الديمومة في رسوم يحيى بن محمود الواسطي

م.د.شيماء حليم ناجي

الفصل الأول

أولا: مشكلة البحث

تعد الفنون بأشكالها و تكويناتها الجمالية من أهم لغات التعبير،والتفاهم بين الشعوب بكل اتجاهاتها، وأبعادها المعرفية،واختلافاتها من أقدم العصور حتى عصرنا هذا،وكان ذلك من أسس قيام الحضارات الإنسانية حتى مثل ذلك إبداعا فكريا، وجماليا،واتجاها دينيا،وعقائديا مارسته كل الشعوب على بقاع الأرض.إن الرسم بكل المقاييس من الفنون التي تعد مرآة تعكس عادات الإنسان وتقاليده.فان التراث العريق للشعوب ليس مجرد استعارة صامتة بل إن التعامل معه يجب أن يكون برؤية حدسية شاملة لان مكوناته ومفرداته التشكيلية لم تأت من لا شيء على اعتبار إن أساس العملية برمتها ما هي إلا تأسيس لنظام وبالتالي هي عملية تنظيم، ومن المهم الإشارة إلى إن القاعدة الأساسية التي قام عليها الكون ما هي إلا عبارة عن منظومة متكاملة أشار إليها القرآن الكريم في جدلية الإيضاح،وتثبيت حقيقة الاتزان،والنظام الذي يحكم حركة متضادين ظاهرين. كما في قوله تعالى.." لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار،وكلٌ في فلك يسبحون "[1].وتظهر تجليات تلك المنظومة في الفن الاسلامي ودلالاته(الرمزية) وهي بمثابة جذور للفكر العربي لكنها امتزجت مع(الدلالات) لذهنية،والغيبية،والروحية التي

تأكدت في (القرآن الكريم)، فكانت أهم سمة من سماتها عدم محاكاة الطبيعة،والابتعاد عن النظرة السطحية المطابقة لها، وذلك عن طريق التحوير، و(التجريد)،والابتعاد عن النقل، والنسخ،والتشبيه[2]،وقد ابتعدت الفنون الإسلامية في تكوين الاشكال عن التجسيم ابتعاداً واضح الأثر لأنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون الفنون الأخرى، وهو: العمق الوجداني أي إن الفنان المسلم ابتعد عن قوانين المنظور التقليدي بشكل عام لأنه اهتم بما سمى بالمنظور الروحي،فيلاحظ ابتعاد الفنان المسلم عن تجسيد الرؤية البصرية التقليدية لأنها تعمل في نطاق زاوية نظر محددة محكومة بالمنظور الخطي،والشروط التي يفرضها العالم المادي،اذ نجد إن آلية المنظور الخطي تفرض وجود فاصل،وتحديدات بعدية فراغية تفصل بين الفنان وموضوعه التصويري. فمن خلال المنظور الروحي تسقط الأشعة من الأعلى فتأخذ جميع الكتل أبعادا متساوية ومكافئة لأبعادها الأصلية سواء كانت في مقدمة اللوحة أو في عمقها، فتبدو بحركة دائرية حول المركز الذي هو الله،،وتمكن الواسطي في منمنماته من خلق عالم تشكيلي رفيع المستوى، بحيث يقع العمل الفني بين ما هو متطابق مع الواقع وبين ما هو اصطلاحي ورمزي وتدل على "إن الفنان المسلم كان قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون"ومما تقدم تجد الباحثة إن هناك مشكلة ذكرت في الكثير من المصادر بعمومية لكنها لم تبحث في آلياتها وبنيتها المعرفية العميقة التي أدت إلى ظهورها كنموذج (معرفي جمالي فني) في إلية بقيت ضامرة ومشفرة تحت الاستعراضي التاريخي، لذا فان مشكلة البحث انصبت في الكشف عن الديمومة التي اشتغل عليها الفنا الواسطي في رسوماته، فكان مهمته إيجاد فن جديد يوفر حرية اكبر يعبر من خلاله الرسام المسلم عن أفكاره وأحاسيسه في ضوء اهتماماته المتعددة.من هنا جاءت مشكلة البحث للتعرف والاستدلال عن تلك المنظومة في رسوم الواسطي، ولذلك فمشكلة البحث تتحدد في الإجابة عن السؤال التالي: الكشف عن الديمومة في رسوم يحيى بن محمود الواسطي؟ والإجابة عن ذلك لابد للبحث في محاوله تجاوز مما كتب والدخول في تفكيك المعطيات وإعادة بنائها وفق منهج تحليلي، حتى نستطيع بذلك فصل سلطة وهيمنة النزعة التاريخية والدينية ومحاولة إيجاد فهم جديد لهذا الفن.

ثانيا- أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث الحالي بالاتي:

1. سيكون البحث إكمالا لمسيرة البحوث الأخرى التي سبقته،وخاصة في ميدان الرسم،والتراث الشعبي العراقي العريق.
2. سيساهم الكشف عن المنظومة الاشكال والرموز في رسومات الواسطي،والاستفادة من ذلك في منجزات الرسم.
3. يكشف البحث عن اهم اسباب ديمومة العمل الفني.

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن الديمومة في رسوم يحيى بن محمود الواسطي.

رابعا: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي برسوم يحيى بن محمود الواسطي في مقامات الحريري.

خامسا: تحديد المصطلحات

المنظومة:

1. لغةً: دَيمومة: (اسم)

دَيْمومَةُ العَمَلِ: دَوامُهُ وَاسْتِمْرارُهُ

مصدر دامَ / دامَ على

2. دَيْمومة: (اسم)

دَيْمومة : مصدر دامَ

3. دامَ: (فعل)

دامَ / دامَ على يَدوم،دُمْ،دَوْمًا ودَوامًا ودَيْمومةً، فهو دائم، والمفعول مَدُوم عليه دَامَ عَلَى حَاله: اسْتَمَرَّ، ثَبَتَ دَامَت السَّماءُ: مَطَرَتْ طُولَ الوَقْت مَا دَامَ الأَمْرُ قَائماً: ﴿مَا بَقِيَ خَالدينَ فيهَا مَا دَامَت السَّمَوَاتُ وَالأَرْضُ﴾ مَادَامَ: عِنْدَمَا يَتِمُّ تَقْديمُ مَا المصدريَّة الظَّرْفيَّة تَصيرُ مِنْ أَخَوَات كَانَ النَّاقصَة، أَيْ تَرْفَعُ الاسْمَ وَتَنْصبُ الخَبَرَ: مريم آية 31 وَأَوْصَاني بالصَّلاة وَالزَّكَاة مَادُمْتُ حَيًّا (قرآن) مَادَامَ الفَسَادُ مُنْتَشراً: طَالَمَا دام الماءُ: جرَى وتحرَّك، سال، وهو من الأضداد لاَ يَبُولَنَّ أَحَدُكُمْ في الْمَاءِ الدَّائم (حديث) دام الطَّائرُ حول الماء: حام دام علَى الأمر: واظب عليه، ﴿الَّذينَ هُمْ عَلَى صَلاَتهِمْ دَائمُونَ﴾

(د و م). (مصدر دَامَ).: - دَيْمومَةُ العَمَلِ: - : دَوامُهُ وَاسْتِمْرارُهُ.

دامَ / دامَ على يَدوم، دُمْ، دَوْمًا ودَوامًا ودَيْمومةً، فهو دائم، والمفعول مَدُوم عليه: - • دام الشَّيءُ ثبت واستقرّ وبقي: - دوام الحال من المُحال (مثل)، - ﴿خَالدينَ فيهَا مَا دَامَت السَّمَوَاتُ وَالأَرْضُ﴾ ﴿أُكُلُهَا دَائمٌ وَظلُّهَا﴾ (3).

ب اصطلاحاً:

الديمومة duration هي الزمان، فإذا أطلقت على الزمان المحدد سُميت مدة، وإذ أطلقت على الزمان الطويل سُميت دهراً. وتطلق الديمومة أيضاً على جزء من الزمان المطلق، وتكون حينئذ زمان فعل أو زماناً فصلاً بين فعلين، ويكون الزمان المطلق محيطاً بها إحاطة الكل بالجزء.

وقد شكلّت فكرة الديمومة محوراً أساسياً في فلسفة برغسون Bergson الحدسية، فكان لها معنىً خاصاً، هو الزمان النفسي أو الداخلي، أي الزمان الواقعي. وهذه الديمومة تدخل في مقولة الكيف لا في مقولة الكم، فلحظاتها متجددة من دون انقطاع، تدخل بعضها مع بعض لتشكل كتلة واحدة.4

ج – التعريف الاجرائي للديمومة:

هي قدرة الفنان على خلق صورة حسية او فكرية جديدة فالفنان رافض بانفعالية وتامل عالم الواقع ليخلق عوالم تتنظيم فيها الصورة الذهنية مع الصورة المادية محاولا الوصول الى الزمان المطلق للعمل الفني.

