. استخدام الألوان والخطوط والرموز للتعبير عن مفاهيم وأفكار تترجم رؤية المصور في تبليغ معنى النص مثل القوة والسكينة والحركة، حيث يوظف عديد العناصر والمفردات الفنية من أجل تجسيد أفكاره ووضعها ضمن إطار تأويلي فريد، ويعتمد في ذلك على الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية والمعمارية، إضافة إلى الزخرفة الهندسية أو النباتية وأنماط الكتابة العربية.

عموما، تتبلور هذه السمات الفنية ضمن مسارين أسلوبيين في المنمنمات الإسلامية: المسار الأول تمثله المدرسة العربية، من خلال اعتمادها مبادئ الاختزال والزهد في التفاصيل ضمن مؤثرات بيزنطية وساسانية بالأساس، ويعد يحيى بن محمود الواسطي أهم أعلامها، والمسار الثاني تمثله المدرسة الفارسية من خلال اعتماد مبادئ أقرب للتمثيل والمحاكاة والترميز ضمن مؤثرات صوفية تتصل بتأثيرات صينية ومانوية وهندية، وأهم أعلامها بهزاد.

وجد الواسطي في مقامات الحريري مادة أدبية ثرية لما امتازت به من تصوير دقيق للحياة الاجتماعية، بما فيها من مفارقات ونوادر وطرائف، فكانت هذه المادة فرصة جيدة استغلها الواسطي في التعبير الفني عن قضايا العصر الذي عاش فيه. ولقد صور الواسطي 99 منمنمة ملونة في 167 صفحة قياس 37سم× 28سم من كتاب مقامات الحريري في النسخة التي تعود إلى مجموعة الدبلوماسي والمستشرق الفرنسي شيفر ((Charles Henri Auguste Schefer (1820 – 1898) المحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس 4 والمؤرخة في بغداد سنة 634هـ/1237م (A'sh'sh, 2008, p. 6).

مثل الواسطي مرجعا مهما أسس لخصوصية فنية في تمثل جمالية التصوير الإسلامي في المنمنمة العربية، وذلك في إطار اهتماماته التشكيلية في معالجة البنية والتركيب واللون والأسلوب الخطي والتعبيري، ففي اللون وظف الواسطي الألوان الباردة والحارة كآلية لإبراز الإحساس بالضوء والحركة والتكوين والتعبير عن المشهد، وفي مستوى الخط استعمل الخط الأسود لتحديد التفاصيل وأوكل له اهتماما كبيرا وذلك عبر

تصور خاص لترصيف التركيبة عبر إهمال المنظور وربط البعد والقرب في المشهد بفاعلية النفس أو الجوانية العاطفية.

3. تمثلات الدلالة في فن المنمنمات

إن الآراء الاستشراقية التي اعتبرت أن فن التصوير الإسلامي لم يمتلك لغة رمزية واضحة لم تتمكن من تفكيك بنى العلاقات الفكرية التي تشكل السياق الثقافي الذي تبلور فيه ذلك الفن. لا يبدو من المنطقي أن يرتاب المسلم من الرموز، خاصة في إطار ما تشير إليه كثير من الشعائر والعبادات من حضور دلالات ذات بعد تأويلي خاص مثلا في الصلاة والصوم ومناسك الحج والأعياد وغيرها، وذلك في إطار ما يرتبط بها من أحداث ودلالات تبرز خاصة في رمزية التكرار العددي[5]. ويتجلى ذلك في فن تصوير المنمنمات، إذ "جاءت صورها محملة بالرمزية التي تعكس دلالات خاصة بفكر وهوية المجتمع العربي في ذلك الوقت" (A'sh'sh, 2008, p. 7).

يضمن المصور في فن المنمنمات فعله الفني وفق معالجة تأويلية للفضاء التشكيلي تعلي حضور الدلالة كلغة ترميزية ضمن رؤية تنهل من علم السيمياء مثلما تحدث فيه ابن خلدون والبوني والغزالي وابن سينا والقرطاجني والذي يقول: "إذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لم يتهيأ لها سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه" (Al-Qartajani, 1966, pp. 18, 19) وفق هذا المعنى، تَفد الصور إلى الأذهان إدراكا للواقع المبصر، فتتحول الإدراكات من الوجود العيني المحسوس إلى الوجود الذهني المتخيل، ثم إلى معان ورموز كتابية. وذلك وفق ما يذكره الغزالي في إطار انتقال وجود الأشياء في الإدراك: "إن للشيء وجودا في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة" (al-Ghazali, 1961, p. 75).

ضمن هذه المعاني تحضر الدلالات صورا في الأذهان الدالة ترميزا على ما خُط من رسم أو كتابة أو لون، ارتباطا بسياق الرؤية الفكرية المتصلة بالفكر الإسلامي في نظرته للحياة والوجود. في هذا الإطار، ينقل الفنان رمزية الوجود إلى مرتبة اللغة، عبر حضوره ذاتا فاعلة ومانحة للمعنى من خلال طاقاته الانفعالية في معالجة المفاهيم ضمن امتدادات الخيالي.

تُشحن أشكال الشخوص في رسوم المشاهد في المنمنمات -سواء كانوا جنودا أو صيادين أو فرسانا أو أمراء أو نساء أو حرفين أو غير ذلك- بالسيمياء ضمن تنظيم البنية التركيبية في الفضاء التصويري، فتتكرر أو تتوزع في عددية معينة قد تتصل بأسرار من العلوم الخفية والعلوم الباطنية والمراتب الكونية، وربما حتى بحسابات هندسية ترتبط بالفلك والجغرافيا المقدسة، تبصرا في حجب المرئي، ونفاذا إلى معرفة أسرار العدد كنموذج من العالم الأعلى (safa, 1995, p. 76). وخطاب العلامة يحضر في هذا السياق السيميائي وسيلة لإدراك المعنى وإشارة إلى الجمال الأسمى والواحد المطلق اللامُبصَر واللامُتجسد، فتتحول المفردات في الفضاء التصويري إلى أشكال تتبع أسلوباً مفرغا من المحاكاة الوصفية إعراضا عن العرضي الزائل واهتماما بالجوهر المطلق، حيث يرسم الفنان أشكال الشخوص والحيوانات، كتمثيلات رمزية ترتبط بتمثلات هندسية في الصورة الخفية لمحددة لبنية الصياغة، ضمن تصورات صوفية ممكنة تتصل "بعلم الحروف" (Chebel, 2000, pp. 219, 220)[6].

ضمن هذه البنى الهندسية يعتمد الفنان التقاطعات الخطية والحركات اللولبية وأشكال الدائرة والمثلث والمربع في ضبط النظام الرياضي للبنية الخفية المشكلة للرسم في الفضاء التصويري. وتعبر هذه الاختيارات عن قصدية ترميزية في توظيف معاني الأشكال كعلامات، حيث ترمز الدائرة إلى السماء والإلهي المطلق ضمن معاني التعاقب الزمني واللانهائي والخلود (Seringe, 1992, p. 47). ويرمز المربع إلى العناصر الأربعة: التراب والهواء والماء والنار، ويشير رمزيا إلى الأرض والاستقرار (Seringe, 1992, pp. 476, 447). أما المثلث فتختلف معانيه وفق تغير اتجاه الرأس وطول الأضلاع، وهو يشير عموما إلى السماء أو الأرض،

وتجتمع هذه المعاني مع رمزية العدد فتكشف عن قراءات دلالية متعددة تكون فيها العلامة سلوكا نحو مدارات الروحي واللامرئي.

