جامعة بابـل
كليـة الفنون الجميلـة
قسـم الفنون التشكيليـة
الدراسات العليـا

بسم الله الرحمن الرحيم

جماليات الرسوم الشعبية لواقعة ألطف

بحث مقدم إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل- وهو جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير – فنون تشكيلية- رسم من قبل الطالب

أياد طارق علي الزبيدي

إشراف

الأستاذ الدكتور مكي عمران راجي

١٤٢٧ هـ ٢٠٠٦ م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

إنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا.

صدق الله ألعلي العظيم.

(الأحزاب ٣٣)

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

أولا **/ إلى من لم تكن امرأة في الكون غيرها.. بأم أبيها... فاطمة الزهراء (ع).. مواساة.**

إلى جبل الصبر، من استلمت الراية وأكملت المسيرة.. زينب الكبرى (ع) تقربا.

إلى من علمني معنى الإيثار والإخوة أبا الفضل العباس (ع). تقربا .

إلى من بدمائه وضع أولى خطوات المشروع الإلهي لأن تملأ الأرض قسطا وعدلا، الأمام الحسين (ع)..أملا.

إلى وطني النازف منذ ألطف إلى اليوم..تمسكا.

إلى من زاد ني معرفة بثورة ألطف.. الدكتور: أحمد الوائلي (رحمه الله) ، والشيخ عبد الحميد المهاجر (أطال الله في عمره).. شاكرا

ثانيا **/ إلى كل معلم ومدرس وأستاذ.. علمني القراءة والكتابة والبحث العلمي..وفاء**

ثالثا **/ إلى سبب وجودي وأختي وأخوتي..عائلتي، ابنتي وأولادي..اعتزازا.**

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي لا يحمد سواه وبعد...

أتقدم بفائق شكري وتقديري للأستاذ الدكتور مكي عمران راجي المشرف على هذا البحث، لما أبده من رعاية ومتابعة تربوية وعلمية في سبيل إخراج هذا الجهد المتواضع على النحو الذي عليه، داعيا من الله سبحانه وتعالى بحق الأمام الحسين (ع) أن يمن عليه بالصحة والعافية الدائمة.

شكر وتقدير للأستاذ الدكتور عباس جاسم الربيعي، عميد كلية الفنون الجميلة لما أبداه من رعاية لطلبة الدراسات العليا.

- شكر وتقدير للسادة أساتذة قسم الفنون التشكيلية لما أبدوه من جهود علمية طوال فترة الدراسة التحضيرية، وأخص بالذكر منهم الأستاذ الدكتور عارف وحيد إبراهيم.

- شكر وتقدير للسادة الخبراء لملاحظاتهم القيمة في تقويم استمارات البحث.

- شكر وتقدير للسيد الأديب ناجح المعموري لرفده ما يخدم البحث من مصادر

- شكر وتقدير للإخوة علي المهنا، وزياد طارق لما أبدوه من مساعدة وعون ورفقة في الجولات الاستطلاعية خدمة للبحث.

- شكر وتقدير للحاج جواد كاظم* لما أبداه للباحث من معلومات هامة وقيمة وتاريخية عن المواكب الحسينية.

---

* * ينظر الملحق (١)

- شكر وتقدير للسادة المحللين الخارجين، السيد شوقي الموسوي، والسيد محسن القز ويني.

- شكر وتقدير للإخوة والأخوات العاملين في مكتبة الكلية لتعاونهم بتزويد البحث بالمصادر.

- شكر وتقدير للأخ ميثم طارق لما أبداه من مساعدة حاسوبية في سبيل إنجاز البحث. وأخيرا كل الشكر والتقدير للأصدقاء والزملاء لما قدموه من عون ومساعدة فى سبيل إنجاز هذا البحث.

بسم الله الرحمن الرحيم

نشـهد بأننـا رئـيس وأعضـاء لجنـة المناقشـة أطلعنـا علـى هذه الرسـالة الموسـومة (جماليات الرسوم الشعبية لواقعة ألطف)، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها، وفيما لـه علاقة بها، ونعتقد بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية – رسم بتقديـــر( ).

التوقيع

الاسم:أ.د مكي عمران راجي

التاريخ / / ٢٠٠٦

مشرفاً

التوقيع

الاسم:

التاريخ / / ٢٠٠٦

عضواً

التوقيع

الاسم:

التاريخ / / ٢٠٠٦

عضواً

التوقيع

الاسم:

التاريخ / / ٢٠٠٦

رئيس اللجنة

صدقت من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

التوقيع

الاسم:أ.د عباس جاسم الربيعي

عميد كلية الفنون الجميلة

رئيس المجلس

التاريخ / /٢٠٠٦

بسم الله الرحمن الرحيم

أقرار المشرف

أشـهد أن إعداد هذه الرسـالة الموسـومة (جماليـات الرسـوم الشـعبية لواقعـة ألطف)، قد جرى تحت أشرافي في جامعة بابل / كليـة الفنـون الجميلـة. وهـي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية – رسم.

التوقيع

الاسم: أ. د. مكي عمران راجي

التاريخ / /٢٠٠٦

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع

الاسم: أ. د. عارف وحيد إبراهيم

رئيس القسم

التاريخ / /٢٠٠٦

ملخص البحث:

سعى البحث الحالي إلى دراسة جماليات الرسوم الشعبية لواقعة ألطف، والتي تكتسب أهميتها من أهمية الواقعة وأثرها في التأريخ الإسلامي، حيث بدت الرسوم مؤرخة لمجرياتها وعاكسة اتحاد الجمهور معها من خلال ما أفرزته من نظم بنائية ومدا ليل وحمولات فكرية، سعى البحث للكشف عنها وتعرف جمالياتها؛ وعلى هذا الأساس تكون البحث من أربعة فصول: شمل الفصل الأول منها مشكلة البحث وهدفه وأهميته وحدوده وتحديد مصطلحا ته والتعريفات الإجرائية.

تعرضت مشكلة البحث إلى وظيفة الرسوم الشعبية في التعبير عن الواقعة، ومن ثم طرحت تساؤلات أدت إلى انبثاق مشكلة البحث ومفادها: ما هي الأسس الجمالية للرسوم الشعبية لواقعة ألطف ؟ وعليه هدف البحث إلى تعرف جماليات الرسوم الشعبية لواقعة ألطف.

لكي يتم تحقيق هدف البحث تطلب تأسيس بنية معرفية تحتية تخص بنية الرسوم الشعبية، وهذا ما احتوى عليه الفصل الثاني الذي تضمن ثلاثة مباحث، تضمن الأول منها عقد مقاربة مرجعية لعلاقة الفن بالعقيدة، حيث تم استعراض العلاقة بينهما ضمن فترات تاريخية مقتطفة من العصر الحجري إلى نزول الدين الإسلامي.

المبحث الثاني عني بدراسة الأسس الجمالية للرسوم الشعبية الدينية وكيفية بنائها؛ وقد قسمت إلى أسس ذاتية وأخرى موضوعية مع تحليل لبعض الرسوم الشعبية الدينية واستقراء أسسها الجمالية. وأخيرا المبحث الثالث والذي أهتم بالمرجعيات الفكرية لواقعة ألطف وانعكاسها في الرسوم الشعبية، والذي قسم إلى عدة محاور بغية الأحاطة بخلفيات الواقعة التاريخية ومكانها وشخوصها والموقف العقائدي منها وبالتالي تمثلها في الرسوم الشعبية.

من خلال ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات انتقل البحث إلى الفصل الثالث الذي تضمن إجراءاته حيث تألف مجتمع البحث من (٦٠) رسما؛ تم اختيار عيناتها قصديا وبلغت(١٥) رسما وعملاً حرفياً ،وبعد ذلك وبناء على تحليل العينات انتقل البحث إلى الفصل الرابع.

الفصل الرابع شمل النتائج ومناقشتها والتوصيات والمقترحات . أما أهم ما توصل أليه البحث من نتائج ما يلي:

١- لا يوجد رسم يحمل فكرة ألطف دون أن يبنى على ثنائية المقدس والمدنس.
٢- كل تكوين جمالي خاص بالواقعة لا يبنى إلا على علامة رامزة تحمل مدا ليل مرجعية تاريخية وعقائدية.
٣- كل فكرة خاصة بألطف لابد وأن تبنى على الجمع ما بين الذاتي والموضوعي في صياغتها تحقيقا للمرجعية التاريخية والعقائدية من جهة، وإظهارا للرؤية الخاصة بذات الرسام من جهة أخرى.

٤- المكان والزمان عنصران أساسيان في التكوين الجمالي لرسوم ألطف يحضران بمنظومة فكرية رمزية تشير إلى واقعية الحدث عبر الخط واللون.
٥- أنتجت الرسوم الشعبية تأريخا فنيا عن الواقعة يخالف ويطابق التأريخ الروائي في آن واحد عبر التمثلات الرمزية للزمان والمكان والاقتصار على أحداث محددة وخاص عوضت جميع أحداثها التفصيلية.

أما أهم التوصيات التي جاء بها البحث فهي:

١- ضرورة وجود جهة رسمية توفر متحفا خاصا لجمع الأعمال الشعبية والرسوم الخاصة بواقعة ألطف لأهميتها باعتبارها تراثا فنيا يعكس أهم واقعة في التاريخ الإسلامي.
٢- استثمار المنجز الشعبي ورموزه وعلاماته في تجميل البيئة والمباني العمرانية.
٣- أجازة جميع المصورات والرسوم الخاصة بالواقعة من قبل لجان فنية مختصة وفق أحكام محددة.

وثم أعقبها قائمة المصادر وملاحق البحث وملخصه باللغة الإنكليزية.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

١-مشكلة البحث.
٢-أهمية البحث والحاجة إليه.
٣-هدف البحث.
٤-حدود البحث.
٥-تحديد مصطلحات البحث وتعريفها.

أولاً / مشكلة البحث:

كان لنزول الأديان السماوية إجابات قاطعة عن كل التساؤلات الأنطلوجية التي شغلت فكر الإنسان منذ أن أستطاع أن يؤسس لنفسه سطوة على القوى التي تطالها يده، ووقوفه عاجزا، حائرا، متسائلا، رافعا بصره إلى السماء شاكيا عجزه عما كان يذل سطوته ويجعله بلا حول وقوة. فازدادت مشاكله حين لم يجد إجابات تريحه في سحره، وطقوسه، ومن ثم أساطيره. فجاء صوت الله سبحانه وتعالى أمانات وتعاليم أودعها لرسله وأنبيائه (ع) لينظم حياته ويطلعه على إنسانيته ويضعه في مفترق طرق ويفتح شفرات عقله ويدله إلى الصواب والخطأ ويعلمه الحرية ونبذ العبودية إلا لله الخالق الذي لا اله إلا هو المحي والمميت، وأعلمه ما بين الحياة والموت من نظم وقوانين إلهية، في التزامها ثواب، وبتجاوزها عقاب. وراح الفكر الإنساني يستلهم التعاليم الإلهية عن السنة رسله (ع) ويوظفها فلسفة ونظريات، تفسر وترسخ التعاليم السماوية، وتدعو الناس إلى الدين الجديد، وتعلمهم العقيدة الدينية، متخذة وسائل وطرائق شتى، كانت الفنون إحداها، ففي المسيحية وظفت الفنون لنشر ديانتها. فأفرزت الصكوك والأيقونات وسائل لها. وركن الناس إلى العبادة والشكوى لله عن كل ظلم وقهر باحثين عن الخلاص متخذين من عذابات السيد المسيح (ع) ودمائه وآلامه أملاً يشرق في حياتهم ومستلمين عنه البشرى بنبي من بعده. فكان الإسلام خاتم الأديان وتمام النعم ولرسوله (ص) آفاق جديدة لحياة أفضل، وانتشرت الدعوة الإسلامية بين مناصر ورافض، وإسلام واستسلام. وفتح القرآن الكريم بسحر بيانه ونورانية كلماته آفاق علم ومعرفة في العقول والأذهان فكان دستور الأرض بسنة نبيه (ص) الذي لا ينطق عن الهوى. فأكمل ما كان مكلف به واستجاب لدعوة ربه (أما بعد، ألا أيها الناس، فإنما أنا بشر يوشك أن يأتي رسول ربي فأجيب، وأنا تارك فيكم الثقلين: أولهما كتاب الله، فيه الهدى والنور، فخذوا بكتاب الله واستمسكوا به، وأهل بيتي، أذكركم الله في أهل بيتي، أذكركم الله في أهل بيتي، أذكركم الله في أهل بيتي)[1]

كان لانتشار الدعوة الإسلامية آثار نظمت كل النشاطات الإنسانية، الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية والثقافية، والفن أحد هذه النشاطات الذي أستلهم العقيدة الدينية وأسس من خلالها بنية جمالية شكلت أسلوبا جديداً عرف بالفن الإسلامي، فترك آثاره في كل مرافق الحياة من الأدوات البسيطة والفخار إلى العمارة والعمران.

---

(١) النيسابوري، أبي الحسن مسلم بن الحجاج بن ورد بن كوشاد: صحيح مسلم، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤، ص٩١٠.

أن عالم الفن الإسلامي عالم خالص التجأ إلى التجريد وسيلة للوصول إلى المطلق، مبتعداً عن التشخيص والتجسيم لينأى عن العودة لعبادة الأوثان، ومكتشفاً واقعية خاصة تتوافق مع الطروحات المختلفة حول حرمة أو شرعية التصوير، واقعية بمنظور خاص وعالم من الأشخاص وبنية لونية تحاكي الواقع وتختلف معه في آن واحد، لخصوصيتها وارتباطاتها الرمزية. وما رسوم الواسطي ألا نموذجا لهذا العالم، وما أنجز من رسوم توضيحية للكتب العلمية والقصص الشعبية كترجمة ابن المقفع لكتاب كليلة ودمنة، وقصص عنترة وعبلة، وأبي زيد الهلالي.

أن خصوصية الأسلوب في الفنون الإسلامية جاء نتيجة لرسوخ العقيدة الدينية والأيمان المطلق بها، ولأن الفن بصورة عامة والتشكيلي خاصة هو الوعاء الذي تنصب فيه جميع الأفكار والتخيلات والمعطيات الإبداعية فقد تحول وسيلة يطرح من خلالها صوراً تعبيرية عن ماهية هذه الأفكار وسجلا يؤرخ للكثير من الأحداث والمواقف في الإسلام.

أن انتشار الرسالة الإسلامية الواسع في كل بقاع العالم، والامتزاج الحضاري لمختلف البلدان، أوجد أعمالاً فنية شعبية امتزجت ما بين الرمزية والتشخيصية، لتعبر من خلالها عن مفاهيمها ومعتقداتها حول هذه الأحداث، وأغلب هذه الأعمال العقائدية، كانت تخلو من أية أشارة لمبدعيها، لتأكيدها على ذوبان ألذات في رحم الجماعة وعقيدتها، هذه العقيدة التي بدت مهددة بانحراف خطها ومسارها الذي أعد لها، منذ أن خولفت وصايا الرسول الكريم (ص)، فبان التصدع والانجراف بها نحو العبودية من جديد، فتحولت الخلافة الإسلامية إلى ملك يتلقف كالكرة رافضا الجنة والنار، ومتحولا إلى طلب للثأر من الرسول (ص)، في ظل حكم الدولة الأموية ومتوجاً مجهودها بقتل الأمام الحسين (ع) في واقعة ألطف تلك الواقعة التي لم يعرف التاريخ الإسلامي مثيلاً لها، تحت ظل حكم يزيد بن معاوية ، فاحتاجت الرسالة الإسلامية إلى من يضحي بنفسه وعياله، من أجلها ليعلو صوت الله في الأرض من جديد فكان الأمام الحسين (ع) قرباناً لها، فتحركت العقيدة الدينية لتفرز ظالماً ومظلوماً، ولعب الفن دوراً بارزاً في التعبير عنها، وكانت هناك أعمال شعبية، قولية وتمثيلية، ورسوم تؤرخ لهذه الواقعة وتستلهم مروياتها التاريخية، مشكلة بنية جمالية خاصة بها وخاضعة لمضمونها. فازداد تعلق الناس بها، واستمرت تداو ليتها حتى تحولت إلى علامات ايقونية تفسر وترسخ العقيدة لأتباع أهل بيت النبي (ص) باعتبارهم الأمل وسفن النجاة، فاستمدت بقاءها وتدا وليتها من خلود الواقعة ومأساة أصحابها وخلود وولاء الناس لهم،

(المستقبل لذكرنا، والعظمة لرجالنا، والحياة لآثارنا، والعلو لأعتابنا، والولاء لنا وحدنا)* وأن كانت الواقعة قد حركت كل ضمير الإنسانية دون تحديد، وتناولتها الألسن بمختلف أشكالها ولغاتها وديانتها أسلامية وغيرها، وبما أنها أعطت دروسا لمن تبنى أفكارها طريقا للنصر كالزعيم الهندي غاندي الذي تعلم من الحسين (ع) كيف يكون مظلوما لينتصر، وانتصار الفيلسوف الألماني (ماربين) لها إذ يقول (لا يشك صاحب الوجدان إذا دقق النظر في أوضاع

---

* من خطبة للسيدة زينب الكبرى(ع) في مجلس يزيد بعد انتهاء واقعة ألطف.

ذلك العصر وكيفية نجاح بني أمية في مقاصدهم، واستيلائهم على جميع طبقات الناس وتزلزل المسلمين. أن الحسين قد أحيا بقتله دين جده وقوانين الإسلام، ولو لم تقع تلك الواقعة، ولم تظهر تلك الحسيات الصادقة بين المسلمين، ولولا قتل الحسين لم يكن الإسلام على ما هو عليه قطعا، بل كان من الممكن ضياع رسومه وقوانينه حيث كان يومئذ حديث العهد)[1]، فالأحرى بنا أن نستحضر كل وسائل التعبير عنها كباب من أبواب الولوج لدراستها، وما الرسوم الشعبية الخاصة بها ألا أحد هذه الأبواب التي تأتي أهميتها من خلال استمرارية تداولها وعلاقتها بالعقيدة الدينية، هذه الرسوم الشعبية تدعو لمعرفة أصولها، مرجعياتها خصائصها الجمالية حمولتها الفكرية والدلالية، بنيتها التكوينية، نظامها العلاماتي، كلها مثار تساؤلات عديدة تتطلب البحث والدراسة ومنها انبثقت مشكلة البحث الحالي: ما هي الأسس الجمالية للرسوم الشعبية لواقعة ألطف ؟ .

---

[1] هيئة محمد الأمين(ص): الأمام الحسين(ع) من الميلاد إلى الاستشهاد، مكتبة الشيرازي، ط٣، بيروت، ٢٠٠٣، ص٢٩١.

ثانيا / أهمية البحث والحاجة أليه:

تنشأ أهمية البحث الحالي لتناوله موضوعة ألطف البالغة الأهمية في التاريخ الإسلامي، والذاكرة الشعبية وتداو ليتها، لمعرفة آلية التعبير عنها بالرسوم الشعبية، وأثر العقيدة الدينية فيها، ودراستها جمالياً، لأهمية هذه الرسومات وارتباطها الوثيق بالواقع الاجتماعي والعقائدي، ولأهمية تسليط الضوء المعرفي لتقصي أسسها الجمالية. ويعد هذا البحث من البحوث البكر في دراسة هذا الميدان الفني تحديدا.*

أما الحاجة أليه: فيتوجه البحث بالفائدة لطلبة الفنون الجميلة، والمهتمين بالدراسات الفنية وتاريخ الفن والنقد الفني، وممن يهتم بالمواضيع المرتبطة بواقعة ألطف خاصة.

ثالثا / هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: تعرف الأسس الجمالية للرسوم الشعبية لواقعة ألطف

رابعاً / حدود البحث:

١- الحدود الزمانية: بالنظر لعدم توافر تواريخ مثبته على الأعمال الفنية الشعبية أصبح عملية تحديد الحدود الزمانية متعذراً، إلا أن الباحث ومن خلال البحث والتقصي عن أصول الرسوم في مناطق تواجدها، ووجود تواريخ في قسم منها أستطاع أن يحصر الحدود الزمانية من ١٩٥٤ – ٢٠٠٤.

٢- الحدود المكانية: الرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة والموجودة في العراق حصرا.

٣- الحدود الموضوعية: الأعمال الشعبية التي تناولت واقعة ألطف أو أجزاء منها أو شخصياتها أوما يتعلق بها، صور زيتية، رسوم مطبوعة على أقمشة، رسوم منفذة بالمائية وألوان أخرى، أعمال حرفية تتعلق بالواقعة.

خامساً / تحديد مصطلحات البحث وتعريفها:

---

* لم يعثر الباحث على دراسة فنية سابقة تخص الرسوم الشعبية لواقعة ألطف تحديدا سوى مقال منشور في شبكة الإنترنت، على الموقع: (فنانون عراقيون) يتناول فيها الكاتب،(سلام الشيخ) مجموعة من الرسوم الشعبية التي تناولت الواقعة والفنانين العراقيين الذين تناولوها مثل: كاظم حيدر، رافع الناصري، والعلاقة بين الاثنين، وكان عنوانها: جدلية العلاقة بين الفن العراقي والموروث الشعبي.

١- الجمالية: الجمال لغوياً: في مختار الصحاح للرازي هو الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً)، فهو(جميل) والمرأة (جميلة) و (جملاء) بالفتح والمد[١]

والجمال مصدر الجميل، والفعل جمل[(١)]

والجمال في لسان العرب، بالضم التشديد أجمل من الجميل، وجمله أي زينه، والتجميل: تكلف الجميل.[(٢)]

وفي القاموس المحيط الجمال: هو ما حسن من الخلق والخلق[(٣)]

فلسفياً / نظر الفيثاغوريون إلى الجمال على أنه كل ما يقوم على أساس النظام والتماثل والانسجام[(٤)]

وعند (أفلاطون) و (أرسطو) هو التناسب والائتلاف والنظام والكمال في كل الموجودات، في الأشكال والحركات والأنغام وغيرها. [(٥)]

والجمال أ- صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس السرور.

ب- بوجه خاص أحد القيم الثلاث التي تؤلف مبحث القيم العليا، وهي عند المثاليين صفة قائمة في طبيعة الشيء، ومن ثم هي ثابتة لا تتغير، ويصبح الشيء جميلاً قيما في ذاته بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم، وعند الطبيعيين فالجمال اصطلاح عرفته مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم ومن ثم يكون الحكم بجمال الشيء أو قيمته مختلفاً باختلاف من يصدر الحكم. [(٦)]

(وقد يدخل الجمال في الأشياء النافعة، فلا تميز بين النافع والجميل، أو ما هو جميل وما هو لذيذ، أو لطيف أو خير أو نبيل، فكل هذه الألفاظ تتداخل وتنصب في معنى واحد هو الجمال، وبهذا يكون الشيء الجميل سيئاً نافعاً أو جميلاً ولطيفاً أو لذيذاً ومريحاً في الوقت نفسه، وتختلف التقديرات باختلاف الأذواق، وقد أخضع (سقراط) الجمال إلى مبدأ الغائية وأصبح الجميل عنده ما كان نافعاً وذا فائدة).[(٧)]

---

[١] (١) الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١، ص١١١.
[(١)] جبران، مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ص٥٢٤.
[(٢)] أبن منظور، أبي الفضل جمال الدين: لسان العرب، ج١١، بيروت، د.ت، ص١٢٦.
[(٣)] الزاوي، الطاهر أحمد: ترتيب القاموس المحيط،ط٢ مجمع اللغة العربية ، القاهرة، د . ت ، باب (جمل) .
[(٤)] عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠، ص٨.
[(٥)] مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٢ ، ص٧٥ .
[(٦)] صلبيا، جميل:المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣، ص٤٠٨.
[(٧)] برجاوي، عبد الرؤف: فصول في علم الجمال، بيروت، ١٩٨١، ص٢٢.

وعرف القديس (توما الأكويني) الجميل على أنه ذلك الذي يسر لدى رؤيته.[٨]

والجمال عند المتصوفة نوعان: الأول جمال معنوي هو ما تدل عليه أسماء الله الحسنى، والثاني جمال صوري أو حسي، وهو هذا العالم المطلق المعبر عنه بالمخلوقات التي عدها المتصوفة تجليات للجمال الإلهي[٩]

وعند الفيلسوف الجمالي (جورج سانتيانا) فالجمال: هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليه وجوداً موضوعياً. الجمال قيمة، أي أنه ليس إدراكا لحقيقة واقعة أو لعلاقة، وإنما هو انفعال بطبيعته الإرادية، التذوقية، فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد، الجمال الذي لا يهتم به أحد مطلقاً أنما هو تناقض في الألفاظ. أن نقول الجمال قيمة ايجابية، أي أنه إحساس بوجود سيء حسن أو بانعدام شيء حسن (في حالة القبح)، وهو ليس أبداً إدراكا لسيء إيجابي أي ليست قيمة سلبية.[١]

الجمالية: ترد بمعنى علم الجمال حسب معجم الرائد.[٢]

علم الجمال (أستطيقا)، يرد مصطلح (ألأستطيقا) بأنه: (علم فلسفة الفن، على اعتبار أنها تتوخى الانضباط والشكل المتناسق إلى أبعد الحدود داخل التكوين الفني).[٣]

علم الجمال (الأستطيقا): علم القوانين العامة التي تبحث في دراسة المشكلات التي يخلفها التفكير والتأمل وتثيرها الأعمال والإنجازات الفنية، من خلال استيعابها للواقع والتعبير عنه بصورة فنية، وهو العلم الذي يشكل جوهر الفن ومعاييره وقواعده وأشكاله وعلاقته وتذوقه، وإدراكه واستيعاب تأريخ تكوين أحكام عقلية نقدية وأدراكات حسية، ولا يمكن فصل مفهوم الجمال والجميل في الحديث عن علم الجمال، لأنهما محور القيم والخبرة الجمالية التي تدرسها (الأستطيقا).[٤]

وعلم الجمال هو (العلم المعني بدراسة المشكلات التي يخلقها الإنتاج والتأمل وتثيرها الأعمال الفنية). [٥]

والجمالية: تعني محبة الجمال بمعناها الواسع، والذي يوجد في الفنون بالدرجة الأولى، وكل تبدي جميل يستهوينا في الخارج (العالم المحيط) بنا، ولكنها تغيرت اصطلاحا في القرن

---

[٨] عبد الحميد ، شاكر : المصدر السابق ، ص٨.
[٩] صلبيا، جميل: المصدر السابق، ص٤٠٨.
[١] (١) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، تخطيط لنظرية في علم الجمال ، ترجمة مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، والقاهرة ، د.ت، ص٧٤.
[٢] جبران ، مسعود : معجم الرائد ، المصدر السابق ، ص ٥٢٥ .
[٣] عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا –تونس ، ١٩٧٨ ، ص٢٥ .
[٤] إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت ، ص١١٨ .
[٥] جان برتملي: بحث في علم الجمال، ترجمة، أنور عبد العزيز، دار النهضة بمصر، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠، ص٤ .

التاسع مشيرة إلى قناعة جديدة بأهمية الجمال مقابلة مع القيم الأخرى، بالإضافة إلى محبة الجمال، وغدت تمثل بعينها أفكاراً عن الحياة والفن. [٦]

وفي كتابه (الجمالية ١٩٠٢) يقول كر وتشه (١٨٦٦ – ١٩٥٢): (أن الجمال الطبيعي ليس إلا تخميناً وحافزاً وحسب، أما الجمال الحقيقي فمن عمل الفن ويتفجر من العاطفة والإحساس، بشكل صور تكون جميلة بقدر ما تكون نقية وقوية التعبير). [١]

ويحدد (هربت ريد) عملية الإحساس بالجمال عبر تحديده لمعنى الفن فيقول: (يعرف الفن تعريفً أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال وإحساسنا بالجمال أنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة والتناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها الحواس). [٢]

وعرف عاصم عبد الأمير الجمالية بأنها: (تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني).[٣]

والجمالية عند مكي عمران هي: (الدراسة الفلسفية للعمل الفني في الكشف عن آليته الجمالية المبثوثة عبر نظامه التكويني والدلالي، لتعميق إحساسنا الجمالي). [٤]

التعريف الإجرائي:

الجمالية: هي مجموعة العلاقات التكوينية والمفاهيمية المترابطة في العمل الفني التي تجعله جميلا ومحققا لاستجابة المتلقي.

٢- الرسوم الشعبية:
ر س م – (الرسم) الأثر و (رسم) الدار ما كان من آثارها لاصقا بالأرض. و(الروسم) بالسين والشين، خشبة فيها كتابة يختم بها الطعام وقد (رسم) الطعام من باب نصر أي ختمه. وكذا رسم له كذا (فأرتسمه) أي أمتثله، وارتسم الرجل كبر ودعا. قال الشاعر: (وصلى على دنها وارتسم) ورسم على كذا وكذا، أي كتب وبابه أيضاً نقر.[٥]

---

[٦]) ر، ف، جونسون: الجمالية، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨،ص٨.
[١] أندريه، ريشا: النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات، عويدات، بيروت، ١٩٧٤،ص١٨٩
[٢] هربت ريد: معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٠ .
[٣] عبد الأمير، عاصم: جمالات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧،ص٨.
[٤] الخفاجي، مكي عمران راجي: جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٠، ص١٦.
[٥] الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: المصدر السابق، ص ١٨٦ .

وفي المنجد الرسم جمع رسوم، والرسم: هو تمثيل الشيء، العلامة، يطلق على ما يقابل الحقيقة (تمثيل الأشياء أو الأشخاص أو المناظر الطبيعية) أو القرية، بقلم الرصاص أو بريشة المصور. الرسوم العلامة، والرسم الرسام: النقاش. [٦]

اصطلاحا :

الرسم: هو الأثر، وهو تعريف الشيء بخصائصه وأغراضه اللازمة ومنه:

- **بياني: وسيلة للتعبير عن الظواهر والعلاقات المجردة بأشكال هندسية.**
- **تخطيطي: رسم أجمالي لا تراعى فيه التفاصيل وإنما ترعى فيه النسب الموضعية للأجزاء المختلفة.**
- **دراسي: صورة تؤخذ لجسم حي أو منظر لدراسته من حيث الوضع أو الهيئة واللون، وما إلى ذلك من أحكام التصوير وأصوله.**
- **تضليلي: ينقل الخطوط والظلال معاً.** [١]

الرسم الشعبي: فن يبدع بواسطة طبقة بسيطة وبتقاليد متوارثة تمس الحياة اليومية من حولهم بكامل عواطفهم وانفعالاتهم، يمتص المؤثرات الخارجية لكن لا نلمس فيه تأثير مباشر أو تقليد لفن طبقة أخرى من طبقات المجتمع، رغم أن المؤثرات من طبقة أخرى ومن بلد آخر ممكنة، وتطوره يتم بحساب دقيق ويفرض نفسه بلا وعي من الفنان الشعبي. [٢]

وعند صفوت كمال هو: ذلك النتاج الفني الذي لا يخضع تركيبه وبناؤه ومفهومه إلى قوانين مدروسة خاضعة لمقاييس فنية، وهو يعكس رضا الرسام وذوقه، ويمتاز بالتلقائية والحيوية وهو محبب لعامة الشعب، يقبلون عليه ويعتقدون فيه وهو استجابة لوجدانهم. [٣]

وعند نوري الراوي: هو فن تطبيقي متوارث تحكمه علاقات بيئية مختلفة وتشده إلى الحياة اليومية روابط الأثر الفني بالوظيفة حيث تتوافر الشروط الجمالية بمستويات تتراوح بين الإبداع والتقليد المتوارث في مختلف المجالات التي ظهر فيها. [٤]

---

[٦] **المنجد في اللغة والأعلام، ط٢٣، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٨، ص٢٦١.**

[١] **مر عشي، نديم: الصحاح في اللغة والعلوم – معجم وسيط -، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٥، ص٣٨٣.**

[٢] **سليمان، حسن: كتابات في الفن الشعبي (محاولة لفهم جذور الفن الشعبي بمنطقة الشرق الأوسط)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٦،ص٤٢.**

[٣] **كمال، صفوت: التصوير الأسطوري في التراث الشعبي، مجلة المأثورات الشعبية، ع٤ ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ، السنة الأولى ، قطر ،١٩٨٦،ص١٣٥.**

[٤] **الراوي، نوري: الفن الفطري _ عودة إلى الينابيع _، مجلة التراث الشعبي، ع٣٠٣، السنة٦، بغداد،١٩٧٥، ص٦.**

والرسم الشعبي عند محمد فرادي: هو ذلك النشاط أو الإنجاز الفني المادي الذي يمارسه عدد من الناس ممن لم يتلقوا دروساً أكاديمية في تعلمه، وهم يتناقلونه ويمارسونه ضمن الجماعة في المجتمع العام بدوافع شتى مهنية وعقائدية، وهو جزء من الفن الشعبي المادي الذي يرتبط بعموم الشعب المتلقي، وهو يخاطب الشعب بلغة مشتركة، ويتصف ببساطة الأسلوب والأداء، وبالحيوية والقدرة على البقاء في الاستعمال اليومي، كما أنه يعكس مفاهيم الجماعة لا الفرد وبذلك

فهو ميراث المجتمع، مجهول الواضع أو المؤلف والمخترع.[١]

ويتبنى الباحث تعريف محمد فرادي للرسوم الشعبية، ونظراً لكون البحث الحالي يتناول الرسوم الشعبية لواقعة ألطف بشكل خاص، فأن التعريف الإجرائي للرسوم الشعبية لواقعة ألطف هو: مجموعة من الرسوم غير الخاضعة للقوانين والأسس الفنية والمعيارية، تتسم بحيويتها وانتشارها في المجتمع، وقوامها مجموعة من الأشكال المبتدعة والمتخيلة والتي تروي أحداث واقعة ألطف أو أجزاء منها أو شخصياتها، ومتقوقعة ضمن أفق تلقي شرائح عديدة من المجتمع، وغالباً ما يكون منفذيها مجهولي الهوية.

٣- واقعة ألطف:

و ق ع – (الوقعة) صدمة الحرب و(الواقعة) القيامة، والوقيعة القتال والجمع وقائع وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي (واقعاً). [٢]

و(طف) المكوك ما قلأ أصبلره، وفي الحديث (كلكم بنو آدم طف الصاع لم تملؤه) وهو أن يقرب أن يمتليء فلا يفعل. [٣]

وصفها الأمام جعفر الصادق (ع) بقوله: نحن وآل أبي سفيان تعادينا في الله، قلنا صدق الله، وقالوا: كذب الله. [٤]

وهي عند مغنية: (أبرز وأظهر مأساة عرفها التاريخ على الإطلاق، مجزرة دامية لآل الرسول (ص) كباراً وصغارا). [٥]

٤- الأيقونة:

---

[١] فرادي، محمد عباس: الرسم الشعبي في العراق، رسالة ماجستير(غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٢، في نعمة، إيمان عامر: الفطرية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير(غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، ٢٠٠٢، ص١٠.

[٢] الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر، المصدر السابق، ص٥٣٤.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٢٩٤.

[٤] ت، مغنية، محمد جواد: الحسين وبطلة كربلاء، مؤسسة النبراس للطباعة والنشر، النجف، د. ت ، ص٩ .

[٥] المصدر السابق نفسه، ص١٥ .

(واشتقاقها أيقوني، علامة ترجع إلى الموضوع والذي قد تدل عليه حقيقة بفضل ما تمتلك

من خصائص مميزة، فأي أشارة حسب نظرية بيرس تعد أيقونية حين تدل على ما تدل عليه بفضل التشابه أو التماثل بين الإشارة وما تشير أليه، والصور والرسوم البيانية هي أشهر الإشارات الأيقونية، وكل شيء سواء أكان كيفية أو فرداً موجوداً أو قانوناً يكون أيقونة لأي شيء آخر، بقدر ما يكون شبهاً له. وبقدر ما يكون قد أستخدم علامة له يعد الرسم التصويري من أمثلة العلامات الأيقونية إلى حد كبير). [١]

٥- الانطولوجيا:
مبحث وجود، دراسة الكائن في ذاته مستقلا عن الظواهر، ويقتبس المصطلح من الدرس الفلسفي، للإشارة إلى الحالات الكونية و (الأنطولوجي)، تأمل شمولي في الآداب العالمية والإنسانية. [٢]

٦- البنية:
نظام تحويلي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجيء إلى عناصر خارجية، وتشتمل (البنية) على ثلاثة طوابع هي: الكلية، التحول، التعديل – الذاتي. و(البنية) مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها. [٣]

٧- الميثولوجيا:
مجموعة أساطير أو ميثيات، تعمل على فك مستغلقات: الحياة، الموت، الطبيعة، الثقافة، وهي علم يعالج تصنيف المعتقدات، ويحلها ويقارن ما بينها. [٤]

٨- الفطرية:
الطراز الفطري هو طراز لا يرتبط بقواعد الفن الموضوعة وهو يعبر ببدائية وفطرية، وأحياناً يطلق المصطلح على فنون الأطفال والفنون الريفية والشعبية. [٥]**والأفكار الفطرية هي التي تستمدها النفس من ذاتها ، دون أن يكون للإحساس أو للتجربة شأن فيها وتمتاز بالوضوح والبساطة وهي عند ديكارت أساس المعرفة .** [٦]

---

[١] الخفاجي، مكي عمران: جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر، مصدر سابق، ص١٨.
[٢] علو ش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ١٩٨٥،ص٤١.
[٣] المصدر السابق نفسه، ص٥٢ .
[٤] المصدر السابق نفسه، ص٢٠٧ .
[٥] الشال، عبد الغني: معجم المصطلحات العلمية والتربية الفنية، عمادة شؤون المكتبات، الرياض،١٩٨٤، ص٢٨٨ .
[٦] مد كور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص١٨.

٩- الرمز:
هنا تكون العلاقة بين حامل العلامة والمدلول اتفاقية (عرفية)، وغير معللة ويكون هناك تشابه أو رابط مادي بين الاثنين، والإشارة عند دي سوسير التي يرتبط فيها الدال والمدلول بالعرف فقط وعلى نحو اعتباطي، بغير داع معادلة للرمز عند بيرس، الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة.[١]

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول / مقاربة مرجعية لعلاقة الفن بالعقيدة.

المبحث الثاني / الأسس الجمالية للرسوم الشعبية الدينية.

المبحث الثالث / المرجعيات الفكرية لواقعة ألطف وانعكاسها في الرسوم الشعبية.

---

[١] **الخفاجي، مكي عمران راجي: المصدر السابق، ص١٨.**

المبحث الأول / مقاربة مرجعية لعلاقة الفن بالعقيدة.

أولى التساؤلات التي واجهت الإنسان، بعد أن استطاع أن يؤمن عيشه، هو البحث الدائم عن سبب وجوده، وعلاقته بما يحيط به من قوىً مجهولة بدت مؤثرة في حياته نتيجة لطبيعته الكاشفة المتسائلة، لذلك حاول دائماً أن يجد حلولاً وأفكاراً ليعبر بها عن موقفه إزاء الوجود، والكشف عن المجهول، فنبعت الجذور الأولى لطقوس ومعتقدات سحرية لجأ إليها ليحقق ما يصبوا أليه بكلمة أو منحوتة، هذه المعتقدات التي انعكست في الفن وحولت صوره الأولى إلى صور رمزية تحدد علاقته بالمقدس، بوصفها صوراً تعبيرية عنه، أو التعبير بأشكال أيقونية تجريدية وهندسية محضة، ذلك لأن المطلق مجهول بطبيعته، يحمل صفات غير محددة خارج تصور وفكر الإنسان، لكنها مرتبطة به.

فعندما تنتهي القوى الجسدية (المادية) أمام القوى الأشد فتكاً وقسوة، فلابد للقوى العقلية والذهنية أن تتخذ مساراً لها، فنشأت إستراتيجية التخطيط للصيد والقنص، ونشأ السحر

أيضاً كمحاولة عقلية مبكرة تتوسل بالميتافيزيقيا * والخيال والطقوس السحرية والتعاويذ، لحل بعض معضلات الإنسان الوجودية، (وهذه القدرة الجديدة على التحكم بالأشياء والسيطرة عليها، حفز النشاط الاجتماعي، والتسبب بالأحداث بواسطة الرمز، والصورة، والكلمات أدت به إلى الاعتقاد بأن قدرة اللغة السحرية لا تحد، وبوصفه منذهلاً بقدرة الإرادة التي تتوقع وتحدث أشياء لم توجد بعد، وليس لها وجود إلا في الذهن، فقد كان عليه أن ينسب إلى أفعال الإرادة قوة هائلة القدر وغير محددة).[1] فنجد المحاولات الأولى للسحر التشاكلي أو ألتعاطفي في الصيد والسيطرة على الحيوان في بيئته الطبيعية تستعين برسمها بصورة واقعية وبصمها في أحايين معينة بأكف بما يؤكد هوية الامتلاك، ونجد البعض من هذه الرسومات قد تركت آثاراً لسهام أو نبال صيد فيها، وكأن طقساً خاصاً بالصيد قد أقيم في الكهف قبل الشروع بالصيد فعلاً، وفي بعض الأقاليم التي لم تدشنها المدنية ما زالت الطقوس السحرية فاعلة في كينونة الأنسان ووجوده، (الشيء الغريب هو أن الكثير من الرسوم البدائية قد استخدمت كأهداف. في مونتسيبا، ثمة نقش لحصان مساق لشرك، أنه منقر بآثار السهام، وفي نموذج طيني لدب في الكهف ذاته يوجد فيه اثنان وأربعون ثقباً، تومي هذه الصورة لطقس سحر صيدي ما زالت تمارسه قبائل الصيد في أفريقيا. أن الحيوان المرسوم يمتلك وظيفة بديل، وبقتله الرمزي يحاول الصيادون أن يستبقوا أو يضمنوا موت الحيوان الحقيقي وهذا شكل من أشكال السحر ألتعاطفي، قائم واقع بديل ممثل في صورة ما يحدث للصورة سيحدث للأصل).[1]

أن تفتح شذرات العقل الأولى لدى الإنسان القديم كانت تعطي تصوراً للمفاهيم الميتافيزيقية في العالم القديم، هذه المفاهيم التي نقلت من خلال تطبيقاتها العملية والتي اتخذت من الرمز والأسطورة والطقس تعبيراً لها، ومعرفة معانيها يؤدي لمعرفة موقف الإنسان من الكون، (لو راقبنا المسلك العام لدى الإنسان القديم لاستوقفتنا هذه الحقيقة: ليس للأفعال الإنسانية بالمعنى المخصوص، ولا لأشياء العالم الخارجي، قيمة ذاتية مستقلة، فالشيء أو الفعل يكتسب قيمته، ويصير بالتالي (حقيقياً) لأنه يشترك على نحو وآخر في حقيقة تعلو عليه. فمن بين كثير من الأحجار حجر واحد (يقدس)، فما نلبث حتى نجده تبعاً لذلك مشبعاً بالكينونة لأنه يشكل تجلياً للقدسي أو يمتلك مانا (قوة فاعلة أو تأثير سحرياً) أو ينبئنا شكله برمزية معينة، فالشيء يبدو وكأنه وعاء لقوة خارجية تفرقه عن محيطه وتمنحه معنىً وقيمة)[2].

أن الضغط العقائدي هو الذي دفع الإنسان لأن يكتشف قدرته الإبداعية في أن يبتدع أشكالاً وصوراً فنية تلبي معتقداته السحرية والدينية فيما بعد، فالرمز لقوة السحر المضافة

---

* * الميتافيزيقيا: المجهود الذي يبذل للأحاطة بالكون، لا على أنه أجزاء متفرقة بل على أنه كل بطريقة ما. كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٦٣، ص٣٥٦.

[1] (١) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة، مشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦، ص٤٠.

[1](١) يونك، كارل غوستاف وجماعة من العلماء: الأنسان ورموزه، ترجمة، سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام العراقية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص٣٥٢.

(٢) مرسيا الياح: أسطورة العود الأبدي- دورية الخلق ونماذجها الألهية- ترجمة، نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٧، ص١٧.

للإنسان تحولت من الصورة إلى أفعال درامية وحركات مع ترديد التعاويذ الخاصة بالفعل، يقوم بها الساحر ليصور ما سيأول إليه هذا الفعل بالشخص المراد التأثير فيه.*

أن تحول الممارسات الرمزية من الفردية إلى الجماعية والتي عبر عنها بتأدية الجماعة للرقصات التي كانوا يقيمونها حول الفريسة والتي يشترك فيها الصياد وأهله وأعوانه في محاولة لخداع روح الحيوان، والأرواح القرينة خشية الانتقام، وليثبتوا لها بأن السهام لم تكن قصدية في القتل وإنما القوى الشريرة هي التي دفعت تلك السهام لقتل الحيوان.(٣) دليل على فشل الإنسان بالسيطرة على محيطه الخارجي عن طريق السحر، فبدأ التفكير بوجود قوىً خارقة تقف وراء المظاهر المتبدية في هذا العالم، قوىً إلهية مفارقة له فعالة فيه، وبذلك ابتدأت مرحلة جديدة تتميز بالتقرب لتلك القوى واجتذاب عطفها، فظهرت بدايات أولى لظهور الدين (فظهر الدين بشقين، الشق الأول اعتقادي يستخدم الأسطورة أداة للمعرفة والكشف والفهم، والثاني طقسي يستهدف استرضاء الآلهة والتعبد لها)(١).ولذلك ساد الاعتقاد بأن كل القوى الكامنة في الحيوان تنتقل إلى البشر فينال كل منهم قدراً منها حسب مقامه ومكانته (ويمكن أن نتخيل كيف أتخذ كل رائد في الصيد أو زعيم عشيرة شعاراً لنفسه من الآلهة التي يعبدها، فإذا تزوج أحدهم فإنما يقترن كنائب عن الآلهة التي يحمل شعارها، وهكذا تتزوج الفتاة من ذئب أو أسد أو نمر أو دب، حتى تتحول هذه الطقوس إلى اتخاذ المجتمعات طوطم لها من بعض الحيوانات كالذئب أو الدب أو غيره، ولقد ظل الطوطم * فترة طويلة من الزمن شعاراً للمجتمع)(٢) . (الشكل١).

خص أريد ذا
ذوع الأش رة
٠٠مـن ا ن
فيشر، مص
ضة المص
، سوريا و

أو بالعكس در

نبات او قوة طبيعية (مطر، ماء) تربط بينها وبين الجماعة برمتها صلة خاصة، والطوطم هو في المقام الأول سلف العشيرة، وفي المقام الثاني روحها الحامي وولي نعمتها الذي يبعث إليها بالنبوءات، والذي يعرف أولادها ولا يفترسهم، حتى وأن يكن عظيم الخطورة على أولاد العشائر الأخرى، وعلى هذا فأن من يكون لهم طوطم واحد يكون عليهم التزام مقدس بالامتناع عن قتل أو أتلاف طوطمهم، وبالامتناع عن أكل لحمه أو التمتع به بأي صورة أو أخرى وأي انتهاك لهذا الالتزام يستتبع آلياً العقاب، وبين الحين والآخر تقام حفلات يكرر فيها أعضاء الجماعة الطوطمية أو يحاكون برقصات طقسية حركات طوطمهم وخصائصه. سيغمون فرو يد: الطوطم والحرام، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠.
(٢) الخادم، سعد: المصدر السابق، ص١٢.

الشكل (١)

كائنات طوطمية، مصر، القرن الأول ق. م، مجلة فنون عربية، ع٥، ١٩٨٢، ص٥٠.

وقد ربط (جيمس فيزر) في كتابه الغصن الذهبي بين الأسطورة والطقس حيث يقول: (بأن الأسطورة قد استمدت من الطقوس. فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته، يبدو الطقس خالياً من المعنى ومن السبب والغاية، وتخلق الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير، وهنا تأتي الأسطورة لإعطاء تبرير لطقس مبجل قديم، لا يريد أصحابه نبذه أو التخلي عنه) [١]وبذلك صاغ فريزر نظريته حول أصل الدين من خلال نظرته الخاصة لما هو ديني، فهو لا يرى ديناً إلا عندما يرى طقوسا تتوسل إلى كائنات روحانية فوق طبيعية تتحكم في مظاهر الطبيعة حيث يقول: (أنه مر على الإنسان عهد ظن فيه أن بمقدوره التحكم بسير عمليات الطبيعة بواسطة تعاويذه وطقوسه السحرية، وعندما اكتشف بعد فترة ليست بالقصيرة، قصور هذه الوسائل عن تحقيق رغباته، أعتقد أن الطبيعة التي تأبى الانصياع لطقوسه، واقعة تحت سلطان شخصيات عالية فائقة القدرة، فتحول إلى عبادة هذه الشخصيات واستعطافها واسترضائها بالأضاحي والقرابين، لتقف في صفه وتلبي حاجاته، وبذلك ظهر الدين وتحول الإنسان عن سحره، وحل كاهن المعبد الذي يقود الصلوات محل الساحر الذي يقود الطقوس السحرية)[٢] ، ومن خلال ذلك يتضح دور الأسطورة التي تتحول فيما بعد إلى معتقدات دينية تستوعب كل تأملات الإنسان وحكمته وأسلوبه في المعرفة وتأثيرها على أدائه في التفسير والتحليل، وتأثيرها بالتالي على كل أنشطته الثقافية والفنية باعتبارها نظام متكامل أستوعب قلق الإنسان الوجودي وسعيه اللازم لكشف كل ما يحيط بعالمه من غموض، والأسطورة: (حكاية

---

(١) السواح، فراس: المصدرالسابق، ص١٢.

(٢) السواح، فراس: الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية- ، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ١٩٧٧، ص١٣٤.

مقدسة، يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى، أنها سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء ووطدت نظام كل شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر، فهي معتقد راسخ، الكفر فيه فقدان الفرد لكل القيم التي تشده إلى جماعته وثقافته، وفقدان المعنى في هذه الحياة)[٣] ، ومن هنا نجد التحول في العقيدة من ممارسات سحرية إلى طقوس تقام بمناسبات محددة وثابتة، إلى اعتقاد بوجود آلهة لها السلطة والكلمة العليا في التأثير على الوجود، وكانت الطوطم بوادرها الاولى، وتتم العلاقة التبادلية بين الفن والعقيدة باعتباره ترجمة لها، لتتحول الأفكار إلى مرئيات، (في الفلكلور الأسترالي يصفون كيف يتسكع الأجداد الطوطم، جماعات وأفراد، في مساحة محددة، يصطادون ويأكلون ويقتل بعضهم البعض، ثم يبعثون من جديد. أن الأحجار والصخور والهضاب والأشجار الوحيدة والبحيرات كل ذلك آثار نشاطهم، بعضهم قد تحولوا وهم يصعدون إلى السماء، إلى نجوم وكواكب فالأجداد الطواطم هم الذين خلقوا الناس أو أكملوا خلق الكائنات الناقصة)[١].

وبصورة أو أخرى ولد المقدس ومن ثم نشوء العبادة، وبما أن ولادة المقدس تمت عبر ارتباطه بقوىً علوية، فأن المعايشة معه تتم بصورة رمزية وبذلك فأنه يتحول إلى قوة فاعلة تصاحب العلاقات الإنسانية، وبالتالي فهو تعبيراً عن (هشاشة الإنسان إزاء الكون، وعن أتساع حدود المجهول بالنسبة للمعلوم وأن ترميز المعايشة معه، هو ما جعله عصياً على الاختراق عبر الأزمنة التاريخية)[٢].

أن ولادة المقدس تعني بناء نواة أولى للخضوع إلى سلطة مركزية تجري حولها جميع الأحداث، وتعطي تفسيراً للرضا أو القبول أو الخضوع لأي فعل أو مردود يرجع أليه. وبالتالي فهو تجسيد لرضا الإنسان بالذل أمام حجر أو حيوان أو نبات أو أي شيء يمكن أن يؤثر فيه ولا يجد تفسيراً لهذا التأثير فيحيله إلى قوة فوق طبيعية ومقدسة، (وهذه هي طبيعة المقدس الذي يختزل إلى مجرد رمز، إلى مجرد أسم، لكن محتواه واحد في الحاضر والماضي)[٣] ، وبالتالي فأن من أهم إنجازات المقدس هو اندماج ألذات في الجماعة عبر ما ولده من رهبة في النفوس لامتلاكه قوة خارقة تحي وتميت آن واحد معاً (أن الخبرة بالمقدس تقوم على مجابهة داخلية مع قوة لا تنتمي إلى عالم الظواهر، وهذه المجابهة تعطي أحساسا بالخوف والانجذاب في آن معاً، وتأبى على الوصف من خلال المصطلحات العادية. وأن الانقياد الايجابي إلى هذه الخبرة أو التجربة، فكراً أو عملاً، هو الذي يكون الدين)[٤].

---

[٣](٣) السواح، فراس: مغامرة العقل الأولى، المصدر السابق، ص ص ١٦ ،١٧.
(١) غيوري غاتشف: الوعي والفن، ترجمة، نوفل نيوف، مطابع السياسة الكويتية، الكويت، د.ت، ص٤٧.
(٢) عبد الرحمن، عبد الهادي: عرش المقدس- الدين في الثقافة والثقافة في الدين-، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٠، ص٢٩.
(٣) المصدر السابق نفسه، ص١٦.
(٤) السواح، فراس: موسوعة تاريخ الأديان- الشعوب البدائية والعصر الحجري- ، ج١، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠٣، ص١٧.

ولغرض الوصول إلى مقاربة بين الفن والعقيدة، أو حسب تعبير السواح (أن أغنى المقاربات الموصلة إلى الديانات هي الأعمال الفنية)[٥] ، لابد من إيضاح بعض المفاهيم السحرية والطرق التي من خلالها يتم السيطرة على الأرواح أثناء ممارسة الطقوس.

فقد قسم جيمس فريزر السحر ألتعاطفي إلى عدة أنواع وأسمى أحد أنواعه بالسحر المحاكي، والقائم على افتراض أن الأشياء عندما تتشابه يكون لها نفس السلوك، فالفلاح يستطيع أن يحث ويجبر السنابل على النمواذا ما مارس في حقله أبان تبرعمها عملية القفز عالياً قدر ما يستطيع مصحوبة بكلمات الحث والتشجيع، والنوع الآخر السحر الأسود الذي يقوم على نفس المبدأ، عندما يصنع أحد ما دمية من الشمع تمثل عدوه ثم يطعنها بالدبابيس لكي يسبب الموت للعدو، والنوع الآخر سحر العدوى، فالأشياء التي تكون في حالة توحد ثم تنفصل يبقى التعاطف قائماً بينها، فهناك تعاطف سحري مثلاً بين الشخص وشعره المقصوص أو أظافره. أما طرائق السيطرة على الأرواح فأولها هو الفيتشية Fetishism وتستخدم للدلالة على حلول قوة فوق طبيعية في أشياء جامدة، وتتضمن الممارسات الفيتشية استخدام وتبجيل أشياء معينة تسكنها القوى النافعة دون حاجة لاستحضارها وتدعى بالفيتش الطبيعي، ومثالها الحصى الموسومة بعلامات غريبة، العظام وغيرها التي تبدو أنها تجلب الحظ وتبطل المكائد الشريرة للخصوم، ومن الجانب السحري فأن الفيتشية تعمل على استمالة القوى الخيرة لتسكن في عناصر متنوعة من الجماد فقد تحفظ في قرون أيل أو في أوعية أخرى لغرض الأستعانة بها في مشاريع متنوعة. أما الطريقة الثانية هي الشامية Shamanism وفيها يتم استحضار الأرواح لتحل في جسم إنسان أو يتم طردها منه بواسطة من هو مسكون بالأرواح، أي الشامان. لقد تم اختيار الشامان السيبيري ليمنح أسمه لهذا النوع من الممارسات السحرية، لأن دوره الاجتماعي يعد نموذجاً لكل الأطباء – السحرة، واختصاصي العقاقير والمغرمين والمشعوذين، أنه قادر على أن يضع نفسه في نوبة وجد استحواذ الأرواح، أي أنه يرتقي بنفسه إلى عالم الأرواح بالوعي والإرادة والقوة، عند ذلك يستطيع التحكم بأرواح معينة أهمها تلك المسيطرة على المرض والموت يبلى بها الناس أو يطرها عنهم في أحوال المرض. الطريقة الثالثة هي السحر الشعبي، وهو عبارة عن سعي مشترك للجماعة الواحدة بقصد منع الأرواح من إلحاق الأذى بالفرد والجماعة.[١]

أن الوعي المتصاعد للإنسان، لذاته ولما حوله منذ البداية وحتى تكون المجتمعات، منوطاً بيقظة العقل ويقول (هيكل) عن هذه الممارسة: (وعي الإنسان لذاته يتم بطريقتين: نظرياً بوعيه لدخيلة نفسه، بيد أن الإنسان يدخل في الوقت نفسه في علاقات عملية مع العالم الخارجي، ومن خلال هذه العلاقة تنشأ الحاجة لأن يبدل العالم وكذلك نفسه بقدار ما تشكل هذه النفس جزء من العالم، وتتلبس هذه الحاجة أشكالاً مختلفة حتى تصل إلى شكل من التعبير عنها

---

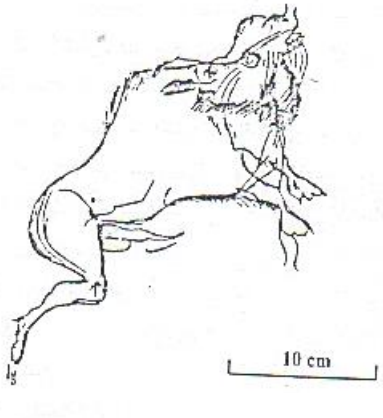
(٥) المصدر السابق نفسه، ص٢٥٩.

