Babylon University

College of Aesthetical Art

Dept. of Plastic Art

The Intellectual and Aesthetical Dimensions in the Designs of the Islamic Countries Flags

A Thesis Submitted By:

Zainab A'amir Nia'ma Shubbar

To The Council of the College of Aesthetical Art
as a Partial Fulfillment of the Requirements
of a Master Degree in the Plastic Arts

Supervised By:

Dr. Ali Mahdi Majid

Dr. Abdul Hadi Mohammed Ali

٢٠٠٤ **Babylon** ١٤٢٥

Abstract

The current research deals with the intellectual and aesthetical dimensions in the designs of the Islamic countries flags. We study the intellectual and aesthetical side in the design of flag, and the role of these two sides in limitation the structural building for the shape and content.

The research contains four chapters, the first one contains the problem of the research, its importance and the need for it, and the problem of the research limited on answering the following questions:

- Is the flag in the Islamic countries has a unique features the distinguish it from other countries?
- Is the intellectual dimensions that the flag contained it has meanings reflex on its design as an aesthetical value?

The first chapter also contains the aim the research which to identify the following:

١. The intellectual and aesthetical dimensions of the Islamic countries flags.
٢. A role of the intellectual and aesthetical dimensions in the design of the Islamic countries flags.

The limitations of the research are limited on the study of the intellectual and aesthetical dimensions in the design of the Islamic countries flags, Arabic or foreign, by using the analytical methods according to the intellectual and aesthetical viewing in the theoretical and practical dimensions.

The second chapter contains the theoretical frame which contains the sections, the first one deals with the banner across the history, its

shapes and the intellectual and aesthetical contents. The second section deals with the intellectual researches in the design of the Islamic countries flags, and reflection of Islamic civilization on it. While the third section study the aesthetic in the philosophical thought. This chapter ended with discussion and indictors to use it in the analyzing the sample of the research.

The third chapter contains the research methods, which includes the society, samples, tools and methodical of the research, and then analyzing samples of the research which equals (١٥) flags.

The fourth chapter includes the results and conclusions, in addition to the recommendations and suggestions. The most important results that the research achieves it is the following:

١. The flag regards as necessity which represent the identity of the country and its strength.
٢. The flag shorthand the limitations of the space and time through its intellectual and aesthetical dimensions, which regard informational message.
٣. The Islamic flag contains only the materialism and subjective meanings, but it also has spiritual meanings.
٤. The design of the flag confirm the connection between the culture of nations, such as believes and literature in the Islamic countries.
٥. The aesthetical dimension emphasis through the ability of the design to express on the human being feelings.
٦. The highest shorthand for the shapes of the Islamic countries flags, increases it beauty and emphasizes it as an aesthetical work.
٧. The ability of colour to shorthand the intellectual dimensions in the Islamic countries flags.
٨. The ability of symbol to achieve the intellectual dimension that used in the flag, and in an aesthetical form.
٩. The design of flag emphasis the ability of the abstract shapes on generating absolute totality thoughts.

١٠. The intellectual and aesthetical content of the flag is shorthand by the colour, which satisfies in one colour.

While the most important conclusions that the research reaches to it as follows:

١. Although there are many intellectual and aesthetical subjects, the designer of flag could discover all these subjects in a pure shape, which shorthand all the intellectual and civilization for nations.

٢. The flag emphasis the civilization identity, and it has vital role not passing it, although the similarity between the design and structural sides, which led to function some realistic symbols in the some designs, to make the audience to get the realistic subject.

٣. The attention for the aesthetical dimension comes in the second degree, after explain the intellectual thought and gives it what deserves, which plays a completion role to direct the intellectual dimensions through the structural elements in a shape formation, which takes the designing roles as a basis for it.

٤. The design of the Islamic countries flag and may be the flag of other countries take the characteristic styles for the designer, which means removal the ego and depends on the subject itself, without any intervention in the intellectual side, with some exceptions in the design and distribution of the structural elements. The designer do not express on himself, but he carries the responsibility of expression on all intellectual dimensions for the country in an aesthetical framework.

الأبعاد الفكرية و الجمالية في تصاميم أعلام الدول الإسلامية

رسالة تقدمت بها

زينب عامر نعمة شبر

إلـى

كلية الفنون الجميلة ـــــ جامعة بابل

كجزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير

في التربية التشكيلية

بإشراف

أ.م.د.علي مهدي ماجد أ.م.د.عبد الهادي محمد علي

١٤٢٦هـ بابل

٢٠٠٥ م

h

﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ ﴾

صدق الله العظيم

سورة الشورى
الآية (٣٢)

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية .

التوقيع :
الأستاذ المساعد
الدكتور عبد الهادي محمد علي
التاريخ: / / ٢٠٠٥

التوقيع :
الأستاذ المساعد
الدكتور علي مهدي ماجد
التاريخ: / / ٢٠٠٥

بناء على التوصيات المتوافرة ، ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع
الأستاذ المساعد
الدكتور عارف وحيد إبراهيم
رئيس قسم التربية الفنية
التاريخ : / / ٢٠٠٤

الإهـداء

إلى

من غرسوا شجرة الفن في بيتنا المبارك

فأينعت ثماراً فنيةً .... واعدة

إلى عمي الراحل .... وفاءً وتخليداً

إلى أبي ..... جهداً وعطاءً

إلى أمي ..... حباً وحناناً

إلى عائلتي آل النعمة مودةً وعرفاناً

زينب

شكر وتقدير

الحمد لله ربّ العالمين ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين ، والتابعين لهم بإحسانٍ إلى يوم الدين .

لابد للباحثة ، بعد أن أكملت دراستها ، أن تتقدم بالشكر والامتنان إلى الأستاذين الفاضلين المشرفين على الرسالة ، الأستاذ المساعد الدكتور عبد الهادي محمد علي ، والأستاذ المساعد الدكتور علي مهدي ماجد ، على ما بذلاه من حرص ومتابعة جادة ، لكل مراحل إعداد البحث ، متمنية لهم كل الخير والتقدم .

وتتقدم الباحثة بالشكر إلى كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، متمثلة بشخص عميدها الفاضل الأستاذ الدكتور عباس جاسم حمود ، الذي رعى الباحثة ، وقدّم لها الدعم والتشجيع ، للوصول بهذا البحث إلى المستوى العلمي المطلوب . كما تشكر الباحثة رئيس وأعضاء مجلس كلية الفنون الجميلة لموافقتهم على مشروع البحث وإقراره ، والى رئيس قسم التربية الفنية ولجنة الخبراء .

كما تشكر الباحثة د. مكي عمران راجي ، د. علي شناوة وادي ، د. حامد عباس مخيف ، د. عباس الشلاه ، د. محود عجمي ، د. حميد مجيد ، د. هدى هاشم.

كما تشكر الباحثة المدرس المساعد زيدان نعمة خضير ، والمدرس المساعد أسماء شاكر نعمة ، والمدرس المساعد علي شاكر نعمة ، والمدرس المساعد إيمان عامر نعمة ، لما أبدوه من عون ومساعدة وكذلك تشكر كل من الاخوة محمود شاكر نعمة واحمد عامر نعمة وامجد عامر نعمة .

ولا يفوت الباحثة أن تتقدم بالشكر والثناء إلى منتسبي مكتبة كلية الفنون الجميلة والمكتبة المركزية في محافظة بابل ، ومركز الانترنت الرسمي ، وأخص منهم لبنى عادل ومهند شهيد ، وكذلك العاملين في مكتبة الأسد الوطنية في دمشق، لمعاونتهم في الحصول على بعض المصادر التي أسهمت في إغناء البحث .

وأخيراً تتقدم الباحثة بالاعتذار لكل من ساعدها في مهمتها ، ولم يرد اسمه ، وتتمنّى لهم الخير والتوفيق .

الباحثة

فهرس المحتويـات

الموضوع	الصفحة
المحتويات	أ - ت
فهرس الأشكال	ث - ج
ملخص البحث	ح - د
الفصل الأول	١ - ١١
مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه	١
أهداف البحث	٤
حدود البحث	٤
تحديد المصطلحات	٥
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	١٢- ١٢٣
المبحث الأول : الراية عبر التاريخ	١٢
الراية في الحضارة العراقية .	١٢
الراية في الحضارة المصرية .	٢٣
الراية في العصر الجاهلي .	٢٧
الراية في العصر الإسلامي	٣٤
عصر النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلّم	٣٤
الخلافة الراشدة .	٤٤
العصرين الأموي والعباسي .	٤٧
العلويون .	٥٠
الفاطميون .	٥١
الموحدون .	٥٣
العثمانيون .	٥٦
المبحث الثاني : الأبعاد الفكرية لرموز تصاميم أعلام بعض الدول	٥٨
البعد الفكري للراية الإسلامية	٧٩
الموضوع	**الصفحة**
المبحث الثالث: الأبعاد الجمالية في تصاميم أعلام الدول الإسلامية.	٨٥
الجمال في الفكر الفلسفي .	٨٦
عناصر التصميم	١٠٠
الخط .	١٠٠
اللون .	١٠٣
أولاً : أصل اللون	١٠٣
ثانياً : قيمة اللون	١٠٤
ثالثاً : كثافة اللون	١٠٥
الشكل .	١٠٦

الفضاء	١٠٨
أسس التصميم	١١٠
أولاً : التوازن	١١٠
ثانياً : الوحدة	١١٢
ثالثاً : التكرار	١١٦
رابعاً : التناسب	١١٨
خامساً : السيادة	١١٩
الدراسات السابقة .	١٢٠
مؤشرات الإطار النظري	١٢١
الفصل الثالث : إجراءات البحث .	١٢٤- ١٦٢
مجتمع البحث .	١٢٤
عينة البحث .	١٢٤
أداة البحث .	١٢٥
صدق أداة البحث .	١٢٥
ثبات الأداة .	١٢٦

الموضوع	**الصفحة**
أسلوب التحليل .	١٢٦
العينات .	١٢٨
الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات	١٦٣ - ١٤٠
النتائج .	١٦٣
الاستنتاجات .	١٦٦
التوصيات .	١٦٧
المقترحات .	١٦٧
المصادر .	١٦٨
الملاحق .	١٧٧
ملخص البحث باللغة الإنجليزية .	A - C

فهرس الأشكال

ت	الشكل	الصفحة
١	مسلة العُقبان .	١٥
٢	عَلَم أور .	١٦
٣	مسلة نرام سن .	١٧
٤	ختم اسطواني بابلي – شعار نونورتا نركال .	١٩
٥	الراية الآشورية .	٢٠
٦	الراية الحضرية .	٢١
٧	العَلَم العثماني في مصر .	٢٦
٨	راية بني السكون .	٣٠
٩	راية بني عبس .	٣٠
١٠	راية بني قتيبة .	٣١
١١	راية بني يشكر .	٣١
١٢	راية هوازن .	٣١
١٣	راية أهل اليمن .	٣٢
١٤	راية العُقاب .	٣٤
١٥	راية بني محارب .	٣٥
١٦	راية بنو تغلب .	٣٦
١٧	راية الأشعريين .	٣٧
١٨	راية طي .	٣٧
١٩	راية النبي محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم .	٣٨
٢٠	العَلَم العباسي .	٤٧
٢١	راية عمورية .	٤٩
٢٢	العَلَم الوطني للدولة العثمانية .	٥٦
٢٣	العَلَم الديني للدولة العثمانية .	٥٦
ت	الشكل	الصفحة
٢٤	العَلَم الديني القياسي للدولة العثمانية .	٥٧
٢٥	عَلَم الرايخ الثالث .	٦٣
٢٦	الصليب عند الهنود .	٦٤
٢٧	الصليب عند العراق القديم .	٦٤
٢٨	العَلَم الكُردي .	٦٨
٢٩	النسر في أعلى الراية الحضرية .	٧٠
٣٠	العَلَم الأولمبي .	٧١
٣١	عَلَم الأمم المتحدة .	٧٢
٣٢	عَلَم الجامعة العربية .	٧٢

٣٣	العَلَم العراقي الملكي .	٧٧
٣٤	العَلَم العراقي الجمهوري .	٧٨
٣٥	العَلَم العراقي .	٧٨
٣٦	الخطوط العمودية والمنحنية .	١٠١
٣٧	الخطوط الأفقية والمائلة .	١٠١
٣٨	الانتشار البصري .	١٠٤
٣٩	وحدة ساكنة .	١١٥
٤٠	وحدة نامية .	١١٥
٤١	إيقاع رتيب .	١١٧
٤٢	إيقاع حر .	١١٧
٤٣	إيقاع متزايد .	١١٨
٤٤	إيقاع متناقص .	١١٨
٤٥	السيادة اللونية .	١٢٠

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (الأبعاد الفكرية والجمالية في تصاميم أعلام الدول الإسلامية) ، فتمت دراسة الجانب الفكري والجمالي في تصميم العَلَم ، ودور هذين الجانبين في تحديد التشييد البنائي للشكل والمضمون ، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت مشكلة البحث بالإجابة على الأسئلة التالية :

- هل يتفرد العَلَم في الدول الإسلامية بخصوصية تميزه عن الدول الأخرى ؟
- هل للأبعاد الفكرية التي يتضمنها العَلَم دلالات تنعكس على تصممیه كقيمة جمالية ؟

كما تضمن الفصل الأول هدفي البحث في تعرّف ما يأتي :

١. الأبعاد الفكرية والجمالية لأعلام الدول الإسلامية .
٢. دور الأبعاد الفكرية والجمالية في تصميم أعلام الدول الإسلامية .

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول ، فقد اقتصرت على دراسة الأبعاد الفكرية الجمالية في تصاميم أعلام الدول الإسلامية، عربية كانت أم أجنبية، وباعتماد المنهج التحليلي ضمن رؤية فكرية وجمالية ببعديها النظري والإجرائي .

أما الفصل الثاني ، فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاثة مباحث ، تناول الأول الراية عبر التاريخ وأشكالها ومضامينها الفكرية والجمالية ، وتناول المبحث الثاني الأبحاث الفكرية في تصاميم أعلام الدول الإسلامية ، وانعكاس الحضارة الإسلامية على الأعلام . أما المبحث الثالث ، فقد تناول الجمال في الفكر الفلسفي ، واختتم الفصل الثاني ، بمناقشة واستلال المؤشرات منه ، للإفادة منها عند تحليل عينة البحث .

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث ، التي تضمنت مجتمع وعينة وأداة البحث ، ومنهج البحث ، ومن ثم تحليل عينة البحث البالغة (١٥) عَلَماً .

وتضمن الفصل الرابع ، نتائج البحث واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، ومن ابرز النتائج التي توصل إليها البحث ما يأتي :

١. العَلَم يُعد ضرورة تمثل هوية الدولة وقوتها .
٢. اختزال العَلَم حدود الزمان والمكان من خلال بعده الفكري والجمالي ، إذ يُعد رسالة إعلامية .
٣. عدم شمول العَلَم الإسلامي دلالة مادية أو موضوعية فقط ، بل شموله على دلالة روحية أيضاً .
٤. يؤكد تصميم العَلَم عن تواشج الصلة مع ثقافة الشعوب ، من أدب ومعتقدات في الدول الإسلامية .
٥. اختلاف البعد الفكري للون الواحد المستخدم في تصميم الأعلام بين الشعوب .
٦. يتعزز البعد الجمالي من خلال إمكانية التصميم على التعبير عن الوجدان الإنساني .
٧. إن الاختزال العالي لأشكال أعلام الدول الإسلامية ، يزيد من جماليته ، ويؤكد خصوصيته كعمل فني .
٨. قدرة اللون على اختزال الأبعاد الفكرية العديدة التي تتضمنها أعلام الدول الإسلامية .
٩. إمكانية الرمز في توصيل البعد الفكري المستخدم في العَلَم وبشكل جمالي .
١٠. اعتماد أسس التصميم ، ووسائل التنظيم الجمالي بشكل واعٍ ، يعزز جمالية أعلام الدول الإسلامية .

١١. يؤكد تصميم العَلَم ، قابلية الأشكال المجردة على توليد أفكار كلية مطلقة ، لا تتحدد بما هو جزئي أو نسبي .

١٢. اختزال اللون للمضمون الجمالي الفكري للعَلَم ، الذي قد يكتفي بلون واحد .

أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها البحث فهي :

١٣. على الرغم من غزارة المفردات الموضوعية فكرياً وجمالياً ، فإن مصمم العَلَم ، استطاع أن يكشف كل تلك المفردات الموضوعية في شكل خالص ، يتسم باختصاره لمجمل الأبعاد الحضارية والفكرية للشعوب .

١٤. إن التأكيد على إثبات الهوية الحضارية من خلال العَلَم ، كان سمة حيوية لم يتم تجاوزها في كل الأعلام رغم التشابه من الناحية البنائية والتصميمية ، مما أدى إلى توظيف بعض الرموز الواقعية في بعض التصاميم ، لشدّالمتلقي إلى الحقيقة الموضوعية .

١٥. كان الاهتمام بالجانب الجمالي يأتي بالمرتبة الثانية ، بعد أن يضخ الكم المعرفي ويأخذ استحقاقه ، فيأتي دور الجانب الجمالي تكميلياً لإخراج الأبعاد الفكرية ، من خلال المكونات البنائية في صياغة شكلية ، تأخذ بنظر الاعتبار الجانب التصميمي بشكل أساس .

١٦. يبقي تصميم علم الدول الإسلامية ، وربما أعلام الدول الأخرى الخصوصية الأسلوبية للمصمم ، أي إقصاء الذات والارتكاز على الموضوع ، لتكون الذات مجرد حامل للمعطى الموضوعي ، دون أي تدخل يذكر في الجانب الفكري ، عدا بعض الاستثناءات في تصميم وتوزيع العناصر البنائية ، فالمصمم لا يعبر عن ذاته ، وإنما يحمل مسؤولية التعبير عن كل الأبعاد الفكرية للدولة في قالب جمالي .

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه .
- أهداف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد المصطلحات .

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

منذ أن تمكّن الإنسان في الأرض ، وزخر فكره بتصورات عن ظواهر الأشياء ، وما وراء الظواهر ، حتى نمت رؤياه ، فلم تعد وسائل التعبير لديه مقتصرة على معطيات الحسّ والعالم الموضوعي ، بل استنفر مجمل طاقاته من عقل وخيال وإلهام ، لاحتواء موضوعات الفكر بكل شموليته وحيثياته ، وهذا يتجلى في مجمل فن العصور القديمة ، التي لجأت إلى تجريد الأشكال وطبعها بطابع رمزي يحمل دلالات فكرية عدة ، وإن محاولة تفسيرها يستدعي وعي كامل لا يقف في حدود المرئيات .

ضمن هذه الرؤية الشمولية ، يتميز الخطاب الفكري الإسلامي ، بعمقه وثراءه ، بوصفه ممثلاً لرسالة سماوية ، تستوعب مجمل الحياة المادية والروحية . ويلقي على الفنان المسلم والمفكر ثقافة موصولة بالمطلق ، تمثلت أسسها بالقرآن الكريم ، الذي يكشف عن أسرار الكون ، وما يحيط به ، ويثبت أسس الحياة البشرية ، مما كان له الأثر الكبير في تطور الفكر العربي الإسلامي ، الذي انعكس بدوره على الفكر الجمالي الإسلامي ، بشكل لا يمس الدين الإسلامي .

لقد استطاع الفنان المسلم أن يجعل من أشكاله أكثر تحرراً باستخدام العلاقات الفنية ، ما بين عناصر التكوين الفني ، ليخلق جمالاً فنياً روحياً ، بعيداً عن أي تشبيه مادي واقعي ، مستنداً إلى أحاديث تحريم تشبيه الحياة [1] ، متبعاً اسلوب الرمزية

---

[1] بابادوبولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، ترجمة وتقديم : علي اللواني ، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله ، تونس ، ١٩٧٩ ، ص ٤٧ .

والتجريد لكل ما هو حيّ ، لا يكاد يبقى منه سوى الخطوط الهندسية البسيطة ، مؤكداً لمبدأ اللامحاكاة [1] .

وفي هذا المضمار ، يُعدّ العَلَم تمثيلاً رمزياً صادقاً للشعب والوطن ، فهو ليس رمزاً خاوياً ، بل هو حالة فكرية ، تتوحد فيها جميع فئات الشعب وأطيافه ، ليلتفوا حوله ، لما يتضمنه العَلَم من معانٍ ودلالات فكرية وروحية ووطنية لتاريخهم . فالعَلَم يمثل رمز الهوية الأساسية لأبناء هذه الدولة أو تلك ، ويمثل كل ما اشترك به أبناء شعبها ، على الرغم من فوارقهم واختلافاتهم المذهبية والعرقية، وهو أيضاً رمز ظاهر دائم الحضور – شيئاً ملموساً يؤكد لنا ويذكرنا – جميعاً اشتراك الشعب الواحد ، في مخزون كبير من التجارب والمشاعر والسلوكيات .

فمنذ القدم ، كانت للأمم والشعوب أعلام ورايات ، يتوحدون بها ، ويفتخرون بالانتماء إليها . كانت في البداية عبارة عن أشكال نحتية أو طواطم ، تشير إلى وحدتهم ، ومن ثم تطورت إلى أعلام مرفوعة على الساريات .

وفي الإسلام ، كان للراية حضور في تأكيد العقيدة ، وما تحمله من جانب روحي ارتبط بالمعتقد ، وكانت تمثل هوية المسلم ، خصوصاً أثناء الحروب ، فالراية لها دور كبير في ثبات الجيش وانتصاره ، ما دامت مرفوعة مرفرفة في ساحة الوغى ، وبالتالي فهي ضرورة لازمة في المعركة ، لها تأثيرها النفسي على المقاتلين ، وتزيد حماستهم وبسالتهم . يقول مصطفى جواد : " راية الجيش ملاذ له عند التفرّق والاضطراب ، ومجمعاً لقلوبه ، وعلامة لتميزه عن غيره ، ومفخرة له حين التقدّم واحمرار البأس بالموت الأحمر ، ومهيجة للنفس ومشجعة للقلوب . فكأين

---

[1] شاخت وبوزورث : تراث الإسلام ، ج١ ، ، ط٢ ، سلسلة عالم المعرفة (٨) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٨ ، ص ٩٠ .

من جيش انهزم لسقوط رايته .... فلذلك كان القائد والأمير والخليفة لا يسلّم رايته إلاّ لرجل وثيق أَيِدٍ شجاع يتقدم بها إلى عدوه ، ويرى الموت سُلَّماً إلى الفخر " [1] .

لم تكن الأعلام والرايات موحدة الألوان والأشكال ، وإنما كانت متعددة ، ولم تقتصر على شكل ولون بعينه ، بل كان لكل دولة علمها ، خصوصاً بعد الحرب العالمية الثانية ، وهيمنة الكثير من الدول الاستعمارية على عدد من الدول التي جُعلت تابعة لها ، إلاّ أن دولاً أخرى عُرفت بأعلامها الوطنية .

وبتزايد عدد الدول المستقلة في العالم ، كان التأكيد على أن يكون لكل منها علمها الخاص ، أمراً وطنياً ثابتاً ، وعُدّمن أولويات تثبيت أي كيان سياسي ، والعَلَم يحمل في طيّاته ألواناً ورموزاً ، تخص تاريخ دولته الديني والسياسي والاجتماعي والجغرافي ، وتأخذ أبعاداً فكرية وجمالية ، وفي الوقت ذاته ، تكون معبرة عن الوعي الجمعي لأبناء الشعب ، الذي مثّله الفنان (المصمم) بالألوان والرموز ، التي تشير إلى الدور الكبير في تشكيل العَلَم ، بأبعاده الفكرية والجمالية – التصميمية - .

ففي تشكيل العَلَم ، لن نكون بصدد عمل فني ، ذو غائية امتاعية فردية ، بل نكون إزاء منظومة معقدة ، تحمل تعبيرات سيميائية ، لمجموعة المحمولات الثقافية والإيديولوجية ، التي يتبناها جيل معين ، أو أجيال ، وبكل تفرعاته ، سواء كان قبيلة أو شعب أو منظمة .

إن عملية الكشف عن الأبعاد الفكرية للأعلام ، إنما هو كشف لأهم خصيصة ، يمكن أن يبرر العوامل الكامنة وراء تصميم الأعلام ، فمن خلال الكشف عن هذه الأبعاد ، نكون إزاء تساؤلين ، تُعد مشكلة البحث الحالي ، وهي كالآتي :

١. هل يتفرد العَلَم في الدول الإسلامية بخصوصية تميّزه عن الدول الأخرى ؟

---

[1] جواد ، مصطفى : الراية واللواء وأمثالهما ، مجلة لغة العرب ، ج ٨ ، السنة التاسعة ، ١٩٣١ ، ص ٥٧٤ .

٢. هل الأبعاد الفكرية التي يتضمنها العَلَم لها دلالات تنعكس على تصميمه كقيمة جمالية ؟

من خلال الإجابة عن هذه التساؤلات ، تبرز أهمية البحث الحالي ، في الوقوف على الأبعاد الفكرية والجمالية لأعلام الدول الإسلامية وهو - حسب علم الباحثة – دراسة رائدة ، ذات أبعاد فكرية وتاريخية واجتماعية وسياسية ، فضلاً عن أهمية الدراسة ، في المجال الفني التشكيلي .

من هنا ، تبرز الحاجة إلى البحث ، بالقدر الذي يفيد الباحثين ، في مجال الفن خاصةً ، والثقافة عموماً .

هدفا البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرّف ما يأتي :

١. الأبعاد الفكرية والجمالية لأعلام الدول الإسلامية .
٢. دور الأبعاد الفكرية والجمالية في تصاميم أعلام الدول الإسلامية .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي ، بدراسة المرجعيات الفكرية والجمالية في تصاميم أعلام الدول الإسلامية الحالية ٢٠٠٤ – ٢٠٠٥ .

تحديد المصطلحات

البُعد (Dimension)

البُعد (في اللغة) خلاف القرب ، وهو عند القدماء أقصر امتداد بين الشيئين . وقد جعل المتكلمون البعد امتداداً موهوماً مفروضاً في الجسم ، أو في نفسه ، صالحاً لأن يشغله الجسم [١] .

الأبعاد

- الأبعاد : مصدرها بُعد ، اتساع المدى والمسافة [٢] .
- الأبعاد (جمع) مفردها (بُعد) ، وهي الرأي والحزم [٣] .

البُعد في الهندسة

- هو المقدار الحقيقي الذي يحدد بنفسه أو بغيره مقدار أو شكل قابل للقياس (كالخط أو السطح أو الحجم) ، مثال ذلك : أبعاد الجسم [٤] .
- وهو (في العلوم الطبيعية) العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة إلى المقادير الأساسية ، وهي الطول والزمن والكتلة [٥] .

وتعرّف الباحثة (البُعد) إجرائياً بما يتلاءم وموضوع البحث :

هو المدى الذي نتعرّف من خلاله على ما ينطوي عليه تصميم الأعلام من فكر وجمال .

الفكر (Thought)

---

[١] صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : ١٩٧٧ ، ص ١٣٧ .
[٢] مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت : ب. ت ، ص ٢٠٥ .
[٣] البستاني ، فؤاد إفرام : منجد الطلاب ، ط ٣١ ، دار المشرق ، بيروت : ب. ت، ص ٦٩ – ٧٠.
[٤] صليبا ، جميل : المصدر السابق ، ص٢١٣ .
[٥] يوسف خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت : ص ٦٩ – ٧٠ .

الفكر (لغةً)

- جمع أفكار ، تردد الخاطر بالتأمل والتدّو بطلب المعاني – ما يخطر بالقلب من معانٍ – يقال : " ما لي في الأمر فكرة " أي : حاجة [١] .
- الجمع أفكار . مصدرها فكر . إعمال العقل في أمر نحله أو ندركه . إعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها . ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية [٢] .

الفكر (اصطلاحاً)

- عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من أفكار وخواطر وصور بغية التوصل إلى حلّها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين [٣] .
- عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات ، لأننا في التفكير ، إنما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما ، يُعد محمولاً ، وبين تمثيل جزئي يكون بمثابة الموضوع [٤] .

الفكر (فلسفياً)

فكرة أو معنى عند أفلاطون ، تفيد الماهية أو اللاشيء بالذات المفارقة للمادة في المذهب التصوري .

الفكرة : تصوّر ذهني . والفكرة قوة (Force) اصطلاح ابتدعه (فوبي) للدلالة على أن الفكرة هي قوة تبعث فكرات أخرى تدفع إلى العمل ، ومن ثم

---

[١] المنجد الأبجدي ، ط٢ ، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، ص ٥٠٨ .
[٢] جبران مسعود : المصدر السابق ، ص ٧٠٤ .
[٣] لويس معلوف : المنجد في اللغة ، ط ٢ ، بيروت : ١٩٤٦ ، ص ٩٥٣ .
[٤] زكريا إبراهيم : كانت – الفلسفة النقدية ، القاهرة : ب. ت ، ص ٨١ .

لا ينبغي التمييز بين عقل وإرادة ، أو بين فكرة معلومة فحسب وفعل يحققها [١] .

الفكرة : أسمى صور العمل الذهني ، بما فيه من تحليل وتنسيق [٢] .

الفكر إجرائياً

منظومة ذهنية شاملة ، يكشف عن ذاته بطريق مباشر أو غير مباشر ، وتتضمن معرفيته مجمل الأبعاد الحسيّة الواقعية واللاواقعية المُعبّر عنها بالرموز ، والتي تتجلى عبر تصميم الأعلام .

الجمالية - الجمال (Aesthetics)

ورد مصطلح الجمال في القرآن الكريم في مواضع منها ، قوله تعالى : ((قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ)) [*] ، وقال تعالى : ((وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)) [**] .

الجمالية (في اللغة)

---

[١] معجم المصطلحات العلمية والفنية ، ص ٧٠ .
[٢] إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : ١٩٧٧ ، ص ١٣٧ .
[*] أي عواقبه حسنة . سورة يوسف ، الآية (٨٣) .
[**] أي بهاء وحُسن . سورة النحل ، الآية (٦) .

- ورد لفظ الجمال والحسن في أحاديث الرسول صلّى الله عليه وآله وسلم ، إذ قال : " الوجه الحسن يورث الفرج ، وإن من آتاه الله وجهاً حسناً وخلقاً حسناً واسماً حسناً ، فهو من صفوة خلق الله " [١] .
- الجمال : ذكره ابن منظور في (لسان العرب) على انه مصدر جميل ، والفعل جَمُلَ . ويرى ابن الأثير ، أن الجمال يقع على الصور والمعاني ، وقد جَمُلَ الرجل – بالضم – جمالاً فهو جميل [٢] .
- الجمال : صفة تلفظ في الأشياء ، وتبعث في النفوس سروراً وإحساساً بالانتظام والتناغم ، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الجمال والحق والخير) [٣] .
- والجمال أيضاً ، يتحدد وجوده في الموضوع ، وفي الذات المُدركة ، بالإضافة إلى المعايير التي يفرضها المجتمع على الإنسان ، كي تستقيم أحكامه الجمالية [٤] .
- وعرّفه (ريد) على انه " وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا " [٥] .
- وترى (لانجر) أن " الجمال يبتدئ في العمل الفني من خلال إمكاناته التعبيرية ... وإن الجمال هو التعبيرية . معنى ذلك أن العمل الفني ، كلما كان

---

[١] المنجز ، صلاح الدين : جمال المرأة عند العرب ، بيروت : ١٩٥٧ ، ص ٧ .
[٢] ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج ١٣ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة : ب. ت ، ص ١٣٣ – ١٣٤.
[٣] جماعة من كبار اللغويين : المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ ، ص ٢٦٤ .
[٤] أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد – القاهرة : ب. ت ، ص ٨٣ .
[٥] هربرت ريد ، معنى الفن ، ط٢ ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦، ص ٣٧ .

معبـراً ، كلمـا كـان جمـيلاً ، وكلمـا فقـد شـيئاً مـن هـذه التعبيريـة فقـد جماله " [1] .

أما التعريف الإجرائي الذي يتلاءم وموضوع البحث

الجماليـة ، هـي حالـة القبـول والرضـا ، الناتجـة عـن الرؤيـة الحسيّة للعَلَم ، وما يحمله من مضامين مادية أو روحية .

الأعلام (Flags)

ورد مصطلح الأعلام في القرآن الكريم في قوله تعالى : ((وَمِنْ آيَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلامِ)) [*] ، وقال تعالى : ((وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلامِ)) [**] .

- قالوا : الأعلام الجبال .

والعَلَم : الجبل الطويل ، والجميع أعلام [2] .

- والعَلَم : ما يُنصب في الطريق ليكون علامة يهتدى بها شبه الميل .

العَلَم (في اللغة)

- العَلَمُ والعَلَمَة والعُلْمَة : الشق في الشفة العليا ، وقيل في أحد جانبيها ، وقيل هو أن تنشق فتبين . والعَلَمُ : الشفة العليا ، والمرأة عَلماء . والعَلَمُ : المنار .

---

[1] راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦ ، ص ٩٤ .

[*] سورة الشورى ، الآية (٣٢) .

[**] سورة الرحمن ، الآية (٢٤) .

[2] الكليني ، ثقة الإسلام أبي جعفر محمد بن يعقوب : الكافي ، مج ٢ ، ط ٣ ، دار الكتب الإسلامية ، ص ١٥٢ .

والعَلاَمَـة والعَلَـمُ : شـيء يُنصـب فـي الفلـوات ، تهتـدي بـه الضـالة . والعَلَـمُ : العَلاَمَة . والعَلَـمُ : الجبل الطويل . وقـال اللحيـاني: العَلَـمُ : الجبل ، فلم يخص الطويل . قال جرير :

إذا قطّعـن عَلَماً بدا عَلَـمُ

حتى تناهيـَنبنـا إلى الحكـمُ

خليفة الحجاج غير المتهـمُ

في ضئضئ المجد وبؤبو الكرمُ

والعَلَمُ : رسم الثوب ، وعَلَّمُ ُهرقمه في أطرافه [1] .

- والعَلَمُ : الرايـة ، إليهـا مجمـع الجنـد ، وقيل هو الذي يُعقد علـى الرمح ، فأمـا قول أبي صخر الهذلي [2] :

يشجُّ بها عرض الفلاة تعسفاً

وأما إذا يخفى من أرضٍ علامها

- والرايـة : العَلَـم لا تهمزهـا العـرب ، والجمـع رايـات ورايٌ ، وأصـلها الهمـز ، وحكى (سيبويه) عن (أبي الخطاب) ، راءةً بالهمزة ، شبه ألف رايـة ، وإن كانت بدلاً من العين بالألف الزائدة ، وهمز اللام كما يهمزها بعد الزائدة ، فـي نحو سِقاء وشِفاء . وفـي حـديث خيبـر : " سـأعطي الرايـة غداً رجـلاً يحبـه الله ورسوله " ؛ الراية هنا : العَلَم ، والراية : التي توضع فـي عنـق الغـلام الأبـق . وفي الحديث : البَين راية الله في الأرض يجعلها في عنق من أذله ، قـال : ابـن الأثير : الراية حديدة مستديرة على قدر العنـق تُجعل فيـه ، ومنـه حـديث قتـادة في العبد الأبق : كرهَ له الراية ورخصَّ في العبد . والليـث : الرايـة مـن رايـات

---

[1] الكليني ، المصدر السابق ، مج ٨ ، ص ٣١٣ .
[2] ابن منظور ، المصدر السابق ، ج ١٢ ، ص ٤٢٠ .

الأعلام ، وكذلك الراية التي تُجعل في العنق ، قال : وهما من تأليف ياءين وراء ، وتصغير الراية رُيَّية ، والفعل رَيَيتَ رَّياً ورَ َّيتُترِ َّيةً ، والأمر بالتخفيف أريَة ، والتشديد رَ َّيةٍ [1] .

- أما اللواء : لواء الأمير ، واللواء : العَلَم ، والجمع ألوية وألويات ، الأخيرة جمع الجمع ، قال : جُنح النواحي نحو ألوياتها . وفي الحديث : " لواء الحمد بيدي يوم القيامة " . اللواء : الراية ولا يمسكها إلاّ صاحب الجيش ، قال الشاعر :

حتى إذا رفع اللواء رأيته

تحت اللواء على الخميس زعيما

وكانت بعض العرب تسميه " لواي " ، يقول الشاعر [2] :

غداة تسايلت من كل أوب

كتائب عاقدين لهم لوايا

والتعريف الإجرائي الذي يتلاءم وموضوع البحث :

العَلَم ، تكوين مُصَمَم وفق اختزالية شكلية ذو دلالات فكرية وجمالية ، تتوافق مع رؤى شعبٍ ما ، ويحظى باحترامهم واحترام الآخرين .

---

[1] ابن منظور ، المصدر السابق ، ج ١٤ ، ص ٣٥١ – ٣٥٢ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٣٥٣ .

الفصل الثاني

المبحث الأول

الراية عبر التاريخ

١. الراية في الحضارة العراقية القديمة .
٢. الراية في الحضارة المصرية القديمة .
٣. الراية في الحضارة الإسلامية .
   أ. ما قبل الإسلام .
   ب. عصر النبي الكريم محمد صلى الله عليه وآله .
   ج. عصر الخلفاء الراشدين .
   د. العصرين الأموي والعباسي .
   ه. العصر الفاطمي .
   و. جماعة الموحدين .
   ز. العثمانيون .

الفصل الثاني

المبحث الأول

الراية في الحضارة العراقية القديمة

منذ أن امتلك الإنسان البدائي ، القدرة على التكّيف مع بيئته والتعاطي مع حيثياتها ، على أساس من الوعي بغوامض العالم ، ومحاولة فك رموزه جهد إمكانه ، وكان لابد من توجيه طاقاته بالقدر الذي يعينه على تكّيف أكبر ، وتسخير ما في الطبيعة لخدمته ، وقد تيسر للإنسان الرافديني هذا ، بعد أن مرّ بمراحل ، مثل جمع القوت وإنتاج القوت ، حتى استقرت حياته ، وبرزت الحاجة إلى تأسيس مقرات سكنية وتجمعات بشرية ، وكانت قرية " زاوي" في الألف العشر قبل الميلاد النموذج الأول لتلك التجمعات [١] .

ومع اتساع القرى وتحولها فيما بعد إلى دول ، تشكلت اللبنة الأولى لقيام الحضارات العراقية القديمة الأصيلة المعروفة بتاريخها الطويل ، المزدحم بالأحداث والابتكارات والتطورات ، على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وحتى الفني [٢] ، والتي امتد تأثيرها ليس على الإنسان الرافديني ، بل شمل منطقة الشرق الأدنى القديم ، والعالم القديم قاطبة .

تنامت العلاقات الاجتماعية والتطورات أساليب التفكير ، إذ استطاع الإنسان الرافديني التعبير عن إحساسه وأفكاره تجاه الكون ، وعن نظرته له بالرسوم

---

[١] سليمان ، عامر ، الفتيان ، أحمد مالك ، محاضرات في التاريخ القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، ص ٥٢ .

[٢] Gelb, A study of writing, Chicago, ١٩٤٤. David Dringer, Writing, London, ١٩٦٢, P. ١٤.

والزخارف بشتى الأساليب التي تدل على علاقته بها ، والتي تصل إلى نماذج رمزية تنم عن ذكاء عميق وخبرة طويلة [١] .

فقد أخذ الإنسان الرافديني من بيئته بعض المفاهيم ، التي كوّن لها صيغاً بشكل علاقات ورموز ، جاءت معبرة عن شكل أوسع ، وتولدت بذلك أشكال فنية [٢] .

تجاورت عقلية التجريد مع عقلية عملية ، فبدأ أبناء المدينة يرتبطون مع بعضهم ترابطاً عضوياً بطبيعته ، فظهرت التطلعات الاقتصادية والفكرية والفنية ، ورغبتهم في التحضر والتمدن ، فكانت مدن وادي الرافدين أقدم ظهوراً وأكثرها استقراراً من بقية مدن العالم القديم [٣] .

طوال التاريخ المنصرم كان الإنسان الرافديني ، يسعى إلى التعبير عن كل ما هو ورائي وروحاني ، فكان يسعى إلى المزية التي اعتبرها وسيلة لإدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره ، فالرمز أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن ذاته لصعوبته البالغة ، فنشأ الفن ، والذي لم يكن الإنسان يعيه ، إذ نجد ما خلفه من جمال على أدواته المختلفة ، بتزيينها ببعض الأشكال ، تراوحت بين طبيعتها تارة ، وتجريديتها المتطرفة تارة أخرى ، أو قد تجتمع الاثنتان معا في أعمال أخرى [٤] .

تمسك الإنسان بالرمز في لغة الفن ، وبامتداد الزمن الفني للحضارة العراقية القديمة ، نجد إنّ النحّات العراقي ، يبتعد عن السطحية والمباشرة في التعبير ، إذ يقوم بتحويرات كثيرة وتطرفات رمزية عديدة ، مما يؤكد إحجامه عن نقل المرئيات

---

[١] ل. كيلهامر ، حل رموز الكتابة المسمارية ، ت: محمود الأمين ، مجلة سومر ، الأبعاد ١٢ ، ١٩٥٦ ، ص ٩٠ – ١٠٠ .

[٢] رينيه ، هونغ ، الفن وتأويله وسبيله ، ج ١ ، ب. ت ، ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

[٣] الموسوي ، مصطفى عباس ، العوامل التاريخية لنشأة وتطور المدن العربية الإسلامية ، وزارة الثقافة والإعلام ، الدار الوطنية للتوزيع والنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ١٦ .

[٤] مورتكارت ، انطوان ، الفن في العراق القديم ، ت: د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد : ١٩٧٥ ، ص ٤٣ .

نقلاً عادياً [١] ، وبالتالي كانت الرمزية هي سمة للفن العراقي القديم ، للإيحاء بمضمون المواضيع المطروحة .

إزاء هذا الزخم الواعي الشمولي لكل مفاصل الحياة ، كان للرمز ، كما للراية ، أهمية كبيرة في حياة الإنسان الرافديني ، لأنهما بالنسبة له الكيان المصغر للدولة ، أو المجموعة البشرية التي ينتسب إليها ، فالراية هي رمز يمثل الهوية الأساسية لكل دولة ، وهي صورة بارزة على خلفية حياة أبناء تلك الدولة ، بوصفها الرابط المشترك بينهم .