تتخذ الدلالات في الأسلوب التصويري لفن المنمنمات حضورا خاصا من خلال سعي الفنان إلى التضمين استدلالا على المعاني الخفية عبر تطويع لغة التشكيل من خلال فعليّ التبسيط والاختزال، فتتوزع الشخوص كما في منمنمات الواسطي وفق بنى حركية تتصل بسياق المنحى القصصي في مقامات الحريري، فتتم معالجة تباينات الألوان الحارة والباردة والخطوط والأشكال وفق أسلوبية متعددة تتغير بتغير موضوع المقامة.

في منمنمات بهزاد، لا ينفصل المشهد التصويري عن أسلوبية مماثلة في توظيف اللون ضمن بعد روحي من خلال ترجمة رؤيته لظواهر الوجود في اتصالها بالموسيقى الكونية والتوازن المحكومة به، فسلم الألوان مرتبط بالسلم الموسيقي للسماع كما عند لمتصوفة ضمن رؤية روحية تتصل بحضور اللولب علامة فاعلة في تشكيل بنية الصورة. ولا تخلو منمنمات أخرى كما في مخطوطات (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) للقزويني، و(جامع التواريخ) للوزير رشيد الدين، و(الشهمانة) للفردوسي، و(ديوان نجاتي)، و(ديوان الشعراء السبعة) للخطاط منصور بن محمد بن بختيار، من نسق علامي أصيل يتنوع باختلاف الرؤى الذاتية للرسامين وأساليب تعبيرهم الوجداني.

يمكن اعتبار أن الرسامين اعتمدوا التخطيطات الناظمة في تصميم البناء الهندسي في هذه المنمنمات من أجل التعبير عن رمزية عالم الشهادة بشكل عام. لكن، تحليل العناصر السيميائية المعتمدة في تشكيل المشاهد المصورة تكشف عن تعدد الدلالات في البناء التصويري من خلال توزيع الأشخاص والحيوانات والمفردات الزخرفية والصور المكانية، أو كذلك من خلال تعدد الدلالات في الإشارات الرمزية المكونة لهيئات الشخوص المرسومة. هكذا، تصبح المنمنمة أثرا مفتوحا، ولا يمكننا أن نستجلي المعنى الرمزي ما دام مرتبطا بأطر الحكم الانطباعي، اذ يجب تقديم قراءة سيمائية تقوم على تحليل العلاقات البنائية وأساليب المعالجة التشكيلية وكيفية تبلورها عند الفنان.

4. الدلالات التصويرية والفضاء المتناص: قراءة سيمائية في منمنمة للواسطي

تعرض الصورة رقم (1) منمنمة عربية ليحي بن محمود الواسطي أنجزت سنة 1237 ميلادي بأحبار وألوان على ورق، موجودة في مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الوطنية بباريس. رسمت المنمنمة في بغداد في أواخر عهد الدولة العباسية، وهي تمثل مشهدا يصور عددا من الأشخاص والحيوانات مجتمعين في بيوت القرية وأمام سورها.

في المقامة عدد 43 في مخطوطة مقامات الحريري تتحدث المقامة البكرية عن موضوع حواري بين ثلاثة شخصيات رئيسية[7]. يرسم الواسطي في المنمنمة التي تمثل موضوع تلك المقامة القرية والسور والبيوت ضمن نسق متراص، ويرسم في المقابل المسجد والمئذنة بأبعاد أكبر، كما يرسم أمام القرية شخصين يمتطيان بعيرين ويتحاوران مع شخص آخر (al-Hariri, 1980).

صورة رقم 1 منمنمة موجودة في مخطوطة مقامات الحريري (المقامة عدد 43) من رسم يحيى بن محمود الواسطي، 1237م. المكتبة الوطنية بباريس.

https://www.iraqinhistory.com/67-historical-documents/detail/10961-12a-yahya-ibn-mahmud-al-wasiti-maqamat-des-al-hariri-01

يحاول الواسطي انطلاقا من هذه المقامة أن يمثل مشهد الحوار بين الحارث وأبي زيد مع الغلام أمام القرية، فيقسم المشهد إلى ثلاث مستويات؛ مستوى أول يبرز أبطال القصة الثلاثة، ثم يليه مستوى ثان يرسم فيه الواسطي مكان اللقاء أمام القرية والذي يتمثل في هضاب صغيرة مخضرة بينها بركة ماء وترتع فوقها أربع عنزات، ثم في المستوى الثالث يرسم القرية بأقواسها وبيوتها ومسجدها. يمثل الواسطي في القرية مشاهد من الحياة الاجتماعية اليومية، من خلال عرض شخصيات مختلفة مثل: النساجة التي تغزل الصوف، والفران الذي يمسك مطرحة الخبز، والرجل الذي يؤدي الصلاة، وشخصيات أخرى. "في داخل المنمنمات فرصة لدراسة المجتمع في السياق الانثروبولوجي، في هذا الإطار يتعامل الفنان مع الصورة لاكتشاف العلاقة الجدلية بين المضمون والشكل باستخدام التشبيه والاستعارة والتمثيل بالواقع الحسي للأشياء مرورا بجوهرها" (Al-Hazzaa, 2025, p. 254).

يحافظ الواسطي على شكل من الواقعية في رسم الحيوانات خاصة، سواء في تناسبية بناء الشكل أو حتى في مستوى الاهتمام بالتفاصيل الوصفية أحيانا، كما هو الشأن في مثال رسم الناقة والبعير، من خلال دقة رسم خط الإحاطة وكذلك تنويع الدرجات اللونية وتوظيف مكان توزيعها من أجل تحقيق الإحساس بالضوء والظل، وبالتالي الإحساس بالكتلة. لا يسعى الواسطي رغم هذا الفعل البين إلى إدراج الإحساس بالمنظور أو العمق الفراغي في المنمنمة، ذلك أنه يعتمد بنية زاخرة بالعناصر وتحقق نمطا يجمع بين التسطيح والإيحاء بالتجسيم في التركيبة. ثم إن توزيع الإضاءة في شكلي البعيرين لا يفصح عن نية في تحديد مصدر واضح ومحدد لاتجاه النور. وهو الشأن ذاته في كل المنمنمة، حيث يتوزع الضوء بشكل إشراقي في كل عناصر التركيبة.

راوح الواسطي بين التمثيل الواقعي من جهة والمعالجة التعبيرية من جهة أخرى، ويحضر الخط في هذا الإطار عنصرا تشكيليا فاعلا في تحديد سياق هذه المراوحة وتنويع أسلوب الرسم. يستخدم الواسطي المداد الأسود في رسم الخطوط وتنويع سمكها في تحديد خط الإحاطة ومختلف التفاصيل، بغية تحقيق ديناميكية الحركة في التكوين. ورغم أهمية اللون وحضوره البين في بناء الحركة التركيبية، إلا أن الخط حظي بالاهتمام الأكبر عند الواسطي.

