جامعة واسط
مجلـــة كليـــة التربيـــة

العـــــدد السابع والثلاثون
الجزء الأول / تشرين الثاني / ٢٠١٩

البنى الاسلوبية لمصورات الثورة الحسينية في لوحات الرسامين المسلمين

م.د. عبد الكاظم علي م.د. حسن هادي حسن
جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة

الملخص

ان المثول امام ثورة الحسين عليه السلام ومحاولة قراءتها اسلوبياً ، تبعاً للمنظور الفني التعبيري الذي عالج من خلاله مختلف الفنانين المسلمين ذلك الحدث واستلهموه في معطياتهم التشكيلية ، يحمل مواطن للاستحسان لما تحمله تلك الملحمة من قيم تعبيرية ، ومشاهد درامية وبنى معنوية تستقرئ ماهيات المعاني الانسانية بمعاييرها المتعاطية مع المنظومة الانثروبولوجية الواعية ، والتي تصلح لان تكون لوحة تشكيلية تحمل مضمونا فكريا عاليا وبناءً تكوينيا متميزا في كل زمان ومكان . كما ان محاولة تجسيد الشخصيات والاحداث المرتبطة بهذه الواقعة تختلف حتى في الجانب الاقليمي والجغرافي المتعلق بإظهار تلك الرسوم ، فبدت الاختلافات في الجانب البنائي الاسلوبي لنتاجات الفنانين في مختلف بقاع العالم الاسلامي ، تبعاً لمختلف العوامل والمتباينات الضاغطة ، والتي شكلت بمجملها محاور اعطت على اختلافها صبغات فنية مفارقة في خطاباتها وانماطها التكوينية ، عليه جاء البحث الحالي ليسلط الضوء على تلك الاساليب ، والمعالجات البنائية الفنية المتبعة في اظهار صياغاتها الشكلية المختلفة ، وقد تكون من اربعة فصول خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته ، والحاجة إليه ، وهدفه ، وحدوده الزمانية والمكانية ، والموضوعية فضلاً عن تحديد المصطلحات الواردة فيه ، ومن ثم الفصل الثاني الذي تألف اطاره النظري من ثلاث مباحث هي: (الاسلوب والاسلوبية وسيلة في التعبير الممنهج) و (الاساليب الفنية للرسم الاسلامي وروحية التعبير) و (العناصر الاسلوبية لمصورات الثورة الحسينية في لوحات الرسامين المسلمين) ، فيما اختص الفصل الثالث بإجراءات البحث والتي تضمنت مجتمع البحث المتكون من نماذج منتقاة لأعمال فنانين مسلمين كرسوها لتمجيد الثورة الحسينية ، والتي ظهرت في عدد من العواصم الاسلامية ، وتم اختيار (٣) لوحات من اعمال فنانين مسل الكلمة المفتاح : بنى ، اسلوبية ، الثورة الحسينية ، الفنانين المسلمين

مين نظّروا لهذا الموضوع اختياراً قصدياً مثلت عينة البحث ، وقد تم تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي ، أما الفصل الرابع فقد تضمن اهم النتائج والاستنتاجات التي خلص اليها البحث

جامعة واسط
مجلـــة كليـــة التربيـــة

العـــــدد السابع والثلاثون
الجزء الأول / تشرين الثاني / ٢٠١٩

Stylistic Structures of the Husseini Revolution Illustrations in the Paintings of Muslim Painters

Dr. Abdul Kadhim Ali **Dr. Hassan Hadi Hassan**

University of Wasit - College of Fine Arts

hasanhadi@uowasit.edu.iq

Abstract

Appearing in front of the revolution of Hussein, peace be upon him and trying to read it stylistically, according to the expressive artistic perspective through which the various Muslim artists dealt with that event and inspired them in their plastic data, carries a plaudits for the epic values, dramatic scenes, and moral structures that extrapolate the meanings of human meanings by their standards. Engaging with the conscious anthropological system, which is suitable to be a plastic plate carrying a high intellectual content and a distinct formative construction at all times and places. Moreover, the attempt to embody the personalities and events associated with this incident varies even in the regional and geographical aspect related to the display of these drawings. Differences in the stylistic aspect of the productions of artists in different parts of the Islamic world appeared, depending on the various factors and stressing differences, which together formed axes that gave different artistic dyes. In her speeches and formative patterns, the current research sheds light on those methods, and the technical structural treatments used to show their different formal formulations, and may be of four chapters, the first chapter is devoted to the problem of research and The second chapter, whose theoretical framework consisted of three topics: (style and stylistic means of systematic expression) and (technical methods of Islamic painting and spirit of expression). And (stylistic elements of the depictions of the Husseinian revolution in the paintings of Muslim painters), while the third chapter concerned with research procedures, which included a research community consisting of selected models of the work of Muslim artists dedicated to the glorification of the Husseini revolution, which appeared in a number of Islamic capitals, and was selected (3) paintings from Yes Muslim artists considered the subject as an intentional choice that represented the research sample. It was analyzed according to the descriptive and analytical method. The fourth chapter included the most important findings and conclusions of the research..

الفصل الاول (الاطار المنهجي) :

مشكلة البحث :

تعبر مظاهر واشكال الرسوم المعنية بحيثيات الثورة الحسينية بكل تنوعاتها وبناءاتها المورفولوجية عن منظور لاهوتي وثقافي ، وشعبي ، اسهمت الشعوب الاسلامية من عربية وغيرها ، بهيكلة وانشاء وترصين مدياته التعبيرية والجمالية على مر الحقب التي توالت منذ ان سُطرت تفاصيل تلك الملحمة بدماء خيرة الشهداء من سلالة العترة النبوية الطاهرة ابان القرن الاول الهجري ، مروراً بكل التفاصيل المؤلمة والبشعة التي توالت بعدما انجلى غبار هذه الفاجعة ، وما سطرته بعدها اقلام المؤرخين والكتاب ممن عاصروا هذا الحدث ، او وصل اليهم عن طريق النقل والتواتر ، على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم المذهبية ، وحتى القومية ، من اخبار ، واحداث ، ومواقف ، وخطب ، وتفاصيل اخرى . وتلك الاخبار والتوصيفات والآراء المتناقلة ، وما تحمله من ابعاد وجدانية وعقائدية في قلب الامة المتعالق روحياً ومادياً بتلك السلالة الطاهرة ، وما وقع عليها من ظلم وحيف ، اسس لحضور هذه الكاريزما وبقوة في اعمال الفنان المسلم ، وعلى اختلاف البقاع الجغرافية الاسلامية التي تبنى فنانوها تلك الموتيفات ، مع الاختلاف في الاساليب والبنى الشكلية لكل منهم تبعاً اما للحاسة الفطرية في طريقة التمثيل ، او تماشياً مع احدى المدارس او الاساليب الفنية المتعارفة بالنسبة الى الطبقة المتخصصة من الفنانين التشكيليين والرسامين منهم على وجه الخصوص . وعند الحديث عن نظائر الفنانين ذوي الخبرة والدراية والتمكين في مجال النتاج الفني ذي الطابع الاسلامي والعقائدي ، يتبادر الى الذهن ما اسس له الفنان المسلم في مجال الفنون التشكيلية وبالأخص الرسم فيما يعنى بالكاريزما الحسينية ، والرؤية التشكيلية في توصيف مظاهر تلك الملحمة واعطائها سمة اسلوبية واضحة ومتباينة عن باقي الانماط والاشكال الاسلوبية ضمن المباني الفنية المعتمدة في العالم الاسلامي ، لما تمايزت به تلك المظلومية من طابع خاص في جانبيها المادي والروحي ، فجاءت مشكلة البحث ملخصة بالسؤال الآتي : ما طبيعة البنى الاسلوبية التي جاء بها الفنان المسلم ليمثل من خلالها مفهوماً تصويرياً معتمداً للثورة الحسينية.

أهمية البحث والحاجة إليه

تظهر الدراسة الحالية والتي سلط الضوء من خلالها على جانب مهم من جوانب الهوية العربية الاسلامية في فن الرسم والتشكيل وهي موضوعة الملحمة الحسينية ، وما تمايزت فيها ومن خلالها التنويعات الاسلوبية في عمليات الطرح والتمثيل والعرض حتى غدت كظاهرة دينية ، ضجت بها النتاجات التشكيلية الاسلامية ، وعليه سيكون الموضوع بمثابة دليل فني وتاريخي على اشكال تهم في مجملها الباحثين والدارسين في ميادين التاريخ ، والتراث ، والفنون الاسلامية .

هدف البحث

الكشف عن البنى الاسلوبية لمصورات الثورة الحسينية في لوحات الفنانين المسلمين .

حدود البحث

الحدود الزمانية : من سنة ١٩٥٧– ٢٠١٤ .

الحدود المكانية : مدن العالم الاسلامي التي ظهرت فيها اعمال الفنانين المسلمين المتنوعة . لموضوعة الملحمة الحسينية .

الحدود الموضوعية : دراسة البنى الاسلوبية لمصورات الثورة الحسينية في لوحات الفنانين المسلمين ضمن المراكز الفنية للعالم الاسلامي .

تحديد المصطلحات

<u>أولا– البنية</u> لغوياً :

(جمعها بُنى وبنىً : ما بنَيَته) (المنجد،١٩٨٦،ص٥٠) .

وهي مشتقة من الفعل "بنى يبني" البنى ضد الهدم ... وبنى (مقصور) وبنياً وبنية وبناية... والبِناء المُبنى والجمع أبنية ... والبنّاء مدير البنيان وصانعه... وفلان صحيح البنية أي صحيح الفِطرة (ابن منظور،٢٠٠٥ ،ص٩٤) .

أمـا اصـطلاحاً فنعرف علـى انهـا : نشـاط ذهنـي يهدف الـى إدراج الأشـياء فـي نظم مفهومـة ، واضـحة التركيب ، بينة الوظائف محكومة في علائقها... وهي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداها (صلاح فضل،١٩٨٧، ص٢٣-٢٤).

التعريف الإجرائي للبنية :

تستعمل بمفاهيم مختلفة ولكنها ترتبط بصورة عامة بالنظام الذي يوضح فعل الكل المتكون من أجزاء متضامنة مترابطة بعلاقات ولا فعل لأي عنصر منفصل إلا بعلاقاته مع بقية العناصر يتحرك حينها بوظيفة حيوية .

ثانياً- الأسلوب :

عرف هيجل الأسلوب بأنه (ما به تتكشف شخصية بذاتها تتضافر في طريقة التعبير عن نفسها .. كما هو نمط الأداء او التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن) (هيغل،١٩٧٨،ص٣١٠) .