إن ما يدل على وجود الرايات والشعارات في التاريخ القديم ، كثرة تصويرها وتمثيلها في المنحوتات ، فضلاً عن النصوص التي وردت فيها ، والذي يبدو إنها كانت مصنوعة من الخشب أو المعدن أو الأحجار الكريمة [٢] .

كانت الرايات والشعارات ، من السمات المميزة المصاحبة للحضارة الرافدينية ، منذ نحو عصر الوركاء (٥٥٠٠ – ٥٠٠٠ ق. م) ، فقد أمدتنا هذه الفترة بقطع نحتية وأختام ، إذ ظهر على بعض هذه الشواهد الأثرية شعاراً يمثل حزمة قصب يعلوها قرص ، ويتدلى منها إلى الخلف أشبه بالشريط الجانبي [٣] ، ممكن أن يكون إشارة للراية .

وفي العهود السومرية أو البابلية أو الأكدية أو الاشورية ، تعددت الشعارات والرايات . ففي الحضارة السومرية التي تُعد من أولى الحضارات الإنسانية وأعظمها ، كانت مثالاً لامعاً للعصور التاريخية الزاهرة ، والزاخرة بالمنجزات والاكتشافات التي حققها الإنسان الرافديني خلال التاريخ القديم [٤] .

---

[١] سليمان ، عامر ، المصدر السابق ، ص ٢٣ .

[٢] Inglot, Harold, "Parthian Sculpture from Hatra", Memairis of the Concept Academy of the Arts and Sciences, Vol. XII, July, ١٩٥٤, P. ٩٥.

[٣] النقشبندي ، أسامة ناصر ، الرايات والألوية في التاريخ العربي حتى العصر العباسي ، مجلة آفاق عربية ، العددين (٧ و ٨) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٩ ، ص ٥٠ .

[١] Dawney, Suzan, "A Preliminary Corfus of the Standards of Hatra", Sumer, XXVI.

هذه الحضارة استطاعت أن تقدم تراثاً فنياً ، عبّر عن إدارة واعية وفكر خلاق ، كما عكس قدرة الفنان السومري على محاكاة الواقع بصور مختلفة ، واظهر مهاراته في التعبير والتصور ، من خلال الأعمال النحتية ، والمجسمة ، والأختام الأسطوانية ، والرقم الطينية المختلفة ، والمسلات التي استلهم فيها الفنان السومري موضوع الحرب ، كما في (مسلة العقبان) ، شكل (١) ، التي جاءتنا من عصر فجر السلالات الثالث ، وتُعد ذات قيمة تاريخية وفنية ، فهي تمثل رمزاً لانتصارات الملك (ايانانوم) [*] ، في حرب طويلة بين (لكش وأوما) [١] .

شكل (١)
مسلة العقبان

أما عَلَم (أور) ، والتي تُعد من اشهر إبداعات السومريين ، في مجال النحت البارز (ألواح التطعيم) [**] ، والتي جاءتنا من المقبرة الملكية ، فقد أكدت على موضوعي الحرب والسلام ، من خلال تسلسل أحداثها [٢] ، مما أعطاها أهمية تاريخية كبيرة ، شكل (٢) .

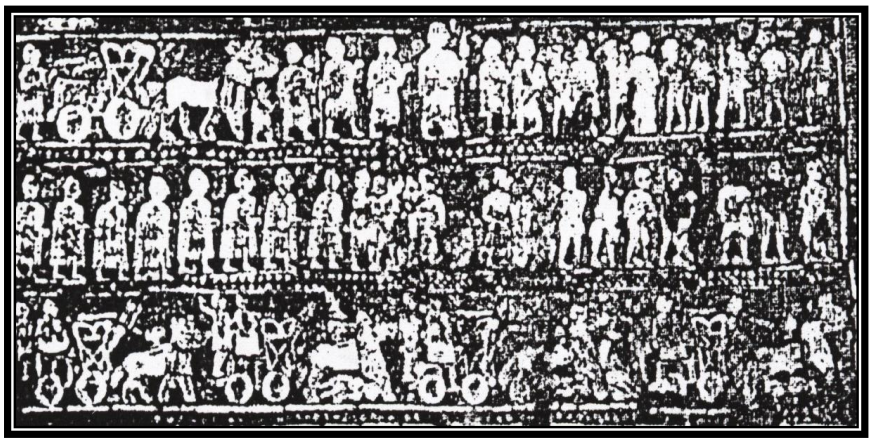
---

[*] وهو ملك سومري ، حكم في نحو ٢٤٧٠ ق. م ، وتمكن من القضاء على الفتن والاضطرابات التي كانت تثيرها دويلات المدن المجاورة ، وتمكن من توسيع رقعة حكمه ، فقد قام بحملات عسكرية على مدينة (أوما)، والتي كانت تناصبه العداء ، واستطاع الانتصار على ملكها (اين – كالا)، كما دخل حروباً مع (اور كيش) وانتصر فيها ، وقضى على الملك (بالولو) ملك أور .
ينظر : ستين لويد ، فن الشرق الأدنى القديم ، ت : محمود درويش ، ص ١١٤ .

[١] عامر ، سليمان ، المصدر السابق ، ص ٧٨ .

[**] هي تلك الألواح التي تعمل من مواد متباينة ، فوحدات المشاهد تنحت عادة من العاج ، أو الصدف ، أو الأحجار الكريمة الثمينة ، وتثبت على أرضيات حجرية ، فتؤلف مشهداً من النحت البارز .
ينظر : محسن ، زهير صاحب ، وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٣ .

[٢] عامر ، سليمان ، المصدر السابق ، ص ٧٩ .



شكل (٢)

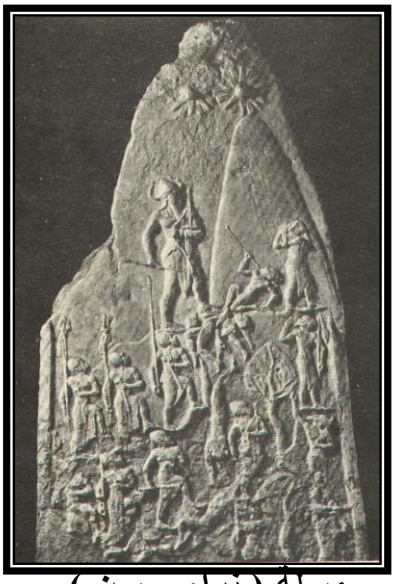
عَهَم أور

من جهة أخرى ، احتفظ فنانو العصر الأكدي بالكثير من الأشكال والتقاليد التي ورثوها عن أسلافهم السومريين ، إلاّ أن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد . فقد حقق النحّات الأكدي تقدماً كبيراً في المهارة التقنية للنحت ، وأظهر مقدرة ذكية في تعامله مع المواد الخام ، وخصوصاً الأحجار [١] ، التي أنتج منها روائع يشار إليها بالكثير من الإعجاب .

والمعروف إن الأكديين أحدثوا ثورة في فن النحت المجسم خلال عصرهم الزاهر ، فلأول مرة في تاريخ النحت العراقي القديم ، أنجزت تماثيل تقارب الحجم الطبيعي للإنسان ، وأخذت نسب الجسم تقترب من الواقع ، كما أظهر الفنان الأكدي مهارة منقطعة النظير في المعالجة والتعبير ، ومثال ذلك (مسلة نرام - سن) ، التي حاكى فيها الفنان الأكدي انتصارات الملك العسكرية المتتابعة ، إذ تعرّفنا المسلة على حملة حربية ، شنها الملك على الأقوام الجبلية المعروفة باسم

[١] محسن ، زهير صاحب ، وسلمان الخطاط ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(اللولوبو) [*] ، ويشاهد فيها بعض الجنود ، وهم يحملون رايات مثلثة الشكل ، مشدودة على رؤوس الرماح [١] ، شكل (٣) .



مسلة (نرام – سن)

كما أن الفنان الأكدي ، لم يكن فنه محصوراً ضمن أفق المحاكاة والتسجيل فحسب ، بل تعداه إلى ما هو أبعد من ذلك وفي حدود وعيه ومقدرته في بناء الشكل الفني والسيطرة عليه ، ويمكن ملاحظة جمال الخطوط ومرونتها وطابعها الرصين بشكل واضح في الأعمال النحتية التي أقترب في بعضها من المثالية [٢] .

إنَّ الإطلاع على نماذج الفنون الأكدية ، يبين بوضوح مدى النضج الفني والفكري الذي بلغه الفنان الأكدي ، والذي استطاع من خلاله تأسيس حضارة متينة ، امتدت جذورها إلى كل بقاع الأرض على مدى قرنين من الزمن .

أما عند البابليين ، فقد أتصف الفن البابلي بخصوصية واضحة ومتميزة كونه فناً سلساً ، متجدداً ، ومتحرراً ، كما أظهر البابليون قابلية كبيرة في التنويع بالمواد الخام الداخلة في العمل الفني ، وكونوا أسلوباً متميزاً خاصاً بهم بعيداً عن التأثيرات

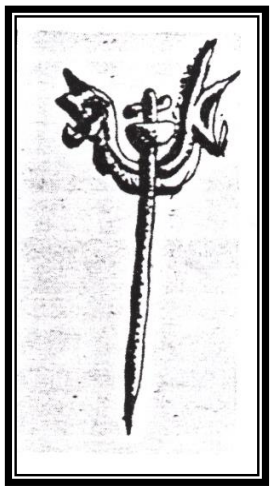
---

[*] أقوام جبلية ، كان موطنهم الأصلي غرب إيران ،على الحدود الإيرانية العراقية الحالية المجاورة لشهرزور في شمال العراق ، ويقال إنه شنّ حملتين على هذه الأقوام .
ينظر : أحمد سوسة ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، ص ٥٣ .

[١] رشيد، فوزي، نرام-سن ملك الجهات الأربع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ب.ت،ص٣٧.

[٢] محسن ، زهير صاحب ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

السومرية والأكدية ، نجد ذلك في الأختام الأسطوانية التي رسم عليها الإله ، وهو يحمل شعار (ننورتا - نركال) الذي يمثل رأسي أسدين يربطهما شكل هلالي ، ويتوسطهما مخروط ، وهو يظهر شكل يحمله إله ، أو مغروساً في الأرض ، والذي يبدو إنه الأصل للراية الحضرية التي ظهرت فيما بعد ، شكل (٤) ، وقد مثّله البابليون في فنّهم بوضوح [١] .



شكل (٤)

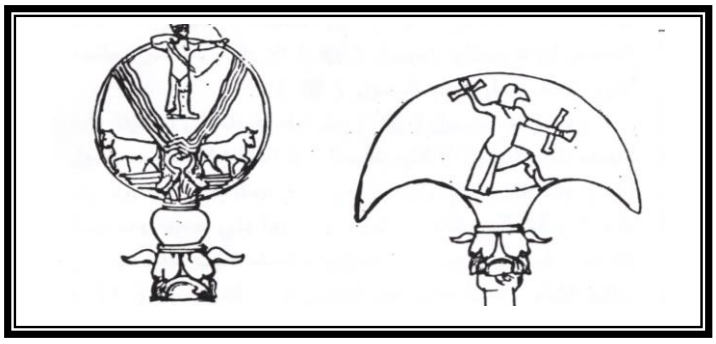
ختم اسطواني بابلي شعار ننورتا- نركال

فالفن البابلي كان أكثر قرباً للواقعية ، وأعمق ميلاً إلى البساطة والرمزية ، ويمكننا تلمس تلك المزايا بوضوح من خلال الآثار الأخرى التي خلقها البابليون ،

[١] مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق ، ج٤ ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٤٠ .

منهـا علـى سـبيل المثـال مسـلة حمـورابي ، أسـد بابـل ، آلهـة المـاء الفـوار ، الرسـوم الجدارية لقصر ماري ، وغيرها ، كما أصبح الفن البابلي جزءاً مهماً وعميقاً للعمارة البابلية ذائعة الصيت والتي بلغت أعلى مراتب النضج والتطور [١] .

وفي العصر الآشوري ، اختط الفنـان الآشوري لنفسه منهجاً آخراً ، وأسلوباً خاصـاً ، وهو بـلا شك ثمرة المزج والتـأثر بفنـون أسـلافه ، التـي صـهرها فـي بوتقـة واحـدة ، ليسـتخلص منهـا فنـه الرفيـع الـذي عّبر عـن فكـر ثاقـب ، وإحسـاس مـرهـف ومهارة عالية ، وقد كرّس لتسجيل كل ما يدور من أحداث فـي سـاحات المعـارك ، إذ كان الآشوريون أقوياء وأشداء قساة ، فكثرت الحملات العسكرية التي قام بهـا الملـوك الآشوريون ، نتيجة الظروف السياسية والمحافظة على البلاد ، وقد ظهرت شـعارات يستدل منها على استخدام الرايات ، وكانـت غالبـاً مـن المعدن البرونـز ، ويكـون علـى شـكل صـفائح تحمـل شـعارات الآلهـة ، وترفـع فـوق قَنـا طويلـة مثـل الـرمح ، مثبتـة بواسطة تجاويف سفلية على شكل رأس ثور مزدوج فاتح فمه ، وكذلك تميزت رايـة الإله (آشور) بوجود القرص في أعلى الراية ، والتي تمثل الإلـه شمس [٢] ، شكل (٥) .

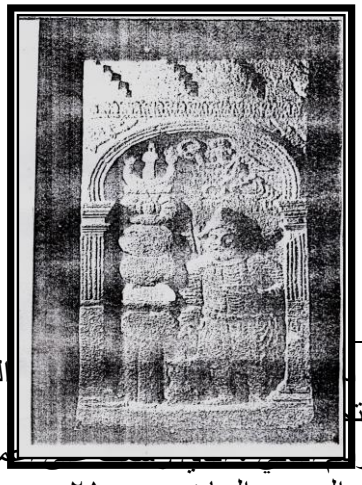


شكل (٥)

[١] الشمس ، ماجد ، العراق دليل سياحي ، المادة التاريخية ، يوغسلافيا : ١٩٨٢ ، ص ١٠١ .
[٢] النقشبندي ، أسـامة ناصـر : المشـد إلـى ملابـس وأسـلحة الجنـدي العراقـي عبـر العصـور ، بغـداد : ١٩٨٣ ، ص٣٠ .

الراية الاشورية

أما عند الحضر ، وهي من الحضارات العراقية القديمة التي ما تزال آثارها شاخصة إلى اليوم ، كشفت منحوتات عديدة ظهرت فيها نماذج للرايات ، كانت تسمى (سميا) ، إذ كانت الراية عنصراً مهماً في معتقدات وفن الحضر ، إذ كثر تصويرها وتمثيلها في المنحوتات ، والتي تبدأ بشكل يشبه الهلال في الأعلى ، وفي أمثلة أخرى ينتهي ركنا الهلال بدائرة صغيرة ، أو التواء نحو الخارج ، ويبرز قضيب شبه كروي من منتصف الشكل الهلالي في الأعلى ، وفي أمثلة أخرى يقف عليه نسر ، يلي هذا الشكل مستطيل غير منقوش ، أما العنصر التالي فهو قرص ، يظهر على النصف العلوي منه ، شكل شخص محاط رأسه بأشعة وخلفه يظهر الهلال [*] ، والى جانبه نسران ، ويلي القرص الأول أقراص أخرى تصل إلى خمسة ، أما النصف الثاني فهو خالٍ من النقوش عموماً ، ولكن قد يُزيّن برموز على شكل خطوط تشبه هلال مقلوب [**] . وكذلك الأقراص ، أما أن تكون بدون نقش ، وتوجد بجانب الراية كتابة من كلمتين هما (سميا مكنا) اللتان تعرّبان إلى الراية ذات الأقراص [1] ، شكل (٦) .



[*] مثل ذلك الراية المنقوشة على [illegible] الرابع - في المعبد العاشر ، سجله برقم حفريات (١٤٠٠) ، والمتـ[illegible]

[**] وكمثال ، نموذج المعبد في المو[illegible] مدته نماذج الرايات .
ينظر : الشمس ، ماجد عبد الله ، المصدر السابق ، ص ٢١ .

[1] سفر ، فؤاد ، ومصطفى ، محمد علي ، الحضر مدينة الشمس ، بغداد : ١٩٧٢ ، ص١٤٩ .

شكل (٦)

الراية الحضرية

إلاّ أن هناك رايات مثلت دون قماش أو شريط ، ورايات أخرى ينتهي جانبا الشكل الهلالي فيها تدبب ، أو أن كلاً من نهايتيها تبرزان تجاه الخارج [١] ، مما يؤكد عدم وجود علاقة للهلال بالقسم العلوي الذي يتوّج الراية الحضرية ، فالرسوم الممزوجة على الجدران المطلية بالجص ، المكتشفة في (بيت معنو) ، وغرفتين في البوابة الشرقية ، أبانت أن الهلال لا علاقة له بما مثّل بأعلى الراية الحضرية [٢] .

وهذا يقدم دليلاً قاطعاً على أن اعتماد الراية وحملها ، أصبحت لصيقة بالدولة والحروب ، لأنها تُعد هوية وانتماء ، وإنها انصهرت ضمن الوعي الجمعي لتلك الحضارات .

إن الحضارات الرافدينية ، بوصفها تشكل الجذر الحضاري للعالم العربي عامة ، والعراقي خاصة ، وتؤكد تناولها الدائم للراية ، وهو ما يؤشر الحاجة الملحة للراية ، كرمز يمس وجود الإنسان أينما حل ، وهذا يعني أيضاً عالمية الراية ، وأصالة جذورها المتمثلة بالحضارة الرافدينية .

---

[١] سومر ، مجلة ، العدد ٣٧ ، ١٩٨٠ ، ص٩٠ .

[٢] الشمس ، ماجد عبد الله ، المصدر السابق ، ص٢٢ .

الراية في الحضارة المصرية

استوطن الإنسان المصري القديم ، وادي النيل في العصور الجيولوجية البعيدة ، حين تكوّن نهر النيل ، وكانت الأحوال المناخية تختلف عن الوقت الحاضر كلياً ، وكان سكان العصر الحجري القديم ، خليط من أجناس مختلفة منها الزنجي وغير الزنجي ، والعربي القادم من صحراء سيناء أو صحراء العرب ، اختلطوا مع بعضهم ، وكونوا إنسان العصر الحجري القديم ، الذي اعتمد الصيد سبلاً لحياته باستخدام الأدوات البسيطة [١] .

وحين جاء العصر الحجري الحديث ، كان انقلاباً في حياة هذا الإنسان ، فقد حدث تقدم ملحوظ في صناعة الفخار ، وكذلك الزراعة وتربية الماشية ، عندئذ بدأت الحياة تستقر وتتكون بإنشاء تجمعات سكنية من خلال تجفيف المستنقعات وتحويلها إلى أراضٍ زراعية ، وسكنية ، وبتطور العصور ، عرف الإنسان المصري القديم المعادن وصناعتها ، وكذلك النسيج والتجارة مما مهد لظهور الحضارة الناضجة في بلاد وادي النيل [٢] .

كانت مصر مقسمة إلى مقاطعات ، كل مقاطعة كان يحكمها الرئيس أو الحاكم ، ثم إلهها المحلي [٣] . وكانت الحياة السياسية لمصر القديمة ، قد بدأت في فجر التاريخ على هيأة دويلات مدن كثيرة ، انتشرت في أرجاء مصر العليا والسفلى ، عرفت بالولايات والأقاليم ، وكانت في حالة حرب فيما بينها ، والغاية من ذلك السيطرة على بعضها البعض ، فبدأت بالتناقص عددياً ، فأصبحت مملكتين منفصلتين قبل التوحيد [٤] ، مملكة الشمال ، ومملكة الجنوب ، ولكل واحد عاصمة

---

[١] سليمان ، عامر ، الفتيان ، واحمد مالك ، المصدر السابق ، ص٢٢٤ .

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص٢٢٥ .

[٣] ابراهيم ، احمد زرقان ، وآخرون ، حضارة مصر والشرق القديم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة، ب. ت ، ص٨٣ .

[٤] إبراهيم ، نجيب ميخائيل ، مصر الشرق الأدنى القديم (سلسلة في فجر التاريخ إلى قيام الدولة الحديثة) ، ط٣ ، مؤسسة المطبوعات الحديثة ، مصر : ١٩٦٠ ، ص٥٩ .

في أقصى الدولة أو المملكة . فمملكة الجنوب (نخب) ، ورمزها السياسي (النملة) . أما عاصمة الشمال فهي (ِبـ) ورمزها (الحية) ، ثم توحدت المملكتان بالقوة العسكرية على يد (مينا) ، المؤسس الأول لبلاد وادي النيل ، وتوج نفسه ملكاً عليها واتخذ من (العقرب) رمزاً سياسياً له ، ومع توالي السلالات الحاكمة والأحداث السياسية ، ظهر الفن وتطور في زمن السلالة الثانية عشر ، وكان الفنان المصري محاكياً للطبيعة ، ناشداً الواقعية في أعمال النحتية .

كان الدين منفذاً للخيالات ، وميداناً مناسباً تجري فيه محاولات لتغيير الظواهر المحيطة بالإنسان المصري ، لذا فانه صادر على الدوام عن رغبة في تحقيق منفعة ، أو عن رهبة من المجهول أو المخاطر [١] . كما دفعت الطبيعة البشرية ، الإنسان المصري إلى خلق معبودات ، أعطى لكل منها أشكالاً وأسماءً وصفات مختلفة ، مندفعاً في هذا السياق اندفاعاً لا إرادياً [٢] .

إن الحضارة المصرية ، حضارة دينية ، تأصّل فيها الدين ، وامتزج بحياة أهلها ، وكانت آلهتهم تأخذ أشكالاً ثلاثة ، أما حيوانية أو نباتية ، وأما رموز مادية غير حية ، وأما بصورة بشرية قائمة [٣] ، فجعلوها آلهة لهم ، تمايزت هذه الآلهة بألقابها ، والمدن والأقاليم ، التي ارتبطت بعبادتها في الأصل [٤] .

وحين انقسمت دويلات المدن في مصر آنذاك ، كانت لها أعلام خاصة ، تمثلت برموز الحيوانات والنباتات ، ربما مثلت أقدم المعبودات المصرية [٥] . وكانت هذه الآلهة تُرفع على سارية الأعلام ، لتدلّ على مدينة أو قرية ، أو مجموعة

---

[١] أرمان ، أدولف ، ديانة مصر القديمة ، ت : عبد المنعم أبو بكر ، مطبعة مصر ، ب.ت ، ص ٥٠٤ .

[٢] إبراهيم ، نجيب ميخائيل ، المصدر السابق ، ص ٤٢ .

[٣] الأحمد ، سامي سعيد ، وأحمد جمال رشيد ، تاريخ الشرق الأدنى ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد: ١٩٨٦ ، ص ٣٤ .

[٤] نيلي سيان ، شلي ، موجز تاريخ الأديان ، ت: حافظ الجمالي ، ط ٢ ، دمشق : ١٩٩٤ ، ص ٤٩.

[٥] الأحمد ، سامي ، المصدر السابق ، ص ٣٥ .

بشرية أو سكنية ، وكانت شديدة الصلة بمقاطعاتها ، وتسمى باسم المقاطعة أو المدينة ، أو المجموعة التابعة لها ، ولا سلطة لهذه الآلهة خارج نطاقها . فكانت السواريات والأعلام مظهراً من مظاهر الديانة ، للتعبير عن معبوداتهم الأولى ، فعند اختراعهم الكتابة ، أخذوا شكل هذه السواريات ، كعلامة هيروغليفية ، للدلالة على المعنى العام للإله المقدس [١] .

يرجح المؤرخون ظهور أول عَلَم لمصر إلى حوالي (٣٢٠ ق. م) ، فقد أدى تزايد أعداد الجيوش إلى ضرورة تنظيمها ، وهنا ظهرت الرموز أو الشارات ، التي ترفعها كل وحدة من وحدة من وحدات الجنود ، على سواري وأعمدة الرماح ، لتسهل رؤيتها خلال الاشتباك ، ثم تحولت هذه الرموز إلى أعلام ، وانتقلت من ميدان المعارك ، إلى ميدان آخر ، كالاحتفالات والأعياد ، وأصبح هناك عَلَم يرمز للفرعون ، وهو عَلَم الدولة أثناء فترة حكمه [٢] .

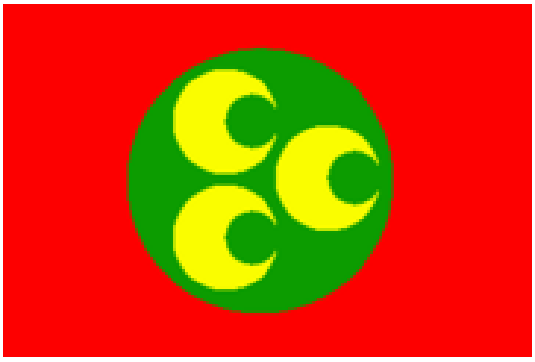
إن أول عَلَم واضح المعالم لمصر ، ظهر في عصر الملكة (حتشبسوت) على شكل مروحة نصف دائرية منقوشة على جدران الدير البحري في البر الغربي لمدينة الأقصر . وفي عهد (اخناتون) ، كان العَلَم المصري عبارة عن قطعة من القماش مثلثة الشكل الألوان ، أي لون أخضر يحيط به اللون الأحمر في جانبيه [٣] .

وحينما دخل الإسلام مصر ، تحوّل العَلَم المصري إلى اللون الأسود ، تمسكاً بشعار الدولة العباسية ، ثم تحول إلى اللون الأخضر إبان حكم الفاطميين ، إلى أن جاء القائد العربي (صلاح الدين الأيوبي) ، فمنع العلم الأخضر ، واتخذ لأول مرة عَلَماً باللون الأصفر ، وهو اللون الذي استمر مصاحباً لعَلَم مصر في عصر المماليك ، حتى عاد اللون الأسود مرة أخرى بعد إحياء الخلافة العباسية في القاهرة [٤] .

---

[١] ابراهيم ، أحمد الزرقان ، المصدر السابق ، ص ٩٠ .
[٢] كتاب الأسبوع ، برنامج تلفزيوني ، قناة مصر التعليمية .
[٣] الأحمد ، سامي ، المصدر السابق ، ص ٣٧ .
[٤] كتاب الأسبوع ، برنامج تلفزيوني ، قناة مصر التعليمية .

وبتحـول مصـر إلـى الخلافـة العثمانيـة ، تحـول العلـم إلـى اللـون الأبـيض ، فالأخضر ، ثم استقر بعد ذلك علـى اللون الأحمر ، تتوسطه دائرة خضـراء ، علـى شكل بيضوي ، وفي الدائرة ثلاثة أهلة ، وكان هذا العَلَم هو العَلَم السلطاني ، شكل (٧) .



شكل (٧)

العَلَم العثماني في مصر

الراية في العصر الجاهلي

إن أقدم ذكر للعَلَم ورد في الجزيرة العربية ، هو النقش الثمودي ، وتاريخ هذا النقش ، هو عام (١٠٦ م) ، الموافق (٢٦٢) لتاريخ بُصرى ، ويقرأ هذا النقش من اليسار إلى اليمين ، ومضمونه " هـ ع ل م ب ب ي " ، ومعناه " هعلم ببي " ، أي أن هذا العلم وضعه رجل اسمه ببي ، ويشير النقش إلى انه علامة وضعت لتنبيه الناس إلى أمر كان معروفاً لديهم [١] .

لم يكن العرب أقل من سواهم اهتماماً بالأعلام ، فلها لديهم مقام رفيع في الحرب ، وفي الحياة الدينية ، وكان أهل البدو ينصبون الأعلام بالقفار والبراري ، حتى يهتدي بها ابن السبيل ، ولا يضل في تلك الأراضي المستوية الجرداء والرمال المتساوية ، والكثبان المتشابهة المتوالية [٢] .

وكان لكل قبيلة قبل الإسلام علم خاص ، يميزها عن سائر القبائل بلونه ورمزه ، وكان يُناط العلم المعقود على الرمح ، ويدفع إلى زعيم أو شيخ القبيلة أو رديفه الذي ينوب عنه في غيابه ، ويجلس عن يمينه في حضوره ، وهو الذي يتسلم اللواء عند الحرب ، لتوفر مؤهلات الزعامة فيه ، من كبر السن وسداد الرأي ، والشجاعة والإقدام والنجدة والتضحية ، إلى غير ذلك من صفات الزعامة ، وكان يأخذه إلى الحرب بوجه عام [٣] .

وفي رواية إن (عمر بن معد يكرب الزبيدي) كان نائماً في إحدى المعارك التي نشبت بين قومه وأعدائهم ، وحين استيقظ رفع رأسه فرأى لواء أبيه مرفوعاً عاد إلى النوم ، وعندما رفع رأسه ثانية ، ونظر إلى لواء أبيه قد نزل ، هبّ مندفعاً إلى القتال كالنار المستعرة [٤] .

---

[١] ولفنسون ، إسرائيل ، تاريخ اللغات السامية ، القاهرة : ب. ت ، ص ١١٢ .
[٢] حنفي ، سيد ، الفروسية العربية ، القاهرة : ١٩٦٠ ، ص ٧٢ .
[٣] حنفي ، سيد ، المصدر السابق ، ص ٧٣ .
[٤] الجنابي ، خالد باسم ، تنظيمات الجيش العربي الإسلامي ، ب.ط ، ب. ت ، ص ٤٥ .

كان العرب في العصر الجاهلي ، يعمد بعضهم إلى عمامته فينزعها ويعقدها على رمحه جاعلاً منها رايته [*] ، معتقدين إن لذلك هيبة في القلوب ، وعظمة في العيون ، وعدّوها علامة للعقد ومرجعاً للجند[١] .

وكان العَلَم لدى الجاهليين من العرب عنوان القوة ، فهو الذي يوحي للمقاتلين بالعزم والاستبسال ، فلا عجب إذا أعطي لأشجع الشجعان ، ودوفع عنه حتى الموت ، ولا عجب إن سقوطه أو اختفاءه ، إنما هو نذير الهزيمة ، وكان العرب الجاهليون ، قد سموا الراية (عُقاباً) ، فكانت كل راية عند العرب (عُقاباً) ، وكان لقريش عُقاب ، ولبني هاشم عُقاب ، وفي أمثال العرب (أمنع من عِقاب وأبصر من عُقاب) ، والعُقاب هو النسر ، وقد عبده الجاهليون [٢] ، في صورة إلههم (نسر) ، كما عبدوا الأسد في (يغوث) ، والفرس في (يعوق) ، وقد بين القرآن الكريم المعتقدات السابقة في قوله تعالى ((وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا)) [**] .

ولم يكن العرب يعقدون لواء الحرب إلاّ في الكعبة ، ومن قبلهم ، فكان يعقده بعض ولد (قصي بن كلاب) ، وقد جعل (قصي) إلى عبد الدار الحجابة والسقاية واللواء والرفادة ، واللواء هو أحد المناصب المهمة التي استحدثها (قصي بن كلاب) ، وهو يمثل وزير الدفاع في العصر الحالي ، فإذا أخرجه اجتمعت عنده صناديد قريش ، لا يتخلف منهم أحد عنه ، وذلك إذا نابتهم نائبة وغيرها ، وكان هذا المنصب مخصوصاً ببني عبد الدار [٣] .

---

[*] ففي يوم مسعود ، عقد الأحنف بن قيس لعبس بن طلق اللواء ، فنزع عمامته من رأسه فعقدها له، وفي ذلك قال زيد بن كثوة الغبري :

فجاءت به عبل القوام كأن عمامته فوق الرجال لواء

[١] النقشبندي ، أسامة ناصر ، المصدر السابق ، ص ٥٩ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٦٣ .

[**] سورة نوح ، الآية ٢٣ .

[٣] مجموعة من أستذة التاريخ ، الجيش والسلاح ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ١٨٧ .

ومن استعمالات العَلَم في الجاهلية ، إن بعضها كان يشير إلى دلالات لا أخلاقية ، فمثلاً كانت بعض الأعلام تشير إلى ممن لا يوفون بالعهد في سوق عكاظ ، فيرفعون لهم ألوية ليعرفهم الناس بغدرهم فلا يعاملوهم ، وقد جاء في الحديث الشريف (لكل غادر لواء يوم القيامة ، وأكبر لواء غدر أمير عامة) ، وقال (قطبة بن أوس) :

اسمعي ويحك هل سمعت بغدرة

رفع اللواء لنابها في مجمع

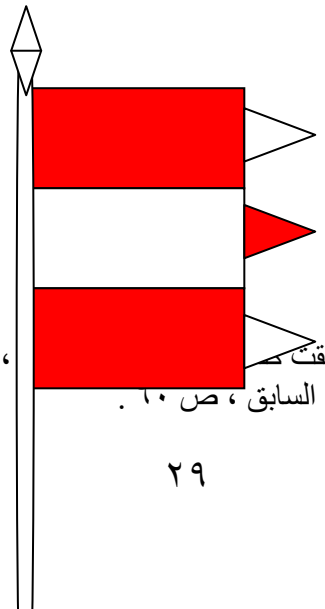
كما كانوا يرفعون أعلاماً على بيوت البغايا ، وعلى حوانيت الخمارين ، وفي ذلك يقول (عنترة بن شداد) :

ربد يداه بالقداح إذا شتى

هناك غايات [*] التجار ملوم

واستعملت الراية أيضاً ، في إعلان الحزن ، إذ سومت الخنساء هودجها بعَلَم ، تشير به إلى مصيبتها في مقتل أخيها ، وهو أحد تقاليد الجاهلية [1] .

ومن رايات العرب قبل الإسلام ، راية بني السكون ، (وهم بطن من كندة من القحطانية ، وهم بنو سكون بن أشرس بن ثور) ، كانت رايتهم بيضاء ذات طرفين أحمرين ، وثلاث عذبات ، اثنتان منهم بيضاوان ، وعذبة حمراء تتوسطهما ، شكل (٨) .



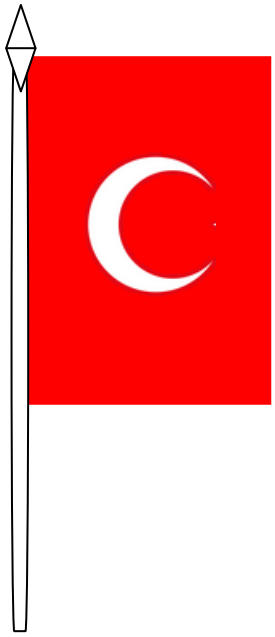
[*] إن الشاعر قد قلب الراء غيناً ، وتحققت ، بمعنى هدف .

[1] النقشبندي ، أسامة ناصر ، المصدر السابق ، ص ١٠ .

شكل (٨)

راية بني السكون

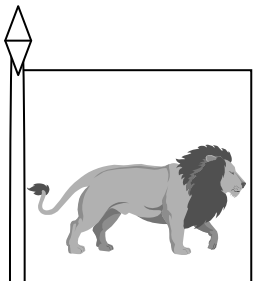
وراية بني عبس (وهم بطن من غطفان من العدنانية) ، حمراء ذات هلال أبيض ، شكل (٩) .



شكل (٩)

راية بني عبس

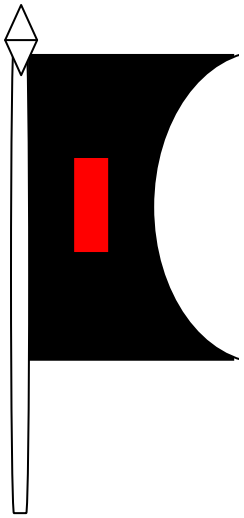
وراية بني قتيبة (وهم من العدنانية) ، كانت بيضاء فيها أسد أسود ، شكل (١٠) .



شكل (١٠)

راية بني قتيبة

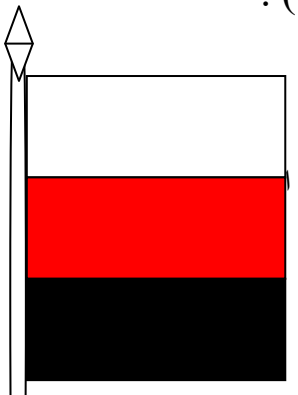
أما راية بني يشكر فكانت سوداء يتوسطها مستطيل أحمر تنتهي بحافة مقعرة ، شكل (١١) [١] .



شكل (١١)

راية بني يشكر

وراية هوازن (وهم بطن من قيس بن غيلان من العدنانية) ، كانت بيضاء وحمراء وسوداء ، شكل (١٢) .

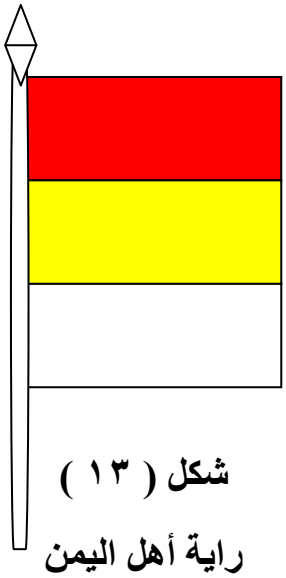


[١] نخبة من أساتذة التاريخ ، المصدر ا

شكل (١٢)

راية هوازن

أما رايات أهل اليمن ، فقد كانت حمراء وصفراء وبيضاء ، وتكتب عليها شعاراتهم ، ثم صاروا يضعون على الراية البيضاء شعارهم ، وهو وردة حمراء ، حمل الراية سلطان اليمن في عرفات سنة ٧٣٨ هـ / ١٢٣٧ م ، شكل (١٢) [١].



شكل (١٣)

راية أهل اليمن

وهكذا تنوعت وتعددت رايات العرب ، حتى بلغت أكثر من سبعين راية مشهورة ، حسب ما ذكر في المصادر .

[١] نخبة من أساتذة التاريخ ، المصدر السابق ، ص ١٨٧ .

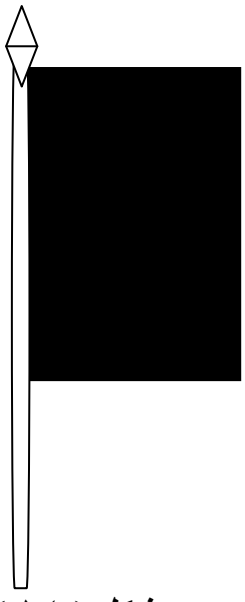
مما تقدم ، فان الرايات قبل الإسلام ، قد تنوعت في مضامينها ومراميها ، حتى أصبحت ضرورة لازمة ، لا يمكن التخلّي عنها . كما يمكن الكشف عن تصاميم تحمل مزيداً من الاختزال في اللون ، يمكن أن تُعد جذراً شكلياً لتصاميم الرايات فيما بعد .

الراية في العصر الإسلامي

عصر النبي (صلى الله عليه وآله وسلّم)

بمرور الزمن ، استمر تقليد الرايات لما قبل الإسلام في مناسبات عدة ، سواءً على الصعيد الحربي ، أو التقاليد التي تؤدي في مناسبات مختلفة ، وعندما جاء الإسلام ، لم يقف الرسول الكريم صلّى الله عليه وآله وسلّم موقفاً معارضاً من الرايات ، بل عدّل ما لا يتفق مع تعاليم الإسلام ومبادئه ، إذ كان بعضها له دلالات وثنية أو غيرها ، مما يتفق مع دعوى الجاهلية وروحها [١] .

ففي عصر النبيّ محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، لم يحدد الإسلام نفسه برمز محدد ، لكن المعطيات السياسية والدينية ، فرضت تميّز العَلَم الإسلامي ، خصوصاً أثناء الحروب ، استعمل النبيّ محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم أعلاماً بألوان مختلفة في غزوات مختلفة ، وكان العَلَم الرئيس له معروفاً بـ (العُقاب)، وكان أسود اللون صافياً بدون رمز أو علامة ، شكل (١٤) [٢] .



شكل (١٤)

راية العُقاب

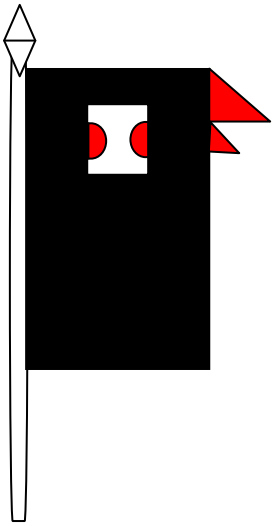
---

[١] العبيدي ، صلاح حسين ، مجلة الآفاق ، السنة (٢) ، جامعة الزرقاء الأهلية ، ص ٤٠ .

[٢] الواقدي ، مغازي وسير رسول الله ، ج ٢ ، مصر ، ١٩٤٨ ، ص ٤٢ .

أما عَلَم الأوس والخزرج ، فهو ذو لون أحمر وأخضر على التوالي ، وهناك رواية تاريخية تشير إلى أن النبي الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم أعطى الأنصار راية صفراء ، وقد عقد النبي الكريم صلّى الله عليه وآله وسلّم لـ (عبد الله بن جحش) راية خضراء ، والتي جمعت بني أسد جميعاً فيما بعد [*] .

أما الضياء ، وهي راية سوداء فيها عينان حمراوان ذات عذبتين ، تعود لبني محارب شكل (١٥) .



شكل (١٥)

راية بني محارب

وكان (عايد بن سعيد بن جندب) يحملها يوم صفين ، فقُتل وهو يحملها ، فتسلمها (علي بن شعثم) فتقدم وهي معه ، فاستقبلته (ذريعة ابنة عايذ فسألته عن أبيها ، فأجابها (ابن شعثم) [**] :

وقائلة هل أبِ في الجيش عايذ

---

[*] وهم قبيلة عريقة من العدنانية ، تنتمي إلى أسد بن خزيمة بن درمكة ، وهي ذات بطون كثيرة ، لها منازل في نجد والحجاز ، وشاركوا في معركة القادسية .

[**] نخبة من أساتذة التاريخ ، المصدر السابق ، ص ١٨٨ .

