الخصائص الفنية والدلالية للخط

في رسوم الواسطي

رسالة تقدم بها

محسن رضا محسن حسين القزويني

إلى مجلس كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون التشكيلية ـ اختصاص رسم

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

كاظم نوير كاظم الزبيدي

1424هـ 2003م

إقرار المشرف

أشهد بأن أعداد هذه الرسالة الموسومة : (الخصائص الفنية والدلالية للخط في رسوم الواسطي) والمقدمة من قبل طالب الماجستير (محسن رضا محسن حسين القزويني) قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية الفنية - جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية – اختصاص رسم .

التوقيع :
اسم المشرف : أ.م.د. كاظم نوير كاظم الزبيدي
التاريخ :

بناءاً على التوصيات المتوفرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :
رئيس القسم : أ.م.د. حامد عباس مخيف
التاريخ

Artistical Characteristics and Denotative line in AL-Wasity Drawings

By

Mohsen Redha Mohsen Hussein AL-Kizwini

Submitted to

the council of Artistical Education Collage - University of Babylon in Partial Fulfillment for the Requirements of Master Degree in Plastic arts

Specialization drawing

Supervisor

Assistant – professor

Dr. Kadhim Nwir Kadhim AL-Zubadi

2003 **1424**

بسم الله الرحمن الرحيم

نَرْفَعُ دَرَجاتٍ مَنْ نَشاْءْ وَفَوْقَ كُلِّ ذِيِ عِلْمٍ عَلِيمْ

صدق الله العلي العظيم
سورة يوسف ، الآية (76)

الاهداء

إلى حبيب رب العالمين ومنقذ البشرية.....

الرسول **محمد** صلى الله عليه

وآله وسلم

إلى سفن النجاة وأئمة الهدى.....

الإمام **علي** وبنيه عليهم السلام

إلى كل قطرة دمٍ سقطت ، فتسامت من أجل حرية الآخرين

إلى من استغنيا عن أي شيء ليعطياني كل شي

والــدي ، والدتــي

إلى الباحثين الأوائل من أسرتي علماء آل القزويني

إلى من قدموا لي يد العون والمساعدة أشقائي

هيثم ، ولاء ، نغم

إلى من بثوا في نفسي روح المثابرة والجد من أقربائي

صباح ، غسان ، هشام ، عبير ، أحمد

إلى كل هؤلاء اهدي هذا البحث

محسن

Abstract

This research tries to study artistical and denotative for the **line** element in AL-Wasity and AL-Harre that are found in International Library in Paris . It is supposed that the study of these subjects are fragmented in Islamic Artistical and looks at it effortless . But if we understand the jump from the part to reach for understanding the whole and its realization , the value from these studies will be clear . On this base , this study contains five chapters , the first chapter includes the problem , objectives , aims , importance , limits of time , place , objective and limits of terminological definition figure specifically in Islamic Artistical and then presents many questions emphasize the **line** side in AL-Wasity drawings , this make the researcher establish a real problem which is : what are the artistical characteristics and denotative in AL-Wasity drawings ? and then, the study aims at defining artistical characteristics and ideal denotative , conscious , and religious for **line** in AL-Wasity drawings and specify the recent studies in manuscript standing AL-Harre 5847 in international library at Paris and specifically that is performed by AL-Wasity (634 – 1236) .

To fulfill the aims of the study , it is important to establish background knowledge that specifies figurative and denotative sides for **line** and this what chapter two and three contains, chapter two includes three main sections that are divided into many axis's in addition to previous studies . The first section includes the **line** that is described as a constituting element . natural characteristics , (place and time) qualities , this section implies natural place characteristics for the **line** and its relation with the frame and aesthetic elements in addition to functions of the **line** in artistical constituting . Concerning the second section presents the **line** historically and ideal denotative , it is true the tourism with **line** cross cultures by concepts , believes , aesthetic of its artistical , this section with many axises presents rich material about the image ancient for the **line** up to AL-Wasity era and base on historical sequence , beginning with legend thought for the ancient East culture , Waddy Raffedan ,

Waddy AL-Neel , passing with Greek thought , AL-Heleen , and Islamic in all its doctrines and Marrin guidance's of course in all artistical for these cultures touching upon the relation between visible /line and invisible / denotative .

The tracing of the line element crossing that wide cultural area from references and resources reaches high efforts referring on it in this regard . Concerning the third section : denotative psychological line . Completed what others begin through linking the thought side with psychological one , we knew the psychological denotative **line** specifically that linking artistical aesthetic visible and then chapter two is completed by displaying previous studies and discuss them which take the **line** element in Al- Wasity drawings researching aims for them number are two studies , the researcher discusses them carefully . This chapter is enriched in theoretical materials as well as visible materials through using a group of figures , they are (33) figures .

It is worthy mentioning that this study specify on one of the important artist in Islamic Arabic manuscripts – AL-Wasity – so it is important to touch artistical and aesthetic sides for the **line** in his drawings , and this what chapter three impose. It contains on historical sequence for era and environment of AL-Wasity drawings , also three sections . The first section implies artistical constituting for linguistic speech of AL-Makama (small story) and its aesthetic and artistical for AL-Wasity drawings . The idea of this section comes from unity aesthetic visible that be can see through both artist and Islamic taste for figure characteristics , denotation and reflect that unity characteristics for artistical product that is presented by the related drawings. Section two : biography visible and subjectivity for the **line** in AL-Wasity drawings . It contains the rule of the **line** in constituting sensitive artistical picture , imaginary , and thought through focussing on the self function and its realization with the subject by working of denotative **line's** characteristics and artistical ones as sensitive medium between them. Regarding section three: the **line** and understanding of (place and time) in AL-Wasity drawings. The researcher takes AL-Wasity's visible in **line** implement to find picture coefficient for (place and time) understanding, their

denotative and their relationships with the frame they contain.

From chapter two and three many points have been obtained . The researcher turns to chapter four that includes procedures of the study which compose of the sample which is from the whole study culture that reaches (99) drawings and these represent all AL-Wasity drawings in manuscript of AL-Harre and in order to analyze this sample , the researcher uses technique (analytical subject) in methodical and scientific way , a special tool has been built completely for this purpose so as to fulfil the exact and objectivity in the analysis , this made in two fields that obtain the aim of this study . The first main field includes (artistical characteristics of the line) (3) sub groups that includes (21) sub feature . the second main field (line denotative characteristics) . It includes (3) sub groups and then the researcher defines all main and sub groups procedural , after that , the tool has obtained face validity so it is ready for the analysis . After that the researcher treats analysis results statistically through counting percentage ratio for recurrence and counting pungency's degree to show the characteristics arrangement and according to the ratios of their clearing and then get the stable coefficient that is (0.86 – 0.99) .

Chapter five includes the results , their interpretation , discussing them and conclusions , recommendations , suggestions . The result of the analysis fulfils (15) features from (21) sub feature within the first aim and as follows :

1. Smooth **line**.
2. Sensitive **line** .
3. Flexibility **line** .
4. Varity **lines .**
5. Surface figure .
6. Reducing figure .
7. Clarity figures .
8. Linking figures .
9. Decorated surfaces .

10. Obtaining balance .
11. Conform **line** with color.
12. Matching **line** with under written.
13. Conform **line** with figure.
14. The consistency of **lines** types.
15. Matching **line** with touch .

Concerning (6) features that have pungency degrees less than from the counting means for their average (2.6) m they did not get high clarity ratios:

1. inflexibility **line** .
2. showing familiarity element.
3. Suggestive in space .
4. Expressing through rhythm.
5. Showing the third dimension .
6. Expressing through speed.

Regarding the second aim : it achieved by clearity of all three sub-groups and as follows :

1. showing knowledge dimension .
2. showing religious dimension.
3. Showing conscious dimension .

After that the researcher interprets and discuss all features that have pungency degree more than from the counting means for the average of these degree or less , during the interpreted period , the researcher analysis (39) picture from AL- Wasity drawing so as to clear the teaching feature exactly with its procedural definition , them the most important points that the study reaches:

1. AL-Wasity uses artistical feature for line in a way , that it is clear , he realizes the relationships between the **line** and figurative element and other planing aesthetic , and even though these feature did not get high ratios , They enrich the

total plan of the drawing in spite of their simple ratio .

2. **Line** denotative appear . that there is a link between meanings of these denotative and meaning of doctrine thoughts and philosophical ones that are familiar in AL- Wasity era and that are before him , and this recognizes the unity of all Islamic artistical .
3. **Line** denotative declare AL-Wasity's sensitiveness , Luxury , attractive figures and their aesthetic in addition to its denotative of having AL-Wasity an active imaginary .

Concerning the conclusions : the emphasize of the sensitive sight in order to recognize the unity in different **lines** . Also , many points emphasized the results analysis , after that recommendations , the researcher recommends to use theoretical ,material, its conation is to know aesthetic in Islamic drawings is to know aesthetic in Islamic drawings only according to the Islamic thought , them suggestions , the list of reference and resources in Arabic and English, appendix , and abstract of the study in English Language .

شكـــــــر وتقديـــــــر

[إلهي أذهلني عن إقامة شكرك تتابع طولك ، و أعجزني عن إحصاء ثنائك فيض فضلك]
الصحيفة السجادية / مناجاة الشاكرين

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد خير خلقه وآله الطاهرين وصحبه المنتجبين ، وبعد ، لا يسعني إلا إن أتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل المشرف على هذا البحث ، الأستاذ المساعد كاظم نوير كاظم ، لما أبداه من رعاية ومتابعة تربوية وعلمية في سبيل إخراج هذا الجهد المتواضع على النحو الذي عليه . كذلك يشكر الباحث الأستاذ المساعد ضاري مظهر على ملاحظاته العلمية والفنية القيمة .

كما يتقدم الباحث بوافر الشكر والتقدير إلى الأستاذ المساعد الدكتور كاظم مرشد ذرب لما أبداه من مساعدة وعون كبيرين في تصويب إجراءات البحث . كما ويسعدني أن أتقدم بالشكر إلى الأستاذين المساعدين الفاضلين الدكتور حامد مخيف والدكتور عارف وحيد إبراهيم على كل ما قدماه من إرشادات وتوجيهات لصالح البحث . كذلك يشكر الباحث الأستاذ الدكتور علي شناوة على ما قدمه من ملاحظات أفادت هذا البحث .

كما يشكر الباحث الأستاذ الدكتور حسن مجيد العبيدي - من الجامعة المستنصرية على ما أبداه من ملاحظات تخص الجانب الفلسفي و أتقدم بالشكر أيضاً للأستاذ الفاضل الدكتور غسان علي القزويني - من جامعة بابل كلية الطب على ترجمته نصوص اللغة الأجنبية و أشكر كذلك الأستاذ الفاضل الدكتور باسم التكريتي مدير دار التراث الشعبي لتسهيله مهمة الحصول على عينة البحث وكما يسرني أن أشكر السادة أعضاء لجنة الخبراء لتوجيهاتهم القيمة . ولا يفوتني أن أتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى المحللين المدرس المساعد كامل عبد الحسين والمدرس المساعد حيدر عبد الأمير رشيد من كلية التربية الفنية - جامعة بابل . كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى كل من ساهم في رفدي بالمصادر ومنهم المدرس المساعد علي محمد الربيعي والمدرس المساعد محمد جحالي والسيد عادل عبد المنعم والسيد ماهر الناصري والست صفا لطفي عبد الأمير من كلية التربية الفنية - جامعة بابل والسيد حامد خضير حسنات - مديرية تربية بابل والسيد المهندس هادي محمد ناصر صاحب مكتبة الصادق في محافظة بابل . ويشكر الباحث أيضاً مساعدة المدرس المساعد سيف صلاح القزويني في كلية الهندسة - جامعة بابل ، والمدرس المساعد حيدر رؤوف الطاهر في كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، كما يتقدم الباحث بالشكر والتقدير إلى قسمه العلمي وعلى رأسه الأستاذ الدكتور حامد مخيف ويسرني أيضاً أن اشكر عمادة كلية التربية الفنية -جامعة بابل .

ويسعدني أن أشكر المصحح اللغوي الدكتور صباح عطيوي في كلية التربية – جامعة بابل على كل ما قدمه من تصويبات لغوية دعمت متن البحث . وكذلك يود الباحث أن يشكر وبامتنان عميق كادر مكتب الصفا للطباعة والاستنساخ على عملهما المتقن في طبع الرسالة وتنضيدها .

وأتقدم بشكري وتقديري إلى الأخوات العاملات في مكتبة كلية التربية الفنية - جامعة بابل ومكتبة كلية الفنون - جامعة بغداد والمكتبة المركزية جامعة بغداد ومكتبة المتحف العراقي .

و أخيراً أقدم شكري وتقديري لكل من قدم لي العون والمساعدة من زملائي من أجل إتمام هذا البحث ، كما أتقدم بشكر يعجز عن وصفه اللسان إلى أفراد عائلتي ولكل من نسيت ذكرهم وفاءً .....

والله الموفق .

محسن

مستخلص

(الخصائص الفنية والدلالية للخط في رسوم الواسطي)

سعى هذا البحث إلى دراسة الخصائص الفنية والدلالية لعنصر الخط في رسوم الواسطي ولمخطوطة مقامات الحريري الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس ، ولعل دراسة موضوعات مجتزأة في الفن الإسلامي كمثل هذا البحث ينظر له بعين الهون ولكن إذا أدركنا الوثوب من الجزء وصولاً إلى فهم الكل و إدراكه فسيتضح مقدار الأهمية المرجوة من مثل هذه البحوث . وعلى هذا الأساس تكون هذا البحث من خمسة فصول ، شمل الفصل الأول كلاً من مشكلة البحث و أهدافه و أهميته وحدوده الزمانية والمكانية والموضوعية وتحديد التعريفات الاصطلاحية والإجرائية ، فقد عرضت مشكلة البحث إلى وظيفة عنصر الخط في تعيين الشكل المرئي وبالأخص في الفنون الإسلامية ومن ثم طرحت عدة أسئلة تؤكد الجانب الخطي في رسوم الواسطي مما مكنت الباحث من تأسيس مشكلة حقيقية مفادها : **ماهية تلك الخصائص الفنية والدلالية للخط في رسوم الواسطي ؟** وعليه هدفت هذه الدراسة إلى تعرف الخصائص الفنية والدلالات الفكرية والدينية والوجدانية للخط في رسوم الواسطي . وتحدد البحث الحالي في مخطوطة مقامات الحريري المرقمة (5847) في المكتبة الوطنية بباريس والمنجزة من قبل الفنان الواسطي بتاريخ (634هـ-1236م) .

وحتى يتم تحقيق هدفي البحث تتطلب ذلك تأسيس بنية معرفية تحتية تخص الجوانب الشكلية والدلالية للخط وهذا ما أحتوى عليه الفصل الثاني والثالث من البحث ، فالفصل الثاني تضمن ثلاثة مباحث رئيسة قسمت بدورها إلى عدة محاور بالإضافة إلى الدراسات السابقة . تضمن المبحث الأول : الخط بوصفه عنصراً تكوينياً خصائصه الطبيعية (المكانية) وصفاته الزمانية ، تضمن هذا المبحث الخصائص الطبيعية المكانية للخط وعلاقتها مع العناصر الشكلية والجمالية إضافة إلى وظائف الخط في التكوين الفني ، اشتمل هذا المبحث أيضاً علاقة الخط بالإيقاع من جهة ارتباط الأخير بالبعد الزماني . أما المبحث الثاني : تأريخية الخط ودلالاته الفكرية ، فهو بحق سياحة مع الخط عبر الحضارات بمفاهيمها وعقائدها وجماليات فنونها هذا المبحث بمحاوره المتعددة يقدم مادة مستفيضة عن تصور القدماء للخط وصولاً إلى عصر الواسطي وعلى أساس التسلسل التاريخي ابتداءاً بالفكر الأسطوري لحضارات الشرق القديمة ، وادي الرافدين ، وادي النيل مروراً بالفكر اليوناني ، فالهليني ، فالإسلامي بكل مذاهبه وتوجيهاته مارين بالطبع بكل فنون تلك الحضارات متلمسين العلاقة بين المرئي / الخط واللامرئي / دلالته .

إن تتبع عنصر الخط عبر تلك المساحة الحضارية الواسعة من خلال بطون المصادر والمراجع بلغ من العناء ما نشير إليه بهذا الصدد . أما المبحث الثالث : دلالات الخط النفسية (السيكولوجية) . فقد اكمل ما بدأه سابقه وذلك بربط الجانب الفكري بالجانب النفسي فقد تعرفنا عبره على دلالات الخط النفسية خصوصاً تلك المتصلة بالرؤية الجمالية الفنية ، وكما أثري هذا الفصل بالمادة النظرية اثري أيضاً بالمادة البصرية عبر استخدام مجموعة من الأشكال بلغت (32) شكلاً .

ولما كان هذا البحث يخص أحد أهم فناني المخطوطات العربية الإسلامية – الواسطي – كان لابد من تحسس الجوانب الجمالية والفنية للخط في رسومه ، وهذا ما تضمنه

الفصل الثالث الذي احتوى على مهاد تأريخي لعصر وبيئة رسوم الواسطي ، فضلاً عن ثلاثة مباحث تضمن المبحث الأول : التشكيل الفني للخطاب اللغوي للمقامة وإحالته الجمالية والفنية للخط في رسوم الواسطي ، وفكرة هذا المبحث تنبثق من الرؤية الجمالية الموحدة ، التي كان ينظر بها كل من الأديب والمزوق الإسلامي لخصائص الشكل والمضمون وانعكاس تلك الخصائص المشتركة على نتاجهما الأدبي المتمثل بالمقامة والفني المتمثل بالرسوم المرافقة لها . أما المبحث الثاني : الرؤية الذاتية والموضوعية للخط في رسوم الواسطي فقد تضمن هذا المبحث دور الخط في عملية تشكل الصورة الفنية الحسية ، والمتخيلة ، والعقلية ، من خلال تسليط الضوء على وظيفة الذات وعلاقتها الإدراكية للموضوع ، من خلال تشغيل خصائص الخط الدلالية والفنية كوسيط حسي بينهما . أما المبحث الثالث : الخط ومفهومي الزمان والمكان في رسوم الواسطي ، فقد تناول الباحث فيه رؤية الواسطي في توظيف الخط لإيجاد معادل تصويري لمفهومي الزمان والمكان ودلالتهما وعلاقتهما بالنسق الذي يحتويه . ومن ثم تمم الإطار النظري باستعراض الدراسات السابقة ومناقشتها والتي اتخذت عنصر الخط في رسوم الواسطي هدفاً بحثياً لها وكان مجموعها دراستين ناقشهما الباحث بتمعن .

بعد الخروج بعدة معطيات من الفصل الثاني والثالث انتقل البحث إلى الفصل الرابع والذي اشتمل على إجراءات البحث حيث تألفت عينة البحث من مجتمع البحث كله والبالغ (99) رسماً وهي كل ما رسمه الواسطي في مخطوطة مقامات الحريري ولتحليل تلك العينة استخدم الباحث أسلوب (تحليل المحتوى) وبصورة منهجية وعلمية ، إذ تم بناء أداة خاصة بهذا الغرض بغية تحقيق الدقة والموضوعية في التحليل ، تكونت من مجالين يحققان هدفي البحث تضمن المجال الرئيس الأول (الخصائص الفنية للخط) (3) فئات فرعية حوت بدورها (21) خاصية فرعية . أما المجال الرئيس الثاني (الصفات الدلالية للخط) فقد

تضمن (3) فئات فرعية ومن ثم عرف الباحث جميع الفئات الرئيسة والفرعية تعريفاً إجرائياً ، وبعد اكتساب الأداة صدقها الظاهري أصبحت معدة للتحليل وعلى وفق الضوابط التي وضعت لها . بعد ذلك عالج الباحث نتائج التحليل إحصائياً عن طريق احتساب النسب المئوية للتكرارات واحتساب درجات الحدة لبيان تسلسل الخصائص وفق نسب تحقق وضوحها ومن ثم استخرج الباحث معامل الثبات الذي تراوح ما بين (0.86 – 0.94) .

أما الفصل الخامس فقد تضمن عرض النتائج وتفسيرها ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقد خلصت نتائج التحليل عن تحقق وضوح (15) خاصية من أصل (21) خاصية فرعية ضمن الهدف الأول وهي :

1- ليونة الخط
2- حساسية الخط
3- مرونة الخط
4-تنوع الخطوط
5-تسطيح الشكل
6-اختزال الشكل
7-توضيح الأشكال
8-ربط الأشكال
9-تزيين السطوح
10-تحقيق الموازنة
11-توافق الخط مع اللون
12-تلاؤم الخط مع المضمون
13-تلاؤم الخط مع الشكل
14-تآلف أنواع الخطوط
15-توافق الخط مع الملمس

أما الخواص (6) والتي كانت درجات حدتها تقل عن الوسط الحسابي لمعدل تلك الدرجات البالغ (2.6) فلم تحقق نسب وضوح عالية وهي :

1-صلابة الخط
4-التعبير عن الإيقاع

2-إظهار عنصر السيادة 5-إظهار البعد الثالث
3-الإيحاء بالفضاء 6-التعبير عن الحركة

أما الهدف الثاني : فقد تحققت بوضوح جميع فئاته الفرعية الثلاث وهي :
1-إظهار البعد الفكري 2-إظهار البعد الديني 3-إظهار البعد الوجداني .

بعد ذلك فسر الباحث وناقش كل الخصائص التي كانت درجات حدتها أكثر من الوسط الحسابي لمعدل تلك الدرجات أو أقل ، وقد قام الباحث في أثناء تفسير النتائج بتحليل (39) لوحة من رسوم الواسطي وذلك حتى تتضح الخاصية المدروسة بدقة تماشياً مع تعريفها الإجرائي .

ومن أهم ما خلصت له الدراسة هو ما يأتي :

1- إن الواسطي استخدم الخصائص الفنية للخط بصورة تنم عن وعي مدرك للعلاقات التصميمية القائمة بين الخط والعناصر الشكلية والجمالية الأخرى ، وحتى تلك الخصائص التي لم تحقق نسباً كبيرة فهي بنسبها البسيطة تلك عززت التصميم الكلي للرسم .
2- أظهرت دلالات الخط إن هناك خطاباً مشتركاً بين معاني تلك الدلالات ومعاني الأفكار العقائدية والفلسفية السائدة في عصر الواسطي والسابقة عليه وهذا ما يميز وحدة الفن الإسلامي جميعه .
3- كشفت دلالات الخط عند الواسطي على الشفافية والرهافة وجاذبية الأشكال وجماليتها إضافة إلى دلالتها على امتلاك الواسطي خيالاً نشيطاً .

أما الاستنتاجات فكان أهمها هو : تأكيد النظرة الحدسية لإدراك الوحدة من تنوع الخطوط ، فضلاً عن عدة نقاط أكدت تحليل النتائج ، أعقبتها التوصيات والتي طالب الباحث فيها باستحداث مادة نظرية قوامها التعرف على جماليات الرسم الإسلامي حصراً وفق الفكر الإسلامي تخصص لطلبة الفنون التشكيلية ، ثم أعقبها المقترحات فقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية ، ومن ثم ملاحق البحث ، وملخص البحث باللغة الإنكليزية .

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الآية القرآنية .	أ
الإهداء .	ب
شكر وتقدير .	ج-د
مستخلص البحث.	هـ-ح
ثبت المحتويات .	ط- ل
ثبت الجداول .	م
ثبت الأشكال .	ن-ع
ثبت المخططات .	ف-ص
ثبت الملاحق .	ق
الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)	
1-مشكلة البحث .	3-2
2-أهمية البحث والحاجة إليه.	4
3-هدفا البحث .	4
4- حدود البحث .	4
5-تحديد مصطلحات البحث .	10-5
(الإطار النظري والدراسات السابقة) الفصل الثاني	
المبحث الأول	33-12
1-الخط بوصفه عنصراً تكوينياً خصائصه الطبيعية (المكانية) وصفاته الزمانية .	13
1-1-الخط الوسيلة المادية للتواصل البشري .	14-13
1-2- الخط وخصائصه الطبيعية والمكانية .	17-14
1-3- الخط وعلاقته بالعناصر الفنية الأخرى .	21-17
الموضوع	**رقم الصفحة**
1-4- الخط والفضاء .	24-22
1-5-وظائف الخط واستخداماته وحساسيته في الأعمال الفنية .	26-24
1-6- الخط وعلاقته بأسس التنظيم الجمالي : التماثل ، التباين ، التدرج .	30-26
1-7- الخط والزمان (الإيقاع) .	33-31
المبحث الثاني	83-34
2- تأريخية الخط ودلالاته الفكرية .	35

2-1- دلالة الخط في الفكر الحضاري القديم .	55-35
2-2-1- دلالة الخط في الحضارات الرافدينية .	41-36
2-2-2- دلالة الخط في حضارة وادي النيل .	43-41
2-2-3- دلالة الخط في الفكر اليوناني .	55-44
2-2- دلالة الخط في الفكر العربي قبل الإسلام .	61-55
2-3- دلالة الخط في المفهوم القرآني الكريم والحديث الشريف .	66-61
2-4- دلالة الخط في الفكر العربي الإسلامي .	83-67
2-4-1- دلالة الخط عند المتكلمين المسلمين .	69-68
2-4-2- دلالة الخط عند الحكماء المسلمين .	76-69
2-4-3- دلالة الخط عند المتصوفة المسلمين .	83-77
المبحث الثالث	92-84
3- دلالة الخط النفسية (السيكولوجية) .	92-85
الفصل الثالث **(الجمالي والفني في رسوم الواسطي)**	
الجمالي والفني في رسوم الواسطي	**131-93**
مهاد تاريخي .	**94**
1- نشأة رسوم الواسطي (العصر – البيئة). 1-1- عصر رسوم الواسطي .	**99-95** **97-95**
2-1- بيئة رسوم الواسطي .	**99-97**
الموضوع	**رقم الصفحة**
المبحث الأول	**111-100**
1-التشكيل الفني للخطاب اللغوي للمقامة والإحالة الجمالية والفنية للخط في رسوم الواسطي .	**111-101**
المبحث الثاني	**125-112**
2- الرؤية الذاتية والموضوعية للخط في رسوم الواسطي .	**125-113**
المبحث الثالث	**131-126**
3- الخط ومفهومي الزمان والمكان في رسوم الواسطي .	**131-127**
الدراسات السابقة	141-132
4- الدراسات السابقة	133
4-1- استعراض الدراسات السابقة	136-133
4-2- مناقشة الدراسات السابقة .	141-137
الفصل الرابع **(إجراءات البحث)**	
إجراءات البحث	162-142
1- مجتمع البحث .	143
2- عينة البحث .	143
3-منهج البحث وطريقته .	144-143

4-أداة البحث .	162-144
4-1- ضوابط بناء الأداة .	160-144
4-2- ثبات الأداة .	161-160
4-3- الأدوات الإحصائية .	162-161
الفصل الخامس **(عرض النتائج ومناقشتها)**	
عرض النتائج ومناقشتها .	204-163
1- عرض النتائج .	172-164
2-تفسير النتائج ومناقشتها .	199-173
3- الاستنتاجات .	203-200
4- التوصيات .	204
4- المقترحات .	204
الموضوع	**رقم الصفحة**
مصادر البحث ومراجعه .	220-205
الملاحق .	236-221
لوحات عينة البحث .	262-237
مستخلص البحث باللغة الإنكليزية .	A-E

ثبت الجداول

رقم الجدول	محتوى الجدول	الصفحة
1	دلالات الخطوط النفسية وفق الخبرات المكتسبة .	92
2	تسلسل مجتمع البحث وعينته وتفاصيلهما .	232-223
3	معامل الاتفاق بين الباحث والمحللين .	160
4	تسلسل خصائص الخط المجرد – تكراراتها ونسبها المئوية ودرجات حدتها تنازلياً .	165
5	تسلسل خصائص وظائف الخط البنائية والجمالية – تكراراتها ونسبها المئوية ودرجات حدتها تنازلياً .	167
6	تسلسل خصائص علاقات الخط مع العناصر الشكلية الأخرى – تكراراتها ونسبها المئوية ودرجات حدتها تنازلياً .	170
7	تسلسل الصفات الدلالية للخط – تكراراتها ونسبها المئوية ودرجات حدتها تنازلياً .	172

ثبت الأشكال

رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
1	خاصية الخط والقياس	G,O,Crirk , olt and other's : Art fundamentals theory and proactive, printed in , U.S.A., 1962.p.43.	14
2	خاصية تنوع الخط	تخطيط الباحث	15
3	اتجاهات الخط المختلفة	Graves, Mithand :The art color and Desigh, Zedition , printed , U.S.A., p.7.	16
4	خاصية الخط والموقع	تخطيط الباحث	17
5	الخاصية المرنة للخط في تأسيس الشكل	نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية — مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص 136	18
6	علاقة الخط بالقيم الضوئية	تخطيط الباحث	20
7	علاقة الخط بالملمس	اسماعيل ، شوقي اسماعيل : الفن والتصميم ، مطبعة العمرانية للأوفسيت ، مصر — القاهرة ، 1999 ، ص 176	21
8	علاقة الخط بالفضاء المتوهم استناداً إلى الفرق في أحجامها وقيمها ومواقعها	G,O,Crirk , olt and other's : Art fundamentals theory and proactive, printed in , U.S.A., 1962. P.118.	23
9	علاقة الخط بالفضاء ثنائي الأبعاد	Ibid, p.119	24
10	علاقة الخط بالفضاء المتراكم	Ibid, p.119	24
11	التماثل المنسجم في نوع الخط	Graves, Mithand :The art color and Desigh, Zedition , printed , U.S.A., p.21.	28
12	تضاد الخطوط في خاصية الاتجاه والنوع	Ibid, p.54.	28
13	التدرج لنوع الخط	Ibid, p.7.	29
14	تدرج الخط في النوع والاتجاه	Ibid, p.32.	29
15	اتجاه سير الطاقة الحركية الكامنة في الخط	تخطيط الباحث	30
16	خارطة للعالم تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد	سوسة ، أحمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين ، ج1 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 ، ص 459 .	37

رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
17	شكل الخط في فخاريات تل حسونة الألف الخامس ق.م	بارو ، آندريه : سومر فنونها وحضاراتها ، ترجمة : عيسى سلمان وآخر ، العراق ، 1977 ، ص 93	38
18	وظيفة الخط في اختزال الشكل ، التمثال سومري يعود للألف الرابع ق.م	بارو ، آندريه : المصدر السابق ، ص 103	39
19	الحساسية العالية في البناء الخطي نجدها متجسدة في مسلة العقبان الألف الثالث ق.م	سوسة ، احمد : المصدر السابق ، ج1 ، ص 390 .	39
20	الخط وعلاقته بالفضاء ذي البعدين في الفن السومري نجده في الرسم المسمى تنصيب ملك ماري 1760ق.م .	بارو ، آندريه : المصدر السابق ، ص 335-336	40
21	الخطوط القوية سمة الفن الآشوري جزء تفصيلي من لوحة صيد الأسود (اللبوة الجريحة القرن السابع قبل الميلاد) .	الشاروني ، صبحي : فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين (دراسة مقارنة) ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط2 ، 1993 ، ص 200.	41
22	الخط المحدد وظف لتسطيح الأشكال في الفن المصري كما في هذا الرسم الذي يعود إلى عهد (حورمحب 1332-1305ق.م)	بيك وليم هـ. : فن الرسم عند قدماء المصريين ، ترجمة : مختار السويفي ، مراجعة : أحمد قدري ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 1979 ، ص 255	42
23	الحساسية والإيقاع في الخط تجسد في الفن المصري كما في هذا الرسم الذي يمثل مجموعة من النسوة النائمات (1554-1305ق.م) الأسرة 18	بيك روليم هـ : المصدر السابق ، ص 205	43
24	الرمز الذي كان يقسم به الفيثاغوريون الفضاء كله خطوطاً	راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ترجمة : فؤاد زكريا ، ج1 ، سلسلة عالم المعرفة (62) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1983 ، ص 74	46
25	الخط يخضع في الفن الإغريقي إلى حقيقة العين ، اثيدوروس ويوليدوروس ، نسخة رومانية عن الأصل الإغريقي .	نوبلر ، ناثان : المصدر السابق ، ص 171 .	49

رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
26	الخط في الفن الفارسي يأخذ جانب اللامتناهي لأنه يخضع لجانب فكري متباين . طبق من الفضة في العهد الساساني .	علام ،نعمت اسماعيل : فنون الشرق الأوسط ، من الغزو الإغريقي حتى الفتح الإسلامي ، دار المعارف ، مصر ، 1975 ، ص 145	57
27	الخط في الفن الصيني ينساب مع كتل الطبيعة لوحة من الفن الصيني تمثل منظراً طبيعياً من عصر أسرة شينج (1644 – 1912) متحف جويمية ، باريس .	إبراهيم ، نجيب ميخائيل و آخرون : محيط الفنون التشكيلية (1) ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، 1970 ، (88)	58
28	تآلف الخط الزخرفي مع رسوم الكائنات الحية قصر المشتى .	زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، مصر ، (د.ت) ، ص 51	60
29	صورة ما خطه الرسول (ص) على الأرض الخط اصبح وسيلة لإيضاح المضمون الهادف .	النووي ، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين ، تحقيق : وهبة مصطفى ، دمشق ، 2001 ، ص 165	65
30	شكل يمثل تأمل الصوفية لأشكال زخرفية ناقصة ذات خطوط وهمية .	ر. روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 109	78
31	الدائرة في تكوين منمنة مخطوطة الترياق تعود إلى المدرسة الموصلية العراق ، 1199هـ .	James , David : Islamic Art , printed in Czechoslovakia , 1974 . p. 39.	83
32	فارسان من (كتاب البيطرة) بغداد العراق (606هـ) .	اتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوي عند العرب ، ترجمة ك عيسى سلمان وآخرون ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1973 ، ص 97	100
33	رسم من مقامات الحريري (أبو زيد يعض) المقامة 28 / سوريا 1300هـ .	اتنغهاوزن ، ريتشارد : المصدر السابق ، ص 146 .	177

ثبت المخططات

رقم المخطط	محتوى المخطط	الصفحة
1	مخطط يمثل علاقة الخط بأسس التنظيم الجمالي أو (مبادئ التصميم) .	27
2	مخطط يمثل العلاقة الفنية والدلالية بين الخطاب اللغوي للمقامة والخطاب البصري المرافق لها .	114
3	أ. مخطط يمثل خاصية ليونة الخط في اللوحة (11). ب. مخطط يمثل خاصية ليونة الخط في اللوحة (3).	146
4	مخطط يمثل خاصية حساسية الخط في (63) .	147
5	أ. مخطط يمثل خاصية مرونة الخط في (39) للخطوط اللينة . ب. مخطط يمثل خاصية مرونة الخط في اللوحات (19) و (20) و (66) .	148
6	أ. مخطط يمثل خاصية مرونة الخط في اللوحات (12) و (82) و (97) للخطوط المستقيمة . ب. مخطط يمثل خاصية مرونة الخط في اللوحات (21) و (39) .	148
7	مخطط يمثل خاصية تنوع الخط في اللوحة (17) .	149
8	مخطط يمثل خاصية صلاحية الخط في اللوحة (68) .	149
9	مخطط يمثل خاصية تسطيح الشكل بواسطة الخط في اللوحة (4) .	150
10	مخطط يمثل خاصية اختزال الشكل بواسطة الخط في اللوحة (21)	150
11	مخطط يمثل خاصية توضيح الأشكال بواسطة الخط في اللوحة (99) .	151
12	مخطط يمثل خاصية ربط الأشكال بواسطة الخط في اللوحة (84) .	151

رقم المخطط	محتوى المخطط	الصفحة
13	مخطط يمثل خاصية تزيين السطوح بواسطة الخط في اللوحة (95) .	152
14	مخطط يمثل خاصية تحقيق الموازنة بواسطة الخط في اللوحة (35) .	152
15	مخطط يمثل خاصية إظهار عنصر السيادة بواسطة الخط في اللوحة (32) .	153
16	مخطط يمثل خاصية الإيحاء بالفضاء بواسطة الخط في اللوحة (67) .	153
17	مخطط يمثل خاصية التعبير عن الإيقاع بواسطة الخط في اللوحة (66) .	154
18	مخطط يمثل خاصية إظهار البعد الثالث بواسطة الخط في اللوحة (84) .	154
19	مخطط يمثل خاصية التعبير عن الحركة بواسطة الخط في اللوحة (70) .	155
20	مخطط يمثل خاصية توافق الخط مع المضمون في اللوحة (23) .	156
21	مخطط يمثل خاصية تلاؤم الخط مع الشكل في اللوحة (98) .	157
22	مخطط يمثل خاصية تآلف أنواع الخطوط في اللوحة (85) .	158
23	مخطط يمثل خاصية توافق الخط مع الملمس في اللوحات (21) و (68) و (74) .	158
24	مخطط * يمثل اللوالب والدائرة المقطوعة بخط الأرض في اللوحة (87) .	194

* بابا دبولو ، الكسندر : التصوير في المخطوطات العربية ، ترجمة : نهاد التكرلي ، مجلة الفنون عربية ، مج2 ، العدد (1) ، دار واسط - لندن ، 1982 ، ص 20 .

