جماليات المكان في رسوم يحيى بن محمود الواسطي

د. اسراء حامد علي الجبوري
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (جماليات المكان في رسوم يحيى بن محمود الواسطي).وشمل الفصل الأول مشكلة البحث والتي تتجلى من خلال رصد الكيفيات الخاصة بطبيعة المعالجه الفنية لهذه العناصر والعلاقة بينها في سطحها التصويري والتي تقترن بشكل أو بآخر بفضاءات فلسفية وعقائدية وروحية تتكشف عنها جماليات المكان وفقا ومعطيات الفكر الفلسفي الجمالي الإسلامي من خلال ظاهرة فن التصوير الإسلامي لدى يحيى بن محمود الواسطي تحديدا، فضلا عن أهمية البحث والحاجة أليه، وحدوده، بدراسة النماذج المصورة لرسوم يحيى بن محمود الواسطي من مخطوطة مقامات الحريري المرسومة في العراق (634هـ - 1237م)، بالأضافة الى تحديد مصطلحات البحث.أما الفصل الثاني فقد احتوى على ثلاث مباحث تناول الاول منها (الابعاد المفاهيمية للمكان)

وتشمل: أ.المكان في الفلسفه ب - المكان وفق سياقاته الاجتماعية والثقافية والنفسية .اما المبحث الثاني فقد درس(العلاقات المكانية لفن التصوير الاسلامي بين العناصر ووسائل التنظيم) اما المبحث الثالث ناقش (المنظومة البنائية في فن التصوير الاسلامي بين المفاهيم والتطبيقات) .اما الفصل الثالث فقد أشتمل على مجتمع البحث وعيناته البالغة(5)عينات تم أختيارها بصورة قصدية وفقآ لاراء مجموعة من الخبراء، أتبعت الباحثة فيها المنهج الوصفي معتمدة على اهم

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري فضلا عن أداة البحث.اما الفصل الرابع فأحتوى على النتائج ومن اهمها:

1. أهمية التمثيل المكاني في الرسم، لان صورة المكان وبوصفها أنموذجا خارجيا تتغير وتتكيف وفقا والنظام المفاهيمي والسلوكي والاجتماعي والجمالي لمستخدم المكان .
2. منح الواسطي المكان التصويري بعدا روحيا موصلا الى دلالات ذهنية وجمالية تتجاوز حدود ما هو جزئي، ونقل مفهوم المكان من الوسيط المادي الى الوسيط الذهني .
3. أستطاع الواسطي تأسيس بنية تصويرية ومعرفية للصورة الاسلامية من خلال عرضه للمضامين المقترنة بأشكالها المرئية ليتفاعل معها المتلقي محاولا أستنباط المضامين المخفية وراء المرئيات. فضلا عن جملة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الفصل الاول

اولاً: مشكلة البحث

الفن بوصفه تجربة وضرورة من ضرورات النفس الإنسانية في طورها المعرفي والوجداني مع الوجود، قد استوعب كل صور الوجود بأبعاده الروحية والمادية وهو احد اشكال النشاط الانساني الاجتماعي، وتنحدر اهميته كعامل اساس في هذا النشاط الذي يتبلور في مجمله ثقافة الانسان الحضارية وتفاعلاته الوجدانية، والفن كنظام يُعد احد وسائل المعرفة وموازياً من حيث القيمة والاهمية للعلم والفلسفة، إذ يستطيع الانسان ان يصل بواسطته الى فهم بيئته ووجوده الإنساني، إذ سعى الانسان وبدءا من محاكاته للمظاهر المكانية والظواهر الكونية الى نقل الاشياء من حيزها المتداخل المتغير المضطرب الى شكلها الفني التعبيري الدال، واسبغ عليها من وعيه مظاهر الجمال .

كما إن النظرة السائدة في العديد من الدراسات المثيولوجية [1](×)، بأن صلة الانسان

(1) (*) المثيولوجية: هو علم دراسة الاساطير والخرافات، تعني كلمة (مثيولوجية) عرض الاسطورة وتفسيرها، وهي ذلك المعنى الذي يبحث عن معنى الاسطورة والعلاقة بين اساطير مختلفة الاقطار والشعوب، وان جزء من المثيولوجيا هو ديني او تاريخي او شعوري (خيالي) للمزيد ينظر:علي الشوك: الاساطير بين المعتقدات القديمة التوراة، دار السلام، لندن، 1987 .ص4

القديم بالمكان صلة خاضعة للمعطيات الحسية وحسب، ولا مجال فيها للتجربة الذهنية، وذلك إن الانسان البدائي محكوم بقدراته الحسية، وأن كل ما هو خارج حدود الإحاطة الحسية هو بالتالي خارج حدود الوعي، "باستثناء الأسطورة التي جاءت لاحقاً لتمثل مهاداً فلسفياً لحضارات عديدة". (رشيد، 2003، ص5)

وفي حضارة أمة العرب المسلمين كان للفن بشتى صوره مكان لائق ودور مرموق، بل كان مرتكزاً حضارياً أصيلاً لم تخل معظم جوانب الحياة العربية الاسلامية منه، وأن تعددت صور الفن العربي الإسلامي وأنواعه فقد اتحدت منطلقاته واغراضه، ولا تكاد توجد قطعة فنية إسلامية أصيلة إلا ويجد المتأمل فيها واقعية عروبة الإسلام، وبساطته وتوقه الدائم الى الجمال والإتقان وكيف لا يكون ذلك والمسلم يتلو قول الله عز وجل (قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِيَ أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالْطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُواْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ) [1](××) .

أن بعض الرسوم الإسلامية تحمل بين ثناياها رؤية عميقة ازاء خالق الكون والكون نفسه والإنسان، وهذا المضمون الروحي نابع من التطورات الاساسية للفنان تجاه تلك المفاهيم (اسماعيل، 1974، ص70) ويُعد (الواسطي) [2](×××) من ابرز ممثلي هذه المدرسة، وتُعد رسومه أجمل ما وصل إلينا منها، فالمنمنات[3](×) الموجودة في هذه النصوص تُعد من أكثر اعمال العصور الوسطى تأثيراً بالنفس، فهي تمثل ذروة الاتجاه نحو الواقعية، فضلاً عن تميزها بقوة التعبير وبهجة الرسم وسلامة التنظيم والملاحظة الدقيقة، الطابع التخطيطي المميز (للواسطي). (اتينغهاوزن، 1973، ص114)

ولا يخفى أن هناك علاقة بين مفهوم المكان بوصفه احد المقولات الفلسفية والعلمية الذي يمتاز باثراءاته المادية والحسية وطبيعة الرؤى والأفكار تقترن بمفهوم المكان، إذ أن مسميات المكان تقترب مع مسميات الزمان وعلى هذا الاساس فالفكر الفلسفي يضع تبويبات وتجسيمات في مجال الفنون وخاصة في مجال الفنون وتحديداً مجال الفكر الفلسفي المثالي الجمالي الذي يضع تقسيماته وفقاً والغائية لكل فلسفة من هذه

(1) (**) سورة الاعراف 32

(2) (***) الواسطي: هو (يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي)، نشأ في مدينة الواسط التي تعرف باسم الحي الان وتقع على نهر الغراف أحد فروع دجلة جنوب الكوت، ويعد من أشهر رسامي مدرسة بغداد لتصوير المخطوطات العربية، وقد اشتهر (الواسطي) بكتابة نسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها بيده والتي انتهى منها سنة (634ه - 1236م) .

(3) (*) المنمنمة: مشتقة من الفعل نمّ، ينّمُ، ونمنم الشيء، زخرفة ونقشه وزينة . والمنمنمة: هي التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب، وهي تتضمن غرضين متقاربين الأول: الدقة، والثاني تنميق الكتاب بالالوان.أما الدقة ففي اللسان (ن م م): النمنمة: خطوط متقاربة فصار في الاساس (ن م م) كتابةً: قرمطَ خطه (أي كتبه دقيقاً)، وتأتي بمعنى تنميق الكتاب بالألوان، ففي اللسان الشيء منمنمة أي رشقه وزخرفة .(فارس، 1948، ص33 - 34)

الفلسفات .

ومن غير شك أن للمكان دلالاته التي تقترب بمنظومة العناصر الفنية، خطاً ولوناً وشكلاً . وبطبيعة المنظومة العلاقاتية ووسائل الربط بين هذه العناصر، من ذلك يبرز على السطح طبيعة الجدل الفلسفي والمفاهيمي والجمالي للمكان، طبقاً والكيفيات المتبعة في معالجة هذه العناصر وعلاقاتها الجمالية .

فالمشكلة في موضوعة البحث تتجلى من خلال رصد الكيفيات الخاصة بطبيعة المعالجة الفنية لهذه العناصر والعلاقة بينهما في سطحها التصويري والتي تقترن بشكل أو باخر بفضاءات فلسفية وعقائدية وروحية، التي تتكشف عنها جماليات المكان وفقاً ومعطيات الفكر الفلسفي الجمالي الاسلامي من خلال ظاهرة فن التصوير لدى (يحيى بن محمود الواسطي) تحديداً .

ثانياً . أهمية البحث والحاجة إليه

1. تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الفن العربي الإسلامي من خلال تقصي ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية .
2. تقصي جماليات المكان في التصوير الإسلامي .
3. اهتمام البحث الحالي في إرساء أسس علمية لمعرفة بنية المكان في رسوم (الواسطي) .
4. تعتد منجزاً معرفياً للدارسين والمختصين في الحقول المعرفية (الفلسفية، الادبية، الجمالية)
5. وجدت الباحثة ان هنالك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون الموضوع لم يبحث بهذه الكيفية ولقلة الدراسات الاكاديمية التي تناولت موضوعة (المكان) في الفن الاسلامي.

ثالثاً. أهداف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

تعرف جمالية المكان في رسوم يحيى بن محمود الواسطي .

رابعاً . حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة النماذج المصورة لرسوم (يحيى بن محمود الواسطي) من مخطوطة مقامات الحريري المرسومة في العراق(634ه - 1237م).

خامساً. تحديد المصطلحات

1. الجمالية (Aesthetic):

أ. جاء في (لسان العرب) الجمال:مصدر الجميل والفعل جَمُل، والجمال الحُسن والبهاء. (ابن منظور، بلا، ص208)

ب. ورد معنى الجمال في المعجم العربي الاساس "هو صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس سروراً أو احساس بالانتظام والتناغم " (اللغويين العرب، 1969، ص264)

ج. وردت الجمالية في (المعجم العربي الميسر) بأنها:

1 - ما يختص بالنواحي الجمالية .

2 - دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً. (بدوي، 1991، ص289)

د. وورد للجمال تعريف اخر بأنه " أنتظام الاشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق أدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالأعتماد على الذهن والفكر من اجل تقدير النسب والاشكال المناسبة والصور المنسجمة والالوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور الجمالي وتثير الجمالية في النفوس" (الخالدي، 1999، ص36)

هـ. ويرى (كليف بل) أن الجمالية في كل عمل فني هي: "الخطوط والألوان التي تتركب بطريقة معينه، وأشكال وعلاقات خاصة بهذه الاشكال وهذه الاشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية" .(bill،1958،p4)

2 – المكان (space):

1. المكان الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم ونقول مكان ضيق، مكان فسيح . (صليبا، 1982، ص412)
2. المكان: مجموعة الاشياء المتجانسة (من الظواهر، الحالات، الوظائف أو الاشكال المتغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة مثل (الاتصال، المسافة) (لوتمان، بلا، ص69)
3. يؤسس جاستون باشلار رؤيته للمكان على انه " مجموعة الصور الفنية التي تثير الذاكرة، او هي مجموعة قيم متخيلة يختزنها العقل الباطن ثم تصبح هي القيم المسيطرة " (باشلار، 1987، ص31)
4. اما (نيوتن) فقد قسم المكان الى قسمين وميز بينهما فأطلق على الاول المكان المطلق وهو في طبيعته الخاصة يبقى دائما مشابها لنفسه وثابتا غير متحرك، اما المكان النسبي فهو يعد متحركا أو واسطة للأماكن المطلقة التي تحددها حواسنا بواسطة وضعها بالنسبة للأجسام. (شاهين، 2001، ص11)
5. المكان "ليس فضاءاً فارغا، لكنه ملئ بالكائنات والاشياء، وهي جزء لا يتجزأ من المكان، وتضفي عليه أبعادا خاصة من الدلالات . (قاسم، 2002، ص48)

وبما ان الباحثة معينة بجمالية المكان تحديداً وليس بالجمالية دون المكان أو المكان دون الجمالية، طبقاً وتأسيساتها لهذا المفهوم الذي يشكل الموضوعة الأساسية لعنوان البحث الحالي، مما يجعل الباحثة ملزمة بوضع تعريف إجرائي لجمالية المكان وكما يأتي:

جمالية المكان: منظومة من العلاقات الجمالية بين البنى الاساسية من حيث صفاتها وانواعها والترابط بينها، للحصول على نواتج فاعلة لتكوين بنية المكان في رسوم الواسطي .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول

