مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية /المجلد٢٣/ العدد ٢: ٢٠١٥

جمالية توظيف الوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي

ايمان خزعل عباس معروف
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
Eman 12 maroof @ gmail .com

الملخص

تناول البحث الموسوم (جمالية توظيف الوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي) طبيعة مفهوم الجمالية وذلك في دراسة الوحدات الزخرفية ومرجعياتها الجمالية،وخصائصها الروحية من الروحية من خلال استعراض أهم الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية،والخط العربي،وبنية موضوع الوحدة الزخرفية كوحدة تشكيلية جمالية في رسوم الواسطي.

وقد احتوى البحث على أربعة فصول،تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه،فتحددت مشكلة البحث،في:الكشف عن الوظائف الجمالية للوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي.

وتضمن الفصل الأول هدفي البحث،الأول:تعرف جمالية بنية الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي، الثاني : تعرف كيفية توظيف الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي .

فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة النماذج المصورة لرسوم (يحيى بن محمود الواسطي) من مخطوطة مقامات الحريري المرسومة في العراق (634هـ – 1236م) .

أما الفصل الثاني فقد شمل الإطار النظري،الذي ضم مبحثين: تناول المبحث الأول الجمال عند الفلاسفة والوحدات الزخرفية ومرجعياتها الجمالية،والخصائص الجمالية والروحية للوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية والخط العربي،أما المبحث الثاني فقد تناول (بنية الوحدات الزخرفية)،فيما احتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث مجتمع البحث وعينته،وأداة البحث وتحليل عيناته البالغة (4) لوحات،وقد ضم الفصل الرابع نتائج الدراسة والاستنتاجات وكذلك المقترحات والتوصيات .

الكلمات مفتاحية: جمالية ، توظيف ، الوحدات الزخرفية ، الزخارف ،الزخارف الهندسية ،الزخارف النباتية.

Abstract

The research marked (aesthetic employ motifs in fees Wasti) the nature of the concept of aesthetic and in the study of motifs and their references aesthetic, and characteristics of the spiritual from the spiritual through a review of the most important units of decorative floral and geometric, and calligraphy, and the structure of the subject unit decorative as a plastic aesthetic in fees Wasti.

The research contains four chapters, the first chapter included the research problem and its importance and the need for it, the research problem has been identified, in the following question: Detection of aesthetic functions of the units in the decorative fees Wasti.

It also included the first chapter Find My goal, first: you know the structure of aesthetic unity in decorative fees Wasti, II: know how to employ the unit in charge of decorative Wasti.

The limited research on the study of the limits of the models pictured fee (Yahya bin Mahmood Wasti) of a manuscript shrines Hariri plotted in Iraq (634 E - 1236).

The second chapter included a theoretical framework, which included two themes: eat first topic of beauty when philosophers and motifs and their references aesthetic, and the aesthetic qualities and spiritual units of decorative floral and geometric and calligraphy, while the second section has dealt (structure motifs), which contains the third chapter on procedures Find the research community and

appointed, and a tool of research and analysis of adult specimens (4) panels, has been included on the fourth quarter results and conclusions of the study as well as suggestions and recommendations.

Keywords :(Aesthetic) ، (hiring) ، (motifs l ، (geometric)) ، (floral).

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

أولاً / مشكلة البحث

تعد الفنون إحدى وسائل التعبير المهمة عن الحاجة والاهتمامات الإنسانية نتيجة لحاجة الإنسان الروحية والنفسية إلى الجمال،لذلك فمنذ أن بدأ الإنسان يتلمس معنى الجمال وصوره في الواقع الخارجي وإحساسه الذاتي به ومن ثم أخذ يعكسه بصورة منتوج جمالي ، فقد كان رجل الكهف يعبر عن الأشكال التي يراها ويحاول تقليدها بواسطة الرسم بأي من طرائقه البدائية التي تعبر عن الأحاسيس والأفكار.

فالفن الإسلامي يتجلى في صورة فن له أصل الحضارات،بالرغم من تجديداته الكثيرة في موضوعاته وفي تركيب هذه الموضوعات،فكل خصيصة من خصائص رسوم الفن الإسلامي تطوي بثناياها رؤية عميقة إزاء خالق الكون والكون نفسه والإنسان،وهذا المضمون الروحي نابع من التصورات الأساسية للفنان المسلم تجاه تلك المفاهيم.

فما اكتسبته بنية الوحدة الزخرفية في الفن الإسلامي من قيم جمالية وأبعاد مهمة مفاهيمية فكرية وروحية جعلته السمة المميزة لهذا الفن لاسيما أنه جزءٌ مهماً من أجزاء التكوين الفني ، لذا فان إتقانه من قبل الفنان المسلم يبعث المتلقي على التأمل والنظر فيه لاستخراج مكنوناته الدلالية والجمالية والوجدانية،وخير تمثيل لرسوم الفن الإسلامي هي رسوم (مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي) والواسطي هو أبرز ممثلي هذه المدرسة، وتعد رسومه أجمل ما وصل إلينا منها، فالمنمنمات تعد من أكثر أعمال العصور الوسطى تأثيراً في النفس، فهي تمثل ذروة الاتجاه الجمالي الواقعي،فضلاً عن تميزها بقوة التعبير وبهجة الرسم وسلامة التنظيم، والملاحظة الدقيقة ، والصفة الزخرفية المميزة للواسطي .

وفي موضوع الوحدة الزخرفية كوحدة تشكيلية جمالية في رسوم الواسطي،عدة أسئلة طرحها البحث على مستوى البحث الحالي للإجابة عنها وهي:كيف تعامل الواسطي مع الوحدات الزخرفية ؟(فبواسطة بنية تكون الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية والحيوانية ، أستطاع التعبير عن رؤية الظاهر والمستتر من خلال رسمها بخصائص بنائية مهمة في تنظيم الأشكال والفضاء والسطوح) وهل استطاع أن يكون وحدة بنائية تستند إلى وحدة فكرية؟وإذا كانت الوحدة الزخرفية مسؤولة عن خصائص وظائفية وروحية وفكرية ، فما هي الكيفية التي تعامل الواسطي معها حسب ما تقتضيه جمالية الشكل والمضمون،وفكرياً إزاء الأفكار الدينية والفكرية السابقة أو المعاصرة له ؟.

كل هذه الأسئلة ولدت أساساً لمشكلة حقيقية للبحث كون الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي لها خاصية فنية متميزة لكنها بقيت ضمن نطاق الوصف العام دون التعمق الأكاديمي،وأن للوحدات الزخرفية مدلولات عقائدية وفكرية وروحية وجمالية لم تبحث سابقاً ؟ وتأسيساً على ذلك تمكنت الباحثة من حصر مشكلة البحث في:
الكشف عن جمالية توظيف للوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي؟

ثانياً/ أهمية البحث والحاجة إليه :

1. تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الفن العربي الإسلامي من خلال تقصي ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية.
٢. تقصي حقيقة جمالية توظيف الوحدة الزخرفية في التصوير الإسلامي.

٣. اهتمام البحث الحالي في إرساء أسس علمية لمعرفة بنية الوحدة الزخرفية في رسوم (الواسطي).

٤. تعد منجزاً معرفياً للدارسين والمختصين في الحقول المعرفية (الفلسفية،الأدبية،الجمالية).

ثالثاً/ هدفا البحث:يهدف البحث الحالي إلى:

1. تعرف جمالية بنية الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي.
2. تعرف كيفية توظيف الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي.

رابعاً/ حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة النماذج المصورة لرسوم (يحيى بن محمود الواسطي) من مخطوطة مقامات الحريري المرسومة في العراق (634هـ – 1236م).

خامساً/ تحديد المصطلحات:الجمالية (Aesthetic):(الجمال) الحسُن وقد (جَمُل) الرجلُ بالضم (جمالاً) فهو جميل،والمرأة (جميلة) و (جَمْلاء) أيضاً بالفتح والمد(١).

ومعنى (الجمالية) في قاموس المسفورد أنها:نظرية في التذوق،أو أنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن(٢).

مصطلح (الجماليات):يشير في معناه التقليدي إلى دراسة الجمال في الطبيعة والفن،أما ألاستعمال الحديث فينطوي على أكثر من ذلك بكثير،كطبيعة التجربة الجمالية،أنماط التعبير الفني،سيكولوجية الفن (تعني عملية الإبداع أو التذوق أوكليهما معاً) وما شابه ذلك من الموضوعات(٣).

ذكر في المعجم الفلسفي لـ (صليبا) بأنه المنسوب إلى الجمال ، نقول الشعور الجمالي والنشاط الجمالي ، وهو عند بعضهم لعب إلهيه خالية من الفرض تقوم على طلب الجمال لذاته،لا لنفسه أو خيرته(٤) .

ويرى الأخوان (جونكور) بأن الجمالية عبارة عن اندماج وتناسق مبدئي ما بين الوجود المثال والصورة وهو في حقيقة محاكاة جمال الكائنات والأجسام(٥).

وورد في الجمالية بمعناه الواسع صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضاً(٦).

ويرى (لؤلؤة) أن الجمالية بمعناها الواسع محبة الجمال كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا(٧).

أما (الأعسم) فقد عرّف الجمالية بأنها : تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني(٨).

ويرى (كليف بل) أن الجمالية في كل عمل فني هي : الخطوط والألوان التي تتركب بطريقة معينة وأشكال وعلاقات خاصة بهذه الأشكال ، وهذه الأشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية(٩).

من هنا نستخلص أن تقييم الجمال عملية نسبية يختلف من شخص لآخر بحسب ما عنده من مقاييس للجمال وهذه المقاييس تختلف بالطبع من شخص إلى آخر حسب مزاجه النفسي والثقافي والبيئي وتربيته الأخلاقية والاجتماعية والدينية.