ثبت الملاحق

رقم الملحق	محتوى الملحق	الصفحة
1	كتاب تسهيل مهمة إلى / وزارة الثقافة / مديرية التراث الشعبي .	222
2	جدول يمثل تسلسل مجتمع البحث وعينته وتفاصيلهما .	232-223
3	استبانة السادة الخبراء عن شمولية وصلاحية فقرات أداة التحليل .	233
4	أداة البحث بصورتها الأولية .	234
5	أداة البحث بصورتها النهائية .	235
6	قائمة بأسماء السادة الخبراء .	236
7	لوحات عينة البحث .	262 -237

بسم الله الرحمن الرحيـم

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بإطلاعنا على رسالة الماجستير الموسومة (**الخصائص الفنية والدلالية للخط في رسوم الواسطي**) للطالب (**محسن رضا محسن القزويني**) ، وناقشناه في كل محتوياتها وفيما له علاقة بها ، وقررنا قبولها بتقدير (**امتياز**) لنيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية ـ اختصاص رسم .

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. عبد الرضا بهية داود
التاريخ : / / 2003
عضواً

التوقيع :
الاسم : مدرس. د. مجيد حميد حسون خضير
التاريخ : / / 2003
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. كاظم نوير كاظم الزبيدي
التاريخ : / / 2003
عضواً ومشرفاً

التوقيع :
الاسم : أ.د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : / / 2003
رئيساً

مصادقة مجلس الكلية
صدقت هذه الرسالة من لدن كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل .

التوقيع :
الاسم : أ.د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : / / 2003
عميد كلية التربية الفنية

1- مشكلة البحث :

تعد الفنون إحدى وسائل التعبير المهمة عن الحاجات والاهتمامات الإنسانية ، نتيجة لحاجة الإنسان الروحية و النفسية إلى الجمال ، لذلك فمنذ أن بدء الإنسان يتلمس معنى الجمال وصوره في الواقع الخارجي وإحساسه الذاتي به ومن ثم أخذ يعكسه بصورة منتوج جمالي . احتاج ذلك الإنسان إلى عنصر الخط لإبراز تلك الصور والأحاسيس ، وعليه تعد الخطوط من أقدم الوسائل التي استخدمت في التعبير الفني ، فقد كان رجل الكهف يعبر بواسطتها عن الأشكال التي يراها ويحاول تقليدها عن طريق رسم خطوط بأي من طرائقه البدائية وعلى العموم فالخطوط تؤدي دوراً أساسياً في تعريفنا بالأشكال الداخلة في حدود الرسم ، والتي تعبر عن الأحاسيس والأفكار ، فضلاً عن هذا فقد اكتسب الخط قيمة جمالية ودلالات مفاهيمية في رسوم الحضارات القديمة وحتى فنون العصر الحديث .

إن ما اكتسبه عنصر الخط في الفن الإسلامي من قيم جمالية وإبعاد مفاهيمية فكرية وروحية جعلته السمة المميزة لهذا الفن لاسيما أنه جزءاً مهماً من أجزاء التكوين الفني ، لذا فأن إتقان تنضيده من قبل الفنان المسلم يبعث المتلقي على التأمل والنظر فيه لاستخراج مكنوناته الدلالية والوجدانية [1] .

فالإتقان في تآلف خطوط التكوين الفني وفكرة استخدام تركيبات تخطيطية متنوعة في العمل الفني طبيعية جداً بالنسبة لعقلية الفنانين في الحضارة العربية ، ففن الزخرفة كله يقوم على الخط و أنواعه بصورة تامة خصوصاً إذا عرفنا أن رسامي المخطوطات العربية كانوا يبحثون عن الإتقان والجودة بل وحتى اللمسة الناعمة في تخطيطاتهم [2] . ولعل من الإمكان دراسة الخطاب المستتر للرسام الذي شكّله بخطوط ومساحات و ألوان لا بكلمات فقط وذلك لإخراج الفلسفة الضمنية التي من المفروض إنها تشكل رؤيته للعالم وبالإمكان أيضاً أن نتوجه بالسؤال إلى العلم أو في الأقل إلى آراء العصر وما قبله و أن نسعى إلى تعرف ما استعاره الواسطي منها .

إنّ كل خصيصة من خصائص رسوم المخطوطات الإسلامية تطوي بثناياها رؤية عميقة أزاء خالق الكون والكون نفسه والإنسان ، وهذا المضمون الروحي نابع من التصورات الأساسية للفنان المسلم تجاه تلك المفاهيم [3] . فسمة الأسلوب الخطي المتبع في تلك الرسوم بواسطة الخطوط المحوّطة سمة مميزة لهذه الرسوم عموماً ، ولرسوم مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي خصوصاً .

والواسطي هو أبرز ممثلي هذه المدرسة ، تعد بحق رسومه أجمل ما وصل إلينا منها ، فالمنمنمات الموجودة في هذه النصوص تعد من أكثر أعمال العصور الوسطى تأثيراً في النفس ، فهي تمثل ذروة الاتجاه نحو الواقعية ، فضلاً عن تميزها بقوة التعبير وبهجة الرسم وسلامة التنظيم ، والملاحظة الدقيقة ، ونزيد على هذا الصفة التخطيطية ذات الطابع الشخصي والمميز

---

[1] الجاحظ ، عمرو بن بحر بن محجوب : رسائل الجاحظ ، نشره حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية ، مصر ، ط1 ، 1352هـ – 1933م ، ص 216 .

[2] بابا دبولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، ترجمة : علي اللواتي ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، 1979 ، ص 63 .

[3] اسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، 1974 ، ص 70 .

للواسطي [1] ، كونها شكلت بوعي مدركاً فيها لطبيعة اشتغال وتوظيف الخط وتوظيفه على سطح المصورة الإسلامية . فالخط عنده عنصر مهم ومميز في رسومه أكدت الأبحاث الجمالية أهميته .

وطرح الباحثون في موضوع الخط في الفنون الإسلامية عامة و الواسطي خاصة عدة أسئلة أمكنها تأسيس مشكلة البحث الحالي استشفها الباحث من خلال قراءته لتلك الأبحاث *. ومن تلك الأسئلة المطروحة هو : كيف تعامل الواسطي مع عنصر الخط ؟ (فبواسطة الخط وعلاقته باللون والعناصر الأخرى استطاع التعبير عن رؤية الظاهر والمستتر من خلال رسم خطوط بدرجة لونية بالنسبة لمناطق الجسد الظاهرة ، ورسم خطوط بدرجة لونية أخرى بالنسبة لمناطق الجسم المستترة أو المناطق غير الحية) . و هل امتلك الخط عند الواسطي أية خصائص بنائية مهمة في تنظيم الأشكال والفضاء والسطوح ؟ ، و هل استطاع أن يكوّن وحدة بنائية تستند على وحدة فكرية ؟ وإذا كان الخط عنده مسؤول عن خصائص وظائفية وروحية وفكرية ، فما هي الكيفية التي تعامل الواسطي بها مع الخطوط حسب ما تقتضيه جمالية الشكل ، وفكرياً إزاء الأفكار الدينية والفكرية السابقة أو المعاصرة له ؟

كل هذه الأسئلة ولدت أساساً لمشكلة حقيقية للبحث وهي كون الخط في رسوم الواسطي له خاصية فنية متميزة لكنها بقيت ضمن نطاق الوصف العام دون التعمق الأكاديمي ، كما أن للخط مدلولات عقائدية وفكرية ونفسية لم تبحث سابقاً ؟ و تأسيساً على ذلك تمكن الباحث من حصر مشكلة البحث في السؤال الآتي :

ما خصائص الخط الفنية ودلالاته في رسوم الواسطي ؟

2- أهمية البحث والحاجة إليه :

1. تأتي أهمية البحث للمشتغلين في الحقل الأكاديمي الفني من أهمية عنصر الخط نفسه بوصفه أحد أهم أجزاء التكوين الفني عند الواسطي .
2. أن دراسة الخطوط من الأمور المهمة ، لأنها قد تمكننا من معرفة الطرائق والأساليب الخاصة التي يفكر من خلالها الفنانون وبنائيتها ، ومن ثم تساعدنا على التذوق والاستجابة لإبداعاتهم .
3. قد يفيد الدارسين والمتذوقين للفنون التشكيلية و أخص منها الإسلامية ، وذلك بمعرفة كيفية اشتغال عنصر الخط على سطح الصورة الإسلامية فنياً وفكرياً .
4. ينسجم هذا البحث مع توجه الدراسات الحالية للعودة إلى الموروث الحضاري الإسلامي وذلك لإعلاء الذات العربية الإسلامية المبدعة وخاصة في مجال الفنون ، وذلك لما تشهده الساحة العربية الحالية من اغتراب في الأسلوب والمفهوم في نتاجها الفني عامة والتصويري خاصة .

---

[1] أتينغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب : ترجمة : عيسى سلمان وآخر ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1973 ، ص 114 .

* أهم الأبحاث في هذا المجال هما بحثي اتينغهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، وبحث بابادیولو ، جمالية الرسم الإسلامي ، فضلاً عن البحوث والدراسات المتناثرة في الكتب والدوريات والتي تختلف وتتفاضل في أهميتها وقربها من موضوع البحث .

3- هدفا البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

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

4- حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي في :

مخطوطة مقامات الحريري المرقمة (5847) في المكتبة الوطنية بباريس المنجزة بتاريخ (634هـ ، 1236م) في العراق . ودراسة النظريات الفكرية والجمالية والنفسية للخط دراسة موضوعية تاريخية بصورة تحليلية وتطبيقاتها العملية في رسوم الواسطي كافة في هذه المخطوطة .

5- تحديد مصطلحات البحث :

5-1 الخصائص :

عرفها (الزبيدي) لغوياً بقوله : "(التَّخِصيصُ : ضد التعميم) وهو التفرد بالشيء مما لا تشاركه فيه الجملة ويقال أختص فلان لأمر ، وتخصص لَهُ ، إذا أنفرد "[1].

كذلك عرفها (العيلاني) : " الخصيصة ، الصفة التي تميز الشيء وتحدده " [2].

وعرفها أيضاً علوش بقوله : الخاصية " علامة موضوع ، تسمح بالتعرف على شخصية ما "[3].

و (النوره جي) ، عرف الخاصية : " بالصفة أو الميزة التي تكون موجودة أو معروفة في الشيء المقيس "[4].

5-2 الفن :

عرفه (لالاند) في معجمه الفلسفي هو : " كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واعٍ (أو متصف بالشعور) ، فهو عملية إبداعية تنحو نحواً جمالياً "[5] ، أما (تولستوي) فيعرف الفن : " أنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين ، وبطريقة شعورية إرادية ، مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية "[6].

---

[1] الزبيدي ، محمد مرتضى الحسيني : تاج العروس من جواهر القاموس ، ج17 ، تحقيق : مصطفى حجازي ، (د.ت) ، ص 550 .

[2] العيلاني ، عبد الله : الصحاح في اللغة والعلوم ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، (د.ت) ، ص 350 .

[3] علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، سوشبيرس ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 ، ص 82 .

[4] النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد- العراق ، ط1 ، 1990 ، ص 125 .

[5] ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، سلسلة مشكلات فلسفية (3) ، دار الطباعة الحديثة ، (د.ت) ،ص11 .

[6] نفسه : ص 17 .

فالفن البصري : هو " تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثرات بواسطة الخطوط أو الألوان ... "[1] . فهو " محاولة لخلق أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساساً بالجمال ، وإحساسنا بالجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسنا " [2] ، فالرسالة الفنية ككل هي التي تكون جمالية بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله أو عنده ، من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي إلى تنظيمها الخاص ، وليس إلي شيء آخر يقع خارجها " [3] .

5-3 الدلالة :

هي : " كون الشيء بحالة إذا علمت بوجوده أنتقل ذهنك إلى وجود شيء آخر " [4]
وهناك نوعان من الدلالة هما : الدلالة الإشارية ، والدلالة الإيحائية ، وتردان لدى القدماء على أنهما دلالة الإيضاح في مقابل دلالة الإيهام ، أو هما ، دلالتا المطابقة في مقابل دلالتي التضمن والالتزام [5] .

وتعد الدلالة الضمنية عامة وشمولية وتتجه نحو (الكليات)المطلقة والذهنية ، فهي حصة المتلقي الفائق والقادر على الاستنباط والاكتشاف والتخيل ، وبالمقابل تعد الدلالة الإشارية جوهرية ومحددة وحرفية ويندر أن يختلف في الانتهاء إليها إنسان عن آخر ، وتكفي فيها المعرفة الحسية البسيطة ، ولذا تعد هذه الدلالة مطلب لغة الاستدلال العقلي ، فيما تعد الدلالة الإيحائية ، فعالية فنية مقصودة ، غايتها الخلق الفني الخاص والممتع [6].

5-4 الخط (Line)

أ. **الخط لغوياً :**

أوضحه (الفيروز ابادي) في القاموس المحيط بقوله : " (الخطُّ) الطريقة المستطيلة في الشيء أو الطريق الخفيف في السهل ... والخطيطة الأرض لم تمطر بين ممطورتين " [7] .

وفسره (الراغب الأصفهاني) في معجم مفردات ألفاظ القرآن : " الخط كالمدَّ ، ويقال لما له طول والخطوط اضرب فيما يذكره أهل الهندسة من مسطوح ومستدير ومقوس وممال ، ويعبر عن كل أرضٍ فيها طول بالخط كخط اليمن وإليه ينسب الرمح الخطي " [1] .

---

[1] مدكور ، إبراهيم و(آخرون) : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ، 1979، ص 140 .

[2] ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986 ، ص 20 .

[3] عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) ، سلسلة عالم المعرفة (267) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2001 ، ص 23 .

[4] المظفر ، محمد رضا : المنطق ، مطبعة النعمان ، النجف ، 1972 ، ص 36 .

[5] القرطاجني ، أبو الحسن حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، (د. دار نشر) ، تونس ، 1966 ، ص172 .

[6] ينظر : معارز ، عباس أمير : الذوق وأنماط التذوق الشعري في العصر العباسي الأول ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة الكوفة ، كلية الآداب ، 1995 ، ص 14 .

[7] الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، ج1 ، المطبعة الميمنية ، مصر ، (د.ت) ، ص 371 .

ب. الخط فلسفياً :

دخل تعريف الخط ضمن مباحث الفلسفة ، تحت مقولة الكم المتصل*، وهو الذي تشترك أجزاؤه عند حدٍ واحد ويقسم على قسمين : غير مستقر (متحرك) وهو الزمان ، ومستقر (ثابت) وهو المقدار ، الذي ينقسم بدوره على الخط والسطح الجسم التعليمي [2] .

و عرفه (الغزالي) : " هو مقدار لا يقبل الانقسام إلا من جهةٍ واحدة وهو نهاية السطح " [3] .

وعرفه (الأمدي) : " فأما الخط ، فعبارة عن بعدٍ قابل للتجزئة من جهةٍ واحدة فقط " [4] .

أما (إبن سينا) فعرفه بقوله : " هو مقدار لا يقبل الانقسام إلا من جهة واحدة ، و أيضاً هو مقدار لا ينقسم في غير جهة امتداده بوجه ، وهو نهاية السطح " [5] .

فالخط " يعكس علاقة الزمان بالمكان ، فهو عبارة عن نقطة تحركت بين موقعين في الفراغ المطلق وتتطلب هذه الحركة زماناً لكي تتحقق فيه فالخط إذن حقيقة زمانية ، مكانية " [6] .

نستنتج مما تقدم أن كل التعريفات السابقة اللغوية والفلسفية والهندسية والفنية تعرف الخط من منطلق مجالات تخصصها وهي بالضرورة لها مصداق خارجي ضمن تلك المجالات وجميعها لا تتقاطع مع البحث وهي صحيحة .

ج. الخط هندسياً :

الخط : " يتكون الخط من تلاصق نقاط مع بعضها ، أما مشكلاً خطاً مستقيماً أو منحنياً ، وقد يكون الخط بتصور ذي بعدين عندما يرسم على مستوى منبسط ، أو أن يكون بتصور ذي ثلاثة أبعاد كما هو الحال في الخطوط التي تنتج من تقاطع المستويات في العمارة والنحت " [7] .

د. الخط في فن الرسم :

يرى (يونغ Wong) أن الخط هو عنصر مفاهيمي غير مرئي وغير موجود فعلياً ولكن نستشعر بوجوده من خلال تحديده لشيء ما وفي ضوء ذلك يعرف الخط : " هو نقطة تتحرك بمسار يصبح خطاً ما ، الخط له طول ولكن ليس له عرض ، له موقع واتجاه ، وهو يشكل حدوداً للمستوى " [8] .

أما (لويا Lauer) فله رأي آخر لتعريف الخط يخالف تعريف (Wong) فهو - أي (Lauer) - يثبت الخط بوصفه عنصراً مرئياً محسوساً وليس مدركاً ذهنياً بنقط لحدود المستوي

---

[1] الأصفهاني ، الراغب : معجم مفردات ألفاظ القرآن ، تحقيق : نديم مرعشلي ، بيروت ، لبنان ، 1972 ، ص 151 .

* أما الكم المنفصل فهو : " ما ليس لأجزائه حد مشترك عنده وهو العدد " الأمدي ، سيف الدين : المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين ، (ضمن) الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط1 ، 1985 ، ص 373 .

[2] الأمدي ، سيف الدين : (ضمن) الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب ، المصدر السابق ، ص 371 – 372 .

[3] الغزالي ، أبو حامد : رسالة الحدود ، (ضمن) الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب، المصدر نفسه ، ص 301 .

[4] الأمدي ، سيف الدين : (ضمن) الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب ، المصدر نفسه ، ص 372 .

[5] ابن سينا ، أبو الحسن علي : رسالة الحدود (ضمن) الأعسم ، عبد الأمير المصطلح الفلسفي عند العرب، المصدر نفسه ، ص 253 – 254 .

[6] ثروت عكاشة : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، دار المعارف ، مصر ، 1975 ، ص 15 .

[7] شيرزاد ، شيرين أحسان : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ، 1985 ، ص 25 ، 113 .

[8] Wong, wucius : principles , Two Dimensional , van Nostrand Reinhold , New York , 1977,p.7.

وذلك بقوله " الخط هو شكل يمتلك الطول والعرض ، ولكن العرض صغير جداً إذا ما قورن إلى الطول مما يجعل الخط يأخذ البعد الأخير وهو كذلك نقطة متحركة " [1] .

فيما يرى (رياض) أن : " الخط البسيط لا يعدو إن يكون سلسلة من النقط المتلاصقة يحدد بعداً واتجاهاً ، لكنه معبأ بطاقة وقوى حركية كامنة تجري في هذا الاتجاه ، وتتجمع في نهاية الخط سواء كان مستقيماً أو منحنياً أو متموجاً ، والخطوط هي من أقدم الوسائل المستخدمة في الفنون وبه يمكن تكوين الأشكال بكل بساطة ، وقد تعبر عن شكل معين مثل إنسان أو حيوان أو تعبر عن أحاسيس أو معانٍ مختلفة " [2] .

5-5 البُعدْ :

عرفه (علوش) بقوله : " هو مصطلح تصويري فضائي ، اقتبس من الهندسة ويستعمل في جميع المفاهيم الإجرائية المستعملة في الدلالة ... وهو أيضاً في الفني الجمالي يميز بين الحقيقي والوهمي ويتحدد هذا البعد بمعايير العصر " [3] .

5-6 السياق :

هو : " تعاون سلسلة من الظاهرات في وحدة ونظام ، كتعاقب الظاهرات الفسيولوجية والسيكولوجية " [4] ويفترض (علوش) في السياق " إعطاء دلالة دقيقة عن الخاصية "[5] .

ويقصد بالسياق أيضاً ؛ الخارج الذي يحال عليه المتلقي من خلال ممارسات لدوره في إنتاج النص أو الوعي به . وذوقياً ، يعني السياق ؛ الركون إلى مكونات خبرة التذوق ، إذ التذوق استثمار لتلك الخبرة ، أو هو الولوج في بنيتها التكوينية ، المتعلقة بماضِ النص – أي النصوص السابقة لإنتاجه – وحاضره ومستقبله [6].

5-7 التعريف الإجرائي :

في ضوء التعريفات السابقة للمصطلحات حدد الباحث تعريفاته الإجرائية وفق هدفي البحث وهي كالآتي :

1. **الخصائص الفنية للخط** : ما تميز به الخط في رسوم الواسطي من صفات مجردة ووظائف بنائية وجمالية وعلاقات مع العناصر الفنية الأخرى .
2. **الصفات الدلالية للخط** : وهي إظهار الخط في رسوم الواسطي من سياق التداول أبعاد مختلفة من الدلالات الفكرية والدينية والوجدانية .

5-8 الواسطي :

هو يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي*، نشأ في مدينة الواسط التي تعرف الآن باسم الحي التي تقع على نهر الغراف أحد فروع دجلة جنوبي الكوت ، ويعد أشهر رسامي مدرسة بغداد لتصوير المخطوطات العربية ، وقد اشتهر الواسطي بكتابة نسخة من مقامات الحريري

---

[1] A.Lauer, David : Design Basics , second Education . U.S.A. , 1985 . p.12

[2] رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط1 ، 1974 ، ص 59 – 60 .

[3] علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 51 .

[4] إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 99 .

[5] علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 118 .

[6] نفسه ، ص 118 .

* حمل اللقب نفسه الصوفي الشهير (عبد الرحمن بن عبد المحسن الواسطي ، المتوفى 774هـ) صاحب كتاب (ترياق المحبين في طبقات خرقة المشايخ العارفين) للمزيد ينظر : الواسطي ، عبد الرحمن بن عبد المحسن : ترياق المحبين في طبقات خرقة المشايخ العارفين ، (د. دار نشر) ، مصر ، 1885م .

وتصوير مناظرها بيده ، وقد فرغ منها في رمضان سنة 634هـ – 1236م ، وتضم هذه النسخة مئة صورة مع فاتحة الكتاب ، وقد ختم الواسطي النسخة التي رسمها من مقامات الحريري بالعبارة الآتية " فرغ من نسختها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفران وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوريها الواسطي بخطه وتصويره آخر نهار يوم السبت سادس عشر رمضان ستة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى ... " [1] .

9-5 مقامات الحريري :

مجالس أدبية صنفها أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري (446هـ – 516هـ) في البصرة ، واشتملت المقامات " على شيء كثير من كلام العرب من لغاتها و أمثالها ورموز أسرار كلامها ، ومن عرفها حق معرفتها استدل بها على فضل هذا الرجل ، وكثرة إطلاعه ، وغزارة مادته " [2] .

وإذا ما قرأنا المقامات الخمسين وجدنا أن الحريري قد ألف مقاماته في فترة زمنية واحدة ، لأنها حلقة متسلسلة راعى فيها الترتيب المنطقي ، وكأنه ألفها وفق خطة موضوعة . فهي بلا شك كما وصفها شوقي ضيف ؛ " بأنها بناء محكم ذو حلقات " [3] ، وقد التزم الحريري أن تكون كل مقامة سادسة أدبية وكل أولى عشر زهدية ، وكل خامسة وعاشرة هزلية . " وقد ذاع صيتها في الأدب العربي لما فيها من غزارة المادة ودقة الملاحظة ولطيف الخيال ، ويروي الحريري هذه القصص بأسم (الحارث بن همام) ، ويسرد فيها نوادر بطل فصيح اللسان ، حاضر البديهة ، واسع الحيلة ، ولكنه فقير ، ورث الحال ، يعشق الجموع ليقوم فيها خطيباً (أو واعظاً) ، أو لينتشر بينها متنادراً ، أو متخاصماً ، أو مستجدياً ، ويهوى التخفي تستراً من الخصوم ، وسعياً في دراسة المجتمع ، وكشف مواطن الضعف في الناس ... هذا أبو زيد السروجي "[4].

---

[1] اتتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق ، ص 207 .
[2] إبن خلكان : وفيات الأعيان وأبناء أبناء الزمان ، ج1 ، مطبعة بولاق ، القاهرة ، 1299هـ ، ص 53.
[3] ضيف ، شوقي : المقامة ، دار المعارف ، مصر ، 1954 ، ص 51 .
[4] حميد ، عيسى سلمان : المدرسة العربية في التصوير أو صفات مدرسة ما بين النهرين ، السلسلة الفنية التي صدرت بمناسبة مهرجان الواسطي ، بغداد ، 1972 ، ص18.

2- تأريخية الخط ودلالاته الفكرية:

2-1 -دلالة الخط في الفكر الحضاري القديم :

لكي ندرس المعاني والدلالات المتعددة أو الأفكار التي يهدف إليها رسماً أو رساماً ما لا ندرس الرسم مجرداً ، وإنّما ندرس معه ما يحيط به من مظاهر الحياة العامة والخاصة ، فضلاً عن ثقافة عصره والمتقدمين عليه ، يتبين ذلك من خلال الفن كملكة حقيقية للفكر [1] . فمن خلال دراسة حركة الأفكار نستطيع فهم وإغناء تراثنا الفني بمضامين جديدة ، لأن الأفكار الفلسفية والمنتوج الجمالي مثل تمثال أو صورة ، ذات حضور أفقي * ، بمعنى إنّ أي موقفٍ فلسفي مهما كان قديماً ، يحضر في أي زمان ، بالتناوب مع المشهد البصري ، حتى بعد عشرات القرون وآلاف السنين [2] ، فالمنتوج الجمالي يؤثر فينا كما كان يؤثر في أول جمهور عرفه . فللأثر الفني حضور متجدد في الزمان والذوق الإنساني ، ففن الحضارات الأولى له حضور في النتاجات الإنسانية اللاحقة ، وهو يلقي ظل ، أو يبقى مستتراً في بنى العصور اللاحقة ، فلكل شكل ظل دلالي وتأويلي قد يمتد لعقود أو قرون من السنوات ، والتكثيف الدلالي والرمزي يتجدد داخل الإرث الإنساني ، أو اللاوعي الموروث لأسلافنا الذين نتج عن تماسهم الحضاري والفكري الجمرات المتوهجة في عمق الرماد التاريخي للوجدانات المتراكمة داخل حركة صيرورة الأشكال والأساليب والرموز والأفكار الإنسانية .

في الواقع إنّ المدخل للمفاهيم الفلسفية المتعلقة بالخطوط والأشكال الصادرة عنها ، سوف يتناولها الباحث من حيث دلالة تلك المفاهيم الفلسفية والجمالية ، وما صير إليه الخط من شكلٍ تابع لتلك المفاهيم ، وليس بما يتعلق في مجراها البرهاني الهندسي ، ذلك إنّ البرهان الذي نتبعه هنا مجرد استنباط فلسفي وليس هندسياً صرفاً . عليه سوف تأخذ المواضيع الهندسية البحتة بالضرورة التي يتطلب منا استعمالها دونما أن تتشعب في البراهين اللازمة لها ، بل صرف النظر عنها للحفاظ على المفهوم الدلالي للخط حفاظاً على ليونة الفكرة وحسن استساغتها ، والاستعارة الجمالية المتولدة منها .

2-2-1 – دلالة الخط في الحضارات الرافدينية :

الخط والإنسان ؛ علاقة ذاتية نشأت منذ أن عمد الإنسان الأول إلى الحفر على الطين أو الأحجار ليدل به على ما في نفسه ، وإن أول ما اخترعته مخيلته هو رسم الحوادث والوقائع على صورها المحسوسة ، لأن المحسوسات لها أولية التأثير في الذهن ، والخط عنصر مادي محسوس سواءً على مستوى الرسم أو الكتابة * ولما كانت الوظيفة الثانية من الخط ليست موضوعة البحث ارتأى الباحث أن تكون انطلاقته في التحليل مباشرة من الوظيفة الأولى وهي الخط كعنصر بصري محسوس وبدءاً من الحضارات القديمة الكبرى .

---

[1] ينظر : هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج1 ، ترجمة : صلاح مصطفى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 ، ص 5 .

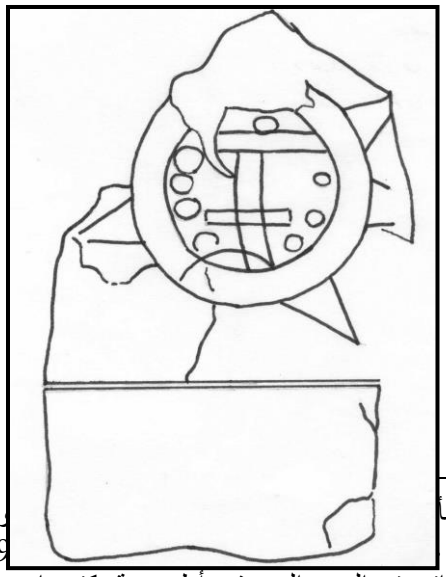
* على عكس العلم فإنّه عمودي " فحيثما تأتي نظرية مثل نظرية كوبرنيكوس حول دوران الأرض حول الشمس ، وانفتاح العالم إلى ما لانهاية عند برونو غاليلو ... الخ ، تبطل نظرية بطليموس التي ترى الأرض وسط الكون ، وتدور حولها الشمس وبقية الكواكب السيارة " . (الآلوسي ، حسام الدين : الدرس الفلسفي في العراق ، بيت الحكمة ، سلسلة المائدة الحرة ، مطبعة القادسية ، بغداد ، 1998 ، ص 16).

[2] زكريا ، فؤاد : التفكير العلمي ، سلسلة عالم المعرفة (3) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1978 ، ص 17-36 .

* حيث استبدل الخط في بعض الحالات للدلالة على المسمى بالصورة بالدلالة بها على أول مقطع من أسمها وقد يكون أكثر من حرف وحركة فأصبحت صورة الأسد بعد أن كانت رمزاً على هذا الحيوان الجريء تدل على أول مقطع من اسمه وهو الهمزة المفتوحة مثلاً . (رضا ، أحمد : رسالة الخط ، مطبعة لبنان ، صيدا ، 1332هـ-1914م ، ص 4) .

