الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم-

كلية الأدب العربيّ والفنون

قسم الفنون

مختبر الجماليات البصريّة في الممارسات الفنّيّة الجزائريّة

دكتوراه الجماليات البصريّة الفنّيّة

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه نظام ل.م.د

الموسومة بـ:

# جماليات المنمنمة بين التقليد والتجديد

## (أعمال الفنّان محمّد راسم أنموذجًا)

إعداد الطالبة :
جبوري فايزة

تحت إشراف:
أ.د. بومسلوك خديجة

أعضاء اللجنة المناقشة

| | | |
|---|---|---|
| – أ.د كحلي عمارة | جامعة عبد بن باديس/مستغانم | رئيسًا |
| – أ.د. بومسلوك خديجة | جامعة عبد بن باديس/مستغانم | مشرفا مقررا |
| – د.قرزيز معمر | جامعة عبد بن باديس/مستغانم | ممتحنًا |
| – د. عباس الشارف | جامعة عبد بن باديس/مستغانم | ممتحنًا |
| – أ.د بلحيا الطاهر | جامعة وهران 01 | ممتحنًا |
| – أ.د منصوري مصطفى | جامعة سيدي بلعباس | ممتحنًا |

السنة الجامعية : 2022-2023

الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم-

كلية الأدب العربيّ والفنون

قسم الفنون

مختبر الجماليات البصريّة في الممارسات الفنّيّة الجزائريّة

دكتوراه الجماليات البصريّة الفنّيّة

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه نظام ل.م.د

د. بومسلوك خديجة

الموسومة بـ:

# جماليات المنمنمة بين التقليد والتجديد

## (أعمال الفنّان محمّد راسم أنموذجًا)

إعداد الطالبة :
جبوري فايزة

تحت إشراف:
أ.د. بومسلوك خديجة

أعضاء اللجنة المناقشة

| | | |
|---|---|---|
| – أ.د كحلي عمارة | جامعة عبد بن باديس/مستغانم | رئيسًا |
| – أ.د. بومسلوك خديجة | جامعة عبد بن باديس/مستغانم | مشرفا مقررا |
| – د.قرزيز معمر | جامعة عبد بن باديس/مستغانم | ممتحنًا |
| – د. عباس الشارف | جامعة عبد بن باديس/مستغانم | ممتحنًا |
| – أ.د بلحيا الطاهر | جامعة وهران 01 | ممتحنًا |
| – أ.د منصوري مصطفى | جامعة سيدي بلعباس | ممتحنًا |

السنة الجامعية : 2022-2023

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر

نشكر الله وما توفيقي إلا بالله،

كما أشكر كلَّ من أسهم في إنجاح هذا البحث.

# إهداء

أهدي هذا البحث إلى والديّ، وإلى كل محبٍّ وطالب للعلم.

# مقدمة

**مقدمة:**

يتعامل الإنسان( الفنّان) مع التصوير بوصفه وسيلةً لما يحمله من دلالات وقصد، فيوثّق للمتلقي حياته. فالتصوير يسرد حياة العديد من الشعوب منها حضارة المصريين القدماء والبابلية والإغريقية والرومانية...الخ، إذ يبرز ثقافتها ومراحل التطور التي وصل إليها التصوير ضمنيا وشكليا، حيث لكل حضارة نظام حكم وعقيدة وفكر جمالي، وهذه المكوّنات كلها تؤثر على العمل الفنّيّ، وتعتمد في مشاهد منفصلة على المحاكاة والتسلسل في نقل الحدث بالتفصيل، وهذا ما يظهر ماثلا في الفنون المصرية القديمة، ويلاحظ في غالبية التصوير الإسلاميّ المتميّز بالتقنية القديمة في السّرد.

وببزوغ شمس الإسلام وانتشاره بمختلف الأمصار، اتخذ الفنّ الإسلاميّ من الفنون السابقة منحى يتميز بتنوّع الأقاليم الفنّيّة والمواضيع والأساليب، تنبثق من فكر جماليّ إسلاميّ خالص متشبّع بالجمال المطلق. فقد انتقى الفنّ الإسلاميّ من الفنون السابقة ما يتناسب مع شخصيته، حيث تفاعل معها وحوّر عناصرها الفنّيّة وفق خصائصه، فأعطى للشكل والمضمون جمالية خاصة تميّزه عن بقية الفنون. فاتسم بالوحدة الفنّيّة من دون أن يعني ذلك المماثلة الحرفية بين الطرز والأساليب في مختلف الأمصار الإسلاميّة، ذلك أنّ التنوع والوحدة في الفنّ الإسلاميّ وجهان لعملة واحدة، لأن صياغته للعناصر الفنّيّة السابقة، كانت مبنيّة وفق نسق فنّيّ مميّز عمّا سبقه.

إنّ التصوير وعاء فنّيّ يحتضن التراث والهوية الثقافية، ويلخّص كلّ الفنون بأنواعها من خط وعمارة وزخرفة ونقش...الخ، حيث يزخر فنّ المنمنمات الجزائريّة بتراث متنوع سجل

عبر صفحاته بالريشة واللون محطات تاريخية مر بها الإنسان الجزائريّ منذ عهوده الأولى إلى اليوم، بحيث نجد الكثير من فنّاني المنمنمات الجزائريّين، ومن أبرزهم نجد **محمّد راسم، ومحمّد تمّام، وعلي خوجة، ومصطفى بن دباغ، وبشير يلس.**

وهذا ما يبدو في منمنمات **محمّد راسم**، التي توضّح ملامح الأشخاص وانتمائها ولباسها في حقبة زمنية معينة، كما تبرز الجانب الاجتماعيّ لاحتفالاتهم ويومياتهم، وفي تجارتهم وحرفهم، من خلال أثاث منازلهم وملابسهم وحليهم... والجانب الديني من خلال وجودهم في المساجد وطلبهم للعلم، كما تبرز مدى براعتهم ومهارتهم في العمارة.

وبما أن الجماليات المنسوبة للمنمنمة الإسلاميّة تتميز بالتفرد، نتيجة اعتمادها على الفكر الجماليّ الإسلاميّ، كمحاولة في الدراسة سيتمّ التطرق لجماليات المنمنمة الإسلاميّة بصفة عامّة والجزائريّة بصفة خاصّة من خلال أعمال الفنّان **محمّد راسم.**

**أسباب اختيار الموضوع:**

من بين الأسباب التي دفعتني للخوض في هذا الموضوع نجد الذاتية والموضوعية، منها ما يلي:

فالذاتية تتعلّق بميولي واهتمامي بالفنّ الإسلاميّ خصوصا فنّ المنمنمات الجزائريّة، فضلا عن إعجابي الشّديد لما خلّفه الفنّانون التشكيليّون الجزائريّون من أعمال فنّيّة راقية تستحق منا الاهتمام والتعريف والحفاظ على هذا الموروث الفنّيّ الثقافيّ العريق.

أما من بين الأسباب الموضوعية فتتمثل في استخراج التجديد والتقليد في أعمال الفنّانين التشكيليّين الجزائريّين، خاصّة إذا كانت الدراسة عن أحد أعمدة فنّ المنمنمات بالجزائر، لما حققه من نجاحات داخل الوطن وخارجه.

وعليه، فإنّ عنوان موضوع دراستنا هو:

"**جماليات المنمنمة بين التّقليد والتّجديد**

**أعمال الفنّان محمّد راسم أنموذجا**"

**الإشكاليّة:**

تعتبر الفنون الإسلاميّة عصارة كبيرة انصهرت فيها مجموعة من أشكال الفنون السابقة للإسلام والمعاصرة له، وأعادت بلورتها من جديد مُشكّلةً أساليب وتقنيات فنّيّة إسلاميّة جديدة، موحّدة ذات خصائص متميّزة خاصّة بها، وقد كانت لتلك الابتكارات العظيمة في الفنون الإسلاميّة الأثر البالغ في تطوّر الفنون في العالم، ويُعدّ فن المنمنمات من أبرزها.

ويُركّز موضوع الدراسة على أعمال الفنّان الجزائريّ **محمّد راسم** (1886-1975)، الذي استطاع إحياء التراث الفنّيّ العربيّ الإسلاميّ في الجزائر، وساعدته على ذلك بيئته الفنّيّة التي ترعرع فيها، فقد كان في بداية حياته الفنّيّة يهتم بالزخرفة التقليدية التي ورثها عن والده، وكان دائبَ البحث والتنقيب عن أصول هذا الفنّ الموروث، وبعد عثوره على بعض الكتب في مجال الفنّ الإسلاميّ، عزم **راسم** على ابتكار فنّ جزائريّ أصيل يرتبط

بالتقاليد الفنّيّة المحلية من ناحية وبالفنّ الإسلاميّ من ناحية أخرى. ويختلف فنّ المنمنمات الجزائريّة عن التصوير الإسلاميّ، في كون لوحات **راسم** تَصبُّ في معناها ومبناها، في إطار التعريف بالثقافة الجزائريّة المحلية والعودة إلى جذورها التاريخية خدمةً وتدعيمًا لروح المقاومة بطريقة غير مباشرة.

والفنّان **محمّد راسم** أحد قامات فنّ المنمنمات بالجزائر، خلّف العديد من الأعمال الفنّيّة المستوحاة من الذاكرة الثقافية، متنوّعة مواضيعها بتنوع أشكالها وألوانها الزاهية. فإحياؤه لتراثه والاستلهام من المصادر التاريخيّة خاصّة في مرحلة الاحتلال الفرنسيّ، كان يحفّزه أكثر على إعادة صياغته، من خلال إبداع وتوليد دلالات جديدة بلمسات فنّيّة حديثة.

والمتذوّق لمنمنمات **راسم** يرى بأنها تميل بين دفّتي الهوّيّة والتبعية، شكلا ومضمونا، منها الموضوعات الحربية أو التاريخية والموضوعة الدينية والاجتماعية، كذلك نجد حضور فنّ البورتريه لشخصيات لها رمزية في تاريخ الجزائر، وطريقة توظيفه للعنصر النّسويّ، بالإضافة إلى هذا اختيار مفتشي التربية الفنّيّة منمنمات الفنّان في الكتاب المدرسيّ، لما لها من معانٍ ودلالات يمكننا الاستفادة منها في بناء شخصيّة التلميذ.

ومنه، يمكننا صياغة الإشكالية على النحو الآتي:

- **إلى أيّ مدى أسْهَمَ الفنّان محمّد راسم في إضافة التّجديد في فنّ المنمنمة؟** وتندرج ضمن هذه الإشكاليّة التساؤلات الفرعية الآتية:

- ما مدى عمق الدلالات التي نستخلصها من منمنمات **محمّد راسم؟**

- وكيف تجسدت البنية الدلالية في لوحاته تقنيا وجماليا؟

- هل استطاعت لوحات **محمّد راسم** أن تعكس واقع المجتمع الجزائريّ؟

- كيف كانت هندسة المعنى والمبنى في منمنمات **راسم**؟

- هل تنوعت موضوعات منمنمات **راسم** وجمعت بين الهُوّيّة والتّبعيّة؟

- كيف كان حضور المرأة في منمنمة الفنّان **محمّد راسم**؟

- ما هي مواطن التقليد والتجديد عند **محمّد راسم** في فنّ البورتريه الإطار؟

- ماهي الرسالة التي نستخلصها من لوحات **محمّد راسم**؟

**- الهدف من الدراسة:**

- نحاول في بحثنا الكشف عن بعض الملامح أو السمات الجمالية للمنمنمة الإسلاميّة في أعمال الفنّان **محمّد راسم**.

- نحاول استكشاف مواطن التقليد والتجديد في منمنمة **محمّد راسم** شكلا ومضمونا، فلا تقتصر إضافة **راسم** فقط على المنظور، بل توجد هناك إضافات فنية أخرى تتطلب منّا البحث عنها.

**- المنهج المعتمد في الدّراسة:**

أما المنهج الذي تعتمد عليه الدراسة فهو المنهج التاريخي وفقا لطبيعة المادّة التي بين أيدينا، والتي تستوجب منا العودة إلى الماضي لتقصّي الحقائق التاريخية، ومن خلالها تطرقنا إلى تاريخ الفنّ الإسلاميّ، وتاريخ فنّ المنمنمات بصفة عامّة والمنمنمة الجزائريّة بصفة خاصّة، فالمنهج التاريخيّ علميّ يتحرّى الموضوعيّة في تناول المادّة التاريخيّة وتوثيقها وهذا ما يسعى إلى تطبيقه في بحثنا.

كما يعتمد البحث على المنهج السميائيّ في الجانب التطبيقي، على اعتبار أنّ عيّنة البحث هي مجموعة من اللوحات للفنان **محمّد راسم**، نسعى من خلالها إلى الكشف عن المعاني والدلالات وإبراز جانبها الجماليّ.

توظيف المنهج السميائي في الفصل الثاني باستنطاق الدلالات الكامنة وراء العلامات، مع إدراج السّرد بمفارقاته وتقنياته السّرديّة، انقسم البحث إلى قسمين، **الأول** يعالج الوعاء التقني والتشكيلي، **والأخير** تستخرج الإيحاءات والدلالات التي تحملها العلامات مع مراحل السّرد وأركانه.

أمّا في الفصل الأخير فتطرقت الدراسة بتحليل الإطار من حيث التقليد والتجديد في منمنمات مدارس التصوير الإسلاميّ و**راسم**، وتوضيح نوع الزخارف والعلاقة القائمة بين الأشكال في عملية بنائها وإدراكها بصريا. وذلك بالاستعانة في التحليل بكتابي "**المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور**" و" **النظم الإيقاعية في جماليات الفنّ الإسلاميّ**".

ولإبراز مواطن التقليد والتجديد في البورتريهات من خلال الاستفادة من أنواع الشخصية المسرحية وأبعادها، وإسقاطها في قالب تشكيلي، بالاستفادة من كتاب "**نظرية التصوير**" ل **ليوناردو دافنشي**. وكذلك لإظهار القيم الجمالية على إحدى اللوحات من خلال الاستفادة من كتاب "**نظرية التصوير**" ل **ليوناردو دافنشي**، وكتاب "**أسرار الفنّ التشكيلي**" وأيضا نظرية "**رسكن**".

**- الدراسات السابقة في الموضوع:**

اعتمد البحث على مجموعة من الدراسات السابقة في الموضوع، منها مايلي:

**- ناجي هبة عبد المحسن، تطور الأساليب السّرد في الفنون البصرية، جمعية آمسيا مصر (التربية عن طريق الفنّ)، المشهرة برقم (5320) سنة 2014، مديرية الشؤون الاجتماعية بالجيزة، 2018.**

تضمن المقال مفهوم السّرد والسّردية في الأدب، وعناصر السّرد، ومكونات البنية السّردية، ثم السّرد في الفنون البصرية، والفنّ السّردي، ونشأة السّرد في الفنّ البصري وأهميته، والأنماط السّردية البصرية، وأنواع الفنون السّردية البصرية، والتطور الفنّيّ للسردي البصري، والتطور التقني للسردي البصري، وختم المقال بنتائج.

تناول البحث شروحات مبسطة حول السّرد في الفنّ، واستفدنا منه في الجانب التطبيقي، خاصة وأننا أدرجنا السّرد في مقاربة **رولان بارث.**

**- كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التراث الإسلاميّ، دراسة حضارية جمالية مقارنة، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، 2008 م.**

يتكوّن الكتاب من ستة فصول: الفصل الأول عن الفنّ والعقائد في عهود ما قبل الأديان السماوية وموقف اليهودية والمسيحية والإسلام من التصوير والفنّ، أما الفصل الثاني نشأة الكتابة والخط العربيّ وأهم أعلامه، أما الفصل الثالث عن الزخرفة الإسلاميّة؛ أما الفصل الرابع عن العمارة الإسلاميّة خصائصها وهندستها وأثرها في العمارة الأوروبية؛

الفصل الخامس عن الفنون التطبيقية والعملات النقدية؛ أما الفصل السادس عن التصوير الإسلاميّ في مختلف المجالات في المساجد والقصور والكتب، وكذا أطوار الفنّ الإسلاميّ، وفي هذا الفصل تناولت الكاتبة الفنّان **محمّد راسم**، وفصَّلت في فنونه باعتبار الفنّان أنموذجا عربيا حاول تطبيق مفاهيم الفنّ الإسلاميّ على أعماله بعد أن تنبّه إلى تراجع الفنّ الإسلاميّ في الساحة العالمية. استفدنا من الكتاب في الشّقّ النّظريّ للدّراسة.

- **بلبشير أمين، أثر فنّ المنمنمات الإيرانية في المنمنمات الجزائريّة بهزاد ومحمّد راسم أنموذجا، دراسة فنية وأثرية، تحت إشراف:أ.د. معروف بلحاج، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان،2008-2009م.**

تضمّنت الدّراسة مقدّمة وفصلا تمهيديّا عن مفهوم التصوير وموقف الدين الإسلاميّ منه وأثر ذلك عليه، أمّا الفصل الأول فخصصه لنشأة التصوير الإسلاميّ وبعض مجالاته ومدارسه، وتعرّض في الفصل الثاني للحديث عن المنمنمات الإيرانية ومدارسها وترجمة **بهزاد** وأعماله، وتحدّث في الفصل الثالث عن نشأة المنمنمات الجزائريّة وترجمة **محمّد راسم** وأعماله.

ثم تطرق في الفصل الرابع لوصف نماذج من أعمال **بهزاد**، ونماذج أخرى من أعمال **محمّد راسم**، ثم قارن بينهما واستخلص مميزات أعمال كل منهما، وأنهى بحثه بخاتمة. اعتمد على المنهج الوصفي والتحليلي المقارن لوصف هذه الأعمال والمقارنة

بينهما، كما استعان بالمنهج التاريخي للتعريف بنشأة فنّ التصوير الإسلاميّ وترجمة كل من الفنّانين.

تميّزت الدراسة بعرضها المنهجيّ، حيث يرى الباحث بأنّ أعمال **راسم** امتداد لفنّ المنمنمات الإسلاميّة من مدرسة بغداد إلى المدرسة الإيرانية، وتتمثل الإضافات التي قدّمها للمنمنمة في إضافة المنظور أو البعد الثالث والتناسق والتضادّ اللّونيّ.

ركّز البحث بالمقارنة بين الفنّانين، من الناحية التقنية والضمنية بطريقة مختصرة. واستفدنا من هذه الدراسة في الجانب التطبيقي مع الاختلاف في المنهج، حاولنا التعمّق فيها وخصّصنا مباحث مستقلّة لها.

- **بلاسم محمّد، الفنّ التشكيلي، قراءة سميائية في أنساق الرسم، ط.1، الأردن، دار مجدلاوي، 2008.**

قسّم المؤلّف كتابه إلى أربعة فصول، خصص الفصل الأول لتقديم علم السيمياء من خلال تقسيمه إلى أربعة عناصر، وهي: مبادئ المنهج السيميائي، والانغلاق والانفتاح، والسيميولوجيا والسميوطيقا، وتصنيف العلامة. أمّا الفصل الثاني تطرّق فيه إلى موضوع الصورة، وعالجه في اثني عشر عنصرا، منها: إشكالية الصورة، وتمهيد المصطلح، ومفهوم الصورة، ومفهوم المحاكاة المفهوم الجشتالتي، والمفهوم السيميوطيقي، والتحليل البلاغي لبنية الصورة، والتحليل الأدبيّ لبنية الصورة، وفرضيات في بنية العمل الفنّيّ، ومنبع الصورة، والصورة التخيليّة، والصورة التجريديّة.

أمّا في الفصل الثالث فقد عالج البعد السيميائي لفنّ الرسم، وتضمّن الفصل عدّة عناصر: طبيعة العلامة في فنّ الرّسم، وبعدا الانغلاق والانفتاح، والبعد المعجمي، والتعالق والدلالة. بينما الفصل الرابع خصّصه للجانب التطبيقيّ، بتحليل مجموعة اللوحات للفنّ التشكيليّ العراقيّ المعاصر، ولكن لم يحدّد المقاربة التي اعتمد عليها. وبما أن الدراسة غنيّة بالجانب النظريّ السيميائي فقد استفدنا منها في الجانب التطبيقي.

- **سعيد دبلاجي، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، محمّد راسم أنموذجا، شهادة ماجستير في الفنون الشعبية، تحت إشراف: عبد الحق زريوح، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، 2007/2006م.**

قسّم الدراسة إلى فاتحة تطرق فيها إلى فنّ التصوير الإسلاميّ وخصائصه ومدارسه، ومدخل تعرض فيه للفنّ الجزائريّ قبل وإبّان الاستعمار الفرنسيّ، وفصلين تناول في الفصل الأول إلى **محمّد راسم** بداياته وتأسيسه لمدرسة جزائرية في المنمنمات، وذكر تلامذته وأهمّ أعمال الفنّان، أما الفصل الثاني فدرس خصائص المنمنمات عند **محمّد راسم** مادّة وشكلا وموضوعا، خاصّة وأنّ الفنّان كان تكوينه الفنّيّ غربيا، لذا حاول إيضاح ما مدى توفيق **راسم** بين الأسلوب الإسلاميّ والغربيّ، وأنهى الدراسة بخاتمة يعرض النتائج المتحصل عليها. اعتمد على المنهج الوصفيّ والتحليليّ.

يلاحظ أنّ صاحب الدراسة حينما عالج الجانب التقنيّ لأعمال **محمّد راسم** تعمّق نوعا ما في التحليل، لكن لم يعرضها في شكل عناصر حتى تتضح أكثر وتظهر جودة

بحثه بصورة منظّمة، ويرى بأنّ الإضافات الّتي قدّمها للمنمنمة في إضافة المنظور واستعمال التشريح بطريقة خاصة، حسب نظرته الإبداعية، أما بتحليله الجانب الضّمنيّ لم يدقّق في العلامات الموجودة بالمنمنمة، ممّا جعله يتبنّى فكرة الكاتب والفنّان محمّد خدة، عن **محمّد راسم** بأنه عندما رسم بورتري **الأمير عبد القادر** فقد رسمه في صورة بدويّ، مقارنة ببورتري **خير الدين بربروس**، لاعتبار الخلفية التي تتناسب مع شخصيته؛ لكنه، ومن خلال استنطاق الدلالات الكامنة في اللوحة، سيتبيّن لنا هل رسمه في صورة بدويّ، أم في صورة البطل الشجاع والتقيّ. واستفدنا من الدراسة الجانب النظري الذي تضمن حياة **راسم**.

- **ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ ، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، 2001.**

تتكوّن الموسوعة من عدّة أبواب يندرج تحتها فصول، نجد في الباب الأول موضوع التصوير بين الإباحة والتحريم، وملامح التصوير الإسلاميّ بصفة عامّة مع اختلاف الزمان والمكان، وتعرّض لسمات التصوير الإسلاميّ ومدارسه ومصادره وموضوعاته، ومصاعب دراسة التصوير الإسلاميّ، ومكانة المصوّر المسلم في المجتمع.

وأفردَ لمدارس التصوير الإسلاميّ أربعة أبواب مستقلة، فتناول في الباب الثاني التصوير العربيّ، وفي الباب الثالث التصوير الفارسيّ بعهديه التيموري والصفوي، والباب الرابع التصوير التركيّ، والباب الخامس تضمن التصوير المغوليّ بالهند منذ نشأة الإمبراطورية المغولية بالهند إلى اضمحلالها.

وفي الباب الأخير تعرّض فيه إلى التصوير الدينيّ في الإسلام، حيث عالج التصوير الدّينيّ المسيحيّ، وتشعّب التصوير الدينيّ في الإسلام، والصورة الإبداعيّة في المنمنمات الدينية، وتصوير قصص القرآن والكتب السماوية المقدسة. واستفدنا كثيرا من الموسوعة في الجانب النظري والتطبيقي، وكذلك استفاد البحث من صور المنمنمات، خاصة وأنه توجد بها لوحات لم يسبق نشرها من قبل في الكتب التي تناولت الفنّ الإسلاميّ أو التصوير.

- **مخطط البحث:**

يتكوّن البحث من ثلاثة فصول: **الفصل الأول** الموسوم ب**جمالية التصوير الإسلاميّ ومدارسه،** ويندرج تحته ثلاثة مباحث: **المبحث الأول:** جمالية التصوير الإسلاميّ، و**المبحث الثاني:**القيم الجمالية لمدارس التصوير الإسلاميّ، **والمبحث الثالث:** فنّ المنمنمات في الجزائر. أما**الفصل الثاني: هندسة المعنى في منمنمات راسم،** يتضمن ثلاثة مباحث: **المبحث الأول:** موضوع الحرب في منمنمة راسم، **المبحث الثاني:** الموضوع الديني في منمنمة راسم، **المبحث الثالث:** منمنمة راسم وثيقة فنّيّة للحياة اليوميّة الجزائريّة. ويتناول **الفصل الثالث: منمنمات راسم بين الهُوّيّة والتّبعيّة،** ثلاثة مباحث: **المبحث الأول** : إطار اللوحة في منمنمة الفنّان محمّد راسم، و**المبحث الثاني:** التقليد والتجديد في بورتريهات محمّد راسم، **والمبحث الثالث:** حضور المرأة في منمنمة الفنّان محمّد راسم.

# الفصل الأول

# جماليةُ التصوير الإسلاميّ ومدارسُه

جمالية التصوير الإسلاميّ

القيم الجماليّة لمدارس التصوير الإسلاميّ

فنّ المنمنمات في الجزائر

**تمهيد:**

ظهر الفنّ منذ القدم عند مختلف الشعوب عبر التاريخ، ولكلّ حقبة طابع جماليّ مميّز، وكانت الظروف الاجتماعيّة والدّينيّة ذات أثر بالغ على الفنون والفكر الجماليّ، الّذي يعبّر عن حاجات هذه الشعوب ومصالحها المادية والروحية، وأصبحت الحاجة الجمالية عميقة الارتباط بحياة الإنسان، لها دور في الطقوس الدينية كالخلود، وتطهير النفس لتزكى، والمتعة ...الخ.

وتميّز فنّ المصريّين القدماء بالصبغة الدّينيّة وتجلّت فنونهم على جدران المقابر وغيرها، تعبّر عن فكرة الحياة الأبديّة بعد الموت (الخلود). نرى الإنسان في بلاد النيل كان نفسه في بلاد ما بين النهرين، أقام حضارته وبرهن على مستواه المتقدم، إذ لا يمكن أن نجد ازدهارا فنّيًّا في زمن ما، دون أن يكون له ارتباط بالقوّة المادّيّة، والفكريّة والجماليّة.

فظهر على هذه الأراضي – بلاد النيل والنهرين– تطوّر الهندسة في بناء الأبراج والتصوير في المعابد، على شتى أنواع الخامات، بمختلف التكوينات الفنّيّة الجمالية، من رسوم لحيوانات خرافية وغيرها... لها دلالات توحي إلى الضرورات التي تقتضيها مصالح الإنسان الشعائرية والمعيشية.

كذلك توجد الفلسفة الجمالية الصينية، التي تعتبر من أقدم الفلسفات في الجمال، ومن بين مُفكريها **كونفوشيوس** (511 –479 ق.م)Confucius، و**لاوسي**، و**فان شوب**، لكنها لم تتضح كمفهوم في العصور الوسطى إلا في مرحلة النظام الإقطاعي، وقد ازدهرت فنون هذه البلاد في القرن الثالث والرابع وبداية القرن الخامس الميلادي، بسبب قوة الفلسفة الجمالية

وتطورها باستنادهم إلى مفاهيم الفلاسفة القدماء أمثال **كونفوشيوس**...والفكر الجمالي الصيني – في مختلف الفترات الزمنية سواء في العصور القديمة أو الوسطى– فقد كان في صراع إيديولوجي بين المادية والمثالية.

أمّا علم الجمال في الفلسفة الهندية فقد تأثر بالفلسفة الدينية الروحية البوذية نسبة إلى **بوذا**(566– 486 ق. م)، وكانت الفلسفة البراغماتية تصور الآلهة بشكل خرافي تجريدي، وهذا أثر على الفنّ الهنديّ وصار له طابع ميتافيزيقي، لأن الفلسفة الهندية تأثرت بالفلسفة الروحية البراهماتية والهندوسية[1].

في حين الفكر الجمالي الإغريقي، قد وضع له أسسه ومسلماته فلاسفة يونانيون فمنهم من كان ينادي بالقيم السامية مثل الحق، والخير، والجمال، والعالم المثالي، وقد تبنى هذا الفكر **أفلاطون**Platon، وهناك ثلة كانت مفاهيم وثنية أسطورية يقدسون الطبيعة، ويرون أن الفنّان يكمل الجمال الناقص فيها، وهذا ما يراه **أرسطو** (348 ق.م– 322 ق.م) Aristote، بينما كان الفكر الجماليّ الرومانيّ، متمما لمفاهيم الجمال الإغريقيّ، هذا الأخير له تأثير كبير على فنونهم.

واِستمرّ العمل بمسلّمات الجمال الاغريقيّة والرومانيّة، إلى غاية انهيار الإمبراطورية الرومانية في العصور الوسطى، حيث تركّز الفنون على الأمور الدينية اللاهوتية بأمر من الكنيسة الطاغية والانصراف عن القضايا المتافيزيقية، يبتغون فضلاً من ذلك الإلزام

[1] إنصاف جميل الريضي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، الأردن، ط2، دار الفكر، 2007، صص.7–52 (بتصرف) – ياسين نزيه أبوشيخة، عدلي عبد الهادي، نظريات في علم الجمال، الأردن، ط1، مكتبة المجتمع العربيّ، 2011، صص.41–60.

الذي تفرضه عليهم الكنيسة.

وفي القرن السادس عشر ميلادي، بداية عصر النهضة في أوروبا، بدأ نفوذ الكنيسة في التضاؤل، بسبب الصراعات الدينية، والانقسامات التي حدثت في الكنيسة، وبزغ نور حركات تحرّريّة قوميّة في أوروبا التي أتاحت الفرصة لكافة الأفكار والمذاهب الحديثة.

وعلى الرغم من أنّ الفكر الجماليّ الإسلاميّ لا يوجد في كتاب خاصّ لكلّ مفكّر وهذا ما يراه **عفيف البهنسي** (1928-2017): "لا يوجد كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربّي يُفرد للجمال موضوعًا مستقلا، أو يتحدّث عن علم الجمال وفلسفة الجمال والفنّ، فيما عدا كتابات متفرقة "[1]، ذلك أنّ التصوير الإسلاميّ اِزدهر في عصور متنوعة، كانت له مدارسه ورواده عبّروا عن طابعهم الجماليّ الإسلاميّ، ولا تزال أعمالهم الفنّيّة خالدة مبثوثة في العديد من المتاحف الغربيّة والإسلاميّة، على الرغم من مرور السّنين.

هذه الأساليب الفنّيّة الإسلاميّة ومع انتشار الإسلام، لقيت من التطور بسبب التلاقح والتفاعل مع مختلف فنون الشعوب، التي حظيت بالإسلام، لأنها تصبّ في بوتقة واحدة هي وحدانية الجمال السرمدي، فصبغ التصوير الإسلاميّ بالوحدة والتنوع، لأن الحضارة الإسلاميّة عالمية ارتشفت من مختلف منابع الفنون.

اِستمرّ انتشار الإسلام في شمال إفريقيا بالأخصّ دول المغرب والأندلس، والجزائر من بين البلدان التي أشرقت عليها شمس الإسلام، وشهدت حكم العديد من الدول والإمارات الإسلاميّة، وبتمازج الفنون خاصّة مع الأندلس إثر الحروب الصليبية، والنّزوح الحاصل نحو

[1] عفيف البهنسي، الفكر الجمالي عند التوحيدي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 50.

دول المغرب العربيّ، كانت الأساليب الفنّيّة الإسلاميّة حاضرة في كلّ أنواع الفنون بجميع مراحل تطور البلاد. وبما أنّ التطرق للفنّ الإسلاميّ مهمّ، خاصّة التصوير، وهو موضوع هذا الفصل الموسوم بـ: **جمالية التصوير الإسلاميّ ومدارسه**، ويتضمّن **ثلاثة مباحث:**

**1.** جمالية التصوير الإسلاميّ **2.** القيم الجمالية لمدارس التصوير الإسلاميّ **3.** فنّ المنمنمات في الجزائر.

## 1.جمالية التصوير الإسلاميّ:

يُعتبر التصور الإسلاميّ للكون بمقوّماته أعظم فكر جماليّ عرفته البشرية، فهو يُظْهِر أرقى فنّ يعكس الحقيقة الإلهية تتجسّد في الوجود، متمثلة في الجمال المبثوث في الكائنات والطبيعة، فهو بشموليّته يربط الموجودات بالروحانيّات، منبثقة من إرادة واحدة لا يشوبها خلل، وتتميّز بالجمال، كما ورد في الحديث: "إنّ اللهَ جميلٌ يُحِبُّ الجَمال"[1]، وهذا ما تبيّن في طرح المفكّرين المسلمين فيما بينهم من ائتلاف على عكس ما نجده عند غيرهم.

فـ" لا يمكن أن تخضع دراسة الفنّ الإسلاميّ للمعايير الجمالية التي دُرِسَ بها الفنّ الإغريقيّ والرّومانيّ وعصر النهضة ... فالفنّ الإغريقيّ الرومانيّ يركّز على احترام الكمال التشريحيّ لجسم الإنسان، والفنّ الصّينيّ والهنديّ على مبدأ التعبير عن المُثُل الأخلاقيّة في طقوس تصويريّة ونحتية ... وبما أنّ الفنّ الإسلاميّ قد ظهر بصورة مخالفة لأشكال الفنون السابقة، عبّر عن الصوة والسّعي لدخول عالم المطلق، إذا لا بدّ من تأسيس معايير جمالية تناسبه"[2].

تتمّ الدراسات الجمالية للفنون انطلاقا من القواعد الاجتماعية والدينية، السائدة آناء إنتاج الأعمال الفنّيّة. ويحدّد عفيف البهنسي المعايير الجمالية الإسلاميّة في ثلاثة عناصر هي: "1/الحرية والإبداع، 2/البحث عن المثل،3/ التسامي والإطلاق"[3]، وحاولنا من خلال البحث في تراثنا الفكري في علم الجمال الإسلاميّ، من خلال ما جاء به ثلّة المفكّرين والباحثين،

---

1مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تح: محمّد فؤاد عبدالباقي، بيروت، دار إحياء التراث العربيّ،1954،ج1، الحديث رقم:147-(91)،ص.93.

[2]عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلاميّة في الفنّ الحديث، دمشق، دار الكتاب العربيّ، ص8 (بتصرف).

[3]عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلاميّة في الفنّ الحديث، مرجع سابق، ص.8.

اِرتأينا أن جماليات التصوير الإسلاميّ تمثلت في عنصريْن: 1- التعبير عن الجمال المطلق، 2- الوحدة والتنوع.

## 1.1. التعبير عن الجمال المطلق:

### 1.1.1. الجمال السّرمديّ عند المفكّرين المسلمين:

تتجلّى لا نهائية الجمال المطلق في ما يمكن أن نتذوّقه بحواسنا، فـ" جمال كلّ شيء وبهاؤه هو أن يكون ما يجب له، ولا يمكن أن يكون جمال أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقلية محضة خيرية محضة، بريئة عن كلّ واحد من أنحاء النّقص واحدة من كل جهة، فالواجب الوجود الذي في غاية الجمال والكمال والبهاء يكون ذلك أمرا لا يقاس إليه شيء"[1]؛ ويرى **ابن سينا** (980-1037) Avicenne، أنّ جمال كل شيء وبهاءه أن تستكمل صفاته بإدراك كل ما هو ملائم في ذلك الموضوع، للاستمتاع به بالعقل للوصول إلى الجمال المحض، لأن" اللذات الباطنة مستعلية عن اللذات الحسية[2]"[3]، لأن "إدراك الجمال بالعقل أو بالتأمل العقلي يكون أكثر تلذذا وعمقا لأن النفس تتوق إلى ذلك، فـ" الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأقصى ويبلغ استكماله الأخير"[4]، أي أن الجمال والبهاء بجوهره وذاته.

---

[1] ابن سينا، النجاة، مطبعة مصر 1331هـ، ص 245

[2] "يرى الفيلسوف اليوناني سقراط بأن الرسامين والمثالين يركزون على الجانب الشكلي أي الجمال الظاهر الذي يساعدهم على اللذة، ولا يهتمون بالجمال الباطن الذي يوقظ رغبتهم إلى الخير". ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة، 1984، ص.22 (بتصرف).

[3] ابن سينا (شرف الدين أبو علي الحسين بن عبد الله الحسين بن علي)، الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف، 1985م، ص65.

[4] الفارابي، السياسة المدنية، تحقيق فوزي النجار، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ص 46

والجمال" ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة بعين الرأس وجمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة[1]، فإن ثبت أن الله جميل كان لا محالة محبوب عند من انكشف له جماله وجلاله، فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يتلذذ بها ولا يحبها، ومن كانت الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة، كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فشتّان بين من يحبّ نقشا مصورا على الحائط بجمال صورته الظاهرة، ومن يحب نبيا بجمال صورته الباطنة"[2]، أي أن من حرم البصيرة لن يستطيع التلذذ والاستمتاع بالجمال الباطن للصورة، وما تحمله من دلالات مكنونة، وينبهر بما هو ظاهر فقط.

وبما أن الفنّان المسلم يبحث عن سبل للتعبير عن الجمال السرمدي، فـ" صفات الله وأفعاله هي التي من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنها هي سبب حسن كلّ الحسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها إذا كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلّها الحسن والجمال والبهاء منها وبها"[3].

ويفسر **البهنسي** العبارة الآنفة يقول:" يرى **التوحيدي** أنّ الجمال الإلهيّ مصدر

[1]" الفنّ العربيّ كان يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد، والحدس يختلف عن الإحساس ... والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطي، بمعنى أنها تزداد اتساعا كلما ازدادت عمقا وبالعكس، أما المعرفة الحسية فهي ذات امتداد أسطواني، ولذلك فإنها سطحية..."ينظر: عفيف البهنسي، جمالية الفنّ العربيّ، ص 60. ويذكر برغسون "الفرق بين العقل بأنه يساعد الإنسان في السلوكيات العملية، وبين الحدس الذي ندرك به الحقيقة الباطنة المطلقة." ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص173 (بتصرف). وديكارت"يطلق على الفطرة الرؤية الداخلية للنفس، أي المعرفة الحدسية". ينظر: انصاف الربضي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، ص80.

[2]أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ج4، القاهرة، دار إحياء الكتب العربيّة، ت، ص. 316-317.

[3]أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، 1951، صص 43-137.

الجمال الكلّيّ والجمال المطلق الذي ينعكس منه جمالات الكائنات الحية."[1] كما يؤكّد ذلك **ابن عربي**(1165-1240)، بأنّ الله هو الجمال الكلّيّ بقوله :" الجمال الإلهيّ الذي تَسَمَّى الله به جميلا، ووصف نفسه سبحانه بلسان رسوله أنه يحب الجمال في جميع الأشياء، فإنّ الله ما خلق العالم إلا على صورته وهو جميل فالعالم جميل وهو سبحانه يحب الجمال ومن أحبّ الجمال أحبّ الجميل"[2].

فالجمال الأزليّ هو مصدر كلّ جمال[3]، لذا نالت كلّ الأشياء والطبيعة وغيرها جزءًا من هذا الجمال.

ثم يشير **ابن عربي** إلى الهيبة، والأثر الذي يوحيه الجمال الإلهي في قلب المتأمّل، لأنه صادر من الذي ليس كمثله شيء، حيث يقول :" إنّ الهيبة حالة القلب يعطيها أثر تجلّي جلال الجمال الإلهيّ لقلب العبد"[4]، ويستند في رأيه إلى قوله تعالى :" فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًا وَخَرَّ **مُوسَى** صَعِقاً".(سورة الأعراف: الآية 143).

ويشرح هذه الآية بقوله :" فلما تجلى ربه للجبل جعله ذلك التجلي دكا، فما أعدمه ولكن أزال شموخه وعلوه وكان نظر موسى في حالة شموخه، وكان التجلي به من الجانب الذي لا يبالي موسى فلما صار دكا ظهر لموسى ما صير بالجبل دكا فخرَّ موسى صعقا، لأن موسى ذو روح له حكم في مسك الصورة على ماهي عليه وماعدا الحيوان فروحه عين

[1] عفيف البهنسي، الفكر الجمالي عند التوحيدي، مرجع سابق، ص50.

[2] محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية ج2، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، د.ت، ص542.

[3] "يذكر القديس أوغسطين بأن الله عظيم هو مصدر كل جمال وأعظمه، ويرى العقلاني ديكارت والألماني بومغارتن بأن الله مصدر الكمال وتجسد ذلك على العالم." ينظر: انصاف الربضي، صص.50-97 (بتصرف).

[4] محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية ج2، مرجع سابق، ص 540.

حياته لا أمر آخر، فكان الصعق لموسى مثل الدك للجبل لاختلاف الاستعداد، إذ ليس للجبل روح يمسك عليه صورة، فزال عن الجبل اسم الجبل ولم يزل عن موسى بالصعق اسم موسى، ولا اسم الإنسان، فأفاق موسى ولم يرجع الجبل جبلا بعد دكه لأنه ليس له روح بقسميه ما هو مثل حكم الحياة لها"[1].

كان التّجلّي ليس بالجزئيّ ولا الكلّيّ وإنّما كان انعكاسيا، فكان أثره بما تمّ ذكره، فكيف بجمال الأصل " الله ".

فالجمال المحسوس يوحي إلى الكلّيّ؛ لأن الجمال المباشر يحمل دلالة تشير إلى الجمال المطلق من خلال تجلياته في الطبيعة:"إن الوصول من الجمال المحسوس الجزئي إلى الكلي المعبَّر عنه فكرة التوحيد وذلك لأن الجمال ليس إحساس باللذة الحسية الأرضية فحسب، وإنما هو إحساس صاعد نحو الأعلى، عندما نشاهد وجها جميلا وزهرة بديعة اللون والرائحة أو نسمع خرير المياه... الخ، وعناصر الجمال وعلاقته في الكون والأشياء في نظم السيميولوجية، تشير إلى مبدع الجمال نفسه فليس هناك جمال قائم بذاته معزول عن دلالته"[2].

بما أن إدراك الجمال وتذوقه، ومحبته قد شغَّف المتلقي لأنه يشعر بتلذذ يبحر به نحو الأسمى، لهذا يسعى غالبًا الفنّان المسلم للتعبير عن الجمال المطلق، لأنه من أجمل ما يعبر عنه بحيث أنه " كلما كان المعلوم أشرف وأتمّ جمالا وعظمة كان العلم أشرف وأجمل، وكذا المقدور كلما كان أعظم رتبة وأجل منزلة كانت القدرة عليه أجلّ رتبة وأشرف قدراً، وأجلّ

[1] محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية ج2، مرجع سابق، ص 540.

[2] عبد الفتاح رواس قلعة جي، مدخل إلى علم الجمال الإسلاميّ، بيروت، دار قتيبة،، ط.1، 1991، ص. 24-25.

المعلومات... فلا جرم أحسن العلوم وأشرفها معرفة الله تعالى... فشرفه على قدر تعلقه به"[1].

وعند إدراكنا للجمال المطلق لا يمكننا الانفصال عنه،" لأن الله جميل، جمع جمعا شموليا أشياء الأكوان تحت ظله، لأنه جامع المحاسن كلها فهو مصدر كل جمال وحسن ومثله الأعلى، يحب الجمال في كل شيء، وأن يهدف الكائن الحي العاقل إلى صنع الجمال والمكوث فيه والتعبير عنه وتأمله وتذكره."[2] لذا الفنّان المسلم في جل أعماله سعى إلى التعبير[3]عن الجمال الأزلي والبقاء فيه، لأن الحصيف يدرك بأن اللذة الباطنة مستعلية عن اللذة الحسّيّة.

### 2.1.1. اللّجوء إلى ما وراء الواقع من خلال الجمال المحسوس المخاطب للروح:

يَستعمل الفنّان الطبيعة كمادّة يستلهم منها في إبداعه، فلها دور للوصول إلى اللّذّات الباطنة، لأنّ "المادّة كجمال وحضورها الفنّيّ هي جزء لا يتجزّأ من سعي الفنّان إلى الكمال، وسعيه إلى المطلق، وكيف أن المادّة الخامّ هي شهادة كبرى على الحق الواحد أصل كلّ شيء"[4].

وعليه، فالفنّان الحصيف يرى بأنه جورٌ عليه أن يعرف الجمال المطلق ولا يعبّر عنه في تصويره، فقد أخضع موهبته للجمال الباطن، واستخلص صيغ فنية جمالية اجتثها من الجمال المباشر الموجود في الطبيعة، لاجتناب محاكاة الطبيعة للوصول إلى الجمال الكلّيّ.

---

[1]أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ج4، مرجع سابق، ص 321

[2]علي شلق، الفنّ والجمال، سوريا، المؤسسة الجامعية للنشر، ط.1، 1402هـ-1982م، ص 22.

[3]"يذكر الروماني أفلوطين والألماني مندلسون بأن الكمال والخير والجمال من الله، وينعكس ذلك على النفس أي مشاعر الفنّان فيسعى إلى بلوغ الجمال والكمال بحدود قدرته." ينظر: انصاف الربضي، صص 41-97 (بتصرف).

[4]سمير الصايغ، الفنّ الإسلاميّ قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، بيروت، دار المعرفة، 1988، ص241.

"إنّ النّظر في الوجود الخارجيّ ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحسّ إلى جانب الجوهر الباطن، فيدرك ذلك الجوهر بحدس مباشر يخرج ذاته في ذاته، مزيج يلغي معه فردية الفرد ليصبح قطرة من خضمّ الكون العظيم"[1].فالفنّان المسلم في جلّ أعماله التصويريّة ذلّل مختلف الخامات لينشر تجليّاته الجمالية، فلجأ إلى الجمال المباشر المخاطب للحواس إلى الجمال غير المباشر المخاطب للرّوح.

فـ"التعبير عن الذّات الإلهيّة منزّهة، وأنّها حقيقة لا يمكن التعبير عنها، فعدم التعبير عنها شيء والتعبير عن الحقيقة الجمالية المتضمّنة لتلك الحقيقة الفكريّة شيء آخر، فالأوّل سلبيّ محض والثاني تعبير إيجابيّ عن مضمون هذه الحقيقة السلبية، ولنا أن نعترف أنّ التّصدّي للتعبير الحسّيّ عن هذه الحقيقة التي تؤكّد أنّ الله تعالى لا يمكن التعبير عنه بوسائل الحسّ، ممّا يصعب عن خيال أيّ فنان ولكنه لا يستحيل عليه، وهنا يكمن النصر الذي أحرزته عبقرية الفنّان المسلم، لأنه استطاع أن يعبّر بأسلوب جماليّ من خلال تكرار الموضوع التّجريديّ عن اللّانهائية المطلقة"[2]. فللتعبير عن الجمال الكلي الضمني لا بد من إخضاع المادّة الخامّ وتحويرها بحواسّ فنّيّة، لتتمخض عمل فني يرتقي إلى وصف الجمال الباطن.

لذلك اتّسمت معظم أعمال الفنّان المسلم بالتجريد للانسلاخ من الواقع أو الجمال المحسوس، للولوج إلى الحقيقة المطلقة، التي لا تدرك إلا بالبصيرة ."إنّ البصيرة هي نور

[1] زكي نجيب محمود، الشرق والفنّان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 3.

[2] أنصار محمّد عوض الله الرفاعي، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلاميّ، رسالة لنيل شهادة دكتوراه، أصول التربية الفنّيّة، قسم علوم التربية، كلية التربية الفنّيّة، جامعة حلوان،2002م،ص167.
https://ia803105.us.archive.org/10/items/ktp2019-bskn6230/ktp2019-bskn6230.pdf

يظهر في القلب عند تطهيره وتزكيته من الصفات المذمومة"[1]، فالتجريد في التصوير الإسلاميّ له دلالاته يوحي إلى الجمال السّرمديّ، إذن فهو" فنّ التوحيد لا فنّ التجريد"[2]، لأنّ التجريد يحمل في طياته معاني باطنة لا تدرك إلا بالبصيرة.

"إنَّ التجريد في الفنّ الإسلاميّ مصدره روحانيّ كونيّ يتخطّى الزائل إلى الأبديّ، وهو بذلك يجمع بين النظرة العلمية والقوانين الرياضية والمادية وبين الرؤية الروحانية للشرق الإسلاميّ"[3]. ويدلي **بريون** Brion برأيه ليثبت صحة ما قلناه، فيقول :"إنّ الفنّان عندما كان يسعى إلى التعبير عن المعاني الإلهية والرّوحانيّة كان يلجأ للتجريد، وهذا ما حدث فعلا في الفنّ الإسلاميّ، حيث عبّر دائما بصورة غير تمثيلية عن معاني المطلق المتعالي"[4]. نستنتج أنّ المتذوّق للتصوير الإسلاميّ، يلاحظ أن الفنّان المسلم فَهِمَ عقيدته، فهي موئله فآنس الجمال الأزلي، لذا استخدم التجريد ليتمكن من الوصول إلى الجمال الكلّيّ.

فإحجام الفنّان المسلم عن محاكاة الطبيعة، ليس ضعفا في موهبته، بل تخلى من ذلك خشية مضاهاة الجمال السرمدي، لأن " المذاهب التي تنحو نحوا عالميا خالصا في الفنّ فتسجل "الواقع" كما تراه العين الذهنية الباردة، أو كما تراه الكاميرا التي بعينها تنقل الصور ولا تنفعل بما يلتقط من الأضواء والظِّلال، أو كما يراه المحلّل النفساني في العمل حالة تدرس لا تجربة شعورية تفرز لها النفس إفرازات شتى وهي تهضمها وتمثلها ... هذه المذاهب تنتج فنًّا رديئا مهما يكن فيه من دقة وبراعة، لأنه ينقصها العنصر الأول

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج1، القاهرة، دار إحياء الكتب العربيّة، ت، ص 65.

[2] سمير الصايغ، الفنّ الإسلاميّ قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، مرجع سابق، ص 61.

[3] سرية صدقي، جماليات الفنّ الإسلاميّ، بحث مقدم في ليالي القاهرة،1992، ص 3.

[4] Brion, Art Abstrait, Albin Michel, Paris,1956,p. 25

من عناصر الفنّ وهو حرارة الوجدان"[1]. هنا يصبح ملزما باتّباع خطوات اتّجاه معين تملى عليه، متجاهلا نفسه ومشاعره وأفكاره وهي مكمن الإبداع، فيكبل الفنّان ويجحف في التعبير عما في وجدانه.

وقد فرضت العقيدة حول موضوع المحاكاة [2]في التصوير الإسلاميّ " مبدأين"، الأول: تصحيف" الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسب أبعاده وفق مشيئة الفنّان، المبدأ الثاني: هو" تغفيل " الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته إلى تمثيل الكلي المطلق ويدعي بعض المفكرين أن التصحيف كان نتيجة ضعف أهلية الفنّان العربيّ وعدم ثقافته الفنّيّة"[3].

والقول بأن الفنّان المسلم ثقافته الفنّيّة محدودة، لأنه استغنى عن الثقافة الغربية الميثولوجية.... ولم يُدلِ بدلوه فيها، لذا لم يعترف بعض الغربيّين بالأعمال الفنّيّة للفنّان المسلم، فهذا الأخير زاده الفنّيّ ليس بمستوى الضحالة أو الضآلة مثلهم، فقد ركّزت الجمالية الغربية على الواقعية للحصول على اللذة. هذه المحاكاة الهدف منها واضح لا يمتُّ بأيّة صلة للجمال والأخلاق النبيلة والخير، الذي دعا إليه بعض المفكّرين الغربيّين، وهذه الأعمال الفنّيّة مهما بلغت من البراعة والدقة في تنفيذها من الناحية الفنّيّة إلا أنها دون هدف سامٍ.

رغم المطاعن التي ذكرت في حق الأعمال الفنّيّة الإسلاميّة، فقد انبهر

[1]محمّد قطب، منهج الفنّ الإسلاميّ، دار الشروق، بيروت، ط.6،1403هـ، ص 65.

[2] " يرى أفلاطون بأن المحاكاة هي محاكاة للعالم المثالي، وما يقدمه الفنّان هو انعكاس لانعكاس، أما أرسطو فالمحاكاة عنده لكل شيء ليس بالنقل الحرفي فيكمل النقصان الذي بالطبيعة. ويرى الألماني فينكلمان وغوته الطبيعة جوهر المحاكاة ولا تكون حرفية، بل بشكل سطحي ليفسح المجال للخيال للتعبير الفنّيّ". ينظر: انصاف الربضي، صص.20-104 (بتصرف).

[3]عفيف البهنسي، الفنّ العربيّ بين الهويّة والتبعيّة، دمشق، دار الكتاب العربيّ، 1997م، ص23.

الفنّانون المستشرقون عند زيارتهم للشرق. نجد بعض الفنّانين المستشرقين والباحثين في الفنّ الإسلاميّ مثل **هنري ماتيس** (Henri Matisse(1869-1954 و**أوليج جرابار** Oleg Grabar(1929-2011 ) فَهِمَا جيّدا سبب ذلك التحوير عند الفنّان المسلم، ليس من ضعف في براعته الفنّيّة، وإنما لأهداف أسمى من ذلك، تمثلت في السعي للوصول إلى الجمال المنزه عنه في التعبير بصورة واضحة وحقيقية.

فالفنّان المسلم في تصويره، ابتكر من الطبيعة صيغا جمالية، فإن التجريد في التصوير الإسلاميّ هو إِخْضَاع الجمال المباشر المدرك بالحواس إلى الجمال غير المباشر المدرك بالبصيرة، أي أنّ الجمال الباطن في التصوير، وليس الجمال الذي ينسخ ويحاكي الواقع كما نجده في التصوير الغربيّ. فيظهر من خلال ذلك توائم الفطرة السليمة مع المنهج الإسلاميّ.

وتوجد هناك فروقات بين التجريدية الغربية، التي تعبّر عن اللاشيء والتجريدية الإسلاميّة، التي توحي إلى الجمال المطلق، حيث إنّ" الفنّ التجريدي الذي انتشر في أوروبا هو فنّ الأزمة الأوروبية، هو حالة اليأس التي وصل إليها الفنّان أمام إشكالية الإنجازات الحديثة، هدّمت بقدر ما أنشئت، وهدّدت بقدر ما طمأنت، أراد الفنّان أن يعبّر عن مشاعر العبث والفراغ واللاشيء بأسلوب أطلق عليه التجريدية... يقول **هويغ:**"...عمد الفنّان الغربيّ إلى تغفيل فنّه لكي يفسح في المجال للمطلق أن يتجلى في عمله والفرق واضح بين اتجاه التجريد نحو اللاشيء واتجاه نحو المطلق"[1].

التجريدية الغربية تخلو من المضمون، مع أننا نعرف بأنه في العمل الفنّيّ الشكل والمضمون هما وجهان لعملة واحدة، ولا يمكن فصلهما عن بعض، والتجريدية الإسلاميّة أقدم بكثير في الفنّ الإسلاميّ.

[1] عفيف البهنسي، الفنّ العربيّ بين الهويّة والتبعيّة، مرجع سابق، ص 53-54.

وظف الفنّان المسلم في التصوير الزخرفة الهندسية والنباتية، فقام بتحوير وتجريد جمال الطبيعة إلى علامات سيميائية لها دلالات روحية وحسية، لذا كان التعبير باللجوء إلى ما وراء الواقع.

## 1.2. الوحدة والتنوّع في التّصوير الإسلاميّ:

### 1.1.2. الوحدة الرّوحيّة وتنوّع في الأساليب الفنّيّة:

طُبعت منجزات الحضارة الإسلاميّة بالعالمية، وخاصّية الوحدة والتنوع، وذلك لامتدادها المكانيّ الهائل، هذا الإنتشار أضفى عليها صفة التنوع، والوحدة، التي تخطت عامل "المكان"، فلم يفرقها بُعدُ المسافات بين ديار المسلمين وإمتدادها، كما تخطت عامل "الزمن" فلم يغيّرها مرور الأيام وتتابع القرون، يقول **درمنغايم**(1892-1971) Emile Dermenghem: "إنه رغم إختلاف الأقطار الإسلاميّة وإبتعادها، فإننا نلاحظ قرابة وشيجة لا تنقطع بين لوحة من الجصّ المنحوت في قصر الحمراء، وصفحة من كتاب قرآن في مصر، وتزيين لوعاء من النحاس الفارسي..."[1].

فكلّ هذا التوحد يشكل لنا فنانا ذا هوية إسلامية، كان انتماؤها إلى الإسلام في وحدتها الجامعة:" وفي بناء هذه الوحدة إختفاء جنسية الفنّان، وبقاء الإسلام هوية واحدة لكلّ فنّان مسلم، ومن هنا يتعذّر في الفنّ الإسلاميّ تقرير وجود اتِجاه عربيّ، أو فارسيّ، أو تركيّ ...إلخ موحد، لأنّ المعماريّين والصّنّاع كانوا يُستَقْدَمون من مختلف البلدان الإسلاميّة، على إختلاف إتجاهاتهم الثقافية، للقيام بتلك الإنشاءات طبقا لإرادة مستقدميهم

[1] صالح أحمد الشامي، الفنّ الإسلاميّ التزام وإبتداع، دمشق، ط1، دار القلم، 1990، ص 41.

وتوجيهاتهم الخاصّة [1]، فكان هناك تنوع للأساليب الفنّيّة، نتيجة اِمتزاج التحصيل الذاتي للفنان، بثقافة البلد الذي اِستقدمه.

