الهوية البصرية في مقامات الحريري: بين المؤثرات الأجنبية والروح الإسلامية

أويس محمود سناجلة، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية إربد الجامعية

Received: 8/1/20226

Acceptance: 8/3/2026

Corresponding Author: owise.sa@bau.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026)261-274

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.8

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

تتقصى هذه الدراسةُ ملامح المدرسة العربية في منمنمات مقامات الحريري، باحثةً في جدلية العلاقة بين الهوية البصرية الأصيلة والمؤثرات الخارجية الوافدة. تنطلق الدراسةُ من فرضيةٍ مفادها أن الهويّة الفنية بنيةٌ كليةٌ وروحٌ سائدة، لا مجرد تراكمٍ لعناصرَ جزئية، تتجلى في الاستجابة الجمالية للمتلقّي ضمن بيئته الثقافية. وقد وقع الاختيار على مقامات الحريري لكونها تمثل ذروة التمازج بين الحقلين الأدبيّ والتشكيلي، مما منحها غنىً بصرياً يفوق المخطوطات العلمية.

تعتمد الدراسة منهجاً تحليلياً لمجموعةٍ مختارةٍ من المنمنمات في الفترة الزمنية ما بين 1222-1334م/ 618-734هـ، لرصد وتحليل المؤثرات الحضاريّة الغريبة، وتبيان كيفيّة انصهار هذه العناصر ضمن الوحدة البصرية للمدرسة العربية، التي تتأسّسُ على التشبيه والتسطيح بوصفهما خيارين جماليين مقصودين، مع الحفاظ على الطابع الإسلامي الأصيل، بعيداً عن أيّ استيلابٍ أو ذوبانٍ في أنماطٍ وافدة. وتخلص الدراسة إلى أن المخطوطة تقوم على ازدواجيةٍ واعيةٍ بين التشبيه والتسطيح، مع احتفاظها بهويتها رغم العناصر الوافدة.

الكلمات المفتاحية: المدرسة العربية، مقامات الحريري، المنمنمات، الهوية البصرية، المخطوطات الأدبية.

Visual Identity in *Maqamat* al-Hariri: Between Foreign Influences and the Islamic Spirit

Owise Mahmoud Sanajlih, Al-Balqa Applied University, Irbid University College

Abstract

This study investigates the defining characteristics of the Arab school of painting as manifested in the miniatures of Al-Hariri's *Maqamat*, examining the dialectical relationship between an authentic visual identity and incoming external influences. The study is predicated on the hypothesis that artistic identity is a holistic structure and a prevailing spirit, rather than a mere accumulation of fragmented elements; it manifests in the aesthetic response of the recipient within their specific cultural milieu. Al-Hariri's *Maqamat* was specifically selected because it represents the pinnacle of interdisciplinary fusion between the literary and visual arts, yielding a visual richness that far surpasses that of contemporary scientific manuscripts.

Adopting an analytical approach, the study examines a selected corpus of miniatures dating from 1222 to 1334 CE (618–734 AH) to trace and analyze foreign cultural influences. It illustrates how these elements were synthesized into the cohesive visual unity of the Arab school, which relies on analogy and flattening as deliberate aesthetic choices. This integration preserved an authentic Islamic character, resisting cultural alienation or total assimilation into imported paradigms. The study concludes that the manuscript relies on a conscious duality between analogy and flattening, maintaining its distinctive identity despite the incorporation of foreign elements.

Keywords: Arab school; Maqāmāt of al-Ḥarīrī; miniatures; visual identity; literary manuscripts.

مقدمة:

كان للإسلام، وخاصةً الخطاب القرآني، التأثير الواضح في مسيرة الفن الإسلامي؛ إذ لم يكن الفن في المنظور الإسلامي مجرد ترفٍ جمالي، بل هو وسيلةُ إدراكٍ وتعبيرٍ عن حقائق كبرى، وتجلى هذا في الفكر الفلسفي الإسلامي، فقد نقل مردغاني عن الفارابي "أن الفن عمليةُ تركيب المحسوسات التي نقلها الحس، لتحاكي محسوساتٍ أخرى أو معقولات، فهو يعيد صياغة المحسوسات الواردة في الحس، لا لتقف عند الحس بل لتتجاوزه وترقى إلى العقل المؤهل للوصول إلى القيمة أو المعرفة الحقيقية"

(Mardaghani, 2012: 33) من هنا، تبرز غاية الفنان المسلم في العبور بالمتذوق من الحالة الحسية التخيلية إلى آفاق المعاني الروحية، ليصبح العمل الفني تعبيراً جمالياً يدمج بين الصورة البصرية والدلالة الإيمانية، لا سيما حين يرتبط النص الأدبي بالمخطوطة، حيث يغدو الوصول إلى المعنى هو الهدف الأسمى.

إنّ تأثر الفن الإسلامي بالثقافات المجاورة لم يمحُ الخصوصية الإسلامية؛ بل استوعب المؤثرات الخارجية وأعاد هَضمَها بأدواته الخاصة، وهو ما تؤكده دراساتُ استشراقيةٌ كثيرة مثل دراسة (الفن الإسلامي) لتيتوس بيرك هارت (Titus Burchardet,1979)، وديماند في كتابه (الفنون الإسلامي) (M. S. Demand,1951)، وإتينجهاوزن في كتابه (التصوير عند العرب) (Etinghausen, 1973)، وجورج إليان في دراسته (رسوم توضيحية للمقامات ومسرح خيال الظل) (George Alain, 2011)، وديفيد روكسبيرغ في دراسته (مطاردة الظلال: مقامات الحريري) (Daivid Roxburgh, 2013)، وغيرهم الكثير؛ حيث عبروا عن الفن الإسلامي ككيانٍ مؤثرٍ ووحدةٍ روحية يحمل رسالةً حضاريةً وبيئيةً محددة، رغم بعض مواقفهم النقدية من هذا الفن. حتى فون جرونباوم (Gustave E. von Grunebaum,) في مؤلَّفَيهِ (الحضارة الإسلامية، 1955 والإسلام والهَلَنَة، 1976) تحدث عن أهمية الفن الإسلامي، وأوردَت هذه الدراسة رأياً له بهذا الصدد.

وفي سياق التصوير الإسلامي، قد يظهر بأن المدارس الفارسية أو الهندية أو المغولية أكثر أهمية، غير أن الأدلة التوثيقية في متاحف العالم تثبت دور العرب في تشكيل مدرسةٍ عربيةٍ أصيلة. وتأتي هذه الدراسة لتتلمس مزايا هذه المدرسة (مدرسة بغداد) ومدى حضورها من خلال تحليل (مخطوطة مقامات الحرير)، نظراً لما تمثله من قيمةٍ فنيةٍ تتجاوز الغرض التفسيري للنص إلى فضاء التعبير الفني، حيث استطاع الفنان مزاوجة التوضيح مع إضفاء الناحية الجمالية التي عكست روح العصر وأسلوب الفنان، مضيفاً قيمةً فنيةً إلى الكتاب. كما تشمل المخطوطات الأدبية تصاويراً متنوعةً حسب الزمان والمكان والمدرسة الفنية (Albasha, 2010:102).

تنقسم الدراسة إلى مبحثين: الأول يتناول تعريفاً نظرياً للمخطوطات الأدبية ومزايا المدرسة العربية، بينما يركز المبحث الثاني على دراسةٍ وصفيةٍ تحليليةٍ للصورة البصرية في مقامات الحريري. وتسعى الدراسة للإجابة على أسئلةٍ تتعلق بظهور الهوية العربية والطابع الإسلامي في الصورة البصرية، وطرق دمج المؤثرات الخارجية في وحدةٍ فنيةٍ واحدة، مع افتراض أن الطابع العربي الإسلامي كان العامل الذي وَحَّدَ كل التأثيرات الوافدة في وحدةٍ بصريةٍ متكاملة. وكان هذا رغم تعدد المؤثرات الوافدة من فارسيةٍ وبيزنطيةٍ وهنديةٍ وساسانيةٍ في الأسلوب والتكنيك، وفي ملامح الشخوص ووضعهم في صفوفٍ أو في تكتلهم وتراصهم، وفي الهالات حول الرؤوس وتقسيم المشاهد. وما يثير الاهتمام أن الطابع الإسلامي في المخطوطات، والذي زاوج بين التسطيح والتشبيه، بقي المؤثر الرئيسي الذي دمج كل هذه التأثيرات في وحدةٍ بصريةٍ متكاملة.

