الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها في منمنمات الواسطي

صفا لطفي عبد الأمير & سلام حميد رشيد
جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

أولا : مشكلة البحث :

مما لا يخفى إن الفنون هي خير ما يعبر عن الإرث الحضاري للشعوب وعن التقاليد والعادات والمنجزات التاريخية للشعوب وان الجذور الحضارية لأي شعب من الشعوب لها شان كبير في التطور الثقافي، وما النتاج الفني إلا حصيلة تجارب وخبرات موسومة بمميزات الشعوب الحضارية، فالموروث الفني لفن وادي الرافدين هو الآخر جاء انعكاس للتطور الذي سار عليه المجتمع بفنونه وثقافته، وبناءاً على ذلك فقد استطاع مبدع وادي الرافدين صياغة فنه وفق ما يميزه عن فنون الشعوب الأخرى .

أما الفن الإسلامي فهو احد الفنون التي عكست مرحلة من مراحل الإبداع الإسلامي في مختلف الحقب، حيث طغت روح الإسلام على الفن، وهنا برز دور الفنان الذي هو دائماً المعبر عن فلسفة العصر الذي ينتمي إليه، وفي ما أبدع ذلك الفنان من فنون، وفيما وضع من حلول للمشكلات في التصوير الفني واخضع الفنون إلى روح الإسلام وفلسفته وفهمه لمعنى التجاوز المكاني (القياسي) نحو الأزلي، فجعل للوحدات التكوينية في فنونه، أهمية بنائية ووحدة تحمل رمزها في التعبير من خلال الاختلاف والتطابق والفضاء والامتلاء والموت وحياة ما بعد الموت (الربيعي، 1980) .

إن هذه الصفات المتميزة التي ميزت الحضارة الإسلامية على مر الأزمان أعطتها طابعاً له خصوصية ميزها عن غيرها من الفنون، أعطاها في الوقت ذاته ميزة مهمة وهي الديمومة والاستمرار، لذا فقد عدت آثار تلك الحضارة من روائع الآثار ومعجزة باقية مدى الدهر ويأتي في طليعة فناني القرن السادس عشر، الفنان يحيى بن محمود الواسطي الذي يعد واحد من القلة التي ما نعود لدراسة قديمة حتى نكتشف جديده الذي نلتمس فيه الإبداع .

إن أهمية منمنمات الواسطي لم تبلغ حد الإبداع في العديد منها إلا بإدراكه للكيفية التي تتألف فيها الأشكال الخارجية لا بضرورة حسابية وهندسية فحسب بل وقبل ذلك بإحساس داخلي عميق لخلق وحدة شاملة للموضوع يتحول كل جزء منها إلى مقطع من حوار متواصل يمتلك قيماً فنية أثبتت نفسها موروثاً تقليدياً مضيفاً إليها من جديد ما يوسمها بسمة عصره ومجتمعه. (آل سعيد، 1972) .

إن جوهر التراث الإسلامي، يتجاوز الفهم الشكلي وحدود المادة إلى مساهمة جادة تكون شخصية فنية وقد تحقق هذا في عدة مستويات، فكان الواسطي يسعى لتجسيد الرؤية التأملية، وبسبب هذه الرؤية ومن خلال التراث الإسلامي، توصل إلى دراسة الفكر من خلال منمنماته، كما حاول أن يضمن تلك المنمنمات أبعادا تعبيرية من خلال بناء تكوين مميز يكشف عن جمال تلك الأبعاد .

فقد تميزت مصورات الواسطي في إعطاء جميع أجزاء التكوين اهتمام عام لأجل التوصل إلى بناء تكوين حر ومتكامل وذلك بظهور الشكل الخيالي، ويمكن ملاحظة رغبة الفنان في إظهار فضاء مبسط.(شمس الدين، 1972) لذلك فان من الدوافع التي دفعت الباحثان إلى دراسة الأبعاد التعبيرية لبناء التكوين في منمنمات الواسطي، إن تلك المنمنمات عكست جانباً مشرقاً من المهارات الإبداعية التي افرزها الواسطي سواء في مجال تصميم تلك المنمنمات والتقنية التي نفذت بها أو في مجال ما تمتعت به من أبعاد تعبيرية أسهمت في إظهار ما تمتع به الفنان يحيى بن محمود الواسطي من مهارة أبرزت شخصية الفن الإسلامي من خلال ابتكار المنمنمات.إذ يعود الفضل في ابتكارها إلى مجموعة من المصورين، كان من بينهم يحيى بن محمود الواسطي، والذي أرسى بدوره تقاليد فنية راسخة في هذا المجال لا سيما في مجال المخطوطات الذي أبدع في توظيفها بنائياً وتعبيرياً.

وتأسيساً على ذلك فأن محاولة التوصل إلى الكشف عن الأبعاد التعبيرية لبناء التكوين في منمنمات الواسطي يتطلب دراية خاصة بتلك الأبعاد، لأن أي تصميم فني لابد أن يبنى على أبعاد تعبيرية في بناء تكوينه، يقوم عليها سواء كانت ظاهرية أم ضمنية .

ويساعد ذلك فيما بعد على إتاحة المجال الواسع للابتكار والتطوير، ويمكن أن يكشف عن العلاقات التصميمية بين عناصر التكوين المتنوعة ويذلل من الانطباع الصعب الذي يشعر به المتأمل لتلك المنمنمات ويدفعه لتذوقها، ومن هنا فان ذلك يلقي على عاتق الباحثان مسؤولية النهوض بإجراء الدراسات الدقيقة لكثير من جوانبها، ولا سيما دراسة الأبعاد التعبيرية لبناء التكوين في منمنمات الواسطي، وهذه العملية على حد علم الباحثان، لم يبحثها المفكرون والباحثون ويأتي هذا البحث ضمن هذا التوجه فهو محاولة لاستكشاف تلك الآثار الفنية ومحاولة فهمها فهماً دقيقاً انطلاقاً من معطياتها المتفردة ومنطقها الخاص.ويمكن أن ندرك أهمية دراسة الأبعاد التعبيرية لمنمنمات الواسطي لكون تلك المنمنمات مثلت مرحلة متقدمة من التصوير الإسلامي فهي تعد ذات سمات فنية وجمالية راقية وانجازاً متطور يدل على معرفة عالية في مجال الابتكار والتوزيع الفني في التصميم بنسب محسوبة بدقة ومرونة تدل على ذوق فني رفيع وتمكن عال إذ عدت تلك المنمنمات وثائق فنية مهمة، أشرت بوضوح مدى التقدم والتطور في فن التصوير في القرن السادس الهجري، ومدى التقدم التقني الذي وصل إليه الفنان يحيى بن محمود الواسطي.أما الجانب الآخر فيتعلق باختيار المنمنمات، فيرجع إلى إنها من الناحية الأثرية تعد من أهم الآثار الفنية الإسلامية التي ما زالت موجودة حتى يومنا هذا، وما زالت تحتفظ بألوانها وعناصرها التكوينية إلى عهد رسمها الأول على الرغم من تقادم الزمن وذلك ما يشكل مشكلة البحث الحالي.

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه : تأتي أهمية البحث الحالي من كونه :

1. يوفر أساساً نظرياً للفنان التشكيلي في أي مكان حول الأبعاد التعبيرية لبناء التكوين في منمنمات الواسطي.
2. يفيد الدارسين في مجال التصميم، كون الأبعاد التعبيرية في بناء التكوين هي من أهم الدراسات، وتنميتها جانب مهم يسعى إليه المصممون .
3. يعد أساساً نظرياً للفن الإسلامي ولا سيما نتاجات الواسطي .
4. موضوع الأبعاد التعبيرية هو من المواضيع المهمة التي تشغل بال الكثير من الباحثين في مجال الفنون التشكيلية، ولا سيما فن التصميم .
5. إن دراسة الأبعاد التعبيرية تعطينا قدراً وافياً من فهم العمل الفني الإسلامي واتجاهاته .
6. بناء التكوين يعد مهماً في كل عمل تصميمي مهما كان نوعه، اذ لا يمكن تصور عمل تصميمي من دون بناء تكوين له،ومن هنا فان الدراسة الحالية تكشف عن جانب مهم في فن التصميم وتحديداً في منمنمات الواسطي.

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى تعرف واستكشاف الأبعاد التعبيرية لبناء التكوين في منمنمات الواسطي من خلال ما يأتي :

1. دراسة الأبعاد التعبيرية لبناء التكوين في منمنمات الواسطي .
2. تحليل منمنمات الواسطي وفق عناصر التكوين (كاللون والخط والشكل والفضاء والحجم والملمس وغيرها) وما يربطها من علاقات تصميمية (كالتطابق والتباين والتضاد والسيادة والتوازن والتناظر والانسجام) وما يحكمها من أبعاد سيميائية .

رابعاً : حدود البحث : يقتصر البحث الحالي على دراسة الأبعاد التعبيرية لبناء التكوين في منمنمات الواسطي في (القرن السادس للهجرة إلى القرن السابع للهجرة).(634هـ) من خلال نماذج مصورة لرسوم يحيى بن محمود الواسطي في مخطوطة مقامات الحريري .

خامساً : تحديد المصطلحات :

1. **الأبعاد التعبيرية :**

الأبعاد : جمع (**بعد**) وهي الرأي والحزم.(البستاني، ب. ت، ص37)

البعد (الجمع) أبعاد : مصدرها بعد: اتساع المدى أو المسافة (مسعود، ب. ت، ص205).

البعد (سايكولوجياً) : أبعاد الشعور هي مظاهر عملياتية، من شدة أو ضعف، ووضوح أو غموض وطول أو قصر .

البعد فلسفياً :

كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين، والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة انه قد يكون بعداً خطياً من غير خط، أو بعداً سطحياً من غير سطح انه إذا فرض من جسم لا انفصال في داخله بالفعل نقطتان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما خط ولم يكن بينهما خط وكذلك إذا توهم فيه خطان متقابلان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح لأنه إنما يكون ذاتها سطحاً إذا انفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال وإنما يكون فيها خط إذا كان فيها سطح ففرق بين الطول والخط والعرض والسطح لان البعد الذي يربط بين النقطتين المذكورتين هو عرض وليس سطح وانه كان كل خط ذا طول وكل سطح ذا عرض.(يوسف، ب. ت، ص69-70) .

التعريف الإجرائي :

وسوف يعرف الباحثان الأبعاد تعريفاً إجرائيا بما يتناسب وأهداف بحثهما :

الأبعاد : هي ضرب من المعرفة تأتلف بالحواس بمعطيات معينة، ويعول في صدقها على الخبرات السابقة للواقع المحسوس.

التعبيرية :إن كلمة (تعبير) لهي كلمة ذات دلالة هامة في الفن، ومن الممكن ألا تدل على شيء أكثر مما دلت عليه العبارة التي استخدمها (شاجال) : (التعبير) : " هو الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية " .إلا أن كل شيء في مثل هذا الإسفار سيعتمد على إذا ما كنا نحترم العالم الخارجي (عاداته وتقاليده) فنكيف أسلوب تعبيرنا طبقاً له، انه التأمل الداخلي الذاتي.

وتتسامى التعبيرية إلى المعنى الحرفي للكلمة نفسها، بمعنى إنها تعبر عن مشاعر الفنان بأي ثمن، ويعرفه كروتشه: " التعبير شيء متخيل أو محسوس (ندرك) نحن بواسطته الإحساس وثانياً التعبير ليس اتصالاً فربما كان التعبير مرتبطاً بأنفسنا .. مجرد رمز.. والتعبير هو التفكير المتأمل في الإحساس (استجماع الذكريات في هدوء) أكثر منه النشاط العقلي المصاحب للإحساس نفسه، هو مفهوم أكثر اتساعاً " (ريد، ب.ت،ص247- 248).وسوف يعرف الباحثان التعبيرية إجرائيا :" هو التفكير المتأمل الذي ينتج عنه إسفار عن المشاعر الداخلية المرتبطة بعادات الإنسان وتقاليده وما يحيط به في مجتمعه من علامات ورموز، مستجمعاً كل ذلك في هدوء " .

الدلالة (Signification s) وهي في اللغة من : دلل – الدليل : ما يستدل به والدليل: الدال، وقد دل على الطريق يدله دلالة ودلالة ودلولة.(مرعشلي، 1974).والدلالة عند أصحاب المنطق هي أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول ... وتنقسم إلى : **دلالة عقلية** : أي أن يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية تنقله من احدهما إلى الآخر كدلالة المعلول على العلة .