(١) السواح، فراس: موسوعة تأريخ الأديان، مصدر سابق، ص ص ٢٢-٢٤ .

في الأشياء، وهذا الشكل من التعبير هو أساس الفن)[1] ، وانطلاقاً من ملازمة الفن للإنسان، فأن التطور يشمل الاثنين باعتبار الناتج والمنتج، ولذلك وحسب المقدس فبالفن وجدت أولى وسائل التعبير عنه، والأماكن المقدسة تحتفي دوماً بالتعبير الفني كالرسوم والرموز، لأن الأماكن المقدسة التي تتم فيها الطقوس، والمزينة بالرسوم السحرية لا يمكن أن تكون هي نفسها أماكن المعيشة، نظراً لما تحمله من هيبة قدسية، وهذا ما أقره بعض الباحثين، (ظاهرة الكهوف والمغاور التي أشتمل بعضها على بواكير فنية في الرسم، تستوقف الإنسان المعاصر، فلم يروا في تلك الكهوف والمغاور بديلاً عن بيوت السكن، لأن تلك الفترة عرفت الأكواخ المستديرة، وإنما كانت هذه المغاور والكهوف أماكن للطقوس السحرية، وحيثما وجدت هذه الطقوس فثمة شيء من الفن والأدب قرين لها)[2].

أن اللوحات والرسوم المشهورة على جدران وسقوف الكهوف ذات طبيعة تعبيرية، وهي تصور حيوانات بالدرجة الأولى، ولا تمثل كائنات بشرية إلا نادراً، وأن فعلت ذلك فبشكل يخلو من البراعة في أغلب الأحيان، وهم يقدمون بصفات حيوانية أو بمثابة أشكال بشرية – حيوانية هجينة – أن عدداً قليلاً فقط من الحيوانات يتم رسمها كطراد ، كما تدل على ذلك السهام التي تم لطلاقها عليها ، وقد نظر الباحثون إلى الأشكال البشرية ذات الصفات الحيوانية على أنها تمثل راقصين مقنعين أو سحرة، (الأشكال ٢و٣).

(الشكل٢)



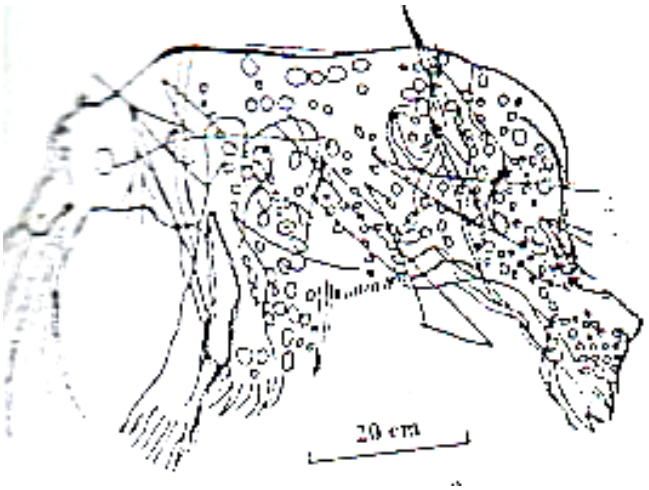
(الشكل٣)

أشكال بشرية ذات ملامح حيوانية تمثل راقصين مقنعين أوسحرة (م/السواح، فراس: موسوعة الأديان،ص٢٧١).

---

(١) سركيس، أحسان: الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات- بابل- مصر- الأغريق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيرون، ١٩٨٨، ص١٥.
(٢) المصدر السابق نفسه، ص١٢.

تمثل الصورة قبل كل شيء الخصيصة الجوهرية للحيوان أحياناً في علاقته بالصيد، وأحياناً أخرى في علاقته بالكائنات البشرية، وخصوصاً عندما تظهر الأخيرة خليطاً من الأشكال البشرية والحيوانية، لقد لعبت الحيوانات بشكل واضح دوراً هاماً إلى أقصى حد في العالم العقلي(الذهني) لهؤلاء الصيادين، وذلك بقدر ما ينعكس هذا العالم في فنهم. يبدي عدد من رسوم الدببة خصوصيات نوع أو آخر وتقع في سياق غير عادي من الممكن أن تكون قد لعبت دوراً في الطقوس الدينية، (الشكل٤) .



(الشكل٤)

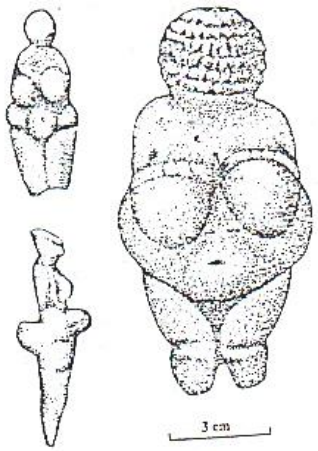
شكل دب وقد ثقب جسده بعدة ثقوب وهي أصابات سحرية تمثل السحر التشاكلي، (المصدر السابق نفسه،ص٢٧٢).

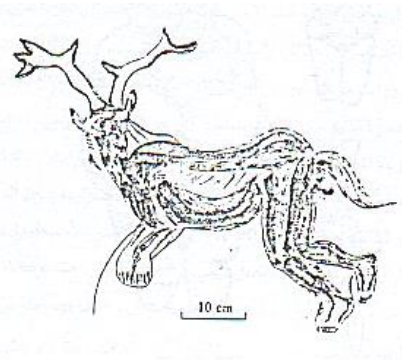
هنا يكون الدب المذبوح أو المزمع ذبحه في صميم الطقوس المختلفة التي يعامل فيها بوصفه ضيفاً يستحق تقديم الاحترام أليه بوصفه سلفاً أو جداً أسطورياً. تبلغ الوجبة المهرجانية ذروتها بألتهام دماغ الدب حتى تنتقل تلك الأرواح العالية إلى ذلك الشخص. في (الشكل٥) لوحة لإنسان يشبه الطير في كهف لاسكو(فرنسا) والصورة تمثل أنسان في حالة من النشوة أو ربما صياد مقتول بضربة من رأس الثور؛ فرأسه الذي يشبه الطير ، والطير المبين على سارية يمثلان

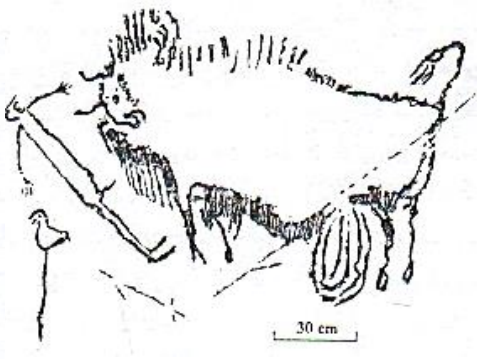
شاماناً وروحاً مساعدة، وهنالك صوراً أخرى تمثل شامانات أيضاً مثل الرسم الذي يدعى بساحر كهف الأخوة الثلاث (ألشكل ٦)، أما فيما يخص اللقى الأثرية (المنحوتات) فمن الواضح أن

التشديد على مناطق الجسم المتعلقة بالحمل والولادة والإرضاع، لذلك من الممكن أن ترتبط هذه التماثيل بفكرة الخصب، ويمكن أن تكون دلالتها أنها حاميات للمساكن، ففي شعوب الدائرة القطبية الشمالية يوجد كائن أنثوي أعلى هو من بين أشياء أخرى أم أو سيدة الحيوانات، وربة

من العالم السفلي (يسافر إليها الشامان في رحلته)، ومساعدة في الصيد وموفورة الطرائد وسيدة الأرض، وسيدة قوى الطبيعة. (الشكل٧)[١] ، (*)[٢]







(الشكل٥) (الشكل٦) (الشكل٧)

شكل يمثل أنسان ورأسه الذي يشبه الطير والطير على سارية يمثل شامنا وروحا مساعدة.

ساحر كهف الأخوة الثلاث . (م/ نفسه، ص٢٧٥).

يمثل سيدة الأرض أو سيدة قوى الطبيعة.

انتقالا من الحياة البدائية إلى نواة لمجتمعات أرقى، استمدت رقيها من استقرارها بدأ الفكر يخضع لتدريب عقلي وثقافة عقلية تستمد مقوماتها من طبيعة الأعمال الجديدة التي فرضها اكتشاف الزراعة والتدجين، وتقسيم العمل الذي يستقيم بصورة حقيقية عندما يبدأ الأنصال بين العمل المادي والعمل الفكري.

إن الاستقرار وتدبر أمور العيش والانتقال من السعي وراء القوت إلى إنتاجه، والتطور العقلي الذي أفرز علاقات اجتماعية رابطة تحدد مسار الفرد تجاه الجماعة وتكوين ثقافات اقتصادية، وقوانين تنظم العمل، وبروز ملامح لسلطة تنظم العقائد والأفكار والتقاليد لمصلحة الوحدة الاجتماعية، كل ذلك أدى إلى زيادة في التأمل والبحث عن إجابات جديدة لتساؤلات عديدة فرضتها طبيعة العيش الجديد، وهكذا فكل تطور دنيوي يصاحبه اتساع لفجوة العلاقة بين

---

[١] (١) السواح، فراس: موسوعة الأديان، المصدر السابق، ص ص٢٧٠- ٢٧٦.
[٢] (٢) للمزيدينظر، النعمة، تانيا عبد البصير محمد: رسوم الكهوف- أنظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية- دراسة تحليلية، اطروحة دكتوراه، (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،٢٠٠٥.

الإنسان ومحيطه وعند ذلك (شرع الإنسان ينظر في هذا الكون العجيب وفي الحياة الاجتماعية البشرية الجديدة ومعانيها وقيمها، وأخذ يعبر عن تصوراته وأفكاره والانطباعات التي تركتها فيه. وسلك في تعبيره سبلاً فكرية مختلفة، كان ينظر إلى الأشياء نظرة خيالية أو أسطورية، فيعبر عن مظاهر الكون والحياة تعبيراً خلفه لنا على هيئة قطع فنية أو أدبية نسميها نحتاً أو رسماً أو قصةً أو أسطورة)[1].

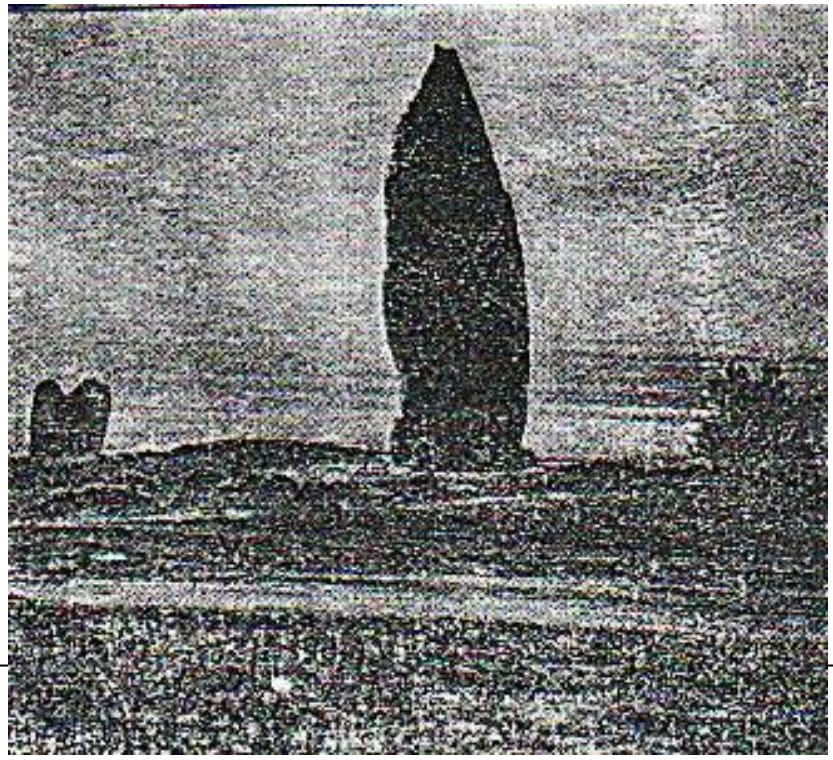
أن المفاهيم الدينية والعبادات وطقوس المجتمعات الزراعية الأولى برزت إلى الوجود في كل أنحاء العالم في عصر (الهولوسين ٨٠٠٠ – ٣٠٠٠ق.م) حيث وجه النشاط البشري بشكل أساس إلى الأرض وثمارها، حيث تحول الاهتمام إلى التراب الذي لم يصبح المادة الخام الأساسية فحسب، بل أصبح رمزاً متعدد المعاني، مما أدى إلى ظهور آيدلوجيا مميزة وأساليب توطينية في الحياة وبناء المستوطنات الدائمة وتدجين النبات والحيوان واختراعات تكنولوجية هامة مثل صنع الأواني الفخارية، الأمر الذي أدى إلى نزع القداسة عن الحجر وتقديس التراب. وبذلك كان هذا العصر متنوعاً وديناميا بوصفه عصراً كان فيه الاقتصاد محصوراً بالزراعة، والعلاقات الاجتماعية محصورة بالتنظيم القبلي والنظام الأموي، والدين محصورا بعبادة الخصب وعبادة آلهة عليا (الأم الكبرى، الأرض الأم) وما شابه ذلك. كانت الدمى ذات الأشكال البشرية منوعة جداً وتضم تماثيل بشرية عارية، وتماثيل في وضعيات منحنية وراكعة أو جالسة، وتماثيل ذات رأسين وتماثيل مقنعة رأى بعض الباحثين فيها تصورات لآلهة خاصة مثل الآلهة الكبرى والآلهة الطير والآلهة الأفعى، وآلهة الخضرة الحامل، وآلهة السنة. إن ديانة هذه الفترة كانت ديانة شعبية تمظهرت في أداء الطقوس المرتبطة بالمطر والبذار والحصاد وفصول السنة والولادة والمرض والموت. باعتبارها القوى الجديدة التي بدت مؤثرة في حياة الإنسان. ترسخ الانشغال بالأرض (التراب)من خلال صناعة الأواني الفخارية، ينعكس شيء من الحياة الروحية لهذه المجتمعات في الزخارف الموجودة على أوانيها الفخارية، التي تضم موتيفات مثل الخطوط الموجية والأنماط اللهيبية الشكل والهلالات التي كانت ترمز إلى موضوعات تلقى أعظم التبجيل، كالقمر والشمس والبحر، يمكن اعتبارها بمثابة دليل على عبادة المياه والأجرام السماوية. في الألف الخامس قبل الميلاد، بدأت المؤثرات القادمة من بحر إيجة في تغير ثقافة شبه الجزيرة الإيطالية، في حين شهدت الجزيرة الأيبيرية بداية السيرورات التي أدت مع مرور الزمن إلى ظهور ثقافات في كل أنحاء أوربا الغربية والشمالية، تميزت بالأضرحة المخصصة لأجل الدفن الجماعي والقبور النفقية ذات الردهة والدهليز وبالعمارة المقدسة المكونة من النصب الحجرية الضخمة (المنهيرات*)، (الشكل٨)، الموضوعة في صفوف متوازية كانت تزين في كثير من الأحيان بنقوش تجريدية، وأحياناً بصور الأفاعي أو ثيران أو فأس ذات حدين،

---

(١) سركيس، أحسلن: المصدر السابق، ص ص ٢٢، ٢٣.

* المنهير : كلمة بمعنى الحجر الطويل ، وهي أحجار منفردة طويلة مستقيمة بعضها مصدره طبيعي والآخر أشبه بشواهد القبور ، ومنها ما كان يحدد موقفاً مقدساً وهي موزعة بين أوربا وأفريقيا وآسيا، ويرجع معظمها الى العصر الحجري ، وهي تعد أبسط وأول شكل للآثار الحجرية في العصور البدائية وبلغ أرتفاع بعضها الى ٢٠ متراً. م/ آرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة،فؤاد زكريا،ج١، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٧،ص٢٤.

لقد كانت هذه هي الأشكال الأساسية، لكن بعض الأنواع الأخرى من المباني الحجرية المقدسة قد بنيت في أماكن أخرى مثل المزارات المخططة على شكل حرفU في الدانمارك، والمعابد ذات المحرابات والباحات المركزية في مالطا(١).



(الشكل٨)

المنهير المصدر/ رينيه هويغ: الفن تأويله وسبيله، ترجمة، صلاح يرمدا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص٨٣.

إن الضواغط العقائدية شكلت أسساً بنائية في الفن النحتي عبر الأزمنة وفي مختلف الأماكن ظهرت بشكل واضح كتعبير عن ألو هات ذات أشكال بشرية، وتجليات قدسية كثيرة التعدد يمكن قراءتها من خلال الأشكال التالية:

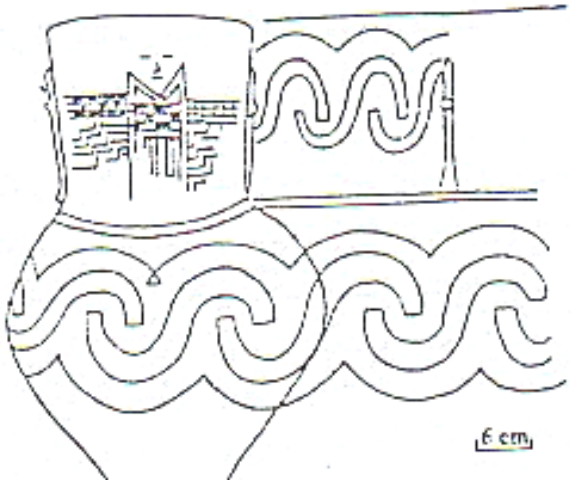
١- في (الشكل٩)، الذي يمثل آلهة الطير، تظهر هذه الآلهة بمنقار وأنف معقوف، وعنق طويل ورأس جميل ذي شعر أو تاج وثديين أو نتوئين يوحيان يهما، وعجزة بارزة تشبه عجزة البطة أو الإوزة، أما ظهوراتها أو تجلياتها المقدسة فتكون هيئة طائر وثمة صلة بين هذه الألوهية والرطوبة المنبعثة من المحيطات والأنهار والبحيرات وغيرها من المجمعات المائية.

---

(١) السواح، فراس: موسوعة الأديان، ص ص ٢٨٩- ٢٩٥.

(الشكل٩) آلهة طير الماء. المصدر السابق نفسه، ص٢٠٢.

أما الرموز الأساسية، فترسم على شكل خطوط ملتوية، وجداول متعرجة، ومجموعة من حروف V ثنائية أو ثلاثية التكوين، لقد جرى رسم هذه الرموز على الأشياء المرتبطة بالآلهة وكذلك على صورها ذاتها وهي تقترن بالرقم ثلاثة الذي يشير إلى المنبع الثلاثي والى التمام، كما تقترن بالكبش حيوانها المقدس. تعطينا هذه الرموز مفتاحاً لفهم خصائصها كواهبة للحياة والقوت والثروة، كما لها دلائل على صلتها بالنسيج والحياكة والحرف المختلفة. أنها حائكة الأقدار والمصائر وقد عبدت في المصلى العائلي وفي معابد الجماعة، ومن التمثلات ذات الصلة بخصائصها المانحة للحياة هناك جرة الماء الضخمة المزخرفة بشارات على شكل حرف M، وأيضاً بشبكات ولوالب متواصلة وتموجات، وتظهر شارات متشابهة أيضا على الدمى التي تمثلها، بينها مثلثات ذات نسق شبكي ومربعات ترمز إلى الماء الواهب للحياة (الشكل ١٠)[١].

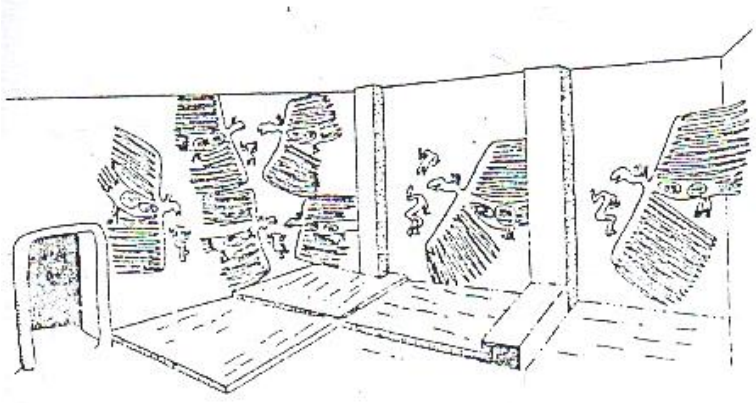


(١) المصدر السابق

(الشكل ١٠) م/نفسه،ص٢٠٣.

٢- الشكل (١١) ويمثل آلهة النسر أو البومة، وهي توأم شرير للآلهة الوالدة، أنها الموت تحت قناع نسر أو بومة، ولكنها في الوقت نفسه تمتلك خصائص التجدد، قد يرسم الحبل السري أو المتاهة على تمثلاتها التشكيلية، كما ترمز أليها تلك الخطافات والفؤوس، رمز الطاقة والحث

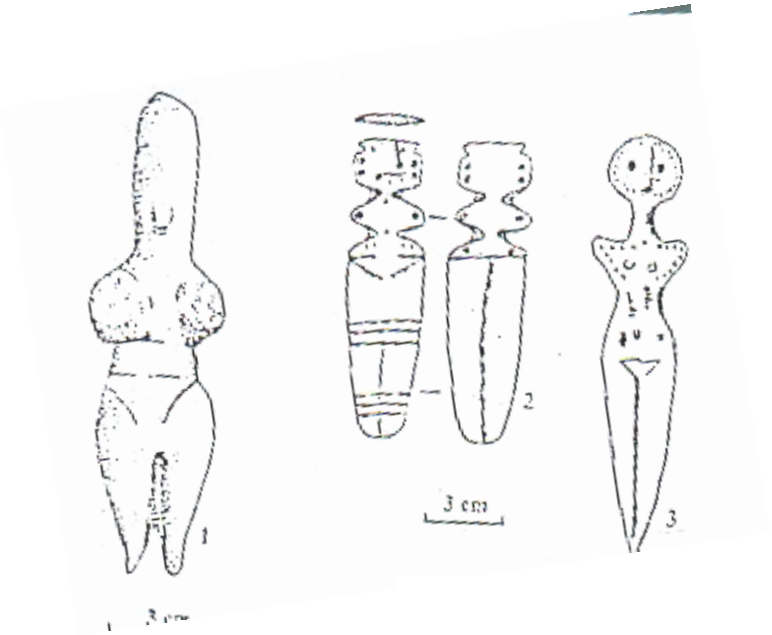
على الحياة التي وجدت منقوشة على النصب الحجرية وعلى بلاطات القبور الدهليزية في أوربا الغربية، تظهر البومة الثلجية في عدد من النقوش على جدران الباليوت الأعلى (المجدلاني)* فرنسا، كتجل مقدس للموت، وفي عصر البرونز المبكر أصبح شكل البومة هو الشكل المعتاد للجرار الخاصة بحفظ الموتى، وتمتعت الأجنحة الكبيرة المبسوطة بأهمية رمزية هائلة لآلاف السنين.



(الشكل١١) آلهة النسر أو البومة. نفسه،ص ٢٠٣.

*** وضع علماء الآثار تسلسلاً زمنياً للحقب الجليدية المنأخرة، فتم تقسيمها الى ثلاثة أقسام رئيسية: العصر الأوريفاسي : ويمند من ٧٥- ١٠٠ ألف سنة مضت، العصر السولتري: ويمند من ٥٠- ٧٥ ألف سنة مضت، العصر المجدلاني : ويمتد من ٢٠- ٥٠ ألف سنة مضت. م/ بيرسي برادشو: وكانت الكهوف أول معارض الفن، ترجمة، مي مظفر، مجلة فنون عربية ، دار واسط للنشر، ع٢، المملكة المتحدة،١٩٨٢، ص٥٥.**

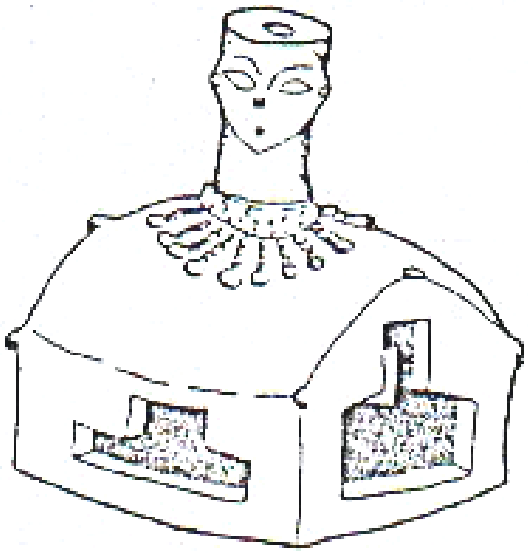
٣- (الشكل١٢)، يمثل آلهة السيدة البيضاء أو الموت، تظهر مقنعة، لها ذراعان مطويتان بإحكام إلى صدرها، وساقان متلاصقان أو مستدقا الطرف السفلي، أن المثلث الكبير بشكل غير طبيعي هو بؤرة التركيز، أما الصورة المختزلة لها فهي العظمة، تكون صورها مصنوعة من العظم أو مواد ذات لون عظمي كالرخام والحجر الفاتح اللون، تعود بتأريخها إلى الباليوليت الأعلى ولكنها وجدت أيضاً في جميع أنحاء أوربا القديمة، وقد تم العثور على معظم تمثيلات السيدة البيضاء في القبور أما بشكل منفرد أو في مجموعات من ثلاثة أو ستة أو تسعة.



(الشكل١٢) آلهة السيدة البيضاء. نفسه،ص٢٠٣.

أما عن المعابد والمقامات الدينية، فالمعلومات عنها مستمدة من مجسمات صلصالية لمعابد تم العثور عليها ضمن المنازل أو في الهواء الطلق، وهي صغيرة بما يكفي لحملها باليد الواحدة وربما كانت من الهبات المقدمة لآلهة المعبد. تعيد هذه المجسمات إنتاج البنية الأصلية للمعبد بزخارفه الرمزية المتقنة، وصور آلهته المرسومة أو المحزوزة على الجدران والأسطح والجملونات ويعود تاريخها إلى الفترة الممتدة فيما بين الألف السادس والألف الخامس قبل الميلاد. تصور هذه المجسمات أبنية مستطيلة الشكل ذات أسطح مائلة أو مستوية،مطلية بمربعات شطرنجية أو مستطيلات مخططة على جوانبها، وفي نماذج أخرى يعود تاريخها الى (٥٦٠٠ق.م) وجد فيها معالم غير أعتيادية، فهناك مدخنة أسطوانية في منتصف السطح تحمل قناع آلهة وحول قاعدة المدخنة التي تتخذ شكل عنق أنساني هناك قلادة تتدلى فوق السطح، (الشكل ١٣)، يبدو بناء المعبد بأكمله وكأنه بني بوصفه نموذجاً حرفياً لجسم الآلهة بحيث تتخذ

البنية التحتية والمدخنة التي تنتهي بقناع شكل تمثال نصفي. ولأسباب ميثيولوجية غير واضحة فأن عدد من مجسمات المعابد لها مداخل ذات أشكال غريبة أما على شكل حرف T مقلوب أو مثلث[١] .



(الشكل١٣) نموذج لمعبد . م/نفسه ص٣١١.

أن التقدم في الوعي الإنساني والذي أرتبط بالاستقرار وتكوين المجتمعات التي أسست أولى الحضارات من خلال تطورها العلمي والثقافي والوصول إلى حل للكثير من المشكلات إلا مشكلة الوجود، جعله يرتبط أكثر فأكثر بالقوى الروحية التي أعتقد بأنها سبب وجوده، ونقطة الانطلاق نحو رؤية جديدة للمقدس في تأريخ الإنسانية تتضح بانتقالها من عصور اللا كتابة إلى العصور الكتابية وتشكلاتها على أيدي السومريين في جنوب العراق القديم (٣٢٠٠ ق. م)، وبفضل حضارتهم دونت الأنظمة الدينية والعلمية والاجتماعية والسياسية الجديدة وأعطت نقاط انطلاق وإشعاع للحضارات اللاحقة، (لقد طور السومريون خلال الألف الثالث قبل الميلاد، وجهات نظر كان لها تأثيراً هائلاً، لا على معاصريهم من السومرين الأوائل فحسب بل على خلفائهم من البابليين، والآشوريين، والحيثين، والعيلاميين، وسكان فلسطين، من الشعوب المجاورة الذين اعتنقوا معتقداتهم الأساسية، وكان تصورهم الرئيسي في جوهره: هو أن الكون يتسم بالنظام، وأن كل ما يمكن أن يدركه الإنسان هو انعكاس لتجلي العقل الإلهي لنشاط خارق للطبيعة). [٢]

---

(١) السواح، فرلس: موسوعة الأديان، المصدر السابق، ص٣١١.
(٢) جفري بارند: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة، أمام عبد الفتاح، منشورات مطبعة مدبولي، ط٢، القاهرة،١٩٩٣، ص٣٣.

الحضارة السومرية امتداد للنقلة النوعية التي طرأت في حياة الإنسان بانتقاله من اللا استقرار إلى الاستقرار وتكوين المجتمعات الزراعية عبر ظهور عدة ثقافات حضارية شمال العراق وهي (ما قبل الفخار، جرمو، الصوان، حسونة، سامراء) (٨٠٠٠- ٤٩٠٠ق.م) وكانت جميعها ذات طبيعة زراعية فلاحية سادت فيها المرأة كزعيمة وعبدت فيها الآلهة الأم، ومن ثم الانتقال إلى جنوب العراق عبر حضارات (حلف، أريدو، العبيد، الوركاء، ٤٩٠٠-٣١٠٠ق.م) وكانت جميعها ذات طبيعة مدنية حرفية إضافة لاهتمامها بالزراعة، ساد فيها الرجل كزعيم للقوم وظهر الإله الذكر ثم الآلهة المتعددة وخصوصاً تلك المرتبطة بالطبيعة.[١]

العناصر الرئيسية التي يتألف منها الكون عند السومريين هي: السماء آن، والأرض لي وتبدو الآلهة الأخيرة أشبه بقرص الغلاف الجوي ليل أو الروح، وهم يعتقدون أن البحر كان هو السبب الأول الذي انبثق عنه الكون.[٢]

إن أفضل الطرق الموصلة لمعرفة العلاقة الرابطة بين العقيدة الدينية والفنون السومرية يمكن قراءتها من خلال الصفات والمميزات التي اتسمت بها العقيدة الدينية السومرية وبالتالي تشكل الرموز الإلهية العديدة والتي انبثقت مما يلي:

١- الأرواحية Animism وهي أقدم معتقد مارسه الإنسان ويقضي هذا المعتقد بأن جميع الأشياء تحمل روحاً خاصة. وكان السومري يرى إن الألوهية تمثل هذه الأرواحية ولذلك أعتقد أن لكل سيء ألهاً خاصاً يستمد وجوده من مسرى الألوهية في كل الكون، ولذلك ظهرت أرواحية النبات والحيوان ومظاهر الطبيعة على أنها آلهة تختفي وراء كل هذه الأشياء وهو ما يفسر ظهور العدد الكبير من الآلهة السومرية، والتي أعطيت رمزاً ممثلاً لها بعلامة دنكر، (الشكل١٤) مستمداً من الميزة الثانية للعقيدة والتي تتمثل ب:

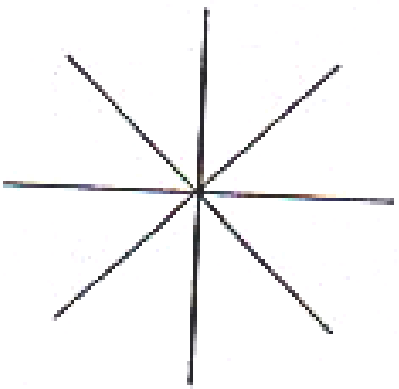
٢- التوحيدية Monotheism والكامنة في صيغة الإله آن (أله السماء) الذي يمثل ألهاً عاماً مطلقاً ترجع أليه جميع آلآله ولذلك كان رمزه شعاعاً منطلقاً من المركز وكأنه يشير إلى الكون كله ، وقد تطورت عن رمز الإله آن الذي يدل على ثمان جهات ، في حدود ٣٢٠٠ ق.م، ثم أحيطت أذرع الجهات بما يشكل نجمة ثمانية تنبثق داخلها خطوط الجهات، وقد حافظت الكتابة المسمارية على شكل قريب عندما خطت بأربعة مسامير متقاطعة تشير إلى الجهات الثمانية، وكان العدد الرمزي للإله آن هو (٦٠) ويكتب بعلامة مسمار واقف وهذا رقم مقدس لأنه يعبر عن الكمال.[١]

---

(١) ألماجدي، خز عل: الدين السومري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٨٨، ص١٣.

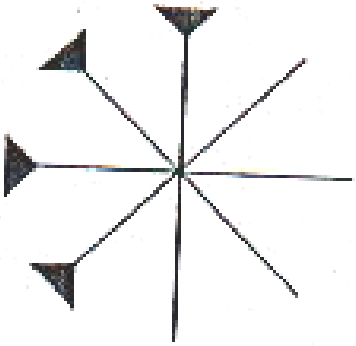
[١] (٢) جفري بارند: المصدر السابق ، ص٣٤.

[١] (١) ألماجدي، خز عل: الدين السومري، مصدر سابق، مابين الصفحات ٤٥-٩٠ حيث أخذت عنها معلومات رموز الآلهة السومرية آن وما يليها، أما الرسوم الخاصة بالرسوم فمأخوذة من نفس المصدر عن، آل تاجر، علي محمد علي: الرؤية التشكيلية المعاصرة لملحمة الخليقة البابلية، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة- بغداد، ١٩٩١.



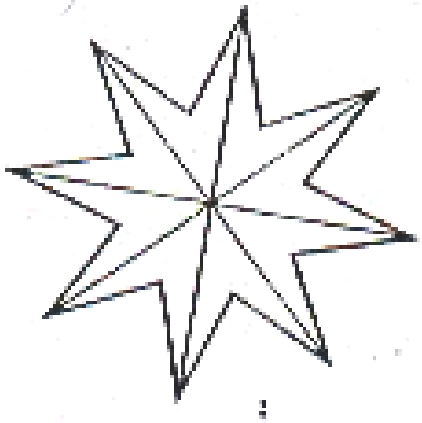
(الشكل١٤)

علامة دنكر الجهات الثمانية ٨٣٢٠٠ ق.م



(الشكل ١٥)

علامة الألوهة بالمسمارية ٣٠٠٠-١٥٠٠ ق.م



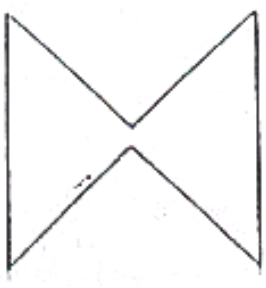
(الشكل١٦)

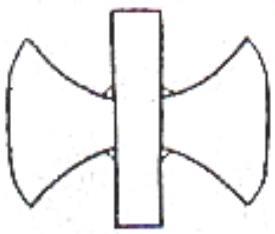
النجمة الثمانية ٣٢٠٠ ق.م

رمز الإله آن.

وهذه بعض من رموز الآلهة التي تنضوي تحت رمز الإله آن:

(الشكلان١٨،١٧) ، يمثلان الآلهة أنليل إلى نهاية الألف الخامس ق.م حيث مثل على شكل مثلثين متقابلين متصلين أو على شكل فأس مزدوج، وكان ذلك يشير إلى أسطورة خلق الفأس لأنليل حيث يعتبر هو رب العمل الذي أعطي لشعب سومر، ليبني حضارته بها ولتدل على القوة والبأس والعدد الرمزي لأنليل هو (٥٠) الذي يعني أنه كان يترأس خمسين ألهاً أرضياً هم أعضاء مجلس النوناكي السومري، وقد ورث هذا العدد كل من ولديه ننورتا وننجر سو.

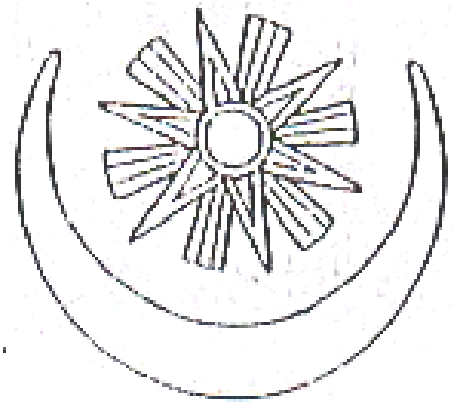




(الشكل١٧)　　(الشكل١٨)

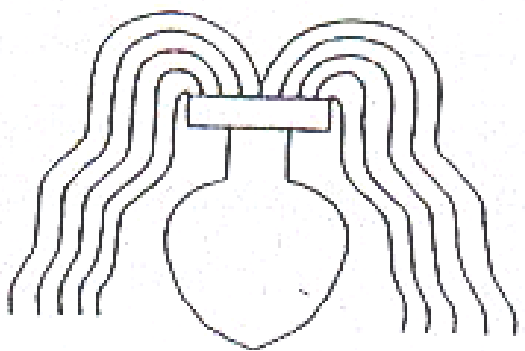
رموز الإله أنليل.

(الشكل١٩)، يمثل الأله نانا (القمر) وقد كان رمزه المبكر في العصر السومري عبارة عن هلال وفي وسطه نجمة ذات أثنى عشر شعاعاً، ستة من الأشعة على شكل مذنب والستة الأخرى على شكل شريط شعاعي مكون من ثلاثة خطوط.كما تدل قرون الهلال على قرون الثور باعتبار أنه كان يسمى بثور السماء، وكذلك على حافتي (سفينة السماء) عدده الرمزي (٣٠) يشير لأيام الشهر.



(الشكل١٩) رمز الإله نانا (القمر).

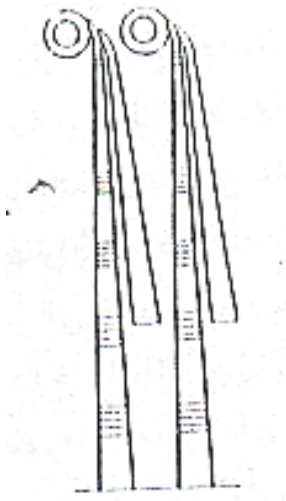
الشكل (٢٠) يمثل رمز الإله آنكي والذي عبر عنه بالإناء الفوار الذي بشبه الكمثري، الذي تخرج منه خطوط المياه العشر من الجانبين فهو أله المياه وقد عبرت شجرة (الكشكانو) وهي (شجرة الحياة) التي كانت تسمى بأسم آنكي عن هذا الإله لأنه أله الحياة وأله الخصب. أما عدده الرمزي فهو (٤٠) ولذي يحمل معاني عديدة منها النضج والحكمة والنبوة وغيرها[1].



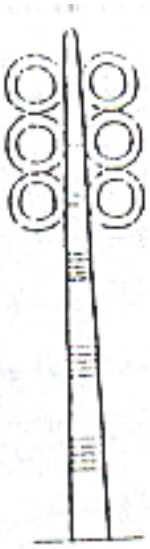
(١) الماجدي، خزعل: ال

(الشكل ٢٠) رمز الإله آنكي.

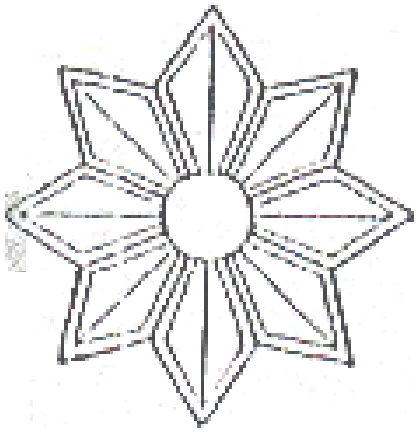
أما الأشكال (٢١ -٢٢ -٢٣)، فهي تمثل الآلهة أتانا والتي كان لها ثلاثة رموز أساسية ظهرت في عصر الوركاء وجمدت نصر، الأول رمزها الكتابي، وهو عبارة عن قصبتين متتابعتين باتجاه واحد معقوفتين، ويتدلى من رقبة كل واحدة منها شريط حريري، والثاني عبارة عن قصبة مدببة ذات ست حلقات على جانبيها، أما الرمز الثالث فهو زهرة الأقحوان المؤلفة من ثماني أوراق



(الشكل ٢١)



(الشكل ٢٢)



(الشكل ٢٣)

رموز الآلهة أنانا، الألف الرابع ق.م.

أوراق مدببةعلى شكل معينات مصفوفة باتجاه مركز مدور، وكان هذا الرمز يشير أيضاً إلى شجرة حياة آنكي، والعدد الرمزي لها هو (١٥) نصف عدد أبيها (القمر) وكأنه يشير إلى البدر التمام وهو ما يؤشر صفة الجمال لأنانا، كذلك يضمر هذا العدد أصل أسمها اللاحق عشتا ر من التسمية السومرية كشدار الذي يضم معنى الشق والقضيب وهما رمز الأنوثة والذكورة الدالان على الحب والحرب.

أن أكثر خصائص هذه الديانات بروزاً هو نزوعها إلى الحلول، حيث يجري اختبار القدسي باعتباره كنه ظاهرة أو هيئة طبيعية وباعتباره أرادتها وقوتها التي تهيئوها لشكلها الخاص وسلوكها ومقدرتها على النمو لذلك كان من الطبيعي أن ينظر إلى الألوهية هنا على أنها تتخذ شكل وأسم الظاهرة الطبيعية التي تشكل كنهها، وكان من الطبيعي أيضاً انجذاب السكان الأوائل إلى القوى القدسية التي وجدوها مهمة لبقائهم ورغبتهم في ملازمتها ورعايتها من خلال أقامة الطقوس والتعبد لها.[١] وبسبب المنحة الإلهية للملوك الذين منحتهم (الآلهة السلطة لكي يتصرفون نيابة عنها، وهي تتوقع منه أن يعامل الناس بالعدل، وبلا محاباة بحيث يدافع عن الضعيف أمام القوي، وأن يكون تصيراً لليتامى والأرامل)[٢]. يضاف أليه عقيدة الخلود تحول المقدس من الأشكال الطبيعية إلى الأشكال البشرية والتي تمثلت في شخوص الملوك، حيث أن الكائنات التي تعلو على الإنسان (غير المنظورة والتي تتحكم في الكون، توصف بصفات بشرية، وأنها تأكل وتشرب وتتزوج وتنجب أطفالاً ولها خدمها ومنازلها ولكنها تختلف عن البشر بخلودها، فالآلهة عندما خلقت البشر احتفظت لهم بالموت وأبقتج الحياة في يدها)[٣] ،

وأنطلاقاً من القرارات المقدسة التي تمنح الحكام مناصبهم، حيث أن الآلهة الرئيسين أضافة الى وظائفهم المحلية كانت لهم مسؤلية وطنية أكبر بوصفهم أعضاء في حكومة الهية تدير شؤن الدولة المقدسة، (كانت السلطة العليا في هذه الدولة بيد الهيئة العامة التي تنعقد في نيبور في زاوية من زوايا باحة في معبد أنليل ويترأس الأجتماع آن وأنليل: ويحلف الأرباب يميناً أن يلتزموا بقرار الأجتماع وهم يصوتون بقولهو(هيم) فليكن، وكانت هذه الهيئة تلعب دور محكمة وقد حاكمت أنليل نفسه، وهي تختار المدن وحاكمها ليتحكم في كل سومر وأكد. وكان الانتخاب لمدة واحدة فقط وحين يقرر الاجتماع أن المدة انتهت يصوتون على إسقاط المدينة الحاكمة ونقل منصب الملكية إلى مدينة أخرى وحاكم آخر)[١]. فقد أتخذ النحت منحاً يسجل ويبجل دور الحكام في فترات حكمهم فمرة ينزع الى تصوير انتصاراتهم (كمسلة نرام سن الشكل ٢٤)الذي يظهر فيها الملك بنسبة أعتبارية تختلف عن المجموع وهو يرتدي خوذة القدسية المزدانة بالقرون

---

[١] (١) السواح، فراس: موسوعة تأريخ الأديان، ج٢، (مصر- سوريا- بلاد الرافدين- العرب قبل الإسلام)، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٤، ص١٥٨.

(٢) فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة، جبرا أبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسلت والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٠، ص١٥٥.

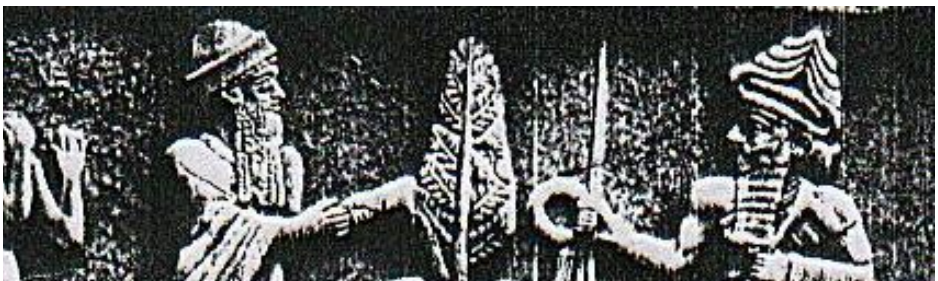
(٣) جفري بارند: المصدر السابق،ص٣٤.

(١) السواح، فراس: موسوعة تاريخ الأديان، ج٢، المصدر السابق، ص١٣٦.

مقترباً من اله القمر نانا الذي يستمد منه العزم والتعاليم، ومرة أخرى يصور الملك أورنمو مؤسس سلالة أور الثانية أمام أله القمر نانا الذي صور في هذه المنحوتة على شكل بشري أيضاً وهو يستلم منه رموز الملكية، حيث يلحظ الجلباب الكهنوتي وعمامة الرأس والتي ظهرت كأزياء لازمة للملوك. (الشكل ٢٥)، وفي عمل نحتي آخر يصور الملك كوديا في وقفة كهنوتية صارمة بجلباب طويل معتم الرأس متشابك الأيادي متأهباً لأستقبال المتعبدين كما في (الشكل٢٦).

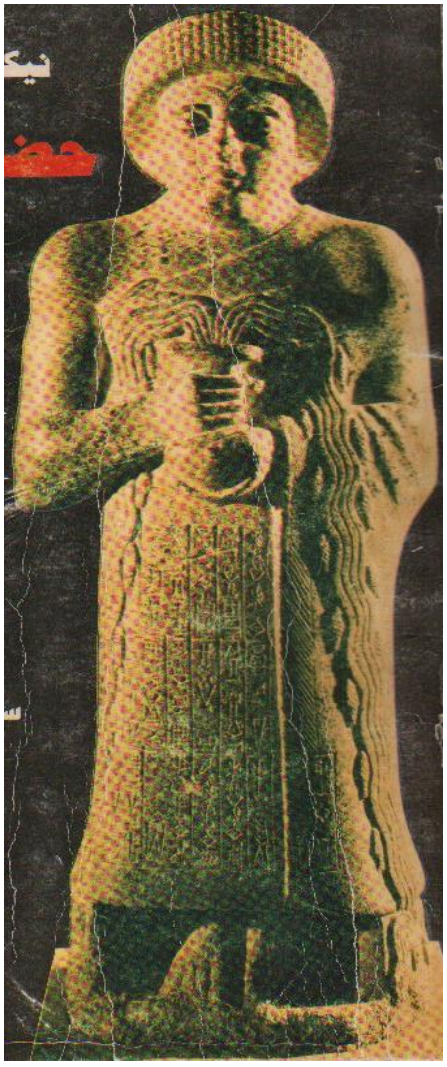
(الشكل٢٤)

مسلة نرم سن، تعد من أروع التحف الفنية في بلاد الرافدين ويظهر نرام سن وفي خوذته قرون ترمز للقدسية وخصومه يقدمون له فروض الطاعة. بوستغين نيكولاس: حضارة العراق وآثاره ترجمة، سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٢، ص٧٨.



(الشكل ٢٥)

الملك أور نمو مؤسس سلالة أور الثالثة أمام اله القمر نانا. ألماجدي، خز عل، مصدر سابق، ص٢٦.



(الشكل ٢٦)

تمثال الملك كوديا أحد ملوك سومر ويلاحظ الهيئة الكهنوتية والاهتمام بالمظهر كونه راعياً للبشرية في الأرض. المصدر السابق نفسه ص٢٣.

أن العقيدة الدينية ساهمن في بناء الصورة الفنية وتشكل النتاج الفني المعبر عن هذه العقيدة.

مما تقدم يظهر أن التشكلات الفنية القديمة ، سواء أكانت نصوصاً أدبية كالأشعار ونصوص الأساطير، وعمرانية كالمعابد والقبور، أو نحتية، أو رسموية ألا وأساسها ديني ينطلق مما تفرضه العقائد الدينية في أي تجمع حضاري، غايتها البحث عن ملجأ تنضوي تحته النفوس الحائرة، جاعلة من مقدساتها مبرراً لإنجازاتها. وحين يترسخ الاعتقاد الجمعي لا يقف شيء أمام النزوع بالتضحية بأي مجهود في سبيل التعبير عنه، فأن كانت عقيدة الخلود والهرب من الموت دفعت (بكلكامش) أن يهيم في الغابات بحثاً عن نبتة الخلود* ، ودفعت بفنان سومر وبابل من بعده أن يطوع أقسى أنواع الأحجار ليحولها من كتل صماء إلى آثار جمالية تحكي قصص ألوهة الملوك وتؤرخ إنجازاتهم بقدرة خلاقة ومجهود رائع ، فأن عقيدة البعث في حضارة مصر القديمة (وادي النيل) أنتجت مقدرة فائقة في البناء استجابة للعقيدة . فهي وظفت مقدرة الإنسان على الإبداع والابتكارات التكنولوجية المتقدمة والتخطيط الهندسي وطاقات الإنسان العضلية والتحمل في مواجهة كل الظروف الطبيعية لتنتج أهرا مات مصر التي حكت وستظل تحكي قصة هذا الإنجاز الفريد الذي لا يعبر عن شيء سوى كونها مقابر لفراعنتها، (أن المصريين قد كرسوا قدراً كبيراً من مواردهم لأعداد مقابرهم، حتى تكون مسكناً ملائماً لتحيا فيها أرواحهم بعد الموت، تلك الحياة التي قدروا لها أن تمتد إلى ما شاء الله) [1].

كان المصري القديم قد تأثر بسكون وهيجان نهر النيل، وتأثر بالشمس والقمر، ومن هذه التأثيرات تولدت في نفسه التصورات التي مهدت لظهور الديانة التي ألهمته فكرة الإله، ودفعته إلى التفكير في الخليقة، كيف نشأت الكائنات والى أين مصيرها، ونتيجة لذلك فقد تصوروا مجموعة من التفسيرات، فتخيلوا أن الدنيا على هيئة بقرة أطلقوا عليها أسم (حتحور)، وأن آلاف النجوم تتألق على بطنها، والأرض بساطاً ممتداً تحت أقدامها، وفي وقت آخر تخيلوا أن جميع الأشياء خلقت نتيجة التزاوج بين الأرض والسماء، ومرة أخرى أن أله أسمه (يتاح) قد خلق الدنيا من قبضة من طين، ومرة قدسوا القمر وعبدوه، ثم تحولوا إلى الشمس وهكذا في حيرة دائمة بحثاً عن المقدس وصولاً إلى عبادة طائر الباشق الذي أطلقوا عليه (حورس)، ومن ثم عبد العجل (أبيس)، والكبش (آمون)، والتمساح (سبك)، وتعددت الآلهة وشيدت لها المعابد ونشط الناس في العبادة وتقديم القرابين، وبظهور التصورات الدينية تشكلت بداية مرحلة جديدة في حياة الإنسان والفن معاً، فمن خلال هذه التصورات نشأت الأساطير ومنها أخذ الفن بتجسيم الصور والتماثيل، وعندها أصبح الفن يحمل مضموناً لذاته.[1]

أن التفكير المصري الديني أتجه إلى عقيدة البعث، أي العودة إلى الحياة بعد الموت، وعليه فأن العقيدة الدينية كانت ذا أثر ملموس في كل الأطوار التي مر بها الفن، يؤكد هذا ما

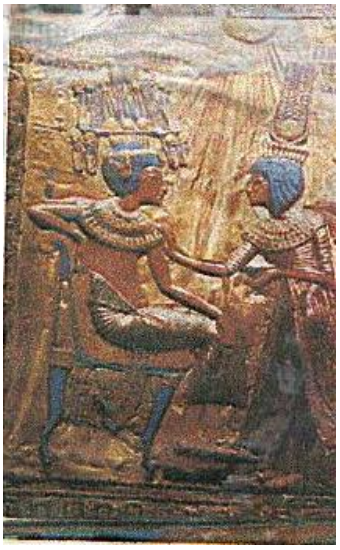
---

* * ينظر: باقر، طه: ملحمة كلكامش، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٥، ص١٢٠.

(١) أ.ج سبنسر: الموتى وعالمهم في مصر القديمة، ترجمة، أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٩.

(١) عز الدين، أسماعيل: الفن والأنسان، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤، ص ص٣١ -٣٦.

وجد في المقابر من دمى صغيرة وضعت إلى جانب الموتى، تعبيراً عن الخدم الذين يقومون بخدمتهم وكذلك احتفال الفن المصري بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات تحكي حياة المتوفى وتصور معتقداته. إن الفن التصويري الذي يقدمه الفنان المصري فن أقرب إلى الحقيقة، وهو فن يريده الميت في مقبرته وهو ما يتماشى مع المعتقدات الدينية وما يأمل المصري من حياة هادئة في الدار الآخرة. أن الفنان المصري حرص أن يكون (نحات صور)، فهو لم يستهدف خلق الجمال، بل كان واقعياً بحكم رغبته في تحقيق الضرورات الدينية (الشكل٢٧ ،٢٨)، فالتمثال عنده يجب أن يمثل صاحبه أصدق تمثيل، يستطيع استخدامه في الحياة الأخرى بعد الموت ويلاحظ ذلك بصفة خاصة في الرأس والوجه، وأن النماذج التي عثر عليها نؤكد الفكرة القائلة بأن التماثيل كانت ساكنة لا تتسم بطابع الحركة، ويرجع السر في ذلك إلى الاهتمام بالرأس وحده، أما بقايا الجسم فيكاد يكون متشابهاً في أوضاع التماثيل كلها (الأشكال٢٩ -٣٠)، والتماثيل تصويرية كما أن الصور تمثيلية،فالتشابه في تمثيل الصورة الإنسانية سواء في النحت أو النقش يستهدفان غرضاً واحداً، دينياً على الأغلب وأما فن النقش فقد تناوله الفنان المصري بنفس المقاييس التي تناولها النحات فصاغ الصور بالشكل الذي يلائم معتقداته والذي يرجوه للميت في الحياة الأخرى مستبعداً منها ما يربطه بالدنيا[٢].