فوحدة الفنّ كانت أوسع وأرسخ من وحدة اللغة، التي يهتم بها الإسلام "... ولعلّ الفنّ الإسلاميّ أصبح أكثر وحدة من اللغة في شرقي أرض الإسلام، فعلى الرغم من بقاء لغات أخرى كالفارسية والتركية والهندية، إلى جانب اللغة العربيّة، فإنّ الفنّ الإسلاميّ لِإرتباطه بإيديولوجية واحدة، حمل شخصية واحدة رغم اِختلاف المذاهب والسلطات"[2].

ويعدُّ التوحيد مصدر على أساسه تبلورت كلّ قيم الحضارة الإسلاميّة دينية فكرية وجمالية... ذلك أن الوحدة هي عامل مهمّ في جمال الكون، لأنّ" الوحدة في نظام الخلق منتجة لوحدة نستقرئها في كلّ الموجودات، ووحدة النظام الكوني نفسها، هي فيض الواحد الكلّيّ للجمال... وقد اِختصّ الإنسان وحده بوعي جمالي يجعله موضوعا وذاتا، كموضوع جزء من نظام جمالي واحد، وكذات قادرة على تأمل النسق الجمالي في موضوعات العالم"[3]. فتظهر الوحدة من خلال وعي الفنّان في طريقة تنفيذ أعماله، مع الحفاظ على بصمته في حدود عقيدته التي ينطلق منها الفكر الجماليّ الإسلاميّ.

وتبرز الوحدة في الفنّ الإسلاميّ من خلال عالمية اللغة العربيّة، " لقد اِستخدمت الكتابة العربيّة في قوالبه الزخرفية محلّ الصورة، وعكست نوعا من التعبير له خصائصه، التي تتيح له التعبير عن قيم جمالية، ترتبط بقيم عقائدية خلقية، كما عكست حبًا للنظام

[1] صالح أحمد الشامي، الفنّ الإسلاميّ التزام واِبتداع، ص. 42.

[2] عفيف بهنسي، الفنّ العربيّ الإسلاميّ، الكويت، عالم المعرفة، 1978، ص 6.

[3] عبد الفتاح رواس، مدخل إلى علم الجمال الإسلاميّ، بيروت، دار قتيبة، صص.30-32.

إيمانا بالسّموّ بخطوطه المتّصلة، التي يغلب عليها القياس والدقة، فكان الخطّ العربيّ أحد الفنون التي اِستخدمت كعنصر أساسي، في بناء أعمال إبداعية غطاؤها الخط العربيّ... ليحمل في الوقت نفسه شكلاً فنّيًّا على أسس جمالية"[1].

فالخطّ العربيّ يعتبر وجها فنيّا جماليّا، وقد تنوّع الخطّ العربيّ إلى أنواع إبداعية كثيرة، واِمتزج بالوحدات النباتية والهندسية في مختلف الخامات.

والخط العربيّ تجاوز الحدود العربيّة الإسلاميّة،" فكان الفنّانون المسيحيون يستخدمونه للتزيين في العصر الوسيط، فرسم البيزنطيون بعض الحروف الكوفية على الأواني التي كانوا يصنعونها، ومن الغرابة وجود البسملة قد نقشت على جدران إحدى الكنائس في القرون الوسطى"[2].

فالتصميمات النباتية والهندسية بلغت في وحدتها حدا كبيرا، حقق نجاحا أبهر المفكرين ووصلت إلى العالمية، وتجاوزت الحدود الجغرافية،" لم يكتف المسلمون بإستخدام الخط في مجالات التزيين بل اِستخدموه أيضا في التصوير فرسموا البسملة، ما نرى قببا ومآذن تتألف من كلمات، كذلك رسموا بالكلمات صور جمال وأسود وفيلة، كما رسموا هيئات بشرية، أمّا أجملُ ما امتزج به الخطّ بالرّسم فهي الطغراءات"[3].

إذن الوحدة في التصوير الإسلاميّ تتمثل في الوحدة الجمالية، المستمدة من بلورة العقيدة واللغة إلى إستطيقية مترجمة في صور فنية، وعليه يمكننا القول، إن الوحدة

[1] كلود عبيد،التصوير وتجلياته في التراث الإسلاميّ، بيروت، ط1، مجد للنشر والتوزيع، 2008، ص61-62.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

في التصوير الإسلاميّ ما هي إلا ترجمة في صور أو صيغ فنية، ابتكرتها ونفذتها أنامل الفنّان المسلم، عبّر من خلالها على مدى عبقريته وحصافته. إذن الوحدة في اللوحة الفنّيّة من خلال وحدة النّظم الفكريّة، التي صبغت بالكلية والشمولية، فطبعت المضمون الجماليّ بطابع من الخصائص الموحدة، على مختلف أنواع الخامات، لنقل مضامين كامنة، وقيم وسمات فنّيّة.

لأنّه بانتشار الإسلام أصبح للفنّان المسلم زاد ثقافيّ وفنّيّ، وانصهرت فنون البلدان في بوتقة واحدة لذا حفلت أعمالهم بالوحدة والتنوع. هذا دليل على اِنفتاح الفنّان المسلم على الفنون، التي أَقْبَلَتْ فاِستوعبَها، واحتواها، واِستلهم ما يتوافق مع عقيدته، ليُكَوِّن نظرة فنّيّة شاملة كلية متنوعة، اِستقت من التنوعات السابقة، وتوحّدت في صورة فنّيّة.

**1.2. 2. التّعبير عن الجمال الأزليّ في التصوير الإسلاميّ بالتكرار اللانهائي للوحدات الفنّيّة:**

توجد الوحدة والتنوّع في التصوير الإسلاميّ، تكون فيه لغة التعبير الجمالي عن الكلّ من خلال الجزء، فلا يخلو أي عمل فنّيّ من وحدة لأنها الأساس، لتشكيل وحدات متناظرة بتوحدها في نظام موحّد.

وهذه الديناميكية الجمالية الكامنة في الأشكال الفنّيّة، تُعَدّ من أهمّ أسباب الذبذبة الجمالية التي نتذوقها في التصوير الإسلاميّ، فتبحر بعين المتذوق في تأمل لانهائي

في انتقالها، من الأجزاء المتعاقبة من الجزء إلى الكل، في هذه الحالة اللانهائية، تؤكد الجمال المطلق السرمدي وكان ذلك تعبير عن الحركة الخفيفة التي تنظم الكون.

ف" شكل الوحدة وإن انفصل عن الشكل الذي يعيش فيه يحمل في طياته صفات ذلك الكل، لا نقول كل الصفات، وإنما لابد أن يكون هنا منها، وعندما نرى هذه الوحدة، فإننا نضعها في مخيّلتنا في الشكل العامّ، أو الهيئة العامّة للفنّ الذي تنتمي إليه"[1]. فالفنّان المسلم هو متذوق حصيف، عندما يقوم بتصميمات في تصويره كانت تسيطر عليه نظرة تأملية، تهدف للكشف عن الجوهر الكوني، وفي سعيه ذلك يعكس تلك المعاني المبثوثة في أعماله التصويرية، التي بدورها تشكّل نُظُمًا كونيّة شاملة.

" تختلف الأشكال في الفكر الإسلاميّ من توالد شكل أولي واحد من الأصل، أي تكرار وحدة الشكل الهندسي الأساسي تماما، كما يبدأ العدّ من الواحد، والشكل الهندسي يكشف شخصية وصفة العدد، الذي يقابله والهندسة في الفكر الإسلاميّ عن طريق معرفة سيرورة الطبيعة والكون"[2]. بتعدد الوحدة في الخضم الكلي للشكل، تشكل وحدة، وإن تخللها التنوع في الوحدات.

فالأشكال الهندسية علامات تشكيلة لها معاني ترمي إليها " تُرسم النجوم في النّقش العربيّ على مقياس الدائرة اشتقاقا منها، وهي تحمل معانٍ انطلاقا من الدائرة القدسية، كما أن تصوير النجمة يعتمد على تصوير دائرة، وتأويل ذلك أن الكواكب بمعانيها المختلفة، إنما

[1] نبيل الحسني، منابع الرؤية في الفنّ، القاهرة، دار المعارف،1981، ص 167-168.
[2] Hill Graber, Islamic Architecture And It's Decoration, London, 1964, p.113.

انبثقت عن الكون الذي يرمز له بشكل دائرة ولذلك فإن الدائرة تبقى أحيانا محيطة بالنجمة، أوهي تتصدّر مركز النّجمة، ثم تصبح لزهرة والدائرة معانٍ عند المسلمين، الذين ابتكروا الصفر على شكل الدائرة، للدلالة على دورها التوليدي الكبير في حساب الأرقام"[1].

الفنّان المسلم في تصويره أطلق العنان لخياله على مختلف الخامات، وتجاوز المحاكاة المباشرة للطبيعة، لابتكار نُظُم وقيم فنية وصباغتها صباغة جمالية، فقد لزم الزخرفة الهندسية النباتية في تصويره وهذا الإحجام عن المحاكاة، ليس ضعفا كما يرى بعض المفكرين الغربيين.

تحمل عناصر العمل الفنّيّ الخط واللون دلالات عميقة مرتبطة بالتراث أو الفكر الذي ينتمي إليه العمل الفنّيّ، بحيث إن " النقطة مركز المربع يعبر الشكل المثالي للاتزان، يوجد علاقة تكامل وتوازن مع نقطة المركز، والمربع يتمثل فيه توازن النقيض : توازن الحياة والموت يمثل مسقط الكعبة المشرفة، فالمربع يكمن في علاقة أضلاعه بمركز قوة فعالة ... هذه العلاقة تولد المضلع والدائرة، وتتوحد وتتماثل فيها العلاقة بين النقطة " المركز" وبين أجزاء المحيط إنه الشكل يرسمه المصلّون في تراصّهم متجهين إلى الكعبة المركز، والدائرة تمثل النتيجة اللانهائية لتحولات المضلع والشكل الذي ينتمي إليه المربع، إنها الشكل النهائي في كماله وعلاقاته وقانون إيقاعاته"[2].

[1] عفيف البهنسي، الفنّ الإسلاميّ، سوريا، دار طلاس، 1986، صص.103-101.

[2] معوض خليل إبراهيم، تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية في النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية، رسالة دكتوراه، تخصص، كلية التربية الفنّيّة، جامعة حلوان، 1988، ص 24.

يوجد المربع أو المكعب، الذي يشير إلى الكعبة مع الدائرة، المتمثلة في المصلّين المتراصين حولها، فالدائرة ترمز إلى مخلوقات الجمال المطلق حول مركزه، وفي هذا الالتفاف يشكل لنا "الوحدة؛ "إن معاني التجريد في الفنّ الإسلاميّ هي انعكاس للفلسفة الإسلاميّة، وذلك لأنها تعبير عن بواعث روحية أصلية، تتمثل في الارتباط الوثيق لجوهر الحضارة الإسلاميّة.[1]" وعليه، يُعَدُّ التجريد بوصفه مضمونا جماليا، مظهرا من مظاهر الوحدة والتنوع، والنظام والحركة في الكون.

"وتكمن قيمة المنمنمات والزركشات والخطوط بأنواعها إنها مظهر من مظاهر الإيقاع والتوازن الرائعين، لتشبع الفرح والرضا عن تساوي رؤية الرأي مع الحياة، وشهادة للموهبة التي أبدعت، وهي بعد ذلك إشارة إلى أنها عمق التجربة في التأمل، وأبعاد الوجود عن رمزية تفوق أحيانا شعر العصر، وفلسفته، من جانب آخر، فالزخارف صدى للإيمان العميق بالله وعجائب صنعه في خلقه"[2]. فنلاحظ في التصميمات أو النّظم الفنّيّة التي يستعملها الفنّان في التصوير عند تكرارها، تحصل على فنّ يمتاز بالحركة والامتداد اللانهائيّ.

"إنّ الفنّان يدرك القيمة الجمالية للحركة، فهو يحاول في لوحته أو منحوتته أن يُضفيَ عليها حركة انتقائية، توحي بالحياة لكنها تبقى حركة جمالية جزئية ثابتة تفتقر إلى أهمّ شرط وهو شرط الحياة، وذلك من اختصاص الخالق"[3]. تلك الحركة تشكل لنا استرسال الوحدات وامتدادها، مشكلة لنا ألحانا بصرية.

---

[1] عبد الرحمان النشار، التكرار في مختارات من التصوير القديم والحديث والإفادة منه تربويا، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنّيّة، جامعة حلوان، 1978، ص 162. https://books.google.dz/books/aboutGCNsQgAACAAJ&redir_esc

[2] علي شلق، الفنّ والجمال، مرجع سابق، ص28.

[3] عبد الفتاح رواس، مدخل إلى علم الجمال الإسلاميّ، مرجع سابق، ص 34

"في عناصر التكوين استمرار غير محدود، حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير فيها، ويكون هذا الامتداد في أي اتجاه رأسيا أو أفقيا، وفي الامتداد غير المحدود يدرك المشاهد للعمل، أن عناصره لا تقف عند حدود الإطار الخارجيّ للعمل بل إنه من الممكن لها أن تتخطى ذلك الإطار لتطلّ منه وتمتدّ وتنتشر خارجة عنه، إنه استمرار غير محدود وله قابلية للامتداد خارج إطار العمل الفنّيّ"[1]؛بامتداد العناصر خارج إطار العمل الفنّيّ، يثير في المتلقي الخيال، والتساؤل عن مدى لا نهائية الجمال المبثوث في اللوحة.

فـ"ذلك التكرار الذي يوحي بالخلود واللانهائية للجمال السرمدي، وكذلك يثير الإحساس بالديناميكية من خلال تتابع الحركة في أشكال التموين، وهذا التنوع في الأشكال يوحي

إلى تفاعل العناصر ديناميكيا داخل إطار واحد، بحيث العناصر البصرية تميل إلى أن تتجمع لتكون كلاً حين تتحرك في آن واحد، ونمط واحد"[2]؛وعليه تتشكل حركة خفية بتتابع تلك الوحدات، التي تشير إلى اللانهائية وما بعدها.

"الفنّ الإسلاميّ وعلى ضوء فهم الفنّان لمبادئ الدين الإسلاميّ الحنيف، فقد انعكس التأثير على إنتاجه تجريدا هندسيا محورا عن الطبيعة، واسترسل في التكرار اللانهائي عاكسا

[1] نبيل الحسيني، قياس العمل الفنّيّ، القاهرة، مكتبة أنجلو المصرية، ط.1، 1966، ص 102.
[2] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربيّة، ط.1، ت، ص 216.

استمرارية الأحداث وتعاقبها وإيقاعها في الحياة"[1]؛ إن ذلك الامتداد اللانهائي للتكرار، ليس فقط لتكرار الظاهر للعناصر من أجل تشكيل صيغ جمالية "جمال مباشر"، إنما إيحاء إلى دلالة أخرى، تدفع بالمتلقي إذا حملق، وتأمل الأبعاد ليدرك الجمال الباطن السرمدي، بحيث تصبح اللانهائية من سمات الجمال المطلق.

" تكاملت المعرفة مع الحب وانسجم البديعي " الشكل" مع التأملي "ما وراء الشكل"، وِالتقت المادّة بغير المادّة، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق، يجبر على الحركة والتوافق معا، وبقدر ما تعقد الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة، تصبح الحاجة ماسة إلى بذل مجهود كبير لمتابعة القطعة الفنّيّة، وهذا المجهود هو القوة الخلاقة في التصميمات الإسلاميّة، فكلما كانت هذه القوة أعمق كلما كان أسهل على العقل أن ينشئ الفكرة الذهنية للخيال، كي ينجزها وأسرع للوعي أن يأخذها بعيدا عن الخواص المادية للعمل الفنّيّ حينما يحاول أن يقدم للعقل ما يريد.[2]"، من الخطأ اِلتزام قالب المنطق في الأعمال الفنّيّة، فذلك متوفر في الحياة اليومية، وانتهاج مبدأ حيوية الشكل وتنوعه في وحدات متداخلة.

استطاع الفنّان المسلم بإحساسه المرهف من ابتكار كيفية، لتوظيف صيغ فنية محدودة في إطار لوحة، لكن معانيها توحي إلى الجمال غير المحدود.

[1] محمود البسيوني، أسرار الفنّ التشكيلي، ط 1، عالم الكتب،1980، ص10.

[2] إسماعيل راجي الفاروقي، تصورات خاطئة عن طبيعة الفنّ الإسلاميّ، قراءات في الفنون الإسلاميّة، تحت الطبع، المعهد العالي للفكر الإسلاميّ، ص 42. نقلا عن: أنصار محمّد عوض الله الرفاعي، الأصول الجمالية للفنّ الإسلاميّ، ص231.

## 2. القيم الجمالية لمدارس التصوير الإسلاميّ:

ظهرت في التصوير الإسلاميّ مجموعة من المدارس، لها خصائصها وروادها، خاصة ومع شساعة انتشار الإسلام في مختلف البقاع، مما ساعد على تنوع الثقافات والأساليب والطرز الفنّيّة وقيم الجمالية.

### 1.2. مدراس التصوير الإسلاميّ:

#### 1.1.2. مدرسة بغداد (القرن 7-13م):

"تشكلت مدرسة **بغداد** من قبل مجموعة الفنّانين أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية أو من طرف المسلمين الذين تأثروا بأساليبهم، ويطلق عليها تسمية "مدرسة بغداد" أو" المدرسة السلجوقية"، وتتميز المدرسة بأنها عربية، ويظهر ذلك من سحنة الأشخاص في منتجاتها، سواء في لحيتهم وجوههم وملابسهم[1].

ويتضح ذلك في مقامات **الحريري** عن حيل **أبي زيد السروجي**، ومن بين أعلام "المدرسة السلجوقية" **عبد الله ابن الفضل، ويحي بن محمود بن يحي بن الحسن الواسطي.**

أنجزت العديد من المخطوطات في هذه المدرسة منها كتاب البيطرة سنة1209م، كتاب **خواص العقاقير** سنة 1222 ميلادية لـ**عبد الله بن الفضل**[2].

أما **الواسطي** فقد أبدع الفنّان في ترجمة النص الأدبي إلى **مقامات الحريري** في قالب استطيقي، يوضح فيه أكثر الأحداث، والأماكن التي ترويها لنا المقامات، مما ساعدت

[1] زكي محمّد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلاميّ، القاهرة ، دار الكتب المصرية، 1940، ص 84- 85 (بتصرف).

[2] كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التصوير الإسلاميّ، ص 151: بتصرف. مرجع سابق

على تخيل ولو بصورة جزئية تلك القصة التي تعبر عنها المنمنمة، وهذا ينم عن عبقرية الفنّان في إيصال الفكرة والتأثير على المتلقي بجماليات الألوان الزاهية والأشكال المنفذة بدقة ( ينظر اللوحة رقم 01).

لوحة: مقامات الحريري: تصوير الواسطي، الحارث وقد امتطى ظهر راحلته.

**المصدر**: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 128.

**- اللوحة رقم 01-**

تنقل لنا صورة حيّة عن العادات والتقاليد الإسلاميّة في تلك الحقبة بين القرن الثاني عشر والثالث عشر. من أحد خصائص المدرسة العربيّة أنها " تميزت صورها بالواقعية خاصّة في تصوير الحيوان المستأنس في البادية العراقية من خيل وإبل، متأثرين في هذه الإجادة بمصوري من أسلافهم فناني بابل وآشور والفرس"[1].

ومن أحد أساليب **مدرسة بغداد** حيث كان" الشخص الرئيسي في تصويره يرسم أكبر حجما من الآخرين لإظهار علوّ شأنه، وهو أمر معروف في الفنون القديمة في مصر وبلاد الرافدين وإيران."[2] "وتوضح المصادر التاريخية أن المدرسة العربيّة كانت في العراق ومدنها منها الكوفة والبصرة وواصل... وامتد انتشار المدرسة إلى إيران وسوريا ومصر وشمال إفريقيا والأندلس"[3].

### 2.1.2. المدرسة الإيرانية:

ازدهرت إيران بثلاث مدارس تصوير إسلامي (المنمنمات)، " نجد المدرسة المغولية و التتارية في القرنين الثالث والرابع عشر ميلاي، أما المدرسة التيمورية في القرنين الرابع والخامس عشر ميلاي، وتليها المدرسة الصفوية في القرنين السادس والسابع عشر ميلاي، بعدها صارت أعمالهم الفنّية تقليدًا للصور القديمة، وللأساليب الفنّية الغربية"[4].وعليه، تتفرع المدرسة الإيرانية باختصار على النحو الآتي (ينظر اللوحة رقم02):

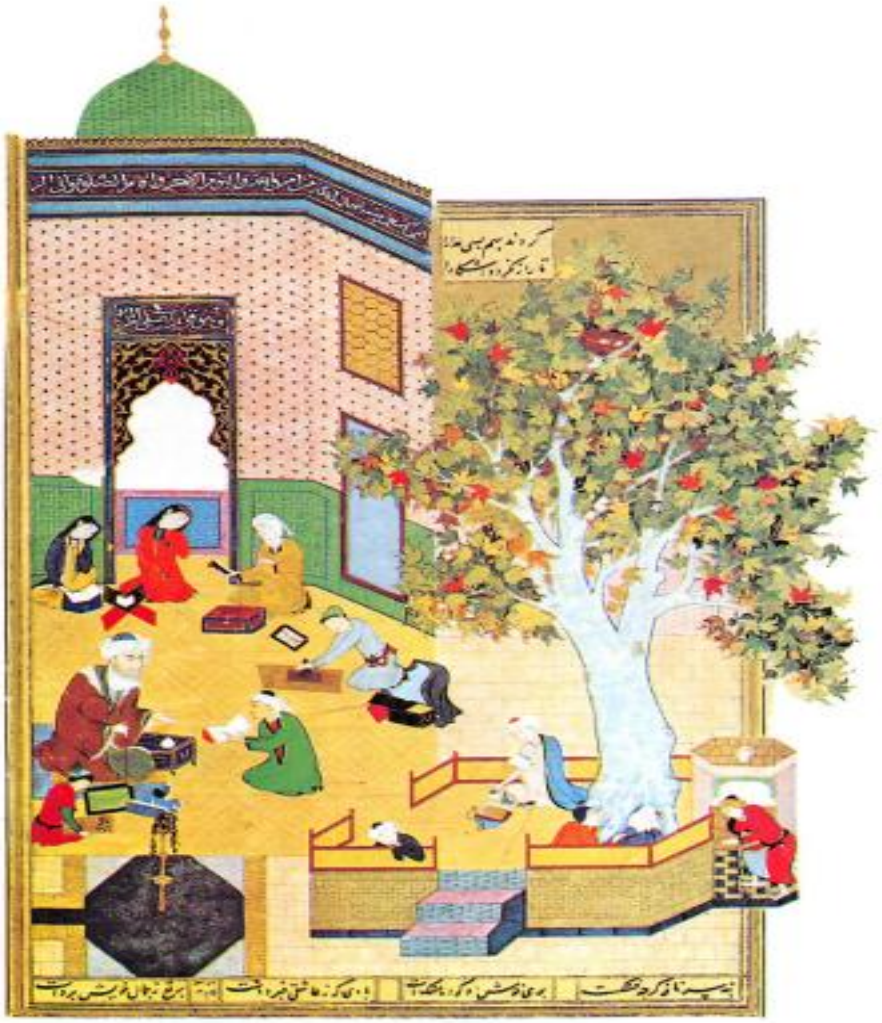
---

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، لبنان، ط 1، 2001، ص 27-28 (بتصرف).

[2] سعاد ماهر محمّد، الفنون الإسلاميّة، الشارقة، دار هلا للنشر، ص 370.

[3] حسن باشا، التصوير الإسلاميّ في العصور الوسطى،القاهرة، ، دار الكتب المصرية، 1959، ص125(بتصرف).

[4] زكي محمّد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلاميّ، مرجع سابق، ص84 (بتصرف).



لوحة: خمسه نظامي، مراة 1495م، ليلى والمجنون في الكتاب.

**المصدر**: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص445.

**-اللوحة رقم 02 -**

### 1.2.1.2. المدرسة الإيرانية المغولية (8هـ/13-14م):

"تتميز رسومات مخطوطاتهم باستطالة أجسام الأشخاص، وبتأثرهم بالثقافة الصينية خاصة في مجال الفنّ، ويتجلّى ذلك في رسم بعض الحيوانات الخرافية كما يلاحظ في صور

هذه المدرسة تنوع كبير في غطاء الرأس سواء عند النساء أو الرجال حكام أو محاربين، وأكثر صور هذه المدرسة ما وجد في كتاب "**جامع التواريخ**"[1].

### 2.2.1.2. عصر تيمور ومدرسة هراة (9هـ/15م):

"ازدهر الفنّ فقد كان **بايسقر** خطاطا وشاعرا، ومن خصائص هذه المدرسة رسم المناظر الطبيعية، برع في رسم الحشود مع أنه لم يوفق في تحديد سحنتهم، كما حاول أن يُضفيَ الحركة والحيويّة على الرسوم الآدميّة من خلال الإشارات والحركات، وإضفاء نوع من الواقعية مع جهله للمنظور وإهماله للضّوء والظل."[2]

### 3.2.1.2. مدرسة بهزاد:

"ولد **بهزاد** في مدينة هراة ونشأ نشأة فنّيّة، كان **بهزاد** من أوائل المصوّرين المسلمين الذين عُنُوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنّيّة، كما امتاز **بهزاد** ببراعة في مزج الألوان وتفهم أسرارها وفي التعبير عن الحالات النفسية المختلفة شخوصه وفي رسم العمائر والمناظر الطبيعة، وقد رسم **بهزاد** صورتين إحداهما للسلطان "حسن بيقرا" والأخرى لـ"أحمد خـــان."[3]

[1] كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التصوير الإسلاميّ ، مرجع سابق، ص 157 (بتصرف).
[2] سعاد ماهر محمّد، الفنون الإسلاميّة، مرجع سابق، صص.329-393 (بتصرف).
[3] سعاد ماهر محمّد، الفنون الإسلاميّة، مرجع سابق، ص393-394 (بتصرف).

### 4.2.1.2. مدرسة بخارى (10هـ/16):

" تأثرت مدرسة بخارى بالمدرسة التيمورية وببهزاد، تميزت المدرسة باستعمال الألوان الزاهية خاصة اللون الأحمر القرمزي، وكذلك التطرق للموضوعات الغرامية، ورسم غطاء الرأس من قلنسوة مرتفعة ومضلعة تحفها عمامة"[1].

### 5.2.1.2. المدرسة الصفوية :

"اهتم حكام الدولة الصفوية بالفنّ خاصة فنون الكتاب، وانقسمت المدرسة الصفوية من حيث الفنون إلى قسمين: تميزت المدرسة الصفوية الأولى بحسن توزيع الفنّان الرسوم الآدمية والدقة في رسم الحيوانات خاصة الخيل، وتشتهر المدرسة بغطاء الرأس المكون من عمامة مرتفعة، كما أبدع في استخدام الألوان ومزجها. ثم تليها المدرسة الصفوية الثانية، فقد اضمحل الفنّ وأصبح مجرد تقليد، اهتم الفنّانون بالنقش على الجدران ورسم الصور المستقلة وإنصرفوا عن المخطوطات، وانتشار رسم الصور غير الملونة، وإزدياد تأثر المصورين الإيرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية، غدوا يتخلّون عن الأساليب الإيرانية فكان بمثابة بداية إضمحلال التصوير الفارسي"[2].

### 3.1.2. التصوير الإسلاميّ في تركيا :

" إعتمد التصوير التركي على التصوير الفارسي في القرن السادس عشر، لكن تطور الأسلوب العثماني، ويظهر ذلك في أزياء الأشخاص وهم بمظهرهم القوي على عكس ما نراه

[1] كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التصوير الإسلاميّ، مرجع سابق، ص 166. (بتصرف).

[2] سعاد ماهر محمّد، الفنون الإسلاميّة، مرجع سابق، صص396-400. (بتصرف).

بالتصوير الفارسي، إلا أنه بقيت ابتكر المصور العثماني ألوانه مما برز خصوصية منمنمته ذات الألوان الزاهية غير المركبة، وهذه الأخيرة الغالبة بالمنمنمة الفارسية."[1] "فغلب اللون الأصفر والأخضر الزاهي عند الفنّان التركي."[2](ينظر: اللوحة رقم 03).

**لوحة:** سليمان نامه 1558م، كبار موظفي الدولة يقدمون فروض الولاء والطاعة إلى السلطان سليمان بمناسبة اعتلائه العرش.

**المصدر**:ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص507.

**– اللوحة رقم 03 –**

[1]ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلاميّ، مرجع سابق، ص32 (بتصرف).

[2]كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التصوير الإسلاميّ، مرجع سابق، ص 170 (بتصرف).

### 4.1.2. المدرسة الهندية:

" ازدهر الفنّ بصفة عامة والتصوير الإسلاميّ الهندي خاصة في عهد الإمبراطور الأكبر، بحيث أنشأ مجمع للفنون يضم منتجات الإيرانيين وتتلمذ معظم الهنود على يد الفنّانين الإيرانيين وتأثروا بهم لدرجة وضع اسم صاحب اللوحة مثل بهزاد، ومرت مدرسة التصوير الإسلاميّ الهندي بمرحلتين: المرحلة الأولى، يغلب عليها التصوير الفارسي، واشتراك أكثر من فنّان في العمل الفنّيّ الواحد، لذا نجد أكثر من إمضاء. أما المرحلة الثانية، تتميّز بالإتقان في رسم الشخصيات والمناظر الطبيعية والحيوانات والعمائر في خلفية الصورة، كتابة اسم الشخصيات المرسومة"[1]. (ينظر: اللوحة رقم 04).

**لوحة:**الامبراطور شهانغير يستقبل الشاه عباس.

**المصدر**: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص590.

**- اللوحة رقم 04-**

[1] سعاد ماهر محمّد، الفنون الإسلاميّة، مرجع سابق، ص402-405: (بتصرف).

## 2.2. القيم الجمالية للمنمنمة الإسلاميّة :

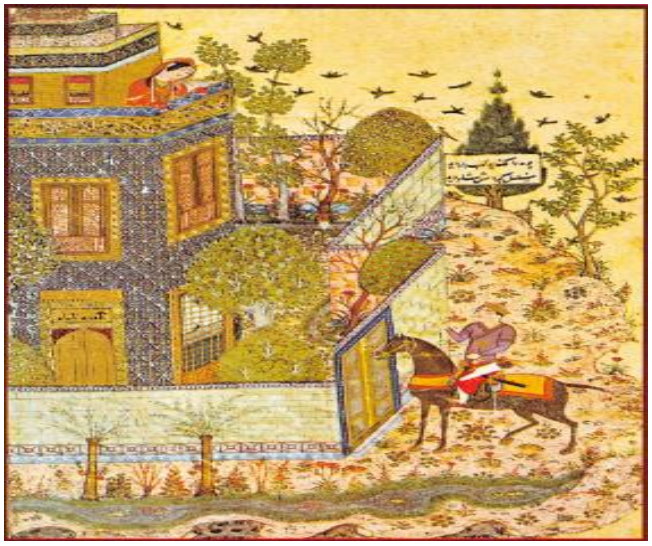
يلاحظ في مدارس التصوير الإسلاميّ تنوعا في الشكل والمواضيع والأساليب، لكنها تتميز بوحدة فنية جل الصور تستعمل الزخرفة النباتية الخطية الهندسية والرمزية لاجتناب المحاكاة، بالإضافة إلى انعدام الظل تفاديا للتجسيم وإبراز العمق، بالإضافة إلى ملء الفراغ دون إفراط.

يتميز التصوير "بعدم وجود مماثلة بين ملامح لشخص من الناس، بحيث يكون خال من الانفعالات غير واضح الملامح، والشيء نفسه بالنسبة لرسم لأوراق الأشجار"[1]. أي يقوم بتحوير أوراق النبات عن صورتها الحقيقية في الطبيعة، بمعنى لا يهدف المصور التركيز على تفاصيل وملامح شخص معين، أي عندما نراه لا ندرك من هو، المهم الإشارة إلى شخصه.

ومن خصائص الرسومات والمخطوطات حتى نثمن الظاهرتين الأساسيتين للتصوير الإسلاميّ عند الفنّانين المسلمين في ابتعادهم عن التجسيم، نجد بأنهم" لم يستعملوا البعد الثالث، كما أنهم لم يركزوا على الظل والنور، بحيث لا يوجد مصدر معين في اللوحة يصدر منه الضوء"[2]. الفنّان المسلم في تصويره لم يستعمل الضوء ( الظل والنور)، كما يوجد في المدارس الفنّيّة الغربية التي تركز على الظل والنور لإبراز الجسم.

[1] صالح أحمد الشامي، الفنّ الإسلاميّ التزام وابتداع، مرجع سابق، ص 241-242 (بتصرف).
[2] المرجع نفسه، ص 233 (بتصرف).

كذلك في المدرسة الإِنطباعية التي إِستخدمت عين الفنّان مثل الآلة في إِلتقاط الصورة ما تراه العين بمحاكاته الحرفية لمنظر طبيعي... يلاحظ في بعض المنمنمات الضوء بكل مكان لا يحدد زمن المشهد في الصباح أو الظهيرة... (ينظر: اللوحة رقم 05). وإن استعمل علامة أيقونية مثلا الهلال والسماء بلون أزرق قاتم، فعندما تتأمل في المنمنمة تظهر وكأنها بالنهار.



**لوحة:** ديوان خواجوكرماني، بغداد 1396م، الأمير همايون على باب قلعة الأميرة هوماي.
**المصدر:** ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص409.
**- اللوحة رقم 05-**

هذا ونجد الفنّان المسلم في تصويره لم يقلد الطبيعة في استعماله للألوان، حيث نجد أحيانا الجبال كالأمواج بلون وردي، والتلال والأحصنة بلون أزرق (ينظر: اللوحتين رقم 06-07). وهذا يشبه أسلوب المدرسة الوحشية التي تقوم بتبسيط الأشكال، واستعمال الألوان على اللوحة بطريقة غير واقعية أو مألوفة مثلا تلوين السماء باللون الأخضر... تستعمل بدون مزج أو تخفيف من حدتها، إذ إِنتهجوا هذا الأسلوب من أجل تحرير الشكل واللون وخلق عالم جديد. أما الفنّان المسلم كان في تصويره استعمل الألوان بطريقة خلابة وهذا ما نجده

في المخطوطات الإسلاميّة مما يدل على أسبقية الفنّ الإسلاميّ عن الأسلوب الوحشي. إذا هذا دليل على مدى عبقرية الفنّان المسلم وثقافته وذوقه الفنّيّ الرفيع وتجنبه لاستخدام الطبيعة في فنه بالطريقة الغربية.

**لوحة:** شاهنامه تبريز 1370م، جيش خسرو يحاصر قلعة أفراسياب.

**المصدر**: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص408

**– اللوحة رقم 06 –**

**لوحة:** مجموعة أشعار، يزد قرب شيراز 1407م، الإسكندر في بلاد يأجوج ومأجوج.

**المصدر**: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ،ص.414.

**– اللوحة رقم 07–**

كذلك نلاحظ في بعض المنمنمات استعمال التلال والجبال لفصل المشاهد في السّرد، خاصة وأنه يبدأ من المستوى الأعلى إلى الأسفل، أي نهاية مشاهد السّرد، كما نجد في التصوير الفرعوني والبابلي. أيضا في التصوير الإسلاميّ الإشارة إلى الأشكال البعيدة بالمستوى الأعلى للورقة، على أساس أنه يمثل الخلفية، وللإشارة إلى القرب يكون بوضعهم في الصدارة ( ينظر: اللوحة رقم 08).

**لوحة:** شاهنامه تبريز 1370م، منوجهر ملك إيران يهزم أفراسياب ملك التورانيين.
**المصدر:** ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ،ص407.

**– اللوحة رقم 08–**

عندما ندقق بالمنمنمات الإسلاميّة يتبين بأن الفنّان كان يصور ليس كما في الواقع، أي محاكاته بل حسب الصورة الذهنية الي ارتسمت عنده، فأفكاره ومشاعره تتفاعلان مع ما استلهمه من قصص القرآن والسنة والحديث عن الجنة ... وهو بهذا التفاعل زاد شوقه وتوقه إلى حياة مثالية، فيها ما لم تر عينه وخطر على قلبه... وعليه نلاحظ بأنه توجد أحيانا نوعا من المحاكاة في المسميات فقط، فمثلا لا نجد الشجرة أو الجبال بألوانها كما في الواقع والحيوانات المزخرفة...( ينظر: اللوحة رقم 09).

**لوحة:** معراج نامه، هراة (1436)، كرم وسط الجنة ومن حوله جمع من حور العين.

**المصدر**: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ،ص688.

**– اللوحة رقم 09–**

كما لا ننسى امتزاج جمالية الخط العربيّ مع جمالية التصوير، بوضعهما بطريقة منسجمة شكلا التكامل فيما بينهما، مما أضفى على المنمنمة بهاء ووضوحا، خاصة مع تنوع الزخرفة وحضورها القوي، التي حولت الشكل الحقيقي إلى شكل خرافي، الأرضية وجذوع الأشجار والسحب... مزخرفة.

وبعض الباحثين الغربيين للفن الإسلاميّ اتخذوه هزؤا، "فلا يمكننا أن نطلب من باحث مستشرق لا يعرف الإسلام وثقافة العرب والمسلمين، لكن نجد مثل المؤرخ **بورك هارت** آمن بالإسلام وعاش مع العرب وأخذ الثقافة العربيّة الإسلاميّة بحذافيرها... فبإمكانه أن يتكلم"[1].

إذا كان الباحث أو الناقد المستشرق الذي يدرس الفنّ الإسلاميّ، عامة والتصوير خاصة ينبغي عليه أن يتطرق إليه بكل حذافيره، فإذا فهمه وتفاعل معه حتما سيظهر ذلك التأثر في كتاباته عنه وهو مولع به، لكن الدراسة السطحية له يصدر منها سوى إجحاف في حقه سواء بقصد أو بغير قصد.

ينتقد بعض المستشرقين الفنّ الإسلاميّ بصفة عامة والتصوير بصفة خاصة، بأنه عبارة عن زخرفة وعن ذكاء الفنّان المسلم المحدود: "يقرر **هارتري فليد**1946Hartry Feild، أن الإسلام لم يترك في نفس المسلم مكانا للفن على الإطلاق؛ ويرى **ديماند** أن الفنّ الإسلاميّ هو فنّ زخرفيّ أي أنه فن بلا مضمون...، وأن الفنّان المسلم في الحالات القليلة

[1] عفيف البهنسي، جمالية الفنّ العربيّ، الكويت، عالم المعرفة، 1978م، ص 71 (بتصرف).

يرسم الأشخاص ثم يمر على المواقف العاطفية ببلادة؛ أما **فون شاك**... ربما يرجع على نحو أشد الى نقص جوهري في أن يتجاوزوا المبادئ في الرسم والنحت"[1].

"إن مناقصة الطبيعة و" اختفاء العناصر الشخصية" ليس عيبا في فن الرسم بل هو فضيلة ... وغض النظر عن البعد الثالث، فعدم إبراز التعبيرات العاطفية على الوجوه، لم يكن من باب العجز أو البلادة، وإنما من باب الالتزام ... وأما القول بأن الإسلام لم يترك في نفس المسلم مكانا للفن على الإطلاق...وبأن فشل العرب في الرسم يعزى إلى ذكائهم المحدود ... فكل ذلك غايته الطعن في إمكانات الفنّان المسلم وإظهاره بمظهر التخلف"[2].

نجد العديد من الفنّانين المستشرقين حين زاروا العالم الشرقي انبهروا بالفنّ الإسلاميّ واقتبسوا بعضا من مبادئه وأضافوها إلى ثقافتهم الفنّيّة أمثال **هنري ماتيس**(1869-1954)Henri Matisse، فـ" الجمالية التي اختارها **ماتيس** هي الجمالية العربيّة، لقد تخلى نهائيا عن جميع الأسس التي قام عليها علم الجمال الغربي، ورفض إلى غير رجعة المبادئ التي قام عليها الفنّ الكلاسيكي والفنون الأوربية...وألغى المنظور... إن أسلوب ماتيس هومن جديد الدرس الأكثر عمقا ووضوحا الذي يتوجب أن يتعلمه العرب لكي يعملوا على تأصيل فنهم وبعثه من جديد"[3]. نستغرب بعض الفنّانين الغربيين عندما تعمقوا في الفنّ

[1] أحمد الشامي، الفنّ الإسلاميّ اِلتزام واِبتداع، مرجع سابق، صص.267-269.

[2] المرجع نفسه، صص.273-276.

[3] عفيف البهنسي، الفنّ العربيّ الحديث بين الهوية والتبعية، مرجع سابق، ص 44-45.

الإسلاميّ اعتنقوه مباشرة، في حين نجد بعض الفنّانين المسلمين لا يعتزون بانتمائهم وبفنهم وتناولوا التراث الغربي في أعمالهم .

### 3. فنّ المنمنمات في الجزائر:

انتشر ضياء شمس الإسلام على أرض شمال إفريقيا – ماعدا مصر – واِستمر الفتوحات الإسلاميّة إلى أن وصلت إلى بلاد الأندلس، فقد" فتح العرب المغرب ثم الأندلس فكان ما فُتِحَ من المغرب كله ولاية واحدة والأندلس تابعة لها"[1]. وقد كان لبلاد المغرب والأندلس طابع فني خاص يختلف عن الأسلوب الفنّيّ الذي تتميز به أراضي المشرق بحيث نجد " في أوَّج التقدم الفنّيّ في البلاد الإسلاميّة لعبت المناطق الواقعة غرب خريطة الإمبراطورية الإسلاميّة في إسبانيا كما في شمال إفريقيا دورًا استثنائيا"[2].

" إنه ومع حلول القرن العاشر الميلادي انتشر فن التصوير في العالم الإسلاميّ في الشرق كما في مصر كما في الأندلس، فتصوير الكائنات الحية وجد لنفسه مكانة مرموقة في الفنّ الفاطمي الذي تطور أكثر خلال القرن 11 م، ولكن مع قدوم القرن 12 م، بالرغم من استمرار فن التصوير في المشرق إلا أنه اِختفى شبه كليا من المغرب"[3].

نجد في الجزائر ومع تعاقب الحضارات منذ القدم منهم: الفينيقيين الرومان والبيزنطيين حتى الفتح الإسلاميّ أثرت فيها وتأثرت بها أصبح لتصوير ذخيرة فنية.

---

[1] مبارك بن محمّد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تقديم وتصحيح: محمّد الميلي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 47.

[2] Katharina Otto, Dorn, L'art De L'islam, Paris, Edition Albin Michel,1967, p.177.

[3] Gabrielle Crespi, L'Europe Musulmane, Trad. Française Florence Rivaillon, Paris, Zodiaque,1982, p.239.

أما إذا جئنا إلى فن التصوير في ظل الإمارات والدول التي حكمت الجزائر بعد الفتح الإسلاميّ، فإن التصوير لم يلق اهتماما كبيراً في ظل الحكم العثماني "فقد اعتنوا بالعلوم الشرعية والأدب والتواريخ المحلية والتصوف، لكن عنايتهم بالنسبة للطب والحساب والفلك والفنون قليلة"[1].

نجد في إحدى الدراسات الرد على هذه المقولة، بأن" أهل الجزائر بما فيهم العلماء لم يكونوا مهتمين بعالم الفنّ – على الأقل التأليف فيه– وقد يكون هذا راجع إلى اِعتباره في نظرهم من الأمور الترفيهية التي يجدر إلقاء البال لها لسبب أو لآخر"[2].

يمكننا القول والراجح عن اهتمام أهل الجزائر وعلمائها بالعلوم الشرعية والآداب لتكوين جيل مثقفه في العلوم الدينية والأدبية، لأن هذه الأخيرة تساعده كثيرًا على فهم العلوم القرآنية والأحاديث... أما بخصوص التركيز على علوم التواريخ المحلية وذلك من أجل ترسيخ والحفاظ على الموروث التاريخي المحلي لهذه البلاد.

لكن اجتناب سكان الجزائر للفن وبالأخص التصوير، ربما يكون –حسب نظرهم– تفاديًا للأساليب الفنّيّة الغربية مثل فنون التصوير والنحت القديمة، التي ظهرت في أوروبا ( النحت والتصوير العارِي للرجال والنساء)، ولا ننسى أن الجزائر سابقًا كانت تحت حكم الرومان ... لذا نجد إحجام العلماء الجزائريّين عن الفنّ، قد يكون من أجل اجتناب الأمور التي تُذْهِبْ عقول الناس وتلهيهم عن العلم والعلوم الشرعية والأدبية التي تفيدهم في الدنيا

[1]أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، الجزائر، دار البصائر، 2007، ص401( بتصرف).

[2]إيمان عفان، دلالة الصورة الفنّيّة دراسة تحليلية سميولوجية لمنمنمات محمّد راسم، رسالة لنيل شهادة الماجستير، تخصص علوم الإعلام والاتصال، إشراف: د.مخلوف بوكروح، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2004–2005، ص 105.
HTTP://MOHAMEDRABEEA.NET/LIBRARY/PDF/BE3E8D25DF8944DB8AF7D9FD87EEC855.PDF

والآخرة، والعلوم التاريخية التي تذكرهم بتاريخهم العريق وأبطاله وهويتهم الثقافية المحلية.

وعلى الرغم من كل هذا، نلاحظ أن أهل الجزائر وعلمائها في تلك الحقبة كان اجتنابهم للفنون هو الحل الأمثل، نظرا لاطلاعهم على الثقافة الغربية وبحكم الاحتكاك المباشر؛ وعليه يمكننا القول بأن للفن دورا كبيرا وبالأخص التصوير، تستنبط الدروس والعبر التي يقدمها في الأخلاق والتأريخ للموروث المحلي الإسلاميّ بصفة عامة، وغيرها من القيم التي يوفرها التصوير، وهذا راجع إلى طبيعة ذلك العمل الفنّيّ والرسالة التي يؤديها كما رأينا في بعض المنمنمات الشارحة في مجال الطب وعلم الفلك والنباتات، أيضًا الوعظ والإرشاد والترغيب بالجنة والترهيب من النار من أجل هز المشاعر بكل ما هو قدسي يلفت انتباه المتذوق.

فالفنّ" قادر على تزويدنا بحقائق معينة ولكن هذا ليس على التحديد ما نقصده حين نتحدث عن "حقيقة فنية" وإنما نقصد بهذا التعبير نوعًا آخر من الحقيقة، فهناك كثير من الناس يقولون أنهم تعلموا الكثير عن الحياة والعالم والإنسان من خلال الأعمال فنية، كشفت لهم "حقائق" لم يكونوا منتبهين إليها"[1].

وعلى الرغم من انعدام الكتب أو العثور على أعمال فنية كثيرة بالجزائر في ذلك الوقت، فهذا لا يعني عدم وجود الذوق الفنّيّ. " لم يكن الرسم منعدمًا كما يعتقد بعض الناس إلى وقت قريب حقًا أن الفنّانين لم يجدوا تشجيعًا كالذي وجده فنانو عصر النهضة، ولكنهم مع ذلك استطاعوا أن يعبروا بالوسائل المسموح بها دينيا وذوقيًا، فليس صحيحًا ما يقال أن الجزائريّين كانوا لا ينتجون الرسوم الفنّيّة، لأن الدين حرمها، أو أنهم لم يكونوا يفهمون البعد وتناسق الألوان في الصور، فقد عُثِرَ على لوحة رسمها بعض الجزائريّين سنة 1824 بطلب

[1] حسين على، فلسفة الفنّ رؤية جديدة، بيروت، دار التنوير، 2010، ص 58.

من **حسين باشا**، وهي تصور المعركة التي جرت بين الجزائريّين والإنجليز في السنة نفسها"[1].

"أسهم الجزائريّون قبل الاحتلال في الفنون الجميلة وكانت مهاراتهم برزت في فن الخط، والزخرفة، والتصوير والنقش، الجزائريّين في تلك الفترة كانوا صناعًا في الحقيقة يجمعون بين مواهبٍ شتى فنجد الواحد منهم خطاطًا، ونقاشًا ورسامًا في آن واحد... كما هو حال أسرة **ابن صار مشق** التلمسانية، ولمع من فناني هذه الأسرة **محمّد بن صار مشق** وكذلك الفنّان **ابن المكي**.

كذلك نجد **يوسف بن حفاف** الذي زاول حرفة النقش في أوائل القرن العشرين ميلادية، ويعتبر من النادرين في فن الموزاييك.. وكان يرسم وينقش مباشرة دون رسم مسبق، وقد شارك في عدة معارض بفرنسا ونال شهرة كبيرة هناك، كما لمع أيضًا في المجال نفسه اسم **عمر بن سماية** الذي نال جائزة الأكاديمية سنة 1896، فقد كان رسامًا ونقاشا وخطاطًا، وللأسف لم تبق الكثير من أعماله إلا في كتاب عن "**الطرق الدينية الإسلاميّة**"، وهي لوحات تبين الطرق الصوفية منذ نشأتها في الإسلام وصولاً إلى الأيام التي عاصرها تأليف ذلك الكتاب.

أيضا من بين العائلات الجزائريّة التي نالت شهرة حول اِبداعاتهم الفنّيّة التي بقيت متوارثة هي عائلة **راسم**، التي تعتبر بحق عائلة فنية أبًا عن جد قالوا عن **علي راسم** كان يرسم وينقش وينحت إبداعات نادرة على الزجاج كما كان رساما على الورق واشتهر ولداه محمّد[2] وعمر[3]، فهذا الأخير كان مناضلاً في ميدان الصحافة والأدب وكذلك خطاطا

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، مرجع سابق، ص449.

[2] سنفصل عنه في الفصل الثاني ونتناول بعض لوحاته.

[3] ولد "عمر راسم " بالجزائر العاصمة عام 1844 أدخله والده كتّاب بابا عثمان بالعاصمة، فقد أتم حفظ القرآن الكريم وهو

ورساما".[1]

" يعتبر **محمّد راسم** أحد رواد المدرسة الجزائريّة المعاصرة في التصوير، ومن بين معاصريه نجد الفنّان **محمّد تمام**[2]، الذي يعد كذلك من رواد المنمنمات."[3]

اِتسمت منمنمات **تمام** بالطابع الجزائريّ كاللباس والطراز الفارس العربيّ، وأراد أن يبتكر لنفسه أسلوبا فنيا وهذا ما نلاحظه في تصويره يثبت لنا براعته من الناحية الجمالية.

" كذلك **مصطفى بن دباغ**[4]من بين الفنّانين المنمنمين من نفس جيل **محمّد تمام**، استعمل مجموعة من الرموز لها دلالتها ومعانيها مستوحاة من الحياة الثقافية الجزائريّة حتى يتمكن أكثر من التعريف بهويته والتشبث بها"[5].

أيضًا نجد للفنان **امحمّد إسياخم**[6] له العديد من الأعمال الفنّيّة للتصوير المصغر،

---

في السابعة من عمره، تلقى تعليمه على بعض الدروس في النحو عند الشيخ محمّد بن مصطفى، ودرس في اللغة الفرنسية عند الشيخ فاتح، ارتبط اسمه في تاريخ النهضة الجزائريّة الحديثة فقد عرف في إنشاء صحافة الوطنية ملتزمة وتميز بأفكاره الإصلاحية الثورية... دخل سجن "بربروس" ما بين سنة 1915-192، في زنزانة رقم (40)... ". ينظر : محمّد ناصر، عمر أم المصلح الثائر، ص.5 (بتصرف).

[1]أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8،الجزائر، دار البصائر، طبعة خاصة، 2007، صص.418-429 (بتصرف).

[2]"هو محمّد بن الصديق الموهوب بن الصديق تمام المعروف باسم سيدي أعلي، ولد في الثالث والعشرين من شهر فبراير سنة خمسة عشرة وتسعمائة وألف في حي سيدي محمّد الشريف بالقصبة، ادخله أبوه إلى مدرسة سروي، فظهر ميله للرسم منذ الصغر بسبب المحيط الفنّيّ الذي يعيشه الإخوة راسم والحركة الاستشرافية الفنّيّة.... شارك محمّد تمام في عدة معارض داخل وخارج الوطن... " ينظر: لخضر درياس، محمّد تمام، ص 11-12 (بتصرف).

[3] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، الجزائر، دار المؤسسة الوطنية، 1988 ص. 22(بتصرف).

[4]ولد مصطفى بن أحمد بن دباغ في الخامس من سبتمبر 1906 بحي القصبة بمدينة الجزائر، كان جده مقايسي ظهرت عليه موهبة الرسم والتنوع منذ صغره نظرا لتواجده في محيط فني، كان لموهبة دباغ وحبه للفن أثر بالغ في تكوين شخصية فنية في نضاله ضد السياسة الرامية إلى محو الصناعات الحرفية لأنها جزء من الشخصية العربيّة والإسلاميّة بالجزائر التي سعى المستعمر إلى طمسها ... استطاع أن يرقى بالفنّ وينشره عالميا عن طريق معارض أقامها في أمريكا وبريطانيا ... ». ينظر: لخضر درباس وأحمد الرفاعي، مصطفى دباغ رائد الفنون التطبيقية في الجزائر، ترجمة بويحياوي نادية، المتحف الوطني للآثار، ص 8-12 بتصرف.

[5]إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص. 22 (بتصرف).

[6] ولد إسياخم سنة 1928 قبل الأوان بدوار حباء قرب أزفون، ابن عمار بن أرزقي وأغمات وردية، انتقل مع والده وهو صغير سنة 1931 إلى غليزان كان والده يملك هناك حمام ... هكذا عاش طفولته بعيدا عن أمه تعرض لحادث بلعبه

حيث كان في منمنماته يعرِّف بالتراث العريق للجزائر، وكل محطاته التاريخية والثقافية، وكذا الجمال الطبيعي الذي تحظى به هذه البلاد من مناظر طبيعية، وقد اشتهر كذلك الفنّان **إسياخم** بتصوير الطوابع البريدية الجزائريّة.

أيضًا نجد الفنّان **علي خوجة**[1] الذي" قدمت له المنمنمات الدقة، والصرامة، والصبر، وحب الجمال، واحترام التقاليد... يقول في حوار أجراه ...أنْ تكون متحضرًا يعني أن تقيِّم بشكل أفضل وتحب التقاليد ... لقد تعرض الفنّ الإسلاميّ لتأثير الإغريق، الرومان، إن ذكرنا فقط الحضارات المهمة التي أثرت على ثقافتنا وتركت بصمتها، من المثير للفضول أن نؤكد على ثقافتنا، ونرفض كل هذه المعيقات..."[2]؛ نلاحظ أن الفنّان **خوجة** من خلال كلامه، أراد في لوحاته التمسك بهويته الثقافية التي حاول المستدمر طمسها بشتى الطرائق.

يوجد هناك العديد من الفنّانين الجزائريّين، الذين كانت لهم أعمال فنية في فن المنمنمات ليس بوسعنا ذكرهم جميعًا، وعليه ومن خلال عرضنا لثلة منهم تركوا بصماتهم بأناملهم السحرية في فن المنمنمات، ارتشفوا من التراث الإسلاميّ المغربي الأندلسي والمحلي للجزائر، بالإضافة إلى التأثر بمدارس التصوير الإسلاميّة وبالأستاذ **محمّد راسم**.

---

بقنبلة ودخل المستشفى سنة 1943 واصل التمدرس بغليزان سنة 1947 إلى مستوى شهادة الدراسة الأهلية كان محمّد يقوم بالرسم ويقول لأحمد زقاع بأن الراهبة التيكانت فيا لمستشفى تحضر له أدوات الرسم وكانت تحتفظ برسوماته لكن ذلك لم يكن له الكثير من الأهمية". ينظر: جعفر إينال، إسياخم الوجه المنسي، ترجمة أحمد أمين محرز، ص.103(بتصرف).

[1] ولد علي خوجة في سنة 1923 بالجزائر العاصمة، درس الخط والزخرفة بمدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة إلى جانب خاليه عمر ومحمّد راسم، عمل أستاذ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة سنة 1961، اهتم بتقنية الألوان المائية وتقنية الحفر، تحصل على الميدالية الذهبية لأحسن حرفي بفرنسا 1960... ». ينظر: علي علي خوجة، وزارة الثقافة المتحف الوطني، جاز للنشر، الجزائر عاصمة للثقافة العربيّة 2001، ص 157.

[2] علي خوجة، مرجع سابق، ص 37-38

### 1.3. تأثيرات محمّد راسم على تلاميذه:

بعد التحاق الفنّان **محمّد راسم** بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1933م، تتلمذ على يده العديد من الفنّانين منهم: **مصطفى بن دباغ** و**محمّد أمين الأمناء** و**علي خوجة** و**محمّد تمام**، وهذا الأخير نسلط الضوء على مجموعة من أعماله مع أستاذه **محمّد راسم**، حيث نحاول بشكل موجز إبراز مدى تأثير **محمّد راسم** على تلميذه **محمّد تمام**.