ألا غاله عنك السنان المحربُ

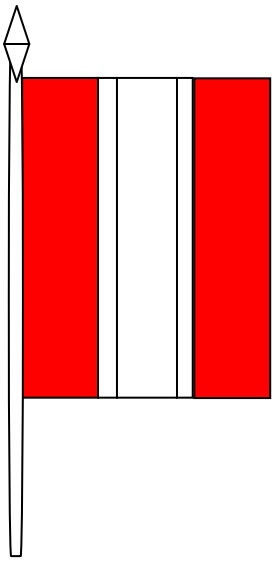
مضى ورماح القوم تشرع نحوه

وكان غداة الروع لا يتهيبُ

أما بنو تغلب ، فبعد مجيء الإسلام ، خضّوا رايتهم بالحُمرة ، فأصبحت حمراء وبيضاء ، شكل (١٦) ، وفيها يقول (عمرو بن كلثوم) [١] :

وإنا نورد الرايات بيضاً

ونصدرهنّ حُمراً قد روينا



شكل (١٦)

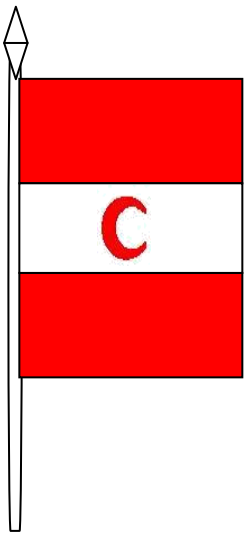
راية بنو تغلب

[١] الزوزني ، الإمام أبو عبد الله الحسين ، شرح المعلقات السبع ، المكتبة التجارية الكبرى ، مطبعة المدني ، القاهرة : ١٩٦٥ ، ١٤٦ .

ء ، في وسطها هلال أحمر ،

عقدها : ي عامر الأشعري) ، شكل (

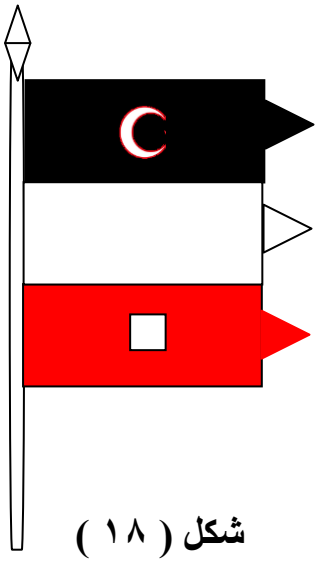
١٧) .



شكل (١٧)

راية الاشعريين

وفي صدر الإسلام ، كان (عدي بن حاتم الطائي) هو حامل راية بني طي ، والتي كانت عبارة عن خرقة سوداء وبيضاء وحمراء ، وفي السواد هلال أبيض ، وفي الأحمر مربع أبيض ، شكل (١٨) .

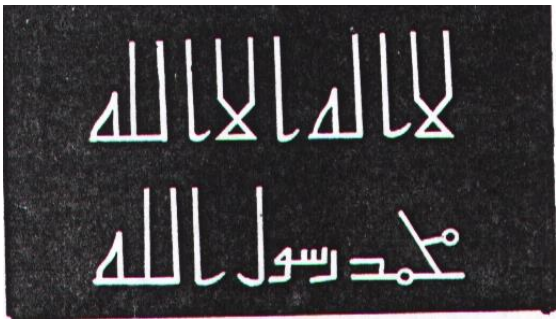


شكل (١٨)

راية طَي

وعندما هاجر الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم إلى المدينة ودخلها ، أقسم رجلاً من الأنصار ، أن لا يدخلها الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم إلاّ بلواء ، فقام ونشر عمامته على رمحه ، وسار أمام الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، فكان أول لواء يُعقد في الإسلام [١] .

وحين استقرّ الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم في المدينة ، وأقام الدولة الإسلامية ، جعل رايته " العُقاب " العلم الوطني ، وقد كُتب عليها " لا إله إلاّ الله - محمد رسول الله " ، وهو نفس الشعار الذي كتب على لوائه ، شكل (١٩) .



شكل (١٩)

راية النبي (صلى الله علية واله وسلم)

وقد حَمَل القائد العربي المسلم (خالد بن الوليد) " العُقاب " ، حين قاتل مسيلمة الكذاب ، ثم سار بها إلى الجزيرة والشام ، إذ قاتل بها في معركة اليرموك ، ورفعها على جبل الهرمي على الثنية (سنة ١٢ للهجرة) ، فسميت بـ" ثنية العُقاب " ، نسبة إلى اسم الراية الأصلية [٢] .

---

[١] الإدريسي ، التراتيب الإدارية ، ج١ ، ط٥ ، ص ٢١٧ .
[٢] البلاذري ، أحمد بن يحيى ، فتوح البلدان ، القاهرة : ١٩٥٩ ، ص ١١٥ .

وكان الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم يعقد الألوية والرايات لأمراء الجيوش والسرايا ، فكانت راية الحمزة عمّ النبي " عليه السلام " ، هي أول راية عُقدت في الإسلام ، حين تلقى الأمر من الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم بالخروج إلى سيف البحر ، من ناحية العيص ، في ثلاثين راكباً من المهاجرين في شهر رمضان ، من السنة الأولى للهجرة ، وعقد له الراية [١] .

وفي غزوة بدر ، دفع الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم برايتين سوداوين ، واحدة إلى الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام ، وهي " العُقاب " ، والأخرى لأحد الأنصار . أما لواءه الأبيض ، فسلمه إلى (مصعب بن عمير بن هشام) ، أما لواء الخزرج ، فكان مع (الحباب بن منذر) ، ولواء الأوس مع (سعد بن معاذ) ، وكان شعارهم يوم بدر ، الصوف الأبيض ، يعلقونه في نواصي الخيل وأذنابها [٢] .

أما في معركة أحد ، فقد خرج المشركون من مكة إلى جبل أحد ، بألوية ثلاثة ، عقدوها في دار الندوة ، وكان اللواء الأكبر عند (طلحة بن أبي طلحة) ، وكان بنو طلحة من بني عبد الدار أصحاب اللواء بعد (قصي بن كلاب) . أما جيش المسلمين ، فكان الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم قد وزّع الألوية على القادة المسلمين ، فاندفعوا بألويتهم واقتحموا معسكر المشركين ، حتى قتل الإمام علي عليه السلام طلحة بن أبي طلحة ، وتسعة سواه من حملة أعلام المشركين ، كان آخرهم أحد غلمان بني عبد الدار ، ضرب على يده اليمنى ، فأخذ اللواء باليسرى فقطعت ، فضمه بذراعيه الى صدره ، ثم حنى ظهره ، وهو يقول : " يا بني عبد الدار هل أُعذرت ؟ " وقُتل ، ثم تقدمت (عمرة بنت علقمة الحارثية) ، فرفعت لواء قريش الصريع ، وهي تقول [٣] :

عمرة تحمل اللواء وولت

عن صدور القنا بنو مخزوم

لم تطق حمل الزعانف منهم

إنما يحمل اللواء الكريم

---

[١] حسن ، أحمد زكي ، السلاح في الإسلام ، ص ٥١ .
[٢] هشام ، عبد الملك ، سيرة بن هشام ، ج١ ، ص ٦١٢ .
[٣] الدرة ، محمود ، تاريخ العرب العسكري ، القاهرة : ١٩٦ ، ص ٣١٤ .

أما في غزوة الخندق ، " فقد نالت الجراح من (عمرو بن عبد ود) في معركة بدر ، فلم يشهد يوم أحد ، فلما كانت غزوة الخندق ، خرج معلماً يُرى مكانه ، فحين وقف هو وخيله ، قال : " مَن يُبارز ؟ " ، فبرز له الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام فقتله ، وخرجت خيله منهزمة ، حتى اقتحمت من الخندق هاربة " [1] .

وعندما حاصر الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم خيبر ، حينما هجم اليهود على الأنصار ، حتى استطاعوا الوصول إلى حامل الراية ، بالقرب من الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، عادوا أدراجهم إلى الحصن ، فدعا الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم الإمام علي عليه السلام ، وكان مصاباً بالرمد ، فدفع إليه بالراية ، وكانت بيضاء ، وقال : " إن علياً رجلاً يحب الله ورسوله ، يفتح الله على يديه ، ليس بفرار ، خذ الراية وامضِ بها ، فإن النصر معك " ، وفي ذلك يقول شاعر الرسول (حسان بن ثابت) :

وقال سأعطي الراية اليوم فارساً

كمياً محباً للرسول مواليا

فتقدم الإمام علي عليه السلام مهرولاً بالراية فركزها تحت الحصن [2] .

كان الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم إذا بعث قائداً ، يعقد له اللواء ويسلمه له ، بعد أن يسمي باسم الله ، ويسدد له النصح ، فيركزه القائد بمسجد الرسول أو أمام بيته ، حتى يجتمع عنده الخارجون معه للفتح بمتاعهم ، استعداداً للرحيل معه ، فعندما عقد الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم اللواء لأسامة بن زيد ، قام (أسامة) بركزه عند الجرف خارج المدينة ، وعسكر الناس حوله ، وعندما توفى الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، رجع (أسامة) باللواء ،

---

[1] النقشبندي ، أسامة ناصر ، المصدر السابق ، ص ٧٠ .

[2] الكليني ، المصدر السابق ، ص ٣١٥ .

وركزه أمام بيت النبوة ، وظل هكذا حتى بويع لأبي بكر الصديق (رض) ، فأمر أن يركز أمام بيت أسامة ، ليمضي به كما عهد به رسول الله محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم [١] .

ويوم حنين ، كانت راية المشركين سوداء ، وكان وفد بني سُليم ، حين عرضوا إسلامهم على الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، اشترطوا أن يكون لواءهم أحمر ، وأن يجعل شعارهم " مقدماً " ، فأجاب الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم طلبهم ، وقد سلمه إلى (معاوية بن الحكم) يوم حنين ، وقد قال بني سُليم فيه شعراً [٢] :

ونحن خضبناها دماً فهو لونها

غداة حنين يوم صفوان مشاجرة

وفي معركة مؤتة سنة (٨ هـ) ، أوكل الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم براية القيادة إلى (يزيد بن حارثة) ، فلما كان جند المسلمين في البلقاء ، لقيتهم جموع هرقل من الروم ، والتحم الجمعان عند مؤتة ، فقاتل (زيد بن حارثة) براية الرسول فأخذته رماح الأعداء ، فأخذ الراية (جعفر بن أبي طالب) عليه السلام ، فقاتل بها حتى اقتحم ، وكان يُقاتل بيساره ، واللواء مرفوع بيمينه ، حتى قُطعت أطرافه الأربعة ، وهو يتشبث بالراية فلا يفلتها بمرفقيه الداميين حتى قُتل، فأخذها (عبد الله بن رواحة) فقُتل ، فأخذها (ثابت بن أرقم) وسلمها الى (خالد بن الوليد) [٣] . وتُعد هذه الحادثة مثالاً كبيراً للقيمة الاعتبارية للراية ، وصلتها بالشجاعة والثبات .

---

[١] نخبة من الأساتذة ، المصدر السابق ، ص ٤١ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

[٣] أحمد ، زهير ، رايات العرب المسلمين وبنودهم وأعلامهم وبيارقهم ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ب. ت ، ص ٤٣ .

وعند فتح مكة ، تقدم العلمان الأسود والأبيض جيش المسلمين من الأنصار والمهاجرين ، ودخل بهما رسول الله صلّى الله عليه وآله وسلّم مكة بكتيبة سميت (الخضراء) ، وكان الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم معتجراً ببُرد حبرة ، وعليه عمامة سوداء ، ولواءه أسود ، وركز راية الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم بيد (سعد بن عبادة) ، فقال (سعد) لـ (أبي سفيان) وهو يهزّ الراية بوجهه :

اليوم يوم الملحمة اليوم تُسبى الحرمة

فقام (العباس) عمّ النبي بإخبار الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم بذلك ، فاستدعى الإمام علي عليه السلام ، وقال له : " اليوم يوم المرحمة ، أدرك سعداً يا علي ، وخذ منه الراية وأدخله إدخالاً رفيقاً " ، فقال سعد للعباس : " لولاك لما أخذت الراية مني " . وكان يحمل راية قريش ذلك اليوم (النعمان بن مقرن المزني [1] .

وفي موقعة هوازن ، قام المسلمون بإسقاط حامل علم هوازن ، فولّت هوازن فراراً ، وكانت جموع هوازن وثقيف تفرّ على السفوح المنحدرة ، ويتقدمهم رجلٌ على جمل أحمر ، يُمسك براية سوداء مرفوعة على رأس رمح طويل ، فتقدم الإمام علي عليه السلام ، ومعه رجل من الأنصار ، نحو حامل تلك الراية وأردوه قتيلاً ، وقال (عباس بن مرداس) " [2] :

وهناك إذ نصر النبي بألفنا

عقد النبي لنا لواء يلمعُ

فزنا براية وارث عقدة

مجد الحيا ة وسؤدد لا ينزعُ

---

[1] مزاحم ، بن نصر ، حرب صفين ، بغداد : ب. ت ، ص ٣١٧ .
[2] ديوان العباس بن مرداس ، بغداد : ١٩٧٠ ، ص ٤٣ .

ولقد جُمعت الراية واللواء للإمام علي عليه السلام في غزوات الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، وكذلك في كل من غزوة حمراء الأسد التي تلت غزوة أحد ، والحديبية ، وحنين ، وذات السلاسل ، وغزوة بني النضير، وفتح خيبر .

الخلافة الراشدة

كل الخلفاء الراشدين ، وبضمنهم الإمام الحسن عليه السلام ، اتبعوا طريق الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، ولم يمثلوا الإسلام بمقياس محدد ، فقد استمر تقليد الرايات ، العلم الأسود (العُقاب) استمر استعماله في الحملات ، وأيضاً كعلم وطني للإمبراطورية الإسلامية التي ولدت حديثاً .

ففي عهد الخليفة أبي بكر الصديق (رض) ، ارتدّت بعض القبائل ، وعزم على قتالها ، فركز لواء القيادة بمسجد رسول الله صلّى الله عليه وآله وسلّم، ثم خرج بالمجاهدين إلى ذي القصة ، وقسمّهم إلى إحدى وعشرين فرقة ، وركز لكل قائد لواء ، فكان اللواء الأول لخالد بن الوليد ، واللواء الثاني لعكرمة بن أبي جهل ، والثالث لشرحبيل بن حسنة [١] .

ولما فرغ من أهل الردة ، رأى توجيه الجيوش الى الشام ، وعقد أربعة ألوية ، لأربعة رجال ، يزيد بن أبي سفيان ، وشرحبيل بن حسنة ، وسعيد بن العاص ، وعمر بن العاص [٢] .

وفي عهد الخليفة عمر بن الخطاب (رض) ، كانت فتوحات العراق والشام ، فعقد للقائد سعيد بن عامر راية حمراء على قنا تامة ، وأرسله إلى اليرموك نجدة لهم ، وقد اتخذ إلى جانبها اللواء ، وراية له تسمى (الخضرية) .

وفي معركة القادسية ، بدأت تتوارد الرايات من الشام دون انقطاع ، وقد كتب القائد العربي (سعد بن أبي وقاص) إلى أصحاب الرايات ، يقول : " إني استخلفت فيكم (خالد بن عرفطة) ، وكان المثنى يحرض المقاتلين وينبه أصحاب الرايات قائلاً : إني لأرجو أن لا يؤتى العرب من قبلكم " [٣] .

---

[١] أحمد ، زهير ، المصدر السابق ، ص ٤٤ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ٤٥ .
[٣] المصدر نفسه ، ص ٤٦ .

أمـا فـي معركـة نهاونـد ، وتسـمى كـذلك (فـتح الفتـوح) ، التـي حـدثت عـام (٢٠ هـ) ، أخذ أخو النعمان بن مقرن المزنـي اللـواء عن يد أخيـه النعمـان ، بعد أن استشهد فـي المعركـة ، وهـو قائـد الجيش ، عينـه عمـر بـن الخطـاب (رض) ، ودفـع أخوه باللواء الى (حذيفة بن اليمـان) ، ومن الجدير بالذكر ، إن فـي هذه المعركـة ، كانت الرايات لغة للتخاطب والإشارات [١] .

وكذلك يذكر أن هناك رجلاً أعمى ، عاش في زمن الرسول الكريم محمد صلّى الله عليـه وآلـه وسلّم وبعـده ، وكـان يطلـب دومـاً الخـروج الـى الحـرب ، وقـد وافـق الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم علـى خروجـه ، وفـي معركـة القادسية ، طلب هذا الرجل بدفع الراية إليه ، بقوله : " إننـي أعمـى لا أستطيع أن افرّ ... فحمل الرايـة حتـى استشـهد ، وهـي مرفوعـة بيديـه ، وبعد انتهـاء المعركـة ، غنم المسلمون راية الفرس العظمى ، والتي صنعت من جلد النمر ، ورصعّت بالجواهر الثمينة [٢] .

وفـي زمـن خلافـة الإمـام علـي عليـه السـلام ، كـان يوصـي بالرايـة فـي معركـة صـفين بقولـه : " ورايـتكم فـلا تميلوهـا ولا تزيلوهـا ولا تجعلوهـا إلاّ بأيـدي شـجعانكم المـانعي الـذمار والصـبر عنـد نـزول الحقـائق أهـل الحفـاظ الـذي يحفـزون بـرايتكم ويكشفونها ، يضربون خلفها وأمامها ولا يضيعونها " [٣] .

---

[١] الكليني ، محمد بن يعقوب ، المصدر السابق ، ص ٣١٢ .
[٢] ولهاوزن ، الدولة العربية وسقوطها ، دمشق : ١٩٥٦ ، ص ٤٥ .
[٣] بنت الشاطئ ، بطلة كربلاء ، بيروت : ١٩٦١ ، ص ١١٩ .

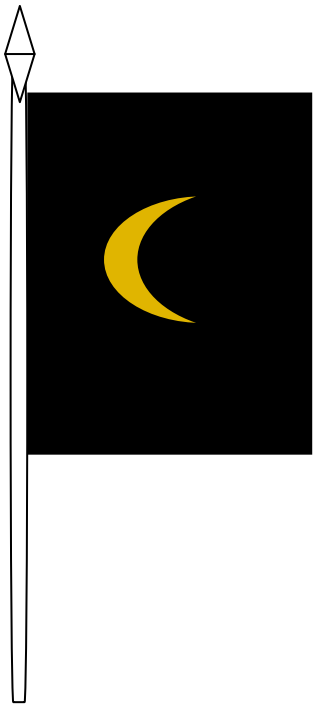
وقال الإمام علي عليه السلام ، لأحد قادة جيشه ، ويدعى (حصين) : " إعلم انه لا تخفق على رأسك راية مثلها أبداً ، إنها راية رسول الله صلّى الله عليه وآله وسلّم ، فجاء جبلة بن عطية الذهلي إلى الحصين وقال له : هل تعطيني هذه الراية أحملها لك ، فيكون لك ذكرها ولي أجرها ، فوافق الحصين وقاتل بها جبلة حتى استشهد " [1] .

[1] الكليني ، محمد بن يعقوب ، المصدر السابق ، ص ٣١٣ .

العصرين الأموي والعباسي

في مستهل الحكم الأموي ، كانت رايتهم حمراء ، ثم جعلوها بيضاء ، وكانت ألويتهم بيضاء أيضاً ، وكذلك شعارهم ، ويحتمل إن اللون الأبيض الأموي ، يقابل اللون الأسود العباسي ، حين ثار بنو أمية في حمص وقنسرين والجزيرة وحوران ، بعد هزيمة بني أمية الحاسمة عام (٧٥٠ م) ، وظلَّ عَلَم الأمويين أبيض اللون ، وقد انتقل معهم الى شمال أفريقيا والأندلس فيما بعد [٢] .

أما في العصر العباسي ، فلواء العباسيين الوطني كان أسوداً ، وكذلك لون عَلَمهم أسود ذا هلال مذهب ، شكل (٢٠) .



شكل (٢٠)

العَلَم العباسي

[٢] العبيدي ، صلاح الدين ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .

اختير اللون الأسود ، أثناء حركة الهاشميين (الحركة لطرد الأمويين) ، وقد قتل زعيم العباسيين من قبل الحكومة الأموية ، وفي حدادهم ، تبنى العباسيين لوناً أسوداً ، والذي أصبح رمزهم لاحقاً ، عندما وصلوا إلى السلطة [١] .

ولمّا جاء الخليفة العباسي السابع المأمون بن الرشيد (٨١٣ – ٨٣٣ م) ، أصبح عَلَم الدولة أخضر اللون لمدة سنة ونصف ، لأن المأمون جعل الإمام الرضا عليه السلام ، ولياً للعهد ، وعائلة الإمام علي عليه السلام ، كانت تتخذ اللون الأخضر لراياتها ، وبعد موت الإمام علي بن موسى الرضا عليه السلام ، عاد اللون العباسي إلى الأسود ، وبقي هذا اللون ، عندما حكم العباسيون مصر ، كارتباط بالخلافة العباسية الأصلية [٢] .

كان للأمراء العباسيين ، عَلَم خاص ، وهو عَلَم أبيض يكتب عليه اسم الأمير ، ويتقدم الموكب . ومن التقاليد التي اتبعها الأمراء العباسيون ، هي إرسال عباءة سوداء ، وطوقاً ذهبياً وعلماً أسوداً ، نُسج على صدره اسم الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم إلى الولاة الجدد [٣] .

وعندما سار (المعتصم) بجيشه إلى عمورية عام (٢٢٤هـ / ٨٣٨ م)، نقش على الألوية والتروس كلمة (عمورية) ، وأعطى الأمر بكتابتها على الألوية والرايات ، شكل (٢١) .

---

[١] النقشبندي ، أسامة ناصر ، المصدر السابق ، ص ٦١ .
[٢] العبيدي ، صلاح حسين ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .
[٣] الخطيب البغدادي ، أبو بكر أحمد بن علي ، تاريخ بغداد ، ج١ ، ط١ ، مطبعة السعادة ، مصر : ١٩٣١ ، ص ٤٨ .

شكل (٢١)

راية عمورية

أما (المتوكل) ، فقد عقد لواء البيعة لأبنائه الثلاثة (المنتصر ، والمعتز ، والمؤيد) ، وعقد لكل منهم لواءين ، أحدهما أسود ، وهو لواء ولاة العهود ، والآخر الأبيض ، وهو لواء العمل [١] .

لقد تميزت رايات العباسيين ، بالزخارف والحليات ، التي يتميز بها الخزف والنسيج بطابعها الشعبي [٢] .

---

[١] الخضري ، الشيخ محمد ، محاضرات تاريخ الامم الاسلامية ، الدولة العباسية ، مطبعة الاستقامة ، مصر ، ط٩ ، سنة ١٩٥٩ ، ص١٠١ .

[٢] العبيدي ، صلاح حسين ، المصدر السابق ، ص ٥٧ .

العلويون

أما العلويون ، فقد استعملوا اللون الأبيض أيام الأمويين ، ومن ثم استبدل اللون الخضر ، حتى أصبح هو اللون الغالب ، وبمرور الزمن ، أصبح اللون الأخضر الشعار الرسمي للعلويين ، وذلك حين اتخذ الثائرون على الخليفة العباسي (الواثق) علمين أخضرين ، تيمناً بنجاة الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، من مؤامرة اختياله التي دبرتها قريش في مكة [١] ، والتي نجا منها بطلبه من الإمام علي عليه السلام أن يحل محله ، وينام في فراشه ، قائلاً له : " نَمْ على فراشي هذا وتسبح ببردي هذا الحضرمي الأخضر ، فنم فيه فانه لن يخلص إليك شيء تكرهه " [٢] .

وقد استوحى العلويون من القرآن الكريم آيات ، لاتخاذ الأخضر شعاراً لهم ، مثل قوله تعالى ((أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِن سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقاً [٣] . وكذلك من الحديث الشريف : " إن أرواح الشهداء في حواصل طير خضر " [٤] .

وقد ضحّت بعض الشخصيات العلوية بحياتها ، رافضةً تبديل لونها الأخضر بالأسود .

---

[١] الخضري ، المصدر السابق ، ص ١١٠ .
[٢] الكليني ، المصدر السابق ، ص ١٠٠ .
[٣] سورة الكهف ، الآية ٣١ .
[٤] الكليني ، المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

الفاطميون

اتخذ الفاطميون اللون الأبيض شعاراً لدولتهم ، فعندما استولى (جوهر الصقلي) ، قائد (المعز الفاطمي) على القاهرة ، وطرد الأخاشدة منها ، طاف على الناس ، ومعه بند أبيض ، ليبعث الطمأنينة في قلوبهم ، ويوقف السلب والنهب ، وأزال السواد ، وقطع الخطبة عن بني العباس ، وكذلك طاف صاحب الشرطة بمصر ، ومعه رسول (جوهر الصقلي) ، يحمل عَلَماً عليه اسم الخليفة (المعز) أمناً للناس [1] .

ومن الأعلام والبنود الكثيرة ، التي اتخذها الفاطميون، هي بنود (الحمد)، وكانت لهم خزانة تسمى (خزانة البنود) ، فعندما يسير الخليفة ، يُحمل عَلَمان على يمينه ويساره ، يحيط بكل حامل عَلَم ، عشرون من الأشراف ، ويتبع الخليفة حامل عَلَمه الخاص ، وهو عَلَم مثبت إلى سارية ، تعلوها كرة وهلال من الذهب . وللفاطميين لواءان معروفان بلوائي (الحمد) ، وهما عبارة عن رمحين طويلين مُلَبَسَين بأنابيب من الذهب ، في أعلاهما رايتان من الحرير الأبيض المرقوم بالذهب ، ووراءهما رايات ملونة من الحرير ، كُتبَ عليها (نصر من الله وفتح قريب) ، عددها (٢١) راية ، يحملها (٢١) فارساً ، من فرسان الخليفة [2] .

أما دار الأعلام ، أو خزانة البنود الموجودة في القاهرة ، فتخزن فيها الأعلام المختلفة ، ويُنفق عليها ثمانون ألف دينار سنوياً ، وقد سار الخليفة الفاطمي (العزيز) إلى الشام بخمسمائة عَلَم ، وكان الخلفاء يمنحون قادتهم ووزراءهم أعلاماً ، يرفعونها في المناسبات المختلفة . وكان الفاطميون ينشرون عَلَمين على المنبر في صلاة العيد ، وفي عاشوراء يعلقون السواد .

---

[1] إبراهيم ، حسن ، تاريخ الدولة الفاطمية ، القاهرة : ١٩٥٨ ، ص ٣١٧ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٣٢٠ .

وقد استعاد الفاطميون خضرة العلائم من العلويين ، على يد الملك (الأشرف شعبان) في مصر عام (٧٧٣ م) ، كما استحدث لهم خضرة العمائم السيد محمد الشريف المتولي باشا مصر عام (١٠٠٤ هـ) ، وذلك حين دار بكسوة الكعبة ، وأمر الأشراف أن يضعوا على رؤوسهم العمائم الخضر [١] .

وفي عهد المماليك البحرية ، بقي العَلَم الأسود العباسي الرسمي ، وأصبح يرفع من قبل أجد القادة ، إلى جانب الخليفة العباسي ، وذلك أثناء الاحتفالات الكبرى ، كتولية السلطان . وقد اختلفت رايات المماليك ، حتى اختلطت على الناس ، فمنهم المماليك الفقارية ، ويتخذون اللون الأبيض شعاراً لهم ، والمماليك القاسمية اللون الأحمر [٢] .

---

[١] ابن زنبل ، آخر المماليك ، القاهرة : ١٩٦٢ ، ص ١٢٢ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

الموحدون

أما عَلَم الموحدين ، فقد كان ذو لون أبيض ، يرفع بين الأعلام الخضر المنقوشة بعبارة (لا إله إلاّ الله محمد رسول الله ، لا غالب إلاّ الله) ، وكان يسمى العَلَم المقدس ، وكان لكل قبيلة من قبائل المغرب راية خاصة ، تُحمل مطوية أثناء السير ، ولا يُنشر إلاّ عَلَم الطلائع ، وهو ذو لون أبيض وأزرق وعليه هلال ذهبي .

وأما في تونس ، فقد كان لسلطانها (ابن القويع) ، عَلَم أبيض يسمى العَلَم (المنصور) ، وذكر إن الأعلام التي تُحمل معه في المواكب ، سبعة أعلام ، الأوسط ابيض ، والى جانبيه أحمر وأصفر وأخضر ، ولا يُتحقق من ترتيبها . وهذه الأعلام هي غير الأعلام الخاصة بالقبائل التي تسير معه وتميزه [١] .

واتخذ (المهدي بن تومرت) عَلَماً أبيض ، كُتب على أحد وجهيه (الواحد الله ، محمد رسول الله ، المهدي خليفة الله) ، وعلى وجهه الثاني (وما من إله إلاّ الله وما توفيقي إلاّ بالله وأفوض أمري إلى الله) ، وبقي اللون الأبيض شعار العَلَم الموحدي ، ولكن مع تغيير الأدعية والآيات التي تُكتب ، ثم غُيّرت ألوانه بعد ذلك في أواخر عهد الأمويين ، حسب ما يبدو من ألوان العَلَم الموحدي . ففي الكاتدرائية الكبرى في غرناطة ، توجد الأعلام التي استعملت في حرب غرناطة ، وهي حمراء مزركشة بخطوط عريضة مقصبة [٢] .

وفي معركة العُقاب (٦٠٩ هـ / ١٢١٢ م) ، التي حدثت بين جيوش الأسبان المتحدة ، بقيادة (الفونسو الثامن) بالقرب من (بياسة) بالقرب من هضاب (تولوسة) ، وهُزم فيها الموحدون ، وسقط فيها عَلَمَهم أسيراً [٣] .

ومن أوصافه انه كان عبارة عن سجادة طولها (٣.٣٠ م) ، وعرضها (٢.٢٠ م) ، وفي وسط السجادة توجد دائرة كبيرة ، يُحيط بها مربع ذو مقاطع

---

[١] أحمد ، زهير ، المصدر السابق ، ص ٤٥ .
[٢] عنان ، محمد عبد الله ، الآثار الأندلسية الباقية ، القاهرة : ١٩٥٦ ، ص ٤١٥ .
[٣] المصدر نفسه ، ص ٤٢٠ .

أربعة ، وقد مُلئت الدوائر المربعة بنقوش عربية جميلة ، ويحيط بالمربع أحزمة بُنية اللون ، كُتبت عليها آيات قرآنية باللون الأزرق (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) [١] ، وكتب تحتها في الشريط الذي يحد المربع من الأعلى ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنجِيكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ)) [٢] ، أما الشريط الذي يقع على يمين المربع ، فقد كُتب عليه ((تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ)) [٣] ، وفي الشريط على يسار المربع نجد تكملة الآية ((ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ * يَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَيُدْخِلْكُمْ جَنَّاتٍ)) [٤] ، أما الشريط الذي يقع في أسفل المربع ، فكتبت الآية ((جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ)) [٥]، [٥]، وأما في دوائر الذيل ، فقد نقشت الأدعية التالية ، بخطوط زرقاء على رقعة بيضاء ، هي (العافية الباقية ، الغبطة المتصلة ، السلامة الدائمة ، العافية البركة) .

والظاهر إن هذا العَلَم لم يكن من الأعلام التي تُحمل في المواقع العسكرية ، وإنما كان من الأعلام التي كانت تُعلّق في خيمة الخليفة .

وقد سُمي هذا العَلَم (معلّق معركة العُقاب) ، وهو موجود اليوم في متحف أسبانيا (الدير الملكي ببرغش) ، وقد كُتب تحته جملة (غنيمة انتزعت من العدو في معركة العُقاب) [٦] .

وقد اتخذ الموحدون أعلاماً ثانوية ، بالأحمر والأبيض والأصفر ، حملوا فيها أركان خزانة المصحف العثماني ، الذي كان يعدونه أثمن أملاكهم [٧] .

---

[١] سورة الفاتحة ، الآية ١ .
[٢] سورة الصف ، الآية ١٠ .
[٣] سورة الصف ، الآية ١١ .
[٤] سورة الصف ، الآيتان ١١ و ١٢ .
[٥] سورة التوبة ، الآية ٧٢ .
[٦] عنان ، محمد عبد الله ، المصدر السابق ، ص ٤٢١ .
[٧] أشياخ ، يوسف ، المصدر السابق ، ص ٥٠ .

وعندما فتح العرب المسلمون شمال أفريقيا والأندلس ، قامت بعض القبائل العربية ، القادمة من شبه الجزيرة العربية برفع أعلامها الأصلية ، فقد حمل اليمانيون رايتهم البيضاء ، وعليها زهرة الخشخاش البيضاء ، وحمل القيسيون رايتهم الحمراء وعليها رسم قرنفلة قرمزية [٣] .

[٣] المصدر نفسه ، ص ٤٦ .

العثمانيون

أما العثمانيون ، فقد استعانوا بشكل الهلال في عَلَمهم ، وكان أحمر اللون مع دائرة خضراء وثلاثة أهلّة صفراء .

ولقد فصل العثمانيون ، ولأول مرة ، بين العَلَم الديني . فالعَلَم الوطني ، أحمر اللون بهلال أبيض مواجه لليمين ، تتوسطه نجمة خماسية بيضاء اللون ، شكل (٢٢) .

شكل (٢٢)

العَلَم الوطني للدولة العثمانية

بينما العَلَم الديني ، أخضر بهلال أصفر مواجه لليمين ، تتوسطه نجمة ثمانية صفراء اللون [١] ، شكل (٢٣) .

شكل (٢٣)

العَلَم الديني للدولة العثمانية

وأضيفت لاحقاً خمسة نجوم لتمثل أركان الإسلام الخمسة [١] .

---

[١] www. en.wikipedia.org/wiki/Ottoman_Flag.

شكل (٢٤)

العَلَم الديني القياسي للدولة العثمانية

وقد أصبح هذا العَلَم ، هو العَلَم الإسلامي القياسي ، الذي يستعمل حتى اليوم ، والمثير إن أغلب الناس يعتقدون إن هذا العَلَم كان مستعملاً من قبل المسلمين منذ البداية ، وإن هذا العَلَم كان مستعملاً من قبل الإمبراطوريات والأمم الإسلامية المختلفة ذات الأصول التركية .

وهذا العَلَم الهلالي ، مع بعض الاختلافات ، ما زال قيد الاستعمال في البلدان الإسلامية المختلفة ، ومثال ذلك الجزائر ، أذربيجان ، جزر القمر ، ماليزيا ، جزر المالديف ، موريتانيا ، باكستان ، تونس ، تركمنستان ، تركيا ، شمال قبرص ، أوزبكستان ، والصحراء الغربية .

مما تقدم ، يتضح بجلاء حاجة الإنسان والشعوب في كل الأزمنة ، إلى الراية أو العَلَم ، كدلالة رامزة ، تلخص انتمائه للوطن ، واقترانها بالفكر والقيم والعقائد والأخلاق ، حتى باتت لصيقة بالوجود ، ككيان قائم وظاهر للجميع .

ومع تقدم الزمن , توالي الحضارات ، وظهور مسميات لدول وأقطار ، انتشرت الأعلام ، فما عادت مقتصرة على دولة أو جيشٍ ما ، بل شملت الجمعيات والمنظمات والأحزاب ، والشركات ، وهذا ما أضاف قيمة للأعلام ، اجتُهدَ في تشكيلها وتصميمها .

---

(١) www.alasad.net.

المبحث الثاني

الأبعاد الفكرية للرموز في تصاميم أعلام بعض الدول

حين نكون بصدد الأبعاد الفكرية التي تقف وراء العلم أو الراية ، إنما تكون بمواجهة منظومة معقدة وشاملة تشكل مكونات الفكر ، هذه المكونات من الأفكار التي تُعد " خبرة عقلية من عمل الذهن وليست مجرد أدراك أو انطباع حسي " [١].

كما أن للفكر " قدرة على أن يعكس الواقع انعكاساً مصمماً ، تعبيراً منه في مقدرة الإنسان على تكوين المفاهيم العامة " [٢] ، ويتسع الفكر ليشمل القوى الروحية والوجدانية .

حين تكون الراية أو العلم ، ذاكرة المجتمع وخلاصة فكره ، يكون الفكر العملية الايجابية التي بواسطتها ينعكس العالم بظواهره وكوامنه ، في مفاهيم وأحكام وأنشطة إبداعية ، وفكر المجتمع هذا ، ما هو إلاّ اجتماع متفق عليه من قبل أفراد ذلك المجتمع ، بالقدر الذي يجعل من الراية الفكرة الموحدة ، مهما تنوعت أو اختلفت في جذرها الفكري .

إن الراية تبيح خلق جدلية بين الفكر والذات الإنسانية ، أو تفاعل هذه الذات مع الفكر .

ومن هذا يمكن رصد حالتين من التعاطي الفكري :

---

[١] وليم الخولي ، الموسوعة المختصرة في علم النفس ، دار المعارف ، مصر : ١٩٧٦ ، ص٢٤٥.

[٢] لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيت ، الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كريم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٦٧ ، ص٣٣٢ .

١. حالة الاتفاق على نموذج الشكل ومضمون الراية ، تمثل خلاصة فكرية لمجتمع ما في مكان وزمان محددين .

٢. حالة التفاعل بين أفراد المجتمع ، وتلك الخلاصة الفكرية التي تمثلها الراية في أزمان مختلفة .

إن تلخيص المنظومة الفكرية ، أو جزء منها في شكل راية أو علم ، إنما يتم باعتماد علاقة أو رمز ، فالعلامة (Sign) بشكل عام هي " كل ظاهرة محسوسة تمكن من معرفة الشيء والتعرّف عليها أو التنبؤ به ، وهي كل ما ينتج عن الإنسان ، من تعبير مميز عن حالة أو رغبة أو فكرة ، بصيغة عامة ينصاغ هذا التعبير في وحدة تعبيرية مستقلة ذات استعمال قابل للإعادة ومتفق على دلالته " [١] .

بهذا التوصيف فإن العلاقة في العلامة بين الدال والمدلول [*] ، علاقة وطيدة خاصة في الكلام الذي يعتمد اللفظ ، إلاّ أن " علاقة الدال والمدلول في الرمز ليست علاقة مجانية وضعيفة ، بل هي علاقة تقوم عادة على شبه ، كالجمجمة رمز الموت ، أو المطرقة رمز العمل " [٢] .

والرمز يحتاج إلى تأويل لمعرفة دوره ، وبالنتيجة فان العلامة أو الرمز يُعد آلية من آليات الفكر ، وان ، " الأحاسيس لا تخلق في العقل الإنساني صورا لتعكس

---

[١] يوسف الصديق ، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٢ ، ١٩٨٠ ، ص٢٠٣ .

[*] الدال والمدلول : " Significant " تتكون العلاقة لغوياً من جانب مادي محسوس (الدال) وجانب ذهني متطور (المدلول) ، وهذان الجانبان يكونان درجة الدلالية الأولى ، والدال يمكنه تغطية مدلولات عدة ، كأن نقول (الدال) مثلاً للإنسان إلى الحرف الأبجدي أو الإنسان في المفهوم الذي نحن بصده الحين نفسه .
ينظر : يوسف الصديق ، المفاهيم في الألفاظ الفلسفية الحديثة ، ص٢٠٣ – ٢٠٤ .

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٠٤ .

سمات الأشياء والظواهر ، وإنما تخلق رموزا أو علامات لا تربطها صلة بالأشياء وصفاتها " [١] .

ولم يغفل المفكرون العرب الخوض في محتويات الفكر (المعنى) وتعبيراته (الشكل) ، فنجد (عبد القاهر الجرجاني) قد اعتمد ثنائية اللفظ والمعنى . وهناك توافق عند العرب ، إلى تصنيف الدلالة إلى ثلاثة أصناف :

١. الدلالة العقلية ، التي تقتصر على دلالة الأثر على المؤثر ، حين يجد العقل علاقة بين الدال والمدلول ، كدلالة الدخان على النار .
٢. الدلالة الطبيعية ، التي تقوم على أساس علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ، ولا يتدخل بها الإنسان ، كدلالة الحُمْرَ ة على الَخجل .
٣. الدلالة الوضعية ، التي تُعرف بكونها اتفاقية متعارف عليها ، أي جعل أي شيء يدل على شيء آخر ، كارتباط القبة والمنارة بدلالة دينية عند المسلمين [٢] .

ويمكن القول ، إن الفكر يتكشف في الراية أو العَلَم عبر الدلالات العقلية ، أو الدلالات الوصفية ، من خلال تشكيلات عدة ، دالة على مضامين أو مدلولات عدة .

والرمز قبل كل شيء دلالة ، وغير ملزم أن يطابق معناه من حيث هو دلالة خارجية صرفة ، وليس للرمز أن يطابق معناه تمام المطابقة ، فإذا تطابق الشكل الرمزي مع مضمونه ، فانه " ينطوي من جهة ثانية على صفات أخرى مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه " [٣] .

---

[١] لجنة من العلماء الأكاديميين السوفيت ، المصدر السابق ، ص ٢٢٩ .
[٢] فاخوري ، عادل ، علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٨٠ ، ص ٢٤ .
[٣] هيجل ، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ب . ت ، ص ١٣ .

فهو يحمل معنى مزدوج ، كصورة مباشرة ، مثل صورة نسر أو نجمة أو هلال أو سيف أو لون ... الخ ، وعلينا معرفة ما وراء هذه الصورة من معنى يشكل فكراً واضحاً [١] .

وفي هذا الصدد ، يؤكد الفيلسوف الصيني (كونفوشيوس) " إن العلامات والرموز هي ما يحكم العالم أشد ما تحكمه الكلمات أو القوانين " [٢] .

فالرمز والعلامة لعبا دوراً كبيراً في التاريخ البشري ، ليس على صعيد تسجيل الحياة اليومية ، بل يحمل قدسية أشمل ، كأن يكون لكل شعب رمزه الوطني ، يعبر عنه بالراية أو العَلَم أو النشيد .

ومن الرموز ، مَن يحمل بُعداً فكرياً محلياً ، يرتبط بثقافة مرحلية ، وبالمقابل ، فان هناك رموز خالدة ، خرقت محليتها أو زمنها الذي نشأت فيه ، حتى باتت تحمل صفة (أممية) ، مثل الصليب عند المسيحيين ، والهلال عند المسلمين ، فضلاً عن الشمس والنجمة . هذه الرموز تشكل طيفاً واسعاً في أعلام الدول . وهذا ما يؤكد فاعلية البعد الديني ، في التأثير بالإنسان ، على الرغم من أن الصليب ، يُعد رمزاً قديماً في التاريخ البشري ، يحمل قدسيته قبل ظهور المسيحية بآلاف السنين ، وبأشكال مختلفة في الكثير من الديانات القديمة ، إذ كان يقدسه الفراعنة المصريون ، ويسمونه اللغة الهيروغليفية (عنخ) ، رامزاً للحياة الأبدية التي يؤمنون بها ، وهو يبدو بشكل مفتاح يحمله إله الشمس في يده ، مقترباً من أنف الملك ، إذ يعتقد المصريون القدماء ، بأن كرسي الحياة هو الأنف ، فإذا كان في تمثال أو صورة مجدوعاً ، يعني قد قضي على صاحبه [٣] . بينما يُعد الأنف عند العرب اليوم ، رمزاً للكرامة والشموخ .

