جمال البنية الزخرفية وتوظيفها في المنمنة الاسلامية

شروق عبد الصاحب محسن راشد الفتلاوي
كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية
جامعة بغداد ، بغداد ، العراق
Shrooqmuhsen8@gmail.com

أ.م. د محمد جويعد
كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية
جامعة بغداد ، بغداد ، العراق

ملخص البحث :

عرض البحث الموسوم (جمال البنية الزخرفية وتوظيفها في المنمنة الاسلامية) طبيعة مفهوم الجمالية في دراسات الوحدات الزخرفية ومرجعياتها الجمالية وخصائصها الروحية من خلال عرض اهم الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية والخط العربي وبنية موضوع الوحدة الزخرفية وحدة تشكلية جمالية في المنمنمة الاسلامية. احتوى البحث على اربعة فصول الاول مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه حيث كانت مشكلة البحث الكشف عن الوظيفة الجمالية للبنية الزخرفية في المنمنمات الاسلامية واما هدف البحث التعرف على البنية الزخرفية في المنمنة الاسلامية و كيفية توظيف الوحدة الزخرفية في رسوم المنمنة الاسلامية . فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة النماذج المصورة من مخطوطة مقامات الحريري المرسومة في العراق (٦٣٤هـ -١٢٣٦ م) اما الفصل الثاني فقد شمل الاطار النظري الذي تكون من مبحثين : الاول الجمال عند الفلاسفة والوحدة الزخرفية ومرجعيتها الجمالية وخصائصها اما الثاني تناول بنية الوحدة الزخرفية فيما احتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث ومجتمع البحث وعينته واداته وتحليل عيناته البالغة (٤) لوحات وضم الفصل الرابع نتائج الدراسة والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات .

الكلمات المفتاحية : الجمالية، توظيف،الوحدة الزخرفية، المنمنة الاسلامية، الزخرفة الهندسية ، الزخرفة النباتية

Abstract

The research entitled (The beauty of the decorative structure and its employment in the Islamic miniature) dealt with the nature of the concept of aesthetics in studies of decorative units, their aesthetic references and their spiritual characteristics, by presenting the most important decorative units of engineering, botanicals, calligraphy and the structure of the subject of the decorative unit as an aesthetic formative unit in the Islamic miniatur**.**The research contained four chapters, the first chapter, the problem of research, its importance, and the need for it. The research problem was to reveal the aesthetic function of the decorative structure in Islamic miniature, and the aim of the research is to identify the decorative structure in the Islamic miniature and how to employ the decorative unit in the Islamic miniatures. While the limits of the research were limited to studying the illustrated models (Yahya al-Wasiti) from the Maqamat al-Hariri manuscript drawn in Iraq (634 AH - 1236 CE). The second chapter included the theoretical framework that consisted of two topics:

The first topic included beauty among philosophers, decorative unity and its aesthetic reference and characteristics. The second dealt with the structure of the decorative unit, while the third chapter contained the research procedures, the research community, its sample, its tools, and the analysis of its adult samples (4) for paintings.

Keywords : esthetic, employment, decorative unit, Islamic miniatures, geometric decoration, plant decoration

الفصل الاول

مشكلة البحث :

تعد الفنون احدى وسائل التعبير المهمة لحاجة الانسان الروحية والنفسية الى الجمال فمنذ بداية إحساس الانسان بالجمال وهو يعكسه بصورة منتوج جمالي كان رجل الكهف يعبر عن الاشكال التي يراها ويحاول تقليدها بواسطة الرسم بطرائقه البدائية التي تعبر عن الاحاسيس والافكار. فالفن الاسلامي يتجلى في صورة فن له اصل الحضارات بالرغم من تجديداته الكثيرة في موضوعاته وفي تركيب هذه الموضوعات فكل خصيصة من خصائص رسوم الفن الاسلامي تحتوي في طياتها رؤيا عميقة ازاء خالق الكون والكون نفسه والانسان وهذا المضمون الروحي نابع من التصورات الاساسية للفنان المسلم تجاه تلك المفاهيم .فما اكتسبته بنية الوحدة الزخرفية في الفن الاسلامي من قيم جمالية وابعاد مهمة مفاهيمية فكرية وروحية جعلته السمة المميزة لهذا الفن لاسيما انه جزء مهم من اجزاء التكوين الفني لذا فان اتقانه من قبل الفنان المسلم يبعث المتلقي على التامل والنظر فيه لاستخراج مكنوناته الدلالالية والجمالية والوجدانية وخير تمثيل لرسوم الفن الاسلامي هي رسوم (مدرسة بغداد للتصويرالاسلامي) والواسطي هو ابرز ممثلي هذه المدرسة وتعد رسومه اجمل ما وصل الينا منها فالمنمنمات من اكثر اعمال العصور الوسطى تاثير في النفس فهي تمثل ذروة الاتجاه الجمالي الواقعي فضلا عن تميزها بقوة التعبير وبهجة الرسم وسلامة التنظيم والملاحظة الدقيقية والصفة الزخرفية المميزة للواسطي .

وفي موضوع بنية الوحدة الزخرفية كوحدة تشكلية جمالية في رسوم الواسطي عدة اسئلة طرح البحث للاجابة عنها وهي : كيف تعامل الواسطي مع بنية الوحدة الزخرفية ؟(فبواسطة بنية تكوين الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية والحيوانية استطاع التعبير عن رؤيا الظاهر والمستتر من خلال رسمها بخصائص بنائية مهمة في تنظيم الاشكال والفضاء والسطوح) وهل استطاع ان يكون وحدة بنائية تستند الى وحدة فكرية ؟ واذا كانت الوحدة الزخرفية مسؤولة عن خصائص وظائفية وروحية وفكرية فما هي الكيفية التي تعامل الواسطي معها حسب ماتقتضيه جمالية الشكل والمضمون وفكريا ازاء الافكار الدينية والفكرية السابقة او المعاصره له ؟.كل هذه الاسئلة ولدت اساسا لمشكلة حقيقية للبحث كون الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي لها خاصية متميزة لكنها بقيت ضمن نطاق الوصف العام دون التعمق الاكاديمي وان للوحدات الزخرفية مدلولات عقائدية وفكرية وروحية وجمالية لم تبحث سابقا ؟ وتاسيسا على

ذلك تمكنت الباحثة من حصر مشكلة البحث في :- الكشف عن جمالية توظيف للوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي .

أهمية البحث :

١- تسليط الضوء على منطقة مهمة الحالي وغنية في الفن الاسلامي .

٢- تقصي حقيقة جمالية توظيف الوحدة الزخرفية في التصوير الاسلامي

٣- اهتمام البحث في ارساء اسس علمية لمعرفة بنية الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي في (التعرف على جمالية بنية الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي والتعرف على كيفية توظيف الوحدة الزخرفية في الرسوم الإسلامية ومنها رسوم الواسطي)

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بدراسة النماذج المصورة لرسوم الواسطي من مخطوطة مقامات الحريري المرسومة في العراق (٦٣٤ هـ-١٢٣٦ م).

تعريف المصطلحات :

الجمالية (Aesthetic):- الجمال الحسن ومعنى (الجمالية) في قاموس المسفورد انها : نظرية في التذوق او انها عملية ادراك حسي للجمال في الطبيعة والفن (Osboran, 1998,p11) . ذكر في المعجم الفلسفي لـ (صليبا) بانه المنسوب الى الجمال نقول الشعور الجمالي والنشاط الجمالي وهو عند بعضهم لعب الهية خالية من الفرض تقوم على طلب الجمال لذاته لا لنفسه او خيرته (صليبا، ١٩٨٢، ص٣٠٩) ويرى الاخوان جونكور بان الجمالية عبارة عن اندماج وتناسق مبدئي ما بين الوجود المثالي والصورة وهو في حقيقة محاكاة جمال الكائنات والاجسام (برتملي، ١٩٧٠، ص٤-١٠) ويرى (لؤلؤة ١٩٧٠،ص٢٦٩) ان الجمالية بمعناه الواسع محبة الجمال كما يوجد في الفنون بالدرجة الاولى وفي كل مايستهوينا في العالم المحيط بنا. اما (الاعسم، ١٩٧٧، ص ٨) فقد عرف الجمالية بانها : تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقاتها بكلية العمل الفني ويرى (كليف بل) ان الجمالية في العمل الفني هي الخطوط والالوان التي تتركب بطريقة معينة واشكال وعلاقات خاصة بهذه الاشكال وهذه الاشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية (clive Bill, 1958) .

من هنا نستخلص ان تقييم الجمال نسبي يختلف من شخص الى اخر ونسبي يختلف من بيئة الى اخرى وعصر الى عصر وثقافة الى ثقافة اخرى وفلسفة لاخرى بل نسبي حتى للانسان نفسه وتطور حالته النفسية والمزاجية (رزق، ١٩٨٢، ص١٨٢).

التعريف الاجرائي : الجمالية في الرسم العربي الاسلامي هي ما تمنحه التصويرة من احساس جمالي (استاطيقي) من خلال صيغة عناصره ضمن المفهوم الروحي للانسان المسلم .

١- التوظيف : عرفه ابن منظور : وظف : الوظيفة من كل شيء وجمعها الوظائف ، والوظف ، ويرى البساني ان معنى: استوظف الشيء استوعبه (البستاني، ١٩٦٢، ص٩٢٧) التوظيف : استثمار واستخدام (اسكندر، ١٩٧١، ص١٠٢)

التعريف الاجرائي : هو استيعاب الشيء وفهمه والسعي الى دراسة انعكاسات الوحدات الزخرفية في العمل الابداعي لمنمنمات الواسطي على وفق درجة استيعاب الفنان له .

٢- الوحدات الزخرفية : لغويا : الزخرف : الذهب والزينة وكمال حسن الشيء ، وزخرفه : زينة وكمل حسنه (المؤلفين، ١٩٦٠) وتسمى بعرف المزخرفين الربع او الربع الزخرفي وتعني اصغر وحدة يمكن ان تكون الشكل الزخرفي للموضوع الانشائي في التصميم الزخرفي (محمود شاكر، ١٩٩٠، ص١٧٠) .

-**الوحدات الزخرفية الهندسية** : وعماد تكوين هذه الوحدات قاصر على الخطوط الاولية المتخذة بالادوات الهندسية (علي، ١٩٧٢، ص٢١-٢٣) **الوحدات الزخرفية الطبيعية** : ومعظمها يحل شكل صفات الشكل الطبيعي الذي اخذت عنه وكل الاشكال التي يصلح استخدامها في الزخرفة يمكن اعتبارها من الوحدات الزخرفية (علي، ١٩٧٢، ص٢١-٢٣)

والتعريف الاجرائي : هو فن ابداعي يقوم على تحوير الاشكال الطبيعية الى عمل فني ابداعي على وفق نظام رياضي وفني يعتمد على التكرار والتناظر والتشابك والتوريق

الفصل الثاني الاطار النظري / المبحث الاول

مدخل الى الجمال والجمالية : يمثل الجمال وعملية الاحساس به واحدة من السمات التي يتفرد بها الانسان دون سواه من الخلائق ان الجمال خاصية تمنحها للاشياء التي تستطيع ان تاخذ منا كل ماخذ بعد ادراكها عبر منظومة احاسيسنا لقد ذهب الجماليون في الجمال مذاهب شتى فهناك من وجده في الطبيعة واخرون عثروا عليه في نفائس الفن فيما ظن البعض انه مجسدا في عالم المثل والسبب في ذلك انما يرجع الى امرين الاول : عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال يربط الاذواق جميعا ، الثاني: اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الافراد فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعابا شاملا يقصر دونه متذوق اخر حيال موضوع واحد (برجاوي، ١٩٨١، ص٥٠) . وعليه فان الجمالية تتحكم فيها مستوى استجابتنا حيال الجميل والتي تنبع من عواطفنا الانسانية وهي الاخرى موضوع تفاوت لاتخضع لقياس واحد فما تراه جميلا قد يبدوا منفرا لسواك والعكس صحيح .