المبحث الاول

الديمومة

من المواضيع التي شغلت بال الباحثين،ونالت اهتمام الفلاسفة والعلماء والمفكرين قديما وحديثا،وعلى مختلف مستويات البحث الفلسفية منها والعلمية والدينية على حد سواء،والتي تعتبر حجر الزاوية،ونقطة مفصلية في مختلف الدراسات،موضوع الديمومة كمفهوم أساسي في فهم المعادلة الإنسانية.حيث يرتبط الزمان بالكثير من الإشكاليات الفلسفية المعقدة كمشكلة الموت،ومشكلة مصير الإنسان، واذا مارجعنا الى الفكر اليوناني نجد اول فكرة ظهرت حول الزمن هي مبدا الحركة والتغير والتطور لاسيما لدى الفلاسفة الطبيعيين ثم انتقل (افلاطون) منه الى جانب الميتافيزيقي تبعا لعالم المثل، فالازلية جوهر الفلسفة الميتافيزيقية التي تعد الزمان عامل اساس في تحديد مدلولها المتعلق بالابدية والخلود.اذا كان (هيراقليطس فيلسوف التغير فلا احد يستطيع الاهتمام بالتغير دون ان يولي اهتماما للزمن يقول (نحن ننزل ولا ننزل في نفس النهر مرتين:فنحن موجودون،وغير موجودين) فأننا لا نستطيع أن ننزل في النهر مرتين لماذا ؟ لآن مياه النهر لا تتوقف عن الجريان، ثانيا لأننا نحن في حد ذاتنا نهر لا يتوقف عن الجريان فالزمن في نظر هيراقليطس ليس مفهوما أجوفا أو تصورا مجردا، بل هو الديمومة في جريان النهر 5. ولقد اهتم الفيلسوف (أفلاطون) اهتماما كبيرا بمسألة الزمن، لأن فكرة الزمن مرتبطة بالحركة. وقد تكلم أفلاطون عن الزمن في "محاورة طيماوس" وهي المحاورة المتعلقة بنشأة الكون يبدو أفلاطون متأثرا بالأساطير من جهة،وبالعددية الفيثاغورية من جهة أخرى حيث يقول بأن الصانع قد ركب الزمن في العالم أسوة بصورة الإله كرونوس،هذا الإله الذي يشير إلى الزمن الأزلي،فكأن الصانع بذلك قد منح العالم صورة الأزلية[6]، اما الفيلسوف (ارسطو) فقد أعطى للزمن طابعا دورانيا لاعتبارات معرفية يونانية ذلك أن الشكل الدائري هوأكمل الأشكال، وكذلك لأسباب تجريبية قائمة على الملاحظة والتجربة العينية وهيملاحظة دوران السماء الدورة اليومية والدورة السنوية[7].

وظهرت لدى الفلاسفة المسلمين مفهومات زمنية كثيرة، وقد اسهم اشعاعهم الفكري في بلورة جميع هذه المفهومات بما يتماشى مع العقيدة الدينية المستمدة من (القران الكريم)، فنجد الكندي قد نهج نهجا متافيزيقيا في تفسير الزمن على خلاف (الرازي) الذي فرق بين الازمنة الخارجية والداخلية بابعاد الديمومة عن الظواهر النفسية كاللذة والياس وقد تدور فكرته حول ارتباط الزمان بالانسان ارتباطا نفسيا وثيقا الى ابعد حد[8]. وتاثر(ابن سينا) بافكار (الفارابي) و(ارسطو)في تفسير مفهوم الاجسام الطبيعية التي تشكل المادة والصورة، وان زمان متعلق بالحركة فلا وجود للزمان بدون حركة، وبهذا فان الحركة هي الديمومة للزمان[9].

اما العام(نيوتن) فيؤكد إن الزمان المطلق والرياضي،بذاته وطبيعته، ينتج باطراد، بدون

النظر لأي شيء خارجي فانه يسمى الديمومة. فالزمن النسبي والظاهر إنما هو قياس محسوس وخارجي للزمن.Duration الديمومة وهو يقدر بحركات الأجسام سواء أكان دقيقا أم غير متساو،وهوعادة ما يستخدم بدلا من الزمان الحقيقي مثل الساعة واليوم والشهر والأسبوع[10]، اما الفيلسوف (هيجل) فيرى ان المنهج الذي يتحرك به التاريخ أو الزمن هو منهج جدلي يعتمد على خطوات ثلاث: القضية ونقيضها ثم المركب منهما أو الصيرورة أي Le devenir والصيرورة) تتحول بدورها إلى قضية وهكذا[11]. اما الفيلسوف (هايدغر) فيجد ان (الدازاين) هو مركب من وحدة تتألف من ثلاثة أبعاد زمنية(الماضي - الحاضر المستقبل)،ويطلق عليها هايدغر مصطلح ekstases والزمانية تعني الخروج الأصيل عن الذات،في ذاته ولذاته.ونسمي نتيجة لذلك،الظواهر التي تتسم بالمستقبل،بالماضي،بالحاضر ekstase الزمانية.[12] ويمكن أن نعتبر فكر(برغسون) أصيلا إلى أبعد الحدود،حيث اعتبر فكرة الزمان النفسي أو الديمومة هي الفكرة الأصيلة والمركزية لكل المسائل الفلسفية، التي تناولها حيث وظّفها في مختلف مؤلفاته، يطلق برغسون على الزمان اسم الديمومة،أي الزمن الواقعي،المعاش الذي يتميز بعدة خصائص.منها أنه يدوم،أي يحافظ على الأحداث التي مر بها،فكل لحظة يعيشها الإنسان،هي ثمرة اللحظات السابقة التي عاشها،فالحاضر هو تجمع للماضي وانبثاق منه كما تنبثق الثمرة عن الزهرة، يمكن تشبيه هذا الزمن بسائل ملون كلما نضيف إليه قطرة جديدة،فسرعان ما يأخذ لونا جديدا.وسرعان ما تذوب كل قطرة وتتمازج مع القطرات الأخرى[13]. بيد أنه لما كانت الذات العميقة متحرّكة ضمن الديمومة الكيفية التي تصبغها بِلُوينة خاصة فإ ّهن تظلّ مشاركة في كليّة الديمومة حيث يتداخل الحاضر والماضي والمستقبل ويتحايث معياراً « خلق « الشعور مع الديمومة، الأمر الذي يجعل من ال الديمومة وتوتّرها وقوّتها؛ لأنّ نموّها مقترن » متانة « يحدّد بالانتقال من الاندفاع الحيوي إلى الشعور النّفسي ومن الشعور النّفسي إلى المجتمع ومن المجتمع إلى الحياة الروحيّة.وقد قدّرنا أنّ ما تكشفه الحياة النّفسية من تلاوين تغذّي التجربة الخلاّقة و ما يحيل إليه التقدّم الرّوحي والترقّي العاطفي والنموّ الوجداني وتثمين الصيرورة). وهي وقائع دفعت ب)برغسون (إلى تشبيه الشعور الإنساني بفيض موسيقي دفّاق.وقد ألزمنا هذا الفهم البرغسوني أن نتطرّق إلى أفق الخلق والابتكار والتجديد. و برغسون يؤكد في كثير من المناسبات ان ((الزمن هو إبداع وخلق، وإلا فهو لا شيء)[14] والعملية الإبداعية دائما تأتي بالجديد. (الديمومة لا تقبل التنبؤ الحدس مرتبط بديمومة،هي في تزايد ندرك فيه استمرار، غير منقطع لايمكن التنبا بها)[15].فكل حالة شعورية جديدة، هي إبداع،هي انبثاق،هي لحظة إبداع،هي مثل عمل الفنان أو المبدع،بالرغم من أنه يستعمل الألوان،واللوحة،وغيرها من الأشياء الموجودة سلفا غير أن عمله وحركات يده تظهر لنا الجديد في كل لحظة.

المبحث الثاني

يحيى بن محمود الواسطي

وكانت الفنون التي ورثها المسلمون مضافا إلى تحريم تصوير الكائنات الحية في الإسلام،سببا في ان التصوير الإسلامي لم يتطور في الاتجاه الذي سار فيه التصوير الأوربي، فالتصوير الإسلامي في العصور الوسطى يكاد أن يكون وقفا على تزويق المخطوطات، حيث ادرك الفنانون المسلمون بان تمثيل البشر، والحيوانات من دون تعيين أي من دون محاكاة للفرد الواقعي،لم يكن محظورا،وذلك لان الموضوع هنا لايتعلق بكائنات حية بل بالمفاهيم بالمعنى الارسطي،وبالمثل بالمعنى الافلاطوني،فالفنان هنا يمثل المعاني الكلية للرجل، اوالحصان،او الجمل... فنلاحظ جمالا ورديه وزرقاء، او بنفسجية أي ان الاشكال،والالوان بصورة مستقلة عما تمثله،فالامر بالنسبة للفنانون المسلمون يتعلق بتحقيق عالم من الالوان المحضة تمتد على شكل مصطحات منبسطة لان الظلال،والاضواء،والقولبة،والتاثي رات الجوية بعيدا تماما،وهكذا يكون لدينا شيء معادل (للزجاج الملون) كما كان يقول (كوكان) او مكان (ماتيس) ،و(بيكاسو)[16] يبحثان عنه في بعض فتراتهما الفنية [17].