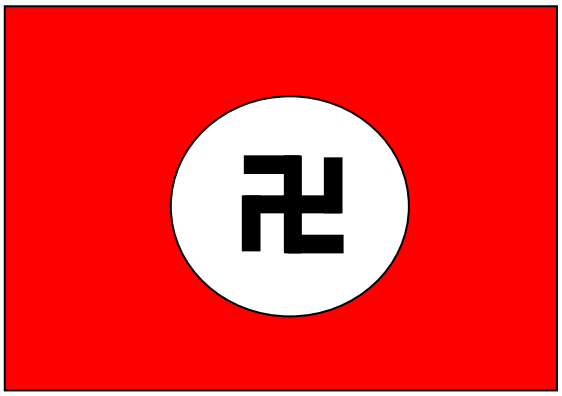
---

[١] المصدر نفسه ، ص ١٢ .

[٢] رافع ، شوقي ، عالم تحكمه الرموز ، مجلة العربي ، العدد (٤٢) ، الكويت : ١٩٩٤ ، ص ٥٦ .

[٣] رافع شوقي ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .

اتُخذ الصليب [*] عند ظهور المسيحية رمزاً للدين ، والإيمان بالسيد المسيح والكنيسة ، وقد استُثمر في الفنون والعمارة بشكل أساسي ، وفي مجالات أخرى ، بما فيها استخدامه في الأعلام والرايات خلال المواقع العسكرية . هذا الرمز الفني بتاريخه الفني وقدسيته الدينية ، عند كثير من شعوب العالم بأديانها المختلفة ، هو ما دفع (هتلر) إلى تحويله علماً للرايخ الثالث [١] ، يحمل لأول مرة في تاريخه بُعداً فكرياً سياسياً ، شكل (٢٥) .



شكل (٢٥)

عَلَم الرايخ الثالث

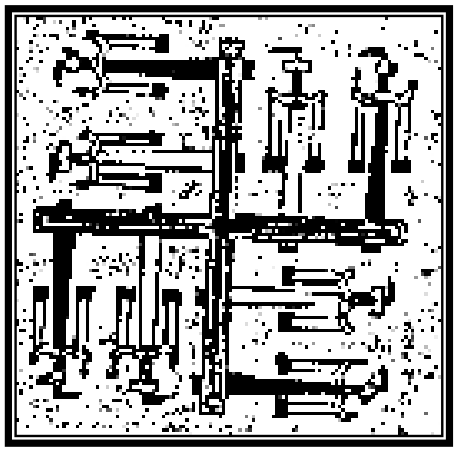
ومن الأشكال التي اتخذها الصليب ، هو شكل الصليب المعقوف ، الذي تتجه أذرعه مع عقارب الساعة ، لترمز إلى الريح والمطر والنار والبرق ، أما عند اليابانيين ، فترمز إلى العمر المديد المزدهر ، أما في الصين ، فإنها ترمز إلى جهات الأرض الأربع ، كما أن للصليب مكانة مقدسة عند الهنود ، شكل (٢٦).

---

[*] ذكرت الموسوعة (٤٠٠) شكل للصليب ، موزعة بين الشعوب والقارات ، من بينها صليب القديس بول ، أو صليب المرساة ، إذ يجتمع الصليب مع مرساة السفينة على شكل هلال ، ويكاد لا يخلو بلد أو ديانة من هذا الرمز ، فقد ظهر في الحضارة السومرية ، كما نُقش على عباءات الهنود الحمر (سكان أمريكا الأصليين) ، وعلى الفخاريات اليونانية ، وعملات جزيرة كريت ، وجدران معابد الهندوس .

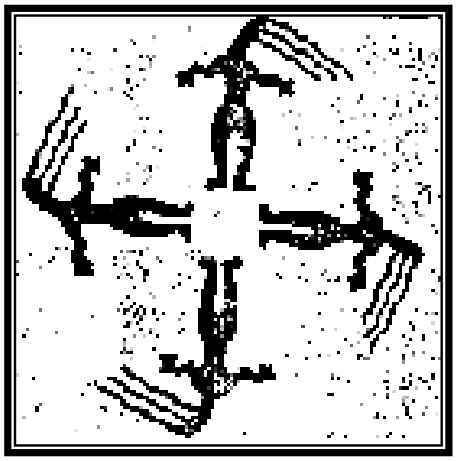
[٢] www.geographic.org/flags/germany_flags.

كما أن للصليب مكانة مقدسة عند العراقيين القدماء ، ففي الشكل (٢٧) ، نجد أربع نساء راقصات منثورات الشعر ، شكلن بحركتهن الراقصة شكل الصليب المعقوف ، وقد وجد هذا الرسم على إناء فخاري من طور حسونة ، وسميت هذه الرقصة برقصة استسقاء المطر [١] .



شكل (٢٦)

الصليب عند الهنود



شكل (٢٧)

الصليب في العراق القديم

وقد استُخدم الصليب كذلك ، ليرمز إلى منظمة إنسانية (الصليب الأحمر)، هدفها العناية بالجرحى والمرضى خلال الحرب ، كأشخاص محايدين ، وعليه تمّ اتشاح الرايات البيضاء يتوسطها صليب أحمر اللون على السيارات البيضاء والمستشفيات ، كرمز إلى السلام والحياد ، وهكذا تمّ تبني الصليب الأحمر سنة (١٨٦٣) .

وفي عام (١٨٧٦) ، تبنت الدول الإسلامية الهلال الأحمر كرمز لها ، وهي على شكل راية بيضاء يتوسطها هلال أحمر اللون [٢] .

---

[١] www.flagnet.demon.co.uk.
[٢] www.organizationflag.com.

أما الهلال ، فهو رمز تاريخي عريق وموغل في القِدَم ، فضلاً عن كونه دلالة الفأل الحسن والخير للناس ، وقد اتخذ رمزاً شعائرياً في أزمان وعصور مختلفة من قبل أمم عديدة الأجناس والأديان .

فالقبائل قبل آلاف السنين ، كانت تنقش الهلال على الصخر ، وترسمه على جدران كهوفها ، وظهر أيضاً في شعارات فراعنة وادي النيل ، ليتخذ بُعداً فكرياً عقائدياً ميثولوجياً ، وليرمز للعافية والازدهار عند المصريين [١] .

كما صوّر السومريون إله القمر (سن) على هيأة إنسان يعلو رأسه هلال ، وصوّره البابليون النقش الدال على الهلال فوق الأجزاء العليا من الأبراج والأبواب [٢] ، وكان الهلال أيضاً شعاراً للآلهة اليونانية (ارتميس) ، ومثيلتها (ديانا) ، إذ يظهر الهلال على حاجبيها وجبهتها [٣] ، إذ تبنى أبناء بيزنطة الهلال كشعار لهم لإظهار امتنانهم .

فقد حاول القائد (الاسكندر المقدوني) احتلال بيزنطة ، وكانت فكرة (الاسكندر المقدوني) هي حفر خندق تحت بوابة بيزنطية بمجيء الليل ، حتى يتفاجأ شعبها ، في الصباح ، غير أن إطلالة الهلال أحبطت الخطة ، وكشفت جيش (الاسكندر المقدوني) ، ودافع أهل بيزنطة عن بلادهم ، وانتصروا على (الاسكندر المقدوني) فقرروا الاحتفال ، وتوجوا (ديانا) آلهة لهم ، وجعلوا الهلال رمزاً لهم ، وجعلت القسطنطينية عاصمة لبيزنطة شعارها الهلال [٤] .

وعندما أصبحت القسطنطينية مسيحية ، اتخذ الهلال رمزاً خاصاً بـ(مريم العذراء) ، وفي عام (١٢٩٩) ، كان لسلطان الإمبراطورية العثمانية رؤية لنشر الهلال على العالم ، وعندما فتحت القسطنطينية في (١٤٠٣) ، أصبح الهلال يمثل

---

[١] رافع ، شوقي ، المصدر السابق ، ص ٥٧ .

[٢] الدجيلي ، فؤاد عبد الرزاق ، والهلال رمز ديني وجمالي ، صحيفة الصباح ، صحيفة يومية ، العدد ٣١٤ ، الخميس ، ٤ جمادى الآخرة ، ١٤٤٥هـ ، ٢٢ تموز ، ٢٠٠٤م ، ص١٠.

[٣] رافع ، شوقي ، المصدر السابق ، ص ٥٨ .

[٤] الدجيلي ، فؤاد ، المصدر السابق ، ص ٦٥ .

كلاً من الإسلام والإمبراطورية العثمانية ، وقد أضيفت النجمة لتمثل بُعداً فكرياً سياسياً ، وترمز للاستقلال والسيادة ، وقد رفعه الجيش على رؤوس شهود الرماح [١] .

وكانت أعلام العباسيين سوداء ذات هلال من النحاس المذهب [٢] . وفي الأندلس كان أمير أشبيلية ، يرتدي في أثناء الحروب درعاً من اللازورد مرصّعاً بهلال ذهبي وحوله نجوم ذهبية [٣] .

وكانت أعلام المرابطين والموحدين في المغرب العربي ، السود والبيض منها تحمل الأهلة ، أما علم الطلائع المغربي الكبير الذي يرمز للحرب ، فكان أزرق عليه هلال ذهبي ، وعندما ثار المغاربة في غرناطة سنة (١٥٦٨) رفرفت الأعلام الإسلامية ذات الأهلة ، وفي العهد الفاطمي في مصر والمغرب ، برز الهلال بوضوح في راياتهم [٤] .

ومن المعلوم إن عرب اليمن وحضرموت ، ما زالوا يزينون بيوتهم بقرني الوَعَل ، فالوَعَل في أيام (بلقيس) ملكة سبأ ، كان رمزاً لآلهة القمر ، وقد نحتت رؤوس الوعول على معبدها وقتذاك [٥] .

مما تقدم نجد في بعض الأحيان ارتباط النجمة بالهلال ، وهناك عدة تفسيرات حول الهلال والنجمة ، وطبقا للموسوعة القضائية للإسلام ، نجد إن الظهور الأول لها في نص إسلامي على عملات معدنية في عام (٦٩٠م) [٦] . والهلال والنجمة يرمزان إلى التركيز والانفتاح والنصر ، بالإضافة إلى السيادة واللاهوت .

---

[١] رافع ، شوقي ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .
[٢] العبيدي ، صلاح ، مصدر سابق ، ص ٥٦ .
[٤]. www.aslameflag.com.
[٤] أشياخ ، يوسف ، المصدر السابق ، ص ٣٥ .
[٥] احمد ، آي ، وي ، إشارات في السماوات : منظور فلكي إسلامي على الدين والعلم ، ١٩٩٢ ، ميريلاند ، ص٣٤ .
[٢] www.gabn.net/hassan/crescent.htm.

وفي إشارة إلى الأصول المحتملة للهلال والنجمة على العديد من الأعلام الإسلامية ، وبالعودة إلى الدلالات الهندسية للكعبة المشرفة ، العالم الفلكي (هوكنز) جادل انه أظهر بدقة اقتران ظاهرتين سماويتين ، هما دوران القمر وارتفاع نجم سهيل ، النجم الألمع بعد كوكب الشعرى ، في مخطوطة عربية من القرن الثالث عشر من قبل (محمد بن أبي بكر الفارسي) ، التي تطرح بأن الاقتران يبدأ بمحيط القمر الهلالي [١] ، وهو رمز قديم للآلهة العذراء التي ما زالت تظهر في العديد من الأعلام الوطنية للأمم الإسلامية ، كالجزائر ، وموريتانيا ، وتونس ، وتركيا ، كذلك في علم كازاخستان يكون الهلال محوراً على شكل حفر ، وإيران محوراً على شكل لفظ الجلالة ، ووجد الهلال كذلك في أعلام كل من ماليزيا ، باكستان ، جزر المالديف ، تركمنستان ، أوزبكستان ، الصحراء الغربية ، أذربيجان ، وهذا يدلل على فاعلية البعد الفكري ، وحضوره كوعي جمعي معبر عنه بالرمز على مرّ الزمان .

أما الشمس ، فقد استخدمت كرمزٍ عند الحضارات العراقية القديمة لارتباطها بالآلهة العراقية (شمش) ، وكانت له قدسية ، ومسلة حمورابي ، ونرام – سن ، مثال على ذلك . امتد هذا التقديس للشمس إلى المصريين الفراعنة (راع) واعتبروها رمزاً أنثوياً مقدساً [٢] . وحتى في العقائد القديمة ، التي تحوّرت عند بعض الشعوب بعد دخولها الإسلام ، فاتخذوا الشمس رمزاً لهم .

أما النسر ، فقد اتخذ هذا الطير أهمية خاصة عند العراقيين القدماء ، كرمز لحماية المدينة والقوة ، وجاء ذكره في الكتابات القديمة بصيغة (نشرا) ، تسبقه كلمة (مرن) ، بمعنى سيدنا . كما لا يخفى أن للنسر أهمية خاصة في عبادات مصر ، فهو (حورس) ، وعبدوه في الجزيرة العربية [٣] .

---

[١] احمد ، آي ، روي ، المصدر السابق ، ص ٣٤ .
[٢] ارمان ، أدولف ، المصدر السابق ، ص ٥١٦ .
[٣] الشمس ، ماجد عبد الله ، المصدر السابق ، ص ٥٢ .

وقد خصّ القرآن الكريم النسر بالذكر مع آلهة عربية أخرى مثل ود ، سواع ، يغوث ، يعوق ، نسرا ، إذ قال تعالى ((وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا)) [١] .

لقد أولى العرب اهتماماً بالغاً بالنسر ، وعلى الأخص في حضارة الحضر ، إلاّ أنهم لم يشيدوا له أيّ معبد ، وإنما نجده يظهر إلى جانبي إله الشمس في منحوتاتهم ، كذلك نُحِتَ في بعض أقواس المدينة ، مثل البوابة الشرقية تجاه الشمال في سور المعبد ، كما يُلاحظ إلى جانب الراية الحضرية ، التي تزدان بشكل النسر المتوج لها ، شكل (٢٩) [٢] .

شكل (٢٩)

---

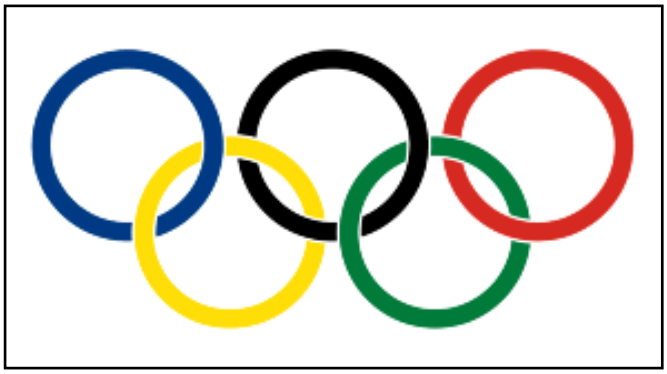
[١] سورة نوح ، الآية (٢٣) .

[٤] Segal, J. B., Odessa the Blessed City, Oxford, ١٩٧٠, P. ٥١.

النسر في أعلى الراية الحضرية

من المعلوم ، إن الألوان ومعانيها ودلالاتها لمختلفة ، غير متفق عليها بين ثقافات شعوب العالم ، فإن دلّ السواد على الحزن عند بعض الشعوب ، لا يعني ذلك تعميمه على جميع ثقافات شعوب العالم المختلفة ، وسيبقى هناك اختلاف في البعد الفكري الذي يحمله اللون الواحد بين الشعوب ، وإذا ما اتفق الناس ، أن يكون خضاب الدم يحمل بُعداً دينياً دالاً على الشهادة ، أو بُعداً سياسياً ، يشير إلى النضال المسلح ، والعنف ، والثورة ، والثورية ، والحرب ، والمجازر ، والتاريخ الدموي للمستعمرين ، فتلك ليست إلاّ تصورات وبديهيات جاء بها الناس ، لمجرد تشابه لون الدم مع كلمة (الأحمر) ، الدالة على ذلك اللون ، فربما هناك ثقافات ترى عكس ذلك ، بل تعد هذا اللون ، لون الحب والانسجام والعاطفة ، وما إلى ذلك .

وهذا ما نشهده في كثير من أعلام الدول الحالية ، وقد يدل لون ما على شعب ما مجازياً ، رغم أنه لا يوجد سبب لذلك ، ففي شعار أو علم الألعاب الاولمبية ، نجد إن الشعوب الأفريقية يرمز لها باللون الأسود ، والآسيوية بالأصفر . إن العَلَم الاولمبي بخلفيته البيضاء ، وحلقاته المتعددة الألوان ، هو رمز جميل للمثال الاولمبي ، أي السلام والتفاهم من خلال منافسة رياضية دولية ، وان حب الرياضة والنشاط البدني ، من الأوجه المشتركة للتجربة البشرية ، شكل (٣٠) .



شكل (٣٠)

العَلَم الأولمبي

وفـي المقابـل ، فـإن علـم الأمـم المتحـدة ، شـكل (٣١) ، يحمـل أيضـا بعـداً فكرياً ًوَحدَوياً ، فهو يرمز إلى هيأة حاكمة عالمية أو منظمة للتعاون بين حكومات العالم ، والأمم المتحدة تؤدي دوراً فاعلاً في حلّ النزاعات الدولية ، وصنع السياسات وتطبيقها ، والأعضاء فيها هي دول ذات سيادة .

شكل (٣١)

عَلَم الأمم المتحدة

ولو نظرنـا إلـى رايـة الأمـم المتحـدة ، فمن البديهي أن نجد عَلَم جامعـة الـدول العربيـة ، يحمـل ذات البعـد الفكـري الوحـدوي ، ممـثلاً بلونـه الأخضـر ، ورمـوزه التشكيلية كالهلال المتجه إلى الأعلى ، والسلسلة الصفراء مكونـاً شكلاً دائريـاً ، يمثل

اتحاد الدول العربية جميعاً حسب عددها ، في وقت تبني العَلَم ، في الوقوف جنباً ً إلى جنب في الأزمات ، شكل (٣٢) .

شكل (٣٢)

عَلَم الجامعة العربية

وفي تقصي الأبعاد الفكرية السياسية ، نتلمس في العصور القديمة ، الدول التي لها كيانات سياسية كاملة ، كانت محدودة العدد ، وأكثرية تلك الدول هي إمبراطوريات واسعة ، مع وجود كيانات دولية صغيرة ، على شكل إمارات أغلبيتها ناقصة السيادة ، وغير مؤثرة في العلاقات الدولية .

وحين كانت الدول الإسلامية ترزح تحت سيطرة الدولة العثمانية ، التي سيطرت على أقاليم واسعة من أوربا وآسيا وأفريقيا ، منذ القرن الخامس عشر الميلادي إلى أوائل القرن العشرين ، وبعد حدوث الانقلاب السياسي في عهد السلطان (سليم الأول) [١] ، واجهت السياسة العثمانية في الوطن العربي ، سلسلة من الانتفاضات والثورات المحلية ، وذلك منذ النصف من القرن السادس عشر وقد ازدادت هذه الانتفاضات حين أخذت الدولة العثمانية بالضعف في القرن الثامن عشر

[١] الحسني ، عبد الرزاق ، تاريخ العراق السياسي الحديث ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ب. ت ، ص ٣٥ .

[1] ، فاتسعت قاعدة التحدي وعبر الشعب العربي في أكثر من بقعة من بقاع الوطن العربي عن مقاومته للاحتلال العثماني فوصلت الثورات الشعبية في المدن والريف فزادت الهوة ما بين العثمانيين والعرب في القرن التاسع عشر [2] .

نظراً لنمو الوعي القومي ، اتخذت الانتفاضات والثورات العربية أشكالاً مختلفة ، وشارك فيها فئات الشعب العربي كلها ، وكان لها الدور الكبير في إيقاظ الشعور ، فكانت أرضاً خصبة لرفع الرايات والشعارات المناهضة للوجود الأجنبي .

دخلت الدول العثمانية الحرب العالمية الأولى بجانب ألمانيا ، وقد انهزمتا سوية في الحرب ، واحتلت دول الحلفاء لأكثرية الأجزاء المتبقية من الإمبراطورية السابقة [3] .

ثم أصبحت أكثرية الدول الأوربية مسيطرة على أرجاء واسعة من العالم ، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وفرضت سلطانها على شعوب كثيرة [4] ، وأصبحت تلك الأقطار مستعمرات تابعة لهذه الدول أو تحت حمايتها . لقد كان الاستعمار الأوربي هو الأقوى بفعل التقدم الصناعي الذي شهدته أوربا ، واستطاع أن يطوّق الدولة العثمانية ، وينتزع منها ما يمكن انتزاعه .

لقد تقاسمت بريطانيا الدور الاستعماري مع فرنسا ، ففي الوقت الذي اتجهت فيه بريطانيا نحو العراق ، والخليج العربي ، وشبه الجزيرة العربية ، ومصر ، والسودان ، تركزت أطماع فرنسا في المغرب العربي ، وجزء من الصومال ، وقد

---

[1] مؤنس ، حسين ، الشرق الإسلامي في العصر الحديث ، ب. ت ، القاهرة : ص ٢٠ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٣٢٠ .
[3] فيشر ، هـ . أ . ل ، تاريخ أوربا ، ت : مصطفى زيادة وآخرون ، ط ٣ ، دار المعارف ، مصر : ١٩٦٦ ، ص ٤٥٩ .
[4] المصدر نفسه ، ص٤٦٠ .

كان لايطاليا مطامع استعمارية كذلك في ليبيا وارتيريا ، وجزء من الصومال ، كما شهدت هذه الفترة ظهور الحركة الصهيونية ، وتوجهها نحو فلسطين [١] .

وفي خضم هذه الأحداث ، وقع كل من العراق والخليج العربي وشبه الجزيرة العربية ومصر والسودان والمغرب والصومال وليبيا وارتيريا وفلسطين بيد المستعمرين الجدد [٢] ، الأمر الذي وضع الشعوب التي عانت من الاستعمار المنهار ، ومنها الشعب العربي المسلم أمام مهماته النضالية من جديد ، فكان لابد أن يتصدى للدول الاستعمارية الجديدة ، مستهدفاً التحرر والاستقلال والوحدة ، بعد أن يئس من (عدالة) الحلفاء التي تشدقوا بها كثيراً ، وهكذا بدأت سلسلة من الثورات في أرضنا العربية تهز الاستعمار هزاً .

تجسدت هذه الثورات ، في ثورة (١٩١٩) في مصر ، وثورة (١٩٢٠) في العراق ، وثورة (١٩٢٥) في سوريا ، فضلاً عن ثورات شعبنا العربي المسلم في ليبيا والمغرب ضد المستعمرين الإيطاليين والأسبان والفرنسيين [٣] . وبعد الحربين العالمية الأولى والثانية ، أفل ظل الاستعمار تدريجياً ونالت أكثرية الشعوب استقلالها ، ولم تبقَ سوى مستعمرات قليلة في بعض المناطق المتخلفة أو في جزر نائية [٤] .

من كل ما تقدم من أحداث سياسية ، جرت بوقع سريع ومؤثر ، ترى الباحثة إن البعد السياسي أصبح بعداً فكرياً سائداً ، حمل سمة العصر المتسم بالصراع بفعل أطماع الدول الغنية في الدول الفقيرة ، وسيادة مفهوم المصالح على مفهوم القيم ، لذا تحتم على الفكر التعامل مع معطيات جديدة تراجعت إزاءها الأبعاد الدينية والأخلاقية لدى المستعمر خاصة .

---

[١] تايلر ، أ.ع.ب. ، تاريخ الحرب العالمية الثانية ، ص٧٤ .
[٢] المصدر نفسه ، ص٧٤ .
[٣] فيشر ، هـ . أ . ل ، المصدر السابق ، ص ٤٥٩ .
[٤] الجاوشلي ، هادي رشيد ، دول العالم ، مطبعة دار الجاحظ ، بغداد : ١٩٨٦ ، ص ٢٠ .

وبالتالي ازداد عدد الدول في العالم ، كما أن أنظمتها السياسية مختلفة ، فمنها البرلماني ، أو الدستوري ، أو الملكي ، أو الجمهوري ، أو مستقلة ، وأصبح لكل دولة من تلك الدول ، راية أو عَلَم يدلّ عليها ، ملخصاً كل ما مضى من تاريخ نضالي مشرف ضد الاستعمار ، ومخلداً الدماء التي سالت من أجل تحقيق الحرية .

فنجد كثيراً من أعلام الدول العربية ، قد دلّت على ذلك في أعلامها الحالية، فعلى سبيل المثال ، نأخذ علم الدولة العراقية منذ عهد الاستقلال ، فقد عانى العراق ما عاناه أخوته العرب المسلمين من الاستعمار بشتى أشكاله ، منذ اندلاع الحرب العالمية الأولى ، التي تعاونت فيها الدولة العثمانية مع دول المحور ، وعلى ذلك احتل الجيش البريطاني البصرة عام (١٩١٤) ، ودخل الناصرية والعمارة ، حتى وصل بغداد واحتلها عام (١٩١٧) ، وفي عام (١٩١٨) انتهت الحرب ، وبانتهائها أصبح العراق مستعمراً من قبل بريطانيا ، وحدثت اضطرابات في كثير من المدن العراقية ، استمرت حتى عام (١٩٢٠) [١] ، إذ هبّ الشعب العراقي بأسره من الشمال إلى الجنوب ضد الاحتلال ، مطالباً بالاستقلال ، فقامت ثورة العشرين [٢] ، التي أكدت أن الحرية تُأخذ ولا تُعطى ، والثورة هي الطريق الوحيد لإنجاح قضية الحرية مهما كانت التضحيات .

أحدثت هذه الثورة اضطرابات كثيرة في مدن العراق ، وتشكلت سلطة وطنية على أثرها ، وتحت الضغوط الكثيرة ، أذعنت بريطانيا إلى الاستسلام للواقع ، وتغير الوضع السياسي في العراق ، وتأسس حكم وطني مرتبط بالاحتلال ، وتم تأسيس الدولة العراقية عام (١٩٢٠) ، وتشكلت أول حكومة عراقية ، وفي حزيران (١٩٢١) نُودي بـ (فيصل بن الحسين) ملكاً على العراق [٣] ، وأُعلن تأسيس الدولة العراقية الملكية الوراثية الديمقراطية الدستورية ، وتوج الملك (فيصل الأول) ملكاً

---

[١] كوتلوف ، ل . ن ، ثورة العشرين الوطنية التحررية في العراق ، ص١٧ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ١٨ .
[٣] البصير ، محمد مهدي ، تاريخ القضية العراقية ، مطبعة الفلاح ، بغداد : ١٩٢٣ ، ص ٣٥٩ .

على العراق ، بعد إجراء استفتاء شعبي ، وتم تشريع الدستور العراقي عام (١٩٢٢) [١] .

وتقرر عَلَم الدولة العراقية ، المتكون من اللون الأخضر والأبيض والأسود والأحمر ، ونجمتين سباعيتين ، وكان اللون الأحمر دلالة التضحية والنضال ضد الاستعمار ، وبهذا فهو يحمل بُعداً فكرياً سياسياً بين طياته ، ليعكس إيديولوجية الدولة الجديدة ، شكل (٣٣) .

شكل (٣٣)

العَلَم العراقي الملكي

ولكن الوضع السياسي لم يكن مستقراً ، مما أدى إلى سقوط الملكية وتأسيس الجمهورية ، إذ قامت ثورة ١٤ تموز المجيدة عام (١٩٥٨) ، إذ تولى (عبد الكريم قاسم) رئاسة الوزراء للعراق مدة من الزمن [٢] . تعرّض فيها العَلَم العراقي للتغيير ، حسب الفكر السياسي للدولة حينذاك ، ويمثل أدواراً مجيدة في تاريخ العراق ، ويبقى اللون الأحمر ، هو الرمزية اللونية التي تمثل نضال الشعب العراقي من أجل نيل الاستقلال والحرية والثورة ضد ما عاناه ، شكل (٣٤) .

---

[١] غروبا ، فرتيز ، رجال ومراكز قوى في بلاد الشرق ، ت : فاروق الحريري ، مطبعة حسام ، ج ١ ، بغداد : ١٩٧٩ ، ص ٦٢ .

[٢] الجبوري ، إبراهيم ، سنوات من تاريخ العراق ، النشاط السياسي المشترك لحزبي الاستقلال والوطن الديمقراطي في العراق ، المكتبة العالمية ، بغداد : ص ٣٨٤ .

شكل (٣٤)
العَلَم العراقي الجمهوري

وفي عام (١٩٦٣) ، وقيام انقلاب ٨ شباط ، الذي أنهى حكم (عبد الكريم قاسم) في العراق ، والتوقيع على ميثاق الوحدة بين مصر وسوريا والعراق ، في ١٧ نيسان ، إذ تمّ إصدار قانون عَلَم جديد في العراق [١] ، والذي يرمز بنجومه الخضراء الثلاث ، إلى البُعد الفكري السياسي الوحدوي بين تلك الدول .

بقي هذا العَلَم ، هو العَلَم الرسمي للعراق حتى عام ١٩٩١ ، إذ أضيفت إليه كلمة (الله أكبر) ، وهو العَلَم المعتمد حالياً [*] ، شكل (٣٥) .

شكل (٣٥)
العَلَم العراقي

[١] الدرة ، محمود ، ثورة الموصل القومية ١٩٥٩ ، فصل في تاريخ العراق المعاصر ، منشورات مكتبة اليقظة العربية ، بغداد : ١٩٨٧ ، ص .

[*] تمّ اختيار تصميم عَلَم عراقي جديد ، من قبل مجلس الحكم المؤقت ، ولكنه لم ينل الرضا والقبول من قبل الشعب العراقي ، وتمّ رفضه وبقي العَلَم العراقي كما هو .

البُعد الفكري للراية الإسلامية

ورد في الذكر الحكيم ((أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ * وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ)) [1] .

ففي القرآن الكريم ، نجد آيات كريمة ، تصوّر عظمة الخالق في كمال خلقه ، من إنسانٍ وحيوان ونبات وجماد ، وما كساها من ألوانٍ آية في الإبداع ، والذي جاهد الإنسان بأساليب شتّى إلى اللحاق بها وبجمالها ، عن طريق المحاكاة، ومن هذه الآيات قوله تعالى ((وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ)) [2]، وقوله تعالى ((يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ * وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ)) [3] ، وقوله تعالى ((وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ)) [4] ، وقوله تعالى ((وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى)) [5] ، وقوله تعالى ((وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلَى فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ)) [6] ، وقوله تعالى ((اسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ)) [7]، وقوله تعالى ((بَيْضَاءَ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ)) [8] ، وقوله تعالى ((الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ مِنَ الشَّجَرِ

---

[1] سورة فاطر ، الآيتان (٢٧ – ٢٨) .
[2] سورة البقرة ، الآية (١٨٧) .
[3] سورة آل عمران ، الآيتان (١٠٦ - ١٠٧) .
[4] سورة الأعراف ، الآية (١٠٨) .
[5] سورة طه ، الآية (٢٢) .
[6] سورة النمل ، الآية (١٢) .
[7] سورة القصص ، الآية (٣٢) .
[8] سورة الصافات ، الآية (٤٦) .

الأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَا أَنْتُمْ مِنْهُ تُوقِدُونَ)) [1] ، وقوله تعالى ((أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ)) [2] ، وقوله تعالى ((مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ)) [3] ، وقوله تعالى ((اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ)) [4] ، وقوله تعالى ((أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ)) [5] ، وقوله تعالى ((وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ)) [6].

من هذه الآيات الكريمة ، يستوحي الإنسان المسلم صوراً عميقة الأثر في قيمة اللون ودلالته ، وصلته بالنفس الإنسانية ، بما تحب أو تكره من ظواهر أو بواطن الوجود . فنجد إن اللون الأسود قد دلّ على ظلمة الليل مرة ، ومرات عدة كان إشارة إلى المجرمين والكفار والمنافقين ، إذ ورد ذكرهم في القرآن الكريم ، أما اللون الأبيض فهو دلالة الهداية والنقاء والصفاء والحب والخير ، وكل المشاعر الإنسانية الطيبة ، ويتداخل مع القدسية ، وهو رمز لصفة الخالق ، ونجدها في العرف الشعبي بمقولة (راية الله بيضاء) ، ثم جاء في لون الكفن ، ولباس الإحرام خلال شعائر الحج ، ولا غرابة إذ حاكى عقائد سابقة للإسلام .

أما اللون الأزرق ، فكان يدل على زرقة السماء المنعكسة على صفاء البحر ، وورد اللون الأحمر في وصف الجبال ، والأصفر يدلّ مرة على نضج الثمار ، وعلى

---

[1] سورة ياسين ، الآية (٨٠) .
[2] سورة الحج ، الآية (٦٣) .
[3] سورة الرحمن ، الآية (٧٦) .
[4] سورة الحديد ، الآية (٢٠) .
[5] سورة الزمر ، الآية (٢١) .
[6] سورة النمل ، الآية (١٣) .

مشهد يوم القيامة مرة أخرى ، وكذلك يدلّ على البهجة ، قال تعالى : ((قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ)) (*) .

أما اللون الأخضر فهو دلالة الجمال والشجر والنبات والثمر والطير والفراش والثوب ، وهو أكثر الألوان متعة في الذكر الحكيم ، قال تعالى : ((أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقاً)) (**) .

إن القران الكريم مصدر التشريع الرئيس في الإسلام ، يُعد كلّ ما صدر عنه من المسلمّات أو الثوابت ، التي لا يحيد عنها المسلم ، خاصة فيما يتعلق بالآيات المحكمات ، وفي موضوع الراية ، هناك تأكيد للإيمان بهذه الثوابت ، كما في كتابة اسم الجلالة ، أو الله اكبر ، أو لا اله إلا الله ... مما يشير إلى عقيدة التوحيد ، كذلك الحال في موضوع اللون ، إذ يُستخدم تبعاً لمدلولاته الواردة في القرآن الكريم .

وللألوان بُعد فكري وعالمي ، وتأثير عميق في دواخل النفوس ، فتظهر بهيأة ملموسة لما ندعوه بالذوق الجمالي المتماشي مع سجية كل إنسان ، وتارة أخرى بنفس إيماني وروحانيات واعتقادات ، يتداخل في كنفها الدين والأعراف والأسطورة للمجتمعات ، واختلاف الشجون فيه يدعو للعجب . وقد استخدم اللون في الرايات ، ليدل على مجموعة من الأفراد يعيشون على ارض واحدة ، أو كإشارة إلى السفن التي تخوض عباب البحر ، وأيّ لون يستخدم لا يملك الخاصية المشتركة بينه وبين ما يدلّ عليه من تصور مفترض إلاّ في الفن ، إذ نجد صلة وثيقة ما بين الشكل والمضمون (١) .

(*) سورة البقرة ، الآية ٦٩ .

(**) سورة الكهف ، الآية ٣١ .

(١) هيجل ، المصدر السابق ، ص١٧ .

وفي الفكر الديني ، جاءت دلالات اللون تعبيرية أو حسية أو رمزية أو جمالية ، وارتبط اللون بمصدرين جوهريين ، أولهما النور القادم من السماء المقترن بالخالق الأعلى ، فهو (نور الله سبحانه) ، أو (نور القلوب) لما يعنيه الإيمان المنوّر في دواخل النفس المظلمة ، فاللون لا يقف في حدود الإدراك الحسي الجمالي له ، بل يتعدى ذلك إلى الإدراك ببصيرة النفس ، ومعرفتها الكامنة وراء الأشياء . وثاني الحوافز المرتبطة باللون ، هي العين كأداة حاسة لذلك النور واللون والعين ، ذكرهما الله تعالى في مجمل نعمه على الناس ، ناهيك عن اعتبار اختلاف الألوان في ناموس الطبيعة ، والخلق بحد ذاته ، معجزة ربانية تدعو للانتباه .

إن التجذّر في محتوى الفكر وأبعاده التي يمكن أن تتضمنه الراية أو العلم ، تتعدد وتتنوع لتشمل إبعاداً فكرية سائدة ، وتشكل الأولوية في اهتمامات المجتمع ، كالبعد الفكري الديني أو السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي .

لو أخذنا بداية الفكر الديني ، نرى إن الإسلام قد شكّل بمجيئه انقلاباً حضارياً وفكرياً كبيراً في الجزيرة العربية ، والمناطق المحيطة التي تأثرت بالإسلام وفكره العقائدي ، واضعاً قواعد ومفاهيم لم تكن موجودة ، كتجاوز الولاء الفكري على الولاء القبلي ، وفتح آفاق شاسعة للعقلية العربية المسلمة في التفاعل مع الحياتين الدنيا والآخرة ، أو مع القوى المادية والروحية على السواء .

إن الفكر الديني الإسلامي ، كان وسيلة وغاية في الوقت ذاته ، وله دور حاسم في نشر الإسلام ، الذي بان تأثيره على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والجمالية التي نشأت في ظل الإسلام ، وإذا كانت الرايات تستخدم في الجاهيلة ، فان الإسلام لم يأتِ بتشريع في تحريمها ، بل قَبِلَها وتعامل معها كرموز فكرية ضرورية في السياسية والميدانية ، وقد ظهر هذا الفكر في الرايات والأعلام ، التي احتلت أهمية خاصة عند القبائل التي كانت تُعرف برياتها وبقيمتها الاعتبارية . وكانوا يتنادون بها في الحروب ، ليستمدوا عزمهم وقوتهم من رفرفتها في ساحات المعارك

، آخذة بعدها الفكري من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة [١] ، في الثبات ونصرة الدين .

ففي ظرف صعب في حياة الأمة الإسلامية ، عندما تآلفت الأحزاب ضد المسلمين في هذا الظرف ، وبإيمان الرسول الكريم صلّى الله عليه وآله وسلم بالنصر ، قال الرسول الكريم : " غداً سأسلم الراية إلى رجلٍ يُحبُّالله ورسوله ، ويُحبه الله ورسوله " ، فسلم الراية إلى الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام ، فكان نموذجاً للثبات ، وقاد المسلمين إلى النصر .

من هذا ، تتضح أهمية الراية ، ودورها الحاسم في تعزيز النصر ، وترى الباحثة ، إن في الإسلام بُعداً فكرياً عميقاً لا يُستحضر من خلال التفكير الاستدلالي فحسب ، بل هناك بُعداً إيمانياً وجدانياً ، يستكمل شخصية المسلم ويدلل على تقواه .

وعن حديث لـ (زياد بن قضعة) ، يقول : " حين تضعضعت ميمنة أهل العراق ، فجاءنا علي عليه السلام ، ومعه بنوه حتى انتهى إلينا ، فنادى بصوت عالٍ جهير ، لمن هذه الرايات ، فقلنا رايات ربيعة ، فقال : بل هي رايات الله ، عَصِمَ أهلها وخَزِرهم وثبّتَ أقدامهم ، ثم قال لزياد ، وهو حامل راية ربيعة يومئذ : يا فتى ألا تَّدني رايتك هذه ذراعاً ، فقلت بلى والله وعشرة أذرع ، ثم مال بها هكذا فأدنيتها ، فقال علي : حسبك مكانك " [٢] .

إن رايات القبائل العربية ، لم تعد تمثل بُعداً قبلياً محضاً ، بل باتت تعبر عن ولاء هذه القبيلة للإسلام ، وجمع شمل العرب وتوحدهم ، كراية بني سعد الخضراء ، التي ضمت بطياتها بني أسد جميعاً [٣] .

---

[١] جواد ، مصطفى ، المصدر السابق ، ص ٥٧٣ – ٥٧٤ .

[٢] المجلسي ، بحار الأنوار ، فصل الأذان والإقامة ،

[٣] النقشبندي ، أسامة ناصر ، الرايات والألوية في التاريخ العربي حتى العصر العباسي ، آفاق عربية ، العددين (٧ – ٨) ، السنة الرابعة والعشرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٩ ، ص ٦٠ .

وكان لكل قبيلة في الإسلام راية أو عَلَم خاص بها ، يختلف عن باقي القبائل ، لكنها تخدم غرضاً واحداً ، هو رفع حمية المقاتل ، ودفعه للإقدام على العدو ، وهزم معنوياته ، التي تضطرب ما إن ترى جيش المسلمين قلباً واحداً شجاعاً ، لا يُكسر ما دامت رايته خفاقة في ساحة المعركة ، فبانتكاس الراية ، يتشتت أيّ جيش ويُهزم [*] .

وعليه ترى الباحثة ، إن الراية توحيد لمجموعة أو أمة ، ذات قيمة اعتبارية محفزة للقتال ، ولها بُعدها الفكري للمسلم ، في نصرته لدين الله الحقّ . أما الكافر ، فالراية ، لا تشكل عنده إلاّ نصرة القبيلة أو السلطان ، فهناك قيمة كاملة في الراية ، لا يمكن تقصيها بالشك ، أي تغلّب البُعد الفكري على البُعد الجمالي هنا .

---

[*] وفي الرايات يقول الشاعر :

وقل رايات قومه وحده وهم ... من خيفة القتل قد ولوا على الدبر
ويوم سلع فسل عمراً غداة ثوى ... منه بنجد على الرمضاء منعفر
وقاد عمرو بن معدي في عمامته ... مطوقاً منه طوق الذل والصغر
ويوم بدرٍ سلوا الرايات خافقة ... ماذا لقوا من هريت الشدق ذي مرر
ويوم صفين إذا مالت صفوفهم ... واجعل القوم خوف الموت كالحُمر

جواد ، مصطفى ، المصدر السابق ، ص ٥٧٦ .

المبحث الثالث

الأبعاد الجمالية في تصميم الأعلام الإسلامية

لاشك إن أول مظاهر الوعي الجمالي ، قد بدأ مع الإنسان الأول ، في المراحل المتقدمة من عهده ، وبالأخص في مرحلة إنتاج القوت ، لأن الإنسان قبل هذه المرحلة ، كان منشغلاً بتدبير حياته في مواجهة بيئة تزخر بالمجاهل والصعوبات ، التي لم يُقم لها الحد الأدنى من التفسير . لذا تمثل مرحلة إنتاج القوت ، بداية نهضة باتجاه وضع أبجديات المعرفة الإنسانية والعلوم ، فضلاً عن وضع التفسيرات الأولية لمظاهر الوجود ، والأسرار المحيطة به .