دلالة طبيعية : أن يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية تنقله من احدهما إلى الآخر .

دلالة وضعية : أن يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع كدلالة للفظ على المعنى (جميل، 1971) .

أما الدلالة في الفن : فيعرفها (الدوري، 1996) بأنها " العلم الذي يبحث عن المدلول في الرسم وخصائصه ونظمه، (القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام " (الدوري، 1996).أما عبد الرضا : 1997 فيعرفها على إنها " العلاقة العلامية بين الدال البصري وهو التكوين الخطي (كمثل) وبين الموضوع الذي يحيل عليه عبر (مسئول) مباشر وديناميي " (عبد الرضا، 1997) .

وسوف يتبنى الباحثان تعريف عبد الرضا كتعريف في بحثهما الحالي لأنه يتناسب وأهداف بحثهما .

المنمنمات : هي نوع من الرسم برع فيه الفنانون المسلمون، خصوصاً في توضيح الكتب المصورة وفي الصور الملونة، مستخدمين ألوانهم التي كانوا يحضرونها بأنفسهم وفراجينهم وأقلامهم وأحبارهم.(الشال، 1984) .

((الفصل الثاني))

المبحث الأول : (التعبيرية فلسفياً " المرجعيات التاريخية ")

إن إدراك الإنسان ووعيه لقادران بمساعدة ملكة الخيال على التعبير عن أشياء أو موضوعات قد يغيب عنها الإحساس الناتج عن البصر، ولكنه يمكن القول بان هذه الموضوعات والأشياء إنما تعثر داخل الإنسان على ما يطلق عليه العلماء البصر الداخلي، وهي نتيجة لذلك تحمل بين ثناياها قيماً جمالية ذات سمات معينة، ولكن هذه القيم الجمالية لا يمكن أن تكون قاصرة على الشكل فقط فالمضمون والدلالة مهمة أخرى لا يمكن تجاهلها أو فصلها عن الشكل تماماً , وإذا كانت قضية العلاقة بين الدلالة التعبيرية والبناء التكويني، قضية عامة وأساسية في الفن التشكيلي عموماً فإنها تمثل وعلى نحو ارتباط الأبعاد التعبيرية والدلالية لبناء التكوين، الجوهر التشكيلي الحقيقي الذي تقوم عليه روح التصميم وتتحرك من خلاله في التعبير والإيحاء، وتتجلي بجلائها خصائصه التشكيلية: البصرية والذهنية وفي البناء التكويني للتصميم بالذات، تسمو قيمة التعبير في حين يكتسب التعبير في التكوين الفني قيمته وبهاءه من سمو المضامين البليغة والخالدة التي نحا التصميم في الفن الإسلامي نحوها ,إن صفة أي تصميم يقررها في الحقيقة مضمون ذلك العمل أو أنها على أية حال مبنية بالطريقة التي بنيت بها تلك اللوحة من ناحية مضمونها، وفي ذلك يقول دو روي لي: " إن أي فرد في مجتمع معين – يصنف طبقاً للواقع الذي خبره من خلال استعمال محدد للغة ونماذج سلوكية أخرى مميزة لحضارته " (هوكز، 1986). يرى الباحثان مما سبق إن لكل عمل فني إشارات بصرية تمثل الوجود الحسي وهي بنفس الوقت تحمل إشارات رمزية تمثل قيماً باطنية، وبعبارة أخرى تمثل المضمون وفي حدود التعبيرية كمدرسة فلسفية [1]، فتعد أهم مرجعية للتعبير هو التحول في الفلسفة التجريبية التي حملتها فلسفة ديكارت[2]، وخاصة بالأسس الهامة التي منها، العقلية والذاتية والعدمية هي الأسس التي لعبت دوراً كاسحاً في منح تيارات الفلسفة صفة التجريب وصفة تبجيل الذات، بمعنى إن الذات أصبحت مع ديكارت ذات شك وذات تذهب بعيداً عن فهم كنه الأشياء وتقفز بدورها الهامشي إلى دورها في تفسير الظواهر وإيجاد قوانين في تفسير الظواهر، بعد أن كانت خاضعة لدكتاتورية الأديان والوثنية لما قبل ذلك والتهميش الطويل الذي تعرضت له حتى قبيل عصر النهضة، وبمعنى إن الفن أصبح مع هذه المقولة الأساسية يجد ترحيباً لما يصدر عن الذات. وهذا ما نلحظه بشكل عميق ليس بالفن التشكيلي وحده، فالتعبير هو في الأساس تجريب واسع، هذا التجريب هو الذات مقابل الأحكام القيمية التي كانت موضوع تبجيل سابقاً، فقد أصبح الفنان ينشئ خطاباً تحت ضغط نداءات الذات الغامضة وكأنه يرسم معادل وجداني للواقع لذلك نعجز كثيراً حين ما نقيم الدليل على الفن التعبيري للعالم الشيئي فهي على النقيض منه أي إن العلاقة بين الفن التعبيري والواقع علاقة شك ولهذا فالمدرسة العبيرية مدرسة شكلية في المقام الأول لم تؤمن بالواقع بل عولت على عناصر الذات في تيسير الخطاب الجمالي من عاطفة وهواجس سيكولوجية وحدس وأحلام وما شاكل .

وهكذا اخذ الفن مع الفن التعبيري فرصته في تبجيل الذات تضيق الخناق على حلول العقل وهكذا مهد بشكل كبير في زيادة الثقة بما تمليه الذات من جمالية مضادة، للجماليات التي كانت تقررها التيارات العقلية والمثالية، التعبيرية مثال حقيقي وجداني استكملت النقص المهم في الخطاب الجمالي للفلسفة فقد كانت حسية واقعية.ويعد ديكارت رائد التعبيرية الأول ذلك لأنه أطلق سراح الذات ولذلك مجد وعول على تعبيرات الفنان ووجدانه.(الاعسم، 2003). يرى الباحثان

---

[1] محاورة مع د. عاصم عبد الأمير في 2003/12/27 حول التعبيري كمدرسة فلسفية

[2] رينيه ديكارت (1596– 1650)، فرنسي، ولد بمقاطعة تورين، نال اجازة الحقوق من بواتيني (1616) وتطوع في الخدمة في الجيش الهولندي (1618) وفيه التقى شخصية كان لها اثرها على صياغته الفكرية، فقد تعرف الى عالم رياضي يدعى اسحاق بكمان، رفض ديكارت ان يكون للعلم اساس سوى اليقين المطلق، دون بالغة اللاتينية (تأملات في الفلسفة الأولى) ودفعها الى نفر من مشاهير المفكرين. يبرز المنهج بوصفه منهج الشك المشهور. (الحفني، ب. ت، ص189– 190)

إن التعبير هو أسلوب ظهر منذ أن ظهرت رسوم الكهوف فما دام التعبير هو إيضاح لانفعال معين أو شعور معين يتجلى عن طريق وسيلة فحري بنا أن نؤمن بأن إنسان الكهوف كان خير معبر عن انفعاله وشعوره (المتمثل بالخوف أو حب السيطرة على القوى الطبيعية وغيرها من المشاعر والانفعالات) وباستخدام وسائل تقنية بسيطة كالدماء والفحم.أما التعبيرية كمدرسة فلسفية، فان الباحثان يتفقان مع رأي (د. عاصم عبد الأمير) في انه ظهر مع ظهور ديكارت ولكنه كأسلوب أو طريقة فهو يعد قديم قدم إنسان الكهوف وإنسان الحضارات الأولى .

أما لفظ تعبير فهو لفظ غامض فمن الممكن أن يشير إلى عملية الخلق الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل أو إلى سمة كامنة في العمل ذاته والأفكار والانفعالات التي يمر بها الفنان والتي ينبئنا عنها في يومياته ورسائله قد تساعد على تفسير القدرة التعبيرية للعمل، لكنها لا يمكن أن تساعد على ذلك إلا إذا اتضح إنها متضمنة في العمل بصورة أو بأخرى.(جيروم، ب. ت، ص373) إن ما يعبر عنه المصمم يظهر في العمل التصميمي من خلال العناصر التصميمية وما يربطها من علاقات، فهي أدوات دلالية لتحقيق التعبير، لذا ففنان كالواسطي انتهج هذا المنهج في التعبير، إذ جعل من تلك العناصر التصميمية وما يربطها من علاقات، قاعدة انطلاق للتعبير عما أراد البوح به، مع سعيه لجعل المتلقي مشارك في العمل الفني (من خلال جعله يعيش التجربة مع الفنان) .

وفي ذلك يرى (جيروم، ب. ت) " انه من اجل أن نتذوق المضمون التعبيري، لابد من أن نفعل أكثر من مجرد الرؤية أو الاستمتاع أو القراءة، لابد أن نجرب تلك الإيحاءات وتلك الارتباطات التي (لا تقال)، وان كانت تنبثق عما (يقال)وتميزه.(جيروم، ب. ت، ص377).

يرى الباحثان انه من الممكن أن يعبر العمل عن صور أو انفعالات أو أفكار، فقد يستطيع المتلقي أن يلمح ما لم يكن من الممكن عرضه بالمعنى عن العمل الحرفي عن طريق إشارات أو علاقات، وهنا أيضا نجد إن العمل الفني قد لا يوحي بالحزن أو المرح بالمعنى الحرفي، فقد يرى متلقي تعابير ورؤى قد تختلف عن متلقي آخر، وذلك يرجع إلى أن العمل الفني يتكون من شيئين الأول يتعلق بالجانب التقني والفني والثاني بالمضمون، وفي ذلك يرى سانتيانا : إن كل تعبير يمكننا أن نميز فيه حدين : الأول هو الموضوع المعروض بالفعل، وهو اللفظ والصورة والشيء المعبر، والثاني هو الموضوع الموحى به والفكرة اللاحقة والانفعال أو الصورة المثارة والشيء المعبر عنه.(سانتيانا، ب. ت، ص147) .

نستنتج من ذلك إن المتلقي قد يشعر بموضوعين مختلفين، فقد يعني ذلك إن التعبير ينشأ عن " ما يدرك أو يوحى به " عن طريقه وكان المتلقي يتأمل البناء التكويني وما فيه من ألوان وعناصر وعلاقات ثم يشعر بالإضافة إلى ذلك بانفعال أو قد تحضر في باله فكرة، لذا يعد العمل الفني طاقة هائلة مشحونة بعدد لا يحصى من الإيحاءات والانفعالات والمشاعر والأفكار تبعاً لثقافة المتلقي ومعرفته وحسه وإدراكه الجمالي.ومن المفيد أن يؤكد الباحثان في إن القدرة التعبيرية لأي عمل فني لا يمكن أن تكون إلا من خلال البناء التكويني المتآلف من عناصر وعلاقات، وهي ليست بالنسبة لمن يدرك الجمال نتيجة لها كما إنها تقف معها على قدم المساواة .

وفي ذلك يقول (ايكن) : ((إن العلاقة بين الموضوع والانفعال المعبر عنه ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط)) .

(جيروم، ب. ت، ص381).بقي أن نؤكد إن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا لان الشكل ينظمه ويهذبه، ولو كان الشكل مضطربا لما كان مجرد التعبير عن صور وانفعالات وأفكار حراً يثير اهتمام المتلقي .

وذلك لان المادة المحسوسة والموضوع الذي يعالجه العمل الفني أهميتها بدورها، وعلى ذلك فهناك علاقة وثيقة بين التعبير والبناء التكويني للموضوع المصمم، فلكل منهما أهميته وكل واحد منهما يبرز ويؤثر على الآخر .

المبحث الثاني : منمنمات الواسطي (الأثر التاريخي) :

مما لا ريب فيه إن العقيدة الإسلامية في أساسها بنيت على التفكير المجرد مستندة إلى مثال مطلق هو الله عز وجل، مما انعكس ذلك على بنية الأشكال في الفنون الإسلامية كافة وإذا كان لأية حضارة منهجاً فكراً وتطبيقاً، فلأن الشكل فيها يمثل مظهر ذلك الفكر الدال على طبيعة النظرة الفكرية والروحية والعقائدية. إن رسوم الواسطي بأشكالها

المتحررة من واقعيتها قد بنيت على مبدأ التحوير والتجريد والاختزال والزخرفية، الصفة التي مثلت القاسم المشترك في الفن الإسلامي والذي هو الآخر ينهل من الجذور الرافدينية القديمة مما يسبغه بطابع متفرد وأصيل في الوقت نفسه.