وعرف زكريا إبراهيم الأسلوب بأنه (تلك العملية الإرادية التي تعبر عن نشاط تنظيمي يرفض المصادفات وينشد أنقى الإشكال ، وحينما يصبح للفنان أسلوب او طراز فعندئذ يكون قادرا على التحكم في فنه وإنتاج ما يريد إنتاجه)(توماس مونرو،١٩٧٢،ص١١٠) .

التعريف الإجرائي للاسلوب :

وهو طريقة الفنان للتعبير عن مهارته الفنية في إبداع عمله معتمدا على مدرسة فنية معينة وعلى قابليته في خلق معنى جديد يميزه من غيره .

ثانياً- الاسلوبية :

عرّفت **الاسـلوبية** بانهـا علـم وصـفي يعنـى ببحـث الخصـائص والسـمات التـي تميـز العمـل الفنـي بطريقة التحليل الموضوعي للأثر أو النتاج ، الذي تتمحور حوله الدراسة الاسلوبية (فتح الله احمد ، ٢٠٠٤،ص٣٥) .

ويرى آخر بان الاسلوبية هي منهج ، بمعنى انها مجموعة من الاجراءات الادائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي الى دراسة البنى الفنية (حسن ناظم،٢٠٠٢،ص٣٠) .

و**الاسلوبية** تقوم بدراسة كل ملمح من ملامح العمل الفني ، من اشكال ، والوان ، وملامس .... ، وذلك للكشف عن جميع سمات الاسلوب في عمل فني معين (فتح الله احمد سليمان، ٢٠٠٤،ص٣٦) .

ثالثاً– الاسلوبية البنيوية :

ومما تجدر الاشارة اليه بان هناك اتجاه نقدي قد جمع بين الاسلوبية والبنيوية في سياق تحليلي منهجي واحد ، وهو ما سمي بـ**(الاسلوبية البنيوية)** ، وقد كان (لأعلام الشكلانيين الروس أثر بالغ في ارساء وتدعيم هذا الاتجاه الاسلوبي ، والذي يمثله كل من (رومان ياكبسون) و (ميشال ريفاتير)) (مريم نوري،٢٠١٥،ص٢٢) ، وهو ينظر الى العمل الفني كبنية مغلقة ، ويقوم بالتركيز على تناسق اجزاء ذلك العمل ، وعلاقات عناصره بعضها مع بعض ، والدلالات والايحاءات التي تحققها تلك العناصر داخل النتاج الفني عموماً (محمد بن يحيى،٢٠١٠،ص٣٨) .

و(الاسلوبية البنيوية) هي رؤية نقدية مزدوجة ، او مركبة من زمرتين نقديتين ، هما البنيوية والاسلوبية ، حيث يتحول النتاج الفني في ضوء هذا الاتجاه الى بنية قائمة بذاتها ، تتخللها علاقة داخلية تجمع بين عناصرها ، ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلا من خلال علاقته بالعناصر الاخرى (مريم نوري ، مصدر سابق ، ص٢٣) .

التعريف الإجرائي للأسلوبية البنيوية :

وهو رؤية العناصر والاسس الفنية لرسوم الثورة الحسينية في لوحات الرسامين المسلمين من خلال علاقاتها الداخلية القائمة على خواص التناسق والترابط والتجاذب المتبادل فيما بينها ، لإنتاج رموزاً دينية تجذرت في صلب التراث الملحمي للامة الاسلامية .

الفصل الثاني (الاطار النظري) :

المبحث الأول :

الاسلوب والاسلوبية وسيلة في التعبير الممنهج :

عندما نتحدث عن الاسلوب فإننا سنسترسل تلقائياً الى الفترات والعصور التاريخية المتلاحقة التي وجدت في كل منها اساليب محددة ، وواضحة ارست مقومات كل مرحلة من تلك المراحل ووضعت لبنات بنائها الفكري ، والمنهجي التصويري ، والتعبيري على حدٍ سواء ، فالاسلوب لا يتعلق بناحية ابداعية او تعبيرية دون اخرى فهو بمثابة القوالب البنائية التي تتلبسها صيغ التعبير لتعلن عن نفسها امام جمهور المتلقين ، وبالتأكيد فان لقابلية ومهارة وامكانية الفنان الدور الامثل في تطويع تلك المعاني واستحضار اطرها الممنهجة ، واساليب عرضها ، وطرحها الفني بصوره المستساغة والملفتة ، هذا مع العلم ان المنهج الاسلوبي قد بدأت بوادر التركيز على خصائصه وملكاته ومعالجته معالجة علمية منهجية ، بظهور علم اللغة وتصنيفاته البلاغية والنقدية ، وذلك من اجل التفريق بين مكتسبات الموضوع المتبنى من قبل الفنان او الاديب ، وبين طريقة عرضه واظهاره ، ففي علم اللغة والادب تكون اللغة بحد ذاتها هي التي تحمل مضمون الفكرة المراد تمثيلها ، أما الاسلوب فهو بمثابة الاداة التي تحدد طراز وخصائص تلك الفكرة (فكل فكرة من الافكار يمكن ابلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة)(عبد السلام المسدي،١٩٨٢،ص٥٤-٥٥) .

وقد تشكلت وتقولبت الاطر المعيارية ذات المزايا الابداعية ، التي تعنى بتقييم الآثار الفنية واشكالها التعبيرية ، سواءً منها اللغوية ، ام التشكيلة ، على اساس احتيازها لمقومات تنزاح نحو المعطيات الغير معهودة في اشكالها وتصنيفاتها وبنائها العام المعبر عن مضمون فكري مميز ، عما الفته الساحة الفنية من انماط للنظم مستندة الى محاور تقليدية ، اخذت طابع التكرار التركيبي ، فأصبحت بذلك لا ترقى الى طموح جمهور المتلقين ، الباحثين عن كل ما ينفلت من تلك الاطر ذات القوالب الكلاسيكية ، فيعيد صياغة القديم باسلوب ديناميكي جديد ، وقد طغت هذه الظاهرة (البحث عن المختلف) خصوصاً بعد مجريات التحديث والحداثة التي شملت كافة نواحي الحياة ، العملية والثقافية والاجتماعية وغيرها ، (فالاسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا مادياً ولا مطابقاً للمعايير المألوفة ... انه انزياح بالنسبة لمعيار ، أي انه خطأ ، ولكنه خطأ مقصود ومحمود تنزع النفس اليه ما دام يحمل جمالاً فنياً)(محمد بلوحي ،٢٠٠٤،ص٢٥) .

فالمعـايير التـي ينتهجهـا المبـدع حينمـا يسـتوفي شـروط المعطـى الفنـي فـي كافـة اشـكاله ومرموزاتـه التعبيرية ، لا تنضوي على استخدامات تقنية خارجة عن المألوف ، او هي داخلة ضمن معنى تطويع او ابتكـار مخرجـات ماديـة جديـدة تخـص مبـاني الموضـوعات المنجـزة ، انمـا هـي امكانـات حسـية وابداعية واعية لما تمتلكه الكميات الموجودة بالقوة ضمن الاطار الفكري المفاهيمي التي يحتازها الفنان ، ويستطيع من خلالها توظيف التقنيات العملية المتاحة لإظهار المعطى الفني وتمكينه الى موجود كيفي بالفعل ، يمتاز بخصائص اسلوبية تبتعد قليلاً او كثيراً عن آثار نظرائه المنتجين بنفس الماهيات العملية تلك وبنفس ما تمتلكه من آليات اشتغال ، كون الاسلوب – والذي يعتبر من الانماط الانتاجية التي تخص كل فنان على حدة ، وتتمايز فيما بينها تبعاً للقابليات الابداعية التي تتراوح وتتذبذب بين مجتمع الفنانين ، على اختلاف صنوفهم ومهاراتهم – هو بالدرجة الاساس (حسن اختيار العناصر المناسبة لما يريده الفنان لإيصال الفكرة المتحققة في ذهنه ، فحينما يختار الرسام لوحته فهو لا يخترع الواناً لم يسبق اليها ، وانما يستعمل الالوان ذاتها التي استخدمها غيره ، فيختار منها ما يتناسب وموضوع لوحته)(محمد بن يحيى،٢٠١٠،ص٨٠) .

وحينما نتكلم عن الاسلوب انما نطرح على طاولة النقاش والمجادلة تلك الرؤى الفنية التي سطرت على مر التاريخ الفني مآثر واسهامات تشكيلية ، افرزت الكثير من التصورات التطبيقية التي جاءت مرة ترنو الى الشكل وتعتبره هو الاساس التطبيعي الوظيفي للعمل المنتج ، واخرى تتجه صوب المضمون او المحتوى لتعول عليه قيام ابنية الأثر ومقوماته الموضوعية ، وفي كلتا الحالتين يتميز الانموذج المعد للتلقي على اساس خواص تركيبية نمطية جديدة ذات نوازع اسلوبية تختلف بشكلٍ أو بآخر عن متجاوراتها السابقة او اللاحقة لها في مضمار الانماط المتبعة في عمليات الاخراج الفني ، من ناحية ابتكار اسلوب جديد مغاير في الهيئة والتسمية والتوجه عن غيره من تلك المدارس والاتجاهات ، فالاسلوب بالنتيجة يحمل نظاماً ديناميكياً لطريقة الفنان في تصوره للأشياء وطرحه لتعبيراته الخاصة ، ومدى تحقق تلك الافكار في كينونته الحاضرة ، أو في آثاره الفنية التي تعطي انطباعاً واضحاً يحدد اسلوبه الخاص واتجاهه ، عليه نرى ان العمل الفني يخضع لنمط اسلوبي معين يتم طرحه على شكلين او نمطين تعبيريين هما ، الاول تمثيل الطبيعة تصورياً ، والذي يبرز رؤية الفنان الذاتية ومزاجه الخاص ، والثاني تمثيل الطبيعة بطريقة المحاكاة (فصانع الفن ينطلق من نمط موجود اصلاً فيبعث فيه حياةً جديدة هي لغة الأثر الفني)(عبد السلام المسدي،مجلة ١٩٨٢،ص٣٦)

وبالنتيجة فإننا لا يمكن ان نتحدث عن المنهج الاسلوبي دون ربطه بقاعدة التعبير ، بكل ما يحتازه الأخير من ثيمات حيه تساعد على اظهار المناحي الاسلوبية التي يتبناها صاحب الأثر في خطابه ، فيعول عليها مهمة جذب المتلقي ويثير ملكات التذوق الناقد ، ليقوم بتفكيك العمل واعادة صياغته للعثور على ضالته المتوارية التي يكشف من خلالها عن قيمة الافكار ، والعواطف ، والارهاصات ، المحمولة ضمن عناصر البناء الفني الجديد .