---

(1) الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص11.

(2)Harald Osboran : The Oxford to Art , Great Britain ,1988 , P.12

(3) مهد ، هنتر : الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ت : د. فؤاد زكريا ، القاهرة ، الأنجلو ، ط 7 ، (د . ت) ، ص423.

(4) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ج 2 ، 1982 ، ص309.

(5) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة ، 1970 ، ص4-10.

(6) العلامة الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم ، عبد الله العاديلي ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، 1974 ، ص682.

(7) لؤلؤة ، عبد الواحد : موسوعة المصطلح النقدي ، منشورات وزارة الثقافة ، دار الرشيد ، بغداد ، ج 1 ، 1970م . ص269.

(8) الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 . ص8.

(9)Art by Clive Bill : Gapricorrm Books ،(9)1958، N.4

لذلك نقول إنَّ الجمال نسبي يختلف من شخص إلى آخر ، ونسبي يختلف من بيئة إلى أخرى وعصر إلى عصر وثقافة إلى ثقافة أخرى وفلسفة لأخرى ، بل نسبي حتى للإنسان نفسه وتطور حالته النفسية والمزاجية(١).

التعريف الإجرائي:الجمالية في الرسم العربي الإسلامي هي ما تمنحه التصويرة من إحساس جمالي (أستاطيقي) من خلال صيغة عناصره ضمن المفهوم الروحي للإنسان المسلم.

1.التوظيف: عرّفه ابن منظور : وظف : الوظيفة من كل شيء وجمعها الوظائف ، والوظف ، وظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً ألزمها إياه ، وجاء يضفه أي يتبعه : ويقال : إذا ذبحت ذبيحة فستوظف قطع الحلقوم والمريء والود جين أي أستوعب ذلك كله(٢).

ويرى البستاني أن معنى : أستوظف الشيء : أستوعبه(٣).

التوظيف:استثمار واستخدام(٤).

التعريف الإجرائي:هو استيعاب الشيء وفهمه والسعي إلى دراسة انعكاسات الوحدات الزخرفية في العمل الإبداعي لمنمنمات الواسطي على وفق درجة استيعاب الفنان له.

2.الوحدات الزخرفية: الزخرف:جاء في القرآن الكريم قوله تعالى ((وكذلك جعلنا لكل نبي عدواً شياطين الإنس والجن يوحي بعضهم إلى بعض زخرف القول ولو شاء ربك ما فعلوه فذرهم وما يفترون))(*).

لغويا: الزخرف:الذهب ، والزينة ، وكمال حسن الشيء ، وزخرف الأرض ألوان نباتها، وزخرف البيت متاعه وزخرف القول:حسنة بترقيش الكذب . وزخرفه : زينة وكمل حسنه(٥).

وتسمى بعرف المزخرفين الربع أو الربع ألزخرفي : وتعني أصغر وحدة يمكن أن تكون الشكل ألزخرفي للموضوع الإنشائي في التصميم ألزخرفي(٦).

الوحدات الزخرفية الهندسية: وعماد تكوين هذه الوحدات قاصر علة الخطوط الأولية المتخذة بالأدوات الهندسية(٧).

الوحدات الزخرفية الطبيعية:ومعظمها يحل شكل صفات الشكل الطبيعي الذي أخذت عنه ، وكل الأشكال التي يصلح استخدامها في الزخرفة يمكن اعتبارها من الوحدات الزخرفية(٨).

والتعريف الإجرائي :هو فن إبداعي يقوم على تحوير الأشكال الطبيعية إلى عمل فني إبداعي على وفق نظام رياضي وفني يعتمد على التكرار والتناظر والتشابك والتوريق.

3. رسوم الواسطي:نشأ يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي،في مدينة (واسط) التي تعرف الآن باسم (الحي) التي تقع على نهر (الغراف) أحد فروع دجلة،جنوبي الكوت .

---

(1) سامي ، رزق : مباديء التذوق الفني والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، 1982 ، ص70.

(2) ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ج9 ، ب ت ، ص258 .

(3)البستاني ، فؤاد : منجد الطلاب ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، ط 5 ، 1962 ، ص927.

(4) إسكندر ، نجيب : معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من أسماء وأفعال وأدوات تعبير ، مطبعة الزمان ، بغداد ، 1971 ، ص102.

(*) سورة الأنعام ، آية 112.

(5) نخبة من المؤلفين : المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، مطبعة شركة مصر ، القاهرة ، ج 1 ، 1960 ، ص392.

(6) الجبوري ، محمود شكر ، والبزاز عزام : الخط العربي والزخرفة الإسلامية ، وزارة التعليم العالي ، بغداد ، 1990 ، ص170.

(7) علي ، حمودة حسن : فن الزخرفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972 ، ص21،22،23.

(8) المصدر نفسه ص21، 22، 23.

وقد تعلم الواسطي فنون الرسم في هذه المدينة التي كانت لها مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد والموصل وسامراء وقد اشتهر الواسطي بكتابة نسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها بيده وقد فرغ منها في رمضان سنة 634هـ وتضم هذه النسخة مائة صورة(١).

الفصل الثاني الإطار النظري/ المبحث الاول

مدخل إلى الجمالية:يمثل الجمال وعملية الإحساس به واحدة من السمات التي ينفرد بها الإنسان دون سواه من الخلائق،بهذا المعنى فالإنسان الأول الذي خلف لنا مزيداً من الآثار الفنية، وبفضل إحساسه الفطري،وتحت ضغط سلطة السحر – كان أن أنتج أعمالاً لا تقوى على إغفال براعتها، مع أن الدارسين انتهوا الى أن الإنسان البدائي لم يكن يقصد فيما أنتج استهداف الجمال تحت طائل الإحساس،إنّ مخلفاته تلك كانت ذات مغزى نفعي ، ويرجع أن الوعي الجمالي بدأ مع الإنسان الأول وفي (مرحلة إنتاج القوت)(*) تحديداً،ذلك أن الإنسان ما قبل هذه المرحلة كان يهمه تدبر أمره بقصد أن يحيا حياته وسط بيئة تضج بالمجاهيل والصعوبات التي لا نهاية لها، فيما تمثل (مرحلة انتاج القوت) بداية نهضة الإنسان باتجاه وضع أبجديات المعرفة الإنسانية والعلوم علاوة على وضع التفسيرات الأولية لمظاهر الوجود والأسرار المحيطة به .

إن الجمال خاصية نمنحها للأشياء التي تستطيع أن تأخذ منا كل مآخذ بعد إدراكها عبر منظومة إحساساتنا،فالوجود بأسره ومنه الطبيعة يزخر بمظاهر الجمال بدءاً بما تقع عليه حواسنا من عناصر طبيعية (إنسان ،حيوان ،نبات ،جماد) وقد شاءت إرادة الخالق أن تجعل منها مرجعيات جمالية لا غنى عنها ، مروراً بالنظام المحكم الذي يبدو عليه الكون.

لقد ذهب الجماليون في الجمال مذاهب شتى ، فهنالك من وجده في الطبيعة ، وآخرون عثروا عليه في نفائس الفن،فيما ظنه البعض مجسداً في عالم المثل ، على أن الاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال ، إنما يرجع إلى أمرين،الأول:عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال يربط الأذواق جميعاً ، الثاني اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الأفراد،فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً يقصر دونه متذوق آخر حيال موضوع واحد(٢).

وعليه فإنَّ الجمالية تتحكم فيها مستوى استجابتنا حيال الجميل،والتي تنبع من عواطفنا الإنسانية ، وهي الأخرى موضع تفاوت ولا تخضع لقياس واحد ، فما تراه جميلاً قد يبدو منفراً لسواك والعكس يصح كذلك.

الجمال عند الاغريق:إنَّ المصطلحات الأولى لعلم الجمال قد كشف النقاب عنها عند أوائل الإغريق،وتحديداً في أشعار هوميروس(**) الذي ترك لنا طائفة من التعبيرات الجمالية مثل:الرائع،الجمال،التناسق،وعنده أنَّ ما هو رائع ومتناسق موضوعي واقعي بمقدور المرء فهمه وتحسسه (٣).بيد أن بواكير الجمالية ظهرت بأثر إجابات سقراط على الاستفهامات التي أثيرت من قبل هبياس في محاورة ((هبياس الكبير))(***)قائلاً : إنَّ الجمال ليس صفة

---

(1) ايتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر نفسه ، ص207.

(*) لا يمكن تحديدها بدقة إلا بوجود الزراعة وإنتاج القوت ، وهذا حصل في العصر الحجري المتوسط .

(2) برجاوي ، عبد الرؤوف : فصول في عالم الجمال ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، 1981 ، ص50.

(**) هوميروس : أعظم شعراء اليونان وصفه نقادهم بأنه البداية والنهاية وانه معلم ونبيهم ، بعث نهضتهم ، وخلق منهم امة قوية تؤمن بدين واحد ، وتتخذ لغة واحدة نظم الأليادة والاوديسا باللهجة الابونية (القلماوي ، سهير (وآخرون) : الموسوعة العربية الميسرة ، محمد شفيق غربال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب ت ، ص1921.

(3) اوفسيانيكوف م ، ز ، سمير نوفا : موجز تأريخ النظريات الجمالية ، ت: باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975، ص11.

(***) محاورة لافلاطون يحاور السفسطائي هبياس دون جدوى أن يقدم لسقراط تعريفاً مقنعاً للجمال ، هي أقدم عمل باق في مجال الاستطيقا (ينظر : كامل ، فؤاد و (آخرون): الموسوعة الفلسفية المختصرة ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، 1980،ص280

تخص مائة أو ألف شخص،إذْ إنَّ الناس،والجياد والملابس،والعذراء والقيثارة وغيرها من أشياء تبدو جميلة غير انه يوجد فوق كل هذه الأشياء الجمال نفسه(١).