الجمال عند الاغريق

ان المصطلحات الاولى لعلم الجمال قد كشف النقاب عنها عند اوائل الاغريق وتحديدا في اشعار هوميروس الذي ترك لنا طائفة من التعبيرات الجمالية مثل: الرائع،الجمال،التناسق، وعنده ان ماهو رائع ومتناسق موضوعي واقعي بمقدور المرء فهمه وتحسسه (م.ز اوفسيانيكوف، ١٩٧٥، ص١١) بيد ان بواكير الجمالية ظهرت باثر اجابات سقراط على الاستفهامات التي اثيرت من قبل هيباس في محاورة ((هيباس الكبير)) (عباس، ١٩٨٧، ص٣٦) والجمالية تتجلى في استيعاب الابداع الذي يتم تحقيقه عبر الفنون الجميلة فاذا كان الهدف الفني يتحدد في انتاج العمل الفني فان الجمالية تفترض طبيعة الانجاز الفعلي لهذا العمل في حين ان اهتمام الجمالية يجعل من هذه النهائية خط شروع له وعليه فالتعددية في مستويات الجمال امر منوط بتعدد المفاهيم وبنياتها الفكرية فـ (الاغريق قد تمثلوا الجمال في الصورة الانسانية وفي العصر البيزنطي فقد مثلوا نماذج الجمال وعبروا عنها في الصور التي تسموعلى السمات الانسانية (مطر،ب ت ،ص٢٢) فـ(الفيثاغورين) اعدوا تجانس الاعداد بمثابة القانون الموضوعي الذي يحكم الظواهر كلها وانه اساس الظواهر الجميلة ولاريب ان بحثهم في الموسيقى قادهم الى ان التوافق او الانسجام الموسيقي تحدده نسب رياضية مضبوطة تترجم عن هذه الاطوال وتعين طبقة اللحن الموسيقي (ريان، ١٩٨٥، ص٧٤) تبعا لذلك فان التوفيق بين اضداد الجسد يعد الجذر الذي تستند اليه النفس الانسانية وبذلك تتوقف قضية ادراك الجمال على حيازة اكبر قدر من التناغم بين الجمال ومتلقيه فيما ينبثق الجمال عند سقراط (٤٦٨-٣٩٩ ق.م) من مبدا الغائية(*) اذ لم يجد مسوغا في عزل الطبيعة التي يتمتع بها الجمال عما يخلفه لنا من منفعة ايضا فيما يكون القبح عند غير متمتع بخاصية كهذه انما يحمل نقضيها تماما وبالوقت الذي يفترض سقراط ان على الفنان التمعن في مظاهر الطبيعة كون الفن والرسم منه بوجه التخصيص ليس الا ترديدا لما يمكن ان يشاهده الانسان لذا انه من الصعب ان تجد انسانا كاملا من الناحية الجمالية اي لاتشوب جماله ايه شائبة فانت عندما ترسم انسانا جميلا فانك تاخذ من يحدد من الناس اجمل ماعندهم وتجمعه في رسمك لتحصل على الانسان الذي تستطيع ان تسميه جميلا (م.ز اوفسيانيكوف، ١٩٧٥، ص١٨).

وعند افلاطون (٤٣٠-٣٤٧ ق.م) ان الجمال لاشان له بالهيئة الظاهرة انما هو ما وراء ذلك بمعنى انه جمال علوي فالحياة التي عاشها افلاطون باحداثها لم تترك له املا في الوثوق بها مما جعله متطلعا الى الجمال الذي هو فيما وراء الواقع والذي لايطاله النقص .لقد كانت نظرة افلاطون الى عالم الظواهر ومشكلاته تنطلق من عدم الوثوق به كليا لانه عالم مخادع وناقص وفي موازاته يقف عالم الجواهر الابدية التي بالامكان الوصول اليه بمعونة العقل بمعنى ان الموجودات التي نراها باعيننا ليست الامجرد مظاهر اشبه ما تكون بالظلال او الاشباح في الكهف (افلاطون، ١٩٦٩، ص٩) فالجمال حين يتصل بالاشياء يخضع للنسبية وعند تخطيه الى عالم المثل يصبح في تمامه . ويعبر (ارسطو) (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) عن موقف جمالي مغاير لافلاطون وعنده ان الجمال ليس في عالم مافوق الحس انما يستدل عليه

فيما حولنا وهكذا منح ارسطو الجمال صيغة موضوعية فمثال الجمال لايخرج عن نطاق الانسان بمعنى ان يكون انموذجه (باطنا) في العقل البشري ليس له موضوع نبحث عنه خارج انفسنا حتى المثال ذاته يكون (يكون موجودا) في الانسان (ساترون، ١٩٧٨، ص٢٣) وبهذا المعنى يصبح الجمال الارسطي كامن في الترتيب والتناسق لا باعتباطية الاقيسة . لقد بنى ارسطو نظريته الجمالية على اساس من انكار عالم المثل الذي جاء به افلاطون وبهذا قد ارتد عن المثال المجرد ليعثر عليه في عالم الحواس .

الجمال عند الفلاسفة الاسلام

ومما لاشك فيه ان فلاسفة الاسلام قد افادوا من الطروحات الفلسفية والجمالية التي انتهى اليها اساطير الفكر الفلسفي اليوناني ويتفق دارسوا الفلسفة الاسلامية ان الفارابي ولد (عام٢٦٠هـ) يقف في طيلعة الفلاسفة المسلمين ممن اعتمدوا على التاويل على النحو الذي جعله يتقلب بين افلاطون وارسطو محاولة منه للخروج بنظرة فلسفية وجمالية غالبا ما تعد من المعطيات الاصلية ضمن سياق الفكر الاسلامي إذ يشدد على فاعلية الحواس في تلمس واكتساب الخبرات والمعارف اذ يرى ان الحس يدرك من حال الموجود الجميل جميلا وكذلك سائرها (عباس، ١٩٨٧، ص٦٠). وكانت عملية احتضان الجمال والعيش فيه والاندماج في سحره عملية مشتركة بين الانسان والله لكن النسبية بين شعورنا بالجمال وادراك الله له سنة اليسير الى العظيم والمحدود الذي لايتناهى او تحده حدود وهو في نظره جمال الجمال وهو كله ومنه يفيض (الفارابي، ١٩٦٠، ص٩٩) والجميل بعد هذا وحسب الفارابي نفسه يصبح الشيء الذي يستحسنه العقلاء (شلق، ١٩٨٢، ص٧٤).

-ويمثل (ابو حيان التوحيدي) القرن الرابع للهجرة -٤١٤ هـ اول عربي وضع علم الجمال العربي ماخوذا عن اراء معاصريه من المفكرين العرب والادباء والفنانين الذين اهتموا بالفن والصياغة وكذلك اهتم هو فكان من ذلك هذه النظرية العربية التي شملت مشكلات علم الجمال الحديث ومنها مشكلات الابداع والتذوق وأثر العلم والتقنية وتصنيف الفنون ودور الشعر ثم موضوع العبقرية او الالهام والبديهية . (عناد، ١٩٩٦، ص ١٢٢) . والجمال عن التوحيدي ليس مستقلا عن طبيعة المتلقي له ويفترض ان استقبال الجمال ينبغي ان يكون على قدر من الحياد والاتزان في الحكم وخلوه من المعاير المسبقة .ويحصر التوحيدي فكرة الجمال بالانسان دون سواه من الكائنات قالانسان لوحده يمكنه تقدير الجميل ومن ثم الحكم عليه ولايجد الجمال تمامه في الطبيعة .

الوحدات الزخرفية (مرجعيات فكرية وجمالية):

يتجلى الفن الاسلامي في صورة فن له اصل الحضارات بالرغم من تجديداته الكثيرة في موضوعاته وفي تركيب هذه الموضوعات ومع ان الفن قام على اشكال محايدة وتميزة بالاعتدال فانه كان في المقام الاول مرتبطا بالانسان ولم يقتصرعلى ذلك بل كانت له وظيفة ورسالة محددتان وان لم تكن هذه الرسالة رسالة لفظية والشيء الذي يعطي ذلك الفن مزيدا من العظمة هو انه يعلو على تعقيدات الحياة البشرية

واحباطاتها ومظاهر التعاسة فيها بطريقة يمكن ان توصف بانها وقورة ومفرحة في آن واحد .فالفن الاسلامي وحدة قوية متماسكة تستمد روحها من الهام واحد مهما تباينت عناصرها وتنوعت اشكالها واختلفت صناعاتها وبعدت المسافة بين مواطنها (ديماند، ١٩٧٠، ص١٢). ان النقش بالحروف العربية المبجلة التي هي اداة التعبير عن القران كان يثير في النفس اصدق مشاعر التوقير والاجلال. نجد ان التصميم يلبي الحاجة النفسية ، فهو يخاطب الاحساس الانساني فالشخص العادي يكتفي بالجاذبية الجمالية والاستجابة لحاجة نفسية فان اناسا اخرين ذوي الطبائع التاملية والدينية قد يشعرون بسرور داخلي من خلال النظر الى الفن بطريقة اعمق نسميها نظرة اخلاقية ترى الفن على انه صورة للفضيلة يقول الامام علي بن ابي طالب (عليه السلام) (ان تجويد الكتابة لم يكن ابتكار الحروف والنقط ولكنه كان يرمي من ورائها الى تحقيق الهدفين الاساسيين وهما الصفاء والفضيلة) . وهذا الراي يعبر عن موقف كان ابوحامد الغزالي قد اتخذه وعبر عنه بقوله ((فمن راى ... حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الافعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاملها عند البحث الى العلم والقدرة)) (ويوزورث، ١٩٨٨، ص٤١٥) . ان اعلى مستوى في تامل الفن يتمثل عند اولئك الذين ينظرون اليه نظرة ميتافزيقية ولاسيما الصوفيين منهم هذه النظرة تصل الى استبصار اسمي يتجاوز بكثير المظاهر السطحية للاشياء ويتمثل ذلك في قول الغزالي : ((ان الجمال ينقسم على جمال الصورة الظاهرية المدركة بعين الراس والى جمال الصورة الباطنية المدركة بعين القلب ونور البصيرة ، الاول يدركه الصبيان والبهائم والثاني يدركه ارباب القلوب ولايشاركهم فيه من لايعلم الاظاهرا من الحياة الدنيا وكل جمال فهو محبوب عند مدرك الجمال فان كل مدركا بالقلب فهو محبوب القلب)) (الغزالي، ب ت، ص٣٠٣-٣٠٤) وفي هذه النظرة الى الفن تتحول القطعة الفنية الى مفتاح او مدخل لادراك حقائق اسمى . ويصبح الكمال الفني امتدادا ونظير للانسان الكامل وهذا الانسان في راي (محي الدين بن عربي) (٥٦٠-٦٣٨)هـ /(١١٦٥-١٢٤٠) م ((يجمع في نفسه صورة الله وصورة العالم وهو وحده الذي تتجلى فيه الذات الالهية بكل الصفات والاسماء (بما فيها الجمال) وهو المراة التي تتكشف له فيها ذاته ونحن انفسنا الصفات التي نصف بها الله ووجودنا ما هو الا تحقيق وجوده)).