وبالإمعان فيما أُنجز عبر أطوار الحضارة الإنسانية ، وما كُشف عن رؤى واعية ، إلى الطبيعة وما ورائها ، تظهر النتاجات الفنية الحضارية ، لوادي الرافدين ووادي النيل ، وحضارات الشرق القديمة ، تأكيد وجود نمط من التفكير الجمالي الذي يقف ورائها .

وفي العصور اللاحقة لتلك الحضارات ، حتى الوقت الحاضر ، تعددت الطروحات الجمالية والفنية ، ولم يُبلور مفهوم محدد للجمال ، وفقاً لمتغيرات فكرية وبيئية وأسلوبية عدة . فذهب الجماليون في الجمال مذاهب شتى ، فمنهم مَن وجه في الطبيعة ، فكانت رؤيته مادية ، ومنهم مَن أنكر ماديته ، وأعزاه إلى عالم المُثل والقوى الروحية الفاعلة فيه .

وبما أن البُعد الجمالي يُشكل محوراً أساسياً في البحث الحالي ، فإن الباحثة معنية بتقصّي موضوع الجمال فلسفياً وفنياً ، وبالقدر الذي يمكن أن يُحدد البُعد الجمالي الذي يقف وراء الراية أو العَلَم .

الجمال في الفكر الفلسفي

اشتملت الفلسفة الإغريقية على اتجاهين مختلفين ، يتجه الأول نحو مادية الحياة ومعطياتها الحسية ، فيما يتجه الآخر اتجاهاً مثالياً يتعاطى مع العقل ، ومما عزز من حدة الصراع ، توافق فنون ذلك العصر مع كلا الاتجاهين ، وهو ما أوجد أرضية عملية وتطبيقية لذلك التنظير [١] .

مثلت فلسفة (افلاطون ٤٢٧ – ٣٤٧ ق. م) ، الاتجاه المثالي الذي مهّد له (فيثاغورس وبارفيدس وسقراط) ، فمنح الجمال قيمة كبيرة نقية من الأعراض والمعطيات الحسية الخادعة ، المتعلقة بظواهر الأشياء ، لا حقيقتها لجوهرية ، " فليس الجمال هو الصورة الحسية التي تُحدث في النفس لذة حسية جمالية ، وإنما الجمال الحقيقي هو جمال الحق وجمال الخير " [٢] .

وفق هذا الاعتبار ، رفض (افلاطون) الفن الذي يُحاكي الطبيعة ومظاهرها ، ودعا إلى محاكاة مستنيرة ، تُحاكي عالم المُثُل ، وبهذا يقول : " لابد أن تكون هناك محاكاة حقّة لا زائفة ، وإن أولئك الذين يبحثون عن أفضل أنواع الغناء والموسيقى ، يجب أن لا يبحثوا عما هو سارٍ بل عما هو حقيقي " [٣] .

أما (أرسطو ٣٨٤ – ٣٢٢ ق. م) ، فقد ارتكز بنظريته الجمالية على أساس إنكار عالم المُثُل بتوصيف افلاطون ، فالجمال برأيه ، موجود في الواقع من حولنا تدركه الحواس ، فمثال الجمال موجود في نطاق الإنسان ، والذي يتميز بالترتيب والتناسق [٤] . وبهذا التمّيز ، فإن محاكاة (أرسطو) ، هي قبول الواقع مع التعديل والتحسين لذلك الواقع ، بفعل قدرة الإبداع التي تتقصى النموذج ، وتكون المحاكاة

---

[١] ماجد ، علي مهدي ، الحدس وتطبيقاته في الرسم الحدس ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ ، ص ٤٢ .

[٢] بدوي ، عبد الرحمن ، افلاطون ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ١٩٤٣ ، ص ٢٣٨ .

[٣] مجاهد ، عبد المنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة : ١٩٩٧، ص ١٨ .

[٤] الفارابي ، أبو نصر ، كتاب الجمع بين الحكيمين ، قدّم له وحققه : البير نصري نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت : ١٩٩٩ ، ص ٩٩ .

هي محاكاة النموذج الكامن في الواقع ، وهذا ما يقلص الفجوة بين (افلاطون وأرسطو) .

لقد أفاد فلاسفة الإسلام ، من الطروحات الفلسفية للجمال ، وعلى الخصوص ما جاء به (افلاطون وأرسطو) ، محاولين التوفيق بين المذهبين ، وبالقدر الذي يتلاءم مع الشريعة الإسلامية ، ومنهجها الوسطي بين العالمين المادي والروحي .

فقد كان (الفارابي) ميّالاً نحو فلسفة (أرسطو) ، حين أعطى للحواس وفاعليتها أهمية في تكوين صورة عقلية كلية للأشياء ، وهو يربط ما بين الجمال والخير ، فالجمال يرتبط بالغائية المتصلة بالقيم الراقية ، والجميل عند (الفارابي) يصبح " الشيء الذي يستحسنه العقلاء " [١] .

أما (أبو حيان التوحيدي) ، فقد وضع نظريته العربية الجمالية بتأثير من آراء معاصريه من المفكرين العرب ، والأدباء والفنانين الذين اهتموا بالصياغة الفنية [٢] .

ويرى (أبو حيان التوحيدي) ، أن تذوّق الجمال يقرره عاملان ، الأول اعتدال مزاج التذوق ، والثاني تناسب أعضاء الشيء بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات ، وهو بهذا لا يعتمد على مُعطيات الحس في رؤيته للجمال ، بل إن للعقل أثره الفاعل في تكوين تلك الرؤية ، عليه فانه يذكر " إن جماليات الصورة الإلهية لا تُدرك بالإبصار ، وإنما تُدرك بالبصائر ، فالمدركات العقلية ، أعلى وأشرف في المرتبة من المدركات الحسية ، فجماليات الصورة الإلهية هي أعلاها في المرتبة " [٣] . وإذ يمر الجمال بقنوات ، فإن أفضلها ، ما يؤدي إلى توحيد الخالق ، عبر تجريد الأشكال .

---

[١] آل ياسين ، جعفر ، الفارابي في حدوده ورسومه ، عالم الكتب ، بيروت : ١٩٨٥ ، ص ١٨٦ .

[٢] غزوان ، عناد ، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ، مجلة الرواد ، منتدى الرواد ، العدد الفصلي الأول ، بغداد : ١٩٨٦ ، ص ١٢٢ .

[٣] التوحيدي ، أبو حيان ، الإمتاع والمؤانسة ، ج ١ ، المكتبة العصرية ، بيروت : ١٩٥٣ ، ص ١٣٧ .

وفق هذا السعي الدائم في الترفّع عن الحسّي ، يميز (أبو حامد الغزالي ٤٥٠ – ٥٠٥ هـ) ، بين الجمال الحسي و " الآخر جمال سامي يدركه الباطن عن طريق القلب والعقل " ، إذ جعل " الجمالي المُدرك بالبصيرة أحسن من ذلك المُدرك بالحواس " [١] .

ويذكر أيضاً " مَن حُرِم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذّ بها ولا يحبها ولا يميل إليها ... ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة ، كان حبّه للمعاني الباطنة أكثر من حبّه للمعاني الظاهرة " [٢] .

وفق هذه الرؤية يحاذي الجمال المعاني الجوهرية للدين وتتفتح هذه الرؤية على الكلي أو المطلق .

أما فكرة الجمال في الفلسفة الحديثة ، فقد كانت ذا وقع هام ، فقد أضاف (كانت ١٧٢٤ – ١٨٠٤) ، لفكرة الجمال الحسي صفة الغائية ، لتعطي للعمل الفني جمال خاص ، وان الحكم عنده على شيء ما بأنه جميل ، يفترض " إن هذا الشيء الجميل يبدو منسقاً تنسيقاً غير موجّه لأي غرض سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين الخيال والذهن ، وهي عملية ينتج عنها الشعور باللذة أو الرضا " [٣] .

أحدثت طروحات (كانت) الجمالية ، تحولاً هاماً في الفكر الجمالي وفي فكر (كانت) ذاته ، فبعد أن عزل عالم (الشيء في ذاته) ، بوصفه عالماً لا يمكن إدراكه عن طريق العقلين العملي والمجرد ، أصبح بالفن ممكناً بفعل مَلَكة الخيال والذهن ، وما ينتج عنها من حدس قادر على فتح آفاق لصور جديدة لا تنتمي إلى العالم المادي بشيء .

وحسب ما يرى (كانت) ، إن الجمال نوعان :

---

[١] إسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦ ، ص ١٣٧ .

[٢] الغزالي ، أبو حامد ، إحياء علوم الدين ، ج٤ ، دار الشؤون ، القاهرة : ب.ت ، ص ٢٥٧ .

[٣] مطر ، أميرة حلمي ، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٧٤ ، ص ١٣٠ .

- جمال حرّ ، لا يحدد مفهوم لا يمكن أن يكون عليه الشيء ، وفي هذا النوع من الجمال ، تجريد الأشكال تجريداً خالصاً بفعل اللعب الحرّ ، إذ يتجلى الجمال الخالص في الشكل الخالص .
- جمال مقيّد ، يُحدد ذلك ويضمنه بمطابقة الشيء له [١] ، وهو الجمال في حدّه الأدنى لصلته بعالم الظواهر .

أما (هيجل ١٧٧٠ - ١٨٣١ م) فنجد عنده إن التجلّي المحسوس للفكرة ، الجمال المُدرك حسياً دون معايير يخالف الحقيقة ذاتها كون الحقيقة تمتلك وجوداً ذهنياً غير حسّي [٢] .

ويضع (هيجل) ، الجمال المتولد من الفن ، في مرتبة أعلى من الجمال الطبيعي ، كون الفن يُعنى بالروح ، موضحاً بذلك حضور العقل ضمن نطاق عملية فهم العمل الإبداعي [٣] . ومن خلال التركيز على الفكر ، فإن العمل الفني لابد من أن يحمل مضموناً يُجاور الشكل ، عبر جدلية الشكل والمضمون ، باتجاه الروح المطلق .

فيما نجد أن (شوبنهاور ١٧٨٨ - ١٨٦٠ م) ، ينظر للجمال الذي تتحقق فيه أعلى درجات التحقيق الموضوعي للإرادة القابلة للإبصار ، هو الجمال الأعلى مرتبة [٤] .

فيرى (شوبنهاور) ، إن الخلاص من ضغوط ارادة الحياة ، يتم عن طريق الدين والجمال ، إذ يبدأ الإنسان في التحكم بالإرادة ويعلو عليها . وفي هذا يلتقي (شوبنهاور) مع (أفلاطون وكانت) ، في إمكانية الجمال للوصول إلى عالم المُثُل ،

---

[١] إسماعيل ، عز الدين ، المصدر السابق ، ص ٥٧ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
[٣] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[٤] بدوي ، عبد الرحمن ، شوبنهاور ، وكالة المطبوعات ، دار العلم ، بيروت : ١٩٤٢ ، ص ١٥٠.

وعـالم الشـيء فـي ذاتـه ، هـذه العـوالم المثاليـة ، التـي لا تسـتمد معطياتهـا مـن العـالم المادي والأشكال التشبيهية .

ممـا تقـدم ، تجـد الباحثـة ، إن المرجعيـات الفكريـة الجماليـة متعـددة ، تتغـاير وتتفق ، كما أن الجمال لا يخضع لمعيار ثابت للحكم عليـه ، فهو لا يتوافق مـع جميـع الأذواق ، فلكل فرد مدركاته وخيالاته ، التي تتلقى الجمال بشكل مغـاير لمـا يتلقـه فـرد آخر ، للشيء الجميل نفسه .

وعلى الرغم من تعارض الآراء ، ونظراً لتواشج الصلة بين العَلَم والإنسان ، كونها لصيقة بذاته ووطنه وقيمـه ، ومجمل أبعـاده الفكريـة ، فضـلاً عن تأكيد انتمائـه لوطنـه ، لـذا كـان لزامـاً أن تحمل الرايـة توصـيفاً جماليـاً وفنيـاً ، يعّبر عن كل ذلك . فالأفق الجمالي الفني – وفق تلك الطروحات – منفتحة على مديات واسعة من التعبير والترميز عن الوجدان الإنسـاني وثقافتـه ، عبـر خيـال وخبـرة المصـمم التـي تسـتوعب كل ذلك .

بعد أن قدّمت الفلسفة ، طروحات جمالية نظرية ، وعلى الرغم من تنوعها، يمكن أن تحقق تلاقياً في الواقع العملي ، يُبرر تلك الطروحات ، لتندمج في مناخ فكري وجمالي موحد ، ولاشك أن الراية ، بوصفها عمل جمالي فني ، يمكن أن تقدم ملامح لتلك الوحدة ، فمسلة العُقبان على سبيل المثال ، شكل (١) ، قد فعّلت من جمالية الأشكال الرمزية ، تمثلت بانتصارات الملك (أيانانوم) ، والتي استطاع فيها النحّات السومري ، من تصوير تلك الحرب ، وبأحداث متسلسلة ، تُعطي المُشاهد فكرة واضحة عمّا كان يجري في ساحات الحرب ، وقد قام النحّات السومري ، بتقسيم اللوحة إلى عدد من الحقول ، جميعها تملأها أحداث الحرب ، دون أن يهتم بالتفاصيل [١] .

أما عَلَم أور ، شكل (٣) ، فقد ارتأى فنانونها ، أن تكون قطعة نحتية ذات وجهين ، أضافت بجماليتها قيمة أخرى ، تمثلت بتطعيمها بمواد أخرى ، أضافت تنوعاً وبهجة في المشاهدة ، مع التركيز وإثارة الاهتمام حول الموضوع الذي صنّف إلى ثلاثة حقول ، على أساس من جمالية التنظيم والتناسب ، الذي استدعى هندسية التكوين ، الذي نظمت على أساسه العناصر [٢] .

لقد دعت جمالية تصميم الراية ، إلى إظهار البُعد الفكري في تلاقح وتناغم ، فلإظهار سلطة الملك ، نُظم الحقل الأول لتعزيز السيادة في الحقل ، بإظهار الملك بحجم كبير ، وموازنة الأشكال على الأطراف المتمثلة بالأسرى اللائي تمّ القبض عليهم .

لقد وضع الفنان ، أشكاله على أساس من المنظور المتراكب في فضاء مسطح ، ليس ذا صلة وطيدة بالعالم المادي ومظاهره ، وبالتالي تمكن النحّات السومري ،

---

[١] بارو ، أندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ١٩٧٨ ، ص ١٩٧ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ٢٥٤ .

من تحقيق نجاح باهر ، في تركيبه وتنسيقه للأشكال ، لإلمامه بالأحداث وتسلسلاتها ، مما أعطاها أهمية تاريخية كبيرة .

ويكاد البعد الجمالي للراية يحمل خصوصية ، عن مجمل الأعمال الفنية من حيث اختزاليته العالية ، التي يمكن مثلاً أن تختزل بالرموز الشكلية أو اللونية ، فالرمز الذي كان يرسمه الإنسان الرافديني على أدواته المختلفة ويزينها به ، ولّد فناً رمزياً تجريدياً ، دون أن يعي هذا الفن الذي امتّدمعه .

وبامتداد الحضارة ، أصبح الفنان العراقي متمسكاً بالرمز في لغة الفن التي أتقنها ، فبدأ يقوم بتحويرات عديدة في نقل الأشكال الموجودة في الطبيعة ، مبتعداً عن نقل المرئيات كما هي [1] .

بينما نجد الفنان المصري القديم ، يصوغ الأشكال الواقعية دون أن ينقلها حرفياً ، لأن موضوعاته كانت تصب في الآخرة وفكرة الخلود ، التي قامت عليها الحضارة المصرية القديمة . فكانت المحاكاة سمة للفن المصري ، مثلما كانت الرمزية سمة الفن العراقي ، وكلاهما كان يحمل أبعاداً فكرية وقيمية وجمالية ، تتباين في البناء والأسلوب .

ربما يكون للراية خصوصية تتفرد بها ، من حيث تصميمها باختزالية عالية، واقتصارها في الغالب على الشكل المستطيل ، واعتماد القماش المُنساب ، الذي يساعد على الرفرفة ، مع وضعها في الأماكن المرتفعة عن طريق السارية .

فالراية كعمل فني تصميمي ، يحمل جماليته بذاته ، يتفرد ببعده الفكري والأسلوبي ، فهناك نماذج لأعلام بعضها اختزلت بلونٍ واحد ، مثل راية النبي محمد ﷺ (العُقاب) ، ذات اللون الأسود .

---

[1] باقر ، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١ ، ط١ ، منشورات دار البيان ، مطبعة الحوادث ، بغداد : ١٩٧٣ ، ص ٢٣٢ .

كمـا أن الرايـة ، كـأي عمـل فنـي ، يتعلـق بالمُرسـل (الفنـان) ، والرسـالة (الراية) ، والمُرسل إليه (المتلقي) ، والراية رغم مرورها بكل هذه المراحل ، إلاّ أن الرسالة والمرسل إليه ، تكون أشد ضرورة بالقدر الذي يترتب على الفنـان التعبير عن الوعي الجمعي ، فالحصيلة الجماليـة للرايـة في النهايـة ، يجب أن تحظـى برضـا وقبـول النـاس ، مثـل رايـة أو علـم المملكـة العربيـة السـعودية ، ذي اللـون الأخضـر ، ويحمل العلم نص الشهادتين ، ورسم السيف تحتهما ، وموازيـاً لهمـا ، وقبضـة السيف المسلول تتجه نحو سارية العلم . وهذا هو العلم الوحيد في العالم ، الذي يعد النص المكتوب عليه جزءً أصيلاً منه ، وهذا يعني قبول الرايـة ، لأنهـا تمثل هويـة عقائديـة للمسلم ، كان للتصميم وجماليته أثر في هذا القبول .

أحدث الإسلام بقدومه انقلاباً جذرياً في كل مفردات الحياة ، وكانـت الجزيـرة العربية بيئة مناسبة لتقبّل الإسلام ، الذي كان بمثابة دعوة إلهية لكل بني البشر .

وجـاء الإسـلام منسـجماً مـع طبيعـة التفكيـر العقلـي ، وجـوهر الثقافـة العربيـة ، والقيم الروحية والأخلاقية عند العرب ، مؤكداً ذلك فـي المضـامين الفكريـة والروحيـة المنزلة في القرآن الكريم ، الذي نجد فيـه مصـدراً روحيـاً لتعزيـز الوحـدة الإسـلامية ، وحافزاً لبناء بيئة عقلية خاصة بالمسلمين ، تكون لهم فيها حياة فكرية مستقلة [1] .

وأقرّ الإسلام ، أن الله سبحانه وتعالى مصدر الجمال ، ومثلمـا دعـا الله سبحانه وتعالى إلى نشر العدل في الأرض ، أو أن يكون الجمـال الإلهـي منفذاً ليفيض علـى الحياة الدنيا بكل مظاهرها المادية ، لكون الجمال صفة من صفات البـاري ، استطاع الفنان المسلم ، أن يُكرس هذه الصفة في فنه ، من خلال خلق وعي جمالي إبداعي في الرسم الإسلامي .

لقد عمـل الفنـان المسـلم علـى اسـتلهام العـالم الروحـي ، وتسـيير الحيـاة الـدنيا لتصبّ في الحياة الآخرة ، التي تُعد مبتغاه وأمله ، لذا اتخذ الفنان المسلم من الزخرفة

---

[1] الشيباني ، عمر التومي ، مقدمة في الفلسفة الإسلامية ، ص ٥٦ .

والشكل المجرد مبدعاً ، مبتعداً عن كل ما لا يصل إلى الكمال ، لالتزامه بمفهوم الصدق ، كمبدأ من مبادئ الإسلام ، والتي مهما استطاع الفنان المسلم أن يرتقي بقدراته الذهنية والتقنية ، وحتى العاطفية منها ، في تحقيق مصداقية التشبيه ، لا يمكنه الوصول إلى صفة الصدق الخالص ، التي تقتصر على الخالق عزّ وجلّ [١] .

يجمع الفن الإسلامي ، بين البُعدين الفكري والجمالي ، تعززه في المنهج الإسلامي ، انتهاج الفنان المسلم مبدأ التجريد الخالص للصورة ، ساعياً إلى تثبيت أسس لوحدة الفكر الجمالي والقيم الجمالية ، التي لا يمكن استقراؤها بالعين ، بل من خلال الروح المتحررة ، مُدركاً أن الجمال المادي المُدرك بصرياً ، هو جمال وقتي زائل . ولذلك كان الفنان المسلم يسقط جميع نقاط الرؤية اللامحدودة على مظاهر مواضعه التصويرية ، مع الاهتمام لأحوالها النباتية أو الخطية أو الذهنية أو الهندسية ، فقد حوّل جميع الأشكال المادية والفكرية والدنيوية ، إلى تكوينات شكلية مجردة وملخصة لكل الخصائص الشكلية واللونية والخطية للوجود ، تربطها علاقات تنظيمية محسوسة ، مبتعداً عن الرؤية البصرية التقليدية للأشكال [٢] .

وبالتالي ، شكلت هذه الرؤية التجريدية للفنان المسلم ، موقفاً جمالياً جديداً ، يستكمل بموجبه الفن منهجه الإبداعي ، وبهذا كان الفنان المسلم يهدف إلى التوافق بين الفن والدين ، والكشف عن الجوانب الجمالية ، باستلهام القرآن الكريم ، وتعزيز روح الإيمان عبر الفنون .

وتجنب الفنان المسلم الفراغ في أعماله الفنية التصويرية المجردة ، فالمسلم ينظر إلى الحياة الدنيا امتداداً للحياة الآخرة ، وكل عمل يقوم به الإنسان في حياته يوفّى له في الآخرة ، مما حفز المسلم المؤمن ، إلى أن يعمل الصالح من الأعمال، ويكثر من عباداته ، حتى لا يبقى فراغ يلهيه عن السبيل إلى الله سبحانه وتعالى ، متجرداً عن كل الماديات ، راغباً في لقاء ربّه بوجه حسن ، وعليه فإن الفنان المسلم انتهج الرسم التجريدي حسب هذا الفهم [٣] . كما أن الله عزّ وجلّ موجود في كل

---

[١] الشيباني ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .

[٢] ايتنكهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ت: عيسى سلمان وآخرون ، وزارة الإعلام ، بغداد : ١٩٧٣ ، مصورات ، ص ١٨ – ٢١ .

[٣] خليل ، عماد الدين ، حديث عن الجمال في الإسلام ، مطبعة منير ، نينوى ، ١٩٨٤ ، ص ١٩ .

زمان ومكان ، وهو اقرب للإنسان من حبل الوريد ، قال تعالى ((وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)) [1] ، وقال تعالى ((وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ)) [2] ، وقال تعالى ((وَكَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُحِيطًا)) [3] .

لقد حوّل الفنان المسلم ، سطوح المباني وأماكن العبادة خاصةً ، من سطح مادي فارغ ، إلى سطح روحي ، حين شغله بالزخرفة والكتابة ، وذكر الآيات القرآنية ، فلا مبرر للفراغ ، لذا نجد الفنان المسلم ، يجعل من الخطوط والأشكال ملتحمة ومتشابكة في أعماله التصويرية المجردة ، مؤكداً بذلك إيمان المسلم بكلام الله ، الذي يحمله في قلبه وعقله أينما كان ، في ساحات الجهاد في سبيل الله ، وفي الحج ، وفي أماكن العبادة ، ويوم الحشر الذي سيلقى فيه ربه ، كل هذا لا يجعل للفراغ مكاناً ووقتاً لديه .

وهذا ما استثمره الفنان المصمم في تصميمه للراية ، فقد سعى الفنان لتزيين أماكن العبادة في فن العمارة والخط والزخرفة ، وترحيل العقيدة إلى الفن ، ليصبح فن عقائدي .

أمر الله سبحانه وتعالى المسلم بالتزّين والتجمل ، قال تعالى ((يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ)) [4] ، وقد امتثل المسلم لأمره تعالى ، فكان يجد الزينة والجمال في كل بِرّ ، وكل تقوى وإصلاح ، وكل عبادة تتوب عليه كالصلاة ، وكل ما يتقرب به إلى الله عزّ وجلّ ، لذا كانت هذه الدعوة الربانية إلى الفن ، قد دفعت الفنان المسلم للابتعاد عن الأساليب الفنية ، التي سادت قبل الإسلام . أو حتى خارج حدوده ، وحفزته لخلق تجريدات زخرفية بعيدة عن أصولها الموضوعية ، لأن موضوع الأشكال التشبيهية ، قد يقترن بالأشكال التشبيهية للأوثان ، وهكذا سيؤدي إلى إحداث خلل في العبادة والتوحيد لله عزّ وجلّ .

---

[1] سورة البقرة ، الآية ١١٥ .
[2] سورة الحديد ، الآية ٤ .
[3] سورة النساء ، الآية ٢٦ .
[4] سورة الأعراف ، الآية ٣١ .

كما أنّ للنفس قوة وفعل إبداعي بنائي ، وهي بذلك تلعب دوراً يشابه دورها في التذوق الجمالي للفن . فالفنان المسلم ، حين يُعِد الصورة ليجعلها مقبولة عند النفس ، ينتزع مادتها الحسية ، ويجردها من عوائق المحسوسات وحركاتها ، فتصبح الصورة المجردة في الفن الإسلامي ، مظهراً توفيقياً بين الذات والنفس " [1].

إن هذه الصورة المجردة ، رغم اعتمادها على مكونات مادية بسيطة ، واختزال الألوان ، إلاّ أنها تُحدث تنوعاً هائلاً من خلال قدرتها على تشكيل عناصرها التشكيلية ، وعلاقاتها الفنية ، لتخلق تكويناً جمالياً ، فالفنان المسلم ، أحال الأشكال الواقعية إلى أصولها الكونية الأولى بهيئتها البسيطة ، قوامها الخطوط والألوان [2] .

شكّل أسلوب التجريد الخالص ، ظاهرة موحدة وبارزة لأهم مرتكزات العقيدة والثقافة العربية الإسلامية ، وقد تناسب طردياً مع المدى الذي كان يبلغه الإسلام في نفوس المؤمنين ، وإن انتهاج الفنان المسلم لمبدأ التجريد ، لا يعني التخلّي عن قيم الجمال الطبيعي الذي منحه الله عزّ وجلّ لخلائقه ، بل كان يؤكد وحدة الفكر الجمالي والقيم الجمالية ، التي تشكل جانباً غير متكشف في هذا الوجود لا يمكن استقراؤه بالعين ، وإنما من خلال النفس في أحوالها المتحررة .

ونظراً للعلاقة الوثيقة بين التجريدات الإسلامية التصويرية ، وبين تصاميم الأعلام الإسلامية اليوم ، إذ تتناغم روح العقيدة ومنهجها الجمالي المجرد من جهة ، والطبيعة التجريدية المرافقة للعَلَم من جهة أخرى ، فنجد فيها من اختزال للأشكال والألوان لرموز وطنية تغور في عمق التاريخ البشري ، وتكتسب قداسة معينة .

وترى الباحثة ، إن هذا الأسلوب التجريدي في الرسم ، هو لغة غير ملفوظة ، بوصفها تحمل جزءً من المعاني ، وتساعد الفنان المسلم ، في نقل الأفكار إلى

---

[1] بهنسي ، عفيف ، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، ص ١٨ .

[2] أبو ريان ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام ، ط٤ ، دار الجامعات المصرية ، الإسكندرية ، ب. ت ، ص ٣٣٧ .

الآخرين ، من خلال تعبيره عن الوعي الجمعي ، من خلال مضمون العمل الفني ، الذي يحدد ماهية الرمز ، الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه .

لقد عَبَر الفنان المسلم ، بعد أن امتلأ فكره بزخم التراث الإسلامي الثر ، كل الأشكال المباشرة وغير المباشرة ، ذات الترميز العالي والمضمون الثرّ .

وإن الفنان حين يأخذ المعنى ، عليه أن يكشف ما خلّفه من أسباب اجتماعية واقتصادية أو سياسية ، تجسدت في هذا المعنى ، لهذا الرمز المختار .

لاشك أن الطروحات الجمالية ، لابد لها من تطبيق يستوعب تلك الطروحات ، أو يمّها بطرح جديد ، وهذا هو شأن الفن بأنواعه المختلفة ، حين يعكس الفكر والوجدان بكل شموليتهما في كيان مادي (اللوحة) حسي ، تنتظم فيه جملة من العناصر ، مع وسائل التنظيم الجمالي ، بالقدر الذي يجعل من العمل الفني رائقاً ومقبولاً جمالياً فنياً .

والأعلام شأنها شأن الأعمال الفنية التشكيلية ، من حيث تشييدها وفق أسس تصميمية بنائية ، تختلف بالضرورة في طريقة تنظيم العناصر ، وهذا ما يُميز أي عَلَم عن غيره ، في بُعده الجمالي من خلال تصميمه ، ولا يمكن نكران أهمية التصميم في حياتنا ، وما لهذا المصطلح من وجود في أدق تفاصيلها اليومية التي نعيشها ، فالتصميم جزء لا يتجزأ من حياتنا ، وهو لغة من لغات العصر الحديث ، ويتداولها الجميع بمفاهيم عدة ، فكرية ومعرفية وفنية ، وأصبح فن التصميم ملمحاً من ملامح الشخصية العصرية ، وهو يحتاج إلى استعداد خاص ، وقابلية إبداعية مشحونة بالخيال .

تتميز عملية التصميم ، بالخطوط والأشكال الهندسية والزخرفية ، في إشغال المساحات الفارغة لأهداف معينة ، وعملية توزيع هذه العناصر يحتاج إلى عملية تقنية دقيقة ، ومقاييس هندسية لتوزيع المساحات لمختلف غاياتها ورسالاتها وألوانها ، ومن بين ذلك تصميم الأعلام ، وما فيها من اختزالا ت وألوان ذات دلالة ، معّبر

عنها بنقاوة التعبير اللوني والخطي ، تشغل الفضاء بشكل علمي وفني ، للوصول إلى المضمون ، بأقرب الطرق وأبسط التعابير .

وعليه لابد من التعرّف على خصوصية كل عنصر من عناصر التصميم ، فضلاً عن وسائل التنظيم ، للوصول إلى بُنية تصميم الأعلام ، ومنها :

عناصر التصميم

الخط Line

يُعد الخط من أقدم العناصر التي عرفها الإنسان على وجه الأرض ، كوسيلة للتعبير عما يكبته من رغبات ، أو لنشر عقائده الدينية والدنيوية ، التي تُعد رموزاً خطية لأفكاره [١] .

وهذا يتضح في تأكيد الإنسان ، في بداية التاريخ ، على عنصر الخط ، واعتماده في تحديد الأشكال والتكوين العام للعمل الفني .

والخط المرئي ، هو " مجموعة من النقط المتصلة مع بعضها البعض ، وهو العنصر الهندسي الهام جداً والذي يقسم الفراغ ويحدد الأشكال ويجزئ المساحات " [٢]. وتتوقف طبيعة الخط على طبيعة النقطة التي يتكون منها ، كونها دائرة أو مربع أو ما إلى ذلك [٣] .

ويُعد الخط أيضاً ، عنصراً رمزياً لا وجود له في الواقع ، فهو مُ تخّيل ، وهذا سبب التأكيد عليه ، في بيئة تعتمد الرمزية في كل فنونها [٤] . حتى إن البعض يعد الخط الأساس في الفنون جميعاً ، لقدرة الخط على الإيحاء بأشكال

---

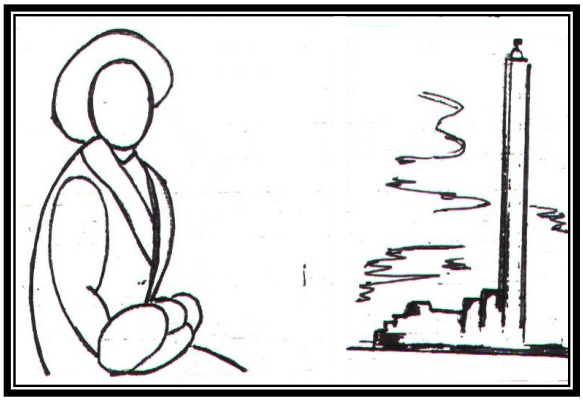
[١] عبو ، فرج ، المصدر السابق ، ص ٧٧ .
[٢] عيد ، كمال ، المصدر السابق ، ص ٤٦ .
[٣] عبو ، فرج ، المصدر السابق ، ص ١٤٨ .
[٤] شيرزاد ، شيرين ، المصدر السابق ، ص ٢٥ .

لا حصر لها ، وذات دلالات عديدة ، وهو من العناصر المهمة في بناء العمل التصميمي ، إذ يُعطي للشكل وجوده المرئي والحسي [١] .

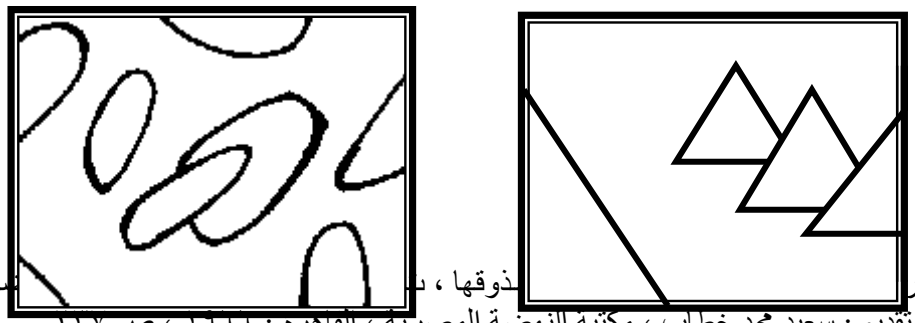
كما أن كيفية استخدام الخطوط وتوظيفها داخل العمل الفني ، يرتبط كثيراً بنجاح العمل التصميمي .

إن اختلاف الخطوط من حيث الدرجة والعمق والحركة ، يلعب دوراً مهماً في التعبير عن حركة الشكل ، وبيان معالمه في فضاء الإنشاء التشكيلي أو التنظيمي .

ترتبط الخطوط بإحساس الفنان تجاه كل نوع منها ، فمنها الخطوط المنحنية المشيرة إلى الوداعة والعاطفة . والخطوط العمودية التي تُشير إلى الشموخ والعلّو والقوة ، كما في الشكل (٣٦) . أما الخطوط الأفقية ، فهي تدلّ على الاستقرار والثبات . بينما الخطوط المائلة ، نجدها تبحث عن العاطفة والطاقة ، وقد تُثير الإحساس بالضعف ، كما في الشكل (٣٧) .



شكل (٣٦) : الخطوط العمودية والمنحنية



[١] مـاير ، برـ ذوقها ، بـ ـي ، مراجعة وتقديم : سعيد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ١٩٦٦ ، ص ٢٢٧ .

شكل (٣٧)

الخطوط الأفقية والمائلة

هـذا فضـلاً عـن الـدلالات الرمزيـة الفكريـة التـي تـرتبط بـالخطوط ، مثـل الاستمرارية ، الانقطاع ، التعدد ، الانقسام ، الإحاطة ، الاشتمال ، والقياس [١] .

والخطوط أحياناً قد لا تكون مجردة كخطوط خارجية لمساحات ، فهي أيضاً تحدد الفواصل بين مناطق مُضاءة وأخرى ظليلة ، أو أن تكون ممثلة بموضوعات ذات طبيعة خطية ، مثل قضبان سكك الحديد [٢] .

ولإحساسنا دور مهم في تكييف نظرتنا ، للخط كعنصر بصري مجسم ، أو كعنصر ذي بعد واحد ، وتُثير الخطوط في التكوين الفني ، متعة جمالية عند المتلقي ، حين تكون موزونة ومريحة [٣] .

فالخطوط تمتاز بقوة بنائية وجمالية وفكرية ، وهي تحمل رسالة وفكرة ، يرغب الفنان (المصمم) ، بإيصالها إلى المتلقي ، كونه الطريقة المهمة للتعبير عن المضامين الفكرية في العمل الفني ، من خلال دلالة الخط واتجاهه .

لا يختلف تأثير الخطوط وأثرها في الأعمال التصميمة ، في تحفيز التكوين للتكامل ، والتعبير عن الوجدان الإنساني بكل نوازعه ورموزه .

---

[١] ، الفن والتصميم ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية ، ١٩٩٩ ، ص ١٤٥ .
[٢] شيرزاد ، شيرين ، المصدر السابق ، ص ٢٥ .
[٣] المصدر السابق ، ص ١٤٥ .

اللون Colour

وهو أحد أهم العناصر البنائية في العمل التصميمي ، ويُعد اللون " التأثير الناتج لتفاعل الضوء مع المسطح وانعكاسه على شبكية العين ، والإحساس باللون وإدراكه عقلياً حسب خبرة المتلقي " [١] .

ويمثل اللون العديد من الدلالات ، منها ذلك الإحساس البصري ، الذي تدخل فيه أطوال الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة ، وبالتالي يختلف إحساس العين بألوان متعددة مختلفة في طولها الموجي . ولا يمكن إدراك الأشكال بدون الألوان ، لذا يتوقف استخدام اللون بشكل فعال ، على فهم ماهية اللون وخصائصه [٢] .

أولاً : أصل اللون Hue

هي صفة يتميز بها لون عن لون آخر يجاوره ، إذا ما تساوت الدرجة [٣] . ويمكن استثمار هذه الصفة في إنجاز تصاميم فنية ضمن فضاء معين ، فعندما يتجاور لونان رئيسان ، أحدهما ساخن ، والآخر بارد ، تظهر الألوان الساخنة بفعل التأثير السايكولوجي والفسيولوجي ، اقرب وأكثر انتشاراً في اللون البارد .

لقد عمد بعض الفنانين (المصممين) ، إلى تطبيق ذلك في أعمالهم ، ليولدوا عند المتلقي إحساساً بالفضاء ، من خلال رسم إشكال تصميمية بألوان حارة في المقدمة ، ويدفع الأشكال ذات الألوان الباردة إلى الخلف ، كذلك يولّد إيحاءً بالحركة ،

---

[١] الجبوري ، ستار حمادي ، العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص ١٠ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٩ .

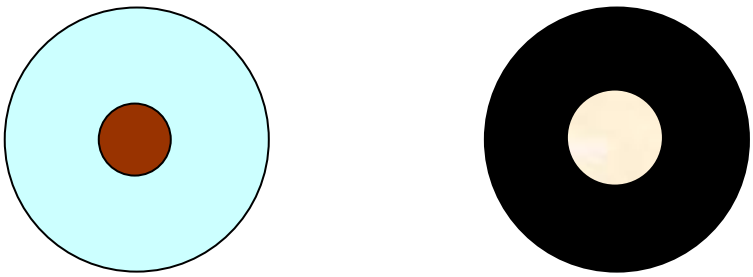
[٣] سانتيانا ، جورج ، الإحساس بالجمال ، ت: محمد عزت مصطفى ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة : ص ١٠٠ .

من خلال انتقال عين المتلقي من اللون البارد إلى الحار ، إذ تنجذب العين إلى الألوان الخفيفة (الألوان الفاتحة) بسرعة [١] .

ثانياً : قيمة اللون Value

وتعني درجة إشراقة اللون ونصوعه ، وتشبعه بالنور أو الظلام ، والقيمة اللونية ، إذا ما وضعت في العمل الفني ، إذ تبدو الألوان الفاتحة أو الحادة ، أقرب إلى بصر المتلقي ، من الألوان الأقل حدة . كذلك تولّد إيحاءً بالاتجاهية ، واللون الأبيض واللون الأسود يساهمان في زيادة أو تقليل القيمة اللونية ، إذا ما تمّ مزج أحدهما مع لون آخر .

ويمكن من خلال هذين اللونين ، تحقق ظاهرة الانتشار البصري ، إذا ما وضعنا لوناً فاتحاً على خلفية سوداء ، فيبدو ذلك اللون أفتح مما هو عليه ، وأكبر مساحة من الواقع . وعلى العكس إذا ما استخدم لون غامق على أرضية فاتحة ، فإنها تخلق انطباعاً بالتناقص والتلاشي [٢] ، شكل (٣٨) .



شكل (٣٨)

الانتشار البصري

ثالثاً : كثافة اللون Saturation

---

[١] سانتيانا ، جورج ، المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

[٢] صالح ، قاسم حسين ، سيكولوجية إدراك الشكل واللون ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع والإعلان ، مؤسسة الرياض للطباعة العامة ، بغداد ، الكويت : ١٩٨٢ ، ص ٥٥ .

ويُقصد به مقدار شدة اللون ونقاوته وتشبعه ، فإذا تجانست الأطوال الموجية للأشعة الساقطة على العين ، أصبح اللون المرئي مشبعاً ، وباختلافها يقلّ التشبع للون المرئي . كذلك يقل تشبع اللون المرئي ، إذا ما تمّ زيادة اللون الأبيض أو اللون الأسود على اللون الأصلي ، دون أن يؤثر على طول موجاته الضوئية [١] ، بل يؤثر في عين المتلقي ، فيوهمها بالعمق الفضائي والحركة في داخل ذلك الفضاء ، من خلال خبرة الفنان (المصمم) في ترتيب الألوان على سطح العمل التصميمي ، والتحكم في قيمة تدرج اللون وقوة تشبعه وكثافته .

وهناك دور وظيفي آخر للون ، إذ أنه يشارك في خلق ردود فعل لدى المتلقي ، ذلك لأن عين المتلقي تمتلك مزايا خاصة لتحديد نوعية الألوان ، من خلال الحوافز الحساسة ، كما لو كانت أشبه بالمنفذ العملي ، الذي يصل من خلالها اللون إلى الدماغ ، إذ " أن التأثيرات اللونية المتغيرة ، يمكن أن تؤثر فعلاً في مناطق دماغية تخص وظائف جسمانية أو عاطفية " [٢] .

ومن خلال ما تقدم ، نجد إن اللون يحمل بُعداً جمالياً ، من خلال الخصائص التي تتميز بها طبيعة الألوان ، ومقدرتها على إثارة الحواس والخيال ، فهو يوصل المتلقي إلى حالة من التوافق بين الدلالة الضمنية والدلالة الرمزية للعمل الفني ، وهو عنصر مهم ، يلجأ إليه المصمم ليشكل منه الإطار العام للعَلَم ، لما يتضمنه اللون من بُعد فكري وجمالي ، من خلال مجموعة علاقات تحمل مضامين ، تعبر عن أفكار الفنان(المصمم) ، الذي يعمل على انتقاء الألوان وتوظيفها في العَلَم ، بشكل ينسجم مع تاريخ الدولة الحضاري والديني والسياسي والجغرافي ، واللون بحد ذاته ، عنصر تقني ، يهدف إلى الكشف عن هوية الدولة ، سواء أكانت دينية أم سياسية أم

---

[١] رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط١ ، القاهرة : ١٩٧٣ ، ص ٢٥٤ – ٢٦٣ .