تتنوع الخطوط بين الدقة المتناهية في رسم البعيرين والقباب مثلا، وبين العفوية في رسم الهضاب والنبات والزخارف. يطوع الواسطي حركة اليد ضمن أسلوب خطي متنوع من أجل إدراج حلول تشكيلية في معالجة الأشكال والسطوح والبنية الحركية في التكوين، ويكشف ذلك عن سعيه إلى إدراج بعد ذاتي يحقق له الانعتاق الأسلوبي من إرث التأثيرات الصينية والبيزنطية والمسيحية والساسانية. في الحقيقة تظل بعض هذه التأثيرات حاضرة في مستوى تقسيمية المشهد وواقعية رسم الحيوانات وإدراج البعد الزخرفي في رسم اللباس والأشجار، ولكن تمكن الواسطي في المقابل من إيجاد رؤية خاصة في هيكلة بنية التركيب وتطويعها في توزيع العناصر التشكيلية ارتباطا بنسقية النص الأدبي في المنمنمة، وكذلك في رسم الشخوص بملامح عربية.

تقوم مقامات الحريري على السجع والبناء اللغوي المنمق، من خلال تقابل المعاني في الكلمات وترابطها الموسيقي والحركي في تتابعية شيقة. لا تخرج المقامة البكرية عن هذا النسق، إذ حاول الواسطي أن يولي اهتماما خاصا للمكون السردي في النص البصري من خلال خلق شكل من علاقات الاتصال بين الأسلوب الأدبي والأسلوب التشكيلي، حتى يكون المشهد بالغ التعبير في الإشارة إلى موضوع قصة المقامة. يضع الواسطي بالتالي بطلي القصة في صدارة المشهد ويفرد لهما نصف مساحة المنمنمة تقريبا، ثم يكون الغلام أقل طولا وحجما، ثم يتناقص الحجم بالنسبة لبقية الشخوص في القرية، دلالة على أدوارهم الثانوية وغير المذكورة في القصة من جهة، وعلى تحقيق الإحساس بالبعد من جهة ثانية.

يستعير الواسطي أسلوب النظم الأدبي ذا المنحى الشعري الموسيقي، فيهندس بنية التركيبة عبر تنظيم الأشكال وفقا للتتابع والتجاور والتقابل، وضمن توزيعية تستند إلى حركة الخطوط الدائرية المتقاطعة مع

المحاور العمودية. يزيد الواسطي من قوة تأكيد هذا الفعل من خلال "استخدام اللون كقيمة فنية على أسس وقواعد نابعة من إحساسه القوي بالمحيط البيئي" (A'sh'sh, 2008, p. 7)، فيوظف تقابل وتجاور الألوان الحارة والباردة، حيث يوزع تدرجات الإضاءة اللونية بين الأزرق واللازورد والأخضر من جهة، وبين الأحمر والأصفر الذهبي والبرتقالي والبني من جهة أخرى. وهو ما حقق شكلا من النوتة اللونية التي تكسب المشهد شعرية ضوئية وحركية جرافيكية نغمية، لا تقل أثرا في النفس عن نغمية الكلمة والسجع.

يتآلف الخط مع اللون نهاية في شحن المكونات البصرية للمشهد المرسوم بتوهج الحركة في صور الحياة الاجتماعية في القرية والحوار المقام أمام أسوارها. ويتمكن الواسطي في هذا الإطار من تحقيق إحساس عميق بالديناميكية والتباين والعمق، رغم اعتماده التسطيح وإغفال المنظور والتمثيل الحجمي وذلك ضمن بناء تركيبي يفصح عن تأثيرات ذات طبيعة رياضية وهندسية (Nasr, 1978, pp. 75, 76, 97). ضمن هذا السياق، يبدو أن المكان يمثل مفهوما رمزيا، لذلك تتعدد زاويا الرؤية من خلال اعتماد منطق جمالي استوعب كثيرا من التأثيرات الفنية والجمالية والرموز التراثية والشعبية ضمن نسق تعبيري بالأساس.

تُبنى المنمنمة على فضاء مزدوج: داخلي وخارجي، عام وخاص، أرضي ومعماري. هذا التقسيم لا يخدم التنظيم البصري فقط، بل يعكس بنية المجتمع وتمثلاته. الفضاء المفتوح أمام الأسوار يرمز إلى التفاعل والحركة والتحول، أما الفضاء المعماري داخل القرية يدل على الاستقرار والنظام والهوية الجمعية.

تواجد الحرف والشخصيات اليومية يمنح الصورة بعدا توثيقيا، لكنه في الوقت ذاته يشي برؤية رمزية للمجتمع بوصفه كيانا عضويا متكاملا. من هنا، لا تظهر المنمنمة كمشهد سردي محدود، بل كمجال دلالي شامل تتقاطع فيه العلامات الجسدية واللونية والمكانية لتشكل خطابا بصريا متعدد المستويات. إن قوة أعمال الواسطي تكمن في قدرتها على تحويل التفاصيل الجزئية إلى رموز كلية، حيث يغدو كل عنصر، مهما بدا بسيطا، وحدة منتجة للمعنى داخل نسق بصري متكامل. وهكذا تتأكد المنمنمة كأثر فني مفتوح على التأويل، يربط بين التجربة الجمالية والوعي الثقافي والبعد الروحي في آن واحد.

في هذا الإطار، يستند الواسطي إلى قصة المقامة كتعلة، من أجل توليد نمط إبداعي يكشف عن ذاتية مخصوصة وطريفة في الممارسة الفنية لفن المنمنمة. وبذلك، فهو لا ينظر إلى الرسم كفعل وظيفي يقوم على التوضيح والشرح والتزيين ضمن معنى الفتنة المضافة الذي يقصد منه تجميل المخطوطة الأدبية، وإنما كشبكة علاقات تشكيلية ونظام عمليات يؤسس لفعل فني تعبيري يهدف لتحقيق المتعة البصرية المتصلة بالنظر والتفكر.

ينتقل الواسطي من المرئي نحو اللامرئي من خلال معالجة تشكيلية خاصة للعلاقات المحدثة بين المركز والدائرة والأشكال وفق قوانين التناظر والإيقاع والتناسب والتوازن والتقابل والتجاور. وهي شبكة علاقات بنائية لا تخفي أثرا من علوم الرياضيات والهندسة، إذ ولع العرب بتلك العلوم منذ صدر الإسلام وكان لذلك أثره الواضح على شتى الصناعات. ولعل هذا الاهتمام بتوظيف العلاقات البنائية المستندة إلى معادلات رياضية وهندسية وحتى فلكية يعود إلى ارتباط تلك العلوم بمبدأ التوحيد في الرسالة الإسلامية، حيث انفتحت العلوم العقلية على فضاء التبصر الرياضي باعتباره دافعا لإدراك اللامرئي.

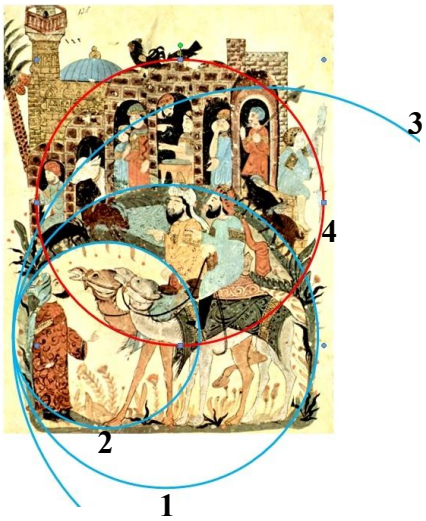
هكذا، لا ينتهج الواسطي فعل النقل في تمثيل أحداث القصة، وإنما يستند إلى مفهوم التأويل من خلال معالجة الأحداث كصور مولدة لأفكار. وينطلق في بلورة ترتيب هذه الأفكار وفق تصورات تشكيلية، عبر تمثل علاقات هندسية تشكل بنائية التكوين من خلال تحديد تخطيطات ناظمة ضابطة لتوزيعية الحركة، وذلك في إطار الاهتمام بتحقيق التناسب الذي يمثل مبدأ جماليا مهما في الفنون الإسلامية عموما (Al-Kahlawi, 2017, p. 32).