(٢) دار المعارف، مصر، ٠

(الشكل٢٧)

توت عنخ آمون مع زوجته- مصر

١٣٠٠- ١٥٠٠ق.م

(الشكل٢٨)

نموذج من فن المقلبر المصري

كتاب الأموات١٣٠٥-١٥٥٥ق.م

م/مجلة فنون عربية ،ع٦، ١٩٨٢ ، ص٥٩.

(الشكل٢٩)

(الشكل٣٠)

نماذج من فن النحت المصري ويلاحظ فيه الأهتمام بالوجه وأظهار تفاصيله بدقة وجمود الحركة أستجابة للعقيدة الدينية. م/ آرنولد هاوزر، ملحق الصور.

في الفنون الهندية والتي استمدت مقوماتها من التأملات الأولى في الفكر الهندي والتي تتمثل في محاولات الإجابة عن الأسئلة المطروحة على ألذات:

ما الخطاب ؟ ما مصدره؟ ما الذي يجعل الريح تهب ؟ من الذي وضع الشمس مانحة الدفء والضياء في السماء ؟ وكيف تجلت الأرض الوافرة الصور هذه الأشكال التي لا تعد ولا تحصى من مفردات، هذه هي الأسئلة التي احتوت التأملات الأولى في المرحلة الفيدية* وقد تلقت ردوداً أولية ترجع كل هذه الأشياء إلى الآلهة والى شخصيات فائقة للإنسان، وقد حال ذلك إلى تشجيع الفكر الديني[١].

إن أهم الديانات التي حددت معالم النشاط الثقافي والحضاري في الهند وبالتالي اصطبغت بها الفنون منذ القدم هي الهندوكية، والبوذية، والإسلام، فيما بعد؛ وقد حاول رجال الدين تعميق فكرة الديانة الهندوكية عندما ارتبطت قيمها بالفكرة الميتافيزيقية، واتخذ الدين عند ذلك طريق البحث عن الحقيقة والصدق والجمال، آلهة الدين الهندوكي كثيرون، يرمز بعضهم إلى قوى الطبيعة ومظاهرها، ويرمز البعض الآخر إلى مثل الحياة ومعنوياتها المرتيطة بالصراع حول الخير والشر، والحياة والموت والروح والجسد وغير ذلك مما يتصل بالقيم الإنسانية، ومن أهم هذه الآلهة (فارونا Varuna) ألـه الحق، و(أندرا Indra) ألـه الحرب و (فشفا كارما Visvakarma) ألـه الفنون، وتتغنى الفيدا بهذه الآلهة في ترانيم ينشدها البراهما أثناء الطقوس الدينية التي تمارس في العبادة. وتتحقق الفكرة المثالية أو الحقيقة الدينية عند الهندوراس في مظاهر حياة الإنسان التي تنحصر في الولادة والموت وما بينهما من حياة، ويرمز لتلك المظاهر ثلاثة آلهة هم: براهما Brahma الإله الخالق، وفشنو Vishnu الإله الحافظ، وشيفا Shiva الإله المدمر، وينعكس ذلك المعنى على الفن في تماثيل تصور الآلهة من ثلاثة وجوه، يرمز كل وجه منها إلى أحد هذه المظاهر الثلاثة[٢].

في (الشكل٣١) ، لوحة هندية يعود تأريخها إلى ١٧٠٠م مرسومة بالألوان المائية، يعكس بناؤها الجمالي والتكويني العقائد الهندية، فاللوحة بشكل عام تصور الإله شيفا، (الإله الملغز الذي يتسم بالمفارقة، فهو في وقت واحد سيد الموت والخلق، الراقص الكوني، بالإضافة إلى كونه متجاوزاً لكل الثنائيات ومتعالياً على كل الصور)[١] ، ويلاحظ فيها أن الإله صور بخمسة وجوه نظراً لأهمية هذا الرقم في العقيدة الدينية الهندية وهو يشير إلى (مظاهر الخليقة المدركة بالحواس وهي: الأثير-الهواء-النار-الماء-الأرض- والأسطورة الملحمية(ماهابهاراتها) تصف النيران الخمسة للأضحية الفيدية الرسمية وتجعلها تلعب دور لملك البنغال، الذي يتضمن

---

* * الفيدا (الريح فيدا Rig-Veda): اصطلاح يراد به ذلك السفر من أسفار الفيدا الأربعة المعروف بأسم الفيدا النارية، أو الفيدا المنسوبة إلى النار، والسفر قسمان، أولهما أدعية وتراتيل شعرية، والآخر يشتمل على تعاليم تتعلق بالعادات والواجبات الدينية.

[١] (١) جون كولر: الفكر الشرقي القديم، ترجمة، كامل يوسف حسين، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١، ص٣٧.

[٢] (٢) محيط الفنون: المصدر السابق، ص ١١٩.

(١) جون كولر: المصدر السابق، ص١٦٢.

أسمه الكلمة بانكال-خمسة-)[٢] ، أما عمود النار فهو يرمز إلى الإله أجني Agni وهو (أحد الآلهة الفيدية الرئيسية وهو أله النار وكلمة أجني تعني النار وهي رمز لقوة النار الرهيبة)[٣] . وفي اللوحة ترمز شعلتها الإلهية في آن واحد إلى العالم البشري الأصغر وعالم الكون الأكبر من خلال عمودها الصاعد من الأسفل إلى أعلى، وبالتالي فأن شيفا يسمو عليها لكونه الإله الذي يأمر بالموت والحياة وترمز الأيادي إلى القوة والقدرة والعدالة والألوهة إضافة للعقل. أشارات الأيدي في الفن الهندي ، ترتدي أغنى رمزية حيث إن الإنسان كان قد عبر عن نفسه بيده قبل أن يكتشف لغته ، واليد اليمنى لها خصوصية خاصة كونها تؤدي إلى الصواب دائماً ، وفي المعابد الهندية وبخاصة الشيفية ، يجري المؤمنون طوافهم محافظين على أن يكون المعبد على اليد اليمنى ، أي في اتجاه الساعة الذي تبدو فيه الشمس تدور حول الأرض ، فما أدخل نحو اليمين هو علامة السعادة ، في حين الذي يدخل نحو اليسار فهو علامة الشر[٤]، وهذا ما يفسر وجود الأشخاص على يمين ويسار الإله.

(الشكل٣١)

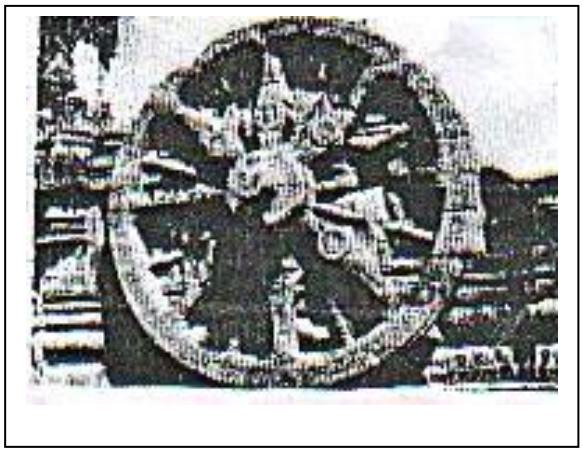
لوحة هندية تعود الى١٧٠٠م نصور الأله شيفا . م/ مجلة فنون عربية، ع١، ١٩٨٢، ص١٤٠.

(٢) سيرنج فيليب: الرموز في الفن- الأديان- الحياة، ترجمة، عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ١٩٩٢، ص٤٥٤.
(٣) المصدر السابق نفسه، ص٤٥٦.
(٤) نفسه، ص٢٧٦.

وفي (الشكل٣٢) نصباً نحتياً يرتفع على أحد الأعمدة التذكارية المنتشرة شمال الهند والتي تحمل معاني التقديس، والمصنوعة من الحجر الرملي المصقول، يصل ارتفاعها إلى سبعين قدماً أقامها الإمبراطور أشوكا، أحد الملوك البوذيين وأشدهم أيماناً بتعاليم البوذا، ولد عام ٢٧٢ق.م ومات عام ٢٣٢ق.م يتكون النصب من تاج في شكل زهرة اللوتس، وعلى التاج قرص في وضع أفقي، لحافته الرأسية إفريز عليه أربع حيوانات قوية، ويوجد بين كل اثنين منها عجلة منحوتة جميعاً نحتاً بارزاً ويجلس على هذا القرص أربعة أسود كان يرتفع فوقها قرص آخر ضخم يمثل عجلة هائلة (الشكل٣٣)، ولهذه المكونات جميعها معان رمزية، إذ تحمل زهرة اللوتس معنى البوذية الإلهي وترمز العجلة إلى دورة الحياة من ولادة وموت ثم ولادة أخرى وهكذا وتعني العجلة أيضا تعاليم البوذا، ويحتمل أنها تشير كذلك إلى الشمس ودورتها فالشمس لعبت دوراً هاماً فيما تعنيه الديانات القديمة كلها في الهند وخارجها، وتدل الحيوانات الأربعة على أن العالم مقسم إلى أربعة أجزاء، وأحياناً ما يشير الأسد إلى البوذا نفسه، ويرمز العمود كله إلى محور العالم والحياة الذي يربط بين السماوات والأرض[١].

(الشكل٣٢)

نصب نحتي يحمل معاني التقديس في الهند



(الشكل ٣٣)

يمثل عجلة الحياة البوذية.

م/ محيط الفنون، ملحق الصور.

---

[١] (١) محيط الفنون، مصدر سابق، ص١٣٢.

في الحضارة الصينية تناول الفن جانبان مهمان أولهما: أنه تأثر بالخرافات والأساطير وبدأ يرسم مضامينها من خلال تصويره للحيوانات الأسطورية وأهمها التنين، والتنين هو الحيوان الذي كان له نصيبه الواسع في الأدب والفن وكان له في كثير من البلدان المختلفة رمزية الحارس على الأغلب، وأكثر التنانين عدداً في الصين، منقوشات، رسومات مزينة منحوتة بشكل نافر أو نحت نافر أو تحت أشكال بروزية صغيرة، بحيث أنه يمثل على الشعار الوطني والمعبد، وعلى قطع الأثاث والأبنية والصحون، حيث يكون مرسوماً أو بشكل نادر منزلاً بالفضة كما هو موجود في متحف البورسلان الصيني في اسطنبول ويعود للقرن الثاني عشر[1] .

(الشكل ٣٤).

(الشكل ٣٤)

تنين صيني القرن الخامس عشر اسطنبول، رمزيته متعددة ويمثل الماء والمطر بصورة خاصة. م/ سيرنج فليب، ص١٥٢.

(١) سيرج فليب: المصدر السابق، ص١٥١.

أن التنين الصيني كان يرمز لأسرار الطبيعة وغالباً ما يكون له جسد أسد أو ثعبان، أنه شعار الملكية منذ الأزمنة الأكثر قدماً، وهو أيضاً رئيس المخلوقات المائية، ويمثل عنصر الماء والمطر الذي هو ذو أهمية بدئية بالنسبة للزراعة الصينية[٢].

أما الجانب الثاني فهو رسم المناظر الطبيعية، وحسب مدرسة الطبيعة والمبدأ والتي انعكست في التراث التشكيلي الصيني حيث بدى تجريدياً تأملياً من خلال المصطلحات التي يستعملها الفنان في الرسم وهي: الخطوط الداخلية التي ترسم جوهر الأشياء، والنفس الذهني التي تترجم بتحقيق مفردات مثل فكرة، رغبة، قصد، روح، نفس٠٠٠ الخ، كما أن هناك مصطلحات تخص المنظور هي: منظور رفع، منظور عمق، منظور مسطح، بعد روحي، وعن تراكيب الجبال يقال أصداء إلهية، ويجب أن يكون سلوك العناصر في المنظر نفس سلوك وعواطف الإنسان لأن غاية المعتقدات الصينية هي رفع شأن الإنسان، فتوجد الإشارة في مصطلح الجسد الحي في المنظور، فحين يقال أوعية دموية ودم، يقصد مجاري المياه، والعضلات تشير إلى الأشجار، والنفس هي الغيوم ، وحسب التاوية فأن تبادلاً بين الإنسان والطبيعة إيقاعيا من الشهيق والزفير، بمعنى أن تصوير الطبيعة يشبه تصوير الإنسان لأن الاثنين يتصلان بإيقاع واحد مرتبط بالإيقاع الكوني العام، فوجدت علاقة روحية ما تربط أسراب الجبال المتراكبة والمتراصة خلف بعضها البعض، علاقة اجتماعية مع الجار القريب أو البعيد، وكلمة منظر نفسها تعني جبل وماء وهكذا، فالطبيعة مشكلة من هذين القطبين اللذين يلعبان دوراً كبيراً في الحساسية الفنية إضافة إلى مجاورة الشعر للفن التشكيلي في الصين، والقصيدة تكتب على فراغ اللوحة في فراغ السماء وتعد ضرورة شكلية تسكن الفراغ[١]. (الأشكال٣٥ - ٣٦).

(الشكل٣٥)

منظر من أسرة سينج ١٦٤٤- ١٩١٢،م/فنون عربية

(٢) نفسه، ص ١٥٤.

(١) : التراث الصيني في القرن العشرين، مجلة فنون عربية، العدد٤، ١٩٨٢، ص١٣٣، دون الأشارة الى كاتب المقال.

(الشكل٣٦)

منظر من أسرة مينج ١٣٦٨- ١٦٤٤

م/ محيط الفنون، ملحق الصور.

لا مقدس ولا مطلق ولا جميل إلا الله، تلك هي الإجابة القاطعة التي أستلمها الناس، ووجهت الإنسان لأن يستقر بفكره ويريح حيرته، وتحثه إلى أدراك الطرق واتخاذ السبيل لمعرفة الله عبر كتبه ورسله (ع). وبما أن تقوى الإنسان هو غاية جميع الأديان السماوية، وأنه الأفضل بين المخلوقات فقد كانت التعاليم السماوية حوارات تخاطب العقل وتحدد الثواب والعقاب، فاختلفت التفسيرات، ونشأ الجدال والمعارضة، وتعددت الآراء كل حسب طبيعتها، بين الذاتية الدنيوية والإيمانية التي تبحث عن الخلاص، ونظر الفلاسفة للعلاقة بين الأرض والسماء وسبب الوجود.

كيف جئناالى الوجود؟ جئنا من الواحد، والواحد قدرة محدثة لجميع الأشياء، وأين ينبغي العودة؟ إلى الواحد، إلى المبدأ الأول، وهذه العودة تنطوي على خبرة أخلاقية وجمالية، فمن يشتاق إلى الواحد فهو يشتاق إلى الخير والى الجمال، والجمال يوجد حين تنشأ الوحدة بين الأجزاء[١]. بهذه الأسئلة وأجوبتها تحددت فلسفة (أفلوطين ٢٠٥-٢٧٠م) في النظرة للحياة. وراح الفن يستلهم تلك الأفكار ويعبر بصيغه عن المفهوم العقائدي الجديد الذي يحدد علاقة الإنسان بالكون عبر رؤية جمالية تحدد علاقة الأرض بالسماء (في كلا الفكرين المسيحي والإسلامي قيم جمالية تستند إلى قيم ومفاهيم الروحية والرمز والتجريد وتناسق البعدين الأرضي والسماوي، الديني والدنيوي، الأفقي والعمودي – في التصوير والعمارة والزخرفة- جاءت بمجملها رد فعل ورفض لمنظومة القيم الوثنية التي تداعت أسسها الروحية والإنسانية، فاستدار عنها الذوق العام، لأنها لم تعد تستجيب لحاجاته النفسية والاجتماعية ومن ثم فقدت عبقها الجمالي)[٢]. أن للفن والدين أو الفن والعقيدة علاقة ترابطية هامة من حيث استناد الفن على الأفكار العقائدية في بناء تشكلاته الجمالية لإنتاج أشكالاً تحاول أن تقدم تفسيراً للتطور الاجتماعي والروحي وقد حدد هر برت ريد علاقة الفن بالعقيدة بقوله (لا يمكن أن يوجد فن عظيم أو مراحل فنية مهمة من دون أن تكون ملتحمة بديانات كبيرة)[٣] .

(الشكل٣٧) يمثل زخرفاً شجرياً مستلهماً من التعاليم المسيحية إذ أن (موضوعة المسيح كشجرة للحياة يتردد بشكل مألوف لدى آباء الكنيسة، أن المؤمنين نباتات والكنيسة غرس الرب وتشكل شجرة الحياة جزء من تزيين الكنائس في كافة العصور، فهي أما أن تكون

---

[١] (١) مراد، بركات محمد: علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلام، مجلة المنهاج، مركز الغدير للدراسات الإسلامية، ع٢٦، لبنان، ٢٠٠٢، ص١٢٣.

[٢] (٢) البيطار، زينات: النقد الأدبي والتذوق النقدي في الفنون التشكيلية، مجلة عالم الفكر، ع٢، الكويت، ١٩٩٧، ص١٦.

[٣] (٣) د.ف. فيمنوفسكي: الفن والدين، ترجمة، خلف الجراد، دار دمشق، سوريا، ١٩٨٥، ص٣.

مرسومة أو منحوتة وأما من الفسيفساء)[1]. وفي (الشكل ٣٨) تمثيل لصورة الراعي وهو من (أصل إغريقي من القرن الخامس قبل الميلاد ، وأصبح رمزاً للسيد المسيح الفادي الذي ضحى من أجل البشرية والذي أسلم إلى الموت وهو بوداعة الحمل، والذي أستعمل هذه المقارنة هو يوحنا الإنجيلي عندما قال يوحنا المعمدان هاكم حمل الله، وهو يشاهد يسوع المسيح. وغالباً ما تمثل نقوش وتماثيل المسيح تحت مظهر الراعي الصالح حاملاً بين ذراعيه حملاً أو على كتفيه بصورة خاصة أو قائم برعاية الغنم والخراف والنعاج)[2] .

(الشكل٣٧)

شجرة حياة مسيحية في البازليك الروماني القديم ليبيا، فسيفساء من القرن الرابع، الطاووس في الأعلى، والسفنكس في الأسفل رمز القيامة طير في القفص تعبير الروح السجينة في الجسد، الطيور الأخرى الأرواح في الجنة.

(الشكل٣٨)

هرمز كر يفور، من أصل إغريقي من القرن قبل الميلاد متحف باركو- روما، مثل بصفته راعياً حالماً، يعاد الأخذ بهذه الصورة ليرمز إلى السيد المسيح.

م/ سيرنج فليب، مصدر سابق، ص ٧٠.

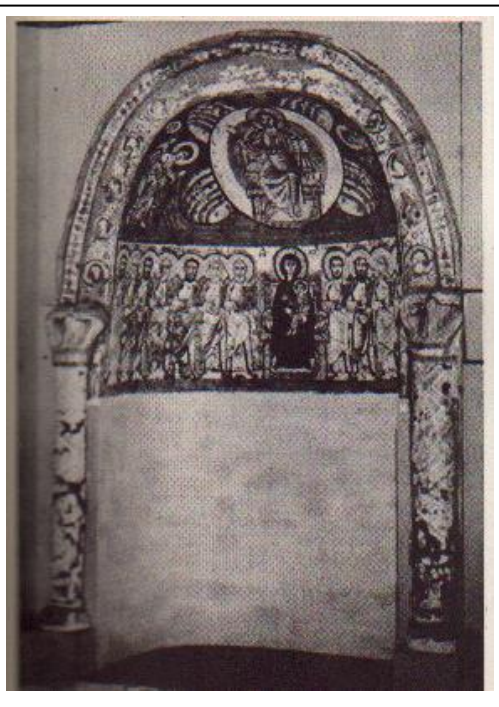
---

(١) سيرنج فليب: المصدر سابق، ص ٢٨٩.
(٢) نفسه، ص ٧٠.

ومن خلال ما تقدم يلحظ تبني الفن للأفكار العقائدية في الديانة المسيحية والتي تبنته الكنيسة باعتباره وسيلة من وسائل نشر أفكارها الدينية ومن خلال الأشكال التالية توضح الاتجاه التمثيلي في الفنون المسيحية والتي استمدت موضوعاتها من التعليم الكنسية، والتي يستنتج منها الأهمية البالغة للفن في احتضان العقيدة وتمثلها الواسع عبر معطياته واتجاهاته وأنواعه والتي من الممكن أن تسهم أو تلعب دوراً مهماً في عمليات ترسيخ العقائد أوتبنيها من خلال تأثيرها على المتلقي بوصفها وسيلة مطروحة أمام الناظر، تصل أليه دون أن يبذل جهداً في الوصول إليها، حتى أصبحت كتاباً يسهل قراءته وموازياً لما ينشر عن العقيدة عبر مختلف الوسائل الأخرى.

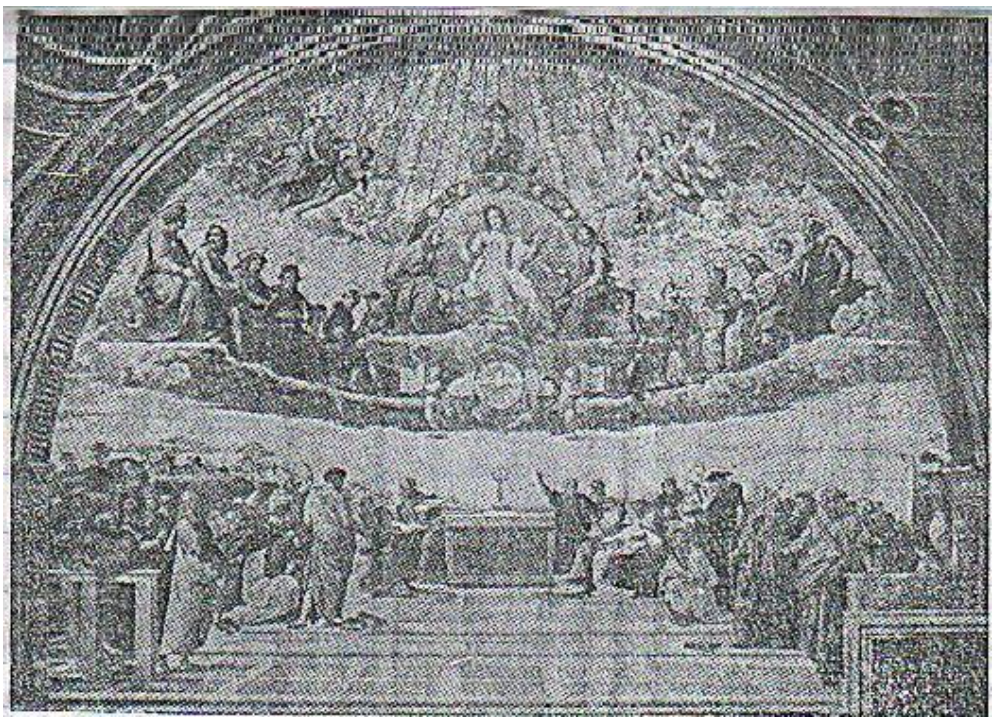
(الشكل ٣٩)

رمز الحياة المصرية عنخ وبداخلها الصليب القرن الثاني الميلادي. م/ محيط الفنون، ملحق الصور.



(الشكل ٤٠)

تجويف في جدار من الطما بأعلاه رسما للسيد المسيح تحيط به أربعة حيوانات ترمز إلى القديسين مر قس ولوقا ويوحنا ومتي وتحته رسم للسيدة العذراء تحمل السيد المسيح وحولها لأثنى عشر رسولا، أواخر القرن الخامس الميلادي. محيط الفنون، ملحق الصور.



(الشكل٤١)

السيد المسيح مع الحواريين، صورة بالفسيفساء – سقف كنيسة سانتا بوذنربانا_ روما، نهاية القرن الرابع، هنا يظهر المسيح كأنه قنصل روماني بصحبة كبار أعضاء مجلس الشيوخ ويلاحظ اقتراب الفن في هذه الفترة من الأسلوب الكلاسيكي والمثل الأعلى للجمال.

م/ آرنولد ها وزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ملحق الصور.

(الحمد لله الأول بلا أول كان قبله، والآخر بلا آخر يكون بعده الذي قصرت عن رؤيته أبصار الناظرين، وعجزت عن نعته أوهام الواصفين، أبتدع بقدرته الخلق ابتداعا، وأخترعهم على مشيئته اختراعاً، ثم سلك بهم طريق إرادته، وبعثهم قي سبيل محبته، لا يملكون تأخيراً عما

قدمهم أليه، ولا يستطيعون تقدماً إلى ما أخرهم عنه وجعل لكل روح منهم قوتاً معلوما، مقسوما من رزقه لا ينقص من زاده ناقص ولا يزيد من نقص منهم زائد، ثم ضرب له في الحياة أجلاً موقوتاً، ونصب له أمداً محدودا، يتخطى أليه بأيام عمره ويرهقه بأعوام دهره حتى إذا بلغ أقصى أثره وأستوعب حساب عمره، قبضه إلى ما ندبه أليه من ثوابه أو محذور عقابه)[1]. تلك هي أوصاف الجميل ، الجليل ، الخالق سبحانه وتعالى على لسان أحد أوليائه (ع) في الأرض، صورة نقلوها أب عن جد عن رسول الله (ص) للأرض لتحدد معالم الكون وخلقه ، وعلاقة العبد بالمعبود الذي لا معبود غيره ، ارتسمت في أذهان الناس دستور عمل وطريق حياة منذ أن استطاع الإنسان حمل جسده على قدميه إلى أن يعود إلى نشأته الأولى ، وكل ما بينهما فيض من الله ، فتأسس على أساسها كيان جمالي خاص ، أستلهم كل كلمة في الرسالة الخاتمة وعبر عنها بفن إسلامي كان وما يزال (صلاة حقيقية ترفع الروح الى الله، وتصور أصيل للصورة عرفته الحضارة العربية الأسلامية تعرف من خلاله أن الفنان المسلم قد أخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون، وأن جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالماً مستقلاً وأن لا يخضع الا لمنطقه الخاص) [2]. لقد أخضع الفنان المسلم مادته لأرادته ليعبر عن أحساسه الديني بالحياةوعن وجدان أخلاقي مستمدا أصوله من العقيدة والأعتقاد محيلا الحجر الى تشكلات عمرانية وتنظيم هندسي ونسق لوني يجبر الناظر اليها لأكتشاف جوهرها ويستدل على مضمونها بأعتبارها بيوت الله في الأرض عبر رفضها لكل تهويمات الطقوس السحرية الغامضة وصونها للخيال عن الوهم محققة أشعاع نور الله على عباده عبر وقوفهم بصفوف متساوية أمام المحراب المنظم والمنسق بالزخرف واللون والتداخل بحروف القرآن بكل دلالاتها الجمالية ، شكلا وصوتا ، وأستمرارية في حركة الحياة، (فالمحراب بشكله المنحني المقوس المعهود ، عدا وظيفته في تعيين اتجاه القبلة وتوزيع الصفوف واعطائه مكانا قياديا متميزا للأمام ، فأنه يبدو في الدلالة كبوابة – روحية- يعبرها المصلون في مسيرة خاشعة يقودها الأمام نحو الله)[3] .

ثلاثة منطلقات أساسية حددت مفهوم الفن والجمال الأسلامي مستندة لتعاليم الأسلام هي: التوحيد والوحدة والحركة، فالأسلام أيمان بالشهادتين ، ووحدانية الله بأقرار شهادة أن لا اله ألا الله وبها يتحقق التوازن والأنسجام والتناسب بين السماوي والأرضي ، وأستمرار السماوي بالأرضي ، وتحديد العلاقة الجمالية بينهما من كونها فكرية وواقعية يتحقق بشهادة أن محمدا رسول الله ، فأرتداد الجمال الطبيعي الى الكلي مطلق الجمال يرتد الكلي مطلق الجمال بأدراك تجلياته في الطبيعة ، وبالحالتين عملية توحيدية تؤكد الفكر ووحدة الجمال. أما الوحدة فتتحقق من أستلهام الوحدة في نظام الخلق وتمام الجمال في المخلوقات، فالواحد يصدر عنه وحدة في كل المتعددات وأساسها الجمالي ، النظام والتوازن والتجاذب والأنسجام ، فهناك نظام كلي

---

[1] الصدر، محمد باقر: الصحيفة السجادية الكاملة ورسالة الحقوقمن أدعية الأمام زين العابدين(ع)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٥، ص ص ٣٣ -٣٤.

[2] (٢) ألكسندر بابا دوبولو: جماليات الرسم الإسلامي، ترجمة وتقديم علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ١٩٧٩، ص٦.

[3] (٣) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص٦٣.

مشترك ينظم العلاقات في الذرة والمجتمع وفي الكون. أنه نظام أسروي بما فيه من علاقات الجذب التي تجمع الأطراف الى المركز. أما الحركة فهي مستمدة من جمال حركة الحياة ، فجمال التمام بحركة نموه واستمراره، وكل ما في الكون مغمور بالحركة ، ظاهرة أو باطنة ، مرئية أو لا مرئية ، محسوسة أو معقولة ، صوتية أو ضوئية، وكل حركة في الكون تنطلق بتنظيم الخالق حول مركزه وقيادته للكون ويدلنا القرآن الكريم على هذه الصور الجمالية في الحركة والأستمرارية في نظام متقن متتابع، (لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ، ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون) سورة يس الآية ٤٠. [١]

أن أهم ما حققه الفنان المسلم ندمن عالم فني خاص وجمالية مستمدة من عقيدته التوحيدية الأسلامية ، أعتماده المنظور الروحي وعدم أهتمامه بالمنظور الخطي فمن خلال هذا المنظور تسقط الأشعة من الأعلى فتأخذ جميع الكتل أبعادا متساوية ومكافئة لأبعادها الأصلية سواء كانت في مقدمة اللوحة أو في عمقها ، فتبدو بحركة دائرية حول المركز الذي هو الله، مما حدى بالفنان على عدم ترك فراغ في سطح اللوحة ليحقق التوازن والتناسب والأنسجام ، فبكل مكان هناك وجود للخالق عبر مخلوقه (ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله . البقرة١٥)، ومن خلال هذا فلا شكل منفصل عن مضمونه . ومن خلال انتشار واتساع الرقعة الجغرافية للأسلام ظهرت وحدة الفكر وتنوع الأسلوب في الفن الأسلامي زاد من التمازج الحضاري والتواصل بين مختلف الشعوب[٢] والأشكال التالية بعض من المنجز الفني الأسلامي .

(الشكل٤٢)

تكوين زخرفي اسلامي يلاحظ فيه التنظيم والتناسق والأنسجام والتباين واملاء المساحة والحركة والأستمرارية. م/ مجلة فنون عربية ، ع٥،مصدر سابق، ص٩٧.

---

[١] (١)المصدر السابق نفسه، ص ص٢٤-٣٣.

[٢] (٢) نفسه، ص ص ٧١-٧٥.

(الشكل٤٣)

نموذج معماري أسلامي يعكس الجو الموسيقي الذي يخلفه تناغم الوحدات الزخرفية. المصدر السابق نفسه، ص٩٨.

(الشكل٤٤)

صناعة أسلامية من النحاس المطلي بالفضة- الفترة المملوكية- القرن الخامس عشر، القاهرة- متحف الفن الأسلامي – ويلاحظ فيه التنظيم والتنسيق في بناء الزخارف وحضور حروف القرآن الكريم ، والبنية التكوينية الجمالية المستمدة من الفلسفة الأسلامية. نفسه، ص٥٤ .

المبحث الثاني / الأسس الجمالية للرسوم الشعبية الدينية :

الفنون التشكيلية وسيلة لتفريغ الشحنات النفسية والمشاعر ، أو التجارب الأنسانية المختلفة في سياق أحداث تؤثر في الفنان كما تؤثر في المجتمع، وبما يمتلكه الفنان الشعبي من موهبة فأنه يمتلك القدرة على أحداث تغير في شكل الخامة الطبيعي لتتحول الى صورة مبتكرة ذات صفات جمالية محملة بالمعاني والمضامين الفكرية ، أو تكون في شكل تصميمات تستخدم للأغراض النفعية، وتستمد التجربة الجمالية للفنون الشعبية مقوماتها من خلفيات مرجعية فكرية وتاريخية، يسعى الرسام الشعبي لأن يبدع أشكالاً تحمل مضامين هذه المرجعيات وتولد بالتالي متعة جمالية بصيغة تشكيلية، ويعد موضوع الجمال في الفنون من الأشكاليات المتشعبة فقد دارت حوله آراء وأفكار كثيرة، فقد أصدر (أفلاطون) حكماً (بأن الشكل وليس المضمون هو ما يجعل العمل الفني جميلاً، واكد أيضاً أن الجمال مستقل عن الحقيقة والنفع لكنه كثيراً ما كان يتمنى وكما هو في محاورة فايدروس* مثلاً ، حدوث تآلف بين الشكل والمضمون ، وكان تلميذه أرسطو مقتنعاً بأن هنك ثلاثة مكونات أساسية للجمال هي : الكلية ، والتآلف ، والأشعاع أو النقاء المتألق، وقد نشأت الأفكار الخاصة بالتوازن والتناغم الهارموني ، والتناسب والنظام، وكذلك مفهوم القطاع الذهبي وضرورة الأعتدال، أو التفريط، عن ذلك المصدر الثقافي القديم)[١].

في الفنون المسيحية ، كانت الأيقونات أحد الوسائل التي عن طريقها حاولت الكنيسة نشر التعاليم المسيحية، (الشكل٤٥)، أيقونة تمثل القديس جرجيس والتنين وهي تستمد موضوعها من خلال المباديء الأفلوطينية الجديدة* * وملخصها: (تفسير أفلوطين للوجود من خلال الله الواحد ، غير المتحرك وغير الساكن ، وهو أزلي أبدي قائم بنفسه فوق المادة ، وفوق الروح، ليس ذاتاً وليس صفة ، أنه علة العلل ولا علة له، أي أنه مبدأ الوجود كله وجميعه)[٢]، وحسب تفسير د.تمبل فأن المشهد الكلي مكون من (سبع مراحل متميزة وهي: يد الله والكرة السماوية ، عباءة الحماية ، القديس، الحصان، التنين، مستوى الأرض، الأعماق التحت أرضية – الجحيم)[٣]، وحسب المخطط (١) . وعبر هذا التفسير يأتي تطابق الموضوع مع نظرية أفلوطين عن الوجود. ولغرض رصد جماليات اللوحة يتم البحث عن آلية التكوين فيها.

* * فايدروس: إحدى المحاورات الثلاث التي
الأكبر و المأدبة – والتي عد فيها الجميل مس
١ (١) عبد الحميد، شاكر: ، المصدر سابق، ص
* ** الأفلوطينية الجديدة: لفظة حديثة أطلقت
يعكس اختلافا جوهرياً بينها وبين الأفلوطينية
ص٦١.
٢ (٢) يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذ
(٣)) د. تمبل: القديس جرجيس والتنين، تر
ص٣٨.

(الشكل ٤٥)

القديس جرجيس والتنين ، القرن

السادس عشر – اليونان – . م/ مجلة فنون

عربية ، ع٥، مصدر سابق، ص٣٨.

فالرسام أختار أنيتخيل مكانا مفترضا ينظم فيه توزيع الكتل لتكوين مشهد عام يوحي بفكرة الموضوع بناءً على ما جاء من تسلسلات ، فعمد الى وضع مركزين بصريين ، وضع فاصلاً جوياً بينهما أو فراغاً ليتم الفصل بين القدرة الألهية التي هي العلة الأولى ، وبين ما نتج عنها، بمعنى آخر بين السماء والأرض ، فتمثل المركز البصري الأول باليد والكرة السماوية والثاني بالقديس. وعبر أستخدام الخط وأنواعه تم ترميز القدرة الألهية على شكل كرة تخرج من مركزها اليد ، وقد لوحظ أن الكرة أو الدائرة تمثل دورة الحياة من ولادة وموت وولادة مرة أخرى كما في الفنون البوذية. ولغرض الأيحاء بأرتفاع هذا الرمز (يد الله) فقد تم رسمه بحجم صغير نسية الى بقية الكتل في اللوحة. أما المركز البصري الثاني فقد وضع بصورة مجتمعة مع مجاوراته بترتيب ونسب مفترضة بناءً لدور كل منها في اللوحة، وكان القديس أوغسطين يرى أن (الجمال يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب والأنسجام بين الأشياء ولذلك فالجميل ما هو ملائم لذاته وفي أنسجامه مع الأشياء الأخرى ، وكل جمال في الجسم يؤكد تناسق الأجزاء مقرونا بلون مناسب)[١] .

(١) عبد الحميد، ش

(المخطط١)

يمثل مخطط القوى في أيقونة القديس جرجيس والتنين

ولغرض أظهار ما يحمله القديس من جمال بوصفه المكلف بالقيام بالخير وأنهاء الشر والمحمي بالعباءة الألهية ، ولأنه عنصر السيادة في العمل فقد توسط سطح اللوحة وتم تنفيذه بخطوط منحنية وانسيابية ، (والخط المنحني هو خط اللطافة ، وهو خط الجمال ، وهو خط الحركة التي تبرز بلا تكلف أو جهد)[1] .

وقد ساهمت هذه الخطوط المنحنية في أحداث توازن في العمل من خلال تكرارها في الهالة* التي تحيط برأس القديس وأستدارة سرج الحصان وعباءة القديس، ولأعطاء انطباع بالمشهد

---

(١) بهنسي، عفيف: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، وزارة الأعلام، مطبعة ثنيان، بغداد، ١٩٧٢، ص١٣٨.

*** * الهالة: مهد الهالة القارة الآسيوية، فقد عرفها الفن البوذي في جندا ر على الحدود الشمالية الغربية للهند في نهاية العصر الهلسني وبداية العصر المسيحي، وعرفتها الأقاليم التي انتشرت فيها البوذية، كما أتخذها فن لبراهما في العصور الوسطى، وكان الفنانون البيزنطيون يرسمون في صورهم دائرة أو هالة حول رؤوس القياصرة، ولكن استعمالها في الفن المسيحي الأول كان نادراً، ثم أقبل المصورون على رسمها حول رؤوس الأشخاص في التصاوير المسيحية في العصور الوسطى، وبالنظر إلى أن معظم الأشخاص في تصوير المخطوطات المسيحية كانوا من رجال الكنيسة فقد شاع أن الهالة علامة من علامات القدسية، وانتقلت إلى الفنون الإسلامية في العصر العباسي، وليس من المؤكد أن نقلها تم على يد الفنانين المسيحيين في بلاد الشام وبلاد الرافدين لتأثرهم بوجودها في المخطوطات البيزنطية التي كانت تصل أليهم، فالواقع أنها كانت منتشرة في الشرق الأدنى من حدود الهند إلى مصر، و كيفما كان الحال فقد عرف الفنانون المسلمون رسم الهالة حول الرؤوس، أما أشعاراً بسمو الشخص الذي ترسم حول رأسه أو لإبراز الوجه أو للزينة فقط. عن، حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٢، ص٣٠.**

الطبيعي للجبال وصلابتها، فقد أستخدم الرسام في بنائها الخطوط المستقيمة والمنكسرة الحادة الزوايا، (والخط المنكسر يثير انتباها حادا ، لكنه انتباه عنيف أذ يعبر عن القسوة وعن القلق ، كما يعبر عن الجفاف والجفاء)[1]. أن أنتشار الخطوط وتنوعها بين أفقية ومائلة وشاقولية ومنحنية يعطي بعدا جمالياً في التعبير عن الشكل والمضمون (أن تأثير الخط لا يبدو واضحا ما لم يكن في حالة – بوليفونية – أي مختلطاً مع أنواع أخرى من الخطوط ، وهنا تبدو براعة التعبير الفني عند موافقة نسبة أنتشار الخط للتعبير عن المضمون والشكل الفني)[2]. أما ما يتعلق باللون فأن اللوحة قدمت أنسجاماً لونياً وتدرجاً من الأسفل الى الأعلى ، فشدة اللون التي تزداد في الأسفل تخفف تدريجياً بالصعود الى الأعلى حسب تسلسل البناء التكويني ، فوضع اللون القاتم على الأرض أو طبقات الجحيم . ويلاحظ الأنسجام اللوني عبر أتخاذه الوحدة في الأحمر ومشتقاته والذي يخفف وصولاً الى النور المشع في الطبقات العليا القريبة من مصدر أشعاعها . أن البساطة وعدم التعقيد والفطرية في تحويل الأفكار الى صورة حسية يعد محاولة لنقلها بصيغة واقعية وتعبيرية مما يساعد على أضفاء سمة جمالية ، خاصة أذا ما كانت هذه الأفكار تخص العقيدة الدينية فعندما (يراد أرجاع الفن والتمثيل الفني والجميل الى مبدأ وحيد فهذا المبدأ يكون هو الدين)[3] .

في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي ، يخلص اسماعيل عز الدين* بعد استعراضه لكل الآراء ونظريات الجمال منذ أفلاطون الى نشوء الأستطيقا على يد باومجارتن وصولاً الى تفسيرات كانت للجمال وأنتهاءً برأي سوريو الذي فيه تحولت الأستطيقا الى علم الأشكال، الى نوعين من الحكم الجمالي : (نوع يعتبر الجمال في علاقات الشيء موضوع الحكم بأشياء خارجة عنه ولها أهميتها من وجهة نظر الناقد الدينية أ والأخلاقية أو النفسية ٠٠٠الخ ونوع آخر يستبعد كل الغايات التي يمكن أن يهدف اليها ذلك الشيء أي يستبعد علاقاته الشخصية ويبحث في الشيء ذاته عن العناصر التي جعلته جميلاً أو قبيحاً ، وقد أطلق على النوع الأول أحكاماً جمالية عامة ويمثلها النقد الشعبي ، والثاني أحكاماً جمالية صرف ويمثلها النقد الأسستطيقي)[4].

وفي موضع آخر أطلق علىالأحكام الأولى أحكاماً ذاتية وعلى الثانية أحكاماً موضوعية[1]. وقد ضمن الأحكام الجمالية الذاتية مجموعة من الأسس هي: (أساس المنفعة، الأساس التعليمي ،

---

[1] (١) بهنسي، عفيف: المصدر سابق، ص١٣٨.
[2] (٢) نفسه، ص١٣٩.

[3] (٣) صاحب، زهير: الفنون السومرية، أيكال للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٤، ص٤٥.
* ** ينظر، عز الدين، إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
[4] (٤) المصدر السابق ، ص ٤٠٦.
[1] (١) نفسه، ص٦٥.

الأساس الأخلاقي ، الأساس التاريخي، الأساس الأجتماعي، الأساس النفسي)[٢]. أما الأحكام الموضوعية فتقوم (على قانونين أساسيين هما قانون الأيقاع ، وقانون العلاقات، وتحت قانون االأيقاع تدرس العناصر الأساسية وهي االأنسجام (الهارموني) ، والتناسق (السمترية) ، والتوزيع ، والنظام)[٣]، وتأسيساً على ماتقدم فأن البحث عن الأسس الجمالية للرسوم الشعبية الدينية سيتم وفقاً للأحكام الذاتية والموضوعية في آن واحد، اذ ما دامت الرسوم الشعبية الدينية قائمة أساساً على التعبير عن موضوع محدد أو فكرة خالصة تعبر عن عقيدة دينية ما ، يصبح من المتعذر أن يكون الحكم مقروناً بالذاتية دون الموضوعية، ومن خلال ماتم أستعراضه في لوحة القديس جرجيس والتنين فأن أسسها الجمالية الموضوعية تستمد من طريقة بنائها التنظيمي المشار اليه سابقاً، أما ما تستند أليه من أسس جمالية ذاتية فأنها تنظوي أولاً تحت الأساس التعليمي ، اذ أن الأفكار والعقائد الدينية التي تتحول من صيغتها اللغوية الى صيغة تصويرية تتموضع في أشكال تحمل مضامين محددة ، وبالتالي فأن علامات الأستفهام التي تثار حول طبيعة تشكلها والعلاقات الرابطة فيما بينها وطريقة ترميزها تؤدي وظيفة تعليمية وتفسيرية وقد ذهب القائلون بالغاية التعليمية للفن الى أن (الفن بما يضيفه من جمال وحلاوة يستطيع أن يسوقهما الى نفوسنا بسهولة. وفي أستمتاعنا بهذا الجمال وتلك الحلاوة نكتسب المعرفة دون شعور منا)[٤] ، وثانياً فما دامت اللوحة تؤدي وظيفة تعليمية فأنها بالضرورة سوف تكون نافعة والمنفعة ترتد على الرسام والمتلقي في آن واحد ، فالرسام حين يقوم بالرسم فانه يبتغي غاية محددة في ذاته ، وتحقيق هذه الغاية يكون نافعاً ، وبالنسبة للمتلقي فأنه بالأضافة الى الناحية التعليمية فأنها توفر له متعة ولذة جمالية ، وفي محاورة هيبياس (التي ان لم تكن لأفلاطون فهي افلاطونية كما يقول كروتشه يسأل سقراط: أذن فنحن متفقون على أن الجمال والمنفعة شيء واحد؟ يجيب هيبياس: بالتأكيد) [٥] .

في (الشكل٤٦)، منسوجاً يصور سلة من العنب وهو (وأن كان متسماً بالواقعية اليونانية فأنه يقوم في الوقت نفسه بالرمز الى معنى مسيحي فهو يحمل تصميماً يمثل شكل الصليب الشبيه بالحرف T وقد رتب في صف متواليات عمودية)[(١)].

[٢] (٢) نفسه، ص٨٨-١١٤.
[٣] (٣) نفسه، ص٨٥.
[٤] (٤) نفسه، ص٩٣.
[٥] (٥) نفسه، ص٨٨.
[(١)] (١) ديانا ووفتر: المنسوجات القبطية منذ اليونان حتى السابق، ص٧٧.

(الشكل٤٦)

شجرة مزهرة – القرن٤ - ٥ م من الفن القبطي

ويلاحظ شكل الصليب المكون للوحدة الزخرفية

المرسومة على السلة .

ان أي أبداع فني تشكيلي ينتج عنه صورة تتصف بالجمالية ، وتتأسس هذه الجمالية من عقلية أدراكية تفسر النظام العام الذي كون شكلاً لها ، ولمحتواها معنى يتصف بالجمال عن طريق تضمين الصورة الطبيعية معان رمزية ، وقد (نظر الواقعيون الى الجمال فعدوه موجوداً في الموضوع الجمالي وكذلك في الوعي الذي يدرك هذا الموضوع ايضاً)[٢]. ومن خلال تأويل العمل حسب(ديانا وفتر) فأن هذا التصميم (يخفي التأثير المسيحي بأنطوائه على الصليب في الجانب الأسفل من السلة ، وبواسطة تحويل العين الى الفاكهة التي حين تتحول الى نبيذ تصبح شراباً وهو دم الحمل الذي هو المسيح)[٣].

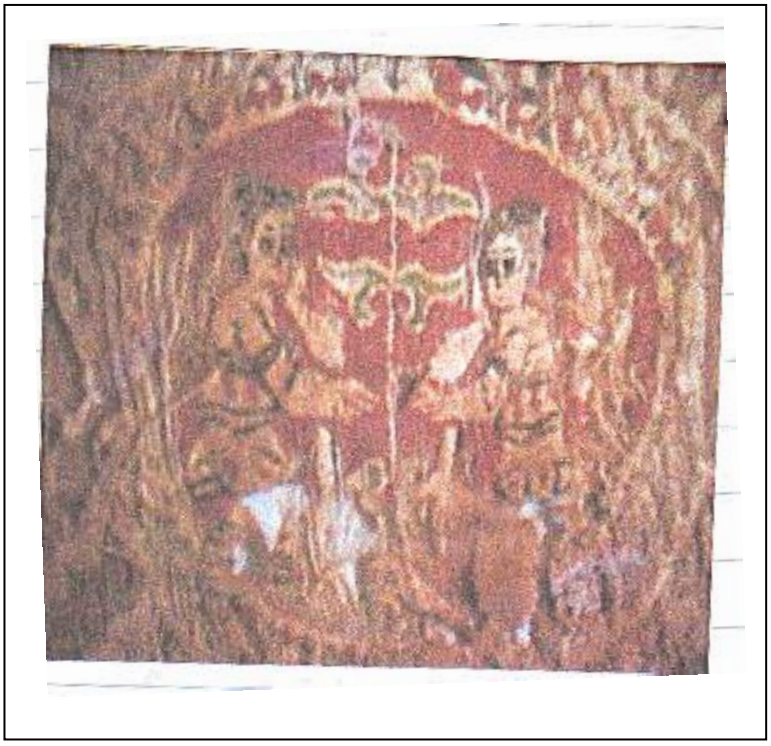
ان جماليات العمل تستمد من فكرة الموضوع الذي أخذ من الطبيعة مصدر ألهام لأستشفاف النظام الموضوعي فيها وتحويله الى نظام في أطار فني يحقق متعة جمالية (فالجمال ليس متعلقاً بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل ، والأحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين)[٤].

في (الشكل٤٧)، لوحة نسيجية تمثل شكلاً لشخصين متقابلين أمام شجرة تستمد موضوعها من (الأمثولة المسيحية القائلة بأن المؤمن مثل الشجرة ، لا ينمو الا اذا كانت بذرة الأيمان قد وجدت أرضاً خصبة في دخيلته ، أضافة الى أن الشجرة لدى المسيحيين تعني المسيح ومن خلاله يتمو المرأ نمواً روحانياً ويجد الخلود)[١]، ومن خلال قراءة العمل نلحظ ان الرسام الشعبي قد وضع الأشكال جميعها (الشخصان والشجرة) في داخل دائرة الحياة ، وأستخدم التطابق والتناظر عن طريق تنصيف الدائرة بواسطة الشجرة الى نصفين ووضع في النصف الأول شكلاً انسانياً مساوياً وموازياً للآخر في النصف الثاني ، كما أن أوراق الشجرة في اليمين تناظر مثيلاتها في اليسار مما يرسل أشارة جمالية قائمة على علاقات تنظيمية توضح وتؤل الخبرة الأنسانية، كما ويلاحظ أن الرسام الشعبي أستخدم أسلوباً تعبيرياً من خلال أستعارة

---

(٢) عبد الحميد، شاكر: المصدر السابق، ص١٧.
(٣) ديانا ووفتر: المصدر السابق، ص٧٨.
(٤) عبد الحميد، شاكر: المصدر السابق، ص١٨.
(١) ديانا ووفتر : المصدر السابق، ص٧٨.

العيون السومرية الواسعة مما يعطيها بعداً روحياً يتصل بفكرة الموضوع وأن(جمال العمل الفني لا يكمن في جمال موضوعه بل في جمال أسلوب التعبير عن هذا الموضوع)[٢].



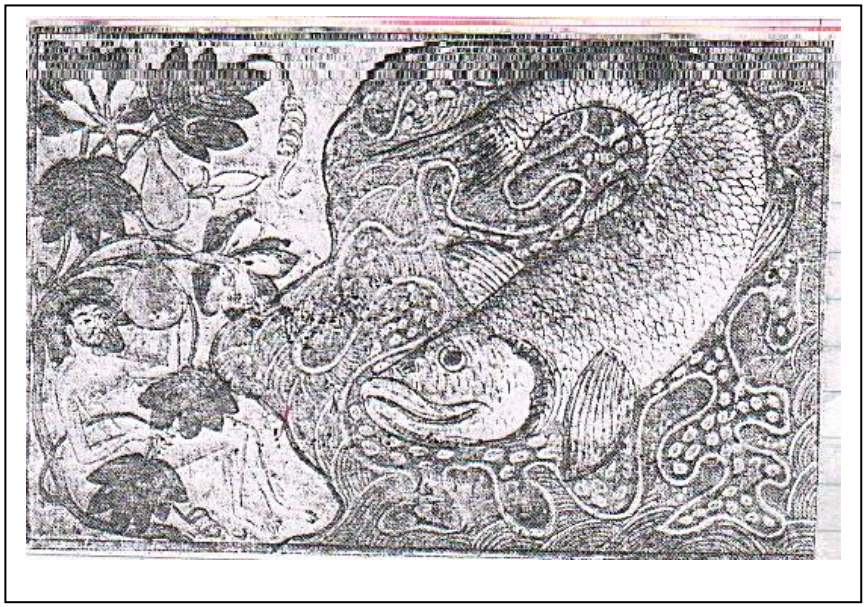
(الشكل ٤٧)

شخصان يواجهان شجرة (القرن الخامس الميلادي) م/ فنون عربية ع٥ ص ٧٨ .

أن أي عمل فني ، مهما كان مجال أتجاهه التشكيلي يكون قابلاً للتحليل والتفسير والتأويل من خلال تشبعه بالنظم الجمالية سوأ كانت صياغتها أستلهاماً من الطبيعة أو من البنية الشكلية المبتدعة بفعل ضاغط المحتوى أو فكرة العمل ، ففي (الشكل٤٨)، لوحة لرسام شعبي مسلم بدلالة تكوينها وكونها مستوحاة من قصص القرآن الكريم ، وهي قصة نبي الله يونس (ع)، يلاحظ فيها صيغة واقعية تتسم ببساطة الرسم والحركة والمعالجة وعفوية التعبير، وعلى الرغم من عدم الحصول على نسخة ملونة، الا أن اللوحة تفصح عن معالجة لونية منظمة من خلال تدرجات الألوان الرصاصية . أن الرسام في اللوحة أختار مكانين حدد بهما جزء من البحر والجزء الآخر من البر ، وزمن محدد هو زمن ألقاء الحوت لنبي الله يونس (ع) حسبما ورد في قصته ، ولغرض الأيحاء الى شكل البحر فأنه أختار الخطوط الأنسيابية الأفعوانية لكي يمثل

(٢) عبد الحميد، شاكر: المصدر السابق، ص٢٢.

حركة المياه مع تمثيله لفقاعات الهواء الناتجة عن حركة الحوت برسمه دوائر منتشرة حوله، وعمد الى فصل الماء عن البر بخط عريض، ولعدم المعرفة التامة بشكل الحوت فقد أستعار الرسام نوعا من السمك المعروف له ونفذه بحجم كبير وتم تصغير الحجم الأنساني ليعطي أيحاء بأستيعاب (الحوت) له، فالرسام الشعبي يرسم بما يمليه عليه الخيال والصورة المرتسمة فيه، وبالأنتقال الى المشهد الثاني والذي ينقل واقعية الحدث ، فقد عرض الرسام لأن يرسم الشكل الأنساني بخطوط نحيفة وهيئة جسد نحيل ليعبر من خلالها عن الضعف الذي أصاب النبي (ع) وجلوسه تحت شجرة اليقطين التي عمد الى أن يحاكي شكلها الطبيعي ولكنه رسمها بشكل كبير لتضم الجسد تحتها. التنظيم والتناسق وأسلوب التعبير والبساطة والعفوية والتنوع مقومات جمالية مرسلة من اللوحة ، اضافة لكونها وثيقة تؤرخ حادثة قرآنية توفر متعة ولذة للمتلقي وتكسبه معرفة جديدة .

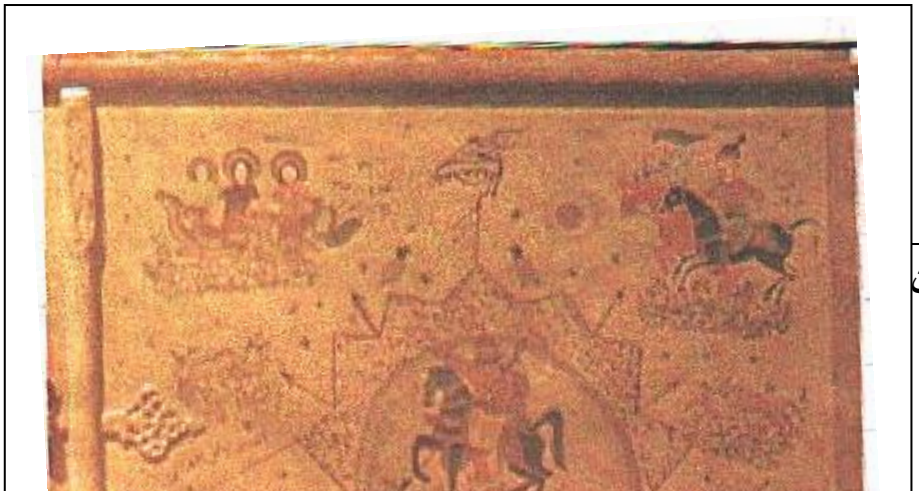


(الشكل٤٨)

لوحة تمثل قصة النبي يونس (ع) والحوت ، يعود تأريخها الى عام ١٣١٤م ، م/ مجلة الحياة التشكيلية، ع ٣، وزارة الثقافة والأرشاد القومي، سوريا، ١٩٨١، ص٢٧.