والواسطي في واقع الحال – لم يكن هدفه الأول العالم المرئي، إنما وجد في الرسم طريقاً للتخلص من التماثلية (السيمترية) للاستناد إلى استقلالية في تجسيد الشكل البصري عن أنموذجه الموجود، إذ إن التخلي عن بعض الأجزاء في السطح التصويري وعدم توزيع الضوء والظل هي في حد ذاتها كانت أسبابا في الكشف عن محاولة في خلق حياة متخيلة، مما يجعل الوحدات التكوينية تتمتع بوحدة جمالية متميزة وقد بلغ فن التصوير عند الواسطي ذروته في رسوم (المقامات) التي أنجزت في بغداد، والرسوم تغدو واضحة جهد المستطاع وتوفر لنا نظرة ليس لها مثيل في حياة العالم العربي، وهي رسوم ذات صفة إعلامية عن حياة العراق الاجتماعية في ذلك الوقت، فنحن نشاهد حادثة تقع في مسجد وأخريات غيرها في مكتبة وفي سوق أو خان وفي مقبرة أو في مخيم صحراوي وهكذا.(اتنغهاوزن، 1973) .

تميزت مصورات الواسطي في إعطاء جميع أجزاء التكوين اهتمام عام لأجل التوصل إلى بناء تكوين حر ومتكامل وذلك بظهور الشكل الخيالي، ويمكن ملاحظة رغبة الفنان الشديدة في إظهار فضاء مبسط.(فارس، 1974).لقد أدرك الواسطي بعمق معنى العالم التشكيلي، فكان أن كرس له العالم العياني عالم الأبعاد الثلاثة، ومن هنا كان لأشخاصه المرسومين وهم على بعدين فحسب في اللوحة ابلغ الأثر في أن يضعهم على مسافة واحدة منه. يرى الباحثان إن الواسطي سلك للوصول إلى نوع من العمق سبيلاً كان قد سلكه أسلافه من فناني حضارة وادي الرافدين القديمة، فرسومه غالباً ما تذكرنا بالمسلات الرافدينية القديمة أمثال مسلة النصر الاكدية ومسلة العقبان وغيرها. فالمنظور البعدي – هو طريقة رؤية الأشخاص على مسافات متفاوتة في المنطقة الجبلية، ونجده متحقق في الفن الرافديني القديم وكذلك في فن الواسطي، ويلجأ الفنان هنا إلى استخدام عامل اللون والضوء في السطح المرسوم ليقوم بدور البعد الثالث وهو العمق.(ال سعيد، 1972) .

(المبحث الثالث)

السيميائية (علاقة الدال بالمدلول في منمنمات الواسطي)

تشغل قضية السيميائية حيزاً لا بأس به من الدراسات بغية الإفصاح عن الحقيقية المؤثرة لها عند التعبير الفني خاصة إذا ما عرفنا إن أي عمل فني في حقيقته يمثل ضرباً من النشاط الإنساني الذي ينحو نحو تأكيد تجارب وخبرات ما، على النحو الذي يسمح بجعلها تجربة تتسم بالابداع.إن دراسة أي عمل فني تطرق الأبواب أمام الدارس إلى دراسة الأبعاد السيميائية والدلالية، وبذلك يختلف الدارسون في أمر هذه الأبعاد، والذي احتار به الجماليون والباحثون حيث هل يكون لها الدور الرئيسي ؟ ومن يحمل الرسالة الفنية ؟ يرى الباحثان إن السيميائية ما هي إلا علامات تجسد في وعاء اسمه الشكل، يخضع لأسس وقواعد تصميمية معينة، ولا يمكن الفصل بين تلك العلامات والقواعد والأسس التصميمية .

تظهر تلك العلامات والعناصر التصميمية وما يربطها من علاقات في العمل الفني، في حالة تلاحم غير قابل للانفصال وفي وحدة تجمعها معاً سواء كان العمل فناً موسيقياً او تشكيلياً، بمعنى إن السامع للموسيقى أو المتلقي لعمل تشكيلي ليس باستطاعته أثناء تلقي العمل الفني أن يعتبر ما يتلقاه علامات فقط أو عناصر تصميمية بمفردها، وإلا انتهى العمل وفقد قيمته الجمالية.ومع ذلك فليس بالإمكان فصل موضوع السيميائية عن علم العلامات أو الإشارات، وهي المراد الداخلي للصورة الفنية في فن من الفنون .

فالحديث عن تلك العلامات بلا وعاء مادي يحتويها، لا يفضي إلى نتيجة ويبقى بعيداً عن عنصر الإبداع، وعلى هذا الأساس فان سيميائية العمل الفني وعناصره التصميمية متلاحمان بطريقة يتعذر تصورهما منفصلين، فإذا كانت تلك العناصر هي الجسد، فسيميائية العمل هي الروح، وهذا يكشف عن جدلية الصلة بين كل منهما ففي الوقت الذي تتخذ السيميائية وجودها من الوجود المادي (الحسي) تبدو العناصر التصميمية بمثابة عملية تنظيم لها. وفي حدود الفن الإسلامي، فانه فن يتمتع بقيم جمالية عالية تتجلى في الاهتمام ببناء تكوين مميز، لا يختلف بمقاييسه المقررة عن أي

بناء، إذ لا بد أن يكون محكماً وان تكون أجزائه متناسقة ومنسجمة وذلك من خلال توزيع كتل متناظرة أو متقابلة، متماثلة أو غير متماثلة مجتمعة أو منفردة عبر تشكيل نسقي متتابع.(عفيف، 1979) .

ومما لا شك فيه إن الفن الإسلامي عموماً فن يحمل دوال ومدلولات لا تعد ولا تحصى، نحن الآن إزاء فن إسلامي ظهر في القرن السابع للهجرة وأصبح له هويته المتميزة، ذلك هو فن المنمنمات التي أصبحت ضرورة ملحة للظهور حينما علا شأن التأليف ازداد الاهتمام بالكتب، وفي حدود الدراسة الحالية فان منمنمات الفنان يحيى بن محمود الواسطي التي شغلت اهتمام الكثير من الدارسين والجماليين، والتي حملت رسالة عظيمة للإنسانية من خلال تجسيد حياة الإنسان المسلم وممارساته اليومية مضمناً إياها علامات ولرموز لا تفصح عن أسرارها بيسر، والذي جعل الفنان من الأشكال داخل البناء الفني تركيبة مادية يحدها معنى داخل إطارها في محافظة منه على المحتوى الفكري للمضمون والعلاقة بين الدال والمدلول في تلك المنمنمات فالشكل أو البناء التصميمي وما يربطه من علاقات في تلك المنمنمات ما هو إلا تجسيداً وتعبيراً وأداة إيصال وظفها الفنان (الواسطي) توظيفاً فنياً مفيداً، وبهذا ترى النظرية الجمالية، إن بناء التكوين وعلاقاته لا تعلن عن نفسها أو هي تتقدم الأشياء داخل ساحة العرض الفني بقدر ما يحمل التعبير الداخلي للمضامين المختلفة ليوصلها إلى المتلقي، وهنا تلعب العناصر العلاماتية أو الاعتراضية جانباً كبيراً من التحقيق (كمال،1980).

إن لكل فن علامات معينة أو لغة خاصة به، تستعمل استعارياً بمعنى التعامل مع الشيء لا مباشرة، بل ينقله واحد بواسطة أشياء أخرى، أي التعامل الحرفي، ولهذا يصر فيكو على : ((ضرورة وجود لغة ذهنية في طبيعة الأنظمة البشرية مشتركة عند جميع الأمم التي تدرك جوهر الأشياء الموجودة ... على نحو متماثل وتعبر عنها بتكييفات متعددة تعدد الجوانب في هذه الأشياء)).

ومن هنا تكشف هذه اللغة الذهنية بصفتها القدرة الشمولية القادرة على تركيب البنى وإخضاع طبيعتها لمتطلبات البناء الفني.(هوكز، 1986).وما يود الباحثان التأكيد عليه هو إن البنية يجب أن تكون حيوية بمعنى إن لها القدرة على الاستمرار من خلال المادة، لهذا فالبناء التكويني لمنمنمات الواسطي يجب أن يكون قادراً على تحويل العناصر التصميمية مثلاً إلى عمق تصميمي خلاق مع الاحتفاظ ببنية العمل الخاصة، ومن الأمور التي يود الباحثان التأكيد عليها هي إن الواسطي ضمن علامات وإشارات، فقد عبرت منمنماته عن رسالة علاماتية عن فكر وقيم العصر الذي ظهرت فيه، وقد كان الفكر السيميائي يعمل كبنية خفاء في سلوك الواسطي، ومن تأمل مقاماته نستطيع أن نتلمس ما في تلك المنمنمات من دوال ومدلولات *، أكدت بحث الفنان عن نوع من الترميزية ويجسدها في علاقات تصميمية وعناصر تصميمية وبنائية مميزة. وفي ذلك يقول كولر " إن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست جوهراً وماهيات قائمة في ذاتها، بل إنها محددة بشبكة من العلائق الداخلية والخارجية ... وإذا كانت الأفعال الإنسانية ذات معنى فلا بد أن يكممها نظام تحتي من التمايزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمراً ممكناً " (دريدا، 1967) .

يرى الباحثان إن الواسطي الذي اخذ على عاتقه تسجيل الأحداث اليومية لمجتمعه يعد من الفنانين السباقين في تطبيق الدال والمدلول وعلم العلاقات، فالظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات أو إحداث مادية، بل هي موضوعات أو أحداث ذات معنى وبالتالي فهي إشارات، ويمكن الاستنتاج مما سبق إن للظواهر الاجتماعية والثقافية في منمنمات الواسطي بناء ثنائي من العلاقات وهو (الدال والمدلول).

إن جوهر منمنمات الواسطي تجاوز الفهم الشكلي وتجاوز حدود المادة إلى مساهمة جادة لخلق وحدة جمالية وفنية، وقد تحقق هذا في عدة مستويات، فكان الوسطي يسعى لتحقيق رؤية تأملية، وبسبب هذه الرؤية توصل إلى دراسة سيميائية للعمل الفني، كما كشف عن جماليات عدة في العمل الفني، إن القضية المهمة لا تكمن في الجوانب الواضحة المباشرة، وإنما في التأثيرات المتداخلة والمرتبطة ببنية العمل الفني. فسيميائية الواسطي تفضي بالكثير من المعاني الدينية أو بالمناخ الشرقي الإسلامي، كذلك فهو غير منفصل عن مظاهر التراث، ذلك لان هذا التراث تجسد من الداخل، وتفاعل بالعمل بطريقة تلقائية إنما تعبر عن الجانب الجمالي بمناخ أو برؤية علاماتية تسعى للتعبير عن الجوانب الروحية. إن الواسطي عندما استلهم تراثه الإسلامي : الروحي، الشكلي،الأسطوري، السيميائي، لم يعبر عنه

بتقليد مجرد للأشكال والعناصر التصميمية، بل استطاع أن يبدأ بالتراث ليغنيه، وبرؤية إسلامية تسعى لمنح الشخصية الفنية الإسلامية هذه الصلة الإبداعية بدروس الماضي. إذ تحولت العلامات والإشارات وعناصر التصميم إلى مصدر أصيل للتجربة الفنية ولأصالة العمل الفني، كعمل فني عير منقطع الجذور.(عادل، 1979) والفنان الواسطي لم يكتفي بالفن التشكيلي لذاته لأنه أضاف إليه إشارت رمزية ومعنى ذلك إن البناء التصميمي سيصبح أكثر من محاولة تصميمية لأنه إذا كان التشكيل الفني في صميمه تكويناً (مكانياً) فان إقحام العلامة والإشارة يخرج عن صميم هذه الممارسة إلى افقها (الزماني).ومعنى هذا إن ما يريد الفنان أن يؤكده هنا، ليس هو الوجود الإنساني ولا المكاني بل مشكلة الوجود المكاني والزماني معاً، وهكذا فموضوع السيميائية الأساس هو الوجود الكوني نفسه. من هنا يمكن الاستنتاج إن الواسطي بدأ بحثه في العلامة والإشارة، في إن المعنى الحقيقي للكون يتحقق بالعودة من الشكل أصله الخطي، ومن الحجم (الهيئة) إلى أصله الشكلي، إنها محاولة للتحليق عبر معراج تأملي من خلال العلاقة المعقودة ما بين الذات والعالم الخارجي.بحيث لا تصبح هذه العلاقة قيداً جامداً فيه للوجود الإنساني بل علاقة متنامية تشعر فيها الذات بكيانها في الوجود الكوني.وهكذا كلما يتوغل الباحثون في كشوفاتهم لمنمنمات الواسطي، يجدون في كل مرة بعد كل الجهد المبذول إنهم لا يزالون على مقربة من ضفة انطلاقهم ولا عجب في هذا لان ما انطوت عليه تلك المنمنمات من أسرار جعلت من العسير أن يدشن عالمها وبقي مشربها عصياً إلا على من عرف سيميائيتها ومعانيها .