وتعد مدرسة بغداد للتصوير خير معبر عن الروح العربية الإسلامية؛من حيث قوة الحركة،وتشعبها ،وانتقالها بواساطة الخط، او اللون ضمن حدود المنمنمة، فضلا عن المبالغة،والتحوير في رسم الجسم الإنساني،وبحسب أهميته في النص، قد صور الفنان المسلم الشخصية الرئيسية في العمل اكبر حجما من بقية الشخصيات الأخرى إشعارا بعلو شأنه،وهو أمر معروف في الفنون القديمة،واستخدم الفنان (الهالة)[18] حول رؤوس الأشخاص للغرض نفسه،ولإبراز رسم الوجه،ولم يعنوا الفنانون المسلمون بقواعد المنظور التقليدي التي عرفتها الفنون الغربية،فاعتمد الفنان المسلم النزعة التسطيحية، فكأن المصور يفرض ان المشاهد يستطيع ان يرى المشهد كله من دون أن يحجب قسم منه القسم اخر،ومن أساليب التصوير في مدرسة بغداد ؛إن المصور كان يجمع أحيانا في تصويرة واحد بين مشهدين من القصة...بل استطاع الفنان في بعض الأحيان ان يجمع أكثر من مشهدين في التصويرة الواحد[19]. قد تمت معالجته بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفضاء،وماهيته في الفكر الإسلامي،فالتكرار، والتماثل بوصفهما قيمة جمالية وخصائص فنية امتازت بها مدرسة بغداد للفن معبرة من خلالها عن الروح العربية الاسلامية،وقد اقبل المصورون في مدرسة بغداد على استعمال الألوان البراقة والمتميزة ومن أهم الألوان المستخدمة هي: الذ هبي،الأحمر،الأسود،العاجي،الوردي،والبنفسجي ،ومما لاشك فيه إنهم اصابو في تنظيمها نجاحا كبير[20]. لقد بلغ التصوير العربي ذروته في رسوم الواسطي لمقامات الحريري التي انجزت في بغداد سنة 7321 م والتي بلغ عددها تسعاً وتسعين صورة. وهي محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس

ولقد حظيت مقامات الحريري المصورة باهتمام نقاد الفن لانهم عدّوها أنموذجاً لأفضل التجارب للفن التشكيلي العربي ومثلت هذه التجارب الخصائص الاساسية لفن التصوير العربي وقد اطلق مصطلح الواقعية الجديدة على هذه الرسوم لما تحمله من رؤية واقعية وأسلوب واقعي على الرغم من إلغاء البعد الثالث والعمق والى جانب هذا تميزت الرسوم برؤية ثاقبة في رصدها للواقع بمختلف عناصره وجمالياته.

ويؤكد كثير من النقاد العرب على أن فن التصوير العربي بلغ ذروته في رسوم المقامات التي انجزت في بغداد.هذه الرسوم في واقعيتها تكشف مظاهر الحياة في القرون الوسطى التي ماتزال غير معروفة جيداً فتطالعنا تلك الرسوم على العمائر المدنية المحلية والتي زالت.ورسومات الواسطي لمقامات الحريري خاصة النسخة الموجودة في باريس فإنها تحفل بالنماذج الهامة التي تؤكد على أهمية الترابط بين المضمون والشكل وعلى أن الصياغة المبكرة قد استفادت من الحادثة المروية لكنها قطعت اشواطاً بعيدة في بناء العمل الفني على اسس جمالية وتشكيلية متميزة تكشف عن الجوانب الابداعية والفنية التي لجأ اليها الفنان ليعبر عن الفكرة التي يريد.لقد عثر على عشر مخطوطات مرسومة برسوم مختلفة ومزينة وقد اختلفت القيمة الفنية والاجتماعية لهذه الرسوم لكن اهمها كما ذكرنا مارسمه الواسطي.لهذا كله فإن تصوير العصر على نحو واقعي وحذاقة بطل المقامات وتجسيده لشخصية أدبية فذة جعل من مقامات الحريري كتاباً شعبياً ومن أكثر الكتب انتشاراً في عصره وفي العصور اللاحقة.حقاً انها عملية ابداع فنية قائمة بحد ذاتها تستوحي القصة وتقدم اللوحة المرافقة التي يمكن ان تنتزع من الكتاب لتعلق كعمل فني مستقل له زواياه الاجتماعية والفنية.لقد حقق الواسطي في رسومه لمقامات الحريري أكبر ابداع تشكيلي عرفناه في تراثنا العربي[21].

وتمكن الواسطي في منمنماته من خلق عالم تشكيلي رفيع المستوى، وبخصائص أسلوبية لها منطقها الخاص في رسم الإنسان، وملابسه، وألوانها،وما يحيط به من حاجات وأثاث،وأبنية، بحيث يقع العمل الفني بين ما هو متطابق مع الواقع وبين ما هو اصطلاحي ورمزي وتدل على "إن الفنان المسلم كان قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون"[22]. وراى البروفيسور "م. س. ديماند فى كتابه "الفنون الاسلامية" لا اعتقد أن فنانا من الفنانين القدامى أثارت اعماله ما أثارته أعمال الواسطي فما وقعت عين اختصاصي بالفن إلا وانجذب لروعتها وأخذته الدهشة بدقتها وتناسق كتلها والوانها وأنسياب خطوطها فهي عند البروفيسور ج. س ديماند مؤلف كتاب الفنون الإسلامية "بديعة ورائعة جدا" وهي عند المستشرق الفرنسي الكبير "ماسينيون "" من أروع الاعمال الفنية الموجودة اليوم " بل أنه أصبح محفزا للكثيرين من فنانينا المعاصرين فقد أثر لفترة طويلة على الفنان العراقي جواد سليم وفي غير مكان من رسائله ودراساته أشار اليه باعجاب كبير خاصة صورته "الجارية والجمال العشرة" إذ يقول عنها في احدى رسائله "انها صورة مجموعة جمال، وجمال العراق تعرفها جيدا لا يتعدى لونها لون التراب ولقد صورها هذا العبقري العظيم

كل جمل بلون يتناسب من اللون الذي بجانبه "..
ويقول عنه الرسام شاكر حسن السعيد "إن أهمية الواسطي الفنية هي في أنه استطاع بطريقة تعبيره اقناعا بان ثمة عالما ممكنا باستطاعته ان يستند على عالم عياني في استشفاف الحقيقة ودون ان ينقله "[23]، و كان جراء النزعة التسطيحية ان اصبح للمكان بمعناه الشامل مفهوم رمزى وللعلاقات به قيم مرتبطة بمفاهيم تنعكس عليها مواقف اجتماعية وسياسية فالشكل لابد من ان يكون صغيرا فيرسمه وان كان فى اول الصورة والخلفية لابد من رسمه كبير الحجم وان كان فى اخر الصورة وذلك بالنظر للقيمة الاجتماعية الممنوحة لكل منهما من خلال الحدث الذى قصد الفنان ابرازه، ومركز الاشياء بالنسبة للحدث ذاته، ومن هذا قامت لمدرسة بغداد تعبيريتها الخاصة التى انعكست على القيم التشكيلية لها من حيث تعدد زوايا الرؤية للموضوعات وما اطلق عليه اسم الرسم بأسلوب "عين الطائر" الذى يشرحه نوري الراوي فى دراسته،"ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب " بقوله "ان هذه النظرة التى يطلق عليها العلماء نظرة عين الطائر هى احد تقاليد المدارس الاسلامية التى جاوزت حدا اصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تطمح الى اراءة حيز المكان بشكل جامع وهى فى حالة تلتقى برسوم الاطفال وترتبط بها حسب المقاييس الفنية الحديثة بأكثر من وشيجة ان رسوم الواسطي، لم تعنْ بنقل مفردات الطبيعة بكل تفاصيلها، بل انشغلت في إبداع طبيعة أخرى انسجم فيها الغموض والجمال، وذلك بهدف نقل الشكل غير المحدد وتدوين ما هو جوهري للواقع الطبيعي، ان هذا التوجه يقوم على إيقاظ الدهشة من خلال صياغة جديدة للخطوط والألوان. وترى الباحثة ان التكوين وطرق معالجته لدى الواسطي اعتمد في وحدة المساحة،وتوزيع أشكاله، وعلاقة أجزائه ببعضها البعض؛ على مبدأ هندسي الإيقاع المتمثل في انتقالات،وتوزيع مفردات الوحدات الزخرفية فوق مساحة التصوير،النزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في بنية التكوين الفني لمفردات المشهد،وهو ما يعطي الجو العام للمنمنمة صفة تصميمية،النزعة التسطيحية، ان الصفة الغالبة التي تحكم التخطيط الهندسي في التكوين هي:الأقواس، والدوائر، والمنحنيات؛فكان كل الأجزاء بتركيباتها، وأشكالها،والوانها تدور وتتداخل في حركة حول محور واحد (وتنعكس فكرة المحور هذه على العالم المحسوس،فتطابق مركزية لله مع الكعبة الشريفة على الأرض،ونجد هذا المعنى الحركي الدائري في الطواف الروحي والجسدي للمسلمين)[24]، كما يقول عنه المستشرق "بلوشيه " قد استطاع ان يأتى بأروع ما انتجته المدرسة البغدادية، وهذا يعطى الانطباع أن هذا الانتاج الفنى هو أحسن ما يمكن ان يشار اليه بالنسبة لذلك العصر". وقد كان له عبر هذه الطاقة الاخاذة في اجادة استخدام القيم اللونية الزاهية بدقة ورفع مستوياتها التعبيرية، وعبر ما يقيم من علاقات بينها وبين خطوطه المنساب لتحديد قسمات وجوه شخوصه العربية ولتفسير حركاتها وعبر ادراكه الذكي لكيفية الاستعانة بالزخرفة بحيث لا تحول العمل الفني الى جهد زخرفي بحت تبقى وسيلة تعبيرية تنقل احساس العربي ازاءها إلى جانب قيمتها الادائية في التعامل مع باقي