#### 1.1.3. الزخرفة:

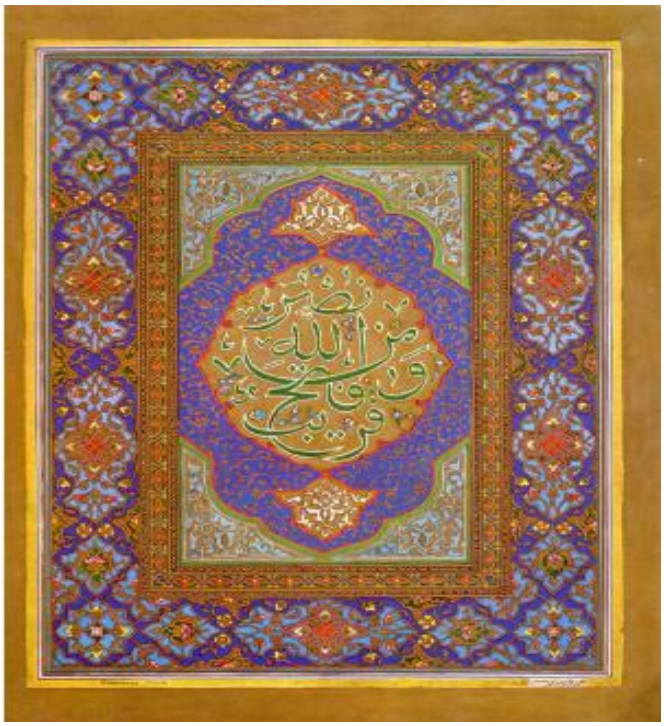
استعمل **راسم** الزخرفة بصورة كبيرة بأنواعها، حيث نلاحظ الزخرفة الهندسية في منمنمة **داخل المسجد** على المئذنة والكوشات وأرضية صحن المسجد. وكذا في منمنمة **عودة الخليفة** من خلال الشريط الزخرفي والعمارة على دروع المحاربين، وفي عمارة وسجاد منمنمة **غداة زفاف**... والزخرفة النباتية حاضرة بصورة كبيرة في كل لوحاته على ملابس الشخصيات والعمارة والأطر كشريط زخرفي، مما أكسبته التنوع في مسا-حته وحجمه، بالإضافة إلى وجود الزخرفة الخطية أو الكتابية، في لوحة "**نصر من الله وفتح قريب**" و"**البسملة**" ومنمنمة "**طلب العلم من المهد إلى اللحد**" و"**داخل المسجد**" (ينظر: اللوحتين رقم 10-11).

كما لا ننسى الزخرفة العمائرية من أعمدة لها تيجان تزدان بزخرفة نباتيّة وشرفات وقباب وأقواس حدويّة، باستثناء القوس المفصّص المطلّ على صحن المسجد في منمنمة "**داخل المسجد**"، خاصة بعد توظيف البعد الثالث مما ساعد على بروز جماليتها في كل المنمنمات التي تتضمن العمارة سواء دينية أو مدنية.

طلب العلم من المهد الى اللحد

**المصدر :** Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien,p.24

**- اللوحة رقم 10 -**



نصر من الله وفتح قريب

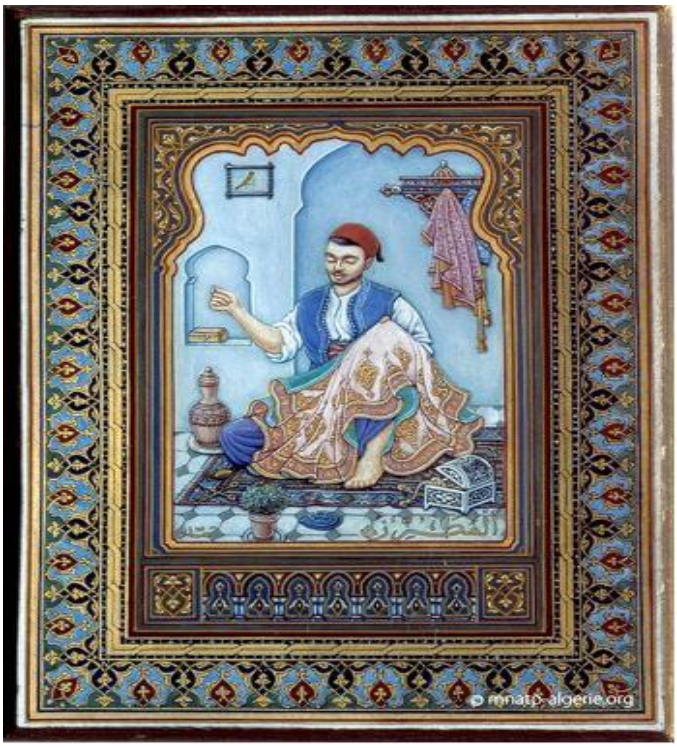
**المصدر :** Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien,p.60

**- اللوحة رقم 11-**

وظف الفنّان **محمّد تمام** الزخرفة ببراعة " فقد درس الرسم والخط العربيّ على يد محمّد راسم، ثم تابع دراسته بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس بعد حصوله على منحة، وبتفننه في الزخرفة وظفها على الخزف كما أسند إليه زخرفة هدايا الرؤساء من قبل الرئيس الفرنسي، كما قام بتزيين **إقامة الميثاق** و**نزل الأوراسي**." [1]؛ وظف الزخرفة النباتية بكثرة، مثلما نجدها بالأشرطة الزخرفية كإطار وفي ملابس الشخصيات والجدران.

أما الزخرفة الهندسية فقد كانت قليلة مثلما عند أستاذه **راسم**، وتظهر بصورة قليلة على أرضية منمنمتي **المطرز** و**في المقهى**، وعلى زليج وبلاط وكوشات منمنمة **قهوة الفوارة**، وبإطار منمنمة **الهدية** عبارة عن أشكال هندسية متداخلة لتشكيل الإطار، كذلك نلاحظ بتسلسل النقاط تشكل إطار في منمنمتي بورتري **حاملة الكتاب** و**امرأة من الجنوب**، أيضا تظهر أطباق نجمية في منمنمة زخرفة **إسلامية مغربية** (انظر اللوحتين رقم 12-13).

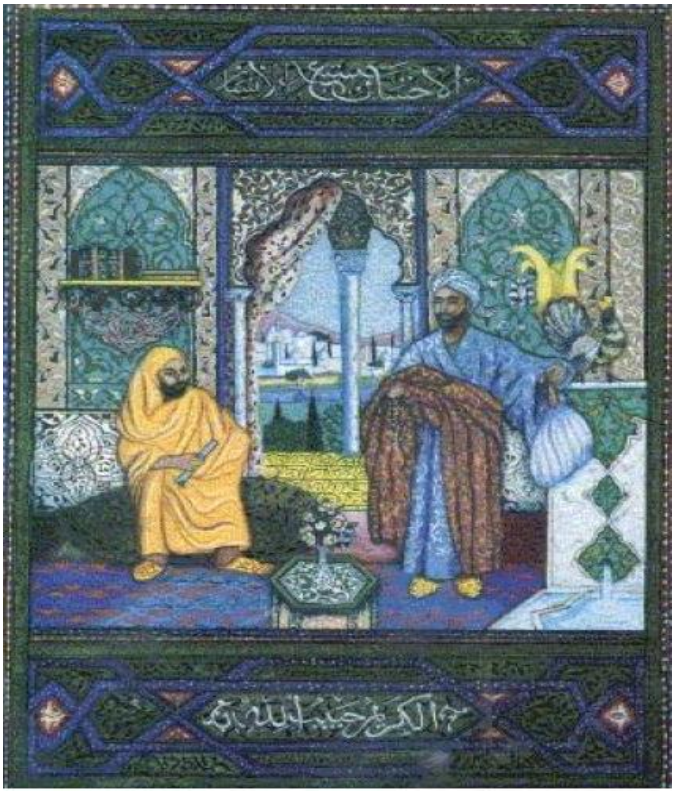
[1] دبلاجي سعيد، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، محمّد راسم أنموذجا، شهادة ماجستير في الفنون الشعبية، جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، 2007/2006م، ص56.
http://dspace.univ-tlemcen.dz/handle/112/4288




**منمنمة المطرز.**

**المصدر : لخضر درياس، محمّد تمام، (واجهة الكتاب)**

**- اللوحة رقم 12 -**



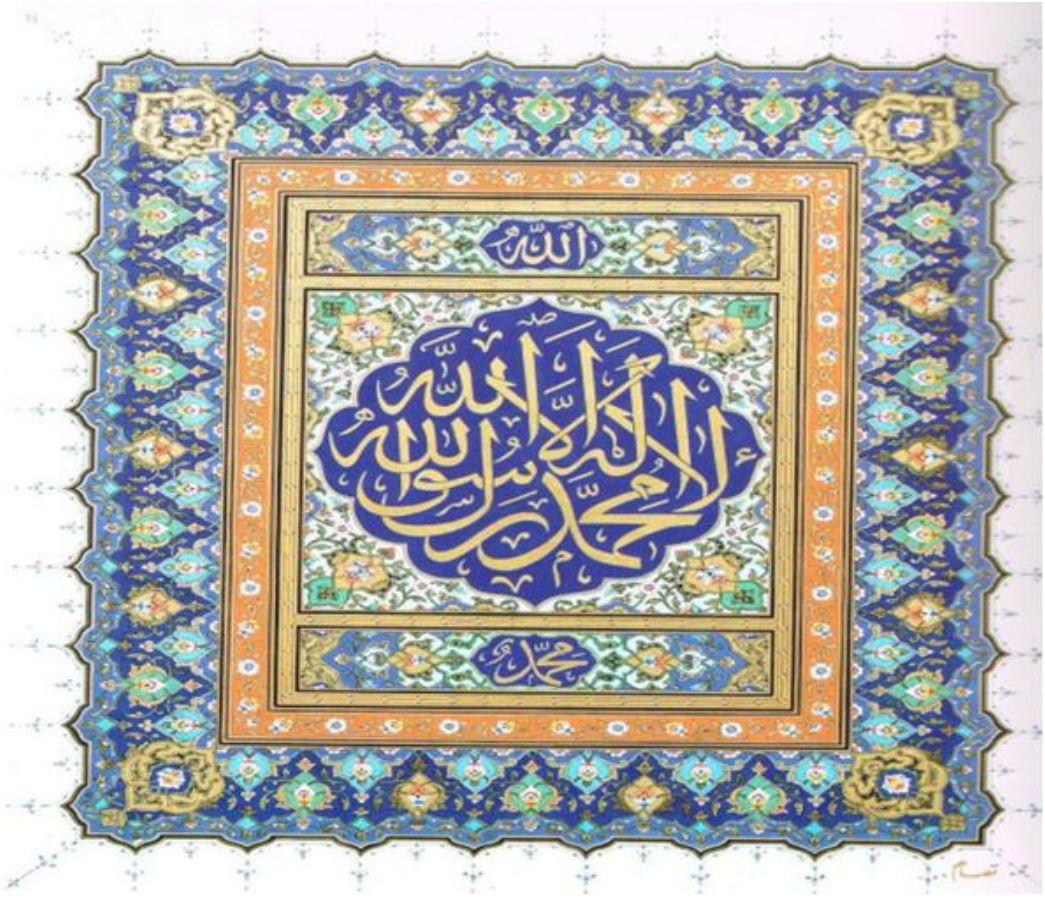
**منمنمة الهدية**

**المصدر : لخضر درياس، محمّد تمام، ص 30**

**- اللوحة رقم 13 -**

واستخدم **تمام** الزخرفة الكتابية بكثرة، في مواضع تكون أساسية كما في منمنمة **البسملة** و**سورة الإخلاص** و**آية قرآنية** و**آية الكرسي** و**الشهادة**، وتكون ثانوية بمثابة عنوان كما في منمنمة **المطرز**. وتظهر الزخرفة العمائرية مع استعماله للبعد الثالث لإبراز العمق في أقواس وتيجان وشرفات قباب مآذن، تبين تمازج الطراز العثماني والمغربي الأندلسي في كل من بورتري **امرأة من الجنوب** و**الهدية** و**قهوة الفوارة** و**الأمير عبد القادر** (ينظر اللوحتين رقم 14-15).

يمكننا القول إن الزخرفة الهندسية وخاصة النباتية، كان لها الدور في تحجيم سمك إطار المنمنمة سواء عند الفنّان **راسم** و**تمام**.



**منمنمة الشهادة**

**المصدر : لخضر درياس، محمّد تمام، ص 40**

**- اللوحة رقم 14 -**

**بورتري إمرأة من الجنوب**

**المصدر : لخضر درياس، محمّد تمام، ص 46**

**- اللوحة رقم 15 -**

### 2.1.3. الألوان:

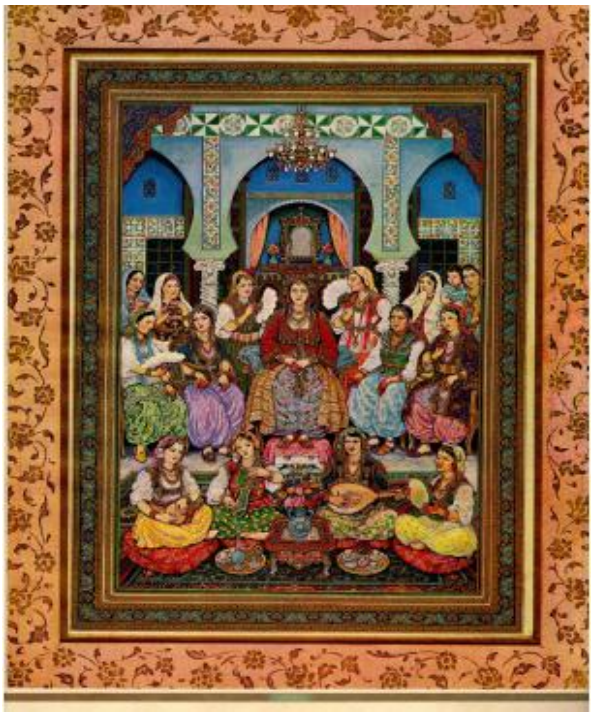
نوّع **راسم** في توظيف الألوان " احتفظ بحدة الألوان ونصاعتها لكن استطاع أن يمزج بينها، فظهرت متناسقة ومتناغمة كما أنه أدرج عدة مشتقات لونية للون واحد"[1]؛ كما استعمل اللون الذهبي، مثال على ذلك منمنمة **خير الدين بربروس**. أما **تمام** فقد كانت الألوان الفاتحة الغالبة في تصويره، أبدع في تنفيذها، خاصة منها اللون الأزرق مما أضفى جمالا

[1] بلبشير أمين، أثر فن المنمنمات الإيرانية في المنمنمات الجزائريّة بهزاد ومحمّد راسم أنموذجا، دراسة فنية وأثرية، إشراف: أ.د. معروف بلحاج، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان،2009/2008م، ص64.
http://dspace.univ-tlemcen.dz/handle/112/4446

كبيرا على الزخرفة، يظهر جليّا في الصورة **الشهادة**، كما نوّع في استعمال الألوان القاتمة بصورة قليلة، على سبيل مثال منمنمة عنوان.

### 3.1.3. تنوع الموضوعات بتنوع الشخصيات:

نوّع **راسم** في موضوعات منمنماته منها: الدينية والتاريخية والاجتماعية، وصوّر شخصياته بملامح عربية واضحة، في مختلف الأجناس والأعمار، كما في منمنمة **ليالي رمضان** و**حومة سيدي عبد الله رحلة صيد**. وزعت شخصياته أحيانا بطريقة متناظرة يظهر ذلك في منمنمة **غدا زفاف** (ينظر: اللوحة 16)، أيضا نوع في تصوير الشخصيات منها المقدسة وعلى رأسهم النبي صلى الله عليه وسلم في منمنمة **تاريخ الإسلام**، وصور الشخصيات البطولية في تاريخ الإسلام والجزائر منها: **هارون الرشيد** و**خير الدين بربروس** و**الأمير عبد القادر**، كذلك وظف الأشكال الميثولوجية، في لوحة **هذا براق النبي صلى الله عليه وسلم.**

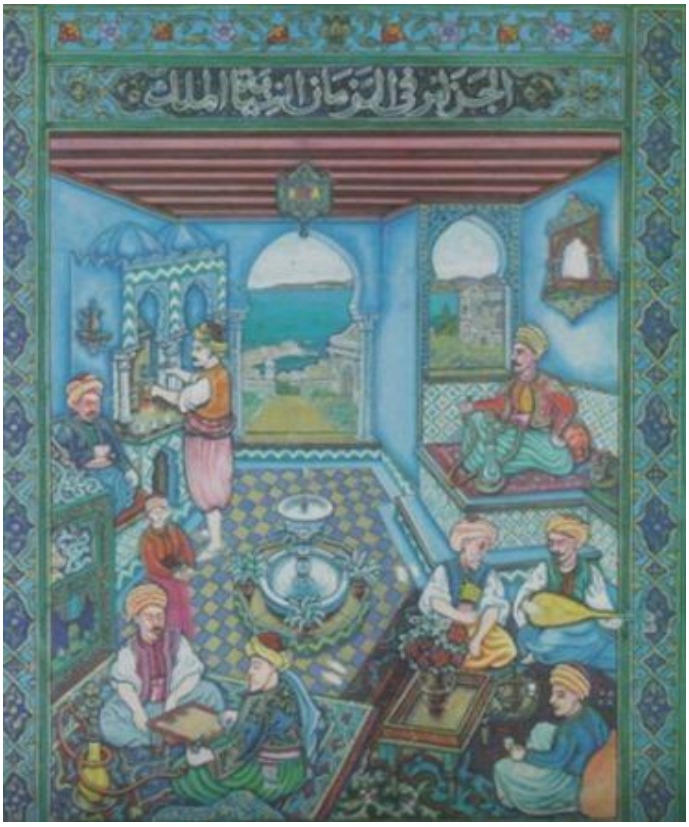


**لوحة: غدا زفاف**

**المصدر** : Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien,p.41

**– اللوحة رقم 16 –**

أما بالنسبة للفنان **تمام** يظهر تأثره بأستاذه **راسم** في موضوعات منمنماته حتى أنها تقريبا تحمل العنوان نفسه سواء في الموضوعات الاجتماعية التي تعبر عن العادات والتقاليد، أوفي المواضيع الدينية... وقد نوّع في توظيف أجناس شخصياته وأعمارها، ذات سمات عربية، كما في منمنمة **تلاوة**. وُزعت شخصياته حسب الموضوع، مثلما نجد ذلك في منمنمة **قهوة الفوارة** (ينظر: اللوحة 17) حيث وزعت جماعات أو مجموعات، ويؤكد ذلك اتجاه النظر ووضعيات الجلوس؛ وجعل واحدا منهم يحتل السيادة بجلوسه في مكان عال عنهم، يظهر من خلال أناقته ومقام جلوسه بأنه صاحب الدكان "القهوة"، وعلى العموم وزعت شخصياته بتوازن في محوري اللوحة.



**منمنمة قهوة الفوارة**

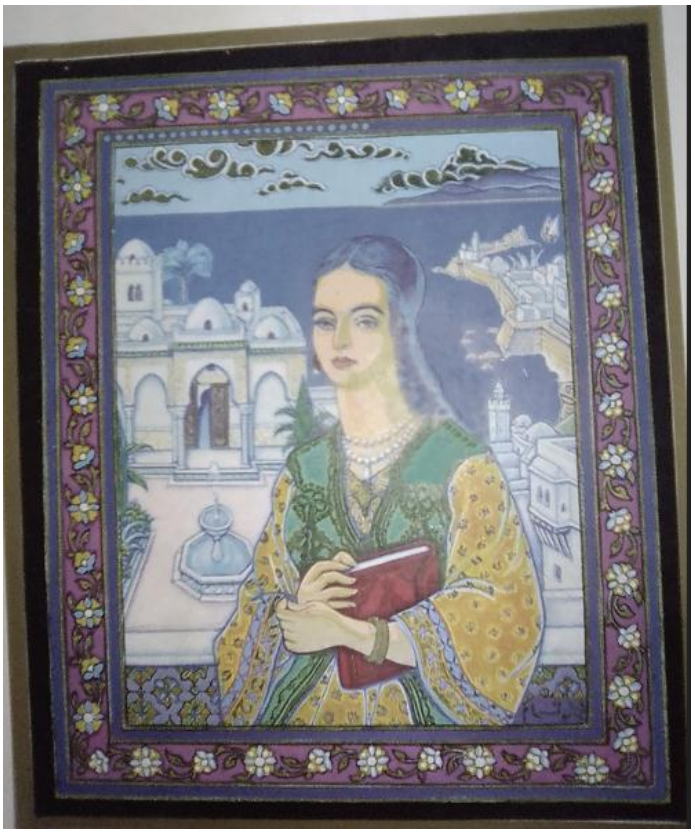
**المصدر : لخضر درياس، محمّد تمام، ص 46**

**- اللوحة رقم 17 -**

ويبـرز ملامـح الشخصـيات وانتمـائهم، كمـا فـي بـورتري **إمـرأة مـن الجنـوب** يظهرهـا بملامح الجنوب وحليه وزيّه. إذ وفق **تمـام** في منمنمة **فـي المقهـى**، فـي تحديد قسمات وجه الرجل المدخن وحالة تقلص خدوده واعتداله في الجلوس؛ كذلك نجح في منمنمة **تـلاوة** بإبراز نور تلاوة القرآن على وجوههم، فلم يصورهم ببشرة سمراء حتى يعكس نور الله على بشرتهم لأنهم بشروا بذلك، كما وفّق الفنّان في رسم شخصيّة **منمنمـة المطـرز** وتناسق حركات بنانه وجلوسه المعتدل ونظرته المدققة في التطريز.

إلا أنه في رسم بعض الشخصيات، (ينظر: اللوحة رقم 18)، لم يوفق الفنّان **محمّد تمام** في إبراز عنقها وتناسقه مع وجهها، بين العنق طويل مبالغ فيه؛ هذا وفي لوحة **الفـارس** رسمه بجسم هزيل، مع أن الفارس في الغالب يظهر بجسم قوي نوعا ما ضخم بعضلاته... دلالة على فروسيته وقوتهفي القتال، كما رسم الحصان بجسم هزيل؛ كذلك لم ينجح في رسم ملامح شخصيات منمنمة **تجهيـز العروسـة**، لكونه لم يوازن في إبراز استدارة الوجه وبين وضعية انحناء العنق.

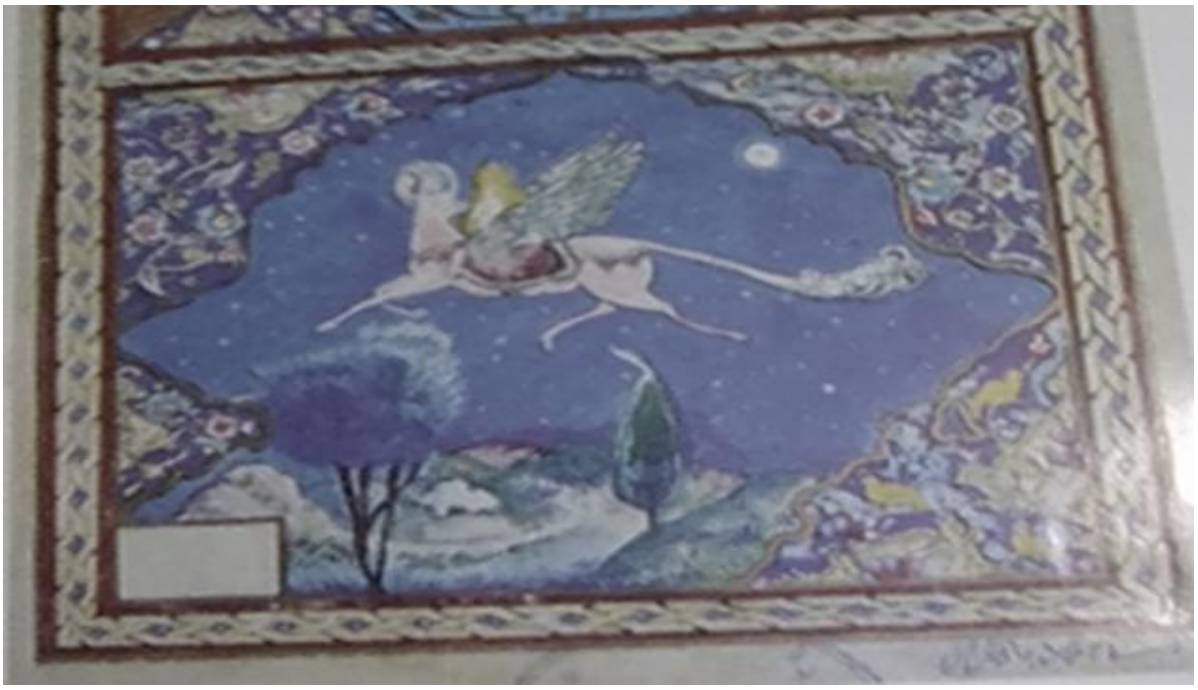
لكن بالإضافة إلى هذا صور **تمام** الشخصيات المقدسة، وعلى رأسهم النبي صلى الله عليه وسلم راكبا البراق عليه هالة ذهبية؛ كذلك صور الشخصيات التاريخية منها: **داي الجزائر** و**الأمير عبد القادر**(ينظر: اللوحات رقم 19-20) .



**بورتري حاملة الكتاب**

**المصدر : لخضر درياس، محمّد تمام، (واجهة الكتاب)**

**- اللوحة رقم 18 -**



**لوحة البراق**

**المصدر : لخضر درياس، محمّد تمام، ص 28**

**- اللوحة رقم 19 -**

**الأمير عبد القادر والامبراطور نابليون الثالث**

**المصدر : لخضر درياس، محمّد تمام، ص 66**

**– اللوحة رقم 20 –**

وعليه، يظهر تأثير الأستاذ **راسم** على تلميذه **تمام**، ونجد مواطن الاشتراك بينهما في المواضيع الاجتماعية من عادات وتقاليد (احتفالات للأعراس وشوارع القصبة...) والمواضيع الدينية أيضًا، ممّا يؤكد مدى تمسك أهل هذه البلاد بدينهم في منمنمة (أداء الصلاة ليالي رمضان، براق النبي صلى الله عليه وسلم...)، وكذلك الموضوعات التاريخية حاضرة، تمجيد للمعارك وللأبطال الجزائر مثل منمنمة **الأمير عبد القادر**.

أيضا التنويع عند الفنّانين في الألوان، إلا أنه استعملها **تمام** فاتحة على زخارفه مما زادها جمالا. أتقن **راسم** في رسم الشخصيات، لكن **تمام** لم يوفق أحيانا في ذلك، على العموم المتذوق للوحات الفنّان **راسم** يدرك مدى تأثيره على تلميذه **تمام** بصورة كبيرة، وكلاهما كانا في أعمالهم الفنّيّة يهدفان إلى التعريف والتوثيق بالتراث الجزائريّ المعنوي والمادي.

**خلاصة الفصل :**

من خلال بحثنا في تراثنا للفكر الجمالي الإسلاميّ، وبالاستعانة بثلة من المفكرين والباحثين المسلمين للجمال الإسلاميّ، استنتجنا بعض جماليات التصوير الإسلاميّ، التي تتمثل أولاً في : التعبير عن الجمال المطلق، وثانيًا : الوحدة والتنوع.

في المقابل، لاحظنا بأن التصوير الإسلاميّ يتميز بمجوعة من المدارس الفنّيّة لها خصائصها وروادها وأغلب أعمالهم محفوظة في المتاحف الغربية والإسلاميّة، وسلطنا الضوء على التصوير المصغر "المنمنمات" واتسمت هذه المدارس بالوحدة والتنوع، ووحدة المنهج الفنّ الإسلاميّ وتنوع في الأساليب. وكذلك تميّز فن المنمنمات في الجزائر بتنوع والوحدة في الموضوعات.

هذه المواضيع حوّرت في قالب إستطيقي بأشكال زخرفية وهندسية ونباتية، تمتاز بالتكرار والتشابك والتضافر والتماثل تشكل لنا الوحدة والتنوع، زُينت بالخط العربيّ وبالأخص المغربي ومما زادتها بهاء الألوان البراقة الزاهية التي سحرت سابقا الفنّانين المستشرقين بجاذبيتها، كل هذا في صورة مصغرة ترجمت لنا شخصية الفنّان الجزائريّ ومدى تشبثه بهويته الثقافية، خاصة وأن المستدمر الغاشم حاول طمسها بشتى الوسائل القمعية والإغرائية لترسيخ ثقافته، التي تخلى عنها فنانوهم في بعض أعمالهم خاصة عند زيارتهم الجزائر وتذوقهم لفنون العالم الشرقي، فظهر الفنّ الإسلاميّ في أعمالهم الفنّيّة أمثال **ديلاكروا**(1798-1863)Eugène Delacroix الذي سحر بالأشكال والألوان عند زيارته للجزائر وغيرها من البلدان.

# الفصل الثاني

## هندسة المعنى في منمنمات راسم

موضوع الحرب في منمنمة راسم.

الموضوع الديني في منمنمة راسم.

منمنمة راسم وثيقة فنية للحياة اليومية الجزائريّة.

**تمهيد :**

تنوّعت منمنمات الفنّان من حيث موضوعاتها، منها الدينية والاجتماعية والتاريخية. وعليه، الهدف من هذا الفصل الموسوم بعنوان : "هندسة المعنى في منمنمات راسم"، ابراز هندسة وتشكل المعنى في منمنمات **محمّد راسم**، بإحياء لتراثه بلمسات حديثة. ونوضح ذلك في **ثلاثة مباحث: المبحث الأول:** موضوع الحرب في منمنمة راسم. و**المبحث الثاني:** الموضوع الديني في منمنمة راسم. **المبحث الثالث:** منمنمة راسم وثيقة فنية للحياة اليومية الجزائريّة.

ويتم الاعتماد في الدراسة على المنهج السميائي، مع إدراج السّرد بمفارقاته وتقنياته السّردية، انقسم البحث إلى قسمين، **الأول** يعالج الوعاء التقني والتشكيلي، **والأخير** تستخرج الإيحاءات والدلالات التي تحملها العلامات مع مراحل السّرد وأركانه.

## 1. موضوع الحرب في منمنمة راسم :

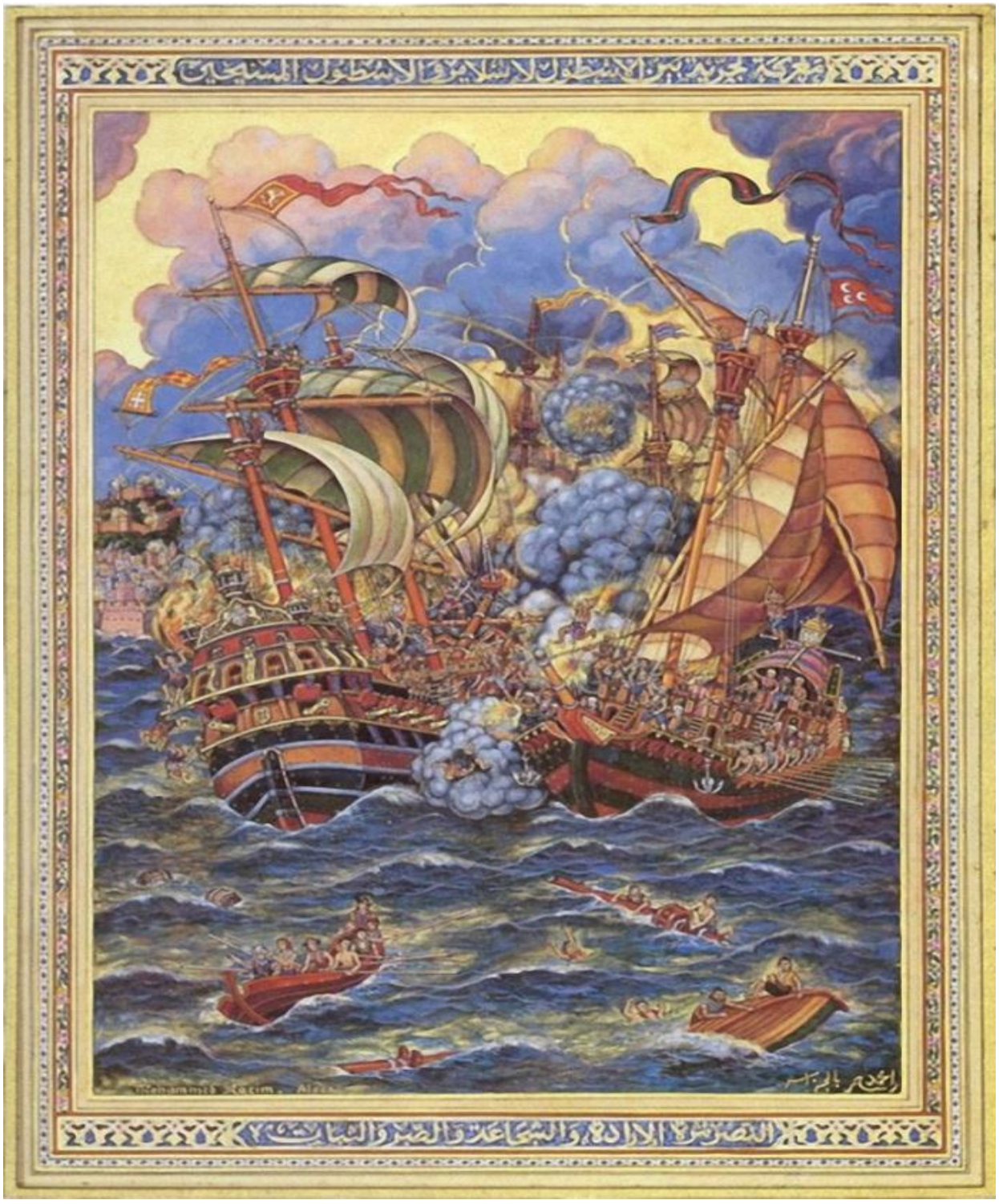
تميزت المنمنمات الإسلاميّة بتنوع في الموضوعات، وتطرقت المدرسة الفارسية والعثمانية على غرار كل المدارس للموضوعات التاريخية بتصوير الحكام والحروب. فقد استلهم بعض فناني المدرسة الفارسية الإسلاميّة من تراثهم، خاصة الجانب التاريخي، تأثروا بـ"**الشاهنامة**"، تجسد مآثر أبطال التاريخ الفارسي القديم. من بينها "منمنمات كتاب **الشاهنامه** فهي" تناسب المؤلفات التاريخية أكثر من المؤلفات الأدبية وهذا طبيعي تماما لأن كتاب "الشاه–نامه" بقي لفترة طويلة في إيران كتابا تاريخيا بالإضافة إلى كونه أدبيا"[1].

كذلك يظهر في التصوير التركي الاهتمام بالجانب التاريخي، ويبدو أنه التصوير التركي تأثر بالفنّ الفارسي والأوروبي، إلا أنه ابتكر أسلوبا له، فـ" المنمنمات العثمانية لها طابعها الخاص ويتضح الأسلوب التركي من خلال المناظر المسجلة لبطولات الملوك خلال الحروب، وما يتعلق بالأحداث التاريخية التي شهدتها الإمبراطورية العثمانية وسلاطينها"[2].

توجد مجموعة من المنمنمات التاريخية للفنان محمّد راسم منها: لوحة "**تاريخ الإسلام**" و"**الأمير عبد القادر**"، و"**خير الدين بربروس**"، و"**معركة فرسان**"، و"**معركة بحرية**"، وهذه الأخيرة سيتناولها البحث، للغوص في أغوارها (ينظر: اللوحة رقم 21).

[1] ل. ت. غوزاليان و م . م . دياكونوف، المنمنمات الإيرانية في مخطوطات "الشاه –نامي"" التاريخية ترجمة : ريما علاء الدين، دمشق، ط1، دار علاء الدين، 1998، ص.7.

[2] إيمان عفان، دلالة الصورة الفنّية دراسة تحليلية سميولوجية لمنمنمات راسم، رسالة لنيل شهادة ماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام ، جامعة الجزائر ، 2004/2005، ص 91.



**لوحة معركة بحرية**

**المصدر**:.Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien,p57

**– اللوحة رقم 21 –**

## 1.1 تجلّيات الفنّ الإسلاميّ بأنامل راسم:

تميزت اللوحة بمجموعة من الأطر ذات الشكل المستطيل، الأول به زخرفة نباتية، والثاني أكثر منه سمكا يزدان بزخرفة نباتية بألوان متباينة، وزعت وحداتها الزخرفية بالتناظر والتوازن، كذلك تتوسط الإطار نفسه زخرفة كتابية في المستوى العلوي والسفلي، وفي هذا الأخير كتابة تتضمن :" معركة بحرية بين الأسطول الإسلاميّ والأسطول المسيحي"، أمّا الجزء السفلي، جاء فيه :" النصر ثمرة الإرادة والشجاعة والصبر والثبات"

يظهر داخل اللوحة في البحر ماثلة مجموعة من الفلك، دارت بينهم معركة بين المسلمين والمسيحيين، في الصدارة توجد سفينتين ذات ألوان منسجمة بها جحافل. وفي المحور الأيمن للصورة تضمن سفينة بلون أخضر وأحمر وأشرعتها بلون أصفر برتقالي محمر، وأعمدتها بلون برتقالي مصفر نرى أشخاص كل له وظيفته، ويظهر هذا التباين من خلال زيهم، يلاحظ أربعة رجال في جنبي السفينة، يضعون على هاماتهم عمائم، ويرتدون ملابس أنيقة ذات ألوان منسجمة، ومن سحنتهم يتبين بأنهم قادة. ويظهر جنود منهم ثلة يطلقون النار، ونفر حوالي سبعة يحملون المجاديف، كانت ملابسهم بسيطة عن لباس رؤسائهم.

كانت هذه السفينة تميل يمنة ويسرة، بسبب قذائف الصليبيين، والملاحظ أنه لم يصبهم كلل ولا ملل وهذا دليل على اصرارهم على النصر، لأنهم لم يكترثوا لهجومات العدو، بل قاموا بمجابهتهم، ونشاهد أحد القادة يشير بيده ربما إعطاءه الأوامر في بث الحماس والاستمرار حتى النهاية، وبالقرب من هذه السفينة تظهر أخرى للمسلمين بدنها باللون أبيض

وأسود والبرتقالي المحمر، أشرعتها بلون أخضر والأصفر وأعمدتها بلون أحمر تركن والجنود يقفزون إلى البحر، لأن جزءا من سفينتهم المجاور لفلك الصليبيين يحتدم بالنار.

في حين وظف في مقدمة الصورة بعض الجنود في عنفوان شبابهم بقوارب فارين، وآخرين منهم يلوذ نحو الشاطئ يصارع أمواج البحر الهائج، ويظهر ذلك جليا من خلال أشرعة السفينة التي تكاد تتمزق وأعمدتها تتحطم بهيجان البحر، مما يعكس التفاعل الحاصل به جراء شراسة هذه المعركة، أيضًا يصور لنا الفنّان فرار الجنود، ويضعهم في الصدارة فهم نتيجة لما يحدث في الخلف، وفي جنبي اللوحة توقيع الفنّان.

أما في خلفية اللوحة يظهر فلكا واحدة، نرى جزءا منها في المحور الأيسر لصورة والأخرى سوى الراية بلون ذهبي، وفي كليهما رمز الصليب بلون أبيض، وكانت بين السفن المسلمين والمسيحيين قذائف المدافع، الذي غشي السماء بالأزرق القاتم، وأعطى الفنّان للسحب لونًا غير مألوف في الطبيعة كانت بلون برتقالي مصفر وأصفر، تظهر من المحور الأيسر أي من جهة أسطول الصليبيين ويتجه بِاتجاه أسطول المسلمين.

### 2.1 الوعاء التقني والتشكيلي للمنمنمة:

تنتمي اللوحة إلى فن التصوير المصغر، والملاحظ أن الفنّان يصف المعارك التي خاضتها الأمة المسلمة وخاصة الجزائريّة بدعم من الدولة العثمانية. وهذا النوع من المواضيع اِنتشر بكثرة في المنمنمات الفارسية والتركية بتصوير مشاهد القتال، والحصار والأسلحة، واللوحة تصور مجريات أحداث معركة بحرية بين المسلمين والمسيحيين.

وقد استعمل الفنّان عناصر التصميم للعمل الفنّيّ منها، البسيطة والمركبة وسنتطرق لها فيما يلي:

- **النقطة:**

وظف الفنّان النقطة، بشكل كبير وصغير، تظهر منها الصغيرة في رؤوس المحاربين المسلمين وبالزخرفة الكتابية الموجودة في الإطار الزخرفي وتوقيع الفنّان. وتوجد النقطة الكبيرة في بعض الفتحات الموجودة في السفينة، بحيث النقاط التي في مقدمة الصورة كبير، وفي المؤخرة صغيرة.

- **الخط :**

استخدم الفنّان مجموعة من الخطوط المنحنية والأفقية، المائلة، ومنها الأشكال الأساسية والثانوية، استعمل الخطوط المنحنية والواسعة والضيقة في الانحناء ذات الشكل الحلزوني وهذه الأخيرة كونت السيقان والبراعم والأوراق من سعف النخيل المحوّرة، وفي الدخان كونت شكلا غير منتظم نراه في السحب.

أما الخطوط المنحنية في الزخرفة الكتابية ذات الانحناءات الواسعة، تظهر في الأشرعة والحبال والزوارق، وتشكيل السفن والأمواج والرايات، كذلك وظف الفنّان الخط المائل في أشرعة السفن، مجاذيف الجنود، واستخدم الخطوط المتقاطعة في راية المسيحيين – رمز الصليب– أيضًا الأفقية والعمودية متصلة شكلت لنا إطار اللوحة. وهذا مما يبرز

دور الخط فهو" يحيط بمساحة معينة أو شكلا ما، فيكون أداة تحديد، ويحدد الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ، فطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة وتتبعها"[1].

**- اللون :**

استعمل مختلف الألوان المتباينة والمنسجمة، يوجد التدرج في الألوان بدرجاتها القاتمة والفاتحة، يظهر التدرج الوني قصير المدى في الدخان، وعلى سطح البحر في محوري اللوحة توجد قتامة، وفي الوسط يظهر لون أقل منه درجة في القتامة، إلى أن يصل إلى اللون الفاتح بالأخضر المزرق ، أيضا التدرج في الألوان الموجودة في السماء بالألوان المتجاورة البرتقالي المصفر والأصفر، كذلك التدرج في اللون الأزرق الموجود في السماء، إلى أن يربطه مع الأزرق القاتم الذي سبق وذكرنا الموجود في المحورين، واستعمل التدرج واسع المدى، والتدرج ساعده على الحصول على البعد الثالث أو العمق.

**-الشكل والأرضية :**

استخدم الفنّان مجموعة من الألوان المتوافقة المتجاورة في سفن المسلمين وألبستهم حتى تبرز أكثر بجاذبية ألوانها خاصة وأنها الأشكال الأساسية في اللوحة، ويوجد في الأرضية والخلفية لم يكثر في استعمال الألوان حتى تتضح أكثر سفن المسلمين، لذا جعلها تحل الصدارة في التصوير، والدخان يظهر في الخلفية لوث السماء وهو نتيجة للأحداث الحاصلة في قلب البحر، بين فلك المسلمين والمسيحيين، وعليه فإن الخلفية والأرضية كانت تخدم الفكرة الأساسية وهي معركة بحرية.

**- الوحدة والتنوّع:**

[1] صفا لطفي عبد الأمير، الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها في منمنمات الواسطي، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية (العراق)، المجلد رقم 14، العدد رقم 2، 2006، ص234.
https://search.emarefa.net/ar/detail/BIM-339193-

تظهر الوحدة والتنوّع في عناصر اللوحة، حيث يوجد التنوّع **أولا** في شكل سفينتي المسلمين والمسيحيين والتنويع في شكل القوارب بحجم صغير للخروج من الشكل الضخم للسفن التنويع في الزخرفة منها النباتية والكتابية. **ثانياً** التنوّع في مساحة الأطر تختلف من إطار إلى الآخر، أيضًا مساحة السّفن تشغل حيّزًا كبيرًا مقارنة مع القوارب وبفلك المسيحيّين، كذلك الدخان استعمل على مساحة متنوعة بين سفن المسلمين والصلبين وفي السماء.

**ثالثا** التنوّع في أي وضع القوارب وضعها في بداية الصورة ، موزعة على محوري اللوحة. كذلك جعل سفن المسلمين متقاربين، في حين سفينة الصلبيين وضعها في الخلف بمساحة صغيرة وفي الوسط اللوحة تظهر سوى رايتها، أيضا موضع الدخان تنوع في السماء وبين السفن.

**ورابعا** التنوّع في الملمس من الخشن للسفن والعتاد الحربي إلى ملمس أقل منه وملمس الرايات والأشرعة والحبال وألبسة القادة والجنود. **خامسا** التنوّع في اللون استخدم الألوان المنسجمة بمختلف تدرجاتها والتباين في اتجاه الخطط المستقيمة والمائلة، أيضًا في الألوان بين الأسود والأبيض وفي شكل الرايات ومحتواها بين المسلمين والمسيحيين، وعليه تحصل الفنّان على وحدة بالجزء إلى الكل مع هذا التباين، وإلى وحدة عضوية تخدم وحدة الفكرة التي يصبو إليها في عمله الفنّيّ.

**-الإيقاع :**

يظهر في اللوحة تكرار الكتل والمساحات، شكلت وحدات متناظرة وأخرى مختلفة، وبين كل مساحتين فترة، ويوجد في أشرعة السفينة شكلت إيقاعا رتيبا، بحيث هناك تشابه في كل الوحدات والفترات سواء في الحجم والمساحة، لكن تختلف في اللون. أيضا في المنمنمة

إيقاع غير رتيب يظهر في أشرعة سفينة المسلمين، الموجودة في المحور الأيسر، بحيث تشابهت الوحدات مع بعضها والفترات مع بعضها، لكن تباينت في الشكل والحجم، واللون أيضا في الفلك نفسه يوجد إيقاع حر في الفتحات الموجودة فيها اختلفت شكل الوحدات عن بعضها كما اختلفت الفترات، كذلك في الأمواج شكلت إيقاع يحكمه الإدراك العقلي، أيضًا بالنسبة للسفن والقوارب تميزت بإيقاع حر يحكمه إدراك عقلي فني، بحيث رتبه بطريقة مقبولة.

**-الاتزان:**

يوجد أن اللوحة تميزت بالتوازن من خلال وضعه في محور اللوحة، ما يحقق التوازن في المحور الآخر، يلاحظ توازنا سيمتريا في محوري إطار اللوحة تماثلت الوحدات الزخرفية، تميزت بتناظر كلي، أيضا يوجد توازنا غير سيمتري في سفينتي المسلمين المتماثلين في الشكل لكن اختلفت في ألوان الأشرعة، وفي وحدات السفينة كذلك توازن غير سيمتري في سطح البحر في محوري اللوحة، يظهر تناظرا في قتامة اللون، لكن المساحة تختلف أيضا؛ كذلك في اللوحة توازنا مستترا في سفن المسلمين والمسيحيين والقوارب، وفي درجة الألوان الفاتحة والقاتمة.

أيضا يظهر توازنا بوجود الثقل في أسفل الصورة أعلى الأرضية "البحر"، وليس في الخلفية "السماء" فكانت الألوان والأشكال متعددة في الأسفل فوق الأرضية، أما أعلى الصورة تميزت بألوان وأشكال أقل من الأسفل، أيضًا توازن في الخطوط في محوري الصورة، مما يساعد على التنوّع في الأشكال والمساحات.

- **السيادة:**

يلاحظ في الصورة أسطول المسلمين في قمّته راية الدولة العثمانية، قد طغت في اللوحة على باقي عناصر اللوحة وكتلها ومساحتها وألوانها، ذلك للفت انتباه المتذوق إلى هذا العنصر المصمم في مقدمة الصورة، لينال فيه الأولوية والتركيز والاهتمام به عن بقية العناصر الموجودة في العمل الفنّيّ. أما العناصر الثانوية، فكانت من أجل خدمة موضوع اللوحة.

## 2.1. هندسة المعنى للمنمنمة:

يظهر بإطار المنمنمة نسق لغوي يمثل عنوانا لها تضمن "**معركة بحرية بين أسطول المسلمين وأسطول المسيحيين**"، ابتدئ الفنّان بالإجمال ثم التفصيل بذكره " **معركة بحرية** " ثم يفصل بالمقابلة بأنها "**بين أسطول المسلمين وأسطول المسيحيين**"، فمن بلاغة توظيف المحسن البديعي المقابلة للمقابلة بين الخير والشر.

كما يوجد الإطناب في تكرار مصطلح "**الأسطول**" من بلاغة تكرار اللفظ زيادة في لفت الانتباه والاهتمام إلى القوة العسكرية التي يحظى بها كلا الطرفين، وكان من بلاغة التقديم والتأخير في ذكر أسطول المسلمين ثم المسيحيين لإبراز قيمة وقوة الأول على الثاني فوضع في المنمنمة أسطول المسلمين في الصدارة والمسيحي يظهر منه جزء في الخلفية، وهذا ما يؤكده الأسلوب الخبري، ببلاغته الفخر والتهديد.

العنوان مثير للتساؤل، يجعل قارئه يحرص على معرفة تللك المعركة البحرية، التي دارت بين المعسكرين الكبيرين: المسلمين والمسيحيين، وزاد من جمال العنوان المجاز حيث

جعل المعركة بين الأسطولين، وهي في الحقيقة بين الجيشين اللذين كانا يتقاتلان على متن الأسطولين التاريخيين.

فالرسالة اللغوية حسب **بارث** ترسخ وتثبت المعنى، فالعنوان هو بمثابة عتبة للولوج إلى المنمنمة، وكذلك يقول **بارث** عن السّرد بأنه: "بأشكاله اللانهائية، حاضر في كل الأزمنة، والأمكنة، والمجتمعات، وفي الواقع قد بدأ السّرد مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد ولم يكن هناك في أي مكان شعب بدون سرد."[1]

تسرد اللوحة معركة بحرية بين المسلمين والمسيحيين، الزمن عنصر مهم في السّرد، وهذا الأخير زمنه يختلف عن الزمن حقيقي، فهو" لا يوجد إلا في الواقع بنظام مرجعي معين أمام الزمن السّردي، فيختلف عن الواقعي ولا يظهر إلا من خلال الخطاب والنص هو الذي يبرزه من خلال دلالاته وسياقه"[2].

وبما أن زمن الخطاب يكون فيه انتقال من الزمن الحقيقي إلى الفنّيّ الذي يتحكم به الفنّان، وظف **راسم** مفارقات زمنية أثناء عملية السّرد، منها تقنية الاستذكار الخارجي" فكل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[3]،عنوان اللوحة يشكل استذكارا خارجيا،

[1] Roland Barthes, An Introduction to The Structural Analysis of Narrative, New Literary History , Vol.06, N°02, Johns Hopkins University Press, p237.
http://www.davidbardschwarz.com/pdf/barthes.pdf

[2] هبة عبد المحسن ناجى، تطور الأساليب السّرد في الفنون البصرية، جمعية آمسيا مصر (التربية عن طريق الفنّ)، المشهرة برقم (5320) سنة 2014، مديرية الشؤون الاجتماعية بالجيزة، 2018،ص6.
https://AMESEA.JOURNALS.EKB.EG/ARTICLE_75652_E879F55DA8D6B8D6106FE490DD8BA2CA.PDF

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربيّ، 2009، ص121. نقلا عن: الطاهر بن هورة، التشكيل السّردي في الرواية الجزائريّة، رواية " كتاب الأمير" لواسيني الأعرج أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة

حتى يضيء التاريخ الحاضر وما يطرحه العمل الفنّيّ.

فالزحف الصليبي له أصول قديمة على العالم الإسلاميّ فقد "حرض البابا "اوربان الثاني" الفرنسي المسحيين على الحرب الصليبية ضد المسلمين في الشرق في أواخر القرن 11م، وبعد سقوط مملكة القدس استقر بعض الفرسان في بلاد الشام، كما تحصلوا كذلك على بعض المصارف في المنطقة، ولكن الأزمة التي عاشتها القدس في سنة 1244م جعلت ملك فرنسا (لويس التاسع) يُعد حربا صليبية من أجل الاستلاء ثانية على المملكة المصرية وقد انتهت هذه الحرب بالفشل، وصار يحضر حملة أخرى ضد تونس في 1270م"[1].

فالأطماع الصليبية امتدت "فاتجهت الأنظار نحو المغرب منذ القرن 13، لأن بلاد الإسلام كانت جذابة ومفيدة ذات أرباح كثيرة"[2].

وكانت مساهمة الفرنسيين في استرجاع الاندلس يعد الانهزام الكبير الذي مني به المسيحيون في معركة الأرك بالأندلس سنة 591هـ/1209م، وشهدت الأندلس بعد هذه المعركة حدثا له أهمية كبرى وهو معركة العُقاب، شارك فيها جيش المغاربة. وقد قاد هذه

---

الماجستير، ص.67.

[1] صالح بن قربة وآخرون، تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر، سلسلة المشاريع الوطنية، الجزائر، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وأول نوفمبر 1954، 2007، ص.311.

[2] المرجع نفسه، ص.311-312.

الحرب ونظمها "ارنولد امالريك"، وهزيمة المسلمين في هذه المعركة، دفعت ملك أراغوانة "جاك الفاتح" إلى احتلال جزر "الباليار" المسلمة سنة 1230م"[1].

ومع هذا الزحف المسيحي انفصل العالم إلى القسم الشرقي يمتلكه المسلمون، والآخر غربي بزعامة المسيحيون، فقد "شهد القرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري) تحولات جذرية في الخريطة الدولية اذ انقسم العالم الى معسكرين غربي مسيحي بقيادة اسبانيا، وشرقي إسلامي بقيادة الدولة العثمانية... فالجزائر لم تكن دولة قائمة بذاتها "ذات سيادة" في القرن السادس عشر وكانت القوة التي تهدد الجزائر هي اسبانيا المسيحية، التي لم تكتف بإخراج العرب المسلمين من الاندلس، بل طاردتهم في غرب البحر الأبيض"[2].

يعد المكان ضروريا في السّرد، مثله مثل الزمن، لأنه لا يمكننا تصور أحداث خارج الإطار المكاني، كذلك في المنمنمة هو من العناصر التي لها أولوية في بناء سردية المنمنمة، فالمكان[3] الطبيعي يفقد الواقعية والتاريخية بمجرد ولوجه إلى العمل الفنّيّ، لأن الفنّان بخياله يمكنه أن يقدم ما لا يمكن أن نراه في الأمكنة الواقعية.

فمن خلال الاستذكار الخارجي، يظهر بأن العرب والمسلمين من الأندلس تعرضوا إلى الإقامة في أماكن انتقال إجبارية بعد طردهم. كما استعمل **راسم** تقنية أخرى في السّرد، متمثلة في الاستذكار الداخلي لاسترجاع أحداث جرت داخل زمن السّرد، ولدلالة على ذلك يلاحظ في المنمنمة علامات رمزية العلاقة تعاقدية عرفية بين الدال والمدلول، العلامة

[1] المرجع نفسه، ص.311-312.

[2] أبو القاسم سعد الله، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج4، بيروت، ط1، دار الغرب الإسلاميّ، 1996، صص186-188.

[3] ففي كتاب "بنية الشكل الروائي" تقسيم الأمكنة إلى عدة تقسيمات لإقامة الشخصيات، أماكن انتقال اختيارية وأخرى اجبارية.

الأولى متمثلة في الهلال يتوسط راية سفن المسلمين الموجودة بالصدارة، والأخيرة في الخلفية راية المسيحيين يتوسطها رمز الصليب.

فبعدما تعرّضت الجزائر للأطماع الصليبية مثلها مثل باقي الدول الإسلاميّة المغربية، استنجدت بالدولة العثمانية لدرأ الخطر المسيحي، استعمال الفنّان علامة تشكيلية متمثلة في اللون البني للدلالة على الجزائر." فكان دور الدولة العثمانية في ذلك الظرف الحرج من الصراع الحضاري المشار اليه، هو انقاذ المغرب العربيّ من الوقوع في دائرة الدولة الاسبانية المسيحية، والاحتفاظ بالجزائر خاصة في دائرة الحضارة الإسلاميّة، التي تمثلها الدولة العثمانية. هكذا كان الوضع[1]في القرن السادس عشر يوم كان طرفا النزاع حضارتين، تتمثلان في الإسلام والمسيحية وتمثلهما دولتين كبيرتين هما العثمانية والاسبانية"[2].

وبما أن الجزائر – كما سبق وذكرنا في هذه اللمحة التاريخية– قد تعرّضت إلى الزحف المسيحي، فإن الفنّان ببراعته عبر عن ذلك، من خلال حسن استغلاله لعناصر تصميم العمل الفنّيّ[3]، فنجده أشار إلى ذلك باستخدامه علامات تشكيلية منها الخطوط المنحنية الضيقة في الانحناء والأشكال الغير منتظمة، والخطوط الرأسية التي بقمتها الانحناء، بالإضافة إلى ذلك وظف علامة إشارية العلاقة سببية بين الدال والمدلول بالنار

[1]"لكن التاريخ لم يتوقف عند ذلك الحد، فإذا بالدولة الاسبانية يدب فيها الضعف، وإذا بدول أخرى تبرز على ساحة هي هولندا، انجلترا، فرنسا، والصراع يتوسع ويتعقد إذ يخرج عن كونه صراعا من أجل الدين لكن من أجل النفوذ الاقتصادي والقومي والاستراتيجي". ينظر: أبو القاسم سعد الله ، أبحاث وآراء، ص 188.

[2]المرجع نفسه، ص155.

[3]للأمانة فقد اعتمدنا في دلالة عناصر تصميم العمل الفنّيّ على كتاب محمود أبو هنطش، مبادئ التصميم، عمان دار البركة،2005م.

وامتداد الدخان من جهة الأسطول المسيحي باتجاه الأسطول الإسلاميّ، كل هذه العلامات لها مدلول على الحصار والارتباك، والضعف، الذي خلّفه الصليبيون مما استدعى بالجزائر أن تستغيث بالدولة العثمانية.

ويظهر مما سبق بيانه بأن الإحساس والجهاد المشترك بين الجزائريّين والعثمانيين، هو جهاد عقائدي بين المسلمين والمسحيين، " الجهاد الذي مارسه العثمانيون والسكان معهم في ذلك... كان هذا الجهاد موجها ضد كل الدول المسيحية، التي لا تعقد معاهدة صداقة مع الجزائر ويقتضي ذلك مطاردة سفن العدو في البحر والاستلاء على ما فيها من غنائم وأخذ ملاحتها وقد امتلأت خلال القرن الحادي عشر دور الجزائر ومحلاتها بهؤلاء الأسرى، وقد أدى حماس العثمانيين للجهاد البحري الى مساندة الجزائريّين لهم في ذلك التحالف ضد العدو المشترك"[1].