مشكلة البحث:

تكمن إشكالية البحث في وجود حالةٍ من ازدواجية الأسلوب، ويظهر ذلك بوضوحٍ في تصاوير الحريري ضمن المدرسة العربية في بغداد ومصر؛ حيث يتنازع الصورةَ تياران: الأول تيار التشبيه والتوثيق الذي تفرضه طبيعة الحكاية والمكان، والثاني تيار التجريد والتسطيح الذي تفرضه الرؤية الروحية للفن الإسلامي. وتتبدى المشكلة في عدم وضوح الحدود الفاصلة بين هذين التيارين، وفي الكيفية التي جرى من خلالها استيعاب المؤثرات الوافدة، وإعادة صهرها ضمن بنيةٍ بصريةٍ عربيةٍ متماسكة، بما يثير تساؤلاً جوهرياً حول قدرة المصور العربي على بناء هويةٍ بصريةٍ خاصّة، تجمع بين الواقعية والمثالية دون الإخلال بالهوية الإسلامية للفن.

أسئلة البحث:

1. كيف تجلت المزاوجة بين التشبيه والتسطيح في تصاوير مقامات الحريري؟
2. إلى أي مدى ساهمت البيئة (بغداد، مصر) في صياغة الهوية البصرية للمدرسة العربية؟
3. ما الخصائص الجمالية التي ميزت المدرسة العربية في تصاوير مقامات الحريري الأدبية في القرنين

السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين)؟

فرضيات البحث:

1. تفترض الدراسة أن المصور العربي صاغ لغةً بصريةً وسيطةً توفّق بين متطلبات النص الأدبي والرؤية الإسلامية، بما أسهم في بناء هويةٍ بصريةٍ عربيةٍ مميزةٍ رغم تأثره بحضارات أخرى.
2. تفترض الدراسة أن المدرسة المملوكية في مصر تمثل امتداداً لمدرسة بغداد على المستوى البصري، وليست تكراراً لها.

أهمية البحث:

تتمثل أهمية البحث بما يلي:

1. إبراز الخصوصية البصرية للمدرسة العربية في اعتمادها التشبيه والتسطيح بوصفهما خيارين جماليين واعيين، رغم حضور المؤثرات الخارجية في تصوير مقامات الحريري.
2. الكشف عن تجليات الروح الإسلامية في المخطوطات الأدبية المصورة، بوصفها بنيةً فكريةً جماليةً تتجاوز التأثيرات الوافدة.
3. يمكن الإفادة من هذه الدراسة في خصوصيتها المحددة بالاطلاع على استنتاجاتٍ مبنيةٍ على دلائلٍ مرئيةٍ وبنائية.

أهداف الدراسة:

1. رصد البنية البصرية في تصاوير مقامات الحريري بالمدرسة العربية، وتحليل التسطيح والتشبيه في تكوينها الفني.
2. تحليل معالم الروح العربية والإسلامية في ضوء حضور المؤثرات الخارجية فيها.
3. رصد وتحليل التأثيرات الخارجية في بناء الصورة البصرية، وبيان تفاعلها مع العناصر العربية في المخطوطة المختارة.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ المقارن، من خلال تحليل عيّنةٍ مختارةٍ من تصاوير مقامات الحريري، وذلك بمقارنة المؤثرات الخارجية بعناصر التكوين البصري للمدرسة العربية ذات الطابع الإسلامي، ولا سيما آليات التشبيه والتسطيح بوصفهما خيارين جماليين واعيين. وتسبق ذلك مقدمةٌ نظريةٌ لتعريف المخطوطات الأدبية ومفهوم المدرسة العربية.

حدود الدراسة:

الحدود الموضوعية هي التصوير الإسلامي في مقامات الحريري، حيث تمثل مخطوطةً من المخطوطات الأدبية. والحدود المكانية أولاً في العراق، فبغداد كانت هي مركز المدرسة العربية، كما إن أغلب التصاوير التي تناولتها هذه الدراسة كانت للمصور العراقي يحي الواسطي، وثانياً في مصر حيث المخطوطة المملوكية. أما الحدود الزمانية للتصاوير المختارة فهي من (1222م-1334م/ 619هـ-734هـ) حسب تواريخ المنمنمات المختارة.

دراسات سابقة:

هناك كثيرٌ من الدراسات الحديثة للمقامات، مثل دراسة (أمل بورتر)، (2004) تحت عنوان (البناء التشكيلي والاجتماعي لرسوم الواسطي في مقامات الحريري)، حيث بحثت فيه كيف عكس الواسطي المجتمع في المقامة، بتحليلها للغةِ البصرية فيها، ودراستان لآلان جورج (Alain George)؛ الأولى في (2011) بعنوان (رسوم المقامات وخيال الظل)، وهي مقارنةٌ بين رسوم المقامة وبين خيال الظل، والثانية في (2012) بعنوان (الشفاهية والكتابة والصورة في المقامات) عن شفاهية المقامات بالإضافة للنص. ودراسة ديفيد روكسبيرغ (Daivid Roxburgh)، (2013)، بعنوان (مطاردة الظلال: مقامات الحريري) عن مطاردة

منمنمات المقامة للنص المراوغ لأبي زيد، وكلها دراساتٌ تنطلق بدوافعٍ ذاتيةٍ أو موضوعيةٍ لتصور جوانباً محددةً في المخطوطة. من الدراسات المحلية حول المخطوطات والتي لها أهدافها وجزئياتها الخاصة أيضاً، هناك دراسة في المجلة الأردنية للفنون، للباحثة (الطوالبة، فاطمة محمد، 2024) تحت عنوان (التصوير التوثيقي للمشاهد الفنية في ضوء المنمنمات الإسلامية)، كانت أهدافها التعرف على التصوير التوثيقي في التكوينات البنائية للمنمنمات الإسلامية، وهناك دراسة للباحثة (هزاع، حنان بنت سعود، 2011) تحت عنوان (المفاهيم الجمالية الفلسفية لدارسة التصوير الإسلامي كمدخل لإثراء التعبير التصويري)، هدفت للكشف عن أساليب تصوير المخطوطات والتقنيات المستخدمة، ومحاولة ربط التصوير بالمخطوطات بالهوية الإسلامية. ودراسةٌ أخرى للباحثة (عبد الفتاح، هبة الله، 2021) بعنوان (المخطوطات العربية الإسلامية كمصدر للتراث؛ نشأة المخطوطات وأهميتها وأنواعها)، بحثت في أهمية المخطوطات كمصدرٍ للمعلومات التاريخية والتراثية، وأشارت لأماكن تواجد المخطوطات في متاحف العالم. كما يوجد هناك دراساتٌ كثيرةٌ بجزئياتٍ مختلفة، وربما تنطلق خصوصية هذه الدراسة من اقتصارها على مخطوطة المقامات كمخطوطةٍ أدبية تتميز بطابعٍ فنيٍ يقوم على جدلية العلاقة بين التسطيح والتشبيه، مع حضورٍ لمؤثراتٍ وافدةٍ امتزجت وتماهت مع هوية المدرسة العربية، كما تناولت الدراسة عينةً محددةً لها زمانها ومكانها.

منهجية الدراسة في اختيار عينة الدراسة:

اعتمدت الدراسة على نسخة باريس لأنها المتن الأساس؛ وذلك لاكتمال العناصر الفنية فيها، بالإضافة لجمالها ودقة تعابيرها، مما جعلها أساساً مرجعياً تُقاس عليه بقية النسخ، لم يكن هناك استقصاءٌ كليٌ لتلك النسخ، وإنما كان ذلك للاستدلال بشكلٍ تراكمي، وذلك لإثبات وحدة الهوية الفنية، وتأكيد الحضور للأثر الإسلامي؛ فكانت النسخ الفرعية معززاتٍ للظواهر الجمالية والفكرية في نسخة باريس.

المبحث الأول:

تعريف بالمخطوطات الأدبية والمدرسة العربية في التصوير الإسلامي.

أولاً. المخطوطات الأدبية:

أَولى الخلفاء العباسيون اهتماماً بالغاً بالمخطوطات، وهي نصوصٌ مصورةٌ كانت مزيجاً بين الأدب والفن، وذلك لتصوير حياة الناس وطبيعة العصر والثقافة، وكان هذا بداية نموٍ حضاريٍ بدأ بالعصر العباسي، خاصةً عصر المأمون، حيث بدأ التنافس على اقتناء المخطوطات، حتى أصبحت أثمن وأنفس الهدايا (Okasha, 2016: 176) وقد أشار ديماند (M. S. Dimand) إلى أنّ معظم المخطوطات المزوقة التي وصلتنا من سوريا والعراق تعود للقرن الثالث عشر، وهو ما ساهم في ازدهار فنون الكتاب (Dimand, 1951: 41). وساهمت المخطوطات بالاهتمام بالخط العربي والتصوير، وهذا من خلال مدارسٍ عديدةٍ ومتنوعة، عربيةٍ وفارسيةٍ وتركيةٍ ومغولية.