الأبعاد المفاهمية للمكان

أ . المكان في الفلسفة: لم يكن التصوير الفلسفي في التاريخ القديم واضحاً، فهو مقولة من مقولات الفكر عند بعض الفلاسفة، او مقولة من مقولات الوجود عند البعض الاخر ،فكل الاشياء في العالم الخارجي تشغل مكانا ،اي ذات امتداد، وبينها وبين البعض الاخر مسافات ولا يتداخل بعضها مع بعض، حيث قيل انه لا يوجد في الفلسفة بل ولا في المعرفة النظرية عموما ميدان لا يدخل فيه شكل المكان أو يتداخل معه بكيفية أو بأخرى .(بدوي،1979،ص200)

إذ أتخذ المفهوم الاصطلاحي للمكان بعدا فلسفيا مع الفلسفة اليونانية، ويعد أفلاطون اول من صرح به اصطلاحيا " اذ عده حاويا وقابلا للشئ " فأفلاطون يراه من خلال نظرية المثل، فهوعنده غير حقيقي، وهو محل التغيير في عالم الظواهر المحسوسة . (محمد، 1984، ص124)

وعده (أرسطو) " موجودا ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن ادراكه عن طريق الحركة التي ابرزها حركة النقل من مكان الى اخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها " (العبيدي، 1987، ص48)

اما المكان عند (افلوطين) فنستطيع النظر اليه من خلال نظرية (الفيض) او الصدور فهي تشير الى تصور مزدوج للمكان احدهما متعلق بالنفس، والاخر متعلق بالكون، وبالنسبة للتصور الاول "فالعالم عنده ينقسم الى مراكز طاهرة واخرى دنسة تمر بها النفس خلال رحلتها اما صعودا أو نزولا، وعلى ذلك فحياة النفس الداخلية مرتبطة اوثق ارتباط بالمقام الذي تستقر فيه، اما الوجه الاخر فهو تصوره للكون على انه مؤلف من سلسلة من الصور يعتمد اللاحق في ايجاده على السابق .(ابن تيمية، 1979، ص)

ويربط(الفارابي) بين الجسم والمكان، أي لكل جسم موضع خاص به ولا يمكن وجود الأجسام بدون المكان . (الفارابي، 1349، ص99)وهنا إقرار بالمكان الخاص لكل جسم يتحدد وينجذب اليه دون غيره من الأجسام التي تكون في المكان العام،

وقد أثر (ابن سينا) في موقفه الفلسفي ولا سيما في تحديده للمكان بأنه سطح وليس حجم وهو مساوي في سطحه السطح المتمكن، والمكان يأخذ شكل سطح المتمكن، وهو عنده قسمان: مكان خاص لكل جسم يحتل فيه ذلك الجسم الحيز الخاص به، ومكان عام يشمل الأمكنة الجزئية للاجسام ويحويها ويضاف لهذين المكانين، متناهيات، وذلك لارتباطهما الشديد الصلة بالجسم الطبيعي، والذي يعده (ابن سينا)

متناهي الابعاد في المكان . (العبيدي، 1997، ص125 - 126).

في حين يتبنى (الحسن ابن الهيثم) موقفاً فلسفياً حيث يقول يمكن أن يكون للجسم الواحد أمكنة كثيرة مختلفة المقادير ومقدار الجسم لم يتغير، كالشمع إذا تغير أو تبدل شكله تغير شكل مكانه، فضلاً عن تأكيده بأن المكان هو الابعاد، والذين زعموا إن الجسم أمر خاص بسطحة أو بحجمه او بكميته، ولذلك يجب أن يكون مساوياً له فيكون بعداً وإذا كان المكان مساوياً للمتمكن والمتمكن جسم له أقطار ثلاثة، فالمكان له ثلاثة اقطار.(العراقي، 1971، ص272)

اما عند (ابن رشد) "فالمكان هو النهاية المحيطة لكونها استكمالا للأجسام المتحركة وغاية تحريكها "(ابن رشد، 1983، ص49) اي ان المكان هو الذي تنتقل اليه الاجسام الطبيعية وتسكن فيه، وما كان بهذه الصفة فهو نهاية جسم محيط، فأذا قمنا بتغيير وضع هذا البرهان، اي ننطلق من النتيجة الى المقدمات فأننا نحصل على الحد التام للمكان، فنقول انه النهاية المحيطة لكونها استكمالا للأجسام المتحركة وغاية تحريكها .

فالمكان إذن تمثل ضروري يشكل الأساس لجميع الادراكات الخارجية، إذ لا يمكننا جميعاً تخيل إنعدام المكان مادامت الاجسام موجودة، ولكن بالإمكان تخيل مكان خال من الاشياء او الاجسام، وهذا يطلق عليه بالخلاء .

ب. وعلى مستوى السياقات الاجتماعية والثقافية والنفسية للمكان: ومرادفاته الاخرى وطبيعة التفاعل الانساني بطاقاته المفاهيمية والحسية والوجدانية والادائية حيث يكون هناك مخرجات أو معطى نتيجة هذه التفاعلية بين الانسان ومكونات العالم الخارجي، ويتباين مفهوم المكان من عصر تأريخي إلى اخر حيث يبدو مختلفاً في صنع الإدراك بوجوده الفعلي بوصفه عنصراً فاعلاً في مجالات الحياة والفن والفكر، فالمكان كبيئة ودلالة له من العلامات والشواخص ما يجعله نابضاً ومتشكلاً .

واذا ما تأملنا المكان المحيط الذي يعيش فيه الانسان ،نستطيع ان نصفه طبقا للاحداثيات المكانية من قياسات الحجم والمسافة والبعد والقرب، غير ان المكان يكتسب صفة سيميوطيقية من خلال اعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر المكانية التي لا يختلف بعضها عن البعض الاخر في الواقع ،فالقرب او البعد او الطول والقصر ليس لها قيمة في حد ذاتها غير انها تكتسب قيمة من خلال تنظيم سيميوطيقي لهذه العناصر .(قاسم،2013،ص17)

فالتفاعل بين الإنسان والمكان المحيط به يعد تفاعلاً ديناميكياً مستمراً، وهذا التفاعل يتغير من مكان إلى اخر تبعاً لأنشطة الإنسان المختلفة، فالإنسان ومن خلال ارتباطه بما حوله يؤكد قيمة تجربته الإنسانية زماناً ومكاناً هي ضمن حركة الحياة العامة .

إن فهم الفرد الجماعة للعلاقات المكانية بين الأشياء والسعي لتوحيدها ضمن إطار (مفهوم مكاني) ذي طبيعة محددة يمثل تجسيداً حقيقا لرغبة الإنسان في التعبير عن وجوده وكيانه المادي والمعنوي وأهمية القيم والمفاهيم

المكانية في تكوين المجالات الحيوية التي يمارسها المجتمع والفرد في حياته اليومية ،حيث تشكل علاقة الإنسان ببيئته الطبيعية أو الفيزيقية التي يعيش فيها تجسيد حي في أبسط صورها نموذجاً فريداً إلى الطبيعة المألوفة لدينا، ويتمثل هذا في تطبعنا ببعض مظاهرها الهادئه أو الثائرة، الباردة أو الدافئة، لذلك يمكن ان نعدها مفهوماً وجوهراً للفن، بالإضافة إلى كونها تعبيراً عن علاقة البشر بعضهم ببعض في المكان الذي يصبح عندئذ جزءاً من تلك العلاقة . (خالد، 1998، ص82)

فهذه البيئة هي جزء مهم من المكان الذي يشمل بالإضافة إلى مظاهر الطبيعة على (الاشياء) التي يصنعها الإنسان ويبدعها، وللبيئة أثرها الواضح في تفكير الإنسان بوصفها الوسط المادي الذي يوجهه ويتعامل معه الإنسان، فهي تشكل عاملاً فاعلاً ومؤثراً في الفكر الإنساني منذ بواكيره الأولى والذي ينعكس بدوره على المنجز الانساني بشتى أجناسه الفنية .

كما يذهب (والتر فايري) إلى أن المكان يتخذ معناه بالنسبة للإنسان من خلال التعريف الثقافي له وفي كل الأحوال تتوسط القيم الثقافية العلاقة بين الإنسان والمجتمع الانساني من جانب وبين البيئة الفيزيقية أو المكان من جانب اخر. (السيد، 1985، ص191)

فكل ثقافة لها معنى وقيمة تتناسب مع المكان والزمان والخبرة الإنسانية، فالتوزيع الطبيعي أو المكاني أحد العوامل الاجتماعية التي تأسس الثقافة من جهة والتي تغير الأساس المادي للمجتمع من جهة أخرى، ذلك ان المقومات الثقافية تفعل فعلها في تشكيل السلوك أو اتخاذ الموقف وتميز الدوافع والحاجات الإنسانية التي تجعل لكل منطقة أبعاداً ثقافية مرتبطة بالمكان الذي تتخذه ومن ثم يكون للفرد إقليمه الخاص الذي يشكل إطاراً موضوعياً له.(اسماعيل، 1988، ص334)

إذن فان ثقافة الإنسان هي نتيجة شئ مدرك مكتسب معاً، هو موجود أساساً ومما اعتاد على رؤيته أو مما يحصل أمامة من مصادفات ومتغيرات لذا فأنه متطور يسعى لتحسين علاقته بالأشياء، أما عن طريق تكيفه معها أو عن طريق إخضاعها لتتلاءم مع بيئته الخاصة . (لويس، 1970، ص119) لذلك نجد أن المكان الاجتماعي ينطوي على تأثيرات الأشياء المتبادلة مع الإنسان ومن خلال انعكاس الأوضاع النفسية والاجتماعية على الأشياء، وتوظيف الأشياء للكشف عن انعكاس هذه الأوضاع في ان معاً .

المبحث الثاني

العلاقات المكانية لفن التصوير الاسلامي بين العناصر ووسائل التنظيم

يعتبر المكان احد العناصر الجوهرية التي تساهم في بناء النص الفني، اذ بدونه تتلاشى العناصر الاخرى، وتأتي هذه الاهمية القصوى للمكان بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الاحداث، ان فضاء المكان بهذا المعنى يكتسب بعدا تشكيليا يجعل العين الفنية تستجيب له دون عناء كبير، لانها ترتبط بالادراك الحسي، وبهذا المعنى يتحول المكان الى بعد جمالي من ابعاد النص الفني لما يمنحه من امكانية الغوص في اعماق البنية الخفية في العمل الفني واجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته، لان المكان وبسبب احتوائه الكم الهائل من الموجودات والإشكال والكائنات والظواهر والموضوعات، قد جرى تجزئته من الكلي الشامل إلى الجزئي بمعنى أن صلة المكان بعاصر الفن جعلت له خصائصه المرتبطة به والدالة عليه والمعبرة عنه، والتي تتفاعل وتترابط لإعطاء النمط خواصه وملامحه ومكوناته الجمالية.

ويعد الخط من أقدم الوسائل المستخدمة في التعبير الفني، فمنذ عصر الكهوف استخدم في تحديد مساحات الأشكال التي تقع ضمن المدى البصري لإنسان ذلك العصر، مستخدما في أدائه وسائل بسيطة كأصابعه أحيانا أو العيدان المحروقة في أحيان أخرى حيث يتخذ الشكل طابعه الخاص والمرئي بفعل العلاقة التي تخلقها الخطوط فيما بينها، فضلا عن انه يكون سبباً في تصعيد الجمالية التي يراد للشكل أن يتمتع بها، فهو يظهر بوضعيات وهيئات عدة مستقيما أو منحنياً أو منكسراً ... سميكاً دقيقاً، مجعداً أو صلباً .

فلذلك نجد أن طبيعة الخط ووظيفته الجمالية في الصورة الإسلامية، تتوقف على طبيعة الخطوط وكونها متناسقة أو متعارضة أو متقاطعة أو حلزونية وهي التي تحدد طبيعة المكان في الصورة، ومهما كانت طبيعة هذا الخط فانه يحمل رسالة فكرية ووجدانية إلى الملتقى بأبعاد روحية وفكرية وأخلاقية . (عبو، 1982، ص148)

إذ يحاول الفنان المسلم وفي اغلب نتاجاته الفنية أن يعطي او يؤلف حركة دائرية ذهنية (ديمومة، استمرار) على وفق منهجه الذي يتمرحل بالصورة من الظاهر الى الباطن ومن المرئي إلى اللامرئي ومن المعلن إلى المخفي، هذه الجدلية تثير الإحساس بوجود حركة متسامية ما بين الوحدات الزخرفية والفترات في بنية تكوين الصورة الإسلامية من خلال عنصر الشكل .

والشكل في الفن الإسلامي يختلف باختلاف طبيعة العناصر المكونة للصورة والطريقة الممكنة لايجاد الوحدة بينها لإظهار الشكل، كما ان الأشكال بطبيعتها خاضعة لحركة المضمون ومعتمدة عليه ومحددة لإمكاناته، (روزنتال، 1980، ص263) فالأشكال الهندسية مثلا تعد ركيزة أساسية في تزيين المساجد، لما لها من طاقة روحية تتسم بجمالية خالصة، أذ عمد الفنان المسلم الى توظيف الزخارف على واجهات

المساجد والابواب، فضلاً عن الزخارف الداخلية التي تحتضن المكان، بوصف ان تلك الزخارف هي تعبير عن تجريدات خالصة ترتبط بعالم الروح والوحي الالهي الذي يسعى الفنان المسلم الوصول أليه. (الفاروقي، 1999، ص40) فللشكل في الصورة الإسلامية تأثيره الروحي والجمالي والذي غالباً ما يوحي للفنان المسلم والمتلقي أشكالاً ذهنية مجردة، مرتبطة بالعقيدة الدينية للمسلم والفكر الإسلامي الفلسفي . من خلال رسم صورة المكان وأعطائه مساحة بصرية تعبر عن معطيات المكان كصورة ضمن بنائية التكوين العامة للوحة .