وايا كانت الطريقة التي تتخذ للنظر الى العمل الفني سواء اكانت تعتمد على تجربة واحدة او تمت على مستويات شتى وسواء اكانت لقاء واعيا ام مجرد احساس غامض فان الصورة الخارجية المتوافقة التي تبهر النظر كانت دائما هي التي تحمل رسالة الفن خاصة وان الرمز والاتصال اللفظي لم يكن يقوم الا بدور ثانوي ولااهمية هنا لكون التوريق وصور الزهور والاشكال الهندسية والكتابات المنقوشة بل حتى صور الحيوانات والانسان كان يشوجها قدرا من تكرار المظهر وتماثله مماجعلها تدخل بسهولة في اطار شكل محدد.

ونجدها متمثلة بقبة الصخرة في المسجد الاقصى اول تجربة تحاول ايجاد معادلة فكرية فلسفية جمالية فالشكل المثمن والمربع : الحركة والسكون والزمان والمكان اما من الخارج فان الفضاء السماوي للقبة بتداخل مع التضليع الارضي للمثمن ، والمثمن شكل متوارث في هذه المنطقة وحضارة وادي الرافدين وله دلالات علمية وميتافزيقية (الغزالي، ب ت، ص٣٠٣)

فالقيم الجمالية للزخرفة العربية الاسلامية تعكس علاقة الانسان بالبيئة وهي علاقة ما بين محوريها تقع بين الكونيين الفضاء الزماني او الفضاء المكاني او السماء والارض او الفراغ والكتلة مترجمين بشكل مايسمى بالمصطلح الشعبي الحرفي (الخيط والرمي) فما هما سوى رمز لكل من معنى التنقل المستمر في الصحراء والاستقرار النسبي في الواحات (ايتغهاوزن، ١٩٧٢، ص٢٨). فجذور الزخرفة العربية الاسلامية قديمة ظهرت في حضارة وادي الرافدين والنيل وكل المشرق العربي وهي بمثابة الجذور القديمة للفكر العربي القديم المتطور في المنطقة نفسها بالعناصر الآتية :

١- ظهور فكرة التربيع ذات المنحنى او العمق الحضاري (اي ظهور المربع ودوران الغزلان في حلقة دائرية وسط المربع) تحمل ذلك اثار العراق القديمة (الفخاريات) اذ ان فكرة التربيع لاتزال مستخدمة في الفن الاسلامي والفن العربي الاسلامي خاصة استخدما جيدا ولكن بشكل ينسجم النزعة التجريدة في الاسلام . (بدران جمال، ١٩٩٥، ص١١٥) وتعد الكعبة نموذج العرب الاول وقبلته والكعبة اول شكل مجرد قامت عليه العبادة التي تتجلى طقوسها في حركة الطواف الدائرية وهذا ما دعى الفنان العربي المسلم الى ان يبلور فيما بعد فلسفته في الزمان والمكان ويتخذها اساسا لتحديد مساره الفني الا وهو الجمع بين الحركة والسكون ، الدائرة والمربع (الجادر س.، ١٩٨٩، ص١١٦) .

٢-حالة الوجود المكاني والزماني للمرئيات اي تكامل مقطعين الامامي والجانبي (ما حققه ايضا الفنان العربي السومري والفرعوني مثلا في ان يرسم كلا منهما .(الوجه منظورة من الجانب) اما العين والجذع فيرسمان من الامام) ومعنى هذا ان الفنان كان يريد ان يمثل الاشياء المرئية من زاوية نظر واحدة بل حاول ان يجمع بين زاويتين في الاقل لكي يقول اني حينما ارى هذه المرئيات لابد ان اراها وهي في حركة بمعنى انه حاول ان يراها بموجز الاحتمالات الحركية التي تظهر بمظهرها الحقيقي .

٣-مبدا التخيل (تخيل الاوضاع المثالية) وهذا نفس ما اظهره المبدا الاول تقريبا اي تخيل اوضاع عديدة تمثل الحقيقية المرئية في موقع نسبي فما الذ ال اليه الامر في العصر العربي الاسلامي نستطيع بان نوجز بان فكرة التربيع اذا كان سيؤدي الى التعبير عن المطلق كما في فن الارابيسك (وهي لفظة تعني اثار الفن الاسلامي اطلقها الغربيون على التكوينات الزخرفية النباتية) او (الرقش العربي الاسلامي) اي انه يعتمد في السابق على وجود وحدتيين اساسيتين هما محيط (المربع او الدائرة)

والمركز اما (الرقش العربي الاسلامي) فسيعنى بعدة وحدات تكون فيما بينها نسقا جديدا لاكثر من وحدتين وتحقق فكرة تخيل الاوضاع المثالية ا و تكامل المسقطين الامامي والجانبي ونجد ان الفنان العربي المسلم قد اتخذ ثلاثة مصادر اولية استخدمها لزخرفته هي :-

- **النباتات :** إذ اوحى بزخرفته عن السيقان والاغصان المنفردة والمزودوجة والمتشابكة وذات الحوالق والاوراق الكاملة او الممتلئة وسعف النخيل وثمار الفاكهة .
- **الاشكال الهندسية :** استخدمها بغزارة وتنوع لم يسبق لها مثيل حتى اصبحت خاصية من خصائص الزخرفة العربية الاسلامية .
- **الكتابات العربية :** حيث ادرك الفنانون العرب المسلمون ما يتصف به الخط العربي من خصائص تجعله عنصرا زخرفيا طبيعيا محققين بذلك اهداف فنية من خلال استخدامه استخداما زخرفيا بحتا
- **الاشكال الادمية والحيوانية :** لم يكن يستخدمها بشكل واسع لالتزام الفنان العربي المسلم بتعاليم الدين وكراهية الدين للتصوير وما خلقه الله (الالفي، د ت، ص ١٠٧-١١١)

وفيما يلي نستعرض الخصائص الفكرية والجمالية للزخارف (النباتية والهندسية) والخط العربي .

أ- **الخصائص الجمالية للوحدات الزخرفية الهندسية :** ان مايميز التفكير الهندسي العربي الاسلامي هو انه موجها في تفسيراته وتطبيقاته لغاية روحية فالجمال الهندسي تكتنفه الاسرار ويحرك العقل والخيال وتهتز به الروح فيترك تاثيرا مطلقا وذات جمال طبيعي تستجيب له الحواس والعواطف محدودة التاثير واذا جاز التفسير لهذا التفكير الهندسي الروحي يمكن القول انه عند مشارف غاياته كانت تلتقي فكرة تشييد الهرم والزقورة انها سخرت لاصلاح ارض الله التي هي في حد ذاتها من اعمال الصلاح الروحي ومن هنا فقد استطاعت العقيدة العربية الاسلامية من تحرير التفكير الهندسي من ارتباطاته الزمانية والمكانية الطبيعية ووضعه في مستوى التفكير الروحي لذلك كان انبثاق الوحدات الهندسية مطابقا لتوجه العقيدة والثقافة العربية الاسلامية وكان للدين الاسلامي اثره العميق في تطوير الفن الاسلامي وتميزه مثل الاساس الفكري له وان الله سبحانه وتعالى لم يترك الكون فارغا إذ زينه بالكواكب (ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوما للشياطين) (القران الكريم،سورة الملك – الاية ٥).

ان الفنان المسلم انطلق في انجازاته بالاعتماد على مجموعة من الانظمة الهندسية او الشبكات التي يدخل في تكوينها المثلث المتساوي الاضلاع والمربع القائم الزاوية والمضلع السداسي وهي شبكات هندسية متجانسة اساسية كان لها الدوربنائي وايقاعي في تشكيل وحدات العمل الفني فهي من الناحية البنائية تشكل المخطط المتشابه الاجزاء ولكي يتاح استيعاب موضوع الاثر الفني ضمن حدود المنهج

الروحي والفني الاسلامي فلا بد من وجود عامل يتمثل بالقوة الايقاعية الذي تضمنه المشبكات الهندسية من خلال تنظيم وحدة وحركة الوحدات الهندسية التكوينية الاساسية. (غيورغي، ١٩٩٠، ص٦٤) ويستدل به على وحدة النقيضين بدلالة ما يتماثل من شكله التوازن اي ما يوحي به عن الدلالات الثنائية في وحدة العلاقة على مثال التوازن في علاقات الحياة والموت (فرزات، ١٩٨٢، ص٨٦).ان الزخارف الهندسية تعد تمثيلا لحركة متعاقبة وبالتالي فهي انعكاس لحركة الحياة والكون و الطبيعة فهي تمثيل لواقع روحي متاثر بدلائل دينية وكونية فميل الانسان الى استعمالها بسبب بساطتها ونزعته الفطرية الى التجريد اما السبب الاخر فهو التوجيه الذي تفرضه الخامة والاداة في اثناء العمل (عملية الانتاج). ويمكننا القول ان نشاة الزخرفة الهندسية لم تكن مسالة ارادية بقدر بقدر ما هي لاارادية (فارس، ١٩٥٢، ص١٦) لذلك نراها في الاثار القديمة موجودة في الغالب كاطارات لغيرها من الزخارف ولوحدات مكررة على مساحة ومن عناصرها رسوم هندسية بسيطة مثل المثلثات والمربعات والعصائب والجدائل المزدوجة والخطوط المنكسرة المتشابكة. وهناك اماكن عربية استعملوا فيها الهندسة النجمية والطبقية والنجوم السداسية الرؤوس والدوائر لتزيين ابنيتهم (حمودي، ١٩٨٠، ص١٢٨). فالزخرفة الهندسية من حيث فكرتها واشتقاقها تقريب ومحاكاة الطبيعة من اشكال اطباق نجمية او مجموعة من الكواكب واخذت تطوير هذه الاطباق وتنوعت اشكالها واصبح لها طابع عربي اسلامي مميز حتى قبل ان ينفرد العربي بخياله الهندسي الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزءها ويحولها الى خطوط ومنحيات تتكرر وتتعاقب وتتبادل الى مالا نهاية حتى لايكاد الناظر اليها يحدد بدايتها ونهايتها (فكري، ١٩٦٣، ص٤٥) . فالدين الاسلامي كان له الاثر الكبير في اتقان تلك الزخارف وتطويرها وذلك لموقفه السلبي من رسوم الكائنات الحية وتشخيصاها (مرزوق، ١٩٦٣، ص١٣) فهذه الزخرفة ارتبطت مع الفنون العربية الاسلامية واصبحت تلازمها في المعنى والشكل واصبحت تغطي مساحات كبيرة فكانت تلائم ذوق الفنان المسلم وطموحه الفني فهي تغطي المساحات والهروب من الفراغات وتحقيق مزيد من الجمالية في العمارة والمنمنمات التي ينجزها (الالفي، د ت، ص١١٥) .فالزخارف الهندسية التي تستعمل لتغطية اسطح كاملة يجب ان تكون لها صفة التكرار وكحقيقة هندسية هناك ثلاثة اشكال متعددة الاضلاع وهي (المثلث ، المربع ، المسدس) وتستخدم لتغطية الاسطح فضلا عن الدائرة حيث ينتج نظام هندسي زخرفي من الاشكال المختلفة الى مالا نهاية (حسين، ١٩٨٣، ص١٥٦) . فمفردات الزخرفة الهندسية من الخطوط المستقيمة والدائرة باعتبارها اصلا للزخرفة الهندسية وعماد هذه الوحدات قاصر على الخطوط الالية المتشكلة بالادوات المسطرة ويمكن تصميم اي عنصر بطريقة توصيل الخطوط برسم شبكة هندسية لاظهار الزخرفة (نايف، ١٩٨٨، ص٤٣).