تصبح المقامة إذا مولدة لفكرة التمثل المشهدي، وهنا تكمن عبقرية الواسطي في قدرته على توظيف النص الأدبي في توليد رؤية تشكيلية مستقلة وذات حقيقة داخلية تخرج عن الهدف الوظيفي في الشرح أو التزيين.

نتبين ذلك بشكل جلي في اختيارات الواسطي في مستوى تعبيرية الخطوط والألوان، وكذلك في مستوى تعبيرية الشخوص. ويبدو أنه من خلال هذه التعبيرية يضمن بعدا رمزيا خفيا يذكرنا بالأسلوب الترميزي في كتاب (كليلة ودمنة). لقد كان الواسطي مثقفا واسع الاطلاع وقارئا مجدا، وربما كان لأدب عبد الله بن المقفع أثرا في نفسه من خلال ما ضمنه من رموز في قصص كتاب كليلة ودمنة.

في الحقيقة لا نجد صعوبة في العثور على كثير من الإشارات الرمزية في المنمنمة، ومن ذلك مثلا في غرابة تكرار حركة اليد، وتكرار رسم أصبع السبابة ممدودا للإشارة، أو كذلك في مقابلة بعض الأشكال مثل الديك والمئذنة، والبقرة والرجل الذي يؤدي الصلاة. يبدو أن النفاذ إلى هذا البعد الترميزي لا يمر تحديدا عبر قصة المقامة، وإنما قد يرتبط بسياق مخالف تماما.

استطاع الواسطي أن يستخدم الوحدات الهندسية بمهارة، حيث حرص على إنشاء أساس بنائي تصويري خاص في تكوين المنمنمة (A'sh'sh, 2008, p. 7). يكشف التأمل في حركة التخطيطات الهندسية الناظمة المحددة لبنية التركيبة عن اعتماده لتكرار شكل الدائرة ضمن نسق متداخل، وتضبط كل دائرة من هذه الدوائر حركة خطية تتوزع وفقها عناصر المشهد. تمثل الدائرة الأولى خط الهضبة التي تقف فوقها عنزتان من الجانب الأيسر، ويقع مركزها تقريبا في موضع اليد الممدودة للغلام. أما الدائرة الثانية فإنها تمثل خط الهضبة الثانية، أين تقف عنزتان أخريان على الجانب الأيمن من المنمنمة. وتمثل الدائرة الثالثة مستوى ترتيب الشخوص في بيوت القرية.



صورة رقم 2: توضيح هندسي لتوظيف الدوائر في البناء التركيبي في منمنمة الواسطي، (إنجاز المؤلف)

تتماس الدوائر الثلاثة في الجانب الأيسر بشكل هلالي، فتحدث بالتالي إحساسا بحركة دائرية لولبية متجهة نحو نقطة محددة تمثلها يد الغلام الممدودة، والتي توحي بمركز العمق في هاته الحركة، إذ تنطلق الحركة من أطراف التركيبة في موضع صورة المرأة النساجة وتتجه دورانا التفافيا إلى غاية فنائها في مركز الدائرة الأولى في موضع يد الغلام. في الحقيقة يمكن تمثل هذه الحركة في اتجاهين، حيث يمكن ليد الغلام أن تولد حركة لولبية متجهة من العمق نحو خارج التركيبة متبعة اتجاه (سهم) مطرحة الخبز التي يمسكها الفران. في كلتا الحالتين تحدث هذه الحركة شكلا من الدوامة داخل التركيبة، والتي تحيل إلى أن الواسطي يعتمد هذه الحركة من أجل تحقيق الإحساس بقوة الجذب ضمن حركة التفافية مخروطية تسحب كل عناصر المشهد نحو نقطة عمق، يشوش هذا الفعل تصوراتنا الأولى حول موضوع الحوار أمام القرية، وهو ما يحيل إلى أننا إزاء موضوع آخر لا يتحاور فيه أبو زيد والحارث والغلام فحسب، بل كل سكان القرية. وهو موضوع من الأهمية بمكان، مما جعل كل أشخاص المشهد يظهرون في حالة حوار.

إضافة إلى الدوائر الثلاثة المذكورة سلفا نجد حضورا لدائرة رابعة يوجد مركزها في موضع وجه أبي زيد بطل المقامة وصاحب الحوار فيها، وتمر في حركتها من أقواس بيوت القرية، فتضم بالتالي كل

الشخصيات المرسومة باستثناء الغلام. يبدو هذا الإقصاء إشارة إلى شكل من المقابلة بين الغلام من جهة، وبين بقية الشخصيات من جهة أخرى. ضمن هذه المقابلة، يرسم الواسطي الغلام في الدائرة الأولى مع البعيرين، ويضفي على مساحة هذا الاجتماع شكلا من الفراغ الضوئي، أما في الدائرة الرابعة فإنه يرسم كل أهل القرية وبطلي المقامة مع عدد من الحيوانات، ضمن شكل من الجمع الذي يغيب فيه الفراغ. وتعج مساحة هذه الدائرة بالحركة من خلال تعدد الأشكال والمفردات، وكذلك توزيعية الألوان الحارة والباردة في تواتر وتأكيد سطوعها من خلال إدراج المداد الأسود بشكل متجاور. توحي هذه الحركة بالتوتر والاضطراب، في حين توحي الحركة في الدائرة الأولى بالسكون والخواء باعتبار أن "الدائرة محكمة الانغلاق على نفسها وترمز إلى الكمال والتعاقب" (J. Chevalier, 1982. P 193,195)؛ (Chebel, 1995. P. 85).

إذا، يضعنا الواسطي إزاء حيزين متناقضين، والغلام في ذلك يتموضع خارج دائرة الحوار الذي يدور بين كل الشخصيات المجتمعين في حيز الدائرة الرابعة. هكذا، نستنتج أن الواسطي وظف الدائرة الأولى تركيبيا من أجل الجمع بين الغلام والبعيرين، وذلك للدلالة على أن الغلام في سياق هذا الاجتماع هو كالأنعام لا يعلم شيئا من حقيقة سبب اجتماع الناس وحوارهم. يعمق الفراغ الضوئي الإحساس بحالة الحيرة التي يعيشها الغلام من خلال رفع نظره إلى الجمع مستغربا ومادا يده للاستفسار. ينطلق السؤال من اليد ملتفة في دوران ضمن حركة تعالق بين الدائرة والمركز لتساؤل الحارث وأبي زيد، ثم الرجل الذي يؤدي الصلاة والمرأة والفران والنساجة وكل الشخصيات. إنها حركة تدفع نحو الخروج من حيز الأرضي إلى رحاب السماوي عبر دوامة صعود لولبي تتولد من دوائر متراكزة تمثل المراحل المادية والروحية المتدرجة في حركة المؤمن الدائبة نحو الله (Al-Lawati, 1994, pp. 158, 159) (أنظر التمثيل الهندسي في الصورة رقم 3).