والدين الإسلامي أعطى اللون قيمة خاصة ودلالات معينة، فالصفاء والنقاوة هو المقصود في اختيار اللون الأبيض عند المسلمين لباساً للحج والعمرة وكفناً للميت، واستخدم القران الكريم بياض الوجه يوم القيامة رمزاً للفوز في الاخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا وذلك في قوله تعالى: (يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ)(1)(×)، وأما اللون الأخضر فيمثل في العقيدة الإخلاص والخلود والتأمل الروحي لارتباطه بالحقول والحدائق والأشجار، ارتبط بالنعيم والجنة في الاخرة .

ومن الجدير بالذكر أن لكل لون في الفن الإسلامي مقامه الخاص وارتباطه في التقاليد الصوفية، فعلى سبيل المثال اللون الذهبي له امتيازه الخاص والقدسي أيضاً، كونه لوناً خارجاً عن نطاق معرفتنا البصرية (خارج حدود دائرة الألوان) وهكذا أخذت مكانته بالاتساع بوصفه هالة مقدسة تحيد بالأنموذج المقدس في الفنون الإسلامية ... بجانب الألوان الأخرى (الأبيض للصفاء، الأخضر للحكمة، الأزرق لقبه السماء، الأسود للوقار والحزن) (العروسي، 1996، ص80) فقد امتلك اللون عند الفنان المسلم طاقة روحية ومعنوية هائلة تحفز وتوجه ذهن المتلقي إلى الهدف المنشود وهو عبادة الله الواحد، ليصبح بلون قابلية النفاذ في المجال الجمالي سعياً من الفنان للكشف عن المناطق التي لا تدركها الأبصار.

فضلاً عن ذلك نجد أن الفضاء يستعان به من أجل الإيحاء بالحركة، لأن التكوينات الزخرفية على سبيل المثال، قد تكون ناتجة عن إيحاء المكان أو علاقة الكتلة بالفضاء أو الخطوط وقواها أو بقية العناصر التكوينية، إضافة إلى دلالاته التعبيرية والرمزية والجمالية بحسب موقعها في تكوينات الفنون الإسلامية، لتساهم في تقريب المضمون الفكري للصورة من خلال الشكل المرئي على وفق ما وضع لها من تعبير .(رياض، 1973، ص297) فنجد أن الفنان المسلم قد سعى ومن خلال عنصر الفضاء إلى تحرير بنية المكان في الفن من لواحق المادة وجعلها تتعايش مع ما هو لا نهائي وما هو لا محدود .

لذا فأن الفنان المسلم بأستخدامه لكل من عناصر العمل الفني بكيفيات خاصة تتطلب منه معالجة تقنية وأسلوبية من خلال أخضاع المنظومة المكانية لأسس التنظيم الفنية .

فعنصر السيادة في بنية المكان للصورة الإسلامية يظهر من خلال وحدة في الشكل كأن تسود خطوط ذات اتجاه أو طبيعة معينة أو مساحات زخرفية ذات شكل أو ملمس أو حجم أو لون معين، أي أن يكون هناك مركز سيادة في الصورة، وقد يكون

(1) (*) سورة ال عمران 106

هذا الشكل يمثل إنساناً أو غيره أو قد يمثل قبة تحيط بمساحة مربعة تمثل مسجد فتكون القبة مركزاً لأجزاء المسجد وهي (رمز للامتناهي)، كما ليس من الضروري أن يكون مركز السيادة عنصراً موجباً (الوحدات)، قد يكون فضاءاً سالباً (الفترات)، ليكون مركز السيادة هو النواة التي تبنى حوله أجزاء العمل الباقية .(رياض، 1973، ص187)

إذ نرى أن الصورة في الفن الإسلامي تعطي السيادة للوحدات الزخرفية ذات العناصر النباتية كما في أغلفة نسخ القران الكريم، أو تعطي السيادة للعناصر الكتابية التي تحوي نصوصاً قرآنية أو سيادة بعض الأشكال الآدمية أو الزخرفية كما في منمنمات (الواسطي) .

اما الوحدة الجمالية في الفنون التشكيلية الإسلامية فلا تتحقق إلا في حالة وجود تلاؤم بين أجزاء تكوين الصورة في نظام، وهذا النظام قد يكون بسيطاً أو معقداً بحسب نوع التكوين والأسلوب الفني المتبع على أساس التراكم المعرفي لدى الفنان ومن أبسط الطرق لإنتاج الوحدة، استعمال العناصر المماثلة أو المتطابقة بالتكرار .(ناثان، 1987، ص99) من ذلك نستطيع القول ان الوحدة في بنية الصورة الإسلامية هي وحدة مترابطة في الشكل والأسلوب والهدف، فضلاً عن وحدة الفكر الديني، فمن خلال هذه الوحدة يشير الفنان المسلم إلى وحدة الوجود .

يمثل التوازن شرط أساسي للتكوين الفني في الصورة الإسلامية بوصفه حالة تبحث عنها كل القوى في الطبيعة، إذ يسعى الفنان المسلم إلى إيجاد التوازن عند تنفيذ أعماله أهمية سواء في الخط أو الشكل أو اللون . وليس التوازن فقط هو المساواة أو التعادل لقوى الجاذبيات المتعارضة في الحقل المرئي فهو القوى المعاكسة أيضا،(شيرزاد، 1985، ص76) وهناك أنواع من التوازن في الفنون التشكلية هي:

أ. **التوازن المحوري**: أي التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح سواء كان هذا المحور رأسياً أو أفقياً أو كليهما كما في المأذن والقباب .

ب. **التوازن الوهمي**: لا يوجد على أي من المحاور وراء النقاط المركزية، بل على الإحساس بمركز ثقل التكوين، مثلاً توجد مساجد كبيرة خاوية من الوحدات تعادل مساحة كبيرة مشبعة باللون كما في المنمنمات.

ج. **التوازن الإشعاعي**: أي التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية، مثلاً في شكل أو فضاء خال، أو قبة يعلو قيمتها لفظ الجلالة.(سكوت، 1968، ص54 - 56)

ولو أمعنا النظر في مجال الفنون التشكيلية لوجدنا أنه بدون التباين ما استطعنا أن ندرك بصرياً الفروق بين الأشكال والخطوط والدرجات والألوان، فالتباين يعني الفروق الواضحة بين الأشياء(اسماعيل، 1999، ص210) وهو ما يؤكده (جيروم): " عندما تتعرض العناصر كل مقابل الاخر عن طريق توازن التقابل، أو التضاد، نستطيع التعرف عليها وفهمها بسهولة " (ستولينز، 1974، ص356)، ولذلك نجد أن مفهوم التباين في الصورة الإسلامية مرتبط بالعقيدة التي أسسها كتاب الله (القران الكريم) بين ثنائيات الفكر والوجود (الشر، الخير) و(اليسار، اليمين)

و(الأسود، الأبيض) و(المرئي، اللامرئي) و(المجرد، المحسوس) .

كما ان الانسجام الحاصل من ارتباط الخصائص الطبيعية للعناصر مع تردد حركتها له اثر مهم على المتلقي او المشاهد، غير ان الايقاع كمفهوم عام يضم ايقاعات متنوعة سمعية وبصرية وحركية، وما يعنينا هو الايقاع البصري الذي يجمع الخط واللون والشكل، فهذا الايقاع قد يكون بسيطا يأخذ واحدا من هذه العناصر اويكون ايقاعا مركبا يشكل المفهوم العام لأنسجام ايقاعات العناصر الفنية المختلفة، وغالباً ما يستخدمها الفنان المسلم في نتاجاته التصويرية خاصة (المنمنمة).فالايقاع في الفن الإسلامي ما هو إلا شعور أو إحساس بوجود حركة ديناميكية في الصورة الإسلامية خلال تكرار وحدات بصرية منظمة لان الايقاع ما هو إلانتيجة التكرار، وهو ما يذكرنا بمفهوم التكرار في الزخرفة الاسلامية وعلاقته بفكرة التسبيح والعدد التعبيرية اللانهائية واللامحدودية المنفتحة بالتكوين الفني وبذلك نجد ان معظم الفنون الاسلامية الزخرفية والمعمارية المكونة لبنية المكان ومن خلال التكوين الزخرفي أو المعماري الجمالي تستقطب النظر الى المركز والذي يشكل بؤرة الإشعاع الروحي والمعرفي الذي يفيض من نوره على عالم الوجود .

المبحث الثالث

المنظومة البنائية في فن التصوير الإسلامي بين المفاهيم والتطبيقات

ان الصورة الإسلامية لها ارتباطها ومقوماتها الزمكانية، بوصف النص الفني واقعاً منهجياً، فيجب أن يكون للصورة بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، بالاضافة إلى أنه لابد من وجود بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنة ومدلوله الروحي، بوصفه نتاجاً أساسياً حياً.(أبراهيم، بلا، ص32) فمثلاً نجد أن الكيفية الحركية المسطحة لمفردات المشهد الواحد في الصورة الإسلامية الزخرفية المجردة بأبعادها الزمانية والمكانية، تجعل التكوين قادراً على تجاوز الحدود الواقعية المألوفة ل(بنية المكان) إلى فضاءات مطلقة لا متناهية قدر الامكان.

والفن الإسلامي – مثله مثل الفنون المقدسة – أكبر من أن يكون عملية إنشائية تظهر فيها ملكات أصحابه الفكرية والعقلانية، أو مواهبهم الحسية والتعبيرية، إلى جانب مهاراتهم التقنية والعلمية، إذ هو بعد كل ذلك نتيجة التأمل العقلاني الأصيل أو الرؤية الروحية للعالم أو الحقيقة ما وراء الكون.(زغلول، 1979، ص249)

اذ برزت مظاهر فكرة التوحيد في الحضارة الإسلامية في الفن والفكر، بالرغم من تنوع

الثقافات في الأقاليم التي امتزجت مع الفكر الإسلامي، وتنوع مظاهر فنون الحضارة الإسلامية، وذلك دون ريب شكل وحدة الرؤية الفكرية والبصرية للفنان المسلم، والتي وجدنا مظاهرها عند العرب والمسلمين – فنون العمارة على وجه الخصوص – فضلاً عن فنون الزخرفة الهندسية بنزعة تصاعدية (تعبيراً عن المطلق)، فقد طورت الزقورات الاشورية (المعابد) فيما بعد بما يعرف اليوم (المآذن) التي منها ما يشبه الزقورات تماماً كما في مئذنة (الملوية) وجامع (أحمد بن طولون) بالقاهرة، وارتباط المآذن بأبراج الكنائس ولا سيما في بلاد الرافدين وبلاد الشام، حيث تحولت الكنائس ودور العبادة المسيحية إلى مساجد استثمرت الابراج وطورت إلى مآذن وخير مثال على ذلك كنيسة (آيا صوفيا) في اسطنبول تحولت إلى مسجد كبير بعد الفتح الإسلامي لبلاد الأناضول، فضلاً عن المسجد الأموي في الشام وغيرها من مساجد الأندلس وهو ما علله (بهنسي) بقوله: "إنها نزعة تصاعدية وجدت عند العرب كما الأقواس والقباب فقد كانت تعبيراً عن فكرة اللامتناهي". (غضب، 1977، ص9)

فالتوحيد في الفن بشكل عام والفن الإسلامي بشكل خاص هو ربط الكل بالجزء ربطاً متكاملاً يعطي لكل عضو من أعضاء البناء مفاهيمه ويعطي لكل زاوية من الزوايا حديثها ... فهو يصمم ويبدع الأماكن التي يسكنها كما يحقق أقصى درجات الفن في بناء المساجد التي يبتعد فيها صاباً روحه بقبابها ومآذنها وأعمدتها المزخرفة والمنقوشة بالكتابات الجميلة والمذهبة ليؤلف بهذا سيمفونية بصرية متفردة. (الريس، 1986، ص38) .

ان القران الكريم قد تضمن في الكثير من اياته الكريمة دعوة للنظر في الموجدات، أي التفكر في خلق الخالق، كما في قوله تعالى ((إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ)) (ال عمران - الاية 190) ومن هذه الايات نجد أنها قد أضفت صفة الإطلاق على عنصري الزمان والمكان، بمعنى أن القران الكريم جعل من الحياة الدنيا والحياة الاخرة حياة متواصلة من حيث حدودهما الزمانية والمكانية المرتبطان باللامحدود واللامتناهي .

إن تأكيد الاهتمام بالمعنى أو المضمون للوجود وتجاوز المفاهيم الواقعية السائدة، كان من أولويات الفن الإسلامي بهدف الارتقاء بالنفس عالياً والى دفع الإنسان للتفكير بعظمة الخالق وبجماله وكماله وخصوصاً في فنون الزخرفة والعمارة التي أكدت قيمتها الروحية من خلال اهتمام الفنان ب(المكان المتخيل) الذي شيده وفق رؤية حدسية، مستنداً إلى عقيدة الإسلام .

