الرمـز والـدلالة في البنيـة التصميمية لمسكوكات الإمـام يحيى بن حميد الدين

د. غيلان حمود غيلان *

الملخص:

يعنى هذا البحث بدراسة الرمز والدلالة في البنية التصميمية لمسكوكات الإمام يحيى، لما لها من أهمية في تسليط الضوء على مكامن عناصر الجمال من خلال عملية تنسيق العناصر وترتيبها، بناءً على علاقات تنتظم بأسلوب تصميمي هادف، يتحقق من خلاله الهدفان الوظيفي، والجمالي، لقد جاء البحث للكشف عن تلك الرموز وتوضيح دلالاتها، ولتحقيق ذلك تم اختيار عينة الدراسة بشكل قصدي، تمثلت في خمسة نماذج، مثل كل أنموذج منها فئة من العملة التي سكت في الفترة (1918: 1948م)، وقد اتُبع المنهج الوصفي التحليلي، للوصول إلى تحقيق الأهداف، حيث أظهرت الدراسة نتائج علمية سوف ترفد الباحثين في مجال المسكوكات والآثار الإسلامية، خاصة الباحثين في التصميم العام للمسكوكات الإسلامية، وكذلك مفردات النصوص المأثورة، والرموز التي وردت عليها، كما أوضحت الدراسة براعة الأداء الفني للنقاشين في اليمن، وأبرزت مهارتهم في تنفيذ الخطوط وفقاً لإخراجها التصميمي، ورجحت أن ثبات النص المأثور والمنفذ على ظهر المسكوكات كان شعاراً غير معلن لدولة الأمام يحيى بن حميد الدين.

* أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المشارك- قسم الآثار- كلية الآداب- جامعة صنعاء- الجمهورية اليمنية.

Symbol and Significance in Design Structure of Imam Yahya bin Humaid al-Din Coins

Dr. Ghilan Hamood Ghilan

Abstract:

This research concerned in the study of symbol and significance in design structure of Imam Yahya coins, because its importance in the highlighting of beauty elements reservoirs through the process of ordering and arranging items. Based on a relationship organized the purposeful design style, which achieved through it the objectives of career and aesthetic. This propose of this research was to uncover these symbols and clarify their significance. To achieve this, the study was chosen intentionally in five models, such as each mode, one of which was the currency that remained silent during the period (1918-1948).

Following the descriptive analytical approach to achieved the goals where the study showed the scientific results with provided the researcher in the general design of Islamic coins, as well as the vocabulary of texts and symbols that were received, as the study showed the skill performance of the discussions in Yemen, where they highlighted their skills in implementing of lines according to their design output and suggested the stability of the old text, which executioner on the back of the coins was an undeclared motto of the state of Imam Yahya bin Humaid al-Din.

المقدمة:

تعد النقود المعدنية من المشغولات التي تحمل في -الأساس قيمة- وظيفية تتمثل في التبادل السلعي بين الناس[1]، غير أن تصميم هذه المسكوكات قد حمل مفردات وعناصر تشكيلية استأثرت باهتمام الباحثين في الفنون والآثار[2]، لاسيما أن النقاشين قد نفذوا تصاميمهم على النقود المعدنية بما يحقق الغايتين: النفعية والجمالية معا[3].

لقد نالت دراسة البنية التصميمية اهتمام بعض الباحثين؛ لما لها من أهمية في تسليط الضوء على مكامن عناصر الجمال، من خلال عملية تنسيق العناصر وترتيبها، بناءً على علاقات تنتظم بأسلوب تصميمي هادف[4].

تشير الدلائل التاريخية والأثرية إلى أن الإمام يحيى بن محمد حميد الدين منذ أن تولى قيادة الثورة بعد أبية ضد الوجود العثماني في اليمن سنة (1322هـ/ 1904م) وهو يسعى بكل الوسائل إلى تدعيم سلطته، ليس ذلك فحسب، بل كان حريصا في مواقفه كلها، ورسائله التي يبعثها للآخرين على إبراز سيطرته وقوته، حتى تمكن من عقد صلح دعان في (1329هـ/ 1911م)، ومكنه هذا الصلح من دخول صنعاء في عام (1337هـ/ 1918م)[5]، وعندها تطلع الإمام إلى تأسيس دولته في ظل تردي أوضاع الدولة العثمانية، وتأكيدا منه على تنظيم شئون الدولة، وترتيب أوضاعها، أدرك أهمية النقود من الناحية السياسية، بوصفها إحدى شارات الملك، ومظهراً من مظاهر الحكم والسيادة، فعندما يتم ضرب نقود تحمل اسمه، فإن ذلك تعبير عن كيانه السياسي الجديد، ومن ناحية أخرى وسيلة إعلامية ناجحة تمكن اتصال الحاكم بالشعب، وتذكرهم بوجود سلطة مسؤولة عليهم[6] فمن خلالها يعرف الجميع أنه الحاكم، والإمام الشرعي لليمن، لاسيما إذا ما علمنا أن في بداية القرن العشرين لم تكن ثمة نقود تسك محليا، أو في الجزيرة العربية، بل كانت العملة المتداولة في اليمن والجزيرة العربية هي النقود العثمانية، والنمساوية، والإنجليزية، والروبية الهندية، مما حدا بالإمام إلى سك عملته التي عرفت بـ(عمادي) وهو اسم (الريال) الذي تم سكه في بداية الأمر في لبنان، بحسب ما يشير بعض المصادر، أي قبل دخول الإمام يحيى بن محمد حميد الدين مدينة صنعاء[7]، غير أننا لم نعثر على هذا العمادي، ولهذا لا نتفق مع هذا الرأي؛ لأنه من الصعوبة بمكان وصول المسكوكات من لبنان إلى خزينة الإمام في اليمن، بسبب ما يحيط به من صراعات سياسية وعسكرية، إلا أنه من المرجح أن الإمام يحيى قد اعتمد الريال النمساوي (ماريا تريزا)، وما يؤكد ترجيحنا هو العثور عبر شبكة (الإنترنت) على صورة للريال النمساوي وقد تم السك عليه مباشرة النص المأثور (أمير المؤمنين المتوكل على الله يحيى بن محمد نصره الله). (لوحة1، 2).