أجزاء الصورة.. أقول لقد كان له من خلالى كل ذلك ان ينفرد بالمستوى الذي حققه ضمن اطار القيم المتعارف عليها في الفن الاسلامي.. هذا مع العلم بأن للواسطي ثمة إضافات على جانب من الاهمية كتلك التي اطلق عليها الاختصاصيون اسم "اجتماع الديدان " بسبب ميله الى رسم أمواج المياه على شكل مجموعة ديدان تتحرك في ذبذبات متجانسة مما يعطيها تجسيدا ايقاعيا رائعا وديمومة.ويلاحظ على رسوم الواسطي بوضوح مدى فهمه لجزئيات صوره بحيث ينزع عند رسمه للأشخاص إلى تجاهل الحدود النسبية للأشكال ليفسح بذلك المجال لبروز تعبيرية تلك الأشخاص عن نفسها بدقة بينما هو أكثر التزاما بالواقع عند رسمه للحيوانات لادراكه أنها في الحدث عنصر عرضي وليس عنصرا جوهريا كالانسان مثلا.[25] وإذا أردنا معرفة كيفية توليف الصورة الفنية عند الواسطي، فعلينا قبل كل شيء تحديد ماهية الصورة من حيث تشكلها في عقله، وهي بالطبع لا تتشكل في العقل إلا إذا تحددت المعاني المجردة التي تشكل بذاتها إطار الصورة، وهذا لا يتأتى لنا إلا إذا درسنا معنى التصور والتخيل والإدراك والذاكرة، التي هي أجزاء العملية التي تشكل الصورة الداخلية، وعندما تخرج تتحول لدى المبدع والمتلقي سواء بسواء صورة مرئية، ولكل جزء دورة في التقاط الصورة الحسية والبصرية وحفظها واسترجاعها إذا دعت الحاجة إلى ذلك. ان علاقتنا بالمحيط الخارجي لا تحددها الرؤية المجردة بالتصور الذي تحدده الحواس ؛ لأنها تستقبل المواد الأولية التي تكون الإدراك العقلي، وعن طريق هذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به من معالم دنياه، ان كل حس ينقل من الواقع خاصية معينة، وكأن كل حاسة تدرك جزءاً من هذا الكون ليتم التفاعل بين الإنسان وكونه، بين المخلوق والخليقة في ديمومة مستمرة.

ولأن المحورين الرئيسيين في التركيبة النفسية للإنسان عموما هما ؛ الإحساس باعتباره القوة الجاذبة للذات الإنسانية إلى الكون، والإدراك لأنه يمثل فهم هذا الكون، لذا ارتبطت الصورة الفنية عند الواسطي، عقلية ومرئية بهذين المحورين اللذان شكلا أساس الذوق الجمالي للفنان المسلم عموماً وعند الواسطي خصوصاً، وعند فهمنا لمعنى الإدراك والياته الحسية والتخيلية والعقلية، فالأشياء تكون معلومة بالحس وبالعقل وبالمتخيلة التي هي متوسطة بينهما تتضح طبيعة رسوم الواسطي وإلى أي نمط ذوقي تنتمي، ومنهجيته في صياغة الاشكال، فالإدراك عملية ذهنية معقدة مستوياتها ثلاثة متواجدة دفعة واحدة.

المستوى الأول: الأحاسيس بأنواعها، او الحس الظاهر أو القوة الحاسة كما يطلق عليها الفلاسفة المسلمين، وهي التي تدرك المحسوسات الخمس المعروفة: البصرية والسمعية والشمية واللمسية والذائقية[26]، ورسوم الواسطي لا تنتمي لهذا المستوى من الإدراك وذلك لأمرين، الأول: هو مغايرة الصورة الفنية عند الواسطي للصورة المرئية، من كم وكيف وأين ووضع وغير ذلك، بل هي صور معومة، وما تحدثه من تنبيه حسي فهو " مجرد التنبيه الذي يحدث عن الكيفية الحسية"[27]، وما الإدراك الحسي إلا الارتكاز الأولي أو هو أبسط العمليات العقلية، كونه " لا

يكشف عن جوهر الأشياء "[28]، بل عن مستواها السطحي أي طابعها الخاص فقط، ورسوم الواسطي تبرز الطابع المميز للنوع الإنساني، وبعبارة أخرى ؛ أنه " يقدم لنا المثال أو الطابع العام للنوع من بين الظواهر الجزئية المتغيرة ... وهذا الطابع العام أو النوعي يعني ببساطة أن كل إنسان يشارك في مثال الإنسانية ولكن كل إنسان – من ناحية أخرى – يكون له طابع خاص بحيث ولعل رسوم الواسطي أقرب إلى المستوى الثاني من الإدراك، إلا وهو المستوى التخيلي والذي يقع ضمن قوى النفس الباطنة، والتي حددها كل من الفارابي وابن سينا بخمس قوى هي على التوالي: الحس المشترك، والمصورة أو الخيال، والمخيلة، والوهم، والحافظة أو الذاكرة. فعن طريق تركيبه لمنينمة وتأليفها للصور الحسية على نحو مخالف لمظهرها الواقعي، وتجرد تلك الصور من المادة المقيدة لها، وسلب صفة التجسيم عن الصور الحسية حيث ظهرت الأشكال المؤلفة للتصويرة ببعدين فالأضواء والظلال قد أبعدت منها، وأحيطت بخطوط واضحة وحادة وواضحة في الأجزاء التي تراكبت عليها الأشكال القريبة، كما في الشجرة، و ربط الأشكال، بعد أن جردها من صفتها المكانية والزمانية مما اضافت اليها فعل الديمومة في زمن[29]. وكثيرا ما كان الواسطي يجزىء صورته إلى جزين أو أكثر تمكينا لتبيان الفوارق الاجتماعية أو تعبيرا عن ازدواجية في الموقف كما نجد ذلك واضحا في صورته للمقامة حيث نرى في أسفل الصورة ابا زيد يهاجم والي المدينة بينما نرى الوالي وحاشيته في أعلى الصورة في جلسة مترفة ومثل ذلك ما نراه في لوحته "مسافرين في المدينة" إذ رسم في القسم العلوي من اللوحة تفاصيل المدينة مبينا طبيعتها المعمارية باطواقها وغرف المنازل – وجوامعها بشكل مستقر وثابت بينما تتحرك في القسم السفلي منها جموع الناس عبر حياتهم اليومية. وللواسطي قدرة عجيبة على رصد الحياة الاجتماعية بدقائق أمورها، حتى لتشعر معها بأن الكلمة وما لها من قدرة على التعبير في مقامات الحريري كانت دون رسومه في نقل الجو العام وتثبيت معالم الحياة يومذاك من حيث تباين مقام كل شخص جاء الحديث على سيرته من جلسته وايماءته وملابسه وحركة يده[30]. رسوم الواسطي لا تقلد الطبيعة، بل تستعير الكثير من مفرداتها من الطبيعة ولكن الواسطي يوظفها بشكل مقنع وكأنها جزء من المشهد ولم يهتم بالمقاييس الحقيقية للمفردات بل كبرها وصغرها لتناسب الموضوع والاطار العام للوحة. يحورها ويختزلها أو يجردها وعلى الأغلب كان يترك لخياله العنان في تصوير اي منظر طبيعي وأعطى الواسطي أهمية لشخوصه المجسدة أكثر من الخلفيات،وجاءت احجامها لا تتناسب مع البنايات او الحيوانات والاشجار في الخلفية. أهم ما يميز رسوم الواسطي هو التنوع في الموضوعات وحرصه على التكوين وإظهار الحركة والحساسية في توزيع الكتل والأجسام والمساحات على الصورة والإيقاع والتوازن ومحاولة الاستفادة من الفراغ.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً / مجتمع البحث: -

يتحدد مجتمع البحث الحالي بمقامات الحريري لليحيى بن محمود الواسطي. إنّ مقامات الحريري التي زوقها يحيى بن محمود الواسطي محفوظة حالياً في المكتبة الوطنية في باريس التي يبلغ عددها(99) منمنمة، ولعدم تمكن الباحثة من السفر إلى باريس لرؤية وتصوير رسوم بنفسها اعتمد على ماموجود بالكتب والانترنيت.

ثانياً / عينة البحث: -

ستقوم الباحثة باختيار (4) رسم من مقامات الحريري بصورة عشوائية لتحقيق هدف البحث.

ثالثا / أسلوب البحث: -

لقد اعتمدت الباحثة على اسلوب تحليل المحتوى (contenet analysis) في بحثها، لقد اشاد العديد من المؤلفين بموضوعية هذا الاسلوب وليضاح موضوعيته فقد عرفه (بيرلسون) بانه (طريقة من طرق البحث العلمي التي تهدف الى وصف موضوعي وكمي لمحتويات مادة التفاهم)[1]. تتسم هذه الطريقة بالموضوعية والمنهجية والتكميم،وتتطلب ان يكون لها تصنيف معين،ووحدات التحليل،ومقياس للثبات[2].

رابعا / أداة البحث: -

1. بناء الأداة

لغرض تحقيق هدف البحث الحالي في الكشف عن المنظومة التخيلية في رسوم الواسطي،قامت الباحثة بتصميم أداة بحث بشكل أولي (تحليل محتوى Contant Analysis) تضمنت عدد من الفقرات الرئيسية،والثانوية،والتي حصلت عليها الباحثة من خلال الاستعانة بالإطار النظري،واستشارة بعض السادة من ذوي الاختصاص،بالإضافة إلى ما اطلعت عليه الباحثة في هذا المجال،وبشكل يغطي هدف البحث وبعد بناء الأداة تم عرضها على مجموعة من السادة الخبراء[3]×في اختصاصات عدة لإقرارها أو تصحيح فقراتها،ثم قامت الباحثة باسترجاعها وصياغتها بشكلها النهائي حتى تصبح جاهزة للقياس والاستعانة بها في تحليل عينة البحث. واستخدمت الباحثة التكرارات (frequen-

(1) الزوبعي عبد الجليل: مناهج البحث في التربية، ج1،جامعة بغداد، 1981، ص30.