مـع هـذه الحضـارات ، يـدخل الإنسـان التـاريخ (المـدون) ووادي الرافـدين هـي أولـى الحضارات ** التي أسست قواعد عامة لعلوم شتى منها علم الهندسة واستخداماته المتعددة للخط ، و أغلب مؤرخي هذا العلم يؤكدون أسبقية الحضـارة الرافيدينيـة والمصـرية علـى الإغريقيـة فـي ارتيـاده بـل الأخيـرة أخـذت جـل مبادئهـا مـن هاتيـك الحضـارات . إنّ طبيعـة الاكتشـافات الذهنيـة لسكان وادي الرافدين تماشت مع الاكتشافات البصرية لأن لها ، دون ريب ، الأسباب الأصلية الواحدة من حيث الموقف الذاتي تجاه بيئة " تقدس عوالم ميتافيزيقيـة و أسطورية أثرت بشكل كبيـر فـي البنـى الاجتماعيـة والاقتصـادية والسياسية ، لهـذا كانـت الـذات تبحـث عمـا يناسـبها فـي موقفها الفكري والفنـي " [1] ، وإنسـان ذلك العصـر انحنـى أمـام مظـاهر الطبيعـة حينمـا أرهبتـه و أخافتـــه القـــوى المســـيطرة علـــى الكـــون وهـــواجس الفـــرد ، فارتبطـــت

الطبيعة في الفكر الرافديني بديمومة الحركة أو ما عرف " بفكرة الزمن السيال ، المرتبط بـأزل بعيد و أبدي يصعب تحديد نهاياتـه ، لأنـه لا يجـري علـى خـط مستقيم ، بـل بحركـة دائريـة كلمـا انتهت فيها دورة بدأت الأخرى " [2] ، عليـه وجدوا الانسجام صفة ممثلـة للكون ،لأنـه ليس فقط يوجد في أجمل الأشكال وهي الدائرة [3] بل لأن الطبيعة كشفت لهم إيقـاع الحيـاة الداخلي وتـدرج الظواهر كالأيام والفصول ، لهذا " كانت أشكال الدائرة والنجمة والزهرة بالغة الرواج في عهدهم " [4] ، و أقـدم خارطـة للعـالم* توضـح هـذا المعنـى : شـكل (16) ، حيـث رسـمت وهـي توضـح الأرض على هيئـة دائـرة يحيط بهـا الأوقيـانوس ** السـماوي وهـو أيضـاً خـط علـى شـكل دائـرة ، ورسـمت خطـوط شـكلت سـبعة مثلثـات خـارج المحيط السـماوي ، وتمثـل هـذه المثلثـات الجزائـر الكونية المحيطة بالعالم ، وهي قصر الآلهة في عقيدة وادي الرافدين [5] .



** بوصفهما حضارة أصيلة لم تنشأ [illegible] ويد ، ستين : فن الشرق الأدنى القديم ، ترجمة : محمود درويش [illegible]19 ، ص 9) .

[1] الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه ، (غير منشورة) كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، 2001 ، ص 4 .

[2] الجابري ، علي حسين : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارات اليونان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، العراق ، 1985 ، ص 58 .

[3] نفسه ، ص 91 .

[4] هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 145-146 .

* أخذ الباحث نماذج مختارة من الأعمال الفنية تغطي الحقب التأريخية الرافدينية المختلفة ، وهذا العمل يعود للعصر النيوليتي (العصر الحجري الحديث) في وادي الرافدين (6000 ق.م) .

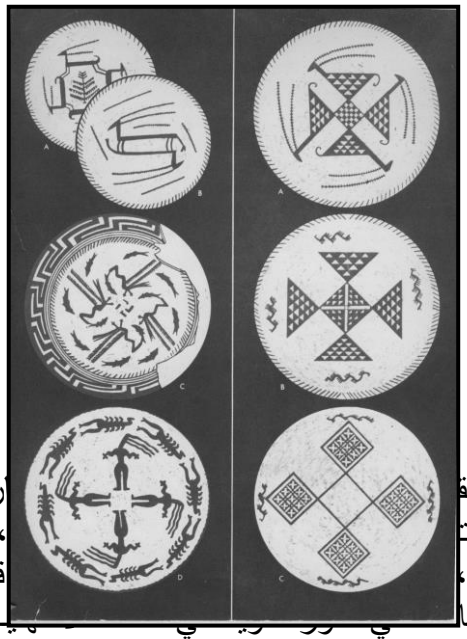
** الأوقيانوس : هي أصل كل الأشياء أو المحيط الكوني .

[5] سوسة ، أحمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين في ضوء مشاريع الري والزراعة والمكتشفات الأثارية ، ج1 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 ، ص 454-458 .

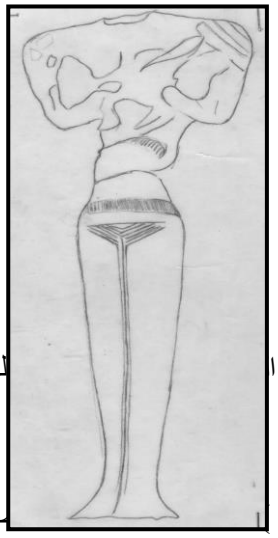
والتي خصت الآلهة بميزة الخلود في الحياة دون البشر الذي كان الموت نصيبه المقدر منذ خلقه " و مما لاشك فيه أن مبعث ذلك هو إنّ الآلهة مسؤولة عن إدارة الكون بجميع مظاهره المعقدة التي تفوق بكثير عوالم البشر ، ومن هنا فلابد أن تتفوق الآلهة على البشر بقدراتها وخلودها " [1] . وما تآلف الخطوط المنحنية والمستقيمة في الشكل السابق إلا نتاج لتلك المفاهيم وترابطها .

ويوم لم يكن للأشياء أسماء ، ولدت المياه الأولية ، فالماء مصدر الحياة ومنبع الخير والبركة لذلك كانت القرابين تقدم لآلهة المياه كونها من أهم الآلهة ، وبالمقابل تثب الآلهة البشر على ذلك بصفاء العيش وطول العمر . والعمل الفني يعد من تلك القرابين التي تخلد ذكرى الآلهة [2] ، لهذا طغت على سطح المنحوتات البارزة والمجسمة والرسوم خطوط لتشكل علاقة متواشجة بين الإلهي والبشري ، الروحي والجسدي ، فصب تأثير هذه العلاقة في كل الاتجاهات الاجتماعية والسياسية وكذلك الدينية والفنية .

مع سير هذا الاتجاه المفاهيمي سار الخط كشكل بنائي يمثل لغة الاتصال لتلك العلاقة ، ومع اختلاف تميز مخرجاته الفنية من رسم ونحت ، فإنّ معطياته التضمينية تضفي عليه بلا شك قيمة جمالية إضافية ، وبدءاً من فخاريات تل حسونة* شكل (17) .



أشركت الخطوط الأفق[illegible]ر الأشكال المصورة ضمن تخطيط يعبر عن الجوهريات ، والصليب المعقوف الذي تؤلفه شعور النسوة الأربع [illegible]قوة الحياة الدائمة في كل المخلوقات ، البشر والحيوانا[illegible]ة لها " [3] ، هذه الخطوط المرنة استمرت في الظهور مع بقاء الأشكال المتخيلة وغير المنتمية لعالم الحس المنظور ومتعددة في وظائفها واختزلت بنائيتها ، فالخط من الجهة السفلى للتمثال السومري* في الشكل (18) ذو إمكانيات عالية الاختزال مما جعله يحقق وظائفية ثنائية ما بين كونه يثري السطوح بالخطوط ، ومؤشراً فضائياً للمسافة ما بين الساقين .



---

[1] حنون ، نائل : عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين ، دار ا[illegible]لعراق ، ط2 ، 1986 ، ص 43 .

[2] نفسه ، ص 156 .

* (عصر حسونة – الألف الخامس ق.م) .

[3] بارو ، أندري : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة : عيسى سلمان (وآخر [illegible]ص 92 .

* (عصر العبيد الألف الرابع ق.م)

شكل (18)

غير أن الخط في الفن السومري يتجة لذروته الشكلية والدلالية في إحدى أمثلته من خلال مسلة العقبان** الشكل (19) ، حيث مستوى حساسية الخط المتنوعة جعلته يعبر عن المشهد الحربي بصورة أصدق من خلال التضادات القوية بين الخطوط المستقيمة والمتعرجة والمتموجة .

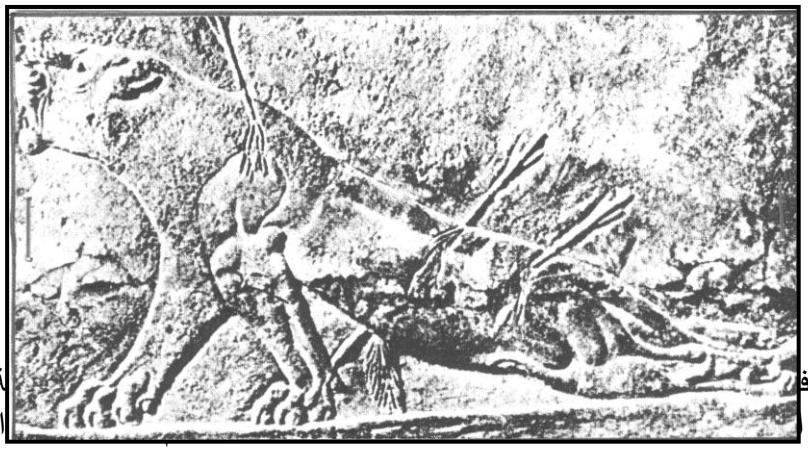
شكل (19)

أما تفرد الخط كبنية ذات " بعـ ملك مـاري*
شكل (20) فتمـازج الـواقعي والخيـا صـى إمكانياتـه
البنائية والمفاهيمية وحسبنا أن نشير إل داول الأربعة
التي تتدفق من الزهرية الفوارة والتي

هذا الجانـب ال نـان لسكان وادي
الرافدين لأخرتهم *** لق انسحب على
الفن الرافديني من خ ع بـه نتـاج الفنـان

** (عصر سومر الذهبي ، 2800-2470 ق.م)
* (عصر ماري ، 223- 1761 ق.م)
** وهي الأنهار التي ورد ذكرها في العهد القديم ومن ضمنها نهري دجلة والفرات (التوارة – سفر التكوين 2،14) للمزيد ينظر : (بارو ، أندري : سومر وفنونها وحضارتها ، المصدر نفسه ، ص 85) .
*** وفق العقائد العراقية القديمة ؛ إنّ الحياة الدنيا هي دار العقاب والثواب أما العالم الآخر ليس إلا مكاناً لإقامة الموتى الدائمة بشكل متساوٍ بين الأخيار والأشرار ، جعل سكان العراق القدماء عزلاً من أي ضمان بانهزام الشر في الحياة الأخرى في العالم الأسفل وفي أنصاف المظلومين وثواب الخيرين ، وهذا ما حمل الحياة في ظل حضارة وادي الرافدين بكل أدوارها شحنات من القلق والتوتر والتساؤلات البائسة إضافة إلى نوع من الشعور بالإحباط . ينظر (حنون ، نائل : عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين ، المصدر السابق ، ص 158-159) .
(1) الشاروني ، صبحي : فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ؛ دراسة مقارنة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 1993 ، ص 66 .

الآشوري وذلك " باستخدامه للخطوط المستقيمة التي تزيد من الإيحاء بتلك القوة " [1] ، شكل (21)* .

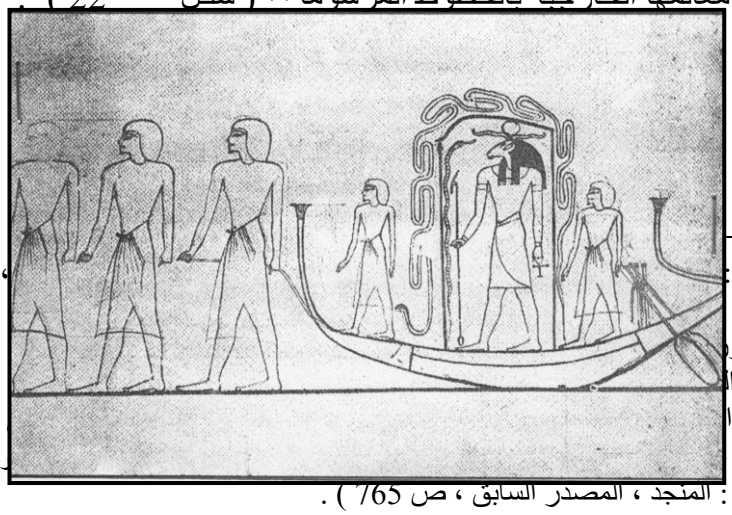


إضافة والمرنة ، المستقيمة أو الصلبة بكمية كبيرة كالحجر والخشب ، مما حدى بالفنان السومري والبابلي بالاعتماد على مادة الطين المحروق للخروج بخطوط أكثر ليونة ومنها ظهور القوس أو القبة أو فن الزخرفة رقيق التفاصيل [2] ، وهذا على العكس مما توفر للفنان الآشوري من مواد صلبة مسحت خطوطه بصفات تلك المواد من قوة وصلابة .

نستنتج مما تقدم إنّ المقولات الفكرية لسكان وادي الرافدين كان انعكاسها واضحاً على طبيعة تشكيل الخطوط سواء كانت هذه المقولات ميتافيزيقية أم مادية .

2-2-2 – دلالة الخط في حضارة وادي النيل* :

أما في حضارة وادي النيل فقد تواشجت الطبيعة فيها مع الفكر المصري على الإيحاء بالفن وإنمائه [3] . فالفن المصري القديم أنشئ على أساس مفهوم كوني يتمثل في خطين مستقيمين متقاطعين " الخط الأول : يمتد مع تدفق النيل الأزلي في مجراه من الجنوب إلى الشمال ، ويتقاطع مع الخط الثاني الذي يمتد عبر السماء مع رحلة الشمس اليومية من الشرق إلى الغرب " [4] ، فطبيعة الفن المصري بصفة عامة ذو بعدين اثنين ، " وكان يقوم بصفة أساسية على فكرة الخط المرسوم " [5] ، فجميع أعمال التصوير والنقش المنحوت غير المكتملة لسبب أو لآخر نجدها قد حددت معالمها الخارجية بالخطوط المرسومة[6] (شكل 22)* .



---

[1] الحيدري ، بلند : ، 1981 ، ص 13 .

* (الحضارة الاشو

[2] هويغ ، رينيه : ا

* امتدت حضارة وا صعيد مصر حالياً إلى (30ق.م) مانية . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 765) .

[3] الشاروني ، صبحي : فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ، المصدر السابق ، ص 129 .

[4] بيك ، وليم .هـ : فن الرسم عند قدماء المصريين ، ترجمة : مختار السويتي ، مراجعة : أحمد قدري ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 1997 ، ص 37 .

[5] نفسه ، ص 62 .

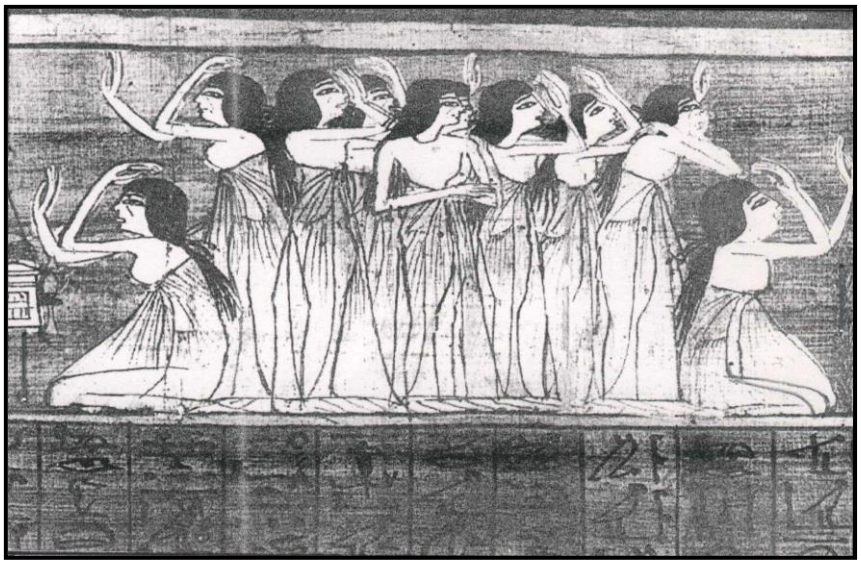
[6] نفسه ، ص 62 .

* (عهد حورمحب ، 1332-1305 ق.م)

شكل (22)

علاقة الفن بالفكر المصري القديم نتج عنه فناً بطبيعته سرمدي وخالد ولا يتعلق بالزمن الحسي ** فالخط لدى الفنان المصري هو ليس الخط المرسوم بلحظة عابرة بل هو خط معبر عن ماهية الشكل وجوهره [1] ، بمعنى إنّ عنصر الخط لم يكن في رؤية الفنان المصري عنصراً مرئياً (حسياً) في لحظة محدودة عابرة ، وإنما كان عنصر مفهوماً (ذهنياً) لدى الفنان فعبر عن حقيقته مجرداً تماماً من عنصر الزمن ، لأن الزمن هنا محكوم بسيطرة تامة ، فهو موجود بالضرورة أو " بأقل قدر لا يمكن تلافيه للتعبير عن الوضع أو الحركة " [2] .

فالفنان المصري في رسمه لخطوط الأشياء " كان يحكمه رغبته في أن يجعل الأشياء تبدو كما هي في الحقيقة وليس كما يراها الناظر " [3] ، فغلبت على رسومه وخطوطه تقيده بقاعدة الخطوط المتوازية [4] ، خطوط لا تصف زمناً معيناً ، فهو – أي الفنان المصري – جزء من نظام الكون الذي وضعته الآلهة ، وهو نظام مستقر وثابت وعليه لا يستطيع الخروج عن هذا النظام ، على الرغم من هذا المفهوم المقيد تبرز الرؤية الشخصية للفنان من خلال وضع الخطوط المتوازية لعمله [5] ، للدلالة على الرؤية الحقيقية للأشياء والموضوعات المعبر عنها ، فالخط في الفن المصري ذو حساسية وإيقاعية عالية ، شكل (23)* .



** ومعنى هذا إنّ الفنان المصري القديم ، كان يعبر عما يعرفه عن الموضوع أكثر مما يعبر عما يراه من هذا الموضوع في لحظة ما ، كذلك إنّ مشاركة أي شيء آخر في الفكر المثيولوجي حتى في الشكل والوظيفة ... الخ تعد مشاركة من الجوهريات أيضاً . ينظر : (نفسه ، ص 78) . وينظر أيضاً : (فرانكفورت ، هنري ، وآخرون : ما قبل الفلسفة ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الحياة ، بيروت ، 1960 ، ص 33 – 36) .

[1] نفسه ، ص 77 .

[2] بيك . وليم هـ. : فن الرسم عند قدماء المصريين ، المصدر السابق ، ص 79 .

[3] الشاروني ، صبحي : فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ، المصدر السابق ، ص 128 .

[4] نفسه ، ص 140 .

[5] بيك ، وليم هـ. : فن الرسم عند قدماء المصريين ، المصدر السابق ، ص 80 –81 .

* (الأسرة الفرعونية 18 ، 1554-1305 ق.م)

3-2-2 –دلالة الخط في الفكر اليوناني*:

إن للمعارف والعلوم البابلية والمصرية فضلاً عن الخط الرئيسي لتسلسل النبؤات والأديان السماوية انعكست بلا شك على الحضارة اليونانية .

فأبن أبي أصيبعة يذكر في (عيونه) في ترجمته لا نياذوقليس انه أخذ الحكمة من لقمان بالشام وان فيثاغورس أخذ الحكمة من سليمان بن داوود [1] " كما أن كثيرا من فلاسفة اليونان تلقوا العلم الرياضي من المصريين مثل طاليس وفيثاغورس وأفلاطون ، فالفكر الشرقي أسبق من الفكر اليوناني في هذه العلوم " [2]

وتلازم الفن مع الفكر في العصر اليوناني ، خاصة بعد فكرة الجمال التي لم يكن منها قبلا سوى الفطرة المبدعة والتي سيستولي عليها من الآن الفلاسفة ، فقد كانوا من أثينا ...يخالطون الفنانين ، ومحاورات أفلاطون الذي زعم انه كان رساما في شبابه ، تبين ذلك بوضوح ، في الحديث عن سقراط الذي زعم في شبابه نحاتا "[3] حينئذ سيعتمد الفن على مبدأ تمثيل الطبيعة كما ترى " لكن مع تغذيتها وتحسينها حسب أصول الفكر ." [4]

وبدءاً من (فيثاغورس puthagoras – 600ق.م)** ، وتبعا له الفيثاغوريون لم " يعد التفسير الطبيعي للأشياء كامنا ، وانما ظهر إلى هجائية تفسير آخر هو التفسير الرياضي "[5] ، ومقولة فيثاغورس المشهورة " العالم عدد وتوافق أو نظم " [6] هي ارتداد لتفسير العالم بصيغ رياضية مجردة ، بمعنى إرجاع الأشكال المحسوسة إلى معان مجردة . من معادلات أو

---

* كانت الحضارة اليونانية في العصور القديمة مهداً لإحدى أغنى حضارات الغرب والعالم . أهم مراحل تأريخها : العهد الأرخي من القرن الثامن إلى آخر القرن السادس ق.م والعصر الكلاسيكي (القرنان 5و 4ق.م) بلغت فيه أوج تقدمها الحضاري في العهد الهلينستي وهو ذروة توسعها السياسي ، وقد تفاعلت أثناء حضارتها مع الحضارات الشرقية والمصرية . ينظر : (معلوف ، لويس :المنجد ، المصدر السابق ، ص 757) .

[1] الآلوسي ، حسام محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس أومن الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بغداد ، العراق ، ط2 ، 1981 ، ص16 .

[2] نفسه ، ص16 . وكذلك ينظر : بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، 1958، ص10 وما بعد حيث يلخص بعض هذه الحجج .

[3] هويغ رينيه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ج1، ص197 .

[4] نفسه ، ج1 ، ص203 .

** فيلسوف ورياضي ، تفرغ لدرس الحكمة وعاش مع أتباعه حياة مشتركة في الزهد ، إليه يعزى تقويم الحساب المعروف بجدول فيثاغورس في الضرب قال بتناسخ الأرواح وبقيام حركة الكون على الأرقام . ينظر : (معلون ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 535) ، و " يبدأ مع ظهور فيثاغورس تيار جديد في الفكر اليوناني يتسم بمعالم صوفية بحتة ، ويمتاز بانسجام تام في المذهب مع تحرر في الاتجاهات الفردية عن علاقاتها الخارجية . مصحوبا بمحاولة ربط كيانها بعناصر الفرد الباطنية العميقة ، حيث عاد الانسجام كأنه رابطة القربى بين الأشياء كافة ... سالكا فيها فهماً عقليا وأخلاقيا معا " . ينظر : = = (آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع ، بغداد ، العراق ، ط3 ، 1985 ، ص29) . كذلك يعد فيثاغورس " هو الذي جعل الهندسة عند اليونانين تصبح علما ، على حين إنها كانت قبل ذلك فنا يكتسب بالخبرة والممارسة فحسب" ، وفي هذا الاتجاه الذي سار فيه فيثاغورس نلمس " أنه ارجع الاختلاف في الكيفيات (أي في الأصوات) إلى مجرد اختلاف في الكم (في طول الأوتار) ، وعمم هذه الحقيقة على الكون بأكمله حين جعل العالم كله خطوطاً ، حيث ((توجد حقيقة أساسية واحدة ، هي النسب العددية ، التي يمكن بواسطتها التعبير عن أي اختلاف صوتي . وهنا نجد تلك التفرقة الحاسمة بين ((مظهر الأشياء وحقيقتها)) وهي تفرقة كان لها دور كبير في الفكر اليوناني ، ولولاها لأصبح التفكير العلمي مستحيلا ؛ إذ ان جوهر هذا التفكير هو إلا تنبهر بالشكل الظاهر للأشياء ، ولا تنساق وراءه ، وانما نحاول البحث عما يمكن وراءه من حقائق أساسية " . (زكريا ، فؤاد : التفكير العلمي ، المصدر السابق ، ص14و ص141-ص142) .

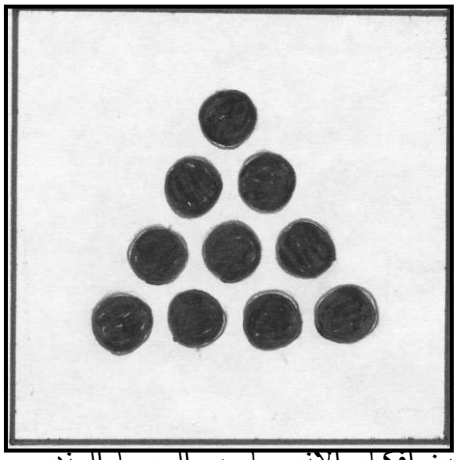
[5] العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، مراجعة وتقديم : عبد الأمير الأعسم ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1987 ، ص23 .

[6] زكريا ، فؤاد : التفكير العلمي ، المصدر السابق ، ص141 .

نسب أو علاقات رياضية [1] . وبناءً على هذه الفلسفة نجد العالم عند الفيثاغوريين متصلاً من الناحية الهندسية أي لا يحتوي على خلاء ، وما تصور المكان عندهم إلا " الامتداد الهندسي للجسم"[2]، وقد ساعد على هذا التصور انهم لم يكونوا يتمثلون العدد مجموعا حسابيا ، بل مقداراً أو شكلاً ، ولم يكونوا يرمزون له بالأرقام ، بل كانوا يصورونه بنقط على قدر ما فيه من آحاد ، ويرتبون هذه النقط في شكل هندسي ! فالواحد النقطة ، والاثنان الخط ، والثلاثة المثلث ، والأربعة مربع أو هكذا ، وكانوا من ثم يصفون الأعداد بالأشكال فيتولون الأعداد المثلثة والمربعة والمستطيلة .

أي التي تصور بنقط مرتبة بشكل مخصوص ."[3] بمعنى أن النقطة لدى الفيثاغوريين أكثر جوهرية من الخط والخط أكثر جوهرية من السطح ، إذ " بين نقطتين نستطيع أن نرسم خطا ، ومن خطين يتكون السطح ، ومن ثلاثة خطوط يتكون الجسم " [4] .

وكان مثلث العدد أربعة المسمى التتراكتيس الفيثاغوري الرمز الذي يقسم به الفيثاغوريون (الشكل 24)[5] ، وكانوا يقسمون به لأنه ، حسب اعتقاد الفيثاغوريين . ممثل الكون العام كونه يشغل العناصر الأربعة " حيث تتأثر هذه العناصر بكل مقومات الوجود عند الإغريق "[6].



عليه نجد أن الدائرة انتظام جميع أجزائها بالنسبة للمركز " [7]

أن إدخال الفيثاغوريين أفكار الانسجام ، والوسط الهندسي ، والوحدة المفسرة للكثرة ، مادة خصبة لفناني أثينا لصياغة المعيار الهندسي للجمال [8] ، وما تحويل الخطوط لمفاهيم عددية إلا تفسير حسابي للعالم ، وعلى الفن أن يلتزم بمبادئ هذا التفسير ، أي صياغة خطوط العمل الفني وفق نظام عددي " وإقامة نسب متناسقة شبيهة بما في الموسيقى " [9] وهو انزياح ذهني

---

[1] الالوسي ، حسام محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس أو من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، المؤسسة العامة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بغداد ، العراق ، ط2 ، 1981، ص16 .

[2] العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، المصدر السابق ، ص23 .

[3] يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، (د. ت) ، ص22 .

[4] فرحان ، محمد جلوب : تحليل أرسطو للعلم البرهاني ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر سلسلة دراسات (345) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983، ص 27 .

[5] راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ترجمة : فؤاد زكريا ، ج1 ، سلسلة عالم المعرفة (62) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 19983 ، ص132 .

[6] الزيادي ، صدام : المدخل إلى الفلسفة ، ج1 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1990 ، ص132 .

[7] كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، المصدر السابق ، ص25 .

[8] مطر ، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974، ص 25 .

[9] هويغ ، رنيه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 222 .

نحو عقلانية خالصة تتجه " بالفن نحو مبادئ مجردة تماماً ، كمبادئ الرياضيات " [1] ، وهذا التصور كان يوحي به بشكل بديهي : الخيال والعاطفة الدينية عند الفيثاغوريين [2] .

نستنتج من خلال ما تقدم إنّ الخط عند الفيثاغوريين يتخذ منطلقاً ذهنياً وتتفاوت مطابقته أو عدمها للمثال البصري وفق ما يحكم الخط من قواعد ونسب رياضية .

أما (ديمقريطس Demokritos 460-370ق .م) * هو الواضع في الأصل لفكرة إنّ الفن هو احتذاء الطبيعة ، لأن تصير الكائنات الحيّة هو عملية تناسق وتجانس في الأضداد " [3] في ضوء التفريق بين الأشياء كما هي عليه في حقيقتها ، والأشياء كما تبدو لنا ، حيث تختلف الصور المنظورة في خصائصها إلى الاختلاف بين الجواهر أو الذرات المكونة لها عدداً وشكلاً [4] ، ولما كانت هذه الجواهر أو الذرات تتطاير في كل اتجاه بأعظم سرعة وتخترق قنوات الإدراك الحسية ، فهي تؤدي إلى إنتاج الإدراك الحسي لتلك الصور [5] . ولو أسقطنا هذه المقولة على الفنون البصرية لوجدنا إنّ الخط يحتذي طبيعة الشكل من خلاله حمله لخصائص تلك الأشكال المنظورة من لين وصلابة وحركة وسكون .

هذا الاتجاه في الفكر اليوناني جاء رداً على مقولة السوفسطائيين (الإنسان مقياس كل شيء)[6] ، وإنكارهم للمعرفة العقلية رغم إنّ الإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة [7] ، جاعلين الإنسان مقياس للطبيعة وما فوقها [8] لهذا نجد إنّ الخط في الفن الإغريقي أتخذ من الفكر الجمالي الإغريقي معياره الجمالي والذي يعتمد جسد الإنسان مقياساً للجمال وهذا انعكاس للشعور الديني للفرد الإغريقي بتركيز ذاته يوماً بعد يوم على الحاضر المجسد .

وهذا الجدل بين المتأثرين بالأيلية * والفيثاغورية من جهة وبين السوفسطائيين من جهة أخرى ، أسس لظهور فلسفة (سقراط Socrate 468-399 ق.م)** ومذهبه الفلسفي ليضع

---

[1] نفسه ، ص 222 .

[2] كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، المصدر السابق ، ص 25 .

* فيلسوف يوناني ، قال أن كل كائن مركب من ذرات لا تحصى ، وأن السعادة تقوم بضبط أهواء النفس ، يعد مؤسس للفلسفة المادية ، ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 296) و يذكر (ف . سميلجا) إنّ (ديمقريطس) " قد سبق (ارسطو) بحوالي نصف قرن في القول بأن جميع المواد تتألف من جسيمات صغيرة جداً لا تقبل التجزئة هي الذرات ... " إنّ أفكار ديمقريطس هذه قد استعارها من الكلدانيين . للمزيد ينظر : (سميلجا ، فالديماريتروفيش : بحثاً عن الجمال ، ت : عبدالله حبة ، دار "مير " للطباعة والنشر ، الاتحاد السوفيتي ، موسكو ، 1976 ، ص 21-23) .

[3] رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 88 .

[4] كرم ، يوسف : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، دار المعارف ، مصر ، (د. .ت) ، ص 11 .

[5] النشار ، علي سامي وآخرون : ديمقريطس ، فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصرنا الحديثة ، الهيئة المصرية العامة ، الاسكندرية ، 1972 ، ص 72 وما بعدها ، كذلك ينظر : (مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 17) .

[6] آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، المصدر السابق ، ص 100 .

[7] بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1969 ، ص 169 .

[8] الجسر ، نديم : قصة الإيمان (بين الفلسفة والعلم والقرآن) ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1963 ، ص 31 .

* المتأثرون بالأيلية والفيثاغورية هما أبناء دقليس (490-430 ق.م) و ديموقريطس واتاكساغوراس (500-428 ق.م) ، وهذا الأخير سجن بسبب أفكاره ، بدراسة مشكلة تربيع الدائرة . ينظر : (سميلجا ، فالديماريتروفيش : بحثاً عن الجمال ، المصدر السابق ، ص 25) . وهؤلاء جميعاً يشتركون في القول بأن أصل الأشياء كثرة حقيقية ، وأنه لا يوجد تحول من مادة إلى أخرى ، وإنما الأشياء تأليفات مختلفة من أصول ثابتة ، ويفترقون في تصور هذه الأصول ، وطرائق انضمامها وانفصالها . ينظر : (كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، المصدر السابق ، ص 35) .

** فيلسوف يوناني ، ولد في اثينا وعلم فيها ، فأحدث ثورة في الفلسفة في أسلوبه وفكره جعل محور الفلسفة معرفة الإنسان نفسه ، ودرس تصرفاته ، والنواميس التي تدفع إليها وبهذا أسس علم الأخلاق . ينظر : (معلوف ، لويس ، المنجد ، المصدر السابق ، ص 358) .

المعرفة على أساس العقل ، لبث قيم الفضيلة في مجتمع بدأت أخلاقه بالانهيار أمام آراء السوفسطائيين [1] .