أشهر النماذج من المخطوطات الأدبية هي مقامات الحريري، وهي تُعدُ أيضاً نموذجاً للمدرسة العربية، كما لعبت هذه المقامات دوراً بارزاً في حفظ التراث الإسلامي؛ لأنها حازت على اهتمام المصورين وعنايتهم، وذلك لأنهم لاحظوا أنها تجذب القراء إليها، ولهذا أصبحت قيمتها الفنية توازي قيمتها الأدبية، وقد رسم المصورون حوادث المقامات كلٌ حسب أسلوبه وفهمه للنص، ولكن تميّز عليهم الواسطي بأنه صوّر تقريباً بكل المقامات (Al-Nuaimi 1979, 11) وقد تناولت مقامات الحريري سلوك أبي زيدٍ الاجتماعي وما كان يفعله، حيث تعرض لنا المقامات قدراته وذكائه في خديعة الأخرين (Al-Basha, 1999: 50)، وتجاوزت المخطوطات ارتباطها بالنص لتصبح وثيقةً نستطيع من خلالها الاطلاع على مجريات ذلك العصر (Tawalbeh, 2024).

"المقامة لغوياً هي المجلس أو الجماعة، والمقام موضع القيام" (Ibn-Manzur, 1414: 498) ووصفها شوقي ضيف بالبلاغة كجنسٍ أدبي، لكن مقومات الحيلة فيها أكثر من القصة، وغايتها الكبرى الجانبُ التعليميُ كحادثة (Daif, 1954: 9)، ويُقال أنها عُرفت ونالت شهرتها وأصبحت بمقومات القصة أكثر، وذلك بواسطة

بديع الزمان الهمذاني في القرن العاشر الميلادي (Okasha, 2016: 5-6)، وقد أُطلِق على صور المخطوطات (المنمنمات)، والمنمنمة ارتبطت بما يخص الكتاب من زينةٍ أو زخرفة (Tawalbeh, 2024). وقد أوردت النعيمي وصف (جب) (Rosskeen Gibb) للمقامة "بأنها أكثر ضروب النثر العربي أناقةً وتهذيباً، لما يظهر فيها من استعاراتٍ لفظيةٍ وتشبيهاتٍ بليغة" هذا وقد قيل حتى أن الشحاذين أصبحوا يقولون جملاً من مثل (ارحموا مقامي هذا) عندما يستجدون الأموال (Al-Nuaimi 1979, 11).

ثانياً، التصوير في المدرسة العربية:

مرّ التصوير الإسلامي بمراحلٍ وتياراتٍ فنيةٍ كان لها الأثر الكبير في تشكيل مدارسٍ مهمة، قد يصعبُ تأريخها بدقة، من حيث البداية والنهاية، ومن أبرز هذه المدارس: المدرسة العربيةُ، والفارسيةُ، والتركيةُ، والمغولية (Farghali, 1991: 12) وكانت المدرسة العربية قد ازدهرت في الفترة ما بين القرنين (12م/ 6هـ) (14م/ 8هـ)، وبلغت أوج قوتها في القرن (13م/7هـ)؛ حيث انطلقت من بغداد لتشمل مراكزاً حضاريةً هامةً في الشام ومصر والأندلس (Okasha, 2001: 76).

تميزت المدرسة العربية بالواقعية التوثيقية؛ لأمانةٍ في التسجيل وتوضيح المضمون في تصوير الشخوص والكائنات الحية عموماً، مقارنةً بالمدارس الإسلامية التي خَلَفتها، مع تميّزها بالطابع الزخرفيّ وتحوير العناصر النباتية، بالإضافة لاعتمادها أسلوب التسطيح وإهمال المنظور الذي يتفق مع روح وثقافة الفنان ومعتقده؛ فالمَشاهد مسطحةُ واسعة، تراها دون أن يحجب قسمٌ منها الآخر، وترى فيها الجمع بين مشهدين في تكوينٍ واحد. وتظهر الهويةُ العربية بوضوحٍ في ملامح الشخوص، كما يُعطَى الشخص الرئيسي في المشهد ضخامة، وتظهر فيها أساليبُ تشبه النقش الجداري في تزيين المخطوطات (Maher, 2005: 369-370).

ملامح الفن الإسلامي لا يمكن لأحدٍ أن ينكرها في هذه المدرسة، ووصْفُهُ بالفن العربي فقط ليس عادلاً ولا منصفاً؛ فهو فنٌ إسلاميٌ في بلادٍ إسلامية (Ebrahim, 1993: 7)، ولحسن الحظِّ أن هذه المدرسة العربية نشأت وتطورت في بيئاتٍ عربيةٍ، كالعراق ومصر وسوريا والأندلس. يرى عفيف بهنسي أنّ الروح الإسلامية كانت امتداداً لتوجّهٍ عربيٍ كان موجوداً قبل الإسلام، وكان يتمثل بالنزوع نحو التجريد وعدم الرغبة بالمحاكاة للواقع، وهي روحٌ أو نزعةٌ توضحت أكثر بتأثير العقيدة الإسلامية التي اهتمت بالروحي أكثر، وهذا يتفق مع ما نقله الباشا عن جورج مارسيه (Georges Marçais) "بأن هذه الروح أو الخصوصية لها بعدٌ عربيٌ قديم" (Bahnasi, 1979: 71-72)، هذا قد يشير لخصوصية التراكم الحضاري، كما يشير إتنجهاوزن (Richard Ettinghausen) إلى أن لفظ عربيّةٍ يشير للإمبراطورية التي احتضنت الدين الجديد (Ettinghausen, 1973: 11).

إن المدرسة العربية، وكما وصفها الباشا، تمثل أوّلَ وأبرز مدارس التصوير في مجال المخطوطات في الإسلام (Al-Basha, 1999: 134). وقد بدت عبقرية الفنان العربي يحيى بن محمود الواسطي حين حوّلَ النص الأدبي إلى أشكالٍ بصرية، تعكس واقعهم وحياتهم الاجتماعية، بتعبيراتٍ عاطفيةٍ وألوانٍ غنية. وتتلخص أهم مزايا هذه المدرسة وفقاً لحسن الباشا في ما يلي:

1. التركيز على الشخوص في المقامات، كعنصرٍ محوريٍ في الصورة تتطلبها الحكاية الإنسانية، وظهور الهالات حول الرؤوس.
2. الملابس فضفاضةٌ مزخرفةٌ بنقوشٍ نباتيةٍ وهندسية وخطية، أما طيات الثياب فكانت بأساليبَ فنيةٍ مختلفةٍ ومبتكرة.
3. رسم الإبل والخيل بشكل حيويٍ وغير رتيب، وظهور خطٍ الأرض.
4. إهمال المنظور وتوزيع الظل والنور يكاد يكون سمةً عامةً لكل المشاهد (Al-Basha, 1959: 125-129).

إن هذه المزايا والخصائص التي وجدت في الفن الإسلامي، والتي ظهرت في فنونٍ أخرى قبله، قد أخذ الفنان المسلم منها ما يتفق مع ثقافته وعقيدته، وترك ما يخالفهما؛ ولذلك لمس الباحثُ القاصي والداني

طابعاً خاصاً للتصوير الإسلامي. وفي هذه المخطوطة، نرى من هذه المزايا أو الخصائص من إهمالٍ للمنظور ومبالغةٍ في الألوان وتبسيطٍ في المشاهد، ما يشعرنا بقصدية الفنان باتباع هذا الأسلوب: "إن ابتعاد الفنان المسلم عن قواعد المنظور والواقعية الأكاديمية، لم يكن قصوراً تقنياً، بل كان قصداً لعدم رغبته بذلك" (Al-Basha, 1959: 125-129). لذا فإن إهمال الفنان المسلم لقواعد الرسم البصري، لا يمكن أن يكون قصوراً، بل سمةً من سمات هذا الفن نال بسببها طابعه الخاص (Al-Maamari, 2015: 20-21).