صورة رقم 3: توضيح هندسي لارتكاز الدوائر الموظفة في البناء التركيبي في منمنمة الواسطي على الحركة اللولبية. (إنجاز المؤلف)

في مسار خط الحركة اللولبية يمر سؤال الغلام على كل الحاضرين في مشهد المنمنمة، فلا يظفر بجواب شاف، فيواصل الخط مسار خروجه نحو الفضاء الخارجي للمشهد عبر اتجاه حركة سهم مطرحة الخبز. رغم عدم قدرة القوم على الرد على سؤال الغلام الحائر، إلا أنهم حاولوا إجابته من خلال الإشارة بالسبابة إلى أمر ما خارج حدود المشهد التصويري. تبدو علامات الانتباه والتحديق بادية على أغلب الشخصيات، حتى البقرة. وتبدو ملامح أبو زيد موحية بالخوف من خلال جحوظ عينيه، كما تضع امرأة يدها على خدها وتوحي ملامحها بالهلع. وتقاطع امرأة أخرى الحوار مع زوجها على مائدة فارغة لتشير له بإصبعها بأن يلتفت إلى المكان الذي يحدق إليه كل من في القرية، حتى الرجل الذي يؤدي الصلاة يبدو أنه انقطع عن صلاته ليشير إلى هذا الأمر الجلل القادم من بعيد. يضعنا الواسطي أمام هذه الرموز الدافعة لفك معانيها وفهمها، ويشوقنا إلى معرفة القادم المجهول الذي سبب كل هذا الاهتمام والتوتر والهلع دون أي إشارات واضحة.

صور رقم 4: تفاصيل مقتطعة من صورة المنمنمة المدروسة تبين رغبة الواسطي في التعبير عن مشاعر الهلع والخوف عند سكان القرية والزائرين، وكذلك، تبرر توظيف الواسطي لحركة السبابة الممدودة كعلامة تحيل الى دلالات تعمق ذلك الخوف.

يبدو أن الواسطي حاول من خلال المنمنمة التعبير عن خوفه هو ذاته تجاه هذا الخطر، فيستعمل الخط واللون كوسيلة للتنفيس عن هذا الخوف.

كانت المخطوطات في عهد الدولة العباسية تعد ثروة نفيسة تسابق الملوك على اقتنائها، وكانت مكتبة بغداد الشهيرة تضم الملايين منها. وكان الخليفة المستنصر بالله يقتني المخطوطات المزينة بالمنمنمات وخاصة منها ما كان يرسمها الواسطي. هكذا، كان فن المنمنمة نخبويا شيئا ما، لذلك ذهب فيه الرسامون إلى الاهتمام بمعالجة مواضيع ذات أبعاد فكرية وفنية ورمزية. ضمن هذا الإطار، يبدو أن الواسطي اتخذ من المنمنمة وسيلة يبلغ من خلالها إلى الخليفة رسالة باللون والخط والرمز، علها تجد عنده الفهم والتحليل. ولعله اقتدى في ذلك بابن المقفع في (كليلة ودمنة).

يبدو أن مضمون هذه الرسالة هو التحذير من خطر قادم، بغية إعداد العدة لمواجهته وتجنب دماره. وإذا ما نظرنا في زمن انجاز هذه المنمنمة في سنة 1237م، نجد أن الدولة العباسية كانت تشهد ضعفا أمام تنامي قوة دولة المغول، الذين زحفوا على أراض شاسعة من قارة آسيا ثم توجهوا غربا نحو الدولة الخوارزمية (1077-1231م) على حدود العراق واجتاحوها. دمر المغول في طريقهم مدينة خراسان ثم مروَ ثم نيسابور ثم هراة وغيرها الكثير، فأبادوا الناس وقتلوا الملايين، وأحدثوا من الأفعال ما يشيب له الولدان. وبموت السلطان جلال الدين منكبرتي (1199-1231م) وسقوط الدولة الخوارزمية على يد أوقطاي خان ابن جنكيز خان سنة 1231م، انهار خط الدفاع الإسلامي الذي يحمي بغداد ضد هجمات المغول، وأصبح بذلك الخطر وشيكا، فتناقل الناس أخبار فظائع الدمار والتقتيل.

إذا، يبدو أن الواسطي يعبر في منمنمته عن هذا الخوف من الخطر المغولي الداهم والذي يشير إليه أهل بغداد بأصابعهم. تمتد السبابة للإشارة وكأنها تنطق شهادة الموت، ويرفع الفران مطرحة الخبز كالحربة وكأنه يستعد للقتال. تختبئ الطفلة الصغيرة وراء أمها لتحتمي بها، وتبكي امرأة أخرى وتضع يدها على خدها. ويشير السور والمائدة الفارغة إلى الحصار والجوع المرتقب. دوامة من الترقب والخوف تسحب في حركتها كل شخصيات المشهد نحو صورة الغلام الذي يمثل الغد المجهول والحائر (أنظر الحركة التي تحيل على شكل الدوامة في الصورة رقم 3).

يحيل المشهد برمته على شكل من التشاؤم وانتظار الأسوأ. ويبدو أن الواسطي اجتهد في شحن المنمنمة بالرموز حتى تكون رسالة بينة الفهم عند الخليفة، ولكنه يضمن من خلال هذا المشهد المتوتر علامات ترميزية أخرى تحيل على الهدوء، وكأنها فسحات الأمل التي يمكن اتباعها من أجل تجاوز الخطر. تتمثل هذه العلامات أولا في ارتفاع المئذنة باسقة مثل النخلة التي بجوارها، ويقابلها فوق بيوت القرية الديك رافعا رأسه بالأذان، وثانيا في حضور النساجة مديرة بظهرها لتوتر الحوار منشغلة في العمل بغزل الصوف. تتصل البقرة ذات القلادة الذهبية بهذه العلامات من خلال إشارتها إلى التلكؤ في تطبيق أوامر الله، كما كان الأمر مع قوم بني إسرائيل.

في هذا الإطار، يبدو أن الإشارات التي يقدمها الواسطي من خلال رمزية إقامة الصلاة في صورة الرجل في المسجد، والنداء لعبادة الله في صورة الديك ولمئذنة، والتوجه للعمل الجاد في صورة النساجة، وإعداد القوة والسلاح في صورة الحربة في شكلي مطرحة الخبز والنول، كلها تمثل وصايا موجهة للخليفة حتى يقوي أسوار العمران وهو ما سيكون كفيلا بطرد الخطر بعيدا عن بغداد فلا يقوى عليها المغول. يؤكد

الواسطي على وصيته ويرفقها بالأمل من خلال عبارة (بحول الله) التي كتبها على واجهة المسجد، فإذا ما انتبه الخليفة وتدارك مواطن الضعف في الدولة وسدة الحكم كان النصر والأمان بحول الله، لكن هذا الأمل كان مقترنا دائما بالخوف في المنمنمة. ولقد كان الواسطي محقا في مخاوفه، ولعل ذلك يعود إلى معرفته بأحوال الحكم في العاصمة العباسية، ذلك أن الخلافة آلت إلى المستعصم بالله الذي أضاع الدولة وقدمها لقمة سائغة للمغول ففعلوا فيه وفيها الأهاويل.