والآن لو تأملنا منمنمات الواسطي نجده يقتصر فيها على استخدام ألوان معينة، ويرى الباحثان إن ذلك الاقتصار هو مقصود وعن وعي من الفنان فمثلاً يميل الفنان إلى استخدام اللون الأخضر بكثرة وفي ذلك يرى (كاظم، 1984) أن (اللون الأخضر امتزج بفكرة المستحيل الذي لا يبلغه الإنسان من الفردوس والطفولة والطهر، وفي حين يظهر في الفن الإسلامي، بمعنى قدسي فهو خاص بالرسول الأعظم محمد (ص) ولا يزال يستعمل لأنه يرمز إلى القدسية).(كاظم، 1984) .

إن الأسرار الفنية التي تعمل كبنية خفاء في التكوين الفني الإسلامي – سواء كان هذا التكوين تصويري أم خطي أم زخرفي – تجعله يمتلك خاصية تجريدية متجاوزاً في كثير من معانيه الوظائفية، ليكون اشمل واعم فهو يملك بعداً جمالياً وفكرياً متنافياً بعلامة ترابطية يكون أساسها الإبداع لدى المصمم ذلك في تحقيق تشكيلات تصميمية تحقق علاقة العناصر التصميمية بالمضمون.(ادهام،1990).وان أي بناء تصميمي لا بد أن يتكون من عناصر ومن اجتماعها تنتج علاقات يعتمد عليها نجاح ذلك البناء أو فشله، وهذه العناصر هي :

أولاً: الشكل (Shape) :

ينشأ الشكل عن تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط، اذ يؤدي ذلك إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف في مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف تكوين الخط الذي ينشأ عن تكراره وباختلاف اتجاه ونظام الحركة، فان كل شكل من تلك المساحات له كيان متكامل يتكون من مجموعة من الأجزاء تكسب صفة الشكل.وتتخذ الأشكال في الفن عدداً من التصنيفات (أشكال هندسية – أشكال عضوية – أشكال طبيعية – أشكال مجردة – أشكال تمثيلية – أشكال غير تمثيلية – أشكال موضوعية – أشكال غير موضوعية).(إسماعيل، 1999).

ثانياً: الخط (Line) : يعد الخط عنصراً مهما من عناصر التصميم ويعرف على انه (الأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار، فقد يرى انه تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة. يمتد الخط طولاً وليس له عرض ولا سمك ولا عمق، ولكن يمكن القول بان له مكان واتجاه وهو يحدد حافة السطح كما يحدد مكان تلاقي مستويين أو سطحين أو مكان تقاطعهما.يعد الخط عنصر من عناصر التصميم ذات الدور الهام والرئيسي في بناء العمل الفني المصمم، إذ لا يكاد أي عمل تصميمي يخلو من عنصر الخط وان كان ذلك بدرجات متفاوتة .

يحيط الخط بمساحة معينة أو شكلاً ما، فيكون أداة تحديد، ويحدد الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ، فطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة وتتبعها.(إسماعيل، 1999) .[1]

* **ثالثاً: اللون (Color) :** يعد اللون مكون بنائي أساسي تتجلى عن طريقه صفات مظهرية ذات فعاليات مؤثرة في البناء التصميمي، متمثلة في أصله وقيمته الضوئية وكثافته أو شفافيته، وهي صفات شديدة التلازم مع كل ما يمكن أن يراه راءٍ بغض النظر عما إذا كان ما يراه يمكن إن يهدي إلى معنى أم غير ذلك. وعلى الرغم من أن الفنان ينتقي ألوانه لأسباب أو مبررات عاطفية أو انفعالية، وغالباً ما تكون غامضة، إلا انه يقوم بمعالجتها لأسباب وهي بنائية بصورة واضحة تماماً، لذا فان الاستجابة للألوان في أي عمل فني يجب أن تكشف عن أسباب انتقاء هذه الألوان وكذلك عن الغاية التي يجري بها تنظيم العلاقات المتبادلة بينها.(طارق، 2002).

وترى (شيرين، 1985) إن تنظيم الألوان في أي تصميم جديد يجري لتامين ما يأتي :

1. أن يكون التنظيم مسراً للمتلقي .
2. أن يتآلف والغرض منه .
3. أن يجذب اهتمام المتلقي .
4. أن يؤدي إلى الوحدة عن طريق السيادة.(شيرين، 1985) .

رابعاً: الفضاء (Space) : مما لا شك فيه إن (الخطوط – المسطحات – الكتل) حين تتجمع كلها أو بعضها تخلف فضاءا، والفضاء يمثل عنصراً هاما في الفنون المعمارية، نظراً لوجود فضاء نشأ عن تجميع كتل أو مسطحات.(إسماعيل، 1999) .

خامسا: الملمس (Texture) : يدل الملمس على الخصائص السطحية للمواد، وهذه الخاصية نتعرف عليها من خلال الجهاز البصري، ونتحقق منها عن طريق حاسة اللمس، وملمس السطح يظهر كنتيجة للتفاعل بين الضوء وكيفيات السطح من حيث النعومة والخشونة ودرجات الثقل.وان كثرة الأضواء المنعكسة على سطح المواد وكيفيات انعكاسها تعكس الصفات الجسمية الخاصة مثل الصلابة والليونة والخفة والثقل وغيرها، وهو حسب رأي الباحثان ما يضيف لها سمة هي سمة الجمال فالملمس يعطي إيحاءات جمالية كثيراً ما استفاد منها المصممون والفنانون.وتصنف ملامس السطوح من حيث (الدرجة) إلى (ملامس ناعمة – ملامس خشنة – ملامس منتظمة – ملامس غير منتظمة).ومن حيث (النوع) إلى (ملامس حقيقية – ملامس طبيعية – ملامس صناعية – ملامس إيهامية) وقد تبدو لنا الأشياء بصرياً – مؤكدة للخصائص الطبيعية للمادة التي كنا سندرسها لو إننا قد لمسناها بيدنا– ويكون كلا من الادراكين للبصر والملمس مرتبطان ارتباطاً في خبراتنا الكامنة في اللاشعور، وقد يكون الملمس في العمل الفني ذي دلالة فعلية حقيقية لخامة معينة أو يكون تقليد لملمس الخامة المطلوبة.ففي الفنون ثنائية الأبعاد فان الملمس أمر يرتبط بالإدراك البصري ولا ارتباط له بخامة الملمس وندركه كنتيجة لاختلاف كل منها عن الأخرى في خصائصها البصرية (إسماعيل، 1999) .

يرى الباحثان إن هناك ارتباط وثيق بين اختيار الفنان للخامة التي سينفذ عليها تصميمه بالملمس الذي ينشده، فملمس الرسم المائي يختلف عن ملمس الرسم بألوان الكواش، وقد يسمح الفنان (المصمم) للفرشاة بالتحرك وترك بصماتها أو قد يستخدم وسيلة أخرى .

سادساً: السطح : هي بيان حركة الخط (في اتجاه مخالف للاتجاه الذاتي) ويشكل سطح – والسطح له طول وعرض وليس له عمق، وهو محاط بخطوط وتحدد الحدود الخارجية لأي حجم، فالسطح يعني عنصر مسطح أولي أكثر تركيباً من النقطة والخط .

---

[1] **وجد دي سوسير إن الإشارة هي العلاقة بين الدال والمدلول أو التصور والصورة السمعية وليست بين الاسم والمسمى وكذلك فإنها ذات طبيعة خطية، وإنها تكتسب معناها من النظام الذي تندرج فيه، فقد وجد إن اللغة منظومة اجتماعية لا شعورية.(عبد الله، 1990، ص43)**

والمساحة قد تكون مربع أو دائرة أو مثلث أو أي شكل هندسي آخر مفروداً وقد تكون نتيجة لدمج أكثر من شكل مع أجزاء بعض التجريب من حذف أو إضافة وغيرها – لإنتاج سطح ذات طابع خاص. وقد يكون السطح ذات شكل عضوي، أو قد يجمع بين العضوي والهندسي، وللمصمم حق اختيار وتكوين مفرداته الخاصة به، كما إن السطح بشكل عام هي الفضاء المحصور والمحدد بين الخطوط، وهو وحدة البناء للعمل الفني وهي أكثر تعقيداً من النقطة والخط.(إسماعيل، 1999).

يرى الباحثان إن ال وتوزيعها، ترتبط بطبيعة موضوع التصميم وكذلك الأسلوب الذي ينتهجه المصمم، مع مراعاة القوانين التصميمية التي تجعل من الموضوع المصمم موضوعاً ناجحاً ومؤثراً .

سابعاً: التذهيب (Goldine) : هو تقنية تظهر في الرسم الإسلامي والزخرفة الإسلامية، على نحو واسع ويظهر على نحو كبير في المصاحف، إذ يظهر عبارة عن وروود ورقش عربي (الارابيسك) وهو على نوعين:

- التذهيب غير اللماع :

ويتم ذلك بوضع ورقة فوق الزخرفة الذهبية ثم تدلك بقطعة من المحار، وبذلك يقل لمعان الذهب فضلاً عن تماسكه على الورقة المزخرفة .

- التذهيب اللماع :

تجرى العملية نفسها، إلا انه بعد رفع الورقة التي يدلك من فوقها تصقل الزخرفة الذهبية بمسطرة عاجية كي تزيد في لمعان الذهب.(الجبوري، 1962) .

علاقات التكوين

أولا: التباين : إذا أمعنا النظر في مفهوم التباين في مجال الفنون التشكيلية لوجدنا انه بدون التباين لا نستطيع أن ندرك بصرياً الفروق بين الأشكال والخطوط والدرجات والألوان، فالتباين يعني تلك الفروق الواضحة بين الأشياء .

والتباين عكس التوافق: فالتوافق يعني الحالة التي يرتبط فيها شيئان أو أشياء متباينة بطريقة متدرجة، فإذا كان التوافق والانتقال مثلاً بين الأبيض والأسود، فان التباين يعني استخدام التناقضات بشكل متجاور، فكلما زادت سرعة الانتقال من الأبيض إلى حالة الأسود كان ذلك اقرب إلى حالة التباين.(إسماعيل، 1999) .

ثانياً: التضاد (Contrast) :التضاد قيمة يمكن أن نكشف وجودها في الطبيعة من خلال بعض المظاهر مثل الليل والنهار – الطويل والقصير – الخير والشر، وما بين هذه المظاهر من تدرج نحصل على التوافق.(إسماعيل، 1999) .

ويرى الباحثان إن التضاد ما هو إلا علاقة ثنائية المبنى تتكون من شيئين احدهما يكمل الآخر ولا غنى لأحدهما عن الآخر، وهي تجسد ثنائية الوجود فما من شيء في الوجود إلا ويوجد نقيضه الذي يضاده وفي نفس الوقت يظهر قيمته فالأسود يظهر قيمة الأبيض وهكذا.

ثالثاً: التكرار : يؤكد التكرار اتجاه العناصر وإدراك حركتها، وعادة يلجأ الفنان إلى التعامل مع عناصر قد تكون خطوطاً أو أقواساً أو مثلثات أو مربعات أو مجموعات لونية متباينة أو متدرجة.وفي أي من هذه الحالات يلجأ المصمم إلى التكرار الذي هو استثمار لا أكثر من شكل في بناء صيغ مجردة أو تمثيلية قائمة على توظيف ذلك الشكل أو تلك الأشكال خلال ترديدات دون الخروج ظاهرياً عن الأصل، بمعنى إن لا يفقد الشكل خصائصه البنائية والتكرار بهذا المعنى يشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة على سطح التصميم ذي البعدين، ويرتبط مفهوم التكرار بمعنى الجاذبية والتشابه وقيمة الإنتاج في العمل الفني عموماً وفي التصميم خصوصاً.(إسماعيل، 1999) .