المبحث الثاني:

الهوية البصرية وفلسفة التشكيل في مدرسة بغداد (مخطوطة المقامات):

1. **الأسلوب:**

وهو موقفٌ جماليٌ فلسفي، تميزت به المدرسة العربية في بغداد في القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، بمقاربةٍ بصريةٍ فريدة، زاوجت فيها بين التوثيق الواقعي للحياة اليومية، وبين التجريد الزخرفي. فبينما اتسم التشكيل بالتسطيح وإهمال المنظور الهندسي -اتساقاً مع فلسفة التجريد الإسلامي، التي تنشد المطلق والكلي- برزت معالمُ واقعيةٌ دقيقةٌ في تفاصيل البيئة المحلية، بالإضافة للتعبير العاطفي. تجلى الطابعُ العربي في السحن واللحى السوداء، وفي عمائمهم ذات الطيات العديدة، وفي وملابسهم العربية وما عليها من كتابةٍ أو زخرفة، بالإضافة للعناية الفائقة برسم الإبل والخيل، مما منح المخطوطة هويةً مشرقيةً خالصة (Al-Basha, 1999: 136). وقد كانت معظم التصاوير تجمع الشخوص وتكثف حضورهم في كتل، أو ترتبهم في صفوف، وحتى الإبل صوَّرها الفنان في كتلٍ متراصة، مع أن طبيعة الجِمال وسلوكها ينافيان هذا النمط من التصوير، كما صوَّر البناء خلفهم على نحوٍ لا يوافق أحجامهم الواقعية، وقد استخدم الزخارف في الثياب، مائلاً إلى التسطيح ومبتعداً قليلاً عن التشبيه.

2. **التأثيرات:**

تمهيداً لقراءةٍ تحليليةٍ سيميائية، نستطيع القول بأن المدرسة العربية لم تكن بمعزلٍ عن المحيط الثقافي، بل مثَّلت حالةً من المثاقفة الواعية ورفضاً طبيعيا للانعزال والانغلاق. استوعب فيها الفنان المسلم التأثيراتِ الفارسيةَ والساسانيةَ في العراق والبيزنطيةَ في الشام والمملوكيةَ في مصر، ولم تُضعِف هذه التأثيرات حضور هوية هذه المدرسة وعربيتها، بل "أكسبتها قوةً وحيوية، وذلك بتأثرٍ من فنون الشرق القديمة وفنون إيران، ولكنها برسم الشخوص لم تولِ اهتماماً بالتجسيد عكس الفنّ الإغريقي تماماً" (Hassan, 1955: 35). وقد تأثر الفنان المسلم أيضاً بمسرح خيال الظل، الذي كان موجوداً في القرن (13م/ 7هـ)، وقد صهر كل ذلك في بوتقةٍ اسلاميةٍ جديدة.

مسرح خيال الظل: يشير جورج آلن (Georg Alain) الى تأثر الواسطي بجماليات مسرح خيال الظل، في بناء تكويناتٍ حركيةٍ نابضة، حيث استلهم منها توزيع الشخوص وإيماءاتهم الدرامية (George, 2011).

لقد أشار بهنسي لثبات الطابع الإسلامي رغم التأثيرات بقوله: "إن الصورة في الفن الإسلامي بقيت، مع تأثيراتها، متحررةً من دلالاتٍ معينةٍ ومحددة، وذلك لترقى الى مستوى فن التعبير المطلق" (Bahnasi, 1999: 189) كما أشار إلى ذلك ديماند (M. S. Dimand) حين وصف الفنان المسلم بأنه عبَر عن الطبيعة والملابس وطياتها بأسلوبٍ زخرفيٍ بسيط، وألوانٍ قوية (Dimand, 1952: 42)، وأشار إلى ذلك الباشا أيضاً (Al-Basha, 1999)، وبهنسي (Bahnasi, 1999) حينما وصفا الطابع الإسلامي بأنه حاضرٌ على الدوام رغم وجود التأثيرات، أو أن التأثيرات الخارجية مع الطابع المحلي العربي الإسلامي مندمجةٌ معاً لتشكل طابعاً خاصاً بهذا الفن. كما أن ديماند في حديثه عن مقامات الحريري لم ينكر وجود التأثيرات الخارجية، لكنه عبَر عن قدرة الرسام أن يجمع بين التأثيرات البيزنطية والإيرانية ويخلق طابعاً إسلامياً جديداً؛ إذ يرى أن التأثيرات البيزنطية والإيرانية ظهرت لوجود فنانين مهاجرين من المسيحين ومن الشعوب المانوية من أصحاب المهارة الفنية في بلاد المسلمين (Dimand, 1952: 41-42)، ومرةً أخرى، وتأكيداً

على الطابع العربي الإسلامي وحضوره الذي تفترضه هذه الدراسة بالمدرسة العربية من خلال مخطوطة المقامات، ما جاء عند إتنجهاوزن ((Rechrd Ettinghause, 1973) في كتابه التصوير عند العرب، عن قضية الاندماج -رغم بعض آرائه السلبية- أن هناك انصهاراً للفنون السابقة للإسلام واللاحقة، لينتج مكوناتٍ جديدةً ذات صفاتٍ متميزةٍ تجعلها عربيةً بالمعنى المحدد للكلمة (Ettinghausen, 1973: 12).

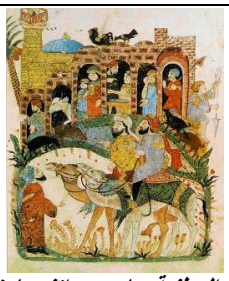
3. سيميائية التشكيل والمؤثرات البصرية في مقامات الحريري:

جعلت هذه الدراسة من مخطوطة باريس المتن الأساس فيها، ولذلك كان يحي الواسطي له حصةُ الأسد في العينة المختارة؛ فهو مصورٌ مبدعٌ ومجدد، فقد أشارت النعيمي إلى أنه لم يتبع الطريقةَ التي تقوم على ترك الناسخ مساحاتٍ فارغةً للصور ليُرسم فيها، لأنه كان هو ينسخ ويصوّر، وبهذا كان مجدداً ومبتكراً في الوقت نفسه (Al-Nuaimi 1979, 61)

المقامة الثالثة والأربعون: اللوحة (1) للواسطي ترجع لسنة (1237م/ 634هـ)، في المخطوطات بشكل عام نرى استعراضاً كاملاً للحياة في ذلك العصر وتلك البيئة الحاضنة للثقافة العربية والإسلامية، وقد انعكست هذه البيئة ومؤثراتها الى جانب ما أخذته من ثقافاتٍ أخرى كانت على اتصالٍ بها؛ فالمقامات تكشف عن مظاهر الحياة في العصور الوسطى. في هذه المقامة، وهي من مخطوطة مكتبة باريس، التي تمتاز بالجمال والدقة في التعبير وتكشف بوضوح عن هوية المدرسة العربية، مع أنه يبدو عليها التأثيرُ الكلاسيكيُ البيزنطيُ بعدد الشخوص والإيماءات، فعلى الأغلب نشأتها كانت في الشام (Okasha, 2001: 76) مع أن التأثير العربي في السحن واللحى السوداء والعمائم واضحٌ تماماً، وهي تمثل عدداً من الشخوص بإحدى القرى التي في العراق، حيث تظهر في أعلى الصورة، وبزاويةٍ واسعة، وقد بدت مشهداً شاملاً حسب اتنجهاوزن (Ettinghausen, 1973: 117).

الإيقاع والحركة في الصورة بسبب ذلك الحوار البصريّ الذي خلقه توزيع الشخوص بين نوافذ البناء في الخلف ومقدمة الصورة. الوحدة البنائية في التكوين، ومساهمةُ النخلةِ بكسر حدة الخطوط العمودية وصلابتها، مما حقّق توازناً بين جمود البناء وحيوية الحركة للقافلة. التعبير العاطفي الذي حققته تكوينات الشخوص والطيور والإبل؛ فهي لم تكن مجرد إضافات، بل أدواتٌ ذاتُ دلالاتٍ تعزز الفعل الدراميّ للحكاية، مما يؤكد أن الصورة في المدرسة العربية كانت دوماً في خدمة النص، وبرؤيةٍ فلسفيةٍ شمولية. أما التشبيه فيظهر جلياً بحركة الناس، وفي العمارة ورسم الحيوانات بملامح تقترب من شكلها الواقعي، ولكن كل ذلك في تراكمٍ بصريٍ بعيداً عن العمق الفراغي، وتجاهلاً للظل والضوء لكي يتجنب التجسيد.