وعند الخوض في العلاقة التاريخية والطبيعية بين منهج الاسلوبية والتعبير نجدنا نعود لتتبع مسيرة الاسلوبية وقضاياها المنهجية الطارئة في البحث الاسلوبي ، فالأسلوبية هي من العلوم اللسانية الحديثة التي تأسست من خلال جهود ، وابحاث علماء كبار ساهمت معطياتهم منذ القرن الثامن عشر في انبثاق هذا العلم الذي يقوم على اساس منهج علمي تعددت اجراءاته وتطبيقاته بتعدد التوجهات والتيارات الفكرية والايديولوجية (اذ تعد مدارس اللسانيات وعلى رأسها العالم (دي سوسير) والعالم (فلاديمير بروب) ... ، ومن بعدهما اعمال (كلود ليفي شتراوس) ... ، وما تلا ذلك من جهود تعد بمثابة الركائز الاولى في انبثاق الفكر الاسلوبي الحديث ... ، وقد اسهمت المدارس التي انتشرت في اوربا كمدرسة (براغ) ...، ومدرسة (كوبنهاكن) ، ومدرسة لندن ، والمدرسة الفرنسية ...، والمدارس الامريكية المتنوعة ...، فيما بعد الاسلوبية في التنويع من اجراءاتها ، واتخاذ اتجاهاتها بشكل أو بآخر)(بشرى موسى،٢٠٠١،ص٢٨٦) ، إلا انها تظل في آخر المطاف منهجاً ، وعلماً لا ينظر الى مادة المحتوى بل الى مادة التعبير ، أو ائتلاف عناصر العمل الفني ، فهي بذلك تهتم بشكل المحتوى ، وتقوم على رصد اماكن الابداع في الصور ، والمفردات ، والتوزيعات ، والتركيبات ، وبالنتيجة تستوي على مادتين : الممارسة العلمية التطبيقية من خلال تحليل ثم اعادة انتاج النص لإبراز صفاته الجمالية ، وكذلك تفكيك العناصر التي تعمل الوظيفة الابداعية من خلالها (جورج مولينيه،١٩٩٩،ص٣٥) .

وقد اتفقت جُل المدارس الاسلوبية الفاعلة على ارتضاء الآلية الوصفية من جهة كونه منهجاً وصفياً ، وهو بذلك ينطلق من العمل الفني ذاته ، ويتفاعل مع عناصر اخرى يمكن ان تكون قبلية ، أو بعدية (غراهام هوف ،١٩٨٥،ص٤٠) ، فالنزعة الحديثة في مناهج البحث ، والتي تميل الى الاقتراب من الطريقة الوصفية التي تتفق مع روح العلم التجريبي اكثر من ميلها الى الطريقة المعيارية التي كانت سائدة في المناهج الكلاسيكية (احمد درويش،١٩٩٨،ص١٤) ، وهذا الحكم لا ينفي تماماً

لجوء بعض مناصري الاتجاه الوصفي الى جوانب تفسيرية خلال الممارسات الاسلوبية ، حتى لا تنقلب هذه التحاليل الى مجرد الكشف التجريدي الجاف الذي لا يفيد ، ولا يوجه النقد الاسلوبي الى تدارك بعض النقائص بطريق ايجاد مبررات منطقية ، وموضوعية تساعد على تفسير بعض الاشكال المبهمة ، والتي لا تخلو منها الخطابات البصرية الفنية الحديثة ، وبذلك يتم اغناء هذه التحاليل ، وترميم الفجوات التي قد تظهر هنا (صلاح فضل،١٩٨٥،ص١٣٣) .

واخيراً فان عملية الربط بين الاسلوبية والبنيوية ضمن منهج (الاسلوبية البنيوية) لم يأتي من فراغ ، فكل ما سبق الحديث عنه فيما يخص الاسلوبية ، وطبيعة المنهج العلمي الذي تتبعه في قراءة النصوص ، ومحاولتها الانطلاق من النص ، وتركيبه المقروء ، بأدوات وصفية تجريبية ، لهي بالفعل محاكاة للقراءة البنيوية الحديثة التي لا تخرج عن سياق النص ونظامه الداخلي المقروء ، دون الاهتمام بالمتعالقات المرجعية التي تؤثر بصورة او باخرى في بنائياته الفنية ، مع الاخذ بنظر الاعتبار لجوء الاسلوبية في احيان اخرى الى الاستعانة بالمنهج التفسيري وانطلاقها من خارج النص ، لتشكل احكاماً معيارية ، ففي الاسلوبية البنيوية (تظهر البنائية اثناء الممارسة الاسلوبية على شكل منهج فقط ، وليس علماً ، كما تظل الاسلوبية فلسفةً ، أو فكراً ، أو نظريةً في المعرفة مع علاقتها بالعلوم الاخرى الحافة بها(عبد السلام المسدي ،١٩٩٤،ص٧٠-٧٢) .

فالاسلوب المعتمد في صياغة وتشكيل اي عمل فني يقوم وبالدرجة الاساس على الصيغة البنائية المتبعة في تركيب اجزائه وعناصره ، عليه فالاسلوب الذي ينتهجه الفنان في معالجة اعماله التي تتسم بالخصوصية الابداعية سوف يتطلب حضوراً مميزاً لأبنية عناصره الفنية من خطوط ، واشكال ، ومضامين ، والوان ، وفضاءات ، وحجوم ، واتجاهات (فالعمل الفني لا يمكن ان ينجز وظيفته ، ويترجم خطابه الجمالي على اكمل وجه ، ما لم يقدم نمطاً او اسلوباً من التكوين الفني المنتظم والمدروس ، فليس هناك طريقة لقول ما يحاول العمل قوله ، إذا لم يكن هناك نظام تكويني قائم ، فمن المستحيل ان ندرك المعنى دون النظام)(اسعد الاسدي ،١٩٩٩،ص٥٢) .

المبحث الثاني :

الاساليب الفنية للرسم الاسلامي وروحية التعبير :

يعرف الفن الاسلامي بانه ذلك الفن الذي ارتبط في نشأته بالإسلام منذ ظهوره في جزيرة العرب ، وانتشاره منها خلال فترة قصيرة نتيجة حركة الفتوحات الاسلامية الى بلدان واقاليم مجاورة وهذا الفن قام في الاساس على اكتاف العرب المسلمين وايضاً شعوب البلاد العريقة التي تم فتحها سواء من دخل منهم في الدين الجديد ام استمر على دينه القديم واصبح من اهل الذمة ، كل هؤلاء ساهموا في نشأة الفن الاسلامي وتطوره ، وعلى الرغم من تعدد الاجناس والشعوب التي ساهمت بدورها في نشأة هذا الفن بما تمتلكه من خبرات حضارية وجمالية سابقة ، نجد ان وحدة العقيدة الاسلامية ومبادئها قد جمعت بينها ، وكل هذه الشعوب قد انتجت اسلوباً اسلامياً امتاز بروحية التعبير، وعلى الرغم من وجود بعض الخصائص والسمات البنيوية لكل طراز او اسلوب فني اسلامي الا ان هناك بعض العناصر الموحدة او المشتركة التي تشير الى علاقة هذه الطرز والاساليب الفنية بعضها ببعض ، وهذا يعود كما ذكرنا من قبل الى وحدة العقيدة الاسلامية وروحية التعبير ، التي جمعت كل هذه الشعوب ، أما خصائص كل اسلوب فني فترجع الى البيئة والميراث الحضاري والفني لهذه الشعوب .

واما فن التصوير الاسلامي فهو احد الفروع الهامة في الآثار الاسلامية بوجه عام وفي الفنون الاسلامية بوجه خاص ، فالتصوير الاسلامي يمدنا بلمحات روحية ذات قيمة غاية في الاهمية عن الحياة الدينية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والثقافية خلال العصور الاسلامية في تلك الاقطار المترامية في المشرق والمغرب الاسلامي ، ذلك ان الكثير من ابنية المناظر والمشاهد التصويرية التي وردت في الصور الجدارية أو في صور المخطوطات الاسلامية ، انما هي تسجيل للبيئة العربية والاسلامية وما يسودها من حياة يومية او حوادث تأريخيه ، او ملاحم جهادية ذات ابعاد روحية (ابو الحمد فرغلي،٢٠٠٠،ص٩) .

وقد تفرع فن التصوير الاسلامي في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي الى مدارس عدة متعاصرة ومتعاقبة وتشترك جميع هذه المدارس بصفات عامة ومزايا مشتركة وان تلك الصفات والمزايا كانت جزءاً من المرجعيات الروحية للحضارة العربية الاسلامية ، التي خطت كيفياتها وأساليبها ورسمت حدود ابنيتها الايقونية المدرسة العراقية في التصوير ممثلة بالطراز ، او الاسلوب البغدادي الذي برز في هذه الحاضرة ، وانتشر ليجانس باقي المدارس والاساليب الاسلامية وحتى المسيحية

التي استقت منه الكثير ، فجاءت آثار هذه المدارس محاكية لأسلوبه تارة ، ومخالفة لبعض تفاصيله البنيوية تارة اخرى ، وقد تمتزج بعض خصائص وابنية المدارس الفنية وتتقارب لتكون عند بعض مؤرخي الفنون مدرسة واحدة او قد تتباعد خصائصها وتنفرد لتشكل مدارس خاصة في نظر بعض آخر من المؤرخين ، الا ان السياق الاسلامي والقواعد التصويرية التي شرعتها مدرسة بغداد ضلت كمرجعية روحية حاضرة في نتاجات باقي المدارس والاساليب التي ظهرت من بعدها وعلى رأسها اربعة مدارس هي : (المدرسة العربية ، والايرانية ، والهندية المغولية ، والتركية العثمانية)(جمال محرز،١٩٦٢،ص٢١-٧٩) .