أن البحث عن الجماليات بمختلف أشكالها ونظمها والتي تعمل من خلال الحس لتؤثر في الذوق العام ، وتعكس صيغ مقبولة من الجمال في الفنون التشكيلية ومنها الشعبية لا يقوم بمعزل عن التقبل والفهم الأنساني ، وأن من وظائف الفنون الترسيخ والتفسير ولو بدرجات متفاوتة،حيث تعد الفنون بالنسبة لكثير من المشاهدين (مجرد وسائل للأثارة والمتعة ، وبالنسبة لكثيرين آخرين تعد اللغة التي كشفت بها النفس البشرية عن معاني عالمها)[1].

وقد كانت الفنون على مختلف أنواعها ومازالت هي الوسيلة التي يلتجأ اليها الأنسان في همه وفرحه لما فيها من فسحة تأملية توفر لذة ومتعة وتساعد على أنماء الذوق الجمالي ، ففي مصورة مرسومة على خزانة خشبية، (الشكل٤٩) – وهي من المميزات التي أتسمت بها الفنون الشعبية الأسلاميةسواء كانت رسوم أو نقوش أو زخارف وحتى المنحوتات نجدها منفذة على الأثاث أو على الجدران داخل المنازل ، حيث تكون الفنون محيطة بالأنسان أينما حل لتبعث في نفسه شيء من الراحة والمتعة- مجهولة الرسام والتاريخ ويدل مشهدها أنها مستمدة من قصة عنتر وعبلة من خلال الكتابات التوضيحية المرافقة للرسوم، يلحظ فيها أنها أستعارت الكثير من القيم الجمالية للفن الأسلامي فالتكوين بعيد عن المنظور الخطي ، مع أعتماد الرسام لأن يشغل كافة السطح التصويري ، وعدم ترك فراغ وهي من السمات التي اتبعتها الزخارف الأسلامية التي تنطلق من المركز وتشع للخارج وهو مطابق للمصورة حيث وضع الرسام الشكل الأنساني الذي يوحي الى عنترة في وسط اللوحة وحوله بقية كتل المشهد ، مع وجود الدائرة والتكرار والتقابل والتناظر في أركان المشهد الأربعة مع وحدة اللون وأنسجامه ، وكذلك التأكيد على النسبة الأعتبارية والتي تختص بعنصر السيادة في العمل . ومن خلال هذه الأستعارة ينعكس التطابق بين الرؤية الذاتية للكون والرؤية الدينية التي تشكل مرجعاً عاماً أشمل يحوي بداخله الرؤى الخاصة للأفراد والتي تشكلت من نفس المرجع ، وبالتالي ينسحب دور المرجعية الدينية على الفن .



[1] (١) أرون ١٩٦، ص١٩.

(الشكل ٤٩)

لوحة شعبية على خزانة خشبية مجهولة الرسام والتاريخ. م/ مجلة فنون عربية ، ع ٦ .

(للعمل الفني بناءً خاصاً وتركيب زماني ومكاني ضروري لوجوده فهو في حاجة الى البناء المكاني Spatial الذي يتجسد من خلاله مظهره الحسي الذي يتجلى عليه بصفته موضوعاً جمالياً ، كما يحتاج كذلك الى البناء الزماني Temporel الذي تظهر فيه حركته الداخلية ثم مدلوله الروحي الباطني الذي يعبر عن طابعه الأنساني ، وتأسيساً على ما سبق يفترض علماء الجمال أن العمل الفني يشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هي: المادة، الموضوع، التعبير)[١] . ومن خلال ما تم أستقراؤه في بناء الأشكال (اللوحات) المطروحة يتبين أن المادة المستخدمة للرسوم سطوحاً ورقية أو أعمال نسيجية ومواد مختلفة غيرها أمتدت لها يد الرسام الشعبي فأحلها بجهده ومهارته الى مجموعة من التصورات ، فكون منها بنية جمالية محسوسة ومرئية (ويذهب ديفرن الى ان جمال العمل الفني ينحصر في المقام الأول في جمال مظهره الحسي الذي يتجسد من خلاله ويظهر فيه)[٢] أما بالنسبة للموضوع – والحديث عن الرسوم الشعبية دائماً- فأنه محدد وفقاً لرسالة مستمدة من تعاليم أو آيدلوجية تخص عقيدة دينية ما توحي للمتلقي من النظرة الأولى بمفهومها العام ومن ثم الأنتقال لفك شفراتها المرسلة عبر رموز تشير اليها، وهذا ما يفسر ثبات الموضوع في الكثير من الرسوم الدينية ، مع أختلاف أسلوب التعبير ، والتعبير أو الأسلوب التعبيري هو الذي يرسل السمات الجمالية ، ومما طرح في الأشكال آنفة الذكر فأن ما يلاحظ فيها أن هناك أسلوباً تعبيرياً واقعياً يقوم على أساس أن هناك عملية فنية تنظيمية لمجموعة من الأجزاء ولدت كلية العمل الفني وفق صيغة تآلفية حققت

---

[١] (١) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، مصر. ص ص٣٥١، ٣٥٢.
(٢) المصدر السابق نفسه، ص٣٥٤.

أنسجاماً مشعاً لمحتوى هذه الأعمال. أن هذه العملية التنظيمية لا تتم من دون أن يكون هناك وسائل تحقق هذا التنظيم ، لكي تطرح الأفكار على سطح اللوحة ، فكان هناك الخط بأنواعه وحسب متطلبات كل نوع لكي يحقق الغاية المطلوبة منه، فعن طريق تناغمه مع اللون أعطت الأعمال أحساساً أو ملمساً بالصخور والجبال والصحراء والسمك والنبات ، والأشكال الأنسانية وصفاتها من قسوة وليونة، كما أستمدت تلك الصفات التي يستشعرها الأنسان في ذاته وصولاً لحالة جمالية مثلى من تناظر وتناسب وتكرار لتحقيق أيقاعاً متناغم يثير في النفس أستقرار وموازنة مع عدم أغفال التنوع في البناء وأظهار السيادة او المحور وربطه بما حوله.

في (الشكل٥٠)، تظهر طبيعة بنائية تحدد وفق الضاغط العقائدي ، حيث تصور اللوحة حدثاً تأريخياً من التاريخ الأسلامي يقصد فيه هجرة الرسول (ص) من مكة الى المدينة بدلالة الشكل النوراني والجمال الثلاث. وبفعل أختلاف الآراء حول حرمة أو جواز التصوير يلجأ الرسام الى أختيار أسلوب تعبيري جمالي يصور من خلاله الموضوع، فيرسم شخص الرسول الكريم (ص) على هيئة ضياء مشع دون أن يحدده بخط خارجي وأنما وضع كتلة لونية بيضاء كمركز بصري تجذب المتلقي ، ومن خلالها يتم الأنتقال الى بقية المشاهد المجاورة ولكي يكون هناك

(الشكل ٥٠)

صورة قديمة تمثل الرسول (ص) القرن السابع ميلادي مجهولة الرسام

م/ هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الأسلامي، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ص ١٣٠

أهتمام بالمشهد الكلي للموضوع أستخدم الرسام التضاد اللوني بالتناوب أسود- أبيض، وهكذا ، مع أعطاء مساحات فاتحة كبيرة لأظهار الغامق وبالعكس ، مع أمكانية تأويل المساحات البيضاء كأشعاع نور يستمد من شخص الرسول (ص) بأعتباره صاحب رسالة نورانية، خصوصاً أذا ماتم رصد المكان المستمد من بيئة الرسام وطريقة تزويقه وتزينه بالزخرف والنباتات والأشجار، وهو مكان مستعار للحدث لأن المكان الطبيعي في الرحلة النبوية هو الصحراء القاحلة، ويلاحظ أن أنشاء العمل أغلق عبر تحديده باللون الغامق مع جعل مصدر الضوء من الشخصية المحورية للعمل، جماليات العمل بطريقة معالجة الموضوع أو الفكرة والعملية التنظيمية الموائمة لغاية الرسام والمرجع الديني الذي شكل حافزاً أبداعياً لأنتاج عمل جمالي جامع لشروطه.

(الشكل ٥١)، يمثل عملاً فنياً يقترب من فن البورتريت أو الموديل ، لكن الفنان هنا يستحضر موديله ذهنياً عبر أستحضاره لمصادر تاريخية تحدثت عنه مداخلاً بينها حدسأ وجدانيا ليستجمع طاقته الخيالية لأبداع شكل يقصد به تصوير شخص الأمام علي (ع)، أو يصل الى حالة من الشبه تتطابق مع ما وصف به (ع) .

(الشكل٥١)

لوحة يقصد بها تصوير شخص الأمام علي (ع) ، صورة فوتغرافية تم الحصول عليها من الفنان علي المهنا*

*** علي حسون المهنا: فنان مسرحي من محافظة بابل، مديرية النشاط المدرسي، تربية بابل.**

وبما أن التشبيه هو: (التفنن بأبراز الصورة الفنية للشكل ، وأستقراء دلالتها الحسية عن طريق تسخير حرفة المحاكاة في تكوين الشكل بصورة مبتكرة، وأزياء متنوعة، لم تقع بحسب قبل التشبيه، ولم تجر بها العادة، ولا تعرف بداهة ألا بلحاظ مجموعة العلاقات الفنية في التشبيه، وعند ضم بعضها للبعض الآخر تبدو محسوسة متعارفة ذات قوة وصفية . ومن هنا تدرك القدرة الأبداعية للتشبيه في تكيف الصورة) [١] . يلاحظ التحديد وقوة الخط في بناء الشكل وقد عد أبن الأثير التشبيه جامعا لثلاث صفات هي : (المبالغة- البيان- الأيجاز)[٢]. ولغرض أستقراء جمال العمل ومطابقة الشكل لمضمونه لابد من الرجوع الى ما جاء من أوصاف الأمام (ع) :

كان عريض ما بين المنكبين، لمنكبيه مشاش – رؤس العظام- السبع الضاري، لا يبين عضده من ساعده، أدمجت أدماجا، عبل الذراعين شثن الكفين – خشنة بأصابع غليظة- عريض الصدر، غليظ العضلات، حمش الساقين – دقيقها - ، ضخم عضلة الذراع، دقيق مستدقها، ضخم عضلة الساق، دقيق مستدقها، كان على هيئة الأسد ، غليظاً منه ما استغلض ، دقيق منه ما أستدق، يقلع الفارس من سرج حصانه بدون جهد كبير، فيضرب به الأرض ، يهابه أشد الأبطال من ذوي القوة والبأس، ما نازله أحد قط وثبت أمامه، كان ينحدر في الحرب أنحدار السيل من قمة الجبل، يجرف ما خف وثقل، كان كالأسد المندفع تنحسر أمامه قطعان الحمير الوحشية حيث لا مفر، كانت ضرباته وتراً ما أن أبتدأت ألا وأنتهت وما ألتمست ألا وقدت، هو الذي خلع هبل من أعلى الكعبة، وألقاه أرضاً مع أنه كان على جانب كبير من الثقل ، في بدر أجمع المؤرخون الى أن نصف القتلى من قريش كانوا بسيفه وقوة ساعده ، وفي أحد قتل ثمانية عشر من مجموع قتلى المشركين الثمانية والعشرين، وفي الخندق قرر مصير المسلمين بضربة واحدة لبطل الجزيرة العربية الأكبر عمرو بن عبد ود، وفي خيبر التمس الباب وأجتثه من أساسه وأتخذه ترساً ثم جعله جسراً يعبر عليه المسلمون لداخل الحصن، وعالج بطل خيبر وفارسها المشهور (مرحب) بضربة ماحقة ، ومن نعوته المشهورة (داحي باب خيبر) وشجاعته (ع) ورثت الفخر لمن يقتل على يده، كعمر بن عبد ود الذي رثته اخته بقولها:

لو كان عمر غير قاتله بكيته أبداً ما دمت في الأبد

لكن قاتله من لا نظير له وكان يدعى أبوه بيضة البلد[٣]

أن التشبيه محاولة جادة لصقل الشكل وتقريب المعنى الى الذهن بتجسيده حسياً بأنتقال اللفظ من صورة الى أخرى بناء على خيال الرسام .

فالتشبيه وصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه (الرسم) ناب منابه أو لم ينب، ويصبح تشبيه الشيء بالشيء جملة، وأن شابهه من وجه واحد[١] . وبذلك

---

[١] (١) الصغير، محمد حسين علي : الصورة الفنية في المثل القرآني، وزارة الثقافة والأعلام، شركة المطابع النموذجية، بغداد، ١٩٨١، ص١٦٨.
[٢] المصدر السابق نفسه، ص١٦٨.
[٣] محبوبة، مهدي: ملامح من عبقرية الأمام علي بن أبي طالب(ع)، د. ت، ص١٤٠.
[١] الصغير، محمد حسين علي: المصدر السابق، ص١٦٧.

تتحول الصورة الأبداعية لأي شخصية علامة دالة ومفهومة لدى المتلقي ويزداد الفهم لأدراكها بشكل أوسع أذا ما أرتبطت بعلأمات مجاورة مرتبطة بها. (تطالعنا هنا ظاهرة نمطية بالنسبة لكل تاريخ الصورة اللاحق، لجميع أشكال الوجود والوعي البشري الأخرى ، أن ما كان في الماضي تابعاً للمضمون ينتقل في المرحلة اللاحقة ليتبع الشكل)[٢].

أن الظروف السياسية والأقتصادية ، كانت وما تزال تشكل عوامل ضغط وأضطراب تقض مضاجع الناس وتجعلهم في دوامة باحثين عن بارقة أمل يتشبثون فيها، عسى أن يجدوا حلولاً لمشاكلهم، وأن تنتصر الأنسانية التي خلق الله الأنسان عليها ، ولذلك يلتجأ الناس بعباداتهم وصلواتهم بالدعاء والتوسل به سبحانه وتعالى ، لأن يصلح أمورهم ، ويتخذون له الوسيلة بعد ايمانهم المطلق برسوله (ص) وآل بيته (ع) ، الذين ذكروا في القرآن الكريم وأحاديث الرسول (ص) متخذين من أئمتهم (ع) منارا يحتذبه ، وملجأ يلتجئون اليه فتتحول مزاراتهم الى أماكن يحج اليها الناس من مختلف طبقاتهم وبلدانهم، وتشارك مصوراتهم بأعتبارها فكرة أيقونية ، ونموذجاً مصور يجسد الأيمان بهم (ع) عبر محاكاتها كرمز يحمل مضامين فكرية وعقائدية، هناك مصورة كبيرة يشبه بها الأمام الحسين (ع) في محافظة بابل – حي – نادر- المنطقة الثانية الشارع العام ، راقب الباحث ردود فعل الناس عليها لوقوعها في موقع صعودهم ونزولهم من حافلات النقل ولثلاثة أيام متتالية لوحظ أن هناك كثير من الناس وخصوصاً من الأعمار الكبيرة والشعبية يقفون أمامها مرددين (السلام عليك يا سيدي ومولاي) وبعفوية وأيمان تام دون أن يبدوا أي أهتمام بطريقة أنشائها أو كفاءة من رسمها أو مطابقتها للشبه الغير معروف أصلاً الا من خلال ما جاء من اوصاف عبر المصادر التاريخية وهناك من ينظف المكان حولها. وهو دليل على ما ترسله هذه الرسومات من أشارات توقظ اللاوعي وتحقق رضا وقبول لدى المجموع وربما يكون الأثر الذي تركه رد فعل الناس على الممثلين الذين أدوا أدواراً لشخصيات دينية وأرتبطت أسمائهم بتلك الشخصيات دليلاً على ما طرح، كشخصية الحمزة عم الرسول (ص) التي أداها المرحوم عبد الله غيث ، مع ملاحظة البيئة وتوجهات المجتمع وعلى العكس من ذلك ردة الفعل على الفنانة منى واصف التي أدت دور سمية أو الممثل الذي أدى دور وحشي في فلم الرسالة. وهكذا تكون مهمة الفن الجميل أن يحقق تأثيراً في المجنمع من خلال التأثير على عواطف ووجدان الجمهور من لذة ومتعة أو قبح ، وليس مجرد المتعة التي يحس بها الفنان في عملية الأبداع وهي المحاكاة التي أولاها أفلاطون عناية خاصة وجعلها مقياس للصدق (وقد رأى بعض النقاد الفرنسيين أن المرحلة الأولى من تاريخ الأستطيقا هي أستطيقا المثال (أفلاطون) والثانية أستطيقا الأدراك الحسي (كانت) والثالثة هي أستطيقا المشاركة الوجدانية الأجتماعية ويعد جويو ممثلاً لها)[١].

أن أستقراء الأعمال الفنية الشعبية وأطلاق الأحكام الجمالية عليها من خلال مشاركتها الوجدانية للمجتمع والتي يتحدد من موقفه منها (فيقبل منها ما يتفاعل ورغباته ويرفض منها ما يفصل بينه وبين الحياة ، وهذه الرغبات في العادة مردها الى المسائل السياسية والأقتصادية

---

[٢] غيوري غاتشف: المصدر السابق، ص٣٤.
[١] عز الدين، أسماعيل: الأسس الجمالية، المصدر السابق، ص١٠٢.

والأخلاقية)[٢]، لا ينفي الجماليات التي قامت عليها وفق عمليات تنظيمية تتشكل بناءً على قاعدة منظورية خاصة تتيح للناظر أستقرار ومتعة من حيث أتسامها بالموازنة والأنسجام والأيقاع على الرغم من اتسامها بالتسطيح وتعدد مراكز البصر، ففي لوحة تحاكي حدثاً و حديثاً نبوياً شريفاً ، يعمد الرسام لأن يترجم كلمات الحديث (من كنت مولاه فهذا علي مولاه، اللهم والي من والاه وعاد من عاداه وأنصر من نصره وأخذل من خذله) الى نص تشكيلي قائم على أستقراء مكان الحدث وسياق حدوثه، (الشكل٥٢)، فأختار فضاءً واسعاً وزع فيه كتلاً بشرية بصورة أسطوانية ، وجاعلاً فكرة العمل بشكل هرمي وضع فيه مستويين أحداهما مكمل للأخر توافقاً مع الحديث ، مستمداً أختيار أماكنهما من معنى الحديث . وأذا ما كان (النظام والتغير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار هي القوانين التي تتمثل في الأيقاع)[٣]، فأن بناء العمل تم وفق هذه المفردات التي عملت جميعها لأبراز جمال العمل، فالنظام في تتابع تركيب العمل وتقسيمه لطبقات مترتبة من الأعلى الى الأرض ، فالحديث أمر من الله الذي شع في السماء كتلة ضياء واسع ضمت بين جوانبها عنصري السيادة ومن ثم أنتقلت الى المجموع (الكتل البشرية) التي أستندت الى الأرض بأيحاء الرسام الى تضاريسها من خلال أرتفاع القمة وجلوس ووقوف البقية رابطاً الأجزاء بكلية العمل ومعطياً أحساساً بتغير الأتجاه، بين مستقيم وأرتفاع فأرتفاع، ثم أنخفاض وأنحناء وهكذا حسب المخطط(٢).

وعن طريق توزيع الكتل بشكل دائري حول المحور حقق الرسام التساوي ، وبالخطوط العمودية لألوان الأزياء وتعاقبها بين الفاتح والغامق- والتي وأن تكون صفة لطبيعة الأزياء الا أنها حققت توازياً لسير الخط في اللوحة، وكفة التوازن متحققة بين اليمين واليسار أذا ما لوحظ أن مركز العمل في الوسط، وبتناوب الغامق والفاتح ظهر تلازم الأضداد ، وتحققت الكثرة عن طريق التكرار لجموع الناس وبالتالي حققت اللوحة جمالياتها ومتعتها للمبدع والمتلقي .

(الشكل ٥٢)

لوحة تمثل تسليم الولاية للأمام علي (ع)

صورة فوتغرافية من مقتنيات السيد جواد كاظم.

(المخطط٢)

يوضح أتجاه الخط في اللوحة.

.

أن أحد فضائل التأريخ عامة والأسلامي خاصة أنه وفر مفهوماً جمعياً لكل حوادث الماضي ، وأحد فضائل الرسوم الشعبية الدينية أنها وثقت تلك الحوادث بصيغة فنية ، والجميل فيها أنها تستلهم الموضوع دون تعقيد ، فما أن يستحضر الرسام مكان الحدث حتى يضع فيه مجموعة من الرموز يستدل من خلالها المتلقي الى الموضوع، مضافا اليها ذات الرسام الذي يتحد وجدانياً مع الحث فيزيد ويجمل تبعاً لعقيدته. في (الشكل٥٣)، لوحة تؤرخ لأستشهاد الأمام موسى بن جعفر (ع) ، أنشأها الرسام على خامة نسيجية بفضاء مفتوح ومنظور خطي، وخطوط هندسية أنشأ من خلالها معمار المكان وجغرافيته محاكياً مكان الحادث الحقيقي (سوق الكاظمية وجسرها) ، وعبر التبادل اللوني أعطى عمقاً للعمل ، وعبر خطين في اليمين واليسار والذي وضع عند نهايتهما (تقاطعهما) نقطة التلاشي ، أزاح الكتل البشرية وأبتعد عن الجسر ليكون مساحة فارغة جعل منها مركز البصر في وسط اللوحة ليسحب الناظر الى فكرة الموضوع عبر وضعه لكتل اللون الأحمر وتكرارها بشكل دائري واضعاً في وسطها الجسد الشريف باللون الأخضر ليزداد أشعاع اللونين أحدهما مجاور الآخر.جماليات العمل تقوم على

التنظيم وربط الجزء بالكل وصفاء اللون ونقائه ، ليعطي أيحاء بالسكون توافقاً مع رتابة الكتل البشرية وسكونها ليتحد الجو العام للعمل بواقعيته.

(الشكل٥٣)

لوحة نسيجية تمثل أستشهاد الأمام موسى الكاظم (ع) مجهولة الرسام والتاريخ . صورة فوتغرافية تم الحصول عليها من الحاج جواد كاظم.

الرسوم الشعبية حكاية كتلك التي تناولها الموروث الشعبي تتصف بالخيال وتحتمل التزويق وأختلاط الأماكن والأزمنة ألا أن الفرق بينهما هو الموضوع ، فالموضوع في الرسوم الشعبية حدثاً واقعياً مستمداً واقعيته من أبطالها تروى بواقعية تحتمل الرموز والتأويل ، تجمع أحداث حياة كاملة في حدود سطح اللوحة، يزداد التفاعل معها وتذوقها بأزدياد معرفة موضوعها في (الشكل٥٤)، لوحة تؤرخ حياة الأمام موسى بن جعفر (ع) قائمة على سرد محطات

(الشكل٤٥)

لوحة تؤرخ محطات من حياة الأمام موسى بن جعفر (ع) منفذة بألوان مختلفة وبقياس ١٠٠*٧٠ صورت عن اللوحة الأصلية الموجودة في دار المرحوم أبوهوسة –بابل – شارع الري.

حياتية مختلفة ومبينية على الجمع بين الأنشاء المغلق والمفتوح ضمنيا، فالشخصية المحورية في العمل والقائمة على مبدأ التشبيه سالف الذكر ، تحتل مركز العمل البصري ومشكلة داخل مثلث متساوي الساقين ومستقر على قاعدته لتطابق فكرة سكون السجين من جهة، ومن جهة أخرى تمثل العلاقة الروحانية التي تمليها العقيدة الدينية وأرتباط ذات الرسام بها، ولذلك أتخذ من اللون الفيروزي والأخضر صفة لزيها ، مستمداً اللونين السائدين في القباب والمراقد المقدسة ، وعبر أحاطة قمة المثلث بمستطيل أصفر وخطوطاً غامقة متوازية أعطى الرسام شكل السجن ومعناه. لكن الرسام أستغل باحة السجن ووضع فيها منظور آخر وفضاء مفتوح وأدمج من خلاله عدة أماكن وأزمنة ليكمل رواية كان قد أبتدأها من الوسط ، فعمد الى أن يوزع كتله بين اليمين واليسار ، واضعاً خطاً منحنياً بأرتفاع وأنخفاض ثم أرتفاع حدد به وعبر أستخدامه اللون الأصفر طبيعة الأرض الصحراوية ، فحقق عن طريقه تضاداً لونياً بين الأزرق والأصفر والأحمر ، ليعطي وضوحاً لكل المشاهد ، فالجهة اليمنى تمثل مسيرة السجين ، واوسط معلوم ومن ثم النهاية في اليسار، مشهد حمل النعش الى الجسر ، الذي رمز له في أسفل اليسار بوضعه أعمدة متوازية متصلة فيما بينها . أما الفضاء فالرسام أختار وقت الغروب عبر كتلة الشمس الصغيرة وألألوان البرتقالية المصفرة ، ولما لهذا الوقت من وقع في النفوس يؤل بمختلف الأتجاهات وخاصة بالنسبة للعشاق ، وربما أراد أن يعبر من خلاله عن عشقه لموضوع

العمل ويبين مدى تأثره به. مع ملاحظةالعينين الباكيتين في وسط اليمين والتي تحتمل أكثر من تفسير ، فربما هي عيون الرسام ، وقد تكون مرجعيات الفقيد أوغيرها . العمل أجمالاً يوفر متعة جمالية تحمل بين طياتها واقعية السرد وفطرية تناوله ، والعلاقة الحميمة بين ذات الرسام وموضوعه وقد أشارت المحللة النفسية ميلاني كلاينالى (ان كوننا في حاجة الى الحب والرعاية يجعلنا قادرين على وضع أنفسنا مكان الآخرين ، هؤلاء الذين يقدمون الحب لنا، أننا نتوحد معهم وهذه القدرة على التوحد ، من خلال الحب والأهتمام هي العنصر الأكثر أهمية في العلاقات الأنسانية عامة)[1]، كما تشير في موضوع آخر الى أن (الفنان المبدع يفيد تماماً من الرموز ، وكلما كانت هذه الرموز معبرة عن تلك الصراعات بين الحب والكراهية ، بين التدمير والترميم أوالبناء ، بين غرائز الحياة وغائز الموت، أقتربت أعماله من الأشكال الفنية الكاملة)[2].

أن موضوع التذوق في الفنون يحتاج الى التعلم والتدريب ، حتى يمكن أن تكون هناك خبرة تؤدي الى الأحساس بالأشكال والألوان وملمس السطوح والكيان الكلي لأي عمل، الا أن الخبرة الجمعية والمفهوم العام بموضوع الرسوم الشعبية ، تجعل من أي عمل مثار للتساؤل والتوقف عنده نظراً لما يحمله من محتوى، هذا التوقف يؤدي الى تذوق العمل أنطلاقاً من عده يحمل أسساً ذاتية وموضوعية في آن واحد، أذ أن آلية البناء وربط الأجزاء بكلية العمل هو الذي يؤدي الى التطابق بين الأشكال ومحتواها . وكل انسان يتذوق وله متعته الخاصة ، وأي سوء أو ضير أو قبول ورضا في التذوق يؤدي الى أصدار حكماً بجمالية العمل من عدمها ، وبتكرار هذه المواضيع وأستمرار تداوليتها في كل موسم يحيى فيه ذكرى الموضوع يؤدي الى تداولية لهذه الرسوم ، وأثارة ما حولها من مشاكل ترتبط بمحتواها وطريقة بنائها والعلاقة بين الأثنين ، وبالتالي تكون المنفعة ثلاثية الجوانب تحمل في أحد أطرافها ترسيخ العقيدة الدينية المؤدبة لأنتاج الموضوع بالنسبة للوعي الجمعي ، ومن ثم بناء خبرة ذوقية عامة يبنى على أساسها أصدار حكم جمالي يقترب من أكتساب الصدق بعد أتفاق المجموع ، وثالثاً يعطي خبرة لمنفذي هذه الأعمال والوصول بها الى حالة جمالية مستقرة عن طريق التدريب والتطويروالمران وصقل الخبرة.

لقد وضع علماء النفس الكثير من النظريات التحليلية لعملية الأبداع وجمالياتها* ، وقد توصلت المحللة النفسية سيجنال الى أن المتعة الجمالية هي محصلة للعلاقة الخاصة مع العمل الفني، وأذا ما نظرنا الى مجمل العلاقات الرابطة بين الرسوم الشعبية الدينية بمنفذيها ومتلقيها نجد هناك علاقات مختلفة منها عقائدية وأجتماعية وسياسية وأقتصادية ، تلقي بظلالها وتجعل من الرسوم متنفساً يصرخ بداخله المبدع ليعبر عن رفضه أو قبوله لما يحيط به في العالم الخارجي . تقول سيجنال: (أن العالم الداخلي الخاص بنا عندما يكون مدمراً، عندما يكون ميتاً، عندما يكون مفتقراً الى الحب، عندما يتحول الأشخاص الذين أحببناهم الى شظايا ونثار، عندما نصبح نحن أنفسنا في حالة من اليأس والأفتقار التام الى المعنى، حينئذ يكون علينا أن نبدع

---

[1] (١) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، مصدر سابق، ص١٤٧.
[2] (٢) المصدر السابق نفسه، ص١٤٩.
* ينظر عبد الحميد، شاكر: المصدر السابق، حيث أستعرض أغلب هذه النظريات.

عالمنا مجدداً ، أي نعيد تجميع شظاياه وقطعه المتناثرة ، ونبعث الحياة في البقايا الميتة منه، ونعيد أبداع حياتنا من جديد)[1].

المبحث الثالث/ المرجعيات الفكرية لواقعة الطف وأنعكاسها في الرسوم الشعبية:

لغرض تقصي جماليات الرسوم الشعبية لواقعة الطف ، وأنطلاقاً من الآراء المختلفة حول الجمالية ومنها تعريف باومجارتن الذي عرفها بأنها (علم المعرفة)[1]، والتعرف الأجرائي للبحث، فأن الأحاطة بمعرفة خلفيات الواقعة التاريخية ومكانها وشخوصها، والموقف العقائدي منها يؤسس أرضية تفضي الى معرفة أرتباط الفن بالواقعة وآلية التعبير عنها تشكيلياً فأرتباط (الفن بالمكون الجمالي Aesthetic أكثر من أرتباطه بالجمال Beauty بالمعنى الحسي والمكون الجمالي هو ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية خاصة والجمالية عامة)[2]. وعليه فقد تم تقسيم المبحث الى عدة محاور وكما يأتي:

أولاً / الأخبار عن الواقعة قبل حدوثها:

لقد كان حديث مقتل الأمام الحسين (ع) من أسرار الخليقة وودائع النبوات ، فكان هذا النبأ العظيم على أفواه النبيين (ع) دائراً بين أشداق الوصيين وحملة الأسرار، ليعرفهم المولى سبحانه وتعالى عظمة هذا الناهض الكريم ومنته على الجميع بحفظ الشريعة الخاتمة التي جاءوا

---

[1] (١) نفسه، ص ص١٥٠، ١٥١.

[1] (١) هر برت ريد: حاضر الفن، ترجمة، سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣، ص١٢٥.

[2] (٢) عز الدين، إسماعيل: المصدر السابق، ص٢٩.

لتمهيد أمرها وتوطيد الطريق أليها، وتمرين النفوس لها. فيثيبهم بحزنهم وأستيائهم لتلك الفاجعة المؤلمة ، فبكاه أنبياء الله آدم الخليل وموسى (ع)، ولعن قاتليه النبي عيسى (ع)، وأمر بني أسرائيل بلعنهم وقال: (من أدرك أيامه فليقاتل معه، فأنه كالشهيد مع الأنبياء ، مقبلاً غير مدبر، وكأني أنظر الى بقعته وما من نبي ألا وزارها وقال: أنك لبقعة كثيرة الخير فيك يدفن القمر الأزهر)[٣].

يذكر أبن قولويه أن الأمام الحسين (ع) سأل عن أسماعيل الذي ذكره الله في كتابه حيث يقول: (وأذكر في الكتب اسمعيل أنه صادق الوعد) مريم ٤٥، فأجاب (ع) بأنه أسماعيل بن حزقيل النبي ، بعثه الله الى قومه فكذبوه وقتلوه، فغضب الله عليهم ، فوجه سطاطائيل ملك العذاب (ع) فقال له: يا أسماعيل أنا ملك العذاب ، وجهني رب العزة اليك لأعذب قومك بأنواع العذاب أن شئت، فقال له أسماعيل: لا حاجة لي في ذلك، فأوحى الله أليه : ما حاجتك با أسماعيل: فقال يارب أنك أخذت الميثاق لنفسك بالربوبية ولمحمد(ص) بالنبوة ولأوصيائه بالولاية، وأخبرت خلقك بما يفعل بالحسين بن علي (ع) من بعد نبيها، وانك وعدت الحسين أن تكره الى الدنيا حتى ينتقم ممن فعل ذلك به، فحاجتي يارب أن تكر بي الى الدنيا حتى أنتقم ممن فعل بي كما تكر الحسين(ع) ، فوعد الله أسماعيل بن حزقيل ذلك[١].

عن الطبرسي أن الرسول محمد (ص) أستبشر بولادة الامام الحسين (ع) فأخذه وضمه اليه وأذن في أذنه اليسرى وأقام في اليمنى، ثم وضعه في حجره وبكى، فسئل عن بكائه فأجاب: تقتله الفئة الباغية من بعدي ،لا أنالهم الله شفاعتي[٢].

يذكر بن المقرم أن الرسول (ص) أخبر أم سلمة عن مقتل ولده الحسين (ع) في أرض كربلاء وزودها بقارورة تراب وأخبرها بتحول التراب الى دم يوم مقتل الحسين (ع)[٣] . ويذكر أيضا أن الأمام علي (ع) لما مر بكربلاء في مسيره الى صفين نزل فيها وأومأ بيده الى موضع منها فقال : ههنا موضع رحالهم ومناخ ركابهم ، ثم أشار الى موضع آخر وقال: ههنا مهراق دمائهم ، ثقل لآل محمد (ص) ينزل ههنا ، ثم قال: واهاً لك ياتربة ، ليحشرن فيك اقوام يدخلون الجنة بغير حساب ، وأرسل عبرته وبكى، وبكى من كان معه لبكائه، وأعلم (ع) الخواص من أصحابه: بأن ولده الحسين (ع) يقتل ههنا في جمع من أهل بيته وصحبه، وهم سادة الشهداء لا يسبقهم سابق ولا يلحقهم لاحق[٤].

---

[٣] (٣) المقرم، عبد الرزاق: مقتل الحسين (ع)، أنوار الهدى، ط٢، إيران، ١٤٢٤ ه، ص٦٧.
[١] أبن قولويه: كامل الزيارات، دار المرتضويةللنشر، النجف، ١٣٥٦ه، ص ٦٥.
[٢] الطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن: أعلام الورى بأعلام الهدى، دار المعرفة، بيروت، ١٣٧٩ه، ص٢١٧.
(٣) المقرم، عبد الرزاق: المصدر السابق، ص٦٤.
[٤] نفسه، ص٤٢.

مر سلمان الفارسي على كربلاء حين مجيئه الى المدائن فقال: هذه مصارع أخواني ، وهذا موضع ومهراق دمائهم ، يقتل بها ابن خير الأولين والآخرين[٥].

ثانياً/ الأمام الحسين (ع) في القرآن والسنة النبوية:

وهذه محاولة لبيان منزلة الأمام الحسين (ع) وما بلغه من مكانة عظمى لا يبلغها سوى جده (ص) وأبيه وأمه وأخيه السبط والأئمة من ولده (ع)، من خلال الأشارة الى بعض المنطلقات الأساسية التي تبرز مكانته (ع) في الشريعة الألهية ، وبالتالي تحوله الى منطلق تعبيري في الثقافة عامة والفن التشكيلي والأعمال الشعبية خاصة :

أ- في القرآن الكريم:

١- هو أحد أهل البيت (ع) الذين نزلت فيهم الآية الكريمة(أنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا) الأحزاب ٣٣.
٢- هو (ع) أحد الذين ذكروا في آية المباهلة (فمن حاجك فيه من بعد ما جاءك من العلم فقل تعالوا ندع أبنائنا وابناءكم ونساءنا ونساءكم وانفسنا وأنفسكم ثم نبتهل فنجعل لعنة الله على الكاذبين) آل عمران ٦١.
٣- وهو (ع) أحد ذوي القربى في الآية(قل لا أسئلكم عليه أجراً ألا المودة في القربى) الشورى٢٣.

ب- في أحاديث الرسول (ص) :

١- في صحيح الترمذي عن يعلى بن مرة قال: قال رسول الله (ص) : (حسين مني وأنا من حسين ، أحب الله من أحب حسيناً)[١].
٢- عن سلمان الفارسي قال : سمعت رسول الله (ص) وهو يقول: (الحسن والحسين أبناي من أحبهما أحبني، ومن أحبني أحبه الله ، ومن أحبه الله أدخله الجنة، ومن أبغضني أبغضه الله ومن أبغضه الله أدخله النار على وجهه)[٢]
٣- عن البراء بن عازب قال: رأيت رسول الله (ص) حاملاً على عاتقه الأمام الحسين (ع) وهو يقول: (اللهم أني أحبه فأحبه)[٣].
٤- وعن عبد الله بن مسعود قال: أن رسول الله قال في الحسن والحسين (ع) : (هذان أبناي فمن أحبهما فقد أحبني ومن أبغضهما فقد أبغضني)[٤].
٥- وعن الأمام علي بن الحسين (ع) عن أبيه (ع) عن جده (ع) ، أن رسوا الله (ص) أخذ بيد الحسن والحسين (ع) وقال: (من أحبني وأحب هذين وأباهما كان معي ، في درجتي يوم القيامة)[٥].

ثالثاً/ لمعات من فكر الأمام الحسين (ع) :

---

[٥] نفسه، ص٤٣.
[١] الفيروز آبادي: فضائل الخمسة من الصحاح الستة، ج١، ط٤، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت،١٤٠٢ه، ص٢٩٠
[٢] الأصفهاني، أبو الفرج: خلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج٣، ط٥، بيروت، ١٤٠٧ه، ص٥٠١.
[٣] المالكي، أبن الصباغ، الفصول المهمة في معرفة أحوال الأئمة عليهم السلام، منشورات الأعلمي ، بيروت، د.ت، ص١٧١.
[٤] المصدر السابق نفسه ، ص١٧١.
[٥] نفسه ، ص١٧٢.

مصداق على ما يتمتع به (ع) من علو شاهق في مستواه العقلي الذي صقله منهج الله وحدد مساره ومنهجه كونه ربيب مدرسة النبوة، هذا جانب من نشاطاته الفكرية الرائدة التي تجعل من مقامه (ع) ملاذ يلتجأ اليه الناس ومرجعاً يهتدون به:

١- في أصراره على الشهادة في سبيل نصرة الحق وتقويمه لما آلت أله الأمور في ظل الحكم الأموي يقول (ع) : (أن هذه الدنيا قد تغيرت وتنكرت، وأدبر معروفها، فلم يبقى منها ألا صبابة كصبابة الأناء، وخسيس عيش كالمرعى الوبيل، ألا ترون أن الحق لا يعمل به ! وأن الباطل لا يتناهى عنه! ليرغب المؤمن في لقاء الله محقاً ، فأني لا أرى الموت الا سعادة ولا الحياة مع الظالمين ألا برما، وأن الناس عبيد الدنيا، والدين لعق على ألسنتهم يحوطونه ما دارت معائشهم فأذا محصوا بالبلاء قل الديانون)[١].

٢- وقال (ع) يصف الحكم الأموي : (أيها الناس أن رسول الله (ص) قال: من رأى منكم سلطاناً جائراً مستحلاً لحرم الله ناكثاً لعهد الله، مخالفاً لسنة رسول الله (ص) يعمل في عباد الله بالأثم والعدوان، فلم يغير عليه بفعل ولا قول كان حقاً على الله أن يدخله مدخله، ألا وأن هؤلاء قد لزموا طاعة الشيطان وتركوا طاعة الرحمن، وأظهروا الفساد وعطلوا الحدود وأستأثروا بالفيء وأحلوا حرام الله، وحرموا حلاله، وأنا أحق من غيري وقد أتتني كتيكم ، وقدمت علي رسلكم ببيعتكم، أنكم لا تسلموني ولا تخذلوني، فأن تممتم علي بيعتكم، تصيبوا رشدكم، فأنا الحسين بن علي وفاطمة بنت رسول الله (ص) نفسي مع أنفسكم وأهلي مع أهليكم، فلكم في أسوة، وأن لم تفعلوا ونقضتم عهدكم وخلعتم بيعتي من أعناقكم، فلعمري ماهي لكم بنكر، لقد فعلتموها بأبي وأخي وأبن عمي مسلم بن عقيل، والمغرور من أغتر بكم، فحظكم أخطأتم، ونصيبكم ضيعتم، ومن نكث فأما ينكث على نفسه وسيغني الله عنكم)[٢].

رابعاً / السياسة الأموية:

ولغرض التمهيد لأسباب قيام واقعة الطف لا بد من المرور بالسياسة الأموية التي وضعت حداً فاصلاً بين الحق والباطل وكما يلي :

١- أشاعة الأرهاب والتصفية الجسدية لكل القوى المعارضة للحكم الأموي سيما أتباع الأمام علي بن أبي طالب (ع) ومتابعتهم وأسكات كل لسان حر بكل الوسائل، ومن وصية معاوية لأحد قادة جيوشه يدرك فحوى سياسته حيث يقول: (أقتل من لقيته ممن ليس هو على مثل رأيك، وأخرب كل ما مررت به من القرى، وأحرب الأموال، فأن حرب الأموال شبيه بالقتل وهو أوجع للقلب)[١]. وفي وصية أخرى لجميع ولاته في الأمصار: (أنظروا من قامت عليه البينة أنه يحب علياً وأهل بيته ، فأمحوه من الديوان وأسقطوا عطاءه ورزقه)[٢]. وفي أخرى (من أتهمتموه بموالاة هؤلاء القوم فنكلوا به وأهدموا داره)[٣].

٢- أغداق الأموال من أجل شراء الضمائر والذمم أمعاناً في أذابة الشخصية الأسلامية وتمكيناً للسياسة المنحرفة من تحقيق أهدافها ، وقد تم شراء نوعين من الناس:

---

(١) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: تأريخ الأمم والملوك، ج٤، مطبعة الأستقامة، القاهرة،١٣٥٨ه، ص٣٠٥.
(٢) المصدر السابق نفسه، ص٣٠٤.
١ (١) ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج٢، دار الفكر ، بيروت، ١٩٥٤،ص٨٦.
٢ (٢) ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة ، ج١١، دار الفكر ، بيروت، ١٩٥٤، ص٤٥.
٣ (٣) المصدر السابق نفسه، ص٤٥.

أ- الوعاظ والمحدثين والشعراء الذين كان لهم الدور المفضوح في العمالة لمعاوية ومنهم يزيد بن المقفع الذي خطب بالناس أمام معاوية :
أمير المؤمنين هذا ! وأشار الى معاوية .

فأن هلك فهذا ! وأشار الى يزيد.

فمن أبى فهذا ! وأشار الى سيفه [٤].

ب- شراء ضمائر الوجوه الأجتماعية التي يخشى من تحركها ضد الحكم الأموي، وهو أسلوب مارسه معاوية وغيره من ساسة الحكم، حتى صار أحد متبنيات السياسة الأموية في جميع مراحلها وليس أدل على ذلك حين أرسل معاوية الى مالك بن هبيرة السكوتي ألف درهم حين بلغه استياؤه من قتل معاوية للصحابي حجر بن عدي وأصحابه، فما كان من أبن السكوني الا أن أخذ ثمن ضميره وتخلى عن عزمه على التحرك بوجه الظلم والفساد[٥].

٣- العمل على تمزيق أواصر الأمة الأسلامية بأثارة الروح القومية والقبلية والأقليمية بين قطاعاتها المختلفة أمعاناً في ألهاء الأمة في تناقضات جانبية على حساب تناقضاتها الأساسية مع الحكم الأموي الجائر، وذلك في ممارسة أثارة الضغائن فيما بينها كالصراع الذي نشب بين قيس ومضر ، وأهل اليمن والمدينة، وبين قبائل العراقفيما بينها، وأثارة العنصرية عند العرب ضد المسلمين من غير العرب الذين يعرفون تاريخياً بأسم الموالي[٦].

٤- المضايقة الأقتصادية وأسلوب التجويع وهو من أكثر الأساليب الأموية تأثيراً في نفسية الأمة الأسلامية بأذلالها وأشاعة المسكنة في نفوس أبنائها (نزاع ترى فيه تصادماً بين مبدأين متضادين، أحدهما يحرص على أمال الأمة ويريد مصادرة الثروات الضخمة وألغاء الأقطاع والتسوية في العطاء، والآخر يريد أن يقسم أمال الأمة كما يشتهي السلطان وما تقتضيه مصلحته الخاصة)[(١)].

٥- تتويج معاوية لولده يزيد ملكاً على الأمة تحت ظلال الكبت والأضطهاد والأغراء والترغيب، (أعذر من أنذر، أني كنت أخطب فيكم فيقوم القائم منكم فيكذبني على رؤوس الناس، فأقسم بالله لئن رد علي أحدكم كلمة في مقامي هذا لا ترجع أليه كلمة حتى يسبقها السيف الى رأسه، فلا يبقين رجلاً الا على نفسه)[(٢)].

٦- كان معاوية أول من سن سنة التوريث من الخلفاء الأمويين، وهو ما لم يكن معمولا به في الشريعة والسنة النبوية[(٣)].

أخيراً فأن شيوخ بني أمية وصفوا سياستهم بأنفسهم فقد (سأل بعض شيوخ بني أمية ومحصليها عقب زوال الملك عنهم الى بني العباس: ما كان سبب زوال ملككم؟ قال: أننا شغلنا بلذاتنا عن تفقد ما كان تفقده يلزمنا، فضلمنا رعيتنا فيئسوا منا أنصافاً، وتمنوا الراحة

---

[٤] (٤) جرداق، جورج: علي وعصره، ج٤، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٠، ص٤١.
[٥] (٥) شمس الدين، محمد مهدي: ثورة الحسين (ع)، دار الأندلس ، بيروت، د . ت، ص٦١.
[٦] (٦) المصدر السابق نفسه، ص٦٢.
[(١)] الوردي، علي: مهزلة العقل البشري، د.ت، ص٤٩.
[(٢)] جرداق، جورج: المصدر السابق، ص٣٩.
[(٣)] حسن، أبراهيم حسن: تاريخ الأسلام السياسي والديني والثقافي والأجتماعي، ج٢، دار لأحياء التراث العربي ط٧، بيروت، ١٩٦٤، ص٧.

منا وتحومل على أهل خراجنا فتخلوا عنا وخربت ضياعنا فخلت بيوت أموالنا، ووثقنا بوزرائنا فآثروا مرافقهم على منافعنا وأمضوا أموراً دوننا، وأخفوا علمها عنا وتأخر عطاء جندنا فزالت طاعتهم لنا، وأستدعاهم أعادينا فتظاهروا معهم على حربنا وطلبنا أعداؤنا فعجزنا عنهم لقلة أنصارنا)[٤].

خامساً / يزيد بن معاوية :

يزيد بن معاوية بن أبي سفيان وأمه ميسون بنت بجدل الكلبية ، أول من شرب المسكر من الخلفاء، فقد روي عنه أنه كان لا يمسي ألا وهو سكران ولا يصبح ألا مخموراً، فقيل له يزيد الخمور، عرف بتربيته القرود والكلاب، فكان له قرد يكنى بأبي قيس، يحضر مجلس منادمته وكلاب يلبسها الأساور الذهبية[٥].

لعن على لسان رسول الله (ص)، فقد أورد أبن المقرم في مقتله مجموعة من الأحاديث منها:

- رأى رسول الله (ص) أبا سفيان على جمل وأبنه معاوية يقوده ويزيد يسوقه، فقال: لعن الله الراكب والقائد والسائق.
- وفي آخر قال (ص) : لا يزال أمر أمتي قائماً بالقسط حتى يكون أول من يثلمه رجل من بني أمية يقال له يزيد.
- وآخر يقول (ص) : أول من يبدل سنتي رجل من بني أمية يقال له يزيد.
- هلاك أمتي على يدي أغليمة من بني أمية.
- وعن أبي هريرة قال: سمعت رسول الله (ص) يقول : هلكة أمتي على يدي أغليمة من قريش، وكان أبو هريرة يمشي في السوق ويقول اللهم لا تدركني سنة ستين ولا أمارة الصبيان في أشارة الى خلافة يزيد[١].

وعن المؤرخ المسعودي ، كان يزيد صاحب طرب وجوارح وكلاب وقرود وفهود ومنادمةعلى الشراب ، جلس ذات يوم على شرابه وعن يمينه أبن زياد وذلك بعد مقتل الحسين (ع) ، فأقبل على ساقيه فقال:

أسقني شربة تروي مشاشي	ثم مل فأسق مثلها أبن زياد
صاحب السر والأماتة عندي	ولتسديد مغنمي وجهادي

وغلب على أصحابه وعماله ما كان يفعله من الفسوق ، وفي أيامه ظهر الغناء واللهو بمكة والمدينة[٢].

---

[٤] المصدر السابق نفسه، ص ص١١ ،١٢.
[٥] الكوفي، لأبن الأعثم: مقتل الحسين (ع)، أنوار الهدى، ط٢، أيران، ١٤٢٤ه، ص١٩.
[١] المقرم، عبد الرزاق : المصدر السابق، ص٢٦.

ويلخص السيد محمد الصدر(قدس) خلافة يزيد ومنجزات حكمه فيقول:

بدأت خلافة يزيد بن معاوية في أواخر سنة ٦١ ه وأنتهت بهلاكه في النصف الأول من سنة ٦٤ ه وبذلك تكون مدة حكمه ثلاث سنوات تقريباً، أرتكب فيها أبشع وأقبح الجرائم في تاريخ البشرية بشكل عام والأسلامي بشكل خاص، ففي السنة الأولى قتل سبط الرسول (ص) وسيد شباب أهل الجنة (ع) وسبى نساءه وقتل عياله وشردهم وروعهم ومثل بالأجساد الطاهرة فأبان الرؤوس عن الأجساد فحملت فوق الرماح يطاف بها من بلد الى بلد، وبذلك صنع مع آل الرسول (ص) ما لا يصنع مع الترك أو اليهود أو القوم الكافرين، وفي السنة الثانية أقدم على جريمة بشعة لم يرد مثلها في التأريخ ، وهي واقعة الحرة وسميت بهذا الأسم نسبة الى منطقة الحرة التي هي قرب المدينة المنورة وذلك لما أنكر أهل المدينة أفعال يزيد وموبقاته وكيفية قتل الحسين (ع) وأهل بيته ونسائه ، وفعله للمحرمات حتى وصل به الحال الى الزنا بالمحارم، فيقول بن سعد في الطبقات الكبرى ، وأبن الأثير في الكامل : (أن عبد الله بن حنظلة غسيل الملائكة خطب في أهل المدينة خطبة قال فيها فو الله ما خرجنا حتى خفنا أن نرمى بالحجارة من السماء ، أن رجلاً ينكح الأمهات والبنات والأخوات ويشرب الخمر ويدع الصلاة ، والله لو لم يكن معي أحد من الناس لأبليت لله فيه بلاء حسن)، فغضب يزيد من ذلك فأرسل جيشاً مؤلفاً من ثلاثين ألفاً من أهل الشام وعليهم مسلم بن عقبة وقد قال له : السيف .. السيف ، أجهز على جريحهم وأقبل على مدبرهم وأياك أن تبقي عليهم ، فيقع ثلاثون ألفاً من أهل الشام مدججون بالأسلحة الكاملة في أهل المدينة قتلاً وذبحاً ثلاثة أيام ، وخطب مسلم بن عقبة : هذه المدينة لكم مباحة ثلاثة أيام دمائها ونسائها وأموالها، وذكر المؤرخون أنه بلغ عدد قتلى الحرة يومئذ من قريش والأنصار والمهاجرين وأصحاب رسول الله (ص) ألف وسبعمائة ، ومن سائر الناس عشرة آلاف سوى النساء والصبيان. وفي السنة الثالثة فأن خليفة المسلمين يبعث بجيش جرار الى مكة المكرمة لحصار عبد الله بن الزبير فرموا الكعبة المقدسة بأحجار ضخام ونار من المنجنيق حتى حطموها وأحرقوها ولم يبقى منها سوى المدر . وهذه ثلاث سنوات حكمها الطاغية ففعل كل تلك الجرائم وليت شعري لو عاش أكثر من ذلك ما ذا كان يفعل .[1]

وحين يتم أستطلاع ما أنشده يزيد بعد أنتهاء واقعة الطف تكتمل الصورة لدى المتلقي ويسترجع جذور يزيد التربوية والجو العائلي الذي نشأ فيه وبالتالي تتضح أسباب مقت الناس له:

ليت أشياخي ببدر شهدوا	**جزع الخزرج من وقع الأسل**
لأهلوا وأستــهلوا فرحاً	**ثم قالــوا يا يزيد لا تشل**
قد قتلنا القرم من سادتهم	**وعدلنـــــاه ببدر فأعتدل**
لعبت هاشــم بالملك فلا	**خبر جاء ولا وحـــي نزل**

---

(٢)) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين: مروج الذهب ومعادن الجوهر، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص ص٦٧، ٦٨.

[1] (١) الصدر، محمد: أضواء على ثورة الحسين (ع)، مكتبة الشهيد الصدر، النجف، د.ت، ص ص ٦٨، ٦٩.

لست من خندق أن لم أنتقم من بني أحمر ما كان فعـل[٢]

وأشياخ يزيد هم الشجرة التي نصبت العداء للرسالة الأسلامية منذ أنطلاقها، وأرضعوه هذا العداء حتى توج في واقعة الطف. فأبو سفيان حائرا يسأل نفسه (بأي شيء غلبتني ؟ فيجيبه الرسول (ص) : بالله غلبتك يا أبا سفيان)[٣] ، وحين آلت الخلافة الى الخليفة الثالث، سارع أبو سفيان وركل قبر حمزة عم النبي (ص) وهو يقول: (أنهض فقد صار ألينا الملك الذي حاربتنا عليه)[٦] وأضاف يقول لبني أمية حاثاً أياهم للأستئثار بالحكم : (تلقفوها يابني أمية تلقف الكرة، فوالذي يحلف به أبو سفيان ما من جنة ولا نار)[٧]. وحين يتم أستعراض ما آلت أليه خاتمة الطف من قطع للرؤوس والتمثيل بالجثث أمعاناً بالحقد والكراهية فأن التاريخ يعيد نفسه أذا ما رجعنا الى هند بنت عتبة جدة يزيد التي تكاملت الى أقصى حدود التسافل في معركة أحد حين (راحت تمثل بالقتلى، تجدع الآذان والأنوف وتجعل منها قلائد وأقراط متوجتاً مجهودها حين بقرت بطن حمزة عم النبي (ص) وجذبت بين يديها كبده وراحت تلوكه بأسنانها)[٨].

سادساً / أسباب ثورة الطف:

من خلال ما تم أستعراضه للسياسة الأموية وخطب ورسائل الأمام الحسين (ع)، يمكن حصر مجموعة من الأسباب التي أدت الى ثورة الطف، ففي رسالة لأخيه محمد بن الحنفية جاء فيها: (لم أخرج أشراً* ولا بطراً** ولا مفسداً ولا ظالماً، وأنما خرجت لطلب الأصلاح في أمة جدي رسول الله (ص)، أريد أن آمر بالمعروف، وأنهى عن المنكر، وأسير بسيرة جدي وأبي علي بن أبي طالب، فمن قبلني بقبول الحق فالله أولى بالحق، ومن رد علي هذا، أصبر حتى يقضي الله بيني وبين القوم وهو خير الحاكمين)[٩]. وهو بذلك يحدد هدف الثورة ويطبق الواجب المكلف به.