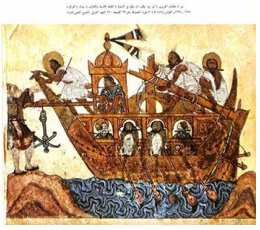
المقامة السابعة: اللوحة (2)، للواسطي ترجع لسنة (1237م/ 634هـ)، تمثل هذه الصورة استعراضاً لفرسانٍ وموسيقيين بحركةٍ حيويةٍ بعيدةٍ عن الرتابة، يتجلى فيها التسطيحُ وغيابُ المنظور، مع تأثيرٍ فارسيٍ يظهر في زخارف الرايات، بينما يبرز التأثير البيزنطي في قوة الألوان، خاصةً الأحمر والأصفر وفي تحديد ملامح الوجوه، وهو ما أكده عكاشة بقوله: "لم تخلُ منمنمةٌ واحدةٌ من مخطوطة الحريري من هذا التأثير" (Okasha,2001: 91)، ورغم الملامح التركية في العمائم، إلا أن الطابعَ العربيَ الإسلامي يهيمن على الكيان الكلي للوحة؛ حيث صهر الفنان العناصر الخارجية وحوّلها إلى مفرداتٍ زخرفية، تماماً كما حدث مع الهالات التي فقدت الرمزيّة القدسيّة البيزنطية لتتحول إلى مجرد خطوطٍ للزينة. الإيقاع المتكرر في هذا المشهد للرماح والفرسان والبيارق يخلق إيقاعاً موسيقياً، وعدم رتابة الحركة يعطينا إحساساً بالحيوية ولكن الحيوية المنضبطة. في هذه اللوحة قد نلمس تشبيهاً رمزياً إلى جانب التشبيه الواقعي الذي يظهر في التوثيق لحركة الخيول والفرسان، وحركة الرماح والبيارق.



(1) المقامة 43، المكتبة الوطنية، باريس، اتنجهاوزن 1973 (2) المقامة 7، المكتبة الوطنية، باريس، اتنجهاوزن 1973

المقامة التاسعة والثلاثون: اللوحة (3) للواسطي ترجع لسنة (1235م/ 632هـ)، سفينةٌ تُبحر نحو عُمان بتفاصيلٍ غنية، حيث تظهر الشخوص بأحجامٍ كبيرةٍ مقارنةً بالقارب، ويوحي ذلك بدلالةٍ سيميائيةٍ على أهمية العنصر البشري وعلاقته بالنص، حيث يبدو واضحاً تراجع واقع السفينة كجسمٍ مادي لصالح الواقع الدرامي، وتحيط برؤوس الأشخاص هالاتٌ مستديرةٌ، وهو تأثيرٌ بيزنطي وإغريقي، أما الملاحون فسحنهم تبدو هندية. يبرز التأثير المعماري العباسي في القبة البصلية فوق السفينة. رغم هذه التفاصيل، يظل المشهد ممثلاً للمدرسة العربية بأسلوبها القصصي غير الواقعي، والذي يظهر في المعالجة الزخرفية للماء، حيث حوّلَ الإيقاع والحركة في الماء من إيقاعٍ واقعيٍ إلى نسقٍ بصري، محققاً تكاملاً بين الجمال البصري ووظيفته الدرامية في خدمة النص. أما التشبيه فلا يغيب تماماً، فهو ربما يكون تشبيهاً وظيفياً أو توثيقياً، نراه في جسم السفينة وفي المرساة ودقة المجاديف، وفي قوام الشخوص وبنيتهم.

المقامة الثامنة والأربعون: اللوحة (4) للواسطي، ترجع لسنة (1222م/ 618هـ)، تمتاز بمظهرها الهلنستي الذي يتجلى بطابع الحزن المميّز للتصوير البيزنطي (Ettinghausen, 1973:80) والتقسيم الكلاسيكي للخلفية وطيات الثياب (Okasha, 2001: 91). والتعبير العاطفي هنا ليس ملمحاً في الوجوه ولكنه دلالةٌ سيميائيةٌ نقرأها في انكسار الخطوط وتباين الفراغ، أما قوة الألوان، فتقود العين لبؤرة الحدث الدرامي، وهذا يعزز التفاعل. لكن خصائص مدرسة بغداد تبرز بوضوحٍ في المزاوجة بين التعبير العاطفي وسمات الشخوص لخدمة السياق الدرامي. وقد ساهم الفراغ في خلق تباينٍ بصريٍ عزّز حضور الشخصيات، بينما تأكدت الهوية الإسلامية من خلال الأقواس والزخارف، والفضاء العام المحيط بالمشهد. نجح الواسطي هنا في تشبيه الانفعالات ونقل ملامح الحزن بشكلٍ يقترب من الواقع النفسي للشخصيات، وفي محاكاة الملابس والطيات، وفي تفاصيل المعمار، مع غياب البعد الثالث كعمقٍ للمشهد، فالشخصيات كلها في مستوى بصريٍ واحد.



(3) المقامة 39، المجمع العلمي للنجراد، اتنجهاوزن 1973 (4) المقامة 48، المكتبة الوطنية باريس، اتنجهاوزن1973

المقامة الواحدة والثلاثون. لوحة (5) للواسطي، ترجع لسنة (1237م/ 632هـ)، التأثير الهندي يظهر في هذه اللوحة، وخاصة في إبراز العين الأخرى للمنظر الثلاثي الأرباع. وجاء عند إتنجهاوزن عن فون غرونباوم (Gustave E. von Grunebaum) "أن روح الإسلام دائما ما تطغى، وهذه الروح تمنع المشاهد للوهلة الأولى من ملاحظة الخطوط المتعددة للعناصر المتغايرة" (Ettinghausen, 1973: 124). وهذا ما قصده الباحث بالتأثير الجزئي للوافد والطابع الكلي للهوية في المقامات. أما الهالات "عُرفت في آسيا في الفن البوذي والإغريقي والهلنستي، كما كان البيزنطيون يرسمونها حول رؤوس الأباطرة، وكانت منتشرةً في الهند، وربما رُسمت هنا للزينة، أما الحيوية في الرسومات الآدمية والدقة برسم الإبل والخيل في القوافل

فتأثيرٌ شرقيٌ قديم" (Maher, 2005: 368-373).

الدلالة السيميائية للعين واستبدالها التدريجي للمنظور الثلاثي الأرباع هو تحولٌ بصريٌ يعزز حيوية الحركة. ورغم غياب البعد الثالث الذي يسهم بإحساس التسطيح، إلا إن هناك واقعيةً توثيقيةً في حركة الخيول والإبل وألوانها، وفي تفاصيل الملابس وطياتها، مما يخلق إيقاعاً بصرياً يوازن بين التجريد الروحي والتشخيص الواقعي، كما حوّل الهالات من القداسة لتكون سيميائياً أداة حضورٍ وإظهارٍ وتكريمٍ للشخصيات المحورية. وهذه القدرة على دمج التأثيرات وتغيير دلالاتها في الفن الإسلامي أيدها العديد من الباحثين العرب والمستشرقين الذين استعرضت الدراسة آراءهم سابقاً مثل: (Bahnasi, 1999)، و(Al-basha, 1999)، و(Hasan, 1955)، و(Ebraheem, 1993)، و(Dimand, 1952)، و(Ettinghausen, 1973)، و(George, Alain 2011).

التعبيرات بالأعين والأيدي سماتٌ تظهر بوضوح حتى للمتلقي العادي في هذه المنمنمة لإضفاء التعبير، وهي تمثل هوية المدرسة العربية حق تمثيل في الخطوط الخارجية الواضحة، والتجسيد المباشر للنص، مع ألوانٍ ذاتيةٍ تمتاز بالقوة والإشباع اللوني على خلفيةٍ محايدة، وتنوع الشخصيات والملامح.

(5) المقامة 31، المكتبة الوطنية باريس اتنجهاوزن 1973.