(2) - Holsti obe R. "content Analysis for the social science and Humanities " new York ,Addison ,wisely ,1967 , In p.95.

(3) * الخبراء=

1	د. عارف وحيد ابراهيم	أستاذ	كلية الفنون الجميلة / بابل.
2	د. مكي عمران راجي	أستاذ	كلية الفنون الجميلة / بابل.
3	د. كامل القيم	أستاذ	كلية الفنون الجميلة / بابل.
4	د. فاخر محمد	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / بابل.
5	د. كاظم مرشد ذرب	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / بابل.
6	د. كاظم نوير	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / بابل.
7	د.كامل عبد الحسين	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / بابل.

cie) وحدات للتعداد وذلك لحساب كل خاصية وردت في الاداة،اذ ان هذه الطريقة تساعد كثيرا على تحديد عدد مرات ظهور الخاصية،فالخاصية التي تاخذ تكرارات اكثر تكون ذات اثر اكبر.

خامسا - ثبات الاداة

ان مايميز اسلوب تحليل الحتوى هو تحقيقه لموضوعية التحليل، والتي لاتتم الا اذا كانت مجالات التصنيف معرفة ومحددة بشكل دقيق، ليصبح بامكان المحللين استخدامها بشكل صحيح ومن ثم التوصل الى نتائج دقيقة ومتشابهة يمكن من خلالها حساب ثبات الاداة [1].

ويمكن الحصول على الثبات عن طريق: -

1 - الاتساق بين المحللين،والذي يعني توصل المحللين الذين يعملان بشكل منفرد الى النتائج ذاتها عند تحليل المحتوى نفسه، وباستخدام التصنيف نفسه وفقا لخطوات وقواعد التحليل نفسها.

حيث اختارت الباحثة (3) لوحات من العينة الاصلية البالغة (5) لوحة، وطلبت من احد زملاءها [2] القيام بتحليل هذه اللوحات كلا على حدة، بعد تعريفهما باجراءات التحليل وضوابطه وتدريبهما على كيفية استخدام الاداة.

وبعد حساب معامل الاتفاق باستخدام معدلة (سكوتscoot) كانت نسبة الاتفاق وبين المحلل والباحثة (85%)

سادسا - الوسائل الاحصائية: -

1 - استخدمت الباحثة معادلة سكوت(scoot) في حساب الثبات التحليل

$$Ti = \frac{Po - pe}{pe - 1}$$

TI = معامل الثبات

Po = النسبة الاولى (المتفقين).

Pe = النسبة الثانية (المختلفين).

2 - التكرارات،وحدات للتعداد

3 - النسبة المئوية

خامسا / تحليل عينة البحث

نموذج (1):

اسم العمل: الجزيرة الشرقية (المقامة 39) من مقامات الحريري

اسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي.

تاريخ الانتاج: العصر العباسي الثالث / 634 هـ - 1237م.

المادة: أحبار ملونة على ورق.

يصور الفنان يحيى بن محمود الواسطي في هذه التصويرة المستوحاة من النص الادبي لمقامات الحريري، مشهداً غرائبياً يمثل احدى الجزر الشرقية التي رست عندها سفينة (ابي زيد والحارث) وكأنها تنحى منحى غرائبياً بل واسطورياً لما تتضمنه من هياكل تؤلف مخلوقات

(1) Holsti obe R. "content Analysis for the social science and Humanities p.135

(2) م.د. مهدي عبد الامير،،قسم التربية الفنية،كلية الفنون جميلة جامعة بابل.

مركبة والتي تواجدت في القسم الاوسط لمشهد التصويرة (خط الافق) المحدد بصفة الشاطيء والـيـابـسـة الـمـؤلـفـة مـن ثـلاثـة اشـجـار صغيرة باغصانها الخضراء حاملة لازهار حمراء تشترك مع كائنات اخرى غريبة في تكوين المشهد.

فنجد في الجهة اليمنى للناظر مخلوقين مركبين منسوجين من الخيال لكل منهما رأس بشري فـالاول يجسد طـيـراً بـذيـل سمكة ينظر الى جهة الغرب والآخـر يجسد أسداً ذا جناحين غريبتين ينظر وهـو في وضعية السير الـى جهة الـشـرق. فـي حـيـن نـلاحـظ فـي الـجـزء الاسفل للتصويرة مشهداً فيه بركة ماء تظهر فيها أربع سمكات باتجاه واحـد (مـن الشرق الـى الغرب) بصورتها الكاملة. وقد تواجدت ايضا أربعة قرود كل اثنين على شجرة وطير ابيض كأنه أوزة جالس في عش فوق الشجرة الوسطى الغريبة الشكل مع طائرين على اغصان الشجرة من اليمين.

ان الغرائبية في هذه التصويرة اذا ما قورنت بـالاخـريـات، نجد فيها ان الـفـنـان الـواسـطـي قد استغنى تقريباً عن العنصر البشري على الرغم من تواجد رؤوس بشرية في تركيبة المخلوقات بجانب شخصية الربان الهندية، واكتفى بالاشكال المحورة والمركبة المنسوجة من بنات افكاره،كونها صوراً متخيلة بشكل خاص زوقت باسلوب زخرفي غريب باستثناء هيئة الببغاء، فقد مزج على وفق رؤيته الحدسية لانتاج تكوين مركب بين الواقع الموضوعي والخيال المتخيل، من خلال اقصاء واضعاف الرؤية البصرية من اجل ايجاد علاقات جدلية ديناميكية تنتج بنية ثالثة جديدة تمزج بين مـا هـو مألوف (حسي مـادي) وغير مألوف (مخفي خيالي)،اي بين المادي والذهني مما اضفى طابعا جديدا على العمل واضفى عليه صبغة الديمومة مع الزمن.

بحدود هذا المزج المركب، يستطيع الفنان ان يتحكم في صياغة أزمنة تصويرية خفية تتحرك في بنية الصورة المادية الذي آحالها الفنان بعمليات التحوير والتهجين والتركيب بمساعدة تطبيقات التخيل الـى مستويات بصرية مـجـردة وخاصة عندما وجدناه قد دمج اجزاء المشهد التصويري بحلقات خطية دائـريـة تمس اطـرف مـفـردات المشهد بالشكل الـذي يؤمن صيرورة فنية تعمل خـارج حـدود القياسات المادية لاجل استحضار المخفي من المعلن.

فقد سعى الواسطي الى بلورة مفهوم جديد في ابداع تكويناته من خلال تأكيده ما ورائية المرئي الخاضعة لهيمنة الصورة الذهنية عن طريق ما يفترضه الشكل المركب (حيـوان + انسان) من علاقات جدلية بين ماهو محسوس وما هو خيالي، خاضع لدواعي التبسيط والتسطيح بعيداً عن كل انواع التجسيم من اجل تحقيق وحدة مفاهيمية في التأليف الـذي يتقبل المضامين والافكار الطليقة غير المحدودة بخصائص المرئي من خلال التنوع في الاشكال والتفاوت الواضح في قيم اللون المجرد.

على اعتبار ان الفنان الواسطي في اختياره للاشكال المركبة لا يعمل على تفتيت المرئي بكل حيثياته التكوينية وانما يكشف باسلوبه المركب حقيقة المرئي الجوهرية تصويرياً. فالمنمنمة تنفتح على مستويات التأويل، فمفرداتها التشكيلية (الربان الهندس – الطير المجنح برأس انسان – الأسد برأس انسان – الببغاء – القرد – الشجرة – السمك – الماء....) تحاول ان تتجرد

بغرائبيتها او تتطهر بسطيحتها من العالم المادي وارتباطاته الجزئية باتجاه الكليات، من خلال هيآتها المركبة التي يندمج فيها ما هو واقعي بما هو خيالي، للتعبير عن الوجود الماورائي، بل وحتى الاشكال التي تظهر للعيان على انها واقعية التي اوجدها الواسطي في هذا المشهد كالاسماك الاربعة والببغاء والطيور فوق الشجرة، اعتمدها بعد ان اضاف اليها بعض ملامح الروحية السحرية لاخراجها من ماديتها عن طريق ملء بعض اطرافها باللون المقدس(اللون الذهبي)،ونجد ان الفنان قد اعتمد على وفق رؤيته الحدسية المركبة على ابطال الرؤية البصرية التقليدية التي تعمل في نطاق زاوية نظر واحدة المشروطة بالمرئي، من خلال دمجه لاكثر من زاوية نظر (زاوية نظر علوية، امامية، جانبية) متعارضة برؤية خيالية ترى المشهد ككل، وبمساعدة هذا الدمج استطاع الفنان على وفق رؤيته التخيلية المنطلقة من الداخل نحو الخارج.

نموذج (2) :

اسم العمل: البدوية (نقاش على مقربة من قرية)

(المقامة 43) من مقامات الحريري

اسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي.