مدرسة بغداد :. ان مدرسة بغداد حاضرة الخلافة العباسية والمركز الثقافي والفني للإمبراطورية الاسلامية آنذاك امتلكت مقومات السبق على الصُعد كافة وليس على مستوى الفنون ولا سيما التصوير ، كونها كانت تحوي الكثير من المبدعين ومن ارباب المهن والحرف والفنون والصنائع ممن امتهنوا النتاج الابداعي وذاع صيتهم في ارجاء البلاد الاسلامية ، وهي في ذلك لا تختلف عن حاضراتها المحلية التي امدتنا بالكثير من النتاجات الابداعية ذات الطابع الروحي ونخص بالذكر (سامراء ، والموصل والبصرة ، وواسط ، والكوفة) ، ولعل اكثر النتاجات الفنية تأثيراً ، او يمكن عدّها على الارجح المرجع الجوهري لأشكال المصورات من مدرسة بغداد هي اللوحات المزوقة التي غطت جدران بيوت وقصور مدينة سامراء ، (وقد عد العالم الآثاري (Ernst Herzfeld) الذي جاء ضمن البعثة الالمانية التي نقبت في مدينة المعتصم كتاباً ضم ٨٨ لوحة فنية و ٨٣ رسماً لشرح هذه اللوحات والموازنة بينها وبين سائر الرسوم المعروفة في الشرق الادنى)(احمد تيمور باشا، ١٩٤٢،ص٢٤٠) ، ومعظم الصور التي تم الكشف عنها في عمليات التنقيب كان مصدرها قاعات الحريم بقصر الجوسق الخاقاني وهذه الصور كانت معمولة بالفريسكو(محمد عبد العزيز مرزوق ،١٩٧١، ص٥٠) (شكل /١) ، اما مدينة الموصل فقد كان لها الشأن الكبير في كثير من الصناعات الفنية ومنها التصوير ، ومن امثلة التصوير في المخطوطات امدتنا هذه المدينة بمصورات بينت مدى عمق الطراز الفني والاسلوبي ذي الطابع الروحي المنمق الذي انعكست تأثيراته الشرقية على فنون المنمنمات المسيحية فجاءت محاكية لهذا الاسلوب ، أما عن مدينة البصرة فأساطين الفن كما ذكرهم المقريزي في خططه هم البصريون الذين اوصلوا فنهم الى بقاع العالم الاسلامي ليثبتوا مقدار ما حملوه من الامكانات التعبيرية التي لا يجاريهم بها احد ، بعدما عرفوا في مدينتهم البصرة بإبداعاتهم الفذة ، فيَذكر (بانهم اشتركوا مع قمة مثالي مصر الفاطمية في تزويق جامع القرافة الذي جددته

السيدة العربية (تغريد) ام الخليفة الفاطمي العزيز بالله سنة ٣٦٦هـ)(المقريزي،١٩٨٧،ص٣١٨) ، فاثبتوا جدارتهم ومقدار براعتهم في حرفيتهم بالتصوير فاستحقوا ان يلقبوا بأساطين الفن ، كما خطت البصرة مكاناً لها في كتب المخطوطات المزوقة من خلال مخطوطة (اخوان الصفا وخلان الوفا) ، واما عن مدينة الكوفة واثرها في التصوير الاسلامي فقد اوضح المستشرق والباحث في الآثار الاسلامية (Louis Massignon)(اهمية كيان هذه المدينة في عالم الحضارة الاسلامية ، وبصورة خاصة في التصوير الاسلامي ، حيث جاء بمقال له بعنوان (الكوفة الوسط الاصيل لبدء نمو اساليب فن التصوير الاسلامي) استنتاجه بان هذه المدينة تشكل نقطة البداية في تطور اساليب الفن الاسلامي التي امتدت حتى شارفت مدينة بغداد)(محمد مكية،١٩٧٢،ص١٣) ، واما عن واسط فان اسمها عندما يطرق الآذان يتبادر الى الذهن وعلى الفور اسم الفنان الاسلامي العالمي (يحيى بن محمود الواسطي)(*) ، مجسد مقامات الحريري بتصويراته المعبرة عن مضمون تلك الحكايات ، والذي اذهلت ابداعاته في اسلوب رسوم وتزويق وتذهيب المخطوط ارجاء العالم الاسلامي فاصبح من الامثلة التي يحتذى بها في اوساط المصورين في البقاع الاسلامية كافة ، وقد نسبت هذه المخطوطة مع مخطوطة عجائب المخلوقات للقزويني الى مدينة واسط (شكل/٢و٣) .

المدرسة العربية :. وقد ذاعت اساليبها ، وانتشرت مراكزها المهمة في المنطقة العربية من العالم الاسلامي ، والتي تمتد من العراق الى الاندلس .. ومن اهم المراكز الفنية لهذه المدرسة هي (بغداد ، ودمشق ، والقاهرة ، وقرطبة ، وغرناطة) ، ولهذا فهي من اوسع مدارس التصوير الاسلامي انتشاراً ومن اقدمها ايضاً (جمال محرز، مصدر سابق ،ص٢١) ، ومن مميزات اساليب هذه المدرسة ان الرسوم الآدمية غلبت على تصاويرها (شكل /٤) ، الا انها لم تولِ اجزاء جسم الانسان العناية اللازمة من حيث التشريح ، كما لم يعن المصورون في المدرسة العربية بقواعد المنظور فجاءت تصاويرهم مسطحة وخالية من العمق اي ليس فيها سوى بعدي الطول والعرض(سعاد ماهر،د.ت،ص٣٦٨-٣٦٩) ، وقد جاء تصوير الكائنات الحية في صورة اقرب الى الواقعية منها للصور الآدمية وخصوصاً الخيل والابل ، اما الهدف الرئيس من التصوير في ذلك الوقت فهو للزخرفة وما تمثله من روحية التعبير ، فقد كان النبات يحور عن الطبيعة تحويراً ملحوظاً (ايناس حسني،٢٠٠٥،ص٨٧) ، والمسحة العربية بانت لديهم في قسمات وملامح رسومهم الادمية ، مع اعطاء الشخص الرئيسي منها الحجم الاكبر لإظهار علو شأنه ، ورسمت الهالات حول الرؤوس .

المدرسة الايرانية :. تقسم فنون التصوير الايرانية على ثلاث مدارس او اساليب كبرى ، اولها المدرسة المغولية او التترية والتي نشأت في القرنين السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر ، والرابع عشر الميلادي) ، والمدرسة التيمورية ولاسيما مدرسة هراة ورائدها الرسام بهزاد(*) (شكل /٥) التي قامت في القرنين الثامن والتاسع الهجريين (الرابع عشر ، والخامس عشر الميلادي) وبعدها المدرسة الصفوية التي قامت في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين (السادس عشر والسابع عشر الميلادي)(زكي محمد حسن،التصوير عند الفرس ،١٩٨١ ، ص٣١) ، وقد انتهجت تلك المدارس جملة من المميزات والاساليب منها ان قوانين المنظور فيها غير محترمة ، وان الصورة مكونة من مستوى واحد ، والفنان لا يعنى برسم اجزاء الجسم رسماً يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح .. ولم يصل الى التعبير بوساطة وجوه الاشخاص فجاءت الوجوه اصطلاحية .. كما ان جل المناظر في الصور الايرانية هادئة وجامدة مما يكسبها شيئاً من البساطة والسذاجة بوصفها كانت ذات طبيعة زخرفية قبل كل شيء .. اما الالوان فلم تبلغ غايتها في الدقة والنضارة الا في عهد المدرستين التيمورية والصفوية في القرنين التاسع والعاشر الهجريين(زكي محمد حسن،الفنون الايرانية،١٩٤٠،ص١٢٧-١٣٠) ، وامضاءات الفنانين لم تظهر على صورهم الا في عهد المصور بهزاد .. ويمكن عدّ تلك الصور بمثابة نماذج توضيحية ذات ابعاد تعبيرية تراثية كانت غايتها تمثيل قصص الشاهنامة ، وكليلة ودمنة ، ودواوين الشعر والقصص المختلفة والمنظومة (زكي محمد حسن ، الفنون الايرانية،مصدر سابق ، ١٣١) .

- **المدرسة التركية العثمانية :.** لم يكن لتركيا مدرسة خاصة بالتصوير ، لان الترك لم يحافظوا على ارث اسلافهم في التركستان ، وعليه فقد قام فن التصوير عندهم على اكتاف المصورين الايرانيين الذين هاجروا اليهم ، فضلاً عن المصورين الاوربيين الذين استدعاهم سلاطين تركيا الى استانبول .. ولم يلبث الاتراك ان تأثروا تدريجياً بالأساليب الفنية الغربية في فنونهم المختلفة (زكي محمد حسن، فنون الاسلام،١٩٨١،ص٢١٦) ، والواقع ان التأثير الاوربي كان قد وجد طريقه منذ القرن الخامس عشر الميلادي مع سقوط القسطنطينية واتصال الترك بالغرب(عبد اللطيف سلمان ، ٢٠١٠-٢٠١١ ، ص١٦٨) ، اما اهم مميزات واساليب هذه المدرسة فهي عدم اغفال المصورين الاتراك للخصائص التركية كالملابس والعمائم الضخمة التي كان يرتديها السلاطين ورجال البلاط (شكل /٦) ، وكذلك السحن التي تمتاز ببروز الفكين ، اما العمائر فكانت اسقفها مسنمة عكست آثار البيئة ، كذلك انفردت برسوم المعارك الحربية والتي تعد من ابتكارات المصور التركي ، اما الوانهم

فهي زاهية ويكثر فيها الذهب والفضة وهي مع ذلك اقل تنوعاً من الوان المدرسة الايرانية (جمال محرز/مصدر سابق،ص٧٦-٧٨)

- **المدرسة الهندية المغولية :.** كانت الاساليب الفنية السائدة في الهند ضمن الاقاليم التي دخلها الاسلام تمثل امتداداً للطرز الفنية الايرانية ، ثم قام فيها منذ القرن السادس عشر طراز هندي اسلامي يجمع بين الخصائص الفنية المحلية والعناصر المستمدة من الطرازين المغولي والصفوي(زكي محمد حسن،اطلس الفنون،١٩٨١،ي) (شكل /٧) ، ولعل من اوضح معالم هذه المدرسة واساليبها هو الدقة في رسم الاشخاص ، والاتقان في رسم المناظر الطبيعية ، ومراعاة قوانين المنظور بشكل كبير ، ومزج الالوان بطريقة يغلب عليها الهدوء (سعاد ماهر ،د.ت،ص٤٠٤)

شكل / ١

شكل / ٢

شكل / ٣

شكل / ٤

شكل / ٥

شكل/ ٦

شكل / ٧

المبحث الثالث :

العناصر الاسلوبية لمصورات الثورة الحسينية في لوحات الرسامين المسلمين :

تتأصل ابنية الموروث الشعبي في جانبها الموضوعي من خلال التراث الفكري المتناقل عبر الاجيال لامة ما ، وهذا التراث يستلهم مبادئ التواصل والديمومة عبر الزمان والمكان من ثوابت تأريخية سُطرت تفاصيلها في زمان ما ضمن ابجديات الحوادث المتناقلة والتي تثار في مجملها من قبل افراد يحملون مسؤولية اطلاق الشرارة الاولى التي رسمت ملامح الحدث النوعي بأكمله ، أما ما تتركه ابنية ذلك الموروث في جانبها الذاتي فيبرز من خلال تعميق الاثر بذلك الحدث التاريخي واستمرار موتيفاته الحاملة للقيمة الوجدانية في حالة توالد فاعل عبر المفاهيم الفكرية والوجدانية للأجيال المتلاحقة التي تمثل خصوصية أي امة مع تراثها وثقافتها المتواترين .