وبذلك يكون للفن الإسلامي – ثلاثة أبعاد – يبنى الواحد منهاعلى الاخر في تدرج منطقي هي: (الظاهر) و(الباطن) و(الروح)، فالظاهر يمثل الشكل الخارجي والمساحة والكتلة ومجالها الوصف والتاريخ ،والباطن هو ما يوحي به هذا الظاهر من مشاعر نبيلة، كالأصالة والصدق والتضحية وغيرها من المثاليات مما يدخل في علم الجمال، وأخيراً تأتي الروح لتكشف عن طريق الرمز كنه كل ذلك كانعكاس للحقائق السماوية على الأرض (زغلول، 1979، ص250)

كما ان التصور الاسلامي للكون تصور شمولي لا يدع جانبا دون اخر، انه التصور الذي لا يجعل

الحس بمعزل عن الحياة بل يطلق الحس ليمتلىء بالحياة في كل شيء من هذا الكون ويتصل بها اتصال مباشرا ،وهذا التصور لا يأخذ الانسان جسدا ويدعه روحا، او يدع العقل دون الجسد والروح، بل يأخذ هذه العناصر بصورة مترابطة متحركة .(قطب،د،ت،ص18) مثل هذا التصور يتأسس على فكرة تسبيح ما في الوجود من مرئيات إلى الخالق سبحانه وتعالى، ويجعل بنية المكان في الفن الإسلامي يغدق بأهميتة الجمالية والفكرية على كل ما في الوجود (النمنمة، الخزفية، العمارة)

وفي ضوء ذلك فالعمل الفني محاولة للتوفيق بين مكونات الوجود المادي المحسوس، وبين الوجود الغيبي المتأمل ،اذ استلهم الفنان المسلم خطوطا والوانا ونسبا وقوانين رياضية ،وهي بمجملها مجموعة العناصر المادية المنظورة ،والعلاقات المدركة المرتبطة بالمكان وتشكل ثوابت وشروط لا يمكن بدونها تشكيل المكونات الحسية للعمل الفني، فهي تمثل النظير المادي للتفكير الجمالي المستوحى من الفكر الديني .(الخزاعي،1997،ص33)

هذا الحس الديني للفنان اوجب عليه الفصل بين الجمال المرئي والجمال الروحي الإلهي، فالتحول باتجاه الجمال المجرد المطلق كان يشكل بالنسبة إليه مساراً عقائدياً، توحيدياً قبل أن يكون ميلاً ذاتياً .. فقد اتجه الفنان المسلم ومن خلال فكرة التوحيد إلى البحث الرياضي والهندسي في الفن الإسلامي (الرسم،النحت ،العمارة ،الخزف) ليسهم في اتقان واحكام عناصر الصورة في استحداث بنية مكانية تصويرية تقترب من المطلق والانهائية، كما في حنيات أماكن العبادة وجدرانها في تشكيلات المقرنصات الجصية أو المعدنية أو المرايا الزجاجية. (الخزاعي، 1997، ص181 - 182)

وعندما يحاول الفنان العربي المسلم الاشارة الى القوة الالهية الوحدانية، عن طريق التشكيلات الجاذبة والنابذة لكي يشير الى علاقة تلك القدرة بالانسان، وليس لكي يدل على معنى الله في ذاته، ولهذا فأن الفنان العربي المسلم يجانب دائما رسم البعد والعمق، لان ذلك دلالة على المطلق والروح الخالدة.(بهنسي، 1979، ص55 - 56)

فروحية الفن الاسلامي تتسم بالرمزية ،و البحث عن الماهيات المجردة في رسم الاشكال، وخاصة في رسم صورة الهيئة البشرية (الانسان) فهي رمز وايحاء مستنبط من شكله المادي، لذلك تبدو منمنمات الفنان المسلم عبارة عن اشكال خاصة تمر من خلالها حياة زائلة نحو عالم النور الخالد ،لذا كان الفنان الاسلامي المجرد ينقل القيم النسبية للاشكال بقدر ما كان يأمل الى الوصول الى الهيئة المطلقة للموجودات، فهو لم ينس روحيته وفلسفته الدينية ،وانعكاسها على فكرته ،ومعرفته الفنية ،لذلك لم يكن الفنان ليتدخل بشؤون مخلوقات الله بقدر ما ينتفع منها لصياغة افكاره التأملية الموحية بلا نهائية الوجود ولا تشخيصية الخالق ،و الى استلهام فكرة العدم التي خلق منها الله سائر المخلوقات .(امين،2009،ص104 - 105)

اذ تبلورت الشخصية العربية الإسلامية في ظل الدين الإسلامي وأصبحت ذات كيان ووحدة متكاملة، نتيجة لتلك العلاقة الجدلية ما بين تراث قائم وفكر محدث، وظهر ذلك جلياً في الفنون

التشكيلية والعمارة الإسلامية، فاستطاع الفنان أن يثبت قدرته في الفن، وأن يضع الأسس الجمالية ويجعلها خالدة عبر الأجيال اللاحقة.

فمن المتعارف ان من تقاليد الحضارة العربية الاسلامية تبادل الفنانين والصناع وتنقلهم بين شتى البقاع في العالم الاسلامي لبناء القصور والمساجد والقلاع وغيرها، حيث حققت هذه التقاليد فكرة الالفة، الوحدة، الاخاء، وتطعيم الخبرات بعضها بالبعض الاخر، حيث ظهرت الوحدة الفنية في الجوهر متماسكة تستمد روحها من الهام واحد مهما تباينت عناصرها، وتنوعت اشكالها، واختلفت تقنياتها. (ديماند، 1982، ص15) الفن الاسلامي اذن فن نابع عن فكر وعقيدة راسخة داخل وجدان الفنان المسلم الذي ارتبطت معيشته بعناصر الحياة الدينية والدنيوية في آن معا.

أما في العصر العباسي فنجد أن الفنان قد جعل من موضوعاته المتداولة امتداداً للفكر الفني والجمالي التي اتسمت بفنون الزخرفة العربية الإسلامية، فن العمارة الإسلامية، حيث اهتم بمفهوم الإطلاق الزماني والمكاني عبر إنشائه مكاناً فنياً متسماً بأفكار وتصورات لا متناهية وغير محددة بالرغم من محاكاته الجوهرية للموجود الحسي.

أذ نشأت آبان العصر العباسي وعن طريق فن تصويري أتسم الى حد ما بالواقعية وهو فن المخطوطات[1](×) والذي تمثل بالمدرسة العربية للتصوير، وقد ذهب فنانو هذه المدرسة في تصوير موضوعاتهم الى أتجاهين فنيين مختلفين، أحدهما ذهب بأتجاه تصوير مواضيع علمية في مجال الطب والعلوم والحيل الميكانيكية، والاتجاه الاخر ذهب لتصوير المواضيع الادبية والدينية والاجتماعية وما يتعلق بها من أحداث شعبية ووقائع أجتماعية جرت آنذاك مثل (كتاب الاغاني) لأبي فرج الاصفهاني (614ه) وكتاب (كليلة ودمنة) (1220م)، الا ان من أشهر هذه المخطوطات هو الذي رسمه (يحيى بن محمود الواسطي) عن مقامات الحريري، وهو يتضمن (99) صورة لتوضيح الحكايات التي يرويها الحارث بن همام عن حيل أبي زيد السروجي ونوادره، وهذه القصص والرسوم هي صور صادقة لتجسيد المكان في ذلك العصر، وسجل يمكن ان تستنبط منه البيانات عن عادات الناس ومظاهرها. (حسن، بلا، ص172)

إذن ليس من الغريب أن تكون بغداد عاصمة العرب والمسلمين وحاضر العالم في تلك الحقبة، الوسط الأمثل لنشوء فن التصوير الإسلامي المتميز بطابع الأصالة، فقد منحها موقعها الجغرافي قدرة

(1) (*)ظهرت عدة مدارس اشتهرت بتصوير المخطوطات اهمها: -

1 - المدرسة التركية العثمانية (680 - 1134ه) ازدهرت في فترة حكم السلطان مراد الثالث ,اهم مخطوطاتهم (هونير نامه)وتعني حياة السلاطين,او مخطوطة (سور نامه).

2 - المدرسه الايرانيه: - وتنقسم الى (المغولية والتيمورية والصفويه)ومن اشهر مخطوطاتهم ,كتاب جامع التواريخ,المنظومات الخمس,قصة المعراج.

3 - المدرسة الهندية)933 - 1274ه)اشتهرت هذه المدرسة في عصر (اكبر) والذي انشأ اكبر معهد للمصورين بغية تلقي اسلوب التصوير الايراني ,وامتازت هذه المدرسه برسم الحيوانات والنباتات والزهور والطبيعه. (علام,1989,ص378 - 382)

الإيصال والتواصل بين الشرق والغرب، فأنسابت اليها ثروات الفكر وكنوز الفن من جميع الأقطار حتى استطاعت أن تؤكد ذاتها الأصلية في إنتاجها الفني، وما ظاهرة نزوح المهرة من الفنانين والصناع من أقطارهم وأمصارهم إلى بغداد الدليل الواضح على أن هذه المدينة قد أصبحت في وقت قصير مركز جذب لكل الطاقات المبدعة في حقل الفن والمعرفة.(مكيه، 1984، ص30)

فكانت (مدرسة بغداد) في التصوير من المدارس المعروفة في تزويق المخطوطات، على الرغم من أن أقدم المخطوطات المزوقة بالرسومات التي ترجع إلى هذه المدرسة لا تسبق أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجري (12 - 13هـ) وبعض من هذه الرسوم كانت ملونة بلون واحد ومحدد بخط أسود شكل فارساً في كامل ملابسه يركض بفرسه ويحمل طير (الباز) بيده كأنما يطارد صيداً، وبعض الرسوم وجدت تمثل أشكالاً ذات عناصر آدمية وحيوانية لنساء ورجال باللون الأبيض والأسود والأزرق والأحمر بدرجاتها المتباينة، فمثلاً في قصر (الجوسق الخاقاني) بسامراء، عثر على رسوم من أهمها ما عثر عليه في قصر الحريم لأشكال سيدات ترقصن وتعزفن الالات الموسيقية مع صور زخرفية لحيوانات (كطيور داخل إطارات ومساحات متعددة) .

والعمل النموذجي الكامل لهذه المدرسة وصل الينا عبر رسوم (الواسطي) ،وما يميز الواسطي عن معاصريه من الفنانين اسلوبه السردي والشخصي المتميز بالذكاء وروح الدعابة حتى لندرك أن مبدعه كان على حظ كبير وما يميز الواسطي عن معاصريه من الفنانين اسلوبه السردي والشخصي المتميز بالذكاء من خفة الروح ويتمتع بحاسة نقد حادة ويمدنا فن الواسطي بمعلومات قيمة عن العادات والتقاليد الاسلامية في تلك الفترة (thomas، 1965، p18)، كما تعد صوره اكثر الفنون واقعية في التصوير الاسلامي فريشته تسجل التفاصيل الدقيقة وتصور الحياة بكل جوانبها ونواحيها بل طرائفها ايضا والواسطي أكثر من أي فنان آخر ينفي ما أشيع عن الفن الاسلامي من أنه غير انساني لا تتجلى فيه شخصية مبدعة وما يميز الواسطي عن معاصريه من الفنانين اسلوبه السردي والشخصي المتميز بالذكاء ولعل الجانب الذي تأثر به الواسطي تلك المواقف التي اختار تصويرها دون غيرها.)عكاشه، 1977، ص96)

وقد اتبع الواسطي في رسومه الطريقة التي ربما كانت سائدة في مدرسة بغداد حيث تدرب على أيدي فنانين سابقين واستطاع أن يتقن عمله ويبرز الصور بأشكال جميلة تدل على مهارة بارعة وقدرة عظيمة وخاصة باظهار التعبير على الوجوه من حزن وفرح ودهشة وفي نظرات العيون وحركات الأيدي وان الواسطي لم يردد ما جاء في المقامات بوصفها نصوصا نثرية كما (كتبها الحريري) انما اضاف اليها وحذف منها بالقدر الذي جعل من اعماله اطروحات تنافس النص الادبي وربما تفوقه في احيان كثيرة (العتابي، 1996، ص68 - 69).

تلك الرسوم الوصفية الدقيقة التي سجلت بمنتهى الدقة والموضوعية ،مشاهد الحياة العباسية في الربع الأول من القرن السابع الهجري ذلك لأنها نجحت في تصوير التكامل القائم بين الإنسان ومجتمعه في ذلك العصر(مكيه، 1984، ص34) ونجحت أيضا في إيجاد العلاقة بين

الإنسان والمزايا الجمالية لرؤية الفنان للعمارة والأزياء والأشياء المادية التي يتعامل بها إنسان تلك الحقبة ،ونواحي الحياة المعاشة داخل بيئته .