تاريخ الانتاج: العصر العباسي الثالث / 634 هـ - 1237

المادة: أحبار ملونة على ورق

صور الواسطي مسافرين هما (أبو زيد السروجي والحارث بن همام) وهما يمتطيان ناقيتهما،بزي ممتلئ بالوحدات الزخرفية وعلى ارضية زرقاء وحمراء، يلتقيان خلال سفرهما ووصولهما الى قرية برجل على مقربة من احدى القرى وعلى كتفه الايسر قبضة عشب اخضر، فينشأ حوار بينهم حول التزود بالزاد (الرطب) مقابل الحطب لمتابعة السفر، فتظهر اجابات الرجل الواقف واضحة المعالم على وجهيهما التي صورت الدهشة وخيبة الأمل بجانب اشارات ايدهما.. بينما نجد في المستوى الثاني (الاوسط) منبع ماء يصب في بركة مسيجة باطار نباتي عشبي وعلى جانبيه كان هُناك قطيعاً من الماعز – بالوانها البنية والسوداء – اثنين في كل جانب بعضها يرتوي من البركة ماءاً.وعلى الرغم من واقعية مشهد المنمنمة نجد ان الواسطي قد استعان بحقائق الواقع المرئي برؤية ذهنية لا بصرية، كونه قد استوحى تشكيلاته من خياله الخصب المترامي الآفاق من اجل تحميل مفرداته قيمة رمزية جمالية تقبل التأويل على وفق اسلوب يعتمد عمليات التسطيح والتحوير والتزويق يبتعد من الاسلوب لمحاكاتي المباشر من اجل ابداع اشكال جديدة تعتمد الشفافية في رؤيتها الماورائية الخالصة.

فالمنمنمة لدى الواسطي اقتراح بنية جديدة مركبة ومحورة عن الايقون، ومتحررة عن وجودها الطبيعي، الامر الذي حتم على الفنان استبعاد المنظور التقليدي وتهشيمه امام منظور متراكم يخلق معالجات تشكيلية حاملة لقوانينها الداخلية الجوهرية الذي طالما يتكون بعيداً عن النموذج خارج الحدود المكانية،فضلاً على وضعيات واشكال النباتات الزهرية المتمثلة باغصانها المتشعبة والتي تشبعت بالمضامين الروحية المتمثلة بانحناءاتها المؤلفة حركات لولبية

متوجة بنقاط حمر (ازهـار) تحلق في مساحات الفضاء التصويري، من اجل الارتقاء بالمفردات التصويرية الى مستويات الصور المثالية المتخيلة ذهنياً والمحكومة بشروط تخيلية التي تخالف كل قوانين العالم الحسي.

ان الواسطي يعطينا لأول مرة معالجة جديدة في تنفيذ تصميم المنمنمة وتكوينها،فيمكن تتبع أسس هذا التصميم بالمنحنيات والأقواس ؛ وقسم التصميم الى ثلاث مستويات،وبشكل منفصل دون أن تتداخل فيما بينها:تبدأ من خط الأرضية وتحكمها أقواس بالتتابع من الأسفل إلى الأعلى، وهذا بلاشك يشير إلى تطور في نظرة الفنان إلى السطح المصور وفضائها، ومايفرضه الطول، والعرض من ناحية التعبير عن الفضاء العمقي من ناحية ثانية وجسد الفنان في المستوى الأول؛ الدور الرئيسي للأبطال بحيث اصبحوا مركز السيادة،حتى انه رسم القرية، وسكانها بحجم صغير بحيث أبعدهم في داخل التكوين الفني،وأعطى شعور بفضاء عمقي يغور وسط الورقة. وتوالي ظهورها بتوزيع منسق وجميل، ونجح بتوظيف توازن غير رتيب من خلاله ؛ وذلك بتغيير أوضاع رقاب الجمال، التي أضفت على بعض الرسوم دلالة الحركة والتنوع، وبذلك نجح في تأويل الانفعالات النفسية وتشكيلها فنياً في رسومه الحيوانية. ان التكرار المتعاقب للمنحنيات الكبيرة الثلاثة انتج الفتحات المقوسة ، وقباب العمارة ، و قبة المسجد ، إيقاعا متغايرا ؛ مما الى التكثيف الواضح للحركة الايقاعية في اعلى التصويرة ، والمنشطه بتجزئ السطح الى الوان متناغمة، اسهمت في تعبئتها (اعلى التصويرة) بالايحاء بالطاقة الحركية التي شكلت قوة دافعة لحركة زمان الفعل التصويري الى الاعلى...هذا التكثيف الواضح للحركة الايقاعية الممثلة بتكرار المنحنيات ضمن وحدة المشهد المتجانس ينتج قانوناً بصرياً رياضياً يقبله الفعل، ويضمن تسطيح التصويرة وتحريرها من الاثر المرئي.نلاحظ في رسوم الواسطي الحرية في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما دفع بالأفق الى اعلى اللوحة،ويعطي أحساسا ببؤرة رؤيا مرتفعة جدا،وتسهل هذه الطريقة تصوير كل الأشخاص دون نقص في الحجم بالوضوح نفسه،وهي مطابقة للواقعية الذهنية المتجسدة في الجمالية الجوهرية،وانه يشخص مشهدا منطلقا في وقت واحد من نقاط رؤيا مختلفة مثلا بعض المشاهد من فوق،وبعضه من مستوى اوسط...وبحذف الضوء والظلال يحذف تدرج اللون، لنحصل على مساحات نقية تتجاور دون الربط بينها، ودون ارتعاش،او انعكاسات ضوئية وذلك سعيا من قبل الفنان بعدم محاكاة الواقع واعطى للعمل ديمومة مع زمن.

نموذج (3) :

اسم العمل: راعي الابل

(المقامة 46) من مقامات الحريري

اسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي.

تاريخ الانتاج: العصر العباسي الثالث / 634 هـ - 1237

المادة: أحبار ملونة على ورق

يصور الفنان في هذا النموذج اشكالا حيوانية تمثل قافلة من الابل ذات الالوان وردية

وزرقـــاء، او بنفسجية وهـي تسير الـى الجهة اليسرى من التصويرة مع تواجد راعي في الجهة الاخرى للتصويرة،وتواجدت بعض الكتابات اسفل المخطوطة.

ان الفنان الواسطي في هذا المشهد التصويري قد مثل مفرداته التشيكلية من دون تعيين أي من دون محاكاة للفرد الواقعي وذلك لان الموضوع هنا لايتعلق بكائنات حية بل بالمفاهيم الكلية بالمعنى الارسطي،وبالمثل بالمعنى الافلاطوني،فالواسطي هنا يمثل المعاني الكلية للرجل، اوالحصان،او الجمل... يتعلق بتحقيق عالم من الالوان المحضة تمتد على شكل مساحات منبسطة لان الظلال ،والاضـواء،والقـولبـة،والتـاثيـرات الجوية بعيدا تماما،وهكذا يكون لدينا شيء معادل (للزجاج الملون) كما كان يقول (كوكان) و مكان (ماتيس) و(بيكاسـو) يبحثان عنـه فـي بعض فتراتهما الفنية.، ونلاحظ قوة الحركة،وتشعبها،وانتقالها بواساطة الخط، او اللون ضمن حدود المنمنمة، فضلا عن المبالغة،والتحوير في رسم الجسم الإنساني،وبحسب أهميته في النص، واستخدم الفنان (الهالة) حول رؤوس الأشخاص لإبراز رسم الوجه،ولم يعني الفنان بقواعد المنظور التقليدي التي عرفتها الفنون الغربية،فاعتمد الفنان المسلم النزعة التسطيحية، فكأن المصور يفرض ان المشاهد يستطيع ان يرى المشهد كله من دون أن يحجب قسم منه القسم اخر، قد تمت معالجته بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفضاء،وماهيته في الفكر الإسلامي،فالتكرار، والتماثل بوصفهما قيمة جمالية وخصائص فنية امتازت بها مدرسة بغداد للفن معبرة من خلالها عن الروح العربية الاسلامية،وقد اقبل المصورون في مدرسة بغداد على استعمال الألـوان البراقة والمتميزة ومن أهم الألـوان المستخدمة هي: الذ هبي،الأحمر،الأسود،العاجي،الوردي،والبنفسجي ،ومما لاشك فيه إنهم اصابو في تنظيمها نجاحا كبيرا. وترى الباحثة ان التكوين وطرق معالجته لدى الواسطي اعتمد في وحدة المساحة،وتوزيع أشكاله، وعلاقة أجزائه ببعضها البعض؛ على مبدأ هندسي الإيقاع المتمثل في انتقالات،وتوزيع مفردات الوحدات الزخرفية فوق مساحة التصوير،النزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في بنية التكوين الفني لمفردات المشهد،وهو ما يعطي الجو العام للمنمنمة صفة تصميمية،النزعة التسطيحية، ان الصفة الغالبة التي تحكم التخطيط الهندسي في التكوين هي:الأقواس، والدوائر، والمنحنيات؛فكان كل الأجـزاء بتركيباتها، وأشكالها،والوانها تدور وتتداخل في حركة حول محور واحد (وتنعكس فكرة المحور هذه على العالم المحسوس،فتطابق مركزية لله مع الكعبة الشريفة على الأرض،ونجد هذا المعنى الحركي الدائري في الطواف الروحي والجسدي للمسلمين) ،وتمكن الواسطي الواسطي في منمنماته من خلق عالم تشكيلي رفيع المستوى، يؤسس منظومة تخيلية عالية،وبخصائص أسلوبية لها منطقها الخاص في رسم الإنسان، وملابسه، وألوانها،وما يحيط به من حاجات وأثاث،وأبنية، بحيث يقع العمل الفني بين ما هو متطابق مع الواقع وبين ما هو اصطلاحي ورمزي وتدل على "إن الفنان المسلم كان قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون".

نموذج (4) :

اسم العمل: ركاب السفينة

(المقامة 49) من مقامات الحريري

اسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي.