وحينما يتعلق الامر بالامة التي وُلِدت ونشأت وترعرعت في ظل خاتمة الاديان السماوية وهو الاسلام ، فان خواص الموروث الشعبي حينها سوف تتلبس بطابعٍ خاص يحمل استقراءات بيانية تتمحور حول المديات الفاعلة التي انطبعت مفاهيمها في وجدان هذه الامة ، لما خلفه الاسلام في نفوس معتنقيه من مبادئ ومعايير قيمية اسست لنشوء ثوابت عقائدية رصينة ، ترتبط بشكل مباشر بكاريزمات قدمت معاني ثورية ذات طابع انساني عقائدي بقيت آثارها تقرء وتدرس حتى عصورنا المتأخرة ، وعلى صعيد عالمي ، فشخصية الرسول العظيم محمد (ﷺ) ، وخلفائه من عترته الطاهرة من آل بيت النبوة ، الذين قال المصطفى في نفسه وفيهم : (نحن افضل خير خليقة الله على بسيط الارض ، وخيرة ملائكة الله المقربين ، وكيف لا نكون خيراً منهم وقد سبقناهم الى معرفة الله وتوحيده ، فبنا عرفوا الله ، وبنا عبدوا الله ، وبنا اهتدوا السبيل الى معرفة الله)(العلامة المجلسي ،ج٢٦ ،١٩٨٣،ص٣٤٩) ، نجدهم قد تركوا في ضمير المجتمع الاسلامي رموزاً ثورية ، تتجلى غاية كل مسلم من استذكارها وترصين مكانتها داخل وجدانه في استلهام المعاني الاسلامية الحقة النابعة من انسانيتهم وحبهم الصادق للخالق وخلقه .

وحينما نستذكر قيم البطولة والاقدام والتضحية والفداء التي خلدها تراثنا الاسلامي وطبعت معانيها في نفوس المسلمين المنتشرين على طول الخارطة الاسلامية وعرضها ، فان ثورة الامام الحسين (عليه السلام) استأثرت كمعطى قيمي جملة الملاحم التراثية التي خلدها التاريخ الاسلامي ، لما لها من عمق عقائدي متأصل في وجدان كل مؤمن ، فالإيمان العميق الذي مقره القلوب لابد ان يولد عاطفة متأججة ملتهبة غيرة على دين الله ، فـ(لا عجب ان عدت نهضة الحسين (عليه السلام) المثل الاعلى

بين اخواتها في التاريخ لما احتازته في نفوس المحبين من شهرة واهمية عظيمتين ، لان الناهض بها الحسين(عليه السلام) رمز الحق ومثال الفضيلة ، وشأن الحق ان يستمر ، وشأن الفضيلة ان تشتهر) (الشهرستاني ، ١٣٤٣هـ ، ص١٩) .

ومثلما وجدت هذه الملحمة ضالتها في ذوات المسلمين ومكنوناتهم الروحية ، مثلما وجدت لها طرقاً للتعبير عن معانيها التراثية ذات القيم الانسانية المتعالية ، ممثلةً بالنتاج الثقافي الاسلامي المقروء ، والمسموع ، والمرئي ، الذي ضج به تراث الامة ، وملأت آثاره اركان المحافل التي تستذكر هذه الواقعة سنوياً منذ قيامها للآن ، والتي اخذت شتى الوسائل والاساليب للتعبير عن اختلاجاتها تجاه تلك الفاجعة ، فمن المقروء ما تراوح بنائه بين الشعر الشعبي والعمودي ، ومن النتاجات البصرية المؤداة باسلوب تمثيلي شعبي (التشابيه) ، او رسمي ما تفيء بمرموزاتها مآسي وتفاصيل ما وقع على سبط النبي واهل بيته وعياله من ظلم وحيف وجريمة نكراء يندى لها جبين الانسانية جمعاء .

وعموماً كان هناك شكلين لطقوس الشعائر الحسينية مع ظهور بدايتها الاولى في زمن البويهيين سنة ٩٦٣م/٣٥١هـ ، التي سمح فيها للشيعة في بغداد لأول مرة بالاحتفال علناً بذكرى كربلاء ، وهذه الطقوس هي المرثية والثاني الموكب ... اما الجذر الثاني لتلك الشعائر فهو المشاهد التي كانوا يمثلونها منذ زمن مبكر خلال المواكب والمسيرات التي كانوا يقومون بها في العاشر من محرم)(هانيس ،٢٠١١،ص٦٠-٦١) ، أما منظموا المسيرات والاحتفالات الشعائرية فهم جمعيات مدنية تعمل من ناحية المبدأ بصورة متشابهة ، سواءً في بلدة النبطية اللبنانية ، او في الكاظمية العراقية ، او في ايران ، او في حيدر آباد الهندية ، أو غيرها(هانيس ، المصدر السابق،ص٦٩) .

اما فيما يخص النتاجات البصرية التشكيلية ، فلم تقتصر على الفنانين من ذوي الاختصاص الاكاديمي فقط ، بل جاء النتاج التشكيلي ممثلاً بالسواد الاعظم من الممارسين الفطريين ونتاجاتهم السنوية من الفنون الشعبية ، التي نستقرئها ضمن المحافل الرسمية وغير الرسمية ، فالتأصيل للملحمة بكل اشكاله واساليبه البنائية جاء إثر ضواغط عقائدية بالدرجة الاساس لما تمثله شخصية الامام (عليه السلام) من رمز عقائدي ، ذب عن الدين بأغلى ما ملك ، فتخلدت ذكراه ضمن التراث والثقافة الاسلاميين تبعاً للغاية والهدف النبيلين الذين استشهد دونهما .

وعلى الرغم من خضوع فن التصوير المشخص في الاسلام بأشكاله وحجومه المحتلفة الى التحريم اذ كان تصوير الكائنات البشرية من الامور المحضورة ، الا اننا نجد نماذج من فن تصوير الشخوص او ما سميت بذوات الارواح كتعبير فني قائم بذاته منذ السنوات الاولى للعصر الاسلامي فما بين

سنتي ٦٨٥- ٦٩٥م سك عبد الملك بن مروان نقوداً تحمل صورة شخص يرتدي ثوباً يصل الى ساقيه ، وقد تقلد سيفاً عريضاً ، ومنها نماذج عديدة بالمتاحف ، يزعم البعض ان المقصود بذلك الشخص هو النبي محمد (ﷺ) (ثروت عكاشة ،٢٠٠١،ص٥٠-٥١) ، واذا اردنا ان نستقصي الاصول الاولى التي بدأت فيها محاولات تصوير الرسول محمد (ﷺ) وكشف النقاب عن سحنته وملامحه ضمن المنمنمات التشخيصية الاسلامية الاولى لأهل البيت ، فنعود بذلك الى القرن ١٤م/ ٨هـ ، مع كتاب الآثار الباقية للبيروني ، فقد اخذت مصورات هذا الكتاب طابعاً دينياً في اغلب نماذجها ومنها التصويرة التي تمثل رجلين احدهما يمتطي حماراً والآخر يمتطي بعيراً وقد احاطت رؤوسهم هالات نور(زكي محمد حسن ،مدرسة بغداد، ١٩٧٢،ص٣٥) ، و يرمز راكب الحمار فيها الى السيد المسيح (ع) وراكب الجمل الى الرسول محمد (ص) ، ونستدل على ذلك من النص اسفل الصورة الذي جاء فيه : بالمسيح راكب الحمار وبمحمد راكب البعير الذي بظهوره هوت بابل وتكسرت الاصنام (شكل / ٨) ، كما صورت منمنمات عثمانية من القرن ١٦م/١٠هـ تمثل احداها تشييع جثمان الامام علي (عليه السلام) وقد صور ولداه الحسن والحسين وهما يسيران خلف نعشه (شكل/٩) ، واخرى تمثل الامام الحسين (عليه السلام) في مشهد يسبق واقعة الطف (شكل/١٠) .

وقد اتصلت المدارس الاسلامية مع بعضها على طول الفاصل الزمني الذي شهد احداث الواقعة حتى عصرنا الراهن ، في حواضر العالم الاسلامي بآصرة عقائدية ثورية مثلت النهج والمذهب العقائدي الذي سار عليه سيد الشهداء وسلالته الامامية من بعده ، فانطلقت انامل الفنانين لتنتج كماً هائلاً من المصورات التي مثلت ارض وشخوص الملحمة من زوايا ، وتصورات وتأملات عدة ، مع اختلاف الاساليب والانماط المتبعة في التنفيذ ، وقد تميزت في هذا المجال المدرسة الايرانية من ناحية النتاج الكمي المتمثل بأعداد الفنانين والرسامين والحرفيين الذين انتجوا اعمالاً تخص هذا الموضوع (منذ مجيء اسماعيل مؤسس الاسرة الحاكمة الصفوية التي حكمت منذ عام ١٥٠١ حتى سنة ١٧٢٢م ، وجعلت ايران بلداً شيعياً)(حمزة الحسن ، ٢٠١٤،ص٤٨٤٨) ، وأيضاً من ناحية الاعداد الكبيرة للنتاجات التي ابدعها هؤلاء وخلال فترات زمنية متلاحقة ، أما النتاج الكيفي فهو الخاص بالأساليب الكثيرة والمبتكرة التي نفذت بها ومن خلالها تلك الاعمال ، الا ان الطابع الواقعي الشعبي كما في لوحة كربلاء للرسام الايراني (كولر اكاسي) (شكل/١١) ، وغيرها الكثير ، نجدها قد سجلت حضوراً طغى على آثار تلك المدرسة او ذلك الاتجاه ، أما في المجال الاكاديمي فقد برزت اسماء لامعة في هذا المضمار ضمن الرؤية الثقافية العقائدية المعاصرة للمدرسة الحسينية بطرازها الايراني ، ممن تميزت اعمالهم بخصوصية اسلوبية ذات رؤية حضارية تراثية حورت الاسلوب الواقعي الا انها لم

تفارق مضمونه ، والتي سجلت حضورها في اعمال الفنانين (محمود فرشجيان) و (حسن روح الامين) (شكل/١٢ و ١٣) .