لوحة(1) (الإنترنت)	لوحة(2) (الإنترنت)

لقد عرف هذا الريال باسم (عمادي) نسبة إلى كنية اسم الإمام (يحيى) في اليمن، حيث يكنى حامل هذا الاسم بعماد الدين، لكنه اختصر بعد ذلك إلى (العماد)، وقد تم سكه من معدن الفضة ولم يسك الريال من الفضة فحسب، بل سكت أجزاء منه كالربع، والعشر، ونصف العشر، بينما سكت النقود الأصغر من ذلك من معدن النحاس، غير أن الجدير بالذكر أن الإمام يحيى لم يسك عملة نصف العمادي، ولا نعرف السبب، كما تم تقسيم الريال العمادي على أربعين (بقشة)[8].

مشكلة البحث: تتجلى مشكلة البحث في معرفة الدلالات الرمزية للبنية التصميمية المنفذة على المسكوكات المضروبة في عهد الإمام يحيى.

أهمية البحث: تنطلق أهمية البحث من كون المسكوكات التي ضربت في عهد الإمام يحيى لم تدرس من قبل، فضلا عن تسليط الضوء على أحد الجوانب المهمة في البنية التصميمية لها، حيث يوجد نقص معرفي للرمز ودلالاته على المسكوكات اليمنية.

هدف البحث: يهدف هذا البحث إلى:

1- تحديد الرموز في البنية التصميمية لمسكوكات الإمام يحيى.

2- الكشف عن دلالات هذه الرموز.

حدود البحث:

1- الحدود الزمانية: يغطي البحث المسكوكات التي سكت خلال الفترة من (1918 إلى 1948م).

2- الحدود المكانية: المسكوكات المضروبة في مدينة صنعاء.

منهجية البحث: اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، لوصف وتحليل تصاميم المسكوكات؛ للوصول إلى تحقيق الأهداف.

تحديد المصطلحات:

1- الرمز: ورد الرمز باعتباره مصطلحاً صريحاً في القرآن الكريم (آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزاً) سورة آل عمران الآية (41). تنويه من الخالق عز وجل إلى زكريا بكف لسانه عن الكلام، والرمز تعبير اصطلاحي يحل محل غيره، ويصبح بديلاً عنه كعلاقة اصطلاحية رمزية تستخدم استخداماً متصاعداً؛ لتمثل مجموعة من الأشياء، أو نوعاً من أنواع العلامات[9]، ويعرف الرمز عند الجماليين، ومن ضمنهم الفيلسوف الألماني هيغل (1770–1831م) بأنه أُول مراحل الفن المبتكر في الشرق[10]، بينما ترى (سوزان لانكر) أن الفن ليس إلا رمز[11]، أما الرمز عند يونك فإنه (أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى)[12]، ويعرفه معجم (ويبستير)[13] بأنه ما يشير إلى شيء آخر بسبب العلاقة، أو الارتباط، أو المشابهة، أي أنه يهدف إلى تمثيل الأشياء وليس نسخها[14]، كما ينبغي أن تحمل الرموز في تعبيرها شحنة عاطفية، تخاطب الحس (السيكولوجي) في الذات الإنسانية،(فهي تعمل على إحداث تأثير عاطفي وجداني، واستجابة سريعة بتقريبها الفكرة إلى المتلقي)[15] إذ يمكن التعبير من خلال التصميم عن فكرة لها تأثيرها الإيجابي في المجتمع، بينما يري مذهب "الجشتالت" أن الرمز ما هو إلا الجزء الذي يقوم مقام الكل، فعندما يقوم الجزء بتمثيل الكل يمكن اعتباره رمزا للكل[16].

أما المعاجم اللغوية فقد عرفت مصطلح الرمز بأنه الإشارة والإيماءة، وجمعه رموز[17]، في حين أن الرمزية هي الابتعاد عن التعبير المباشر، والاتجاه نحو مخاطبة الوجدان الإنساني؛

ليصبح للمتذوق نصيب في استكمال علاقته التفاعلية مع العمل التصميمي، فقد تحول الرمز من مجرد إشارة إلى معنى علم ودراسة، وذلك بظهور علم (السيموطيقا)، وهو علم ظهر في بدايات القرن العشرين، واختص بدراسة الرموز والعلامات وما تحمله من دلالات[18].

2- **الدلالة:** الدلالة لغة: هي لفظ مشتق من مادة (د، ل، ل) والدلالة: اسم مصدر من (دل) والدال، والدليل: المرشد، والكاشف، وقد (دلهُ على الطريق يدله دَلاله ودِلاله ودُلاله) أي أرشده[19].

والدلالة اصطلاحا: هي (كون الشيء بحيث يلزم من العلم به العلم أو الظن بشيء آخر أو من الظن به الظن بشيء آخر)[20]. أما علم الدلالة فهو علم دراسة المعنى[21] ويبحث في الدلالة اللغوية، أي العلاقات اللغوية، والمعنى، هو الموضوع الأساسي لهذا العلم، ولا ينكر أحد قيمة المعنى بالنسبة إلى لغة، حتى قال البعض: إنه بدون المعنى لا توجد لغة[22].