رابعاً: التوازن : هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة وهو أيضاً ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة الجاذبية، والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في جماليات التكوين أو التصميم إذ يحقق الإحساس بالراحة النفسية للمتلقي .والمصمم يتجه نحو تحقيق التوازن في تنظيم عناصر تصميمية،

لا لأنه أساساً فنياً فحسب ولكن لأنه من أسس الحياة.(إسماعيل، 1999).يرى الباحثان إن مسألة تحقيق التوازن في التصميم قد لا تأتي من تطبيق مجموعة من القوانين، فقد يحققها المصمم من خلال انتهاجه لأسلوب أو تنظيمه لمجموعة علاقات تؤكد وحدة الأسلوب لديه وبعبارة أخرى أي انه يضع بصماته وشخصيته وأسلوبه في التصميم .

خامساً: الوحدة : إن تحقيق الوحدة من المتطلبات الرئيسية لأي عمل تصميمي، بل وتعد من أهم المبادئ لإنجاحه من الناحية الجماليةويعني مبدأ الوحدة في التصميم أن ترتبط أجزاءه فيما بينها لتكون كلاً واحداً فمنها بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها، فالتصميم لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التي تربط بين الأجزاء بعضها بالبعض الآخر ربطاً عضوياً وتجعله متماسكاً .

إن الوحدة تأتي نتيجة الإحساس بالكمال، ويأتي ذلك من اتساق بين الأشياء، فالمقصود بالوحدة في التصميم، انه يحتوي على نظام خاص من العلاقات وتترابط أجزاءه حتى يمكن إدراكه من خلال وحدته في نظام مشتق متآلف تخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد (إسماعيل، 1999). يمكن الاستنتاج مما تقدم إن تحقيق الوحدة في التصميم ينتج من (وجود علاقة وثيقة بين عناصر التصميم ووجود عنصر رئيسي تخضع له كل العناصر والأجزاء ووجود وحدة عضوية تربط التصميم ككل) .

سادساً: التناسب : مصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع.إن لغة التناسب هي لغة تحليلية وتظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض، وبالنسبة إلى الكل الذي تكونه.وتطبيقات التناسب في التصميم تكون بعدة أشكال :

1. استثمار التوالي العددي .
2. النسبة الذهبية البسيطة .
3. المستطيل ذو النسبة الذهبية .
4. تطوير المربع الذهبي إلى المربع الدائم الدوار .
5. مستطيل الجذر الخامس .
6. تطوير مستطيل الجذر الخامس.(جيلام، ب. ت، ص75) .

سابعاً: السيادة : هو مبدأ من المبادئ التصميمية التي يجعل فيها شكل ما أو عنصراً ما متسيدا على باقي العناصر، مثلاً بالاتجاه – باللون – بالملمس– بالحجم.(عبد الرضا، 2003) .

ثامناً: التناظر : وان كانت تعد من العلاقات التي ليست لها استقلالية العلاقات الأخرى، لكنها قد تنبثق من التكرار، فالتكرار يحقق التوازن ومن ثم (التناظر).(عبد الرضا، 2003) .

تاسعاً: التطابق : نوع من أنواع العلاقات، ويقصد بها التماثل التام بين شيئين على الأقل مثلاً اللون والشكل والحجم والاتجاه والملمس، وهو يعني التكرار وعندما يكون بين أكثر من اثنين يكون تأكيدا على التكرار.(عبد الرضا، 2003).

الدراسات السابقة : سيقوم الباحثان باستعراض الدراسات التي تناولت منمنمات الواسطي والتي تقترب مع أهداف البحث الحالي، والدراسات هي : الأغا، وسماء حسن، والأخرى دراسة العتابي، عبد الجبار خزعل، ودراسة القزويني محسن رضا .

أولاً: دراسة الأغا، وسماء حسن: الموسومة (التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي)، أجريت الدراسة في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد في عام 1987، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية .

استهدفت الدراسة :

- ما المساحة الهندسية للتكوينات الإنشائية التي استخدمها الواسطي ضمن المساحة الصورية الكلية لمنمنماته ؟
- هل تتطابق مقامات الحريري مع المنمنمات، ومدى نجاح الفنان في التعبير عن النص

- ما جمالية الرسم العربي الإسلامي ؟

وقد استخدم الباحثان الطريقة الوصفية التحليلية في تحليل عينات بحثهما، وبعد تحليل العينات توصل الباحثان إلى الاستنتاجات الآتية :

- شكل خط الأرض، قاعدة أساسية في جميع المنمنمات .
- استخدم الفنان التخطيط مكان الظل والضوء .
- تراوحت المساحات الهندسية للمنمنمات ما بين المربع والمستطيل التامين أو القريبين من شكلهما .
- أعطى الفنان عمقاً فراغياً عن طريق المستويات مع المحافظة على التسطيح ببعدين: طول وعرض فقط .
- امتازت المنمنمات بالحركة برغم من الطابع السكوني لتكويناتها .

ثانياً: دراسة العتابي، عبد الجبار خزعل: الموسومة (توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي)، أجريت الدراسة في كلية الفنون الجميلة في بغداد في عام 1996، استهدفت الدراسة إلى :

- الكشف عن التوظيفات الفنية التي تم استخدامها للرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي .
- تعرف أهدافها وجماليتها في مجالاتها المختلفة، وفي البناء الفني لرسوم يحيى بن محمود الواسطي .

اشتمل مجتمع البحث على كل ما يتعلق بالرسوم الرقشية التي قام برسمها الواسطي من خلال مقامات الحريري، وقد اتبع الباحث الطريقة الوصفية التحليلية في تحليل عينات بحثه وبعد تحليلها توصل الباحث إلى النتائج الآتية :

1. احتضن الفن العربي الإسلامي أنماطا متعددة الأساليب والأشكال أخذها العرب عن فنون الحضارات التي سبقتهم ولكن سرعان ما تخلصت الفنون الإسلامية من هذه التأثيرات لتبدع أشكالها الذاتية المستمدة من المعتقدات الدينية الإسلامية .
2. عكست الزخرفة فكرة المزج بين الحركة والسكون والزمان والمكان .
3. ينتظم الرقش العربي الإسلامي في بنيتين، إحداهما هندسية وهو الخط وشكل آخر لين يسمى الرمي .
4. اشتبك الرقش العربي الإسلامي مع الصور الحيوانية والبشرية .
5. تعد الزخرفة لغة تجريدية عالية تهدف إلى توصيل رسالة عبر شفرات محورة ومختزلة .

ثالثاً: دراسة القزويني، محسن رضا محسن حسين، الموسومة (الخصائص الفنية والدلالية في رسوم الواسطي) أجريت الدراسة في كلية الفنون الجميلة جامعة بابل 2004 وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية.

استهدفت الدراسة :

1. تعريف الخصائص الفنية للخط في رسوم الواسطي .
2. تعريف الدلالات الفكرية والدينية والوجدانية في رسوم الواسطي .

وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات بحثه وبعد تحليل عينات البحث توصل إلى النتائج الآتية بعد أن عرضها وفق الضوابط الآتية :

- مراعاة تسلسل هدفي البحث .
- استعراض نتائج الخصائص الفرعية للخط وفق مقدار درجة حدة كل خاصية وبتسلسل تنازلي من الدرجة الأعلى فالأقل وهكذا .

والنتائج هي :

1. بعد احتساب درجة حدة كل خاصية من الخصائص الفنية للخط في رسوم الواسطي، كانت نسبة الوسط الحسابي لمجموع درجات هذه الخصائص (2,6) وعليه ظهرت النتائج الآتية :-

- صفات الخط المجرد وعند استخراج التكرارات والنسب المئوية والوسط الحسابي لدرجات حدة الخصائص الفنية للخط تبين للباحث وجود ثلاث خصائص من صفات الخط المجرد وهي : خصائص الليونة، والحساسية، والمرونة.

- وظائف الخط البنائية والجمالية : عند استخراج التكرارات والنسب المئوية والوسط الحسابي لدرجات حدة الخصائص الفنية للخط تبين وجود خمس خصائص من وظائف الخط البنائية والجمالية وهذه الخواص هي: تسطيح الشكل واختزال الشكل وربط الأشكال وتزيين السطوح وخاصية تحقيق الموازنة وإظهار عنصر السيادة والإيهام بالفضاء والتعبير عن الإيقاع وإظهار البعد الثالث والتعبير عن الحركة .

2. تبين للباحث وجود صفة دلالية واحدة للخط ذات حدة تفوق الوسط الحسابي وهي صفة إظهار البعد الفكري وصفتين دلاليتين للخط ذات حدة مساوية للوسط الحسابي وهي صفة إظهار البعد الوجداني.(القزويني، 2004) .

الفصل الثالث

((إجراءات البحث))

أولاً: مجتمع البحث : اشتمل مجتمع البحث على (94) منمنمة للفنان يحيى بن محمود الواسطي وبعد جمع المعلومات تم تصنيفها لاختيار العينة كما يأتي :

1. المنمنمات التي تحتوي أشكال حيوانية .
2. المنمنمات التي تحتوي أشكال نباتية .
3. المنمنمات التي تحتوي عناصر معمارية .
4. المنمنمات التي تحتوي زخرفة .
5. المنمنمات التي تحتوي على الخط العربي .
6. المنمنمات التي تحتوي على عدد من الشخوص .
7. المنمنمات التي تحتوي على مكونات أخرى .

ثانياً: عينة البحث : قام الباحثان باختيار عينة بحثهما حسب التصنيف أعلاه، اخذين بنظر الاعتبار الحجم الكلي للمنمنمات، إذ تم تحديد عينة قصديه (منتقاة) ممثلة لأصناف العينات والتي بلغت (7) منمنمات كعينة ممثلة للمجتمع الذي اختاراهمن المجتمع الاصلي والمتمثل بالمنمنمات التي تحتوي اشكال حيوانية وادمية والذي بلغ (28) عينة كمجتمع حالي للبحث وبنسبة 25% من المجتمع.

ثالثاً: أداة التحليل : حدد الباحثان أداة للتحليل وفق أسس التنظيم الشكلي في التصميم، إذ تم اعتماد تحليل المحتوى للعينات .

●صدق الأداة : للتأكد من إن الأداة تصلح للتحليل، فقد اعتمد الباحثان على صدق المحتوى لمحتويات الاستمارة من حيث شمولها على أسس التكوين وما يربطها من علاقات تكوينية، إذ قام الباحثان بعرض الاستمارة بصيغتها الأولية على الخبراء* المختصين، وفي ضوء آراء الخبراء، تم تعديل الاستمارة لتكون بصيغتها النهائية، وكانت نسبة الاتفاق، 87% حسب النسبة المئوية. [1]

$$\text{النسبة المئوية} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد الخبراء}} \times 100$$

[1] **الخبراء هم :**

1. ا.م.د. حامد عباس مخيف، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، فنون تشكيلية،رسم .

2. ا.م.د. علي مهدي، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة، تربية تشكيلية .

3. م. رياض هلال، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة، فنون تشكيلية

جدول رقم (1)

استمارة تحليل المحتوى

ت	مكونات العينة	العناصر البنائية							علاقات التكوين								
		الخط	الشكل	اللون	الفضاء	الملمس	السطح	التذهيب	الاتجاه	تطابق	تباين	تضاد	سيادة	تناظر	تناسب	تكرار	وحدة	حركة
1	الأشكال الحيوانية																	
2	الأشكال النباتية																	
3	العناصر المعمارية																	
4	الزخرفة																	
5	الخط العربي																	
6	الشخوص																	
7	مكونات أخرى																	

- ثبات الأداة : اعتمد الباحثان طريقة اتفاق المحللين*، في حساب الثبات لكونهما أكثر الطرائق استخداماً وشيوعاً في حساب الثبات (المفتي، 1984، ص61) على عينة مكونة من (4) منمنمات سحبت عشوائياً من عينة البحث . استخرج معامل الثبات باعتماد معادلة كوبر وظهر متوسط نسبة الاتفاق ما بين التحليل الأول والثاني 85% .
- الوسائل الإحصائية المستخدمة : النسبة المئوية استخدمها الباحثان في استخراج معامل الاتفاق للصدق والتحليل .

$$\text{المعادلة} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد الخبراء}} \times 100$$

معادلة كوبر استخدمها الباحثان في استخراج معامل الاتفاق للثبات في التحليل :

$$\text{المعادلة} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}} \times 100$$

تحليل العينات :

عينة رقم (1)

المقامة	**مقامات الحريري(المقامة الثانية والتلاثون)**
اسم المنمنمة	**قطيع الإبل**
مكان الانجاز	**بغداد – العراق**
اسم الفنان	**الواسطي**
القياس	**138 × 260 ملم،مجموعة شفر**
الرقم المتحفي	**ورقة 101 الصفحة اليمنى .**
المتحف	**المكتبة الوطنية – باريس .**
تاريخ الانجاز	/

في هذه المنمنمة نلاحظ حركة بدائية، إذ يصعب مشاهدة الإبل فيها ومن ناحية أخرى فان واحدة من صور المقامة تعرض بكل استقامة خلاصة شكل الحيوان والطبيعة، المنمنمة تدور أحداثها حول قطيع من الإبل اهدي إلى (أبي زيد) لقاء حديث منطقي رائع منه، تسوقه راعية، وقد وقفت هذه الإبل وكأنها تلقي التحية ما عدا اثنين منها يحاولان جاهدين التهام الأعشاب بشراهة.ومن الملاحظ على هذه المنمنمة هو إن الرتابة قد تم تفاديها بنجاح ذلك، لان الرسام صور الحيوانات في درجات من اللونين البني والأسمر الضارب إلى الصفرة، وجعل معظم تركيب الأجسام الخاصة متوازية غير جامدة بالمرة في شكل مخالف لصورة الراعية التي بدت ضبابية الشكل وبعيدة عن الانسجام .