والجمالية تتجلى في استيعاب الإبداع الذي يتم تحقيقه عبر الفنون الجميلة ، فإذا كان هدف الفن يتحدد في إنتاج العمل الفني،فان الجمالية تفترض طبيعة الانجاز الفعلي لهذا العمل ، في حين أنّ اهتمام الجمالية يجعل من هذه النهائية خط شروع له،وعليه فالتعددية في مستويات الجمال أمر منوط بتعدد المفاهيم وبنياتها الفكرية،فـ (الإغريق القدماء قد تمثلوا الجمال في الصورة الإنسانية، أما في العصر البيزنطي فقد تمثلوا نماذج الجمال وعبروا عنها في الصور التي تسمو على السمات الإنسانية، والفن في الحضارة الإسلامية قد عبر عن قيم جمالية مستمدة من الأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية والألوان، فكان تعبيراً عن روح جديدة وعقلية فلسفية لها طابعها الخاص(٢).

فـ (الفيثاغوريون) (*) اعدّوا تجانس الأعداد بمثابة القانون الموضوعي الذي يحكم الظواهر كلها ، وأنه أساس الظواهر الجميلة، ولا ريب أن بحثهم في الموسيقى قادهم إلى إدراك ، أن تنوع الألحان الموسيقية واختلافها إنما يتوقف على أطوال الأوتار في الآلات الموسيقية،فاستنتجوا أن التوافق أو الانسجام الموسيقي .. تحدده نسب رياضية مضبوطة تترجم عن هذه الأطوال وتعين طبقة اللحن الموسيقي(٣).

تبعاً لذلك فان التوفيق بين أضداد الجسد يعد الجذر الذي تستند إليه النفس الإنسانية ، وبذلك تتوقف قضية أدراك الجمال على حيازة أكبر قدر من التناغم بين الجمال ومتلقيه.

فيما ينبثق الجمال عند (سقراط) (468 – 399 ق.م) من مبدأ الغائية (**) إذ لم يجد مسوغاً في عزل الطبيعة التي يتمتع بها الجمال عما يخلفه لنا من منفعة أيضاً،فيما يكون القبح عنده غير متمتع بخاصية كهذه، إنما يحمل نقيضها تماماً،وبالوقت الذي يفترض (سقراط) أن على الفنان التمعن في مظاهر الطبيعة كون الفن و (الرسم) منه بوجه التخصيص ليس إلا ترديداً لما يمكن مشاهدته لذا ((انه من الصعب أن تجد إنسانا كاملاً من الناحية الجمالية،أي لا تشوب جماله أية شائبة فأنت عندما ترسم أنساناً جميلاً فأنك تأخذ من يحدد من الناس أجمل ما عندهم وتجمعه في رسمك لتحصل على الإنسان الذي تستطيع أن تسميه جميلاً(٤).

وعند (أفلاطون) (430 – 347 ق.م) أن الجمال لا شأن له بالهيئة الظاهرة إنما هو ما وراء ذلك ، بمعنى أنه جمال علوي،فالحياة التي عاشها (أفلاطون) بأحداثها لم تترك له أملاً في الوثوق بها ، مما جعله متطلعاً إلى الجمال الذي هو فيما وراء الواقع،والذي لا يطاله النقص، ولهذا رفض أفلاطون في فلسفته الواقع في أساسه مشدداً على أن البقاء لصالح عالم الحقيقة الكلية،عالم المثل مؤكداً على سيادة العالم الروحاني المثالي ويعلي من شأن الحدس والإلهام اللذين يبغيان بالنفس إلى هذا العالم(٥).

---

(1) عباس ، رواية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية ، 1987 ، ص36.

(2) مطر ، أميرة : فلسفة الجمال ، مشروع النشر المشترك ، ب ت ، ص22.

(*) الفيثاغورية : الجماعة التي أسسها فيثاغورس في كرتون بجنوبي ايطاليا ، وكانت تنقسم على جانب رياضي وآخر ديني ، أما الجانب الثاني فكان يعيش تبعاً للمحارم التي اقيمت على فكرة فيثاغورس من روابط القربى بين الكائنات الحية وضرورة تطهير الجسد والروح ، أما الرياضيون فبينما لم يرتضوا هذه الأفكار على الأرجح ، تراهم يربطونها بما نشأ عن اكتشاف فيثاغورس من أن السلم الموسيقي يقوم على العدد (كامل ، فؤاد (وآخرون) : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ص321) .

(3) أبو ريان ، محمد علي : تأريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى افلاطون ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية : ط 1 ، 1985 ، ص74.

(**) الغائية : هو المنسوب الى غاية ، تقول العلة الغائية ، أي العلة التي من أجلها وجد الشيء ، مثال ذلك أن العلة الغائية لفرض الضرائب تحصيل المال الذي تحتاجه الدولة . (ينظر : صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص122) .

(4) أوفسياينكوف م ، ز ، سمير نوفا : موجز تأريخ النظريات الجمالية ، المصدر السابق ، ص 18.

(1) أفلاطون : فايدروس أوعن الجمال ، ت : أميرة حلمي مطر ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1969 ، ص9.

لقد كانت نظرة (أفلاطون) إلى عالم الظواهر ومشكلاته تنطلق من عدم الوثوق به كلياً، لأنه عالم مخادع وناقص،وفي موازاته يقف عالم الجواهر الأبدية التي بالإمكان الوصول إليه بمعونة العقل،بمعنى أن الموجودات التي نراها بأعيننا ليست إلا مجرد مظاهر،أشبه ما تكون بالظلال أو الأشباح في الكهف[١]، فالجمال حين يتصل بالأشياء، يخضع للنسبية ، وعند تخطيه إلى عالم المثل يصبح في تمامه.

ويعبر (أرسطو) (384– 322 ق.م) عن موقف جمالي مغاير لأفلاطون ، وعنده أن الجمال ليس في عالم ما فوق الحس،إنما يستدل عليه فيما حولنا،وهكذا منح (أرسطو) الجمال صيغة موضوعية ، فمثال الجمال لا يخرج عن نطاق الإنسان بمعنى أن يكون أنموذجه (باطناً) في العقل البشري ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا حتى المثال ذاته يكون (موجوداً) في الإنسان [٢] وبهذا المعنى يصبح الجمال الأرسطي كامن في الترتيب والتناسق لا باعتباطية الأقيسة.

لقد بنى أرسطو نظريته الجمالية على أساس من إنكار عالم المثل الذي جاء به أفلاطون، وبهذا قد ارتد عن المثال المجرد ليعثر عليه في عالم الحواس.

الجمال عند الفلاسفة الأسلام: ومما لا شك فيه أن فلاسفة الإسلام قد أفادوا من الطروحات الفلسفية والجمالية التي انتهى إليها أساطين الفكر الفلسفي اليوناني،ويتفق دارسو الفلسفة الإسلامية أن (الفارابي) (ولد عام260هـ) يقف في طليعة الفلاسفة المسلمين ممن اعتمدوا التأويل على النحو الذي جعله يتقلب بين أفلاطون وأرسطو محاولة منه للخروج بنظرة فلسفية وجمالية غالباً ما تعد من المعطيات الأصلية ضمن سياق الفكر الإسلامي،حيث يشدد على فاعلية الحواس في تلمس واكتساب الخبرات والمعارف ، إذ يرى أن الحس يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً ، ومن حال الموجود المتفرق متفرقاً ومن حال الموجود القبيح قبيحاً ، ومن حال الموجود الجميل جميلاً وكذلك سائرها [٣].

وكانت عملية احتضان الجمال،والعيش فيه،والانديا ح في سحره، عملية مشتركة بين الإنسان والله، لكن النسبية بين شعورنا بالجمال وإدراك الله له ، سنة اليسير إلى العظيم ، والمحدود الذي لا يتناهى أو تحده حدود،وهو في نظره جمال الجمال ، وهو كله ومنه يفيض[٤]، والجميل بعد هذا ، وحسب (الفارابي) نفسه يصبح ((الشيء الذي يستحسنه العقلاء))[٥].

ويمثل (أبو حيان التوحيدي) (القرن الرابع للهجرة – 414هـ) أول عربي وضع علم الجمال العربي مأخوذاً عن آراء معاصريه من المفكرين العرب والأدباء والفنانين الذين اهتموا بالفن والصياغة وكذلك أهتم هو ، فكان من ذلك هذه النظرية العربية التي شملت مشاكل علم الجمال الحديث ومنها مشاكل الإبداع والتذوق ودور العلم والتقنية وتصنيف الفنون ودور الشعر ثم موضوع العبقرية أو الإلهام والبديهية[٦] .

والجمال عن (التوحيدي) ليس مستقلاً عن طبيعة المتلقي له ويفترض أن استقبال الجمال ينبغي أن يكون على قدر من الحياد والاتزان في الحكم،وخلوه من المعيارية المسبقة.

---

(2) سارتون،جورج : تأريخ العلم،ت:توفيق الطويل (وآخرون)،دار المعارف، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك ، جـ 3 ، ط3 ، 1978 ، ص23.

(3) عباس ، رواية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص60.

(4) أبو نصر الفارابي : الجمع بين رأي الحكمين ، قدم له وحققه ، البير نصري نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1960 ، ص99.

(5)شلق ، علي : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1982 ، ص74.

(6) آل ياسين ، جعفر : الفارابي في حدوده ورسومه ، عالم الكتب ، بيروت ، 1985 ، ص186.

(7) غزوان ، عناد : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ، مجلة الرواد ، منتدى الرواد ، ، بغداد ، 1996، ص122.