3- البنية التصميمية

أ- **البنية:** اصطلاح لنشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة واضحة التراكيب، وبنية الوظائف محكومة في علائقها، وهى كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على الآخر.[23]

ب- **التصميم:** هو عملية تنظيم العناصر التصميمية داخل بنية اللوحة التشكيلية في رسوم الفن البصري؛ من أجل التعبير عن الأفكار جماليا ووظيفيا[24].

جـ- **البنية التصميمية:** هي عملية تكوين يغير من خلال الشكل أو الهيئة، وعليه فإن البنية التصميمية تشكل على وفق زمان، ومكان، وفضاء، مستندة على فكرة معده مسبقاً، وهذا ما يؤكد أن العمل الفني هو عمل منظم من العلاقات البنائية التي تمتلك قدرات تعبيرية وجمالية، تنتظم وفق أنظمة تقترح الفعل التصميمي، وتؤسس بناها الوظيفية والجمالية، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

4- **التعريف الإجرائي:** هي المنظومة التصميمية التي يسير وفقها مصمم المسكوكات (النقاش)[25]، ضمن قواعد وأسس التصميم؛ لتحقيق الهدفين: الوظيفي، والجمالي.

على الرغم من أن ابن خلدون قد قدم لنا تعريفًا جامعًا للسكة بأنها الختم على الدنانير والدراهم بطابع حديد، يُنقش فيها صور وكلمات مقلوبة، ويضرب بها على الدينار والدرهم، فتخرج رسوم تلك النقوش عليها ظاهرة صحيحة[26]، إلا أن هذا اللفظ يعبر عن معان متعددة تدور كلها حول النقود التي تعاملت بها الشعوب العربية والإسلامية من دنانير ذهبية، ودراهم فضية، وفلوس نحاسية، وقد يقصد بلفظ السِّكة أحيانًا تلك النقوش التي تزين بها هذه النقود على اختلاف أنواعها، وأحيانًا أخرى يعني بها قوالب السك التي يُختم بها على العملة المتداولة[27].

إن تصميم النقوش والزخارف على القالب هو أول خطوة من خطوات السك، إذ يعد صب القالب وإنتاجه من الفنون التطبيقية، سواء نفذت النقوش عليه بالصب، أم تم حفرها مباشرة، فقد حظي بعض القوالب بالدراسة، بعد أن احتلت النقوش والكتابات المنفذة على النقود المعدنية مكانتها، لاسيما أن الكتابات والزخارف التي تحتويها أسطح المسكوكات قد تنوعت، وتضمنت نصوصاً وخطوطاً فنية دقيقة عبرت عن تطور العناصر الزخرفية، والخط العربي[28]، ومن جهة أخرى كشفت لنا دراسة القوالب ما تتطلبه عملية حفر النقوش والكتابات من مهارة فنية عالية، خاصة وأن الكلمات سوف تكتب بشكل مقلوب في حيز صغير من الصلب[29](لوحة3، 4، 5، 6، 7، 8).

لوحة(3) قالب سك	لوحة(4) قالب سك	لوحة(5) قالب سك

لوحة(6) قالب سك	لوحة(7) قالب سك	لوحة(8) قالب سك

إن وظيفة النقاش أو معد قوالب السك، تعد من أهم الوظائف بكافة دور السك الإسلامية، بل وتتوارث هذه الوظيفة عائلات بعينها، لما ينبغي أن يتوفر فيهم من الأمانة والمهارة، وقد انعكس ذلك على تطور المستوى الفني وتصميم المسكوكات، إذ اعتمدوا في تصميمها العام على الاستدارة، وهو التصميم الأول الذي ظهر منذ عهد عبد الملك بن مروان (65-86هـ/ 604-705م) عندما قام بتعريب السكة[30]، كما استخدموا الدوائر في زخرفتها، حيث نجد أن مركز المسكوكة يحتوي على دائرة نقش بداخلها كتابة موزعة على أسطر أفقية، ونقشت كتابات الهامش على شكل دائري حول دائرة المركز، وأحيط بكتابة الهامش على محيط المسكوكة رسم لدائرة عرفت باسم الحرز، وقد سميت بالحرز لأن لها وظيفة قضائية، حيث جعلت هذه الدائرة مقياساً لعقوبة من يقوم بقرض الدرهم أو الدينار، بحيث إذا تجاوزها من يقوم بالقرض حكم علية بحد السرقة، أما إذا لم يتجاوز الدائرة فلا يقام عليه الحد، لذلك كان يتم التشديد عند عملية سك النقود لإخراجها بصورة متقنة، بحيث لا يوجد فيها مساحة خارج دائرة الحرز فيتمكن أحد من قرضها[31]، وهذا يوضح أن عملية سك النقود كانت تخضع لرقابة شديدة، ومقاييس دقيقة، سواء في وضع التصميم العام لها أم أثنا عملية سكها.

عينة الدراسة: لقد تم اختيار عينة الدراسة بشكل قصدي، وتمثلت في خمسة نماذج، مثل كل أنموذج منها فئة من العملة، حيث تم الاختيار وفق الاعتبارات التالية:

أ- تنوع المسكوكات وتسلسل قيمتها.

ب - اختيار المسكوكات الواضحة نسبيا واستبعاد التالفة، سواء من حيث السك، أم كثرة الاستخدام.