وبما أن الجهاد كان يصب في بوتقة واحدة هي رفع راية الإسلام وتحرير الشعوب من بطش الصليبيين، فقد استعمل الفنّان علامات تشكيلية اللون[2] الأزرق الفاتح، والرمادي، والأبيض، والأسود، والذهبي، والتدرج اللوني واسع المدى والخطوط الأفقية، كلها دلالة على قدسية المضمون الذي من أجله يحارب المسلمون، فهم يرون أنه ينبغي تأدية رسالة وزرع الطمأنينة والهدوء والثبات ونشر العدالة والسلام وذلك لا يكون إلا في الأراضي المبثوث فيها الإسلام.

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج1، 1500-1830، دار البصائر، طبعة خاصة،2007، ص 197- 198.

[2] ينظر: محمود أبو هنطش، مبادئ التصميم، وكتاب: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، القاهرة، كلية دارالعلوم،1982.

يظهر نفرا من القادة ويتبين ذلك من سحنتهم بأنهم هم الذين يوجهون الجنود في تصويبات المدافع... لذا وظف الفنّان علامة تشكيلية باللون البنفسجي لدلالة على النباهة والحكمة التي يحظون بها. فعدم ذكر أو إشارة إلى أسامي القادة يمثل استذكارا خارجيا، فقد اشتهر ثلة من الزعماء في الجهاد البحري منهم " الإخوان **بربروس**، و**مراد رايس**، ابن **الحاج موسى**، وابن **مبارك وحميدو**، و**علي البوزيعي**"[1]. كل هؤلاء تميزوا بالحنكة والحكمة في التخطيط لمواجهة المسحيين.

استخدم الفنّان العلامة الشارحة المتكونة من علامتين، الأولى وهي يظهر بأن البعض من القادة والجنود خاصة هم من فئة الشباب، وظف علامات تشكيلية منها، اللون الأحمر الفاتح، والأصفر والأخضر دلالة على الحيوية والنشاط والدفاع عن النفس، لأن الزحف الصليبي أهلك الحرث والنسل بالمسلمين. أما العلامة الأخيرة جاءت تشرح العلامة الأولى، فبالإضافة الإشارة إلى قوة هؤلاء المحاربين الأبطال من قادة وجنود، استخدم علامات تشكيلية اللون الأحمر والخطوط المتقاطعة، والخطوط المائلة توحي إلى قوة المحاربين ومقاومة العدو حتى النهاية، ويظهر جليا في اللوحة في إحدى سفن المسلمين نارا تشتعل، لكن مع هذا يبدو استمرار الكفاح، لأن ما يدافعون عنه أنبل وأشرف، أي رفع راية الإسلام وتحرير أراضيهم من الكفار الذين استحوذوا عليها.

[1] أبو القاسم سعدالله، تاريخ الجزائر الثقافي ج1، 1500-1830، دار البصائر، طبعة خاصة،2007 ص 198.

بعدما استنجدت الجزائر بالدولة العثمانية وتضافر الجهود لتخلص من الزحف الصليبي، تغيّر وضع الجزائر التي كانت عبارة عن دويلات وإمارات، فقد كان أبطال لهم بصمتهم في بناء الجزائر لاشك أن **علج علي** يهمنا كجزائريين، إذ أنه تولى على بلادنا بلقب " البايلر باي "... وكان عهده يعتبر عهد استكمال بناء الجزائر الإدارية والسياسية المعروفة اليوم. وهذا البناء الذي أرسى قواعده **عروش** وأخوه **خير دين بربروس** ... جعلوا دولة الجزائر استمرت لعدة قرون وأصبحت تدعى " جلادة المسيحية " ولم يَعتَدِ عليها إلا الاستعمار الفرنسي سنة 1830"[1].

ويقول الباحث **سبنسر** (1820- 1903)**Spencer** عن الجزائر بأنه يوجد عاملين في قدرتها على رد أوروبا والتغلب عليها " وكما يتوقع الإنسان من دولة قوية قد تأكدت مكانتها كدولة بحرية فإن تطبيق سياسته الخارجية ناجحة كما يعتمد كليا على الأسطول، وقد كان واضحا للجميع أن قدرة الجزائر على ضرب أساطيل الأعداء كانت في غاية الاعتبار، والعامل الثاني هو استحكاماتها وبنادقها"[2].

وأشار الفنّان للدلالة على هذه الهيبة والعظمة التي تتمتع بها الجزائر، استخدام علامات تشكيلية الخطوط الرأسية، وشكل المستطيل مدلولها الوقار والشموخ الذي حظيت به والفنّان أشار إلى المستدمر الفرنسي ولكن بطريقة غير مباشرة، من خلال وضع العدو الصليبي في الخلفية، وأسطول المسلمين في المقدمة، دلالة للانتصارات التي أحرزتها الجزائر سابقا.

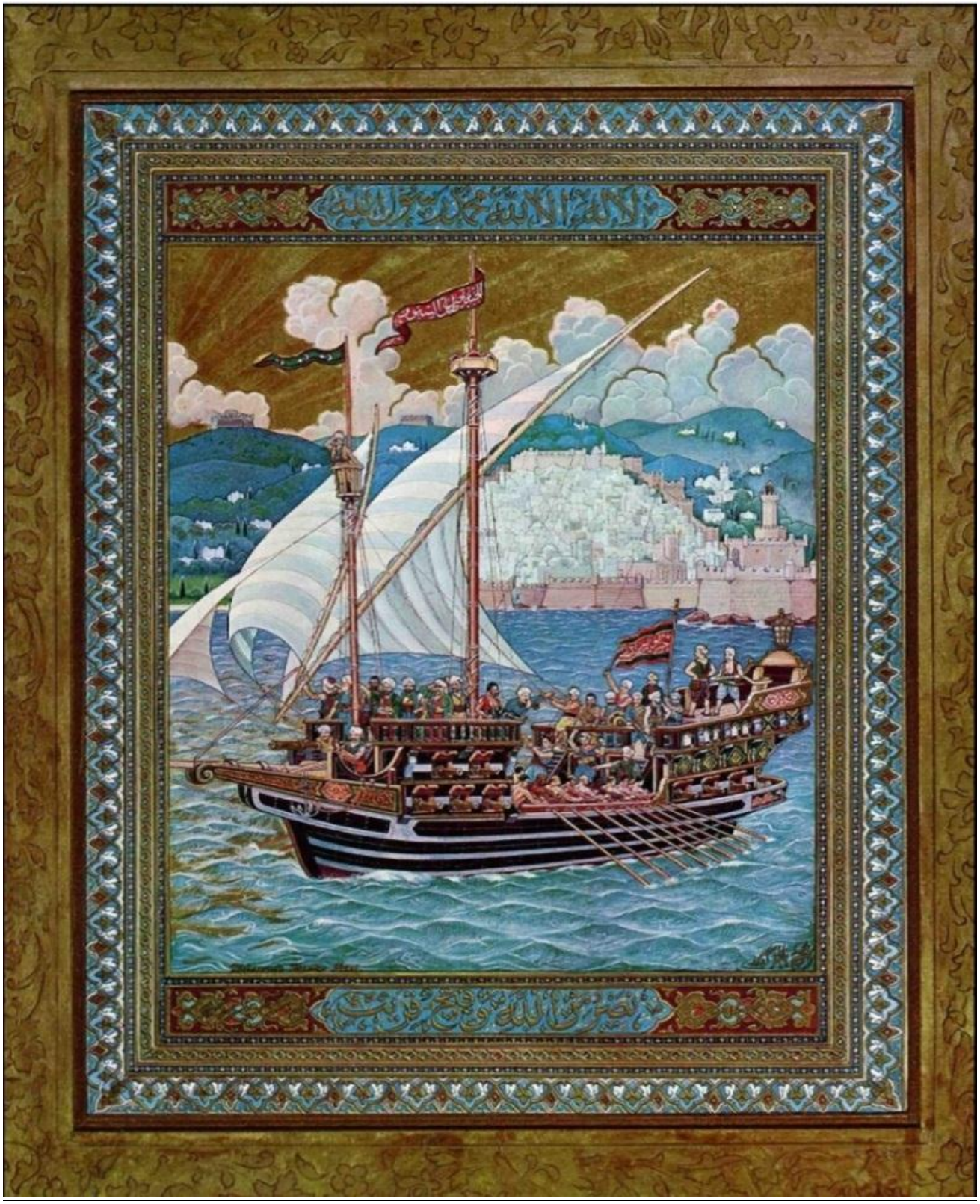
[1] أبو القاسم سعد الله، آراء وأبحاث في تاريخ الجزائر، ج4، بيروت، دار الغرب الإسلاميّ، ط1، 1996، ص.189-190.
[2] مولود قاسم نايت بلقاسم، شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830، ج2، الجزائر، دار الأمة، ط2، 2007، ص 335.

كما استعمل الفنّان **تقنية الاستباق،** فهو عبارة عن " القفز على فترة زمنية معينة من زمن القصة، وتجاور النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحدث من مستجدات الرواية"[1]،نجد الاستباق الإعلاني بالنسق اللغوي المتمثل في إطار المنمنمة تضمن: "النصر ثمرة الإرادة والشجاعة والصبر والثبات".

وفي إطار منمنمة أخرى بنفس العنوان " معركة بحرية" (ينظر: اللوحة رقم 22) كأنها تكمل معنى اللوحة التي محل الدراسة، وظف الآية التفاؤلية "نَصْرٌ مِنَ اللهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ"(الآية 13 سورة الصف)، ليقول للمستدمر بأن ما حققناه من نصر سابقا سنعيد مجدنا التليد قريبا بإذن الله، فكان الاستباق الإعلاني لتأكيد على حدث فعلي، استمد ذلك اليقين إيمانا منه بأن النصر من عند الله وقريب فهذا الاقتباس لم يكن صدفة، بالاطلاع على كتب تفسير القرآن تبين بأن سورة الصف، "هي سورة مدنية...تتحدث عن القتال وجهاد الأعداء..."[2].

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء –المغرب، المركز الثقافي العربيّ، 2009، ص132. نقلا عن: الطاهر بن هورة، التشكيل السّردي في الرواية الجزائريّة، رواية " كتاب الأمير" لواسيني الأعرج أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ص67.

[2] محمّد علي الصابوني، صفوة التفاسير، بيروت، دار القرآن الكريم، ط4،1971، ص369.



**لوحة معركة بحرية**

**المصدر:** Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien, p.55

**- اللوحة رقم 22 -**

سرد **راسم** في منمنمته أحداث معركة بين أسطول المسلمين والمسحيين، رغم أنها مساحة صغيرة ومحدودة لا تتسع لتسلسل في المشاهد، ومع هذا إلا أنه كمحاولة سيتم تحديدها.

تضمن **المشهد الأول** تقنية الحذف لتسريع سرد أحداث فترات زمنية طويلة، الحذف المعلن، فهو يختلف عما يظهر في الرواية، فمن خلال السياق يمكن للمتلقي أن يستنتج الفترات المحذوفة اللجوء للحذف لأن موضوع المنمنمة مستلهم من مرجعيات تاريخية حقيقية وليست أسطورية، لذا يظهر للحذف دورا في عملية السّرد، حيث يقول **جان ريكاريدو**(1932-2016) **Jean Ricardou** أن الحذف " هو نوع من القفز على فترات زمنية، والسكوت عن وقائعها من زمن القصّ"[1].

ويظهر الحذف في أنه لم يصور **راسم** مشهد ذهاب جيش المسلمين والمسيحيين للالتقاء كما نجد في منمنمة معركة **موهاج**، تضمن في هذه الأخيرة المشهد الأول: بتصوير السلطان بجسم ضخم يتوسط الجيش في طريقهم للقاء العدو، وفي المشهد الثاني: يصور احتدام الصراع بين الطرفين (ينظر: اللوحة رقم 23).

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربيّة، لبنان، 2007م ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ص233. نقلا عن: الطاهر بن هورة، التشكيل السّردي في الرواية الجزائريّة، رواية " كتاب الأمير" لواسيني الأعرج أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، ص80.

**منمنمة هونرنامه، المجلد الثاني، معركة موهاج.**

**المصدر : ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ،ص515.**

**– اللوحة رقم 23 –**

أما **المشهد الثاني** في منمنمة **راسم** تمثل في احتدام الصراع بين الطرفين، ترجم عن ذلك بالعلامة الشارحة متضمنة علامتين الأيقونية والإشارية، تمثلها إصابة زاوية إحدى

سفن المسلمين واشتعال النار منها وبلوغ الدخان عنان السماء وهيجان البحر بقوة الرياح ، وفرار بعض الجنود، وفي سفينة أخرى للمسلمين تطلق وابل من قذائف على العدو.

ففي هذا المشهد استعمل الفنّان تقنية الإسراع، والخلاصة الاسترجاعية بالتركيز على الأحداث الرئيسية في زمن الخطاب البصري أكثر مما هو موجود في زمن حكاية هذه الأحداث. فالخلاصة " ظلت حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر"[1].

وظف الفنّان الوصف لتعطيل السّرد من خلال اظهار ملابس القادة لإبراز الذوق العثماني السائد في تلك الحقبة؛ فنلاحظ حسب وجهة **رولان بارث** ROLAND BARTHES ، للباس أنه لم تكن هناك مبالغة في اظهار العامل المحسوس للباس أو المبالغة في اظهار جمالية اللباس وفخامته، فلم يخف الفنّان حقيقة الشخصيات المرسومة، بل جعل نوعا من التكامل بين بنية أجسامهم ووسامتهم بالإضافة إلى أناقة ملابسهم، فحسب قول **بارث** "إن الممثل قد يختفي تحت وطأة أزراره وثنياته وشَعره المزيّف"[2].

كذلك يلاحظ وضع الفنّان لتلك الشخصيات علامات أيقونية ورمزية دلالة الجسم القوي والنظرة الحادة على قوتهم، فلم يصورهم بجسم هزيل وبثياب رثة، كما يظهر ذلك على الجنود.

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، المغرب، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م ص41.

[2] ROLAND BARTHES, Essais critiques, Edition du Seuil,1964, p.71 (PDF).

فـ "انزياح الأشياء والإيماءات عن وضعها الأصلي (المادي)، ومعانقتها لعالم لا ينتهي من الدلالات مثال على هذه السيرورة. فما يصدر عن اليد والرأس والحاجبين والمنكبين والأرجل، وما يقوله الجسد وهو يتهادى مزهوّ بمفاتنه لا يعود إلى "نوعية اللحم" الذي يشكل مادته، بل الأمر مرتبط بالتسنينات الثقافية المسبقة التي تجعل من الجسد لغة لا تقلّ تعبيرية عن وحدات اللسان الطبيعي"[1] .

بعد التعطيل في السّرد بتقنية الوصف "حيث يتسع فيها زمن الخطاب ويمتد، فالوصف وقوف بالنسبة للسرد، وتواصل وامتداد بالنسبة للخطاب"[2]، فكان لها دورا في بناء الشخصيات والحدث والخروج من رتابة السّرد.

ويبدو في **المشهد الثالث** استباق إعلاني بعلامة إشارية تمثلها السحب، هي في أصل المعنى أنها تؤشر بوجود المطر، وهذا الأخير هو خير ورحمة ورزق من الله، وكانت السحب بالمنمنمة بها اصفرار يظهر من تأثير أشعة الشمس فاستعمل الفنّان السحب ليس لدلالة على الغيث، وإنما لأجل الدلالة على الرحمة والخير والفرح، الذي سيأتي خاصة وأنه بالسحب أشعة الشمس، دلالة على أنه قريبا ستشرق شمس السلام، وهذا اليقين استمده حين، فالمعنى ترسخه وتثبته الرسالة اللغوية حسب وجهة **بارث**.

[1] سعيد بنكراد، السميائيات وموضوعها، مجلة علامات(المغرب)، العدد:16،2001، ص7.
.HTTPS://ALAMAT.SAIDBENGRAD.NET/?P=7117

[2] طاهر بن هورة، التشكيل السّردي في الرواية الجزائريّة، رواية " كتاب الأمير" لواسيني الأعرج أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، لخضر حشلافي، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجلفة،2012-2013. ص87.

كذاك يُوجَد في المشهدِ نفسِه استباقٌ إعلانيٌّ من خلال إزاحة دلالية، بحيث يحدث تغيير مما جعل العلامة الأيقونية تتحول من مدلول إلى مدلول آخر. تظهر في صدارة اللوحة الجنود الفارين، وهم في حالة خوف بثياب رثة وجسم هزيل...هذه الحالة بإمكانها أن تحول إلى قوة، فكما جاء في القرآن" كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله والله مع الصابرين" (سورة البقرة: الآية 247). فوضعهم الفنّان في الصدارة رغم قلتهم، وتقابلها علامة أخرى وهي حالة ثبات واستمرار واصرار القادة في السفينة الموجودة بالمحور الأيمن بتوجيه الجنود لضرب العدو، فسرد راسم حالة الفتور والضعف إلى التحول بالتحدي والصبر وحسن التخطيط.

وبما أن البلاغة لا تقتصر فقط على الدراسات الأدبية، حيث يقول **رومان جاكبسون:** "بأن أسلوبي الاستعارة والكناية يميزان أيضا أنظمة الدلائل غير اللغوية كالرسم والسينما..."[1]، ويقول **رولان بارث** عن بلاغة الصورة بأنها: " العلم الذي يدرس أساليب التضمين"[2].

وعليه، من بلاغة هذه المنمنمة الموسومة بعنوان "**معركة بحرية بين أسطول المسلمين وأسطول المسيحيين**"، يكون مضمونها كناية عن أن الأسباب الحقيقية للمعركة

[1]Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Edition Norton Universitaire,1994, p.77.

[2] فايزة يخلف، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية – دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة "الثورة الإفريقية"، رسالة لنيل شهادة الماجيستر، معهد علوم إعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1996، ص140.
https://www.ccdz.cerist.dz/admin/notice.php?id=000000000000005954030000173

بين الطرفين هي عقائدية بالدرجة الأولى، وما يؤكد على ذلك ذكر الفنّان انتماء كل أسطول "**المسلمين**" و"**المسيحيين**"، ولم يذكر الجانب أو الجهة الجغرافية " الشرقي" و"الغربي".

كذلك تتضمن المنمنمة بلاغة أخرى في التضمين تمثلت في الاستعارة، حيث يقول **أرسطو**: "إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلّم أنها لا تمنح للآخرين"[1].

بما أن الفنّان عاصر مرحلة المستدمر الفرنسي، فلم يصرح عنه مباشرة باللوحة، فجاء بالمشبه به المسيحيين، وحذف المشبه، وهذه البلاغة دلالة مرتبطة بالبلاغة السابقة للعنوان، أي أن الأسباب الحقيقية لوجود المستدمر هي نفسها ثابتة، عقائدية بالدرجة الأول ثم اقتصادية... ومما يؤكد ذلك عنوان اللوحة، فقد كان جملة اسمية من دلالاتها الثبات والدوام[2].

فقد انتهج المستدمر **سياسة التنصير** لاستئصال وطمس هوية الشعب الجزائريّ، وذلك بتحويل المساجد والزوايا إلى ثكنات عسكرية واسطبلات للخيول وكنائس، لأنهم يعرفون بأنه دينهم يدعو إلى التوحد والإخاء كأنهم بنيان مرصوص، وهذا التوحد هو نقطة ضعف المستدمر.

[1] ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، نقلا عن: بلاسم محمّد، الفنّ التشكيلي – قراءة سيميائية في أنساق الرسم، عمان، دار مجدلاوي، ط.1، 2008، ص115.

[2] للأمانة فقد اعتمدنا على مجموعة من الكتب في الجانب اللغوي منها: صفوة التفاسير، التعبير القرآني، وكذا: نسيم عصمان، الجملة والمعنى عند فاضل صالح السامرائي، مجلة حوليات التراث(جامعة مستغانم)، العدد18،2018. علم البيان، د ع العزيز عتيق، بيروت، دار النهضة العربيّة، 1985.

## 4.1. نتائج التحليل:

تم استنباط مجموعة من النتائج من خلال تحليل للوحة " **معركة بحرية**" وهي كالآتي:

– استعمل **راسم** السّرد البصري الساكن، لكنه اعتمد في سرده على أساليب وتقنيات حديثة تختلف تماما عن الذي يوجد في المنمنمات الإسلاميّة، فهذا الأخير كان يركز على محاكاة أحداث القصة... فتسرد بطريقة تتابعية بالترتيب، تظهر عبارة عن مشاهد منفصلة.

– تميّز إيقاع السّرد في المنمنمة بالسرعة، فتصرّف الفنّان حسب مخيّلته باختزال سرد أحداث هذه المعركة، وذلك باستخدام مفارقات زمنية لتسريع والبطء في ايقاع السّرد، خاصّة وأنّ اللوحة مساحة صغيرة لا تسمح له بأن يسرد التفاصيل، لذا استخدم تقنية الخلاصة والحذف للإسراع والإلمام بالأحداث المهمة وتجاوز الأمور الثانوية، ووظف تقنية الوصف لتعطيل السّرد.

– وظف الفنّان الأمكنة التي تتناسب مع الأحداث التاريخية المصورة، فانتقى له ذلك مما استمده من المرجعيات التاريخية، أعاد حياكته في اللوحة حسب الصورة الذهنية التي ارتسمت في مخيلتهكما وظف علامات أيقونية ورمزية وتشكيلية، فقدم وثيقة فنية تاريخية دون أن تطغى المرجعيات التاريخية أو الخيال على ذلك.

– استخدم **راسم** في منمنمته شخصيات رئيسية حاضرة كالقادة، كان حضورهم استذكارا لشخصيات لهم بصمتهم بالجزائر، أما الشخصيات الثانوية تمثلت في الجنود، كذلك نجد شخصيات غائبة تمثلت في العرب والمسلمين الذين طردوا من الأندلس.

– نهل الفنّان من التاريخ الإسلاميّ متأثرا به والفنّان بخياله برع في سرد تغطية هذا الحدث بتصوير مثل هذه المواضيع وتفاصيلها منها السفينة وملابس القادة... وكأنه عاصر تلك المرحلة وهذا ما يدلّ على تبحره العميق لكتب التاريخ، فالصورة تؤرخ وتبجل انتصارات معارك المسلمين ضد الصليبين، فهي بمثابة وثيقة فنية للنصوص التاريخية.

– وظف الفنّان بلاغة تمثلت في الاستعارة بحذف المشبه المستدمر الفرنسي وأشار عنه بالمشبه به العدو الصليبي، يذكره بالأيام الحافلة بالانتصارات والمجد والقوة والهيبة التي كانت تتميز بها الجزائر سابقا، فرسم القادة الذين كان لهم دورا كبيرا في مواجهة الصلبيين، وإرساء أسس الدولة الجزائريّة، فاستعمل الفنّان مجموعة من العلامات الدالة على ذلك. كذلك وظف الكناية الاقتباس الطباق الإطناب، كما نجد البلاغة في التكرار والتقديم والتأخير في ذكر أسطول المسلمين ثم المسيحيين، وبلاغة الأسلوب الخبري والجملة النكرة.

– يؤكد الفنّان في المنمنمة إصرار الجزائريّين والعثمانيين على مقاومة الصليبيين حتى النصر لتحقيق العدالة، ونشر السلام لرفع راية الإسلام، وهذا في المقابل يفعله الشعب الجزائريّ بالتصدي في وجه المستدمر الفرنسي الذي سعى سعيا حثيثا الى التنصير بشتى الطرائق القمعية والاغرائية لذا مرّر الفنّان رسالة تفاؤلية في النسق اللغوي بأن النصر قريب من الله فهو يأمل أن ترجع الجزائر إلى عزّها كما قرأ عنها في الكتب، لأنه استلهم أفكاره من مصادر تاريخية.

– تأثر الفنّان بمدارس التصوير الإسلاميّ الفارسية والعثمانية، برسم المعارك والحكام من أجل التمجيد والتأريخ...كذلك استعمال الزخرفة بأنواعها النباتية والرمزية والكتابية لملء

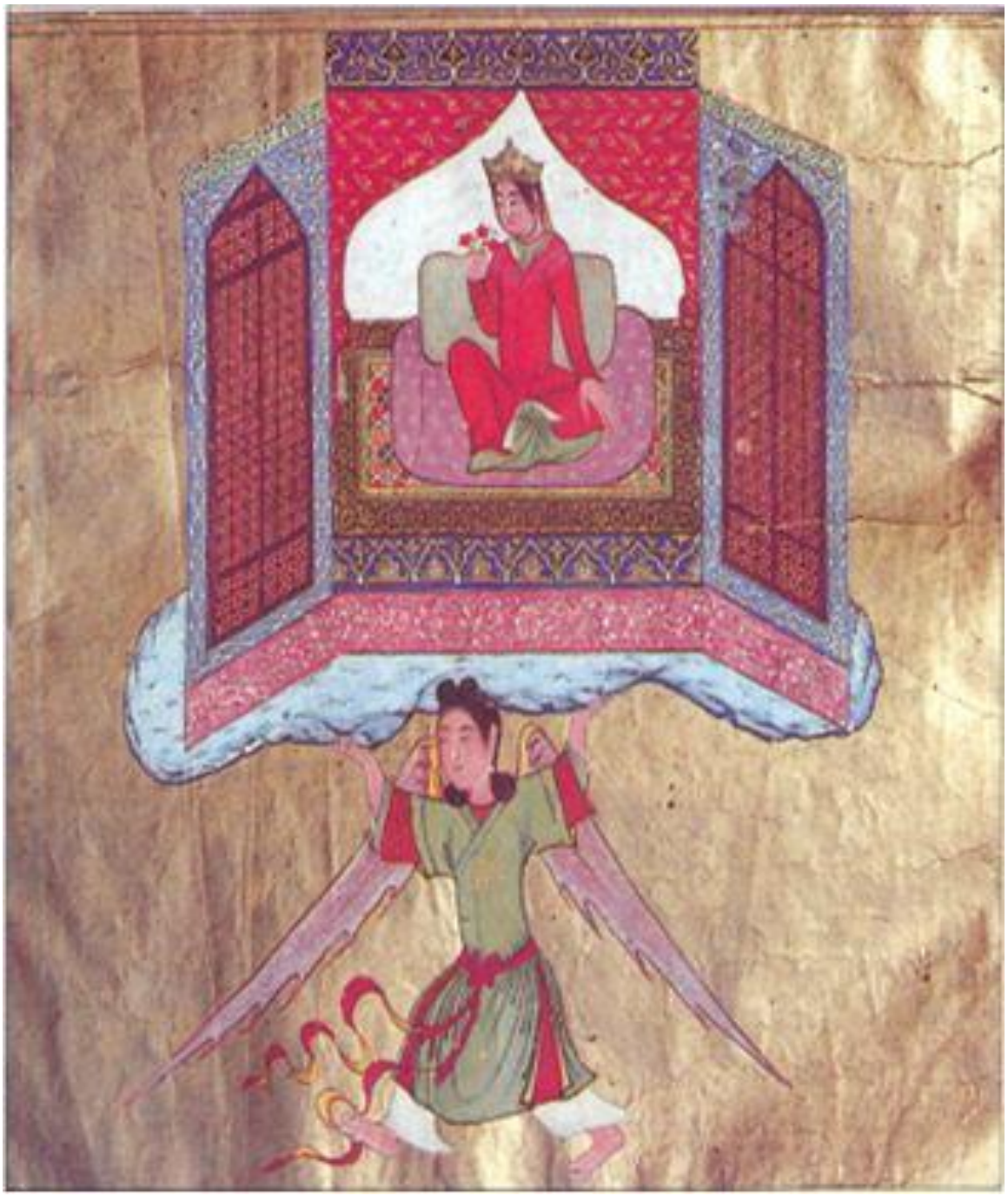
الفراغ، واستعمال الألوان الزاهية، بالإضافة إلى ذلك استخدام الأساليب الفنّيّة الغربية كالبعد الثالث.

## 2. الموضوع الديني في منمنمة راسم:

تميزت مدارس التصوير بتنوع في الموضوعات منها التاريخية والاجتماعية، لكن اختصت أكثر المدرسة الفارسية بتناول الموضوعات الدينية والاستلهام من قصص القرآن وتصوير الأنبياء مثل قصة سيدنا نوح وإبراهيم ويوسف...عليهم الصلاة والسلام، وأخذ الفنّان من سيرة النبي ﷺ قصة المعراج، ويظهر ذلك جليا بمدرسة هراة في مخطوط عن – **معراج نامه**–، يصور جل مراحل المعراج وما رآه في الجنة والنار...

يبدو أنه "...حين دخل فن التصوير إلى الحياة الإسلاميّة كان لا بد له أن يعالج تلك الحياة من جميع نواحيها ... اِقتحم أمنع معقل في الحياة الإسلاميّة وهو تعرضه لتصوير **الرسول** ﷺ وما يتصل بحياته ... ولقد اِستقر التصوير الإسلاميّ حتى استوت له كلمته من تصاوير تناول عرض لقصص الأنبياء لتحريك المشاعر، والجانب الوعظي الذي يحمل عظات تجري في البيئة أبطالها أفراد حقيقيون أو متخيلون، ويجد المصور في هذا ما يثير خياله ويحرك وجدانه والعظة الهادية..."[1]. تناول مثل هذه الموضوعات من أجل الوعظ والإرشاد والترغيب بالجنة والترهيب من النار، وإثارة المشاعر بكل ما هو مقدس(ينظر: اللوحة رقم 24).

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، مرجع سابق، ص 322.



**لوحة: جني يحمل بلقيس**

**المصدر: موسوعة التصوير الإسلاميّ، ثروت عكاشة ص 670.**

**- اللوحة رقم 24 -**

كما تنوّعت منمنمات الفنّان **محمّد راسم** من حيث موضوعاتها، فمن المنمنمات الدينية، لوحة **تاريخ الإسلام**، و**داخل المسجد**، و**فاتحة الكتاب**. وستتطرق الدراسة لمثل هذا الموضوع في منمنمة الفنّان **راسم** الموسومة بـ" **هذا براق النبي** ﷺ"(ينظر: اللوحة رقم 25).

**لوحة : هذا براق النبي ﷺ**

**المصدر : محمّد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور، ص 110**

**– اللوحة رقم 25 –**

## 1.2. تجلّيّات الفنّ الإسلاميّ بأنامل راسم:

جاءت اللوحة في إطار مستطيل ثخين بلون البني، يليه أربع وحدات في زوايا الإطار من الزخرفة النباتية الزهرية، متشكلة من المراوح النخيلية المركبة، وأغصان ذات لون ذهبي وتضم أزهار القرنفل ذات لون أحمر أرجواني طلعها بلون أسود، على خلفية بلون أزرق سماوي، كذلك استعمل الزخرفة الكتابية في إطار دائري في وسط الزخرفة النباتية أي زوايا الإطار الأربعة الكتابة بلون أسود، الخلفية بلون الأخضر الفيروزي والدائرة على شكل هلالي معبأ باللون البنفسجي على خلفية بالأخضر.

أيضا يظهر عنوان اللوحة "هذا براق النبي ﷺ " بشكل كبير أسفل البراق كزخرفة كتابية على الخلفية بلون أخضر، لذا يوجد هناك اختلافا بسيطا بين الوحدتين الزخرفيتين الموجودتين في الأعلى والموجودة في الأسفل؛ العليا تتميز بامتداد وانسيابية

السيقان الحاملة للمراوح النخلية، وأزهار القرنفل على الخلفية بلون أخضر الفيروزي لاستغلال المساحة وملء الفراغ، يقابلها في الأسفل تحجيم للإطار الذي يحتضن محتوى اللوحة ليتيح إدراج عنوان اللوحة باللون الأسود على خلفية بلون أخضر.

ثم يأتي إطار متكون من خطوط منحنية بانحناءات واسعة بلون الذهبي متناظر في محوريه الأيمن والأيسر، وبعد ذلك يظهر المحتوى الذي يحتضنه هذا الإطار يتضمن شكل خرافي يشبه الكلب، تبعًا لمظهر القوائم الخلفية وطول جذع الجسم، جلده وذيله بلون أصفر، فيه تنوع في الملامس له وجه آدمي ذو لون أصفر وشعر طويل مسدول ذو لون أسود، وفراسن ماعز بخط منكسر ذات لون أسود.

فوق رأسه تاج بلون أحمر وأزرق وأصفر، يعلوه ريش أصفر ذو حواف سوداء وريشتين طويلتين باللون الأصفر والأحمر والأزرق، وفي عنقه عذارتين ذات لون أرزق وسماط باللونين الأحمر الأرجواني والأصفر الليموني، والأجنحة ذات اللون الأصفر والأحمر ذو وحدات ذات لون أزرق وأخضر زيتوني وذهبي خلف البراق في الجهة اليمنى زهرة النرجس بحجم متوسط بغصن أخضر مصفر وأخضر مزرق، وبتلات بلون الأبيض والأزرق، وطلعها بالأحمر القاني، وفي الأسفل من الجهة نفسها نجد زهرة الديك بشكل صغير، بغصن أخضر وأرواق صغيرة خضراء وأخرى ذهبية، وبتلات الزهرة باللون الأبيض والأزرق، وطلعها أصفر.

وفي المحور الأيسر غصن كبير وارف بأوراقه، ذو لون أخضر مصفر به وردتان كبيرتان وصغيرتان ذات لون أحمر، وطلعها بلون أصفر، أما عن الخلفية محتوى اللوحة – البراق والأزهار والورود – جاءت بلون أبيض.

### 2.2. الوعاء التقني والتشكيلي للمنمنمة:

ينتمي أسلوب الفنّان إلى فن المنمنمات ويظهر ذلك جليا في تأثره بمدرسة هراة بمخطوط عن قصة المعراج – معراج **نامه**–، والفنّان **راسم** أخذ قصة المعراج من سيرة النبي ﷺ لكن هذه الرمزية الأيقونية لم يرسم –البراق[1]– كما وصفه النبي ﷺ بل رسمه بأسلوب خرافي محتذيا بتماثيل لحيوانات ميثولوجية، كانت موجودة في الحضارات القديمة منها الحضارة الفرعونية كتمثال أبي الهول – جسم أسد وجناحي طائر ووجه بشري.

أيضا نجد في الحضارة الأشورية تمثال لحيوان أسطوري تكون من ثور مجنح بصورة وجه بشري " ففي لوحة مدينة شارتر في البوابة الملكية القرن الثاني عشر ميلادي نرى أن السيد المسيح عليه السلام محاطا بالأشكال الرباعية التالية : الإنسان، الأسد، الثور والعقاب، فيرى **بارو** أن الرمزية الأيقونية قد استعارت هذه الأشكال الأربعة من الرمزية الرافدينية كانت تعرف آنذاك في مدينة "أور" قبل النبي حزقيال عليه السلام ومنذ الألفية الثالثة امتلك الأشوريون الجرأة قبل الجميع بتجمع هذه العناصر الأربعة في كائن واحد وهو الثور المجنح."[2] وعثر "في الفنون العراقية القديمة على شكل لوجه إنسان، له قرنان وقسم جانبي لثور وله جنحا طير"[3].

ويستمر استعمال الأشكال الخرافية في الفنّ الإسلاميّ، مما يدل على التأثر بالفنون السابقة، بحيث وتبرز الحقائق عن هذا الموضوع أن " الفنّ الفاطمي في مصر يعد من أكثر

---

[1] ورد في مختار الصحاح إن البراق هي الدابة التي ركبها النبي ﷺ ليلة المعراج أو هي دابة يركبها الأنبياء وقيل البراق فرس الملك جبريل، نضيف أن "المنجد في اللغة والعلوم والأدب" وصف البراق : " بأنها الدابة المجنحة ،التي طارت بمحمّد ﷺ من مكة إلى المسجد الأقصى، وقيل سمي البراق لنصوع لونه وشدة بريقه ، ولسرعة حركته". ينظر: أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربيّ، عالم المعرفة الكويت، العدد1978،203، ص83.

[2] صفا لطفي الألوسي، المنمنمات العربيّة والإسلاميّة، مرجعياتها التاريخية ودلالتها وأسرار الجمال فيها، الأردن، دار المنهجية، ط.1، 2015.ص26.

[3] أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربيّ، مرجع سابق، ص 72.

الفنون الإسلاميّة استخداما لها، فقد وصلنا منها على الخزف أشكال طيور لها وجوه آدمية، وكائنات لها رأس وأجنحة طائر وجسم سبع، ومنها ما يجمع بين رأس حيوان وأجنحة طائر وجسم سبع ومنها أشكال خيول مجنحة ونجدها على النسيج الفاطمي على هيئة رأس آدامي وجسم سبع وأجنحة طائر...وهناك اتجاه يربط الأشكال الخرافية والرموز الكونية خاصة الشمس كاسينمور في الفنّ الساساني، والذي كان يقصد من تمثيله جلب السعادة ..."[1].

أما جانب اللغة التشكيلية، التي تميزت بها اللوحة كانت متنوّعة وهي كالتالي:

- **النقطة:**

استعمل هذا العنصر بطريقة متميزة –كبيرة و صغيرة– حسب الخلفية التي وضعت فيها، وكيف يراها المتلقي في الشريط الزخرفي، توجد في طلع أزهار القرنفل، الزخرفة الكتابية، وفي العديد من المواطن من الأشكال الموجودة في وسط اللوحة ( البراق، الأزهار والورود).

- **الخط:**

استخدم "الخط" الذي يتشكل من مجموعة من النقاط المتصلة، ومن خلاله نُقَسِّم مساحة اللوحة وتُحَدَّدْ الأشكال وتُنَوَّعْ بحسب نوع الخط من مستقيمة ومنحنية ... والفنّان في عمله الفنّيّ استعمل عدة أنواع من الخطوط العمودية، والأفقية، والمنحنية، والمائلة والمنكسرة؛ وتنوع استعمال الخطوط لتفادي الشكل الواحد، أو لتنويع في الأشكال النباتية، من مراوح نخلية وأزهار والأشكال الهندسية من دائرة، مستطيل، هلال ... الخ.

[1] عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلاميّة، القاهرة، زهراء الشرق، ط1، 2006، ص 199.

- **الشكل والأرضية:**

توجد في أي لوحة أرضية وشكل ولابد من اختلاف بينهما، حتى يتمكن المتلقي من التمييز وإدراك العناصر الأساسية والثانوية، وهذا ما قام به الفنّان في هذه المنمنمة، رأينا العنصر الأساسي فيها هو البراق، حيث أدرج في خلفية وأرضية بيضاء لإيضاحه، لذا كانت الخلفية والأرضية بسيطة حتى لا يفقد جاذبيته واهتمامه من قبل المتذوّق، ولإظهار الألوان المنسجمة الموجودة فيه وفي العناصر الثانوية، فهذا التباين يقوي الوضوح.

- **اللون:**

لُوِّنت مساحات وأطر اللوحة بألوان متباينة ومنسجمة بألوان أساسية، ثنائية وثلاثية: الإطار الأول بلون بني استعمل الألوان المتكاملة المتباينة في الزخرفة وهذه الألوان لأنها زاهية يصلح استخدامها أكثر في الزخارف، استعمل اللون البنفسجي– ناتج من مزج اللون الأحمر و الأزرق – يكمل اللون الأساسي الأصفر، تم توظيفه في اللون الذهبي– البرتقالي المصفر– الذي يكمل الأزرق.

أيضا يظهر في الزخرفة اللون الأساسي الأحمر يتمم اللون الثنائي الأخضر – الحاصل من امتزاج الأزرق والأصفر – ، والفنّان استخدم أولى الدرجات الفاتحة للأخضر هو الأخضر الفيروزي – ناتج مزج الأبيض والقليل من الأخضر والأزرق– واستعمل الأخضر الفسفوري – ناتج مزج الأصفر والأبيض وقليل من الأخضر.

يبدو البراق بألوان منسجمة، الأصفر كلون أساسي حار يتوافق مع اللون أساسي آخر حار هو اللون الأحمر، والأخضر المزرق على السرج بتدرج واسع المدى من القاتم إلى

الفاتح –لون بارد ثلاثي– ينسجم مع لون أساسي بارد هو الأزرق، أما الأزهار والورود فتميزت بألوان متباينة يوجد في بتلات ورد الرسول تدرج واسع المدى من الأحمر القاتم إلى الوردي، أما في زهرتي الديك والنرجس تدرج من النوع نفسه في اللونين الأزرق والأحمر، وعليه تميزت ألوان اللوحة بالتنوّع والتباين بين الحارة والباردة وبالتدرج حتى يصل إلى توازن في توزيعها دون اللجوء لتوزيع الضوء من زاوية معينة، إذ لا يوجد بعد ثالث في اللوحة وهذا من مميزات التصوير الإسلاميّ.

**– الوحدة والتنوّع :**

يظهر التنوّع في الشكل، واللون، والمساحة والملمس في اللوحة من خلال استخدام أطر مختلفة للوحة من البسيطة إلى المزخرفة، حيث يلاحظ التنوّع في الشريط الزخرفي وزوايا الإطار والوحدتين الزخرفيتين الموجودتين في الأعلى والأسفل، أيضا في الأزهار والورود، وفي البراق في حد ذاته في الشكل والملمس، وهذا من أجل للتخلص من الرتابة الناتجة من التكرار والتماثل دون أن يحدث ذلك خلل في الوحدة.

كذلك التنويع في المساحة من المساحات الموجودة في الشريط الزخرفي ممتلئة مقارنة مع ما نراه في وسط اللوحة، أيضا التنويع في الزخرفة النباتية المجردة والخطية، كذلك التنويع في الألوان من الحارة إلى الباردة بكل تفرعاتها الأساسية، والثنائية والثلاثية، وعلى الرغم من هذا التنوّع، تشكل وعاء فكري موحد صب فيه الفنّان مكنوناته ومشاعره في أسلوب مميز.

كما استخدم الفنّان التباين بكل أنواعه من أجل الخروج من الرتابة إلى التجديد وللفت الانتباه وابراز التنوّع، حيث يتجلى في اللون في شريط الزخرفة النباتية الزهرية، وتنوّع

في الألوان المتباينة، ويبرز في اتجاه الخطوط في البراق (المستقيمة، والمنحنية والمائلة) كما يظهر في شكله حيث يتركب من رأس آدمي وجسم حيوان (جذع كلب وفراسن ماعز) كما يبدو في أجنحة الطائر وعُدَّة المطية (السرج).

ويوجد التباين في الحجم إذ نلاحظ شكل البراق والأزهار والورود التي حوله حيث تظهر صغيرة مقارنة بحجمه، من أجل جذب النظر المتلقي وتسليط التركيز على البراق أيضا التباين في المساحة لأن البراق يحتل مساحة كبيرة مقارنة بالعناصر الثانوية، وتباين آخر يظهر في الملمس في الشكل الأساسي (البراق) ملمس بشرة إنسان، وملمس ريش طائر، وملمس جلد حيوان مقارنة مع العناصر الثانوية (ملمس نبات).

**- الإيقاع:**

بتكرار الكتل والمساحات تشكلت وحدات متناظرة ومختلفة، وعليه يظهر ايقاعا رتيبا في وحدات السرج، تشابهت وحداته مع فتراته في الشكل والحجم والمساحة اختلف اللون... أيضا يوجد إيقاعا رتيبا في الريش ذي اللون الأحمر والأزرق الموجود في تاج رأس البراق (الرأس البشري).

كذلك استخدم في ريش الأجنحة، إيقاع غير رتيب، بحيث تشابهت فيه الوحدات مع بعضها لكن الفترات اختلفت عن الوحدات في حجمها ولونها ومساحتها، أما الإيقاع المتناقض يظهر في الريش باللون الأزرق الموجود في الجهة الأمامية للبراق في حجم الوحدات والفترات من الأعلى إلى الأسفل.

- **التوازن:**

حقق الفنّان التوازن في عمله الفنّيّ بشتى أنواعه، حيث يظهر التوزان السيمتري في الوحدات الزخرفية الموجودة التي تمتاز بالتناظر والتماثل، في المحورين الأيمن والأيسر، أيضا في الوحدات الزخرفية السفلى بحيث كل وحدة مماثلة للأخرى، في الوقت نفسه تتيح هذه الوحدات الزخرفية توازنا غير سيمتري، وذلك من خلال التوزيع في الأشكال والألوان مع إبقاء توازن.

أيضا تميزت اللوحة بالتوازن المستتر لاحظناه من خلال حسن التوزيع في مساحات اللوحة، حيث لا يوجد هناك تماثل والتناظر في الأشكال في محوريها، لكن يوجد توازن بين الزخرفة الكتابية والنباتية، توازن في الألوان، أيضا التوازن في الخطوط: أبسط مثال على ذلك نرى في محوري اللوحة استعمل خط منحني غصنا لزهرة النرجس، قابله في المحور الأيسر خط منحني لغصن وردة الرسول ﷺ.

أحسن الفنّان التوزيع على مساحة اللوحة واستغل فراغ كل جزء فيها حتى يحصل على توازن في محوري للوحة، ولا يحدث خلل في ثقل جهة عن الأخرى، وضع في المحور الأيمن زهرة النرجس متوسطة في الحجم بخط منحني، وفي الجهة اليسرى وردة الرسول ﷺ أيضا مائل لكن أكبر منها وتتشكل من وردة كبيرة وأخرى صغيرة في قمّة الغصن، لذا وضع زهرة الديك في الأسفل من الجهة اليمنى حتى حصل على توازن في التوزيع وعلى التدرج في مختلف المناطق الثلاثة.

كما يوجد حسن التوزيع بين الوحدتين الزخرفيتين الموجودتين في الأعلى والأسفل: العليا تتميز بامتداد وانسيابية للسيقان الحاملة للمراوح النخلية وأزهار القرنفل[1]، لاستغلال المساحة وملء الفراغ، يقابلها في الأسفل تحجيم للإطار الذي يحتضن محتوى اللوحة ليتيح إدراج عنوان اللوحة وما يحيطه من زخارف كتابية.

- **السيادة :**

يظهر البراق بجاذبية شكله ولونه عن باقي العناصر الثانوية للوحة، فهو مركز الصورة وهذا راجع إلى براعة الفنّان، حتى لا يتشتت نظر المتلقي لفنه ويفقد مرحلة من مراحل التذوق وهي الإبحار في العمل الفنّيّ والانعزال عن العالم الخارجي، وظف العناصر الثانوية من أزهار ورود والزخرفة، كلها من أجل خلق توازن والإشارة بأن هذا العنصر الأساس وما حوله يناسبه، لخدمة وحدة فكرية التي يهدف إليها الفنّان.

## 3.2 هندسة المعنى للمنمنمة :

جاءت اللوحة موسومة بـ " **هذا براق النبي** ﷺ " العنوان بهذه الصياغة يثير ذهن القارئ إلى التمعن في البراق المشار إليه لتحديده وتعيينه بكونه مضافا إلى النبي صلى الله عليه وسلم وخاصا به. تقدير الكلام: " **هذا هو براق النبي** ﷺ "، وهذه قضية عقدية غيبية الدال عليها هو الخبر الموثوق المنقول الثابت بالوحي الشريف. بلاغة العنوان "**هذا**

[1]"انتشرت في مختلف أنواع الفنون الزخرفية في تركيا والأقاليم التابعة للدولة العثمانية ترسم هذه الزهرة في غالب الأحيان متفتحة كما ترسم بأسلوب طبيعي قريب من الطبيعة وبأسلوب تجريدي حيث تحور فيه حتى تصبح شبيهة بالمروحة النخلية أو الجامة"، ينظر:

- Akurgal Ekrem, L'Art en Turquie, Suisse, Fribourg, Livre DU Office, 1981, p.210.

" تميز زهرة القرنفل عن باقي الأزهار بتلاتها المسننة التي تخضع للتحوير للحصول على أشكال جمالية "، ينظر:

- Arseven Celal Esad, Les Arts décoratifs Turcs, Istanbul, Milli Egitim Basimevi, 1950, p.58.

**براق النبي صلى الله عليه وسلم**" كناية على معجزة من معجزات النبي صلى الله عليه وسلم وهي **الإسراء** و**المعراج**.

وللجملة دلالة باطنة، تعتمد على الكناية والمجاز... بحيث إن المعنى الظاهر يخفي معنى آخر مضمر بالكناية، " وهذا ما أطلق عليه **عبد القاهر الجرجاني** "معنى المعنى"[1]، فاستعمال الفنّان اسم الإشارة "**هذا** " الدال على القرب في مقام عدم الرضا[2]، على الشكل الذي بالمنمنمة أي براق النبي صلى الله عليه وسلم، الذي يشوبه نقص، لأنه قدّم ما ارتسم في مخيلته فهو يعي بأن عمله الفنّيّ لن يضاهي الوصف الحقيقي للبراق، مهما كانت براعته الفنّيّة، وهذا يعد تواضعا من الفنّان، لذا وظف الأسلوب الخبري من بلاغته "لازم الفائدة"، لإخبار المتلقي بأنه مطلع عن الوصف الحقيقي لبراق النبي صلى الله عليه وسلم.

وعدم محاكاة **راسم** للوصف الحقيقي تجنّبا لتجسيد الموضوعات المقدسة، فقدم استعارة تمثيلية، بحيث صبغ هذا الشكل بالقيمة أو بالتكريم والتشريف حين نسب له بأنه براق النبي صلى الله عليه وسلم، فلم يجعله الفنّان يصبح مثله مثل الأشكال الميثولوجية مثل "أبو الهول" الذي بالجيزة... ولإبراز والتأكيد على مكانة المضمون الذي بالعلامة اللغوية، كتبها باللون الذهبي دلالة على قدسيتها.

[1] نسيم عصمان، الجملة والمعنى عند فاضل صالح السامرائي، مجلة حوليات التراث(جامعة مستغانم)، العدد18،2018، 10ص.http://annales.univ-mosta.dz/images/articles/18/annales_18ar_osmane.pdf

[2] إذا استخدمت أسماء الإشارة، مما يدل منها على القرب في مقام عدم الرضا" (بتصرف). ينظر: المصباح في المعاني والبيان البديع، ص19.

وبما أن الفنّان استلهم أفكار عمله الفنّيّ من مرجعيات دينية، فإنه من خلال الرسالة اللغوية التي هي عنوانا للمنمنمة، لا يوجد تطابقا بين ما موجود في العيان (المرجع، أي المواصفات الحقيقية للبراق)، مع ما هو موجود في اللسان (الدال)، وظف الفنّان علامات أيقونية لدلالة على شيء غائب عن الأعيان، وهذا بناء على ما جاء في الكتب من وصف حقيقي لبراق النبي صلى الله عليه وسلم.

من بين تلك الكتب **صحيح مسلم** في حديث **شيبان بن فروخ** حدثنا **حماد بنسلمة** حدثنا **ثابت البناني** عن **أنس بن مالك** أن **رسول الله** ﷺ قال: أتيت بالبراق "وهو دابة أبيض طويل فوق الحمار ودون البغل يضع حافره عند منتهى طرفه..."[1].

وورد وصفه في **صحيح البخاري** عن حديث **هُدْبَةُ بْنُ خَالِدٍ** حَدَّثَنَا **هَمَّامٌ** عَنْ **قَتَادَةَ**، قَالَ لِي **خَلِيفَةُ** حَدَّثَنَا **يَزِيدُ بْنُ زُرَيْعٍ** حَدَّثَنَا **سَعِيدٌ** وَ**هِشَامٌ** قَالَا حَدَّثَنَا **قَتَادَةُ** حَدَّثَنَا **أَنَسُ بْنُ مَالِكٍ** عَنْ **مَالِكِ بْنِ صَعْصَعَةَ** رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا قَالَ قَالَ **النَّبِيُّ** ﷺ " بَيْنَمَا أَنَا عِنْدَ الْبَيْتِ ...وَأُتِيتُ بِدَابَّةٍ أَبْيَضَ دُونَ الْبَغْلِ وَفَوْقَ الْحِمَارِ..."[2].

ما ذكر في الوصفين السابقين للبراق لم يقاربا ما عكسته اللوحة، لكن يمكن أن الفنّان استدل بما ورد من وصف في كتاب "**الكشف والبيان عن تفسير القرآن** "لمحمّد بن إبراهيم الثعلبي أنه روى السدي[3] عن محمّد بن السائب عن ابن عبّاس عن النبي ﷺ دخل كلام

[1] حمزة أحمد الزين، صحاح الاحاديث فيما اتفق عليه اهل الحديث، بيروت، مكتبة الكتب العالمية، ج1، ص 101 الحديث رقم 486.

[2] حمزة أحمد الزين، صحاح الاحاديث فيما اتفق عليه اهل الحديث، بيروت، مكتبة الكتب العالمية، ج4، ص 267 الحديث رقم 14382.

[3] تجدر الإشارة إلى أنه تم الرد على رواة الحديث –محمّد بن مروان السدى الكوفي– في الكثير من الكتب التي يُعتَدُّ بها في

بعضهم في بعض قالوا : قال **رسول الله** ﷺ " لما كانت ليلة أسري بي وأنا بمكة ... فإذا أنا بالبراق دابة فوق الحمار ودون البغل خدّه كخد الانسان وذنبه كذنب البعير وعرفه كعرف الفرس وقوائمه كقوائم الابل وأظلافه كأظلاف البقر وصدره كأنه ياقوتة حمراء وظهره كأنه درة بيضاء عليه رحل من رحائل الجنة، وله جناحان في فخذيه يمّر مثل البرق خطوه منتهى طرفه ..."[1].

ويوجد في اللوحة محل التحليل أن بعض تفاصيل شكل البراق تشبه ما جاء في الوصف الوارد في كتاب **الثعلبي** في توظيف الوجه البشري، عرف الفرس (البطن والرقبة) القوائم الخلفية وفراسن الأرجل، لكن باقي الأجزاء تشبه الثور المجنح الآشوري.
وبما أنه لا يوجد تطابق بين ما موجود في العيان (المرجع)، مع ما هو موجود في اللسان (الدال)، فقد اعتمد الفنّان في رسم براق النبي صلى الله عليه وسلم على الصورة التخيلية

---

علم الحديث، نذكر منها ما ورد في كتاب "الإتقان في علوم القرآن" للسيوطي عن تواتر الحديث :" ... وأوهى طرقه طريق الكلبي عن أبي صالح عن ابن عباس فإن انضم إلى ذلك رواية محمّد بن مروان السدي الصغير فهي سلسلة الكذب" ينظر: جلال الدين عبد الرحمان السيوطي– تحقيق سعيد المندوب–، الإتقان في علوم القرآن، لبنان، ط1، دار الفكر، 1996.ص590

" محمّد بن السائب [ت] الكلبي، أبو النَّضْر الكوفي المفسر النسابة الأخباري، روى عن جماعة وعنه إنه هشام/وأبو معاوية."ينظر: علي محمّد البجاوي، ميزان الاعتدال في نقد الرجال، ج3، بيروت، دار المعرفة،1963،ص 556.

" وقال البخاري : أبو النضر الكلبي تركه يحي وابن مهدي، ثم قال البخاري : قال علي : حدثنا يحي، عن سفيان: قال لي الكلبي: كل ما حدثتك عن أبي صالح فهو كذب." ينظر : علي محمّد البجاوي، ميزان الاعتدال في نقد الرجال–الجزء الثالث–، بيروت، دار المعرفة، 1963، ص557.

والملاحظ لتواتر الحديث الوارد في كتاب الثعلبي، أنه قبل ذكر ما ورد عن لسان النبي ﷺ ذكرت عبارة "دخل كلام بعضهم في بعض" دلالة على عدم وصف صريح من النبي ﷺ .

[1] أبو إسحاق أحمد بن محمّد بن إبراهيم الثعلبي، الكشف والبيان عن تفسير القرآن، ج4، بيروت ، دار الكتب العالمية 2004، ص5

التي ارتسمت في ذهنه. فقدّم تشبيها تخييليا، المشبه واقعي حسب وصف النبي صلى الله عليه وسلم والمشبه به تخييلا، حيث يقول **الجاحظ:** "أن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية"[1].

وبما أن الفنّان اعتمد في رسم البراق على التخيل، لأنه حسب الإنجليزي **فرانسيس بيكون** بأنه من أحد خصائص العقل، وهي "الادراك والتخيل والذاكرة"[2]، ويشير **هنري هيوم** "بأنه لا وجود للأفكار الفطرية، فلا يمكن تصور أي شيء دون انطباعات حسية، وهذا مما يؤكد دور التجربة"[3]فهناك احتمال كبير أن راسم قد اطلع على المنمنمات الإسلاميّة، خاصة وأن غالبيتها في المتاحف الغربية، وهذا التذوق لتراث الإسلاميّ منحه انطباعات حسية حول شكل البراق، ويشير **وليم هوجارت** " أثناء انجاز عمله الفنّيّ بأنه في البداية يقوم بملاحظة كل شيء، ثم يحتجب عنها ويعتمد على ذاكراته لتشكيل شكل..."[4].

"نجد هناك فارقة بين الصورة الذهنية والصورة التي في الواقع، فالفنّان كلما أراد أن يسقط الصورة الذهنية في عمله الفنّيّ فإنه يعجز على ترجمة ما يدور بذهنه، مهما بلغت جودة وسائط التعبير الفنّيّ تقنيا... فإنها تظل قاصرة على الوفاء بالتعبير عن الصورة التخيلية. فالواقع والخيال يغذي بعضهما الآخر، بحيث إن الصورة التخيلية تستمد عناصرها من الواقع، لكن تستقل عنها لعدة أسباب منها: تراكم الخبرات وتفاعله مع الصور التي يتلقاها، الغربلة والتصفية، تركيب الصورة الذهنية بعد هذا الجمع والتفاعل مع عدة صور."[5]

---

[1]أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمّد هارون، ج1،القاهرة، مكتبة الخانجي، 1986، ص99.