بثّ سقراط المشكلات الخلقية عن طريق المناقشة أو الجدل [2] ، " لست أسألك ما هو جميل ، بل أسألك ما هو الجميل " [3] بوصفه الجمال حقيقة مطلقة وفكرة ذهنية ، فالفن والجمال عنده مكرسان نحو خدمة الحياة الأخلاقية لا إلى اللذة الحسية . والحقيقة إنّ دعوة (سقراط) إلى تحكيم العقل في السلوك الإنساني والتمسك بأخلاقية الزهاد المتطرفة ؛ قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات أو الضمير الباطن في نفوس البشر " [4] ، فعاب فناني عصره الذين اعتمدوا في " تصويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته " [5] موجه بذات الوقت " على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن أحوال النفس على الوجه والعينين في موضوعات الرسم والنحت ... إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية " [6] من خطٍ ولون .

تأسيساً على ذلك وبدءاً من (سقراط) اتخذ الخط اتجاهين ، اتجاه يصب نحو نقل الشكل المرئي بكل أمانة أي أنه خط حسي لا يعتمد الخيال الذاتي إنما يحاول نقل ما يدركه الحس ، واتجاه مفاهيمي نحو التعبير عن تفاعلات الروح (شكل 25) مثال ذلك ومنذ القرن الرابع قبل الميلاد ، ظهر تعبير العينين والاهتمام بتمثيل العواطف والانفعالات [7] ، بمعنى إنّ الخطوط سوف تأخذ المنحنيات والحلزونيات والأشكال الملتوية منطلقاً لها لتمثيل المشهد البصري ودلالة إلى التفرس المباشر في الذات .

أما (أفلاطون 427-347 ق.م) فقد [illegible] من فلسفته (المُثلُ) نفسها الأوصاف العديدة التي لحقها بها [illegible] ليست مادية ، بل هي معان مجردة وإنّ عناصر وجودها من نفسها لا من شيء خارج عنها ، وإنّها أساس الأشياء ولا تعتمد على شيء ، بل غيرها يعتمد عليها ، وهي دائمة وثابتة و أبدية وساكنة وكاملة ، ولا يحدها زمان ولا مكان " [8] ، ومن هذا فأن شكل الخط شكل يعتمد على المثال الفني المجرد من حسيته حتى يستطيع أن يصل إلى كماله ويتخلص من نسبيته المدركة ووجوده الزماني والمكاني . فهو خط بنسق وبعلاقات مجردة من دلالة ذهنية .

---

[1] كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، المصدر السابق ، ص 32 .
[2] راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 99 .
[3] هويغ ، رنيه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 226 .
[4] مطر ، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، المصدر السابق ، ص 31 .
[5] نفسه ، ص 34 .
[6] نفسه ، ص 30 .
[7] هويغ ، رينه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 238 .
[8] الجسر ، نديم : قصة الإيمان ، المصدر السابق ، ص 33 .

والجمال والنظام هما ميزتا هذا العالم عنده ، ولكن هذا الجمال هو ليس جمال الصورة الحسية ؛ بل هو جمال ما ورائي ، غايته الحق والخير [1] ، وفوق هذا " فإنّ الحسن الجميل مثلاً يصير بواسطة مساهمته في جزء من مثال الجمال هو أصغر من المثال العام للجمال في ذاته " [2] ، فالخط يحمل غاية ما ورائية ليساهم في إيضاح الحق والخير في مثال الجمال .

وكما أسلفنا فإنّ فلسفة الخطوط لدى (أفلاطون) منسجمة مع الخط العام لفلسفته في المثل . فقد ميّز (أفلاطون) بين نوعين من الخطوط : الخطوط الفلسفية والخطوط العملية التجريبية ، وما الثانية ؛ سوى تمثلات للأولى ، حيث يورد (افلاطون) بقوله : " إنّ بناء البيوت لا يستطيع أن يستخدم الدائرة المثالية ، أو الخط المستقيم المثالي ، و إنّما يتعامل مع الدائرة المنظورة والخط المستقيم المنظور الذي يرسمه على الأرض " [3] .

وبهذا المعنى فإنّ الخطوط بوصفها وحدات مقابلة للأشياء الحسية هي الخطوط العملية ، أما الخطوط بحسبانها مبادئ الأشياء ، وعن طريقها نستطيع أن نستخلص الجمال المطلق فيمكن أن تسمى الخطوط المثالية أو الخطوط كصور ، ومهما " حاول المرء أن يكون دقيقاً في رسم خط مستقيم ، فلن يكون ذلك الخط دقيقاً إلى حد الكمال ، والنتيجة التي نخلص إليها من ذلك ؛ هي إنّ الخط المستقيم الكامل ينتمي إلى عالم مختلف ، ومن ثم ينشأ لدينا الرأي القائل إنّ المثل تنتمي إلى نوع من الوجود يختلف عن وجود الموضوعات المحسوسة " [4] ، فالخط المستقيم عند (افلاطون) يذكر بعالم آخر ، عالم أقرب إلى عالم المثل لا إلى عالم الموضوعات المحسوسة .

فوجه (أفلاطون) نقده للخطوط العملية الحسية " إذ إننا عن طريق المحسوس لا يمكن أن نعرف النقاط والخطوط المستقيمة بل نرى لها أجزاء ، وخطوطاً لها عرض " [5] بمعنى إنّها غير صادقة ولا تمثل الحقيقة لأنها في عالم المحسوسات ، وهذا ما يحدث في فن التصوير كالخطوط المنتجة عن طريق هذا الفن هي مجرد أوهام تؤثر في النفس ذلك التأثير الذي ينشره الفنان فهي قائمة إذن على التمويه عند (أفلاطون) فالميل إلى إيجاد التمويه لا يؤكد جانب الأخلاق [6]

أما الخطوط المثالية فهي ذات صدق تام مطلق* ، ومن حيث إنّها تعبر عن علاقات ثابتة بين المثل ، إذ نجد على سبيل المثال إنّ القضية " بين نقطتين يتكون خط مستقيم ... تتميز بكونها صادقة بالضرورة بسبب إنّها تصف علاقات ثابتة بين مواضيع ثابتة " [7] إذن فهي جميلة جمالاً مطلقاً . وغاية جمال الشكل عند (أفلاطون) هو ليس ما يفهم من جمال تصوير الكائنات الحيّة بل قصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات ، الحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا ، كما إنّ اللذة المستمدة من هذه الأشكال لذة متسامية غير دانية . [8]

---

[1] بدوي ، عبد الرحمن : افلاطون ، وكالة المطبوعات الكويت ، ودار القلم ، بيروت لبنان ، 1979 ، ص 236 .

[2] غلاب ، محمد : الخصوبة والخلود في إنتاج أفلاطون ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1962 ، ص 113 .

[3] فرحان ، محمد جلوب : تحليل أرسطو للعلم البرهاني ، المصدر السابق ، ص 27 .

[4] رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 117 .

[5] فرحان ، محمد جلوب : تحليل أرسطو للعلم البرهاني ، المصدر السابق ، ص 47 .

[6] بدوي ، عبد الرحمن : افلاطون ، المصدر السابق ، ص 237 .

* المطلق لغةً هو : ما كان بلا قيد ولا وثاق . وإصطلاحاً هو : 1. في الأخلاق ما لايحده حد ولا يقيده قيد ، ومنه الخير المطلق والسلطة المطلقة . 2. في الميتفيزيقيا ما لا يفتقر في تصوره ولا في وجوده إلى شيء آخر ، ومنه الوجود المطلق . ينظر: (مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 186) .

[7] فرحان ، محمد جلوب : تحليل أرسطو للعلم البرهاني ، المصدر السابق ، ص 45 .

[8] مطر ، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من افلاطون إلى سارتر ، المصدر السابق ، ص 74 .

هيأت هذه النظرة لمفهوم جمال الشكل ، وتنظيمه حسب الجوانب الأساسية للموضوع ومنها الخط والأشكال الهندسية ** ؛ الأرضية النقدية لأفلاطون لإعجابه بالفن المصري والفن الأرخي *** ، المعروف بالتزامه بالمثل الأعلى لجمال الخير **** والخطوط القائمة الزوايا [1] . ولعل هذا الاختلاف بين الخط النسبي الذي يكون جماله قائماً في طبيعة الأشياء والخط المطلق الذي يعتمد جماله من طبيعته المتقنة ينطبق على أسلوب توظيف الخط في الفن الإسلامي [2] .

مع (أرسطو Aristote 384-322ق.م)* تدخل الفلسفة ، جانبها المادي المحسوس مع تأكيد على نزعة التميز الفردي ضمن التحول الفكري للمجتمع اليوناني** و أولى خطوات الفكر هذه ، في سبيل المعرفة هي الإدراكات الحسية المخزونة في الذاكرة المتناولة بالموازنة والمقارنة ، لتصل إلى الأحكام والنتائج الكلية [3] .

و تأتي فلسفة (ارسطو) لدلالة الخط عنده ضمن نطاق فلسفته العامة في الطبيعة وتحت نظريته الصورة والمادة ، وفي رؤية (جان برتليمي) إنّ الصورة والمادة كفكرة لم تنبثق من الفلسفة بقدر انبثاقها من الفن ، وكما فهم (أرسطو) ذلك حينما نظر إلى الفنان وهو يروم لصنع شيء ما لإضفاء صورة معينة عليه [4] ، ويوضح ذلك (ارسطو) بقوله : " إنّ الصورة عندما تطبع على المادة ، هي التي تجعل هذه الأخيرة على ما هي عليه ، فالصورة تضفي على المادة خصائصها " [5] وعليه فإنّ الصورة هي الخلاقة على حين إنّ المادة بالطبع مجرد أساس خام . وعليه فالمادة والصورة شيئان لا ينفصلان فحسب ؛ بل يعتمد كل منهما على الآخر ويندمجان بفعل الفنان [6] .

** . أمتدت مفاهيم أفلاطون تأثيرها حتى على رواد الفن الحديث الأوربي ، فسيزان حاول قراءة أعماق الطبيعة ليصل إلى الواقع على حقيقته من خلال اعتقاده أن اصل كل الأشكال هي الأسطوانة والكرة والمخروط ، أما (موندريان) فذهب إلى حد استبعاد كل عنصر تشكيلي غير الخط المستقيم والزاوية القائمة " واعتبار الخط المائل معبراً عن سراب لا لزوم له .. إذ من المستحيل رسم جزء من منحني دون أن يرى الناظر إشارة لحقيقة طبيعية ، كهضبة أو رأس أو ثدي أو كتف . أما الخط المستقيم فهو على عكس ذلك غير موجود في الطبيعة ، ولهذا فهو لا يعني إلا نفسه " ينظر : (برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، مراجعة : نظمي لوقا ، دار نهضة مصر ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة – نيويورك ، 1970 ، ص 257 ، 265 ، 266) .

*** . الأسلوب الأرخي مركب من أسلوب الشرق والغرب ظهر في اليونان القديمة (900-478 ق.م) وخضع للشكل التكعيبي وتعد المجتمعات الأرخية أول المظاهر المدينية ، ولعب الإبداع الخيالي والاسطورة في البنى الاجتماعية وفي السلوكيات الجمالية لها . ينظر : (دوقينيو ، جان : سوسيلوجيا الفن ، ترجمة : هدى بركان ، سلسلة زدني علماً (20) ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط1 ، 1983 ، ص 54 ، 57) .

**** . مفهوم جمال الخير غرضه تحقيق التوازن الصحيح بين الصفات الجسمية والروحية والمادية والمعنوية ومفهوم الاعتدال أي ضبط النفس والتحكم بها . ينظر : (هاوزر أرنولد : الفن والمجتمع عبر= =التاريخ : ج1 ، ترجمة : فؤاد زكريا ن المؤسسة العامة للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 88) .

[1] هاوزر ، أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ص 89 .

[2] الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ، أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، المصدر السابق ، ص 102 .

* مربي الأسكندر . فيلسوف يوناني من كبار مفكري البشرية ، تأثرت بوادر التفكير العربي بتأليفه ، وهو مؤسس مذهب فلسفة المشائيين ، من مؤلفاته (كتاب ما بعد الطبيعة) و (المقولات) و (الجدل) و (فن الشعر) . للمزيد ينظر : (معلوف ، لويس ك المنجد ، المصدر السابق ، ص 34) .

** للمزيد يراجع هويغ ، رنيه : الفن تأويله وسبيله ، ج1 ، ص 233 .

[3] الجسر ، نديم : قصة الإيمان ، المصدر السابق ، ص 41 .

[4] برتليمي ، جان : علم الجمال ، المصدر السابق ، ص 172 .

[5] راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 157 .

[6] نفسه ، ص 158 ، كذلك ، برتلمي ، جان : علم الجمال ، المصدر السابق ، ص 173 .

والصورة هذه تحمل الصفات الجوهرية أو الأفكار الأولية ، و الأخيرة بالنسبة للخط هي النقطة بينما الخط يتبع للأفكار الثانوية ، بمعنى أن النقطة أسبق في الوجود من الخط من حيث إنّ النقطة جوهر الخط ، وبهذا المعنى فإنّ دراسة الخطوط تسبق دراسة السطوح و الأجسام[1] . كذلك إنّ الطبيعة الجوهرية لصفات الخط من استقامة وانحناء لا تتضمن غير الاستقامة والانحناء في جوهرها [2] .

إذن فالخط عند (أرسطو) علة مادية وصورية في وقت واحد . فالخط كمادة للعمل الفني في عملية بناء الأشكال وتركيبها . والخط كصورة هو فكرة تصميمية في شكلٍ ما في ذهن الفنان ، فيركب العقل له الأوضاع الملائمة بين الأجزاء وبعضها ، وبين الأجزاء والكل [3] .

وكون الفن عند (أرسطو) تقليد ليس ما كائن بل الذي سيكون عبر رؤية ومخيلة الفنان ، فالفنان يعطينا رؤية منظمة لإحدى الحقائق العامة مجردة من الغموض المحيط بها كفكرة [4] ، والفن كذلك عنده ملكة تؤهل الفنان لأن يحدث مصنوعات طبقاً لقواعد عقلية محكمة .

هذه المعطيات الفلسفية لـ (أرسطو) سوف تنعكس على ميل الخطوط نحو محاكاة الأشكال فليست مهمة الفنان " تقف عند حد نقل المظهر الحسي للأشياء والموضوعات كما هي عليه في الواقع ، بل يتعدى ذلك ليصل إلى خلق صورة أو نموذج يخضع للقوانين الطبيعية " [5] .

كذلك بحث (أقليدس Eucleidis330 – 270ق.م)* في الخط المستقيم كعنصر أساسي لهندسته بوصفه أقصر مسافة بين نقطتين . لهما نتائج كبيرة على المستوى الجمالي والهندسي خاصة و إنّ اليونانيين كانوا يملكون حاسية جمالية شديدة الرهافة ، وكانت مفاهيم الهندسة والرياضيات مفاهيم ذات طابع جمالي غايتها فسح المجال لخلق الجمال [6] ، وبالطبع كان (اقليدس) في خضم هذه المفاهيم يحاول الموازنة بين البرهان الهندسي والغايات الجمالية النابعة منه .

ومن الفروض الهندسية التي صاغها (أقليدس) وعرفت فيما بعد بـ " القطاع الذهبي " وهذا الفرض تكون نسبة التقسيم على ما يأتي " النسبة بين الجزء الأصغر و الأكبر تساوي النسبة بين الجزء الأكبر والكل " [7] ونسبة القطاع الذهبي (1: 1.618) " هذه هي المعامل

---

[1] فرحان ، محمد جلوب : تحليل أرسطو للعلم البرهاني ، المصدر السابق ، ص 113 ، 114 .

[2] نفسه ، ص 143 .

[3] كرم ، يوسف : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، المصدر السابق ، ص 98 .

[4] لؤلؤة ، عبد الواحد : موسوعة المصطلح النقدي ، دار الرشيد للنشر ، 1982 ، ص 328 .

[5] عطية ، محسن محمد : الفن والجمال في عصر النهضة ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000 ، ص 14 .

- كان لتحول الاسكندرية إلى أهم مركز علمي أساسي في القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد فضلاً كبيراً على العلوم والصناعات ، فقد كانت هذه الفترة من أخصب عصور العالم القديم . وكان لتلاقح الثقافات الشرقية واليونانية أثراً في كل منهما ، فضلاً عن " انكفاء الإنسان على ذاته ... طالباً مرتكزاً له في داخل ذاته . وفي إرادته المتوترة بالجهد أو في استمتاعه المباشر بأحاسيسه وانطباعاته " . ينظر : (برهييه ، أميل : تاريخ الفلسفة ، ج2 ، ترجمة ، جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص 35) . زد على ذلك ما كان لـ (أرسطو) من أثرٍ في عملية تصنيف العلوم لظهور أخصائيين في الهندسة والفلك ومن يهمنا هو (أقليدس) صاحب " مبادئ الهندسة " حيث جمع هذه المبادئ ورتبها في كتابه هذا وعلم بالاسكندرية ، للمزيد ينظر : (كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، المصدر السابق ، ص 210) . ولم يجمع في هذا الكتاب ، بطريقة استنباطية كل المعارف الهندسية التي عرفت في عصره وهكذا فإنّ الكثير مما يضمه كتاب أقليدس لم يكن من ابتكاره هو ". ينظر : (راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 192-193) .

[6] راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 198 .

[7] عطية ، محسن محمد : الفن والجمال في عصر النهضة ، المصدر السابق ، ص 13 .

الثابت التقريبي في المتواليات الهندسية التالية : 2 /3/ 5 / 8 / 13 / 21 / 24 ...الخ " [1] والمهم " في هذه النسب هو إنّها تتضمن تقدماً نغمياً ثابتاً ، وتتكرر العلاقة نفسها كلما زاد الحجم ... كما إنّ هذه النسب يمكننا تطبيق فكرتها ... على كل من الخطوط والمساحات وعلى أي عنصر آخر يمكن قياسه في التكوين " [2] .

هذا البناء الهندسي المعتمد في تقسيم الخط المستقيم إلى جزئين وفقاً لقاعدة القطاع الذهبي نلمس صداه في الفن المصري القديم والإغريقي ، واستمر حتى فن عصر النهضة الإيطالي . كما نلمس صداه في الكثير من المعالجات التكوينية في فن الحداثة كما في تقسيمات (موندريان) في لوحاته التجريدية الهندسية ، ونجده في الكثير من المعالجات التصميمية وفن العمارة .

أما (أفلوطين plotin 205-270م)* ومذهبه الأفلاطونية الحديثة فقد اجتمع في أفكارها مبادئ مستمدة من العقل والوحي ، وهي مزيج بين مذهب أفلاطون والنصرانية ، فضلاً عن أخذها من مذاهب التصوف الشرقية القديمة ، فالصفة الغالبة على هذا العصر الطابع الروحي لا المادي ، وتحت هذه المفاهيم المتعددة " أصبحت عملية الخلق الفني نوعاً من الاتحاد الصوفي يزداد اختلافاً عن عالم العقل " [3] . وينطلق (أفلوطين) ليضع الجمال كصفة أساسية للطبيعة الإلهية ، وعلى الفنان إن يرجع إلى عالم المعقولات ليصور الجمال ، ليصير الجمال بعد ذلك من الفنان إلى العمل الفني .

وكما إنّ الجمال موجود في الوحدة فأجزاء هذه الوحدة جميلة أيضاً فالخط كجزء هو جميل بالنسبة لوحدة أجزاء العمل الفني ، وبه نستطيع نقل صورة جميلة ترقى فوق الأشياء المحسوسة ، كيما تنسجم النفس وتلك الصورة ، وبهذا المعنى يرى (أفلوطين) إنّه بواسطة الخطوط فقط نجد صورة حسنة ما لذا أبدى إعجابه بالصور التعليمية والمزخرفة[4] ، ففي هذا النوع من الأعمال الفنية استبعد الفنان ما هو معقد واتجه إلى التعبير بواسطة الخطوط والألوان فقط .

بهذه المفاهيم الروحية تميز الفن المسيحي المبكر ، ومن ثم الفن البيزنطي عن الفن الكلاسيكي الإغريقي القديم ، بصفتين جوهريتين هما : أن يكون الفن تعبيراً عن سلطة مدركة ترقى فوق مستوى البشر ، وإعجازاً صوفياً ، " كما إنّ لبنائه الصوري غالباً طابعاً مستقلاً خاصاً يضفي على خطوطه مسحة زخرفية تجريدية رائعة " [5] ، مما تقدم نجد أن الخط عنده هو مسحة عقلية ذهنية يبتعد فيها الفنان عن الحس ليستطيع تجاوز نسبية تعلقه بالحياة الدنيا ، وتقترب عن مثال الخير أو صفة الخير المطلق .

2-2- دلالة الخط في الفكر العربي قبل الإسلام :

---

[1] رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص 140 .

[2] سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص 68 .

* ولد في مصر زاهد وصوفي وفيلسوف تأثر بافلاطون و أسس الأفلاطونية الحديثة . حاول فيها التوفيق بين الفلسفة اليونانية والمعتقدات الدينية الشرقية بما فيها المسيحية ، جمعت تعاليمه تحت عنوان (التاسوعات) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 56) .

[3] هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج1 ، المصدر السابق ، ص 140 .

[4] بدوي ، عبد الرحمن : أفلوطين عند العرب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 ، ص 61 .

[5] . هاوزر ، آرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة : رمزي عبدة جرجس ، مراجعة : زكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب (685) ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، مطبعة القاهرة ، مصر ، 1968 ، ص 329 .

وقع العرب قبل الإسلام تحت تأثير إحدى حضارتين : كانت تسمى الأولى : الإمبراطورية البيزنطية* ، وتتكلم اليونانية ، واستمدت أغلب حضارتها من اليونان وسوريا ، والأخرى : المملكة الساسانية** سليلة الإمبراطورية الفارسية ، والتي اشتبكت مع الإغريق بحروبٍ عدة ، ولكل منهما ميزاتها العقائدية والحضارية المختلفة ورغم تعاقب الملوك وعوامل التأثير المتبادلة بينهما " فإنّ النظم العامة في البلاد تستمر باقية " [1]

الدولة الأولى : البيزنطية ، كان فنها ثمرة ذلك العصر الديني الذي انتصرت فيه المسيحية ، والتي رغم ذلك ظلت المعتقدات الوثنية تعمل فيها بقوة ، إلى حد إنّها اندمجت بكثير من العقائد المسيحية * وعلى " حين يخلع الفيلسوف طابعاً شرعياً على هذه العبارة من خلال جملة تأملاته ، كانت الروائع والنصب النحتية تجهد لتجعل تلك البنية الدينية تخاطب الخيال نظير تلك الكرة السحرية **... التي تتراكم فيها رموز الآلهة الكونية : الشمس ممثلة بشخص جالس تحيط به هالة من سبعة شعع ، والمثلث رمز الكون والتولد ، وخمس دوائر قاطعة تمثل العناصر الخمسة [2] . هذه الرمزية *** في الفن هي غاية العقيدة الميتراسية **** إحدى مصادر الفن البيزنطي الأكثر غنىً في تركيبه ، حيث يمكن فيه تعرف على جميع العناصر " الإغريقي الروماني منها والآرامي والإيراني ، وهي تنهض بنسب متفاوتة ، ولكنها ممتزجة على الدوام امتزاجاً تاماً يخلق منها كلاً متكاملاً : أي شيئاً فريداً من بابه و أصيلاً في نوعه رغم تنوع مصادرة وأصوله " [3]. غير إنّ ما امتاز به الخط في الفن البيزنطي من خلال فسيفسائة ومنمنماته من جمود وقوة كان نتاجاً لذلك الامتزاج .

أما الدولة الثانية الساسانية فكانت تدين بالزرادشتية وتقوم على الفكرة القائلة " إنّ قوتين تسيطران على العالم ، وإنّ هاتين القوتين تتصارعان دائماً ، وهما الظلمة والنور أو الشر والخير كان (أهريمان) اله الظلام وكان (أرمزد) إله النور وكان الصراع بين هذين الآلهين صراعاً متكافئاً ، ولهذا كانت النتيجة دائماً موضع شك ، ولم يكن أحدهما إلهاً ، له القدرة التامة على

---

* الامبراطورية البيزينطية : دولة تأسست في القسم الشرقي من الامبراطورية الرومانية من البوسفور حتى الفرات في عهد (اركاديوس 395) واستمرت حتى الاحتلال العثماني 1453 عند سقوط القسطينطينية ، عاصمتها . (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 177) .

** الامبراطورية الساسانية : سلالة فارسية تنتسب إلى ساسان كاهن الآلهة اناهيتا (226-652 ق.م) ، أسسها اردیشیر الأول (224-241) . (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 344) .

[1] لنتون ، رالف : شجرة الحضارة ، ج1 ، ترجمة : أحمد فخري ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، والنشر ، القاهرة – نيو يورك ، (د.ت) ، ص 336 .

* تمثلت الفرق الدينية في القرنين [illegible] يتها التوفيق بين الزرداشية والمسيحية ، والنسطويرية القائلة ب[illegible] ، وإنّ العذراء هي أم المسيح البشري ، وتلمس صدى هذا المذ[illegible] ن أما المونوفستية ؛ أصحاب الطبيعة الواحدة فكان المذهب الرس[illegible] اليوسف ، أحمد عبد القادر : العصور الوسطى الأوربية ، دراس[illegible]

** تستخدم لعبادة الشمس والتي انتشر[illegible]

[2] أميل ، برهية : التاريخ الفلسفي ، [illegible]

*** فهذا الفن هو ليس ذا نزعة طبيعي[illegible] طابع واقعي مرتبط بالعاطفة كالفن الآرامي ، بل هو فن رمز[illegible] (راستيمانم ، ستيفن :الحضارة البيزنطية ، ترجمة : [illegible] ة التأليف والنشر والترجمة ، 1961 ، ص 311.

**** الميتراسية " أو عبادة الشمس ه[illegible] والحق والباطل ... اعتقدت المتراسية بخلود الروح والقيامة و[illegible] ، ارتكز على فكرة إنّ مترا وسط بين الله والإنسان وهاديه نحو الخير " . ينظر : (اليوسف ، أحمد عبد القارد : العصور الوسطى الأوربية ، المصدر السابق ، ص 34 .

[3] رانيمان ، ستيفن : الحضارة البيزنطية ،المصدر السابق ، ص 309 .

الكون " [1] ، هذا الصراع الأبدي بين الخير والشر جعل الفنان الفارسي يلقي للمستقبل بذلك الازدواج ذي البنية المتضادة القطبية ، لهذا يعمد الفن الفارسي إلى " استعمال التكثير لبعث الشعور باللامنتهي ، حيث تضيع فكرته، وهكذا يكرر دون كلل وعلى مدى البصر الشكل ... نفسه " [2] ، وبالطبع الخط بنية للشكل ويتبع مفهومه وكيفيته . (شكل 26) .

شكل (26)

ولما كان التصوير الفارسي كما ذكرنا أدخل (ماني) صاحب المذهب المانوي فيه نسق التصوير الصيني من حيث رسم الملائكة والشياطين * وبالنتيجة سحب مع التصوير الصيني المفهوم الصيني كونها الحضارة الوحيدة التي تعد فن البستنة فناً دينياً [3] لهذا " نرى الصيني يتجول في العالم ، وهو نتيجة لواقعه هذا يقاد إلى إلهة أو إلى مقبرة أسلافه ... تقوده الطبيعة الودود نفسها " [4] فالمنظر الطبيعي لا يغيب دقيقة واحدة عن ذهنه . عملية التلاقح هذه مع المنظر الطبيعي نجد صداها في التصوير الصيني " الذي ينطلق بالمشاهد من تفصيل إلى تفصيل " [5] فالرسوم الصينية التي تعود إلى المراحل الكلاسيكية ، هي رسوم خطية ، ويحكم على الخطوط التي يتكون منها شكلها الرئيس وتقدر ويتمتع بها الناس بوصفها خطوطاً [6] (شكل 27) .

[1] لنتون ، رالف : شجرة الحضارة ، المصدر السابق ، ص 336-337.

[2] هويغ ، رنيه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 212 .

* " فإنهم يصورون الغضب بصورة قبيحة والرحمة بصورة حسنة " أرسطو : فن الشعر (ضمن شرح ابن سينا) ، ترجمة وتحقيق : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1973 ،ص 170، والمانوية كانت تستخدم الرسوم في كتبها لتوضيح مبادئ الدين وتجسيمها ، و في عام (311هـ –1923م) أحرقت في بغداد صور ما رسم في كتب المانوية المصورة فسال منها الذهب والفضة . ينظر : (ابن الجوزي ، عبد الرحمن بن علي : المنتظم في تاريخ الملوك والأمم ، ج6 ، حيدر أباد ، 1948-1951 ، ص 174) .

[3] اشبنجلر ، اسوالد : تدهور الحضارة الغربية ، ج1 ، ترجمة : أحمد الشيباني ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1964 ، ص 349 .

[4] نفسه ، ص 348 .

[5] نفسه ، ص349 .

[6] ريد ، هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق ، ص 128 .

هذه الرؤية الجديدة للعالم وجدت متنفسها الفكري نحو فنون الشكل ، إذا علمنا أن الأخيرة بدأت تنحل مع بدء النفس المسيحية في البحث عن فضاءات شكلية جديدة تبث فيها موجاتها الفكرية من خلال المظاهر المختلفة سابقة الذكر ، حيث غيرت من طبيعة الأسس الجمالية السابقة عليها وتباعاً تغير الشكل وطبيعة الخط كذلك ، فلم تعد وحدة الكائن المستقل بذاته أولاً " [1] بوصفها المثل الأعلى للشكل الإغريقي ، بل ستتشكل ثنائية الجسم والروح بل الجسم " لا ينبغي أن يبقى إلا ليشهد بالحقائق الروحية وليمنحها حضوراً مرئياً " [2] . وغذيّ الفن الهلينستي عديداً من عناصره من الفن الفارسي ، وكذلك فعلت فنون الشرق الأقصى ، وامتزجت جميعها في الفن البيزنطي . هذه التغيرات أفرزت أسساً متنوعة المعطيات التي سوف تغذي من النهاية وبنسب متفاوتة فناً " لا مكان فيه للطبيعة المادية ... ما هو إلا تأليفاً زخرفياً من خطوط و ألوان : إنّه فن الإسلام " [3] .

وقبل الخوض في هذا ، نعود نحو الجزيرة العربية - وبالرغم من جمالية فن القول المميز لتلك المرحلة - نجد الخط يأخذ مفهومه ودلالته من تلك المعطيات المشار إليها ، وضمن تلك المرحلة حتى تسمى عليه علم الخط (علم الرمل *) وكان صنعه الزاجر حيث كان يخط على الخطيطة وهاك قول البعيث ** .

إلا إنّمـــا أزرى بحـــارك عامـــداً سـويع كخطـاف الخطيطـة أَسْـحَمُ

وأسحم أو (أشحم) ، اسم خط من خطوط الزاجر وهو دلالة الخيبة عندهم " وذلك أن يأتي إلى أرضٍ رخوة ، وله غلام معه ميل فيخط الأستاذ خطوطاً كثيرة بالعجلة ، لئلا يلحقها العَدَد ، ثم يرجع فيمحو منها على مهل خطين خطين فإن بقيّ من الخطوط خطان منها علامة النجح وقضاء الحاجة ... فإذا محا الخطوط فبقي منها خط [واحد] فهي علامة الخيبة " [4] . هذا العلم هو نوع من الكهانة والسحر حرمه الإسلام وما عرض هنا إلا للتعرف على دلالة الخط ، في بنية الشعر العربي حيث نجد فن الشعر عند العرب لم يترك الخط دون المرور به وتحريك معناه ودلالته ، ومن هذا المصب قال ذو الرمة (ت 117هـ) :

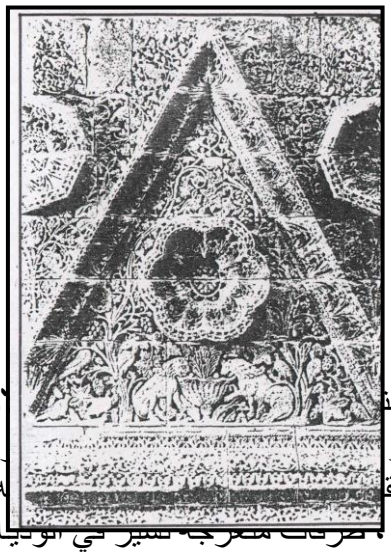
عشـية مـالي حيلـة غيـر إننـي بلقط الحصى والخط في الدار مولعُ
أخـطُّ و أمحـو الخـط ثـم أعيـده بكفـي والغربـان فـي الـدار وقـعُ

والمقصود هنا بالخط التفكير والتدبير ، إذ يقال : " فلان يخط بالأرض إذا كان يفكر في أمره ويدبره " [5].

أما الإنجاز الفني العربي المتميز والممثل للذهنية العربية السابقة للإسلام يتجسد بواجهة قصر المشتى * شكل (28) كأهم منجز يوضح لغة الخط وعلاقته بالفضاء المحيط به .

---

[1] اشبنلجر ، اسوالد : تدهور الحضارة الغربية ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 476 .
[2] هويغ ، رينه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 274 .
[3] هويغ ، رينه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 275 .
* وهو علم يستخدم في السحر والشعوذة .
** وهو أحد شعراء الطبقة الثانية من عصر الإسلام للمزيد ينظر : (الجمحي ، محمد بن سلام : طبقات فحول الشعراء ، مطبعة المدني ، مصر ، القاهرة ، الشعر الثاني ، 1974 ، ص 535) .
[4] الزبيدي ، محمد مرتضى : تاج العروس من جواهر القاموس ، المصدر السابق ، ص 255 .
[5] الزبيدي ، محمد مرتضى : تاج العروس من جواهر القاموس ، المصدر السابق ، ص 256 .
* للمزيد ، ينظر : قنواتي ، جورج : المسيحية والحضارة العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 49 وما بعدها .