وقد أطلق مصطلح (الواقعية الجديدة)على هذه الرسومات لما تحمله من رؤية واقعية وأسلوب واقعي على الرغم من الغاء البعد الثالث والعمل ضمن منظور خاص يتمثل بالمنظور الروحي، وتميزت رسومه برؤية ثاقبة في رصدها للواقع بمختلف عناصره وجمالياته، فأنجازات الواسطي تجاوزت في أشياء كثيرة موضوعة المقامات. (الغوثاني، 1999، ص184)

وإذا ما عرفنا لغة المقامة وتشكيلها الفني والذي له ميادينه الخاصة في البحوث الأدبية واللغوي، لكن أهتمامنا بلغة المقامه (×[1]) هنا، يأتي من قراءة مخالفة مفادها مدى تجسيد مقومات تلك اللغة الجمالية في تجسيد المكان عند (الواسطي).

فهناك علاقة وشيجة بين لغة المقامة اللغوية ولغة رسوم (الواسطي) التشكيلية، من خلال استدراج زمكانية العمل الفني اللغوي للمقامة، وإحالته إلى زمكانية العمل الفني البعدي " ذلك أن اللغة ليست مكانية فتحدد لنا المساحات وكذلك ليست زمانية فتحدد لنا المسافات ولكنها زمانية مكانية " (أسماعيل، 1986، ص171) تبنى على ثنائية اللفظ والمعنى على حد سواء، وهي ثنائية يمكن معها إقامة علاقة إحالة بينها وبين الخطاب البصري للمقامة، فاللفظ يقابله الشكل والمعنى يقابله المضمون بمعنى أن اللفظ يحيل إلى الشكل وخصائصه،والمعنى يحيل إلى المضمون ودلالاته، والإحالة مهمة هنا لوجود نص المقامة المرادف للخطاب البصري، فالاشكال البصرية في الواقع تناسب كائنات أو أشياء ولكنها لا تلاءم قطعاً أي فعل أو أي صفة أو أي ظرف (الماكري، 1991، ص34) وعلية غالباً ما تكون الصورة في علاقتها بالنص المصاحب أما إضافة أوتوضيح،ف(الواسطي) يحيل الإشارة اللغوية لنص المقامة إلى مكان في الواقع الخارجي، على أن ذلك المكان مجسد في الواقع الحسي مرة وخيالي غائب مرة أخرى، بمعنى ان رسوم (الواسطي) تجسد المكان عبر صور حياتية واقعية ،ومرة أخرى تنقل صورة متخيلة غير واقعية.

وفي مقابل هذا الاهتمام باللفظ جاء الاهتمام بتقديم الشكل على المضمون، فالشكل يطغى في الفن الإسلامي على المضمون، وهذا الاهتمام بالشكل عند (الواسطي) (الأشخاص، النبات، الجماد) كلها تندمج تحت طائلة العنصر الزخرفي، والذي حصل على جل اهتمام الفنان المسلم الذي ركز في الزخرف أو الشكل الذي يريده جميلاً ليبهر العين" وهو في سبيل ذلك يجرد عناصره من حيويتها ولا يأخذ منها إلا الشكل، ثم ينسق هذه العناصر تنسيقاً خاصاً يوفر لها فيه كل عناصر التناسق"(أسماعيل، 1986، ص254) ف(الواسطي) حريص على ان يضع في هذا المكان كل قدراته الفنية سواء على مستوى الخط أو اللون .

(1) (*) المقامة: جمع مقامات ومعناها الخطبة او العظة، وهي نوع من المحاورات الادبية انتشرت خلال القرن الثالث الهجري، وقد وصفت بأنها اكثر ضروب النثر العربي أناقة وتهذيبا.

فقد أظهر الواسطي الاشخاص في رسوماته وهم ممتلئو الحياة رغم نسبهم غير الواقعية وكذلك الحيوانات تبدو اقرب الى طبيعتها، بالاضافة الى تجسيد الخلجات النفسية في صور الاشخاص والاستخدام المحدد للالوان المتجاورة (الذهبي، الارجواني، البنفسجي، الاخضر) لتظهر الصورة وكأنها زخرفة ذات عدد كبير من الالوان، ولم يهتم الواسطي بالبعد الثالث فتبدو رسوماته مسطحة لا أثر فيها للظلال والتجسيم .(هادي، 1990، ص137 - 139)

ومن حيث ترابط أجزاء العمل الفني ،وتحقيق وحدته القائمة على عملية تنظيم العناصر التشكيلية الاساسية وما ينبثق عن ذلك من كيفيات حركية داخل البناء المكاني المتحقق وبما يتطابق مع ما يبغي الفنان التعبير عنه بصريا وفق المرجعيات الفكرية لمفهوم المكان والتي توجه رؤية الفنان وتحقق المضامين والتصورات الابداعية .فقيام الفنان بأيجاد علاقة حتمية بين أجزاء الصورة وعلى النحو الذي تبدو فيه كلا متماسكا، كذلك ايجاد صلة بين كل جزء والكل، يعني ان الفنان قام بعملية التنظيم لتحقيق الوحدة فهي "الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة والذي يعطي العمل معناه، ويكون بمستطاع المشاهد الذي يتطلع الى العمل الفني ان يدرك ان العناصر موحدة قبل ان يتفهم او يتذوق اهميتها" (ناثان، 1987، ص97)

أن الأسس الجمالية التي يقوم عليها المكان أو الموضوع الكلي للتجربة الفنية من حيث هي كل لا ينقسم ولا يتجزأ عن الهدف الذي يتحقق في العمل الفني كائناً ما كان هذا الهدف، تعليمياً،اجتماعياً، نفسياً أو سياسياً (أسماعيل، 1986، ص175).

ولكي ندرس المعاني والدلالات المتعددة والافكار التي يهدف إليها رسم أو رسام ما ،لا ندرس الرسم المجرد، وإنما ندرس معه ما يحيط به من مظاهر الحياة العامة والخاصة ،فضلاً عن ثقافة عصره والمتقدمين عليه، يتبين ذلك من خلال الفن كملكة حقيقية للفكر. (هويغ، 1978، ص5)

حيث استطاعت رسوم الواسطي أن تنقل تلك المضامين أو المعاني التي حملها (الحريري) في مقاماته، فهي تعبر أدق التعبير عن المرحلة التي عاشها الواسطي، وارتبط هذا التعبير بالواقع الحياتي والاجتماعي والسياسي .

وبناءً على ذلك تبقى الاعتبارات الدينية والاجتماعية والفلسفية تقود الفنان للاتجاه الذي يقدر الوظيفة المكانية للحدث باعتبار الوظيفة ركيزة فنية وجمالية مهيمنة في طبيعة الوظيفة الجمالية للصورة الإسلامية، فنجد أن الفن الإسلامي بشكل عام والطراز العباسي بشكل خاص يؤكد حقيقة جمالية المكان في الفن الإسلامي على أساس العلاقات التكوينية بين الوحدات والعناصر الفنية وأحيازها المحيطة فضلاً عما أتصف به المكان من صفات دلالية ارتبطت بالواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي تارةً، فعولج المكان كمدرك حسي له بعد واحد ينبثق من وجود الاشياء والموضوعات، وتارة اخرى أرتبط بالمنهج الديني والفكري والوجداني الاسلامي وبذلك منح المكان بعداً روحياً معبراً وموصلاً الى دلالات ذهنية وجمالية متجاوزة لحدود ما هو جزئي، على أساس أن الجمال المطلق هو النافذة التي نطل بها على المكان المطلق الذي يشكل انعكاساً ملموساً في ثنايا النتاجات الفنية الإسلامية .

مؤشرات الإطار النظري

1. إن المكان يشكل قيمة مرتبطة بالوجود وما ورائـه، بالوسائل المعبرة عن هـذا الوجود وأبعاده المادية والذهنية .
2. تشكيل البيئة جزء مهم من المكان الذي يشمل بالاضافة إلى مظاهر الطبيعة على (الأشياء) التي يصنعها الإنسان ويبدعها .
3. إن لكل ثقافه معنى وقيمة تتناسب مع المكان والزمان والخبرة الإنسانية
4. قد يكون المكان دالاً على المتغيرات الإنسانية ومعبراً عنها، فهو مرآة تظهر الأفعال والدوافع والاتجاهات والأنماط السلوكية، لأنه بملازمته للوجود البشري يصبح أداة لتسجيل جميع المتغيرات ومقياساً لها .
5. ترتبط الطبيعة الحسية والمادية للمكان وحجمه وحدوده وهويته بحاجات الإنسان التي ترتبط مقاييسها وتكوينها وحدود مدياتها بتغير النضج الإدراكي والجسدي والعقلي للإنسان، وبتطور طبيعة علاقته بالمحيط الطبيعي والاجتماعي .
6. إن طبيعة الخط (مستقيم، منحني، حلزوني، متناسق) هي التي تحدد طبيعة المكان في الصورة .
7. للشكل في الصورة الإسلامية، تأثيره الروحي والجمالي والذي غالباً ما يوحي للفنان المسلم أو المتلقي أشكالاً مجردة، مرتبطة بالعقيدة الدينية للمسلم والفكر الإسلامي الفلسفي .
8. إن لكل لون في الفن الإسلامي مقامه الخاص وامتيازه القدسي .
9. للفضاء دلالاته التعبيرية والرمزية والجمالية وبحسب موقعها في تكوينات الفنون الإسلامية، لتساهم في تقريب المضمون الفكري للعمل .
10. يظهر عنصر السيادة في بنية التكوين الفني للتصوير الإسلامي من خلال وحدة في الشكل كأن تسود خطوط ذات اتجاه أو طبيعة معينة أو مساحات زخرفية أو لون معين.
11. الوحدة في بنية الصورة الإسلامية هي وحدة مترابطة في الشكل والأسلوب والهدف، فضلاً عن وحدة الفكر الديني .
12. يسعى الفنان المسلم إلى إيجاد التوازن عند تنفيذ أعماله الفنية سواء في الخط والشكل أو اللون باعتباره شرط أساسي للتكوين في الفن الإسلامي .
13. مفهوم التباين في الصورة الإسلامية مرتبط بالعقيدة الإسلامية، بين ثنائيات الفكر والوجود، الشر والخير، اليسار واليمين، والمجرد والمحسوس .
14. الإيقاع في الفن الإسلامي هو شعور أو إحساس بوجود حركة ديناميكية في الرسم الإسلامي من خلال تكرار وحدات بصرية منظمة .
15. إن الفن الإسلامي هو ثمرة التأمل العقلاني الأصيل، أو الرؤية الروحية، للعالم أو الحقيقة ما وراء الكون .
16. يقوم الفنان المسلم بنقل الحدث المادي من نطاق المعلوم إلى نطاق المجهول .
17. إن الصورة الإسلامية لها ارتباطاتها ومقوماتها الزمكانية، بوصف النص الفني واقعاً فيهما .

18. إن الكيفية الحركية المسطحة لمفردات المشهد الواحد في الصورة الإسلامية بأبعادها الزمانية والمكانية، تجعل التكوين قادراً على تجاوز الحدود المألوفة لبنية المكان إلى فضاءات مطلقة لا متناهية قدر الامكان.
19. اتجه الفنان المسلم ومن خلال فكرة التوحيد إلى البحث الرياضي والهندسي (الرسم، النحت، العمارة، الخزف) ليسهم في إتقان وإحكام عناصر الصورة واستحداث بنية مكانية تصويرية تقترب من المطلق واللانهائية .
20. تأكيد الاهتمام بالمعنى والمضمون للوجود كان من أولويات الفن الإسلامي من خلال اهتمام الفنان بالمكان الذي شيده وفق رؤية حدسية، مستنداً إلى عقيدة الإسلام .
21. إن الأحداث وفي أي منمنمة من رسومات (الواسطي) تتمثل في مشهد واحد متزامن يمتلك وحدة تامة .
22. تبقى الاعتبارات الدينية والاجتماعية والفلسفية، تقود الفنان المسلم الذي يقدر الوظيفة المكانية للحدث باعتباره ركيزة فنية وجمالية .
23. هناك علاقة بين لغة المقامة اللغوية ولغة رسوم (الوسطي) التشكيلية، من خلال استدراج زمكانية العمل الفني اللغوي للمقامة، وإحالته إلى زمكانية العمل الفني البصري .
24. الجمال والقبح يرتكزان في علاقة الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء بالكل وهذا ينطبق على الخط واللون أو المساحات والفضاءات في رسوم (الواسطي) .
25. ارتبط النموذج الانساني في رسوم (الواسطي) بالواقع الذي يعيشه، فهو مختلف من مكان إلى اخر، باختلاف الأطر الثقافية والاجتماعية والفلسفية والنفسية .
26. ارتبط الفضاء في رسوم (الواسطي) بمفهومي الزمان والمكان في معالجات مختلفة حسية كانت ام ذهنية، وبحسب علاقتها بالذات او الموضوع .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل مجتمع البحث فضلا عن عينة البحث واداة البحث وتحليل العينات .

أولاً: مجتمع البحث: يتألف مجتمع البحث الحالي من (99) رسما رسمها (يحيى بن محمود الواسطي) في العراق عام 634ه في مخطوطة عرفت باسم مقامات الحريري والمحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس، ونسخه منها في دار التراث الشعبي في بغداد.