[2]الربضي إنصاف جميل، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، الأردن، دار الفكر، ط.2، 2007، ص69 (بتصرف).

[3] المرجع نفسه، ص75( بتصرف).

[4]المرجع نفسه، ص78(بتصرف).

[5]أسعد يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفنّ والآداب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1984، ص90(بتصرف) نقلا عن: بلاسم محمّد، الفنّ التشكيلي – قراءة سيميائية في أنساق الرسم، عمان، دار مجدلاوي، ط.1، 2008، ص125.

اعتمد **راسم** على العلامة الرمزية المتمثلة في البراق، التي تحيل على المضمون الذي ترتكز عليه الفكرة وهو معراج النبي صلى الله عليه وسلم. وعليه وظف الفنّان عدة مفارقات زمنية لسرد أحداث في سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، وما تتعلق حول معجزة الإسراء. فعلى الرغم من صغر مساحة المنمنمة التي لا تتسع لتسلسل في المشاهد، إلا أنه كمحاولة سيتم تحديدها.

تضمن **المشهد الأول** استذكارا خارجيا، ليلم بالأحداث التي تسبق الإسراء، " فقد تعرّض النبي صلى الله عليه وسلم لسخرية من طرف سادة قريش، فقد ذكر جعفر ابن اياس عن سعيد بن جبير عن ابن عباس قال بأن المستهزئون هم: الوليد بن المغيرة، والأسود بن عبود يغوث الزهري والأسود بن المطلب أبو زمعة، والحارث بن عطيل السهمي، والعاص بن وائل السهمي. فأنزل الله فيهم: (فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين﴿94﴾ إنّا كفيناك المستهزئين﴿95﴾ الذين يجعلون مع الله إلها آخر فسوف يعلمون﴿96﴾) "[1].

و**المشهد الثاني** استعمل الفنّان استذكار داخلي بالعلامة الرمزية، يتمثل في البراق يوحي إلى النبي ﷺ الإسراء والمعراج، وهو معجزة من معجزات الله ليثبت للمشركين مدى عظمته بدلا من الخرافات والهذيان الذي كانوا يسبحون فيه، فإنتصر برهانه برسالة نبيه الكريم.

وتضمن **المشهد الثالث** أحد الأحداث التي جرت ليلة الاسراء، بتوظيف تقنية الاستذكار الخارجي في العلامة الأيقونية، عبارة عن تاج يعلو رأس البراق، دلالة على حمله الرسول ﷺ فهو الذي اجتباه ربه بأن يتوج ويكون خاتم الأنبياء والرسل، وفي ليلة الإسراء

[1] عماد الدين اسماعيل بن عمر بن كثير، البداية والنهاية، بيت الأفكار الدولية، ص411 (بتصرف ).

صلى بهم في بيت المقدس، ومما يؤكد مدى قيمة محمّد ﷺ عند الله، يلاحظ أنه أردف اسمه معه في الشهادة.

واستخدم اللون منه اللون الأسود في اللوحة والمستطيل والخطوط الرأسية، التي لها معنى على الشموخ والوقار والعظمة وهذا دلالة على أن النبي ﷺ الذي كان وسيظل له شأنًا عند المسلمين

أيضا يوجد استذكارا داخليا يتمثل في العلامة الأيقونية، من خلال الوجه البشري، فهو دلالة على ما حدث للبراق في ليلة الإسراء فتفصد وجهه عرقا حياء من النبي صلى الله عليه وسلم، والتعرق من الحياء لا يكون إلا للبشر، لذا له علامة الوجه الآدمي،جد في "حديث عن قتادة فيما ذكره ابن إسحاق أن رسول الله صلى الله عليه وسلم لما أراد ركوب البراق شمس به فوضع جبريل يده على معرفته ثم قال: ألا تستحي يا براق مما تصنع، فو الله ما ركبك عبد الله قبل أكرم عليه منه. قال: فاستحى حتى ارفض عرقا ثم قر حتى ركبته"[1].

وظف استذكارا داخليا في العلامة الأيقونية، المتمثلة في السرج، دلالة على أنه دابة تسرج وهذا ما أكده النبي صلى الله عليه وسلم في وصفه له.

وتضمن **المشهد الرابع** ذكر جزء من سيرة النبي صلى الله عليه وسلم ، ولتسريع السّرد والتركيز على الأحداث المهمة، لجأ **راسم** إلى تقنية الخلاصة، استعمل اللون البنفسجي ووظف الخط الرأسي مع الانحناء في قيمته ترمز إلى التواضع والمثالية، وهذه العناصر تختصر الشخصية المثالية للنبي ﷺ وما بدر منه من تواضع وشيَّم، وذكرت عنه سيرة العطرة كيف خالق الناس بخلق حسن، لذا الإشارة له في اللوحة يجدر بنا الاقتداء به وهو خير معلم للبشرية في كل المجلات.

[1] ابن كثير، البداية والنهاية، مرجع سابق، ص413.

استعمل الفنّان أيضا الخلاصة لسرد الأحداث الرئيسية في سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، ووظف الخط المائل، والخطوط المتقاطعة والرأسية والأفقية متصلة، واللون الأحمر وتدرجه سريع المدى، كلها ترمز إلى القوة والشجاعة والصلابة وهي دلالة إلى الغزوات التي خاضها النبي ﷺ والمسلمين وتظافر جهودهم ضد الكفار.

وكذلك تظهر في اللوحة مجموعة من العلامات التشكيلية منها اللون الأحمر الفاتح والأخضر والأصفر، وهذا الأخير هو الغالب في اللوحة من معاني هذه الألوان الحيوية والصحة ونشاط الشباب، ودلالة على أن هذه الفئة التي في غالبها حملت الدعوة المحمّدية في بدايتها.

كما استخدم في اللوحة مجموعة من الخطوط المنحنية الضيقة في الانحناء، واستعمل الشكل الحلزوني في شكل غير منتظم، هذ علامة على الاضطراب والإرباك والحصار وعدم الاستقرار، وهذا الأخير دلالة إلى ما عاشه النبي ﷺ في بداية دعوته العديد من الخطوب والمكائد والشدائد، التي تلقاه من المشركين وتحالفاتهم ضده

ولتعطيل السّرد وظف **راسم** تقنية الوصف لبناء الشخصيات، والحدث والخروج من رتابة السّرد، فيبرز البراق بألوانه الجذابة، خاصة مع تنوع الأشكال في تركيبه من بشر وحيوان.

و**المشهد الخامس** ذكر الفتح الإسلاميّ للجزائر، لتسريع السّرد استخدم الفنّان تقنية الحذف، يلاحظ باللوحة علامة رمزية تتمثل في شكل الهلال[1] مدلولها " عن ظهور الإسلام

[1]استعمل الهلال "لأول مرة في الفنون الإسلاميّة مع نجمة خماسية على الدراهم التي ضربها كل من معاوية وزياد ابن أبي سفيان ويزيد بن معاوية وعبد الملك بن مروان على الطراز الساساني". ينظر: محمّد رزق عاصم، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلاميّة، مكتبة مدبولي، 2000م، ص317.

الذي أخرج الناس من ظلمات الجهل إلى النور[1] " والفنّان استخدم الأزهار والورود وهي دلالة أيضا على عبير الرسالة المحمّدية وأريجها الفياح الذي تعطرت به البلدان التي دخلها الإسلام، والجزائر حظيت بهذا الشرف في الانتماء.

البراق دلالة إلى هذه الأمة الجزائريّة، التي ينبغي لها أن تتمسك بدينها الذي سعى المستدمر الفرنسي إلى طمسه بعدة سياسات قمعية واغرائية، مثل غلق المساجد وتحويلها إلى ثكنات عسكرية أو إسطبلات للخيول أو كنائس، دلالة البراق على أن النبي ﷺ هو أسوة المسلمين، فلا ينبغي أن ننقلب على أعقابنا ونتخلى عن ديننا على الرغم من مرور القرون، وعليه الشباب الجزائريّ يحتذي بمنهج النبي ﷺ، ويعيد المجد التليد لهذه البلاد الطاهرة.

أما **المشهد السادس** قدم الفنّان رسالة تفاؤلية، حيث وظف الفنّان استباقا اعلانيا بالعلامات التشكيلية، يتمثل في اللون الأخضر والأبيض، استعمل الزخرفة النباتية متشكلة من مراوح نخيلية تتخللها أزهار دلالة على الجنة وأهلها والنخل من إحدى أشجارها وما سيلقونه من حدائق غُلبًا قطوفها دانية، وهذه الجنة سينالها ذوي المهجة الطاهرة والوجوه الناضرة الذين جاهدوا بالنفس والنفيس من أجل رفع راية الإسلام وهذا ما فعله المسلمون في الغزوات ضد الكفار والشعب الجزائريّ ضد التعسف الفرنسي.

ويوجد استباقا إعلانيا بعلامات تشكيلية منها: اللون الأزرق القاتم والبني والخطوط المنحنية بصفة عامة والخطوط المنحنية واسعة الانحناء كلها ترمز إلى الهدوء والاستقرار هذا الأخير سيحصل عليه الشعب الجزائريّ بعد التخلص من المستدمر الفرنسي، وسينصره

[1] Moreau , J, Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne , Alger , SNED, 1976, p.134 .

الله كما نصر نبيه ﷺ نصرا مؤزرا ويحقّ الحق مهما طال الأمد. ويبدو أنه الفنّان في منمنمة "داخل المسجد"(ينظر: اللوحة رقم 26) كأنه يستبشر برجوع المصلين إلى المساجد، وإعلاء كلمة الله.

**لوحة داخل المسجد**

**المصدر**:Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien, p.29

**- اللوحة رقم 26 -**

وعليه، من البلاغة التي تتضمنها المنمنمة الموسومة بعنوان " **هذا براق النبي ﷺ**" وظف الفنّان استعارة مكنية، ذكر المشبه الكفار وظلمهم... وحذف المشبه به المستدمر الفرنسي.

### 4.2. نتائج التحليل:

تم استنباط مجموعة من النتائج من خلال تحليل للوحة "**هذا براق النبي ﷺ**" وهي كالتالي:

– تضمن العنوان بلاغة بذكره "**هذا براق النبي ﷺ**" كناية على إحدى معجزات النبي صلى الله عليه وسلم وهي **الإسراء** و**المعراج**.

– عدم محاكاة **راسم** للوصف الحقيقي تجنبا لتجسيد الموضوعات المقدسة رغم اثبات اطلاعه على الوصف الحقيقي له، حيث قدّم ما ارتسم في مخيلته، لذا وظف اسم الإشارة "**هذا** "لبلاغة على أن الشكل الذي بالمنمنمة، أي براق النبي صلى الله عليه وسلم، لن يرتقي لصورته الواقعية لأنه من صنع الذي أتقن كل شيء.

– اعتمد **راسم** على علامات رمزية وأيقونية وتشكيلية ولغوية، تحيل إلى المضمون الذي ترتكز عليه المنمنمة.

– استعمل **راسم** السّرد البصري الساكن، لكنه اعتمد في سرده على أساليب وتقنيات حديثة، منها مفارقات زمنية لسرد أحداث في سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، وما تتعلق حول معجزة الإسراء والمعراج. لذا استخدم تقنية الخلاصة والحذف للإسراع والإلمام بالأحداث المهمة وتجاوز الأمور الثانوية، ووظف تقنية الوقف لتعطيل السّرد.

– قدم **راسم** وثيقة دينية تاريخية فنية، دون أن تطغى المرجعيات الحقيقية أو الخيالية على ذلك.

– استخدم **راسم** في منمنمته شخصية رئيسية حاضرة بالرسالة اللغوية وهو نبي ﷺ، أما الشخصيات الثانوية الغائبة تمثلت في أهل قريش وصحابة والشعب الجزائريّ.

– نهل الفنّان من سيرة النبي ﷺ متأثرا بها، والفنّان بخياله برع في سرد بعض الأحداث، وركز أكثر من خلال العنوان على معجزة الإسراء والمعراج.

– منح الفنّان بُراقه السيادة في اللوحة لأهميته فجعله يحتل الصدارة فيها، وكانت الأشكال الثانوية (من أزهار، والورود وشريط الزخرفة النباتية والكتابية) قليلة وبسيطة.

– أحسن الفنّان في استخدام عناصر التصميم البسيطة والمركبة من خط ونقطة، وإيقاع وتوزيع وتناسب وتباين ... كلها تكاملت حتى تشكل وحدة فكرية عن هذه اللوحة.

– تأثر الفنّان بمدارس التصوير الإسلاميّ بتناول الموضوعات الدينية، برسم براق النبي صلى الله عليه وسلم. كذلك استعمال الزخرفة وملء الفراغ، واستعمال الألوان الزاهية، بالإضافة إلى ذلك استخدام الأساليب الفنّيّة الغربية كالبعد الثالث...

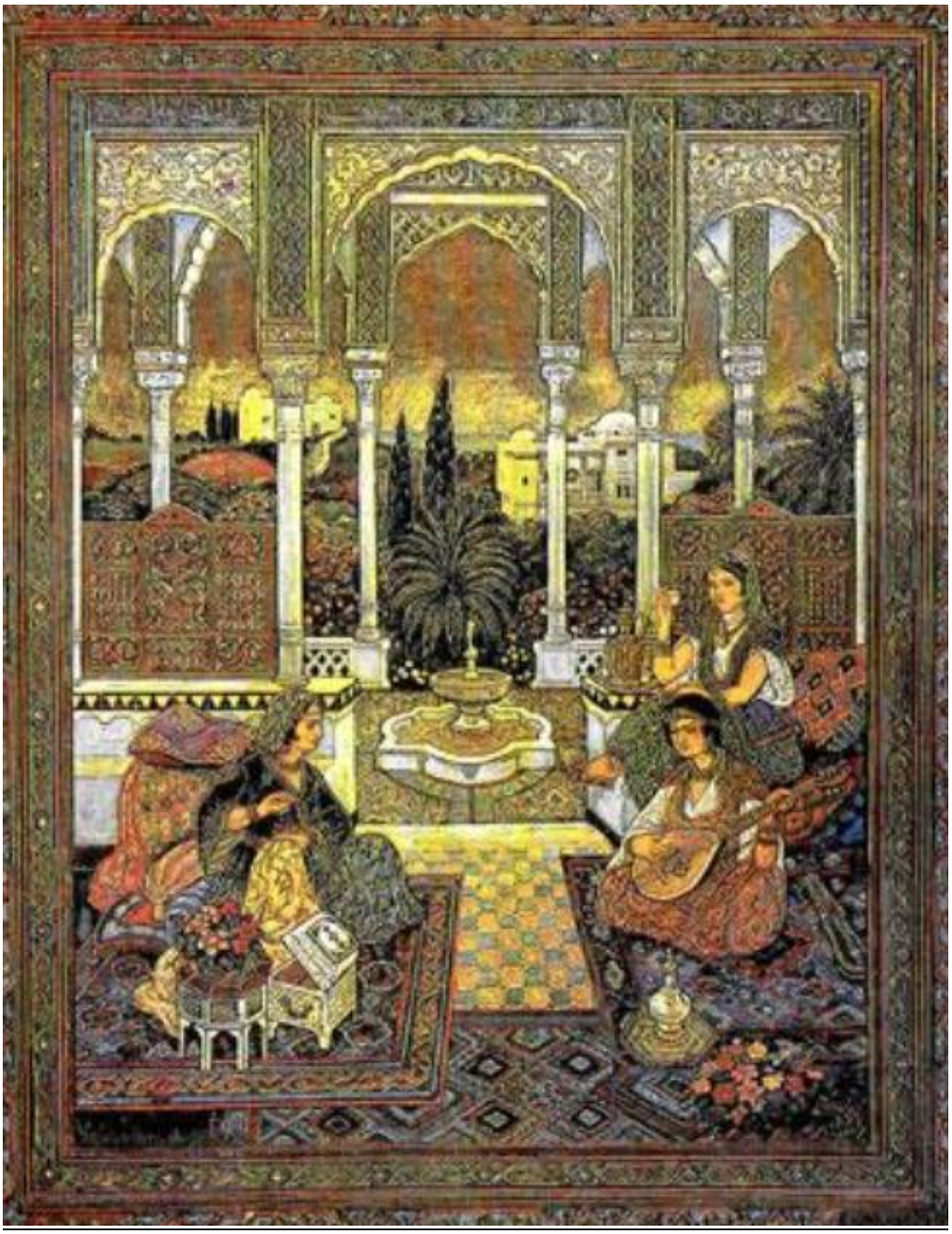
### 3. منمنمة راسم وثيقة فنية للحياة اليومية الجزائريّة:

كان **الحريري** في **مقاماته** يرصد يوميات سكان مجموعة من المدن "وقد تضمنت قصص وأحداث جرت في " مصر ومرو وبرقعيد، جلسات الحكم في فك الخصومات بين الناس وأفراحهم... "[1]، والفنّان **الواسطي**[2]من أشهر الفنّانين الذين عملوا على تصوير **مقامات الحريري**.

وتناول **محمّد راسم** المنمنمات الاجتماعية، تعبر عن حياة الجزائريّين، خاصة مدينة الجزائر وأحياء القصبة، التي اتسمت بها لوحاته من **حومة سيدي عبد الله**، و**حومة سيدي الشريف** و**ليالي رمضان**، و**داخل القصر**، بالإضافة إلى مشاهد الفروسية منها : لوحة **فارس عربي**، و**منظر صيد**... وفي هذا المبحث التطرق **لإ**حدى منمنماته في الجانب الاجتماعي الموسومة ب " **داخل القصر**" (ينظر: اللوحة رقم 27)، يسلط الضوء حول كيفيّة تطرّقه إلى يوميات المجتمع الجزائريّ.

[1]ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، مرجع سابق، ص 44 (بتصرف).

[2]الواسطي هو " يحي بن محمود اشتهر بلقب الواسطي نسبة إلى واسط التي كانت موطنه في جنوب العراق، ويكاد يكون الواسطي هو الفنّان الأوحد الذي انتهى إلينا اسمه مكللا عملا متكاملا من بين المخطوطات المصورة لمدرسة بغداد".ينظر:ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 98.



**لوحة داخل القصر**

**المصدر**:Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien, p.37

**– اللوحة رقم 27 –**

## 1.3. تجلّيّات الفنّ الإسلاميّ بأنامل راسم :

تتكوّن اللوحة من مجموعة من الأطر في شكل مستطيل منها المزخرفة والخالية من الزخرفة: الإطار الأول سميك، امتلأت مساحته بالزخرفة، اتخذ من زهرة القرنفل وحدة زخرفية

موزعة بالتكرار وبين كل وحدة يضع زهرة القرنفل في إطار صغير بشكل نجمي، تميزت بألوان متباينة أما الثاني والثالث والرابع أقلّ سمكا وبدون زخرفة، ذات لون بني وأخضر في حين يوجد الإطار الخامس أقل سمكا من الإطار الأول يزدان بزخرفة من مراوح نخلية موزعة في وحدات زخرفية كبيرة، تفصل بينهم وحدة صغيرة تتوسطها زهرة القرنفل محورة أيضا تميزت بألوان متباينة.

بعد هذا الإطار يأتي إطاران بالسمك نفسه للإطار الثاني والثالث والرابع بدون زخرفة مثل الأطر السابقة، ذي لون بني وأخضر، ثم يظهر في محتوى الصّورة لُمّة من ثلاث نساء حسان، ذوات وجوه نضرة، أنيقات بلباسهن، مزيّنات بحليّهنّ، يجلسن على سجّاد من الصوف، متّكئات من سحنتهنّ لا يظهر عليهنّ تعب وحزن، تحسبهنّ في روضة من خلال الآلاء اللّاتي هنّ فيها؛ فكان لكلّ واحدة منهنّ صفات معيّنة ونشاط تقوم به، إذ يلاحظ في المحور الأيمن امرأة وضيئة جالسة تطرب صديقاتها بطنطنة الأوتار.

تميّزت هذه السّيّدة بوجه ممتلئ وعيون سوداء كبيرة، ولها ثغر مكتنز، وشعر ناعم أسود، زيّنت جبينها بعقد، وتتدلّى من أذنيها أقراط تضارع عقد جيدها، وتضع في معصميه أساور بأشكال مختلفة، مرتدية ملابس أنيقة: قميص أبيض تحت صدريّة بلون أحمر مثل لون السّروال، ويظهر على يمينها آلة الرباب، وأمامها صينيّة من النّحاس تتوسّطها قنّينة عطر، إلى جانبها مزهريّة متنوّعة بأزهارها وورودها.

كما يوجد خلف هذه المرأة شابّة جميلة، تعتمر على رأسها وشاحا أخضر اللّون يظهر جزء من شعرها الأسود، تتدلّى من أذنيها أقراط تناسب عقد جبينها وعنقها، ووجه

ممتلئ ذو وضاءة في البشرة وعيون واسعة، ولها حواجب رقيقة في التّقوّس والطّول، وترتدي قميصا بلون أبيض وصدريّة مطرزة وسروالا أخضر، زيّنت ساعدها بالأساور، وتضع يدها اليسرى على فخذها والأخرى تحمل بها فنجانا من القهوة، تضع رجلا فوق رجل ممّا برّز قدمها، تنتعل بابوجا مزخرفا وزيّنت رجليها بالخلخال. كانت تجلس على لحاف أزرق به زخرفة نباتيّة، وتتّكئ على وسادة حمراء بها زخرفة هندسيّة، يلاحظ على يمينها صينيّة من النّحاس يتوسطها إبريق من القهوة متوسّط الحجم، به زخرفة بسيطة، وحوله فنجانان من الفخّار.

أمّا في المحور الأيسر للصّورة توجد شابّة تقابلهنّ، تضع على هامتها وشاحا مزركشا بلون أخضر، وتبرز ذؤابة من شعرها الأسود، مثل سواد حاجبيها وعينيها، موشّاة بالحليّ في جبينها وأذنيها وجيدها وساعديها، تلبس صدريّة ذات لون أسود فوق قميص أخضر يناسب اخضرار سروالها المزركش، تحمل ببنانها إبرة تحيك لباسا أصفر من لمعانه يتبيّن أنّه من الخزّ، كانت تجلس على سجّاد مخمل بلون أحمر وأزرق به زخرفة نباتيّة وهندسيّة، وضعت على هذه الزّربيّة فراشا وثيرا، عبارة عن لحاف بلون أحمر فاتح، وتستند إلى وسادة بنفسجيّة، على يسارها يظهر صندوقا وطاولة صغيرة من الخشب تتوسّطها مزهريّة تماثل الّتي في المحور الأيمن.

تظهر النّساء في بهو القصر المتميّز بأقواسه المفصّصة، وكوشاتها وتيجانها المزخرفة وكتب في أعلى الأقواس كلمات رمزيّة منها: "العزّ"، و"الأفراح". تتوسّط فناءه نافورة، بإطلالة خلّابة على حديقة غنّاء، بها أشجارا ونخيلا، وتبرّجت الأرض بالأزهار

المتنوّعة ألوانها وأشكالها...بالإضافة إلى وجود صروح أخرى، والبحر في الخلفية وسماء بلون برتقالي محمرّ وانعكس ضوء الشّفق على العناصر الموجودة في الصّورة.

### 2.3. الوعاء التقني والتشكيلي للمنمنمة:

تنتمي اللوحة إلى فن التصوير المصغر " فن المنمنمات، ويلاحظ الفنّان تأثر بالمدرسة الايرانية المغولية في دقة رسم الطبيعة والأعضاء، كذلك التأثر بـ**مدرسة هراة** في رسم آثار فصل الربيع (الحدائق والزهور، والألوان الساطعة والأشجار والتلال)؛ في اللوحة أيضا خصائص **مدرسة بهزاد** في رسم العمائر والمناظر الطبيعية، والمدرسة الهندية المغولية في رسم اليدين والملابس ... والمدرسة التركية يرسم شجرة السرو. احتذى الفنّان إذن بجملة من مميزات بعض المدارس الإسلاميّة تظهر جلية في لوحة "**داخل القصر**" ومزج هذا الزاد الفنّيّ من تراثه الإسلاميّ بالأساليب الفنّيّة الغربية.

اعتمد الفنّان على مجموعة من العناصر لبناء العمل الفنّيّ، تتكامل فيما بينها لتشكيل هذه اللوحة وعليه سيتم تناول كل عنصر كالآتي:

- **الخط :**

استعمل الفنّان مجموعة من الخطوط الأفقية، والعمودية، والمائلة، والمنكسرة، والمنحنية للحصول على أشكال هندسية متعددة منها المعين، والدائرة، والمستطيل ولتشكيل التمثيل في الأيقونية الانسانية والنباتية، وكانت الخطوط المحنية بكل أنواعها هي أكثر

الخطوط توظيفا باللوحة، من خلال الزخرفة النباتية في الإطار والتيجان والكوشات[1] لتكوين الأغصان، والأوراق والبراعم ، حتى يحصل على وحدة زخرفية.

كذلك استعمل الخطوط المنحنية في الزخرفة الكتابية، والخط المنحني في تشكيل الحوض العلوي الموجود في النافورة الذي عبارة عن دائرة، ونصفها في شكل قباب القصور وفي أساور النساء، وفي قاعدة الأعمدة وفي النحاسيات؛ وبتقنية التعميق[2]في النحاسيات شكلت نصف الدائرة صينية القهوة، وبالأزاميل والمطرقة نفسها، تحصل على خطوط منحنية تتجلى في إبريق القهوة وقنينة العطر، وبتقنية التلحيم[3]شكلت خط منحني يمثل مقبض الإبريق، وبتقنية أخرى وهي التدسير[4] تحصل على مقابض الصندوق تتكون من خط منحني.

أيضا استخدم الخط المنحني للحصول على شكل بيضاوي يمثل وجه النساء الحسناوات، ووظف الخط المنحني على حليهن وملابسهن خاصة انثناءاتها. كذلك استعملت

[1]هي الجزء المحصور بين عقدين المتجاورين ويقال له أيضا السمبوسكة.

[2]" يعتبر ضروريا حيث يتم الطرق على السطح الداخلي للآنية، يستعمل في صناعة الأواني قليلة العمق كالأطباق، يتم الإنجاز باستعمال أداة القرطة الحاوية على حفر تشبه القوالب التي تعمق به التحف علما أن الصانع يستخدم مسامير عادية على هذا القالب لتحفظ استواء الحافة أثناء عملية التعميق". ينظر: شريفة طيان، الفنون التطبيقية الجزائريّة في العهد العثماني، دراسة أثرية فنية، الجزائر، دار المعرفة، 2011، ص 83-84.

[3]"هي إحدى الوسائل لوصل القطع المعدنية بعضها ببعض وتتم باستعمال طريقة النقر واللسان لإيصال قطعة معدنية إلى إناء فيحدث نقرا في الأول ولسانا في الثاني وصلهما ببعض بعملية الطرق إلى أن تلتحم ثم يضغط بطريقة قوية مستعملا مادة البوراكس على شكل معجون، وهناك طريقة أخرى للتلحيم". ينظر: المرجع السابق، ص 85.

[4]" يعرف باسم البرشمة أو الدسر ويقصد به تثبيت قطع اضافية لآنية ما كالمقابض وغيرها وذلك باستعمال مسمار مثني مصنوع من فضلات مادة النحاس المستعملة خلال صناعة الآنية، يشكل المسمار بوضعه بقالب مسمار، بعد الإنجاز يحدث الصانع ثقبتين في حافتي القطعة المراد إضافتها ويغرز مخرزا في الإناء ليحدث ثقبا آخر، عندما يدخل الصانع المسمار بواسطة المطرقة ويطرق في طرفيه حتى يسحق ويتفطح جانبيه لا يبقى فراغ بين القطعتين". ينظر: شريفة طيان، الفنون التطبيقية الجزائريّة في العهد العثماني، ص 85.

الخطوط المنحنية في العمارة بالأقواس وفي النباتات كالنخيل وأشجار السرو والمزهريات. كما استعمل الفنّان الخط الأفقي باتصاله مع الخط العمودي شكل مستطيل، يمثل اطار اللوحة، كذلك في شكل السجاد والمسطبة وفي شبابيك الخشب، وشكل البلاطات، والبلاطات الخزفية، وباتصال الخط الأفقي والعمودي تحصل على المربع، يوجد في شكل الصندوق وفي جوانب المائدة، وبتلاقي في الخطوط المائلة تحصل على شكل المعين يظهر كوحدة زخرفية هندسية.

يبدو الخط الرأسي في شجرة النخيل والسرو، والأعمدة، والكوشات... والخط الأفقي يمثل الأرضية، ويلاحظ الخط المائل في غطاء الصندوق، والخط المنكسر في شكل النجمة بالنافورة بالاطار الزخرفي، كما استعمل المثلث في حواف المسطبة كوحدة زخرفية والسداسي في الصينية قنينة العطر والإطار الزخرفي.

- **النقطة :**

استعمل الفنّان النقطة كبيرة وصغيرة ، يظهر هذه الأخيرة في عقد النساء وفي أعينهن ومفاتيح العود ونرى النقطة بحجم كبير تمثل الأزهار، والفتحات الموجودة بالزخرفة المخرمة في ركنية العقد والكوشات، كذلك النقطة بشكل كبير في نوافذ القصر الموجودة في المحور الأيمن، وبالزخرفة الكتابية.

- **الشكل والأرضية:**

يلاحظ الشابات هن العناصر الأساسية في هذه اللوحة، وما حولهن يعتبر خلفية وأرضية تساعد على وضوح الشكل الأساسي في التصميم، حيث تظهر الأرضية والخلفية

أكثر بساطة من الشكل الأساسي، يظهر بينهم اختلافات ومنه تبرز هيئات الأشكال المهمة في المنمنمة، حتى تكون هي محل التركيز والاهتمام من قبل المتلقي.

**- الوحدة والتنوّع:**

تميز العمل الفنّيّ بوحدة من علاقة الجزء بالجزء والجزء بالكل، ومع هذه الوحدة نجد تنوعا في الشكل، وفي هذا الأخير تنوع في الحجم والملمس، والوضع. يلاحظ الزخرفة النباتية المجردة في الإطار الأول مصورة بشكل أزهار القرنفل محورة، ذات خمسة بتلات موزعة كوحدة زخرفية تضم زهرتي القرنفل متناظرتين بتوسطهما زهرة ذات أربعة بتلات جاءت كلها في إطار يتناسب مع تحوير الأزهار، وبين كل إطار يوجد إطار في شكل نجمي تتوسطه زهرة الحوذان[1] Ranunculus.

أما الإطار الثاني للوحة، تميز بزخرفة محورة لورقة الأكانتس Acanthus[2]، جاءت على شكل وحدة زخرفية في قالب سداسي، وتفصل بين كل وحدة لورقة الأكانتس وحدة زخرفية بقالب سداسي الشكل، لكن أصغر من السابق، تتوسطه زهرة الحوذان. تميزت الزخرفة في الإطارات السابقة عند توزيعها بالتناظر والتماثل والتماس، ومن كلها تحصل على انسجام بين الوحدات وتوازن، التنويع الزخرفي بين الاطارين وفي الإطار الواحد، بحيث كل وحدة زخرفية كبيرة نجد أخرى صغيرة.

أيضا التنوّع في الزخرفة النباتية في السجاد وركنيات العقود والكوشات وغطاء الصندوق وشبابيك الخشب، كانت عبارة عن مراوح نخيلية محورة مركبة وبسيطة، وسيقان

[1] فصيلة من النبات العشبي يضم حوالي600 نوع مختلف ، ذو أزهار صفراء وأحيانا بيضاء كأسية الشكل خماسية البتلات وتأتي في شكل بتلات منفوشة تمنحها شكل الكرة فتظهر كالسحب المتراكبة، فوق سيقان طولها من 20 إلى 80 سم.

[2] تسمى أيضا مخلب الدب : نبتة أوراقها مفصصة ومسننة بلون الأخضر الغامق المرزق وتتميز بلمعانها ونضارتها ، يحمل أوراقها ساق أحمر اللون وعليه وبرة ناعمة والمجموع الخضري يرتفع إلى ما يقرب المتر، تزهر أواخر الربيع إلى نهاية الخريف ، شهدت استخداما واسعا في الزخرفة في مختلف العصور أبرزها القرنين التاسع والعاشر ميلادي.

وأفانين ملتوية ومتشعبة مع انحناءاتها وبالتفافها حول نفسها شكلت أرضيةً للزخارف التي تقوم عليها، أما تيجان الأعمدة استخدم ورقة الأكانتس محورة تتألف من فصين، انفتاحهما منفرج. اتسمت الزخرفة النباتية بصفة عامة، بالتشعب، والتماثل، والتكامل ممّا شكلت توازنا بتكرارات الموزعة بانتظام ودقة.

كذلك للتنويع في العنصر نفسه، أي الزخرفة، استعمل الفنّان الزخرفة الكتابية في الجزء العلوي من العقود الداخلية، حيث نفذت هذه الزخارف على الجص بتقنية الحفر الغائر، والمائل، والبارز، والتخريم. ولتنويع في أشكال الزخرفة استخدم الزخرفة الهندسية نلاحظها في السجاد رقما، من المعين الأكبر إلى الأصغر، وتبدو هذه الطريقة على مجموعة من الأثاث جاءت في شكل الضفائر بحلي النساء، ويوجد شكل المثلث وزع بالتماس على طول حافة المسطبة شكل وحدة زخرفية.

وظف في الصينية التي تتوسطها قنينة العطر زخرفة، تتكون من الشكل السداسي وبتقنية التقبيب[1] المنفذ عليها، تظهر خطوط النقش بالأزاميل والمطرقة لتشكيل السداسي من الأكبر إلى الأصغر. يلاحظ التنوّع في شكل الزخرفة النباتية الواحدة وفي نوعها من النباتية إلى الهندسية ثم الكتابية. أيضا يوجد التنوّع في شكل النساء، فالفنّان استخدم عنصرا نسويا واحدا كوحدة وزعها ومنح لكل واحدة منهن دورها بنشاط معين، وصفات وميزات معينة. أيضا التنوّع في الأثاث سواء في النحاسيات، وفي الآلات الموسيقية.

[1] "يجري على سطح المعدن يساعد على تمديد المعدن وانبساطه، ويجعله قليل السمك توضع صفيحة النحاس المراد تشكيلها على قضيب الحديد، وبشكل دائري يحاول الصانع تقبيبها بدءا من الأعلى يستعمل هذا الأسلوب في صناعة أغطية الأواني الكبيرة والصغيرة الحجم على اختلاف أنواعها". ينظر: شريفة طيان ، الفنون التطبيقية الجزائريّة في العهد العثماني، ص83.

كذلك في جانب العمارة يظهر في الصدارة محتوى بهو إحدى القصور، مقارنة في الخارج يلاحظ قصور مماثلة، وكأن الفنّان يقول بأن الشكل الخارجي لقصر هذا البهو يضارع ذلك الصرح الذي يظهر. أيضا التنوّع في نباتات الحديقة الغناء جعل كل النباتات وحدة مختلفة متباينة في الحجم والكتلة واللون موزعة بعيدة وقريبة، كذلك يلاحظ الأزهار والورود الموجودة في المزهريات دلالة على الأصناف التي تماثلها في الحديقة. وعليه نتجت وحدة عضوية، تخدم الفكرة التي يرجو الفنّان إيصالها للمتلقي.

**- الإيقاع :**

وجد في المنمنمة تنوعا في الإيقاع، حيث لوحظ إيقاعا غير رتيب في حواف المسطبة بالزخرفة الهندسية تشابه الوحدات مع الفترات، في الشكل والحجم والمساحة لكن الاختلاف فقط في اللون، الشيء نفسه ظهر في الزخرفة الهندسية التي ملأت الوسادة الموجودة خلف السيدة التي ترتشف، كذلك إيقاع رتيب في أرضية البهو وفي مفاتيح آلة العود.

كذلك استعمل الفنّان إيقاعا غير رتيب في جوانب الطاولة وفي أوتار آلة العود حيث اختلفت الوحدات عن الفترات في المساحة واللون ... أيضا إيقاع حر عشوائي فيه الفترات والوحدات المرئية بطريقة عشوائية، ونجد كذلك في أشجار النخيل بصفة عامة تميزت وحداتها المشكلة من مراوح نخيلية وفتراتها بإيقاع متزايد.

- **الاتزان :**

وجدت أنواعا من التوازن في اللوحة منها، توازن سيميتري في العقود والكوشات وشبابيك الخشب، والأعمدة، والتيجان؛ توازن في زوايا الزخرفة وفي غطاء الصندوق، كذلك توازن الأطر الزخرفية بحيث تماثلت وحداتها الزخرفية في كلا المحورين. أيضا توازن مستتر نشعر به من خلال توازن القوى الموجودة في المحورين، لأنه لا يرى محورا أثقل من الآخر.

بالإضافة توازن مستتر في أن السماء ذات لونين، مقارنة مع ما هو موجود في الأرضية من أشكال أساسية وثانوية ذات ألوان متنوعة حارة وباردة بشتى تفرعاتها الأساسية، الثنائية والثلاثية، وذلك بغية خلق توازن لأنه من المنطقي أن يكون الثقل في الجزء السفلي "الأرض" أكثر من العلوي "السماء".

- **السيادة:**

تميزت اللوحة بسيادة للنساء في بهو القصر، وذلك لإبراز حسب ما في داخل القصر من أثاث الذي حولهن وما في الخلفية، وفقا لما جاء في العنوان، كل هذا جاء يخدم الفنّان لنجاح الاخراج الموضوع الذي يهدف إليه.

- **اللون:**

استخدم الفنّان مجموعة من الألوان الحارة والباردة، منها المتباينة والمنسجمة، بمختلف تدرجاتها على مساحات الأشكال، وجد التدرج اللوني واسع المدى في السماء، وظهر اللون القاتم من البرتقالي المحمر إلى الأصفر، واستعمل الألوان المتباينة في الشريط الزخرفي وفي باقات الأزهار ولون زخرفة السجاد واللحاف ولون الأزهار الموجودة في

الحديقة، كما استعمل الفنّان الألوان المنسجمة في ملابس النساء، كذلك وجد تدرجا سريع المدى على ثياب المرأة التي تحيك، بحيث ظهر اللون الأخضر الفاتح ثم ينتقل مباشرة إلى القاتم منه. والضوء كان منبعثا من السماء، وحسب الظل الموجود في ملابس السيدة التي تخيط، ظهر ظلا على وجوه النسوة من الجهة المخالفة للضوء.

## 2.2. هندسة المعنى للمنمنمة:

**راسم** هو ابن القصبة عاش مجريات أحداث مدينة الجزائر، وصوّر جزءا من إحدى يوميات نساء الجزائر في قصورهن بتلك الحقبة، كان يروّج لتراث الجزائر في كل فنونها التطبيقية، التي تروي أحداثا في تاريخ البلاد، ولسرد يوميات نساء الجزائر وظف الفنّان عدة مفارقات زمنية.

استعمل الفنّان تقنية الاستذكار الخارجي بعلامة أيقونية، المتمثلة في السجاد المخمل يزين بهو القصر، يزدان بالزخرفة النباتية والهندسية الجذابة بألوانها المتباينة فالنسيج[1] "من الصناعات التي تفتخر بها الجزائر، له صناعة كاملة وأسواق رائجة في مختلف أنحاء البلاد، وقد أخذ فن الزرابي ألباب الأوروبيين منذ الاحتلال لاحظوه في المساجد، وتميزت أنواع الزرابي عن بعضها باستعمال ألوان وأشكال الذوق المحلي لكل منطقة، مع الإبداع الفردي

[1] يخبرنا ابن خلدون أن الزربية في المغرب كانت تشكل إتاوة يدفعها الأمراء الأغالبة للخلفاء العباسيين، إذ تم التوقيع في عام 800م على اتفاق بين الخليفة هارون الرشيد وإبراهيم ابن أغلب يجعل من إفريقيا مقاطعة تعود بحكم الوراثة إلى سلالة الأغالبة مقابل دفع جزية سنوية قيمتها ثلاثة عشر مليون درهم ومائة وعشرين زربية، وهكذا تم نقل زرابي من المغرب العربيّ إلى بغداد لفترة تفوق القرن...". ينظر: سامي زنادي، فن الزرابي في نسيج الزمن، ترجمة: علي منور، دار أبيك الجزائر، ص 13.

وهكذا وجدت الألوان الآتية متغلبة وهي الأحمر القاني، الأصفر، الأسود، مع بعض الألوان لتضفي تجديدا وتهذيبا وراحة للنفس"[1].

كما وظف الفنّان تقنية الاستذكار الداخلي في علامة أيقونية، بحيث صوّر بروجا يبرز فيها الطابع المعماري، إذ تميزت قصور الجزائر " بالطراز العربيّ الإسلاميّ الذي انتشر في المغرب العربيّ والأندلس ومن ميزات هذه المباني الراحة النفسية، والتمتع بجمال الطبيعة فإنه ازدهر خلال العهد العثماني نتيجة الازدهار الاقتصادي وخلود بعض كبار الدولة والأغنياء إلى الراحة، وقد وجدت النماذج المذكورة في المدن والأرياف على حد سواء، لكن تلك القصور الريفية استولى عليها الفرنسيون عند الاحتلال"[2].

ولتعطيل السّرد استخدم راسم الوقف، لإبراز جماليات بعض الصناعات الخشبية مثل الصندوق والطاولة الشبابيك النحاسيات، تثبت مدى براعة صناعها.

ظهرت الألبسة التي ترتديها النساء ذات الطابع المحلي، السروال المدور الصدرية... وكانت المرأة موشية بأجمل الحلي من خيط الروح[3]في الرأس، إلى الخلخال في الرِّجل، لذا استخدم الفنّان المرأة في أبهى حلة، ووظف تصميم العمل الفنّيّ من ألوان وخطوط دلالة عنها.

1 أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي1830-1945م، ج08، مرجع سابق، صص.358-360.

[2] المرجع نفسه، ص.399.

[3]خيط الروح هو"عقد ذهبي تتوسطه حلية ثقيلة، يعلق على الجبين فوق العصابة وهو خاص بنساء العاصمة". ينظر : نفيسة لحرش، تطور لباس المرأة الجزائريّة، الجزائر، دار الأنوثة، ط.1، 2007، ص 200.

وظف اللون البنفسجي، الشكل البيضاوي، دلالة على نعومة المرأة وما تتميز به من حب هادئ ولكي يعبر عن أهمية شأنها استعمل الخطوط الرأسية، واللون الأسود، وشكل المستطيل لدلالة على مكانة القيمة التي تحظى به هذه الدرة معززة مكرمة، والفنّان يصورها في حالة رغد عيش وهي بقصرها.

يصوّر الفنّان النساء وهن في سن الشباب، علامات تشكيلية استخدم اللون الأحمر الفاتح، والأصفر، والأخضر دلالة على حيويتهن أو قوتهن، فلم يبينهن الفنّان بملابس رثة وملامح وصفات بشعة، حتى لا يحدث خلل أو عدم توازن بين المضمون والشكل، فحسب **بارث** لم يبالغ الفنّان في اظهار جمال النساء والثياب وتسريحة الشعر عن المضمون، بل جعل كل منهما يخدم الآخر.

وعنوان اللوحة "داخل القصر" هو مثير وجذاب، يثير الخيال والتساؤل، ويبعث في المتلقي الرغبة في التطلع على مضمون النص التشكيلي. وبالنسق التصويري علامة أيقونية، عبارة عن قصر فاخر، في صدارة المنمنمة أظهر الفنّان الجانب الداخلي منه، وفي الخلفية تظهر مجموعة من القصور، وكأنه أراد الفنّان أن يبين المظهر الخارجي للقصر الذي بالصدارة.

فمن خلال هذه الوقفة أو الوصف، أبرز الفنّان الذوق الجزائريّ بصفة عامة والمحلي بصفة خاصة سواء في العمارة أو الأثاث واللباس، للتعبير عن الأيام الحافلة، والفنّان يريد التجدد والنمو، والرجوع إلى مثل هذه الأيام التي يسودها النشاط، والطموح والحيوية والهدوء

الداخلي للبلاد، حتى نبني جزائر العز والشرف، وترجع إلى مجدها وعزها، وقد أشار للوطن في اللوحة باللون البني.

وهذا ما يؤكده **راسم** في لوحة "**حومة سيدي عبد الله**"(ينظر: اللوحة رقم 28) فالمنمنمة تعبر عن حي من أحياء الجزائر، يَجّم بأناس كثيرين في مختلف أعمارهم شيوخ، شباب، أطفال، تعددت نشاطاتهم في حومة سيدي عبد الله كما جاء في العنوان والفنّان ببراعته نقل أجواء هذه الحومة وهي تعج بالحركة ، نقل يوميات و أجواء هذا الشارع، فالمتلقي لهذه اللوحة وبتعمقه يشعر وكأن إطار اللوحة بمثابة نافذة يطل منها على هذه الحومة، فالفنّان يبحر بالمتذوق إلى الأيام الجميلة بالقصبة[1].

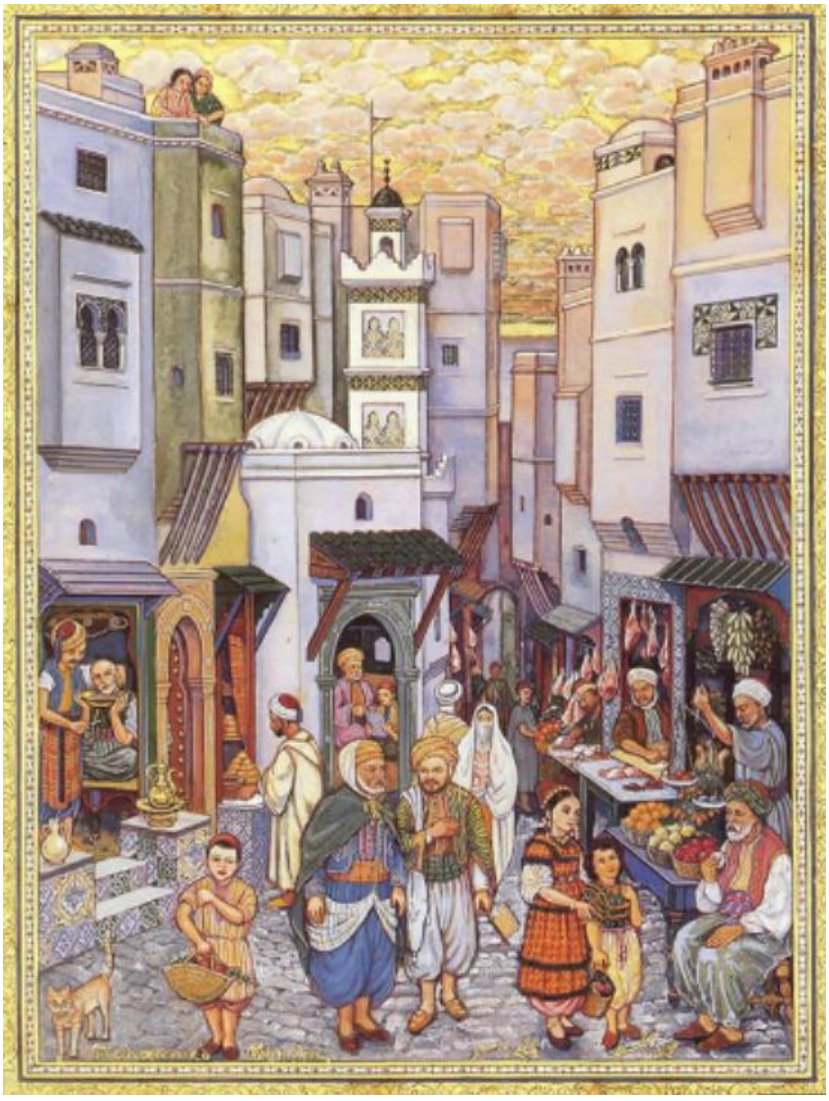
نقل الفنّان أجواء احدى أزقة قصبة مدينة الجزائر " التي أسسها العثمانيون وهي تشبه في نسقها العام المدن الأخرى في نمط بنائها واستجابتها لتعاليم الدين الإسلاميّ... وقد كان لهجرة الأندلسيين تأثيرا هاما على الطابع المعماري، حيث اندمج كل من الطابع المغربي والأندلسي فتكون طابع خاص مميز"[2]، ويتوسطها في الحومة **مسجد سيدي عبد الله**[3]،

[1]"القصبة" تعني في الاصطلاح المدينة أو أعظم مدن القطر أو القوية أو المركز الحضري، وقد عرف هذا اللفظ واشتهر في المغرب العربيّ ويطلق على القلعة التي بها مقر الحكم و قد احيطت بأسوار... تقع قصبة مدينة الجزائر بأقصى الجنوب الغربي للمدينة، أي بالقسم الذي يطلق عليه اسم الجبل وسط مجموعة من المرافق ... مقر الحاكم كان بالجزء الأسفل من مدينة حتى سنة 1817/1232م حول خوجة مقر الإمارة إلى القصبة العليا، وقد كان السكان من عامة الشعب يقيمون بهذه الجهة ". ينظر: محمّد حاج سعيد، مساجد القصبة في العهد العثماني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في العلوم الإسلاميّة، تخصص الحضارة الإسلاميّة، جامعة الجزائر 1، كلية العلوم الإسلاميّة، قسم اللغة والحضارة، 2014-2015، ص10.
http://biblio.univ-alger.dz/jspui/bitstream/123456789/13621/1/HAJ%20SAID_MOHAMMED.pdf

[2] المرجع نفسه، ص 39.

[3]"تذكر لنا الأسطورة أن سيدي عبد الله مات وعمره 110 سنة وأنه لم يخرج من داره 20 عاما... لم ير فرنسيا في حياته، لأنه لم يصدق بأن الجزائر سقطت في أيدي أعداء الإسلام. ويقول البير دوفو بأن سيدي عبد الله لم يكن من أولياء الله

والذي على أساسه سميت " **بحومة سيدي عبد الله**" يقع المسجد حاليا "بشارع سيدي عبد الله، وقد كان يعرف قديما بمسجد الشيخ سيدي شعيب المؤسس لا يعرف المصادر لا نذكر بالتحديد تاريخ بناء المسجد ولكنها تذكر أن تاريخ بنائه يعود إلى القرن العاشر الميلادي أي في العهد الزيري" [1].



**لوحة حومة سيدي عبد الله**

**المصدر**:.Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien, p

**- اللوحة رقم 28 -**

الصالحين، إنما هو صاحب الأرض التي بني عليها المسجد، والولي الحقيقي لهذا المكان هو شيخ سيدي شعيب صاحب الضريح ". ينظر: محمّد حاج سعيد، مساجد القصبة في العهد العثماني، ص103.

[1] المرجع نفسه، ص 103.

ويبدو في الحي كثرة الأشخاص مما أدى إلى تنوع في اللباس مما أظهر التباين في مستواهم ونسبهم وكأن الفنّان يعرفنا بأبهى الألبسة الجزائريّة آنذاك والتي لا تزال أزياؤها حاضرة إلى حد الآن مع إضافة لمسات عصرية نذكر منها حضور الحايك الذي ترتديه تلك المرأة، كذلك الجلابة والبرنوس، بالإضافة إلى الطرز "بالمجبود" و"الفتلة"، تظهر على بعض الألبسة كالمعاطف وغيرها تبرز مدى براعة الطرز الجزائريّ.

ولم يصور الفنّان "**حومة سيدي عبد الله**" في وقت هدوء خالية من الناس لقصد يهدف إليه، بل نقلها تحتضن ضجة أناسي متعددة نشاطاتهم، فاستخدم اللون الأخضر والأصفر والخطوط المائلة، المتقاطعة، دلالة على الحركة والأعمال التي كانوا يقومون بها خاصة وأنه في اللوحة غالبيتها شباب يتمتعون بالقوة في مقتبل العمر. لذا ظهر عدم استقرار في الحركة فاستعمل الفنّان الشكل غير منتظم لتعدد نشاطاتهم، كما وظف فئة الشيوخ في المنمنمة وما يحضون به من احترام ووقار حكمة، أشار لهم باستعمال العلامات التشكيلية منها اللون الأسود والذهبي، الأزرق وشكل المستطيل.

كذلك يوجد في اللوحة استخدم الشكل البيضاوي، الخطوط المنحنية، اللون البنفسجي ترمز للمرأة والأطفال، وبما يتمتعون به من نعومة ورقة وحب هادئ، كما استعمل الفنّان اللون الأبيض رمز لطهارة هذه الحومة، خاصة وأن فيها مسجدا يتوسطها وذلك دلالة على نظافة القلوب من كل الأدران واللمم، فيظهر ذلك في تعامل الناس مع بعضهم البعض.

كما لا ننسى للمسجد أهمية كبيرة والدور الفعال الذي يؤديه في التجمعات السكانية من توجيه، وإرشاد، ونصح ، وصلح، وتعليم ، وهذا الأخير يظهر جليا في الصورة، بحيث يظهر الشيخ يعلم الصبي.

لكن المستدمر سرق تلك الحياة المستقرة الجميلة المطمئنة، واستخدم الفنّان لتسريع السّرد تقنية الخلاصة، في سرد أحداث التي تعبر عن رغد العيش الذي كانت فيه البلاد وترجمه الفنّان على سحنة النساء، والقصور ومنظر فصل الربيع، كلها تعبر عن النماء واستعمل علامة مؤشرية المتمثلة في غروب الشمس، دلالة عن غروب شمس الجزائر التي بها نشاط وازدهار وتطور، وما يتحقق من ذلك من سعادة وفرح، وعلامة اتجاه الغرب دلالة على المستدمر الفرنسي، لأنه من الغرب ولم يكن الدلالة على غروب الشمس بالصدفة بل لقصد من الفنّان، لأنه بإمكانه راسم تصوير وقت الشروق أو الظهيرة ... وهذا ما يؤكد عدم وجود الصدفة أو التلقائية بالمنمنمة.

كذلك لتعطيل السّرد استعمل الفنّان تقنية الحذف، في سرد الأسباب التي دعت إلى وجود الطراز الأندلسي بالجزائر، أيضا وظف الحذف في سرد الأحداث التي دعت إلى وجود الذوق العثماني، سواء بالنسبة للوحة "**داخل القصر**" أو "**حومة سيدي عبد الله**".

ووظف **راسم** استباق إعلاني في النسق اللغوي، عبارة عن زخرفة الكتابية مصطلحات تشير إلى **العز** و**النعم** و**الأفراح**، وهذا الأخير لا يكون إلا إذا كان هناك جو يسوده هدوء وسكينة. كما وظف الفنّان اللون الأبيض، والأزرق القاتم، والخطوط المنحنية واسعة

الانحناء، والخطوط الأفقية وتنوع لوني واسع المدى، للدلالة على الاستقرار والطمأنينة التي فيها هذه النسوة مما يبين بأنهن كن في مزاج معتدل.

واستعمل التدرج اللوني قصير المدى، دلالة على الصراع الذي تعيشه المرأة من جرائم المستدمر الفرنسي، قدم الفنّان دلالات على المستدمر في الخلفية، ودلالات العز والفرح للجزائر في الصدارة أي الحاضر، كناية على أن المستدمر يبقى من الماضي، وحاضرنا سيكون عزا وفرحا.

### 4.3. نتائج التحليل:

من خلال تحليل للوحة "**داخل القصر**"، تم استنباط مجموعة من النتائج وهي كالتالي:

– اختار الفنّان هذا الموضوع لأنه في شوق وحنين إلى حياة الرخاء والسكينة التي عاشتها بلاده، خاصة وأنه عاصر المستدمر الفرنسي ورأى ما خلّفه بوطنه وشعبه، بعدما كان سيدا في قصره، ووطنه، أصبح عبدا، لذا صوّر بروجا، ولم يصور منازل قديمة وأكواخ، حتى يذكّر بأيام الرفاهية.

– استعمل الفنّان العنصر النسوي لأنه الجنس الذي يمثل النعومة والحب والحنان، فصوّرها مزيّنة بالحلي وألبسة من الديباج، على سجاد ثخين، وهن يستمتعن بعزف إحدى السيدات كلها أجواء تعبر عن حالة رخاء، مقارنة مع ما لقينه من تعذيب وتنكيل من طرف المستدمر الفرنسي.

– عبر الفنّان عن هويته من ناحية العمارة بطرازها الإسلاميّ المغربي الأندلسي، بها حدائق مع صوت مياه النافورة ونسيم الساحل، كذلك عبر الفنّان عن هويته، في اللباس والأثاث.

– اعتمد **راسم** في سرده على أساليب وتقنيات حديثة، منها مفارقات زمنية لسرد أحداث في تاريخ الجزائر. لذا استخدم تقنية الخلاصة والحذف للإسراع والإلمام بالأحداث المهمة وتجاوز الأمور الثانوية، ووظف تقنية الوقف لتعطيل السّرد. كما وظف الجانب البلاغي.

– تأثر **محمّد راسم** بأسلوب الفنّان **بهزاد** في رسم العمائر ومناظر فصل الربيع، والتلال فمزج الأساليب الفنّيّة للتصوير الإسلاميّ مع أسلوب التصوير الغربي لإبراز العمق باستعمال البعد الثالث.

**خلاصة الفصل:**

أرخ الفنّان **محمّد راسم** في لوحته منمنمة "**معركة بحرية**" من معارك ضد الصليبيين، وقد تأثر الفنّان بالمدرسة الفارسية والعثمانية في رسم الحروب والمعارك مع استعمال الأساليب الأخرى للتصوير الإسلاميّ.