ويحصر التوحيدي فكرة الجمال بالإنسان دون سواه من الكائنات،فالإنسان لوحده يمكنه تقدير الجميل ومن ثم الحكم عليه، ولا يجد الجمال تمامه في الطبيعة .

الوحدات الزخرفية (مرجعيات فكرية وجمالية):يتجلى الفن الإسلامي في صورة فن له أصل الحضارات ، بالرغم من تجديداته الكثيرة في موضوعاته وفي تركيب هذه الموضوعات ، ومع أن هذا الفن قام على أشكال محايدة وتميز بالاعتدال فانه كان في المقام الأول مرتبطاً بالإنسان،ولم يقتصر على ذلك،بل كانت له أيضاً وظيفة ورسالة محددتان وإن لم تكن هذه الرسالة رسالة لفظية ، والشيء الذي يعطي ذلك الفن مزيداً من العظمة، هو أنه يعلو على تعقيدات الحياة البشرية وإحباطاتها ومظاهر التعاسة فيها بطريقة يمكن أن توصف بأنها وقورة ومفرحة في آن معاً.

فالفن الإسلامي وحدة قوية متماسكة،تستمد روحها من إلهام واحد ، مهما تباينت عناصرها ، وتنوعت أشكالها ، واختلفت صناعاتها وبعدت الشقة بين مواطنها[١].

إنَّ النقش بالحروف العربية المبجلة،التي هي أداة التعبير عن القرآن كان يثير في النفس أصدق مشاعر التوقير والإجلال، ويجعل الناظر إليه يشعر بأنه عضو في الأمة العربية الإسلامية ومن هنا فإنَّ الكتابة يمكن أن يكون لها معنى رمزي، ومن الطبيعي أن تنقش بوصفها السمة الرمزية الوحيدة ، فقد تحولت هذه الرسالة إلى زخرفة خالصة خلت نتيجة لذلك من أي معنى مفهوم مباشرة ، وانضمت إلى الزهور والتوريق والأشكال النجمية التي لم يكن لها ابتداء رسالة معينة[٢].

نجد أن التصميم يلبي حاجة نفسية ، فهو يخاطب الحساسية الإنسانية التي يزعجها ما يحيط بها من المناظر الطبيعية،فالشخص العادي يكتفي بالجاذبية الجمالية والاستجابة لحاجة نفسية فإنَّ أناساً آخرين ذوي الطبائع التأملية والدينية قد يشعرون بسرور داخلي من خلال النظر إلى الفن بطريقة أعمق نسميها نظرة أخلاقية ترى الفن على أنه صورة للفضيلة،يقول الإمام (علي بن أبي طالب) عليه السلام (من تجويد الكتابة لم يكن ابتكار الحروف والنقط،ولكنه كان يرمي من ورائها إلى تحقيق الهدفين الأساسيين وهما الصفاء والفضيلة) .

وهذا الرأي يعبر عن موقف كان أبو حامد الغزالي قد أتخذه وعبر عنه بقوله ((فمن رأى ... حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاملها عند البحث إلى العلم والقدرة))[٣].

إنّ أعلى مستوى في تأمل الفن يتمثل عند أولئك الذين ينظرون إليه نظرة ميتافيزيقية ، ولا سيما الصوفيين منهم،هذه النظرة تصل إلى استبصار اسمى ، يتجاوز بكثير المظهر السطحي للأشياء ، ويتمثل ذلك في قول الغزالي:((إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرية المدركة بعين الرأس والى جمال الصورة الباطنية المدركة بعين القلب ونور البصيرة ، والأول يدركه الصبيان والبهائم والثاني يدركه أرباب القلوب ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهراً من الحياة الدنيا،وكل جمال فهو محبوب عند مدرك الجمال، فان كل مدركاً بالقلب فهو محبوب القلب))[٤]،وفي هذه النظرة إلى الفن تتحول القطعة الفنية إلى مفتاح أو مدخل لأدراك حقائق أسمى.

---

(1) ديماند ، م ، س : الفنون الاسلامية ، ت : عيسى سلمان ، احمد محمد عيسى ، دار المعارف بمصر ، 1970 ، ص12.

(2) وبوزورث ،شاخت : تراث الاسلام ، ت : محمد زهير ، حسين مؤنس ، احسان صدقي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1988 ، جـ1 ، ط2 ، ص415.

(3) الغزالي : احياء علوم الدين ، المصدر السابق ، ص303-304.

(1) الغزالي : احياء علوم الدين ، المصدر السابق ، ص303.

ويصبح الكمال الفني امتداداً ونظيراً للإنسان الكامل،وهذا الإنسان في رأي (محي الدين بن عربي) (560 – 638) هـ / (1165 – 1240) م ((يجمع في نفسه صورة الله وصورة العالم ، وهو وحده الذي تتجلى فيه الذات الإلهية بكل الصفات والأسماء (بما فيها الجمال) ، وهو المرآة التي تتكشف له فيها ذاته ، ونحن أنفسنا الصفات التي نصف بها الله ، ووجودنا ما هو إلا تحقيق وجوده)).

وأياً كانت الطريقة التي تتخذ للنظر إلى العمل الفني،سواءً أكانت تعتمد على تجربة واحدة ، أو تمت على مستويات شتى وسواءً أكانت لقاء واعياً أم مجرد إحساس غامض،فان الصورة الخارجية المتوافقة ، التي تبهر النظر،كانت دائماً هي التي تحمل رسالة الفن،خاصة وأن الرمز والاتصال اللفظي لم يكن يقوم الا بدور ثانوي ولا أهمية هنا لكون التوريق وصور الزهور والأشكال الهندسية والكتابات المنقوشة بل حتى صور الحيوان والإنسان كان يشوجها قدر من تكرار المظهر وتماثله،مما جعلها تدخل بسهولة في إطار شكل محددة.

ونجدها متمثلة (بقبة الصخرة) في المسجد الأقصى أول تجربة تحاول إيجاد معادلة فكرية فلسفية جمالية،فالشكل المثمن والمربع:الحركة والسكون،الزمان والمكان،أما من الخارج فان الفضاء السماوي للقبة يتداخل مع التضليع الأرضي للمثمن،والمثمن شكل متوارث في هذه المنطقة وحضارة وادي الرافدين وله دلالات علمية وميتافيزيقية[١].

فالقيم الجمالية للزخرفة العربية الإسلامية تعكس علاقة الإنسان بالبيئة وهي علاقة ما بين محوريها تقع بين الكونين،الفضاء ألزماني والفضاء المكاني أو السماء والأرض أو الفراغ والكتلة مترجمين بشكل ما يسمى بالمصطلح الشعبي الحرفي (الخيط والرمي) فما هما سوى رمز لكل من معنى التنقل المستمر في الصحراء والاستقرار النسبي في الواحات[٢].

فجذور الزخرفة العربية الإسلامية قديمة،ظهرت في حضارات وادي الرافدين والنيل وكل المشرق العربي ، وهي بمثابة الجذور القديمة للفكر العربي القديم المتطور في المنطقة نفسها بالعناصر التالية :

1- ظهور فكرة التربيع ذات المنحى أو العمق الحضاري (أي ظهور المربع ودوران الغزلان في حلقة دائرية وسط المربع)،تحمل ذلك آثار الفخاريات القديمة في العراق.

إذن فكرة التربيع هذه لا تزال مستخدمة في الفن الإسلامي والفن العربي الإسلامي خاصة استخداماً جديداً ولكن بشكل ينسجم والنزعة التجريدية في الإسلام[٣].

وتعد الكعبة نموذج العرب الأول وقبلتهم ، والكعبة أول شكل مجرد قامت عليه العبادة التي تتجلى طقوسها في حركة الطواف الدائرية، وهذا ما دعى الفنان العربي المسلم إلى أن يبلور فيما بعد فلسفته في الزمان والمكان،ويتخذها أساساً لتحديد مساره الفني ألا وهو الجمع بين الحركة والسكون،الدائرة والمربع[٤].

2- حالة الوجود المكاني والزماني للمرئيات،أي تكامل المقطين الأمامي والجانبي (ما حققه أيضاً الفنان العربي السومري والفرعوني مثلاً في أن يرسم كلاً منهما (الوجهة منظورة من الجانب ، أما العين والجذع فيرسمان من الأمام) ومعنى هذا أن الفنان كان يريد أن يمثل الأشياء المرئية من زاوية نظر واحدة ، بل حاول أن يجمع بين زاويتين في الأقل لكي يقول أني حينما أرى هذه المرئيات لا بد أن أراها وهي في حركة بمعنى أنه حاول أن يراها بموجز الاحتمالات الحركية التي تظهرها بمظهرها الحقيقي.

---

(2) ايتكهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق ، ص28.

(3) بدران ، جمال ، وآل سعيد : تأملات في الخط العربي والزخرفة الاسلامية وجذورها العربية ، مؤسسة عبد المجيد شومان ، عمان ، 1995 . ص115.

(4) الجادر ، سعد محمود : زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ، المصدر السابق ، ص116.

(5) ايتنكهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق ، ص27.

3-مبدأ التخيل (تخيل الأوضاع المثالية) وهذا نفس ما أظهره المبدأ الأول تقريباً ، أي تخيل أوضاع عديدة تمثل الحقيقة المرئية في موقع نسبي فما الذي آل إليه الأمر في العصر العربي الإسلامي، نستطيع بأن نوجز بأن فكرة التربيع إذا كان سيؤدي إلى التعبير عن المطلق كما في فن (الأرابسك) (وهي لفظة تعني آثار الفن الإسلامي أطلقها الغربيون على التكوينات الزخرفية النباتية) أو (الرقش العربي الإسلامي) أي انه كان يعتمد في السابق على وجود وحدتين اساسيتين:هما محيط (المربع أو الدائرة) والمركز أما (الرقش العربي الإسلامي) فسيعنى بعدة وحدات تكون فيما بينها نسقاً جديداً الأكثر من وحدتين وتحقق فكرة تخيل الأوضاع المثالية أو تكامل المسقطين الأمامي والجانبي.ونجد أن الفنان العربي المسلم قد اتخذ ثلاثة مصادر أولية استخدمها لزخرفته هي :

1- النباتات،حيث أوحى بزخرفته عن السيقان والأغصان المنفردة والمزدوجة والمتشابكة وذات الحوالق والأوراق الكاملة أو الممتلئة وسعف النخيل وثمار الفاكهة.