ب- **الخصائص الجمالية للوحدات الزخرفية النباتية :** من اشهر الانماط الزخرفية النباتية تلك الزخارف التي اصطلح الاوربيون على تسميتها (الارابيسك) (الرقش العربي الاسلامي) وهي لفظة فرنسية تعني

لغويا (العربي) اطلقها الغربيون على التكوينات الزخرفية النباتية التي قوامها اغصان وفروع واوراق وترسم بصورة مجردة محورة واصطلاحية وتكون منتظمة هندسيا على اساس التكرار والتناظر على الرغم من شيوع هذا المصطلح العربي الا انه من الاجدر استخدام لفظة (توريق) التي اطلقها العرب على هذه الفروع من الزخارف النياتية حتى ان اللغة الاسبانية احتفظت بهذا المصطلح العربي بعده ادق لفظ يمكن ان يطلق على هذا الفرع من الزخارف (الجادر س.، ١٩٨٩، ص٢٣) ان الوحدات الزخرفية النباتية البعيد عن ايه اصول طبيعية اطلق عليها اسم (الارابيسك) وذلك للاعتقاد بان العرب هم اول من ابتكرها وادخلها في الفنون الاسلامية لكن في حقيقية الامر تجد الباحثة ان ثمة تناسب وثيق بين هذه الوحدات الزخرفية وبين مفاهيم الجمال والروحية للشخصية العربية فهي متجردة عن اي معالم طبيعية ولاتحمل معاني رمزية دنيوية اي بمعنى لاتخضع لشروط زمانية او مكانية ثم انها تنبع من اصل واحد يتمثل في نموذج ورقة نباتية وكذلك مايتفرع عنها من اغصان متموجة ولايوجد لها مثيل في الطبيعة لذلك فان طبيعتها المجردة ووحدانية اصلها يؤكد ان ارتباطها بحقيقة الوجود الروحي العربي شانها في ذلك شان الزخرفة الهندسية والخط العربي .ولقد اختار الفنان العربي المسلم الدخول الى عالم التجريد الرحب بايمان وقناعة وذلك تاكيد الاهمية الجمال في حياة المسلم بشكله المطلق وهي صفة من صفات الله عز وجل ولقد قال الرسول محمد صلى الله عليه واله وسلم (ان الله جميل ويحب الجمال) ولان الجمال يتحقق في خلق الله .واعتمد الفنان العربي المسلم على عناصر زخرفية من تحوير الأشكال النباتية وانتجوا سجلا حافلا من العناصر النباتية من أوراق وزهور وثمار في أشكال تجريدية محورة ذات طابع إسلامي فريد ،جعلوها تتهاوى وتتثنى وتتشابك مع بعضها ومع الكتابات الكونية والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعتها روائع تبهر الأبصار ولقد بلغ من روعة تلك الابتكارات الزخرفية أن أطلق الفنانون الأوربيون كلمة (أرابيسك) على أي تكوينات زخرفية تتشابك فيها العناصر حتى ولو كانت غير اسلامية بحيث ينتج منها ما يشبه ما أبدعه الفنانون العرب المسلمون ولا شك في أن نسبة ذلك إلى العرب لما وصلوا إليه من أصالة في زخارفهم وهي اعتراف بفضلهم في هذا المضمار الذي لم يبرز فيه غيرهم (حسين، ١٩٨٣، ص٥٧). أن الفنان المسلم اتخذ من ورقة العنب كأساس في الزخرفة النباتية (حسين، العمارة العربية في مصر، ١٩٧٠،ص٢٢١)، رغم ما أحدثه الفنان من تحوير واضافات واستنتاجات على هيئة نباتية معينة لتحصيل تلك الوحدات، فان هذه العملية في حد ذاتها لا تقترب من أصل ورقة العنب ، حتى في حالة النظر إلى الشكل الأصلي لها من جميع الجهات، فالوحدات الزخرفية الإسلامية المستوحاة من عالم النبات ، شبهت بالمكونات العضوية لنبات العنب، لما انتهت إليه هيئات وحدود هذه الوحدات من صفات الليونة والتموجات والحركات اللولبية او الحلزونية التي تقترب من صفات اعضاء النباتات العنب ومع ذلك ومن المرجح ان تكون هذه الصفات ومن جهة تاويل النبات ولاسيما الورقة والساق (بهنسي، ١٩٧٢، ص٢٠). الذي اقترن بهذا الشكل ، لا من حيث اقتران الفرع بأصل بل من حيث طريقة البناء التكويني.

وأعتمد الفنان العربي المسلم على المراوح التخيلية بعدة أساسة للزخرفة، وظهرت المروحة ذات خمسة نصوص ، تبدأ بفصين حلزونيين ثم يعقب ذلك فصوص دائرية في الوقت الذي أصبح الفص الوسطي مدببا ، وفي حالات أصبحت بسيطة ينتهي طرفاها بحلزوني ، غير أنها خالية من الفصوص حتى قرب شكلها من شكل القلب (شافعي، ١٩٥٤، ص٦٧). ونشاهد هذه الزخارف النباتية في كثير من صور المقامات في بعضها تظهر أنصاف مراوح نخيلية متكررة على الجانبين تخرج من محور في الوسط أو أوراق نباتية متكررة كأن تكون ورق عنب ثلاثية الفصوص، ومن العناصر الزخرفية النباتية ، نوع من الزخارف المتمثلة بخروج العناصر النباتية مع بعضها، وقد شاع هذا النوع من الفنون في الفترة التي سبقت العصر الإسلامي غير إنها أصبحت من أهم مميزات هذا الفن، والمتتبع لهذا اللون من الزخرفة يرى أنها قد مرت بمراحل خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين (العاشر والحادي عشر الميلاديين). فكانت تلك العناصر متلاصقة بعضها مع بعض بصورة عامة ثم تطورت إذ انفصلت تلك العناصر عن بعضها عن طريق امتداد طرف من العنصر الرئيسي مشكلا بدوره عرقا نبت من عنصرا آخر(الرسول، ١٩٨٥، ص٩).

فنلاحظ زخارف سامراء يمكن تسميتها من حيث الوحدات الزخرفية إلى ثلاث مجموعات، الأولى يلاحظ فيها اكتمال مبدأ خاص من مبادئ الفن العربي الإسلامي وهي تغطية الفراغ تغطية تامة حتى كادت الأرضية تختفي تماما، وفي أحيان كثيرة اقتصرت الأرضية على حزوز ضيقة وذلك نتيجة إتباع النحت المائل الذي تقابل فيه الحافات مع بعضها على شكل زوايا منفرجة (الجمعة، ١٩٩٢، ص٣٤٧) تتكون عناصرها من تفريعات أوراق العنب المخمسة الشكل وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وأشجار الزهريات ، وقد وضعت هذه الزخارف في تقسيمات هندسية. أما الأسلوب الثاني فتتميز ببعد زخارفه عن الطبيعة التي تتكون من أشكال زهريات وتفريعات هندسية ذات أوراق نباتية مستديرة الشكل ونماذج من المراوح النخيلية ويظهر في هذه الزخارف تغيير في شكل الوحدات قليلة البروز. أما الأسلوب الثالث فيظهر فيه تطور أكبر، حيث تتحول الوحدات كلها إلى الشكل التجريدي كما في الأرضية عمقا ظاهرا وبالرغم من وجود بعض العناصر الطبيعية في زخارف الأسلوب الثاني أنها تختفي في زخارف الأسلوب الثالث ويعد هذا التغيير ثورة في أسلوب الزخارف الذي كان متبعا ويمكن ان تعد هذه المرحلة ابتكارا زخرفيا خاص بالعهد العباسي ويظهر في هذا الأسلوب أيضا تغطية السطح تغطية تامة كادت تخفي أرضيته تماما. وبعد ذلك قمة نضوج الأسلوب الزخرفي الذي ظهر لأول مرة في الفن العربي الإسلامي وانتشر بعد ذلك (علام، ١٩٨٢، ص٥١-٥٢).

ج – الخط العربي :لقد انطلق الخط العربي يحمل أشكالا أكثرها هندسي وتطور فيما بعد حتى أخذ أشكالا لينة تارة أو هندسية متكسرة تارة أخرى أو لينة ومتكسرة معا. أن تطور أصول الخط العربي إلى أشكال الخط الكوفي (المزوي) والخط أللييني ألنسخي في عهد الإسلام، يذكر بصيغ التفكير التي لازمت

تطور أشكال الكتابة التصويرية الرافدينية والمصرية القديمة وتحولها إلى أشكال الخط المسماري والهيروغليفي. وأن مدى القدرة على تجديد رسم الحروف والكلمات ، أنما يفسر ميل الذهنية العربية للتحرر الدائم من مقاييس الأشكال المرئية والكشف عن الصور اللامرئية للمعنى الحسي والروحي والجمالي ، وبفضل ذلك بلغت أشكال الكتابة إلى أعلى مراتب وأن ابتكار صور الكتابة يعكس تمسك العربي بصيغ التجريد في طريقة تفكيره وتعامل مع الوجود ، ويلاحظ أن تشكيلات الخط العربي تمثل ارتسام للكلمة العربية التي هي صورة تتضمن صوتا ومعنى وخيالا مرئيا (بهنسي، ١٩٧٢، ص٩٣) .