كذلك المواضيع الدينية حاضرة في "**هذا براق النبي صلى الله عليه وسلم**"، فقد وظف الفنّان الشكل الميثولوجي للبراق محتذيا بمدارس التصوير الإسلاميّ كمعراج **نامه** مع أنه استخدم أسلوب فني غربي. كما اهتم الفنّان بالجانب الاجتماعي، وعبر عن يوميات سكان مدينة الجزائر وبالأخص النساء وهن في قصورهن، ظهر ذلك جليا في لوحة " **داخل القصر**" و"**حومة سيدي عبد الله**" صور لنا حياة الرخاء والسكينة، وفن العمارة...

استعمل **راسم** السّرد البصري الساكن، لكنه اعتمد في سرده على أساليب وتقنيات حديثة. كما وظف الفنّان البلاغة البصرية من خلال رموز الاستعارة المكنية والكناية.

# الفصل الثالث

## منمنمات راسم بين الهوية والتبعية

**إطار اللوحة في منمنمة محمّد راسم.**

**التقليد والتجديد في بورتريهات راسم.**

**حضور المرأة في منمنمة محمّد راسم.**

**تمهيد**

لقد ترعرع **محمّد راسم** في قصبة مدينة الجزائر، وتأثّر بتلك الحياة، وكانت لوحاته حافلة بيوميّات سكّانها بألبستهم الزّاهية والعمائر الشّامخة الدّينيّة والمدنيّة، التي تعود إلى تلك الحقبة، خاصّة وأنّنا في هذا الفصل كمحاولة نركّز على التكوين الفنّيّ لمنمنمات الفنّان **محمّد راسم** من خلال التوقف عند بعض ملامح الأسلوب الفنّيّ عنده، في التصوير التشكيلي للمنمنمة.

يتضمن هذا الفصل الموسوم بـ: **منمنمات راسم بين الهوية والتبعية**، ثلاثة مباحث:

**المبحث الأول** :إطار اللوحة في منمنمة محمّد راسم.

تطرقت الدراسة في مرحلتين بتحليل الإطار من حيث التقليد والتجديد في منمنمات مدارس التصوير الإسلاميّ و**راسم**، الأولى تبين نوع الزخارف و حجم الإطار والألوان، أما المرحلة الأخيرة توضح العلاقة القائمة بين الأشكال في عملية بنائها وادراكها بصريا. وذلك بالاستعانة في التحليل بكتابي "**المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور**" و" **النظم الإيقاعية في جماليات الفنّ الإسلاميّ**".

و**المبحث الثاني:** التقليد والتجديد في بورتريهات راسم.

واعتمدت الدراسة في التحليل بإبراز مواطن التقليد والتجديد من خلال الاستفادة من أنواع الشخصية المسرحية وأبعادها، وإسقاطها في قالب تشكيلي، وذلك بالاستفادة من كتاب "**نظرية التصوير**" ل **ليوناردو دافنشي**.

و**المبحث الثالث:** حضور المرأة في منمنمة محمّد راسم.

واستندت البحث بإبراز القيم الجمالية على إحدى اللوحات من خلال الاستفادة من كتاب "**نظرية التصوير**" ل **ليوناردو دافنشي**، وكتاب "**أسرار الفنّ التشكيلي**" وأيضا نظرية "**رسكن**"، وكذلك التطرق للمضمون بالاستعانة على مجموعة من الكتب.

## 1. إطار اللوحة في منمنمة محمّد راسم.

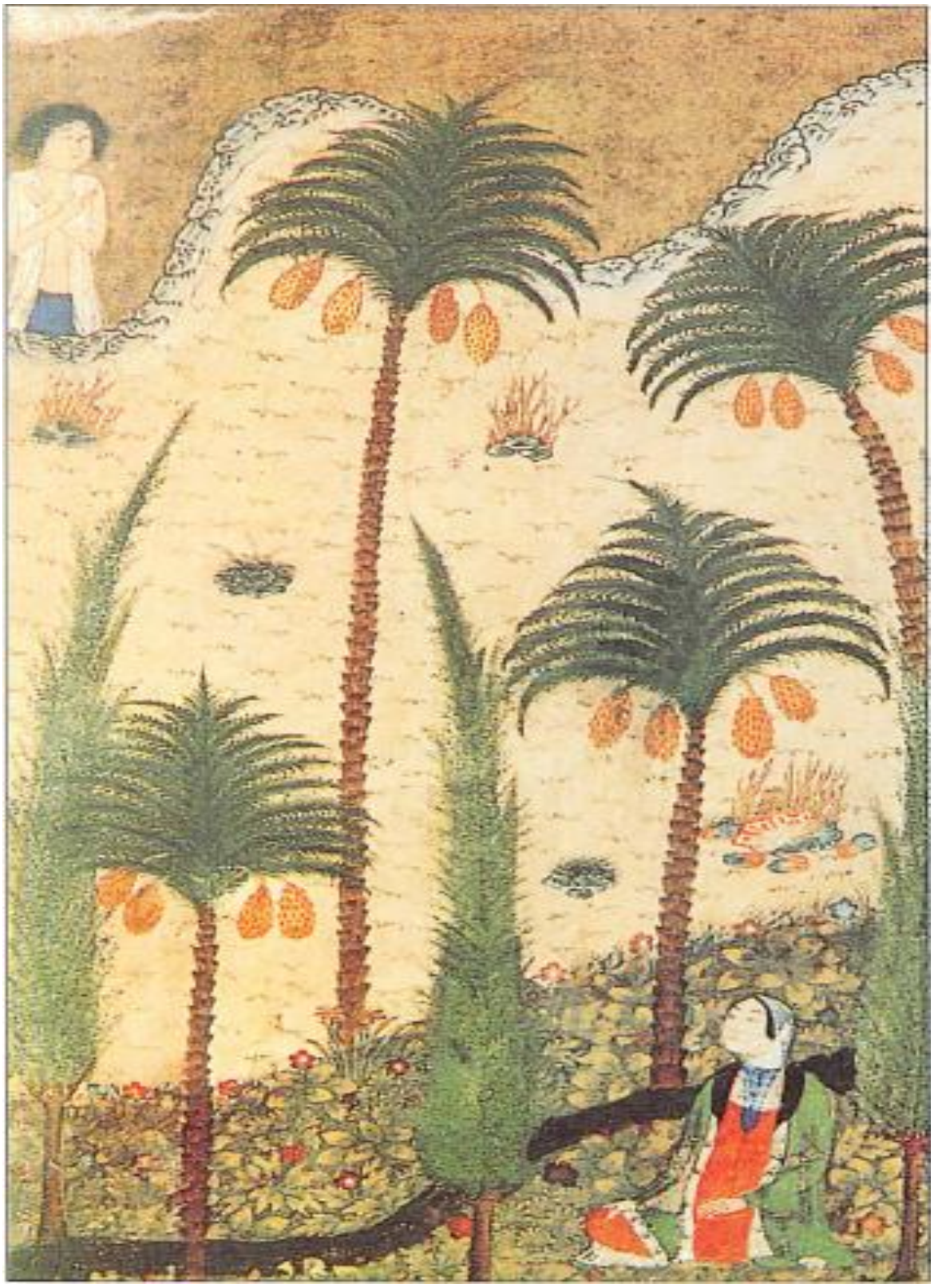
تميزت منمنمات مدارس التصوير الإسلاميّ والفنّان **راسم** بالزخرفة بصورة كبيرة بأنواعها على أشكال لوحاته العمارة والسجاد والملابس... وبأطر متنوعة يعتبر الإطار "هو الفاصل بين الرسم والنص المكتوب في حالة ما إذا كانت المنمنمة في مخطوط أو كتاب، أما إذا كانت المنمنمة حرة فهو عنصر جمالي فيه زخارف متنوعة، ويكون شكل الإطار متناسقا مع موضوع المنمنمة أو مناظرها المصورة."[1] وتحاول الدراسة في مرحلتين تسليط الضوء على **الإطار** من حيث التقليد والتجديد في منمنمات مدارس التصوير الإسلاميّ و**راسم**.

### 1- المرحلة الأولى: نوع الإطار من حيث السمك والزخرفة والألوان.

#### 1.1.الإطار :

تتضمن منمنمات مدارس التصوير الأطر العريضة خالية من الزخرفة، كما في منمنمة **فتى يقرأ من مضم صور الإمبراطور شاه جهان**، ونجد أطرا متوسطة، ونلاحظ وجود انكسارإطار في عدة لوحات منها لوحة **السلطان العثماني يستريح على مقربة من قلعة تنكري يقان بطراقيا بعد فتحها**... وفي بعض اللوحات الإطار غير موجود مثل منمنمة **لوحة ليلى والمجنون، المجنون يطل على ليلى**..(ينظر: اللوحات رقم 29-30-31).

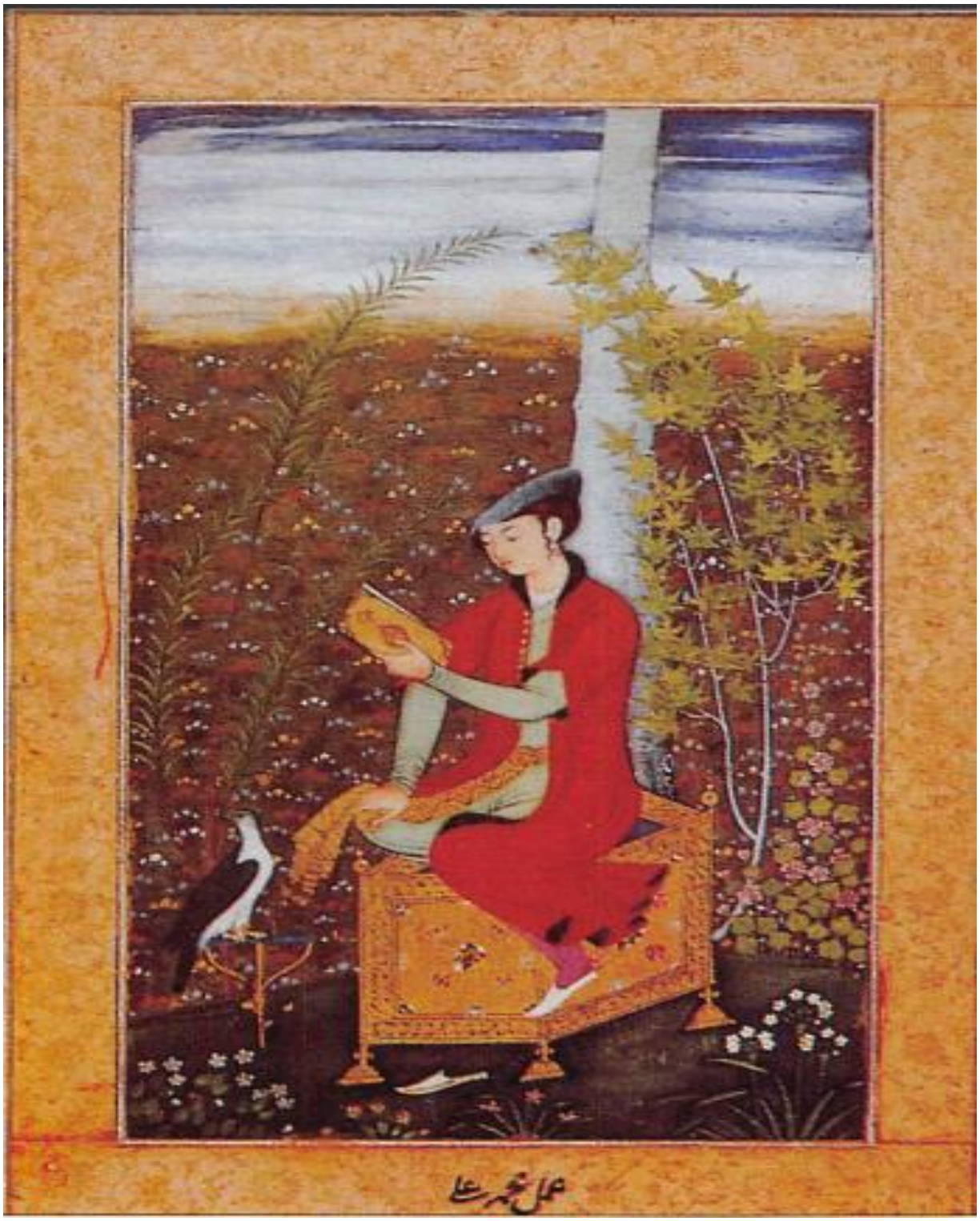
[1] بلبشير أمين، أثر فن المنمنمات الإيرانية في المنمنمات الجزائريّة بهزاد ومحمّد راسم نموذجا، مذكرة لنيل شهدة الماجيستر في الفنون الشعبية، إشراف: د معروف بلحاج، 2008-2009، كلية الآداب، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، ص59.



**لوحة: خمسة نظامي، ليلى والمجنون، هراة 1431، المجنون يطل على ليلى.**

**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 420.**

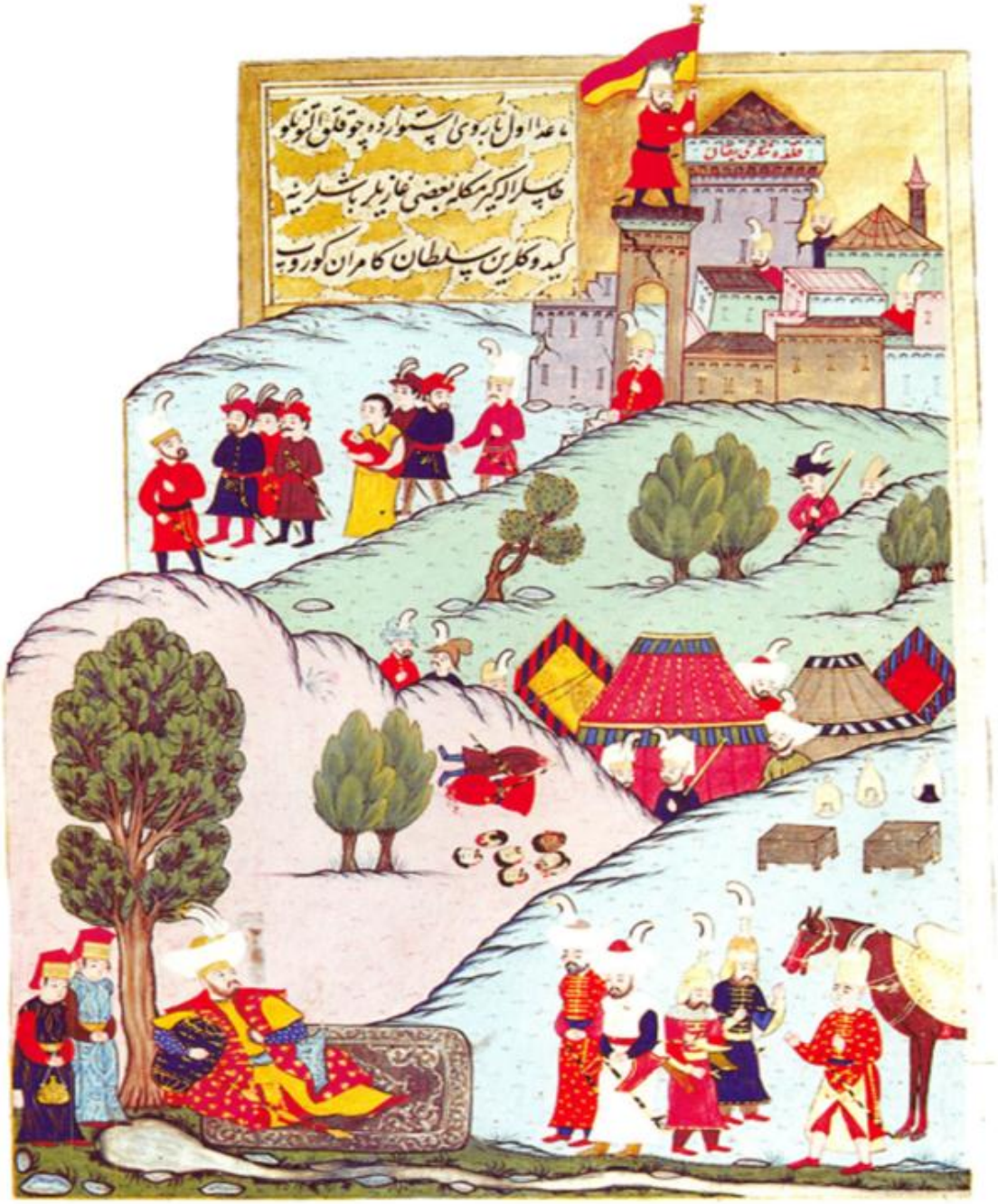
**– اللوحة رقم 29 –**



**لوحة: فتى يقرأ من مضم صور الإمبراطور شاه جهان**

**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 593.**

**– اللوحة رقم 30 –**



**لوحة: السلطان العثمان يستريح على مقربة من قلعة نتكري يقان بطراقيا بعد فتحها.**

**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 512.**

**– اللوحة رقم 31 –**

جاءت لوحات **راسم** متنوعة بالأطر منهاالعريضة كما في منمنمة **داخل المسجد** و**الأمير عبد القادر** و**هذا براق النبي** ﷺ، ونجد أطر متوسطة بالأشرطة الزخرفية مثل منمنمة **تاريخ الإسلام** و**معركة بحرية وخير الدين بربروس** و**داخل القصر**... نجد التنويع في الأطر الزخرفية للوحة الواحدة بين الاطارين وفي الإطار الواحد، ولا نلاحظ وجود انكسار إطار في لوحات **راسم**. وفي بعض اللوحات، يكون الإطار بسيطا خالٍ من الزخرفة كمافي منمنمة **الفارس** و**تاريخ الإسلام** (ينظر: اللوحة رقم 26).

**مقطع تفصيلي من إطار لوحة داخل المسجد**
**- اللوحة رقم 26 -**

## 2.1.الزخرفة والألوان:

### 1.2.1.الزخرفة النباتية:

استعملت مدارس التصوير الألوان بصفة عامة وفي الإطار بصفة خاصة، بطريقة غير متناسقة مدروسة، بمعنى معرفة الموضع المناسب للألوان المتكاملة المتباينة والمنسجمة وعليه وظفت حسب الذوق الشخصي، ورغم هذا إلا أنها تظهر بقمة الجمال فلم ينقص ذلك من جمالياتها، وغلبت الزخرفة النباتية فيأطر منمنمة **فتاة مغولية**، حيث وزعت وحدات زهريّة بلون أخضر قاتم على خلفية من اللون نفسه بدرجة أقل منها قتامة (ينظر اللوحة رقم 31).

**لوحة: فتاة مغولية.**

**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص593**

**– اللوحة رقم 32 –**

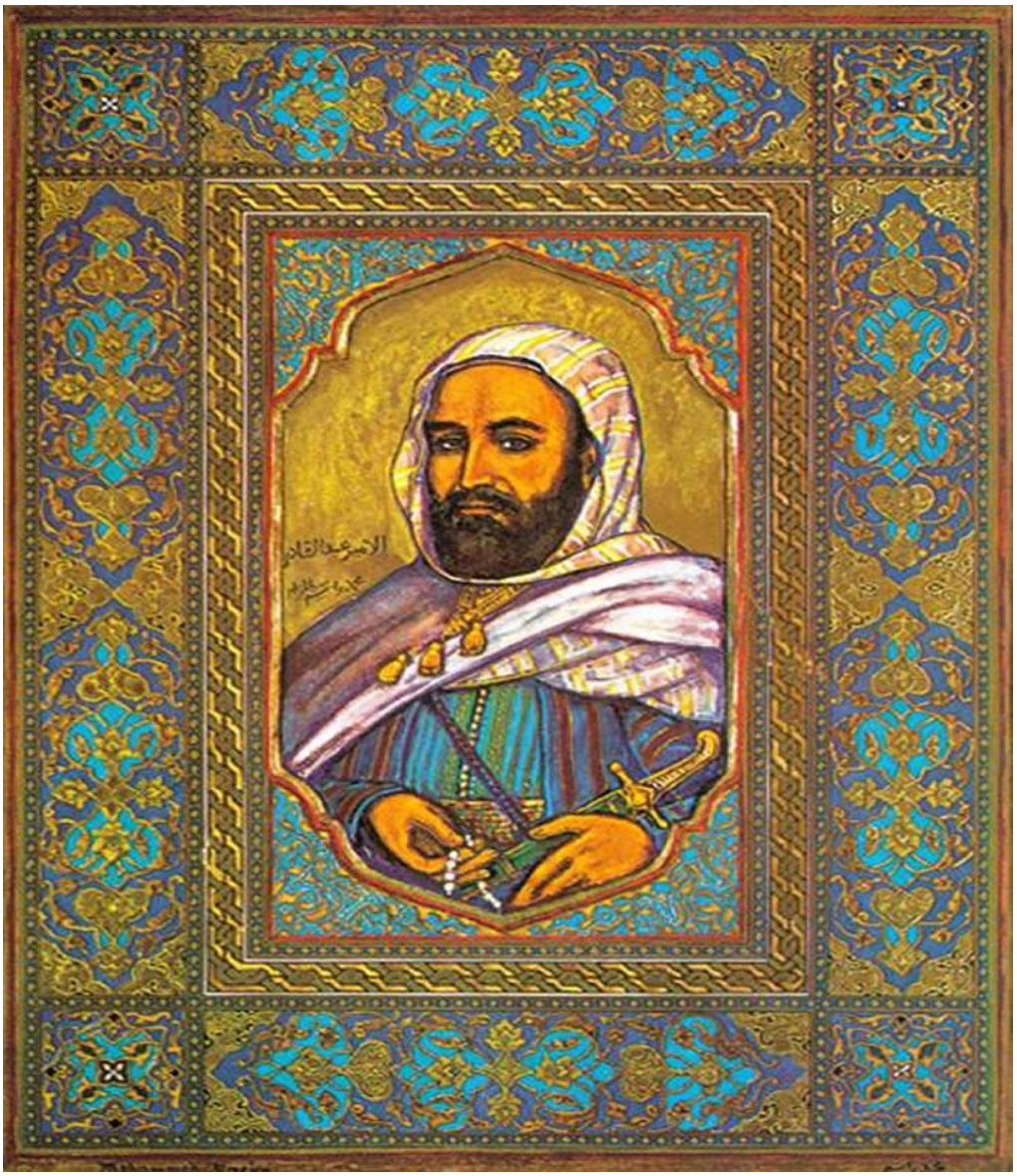
واستخدم **راسم** الألوان المتكاملة المتباينة في الزخرفة، لأنها زاهية يصلح استخدامها أكثر في الزخارف، كما يظهر التنوّع في زخارف الأطر أكثر... والزخرفة النباتية حاضرة بصورة كبيرة في كل لوحاته على الأطر كشريط زخرفي مما أكسبته التنوع في مساحته وحجمه: نلاحظ الأطر العريضة، تميزت زخارف هذه المنمنمات بخطوطها المنحنية الواسعة في الانحناء، والضيّقة لتكوين البراعم والسيقان والمراوح النخيلية المحورة وأوراق الأكانتس وتشكيل بتلات الأزهار عبارة عن وحدات زهريّة من زهرة الحوذان والقرنفل... وبهذا التّشعّب تشكّلت وحدات زخرفيّة وزعت أحيانا بالتناظر الكلّيّ والمتعاكس، وبالتناظر الكلّيّ والتّكرار العادي. في الغالب يستخدم الفنّان بكل لوحة وحدة زخرفيّة واحدة وينوّع في توزيعها بالتوازن مع التنوع في استعمال الألوان المتباينة (ينظر: اللوحة رقم 25).

**مقطع تفصيلي من إطار لوحة هذا براق النبي**

**– اللوحة رقم 25 –**

### 2.2.1.الزخرفة الهندسية:

استعملت مدارس التصوير الزخرفة الهندسية في داخل اللوحة أي الأشكال مثل ملابس الشخصيات والأثاث من سجاد وخيمة وعلى واجهة المباني...لكن لم نعثر حسب اطلاعنا الكبير للمنمنمات الإسلاميّة عن إطار يحتوي على زخرفة هندسية، أو إطار تتداخل فيه الزخرفة الهندسية مع النباتية.



**لوحة الأمير عبد القادر**

**المصدر**:Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien, p.17

**– اللوحة رقم 33–**

وظف **راسم** الزخرفة الهندسية بصورة قليلة بأنواعها، نلاحظ في منمنمة **الأمير عبد القادر** زخرفة هندسية مضفرة، بلون أخضر وذهبي، و"استعملت زخارف الضفائر أو الجدائل قبل العصر الإسلاميّ، إذ كانت معروفة منذ العصور القديمة في العراق، ومصر الفرعونية. "[1]، حيث "انتقلت من الفنّ الهليستني إلى الفنّ الأموي بدمشق في القرن 2هـ/8م، وقد عرفت في ظل الإسلام تطورا كبيرا"[2]. ونجد وإطار آخر يتكون من سلسلة من النقاط باللون الذهبي(ينظر: اللوحة رقم33).

### 3.2.1.الزخرفة الخطية :

نلاحظ حضور الزخرفة الكتابية بصورة كبيرة في كل للمنمنمات الإسلاميّة على الأطر، يكون حضورها الثانوي توضيحي شارحة للمضمون، إما في وسط شريط زخرفي، كما في منمنمة صورة شخصية **للسلطان محمّد الفاتح** (ينظر: اللوحة رقم 34)،أو نجدهاعلى إحدى جوانب المنمنمة، مما أكسبته التنوع في مساحته وحجمه وأجبرت الفنّان على الانكسار في الإطاركما في منمنمة **السلطان العثمان يستريح على مقربة من قلعة نتكري يقان بطراقيا بعد فتحها**.

[1] ياسين عبد الناصر، الفنون الزخرفية الإسلاميّة بمصر في العصر الأيوبي، الإسكندرية، دار الوفاء، 2002، ص379.
[2] Alexandre Papadhópoulos, L'Islam et l'art musulman, Paris, 1976, p.88.

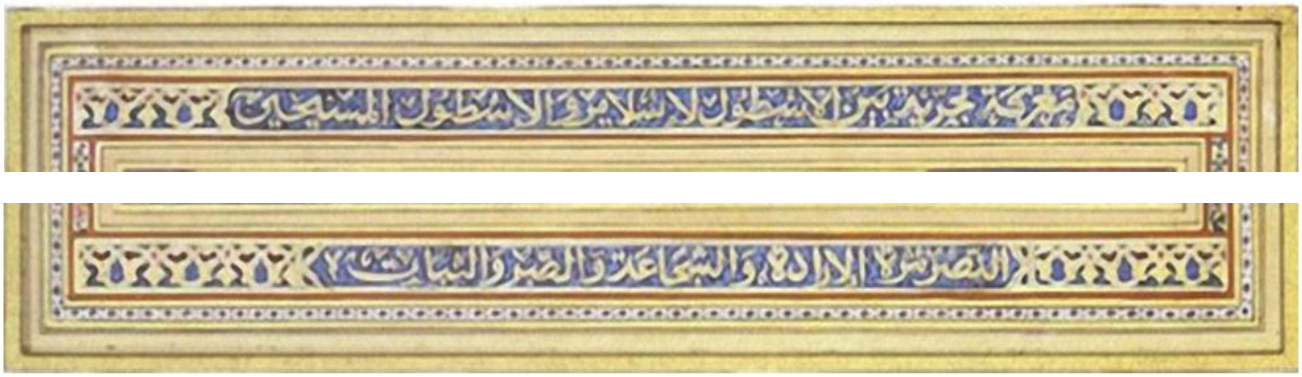
**لوحة رقم: صورة شخصية للسلطان محمّد الفاتح**

**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 519.**

**– اللوحة رقم 34–**

كانت الزخرفة الخطية أو الكتابية عند **راسم** عبارة عن علامات لسانية آيات من القرآن وأحاديث نبوية وحكم، يكون حضورها ثانوي تكميلي للوحة، تتوسط الأشرطة الزخرفية، "استعملها راسم بطريقة دقيقة مختلطة بالزخرفة النباتية بأناقة وتناسق"[1]. وظف الفنّان **راسم** الزخرفة الكتابية في منمنمة **هذا براق النبي** ﷺ في إطار دائري في وسط الزخرفة النباتية أي زوايا الإطار الأربعة الكتابة بلون أسود، الخلفية بلون الأخضر والدائرة على شكل هلالي معبأ باللون البنفسجي على خلفية بالأخضر. نلاحظ عنوان اللوحة **هذا براق النبي** ﷺ بشكل كبير في الأسفل على الخلفية بلون أخضر.

وكذلك في لوحة **خير الدين بربروس** في الأعلى والأسفل على الخلفية بلون أخضر وفي منمنمة **معركة بحرية** زخرفة كتابية بلون ذهبي على خلفية بلون أزرق، في المستوى العلوي تتضمن:" معركة بحرية بين الأسطول الإسلاميّ والأسطول المسيحي"، أما الجزء السفلي، جاء فيه:" النصرٌ ثمرة الإرادة والشجاعة والصبر والثبات"(انظر اللوحة رقم 20). وكذلك زخرفة كتابية بلوحة **داخل القصر**...



**مقطع تفصيلي من إطار لوحة معركة بحرية**

**– اللوحة رقم 21 –**

[1] بلبشير أمين، أثر فن المنمنمات الإيرانية في المنمنمات الجزائريّة بهزاد ومحمّد راسم أنموذجا، مرجع سابق.ص63 (بتصرف).

**2-المرحلة الثانية: العلاقة بين الأشكال في عملية بنائها وادراكها بصريا.**

ستتطرق الدراسة إلى العلاقة بين الأشكال[1]، العلاقات هي التناظر والتماس والتشعب والتضافر وفي كل علاقة تظهر حركة تقديرية توضح كيف يدرك الشكل بصريا، "بحيث أن الدراسة ستبين الحركة التي تسلكها العين في النموذج المختار، وذلك من خلال الأسهم المتتابعة والتي تمثل اتجاه الحركة، مع مراعاة أن العين قد تسلك عدة اتجاهات."[2]

**1-التناظر والتماس:**

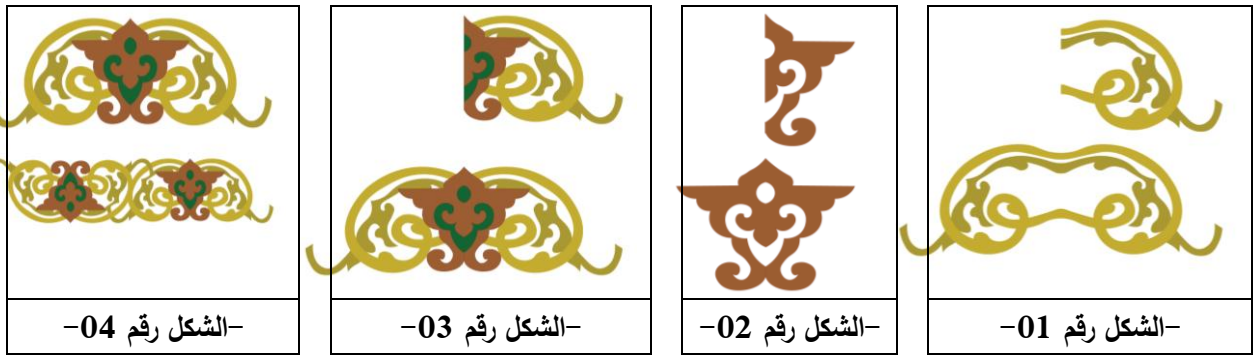
تميزت التكوينات الزخرفية باطار لوحة "**داخل المسجد**" ( ينظر: مقطع تفصيلي من إطار اللوحة رقم26) بالتناظر النصفي ينظر الشكل (1،2 ) بحيث ينطبق أحد نصفيها على النصف الآخر ليكمله بواسطة محور التناظر في اتجاه متقابل. وبتراكب الوحدة الزخرفية ينظر الشكل (1) فوق الوحدة الزخرفية ينظر الشكل (2) نتج عن ذلك وحدة زخرفية مركبة من عدة وحدات بسيطة مرتبطة مع بعضها ينظر الشكل (3) وزع الفنّان الوحدات الزخرفية بالتكرار المتعاكس، بحيث تجاورت الوحدات الزخرفية في أوضاع متعاكسة تارة إلى الأعلى وتارة إلى الأسفل ينظر الشكل (4).

**مقطع تفصيلي من إطار لوحة داخل المسجد**

[1] الأشكال من إعداد الطالبة **جبوري فايزة**.

[2] أحمد عبد الكريم، النظم الإيقاعية في جماليات الفنّ الإسلاميّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011، ص74، (بتصرف).

**- اللوحة رقم 26 -**

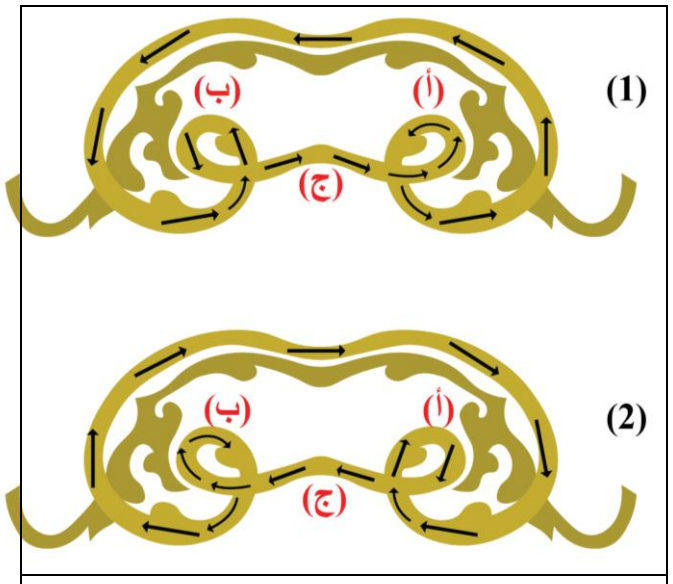


**-الشكل رقم 01-** **-الشكل رقم 02-** **-الشكل رقم 03-** **-الشكل رقم 04-**

يلاحظ التشعب من الخطوط منحنية، بتفرع الوحدات لتشكيل السيقان والأوراق كسعف النخيل. ومن هذا التوريق النباتي تشكل تشابكا، بالتفاف بسيط يضم أوراقا متتابعة على ساق ملتو وملتف. وبهذا التشعب وتشابك تحصل حركة تقديرية. توجد حركة في حيز مغلق تتوسع حسب استدارة الخط، والعكس، تبدأ الحركة التي تسلكها العين في مسارين:

- المسار الأول يبدأ من خلال الأسهم المتتابعة من النقطة (ج) باتجاه جهة اليمين عند النقطة (أ ) ثم يمر إلى أن يصل المسار جهة اليسار وينتهي عند النقطة (ج).

- أما المسار الأخير يبدأ من النقطة (ج) باتجاه جهة اليسار عند النقطة (ب) إلى أن يصل المسار جهة اليمين وينتهي عند النقطة (ج)، وكأن النقطة (ج) ملتقى بداية ونهاية مسارات الحركة سواء من اليمن أو اليسار ينظر الشكل (5).

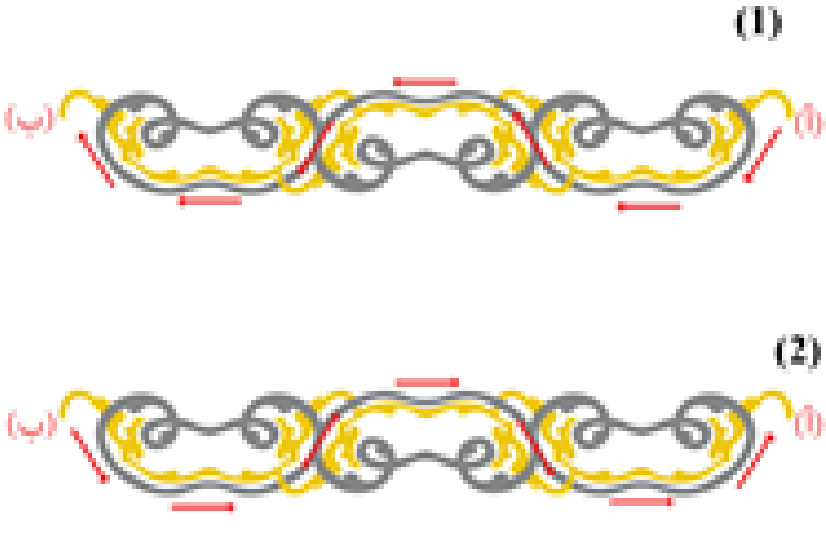



-الشكل رقم 05 -

كذلك توجد حركة بتماس الوحدتين الزخرفيتين الموزعتين بالتكرار المتعاكس، تبدأ الحركة التي تسلكها العين في مسارين:

- المسار الأول يبدأ من خلال الأسهم المتتابعة من جهة اليمين النقطة (أ)، باتجاه جهة اليسار عند النقطة (ب).

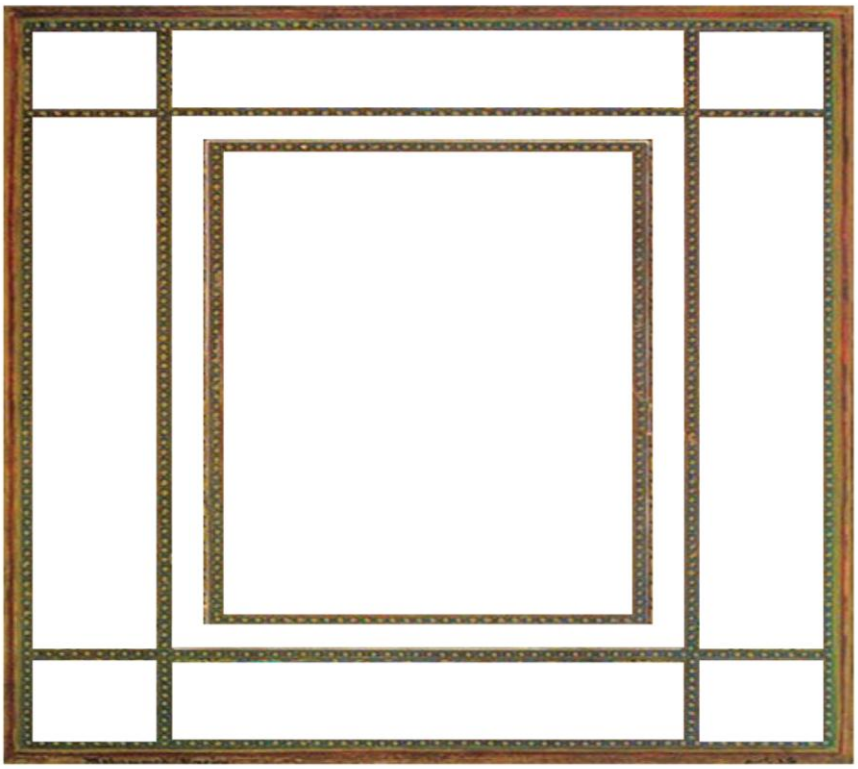
- أما المسار الثاني يبدأ من جهة اليسار عند النقطة (ب) باتجاه جهة اليمين النقطة (أ)ينظر الشكل (6).



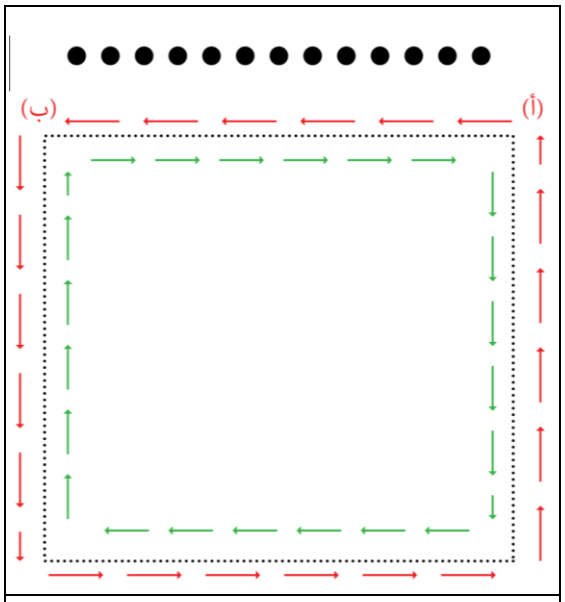

-الشكل رقم 06-

**2-التشعب من نقطة:**

تتبثق بإطار لوحة "**الأمير عبد القادر**" ( ينظر: مقطع تفصيلي من إطار اللوحة رقم33) خطوط الوحدة الزخرفية من نقطة إلى الخارج، وبالتكرار العادي من خلال تجاور الوحدات الزخرفية في وضع ثابت، تحصل حركة تقديرية حسب مسارات الأسهم فتظل العين في حركة متجمعة إلى الداخل مرة ومنتشرة إلى الخارج مرة أخرى، توجد حركة في حيز مغلق تتوسع حسب كبر وصغر المربع، والعكس، تبدأ الحركة التي تسلكها العين في عدة مسارات، – مسار الحركة الأولى يبدأ من خلال الأسهم المتتابعة من جهة اليمين النقطة (أ) باتجاه عند النقطة (ب). ثم يمر إلى أن يصل المسار جهة اليمين وينتهي عند النقطة (أ). أو العكس يبدأ من النقطة (ب) باتجاه جهة اليمين عند النقطة (أ). وهكذا...ينظر الشكل(7)

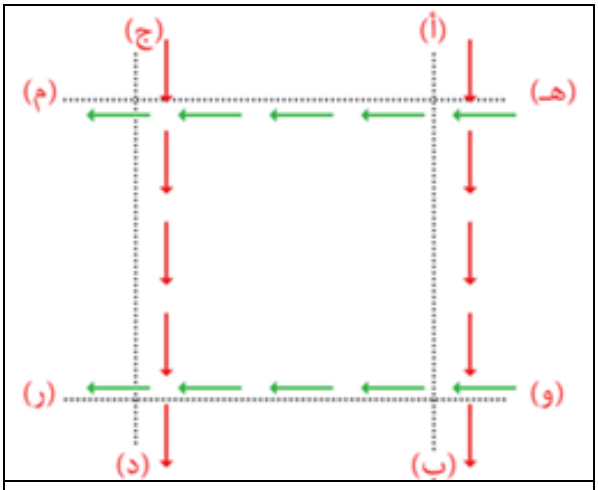


**– مقطع تفصيلي من إطار لوحة الأمير عبد القادر اللوحة رقم33 –**




-الشكل رقم 07-

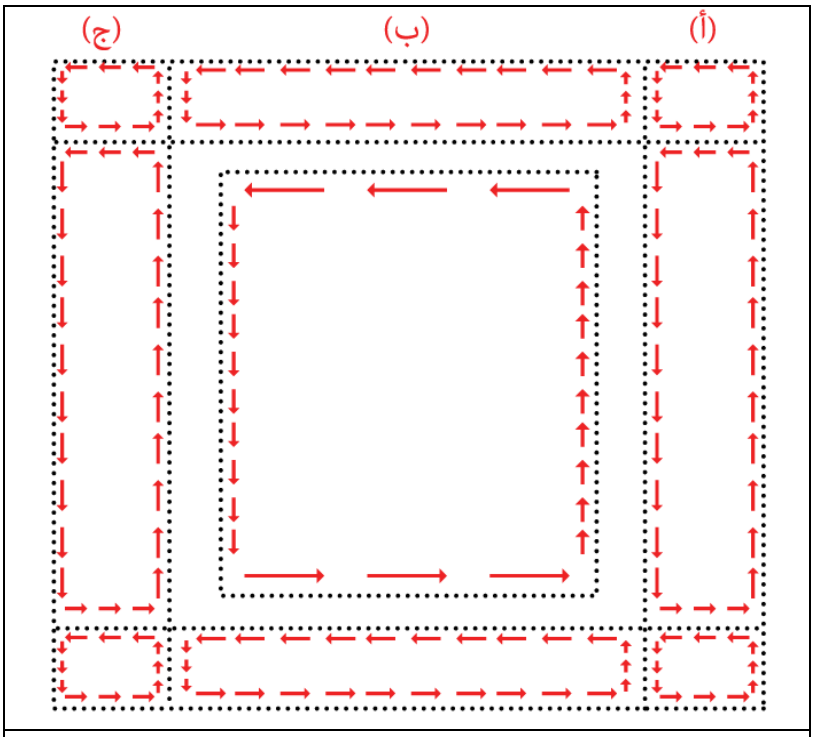
- مسار الحركة الثانية يبدأ من خلال الأسهم المتتابعة من جهة اليمين النقطة (أ ) من الأعلى باتجاه عند النقطة (ب)، إلى الأسفل. نلاحظ نفس الحركة عند النقطة (ج، د). تقابلها حركة بشكل أفقي مخالفة للحركة السابقة تبدأ من النقطتين(هـ، م )، والنقطتين(و، ر). ينظر الشكل (8) .




-الشكل رقم 08-

- مسار الحركة الثالثة تبدأ من النقاط الثلاثة (أ)، من الأعلى إلى الأسفل في كل المساحات، ونفس الشيء تأخذ الحركة مساراتها مع النقاط (ب، ج) يوجد تنوع في مسارات

الحركة بتنوع كبر وصغر الأشكال الهندسية (المربع والمستطيل) وهذا مما خلق الاستمرارية في الحركة ينظر الشكل (9).



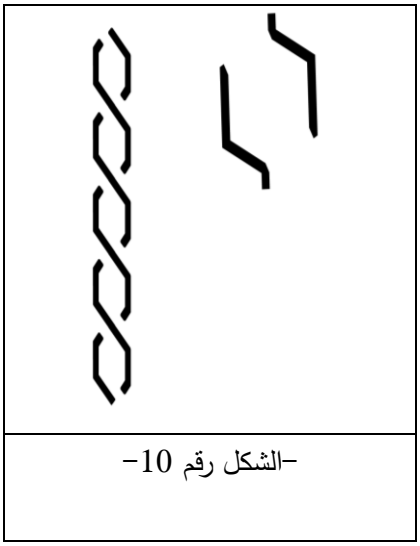

-الشكل رقم 09-

**3-التضافر:**

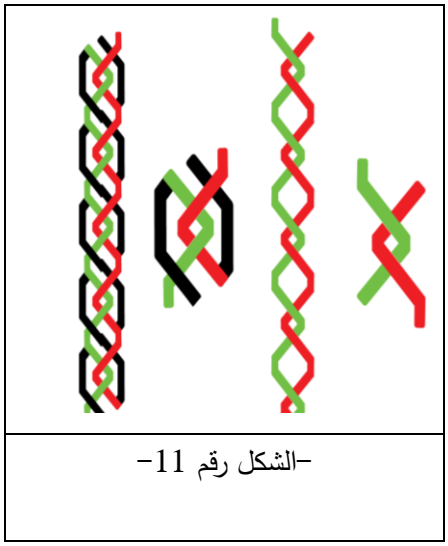
نجد بإطار لوحة "**الأمير عبد القادر**" ( ينظر: مقطع تفصيلي من إطار اللوحة رقم33) تضافر مغلق ينظر الشكل(رقم 10، 11) التضافر "هو مصطلح يستخدم حين تأخذ الخطوط مساراتها تشبه مسارات ضفائر الشعر أو الخيوط المجدولة."[1] في هذه الزخرفة حركة تقديرية باتجاه تصاعدي تأخذ مسارين لاتجاه الأسهم حسب تغير الحركة التي تسلكها العين، يبدأ مسار الأسهم مرة مائلة ، ثم ترتد العين مرة أخرى ويبدأ مسار الأسهم بشكل رأسي وهكذا... ينظر الشكل(12).

[1] أحمد عبد الكريم، النظم الإيقاعية في جماليات الفنّ الإسلاميّ، مرجع سابق، ص45.

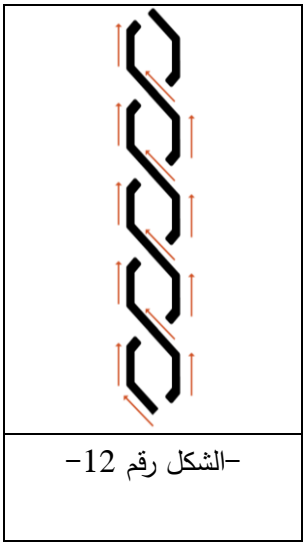
– مقطع تفصيلي من إطار لوحة الأمير عبد القادراللوحة رقم33 –



–الشكل رقم 10–



–الشكل رقم 11–

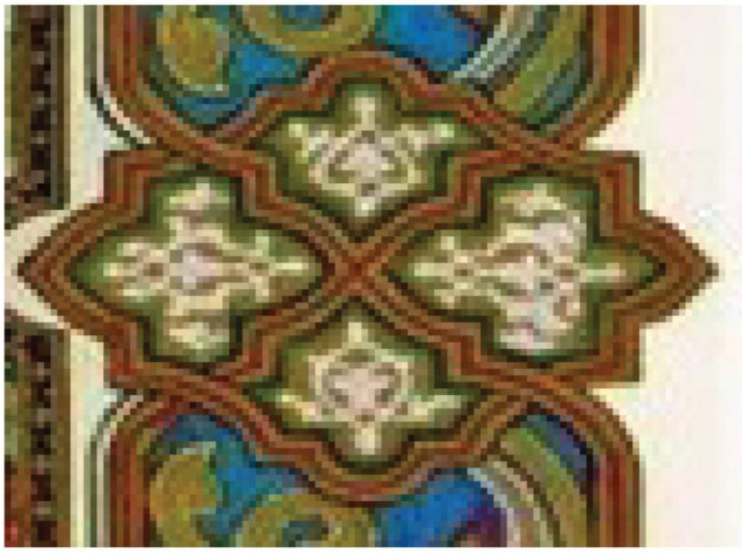


–الشكل رقم 12–

كذلك يلاحظ باطار لوحة "**داخل المسجد**"( ينظر: مقطع تفصيلي من إطار اللوحة رقم26) تضافر مفتوح يضم مجموعة من الوحدات متصلة ببعضها، واتخذت فيها هذه الوحدة المركبة اتجاهين للحركة التقديرية التي تسلكها العين وهي كالآتي:

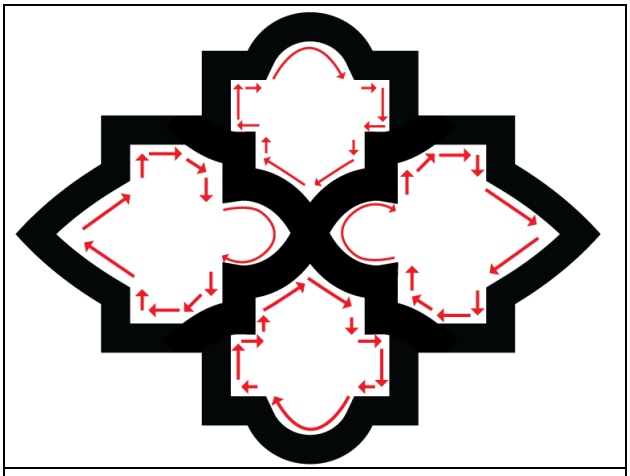
-المسار الأول حسب الرؤية تكون حركة الأسهم محصورة باتجاه كل وحدة زخرفية ينظر الشكل( 13).

-المسار الأخير تكون حركة الأسهم تشمل كل الوحدات الزخرفية ينظر الشكل(14).

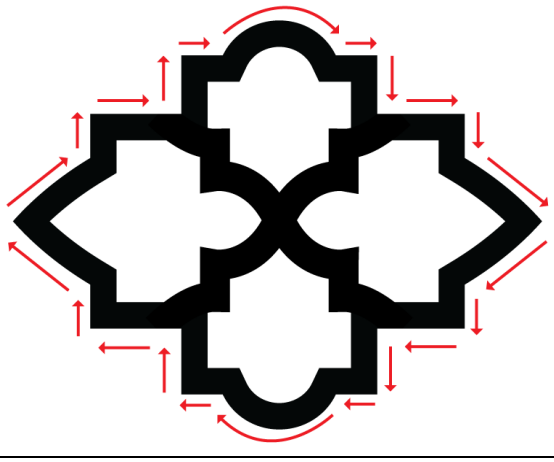


مقطع تفصيلي من إطار لوحة داخل المسجد

- اللوحة رقم 26 -



-الشكل رقم 13-



-الشكل رقم 14-

**3-نتائج التحليل:**

1- وظف فناني مدارس التصوير الألوان الفاتحة في الإطار حسب ذوقهم، في حين **راسم** يوظفها وفق أسس علمية مدروسة.

**2**- غلبت الزخرفة النباتية والكتابية بأطر منمنمات مدارس التصوير، وخلت من الزخرفة الهندسية، لكن **راسم** نوّع في توظيف الزخرفة، حيث غلبت الزخرفة النباتية وأدرج الزخرفة الهندسية لأطره متداخلة مع الزخرفة النباتية.

**3**- نوّع **راسم** في زخرفة أطر اللوحة الواحدة، مما ينتج عنه تنوّع في السمك واللون والوحدة الزخرفية وتوزيعها.

**4**- غلبت الزخرفة الكتابية بأطر منمنمات مدارس التصوير، لأنها كانت شارحة لمضمونها، أما **راسم** فكانت عنده مختصرة.

**5**- أحسن راسم توزيع ووضع الوحدات في مكانها وارتباطها ببعضها، مما أدى إلى نجاح الموضوع وتناسق عناصره الزخرفية. لأنه بتناثر الوحدات وبعثرتها دون نظام أو ترتيب أثناء تكوين الموضوع الزخرفي، يؤدي إلى خلل في التصميم.

**6**- وازن راسم في كل تكوين زخرفي من ناحية التكوين الفنّيّ المتكامل سواء في سهولة وبساطة تكوين الوحدات الزخرفية وتوزيعها والألوان وتناسق علاقاتها ببعضها وبالفراغات المحيطة بها.

**7**- ضبط راسم الأبعاد عند تقسيم الاطار مراعاة الترتيب عند تكرار الوحدة بالتماس من بعضها البعض لتزيدها جمالا سواء عند استعمال التكرار العادي أو المتعاكس، باستعمال

التناظر، مما تولد عن ذلك استمرارية وحركة تقديرية متنوعة بتنوع التوزيع في إطار اللوحة الواحدة.

**8**-أحسن راسم التنوع في اختيار الوحدات الزخرفية نباتية وهندسية في تشكيل إطار اللوحة الواحدة كما يبدو في لوحة "**الأمير عبد القادر**" فلم يجمع مثلا بين الأزهار والأسماك.

## 2.**التقليد والتجديد** في **بورتريهات راسم.**

ظهر في تاريخ التصوير الإسلاميّ فن البورتريه، فقد "تعرض للتحريم ومع هذا وجد صك في عهد **معاوية بن أبي سفيان** والخليفة **عبد الملك** عليه صورة شخص، وكذلك ظهر بقصير عمرة تصوير الشخوص ويرى البعض بأنها من نسج الخيال، وعثر في عهد الخليفة **المتوكل** نقود عليها صورته، وفي عهد حفيده **المقتدر**، بعدما أحضر المصورين اليونانيين لتزيين قصر سامرا. كذلك عثر في أغراض الخليفة الفاطمي **المستنصر** وحفيده أمير تصوير الشخصيات، وانتشر فن البورتريه بعد غزو المغول لإيران، وفي القرن الخامس عشر استخدم وسيلة لتخليد أبطالهم. كما أولى أباطرة المغول بالهند اهتم اهتماما كبيرا بتصوير الشخصيات أكثر من الفرس[1].

وعليه رغم تحريم الشخوص إلا أنه وجودت أعمال كبيرة عن فن البورتريه على جدران القصور والنقود والأغراض...فقد لمع ووصل مجده في العهد العثماني، ف" بلغ فن تصوير الشخوص" البورتريه" ذروته في تركيا حين استطاع الفنّان تسخير فرشاته بنجاح في تسجيل التعبير المرتسم على وجوه شخوصه، وهو ما يتجلى في سور السلاطين البليغة التعبير التي أنجزها المصور **حيدر الريس** المشهور ب **نيجاري** أي المصور، ثم ما لبث بذكائه أن اكتشف كيف يتملق شخص **سليم الثاني** في الصورة التي رسمها له بخدوده المنتفخة ووجهه المتورد وحزام بطنه الضخم"[2].

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، مرجع سابق، صص. 50-53 (بتصرف).

[2] المرجع نفسه، ص.250.

وتناول **راسم** في منمنماته بورتريهات أحد الزعماء من بينهم "**خير الدين بربروس**" و"**الأمير عبد القادر**". وسنحاول بتحليلنا اكتشاف مواطن التقليد والتجديد فنيا وجماليا في بورتريهاته مع بعض لوحات مدارس التصوير الإسلاميّ، وهو كالآتي.

**1/ أبعاد الشخصيات:**

تتطرق الدراسة إلى أبعاد الشخصيات من زاوية تشكيلية، البعد الجسماني بكل ما يتعلق بمظهر الشخصية من ضخامة أو نحافة في الجسم، الطول والوسامة، لون البشرة... أما البعد الاجتماعي يتمثل في وظيفة الشخصية حاكم أو جندي، فقير أو غني... أما البعد النفسي يشمل الحالة النفسية للشخصية شريرة أم طيبة، خائفة...

**1- البعد الجسماني:**

**1- التوافق بين حركات ووضعيات الشخصيات وما يراد الإيحاء به في ذهنهم :**

نلاحظ في بعض لوحات مدارس التصوير الإسلاميّ نجح الفنّان تقريبا في تصوير شخصياته من ناحية وضعيات الجسد، وإبراز السن وتنوع في الملامح... ربما يرجع هذا إلى مراحل من التطور التي وصل إليها التصوير الإسلاميّ، كما نلاحظ في منمنمة **حفل موسيقي خلوي** (ينظر: اللوحة رقم 36).