وصف وتحليل العينات:

1- **عمادي**: وهو مسكوكة من الفضة، وزنه: 28جم، أما قطره فيبلغ 40 مم، بينما سمكه 4 مم، إن البنية التصميمية المنفذة على وجه الريال العمادي قد جاءت ذات عناصر شكلية وكتابية، وهو ما أوجد علاقة فنية بين عناصر التصميم، إذ نجد أن وجه المسكوكة قد شغلته مجموعة من المفردات البنائية والنصوص الكتابية بشكل متراكب، أدت إلى إيجاد إيهام بالحركة والعمق.

لقد اتجه النقاش إلى تنظيم عناصر التكوين الخطي بشكل متراكب لضرورات المساحة المتاحة، وقام بتقسيمها لغرض الموازنة الشكلية في الهيئة العامة، وعلى هذا الأساس فإن عناصر التكوين الخطي قد تم ترتيبها على نحو يجعلها ذات قيمة فنية عميقة، إذ نجد مركز المسكوكة قد توزع عليه نص في أشرطة عرضية قوامها عبارة التوحيد (لا إله إلا الله محمد رسول الله) ويلاحظ أن النقاش قد عمد إلى تجزئة النص من خلال توزيعه في أشرطة عرضية بما يحقق جماليات فن الخط من تناسق وانسجام وتوازن وتراكب؛ ليتمكن من بلوغ الأهداف الجمالية والدلالية[32]، إذ تم انتقاء النص المأثور بعناية وقصدية، وليس ذلك فحسب، بل نفذ النص في مركز المسكوكة في إشارة إلى أن لهذه المسكوكة مدلولاً روحياً، كما اعتمد التقسيم المساحي الذي يفرضه التكوين الخطي؛ لما له من أهمية في دلالة النص، فالبنية التصميمة هنا تؤدي وظيفة جمالية إلى جانب وظيفتها الفكرية العقائدية.

أما الهامش فقد نفذ فيه ما نصه: (ضرب بدار الخلافة بصنعاء سنة 1344)، وقد جاءت العبارة قوية في صياغتها فضلاً عن قوة النبرة والانفعال، وليس ذلك فحسب، بل وفي قوة اللفظ وتماسكه، في إشارة رمزية إلى عودة الخلافة ودارها من جديد، وهو الأسلوب الذي كان متبعا عبر العصور المختلفة، حيث كان العديد من ولاة المسلمين يفضلون تسجيل النصوص التي تربطهم

بالخلافة على مسكوكاتهم، ليضفوا على حكمهم صفة الشرعية بتمسكهم بالعلاقة الروحية التي تربطهم بالخلافة[33].

لقد وضع البناء العام للتكوين على شكل دائري؛ مما جعل النص يوحي بالدوران حول المركز، وحقق بذلك تطابق الشكل مع المضمون، فضلاً عن الإحساس بالإيقاع والتنوع الشكلي المتحرك، إذ حافظ النقاش على تتابع النص من اليمين إلى اليسار بعد كتابته بخط الثلث، فنشأ عن ذلك تناسب بصري، مما أوجد دلالات البلاغة البصرية، كما أن القصدية في تنظيم وترتيب الكلمات قد جاء لغرض إيصال المضمون من خلال التوزيع المكاني لها، فقد وظف النقاش رسماً لأغصان نباتية تكتنف اسم العملة الذي نسب في الأساس إلى كنية الإمام يحيى (عمادي) الذي تمظهر عنواناً للمسكوكة، وكتب بأسلوب يتوافق دلاليا مع المضمون، حيث تم تنفيذه في موقع سيادي كنقطة استقطاب بصري (لوحة9 ، شكل1).

الوجـه	لوحة (9)	شكل(1)
المركز: الله لا اله إلا محمد رسول الله الهامش: عمادي ضرب بدار الخلافة صنعا سنة 1344		

أما ظهر العمادي فقد تشكلت البنية التصميمية فيه من أربعة مستويات، فقد اختار المصمم هذا التكوين لإظهار بنية علائقية باستخدام رموز ذات بعد وظيفي وتعبيري، إذ قام بتقسيم المساحة الدائرية بوساطة ثلاثة أهلة، فمن المعروف أن رمز الهلال وبصحبته نجمة ذات خمسة رؤوس قد ظهر في نقوش النقود التي يرجع سكها إلى سنة (65-86 هـ / 684-705م) في زمن الأمويين كما ظهرت في زمن العباسيين أيضا[34].

لقد مثل الهلال والنجمة رمزاً من الرموز التي تنسب إلى المسلمين، فهو يرمز إلى النور الذي كان يبدد ظلمات الأرض عند ظهوره، ويشير البعض إلى أن الهلال يرمز إلى (ظهور الإسلام نفسه الذي أخرج الناس من ظلمات الجاهلية إلى نور الحق والايمان)[35].

لقد شغل الهلال الأسفل نقش قوامه غصنان نباتيان يمثلان غصنين من شجرة البن وضعا بشكل متدابر، تفصل بينهما نجمة خماسية الرؤوس، وحقق المصمم بهذا النقش أهدافه الوظيفية والتعبيرية، حيث ارتكز على توظيف نقش معبر ودال، فيه من الترميز الشيء الكثير؛ لأن الفكرة ماهي إلا كناية عن الاستمرار في زراعة البن وما يمثله من مردود اقتصادي مهم، إذ يمثل محصول البن واحداً من أشهر المنتجات الزراعية التي تساهم في دخل الدولة[36]، وتكمن أهمية هذا المنتج في جودة البن اليمني، لاسيما أن جودته تجعل منه المشروب المفضل لدى الناس في كثير من البلدان، مما أسهم في دخوله ميدان التجارة الدولية[37].