وأن هذه الكلمة تمتلك ثلاث خصائص ، الأولى تحتفظ بأصولها الطبيعية والوجدانية (السعادة ، الألم ، الخير ، الصدق، الصبر ، الحق) وهي صفات عقلية نفسية، أما الثانية فهي الطبيعية (كاليبوسة والليونة واللون والحرارة، والمقاييس والأوزان .... الخ)، أما النوع الثالث فهي من الخصائص ذات الصفات المجردة والمتنزهة عن التشبيه الطبيعي والمعنوي ، مثل لفظ الجلالة (الله) وكلامه في معانيه المجردة وفي حالة توظيف الكلمة كعنصر فني يتمثل في صورة الخط العربي ، قائمة يعبر عن النوع الأول في تركيب إيداعي ذو أبعاد مكانية وزمانية ، وفي النوع الثاني سيأخذ أبعاد ترتبط ببوادر الشعور النفسي والعقلي ذات الأبعاد الحسية والروحية معا، أما النوع الثالث فإنه يعمل في حدود الأبعاد الروحانية المسندة بالشواهد المرئية المطلقة أي المتجردة من ارتباطاتها الحسية ، المادية والذي تناول النصوص القرآنية على نحو خاص ،مثلما تحتفظ الكلمة العربية بمفاهيمها الكامنة فأن صورة الخط سترتقي حدسية إلى تلك المفاهيم . إن اقتران الخط العربي بلغة القرآن الكريم ، منحه الفرصة الكافية للنمو والتوالد من حيث أنه كلام الله سبحانه وتعالى لم يكن مقيدا، وكان محفزا للتفكير العلمي والفلسفي والظاهر وأن النص القرآني أعطى فرصة أقوى بفعل صيغ التجريد عند العربي ، وكانت الصيغة المناسبة لتقديم صورة الحقيقة الجوهرية المتكاملة والمستقلة (كلام الله) الغير قابلة للتأويل والتجزئة والمعبرة عن الجمال الوجداني الذي يتجلى للنفوس المتطهرة، وكان على الفنان أن يكيف وينزه وسائله التصويرية (الحروف والكلمات) ويحولها من حالتها السكونية وأعدادها لتقبل الجمال الإلهي الذي يملا الوجود، وبالقدر الذي شغل الخط العربي اهتمام الفنان ،فقد أحتل مكانة متميزة لدى الفقهاء والمفكرين العرب والمسلمين ، وقد أنطلق من أرض العرب باتجاه أقاليم الإسلام الأخرى لأنه كان الصورة الناطقة باسم العقيدة، لذلك فرض صيغة ألادائية وأشكاله على أغلب السطوح الخاصة بالشواهد المعمارية والفنية الإسلامية، وتحتم على الفنان (الخطاط) أن يتفنن في أعداد أدواته الفنية وأن ينوع بحيث يشمل أنماط الخط العربي النسخي اللين، إضافة للأنماط الأخرى ذات الطابع الهندسي.

– **الخصائص الجمالية للوحدات الزخرفية في مدرسة بغداد :** إن من أبرز الأمور التي استوقفت الباحثين وغمرتهم بالدهشة والاستغراب هي السرعة التي تمت فيها ، ضمن حقبة زمنية قصيرة من التأريخ الهجري بلورة أسلوب واضح المعالم متكامل لفن عربي أسلامي ذي مضامين أشارية شاملة وبأداء واحد

ونظام معماري جلي نابع من فكر عربي مسلم يؤمن بالله الواحد، وأنه على الرغم من تنوع مصادر هذا الفن ، فقد بدأ قائمة على وحدة الشكل المتميزة في أعظم مظاهرها بأستيحائها لفكرة الزمان والمكان.وتجلى هذا الفن بالعمارة والكتابة والرسم بكل أنواعه: التكوينات التجريدية التي تستوحي أشكالا هندسية حادة الزوايا و متشابكة أو أشكالا نباتية ذات انسيابية غنائية وإيقاعية فمن الناحية البنائية فإن الزخرفة النباتية كغيرها من الوحدات الزخرفية الإسلامية الأخرى، ترتبط إيقاعيا بصلات مع الفنون الأدبية والموسيقية العربية (رجائي، ١٩٠٥، ص٩٦). إن الأعمال الكاملة التي حددت معالم (مدرسة بغداد) الفنية وعناصرها تتمثل في أعمال الفنان الواسطي من خلال تزويقهم مقامات الحريري خاصة ، والكتب الأدبية الأخرى غير أن رسوم الواسطي تميزت بقيمتها الوثائقية والتاريخية من جهة وقيمتها التعبيرية الجمالية من جهة أخرى، حيث جسدت هذه الرسوم روح الحضارة العربية الإسلامية بشكل فني متكامل من خلال 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 ، مما أعطى ذلك تعبيرا حركيا وضمن بعدين فقط تظهر فيه التصويرة كاملة فيراها المشاهد بكل تفاصيلها دفعة واحدة دون الحاجة إلى تتبع خطوطها وأشكالها وألوانها وكأنها لوحة جدارية كبيرة واضحة المعالم. وعبرت منمنمات الواسطي على ملامح فنية هي:

١- قوة الحركة وتشعبها وانتقالها بواسطة اللون والخط ضمن حدود المنمنمة.
٢- المبالغة والتحوير في رسم الجسم الإنساني بحسب أهميته في النص .
٣- الإيقاع المتمثل بانتقالات ومكان اللون وتوزيع الأشخاص والأشكال فوق مساحة الورقة المرسومة.
٤- النزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في الملابس وهذا ما يعطي الجو العام للمنمنمة صفة تصميمية.
٥- النزعة التسطيحية ،حيث نرى أن الفراغ قد تمت معالجته بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفراغ وما هيته في الفكر الإسلامي.
٦- التكرار والتماثل بوصفها قيمة جمالية وخصائص فنية تميزت بها مدرسة بغداد عبرت من خلالهما عن الروح العربية في الحضارة الإسلامية (حسن، ١٩٥٥، ص٣٢-٣٦)

وفي بعض الرسوم توفق في رسم رقاب النوق وتوالي ظهورها بتوزيع منسق وجميل ، ونجح بتوظيف توازن غير رتيب من خلاله وذلك بتغيير أوضاع الرقاب التي أضفت على بعض الرسوم الحركة والتنوع (الباشا، ١٩٧٨، ص١٣٦). وقد نجح في تأويل الانفعالات النفسية في رسومه الآدمية وحتى الحيوانية وأستعمل الوحدات الزخرفية النباتية لبيان أرضية التصوير، واستغل الأشجار لتكون في بعض المنمنمات حيث توزع المواضيع أو الرسوم على جانبيها و أستغل أحيانا بعض الأشجار بوضعها على جانبي التصوير وكأنها أطار تحفظ التصويرة وتفصلها عن النص ، وتتصف الألوان بصورة عامة بالغني والحيوية والقوة وفيها تدرج وتتنوع وصفاء ورقة وامتزاج ، والزخارف الهندسية والنباتية والكتابات الدقيقة

التي تزين العمائر والأثاث والملابس تمثل وجها من أوجه الواقعية في منمنمات هذه المدرسة وتشير إلى حقيقة من حقائق الفن الإسلامي وهي سيادة الطابع الزخرفي فيه (حميد، ١٩٧٢، ص٦-٧) . والواسطي على الرغم من انتمائه إلى أسلوب مدرسة بغداد إلا أنه تميز بطابعه الشخصي في رسمه للأشجار والنخيل التي تظهر (متغيرة متعددة متميزة فيما بينها وغالبا ما يرسم الأوراق منضدة الواحدة جنب الاخرى مع تغيير في اتجاه وضعها .كي يبعد الرتابة والملل ويرسم النخيل بأسلوب لا يختلف عما نراه في النحوت البارزة الآشورية. ويبدع الواسطي في رسمه لحيوانات في استخدامه لعناصر التشكيل كالخط واللون واقتناصه للأشكال الملائمة لإنشائه التصويري فهو يرسم لنا مثلا الحمير والبغال والخيل كلا مع مميزاتها الخاصة والإبل وقد تجاوز جميع فناني مدرسته في أظهار ، عالمها لنا ،حركاتها ، صراخها بوقفاتها، ألوانها وعند الحاجة لم يتردد بأن يرسم جملا بلون بنفسجي بين ألوان أرضيته (الجادر خ.، ١٩٧٢، ص٢٦-٢٨). كانت تصاويره تعد سجلا بالحياة اليومية ، فتشاهد (الأسواق والجوامع والمكتبات والعمائر وذوات المجتمع وتقاليده في مشاهد الزواج والتقاضي والوعظ والاحتفالات وتشييع الجنازات والحج ومواكب الفرسان والأعياد وحياة البحر.

إن الواسطي لم يتقيد بقواعد المنظور أي (كانت تكويناته ذات طول وعرض فقط)، إلا أنه وظفه حيث أستطاع أن يعبر عنه بالمنظور التكراري الذي يتمثل في (طريقة رؤية الأشخاص متفاوتي المسافة على أرضية منبسطة، أو عن طريق المنظور ألبعدي وهي (طريقة رؤية الأشخاص على مسافات متفاوتة كان يكرر أوضاعهم، أن يقرب بعضهم من أسفل اللوحة المرسومة والبعض الآخر من أعلاها، لكن يفصح عن تباعدهم من دون أن يتقيد بقواعد المنظور). أن اللون والقيمة أحيانا يتوليان (في السطح المرسوم، الدور الذي يتولاه البعد الثالث وهو العمق من أبراز المنظور والتجسيد فخلاصة ملامح عالمه الفني هي أن ترسم الأشخاص والأشياء لديه على مسافة واحدة ، وهكذا فأن إنكاره للمنظور الجوي والاقتصار على المنظورين التكراري والبعدي هما نقطة الانطلاق في رفض العالم ألمنظوري لديه (سعيد، ١٩٧٢، ص ٣٢-٣٣).ولم يستخدم الواسطي المنظور الحسي المتعارف عليه (وهو المنظور الذي يعتمد على التضاؤل النسبي الموحي بالعمق باستخدام نقط التلاشي التي تلتقي عندها جميع الخطوط المتوازية المتجهة صوب الأفق ، واستعاضوا عنه بالمنظور المعكوس الذي تظهر فيه الأشياء البعيدة أكبر من القريبة فضلا عن استخدامه المنظور المعنوي الذي يرمي إلى أعطاء بعض عناصر اللوحة أهمية من دون سواها ذلك بوضعها في أماكن الصدارة أو تأكيدها بمؤكدات خاصة حجم ولونة ودرجة وايقا عا يجعلها أول شيء تقع عليه عين المشاهد (عكاشة، ١٩٧٤، ص١٣) .

وترى الباحثة أن يحيى الواسطي بوصفه الخطاط والرسام ، قد مزج في مخطوطته بين الكتابة والمنمنمة بحيث نجد بينهما تداخلا ضمن مساحة الورقة مما يعطينا انطباعا بأن سطح الورقة ككل هي المساحة المرسومة يجتمع فيها الخط والرسم في وحدة متكاملة قوية ومتماسكة وحين كان الواسطي يرسم المقامة

في أكثر من تصويره بعد أن يختار حدثا معينا منها ، نراه يحاول أن لا تكون هذه الزخارف متشابهة فهو يضع بعض الفروق في أجزاء تكوينها الفني ، كأن يغير مثلا في موقع اللون أو في تفاصيل البناء أو مكان توزيع الأشخاص أيضا ، حتى لا يشعر المشاهد بالملل ، وقد أرتبط تكوين الزخرفة بالورقة وحجمها ، ولهذا فقد تحددت مساحته بصرامة ، غير أن هذا دفع الواسطي كمبدع أن يعمل بحرية من خلال عناصر التكوين في أثناء العمل ، فقد برز أكثر ما في النص من تفاصيل مثيرة مما جعلها ذات حركة عالية وكأنها تسبح في فضاء رابع وبلا حدود فتبدو كلوحات جدارية كبيرة ، ولهذا فليس غريبا أنه لم يؤطر منمنماته أبدا.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

مجتمع البحث :يتألف مجتمع البحث الحالي من (٩٤) (*) رسما رسمها (يحيى بن محمود الواسطي) في العراق عام ٦٣٤هـ في مخطوطة عرفت باسم مقامات الحريري والمحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس ، ونسخة منها في دار التراث الشعبي في بغداد. – **عينة البحث:** لأجل فرز عينة البحث قامت الباحثة باختيار عينة عشوائية وبواقع أربع عينات ،تم اختيارها استنادا لأراء مجموعة من الخبراء (**) في التربية الفنية والفنون التشكيلية ، وتم الاتفاق عليها بعد أن عرضتها عليهم .