وكان لهذا التيار الفني العقائدي ان ينتشر وان يلاقي حضوراً منقطع النظير لدى الفئات الواعية ممن احتازت امكانات التمثيل التصويري ، داخل البقاع الاسلامية التي استأثرت دوناً عن غيرها بقواعد شعبية متعطشة لتلقي كل ما من شأنه ان يمثل ولو بصورة رمزية تلك الملحمة العقائدية ، فكانت تلك القواعد بمثابة الضاغط الاكبر الذي اسس لظهور ذلك الكم الهائل من النتاج الفني التصويري الذي مافتيء يستدعي تلك التفاصيل المعروفة بطابعها التراجيدي المؤلم ، حتى لاتُغيب تلك الفاجعة وتبقى حاضرة للعيان ، كما هي حاضرة ومستقرة في نفوس واذهان المسلمين ، فكانت تظهر تمثلاتها التصويرية في ايران (شكل/١٤) كما في باكستان (شكل/١٥) ، أو الهند (شكل/١٦) ، أو في تركيا (شكل/١٧) ، أو البحرين (شكل/١٨) ، او لبنان ، وغيرها من البلدان الاسلامية وحتى غير الاسلامية كما رسمها الفنان الايطالي (دافنشي باسكوال) (شكل/١٩) ، ، كون قضية الامام الحسين (عليه السلام)لا تختص بدين او عقيدة ، أو طائفة معينة ، وانما هي في الواقع تمثل رمزاً كونياً لما يمكن ان يقدمه الانسان في سبيل عقيدته من تضحيات جسام ، ومن اجل اعلاء كلمة الحق في كل زمان ومكان .

أما في العراق فقد اختلفت الرؤية التشكيلية في تذوق اساليب التركيب البصري عند الفنانين العراقيين المعاصرين ، كون الاساليب الفنية التي انتهجها هؤلاء المثالون انما هي استشهادات اسلوبية بالمدارس والاساليب الاوربية التي ظهرت حتى منتصف القرن العشرين ، بعدما فُسح لهم المجال بالدراسة والاطلاع على الفنون الاوربية خلال التحاقهم بمدارسها الفنية ، وعلى شكل وجبات متتابعة (وقد مثل هؤلاء الحركة الفنية في العراق . وتحول الكثير منهم الى الاسلوب الحديث في الفن) (شاكر حسن آل سعيد ، ١٩٨٨،ص١٩٣) ، فانعكست تلك الاساليب على نتاجاتهم التي ظهرت بعد اكمالهم لمهامهم الدراسية ورجوعهم الى بلدهم الام ، فكل ما نفذ أو صور من اعمال تخص الملحمة الحسينية جاءت على يد هؤلاء المبتعثين ، وغيرهم ممن اكملوا دراساتهم في الاكاديميات العالمية ، متأثرة بالأساليب الفنية الحديثة التي اقتبسوها من خلال دراستهم ، والتي استلهمها الكثير من بعدهم ونهل منها ، كأعمال كاظم حيدر ، وماهود احمد (شكل/٢٠) ، وعبد الرزاق ياسر ، وضياء العزاوي ، وفيصل لعيبي (شكل/٢١) وغيرهم ، فالتحقت اعمال هذه النخبة بالفنون الحديثة ، وبقي المجال مفتوحاً لفنانين آخرين في ممارسة دورهم الفني بتعاطيهم مع الرؤية الواقعية الصرفة لملحمة كربلاء ومنهم على سبيل المثال : عباس العلاق (شكل/٢٢) ، و حيدر الحسناوي (شكل/٢٣) ، وكريم داود

و حسن حمزة (شكل/٢٤) ، او على مستوى الجماعات الاكاديمية (شكل/٢٥) ، وغيرهم ، إلا ان بوادر الفن الشعبي كان لها الاثر الاكبر والتمثيل الاكثر حضوراً على الساحة المحلية ، سواءً ما ظهر منه مقلداً لأعمال تنتمي الى بلاد اسلامية اخرى ، او المحاولة لإظهار رؤية واقعية جديدة تمثل هوية تراثية شعبية معلنة ترخي بضلالها على الساحة الفنية المحلية لتعكس مرموزات هذا البلد واصوله التاريخية العريقة في فنون التشكيل والرسم الاسلامي ، ولا تزال تلك الاساليب مستمرة بالمحاولة لتجد لها مكاناً في ظل التداول الضخم للآثار الايرانية الذي ، مد بظلاله ليخفي ابرز معالم الرمزية الحسينية بهويتها ذات الطابع المحلي ، والتي لم نجد لها حضوراً فاعلاً لحد الآن .

شكل / ٨

شكل / ٩

شكل / ١٠

شكل / ١١

شكل / ١٢

شكل / ١٣

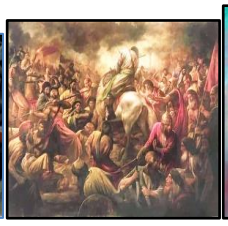
شكل / ١٤

شكل / ١٥

شكل / ١٦

شكل / ١٧

شكل / ١٨


شكل / ١٩

شكل / ٢٠

شكل / ٢١

شكل / ٢٢

شكل / ٢٣

شكل / ٢٤

شكل / ٢٥

المؤشرات التى أسفر عنها الإطار النظري :

١) يتشخص الاسلوب الفني المنفرد من الناحية الابداعية والجمالية من خلال قابلية الفنان على التعامل ليس مع مواد وعناصر فنية جديدة مبتكرة ، انما بتوظيفه للخامات والعناصر البنائية الدارجة ولكن بطريقة ينزاح معها العمل الفني عن الاشكال والمباني المعهودة والمستهلكة .

٢) تعتمد الصيغة البنائية ضمن الاطر الاسلوبية في مضمار التشكيل البصري للصور المرسومة على عناصر التكوين الفني التي يتم استغلالها على اكمل وجه لاستخلاص اساليب فنية جديدة من المنهج التكويني نفسه ، والقائم على مجموعة من العناصر هي : (الخطوط ، والاشكال ، والمضامين ، والالوان ، والفضاءات ، والحجوم ، والاتجاهات).

٣) ظهرت ضمن اساليب وطرز الفن الاسلامي في التصوير مدارس عدة ، انمازت عن بعضها ضمن اطر بنائية محددة وواضحة ، الا انها اشتركت معاً في خواصها الروحية والعقائدية التي ارست قواعدها مبادئ العقيدة الاسلامية ، وهذه المدارس هي : (المدرسة البغدادية ، والعربية ، والايرانية ، والتركية العثمانية ، والهندية المغولية) .

٤) شكلت معطيات الثورة الحسينية قيماً تراثية ذات مضامين روحية وعقائدية تعمقت مدلولاتها في نفوس المسلمين ، فظهرت انعكاساتها الضاغطة بشكل فعاليات وطقوس وشعائر ، تلبست بهوية خاصة منذ البدايات الاولى التي سمح بتداولها علناً في عصر البويهيين في منتصف القرن الرابع الهجري .

٥) في مقابل الفعاليات البصرية المتبعة سنوياً لإحياء الذكرى الحسينية ، ظهرت اساليب تمثيلية ضمن الفنون التشكيلية عبرت وعلى اختلاف انماطها وابنيتها الفنية التصويرية عن عمق المفارقة التي استحضرتها تلك الثورة ، من ناحية كونها ابانت وبشكل واضح عن مظلومية تراجيدية غاية في القسوة والعنف ، في مقابل معاني صارخة للتحرر من العبودية والانقياد وراء الحكام الظالمين .

٦) شكلت اساليب الفنانين المسلمين على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم الجغرافية مظاهر الرؤية الناطقة عن عمق الواقعة في نفوس هؤلاء من خلال الكم الهائل من الاعمال التشكيلية وخصوصاً ما انتمى منها الى المدرسة الايرانية ، والتي تظهر اثارها الواضحة بجلاء حينما تتفجر تلك الطاقات ضمن المحافل والمناسبات السنوية سواءً منها الرسمية او الشعبية .

الفصل الثالث (إجراءات البحث) :

اولاً : مجتمع البحث

١) اشتمل مجتمع البحث – والذي جاوزت نماذجه العشرات بل المئات من الاعمال والمصورات – على نماذج منتقاة من الصور المرسومة لواقعة الطف والتي ظهرت في بقاع اسلامية مختلفة سواءً منها العربية او غيرها ، على اختلاف اساليبها وطرق الرؤية والعرض التي ارتآها منتجوها ، لإظهارها بشكل واسلوب جديد ومختلف .

٢)اعتمد الباحثان في تجميع نماذج مجتمع البحث على ما وجداه من المصورات الملحقة مع المصادر العربية ، والأجنبية ، اضافة الى اعتمادهم وبشكل كبير على المصورات المتوفرة على شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) .

ثانياً : عينة البحث

تم اختيار نماذج مصورة لعدد من اللوحات الفنية المرسومة والبالغ عددها (٣) نماذج ، وتم اختيار عينة البحث قصدياً ، ووفق المسوغات الآتية :

١- وجود تنوع واضح في اساليب البناء والتكوين الفني للنماذج او الرسوم المختارة .

٢- استبعاد النماذج التي تعود الى نفس الرسام او الى نفس البلد ، خصوصاً وان هناك تباين في اعداد اعمال كل فنان على حدة ، واجمالي في اعداد الاعمال التابعة الى بلاد اسلامية بعينها دوناً عن غيرها .

ثالثاً : أداة البحث

اعتمد الباحثان المؤشرات النظرية التي انتهى اليها الاطار النظري مستثمرين المقولات الجوهرية منها والتي تسهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية الصحيحة .

رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث الحالي .

خامساً : تحليل العينة

نموذج (١) :

اسم العمل	مصرع انسان
اسم الرسام	كاظم حيدر
المكان	العراق
تاريخ العمل	١٩٥٧م

الفنية التي انتجها الفنان (كاظم حيدر) ضمن معرضه الخاص بملحمة الشهيد ، اذ جاء تصوير الوحدات التشخيصية بشكل كتل متلاحمة ، الى اليمين كتلة تستمر من اسفل اللوحة الى اعلاها تشغل ثلثي مساحتها شخصية بطل بجسم ضخم يحمل سيف الامام علي (عليه السلام) ، والى اليسار كتلة مربعة تضم فرسانا مع خيولهم ، وفي الاعلى كتلة صغيرة نصف كروية تمثل قرص الشمس .