وفي جوابه (ع) الى أمير المدينة الوليد بن عتبة حول بيعة يزيد بين أسباب رفضه البيعة فقال: (أيها الأمير أنا أهل بيت النبوة ومعدن الرسالة ومختلف الملائكة وبنا فتح الله وبنا ختم،

---

[٢] (٢) بارا، أنطوان: الحسين في الفكر المسيحي، دار السرور للطباعة والنشر، أيران، ٢٠٠٤، ص١٢١.
[٣] (٣) جرداق، جورج: المصدر السابق، ص٢٥.
[٦](١) المصدر السابق نفسه، ص٢٧.
[٧](٢) كاشف الغطاء، محمد حسين: أصل الشيعة وأصولها، د.ت، ص١٤٨.
[٨](٣)جرداق، جورج: المصدر السابق، ص٣٩.
* * الأشر : شديد المرح .
** ** البطر: شديد السرور بما عنده من نعمة.
(٤) بارا، أنطوان: المصدر السابق، ص٥٥.

وبزيد رجل فاسق ، شارب الخمر، قاتل النفس المحرمة ، معلن بالفسق، ليس له هذه المنزاة، ومثلي لا يبايع مثله، ولكن نصبح وتصبحون وننظر وتنتظرون أينا أحق بالخلافة والبيعة[١٠].

وبهذا يتحدد أهم سببين لثورة الطف، يضاف اليهما:

١-الأستبداد والأستئثار بالسلطة من خلال نشوء طبقة سياسية متميزة وحزب عشائري متفرد هو الحزب الأموي.

٢- القتل والأرهاب وسفك الدماء.

٣- العبث بأموال الأمة والدولة.

٤- الأنحراف السلوكي الذي دب في الأمة الأسلامية.

٥- غياب القانون وتحكم المزاج والمصلحة الشخصية للحاكم[١١]

سابعاً / الأمام الحسين (ع) وأصحابه بنظر أعدائهم:

تمهيداً لصورتي الجمال والقبح التي أنعكست في الوسائل المعبرة عن واقعة الطف، على أختلافها عن طريق تداوليتها المستمرة منذ أكثر من ألف وثلثمائة عام، لابد من الرجوع الى أفرازاتها النفسية على الناس وتتبع مصادرها. ومن مصادرها ما جاء على ألسنة من قام بفعل القتل ، وبالتالي رسخت صورة الأضداد من ظالم ومظلوم:

أ- فقد أنشد عبد الله بن الحكم أخو مروان حين ورود كتاب عبد الله بن زياد الى يزيد يخبره بقتلهم للأمام الحسين (ع) يقول:

لهام بجنب الطف أدنى قرابة ... من أبن زياد ذي الحسب الوغل
سمية أمسى نسلها عدد الحصى ... وبنت رسول الله ليس لها نسل[٣]

- حدد يزيد بن معاوية سبب رفضه طلب الأمام علي بن الحسين (ع)، أن يخطب في الناس بعد وصول موكب السبايا الى مجلسه فقال: (أنه أن صعد المنبر ، لم ينزل الا بفضيحتي أو بفضيحة آل أبي سفيان ، فقيل له : با أمير المؤمنين وما قدر ما يحسن هذا؟

---

(٥) أبن طاووس، علي بن موسى بن جعفر: الملهوف على قتلى الطفوف، ط٢، دار الأسوة للطباعة والنشر، طهران،٢٠٠١، ص٩٦.
(١) السحار، عبد الحميد جودة: حياة الحسين، لجنة النشر للجامعيين، دار مصر للطباعة، القاهرة، د. ت، ص ص٥٩ ـ ٦٠.
[٣] (٣) الكوفي، أبن أعثم: مقتل الحسين (ع)، مصدر سابق، ص١٦٥.

أجاب أنه من نسل قوم قد رزقوا العلم رزقاً حسنا)[٤].

- أنشد يزيد حقداً وكراهية من آل بيت النبي (ص) حين رأى السبايا والرؤوس على الرماح قال:

ما بدت تلك الحمول وأشرقت تلك الرءوس على شفا جيرون
نعب الغراب فقلت قل أو لا تقل فقد أقتضيت من الرسول ديوني[١]

- أنشد نصر بن خربشة الأبرص الذي ضرب الأمام الحسين (ع) برجله وأخذ يضرب على مذبحه بسيفه ويقول:

أقتلك اليوم ونفسي تعلم علماً يقيناً ليس فيه مرغم
و لا محال لا ولا تأثم أن أباك خير من تكلم[٢]

- أنشد بشر بن مالك حامل رأس الحسين (ع) بعدما وضعه بين يدي أبن زياد الذي أمر بقتله حين قال:

أملأ ركابي فضة وذهبا أنا قتلت السيد المحجبا
ومن يصلي القبلتين في الصبا وخيرهم أذ يذكرون النسبا
قتلت خير الناس أما وأبا[٣]

- عمر بن الحجاج يصف أصحاب الحسين (ع) ويحرض قومه عليهم أذ يقول:

(أتدرون من تقاتلون ؟ تقاتلون فرسان المصر وأهل البصائر، وقوماً مستميتين لا يبرز أحد منكم ألا وقتلوه على قتلهم، والله لو لم ترموهم ألا بالحجارة لقتلتموهم)[٤].

- قيل لرجل شهد الطف مع أبن سعد: ويحك أقتلتم ذرية الرسول؟ أجاب: أنك لو شهدت ما شهدنا لفعلت ما فعلنا، ثارت علينا عصابة أيديهم على مقابض سيوفهم كالأسود الضارية تحطم الفرسان يميناً وشمالاً، تلقي نفسها على الموت لا تقبل الأمان، ولا ترغب في المال، ولا يحول بينها وبين المنية أو الأستيلاء على الملك، فلو كففنا عنها رويداً لأتت على نفوس العسكر بحذافيرها فما كنا فاعلين لا أم لك.[٥]
- كعب بن جابر قاتل برير، (أحد أصحاب الرسول (ص) وخير من قرأ القرآن) أجاب زوجته التي أستنكرت عليه فعل القتل بقوله منشداً:

---

[٤] (٤) المصدر السابق نفسه، ص١٧٠.
[١] (١) المقرم، عبد الرزاق: مقتل الحسين (ع)، مصدر سابق، ص٣٦٧.
[٢] (٢) الكوفي، أبن أعثم: مصدر سابق، ص١٥١.
[٣] (٣) المصدر السابق نفسه، ص١٥٣.
[٤] (٤) المقرم، عبد الرزاق: مقتل الحسين (ع)، مصدر سابق، ص٩٠.
[٥] (٥) المصدر السابق نفسه، ص٩١.

لم تر عيني مثلهم في زمانهم ولا قبلهم في الناس أذ أنا يافع
أشد قراعاً بالسيوف لدى الوغى ألا كل من يحمي الذمار مقارع
وقد صبروا للضرب والطعن حسراً وقد نازلوا لو أن ذلك نافع[٦]

ت-شهادة الشهود:

- قال قسيس مسيحي حين أستفسر عن الرأس المشع نوراً على الرمح، وحين أتاه الجواب أنه رأس الحسين(ع) : (لو كان الحسين لنا لرفعنا له في كل بلد بيرقاً ولنصبنا له في كل قرية منبراً ولدعونا الناس الى المسيحية بأسم الحسين)[٧].
- في مجلس يزيد أعترض رسول القيصر له مستعظماً حادثة القتل فقال: (أن عندنا في بعض الجزائر حافر حمار عيسى (ع) ونحن نحج أليه في كل عام من الأقطار ونهدي أليه النذور ونعظمه كما تعظمون كتبكم، فأشهد أنكم على باطل)[٨].

ثا مناً / المشيئة الألهية لثورة الطف:

أرتبطت ثورة الأمام الحسين (ع) وشخصيته ومبادؤه وبطولته بالألم، والألم بالأمل، والأمل بالأنقاذ، والخلاص النهائي من أجل الأرادة الألهية التي قررت ذلك الألم وتلك الشهادة وذلك الأنقاذ، فجعلت منه (ع) : (وارثاً لآدم صفوة الله، ووارث نوح نبي الله، ووارث أبراهيم خليل الله، ووارث عيسى روح الله، ووارث محمد حبيب الله ووارث علي أمير المؤمنين (ع))[١].

أن جواب الأمام الحسين (ع) لأخيه محمد بن الحنفية حين طلب منه عدم الخروج الى العراق، شاء الله أن يراني قتيلاً ويرى النساء سبايا، لهو تفسير لتلك المشيئة الربانية التي خططت لثورة سيد الشهداء وأجرتها نبوءات على ألسنة الرسل والأنبياء الأطهار وأنزلها وحياً على ذبيحها الذي كان قربانها الرئيسي. هذه المشيئة المقدسة التي جعلت أبراهيم الخليل (ع) يحطم آلهة قومه ويدوسها بقدميه غير عابئ بالنمرود صاحب البطش، وبالنار التي أوقدها لحرقه حياً. وهي المشيئة الألهية التي دفعت بكليم الله موسى (ع) ليقف في وجه فرعون المتأله، ملك النيل والسلطان العريض ويصيح أمامه أنت ضال مضل . وهي مشيئة الله التي دفعت بيحيى (ع) للصراخ في وجه هيرودوس عندما أراد الزواج بأمرأة أخيه قائلاً أنها لا تحل لك، ولما رقصت هيروديا أحدى بغايا أسرائيل قدم لها هيرودوس رأس يحيى (ع) على طبق من ذهب . وهي المشيئة التي رسمت لعيسى (ع) مواقفه وحياته فقال لأحبار اليهود أنتم أبناء الشياطين، رغم علمه أنه سيقتل . وهي المشيئة التي أوحت للنبي محمد (ص) لتسفيه أحلام قريش وسب آلهتهم وحمل الرسالة المحمدية والأندفاع بها مهدداً كسرى وقيصر[٢].

---

[٦] (٦) الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ج٦، مصدر سابق، ص٢٤٧.
[٧] (٧) بارا، أنطوان: الحسين في الفكر المسيحي، مصدر سابق، ص٧٢.
[٨] (٨) المصدر السابق نفسه، ص٧٥.
[١] (١) اتفاق، محمد تقي كريم: طريق الجنان، منشورات دار الثقلين، بيروت، ١٩٨٨، ص٣٢٢.
[٢] (٢) بارا، أنطوان: الحسين في الفكر المسيحي، مصدر سابق، ص٥٩ وما يليها.

وهكذا أتخذ من الألم معنى الشهادة مقدماته المثالية ومؤثراته التاريخية. أن الأعتقاد بأستشهاد الأمام الحسين (ع) في سبيل الحق أرتبط بالوقت نفسه بمكانته ودوره في الشفاعة لمحبيه يوم القيامة، ويظهر ذلك بوضوح في الأدعية والزيارات المخصوصة به (ع)، وبحسب الأحاديث النبوية الشريفة ، فأن النبي الكريم (ص) قال لأم سلمة بأن (للحسين منزلة عالية عند الله لا يصل أليها أي مخلوق، حيث يشفع لشيعته يوم القيامة ويكون المهدي المنتظر من ولده)[٣].

تاسعاً / تمثلات الطف في آداب النخبة وعامة الناس:

شكلت واقعة الطف مادة غنية للكثير من الأدباء والفنانين، على مختلف أختصاصاتهم، فأنتجوا أعمالاً أدبية وفنية لا تخلو من أستقراء لتداولية الواقعة وموروثها الشعبي، فأستوعبوا أبعادها ووظفوها في أعمالهم الفنية، أذ لم تكن عاشوراء مجرد حادثة تاريخية عابرة، وأنما كانت ثورة دينية وسياسية لها أبعادها الفلسفية التي تضمنت مفاهيم وقيم وتقاليد أنسانية عالية، هي أساس تخليدها عبر العصور.

الشاعر محمد مهدي الجواهري ينظم قصيدة شعرية ينقل المتلقي من خلالها الى مكان الضريح المقدس ليمتزج روحياً بما تبثه الزخارف الأسلامية المحيطة به من جماليات، فتخشع النفس لائذة به راكعة ساجدة لربها منذ مئات السنين لأنه المكان الذي فيه يتنفس الأنسان كرامته وحريته:

تلوذ الدهور فمن سجد ... على جانبيه ومن ركع
شممت ثراك فهب النسيم ... نسيم الكرامة من بلقع
وعفرت خدي بحيث استراح ... خد تفرى ولم يضرع
وحيث سنابك خيل الطغاة ... جالت عليه ولم يخشع
وطفت بقبرك طواف الخبال ... بصومعة الملهم المبدع
كأن يداً من وراء الضريح ... حمراء مبتورة الأصبع
تمتد الى عالم بالخنوع ... والضيم ذي شرف مترع[١]

أن الصيغة الأنسانية البحتة التي تمثلت في واقعة الطف من حيث كونها قامت بمشيئة الهية، بكل أسبابها ومقدماتها ونتائجها، شكلت دافعاً ومنطلقاً أساسياً لتمثلاتها في مختلف النشاط الأنساني على أمتداد رقعته الأرضية بأختلاف أماكنها وأستمرارية زمانها، وأن أي نشاط يعتمدها في بنائه لابد وأن يؤدي الى جمال وبنية جمالية لاتحد من حيث التأويل، ذلك لأن أي

---

[٣] (٣) الحيدري، أبراهيم : تراجيديا كربلاء (سوسيولوجيا الخطاب الشيعي) ، مؤسسة دار الكتاب الأسلامي، مطبعة السرور، أيران، ٢٠٠٢، ص٣٠٨.

[١] (١) الجواهري، محمد مهدي: ذكرياتي، ج١، دار الرافدين، دمشق، ١٩٨٨، ص٥٧٣.

مبدع حين يلجأ أليها فهو يخاطب ويستنهض فطرته التي جبل عليها، وبالتالي فهو يحيل شكواه الى الخالق ليستمد منه العون في التغلب على ما يقوض أنسانيته، فيكون الحل الأمثل أن يحتذي بمجريات الطف ويغلف بها مقاصده الباطنية حتى وأن بدت في ظاهرها مسايرة للأوضاع العامة السائدة، وبذلك يتحول نتاجه الى وثيقة أخلاقية تعكس مبادئ وقيم عليا ساعدت بشكل وآخر على نشر ما نادت به الرسالة الأسلامية الخالدة.

في مجال القصة كان جبار ياسين (قد أستهل قصته التي كتبها باللغة الفرنسية – سماء معتمة النجوم – بهواجس قاتمة عن تاريخ العراق منذ عام ٦٨٠- ١٩٩١، وهو تاريخ الشهادة والحزن المستديم، قصة عهود طويلة من الطغيان ولكن بألم واحد . فمنذ خمسة عشرقرناً بدأت مذبحة كربلاء وأنتهت في المكان نفسه حيث لم يزل الدم نفسه يسقي رمال الصحراء، وحيث يعيد الأحفاد والتاريخ نفسه ويتجدد الأنتقام للشهداء الذين تركوا في الرمال دون رؤوس . أنها حكاية يتلاحم فيها العصران مثلما تتلاحم فيها الأرادة والشهادة ويبقى الطغيان والألم وصوت االوطن الجريح يئن جابر ٠٠ يا جابر ما دريت بكربلاء اشصار من شبوا النار)[٢] .

أما في مجال المسرح فقد كان لمعنى عاشوراء حضور كبير نقل عبر عروض مسرحية الى أشكاليات معاصرة كعمل الحر الرياحي لكريم رشيد.

في الفن التشكيلي تحول الرأس المقطوع والكف والفرس والراية والسيف والخنجر الى رموز بارزة في الكثير من الأعمال التشكيلية والتي أستلهمت من واقعة الطف وتم ربطها بقضايا الأنسان المعاصر مما شكلت منطلقات جمالية مهمة في مسيرة الفن العراقي المعاصر منذ الستينات، وكان كاظم حيدر من الرواد في هذا الموضوع، حيث أقام معرضاً خاصاً بواقعة الطف تحت عنوان ملحمة الشهيد، ضمن اللوحات أبيات شعرية أستمدت موضوعاتها من الطف وأستلهمت مادتها من تأريخها والمصورات الشعبية خاصة في أستخدامه لنفس الرموز المستخدمة في الرسوم الشعبية وكما في (الأشكال).

صورت لوحات كاظم حيدر عاشوراء بخيولها ورواياتها وأجسادها بشكل تعبيري، فسجلت تأريخاً مصوراً عن الواقعة.

ونقل شاكر حسن آل سعيد صورة المعركة عبر تصويره لفرس الأمام الحسين (ع) مطعوناً بعدد كبير من السهام المغروزة في جسده، في أشارة الى وحشية القتلة الذين شمل فعلهم كل شيء وكما في (الشكل).

كما كانت الطف موضوعا للكثير من الفنانين العراقيين على سبيل المثال لا الحصر، فيصل لعيبي، صالح الجميعي، رافع الناصري ، ضياء العزاوي، مكي عمران، وغيرهم كثير كما في (الأشكال ٥٥ ،٥٦ ، ٥٧، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١) .

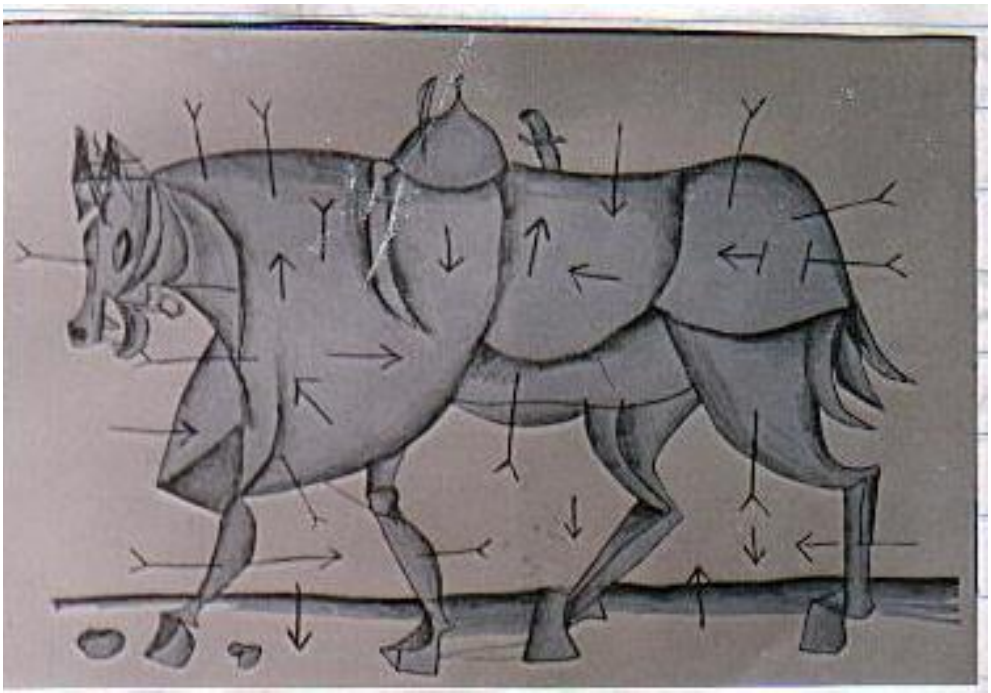
[٢] (٢) الحيدري أبراهيم: تراجيديا كربلاء

من اعمال الفنان كاظم حيدر في المعرض الذي اقيم تحت عنوان ملحمة الشهيد مستوحى من واقعة الطف .

صور فوتغرافية عن اللوحات الاصلية تم الحصول عليها من الفنان سعد اللبان (تشكيلي من

(الشكل ٥٥)

(الشكل ٥٦)

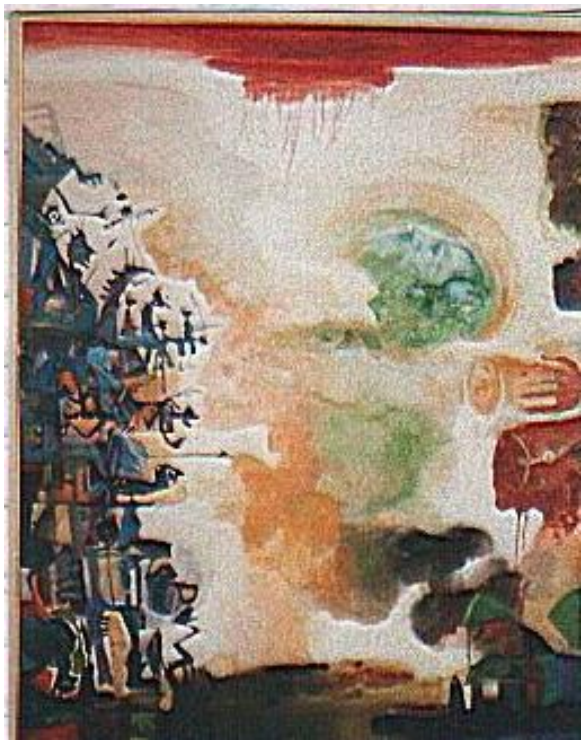


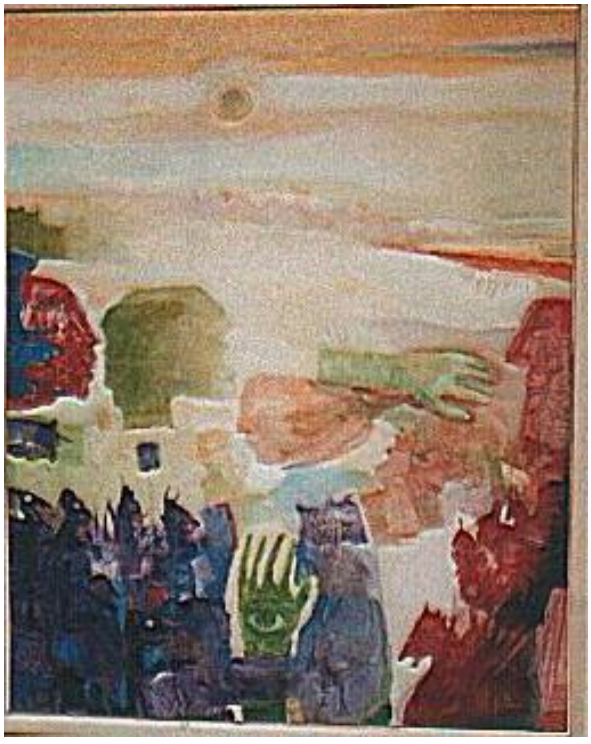
(الشكل ٥٧)

فرس الحسين (ع) تخطيط بالقلم الرصاص من اعمال الفنان شاكر حسن ال سعيد . م/ فنون عربية ع٧ ، ١٩٨٢ ص٧٦ .

(الشكل ٥٨)

من اعمال الفنان ضياء العزاوي ، م / موقع فنانون عراقيون / شبكة الانترنت.





(الشكل ٥٩ ج١) **(الشكل ٦٠ج٢)**

من اعمال الفنان مكي عمران بعنوان ملحمة الفداء منفذة بجزئين عام ٢٠٠٠ ، من ارشيف الفنان .

(الشكل ٦١)

من واقعة الطف للفنان زياد طارق (تشكيلي من محافظة بابل) ١٩٩٩ ، من ارشيف الفنان .

أن أشكال وأساليب الرفض والأحتجاج العلنية التي تلاحظ في مثل هذه الأعمال، ينمو فيها خطاب ملجوم بفعل القوة والسيطرة التي تتطلب من المرء أن ينطوي على ذاته أو على جزء منها، أو أن يتراجع ويختفي في الظل وداخل (حيز آمن) يمكن أن يظهر فيه الخطاب المستتر الذي يساعد على تفتح الذات ثانية، غير أن الخطاب العلني يكون غير مباشر ومشوش أحياناً، الى حد كاف، بحيث يصبح تورية يمكن قرائتها من وجهين، أحدهما واضح وملطف، وآخر مغلق ومخفي، حتى يوفر منفذاً للأنسحاب أمام التحدي المكشوف[١].

وضمن نطاق التمثلات الشعبية لواقعة الطف، فقد تنوعت ضمن نشاطات متعددة، شعرية

(قصائد شعر شعبي) ، ومسرحية (التشابيه)، وفنون تشكيلية (رسوم شعبية)، عبر مشاركة وجدانية تنتقل الذات من خلالها لتتمثل في شخوصها الحرية، والنبل والعظمة والخلاص من الظلم زالجور، وجمال هذه التمثلات بصدقها وعفوية طرحها ذلك لأن الطف وشعائرها هي الممارسة الوحيدة التي يجتمع فيها كل الناس بمختلف تنوعاتهم، وبتجرد كامل عن كل ما يلتصق بهم من ممارسات يومية قريبة أو بعيدة عن الدين، وأحياناً كثيرة تذوب كل المستويات الثقافية والعلمية لتشارك عامة الناس في أحياء ذكرى عاشوراء. ولهذا فأن كل ما يحمله الموروث الشعبي من عادات وتقاليد تخص عاشوراء لا يمكن تغيرها أو تبدلها، حتى وأن تبدلت الأجيال وتغيرت طباعها ومستوى تقدمها العلمي أو الثقافي لأن هذا الموروث ينتقل عبر الأجيال محفوظاً في الشعور واللاشعور، وكل محاولات التطوير التي قد تطرأ عليها تبقى ضمن النكهة الشعبية الخالصة، لأن أسس قيامها ترسيخ العقيدة وقيمها، وهي بالتالي تؤدي وظائف تعليمية ونفعية تعمل على تثبيت العادات والتقاليد والقيم الأخلاقية التي تتمسك بها الجماعة.

---

[١] (١) المصدر السابق نفسه، ص٣٨٩.

من الناحية السوسيولوجية (فأن الموروثات الشعبية هي – فنون محافظة – تعبر عن طرائق عمل وتفكير وسلوك تقليدي من شأنه أن يحافظ على ما تركه الأجداد، ولها أدوات ورموز وأغراض فكرية وعملية نفعية وفنون محافظة، يعني أنها فنون تراثية تحاكي ما قام به الآباء والأجداد وتحافظ عليه من التلف والضياع وتنقله نقلا مباشرا جامدا أحيانا، أو من دون تغير أو تطوير واضح ومستمر ومع ذلك فأنها تتغير ببطء شديد وغير ملحوظ دائما)[٢].

وكثيرة هي الشخصيات التي آمنت بمذهب آل البيت (ع) ونذروا أرواحهم لتمجيد ذكراهم والعمل الدؤب في ديمومة الشعائر الحسينية وأقامتها، ومنهم : (الحاج جواد كاظم)[*]، (الملقب بجواد الشمر) وأكتسب لقبه هذا من ممارسته الطويلة لأعمال التشابيه وأدائه لدور شمر بن ذي الجوشن، يحفظ وقائع المعركة وجغرافيتها، وحين طلب منه أن يخطط أرض المعركة وضع مخططا لها(الشكل٦٢) بيده ولأنه لا يجيد القراءة والكتابة كان يرسم دوائر ويشير الى أن هذا المكان يدل على كذا، (وقد قام الباحث بتسجيل ما يمليه عليه من دلالات)، وفي أجابته عن سؤال حول الرسوم الشعبية التي تمثل الواقعة يقول: كنا نرسم الشخصيات بخطوط بسيطة ونستعين بالخطاطين أو الرسامين الذين لهم موهبة بالرسم ، ومن خلال ما نعرفه عن الشخصيات من الخبرة المتولدة لدينا والمتوارثة وما ينقله قراء المجالس نملي على الرسام ما نريد حتى نتوصل الى شبه مقنع للشخصية المراد رسمها، أو عن المعركة التي تنقل الى اللوحة بنفس الطريقة التي تمثل فيها التشابيه، ويذكر انه كان أحد الرسامين (الشكل٦٣) ويدعى أسد نستعين به لأعداد الرسوم. وغيره ممن لا تسعفه الذاكرة لتذكر أسمائهم، والخلاصة أن هناك فكراً ثم صورة ذهنية تتحول فيما بعد الى نص تشكيلي . مما يعني توفر نسق من العلامات الدالة على أي شخصية عبر صفة عقدية توارثتها الأجيال، لكي تكون علامة أيقونية خاصة تتحول الى رموز تحمل دلالات أضحت مفهومة لدى الجميع بفضل تداوليتها المستمرة.

أن الرسوم الشعبية للواقعة تنحى منحاً تسجيلياً وتحاول ترجمة النصوص والمرويات التاريخية أضافة للدور المهم الذي تلعبه العقيدة الدينية والتي من خلالها يتم الأتحاد الوجداني مع الحدث ولذلك فهي تمثيل لفكرة جوهرية تصاغ بأشكال متعددة قد تكون ظاهرية أو رمزية في أحيان أخرى، ولذلك فأن أصولها لا تحمل تصويراً لنموذج محدد، فهي وأن حاولت الأقتراب من الواقع أفأن واقعيتها في جغرافية أماكنها ومعمارها وأزمنتها المختلفة، ألا أن أشكالها تحتمل التحوير والتطوير تبعاً للأفكار والقيم التي تتضمنها أضافات الرسام بفعل العادات والتقاليد والضواغط الأجتماعية والسياسية والأقتصادية والعقائدية والتي تدفعه أحياناً الى محاكاة الأخرين بفعل التأثر والتأثير وبما يتطابق مع مقاصده، ألا أن وظيفتها الأساسية تبقى ثابتة ومستمرة وهذا هو الهدف الأساس، وبناء على ذلك فأن الرسوم الشعبية الخاصة بواقعة الطف، وأن كانت تحتفظ بسمات الفن الشعبي ألا أنها تجمع في أحيان كثيرة ما بين التعبيرية والواقعية والرمزية في آن واحد، فهي تعتمد على أختيار رموزها من المفهوم العام لمدلولات الرمز . في أحد مواكب العزاء

---

[٢] (٢) نفسه، ص٣٩٢.

[*] * ينظر الملحق (١).

الحسيني* لوحظ أن هناك لوحة كبيرة لرأس مقطوع يقصد به رأس الأمام الحسين(ع) وهي كثيراً ما ترفع في المواكب، ألا أن الأضافة الجديدة هنا هو وضع مجموعة من طيور الحمام البيضاء حول اللوحة ، في أشارة الى المرويات التي تنقل نزول الملائكة من السماء يوم المقتل ، أو الأشارة الى الرويات التي تنقل ان طائر الحمام هو الذي نقل خبر المقتل الى المدينة (ولذلك يسمى طائر الحمام شعبياً بحمام الحسين)، ولكون المفهوم الجمعي لحركة الملائكة عن طريق الأجنحة، وأنها أنوار ساطعة وضعت الحمائم حول اللوحة، وبالتالي أنعكست هذه الصورة الرمزية الجميلة في الرسوم المعبرة عن الواقعة، ومن هنا يبرز الدور الأجتماعي للنماذج الرمزية في الرسوم الشعبية وقد حدد (الدور الأجتماعي للنماذج بأعتباره – المستوى الأول للتجريد- حيث يمكن للملاحظ الخارجي أن يرى قيام النماذج والأدوار من خلال الظروف العينية الملموسة لعدد محدد من الأشخاص والجماعات، حيث تسمح الثوابت والتكرارات والتشابهات التي يتم ملاحظتها في وقت محدد من الزمن بأستخلاص طبيعة القوالب أو النماذج التي يستلهمها مثل هؤلاء الأشخاص. لكن القوالب والأدوار التي يكشفها البحث، يمكن أعتبارها بالتالي، مثل التعبير أو الرمز أو التظاهر والتي يدعوها (جورج جريفتش) هبوط الى العمق أي التعمق داخل وعي الأفراد وداخل الواقع الأجتماعي وهذا التعمق يمثل المستوى الثاني من التجريد والذي يكون وراء أسس وأدوار تقوم عموماً وراء بناءات من التعبير الرمزي ، وهذا الوصول للعمق الموازي للمستوى الثاني من التجريد يدعى عالم القيم)[1] .

أن أرتباط الرسوم الشعبية لواقعة الطف بالأفكار والمعاني والمعتقدات الجمعية من جهة، والحاجات الأجتماعية – النفسية التي يريد أشباعها الرسام والجماعة الأجتماعية التي ينتمي أليها من جهة أخرى، هو الذي يبرز قيمها الجمالية، (وقد أكد عالم الأنثروبولوجيا الحضاري ميلمن، بأن الخصائص الحضارية والثقافية والتراثية هي التي تقرر التقييم الجمالي لأي عمل فني ولما كانت القيم الجمالية نسبية في المكان والزمان، فأن أعمال هؤلاء تصبح جميلة في عيون أصحابها ومحبيها)[2]، على أن هذا الأرتباط لا يلغي دور الرسام الشعبي في تكوين قيماً جمالية ترسلها أبداعاته، فعلى الرغم من أن كل أنتاج خاص بالواقعة غايته الأساسية هي خدمة قضية الطف بصيغة أو أخرى ألا أن العمليات التنظيمية البنائية للأعمال وطبيعة الأنتقاء القصدية للأشكال التي تتوافق مع المضمون، وما يقوم به من عمليات ترميزية يؤدي الى قيم جمالية أخرى كان قد أصطلح عليها بالقيم الموضوعية. ولذلك تنوعت الرسوم في كيفية أنشائها وأشكالها ورموزها، بأختلاف أسلوب التعبير وكل ما يتضمنه من أيقاع وعلاقات. ولذلك فأن من خصوصية الرسوم الشعبية الأتحاد بالمجموع، هذا الأتحاد الذي أدامها وأدى الى أزدياد تعلق الناس بها بأعتبارها(أيقون) يرسخ العقيدة. والألتزام بها، ألتزام بفضيتها ومناصرتها، ويقلل من أهمية ما يثار من حولها من شبهات، ذلك أنها لا تحاول الأقتراب من الشبه الشكلي قدر أقترابها من تمثيل الجوهر، والدليل أرتباط رموزها بمجاورات ترتبط فيما بينها بعلاقات حميمة

---

* * عاشوراء ٢٠٠٤، حيث لوحظ العمل في موكب عزاء الفاطمية – حلة – شارع أبو القاسم.

[1] (١) عبد الهادي، عبد الرحمن: سحر الرمز – مختارات في الرمزية والأسطورة- ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٤، ص١٣١.

[2] (٢) الحيدري، أبراهيم ، مصدر سابق، ص٣٩٤.

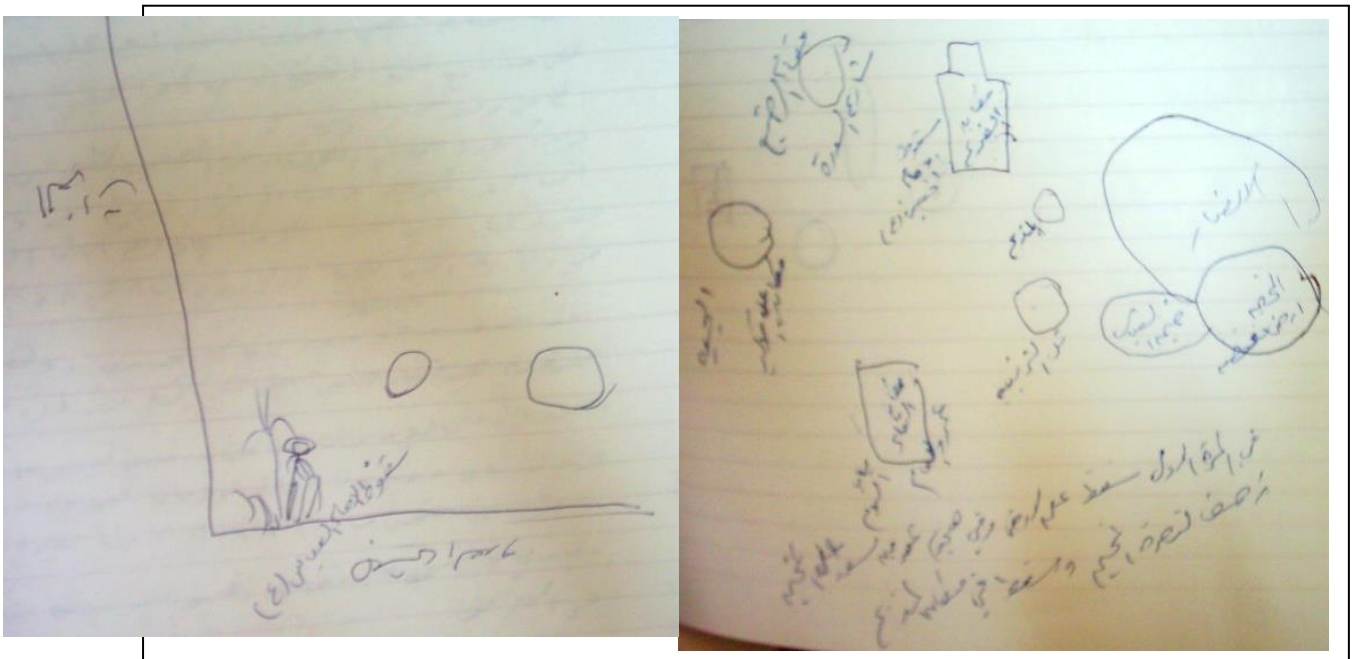
تؤدي مهمة الفهم والأدراك، (فكل الرموز الأجتماعية لا تمتلك رابطة ميثاقية مع مدلولها، أي ليس من الضروري أن يكون لكل رمز علاقة أبدية مع مدلوله، وهذا يستدعي ضرورة دخول عنصر آخر ليكتمل الرمز: وهو وجود شفرة تحدد العلاقة بين الدال والمدلول، ويجب أن تكون هذه الشفرة معروفة ومتعلمة من قبل الأشخاص الذين تتعلق بهم الرموز لكي يكون لها دلالة)[1] . وعليه فأن عملية الأبداع فيها تؤدي الى أبداع أشكالاً تعبيرية جديدة تؤدي دورها ووظيفتها الأساسية.

أن الشكل التعبيري يؤكد التحليل الوظيفي للدلالة حتى يتم أبراز دور الأنفعالية في التبدلات المستعاضة فيحمل وظيفة ثنائية: فهو أداة أتصال ووسيط تعبيري في نفس الوقت، فلكل أنفعال عنيف غلبة للغضب، أو الحب، أو الحماس، فتتشابك الأشكال حتى يتغلب الشكل الموازي للأنفعال، وبناء على ذلك يبدأ العشق والألهام منبعاً للأسلوب التعبيري . أن الشكل الجديد رمز يحمل دلالة الموضوع، وهو يقوم مقامه، لا بالمماثلة وأنما بالأيحاء، أن العلاقة بين الدال والمدلول تقوم على مبدأ الربط بينهما، وحين يوضع الدال فأنه يحمل مشاعر وعواطف وتصورات فكرية محسوبة، تقوم على محاكاة متعددة، منها محاكاة بنائية: وفيها يبنى هيكل اللوحة أو يعكس بناؤه مراحلها، فيأتي البناء حاكياً مدلوله بقالب بصري محسوس، وثم المحاكاة التعاملية وفيها تتعامل دلالات الرموز بمرموزها، وحين ذاك تؤدي الرموز في مخزونها الدلالي وظيفتها التواصلية وتبقى المحاكاة قائمة سواء ظهر الأنسجام كلياً بين الدال والمدلول أو أقتصر على جزء من مركبات الدال فحسب ومن ثم يتم تجاوز الرمز كشكل عندما يتم التفاعل مع صلب الخطاب[2].

---

[1] **(١) عبد الهادي، عبد الرحمن: سحر الرمز، مصدر سابق، ص١٣٤.**

[2] **(٢) المصدر السايق نفسه، ص ص٦٢-٦٥.**



(الشكل ٦٢)

مخطط واقعة الطف حسب رؤية الحاج جواد كاظم .

(الشكل ٦٣)

رسام شعبي (يدعى اسد) امام لوحته ، صورة فوتغرافية من ارشيف الحاج جواد كاظم .

مؤشرات الأطار النظري:

شكلت الفنون أحد الركائز الأساسية التي من خلالها أستطاع الأنسان أن يعبر عما يجول في خلده من تصورات تفسر العلاقة بينه وبين العالم المحيط به، هذه العلاقة التي بنيت من خلال تصوراته العقائدية عن الوجود والبحث الدائم عن جواب لسؤال مفاده ما الأنسان وكيف وجد وماهي علاقته بمحيطه الخارجي والسماء ؟ ومن خلال ذلك تكونت التصورات العقائدية التي لازمت تطور الأنسان الأجنماعي والأقتصادي والثقافي، وبالتالي تطورت نظرته للسماء عبر مختلف العصور ، أشاح عنها المبحث الأول وتم بيان العلاقة ما بين انتاجه الفني وعقيدته وكما يلي:

١- حين لم يشغل الأنسان ألا البحث عن قوته وأنتقاله من كهف لآخر، وظهور قوى بدت مؤثرة في حياته أته سلوكه الفني للبحث عن المقدس عبر ممارسات سحرية تشاكلية وطقوس وتعاويذ حاول من خلالها السيطرة على المجهول، فأنتج رسوم الكهوف والأحتفالات الطقسية وأتجه نحو الطواطم كآلهة يتعبدها.
٢- وحين أستقر الأنسان وقل مجهود البحث أو السعي للحصول على القوت ونحوله من مستهلك الى منتج، أتسع نطاق تفكيره ورؤيته للكون وأزداد تأمله للحياة، فأزدادت مقدساته وأتسعت رؤيته الفنية في التعبير عن عقائده الجديدة فتحولت طقوسه الى ما يؤثر في حياته من عوامل طبيعية طمعاً لأسترضائها فمال لآلهة المطر،الشمس، القمر، الرعد، وأتجه الى الآلهة الأم، وأسس لعمارته المقدسة الأولى عبر المنهيرات، وبدت تمثلاته الفنية تحمل رموز تفسر عقائده الدينية وكما توضحه الأشكال(
٣- كل تطور فكري وعلمي يصحبه تطور في السلوك الفني لأحتضان العقيدة الدينية الباحثة دوماً عن المقدس والمجهول وهذا ما بدى واضحا في الحضارة العراقية القديمة التي أنتجت فنونا لا تخلو من أسس فلسفية عبر ما تضمنته منتجاتها الفنية من رموز تعبر وتشير الى المفهوم العقائدى عن الوجود فأتضحت في الصناعات الفخارية والفنون النحتية أضافة لما أنتجته من رموز للآلهة المتعددة والتي بنيت أشكالها على أسس عقائدية كما توضحها الأشكال( )، ومن ثم الأسلوب البنائي الجمالي الذي عبر عن عقيدة الخلود كما في الأعمال النحتية ومنها الأشكال
٤- في حضارة وادي النيل وتحت ضغط عقيدة البعث أتجهت الفنون الى تمجيد المتوفى ومقابره فأنتجت الأهرامات ومالت الى توفير أجواء روحية تهيء لحياة ما بعد الموت، وتلبي متطلبات العفيدة الدينية ، وأتحه الرسم والنحت الى بناء أشكال تحاول الوصول الى التطابق في الشبه والتمثيل الواقعي من خلال الأهتمام بتفاصيل الوجه ودقة صفاته مع عدم الأهتمام بتفاصيل الجسم الأخرى وكما توضحت في الأشكال
٥- سلوك البنية الشكلية في الرسم والنحت لتطابق المضمون الذي تحمله، وتعبئتها بالرموز والعلامات وفقاً لما تتطلبه العقيدة الدينية ، وكما بدى واضحاً في الفنون الهندية والصينية التي حولت الأساطير الى لوحات فنية عقائدية.
٦- حين أجابة الأديان السماوية على تساؤلات الأنسان الوجودية أتجهت الفنون الى الفلسفات الدينية الجديدة وأصبحت مهمتها ترسيخ العقائد الدينية ورسم العلاقة ما بين الأنسان وخالقه في محاولة للوصول الى الجمال المطلق عبر تجلياته في الجمال الأرضي

فأنتجت أساليب فنية خاصة كما في الفنون المسيحية و الأسلامية التي أنتجت بنية تكوينية وجمالية خاصة منطلقها الأساسي العقيدة الدينية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١ـ مجتمع البحث.
٢ـ عينات البحث وكيفية اختيارها.
٣ـ منهج البحث.
٤ـ أدوات البحث.
٥ـ صدق الأداة.
٦ـ ثبات الأداة.
٧ـ الأدوات الإحصائية.
٨ـ تحليل العينات.

أولاً / مجتمع البحث:

لا يمكن حصر مجتمع البحث بصورة رقمية محددة لسعة الرقعة الزمنية والمكانية، ولعدم وجود أرشيف خاص بالرسوم الشعبية لواقعة ألطف أو متحفاً متخصصاً بها، مما حدا بالباحث إلى التفتيش عن الأعمال في الأماكن التي تتواجد فيها، ولا سيما الأماكن المقدسة

والتي تكثر فيها الرسوم قبل وأثناء أحياء الذكرى السنوية لعاشوراء ومنها: كربلاء – النجف – الكاظمية- إضافة إلى محافظة بابل، وقد تم تحديد أطار المجتمع بما يلي:

١- الرسوم الشعبية التي تناولت واقعة ألطف.
٢- الرسوم الشعبية التي تناولت أحداث محددة من الواقعة.
٣- الأعمال الشعبية التي تناولت أحداث مرتبطة بالواقعة.
٤- الرسوم الشعبية التي تناولت شخصيات الواقعة.

وقد تم استبعاد الرسوم غير الصالحة نتيجة لعدم وضوحها أو لكونها تمتاز بالتقاليد الأكاديمية التعليمية.

ثانياً / عينات البحث وكيفية اختيارها:

بالنظر لعدم توافر تقدير كمي لمجتمع البحث، فقد تم اختيار عينة استطلاعية ممثلة لحدود وإطار مجتمع البحث وكان مقدارها (٦٠) عملاً شعبياً ومن ثم تم اختيار (١٥) عملاً كعينة أساسية منها وبطريقة قصدية والتي تستوفي أطار المجتمع.

ثالثاً / منهج البحث:

أستخدم الباحث المنهج التاريخي في تقصي الواقعة ومرجعياتها، والمنهج ألوصفي التحليلي في تحليل العينات.

رابعاً / أدوات البحث:

أعتمد الباحث على الأدوات التالية:

١- الملاحظة للأعمال الشعبية الخاصة بواقعة ألطف والتي تم الحصول عليها عن طريق البحث والتفتيش.
٢- المقابلة الشخصية لبعض المهتمين بشعائر الواقعة والتي تضفي إلى زيادة المعرفة بأصول بعض الأعمال الشعبية عن الواقعة، وأثر (التشابيه) على طبيعة رسم الصورة الشعبية الممثلة للواقعة.
٣- أعتمد الباحث بغية الوصول إلى تحليل العينات، بناء استمارة للتحليل تتضمن مجموعة من الفقرات التي تم أعدادها بناء على ما قام به من استطلاع لمجتمع البحث وما حصل عليه من مؤشرات الإطار النظري والتحليل القبلي لبعض العينات، وكذلك استطلاع آراء

السادة الخبراء* حول أفضل صيغة يمكن توضيفها باستمارة التحليل وبذلك ظهرت الأداة بصيغتها الأولية.

خامساً / صدق الأداة:

صدق الأداة يعني أن فقراتها تقيس ما وصف به لقياسه[1]، وتعني أن الفقرات مناسبة للغرض الذي وضعت لأجله[2]. وعليه تم حساب الصدق الظاهري للأداة عن طريق عرضها على لجنة من السادة الخبراء* من مختلف اختصاصات الفنون التشكيلية والمسرحية، وذلك لإبداء آرائهم في بنائها الأولي ومدى ملاءمتها لهدف البحث وسلامة صياغتها، حيث تم الأخذ بملاحظاتهم وآرائهم وأجراء التعديلات اللازمة لتحصل الأداة على نسبة أتفاق ٨٥ % حسب معادلة كوبر Cooper وبهذا تكون الأداة قد اكتسبت صدقاً ظاهرياً، وأصبحت في صورتها النهائية**.

سادساً / ثبات الأداة:

تم العمل على استخراج ثبات الأداة عن طريق التحليل مع محللين خارجيين* وإعادة تحليل الباحث مع نفسه بفارق زمني مقداره أسبوعان وتطبيق معادلة سكوت Scoot ظهرت النتائج وحسب الجدول التالي:

---

* * السادة الخبراء: ١- أ د مكي عمران راجي ٢- أ د عاصم عبد الأمير ٣- أ د عبد الحميد فاضل
٤- أ ضاري مظهر ٥- أ د عارف وحيد ٦- أ م د فاخر محمد حسن
٧- أ م د عباس نوري ٨- أ م د كاظم نوير ٩- أ م د محمد أبو خضير
١٠ - د كامل عبد الحسين ١١- د باسم العسماوي.

[1] (١) أحمد، محمد عبد السلام: القياس النفسي والتربوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص١٧٩.
[2] (٢) الغريب، رمزية: التقويم والقياس النفسي والتربوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص٦٨.
* (*)ينظر الملحق(٣).
** ** ينظر الملحق(٤).
* المحللون : مدرس مساعد محسن رضا محسن فنون تشكيلية – رسم- كلية الفنون الجميلة- بابل.
مدرس مساعد شوقي مصطفى فنون تشكيلية – رسم- كلية الفنون التشكيلية- بابل.

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
١	الباحث مع نفسه	%٨٠
٢	بين المحلل الأول والباحث	%٧٥
٣	بين المحلل الثاني والباحث	%٧٧
٤	بين المحلل الأول والثاني	%٧٣

وبذلك استكملت أداة التحليل صلاحيتها المنهجية وأصبحت جاهزة للتطبيق، وتم استخدامها لتحليل عينات البحث للمدة من ٢٠٠٦/١/١٥ لغاية ٢٠٠٦/٢/١٧.

سابعاً / الأدوات الإحصائية:

تم استخدام الوسائل الإحصائية التالية:

١- معادلة كوبر Cooper[(١)] واستخدمت في حساب صدق الأداة حسب أتفاق الخبراء:

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times ١٠٠$$

حيث Pa= نسبة الاتفاق.

Ag =عدد مرات الاتفاق.

Dg =عدد مرات عدم الاتفاق.

٢- معادلة سكوت Scoot [١] واستخدمت لحساب أداة التحليل:

$$Po - Pe$$

---

(١) Cooper,Johno;Measurement and Analysis of Behavioral Teachings,Columbus,ohio chast,Emerrill,١٩٧٤, p.٣٩.

[١] (١) Ober, Richard, L, andal; Systematic observe atonal of teaching, An inroouction Analysis of in strumcntal starleye Appeal Englewood cliffs, H, tprentico- Hall, ١٩٧١, p.١٢٥.

$$N = \frac{\quad}{1 - Pe}$$

حيث N = معامل الثبات.

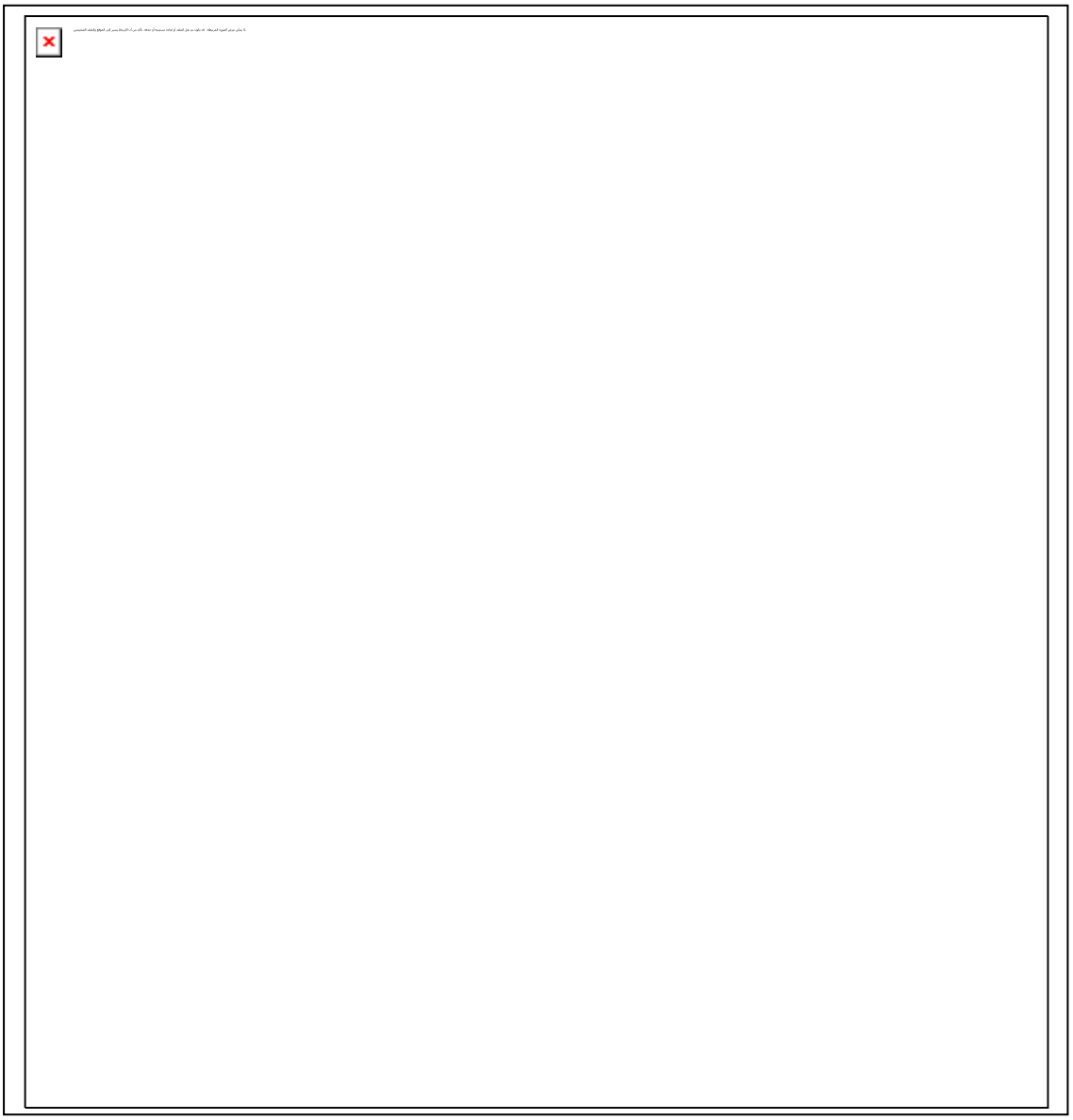
Po = مجموع الاتفاق الكلي بين الملاحظين.

Pe = مجموع الخطأ في الاتفاق.

ثامناً / تحليل العينات:

العينة (١) واقعة ألطف.

فوتغراف عن اللوحة الأصلية، تم الحصول عليها عن طريق أحد باعة الصور الفوتوغرافية في أسواق محافظة النجف.



يتكون العمل من دائرة كبيرة شغلت معظم السطح التصويري، ضمت بداخلها مجموعة من الدوائر المرتبطة بالدائرة المركزية، والتي ضمت عنصر السيادة فيها فأنتج التكوين وحسب المخطط(٣) عشرة دوائر ضمت بداخلها مجموعة من المشاهد التي تعبر عن واقعة ألطف.إضافة إلى استغلال الرسام الشعبي للأركان المتبقية خارج محيط الدائرة الرئيسية والتي ضمنها مشاهد أخرى قبل الواقعة وما بعدها.

فعبر استعارته للبنية الزخرفية في الفنون الإسلامية بكل ما تحمله من جماليات فكرية وتأويلية، أعاد الرسام صياغة البنية المكانية لواقعة ألطف، بسلوكه سلماً أدائياً تعبيرياً لطرح هذه الصيغة الجمالية مبتعدا عن التمثيل الواقعي لجغرافية الواقعة. وقد أعتمد الرسام بشكل أساس على الخط لبناء هيكل اللوحة العام بتشكيلات دائرية وبحركة حلزونية مستمرة لا تتوقف إلا في المركز كدلالة للطواف حول الجليل، مستحضراً العلاقة الرابطة بين السماء والأرض ودرجات ارتقائها للوصول إلى الجمال الإلهي (الله – الملائكة – الأولياء – العلماء والحكماء – المؤمنين)، مستعيضاً عن امتداد الخطوط المدركة ذهنياً في الزخارف الإسلامية باعتبارها فيض جمالي عن مطلق الجمال بحضور تمثلا ته في الأرض، فأغلق الرسام شكله الزخرفي كحد أو أطار ليظهر العناصر الرؤيوية المركزية أو السيادية، مما أدى إلى استقرار الهيئات المقدسة في المركز كضاغط ديني وعقائدي كتلة واحدة بنفس الشكل والحجم كدلالة للامتداد ألتكليفي الإلهي لرسوله (ص) إلى وليه وهكذا كنسغ صاعد كل يسلم ما عنده إلى من يليه، فمثل مدلولاتها أو رموزها عبر تقسيمه لكلية الكتلة ووحدانية نسقها ولونها المرمز إلى ثلاثة عشر جزء دلالة عن (الرسول (ص) والأئمة الأثنى عشر(ع)) وبحمولة فكرية أخرى تؤكد عظمة الحادث (الواقعة) وقدسيته، ثم الانتقال إلى أبراز محور العمل بواقعية الحدث عبر ربطه بما يجاوره من علاقات رمزية يستدل عليها تحت الضغط السردي للواقعة، وصولاً لمحاكاة المفهوم الجمعي عبر ولادة الأشكال من رحم مضامينها (شخصية الأمام الحسين ع وفرسه وجيوش الملائكة والجان)*.أما عن كيفية صياغة الرسام للرمز المقدس، فقد سلك الرسام أسلوباً باعتماده الخط لتشكيل هيئة إنسانية، عمد إلى تعمية ملامح الوجه تحت الضاغط العقائدي وأحاطتها بهالة مع وضع غطاء الرأس (العمامة) الإسلامي

* * ينظر الملحق (٢) الفقرة (٦).