[٢] Van Hagan, Frenset, The Elements of Color, Vanos, Trand Reinhold Company. New York, ١٩٢٠, P. ٨٣.

اجتماعية أم جغرافية ، ويكون دور اللون هنا ، العمل على إضفاء جوّ من الانفعالات النفسية ، تتأثر وتتزايد بتفاعل اللون مع الرموز الشكلية ، مؤدية دوراً كبيراً في إثراء التكوين التشكيلي للعَلَم .

وقد يلجأ الفنان (المصمم) لجذب الانتباه في تصميمه للعَلَم ، إلى توليفة لونية ، تخلق نوعاً من النبضات والومضات ، التي تصل إلى وجدان المتلقي ، من خلال اختياره للألوان وتوزيعها ، وتحديد قيمها ، ودرجة نصوعها ، ولتأكيد ذلك ، تستخدم الألوان الحارة والباردة سوية .

وفي تصميم العَلَم أو الراية ، يُعد اللون عنصراً مهماً ورئيساً ، فقد يكون هادفاً لإثارة حالة انفعالية بدرجة معينة ، أو ليبرز قيمة رمزية ، أو إيحاء معين . وفي التصميم ، يكون اللون جزءً من البيانات الحسية ، التي تقوم بنقل الفكرة التصميمية إلى المتلقي ، وذلك من خلال تفاعل اللون ، مع عناصر التكوين الفني ، وبهذا فإن لألوان الأعلام لغة دلالية ، تلعب دوراً هاماً في إثارة الحواس ، والعواطف الحماسية عند المتلقي ، ولا يقتصر دور اللون على ذلك فقط ، بل إن اللون صلة جمالية ، من خلال القيم اللونية ، التي تترك بقايا من الفرح والألم ، كونها تمتد إلى الذكريات والمشاعر .

الشكل Shape

الشكل هو الآخر ، أحد أهم العناصر البنائية في العملية التصميمية ن فهو يستوعب جميع العناصر التشكيلية ، التي تساهم في إبرازه . قد يكون هذا الشكل عن نقطة بذاتها ، وهو شكل بسيط أو على درجة من التعقيد والتركيب ، وقد يكون الشكل هندسياً أو تجريدياً [١] . ولابد لهذا الشكل من أرضية ، حتى يتضح بناءه [١] .

---

[١] روزنتال ، م ، بورين ، الموسوعة الفلسفية ، ت: سمير كرم ، ط٢ ، دار الطليعة ، بيروت : ١٩٨٠ ، ص ٢٦٣ .

إن الشكل إذا كان خالياً من أي تعبير ، فانه ليس شكلاً [٢] ، وسيفقد قيمته الجمالية والفكرية ، لذا كان الشكل حلقة الوصل بين العملية التصميمية وعين المتلقي.

وبالتالي يمكن تعريف الشكل ، بأنه " ترتيب بين العناصر التشكيلية والوسائل التنظيمية ، وربما يمثل الصيغة المظهرية للمضمون " [٣] .

وهناك علاقة وطيدة ، ما بين الشكل والمضمون في العمل الفني ، تجمعهما وحدة ، فالمضمون أساس التطور اللانهائي مهما اختلف العمل الفني ، والشكل يعتمد عليه ويحدده ، وهي علاقة جدلية تعتمد التفاعل ما بين الشكل والمضمون ، كامتداد مؤثر وفعال في التطور [٤] .

فالشكل يُعطي قيمة للمضمون الذي يحتويه ، عندما يكون منتظم العناصر وغير مشوش [٥] ، على هذه العلاقة الجدلية والوحدة الفنية ، تتحدد قيمة العمل الفني ، كونه عملاً ناجحاً .

يُساهم الخط كعنصر رئيس في تكوين الشكل ، همها كان نوع الخط ، مستقيماً ، منحنياً ، متعرجاً ، متكسراً ، وكذلك اتجاهه ، في تكوين أشكالٍ وهيئات مختلفة في قوة جذبها وحركتها ، والأشكال الهندسية ، تتميز بقوة جذبها ، وقوة حركة خطوطها ، بينما الأشكال غير الهندسية ، تتركز قوة حركتها في تعبيريتها [٦] .

يميل الفنان (المصمم) ، إلى الأشكال المتميزة بالبساطة ، كونها ذات قوة ديناميكية خطية ، وتُدرك بسهولة ، لتوافر قوة الجذب فيها ، وكذلك مألوفة عند

---

[١] أبو هنطش ، محمود ، مبادئ التصميم ، ط٣ ، دار البركة للنشر والتوزيع ، المكتبة المركزية ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٣ .

[٢] الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والعلاقات الناتجة في العملية التصميمية ثنائية الأبعاد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩ ، ص ٢٠ .

[٣] الأعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص ١٠ .

[٤] روزنتال ، م ، بورين ، المصدر السابق ، ص ٢٦٣ .

[٥] ستولزم ، جيروم ، المصدر السابق ، ص ٣٩٧ .

[٦] الربيعي ، عباس جاسم حمود ، المصدر السابق ، ص ٤٩ .

المتلقي ، لذا توضع مثل هذه الأشكال في مقدمة العمل التصميمي ، وتبتعد الأشكال الأكثر تعقيداً إلى الخلف [١] .

الفضاء Space

يُعد الفضاء في العملية التصميمية (ثنائية الأبعاد) ، هو الأرضية التي توزع عليها عناصر العمل الفني ، وهو نظام من العلاقات التي تتصل بجوهر العملية الفنية بوجه عام ، والعملية التصميمية بوجه خاص ، فضلاً عن كونه يحدد خاصيته الجمالية بالأفكار المنبثقة عنه ، وبالأشكال والعناصر الأخرى المتولدة فيه ، وهذا الفضاء ليس فضاءً حقيقياً ، وإنما فضاءً وهمياً يتحقق بتداخل الأشكال فيما بينها [٢] .

وبهذا يُعد الفضاء محتوى للعناصر والأسس التصميمية ، وليس عنصراً بحد ذاته ، بل هو متداخل مع العناصر الأخرى ، ويحتوي ما يمكن أن يوجد في التصميم ، وبالتالي يكون استخدامه أساسياً عند كل فنان (مصمم) .

والفضاء يسمح للأشكال في إيجاد طريقها على السطح التصويري ، فلا يجدي نفعاً الحديث عن الأشكال أو الفضاء ، والعلاقات المرئية بين وحدات العمل الفني التصميمي ، دون الفضاء الذي يحتويها ، خالقاً بذلك وحدة فنية ، وهذا يوصل إلى علاقة جدلية بين الفضاء والشكل ، فلا يمكن الفصل بينهما في العملية التصميمية ، إذ لا يمكن إدراك الفضاء من دون شكل بداخله ، ولا يمكن تصور الشكل من دون فضاء يضمه [٣] .

---

[١] ، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت : ١٩٩٩ ، ص ٢٢٦ .

[٢] الجبوري ، ستار حمادي ، المصدر السابق ، ص٤٨ .

[٣] الشيخلي ، مها إسماعيل ، وضع اتجاه تصميمي لمطبوعات الأطفال دون سن السادسة في العراق ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجملية ، ١٩٩٧ ، ص ٨٤ .

وبما أن الفضاء هو محل إدراك الأشكال ، فإن إدراك الفضاء يتم باجتماع العناصر المكونة للشكل من (خط ولون وكتلة وحجم وضوء) ، لإنشاء مجال يجذب انتباه المتلقي [١] .

إن عملية تصميم العَلَم أو الراية ، تُعد في جوهرها ناتجاً جمالياً لابد من تحقيقه ، بإخضاع عناصر التصميم في التكوين التشكيلي للعَلَم ، إلى نظام تتحدد فيه العلاقة الفنية ما بين تلك العناصر ، لتحقيق تأثيرات نوعية لها قيمة فكرية ، ذات أبعاد جمالية في هيأة العَلَم ، فإذا كانت مهمة المصمم في العديد من مجالات الفنون مهمة صعبة ، فهي أكثر صعوبة في مجال تصميم العَلَم أو الراية ، الذي يختصر فيه تاريخ أمة أو دولة .

وعليه ، فعلى المصمم أن يضع في الاعتبار أمرين أساسيين في الوقت ذاته ، هما الجمال والرمزية ، كون العَلَم أو الراية ليس لوحة فنية جمالية فقط ، وإنما الراية هي تصميم فني ، تؤدي هدفاً محدداً ، وتخاطب مجموعة غير متجانسة من البشر ، وهذا يتم من خلال الحرية التصميمية التي يتمتع بها الفنان المصمم ، المستند إلى ثقافة فنية فكرية ، يوظفها في تصميم العَلَم أو الراية ، للوصول إلى رؤية جمالية محملة بمضمون فكري .

ويمكن بناء التصميم بعلاقات أشكاله المتبادلة ، والمكملة لبعضها ، والتي تزداد ظهوراً وتعبيراً عن طريق أسس التصميم ، والتي من أهمها (التوازن ، الوحدة ، التكرار ، التناسب ، السيادة) .

أسس التصميم

أولاً : التوازن Balance

---

[١] الجبوري ، ستار حمادي ، المصدر السابق ، ص٢٦ .

التوازن إحساس غريزي ، ينجم عن طبيعة شكل الإنسان ، ككائن قائم متوازن على أرضية أفقية ، والتوازن ، هو الحالة التي تتعادل فيها القوى داخل التكوين الفني [١] ، وهو مبدأ عام في الوجود ، وأساسي في الحياة وديمومتها ، فإذا انعدم التوازن لا يمكن للحياة الاستمرار ، كون انعدامه يؤدي إلى اختلال التعادل في علاقات القوى ، لارتباط مفهومه وفعالياته بالوحدة العامة للبناء الكوني ، والوحدة البنائية للأنظمة الحياتية [٢] .

ولكي نحقق البعد الجمالي للعمل الفني ، سواء أكان لوحة فنية أم عملاً تصميمياً ، لابد من التوازن بين العناصر الفنية المتنوعة المتعارضة ، الموجودة في فضاء العمل [٣] ، والتوازن يتحقق بثلاث حالات :

١. التوازن الشكلي (المحوري) Formal Balance

يتكون بتطابق العناصر على جهتي المحور ، وتحقيقه سهل ، فإذا وضعنا عنصراً ما من عناصر العمل الفني في الطرف الأول للمحور ، يجب مناظرته أو تكراره على الطرف الآخر للمحور ، وهو توازن رتيب هادئ ، ويضم هذا النوع:

أ. التوازن المحوري المتماثل

يتحقق هذا التوازن ، إذا كانت جهتي التكوين متساوية ومتطابقة ، وهو نوع رتيب وفقير .

ب. التوازن المحوري غير المتماثل

ينتج عن التشابه بين النصف الأيمن والأيسر ، أو بين نصفي التكوين العلوي والسفلي ، دون أن يتطابقا ، وهنا يكون التوازن محورياً أو أفقياً أو عمودياً [١] ، أي

---

[١] رياض عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص١١ .

[٢] الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ت: لمعان البكري ، مراجعة سلمان الواسطي ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٩ ، ص٥٤ .

[٣] ديمانـد ، م ، س ، الفنـون الإسـلامية ، ت: احمـد محمد عيسـى ، مراجعـة احمـد فكـري ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ص١٦٢ .

أن التماثل يتحقق في الهيأة ، ولا يتحقق في اللون مثلاً ، وهو حيوي وأكثر حركة وتنوع .

ج. التماثل التقريبي

ويعني وجود تشابه في الهيأة ، إلى جانب الاختلاف بشكل متماثل تقريباً [٢] .

٢. التوازن الإشعاعي Radial Balance

يكون فيه التكوين متوازناً ، إذا دار حول مركزه بشكل دائري [٣] .

٣. التوازن اللاشكلي (التوازن الوهمي) Informal Balance

يكون التكوين متزناً ، باعتماده على الإحساس بمركز الثقل فيه ، رغم عدم تماثله أو تشابهه ، مثل موازنة كتلة مقابل فراغ ، أو لون حار مقابل لون بارد .

وهذا النوع من الموازنة ، هو من أكثرها صعوبة ، لتمتعه بقدر من الحرية تحتاج إلى السيطرة [٤] .

لا توجد هناك قاعدة ثابتة لإيجاد حالة توازن في التكوين الفني ، فهي تنجم عن معاينة الفنان (المصمم) إلى العمل ، وإيجاده للحلول عند عملية الإبداع [٥] ، وما يُحدد ذلك الحس ، الذي بنبع من الثقافة الفنية للمصمم ، وليس القاعدة .

---

[١] ديماند ، م ، س ، المصدر السابق ، ص١٦٣ .
[٢] شيرزاد ، شيرين احسان ، مبادئ الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد: ١٩٨٥ ، ص٥٥ ـ٦٠.
[٣] نصيف ، جاسم محمد ، أسس التصميم الفني ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم، ٢٠٠١ ، ص ٢٩ .
[٤] ديماند ، م ، س ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .
[٥] البسيوني ، محمود ، أسرار الفن التشكيلي ، ط ١ ، عالم الكتب ، القاهرة : ١٩٨٠ ، ص ٦٣ .

ثانياً : الوحدة Unity

تعني الوحدة ، اتحاد العناصر الفنية سوية بشكل فني متناسق ، يوّلد الإحساس بتكامل العمل [١] . وتنطبق الوحدة التكوينية على جميع عناصر العمل الفني ، إذا رتبت ووزعت بشكل صحيح ، لتعطي تعبيراً جمعياً للوحدات ، دون تميز عنصر عن آخر .

إن تناسب كل وحدات المساحة التي تشغلها عناصر التصميم ، مرتبطة بالتصميم الأساسي ، فالمتلقي لا يتمكن من التركيز على عنصرين هامين في الوقت ذاته [٢] ، إذ أن وجود ذلك يُسهم في خلخلة العمل الفني وإضعافه ، لعدم تماسك أجزاءه ، فيسحب عين المتلقي إلى الأشكال المُبالغ في نوعها أو حجمها ، أو أية صفة مظهرية أخرى ، ويترك البقية .

إن الغاية من نتائج التماسك ، عن طريق (التماس ، التدرج ، التشابه ، التضاد ، التداخل ، التراكب ، التعبير ، الخط ، الفعل اللوني أو الضوئي أو الاتجاه أو الشكل)، فضلاً عن عملية التوازن ، بالمطابقة أو التماثل أو التناظر ، لا من أجل إحداث تنوع ، وإنما إحداثها بصفات ترتبط بالوحدة الشاملة ، فالتنوع يحدث بالترابط الظاهري ، والكامل الذي يكمل التنوع ، والتنوع مكمل للوحدة [٣]، وهذا هو الأساس في البناء التصميمي .

فالوحدة ضرورة أساسية لإنتاج جيد ومستقر ، ترتبط أجزاؤه بوحدة كلية " الجزء مع الجزء ، الجزء مع الكل " . وتنطبق الوحدة التكوينية على الشكل والمضمون ، فوحدة الشكل تنتج عن إخضاع جميع تفاصيل العمل الفني بإظهارها وحل متناقضاتها ، وإظهارها في قالب فني جديد [٤] .

---

[١] المصدر نفسه ، ص ١٨ .
[٢] عزام البزاز ، إلى التصميم ، بغداد : ١٩٩٧ ، ص ٣٤٠ .
[٣] عزام البزاز ، المصدر السابق ، ص ٣٢ – ٣٤ .
[٤] البسيوني ، محمد ، المصدر السابق ، ص ١٨ .

أما وحدة المضمون ، فتتحقق حين يتعامل الفنان مع موضوع واحد ، في وقت واحد ، دون أن يشتته بأكثر من فكرة حول الموضوع نفسه ، ويكون المضمون حينها ، يتميز بالوحدة والتماسك ، وتتحقق فيه عملية الجذب المطلوب للمتلقي ، كضرورة لنجاح التكوين أو العمل الفني .

كان لنظرية الجشطالت دور مهم في الفن ، سلطت الضوء على عملية إدراك الشكل إدراكاً حسياً ، واستنتجت إن الإدراك ، هو إدراك للكليات ، ثم تأخذ الجزئيات داخل هذا الكل الذي تنتمي إليه . ووضعت هذه النظرية ، مجموعة قوانين تحدد العلاقة بين الكليات والأجزاء وهي :

١. الامتلاء Fullness

يقوم على ، أن الكل أكبر من مجموع الأجزاء ، وإدراك الكل سابق على إدراك الأجزاء .

٢. التشابه Similarity

ويعني أن الأشياء المتشابهة تتحرك بنفس الاتجاه ، وكأنها مجموعة واحدة .

٣. القرب Proximity

ويقصد به ، إن التقارب بين الأشياء ، يظهرها وكأنها مجموعة واحدة ، مما يولد إحساساً بالوحدة ، وهذا القانون له أهميته في العملية التصميمية (ثنائية الأبعاد) ، فيما يخص المسافات المكانية بين الخطوط ، والمسافات الزمانية بين الأنغام في الموسيقى [١] .

٤. الاستمرارية Continuity

[١] رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص ١٧٦ .

إن الأشياء المرتبة ، تميل لأن تأخذ أسلوباً معيناً في استمراريتها ، وتضفي على الأشياء التي تحدث تبدل في اتجاهاتها .

٥. المصير الواحد Common Fate

تميل الأشياء المتحركة في حالة متشابهة من مجموعة أكبر ، لأن تبدو كمجموعة واحدة .

٦. الإغلاق Closer

إنّ الأشياء التي تُعطي إيحاءً بأنها كاملة ، تُعامل كما لو كانت غير ناقصة أصلاً ، أكبر من تعاملها لو كانت أجزاء الشيء [١] .

ومن خلال ما تقدم ، يتبين أن الشكل ، هو مُدرك بصري في التصميم (ثنائي الأبعاد) ، يكمن في تكوين المفهوم ، وإن الصورة التي انتقلت إلى عين المتلقي ، هي تسجيل كامل لمكونات الشكل الفيزياوية ، " إلاّ أن الإدراك البصري الموازي لها لا يكون متطابقاً معه ، ويمثل إدراك الشكل باستيعاب المميزات البنيوية الموجودة في المادة الباعثة للاستجابة أو المفروضة على تلك المادة " [٢] . وبالتالي ، فإن إدراك الشكل معتمد على خبرات المتلقي ، وعلى التأثيرات النفسية والاجتماعية .

وهناك نوعان من الوحدة :

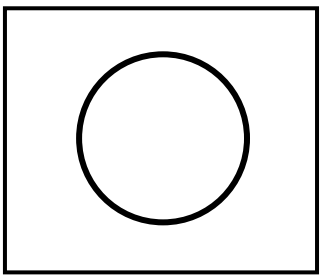
١. الوحدة الساكنة Static Unity .
٢. الوحدة الحركية Dynamic Unity .

---

[١] المصدر نفسه ، ص ١٧٨ – ٢٠٩ .
[٢] ، التفضيل الجمالي ، المصدر السابق ، ص ٢٥٢ .

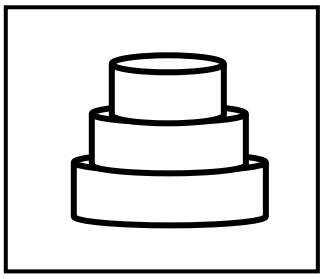
نجد الوحدة الساكنة في الأشكال الهندسية المنتظمة ، كالدائرة والمثلث المتساوي الأضلاع ، شكل (٣٩) ، وتكون في الأقواس والمنحنيات الدائرية ذات الأنماط المتكررة . أما الأشكال الحلزونية اللوغاريتمية ، فتتصف بالوحدة الحركية ، وهي وحدة انمائية فاعلة [١] ، شكل (٤٠) .

مما تقدم ، يتضح أن الوحدة أساس العمل التصميمي ، كونها تجمع الكل في وحدة واحدة ، وتتحقق من خلالها أبعاد جمالية في بساطتها وتعبيريتها .



شكل (٣٩)

وحدة ساكنة



شكل (٤٠)

وحدة نامية

ثالثاً : التكرار Repetition

لأي عمل فني ، مبادئ يستند عليها ، وعلاقات وعناصر تدخل ضمنه ، والتكرار أحدها ، فالتكرار في الفن ، يعني الرتابة والنمطية في عرض الأشكال والأحداث على وتيرة واحدة ، هذه الرتابة ، قد تعطينا إحساساً بتوقف الزمن أو الركود [٢] . فالفن الصحيح لابد أن يخلو من النمطية ، حتى لا يقود إلى الملل والعمومية ، ويكون له طابعه الخاص [٣] .

وللتكرار نوعان ، التكرار التام (المنتظم) ، الذي تتطابق فيه الوحدات والفترات تطابقاً تاماً [٤] ، مما ينتج عنه إيقاع رتيب مجرد من التنوع ، مثل تكرار الوحدات بخطوطها وألوانها وتكويناتها بشكل متطابق يثير الملل . والنوع الآخر غير تام ، يكسر الرتابة بتطابق الوحدات مع بعضها ، وتغير وحدة أو أكثر ، وهذا التكرار على نوعين :

---

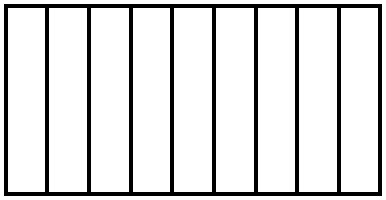
[١] الزهاوي ، عمر سامي ، الشكل والبيئة (دراسة ايكولوجية العمارة) ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، ١٩٩٥ ، ص ٥٦ .

[٢] عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية لكتاب ، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم ، ليبيا – تونس : ب. ت ، ص ١٤٧ – ١٤٨ .

[٣] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

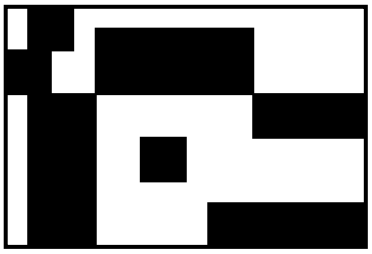
[٤] شيرزاد ، شيرين ، مبادئ الفن والعمارة ، المصدر السابق ، ص ٦٣ .

١. تكرار متناوب : يقوم على أساس التعاقب والتناوب بصورة منتظمة [١] ، ينتج عنه إيقاع رتيب ، شكل (٤١) .
٢. تكرار متغير (حرّ) : تتكرر فيه الوحدات بحرية لإضعاف الرتابة ، باعتماد التباين بين الوحدات والفترات ، وهذا يولد إيقاعاً ، قد يكون حراً ، تختلف فيه الوحدات مع بعضها ، وهذا النوع من الإيقاع ، يحكمه إدراك عقلي ثقافي فني ، لتترتب الوحدات والفترات بشكل مقبول ، شكل (٤٢) . وقد يكون الإيقاع حر ، ترتيب الوحدات والفترات فيه دون ترابط ، من خلال تشابه الوحدات مع بعضها ، دون الفترات وبالعكس [٢] .



شكل (٤١)

إيقاع رتيب



شكل (٤٢)

إيقاع حرّ

يرتبط مفهوم التكرار بالوحدة والتنوع ، الذي يأخذ أشكالاً متعددة ، كأن يكون التنويع من خلال اللون والخط والملمس والشكل والاتجاه ، وحتى الحجم ، أو على هيأة تباين بين لون وآخر يجاوره ، أو تنويعاً في سمك الخط " [٣] ، فيعمل هذا التنوع على التخلص من رتابة الوحدات البصرية المتماثلة ، أو المتكررة ، فالإنسان يميل إلى التنوع في الفن ، كما هو في الحياة .

ومن خلال ما تقدم ، تجد الباحثة ، إن مبدأ التكرار يحقق للوحدة البنائية مفهوم التكامل ، ضمن وحدة العمل الفني ، إذا تمّ إدخالها في نظام الارتباط مع الوحدات الأخرى .

---

[١] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[٢] القيسي ، صباح صبري ، الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ص ٣ .
[٣] عيد ، كمال ، المصدر السابق ، ص ٣٠٦ .

ومن التكرار ، يتولد الإيقاع الذي يُعد من الأسس المهمة في تصميم العمل الفني ، ويعرّف الإيقاع في فن التصميم ، بأنه الفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من شكل لآخر [١] ، بنم حركي له طبيعة الدوران حول نفسه ، في نسب جمالية مختلفة ، وهناك نوعان من الإيقاع :

١. الإيقاع المتزايد : يتزايد حجم الوحدات بالتدريج ، مع ثبات حجم الفترات ، أو العكس ، وتزايد كل منهما ، شكل (٤٣) .
٢. الإيقاع المتناقص : الذي يتناقص فيه حجم الوحدات تدريجياً ، مع ثبات حجم الفترات ، أو العكس ، أو تناقص كل من حجم الفترات ، وتناقص حجم الوحدات [٢] ، شكل (٤٤) .

شكل (٤٣)

إيقاع متزايد

شكل (٤٤)

إيقاع متناقص

رابعاً : التناسب Proportion

---

[١] رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص ٣٠٥ .

[٢] صلاح بلاسم ، مبادئ التصميم الإعلاني التجاري في العراق ودوره في خدمة التنمية القومية ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٧٨ .

يتضمن مصطلح التناسب ، دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية ، في توضيح طبيعة العلاقات بين مزايا عدة أشياء من النوع نفسه ، كأبعاد الحجوم والأطوال والمساحات والزوايا المكونة للشيء [١] ، أي علاقة العناصر مع بعضها ، من حيث الحجم والمساحة ، دون التحدد بمقياس ثابت [٢] .

في عملية التصميم ، تكون الأشياء غامضة ومعقدة ، ينظر لها من جهتين ، تعبيرية وإنشائية وظيفية ، من غير أن ينشأ تعارض بين الجهتين [٣] . ولتحقيق التناسب ، نجد علاقة متوازنة بين العناصر ، وبشكل منسق ومؤثر ، فعند تقسيم سطح ما إلى أجزاء مختلفة ومتباينة ، ومترابطة مع بعضها البعض ، لتشكل وحدة تجذب انتباه المتلقي ، وتؤسس ناتجاً جمالياً ، عبر ما تحقق من مفهوم التباين والتنوع والتطابق ، وبشكل متناسب ومتكافئ .

خامساً : السيادة Dominance

هي سيطرة جزء متميز ومتفرد ، على حساب باقي الأجزاء ، بشكل يكون فيه هذا الجزء ، مركز سيادة في العمل الفني [٤] ، تتوجه إليه عين المتلقي مباشرة ، ثم تتوجه إلى بقية العناصر ، المكملة للعمل التصميمي ، التي استوفت بدرجة مناسبة من الجذب والتركيز . ولتحقيق السيادة والهيمنة لعنصر ما في العمل التصميمي ، يجعل الفنان المصمم ، ذلك العنصر مميزاً في حجمه ، أو قيمته اللونية والضوئية ، أو بتوظيف عملية التباين في الكتل ، والمساحات ، والخطوط ، أو بعزله عن العناصر الأخرى ، أو باستخدام الحركة والسكون [٥] . هذه الهيمنة تكون لغرض

---

[١] ، الفن والتصميم ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية ، ١٩٩٩ ، ص ٢٣٤ .

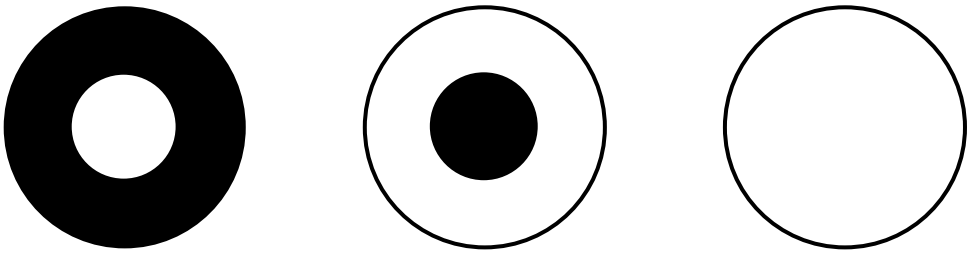
[٢] Turnbil Arthur and Russel Buind: The Graphics of Communications Typography Layout Design, ٢nd Edition, Ohio University, New York, ١٩٧٤, P. ٢٠٠.

[٣] أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ت: عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت : ١٩٧٣ ، ص ٦٢.

[٤] بهية ، عبد الرحمن ، المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

[٥] المصدر نفسه ، ص ١٥٦ .

جمالي ، يعزز وحدة التصميم ، وذلك يتوقف على ثقافة الفنان المصمم ، واختياره للأجزاء التي تكون مركز سيادة ، وعدم فصلها عن بقية العناصر ، حتى لا يفقد العمل وحدته الشكلية والفنية ، لتعطي إيحاءً للمتلقي ، الذي ينجذب إلى الأشكال ذات السيادة ، عن تلك الأشكال البعيدة [1] ، شكل (٤٥) . وبالنتيجة فإن مبدأ السيادة ، ذات أهمية في العملية التصميمة ثنائية البُعد .



ليس فيه سيادة **السيادة للقيمة السوداء** **السيادة للقيمة البيضاء**

شكل (٤٥)

السيادة اللونية

الدراسات السابقة

لا توجد حسب علم الباحثة ، دراسات سابقة تتعلق بموضع البحث الحالي .

[1] بهية ، عبد الرحمن ، المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

في ضوء ما تقدم ، يمكن استخلاص جملة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، وأهمها :

١. إن الراية تميز الوحدة المقاتلة ، ومنها يعرف مقدار استبسالها أو تخاذلها أثناء المعركة .
٢. تُعّبر الراية عن رموز ودلالات فكرية عدة ، لكن هذه الرموز ، قد تتسم بمحليتها ، أو ظرفها الزماني المحدد ، فيما تتسم بعض الرموز بشمولية ، تتخطى حدود الزمان والمكان ، مثل الهلال عند المسلمين ، والصليب عند المسيحيين .
٣. من سمات واقعنا المعاصر ، حدوث تحولات على صعيد الفكر ، الأمر الذي دعا القوى الدولية الكبرى لاستغلال الدول الصغرى ، وسيادة المصالح على القيم ، وهذا ما ألقى بظلاله على دلالات الأعلام ومضامينها .
٤. اتسع استخدام الأعلام أو الرايات في العالم المعاصر ، ليشمل المنظمات والأحزاب والهيئات الدولية ... الخ ، بالقدر الذي يلخص الأبعاد الفكرية لها .
٥. إن الأبعاد الفكرية تشكل قوة ضاغطة في تكوين العَلَم ، وسبباً في اعتماده كشعار للأمم .
٦. إن الأبعاد الفكرية ، لم تأخذ بُعداً ذاتياً – للقائد أو السلطة – بل تتسم ببعدها الثقافي والحضاري والاجتماعي والسياسي للبلد عموماً ، بالقدر الذي يمثل العَلَم وعياً جمعياً متفق عليه .
٧. يُشكل البُعد الدلالي للرمز ، فاعلية هامة في تكوين العَلَم ، وفي اختزال الأبعاد الفكرية التي تسود في الأعلام أو الرايات قديماً وحديثاً .

٨. يُعد البُعد الديني ، والبُعد السياسي ، في مقدمة الأبعاد الفكرية التي تسود في الأعلام ، أو الرايات ، قديماً وحديثاً .

٩. يتميز اللون بقدرته على حمل معانٍ ودلالات فكرية ، يصل إلى حدّاكتفاء العَلَم أو الراية بلونٍ واحد أو لونين .

١٠. إن للأبعاد الفكرية أهمية بالغة ، بالقدر الذي يفوق البُعد الجمالي أو الشكلي للعَلَم .

١١. اتسمت الراية الإسلامية بسطوة البُعد الفكري الديني ، وتوجيه الاهتمام للحياة الروحية ، بدلاً من الحياة المادية ، والتعبير عن ذلك ، بذكر لفظ الجلالة ، أو بساطة الراية .

١٢. اتسمت بعض الرايات والأعلام ، بأبعاد فكرية قيمية ، كالترميز للشجاعة ، أو القوة ، أو الكرامة ، أو السيادة ، أو الخير ... الخ .

١٣. اعتمدت غالبية الطروحات الفلسفية الجمالية ، على معرفة ذهنية تخيلية ، ولم يقتصر تعاطيها الجمالي مع الواقع ، على معطيات الحس المحض ، وتجلى ذلك عبر نبذ المحاكاة ، أو محاكاة الواقع النموذجي .

١٤. وجود تقارب شديد ، بين التصميم المجرد لأشكال العَلَم ، وبين المنحى الفلسفي الجمالي نحو التجريد ، وجمالية الأشكال الهندسية أو المتخيلة ، وتأكيد قابلية الأشكال المجردة ، على طرح صور وأفكار كلية مطلقة ، لا تقف في حدود ما هو جزئي أو نسبي .

١٥. اتفقت جمالية تصميم الأعلام ومكوناته الشكلية ، مع الطروحات الجمالية ، التي أكدت رمزية الفن ، وجمالية الشكل الرمزي ، وقدرته على التعبير عن الوجدان الإنساني .

١٦. دعمت الأعلام الرؤية الفكرية والجمالية الإسلامية ، واستيعاب العقيدة ، بالدلالة اللونية والكتابية المبسطة ، وبالقدر الذي يحقق الانتماء وجدانياً للعقيدة الإسلامية .

١٧. يُعد اللون ، العنصر الأكثر استخداماً في نماذج أعلام الدول عبر التاريخ ، كمختزل جمالي للمضمون الفكري .

١٨. إن تأكيد جمالية الأعلام ، لا تتعزز إلاّ من خلال اعتماد أسس التصميم ، ووسائل التنظيم الجمالي ، وعلى نحو واعٍ .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث .
- عينة البحث .
- أداة البحث .
- أسلوب التحليل .
- تحليل العينة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

استطاعت الباحثة حصر مجتمع البحث المتكون من أعلام الدول الإسلامية الحالية بـ (٥٧) علماً [*] .

ثانيا : عينة البحث

لقد عمدت الباحثة إلى الأخذ بأسلوب العينة الطبقية ، إذ صنفت أعلام الدول العربية الإسلامية كمجموعة ، وأعلام الدول الأجنبية الإسلامية مجموعة أخرى . فظهر أن عدد الأعلام العربية (٢٢) علماً ، وإن أعلام الدول المسلمة الأجنبية (٣٥) علماً ، فتم اختيار نسبة (٣٠%) من مجموع الطبقتين ، فكانت المجموعة الأولى (٦) أعلام ، والمجموعة الثانية (٩) علماً .

كان الاختيار حسب خبرة الباحثة ، وبمشاورة المشرفين على الرسالة ، وبذلك أصبحت عند التحليل (١٥) علماً ، كما في الملحق (٢) .

وقد تمّ استبعاد الأعلام ذات التصميم المتقارب ، والدلالة المتقاربة ، فكان اختيار العينة ، بصورة قصدية ، تحقق هدفي البحث .

---

[*] حصلت الباحثة على هذه المعلومة من منظمة المؤتمر الإسلامي ، بتاريخ ٢ / ١١ / ٢٠٠٤ ، عن طريق موقعها على الانترنت .

ثالثاً : أداة البحث

تمّ إجراء دراسة استطلاعية ، الغرض منها الإفادة من تصميم أداة البحث ، وكانت هذه الدراسة ذات أسئلة مفتوحة الإجابات ، وكانت العينة التي تمت دراستها خارج العينة الأساسية ، ومن مجتمع البحث ، كما تمّت الإفادة من ذوي الخبرة والمشرفين ، وخبرة الباحثة ، وبالتالي ، تمّ تحويل الأداة إلى أداة مغلقة ، ثم عرضها على ذوي الاختصاص ، كما في الملحق (١) ، إذ تضمنت الأداة الأولى محورين ، الأول الأبعاد الفكرية ، والثاني الأبعاد الجمالية ، وتضمن كل من المحورين مجموعة من الفقرات ، كما في الأداة المقترحة وبصورتها النهائية .

صدق أداة البحث

تمّ عرض أداة البحث على مجموعة من الخبراء [*] ، وذلك لغرض التأكد من الصدق الظاهري للأداة ، إذ يقرر ذوو الاختصاص ، أن الأداة تكون صادقة إذا كانت نسبة الاتفاق (٨٣%) .

ثبات الأداة

---

[*] أ. د. عباس جاسم حمود ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
أ. د. علي شناوة وادي ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
أ. م. د. عبد الهادي محمد علي ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
أ. م. د. عارف وحيد ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
أ. م. د. حامد عباس مخيف ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
د. مجيد حميد حسون ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
مدرس مساعد حيد عبد الأمير رشيد ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

قامت الباحثة بتحليل عينة من خارج العينة الأساسية بفترتين مختلفتين ، وبعد التحليل استخدمت الباحثة معادلة كوبر ، في إيجاد نسبة الاتفاق وكما يلي :

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}}$$

وكان معامل الثبات في التحليل الأول والثاني ، بعد مرور (١٥) يوماً ، هو (٨٨%) .

أسلوب التحليل

بعد دراسة الباحثة لأساليب التحليل ، وجدت أن هناك أسلوباً يُناسب دراستها ، للوصول إلى أهدافها ، وهو تحليل المحتوى ، وقد اعتمدت الباحثة هذا الأسلوب من التحليل ، من أجل تحقيق هدفي البحث .

خطوات التحليل

من أجل أن يكون التحليل علمياً ومنطقياً ، ومناسباً للأسلوب الذي اختارته الباحثة ، كما سلف ذكره ، قامت بترتيب خطوات التحليل ، ووضعها ضمن تسلسلها بعضها عن بعض ، وقد تأتي أكثر من خطوة في التفسير معاً ، في زمن واحد ، أو تشترك مع بعضها في تعبير واحد ، وهكذا سلسلتها الباحثة بما يخدم بحثها ، على وفق الآتي :

١. النظرة الجمالية إلى تصميم العَلَم .

٢. تعرّف العناصر الفاعلة في التصميم وفرزها ، فإذا كانت هناك عناصر أقوى من غيرها ، نأخذ الأقوى وعدم إهمال الأضعف ، إذ يكون مكملاً للتصميم .

٣. إعطاء أو تحديد المضامين في هذه العناصر ، باتجاه الأبعاد التي جاءت في أهداف البحث .

تحليل العينات

عينة (١)

عَلَم دولة فلسطين

وصف العَلَم

يتكون عَلَم دولة فلسطين من أربعة ألوان هي الأحمر ، الأسود ، الأبيض ، والأخضر . يمثل اللون الأحمر شكل مثلث متساوي الساقين ، تتماس قاعدته مع سارية العَلَم ، بينما تمثل قمته منطقة وسط العَلَم ، ووسط الشريط الأفقي الأبيض ، اللون الذي يعلوه من فوقه شريطٌ أسود مساوٍ للون الأخضر ، الذي يمثل الجهة السفلى للشريط الأبيض الوسطي .

تحليل العَلَم

يُعد عَلَم دولة فلسطين ، أول عَلَم عربي ، يقترحه العرب ، ليدلَّ على القومية العربية ، ببعدها الحضاري التاريخي ، إذ تمثل ألوان العَلَم ، مراحل أساسية في المسيرة الحضارية ، لدول وحقب الحضارة الإسلامية ، بمكوناتها الاجتماعية ، وأقطابها السياسية .

فاللون الأحمر ، أشير به إلى بني هاشم ، وهم آل بيت الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، أما اللون الأبيض فإشارة إلى دولة آل مروان الأموية ، أما اللون السود ، فلإشارة إلى بني العباس بن عبد المطلب ، أولاد عمّ الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وآله وسلّم ، وأما اللون الأخضر ، فهو إشارة إلى الفاطميين ودولتهم في مصر .

كما ويحاول تصميم العَلَم بألوانه ، أن يكون مصداقاً للسان الحال للشعب العربي ، الذي قال متحدثاً بلسانه الشاعر (صفيّ الدين الحلّي) [1] :

إنّا لقومٌ أبت أخلاقنا شرفاً أن نبتدي بالأذى مَنْ ليس يؤذينا
بيضٌ صنائعنا ، سودٌ وقائعنا خضرٌ مرابعنا ، حمرٌ مواضينا

وهو دليل على القيم العربية ، التي تعتز بالفخر والتفاخر على باقي الدول ، بمكانتها الحضارية ، وعظمة الرسالة الإسلامية ، وكونها أرضاً احتضنت مهد معظم الرسالات السماوية ، ومهداً للرسل والأنبياء والمبشرين جمعاء ، سيما وأن فلسطين من الناحية الميثولوجية والعقائدية ، تمثل مكانة مقدسة في ضمير الطوائف والجماعات الدينية ، وأهمها عقائد الإسلام والمسيحية واليهودية ، إذ يعدها المسلمون أولى القبلتين وثالث الحرمين ، وأرض الإسراء والمعراج ، وفيها المسجد الأقصى ، بينما يعدها المسيحيون ، مهداً لنبيهم ومبشرهم عيسى عليه السلام ، ويعدها اليهود أرض الميعاد التي وُعد بها بنو إسرائيل بحسب التوراة ، التي بشرهم بها موسى عليه السلام .

وتأكيداً لهذه النزعة الروحية ، والمكانة المقدسة التي تحتلها فلسطين ، قلب الأمة العربية فكرياً وجغرافياً ، فإن مصمم العَلَم حاول الابتعاد تماماً عن أيّ رمز ذي دلالة مباشرة مع المحيط الموضوعي ، مع عظم وغزارة الرموز ، التي يمكن

---

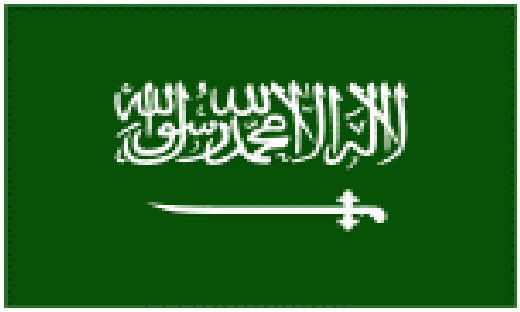
[1] ديوان صفي الدين الحلّي ، دار صادر ، بيروت : ١٩٦١ ، ص ٢٠ .