2- الأشكال الهندسية،استخدمها بغزارة وتنوع لم يسبق لها مثيل حتى أصبحت خاصية من خصائص الزخرفة العربية الإسلامية.

3- الكتابات العربية،حيث أدرك الفنانون العرب المسلمون ما يتصف به الخط العربي من خصائص تجعل منه عنصراً زخرفياً طبيعياً محققين بذلك أهداف فنية من خلال استخدامه استخداماً زخرفياً بحتاً.

4- الأشكال الآدمية والحيوانية ، لم يكن استخدامها بشكل واسع لالتزام الفنان العربي المسلم بتعاليم الدين وكراهية الدين للتصوير وما خلقه الله[١].

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

أ- الخصائص الجمالية للوحدات الزخرفية الهندسية: إنَّ مايميز التفكير الهندسي العربي الأسلامي هو انه موجهاً في تفسيراته وتطبيقاته لغايات روحية فالجمال الهندسي تكتنفه الأسرار،ويحرك العقل والخيال وتهتز به الروح فيترك تأثيراً مطلقاً، وذات جمال طبيعي،تستجيب له الحواس والعواطف محدودة التأثير ، وإذا جاز التفسير لهذا التفكير الهندسي الروحي، يمكن القول،أنه عند مشارف غاياته كانت تلتقي فكرة تشييد الهرم والزقورة،أنها سخرت لإصلاح أرض الله التي هي في حد ذاتها من أعمال الصلاح الروحي،ومن هنا فقد استطاعت العقيدة العربية الإسلامية من تحرير التفكير الهندسي من ارتباطه الزمانية والمكانية الطبيعية ، ووضعه في مستوى التفكير الروحي ، لذلك كان انبثاق الوحدات الهندسية مطابقاً لتوجه العقيدة والثقافة العربية الإسلامية، وكان للدين الإسلامي أثره العميق في تطور الفن الإسلامي وتميزه مثل الأساس الفكري له ، وأن الله سبحانه وتعالى لم يترك الكون فارغاً حيث زينه بالكواكب (ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوماً للشياطين)[٢].

إنَّ الفنان المسلم أنطلق في انجازاته بالاعتماد على مجموعة من الأنظمة الهندسية ، أو الشبكات التي يدخل في تكوينها المثلث المتساوي الأضلاع والمربع القائم الزاوية والمضلع السداسي، وهي شبكات هندسية متجانسة أساسية ، كان لها دور بنائي وإيقاعي في تشكيل وحدات العمل الفني، فهي من الناحية البنائية ، تشكل المخطط المتشابه الأجزاء،ولكي يتاح استيعاب موضوع الأثر الفني، ضمن حدود المنهج الروحي والفني الإسلامي،فلا بد من وجود عامل يتمثل بالقوة الإيقاعية الذي تضمنه المشبكات الهندسية من خلال تنظيم وحدة وحركة الوحدات الهندسية التكوينية الأساسية [٣] .

---

(1) الألفي ، أبو صالح : الفن الاسلامي (اصوله ، فلسفته ، مدارسه) ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ت) . ص107-111.

(2) القرآن الكريم ، سورة الملك ، الآية 5.

(1) غيورغي ، غاتشف : الوعي والفن ، ت : نوفل تيوف ، عالم المعرفة سلسلة 164 ، الكويت ، 1990 ، ص64.

ويستدل به على وحدة النقيضين بدلالة ما يتماثل من شكله التوازن،أي ما يوحي به عن الدلالات الثنائية في وحدة العلاقة على مثال التوازن في علاقة الحياة بالموت(١).

إنّ الزخارف الهندسية تعد تمثيلاً لحركة متعاقبة وبالتالي فهي انعكاس لحركة الحياة والكون والطبيعة فهي تمثيل لواقع روحي متأثر بدلائل دينية وكونية ، فميل الإنسان إلى استعمالها بسبب بساطتها ونزعته الفطرية إلى التجريد،أما السبب الآخر فهوالتوجيه الذي تفرضه الخامة والأداة في أثناء عملية الإنتاج.

ويمكننا القول إنَّ نشأة الزخارف الهندسية لم تكن مسألة إرادية بقدر ما هي لا إرادية (٢)، لذلك نراها في الآثار القديمة موجودة في الغالب كإطارات لغيرها من الزخارف ولوحدات مكررة على مساحة، ومن عناصرها رسوم هندسية بسيطة مثل المثلثات والمربعات والعصائب والجدائل المزدوجة والخطوط المنكسرة المتشابكة.

وهناك أماكن عربية استعملوا فيها الهندسية النجمية والطبقية والنجوم السداسية الرؤوس والدوائر لتزيين أبنيتهم(٣). فالزخرفة الهندسية من حيث فكرتها واشتقاقها تقريب ومحاكاة الطبيعة من أشكال أطباق نجمية أو مجموعة من الكواكب وأخذت تطوير هذه الأطباق وتنوعت أشكالها وأصبح لها طابع عربي إسلامي مميز حتى قبل أن ينفرد العربي بخياله الهندسي الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويحولها إلى خطوط ومنحنيات تتكرر وتتعاقب وتتبادل إلى ملا نهاية حتى لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها ونهايتها(٤).

فالدين الإسلامي كان له الأثر الكبير في إتقان تلك الزخارف وتطويرها وذلك لموقفه السلبي من رسوم الكائنات الحية(٥).

فهذه الزخرفة ارتبطت مع الفنون العربية الإسلامية وأصبحت تلازمها في المعنى والشكل وأصبحت تغطي مساحات كبيرة فكانت تلائم ذوق الفنان المسلم وطموحه الفني في تغطية المساحات والهروب من الفراغ وتحقيق مزيد من الجمالية في العمارة والمنمنمات التي ينجزها(٦).

فالزخارف الهندسية التي تستعمل لتغطية أسطح كاملة يجب أن تكون لها صفة التكرار وكحقيقة هندسية هناك ثلاثة أشكال متعددة الأضلاع وهي (المثلث،المربع،المسدس) وتستخدم لتغطية الأسطح فضلاً عن الدائرة حيث ينتج نظام هندسي زخرفي من الأشكال المختلفة إلى ما لانهاية (٧) .

فمفردات الزخرفة الهندسية من الخطوط المستقيمة والدائرة باعتبارها أصلاً للزخرفة الهندسية وعماد هذه الوحدات قاصر على الخطوط الآلية المتشكلة بالأدوات المسطرة ، ويمكن تصميم أي عنصر بطريقة توصيل الخطوط برسم شبكة هندسية لإظهار الزخرفة(٨).

ب- الخصائص الجمالية للوحدات الزخرفية النباتية: من أشهر الأنماط الزخرفية النباتية تلك الزخارف التي اصطلح الأوربيون على تسميتها (الأرابسك)(*) (الرقش العربي الإسلامي) وهي لفظة فرنسية تعني لغوياً (العربي)

---

(2) فرزات ، صخر : مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، العدد (5) ، دار واسط للنشر ، لندن ، المملكة المتحدة ، 1982 ، ص86.

(3) فارس ، بشر : الزخرفة الإسلامية ، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1952 ، ص16.

(4) حمودي ، خالد خليل : الزخارف الجدارية في آثار بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 ، ص128.

(5) فكري ، احمد : مساجد القاهرة ومدارسها ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 1 ،1963 ، ص45.

(6) مرزوق ، محمد عبد العزيز : الاسلام والفنون الجميلة ، مصر ، 1963 ، ص13.

(7) الألفي ، أبو صالح : الفن الاسلامي (أصوله ، فلسفته ، مدارسه) ، المصدر السابق ، ص115.

(8) حسين ، خالد : الزخرفة في الفنون الإسلامية ، بغداد ، 1983 ، ص156.

(9) بن نايف ، وجدان علي : سلسلة تعريف الفن الاسلامي ، الأردن ، 1988 ، ص43.

(*) (الأرابسك) تشير بعض المصادر إلى أن الاعتقاد السائد لفترة طويلة ، هو أنها تعني آثار الفن الإسلامي في الشرق مثال ذلك (الزخارف الهندسية ، النباتية ، كذلك زخارف الكائنات الحية والخط العربي) ولكن يعتبر (الويس ريجال) في كتابه (ماهية الطرز) هو أول عالم قصر كلمة الأرابسك على نوع محدد من زخارف

أطلقها الغربيون على التكوينات الزخرفية النباتية التي قوامها أغصان وفروع وأوراق ترسم بصورة مجردة محورة واصطلاحية وتكون منتظمة هندسياً على أساس التكرار والتناظر ،وعلى الرغم من شيوع هذا المصطلح العربي ألا أنه من الأجدر استخدام لفظة (توريق) التي أطلقها العرب على هذه الفروع من الزخارف النباتية حتى أن اللغة الاسبانية احتفظت بهذا المصطلح العربي بعدِّه أدق لفظ يمكن أن يطلق على هذا الفرع من الزخارف [١]، إنَّ الوحدات الزخرفية النباتية البعيدة عن أية أصول طبيعية أطلق عليها تسمية (الأرابسك) وذلك للاعتقاد بأن العرب هم أول من أبتكرها وأدخلها في الفنون الإسلامية، لكن في حقيقة الأمر تجد الباحثة أن ثمة تناسباً وثيقاً بين هذه الوحدات الزخرفية وبين المفاهيم الجمالية والروحية للشخصية العربية،فهي متجردة عن أي معالم طبيعية ولا تحمل معاني رمزية دنيوية،أي بمعنى لا تخضع لشروط زمانية أو مكانية،ثم أنها تنبع من أصل واحد يتمثل في نموذج ورقة نباتية وكذلك ما يتفرع عنها من أغصان متموجة لا يوجد لها مثيل في الطبيعة لذلك فأن طبيعتها المجردة ووحدانية أصلها،يؤكد أن ارتباطها بحقيقة الوجود الروحي العربي شأنها في ذلك شأن الزخرفة الهندسية والخط العربي.