وحضور اللون الأخضر الذي يرمز لآل البيت(ع). ولغرض أبراز فكرة الحدث الرئيسة (حادث القتل وأداته)، صاغ الرسام بنية تكوينية زخرفية مستوحاة من مقابض السيوف عامداً إلى تكرارها بشكل منظم لبيان القصدية والتنظيم والتخطيط للقتل، واضعاً رمزاً واحداً (الوردة الحمراء) يتكرر على كل مفردة منها (المقابض) في أشارة إلى المقتول بدلالة اللون الأحمر، مكوناً منها ونتيجة لاتصالها وإتحادها فجوات دائرية مفتوحة للداخل (المركز) ضمت بداخلها مجموعة من مشاهد المعركة والتي تتصل بشكل أساس بالشخصية المحورية، يمكن قراءتها من خلال ما تحمله من أشارات مدركة وفقاً لتاريخية الواقعة وتداو ليتها المستمرة، والتي أشار إليها الرسام بالشكل العام المستمد من شكل آلة الزمن (الساعة)، والمشاهد ضمت وحسب المخطط السابق ما يلي:

١- مشهد ضم شكل أنساني على فرس بمجاورة راية وطفل وقربة وهي دلالات تشير لشخص الأمام العباس بن علي بن أبي طالب (ع).**
٢- مشهد تكرر في جهتين متقابلتين نفذ بعفوية وبساطة عبر وجود شكلين مقدسين بدلالتهما مع فرسين بحجم كبير وصغير في أشارة لمقتل علي الأكبر (ع).***
٣- مشهد استشهاد الطفل الرضيع**** ، ويلاحظ فيه أبراز النقيضين السياديين عبر استخدام رمزي اللونين الأحمر والأبيض وسيادتهما على الجو اللوني العام في المشهد لإظهار قائد الجيش (عمر بن سعد) وشخص الأمام الحسين (ع) .
٤- مشهد يمثل نهاية الواقعة (مقتل الأمام ع) رمز إليه بكتلة بيضاء منثور عليها عدة بقع حمراء (طعنات السيوف) بمجاورة عدد من الكتل البشرية (العدو).
٥- مشهد يمثل أشكال نسائية وخيام وعودة الفرس إلى المخيم.
٦- مشهد يمثل شكلاً مقدساً بمجاورة الأطفال والنساء في أشارة للتوديع قبل بدء المعركة.
٧- مشهد يمثل حمل الجريح إلى المخيم.

وبذلك يكون الرسام قد أظهر ثمانية مشاهد جميعها على علاقة مباشرة بالشخصية المحورية في العمل (عنصر السيادة) من حيث النسب، والرقم ثمانية من مضاعفات العدد (٣٢) في أشارة إلى عدد الذين استشهدوا في واقعة ألطف من أبناء أبي طالب يضاف لهم الأمام الحسين (ع) ليصبح المجموع (٣٣) شهيداً[١].

وبغية استكمال دراما المشهد صاغ الرسام إطارا داخلياً أحاط به مجموعة المشاهد الجانبية والمركزية وفق صياغة هندسية منظمة ومتكررة ومتوالية بأشكال سداسية الأضلاع تومي بحركة مستمرة وضع في داخل كل منها أسماً لأحد أنصار الأمام (ع)، بالاستعانة بأحد أنواع الخطوط التي تحتمل الزخرف والتنميق (الثلث المركب)، مما أعطى بعداً جمالياً لبلوغ وحدة

** ** ينظر الملحق(٢) الفقرة (١).
*** *** ينظر الملحق (٢) الفقرة (٣).
**** ينظر الملحق (٢) الفقرة (٤).
[١] (١) عن موقع الكوثر في شبكة الأنترنت وتحت عنوان أحصاء عن ثورة كربلاء يورد أن الذين أستشهدوا في الطف من أبناء أبي طالب هم : الأمام الحسين (ع)، أولاد الأمام وعددهم (٣) ، أولاد الأمام الحسن (ع) وعددهم (٤) ، أولاد الأمام علي (ع) وعددهم (٩) ، أولاد عقيل أبن أبي طالب (ع) وعددهم (١٢) ، أولاد جعفر بن أبي طالب وعددهم (٤).

التكوين، وبالتالي وحدة أو توحد الأنصار بقائدهم، فالرسام سعى في سرده للواقعة بالتنقل ما بين الرمزية والواقعية التعبيرية، مع ملاحظة أن عدد الأشكال الهندسية بلغت تسعة وثلاثين شكلاً بجمعها مع العدد (٣٣) سالف الذكر يصبح المجموع (٧٢) ليرمز بالتالي إلى عدد الرؤوس التي حملت على الرماح في نهاية الواقعة على بعض الروايات.

ولما تتسم به الصورة الفنية الأسلاميةمن سمات فنية وكراهة للفراغ، فأن الرسام أستغل سطح اللوحة لجانبين هما:

١- الامتداد الزخرفي، حيث عمد إلى تكرار وحدات زخرفية في فضاء اللوحة خارج الإطار الدائري.
٢- عمد إلى استغلال الأركان الأربعة بوضعه لرموز تشير إلى حوادث تاريخية تسبق الحادثة بزمن طويل وبأمتداد المشيئة الإلهية (الركنين العلويين)، أما في الركنين الآخرين فوضع مشاهد تشير إلى ما بعد الحادثة .

ففي الأول (العلوي) يدلنا الشكل الإنساني ممسكاً بالكبش إلى أن المقصود به هو تمثيل (خليل الله إبراهيم ع) يقص رؤياه بذبح ولده إسماعيل (ع)، وفي الآخر أمر الله في فدائه بالكبش وإبقاء هذا القربان مخصوصاً بالإمام الحسين (ع) يوم ألطف. حيث نادت السيدة (زينب الكبرى ع اللهم تقبل منا هذا القربان).

في أسفل اللوحة وضع الرسام شكل الأسد وشخصين يحملان جثة في أشارة لبني أسد ودورهم في مدفن الشهداء، والرمزين المقدسين بدلالة بنائها يشيران إلى والدي الأمام (ع). وفي الجانب الآخر وضع مجموعة من الجثث وأشكال نسوية ليشير إلى عودة السبايا من الشام مروراً بكربلاء لدفن الشهداء.

أن مرويات الواقعة عن أحوال الدنيا * بعد مقتل الحسين (ع) شكلت عامل ضغط على الرسام لأن يجعل المنظور اللوني العام للعمل (جو العمل) يسوده اللون البني الغامق تعبيراً عن الحزن، مستخرجاً منه تدرجات لونية منسجمة ما بين الأحمر والأصفر ومشتقاتهما لتشترك مع الخط في أبراز الأشكال السيادية في العمل مع ملاحظة التناوب بين الغامق والفاتح في أظهار الشكل.

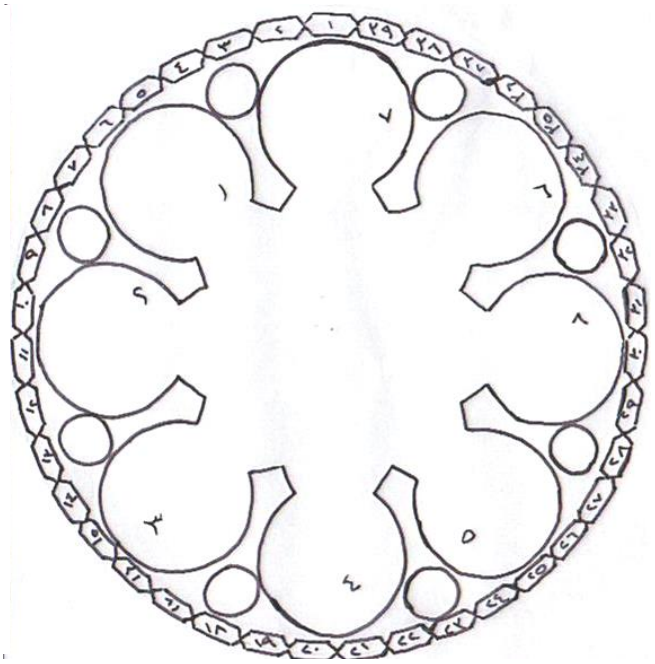
إن أهم ما تحمله العينة من جماليات تستشف بم يلي:

١- التوحد ما بين الشكل والمضمون، حيث لا وجود لأي شكل دون أن يكون حاملاً لدلالته ومعناه، بل أن المضمون في العمل بكله أو أجزاءه فرض على الرسام بناء أشكاله.
٢- أن كل شكل هندسي تضمنه العمل يحمل دلالة معينة.
٣- قدرة الرسام على الجمع مابين الواقعية والرمزية بناء على ما تتطلبه فكرة الموضوع.
٤- استغلال الرسام البنية الزخرفية في معالجة موضوع العمل.

---

* *ينظر الملحق (٢) الفقرة (٥).

٥- جمع الرسام لفترات زمنية متعددة وتوظيفها لخدمة العمل فكرياً وتاريخياً.
٦- البناء اللوني للعمل وحمولته الرمزية، حيث أن كل لون أشار إلى رمز محدد.
٧- تضمين الأشكال الهندسية لعمليات إحصائية عن الواقعة.
٨- الجمع مابين الذاتي والموضوعي في طرح موضوعة الواقعة.
٩- الاستناد على السرد الحكائي والمرويات التاريخية في بناء العمل.



المخطط ( )

يوضح مشاهد العينة

الأصلية.

سطح تصويري مشغول بأجمعه بكتل بشرية وحيوانية، مشكلة وفق مجاميع محددة كل مجموعة تعبر عن مشهد من واقعة ألطف وموزعة بعملية تنظيمية أحتفضت بأماكنها وزمانها لتطابق السرد الحكائي للواقعة، فقد سعى رسام اللوحة إلى تمثيل درامي لها وفق بناء جمالي خاص حاول من خلاله أن يلم بمجمل أحداثها وفقاً لمرجعياتها التاريخية المدونة والمروية معتمداً منهجاً واقعياً تعبيرياً ورمزياً متخذاً من المضمون أساسا لبناء أشكاله، ويمكن استطلاع جماليات العمل من تتبع آلية الإنشاء المكاني والزماني.

أتخذ الرسام من الفضاء المفتوح مسرحاً وزع فيه بعملية تنظيمية أدوات تمثيله ليحاكي واقعية الحدث، وفق منظور روحي، فأنشأ أكثر من مركز للبصر خلصت إلى (٢٢) مشهد، جمع من خلالها عدة أماكن وأزمان، فأسس بنية مكانية تنوع معمارها، وأختص زمانها بها وبذلك تحولت الصورة الذهنية إلى بنية جمالية احتضنت رموز معلومة المداليل في الذهن الجمعي لتشكل تأريخاً بصرياً عن الواقعة.

بالرغم من تعدد مراكز البصر ألا أن الرسام أستطاع أن يؤسس لنقطة ارتكاز رئيسة بدت مشعة لمراكز ثانوية، كأجزاء تعيد باتحادها صورة الكل عبر اختيار مكان أزاح عنه الكتل المزدحمة ليعطي إيحاء روحيا للاستقرار والسكون مثير للوجدان والإتحاد العاطفي تعبيرا عن وحدانية المقدس (خليفة الله) في الأرض. عامداً إلى دمج الخط باللون لتكوين الأشكال، فبدت تلك المراكز إشعاعات تنبثق من الجو اللوني (المرمز) العام في العمل، يمكن استيضاحه بشكل أدق بإعادة تصوير العمل بالأسود والأبيض (الشكل٦٤)، ليحيلنا المشهد العام إلى بقع ضوئية تحمل مدلولاتها العقائدية، في التعبير عن المقدس بتكرار شكله وتنوع أدواره وإبراز قيمه الأخلاقية ووحدانية أهدافه وتمام وكمال صنعه.

العمل بأجمعه رحلة سفر طويلة، بانو راما تاريخية محطتها الأولى مشهد المعركة والذي وفق الرسام بإعطاء إحساس بصخبها وزحمة التلاحم فيها، وملمس أدواتها عبر استخدامه لكل أنواع الخطوط الشاقولية والأفقية، المنحنية والمنكسرة، واستخدامه اتجاهات الطول والعرض والشمال واليمين، فأشغل مساحة كبيرة من اللوحة وحقق فيها التنظيم والتغير في الحركات (الوجوه والأيدي و الأجساد)، متبعاً التساوي في الكتل وتلازمها وتكرارها ليعطي إيقاع صاخب يمثل مضمون مشهد المعركة، متبعا التبادل اللوني (غامق – فاتح) لينتج ثلاث مراكز بصرية اختصت بالمشهد كإفراز ناتج عن المركز الرئيسي وسط اللوحة، بإشارة دلالية تؤكد الواقعية لتحقيق علاقة الرحم بين المراكز الثلاثة والرئيسي، (الأخ – الابن - أبن الأخ)، مع ملاحظة أظهار الوحدة الشكلية في الوجوه والفعل، والوحدة اللونية في الأزياء وتبادل اللون المكانـي

(الشكل٦٤) يوضح طريقة أظهار المقدس من أشعاع البنية اللونية في العينة.

(الأحمر- الأخضر – الأزرق) لتميز العنصر القائد في الوسط تطابقاً للمرجعية التاريخية، التناسق والتماثل والتنظيم والتطابق بالفعل، هي القوانين التي أنتجتها المنظومة التشكيلية (الخط واللون) لتحقيق الوحدة في بناء الأشكال الثلاثة والتي أخضعت لتطابق الواقعية والانفعال العاطفي والوجداني العقائدي. وتأكيداً لحضور المرجعية التاريخية، أكد الرسام على الشروح اللغوية وإحضار مجاورات الشخصية، تأكيد للدلالة. مع ملاحظة المحاولة لإظهار النقاء اللوني في الوجوه ونظراتها التأملية التي بدت بعيدة عن الأتدماج، مع فعل الحركة إظهارا لابتعاد (المقدس) عن فعل الشر (القتل) والانقياد له لأضطراراً للدفاع عن المبدأ قبل النفس، ولذلك حاول الرسام دائماً أن يحيل وجوهها إلى الأمام في مواجهة المتلقي لاستقراء جوهرها. عكس البنية الشكلية للضد والتي حاول الرسام أن يظهر أجسادها ومراكبها من ألوان أرضية المعركة و التأكيد على ردة الفعل وإبرازها في الوجوه، عبر استخدامه للضوء والظل في تشكيل الوجوه، وإظهار عدتها الحربية وأزيائها باعتبارها صنواً لنقيضها من حيث القوة بقصد أظهار شجاعة الأشكال المقدسة.

أن المنظومة العلامية والمدركة أصلاً بكل تشكلاتها الأيقونية والأشارية كانت الأساس الذي تم عليه بناء الأشكال، مع عدم إغفال الذاتية والوجدانية كعنصر أساس أيضاً في التمثلات الشكلية، إذ أن الرسام لا يريد أن يظه مصير مقدساته، فهو يمثلها على السطح التصويري بشكل احتفائي، على الرغم من تكالب وتكاثر الأعداء وكثرة الإصابات الممثلة بخطوط (سهام) مغروزة في أجسادها وأجساد الخيول، ولكنها لم تفقد حيويتها وبقائها (الروحي).

أن استمرار تكثيف الكتل وتلاصقها وزحمة المشاهد فيها باتجاه اليسار صعوداً إلى أعلى السطح التصويري، يعطي أشارة عن معنى اليسار وقبحه عقائدياً، عبر المشاهد التي تظهر العنصر الرئيسي (محور العمل) في أكثر من مكان وزمان مع ملاحظة التعبيرية العلية في تطابق الشكل للمضمون الروائي مع احتفاظ الوجوه بمواجهتها القدسية المحاطة بهالة النور، والمبتعدة عن التفاعل مع الحدث، وحضور الرموز الاستدلالية عبر شكل الحيوان وطبيعة الأزياء كإشارات مكانية وصولاً لقمة الترف والدة الدينية، التي بدت واضحة من خلال تأثيث المكان الذي حاول الرسام أن يعمد إلى تجسيمه عن طريق الخط واللون والضوء والظل، لإظهار شكل القصر وصاحبه (يزيد) فالأثاث المبني وفق تشكلات هندسية وبناءه الزخرفي تظهر الترف والفخامة، والتي بدت كأشكال نحتية من حيث العناية في بنائها والاهتمام بتناسقها ووضع قمة المدنس، كتلة ثقيلة من خلال انتصاب خطوطها وحدة تشكلها وتماثل ما يجاورها، فانتصاب الكتلة الإنسانية يشكل انتصاب العمود الرخامي وثقل قاعدته، والتي أبرزها الرسام وأعطى الإحساس بملمسها بهندسة بنائها وتنسيق لونها. مع اهتمام الرسام بمحاكاة الأزياء والإكسسوارات للدلالة إلى تنوع الأجناس في المشهد، والطريقة الحوارية للأشكال مع ما يتطابق والمرجعية الروائية حول رفض رسول القيصر لفعل (يزيد).

يلتف المشهد تدريجياً باتجاه اليمين العلوي ليشكل بداية الحلقة الدائرية ولينتقل عبر تخيف حدة التكثيف في الكتل لإظهار طابع السكونية والإيقاع الحزين بتوسيع المساحة المكانية وإفراغ أشكالها الإنسانية عبر تقليلها تدريجياً، فيظهر أشكالاً نسائية تطابقت في بنيانها دينياً وعقائدياً مع تضخيم شكل الإنسان (الرجل الحارس) بقسوة وحدة خطه تطابقاً لفعله ووضعه بين كتلتين نسائيتين يشير مكانيهما إلى نفس الشخصية حسب الروايات (شخصية زينب الكبرى ع)، فمرة تظهر في القصر في مواجهة يزيد وأخرى تظهر في (الخربة) ترعى الأسرى، وقد تم تنظيم المكان (الخربة) كي يوحي لها عبر اللون الأصفر وبساطة المعمار وتقويس الأبواب وقصر الجدران تعبيراً عن قدم البناء وكسفاً لما في داخله، ومن خلال كتل اللون الأسود المشكل للكتل النسائية، ينساب خط أبيض قادم من المنبع لتزداد مساحته، ويزداد بريقه حضوراً مكانياً للإشارة إلى علاقته التجاورية بالجسد الملقى بجانبه المعلوم عنوانه، المبني عقائديا وجدانيا بعيدا عن التطابق بما أصابه، والقصدية في أحتفاضه بأناقته ونورانية وجهه، ومواجهته للمتلقي، بحيث لو أتيح لنا قلب الصورة عموديا باتجاه الشكل لأتضح للمشاهد الطريقة البنائية لشكله، وحضور شكل الراية والقربة بجانبه، بالرغم من صغر الكتلة الممثلة للشخصية، ألا أن الرسام أستطاع أظهرها والتأكيد عليها من خلال المعالجة اللونية، فزيادة المساحة البيضاء والتبادل اللوني (حار- بارد) زاد من تشكله كعنصر بصري يجذب النظر أليه.

أن الإزاحة الكتلية وتخفيف كثافتها باتجاه اليمين شكلت نقطة البدء للفصل بين المقدس والمدنس والتي تشكل الفكرة الأساسية للموضوع ولذلك بدء اللون ينتقل من العتمة إلى الضياء المشع. فابتداء من الإشارة المكانية التي تدل مدلولاتها على طبيعة المعمار المسيحي وأزياءه ينقل الرسام رواية الراهب، الذي قام برسم رأس (الحسين ع) بعد دفعه مبلغ من المال لحامله والاحتفاظ به ليلة كاملة، فيستحضر الرسام الصورة الذهنية وينقلها حرفياً للسطح التصويري، عبر الاعتناء بتنظيم الخطوط وهندستها وتمثله لشكل السلالم، بإعطائه عمقاً خطياً وظلالاً في أشارة لارتفاع الدير، ثم يكشف عن محتواه الداخلي عبر اختياره لواجهة (شباك) تعبيرا عن جنس البناء بدلالة الناقوس في الأعلى، ومجاورة مكانه مباشرة لموكب سير السبايا بدلالة أشكال الجمال وراكبيها، أن زحمة الأماكن وتجاورها يقلل الفواصل الزمنية داخل زمن اللوحة (زمن التلقي)، ولكنها تفصح عن أتساع الزمن في الصورة الذهنية لدى الرسام والمشاهد، هذا الزمن الذي أستطاع الرسام من خلاله أن يجمع العديد من المرجعيات التاريخية والمروية ليلم بادراك مجريات الواقعة بالكامل، والأحاطة بأحداثها ودقائق تفاصيلها، ومن ثم زمن التنفيذ والتنظيم لمكونات الإنشاء، لينتج بالتالي زمناً حقيقياً عن الواقعة وأحداثها، أختصر بحدود اللوحة بصرياً وأنفتح نأو يليا.

أن تتبع أحداث الواقعة فنيا داخل العمل، يعطي تتبعا لأحداث واقعية كانت قد حدثت قبل الواقعة، وأثنائها، وبعدها، بتمازج جمالي تعبيري ملغم بالأشكال المرمزة. فالانتقال من مشهد الراهب الحاصل بعد انتهاء الواقعة واقعياً، ينتقل الرسام إلى فسحة زمنية ومكانية دائرية، شكلت حدودها الخارجية علامات أيقونية تشير لتسلسلات روائية، فالدائرة مملوءة بالرموز القدسية وتوهج لونها، الحجر الأسود، الشكل الإنساني النصفي، إشارات لمكة وقبر الرسول (ص)، وهي

أحداث ما قبل السفر إلى كربلاء، والجلسة التعبدية (الصلاة) والمرتبطة مباشرة بترتيب تسلسلها ألقصدي بالحجر الأسود حدث أثناء الواقعة وإشارة للامتداد ألتكليفي مابين (الرسول ص والإمام الحسين ع)، والشكل الإنساني (الدرع الواقي للمصلين) المشكل بملامح تشير إلى كبر سنه عبر ضغط حجمه ووسمه بالزى العربي، وشيبته ووضعه بمكان يناظر ويقابل العلامة التي تشير إلى قبر الرسول (ص) يحمل دلالة صحبة الشخصية للرسول (ص) تحقيقا للمرجعية التاريخية من جهة، وإظهار السلطة العقائدية للأحداث أثناء المعركة، عبر مكانه المشكل لقوس الدائرة المار بارتفاع السيوف والدروع، وصولاً للرماة والذي كان هدفا لسهامهم وبهم أغلق قوس الدائرة من الجانب الثاني لينتهي بجيوش الجان والملائكة والرسل والأرواح الطاهرة التي حفت بمركز البصر الرئيسي، والتي يستدل على صفاتها ووسمها بأسمائها المروية عن طريق الكشف عن بنيانها التكويني، فالملائكة أشكالا إنسانية متوجة ومجنحة تحمل صفات الجمال الطبيعي والتنسيق الخطي واللوني وهي عائمة في الفضاء. والجان أشكال غرائبية لا تحمل التنظيم الجسدي، متوحدة اللون والرايات. أما الأرواح الطاهرة فهي بقع ضوئية مهمشة المعالم لمجهولية كنهها عند البشر، والرسل هيئات متوحدة ومرتبة مبهمة الوجوه.

النظام والتنسيق والتقابل والتناظر والتكرار لونا وخطا عناصر أساسية شكلت أبعاد جمالية وإيقاع روحي ساكن للمقدس وإشعاعه وفيضه من والى المركز، مما أعطى بعداً إنشائيا يتجاوز حدود اللوحة وإطارها.

المشهد الأخير، أقصى اليمين شكل نهاية العمل ونم بناؤه كتلة ومساحة ليوازن الجانب الأيسر من اللوحة مثلما كان التوازن في أركانها الأخرى وأخرج وفقا لواقعيته، حيث شكلت كتل الخيام بطريقة دائرية، وتشكلت الكتل بضربات لونية ضبابية متداخلة مابين الأصفر والأحمر ومشتقاتهما لإظهار مشاهد الحريق وكتل لونية سوداء أشارة للنساء مع وضع كتلة لون حار في أعلى البصر لتكون شكل الأسد أشارة للدفن باعتباره علامة معلومة الدليل مع ملاحظة توزيع الكتل السوداء بشكل متباعد خدمة للمضمون. والتحول تدريجياً أسفل المشهد عبر خطوط اللون الأحمر الصريح المتبادل مع الأبيض بشكل هرمي أحالة إلى أيقونية الشكل المدرك الإشارة مع حضور الحرف العربي بدلالة شكله الجمالي والمعنوي والإشارة من خلاله لقدسية الحدث وتجل للمطلق كون الحروف تشكل آية من القرآن الكريم، ثم التحول مباشرة بتتابع لوني غامق ثم فاتح ثم غامق لبناء مركز بصري آخر شكل شكلاً أنساني كإشعاع عن المركز في وظيفة عقائدية تمثل العفو والسماح(عفو الأمام ع عن الحر بن يزيد الرياح *) وقبول التوبة، مع ملاحظة القصد بتغير غطاء الرأس إلى أسود كاضطرار تكنيكي لإبراز الشكل ودفعه عن كتلة الخيمة البيضاء خلفه مما شكل وعياً جمالياً تشكيلياً وفكرياً .

* * ينظر الملحق (٢) الفقرة (٢).

العينة (٣)

واقعة ألطف.

طباعة على نسيج

٢٥٠ سم X ٣٥٠سم

حسينية الشبيبة، قضاء طوريج – محافظة كربلاء.

عبر المنظومة التشكيلية (العلامية والتكوينية) يحدد المشهد طبيعة الموضوع، وعبر اتسامه بالكثافة التي تتطلب رصفاً وترتيباً وسياقاً تكوينياً للخط واللون والمساحات والفضاء، يحيلنا الرسام إلى التعرف على المكان والزمان والمسك بزمام الفكرة واستنهاض اللاوعي للتعايش مع اللوحة.

عمد الرسام إلى توزيع مفرداته بصيغة شملت جميع السطح التصويري (بدافع الإلمام بالسرد الحكائي للواقعة) وجعل تنظيمه بطريقة شريطية مرتبة عمودياً لا تدل على وجود أكثر من بعدين، وأعطى لكل شريط مصور (مقطع) رموزه الدلالية المكانية والفكرية المرجعية، مع ملاحظة عدم لجوءه إلى العمل بطريقة النسبة الاعتبارية، فكل المفردات أخذت شكلها الطبيعي عامدا إلى إزاحة الكتل وأفراد شكلا باستخدام النقيض اللوني لإظهار عنصر السيادة في العمل، مع التأكيد على الخط كعنصر أساسي في بناء الشكل وإظهار التفاصيل والانفعال، واستغلال لون الخامة بدرجة أساسية، واقتصاره على الأسود والأزرق والأحمر لإملاء المساحات بطريقة مباشرة وفقا للمدلول الرمزي لكل لون.

في الأشكال (٦٥، ٦٦، ٦٧) والتي تمثل المقطع الأول من اللوحة (نقطة البدء) يلاحظ ما يلي:

١-الكتل موزعة فيه سابحة في الفضاء، حيث أن المشهد لا يشير إلى أي دلالة مكانية، سوى شكل الخيام التي أدت وظيفة التوازن في المشهد أكثر من دلالتها المكانية، مما يعطي مساحة تأويلية لربط المشهد بالمرجعية العقائدية على أن الحدث بأجمعه بأمر من السماء.

٢- يظهر المشهد سلطة الخط كعنصر أساس في بناء الشكل وإظهار الكثافة والكثرة في بناء تكوينات الجيش، حيث يلاحظ حدته وتنوعه (انتشاره) في بناء الأشكال الإنسانية والحيوانية بالاستعانة بالتبادل اللوني ما بين الأزرق والأحمر والأبيض (لون الخامة) لإظهار الجمهرة والقسوة والتعالي باستخدام الخطوط العمودية، وملاحظة امتلاك الرسام لشكل أنساني واحد يتكرر بإضفاء تغيرات محددة (في اللحى والشارب) لبيان الكثرة وإظهار التنوع والفوارق العمرية في التكوين، كما أستخدم الخط تعبيرياً لإظهار ردة الفعل من خلال حركات العيون في الوجوه (مع ما يتواءم مع المرويات حول اختلاف الجيش في موقف حمل الأمام لأبنه الرضيع)، مع استخدامه في أظهار العنصر السيادي في الجيش (عمر بن سعد) من خلال أزيائه وغطاء الرأس واستخدامه لشكل المظلة دلالة على تفرده وفرزه عن المجموع، (الشكل ٦٦)

(الشكل ٦٦)

٣-محاولة الرسام وباستخدام الخط أيضا لإضفاء الغرائبية لإظهار وتميز أشكال جيش الجن من تضخيم الوجوه وتغريب ملامحها وإعطائها حدودا خارجية لإضفاء ملمس الشفافية على أجسادها كونها كائنات لا ترى مع ما يتطابق والمرويات والمرجعيات التاريخية، (الشكل ٦٧).

(الشكل ٦٧)

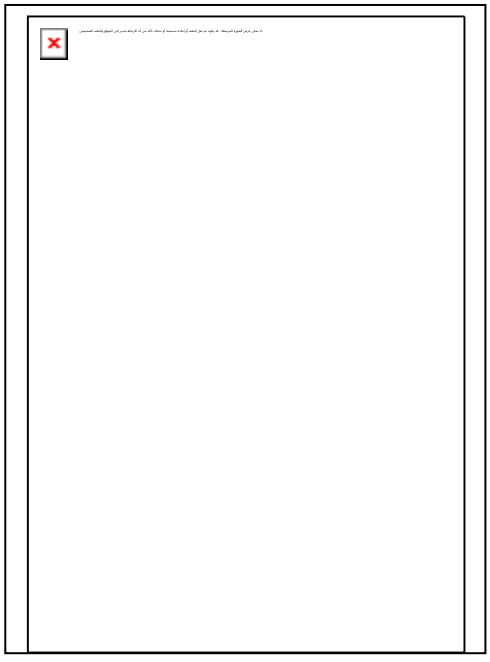
٤- ملاحظة وضع محور المشهد بمساحة مزاحة الكتل المجاورة وأحاطته بفضاء والتأكيد على وسمه بعلامة القدسية حول الرأس وتجميل الوجه وإعطائه صفة تعبيرية تأملية من خلال حركة العيون والأناقة في هندسة الخط لبناء شكل الأزياء والفرس ومرافقة الشرح بالكلمات لبيان التفاصيل، (الشكل ٦٨).

(الشكل ٦٨)

في المشهد الثاني يتم الانتقال من اللامكان إلى المكان فتتشكل التضاريس الأرضية والإيحاء بالماء عن طريق الخط واللون، فبالخط تم تحديد الفاصل بين المشهد الأول والثاني لإعطاء إيحاء بالمرتفعات والمنخفضات الأرضية، وبضربات الفرشاة الزرقاء نلمس حركة الماء وجريانه والتي لا تخلو من دلالة رمزية رابطة للعلاقة ما بين المشاهد الثلاثة في المصورة عموماً والمشهد المعين خصوصا إذا ماتم أدراك الإشارة المقصودة بمحور المشهد من خلال الكلمات، حيث اختفت مجاوراته في اللوحة (النخيل والقربة)، وعن طريق تتبع مسار الخطوط وتخالف اتجاهاتها وتكرارها يتم أدراك إيقاع المشهد الصاخب ليعطي دلالة المعركة من خلال استخدام التقابل والتناظر والتكرار والتي تعطي مفهوما للحركة والتوازن في المشهد، مع ملاحظة أشتغالات الخط في أظهار الانفعال وردة الفعل والتبادل اللوني في تميز الأشكال وحضورها، وسيادة اللون الأبيض في المشهد وتوسطه كنقطة ارتكاز شكلت مركز البصر الذي يمتد للأعلى والأسفل لربط مراكز البصر في المشاهد الثلاثة، (الشكل ٦٩)

(الشكل ٦٩)

في المشهد الأخير والذي يختم به الرسام روايته التشكيلية عن الواقعة بالعودة إلى الفضاء كحاضن لكتله أو أشكاله تحت الضغط العقائدي والمرجع الديني، حيث المحاولة في الربط بين التكوين والعقيدة بخلود الشهداء فمال إلى تكرار الشكل بنظام منسق وتوحد في الهيئة والإصابة دليل الشهادة (السهام)، ولمحدودية اللون عمد الرسام إلى تكراره بالتبادل لبيان عدد الشهداء (الشكل٧٠). أن كل تكوين أو شكل لا يبنى ألا على علامة رامزة مستمدة من مرويات الواقعة وهذا ما بدا واضحا في أشكال الأسماك الموشحة باللون الأحمر (الدم) انطلاقا من المرويات التي تتحدث عن اصطباغ كل شيء بالدم بعد الواقعة (الشكل ٧١).



(الشكل ٧٠)　　(الشكل ٧١)

العينة (٤)

واقعة ألطف

صورة فوتوغرافية عن اللوحة الأصلية بالأسود والأبيض

يتكون العمل من ثلاثة أعمدة تصويرية رئيسة في الوسط واليمين واليسار شغلت جميع السطح التصويري وتشكلت وفقاً لمنظور اللوحة العام المبني على أساس النظر إليها من الأعلى خارج حدود اللوحة وما يعرف بمنظور (عين الطائر).

كل عمود تصويري حمل عنوان لمشاهد تالية بعده تفصح علاماته عن أهداف ومبادئ أفرزتها واقعة ألطف. وعن طريق العمود التصويري الوسط والذي شكل بنيانه التكويني نقطة الأرتكازالبصرية الرئيسة في العمل، تم ربط الأعمدة الأخرى بواسطة إشعاعات الفراغ المنبعثة من وسطه(المشهد٢ حسب المخطط)، ليكون الناتج بالتالي رواية تشكيلية تحكي واقعة ألطف بمجموعها. وابتداء من المشهد(١) الذي نستدل على عنوانه عن طريق ما أرسله التكوين من علامات معروفة الدلالة جمعيا بفضل تداولية الواقعة التاريخي والحكائي المستمر وضع الرسام الشعبي الشخصية المحورية في العمل وسط فراغ جمعه مع مخلوقات لا ترى بالبصر والبصيرة ألا من قبله، تعبيراً عن القدسية وتطابقاً للواقع فحملت الأشكال مضمونها وتشكلت بناء عليه.

المشهد(٢) والذي احتل نقطة تقاطع أقطار اللوحة ليشكل مركز البصر الثاني فيها وليكون عنصر الشد الذي يجمع كل مكونات العمل من خلاله، يحاول الرسام أن ينقل المرويات التي تتحدث عن إصرار الأمام الحسين (ع) للتصدي لأعدائه وأعداء الرسالة الإسلامية استجابة للأمر ألتكليفي بصحبة أهل بيته وأصحابه على الرغم من قلة عددهم وكثرة الجيوش المقابلة لهم والتي أظهرها الرسام من خلال تشابك الخطوط وبقع الألوان الغامقة التي عبرت عن مضمون شكلها معنوياً وأظهرت من خلالها عنصر السيادة في المشهد فنيا من خلال التبادل اللوني، غامق- فاتح.

المشهد (٣)، مشهد نهائي ببناء فكري يتصل بالمشهد(١) من خلال حضور نفس العلامة وكتلة الأرض الدائرية الغامقة لإظهار ما عليها بالتبادل، هذه البقعة اللونية (الأرضية) التي هيئها الرسام لمقدسه مخصوصة به ليحمله بها الكائن السماوي بدلالة شكله المجنح إلى خالقه بجسد مملوء بالسهام والطعنات بدلالة الخطوط المستقيمة على هيئة الجسد وبقع اللون الغامقة (الدماء) على كتلة اللون الأبيض المشكلة لزيه. هذه الإشارات الدلالية أفردت للشكل المقدس مكانا معزولاً عن ما يجاوره من مدنسات أشار إليها الرسام من خلال شكلين إنسانيين حاملين لمضمونهما من خلال سوداوية ألوا نهما وما يحملان من أدوات الجريمة التي تحولت فيما بعد إلى أيقون ثابت للتعبير عنهما (الخنجر والرمح الحامل للرأس). مع ملاحظة شكل الفرس النافر تطابقا للسرد الروائي وقد مال سرجه متجها نحو اليمين. على الرغم من حضور الضاغط المرجعي الروائي في تشكيل المشاهد الثلاثة ألا أن الرسام يظهر بنية تكوينية جمالية من خلال استخدامه التضاد اللوني ليفرز المقدس عن المدنس، واستخدامه الخط بصحبة اللون والاتجاهات المتعاكسة ليظهر الكثافة البشرية في مشهد المعركة، واستخدامه التنظيم بتوزيع كتله في الفراغ ليعطي أحساسا بالاستقرار والسكون في أماكن تواجد المقدس.

المشهد(٤) عبر الخطوط العمودية المنتصبة على الأرض والتبادل اللوني بين الغامق والفاتح وأشكال الراياتٍ يبين الرسام الشعبي كثافة الجيش المتواجد بالمعركة وعن طريق الشخص المتهيئ للرماية بدلالة حركته واتجاهه تقام العلاقة بالمشهد (١) ويبرر وضع المحور الرئيسي فيه بموقعينٍ مختلفين بنفس المشهد.

المشهد(٥) ينقل الرسام كتلته في المشهد(٤) ألا أنه يجمع فيها أكثر من اتجاه وبوضعية متعاكسة ليعطي إيحاء بالمعركة وعن طريق لون الكتلة الغامق أظهر محور المشهد بكتلة فاتحة وهو يتصدى للجيش، ومن خلال تكرار نفس الشخصية بملامح وجهها الخالي من (اللحى) لبيان صغر السن وتوسمه بعلامة القدسية(الهالة)، وباتجاه وحركة مغاير للأولى يبين الرسام أن المقصود هو (علي الأكبر) تطابقا للروايات خصوصا وإذا ما لوحظ وهو متجه في فراغ المشد (٢) لنجدة والده.

المشهد(٦) لكي يطابق الرسام روايته التشكيلية مع ما تناولته الكتب والألسن التي تحدثت عن تفاصيل الواقعة فأنه يبني أشكاله بواقعية مفصلة فيختار مكانا ليقيم فيه النخيل والماء ويضع فيه جيوش كثيرة أبانها من كثافة خوذ الرؤوس والرماح وأشكال الخيول ليهيئ المشهد لمحوره الرئيس الذي لا تكتمل صورته إلا بتلك العلامات يضاف لها القربة والراية في اليد وعلامة التقديس لينتج بالتالي شبيه لشخص (العباس بن علي ع).

المشهد(٧) تكوينات مثلثة توحي لأشكال الخيام وضعت بشا غليها حسب الروايات التاريخية ولكنها تختصر في كل الرسوم المعبرة عن واقعة ألطف لتختص بثلاثة علامات أصبحت لازمة للمخيم، أحداها شكل نسائي بدلالة أزيائه المختصة به ليشير إلى السيدة (زينب الكبرى ع)، والآخر محور الأعمال جميعها وهو يحتضن ولده الجريح بدلالة حركة الشكل، والثالث شكل موسم بالهالة القدسية مضطجع على فراش المرض في أشارة إلى الأمام(علي السجاد ع)، وبذلك يظهر الرسام تطابقا مع الاحتفالات السنوية للعشرة أيام الأولى من شهر محرم والتي يخصص فيها يوم محدد لكل بطل من أبطال الطف*، أن وضع كتلة المخيم بخط أفقي يقابل كتلة الجيوش في المشهد(٤) شكل عامل موازنة للعمل كما في بقية المشاهد الأخرى في العمود الأيمن والتي تقابل مشاهد العمود الأيسر وشكلت نقيضا فكريا لها أيضا بملاحظة خط المنتصف بمشاهده الثلاث والذي شكل حد فاصل ما بين المقدس والمدنس عبر ما مبثوث من علامات تفصح عنهما. وبذلك يظهر الرسام عن تكوين منظم حمل التقابل والتناظر والتكرار لينتج بالتالي واقعة فنية تحاكي الواقعة التاريخية.

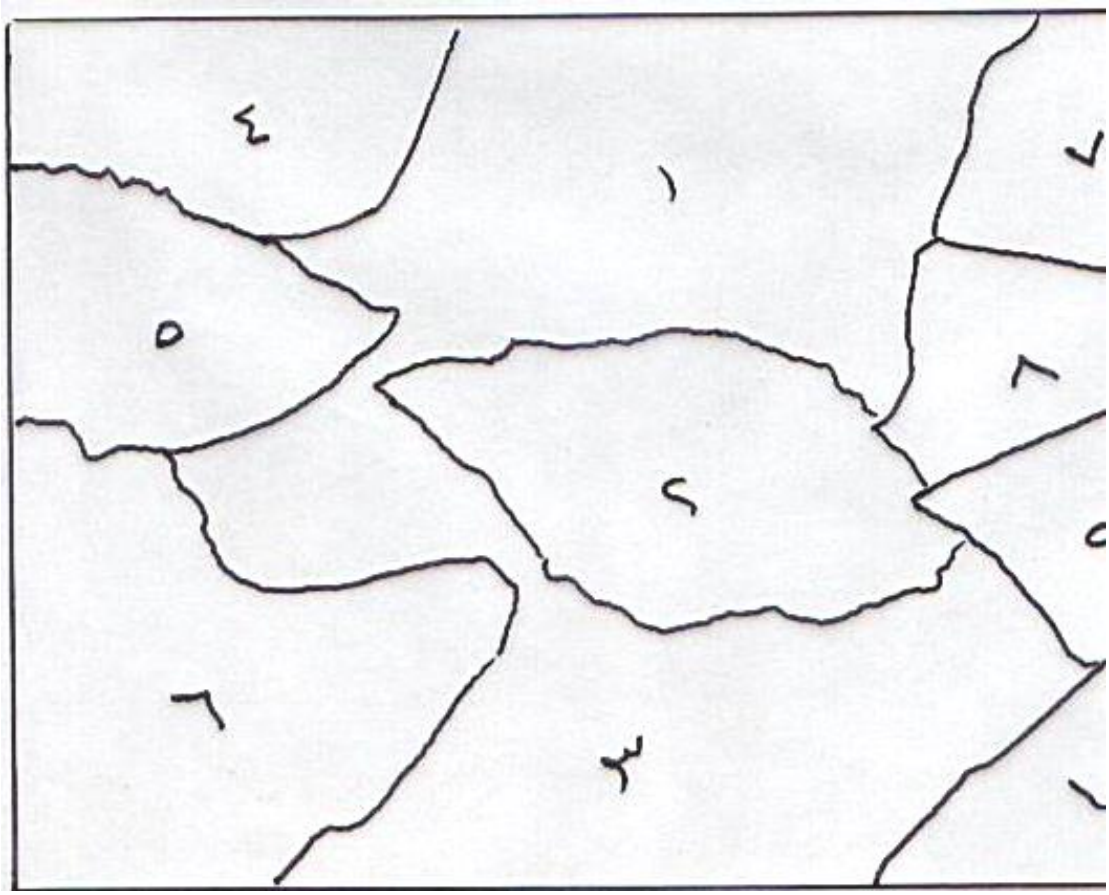
المشهد(٨) مشهد الصلاة وهو مثبت في المرجعيات التاريخية للواقعة واستكمال للمشهد (١) عبر ما أعلن من هدف للخروج إلى ألطف ويلاحظ فيه حركات الأشكال الإنسانية المصطفة خلف قائدها والدروع البشرية التي وقفت لاستقبال سهام الأعداء.

المشهد(٩) يمثل نهاية الواقعة وقد وضع في مكان يتصل بالمشهد(١) وعبره إلى بقية المشاهد.

المشهد(٩) يمثل ما تناقلته الأحاديث المنقولة شفهيا والتي لم يعثر على مصدر يؤكدها ويلاحظ تضمين الرسام المشهد لعلامات تشير إلى المكان من خلال أزياء الشخصيات وأرضية المشهد البعيدة عن جو الواقعة.

---

* ينظر الملحق(٢) الفقرة (٧).



المخطط ( )

يوضح مشاهد العينة

العينة (٥)

واقعة ألطف.

طباعة على نسيج.

٢٥٠ x ٣٥٠ سم.

صورة عن اللوحة الأصلية الموجودة في جامع أبو الطين / الحلة – محلة التعيس – يعود تاريخ اقتناء الجامع لها إلى عام ١٩٥٢.

هناك منطلقان أساسيان قام عليهما البناء التكويني العام في اللوحة أحدهما آية قرآنية نصها (وجعلنا من الماء كل شيء حي. الأنبياء : ٣٠)، والثاني وجداني عاطفي ذاتي يشير إلى فكرة القتل عطشا على الماء، فتحول المكان بأجمعه إلى بحر تجري عليه أحداث الواقعة.

تشكل أنشاء العمل وفق منظور أفقي متعدد الأشرطة يقترب من خطوط النظر في الأعمال النحتية البابلية (مسلة نرام سن، والإناء ألنذري)، فتحولت الألوان إلى رمزين يشير أحدهما إلى السماء والآخر إلى الأرض، فالزرقة استمدت من السماء والماء وامتدت لتشكل عنوان لكل الرموز المقدسة في اللوحة. تحيلنا الخطوط المتنوعة بين الأفقي والمنحني (المنسكب) إلى تتبع أحداث الواقعة وفق تسلسل يبتدأ من قمة اللوحة، التي عمد الرسام لأن يضع بؤرة الرؤيا (عنصر السيادة) المركزية في وسطها، وجعل من رمزه المقدس قسيما لطرفي النزاع مستغلا اليمين واليسار كدلالة للخير والشر، فأعطى أحساسا بسكون المشهد وترقب حدث ما عبر استخدامه لمساحة فارغة وضع فيها خطوطا أفقية هادئة وساكنة تفصل بين كتلتين زادتا من أستقر المشهد عبر توازنهما، اليسرى تمثلت في إيقاع رتيب، ساكن عبر تكرار أشكالها الإنسانية بطريقة الاستنساخ، أما اليمين فأحاله إلى حركة مستمرة من خلال تنوع الخطوط واختلاف اتجاهاتها، مع ملاحظة محاكاة الرسام لمعالجات الو اسطي في بيان الكثرة وتكرار أشكال الحيوان، في الجانب الأيسر من المشهد. وعن طريق شدة الانحدار وكثافة الخطوط المنحنية (سرعة جريان الماء من الأعلى للأسفل) من المشهد الأول إلى الثاني يحيل الرسام المتلقي إلى جو المعركة، فتصاغ الأشكال بخطوط تتكرر بكافة الاتجاهات لتعطي أحساس بإيقاع صاخب ليتطابق مضمون المشهد مع أشكاله وزيادة نسبة اللون الأحمر (الدم) كنتيجة طبيعية للحدث.

في المشهد الأخير أسفل اللوحة أزاح الرسام أو أختزل الكثير من الكتل ليحيل المشاهد إلى نهاية الحدث، والتركيز على قسمة الأشكال المقدسة والمدنسة فيختم عمله من حيث ابتدأ كتسبيح عقائدي يبدأ الله أكبر وينتهي الحمد لله.

بالرغم من اصطباغ بالسمة الشعبية ألا أن الرسام قدم فضاء جمالي خاص مبني على وعي فكري في طريقة معالجة الفكرة الخاصة بالموضوع فالتناص*واضح بالإزاحة الطبيعية للمنظور ومعالجته حسب الرؤية البابلية وكذلك في معالجته لكتل الجيوش التي اقتربت من معالجات الو اسطي لأعماله. كما قدم الفنان (الرسام) تغريبا لمحيط أشكاله الإنسانية (بيئة العيش)، حيث أختار لهم مكانا مفترضا جعله مسرح حرك عليه عناصره التمثيلية فانقادوا لرؤيته الذاتية وتم العمل بأكمله. ومن خلال ذلك أدمج الذاتي بالموضوعي مما أضاف بعدا جماليا لكلية العمل.

قدم الرسام مركزا بصريا جعل منه عنصر شد يجذب المتلقي وجعله مركز أشعاع لبقية المشاهد البالغة (١٢) مشهد وفق المخطط ( ) عامدا إلى تكراره في كل مشهد أو من يمثله

* * التناص: الرسم استنادا للأسلاف ، وليس بالاستناد إلى الطبيعة فالمتناص نص يكمن داخل نص آخر.

بعلاقة الرحم باعتباره الفكرة الرئيسية التي تدور حوله جميع أحداث الواقعة مقربا مركزه كقمة في دلالالة لأررتفاع قدسيته وممثلا عن المقدس المطلق في الأرض عاكسا بذلك المفهوم العقائدي الجمعي عن كونه وسيلة للتقرب لله ومتبعا مكانته عند الرسول (ص) ونمسك الجميع بأتباعه.

أستحضر الرسام مرويات الواقعة فبنى كل أشكاله لتطابق مرجعياتها مستخدما رموز واضحة الدلالات للجميع وجعلها عنوان أو باب يمكن عن طريقه قراءة القصد أو المقصود بالتشبيه، فحضور الدلالة تحيل المتلقي للمدلول خصوصا إذا ما كانت علامات أيقونية ثابتة. وأستخدم الحروف بأبعادها الدلالية والجمالية في الإشارة إلى الرموز غائبة الدلالة العمومية مما شكل الخط (خط الأسماء) ضرورة دلالية وجمالية بنفس الوقت.

أستخدم الرسام اللون كدلالة أساسية لفصل المقدس عن المدنس، وحتى في حالة أسنخدام نفس اللون في الجانبين فأنه ضرورة أشارية للمرويات التاريخية، كما في استخدامه اللون الأبيض في شكل الفرس للشخصية الرامزة للإمام الحسين (ع) وتكراره في فرس الشخصية الرامزة إلى عمر بن سعد تحقيقا لما نصت عليه المرويات من محاولة سلب الأخير لفرس الحسين (ع) بعد انتهاء الواقعة.

أستخلص الرسام زمنا خاصا بعمله فأحال المتلقي إلى زمن المشاهدة للعمل لأدراك الواقعة الحقيقية.

ما تقدم استخلاص للجماليات التي أرسلها الرسام بعمله الفني. أما أهم المشاهد في اللوحة وطريقة ترميزها فهي وحسب المخطط:

١- مشهد الجيوش المعادية وتحقيق كثرتها بتكرارها وعلامة قائدها بنسبة الزيادة في حجمه كنسبة اعتبارية تختص بالشخصيات المميزة في العمل.
٢- المشاهد ٢، ٤، ٨، على التوالي ترمز إلى شخص (علي الأكبر أبن الأمام الحسين ع) و (القاسم أبن الأمام الحسن ع) ومن ثم ومز الأمام الحسين (ع) بدلالة الأسماء والتوحد في الاتجاه والشكل واللون والفرس والضربة، كتعبير عن وحدة الأجزاء في الكل وربط التالي بالأول لإنتاج التمام والكمال.
٣- مشهد يرمز إلى الأمام العباس (ع) ويلاحظ فيه المحاكاة الروائية عن طريقة مقتله، حيث تورد الروايات أن طريقة قتله غدرا، فقد كمنوا له خلف النخيل على النهر فأصابوه، فبني المشهد تمثيلا للواقعة الحقيقية.
٤- المشهد (٥) يمثل الجناة (شمر وسنان)، ويلاحظ فيه القصدية في بناء الشكل حاملا لمضمونه، فازدادت مساحة اللون الأحمر والتركيز على الحوارية بين الشكلين وحضور أداة الجريمة والتوحد باللون والهيئة، وللدلالة على سلب ملابس الشهيد بعد القتل حضر الأزرق في القاتل والمقتول.
٥- المشهد (٦) يمثل ترقب الشهيد (ع) لنهايته المعلومة قبلا للفوز وتوحدا مع والده (ع) الذي صرخ يوم استشهاده فزت ورب الكعبة، عمد الرسام إلى بناء خط النظر ممتدا من الوجه إلى الأداة وحامليها، ولبيان قدسية الشهيد (ع) حضر الشكل الملائكي الموحي

بذلك بطريقة بنائه، طائف حوله ليبشره بالجنة بحضور الضواغط العقائدية المروية، فأصطبغ الشكل بالأحمر لعظمة الحدث.

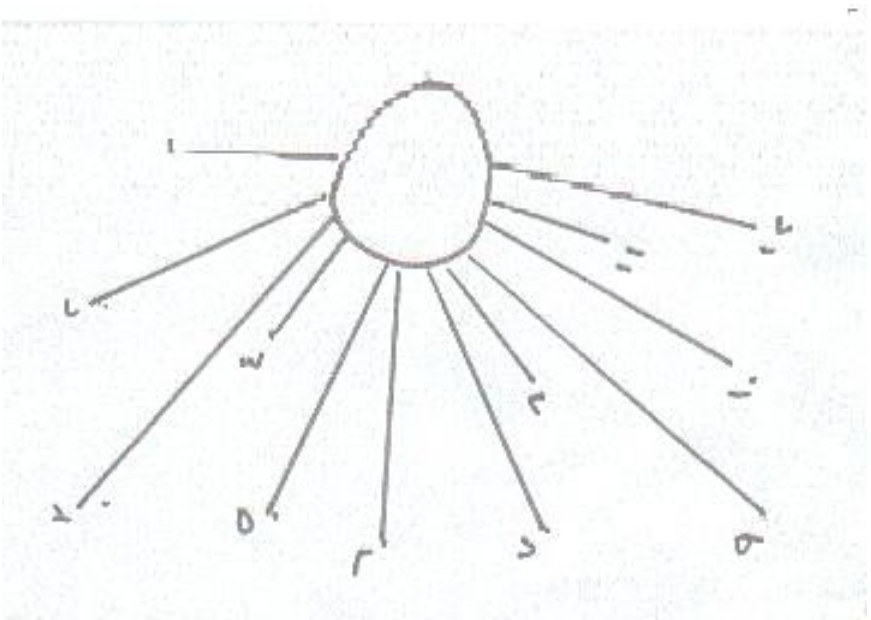
٦- المشهد (٧) يمثل انتقال حامل الخبر (المقتل) إلى المخيم (فرس الحسين ع) بنظرة وداع ولازالت السهام مطعونة في جسده، نافرا من فعل الجريمة طافيا على السطح.

٧- المشهد (٩) تمثيلا لبعد المكان بالنسبة لمكان الواقعة أحاط الرسام الأشكال بزرقة كاملة (الماء) وبحركة شديدة لجريانه عبر زحمة الخطوط وشدة انحدارها في إيحاء لحركة السفر تمثيلا للمرويات التي تشير إلى انتقال الأمام قبل (ع) قبل مقتله لنجدة من طلب نجدته، فحضرت الأزياء الهندية وشكل النمر تطابقا للواقع مع ملاحظة صفاء الجو البعيد عن جو المعركة.

٨- المشهد (١٠) الذي مثله الرسام بالتطابق مع ما يحتاجه مكان الدفن لأرض يابسة أحال مكانه إلى الساحل ليضم مشهد دفن الشهداء مع حضور شكل نسائي بدلالة أزياءه تحت الضاغط الديني ليطابق صرخة حقيقية علت أرض الواقعة (اللهم تقبل منا هذا القربان) ذلك الرمز يشير إلى (السيدة زينب الكبرى ع).

٩- المشهد (١١) يمثل شكل خيمة أنفرد لونها الأحمر لينقل مستقبلها الآتي بالحرق من جهة ومن أخرى ليرمز لها بالتفرد على اعتبار أنها تضم الشخص الوحيد الناجي من المعركة من الرجال (الأمام السجاد ع) مع تكرار الشكل النسائي الذي أكد الرسام على حضوره محوريا تطابقا للموضوع وحاملا للمضمون.