تضمينها في تصميم عَلَم الدولة ، وعلى نهج باقي تصاميم أعلام الدول الأخرى ، التي تحاول في كثير من الأحيان ، إجبار المتلقي على توجيه أفكاره نحو منطقة بعينها ، وبالتالي تقييده من الانفتاح على دلالات أعمق وابعد من النظرة الضيقة ، التي ترغمنا عليها أشكال من قبيل الحس . لهذا فإن التصميم جاء هنا ، لينفتح على بوابة عريضة للتأويل والتنقيب عن معانٍ غزيرة ، تمتد بعمقها إلى كل معطيات الحضارة العربية ، وروحها الإسلامية ورسالاتها السماوية .

ويأتي البناء التكويني للعَلَم الفلسطيني ، على نهج الأعلام العربية الإسلامية ، من حيث استخدام هذه الألوان ، وتوزيعها على أشكل هندسية ، قوامها الشريط المستعرض بالوان متباينة ، تحاول زعزعة ثبوتيتها وجمودها بخطوط مائلة لاضلاع المثلث الاحمر المتساوي الساقين تحقق عنصر الموازنة في الكتل والتضاد في اللون من حيث القيمة اللونية العالية التي يتسم بها اللون الأحمر ، بما يوازي عظم الكتلة المناظرة المكونة من ثلاث مساحات بألوان منسجمة مع بعضها تمثل مقابلة بمجموعها للون الأحمر .

عينة (٢)

عَلَم المملكة العربية السعودية



وصف العَلَم

يتكون عَلَم المملكة العربية السعودية ، من مستطيل أخضر اللون ، يتوسطه نص الشهادتين (لا إله إلاّ الله محمد رسول الله) باللون الأبيض ، ويحد هذه العبارة من الأسفل السيف العربي ، باللون الأبيض أيضاً .

تحليل العَلَم

يُعد عَلَم السعودية ، أول عَلَم تمثل الإسلام فيه بشكل كبير ، دالاً على أرض النبوة والرسالة ، ارض شبه الجزيرة العربية ، بكل ما تملكه من إرث حضاري ديني . فاللون الأخضر ، نجد فيه إشارة واضحة وصريحة إلى أرض مهبط الوحي ، على الرسول الأكرم صلّى الله عليه وآله وسلم ، إذ من المعروف للعامة ، إن شبه الجزيرة العربية كانت موضع الرسالة ، ومهبط الوحي والتنزيل ، واللون الأخضر ، الذي يكسو خلفية العَلَم ، يدلل على هذا المعنى ، لكون ألوانه من الألوان المقدسة للمسلمين ، والذي يرمز فيه إلى سلالة الرسول الكريم صلّى الله عليه وآله وسلم ، فضلاً عن ذلك ، إنه لون الخير والبركة ، الذي اتسمت به هذه الأرض المباركة ، قال تعالى ((

رَبِّ اجْعَلْ هَـذَا بَلَـدًا آمِنـاً وَارْزُقْ أَهْلَـهُ مِـنَ الثَّمَـرَاتِ)) [*] ، إذ مـن المعـروف ، إن المملكة هي من الأراضي المباركة مادياً ومعنوياً . أما الجانب المعنوي ، فهو موجود ببيت الله الحرام ، في قلب شبه الجزيرة العربية ، وبالتحديد في مكة المكرمة ، الذي يُعد مركز الكرة الأرضية ، وفيه من الدلالات المادية والروحانية الشيء الكثير ، التي لا يتسع المكان لذكرها في هذا البحث المتواضع . أما الجانب المادي ، فالمملكة العربية السعودية ، هي الدولة الأولى في تصدير النفط ، الذي يُعد العصب الحيوي في الحضارة الإنسانية الحديثة .

أما استخدام عبارة التوحيد أو الشهادتين " لا إله إلاّ الله محمدٌرسول الله " ، في منتصف العَلَم المستطيل الأخضر ، يحتّها من الأسفل (أي العبارة) السيف المتجه باتجاه الشهادتين ، أي من هذا المكان المقدس ، انطلقت كلمة التوحيد ، وعمّت أرجاء الدنيا ، من خلال القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ، التي هي سيرة النبي المصطفى محمد ﷺ ، ومن خلال السيف الذي يمثل الجانب الجهادي في حياة المسلمين ، والذي مُلئت به الدنيا عدلاً وقسطاً .

وهذا ما يدلّ عليه بصراحة اللون الأبيض ، الذي كُتبت به هذه العبارة ، ورسم به السيف . وهذا التعانق ما بين اللون الأبيض والأخضر ، هو لسمو العقيدة الإسلامية ، وصفة الأرض المباركة ، التي أراد بها المصمم أن يتسم هذا العَلَم بها .

---

[*] سورة البقرة ، الآية ١٢٦ .

عينة (٣)

عَلَم جمهورية جيبوتي

الوصف العام

يتكون تصميم عَلَم جمهورية جيبوتي ، من أربعة ألوان رئيسة ، هي اللون الأحمر والأبيض والأزرق والأخضر ، يمثل اللون الأبيض مثلثاً متساوي الساقين ، تستقر قاعدته على الجهة المجاورة لسارية العَلَم ، وتتوسطه نجمة حمراء ، ويمتد من زاوية التقاء الضلعين المتساويين خطاً عرضياً ، يفصل بين اللون الأزرق الفاتح في الأعلى ، والأخضر في الأسفل .

تحليل العَلَم

تشير الألوان المكونة لعَلَم جمهورية جيبوتي ، من وجهة نظر اصطلاحية ، إلى ملامح فكرية متنوعة ، وقد استخدم عَلَم هذه الدولة لأول مرة ، في عهد الكفاح في سبيل الحرية ، ويشير اللون الأزرق لقبائل العيس أو العيسى ، ويشير الأخضر لقبائل العفر ، ويرمز الأبيض للسلام ، أما الأخضر ، فيمثل السلام ، أو الأرض ، أو إشارة إلى العقيدة الإسلامية ، أما الأحمر ، فهو رمز للوحدة .

يُلاحظ حرص المصمم ، على تأكيد الجانب الفكري الاجتماعي بشكل مميز ، إذ أن القضية الأساسية للحياة في دولة جيبوتي ، هي النزعة القبلية ، التي تسود مظاهر الحياة الاجتماعية ، التي تسيطر علبها قبيلتان رئيستان ، وتضمين العَلَم شعاري هاتين القبيلتين ، إنما هو رمز لحالة التآخي بين أبناء الشعب ، ويعزز الأبعاد الفكرية والاجتماعية للعَلَم ، ما تحمله ضمناً أعلام هاتين القبيلتين ، وما ترمز إليه ألوانه ، فالأخضر الذي هو رمز قبيلة العفر ، يحمل ضمناً معنى الإسلام ، والأزرق الذي توصف به قبائل العيسى ، يشير أيضاً إلى البيئة الجغرافية التي يعيشها أفراد هذه القبيلة على ساحل البحر بزرقته وزرقة سمائه ، وما يوحد بين المظاهر الدينية والدنيوية ، النجمة الحمراء غير المنحازة إلى فصيلة اللون الأخضر أو الأزرق ، والمتموضعة في قلب المثلث الأبيض ، أي على أرضية السلام والصفاء الذي يحمله اللون الأبيض في جنباته .

وتعتمد البُنية التصميمية للعَلَم على التكوين الشكلي دون اللوني ، إذ نلاحظ أن ألوان عَلَم دولة جيبوتي ، هي ألوان متألقة بمساحتها العظمى ، سوى بقعة حمراء صغيرة الحجم ، إذا ما قورنت بنسبتها إلى باقي المساحة الكلية للعَلَم ، مما يعزز أولوية الشكل بمكوناته الخطية والكتلية على اللون وتضاداته ، إذ أن شكل المثلث المتساوي الساقين ، الذي تستقر قاعدته على جهة سارية العَلَ م ، يمثل الحدّالفاصل بين اللون الأزرق والأخضر ، سيما وأن قمة هذا المثلث تمثل خط التماس بين هذين اللونين ، لتأكيد النزوع نحو الديناميكية لا الاستقرارية ، التي كان لها أن تحل في تصميم العَلَم ، لو لم تحل الخطوط العرضية بديلاً عنها ، كما وتُحرك كتلة المثلث المستقر على الحافة اليسرى للعَلَم دون الحافة السفلى ، أي قاعدة العَلَم ، لخلق الحركة التي تدعمها النجمة الحمراء في داخل هذا المثلث .

عينة (٤)

عَلَم دولة أفغانستان

الوصف العام

يتكون عَلَم دولة أفغانستان الإسلامية من أربعة ألوان ، هي الأخضر والأحمر والأسود والأبيض ، تمثل الألوان الثلاثة الأولى أعمدة متجاورة متساوية النسبة ، ابتداءً من الأسود في الجهة اليسرى القريبة من سارية العَلَم ، والعمود الوسطي الأحمر ، ويليه العمود المجاور باللون الأخضر ، ويحتل شعار الدولة قلب التصميم ، أي على اللون الأحمر المتوسط لتصميم العَلَم ، مرسوم باللون الأبيض ، يحمل في أعلاه نص التكبير (الله أكبر) ، ونص الشهادتين .

تحليل العَلَم

يحاول تصميم عَلَم دولة أفغانستان الإسلامية ، تكثيف الماضي والحاضر بكل أوجهه ، فاللون الأسود ، إشارة للعهود التاريخية التي عاشتها البلاد في الماضي ، ويرمز اللون الأخضر للعقيدة الإسلامية ، كما يعتبر رمزاً للأمل في المستقبل ، أما الأحمر ، فهو إشارة إلى الكفاح من أجل الحرية والشهادة في سبيل الوطن .

يُلاحظ المتفحص لألوان وطريقة تصميم عَلَم أفغانستان نوعاً من التغاير مع نمط الخطوط المستعرضة ، والتي غالباً ما انتهجتها تصاميم أعلام الدول الأخرى،

كما لم يولي التصميم أهمية لاختيار اللون بطريقة تحقق الناحية الجمالية ، كونه قد أخذ بنظر الاعتبار ، أولاً الطابع الفكري الدلالي ، الذي يؤكد أساساً على العقيدة الإسلامية بصورة مباشرة ، من خلال نص التكبير والشهادتين ، وهي إشارة لا تقبل اللبس ، في رغبة المصمم وضع العقيدة الإسلامية فوق باقي الاعتبارات الاجتماعية المتباينة الأطياف ، التي تميز بها الخليط غير المتجانس المكون لدولة أفغانستان ، وكأن التصميم يقترح بديلاً للتوحد العرقي أو الفكري أو الجغرافي ، متمثلاً بالعقيدة ، التي يشير إليها ضمناً .

ومن جملة ما تشير إليه مداليل الألوان المستخدمة في غالبية الدول الإسلامية ، عدم احتوائها بتاتاً على ألوان دخيلة ، من شأنها هدم فكرة الطابع الإسلامي ، والتي سبقت الإشارة إليها ، في تحليل عَلَم دولة فلسطين .

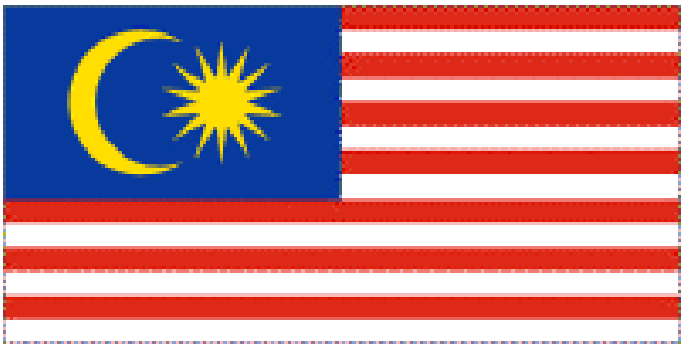
إن استبدال ومغايرة الإنشاء المستعرض أو الأفقي ، هو نقطة تفرّد ، تُحسب لصالح القيمة الجمالية لعَلَم أفغانستان ، إذ أن مشكلة من قبيل الإحساس بالجمود والرتابة والسكون ، ستبدد حدتها ، عما لو كان عليه الحال في الخطوط الأفقية الميتة ، فالخط العمودي ، وكما هو معروف في عناصر التكوين ، بجوانبها الإيمائية ، يوّلد الإحساس بالرفعة والسمو ، والتطلّع إلى القيم المثالية ، ومفارقة حالة الاستواء والانغماس بعالم الواقع الحسي ، وهي إشارة لتعزيز النهج الإسلامي ، المتضمن في أولوياته ، فكرة التقرب إلى الله سبحانه وتعالى ، من خلال التحلي بقيم الدين ، والذوبان في صفات الذات الإلهية ، بسبل متقاربة ، تمثلت بفرق صوفية وكلامية واعتزالية .

كما لعب عنصر الموازنة الكلاسيكية دوره في البُنية التصميمية للعَلَم من خلال تموضع الشكل الأساسي ، ومحو الجذب والاهتمام في مركز العَلَم ، أي شعار الدولة المنبسط على أرضية حمراء ، تمثل أيضاً العازل بين كتلتي العمود الأسود

والأخضر المتناظرتين ، إذا ما أهملنا من عملية الإبصار ، أو أسقطنا اللون الأحمر بوصفه مبرّأ من علاقة ترادف أو تساوي مع الكتلتين الخضراء والسوداء ، لتفرده بحمل الشعار باللون الأبيض أولاً ، وتميزه باللون المُغاير لطبيعته الحارة لهذين اللونين ، على طرفي المعادلة التصميمية .

عينة (٥)

عَلَم ماليزيا



الوصف العام

يتألف العَلَم من أربعة ألوان ، هي الأبيض والأحمر والأزرق والأصفر الذهبي ، يمثل اللون الأحمر أشرطة أفقية عددها سبعة أشرطة ، تتناوب مع سبعة أشرطة أخرى باللون الأبيض ، ويأخذ اللون الأزرق الزاوية العليا القريبة من سارية العَلَم على شكل مستطيل ، يحتوي على رمزي الهلال والنجمة باللون الأصفر الذهبي .

تحليل العَلَم

يُلخص عَلَم دولة ماليزيا بألوانه وتصميمه العام ، الأبعاد الفكرية للواقع الحضاري لهذا البلد ، ومن أولى اهتمامات المصمم ، نجد محاولة إثبات الهوية الحضارية للموقع الجغرافي الذي تشير إليه الخطوط الأفقية الحمراء والبيضاء ، وهي ألوان مميزة لأعلام دول جنوب شرق آسيا . بينما يدلّ اللون الذهبي الملكي على الإسلام ، سيما من خلال الشكل الذي لوّن بهذا اللون ، أي الهلال والنجمة ، بما لهما من ترابط روحي شرطي مع معاني الإسلام ، مقترناً برموز من هذا القبيل .

كما ويمكن أن تشير ألوان العَلَم الحمراء والبيضاء المتناوبة بواقع (١٤) شريطاً أفقياً ، إلى مجموع الولايات المكونة للدولة ، والتي تؤكدها صورياً النجمة ذات الأربعة عشر رأساً ، ويمكن تفسير اللون الأحمر ، كدليل على ثورة (مالاوي) ، والأبيض كمعنى لتوجهات السلام لدولة ماليزيا الحديثة .

يتميز العَلَم بسمات عالية مميزة ، تعطيه نوعاً من الحرية والديناميكية ، بفضل البُنية التكوينية التصميمة التي تمت مراعاتها في تصميم العَلَم ، إذ تتيح الخطوط المتساوي الحمراء والبيضاء بامتداداتها العرضية ، نوعاً من اللااستقرارية ، بفعل حالة التنافر والتضاد شبه الكلي بين هذين اللونين ، على مستوى الشكل والمضمون - إذ يشير اللون الأحمر إلى الدم والحرب ، والأبيض إلى السلام والصفاء - بينما يولّد نوعاً من القلق في عملية الإبصار ، تُجبر المتلقي على البحث عن ملاذ آخر للاستقرار يوفره اللون الذي وضع بذكاء ، ليحقق الموازنة التشكيلية لكتلة الألوان الحمراء والبيضاء ، ويخفف من حدة هيجانها ، ويوفر في نفس الوقت ، أرضية جيدة تزيد من بريق اللون الأصفر الذهبي ، تؤكد حضوره ، وبالتالي حضور المحمولات الفكرية ، التي يتضمنها شكل الهلال والنجمة ، ذات الأبعاد الدينية العقائدية ، وبالتالي تلخيص الفكرة الأساسية العامة ، وهي تأكيد الهوية الحضارية المتميزة بالحداثة والتنوع والروح الإسلامية ، التي تصطبغ بها معالم الحياة الاجتماعية والعمرانية لماليزيا .

عينة (٦)

عَلَم الجمهورية الإسلامية الإيرانية

الوصف العام

يتكون عَلَم الجمهورية الإسلامية الإيرانية ، من ثلاثة ألوان ، بنسب متساوية تقريباً ، هي اللون الأخضر والأبيض والأحمر ، إذ يحتل اللون الأخضر المنطقة العليا ، والمنطقة السفلى يحتلها اللون الأحمر ، أما اللون الأبيض فهو يفصل بين هذين اللونين ، ويتوسطه لفظ الجلالة في وسط العَلَم بلونٍ أحمر ، وكتبت عبارة (الله أكبر) باللون الأبيض ، في الحافة السفلى للون الأخضر ، والحافة العليا للون الأحمر ، وبشكل متكرر ، وبواقع (٢٢) تكراراً ، موزعة بالتساوي على هذين الشريطين .

تحليل العَلَم

بالعودة إلى خلفية الأحداث السياسية ، ذات الطابع الانقلابي الثوري ، الذي شهدته مسيرة الحياة السياسية في الجمهورية الإسلامية الإيرانية ، يمكن تفهّم وتصور المغزى الدلالي لبناء التصميم ، من الناحية الفكرية لعَلَم الدولة ، إذ تبرز وبشكل لا يقبل الغموض أو ضبابية في التعبير ، فكرة ملحة تؤكد الانقلاب الجذري الهائل الناجم عن الثورة الإصلاحية الدينية ، التي ضربت كافة مرافق الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية ، لتحقيق حالة الثورة على الواقع ، وإحلال إرث حضاري

مهمـــش ، متمثـــل بالإســـلام وتعاليمـــه وقيمـــه ، لـــذلك نجـــد المصـــمم ، لا يتـوانى عـن التأكيـد علـى هـذه المسـألة بشـكل مباشـر وصـريح ، مـن خـلال تغييـر جوهري بدلالة العَلَم ، وقلب كامل للمضمون ، دون المس بالشكل المتمثل بـالألوان الأساسية الثلاثة للعَلَم السابق .

فالشكل القديم للعَلَم ، يُصوّر حالـة القوة والجبروت للدولـة بشكل رمـزي ، متمثلاً بالأسد الذي يحمل سيفاً في قبضته اليمنى ، وكـأن مصمم العَلَم الجديد ، حـاول استبدال الشكل والإبقـاء علـى المضـمون ، ففكـرة القوة لـم تغب عـن الإطـار الفكـري العـام ، إلاّ أن الـدال عليهـا (الأسـد) ، اسـتبدل بصـاحب القـوة المطلقـة والعظمـة والجبروت سبحانه وتعالى ، ويمثل هذا التحوّل محور الانقلاب الفكري .

وإذا مـا تأملنـا الألـوان المكونـة للعَلَـم بـدلالتها الاصـطلاحية ، سـنجد الأبعـاد متموضـعة علـى معـانٍ تمتـاز بنـوعٍ مـن الثبـات ، فـاللون الأخضـر رمـز للإسـلام ، والأبيض للسلام ، والأحمر للبسالة ، وتكرار عبارة (الله أكبر) اثنان وعشرون مرة ، علـى طـول الحـافتين الـداخليتين للـونين الأحمـر والأخضـر ، هـي رمـز إلـى الثـاني والعشـرين مـن شـهر (بهمـن) ، فـي التـاريخ الفارسـي ، وهـو تـاريخ نجـاح الثـورة الإسلامية ضد شاه إيران ، وتحقيق هذه المعـاني الملحـة ، مـن خـلال مـا يطالعنـا بـه العَلَم من أشكال موضـوعية مباشرة ، لـم تخـل بالجانـب الجمـالي فـي بُنيـة الشكل ، إذ راعى المصمم تحقيق الانسـجام والتنـاغم بين عناصـر التكوين ، مـن خطـوط وألـوان وكتـل ، بمـا يُعـزز جماليـة الشـكل ، فضـلاً عـن غنـى المضـمون ، إذ يتـولى العنصـر التزويقـي ، المؤلـف مـن زخرفـة كتابيـة تمثلهـا عبـارة (الله أكبـر) ، إضـافة حيويـة وحركة تحول دون الوقوع في الرتابة الناجمة عن تكرار الخطوط المستعرضـة ، كمـا يُساهم في خلق هذه الحركة طريقة اختيار اللون وتوزيعه ، فالألوان المكونة للعَلَم هي الأحمر والأخضر والأبيض ، قد وزعت بحيث تحـافظ علـى مبدأ معروف فـي الفن الإسـلامي ، وهـو مبـدأ (الوحـدة والتنـوّع) ، بمعنـى غـزارة الأشـكال والألـوان فـي

الشكل ، دون إثارة نوع من الفوضى أو التشتيت للمتلقي ، وهذا ما عَمَدَ إلى تحقيقه مصمم العَلَم ، عندما خفف من حدة التنافر الحادث ، جرّاء تجاور اللونين الأحمر والأخضر ، بتفريقهما بلونٍ ابيضٍ محايد ، للوصول إلى حالة التوازن ، بين غنى الموضوع والشكل .

عينة (٧)

عَلَم جمهورية أوغندا

الوصف العام

يتكون عَلَم جمهورية أوغندا ، من ثلاثة ألوان رئيسة ، تظهر بالتناوب من الأعلى إلى الأسفل ، على شكل أشرطة أفقية ، بواقع شريطين لكل لون ، ابتداءً من اللون الأسود في الأعلى ، يليه في أسفله اللون الأصفر ، ثم اللون الأحمر ، ليأتي إعادة هذا الترتيب أسفل سابقه ، وتتوسط المساحة المستطيلة للعَلَم دائرة بيضاء ، رُسم عليها طير الكركي الأفريقي [1] ، الذي يرمز إلى الدولة .

تحليل العَلَم

يبدو أن مصمم العَلَم ، قد توخى تحقيق الربط والمواشجة بين مجمل الأطياف والعناصر المكونة ، التي تشير إلى واقع الحياة الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية للدولة ، فقد أشار اللون الأسود للشعب ، والأصفر للشمس ، والأحمر دلالة رابطة الدم والأخوة ، ورمز الدولة المتمثل بطير الكركي الأفريقي، وتشير طبيعة الألوان المستخدمة ، إلى الرسالة التي كان المصمم يروم إيصالها للمتلقي ، فهي ألوان متآلفة ، تناظر المعنى الاصطلاحي المشار ، تحت فكرة الأخوة والتآلف بين أطياف الشعب

---

[1] www.isbister.com/worldtime.

الأوغندي ، الذي يبدو تنوعه ، من تنوّع ألوان عَلَم دولته ، فاللون الأسود الذي يشير إلى البشرة السوداء الأوغندية والأفريقية بشكل عام ، مقترن وجوده بتظافر ألوان تحمل دلالات فكرية على شكل قالب قابل للقراءة ، إذ تشرق الشمس متمثلة باللون الأحمر بين أبناء الشعب المشار إليه باللون الأسود ، أما طائر الكركي ، فهو كشعار مستمد من واقع الحياة البرية لأفريقيا ، ذات الهوية المتميزة بواقعها الحيواني والنباتي ، وهو دلالة على الطبيعة المسالمة لأبناء هذا البلد .

ومن الناحية الجمالية ، فإن تقارب الألوان خلق جواً من الانسجام والتناغم، لم يشوبه سوى القلق ، الذي قد يحدثه من الناحية البصرية تكرار الألوان ، على شكل أشرطة أفقية متعاقبة ، وتونات لونية تقترب من الألوان الفاتحة ، أي اللون الأصفر ، وحدة اللون الأحمر ، وقتامة اللون الأسود ، لكن وجود شكل مركزي يتوسط العَلَم ، يحول دون حلق وتفشي ظاهرة التشتيت البصري ، إذ تحصر هذه الدائرة الحاملة لشكل الطائر عين المتلقي ، وتحول دون انزلاقها وتشويهها ، كما كان لتوظيف هذه الألوان دون غيرها ، تلاحماً مع هوية المحيط الموضوعي للأرض والإنسان والحيوان والنبات .

عينة (٨)

عَلَم بروناي (دار السلام)

الوصف العام

يمثل عَلَم دولة بروناي (دار السلام) ، مجموعة من الألوان المتآلفة ، وهي الأصفر والأحمر والأبيض والأسود . يشكل اللون الأصفر أرضية العَلَم ، ويتوسطه خطين مائلين من اللونين الأبيض والأسود ، ويتخذ الشكل الملون بالأحمر الشكل الرئيس الرمزي ، وعليه شعار الدولة ، المكون من قاعدة هلالية الشكل ، كُتب عليها عبارة (الدائمون المحسنون بالهدى) ، كما كُتب على الشعر اسم الدولة بروناي (دار السلام) .

تحليل العَلَم

يحاول تصميم عَلَم بروناي ، أن يكشف أكبر قدر ممكن من المحتوى الفكري ، وضخه داخل الشكل ، الذي يظهر قدراً غير يسير من البساطة ، أسوة بباقي الأعلام ، التي تعتمد على تجاور لونين أو لون واحد ، إذ تعتمد الرؤيا التصميمية للعَلَم ، على فكرة إيصال البعد المضموني ، من خلال الرمز تارة ، والكتلة تارة أخرى ، إذ تشير الألوان بالشكل الاصطلاحي إلى دلالات يحملها العرف والخبرة الاجتماعية ، إلى دلالات مغايرة تماماً إلى ما تشير اليه المصادر الواصفة لتلك

الألوان في هذا العَلَم ، إذ يشير اللون الأصفر لسلطة البلاد ، والشريط الأبيض يمثل الناس ، أما الشريط الأسود ، فإشارة إلى الحكومة ، فيما يُعد اللونين الأبيض والأسود في مصادر أخرى إلى الحماية البريطانية ، كما قيل أنهما يمثلان الوزيرين الرئيسين في الدولة [1] .

وعند إعادة النظر لهذا العَلَم ، يمكن فتح باب للتأويل، وفتح النص – العَلَم – على أكثر من قراءة ، بما يتواءم والرسالة أو المضمون المضمر أصلاً في ذهن المصمم ، ويتخذ اللون ، كما هو واضح ، عنصراً أسياسياً بدلاله تنوعه ، سيما أن هذه الألوان كلها ، هي الألوان الأساسية كما هو متعارف عليه في دائرة الألوان وتصنيفاتها ، ولا يخفى على المتلقي ، ما لهذه الألوان من تأصل روحي ونفسي في اللاشعور الجمعي لجموع المتلقين ، إذ أن هذه الألوان ، تُعد عناصر أساسية غير مشتقة ، تناظر بمحتواها عناصر أساسية أخرى في الوجود ، على قاعدة ذات جذر فلسفي ، يتصل بصورة مباشرة بلُبّ العقيدة الإسلامية ، وجلال الذات الإلهية ، التي من صفاتها الوحدة .

وقد يكون لهذا التوظيف ، والاعتماد على ألوان أساسية من قبل المصمم ، معنى مطابق ، أو على الأقل موازي لهذا الوصف بصورة قصدية ، تتوخى إزاحة كل ما هو مادي وحسي في بُنية الشكل ، لتحقيق الشعور بالجلال والهيبة والرقي لدى المتلقي ، بإحالته إلى عناصر لا موضوعية ، ومحاصرة منطلقاته التأويلية في منطقة علوية ، لا تقبل بأي حال من الأحوال ، أشكال المقارنة مع مقتضيات العقل والحس .

ومن الناحية الجمالية الحاضرة في بنائية الشكل ، يُلاحظ توخي الدقة العالية في خلق شكل رصين ومتكامل من الناحية التكوينية ، واستيفاء كافة الشروط التي تضمن تحقق نجاح الشكل ، في شموله قوانين التناغم والتجانس والتوازن والوحدة والإيقاع اللوني والخطي ، ويلاحظ أسلوب المزاوجة بين العنصر الزخرفي أو

---

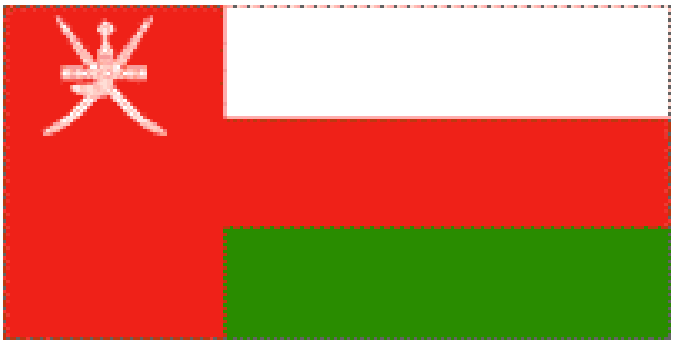
[1] www.theodora.com/flag.

التزويقي لبُنية العَلَم ، ومحاولة ملحة لخلق ديناميكة وقوة ، تثبتها عدم وضوح الخط الأسود والأبيض بشكل رتيب وسكوني ، كما هو الحال في الخط الأفقي المتوازي ، ما يبرهن ذلك أيضاً ، كسر حالة الرتابة التي قد يحدثها هذا الخط الأفقي ، وتهشيمه بشعر الدولة ، الذي يتخذ العنصر الزخرفي المتناظر أساساً لتصميمه ، ولعل اختيار مثل هذا الدور للشعر المركزي في بنائية العَلَم ، نابع أساساً من هاتين الفكرتين ، أي كسر الجمود والرتابة الحاصل من توازن الخطوط العرضية ، ومجاراة الفكرة ذات الحضور الكبير في الفن الإسلامية ، الذي يعد فن الزخرفة والتزويق من أهم معطياته ، وهذه محاولة جادة من المصمم ، لتأكيد الهوية الحضارية الدينية لعَلَم الدولة .

كما يسجل لتصميم العَلَم ، شموليته بمحوري التقييم أو التذوق الجمالي والفكري ، إذ أن فكرة التجانس لا تلغي تماماً ما ضمنه المصمم ، لفكرة التعرض الفكري الذي يشير إليه اللون الأبيض والأسود ، إذ يمكن تأويل هذين اللونين ، على أنهما تعبير ملح إلى حالة التنافر بين الخير والشر ، أو النور والظلام ، أو لطرد فكرة العنصرية من إيديولوجية الدولة ، إذ يربط الشعار باللون الأحمر بين هاتين الفئتين ، الجنس الأبيض والزنجي ، لخلق حالة من التآخي والتلاحم بين أبناء الشعب .

عينة (٩)

عَلَم سلطنة عُمان



الوصف العام

يتكون عَلَم سلطنة عُمان ، من ثلاثة ألوان ، الأحمر والأبيض والأخضر ، يمثل اللون الأحمر حرف (T) ، بوضع أفقي ، تفصل قاعدته العمودية بين اللونين ، الأبيض على شكل شريط أفقي في أعلى العلم ، ثم يلي اللون الأحمر الأفقي مساحة مستطيلة ، مساوية لمساحة اللون الأبيض لونت بالأخضر ، ويحتل شعار الدولة الزاوية العليا القريبة من العَلَم .

تحليل العَلَم

يحاول تصميم عَلَم سلطنة عُمان ، تكثيف الأبعاد الفكرية بكل جوانبها ، التاريخية والجغرافية والاجتماعية ، من خلال مجموع الدوال أشكالاً وألواناً ، ومداليلها المباشرة في الفهم أو المؤولة بحسب مرجعيات المتلقين ، إذ يشير اللون الأبيض ، لحالة الرخاء والاستقرار والسلام ، المميزة لسلطنة عمان ، بينما يشير اللون الأحمر إلى المعارك التاريخية التي خاضتها البلاد عبر التاريخ الطويل ، لطرد الغزو الأجنبي في القرن السابق ، كما استمد اللون الأحمر من العَلَم العُماني القديم ، لتأكيد حالة التواصل بين الماضي والحاضر ، ويشير اللون الأخضر ، إلى الطبيعة الزراعية ، مصدر الحياة لكل الشعوب .

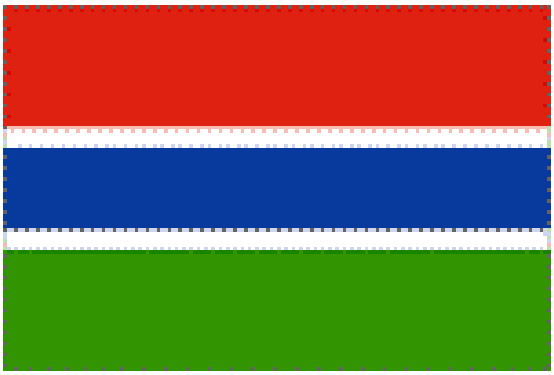
أما شعار الدولة المكوّن من سيفين متقاطعين ، يعلوهما الخنجر العُماني المرسوم باللون الأبيض ، فدلالته مباشرة للقيم العربية الأصيلة ، التي تقدّس السيف وتترنم بذكره في أشعارها وأسفارها ، أما الخنجر العُماني ، فهو دلالة على تقليد اجتماعي أو عُرف سارٍ بين أوساط المجتمع العربي ، وخاصة في منطقة شبه الجزيرة العربية ، الذي يحمل أبعاداً فكرية ونفسية ، ومستوى اجتماعي للشخص الذي يحمله ، عبر تنوّع أشكال وطرق صناعته ، إذ يرتبط وبشكل مباشر بالشعور بالفخر والكبرياء والانتساب إلى هذه القيم العربية والإسلامية العريقة ، بكل أبعادها الفكري والاجتماعية والعقائدية المعروفة .

ويعكس تصميم العَلَم ، نوعاً من المغايرة والتحديث عن باقي تصاميم أعلامك الدول العربية الأخرى ، إذ يحمل سمتي الحداثة ، بشكلها أو صورتها أو معناها ، الحامل لقاعدة استلهام كل الماضي عبر رموزه ، وتكثيفها بقالب حداثوي في شكل يصهر هذه القيم بشكل جديد ومعاصر .

يعتمد بناء العَلَم اللوني ، على التنافر المؤكد لحالة الحركة والاستمرارية ، ورفض السكون والاستقرارية ، وكذلك استناد القاعدة التي تمثلها قمة طرف (T) باللون الأحمر ، إلى الجانب الأفقي الذي تمثله سارية العَلَم ، دون اللجوء إلى الحافة السفلى للعَلَم ، الذي كان ليحقق استقرارية ، لا تخفى على المصمم أو المتلقي ، تفوقها على ما هو عليه العَلَم ، كما ويحرك هذه الكتلة الحمراء اللون ، الشكل الأبيض الذي يمثله شعار الدولة ، لتمثل هذه العناصر برمتها ، حالة الاستمرارية أو الديمومة ، التي توازي بقيمتها ما يطمح اليه الفن التجريدي الهندسي إلى تحقيقه ، في تأكيد النزوع نحو عناصر أساسية وأشكال خالصة ، دون تجسيد حسي مباشر ، يضمن تحقيق الشكل المبتكر ، مع عدم الإضرار بتطلع الشكل وارتباطه بجذره الحضاري .

عينة (١٠)

عَلَم جمهورية غامبيا



الوصف العام

يتكون عَلَم جمهورية غامبيا ، وهي إحدى دولة القارة الأفريقية ، من أربعة ألوان أساسية ، الأحمر والأخضر والأزرق والأبيض ، إذ يحتل اللون الأحمر المنطقة المستطيلة العليا من العَلَم ، يقابله اللون الأخضر في المنطقة السفلى ، ويفصل اللون الأزرق بين المنطقتين العليا والسفلى ، على شكل شريط عرضي ، يحفّه من حافتيه العليا والسفلى ، شريطين دقيقين من اللون الأبيض .

تحليل العَلَم

يلخص عَلَم جمهورية غامبيا ، طبيعة المناخ الحياتي بجوانبه المتعددة ، بإشارات اصطلاحية ورمزية ، فالألوان المستخدمة تشير إلى معالم المحيط الموضوعي ، كما تشير إليه اللغة الدلالية المتفق عليها في الضمير الجمعي لمعظم المتلقين ، فاللون الأحمر يشير إلى القوة والحرارة والشمس الدافئة ، أما الأخضر فانه يشير إلى الأرض وخصوبتها والسلام والإسلام ، أما اللون الأزرق فيشير إلى نهر غامبيا ، مانح الحياة لهذه الأرض ، أما اللون الأبيض ، فهو رمز النقاء والصفاء ، وهذه القيم تظهر بوضوح في البنية التكوينية لعَلَم هذه الدولة ، الذي رُفع لأول مرة

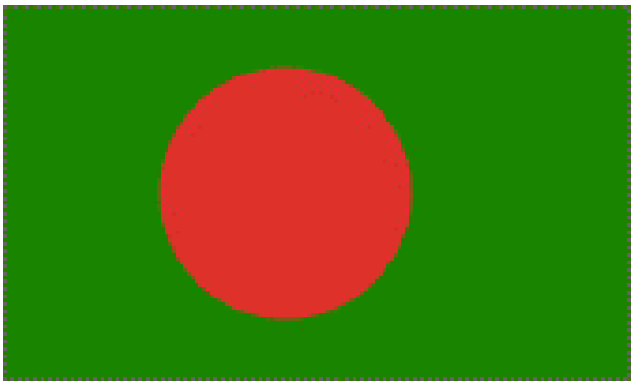
بعد الاستقلال عن بريطانيا ، ليؤكد الهوية الحضارية والشخصية المستقلة لهذه الدولة .

ويتضمن العَلَم أبعاداً قيمية وجمالية ، يمكن تلمسها بشكل مباشر وغير مباشر ، فهو – العَلَم – يطالعنا بتكوين رصين واستقرارية بالشكل العام ، وثراء لوني لافت للانتباه ، ويدلل على تكاملية الشكل وغناه ، بما يحقق المتعة الجمالية الخالصة ، من خلال اعتماد مبدأ التجريد ، على قاعة ضبط المضمون وتكثيفه ، وتحويل الشكل إلى معمول على كثافة المضمون ، الذي لم يعد سوى حامل للشكل المبسط .

كما ويمكن استشفاف شكل آخر بصورة تخيلية ، يرسمها التأويل المتأمل للأبعاد التي يقترحها العَلَم بعناصره البنائية ، إذ يترجم اللون الأحمر إلى شكل الشمس ، والأزرق إلى النهر الهادئ المليء بالحياة ، العاكس لزرقة السماء الصافية ، والأخضر للخصوبة التي يوفرها الماء ، والشمس والسماء الصافية هي لوحة مستترة خلف الواجهة الأمامية لتصميم العَلَم ، ولكنها لوحة أكثر اقتراباً من حقيقة الطبيعة المناخية والجغرافية لغامبيا ، ولكن مقتضيات التصميم ، خففت وأحجمت التفاصيل بصورة طامحة إلى تحقيق النظرة الجمالية الشمولية المتعالية ، والمحققة للإحساس بالرفعة ، من خلال عملية اختزال الأشكال والألوان ، وفتح الشكل على مَلَكة التفسير والتأويل معاً .

عينة (١١)

عَلَم جمهورية بنغلاديش



الوصف العام

يتكون عَلَم جمهورية بنغلاديش الإسلامية ، من شكل في غاية البساطة ، إذ يقتصر على لونين متنافرين ، ومن شكلين هندسيين ، هما المستطيل الأخضر كأرضية ، والدائرة الحمراء المتوسطة للأرضية الخضراء .

تحليل العَلَم

عند تأمل عَلَم جمهورية بنغلاديش ، قد لا نتوصل إلى تحديد ملامح فكرية بعينها تحديداً موضوعياً ، لعدم وجود حالات مباشرة للأشكال ، فلا نجد شكلاً موضوعياً ، كصورة حيوان أو عبارة نصية ، أو رمز موضوعي متفق عليه ، وهذا ما قد يكون مبيناً في نية المصمم ، لإعطاء فرصة واسعة التأويل ، وعلى قاعدة جمالية وفلسفية تحظى بقدر كبير من الاتفاق ، مفادها إن الشكل المبالغ في تبسيطه ، ينفتح كدال على مدلولات كثيرة ، وفقاً لرؤيا تجريدية طالما عوّل عليها أساطين ومنظري الفلسفة الحدسية الروحية بشكل عام ، وأفاد منها تطبيقياً رواد المدرسة التجريدية ، كما وجدت أصداءها النظرية في طروحات نقدية حداثوية ، ترسخت

جذورها مع بوادر النزعة البنائية أو البنيوية ، المتعاملة مع العمل الفني ، كنصٍّ قابل للقراءة الأدبية ، والتعامل مع هذا النص باقصاء مؤلفه ، وما آل اليه الحال في الدراسات السيمولوجية – السيميائية - ، ونظريات القراءة والاستقبال لدى كل من (ياوس وآيزر) .

إن انغلاق الشكل ، أي اقتصاره على شكلين أو لونين فقط ، يتيح للمتلقي وضع مداليل كثيرة ، وفتح باب للتأويل على مصراعيها ، فاللون الأخضر يعطي أكبر عدد من الدلالات ، فهو يشير إلى الأرض الخصبة ، والى طبيعة المعتقد الديني الإسلامي ، أو الشكل الاقتصادي الزراعي الذي يحكم الدولة ، دون وضع محددات تُرغم المتلقي على دلالات بعينها ، وهكذا الحال مع اللون الأحمر ، الذي يقودنا ضمناً ، سياق حضوره في العَلَم ، إلى الدم والتضحية ، وما يرتبط بهذا الوصف من معانٍ ودلالات من أجل نيل الحرية .

ومن ناحية جمالية ، فإن اللونين يمثلان إحدى المتضادات اللونية ، وكذلك إحدى المتعاكسات الشكلية (الدائرة – المستطيل) ، ويأتي دور الأحمر هنا كشكل وكلون ، كقوة فاعلة محركة للشكل العام ، تخدمها الأرضية المنبسطة الخضراء ، وتزيد من القيمة اللونية للون الأحمر .

عينة (١٢)

عَلَم جمهورية ألبانيا

الوصف العام

يتكون عَلَم جمهورية ألبانيا من لونين ، هما اللون الأحمر والأسود . استخدم اللون الأحمر بمساحة أكبر من مساحة اللون الأسود ، إذ شكّل الأحمر أرضية للمساحة المستطيلة للعَلَم ، بينما جاء اللون الأسود ليمثل الشكل الرسوم على الأرضية الحمراء ، متمثلاً بصورة النسر برأسين [١] .