تاريخ الانتاج: العصر العباسي

المـــادة: أحبار ملونة على ورق

صور الواسطي في هذا المشهد ثمانية ركاب في قارب حيث نرى الواسطي يطلق العنان لعولم عقله الباطن لينقلنا الى عالم فريد بشكله،فلقد جند ذهنه الثر ليستوعب مايرويه ركاب البحر من أساطير،عالم أسطوري يحف به الغموض،ونرى أنها تصويرة تجمع بين البدائية والسريالية في منظر طبيعي مدهش قد ينقلنا إلى عوالم فنون وتكوينات حضارة العراق القديم... وجسد الواسطي ملامح الوجه،والعين على شكلها الجانبي المنظورة من الأمام، ورسم الماء بخطوط متعرجة، او منكسرة على شكل كتل متوازية متتالية تتخللها سمكات تسير باتجاه واحد،يذكرنا في المنحوتات البارزة الآشورية بأشكالها وهيئاتها.وفي حقيقة الأمر؛ تجد الباحثة إن الواسطي قد ابتعد في تصوير مشاهده عن تمثيل العلاقات المكانية الطبيعية للأشكال كما تبدو للعين البشرية في وجودها بالطبيعة، ومن مكان ثابت ولحظة زمانية محددة كما في التصوير المنظوري المطابق للحقائق المظهرية؛ من اجل تجسيد اشكال متحررة من التزامات البعد المكاني الثلاثي الأبعاد، أي ان الفنان في تصويرة للمشهد السابق لم يتقيد بزاوية نظر محددة، ففي قسم منه منظور إليه من مكان مرتفع وهي بشكل مائل بأتجاه الناظر لكي تقارب استواء السطح التصويري، ولـم يستعن الـواسـطي بـالـضـوء والـظـل لذلك ظهرت منمنماته مسطحة من خـلال التخطيط في رسم الأشكال وتأكيد حدودها،ومساحاتها، وحركاتها؛إذ استخدم الفنان الخط بكل أنواعه (السميك،الرفيع،المنحني، المستقيم، المنكسر) وخاصة في تشريح طيات الملابس وأمواج الماء. حيث جسدت المنمنمات روح الحضارة الاسلامية بشكل فني متكامل من خلال خلق عالم تشكيلي رفيع المستوى،بحيث يقع العمل الفني مابين ماهو متطابق مع الواقع وبين ماهو اصطلاحي ورمـزي. سعي الفنـان المسلم لإذابـة، وتبديد الكيفية الحجمية للأشكال، وإحالتها إلى كيفية مسطحة، لعرض حركة تحولها من وسطها المادي المنظور، وارتباطاتها الزمانية،والمكانية، الى وسط آخر ذهني مجرد؛ من اجل اكتساب زمان الفعل التصويري معاني ذهنية جديدة خارج الحدود المادية البصرية،إذ يأتي المكان الثنائي البعد ملائماً لجعل الحركة المتوهمة في هذا الحيز،تمتلك قدرة الامتداد خارج الوسط المكاني الذي وجدت فيه لاستحداث فضاء تصويري غير مقيد متجاوز القوانين البصرية المالوفة ؛اذ يمكن تلمس رؤية حركية تدرك الفضاء في تمثيل العناصر الادميـة بوضعيات جانبيـة،والاكتـاف،والعيـون والاطراف من الامام، فهي حركة مهيئة لان تفارق هذا الحيز بما يشير إلى تناهي زمانية.

اولا النتائج:

1 - وجدت الباحثة ان الفنان يصور الشخصية الرئيسية في اعماله اكبر حجما من بقية الشخصيات الأخـرى إشـعـارا بعلو شأنه واهـمـيـتـهـا،وهـو أمـر مـعـروف فـي الـفـنـون القديمة،وقد يستخدم الفنان احيانا (الهالة) حول رؤوس الأشخاص للغرض نفسه. وتفسر البـاحـثـة ان الـمـبـالـغـة،والـحـذف والاطـالـة

والتقصير في رسم الاشكال تعود الى حسب أهميتها في النص بحيث يقع العمل الفني بين ما هو متطابق مع الواقع وبين ما هو اصطلاحي ورمزي. رسوم الواسطي لا تقلد الطبيعة، بل تستعير الكثير من مفرداتها من الطبيعة ولكن الواسطي يوظفها بشكل مقنع وكأنها جزء من المشهد ولم يهتم بالمقاييس الحقيقية للمفردات بل كبرها وصغرها لتناسب الموضوع والاطار العام للوحة يحورها ويختزلها أو يجردها وعلى الأغلب كان يترك لخياله العنان في تصوير اي منظر طبيعي وأعطى الواسطي أهمية لشخوصه المجسدة أكثر من الخلفيات،وجاءت احجامها لا تتناسب مع البنايات او الحيوانات والاشجار في الخلفية. وأعطى الواسطي أهمية لشخوصه المجسدة أكثر من الخلفيات،وجاءت احجامها لا تتناسب مع البنايات او الحيوانات والاشجار في الخلفية، اذ ان الانسان اكبر واضخم واهم وهو المحور الاساسي. ولم يهتم الواسطي بالنسب الواقعية، و كان جراء النزعة التسطيحية ان اصبح للمكان بمعناه الشامل مفهوم رمزى وللعلاقات به قيم مرتبطة بمفاهيم تنعكس عليها مواقف اجتماعية وسياسية فالشكل لابد من ان يكون صغيرا فيرسمه وان كان فى اول الصورة والخلفية لابد من رسمه كبير الحجم وان كان فى اخر الصورة وذلك بالنظر للقيمة الاجتماعية الممنوحة لكل منهما من خلال الحدث الذى قصد الفنان ابرازه، ومركز الاشياء بالنسبة للحدث ذاته، وتظهر هذه الخاصية بوضوح إنّ الواسطي فنان يحاكي الطبيعة برؤية مغايرة لما هي عليها وتلك الرؤية تحتاج إلى مخيلة مبتكرة قادرة على التحليل والتركيب، إذ ليس من السهولة بمكان إيجاد معادل شكلي على النحو التلخيصي تبسط فيه الأشكال العضوية ذات التراكيب المعقدة.

2 - وجدت الباحثة ان الواسطي يطلق العنان لعولم عقله الباطن لينقلنا الى عالم فريد بشكله،فلقد جند ذهنه الثر ليستوعب مايرويه ركاب البحر من أساطير حول جزيرة رسا مركبهم فيها،عالم أسطوري يحف به الغموض، ونرى مخلوقين وقفا على الأرض وكلاهما بوجه ادمي،أنها تصويرة تجمع بين البدائية والسريالية في منظر طبيعي مدهش قد ينقلنا إلى عوالم الخيال... وجسد الواسطي ملامح الوجه،والعين على شكلها الجانبي المنظورة من الأمام، ورسم الماء بخطوط متعرجة، او منكسرة على شكل كتل متوازية متتالية تتخللها سمكات ظاهرة للعيان.

3 - وجدت الباحثة ان الفنان في اغلب رسومه سعى الى إذابة، وتبديد الكيفية الحجمية للأشكال، وإحالتها إلى كيفية مسطحة، لعرض حركة تحولها من وسطها المادي المنظور، وارتباطاتها الزمانية،والمكانية، الى وسط آخر ذهني مجرد؛ من اجل اكتساب زمان الفعل التصويري معاني ذهنية جديدة خارج الحدود المادية البصرية،إذ يأتي المكان الثنائي البعد ملائماً لجعل الحركة المتوهمة في هذا الحيز،تمتلك قدرة الامتداد خارج الوسط المكاني الذي وجدت فيه

لاستحداث فضاء تصويري غير مقيد متجاوز القوانين البصرية المالوفة ؛اذ يمكن تلمس رؤية حركية تدرك الفضاء في تمثيل العناصر الادمية بوضعيات جانبية،والاكتاف،والعيون والاطراف من الامام، فهي حركة مهيئة لان تفارق هذا الحيز بما يشير إلى تناهي زمانية الأشياء المادية. تدفق الزمن أو تتابع الزمن، الذي تتوالى فيه الأحداث واحدة وراء الأخرى، فلا يوجد في اللوحة آنٍ حاضر ؛ بل دائماً هناك آنٍ ماضٍ وآنٍ للمستقبل.

4 - تجد الباحثة إن الواسطي قد ابتعد في تصوير مشاهده عن تمثيل العلاقات المكانية الطبيعية للأشكال كما تبدو للعين البشرية في وجودها بالطبيعة، ومن مكان ثابت ولحظة زمانية محددة كما في التصوير المنظوري المطابق للحقائق المظهرية؛ من اجل تجسيد اشكال متحررة من التزامات البعد المكاني الثلاثي الأبعاد، أي ان الفنان في تصويرة للمشاهد لم يتقيد بزاوية نظر محددة. وفي اغلب مقاماته نجد هناك تراكب واضح للمكان فهو يجمع بين اكثر من مكان في تصويرة واحدة.

5 - وجدت الباحثة وحسب ان فقرة تركيب الزمكان حصلت على نسبة عالية في رسوم الواسطي.

يعطي الخيال بعداً آخر من حيث الزمان والمكان الذي له أن يمد الواقع إلى أبعد مما هو، وأن يمكن الشخص من الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

6 - وجدت الباحثة استخدام اللون بعيدة عن الواقع احتلت معظم رسوم الواسطي وتفسر الباحثة ذلك بان تمثيل البشر، والحيوانات من دون تعيين أي من دون محاكاة للفرد الواقعي،،وذلك لان الموضوع هنا لايتعلق بكائنات حية بل بالمفاهيم بالمعنى الارسطي،وبالمثل بالمعنى الافلاطوني،فالفنان هنا يمثل المعاني الكلية للرجل، اوالحصان،او الجمل... فنلاحظ جمالا وردية وزرقاء، او بنفسجية أي ان الاشكال،والالوان بصورة مستقلة عما تمثله،فالامر بالنسبة للفنانون المسلمون يتعلق بتحقيق عالم من الالوان المحضة تمتد على شكل مصطحات منبسطة. فقد اقبل المصورون في مدرسة بغداد ومنهم الواسطي على استعمال الألوان البراقة والمتميزة ومن أهم الألوان المستخدمة هي: الذهبي،الأحمر ،الأسود،العاجي،الوردي،والبنفسجي.