أما سطح الهلال الذي يعلوه فقد شغله نقش كتابي نصه: (أمير المؤمنين المتوكل على الله رب العالمين) (لوحة 10) وقد جاء هذا النص تأكيدا على الأبعاد التعبيرية في البنية التصميمية للمسكوكة؛ لما له من توطيد العلاقة بين شكل الهلال وما يشغله من نص مكتوب، أي بين الشكل والمضمون؛ لأن الهدف من هذا النص إيصال رسالة إعلامية دون معوقات بصرية، لأنّ إمارة المؤمنين لها أهميّة كبيرة في حياة المسلمين، فبالإمارة تستقيم أمور الناس، ويتحقّق الأمن والاستقرار في البلد، كما أنّ لأمير المؤمنين دوراً في متابعة تطبيق شرع الله تعالى وأحكامه، ورعاية مصالح المسلمين، وغير ذلك من المهمّات[38].

بينما نجد أن سطح الهلال الأوسط قد شغله اسم الإمام (يحيى بن محمد حميد الدين) (لوحة 11) ويتضح أن البعد الدلالي في نص المسكوكة قد نتج عن طريق التركيب في مكونات الفضاء من خلال الكلمات المكونة للجمل التي تحمل تلاحمها وتآصرها، فضلا عن وحدتها الدلالية، وتجسدت في كتابة الحروف بخط الثلث، وهذه الكتابة هي تمظهر لفكرة معنى النص[39].

لوحة(10)	لوحة(11)

فقد توج أعلى المسكوكة كلمة (نصره الله)، فالدعاء لولي الأمر من الواجبات، ولذلك حرص العلماء والدّعاة على الدعاء للحاكم بالتّوفيق والصّلاح؛ لأنّ في صلاحه خيراً للناس، وفي ضلاله وغوايته شرّاً للنّاس وخسراناً، كما أن الدعاء من أعظم أسباب النصر على الأعداء، والمراد من هذا الذكر تخصيص الدعاء للأمام يحيى بالنصر؛ لأن النصر لا يحصل إلا بمعونة الله تعالى، لاسيما أن الإمام يحيى يحيط به اعداؤه من كل جانب[40] (لوحة 12، شكل2).

مما سبق يتضح أنه قد تم الاستفادة من البنية التصميمة المنفذة على ختم الإمام، وكذلك النصوص المأثورة الواردة فيه، في رسم الخارطة البنائية للمسكوكات، وليس ذلك فحسب، بل ونفذ هذا التصميم على البوابة الخشبية الرئيسية لدار السعادة (دار الخلافة) مما يؤكد أن هذا التصميم صار شعارا معتمداً بشكل رسمي في عهد الإمام يحيى للدولة، حتى وإن لم يفصح عنه (لوحة 13، 14)، فالشعار ما هو إلا علامة (سيموطيقية)، ويكون بمثابة رسالة تحمل مضامين ومعاني، ويعتمد على الإيجاز في نقل الفكرة أو الرسالة الموجهة إلى المتلقي، وهذه الرسالة عبارة عن دالة بصرية تثير المشاهد بمدلولات ومفاهيم تؤثر في إدراكه الحسي والعقلي والوجداني بأسلوبها البنائي، والفني[41]، فعند البحث في وثائق الدولة والمعاهدات والاتفاقيات لم نجد شعاراً يحمل اسم (المملكة) وإنما ألفاظاً مثل: حكومة الإمام، دولة اليمن، مملكة اليمن، مما جعلنا نرجح اتخاذه شعاراً للإمام يحيى بن محمد حميد الدين، غير أن النقاش أضاف بعض التضمينات والإشارات على الريال (عمادي) لتعزيز الأبعاد الجمالية والدلالية، التي جاءت بشكل

منسجم ومتناسق ضمن تحقيق إنشائي واضح ومنظم، حسب مبدأ الاتساق[42] والجمالية في هذا المجال، فضلاً عن أن استخدام أشكال الأغصان النباتية، قد أدت دورا في تنظيم حركة العين، وبما يخلق حركة مستمرة غير متقطعة، كما أن وظيفة نظام التوزيع الخطي تجسدت في تحقيق الأداء الأمثل لوظيفة النص الدلالية.

الظهر **المركز:** الله نصره يحيى بن محمد حميد الدين أمير المؤمنين المتوكل على الله رب العالمين **الهامش:** غصنان نباتيان متناظران تتوسطهما نجمة خماسية	 **لوحة(12)**	 **شكل(2)**
 لوحة(13) صورة لطبعة الختم	 **لوحة(14) نقش خشبي على بوابة دار السعادة**	

2- ربع عمادي: وقد سك من الفضة وجاء وزنه (5,6 جم)، بينما بلغ قطره (25,5مم).