– **أسلوب البحث:** من اجل تحقيق هدفي البحث والتعرف على جمالية بنية الوحدة الزخرفية وكيفية توظيف الوحدة الزخرفية في رسوم المدرسة الاسلامية والنموذج منها المدرسة البغدادية – الواسطي.، اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بطريقة التحليل

رابعا : تحليل العينات

نموذج (١)

–أسم العمل : تصويرة من المقامة الخامسة (الكوفية)، أبو زيد يتناول طعاما في بيت الحارث.

– مكان العمل : العراق ، بغداد (المنمنمة).

– تأريخ العمل : ٦٣٤ هـ / ١٢٣٧م .

– قياس العمل: مادة (عرب) رقم (٥٨٤٧)

– موضوع العمل: الحارث في بيته بالكوفة يسهر مع أصدقائه يتجادلون، ويتناقشون فيطرق بابهم ضيف ويدخلوه ويقدمون له الطعام ويتناول الضيف الطعام .

–ألوان العمل : البرتقالي وبنفسجي فاتح والأزرق والأحمر الفاتح والقهوائي .

– نوع الزخرفة: ظهرت في التصويرة وحدات زخرفية نباتية هندسية. هناك أبو زيد يتناول طعاما في بيت الحارث مع أصدقائه يمثلان بمفهوم العناصر الفنية – كتلتين متوازنتين ، فالمشاهد ولأول نظرة يدرك المنمنمة عادية من الإنشاء بالمعنى الذي تدخل فيه العناصر على نحو ما من التعقيد والكثافة والنقل إنها

تستند إلى فهم بسيط لحقيقة التركيب ومشكلاته ، إلا أنها عكس ذلك حيث نجد في هذا النوع هناك سلسلة من المثلثات المتداخلة وتبدو في نسق واحد ويضم الشخوص بينها في إيقاع متواتر وحركته واضحة بما يجعل الكتل الجالسة وكأنها تندفع إلى الأمام من جهة اليسار في علاقات موحدة، وجعل هناك ضربة من التوازن حين جعل من الحارث الجالس أمام أصدقائه كتلة ضاغطة على الكتل الأخرى وفي مكان غاية في الحساسية إذ إنه يشكل في جلسته حضورة مبررة مشغلا الفضاء. ويظهر في ديكور الغرفة من الزخارف النباتية من الجانبين وأقواس مثلثة ولها نهايات دائرية صغيرة وتقع على أربعة خطوط مستقيمة في أعلى التصويرة لسقف الغرفة وهناك علاقة واضحة بين الفضاء الذي يحيط بالعمل الفني المكاني والفضاء الزماني وحتى يزيد من جمال التصويرة جعل الفضاء اللوني سببة آخر في تصعيد الجمالية فوظف اللون توظيفا جيدة لإثراء السطوح الجمالية نابعة بالحياة، ونلاحظ ذلك في التعارض القوي بين الأحمر والأزرق وكأنه يدرك أن اللونين على طرفي نقيض ويزيد جمال كل منهما الآخر حين يظهران على مساحة واحدة متجاورتين أو متباعدتين ويكشف عن وعي حيث يعمل الأزرق توبة للص الذي يقف من الطرف الأيمن وكأنه يريد أن يجعل أنظارنا تتمتع بالمشهد كله دون التركيز على التجاذب بين الأحمر والأزرق في المقدمة.

تظهر هذه المنمنمة تماسكة شديدة في البناء الخطي، وكذلك تظهر تعاشقة إيقاعية يتجه نحو الأعلى ليؤكد بعده الروحي الذي ينتهي إليه شكل ديكور الغرفة ، فالبناء الخطي الذي تشكله تكرار الوحدات الزخرفية النباتية يشبه في حركته الإيقاعية وكأنه يخفي إيقاع صوتي ونور يكشفان عما هو مخفي من الكلمة الإلهية التي لا تدرك إلا بالعقل الكلي وعين البصيرة ، ومن خلال أواصر جماليته تجمع هذه التصويرة الخط واللون بقيت في مدلولها الروحي تعمل في حدود كونية ، تختص بتوظيف الخطوط التي تشكل أنساقة فاصلة للمساحات اللونية المسطحة التي يمكن ردها إلى ورقة العنب التي تشكل أحد توليدات الزخارف النباتية

نموذج (٢)

- أسم العمل : المقامة الثامنة والعشرين (السمرقندية) ،

أبو زيد يخطب في مسجد سمر قند ،

رسم يحيى بن محمود الواسطي من مقامات الحريري .

-مكان العمل : العراق ، بغداد (المنمنمة).

- تأريخ العمل :٦٣٤ هـ (١٢٣٧م) .
- قياس العمل :(228 x211 ملم)
- المكتبة الوطنية الأهلية في باريس

– موضوع العمل : في هذه المقامة الثامنة والعشرين (السمرقندية) سافر الحارث إلى مدينة سمرقند للتجارة فذهب إلى المسجد الجامع فيها وشاهد خطيبا دعا الناس إلى عمل الخير المعروف وبعد انتهاء الخطبة تعرف عليه فإذا هو أبو زيد السروجي .

–ألوان العمل : تكون ألوان المنمنمة من الأسود والأحمر والأبيض والذهبي والبرتقالي .

– نوع الزخرفة نوحدات زخرفية نباتية في المنبر والعقود والأعمدة والشرفات وهندسية .

وحقق الفنان التوازن بواسطة الإحساس بتعادل عناصر العمل الفني الشكلية والمخفية ، عن طريق التماثل بين العناصر المعمارية وهي الوحدات البنائية والتعبيرية التي تكون العلاقات المرئية في الفنون البصرية وتنظيمها وفق تكوين معين، أما من حيث المظهر العام أشكاله هندسية ذات طابع معماري قائم على تكرار الأقواس والأعمدة وفضاءات داخلية، إذ قلل من شدة التكرار والتماثل من خلال تغاير شكل ولون المصابيح المعلقة منها هذا من جانب ولمليء الفراغ والموازنة من جانب آخر، والملاحظ أن الزخرفة العربية الإسلامية ذات الخطوط (النباتية)عمق فيها مناطق السطح التصويري لتشكل السقف الخشن الملمس رغم ما تعرضه من قيم تجريدية بنائية وجمالية ألا أنها تبقى تذكر بأشكال العالم الدنيوي فان دورها يكاد يكون محدودة، وقسم الواسطي تقسيم أشخاص على الأرضية الواقعة أسفل كل قوس ، ومن منطلقه التكرار وتوحيد إتجاه البصر إلى الخطيب الذي يقف على المنبر وهو ماسك سيف العدالة في يده ويوحي بيده الثانية وحركة أصبعه إلى الشخص الجالس خلف العمود وصاحب الرداء الأحمر المميز بصريا أي أن هناك علاقة ما بين الخطيب وموضوع الخطبة مع هذا الشخص. ونلاحظ خلو الزخرفة من الفراغ على الرغم من وحداتها التجريدية للمحافظة على بعض القواعد الفنية ، كالتوازن والتماثل والتكرار ، فتبدو وحداتها الزخرفية النباتية وعناصرها متحدة ومندمجة معا، ونجد السر في هذه الزخرفة هو وحداتها وعناصرها الزخرفية البعيدة عن الطبيعة وتقليدها والملائمة والمنسجمة مع العقيدة الإسلامية، فتبدو أشكالها النباتية منسقة داخل الخطوط الخارجية، فتبدو سيقانها وأغصانها متعانقة ومتشابكة وتملأ الفراغات فقد تحققت فيها التماثلية وتبدو خطوطها متموجة متكررة تكرارة يختلط علينا بدايتها من نهايتها .ظهر في المنبر الوحدات الزخرفية حيث جمع الواسطي الوحدات الهندسية والنباتية في هذا المنبر الأول نجمة رباعية مضاعفة تتكسر على نسق واحد وتلتقي بالرؤوس المكونة عند التقائها أشكالا معينة في داخل كل نجمة نباتية كاسية بسيطة ، أما المثلث المجاور للمستطيل فيظهر فيها المراوح النخيلية المرتبطة بأنصاف المراوح التي حاول أن يسد حيزا كاملا من خلال إلتواءاتها والتفريعات ، أما العقود التي تستند عليها الأقواس فأنها تتكون من ورقة كاسية متفرعة بأغصان متفرعة ذات تفريعات دائرية التي تعتبر جزء من زهرة سميت بذلك التشبهها بالكأس ، وأستخدم الأوراق الكاسية ووظف الواسطي في قمة العقود الزخارف بواسطة هذه الوريقة وجعل منها ظاهر يحكمها التناظر في داخل الغصن، أما واجهة المحراب فقد ظهرت الورقة الكاسية في الوسط واليمين واليسار في مواجهة الناظر للمنمنمة، وتحمل

العناصر نفسها الموجودة داخل رأس العمود وفوق سقف المحراب خمس من الأوراق الكاسية التي تحوي على رأس مدبب مستقيمات وعددها يصبح عشرة أوراق كاسية . أما أسفل الأقواس الثلاثة فتظهر ثلاثة قناديل مختلفة الأشكال والحواشي يظهر عليها خطوط صغيرة عمودية وأفقية يمثل الترابط فيما بين الطاقوس الذي يمثل الطابوق الذي تستند عليه حافات الأقواس .أما بين السقف والأقواس فوظف الأشرطة الزخرفية والورقية وضعها ضمن الحواشي الصغيرة التي هي محورة عن شكلها الطبيعي التي تعتبر نصف مروحة نخيلية خضعت للتحوير من خلال رأسها وطرفها السفلي ويتقاطع فيما بينها من الجانبين الأيسر والأيمن منتلتان صغيران وبداخلهما نصف ورقة كاسية والحواشي بخطوط مستقيمة وأفقية تمثل الطابوق ، أما أعلى السقف فيوجد توظيف لثلاثة مستقيمات عليها مثلثات صغيرة في النهايات ملتوية صغيرة ووظف القبة العلوية الأيمن والأيسر بعقد صغير في داخله ورقة كاسية متناظرة فيما بينها ، وفوقها شكل مدبب يدل على نهاية الشكل من اليمين واليسار

نموذج (٣)