ثانيا : استنتاجات البحث

1 - امتازت رسوم الواسطي بظهور خاصية التطوير بشكل بنسبة كبيرة وهذا يدل على ان رسوم الواسطي لم تكن نقلا مباشرا عن الواقع،بل اجريت على الصورة المادية عمليات تطوير في الذهن.وهذا يدل على اشتغال المنظومة التخيلية في رسوم الواسطي مما اضفى لرسومه ديمومة عبر الزمن.

2 - كون الواسطي فنانا مسلما فهو ينتمي الى المنظومة التخيلية للفلسفة الاسلامية التي تعود جذورها ذات دلالات(الرمزية) الى

حضارة العراق القديم، وهي بمثابة جذور للفكر العربي لكنها امتزجت مع(الدلالات) لذهنية،والغيبية،والروحية التي تأكدت في (القرآن الكريم)، فكانت أهم سمة من سماتها عدم محاكاة الطبيعة،والابتعاد عن النظرة السطحية المطابقة لها، وذلك عن طريق التحوير، و(التجريد)،والابتعاد عن النقل، والنسخ،والتشبيه.

3 - لقد تجاوز الواسطي في رسومه علاقة الموضوع (الايقونية)، حيث لا يوجد أي شبه بين (العلامة)، والشيء الذي تشير إليه كونه فن روحي يحاول الاقتراب من فهمه للمطلق. وهذا يدل على اشتغال المنظومة التخيلية العالية في رسوم الواسطي.

4 - اكتساب زمان الفعل التصويري معاني ذهنية جديدة خارج الحدود المادية البصرية إذ يأتي المكان الثنائي البعد ملائماً لجعل الحركة المتوهمة في هذا الحيز،تمتلك قدرة الامتداد خارج الوسط المكاني الذي وجدت فيه لاستحداث فضاء تصويري غير مقيد متجاوز القوانين البصرية المالوفة.

ثالثا / التوصيات

في ضوء النتائج التي توصلت اليها الباحثة توحي بماياتي: -

1. ضرورة تشجيع المؤسسات ذوي العلاقة لكل ماهو متاتي من التراث العريق وخصوصا المنتج المتضمن الاشكال التراثية ومساندة كل منجز فني يستلهم التراث للحافظ عليه من الزوال،والاندثار.

2. ضرورة ان يتضمن المنهج الدراسي في الكليات ذات العلاقة كل يمت الى تراث العرق الاصيل،وخصوصا التصوير في الفن الاسلامي المستوحاة من الحضارة العراقية العريقة.

رابعا - المقترحات:

يقترح الباحث أجراء الدراسات الآتية:

1 - الأبعاد الفكرية والجمالية لمفهوم التناسب في الرسم العربي الإسلامي.

2 - المنظومة التخيلية في الفن الاسلامي.

3 - المنظومة التخيلية في فنون مابعد الحداثة.

مصادر البحث

1 - القران الكريم، سورة يس،أية(39).

2 - الـجـادر، سـعـد مـحـمـود: زخـرفـة الفضة والمخطوطات عند المسلمين، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1979، ص19 - 116.

3 - ابن منظور: معجم لسان العرب،

4 - نري برغسون، التطور الخالق (دار الفكر العربي: مصر، بلا تاريخ).

Jean Voilquin:Les Penseurs Grecs Avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos, traduction et

5 - notes, Garnier - Flammarion, Paris,1964,p.77

6 - محمد عبد الرحمان مرحبا:من الفلسفة اليونانية إلـى الفلسفة الإسلامية، ديـوان المطبوعات الجامعية الجزائر،الطبعة الثانية، 1983، ص 133

7 - أميرة حلمي مطر: الفلسفة عند اليونان،المطبعة العربية الحديثة،القاهرة،مصر،الطبعة الثانية، 1968،ص 301

8 - عبد الرزاق قسوم: مفهوم الزمان في فلسفة ابن رشد، الدار الوطنية، الجزائر،1986،ص23.

9 - مـحـمـدالـحـر: ابـن سـيـنـا،دار الـكـتـب، بيروت،1991،ص63.

10 - ماهر عبد القادر محمد علي: مشكلات الفلسفة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، 1985، ص 163

11 - أحمد محمد صبحي: في فلسفة التاريخ،مؤسسة الثقافة الجامعية،الإسكندرية، ص 206

12 - Heidegger:Etre et Temps, Gallimard (NRF), 1996 ,p60.

13 - Henri Bergson,Essai sur les données immédiates de la conscience,P.U.F, 144e édition,1970, p74.

14 - Henri Bergson: L'évolution créatrice, Op.Cit, p.341.

15 - Henri Bergson, La pensée et le mouvant, P.U.F, 1975, 91e édition, pp30 - 31.

* بول غوغان (Gauguin Paul) عاش (باريس 1848 - جزر المركيز 1903 م) هو رسّام فرنسي. تخرج من بين أحضان المدرسة الانطباعية، إلا أنـه أبـدى ميولات أخـرى، استعمل تدريجات واسعة من الألوان المنتظمة، في رسوماته الإهليجية كان يريد أن يستكشف المنابع الأولـى للإبداع، فأمضى فترة (منذ 1886 م) في بروتانيا (Bretagne)، قضاها رفقة جماعة من أصدقائه: إي. برنارد (É. Bernard) وآخرون (أطلق على المجموعة اسم: مدرسة جسر أفين، ونشأت معها الحركة التركيبية). التحق بعدها بصديقه الرسّام فان غوخ في مدينة آرل بالجنوب الفرنسي، قبل أن يستقر (1891 م) في بولينيزيا (تاهيتي، هيفا - أوآ). كان له بالغ الأثر على أتباع المدرستين الوُحوشية والنابية.(- - - - - :الموسوعة الحرة،الانترنيت،

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D9%84_%D8%BA%D9%88%D8%BA%D8%A7%D9%86).

** هنري ماتيس (Henri Matisse) ولد بلدة كانو كامبريزي بشمال فرنسا (1869 - 1954 م) درس القانون في باريس هو رسّـام فرنسي.

من كبار أساتذة المدرسة الوُحوشية (fau-visme) استعمل تدريجات واسعة من الألوان المنتظمة، في رسوماته الإهليجية يعتبر من أبرز الفنانين التشكيليين في القرن العشرين. تتضمن أعماله لوحات تصويرية، منقوشات، منحوتات، زجاجيات (كنيسة الدومينيكيين في فينتشي، 1950 م). (- - - - - - - :الموسوعة الحرة،الانترنيت، المصدر السابق نفسه).

16 - بيكاسو (Picasso) (ولد في 25 أكتوبر 1881 م في مالقة بإسبانيا وتوفي في 8 أبريل 1973 م في موجان بفرنسا) هو فنان تشكيلي أقام أول معرض له في السادسة عشر من عمره استقر في باريس عام 1904 م، شكلت أعماله علامة فارقة في تاريخ الفن الحديث أنجز العديد من الأعمال أثناء فترة حياته الفنية الطويلة: الفترتين الزرقاء والوردية (1901 - 1905 م)؛ التكعيبية (آنسات أفينيون، 1906 - 1907 م)؛ الكلاسيكية المحدثة (ح. 1920 م)؛ السريالية والتجريدية (1925 - 1936 م)؛ الانطباعية (غرنيكا، 1937 م) أهم أعماله هي لوحة Lemaja والتي تم رسمها من قبل بوغي في عام 1934 وقام بيكاسو باعادة رسمها عام 1979 - 1980.

17 - بابادوبولو،الكسندر:التصوير في المخطوطات العربية، المصدر السابق نفسه، ص18.

18 - وتعود هذه الهالة الى الفن البوذي الاغريقي في القارة الاسيوية،كما استخدمت في الفن البراهيمي في العصور الوسطى 'وفي الفن البزنطي لتميز القياصرة في رسومهم،ونجدها في بعض المخطوطات المسيحية كعلامة لقدسية الأشخاص.(حسن،زكي محمد: المصدر السابق نفسه،ص30).

19 - بابادوبولو،الكسندر:التصوير في المخطوطات العربية، المصدر السابق نفسه، ص18

20 - حسن،زكي محمد: المصدر السابق نفسه،ص30).

21 - http://furat.alwehda.gov.sy/_kuttab_a.asp?FileName=606337091200507182338 49

22 - بابا دوبولو،ألكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، ت: علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979، ص74.

23 - http://www.nizwa.com/articles.php?id=108

24 - بابا دوبولو،ألكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، ت: علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979، ص74.

25 - http://www.nizwa.com/articles.php?id=108

26 - الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، تقديم وشرح: إبراهيم جزيني، دار القاموس الحديث، بيروت، (د.ت)، ص73.

27 - عثمان، محمد: الادراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، القاهرة، 1961، ص157.

28 - يودين، و روزنتال: الموسوعة الفلسفية، (وضع نخبة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين): ترجمة: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط5، 1985، ص 16.

29 - http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=246218&issueno=9369

30 - http://www.nizwa.com/articles.php?id=108