ثانياً: عينة البحث: لأجل فرز عينة البحث قامت الباحثة باختيار العينة قصديا وبواقع خمسة عينات، تم اختيارها استنادا لآراء مجموعة من الخبراء (×[1]) في التربية الفنية والفنون التشكيلية والدراسات النقدية، وتم الاتفاق عليها بعد ان عرضت عليهم.

ثالثا: أداة البحث:من اجل تحقيق هدف البحث الحالي المتمثل بتعرف جماليات المكان في رسوم يحيى بن مجمود الواسطي، اعتمدت الباحثة المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية والفنية للخروج بأداة موضوعية ((×[2]×تتسم بالصدق والثبات، وباستخدام تحليل المحتوى كإطار مرجعي نقدي للأعمال، حيث تم وصف وتحليل العمل الفني على اساس ادراك بنيته المكانية والعلاقة بين اجزاء العمل ذاته.

رابعاً: تحليل العينات:ستقوم الباحثة هنا بتحليل نماذج عينة البحث وفق الاتي:

أولاً: الوصف العام للمنمنمة .

ثانياً: تحليل المنمنمة.

عينة (1)

المقامة: السابعة.

اسم المقامة: البرقعيدية.

المصدر: مقامات الحريري،ص 19.

القياس: 243×261 ملم.

تاريخ العمل 634 ه (1237) ميلادية.

العائدية: المكتبة الوطنية – باريس.

(1) (*) 1.أ.د. علي شناوة، تربية فنية، كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل.

2.أ.د. عبد الحميد فاضل, فنون تشكيلية, كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل.

3.أ.م.د. عباس نوري, تربية فنية, كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل.

4.أ.م.د. كاظم نوير, تربية فنية, كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل.

5.أ.م.د. صفا لطفي, فنون تشكيلية, كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل.

(2) (**) ملحق (1) تم عرض اداة البحث على نفس مجموعة الخبراء لعينة البحث.

أولاً: وصف المنمنمة

مجموعة من الفرسان بانتظار المشاركة في استعراض خاص بالعيد في استقبال اكبر الاعياد الاسلامية، حيث هناك مجموعة من الفرسان على ظهور الخيول والبغال وعازفون وحملة البيارق وهي مصورة، وفي هذا النص صورة واقعية للحياة اليومية في حياة المسلمين عامة وقد تشكل هذا الجمع للاحتفال بهذه المناسبة السنوية.

ثانياً: تحليل المنمنمة

كان الفنان الواسطي واقعياً بكل ما تعنيه الكلمة في هذه المصورة وقد اراد لهذا الحدث الاسلامي ان يكون مميزاً جداً من خلال جوق الرجال (الفرسان) والخيول والابواق والعازفين للدلالة على حدث العيد، بكل استقلالية ظهرت اجزاء المشهد تكمل بعضها البعض في مشهد جمالي خالص.

هناك استخدام دلالي اشاري لهذا التراكب الصوري وظهرت الحجوم والاشكال والخطوط تملا المكان بقيمة جمالية حافظت على الاشارية الواضحة في هذه المصورة للاستدلال على فضاءات العمل المجسم بهذه الطريقة حتى جاءت الاشكال وفق منظور متعمد اعتمد البعد الثالث في كثير من اجزائه ومع ابعاد الضوء والظل ارتسمت العناصر لنفسها سطح تصويري مستلهم من الرؤيا المثالية لمخيلة الفنان في انجاز هذا العمل الفني المتكامل بزمانه ومكانه وبيئته، ثم جاء تنفيذ الاشكال بدقة متناهية وشخوصية مكانية عالية النسيج تدل على قدر عال من الحسية الواقعية والاسلوبية المتناهية للتأكيد على مكانية الاشكال بالصيغ السيادية المطلوبة.

لقد انجزت المعالجات البنائية هنا وفق عناصر رئيسية للتنظيم الجمالي وفق الاتي:

1. جمالية الخطوط المستقيمة والمحورية كأساس لمكانية التنفيذ.
2. الوان اساسية ومحايدة ومنها ما نفذ بطريقة تجريدية خالصة.
3. اشكال مركزية ومتناثرة ومتنوعة اعطت المكان جمالية غير معهودة.
4. حضور الفضاء بكل اشكاله الثنائي والثلاثي والرباعي وهو ما اشرك عنصر الزمن .
5. الحركة مستقرة ومتكررة ومتوازنة وبايقاع رتيب ومتنوع، وذلك ما ادى الى تفعيل الحركة الايقاعية والمحمولة على الزمان والمكان التصويري، وتدرج فعل الحركة تصويرياً ادى الى تسارعها بهذا الشكل الصوري.

لقد ذهب الى ذلك اغلب فلاسفة المسلمين في تنشيط حركة حدود الفضاء المثالي المرمز للفن الاسلامي، وان هذا يعني مغادرة الزمن الفيزياوي للعمل والركون الى ازمن المثالي المطلق وذلك يتبعه المكان وصور واشكال المكان في الفن الصوفي الاسلامي.

هنا كان مفترق الطرق ما بين المثال والمادة في هذه المصورة، حيث تم الغور في اعماق الحقيقة الباطنية لجوهر الرؤية المكانية المثالية، وفي ضوء ذلك يمكن استنتاج ما يأتي:

- كانت فلسفة المكان هنا مثالية خالصة فصحت عن قوانين لجمالية المكان ذاته.

- تجسدت وحدة المكان وميثولوجيته بكل حرية وجاء ذلك بفعل الذهن المتناغم مع الروح.
- كان للبعد الديني مجالاً واقعاً في هذه المصورة تبعاً للعقيدة الاسلامية في التوحيد واخلاق المكان.
- تم بناء العلاقات المكانية وفق بناء كلي للمكان.
- كان للمكان هنا جمالية خالصة من خلال موضوعية وذاتية المكان.
- ابدع الفنان هنا في تجسيد نظم المكان نحو العقيدة الاسلامية وباستخدام الرموز الاشارية.

لقد عمل الفنان هنا على كل ما هو كلي ومطلق ومحدد وبرؤية حدسية افصحت عن صيغ التأويل لجمالية المكان والزمان على حد سواء.

عينة (2)

المقامة: الثامنة والعشرون.

اسم المقامة: السمرقندية

(أبو زيد يخطب في مسجد سمرقند)

المصدر: مقامات الحريري، ص5847.

القياس: 210×110 ملم.

تاريخ العمل 634ه (1237) ميلادية.

العائدية: المكتبة الوطنية - باريس.

أولاً: وصف المنمنمة

صورت هذه المنمنمة عناصر التكوين البنائية للمسجد وزخارفه من الخارج وليس من الداخل، حيث جاءت العناصر منسقة بنائياً من خلال الشرفات البنائية والاعمدة والعقود والتيجان، وهنا لم يتم التركيز على معمارية المسجد بل على رموز المعمور والتكوينات الزخرفية لتكوين عام محققاً التوازن المعماري المطلوب في التماثل والتقابل بين العناصر المعمارية وكذلك التماثل ما بين الشخوص وذلك بإلباس الخطيب لباساً اسود اللون يتعادل بثقله مع الاردية الاخرى للأشخاص الجالسين امام الخطيب وهي جميعها بالوان فاتحة كونه مضاداً للون الاسود. جاءت الوان العمل هنا مؤلفة من الالوان السوداء والحمراء والذهبية.

اعتلت المصورة كتابات عربية بالخط المتداول آنذاك وكذلك وشمت اسفل المصورة كتابات اخرى اعطت توازناً للمنمنمة من الجانب المعماري للعمل.

ثانياً: تحليل المنمنمة

جاء رسم المنمنمة وفق تخطيط وترتيب مسبق من الفنان الواسطي كما واتصف هذا التخطيط ببساطة غير معهودة منه، وهنا غيرت الخطوط بالتكوين وكذلك الاشكال والمساحات وبشكل متباين ومتقن جداً يسوده الترابط الانشائي والمعماري على حدٍ سواء، حيث تجمعت القيم اللونية معاً بانسجام تام بتكامل مع جميع الاضواء

بشكل جمالي متميز كان للمكان فيها حضوراً جمالياً مميزاً ايضاً.

ان هذه المنمنمة كنص صوري يمكن قراءتها من خلال الشفرات اللونية والخطية والشكلية المكونة لهم، حيث يمكن ملاحظة الاتي:

أولاً: الواقعية في استخدام الالوان، وهذا يهيأ لنا تحقيق الايقاع اللوني وتصعيد الوعي في ذهن المتلقي لإدراك تلك الشفرات، فاللون الذهبي على سبيل المثال يبين الطرز الملحقة بملابس الاشخاص وهي موشاه بهذا اللون، وبهذه الطريقة وعلى التضاد منه الوان طابوق البناء ذات الالوان الطبيعية غير المطلية والتي توضح اللون الطبيعي للبية انذاك.

ثانياً: صورت المنمنمة بطريقة هندسية ذات طابع معماري قائم على التكرار والحركة والايقاع وهو ما اعطى المطان حضوره الفاعل في المركزية في التوزيع والتلقائية في الحركة والتنوع في الايقاع والتغاير في الاشكال، وهو ما اعطى للمكان فضاء واسعاً بكل اشكاله.

ثالثاً: تمكن الفنان هذا من التلاعب بتراكيب المكان لاعطائها جمالية اكثر من خلال التنظيم الراس والافقي وتحقيق النسب بين العناصر والحركات الزخرفية حتى في طيات الملابس وهو ما يحيلنا الى الرقش العربي المعروف اسلامياً.

لقد تعامل الفنان هذا مع فلسفة المكان بكل مثالية اضافة الى الانحياز نحو الواقعية في بعض مكانات العمل، وهو قد اعطى اشكاله وحدة مكانية متراصة في ايحاء الى الوجدانية في الفن الاسلامي، وكما كان للعقيدة الاسلامية حضور واسع هنا من خلال الاشارة الى الخطيب والحضور وكانها خطبة يلقيها احد الخطباء في مسجد من اماكن العبادة الاسلامية. اوحى لنا الفنان هنا بموضوعية المكان وذاتيته في ان واحد.

ان كل ذلك قد احال المتلقي الى:

1. نظم المكان الجمالية في كل ارجاء العمل.
2. نظم المكان الاشارية في عناصر تكوين العمل.
3. رمزية الزمان والمكان في ان واحد والمتمثل في الكل الكامل للعمل.

عينة (3)

المقامة: الثانية والثلاثون.

اسم المقامة: الحريرية.

المصدر: مقامات الحريري، ص101

القياس: 138×260 ملم.

تاريخ العمل 634ه (1237) ميلادية.

العائدية: المكتبة الوطنية – باريس.

أولاً: وصف المنمنمة

تحدث هذا النص البصري في هذه المنمنمة عن ركب من الابل اهدي الى ابو زيد الهلالي مقابل احدى احاديثه ويتقدم هذا الركب راعية الابل، حيث صورت الابل بصورة ملفتة للنظر جانبية المنظر اشكالها متراكبة وفيها ايحاء للمنظور ترفع

ركابها واعناقها الى الاعلى وبمستويات مختلفة وهناك جملان من هذه الابل تلتهم الاعشاب دون الركب الاخر، وتبدو هنا اشكال الابل ببعد سطحي او ما يسمى بثنائي الابعاد ولولا اعطاء المنظر العام للركب جانب من المنظور فيما استبعدت الظلال تماماً من الاشكال، وحيث وضعت اشكال الركب على خط اخضر مستقيم تقريباً.الوان العمل هنا جاءت مكونة من اللونين البني الضارب الى الصفرة والاحمر والاخضر والازرق الشذري والاسود.

ثانياً: تحليل المنمنمة

اتصفت الاعمال الفنية (المنمنمات) للفنان الواسطي بالوحدة في توزيع عناصر التكوين ومنها هذه المنمنمة، وهنا اتصفت هذه المنمنمة بالتركيز على التخطيط الدقيق، ان اهم ما ميزها عن الاعمال الاخرى هو التركيز على المكان وكيفية التعامل معه من قبل الفنان حتى اعطاءه جمالية متفردة وفق البيئة المعهودة الموثقة في الفنون الاسلامية، فهنالك الترابط والتشابك ودقة التفاصيل ذات القيمة الجمالية العالية للمكان من خلال الحساسية المرهفة وفق تنسيق جمالي في وضع اللون وربطه وتوزيعه داخل حدود العمل مع العناصر الاخرى.

يتبين للمتلقي ومن اول وهلة ومن خلال التمعن في خطوط الابل ان هناك حدود جزئية لكل خط وشكل في خطوط الابل والتي جاءت متراكبة مع بعضها بدقة عالية.