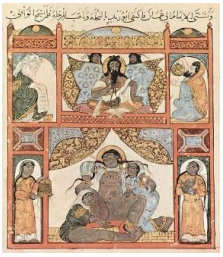
المقامة التاسعة والثلاثون: لوحة (6) للواسطي، ترجع لسنة (1237م/ 634هـ)، تتسم هذه المنمنمة بدرجةٍ من التسطيح والرتابة مقارنةً بتصاويرٍ أخرى في المقامات، ويظهر ذلك من خلال التقسيم الهندسي والتناظر، وفي الإحساس البصري بالتقسيم الذي يشبه النافذة. تُظهر حضوراً لتأثيرات بيزنطية، غير أن هذا التأثير يختلف هنا عن النموذج البيزنطي التقليدي؛ إذ لا يشغل مركز المشهد رمزٌ لاهوتي، بل فعاليةٌ إنسانيةٌ خالصة، تكون فيها المرأة الوالدة محور المشهد، بما قد يُحيل إلى رمزية الوجود ودورة الحياة. مع ذلك هي تشبيهٌ واقعيٌ واضحٌ لامرأةٍ في حالة ولادة، وجديرةٌ بأن تُسمى صورةً جريئةً، وقد أشارت النعيمي إلى جرأة الواسطي برسم صورةٍ جريئةٍ وغير اعتيادية في ذلك الزمان، ومنافيةٍ لكثيرٍ من القواعد الاجتماعية (Al-Nuaimi, 1979: 24-25). كما إن أسلوب هذه المنمنمة ارتبط تاريخياً بالسرد الديني في الفن البيزنطي والهلنستي، إلا إنه يتقاطع في الوقت نفسه مع الخصائص البنائية للعمارة الإسلامية، ولا سيما في استخدام الأقواس والعقود وتنظيم الفراغ، مما يؤكد انتماءه لهوية المدرسة الإسلامية. ومن ثم، يمكن النظر إلى هذا التقسيم بوصفه اختياراً دلالياً واعياً، يحمل دلالةً روحيةً تقوم على مفهوم السعة والانفتاح؛ فالعناصر مستقلةٌ بصرياً، لكنها مترابطةٌ دلالياً.

وفي هذا الإطار، يذهب عبد الكريم الدباج في كتابه جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي، إلى أن التداخل بين التشبيه والتسطيح يعكس تنوعاً في المقاربات الفكرية والعقائدية لدى الفنان المسلم؛ حيث يؤكد بعض الفنانين المطابقة مع الواقع المادي، في حين يتجه آخرون إلى الابتعاد عنه، محققين بذلك نمطاً من الجدلية داخل خطابٍ رمزيٍ واحد، يكشف عن العلاقة بين المادي المرئي والمجرد غير المرئي (Al-Dabbaj, 2013: 141).

وانطلاقاً مما نقله حشلافي عن تيتوس بوركهارت (Titus Burckhardt) حول البعد الكوني في الفن الإسلامي، يمكن فهم اعتماد الفنان المسلم على التسطيح بوصفه بديلاً عن المنظور الفراغي الغربي، المرتبط بالزمان والمكان. فالتسطيح، بوصفه منظوراً غير مقيد، يسمح بتعميم الإضاءة وغياب التدرج الظلّي والزوايا

المعتمة، بما يحقق إحساساً بالاتساع والانفتاح، ويتقاطع مع البعد الروحي الذي يسعى الفن الإسلامي إلى التعبير عنه (Hashlafi, 2022).

وتبرز هذه الجدلية بين التشبيه والتسطيح بوضوح في منمنمات الواسطي في مقامات الحريري، حيث يظهر قدْراً ملحوظاً من التشخيص في تصوير الإنسان والحيوان والنبات. كما تؤكد المصادر التاريخية العباسية وجود ميلٍ لدى الخلفاء العباسيين إلى اقتناء الفنون التشخيصية والمجسمات، وهو ما يدعم فرضية حضور التشبيه في الثقافة البصرية الإسلامية إلى جانب النزعة التجريدية (Hashlafi, 2021: 461). وعليه، يمكن تفسير اجتماع التشبيه والتسطيح في التصوير الإسلامي بوصفه خياراً فنياً واعياً، يوازن بين متطلبات التوثيق السردي للحكاية والبعد الرمزي الروحي، ضمن بنيةٍ جدليةٍ واحدة. كما إن اختفاء الظل والضوء في مشاهد المقامة، يجعل مركز الإضاءة واسعٌ حيث تغمر العناصر المرئية دون تمايز، وهو ما قد يتفق روحياً مع معنى الانفتاح على الشكل البصري المجرد، وربما نستطيع أن نفسر ابتكاره عناصرَ معماريةً جديدةً، مثل المشربية والمنور والصحن السماوي، وكلها لها علاقةٌ بالإضاءة والسعة.



(6) المقامة 39، المكتبة الوطنية باريس، انتجهاوزن 1973.

المقامة الثلاثون: اللوحة (7) للواسطي، (1225-1235م/ 622-632هـ)، استخدم فيها التركيبات الخطية بأسلوبٍ أشوريٍ قديم؛ حيث الخطوط تشير إلى كلٍ جزء وكلِ شخصٍ من المجتمعين بشكلٍ دائري، وتؤدي دوراً دلالياً يميز بين المركز والأطراف؛ فالأشخاص في الخارج لا تظهر وجوههم، أما الشخوص القريبون من المركز، فينظرون باهتمام، حيث تشعر كأنهما مشهدان داخل بعضهما (Ettinghausen, 1973: 111). ربما هذه الخطوط ذات معانٍ رمزيةٍ ترتبط بالحياة أو بالآخرة، وليس القصد منها الإشارة فقط (Al-Maamari, 2015: 20)، ربما يرفض المصورُ المسلم الوهم البصري والمنظورَ الواقعي، لكنه استعاض عنه برؤيةٍ رمزيةٍ ذات طابعٍ روحيٍ شمولي، حيث يتحول المشهد الى إيقاعٍ زخرفيٍ يشبه الأرابسك الإسلامي، ويتجلى ذلك بتنويع العمائم بوصفها وحداتٍ إيقاعية.

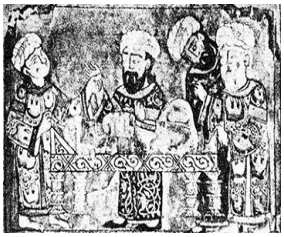
المقامة الرابعة والثلاثون: لوحة (8) للواسطي، (1225-1235م/ 622-632هـ)، حيث التجمع الدائري أو البيضاوي، والخطوط التي يُشار بها إلى كل شخصٍ أيضا، غير أن المشهد يتخذ بعداً دلالياً مختلفاً من خلال فضاء الخيمة والرماح؛ إذ تعكس الملامحُ العربيةُ للشكل البصري إحساساً بالحرية والانفتاح، خاصةً في المخيلة العربية، أما الوجوه المتشابهة، ففيها اختزالٌ لصالح التعبير عن عدم التمايز.

في مقامات الحريري استمد المصورُ الألوانَ والطابع العام من بغداد، واستمد بعض الجزئيات الأخرى، مثل قوة الخطوط والهالات وطيات القماش، من الفن الفارسي أو الساساني أو البيزنطي أو الهلنستي، لكنه دمجها في قالب الحكاية العربية؛ فالإنسان هو بطل الحكاية في المشاهد، لكنه محكومٌ بنظامٍ من الهندسة أو العمارة أو الزخرفة، وبنظامٍ من القيم البصرية ذات العمق الشمولي القادم من موقفه وإيمانه، تماماً مثل اللغة في نص المقامة، المحكومةُ بقواعدها.

(7) المقامة 30، المجمع العلمي لينينغراد، اتنجهاوزن 1973 (8) المقامة 34، المجمع العلمي لينينغراد، اتنجهاوزن 1973

المقامة التاسعة عشر: اللوحة (9)، ترجع لسنة (1334م/ 734هـ)، وهي من مخطوطةٍ مملوكيةٍ مصورها أبو الفضل اسحق، فيها 69 صورة، وتشتمل على سماتٍ فنيةٍ مملوكيةٍ واضحة، تجمع بين البراعة في التصميم والعناية برسم الشخوص وتوزيعها، مع استخدام الخلفيات المذهبة والزخارف العربية المُوَرَّقة. وتكشف التصاوير عن مؤثراتٍ مغوليةٍ في السحن والملابس (Al-Basha, 1966: 106) هذه التأثيرات التي أشار لها الباشا نلمسها أيضاً في اللوحة (12) وهي ذات طابع مملوكي من مصر، وترجع إلى التاريخ نفسه. لقد انصرف المماليك الى حدٍ ما عن الواقعية وتصوير الحياة اليومية، غير أنهم حافظوا بقدر الإمكان على سمات الفن الذي نشأ في العراق وسوريا (Okasha, 2001: 118)، فمدرسة بغداد ليست عرقاً أو جنساً، بل تمثل طابعاً وهوية ثقافية. وبعد سقوط بغداد انتقل مركز الفن إلى مصر، فغدت المخطوطات المملوكية امتداداً لهذه المدرسة، وتمثل مرحلةً لاحقةً من تطورها. في هذه اللوحة تظهر الملامح المغولية مع الحفاظ على هوية مدرسة بغداد، ويتجلى ذلك في إهمال المنظور والتجسيد لصالح الرمزية والشمولية، وفي الخلفية الذهبية غير الواقعية التي تضع الشخوص في فضاءٍ مرتبطٍ بالحكاية، حيث تتكامل الصورة مع النص بوصف المقامة فناً لغوياً سردياً. كما يعكس تنظيم الشخوص قيماً اجتماعيةً أخلاقيةً تؤكد مفهوم الوحدة والتكامل في الثقافة الإسلامية؛ إذ لا يمثل الإنسان مركز الكون، بل هو خيطٌ في نسيجٍ متكامل. ويتجلى هذا المفهوم في أغلب تصاوير هذه المخطوطة كما في مخطوطة باريس حيث العلاقة الوثيقة بين النص والصورة والبعد الرمزي.