يجعل الواسطي إذا من موضوع المقامة البكرية وسيلة تدفع بالمنمنمة إلى عوالم التعبير والرمزية، من خلال إتقان لعبة التشكيل والوعي بطرافة الرؤية الجمالية، والتأسيس لبعد ذاتي يرنو الإبداع والخلق ويبتعد عن النقل والتزيين. ولقد تمكن الواسطي من توليد أسلوب مخصوص في فن رسم المنمنمات أسس من خلاله لبروز مدرسة بغداد كمنارة مشعة في تاريخ الفن الإسلامي.

تكشف هذه المنمنمة نهاية على مدى أصالة البعد الإبداعي عند الواسطي في فهمه لعلاقة الخط باللون، ودورهما في تحقيق الديناميكية والتناسق وشحن المشهد بمعني ترميزية تنقل المشاهد إلى عوالم أخرى من التفكر الجمالي المتصل بحضور المفهوم كمولد لفكرة العمل من أجل تأصيل الممارسة الفنية. يؤسس الواسطي لفن نخبوي من خلال البعد الرمزي التعبيري، ولكنه يحافظ، في الآن نفسه، على بعد تصويري يستثير بهجة النظر ويحرك مواطن التخيل من خلال اتصاله بقصة المقامة، وهو في ذلك يعلن عن عبقرية نادرة خلقت ثورة وتجديدا في مفهوم الرسم سبق زمن الحداثة بقرون عدة.

نتائج البحث

أسفرت القراءة السيميائية للمنمنمة المنجزة من قبل يحيى بن محمود الواسطي ضمن المقامة 43 من مقامات الحريري عن جملة من نتائج البحث التي يمكن إجمالها في النقاط الأربعة التالية:

1. الخصائص التشكيلية والجمالية التي تميز فن المنمنمات الإسلامية.

أ. أصالة المعالجة التشكيلية: الخصائص الفنية للمنمنمات الإسلامية لا تقتصر على البعد الزخرفي، بل تؤسس لمعالجة تشكيلية أصيلة قائمة على الإيقاع والتسطيح والرمز.

ب. الوعي الجمالي بضوابط التصميم والتركيب: لا تقوم المنمنمة على الارتجال أو الزخرفة العفوية، بل تستند إلى تخطيط بنائي واعٍ يضبط العلاقات بين الخطوط والألوان والكتل والفراغات وفق نسق إيقاعي متوازن، وهو ما يثبت أن الفعل التصويري في المنمنمات فعل تفكير هندسي وجمالي في آن واحد.

ت. البعد التصويري في المنمنمة: يرسم المصورون في المنمنمات مشاهد متنوعة فيها أشكال آدمية وحيوانية ونباتية ومعمارية، إضافة إلى زخارف هندسية ونباتية وأنماط من الكتابة العربية. وهو ما يحقق لمسة تصويرية خاصة تتشكل من خلال اعتماد التكوين الإيقاعي والديناميكية والتداخل المنسجم بين الألوان والمفردات وتباينات إيقاعات الضوء والظل وفق مبادئ القوة والسكينة والحركة.

2. الخصائص التشكيلية والجمالية في منمنمة الواسطي

أ. انتقال المنمنمة من الوظيفة التزيينية إلى الوظيفة التعبيرية-التأويلية: منمنمة الواسطي تؤسس لتحول نوعي في فهم فن المنمنمات، حيث تصبح مجالا للتفكير الجمالي والتعبير الرمزي، لا مجرد عنصر زخرفي مكملا للنص.

ب. خصوصية المعالجة التشكيلية القائمة على التسطيح المقصود: إغفال المنظور والتجسيم لا يُعد نقصا تقنيا، بل خيارا جماليا واعيا يهدف إلى تحرير الصورة من المحاكاة الحرفية للواقع وتوجيه المتلقي نحو البعد الرمزي والتأويلي.

ت. تمثيل البعد الاجتماعي-الثقافي داخل الفضاء المصور: أظهرت منمنمة الواسطي قدرة الفنان على تصوير أنماط العيش اليومي للمجتمع العباسي، بما يجعل العمل وثيقة بصرية ثقافية تعكس بنية المجتمع وقيمه وتصوراته.

ث. تعدد مستويات القراءة وإنتاج المعنى: تتيح منمنمة الواسطي قراءة وصفية وسردية وجمالية وسيميائية

في آن واحد، وهو ما يمنحها صفة (الأثر المفتوح) الذي يسمح بتعدد القراءة باختلاف أنماط التأويل.

3. دور البنية البصرية للمنمنمة في بناء المعاني الرمزية داخل الصورة.

أ. الدور المركزي للعلامة البصرية في إنتاج المعنى: أظهرت القراءة السيميائية أن كل عنصر بصري (شخص، وحيوان، ولون، وحركة، وهيئة معمارية) يؤدي وظيفة دلالية داخل بنية كلية، حيث تتحول المنمنمة إلى خطاب بصري متعدد الدلالات وليس مجرد توضيح للنص الأدبي.

ب. تفاعل النص الأدبي مع الصورة بوصفه مولدا للرؤية التشكيلية: لم يكتف الواسطي بنقل أحداث المقامة، بل أعاد صياغتها بصريا عبر بناء مشهدي مستقل يمتلك منطقه الداخلي، مما يدل على استقلالية الصورة عن النص رغم ارتباطها به.

ت. المعاني الرمزية في المنمنمة لا تقف عند حدود المعاني السردية الموجودة في نص المقامة: رسم الواسطي الأشخاص ووزعهم في أرجاء المنمنمة وفق أهميتهم في بناء المكون البصري، وذلك وفق مبدأي تصحيف الواقع وتغفيل الشكل الواقعي. ينقل الواسطي المتلقي من فضاء وصف موضوع اللقاء والحوار أمام القرية إلى فضاء تأويلي مغاير عبر تضمين رسائل مشفرة تربط بين الواقع المعيش في بغداد في أواخر الدولة العباسية وبين حالة الترقب والخوف نتيجة الخطر المغولي الداهم.

4. الآليات السيميائية التي اعتمدها الواسطي في تحويل النص الأدبي في مقامات الحريري إلى خطاب تصويري ذي بعد تعبيري وتأويلي.

أ. الطابع الهندسي-الرمزي في البناء التركيبي: بينت الرسوم التخطيطية المنجزة في تفسير البنية التصميمية للمنمنمة أن الواسطي اعتمد حركة الدوائر والحركات اللولبية كمفردات سيميائية من أجل التعبير عن أبعاد رمزية تتصل بمفاهيم الكمال، والدوران، والانتقال من الأرضي إلى الروحي، وهو ما يعكس وعيا فلسفيا كامنا في البنية التشكيلية.

ب. التنظيم التصميمي المعبر على عقيدة التوحيد: يستند الواسطي في عمليات تنظيم الفضاء، وتوازن الكتل، وإيقاع الألوان، إلى تصور جمالي يرتبط بفكرة الوحدة والانسجام الكوني، وهي إحدى السمات الجوهرية لجمالية الفنون الإسلامية، التي من خلالها اهتم الفنانون بالتعبير عن عقيدة التوحيد.