شكل (28)

فقد استحالت واجهة هذا المبنى [illegible] امتدادها ، وهي تجهد لاحتضان البيئة المحيطة ، وامتلاك حيز [illegible] فني ، واقع ضمن بيئة صحراوية يرتحل الإنسان فيها حراً طليق [illegible] حدود ... والطرقات التي يسير فيها متنقلاً من مكان إلى آخر [illegible] تسير في الوديان وتدور حول التلال كثيرة المنحنيات لا تكاد تعرف الخط المستقيم ... ولهذا كان الخط عند الشعوب الرحل سيالاً " دواراً " يتخذ انحناءاته ومجراه إلى ما لانهاية ... ولذلك كانت الخطوط التي تعبر عن فنون هذه الشعوب ديناميكية متحركة تشبه حركة الموج الدائرية والدوامات في إقبالها و إرتدادها " [1] . وهذه سمة الرقش العربي الإسلامي بوجه عام مع ملحوظة صغيرة إنّ البيئة الصحراوية لم تكن العلة الرئيسة لظهور نمط الخط اللين ، بل تلك طبيعة الفن الشرقي بأكمله في حاضره وصحرائه . وهذه البنية بالرغم من تفضيلها الخطوط اللينة ، إلا أنها لا تشابه من حيث الدلالة والبنية العميقة بنية الخطوط اللينة التي فضلها الإغريق ، حيث كانت عندهم مأخوذة من جمالية الجسد الإنساني ، لهذا نراهم فضلوا تصوير الجسم الإنساني عارياً لإظهار قيمة هذا النوع من الخط ، وإكثار حركته على الملابس في حالة ارتدائه للملابس ، ويعتقد ان لحركة البحر التي تشرف عليه بيئتهم تأثيراً عميقاً لهذه البنية .

2-3 - دلالة الخط في المفهوم القرآني والحديث الشريف :

بعث الإسلام في العرب حياة جديدة ونقلهم من المرتبة القبلية إلى أفق الإنسانية الفسيح ، ليدين كلهم بالإسلام ، ويتكلمون بلسان واحد ، ويتبعون نهجاً واحداً إلا وهو لسان ونهج القرآن الكريم . فصيغت منهجيات ورؤىً جديدة تتناسب والدور الحضاري الكبير للإسلام ومبادئه ، وكما ستقوم البيئة الذهنية الإسلامية بامتصاص المعطيات الفكرية السابقة عليها وصهرها في بوتقة الفكر الإسلامي ومضامينه ، كذلك هو حال الفن الإسلامي ، كونه امتلك أهم معطيات لغة الشكل السابقة عليه ، وإحاطته بنظرته الجمالية الخاصة للكون والحياة والإنسان ، وأن يرسم " صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود "[2] .

والقرآن الكريم أعجازة في العلوم لا يحد ، ذلك لاشتماله " على كثير من العلوم التي تكون من طريق استعمال الإنسان الفردية والنوعية " [3] ، قال تعالى : (ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين) [4] فهو يحتوي على المعارف أجلاها وأرقاها ، ومن العلوم العملية أتقنها و أسناها .

---

[1] الألفي ، ابو صالح : الفن الإسلامي أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، المصدر السابق ، ص 69 .

[2] محمد ، قطب : منهج الفن الإسلامي ، دار القلم ، القاهرة ، (د.ت) ص 6 .

[3] السبزواري ، عبد الأعلى الموسوي : مواهب الرحمن في تفسير القرآن ، ج1 ، مطبعة الديوان ، بغداد ، ط3 ، 1989 ، ص 121 .

[4] القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية 89 .

وتأسيساً على ما سبق فقد وردت دلالات معينة تمس صفة النوع بالنسبة للخط من حيث الاستقامة والتقوس والاعوجاج ، للإشارة إلى معنىً يفهمه من قبل القارئ من خلال إضفاء صورية حسية تحاكي أدراكاته .

وقد جاءت الاستقامة كصفة تطلق على الطريق الذي يكون على خط مستو وبه شبه الطريق الحق نحو قوله تعالى : ﴿قال هذا صراط علي مستقيم﴾ [1] ، ﴿وإنّ هذا صراطي مستقيماً فأتبعوه﴾ [2] ، والصراط هو الطريق المؤدي إلى المطلوب ، ووصف بالاستقامة والاستواء مقابل الانحراف والاعوجاج [3] ﴿فلا تميلوا كل الميل﴾ [4] ، والميل الانحراف عن الخط المستقيم وقوله تعالى : ﴿الذين يصدون عن سبيل الله ويبغونها عوجاً﴾ [5] ، وقوله : ﴿ويسئلونك عن الجبال فقل ينسفها ربي نسفاً 0 فيذرها قاعاً صفصفاً 0 لا ترى فيها عوجاً ولا أمتا﴾ [6] ، وهنا ورد الاعوجاج كصورة دلالية لحالة الجبال يوم القيامة .

أما صفة الخط كقوس فقد ورد في قوله تعالى : ﴿فكان قاب قوسين أو أدنى﴾ [7] والتقوس هنا للانحناء ، هو تمثيل للمقدار المعنوي الروحاني بالمقدار الصوري الجسماني ، أما الدائرة مقدار ينطق بالزمان وحوادثه في قوله تعالى : ﴿ومن الأعراب من يتخذ ما ينفق مغرماً ويتربص بكم الدوائر عليهم دائرة السوء والله سميع عليم﴾ [8] ، من هذا الحيز نجد إنّ الدائرة ارتبطت بمفهوم زماني من خلال الحركة في المكان ووضحت لنا نوع الإيقاع الرتيب الذي نتج من التكرار ودلالة التربص والسوء ، " فالدائرة كمثل تكرار الحركة أي تكرار الزمان والمكان ومن تكرار الدائرة تظهر ما لانهاية من التكرارات " [9] وهذا ما ندركه في بنية الزخرفة العربية الإسلامية حيث أعطت الدائرة وحدات زخرفية ذات تكرارات متعددة . تؤكد دلالة لا نهائية الحال ومطلقية الزمان والحركة حول المركز ، أي الحركة المستمرة للأطراف وانشدادها وارتباطها بالمركز .

كذلك تجسدت الحكمة الإلهية في البناء السداسي الشكل لبيوت النمل تركيب الخطوط المستقيمة بقوله تعالى : ﴿و أوحى ربك إلى النحل أن أتخذي من الجبال بيوتاً ومن الشجر ومما يعرشون﴾ [10] ، فقد أوحى سبحانه وتعالى إلى النحل أن تضع بيوتها بشكل سداسي من خلال

---

[1] القرآن الكريم ، سورة الحجر ، الآية 41 .
[2] القرآن الكريم ، سورة الأنعام ، الآية 153 .
[3] الأصفهاني ، الراغب : معجم مفردات ألفاظ القرآن ، المصدر السابق ، ص 433 .
[4] القرآن الكريم ، سورة النساء ، الآية 129 .
[5] القرآن الكريم ، سورة الأعراف ، الآية 45 .
[6] القرآن الكريم ، سورة طه ، الآيات 105 ، 106 ، 107 .
[7] القرآن الكريم ، سورة النجم ، الآية 9 .
[8] القرآن الكريم ، سورة التوبة ، الآية ، 98 .
[9] الجنابي ، صفا لطفي عبد الأمير : القيم الجمالية والفكرية للوحدات الزخرفية في عمارة سمراء للفترة من 221هـ - 269 هـ ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل – كلية التربية الفنية ، 1420هـ – 1999م ، ص 75 .
[10] القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية 68 .

الإلهام الرباني الذي ألقاه في روعها * . هذه الهندسة الدقيقة استخدمت الخط المستقيم كجزء أساسي في بناء الكل ، والهندسة العملية هذه تقابلها هندسة روحانية ؛ " من ذلك إنّ جميع أجناس الطير لو اجتمعوا فعاون بعضهم بعضاً على أن يعملوا مثل عمل النحل ... لم يقدروا عليهم كذلك لو اجتمع جميع الخلائق غير المؤمنين على أن يعملوا عملاً يشبه عمل المؤمن في الجودة ، وجلالة القدر والقيمة ، ما قدروا عليه " [1] وعن الإمام علي بن أبي طالب (ع) " قال : مثل المؤمن في الناس كمثل النحلة في الطير " [2] ، فمن خلال هذه المقارنة ، يولد مفهوم الإتقان كسمة مميزة بين عمل النحل وعمل المؤمن ، هذا الإتقان هو سمة عمل الفنان المسلم ، (وقل أعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)[3] ، ذلك إنّه بغياب الإتقان يفقد الفن الإسلامي منطقه الجمالي كسمة مميزة وموحدة له ، ومن ثم ينعكس ذلك على الفن الإسلامي بكليته – فبغياب الاتقان – تنهار معه دلالته وجماليته ، فقد تبين لنا إنّ جمالية هذا الفن إنما هي جمالية غير بصرية تخضع لقانون " التناسق العام والتوازن بين الأجزاء وكمال التكوين الفني كله " [4] .

هذه الجمالية يكشف عنها الإحساس السليم كما وصفها (جلال الدين الرومي 604هـ- 672)** فـ " كل ما كان جميلاً رائق الحسن فقد صنع من أجل الإحساس السليم الذي يدركه ويتذوقه "[5] ، و من ثم فإنها جمالية باطنية ، ولابد من ظاهر يمثلها ، والظاهر هو هذا الشكل الهندسي الرياضي ، هو الخط المستقيم والمنحني ، فلكي تتم جمالية الظاهر واستقلاله لابد من الإتقان ، أي إتقان الرسم الهندسي ، فالدائرة يجب أن تكون دائرة ، والمربع مربعاً ، حيث تم تقسيم مساحات العمل الفني إلى مساحات هندسية متساوية ، فأدنى خطأ مهما كان قليلاً ستهدم معه الهندسة بالضرورة ، لهذا فأي ظهور لمصطلحات مثل " غير متناسق " لا " تماثلي " " أو فج " هي التي تعبر عن ضآلة قيمة العمل الفني " [6] وبالنتيجة لن يستقيم هذا العمل أمام العين ، وتسقط جماليته ودلالته .

ومن ضرورة الموضوع كذلك استجلاء دلالة الخط ضمن التشريع الثاني في الإسلام بعد القرآن الكريم وهو الحديث النبوي الشريف . وذلك تمكيناً من الوضوح وإلقاء الضوء على مجموعة من الأحاديث النبوية الشريفة استخدم فيها الخط لتوضيح معنى النص ، حيث تترابط الصورة الذهنية للقراءة مع الصورة التشكيلية ، وهي وظيفة الرسوم النمنمية في المخطوطات .

فعن (عبدالله بن مسعود) قال : " خط لنا رسول الله (ص) خطاً ، ثم قال : هذا سبيل الله ، ثم خط خطوطاً عن يمينه وعن شماله ، ثم قال : هذه سبل متفرقة على كل سبيل منها شيطان يدعو إليه ، ثم قرأ (إنّ هذا صراطي مستقيماً فاتبعوه ، ولا تتبعوا السبل فتفرق بكم عن

---

* الرَوع " من يلقي في صدره صدق فراسة أو من يلهم الصواب " الفيروز أبادي : المصدر السابق ، ج3 ، ص 34 .

[1] المكي ، أبو طالب ، محمد بن علي بن عطية : علم القلوب ، ت : عبد القارد أحمد عطا ، ط21 ، شركة الطباعة الفنية المتحدة ، القاهرة ، 1964م ، ص 261 .

[2] نفسه ، ص 260 .

[3] القرآن الكريم ، سورة التوبة ، الآية 105 .

[4] شاخت ويوزورث : تراث الإسلام ، ج2 ، سلسلة عالم المعرفة ، (11) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1978 .

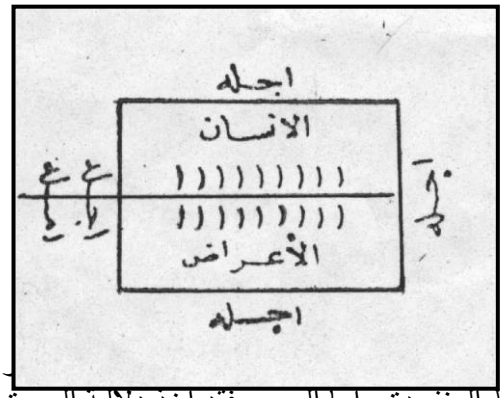
** شاعر وصوفي فارسي صاحب الطريقة المولوية . ولد في ايران تعلم على ابيه بهاء الدين . ارتحل إلى بغداد ومكة والشام ثم استقر في قونية وتوفي فيها . له (المثنوي) وهي منظومة صوفية شهيرة . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 215) .

[5] شاخت ويوزورث : تراث الإسلام ، ج2 ، المصدر السابق ، ص 78-79.

[6] شاخت ويزروث : تراث الإسلام ، ج2 ، المصدر السابق ، ص 78 .

سبيله) " [1] هذا الحديث يتفق وما ذكر سابقاً في دلالة المستقيم في القرآن الكريم و أتخذ الخط هنا قوة بصرية لإيضاح معنى الصراط المستقيم .

وعن (إسحاق بن عبدالله بن أبي طلحة) عن أنس قال : " خط النبي (ص) خطوطاً ، فقال : هذا الأمل ، وهذا أجله فيما هو كذلك إذ جاءه الخط الأقرب " [2] . كذلك عن ربيع بن ميثم ، عن عبدالله قال : خط النبي (ص) خطاً مربعاً ، وخط خطاً في الوسط خارجاً منه ، وخط خططاً صغاراً إلى هذا الذي ، في الوسط من جانبه الذي في الوسط ، وقال : هذا الإنسان وهذا آجله محيط به ، أوقد أحاط به ، وهذا الذي هو خارج أمله ، وهذه الخطط الصغار الأعراض فإنّ أخطاه هذا نهشه هذا ، وإنّ أخطاه هذا ، نهشه ، هذا " [3] شكل (29) وفي هذا الحديث مجاز من قوله (ص) وهذه الخطوط إلى جنبه الأعراض من تنهشه والمراد بذلك " أعراض الدنيا وهي ما تعرض فيها من المصائب وتطرق من النوائب وشبهها (ص) بالحيات الناهشة والذؤبان الناهشة لأخذها من لحم الإنسان ودمه وتأثيرها في نفسه وجسمه " [4] .



أخذ الخط من خلال الإنسان ، وواقع أماله وأعراضه من خلال الخطوط المنفردة ، أما المربع فقد أخذ دلالة الموت والبعث من خلال أجل الإنسان المحيط به ، ولعله اختصاراً هو دلالة النفس ، تجاه هذه المسلمة نجد إنّ المربع ينتمي إلى عائلة الخطوط المستقيمة فكل أضلاعه متساوية وزواياه قائمة ، فهو تماثل الشكل ليس فيه تنوع وقيمته الدلالية ضمن هذا التساوي ، فهو يدل على الجهات المتساوية ، ويدل على التناسب والثبات والاستقرارية ، فهو غني بالمعاني ، والفنان المسلم أشتق من المربع علاقات شكلية متنوعة الجمال كالنجمة الثمانية على سبيل المثال . والأشكال تأخذ دلالاتها من السياق الذي يحتويها .

إذن من هذه الرؤية الإسلامية في النظر إلى الأمور المختلفة " أتجه الذهن الإسلامي بنظرته الحدسية إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة والتباين ، وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الإنسان ، ومن الطبيعة على السواء ، فقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن إدراك غايته ، وهو الجوهر الحق " [5]، وهكذا يسعى

---

[1] معروف ، بشار عواد و آخرون (محقق) : المسند الجامع ، المجلد 12 ، دار الجبل بيروت – الشركة المتحدة الكويت ، ط1 ، 1413هـ – 1993م ، ص 143 .

[2] نفسه ، المجلد 3 ، ص 6 .

[3] نفسه ، المجلد 12 ، ص 212 .

[4] الشريف الرضي ، أبو الحسن محمد بن الظاهر : المجازات النبوية ، مطبعة الآداب ، بغداد ، 1328هـ ، ص 77 .

[5] صادق ، محمود محمد و نعمان محمود جبران : أثر العقيدة الإسلامية في تكوين جماليات الفن الإسلامي ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 1997 ، ص 7 .

الفنان المسلم إلى إزالة كل صلة موضوعية مع الحياة الزائلة والتقرب من المطلق الأعلى في خيره ورحمته وعدم زواله (وما عند الله خير و أبقى) [1] .

نخلص مما سبق ذكره في هذا المحور إنّ القرآن الكريم وجه الأنظار إلى الأشكال والتصميمات التي وضعها الخالق (عز وجل) والتي شكلت مصدراً لا ينضب للإلهام الفني ومعياراً للتقدير الجمالي للإنسان ، " ففي الحياة والطبيعة طاقة لا تتجسد مادياً فقط بل جمالياً أيضاً " [2] ، فكلما تأمل الإنسان تلك الأشكال وتكويناتها الفنية نجده يلتذ برؤيتها ، وتقع موقع الحسن في خلجات نفسه ، فلا تنسل إليها مشاعر الرتابة والملل ، " وخيرها تكويناً هو الذي يعتمد على أقصى حدود الاقتصاد في المادة ، مع أكثر ترابط في قوة البناء ، فالحد الأدنى للمادة مع الحد الأقصى لترابط التكوين ؛ هما شقا المعادلة الصعبة التي يمكن أن ترشدنا ليس فقط في تنظيم عناصر التكوين ، بل أيضاً في تقدير عدد الوحدات البصرية التي يمكن أن يشملها العمل الفني ، فخلية النحل لا تعدو أن تكون شكلاً سداسياً ، لا يكفي فقط أن يوصف بأنه أقوى بناء ممكن لكتلة من الخلايا المتلاصقة ، بل هو أيضاً التكوين الذي يؤدي إلى أقل جهد ممكن في البناء مع أقصى درجات الاقتصاد في مادة الشمع " [3] ، و إذا علمنا ذلك فإنّ الفنان المسلم ذهب إلى " تصفح أجزاء المادة حتى تيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أقل فساداً ، وهكذا تعاني المادة ما تعانيه من اقتطاع وتضمير ، فتبدو مبتورة ، مسحاء .. " [4] .

أما الأشكال التي وردت في الأحاديث الشريفة السابقة ، فإن وقعت فتقع على سبيل الشبه والمثال ، والتي بين (التوحيدي 311-451هـ) وعلى لسان(أبي علي أبن مسكوية ت421هـ) فائدتها بقوله : " إنّ الأمثال إنّما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه ، والسبب في ذلك آنسنا بالحواس ، وألفنا لها منذ أول كونها ، ولأنها مبادئ علومنا ، ومنها ترتقي إلى غيرها ، فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده ، وكان غريباً عنده طلب له مثالاً من الحس ، فإذا أعطيّ ذلك أنس به وسكن إليه لا لغة له " [5] وهكذا هو حال معظم الأعمال المصورة في المخطوطات العربية الإسلامية فهي تنشد الصور الحسية و أمثالها أما لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها أو لإدراك المتخيلات الغير معروفة أو لإدراك المعقولات ، ولو على جهة التقريب .

هذا المنظور الديني والروحي والجمالي للوجود لم يتغير بورود الطروحات الفلسفية الوافدة عن الفكر الإغريقي بل فهمها و شرحها و أنشأ منها العلوم العقلية الإسلامية والتي بدورها لم تترك مفهوم أو مصطلح إلا وبينته بالتحليل ، والتدقيق ، والخط كان أحد هذه المصطلحات والذي دخل ضمن الفكر الفلسفي والجمالي الفني الإسلامي ، وهو ما سوف نعرض له .

2-4 دلالة الخط في الفكر العربي الإسلامي :

يعد الجانب الفلسفي من الفكر الإسلامي أحد الجوانب المهمة والغنية وهذا الجانب أتى استجابة للظروف الاجتماعية والسياسية ، من حيث توسع النفوذ الإسلامي على خارطة العالم مما تطلب التقاء الدين الإسلامي بثقافات وعقائد أجنبية أخرى تسندها فلسفات لها قدر من العمق والشمول النظري . ولم يكن الفكر الديني المسيحي وفلسفة (أفلاطون و أرسطو) الوحيدين اللذين تلاقفهما العرب " بل كانت أيضاً تلك الفلسفة التي صيغت خلال عدة قرون على يد من

---

[1] القرآن الكريم ، سورة القصص ، الآية 60 .

[2] رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص 14 .

[3] نفسه ، ص 15 –16 .

[4] فارس ، بشر : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1952 ، ص 17 .

[5] بهنسي ، عفيف : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، السلسلة الفنية (18) وزارة الأعلام ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، 1972 ، ص 55-56 .

واصلوا فلسفتها وشرحوها . وكان هناك إلى جانب الفلسفة الأفلاطونية الأرسطية ، الفلسفة الرواقية والفيثاغورية ، وقبل كل شيء الفلسفة الأفلاطونية المحدثة التي أنشأها أفلوطين "[1] .

وبطبيعة الحال أنتقل مفهوم الخط من ضمن المفاهيم المتعددة الواردة من تلك الفلسفات ولكنه – أي الخط – أمتلك في الفلسفة الإسلامية حيزاً لا بأس به ، فتناوله كل من المتكلمين و الحكماء ، والمتصوفة ، كلٌ وحسب منهجه ورؤيته ، وعلى العموم فإنّ الخط في الفكر الإسلامي درس من جانبين هما :

1. جانب ميتافيزيقي علته انطولوجيا * اثبات العالم .
2. جانب كمي هندسي يرتبط بالخط وعلاقته بالسطح والجسم .**

هذه المعرفة بدراسة الخط بشقيه : الروحي والمادي ، هي أحد مبادئ الوحدة الجمالية للفن الإسلامي فكما حقق الفن الإسلامي " مبدأ أن يكون فناً روحياً يهدف إلى الارتقاء بالفن عالياً ، إلى دفع الإنسان للتفكير دائماً بعظمة ومقدرة المبدع الحق الكامل ، وإلى جعله متشوقاً تواقاً لرؤية الجمال المطلق حيث الفردوس ، فقد حقق أيضاً مبدأ أن يكون فناً مادياً قادراً على تأدية وظيفته الحياتية اليومية في المجتمع " [2] ، هذه ففي الفن الإسلامي تجسدت في الخط من خلال دلالته المتنوعة في الفلسفة والتصوف .

4-2-1 دلالة الخط عند المتكلمين المسلمين :

الخط عند أصحاب الموقف الذري * من المتكلمين المسلمين هو ؛ " الجوهر الفرد المركب من جواهر فرده بحيث لا يكون له الأطول ويسمى أيضاً بالخط الجوهري " [3] . وفي ضوء هذا التعريف أخذ الخط خاصيتين ؛ الأولى : كونه متكون من الجواهر الأفراد ، ونعني بالجوهر الفرد ** المتحيز الذي لا يقبل التجزؤ ، لا بالفعل ولا بالقوة ، أي أن الخط يتكون من جوهرين فردين فأكثر ، مع شرط الاتجاه الطولي . والخاصية الثانية : تعطيه الامتداد كصفة متجوهرة فيه لأن الطول معنى ، وبعد للخط ، وهاتان الخاصيتان تجعلان من الخط كبعد قائم في الجسم بالفعل غير مفروض فيه ، لأنه جوهر وليس عرضاً وعلى هذا الأساس الأخير ، فإنّه يحتاج إلى مكان أو حيز يحل فيه ، وينطبق الكلام هذا على السطح والجسم وبعديهما العرض والعمق ، ليمزج الجسم المؤلف من أجزاء لا تتجزأ غير متناهية ، وهو ما يجده أكثر المتكلمين

---

[1] شاخت ، جوزيف ويوزروث كيلفورد : تراث الإسلام ، المصدر السابق ، ص 200 – 201 .

* " وهو النظر في الوجود بإطلاق مجرداً من كل تعين أو تحديد ... ويترك البحث في الوجود من نواحيه المختلفة للعلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية " ينظر : (مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 26 .

** مقابلة اجراها الباحث مع الدكتور حسن مجيد العبيدي بتاريخ 29 / 6 / 2002 في المعهد العالي للدراسات الإنسانية – الجامعة المستنصرية .

[2] فرزات ، صخر : مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، مج2 ، ع5 ، لندن ، 1982 ، ص 85 .

* وهو المعتزلة و الأشاعرة الذين يقولون بالجزء الذي لا يتجزأ ، وهؤلاء يتابعون في ذلك المذهب الذري اليوناني .

[3] التهانوي ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج2 ، تحقيق : لطفي عبد البديع ، مراجعة : أميل الخولي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1963 ، ص 214 .

** الجوهر الفرد " عرف بأنه جوهر ذو وضع لا يقبل القسمة أصلاً ، لا قطعاً ، ولا كسراً ، ولا وهماً ، ولا فرضاً ... وقولهم ذو وضع أي قابل للإشارة الحسية ... وقولهم لا يقبل القسمة يخرج الجسم ، وقولهم أصلاً يخرج الخط والسطح الجوهرين ليقولهما القسم في بعض الجهات " . ينظر (التهانوي : نفسه ، ج1 ، ص 61) .

وهذا كله يعني ؛ " أن الصفات الجسمية كالشكل والحجم والصلابة ، قائمة في الذرات التي هي أصغر ما ينحل إليه الجسم " [1] .

وبتجزئتهم للجسم أو المادة إلى ذرات لا تتجزأ ؛ ينفون عنها إمكانية الانقسام اللانهائي وتحديد ذاتها ، وينتج عن ذلك أن تجتمع الكائنات الحية والأشياء ، والحفاظ على تماسكها يتطلبان التدخل المستمر للقدرة الإلهية ، ويؤدي ذلك إلى القول باستمرارية الخلق "[2] . ويدعم هذه الظاهرة رأى (ماسينيون Massignon ، 1883-1962)* في تفسير الأشكال الفنية الإسلامية ، وخاصة الزخرفة منها من خلال إنكار الأشكال المكتملة في ذاتها كالأشكال الهندسية المغلقة ليؤكد انفتاح وتغير هذه الأشكال وتحولها مقابل ثبوت الله (عز وجل) ودوامه ، وجعل عملية الرسم " شبه عملية إعلاء خيمائية لجزئيات النور الإلهي المحبوسة في " مادة " الصورة " [3] .

ولو أسقطنا مفاهيم الخط الفلسفية أعلاه على البنية الفنية للرسم الإسلامي ، لوجدناه دخل في معظم الرسوم الإسلامية كصفة أساسية ، حيث تحمل الأشكال على الخطوط من حيث وجودها العملي كبنية تخطيطية ، أو كشكل بياني يحدد نظام الأشكال على الفضاء التصويري ، من خلال امتداده من حيزٍ خاص به ، وهذه البنية الخطية أتت متضامنة مع أصغر جزء ينحل إليه الجسم وفق الموقف الذري ، لأنه – أي الخط – موجود بالفعل وفق هذه النظرية مع اصغر جزء من الجسم ، فضلاً عن الصفات الأخرى ؛ كالشكل ، والحجم ، والصلابة ، ولكن الفنان المسلم أبعدها لغاية عقائدية من حيث عدم محاكاة الواقع بتمامه ، ومضاهاة الخالق بخلقه ، بالإضافة لرؤية الفنان المسلم للجمال كصفة حقيقة " موجودة في الخارج نحسها كما تحس الحجم والشكل والوزن والطعم والرائحة التي يتكون كل منها من نسب مقدرة أيضاً في العناصر والذرات " [4] .

2-4-2 دلالة الخط عند الحكماء المسلمين :

الخط عند الحكماء المسلمين يدخل ضمن مقولة الكم ، فهو عرض لكم * متصل له طول فقط أي مقدار له طول بلا عرض [5] ، فالكم أما متصل أو منفصل ، والمتصل هو الذي " يوجد لأجزائه بالقوة حد مشترك تتلاقى عنده وتتحد به كالنقطة للخط ، فإنّ كانت جميع أجزائه قارةً ومجتمعة في الوجود ؛ سميّ امتداداً ، وإن كانت غير مجتمعة سميّ زماناً والمنفصل هو الذي لا يوجد لأجزائه بالقوة ، ولا بالفعل حد مشترك ، كالعدد ، فإنك إذا انتقلت من عدد إلى آخر يليه لم تجد بينهما حداً مشتركاً ، بخلاف النقطة في الخط فإنّها مشتركة بين قسميه " [6] ، والقار أو المستقر أن انقسم في جهة واحدة لا غير فهو الخط ، وأن أنقسم من جهتين خاصة فهو السطح ،

---

[1] العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، المصدر السابق ، ص 61.

[2] اللواتي ، علي : خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الإسلامي ، مجلة الفكر ، ع8 ، 1983 ، تونس ، ص 111 .

* مستشرق فرنسي . عضو في المجامع العلمية في بلدان عديدة شرقية وغربية . اهتم بنشر مؤلفات الحلاج . ترك آثاراً جمة في مختلف الشؤون الإسلامية ، ولاسيما الصوفية منها . ينظر (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 628) .

[3] بابا دبولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 66 هـ 45 .

[4] الجسر ، نديم : قصة الإيمان ، المصدر السابق ، ص 322 .

* ويعرف الآمدي الكم بقوله : " ما يفيد التقدير والتجزئة لذاته ، وهو أما أن تشترك أجزاؤه عند حد يحد به وهو المتصل ، أو لا تشترك وهو المنفصل ، فإنّ اشتركت أجزاؤه عند حدٍ واحد ، فأما أن يكون في نفسه غير قار ، أو قاراً ، فإنّ قار فهو الزمان وأن كان قاراً فهو المقدار ، وينقسم إلى الخط ، والسطح ، والجسم التعليمي " . ينظر : (الآمدي (ضمن) المصطلح الفلسفي عند العرب : المصدر السابق ، ص 372) .

[5] التهانوي ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، المصدر السابق ، ج2 ، ص214 .

[6] صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، 1982 ، ص 240-241 .

وأن انقسم في ثلاث فهو الجسم التعليمي . أما الكيفيات المختصة بالكميات المتصلة فهي : الاستقامة ، والانحناء ، والتربيع ، والتثليث .

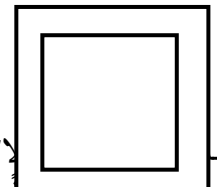
أنطلق (الفارابي 259هـ – 339 هـ)* من رؤية (الكندي 185-252هـ)** للوجود الإنساني فيرى الأخير ؛ إن للإنسان وجودين ، وجود حسي ، ووجود عقلي [1] ، لذلك نظر الفارابي إلى الأجسام المادية من خلال إدراكها من قبل صاحب الهندسة النظرية ، فينظر في " خطوط وسطوح وفي أجسام على الإطلاق والعموم وعلى وجه يعم جميع الأجسام ويتصور في نفسه الخطوط بالوجه الأعم الذي لا يبالي في أي جسم كانت ... بل على الإطلاق من غير أن يقم في نفسه مجسماً ... ولكن الجسم العام لهذه " [2] الأجسام ، ومن هذه الرؤية يقسم (الفارابي) الجسم إلى : طبيعي ، وصناعي ، وحالهما الأول ؛ الأجسام الصناعية كالنقوش في السرير هي قوام هذا الجسم ، والثاني : في غايته وغرضه ونقش السرير هنا غايته جمال منظره .[3]

كذلك صنف (أخوان الصفا النصف الثاني من القرن الرابع الهجري)*** الخط على نوعين : حسي ، وعقلي " فالخط الحسي الذي هو أحد المقادير اصله النقطة ... وذلك إنّ النقطة الحسية إذا انتظمت ظهر الخط بحاسة النظر مثل هذا :

00000000

ونقول أيضاً إنّ الخط أصل السطح ، كما إنّ النقطة أصل الخط ... وذلك إنّ الخطوط إذا تجاورت ظهر السطح لحاسة البصر ، مثل هذا :

ونقول إنّ السطح أصل للجسم ... وذلك أن السطوح إذا تراكمت بعضها فوق بعض يظهر الجسم لحاسة النظر ، مثل هذا : "[4]



أما الخط العقلي ؛ فهو معرفة أبعاده وما يعرض فيـ[illegible]لات ، إذا أضيف بعضها إلى بعض " وهي ما يتصور في النفس بالفكر "[1] [illegible] هي ثلاثة أنواع :

---

* ولد في فاراب (تركستان) وتوفي في دمشق . من أعظم فلاسفة العرب درس في بغداد وحران ثم أقام في حلب في بلاط سيف الدولة الحمداني ، لقب بالمعلم الثاني بعد أرسطو . من مؤلفاته (الجمع بين رأي الحكمين) و(فصوص الحكم) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 516) .

** دُعيّ بفيلسوف العرب . مارس نشاطه الفلسفي والعلمي في بغداد على عهد المأمون ، عني بالرياضيات والمنطق والعلوم الطبيعية والفلك والموسيقى والفلسفة . ينظر : (نفسه ، ص 595) .

[1] الآلوسي ، حسام الدين : فلسفة الكندي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 ، ص 30 .

[2] الفارابي : إحصاء العلوم ، طبع بمطبعة مائستري ، (د. مكان نشر) ، 1953 ، ص 57 .

[3] الفارابي : إحصاء العلوم ، المصدر السابق ، ص 78 .