لقد عكست البنية التصميمة لوجه مسكوكة (ربع عمادي) وجود خارطة بنائية ابتكارية عند مقارنتها بالمسكوكات الأخرى، فقد شكل استخدام تقاطع الأقواس التوظيف الأهم في تمثيل بنية التصميم، من خلال تقسيم المساحة الأساس على أربعة مقتطفات مكانية، ومهد هذا الإجراء

لتأسيس أربعة حقول، شغل كل حقل منها كلمة مثل (ربع، عمادي، بصنعاء)، أما الحقل الرابع الذي يقع في الأسفل فقد شغله (ضرب سنة 1344)، واستوعب مركز المسكوكة بشكل مركب عبارة التوحيد (لا إله إلا الله محمد رسول الله)، حيث قام النقاش بتوزيع لفظ الجلالة في أعلى التراكيب وأسفله؛ ليعطي التصميم نوعاً من التوازن، على الرغم من قدسية اللفظ، وبناء على ذلك فإن كل ما قام به النقاش هو عملية تنظيمية للوحدات في علاقات متبادلة فيما بينها، وفي إخراج متكون يرتبط بشكل أساسي بالهدف التصميمي، من خلال عملية تنسيق العناصر وترتيبها، بناءً على علاقات تنتظم بأسلوب هادف، فالتباين والتوازن والتكرار في البناء التصميمي يعد من طرق التنظيمات الجمالية والوظيفية الهادفة، لأن العمل أو النتاج الفني الخطي يماثل تماما القصيدة في الشعر، أو اللوحة في الفن التشكيلي[43].(لوحة 15، شكل3).

الوجه **المركز:** الله لا إله إلا محمد رسول الله **الهامش:** ربع، عمادي، بصنعاء، ضرب سنة 1344		
	لوحة(15)	**شكل(3)**

أما ظهر المسكوكة (ربع عمادي) فنجد أن البنية التصميمية قد تأسست وفق البناء التصميمي الذي ظهر على الريال العمادي، لاسيما من حيث الشكل العام، إلا أن بعض المتغيرات قد حدثت فيه، حيث أضاف النقاش على محيط المسكوكة إطاراً مكوناً من تراص مجموعة من الأهلة الصغيرة، التي جاءت على هيئة سعف النخل، لتضفي على المسكوكة نوعاً من الحركة والإيقاع، كما قسم النص على ثلاثة مستويات متراكبة، إلا أن من الملاحظ اختصار اسم الإمام إلى (يحيى بن محمد) فقط، وحذف كلمة (حميد الدين) بسبب صغر المساحة، ولاعتبارات عدة، منها أن الإمام بات معروفاً للجميع، مما جعل النقاش يتبع هذا النمط من التصميم للخروج من

الرتابة في البنيات التصميمية السابقة، وفي الوقت نفسه الإفصاح عن جماليات الخط العربي، وإبراز مدى قدراته في إنتاج مثل هذه التصميمات، إذ استفاد من خصائص الحروف العربية على المطاوعة، وقام بتوزيعها في تلك المساحات المتباينة بشكل منسجم ومتوازن، ففي هذا النوع من التكوين يركز النقاش على الجانب الجمالي (التزييني) بحيث يكون متوازناً فيما بين الأجزاء (المقاطع والكلمات) بغية إظهار هيئة التكوين الخطي، فالتكوين بمفهومه العام ليس إلا تصميم لبناء العمل الفني يظهره بأبهى صورة جمالية؛ ليؤدي دوره الوظيفي والجمالي على أكمل وجه(لوحة 16، شكل 4).

الظهر **المركز: الله** **نصره** **1322** **يحيى بن محمد** **أمير المؤمنين المتوكل** **على الله رب العالمين**		
	لوحة (16)	**شكل (4)**

3- عشر من الفضة: يبلغ وزن العشر 1,9 جم، وقطره 24 مم.

إن الشكل العام لوجه مسكوكة (عشر) قد عكس وجود خارطة بنائية مغايرة لما سبقها من تصميم وجه العملات، إذ شغلت وسط المسكوكة دائرة نفذ بداخلها نص كتب بشكل متراكب (الا إله إلا الله سنة 1345) ولم يتم استكمال النص (محمد رسول الله)، ونفذ في الهامش (ضرب / بصنعاء / عشر) حيث فصل بين الكلمات بنجمتين خماسيتي الرؤوس، وقد اعتمد النقاش كتابة النص بخط الثلث، لتحقيق الوضوح والمقروئية؛ انسجاما مع غايتها الوظيفية، فضلا عن تحقيق الانسجام، مما أضفى صفة جمالية على المسكوكة، فقد أظهرت هذه الكتابة مهارة النقاش الخطية من خلال ضبطه ورسمه الحروف، فضلا عن حفاظه على انتظام الكلمات، مما

أعطى التكوين الخطي بعده النموذجي، فضلاً عن التوازن، من خلال التوزيع المتكافئ للمساحات الخطية على وجه هذه المسكوكة (لوحة 17، شكل 5).

الوجه **المركز:** الله لا إله إلا سنة 1345 **الهامش:** ضرب/ بصنعاء/ عشر		
	لوحة(17)	**شكل (5)**

أما ظهر المسكوكة (عشر) فإن البنية التصميمة له قد تأسست على وفق ما جاء في البنية التصميمة في ظهر المسكوكة (ربع)، لاسيما من حيث الشكل العام ومأثورات النص، إلا أن ضيق المساحة قد دفع النقاش الى استبعاد الإطار المحيط والاكتفاء بإطار الحرز (لوحة 18، شكل 6).

الظهر نصره الله 1323 يحيى بن محمد أمير المؤمنين المتوكل على الله		
	لوحة (18)	**شكل (6)**

4- **نصف عشر:** من الفضة/ الوزن 8,5/ القطر 16مم.