**لوحة: حفل موسيقي خلوي، نقلا عن ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص592.**

**– اللوحة رقم 36 –**

وفي منمنمات أخرى لم يوفق الفنّان المسلم في رسم شخصياته إذ نجح في إبراز الملامح، غير أنه يبالغ في ضخامة الجسم ولا يوجد تناسق بين العضلات البدينة ومع الأياد والأرجل النحيفة، وهذه الخاصية موجودة في المدرسة العربيّة، "وبالتصوير العثماني متأثرا بالنماذج الفارسية"[1] كما في صورة شخصية **لخير الدين بربروس** (ينظر: اللوحة رقم 37).

**لوحة: صورة شخصية لخير الدين بربروس (ذي اللحية الحمراء) ،**
**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص520.**
**– اللوحة رقم 37 –**

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، مرجع سابق،ص254 (بتصرف).

أما **راسم** بتمكنه من علم التشريح[1] صوّر شخصية **بربروس** (ينظر: اللوحة رقم 38) بمفاصل الأصابع نوعا ما ضخمة بقدر قوة الانقباض، مما يبرز ضخامة عظامه وقلة اللحم أي عدم بدانة يده. فتمكنه من معرفة العضلات والأعصاب... ساعده على التنوع في وضعيات الجسد، ويظهر جليا في حركات ذراعيه المنقبضة والمنبسطة، يظهر حجم المفصل الأيسر أصغر الواصل بين اليد والساعد بسبب يده المنقبضة، وفي الجهة اليمنى نرى العكس، فكان لها أثر على مفاصل الأكتاف.

**لوحة خير الدين بربروس**

**المصدر**: Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien, p53.

**– اللوحة رقم 38–**

[1] ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، مكتبة الأسرة، 2005.

بحيث يلاحظ ارتكاز الشخصية المرسومة على قدم واحدة أي اليمنى، فإن الكتف الواقعة فوقها تبدو أقل ارتفاعا من الكتف الأخرى، لأن ذراعيه ليست مطوحة بعيدا عن الجسد، وليست ساقه مطوحة للأمام أو الخلف، مما تطلب منه التغيير في أوضاع الأذرع والرأس. وقدمه اليسرى مطوحة قليلا إلى الخارج، ولم يجعل كل الأعضاء تستدير إلى الجهة التي يستدير إليها الرأس، فقسم الاستدارة على أربعة أقسام أولها القدم ثم الركبة ثم الجذع ثم العنق.

صوّر **راسم الأمير عبد القادر** في بورتريه نصفي(ينظر: اللوحة رقم33)، يظهر بأنه كان واقفا، ومما يؤكد ذلك الاختلاف ارتفاع كتفيه كما رسم **بربروس**، واختلاف في أوضاع الأذرع، يد يمسك بها المسبحة وأخرى على سلاحه، لم يرسم عضلاته ببدانة مما يؤكد ذلك حركات ذراعيه المنبسطة، يظهر حجم عظام الأصابع ضخمة حسب قوة الانقباض. لكن الفنّان اختار له المشهد أو الوضعية التي تناسب الإطار الزخرفي فصوره عن قرب فظهرت قسمات وجهه أكثر وضوحا، بالجمال العربيّ من خلال العينين واللحية السوداء ونظارة بشرته . مقارنة بورتريه **بربروس**، رسمه نوعا ما عن بعد، عليه صبغة الجمال الأعجمي اللحية الشقراء تناسب لون بشرته...

وفق الفنّان في بورتريهاته أثناء تحقيق التوافق بين حركات أعضاء الجسم، وما يراد الإيحاء به في ذهن الأشخاص المصورين، سواء في رسم **بربروس** مما يبين بأنه شخصية حاسمة وواضحة عليها الهيبة والوقار، وتتضح أكثر من خلال ملامح وقسمات وجهه بأنه لماح شديد الانتباه تنسجم مع وقفته وعضلات ذراعيه وعنقه مرفوع الهامة، فلم يصوره

مطأطأ الرأس وضعيف البنية...مما يدل على ضعفه فكريا ومعنويا. كذلك نلاحظ الشيء نفسه في بورتري **الأمير عبد القادر**.

**2- ابراز تعابير الوجه بالظلال والأضواء :**

يلاحظ في غالبية منمنمات مدارس التصوير عدم وجود الظلال والأضواء، وكأن الضوء منتشر في كل مكان، ونجد كمثال لوحة **حفل موسيقي خلوي** من بين المنمنمات التي وظف فيها الظل والضوء خاصة على وجوه شخصياته (ينظر اللوحة رقم 36 ).

أما الفنّان راسم أضفى على وجوه شخصياته صبغة جمالية، من خلال حسن استغلاله الظلال والأضواء، فعند رسمه للوجه لم يصور العضلات بتحديدات خارجية حادة، بل اعتمد على الأضواء الخافتة، فلا تظهر حدتها بوضوح.

ويلاحظ في بورتري **الأمير عبد القادر** و**بربروس** علامة لغوية تتضمّن "**الأمير عبد القادر**" والأخرى "**خير الدين بربروس** "، حيث نجد ما هو موجود باللسان يشبه الذي في العيان فوظف بعض العلامات الأيقونية التي تشبه هذه الشخصيات، فربما قد قدم الفنّان ملامح هذه الشخصيات من خياله حسب الصورة الذهنية التي ارتسمت عنده من خلال اطلاعه على مواصفاتهم.

**2 – البعد الاجتماعي:**

**1- التناغم بين الشكل والأرضية والخلفية:**

يعتبر الإطار المكاني ضروري في السّرد، لكونه يتضمن أحداثا لها علاقة بشخصية المصورة من خلال السياق نستخرجها، فالمكان الطبيعي يفقد الواقعية والتاريخية بمجرد

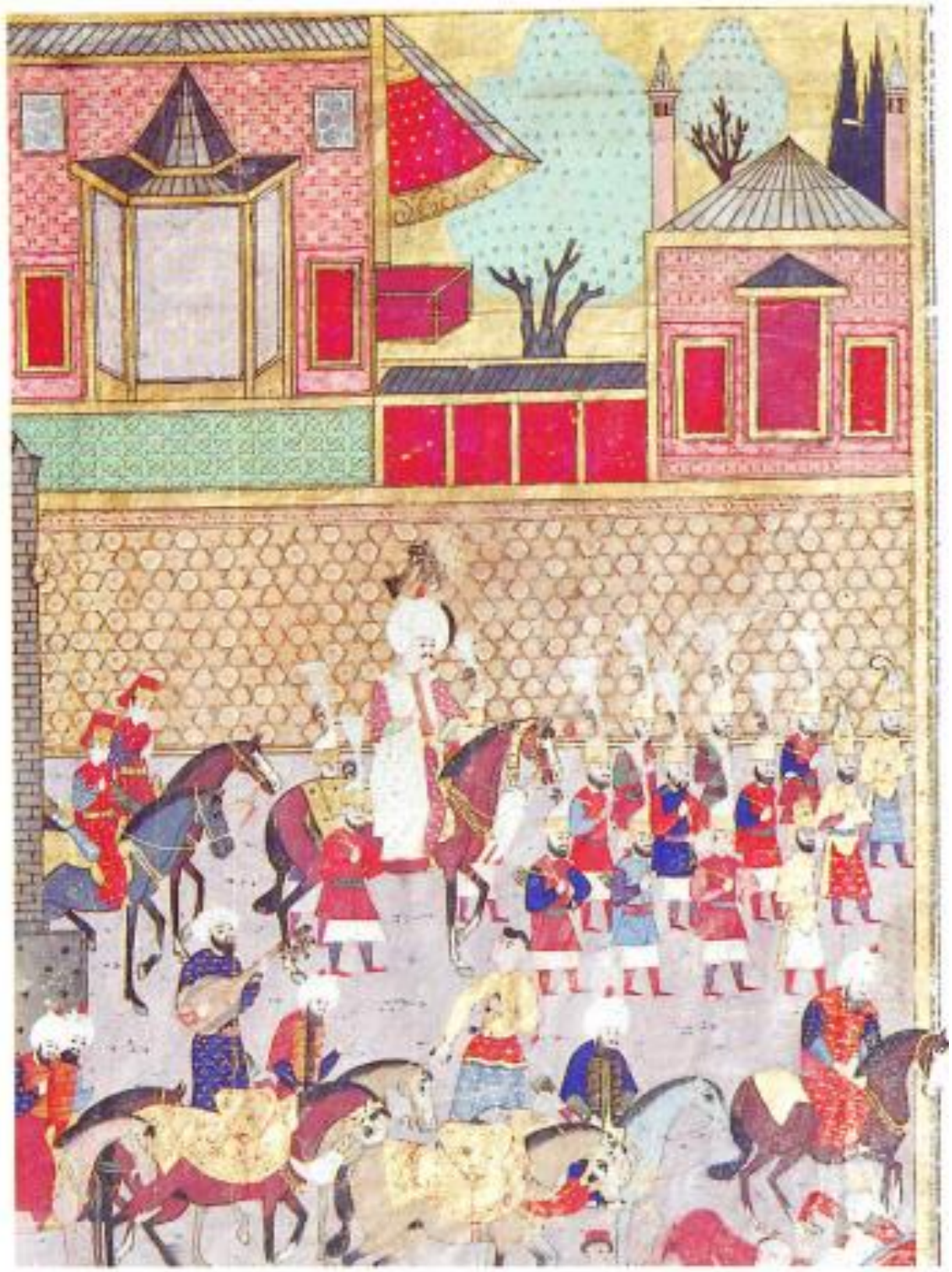
ولوجه إلى اللوحة، فالفنّان استلهم أفكاره من مرجعيات تاريخية واقعية، تصور الوقائع والأحداث التي تسرد.

يوجد في بعض بورتريهات مدارس التصوير الإسلاميّة استعمال الشكل والأرضية والخلفية، أي ما حوله من أثاث... كعلامة تبين مركز حاكم أو محارب أو عالم... كما نلاحظ في منمنمة **السلطان أحمد الثالث**(ينظر: اللوحة رقم 39) ومنمنمة **وصول السلطان سليم إلى ميدان السباق لحضور حفلات ختان أنجاله**(ينظر: اللوحة رقم40).

**لوحة: صورة شخصية للسلطان أحمد الثالث وابنه**

**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 520**

**– اللوحة رقم 39 –**



**لوحة هونر نامه المجلد الثاني، وصول السلطان سليم إلى ميدان السباق لحضور حفلات ختان أنجاله.**

**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 514.- لوحة رقم 40-**

وفي بورتريهات أخرى لا توجد أرضية وخلفية تناسب الشخصية المرسومة، وإنما من خلال فخامة الملابس فقط يتضح بأن له شأنا، أما الخلفية خالية من أي دوال توضح وظيفته... ويظهر مثلا في البورتريهات العثمانية لوحة **السلطان محمّد الفاتح**(ينظر: اللوحة رقم41) ولوحة **بربروس**(ينظر: اللوحة رقم 37)، **صورة شخصية للسلطان سليم الثاني**(ينظر: اللوحة رقم42).

**لوحة:شخصية للسلطان محمّد الفاتح ،**
**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 519.**
**– اللوحة رقم 41 –**

**لوحة: صورة شخصية للسلطان سليم الثاني،**

**المصدر**: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 519.

**– اللوحة رقم 42 –**

صوّرت شخصياتهم بملابس أنيقة وهم يشمون الورد، لا توجد علامات أخرى مثل القصر أو السلاح حتى ترسخ العلاقة الموجودة بينهما، فتتكامل مع مضمون الشخصية المرسومة، فليس من المعقول أن نصور سلطانا أو مثل شخصية **خير الدين بربروس** وهو يشم وردة، ربما كان من المفروض أن يصور في مشهد يناسبه مثلا وهو بسلاحه فوق حصانه أو في السفينة مع الجيش...

لكن ينبغي أن نكون منصفين بأنه رسمت البورتريهات بهذه الطريقة لا نقول بأن "مستواه الفكري أو ذكاءه محدود"، كما نجد في بعض الدراسات الغربية للفن الإسلاميّ، وإنما رسم الفنّان بورتريهاته وأبدع في تلك الحقبة حسب اطلاعه والثقافة السائدة...

أما عند راسم في للوحة **بربروس** ، فقد استخدم مجموعة من الألوان في ملابس **بربروس** حتى يبرز أكثر بجاذبية ألوانها خاصة وأنه من الأشكال الأساسية في اللوحة، ونجد في الأرضية والخلفية لم يكثر في استعمال الألوان حتى تتضح أكثر الشخصية الرئيسية.

جعل الفنّان شخصية **الأمير عبد القادر**، هي السائدة في اللوحة بشكله ومساحته في اللوحة، وهذا لأهميته في الصورة لذا احتل الصدارة، حتى يسلط عليه الانتباه والتركيز بدلا من العناصر الثانوية كالأطر الزّخرفية. جاءت الخلفية بلون واحد، وخالية من أشكال وألوان تلفت النظر على العنصر الأساسي (شخصية **الأمير عبد القادر**)، لأنه ليس من المعقول أن يكون الجزء العلوي أثقل من الجزء السفلي.

كما نلاحظ في خلفية بورتريه **بربروس والأمير عبد القادر** مشاهد تمثل الماضي والصدارة تمثل الحاضر، وبتفكيك شفرات العلامات نجد الفنّان **راسم** قد سردها بأسلوبه

الخاص، لأن الفنّان بخياله يمكنه أن يقدم ما لا يمكن أن نراه في الأمكنة الواقعية والتاريخية، خاصة مع صغر مساحة المنمنمة التي تتطلب منه التركيز على ما هو مهم. وعليه الفنّان وازن في لوحتيه في مختلف الجوانب، حتى لا يشوب عمله الفنّيّ أي خلل.

**2- الانسجام في اظهار جمالية العامل المحسوس(اللباس، مجوهرات...) وحقيقة الشخصية.**

تظهر شخصيات مدارس التصوير الإسلاميّة بملابس ومجوهرات أنيقة توضح مكانة الشخصية إذا كان سلطانا أو قائدا أظهره بزي أكثر أناقة، والعكس إذا كان محاربا، أضف إلى ذلك الأسلحة التي يحملونها، وتكشف الثياب انتماء الشخصية عثماني أو هندي... (ينظر: اللوحة رقم 43):

**لوحة: محارب مغولي من عهد جهانغير.**

**المصدر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلاميّ، ص 591**

**- اللوحة رقم 43 -**

يلاحظ شخصية **الأمير عبد القادر** و**بربروس** بملابس ومجوهرات وأسلحة أنيقة دلالة على أنهم من القادة، يبرز باللباس الذوق العثماني والجزائريّ السائد في تلك الحقبة، كذلك لم يصورهم **راسم** بثياب رثة؛ كما أنه لم تكن هناك مبالغة في اظهار العامل المحسوس للباس أو المبالغة في اظهار جمالية اللباس وفخامته، فلم يخف الفنّان حقيقة الشخصيات المصورة.

تجنب الفنّان الفوضى والمبالغة في إظهار انثناءات الثياب، خاصة بمناطق بروز الجسد حاول ابراز طيات القماش منكسرة أو مستقيمة حسب رهافة أو ثقل القماش، مما يعطي للمتلقي إيحاء بأن الملابس التي يرتديها الأشخاص بأنها مرتادة بالفعل من قبلهم، بحيث لا تظهر الطيات عن ظلال داكنة في مناطق الضوء، والعكس.

وبمأن الفنّان نوّع في الملابس يعني نوّع بالأقمشة مما يحيلنا كذلك على تنوع بالطيات، تظهر الأقمشة السميكة حافلة بالطيات المتقابلة الحادة، كما يظهر على الرداء الأخضر ل **بربروس** وبرنوس **الأمير**، بينما بالأقمشة الناعمة تبرز منحنية من نعومتها كما نجده في قميص وغطاء رأس **الأمير**، وعمامة **بربروس**. وأظهر **راسم** انثناءات ذات طيات قليلة كبيرة في حجمها، ويظهر جليا بالجبة البرتقالية ل **بربروس**، وعلى معطف **الأمير**.

**3-البعد النفسي:**

اختير في الدراسة اللون الأحمر "كعلامة سياقية" كمثال لاستخراج البعد النفسي لشخصيات منمنمات مدارس، يبدو أنه في منمنمة **السلطان أحمد الثالث**(ينظر: اللوحة رقم39) اللون الأحمر على الأرضية كبيرة دلالة عن الحب الذي بين السلطان وابنه، مما

يؤكد بأنه شخصية حنونة... خاصة وأن الفنّان أعطى له حضور كبير بمساحة اللوحة. لكن اللون الأحمر الغالب على ملابس الجنود في منمنمة **وصول السلطان سليم إلى ميدان السباق لحضور حفلات ختان أنجاله**(ينظر: اللوحة رقم40). دلالة عن التضحية في سبيل الوطن، مما يبن بأن شخصية الجنود مخلصين.

واستعمل راسم علامات تشكيلية تمثلت في اللون الأخضر بمنمنمة **بربروس** دلالة على جهاده ضد الصليبيين لرفع راية الإسلام، **أما في منمنمة الأمير اللون** علامة تشكيلية متمثلة في اللون الأزرق القاتم للدلالة على مسؤولية الأمير بتولّيه الإمارة، وإيمانه برسالة ينبغي تأديّتها والملقاة على عاتقه بعدما اختاره الناس. ويظهر مما سبق بيانه أنهم شخصيات طيبة مسالمة تحب نشر الخير.

فهناك جهاد مشترك بين الشخصيتين **خير الدين بربروس** و**الأمير عبد القادر** ضد الصليبيين لرفع راية الإسلام، نستدلّ على ذلك بالنّسق اللغويّ فيشكل عنوان في لوحات **راسم**. فالنسق اللغوي يحيلنا على اللغة التي أنزل بها القرآن والحروب التي حدثت كانت عقائدية لذا كان الدفاع بين الشخصيتين يلتقي في بوتقة واحدة بإعلاء كلمة الحق ونشر السلام، بتصديهما لزحف الصليبي والمستدمر الفرنسي.

منح راسم لشخصياته البهاء في الوجوه وباقي الجسم، وأناقة في ملابسهم، وكأن جمالهم الظاهر يبن جمالهم الباطن، بحيث انعكس في حسن تخطيطهم لتولي الحكم، سواء عند بربروس فلو لم يكن كذلك لما أسهم في إرساء اللبنات الأخيرة في تأسيس الدولة الجزائريّة، وراسم يؤكد ذلك بالرسالة اللغوية بالشريط الزخرفي. نجد الشيء نفسه عند تولي

الأمير عبد القادر الحكم، فاستحق لقب الأمير عن جدارة، وعليه لم يصور الفنّان شخصياته بصورة بشعة بها ذمامة... بل جعل نوعا من التكامل بينهما حتى ينسق بين مظهر الشخصية وعمقها.

**2- أنواع الشخصيات والموضوعات:**

تناولت مدارس التصوير الإسلاميّة في رسم بورتريهات، شخصيات وموضوعات الحكام والأبطال تبجيلا لهم، كذلك الفنّان **راسم** احتذى بالمنمنمات الإسلاميّة، خاصة وأنه عاصر المستدمر الفرنسي لذا كان اختياره لهذه الشخصيات في وقته، ليذكره بالماضي المجيد، وحتى يستمر وجود هؤلاء الأعلام بيننا .

وتميزت الشخصيات بالتنوع كما في منمنمة **وصول السلطان سليم إلى ميدان السباق لحضور حفلات ختان أنجاله**(ينظر: اللوحة رقم40). ومنمنمة **خير الدين بربروس** و**الأمير عبد القادر**

- **الشخصيات الرئيسية المحورية:** التي تدور حولها الأحداث المتمثلة في **السلطان سليم** و**أنجاله،** والشخصيات الثانوية المتمثلة في والجنود... كذلك في بورتريهات **راسم** الشخصيتين **خير الدين بربروس** و**الأمير عبد القادر** يمثلان الشخصية المحورية باللوحة.

- **شخصيات غائبة حاضرة:** غائبة على المستوى المادي لكن حاضرة بتأثيرها على الأحداث، المتمثلة في العدائين والضيوف، أما في بورتريهات **راسم** كان دفاع الشخصيتين يلتقي في بوتقة واحدة عن الشعب الجزائريّ، ضد لزحف الصليبي والمستدمر الفرنسي، ويتضح من ذلك أنهما الشخصية الغائبة الحاضرة .

**4. نتائج التحليل:**

**1**- صوّر **راسم خير الدين بربروس** و**الأمير عبد القادر** مفتخرا بهم، فهم من أعلام تاريخ الإسلام عامة والجزائر خاصة في بسالتهم وحزمهم. فاستعمل الفنّان عدة رموز تحيلنا على دلالات مضمرة، لأنه كلما قلّت المحاكاة توجب توظيف الرمز، وهذا ما يزيد من قوة المعنى، ويدفع بالمتلقي من الغوص في فكّ شفرات تلك الرموز.

**2**- نلاحظ الفنّان لم يرسم شخصية **الأمير عبد القادر** كما في صورته الحقيقية التي رأيناه ووصفه في الكتب، بل صوّر لنا الفنّان شخصًا حسب مخيلته، أي يشبه **الأمير عبد القادر**. الشيء نفسه بالنسبة لشخصية **خير الدين بربروس**، فقد رسمه وفقا للصورة الذهنية التي ارتسمت عنده من خلال اطلاعه عنه في الكتب والمنمنمات.

**3**- نهل **راسم** من تراثه ما يتعلق بالجانب فيظهر في تعريف الفنون والحرفة التقليدية التي تعكس لنا الذوق العثماني والجزائريّ، نجده جليا في اللباس الأنيق المطرّز، والسيف المهنّد، حتى أنه بهذه الطريقة يعرّفنا بنوعية الحِرَف السائدة في تلك الحقبة.

4- أحيا الفنّان تراثه بلمسات عصرية، وذلك باستلهامه من مدارس التصوير الإسلاميّة، منها الإيرانية في رسم بورتريهات الحكام والأبطال. وهذا ما نجده أيضا في المدرسة العثمانية والهندية بكثرة، بالإضافة إلى ذلك مزج هذا الزاد الثقافي بالأسلوب الفنّيّ الغربي بتوظيفه التجسيم، ونظريات الضوء...

**5**-تميزت بورتريهات **راسم** بمجموعة من الفروقات من حيث التقليد والتجديد مع بعض رسومات الشخوص لمدارس التصوير الإسلاميّ في تجسيد أبعاد الشخصيات فنيا.

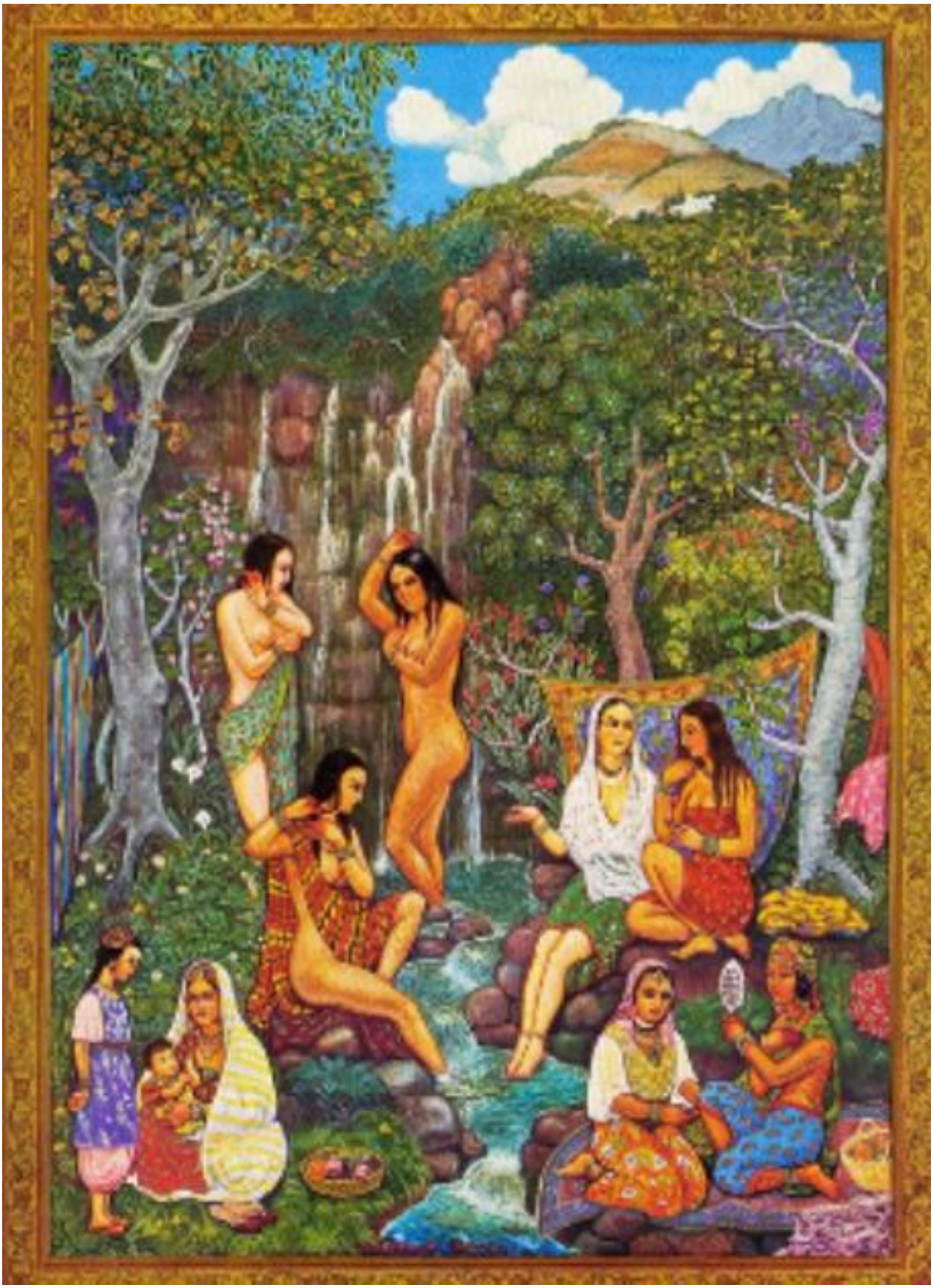
### 3. حضور المرأة في منمنمة محمّد راسم.

وظف **محمّد راسم** نساء الجزائر في منمنماته، ولذلك ارتأينا أن نختار مجموعة من لوحاته لتكون موضوع دراسة، لتطرّقه فيها للعنصر النّسويّ.

### 1.3. القراءة التعيينية للوحات :

جاءت المنمنمة في لوحة "**حومة سيدي عبد الله**" (ينظر: اللوحة رقم 27)، في عدّة أطر ذات شكل مستطيل، إذ نجد فيها إطاريْن بالسّمك نفسه والزّخرفة. وقد تضمّنت صورة لأحد أحياء قصبة مدينة الجزائر، يعجّ بأناسٍ كثر، بمختلف أعمارهم، وتنوّع نشاطاتهم في حومة سيدي عبد الله – حسب ما يشير إليه عنوان هذا العمل الفنّيّ– فكانت بها دكاكين وعمائر مدنيّة يتوسّطها مسجد. نلاحظ أن هذا الشّارع يعجّ بالحركة، نقل لنا فيها الفنّان يوميّات ساكنيها.

وما يهمّنا في عناصر اللّوحة هو العنصر النّسويّ الّذي نراه حاضرا في وضعيّتين مختلفتين: نشاهد في وسط زحمة الشارع امرأة ترتدي الحايك والعجار، ويظهر جزءٌ قليل من خصلة شعرها الأسود على جبينها ويتبيّن بأنّها شابّة جميلة. كما نشاهد بأعلى سطح المنزل شابّتين تطلّان على الحيّ، تلبس إحداهما فستانا أخضر، وتعتمر رأسها بوشاح زهريّ، وأمّا الشّابّة الثانية فتلبس فستانًا زهريًّا، تسدل شعرها الأسود على كتفيها.



**لوحة: "نساء عند الشلال"**

**المصدر:** Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien, p17.

**- اللوحة رقم 44-**

وفي لوحة "**نساء عند الشلال**" (ينظر: اللوحة رقم 44)، المرأة بصورة مختلفة، مقارنة باللّوحات الأخرى، تميّزت بإطار مستطيل به زخرفة نباتيّة، تضمّنت صورة لمّة من النسوة يبلغ عددهنّ ثماني نساء، بالإضافة إلى رضيع وفتاة في وسط الغابة بجوار الشّلّال الّذي سلبهنّ بمائه المنهمر وخريره وحفيف أوراق الأشجار العنينة، وتعرض هؤلاء النّسوة أغراضها على الحشائش. تميّزن بصباحة في الوجه ووضاءة في البشرة، وجمال في الأنف، وحلاوة في العينين، وملاحة في الفم، وحسن في الشّعر... ورشاقة في القدّ، لباس بعضهنّ من الدّيباج ويظهر ذلك من لمعانه.

نرى في المحور الأيمن شابّتين، واحدة تعتمر هامتها بوشاح مزركش بلون أحمر قان، وأخضر ناضر وامرأة أخرى تتنشّف بفوطة لها شعر فاحم، خلفهنّ امرأتان، واحدة لها شعر أسود مسدول على كتفيها وتغطّي جسمها بالفوطة، والأخرى مرتدية ثيابها، موشية رقبتها بعقد. وأمّا في المحور الأيسر فكان الشّلّال يفصل بينهن ونجد ثلاث شابات عاريات يتنشّفن بفوطاتهنّ، يمسكن بذؤابتهن، وفي زاوية المحور نفسها، نلاحظ امرأة ملتفّة بالحايك ترضع صغيرها وبنتها أمامه، بجوارهنّ أغراضهنّ على الحشائش مثل رفيقاتها. ويظهر بأنّهنّ في وقت الظهيرة، من خلال لون السماء، كما نرى في الخلفية جبالا.

### 2.3 . القيم الجمالية بلوحة "نساء عند الشلال":

يلاحظ أنّ الفنّان احتذى في كلّ المنمنمات ببعض مدارس التّصوير الإسلاميّ، بالإضافة إلى تتبّعه الأسلوب الفنّيّ الغربيّ. ولتفصيل أكثر في هذا الأخير اختيرت منمنمة "**نساء عند الشلال**" لإبراز القيم الجمالية فيها، وذلك لاحتوائها للعنصر النسوي بكثرة.

اعتمدت الدراسة على"**نظرية التصوير**" ل **ليوناردو دافنشي**، ونظرية ل **رسكن** " فحسب قوانينها هي تهتم بتحليل الفنّ الكلاسيكي."[1] وظفت نظرية **دافنشي** بما تحتويه من تفصيل في رسم الأشخاص والمناظر الطبيعية... في الجانب التقني بتطبيقها على قوانين نظرية "**رسكن** "

تشتمل نظرية "**رسكن** " على تسعة القوانين " أولها: **قانون الأساسية والأهمية**، أن الشكل الكبير هو المسؤول عن الوحدة لأن الفنّان يخضع له العناصر المحيطة به. ثانيا: **قانون التكرار**، بجعل ترابط بين عناصر اللوحة. ثالثا: **قانون الاستمرار**، بإعطاء استمرارية للأشياء الأكثر أو الأقل تشباها. رابعا: **قانون التقويس**، يركز على استخدام الخطوط المنحنية للما لها من أثر جميل على اللوحة، بدلا من الخطوط الأخرى. خامسا: **قانون التضاد والتقابل**، توظيف المتضادات سواء في الخطوط...الخ. سادسا: **قانون التغيير المتبادل**، ويهتم بإنشاء وحدة بين الأشياء المتضادة. سابعا: **قانون الاتساق**، تجمع الاختلافات بشكل منسق. ثامنا: **قانون التناغم**، خلق تناغم بين الألوان والأشكال، يعتمد الفنّان على الاختصار لأنه لا يمكنه تمثيل كل الحقائق الطبيعية. تاسعا: **قانون الإشعاع**، تشكل تناسق وتناغم بين أجزاء اللوحة."[2]

نلاحظ تواجد نقاط مشتركة بين القوانين السابقة لنظرية **رسكن**، وعليه كمحاولة منا قمنا ببعض التعديلات، احتفظنا بالقانون الأول **الأساسية والأهمية**، أما باقي القوانين لتقاربها

[1] شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية، مرجع سابق ، ص138 (بتصرف).

[2] شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية، مرجع سابق ، ص138 (بتصرف).

وتشاركها مع بعضها البعض حاولنا دمجها وخلصنا إلى **ثلاثة قوانين**، أولا: **قانون الأساسية والأهمية**. ثانيا: **قانون التنوع**، جمعنا قانون التكرار والاستمرار والتقويس والتضاد والتقابل والتغيير المتبادل، لأنه عندما يستخدم الفنّان التكرار ينتج عنه استمرار، ويكون هناك تكرار لعنصر واحد بأشكال متضادة مثال توظيف اللون الأبيض ولأسود، أو الخط بأنواعه خط مستقيم والمنكسر... ومنه نركز على الخط الغالب "الخطوط المنحنية" وجماليته باللوحة –أي يقودنا إلى قانون التقوس– فبالتكرار ينتج التضاد والتقابل، ومنه يقودنا إلى وحدة التغيير المتبادل بين هذه المتناقضات، وهذه العناصر كلها تتكامل مع بعضها ويصدر منها "**تنوع** " لذا ارتأينا أن يكون عنوانا لقانون.

أما القانون الأخير هو **التوازن والوحدة**، دمجنا بقية القوانين مع بعضها، بحيث نحصل على تناسق وتناغم بين الأجزاء رغم وجود اختلافات، وعليه تصدر وحدة بتوازن بين عناصر العمل الفنّيّ، ومنه اخترنا أن يكون القانون موسوم ب **التوازن والوحدة.**

**1–قانون الأساسية والأهمية:**

**1–توزيع مراكز الاهتمام:**

حاول الفنّان لفت انتباه المتذوق إلى مراكز الاهتمام التي يركز عليها أو المهمة بالنسبة له، فقد وزع مراكز الاهتمام بطريقة متوازنة محسوبة بحيث لا توجد مفاضلة بينهم، كل مركز يكمل الآخر ولا يلغيه، نجد بالمركز الأول الشكل يظهر في الأمام أي الصدارة يمثل الشخصيات وما تتميز به بنصاعة اللون وكثرة التفاصيل بحيث نجد الشكل يمثل الشخصيات

وأما المركز الثاني يمثل الأرضية بقلة التفاصيل وألوانها الخافتة، مع المركز الأخير هو الخلفية وما تحتويه من جبال وأشجار وسحب، أخضع الفنّان الأرضية والخلفية الوسط الملائم الذي يتماشى مع الشكل المراد التعبير عنه وهذا ما يخدم الشكل ويجذب المتلقي،

وعليه سنحاول في توضيح أكثر كيف أبدع الفنّان في الموازنة بين مراكز الاهتمام:

**2- الإضاءة المناسبة لإبراز جمال الأجسام:**

- رسم الفنّان النساء عند الشلال البعض منهن عاريات والبعض الآخر منهن لا بسات ثيابهن، اختار الضوء الذي يتناسب مع المكان المراد الإيحاء بوجودهن فيه، أي وسط الطبيعة وأشعة الشمس، في مثل هذه المواقع غالبا ما تكون مكشوفة تسقط على الأشكال مباشرة، بحيث تصبح الظلال شديدة السواد مقارنة بالأجزاء المضيئة منها.

وحتى يتجنب الفنّان ذلك خاصة وأنه يصور الأجسام العارية ويبرز جماله أكثر في ضوء الطبيعة،" لجأ الفنّان إلى استخدام السحب تتداخل ما بين الشمس والشكل حتى لا يسقط الضوء مباشرة وهذا مما يجنبه من الوقوع في خطأ رسم أضواء شديدة تقطعها مناطق من الظلال شديدة التحديد سواء كانت ظلالا أولية أم مشتقة."[1]

وتظهر الأجسام أكثر تجسدا وبروزا بسبب وقوعها في مجال مشرق وهذا راجع لرغبة الفنّان لإبراز ذلك، فلو كان العكس لوضعها في مجال مظلم. وعليه " من الأفضل أن يصور

[1] ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، مرجع سابق، ص117-116 (بتصرف).

الأشياء المظلمة في المواقع التي تكون كذلك، عندما يكون الفنّان راغبا في اظهارها أقل تجسيدا."[1]

ولكي تبدو الأجسام أكثر جاذبية استعمل الفنّان ضوء الكون المنتشر بدلا من الاصطناعي, " لأن مصادر الضوء الكبيرة غير الساطعة تمنح الأشكال رقة وجاذبية وتظهر تجسدها، بخلاف التي تكون في مجال مصدر ضوئي صغير فتحاط بقدر كبير من الظلال مما يجعلها تظهر مسطحة."[2]

**3-تجنب تحديد الأجسام الصغيرة:** " لكي تبدو الخلفية منفصلة عن الجسم الواقع أمامها لابد من وجود اختلاف بينهما في الضوء واللون."[3] يظهر أحد الجبال البعيدة عن العين بلون أزرق، ونرى النباتات ذات ألوان أكثر قتامة " تبدو الجبال هكذا بسبب ارتفاعها الذي يواجه السماء، أما النباتات قاتمة اللون لأنها برية."[4]

وفق الفنّان في تصوير الأشكال الموجودة في الخلفية من جبال وأشجار وأعشاب متمركزة بأعالي الجبال، لم تظهر واضحة بصورة جيدة، بل بدت بأشكال صغيرة غير واضحة اكتفى بالإشارة إليها، وهذا مما يؤدي إلى انسجام بين ابراز الأشكال القريبة والبعيدة للعين، "لأنه عندما تكون هناك كمية كبيرة من الهواء ما بين الجسم المراد رسمه والعين الهواء يعيق بقدر كبير على العين في رؤية الأشكال بوضوح أكبر." وكذلك بابتعاد

[1] ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، مرجع سابق، ص 295 (بتصرف).
[2] المرجع نفسه، ص 295 (بتصرف).
[3] المرجع نفسه، ص268 (بتصرف).
[4] المرجع نفسه، ص193 (بتصرف).

الجسم " أول ما يفقده اللون هو اللمعان، ثم يليه الضوء لأنه في الغالب يكون أقل من الظل، وآخر شيء يفقده هو الظل الرئيسي، ومنه يتحول الجسم إلى كتلة مظلمة غير واضحة."[1]

**4- فصل الأشكال عن مجال وجودها:**

حاول الفنّان التنسيق بين الخلفية والأرضية وأجسام الشخصيات، جعل أجسامهم مضيئة، وكذلك الأشجار جذوعها مضيئة من أحد جوانبها وظليلة من الآخر، الظلال موجودة كلما اقتربت من الأرض، وكذلك نزول الماء المنهمر بلون أبيض من الجبل.

توجد ثلاثة الأسباب تظهر الأشجار مضيئة عندما تكون قريبة من العين، وعكس ذلك عند الابتعاد عنها " السبب الأول هو أن الظلال تبدو أكثر قتامة عند اقترابها من العين، ولهذا تظهر الأغصان المضيئة مشرقة بدرجة أكبر مما هي عليه في الواقع، عند وقوعها في حدود هذه الظلال. أما السبب الثاني فهو ازدياد كمية الهواء الواقعة بين الأشجار والعين الأشجار عند ابتعادها عنها. ويصبغ هذا الهواء الظلال بلونه الأزرق ...تفقد الظلال قوتها...والأغصان المضيئة وضوحها... وتبدو مصبوغة بلون ذلك الهواء. أما السبب الثالث فهو اختلاط الحدود ما بين منطقتي الضوء والظل مع المسافة حيث تمتزج أضواء الأغصان بظلالها."[2]

[1] المرجع نفسه، ص260 (بتصرف).

[2] المرجع نفسه، ص487 (بتصرف).

**2-قانون التنوع:**

**1-التقابل والتضاد:**

**1-الخط:**

- الخط يحصر شكلا أو محيط خارجيا لجسم معين، وأكثر راسم من الخطوط المنحنية ويظهر التنوع في اتجاه الخط والتقوس يزداد رفعا أو سمكا وهذا ما نجده في أجسام الشخصيات, الأشجار, والجبال, السحب، استعمل خطوط كثيرة بمختلف اتجاهاتها مثال نزول مياه الشلال من المرتفعات إلى الأسفل، يقابله في اتجاه معاكس نمو النباتات في اتجاه الأعلى، تنوع الخطوط مما تولد عنها تنوع في الأشكال.

-أحاط الفنّان تعبير خطي بضوء فاتح ليزيد من ابراز معالم الخطوط، كما ساعد ذلك بتنغيم الأرضية الملونة بإضافات مختلفة في أماكن عامة حاول ابراز المعنى الخطي المميز.

**2- الضوء والظل:**

- أحسن الفنّان في توزيع الضوء في ابراز الأجسام التي بالصدارة, لأنه يرغب اظهارها بدقة التفاصيل، وهذا مما يجذب المتلقي، بينما غمر الأشكال الثانوية باللوحة بظلال وحتى تكون خادمة لشكل الأساسي المراد لفت الانتباه إليه. الأرضية تكون خافتة وبها قلة التفاصيل، لذا النور يبرز تفاصيل الأجسام أو الأشكال للفت عين المتذوق لشكل، أما الظل لا تبدو الأشكال بدقة التفاصيل كما في الضوء.

حسن استخدام الفنّان لضوء والظل أهم بكثير من الدقة في المحاكاة... لأن الظل والضوء يجعله كيف يبرز الشكل المهم ويخصه بعناية أي بالوضوح أكثر على عكس

الأشكال الثانوية، بمعنى يعرف كيف يوزع مراكز الاهتمام باللوحة، وعندما نقول الظل والضوء يعني انعكاس الألوان بمختلف تدرجاتها واللمعان أحيانا على الأشكال.

-نلاحظ في اللوحة الظلال أكثر في المواقع السفلية من الأغصان بالجانب القريب من الأرض، على عكس الجانب المقابل لسماء، "وهذا راجع إلى تجمع قطرات مياه الأمطار والندى، التي تتكاثف ليلا تحتفظ بهذه الرطوبة والغذاء وهذا ما يزيد من كثافة نمو الأجزاء السفلية من الأغصان، مقارنة مع الأجزاء العلوية."[1]

**3-الكتلة والحجم:**

- نوع الفنّان استعمال الكتلة والحجم بأبعاده الثلاثة، أجسام الصلبة متمثلة في الجبال، ثم بدرجة أقل في الأشجار وأغراض النسوة، واللينة المتمثلة في أجسام الشخصيات. وهذا مما يؤكد مدى ادراك الفنّان للبعد الثالث في ابراز تفاصيل هذه الأشكال كتلها وجوانبها، خاصة في الكتل التشريحية بأحجامها المتنوعة ما تفصح عن المغزى التعبيري هو صحة النسوة والجمال والراحة النفسية والطمأنينة، كما استخدم مضاد للتجسيم أو التسطيح ببعديه الطول والعرض والمتمثل في الأرضية.

**4-التكرار:**

- لم يستخدم الفنّان التكرار بوتيرة واحدة يقودنا إلى الآلية والملل، بل أضفى على التكرار التنوع في الشخصيات والملامح والوضعيات والأدوار، المسافات بين الأشخاص, الأرضية والخلفية والصدارة...

[1] المرجع نفسه، ص479 (بتصرف).

– تكرار للأشجار وتنوع في عمرها ويظهر ذلك من خلال لحائها، الأشجار اليافعة ذات قشرة ناعمة جديدة، لأنها حديثة النمو، بخلاف الأشجار العتيقة يقل تفرعها وتتضاءل الأغصان الجديدة.

**2–تنوع المشاركين وحركاتهم في اللوحة:**

–نلاحظ تنوع في سمات المشتركين وأعمارهم في اللوحة، نجد مجموعة من الشابات والأطفال بصورة قليلة، طفلة ورضيع،" فلم يجمع خليط من الشابات مع العجائر والأطفال."[1] كذلك تنوع في أجسامهن والأدوار منهن النحيفة وأخريات العكس، منهن من تتنشفن وأخرى تمشط شعرها وأخرى تلبس ثيابها... التنوع يبرز التناقض ويؤدي إلى الثراء في اللوحة مما يجذب المتلقي أكثر.

–رسم الفنّان صدور بعض النساء مكشوفة فنسق بين توجه الرأس نحو الكتف اليسرى وجانب الوجه الأيمن أعلى من الأيسر، جعل تنوع وانسجام في حركات الأعضاء، تجنب رسم الرأس باتجاه الصدر والذراع في نفس اتجاه الساق.

–لم يجعل الفنّان رؤوس الأشخاص متعامدة على الكتف، وإنما فضل إمالتها أفقيا جهة اليمين أو اليسار.

–هناك تنوع في قوة الحركات، تبدو الحركات التي يؤديها الشخوص متوافقة مع نوع الجهد المبذول، ركز الفنّان على ابراز نعومة ونضارة البشرة وبساطة الثنايا واستدارة الأعضاء،

[1] المرجع نفسه، ص240 (بتصرف).

كانت الحركات متوافقة مع ما يدور بعقولهن من أحداث بسيطة، لذا صارت حركاتهم كذلك وملامح وجوههن تكشف عن مشاعرهن وهن في حالة هدوء واستمتاع.

فلم تظهر الشخصيات وكأنها ميتة "فإذا لم تقم الشخصيات بحركات تعبر عما يجول في داخلها، في هذه الحالة تبدو بأنها ميتة مرتين، لأن التصوير ليس حيا وإنما هو محاكاة، وإذا فقد في التصوير حيوته، هنا يكون قد مات للمرة الثانية."[1]

**3- التغيير المتبادل في تصوير المنظر الجبلي:**

- نلاحظ كثافة الأشجار باتجاه السهول المنخفضة، مقارنة بالأشجار التي تنبت في أعالي التلال والمرتفعات، في حين نجد الأعشاب بكثافة على قمم الجبال، لأن الماء لا يزيحها بسب موضعها في القمة.

- ابتعاد الشجرة عن العين يصبح من الصعب التعرف على كافة تفاصيلها مثل الأوراق، فقط ندرك الأغصان وتفرعها. فإذا زادت الشجرة في ابتعادها عن العين إننا نفقد تمييز الأغصان... ولا ندرك سوى العلاقة بين مناطق الظلام والضوء. أما إذا زاد الابتعاد أكثر لن يبقى سوى لونها لتميزها عمن حولها، وهذا إذا كان هناك اختلاف لوني بين الشجرة ومن حولها."[2] وهذا ما نلاحظه في اللوحة كيف أبدع الفنّان في رسم المنظر الجبلي، وهذا مما يؤكد على اطلاعه المعمق في هذا المجال.

[1] المرجع نفسه، ص249 (بتصرف).

[2] المرجع نفسه، ص477 (بتصرف).

## 3-قانون التوازن والوحدة:

### 1-التوازن والوحدة بين صراع القوى:

- يوجد اتزان صراع القوى الناتج عن الاتجاهات المتضادة، وهذا ما يظهر في العمل الفنّيّ. اهتم راسم بالتفاصيل الدقيقة وبالكليات واتجاهاتها التي تحمل قوى اندفاعية مختلفة، نلاحظ اللوحة متزنة موحدة كل عناصرها كانت موزعة توزيعا متعادلا في عوامل القواتم والفواتح التجمع والتفرق.

يلاحظ التفرق في فخذي المرأة الموجودة بالمحور الأيسر الجالسة على السخرة تنشف جسمها وتمسك بإحدى خصلات شعرها، تقابلها امرأة جالسة مرتدية ثيابها ذات الوشاح الأبيض، هذا النوع من التضاد موجود بكثرة مع شخصيات اللوحة. ف "دور الفنّان أن يوفق بين صراع القوى، بل أنه يوجه كل هذا بما يخدم غرضه والصورة الفنّيّة تزداد حيوية بقدر ما بها من قوى متصارعة، وتقل حيويتها وتخفت عندما تسكن هذه القوى وتستقر"[1] .

### 2- التوازن والوحدة في الضوء والظل:

- وفق الفنّان بالتوازن والوحدة بوضع الظلال والضوء على أجسام الشخصيات، وضع السحب حتى يكون الضوء شحيح نوعا ما، فقلل من وضوح الفارق بين مناطق الضوء والظل ولم يوضح الظلال الممتدة على الأرض، لم تظهر الظلال قاطعة، "عند وضع الحد بين الضوء والظل، لا تظهر الظلال قاطعة على أجسام الشبان كما على الحجارة، لأن الأجسام

[1] محمود البسيوني، أسرار الفنّ التشكيلي ، المرجع السابق، ص106.

تحتفظ بقدر من الشفافية، كما نجد عند وضع اليد ما بين العين والشمس تراها حمراء وشفافة ويمر الضوء."[1]

**3- التوازن والوحدة في تصوير المنظر الجبلي:**

- رسم راسم المنظر الجبلي وفق أسس علمية وهذا ما نلاحظه بالمنمنمة قلة الأشجار بأعالي الجبال وأعشاب بلون شاحب، بينما في المنخفضات نجد أشجار كثيفة بالقريب من الشلال، هذا التباين لأن "الجبال لا تنبت فيها الأشجار بسب قلة خصوبة التربة، وإن وجدت تكون أغصانها أقل كثافة، وقلة خصوبة التربة بسبب الحجارة تؤثر على لون النبات."[2] وفق الفنّان في ابراز نضارة قوة أفرع النباتات الموجودة في الأطراف العليا" وذلك بسبب توفر الشمس والهواء."[3]

في حين منمنمات مدارس التصوير رسمت المناظر الجبلية وفق أسس خيالية أي حسب الصورة الذهنية التي عند الفنّان، غالبا ما يلون الأشجار بالوردي... ولكن هذا لا نعتبره منقصة في منمنمات مدارس تصوير، لأن الأصل في الفنّان هو أن يصور لنا ما لا يظهر في الطبيعة ليس بالضرورة محاكاة الطبيعة، اللوحة ليست صورة فوتوغرافية.

[1] المرجع نفسه، ص 257 (بتصرف).
[2] المرجع نفسه، ص456 (بتصرف).
[3] المرجع نفسه، ص467 (بتصرف).

### 3 .3. اللّغة التّشكيليّة في اتّجاهي الالتزام والفنّ للفنّ :

نلاحظ أنّ الفنّان في هذه اللّوحات نوّع في استعمال العلامات التشكيلية[1]، مما يستوجب تنوع في دلالاتها، الخطوط المنحنية، الشكل البيضاويّ واللون البنفسجيّ وهو ما يوحي إلى الأنوثة والنّعومة والحبّ الهادئ الّذي تتميّز به المرأة وما تحظى به من إحساس مرهف وسماحة، ووظّف الخطوط الأفقيّة والتّدرجّ اللونيّ واسع المدى، الذي يوحي إلى الهدوء والسكينة، التي كانت فيها هذه اللؤلؤة والّتي لا يظهر عليها قلق أو نصب ولا وصب.

نجد أيضا اللّون الأحمر في اللّوحتين **داخل القصر** و**حومة سيدي عبد الله**، فهو دلالة على الصّبابة والشّوق إلى تلك الأيام المطمئنّة التي يسودها العزّ والفرح، خاصّة وأنّه استعمل اللّون الأبيض الدالّ على ذلك.

بيد أنّ اللّون الأحمر في لوحة **نساء عند الشّلّال**، يرمز إلى الجنس، وبما أنّ الشّكل والمضمون هما وجهان لعملة واحد، فمضمون هذه المحاكاة واضح مهما بلغت براعته من الناحية الفنّيّة، فالمتذوّق الحصيف يعي الغاية من هذه المواضيع. ولقد انحرف الفنّان **محمّد راسم** أسلوبه الفنّيّ في تصوير نساء الجزائر، ويظهر جليًّا تأثّره بالتّصوير الغربيّ اليونانيّ والرومانيّ، الذي ركّز على إظهار الكمال الجسمانيّ وإبراز مفاتن الانسان، وهذا ما نراه بعنوان ملغّم باسم الفنّ للفنّ، فمن اِنبثقت موهبته من أرضية فنّيّة مجرّدة من القيم النبيلة، لن يوفَّق في نشر الفضيلة، الخير والجمال.

[1] اعتمدنا في دلالة عناصر تصميم العمل الفنّيّ على كتاب محمود أبو هنطش، مبادئ التصميم؛ وكتاب أحمد مختار عمر، اللغة واللون، مرجع سابق.

لهذا نال مذهب الفنّ للفنّ سخطا من طرف بعض النقّاد والمفكّرين الغربيّين الذين ينادون بالالتزام.والفنّان المستشرق **ايتيان** من بين الذين اهتدوا إلى الفطرة الصّحيحة وبدخوله الإسلام هذّب ذوقه الفنّيّ. والفنّان **محمّد راسم** كان صديقا لـ **إيتيان دينيه**، تأثّر بأعماله الفنّيّة التي كانت قبل إسلامه فكان يصوّر نساء بوسعادة وهنّ عند الوادي. صوّر **راسم** المرأة في وضع مخز، فنساء الجزائر دائما شقائق الرّجال، وما تحظى به من حياء وعفّة، فهذه اللّوحة تعتبر مثلبة وهو يصوّر حرائر الجزائر ويعرض جمالهنّ.

فالمتلقّي لا يمكنه أن يغضّ بصره على المضمون ويهتمّ بالجانب التّشكيليّ. نجد **بريتيملي** يشجّع على التركيز على براعة العمل الفنّيّ فقط، حيث يقول: " فإذا كان الفرد المتأمّل فردا غير عالم بأمور الفنّ فهو يذهب إلى ما يتمثّل في اللّوحة أو الرّسم... وبقدر قيمة الصّورة بصفته هاويا للذّات الجنسيّة.. أمّا العارف بالفنّ فهو على العكس من ذلك يتمسّك أساسا بخصائص الخطوط والألوان والأشكال، وكلّما أخذته النّشوة حيالها توقّفت رغباته الجنسيّة "[1].

لهذا كان لاتجاه الفنّ للفنّ ثُلَّة من المعارضين[2]، ويَرُدُّ **أحمد الشّامي** عن رأي **بريتيملي** قوله:" إنه لأمر بديهيّ أن يربط المشاهدين المنظر وما يوحي به، وما الخطوط

[1] جان برتيملي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011، ص 489.

[2] منهم أرمسترويخ ريتشارد" يعلن صراحة معارضته لنظرية (لفن للفن). ويفرد فصلاً بأكمله في كتابه أسس النقد النفسي عن (القيمة في العمل الفنّيّ) حيث يعرض لمشكلة الأخلاقيات في الفنّ".ينظر: نظمي محمّد عزيز سالم، قراءات في علم الجمال القيمة الجمالية والالتزام،ج2، الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، 1992، ص53. ونجد من المعارضين لمذهب الفنّ للفن سانتيانا وكاسيرر "يرى سانتيانا أن هذا المذهب يفصل الفنّ تمامًا عن الحياة بدعوى أن الفنّ للفن وإن النشاط الفنّيّ نشاط غير مشروط، وبالتالي أنه نشاط مستقل عن مظاهر الحياة البشرية، "ويرى كاسيرر ضرورة إعادة اِرتباط الفنّ بالحياة إذ يقول : قد وقع في ظن كثير من القائلين بأن"الفنّ للفن"إن الظاهرة الجمالية سر محجب هيهات للشخص العادي

والألوان إلا وسيلة لأداء المعنى، فمن غير المعقول أن نقف أمام لوحة تصوّر مشهد معركة ثم يطلب إليك أن تبقى في حدود الخطّ واللون لتظنّ نفسك أمام مشهد من مشاهد الطبيعة أيام الربيع... ما الذي يريده الفنّان مَثَّلَ اِمرأة عارية مبرزًا مفاتن أنوثتها؟ هل يريد إبراز الطّهر والفضيلة؟ أم يريد من المشاهد أن يخلع عليها ثوبًا يستر به مفاتنها فيتعلم بذلك الفضيلة وفعل الخير؟ إنّه ما من شكّ في أنّ كلّ فنّان يحدّد موضوعه قبل أن يمسك بريشته أو إزميله حينما يبرز جانبًا ما، فإنّما يبرزه عن قصد"[1].

وعندما يتمّ إنجاز عمل فنّيّ لابدّ أن يكون له هدفٌ يصبو إليه، لكنّ هذه اللّوحة تصوّر إنسانا مجرّدًا من كل ملابسه، هذا ليس من أجل التثقيف، أو التربية والتعليم **والترفيه**[2]، وعليه لا يمكننا تجاهل مرامي اللّوحات العارية، مهما كانت براعة اللّوحة من الناحية الجماليّة. ويظهر مما سبق بيانه عن الفنّان **راسم**، أنّه كان عليه أن يصنع من الخطوط ثيابا ويلونها يلبسها لنسوة، فيُحوِّل معنى اللّوحة ويصبح لها هدف مغاير على ما كانت عليه، ومهما بلغت البراعة الجماليّة للصّورة ؛ فالفنّان هنا يصوّر نساء الجزائر يستحممن عند الشلال وهن براحة تامّة، وكأنّهنّ في حمّام بيوتهنّ، فهذا لا يُقبل ولا يُعقل

أن ينفذ إليه. وإن من واجبنا – على العكس من ذلك– أن نعيد إلى الفنّ ارتباطه بالحياة البشرية العادية". ينظر: صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ط1،المكتب الإسلاميّ، بيروت، 1986، ص 72–71؛ هذا يؤكد الدور الكبير الذي يضطلع عليه الفنّ في حياتنا والفنّان ينبغي أن يخدم الإنسانية، بتحقيق ما يساهم في الرقي في أفكاره.

[1]صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، بيروت ،ط1،المكتب الإسلاميّ، 1986،ص70.

[2]"يحكى عن الرسام الإنجليزي **تيرنر** أنه أقام معرض...أثناء جولاته المعتادة بين الجمهور...سمع سيدة تقول له وهي تشير إلى شجرة في إحدى لوحاته بأنها لم تر في حياتها شجرة بهذا الشكل، فقال لها **تيرنر** بمنتهى البساطة...هو ما قصدت إليه تماما." ينظر: نبيل راغب، النقد الفنّيّ، ص68.