*** جمعية ذات طابع سياسي ديني ، اسماعلية النزعة ، اتخذ أعضاؤها البصرة مركزاً لنشاطاتهم . جمعوا بين الفكر الإسلامي والفكر اليوناني وبالأخص الفيثاغوري إذ جعلوا للحساب دوراً كبيراً . دونوا تعاليمهم في (52) رسالة كتبت بأسلوب مسهب ملخص عقيدته : أن العالم صادر من الله وأن الله علة كل فيض . وقد فاض عنه بالتسلسل ، العقل ثم النفس ثم المادة الأولى ثم عالم الطبيعة ثم الأجسام ثم الأفلاك ثم العناصر . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 28) .

[4] أخوان الصفا : رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا ، مج1 ، دار صادر للطباعة والنشر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1376هـ – 1957م ، ص 80 .

الطول ، والعرض ، والعمق ، وهذه الأبعاد العقلية صفات لتلك المقادير الحسية وذلك " إنّ الخط هو أحد المقادير ، وله صفة واحدة ، وهي الطول حسب ، و أما السطح فهو مقدار ثانٍ ، وله صفتان هما الطول والعرض وأما الجسم فهو مقدار ثالث ، وله ثلاث صفات وهي الطول ، والعرض ، والعمق "[2] . كما و إنّ الخط العقلي لا يرى مجرداً إلا بين السطحين ، وهو كالخط الوهمي الفاصل بين الشمس والظل .

إنّ الخط والهندسة الحسية عند أخوان الصفا يحتاجها أكثر الصناع لتأليف الأجسام بعضها إلى بعض ، والصانع لابد له " أن يقدر أولاً المكان في أي موضع يعملها ، والزمان في أي وقت يعملها ويبدئ فيها ، والإمكان هل يقدر عليه أم لا ، وبأي آلة و أدوات يعملها، وكيف يؤلف أجزاءها ، حتى تلتئم وتأتلف " [3]. ومما سبق فأن المحصلة النهائية عند أخوان الصفا إنّ الخط الحسي ؛ هو خط عياني منظور . والخط العقلي ؛ هو خط متخيل وهمي . ومتى كانت مقادير الخطوط في الرسوم موضوعة بعضها من بعض على النسبة * يكون الرسم جميلاً ومقبولاً في النفس ، ومتى كانت عكس ذلك فهي غير مقبولة في النفس بل سمجة ومضطربة .

توسع (أبن سينا 370 – 427هـ) في المقولات السابقة عليه لاسيما وإنّ فن الرسم الإسلامي بدأ في هذه المرحلة يتبلور وبشكل موازٍ للموقف السينوي ، وعليه كان لابد من استقراء جملة من الخصائص الفيزيائية للأشكال الجمالية لهذا الفن في ضوء هذا الموقف ، لأن المذهب السينوي عالج مقومات العالم الطبيعي و أقام حججه وإثباتاته على أساس تجريبي وذهني ومنطقي .

عدّ (ابن سينا) غاية وجود الخط الجسم ، فالخط " ليس صورة الجسم ولا فاعله ولا غايته ولا هيولاه ، بل الجسم التام في الأبعاد هو غاية الخط ، أي غاية وجود الخط الجسم فأنه يحتاج إليه للجسم . وهو فاعله لأن الجسم ما لم يتناه في الأبعاد إلى ابعد غاية لم يحدث خط "[4]. وفق هذه الرؤيا نجد إنّ الجسم التام في الأبعاد هو غاية الخط ، وهذا الموقف بالنسبة لمفهوم الخط يصدق على الأبعاد سواء كانت هذه الأبعاد مفروضة في الجسم من باب الكم ، أو الجسم التام في الأبعاد من جهة : الطول ، والعرض ، والعمق ، وهو الجسم الطبيعي . ومن خلال تحليل ماهية الجسم لدى (أبن سينا) يمكن أن تقترب من كيفية توظيف الخط على سطح المرتسم الجمالي الإسلامي ، خصوصاً هناك مقتربات زمانية ومكانية بين البنية الذهنية والبنية التصويرية للرسوم الإسلامية . ولكي نأخذ من دراسة الخط فائدتها سوف نعرض للخط وماهيته في الجسم التعليمي والجسم الطبيعي ، ونذكر قبل هذا إنّ مفهوم أبن سينا للجسم الطبيعي " مؤلف من مبدأين (هيولي والصورة) وإنّ أحد هذين المبدأين هو قابل ، والآخر مقبول فيه ، إنّهما لا يمكن أن يوجدا منفردين ، بل إنّ أحدهما لا يمكن الإشارة عليه منفرداً " [5]، هذه التعاليقية شديدة الوضوح بين المادة والهيئة ، ورثها (أبن سينا) كفكرة عبر (أرسطو) و(الفارابي) من حيث إنّ " الأجسام جميعاً تكون مركبة من مادة هي محل وصورة تحل في هذا المحل كما تكون

---

[1] نفسه ، ص 80 .

[2] أخوان الصفا : رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا ، المصدر السابق ، ص 80 .

[3] نفسه ، ص 96 .

* " إنّ فكرة التناسب والتوافق كانت عند أخوان الصفا مقياساً عاماً للمحسوسات جميعاً ، ولم تكن مقياساً لظاهرة محددة ، فإنّنا نجدها تطرد في الموسيقى والأصوات عموماً ، ونجدها في جمال الخط ، والتصوير كما نجدها في تذوق الروائح والطعوم ، وما تقع عليه العين من جمال الموجودات ، وما يستحسنه الفكر من مدركات عقلية ". ينظر : (فرج ، داود سلمان : فلسفة الجمال عند العرب ، مجلة آفاق عربية ، ع4، بغداد ، 1976 ، ص 122) .

[4] أبن سينا : التعليقات ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة - مصر ، 1392هـ – 1973م ، ص 42 .

[5] العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، المصدر السابق ، ص 68 .

نسبة المادة إلى الصورة هي كنسبة النحاس إلى التمثال فحسب "[1] ولكن هذه الفكرة ورثت ناقصة فـ (أرسطو) لم يوضح أنه كيف تتدخل المادة كيما تكون الصورة ملازمة لها . وهنا تأتي أسبقية (أبن سينا) وسمو تفكيره من خلال طرحه الجديد لفكرة الامتداد* " فالجسم يمتلك الامتداد بطبيعته من الجهات الثلاثة وهي الطول والعرض والعمق وذلك إنّ من أهم خواصه هو الامتداد في الجهات " [2] ولكن هذا لايعني امتداداً إلى ما لانهاية ؛ بل " إنّ الامتداد الجسماني يلزمه التناهي فيلزمه الشكل أعني في الوجود " [3] وهذا حال الشكل الفني المرسوم على سطح المنمنمة الإسلامية حيث يتخذ الامتداد المتناهي صفة مميزة له ، فكما لكل جسم حدود معينة ينتهي إليها ، كذلك الشكل المرسوم ينتهي إلى حدود معينة ، وهي حدود خطية تحيط به مما يجعل الصفة المرئية لهذا الشكل تكون مسطحة ، أي إنّ الخط المحيط بالأشكال يسطحها .

هذا الامتداد السينوي الحاصل للجسم يجعل " المادة باقية لا تفسد ولا تتبدل وإنّ الذي يطرأ عليها من تغيرات هو في الشكل الخارجي ، أي في هذه الصورة الجسمية ، أي إنّ أبعادها هي التي تتغير " [4] وهذه النقطة يجد فيها (الخزاعي) مقاربة تأويلية ما بين ثبات الهيلولي كجوهر وتبدل وتغير جوهر الصورة الجسمية في تلازمهما غير العياني المجرد عند (ابن سينا) ، وبين ثبات الهيلولي للمادة الموضوعية للأشكال التصويرية المجردة لملازمة مقاييسها و أحكامها للمعان المجردة " وهذا الأمر يؤكد ثبات هيوليتها المنبثقة عن أصل واحد ، وموجد واحد ، كان كل من الفيلسوف والفنان يقر بحقيقته " [5] . وتتنوع صورها العيانية ، لأنها جوهر متغير ومتبدل عند الفنان المسلم ، وعليه فإنّ الأشكال الجمالية لفن الرسم الجمالي الإسلامي ؛ لا تستطيع تحليلها فزيائياً إلا لكونها مركبات متلازمة ، تتألف كل منها من المادة الهيولية الموضوعية والصورة ، وتلازمهما يؤكد وحدة الشكل التصويري واستقلاله عن الارتباطات الفيزيائية للأجسام الطبيعية " من حيث إنّ لكل من الشكل التصويري وكذلك الجسم الطبيعي ، طبيعة هيولية مختلفة ، رغم اقترانهما في الصيغة التركيبية الموحدة لمبدئي الهيولي والصورة . وهذا التفسير الفيزيائي يكشف أيضاً عن جانب من مبدأ الوحدة في التنوع للأشكال الجمالية التجريدية في فن الرسم الإسلامي " [6] .

ولما كان الجسم وفق التحليل السينوي السابق متغير الأبعاد ، نلاحظ إنّ هذه الأبعاد قد تكون فيه مفروضة بالقوة أو بالفعل . ومن جهة الأبعاد مفروضة بالجسم بالقوة ، فهي أبعاد من باب الكم ، أي أبعاد رياضية ، ولأن الجسم بهذه الصفة هو الصورة المجردة من الجسم الطبيعي المحسوس ويطلق عليه الفلاسفة الجسم التعليمي، " وهو عارض للجواهر الجسمانية وليس هو مما يقوم بذاته " [7] وهذا الجسم الوهمي يملك خاصية التسطيح في المنظور السينوي ، لأنه " كم متصل محدود ممسوح ، فيه أبعاد ثلاثة بالقوة " [8] وقد صرح (ابن سينا) بصورة واضحة في تعريفه لمفهوم الجسم التعليمي ، وارتباطه بأحداث أشكال ممثلة بطريقة من طرائق الفنون نحو

---

[1] الجبوري ، عماد الدين : الله والوجود والإنسان (دراسة تحليلية للفكر الفلسفي عبر التاريخ) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 ، ص 346 .

* الامتداد هو عند القدمى من الفلاسفة أحد الأبعاد الثلاثة وهي : الطول ، والعرض ، والعمق ، والارتفاع ، وهو عرض من أعراض الجسم . وهو عند المحدثين جوهر الأجسام كما أن الفكر هو جوهر النفس ، فلا مادة بدون امتداد ولا امتداد بدون مادة . ينظر : (مدكور ، ابراهيم ، المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 22) .

[2] العبيدي ، حسن المجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، المصدر السابق ، ص 62 .

[3] الجبوري ، عماد الدين : الله والوجود والإنسان ، المصدر السابق ، ص 346 .

[4] العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، المصدر السابق ، ص 63 .

[5] الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، 1997 ، ص 74 .

[6] الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 74-75 .

[7] أبن سينا : النجاة ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1331هـ ، ص 328 .

[8] الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب ، المصدر السابق ، ص 248 .

الرسم وغيرها من خلال النقش ، ومعنى هذا إنّ الجسم التعليمي عنده " محدد ، مقدر ، مأخوذ في النفس ، ليس في الوجود ، أو يقصد به مقدار ما ذو اتصال أيضاً بهذه الصفة من حيث الاتصال : محدد ، مقدر ، كان في نقش أو في مادة ، فالجسم التعليمي كأنه عارض في ذاته لهذا الجسم الذي بنيّاه والسطح نهايته والخط نهاية نهايته " [1] . يتضح من ذلك إنّ الجسم التعليمي له خاصيتين : الأولى من حيث مكانه فهو في المتخيل العقلي وليس في الواقع العياني ، والثانية : له قابلية التسطيح من حيث تجريده عن الأبعاد * الجسمية الطبيعية . وتأسيساً على ذلك فإنّ الفنان المسلم دفعته هذه الأفكار الفلسفية " ليبتكر أشكالاً على أساس من التجريد الذهني المتصور بل والأكثر من ذلك ، فإنّ فكرة الجسم المجرد التي تضمنها الموقف السينوي ، أنضجت فكرة إحالة الأشكال التصويرية المجردة ذات الصفة التسطيحية " [2] ، التي كان يعالجها الفنان المسلم إلى أشكال وتصميمات تشبيهية تتخذ من الخط - إذا جاز لنا استثناء اللون – هدف ، وسبيل إظهار براعته الفنية أولاً ، والابتعاد عن الرسم التجسيمي الطبيعي الذي يحمل شبهة التحريم ثانياً .

أما من جهة الجسم الطبيعي فالتحليل السينوي له يرفض " أن يكون للجسم أبعاد قائمة فيه بالفعل ، وهذا يأتي ، عنده ، من فكرة إنّ الجسم ما هو إلا جوهر محسوس ... فالجسم يمتلك الامتداد بطبيعته في الجهات الثلاثة : وهي الطول ، والعرض ، والعمق " [3] . وفي مجال العلم الطبيعي للأشياء ؛ هذا يعني إنّ الأجسام الطبيعية ذات الأبعاد الثلاثة* المذكورة آنفاً هي المسؤولة عن إظهار الأجسام كموجودات طبيعية نضعها في مكانها الخاص ، ومن هذه الامتدادات تتخذ كيفيات هذه الأجسام وتسمياتها ، ومعانيها المرتبطة بها ، أي إنّ هذه الأبعاد الثلاثة في المرحلة الأخيرة تضع الجسم في الوجود الحسي ، كذلك فإن الفنان المسلم يحتاج هذه الأبعاد لإظهار الأشكال على السطوح التصويرية مع الفارق الملحوظ ؛ إنّ الفنان المسلم استغنى عن الأبعاد الثلاثة ببعدين : فقط هما الطول ، والعرض ، لإظهار أشكاله المرسومة وبهذا حافظ على تميزه أشكاله المرسومة واستقلالهما عن أشكال العالم الطبيعي .

يضيف (ابن رشد ت 595هـ)** خاصية التمامية كصفة مميزة للأجسام الطبيعية " إذ إنّه لا يوجد جسم إلا وهو تام في طبيعته " [4] ، وابن رشد يبين ذلك من خلال إنّ العناصر الأخرى ، مثل الخط والسطح ناقصان ، وسبب نقصانهما " إنّه يمكن إضافة خط إلى خط ، وسطح إلى سطح ، أما الجسم فلا ، لأنه ... المنقسم الممتد في الأبعاد الثلاثة . وعليه فلا يمكن

---

[1] العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، المصدر السابق ، ص 78 .

* يحده الخوارزمي أيضاً " هو المتوهم الذي يقام في الوهم ، ويتصور تصوراً فقط " ينظر : (الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب ، المصدر السابق ، ص 212) .

[2] الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب :الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 76 .

[3] العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، المصدر السابق ، ص 62 .

- حدد الأبعاد الجسمية بالنسبة لأبن سينا والتي يشكل الخط قوامها فهي على النحو الآتي :

1. الطول : يطلق معنى الطول على الخط والخطوط المحيطة بالسطح ، والأبعاد المختلفة المتقاطعة ، والأبعاد المفروضة بين الرأس والقدم .
2. العرض : أما العرض فإنّه يقال على السطح نفسه ، ويقال لا نقص البعدين مقداراً ، ويقال للبعد الواصل بين اليمين واليسار (الجهات) .
3. العمق : أما العمق فإنّه يطلق على البعد الواصل بين السطحين ، بمعنى السمك أو الثخن للجسم الطبيعي .

للمزيد ينظر : (العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، المصدر السابق ، ص 61) .

** فيلسوف عربي ولد في قرطبة وتوفي في مراكش ، درس الكلام والفقه والشعر والطب والرياضيات والفلك والفلسفة ، سماه العرب " الشارح " نظراً إلى شروحه الكثيرة والممتازة لأرسطو – حاول التوفيق بين الشريعة والفلسفة في (فصل المقال فيما بين الحكمة والاتصال) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 10) .

[4] العبيدي ، حسن مجيد : العلوم الطبيعية في فلسفة ابن رشد ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص 50 .

إضافة بعد رابع له ، لأن الأبعاد الثلاثة هي التي طبعته بهذا الطابع وعليه فلا يمكن الزيادة فيه " [1] ، وسواء اخذ الجانب السينوى أو الرشدي فكلاهما يتفق مع الموقف الجمالي للفنان المسلم من حيث عدم محاكاة الوجود والواقع بتمامه ، بل اعتماد " إظهار اللامكان أو الاستحالة الواضحة في الحياة في الظروف المشار إليها "[2] ومن ثم الاعتماد على الخطوط والسطوح و الألوان غير الاعتيادية [3] كأبعاد ناقصة لأبعاد الوجود الكامل ، سواء أخذت هذه الخطوط كصورة وهمية كأساس بنائي تعتمد عليه حركة الأشكال ، أو تنظيم الفضاء الخاص بالمرتسم الإسلامي عبر اتخاذ الخط كيفيات مختلفة ، فتارةً تكون هذه الخطوط لولبية * مشتقة من العربسة الإسلامية – أي المنمنمات – وتارةً مشتقة من الرمز الكوني للحضارة الإسلامية وهو رمز القبة (قوس) . أو أخذت هذه الخطوط كصورة حسية لإبراز الأشكال وتصميمها وترسيم حدودها المكانية على السطح التصويري ،من حيث إنّ حركة الخط على السطح التصويري لا يولد إلا سطوحاً ، لانه يبدأ بنقطة وينتهي إلى سطح .

3-4-2 دلالة الخط عند المتصوفة المسلمين :

ينبع الموقف الصوفي* لمفهوم الخط من خلال الرؤية الشاملة لعناصر الوجود الكونية ، فهو من جهة ارتباطه بتصوير اللفظ يعبر عن الحقيقة المحمدية من حيث هي شاملة " للخفاء والظهور ، والكمون والبروز " [4] فتجسدت هذه العناصر بمنطق التأويل الصوفي الذي أغنى بحق الحياة الفكرية الإسلامية عن طريق براعة الوصف واستعارة المعنى ، ومما لاشك فيه ابدع الخطاطون في التعبير عن هذا الجانب بآياتٍ من الخط العربي تخلب لب الناظر وتحيله إلى العوالم التأويلية والدلالة الحروفية ،والخط العربي ليس موضوعاً لهذا البحث .

ومن جهة أخرى فإنّ الخط أخذ مفهوماً ما ورائياً من حيث اتصاله بعالم الأرواح " التي هي اقرب مراتب الوجود إلى غيب الهوية في التجرد وعدم التعين " [5] و اصبح الخط على هذه الشاكلة يقترب إلى حقيقة الشيء ، أو ذاتيته مع الإطلاق في التجرد والتزام الغيبيات، ولعل هذا الراي اكثر ما يفسر طبيعة الوحدات التجريدية الإسلامية ، ولكن هل يفسر لنا طبيعة الخط

---

[1] نفسه ، ص 50 .

[2] بابا دبولو ، ألكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 37 .

[3] اللون السائد في التصوير العربي هو اللون الذهبي ، وهو لون من شأنه أن يخرج بالإنسان من الواقع الدنيوي ويرتفع به إلى السماء أو الجنة فهو لون خارق للطبيعة ، والخلاصة إنّ " اللون الذهبي البراق يسلب المنظر والحياة و الأجسام وجودها الملموس " .ينظر : (بدوي ، عبد الرحمن : اشبنجلر ، وكالة المطبوعات – الكويت ، دار القلم بيروت – لبنان ، 1982 ، ص 189) .

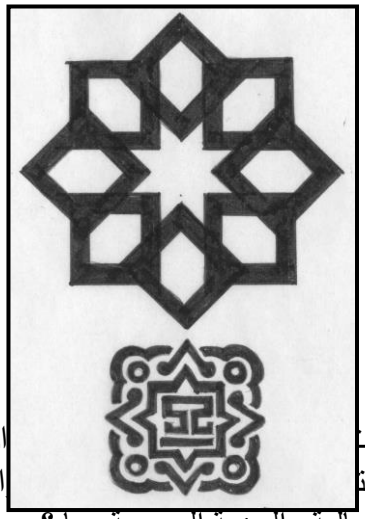
* أثبت الكسندر بابا دبولو في رسالته الموسومة : جمالية الرسم الإسلامي ، إنّ الهيكل الأساسي المنضم لفضاء الرسوم العربية الإسلامية هو المنمنمات واللوالب ويمكن إرجاعها إلى خمس مجموعات : اللولب التجريبي ، واللولب أرخميدس ، واللولب الزائدي القطع ، واللولب اللوغارتمي ، والمنحنيات الملوية . (بابا دبلو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 51) .

* يعرف التصوف نفسياً ، إحالة نفسية يشعر فيها المرء بأنه على اتصال بمبدأ أسمى ، وفلسفياً هو نزعة تعول على الخيال والعاطفة أكثر مما تعول على العقل والتجربة الحسية ، ويعرف دينياً هو علم القلوب الذي يبحث في أحوال النفس الباطنة ويسعى إلى تصفية القلوب والتطهر والتجرد ويؤدي إلى الاتصال بالعالم العلوي . ينظر (مدكو ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 46) .

[4] التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون ، المصدر السابق ، ص 213 .

[5] نفسه ، ص 214 .

في الرسوم التشبيهية ؟ يجد الباحث إنّ التزام الخط بعالم الأنوار (الأرواح) جعلته يرتبط بوجود ابدي مغيب مسلوب الهوية الزمكانية لطبيعة الشيء ، وهذه الصفة الوهمية للخطوط وعلاقتها بالمحيط الذاتي الداخلي ، طبقت لدى المتصوفة من خلال جملة تأملاتهم لأشكال زخرفية ناقصة ومتشابكة [1] (شكل 30) هذا التأمل والتخيل يبعث على الصفاء الروحي وعدم التعلق بالماديات . أما كون المرتسم الجمالي الإسلامي إلى حقيقة مادية مبصرة ، فعلى الخط أن يخضع لزمكانية الصورة ولكن وفق الماهية الصوفية ، ومن حيث هو كذلك – أي الخط – في العالم المرئي يتخذ محيطات كفافية للأشكال الموضوعة على سطح الرسم فضلاً من أن يكون مرناً سيالاً متجانساً مع الأشكال المرئية .



وحتى يمكن تعرف الدلالات المهم استقراء مفهوم الصورة ونظامها الزماني والمكاني لدى المتـ الخطوط داخل نظام الصورة الصوفية ، وهل تماشت الرؤية الجمالية والرؤية الروحية معاً ؟ ومن هذا المنطلق نجد إنّ مفهوم الصورة لدى المتصوفة تنطلق من تأملات ومشارب روحية تتجاوز بهم المظهر الحسي للأشياء جراء الكشوفات الحاصلة من خلال ضغط المقامات والأحوال الصوفية التي يمرون بها ، ومنها رؤية الظاهر والباطن عند (الغزالي ت 450-505هـ)* حينما فرق بين جمال الصورة الظاهرة وجمال الصورة الباطنة ، فالأولى ؛ مدركة بعين الرأس ، والثانية تدرك بعين القلب ونور البصيرة [2] ولما كان لابد لهذا النور مصدر يبعثه في الكائنات لذلك رد (السهروردي 5549-587هـ)** كل شيء في العالم إلى نور الله وفيضه ، وهذا النور هو الإشراق " إنّ الله نور الأنوار ، ومصور جميع الكائنات ، فمن نوره خرجت أنوار أخرى هي عماد العالم المادي والروحي " [3] ، إذن فحتى الأشكال المجسمة هي تجليات نورانية شفافة بجانب الأرواح ومن هذه الأشكال تحدث الأجسام ولكنها أجسام متباينة الكثافة ، وفي هذا يقول (أبن عربي 560-

---

[1] د. روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 109 .

* متكلم لقب بحجة الإسلام . ولد بالقرب من طوس (خراسان) . نشأ أولاً نشأةً صوفية ثم انصرف إلى دراسة الفقه والكلام والفلسفة . علم في المدرسة النظامية ببغداد ، من مؤلفاته (تهافت الفلاسفة) و (أحياء علوم الدين) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 506)

[2] الغزالي ، أبو حامد : أحياء علوم الدين ، ج4 ، دار الشعب ، القاهرة ، (د.ت) ، ص 303 .

** فيلسوف إشراقي كبير ، شافعي المذهب . ولد بسهرورد (إيران) . اتهم بالخروج عن الدين ، قتل في قلعة حلب ، من مؤلفاته (حكمة الإشراق) و (هياكل النور) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 369) .

[3] شاخت ، جوزيف ويوزروث كيلفورد : تراث الإسلام ، المصدر السابق ، القسم الثاني ، ص 250هـ1 .

638هـ)* : " ما ظهرت قدرة الحي القيوم إلا في إنشاء الجسوم وما ثم إلا رسم فما ثم إلا جسم ، ولكن الأجسام مختلفة النظام ، فمنها الأمواج اللطائف ومنها الأشباح الكثائف "[1]

استفاد الفنان المسلم من طروحات الصوفية المجردة لتشكل عنده مبدأ أساسياً في تسطيح الأشكال على فضاء الصورة التشبيهية الإسلامية ، فالإشراق الإلهي الذي تتلقاه النفس ، يتم بعد إفراغ النفس من كل محتوى مادي ، أي بعد فض شراكتها مع البدن ، والذي يفرض عليها تهيئات ذات تجسيم لتتحول بعد ذلك إلى هيولي غير ذات جسم أو مجسم ، " لكي تكون مقاماً لله (عزّ وجل) ، غير القابل للتجسيم الطبيعي ، لذلك فإنّ الفنان المسلم لم يأخذ من الأشكال المجسمة ، كالكرة ، والمكعب ، والهرم ، على سبيل المثال ، غير صيغتها الهندسية المجردة ، وهي الدائرة ، والمربع ، والمثلث ، وهي المسطحات الأساسية في الوجود " [2] .

فضلاً عن أنه لا يمكننا المزج بين مفهوم الشكل العياني وبين الصورة الخيالية ، فالشكل عند (أبن عربي) يعطي الهيئة الزمكانية (الموضوعية) للكائن ، أما الصورة فهي ما تستشفه الذات العارفة من اثر ذلك الشكل ، فتظهر الصورة بهذه الحالة عند الصوفية نشاطاً غير بصري ، بقدر ما هي نتاج فعل البصيرة والرؤيا ، وبما إنّ الرؤيا لا تخطئ ابداً كما يخطئ الخيال والصورة " [3] فمحصلة الصورة البصرية تغدو من هذا المنظور وكما يؤكده (ابن عربي) " مجرد دال يحوي بين أحضانه (أي في غيبه وجوهره) مدلوله الصوري الفعلي . ذلك الذي يدخل في ارتباط مرآوي مع لغز الكون وحقيقته . إنّ البصري مجرد إمكانية ظاهرة (كأنك تراه) ومجرد تشبيه ومجاز أما الحقيقة – حقيقة الصورة _ فهي ما يمكّن من رؤية مالا يرى رؤية العين و أنما عين الرؤية " [4] .

والفنان المسلم أدرك هذه الحقيقة بوعي ، منه أم بغير وعي وبنى تصوره للصورة منطلقاً من قاعدة عمل تفكيكية تم بموجبه تذوق الصورة مجردةً من هويتها التجسيمية ، وذلك بمقتضى تحويل الخط من وظيفته الكتابية إلى فن الزخرفة إلى تصوير .

ومن ناحية أخرى يتبدى لنا الزمن في النظام الصوفي متواصلاً لأن الحق سبحانه وتعالى رقيب عليه في جميع الأوقات ، وأي توقف والتفات نحو الماضي والحاضر هو هدر لقيمة الزمان ، ووقت ضائع يحاسب عليه العبد [5] ، عليه فكل وحدة زمنية عند الصوفي مكتملة في ذاتها ، وهي أيضاً متماثلة مع الوحدات الزمنية الأخرى داخل النظام الزمني المستمر وغير المقيد ، فهو إذن زمن أبدي غير متحول ؛ ﴿للذين اتقوا عند ربهم جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها ﴾[6] ، وكذلك هو زمان متصور عقلياً ، ثابت ، غير محدد الأمكنة ، وهنا تأتي حقيقة جمالية مداها التنوع في الوحدة ، وهو ما نجده في نصوص المقامات الحريرية حيث تتسق أجزاؤها في وحدة فنية كلية .

---

* صوفي يلقب بالشيخ الأكبر . ولد في مرسيه (الأندلس وتوفي بدمشق) . أقام 30 عاماً في أشبيلية ثم رحل إلى الشرق . كان ظاهرياً بالعبادات باطنياً في الاعتقاد من مؤلفاته (فصوص الحكم) و (الفتوحات المكية) . ينظر : 0 معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 12) .

[1] راضي ، علي عبد جليل : الروحية عند محي الدين بن عربي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1975 ، ص 26 .

[2] الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 68 .

[3] أبن عربي ، محي الدين : الفتوحات المكية ، ج1 ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) ، ص 306 .

[4] الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، أفريقيا الشرق ، بيروت – لبنان ، 1999 ، ص 136-237 .

[5] الكبرى ، نجم الدين : فوائح الجمال وفواتح الجلال (المستشهد سنة 618هـ) مجمع العلوم والآداب – لجنة الاستشراق ، مطبعة فرانتز-شتاينر وبيستيادن ، ألمانيا ، 1957 ، ص 50 .

[6] القرآن الكريم ، سورة آل عمران ، الآية 15 .

امتزجت هذه المفاهيم في ضمير الفنان المسلم وجعلت رؤيته للعالم المرئي وسيلة لما لا يراه ، ولا يقصد بالرسم نوعاً من أنواع اللهو ، بل كونه يخفي دلالة ، ويشير إلى معنى مغيب أو مجرد سواء في الذات أو في الطبيعة . وليس الأداء الجيد للجانب التصميمي وحدة يضفي الأهمية في الرسم ، فهناك جانب في الأداء المفاهيمي فيما يشير أو يرمز إليه ، والخط رمز " وهو إمكان تشكل غير محدود بوصفه امتداداً محسوساً ، واقعياً ، وذهنياً في آن . هكذا تشكل الخطوط بتآلفها ما يشبه المرايا التي تعكس الجهات غير المرئية من العالم المرئي . ومن هنا يبدد العالم ، في تآلف الخطوط ... نظاماً من الإشارات . الإنسان نفسه رمز أو إشارة . كل شيء رمز و إشارة ، الأشياء ، والكائنات كلها خطوط . رموز على هذه الصفحة التي نسميها العالم أو الواقع أو الوجود " [1] إذن ليس مهمة الفنان المسلم رسم الوجود الزائل المتحول إن مهمته على العكس " هي في أن يقيم بينه وبين هذا الزائل خطوطاً و أشكالاً تتيح له أن يرى الحركة العميقة وراءه ، بهذا يحاول أن يفهم العالم " [2] .

ما قدمناه من مفاهيم صوفية وضحت لنا شمولية وعمق الفكر الصوفي المتواشج مع جماليات الفنون الإسلامية ، ولكن حتى نفهم بصورة أعمق الدلالات الصوفية للخطوط سوف نبتدأ من النقطة كوحدة أساسية ورئيسية في تكوين الخط ، فالنقطة هي المادة الكلية والألف هي الصورة الكلية ، وهي هنا نقطة الوجود ، أو هي قطب الوجود أو خلفية الله (عزّ وجل) في الأرض ، فتكون منزلته منزلة مركز الدائرة وهي النقطة ، فهي " أصل الخط ، والخط كله نقط مجتمعة ، فلا غنىً للخط عن النقطة ... ولكل خط مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن النقطة بعينها ، وكل ما يقع عليه بصراحة فهو نقطة بين نقطتين ... " [3] .

إنّ النقطة تأتي بدلالة الغياب ، اللاشيء ، الصفر ؛ إذا ارتبطت بالخط المنحني المعروف بالقوس الموحد الذي ينتهي بنقطة متلاشية – إلى السماء – مثال ذلك أقواس الأبواب في العتبات المقدسة في العراق وإيران ، وجامع سامراء في العراق ، أيضاً وجامع سلطان حسن في القاهرة [4].

أما الخط المستقيم والمنحني فهما تجسيد للفعل الذي تقوم به النقطة من خلال حركتها الكمية والكيفية ، فالخط هو تجسيد لتعاطف المركز (النقطة) مع المحيط الدائري الذي عمله بنفسه ، أو الخط الشعاع المنطلق من القطب (المركز) في اتجاه الدائرة فيقابل شعاع الإيمان المنطلق من قلب المؤمن نحو الأعلى ، أو الخط العمودي محور المئذنة والنخلة لأنها شجرة مباركة . والخط المنحني فهو خط ثنائي الطبيعة ، فهو دنيوي وسماوي متعلق بالسماء ومرتبط بالأرض ، كالجسد والروح فهو خط الجسد عند السجود وحنياءُ الأم على رضيعها ، وهو خط الهلال والقبة نحو المطلق ، وكذا نجد مستويان من التأويل الصوفي للخط المستقيم والمنحني فهما ؛ " مرادفان للقبض والبسط ، للظاهر والباطن والخفاء والعلن ... و إنّ المستقيم والمنحني يشبهان إلى حد بعيد الوحدة المكونة من الساكن والمتحرك التي اعتمدها (الفراهيدي 100 - 174هـ)* في نظام البحور الشعرية "** [1] .

---

[1] أدونيس : الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1995 ، ص 204 .

[2] نفسه ، ص 205 .

[3] مدني هاشم وعبد الحفيظ بن محمد : أخبار الحلاج ، مكتبة الجندي ، مصر ، القاهرة ، (د.ت) ، ص 14 .

[4] المدفعي ، قحطان : تأويل القيمة والقوس ، مجلة دفاق عربية ، ع9-10 ، 2001 ، ص 98 .

* هو سيد أهل الأدب قاطبةً في علمه ، وهو الغاية في تصحيح القياس واستخراج مسائل النحو . هو أول من استخرج العروض توفي بالبصرة ، من مؤلفاته (كتاب العين) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 273) .