ولقد جاءت الايقاعات هنا مرتبطة مع ماهية المكان الثنائي الابعاد وبحركات ايمائية وايقاعية مسطحة ايضاً متمثلاً فيها الايقاع الرتيب بكل وضوح، ان جميع ايقاعات الاشكال هي بمثابة تعامل مع الزمكان في هذا العمل ضمن حدود فلسفة الزمان والمكان الواقعية الموحية الى المثالية ووجود المكان الكيفي وليس الكمي. ووفق ذلك المنظور يتضح ما يأتي:

1. جاء التعامل مع جمالية مكان بصيغة محورية من الداخل للخارج وفق الحركات المتجاورة الموازية لحركات الزمان ايضاً، حيث اجتمع هنا وحدة المكان مع تضادات الشكل.
2. لقد جاء العمل مفعم بالإشارات والدلالات للحركة الوهمية في عمق الفضاء في بناء كلي للمكان في باطن المكان وظاهرة على حد سواء.
3. اوحى العمل الى الكليات وليس الجزئيات والذي عمل عليه اغلب فلاسفة المسامين في التعامل مع الصفات العقلية للخلق الفني للاشكال.
4. لقد تراكب شكل راعية الابل مع اشكال الابل في تتابع وتكرار وبموازنة غير تقليدية لادراك ما هو مغاير للواقع، حيث ان حركات الراعية متناسقة مع حركات ركب الابل لاعطاء المكان حيويته وبجمالية عالية، وذلك ما اضفى الى العمل صفة اسلامية عربية، فالقيمة الضوئية للعمل بكله التام جاءت مناسبة للبيئة العربية وجمالية مكان البيئة العربية.

واضافة لذلك فان الالوان هنا وبدلالاتها المعهودة في البيئة العربية اعطت اشارة جمالية اضافية للمكان حيث اجتمعت الالوان (الاسود والاحمر والاخضر) المحث لواقع لا يتمثل بالمحاكاة وانما بالرموز المكانية لكل عنصر

من عناصرها، وان كل ذلك ارتبط بعالم الكليات المطلق كما اراد له الواسطي.

عينة (4)

المقامة: التاسعة والثلاثون

اسم المقامة: العمانية

المصدر: مقامات الحريري، وجه الورقة ص 121.

القياس: 259×280 ملم

تاريخ العمل: 634ه (1237) ميلادية.

العائدية: المكتبة الوطنية الأهلية – باريس .

أولاً: وصف المنمنمة

تصور هذه المنمنمة الجزيرة التي وصلها الحارث بعد جنوح سفينته بهبوب العاصفة الهوجاء، وهنا كان للواسطي والوصف الصوري للجزيرة كما يريد هو بأطلاق خياله في ذلك الوصف والذي امتاز بالخيال والتصورات السحرية الخلابة والغموض والمواقف الغريبة وسط مياه اشبه بالبحر مملوء بالأمواج وهناك مجموعة اشجار أيضاً غريبة الاشكال يتسلقها قردة وعلى بعض الطيور منها طائر راس ادمي وذيل سمكة، وهناك حيوان مجنح برأس ادمي وجسد اسد ومن الجهة الاخرى بانت مقدمة السفينة الجانحة في اعلاه يظهر الربان خلفة مياه البحر في جزيرة خضراء، وهنا اغلب الاشكال جاءت محرفة داخل الصورة الذهنية وقد توحي الاشكال هنا بالمادة نحو الاشكال المجردة في حضارات وادي الرافدين في سومر واكد واشور.

ولقد اشار(ايتنغهاوزن) بهذا الخصوص ان هذه المنمنمة هي من بنات افكار الواسطي والتي تكونت لديه من القصص التي سمعها من البحار هواحال الاشكال فيها الى خلفيات حضارية من العراق القديم وبذلك تعد هذه المنمنة من اقدم ماعرف فيها الواسطي من تصويره للمناظر الاسلامية القديمة . لقد لونت هذه المنمنمة من قبل الفنان بالالوان الاحمر والاسود والاخضر والازرق والفيروزي والبني والذهبي بشكل بقع موزعة على فضاء العمل الفني هذا.

ثانياً: تحليل المنمنمة

تركز اهتمام الفنان هنا على التعامل مع الخطوط اكثر من العناصر الاخرى، بالزام الحدود الخارجية لتلك الخطوط ومن ثم ملئ الالوان داخل حدود الخطوط لتكوين الاشكال في محاكاة واضحة المعالم للظواهر المادية في صيغ من الاختزال وتحييد الضوء والظل حتى تعبر المنمنمة عن عالم من الخيال بحدود مادية كان فيها دوراً بارزاً للمتضادات واضحة المعالم وعرضها بمفهوم

بصري تجاهل عالم المعايير الحسية بانحيازها الى عالم الذهن المقترن بالروح المجردة والسيادة واضحة للخطوط والالوان.

لقد ادرك الفنان هنا عالم المنظور غير المجسد بل المنظور الروحي الذي تعامل معه الفن الاسلامي، اضافه الى نوع من اظهار (البعد الثالث) العمق المتوهم غير المتعارف عليه في الفنون الاسلامية وهو ما اشار اليه (ايتنغهاوزن) وفي ضوء ذلك نرى ان عناك عدداً من حالات التعامل مع هذا العمل جسدها الفنان في هذه المنمنمة وكالاتي:

الحالة الاولى: التجانس اللوني المكاني بعناصره الثلاث الطبيعية –التجريدية– المختلطة في اجزاء من اللوحه وذلك بين الاشكال المتجاورة والمتراكبة كما في تجانس لون الحيوانات مع الاشجار والاسماك مع الوان المياه.

الحالة الثانية: الاستمرارية في الترابط بين الاجزاء الخارجية للاشكال المركزية – التناثرية – والمتنوعة بحركات اقرب ماتكون الى الدوائر المغلقة.

الحالة الثالثة: اعتماد خلفية مبسطة ومختزلة بالوان تراتبية ذات ملمس محيط قبل اجراء العمل، وبخلاصة التحليل يمكن استنتاج ان جمالية المكان في هذه المنمنمة قد تحققت بالاتي: –

فلسفة المكان: المثالية من خلال المحاكاة للحوادث وظواهر الماديات بإظهار الصلة بالعالم المادي وبأطيافها – الواقعية – من خلال اظهار العمق كما ورد آنفا والتعامل مع ماهيات الحجوم والاشكال والابعاد كما تراها العين وليس كما هي في الواقع وهو انحياز نمو العالم الواقعي .

ماهيات المكان: البناء الكلي للمكان من خلال استخدام الدلالات الفضائية المكانية الزمانية وتعزيز الاحساس باستخدام اقتراب الصوره المكونة للعمل. ذاتية المكان –التعاقب في الرؤية الكلية مابين الزمان والمكان .

عينة (5)

المقامة: الثالثة والأربعون

اسم المقامة: البدوية

المصدر: مقامات الحريري،ص 138.

القياس: 348×260 ملم

تاريخ العمل: 634ه (1237) ميلادية.

العائدية: المكتبة الوطنية – باريس .

اولاً: وصف المنمنمة

يصور الفنان في هذه المنمنمة مشهداً حضرياً وكأنه من حياة الملوك والخلفاء، حيث صورت هذه المنمنمة بثلاث مستويات متراكبة بعضها فوق بعض في اسفل الصورة وفي مقدمتها شخصان كأنهما من الاعيان فوق ظهور الجمال يقفان امام احد الاشخاص للحديث او السؤال عن شيء ما، ثم ثم اعتلى ذلك المستوى الثاني من المصورة وهو الاوسط هناك بركة من المياه تدور حولها مجموعة من المعزاة ومن مبدأ التكرار في عناصر التكوين وهو التكرار غير المتماثل على ارضية خضراء اللون متعانقة مع اغصان وجذوع الشجار المنمقة بالازهار الحمراء اللون، ثم جاء دور المستوى الثالث في اعلى الصورة والذي يمثل نظم من الالوان ذات الاقواس تعتليها اغصان الاشجار بشكل متقاطع مثيراً الى تداخل في مظاهر بنية الحياة اليومية من ذلك الزمن، حيث تظهر صورة لحيوانات داجنة دالة على الحياة والديك والدجاجة ويظهر على البعد من التصويرية احد المساجد بمنارته الواضحة .

ثانياً: تحليل المنمنمة

لقد جاءت صور هذه المنمنمة متداخلة الاشكال بتكوين مغلق الاتجاهات بمجموعه من الحركات نحو الداخل (المركز) والذي شكل تجسيدا لجمالية مكان الاشكال في هذه العناصر . ان اتجاه العناصر نحو الداخل وليس نحو الفضاء حدد مكان الجذب البصري للاشكال والخطوط المكونة لها، وبذلك بدت المصورة وكأنها خارج حدود الرؤية البصرية الفيزياوية لواقع العمل المنقذ بهذا الشكل وجميع الاشكال هنا تجاوزت قضية الاتجاه في العمل وكأنها منظورة من الاعلى . ان في هذه المنمنمة خصوصا تشكلت وفق مظاهر تشكيلية لخطوط مستقيمة في جانب ومتناثرة في جانب اخر وهي واضحة بقراءة بصرية للمنمنمة، ان الاشكال غير ساكنة بل متحركة بمحاور مركزية باتجاه الداخل ومتناثرة في بعض الاجزاء لتجسيد حالة من التتابع والتكرار لتلك الاشكال. هناك احد عشر شكلا آدميا موزع على فضاءات اللوحة وتسعة عشر شكلا حيوانيا، عن الحركة والايقاع في كل هذه الاشكال هي حركات تلقائية في احيان ورتيبة في احيان اخرى ومتنوعة حيناً اخر.

يقول (ايتنغهاوزن) "ان هذا المنظر لم يعد هيكلا بنائياً جامداً وجاهزاً مشتقاً من مشاهد مسرحية كلاسيكية او خيال الظل بل هو تصويرية لقرية حية بمظاهرها المادية والاجتماعية والاقتصادية للمكان" (ايتنغهاوزين، 1973، ص117) .

تمركزت الالوان في هذا العمل وكأنها في بانوراما توزعت بين الالوان الحمراء والخضراء وتدرجاتها اضافة الى الالوان الترابية والاسود والازرق والفيروزي والذهبي.

وبحدود جمالية المكان في هذا المصورة فإنها قد تكون مادية صرفة كونها صورت ماهو مادي وخاصة اضافة الى واقعيته المناسبة لعصر التصوير حينها.

واما البعد الديني للصورة فهي جاءت اجواء اسلامية معروفة آنذاك في تصور الخلافة اين وجدت وفيها عدم اطلاق للمكان وكأنها في مكان خاص جداً، اما في العلاقات المكانية فكان هناك بناء متكاملا كلياً للمكان، وجاء اسقاط المكان هنا

وفق موضوعية المكان.

ولقد امتازت حركة المكان هنا بمسافات زمنية فاصلة بين احداث المشهد التصويري وفق مستويات متعددة خضعت لزمكان واحد مطابق للمشاهد وفيه استحضار لكل ازمان الحدث المتباعدة، وهو منطق بصري كان مفعم بحيوية المكان والحركة والطاقة الكامنة للأحداث وبألوان متناغمة تضمنت اعطاء المكان حقة التصويري والجمالية غير معهودة متراكبة متواشجة واضحة المعالم في اجزاء المشهد.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

توصلت الباحثة الى جملة من النتائج واستناداً الى ما تقدم من خلال الاطار النظري وتحليل عينة البحث وكما يأتي:

1. اهمية التمثيل المكاني في الرسم، لان صورة المكان وبوصفها انموذجاً خارجياً تتغير وتتكيف وفقاً والنظام المفاهيمي والسلوكي والاجتماعي والجمالي لمستخدم المكان.
2. ان التعبير عن المكان المحدود جمالياً يستدعي الية ذات مرجعية مادية – حسية مرتدة الى الواقع الخارجي، اذ تم التعبير عنها بانماط تعبيرية متنوعة وطرائق ادائية مختلفة.
3. لا يمكن فصل المكان عن الزمان بوصفة قريناً وجودياً له، حيث يرتبط مع المنظومة المكانية في تجسيد البنية الجمالية للعمل الفني.
4. شكلت الكتابة احد القوى الرئيسية الفاعلة في تشكيل بنية المكان في رسوم الواسطي، فضلاً عن كونها (الكتابة) القاعدة الاساسية للفكر الاسلامي كما في عينات البحث(5، 4، 3، 2، 1).
5. منح الواسطي المكان التصويري بعداً روحياً موصلاً الى دلالات ذهنية وجمالية تتجاوز حدود ما هو جزئي، ونقل مفهوم المكان من الوسيط المادي الى الوسيط الذهني .
6. جمع الواسطي بين اكثر من مشاهد النصوص

الادبية في تصويرة واحدة، اذ يتجلى عن رسم التفاصيل البصرية رسمياً دقيقاً على وفق منظور متراكم ينتج تكويناً متسماً بالتسطيح والتجريد، كما في عينة (5).

7. اسقط الواسطي الرؤية المجسمة وابدلها برؤية(حدسية) منظور اليها من عدة زوايا لتشييد بناء مكاني متصور، حيث ميز الواسطي شخصياته الرئيسية بان جعل حجمها اكبر من مقدمة المنمنمة، وهو ما كان متعارفاً عليه عند الفنان الاكدي في حضارة العراق القديم مثل مسلة(نرام سين)، كما في عينة (5، 4، 2).

8. عد الواسطي الحركات عامل مهم في تكويناته التصويرية المجسدة من خلال عناصر مفرداته التشكيلية(الادمية، الهندسية، النباتية) وخاصة في الوجوه ذات العيون الناطقة، التي تترجم معاني الصمت، ورؤوس منحنية الى الامام كتعبير عن خضوعها لخالقها كما في عينة (1).