١٠- المشهد (١١) يمثل استشهاد علي الأكبر (ع).



المخطط ( ) يوضح مشاهد العينة والطريقة الإشعاعية في بناء العمل التكويني.

العينة (٦)

واقعة ألطف.

طباعة على نسيج.

٢٥٠ x ٣٥٠ سم.

مصورة عن اللوحة الأصلية التي وجدت معلقة على جدران ضريح (العباس بن علي ع)، في كربلاء.

المكان خيالي مفترض ، يستمد جغرافيته من مكان الواقعة ، ألا أنه مكان فني لا علاقة له بالتمثيل الواقعي ، فالذاتية تفرض سطوتها . الإنشاء العام مفتوح والفضاء واسع ألا أن المشاهد أغلقت كل حسب موضوعها فتشكلت مجموعة من المشاهد أراد الرسام أن يصور كل منها باستقلالية ومن ثم ربطها بخطوط متلاصقة الحدود، وكأنه يستذكر حكاية الواقعة جزء بعد جزء، فأحاط بالأخضر كل أفعال المقدس، وبالبني (الترابي) كل أفعال المدنس، وساد الأحمر والأزرق كنقيضي دلالة في التكوين، وكل شكل أسس وفقا لمضمونه، وكثافة الخطوط تختزل أشكال الشر، بينما تبنى بعناية في أشكال الخير، مثلما واجهت وجوه الخير المتلقي لاستقراء جمالها واستدارت وجوه الشر لتخفي قبحها.

الجمال في تمثلات ألطف أنها تستمد الواقعية في تمثيل الموضوع، لكنها تعطي مساحة للذاتي في التعامل معه، فالجمال تصور ذهني يطرح للخارج بأسلوب تعبيري يختلف من رسام لآخر كما يختلف من متلق لآخر. حرص الرسام أن يجعل كل اللوحة مركز بصري مشوش عبر توزيعه للألوان الحارة المشعة في كل مكان ليحيل المتلقي إلى التأمل والتدرج شيئا فشيئا، ليستقرء جمال كل منها حتى يصل إلى استقراء جمال العمل كله.

الرسام أتخذ من الخطوط وأنواعها واتجاهها وسيلة للاستدلال في بناء أشكاله، إيقاع العمل العام ساكن يثير الوحشة والترقب فيما بين التضاريس المرتفعة والمنخفضة والتي شكلت التكوين العام، ألا أن إيقاع المشاهد يختلف عند استقراء كل منها على حدة.

أستند طرح الموضوع إلى ترتيب المفردات الأيقونة مما جعل المكان يقترب من محاكاة الواقعية مع ملاحظة الوضع المسطح في اللوحة (وهو من سمات الفنون الشعبية) مما جعل مساحة السطح التصويري مباحة للنظر. أما في مجال العلاقات الإنشائية فقد أعتمد الرسام وبناء على واقعية التمثيل مبدأ التقابل والتناظر لتحقيق الموازنة مع الاستعانة بالخطوط وحركة الفرشاة المموجة في إملاء الفراغ في المساحة قليلة الكتل الإنسانية، كما في ركني اللوحة

الأسفلين في اليمين واليسار مع ملاحظة الاستعانة باللون وتكراره في كل منطقة لتعزيز التوازن وإعطاء أهمية لكل جزء. كما يلاحظ مقدرة الرسام في استخدام الخط واللون معا في استغلال المناطق المضيئة والظلال لإعطاء أحساس بملمس المعمار والأزياء والرايات وكما هو واضح إنشاء أشكال المخيم.

في كل مقطع من مقاطع اللوحة حاول الرسام أن يحيل المشاهد إلى إن هناك فعل أو حركة مع أبراز الفكرة الأساسية (السيادية) له بأفراد شكل واضح بحركة معينة مستغلا التناقض اللوني فيه لإبرازه.

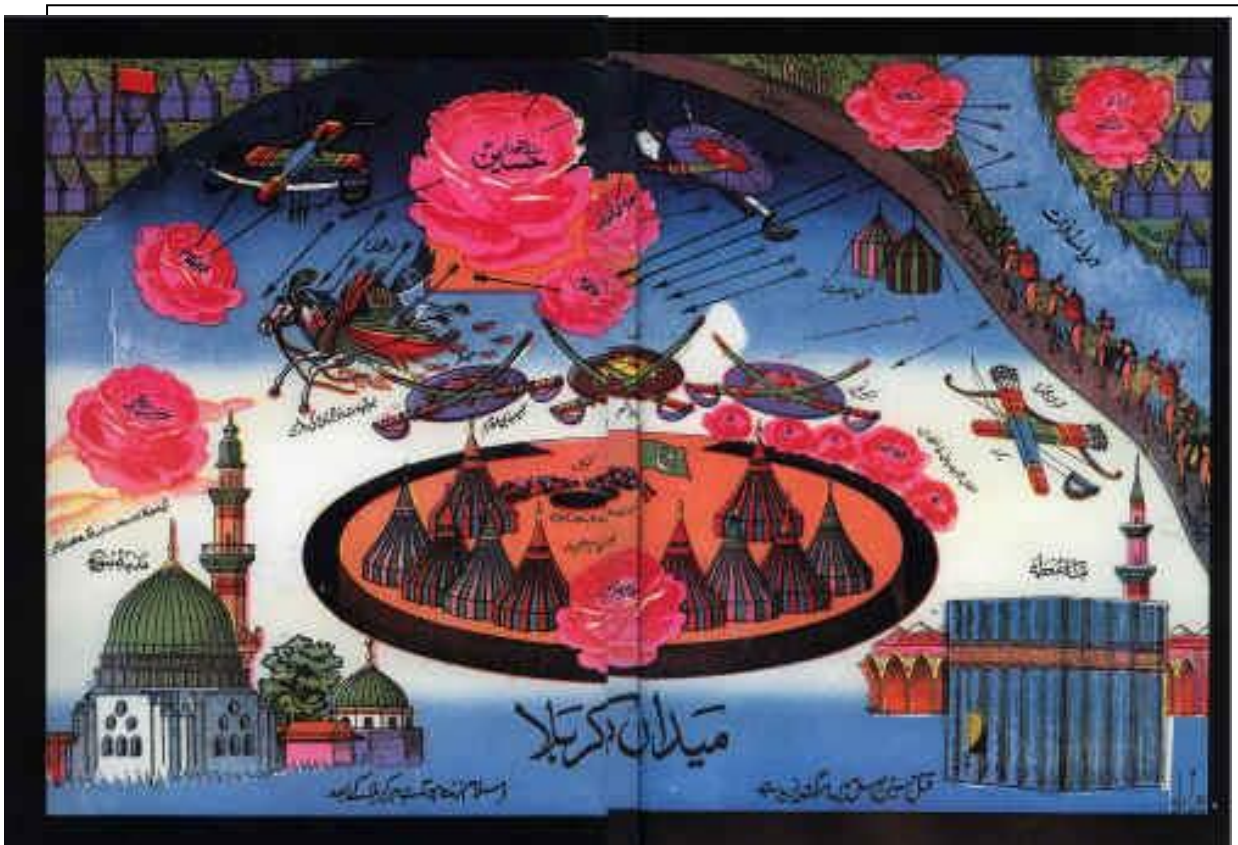
أن إصرار الرسام لأن يضع حدود فاصلة بين كل المشاهد هو محاولة لبناء أو أظهار بنية زمنية خاصة بكل مشهد تتيح للمتلقي أن يدمج زمن المشاهدة بزمن الحدث في كل جزء بحيث يمكن أن نقسم اللوحة بقطع الأجزاء دون التأثير على البنية الشكلية وطبيعة الحدث والمكان ويمكن أن تصبح لوحة معبرة بمفردها عن موضوعة ألطف، وأستطاع الرسام باتخاذه البنية التضاريسية أن يجمع هذه الأجزاء كبناء جمالي عام مع إمكانية تأويله لإظهار فعل الحدث الأرضي، باعتبار أن كل ما جرى له علاقة بالأرض من خلال تأكيده على الاحتفاظ والاحتفاء بالمقدس من خلال العناية ببنائه وتجميله بعيدا عن تأثير جو المعركة عليه، وجعله معرضا للضرر دون أن يفنيه يعزز ذلك صفاء الجو في الأفق (السماء).

العينة (٧)

واقعة ألطف.

فوتغراف عن اللوحة الأصلية.

من مقتنيات الحاج جواد كاظم.



منذ البداية يحيلنا الرسام إلى حدث حزين عبر أحاطته التكوين الكلي بإطار لأسود كثيف وبخط عريض ملفت للانتباه تكرر بثلاثة مواقع، مرة شكل أطار عام للسطح التصويري وحمل دلالة الحزن، وفي الأخرى أحاط أرضية برتقالية مثلت مخيم الأمام (ع)، للإشارة إلى النفق الذي أحتفره الأنصار حول المخيم قبل المعركة. وثالثة شكل سقفا ضم تحته عدة الحرب وأهلها لا يبدو منها ألا التماعات السيوف كأسنان الذئاب في الليل متهيئة لأن تنهش أجساد ضحاياها، وهكذا بدا العمل رمزيا، تعبيريا، فالموقف الديني يلجأ الرسام لأن يستعين بالرمز وبعض العلامات وصولا للتعبير عن المقدس والمدنس.

بناء العمل بناء لوني كل عناصره طافت بألوان حملت معناها التقليدي للون بما يتواءم مع ألوان الطبيعة، فكل أسود ظلامي والأحمر للدماء والسمائي لون السماء والماء وقد أحتضن رمز القدسية في العمل مما أحدث تسلسلا رمزيا متناسقا في العمل كل حركة انتقالية بينه وبين بقية الألوان تؤدي إلى نتيجة واحدة، الخلود والبقاء لمشيئة الله والظلام للجناة.

أن اختيار الرسام للورود الحمراء كرمز مقدس يحمل دلالة فكرية وعاطفية ومعنوية، فجمال الورود جمال الهي وعن طريقه ينعكس جمال الطبيعة كتجل للجمال الإلهي في الأرض، وهذه العلاقة الرابطة ما بين السماء والأرض انعكست بمدلول الدلالة (الأمام الحسين ع)، بصفته خليفة وتجل لمشيئة الله في الأرض، يعزز هذا الدليل وضع (مخيمه) في فضاء أبيض يتوسط اللوحة والمسافة ما بين الكبة وقبر الرسول(ص) وبالتالي ليأخذ امتداد طريق قافلة الأسرى طريق صاعد إلى القمة لينتهي في البداية من جديد، ليعطي شكل قبة الضريح ويمثل الخلود في الأرض والسماء، وليعطي إيحاء بخلود الجسد والروح، وانطلاق من هذا الاعتقاد نأى الرسام من الاقتراب بالتمثيل ألتشبيهي فالتجأ إلى الخطاب التشكيلي الرمزي الذي وأن بدا أساسا للبنية التكوينية للعمل ألا أنه عاد للتمثيل الصريح في السهام والفرس الذي أنطلق راكضا بعد المقتل.

إن الابتعاد عن التشخيصية والمحاولة في الربط بين الدال والمدلول أعطى بعدا جماليا للعمل من خلال محاكاة موضوعة ألطف (فكرة العمل) بطريقة رمزية تعطي أحساس وجداني بين العمل والمتلقي، يضاف لذلك البعد الجمالي المحقق من التنظيم والانسجام اللوني وتوزيع الكتل وتوازنها والربط ما بين الرمزي والواقعي. في حضور مشهد الحجر الأسود الذي مثل

بلون السماء وجامع الرسول(ص) بارتفاع منارته لتقترب من الشهيد (الورد) ليحقق الرسام قول الأمام السجاد (ع) حين سال عند عودته للمدينة من الغالب؟ أجاب سائله لما يحين الوقت أذن ستعرف من الغالب.

ألعينه (٨)

بطلة كربلاء. الرسام: حازم الأشهب، و محمد حاتم.

٦× ٣ متر أكر ليك على خشب.

وجدت معلقة على جدار ضريح العباس بن علي (ع)، كربلاء.

يمثل العمل ثلاثة مراكز أساسية شكلت العلامات الدالة لمعنى الواقعة وأحداثها الأخيرة بالإضافة إلى عناصر التبئير البصري في العمل. فقد تم تنفيذ العمل بإنشاء مفتوح يستحضر البنية المكانية الواقعية للواقعة، مما أستدعى الرسام لاستحضار البنية اللونية التي تختص بجغرافيتها وتمثلاتها الصحراوية، فأقام تدرجا لونيا مابين الغامق والفاتح حتى نقاط التلاشي في خط الأفق ليظهر عمق الصحراء وسعتها. وأختار أن يضع نقطة الارتكاز الرئيسية في المقدمة اليسرى للعمل وجعل منها عنصر شد بربط ما بين المراكز البصرية الأخرى في العمل. واستنادا التمثيل الواقعي للعمل فقد تم استحضار العلامة المكانية (التل الزينبي)*، فعمد إلى تحديده بخط منحني وبحركات الفرشاة المموجة والألوان الغامقة واستخدامه الظل والضوء ليعطي أحساس بملمس الرمال المتحركة فوقه ، واضعا رمزا يشير إلى (السيدة زينب الكبرى ع) ، محور العمل الرئيسي أو فكرته، ويلاحظ طريقة بناء الرموز العقائدية من حيث الأزياء ، فالملابس فضفاضة تغطي الجسم بأكمله ويجب أن لا يظهر أي جزء منه حتى كفوف اليدين وخمار الوجه. ولغرض مطابقة الشكل لمضمونه باعتبارها (ع) بطلة كربلاء، تم بناء الرمز على شكل صليب بكتلة لونية ضخمة لتشير إلى:

١- الاستعداد للتضحية.
٢- التحدي والتصدي والدفاع عن المخيم والنسوة فيه ومواجهة المد البشري (جيوش الأعداء) المتجهة نحوها والمخيم من الأفق.
٣- الإشارة إلى محنتها وفاجعتها وهي تنعي أخويها رابطة بحركة اليدين والوجه النوراني بين التكوينات المجاورة في اليمين والشمال والمقدمة.

أما اليمين فهو علامة تشير إلى استشهاد الأمام الحسين (ع) بدلالة رمزية اللون والفرس وحضور أرواح سماوية تم تصويرها بهيئة نورانية شفافة ككتل ضياء ساقط من السماء، بناء على ما تفرضه المرجعية العقائدية والتاريخية، شكل الأول منها هيئة طائر أخفيت معالمه التفصيلية واكتفى الرسام بوضعه كتلة لونية بيضاء في أشارة إلى أن القصد منه هو أحد ملائكة السماء التي تشير الروايات إلى نزولها أثناء المقتل، أما الشكل الثاني والمنفذ بنفس الطريقة والمشكل لهيئة إنسانية نسوية بدلالة الأزياء والجالس إلى الجسد المذبوح فهو أشارة إلى حضور روح السيدة (فاطمة الزهراء ع) والدة الأمام (ع) والتي تشير الروايات أيضا إلى حضورها المقتل، ولعدم المعرفة بماهية الروح نفذ الشكل بهذه الطريقة. أما الفرس فقد وضع بهيئة ساكنة وقد مال سرجه وظهرت السهام مطعونة في جسده (وهي

*** * التل الزينبي : مكان مرتفع من الأرض موجود حالا كمزار يؤمه الزائرين في كربلاء يشرف على مرقدي الأمام الحسين (ع) وأخيه العباس (ع) ، وتشير الروايات إلى أن السيدة زينب (ع) كانت تقف عليه أثناء المعركة لتراقب مجرياتها.**

إشارات كثيرا ما تمثل بهذه الطريقة للأشاررة إلى نهاية المعركة)، ولقدسية الشهيد الذي نأى الرسام عن تمثيله الواقعي، فعمد إلى الرمز له بكتلة اللون الأخضر والأبيض، شكلت هذة الكتل بمجموعها مركز البصر الثاني الذي يرتبط بالأول واقعيا وفنيا ويفسر طريقة ا لبناء التكويني له بامتداد اليد اليمنى للشخصية المحورية.

بامتداد الأفق وعن طريق تكرار الرسام لوضعه كتلة اللون الأبيض النورانية على هيئة الجسد المتشكل من اللونين الأحمر والأخضر والتي برزت بالرغم من صغر حجمها لبيان بعدها عن طريق هذين اللونين ومجاورتهما إلى اللون الأصفر نستدل إلى أن الشخصية المقصودة هي تمثيلا لاستشهاد العباس بن علي (ع) بدلالة وضعه قرب النهر والنخيل والراية على الأرض وهي علامات تدلنا المرجعية التاريخية على علاقتها بالشخصية المقصودة.

في الجهة اليسرى من اللوحة والمشار لها بيد محور العمل يحيلنا الرسام إلى تكملة المشهد الدرامي من خلال المخيم الذي ينتظر النيران بدلالة كتل الفرسان المتوجه نحوه من الأفق بسرعة تدلنا عليها حركة الأجساد والخيول، المخيم الذي خلا من الرجال وتجمعت النسوة والأطفال أمامه والموسومة عقائديا بالألوان الخضراء والبيضاء والسوداء وهي الألوان التي اختصت بأصحاب الحسين (ع) وأهل بيته في التمثلات الفنية للواقعة.

شكلت المراكز البصرية (اليمين والشمال والمقدمة) رؤوس مثلث متساوي الساقين ارتبطت قاعدته بالشخصية المحورية في العمل مما أعطى إيقاعا مستقرا يخدم الفكرة الأساسية للعمل، على الرغم من ثقل الكتلة الرئيسية في المقدمة اليسرى بصلابتها وشدة لونها.

حرص الرسام إلى أن ينقل المتلقي إلى أرض المعركة وجوها النهائي عن طريق بنائه للفضاء المفتوح والأرض الجرداء الواسعة التي خلت إلا من أجساد الموتى والدروع والسهام المنثورة فوقها.

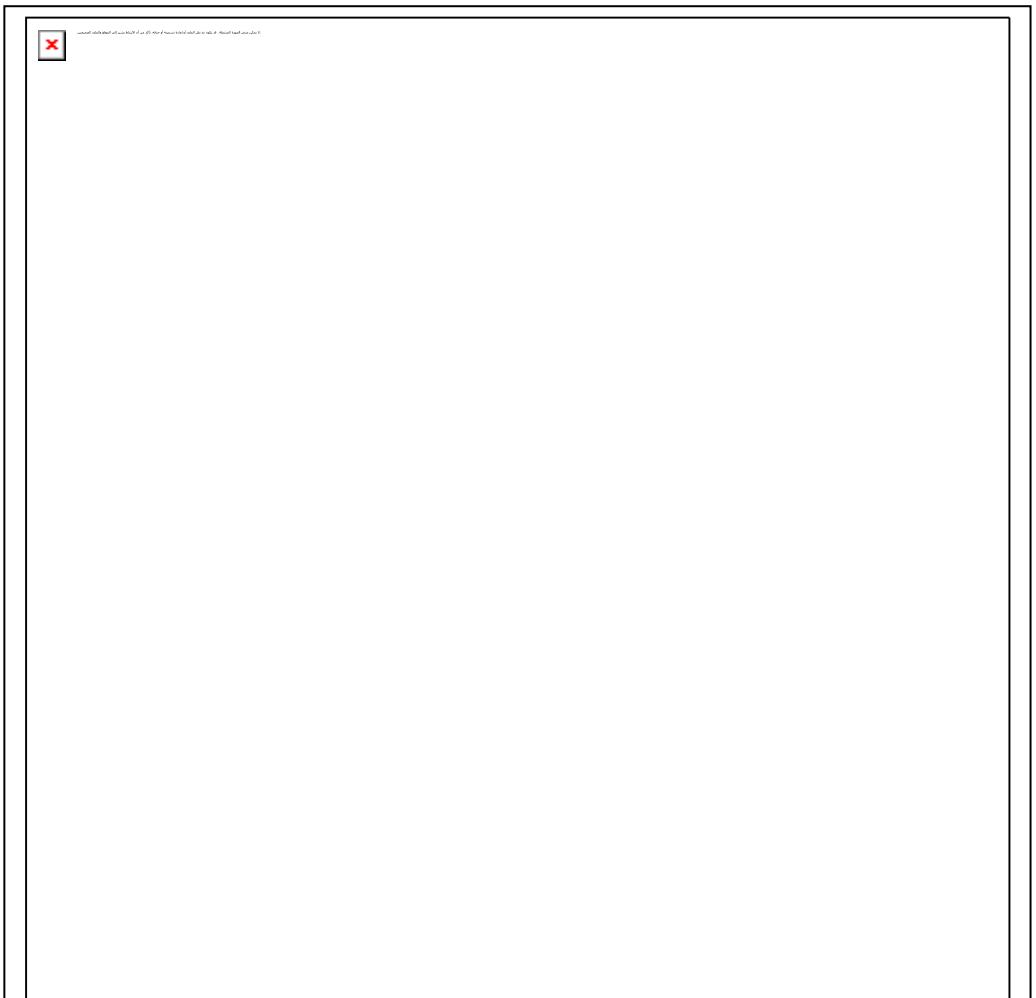
استخدام الرسام اللون الأصفر ودرجاته في تمثلات الأرض والتضاريس والسماء ليوائم الحالة النفسية لتلقي العمل وعلاقتها بالموضوع، وقد شكل اللون أرضية تشع من خلالها بقية الألوان المستخدمة في العمل (الأحمر، الأزرق، الأخضر) والتي عن طريقها تشكلت مراكز البصر المتعددة بنفس الأهمية مما شكلت البنية اللونية علاقة رابطة لكل فكرة العمل.

العينة (٩)

صورة تشبيهية لشخص العباس بن علي (ع).

فونغراف عن اللوحة الأصلية.

من مقتنيات الحاج جواد كاظم، كربلاء.



سعى رسام العمل لأن يستحضر كل مفرداته للتوسيم ألموقعي والمكاني، فالمشهد أقرار كامل للمرجعية الواقعية، النخيل والخيام والماء دليل على ذلك، وهي علامات لازمة في استكمال المحاكاة الواقعية للشخصية المراد تمثيلها، فعملت الانطباعية دورها كأساس للتعبير واختيار الزمن حتى تتيح فرصة كاملة للألوان والخطوط أن تمثل مشهداً جماليا حاضناً للعنصر الأساسي والذي حرص الرسام أيضاً أن يشيرالى علامات مجاورة أكسسوارية نستكمل طريقة بناء رمزه.

تم تشيد التكوين الجمالي وفق مستوى شكلي وآخر دلالي، شكلي جعل من خلاله الرسام أن يكون تكويناً مفتوحاً حاضناً لكل العلاقات اللونية والخطية والتنظيمية لإنتاج أشكالاً تقترب من فكرة الموضوع الأساسية، وآخر دلالي من خلال إرساله لمجموعة من العلامات المدركة جمعياً في الذهن، والتي يستدل من خلالها إلى شخصية المشبه له بغض النظر عن البحث في عملية التطابق أن صحت أم لم تصح، ولذلك أصبحت هذه العلامات (الراية، القربة، الماء، النخيل) من اللوازم عند استحضار الشخصية (أبي الفضل العباس ع).

أن أدوات التعبير الأساسية (الخط واللون)، لايمكن لها أن تبني شكلاً دون الرجوع إلى مرجعياته التاريخية والعقائدية في مثل هذه المواضيع، (وهي سمة اختصت بها الرسوم المعبرة عن واقعة ألطف)، ولذلك حاول الرسام أن يتمثل الجمال الطبيعي في أشكاله (الفارس والفرس)، فكانت اللوحة جميعها عنصراً رئيساً سيادياً، فهي كل الموضوع، وبدأت العملية التنظيمية والتنسيقية في بناء شكل الفرس بطريقة نحتية حولت فرشاة الرسام إلى أزميل نحت يصوغ بدقة

عالية بناء شكله عبر الاعتناء بخطه ولونه، فالروايات تنقل أنه كان فرس مطهم جميل فنالته المبالغة في الأناقة الوجدانية والعاطفية أنست الرسام آثار المعركة التي قد تترك عليه.

عبر استقراء أوصاف الشخصية الكريمة، تم بناء شكلها بعناية ودقة فهو (قمر بني هاشم) وقبل كل شيء يجب أن يحمل الراية والقربة والسيف وتسقط المياه من يده التي أظهرها الرسام بشكل مؤكد عليه حتى وأن أدى ذلك إلى مخالفة موقعها أو حجمها في تناسق الشكل العام فالأساس مطابقة المضمون، (فرسوم ألطف رسوم روحية فكرية قبل أن تكون رسوم شكلية مادية)، فانسابت الخطوط بألتماعات لونية تنعكس فيها أشعة الشمس وهالة النور في آن واحد لتعطي أحساساً بملمس الماء وجريانه.

بناء اللون أشتغل وفق نظام التضاد اللوني، حتى يتم الوصول للجمال، فحين يحاول الرسام أن يظهر جمال الوجه الذي بالغ فيه تطابقا لسماته أحاطه بغطاء الرأس الغامق الذي يظهر أناقته وأحاطته بهالة النور وهكذا في عملية لونية منظمة، لا تبتعد عن مدلولات رمزية قصدية في اختيار اللون، فالسمائي لون سماوي، وهو الماء وارتدائه زياً للشخصية تعبيراً عن مكانها المقدسة، أما الأحمر فهو الرمز الذي يوحي بمصير الشخصية التي سوف يخضب جسدها بدمها، وانتشاره على السيف تعبيرا عن شجاعة صاحبه وعمله المؤثر في الأعداء.

أن الانفعال العاطفي والوجداني وضواغط العقيدة جعلت من الرسام أن يبدع صورة جمالية تعكس فكره وجهده في التعبير والتأثير، فالأشكال ما زالت حيوية وضربة الفرشاة ليحيلنا إلى جريان الماء وصفاء الجو، وجمال المنظر ينقل المتلقي إلى حب وعشق يبعده عن أحساس بجو المعركة، فغاية الرسام أن يمثل الشخصية بروحها ومنزلتها الدينية أما حضور عدتها ما هي إلا ضرورة توصيلية لأدراك معنى العمل وفكرته الأساسية فحقق الشكل جماله وقبوله.

العينة(١٠)

الجسد الطاهر.

مصورة فوتوغرافية عن لوحة زيتية.

تم الحصول عليها من أسواق الكاظمية.

عبر إنشائه المفتوح أسس الرسام لفكرته (المقتل) أرضية يمكن من خلالها الولوج لفك شفرات رموزه، فهو يقيم علاقة ابتدائية بين ذاته والموضوع أولاً ومن ثم يهيئ نفسية المتلقي للتفاعل الوجداني عبر اتخاذه من زمن الأصيل مادة أساسية للتعبير في محاولة للوصول إلى حقيقة المشهد، وهو بذلك يحقق الغاية الأساسية في الربط مابين الفن وعقيدته الدينية، فالأثر الفني الذي يتركه الرسام يعبر عن جوهر حقيقة قائمة أكثر مما يكون نقلاً أو محاكاة للصورة الواقعية والجمال حسب شوبنهاور ليس في الصورة بل في طريقة التعبير عنها.

عبر انتشار المساحة اللونية المدركة الإشارة في الذهن الجمعي يحاول الرسام نقل المشاهد إلى مكان الحدث (الصحراء)، فأعطى بذلك أحساسا بملمس الرمال وأرضية المكان، ويمد البصر إلى الأفق، إلى هالة النور (الشمس) التي تشخص إليها الأبصار شاكية ومنتظرة الأمل.

بالرغم مما نقلته الأخبار التاريخية (والمتحققة سنويا في ذكرى ألطف) عن تقلب الجو وحمرته يوم ألطف إلا أن الرسام تعامل مع موضوعه ببصيرة تعبر عن جوهر الوجدان الإنساني، فلو تم أخفاء الأشكال المرمزة، وإبقاء العمل منظراً طبيعياً لأحالتنا الألوان بتناسقها وتناغمها وانسجامها إلى شعور يأخذ مأخذه في النفس مثيراً لعواطف الإنسان (عشق، حزن، ألم، كآبة). وبذلك حقق الرسام ذاته العقائدية وأحدث تأثيره في المتلقي، زاد من ذلك إبداعه لشكل تعبيري في علاقة حميمة من جو العمل، شكل مركز الرؤية الأساس مستفيداً من رمزية اللون الأخضر ودلالته العقائدية وعلاقته باللون الأحمر فنياً باعتباره ظلاً له، فأعطت الألوان مردودات فنية وواقعية زادت من التعبير عن واقعية الحدث، فعبرت كتلة الأخضر عن جسد مقطوع الرأس يشير إلى جسد (الأمام الحسين ع) أيقون ثابت لم يجد الرسام ضرورة لأن يثبت فيه السهام وآثار الطعن، فهو يعطي النتيجة النهائية دون تفاصيل اتحادا وتوافقا وخشية أيمانية

وإجلالا لمقدسه من جهة، ومن جهة أخرى كون التكوين الفني قائم على العلاقات اللونية وارتباطاتها والتقليل من حدة الخطوط وعدم التركيز عليها تحقيقا لإيقاع حزين يخدم الحدث (فكرة الموضوع)، وقد أعطت درجات اللون الأحمر وامتزاجها بالأصفر والأخضر تعبيرا عن الدم والأرض والجو تحقيقا للفكرة. أنشأ الرسام تكوينات مجاورة أستكمالية للحدث وواقعيته، فوضع ثلاثة رموز تشير إلى نزول الملائكة لتحف بالجسد الطاهر فأحالها إلى كتل بيضاء (نورانية) تجريدية مستمدة من أشكال الطيور تظمها بخط يتصل بالسماء ويلتف حول الدرع والسيف واضعا اليدين لتشير أحداهما إلى شكل عدة الحرب (الدرع والسيف) تحقيقا لمبدأ الشهادة(طلب الإصلاح) واليد الأخرى إلى المخيم الذي بدا مؤكدا عليه عن طريق العناية ببنائه والاهتمام بخطوطه وظله ونوره والذي شكل امتداده البعيد تلاشيا مع الأفق تعبيرا فكريا لما سيأول إليه مصير فتصدرته النسوة والأطفال التي بدت حركاتها شاكية باكية لحالها وقد تصدرتها شخصية يدل التأكيد عليها والاهتمام بتنظيم شكلها لتشكل مركزا بصريا لا يقل أهمية عن المركز الرئيسي لما لها من دور مؤثر في الواقعة حسب مصادرها التاريخية (شخصية زينب الكبرى ع)

الصورة الشكلية المعبرة عن الوجدان البشري بفضل تنظيمها وتناسق ألوانها وإبداعها لرموز واضحة المعاني والدلالة من النظرة الأولى، رموز انفعالية وحيوية وحدت الموضوعي والذاتي فأنتجت مساحة قدسية فرضتها العقيدة الدينية فأضحى التكوين العام صورة مستقلة مكتفية بذاتها يمكن إدراكها إدراكا مباشرا بفعل ارتباطها بموضوعة ألطف شكلت جميعا جماليات أرسلتها اللوحة للمتلق فنالت القبول والرضا والدوام باستمرار تداو ليتها وتكرار تنفيذها ورفعها كشعار ثابت كل عام في أحياء ذكرى ألطف.

العينة(١١)

صورة فوتوغرافية بالأسود والأبيض تم الحصول عليها من أسواق الكاظمية – بغداد – مؤرخة بالسنة ١٣٨٥ هـ ما يقبل للعام ١٩٦٤ م.

يقدم النص الجمالي بنية تكوينية مؤسسة على ربط العلاقة ما بين الجميل والقبيح، وفق تنظيم إنشائي حاول الرسام من خلاله أن يمثل مكان وزمان الحدث، فالفكرة الأساسية تقوم على إبراز فعل القتل (القبيح) والمقتول (الجميل بقدسيته).

تم تحديد خصائص المكان، الذي لم يحو ألا على المجرم والجريمة وأداتها والشاهد، بينما خلت مساحة المكان الباقية وأمتد الأفق بعيداً ليظهر خياما مهجورة خاوية بفعل التأكيد على

بواباتها المظلمة والتي توازنت كتلتها بكتل النخيل في الجانب المقابل، وبخط مستقيم شكل قاعدة لمثلث طاف في الفضاء وبامتداد ضلعيه فشكل رأس سهم يشير بانفعال إلى رأس (الشهيد). مكونا مشهداً تعبيرياُ يربط العلاقة بالمراكز البصرية الثلاثة، والتي حملت مدلولاً مدركاً، لأحداث سبقت الحدث الرئيسي (الأحداث الأخيرة لواقعة ألطف) مرة وتلته مرة أخرى.

وضع أشكال النخيل يوحي لمكان استشهاد (حامل راية الحسين ع)، والمخيم الذي سيحرق فيما بعد جاء ضرورة واقعية تحت الضغط المرجعي التاريخي واستكمال لتأثيث مكان الواقعة.

وضع العنصر الرئيسي مركز البصر المتمثل (بالمجرم) في مواجهة العمل وتنظيمه بخطوط حادة وكتلة لونية غامقة زيدت مساحتها (صورة اللوحة بالأسود والأبيض) وإعطاء ملمساً لرداء الحديد (الدرع) فوق جسده من خلال العناية بالضوء والظل والتأكيد على وسمه لغوياً (شمر اللعين) يشكل صدمة أولى للمتلقي، يدخل من خلالها لاستقراء حدث اللوحة ومن التطابق بين الشكل والمضمون خصوصاً إذا ما تم ملاحظة الخطوط التعبيرية في إيضاح معالم الوجوه.

أن تنظيم العمل وفقاً للرؤية المرجعية لا يمنع الرسام من أن يظهر شخصيته العقائدية والوجدانية في العمل ، من خلال قصدية التكوين التي وفرت فسحة تعبيرية وتأويلية، فبالرغم من محاكاته للمكان ألا أنه أستعار مكاناً فنياً تعبيرياً أشارت خطوطه وألوانه المنسابة إلى العمق الأرضي، فأحال الأرض إلى منخفض مخسوف كنتيجة سماوية لسبب الفعل، ولذلك يحتمل التأويل أكثر من جانب، فمرة إرجاع الفعل إلى الأعماق (الجحيم) ومرة إلى إرجاع الجسد إلى علته الأولى وسمو روحه المعبر عنها بإظهار ملامح النظر في الرأس وهي تتطلع لخالقها وانسكاب دمائها التي لم تجف بعد ولم ينقطع جريانها والتي مثلها الرسام بنقاط لونية مكثفة ومتواصلة من الرأس إلى الأرض ثمناً للحرية والتخلص من العبودية، ومرة أخرى كون المنخفض مصيراً للمجرم الذي غاصت أحد قدميه في أرض الجحيم.

أن العمل ومن رؤية تكوينية جمالية وضع حداً فاصلاً ما بين المقدس والمدنس يؤكد دليله الوقفة التعجبية للشاهد الذي التمعت عيناه وحركت يداه ووقوفه المتسمر في الأرض تعجباً وأستعضاماً للحدث.

العينة ١٢

العباس من طارية تتراجف الخيالة.

صورة فوتوغراف بالأسود والأبيض تم الحصول عليها من أسواق الكاظمية – بغداد.

يوفر العمل نصاً جمالياً يعتمد منظومة النقيض اللوني (فاتح – غامق)، وهو يعبر بصورة مباشرة لفحوى بيت الشعر المجاور الذي شكل عنوان العمل، أتخذه الرسام أساساً لبناء أشكاله باعتباره مضمون حامل لدلالته، فأحال تكوينه إلى أشغال السطح التصويري بأجمعه مما أدى إلى أخفاء معالم المكان، فبدت الأشكال فضائية أكثر من كونها أرضية خصوصا إذا ما تم ملاحظة حركة الخطوط والمساحة اللونية أسفل الأشكال والتي تعطي أحساس وملمس لغبار

متصاعد ضم الشكلين السياديين في العمل وقد تم الفصل بينهما من خلال وضع أحدهما مضيئاً بشكل واضح مما دفع بكتلته إلى الأمام والآخر غامقا في الظل مما أعطى أحساس ببعد كتلته نحو العمق.

في الأول سعى الرسام لتحقيق سمات المشبه الجمالية عبر الاعتناء بتنظيم الخطوط والعناية بدقتها والمبالغة في إبراز محاسن الوجه بتحديده خطوط العيون اللوزية الواسعة وتصفيف الشعر ونقاء اللون منتقلا إلى الأزياء التي جهد الرسام في أن يظهر بنيتها الزخرفية والتزويقية وتضمينها الإكسسوارات التي تجمل المظهر وتكسب عاطفة ورضا المتلقي كون الشكل مثلاً مقدساً يحتفظ بهيبته وجماله حتى وأن كان في موضع القتال. سعى الرسام لبناء الجسد بنية قوية من خلال أظهار قوة الساعد واليدين والتأكيد على إبراز مكوناتها العضلية وإظهار فخامة الساق وطولها هذه الصفات التي تجعل الخيالة تتراجف من حاملها.

أن الرسام بكل ما يختزنه عقائدياً ووجدان عاطفياً متحداً بالشخصية شكل ضغطاً على إنتاجه التمثيلي فأظهر الشخصية بعيدة عن فعلها وأبرزها مواجهة للمتلقي لكسب رضا المجموع مع العلم بأن المواجهة من سمات الفنون الشعبية لكن حضورها تعبيرا فكريا في اللوحة أكثر من كونه فطريا بدليل جانبية الشكل المقابل.

أن الرسام ومن خلال عواطفه ينتقم من عدوه فيجعل الفعل بضربة تقطع ساعد الفارس فيظهر ببساطة وعفوية غزارة الدماء المتساقطة والتي مثلها بخطوط مقوسة ومنقطة لتعطي إيحاء بتدفقها من منبعها واستمرار جريانها مظهرا الألم والصدمة في الوجه الذي جعله مائلا للخلف محددا بخطوط وسع فيها حدقات العيون مقوسا الجسد (المدنس) بعيداً لينأى به وبتأثيره على (مقدسه) عامدا إلى وضع كتلة الفرس غامقة بشدة أكثر من فارسها ليبرز جمال وبياض فرس الشخصية المحورية في العمل.

أن الرسام ومن خلال استخدامه لقوانين وعناصر التشكيل الصوري قدم بنية جمالية تتطابق مع عنوان العمل ساحبا الناظر إليها بتأمل الشكل في لحظة زمنية محددة وشاغلاً إياه عن البحث عن المكان ومعماره.

العينة (١٣)

شمائل علي الأكبر (ع).

ألوان مائية + أقلام خشبية ملونة على الورق.

١٠٠ × ٧٠ سم.

موجودة في مقام علي الأكبر (ع) – كربلاء.

منذ البداية وعبر مجاورة الشرح اللغوي في الأركان العلوية والتي وضعت كضرورة جمالية تشكيلية في تحقيقها للموازنة، وعقائدية في تحقيقها لإظهار العاطفة الذاتية.

يحيلنا الرسام إلى فك شفرات رموزه وبنيانه التكويني، من خلال المقطعين أعلى اللوحة فهو عبر الأولى (شمائل علي الأكبر ع) يفسر سبب الجهد المبذول في تنظيم المشهد التصويري عبر الدقة والعناية بالتأكيد على الخط ووضوحه وبنائه اللوني، ففي سبيل أن يتحقق معنى الجملة (العنوان) لا بد من أن يحال البناء الجمالي بكل ما يحتويه من طبيعة وشخوص إلى جمال الجليل، ولذلك كان فضاء العمل مفتوحاً بخط أفق بعيد إلى اللانهاية محاكيا مكان الواقعة ومرمزا إياه لونيا بما يحقق عنوان العمل فجعل السماء صافية مزرقة تشع بالنور الذي يحيط مركزه البصري وكأن الشعاع من السماء وأليها. جعل الرسام الأرض مخضرة صافية تعبيراً عن استمرارية الحياة وأملاً في تحقيق (نصر الله وفتحه القريب)، رابطاً نقطة الارتكاز الأساسية في العمل بعلاقات مجاورة استكمالا للضرورات الموضوعية والمرجعية ومستعيضاً عن دقة الخط فيها بكتل اللون المضادة لإظهارها وعدم التقليل من أهميتها، مع ملاحظة أن اختيار صبغتها مرتبط رمزيا بالحدث (الواقعة) فجعل اللون الأسود للأشكال النسائية ويتكرر اللون في أبواب المخيم الذي وضعت الراية الحمراء في أعلاه كنقطة شد تجذب النظر أليه.

أن فكرة الموضوع الأساسية إظهار ما نقلته الأخبار من صفات وسمات جمالية للشخصية المحورية، فتمت معالجتها تشكيلياً عبر المساحة البيضاء الصافية في الوجه والعناية برسم ملامحه إظهارا لجماله، مستعينا بمكملاته الأكسسوارية في الأزياء وخوذة الرأس وريش الطائر عليها دلالة لعلو المكانة للشخصية (حيث يوضع الريش في خوذ القادة في الحروب) ولذلك تم التأكيد على قوة الساعد والذراع عبر تفخيمها وإظهار القوة الجسدية عبر انتصاب الجذع وعرض الصدر الموشح بالزخارف الخطية الملونة والمزينة بقطع القماش الذي أعطى ملمسه الظاهر بنوعه الثمين من خلال انسيابية الخطوط وظلالها، وبإضافة تكوينية جمالية من خلال تناسق الألوان والعلاقة فيما بينها(الأحمر – الأخضر – الأزرق). ولغرض استكمال المشهد الجمالي تمت العناية في أظهار شكل الفرس بجماله الطبيعي الذي بدا بنائه كتحفة نحتية من خلال صرامة الخط وحدته.

أن زمن العمل زمن افتراضي ذاتي تأملي يرتبط بزمن التنفيذ والتلقي فيما بعد يحال مرجعيا إلى زمن المرويات والخطب التي تحكي قصة الواقعة، إلى اللحظة التي يبدأ فيها الخطيب بخروج(علي الأكبر ع) للمعركة ويعدد خصاله الجمالية، فيتوقف الرسام عند هذه اللحظة الزمنية ويبني تكوينه الجمالي فيحيل المكان إلى نفس اللحظة فيتطابقا جماليا وتزاح آثار المعركة وأجوائها ويختلط الفرح بالحزن والمأساة ليظهر مشهداً مشحوناً بالعاطفة والوجدان، فيتحقق هدف الفكرة الأساسية ويزيدها تأكيدا بحضور الشرح اللغوي.

العينة (١٤)

مهد خشبي.

جامع الخضر – بابل- محلة التعيس

.

في العينة نظام علاماتي متكامل شكل تكوينا جماليا مدركا لإشاراته عقائديا واجتماعيا ودينيا، أرسل جمالياته عبر تنظيمه وتناسقه في التماثل والتطابق والتناظر والتكرار، وربطه لكل علاقاته الرمزية المحمولة، فالشكل أيقونا ثابتا يظهر بشكل مستمر في احتفالات ذكرى ألطف في بابل وكربلاء بشكل خاص حيث يكثر تواجده في منطقة ما بين الحرمين فيتحول بفعل ما يتركه من آثار عاطفية ووجدانية إلى ملاذ يلتجأ إليه الناس وخاصة من النسوة لطلب النذور والتوسل به لا لشكله بل لما يحمله من أشارة مأساوية تعبر عن حقيقة أبشع قبح في واقعة ألطف (ذبح الطفل الرضيع بين يدي أبيه ع)، فالشكل مجرد حضوره يثير صورا في المخيال الشعبي تتراكم بشكل كثيف فتثير العواطف والوجدان، فالمهد تمثيلا أو علامة تشير إلى مقتل طفل بعمر ستة

شهور، ومن خلال هذه الإشارة المعلومة أنطلق مبدع العمل لأن يكثف علاماته ليلم بمجمل الواقعة فيتحول المهد إلى شكل يحتفي بالروح القدسية، فمكان المهد مهيأ لأن يضم جسد الغائب فتحول بشكل أو بآخر إلى مرقد للروح تحضر سنوبأ في ذكرى الواقعة لتحف به، فتم طلائه بالأخضر ويتجدد طلائه سنويا فالأخضر استمرار للحياة التي استمرت في الدنيا وتوقفت في المهد وتركت أثراً رمزياً حرياً بأن يثير قبح الفعل واللعن الدائم لفاعله.

تكون الشكل من قائمين متقابلين شكلا بطريقة نحتية حلزونية تمتد إلى اللانهائي تلتقيان بقوس يرتفع فوقه أيقون آخر معلوم الإشارة وكثيرا ما يستخدم كقمة للرايات ، تشكيل نحاسي أصفر لماع يعكس ضوء الشمس ليكون شاهدا دامغا على الجريمة أستمد شكله من قباب المساجد والمراقد ورفع فوقه الكف (كف أبا الفضل العباس ع) تلك الكف التي ارتبطت بالفكر والعقيدة، فبايعت وناصرت وحملت الراية والقربة والسيف وقطعت في مكانين متقابلين أقيم في مكان سقوطهما مقامين أستمد الصانع الشكل فوق المهد منهما، أن وضع هذا الأيقونة فوق المهد لم يكن اعتباطيا بل جاء لربط العلاقة بين الطفل وعمه (العباس ع)، فالطفل قتل عطشا، و(العباس ع) كان المكلف بسقاية المخيم وهكذا كل بناء يخص ألطف لا بد وأن يحمل أصلاً مرجعيا تاريخيا أو عقائديا والجمال هو العملية التنظيمية التي تحيل تلك المرجعيات إلى تكوينات فنية تحكي الواقعة تشكيليا.

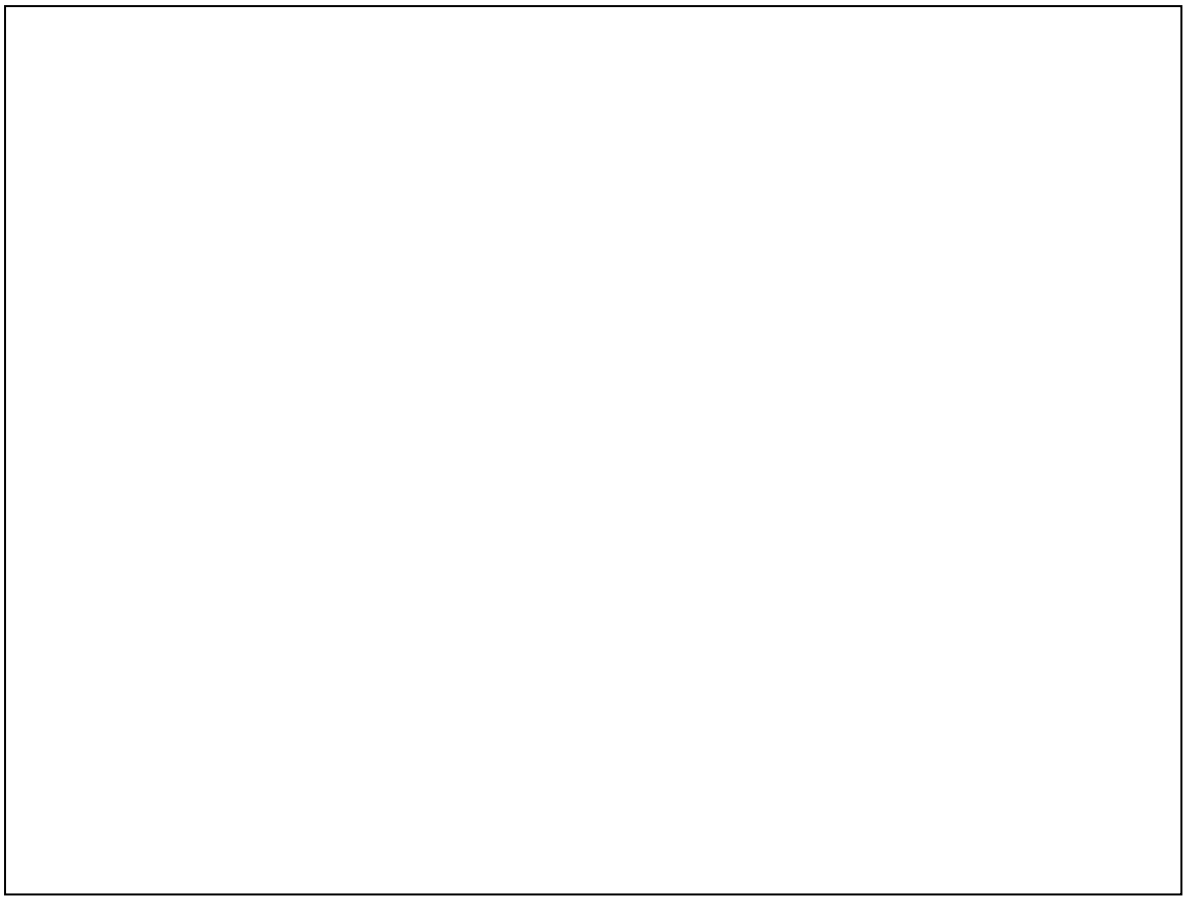
أنتقل الصانع إلى الجزء الهزاز منه فقسم محيطه إلى ثمانية أقسام تحيط به، وضع في كل قسم لوحة مرسومة تحكي جانب من المعركة أو تصور شخصيات منها وأغلب الأحيان تكون صورا شخصية يقصد بها تمثيل شخص (الأمام الحسين ع) لعلاقته الأبوية بالطفل وهو الشاهد على القتل. أستند الشكل بأجمعه على قاعدة زينت بالزجاج بتقسيمات زخرفية تحيل الناظر أليها إلى تلك التشكيلات التي تنتشر في المراقد المقدسة زيادة في أعطاء صفة القدسية للتكوين.

الرسالة الجمالية في العمل تحول الفكرة إلى شكل مجسم يشغل الفضاء فيستنهض الوعي واللاوعي عبر علاماته التي تثير في النفس والوجدان العاطفة والانفعال، وتحول التكوين إلى علامة تاريخية تحكي قصة من قصص ألطف.

العينة (١٥)

شعار سفينة حديدي

يتواجد الشكل باحتفالات ألطف السنوية. في بابل وبقية المحافظات التي تهتم بهذه المناسبة.



منظومة رمزية شاع استخدامها في أحياء ذكرى عاشوراء السنوية، تم ملاحظتها في بابل- كربلاء- النجف- الكاظمية. وهي مستوحاة من الحديث النبوي الشريف:(أن الحسين مصباح الهدى وسفينة النجاة). شكل السفينة تكون من هيكل حديدي ضخم، ضمت نهاياته من

الجانبين شكلا نحتيا لراس الحمام الطائر الذي ارتبط أسمه بالإمام الحسين (ع) في المخيال الشعبي، تطلى حدوده الخارجية باللون الأزرق المخضر المأخوذ عن ألوان القباب والمآذن إضفاء للقدسية لما لهذا اللون من خصوصية في المراقد المقدسة، ونظرا لدموية واقعة ألطف فقد تم طلاء المساحات الجانبية من الشكل باللون الأحمر وطعم من الجانبين بمجموعة من المعينات الزجاجية الناتجة من اتحاد مثلثين ترمز حسب يونك إلى اتحاد الروح مع الله (في اللغة السايكلوجية يعبر المثلثين عن اتحاد العالم الشخصي الزمني للأنا مع العالم اللاشخصي، اللازمني في النهاية يكون هذا الاتحاد منجز وهدف جميع الأديان أنه اتحاد الروح مع الله)[1]. وهذا ما يبرر وضعها من المرايا التي تعكس نور الشمس فترجعه إلى مصدره، وبتكرارها بصورة متتالية تعبيرا عن الكثرة واتحاد المجموع والتفافهم حول رمزهم الذي تحضر إشارته في وسط التكوين عبر أعمدة زجاجية ترتفع فوقها القبة الذهبية التي تشير وتمثل ضريح (الأمام الحسين ع)، الذي يحضر روحيا عن طريق الأعمدة والجدران الزجاجية التي تشكل الضريح.

وتعبيرا عن الالتفاف الجماهيري حول الأئمة الأطهار كونهم امتداد للإمام الحسين (ع) بوحدة الهدف وتعدد الأدوار وكونهم (ع) من أبنائه فقد تم نشر مجموعة من المصابيح التي تضاء على جانبي الضريح رمزا لهم وتعبير عنهم (ع) فهم الذين أتموا الهدف وهم الذين أخبروا وتحدثوا عن ثورة ألطف وأقاموا المأتم وأحياء ذكراها يؤكد هذا رفع المكون الجمالي بأكمله من قبل أحد الرجال الأقوياء على رأسه ويأخذ بالدوران به وسط جموع الناس المحتشدة فتتعالى الصيحات من الناس (اللهم صل على محمد وآل محمد)، تأييدا ومناصرة فيثير الحماس ويعطي المنظر مشهدا جماليا عاطفيا يعبر عن جوهر العقيدة وعلاقتها وضواغطها على مخيلة الإبداع الفني.

المشهد الرابع

[1] (١) كار غوستاف يونك: الأنسان ورموزه، مصدر سابق، ص ١٢٨.

١ـ نتائج البحث ومناقشتها.
٢ـ التوصيات.
٣ـ المقترحات.

أولاً / النتائج ومناقشتها.

أسفر البحث عن النتائج التالية:

١- كان للعقيدة الدينية الأثر البارز في التشكيلات الفنية من خلال تبني الفنون بمختلف أنواعها بصورة عامة والفن التشكيلي وبضمنه الرسوم الشعبية بصورة خاصة وعلى امتداد الأدوار الحضارية للإنسان للمتطلبات الفكرية بحثا عن المقدس لحل مشاكله الوجودية وعلاقتة بالمحيط الخارجي.

٢- واقعة ألطف كانت أحد النتائج التي أفرزها الانحراف الفكري والعقائدي للرسالة الإسلامية عن خطها المقرر ومخالفة وصايا الرسول(ص) بعد وفاته، والتوجه باسمها نحو الانحلال الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والتفرد بالسلطة والعبث بأموال المسلمين.

٣- نتيجة لما تركته واقعة ألطف من آثار مأساوية وفكرية ولما تحقق فيها من نصر للإسلام من خلال الفداء والتضحية والإصرار على الشهادة من أجل إعلاء كلمة الله والمبادئ الإسلامية الحقة، وأيمان وتعاطف الأجيال اللاحقة بها وبعقيدتها فأنهم أنتجوا مجموعة من الرسوم الشعبية التي استلهمتها وأسست من خلالها واقعة فنية تؤرخ مجرياتها وتحاكي مرجعياتها.

٤- أن الأسس الجمالية للرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة تقوم على الجمع ما بين الأسس الذاتية المتمثلة بالأساس النفعي، التعليمي، الأخلاقي، التاريخي، الاجتماعي، النفسي، والتي تستمد مقوماتها الأساسية في التحقيق من خلال الضواغط العقائدية الدينية وكذلك التعبير من خلال الأشكال والرموز التي تشير إلى جوهر الوجدان البشري، هذه الرموز والأشكال لا يمكن لها أن تتحقق من دون توفر مساحة فكرية وعقلية تحول المدركات العقائدية والدينية من خلال الإيقاع والعلاقات عبر المنظومة التشكيلية (الخط، اللون، الانسجام، التناسق، التوزيع، النظام) والتي تشمل الأسس الموضوعية إلى بنية جمالية خاصة يمكن من خلالها إدراك المداليل والإشارات التي تعتمدها هذه الرسوم.

٥- اقتربت الرسوم الشعبية من المعالجات الجمالية للفنون الإسلامية – كرسوم الوسطي- في بيان الكثرة عبر اتخاذها من قوانين التناظر والتماثل والتكرار والتناسق والتنظيم وصولا لإيقاع العمل الروحي وما يتطابق مع مضامينها الفكرية والمرجعية.

٦- أتسمت الرسوم الشعبية الخاصة بواقعة ألطف بمجموعة سمات هي: التسطيح، الفطرية، غياب المنظور الخطي في أغلبها، جمعها لأماكن وأزمان مختلفة في اللوحة الواحدة، تأثير السمات الجمالية لفنون أخرى عليها بفعل شموليتها وعدم اختصاصها برقعة جغرافية محددة كالرسوم البوذية والفارسية، بناء أشكالها على أساس مضمونها بل أن لا شكل يحدد دون أن يقوم على أساس مضمونه، المباشرة والطرح الواقعي، استخدامها للصيغة اللونية المباشرة وعدم لجوئها إلى التعقيد.