ت. توظيف الشحنة الدلالية للألوان: وظف الواسطي رمزية بعض الألوان مثل الذهبي واللازورد والبرتقالي، كما وظف تباينات اللون بين الحار والبارد، والمضيء والعاتم، والتوزيع التصميمي بين الفراغ والامتلاء، في خلق دلالات رمزية دعمت البعد التأويلي المرصود في المنمنمة، وذلك من خلال التعبير على تناقضات الاجتماع والتشتت، والخوف والأمل، والماضي والمستقبل، والمادي والروحي.

ث. توظيف رمزية الإشارات التصويرية: وظف الواسطي إشارات بصرية مختلفة مثل حركة السبابة الممدودة، وشكل السور، والجمع بين الناس والأنعام، وعبارة بحول الله على واجهة المسجد، والمئذنة، والديك، والنخلة الباسقة، والمائدة الفارغة، والبقرة ذات القلادة الذهبية وغيرها من الإشارات العديدة، من أجل خلق معاني رمزية تتشكل عبر جمع دلالات تلك الإشارات ضمن حيز تأويلي واحد.

التوصيات

رغم وجود عديد الدراسات التي أنجزت حول فن التصوير الإسلامي، فإن كثيرا من الآراء البحثية المتفرقة ما زالت تسترجع طروحات استشراقية قديمة تساءلت عن ماهية ذلك الفن (Ettinghausen, 1974, p. 11)، ونظرت إليه من زاوية غيرية فاعتبرته من الفنون الزخرفية التي لم تتخلص من ثقل إكراهات أسلوبية خاصة (Souriau, 1982, p. 175)، ونفت عن الفنان المسلم الموهبة (Sauvaget, 1965, pp. 44, 45). وفي هذا الإطار، من المهم مواصلة البحث في جمالية فن التصوير الإسلامي من خلال قراءة تنظيرية جديدة تتسم بالطرافة والموضوعية العلمية، وهو جهد لا يهدف لمجرد تفنيد تلك الآراء التصنيفية، إنما يؤكد على ضرورة اكتساب القدرة على التنظير لفنوننا والتحرر من الوصايات المعرفية الخارجية.

ضرورة إيلاء أهمية خاصة للقراءة السيميائية في البحوث الجمالية حول الفن الإسلامي عموما وفن المنمنمات خاصة، فهي قراءة تسهم بشكل كبير في استجلاء أصالة البعد الفني في ذلك الفن وتكشف عن آليات المعالجة التشكيلية عند الفنان وقدرته على بناء لغة رمزية تحيل تلك المعالجة فعلا تأمليا لا يقف عند حد الإجادة التقنية، بل تفسح المجال أمام التعبير الإبداعي، وهو ما يجعل من العمل الفني أثرا مفتوحا على تعدد القراءات. هذه القراءة تمكن من فهم أدق لجمالية فن التصوير الإسلامي وتغوص في تحليل البنى الفكرية والمرجعية التي يستند إليها الفنان.

خاتمة

من خلال تقديم قراءة تحليلية - سيميائية لمنمنمة منجزة من قبل يحيى بن محمود الواسطي ضمن المقامة عدد 43 في مخطوط مقامات الحريري، نتبين أن فن المنمنمات الإسلامية لا يمكن اختزاله في بعده التزييني أو الوظيفي، بل يتأسس بوصفه خطابا بصريا مركبا يجمع بين البنية التشكيلية والحمولة الرمزية والسياق الثقافي. إذا، الصورة في المنمنمة ليست محاكاة للواقع بقدر ما هي إعادة صياغة جمالية له عبر آليات الاختزال والتسطيح والتنظيم الإيقاعي للعناصر، وهو ما يمنح العمل الفني استقلاليته التعبيرية وقدرته على إنتاج المعنى.

تكشف تلك القراءة عن وعي بنائي واضح لدى الواسطي في توظيف التخطيطات الهندسية والحركات الدائرية واللولبية بوصفها أدوات تنظيم بصري ودلالي في آن واحد، الأمر الذي يؤكد أن التشكيل في المنمنمة الإسلامية يقوم على تفاعل بين الحس الجمالي والتفكير الدلالي. في هذا الإطار، لم يكن ارتباط الصورة بالنص الأدبي ارتباطا تبعيا، بل شكل منطلقا لبناء رؤية تشكيلية ذات منطق داخلي مستقل، تتحول فيها المقامة من مادة سردية إلى فضاء بصري مفتوح على التأويل.

إذا، يمكن القول إن منمنمة الواسطي تمثل نموذجا متقدما في تاريخ الفنون البصرية الإسلامية، حيث تتجلى فيها القدرة على الجمع بين التعبير الاجتماعي والبعد الروحي، وبين البنية الهندسية والثراء اللوني، وبين الدلالة السردية والرمزية العميقة. هذا التداخل يمنح المنمنمة صفة (الأثر المفتوح) القابل لتجدد القراءة عبر الأزمنة، ويجعل من دراستها مدخلا أساسيا لفهم جماليات الفن الإسلامي بوصفه نظاما بصريا وفكريا متكاملا. وبذلك، تسهم هذه القراءة في تثمين فن المنمنمات الإسلامية كحقل نقدي وجمالي ثري، يستحق مزيدا من البحث ضمن مناهج تحليلية معاصرة تربط بين الشكل والمعنى والسياق الحضاري.

الهوامش:

[1]- من تلك المدارس نذكر: المدرسة العربية التي ازدهرت في العهدين الاموي والعباسي، والمدرسة المغولية الإيرانية (القرنين 13 و14 م) وكذلك المدرسة التيمورية (نهاية القرن 14 والقرن 15 م)، والمدرسة الصفوية التي عُرفت خاصة في عهد الشاه طهماسب والشاه عباس ومن خلفه، والمدرسة الهندية، والمدرسة التركية.

[2]- خاصة المنمنمات التي رسمت في مخطوطات شهيرة مثل: "كليلة ودمنة"، و"الأغاني"، و"البيطرة" و"الترياق"، و"بياض ورياض"، و"عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" للقزويني، و"الجامع بين العلم والعمل في صناعة الحيل" للجزري، و"منافع الحيوان" لابن بختيشوع، و"الآثار الباقية عن القرون الخالية" للبيروني، و"جامع التواريخ" للوزير رشيد الدين، و"الشهمانة" للفردوسي، و"ديوان نجاتي".

[3] - اشتهر أيضا عديد المصورين الآخرين في أجناس عدة من التصوير، منهم مثلا ابن الرزاز الجزري (القرن 12م) صاحب كتاب "الجامع بين العلم والعمل في صناعة الحيل"، وعبد الله بن الفضل (ق 13م) مصور كتاب "خواص العقاقير"، ورضا عباس (القرنين 16-17م) رائد المدرسة الإصفهانية، وأحمد الخراط البصري (القرن 8م)، وابن عزيز العراقي وقصير المصري (القرن 11م) وغيرهم كثير ممن ذكرهم المقريزي في كتابه "ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس" والذي اختفى أثره.

[4] - توجد نسخة أخرى محفوظة في أكاديمية العلوم في بطرسبورغ ومؤرخة في بغداد سنة 1235م. وعثر على عشرة مخطوطات مزدانة برسوم متنوعة، متفاوتة في قيمتها الفنية، بيد أن النسخة التي صورها الواسطي كانت أكثر إتقاناً وإبداعاً لما امتازت به من براعة في التصوير ومهارة في الأداء، ودقة في الملامح ذات السمات العربية.