البناء الاسلوبي الذي تميز بالتنظيم التكويني ذي الطابع التعبيري المرمز ، لم يأتلف بصورة ملحمية متجانسة تنتمي الى نفس العصر ، بل شكلت الكتل المتجاورة بخطوطها واشكالها التبسيطية محطات للذاكرة الاسلامية ، تتوقف في كل منها لترمز بمضامينها الى ملحمة تأريخية من ملاحم الجهاد والبطولة ، فلم يغب عن المشهد المتحقق بفضاءاته الهندسية المتجاورة معطيات الاحداث بحتمياتها الوجودية التي تحولت الى مظاهر وطقوس دينية تعبر بأحاسيس مكبوتة عن مدى الاسى واللوعة والكآبة التي ملأت جو العمل بالرغم من الاختزالات الشكلية المبسطة لتلك الوقائع المؤلمة ، الا ان تلك البساطة لم تخفي معالم الصيرورة التاريخية المتعالقة مع ضمير ووجدان الامة المسلمة وكأن الشمس الموضوعة في كبد السماء والتي احالت الى تجليات وشهود المطلق على تلك الوقائع تؤكد حضورها وشهادتها على حقيقة الظلم والحيف الذي وقع على آل بيت النبوة ، بدءً بالخطاب الذي يستجلي معانيه العقائدية مقروءً من اليمين ، ليعكس وقوف الامام علي (عليه السلام) وشموخه بوجه المكائد والدسائس التي حيكت ضده طيلة فترة توليه خلافه المسلمين ، وإظهار هيئته بتقاطيعها القوية الصارمة ، ذات الخطوط المستقيمة والمتكسرة التي شكلت في معظمها اشكالاً هندسية ، مشيرة الى مضمون عقائدي تجلى في ميزات تلك الشخصية ببنائها الفكري العقائدي الروحي من جهة وقابلياتها المادية الجسمانية التعجيزية من جهة اخرى .

ثم التحول الى قلب الحدث الذي تم تشخيصه بكتلة توسطت العمل تصور الواقعة والفجيعة التي حلت بشخص الامام الحسين (عليه السلام) واهل بيته وعياله ، وكأن التاريخ الاسلامي لم يبنى الا على انتهاكات متتالية لأهل بيت الرسول محمد (صلى الله عليه وآله) ، فالخطوط الحادة والنظرة الاستنكارية الصارمة التي رسمت على وجه الشخصية الاكبر حجماً ضمن التوزيع الوسطي وهو يحمل الرأس المقطوع بيده ، وصاحب الرأس مسجى بقربه ، انما شخصت المضمون المؤلم الذي مثله الخطاب الذي تصدر اللوحة ، فكتلتي البناء الرئيسيتين مع ما رافقها من بنى ضمنية شغلت سطح الحدث ، واللتان افترقتا من حيث الحجم وطريقة التوزيع الشكلي المشخص داخلهما ، الا انهما اشتركتا في سيطرة شخصية مركزية اعطيت مساحة اكبر من البنى المجاورة لها ، لتكشف لنا عن اسلوب روائي تفرد به هذا الخطاب المرئي ، يواكب بأحداثه وشخوصه المختلفة الاشكال والاحجام والاتجاهات معطيات الطابع الملحمي ، لأكبر المآثر التي شهدها التاريخ الاسلامي ، واكثرها فضاعه وهي ما التفت حنايا الخطاب البصري الحاضر لتشير اليها والمتمثلة بفجيعة مصرع الامام الحسين (عليه السلام) .

وقد اعطت الالوان الترابية والغامقة جواً من الكآبة عكس ذلك المضمون العقائدي المؤلم الذي مثله العمل ، كما ان توزيع الفراغات وجعلها تقتصر على المساحات المحيطة بمركزي العمل دون سواهما تابع مضمون الخطاب في التركيز على اهم محورين فجع بهما تاريخ الامة الاسلامية .

نموذج (٢) :

اسم العمل	عصر يوم عاشورا
اسم الرسام	محمود فرشجيان
المكان	ايران
تاريخ العمل	

العمل الحاضر تكون من بؤرة وسطية مثلت شكل الفرس وبلون فاتح ، وحوله توزيعات مشخصة لنسوة يتشحن بالسواد وزعت على اجزاء العمل ، وبهيئة انشائية مثلثة .

شكل الاسلوب الماثل في العمل التصويري اعلاه ميزة اسلوبية واضحة ، هي في الحقيقة امتداد لفن الرسم الاسلامي في عهوده المبكرة (المنمنمات) ، فالأصالة في تنويع البنى المشخصة واعطائها مسحة عقائدية ، وتنويع حركاتها واتجاهاتها لتدل على مدى التأثر والصدمة بهول الفاجعة

التي المت بالإمام الحسين (عليه السلام) ، انما يعكس الاسلوب المميز الذي عولجت به تلك المشخصات لتستطيع حمل ذلك الكم الهائل من الاحاسيس ، التي يستشعرها المتلقي والمتمعن بتفاصيل وبنى هذا الخطاب البصري ، فالانزياح عن الرسم الواقعي التشخيصي بكل ابعاده وتفاصيله البنائية ، باتجاه ترسيمات رمزية اعطت طابعاً تعبيرياً لمضمون اللوحة .

فالكتل الغامقة واتجاهاتها وميلانها شكلت دوائر او خطوط منحنية مكملة لانحناءة الحصان المثقل بالجراح ، ومركزية هذه المنحنيات انما تعود الى شخص الامام الحسين (عليه السلام) ، بعدما رسمت تلك الاشكال بتمايلاتها خطوطاً اعطت بعداً رمزياً كتابياً لاسم صاحب الفجيعة ، فالرسام الاسلامي حاول في مشخصاته المموهة ابراز مسحة خصوصية ذات طبيعة عقائدية لما تمثله تلك الشخصيات على ارض الواقع من قداسة وتنزيه ، فهي جزء من ذلك البيت الذي خصه الرسول (صلى الله عليه وآله) بمحبته ، لما يربطه معه من اواصر ابوية ودينية وعقائدية واخلاقية ، ظهرت ابعادها التكوينية في كلام الوحي المنزل على قلب خاتم الانبياء (صلى الله عليه وآله) بالخطاب القرآني للباري عز وجل في قوله : ﴿ **إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيراً** ﴾ (الاحزاب / ٣٣) ، فمعنى الطهارة تجسد في الابنية المشخصة لتلكموا الثلة المباركة من نسل الرسول محمد (صلى الله عليه وآله) ، ولذلك فان الاظهارات والانطباعات التي عبر بها ومن خلالها الفنان المسلم عن تلك التشخيصات في هذا الجو الروحاني ضمن اللوحة الحاضرة ، انما اخذت طابعاً رمزياً ، حرصاً على مضمون الطهارة من ان يتعرض للهتك حين يلبسه الفنان المسلم رداءً مادياً يلصقه بتفاصيل الواقع وتجلياته الحرفية ، وحتى المعالجات اللونية نجدها قد تشكلت لتخدم المضمون لا الشكل او البنى المصورة ، فهي بدلالاتها البسيطة والشفافة اعطت مسحة من الحزن والكآبة تضامنت مع الحركات الانفعالية الحزينة للنسوة ، كما ان الالوان الضبابية التي عالج بها الفنان خلفية اللوحة او الفضاء المحيط بالكتل او الاشكال لم يضعه في عزلة عن حركات الموضوع واسلوب التمثيل ، فالمعالجات اللونية للفضاء الخلفي جاءت لتحيل على التركيز للجزء الامامي وجعله البؤرة المركزية التي استقطبت تركيز المتلقين ، فبات الخطاب واضحاً وجلياً للعين المسلمة ، فالاسلوب الذي رسمت به اجزاء المصورة انما عبر عن مضمون المواساة لتلك المصيبة فبكاء الاحبة ، كما بكاء وحزن عامة المسلمين لا ينفك ينقطع كلما تجلت احدى تفاصيل الفاجعة للعيان .

لقد استغرق الفنان المسلم في انفعالاته وحضوره العاطفي المثقل بالآهات والاحزان ، حتى بدت خطاباته البصرية عبارة عن صورة من صور النياح والبكاء على مظلومية الامام ، فهي ناطقة

ومعبرة بكل ما تحمله خواص التعبير التراجيدي من اساليب انفعالية تختلج حتى صدور الاعداء لهول المصاب واليم وقعه في النفس .

نموذج (٣) :

اسم العمل	حكايا الطف
اسم الرسام	برنارد رنو
المكان	لبنان
تاريخ العمل	٢٠١٤م

العينة او المصورة موضوعة التحليل تكونت في معطاها التنظيمي المتعين من قبتان تظهران عل الجانب الايمن ، فضلاً عن اشكال ضبابية لخيام بعيدة ، مع صور لحرائق ودخان بعيد تظهر على الجانب الايسر للمصورة ، وطير يمثل حمامة السلام وهي تحمل زهره حمراء ، والجزء الممثل للأرض امتلأ بالسهام .

صورة اخرى اخذت طابعاً او اسلوباً رمزياً يحمل دلالات واضحة عن مكان حصول واقعة الطف ، والآثار التي خلفتها تلك المعركة من نيران مستعرة في الخيام ، ومخلفات عسكرية هي آثار السهام التي ملئت جسد ابا عبد الله الحسين (عليه السلام) ، فالمعاني الرمزية ملئت اجواء العمل ، والدلالات المستعملة كمدخلات اسلوبية على بساطتها نجدها قد اعطت جانباً سردياً واضحاً عن آثار تلك المعركة الدامية ، ولعل الاسلوب الخطابي بطابعة الرمزي هو الاكثر قدرة على تمثيل هول الموقف ، وايصال المضمون الحركي الانفعالي الذي تمخض عن مجموعة من المعطيات ذات الدلالات المحفزة للمخيال الاسلامي ، فكل ما من شأنه ان يترك انطباعاً ينم عن الحزن والبكاء والثورة والانفعال شُخص ضمن البنى الرمزية التي استحضرها الفنان في عمله الحاضر .