** البحر : هو في العروض العربي ، وزن موسيقي ، يتكون من حركات وسكنات ، كونت منهما وحدات صوتية اشتقت منها التفعيلات . للمزيد ينظر : (وهبة ، مجدي وآخر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 73) .

والخط المنحني تتشكل منه الدائرة وهذه الأخيرة أخذت حيزاً كبيراً في الفكر الصوفي من حيث تنوع دلالتها فهي تمثل حركة الشعاع المنطلق من النقطة (المركز) ، ويتطلب ذلك تماثل الخطوط الصادرة من النقطة ، ودلالتها في الشكل الذي يرسمه المسلمون في دورانهم حول الكعبة (المركز) أو هي حركة الحياة حركة الكون ، حركة الطبيعة . والحياة الفكرية الصوفية جسدت الدائرة في عدة معان فـ (البوني ت 622هـ)* يسميها دائرة الأنوار ، وهذه الدائرة ترى بعين البصيرة لا بعين البصر وغير متميزة في زمان ولا مكان لأن الحق سبحانه فطر الوجود على شكلها [2] . والدائرة عند (أبن عربي) شرف كبير كونها أولى الأشكال الجسمية و أفضلها والوجود كله عند (أبي عربي دائرة)[3] . ولم يكتفِ (أبن عربي) بهذا المستوى من العرفان في تأويله للدائرة كأحد كبار علماء الصوفية ؛ بل راح ينظر في جماليات الأشكال ويوصي بلا تعيين على كل من يمثل أو يضع شكلاً أن يضعه بصورة دائرة ، فالشكل الدائري أو الكروي أكثر بقاء من غيره [4] . فالدائرة عنده تعبر عن الكلية اللانهائية وقاعدة تمثل الكون من حيث علاقته بالقوى الآلهية ، ووفق رمزية الدائرة فأنها تجسد اتحاد التضادات الوجودية أي اتحاد العالم الزمني الشخصي مع العالم المتخيل اللازمني ، وغاية هذا الاتحاد هدف جميع الأديان هو التطلع نحو الحقيقة الكلية للوجود .

تمثلت هذه الأفكار في البنية الجمالية لذهنية الفنان المسلم واستعارها في نتاجه الفني وأخذت الدائرة تبرز في البنية التصميمية لرسوم المخطوطات سواء كانت الدائرة وحدة بنائية ظاهرة تدخل بفعالية ضمن الأشكال المرسومة أو إنّ الدائرة تمثل وحدة تضمينية تنظم الأشكال وحركاتها شكل (31) وهذا أيضاً يحقق للدائرة التباين الوجودي بين الظاهر والباطن .

(1) الصايغ ، سمير : الفن الإسلا ار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1988 ، ص 225 .

* متصوف مغربي الأصل . تو خفية ، من مؤلفاته (شمس المعارف الكبرى) و (سر ال السابق ، ص 154) .

(2) البوني ، أحمد بن علي : شمس ، (د.ت) ، ص 137 .

(3) أبن عربي ، محي الدين : الك 105 .

(4) أبن عربي ، محي الدين : رسائل أبن عربي ، دار أحياء التراث العربي ، مؤسسة التاريخ العربي ، ج2 ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1999 ، ص 238 .

شكل (31)

1- الخط بوصفه عنصراً تكوينياً ؛ خصائصه المكانية وصفاته الزمانية :

1-1- الخط الوسيلة المادية للتواصل البشري :

يعد الخط من أقدم الوسائل المستخدمة في التعبير الفني ، فمنذ عصر الكهوف استخدم في تحديد مساحات الأشكال التي تقع ضمن المدى البصري لإنسان ذلك العصر ، مستخدماً في أدائه وسائط بسيطة كأصابعه أحياناً أو العيدان المحروقة أحياناً أخرى ، ووضعه على مسطحات ذات طبيعة مختلفة كالطين والحجر . ومع التقدم البشري للفكر وتقنيات استخدام المادة استخدمت وسائط جديدة كالأقلام والفرش ومسطحات جديدة أيضاً كالورق والقماش وغيرهما .

وعلى الرغم من أن الخط يعد من أبسط العناصر البنائية المستخدمة من قبل الرسام إلا أنه في الوقت نفسه أكثرها فاعلية ، فمهما بلغ تعقيد المساحات المرسومة على السطوح التصويرية فهي في أبسط أشكالها لا تعدوا مجموعة من الخطوط ، والتي تعد الهيكل البنائي للصورة ككل " فهي تفصل مساحات الكتل أو الألوان أو درجات الألوان الرمادية ، أو تلعب دوراً أساسياً في تعريفنا بشكل الموضوعات الداخلة في حدود الصورة ، وهي أيضاً تلعب دوراً جمالياً حيوياً ، فهي أساس تكوين الصورة " [1] .

والخط أداة تصويرية وضعت لتؤدي وظيفة رمزية بتعبير فني و أدبي ، وهذا التعبير يمكن أن يستخدم على الصعيد الذاتي والموضوعي بالنسبة للمتلقي ، فعلى الصعيد الموضوعي بإمكانه أن يصف بعض القياسات البسيطة والخصائص السطحية ، وعلى الصعيد الذاتي فهو يمكن أن يحور ليومئ بالعديد من الحالات والاستجابات العاطفية . فبعض التصميمات الخطية بهيئة رسوم توضيحية أو حروف هجائية ، استخدمها الإنسان كوسائل بدائية أو أساسية للتواصل الإنساني ، والفنان و بصورة مماثلة استخدم الخط بطريقة اشمل للتواصل ، وبمثل هذا التعبير يبدو الخط أساسياً في العمل الفني ، والخط بصفته هذه غير موجود بالطبيعة ، فهو ابتكار صنعه الإنسان حيث أنه " خلاصة تم تطويرها كعامل لتبسيط تراكيب الحقيقة البصرية ، ولتمثيل الأفكار التصويرية ، والطبيعة منها تحتوي على الكتلة فقط ، أما قياساتها فتوضح بشكل أفضل باستعمال الخط كإطار " [2] .

إن أي عمل فني ذو بعدين يستخدم الخصائص الفنية المختلفة للخطوط والعلاقات القائمة بينها وبين العناصر الفنية والجمالية الأخرى ، وسواء كانت تلك الخصائص طبيعية أم جمالية ، فإنه يبقى معيار العمل الفني الناجح ، هو قدرة الفنان على إدارة وتنظيم تلك الخصائص والعلاقات للخطوط على سطح المساحة التصويرية .

1-2- الخط وخصائصه الطبيعية المكانية :

1-2-- 1 - الخط والقياس

إن من أهم مميزات الفنان الجيد ، الإحساس بالنسب الملائمة للنواحي العملية والنفسية ، و (الفنية والجمالية) لأن تلك النسب تنتج التقسيمات الفنية للشكل والإيقاع والمقياس لإيجاد التشابه المطلوب . وللخط بعد واحد هو الطول ، وفي بواكير الحياة احتاج الإنسان وحده لقياس وحدة الطول ، فأتخذ من ذراعه الذي هو أهم جزء في جسمه والذي يستخدمه على الدوام في عمله ، فأصبح الذراع وحدة لقياس الخط ، حتى توصل فيما بعد إلى المليمتر والسنتمتر والمتر لقياس الطول .وقد يشير القياس إلى طول الخط وعرضه أيضاً ، ويمكن للخط أن يكون طويلاً أو قصيراً ، سميكاً أو دقيقاً ، وعليه فهناك عدد لا نهائي من القياسات يضم الطول والقصر أو العرض (السُمْك) والرفع [3] .

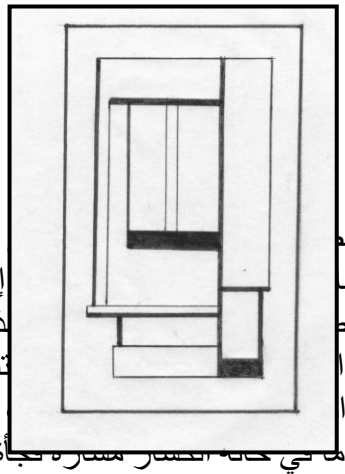
---

[1] رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص 65 .

[2] G.C, crirk, olto and others : Art Fundameutals theory and practive , printed in , U.S.A. , 1962 . p.33-34 .

[3] G. O, crirk , olto and others, op.cit, p.34.

ويرتبط مقياس الخط في الرسم بمقدار علاقته بمقاييس الأشخاص (طول الإنسان) والأشياء والمكان والزمان من جهة ، ومن جهة أخرى يرتبط مقياس طول الخط أو عرضه بكبر أو صغر المساحة المراد الرسم عليها أو صغرها ، فالمساحة الواسعة تحتاج إلى خطوط عريضة تتفق و مساحتها أما المساحة الصغيرة كرسوم المخطوطات فأنها تحتاج إلى خطوط دقيقة ، ومن ثم يحتفظ الخط على المساحة الصغيرة بصفة الطول المميز له مع ملاحظة أن أخرج من صفة الطول لصفة العرض ، أتجه لتكوين السطوح ويتوقف قياس الخط كذلك على مساحة وحجم الأداة التي انطلق منها والتي يمثلها ، والشكل (1) يوضح خاصية الخط والقياس .

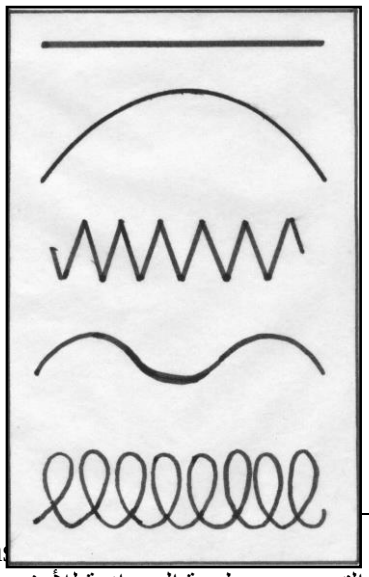


2-2-1 - الخط والنوع :

يمتلك أي خط بطبيعته نمـ اتجاه واحد فإنه يصبح مستقيماً ، وأن حدث تغيير تدريجي في مسـ إذا حدث تغيير مفاجئ في مسار الخط فإنه يخلق زوايا حادة وخط ذا البعد إلى الحجم نجد الخطوط الطويلة أو القصيرة ، العريضة وال تقيمة متعامدة أو منحنية " [1] .

يتكرر الخط المستقيم إذا ا معتمداً على بعد الطول في ذلك ، فيكون أما مرناً أو غير مرن ، أما في حالة انكسار مساره فجأة فإنه يخلق خطاً متعرجاً .

نقيض الخط المستقيم الخط المنحني فطبيعته المرونة دائماً ، فهو عندما يعكس مساره يكون خطاً متموجاً أو يكّون منعطفاً على نفسه ليضع حلزوناً (لولبياً) . ومن الخط المستقيم والمنحني تتشكل عدة أنواع من الخطوط ، سواء كانت خطوطاً بسيطة منفردة ، أو مركبة مزدوجة كالخطوط المضفرة والمنقطة و المتقاطعة والمتوازية والمتشابكة [2] . وتستخدم هذه الأنواع من الخطوط في الرسم كل حسب غرضه والشكل (2) يوضح أنواع الخط .

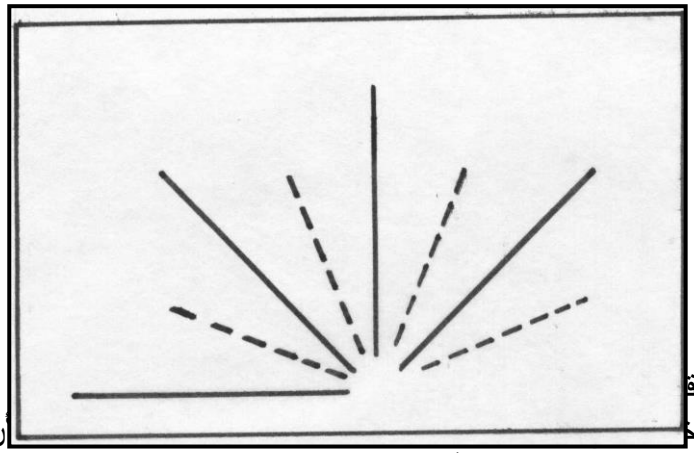


[1] G.O, crirk, olto and otheras

[2] اسماعيل شوقي اسماعيل : الفن والتصميم ، مطبعة العمرانية للأوفسيت ، مصر ، القاهرة ، 1999 ، ص 145 .

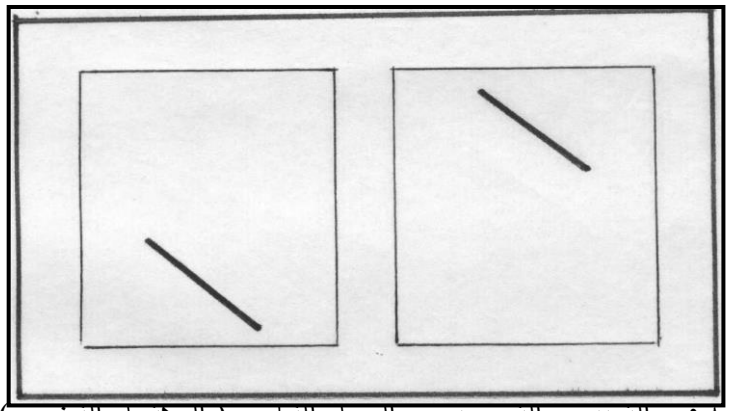
1-2-3 - الخط والاتجاه :

للخط اتجاهات ثلاثة : وهي رأسية ، و أفقية ، ومائلة ، بالنسبة لقاعدة ارتكازه . وتتوافق هذه الاتجاهات والحقل المرئي بالنسبة للناظر ، حيث أنها تعتمد على اتزان أعضاء الشخص المدرك ، فالإنسان يخضع للجاذبية الأرضية وعليه أن يحافظ دائماً على مركز ثقله في حدود قاعدة ارتكازه للحفاظ على اتزانه في أثناء وقوفه أو حركته . والخطوط المرسومة تخضع أيضاً لهذا المبدأ والإنسان يسقط على الأرض إذا أخفق في أداء أو تحقيق ذلك ، وهذا غير مريح له نفسياً أو طبيعياً (فيزيولوجياً) ، فمن الناحية النفسية ، فطر الإنسان على الخوف من السقوط ، وطبيعياً هناك قناتان في الأذن الوسطى شبه دائريتين موجودتان في الأذن الداخلية " يمثلان أساساً عضوياً للاتزان ، وهما يعملان بطريقة روحية (تلقائية أو طبيعية) . والتي من خلالها تنبه إلى مركز الشكل بالنسبة إلينا " [1] ، لذلك فإن الاتجاهات الرأسية والأفقية تتوافق وشد الجاذبية من جهة ، ومن جهة أخرى ، تتوافق مع الاتجاهات الأصلية للشعور الإنساني ، أما الاتجاه المائل ، فهو انتقالي حركي يوحي بعدم الاستقرار وفقدان الإحساس بالتوازن ، لذا فأنه يحتاج إلى سند كإسناد خط مائل بخط عمودي عليه . والشكل (3) يوضح اتجاه الخطوط .



1-2-4 - الخط والموقع

يعد موقع الخ[illegible]ن التحكم الذي يمارس على خصائص الخط المذكورة آنفاً يحتمل أن تزداد وتنقص من خلال موقع الخط ، وتبعاً لموقعه فإن الخط يمكن أن يوحد أو يقسم ، يشتت أو يفكك ، يوازن أو يخل بموازنة المساحة التصويرية . فالخط المائل يمكن أن يكون محلقاً أو غاطساً اعتماداً على موقعه المرتفع أو المنخفض بالنسبة لقياس إطار الصورة أو المساحة التصويرية [2] . شكل (4) .



أن الخصائص [illegible] ، أو يمكن أن تؤدي أدواراً مختلفة في التعبير والتصميم ، والعمل الناجح (المكتمل النضج) يمكن أن

[1] ينظر : سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، ترجمة : عبد الباقي محمد (و آخرون) ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1950 ، ص 45 .

[2] G.O.crirk , Olto and others . op. Cit, p.35.

يتعرف على (يوظف أو يفهم) ويستخدم كل الصفات الطبيعية ، ولو أنه من الواضح حقيقة أنه استناداً إلى مشاعر الإنسان ، فأن عدد أقل من العدد الكلي يمكن أن يستخدم [1] . لأن هذه الخصائص الطبيعية تؤدي أدواراً مزدوجة ، فعلى سبيل المثال ، أن الوحدة (الانسجام) في العمل الفني يمكن أن تتحقق من خلال تكرار طول الخط ، بينما الاختلاف (التضاد) يمكن أن يخلق باستخدام التباين في العرض أو الوسط أو صفات أخرى والمسألة في كلتا الحالتين نسبية وليست مطلقة ، بما يتعلق بأسس التنظيم الجمالي ، مثال ذلك : التدرج في طول الخط أو نوعه قد نجده في التشابه والتناظر (الانسجام والتضاد) وفي كل الحالات فأن الخط يترك انطباعاً نفسياً ودلالة تؤثر في المتلقي على حدٍ سواء .

1-3 - الخط وعلاقته بالعناصر الفنية الأخرى :

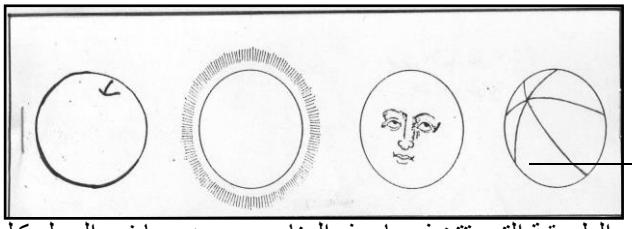
تحتل الخصائص المذكورة سابقاً أفكاراً متعددة ومنفصلة ، ولكنها بالرغم من هذا فهي تتعاون لإظهار الخاصية الجمالية للخط وضمن اشتغاله داخل فضاء المساحة التصويرية ، وفقاً لعلاقته المتشابكة والمحكمة مع بقية العناصر الأخرى من شكل ، وقيمة ، وملمس ، ولون ، وفضاء . تحكم هذه العلاقات شروط معينة سوف نبينها بالتفصيل .

1-3-1 - الخط والشكل *

أن الخطوط الناتجة من التقاء حافات المسطحات والمجسمات لها أهمية كعناصر تكوينية تسهم بقدر كبير في الخصائص البصرية للشكل ، وهذه الخطوط الفاصلة بين الأشكال تفصل كذلك بين الألوان ، والقيم ، والملامس المختلفة ، كما أن الخاصية المرنة للخط تجعله يمثل أشكالاً متعددة ، فالأشكال في الشكل (5) أساسها جميعاً الخط المقوس المكون للدائرة . ففي كل حالة أضيفت خطوط للتفريق بين الأشكال ، أو للتعبير عن خصائصها المميزة ، وهذا الاستخدام البسيط لتحديد الأشكال ، لغرض التشبيه ، يؤلف القاعدة لقدر هائل من الفن البصري [2] ، وعلاقة الخط بالشكل في الفن الإسلامي تظهر من هذا الجانب أيضاً .

ويدخل الخط أيضاً كجزء أساسي في وحدة الشكل ، أو كما يطلق عليه (الجشتالتيون) : الشكل الجيد ، محاولين تعرف العوامل التي من شأنها أن تعمل على تحقيق الإحساس بانتماء العناصر المتفرقة لبعضها لينشأ عنها كلٌ موحد .

يقوم الفنان بتغيير خاصية طبيعية واحدة للخط من أجل رسم أشكال مختلفة الأغراض (تعبيرية ودلالية وجمالية) فالخط " لا يتفرد بأسلوبية ونتيجة واحدة ، بل يتغير حسب التعبير الفني المقصود الذي يوظف من أجله " [3] ومنه نجد أن أغلب الفنون التجريدية تحاول توظيف هذه الصفة للوصول إلى الشكل أو التعبير المقصود ، وإظهار إمكانيات الخط .



---

[1] Ibid . p. 35.

* الشكل هو : " لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر" ينظر : ستولينز ، جيروم : النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة : فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 ، ص 340.
ويرى (هربرت ريد) : " إننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة ، وطالما كان هناك جزءان أو أكثر متجمعين مع بعضهما لكي يضعا نسقاً مرئياً " . ينظر : ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق ، ص 51 .

[2] ينظر : نويلر ، ناثان : حوار الرؤية – مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، ط1 ، دار المأمون للترجمة والنشر ، العراق – بغداد ، ط1 ، 1987 ،ص 137 .

[3] عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، ج1 ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، ايطاليا ، 1982 ، ص 203 .

شكل (5)

1-3-2 - الخط واللون :

يضيف إدخال اللون على الخط طاقة إبداعية واسعة ، فاللون وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى [1] ، والخط لا يمكن أن يوجد بغير اللون ، إذ يعتمد الخط الأبيض على خلفية ملونة على التضاد بين لونه ولون تلك الخلفية ، واللون يمكن استخدامه لتحييد أو تأكيد خصائص الخط المختلفة .

والخط أما أن يكون حدوداً خارجية للون كما يلاحظ في الفنون الإسلامية – الرسم والزخرفة حيث أن المساحات مملوءة باللون وحدودها الخارجية محددة بالخط ، أو إدراك دور الخط في تقسيم المساحات اللونية داخل المساحة التصويرية من خلال استخدام العلاقة المتبادلة بينه وبين ما يحمله من قيمة لونية مع هذه المساحات والأشكال ، مثال ذلك : الخطوط ذات الألوان المحايدة التي تستخدم لفصل التباين الشديد للسطوح الملونة جزئياً أو كلياً ، ويعد الأسود و الأبيض أكثر المحايدات فعالية لتحقيق هذا الغرض ، كذلك يمكن استخدام الرمادي ، وأي لون يمكن أن يتحيد بدرجة خاصة لتحقيق النتيجة نفسها ، وتعد النوافذ القوطية المنفذة من الزجاج – المعشق بالرصاص ، أمثلة جيدة لطريقة العزل باللون الأسود [2] ، وهذه الطريقة استخدمت في الفن الإسلامي فضلاً عن استخدامها من قبل فناني العصر الحديث أمثال (روو ، وبيكاسو) ولولا هذا الفصل بالخطوط السود ، لما كانت من الممكن احتمال تشبع الضوء الأحمر والأزرق والأخضر الذي يشع من ذلك الزجاج ، كما ومن الممكن إيجاد علاقة وظيفية متبادلة بين الخط واللون " وذلك من خلال إمكانية التعبير عن الشفافية والتداخل وذلك بتداخل أحد الشكلين مع الآخر ويمكن رؤية الشكلين معاً في آن واحد " [3] ، أو استخدام اللون وفقاً للحالات الانفعالية المختلفة المصاحبة له " فالخط السميك الذي يجمع مع لون غامق ينتج عنه تأثير قوي أو خشن ، وهذا التأثير يمكن أن يتم التغلب عليه بشكلٍ فعال عندما يرسم خط مماثل آخر بلون أكثر نعومة " [4] ، وهذا ما وجده الفنان المسلم في التعبير عن مدلولاته الفكرية والانفعالية من خلال استخدام اللون وعلاقته بالخط والشكل في الزخرفة والعمارة ، فلا أكثر نعومة من ذلك التواشج الدلالي بين اللون الفيروزي والخطوط الخارجية للقبة أو المأذنة ، فاللون الفيروزي " هو نداء موجه من مؤمن متذوق ، موجه إلى غافل نائم تائه ، أنه محاولة لإيقاظ النفس من رقدتها كي تقصد عالم السرمدية " [5] وخطوط القبة والمأذنة توحي أيضاً بالسمو والارتفاع (من خلال الحركة والاتجاه) و كأنها تجذب أنظار المتلقي إلى تأمل تلك اللغات والإشارات للون الفيروزي المؤتلف مع خطوطهما في القبة أو المأذنة .

1-3-3 - الخط والقيمة (الجلاء)

أن التضاد بين الضوء والقيمة التي يمثلها أي الخط بالنسبة لخلفيته هو ما يطلق عليه : القيمة ، وكل خط يجب أن يظهر هذه الميزة ليبقى منظوراً ، فالخط له " قيمة ضوئية صريحة تمثل الحدود الغامقة الفاصلة بين سطح وآخر ، وبين جسم وآخر ، وشكل وآخر ، وله درجات

---

[1] ينظر : نويلر ، ناثان : حوار الرؤية ، المصدر السابق ، ص 93 .

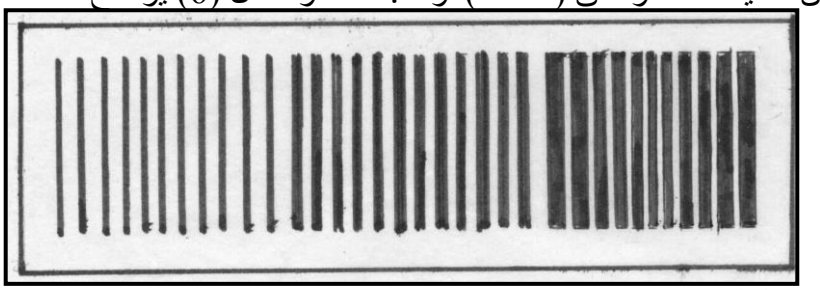
[2] ينظر : سكوت ، ربورت جيوم : أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص 117 .

[3] الجبوري ، ستار حمادي علي : العلاقات اللونية و تأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي للمطبوع العراقي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص 18 .

[4] G.O.crirk . olto and others , op.cit , p.40 .

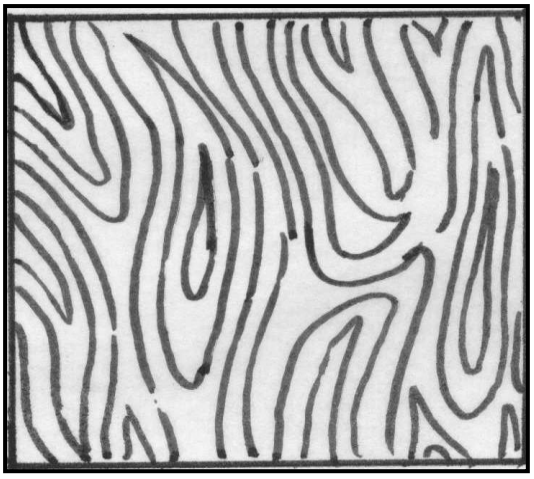
[5] العامري ، ضاري مظهر صالح : المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب العربية الإسلامية ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد (35) ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2001 ، ص 81 .

متفاوتة القيمة " [1] ، أن الخط له قيمته الضوئية المحصورة بين الأسود والأبيض ، ومجاميع من الخطوط المنفردة قد تخلق مساحات توضح الفروق في القيمة أو الخطوط المتوازية أو (المرقنّة *) هي من ضمن هذه الخطوط " فطريقة تجميع الخطوط ذات الدرجة الواحدة تعطي قيمة ضوئية للشكل نفسه ، معتمدة على مدى التجاور والتكرار" [2]، والقياس أيضاً يضيف قيمة ضوئية للخط من ناحية سمكه وغمق (عتمة) لونه . والشكل (6) يوضح هذه العلاقة .



4-3-1- الخط والملمس

لا يستجيب الناظر لسطح ذي بعدين ، لمقدار الضوء الذي يعكسه ذلك السطح ونوعه فحسب ، بل للطريقة التي يعكس السطح بها الضوء ، أي المظهر المرئي للسطح ، أو ما يسمى ملمس السطح " وفي مجال الفنون ثنائية الأبعاد ، فان الملمس أمر مرتبط فقط بالإدراك البصري . ولا ارتباط له بحاسة اللمس "[3] ، أي إن الملمس في هذه الحالة عبارة عن إثارة بصرية للناظر . ويوفر الخط ذلك ، فعندما تكون هنالك مجموعة من الخطوط ذات تنظيم موحد في الاتجاه أو النوع أو القياس ، فإنها تثير محفزات ملمسية لأحاسيسنا بواسطة الإيحاء درجات متفاوتة من الخشونة أو النعومة ولمختلف المواد الطبيعية والصناعية ، " وقد تبدو لنا الأشياء مؤكدة بصريا للخصائص الطبيعية للمادة التي كنا سندركها لو أننا قد لمسناها بأيدينا"[4]، ومثال ذلك : التعارض في ألياف عضلات جسم الإنسان فهي تبدو نسيجا قوياً ثلاثي الأبعاد فإذا أردنا أن نقيم معادلة البصري على سطح ذي بعدين ، فافضل وسيلة هي استخدام التضاد للقوى الحركية المرتبطة في اتجاهات الخطوط للإيحاء بنسيج أو ملمس العضلات ، ومن خلال المعالجة نفسها يمكن تبيان رسم خطوط ألياف الخشب ، وغيرها من الأمثلة العديدة . والشكل (7) يوضح ذلك .



---

[1] فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج1 ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، ايطاليا ، 1982 .

* (الترقين = التسهيم) وهي " مظهر الخطوط المتقاربة التي تستعمل في الرسم لإظهار صبغ أو ظل " بشر ، فارس : اصطلاحات عربية لفن التصوير ، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1948 ، ص 9 .

[2] شيرزاد ، شيرين أحسان : مبادئ في الفن والعمارة ، المصدر السابق ، ص 151 .

[3] رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص288 .

[4] نفسه ، ص288 .

1-4 - الخط والفضاء

الفضاء هو العنصر الذي يستوعب الخط وحركته ويحويه ، والذي بدونه لا يمكن إدراك محدداته و أبعاده ، فالتقاء الخطوط أو التفافها بطريقة معينة يتكون لدينا شكل معين ضمن فضاء المساحة التصويرية . إن جميع الخصائص الطبيعية للخط تحتوي على عناصر فضائية تخضع لسيطرة الفنان بالدرجة الأولى ، فمن خلال تركيب الخط الفيزيائي نستطيع إدراك حركة باتجاه مستمر ، وهو عامل يشير إلى وجوده داخل الفضاء ، ولما كان الخط يشير إلى إن طوله يجب أن يكون أكبر من عرضه وهذا لا يتحقق إلا في فضاء يحسسنا بطوله ، و إلا لكان صعباً تفريقه عن النقطة و الشكل . و يجب التأكيد على وحدة اتجاه الخط ، واتجاه الخط يخلق نوع من الوحدة ، وامتداد الاتجاه السائد في خط واحد سيخلق التالي ما يسمى بالاستمرارية ، وهذه فهمتها نقل عين الناظر من أية وحدة أو مساحة إلى أخرى ، مما يخلق انتقالية (في البصر والإدراك) توحد مقدمة ، وسط ، وخلفية المساحات المرسومة [1] .

كما إن الخصائص الطبيعية للخط تحوي على عناصر فضائية فالخطوط مهما كانت نوعها طويلة أم قصيرة ، أم سميكة أم رفيعة ، أم مستقيمة ، أم متعرجة ، أم منحنية تأخذ أوضاعاً فراغية (فضائية) مختلفة وبالتالي نستطيع الإحساس بحركات تميز الواحدة عن الأخرى .

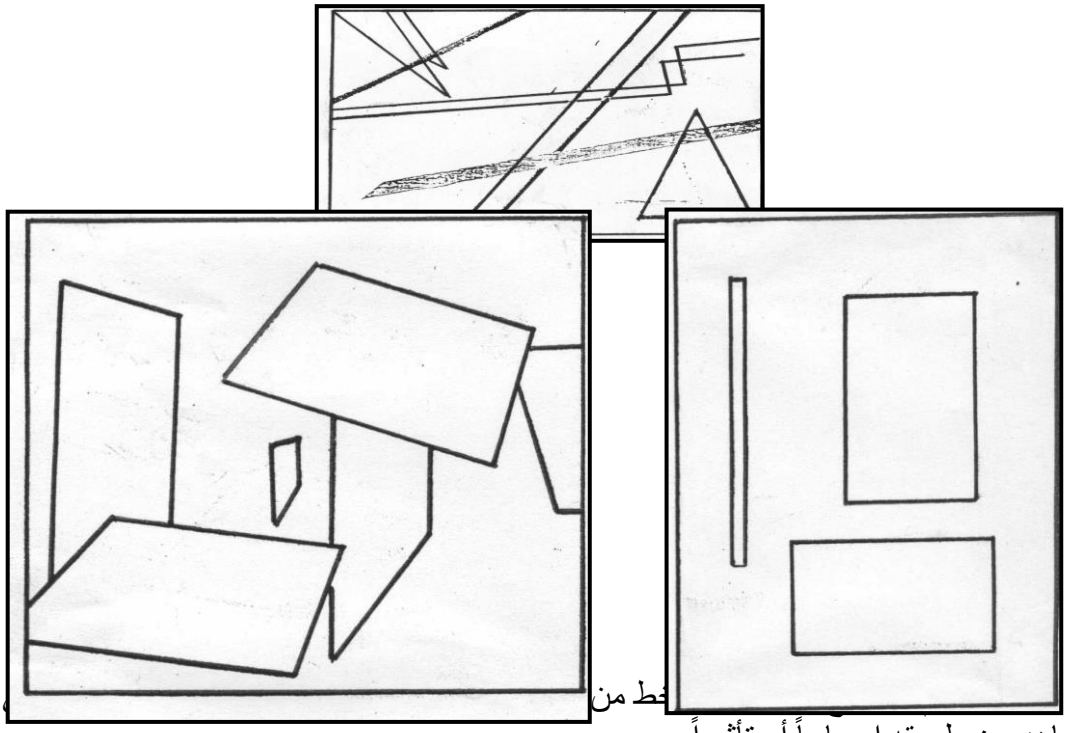
إن خصائص الفضاء الثلاثي الأبعاد تتحد بفعالية مع خصائص الخط الطبيعية ، فخط طويل وسميك على سبيل المثال : سيظهر أكبر حجماً كدليل فضائي ، وبذلك يبدو أقرب للناظر من خطٍ قصير ورفيع ، والخطوط المتراكبة تتخذ مواقع فضائية مختلفة خصوصاً عندما توضع باتجاهات متعاكسة (متضادة) مثل الاتجاهات العمودية ضد الأفقية مثال ذلك : مقارنة الخطوط العمودية مع الأفقية ، فضلاً عن ذلك فإن الخصائص المرنة لهكذا خطوط متراكبة يمكن أن تزداد بتغير قيمها ، فإذا أراد الفنان خداع المشاهد أو إيجاد إحساس بالمرونة ، فأنه يوحي بتغيرات في المواقع التي يتخذها الخط داخل الفضاء ، فأي خط منفرد يمكن بطريقة مشابهة التلاعب بقيمته وأبعاده (في سمكه أو عرضه) لزيادة خصائص المرونة فيه ، فلخداع المشاهد بالمرونة عادةً يوحي تغيرات في المواقع داخل الفراغ ، فأي خطٍ منفرد يمكن بطريقة مشابهة التلاعب بقيمته و أبعاده بزيادة خصائص المرونة فيه ، فخط مائل يمكن أن يبدو متحركاً من مستوى اللوحة إلى فضاء أعمق بينما تظهر الخطوط العمودية و الأفقية بوضع مستقر بالمقارنة .