تحليل العَلَم

يركز تصميم عَلَم دولة ألبانيا ، على ترسيخ فكرة الرمزية ، عبر مستويات ثلاثة ، أولهما توظيف الشكل الواقعي بتحميله لدلالات رمزية ، والثاني ما تحمله الألوان نفسها من طاقة رمزية ، وشحنة تعبيرية ، وثالثهما تحريف الشكل الواقعي لدلالة رمزية أيضاً .

وفي دلالتها الاصطلاحية ، يمكن تحديد معاني للألوان ، تجعل من النسر شعاراً للدولة ، وهو ما كان عليه الحال في العهد البيزنطي ، وهذا ما تؤكده ترجمة كلمة (ألبانيا) بلغة أهلها ، إذ تعني (أرض النسر) ، وقد أضيف شكل النسر للعَلَم بعد استقلال ألبانيا عن الدولة العثمانية .

---

[١] www.geographic.org/flags.

اشتق تصميم العَلَم أصلاً ، من راية البطل القومي (اسكندر بك) ، الذي حارب الأتراك في القرن الخامس عشر الميلادي .

ومما لا يمكن التغاضي عنه ، هو تسّيد النزعة العسكرية والطابع الحربي ، الذي يثيره شكل النسر في العَلَم ، سيما حالة التفرّد التي يتميز بها دون حدوث حالة منافسة من شكل آخر ، أو لون آخر عدا اللون الأحمر ، الذي جاء مكملاً تماماً ، ومعززاً لهذه الفكرة ، كما أسلفنا ، كون اللون الأحمر وعاء تنصهر فيه أبعاد فكرية ، من جملتها الدم والحرب والتضحية والثورة ، وما إلى ذلك من تعابير مرادفة لصورة الحرب ، ومعاكسة لفكرة السلام .

كما أن هذا الشكل (النسر) ، هو بمثابة معادل موضوعي لقضية ترسيخ الهوية الحضارية ، ذات الطابع المبني على أمجاد الحروب وانتصارات أبطالها ، ولكن هذا لا يعني بالضرورة ، أن تندرج الأوجه الحياتية المعاصرة في هذه الدولة ، تحت وطأة هذا التفسير ، فقط بما يحققه من حالة تسجيل حالة التمسك بالإرث والأمجاد التي خلّفها الأسلاف .

واعتمد مصمم العلم على عناصر تكوين معروفة في توظيفها في تصاميم تتوخى تحقيق اكبر قدر من المضمون بأبسط قدر من الأشكال ، فالعناصر هنا تكاد تكون محصورة في زاوية اللون المشتمل على الأحمر والأسود فقط ، وعلى شكل الأرضية وعلى تناظر الأشكال أيضاً ، فالتصميم هنا يحقق جمالية تكاد تكون نادرة في تصاميم أعلام الدول الأخرى ، فنادراً ما نجد تصميماً يشتمل على فكرة التناظر ، لما قد تحدثه من رتابة في التصميم ، كما وان الشكل هنا ، يتمتع بواقعية تستقطب الذائقة الجمالية لدى السواد الأعظم من متلقي أو متذوقي الصورة الفنية لسهولة فك شفراتها أو رموزها الدلالية ، ومما يحقق تغليب الجانب الجمالي هو اعتماد المصمم على حالة التضاد اللوني ، واستخدامه للون ذي قوة جذب للانتباه ، هو اللون الأحمر الذي يشكل أرضية مناسبة جداً شكلاً ومضموناً للشكل (الموتيب) المشتق من الحضارة الألبانية ، ويشكل محور البناء الروحي للشخصية الألبانية المتطلعة إلى تجسيد هويتها الحضارية ، في بنية تصميم هذا العلم .

عينة (١٣)

عَلَم الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية

الوصف العام

يتكون عَلَم الجماهيرية الليبية من عنصر واحد فقط ، يمثل كل جوانب التصميم ، فهو اللون ، وهو الشكل ، وهو المضمون .

تحليل العَلَم

يتميز عَلَم الجماهيرية الليبية من بين أعلام ورايات دول العالم ، بحالة التفرّد في التصميم ، فهو فكرة مجردة غاية التجريد ، دون أن يشوبها شكل بما يشوش التفسير من جانب المتلقي ، فهو يترك الباب مفتوحاً إلى ما لانهاية من التأويلات والتفسيرات التي يراها المتلقي ، كما يريد وكأنه يختصر الوجود بكل مظاهره بكلمة واحدة فقط ، ويختزل الحضارات والقيم والأبعاد الفكرية المتعددة ، متمثلاً باللون الأخضر .

فالشكل هنا في عَلَم الجماهيرية الليبية لا فرصة له ، ولا حضور في التصميم ، فليس هناك شاخص في المساحة الخضراء الشاسعة أو النافذة المفتوحة على العالم ، من خلال المستطيل الأخضر ، وكأنها النهاية والبداية معاً .

ولكن ثمة اعتياد فطري على الإصرار في ربط اللون والشكل بمعنى مرادف ومباشر ، وإذا كان لابد من ذلك بالنسبة للمتلقي ، فيمكن القول بان الأخضر هو رمز الأرض ، ورمز الخير والطبيعة ، وهو رمز مقدس للإسلام ، وهو من الألوان المذكورة في القرآن الكريم ، مثل قوله تعالى ((مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ)) [1] ، لذا فإن حضوره المتفرد في العلم ، هو إشارة إلى العقيدة الإسلامية التي تنتسب إليها الجماهيرية الليبية .

ولكن لو نظرنا إلى الموضوع من زاوية أخرى ، سنجد باباً واسعاً متعدد الاحتمالات ، يقبل ويستوعب أي تأويل ، ولا يتعارض مع مداليل شكلية ، لانتفائها من تصميم العلم الليبي ، فهنا لا نستطيع الحديث عن تصميم ، ولا عن بنية شكل ، وبالتالي سنصطدم بجدار اللاشكل ، الذي سيقودنا إلى رد فعل عكسي ، وقوة ارتدادية نحو الخارج بحثاً عن الأبعاد الفكرية المتاحة ، ضمن نطاق مساحة الإرث الحضاري لدولة عربية مسلمة .

يثير عَلَم الجماهيرية الليبية مسألة هامة جداً ، غير ظاهرة بقوة ، وهي مسالة ضغط الأبعاد الفكرية داخل بودقة الشكل ، وإحالة الأفكار والتفسيرات من داخل النص (العَلَم) إلى ذوات المتلقين ، ليقرروا بأنفسهم رؤية جديدة ، وقراءة مبدعة تتسم بالديمومة ، لعدم اقترانها بواقعة مادية أو اصطلاحية ، تحدّ من حركتها ، وتلجم انطلاقتها واستمراريتها .

كما أن اختيار العَلَم بهذه الصورة ، يلحّ على التأكيد على عنصر الوحدة ، من حيث الشكل المغيب أو اللون الذي يعدّ رغم اشتقاقه من لونين أساسين (الأزرق والأصفر) ، إلاّ انه يتماشى مع الأحادية التي تتطلبها ، أو قد تكون متموضعة في ضمير أو مخيلة المصمم .

---

[1] سورة الرحمن ، الآية (٧٦) .

عينة (١٤)

عَلَم جمهورية لبنان

الوصف العام

يتكون عَلَم جمهورية لبنان ، من ثلاثة ألوان هي الأحمر والأبيض والأخضر ، يمتد الأحمر في أعلى وأسفل العَلَم على شكل شريطين مستعرضين يتخللهما شريط عرضي بمساحة مساوية لمجموع المساحتين الحمراوتين بلون أبيض ناصع ، وتتوسط مساحة العَلَم المستطيلة شجرة الأرز باللون الأخضر على أرضية بيضاء .

تحليل العَلَم

يحاول تصميم عَلَم جمهورية لبنان تحقيق حالة من الموازنة بين طرفي المعادلة في هكذا نوع من مهام التصميم التي تتوخى ضغط كل الأبعاد الفكرية إلى أبعد الحدود وصولاً إلى أقصى حالات الترميز وهي موازنة تنشد غنى المضمون وجمالية الشكل .

وتعود ألوان العَلَم اللبناني إلى راية الجيش إبان الحرب العلمية الأولى فاللون الأحمر يشير إلى التضحية بالنفس ويشير الأبيض إلى السلام كما ويرمز اللونان معا إلى قبيلتي القيس واليمن اللتان حكمتا البلاد حتى القرن الثامن عشر بينما ترمز

شجرة الأرز للقوة والقداسة والخلود والمعروف عن شجرة الأرز نموها منذ عهد بعيد على جهات من جبل لبنان .

يمكن استشفاف خصوصية او شخصية مميزة في المضمون المحمول على شكل تصميم العلم اللبناني إذ يعبر العلم عن الاحتفاء بالحياة بجانبها الايجابي وحب السلام والطبيعة ونبذ العنف وما يؤدي إليه من دمار وويلات وعلى الرغم من الدلالة الآلية للون الأحمر ، التي تحيلنا دائما وبلا تردد إلى مظهر العنف وسفك الدماء ، إلاّ أن توظيف اللون الأحمر كخطاب أو مضمون نجده غير متعارض لرسالة السلام ، والاعتزاز بالأرض وحبّ الطبيعة التي يبديهما تصميم العلم ، فاللون الأحمر هنا يبدو محملاً بطاقة تعبيرية مغايرة تماماً لما هو عليه الحال في تصاميم أعلام الدول ذات النزعة الحربية في بنيتها الإيديولوجية ، وقد يكون هذا الوصف منحازاً أو بعيداً عن تجرد الباحث العلمي ، كوننا نعرف الخلفية السياسية والثقافية لهذا البلد أو ذاك ، ولكن ما يهمنا هنا ، هو الإحساس والتأمل ، وان ثمة تفسير بتجرد ، وهذا ما يجعل للباحث أن يعتبر توظيف اللون الأحمر في هذا العلم هو تحقيق الشعور بغنى الإرث التاريخي ، أو تعبير بالاعتزاز بالحضارة المدنية .

ومن الناحية الجمالية ، لا يمكن وصف العلم اللبناني ، إلاّ كونه تصميماً يحرز الجمال بتأنق وبساطة في نفس الوقت ، فهو يحقق حالتي الانسجام والتضاد دون إفراط ، ويسخّر الشكل تماماً لخدمة المضمون ، والعكس صحيح ، فالمضمون أيضاً نجده مشاركاً فعلياً بل ومشرعاً حقيقياً لماهية الشكل ، وما ينبغي أن يكون عليه ، فالإرث التاريخي الذي أشير إليه باللون الأحمر ، هو ما يحقق القاعدة الصحيحة للانتقال إلى بر المدنية والتقدم ، لذا فهو يقف سداً منيعاً (اللون الأحمر) تتحصن خلفه نية السلام ، وحب الخير ، وجمال الطبيعة ، وحب الأرض كونها الأم التي ينتمي إليها بني البشر جميعاً .

والملاحظ في تصميم علم دولة لبنان ، إن التعبير عن الطبيعة خرج عن السياق التقليدي الذي آثرت إلاّ أن تستخدمه تصاميم أعلام الدول الأخرى ، والمعروف تقليدياً بشريط أو مثلث أو مستطيل بلون أخضر ، ولكن في التصميم الحالي ، إن الإشارة جاءت صريحة إلى الطبيعة برسم حرفي للشجرة بتفاصيلها ، وهذا ما يحمل الشكل بابين من التفسير ، وحالتين من القراءة ، فالأخضر بمعناه الشمولي هو رمز للطبيعة ككل والأرض أيضاً ، وكونه متجسد بشكل هذه الشجرة بالذات ، فهو يشير إلى دولة لبنان تحديداً بكل بعدها الحضاري المختزل بجذع وأغصان وأوراق شجرة الأرز ، التي أضفت على تصميم العَلَم ثراءً جمالياً يجعله في طليعة التصاميم الجمالية المشتملة على توجهين ، واقعي تارة ، وتجريدي ، أو رمزي تارة أخرى .

عينة (١٥)

عَلَم جمهورية غانا

الوصف العام

يتكون عَلَم دولة غانا من أربعة ألوان هي الأحمر والأصفر والأخضر على شكل أشرطة عرضية ، ابتداءً من الشريط الأحمر في الأعلى ، ثم الشريط الأصفر في الوسط ، والأخضر في الأسفل ، وتتوسط المساحة المستطيلة للعَلَم نجمة خماسية باللون الأسود ، على أرضية الشريط العرضي الأصفر .

تحليل العَلَم

يحمل تصميم علم دولة غانا أبعاداً جغرافية وسياسية فكرية تنغلق حيناً تحت التفسير المباشر ، وتنفتح في أخرى ، على دلالات وتأويلات تتيحها مرجعيات خاصة بالدولة ، وكل ما هو موضوعي ، وأخرى متعلقة بالمضمون الفكري ، الذي ترتأيه الذات المتلقية في قراءاتها المتنوعة ، حسب قانون الفروق الفردية بين مجموع ذوات المتلقي .

ومن الجدير بالذكر ، إن عَلَم جمهورية غانا ، قد استخدم بشكله الحالي في فكرة الاستقلال عن الهيمنة البريطانية ، وأشير إلى بُنية تصميم العَلَم واصطلاحية ألوانه ، بأبعاد فكرية ترتبط عضوياً بالبيئة الموضوعية لجمهورية غانا .

فاللون الأحمر يشكل بُعداً سياسياً ، كونه رمزاً للثورة والثوار ، الذين حاربوا لنيل الاستقلال ، أما اللون الأصفر ، فحمل بُعداً بيئياً ، كونه إشارة للثروات الطبيعية ، لاسيما أن (غانا) كانت تسمى قديماً (ساحل الذهب) ، وكذا يشير اللون الأخضر إلى الغابات الوفيرة الخضراء ، والثروة الزراعية في البلاد ، أما النجمة الخماسية السوداء ، فهي رمز للجنس الأفريقي ، والى حرية أفريقيا .

إن تصميم العَلَم ، بالطريقة التقليدية المتشاكلة في بنائيتها التصميمية ، مع الكثير من أعلام ورايات الدول في العالم ، ما كان له أن يتميز بسمة حضارية ، لولا تغاير طبيعة ألوانه التي تثير إحساساً لا شعورياً ، بانتماء هذه الراية إلى دولة تتميز بدفء مناخها ، وانسجام بيئتها بمجمل مكوناتها ، كجمهورية غانا ، فالألوان المتجانسة المكونة من الأحمر والأصفر والأخضر ، تعّبر عن هذا التلاحم بين الإنسان والأرض .

كما يمكن قراءة التصميم الفني للعَلَم ، على أنه ارض منبسطة خضراء (الشريط العرضي الأخضر في المنطقة السفلى من العَلَم) ، تشرق عليها شمسٌ صفراء براقة ، كبريق معدن الذهب ، الذي تضرب عروقه أحشاء أرض غانا ، والأحمر في قمة العَلَم ، يحمل معنى الدفء ولهيب الشمس ، الذي استحالت على أثره غانا، إلى دولة مميزة بالتنوّع ، على مستوى المحيط الموضوعي والمكوّن الاجتماعي، بتشعبه إلى نشاطات وأوجه حياتية متباينة ، كالمعتقد الديني والاتجاه الفكري .

ومما يؤكد رغبة المصمم في إضفاء الطابع الجمالي على بُنية العَلَم ، هو استخدامه لمجموع الألوان بصورة لا تثير الإحساس بالتضاد أو النفور ، لتجنبه محاذاة الأحمر للأخضر ، مما قد يخلق تضاداً لونياً ، لا يخدم تعزيز البُعد الجمالي للعَلَم ، وأيضاً توسيطه للنجمة بلون مغاير ، ومحمّل لقيمة تعبيرية اشرنا إليها آنفاً على أرضية صفراء ، مما يؤكد الرغبة في إظهارها ، وبما لا يخلّ بهدفه ، في خلق ألفة وانسجام في بُنية التصميم العام ، ومكوناته الجزئية .

الفصل الرابع

- النتائج

- الاستنتاجات

- التوصيات

- المقترحات

الفصل الرابع

النتائج

١. العَلَم يُعد ضرورة تمثل هوية الدولة وقوتها ، كما في جميع العينات .
٢. اختزال العَلَم حدود الزمان والمكان من خلال بعده الفكري والجمالي ، إذ يُعد رسالة إعلامية ، كما في جميع العينات .
٣. عدم شمول العَلَم الإسلامي دلالة مادية أو موضوعية فقط ، بل شموله على دلالة روحية ، كما في جميع العينات .
٤. قابلية الرمز على توصيل بُعد فكري محدد ، يحمل جمالية عالية ، كما في العينات (٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) .
٥. يُلخص العَلَم وبشكل مختزل وبشكل مُختزل ، البُعد الجغرافي للدولة ، كما في العينات (٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١٥) .
٦. تماسك الأبعاد الفكرية في تصاميم الأعلام ، بتأثير عنصر الوحدة ، كما في جميع العينات .
٧. يؤكد تصميم العَلَم عن تواشج الصلة مع ثقافة الشعوب من أدب ومعتقدات في الدول الإسلامية ، كما في جميع العينات .
٨. اختلاف البعد الفكري للون الواحد المستخدم في تصميم الأعلام بين الشعوب ، كما في العينات (٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٠) .
٩. تكثيف العَلَم لأكبر محتوى من الأبعاد الفكرية ، كما في جميع العينات .
١٠. اعتماد اللون كعنصر تقني ، يهدف إلى الكشف عن هوية الدولة ، كما في جميع العينات .

١١. تمتع الأشكال المجردة بقوة ديناميكية وخطية وجمالية تُدرك بسهولة ، كما في العينات (٤ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤) .

١٢. اعتمد المصمم على عنصر التضاد في إظهار جمالية الأعلام ، كما في العينات كما في جميع العينات .

١٣. إمكانية عنصر الخط على توصيل رسالة للمتلقي ، لتمتعه بقوة بنائية وجمالية وفكرية ، كما في جميع العينات .

١٤. يتعزز البعد الجمالي من خلال إمكانية التصميم على التعبير عن الوجدان الإنساني ، كما في جميع العينات .

١٥. إن الاختزال العالي لأشكال أعلام الدول الإسلامية يزيد من جماليته ، ويؤكد خصوصيته كعمل فني ، كما في جميع العينات .

١٦. قدرة اللون على اختزال الأبعاد الفكرية العديدة التي تتضمنها أعلام الدول الإسلامية ، كما في جميع العينات .

١٧. إمكانية الرمز في توصيل البعد الفكري المستخدم في العَلَم ، وبشكل جمالي ، كما في العينات (٤ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤) .

١٨. اعتماد أسس التصميم ووسائل التنظيم الجمالي بشكلٍ واعٍ ، يعزز جمالية أعلام الدول ، كما في جميع العينات .

١٩. يؤكد تصميم العَلَم قابلية الأشكال المجردة على توليد أفكار كلية مطلقة ، لا تتحدد بما هو جزئي أو نسبي ، كما في العينات (٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١) .

٢٠. اختزال اللون للمضمون الجمالي الفكري للعَلَم ، الذي قد يكتفي بلون واحد أو لونين ، كما في العينة (١٣) .

٢١. تتعزز قوة العلاقات البنائية في تصاميم الأعلام ، بشكل مؤثر وجمالي بفعل عنصر الوحدة ، الذي يُعد من العناصر الرئيسة في التصميم ، (٤ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤) .

٢٢. عدم وجود فضاء تام في تصاميم أغلبية أعلام الدول الإسلامية ، كما في جميع العينات ، عدا عينة (١٣) .

٢٣. غلبت الأبعاد الفكرية السياسية والدينية ، على تصاميم غالبية أعلام الدول الإسلامية ، كما في العينات (١ ، ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٩ ، ١١ ، ١٤) .

٢٤. قدرة اللون على إيصال المتلقي ، إلى حالة من التوافق بين الدلالة الضمنية والدلالة الرمزية التي يحملها العَلَم ، كما في جميع العينات .

الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث تستنتج الباحثة جملة استنتاجات هي :

١. على الرغم من غزارة المفردات الموضوعية فكريا وجماليا فان مصمم العلم استطاع أن يكشف كل تلك المفردات الموضوعية في شكل خالص يتسم باختصاره لمجمل الأبعاد الحضارية والفكرية للشعوب .

٢. إن التأكيد على إثبات الهوية الحضارية من خلال العلم كان سمة حيوية لم يتم تجاوزها في كل الأعلام رغم التشابه من الناحية البنائية والتصميمية مما أدى إلى توظيف بعض الرموز الواقعية في بعض التصاميم لشد المتلقي إلى الحقيقة الموضوعية .

٣. كان الاهتمام بالجانب الجمالي يأتي بالمرتبة الثانية بعد ان يضخ الكم المعرفي ويأخذ استحقاقه فيأتي دور الجانب الجمالي تكميليا لإخراج الأبعاد الفكرية من خلال المكونات البنائية في صياغة شكلية تأخذ بنظر الاعتبار الجانب التصميمي بشكل أساس .

٤. يبقي تصميم علم الدول الإسلامية وربما أعلام الدول الأخرى الخصوصية الأسلوبية للمصمم أي إقصاء الذات والارتكاز على الموضوع لتكون الذات مجرد حامل للمعطى الموضوعي دون أي تدخل يذكر في الجانب الفكري عدا بعض الاستثناءات في تصميم وتوزيع العناصر البنائية فالمصمم لا يعبر عن ذاته وإنما يحمل مسؤولية التعبير عن كل الأبعاد الفكرية للدولة في قالب جمالي .

التوصيات

١. اعتماد جماليات التصميم في الأعلام ، كمفردة في المواد الدراسية للتصميم .

٢. إشاعة الثقافة الفكرية والتصميمية للأعلام لدى الشعوب ، من خلال نشر معاني ودلالات وأبعاد العَلَم لكل دولة في وسائل الإعلام .

٣. رفد المكتبة العربية والإسلامية بهذه الدراسات لإثرائها .

المقترحات

١. الأبعاد الفكرية والجمالية في تصاميم أعلام الدول الغربية .

٢. دلالات الأبعاد الفكرية والجمالية لشعارات المنظمات العالمية .

المصادر

المصادر

*** القرآن الكريم**

المصادر العربية

١. إبراهيم ، احمد زرقان ، وآخرون ، حضارة مصر والشرق القديم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب. ت .
٢. إبراهيم ، حسن ، تاريخ الدولة الفاطمية ، القاهرة : ١٩٥٨ .
٣. إبراهيم ، نجيب ميخائيل ، مصر الشرق الأدنى القديم (سلسلة في فجر التاريخ إلى قيام الدولة الحديثة) ، ط٣ ، مؤسسة المطبوعات الحديثة ، مصر: ١٩٦٠ .
٤. إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : ١٩٧٧ .
٥. ابن زنبل ، آخر المماليك ، القاهرة : ١٩٦٢ .
٦. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج ١٣ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة : ب. ت .
٧. أبو ريان ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام ، ط ٤ ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ، ب. ت .
٨. أبو هنطش ، محمود ، مبادئ التصميم ، ط٣ ، دار البركة للنشر والتوزيع ، المكتبة المركزية ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ .
٩. احمد ، آي ، وي ، إشارات في السماوات : منظور فلكي إسلامي على الدين والعلم ، ميريلاند ، ١٩٩٢ .
١٠. أحمد ، زهير ، رايات العرب المسلمين وبنودهم وأعلامهم وبيارقهم ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ب. ت .
١١. الأحمد ، سامي سعيد ، وأحمد جمال رشيد ، تاريخ الشرق الأدنى ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد : ١٩٨٦ .
١٢. أحمد سوسة ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين .
١٣. الإدريسي ، التراتيب الإدارية ، ج١ ، ط ٥ ، ب. ت .
١٤. أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ت: عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت : ١٩٧٣ .
١٥. أرمان ، أدولف ، ديانة مصر القديمة ، ت : عبد المنعم أبو بكر ، مطبعة مصر ، ب. ت .
١٦. إسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦ .
١٧. أشياخ ، يوسف ، التاريخ الأندلسي ، القاهرة : ١٩٤٠ .
١٨. الأعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ .

١٩. آل ياسين ، جعفر ، الفارابي في حدوده ورسومه ، عالم الكتب ، بيروت : ١٩٨٥ .
٢٠. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بغداد – القاهرة : ب. ت .
٢١. بابادوبولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، ترجمة وتقديم : علي اللواني ، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله ، تونس ، ١٩٧٩ .
٢٢. بارو ، أندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ١٩٧٨ .
٢٣. باقر ، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١ ، ط١ ، منشورات دار البيان ، مطبعة الحوادث ، بغداد : ١٩٧٣ .
٢٤. بدوي ، عبد الرحمن ، افلاطون ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ١٩٤٣.
٢٥. بدوي ، عبد الرحمن ، شوبنهاور ، وكالة المطبوعات ، دار العلم ، بيروت : ١٩٤٢ .
٢٦. البستاني ، فؤاد إفرام : منجد الطلاب ، ط ٣١ ، دار المشرق ، بيروت : ب. ت.
٢٧. البسيوني ، محمود ، أسرار الفن التشكيلي ، ط ١ ، عالم الكتب ، القاهرة : ١٩٨٠ عزام البزاز ، إلى التصميم ، بغداد : ١٩٩٧ .
٢٨. البلاذري ، أحمد بن يحيى ، فتوح البلدان ، القاهرة : ١٩٥٩ .
٢٩. بنت الشاطئ ، بطلة كربلاء ، بيروت : ١٩٦١ .
٣٠. بهنسي ، عفيف ، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن .
٣١. تايلر ، أ.ع.ب. ، تاريخ الحرب العالمية الثانية .
٣٢. التوحيدي ، أبو حيان ، الإمتاع والمؤانسة ، ج١ ، المكتبة العصرية ، بيروت: ١٩٥٣ .
٣٣. الجاوشلي ، هادي رشيد ، دول العالم ، مطبعة دار الجاحظ ، بغداد : ١٩٨٦ .
٣٤. الجبوري ، ستار حمادي ، العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ .
٣٥. جماعة من كبار اللغويين : المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ .
٣٦. الجنابي ، خالد باسم ، تنظيمات الجيش العربي الإسلامي ، ب.ط ، ب. ت .
٣٧. جواد ، مصطفى : الراية واللواء وأمثالهما ، مجلة لغة العرب ، ج ٨ ، السنة التاسعة ، ١٩٣١ .
٣٨. حسن ، أحمد زكي ، السلاح في الإسلام هشام ، عبد الملك ، سيرة بن هشام ، ج١ .
٣٩. الحسني ، عبد الرزاق ، تاريخ العراق السياسي الحديث ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد : ب. ت .

٤٠. الخضري ، الشيخ محمد ، محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية ، الدولة العباسية ، مطبعة الاستقامة ، مصر ، ط٩ ، سنة ١٩٥٩ .
٤١. الخطيب البغدادي ، أبو بكر أحمد بن علي ، تاريخ بغداد ، ج١ ، ط١ ، مطبعة السعادة ، مصر : ١٩٣١ .
٤٢. خليل ، عماد الدين ، حديث عن الجمال في الإسلام ، مطبعة منير ، نينوى ، ١٩٨٤ .
٤٣. الدجيلي ، فؤاد عبد الرزاق ، والهلال رمز ديني وجمالي ، صحيفة الصباح ، صحيفة يومية ، العدد ٣١٤ ، الخميس ، ٤ جمادى الآخرة ، ١٤٤٥هـ ، ٢٢ تموز ، ٢٠٠٤م .
٤٤. الدرة ، محمود ، تاريخ العرب العسكري ، القاهرة : ١٩٦٦ .
٤٥. ديماند ، م ، س ، الفنون الإسلامية ، ت: احمد محمد عيسى ، مراجعة احمد فكري ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة : ب. ت .
٤٦. ديوان العباس بن مرداس ، بغداد : ١٩٧٠ .
٤٧. ديوان صفي الدين الحلّي ، دار صادر ، بيروت : ١٩٦١ .
٤٨. راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦ .
٤٩. رافع ، شوقي ، عالم تحكمه الرموز ، مجلة العربي ، العدد (٤٢)، الكويت : ١٩٩٤ .
٥٠. الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والعلاقات الناتجة في العملية التصميمية ثنائية الأبعاد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩.
٥١. رشيد ، فوزي ، نرام- سن ملك الجهات الأربع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ب. ت .
٥٢. روزنتال ، م ، بورين ، الموسوعة الفلسفية ، ت: سمير كرم ، ط٢ ، دار الطليعة ، بيروت : ١٩٨٠ .
٥٣. رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط١ ، القاهرة : ١٩٧٣ .
٥٤. رينيه ، هونغ ، الفن وتأويله وسبيله ، ج ١ ، ب. ت .
٥٥. زكريا إبراهيم : كانت – الفلسفة النقدية ، القاهرة : ب. ت .
٥٦. الزهاوي ، عمر سامي ، الشكل والبيئة (دراسة ايكولوجية العمارة) ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، ١٩٩٥ .
٥٧. الزوزني ، الإمام أبو عبد الله الحسين ، شرح المعلقات السبع ، المكتبة التجارية الكبرى ، مطبعة المدني ، القاهرة : ١٩٦٥ .
٥٨. سانتيانا ، جورج ، الإحساس بالجمال ، ت: محمد عزت مصطفى ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة : ب. ت.
٥٩. سفر ، فؤاد ، ومصطفى ، محمد علي ، الحضر مدينة الشمس ، بغداد : ١٩٧٢ .
٦٠. سليمان ، عامر ، الفتيان ، أحمد مالك ، محاضرات في التاريخ القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل .

٦١. شاخت وبوزورث : تراث الإسلام ، ج١ ، ط٢ ، سلسلة عالم المعرفة (٨)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٨ .
٦٢. الشمس ، ماجد ، العراق دليل سياحي ، المادة التاريخية ، يوغسلافيا : ١٩٨٢ .
٦٣. الشيباني ، عمر التومي ، مقدمة في الفلسفة الإسلامية ايتنكهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ت: عيسى سلمان وآخرون ، وزارة الإعلام ، بغداد : ١٩٧٣ .
٦٤. الشيخلي ، مها إسماعيل ، وضع اتجاه تصميمي لمطبوعات الأطفال دون سن السادسة في العراق ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجملية ، ١٩٩٧ .
٦٥. شيرزاد ، شيرين احسان ، مبادئ الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد: ١٩٨٥ .
٦٦. صالح ، قاسم حسين ، سيكولوجية إدراك الشكل واللون ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع والإعلان ، مؤسسة الرياض للطباعة العامة ، بغداد ، الكويت : ١٩٨٢ .
٦٧. صالح بلاسم ، مبادئ التصميم الإعلاني التجاري في العراق ودوره في خدمة التنمية القومية ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩.
٦٨. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : ١٩٧٧ .
٦٩. العبيدي ، صلاح حسين ، مجلة الآفاق ، السنة (٢)، جامعة الزرقاء الأهلية.
٧٠. عنان ، محمد عبد الله ، الآثار الأندلسية الباقية ، القاهرة : ١٩٥٦ .
٧١. عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية لكتاب ، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم ، ليبيا – تونس : ب. ت .
٧٢. غروبا ، فرتيز ، رجال ومراكز قوى في بلاد الشرق ، ت: فاروق الحريري، مطبعة حسام ، ج ١ ، بغداد : ١٩٧٩ .
٧٣. الغزالي ، أبو حامد ، إحياء علوم الدين ، ج ٤ ، دار الشؤون ، القاهرة : ب.ت.
٧٤. غزوان ، عناد ، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ، مجلة الرواد ، منتدى الرواد ، العدد الفصلي الأول ، بغداد : ١٩٨٦ .
٧٥. فاخوري ، عادل ، علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٨٠ .
٧٦. الفارابي ، أبو نصر ، كتاب الجمع بين الحكيمين ، قدّم له وحققه : البير نصري نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت : ١٩٩٩ .
٧٧. فيشر ، هـ . أ . ل ، تاريخ أوربا ، ت : مصطفى زيادة وآخرون ، ط ٣ ، دار المعارف ، مصر : ١٩٦٦ .
٧٨. القيسي ، صباح صبري ، الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .
٧٩. كتاب الأسبوع ، برنامج تلفزيوني ، قناة مصر التعليمية .
٨٠. الكليني ، محمد بن يعقوب : الكافي ، مج ٢ ، ب. ت.

٨١. كوتلوف ، ل . ن ، ثورة العشرين الوطنية التحررية في العراق البصير ، محمد مهدي ، تاريخ القضية العراقية ، مطبعة الفلاح ، بغداد : ١٩٢٣ .
٨٢. ل. كيلهامر ، حل رموز الكتابة المسمارية ، ت: محمود الأمين ، مجلة سومر ، ع ١٢ ، ١٩٥٦ .
٨٣. لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيت ، الموسوعة الفلسفية ، ت: سمير كريم، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٦٧ .
٨٤. لويس معلوف : المنجد في اللغة ، ط ٢ ، بيروت : ١٩٤٦ .
٨٥. مؤنس ، حسين ، الشرق الإسلامي في العصر الحديث ، دار النهضة العربية القاهرة : ب. ت .
٨٦. ماجد ، علي مهدي ، الحدس وتطبيقاته في الرسم الحدس ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .
٨٧. مايز ، برنارد ، الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها ، ت : سعد المنصوري ومسعود القاضي ، مراجعة وتقديم : سعيد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ١٩٦٦ .
٨٨. مجاهد ، عبد المنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة : ١٩٩٧ .
٨٩. المجلسي ، بحار الأنوار ، فصل الأذان والإقامة .
٩٠. مجموعة من أستذة التاريخ ، الجيش والسلاح ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٩١. محسن ، زهير صاحب ، وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ .
٩٢. مزاحم ، بن نصر ، حرب صفين ، بغداد : ب. ت .
٩٣. مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت : ب. ت .
٩٤. مطر ، أميرة حلمي ، في فلسفة الجمال من افلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٧٤ .
٩٥. مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق ، ج ٤ ، بغداد : ١٩٨٥ .
٩٦. المنجد الأبجدي ، ط ٢ ، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) .
٩٧. المنجز ، صلاح الدين : جمال المرأة عند العرب ، بيروت : ١٩٥٧ .
٩٨. مورتكارت ، انطوان ، الفن في العراق القديم ، ت: د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد : ١٩٧٥ .
٩٩. الموسوي ، مصطفى عباس ، العوامل التاريخية لنشأة وتطور المدن العربية الإسلامية ، وزارة الثقافة والإعلام ، الدار الوطنية للتوزيع والنشر ، بغداد : ١٩٨٢ .
١٠٠. نصيف ، جاسم محمد ، أسس التصميم الفني ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم، ٢٠٠١ .
١٠١. النقشبندي ، أسامة ناصر : المشد إلى ملابس وأسلحة الجندي العراقي عبر العصور ، بغداد : ١٩٨٣ .

١٠٢. النقشبندي ، أسامة ناصر ، الرايات والألوية في التاريخ العربي حتى العصر العباسي ، آفاق عربية ، العددين (٧ – ٨) ، السنة الرابعة والعشرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٩ .
١٠٣. نيلي سيان ، شلي ، موجز تاريخ الأديان ، ت: حافظ الجمالي ، ط٢ ، دمشق: ١٩٩٤ .
١٠٤. هربرت ريد ، معنى الفن ، ط٢ ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦ .
١٠٥. هيجل ، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ب . ت .
١٠٦. الواقدي ، مغازي وسير رسول الله ، ج ٢ ، مصر ، ١٩٤٨ .
١٠٧. ولفنسون ، إسرائيل ، تاريخ اللغات السامية ، القاهرة : ب. ت .
١٠٨. حنفي ، سيد ، الفروسية العربية ، القاهرة : ١٩٦٠ .
١٠٩. ولهاوزن ، الدولة العربية وسقوطها ، دمشق : ١٩٥٦ .
١١٠. وليم الخولي ، الموسوعة المختصرة في علم النفس ، دار المعارف ، مصر: ١٩٧٦ .
١١١. يوسف الصديق ، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
١١٢. يوسف خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت.
١١٣. ، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت : ١٩٩٩ .
١١٤. ، الفن والتصميم ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية ، ١٩٩٩ .
١١٥. ، الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ت: لمعان البكري ، مراجعة سلمان الواسطي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٩ .

المصادر الأجنبية

١١٦. Dawney, Suzan, "A Preliminary Corfus of the Standards of Hatra", Sumer, XXVI. .

١١٧. Gelb, A study of writing, Chicago, ١٩٤٤. David Dringer, Writing, London, ١٩٦٢.

١١٨. Inglot, Harold, "Parthian Sculpture from Hatra", Memairis of the Concept Academy of the Arts and Sciences, Vol. XII, July, ١٩٥٤.

١١٩. J. B., Edessa The Blessed City, Oxford, ١٩٧٠.

١٢٠. Turnbil Arthur and Russel Buind: The Graphics of Communications Typography Layout Design, ٢nd Edition, Ohio University, New York, ١٩٧٤,.

١٢١. Van Hagan, Frenset, The Elements of Color, Vanos, Trand Reinhold Company. New York, ١٩٢٠.

١٢٢. www.en.wikipedia.org/wiki/ottoman_flag.

١٢٣. www.alasad.net.

١٢٤. www.aslameflag.com.

١٢٥. www.flagnet.demon.co.uk.

١٢٦. www.organizationflag.com.

١٢٧. www.gabn.net/hassan/crescent.htm.

١٢٨. www.elaph.com. Segal,

١٢٩. www.geographic.org/flags/germany_flags.

١٣٠. www.isbister.com/worldtime.

١٣١. www.theodora.com/flag.

١٣٢. www.geographic.org/flags.

الملاحـق

الملحق (١)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
الدراسات العليا

م / استمارة تحليل محتوى

الأستاذ الفاضل ..... **المحترم**

تحية طيبة :

تقوم الباحثة بدراسة (**الأبعاد الفكرية والجمالية في تصاميم أعلام الدول الإسلامية**) وذلك لكشف الأبعاد الفكرية والجمالية في تصميم الأعلام الإسلامية .

ولما تراه الباحثة فيكم من سعة الإطلاع والخبرة والدراية في هذا المجال ، تحرص الباحثة أن تستعين بخبرتكم ورأيكم من خلال إعطائكم بعض الملاحظات ، وسوف تأخذ الباحثة بها مع التقدير ، للوصول إلى عملٍ نموذجي ، يتحقق من خلاله خدمة البحث والحركة الفنية ، علماً بأن البدائل المعطاة هي :

تتحقق غالباً	تتحقق أحياناً	تتحقق نادراً

شاكرين تعاونكم سلفاً خدمةً للحركة العلمية .

الباحثة
زينب عامر نعمة

محور الأبعاد الفكرية

ت	الفقرات	تتحقق غالباً	تتحقق أحياناً	تتحقق نادراً
١	تصميم العَلَم قادر على إيصال الأبعاد الفكرية ، الاجتماعية ، السياسية ، الدينية ، الجغرافية .			
٢	قدرة العَلَم على الترميز أو حمل دلالات فكرية متعددة ، أكثر من الشكل الواقعي .			
٣	يختزل العَلَم حدود الزمان والمكان نحو فكرة كلية شاملة .			

٤	يحقق العَلَم الإسلامي ، إيصال البُعد الديني للعقيدة الإسلامية .			
٥	يُعد اللون من أهم العناصر التي تعّو عن البُعد الفكري في أعلام الدول الإسلامية .			
٦	تصميم أعلام الدول الإسلامية ذات دلالات مثالية وروحية .			
٧	يؤكد تصميم العَلَم على تواشج الصلة مع ثقافة الشعوب .			
٨	يتلازم تصميم أعلام الدول الإسلامية مع الرؤى المستقبلية .			

محور الأبعاد الجمالية

ت	الفقرات	تتحقق غالباً	تتحقق أحياناً	تتحقق نادراً
١	تصميم العَلَم ينطوي على بُعد جمالي يشدّ المتلقي .			
٢	ينطوي تصميم العَلَم على جمالية قائمة على العلاقات التصميمية في التكوين .			
٣	استثمر تصميم العَلَم الإسلامي جمالية اللون ومدلولاته التعبيرية .			
٤	تخطّت جمالية الأعلام الإسلامية معطيات الحس الموضوعية .			
٥	يُعدّالتباين اللوني (التضاد) في أعلام الدول الإسلامية أثراً فاعلاً في إظهار جماليتها .			
٦	تُعدّالموازنة ضرورة لازمة في تصميم أعلام الدول الإسلامية .			
٧	الاختزال العالي لأشكال أعلام الدول الإسلامية يزيد من جماليته ويؤكد خصوصيته كعمل تشكيلي .			
٨	لا يوجد فضاء مطلق في تصميم أعلام الدول الإسلامية			

الملحق (٢)

تعريف بالدول الإسلامية عينة البحث

ت	الدولة	العاصمة	اللغة	عدد السكان / نسمة	المساحة / كم^{٢}
١	فلسطين	القدس	العربية	٥٦٢٩٠٠٠	٢١٠٥٦
٢	السعودية	الرياض	العربية	٢٣٥١٣٣٣٠	١٩٦٠٥٨٢
٣	جيبوتي	جيبوتي	العربية ، الفرنسية	٤٧٢٨١٠	٢٣٠٠٠
٤	أفغانستان	كابول	الأفغانية ، الفارسية	٢٧٧٥٥٧٧٥	٦٤٧٥٠٠
٥	ماليزيا	كوالالامبور	الماليزية	٢٢٦٦٢٣٦٥	٣٢٩٧٥٠
٦	إيران	طهران	الفارسية	٦٦٦٢٢٧٠٤	١٦٤٨٠٠٠
٧	أوغندا	كمبالا	الإنكليزية	٢٤٦٩٩٠٧٣	٢٣٦٠٤٠
٨	بروناي	بندر سري	المالاوية	٣٥٠٨٩٨	٥٧٧٠
٩	عُمان	مسقط	العربية	٢٧١٣٤٦٢	٢١٢٤٦٠
١٠	غامبيا	بنجول	الإنكليزية	١٤٥٥٨٤٢	١١٣٠٠
١١	بنغلادش	داكا	البنغالية	١٣٣٣٧٦٦٨٤	١٤٤٠٠٠
١٢	ألبانيا	تيرانا	الألبانية	٣٥٤٤٨٤١	٢٨٧٤٨
١٣	ليبيا	طرابلس	العربية	٥٣٦٨٥٨٥	١٧٥٩٥٤٠
١٤	لبنان	بيروت	العربية	٣٦٧٧٧٨٠	١٠٤٠٠
١٥	غانا	أكرا	الإنكليزية	٢٠٢٤٤١٥٤	٢٣٩٤٦٠