وبالنسبة لمضامين اللون فالأجواء الحارة المشمسة والضوء الساطع لشمس الظهيرة نجدها قد اخذت حيزاً مطلقاً على سطح العمل ، فالألوان الحارة لم تترك الا مجالات محدودة لبقية التمثلات اللونية الباردة والظاهرة باللون الاخضر والقليل من البقع الزرقاء ، وعلى العموم نستطيع ان نطابق رؤية الفنان هنا مع عمق التصور اللاشعوري للفكر الجمعي المسلم حينما تكون هناك تأملات في تفاصيل يوم الواقعة المشؤوم ، فكل ما في الاجواء من مظاهر اضافة الى تمثلات البيئة الصحراوية

وصعوبة الموقف الذي مر به الامام (عليه السلام) ، ستتكون روابط فكرية وجدانية تتواشج مع مجموعة الانطباعات العائدة الى فاجعة الطف ، لتستدعي اشكال الرموز العقائدية التي تمثل حضور ومقامات الأئمة الاطهار (عليهم السلام) في وقتنا الراهن ، والمقصود هنا اشكال القباب العالية الضخمة التي ترتفع فوق اضرحتهم المقدسة ، لتجسد رمزاً عقائدياً موحداً لحضور او غياب شخصية الامام ، والفنان المسلم حينما يتأمل في موجوداته من الرموز المعدة لتمثيل مختلف الجوانب العقائدية لسِير الائمة الاطهار ، فانه بالمقابل ستكون له ارتباطات روحية ضمن المجتمع الاسلامي الذي هو جزء منه ، ليستعمل ضمن الذاكرة التخيلية الجمعية ، تلك المرموزات وغيرها ، الا ان طريقة الصياغة والتعبير ، اضافة الى الاجواء الفنية التي تحيط بخصوصيات العمل الفني في طابعة العقائدي ، سوف تكون لها مميزات اسلوبية تختلف تماماً ضمن الاطار الفكري الابداعي في طريقة التنفيذ ، فالاسلوب المتفرد في صياغة وتركيب المرموزات المعدة سلفاً ، لا يعطي العمل الفني المنجز خصائص لا تعدو ان تكون مستهلكة ، وانما سيكون الطابع الابداعي هو الاكثر حضوراً وتفرداً على المستوى التنفيذي ، وهو ما نجده في العمل الفني الحاضر فكل الرموز التي جاء بها الرسام المسلم هي الاكثر شيوعاً واستخداماً في مثل هذه المواقف والمناسبات ، الا ان الطابع الملفت نجده قد غلف ابجديات العمل ، كون الطاقات الابداعية في ابتكار اسلوب جديد للتذوق والتشكيل ، نجده هو الغالب ضمن اجواء المنتج البصري .

كما سخر الفنان خواص الاتجاه في رسم الخطوط المستقيمة والمتموجة لهذا العمل لتكون موحدة في انطلاقها نحو الاعلى ، أو نحو قبة السماء فأصبح العمل عبارة عن مسرح عقائدي للتهليل والتسبيح ، والتظلم ، فحينما يتوجه العبد المسلم الى ربه بالدعاء والتضرع يرفع يديه ووجهه نحو قبة السماء ليبتهل الى الله او يدعوه في عسرة ، او ان يشكو اليه ظلم العباد ، في مقابل الدلالة الرمزية التي جاءت بها المصورة اعلاه متمثلة برفع الامام (عليه السلام) لكفه الشريف وهو محمل بدماء الرضيع ليرميه الى السماء بدلالة الرضا بالمقدور ، والشكر على هضيمة الطفل المغدور ، فيخاطب ربه قائلاً (ان كان هذا يرضيك ، فخذ حتى ترضى) .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) :

أولاً : نتائج البحث

١) البنى الفنية لنماذج العينة اظهرت توجهات واساليب تعبيرية ورمزية في الصياغة والتنفيذ كمعطى هو الامثل لتشكيل التصورات العقائدية .

٢) اظهر جانب المعالجة بالخطوط على اختلاف اتجاهاتها واشكالها سواءً المستقيمة او المتكسرة او المتموجة او الدائرية حضوراً متميزاً في كافة نماذج العينة .

٣) تطابقت مضامين الهيئات والعناصر الرمزية مع الاساليب الشكلية المنفذة لتعطي توافقاً بنائياً جمع الاشكال الرمزية مع دلالاتها العقائدية بطابعها الاسلامي .

٤) جاءت انطباعات الالوان المستخدمة في نماذج العينة ، اضافة الى كنهها المحدود ، فهي بالمقابل اعطت اجواءً تنم عن الكآبة والحزن تعبيراً عما خلفته مصيبة الحسين (عليه السلام) .

٥) اظهرت العينة رقم (١) تبايناً واضحاً في حجوم المشخصات المنفذة ، حيث اخذت الشخصيات الرئيسية على مسرح الحدث الحجم الاكبر مقارنة بباقي الشخصيات الثانوية التي جاءت بحجوم اصغر .

ثانياً : الاستنتاجات

١) تمثلت خصوصيات البنى الاسلوبية لنتاجات الفن الاسلامي على طول مسيرته التاريخية ، في كونه وثيقة رسمية ذات طابع تصويري ، تحمل مختلف المظاهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية العقائدية .

٢) لم تمنع خصوصيات الدين الاسلامي الحنيف في جانبه الفقهي من خلال الفتاوى التي اطلقت منذ صدر الاسلام بتحريم تصوير ذوات الارواح ، الفنان المسلم من اتحافنا بمصوراته التي حملت جانباً تشخيصياً ولكن باسلوب رمزي او تجريدي .

٣) مثلت مدرسة بغداد للتصوير العربي الاسلامي الاصول الفنية والتقنية ، لمدارس واساليب الفن الاسلامي في شرق البلاد وغربها .

المصادر

- ابن منظور : لسان العرب ، مج١٤ ، دار صادر ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
- ابو الحمد محمود فرغلي : التصوير الاسلامي ، نشأته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسه ، ط٢ ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة– بيروت ، ٢٠٠٠ .
- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب
- احمد تيمور باشا : التصوير عند العرب ، اخرجه وزاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات : زكي محمد حسن ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الامارات ، ١٩٤٢ .
- احمد درويش : دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- اسعد غالب الاسدي : ماهية العمارة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩.
- ايناس حسني : اثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت ، ٢٠٠٥.
- بشرى موسى : المنهج الاسلوبي في النقد الغربي الحديث ، مجلة علامات ، مج١ ، ج٤٠ ، نادي جدة الادبي الثقافي ، السعودية ، ٢٠٠١ .
- تقي الدين بن علي المقريزي : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار – المعروف بالخطط المقريزية ، ج٢ ، ط٢ ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- توماس مونرو : التطور في الفنون ، ت : محمد علي ابو درة وآخرون ، ج٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص١١٠ .
- ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الاسلامي ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت– لبنان ، ٢٠٠١ .
- جورج مولينيه : الاسلوبية ، ت : بسام البركة ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٩٩ .
- حسن ناظم : البنى الاسلوبية ، دراسة في انشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٢.
- حمزة الحسن : طقوس التشيع ، الهوية والسياسة ، الانتشار العربي ، بيروت– لبنان ، ٢٠١٤ .
- زكي محمد حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٨١ .
- زكي محمد حسن : التصوير في الاسلام عند الفرس ، دار الرائد العربي ، بيروت– لبنان ، ١٩٨١ .
- زكي محمد حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٠ .
- زكي محمد حسن : فنون الاسلام ، دار الرائد العربي ، بيروت– لبنان ، ١٩٨١ .
- زكي محمد حسن : مدرسة بغداد للتصوير العربي الاسلامي ، وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٧٢ .

- سعاد ماهر : الفنون الاسلامية ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الامارات العربية المتحدة ، د.ت .
- شاكر حسن آل سعيد : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج٢، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٨.
- صلاح فضل : علم الاسلوب ، دار الافاق ، بيروت ، ١٩٨٥ .
- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٨٧
- عبد السلام المسدي : الاسلوبية والاسلوب ، ط ٢، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٢ .
- عبد السلام المسدي :الاسلوبية والنقد الادبي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٢ .
- عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الادبي ، دار الجنوب ، تونس ، ١٩٩٤ .
- عبد اللطيف سلمان : تاريخ الفن الاسلامي ، جامعة دمشق ، سوريا ، ٢٠١٠-٢٠١١ .
- العلامة المجلسي ، بحار الانوار ، ك٧ ، ج٢٦ ، مؤسسة احياء الكتب الاسلامية ، قم ، ١٣٨٨هـ ،ص٣٤٩ .
- فتح الله احمد سليمان : الاسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .
- محمد بلوحي : الاسلوب بين التراث العربي والاسلوبية الحديثة ، مجلة التراث العربي ، ع٩٥، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق- سوريا ، ٢٠٠٤ .
- محمد بن يحيى : محاضرات في الاسلوبية ، مطبعة مزوار ، الجزائر ، ٢٠١٠ .
- محمد عبد العزيز مرزوق : العراق مهد الفن الاسلامي ، مديرية الثقافة العامة ، العراق- بغداد ، ١٩٧١ .
- محمد مكية : تراث الرسم البغدادي ، وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٧٢ .
- مريم نوري : البنى الاسلوبية في شعر علي عناد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر، ٢٠١٥.
- المنجد في اللغة والاعلام : دار الشرق : ط ٢٣ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- ناهدة عبد الفتاح النعيمي : مقامات الحريري المصورة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩
- هانيس هالم : الشيعة ، ت : محمود كبيبو ، الوراق للنشر المحدودة ، بغداد ، ٢٠١١ .
- هبة الدين الحسيني الشهرستاني : نهضة الحسين ، دار الكتاب العربي ، بيروت- لبنان ، ١٣٤٣هـ .
- هيجل ، فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ط ١، ١٩٧٨ .

(*) الواسطي : هو يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي الكواريها ، زعيم المدرسة العربية في التصوير فلقد كان رساماً وخطاطاً ومذهباً ومزخرفاً ، نشأ في مدينة واسط التي بناها الحجاج والمتوسط موقعها بين البصرة والكوفة سنة ٨٣ هـ كما يستدل من نسبته اليها في القرن السابع الهجري (١٣ ميلادي) تعلم الرسم منذ نعومة أظفاره لأنه

من الحرف التي يتعلمها الصغار عند الكبار عند توفر موهبة الرسم فيهم فحذقه واستطاع ان يمزج بين التأثيرات المحلية المختلفة للفنون الرافدينية ويخلق منها اسلوبا اسلاميا عربيا جديدا امتاز به عن غيره من الرسامين . (ناهدة عبد الفتاح النعيمي : مقامات الحريري المصورة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ٦٠- ٦١) .

(**) بفضل رعاية السلطان حسين ميرزا (٨٩١-٩١١هـ /١٤٨٦-١٥٠٦م) ووزيره الشاعر الموسيقي مير علي شيرنوائي ، ظهر في مدينة هراة الرسام (كمال الدين بهزاد) اشهر مصوري ايران في ذلك العهد والذي لقب بمعجزة العصر ، ولد بهزاد في هراة حوالي سنة (٨٤٣هـ -١٤٤٠م) وتوفي بعد سنة (٩٢٠هـ - ١٥١٤م) بفترة قصيرة .. كان بهزاد قد دشن العصر الذهبي للتصوير الفارسي .. وقد بقي لنا عدد قليل من الصور التي رسمها ووقع عليها بنفسه ، وتتجلى خصائص اسلوب بهزاد احسن ما يكون في صور مخطوطتين هامتين احداهما المنظومات الخمس ، والثانية كتاب البستان ، واللتان تفصحان عن مقدرة هذا المصور على ملاحظة الطبيعة ومهارته في محاكاتها . (للمزيد ينظر : عبد اللطيف سلمان : تاريخ الفن الاسلامي ، جامعة دمشق ، سوريا ، ٢٠١٠-٢٠١١ ، ص١٦٠-١٦١) .