9. استطاع الواسطي من خلال استنباط المضامين المخفية وراء المرئيات، الى تاسيس بنية تصويرية ومعرفية للصورة الاسلامية من خلال عرضه للمضامين المقترنة باشكالها المرئية، ليتفاعل معها المتلقي، كما في عينة (2).

10. رفض الواسطي البعد الثالث واستبدله بمنظور روحي متراكم يعطي حرية في تحريف الاشكال المرئية وترحيلها الى اشكال رمزية، كما في عينة(4).

11. اتخذ الواسطي من مبدأ الاستحالة قانوناً ذهنياً في التطبيق الفني، كما يرمز الى السماء بالهلال او النجمة، او تلوينها بالوان تبعث على الغرائبية كان تظهر الخيول بالوان وردية او زرقاء بل وحتى بنفسجية، كما في عينة (1).

12. حاول الواسطي ايجاد حدود او اطار يحمل بعداً رمزياً مكانياً اكثر من كونة بعداً هندسياً، عبر نظام ايقاعي حركي، وصياغة تكوينية مصممة لتحقيق ذلك، كما في معظم عينات البحث.

13. كان الواسطي ينقل صورة الحدث، وكانه يوازي فكرة العمل، اذ تتخذ صيغة السيادة كلية المشهد، بالاضافة الى وجود توافق حسي وبصري ما بين ايقاعية الاشكال واداء بعض الشخوص داخل المنمنمة، كما في عينة(1).

14. مزج الواسطي بين الخيال والواقع والاسطورة، والذي تجسد في عينة(4) حيث جمعت موضوعاً خيالياً من خلال جمع المفردات وطريقة عرضها بصرياً مع تحقيق التوازن والتكرار ومركز السيادة في ان واحد، واستخدام الالوان بدلالة جمالية ووظيفية.

15. اعتماد الواسطي على تجاوز التحديدات الزمكانية بغية اقامة الصلة مع ما هو كلي ومطلق، لينفتح على الابعاد الكونية لحقيقة الوجود وجوهره الكلي.

ثانياً: الاستنتاجات

1. ان جمالية المكان في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ومن خلال العناصر البنائية شكلاً ومضموناً وتعبيراً تتصل بمعطيات بيئية وثقافية واجتماعية.
2. كان للون دور كبير في اظهار جماليات المكان في رسوم الواسطي، فقد استعمله بتقنية اعتمدت على ملى المساحات بلون واحد وقوي وبدون تداخل مع الالوان الاخرى.
3. ان الزخرفة التي استخدمها الواسطي بكثرة في منمنماته (الثياب، السجاد، العقود، واجهات الابنية) اضفت جمالية على المكان وخففت من ملى المساحة كحيز وذلك بتجزئتها بواسطة عناصرها الهندسية والبنائية وتكراراتها الايقاعية.
4. استمد الواسطي في منمنماته صوراً لاشكال اسطورية من اصول عربية شعبية ودينية تتصل بشكل البراق والطيور الناطقة، مما اضفى على المكان نوع من الاثارة والغموض والتنوع والغنى.
5. ان جمالية المكان ذات كيفيات مختلفة لمعالجة التكوينات الجمالية من خلال العناصر الفنية ووسائل تنظيمها في رسوم الواسطي وبما ينسجم مع التفكير الثقافي والعقائدي الاسلامي الذي رجح الروح على المادة كونها هي المتحكمة بوجود الانسان وكينونته.
6. استعان الواسطي بقدراته المهارية وابداعاته العالية، لتقريب ما هو مادي بعد تخليصه من محدداته الزمكانية الى مرجعيته الروحية الالهية.

ثالثاً: التوصيات:

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة بما يأتي:

1. استحداث مادة جماليات المكان في الفنون التشكيلية، لطلبة المراحل المنتهية في كليات الفنون الجميلة.
2. انشاء مركز متخصص بالدراسات الفنية الاسلامية في كليات الفنون الجميلة.
3. الافادة من البحث الحالي في الدراسات ذات التخصص المجاور لموضوع البحث، وبما يوسع دائرة البحث الجغرافية الجمالية والمعرفية.
4. توجيه الطلبة ومن خلال الدروس التطبيقية بالاخذ بعين الاعتبار، مفهوم المكان وما يترتب عليه من ابعاد مفاهيمية.

رابعاً: المقترحات

1. جماليات المكان في رسوم عصر النهضة
2. القيام بدراسة جماليات المكان بين الفن العراقي القديم والفن العراقي المعاصر.
3. القيام بدراسة جماليات المكان بين الصوفية والسريالية .

المصادر / المصادر العربية والاجنبية

القرآن الكريم

1. ابراهيم، زكريا: مشكلة الفلسفة، دار مصر للطباعة، القاهرة، (بلا – ت).
2. ابن تيميه:درء تعارض العقل والنقل، تحقيق:محمد رشاد سالم، طبع على نفقة

جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية، السعودية، 1979.

3. ابن رشد:جوامع السماع الطبيعي، تحقيق:جوزيف بويج، مدريد، 1983.

4. ابن سينا: الحدود، فقهه وقدم له: املية قرابه جواشري، القاهرة، 1963

5. ابن منظور، جمال الدين:لسان العرب، دار صادر، بيروت، (بلا – ت).

6. اتينغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، ت: عيسى سلمان واخرون، وزارة الاعلام بغداد، 1973.

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

8. اسماعيل، عز الدين: الاسس الجمالية في الفن العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1986.

9. اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974.

10. اسماعيل، قباري محمد: علم الاجتماع الثقافي، منشأ المعارف للنشر، القاهرة، ط1، 1988.

11. اشبنغلر، ازولد: تدهور الحضارة الغربية، ج1، ت:احمد الشيباني، دار مكتبة الحياة، بيروت،(بلا.ت).

12. الالوسي، معاذ: المكان والبلاغة الصورية في العمارة والفنون العربية الاسلامية، مجلة عمارة ع1، بغداد، 1989.

13. امهز،محمود: الفن التشكيلي المعاصر(التصوير 1870 – 1970)، دار المثلث، بيروت، 1981.

14. امين ،عياض عبد الرحمن:اشكالية التأويل في الفن العربي الاسلامي ،دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع ،العراق، بغداد ،2009.

15. باشلار، غاستون:جماليات المكان، ت:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1407ه.

16. باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، جذ، دار البيان، بغداد، 1973.

17. بدوي، احمد زكي واخر: المعجم العربي الميسر، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، 1991 .

18. بدوي ،عبد الرحمن:مدخل الى الفلسفة ،وكالة المطبوعات ،الكويت ،1979.

19. جسام، بلاسم محمد: مفهوم الفراغ في الفن التصوير العربي الاسلامي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989.

20. جماعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الاساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989.

21. حسن، زكي محمد:فنون الاسلام، دار الكتاب الحديث للطبع والنشر والتوزيع، الكويت،

(بلا – ت)

22. خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، منشورات جامعة كاريونس، بنغازي، ط1، 1998.

23. الخالدي، غازي: علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دمشق، 1999 .

24. الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامي والرؤيا المعاصرة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ص1997.

25. رايس، ديفيد تالبوت: الفن الاسلامي، ط1، ت: فخري خليل، م: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008 .

26. رشيد، كريم: المكان ما قبل الفلسفة، مجلة عمان، مجلة ثقافية شهرية، ع5، 2003.

27. روزنتال، م: ربيورين، ب: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980.

28. رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1973.

29. الريس، عارف: التوحيد في الفن الاسلامي، مجلة الفن، ع1، جدة، لندن، شركة روشان العالمية للفنون التشكيلية، 1986.

30. زغلول، سعد: الفن الاسلامي(لغته ومعناه). مجلة عالم الفكر، وزارة الاعلام، الكويت، 1979.

31. ستولينز، جيروم: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، ت: فؤاد زكريا، القاهرة، 1974.

32. سعيد، مؤيد: المكان كمصطلح تاريخ الفني، مجلة افاق عربية، ع1، 1975.

33. سكوت، روبرت جيلام: اسس التصميم، ت: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم تقديم:عبد المنعم هيكل، دار النهضة، فرانكلين، مصر، 1968.

34. السيد، سيد عبد العاطي: الايكولوجيا الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1985.

35. شاهين، أسماء:جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2001 .

36. شيرزاد، شيرين احسان: مبادئ في الفن والعمارة، مكتبة اليقظة العربية، بغداد، 1985.

37. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج2، 1982.

38. عبو، فرج: علم عناصر الفن، ج1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، مطبعة ميلانو، 1982.

39. عكاشه، ثروت: موسوعة التصوير الاسلامي، دار المعارف، مصر، 1977 .

40. العبيدي، حسن مجيد: نظرية المكان في

فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، بغداد، 1997.

41. العتابي، عبد الجبار خزعل:توظيف الرقش العربي الاسلامي في بنية رسوم الواسطي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، حامعة بغداد، 1996 .

42. العراقي، عاطف: الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، دار المعارف بمصر، 1971.

43. العروسي، موليم: الفضاء والجسد، منشورات الرابط، الدار البيضاء، 1996.

44. غضب، شاكر هادي: الفن المعماري والهندسة التشكيلية العامة في المساجد الاسلامية والمراقد المقدسة، ملحق التراث الشعبي، ع8، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

45. الغوثاني، راتب مزيد: جماليات الرؤية – تاملات في الفضاءات البصرية للفن العربي، ط1، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1999 .

46. فارس، بشر: منمنمة دينية تمثل الرسول، من اسلوب التصوير العربي البغدادي، منشورات المجمع العلمي المصري، مطبعة المعهد الفرنسي للاثار الشرقية، القاهرة، 1948.

47. الفاروقي، اسماعيل: الاسلام والفن، ت:وفاء ابراهيم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999 .

48. فرانكفورت، هنري واخرون: ما قبل الفلسفة (الانسان في مغامراته الفكرية الاولى)، ت: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980.

49. قاسم، سيزا: القارئ والنص (العلامة والدلالة) المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

50. لوتمان، يوري: جماليات المكان(مشكلة المكان الفني). ت: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، (د.ت).

51. لويس، جون: الانسان والارتقاء، ت: عدنان جاموس، دار الجماهير، دمشق، 1970.

52. الماكري، محمد: الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراني)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

53. محمد، قطب:منهج الفن الاسلامي ،دار القلم ،القاهرة ،ب ت

54. محمد، معين جعفر: تشكيلات المكان في قصائد مختارة من شعر حميد سعيد، مقالة في حميد سعيد شاعراً، اعداد: شكر حاجم الصالحي، بغداد، 1994.

55. مكية، محمد: تراث الرسم البغدادي، دائرة الفنون التشكيلية، العراق، 1984.

56. نوبلر، ناثان: حوار الرؤيا، ت: فخري خليل، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، 1987.

57. هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، جامعة بغداد، مطبعة الحكمة، 1990.

58. هويغ، رينية: الفن تأويله وسبيلة، ج1، ت: صلاح مصطفى، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1978.

1. Art by Glive Bill: Gapricorrm Books, N.4, 1958.

2. ARNOLD, THOMAS,PAINTING IN ISLAM ,DOVER POBLICTION,NEW YORK ,1965.

ملحق (1)

اداة البحث (استمارة تحليل محتوى)

ا لمحور الاول: عناصر التكوين الفني ووسائل التنظيم الجمالي

	العناصر الرئيسية	العناصر الفرعية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
المجالات	الخطوط	مستقيمة			
		متكسرة			
		منحنية			
	الالوان	طبيعية			
		تجريدية			
		مختلطة			
	الاشكال	مركزية			
		متناثرة			
		متنوعة			
	الفضاءات	ثنائية البعد			
		ثلاثية البعد			
		رباعية البعد			
	الحركة	تلقائية			
		بطيئة			
		متنوعة			
	الايقاع	رتيب			
		غير رتيب			
		متنوع			

ا لمحور الثاني: المكان في التصوير الاسلامي

	العناصر الرئيسية	العناصر الفرعية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
المجالات	فلسفة المكان	المثالية			
		الواقعية			
		المادية			
	وجود المكان	وحدة المكان			
		تضاد المكان			
		مثيولوجية المكان			
	البعد الديني للمكان	العقيدة الاسلامية للمكان			
		التوحيد من خلال المكان			
		اطلاق المكان			
	العلاقات المكانية	البناء الكلي للمكان			
		البناء الجزئي للمكان			
		باطن وظاهر المكان			
	ماهيات المكان	موضوعية المكان			
		ذاتية المكان			
		المكان المختلط			
	بنائية المكان	نظم المكان الجمالية			
		نظم المكان الاشارية			
		رمزية المكان			

Abstract

Current search eat (the aesthetics of the place in Yahya bin Mahmoud Al - Wasti) fees. By monitoring the modalities regarding the nature of the technical processing of these elements and the relationship between them in the surface Photogrammetry and that are associated with more or less Pfdhaouat philosophical and ideological and spiritual unfolding about the aesthetics of the place and according to the data of philosophical thought aesthetic the Islamic through the study of comic forms to fees Yahya bin Mahmoud Al - Wasti of manuscript shrines Hariri as grants Wasti place pictorial dimension spiritually connected to mental and aesthetic implications go beyond the limits of what is a partial, and the transfer of the concept of the physical location of the mediator to broker mental.