إن ما يميز المنمنمة هو إيقاع الانحناءات المتعرجة لكثير من الأعناق التي تنتصب فوق عدد محير من السيقان، فالبعيران الأسودان قد استخدما بمثابة حركات داخلية في حين يعرض عنقا الحيوانين اللذين يتناولان الأعشاب ويؤلفان إطار للمجموعة، في ذات الوقت الذي يؤكد فيه حركة نحو اليسار وهو تصوير بطريقة معبرة.وحد الفنان الواسطي اتجاه النظر حيث تتجه الإبل والراعية نحو اليسار، ومما يود الباحثان تأكيده هو كثرة استخدام هذا الاتجاه من قبل الواسطي، فربما كان ذلك للدلالة على اتجاه قلب المسلم نحو موطن الوحي، لا سيما وان تلك المنمنمات رسمت في العراق، فهو نوع من العلامة لمعاني رسمت مسبقاً في تفكيره.الجو اللوني العام للمنمنمة هو الاوكر ومشتقاته وكذلك الأخضر، في حين أعطى السيادة للراعية عن طريق عن طريق اللون فقد أعطاها وشاحاً من الأحمر وردائها كان باللون الفيروزي .

التماثل متحقق في المنمنمة عن طريق الحركة فالإبل تسير بحركة متماثلة عدا اثنين منها وهو مقصود من قبل الفنان لكسر الرتابة وإضفاء حركة ضمنية (أي حركة ضمن الحركة العامة للمنمنمة برمتها).الفضاء هو من النوع المفتوح حول الأشكال (الإبل) فلم يدع الفنان جزء من أجزاء المنمنمة إلا وشغله وحقق الملمس من خلال التنوع في ملمس الإبل وملابس الراعية والعشب، أما التطابق فهو يظهر من خلال حركة الإبل واتجاهها، وكذلك التناظر في حين يحقق الفنان هنا انسجاماً لونياً رائعاً، التوازن حققه الفنان من خلال التوزيع المتماثل للإبل، مما يعطي راحة لعين المتلقي.يمكن الاستنتاج مما تقدم ذكره إن الواسطي بحث عن تطبيق لعلامات وإشارات ودلالات رسمت مسبقاً في ذهنه سالكاً من اجل تحقيقها والتعبير عنها أساليب تصميمية من خلال تطويعه لعناصر التكوين وعلاقاته، اوجد جواً سيميائياً ودلالياً يتضح في اتجاه الحركة الذي يؤكد حسب رأي الباحثان اتجاه قلب المؤمن نحو موطن الوحي .

عينة رقم (2)

المقامة	**مقامات الحريري (المقامة التاسعة)**
اسم المنمنمة	**ساعة الولادة .**
مكان الانجاز	**بغداد – العراق .**
اسم الفنان	**الواسطي**
القياس	**262 × 213 ملم،مجموعة شفر .**
الرقم المتحفي	**ورقة 122 الصفحة اليسرى .**
المتحف	**المكتبة الوطنية – باريس .**
تاريخ الانجاز	**1237 م (634 هـ)**

تبدو في المنمنمة الشخصية الرئيسية هي المرأة أثناء الولادة، وقد أكد الفنان السيادة من خلال الحجم فجعل المرأة بحجم كبير وذلك رمز حقيقي للخصوبة، وهو تقليد عراقي قديم، كما ترى قابلة ووصيفة تسندها، وفي الوقت ذاته وقفت على الجانبين خادمتان أخريان على مقربة منها تحمل احدهما مبخرة، وفوق النساء يقع القسم العام من المنزل وفي وسطه يرى رب البيت مع اثنين من خدمه، والترتيب المتناظر لهذا المنظر والمنظر الأمامي المواجه للناظر إلى الشخص الرئيسي، وحالة الجمود التي تغمر المشاركين فيه .

رسم الواسطي السيد في أعلى الوسط، السيد في شكل رجل مقدس وليس في شكل حاكم، وعلى النقيض من ذلك الأشخاص الموجودين على الجانبين هم من العرب، فعلى جهة اليسار يرى (أبو زيد) وهو يكتب تميمة لتسهيل الولادة بسرعة، في حين يرى الشخص الذي في ناحية اليمين وهو يمسك بإسطرلاب لمعرفة طالع الطفل.قسم الواسطي سطح المنمنمة إلى قسمين رئيسين، القسم السفلي والعلوي ويقسمه إلى ثلاثة أقسام وحسب النسبة الذهبية الناتجة من مربع ومستطيلين (المربع في الوسط) ويضم القسم السفلي، المرأة في حالة ولادة والقابلة وإحدى وصيفاتها، في حين وضع الوصيفتين في كل مستطيل واحد. جعل السيادة والأهمية للمرأة، إذ وضعها بحجم اكبر من باقي الشخوص الأخرى وهو أسلوب عراقي قديم (نجده في المسلات إذ يظهر الشخص المهم بحجم اكبر من باقي الشخوص الأخرى) وهو نوع من تأكيد السيادة والأهمية في التصميم، أما الألوان فقد قام بتاطير المنمنمة ككل بإطار من اللون الأحمر ووزع باقي الألوان في المنمنمة والتي تراوحت ما بين الأخضر والأزرق الفاتح والأصفر المائل إلى الاوكر والكرمسن.يؤكد الواسطي في هذه المنمنمة أهمية التصميم الزخرفي وحضوره في الفن الإسلامي، إذ وزع الوحدات الزخرفية في معظم أرجاء المنمنمة، إذ تراوحت بين زهرة اللوتس (البنفسج) المستخدمة في العراق القديم.(الباشا، ب. ت، ص118) ولفائف العنب وغيرها من التجريدات الزخرفية النباتية مما يؤكد نوع من الوحدات في العمل الفني .

الفضاء هنا من النوع المغلق، مغلقاً عاملاً ضمن المنمنمة عموماً، أما التضاد فهو تضاد لوني يظهر من خلال العلامة المتضادة ما بين الأحمر والأخضر، في حين جعل الاتجاه مركزي يتجه نحو مركز المنمنمة، إذ وزع الشخوص جميعها باتجاه الموضوع الرئيسي وهو المرأة، وتتحرك جميع العناصر والشخوص في المنمنمة نحو المركز.ومن الملفت للنظر وجود عنصر التغريب في المنمنمة فقد حقق الواسطي ازدواجية في التعبير في هذه المنمنمة، فالمرأة في حالة الولادة هي واقع، ووضع الملائكة وهي تحيط بالرجل في أعلى المنمنمة، هو نوع من التغريب (تعبير غير واقعي) وهو تعبير سيميائي ودلالي أكده الواسطي بنجاح في هذه المنمنمة .

عينة رقم (3)

المقامة	**مقامات الحريري (المقامة السابعة)**
اسم المنمنمة	**فرسان ينتظرون المشاركة في الاستعراض**
مكان الانجاز	**بغداد – العراق**
اسم الفنان	**الواسطي**
القياس	**(123 × 261) ملم،مجموعة شفر**
الرقم المتحفي	**ورقة (19) الصفحة اليمنى**
المتحف	**المكتبة الوطنية – باريس**
تاريخ الانجاز	**1237 م (634 هـ)**

المنمنمة تصور فرسان يستعدون لاستقبال واحد من اكبر الأعياد الإسلامية، وهي تزودنا بصورة حية واقعية تمثل الحياة اليومية عن موسيقيين راكبين وحملة بيارق وقد تجمعوا كلهم سوية للاحتفال بتلك المناسبة العظيمة .

يتفادى الواسطي الرتابة الناجمة عن التكرار، فالبيارق والأبواق تبرز في أعلى وفي اتجاهات مختلفة، وهكذا تؤلف مضادة للخطوط الأفقية برسوم الحيوانات والراكبين، وقد جلس الطبال في مكان أعلى من كل الآخرين وبذلك يخرج عن استقامة خط الوجوه، في حين يشكل البغل بأذنيه الطويلتين مفارقة لطيفة بالنسبة إلى الخيول التي كانت الثلاثة الأخيرة منها ضعيفة التناسق وهي بذلك تؤلف نهاية غير متقنة، فالمشهد من الناحية الأساسية مستقر لكنه غني بالألوان والحركة الكامنة : ذلك إن البوقيين قد بدءا مسبقاً ينفخان في آلتيهما، في حين كانت بعض الحيوانات تتململ على الأرض.

يغلب على المنمنمة عبارات من الخط العربي في أعلى المنمنمة، وقد حاول الواسطي ان يخلق تركيبه غير جامدة بل إنها تبدو في حركة متعددة تؤلف تركيبة كلية لا تتوقف، ولكي يصل الواسطي إلى شكل خطي بديع عمد إلى مد بعض

الحروف، محققاً سمة التنوع ليعطي إيقاعاً حراً وغير رتيب، استفاد الواسطي من حرفي الصاد والسين بمدها محققاً توازن من نوع التوازن الحر أما التماثل فنجده في التكوينات الخطية الموجودة في الرايات، اذ استفاد من ميزة ما تتمتع به معظم الخطوط العربية وهي السلاسة في خلق تسلسل في حركة العين من خلال انسيابية الخطوط وهو في نفس الوقت يحقق تماسكاً ووحدة داخل المنظومة الخطية، أما الفضاء فقد عالجه الفنان من نوع الفضاء المغلق داخل البناء الخطي، أما الفضاء الخاص بعموم المنمنمة فهو مفتوح إذ يحيط بالأشكال مما يشغل مساحة المنمنمة بصورة تامة تقريباً، وقد حقق الفنان علاقة التطابق بوساطة الاتجاه فاتجاه الأشخاص وبناء تكوين المنمنمة هو واحد مما يحقق التطابق في التصميم وهذا ما يكسب المنمنمة وحدة تصميمية عامة.التكرار هنا هو تكرار جزئي يعمل ضمن المنمنمة ككل من خلال تكرار بعض العبارات (لا اله إلا الله) مثلاً، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد سمة التكرار متحققة في الرايات المتكررة وهو من النوع السيمتري، أما الألوان فقد تراوحت ما بين الأحمر والأخضر والأسود والجوزي والرمادي، وقد كان موفقاً في توزيعه الألوان لا سيما الأحمر فقد وزعه بصورة متوازنة داخل المنمنمة، ومن الملفت للنظر إن الفنان حقق حركة قوية في اللوحة من خلال استخدامه لاتجاهين للنظر فحركة البناء الخطي تتجه من اليمين إلى اليسار وهو معروف عن الخط العربي، في حين يوجد تضاد في الاتجاه مما يعطي قيماً جمالية بديعة.أما السيادة فقد حققها من خلال استخدامه للون الأحمر في مناطق معينة من المنمنمة فقد أعطى للرجل الذي يحمل البوق عمامة باللون الأحمر وكذلك للشخص الموجود آخر الركب .

مما تقدم ذكره يمكن الاستنتاج إن الفكر التوحيدي كان حاضراً في سلوك الواسطي، وقد عبر عنه من خلال (لا اله إلا الله) التي ضمنها في رايات الفرسان وهو بهذا عد العناصر التصميمية بمثابة محطات بث لتأكيد أفكار سيميائية إذ أتلف فنه مع فكر ومعتقد عصره .