ولقد أختار الفنان العربي المسلم الدخول إلى عالم التجريد الرحب بإيمان وقناعة وذلك تأكيد الأهمية الجمال في حياة المسلم بشكله المطلق وهي صفة من صفات الله عز وجل ، ولقد قال الرسول محمد صلى الله عليه وآله وسلم (إنَّ الله جميل يحب الجمال) ولأن الجمال يتحقق في خلق الله .

واعتمد الفنان العربي المسلم على عناصر زخرفية من تحوير الأشكال النباتية وانتجوا سجلاً حافلاً 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 (أرابسك) 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[٢].

أن الفنان المسلم اتخذ من ورقة العنب كأساس في الزخرفة النباتية [٣]، رغم ما أحدثه الفنان من تحوير وإضافات 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 أعضاء نبات العنب، ومع ذلك ومن المرجح أن تكون هذه الصفات ومن جهة تأويل النبات ولا سيما الورقة والساق [٤]. الذي اقترن بهذا الشكل ، لا من حيث اقتران الفرع بأصل بل من حيث طريقة البناء التكويني.

الفن الإسلامي ، وحدد شخصيتها بأنها نوعاً من الزخارف البعيدة من أصولها الطبيعية ، وتبدو على هيئة حلقات متشعبة ، انقسامية متتابعة.(انظر حسين ، محمد إبراهيم: الزخرفة الإسلامية (الارابسك)، المطبعة التجارية الحديثة ، القاهرة ، 1987، ص11).

(5) الجادر ، سعد محمود : زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ، المصدر السابق ، ص23.

(1) حسين ، خالد : الزخرفة في الفنون الاسلامية ، المصدر السابق ، ص57.

(2) ـــــ : العمارة العربية في مصر ، عصر الولاة ، المجلد الأول ، القاهرة ، 1970 ، ص221.

(1) بهنسي ، عفيف : جمالية الفن العربي ، القاهرة ، 1972 ، ص20.

وأعتمد الفنان العربي المسلم على المراوح النخيلية بعده أساساً للزخرفة، وظهرت المروحة ذات خمسة نصوص ، تبدأ بفصين حلزونيين ثم يعقب ذلك فصوص دائرية في الوقت الذي أصبح الفص الوسطي مدبباً ، وفي حالات أصبحت بسيطة ينتهي طرفاها بحلزوني،غير أنها خالية من الفصوص حتى قرب شكلها من شكل القلب[١].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 مشكلاً بدوره عرقاً نبت من عنصراً آخر[٢] .

فنلاحظ زخارف سامراء يمكن تسميتها من حيث الوحدات الزخرفية إلى ثلاثة مجموعات،الأولى يلاحظ فيها اكتمال مبدأ خاص من مبادئ الفن العربي الإسلامي وهي تغطية الفراغ تغطية تامة حتى كادت الأرضية تختفي تماماً، وفي أحيان كثيرة اقتصرت الأرضية على حزوز ضيقة وذلك نتيجة إتباع النحت المائل الذي تقابل فيه الحافات مع بعضها على شكل زوايا منفرجة[٣].

فتتكون 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 عمقاً ظاهراً[٤].

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 متبعاً ويمكن اعتبار هذه المرحلة ابتكاراً زخرفياً خاص بالعهد العباسي ويظهر في هذا الأسلوب أيضاً تغطية السطح تغطية تامة كادت تخفي أرضيته تماماً.

ويعد ذلك قمة نضوج الأسلوب ألزخرفي الذي ظهر لأول مرة في الفن العربي الإسلامي وانتشر بعد ذلك[٥].

ج – الخط العربي:لقد انطلق الخط العربي يحمل أشكالاً أكثرها هندسي وتطور فيما بعد حتى أخذ أشكالاً لينة تارة أو هندسية متكسرة تارة أخرى أو لينة ومتكسرة معاً.

---

(2) شافعي ، فريد : مميزات الاخشاب المزخرفة في الطراز العباسي ، الفاطمي ، القاهرة ، 1954 ، ص67.

(3) عبد الرسول ، سليمة : الأصول الفنية لزخارف القصر العباسي ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1985 ، ص9.

(4) الجمعة ، احمد قاسم : الزخرفة الرخامية ، موسوعة الموصل الحضارية ، المجلد الثالث ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 1992 ، ص347.

(5) ـــــ : الفنون الاسلامية في مصر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1949 ، ص28-29.

(6) علام ، نعمت اسماعيل : فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1982، ص51-52.

أن تطور أصول الخط العربي إلى أشكال الخط الكوفي (المزوي) والخط أللليني 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 صوتاً ومعنى وخيالاً مرئياً[١] .

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 إبداعي ذو أبعاد مكانية وزمانية ، وفي النوع الثاني سيأخذ أبعاد ترتبط ببوادر الشعور النفسي والعقلي ذات الأبعاد الحسية والروحية معاً، 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 حدسياً إلى تلك المفاهيم .

إنَّ اقتران الخط العربي بلغة القرآن الكريم ، منحه الفرصة الكافية للنمو والتوالد من حيث أنه كلام الله سبحانه وتعالى،لم يكن مقيداً،وكان محفزاً 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 الالهي الذي يملأ 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 ألنسخي اللين، إضافة للأنماط الأخرى ذات الطابع الهندسي.

- **الخصائص الجمالية للوحدات الزخرفية في مدرسة بغداد:** إنَّ 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 قائماً على وحدة الشكل المتميزة في أعظم مظاهرها بأستيحائها لفكرة الزمان والمكان .

وتجلى هذا الفن بالعمارة والكتابة والرسم بكل أنواعه:

(1)يحنسي ، عفيف : جمالية الفن العربي ، المصدر السابق ، ص93.

التكوينات التجريدية التي تستوحي أشكالاً هندسية حادة الزوايا و متشابكة أو أشكالا نباتية ذات انسيابية غنائية وإيقاعية،فمن الناحية البنائية فإنَّ الزخرفة النباتية كغيرها من الوحدات الزخرفية الإسلامية الأخرى،ترتبط إيقاعياً بصلات رحم مع الفنون الأدبية والموسيقية العربية(١).

إنَّ 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 تعبيراً حركياً 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:

1- قوة الحركة وتشعبها وانتقالها بواسطة اللون والخط ضمن حدود المنمنمة.

2- المبلغة والتحوير في رسم الجسم الإنساني بحسب أهميته في النص .

3- الإيقاع المتمثل بانتقالات ومكان اللون وتوزيع الأشخاص والأشكال فوق مساحة الورقة المرسومة.

4- النزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في الملابس وهذا ما يعطي الجو العام للمنمنمة صفة تصميمية.

3- النزعة التسطيحية،حيث نرى أن الفراغ قد تمت معالجته بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفراغ وماهيته في الفكر الإسلامي.

4- التكرار والتماثل بوصفها قيماً جمالية وخصائص فنية تميزت بها مدرسة بغداد عبرت من خلالهما عن الروح العربية في الحضارة الإسلامية(٢).

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(٣).

وقد نجح في تأويل الانفعالات النفسية في رسومه الآدمية وحتى الحيوانية وأستعمل الوحدات الزخرفية النباتية لبيان أرضية التصوير، وأستغل الأشجار لتكون في بعض المنمنمات حيث توزع المواضيع أو الرسوم على جانبيها وأستغل أحياناً بعض الأشجار بوضعها على جانبي التصوير وكأنها أطار تحفظ التصويرة وتفصلها عن النص،وتتصف الألوان بصورة عامة بالغنى والحيوية والقوة وفيها تدرج وتنوع وصفاء ورقة وامتزاج ، والزخارف الهندسية والنباتية والكتابات الدقيقة التي تزين العمائر والأثاث والملابس تمثل وجهاً من أوجه الواقعية في منمنمات هذه المدرسة كما تشير إلى حقيقة من حقائق الفن الإسلامي وهي سيادة الطابع ألزخرفي فيه(٤).

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 وغالباً ما يرسم الأوراق منضدة الواحدة جنب

---

(1) رجائي ، أحمد : من كنوزنا ، المطبعة العصرية ، دمشق ، 1905 ، ص96.

(2) حسن ، زكي محمد : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، مجلة سومر ، عدد (1) ، سنة 1955 ، ص32-36 ، مجلة الرواق ، عدد (51) ، سنة 1984 ص14-16.

(3) الباشا ، حسن : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، بغداد ، 1978 ، ص136.

(1) حميد ، عيسى سلمان : المدرسة العربية في التصوير الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 6-7.

الأخرى 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 مثلاً الحمير والبغال والخيل كلاً مع مميزاتها الخاصة والإبل وقد تجاوز جميع فناني مدرسته في أظهار ،عالمها،لنا،حركاتها،صراخها،وقفاتها، ألوانها وعند الحاجة لم يتردد بأن يرسم جملاً بلون بنفسجي بين ألوان أرضيته(١).

كانت تصاويره تعد سجلاً بالحياة اليومية ، فنشاهد(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 الجوي أي (كانت تكويناته ذات طول وعرض فقط)،إلاَّ 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 كأن يكرر أوضاعهم،أن يقرب بعضهم من أسفل اللوحة المرسومة والبعض الآخر من أعلاها ، لكن يفصح عن تباعدهم دون أن يتقيد بقواعد المنظور الجوي).