[5]- مثلا في رمزية الطواف سبعة أشواط حول الكعبة، أو في رمزية لباس الإحرام ورمي الجمرات، أو في رمزية نحر الأضاحي في عيد الأضحى، أو في رمزية العلامات الواردة في قصة الإسراء والمعراج...

[6]- في هذا العلم يقابل الرقم 1 حرف الألف الذي تولدت عنه جميع الحروف الأبجدية، والرقم 4 يقابله حرف الدال ضمن معنى التوازن بين الأشياء، والرقم 5 يقابله حرف الهاء ويرمز إلى الاتجاه نحو الله، أما الرقم 6 فيقابله حرف الواو وهو يعني الالتحام المطلق. وهذه المعاني تتبلور وفق البوني في كتابه "الأنماط" من خلال العلاقة بين الأعداد التي هي حقائق علوية تنتمي إلى كيانات روحية، والحروف التي تنتمي إلى دائرة الحقائق المادية والصيرورة.

[7]- في كتاب مقامات الحريري، وتحديدا في المقامة البكرية، يروي الحارث بن همام أن الراوي يلتقي في سفره بأبي زيد السروجي ويترافقان سيرا على راحلتيهما حتى وصلا قرية عزب عنها الخير، فوجدا غلاما فسأله أبو زيد: «أبياع هاهنا الرطب بالخطب، والثمر بالسمر، والعصائد بالقصائد...». وهو يقصد أنه يبحث عن أجر لأدبه، فأجابه الغلام بالنفي وأكد له بفصاحته: «بهذا المكان لا يشترى الشعر بشعيرة، ولا النثر بنثارة، ولا القصص بقصاصة... ولا أخبار الملاحم بلحمة». ثم أضاف الغلام: «أما جيل هذا الزمان فما منهم من يميح إذا صيغ له المديح، ولا من يمير ولو أنه أمير... وعندهم أن مثل الأديب كالربع الجديب...» فقال حينها أبو زيد للحارث ابن همام: «أعلمت أن الأدب قد بار وولت أنصاره الأدبار».

قائمة المصادر والمراجع — Sources & References

1. Ghazali, A. H. (1961). *Meyar al-'Ilm fi Fann al-mantiq* (2 ed.). (S. Dunya, Trans.) Cairo: Dar al-Maaref.
2. Al-Hariri, A. M.-Q. (1980). *Al-Hariri's Maqamat.* Beirut: Dar Sadir.
3. Al-Hazzaa, H. S. (2025). Reviving traditional techniques of Islamic miniatures in the works of contemporary Saudi female artists. *Jordan Journal of Arts, 18*(2).
4. Al-Kahlawi, M. (2017, 7 24). The Intellectual Horizon of the Aesthetics of Islamic Art: An Attempt at Interpreting the Sign and Manifestations of the Sacred. *Believers without Borders*.
5. Al-Lawati, A. (1994). Towards a Theory of Islamic Aesthetics. *Arabic Islamic Art, 1*.
6. Al-Qartajani, H. (1966). *Minhaj AL-Bolagha wa Siraj AL-Odaba*. (M. A.-H. Khoja, Ed.) Tunis: Dar Al-Kutub Al-Sharqiya.
7. Anne Goliot-lété, e. (2008). *Dictionnaire de l'image* (2 ed.). Vuibert.
8. Arnold, T. (1928). symbolism and Islam. *the Burlington magazine for connoisseurs, 53*(n°307).
9. A'sh'sh, M. Ḥ. (2008). *al-Munamnamāt al-Islāmīyah fī mashghūlah fannīyah mu'āṣirah.* Banghāzī Lībiyā: Manshūrāt Jāmi'at 7 Uktūbir.
10. Ben 'Āmir, S. (2021). *Mu'jam muṣṭalaḥāt al-Funūn al-baṣarīyah.* Tunis: Dār al-muqaddimah.
11. CHEBEL, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans: Rites, mustiques et civilisation.* Paris: Albin Michel.
12. Chebel, M. (2000). *Dictionary of Islamic Symbols: Rituals, Sufism, and Civilization.* (A.-H. Antoine, Trans.) Dar Al-Jeel.
13. *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art.* (2007). Armand Collin.
14. Dimand, M. (1930). *hand book of Mohammaden decorative arts.* New York, McMXXX: the metropolitan museum of art.
15. Ettinghausen, R. (1974). *Arab painting.* (I. S. Al-Tikriti, Trans.) Baghdad: Al-Adib Press. Directorate of General Culture, Ministry of Information, Iraq.
16. Fontana, M. V. (2015). *al-Munamnamāt al-Islāmīyah.* (J. al-Kūfah, Ed., & '. a.-D. 'Ināya, Trans.) Dār al-Tanwīr lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr.
17. Ibn manẓūr. (1414 h). *Lisān al-'Arab* (Vol. 12). Bayrūt Lubnān: Dār Ṣādir.
18. J. CHEVALIER, A. C. (1982). *Dictionnaire des symboles.* Paris: Jupiter.
19. Lalande, A. (2008). *Mawsū'at Lalande al-falsafīyah, Mu'jam muṣṭalaḥāt al-falsafah al-naqdīyah wa-al-Tiqnīyah* (Vol. 3). (Khalīl Aḥmad Khalīl, Trans.) Bayrūt Lubnān: Dār 'Uwaydāt lil-Nashr wa-al-Ṭibā'ah.
20. Majdī Wahbah, K. a.-M. (1984). *Mu'jam al-muṣṭalaḥāt al-'Arabīyah fī al-lughah wa-al-adab* (2 ed.). Bayrūt: Maktabat Lubnān.
21. Nasr, S. H. (1978). *Sciences in Islam.* (Mukhtar al-Jawhari, Trans.) Tunis: Dar al-Janub for Publishing.

22. Peirce, C. S. (1986). Taṣnīf al-ʻalāmāt. In N. Ḥ. Sīzā Qāsim, *Anẓimat al-ʻalāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, madkhal ilá al-Sīmiyūṭīqā* (F. J. Ghazūl, Trans., 1 ed.). Cairo Egypt: Dār Ilyās al-ʻAṣrīyah.
23. safa, I. a. (1995). *Al Rasael* (1 ed.). Beirut-Paris: Awidat.
24. Saussure, F. d. (1986). ,Fuṣūl min Durūs fī ʻilm al-lughah al-ʻāmm. In N. Ḥ. Sīzā Qāsim, *Anẓimat al-ʻalāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, madkhal ilá al-Sīmiyūṭīqā,* (A. a.-R. Ayyūb, Trans., 1 ed.). Cairo Egypt: Dār Ilyās al-ʻAṣrīyah.
25. Sauvaget, J. (1965). *Introduction à l'étude de la céramique musulmane.* extrait de la revue des études islamiques.
26. Seringe, P. (1992). *Symbols in Art, Religion, and Life* (1 ed.). (A. H. Abbas, Trans.) Damascus: Damascus House.
27. Souriau, E. (1982). *Aesthetics through the Ages* (Vol. 2). (M. Assi, Trad.) Beirut, Paris: Awidat Publications.
28. Zayd, N. Ḥ. (1986). al-ʻalāmāt fī al-Turāth: dirāsah istikshāfīyah. In N. Ḥ. Sīzā Qāsim, *Anẓimat al-ʻalāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, madkhal ilá al-Sīmiyūṭīqā* (1 ed.). Cairo Egypt: Dār Ilyās al-ʻAṣrīyah,.