عينة رقم (4)

اسم المنمنمة	**نقاش على مقربة من قرية**
مكان الانجاز	**بغداد – العراق**
اسم الفنان	**الواسطي**
القياس	**(438 × 260) ملم**
الرقم المتحفي	**ورقة 138 – مجموعة شفر – الصفحة اليمنى**
المتحف	**المكتبة الوطنية – باريس**
تاريخ الانجاز	**1237 م (634 هـ)**

في هذه المنمنمة نجد المسافرين (أبا زيد) و (الحارث) يلتقيان برجل على مقربة من إحدى القرى وإذ ينشأ نقاش فيما بينهم، وهذا هو المنظر الذي يرى في مقدمة المنمنمة هذه.يستطيع المتلقي أن يلمح وجهي الجملين المختلفين أو تعبيرهما، فالتأثير الحقيقي للمنمنمة إنما يتحقق عن طريق المنظر الشامل للقرية الخلفية.ذلك إن كل المباني الرئيسية تكون ظاهرة هناك : المسجد بمئذنته، والسوق المقبب الذي يشاهد فيه الناس وهم يتعاملون بالبيع والشراء وأخيراً السور المحصن ذو البوابة الكبيرة من الناحية اليمنى. وتبرز الحيوانات في الخلف وهي عبارة عن بقرة وقطيع من الماعز بعضها يرتوي من بركة ماء اقرب إلى المقدمة، في حين توجد على السطوح دجاجة وديك، تجمع هذه التجمعات كلها امرأة في المقدمة (تأخذ حركة مهمة) وهي تمسك بمغزل في ناحية اليمين وبين نخلة في ناحية اليسار.البناء يمثل قرية حية بمظاهرها المادية والاجتماعية والاقتصادية أيضاً. استخدم الواسطي في هذه المنمنمة اللونين الأخضر والأحمر (بوصفهما متضادان) مما حقق تضاد لوني استفاد منه في تحقيق عنصري السيادة والأهمية (الأساسية) وبتدرجاتهما، ثم اللون الفيروزي الذي أعطاه للعنصر المعماري القبة وكذلك لملابس الأشخاص، ومن الملفت للنظر هو إعطاء الواسطي اللون الأحمر والفيروزي في مؤخرة اللوحة في الأعلى لملابس الأشخاص وبالتباين أي شخصية ترتدي احمر، تأتي

بعدها شخصية ترتدي الفيروزي، فقد حقق التباين من خلال اللون.وفي الوقت ذاته حقق الفنان التناظر اللوني من خلال ذلك .

المتلقي للمنمنمة يجد إن الواسطي يوزع اللون الفيروزي في أنحاء أخرى متفرقة منها مما يضفي على المنمنمة جواً فيروزياً، وكان الفنان وحسب رأي الباحثان يتقصد ذلك، فهو يحاول من وجهة نظر الباحثان أن يحيل المتلقي إلى رحاب أخرى، فحضور اللون الفيروزي في تجريدات الفنان المسلم هو استكمال لتشكيل لغته الروحية المتحررة من عالم المادة، كل ذلك ليرجع العمل الفني إلى نوع من السيميائية، موجداً بذلك لغة رمزية، ويعود السبب في إيجاد هذه اللغة الرمزية إلى استخدام القران الكريم آيات الطبيعة جميعها إشارات إلهية والخروج من المحاكاة الدقيقة والملاصقة للواقع المرئي هي تعبير عن فهم الفنان كون الواقع مجموعة آيات والتي هي في أصلها ليست واقعاً منفصلاً قائماً في ذاته.(صفا، 2001، ص77).المساحة هنا تقريباً مغيبة فقد شغل الواسطي الفضاء بصورة كثيفة ما عدا بعض المناطق البسيطة، أما الملمس فقد نوع الفنان فيه هنا فتارة يضع البناء المعماري ويغطيه بالطابوق ثم القبة والمئذنة وتارة يضع النخلة التي لها ملمس مميز ثم الأشخاص وملابسهم المختلفة. أما التطابق فقد تحقق من خلال تطابق اتجاه الأشخاص وحركتهم، وبذلك تحقق التكرار، والحجم حققه من خلال جعل الشخوص في مقدمة المنمنمة بحجم اكبر من الشخوص في الخلفية وهو نوع من تحقيق المنظور.حقق الفنان الاتجاه من خلال توحيد الاتجاه فقد جعل الأشخاص يتجهون نحو الجهة اليسرى من المنمنمة عدا حركتي (ام المغزل والرجل الذي يناقش الجمالين) واستطاع هنا من تحقيق علاقة التباين في العمل الفني.استخدم الواسطي اللون الذهبي في العنصر المعماري (القبة والمئذنة) فالذهبي هنا يجري مجرى أداة للتأويل تعظم قدرته في اخذ البصر وذلك لأنه يستنشق الهواء الذي يكتنف الأشياء لكي ينقل جمالها الباطن عن طريق الإحساس الصرف، وفي ذلك يقول برجسون " إن الفن يجري إلى إلقاء ضروب من الشعور في خواطرنا، من باب الإيهام أكثر منه إلى الإفصاح عنها " (بشر، 1952) يمكن الاستنتاج مما تقدم ذكره إن التفكير العلاماتي كان حاضراً في ذهن الواسطي وقد انتهج عدة أساليب للتعبير عنه، وكان أن وظف علاقات التكوين وعناصره لتحقيق تلك الغاية .

عينة رقم (5)

المقامة	**مقامات الحريري (المقامة التاسعة والثلاثون)**
اسم المنمنمة	**الجزيرة الشرقية**
اسم الفنان	**الواسطي**
الرقم المتحفي	**5847 مجموعة شفر – ورقة 121 الصفحة اليمنى**
المتحف	**المكتبة الوطنية – باريس**
تاريخ الانجاز	**1237 م (634 هـ)**
القياس	**(259 × 280) ملم .**

المنمنمة تحكي لنا قصة دار رحاها حول إحدى الجزر الشرقية التي رست عندها سفينة (أبي زيد والحارث)، الموضوع هو من خيال المزوق وقد كونه من قصص البحارة الأسطورية، تتألف المنمنمة في مقدمتها (اليسرى) من ربان السفينة الهندي وأربعة قردة تتسلق الأشجار، أما الأشجار فهي تكشف عن مبدأ الاختزال والتحوير والتصحيف، فهذه المنمنمة في الحقيقة هي صور متخيلة رسمت بطريقة زخرفية، وحتى الطيور رسمت هي الأخرى بنفس الطريقة.مبدأ التغريب واضح في المنمنمة وهو مبدأ اشتغل عليه الواسطي في منمنماته، إذ نلاحظ فيها طائراً عجيباً ذا عرف ذهبي يشاهد على غصن واطئ عند الجهة اليمنى، إضافة إلى ذلك مخلوقين خياليين لكل منهما رآس بشري، هما الخطاف وبوم آخر يجمع بين الإنسان والحيوان وهذا المنهج رافديني قديم يذكرنا بالحيوانات الأسطورية (الثور المجنح والملاك المجنح والثعبان الذي له جناحي طائر وغيرها).من الجدير بالذكر إن الواسطي حاول تجسيد البعد الثالث، ففي مقدمة المنمنمة نرى مسطح مائي وفيه أربع سمكات، بينما في الوسط ضفة بما فيها من أشجار، ثم الخليج الذي يشاهد جزء منه حيث ترسو السفينة، وأخيراً الخلفية التي تكون ابعد أجزاء المنمنمة بالنسبة للمشاهد وقد صورت بشكل عمودي كي توافق

السطح المستوي للمنمنمة، هنا استطاع الواسطي من مزجه بين الواقع والأسطورة أن يخلق صورة مميزة لجزيرة خضراء بعيدة.إذ تعكس المنمنمة لمن يتأملها أجواء أسطورية، تذكرنا بالأساطير الرافدينية فنجد عنصر الخيال والأسطورة حاضراً فيها، إذ يجمع الواسطي بين مفردات غريبة إلى حد ما ليضعها جميعها في هذه المنمنمة، إذن فالتغريب يبدو واضحاً فيها. إذ نجد كائن له جسم طائر ورأس إنسان وهو أسلوب عراقي قديم نجده في الثور المجنح والملاك المجنح الذي له جسم إنسان وجناحي طائر وغيرها من الكائنات الغريبة، ثم حتى الأشجار جسدها بأسلوب أسطوري تجريدي ورمزي، فمثلاً نجد شجرة في وسط المنمنمة أشبه ما تكون بريشة طاووس، وحتى أوراق الشجر الأخرى فقد جعلها محوره عن الأصل الطبيعي ووسمها بسمة التجريد، البناء التكويني يشتمل على مبدأ ملء الفضاء وهو أسلوب إسلامي معروف ما عدا فضاء بسيط عامل ضمن التكوين وهو من النوع المفتوح .

أما الاتجاه فلم يحدد الفنان اتجاه معي في هذه المنمنمة، في حين عالج اللون من خلال نشر اللون الأخضر في معظم مساحات المنمنمة، مع توزيع للون الأحمر محققاً بذلك تضاد لوني بديع وفي الجزء الأسفل من المنمنمة وضع مساحة من اللون الأزرق للدلالة على الماء.لم يدع جزء من أجزاء المنمنمة يفرض فردانيته على الأجزاء الأخرى، أما التباين فقد حققه أيضا باللون، في حين كان التماثل متحقق من خلال توزيع الكتل فالشجرة تماثل نظيرتها مع الاختلاف في شكل الأوراق وهكذا، وبذلك حقق مبدأ الوحدة والتنوع .

ينة رقم (6)

المقامة	**مقامات الحريري (المقامة السادسة والعشرون)**
اسم المنمنمة	**الحارث يتحدث إلى أبي زيد في خيمته**
مكان الانجاز	**بغداد – العراق**
القياس	**(137 ×158 ملم)**
الرقم المتحفي	**مجموعة (9) الورقة (187) الصفحة اليسرى**
المتحف	**المكتبة الوطنية في فينا**
تاريخ الانجاز	**1334 م – (734 هـ)**

زمن المنمنمة يقع في الليل، ويشار إلى ذلك عن طريق تلك القطعة الرمزية للسماء ذات هلال ونجوم، يركز الواسطي اهتمامه على المحيط بإظهار (أبي زيد) وهو في خيمته مع خادمين قريبين منه، وحيوانين ظاهرين في مؤخرة المنمنمة، الشخوص جميعهم صوروا بأجسام قصيرة ورؤوس كبيرة بصفة خاصة. يؤطر الواسطي المنمنمة بمساحة من الذهبي، وبذلك يعالج الفضاء معالجة ذكية من خلال طلائه بالذهبي، مما يحقق ملمساً مميزاً لعموم المنمنمة وفي نفس الوقت يعطيها جواً لونياً بديعاً، إن للون الذهبي معطيات جمالية وروحية، إذ يسحب الأجسام من المعنى الشيئي ليضعها في إطار الروح ..المجرد .. العلوي. إن الفكر الفني (وضمنياً الرؤية التي تمثله) في الفن الإسلامي، يظل انعكاساً ناتجاً عن طبيعة البنية والتكوين اللذين فيهما.والواسطي حين استخدم التذهيب إنما كان يحقق مجموعة من الدلالات منها سحب المتلقي نحو عالم مثالي ليس له وجود في واقع الحال في الدنيا، فالذهبي لم يعد مجرد لون منتشر على رقعة التصوير من اجل الوصول إلى مصورة ذات إيقاع زماني، فهو الآن بمثابة التعالي والسمو. فالواسطي حينما استخدم الذهبي في منمنماته،أراد إيجاد نوع من العلاقة الروحية بين المنمنمة والمتلقي، ليأخذه بعد ذلك إلى عوالم أخرى، فالتذهيب يظل احتداماً ما بين القيم الأخروية والدنيوية، وما وضع الواسطي الذهبي إلا للتعبير عن مبدأ الكرامة الإلهية والإيحاء بها، على حين يظل التعبير بالذهبي بجميع أشكاله يمثل لنا فن الاستمرار اللامتناهي (صفا، 2001، ص200).تتراوح الألوان في المنمنمة ما بين الأحمر والأزرق والاوكر، وقد أعطى الفنان للشخصية الرئيسية اللون الأحمر تأكيدا لعنصر السيادة في المنمنمة، وقد وزع هذا اللون في مناطق أخرى من المنمنمة ليحقق عنصر التوازن فيها. أما الاتجاه فان معظم الشخوص تتجه بصورة محورية نحو المركز تقريباً ومن حركة الأشخاص يظهر إيقاع

رتيب، حاول الواسطي إشغال المساحة الكلية للمنمنمة وذلك بإعطائها سطحاً ذهبياً، وهذا ما جعل الأشكال جميعها تخضع لتلك المساحة، مما اكسبها قيمة جمالية مميزة، محققاً بذلك وحدة تصميمية لعموم المنمنمة .