٧- أن الفكرة الأساسية والتي تتبنى عقيدة دينية في الرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة هي التي تحدد البنية الشكلية من خلال ما تحمله من منظومة علامية حتى وان بدت في منظورها العام تصويرا واقعيا لمنظر ما كما في العينات ٨، ٩، ١٠، فأنها تلجأ لتروي حدث محدد من الواقعة.

٨- الرسوم الشعبية لواقعة ألطف اتخذت من بنية السرد الحكائي أساسا لتنظيم البنية التكوينية سواء أن اشتملت اللوحة على سرد أحداث الواقعة أجمالا كما في العينة (٢)، أو تناولت حدث محدد فيها كما في العينة (١٠)، ولا يلغي أسلوب التعبير المختلف من رسام لآخر كما في العينات من (١- ٧) مما يؤكد دور الضاغط العقائدي والمرجعي

التاريخي في الرسوم، ومادام السرد الحكائي يتطلب حضور المكان والزمان فقد أتسم المكان بما يلي:

a. أن المكان في الرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة وأن أقترب من التمثيل الواقعي ألا أنه مكان خيالي تعبيري له نظامه الجمالي الخاص باعتباره منظومة علامية وتكوينية من حيث تحوله إلى نموذج تمثيلي لمكان الواقعة المحدد، يحمل شفراته الخاصة المرسلة عبر علاماته الدلالية والجمالية معتمدا ثلاثة مقومات أساسية هي: البنية المادية، والبنية الفعالة، والبنية المفاهيمية والرمزية، وهذا ما بدا واضحا في العينات (٢، ٩) بشكل خاص، وبقية العينات بشكل عام مما يدل على استخدام الرسام للواقعية والرمزية في التعبير عن الواقعة.

b. يتغير المكان في الرسوم الشعبية لواقعة ألطف تبعا لتغير عنصر السيادة (الإنسان)، باعتباره المحور الأساس الذي تقوم عليه الرسوم وفقا لتمثلا ته المقدسة والمدنسة، ولذلك تتخذ العلامة أساسا للمفهومية والاستدلال وفقا لتاريخية الواقعة ومروياتها، وعندها تتحول جماليات المكان إلى نظام علاقات رابطة ما بين اللوحة والمكان الخارجي الممثل. أما الزمان فقد أتسم بما يلي:

أ-يتحول الزمن في الرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة كونه عنصر ملازم للمكان إلى زمن خاص بالسطح التصويري، فهو وأن تتم الإشارة أليه بعلامات تحاكي واقعية الحدث وما أشير له حسب المرويات التاريخية كما في العينة (٢ و ١٠) بشكل خاص إلا أن الرسوم تفصح عن زمن يتعلق بالجهد والوقت المبذول لإنشاء الرسوم، وزمن يتعلق باستقراء اللوحة والذي يتحول إلى مجموعة أزمان تعبر عن مشاهدة محددة تفصل بفواصل مكانية كما في العينات(٣- ٥- ٦) لينتج مجموعها زمن حدث محدد. وزمن ألتلق الذي من خلاله يتم استلام الرسائل الجمالية عبر أدراك مفهومية رموزها.

٩- البنية اللونية ترتبط رمزيا بالواقعة، إذ لا يوجد لون دون أن يحمل دلالة معينة مما يدل على أن كل معطى فني عبارة عن انعكاس للبنية التداولية لواقعة ألطف. إذ أختص اللون الأخضر للتعبير عن آل البيت (ع)، والأحمر تعبير عن دموية الواقعة وأصحابها، والأبيض عن المقدس، والسمائي لون السماء والماء.

١٠- أظهرت الرسوم الشعبية ومن خلال كل عينات البحث منظومة علامية خاصة بها لها دلالتها المفهومة جمعيا بفعل التداول المستمر لها وكما يلي:

أ- الجسد مقطوع الرأس يعني شخص الأمام الحسين (ع).

ب- لازمة الراية والقربة والنهر والنخيل والتي اختصت بشخص الأمام العباس (ع).

ت- اصطباغ شخصية الشمر باللون الأحمر وملازمة الخنجر له.

ث- اصطباغ الشخصيات المقدسة بالأبيض والأخضر.

ج- التل والخمار إشارة لشخص السيدة زينب الكبرى(ع).

ح- فراش المرض في مقدمة المخيم رمز لشخص الأمام علي بن الحسين السجاد (ع).

خ- التأكيد على أظهار الفرس الأبيض مطعون بالسهام، مائل السرج في أشارة إلى مقتل الأمام الحسين(ع).

١١- مصاحبة الشروح اللغوية للرسوم الشعبية وخصوصا للشخصيات التي لا تحمل مدلولات ثابتة، تأكيدا لمطابقتها للسرد الحكائي من جهة وإظهار التعاطف الوجداني والتأييد والتوسل بشخوصها من جهة أخرى.

١٢- الرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة تعكس الواقع الحسي والفكري للفنان المنفذ والمخيال الشعبي ولذلك تلجأ إلى المبالغة والتبئير في إضفاء الصفات الجمالية للوصول إلى الجلال وهذا ما بينته العينة (٩-١٢).

١٣- جميع الرسوم الخاصة بالواقعة تتبنى الإنشاء المفتوح انعكاسا للضواغط المرجعية (تاريخية- دينية) وتعبيرا عن العلاقات الرابطة بين ما هو سماوي وما هو أرضي.

١٤- تبنت الرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة تمثلات المسرح الشعبي (التشابيه)، إذ أن الرسوم تظهر الشخصيات المتعلقة بالاحتفالات السنوية للعشرة أيام الأولى من شهر محرم الحرام* مما يدل على استعانة الرسام بهذه التمثلات في بنائه للشخصيات وتناول أحداثها.

١٥- تميل الرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة إلى أظهار التمام والكمال في الشخصيات المقدسة من خلال إظهارهم ببنية جمالية تظهر وحدة الأشكال والتنظيم ووحدة الهدف والصفات والجمال الطبيعي تطابقا مع النواحي الإيمانية، وتظهر الأشكال التي تشير أليهم بصيغة لا تقترن مع الفعل الذي يقومون به، كما في العينة(١٢)، وتميل أيضا إلى عدم الاقتراب من نهايتهم فهم أحياء دائما وحاضرون في النفس والوجدان حتى وأن بدت عليهم آثار الحرب والطعن والسهام المغروزة في أجسادهم، كما في العينات (١- ٢- ٣- ٤- ٥- ٦) والتي تظهر الأمام الحسين (ع) في مراحل المعركة كافة ألا في مرحلة استشهاده، مما يؤكد النواحي العاطفية والوجدانية في أظهار المقدس والمعايشة معه.

١٦- استخدام الرمز بشكل أساس كتمظهر للتمثيل الواقعي لأحداث الواقعة كما في العينة (١٣و٧) مما يؤكد الاتفاق الجمعي على التمثلات الرمزية التي تستنهض الوعي واللاوعي للمدركات العلامية والمستمدة من الواقعة.

١٧- الواقعة أنتجت علاماتها ومروياتها الخاصة، حيث أصبحت العلامة حاملة دالها ومدلولها المرتبط زمكانياً وحدثاً بها.

١٨- لا توجد لوحة تمثل الواقعة دون أن تعتمد أكثر من مركز بصري يتم الربط بينها وفق عملية تنظيمية منسقة مستخدمة الخط واللون عنصرين أساسيين لربط العلاقة فيما بينهما، لتحيل المشهد بالتالي إلى مركز محدد تنبثق منه بقية المراكز كأساس مشع بحمولة دلالية وفكرية، عاطفية وعقائدية.

١٩- من خلال ما تقدم يمكن استخلاص مجموعة من القوانين الجمالية الخاصة برسوم الواقعة وكما يلي:

أ- كل تكوين خاص بالواقعة لا يبنى ألا على علامة رامزة واضطرارية تحمل مدا ليل مرجعية تاريخية وعقائدية.

ب- لا يوجد رسم يحمل فكرة ألطف دون أن يبنى على ثنائية المقدس والمدنس.

ت- كل فكرة خاصة بألطف لا بد وأن تبنى على الجمع ما بين الذاتي والموضوعي في صياغتها.

---

* * ينظر الملحق(٢) الفقرة (٧).

ث- شكل الفراغ ما بين الأشكال المضامينية تكوينا جماليا يعطي فسحة زمنية للانتقال من مشهد إلى آخر. وتحول إلى عامل ربط فيما بينها ويتضح ذلك بشكل خاص في العينة(٤).
ج- شكل التضاد اللوني (فاتح- غامق)، (حار- بارد)، قانونا جماليا لإظهار المقدس والمدنس.
ح- المكان والزمان عنصران أساسيان في التكوين الجمالي لرسوم ألطف يحضران بمنظومة فكرية رمزية تشير إلى واقعية الحدث عبر الخط واللون.
خ- شحة المنظومة الجمالية نتيجة لحمولتها الرمزية.
د- أنتجت الرسوم الشعبية تاريخا فنيا عن الواقعة يخلف ويطابق التاريخ الروائي في آن واحد عبر التمثلات الرمزية للزمان والمكان والاقتصار على أحداث محددة وخاصة عوضت جميع أحداثها التفصيلية.
ذ- ذوبان الشكل في المضمون إلى منظومة أيقونية.
ر- شكلت بنيتها التكوينية مرجعا لتمثلات ألطف في الرسوم الأكاديمية.
ز- كل بناء تكويني يخضع لنظام خاص بالمرجعية التاريخية والعقائدية.
س-الخط واللون والشروح اللغوية عناصر أساسية تحدد أحداث الواقعة وتسلسلاتها الواقعية من سكون وحركة وتفسر المشاهد الرؤيوية المتعددة في اللوحة الواحدة.

ش-كل عمل خاص بالواقعة يتسم بالوحدة والموازنة والتناسق والنظام.

٢٠- قامت الرسوم الشعبية الخاصة بالواقعة على مجموعة من العلاقات القائمة بين منفذيها ومتلقيها على السواء وهي:

١- العلاقة الحسية الأدراكية التي تحول الخطاب إلى أشكال مقابل ارتباطها بالعلاقة الوجدانية ومشاركتها لها.

٢- العلاقة التي تربط خبرة التلقي بخبرة الإبداع والتي تعتمد على طبيعة المفهوم ومستواه واستلهامه للمصادر التاريخية وتحولها إلى بنية شكلية.

٣- العلاقة التي تربط المجرد(الحكاية) وتحوله إلى منظور مجسد، كما في تحويل أغلب المناسبات الدينية العقائدية إلى مشاهد تمثيلية شعبية بمكانها وزمانها وبالتالي انعكاسها في الرسوم الشعبية.

٤- العلاقة الذاتية مقابل العلاقة الموضوعية من خلال الربط بين أسباب قيام الموضوع في تاريخه مع ما يجري في الواقع من خلال إسباغ ذات الرسام على طريقة أو أسلوب تناوله للموضوع.

٥- العلاقة التي تربط الواقع بالخيال والتي من خلالها يتم اختيار الأشكال المبتدعة والتي تحقق توازناً بين ذات الرسام وبين ما يرضي المتلقي.

ثانيا /التوصيات:

في ضوء الدراسة الحالية وما أسفرت عنه من نتائج يوصي الباحث بما يأتي:

١- ضرورة وجود متحف خاص بالأعمال والرسوم الشعبية التي تمثل واقعة ألطف باعتبارها نماذج تراثية نؤرخ لأهم واقعة في التاريخ الإسلامي.
٢- ضرورة تشكيل هيئة عليا في المحافظات التي تقام فيها الاحتفالات السنوية لأحياء ذكرى ألطف تضم ممثلين عن الجهات الدينية والدوائر الخدمية تأخذ على عاتقها تنظيم الاحتفالات وفقا لما يلي:
أ- تخصيص أماكن محددة وشوارع تخصص لإقامة المسيرات السنوية لأحياء الذكرى لضمان عدم القطع العشوائي للشوارع، مما يؤثر سلبا من خلال ردود الفعل التي قد تسيء إلى عظمة الذكرى.
ب- الاهتمام بنظافة وعمران كل ما يمت بصلة لواقعة ألطف من أماكن وآثار.

ت- إخضاع النصوص الشعرية إلى لجان مختصة قبل بثها احتراما لقدسية ألطف وشخوصها، وبما يتناسب ومضامينها الفكرية العالية.

ث- أجازة جميع المصورات والرسوم من قبل لجان مختصة ووفق أحكام محددة.

٣- استحداث مادة جماليات الرسوم الشعبية لطلبة كلية الفنون الجميلة والتربية الفنية.

٤- استثمار المنجز الشعبي ورموزه وعلاماته في تجميل البيئة والمباني العمرانية.

٥- أعداد دليل يضم التوصيات التي توصي بها الرسائل والأطاريح وإطلاع الجهات ذات العلاقة عليها وخصوصا فيما يتعلق بالجماليات وتطور المدن لإمكانية الاستفادة منها بدل من أن تبقى حبيسة رفوف المكاتب.

٦- إصدار دليل بين مدة وأخرى يضم مقترحات الرسائل والأطاريح وإطلاع طلبة الدراسات العليا عليها في مختلف الجامعات ونشرها عن طريق منظومة الاتصال العالمية (شبكة الانترنت) لاستكمال الدراسات من كافة جوانبها.

ثالثاً / المقترحات:

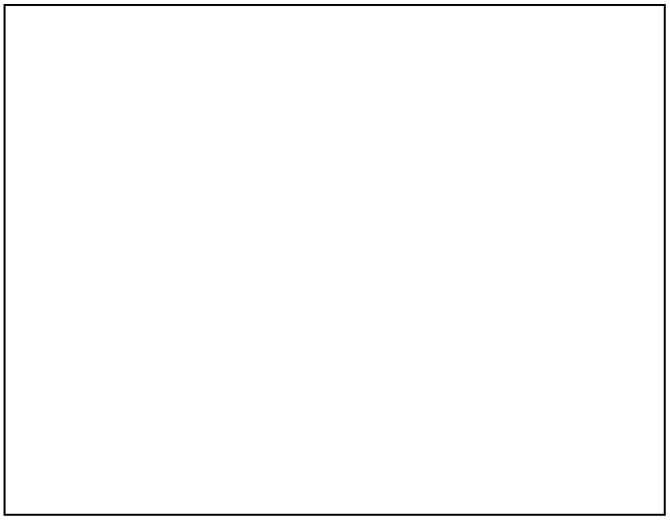
استكمالاً لمتطلبات البحث يقترح الباحث أجراء الدراسات التالية:

١-جماليات ألطف في الرسم العراقي المعاصر.

٢- أثر الرسومات الشعبية لواقعة ألطف في بنية اللوحة العراقية المعاصرة.

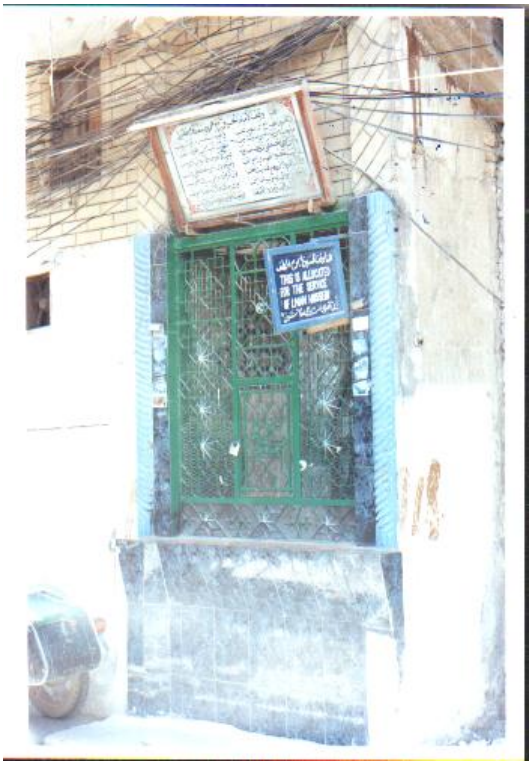
٣- جماليات الشكل والمضمون في رسوم كاظم حيدر عن واقعة ألطف.

الملحق (١)



الحاج جواد كاظم: نموذج للكثير من الشخصيات التي نذرت نفسها لأحياء ذكرى واقعة ألطف في عاشوراء، حيث أفنوا عمرهم في خدمة الأمام الحسين (ع) على حد اعتقادهم طلبا للشفاعة والموالاة لآل البيت (ع). الحاج جواد كاظم الملقب بجواد الشمر، ألتقاه الباحث في مدينة كربلاء وهو من أهاليها خلال عاشوراء ٢٠٠٥ ولمرات عديدة. هو رجل في السبعين من عمره نذر حيلته لأحياء ذكرى ألطف، لا يقرأ ولا يكتب لكن في ذاكرته خزين كامل عن الواقعة توارثه عن أبيه وجده، يعمل بحركة دؤبة ونشطة وينتقل بين مختلف البلدان، سوريا- لبنان- الهند- إيران، يعد ويخرج مشاهد المواكب ثم يعود إلى كربلاء في بداية عاشوراء ليبدأ عمله ويعد أولى المشاهد التي تحكي قصة دخول موكب الأمام (ع) إلى كربلاء وما رافقه من أحداث. يتحدث بفخر أن والده باع في سنة من السنين الدار التي يملكونها في سبيل تمويل المواكب ماديا بعد أن توقفت التبرعات لعم أعمالهم. مثل العديد من الشخصيات الخاصة بألطف بعد أن أعد حواراتها مما يختزنه عن أحداث الواقعة، ويخرجها بنفسه. وشخصية الشمر كانت أحد هذه الشخصيات التي مثلها وألصقت به حتى أصبحت لقبا له. يجتمع حوله الكثير من الشباب والكبار يأتمرون بأمره وينفذون له ما يريد، حين يتحدث عن الواقعة يذوب فيها وكأنها حادث قائم بنفس الوقت (وقت حديثه)، تخنقه العبرات وحشرجات الصوت، فيبكي بحرقة، يفتخر بعمله ويشكر فضل الله عليه أنه أستطاع أن يمتلك دارا جديدة معتقدا بأيمان قاطع أنها من بركات عمله. زار الباحث هذه الدار فكانت صورة لمتحف صغير مليء بالصور واللوحات والمعدات والإكسسوارات التي تعينه في تمثيل كل الوقائع والمشاهد الخاصة بواقعة ألطف، والتي جمعها بمجهوده الخاص عبر تنقله بين مختلف البلدان. يذكر أنه عمل حداداً في بداية حياته وأشتغل الكثير من الواجهات التي استخدمت للأضرحة ومنها ضريح علي الأكبر (ع)، وواجهة المقام الذي أنشئ في المكان الذي تقابل فيه الأمام الحسين (ع) مع عمر بن سعد قبل بداية المعركة.

أخذ على عاتقه أعداد الشخصيات أثناء تمثيل الواقعة وما يطلق عليه (بالتشابيه) فيستخدم الأزياء والإكسسوارات، ويضع بطاقة صغيرة على صدر الممثل يكتب فيها أسم الشخصية المقصود تمثيلها ليهيئ المتلقي ذهنيا للحدث، وليبتعد عن المناطق المحرمة فهو يقصد الرمز وليس الشبه. كان له مقر ثابت في كل عاشوراء قرب مرقد الأمام الحسين (ع) في الساحة ما بين الحرمين يدعى (موكب شباب الحيدرية) يعده مقراً للقاء والتعارف وتبادل المعلومات بين بقية المواكب وقد سجل له الباحث حديث يصف فيه كل نشاطاته ويذكر فيه إن انتقال قيادته للموكب منذ عام ١٩٥٥ورثه من والده عن جده.



(الشكل)

واجهة المقام الذي أقيم في مكان التقاء الإمام الحسين عليه السلام مع عمر بن سعد قبل بداية معركة ألطف ويلاحظ الواجهة الحديدية المزخرفة والمنفذة من قبل الحاج جواد كاظم

(الشكل)

لقطات من مشاهد التشابيه المعدة من قبل الحاج سنوياً في ذكرى عاشورا ء ويلاحظ وضع قطعة كارتون صغيرة يكتب عليها اسم الشخصية المقصود تمثيلها على صدر الممثل.

الملحق (٢)

لبيان تفاصيل بعض المشاهد التي على أساسها تم أنشاء الأشكال في الرسوم الشعبية كونها مرجعاً يستند عليه الرسام يورد هذا الملحق بعض من التفاصيل التي أكدت عليها الرسوم.

١ـ أوصاف العباس بن علي بت أبي طالب (ع): هو العباس بن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع)، وأمه أم البنين بنت حزام الكلابية العامرية. كان رجلاً وسيماً جميلاً، يركب الفرس ألمطهم، ورجلاه تخطان في الأرض، وكان يقال له قمر بني هاشم، وكان لواء الحسين (ع) معه يوم قتل، يكنى أبا قربة أو يسمونه السقاء، وهو مركز ثقل الأمام الحسين (ع) وهيبة عسكره، ومستشاره لما يرى فيه قمة في الشجاعة والبسالة والإيثار والشموخ، فهو المنتدب في الملمات والمفرج للأزمات حتى قال فيه الأمام زين العابدين (ع): (أن للعباس عند الله تعالى منزلة يغبطه بها جميع الشهداء يوم القيامة). وهو الفادي بنفسه من أجل آل بيت الأمام الحسين (ع)، رفض أن يشرب الماء حين تذكر عطش الحسين (ع) ومن معه، فقذف الماء منشداً:

يا نفس من بعد الحسين هوني وبعـــده لا كنت أو تكوني

هذا الحسين وارد المنـــون وتشربين بـــارد المعيـن

تالله ما هذا أفعـــال ديني

عن / الأصفهاني، أبي الفرج: مقاتل الطالبين، دار سعيد بن جبير للنشر، إيران، ٢٠٠٠، ص ص٨٩، ٩٠.

٢ـالحر ألرياحي: هو الحر بن يزيد بن ناجية بن سعد، من بني رياح بن يربوع، من الشخصيات البارزة في الكوفة، قائد من أشراف تميم، أحد أمراء الجيش الأموي في كربلاء، وكان يقود ربع تميم وهمدان، التقى مع الحسين (ع) عند جبل ذي حسم في الطريق إلى كربلاء وأعترض موكبه محاولا أن يمنعه من النزول إلى كربلاء، فما كان من الأمام (ع) ألا أن أستقبله وزوده وجيشه بالماء. تاب قبل نشوب المعركة لما أقبلت خيل الكوفة تريد قتل الحسين (ع) وأصحابه وأبى أن يكون منهم في موقف خير به نفسه:

أمقاتل أنت هذا الرجل ؟ سأل الحر عمر بن سعد فأجابه: أي والله قتالاً أيسره أن تطير الرؤوس وتطيح الأبدان. فأرتعد الحر وبدا بموقف أثار دهشة من حوله، فقال له المهاجر بن أوس: والله أن أمرك لمريب، ولو قيل لي من أسجع أهل الكوفة، لما عدوتك، فما هذا الذي أراه منك؟ فقال الحر: أني والله أخير نفسي بين الجنة والنار فوالله لا أختار على الجنة سيئاً ولو قطعت وأحرقت، فأنصرف إلى الحسين(ع) فقاتل بين يديه قتالاً عجيباً حتى قتل.

أنصار الحسين (ع) في الملهوف على قتلى الطفو ف، المصدر السابق، ص ١٣٧.

٣ـعلي الأكبر (ع): يكنى أبا الحسن، من سادات الطالبين وشجعانهم، أمه ليلى بنت أبي مرة بن عروة بن مسعود بن مغيث الثقفي، وأمها ميمونة بنت أبي سفيان بن حرب، كان أشبه الناس بالرسول (ص)، خلقاً وخلقاً وكان ينظر في وجهه عند الاشتياق لرؤية الرسول (ص)،

كان له من العمر سبع وعشرون سنة، وردت رواية أنه كان متزوجاً من أم ولد، وهو أول من قتل من بني هاشم، طعنه مرة بن منقذ بن النعمان ألعبدي وهو يحوم حول أبيه ويدافع عنه ويقيه، وأنهال أصحاب الحسين (ع) على قاتله فقطعوه بأسيافهم، قيل أن ولادته في خلافة عثمان، وسماه المؤرخون الأكبر تميزاً عن أخيه زين العابدين (ع).

المصدر السابق نفسه، ص١٤٨.

١- الطفل الرضيع: وهو عبد الله بن الحسين بن علي بن أبي طالب (ع)، وأمه الرباب بنت امرئ القيس بن عدي بن آوس، وفي أسم قاتله اختلاف، فقيل حرملة، وقيل عقبة بن بشير قتل في المعركة عن طريق سهم رمي به نحو رقبته وهو بين يدي والده، حين طلب له الماء فأختلف عسكر بن سعد على هذا الأمر إلى أن قطع الاختلاف حرملة بقتله الطفل، ولما قبض على حرملة ورآه المختار بكى وقال: يا ويلك أما كفاك ما فعلت حتى قتلت طفلاً صغيراً وذبحته يا عدو الله؟ أما علمت أنه ولد النبي (ص) ؟ فأمر به وجعلوه مرمى فرمي بالنشاب حتى مات، وقيل لما نظر المختار إلى حرملة قال: الحمد لله الذي مكنني منك يا عدو الله.

الأصفهاني، المصدر السابق، ص٩٠.

٢- أخبار قتل الأمام الحسين (ع) وأحوال الدنيا:

يذكر المؤرخون أن في جسد الحسين (ع) أكثر من مائة نبلة، وأكثر من أربعين طعنة، وقتل وهو يعاني العطش، ورمي بسهم في جبهته، وضرب فيها بحجر، وطعن بسهم ذي ثلاثة شعب، ورمي بحلقه، وضرب على عاتقه، وطعن في ترقوته وبصدره ونحره وجنبه، وسلب وقطع إصبعه من أجل خاتم، وأحتز رأسه الشريف، ووطأ جسده بعشر من الخيل صدراً وظهراً، ثم حمل رأسه على سن رمح إلى دمشق. أنطوان بارا المصدر السابق، ص١١٧.

يذكر أبن أعثم في مقتله، ص١٥١، وجود ثلاثة وثلاثون طعنة وأربعة وثلاثون ضربة في جسد الحسين (ع)، (يذكر أن المصلين بعد صلاتهم يسبحون بتسبيح الزهراء (ع) وهي ٣٤ مرة الله أكبر، ٣٣مرة الحمد لله، ٣٣ مرة سبحان الله). ويذكر أيضاً في ص١١٥، أن عبد الله أبن حصين الأزدي نادى الحسين (ع) وقال: يا حسين ألا تنظر إلى الماء كأنه كبد السماء، والله لا تذوق قطرة حتى تموت عطشاً، فقال الحسين (ع): اللهم أقتله عطشاً ولا تغفر له أبدا، قال حميد بن مسلم: والله بعد ذلك في مرضه لقد رأيته يشرب حتى يقئ، ثم يعود فيشرب حتى يبغر فما يروى، فما زال كذلك حتى لفظ أنفاسه ومات. وفي ص ١٢١، أقبل رجل من معسكر عمر بن سعد يقال له مالك بن حوزة على فرس له حتى وقف عند الخندق (الخندق الذي احتفره الحسن (ع) حول المخيم وأضرم فيه النار حتى يمنع الجيوش من الهجوم على المخيم ويجبرهم على الحرب من جهة واحدة) وجعل ينادي: ((أبشر يا حسين فقد تلفحك النار في الدنيا قبل الآخرة)) فقال له الحسين (ع): كذبت يا عدو الله، أني قادم على رب رحيم وشفيع مطاع وذلك جدي رسول الله (ص)، ثم قال من هذا؟ فقالوا: هذا مالك بن حوزة، فقال الحسين (ع): اللهم حزه إلى النار وأذقه حرها في الدنيا قبل مصيره إلى الآخرة، فلم يكن بأسرع أن شبت به الفرس فألقته في النار.

في الملهوف ص ١٤- ٢٩، يذكر أن الحسين (ع) رمى بدمه إلى السماء، فما وقع منه قطرة إلى الأرض، وما رفع حجر في الدنيا يوم استشهاده ألا وتحته دم عبيط، وحين أستشهد (ع) أحمرت السماء ومكثت أياما مثل العلقة. وفي يوم مقتله (ع) سطع نور من الأجانة التي فيها رأسه (ع) إلى السماء ورفرفت الطيور البيض حول الرأس.

وعن أنطوان بارا ص ١٣١، أن موكب السبايا مر بمدينة تكريت وكان فيها عدد من النصارى فلما حاولوا أن يدخلوها أجتمع القسيسون والرهبان في الكنائس وضربوا النواقيس حزناً على الحسين (ع)، وقالوا: أنا نبرأ من قوم قتلوا أبن بنت نبيهم، ولما وصل الركب إلى لينا وكانت مدينة كبيرة تظاهر أهلها رجالا ونساء، شيبا وشباب، وهتفوا بالصلاة على الحسين (ع) وجده (ص) وأبيه (ع)، واعنوا الأمويين وأشياعهم وأتباعهم وصرخوا في وجوه قواد الركب (يا قتلة أولاد الأنبياء أخرجوا من مدينتنا) ولما حاذوا جهينة بلغهم أن أهلها تجمعوا وتحالفوا على قتالهم إذا وطئوا أرض بلدهم، فتراجعوا عن دخولها. فأتوا حصن كفر طاب فأغلق أهلها الأبواب في وجوههم، فطلبوا منهم ماء، فرد أهل الحصن (والله لا نسقيكم قطرة وأنتم منعتم الحسين وأصحابه من الماء.

٣- يذكر لأبن طاووس في كتابه الملهوف على قتلى الطفو ف في هامش الصفحة (١٢٩)، أن الأمام الحسين (ع) حين قرر الخروج من المدينة إلى كربلاء أمر بقرطاس وقلم وكتب:

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ: من الحسين بن علي إلى بني هاشم، أما بعد، فأنه من لحق بي منكم أستشهد. ومن تخلف عني لم يبلغ الفتح والسلام.

وذكر المفيد محمد بن محمد بن النعمان في كتابه مولد النبي (ص) ومولد الأوصياء (ع) بإسناده إلى عبد الله جعفر بن محمد الصادق (ع) قال: لما سار أبو عبد الله الحسين بن علي (ع) من مكة ليدخل المدينة، لقيه أفواج من الملائكة المسومين والمردفين في أيديهم الحراب على نجب من نجب الجنة، فسلموا عليه وقالوا: يا حجة الله على خلقه بعد أبيه وأخيه، أن الله عز وجل أمد جدك رسول الله (ص) بنا في مواطن كثيرة، وأن الله أمدك بنا.

فقال لهم: الموعد حفرتي وبقعتي التي أستشهد فيها، وهي كربلاء فإذا وردتها فأتوني. فقالوا يا حجة الله أن الله أمرنا أن نسمع لك ونطيع، فهل تخشى من عدو يلقاك فنكون معك؟ فقال: لا سبيل لهم علي ولا يلقوني بكريهة أو أصل إلى بقعتي. وأتته أفواج من مؤمني الجن، فقالوا له: يا مولانا، نحن شيعتك وأنصارك فمرنا بما تشاء، فلو أمرتنا بقتل كل عدو لك وأنت بمكانك لكفيناك ذلك. فجزاهم خيراً وقال: أما قرأتم كتاب الله المنزل على جدي رسول الله (ص) في قوله (قل لو كنتم في بيوتكم لبرز الذين كتب عليهم القتل إلى مضاجعهم)، فإذا أقمت في مكاني فبم يمتحن الله هذا الخلق المتعوس، وبماذا يختبرون، ومن ذا يكون ساكن حفرتي وقد أختارها الله لي يوم دحا الأرض، وجعلها معقلاً لشيعتنا ومحبينا، تقبل أعمالهم وصلواتهم ويجاب دعائهم، فتسكن شيعتنا فتكون لهم أماناً في الدنيا والآخرة ؟ ولكن تحضرون يوم السبت وهو يوم عاشوراء – وفي رواية أخرى يوم الجمعة- الذي في آخرة أقتل ولا يبقى بعدي مطلوب من أهلي ونسبي وأخواني

وأهل بيتي، ويسار برأسي إلى يزيد بن معاوية لعنهما الله. فقالت الجن: نحن والله يا حبيب الله وأبن حبيبه لو لا أن أمرك طاعة، وأنه لا يجوز لنا مخالفتك، لخالفناك وقتلنا جميع أعدائك قبل أن يصلوا أليك. فقال لهم (ع): ونحن والله أقدر عليهم منكم، ولكن ليهلك من هلك عن بينة ويحيى من حي عن بينة.

٤- تختص الاحتفالات السنوية بذكرى ألطف بالعشرة أيام الأولى من شهر محرم الحرام، حيث يخصص كل يوم منها إلى أحد شخصياتها وهي كما أوردها (إبراهيم الحيدري) في كتابه تراجيديا كربلاء في الصفحة (٩٧) ما يلي:

يكون اليوم الأول مخصصاً لاستشهاد أنصار الحسين(ع) وبخاصة الحر ألرياحي وحبيب بن مظاهر ألأسدي وغيرهم حتى اليوم الخامس، الذي يخصص لقصة استشهاد مسلم بن عقيل (ع)، في حين يخصص اليوم السادس لقصة استشهاد علي الأكبر (ع)، واليوم السابع لقصة استشهاد القاسم بن الأمام الحسن (ع)، والثامن لقصة العباس بن ،لي (ع) والتاسع لقصة مقتل الأمام الحسين (ع) وطفله الرضيع، أما اليوم العاشر، وهو يوم عاشوراء فيخصص لقراءة مقتل الأمام الحسين (ع) وأهل بيته وصحبه وحرق مخيم أهل البيت وسبي النساء والأطفال.

الملحق (٣)

قائمة بأسماء السادة الخبراء

ت	اللقب العلمي	الاسم	الاختصاص	مكان العمل
١	أستاذ دكتور	مكي عمران راجي	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٢	أستاذ دكتور	عاصم عبد الأمير	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٣	أستاذ دكتور	عبد الحميد فاضل	نحت	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٤	أستاذ	ضاري مظهر	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٥	أستاذ دكتور	عارف وحيد إبراهيم	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٦	أستاذ مساعد دكتور	فاخر محمد حسن	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٧	أستاذ مساعد دكتور	عباس نوري	طرائق تدريس	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٨	أستاذ مساعد دكتور	كاظم نوير	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٩	أستاذ مساعد دكتور	محمد أبو خضير	نقد وأدب مسرحي	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١٠	مدرس دكتور	كامل عبد الحسين	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١١	مدرس دكتور	باسم العسماوي	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

الملحق (٤)

استمارة التحليل بصيغته النهائية

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
الدراسات العليا / الماجستير

استطلاع لجنة ألخبراء

الأستاذ الفاضل.....المحترم

يقوم الباحث بدراسة (جماليات الرسوم الشعبية لواقعة ألطف) والتي تهدف إلى:تعرف الأسس الجمالية للرسوم الشعبية لواقعة ألطف.

وتمثل الفقرات المرفقة المحاور التي سيتبناها الباحث في تحليل عينات بحثه، والتي حصل عليها عن طريق البحث والملاحظة إضافة لما حصل عليه من مؤشرات الإطار النظري.

ونظرا لما بعهده الباحث فيكم من خبرة ودراية علمية في هذا المجال، يرجو إبداء رأيكم في الفقرات المرفقة لبيان مدى مناسبتها في الكشف عن الظاهرة التي تخص الدراسة، وإضافة أو حذف أو تعديل ما ترونه مناسبا وذلك أمام كل فقرة من الفقرات. وذلك بوضع إشارة ( ) في المكان المناسب، إضافة إلى اقتراحاتكم السديدة في هذا المجال.

وتقبلوا فائق شكري وتقديري.

الباحث

أياد طارق علي الزبيدي

جماليات الرسوم الشعبية لواقعة ألطف

ت	الفقـــــــــــــــــــرات	يصلح	لا يصلح	بحاجة إلى تعديل
١	اثر المرجعيات الفكرية والعقائدية في تحديد البنية التكوينية للمصورات الشعبية لواقعة ألطف			
٢	محاكاة النصوص الو صفية والمدونات الشعبية عن الواقعة لإبداع أشكال متخيلة لتقترب واقعيا من بيئة الواقعة وشخصياتها.			
٣	محاولة الرسام الشعبي لبلوغ الوضع الامثل للأشكال المقدسة من خلال إسباغ المثالية والمبالغة في إظهار مركز سيادة وكل العناصر المرتبطة به.			
٤	البنية التكوينية مرتبطة جماليا بالقيم الاعتبارية و (المقدس)			
٥	الخصائص التكوينية للمصورة متباينة بين إتباع قوانين التكوين التقليدية وتجاوزها (لصالح المفاهيم الرمزية المقدسة) أو عدم استيعابها.			
٦	البنية المكانية مرتبطة تكوينيا بالموروث الحكائي للواقعة وزمكانيتها، يشمل (التقابل، التناظر، السيادة، توزيع المفردات).			
٧	أثر الخصائص الجمالية لفنون أخرى، (بيزنطية، هندية، فارسية)، على الرسوم الشعبية الخاصة بواقعة ألطف.			

٨	**إتبـاع التنـوع فـي تمثيـل الرسـوم الشـعبية للواقعة بين التمثيل الكلي لمجرياتها أو تنـاول أحداث محددة منـها.**			
٩	**أثـر السـمات الجماليـة فـي الفـن الإسـلامي، (التكرار، التسطيح، الاختزال، التنوع، رمزيـة اللـون)، علـى الرسـوم الشـعبية الخاصـة بالواقعة.**			

الملحق (٥)

نموذج لأحدى الزيارات التي يطلق عليها زيارة الناحية والواردة عن الحجة عجل الله فرجه في يوم عاشوراء والتي يلاحظ فيها طريقة التعامل مع ضريح الإمام من حيث الدعاء والاستجارة به وعلاقته عليه السلام بمن سبقه من الأنبياء والأولياء (ع) مع بيان القصة الكاملة لواقعة ألطف:

السلام على ادم صفوة الله من خليقته السلام على شيت ولي الله وخيرته السلام على إدريس القائم لله بحجته السلام على نوح المجاب في دعوته السلام على هود الممدود من الله بمعونته السلام على صالح الذي توجه الله بكرامته السلام على إبراهيم الذي حباه الله بخلته السلام على إسماعيل الذي فداه الله يذبح عظيم من جنته السلام على إسحاق الذي جعل الله النبوة في ذريته السلام على يعقوب الذي رد عليه بصره برحمته السلام على يوسف الذي نجاه الله من الجب بعظمته السلام على موسى الذي فلق الله البحر له بقدرته السلام على هارون الذي خصه الله بنبوته السلام على شعيب الذي نصره الله على أمته السلام على داود الذي تاب الله عليه من خطيئته السلام على سليمان الذي ذلت له الجن بعزته السلام على أيوب الذي شفاه الله من علته السلام على يونس الذي أنجز الله مضمون عدته السلام على عزير الذي أحياه الله بعد ميتته السلام على زكريا الصابر في محنته السلام على يحيى الذي أزلفه الله بشهادته السلام على عيسى روح الله وكلمته السلام على محمد حبيب الله وصفوته السلام على أمير المؤمنين علي بن أبي طالب المخصوص بأخوته السلام على فاطمة الزهراء ابنته السلام على أبي محمد الحسن وصي أبيه وخليفته السلام على الحسين الذي سمحت نفسه بمهجته السلام على من أطاع الله في سره وعلا نيته السلام على من جعل الله الشفاء في تربته السلام على من الإجابة تحت قبته السلام على من ألائمة من ذريته السلام على ابن فاطمة الزهراء السلام على ابن خديجة الكبرى السلام على ابن سدرة المنتهى السلام على ابن جنة المأوى السلام على ابن زمزم والصفا السلام على المرمل بالدماء السلام على المهتوك الخباء السلام على خامس أصحاب الكساء السلام على غريب الغرباء السلام على شهيد الشهداء السلام على قتيل الأدعياء السلام على ساكن كربلاء السلام على من بكته ملائكة السماء السلام على من ذريته الازكياء السلام على يعسوب الدين السلام على منازل البراهين السلام على ألائمة السادات السلام على الجيوب المضرجات السلام على الشفاه الذابلات السلام على النفوس المصطليات السلام على الأرواح المختلسات السلام على الأجساد العاريات السلام على الجسوم الشاحبات السلام على الدماء السائلات السلام على الأعضاء المقطعات السلام على الرؤوس المشالات السلام على النسوة البارزات السلام على حجة رب العالمين السلام عليك وعلى آبائك الطاهرين السلام عليك وعلى أبنائك المستشهدين السلام عليك وعلى ذريتك الناصرين السلام عليك وعلى الملائكة المضاجعين السلام على القتيل المظلوم السلام على أخيه المسموم السلام على علي الكبير السلام على الرضيع الصغير السلام على الأبدان السليبة السلام على العترة القريبة السلام على المجدلين في الفلوات السلام على النازحين عن الأوطان السلام على المدفونين بلا أكفان السلام على الرؤوس المفرقة عن الأبدان السلام على المحتسب الصابر السلام على المظلوم بلا ناصر السلام على ساكن التربة الزاكية السلام على صاحب القبة السامية السلام على من طهره الجليل السلام على

من افتخر به جبرائيل السلام على من ناغاه في المهد ميكائيل السلام على من نكثت ذمته السلام على من هتكت حرمته السلام على من أريق بالظلم دمه السلام على المغسل بدم الجراح السلام على المجرع بكاسات الرماح السلام على المضام المستباح السلام على المنحور في الورى السلام على من دفنه أهل القرى السلام على المقطوع الوتين السلام على المحامي بلا معين السلام على الشيب الخضيب السلام على الخد التريب السلام على البدن السليب السلام على الثغر المقر وع بالقضيب السلام على الرأس المرفوع السلام على الأجسام العارية في الفلوات تنهشها الذئاب العاديات وتختلف إليها السباع الضاريات السلام عليك يا مولاي وعلى الملائكة المرفرفين حول قبتك ألحافين بتربتك الطائفيين بعرصتك الواردين لزيارتك السلام عليك فاني قصدت أليك ورجوت الفوز لديك السلام عليك سلام العارف بحرمتك المخلص في ـــ وسبي اهلك كالعبيد وصفدوا في الحديد فوق اقتاب المطيات تلفح وجوههم حر الهاجرات يساقون في البراري والفلوات أيديهم مغلولة إلى الأعناق يطاف بهم في الأسواق فالويل للعصاة الفساق لقد قتلو بقتلك الإسلام وعطلوا الصلاة والصيام ونقضوا في البغي والعدوان لقد اصبح رسول الله (ص) من اجلك موتوراً وعاد كتاب الله مهجورا وغودر الحق اذ قهرت مقهورا وفقد بفقدك التكبير والتهليل والتحريم والتحليل والتنزيل والتؤيل وظهر بعدك التغيير والتبديل والإلحاد والتعطيل والأهواء والأضاليل والفتن والأباطيل فقام ناعيك عند قبر جدك الرسول (ص) فنعاك اليه بالدمع الهطول قائلاً يا رسول الله قتل سبطك وفتاك واستبيح اهلك وحماك وسبيت بعدك ذراريك ووقع المحذور بعترتك وذويك فانزعج الرسول وبكى قلبه المهول وعزاه بك الملائكة والأنبياء وفجعت أمك الزهراء واختلفت جنود الملائكة المقربين تعزي أباك أمير المؤمنين ، وأقيمت لك المآتم في أعلى عليين، ولطمت عليك الحور العين، وبكت السماء وسكانها، والجنان وخزانها والهضاب وأقطارها والبحار وحيتانها ومكة وبنيانها والجنان وولدانها والبيت والمقام والمشعر الحرام والحل والإحرام اللهم فبحرمة هذا المكان صل على محمد وآل محمد ، وأحشرني في زمرتهم وأدخلني الجنة بشفاعتهم ، اللهم أني أتوسل أليك يا أسرع الحاسبين ويا أكرم الأكرمين ويا أحكم الحاكمين بمحمد خاتم النبيين رسولك الى العالمين أجمعين وبأخيه وأبن عمه الأنزع البطين، العالم المكين علي أمير المؤمنين وبفاطمة سيدة نساء العالمين وبالحسن الزكي عصمة المتقين وبأبي عبد الله الحسين أكرم المستشهدين وبأولاده المقتولين وبعترته المظلومين وبعلي بن الحسين زين العابدين، وبمحمد بن علي قبلة الأولين وجعفر بن محمد أصدق الصادقين وموسى بن جعفر مظهر البراهين، وعلي بن موسى أزهد الزاهدين والحسن بن علي وارث المستخلفين والحجة على الخلق أجمعين، أن تصلي على محمد وآل محمد الصادقين الأبرين آل طه ويس ، وأن تجعلني في القيامة من الآمنين المطمئنين وألحقني بالصالحين وأجعل لي لسان صدق في الآخرين وانصرني على الباغين وأكفني كيد الحاسدين وأصرف عني مكر الماكرين وأقبض عني أيدي الظالمين وأجمع بيني وبين السادة الميامين في أعلى عليين مع الذين أنعمت عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين يا أرحم الراحمين.

المصادر

١	القران الكريم
٢	النيسابوري، أبي الحسن مسلم بن الحجاج بن ورد بن كوشاد: صحيح مسلم، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤.
٣	أ.ج.سبنسر: الموتى وعالمهم في مصر القديمة، ترجمة، أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
٤	ابن قولويه: كامل الزيارات، دار المرتضوية للنشر، النجف، ١٩٣٧.
٥	ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
٦	ابن ابي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٤.

٧	ابن ابي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج١١، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٤.
٨	ابن طاووس، علي بن موسى بن جعفر: الملهوف على قتلى الطفوف، دار الأسوة للطباعة والنشر، ط٢، طهران، ٢٠٠١.
٩	ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين: لسان العرب، ج١١، بيروت،د.ت.
١٠	احمد، محمد عبد السلام: القياس النفسي والتربوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د،ت.
١١	ارنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة، ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦.
١٢	ارنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، ترجمة، فؤاد زكريل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
١٣	ارون ادين: الفنون والأنسان، ترجمة، حمزة محمد الشيخ، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥.
١٤	الاصفهاني، أبو الفرج: خلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ط٥، دار الكتاب العربي، ج٣، بيروت، ١٤٠٧هـ.
١٥	الجواهري، محمد مهدي: ذكرياتي، ج١، دار الرافدين، دمشق، ١٩٨٨.

١٦	الحيدري، أبراهيم: تراجيديا كربلاء – سوسيولوجيا الخطاب الشيعي – مؤسسة دار الكتاب الأسلامي، مطبعة السرور، ايران، ٢٠٠٢.
١٧	الخادم، سعد: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
١٨	الرازي، محمد بن بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١.
١٩	أندريه ريشار: النقد الجمالي، ترجمة، هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروتن ١٩٧٤.
٢٠	الزاوي،الطاهر أحمد: ترتيب القاموس المحيط، مجمع اللغة العربية، ط٢، القاهرة، د.ت.
٢١	السواح، فراس: مغامرة العقل الأولى – دراسة في الأسطورة، سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة للنشر، لبنان، ١٩٨٠.
٢٢	السواح، فراس: الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية- دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٧.
٢٣	السواح، فراس: موسوعة تاريخ الأديان- الشعوب البدائية والعصر الحجري- ج١، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠٣.
٢٤	السواح، فرلس: موسوعة تاريخ الأديان- مصر، سوريا، بلاد الرافدين- ج٢، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠٤.
٢٥	السحار ،عبد الحميد جودة :حياة الحسين،لجنة النشر للجماعيين ،دار مصر للطباعة،د.ت.
٢٦	الصدر، محمد: أضواء على ثورة الحسين (ع)، مكنبة الشهيد الصدر، النجف، د.ت.
٢٧	الصدر، محمد باقر: الصحيفة السجادية الكاملة ورسالة الحقوق، دار الكتاب العربي، بغداد، ٢٠٠٥.
٢٨	الصغير، محمد حسين علي: الصورة الفنية في المثل القرآني، وزارة الثقافة و الأعلام، شركة المطابع النموذجية، بغداد، ١٩٨١.

٢٩	الطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن: أعلام الورى بأعلام الهدى، دار المعرفة، بيروت، ١٣٧٩ هـ.
٣٠	الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: تاريخ الأمم والملوك، ج٤، مطبعة الأستقامة، القاهرة، ١٣٥٨ هـ.
٣١	الغريب، رمزية: التقويم والقياس النفسي والتربوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
٣٢	الفيروزي، آبادي: فضائل الخمسة من الصحاح الستة، ج١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط٤، بيروت، ١٤٠٢ هـ.
٣٣	الكسندر بابادوبولو: جماليات الرسم الأسلامي، ترجمة وتقديم، علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ١٩٧٩.
٣٤	الكوفي، أبن الأعثم: مقتل الحسين(ع)، أنوار الهدى، ط٢،ايران، ١٤٢٤ هـ.
٣٥	الماجدي، خزعل: الدين السومري،دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٨.
٣٦	المالكي، أبن الصباغ: الفصول المهمة في معرفة أحوال الأئمة(ع)، منشورات الأعلمي، طهران، د.ن.
٣٧	المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين: مروج الذهب ومعادن الجوهر، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
٣٨	المقرم، عبد الرزاق: مقتل الحسين(ع)، أنوار الهدى، ط٢، ايران، ١٤٢٤ هـ.
٣٩	المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط٢٣، بيروت، ١٩٧٨.
٤٠	الوردي، علي: مهزلة العقل البشري، د.ت.
٤١	اتفاق، محمد تقي كريم: طريق الجنان، منشورات دار الثقلين، بيروت، ١٩٨٨.
٤٢	باقر، طه: ملحمة كلكامش، منشورات وزارة الأعلام، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٥.

٤٣	بـارا ،انطوان:الحسـين فـي الفكـر المسـيحي ،دار السـرور للطباعـة والنشـر،ايران ،٢٠٠٤.
٤٤	برتملي جان: بحث في علم الجمال، ترجمة، أنور عبد العزيز، دار النهضة بمصر، ١٩٧٠.
٤٥	برجاوي، عبد الرؤف: فصول في علم الجمال، بيروت، ١٩٨١.
٤٦	بهنسي، عفيف: علم الجمال عند أبي حيلن التوحيدي، وزارة الثقافة والأعلام، مطبعة ثنيان، بغداد، ١٩٧٢.
٤٧	جبران، مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠.
٤٨	جرداق، جورج: علي وعصره، ج٤، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٠.
٤٩	جفري بارند: المعتقدات الدينية لدى الشوب، ترجمة، أمام عبد الفتاح، منشورات مكتبة مدبولي، ط٢، القاهرة، ١٩٩٣.
٥٠	جون كولر: الفكر الشرقي القديم، ترجمة، كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ٢٠٠١.
٥١	جورج سانتيانا: الأحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال،ترجمة، مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
٥٢	حسن، زكي أبراهيم: مدرسة بغداد في التصوير الأسلامي، وزارة الثقلفة والأعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٢.
٥٣	حسن، ابراهيم حسن: تاريخ الأسلام السياسي والديني والثقافي والأجتماعي، ج٢، دار أحياء التراث العربي، ط٧، بيروت، ١٩٦٤.
٥٤	د.ف.فيمنوفسكي: الفن والدين، ترجمة، خلف الجراد، دار دمشق، سوريا، ١٩٨٥.
٥٥	ر.ف، جونسون: الجمالية، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨.

٥٦	رينيه هويغ: الفن تأويله وسبله، ج١، ترجمة، صلاح برمدا، وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
٥٧	سركيس، أحسان: الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، بابل- مصر- الأغريق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨.
٥٨	سليمان، حسن: كتابات في الفن الشعبي – محاولة لفهم جذور الفن الشعبي بمنطقة الشرق الأوسط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٦.
٥٩	سيرنج فليب : الرموز في الفن- الدين- الحياة، ترجمة، عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ١٩٩٢.
٦٠	سيغموند فرويد: الطوطم والحرام،ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
٦١	شبكة الانترنت: موقع فنانون عراقييون.
٦٢	شمس الدين، محمد مهدي: ثورة الحسين(ع)، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
٦٣	صاحب، زهير: الفنون السومرية، ايكال للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٤.
٦٤	صلبيا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣.
٦٥	عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٨٧.
٦٦	عبد الحميد، شكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠.
٦٧	عبد الرحمن، عبد الهادي: عرش المقدس، الدين في الثقافة والثقافة في الدين، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٠.
٦٨	عبد الرحمن، عبد الهادي: سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٤.
٦٩	عز الدين، أسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
٧٠	عز الدين، أسماعيل: الفن والأنسان، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.
٧١	عيد، كمال: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٨.

٧٢	غيوري غاتشف: الوعي والفن، ترجمة، توفل نيوف، مطابع السياسة الكويتية، الكويت، د. ت.
٧٣	فؤاد كامل وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.
٧٤	فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة، ترجمة، جبرا أبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٠.
٧٥	قلعه جي، عبد الفتاح رواس: علم الجمال الأسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١.
٧٦	كولر جون: الفكر الشرقي القديم، ترجمة، كامل يوسف حسين،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت،٢٠٠١.
٧٧	كاشف الغطاء، محمد حسين: أصل الشيعة وأصولها، د.ت.
٧٨	محيط الفنون: دار المعارف، مصر، ١٩٧٠.
٧٩	مرسيا الياح: أسطورة العود الابدي، دورية الخلق ونماذجها الألهية، ترجمة، نهاد خياطة، دار طلاس للدرلسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٧.
٨٠	مرعشي، نديم: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٥.
٨١	مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الفكر، القاهرة،١٩٦٢.
٨٢	مغنية، محمد جواد: الحسين وبطلة كربلاء، مؤسسة النبراس للطباعة والنشر، النجف، د.ت.
٨٣	مهدي، محبوبة: ملامح من عبقرية الأمام علي بن أبي طالب(ع)، د.ت.
٨٤	هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الأسلامي، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠.
٨٥	هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة، سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، ط٢، بغداد،١٩٨٦.
٨٦	هيئة محمد الامين(ص): الأمام الحسين(ع) من الميلاد الى الأستشهاد، مكتبة

	الشيرازي، ط٣، بيروت، ٢٠٠٣.
٨٧	يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سامي الفنية، بغداد، ١٩٨٨.
٨٩	نيكولاس بوستغين: حضارة العراق وآثاره، ترجمة، سمير عبد الرحيم الجابي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٢.

المجـــــــــــلات

٩٠	البيطار،زينات: النقد الأدبي والتذوق النقدي في الفنون التشكيلية، مجلة عالم الفكر، ع٢، الكويت، ١٩٩٧.
٩١	الراوي ،نوري: الفن الفطري(عودة الى الينابيع)، مجلة التراث الشعبي،ع٣٠٣، بغداد، السنة السادسة، ١٩٧٥.
٩٢	بيرسي برادشو: وكانت الفنون أول معارض الفن، ترجمة، مي مظفر، مجلة فنون عربية، ع٢، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨٢.
٩٣	د.تمبل: القديس جرجيس والتنين، ترجمة، البير فتح اللة، مجلة فنون عربية، ع٥، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨٢.
٩٤	ديانا ووفتر: المنسوجات القبطية منذ اليونان حتى الفترة العربية، مجلة فنون عربية، ع٥، المملكة المتحدة، ١٩٨٢، دون الأشارة الى المترجم.
٩٥	كمال ،صفوت: التصوير الأسطوري في التراث الشعبي، مجلة المأثورات الشعبية، ع٤، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، السنة الأولى، قطر، ١٩٨٦.
٩٦	مراد ،بركات محمد: علاقة الفن بالفلسفة والأديان قبل الأسلام، مجلة النهاج، ع٢٦، مركز الغدير للدراسات السلامية، لبنان، ٢٠٠٢.
٩٧	مجلة الحياة التشكيلية، ع٣، سوريا، ١٩٨١.

الرسائل والاطاريح

٩٨	الخفاجي، مكي عمران راجي: جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر، اطروحة دكتوراه(غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٠.
٩٩	النعمة، تانيا عبد البصير محمد، رسوم الكهوف أنظمتها الشكلية ومرجعيلتها الفكرية- دراسة تحليلية، اطروحة دكتوراه(غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٥.
١٠٠	عبد الأمير، عاصم: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، اطروحة دكتوراه(غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
١٠١	نعمة، أيمان عامر: الفطرية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير(غ.م) كلية التربية الفنية، جامعة بابل، ٢٠٠٢.