على الرغم من أن البنية التصميمية المنفذة على وجه المسكوكة (نصف عشر) قد تأسست على وفق ما جاء في وجه المسكوكة (عشر)، إلا أن النقاش قد قام بمعالجة النص المنفذ في

الهامش، حيث اكتفى بنجمة واحدة ذات خمسة رؤوس لتفصل بين الكلمات، فأظهرت هذه المسكوكة المهارة الخطية من خلال ضبط النقاش لرسم الحروف، فضلا عن حفاظه على انتظام الكلمات فضلاً عن التوازن الذي اتسمت به الكتابة من خلال التوزيع المتكافئ للمساحات الخطية. (لوحة 19، شكل 7)

الوجه **المركز:** الله لا اله إلا 1344 **الهامش:**ضرب بصنعاء نصف عشر		
	لوحة (19)	**شكل (7)**

أما ظهر المسكوكة (نصف عشر) فإن البنية التصميمة له قد تأسست على وفق ما جاء في البنية التصميمة في ظهر المسكوكة (ربع)، لاسيما من حيث الشكل العام ومأثورات النص، إلا أن ضيق المساحة قد دفع النقاش إلى استبعاد الإطار المحيط والاكتفاء بإطار الحرز. (لوحة20، شكل8).

الظهر: الله **نصره** **1322** **يحيى بن محمد** **أمير المؤمنين المتوكل على** **الله**		
	لوحة (20)	شكل (8)

5- **ربع عشر:** من النحاس/ الوزن5,8جم / القطر 30,5 مم.

على الرغم من أن سك النقود النحاسية يساعد في الأساس على مرونة العملية التجارية، وعلى شراء بعض الحاجيات البسيطة، الا أنها حظيت بالاهتمام نفسه الذي كان لغيرها من الفئات المسكوكة الأخرى[44]، حيث نجد أن البنية التصميمية التي نفذت على المسكوكات الفضية قد نفذت أيضاً على وجه المسكوكة(ربع عشر)، إلا أن الكتابة في الهامش قد تبادلت مع أغصان نباتية، إلا في أسفل المسكوكة فقد فصلت بين كلمتيه نجمة خماسية الرؤوس، إن هذا الأسلوب قد أوجد حركة التكرار بالتبادل، فضلاً عن الصعود والنزول المتسلسل لمقروئية النص، كما أن من معالم جمال التناسق في العلاقات، وجود حركة ذهنية واضحة في تكرار دوري منتظم، وهو ما يعرفه خبراء التصميم باسم التنغيم أو الإيقاع (لوحة21، شكل 9).

الوجه: **المركز:** الله لا إله إلا سنة 1344 **الهامش:** ضرب/ بصنعاء/ ربع * عشر		
	لوحة (21)	**شكل (9)**

أما ظهر مسكوكة (ربع عشر) فإن البنية التصميمة له قد تأسست على وفق ما جاء في البنية التصميمة في ظهر المسكوكة الفضية (ربع) لاسيما من حيث الشكل العام ومأثورات النص، مع أن مساحة ربع العشر أكبر من غيرها.(لوحة 22 شكل 10)

الظهر: الله نصره 1322 يحي بن محمد أمير المؤمنين المتوكل على الله رب العالمين		
	لوحة (22)	**شكل (10)**

نتائج البحث:

بعد دراسة البنية التصميمية لمسكوكات الامام يحي يتبين لنا ما يأتي:

- لقد حافظت المسكوكات اليمنية على التصميم العام للمسكوكات الإسلامية في تصميمها، وفي النصوص المأثورة التي وردت عليها، وخالفت ما كان منفذاً على المسكوكات العثمانية.
- أوضحت براعة الأداء الفني للنقاش وبرزت مهارته في تنفيذ الخطوط وفق إخراجها التصميمي.
- تعدد مظهر الخارطة البنائية للمسكوكة والتقسيم المساحي لها، مما أكسبها تنوعاً في تنظيمها الشكلي، وقد كان لتوظيف رموز كغصن من شجر البن الأثر الفاعل في شد انتباه المتلقي.
- ثبات النص المأثور المنفذ على ظهر المسكوكات مما يرجح أنه كان شعاراً غير معلن للدولة، كما مثل النص مظهراً لأبعاد دلالية ورمزية وجمالية.
- صبغ مضمون النصوص بالجانب الروحي (ديني عقائدي).

الهوامش والإحالات:

1) فيكتور مورجان، تاريخ النقود، ترجمة نور الدين خليل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993م، ص39.

2) الاب انستاس الكرملي، رسائل في النقود العربية والإسلامية وعلم النميات، مكتبة الثقافة الدينية، ط 2، القاهرة 1987م، ص . 147- 154.

3) عاطف منصور محمد رمضان، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2008م. ص 394- 403.

4) ولاء خضير طه، البنية التصميمية للزخارف النباتية في مزار الإمام القاسم (ع)، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد 50، لسنة 2018م، ص189.

5) ينظر: سيد مصطفى سالم، تكوين اليمن الحديث: اليمن والإمام يحيى، ط4، القاهرة 1993م،ص185-186. وكذلك، فؤاد عبد الوهاب علي الشامي، علاقة العثمانيين بالإمام يحيى في ولاية اليمن،(1322-1337هـ/ 1904-1918م)، ص364.

6) فؤاد عبد الغني محمد الشميري، تاريخ اليمن سياسيا وإعلاميا من خلال النقود العربية الإسلامية، للفترة ما بين القرنين (الثالث والتاسع الهجريين/ 9-15م)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004م، ص 14.

7) البنك المركزي اليمني، النقود في اليمن عبر العصور، ط2، مطابع المتنوعة، 2008م، صـ214.

8) البُقْشَة هي وحدة نقدية مسكوكة من البرونز، كانت تستخدم جزءاً من الريال العمادي، بحيث تساوي(40) بقشة ريالاً واحداً ريال، وقد اشتق اسمها من اللفظة التركية (بوغجة)، بمعنى الخنق وهي قطعة من القماش تلف بها الأغراض. ينظر: صبان، سهيل، المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مراجعة عبد الرزاق محمد حسن بركات، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 2000م، ص63.

9) يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، المطبعة العربية،1974م، ص289.

10) هيغل، الفن الرمزي، ترجمة جورج الطرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987م، ص11، وكذلك: ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة إبراهيم زكريا، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963م، ص255.

11) راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، صـ 10.

12) برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، القاهرة، 1966م، ص 7، 23.

13) قاموس ويبستر: صدر من قبل نوح ويبستر عام (1828م)، وهو مؤلف أمريكي سبق غيره في تقديم التهجئة الأمريكية وأدخل الكلمات الجديدة في العلوم والفنون.

14) Webster's Dictionary of English Usage Merriam-Webster, Publishers Springfield, Massachusetts (1989), p300.

15) رغد منذر، دلالات الرموز في الملصق السياسي في العراق، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002م، ص80.
16) محمد حسن حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1979م، ص 113، 120.
17) إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ج 4، تحقيق أحمد عبد الغفار عطار، دار الملايين، ط 3، بيروت ،1984م، ص 1998.
18) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، مؤسسة المثقف العربي، ط1، سدني، أستراليا، 2015م، ص 26-30.
19) ابن منظور، لسان العرب، ج11، دار صادر، بيروت، (بدون تاريخ)، ص 249.
20) علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت ، 1985م، ص 72.
21) جون لاينز، علم الدلالة، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرين، كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، 1980م، ص 5.
22) أحمد مختار العمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط 1، الكويت، 1982م، ص 5.
23) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987م، صـ 23.
24) محمد علي علوان، عباس جاسم الربيعي، جماليات البنى التصميمية في الفن البصري، مجلة الأكاديمي، العدد 59، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2011م، ص 107.
25) النقاش: مصطلح اتسع مدلوله خلال العصر الاسلامي فقد أطلق على الملون والمصور والمزخرف بالألوان سواء على الورق او على القماش أيضا، كما أطلق مصطلح النقاش على من يقوم بالحفر في العديد من المواد الصلبة مثل الحجر والخشب والمعدن. ينظر: هدى محمد السيد عبد الفتاح، معجم مصطلحات الحرف والفنون في كتاب تخريج الدلالات السمعية للخزاعي (ت 789هـ) بلنسية للنشر والتوزيع، ط 1، المنوفية، 2008م، ص 130.
26) ابن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون، دار الفكر، (بدون مكان وتاريخ الطبع) ص261.
27) احسان العر، الكتابة في النقود المعدنية بين الناحية الوظيفية والجمالية، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد الثلاثون، العدد الثاني، 2014م، ص 179.
28) ناهض عبد الرزاق دفتر، المسكوكات، جامعة بغداد، كلية الآداب، (بدون تاريخ)، ص 66- 67.
29) نايف بن عبد الله الشرعان، التعدين وسك النقود في الحجاز ونجد وتهامة في العصرين الأموي والعباسي، ط1، الرياض، 2007م، صـ 139.
30) عبد الجبار محسن السامرائي، حركة التعريب في عصر الخليفة عبد الملك بن مروان (65- 68 هـ/ 684- 705م)، مجلة سامراء، المجلد 3، العدد 8، السنة الثالثة، كانون الأول، 2007م، ص69. وكذلك:

لطوف، نوري عزاوي حمود، تعريب النقود في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، المجلد 17، العدد 1، كانون الثاني، 2010م، ص 202.

31) ابى الحسن علي بن يوسف الحكيم، الدوحة المشتبكة في ضوابط دار السكة، تحقيق حسين مؤنس، صحيفة معهد الدراسات الاسلامية في مدريد، المجلد السادس، العدد 1-2، 1958م، ص 136، وكذلك: عاطف منصور محمد رمضان، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2008م، ص 393- 401.

32) محمود شكر الجبوري، الخط العربي (قيم ومفاهيم) والزخرفة الإسلامية، دار الأمل، أربد الأردن، 1998م، ص 198.

33) محمد باقر الحسيني، تطور النقود العربية الإسلامية، ط1، دار الجاحظ، بغداد، 1969م، ص 58.

34) فاطمة الزهراء رشوان، الشعار في الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، 2011م، ص 10.

35) عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2000م، ص318.

36) أروى أحمد أحمد عبد الله الخطابي، تجارة البن اليمني (ق 11- 13هـ/ 17-19 م) المتحدة للطباعة، صنعاء (بدون تاريخ)، ص 87.

37) نفسه، ص147،

38) فاطمة أحمد الجطلاوي، الإمارة العامة وأحكامها، مجلة البحوث الاكاديمية، العدد التاسع، (نسخة إلكترونية)، ص 379.

39) أبى الحسن حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، دار الغرب الإسلامي، 1986م، ص19

40) نجدة فتحي صفوة، الجزيرة العربية في الوثائق البريطانية (نجد والحجاز) المجلد الثاني، 1916م، دار الساقي، ط2، 2002م، ص 232.

41) أمينة رشاد، دراسة لعنصر الشكل ودوره في تصميم الشعار، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ص 21.

42) يعني الاتساق الكيفية التي يحدث بها التماسك النصي بترابط عناصره، وهو مفهوم دلالي يحيل العلاقات المعنوية القائمة داخل النص.. ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م، ص 15.

43) أدهام محمد حنش، فقه المصطلح الفني في الخط العربي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 34، العدد 2، عمان، الاردن، 2007م، ص219.

44) محمد باقر الحسيني، تطور النقود العربية الإسلامية، ط1، دار الجاحظ، بغداد، 1969م، ص 61.