عينة رقم (7)

المقامة	**مقامات الحريري (المقامة العاشرة)**
مكان الانجاز	**بغداد – العراق**
اسم الفنان	**الواسطي**
القياس	**(194 × 220 ملم)**
الرقم المتحفي	**5847 (مجموعة شفر) ورقة 26 الصفحة اليمنى**
المتحف	**المكتبة الوطنية بباريس**
تاريخ الانجاز	**1237 م – (634 هـ)**

مبدأ الاختزال واضح في هذه المنمنمة، فالواسطي هنا يستغني عن أي شيء يمثل بيئة المكان أو تأثيرات مكانية أخرى، ما عدا العرش وهو ضروري للحاكم فمبدأ السيادة والتركيز يظهر واضحاً هنا وبأسلوب دراماتيكي، تم تميز كل الأشخاص بنطاق واسع ومؤثر.اقتصر اللون في هذه المنمنمة على الأخضر والأحمر بدرجاتهما اللونية والأسود، وقد حقق الواسطي تضاد لوني جميل من هذين اللونين المتضادين فوزعهما على شخصية الحاكم والغلام، أما أبو زيد فقد أعطى لردائه اللون الوردي. حقق الواسطي السيادة من خلال إعطاء المناطق المهمة اللون الأحمر، فقد لون عمامة الحاكم وردائه باللون الأحمر، وكذلك مقبض الرمح ولحيته، وفي حين أعطى للغلام قليلا من الأحمر في ردائه ليعطي مراتب من الأهمية والسيادة عن طريق اللون الأحمر محققاً تضاداً لونياً من الأحمر والأخضر.أما الفضاء فهو فضاء مفتوح يحيط بالأشكال (المعبر عنها بالأشخاص) وقد حقق ملمس بديع من خلال التنوع في معالجته لملابس الأشخاص وكذلك حركة الحجر الذي غطى الكرسي الذي يجلس عليه الحاكم. وقد جعل المساحة مفتوحة تحيط بالأشكال، وحقق التوازن من خلال توزيع الألوان في المنمنمة وحقق التكرار من خلال حركة الوحدات الزخرفية داخل البناء التكويني ككل. وكذلك استعمل الواسطي اللون الذهبي في هذه المنمنمة وهو بلا شك استمرار غير واع لتقاليد قديمة ظلت راسخة في (اللاوعي الثقافي) للمجتمع والحضارة من دون أن تمحى ولكنها تظهر بحلة جديدة لتعبر عن فكر وعقيدة جديدة .إن طريقة اختيار الواسطي للون الذهبي، تظل محاولة فنية ذات إيقاع جمالي يرتبط بجماليات الفن الإسلامي المتطورة في عصره، فكان المتأمل ينظر نظرة شمولية للعمل الفني أولا بأول، فهو يتأمله بوصفه كلاً ثم يحاول بعد ذلك أن يكتشف تفاصيله، وليس له أن يتأمله جزءاً جزءاً،أن عملية التأمل لا تأتي متممة لعملية الرسم بل إن ثمة تكاملا آنيا ما بين الفنان والمتأمل يتطلبها التركيب البنيوي للوحة .

يرى الباحثان، وهي وجهة نظر، إن الواسطي عمد إلى استخدام اللون الذهبي في اللوحة مستعيراً إياه لمكانته في الفكر الإسلامي، فقد ورد ذكر الذهب في قرآنا المجيد في قوله عز وجل ((**يحلون فيها من أساور من ذهب**)) (الكهف، 31)، فالمتأمل للون الذهبي لا يوشك إلا أن يجد نفسه يذكر كلام الله عز وجل، وهو بهذا يحاول (أي الواسطي)، إحالة المتأمل من الذكر ومن النظر إلى اللسان ومنه إلى القلب، ثم إحالة الذكر بالقلب إلى الذكر بالذهن (وهي عملية ذهنية فيلا النهاية)يمكن الاستنتاج مما تقدم ذكره، إن السيمياء وعلم الدلالة كانا يعملان كبنية خفاء في منمنمة الواسطي هذه، وقد استعار علامات وإشارات كثيرة للإيحاء والدلالة عن معاني عميقة وسامية، ونجح من خلال استخدامه لعناصر التكوين وعلاقاته في أن يحقق ذلك .

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث: تبين من تحليل عينات البحث وحسب الفترة المحددة في حدود البحث ما ياتي :

1. عبرت منمنمات الواسطي عن رسالة علاماتية، عن فكر وقيم العصر الذي ظهرت فيه.
2. نجاح الفنان في استلهام مصادر التراث الفني الرافديني .
3. المواءمة بين عناصر التكوين وعلاقاته التي عدت أدوات دلالية لتحقيق التعبير .

4. ابرز الفنان قدرات متميزة في صياغة تكويناته، محققاً معطيات جمالية .
5. استخدام الفنان للتذهيب، اقتضى استمرارية التصوير الإسلامي ما بين عنصرين هما (الشكل المحسوس) و (الشكل المتصور) وهما يرمزان لعالمين متضادين هما عالم الجسد وعالم الروح.ناهيك عن استخدام الفنان للتذهيب بسخاء لأنه لون يحرر الأشياء من الجسمانية ليضعها في إطار الروح الذي من شانه أن يجعل من الأشياء الحسية، أشياء أثيرية للارتفاع والسمو إن صح التعبير .

فقد استخدم التذهيب عن وعي ليجعل منه أداة تحقق أبعاداً سيميائية، إذ حاول أن يجد نوعاً من التواجد الروحي بين الحقل التصويري والمتلقي، فهو هنا إنما حاول أن يخلق ثنائية محاورة بين الفكر والإنسان .

6. اعتمد الواسطي النسب الذهبية في توزيع أشكاله ومساحاته، وبهذا نجح إلى حد ما في خلق تصميمات قل نظيرها عند باقي الفنانين .
7. اقتصر في منمنماته على ألوان معينة حملت أبعاداً تعبيرية ودلالية أتلفت مع الفكر الإسلامي ومنها (الفيروزي، الأخضر وغيرها) .

ثانياً : الاستنتاجات :

1. حملت المنمنمات علامات وإشارات كانت تعمل كبنية خفاء فيها وهي تحاكي فكر وقيم العصر الذي أنجزت فيه .
2. من تحليل العينات، وجد الباحثان إن في المنمنمات آثار وبصمات في الفن الرافديني القديم .
3. الواسطي مجسد فكري ودلالي لمضمون المقامة، فأي منمنمة هي فكرة ماذا يريد أن يصل من خلالها .
4. التعبير(له بعد فكري) فهو ينصرف إلى ما هو فكري، والدلالة (هي وسيلة للتعريف بالفكرة) وهي ممارسة علاقات وعناصر التكوين لتوصيل الفكرة .
5. ادخل الواسطي في منمنماته نوعاً من الهندسة والرياضيات، باعتماده الأشكال الهندسية قاعدة في توزيع الكتل والمساحات مما أضفى على تلك المنمنمات طابعاً حدسياً وهندسياً .
6. استعار الواسطي ألواناً معينة وحملها مضامين وبذلك اوجد بنجاح ثنائية الشكل والمضمون ليحقق دلالات رسمت مسبقاً في ذهنه .
7. عد الواسطي عناصر التكوين وعلاقاته وسائل ومحطات بث للارتحال بها في التعبير عن قيم العصر الذي عاش فيه وعاداته، فهو خير مترجم للحياة الاجتماعية في العصر الذي نما فيه .

ثالثاً : التوصيات :

1. ضرورة اطلاع المصمم العراقي على منمنمات الواسطي كونها مثلت مرحلة مهمة من مراحل الفن الإسلامي .
2. العمل على موائمة الجانب التعبيري والدلالي مع المعالجات التقنية، وبالشكل الذي يعمق من رصانة التجارب التشكيلية والتصميمية المعاصرة .
3. ضرورة عناية المؤسسات الفنية والإعلامية بتعميق الوعي الفكري حول السيميائية وتطبيقاتها في الحقل التصويري عند طالبي الفن ومتذوقيه .
4. ضرورة إصدار المطبوعات التي تعنى بالأبعاد التعبيرية والدلالية في الفن الإسلامي .

رابعاً : المقترحات :

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحثان الآتي :

1. الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها في منمنمات الفنان حسن بن هيبة الله .
2. الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها في المنمنمات الهلينستية .
3. التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها في المنمنمات المغولية.

المصادر

القرآن الكر يم

اتنغهاوزن، ريتشارد، فن التصوير عند العرب، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادي، بغداد : 1973.

الألفي، أبو صالح، الفن الإسلامي، أصله – فلسفته ومدارسه، دار المعارف، ط2 لبنان: ب. ت .

آل سعيد، شكر حسن، الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي، سلسلة فنية صدرت بمناسبة مهرجان الواسطي، بغداد : 1972 .

إسماعيل، شوقي، الفن والتصميم، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة : 1999 .

الأغا، وسماء حسن، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي، رسالة ماجستير (منشورة)، دار الشؤون الثقافية العامة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد .

ادهام، محمد حنش، الخط العربي وإشكالية النقد الفني، ط1، مكتبة الإسراء للنشر، بغداد : 1990 .

الباشا، حسن، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج3، القاهرة : 1966 .

بشر، فارس، سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة : 1952 .

جميل، صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971 .

جيلام، روبرت، أسس التصميم، ت، محمد محمود يوسف و عبد الباقي محمد إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة : 1968

جيروم، ستولنتيز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت، فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت: 1974 .

الجبوري، سهيلة ياسين، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مطبعة الزهاء، بغداد : 1962 .

الحفني، عبد المنعم، الموسوعة الفلسفية، دار بن زيدون للطباعة والنشر، ط1، بيروت : ب. ت .

الدوري، عياض عبد الرحمن أمين، دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد : 1996 .

ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد : 1986.

الربيعي، شوكت، مكونات الوحدة في الفن العربي الإسلامي، مجلة الرواق، عدد 10، دائرة الفنون التشكيلية، بغداد:1980 .

سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، تخطيط النظرية في علم الجمال، ترجمة، محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة : ب. ت .

الشال، عبد الغني، مصطلحات في الفن والتربية الفنية، عمادة شؤون المكتبات، ط1، الرياض : 1984.

شمس الدين، فارس، المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر، مديرية الثقافة العامة، بغداد : 1972 .

صفا، لطفي عبد الأمير، المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب العربية الإسلامية، مجلة الموقف الثقافي، ع35،بغداد : 2001

ـــــــــــ، ـــــــــــ،الأسس الجمالية والفكرية للتذهيب في منمنمات الواسطي، مجلة كلية المعلمين، ع،بغداد : 2001 .

طارق، مصطفى أبو بكر عثمان، العلاقات البنائية ودلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد 2002 .

عبد الرضا، بهية داوود، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.

عبد الرضا، بهية داوود، محاضرات تصميم طباعي متقدم، ألقاها على طلبة الدراسات العليا، الدكتوراه – فنون تشكيلية (تصميم)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، بابل، 2003 .

عادل، كامل، المصادر الأساسية للفن التشكيلي المعاصر في العراق، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد : 1979 .

عبد الله، إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر – مدخل إلى المنهاج النقدي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت : 1990.

عفيف، بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت : 1979 .

العتابي، عبد الجبار خزعل، توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد : 1996 .

القزويني، محسن رضا، الخصائص الفنية والدلالية للخط في رسوم الواسطي، جامعة بابل كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير غير منشورة، بابل : 2004 .

كيرزويل، عصر البنيوية من شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة كتب شهرية تصدر من دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد : 1985 .

كمال، عيد، جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ، بغداد : 1980 .

كاظم، حيدر، التخطيط والألوان، مديرية مطبعة الجامعة، جامعة الموصل : 1984 .

المفتي، محمد أمين، سلوك التدريسي، مؤسسة الخليج العربي، 1984 .

ميخائيل، عواد، يحيى بن محمود الواسطي شيخ المصورين في العراق، سلسلة فنية صدرت بمناسبة مهرجان الواسطي، بغداد : 1972

مرعشلي، نديم وأسامة مرعشلي، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة بيروت : 1974.

هوكنز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة ط1،بغداد: 1986.الاعسم، عاصم عبد الأمير، مقابلة شخصية 27/ 12/ 2003،الساعة 11 صباحاً في كلية التربية الفنية–جامعة بابل .