– أسم العمل : (المقامة الثالثة والأربعون) (البكرية) ،
أبو زيد الحارث يمران في قرية.
– مكان العمل : العراق، بغداد (منمنمة).
– تأريخ العمل :٦٣٤ هـ (١٢٣٧م) .
قياس العمل: (٣٤٨ × ٢٦٠ ملم)
مجموعة شفير، ورقة (١٣٨) ، المكتبة الوطنية الأهلية في باريس .
– موضوع العمل نسافر إلى تهامة وقرر الزواج فسأل غلاما صغيرا عن رأيه في الزواج وفي نوع المرأة فبين له الغلام محاسن كل امرأة في جميع المراحل من عمرها سواء كانت متزوجة سابقا أم لم تتزوج ونصحه بالزواج ، ثم أستأنف الحارث وأبو زيد للسفر حتى وصلا قرية مجدبة ، فسأل أبو زيد غلاما شاهده يحمل حطبة وحشيشة على ظهره ، عن قيمة الأدب في هذه القرية ، فأخبره أن لا قيمة له مطلقة وأنصرف الغلام .
–ألوان العمل : أستخدم الألوان بين الأحمر وتدرجاته والأخضر وتدرجاته والألوان الترابية والأسود والأزرق والفيروزي والذهبي. نوع الزخرفة وحدات زخرفية كتابية وهندسية ونباتية.
إن التكوين العام لتصويرة (البكرية) وموضوعها أبو زيد والحارث يمران في قرية ، فالجانب التشكيلي لا يرتبط جمالية فقط مع الموضوع وليس هناك علاقة فنية مجردة ، وكان حدسه عالية فأستطاع أن يصور هذه الحركة في صورة مجتمع وذلك الزمان بأسره، وأبدع في خياله الخصب فهو لا يتعارض معه بل يعمقه ويجليه ، وأبدع باستخدام الألوان وبرز فيها التوافق والانسجام والإيقاعات الحمراء والمذهبة وارتفاع

النغمات اللونية وانخفاضها ونجد الحيوية التي يمنحها الفنان لأشكاله فهي ليست ساكنة بل في حركة دائمة تمنح حالة التتابع والانتباه مما يؤدي ذلك فاعلية في عملية التلقي. وقد أختار الواسطي لحظة وصول أبي زيد والحارث إلى القرية وقسم اللوحة على ثلاثة مستويات ،نرى في تنظيم الجملين مع الشخص المواجه لهما على أرضية واحدة مقربة ومكبرة الحجم، أما المستوى الثاني ، نتنظم الماعز على قاعدة التكرار غي المتماثلة على أرضية خطية خضراء متصلة ومنفصلة مع أرضية المستوى الأول وبدلالة استمرارية غصني وجذور جذع الشجر المنمق بالورود الحمراء وبطريقة زخرفية جميلة فأوجد علاقة ترابط غير مألوفة وغير واقعية، أما المستوى الثالث، فتنظيم الأبواب المقوسة المكررة وما خلفها رأسية على الخط الخارجي لاستمرار غصني ذي الشجر المنغلق دائرية ، ونجح في تصوير مشاعر الدهشة وخيبة الأمل في وجهيهما ،كما نجح في بيان الصراحة والوضوح والثبات في نظرة الغلام رجلا ملتحية قادرة على أن يرقي بإدراكه إلى مستوى الحديث الذي دار على لسانه مع أبي زيد والحارث ، أما قوائم الراحلتين فقد أبدع في تصوير حركتها، بدت طبيعة متجانسة من حركة عنقيهما ورأسيهما ، وفي اختلاف لونيهما ، ثم إحاطة بإطار زخرفي من النباتات غرس في أسفله زهور تداخلت مع قوائم الراحلتين في رهافة ، وتدلى من إطاره العلوي زهورة كأنها مصابيح علقت في يوم عرس .

ونجد الوحدات الزخرفية الكتابية المنفذة على جدار الجامع وطبيعة التداخل الخط العربي والزخرفة الهندسية بين طابع جمالي وروحي في تجريد الخطوط المتكونة في زخارف المئذنة والجدار الجامع ونجد نقاء نظرة الفنان وحدسه في التأمل الروحي في مشابكة الخط مع حركات الوحدات الزخرفية الهندسية الأخرى فيبين لنا بناء هندسي يشير إلى حقيقة نظامه المكاني مع إيقاعه الدال على علاقة المكان والزمان المحيط

نموذج (٤)

-أسم العمل : (المقامة الثامنة والأربعون) (الحرامية)

أبو زيد في مسجد بني حرام في البصرة يطلب مساعدة لفكاك أبنته من الأسر.

-مكان العمل : العراق ، بغداد (منمنمة).

-تأريخ العمل :٦٣٤ هـ (١٢٣٧م) .

- قياس العمل :(٢١٠ × ٢٥٠ ملم) مادة (عرب) رقم (٥٨٤٧) مجموعة شفير ، المكتبة الوطنية الأهلية في باريس .

- موضوع العمل : الحارث مع جماعة من المصلين بعد انتهاء من قضاء الفرض داخل مسجد مستنير بطرائفه مزدهر بطرائقه وانبرى من الجماعة كهل هو (أبو زيد) حلو البراعة له من أتسمت ذلاقة اللسان وفصاحة الحسن، وقال يا جيرتي الذين اصطفيتهم على أغصان

شجري (قرابتي) أما تعلمون أن لبوس الصدق أبهى الملابس الفاخرة وأن خضوع الدنيا أهون من فضوة الأخرة .ألوان العمل : تظهر الألوان الحمراء ودرجاته والأوكر ودرجاتها ومنها القهوائي ودرجاتها.هذه المرة يقود السروجي التصويرة من الجهة اليمنى وهو داخل الشرفة فيما بدا الآخرون جلوس داخل مسجد بني حرام الذي يبدو مفرطة بزخارفه وهي تعطي انطباعا عن مقدرة الواسطي في رصد طبيعة الزخرفة السائدة في عصره والحفاظ على قيمة المشهد ككل يبدأ من قدرة الواسطي في عدم الانشغال كلية بالزخرفة ونسيان الحدث الرئيسي، وهناك نوع من التكافؤ بين الزخرف والشخصيات إلى الحد الذي يحافظ كلاهما على الوظيفة التي يؤديها داخل المنمنمة، فالواسطي نجح في تصميم الوحدات الزخرفية وأظهر كفاءة في عزل التأثير السلبي، ففي الوقت الذي نتمتع بالزخارف ووحداتها نتمتع أيضا في الوضع الذي تبدو فيه الشخصيات وهي تصغي إلى أبي زيد السروجي وهو يلقي خطبته ، أن الواسطي جعله في وضع يسمح بالحضور ، أما الخلفية المزخرفة التي تحيط به تبدو معتمة مما زاد في تأكيد حضوره أيضا درجات اللون الفاتحة التي وضعها على لباسه، وحيال هذا التعارض بين العتمة والوضوح ، ظهر لنا السروجي بوصفه شخصاً رئيسية لا يجاريه أحد في أهميته .وفي هذه التصويرة هناك تقسيم في ضوء الوحدات الزخرفية وهي ثلاث أقسام (القسم الأيمن يلاحظ فيه الصغر النباتي هي المروحة النخيلية الكاملة (Palmette).

من خلال استنباط الواسطي لهذه الوحدات بحيث لم يشعر المشاهد بالملل والرتابة التي يمكن حدوثها عند استخدام شكل واحد لعنصر محدد حيث أعتمده بمختلف أنواعه بجميع الجدران فاستطاع أن يدخل هذا العنصر من الزخرفة في حواشي كثيفة من الوحدات الزخرفية النباتية وبطريقة إيقاعية لسد حيز الفراغ لمليء الزوايا أو المناطق المستطيلة الصغيرة المتجاورة ووضعها كحشوات دائرية. ونلاحظ عملية الالتواء حصل فيما بينها وشكلا تناظرة فيما بينهم باتجاه الأعلى والأسفل ويكون فيما | بينهما ورقة كاسية صغيرة أما المستطيل القسم الأيسر فأنه متناظر مع المستطيل القسم الأيمن ونلاحظ أيضا في القسم الوسطي يظهر على الجدار شريط مستطيل وأستخدم الأوراق الكاسية مترابطة بعضها مع البعض في حالة التكرار والإيقاع في آن واحد على طول حافة الشريط الوسطي وبعده حاشية فوقه خطوط مستقيمة وأفقية تمثل حالة الطابوق الذي يمثل الجدار الوسطي من المسجد ، أما في العمق نلاحظ المحراب وسقفه الأوراق الكاسية المتراصة بواقع مستقيمين وعددها (٨) أوراق كاسية ورأسهما مدببة كما في المساجد أما سقف المسجد يكون على شكل قبة تمثل عدة أشرطة تنتهي في نهاية المستقيمات الثلاثة من الأوراق الكاسية التي رأسهما مدبب وعددهم (٢٧) ورقة كأسية في حالة التناظر والإيقاع ، أما أعلى السقف فهناك عمودان صغيران يحتوي على أوراق نباتية مختلفة وينتهي بنهاية كرة دائرية مدببة.

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

أولا : نتائج البحث

بعد عرض الإطار النظري وتحليل العينات في ضوء الأهداف الخاصة بهذا البحث تمكنت الباحثة من الوصول إلى النتائج التي تتلخص في النقاط الآتية :

١- اهتمت الحضارة العربية الإسلامية بإرساء القيم والمعتقدات قبل ظهور الإسلام بصورة عامة وبعدة بصورة خاصة ، حيث أحتضن الفن العربي الإسلامي أنماط متعددة من الأساليب والأشكال لتبدع أشكالها الذاتية المستمد من المعتقدات الدينية .

٢- ان كراهية التصوير في الفن العربي الإسلامي له أثر واضح في تجديد اتجاه الفنان العربي المسلم لذا أتخذ من النباتات عناصر زخرفية يجردها ويبعدها عن صورتها الأصلية وهذا ما أطلق عليه (الأرابسك) للزخرفة العربية الإسلامية.

٣- أن الفنان كان يستبعد المحاكاة لا لقصور في طاقته الإبداعية وإنما توافقة مع موقفه الفكري الذي يعتمد العقيدة الإسلامية محركا لهذا الفكر ، أن هذا التوشيح بين العقيدة الاسلامية والأعمال الفنية تفرد بها الفنان المسلم من بين الحضارات الأخرى .

٤- تنتظم الوحدات الزخرفية العربية الإسلامية في بنيتين تشكل إحداهما هندسي ينطلق من مثلث أو مربع وتفريعاته وتسمى هذه الزخرفة (الخيط) وبشكل آخر لين مستوحى من النبات وعروقها ويسمى (الرمي).

٥- أن الفنان العربي المسلم أبدع بحيث لم تعد سطوحه تحتوي على الصور النباتية المحورة فحسب وإنما نراها مشتبكة مع الصور الحيوانية والبشرية أحيانا ، وكذلك يشغل النظام الخط الكوفي المورق يعتمد المربع كيان يتضمن له كونه وحدة هندسية قدسية.

٦- للزخرفة علاقة ورمز حضاري نفعي وجمالي تعاطاها الإنسان أولا بغية تزيين أدواته وأسلحته ولهدفين الأول إكسابها صورة تميزها عن الآخرين وأخر اتخاذها حرزا .

٧- تعكس فنون الإسلام تعاليم العقيدة الدينية وتصوراتها عن الله سبحانه وتعالى وللكون والحياة والإنسان ودوره

ودعوته إلى وحدانية الله المطلقة لذا فأن أهم سمة من سمات زخرفته هي عدم محاكاة الطبيعة فقد حاول أن يعيد تركيب وتنظيم المرئيات الواقعية والمشاهد وذلك بتحوير معالمها وتحريرها بتغير نسبها وتكوينها والابتعاد عن النقل والنسخ فقد اختار الدخول إلى عالم التجريد تأكيدة للجمال في حياة المسلم بشكله المطلق وهي صفة من صفات الله.