المقامة السابعة والعشرون: اللوحة (10)، ترجع لسنة (1334م/ 734هـ) ويظهر فيها تأثير الشرق الأقصى في بساطته، ولا سيّما في اعتماد زهرة اللوتس عنصراً بصرياً أساسياً، لا مجرد عنصرٍ زخرفي. أمّا الشخوص، بملامحها وملابسها المزخرفة ذات الطيّات المتعدّدة، فتنتمي إلى تقاليد الشرق الأدنى، في حين اختُزلت الهالات إلى خطٍ رمزي، ومنحت الخلفية المذهبة اللوحة طابعها المملوكي (Okasha, 2001: 120)، ويؤكد غياب المنظور رؤيةً بزاوية واسعةٍ تجمع العناصر في مشهدٍ واحد، دون تفضيل جزءٍ على آخر، بما يعكس تصوّر الفنان المسلم للوجود من منظورٍ عقدي. إذ تلتف زهرة اللوتس حول المشهد بوصفها جزءاً بنيوياً منه، وتسهم الخلفية الذهبية -ذات الطابع المملوكي- في الإيحاء بفضاءٍ غير متناهٍ ومثالي، فضلاً عن البعد السردي.



(9) المقامة 19، المتحف البريطاني، حسن الباشا. 1966 (10) المقامة 27، المكتبة الوطنية باريس، عكاشة 2001

هناك تصاويرٌ لمخطوطةٍ أخرى على صلةٍ بالمقامة التاسعة عشرة، محفوظةً في المكتبة البودلية في أكسفورد، نُسخت عام 1334م، وتتميز بحركةٍ وحيويةٍ أكبر في الشخوص وبسحنٍ ذات طابعٍ عربي. ويُرجّح أن تزويق هاتين المخطوطتين قد أُنجز في القاهرة عاصمة الدولة، لما تتسمان به من فخامةٍ وتأثيرٍ واضحين (Al-Basha, 1966: 108).

يتحقق الإيقاع البصري عبر تكرار الخطوط المنحنية في خط الأرض، والتفاف زهرة اللوتس حول فضاء المشهد، بما يخلق نسقاً دائرياً يوحي بحركةٍ مستمرةٍ غير متجهةٍ نحو نقطةٍ مركزية. وهي حركةٌ بصريةٌ متوازنة التوزيع، تتفق مع الطابع السردي. وتحمل زهرة اللوتس دلالةً سيميائيةً تتجاوز الزخرفة للتشبيه الكوني؛ إذ يشبه التفافها حول المشهد احتواء العالم كله داخل إطارٍ واحد. ويُضاف إلى ذلك توثيقُ زهرة اللوتس بواقعيةٍ نسبية، بالإضافة لحركة الخيول، أما التسطيح فهو واضحٌ تماماً لغياب العمق وتساوي القيم البصرية، لصالح المعنى والطابع السردي.

ما نراه في هذه المخطوطة من إيقاعٍ دائريٍ وحركةٍ وتشبيهٍ رمزي، وتسطيحٍ وطابعٍ سردي، يتكامل مع مخطوطة باريس -المتن الأساس في هذه الدراسة- حيث تشكلان معاً خطاباً سيميائيا واحداً يعكس خصوصية التصوير الإسلامي.

المقامة الثانية والثلاثون: اللوحة (11) للواسطي (13م/ 7هـ)، من مخطوطة باريس تمثل قطيعاً من الجمال مصطفةً بطريقةٍ لا تطابق الواقع؛ إذ إن الجِمال عادةً ما تكون متباعدةً، وليس من المألوف رؤيتها بهذا التكتّل وبهذا العدد. وحسب اتنجهاوزن، تم تفادي الرتابة بهذا المشهد، من خلال استخدام درجاتٍ متعددةٍ من اللونين البني والأسمر الضارب للصفرة، وجعل أجسام الإبل متوازيةً ولكن غير جامدة، وقد بدت المرأةُ ضخمةً وغير منسجمة، فيما يتجلى الجانب الممتعُ في الإيقاع والانحناءات المتعرِّجة لرقاب الإبل فوق عددٍ كبيرٍ من الأرجل والسيقان (Ettinghausen, 1973: 120). وقد يظهر في هذا المشهد القصدية في إبراز الإيقاعي الزخرفي، مع الحرص على قدرٍ من التشبيه والابتعاد عن الرتابة، وإخراج درجاتٍ لونيةٍ واقعيةٍ لحدٍ ما، وربما كان ذلك نابعاً من رغبةٍ في عدم الابتعاد عن روح الثقافة الإسلامية ومزاياها، من ألوانٍ قويةٍ وتباينٍ وعنايةٍ برسم الإبل، وإهمالٍ للمنظور، ورمزية تخدم الغرض الروحي من الفن. كما جعل القطيع كتلةً واحدةً مع حركة الرقاب الإيقاعية، وحركة الأفواه ونظرات العيون، بما يوحي بحوارٍ أو نداء، وهو تعبيرٍ شبيهٌ بالتعبير البشري، ويعكس قوة الارتباط بالواقع الحياتي، وقد يشير هذا التكتل، هنا وفي معظم التصاوير، إلى كونه ميزةً من ميزات هذه المدرسة، ودلالةً على مفهوم الجماعة وعلاقة الفرد بها بوصفه جزءاً لا يتجزأ منها. وتبدو الصورة للوهلة الأولى واقعيةً، غير أن التمحيص يكشف ملامحَ تجريديةً واضحة، تتجلى في التكتل، والمنظور المسطح، وتَساوي أحجام الجمال في المقدمة والمؤخرة، وعدم مراعاة النسب في حجم المرأة التي تبدو ضخمةً مقارنةً بالجِمال، ولذلك يمكن القول: أن ما تراه في هذه التصاوير تعبير فلسفي عن الوجود بأسلوبٍ بصريٍ مميز، يجمع بين التشبيه والتسطيح، وهذا تناوله عبد الكريم الدباج في كتابه (جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي).

(11) المقامة 32، المكتبة الوطنية في باريس، اتنجهاوزن 1973.

(12) المقامة 8، دار الكتب بفينا، عكاشة 2001.

المقامة الثلاثون: اللوحة (12) لمصور مجهول، مؤرخة عام (1334م/ 734هـ)، تُعد هذه المخطوطة المملوكية نموذجاً واضحاً لتمازج التيارات الفنية؛ حيث تتجلى التأثيرات المغولية في قسمات الوجوه، وفي الثياب المزخرفة بنمط السُحُب، وكذلك في إحلال العمامة الكبيرة محل الهالة البيزنطية. في المقابل، تبرز خصائص مدرسة بغداد في الاعتماد على الخطوط الخارجية، وتوزيع العناصر ضمن مسطحٍ واحدٍ يفتقر إلى العمق المنظوري. أما التناظر، كما في وضعية الشخصين حول الزهرية المركزية، فيُعد مبدأً يجسد التوازن والنظام بوصفهما جوهراً جمالياً إسلاميا.

ويتسم الأسلوب بموازنةٍ دقيقةٍ بين التجريد والواقعية؛ فالتجريد يظهر في تسطيح المشهد والنزعة الزخرفية، بينما تتجلى الواقعية في التفاصيل التوثيقية للأزهار والطيور والأدوات، وفي الإيماءات الحركية

التي تجعل من المخطوطة وثيقة تاريخية. إن رفض الخداع البصري والعمق الفراغي -بالمفهوم الغربي- يعكس عقيدة الفنان في أن الجوهر يكمن في المعنى والرمز لا في المظهر الحسي، مما يحول العناصر المحيطة بالشخوص من مجرد زينةٍ إلى (مفردات بصرية) تخاطب العقل والروح. تتقاطع المخطوطة المملوكية مع مخطوطة باريس في توظيف المنظور المسطح خياراً جمالياً، يحول المشهد الواقعي الى نصٍ بصريٍ رمزي على حساب المحاكاة.