كما أن اللون والقيمة أحياناً 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(٢).

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) فضلاً عن استخدامه المنظور المعنوي الذي (يرمي إلى أعطاء بعض عناصر اللوحة أهمية دون سواها ذلك بوضعها في أماكن الصدارة أو تأكيدها بمؤكدات خاصة حجماً ولوناً ودرجةً وإيقاعا يجعلها أول شيء تقع عليه عين المشاهد(٣) .

وترى الباحثة أن يحيى الواسطي بوصفه الخطاط والرسام ، قد زاوج في مخطوطته بين الكتابة والمنمنمة بحيث نجد بينهما تداخلاً 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 حدثاً معيناً منها،نراه يحاول أن لا تكون هذه الزخارف متشابهة فهو يضع بعض الفروق في أجزاء تكوينها الفني ، كأن يغير مثلاً في موقع اللون أو في تفاصيل البناء أو مكان توزيع الأشخاص أيضاً ، 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 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 غريباً أنه لم يؤطر منمنماته أبداً.

---

(2) الجادر ، خالد : المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، 1972 ، ص26-28.

(3)آل سعيد ، شاكر حسن : الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي ، مطبعة تايميس ، بغداد ، 1972 ، ص32-33.

(4) عكاشة ، ثروت : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري أثر أسلامي مصور ، دار المعارف بمصر ، 1974 ، ص13.

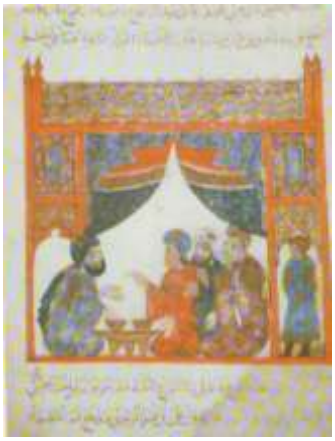
الفصل الثالث/إجراءات البحث

- **مجتمع البحث:**يتألف مجتمع البحث الحالي من (94)[*] رسماً رسمها (يحيى بن محمود الواسطي) في العراق عام 634هـ 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 اربع عينات،تم اختيارها استنادا لآراء مجموعة من الخبراء [**] في التربية الفنية والفنون التشكيلية والدراسات النقدية ، وتم الاتفاق عليها بعد أن عرضت عليهم .

- **أسلوب البحث:** من اجل تحقيق هدفي البحث ولل تعرف على جمالية بنية الوحدة الزخرفية وكيفية توظيف الوحدة الزخرفية في رسوم الواسطي.، اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بطريقة التحليل .

رابعاً : تحليل العينات



نموذج (1)

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

مكان العمل : العراق ، بغداد (المنمنمة).

تأريخ العمل : 634 هـ / 1237م .

قياس العمل: ـــــ مادة (عرب) رقم (5847)

مجموعة شفير المكتبة الوطنية الأهلية في باريس ظهر الورقة (12).

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 طعاماً 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 ضرباً من التوازن حين جعل من الحارث الجالس أمام أصدقائه كتلة ضاغطة على الكتل الأخرى وفي مكان غاية في الحساسية حيث إنه يشكل في جلسته حضوراً مبرراً مشغلاً الفضاء.

(*) تم استبعاد ثلاث رسوم والتي تمتد على صفحتين فضلاً عن صورتي الغرة وفاتحة الكتاب.

(**)– أ . د . عارف وحيد . فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل.

2– أ . د . حامد عباس مخيف ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

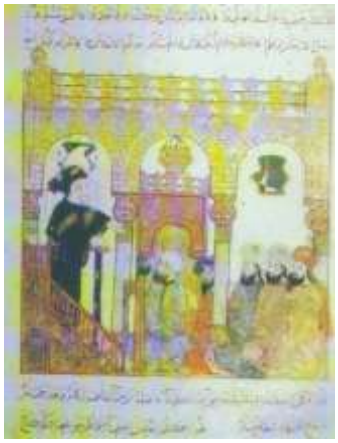
3– أ . م . د . كاظم نوير ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

4– أ . م . د . صفا لطفي ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

5– م . د . علي مهدي ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

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 سبباً آخر في تصعيد الجمالية فوظف اللون توظيفاً جيداً 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 ثوباً للص الذي يقف من الطرف الايمن وكأنه يريد أن يجعل أنظارنا تتمتع بالمشهد كله دون التركيز على التجاذب بين الأحمر والأزرق في المقدمة.

تظهر هذه المنمنمة تماسكاً شديداً في البناء الخطي، وكذلك تظهر تعاشقاً إيقاعياً 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 أنساقاً فاصلة للمساحات اللونية المسطحة التي يمكن ردها إلى ورقة العنب التي تشكل أحد توليدات الزخارف النباتية .



نموذج (2)

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:634 هـ (1237م) .

قياس العمل:(211 × 228 ملم) مادة عرب رقم (5847)

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:وحدات 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

(*) سمرقند : مدينة فيما وراء النهر ، أنشأها الإسكندر ، وصفها الرحالة بأنها جنة وهي الآن قصبة ولاية سمرقند في التركستان الروسية .

(**) الحريري : أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري صاحب المقامات ولد في البصرة سنة 446 هـ /1054م ثم أنتقل منها وأستقر في بني حرام في البصرة.

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 محدوداً،وقسم الواسطي تقسيم أشخاص على الأرضية الواقعة أسفل كل قوس ، ومن منطلقه التكرار وتوحيد إتجاه البصر الى الخطيب الذي يقف على المنبر وهو ماسك سيف العدالة في يده ويوحي بيده الثانية وحركة أصبعه الى الشخص الجالس خلف العمود وصاحب الرداء الأحمر المميز بصرياً أي إن 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 معاً،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 تكراراً يختلط علينا بدايتها من نهايتها.

ظهر في المنبر الوحدات الزخرفية حيث جمع الواسطي الوحدات الهندسية والنباتية في هذا المنبر الأول نجمة رباعية مضاعفة تنكسر على نسق واحد وتلتقي بالرؤوس المكونة عند التقائها أشكالاً معينة في داخل كل نجمة نباتية كاسية بسيطة ، أما المثلث المجاور للمستطيل فيظهر فيها المراوح النخيلية المرتبطة بأنصاف المراوح التي حاول أن يسد حيزاً كاملاً 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 لتشبهها 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 التي 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 مثلثان 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 (3)

أسم العمل:(المقامة الثالثة والأربعون) (البكرية) ،

أبو زيد الحارث يمران في قرية.

مكان العمل:العراق، بغداد (منمنمة).

تأريخ العمل:634 هـ (1237م) .

قياس العمل: (348 × 260 ملم) مادة (عرب) رقم (5847)
مجموعة شفير، ورقة (138) ، المكتبة الوطنية الأهلية في باريس .
موضوع العمل:سافر إلى تهامة وقرر الزواج فسأل غلاماً
صغيرا عن رأيه في الزواج وفي نوع المرأة فبين له الغلام محاسن كل امرأة في جميع المراحل من عمرها سواء كانت متزوجة سابقاً أم لم تتزوج ونصحه بالزواج ، ثم أستأنف الحارث وأبو زيد للسفر حتى وصلا قرية مجدبة ، فسأل أبو زيد غلاماً شاهده يحمل حطباً وحشيشاً على ظهره ، عن قيمة الأدب في هذه القرية ، فأخبره أن لا قيمة له مطلقاً وأنصرف الغلام .
ألوان العمل:أستخدم الألوان بين الأحمر وتدرجاته والأخضر وتدرجاته والألوان الترابية والأسود والازرق 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 جمالياً فقط مع الموضوع وليس هناك علاقة فنية مجردة ، وكان حدسه عالياً 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 ، تنظم 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 رأسياً على الخط الخارجي لاستمرار غصني ذي الشجر المنغلق دائرياً ، ونجح في تصوير مشاعر الدهشة وخيبة الأمل في وجهيهما،كما نجح في بيان الصراحة والوضوح والثبات في نظرة الغلام رجلاً ملتحياً قادراً على أن يرقى 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 إحاطه بإطار زخرفي من النباتات غرس في أسفله زهور تداخلت مع قوائم الراحلتين في رهافة ، وتدلى من إطاره العلوي زهوراً 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 (4)

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:634 هـ (1237م) .
قياس العمل:(210 × 250 ملم) مادة (عرب) رقم (5847)
مجموعة شفير ، المكتبة الوطنية الأهلية في باريس .
موضوع العمل:الحارث مع جماعة من المصلين بعد انتهاء من قضاء الفرض داخل مسجد مستنير بطرائفه مزدهر بطرائفه 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 الآخرة .
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 مفرطاً 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 كلياً 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 أيضاً في الوضع الذي تبدو فيه الشخصيات وهي تصغي إلى أبي زيد السروجي وهو يلقي خطبته ، إن الواسطي جعله في وضع يسمح بالحضور،أما الخلفية المزخرفة التي تحيط به تبدو معتمة مما زاد في تأكيد حضوره أيضاً درجات اللون الفاتحة التي وضعها على لباسه،وحيال هذا التعارض بين العتمة والوضوح ، ظهر لنا السروجي بوصفه شخصاً رئيسياً 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 فأستطاع 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 تناظراً فيما بينهم باتجاه الأعلى والأسفل ويكون فيما بينهما ورقة كاسية صغيرة أما المستطيل القسم الأيسر فأنه متناظر مع المستطيل القسم الأيمن ونلاحظ أيضاً 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 (8) 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 (27) 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 والاستنتاجـــات

أولاً : 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 أنماطاً متعددة من الأساليب والأشكال لتبدع أشكالها الذاتية المستمد من المعتقدات الدينية .