ثانيا : إستنتاجات البحث

١- أثبتت الدراسة أن الفن العربي الإسلامي قادر على الجمع بين الوحدة الموضوعية والمنهجية وتجدده الدائم وكان تصور الجمال واختياره من مطالب الدين الإسلامي فهناك كثير من الآيات الشريفة تشير إلى الجمال وإتقان العمل الفني.

٢- قد حققت الوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي شروط الحكم الذاتي الجمالي بما توفره من منفعة جمالية ووجوه بين الناس وارتباطه بقيم المجتمع العربي الإسلامي.

٣- تتميز الزخرفة الهندسية في رسوم الواسطي كونها تقترب من نظام التماثل في نظام الكون لأن الإنسان يعتمد في نظرته للكون على الطبيعة الحدسية الروحية مستلهمة من النظرة الدينية قوته التعبيرية.

٤- كان هدفه من الزخرفة النباتية الاندماج الكلي في الموضوع ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي ، وكان يسعى عن طريق الفن لخلق إحساسة شمولية للجمال وهو يكشف عن الحركة التموجية والتواءاتها المحيطة مما يوحي بالانسجام والانسياب ، وهكذا فإن الزخرفة النباتية التي تقوم على عناصر غير تشبيهية تركز على أساس صوفي وحركي أمتاز بالعمق الفكري .

٥- لا تخرج الزخرفة الكتابية في جميع أنواعها عن مفهوم الفن وذلك لأن هدفها يبقى الجمال.

٦- لقد عكس الواسطي انفعالاته الذاتية في هيئة رموز فكأن تكون مستمدة من الواقع فهي لا تخرج إلا قليلا عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن والتناسب والتقابل، لأن العقل العربي الإسلامي يعتمد في كثير من الأحيان على التكرار المبني على عقيدة دينية، وتأتي فكرة التوازن من مبدأ الحفاظ على هذه العقيدة ، لأن الجمال يعتمد في صميمه على القوانين الرياضية ، وإن التوازن والتناظر هي (الكمال الهندسي).

ثالثا : توصيات البحث

١- الاعتماد على التأريخ الفني لتراثنا العربي الإسلامي الخالد ليكشف عن بعض جوانبه التشكيلية ليرفد الفن العراقي الحديث بمقومات الفن والنمو والتطور.

٢- تؤكد الباحثة الفهم العميق لتوظيف الوحدات الزخرفية العربية الإسلامية تاريخية وروحية وجمالية.

٣- إنشاء مركز متخصص بالدراسات الفنية الإسلامية في كليات الفنون الجميلة.

رابعا : المقترحات

١ – الخصائص الفنية والدلالية للون في رسوم الواسطي.

٢ – جماليات الوحدات الزخرفية في الفن العربي المعاصر.

٣ – القيام بدراسة مقارنة بين جمالية الوحدة الزخرفية في الفن العراقي القديم والفن العراقي المعاصر.

٤ –الأبعاد الفكرية والجمالية لمفهوم التناسب في الرسم العربي الإسلامي.

المصادر والمراجع

. (.). *القران الكريم* . .: .
. Harald Osboran. : creat .britain *the oxford to art* .(١٩٩٨)p11
. :N .*Gapricorrm books* .(١٩٥٨) .N. clive Bill
ابن منظور. (ب ت). *لسان العرب* (المجلد ج٩). بيروت: دار صادر.ص٢٥٨.
ابو النصر الفارابي. (١٩٦٠). *الجمع بين راي الحكمين قدم له وحققه البير نصري نادر*. بيروت: المطبعة الكاثولكية.
ابوصالح الالفي. (د ت). *الفن الاسلامي (اصوله وفلسفة مدارسه)*. القاهرة: دار المعارف.ص١١٥.
احمد رجائي. (١٩٠٥). *من كنوزنا*. دمشق: المطبعة العصرية.ص٩٦.
احمد فكري. (١٩٦٣). *مساجد القاهرة ومدارسها*. القاهرة: دار المعارف.ص٤٥.
احمد قاسم الجمعة. (١٩٩٢). الزخرفة الرخامية. *موسوعة الموصل الحضارية، المجلد٣* ، ص٣٤٧.
افلاطون. (١٩٦٩). *فايدروس او عن الجمال*. (مكتبة الدراسات الفلسفية، المحرر، و اميرة حلمي مطر، المترجمون) القاهرة: دار المعارف بمصر.ص٩.
العلامة الجوهري. (١٩٧٤). *الصحاح في اللغة والعلوم*. (عبد الله العاديلي، المترجمون) بيروت: دار الحضارة العربية.
الغزالي. (ب ت). *احياء علوم الدين*. ص٦٨٢.ص٣٠٣-٣٠٤.
اميرة مطر. (ب ت). *فلسفة الجمال*. مشروع النشر المشترك: ص٢٢.
بشر فارس. (١٩٥٢). *الزخرفة الاسلامية*. القاهرة: المعهد الفرنسي للاثار الشرقية.ص١٦.
ثروت عكاشة. (١٩٧٤). *فن الواسطي من خلال مقامات الحريري اثر اسلامي مصور*. بمصر: دار المعارف.ص١٣
جان برتملي. (١٩٧٠). *بحث في علم الجمال*. (انور عبد العزيز، المترجمون) القاهرة: دار النهضة.ص٤-١٠
جميل صليبا. (١٩٨٢). *المعجم الفلسفي*. بيروت ، لبنان: دار الكتاب اللبناني.ص٣٠٩
جورج ساترون. (١٩٧٨). *تاريخ العلم* (الإصدار ط٣، المجلد ج٣). (توفيق الطويل واخرون، المترجمون) القاهرة - نيويورك: دار المعارف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.ص٢٣.
حسن الباشا. (١٩٧٨). *التصوير الاسلامي في العصور الوسطى*. بغداد: ص١٣٦.
حمودة حسن علي. (١٩٧٢). *فن الزخرفة*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
خالد الجادر. (١٩٧٢). *المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي*. بغداد: مطبعة ثنيان.ص٢٦-٢٨.
خالد حسين. (١٩٧٠). *العمارة العربية في مصر*. القاهرة: ص٢٢١.
خالد حسين. (١٩٨٣). *الزخرفة في الفنون الاسلامية*. بغداد: .ص٥٧.
خالد خليل حمودي. (١٩٨٠). *الزخارف الجدارية في اثار بغداد*. بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد.ص١٢٨.
راوية عبد المنعم عباس. (١٩٨٧). *القيم الجمالية*. الاسكندرية: دار المعرفة.ص٣٦.
ريتشارد ايتغهاوزن. (١٩٧٢). *فن التصوير عند العرب*. (سليم طه التكريتي عيسى سلمان، المترجمون) بغداد: وزارة الاعلام.ص٢٠٧.
زكي محمد حسن. (١٩٥٥). *مدرسة بغدادفي التصوير الاسلامي* (الإصدار ١٩٨٤). .: مجلة سومر.ص٣٢-٣٦.
سامي رزق. (١٩٨٢). *مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي*. .: مكتبة منابع الثقافة العربية.ص١٨٢.
سعد محمود الجادر. (١٩٨٩). *زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين*. الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية .ص٢٣.ص١١٦.
سليمة عبد الرسول. (١٩٨٥). *الاصول الفنية لزخارف القصر العباسي*. بغداد: وزارة الثقافة والاعلام.ص٩.

سمير نوفا م.ز اوفسيانيكوف. (١٩٧٥). *موجز تاريخ النظريات الجمالية*. (باسم السقا، المترجمون) بيروت: دار الفارابي. ص١١
شاخت ويوزورث. (١٩٨٨). *تراث الاسلام* (الإصدار ط٢). (حسين مؤنس، احسان صدقي محمد زهير، المترجمون) الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ص٤١٥.
شاكر حسن ال سعيد. (١٩٧٢). *الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي*. بغداد: مطبعة تايميس.ص٣٢-٣٣.
صخر فرزات. (١٩٨٢). *مدخل الى الجمالية في العمارة الاسلامية* . لندن، المملكة المتحدة : مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر .ص٨٦.
عاصم عبد الامير الاعسم. (١٩٧٧). جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث. *اطروحة دكتوراة غير منشورة*، ص٨.
عبد الرؤوف برجاوي. (١٩٨١). *فصول في عالم الجمال*. بيروت: دار الافاق الجديدة. ص٥٠
عفيف بهنسي. (١٩٧٢). *جمالية الفن العربي*. القاهرة: ص٩٣.
علي شلق. (١٩٨٢). *الفن والجمال*. .: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ص٧٤.
عيسى سلمان حميد. (١٩٧٢). *المدرسة العربية في التصوير الاسلامي*. بغداد: مطبعة تايميس.ص٦-٧
غاتشف غيورغي. (١٩٩٠). *الوعي الفني*. (نوفل تيوف، المترجمون) الكويت: سلسلة ١٦٤. ص٦٤.
غزوان عناد. (١٩٩٦). علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي. *مجلة الرواد*، ص١٢٢.
فريد شافعي. (١٩٥٤). *مميزات الاخشاب المزخرفة في الطراز العباسي*. القاهرة: الفاطمي. ص٦٧.
فؤاد البستاني. (١٩٦٢). *منجد الطلاب*. بيروت: المطبعة الكاثولوكية.ص٩٢٧.
لؤلؤة عبد الواحد. (١٩٧٠). *موسوعة المصطلح النقدي*. بغداد: دار الرشيد.ص٢٦٩
م.س ديماند. (١٩٧٠). *الفنون الاسلامية*. (احمد محمد عيسى عيسى سلمان، المترجمون) مصر: دار المعارف.ص١٢
محمد بن ابي بكر الرازي. (١٩٨١). *مختار الصحاح*. لبنان ، بيروت: دار الكتاب العربي.
محمد عبد العزيز مرزوق. (١٩٦٣). *الاسلام والفنون الجميلة*. مصر: ص١٣.
محمد علي ابو ريان. (١٩٨٥). *تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى افلاطون*. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.ص٧٤.
نجيب اسكندر. (١٩٧١). *معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من اسماء وافعالوادوات تعبير*. بغداد: مطبعة الزمان.ص١٠٢.
نخبة من المؤلفين. (١٩٦٠). *المعجم الوسيط* (المجلد ج١). القاهرة ، مصر: مطبعة شركة مصر.
نعمت اسماعيل علام. (١٩٨٢). *فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية*. بمصر ، القاهرة: دار المعارف.ص٥١-٥٢
هنتر مهد. ((د.ت)). *الفلسفة انواعها ومشكلاتها* (الإصدار ط٧). (د٠فؤاد زكريا، المترجمون) القاهرة: الانجلو. ص٤٣٣
وال سعيد بدران جمال. (١٩٩٥). *تاملات في الخط العربي والزخرفة الاسلامية وجذورها العربية*. عمان: مؤسسة عبد المجيد شومان.ص١١٥.
والبزاز عزام الجبوري محمود شاكر. (١٩٩٠). *الخط العربي والزخرفة الاسلامية*. بغداد: وزارة االتعليم العالي.
وجدان علي بن نايف. (١٩٨٨). *سلسلة تعريف الفن الاسلامي*. الاردن: ص٤٣.