وفي منمنمات يصوّرها مستورة وهي تمشي في الشارع بالحايك[1] والعجار[2]، وفي منازلها بأبهى الألبسة الأنيقة، حتى وإن كان هذا صحيحا أنّ نساء يستحممن عند الشلال.

يبدو أنه كان على الفنّان **راسم** أن لا ينتهك حرمة حرائر الجزائر ويحترم ثقافة بلاده، فهو نشأ في بيئة وبيت محافظ وغالبية أعماله توضّح ذلك، واستخدم الفنّ ليروّج لهويّته الثقافيّة، مفتخرا بها ليثبت للفرنسيّين بأنّ الجزائريّين لهم تراث. ورغم هذا الانحراف في **ذوقه الفنّيّ** إلا أنّه لا يمكننا الجزم بأنه كان يشجّع على فكرة الاستيطان، لأنّ غالبيّة أعماله يسوّق فيها لهويّته، وهذه اللّوحة أنجزها فقط متأثّرا بالتّصوير الغربيّ خاصة بصديقه **إتيان دينيه**، ولم يهدف لدعم المستشرقين على الاستعمار، ولو كان كذلك لكانت كلّ أعماله بهذا المستوى.

كان المستدمر الفرنسي يسعى لمحو هويتنا الثقافية، فنشر فكرة بأنه ليس للجزائر أي تاريخ وتراث. وهذا ما كان دافعا لـ**محمّد راسم** " للتنقيب عن الأصول القديمة للفن الذي ورثه عن والده، وبعد طول بحث عثر بالمكتبة الوطنية بالجزائر على مجموعة من الكتب الإيرانية والتركية المليئة بالصور والمنمنمات، وشعر يومها بالسرور العظيم، لأنه استطاع أن

[1] كلمة "الحايك اسم مشتق من فعل حياكة وهي تعتبر تسمية الحايك للتعريف بالغطاء أو الرداء، فلبس الحايك لم يتغير عند عامة الناس منذ بداية تاريخ ارتدائه، سواء من حيث شكله العام أو من حيث مهامه السوسيولوجية". ينظر: نفيسة لحرش، تطور لباس المرأة الجزائريّة، ط1، دار الأنوثة، الجزائر، 2007م، ص 39.

[2] "مع تطور في لبس الحايك أضيف له في بعض المدن قطعة ثانية تسمى العجار، وهي كلمة عربية تفصل هذه القطعة على شكل مثلث تغطي نصف الوجه، توضع تحت العينين، وتنزل الى الأسفل ..." ينظر: المرجع نفسه، ص 47.

يجد الدليل القاطع على خطأ النظرية الاستعمارية المليئة بالمغالطات، وتيقن يومها أنه عربي ومسلم له أصوله الحضارية والضاربة جذورها عبر العصور السحيقة "[1].

ومن خلال هذا البحث العميق والذي انتهى بمفاجئات سارة مكنته من الاطلاع والتبحر أكثر في هذا الموروث العريق، مما جعله يتحمس أكثر لإبراز هويته الثقافية بإحياء هذا الفنّ الأصيل. ويقول **جورج مارساي** عن محمّد راسم بأنه "مولع بالجزائر لأنها موطنه[2] ومسقط رأسه يحب ماضيها القريب والبعيد ويحاول إحياء هذا الماضي المجيد بما في ذلك الحياة العائلية بواسطة ذكرياته الحية المنبثقة عن المحيط الذي يعيش فيه..." [3].

وعطفا على ما قلناه، فإنّ الفنّان **راسم**، في بعض لوحاته، مثّل لوحة **معركة بحريّة** بين أسطول إسلاميّ ومسيحيّ، نجده يبجّل فيها انتصارات المسلمين في المعارك ضدّ الزّحف الصّليبيّ، فأحجم الفنّان هنا عن رسم المستدمر الفرنسيّ، وأشار إليه بطريقة غير مباشرة بالعدوّ الصّليبيّ الذي يذكّره بالأيام الحافلة بالقوة والهيبة التي كانت تحظى بها الجزائر سابقا، بالإضافة إلى ما نجده في الشريط الزّخرفيّ لهذه اللّوحة، ينمّ عن تقديم رسالة تفاؤليّة استمدّها من القرآن: "نَصْرٌ مِنَ اللَّـهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ"(سورة الصف: 13)،فهو يأمل أن ترجع الجزائر إلى عزّها كما قرأ عنها في الكتب.

---

[1] مردوخ إبراهيم، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المرجع السابق، ص 18.

[2] يقول راسم" لصديقه **لويس جيلييه** من الأكاديمية الفرنسية: لم أكن يوما أظن نفسي إلا فرنسيا، إلا أن بلغت سن الخامس عشرة، بعدها فقط علمت أني لم أكن كذلك." دبلاجي سعيد، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، ص85.

[3] La vie Musulmaned'hier, vue par Mohammed Racim, Introduction et commentaires de Georges Marçais, Paris, Arts et métiers graphiques, 1960, p.07.in : دبلاجي سعيد، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، المرجع السابق، ص29

ويختلف المنهل الذي يأخذ منه المبدع من فنّان إلى فنّان، لأن "الفنّ قادر على تزويدنا بحقائق معيّنة ولكن هذا ليس على التّحديد ما نقصده حين نتحدّث عن "حقيقة فنّيّة" وإنّما نقصد بهذا التعبير نوعًا آخر من الحقيقة، فهناك كثير من الناس يقولون إنّهم تعلموا الكثير عن الحياة والعالم والإنسان من خلال أعمال فنّيّة كشفت لهم "حقائق" لم يكونوا منتبهين إليها"[1]. بهذا يعتبر الفنّ وسيلة يظهر من خلالها الجانب الجماليّ للأمور ليسهل اِستيعابها، كما هو الشّأن بالنّسبة للفنّان محمّد راسم الذي يروّج للثقافة الجزائريّة في أعماله.

فالمبدع المسلم يَعي المسؤوليّة التي يحملها من خلال الرّسالة التي يقدّمها للمتلقّين، على عكس ما نراه عند غيره، بعرضهم لمشاعرهم باِسم الفنّ للفنّ، لذا على الفنّان أن ينشر بعمله الفنّيّ قيمًا نبيلة. "كما نجد أنّ للفنّ الإسلاميّ وظيفة نقل أو إيصال أسمى وأفضل القيم والأفكار والمشاعر إلى الآخرين بأسلوب جميل مؤثّر بحيث يوفّر عنصر المتعة إضافة إلى التأثير في سلوكهم"[2]، لأن التصوير الإسلاميّ قد يختلف عنه في غيره من الأعمال الفنّيّة، وهذا راجع الثقافة التي تلقّاها الفنّان في مجتمعه، ذلك أنَّ مجتمعه ومنهجه الفنّيّ يؤثّران فيه، إذ يظهر ذلك في التوازن والمستوى الرفيع لذوقه الفنّيّ. فالموهبة المترعرعة – إذا– على أرض سويّة تجسّد الإيجابيّة، وتميّز الأعمال الفنّيّة بالالتزام وليس الإلزام.

[1] حسين علي، فلسفة الفنّ رؤية جديدة، مرجع سابق، ص58.

[2] الجاموس نور الهدى، حقيقة الفنّ، مجلة أفكار، (الأردن، وزارة الثقافة) ، العدد 247، أيار 2009، ص126.
https://www.culture.gov.jo/ebv4.0/root_storage/ar/eb_list_page/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF_247-0.pdf

إن الالتزام الفنّيّ في الإسلام هو أن "يمتلك الفنّان أولاً تصورًا شاملاً متكاملاً صحيحًا للكون، والحياة والإنسان، يوازيه انفتاح وجدانيّ دائم، وتوتّر نفسيّ لا ينضب له مَعين إزّاء الكون والحياة والإنسان... ومن بعد هذا يجيء الالتزام عفويًّا متساوقًا منسابًا، علاقته بالعطاء الفنّيّ لا تقوم مطلقًا على القسر والتكلّف والإكراه.."[1].

فالالتزام في التصوير كان باعث عطاء، ولم يقيّد موهبة الفنّان، لأنّ فكره الجماليّ استند في معظمه على العقيدة في بناء أسسه، وهذا ما أغناه عن أسس التّصوير في التّراث الغربيّ.

والتّصوير الإسلاميّ اِرتشفَ من جماليّة فكره، وهذا لأنّ انتماءه للفنّ الإسلاميّ يفرض عليه ذلك. فلو اعتمد على معايير جمالية أخرى لاختلّت الموازين، ويصير في حيرة من أمره. يقول **البهنسي:**" لا بدّ أن تعتمد على الأسس الجمالية الخاصة بالفنّ الذي تدرسه"[2]. فبعض المنظّرين والباحثين في الفنّ الإسلاميّ يرون أنّ الالتزام أغلّ موهبة الفنّان المسلم وهذه النظرة السطحية لبعض المستشرقين عن الفنّ الإسلاميّ، دفعتهم أحيانا للإجحاف في حقّه بقصد أو بغير قصد، أما الباحث المستشرق[3] الذي يتعمّق في فهم الفنّ الإسلاميّ وفكره الجماليّ، وبكلّ حيثيّاته ومحطّاته التاريخية، فإنّه عندما يكتب عنه يكون شغوفا بالحضارة الإسلاميّة، وخاصّة فنّها.

[1] عماد خليل الدين، النقد الإسلاميّ المعاصر، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1971، ص89.

[2] عفيف البهنسي، الفنّ العربيّ الحديث بين الهوية والتبعية، مرجع سابق، ص23.

[3] يقول البهنسي:" لا نستطيع أن نطلب من مستشرق بعيد عن تاريخ العرب وعن روح الإسلام وخلفياته الروحية القديمة أن يحلل الأمر أفضل من ذلك، إلا أننا عندما نرى مؤرخًا مثل بوركهارت الذي عاش جل حياته في بلاد العرب وآمن بالإسلام ودرس تاريخ وحضارة هذه الأمة من الداخل، نقول أن مثل هذا يستطيع أن يقول كلامًا". ينظر: عفيف البهنسي، جمالية الفنّ العربيّ، ص71.

إن التشبّث بالمنهج الفنّيّ الإسلاميّ لا يعني عدم الاطلاع على الثقافة والفنون غير الإسلاميّة، بل على الفنّان أن يأخذ ما يتوافق مع منهجه، فهو وُجَاءٌ له من كل الهذيان والنوائب الخفية التي يتلقاها في جوف هذه الثقافات وبهذا يطوّر أسلوبه، دون انسلاخه أو انحرافه من مبادئه وهويته، التي تعدّ معبرا له للولوج إلى العالمية، خاصة عندما يمزج بين الأصالة والمعاصرة[1] حتى تؤتي لوحته أكلها.

وعليه، فإنّ الالتزام وجَّه التّصوير الإسلاميّ الوجهة الراقية رغم تأثّره بالفنون الأخرى، "قد يظنّ بعضهم أنّ من لوازم "الالتزام" الإبقاء على أشكال معيّنة، وينزوي بعيدًا عن التجديد... وممّا لاشكّ فيه أنّ للشّكل قيمة كبيرة – بل في كثير من الأحيان– يرتبط بالمضمون فيؤثّر فيه ويتأثّر به[2]، وتكون بينهما علاقة تبادليّة تجعل من الصّعوبة فكّ الارتباط بينهما ومعالجة كلٍّ منهما على انفراد، ومع ذلك فالإسلام لم يمنع أبدًا الاستفادة من بعض الأشكال وتطويرها وتعديلها بما يناسب المضمون، إذا كانت في أصل وجودها وبنائها، لا تتعارض مع المضمون المطروح من خلالها"[3].

---

[1] الفنّان الذي يعيش في مجتمع ثقافته زراعية، لا يكون معاصرا إذا أنتج سلوك عصر الفضاء لأنه ينفصل بذلك عن شعبه ويفقد دوره فيه، وربما تفسر هذه الملاحظة عزوف جماهيرنا من المثقفين عن تذوق الفنون الجميلة، فمعاصرة الفنّان لا تعني انفصاله عن ثقافة مجتمعه، والهجرة بإبداعه إلى ثقافة أخرى، بل تعني " تحديث" ثقافته المحلية، وكما تتخذ المعاصرة معنى "التحديث"، تتخذ "الأصالة" معنى الارتباط بالجذور التاريخية والجغرافية والثقافية، وهو ما نسميه"الهوية"، وتمت حديث المجتمع من ضوء التراث الذي هو حكمة التاريخ وحصيلة خبراته، فالأصالة هي إيجاد حلول مبتكرة بناءً على خبرات سابقة، لمواجهة مواقف تفرضها متغيرات جديدة". ينظر: مختار العطار، آفاق الفنّ التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، القاهرة ،ط1، دار الشروق، 2000 ، ص 141 .

[2] "يرى أفلاطون بأن للمحاكاة تأثير على نفسية الفنّان خاصة إذا كانت المحاكاة لأمور أو موضوعات دنيئة، لأنه يصعب التخلص منها وتصبح عنده سجية، لذا ينصح بالمحاكاة عن الشجاعة..." ينظر: الربضي إنصاف جميل، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، ص26 (بتصرف).

[3] الشامي صالح أحمد، الفنّ الإسلاميّ التزام وابتداع، مرجع سابق، ص 94.

صحيح أنّ الإسلام اِستلهم ما يلائمه من فنون الحضارات الآنفة، وللفنّ الإسلاميّ مبادؤه التي بُني عليها، كما أنّ الفنّان المسلم يدرك بعقله وفطرته[1] كيف ينتقي من فنون الآخرين ويحسن الاختيار من خلال التفكير والتحليل والتأويل والإدراك حتى يستفيد.

فالتصوير الغربيّ قام أساسا بدور "لتغذية اللّذّة عند المتذوّق، لذلك حفلت لوحات الفنّانين وتماثيلهم منذ العهد الإغريقيّ إلى اليوم يرسم النّساء والرّجال العراة، وعلى هذا قامت الجماليّة الغربيّة، على مبدأ اللّذّة كهدف للفنّ والواقعيّة التي تسهّل تحقيق اللّذّة[2]."[3]فهو في مضمونه لا يمتّ بصلة للقيم والأخلاق الفاضلة، التي يحثّ عليها فكرهم الجماليّ، رغم جودة أعمالهم من الناحية الفنّيّة. ونجد الروائي الروسي **تولستوي** Tolstoï"يفصل الفنّ عن اللذة، ويركز على دور الفنّ على الإنسان"[4].

**4-نتائج التحليل:**

**1**- للفت انتباه المتذوق وزع الفنّان مراكز الاهتمام بطريقة متوازنة بين الخلفية والأرضية وأجسام الشخصيات لا توجد مفاضلة بينهم.

**2**- اختار الفنّان الإضاءة المناسبة لإبراز جمال أجسام النساء، وحتى تتناسب مع المكان المراد الإيحاء بوجودهن فيه.

---

[1]"يرى الإنجليزي شيفستبري بأن الإنسان بطبيعته بإمكانه التمييز بين الخير والشر والجمال، والشعور بهذا الأخير كالشعور الأخلاقي الموجود في الإنسان، فهو ينمو بتدريب الموهبة..." ينظر: المرجع نفسه، ص74-73 (بتصرف).

[2]يرى الفيلسوف اليوناني جورجياس بأن الفنون التشكيلية تقدم لذة جمالية، فهذه الأخيرة ارتبطت عنده بالنشوة واللذة الحسية". ينظر: المرجع نفسه ، ص15(بتصرف).

[3] البهنسي عفيف، الفنّ العربيّ الحديث بين الهوية والتبعية، مرجع سابق، ص18.

[4]الربضي إنصاف جميل، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، مرجع سابق، ص15 (بتصرف).

**3**- يلاحظ توازن ووحدة في تصوير المنظر الجبلي، صوره راسم وفق أسس علمية، أما في منمنمات مدارس التصوير رسمت المناظر الجبلية وفق أسس خيالية حسب الصورة الذهنية التي عند الفنّان.

**4**- يبدو أنه تأثّر **راسم** بالتّصوير الغربيّ اليونانيّ والرومانيّ، الذي ركّز على إظهار الكمال الجسمانيّ، إلا أنّه لا يمكننا الجزم بأنه كان يشجّع على فكرة الاستيطان، لأنّ غالبيّة أعماله يروج فيها لهويّته مفتخرا بها ليثبت للمستدمر بأنّ الجزائريّين لهم تراث، رغم أنه أحجم عن رسم المستدمر الفرنسيّ بطريقة مباشرة، ولكن أشار إليه بطريقة غير مباشرة بالعدوّ الصّليبيّ الذي يذكّره بالأيام الحافلة بالقوة يبجّل فيها انتصارات المسلمين في المعارك ضدّ الزّحف الصّليبيّ والهيبة التي كانت تحظى بها الجزائر سابقا.

**5**- يظهر مما سبق بيانه أن الفنّان يظهر المستوى الرفيع لذوقه الفنّيّ في أعماله الفنّيّة، بإيصال أسمى وأفضل القيم والأفكار والمشاعر للمتلقي، مما يوفّر له أحيانا عنصر المتعة أو التأثير في سلوكه أو التوعية...

**خلاصة الفصل:**

احتذى **راسم** بالمنمنمات الإسلاميّة في رسم بورتريهات شخصيات الحكام، تميزت بمجموعة من الفروق بين اللوحتين لشخصية **بربروس** و**الأمير عبد القادر** فنيا وجماليا في التقليد والتجديد، مع بعض رسومات الشخوص لمدارس التصوير الإسلاميّ. واستخلصنا مجموعة من النقاط المشتركة، تتضمن التقليد والتجديد في الإطار بين مدارس التصوير الإسلاميّ ومنمنمات **راسم**.

**و**اهتمّ الفنّان **راسم** بالجانب الاجتماعي، وعبر لنا عن يوميات المرأة الجزائريّة سواء في القصبة أو بالحومة في منمنمة "**حومة سيدي عبد الله**"، أو في قصورهم كما وجدنا سابقا في لوحة "**داخل القصر**" صوّر لنا حياة الرخاء والسكينة، مبينا فيها الحِرف، واللباس وطبيعة العيش في تلك الحقبة. ونجد حضور العنصر النسوي في منمنمة "**نساء عند الشلال**" بصورة مختلفة، تُظهر تأثر الفنّان بالأسلوب الغربيّ مع إضافة أساليب فنّيّة للتّصوير الإسلاميّ.

# الملحـــق

# الملحق:

يعتبر الفنّان **محمّد راسم** من رواد فن المنمنمات بالجزائر، هو "منمنم ولد في عائلة فنانين، ابن أب وأخ رسام، درس في ا لمدرسة الوطنية للفنون التشكيلية بالجزائر، تم كشفه من طرف **بروسار ريكار**Prosper Ricard، مفتش الفنون الإسلاميّة الذي تم دمجه في ديوان الرسم لأكاديمية الجزائر سنة 1910-1924[1]".

ولقد "ورث عن والده وعمه حبه للرسم، فقد اشتهر والده **علي راسم** بالحفر والزخرفة على الخشب والتصوير على الجلد والزجاج، وكان ذلك في أواخر القرن 19م، وكان أخوه عمر كذلك فنانا رساما، وصحفيا مناضلا "[2].

وبهذه العائلة الفنّيّة نشأ **محمّد راسم** من أسرة تعشق الفنّ، فترعرعت موهبته في جو فني بأحياء القصبة فأظهر" النبوغ والتفوق في الفنّ، وكان في بداية حياته يهتم بالزخرفة التقليدية التي ورثها عن أسرته وكان دائب البحث عن أصول هذا الفنّ الموروث عن الوالد"[3].

كان المستدمر الفرنسي يسعى لمحو هويتنا الثقافية، فنشر فكرة بأنه ليس للجزائر أي تاريخ وتراث. وهذا ما كان دافعا **لمحمّد راسم** " للتنقيب عن الأصول القديمة للفن الذي ورثه عن والده، وبعد طول بحث عثر بالمكتبة الوطنية بالجزائر على مجموعة من الكتب الإيرانية والتركية المليئة بالصور والمنمنمات، وشعر يومها بالسرور العظيم، لأنه استطاع أن يجد

1 Mansour Abrous, Algérie : Arts Plastiques Dictionnaire biographique, (1900-2010), Paris, L'Harmattan, 2011, p. 519.

[2] مردوخ إبراهيم، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المرجع السابق، ص 18.

[3] المرجع نفسه ، ص 18

الدليل القاطع على خطأ النظرية الاستعمارية المليئة بالمغالطات، وتيقن يومها أنه عربي ومسلم له أصوله الحضارية والضاربة جذورها عبر العصور السحيقة "[1].

ومن خلال هذا البحث العميق والذي انتهى بمفاجئات سارة مكنته من الاطلاع والتبحر أكثر في هذا الموروث العريق، مما جعله يتحمس أكثر لإبراز هويته الثقافية بإحياء هذا الفنّ الأصيل.

ومع ذلك الإصرار والمحاولات **لراسم** في تطوير أسلوبه الفنّيّ، التقى بالفنّان المستشرق **إيتيان دينيه** (1861–1929) Alphonse-Étienne Dinet بالمكتبة الوطنية بالجزائر العاصمة سنة 1914م وكان ذلك اللقاء تاريخيا، إذ أبدى اهتماما خاصا بأعمال **راسم** فقدمه إلى مدير النشر **هنري بيازا** الذي كان ينشر الكتب الفنّيّة والأدب الشرقي، مكلفا **راسم** بوضع الزخرفة على كتاب "**حياة محمّد صلى الله عليه وسلم**" لـ **إيتيان دينيه** و**سليمان بن براهيم**"[2].

كان **راسم** يتذوّق مختلف الأساليب الفنّيّة القديمة والمعاصرة، حتى يطوّر فنه العريق يمزج بين الماضي والحاضر، لكي يطعم أسلوبه بكل ما يواكب العصر" جرّب **راسم** تقنية الرسم على المسند كطريقة غربية معترف بها، لكن ما لبث أن انتقده زملاؤه، ولم يشجعوه في ذلك كما قال هو شخصيا دون أي تفاصيل أخرى"[3].

[1] مردوخ إبراهيم، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المرجع السابق، ص 18.

[2] دبلاجي سعيد، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، محمّد راسم أنموذجا، المرجع السابق، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

أنجز هذا الفنّان أول منمنمة له "حلم الشاعر" سنة 1917 وفي سنة 1918 أقام معرضه في الجزائر العاصمة ولم يلق نجاحه المنتظر إذ كان النقاد المحليون مهتمين أكثر بالقالب الفنّيّ الأوروبي الاستعماري، تضمنت أعماله تأثره بالمنمنمات الفارسية ومخطوطات المدرسة السلجوقية ... بعدما اطلع على كنوز المكتبة الوطنية بباريس سنة 1922، وهناك بدأ بتزيين كتاب دينيه وزيّن كتاب **ألف ليلة وليلة** ودام عمله ثماني سنوات، كان عبارة عن إثني عشر جزءا وزخرف من كل من " **حديقة الورد** "**لسعدي** و**القرآن** المترجم **لفرانس توسان** Franz Toussaint وغيرها من الكتب"[1].

كما انتقل **راسم** إلى لندن " ووضع **سير دوفيس روس**" تحت تصرفه مجموعة من المنمنمات والزخارف الفارسية ومنح له المسؤولون الفرنسيون منحة للدراسة بزيارة إسبانيا، حيث قضى وقتا طويلا في قرطبة وغرناطة رجع منها بحصاد وفير فانعكس ذلك في أعماله الفنّيّة عندما عرض في صالون 1922 وأقام معارض أخرى في القاهرة والبندقية وبوخارست... ونالت تلك المعارض الإعجاب"[2].

وكتب العديد من النقاد عن أعمال الفنّان **راسم** بصولته وجولته بصالونات العالم، ومن ذلك على سبيل المثال ما نجده في مجلة "الرسالة المصرية سنة 1937... والواقع أن الفنّ العربيّ

[1] دبلاجي سعيد، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، المرجع السابق، ص 27.
[2] المرجع نفسه ، ص 28.

لم يفقد شيئا من طرافته ولا أوضاعه التقليدية كما يقول سادتنا المتمغربين الذين ينكرون على الفنّ الإسلاميّ كل فضائله ومزاياه بعدما شاهدوا **محمّد أفندي راسم**"[1].

حاز الفنّان بتقديم سنة 1933 الجائزة الفنّيّة الكبرى للجزائر، وكان أول جزائري يحصل على مثل تلك الجائزة، وفي السنة نفسها عّين **راسم** هو وأخوه **عمر** أستاذين لمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر وأصبحت أعماله ذات طابع محلي جزائري، وفي هذه المرحلة بالذات، بدأ بالتعاون مع المؤرخ **جورج مارساي**(1876-1962)Georges Marçais"[2].

لقد كان **محمّد راسم** أول فنان عربي، " ينال شرف العضوية بشركة المنمنماتيين والرسامين بإنجلترا سنة 1950م، لكن نهاية هذا الفنّان الفذ كانت مؤلمة، " في يوم 30 مارس 1975م اغتيل **محمّد راسم** بطريقة وحشية في داره بالأبيار بالجزائر العاصمة"[3].

[1] محمّد راسم الجزائريّ ، تقديم طالب الإبراهيمي، الجزائر ، 1971، ص 67، نقلا عن: دبلاجي، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] دبلاجي، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، ص 30 (بتصرف).

# خاتمـــــــة

**خاتمة:**

التزم الفنّان المسلم في غالبيّة تصويره بالمنهج الإسلاميّ، حيث لم يقيّد الإسلام حريته، بل أنار له دربه وصقله، وكوّن منه شخصيّة سويّة فذّة، ومنحه بدوره زادا وذخيرة فنّيّة هائلة من فنون الحضارات البائدة. وحاول إدراك الجمال المطلق فأخضع موهبته وعمل على تطوير فنّه ليبرهن عن مدى براعته.

وبتولي **محمّد راسم** أستاذا بالفنون الجميلة، كان له تأثير على تلاميذه من بينهم **محمّد تمام**، وظهرت العديد من مواطن الاشتراك والاختلاف بينهما. فكلاهما كانا في موضوعاته المتنوعة يهدف إلى التعريف والتوثيق للتراث الجزائريّ.

**نتائج الدراسة:**

**1**- استنبطت مجموعة من الاستنتاجات من خلال دراسة لوحات **محمّد راسم**، وظهر في غالبية منمنماته يروّج للثقافة الجزائريّة، ومدى حنينه الى الجزائر، خاصّة القصبة التي يثبت بها للمتلقي انتماءه ويسوّق لتراثه. ولكن في إحدى لوحاته نجد ذوقه مُتأثرًا بالأسلوب الفنّيّ الغربيّ.

**2**- تجنّب **راسم** التعبير بأسلوب مباشر عن المستدمر خشية من أن يلحق به ما لقيه أخوه **عمر** من العدوّ الغاشم، لأنه يعرف أنّه لو يصرح عنه في أعماله مثل أخيه، فإنه سيحرم من ريشته وأناملـه الفذّة من مواصلة الدفاع عن وطنه، وإثبات تراثه الأصيل، الذي لم يتوقف المستدمر من القضاء عليه بكل طرائقه وسياساته من خلال مشاريعه الإغرائية والقمعية، ولأجل ذلك، وظف الفنّان علامات سيميولوجية دلالة عن المستدمر.

**3**- رسم الفنّان **راسم** القصور ليؤكد على رغد العيش في ذلك الزمن قبل حلول المحتل الفرنسي، واستعمل الفنّان المرأة مزينة بالحلي أنيقة بلباسها مبرزا عليها تلك الرفاهية...ليُبين الحياة المطمئنة، أيام العز.

**4**- يوجد في منمنماته مزجا بين الأساليب الفنّيّة للتصوير الإسلاميّ وإضافة البعد الثالث، واستعمال أساليب وتقنيات حديثة لسرد. منها: تقنية الخلاصة والحذف للإسراع، ووظف تقنية الوقف لتعطيل السّرد. على الرغم التكوين الفنّيّ الغربي الذي تلقاه **راسم** بأوروبا، لم يتخل عن خصائص التصوير الإسلاميّ وألوانه الجذابة والزخرفة الإسلاميّة النباتية والرمزية والهندسية متشابكة وبتكرارها وبتوحدها معبرة عن فكرة سامية، بالإضافة إلى استعمال الزخرفة الكتابية أحيانا كعلامات أدبية سيميولوجية تتخلل أطر منمنماته تحمل بلاغة كبيرة.

**5**- ظهر من خلال تحليلنا للوحات **راسم**، بأنه يعبر بعدة دوال عن مدلول واحد، يبين حالة الشعب الجزائريّ وتحوله إلى حالة أخرى، اختار بلوحة **البراق** عنوان قدسي مؤثر في نفوس كل المسلمين، حمل دلالة إلى أن الأمة الجزائريّة تنتمي إلى أمة **النبي صلى الله عليه وسلم**، ينبغي لها أن تتمسك بدينها الذي سعى المستدمر الفرنسي إلى طمسه بعدة سياسات، وبأنهم سينتصرون على العدو الفرنسي، كما انتصر النبي **صلى الله عليه وسلم** والصحابة في غزواته على الكفار.

**6**- حضور الجانب التاريخي في أعمال **راسم** منها لوحة "**معركة بحرية**" نهل الفنّان من تاريخ الجزائر الحافل بالانتصارات، خاصة عندما كانت تتمتع بأسطول قوي فأشار على المستدمر الفرنسي بأسطول المسيحي، متذكرا مجدها التّليد الذي حققته في مواجهة الزحف

الصليبي، كما بعث في منمنمته رسالة تفاؤلية اقتبسها من القرآن الكريم يوحي فيها بأن النصر قريب من عند الله. هذا مما أكد تأثر الفنّان بالمدرسة الفارسية والعثمانية في رسم الحروب والمعارك مع استعمال الأساليب الأخرى للتصوير الإسلاميّ.

**7**- جاءت غالبية منمنمات **راسم** محل الدراسة مبرزا تأثره بالبيئة المحلية التي نشأ فيها "القصبة" سواء من ناحية العمارة، واللباس، كما لم يغفل على ذاكرة تاريخ الجزائر العريق والحافل بانتصارات أبطاله كان الفنّان يعبر في مثل هذه المواضيع عن انتمائه لهذا الوطن ويروج لهويته الثقافية، خاصة وأنه ينهل من تراثه العريق الأفكار، ويتفاعل معه بداخله ويفرزه لنا في أعماله الفنّيّة.

**8**- ظهرت في لوحات الفنّان دقة في العناصر الموجودة بها من لباس، وعمارة، وأثاث... تعود للحقبة التي يشير إليها وهذا ما يثبت مدى اطلاعه، وتبحره العميق في كتب تاريخ الجزائر وغيرها، خاصة وأنه انتقل إلى فرنسا واسبانيا لتكملة دراسته، فاستفاد هناك من المكتبات والمتاحف لما تزخر به من أعمال فنية إسلامية.

**9**- أبدع الفنّان في لوحة "**نساء عند الشلال** "من الناحية الجمالية ، لكن من الجانب الضمني نجد هذا الموضوع لا يمت بأي صلة للهوية الثقافية التي كان يروج ويدافع عنها ويثبتها في كل لوحاته.

**10**- تميزت ألوان اللوحات بالتنوع والتباين بين الحارة والباردة وبالتدرج حتى يصل إلى توازن في توزيعها، استعمل مختلف الألوان المتباينة والمنسجمة، بألوان أساسية، ثنائية وثلاثية، حيث نجد التدرج في الألوان بدرجاتها القاتمة والفاتحة، إذ يظهر التدرج اللوني

قصير المدى وواسع المدى، والتدرج ساعده على الحصول على البعد الثالث أو العمق. وفي إحدى المنمنمات لا يوجد بعد ثالث فأحسن الفنّان توزيع الألوان دون اللجوء إلى الضوء من زاوية معينة، وهذه من إحدى خصائص التصوير الإسلاميّ.

**11**- تميزت غالبية أي لوحة بأرضية وشكل ولابد من اختلاف بينهما، حتى يتمكن المتلقي من التمييز وإدراك العناصر الأساسية والثانوية، وهذا ما قام به الفنّان في هذه المنمنمات: تبرز الأشكال الأساسية في اللوحة أكثر جاذبية بألوانها، ونجد في الأرضية والخلفية لم يكثر في استعمال الألوان لذا كانت بسيطة حتى تتضح أكثر العناصر الأساسية، وحتى لا تفقد جاذبيتها وانتباه المتذوق، فهذا التباين يزيد من الوضوح ويخدم الفكرة الأساسية للمنمنمة.

**12**- تميزت اللوحات بالتوازن من خلال وضعه في محوري اللوحة، ما يحقق التوازن في المحور الآخر: نلاحظ توازنا تماثلت فيه الوحدات، وتميزت بتناظر كلي، ونجد توازنا غير سيمتري متماثل في الشكل لكن مختلف في الألوان وفي الوحدات؛ ونجد توازنا مستترا من خلال حسن التوزيع في مساحات المنمنمات، حيث لا يوجد هناك تماثل والتناظر في الأشكال في محوريها، لكن يوجد توازن بين الزخرفة الكتابية والهندسية والرمزية والنباتية، وتوازن في الألوان والخطوط.

**13**-عالج **راسم** مدلول واحدة بعدة دوال ويبرز التحولات والظروف المعايشة. لذا ظهر بعض الفنّانين يركزون على موضوع واحد، فكلما عثر على صياغة جديدة لأفكاره وانفعالاته دخل في معالجة جديدة-اشتهر الفنّان **فان غوغ** برسم المناظر الطبيعية، والفنّان **ماريني**

**مـــارينو** برســم الخيــل ونحتهــا والفنّــان **ســـيزان** برســم التفــاح، والفنّــان **موديلـــياني** برســم البورتريهات...

**14**- كـان اطـلاع **راسـم** فـي إحـدى المكتبـات وعثـوره علـى بعـض الكتـب للفـن الإسـلاميّ بالتلقائيـة، أمـا أعمالـه لـم تكـن وليـدة الصـدفة، بـل عـن قصـد يهـدف إليـه بترتيـب فكـر منظـم وجهـد كبيـر، فمـن خـلاللوحاتـه يتضـح القصـد مـن تعبيـر المرسـل إلـى المرسـل إليـه، لتواصـل وتحسـيس بـروح المسـؤولية باتجـاه تراثـه ومعايشـته، وهـذا ممـا يشـجع علـى السـياحة الثقافيـة الداخلية والخارجية.

**15**- لـم يتقيـد **راسـم** بالرؤيـة الواحـدة، إذ نجـد فـي بعـض منمنمـات تعـدد الـرؤى، حتـي يكـون هنـاك المـام وشـمول، ممـا يبـرز قدراتـه الإبداعيـة علـى التحكـم فـي الرؤيـة الفنّيّـة، فسـرد أحـداث دون أن يكـون هنـاك تسلسـل تقليـدي كمـا فـي الفنـون القديمـة... أحسـن فـي اختيـار التقنيـات الحديثة التي تساعده على إحياء تراثه، وذلك من خلال استفادته من التقنيات السّردية؛ لأن الفنّان استلهم أفكاره من تراثه وواقعه فلم يكن بوسعه سرد كل شيء خاصة مع صغر مساحة المنمنمة فتخلى الطريقة التقليدية لسرد؛ كل هذا ساعده لترويج لتراثه بطريقة مشوقة مثيرة لاهتمام المتلقي، تدفعه إلى الفضول والرغبة والتنقيب في تراث هذه الأمة الجزائريّة خاصة والإسلاميّة عامة.

**16**- أحيا **راسم** فن البورتريه بلمسات عصرية، وذلك باستلهامه من مدارس التصوير الإسلاميّة في رسم بورتريهات الحكام والأبطال، أصبغ عليه التجديد فنيا وجماليا، منها وضع الخلفية واللباس والأسلحة والمجوهرات المناسبة لشخوص المرسومة، مع استعمال علم

التشريح وحسن توظيف الألوان والضوء والظلال.

**17**- وصلت الدراسة إلى مجموعة من النقاط حول التقليد والتجديد في فن الإطار بين مدارس التصوير الإسلاميّ ومنمنمات **راسم:** فمن الخصائص المشتركة أنها غلبت الزخرفة النباتية والكتابية بأطر منمنمات مدارس التصوير و**راسم،** لكن الفنّان قد أجاد في توظيف الألوان وفق أسس ونظريات علمية، ونوّع في زخرفة أطر اللوحة الواحدة وأدرج الزخرفة الهندسية لأطره متداخلة مع الزخرفة النباتية.

**التوصيات:**

**1**- العمل على نشر أعمال الفنّان **محمّد راسم** والتعريف بها بين جمهور عريض يتجاوز الباحثين المتخصصين وطلاب الفنون وتلامذة المؤسسات التربوية.

**2**- ينبغي لنا ألاّ نجعل الفنّ مقتصرا على صالونات العرض والمتاحف فقط، بل يجب أن يخرج للمجتمع عن طريق إظهاره في الأماكن العامّة، لتفادي الاضطراب في الأذواق الفنّيّة في جيلنا الناشئ، والاستفادة من تجارب الدول في ذلك.

**3**- التشجيع أكثر على السياحة الثقافيّة، لأنّ الفنّان المبتدئ لا يبدأ من فراغ، فهو يتأثر بمن سبق، وبالتالي تترسّخ فيه تلك التقاليد الفنّيّة في اللّاوعي، فتتفاعل مع أفكاره ومع مرور الوقت يظهر أسلوبه.

**4**- الاعتماد على الفكر الجماليّ الإسلاميّ عند دراسة الفنّ الإسلاميّ، فالتصوير الملتزم يحمل رسالة هادفة، سامية بسمو ثقافته الفنّيّة والمجتمع الذي احتضنه، والالتزام في التصوير أو الفنّ

لا يقتصر فقط على الفنّان المسلم، كما سبق وذكر بعض الباحثين المسلمين.

**5**- ربط الفنّ بالواقع حتى يكون هناك تواصلا وحسا بروح المسؤولية وتنمية الذوق ونشر الوعي، وأن يتميز الفنّ بالبساطة ولا يكون يقتصر على فئة النخبة فقط، خاصة لا نتجاهل فئة الأطفال فهم الناشئة التي تحمل المشعل.

# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر والمراجع:**

القرآن الكريم.

**مصادر البحث:**

1. الباشا (حسن)، التصوير الإسلاميّ في العصور الوسطى، القاهرة، دار الكتب المصرية، 1959.

**2.** بلبشير (أمين)، أثر فن المنمنمات الإيرانية في المنمنمات الجزائريّة بهزاد ومحمّد راسم أنموذجا، دراسة فنية وأثرية، أ.د. معروف بلحاج، قسم الثقافة الشعبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان،2009/2008م.

http://dspace.univ-tlemcen.dz/handle/112/4446

3. البهنسي (عفيف)، الفنّ الإسلاميّ، سوريا، دار طلاس، 1986.

4. البهنسي (عفيف)، الفنّ العربيّ الإسلاميّ، الكويت، عالم المعرفة، 1978.

5. البهنسي (عفيف)، الفنّ العربيّ الحديث بين الهوية والتبعية، دمشق،ط.1، دار الكتاب العربيّ،1997.

6. دبلاجي (سعيد)، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، محمّد راسم أنموذجا، شهادة ماجستير في الفنون الشعبية، إشراف: د.عبد الحق زريوح، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، 2007/2006م. http://dspace.univ-tlemcen.dz/handle/112/4288

7. راسم محمّد الجزائريّ، تقديم طالب الإبراهيمي، الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب، 1971.

8. كي محمّد (حسن)، الفنون الإيرانية في العصر الإسلاميّ، القاهرة، دار الكتب المصرية، 1940.

9. ابن سينا (شرف الدين أبو علي الحسين بن عبد الله الحسين بن علي)، الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف، 1985م.

10. ابن سينا (شرف الدين أبو علي الحسين بن عبد الله الحسين بن علي)، النجاة ، مطبعة مصر 1331هـ.

11. الشامي (صالح أحمد)، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ط.1، المكتب الإسلاميّ، بيروت، 1986.

12. الشامي (صالح أحمد)، الفنّ الإسلاميّ التزام وابتداع، دمشق، دار القلم، 1990م (نسخة PDF).

13. عفان (إيمان)، دلالة الصورة الفنّيّة دراسة تحليلية سميولوجية لمنمنمات محمّد راسم، رسالة لنيل شهادة الماجستير، تخصص علوم الإعلام والاتصال، إشراف: د. مخلوف بوكروح، قسم علوم الإعلام والاتصال/ كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2004-2005.

HTTP://MOHAMEDRABEEA.NET/LIBRARY/PDF/BE3E8D25DF8944DB8AF7D9FD87EEC855.PDF

14. عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلاميّ، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، 2001 (نسخة PDF).

15. ل. ت. غوزاليان و م. م. دياكونوف، المنمنمات الإيرانية في مخطوطات "الشاه نامي" التاريخية، ترجمة: ريما علاء الدين، دمشق، دار علاء الدين، ط.1، 1998.

16. قطب (محمّد)، منهج الفنّ الإسلاميّ، بيروت، دار الشروق، ط.6، 1403هـ.

17. لطفي الألوسي(صفا)، المنمنمات العربيّة والإسلاميّة، مرجعياتها التاريخية ودلالتها وأسرار الجمال فيها، الأردن، دار المنهجية، ط.1، 2015.

18. مردوخ (إبراهيم)، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، الجزائر، دار المؤسسة الوطنية، 1988 (نسخة PDF).

19. Khadda Mohammed, Mohammed Racim Miniaturiste Algérien, Entreprise Nationale Du Livre, Alger, 1990.

**المراجع العربيّة:**

1. أسعد (ميخائيل يوسف)، سيكولوجية الإبداع في الفنّ والآداب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1984.

2. بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، المغرب، المركز الثقافي،2009م (نسخة PDF).

3. البسيوني (محمود)، أسرار الفنّ التشكيلي، القاهرة، عالم الكتب، ط 1، 1980.

4. بلاسم (محمّد)، الفنّ التشكيلي – قراءة سيميائية في أنساق الرسم، عمان، دار مجدلاوي، ط.1، 2008.

5. بن قربة (صالح) وآخرون، تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر، سلسلة المشاريع الوطنية، الجزائر، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وأول نوفمبر 1954، 2007.

6. البهنسي (عفيف)، أثر الجمالية الإسلاميّة في الفنّ الحديث، دمشق، دار الكتاب العربيّ.

7. البهنسي (عفيف)، جمالية الفنّ العربيّ، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.

8. البهنسي (عفيف)، الفكر الجمالي عند التوحيدي، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

9. التوحيدي (أبو حيان)، الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، 1951.

10. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمّد هارون، القاهرة، ج.1، مكتبة الخانجي، 1986.

11. حسن القصراوي (مها)، الزمن في الرواية العربيّة، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2007.

12. الحسيني (نبيل)، قياس العمل الفنّيّ، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط.1، 1966.

13. الحسني (نبيل)، منابع الرؤية في الفنّ، دار المعارف، القاهرة ، 1981.

14. حلمي مطر (أميرة)، فلسفة الجمال، القاهرة، دار المعارف،1979.

15. خوجة علي (علي)، وزارة الثقافة المتحف الوطنيّ، الجزائر عاصمة للثقافة العربيّة، جاز للنشر، 2001.

16. خليل الدين (عماد)، النقد الإسلاميّ المعاصر، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1971.

17. درباس (لخضر) والرفاعي (أحمد)، مصطفى دباغ رائد الفنون التطبيقية في الجزائر، ترجمة: بويحياوي نادية، المتحف الوطني للآثار.

18. الربضي جميل (إنصاف)، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، الأردن، ط.2، 2007.

19. رواس قلعة جي (عبد الفتاح)، مدخل إلى علم الجمال الإسلاميّ، بيروت، دار قتيبة، ط.1،1991.

20. رياض (عبد الفتاح)، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربيّة، ط.1، د.ت.

21. سعد الله (أبو القاسم)، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج.4، بيروت، دار الغرب الإسلاميّ بيروت، ط.1، 1996.

22. سعد الله (أبو القاسم)، تاريخ الجزائر الثقافي، 1500-1830، ج.1، الجزائر، دار البصائر، طبعة خاصة،2007.

23. سعد الله (أبو القاسم)، تاريخ الجزائر الثقافي1830-1945م، ج.2، الجزائر، دار البصائر، 2007.

24. سعد الله (أبو القاسم)، تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1945م، ج.8، الجزائر، دار البصائر، 2007.

25. السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان ابن أبي بكر)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، ط.1، بيروت، دار الفكر، 1996.

26. شلق (علي)، الفنّ والجمال، سوريا، المؤسسة الجامعية للنشر، ط.1، 1402هـ-1982م.

27. أبو شيخة (ياسين نزيه)، عبد الهادي (محمّد عدلي)، نظريات في علم الجمال، عمان الأردن، مكتبة المجتمع العربيّ، ط.1، 2011.

28. طيان (شريفة)، الفنون التطبيقية الجزائريّة في العهد العثماني- دراسة أثرية فنية، الجزائر، دار المعرفة، 2011.

29. الصابوني (محمّد علي)، صفوة التفاسير، ط.4، بيروت، دار القرآن الكريم، 1971.

30. الصايغ (سمير)، الفنّ الإسلاميّ قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، بيروت، دار المعرفة، 1988.

31. عبد الحميد (شاكر)، العملية الإبداعية في فن التصوير، الكويت، عالم المعرفة، 1978 (نسخة PDF).

32. ابن عربي (محي الدين)، الفتوحات المكية، ج.2، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، د.ت.

33. عبد العزيز (عتيق)، علم البيان، بيروت، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر والتوزيع،1985.

34. عبيد (كلود)، الفنّ التشكيلي نقد الإبداع وابداع النقد، لبنان، دار الفكر اللبناني، 2005م . (نسخة PDF)

35. العطار (مختار)، آفاق الفنّ التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، ط.1، القاهرة، دار الشروق، 2000م.

36. علي(حسين)،فلسفة الفنّ رؤية جديدة، لبنان، دار التنوير، 2012م(نسخة PDF).

37. الغزالي (أبو حامد)، إحياء علوم الدين، ج.4، القاهرة، دار إحياء الكتب العربيّة، د.ت.

38. الفارابي، السياسة المدنية، تحقيق: فوزي النجار، بيروت، المطبعة الكاثوليكية.

39. قانصو (أكرم)، التصوير الشعبي العربيّ، عالم المعرفة الكويت، العدد203، 1978.

40. القشيري النيسابوري (مسلم بن الحجاج أبو الحسين)، صحيح مسلم، تح: محمّد فؤاد عبد الباقي، بيروت، دار إحياء التراث العربيّ،1954، ج1، الحديث رقم:147.

41. لحرش (نفيسة)، تطور لباس المرأة الجزائريّة، ط.1، الجزائر، دار الأنوثة، 2007م.

42. ماهر محمّد (سعاد)، الفنون الإسلاميّة، الشارقة، دار هلا للنشر.

43. مختار عمر(أحمد)،اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع،1982 (نسخة PDF).

44. الميلي (مبارك بن محمّد)، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تقديم وتصحيح: محمّد الميلي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب.

45. ناصر(محمّد)، عمر راسم المصلح الثائر، الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة، 2007.

46. نايت بلقاسم (مولود قاسم)، شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830، ج.2، الجزائر، دار الأمة، ط.2، 2007.

47. نجيب محمود (زكي)، الشرق والفنّان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.

48. نظمي سالم (محمّد عزيز)، قراءات في علم الجمال– القيمة الجمالية والالتزام، ج.2، الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، 1992م.

49. أبو هنطش (محمود)، مبادئ التصميم، عمان، دار البركة،2005م.

50. ياسين (عبد الناصر)، الفنون الزخرفية الإسلاميّة بمصر في العصر الأيوبي، الإسكندرية، دار الوفاء، 2002.

**المراجع المترجمة إلى اللغة العربيّة:**

1. إينال جعفر، إسياخم الوجه المنسي، ترجمة أحمد أمين محرز، الجزائر، دار العثمانية، 2008.

2. برتيملي (جان)، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011.

3. جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، المغرب، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م (نسخة PDF).

**4**. دافنشي (ليوناردو)، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مهرجان القراءة للجميع، 1999.

5. ريد (هربرت)، الفنّ والمجتمع، تر: الفتح السيك عبد الحليم، مطبعة شباب محمّد صلى الله عليه وسلم. (نسخة PDF).

**المراجع باللغة الأجنبية:**

1. La Vie Musulmane D’hier, Vue Par Mohammed Racim, Introduction Et Commentaires De Georges Marçais, Paris, Arts Et Métiers Graphiques, 1960.
2. Akurgal.E., L'art En Turquie , Swisse, Livre Du Officee.Fribourg.,1981

3. Arseven. Celal.E., Les Arts Décoratifs Turcs, Istanbul, Milli EgitinBasimevi., S.D
4. Barthes Roland, Essais Critiques, Paris, Edition du Seuil,1964.
5. Brion Marcel, Art Abstrait, Paris, 1956.
6. Crespi Gabriele, L'Europe musulmane, trad. française Florence Rivaillon, Paris, Zodiaque Editions,1982.
7. Hill Derek, Oleg Graber, Islamic Architecture And It's Decoration, London, 1964.
8. Joly Martine, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Edition Norton Universitaire,1994.
9. Moreau Jean-Bernard, Les Grands symboles méditerranéennes dans la poterie algérienne, Alger, SNED, 1976.
10. Otto-DornKatharina, L'art de l'islam,Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Simon, Paris, éditionAlbin Michel,1967.
11. Papadopoulo Alexandre, L'Islam et l'art musulman, Paris, Mazenod, 1976.

.

**المعاجم:**

1.رزق (عاصم محمّد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلاميّة، القاهرة، مكتبة مدبولي، 2000م.

2. Mansour ABROUS, Algérie : Arts Plastiques Dictionnaire Biographique (1900-2010), Paris, L'Harmattan, 2011.

.

**الرسائل الجامعية:**

1. بلبشير (أمين)، أثر فن المنمنمات الإيرانية في المنمنمات الجزائريّة بهزاد ومحمّد راسم أنموذجا، دراسة فنية وأثرية، أ.د. معروف بلحاج، قسم الثقافة الشعبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان،2009/2008م.-http://dspace.univ tlemcen.dz/handle/112/4446

2. حاج سعيد (محمّد)، مساجد القصبة في العهد العثماني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في العلوم الإسلاميّة، تخصص الحضارة الإسلاميّة، عبد العزيز شهبي، قسم اللغة والحضارة، كلية العلوم الإسلاميّة، جامعة الجزائر 1، 2014-2015.

http://biblio.univalger.dz/jspui/bitstream/123456789/13621/1/HAJ%20SID_MOHAMMED.pdf

3. خليل معوض (إبراهيم)، تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية في النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنّيّة، جامعة حلوان، 1988.

4. دبلاجي (سعيد)، دراسة فنية في المنمنمات الجزائريّة، محمّد راسم أنموذجا، شهادة ماجستير في الفنون الشعبية، إشراف: د.عبد الحق زريوح، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، 2007/2006م.-http://dspace.univ tlemcen.dz/handle/112/4288

5. عيد (إيمان)، المضمون الجمالي للفكر المعماري، رسالة دكتوراه، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، 1993.

6. عفان (إيمان)، دلالة الصورة الفنّيّة دراسة تحليلية سميولوجية لمنمنمات محمّد راسم، رسالة لنيل شهادة الماجستير، تخصص علوم الإعلام والاتصال، إشراف: د. مخلوف بوكروح، قسم علوم الإعلام والاتصال/ كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2004-2005.

HTTP://MOHAMEDRABEEA.NET/LIBRARY/PDF/BE3E8D25DF8944DB8AF7D9FD87EEC855.PDF

7. محمّد عوض الله الرفاعي (أنصار)، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلاميّ، رسالة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف: د. محمّد نبيل الحسيني، عبد الغني النبوي الشال، قسم علوم التربية، كلية التربية الفنّيّة، جامعة حلوان،2002م.

https://ia803105.us.archive.org/10/items/ktp2019-bskn6230/ktp2019-bskn6230.pdf

8. النشار (عبد الرحمان)، التكرار في مختارات من التصوير القديم والحديث والإفادة منه تربويا، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنّيّة، جامعة حلوان، 1978.

https://books.google.dz/books/aboutGCNsQgAACAAJ&redir_esc

10. يخلف (فايزة)، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية – دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة " الثورة الإفريقية"- ، رسالة لنيل شهادة الماجيستر، إشراف: د.نصر الدين لعياضي، معهد علوم إعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1996.

https://www.ccdz.cerist.dz/admin/notice.php?id=000000000000005954030000173

**الدوريات باللغة العربيّة:**

1. بنكراد (سعيد)، السميائيات وموضوعها، مجلة علامات(المغرب)، العدد16،2001.

HTTPS://ALAMAT.SAIDBENGRAD.NET/?P=7117

2.الجاموس (نور الهدى)، حقيقة الفنّ، مجلة أفكار (الأردن، دار الثقافة والفنون)، العدد 247، 2009.

https://www.culture.gov.jo/ebv4.0/root_storage/ar/eb_list_page/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF_247-0.pdf

3.جبوري (فايزة)، بوطاجين (السعيد)، التشكيل السّردي في منمنمة محمّد راسم، مجلة جماليات(جامعة مستغانم، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنّيّة الجزائريّة)، المجلد:08، العدد:02، 30 ديسمبر 2021.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/525/8/2/173268

4.الحلي (سلام حميد رشيد)، عبد الأمير (صفا لطفي)،الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها في منمنمات الواسطي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية (العراق)، المجلد: 14، العدد: 2، 30/06/ 2007.

https://search.emarefa.net/detail/BIM-339193

5.عبد المحسن ناجى (هبة)، تطور الأساليب السّرد في الفنون البصرية، جمعية آمسيا مصر (التربية عن طريق الفنّ)، المشهرة برقم (5320) سنة 2014، مديرية الشؤون الاجتماعية بالجيزة، 2018.

https://AMESEA.JOURNALS.EKB.EG/ARTICLE_75652_E879F55DA8D6B8D6106FE490DD8BA2CA.PDF

**الدوريات باللغة الأجنبية:**

1. Barthes Roland, An Introduction To The Structural Analysis Of Narrative, New Literary History, Vol.06, N°02, Johns Hopkins University Press.

http://www.davidbardschwarz.com/pdf/barthes.pdf

# الفهـــــرس

# الفهرس

**شكر**

**إهداء**

**مقدمة:**..... (أ)

– **الفصل الأول:** جمالية التصوير الإسلاميّ ومدارسه.

**1.** جمالية التصوير الإسلاميّ .....**(17)**

**2.** القيم الجمالية لمدارس التصوير الإسلاميّ .....**(36)**

**3.** فن المنمنمات في الجزائر.....**(51)**

**الخلاصة:**..... .**(68)**

–**الفصل الثاني:** هندسة المعنى في منمنمات راسم

**1.** موضوع الحرب في منمنمة راسم.....**(72)**

**2.** الموضوع الديني في منمنمة راسم.....**(99)**

**3.** منمنمة راسم وثيقة فنية للحياة اليومية الجزائريّة.....**(121)**

**الخلاصة:**.....**(140)**

–**الفصل الثالث:** منمنمات راسم بين الهوية والتبعية.

**1.** إطار اللوحة في منمنمة محمّد راسم.....**(143)**

**2.** التقليد والتجديد في بورتريهات راسم.....**(164)**

**3.** حضور المرأة في منمنمة الفنّان محمّد راسم.....**(181)**

**الخلاصة:**..... .**(205)**

**الملحق:**..... **(207)**

**الخاتمة:**..... **(212)**

**قائمة المصادر والمراجع:**..... **(220)**

**الفهرس:**..... **(230)**

**الملخص :**

تهدف الدراسة إلى ابراز مواطن التجديد والتقليد في منمنمات **محمّد راسم**، نجد امتداده لمدارس التصوير الإسلاميّ، سواء في الخصائص أو الموضوعات، ونجد تجديدا في فن البورتريه وإطار لوحة كما شهد السّرد في منمنمته تطورا، حيث نجده يستبعد الطريقة التقليدية في السّرد بالتركيز على محاكاة أحداث القصة فتسرد بالترتيب. لذا تكاملت في منمنمات **محمّد راسم** أركان السّرد من زمان ومكان، مع مفارقات وتقنيات زمنية.

- **الكلمات المفتاحية:** جماليات الفنّ الإسلاميّ؛ التقليد والتجديد؛ الهوية والتبعية؛ المنمنمات؛ محمّد راسم

**Résumé:**

L'étude vise à mettre en évidence les domaines de renouvellement et d'imitation dans les miniatures de Mohammed Racim, on retrouve son extension aux écoles de Dessin islamique, que ce soit dans les caractéristiques ou les sujets, on retrouve un renouveau dans l'art du portrait et le cadrage de tableaux peints est visible ou apparente dans sa miniature, une narration accrue et développée du fait qu'ille exclut la méthode traditionnelle de narration on de relation eu se concentrant sur la simulation d'événement. L'histoire est racontée dans l'ordre. Il a donc été intégré dans les miniatures de Mohammed Racim, les fondations de la narration du temps et du lieu... avec des paradoxes et des techniques temporelle.

- **Mots clés** : Esthétique de l'Art Islamique ; Tradition et Innovation ; Identité et Dépendance ; Miniature ; Mohammed Racim.

**Abstract**

The study aims to highlight the areas of renewal and imitation in the miniatures of Mohammed Racim, we find its extension to the schools of Islamic painting, whether in characteristics or subjects, and we find a renewal in the art of portraiture and the frame of a painting, as the narration in his miniature has witnessed a development, where we find it excludes the traditional method of narration by focusing on simulating the events of the story ...to be listed in order. Therefore, it was integrated in the miniatures of Mohammed Racim, the fondations of the narration from time and place... with paradoxes and temporal techniques.

- **Keywords**: Aesthetics of Islamic Art; Tradition and Innovation; Identity and Dependency; Miniature; Mohammed Racim.