٢ –إن 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 توافقاً مع موقفه الفكري الذي يعتمد العقيدة الإسلامية محركاً لهذا الفكر ، ان 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 أحياناً ، وكذلك يشغل النظام الخط الكوفي المورق يعتمد المربع كيان يتضمن له كونه وحدة هندسية قدسية.

٦ –للزخرفة علاقة ورمز حضاري نفعي وجمالي تعاطاها الإنسان أولاً بغية تزيين أدواته وأسلحته ولهدفين الأول إكسابها صورة تميزها عن الآخرين وآخر اتخاذها حرزاً .

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 تأكيداً للجمال في حياة المسلم بشكله المطلق وهي صفة من صفات الله .

ثانياً : إستنتاجات البحث

١ –أثبتت الدراسة إن 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 –لقد 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 مستلهماً 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 إحساساً شمولياً للجمال وهو يكشف عن الحركة التموجية وإلتواءاتها 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 قليلاً 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).

ثالثاً : 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 تاريخياً وروحياً وجمالياً.

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

رابعاً : 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

المصادر العربية:

١ –القرآن الكريم.

٢ –آل سعيد،شاكر حسن : الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي ، مطبعة تايميس، بغداد ، 1972.

٣ –آل ياسين ، جعفر : الفارابي في حدوده ورسومه ، عالم الكتب ، بيروت ، 1985 .

٤ –أبو ريان،محمد علي: تأريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية:ط1 ، 1985 .

٥ –أبو نصر الفارابي:الجمع بين رأي الحكمين،قدمه (البير نصري نادر)،المطبعة الكاثوليكية،بيروت ، 1960.

٦ –ابن منظور : لسان العرب ، إعداد : يوسف الخياط ، دار صادر ، بيروت ، ج9 ، ب ت .

٧ –اسكندر ،نجيب :معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من أسماء وأفعال وأدوات تعبير ،مطبعة الزمان، بغداد : 1971 .

٨ –إسماعيل، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، لبنان ، بيروت ، 1974 .

٩ –أفلاطون : فايدروس أوعن الجمال ،ت:أميرة حلمي مطر ،مكتبة الدراسات الفلسفية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1969 .

١٠ –اوفسيانيكوف م،ز،سمير نوفا:موجز تأريخ النظريات الجمالية ، ت: باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 .

١١ –الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي (أصوله ، فلسفته، مدارسه) ، دار المعارف ، القاهرة (ب . ت).

١٢ –الباشا ، حسن : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، بغداد ، 1978.

١٣ –البستاني ، فؤاد : منجد الطلاب ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط5 ، 1962 .

١٤ –الجاحظ ، عمر بن بحر بن محجوب: رسائل الجاحظ ، نشره(حسن السندوبي) ، المطبعة الرحمنية ، مصر ، 1933 .

١٥ –الجادر، خالد : المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، 1972.

١٦ –الجادر،سعد محمود: زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ،مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، الرياض ، 1989 .

١٧ –الجبوري،محمود شاكر، والبزاز عزام:الخط العربي والزخرفة الإسلامية،وزارة التعليم العالي، بغداد، 1990.

١٨ –الجمعة ، احمد قاسم : الزخرفة الرخامية ، موسوعة الموصل الحضارية ، المجلد الثالث ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 1992 .

١٩ –الرازي،محمد بن ابي يكر عبد القادر: مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1981 .

٢٠ –العلامة الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم،عبد الله العادلي، دار الحضارة العربية ، بيروت ، 1974.

٢١ –الغزالي : إحياء علوم الدين ، جـ4، ب ت .

٢٢ –القلماوي ، سهير (وآخرون) : الموسوعة العربية الميسرة ، محمد شفيق غربال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب ت .

٢٣ –المظفر، بدر الدين : مفرح النفس ، فارس بشر ، الباب الثالث ، ب ت .

٢٤ –ألنعيمي، ناهدة عبد الفتاح : مقامات الحريري المصورة ، بغداد ، 1979.

٢٥ –ايتكهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، ت : عيسى سلمان ، سليم طه التكريتي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1972.

٢٦ –بدران ، جمال ، وآل سعيد : تأملات في الخط العربي والزخرفة الاسلامية وجذورها العربية ، مؤسسة عبد المجيد شومان ، عمان ، 1995 .

٢٧ –برجاوي ، عبد الرؤوف : فصول في عالم الجمال ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، 1981.

٢٨ –برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة ، 1970 .

٢٩ –بن نايف ، وجدان علي : سلسلة تعريف الفن الإسلامي ، الأردن ، 1988.

٣٠ –بهنسي ، عفيف : جمالية الفن العربي ، القاهرة ، 1974.

٣١ –حسين ، خالد : الزخرفة الفنون الإسلامية ، بغداد ، 1983.

٣٢ –حسين ، محمد إبراهيم: الزخرفة الإسلامية (الارابسك)، المطبعة التجارية الحديثة ، القاهرة ، 1987.

٣٣ –حمودي،خالد خليل:الزخارف الجدارية في آثار بغداد،وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد ، بغداد ، 1980.

٣٤ –حميد ، عبد العزيز : حضارة العراق ، دار الحرية ، بغداد ، 1985.

٣٥ –حميد ، عيسى سلمان : المدرسة العربية في التصوير الإسلامي ، مطبعة تايميس ، بغداد ، 1972.

٣٦ –ديماند،م،س: الفنون الإسلامية،ت: عيسى سلمان ، احمد محمد عيسى ، دار المعارف بمصر ، 1970.

٣٧ –ذنون ، يوسف : الواسطي ، موصليا ، جامعة الموصل ، مركز دراسات الموصل ، 1998.

٣٨ – رجائي ، أحمد : من كنوزنا ، المطبعة العصرية ، دمشق ، 1905.

٣٩ –رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1969.

٤٠ –زكريا ، إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة.

٤١ –سارتون ، جورج : تأريخ العلم ، ت : توفيق الطويل (وآخرون) ، دار المعارف ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، القاهرة – نيويورك ، جـ3 ، ط3 ، 1978 .

٤٢ –سامي ، رزق : مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، 1982.
٤٣ –شافعي ، فريد : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطراز العباسي ، الفاطمي ، القاهرة ، 1954.
٤٤ –شلق ، علي : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1982 .
٤٥ –صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ج2 ، 1982.
٤٦ –عباس ، رواية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية ، 1987 .
٤٧ –عبد الرسول ، سليمة : الأصول الفنية لزخارف القصر العباسي ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1985.
٤٨ –عكاشة ، ثروت : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري أثر أسلامي مصور ، دار المعارف بمصر ، 1974.
٤٩ –علام ، نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1982.
٥٠ –علي ، حمودة حسن : فن الزخرفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972.
٥١ –غيورغي ، غانتشف : الوعي والفن ، ت : نوفل تيوف ، عالم المعرفة سلسلة 164 ، الكويت ، 1990.
٥٢ –غزوان ، عناد : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ، مجلة الرواد ، منتدى الرواد ، ، بغداد ، 1996.
٥٣ –فارس ، بشر : الزخرفة الإسلامية ، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1952.
٥٤ –فكري ، احمد : مساجد القاهرة ومدارسها ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1963.
٥٥ –كامل ، فؤاد و (آخرون): الموسوعة الفلسفية المختصرة ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ،1980.
٥٦ –لؤلؤة ، عبد الواحد : موسوعة المصطلح النقدي ، منشورات وزارة الثقافة ، دار الرشيد ، بغداد ، ج 1 ، 1970.
٥٧ –مؤنس ، حسين : المساجد ، عالم المعرفة (37) الكويت ، 1981.
٥٨ –مرزوق ، محمد عبد العزيز : الإسلام والفنون الجميلة ، مصر ، 1963.
٥٩ –مطر ، أميرة : فلسفة الجمال ، مشروع النشر المشترك ، ب ت .
٦٠ –مهد ، هنتر : الفلسفة انواعها ومشكلاتها ، ت (د.فؤاد زكريا) ، القاهرة ، الأنجلو ، ط7 ، (د . ت) .
٦١ –وبوزورث ، شاخت : تراث الإسلام ، ت : محمد زهير ، حسين مؤنس ، إحسان صدقي ، ساسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ج1 ، ط2 ، 1988.
٦٢ –وهبة ، مجدي وكامل المهندي : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1979.
٦٣ –ـــــــ : الفنون الإسلامية في مصر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1949.
٦٤ –ـــــــ : العمارة العربية في مصر ، عصر الولاة ، المجلد الأول ، القاهرة ، 1970 .

– الرسائل والأطاريح :

1– الاعسم ، عاصم عبد الامير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
2– الأغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي ، رسالة ماجستير ، 1986 .

3- الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة (رسالة دكتوراه) 1997 .

4- الدور ، ضياء شاكر علي : المطلق والنسبي في الرقش العربي الاسلامي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة (رسالة دكتوراه) ، .1999

5- الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، رسالة دكتوراه ، 1996.

6- الدوري ، ضياء شاكرعلي : المطلق والنسبي في الرقش العربي الاسلامي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة (رسالة دكتوراه) ، 1999.

- الدوريات والمجلات:

١ -أللوائي ، علي : خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الإسلامي ، مقال مستل من مجلة الفكر ، السنة (28) ، العدد (7) أبريل ، 1983.

٢ -ايتنكهاوزن ، ريتشارد : الغزالي والجمال ، مقال نشر في مجلة فكر وفن ، لندن ، 1947.

٣ -حسن ، زكي محمد : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، مجلة سومر ، عدد (1) ، سنة 1955 ، مجلة الرواق ، عدد (51) ، سنة 1984.

٤ -فرزات ، صخر : مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، العدد (5) ، دار واسط للنشر ، لندن ، المملكة المتحدة ، 1982.