جدول تحليل المؤثرات البصرية الخارجية، إعداد الباحث

العنصر البصري	مصدر التأثير	كيف يظهر في المخطوطة	ملاحظات
الهالات حول الرأس	بيزنطي/ ساساني/ إغريقي	دائرة نور مقدسة حول الرؤوس	تحولت لتكون زينة أو تمييز
طيات القماش	بيزنطي/ ساساني	بحالات مختلفة ظلية وخطية	تأثير أيقوني
تقسيم المشاهد	بيزنطي	تقسيم بشكل متناظر للمشهد	تأثير أيقوني
خلفيات مزخرفة	فارسي	زخارف نباتية في الغالب	للإيقاع وملء الفراغ
قوة الخطوط الخارجية	ساساني/ فارسي	تحديد الأشكال بخطوط واضحة	اتجاه في التسطيح
الضخامة في الأحجام	كلاسيكي هلنستي	في التعبير الدرامي للشخوص	وضوح وقوة حضور في المشهد
السحن والعيون	مغولي (أسيوي)	عيون لوزية ووجوه مستديرة	في المخطوطة المملوكية
زخارف ثياب	مغولي	على شكل سحب	بيئة مغولية بسماء مفتوح
منظور جانبي (العين الواحدة)	هندي	بدل الثلاثي الأرباع	ظهر نتيجة التبادل التجاري
التركيبات الخطية مستقيمة	أشوري	إشارة لكل جزء وكل شخص	تأثير فنون عراقية قديمة
قلنسوة عالية على الرأس	تركي	أعلى من العمامة العربية	تظهر رتبة سياسية واجتماعية

النتائج:

توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج التي لمستها عن حضور الهوية البصرية وخصوصيتها في مقامات الحريري، ويمكن اختصارها في النقاط التالية:

1. أثبتت الدراسة أن مدرسة بغداد بمصورها الأبرز الواسطي لم تكن ساحة لنقل التأثيرات الخارجية (بيزنطية، وساسانية وهلنستية وهندية) بل أخضعت هذه العناصر العملية وطوعتها جماليا لتبدو ذات هوية عربية وإسلامية.
2. أعاد الفنان المسلم صياغة المؤثرات الكلاسيكية والبيزنطية والهلنستية؛ حيث حوّل طيات اللباس من أدوات للتجسيد الى رموزٍ تعبيرية وقيمٍ خطية تخدم النص وسياقه الدرامي، وهذ يؤكد أهمية المعنى لديه أكثر من المبنى.
3. رصدت الدراسة التأثيرات الشرقية الساسانية والمغولية حيث ظهرت في قوة الخطوط الخارجية وفي الزخرفة النباتية والهندسية، كما ظهرت في السحن الآسيوية لاحقا، مثل العيون اللوزية والسحب، نتيجة الغزو المغولي في العصر المملوكي.
4. إحلال المصور العربي المنظور الهندسي بمنظورٍ روحيٍ شمولي، فالزمان والمكان عنده صورةٌ مطلقةٌ ليس لها حدود، وغياب الظل وتسطيح المشهد، والإضاءة الواسعةُ التي تنتشر فوق كل جزئيةٍ فيه، لم يكن قصوراً تقنياً لكنه خيارٌ مذهبيٌ وفلسفي، مما يشعر المتلقي برؤيةٍ إيمانيةٍ ترى المشهد كله مضيئاً بوفرةٍ نورانيةٍ سماوية المنشأ.
5. أبدع المصور في حل الإشكالية بين الواقعية الممثلة بالحدث، والمثالية الممثلة بعقيدته، فاعتمد التوثيق للماديات من ثيابٍ وأدواتٍ وعمارة، لضمان التوثيق التاريخي في المخطوطة، بينما اعتمد التسطيح في الصياغة الفنية لضمان الهوية الجمالية الإسلامية.
6. عمل المصور على تهميش مركزية الجسم البشري، فظهر كجزءٍ من منظومةٍ كونية، ولم يكن له مركزاً مستقلاً، فكانت الحركة الكلية للجماعة التي يجب أن تكون في الرؤية الإسلامية هي نسقٌ واحد.

توصيات:

في ضوء ما توصلت اليه الدراسة من نتائج، يمكن التوصية من قبل الباحث بما يلي:

1. إجراء دراسات مقارنة بين مدرسة بغداد ومدارس أخرى.
2. دراسات سيميولوجية لونية في المقامات.
3. دراسات تشبيه وتسطيح تستخدم تقنيات حديثة لفحص العناصر المرئية لكشف قصدية الفنان فيها.

Sources & References **قائمة المصادر والمراجع**

1. Al-Basha, Hassan (1959). *Islamic Painting in the Middle Ages*, Egyptian Renaissance Library, Cairo.
2. Al-Basha, Hassan, (1966). *The Art of Photography in Islamic Egypt*, 16th ed., Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo.
3. Al-Basha, Hassan (1999). Islamic Architecture, Antiquities and Arts, Vol. 3, *Oriental Papers*, Beirut,
4. Al-Dabbaj, Abdul Karim (2013). *The Dialectic of Representation and Abstraction in Islamic Painting*, Dar Al-Radwan Publishing, Amman.
5. Al-Nu'aimi, Nahida Abd al-Fattah (1979). *The Illustrated Maqamat of al-Hariri*, The Illustrated Maqamat of al-Hariri, Publications of the Ministry of Culture and Arts, Baghdad.
6. Al-Maamari, Badr Muhammad. (2015) Formative and Social Visions in Pictorial Paintings in the Omani Maqama, *Jordanian Journal of Arts*, Vol. 9, No. 1 p.19-34
7. Al-Qaisi, Fayez (2003). *Studies in Andalusian Literature*, 2nd ed., Center for Historical Heritage, UAE
8. Al-Tawalbeh, Fatima Muhammad. (2024) "Documentary Photography of Artistic Scenes in Light of Islamic Miniatures: An Analytical Study". *The Jordanian Journal of Arts*, Vol. 17, No. 4, pp. 465-480.
9. Amin, Ahmed (2012). The Dawn of Islam, Hindawi Foundation, 1st ed., Cairo
10. Bahnasi, Afif (1999). Arabic ornamentation and the philosophy of Islamic art, *Al-Arabi Magazine*, No. 375. pp.188-192.
11. Bahnasi, Afif, (1979). *The Aesthetics of Arab Art, Knowledge Series*, No. 14, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.
12. Daif, Shawqi (1954). *Al-Maqama*, 3rd ed., Dar Al-Maaref, Cairo.
13. Ettinghausen, Richard (1973). *Photography of the Arabs*, Ministry of Culture, Baghdad.
14. Farghali, Abu Al-Hamd (1991). *Islamic Painting: Its Upbringing and Islam's Stance on It*, 2nd ed., Egyptian House, Beirut.
15. Hashlafi, Amhamed (2021). Islamic Art from the Perspective of Orientalists, Ettinghausen as a Model, *Al-Sawra Academic Journal for Human and Social Studies*, Issue 2, Volume 7. Pp. 448-475.
16. Hashlafi, Amhamed (2022). Islamic Art: A Critical Study of the Views of Titus Burckhardt, *The Academy for Social Studies*, Vol. 14, No. 1, pp. 137-145.
17. Ibn Manzur, *Lisan al-Arab*, 3rd ed., vol. 12, Dar Sader, Beirut.
18. Ibrahim, Wafaa (1993). *The Philosophy of Islamic Art*, Egyptian General Book Organization, Cairo, Egypt.
19. Kalila wa Dimna (2014). by Ibn al-Muqaffa, edited by Azzam and Taha Hussein, Hindawi Foundation, Cairo.
20. M. S. Demand (1952). *Islamic Arts*, Egyptian Dar Al-Maaref, Cairo.
21. Maher, Suad (2005). *Islamic Arts*, Hala Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.
22. Mardaghani, Zakaa (2012). *Art in Al-Farabi*, Pages for Study and Publication, Damascus.
23. Muhammad Hassan, Zaki (1955). The Baghdad School of Islamic Painting, *Sumer Magazine*, Volume 11, Issue 1, Baghdad.
24. Okasha, Tharwat (2016). *The Art of Al-Wasiti through the Maqamat of Al-Hariri*, Dar Al-Maaref, Cairo.
25. Okasha, Tharwat. (2001). Encyclopedia of Islamic Photography, Beirut, Library of Lebanon Publishers. *Sumer Magazin*, Rol. 11. No. 1.

مراجع باللغة الإنجليزية:

26. George, A (2011). The Illostrstion of the Maqamat and the Shadw Play, *Mugarnas:* An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World Vol, 28, pp. 1-42. https://2u.pw/Vw24gP