ويظهر المؤشر الفضائي لالتقاء الخطوط دائماً حيثما تشتبك الخطوط ، فأنواع الإيحاءات أو (الدلالات) الفضائية المشتقة من هذه القاعدة ليس لها حدود ، فتأثيرات معينة تنتج عادةً عن استظهارات حدسية للفنان [2] . وبأنواع الخطوط : المتموجة ، الحلزونية ، الدوامية ، المتعرجة (المكسرة) ، لهل خاصية في أنها تطوع نفسها لكل الفضاءات من خلال الانحرافات غير المتوقعة في الاتجاه والامتداد ، فتبدو متحركة نحو الأمام والخلف من مستوى فراغي إلى آخر ، والخطوط المفردة المنفصلة تتخذ فضاءها الخاص بها ، وتمتلك خصائص مرنة بذاتها ، والخطوط أيضاً تستخدم لتعريف الأبعاد الفضائية للأشكال الصلدة أي لتشكيل الحجوم ، " وللخطوط الملونة خصائص فضائية واضحة ومختلفة حيث أن خطوط الألوان الدافئة تحسس المشاهد بالتقدم و خطوط الألوان الباردة تحسس المشاهد بالارتداد إلى الخلف في الفضاء " [3] . وتوضح في الأشكال (8) ، (9) ، (10) تخلق علاقة الخط بالفضاء من خلال اختلاف الخصائص الطبيعية للخطوط المجردة التي يمكن أن تخلق تأثيرات انحسار فضائي . إن قيمة

---

(1) G.O. crirk, olto and others , op.cit , p.118.
(2) . Ibid , p.118 .
(3) . Ibid , p. 40 .

سمك الخط أو عتمته يمكن أن تؤكد وتحسسنا بموقعه الأمامي (المتقدم) في الفضاء ونجد في الشكل (8) معظم الخطوط فيه تعبر عن مستوى الصورة ، فبواسطة الخطوط يمكن أن تمثل مواقع مختلفة في فضاء خيالي استناداً إلى الفرق في قياساتها وقيمها ومواقعها . ولما كانت حدود الشكل (9) تتألف من أفقيات وعموديات فإنها تقدم للمشاهد الطبيعة المهمة بمستوى الصورة ثنائي الأبعاد كونها متحددة بالأفقي والعمودي لهذه الحدود وبالتالي فإنّ الشكل يعطي مثالاً للعلاقات بين الخطوط في شكل فضائي ثنائي الأبعاد . ونستطيع توضيح خاصية أخرى في علاقة الخط بالفضاء ، ففي الشكل (10) حدود الأشكال ثنائية الأبعاد ، غيرت من حيث سمكها وموقعها ، في حين إنّ التقاء حافتي باتجاه الخلف يعطي تأثيراً فضائياً ثلاثي ، في الشكل نفسه أيضاً نجد أن تراكب المستويات وخطوطها يعزز أيضاً التأثير بانفتاح الفضاء خلف مستوى الصورة .



خط من

المشاهد عن طريقه إحساساً أو تأثيراً بـ :

1. إدراك محددات وأبعاد الخط .
2. إيجاد الشكل .
3. الإحساس بالحركة .
4. الإحساس بالاتجاه
5. الإحساس بالاستمرارية .
6. الإحساس بأوضاع فراغية وفضائية مختلفة .
7. الإحساس بالفضاء ثلاثي الأبعاد (القرب والبعد) والحجوم .
8. الإحساس بالفضاء ثنائي الأبعاد (المسطح) .

1-5 - وظائف الخط واستخداماته وحساسيته في الأعمال الفنية :

يمكن التوسع بشكل كبير في الاستخدامات العديدة للخط في العمل الفني من خلال عوامل التركيب والتعبير ، فيمكن أن تصبح الخطوط المنفردة حيّة وفعالة تؤدي وظائف وتأثيرات مختلفة . وتكون بعض الخطوط رئيسة ، وبعضها ثانوياً ، ولكنها بأجمعها ذات أهمية كبيرة في العمل الفني ، فعلى الرغم من أن بعض الخطوط تكتسب أهمية بذاتها ، فإن جمالها الحقيقي هو في العلاقات التي تساعد على إنشائها لشكلٍ ما ، وهذا الشكل قد يكون تعبيرياً أو لا ، " ولكن

تميز العمل والاستمتاع به على المستوى المجرد يأخذ أهمية أولى ، لأن الانطباع المسبق والتعرف على الموضوع سوف يقلل وبشكل جوهري من تقييم الخصائص الفنية التعبيرية الحقيقية " [1] ، وللخط أيضاً عدة وظائف ؛ فهو يعمل بصيغ مرنة في الفضاء البصري فقد يكون حافةً في قطعة نحتية ، أو التقاء مساحات عندما لا تمتزج الاختلافات اللونية أو الملمسية ، أو إطار يعرف ويوضح شكلاً مرسوماً ، أو لدناً عندما يشمل الإيحاء بالفضاء ، أو محسناً خطياً عندما يغني سطحاً (خاملاً بصرياً) ، والاستخدامات الواسعة للخط تصل إلى خلق القيمة والملمس . فضلاً عن ما ذكر فإنّ الخط يمتلك حساسية معينة " وهي تتعلق بشكل كبير بالوسط (المادة المستخدمة في رسم الخط) الذي خلق فيه هذا الخط ، فيمكن استخدام حالات وسطية مختلفة لخلق أهمية كبيرة " [2] ، فالرتابة يمكن أن تنشأ من الاستخدام المستمر للخطوط التي لها نفس الحساسية ما لم تكن الوحدة الناتجة عن ذلك قد تمت موازنتها بتغير الصفات الطبيعية الأخرى .

كما إنّ لخبرة الفنان نفسه ومدى تركيزه على تنويع الخطوط واستعانته بخصائص الخطوط ؛ عامل مهم لخلق حساسية مميزة للخط ، وهذا ما نجده في الفن الإسلامي حيث إنّ الخط قيمة له حساسية مميزة ولهذا بسط الخط سلطانه وأكد ذاته وأعطانا من التنوع مظاهر جماله المطلق ما لا نجده في فن من الفنون [3] .

مما تقدم نجد أن للخط أهمية كبيرة تعتمد على قدرة الفنان وخبرته وخياله وحدسه في معالجة سطوحه التصويرية وأشكاله التي يريد أن تعبر عن مضمون معين ، إن كان واقعياً أو تجريدياً فكل الخطوط مهما كانت مهمة في معالجة الشكل وعلاقاته مع العناصر التي تكونه في سياقات بنائية وفنية وجمالية معينة فالخط يستخدمه الفنان للإحساس بـ :

1. حدود لشكل منفرد .
2. حدود ومساحة معينة .
3. لإظهار ملمس .
4. لإظهار قيمة معينة .
5. لإيجاد غنى لشكل أو مساحة وإشغالها بصرياً .
6. للإيحاء بفضاء معين .
7. لكسر رتابة معينة .
8. لإيجاد موازنة ما .
9. لإيجاد دلالة معينة يريد الفنان إيصالها إلى المتلقي .

1-6 -الخط وعلاقته بأسس التنظيم الجمالي التماثل ، التباين ، التدرج :

هناك قوانين تحكم العلاقة بين الخصائص الطبيعية للخط وتنظمها وتقرر الطريقة التي بها تجمع وتضم تلك الخصائص ، و ذلك لإنتاج تأثير جمالي ، وتلك القوانين هي ما تعرف بأسس التنظيم الجمالي أو مبادئ التصميم كما يطلق عليها المصممون . ويجد الباحث أنه حتى يمكن دراسة تلك الأسس وعلاقتها بالخصائص الطبيعية للخط بصورة علمية صحيحة ؛ وجب دراستها وفق تسلسل الأسس من الرئيسة إلى الثانوية وحسب المخطط* الآتي وتبقى هذه المسألة

---

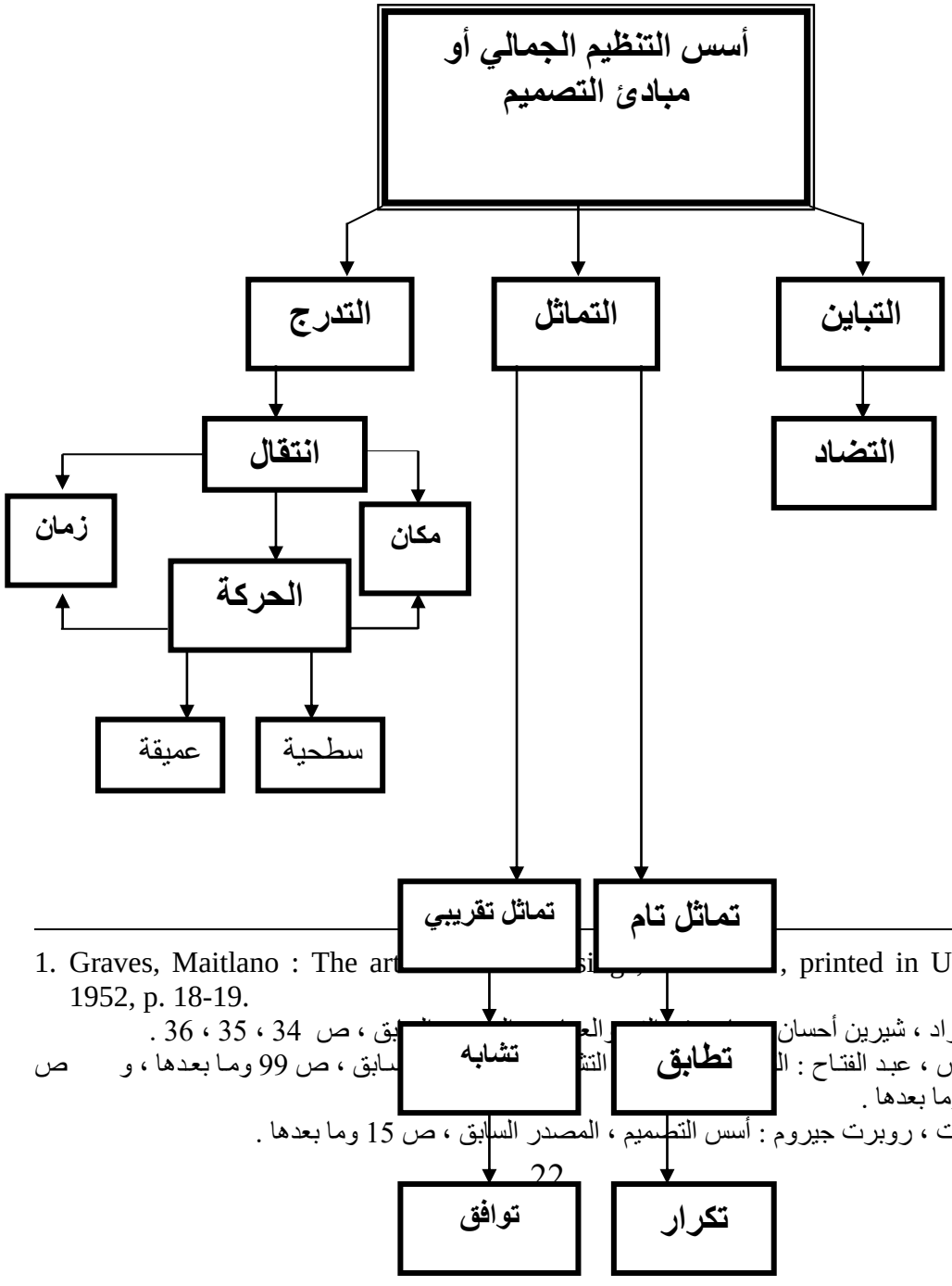
[1] . Ibid , p. 37.

[2] . Ibid , p. 35.

[3] ينظر : الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي – أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط2 ، ، (د.ت) ، ص 105 .

* وضع الباحث هذا المخطط بعد قراءة متأنية لعدة مصادر مختصة بالتصميم وعناصر التكوين ، وبالرغم من التشابه والاختلاف والتداخل بين المصطلحات الواردة في تلك المصادر ، استطاع الباحث أن يستشف المخطط السابق وحتى تكون المصطلحات الواردة في متن البحث منطقية وغير متداخلة ، والمصادر هي :

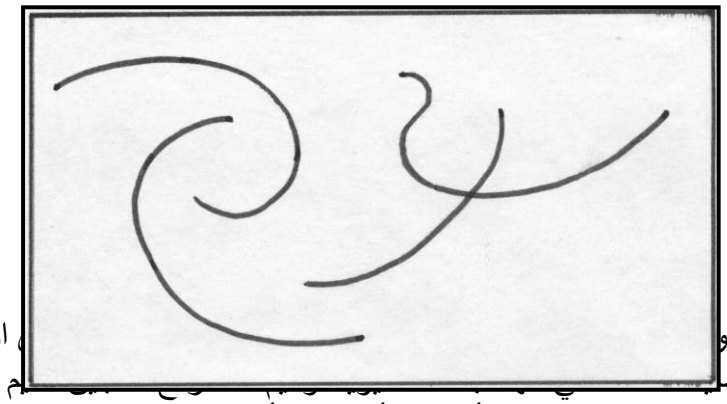
نسبية فيما تخص أسس التنظيم الجمالي كونها ذات حكم ذوقي تعود للفنان وللمتلقي على حدٍ سواء.



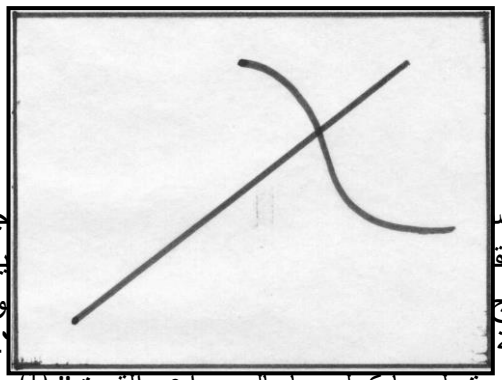
1. Graves, Maitlano : The art [illegible], printed in U.S.A. , 1952, p. 18-19.
2. شيرزاد ، شيرين أحسان [illegible] ، ص 34 ، 35 ، 36 .
3. رياض ، عبد الفتاح : ال[illegible] سابق ، ص 99 وما بعدها ، و ص 103 وما بعدها .
4. سكوت ، روبرت جيروم : أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص 15 وما بعدها .

مخطط (1)

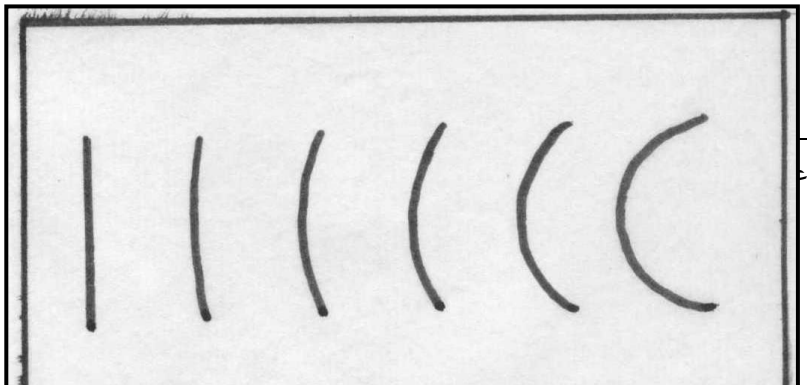
أن التماثل التام في خصائص الخط الطبيعية يولد تطابقاً مما يؤدي إلى تكرار الخط ، وبالخصائص نفسها ، وهذا التكرار متطابق ما عدا اختلافه في بعد الفضاء ،أي موقع الخط . أما التماثل التقريبي في خصائص الخط الطبيعية فإنه يولد تشابهاً وتوافقاً في خاصية أو أكثر، فتكون الخطوط المتشابهة متوافقة ، عندما تشترك في أكثر من خاصية ، ولهذه الخاصية دلالات واستخدامات مختلفة في كل فن من الفنون ، فهو في الفنون التشكيلية غير مرغوب فيه عندما يبعث الملل ، من خلال إيقاع رتيب إلا أنه قد يستخدم في بعض الفنون لأسباب تصميمية (تزينية) أو دلالية معينة ، كما استخدم في بعض الفنون الزخرفية الإسلامية . والشكل (11) يوضح التماثل المنسجم في نوع الخط .



أما التباين فهو الخطوط مع بعضها ، ولهذه الخاص المختلفة ، وهي تستخدم أيضاً في الفنون لإبراز قيمة أو شكل أو ملمس أو دلالة ما للمتلقي ، وهي مهمة في إيجاد التنويع وكسر رتابة العمل الفني وإيقاعه ، وغالباً ما استخدمت هذه الصفة بشكل طاغ في الفنون التعبيرية لإبراز القيمة التعبيرية للأشكال ، والشكل (12) يوضح تضاد الخطوط في خاصية الاتجاه والنوع .

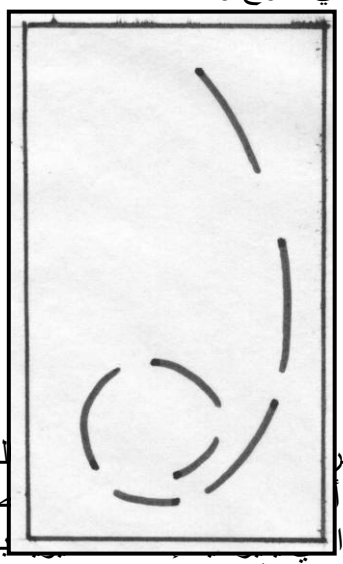


والتدرج هو الأساس جمالياً ، وهو عبارة عن سلسلة متعاقبة لأجزاء متوافقة ية وباستمرارية انسيابية : تصعيداً أم تنقيصاً " والتدرج ون سريعاً ، وكلما زادت سرعته كان أقرب إلى حالة احساس بالراحة والهدوء وذلك يعكس التضاد ... يرتبط سايكولوجيا بالصراع والقوة " [1]، والشكل (3) يوضح التدرج لاتجاه الخط ، والشكل (13) يوضح التدرج لنوع الخط من المستقيم إلى المنحني .

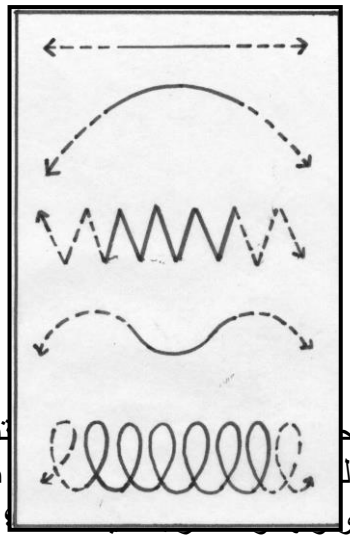


[1] رياض ، ع

شكل (13)
والشكل (14) يوضح تدرج الخط في النوع والاتجاه .



كذلك فإنّ لكل خط طاقة حر[illegible] لتكوين إذا كان شاملاً لعدد من الخطوط المتعارضة الاتجاه ؛ فلابد [illegible] صارع ، فكل منها يوجه طاقته في اتجاه يختلف عن الآخر ، الأمر ال[illegible] بالحركة الشديدة ، وتتزايد هذه الأحاسيس الحركية إذا كان التكوين ممثلاً لمجموعة من الخطوط تتميز كل مجموعة منها أو بعض منها بخصائص طبيعية مختلفة ، كذلك يترتب على هذه الطاقة الحركية الكامنة في الخطوط أن يتيسر على المتلقي إدراك مجموعات الخطوط المتقطعة كوحدة متصلة ، إذ يبني المتلقي في مخيلته خطوطاً وهمية ناتجة عن هذه الطاقة الكامنة ، فتصل بين أطراف الخطوط المتقطعة ، بحيث تدركها العين كوحدة متصلة [1] ، والشكل (15) يوضح ذلك .



والخطوط المائلة تثير أح[illegible] تنازلية عكس الأوضاع المستقرة للخطوط الرأسية والأفقية ، لأن ال[illegible] نحو الاتجاهين الرأسي والأفقي ويختلف الإحساس بشدة الحركة و[illegible] فكلما زادت زاوية انفراج الخط المائل عن الخط العمودي الوهمي ؛ زادت شدة وسرعة الحركة ، فضلاً عن ما يثيره هذا الوضع من إخلال بالتوازن ، وبالنتيجة هناك حركتان للخط في اتجاه محوره الطولي على المساحة

[1] ينظر : رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص 60 .

المرسومة : حركة سطحية ، وحركة عميقة ، وهذا النوع من الخطوط يثير في المتلقي دلالة في عدم التواصل والقلق والسقوط ، فهو حالة بين حالتين ، في عدم استقرارهما أو تحولاتهما .

1-7 - الخط والزمان (الإيقاع) :

1-7-1- الإيقاع البصري للخط في الفنون الإسلامية بين التذوق الجمالي والرؤية المحسوسة :

أن العمل الفني نتاج سعي الفنان لبلوغ الوحدة بين المادة المبتدعة ومفهومها / دلالتها (المخطط) ، ولا يستطيع أي من الطرفين المتقابلين - أي المفهوم / دلالتها أو المادة - أن يكون وحدة منشأ هذه الوحدة ، فالوحدة إنّما تظهر تماماً كحركة أو عملية تجمع بين المادة والمفهوم وإذا ما نظرنا إلى هذه الوحدة نظرة سكونية في المكان ، فهي : نظام ومعيار ، وكون . أما إذا نظرنا إليها في الزمان ، كعملية فإنّها : حركة انسجامية ، أي إيقاع [1] وحيث ينفصل النشاط التشكيلي عن الممارسة المادية ، يكون الإيقاع ممثلاً نموذجياً لهذه الممارسة ، ويصبح المبدأ الناظم الذي يشارك في خلق البنية الجمالية من مادة حسية كالخط واللون وغيرهما .

ويشترك كل من الخط والإيقاع بالطاقة الحركية الكامنة فيه ، ذات التأثير الإيجابي أو العاطفي على المتلقي ، كما أن الانسجام الحاصل من ارتباط الخصائص الطبيعية للخطوط مع تردد حركتها له اثر مهم على المشاهد ، لهذا فإنّ الخط والإيقاع يرتبطان بتغير الزمن . غير أن الإيقاع كمفهوم عام يضم إيقاعات متنوعة سمعية وبصرية وحركية *، وما يعنينا هو الإيقاع البصري الذي يجمع الخط واللون والشكل ، والملمس ، فهذا الإيقاع قد يكون بسيطاً يأخذ واحداً من هذه العناصر ، أو يكون إيقاعاً مركباً يشكل المفهوم العام لانسجام إيقاعات العناصر الفنية المختلفة . ومتى كانت هذه الإيقاعات رتيبة كان الإيقاع العام للعمل الفني رتيباً .

وكما بينا إنّ الزمن هو الفاعل المؤثر والمشترك في الإيقاع لأنه – أي الإيقاع – انتقال زماني منظم لوحدة معينة ، سواء كانت هذه الوحدة نغمة موسيقية أو خط ، مع فارق أننا نحس بتتابع الأنغام في أزمان محددة في الموسيقى ، أما الأشكال المرسومة الثابتة فالحركة ** فيها ذهنية [2] مستشعرة أما كيف يتم تذوق هذا الإيقاع الذهني ؟ هنا يتقدم (ابن سينا 370 –

---

[1] ينظر :غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ترجمة : نوفل ثيوف ، مراجعة : سعد مصلوح ، سلسلة عالم المعرفة (146) ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، 1990 ، ص 61 .

* كما نجدها مشتركة في الإيقاع التمثيلي .

** تتحول الحركة أو التغير في الزمن كما هو في الموسيقى إلى حركة انتقال في المكان كدليل على حركة الزمن وهذا يصح في المجالات المرئية الموضعية كالمسرح والرقص ، والسينما لأنها متحركة الأشكال . السيسي ، يوسف : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة (46) ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، 1981 ، ص 326- 327 .

[2] سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص 75 .

427هـ)* واضعاً للإيقاع قانونه الخاص المعبر عنه مراعياً به الجانب الذوقي للمتلقي . ويرى الباحث إنه وحتى تستكمل الفائدة برد نص (ابن سينا) وكما هو دون تصرف حيث يقول : " وأعلم أن القانون المعتبر في أمر الألحان والإيقاعات : هو حسن موقعها من الاستشعار ، وذلك الاستشعار يتبع كيفية تصورها في الخيال ، وذلك يتبع كيفية اجتماعها فيه ، كان التأليف إنما يلذ من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلفات اجتماع ، ومعلوم إنّها لا اجتماع لها في الحس ، وكيف ولا نحس نغمتان متتاليتان معاً ، بل إنّما تضبط رسومها في الخيال فتجتمع ، فأول ما يجب ، أن يوجد لها الاجتماع في الخيال ، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال " [1] . أي عملية نقل المدرك من الحس إلى الخيال ثم تبتدأ عملية التذوق والاستشعار .

أيضاً يجد الباحث وفي مجال التذوق الجمالي للإيقاع الخطي حصراً والإيقاع العام للفنون الإسلامية عموماً نقطة مهمة ، كونه من الخاطئ مقاربة الخط في الرسوم والزخارف الإسلامية بإيقاع الألحان الغربية ** خصوصاً إنّ الإيقاع ؛ انسجام عام للقيم الجمالية تسود في جميع مظاهر التعبير الفني لعصر أو مرحلة ما *** ، فضلاً عن البنى الفكرية المتعددة التي تغذي ذلك الإيقاع في تلك المرحلة أو ذلك العصر ، فلو نظر لمميزات الإيقاع الشرقي لوجدت إنّها تختلف عن مميزات الإيقاع الغربي ، فالأول يتميز بالبطء ، أما الثاني ؛ فإيقاعه

سريع ، والميزة الأخرى والمهمة ؛ إنّ الإيقاع الشرقي ظاهر صريح وله كيان مستقل يسير من اللحن نفسه ، وكأنه لا يندمج فيه ومع إنّه ينظم اللحن من البداية وحتى النهاية ، نجده يتميز عنه بكل وضوح فله استقلالية من نوع معين ، أما الإيقاع الغربي فهو ضمني باطني مموه ضمن تيار اللحن [2] ، لو أسقطت هذه المميزات على الفنون المكانية الشرقية بصفة عامة والرسم خاصة نجد إيقاع هذه الفنون واضحاً صريحاً يتمثل بالتنغيم المتعدد للخط واللون ، كما نلاحظ أن للرسوم الإسلامية إيقاعات ذات بطء نسبي ، وهذه النتيجة تحقق معنى التقارب بين الإيقاع الشرقي الموسيقي والإيقاع البصري المكاني .

هذا الجانب التصويري للإيقاع ينقصه وثوقية تعززه علمياً ، فالإيقاع يتم عن طريق تناوب الخطوط مع فضاء العمل الفني لإعطاء تتابع منتظم ، هذا النوع من التنسيق ليس شيئاً ،

---

* ابن سينا : عرف بالشيخ الرئيس ابن سينا ، ولد في أخشنة قرب بخارى توفي في همذان ، فيلسوف من كبار فلاسفة العرب واطبائهم . تعمق في درس فلسفة أرسطو وتأثر أيضاً بالأفلاطونية المستحدثة . قال بفيض العالم عن الله ، كما فعل أفلوطين . له ميول صوفية عميقة برزت فيه (الحكمة المشرقية) من مؤلفاته المطبوعة : (القانون في الطب) ، (والشفاء) ، (والنجاة) . (ينظر : معلوف ، لويس : المنجد (في اللغة والأعلام) ، دار المشرق ، لبنان – بيروت ، ط21 ، 1973 ، ص 11) .

[1] أبن سينا : الشفاء (الرياضيات) – جوامع علم الموسيقى ، تحقيق : زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة : أحمد فؤاد الاهواني (وآخرون) ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، 1956 ، ص 85 .

** مثال ذلك مقاربة ايتيان سوريو للأرابسك الإسلامي مع سوناتا بيتهوفن أو مقطوعة باخ والتي يرى سوريو بنفسه إنّها تشترك على أقل تقدير بالوضوح البنيوي . للمزيد حول هذا الموضوع (ينظر : سوريو ، ايتيان : تقابل الفنون ، ترجمة : بدر الدين القاسم الرافعي ، مراجعة : عيسى عصفور ، وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ، 1992 ، ص 216 وما بعدها) .

*** كما تجسدت بصورة واضحة في فنون العصر القوطي ما بين العمارة والموسيقى والفنون الصينية ما بين الرسم والموسيقى الطبيعية . للمزيد (ينظر : السيسي ، يوسف : دعوة إلى الموسيقى ، المصدر السابق ، ص 294) .

[2] زكريا ، فؤاد : التعبير الموسيقي ، الثقافة السيكولوجية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط1 ، 1956، ص 76-75 .

ما عدا أن التكرار يظهر بوضوح أكبر ، ولذلك فإنّ الفكرة الكاملة لمعنى الإيقاع البصري تبدو غامضة ، بيد إنّ الخطوط المتناوبة مع فضاءات إيجابية مشغولة بعناصر أخرى غير سلبية توحي بإيقاع حر غير صلب وجاف ، سواء كانت تلك الخطوط ؛ منتظمة أم عشوائية ، وهناك نوع آخر من الإيقاع البصري يسمى المتعاقب ، وهذا الإيقاع يشمل التكرار كذلك ، ولكن التكرار هنا للشكل ككل أو للخط كجزء أو الذي يتغير حجمه بطريقة منتظمة مما يعطي الشعور بوجود تنسيق متسلسل إيقاعي [1] .

[1]. A. Lauer , David : op.cit , p. 117-118 .

3- دلالة الخط النفسية (السيكولوجية) :

من بديهيات المعرفة أن كل لغة هي وسيلة لإيصال المعلومات و الأفكار من مصدر إلى متسلم أو مستقبل وفي الفنون الجميلة وخاصة الرسم تصبح عملية نقل الأفكار والانفعالات عن طريق التعبير عنها بواسطة لغة بصرية تنظم وفقاً لإمكانيات الخط واللون على سطح ذي بعدين " ، والخط أكثر عناصر التصميم مرونة وكشفاً ، عندما نغضب أو نتوتر أو تشرد أذهاننا ونكتب أو نرسم خطوطاً على الورق غالباً ما تمثل هذه الخطوط حالة خاصة بنا " [1] .

ولو بحثنا في الذات الإنسانية لما وجدنا بها غير العقل الذي هو مجموع ملكاته* العقلية ، وهي : الإرادة ، والحافظة والاستنتاج ، والإدراك ، والذاكرة . والنفس ما هي إلا مجموعة العواطف والغرائز المقابلة للعقل في كثير من الأوقات ، والتي تتغلب عليه أحياناً، ولهذا نقول " إنّ النفس بعواطفها وغرائزها هي اللاشعور ، أي العقل الباطن ، والملكات العقلية هي الشعور أي العقل الواعي " [2] ، والنفس ماثلة لعواطفها وغرائزها و أفكارها من خلال المجالات التعبيرية ؛ السمعية والبصرية ، ومن الأخير يستخدم الفنان خطوطاً ذات أشكال متباينة أو متجانسة ثقيلة أو خفيفة في مواقع مختلفة من اللوحة لإسقاط **حالات نفسية وإنسانية معينة يريد تصويرها ، ومثلما قد يطور كل كاتب أسلوباً خاصاً به ، كذلك قد يطور كل فنان أسلوبه الخاص في التعامل مع الخطوط ، ومن خلال ذلك يعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن خبراته الخاصة* .

تلك الخبرات وعن طريق دراسة الخطوط سيكولوجياً مكن المتخصصين النفسانيين " من الحصول على بيانات هامة من الناحيتين التشخيصية والتنبؤية عن الشخصية الكلية وتفاعل تلك الشخصية مع بيئتها من النواحي العامة والخاصة " [3] ، فالمجال الذي ينتج رسماً معيناً ، يتكون من أبعاد متعددة فهو أي الرسم ؛ إسقاط لمفهوم الذات عند الرسام ، أو الصورة التي يكونها في عقله أو ميوله نحو الأفراد من بيئته أو إسقاط " الصورة النموذجية للذات ، أو نتيجة لظروف خارجية ، أو تعبير عن أنماط من عادات أو عن حالات انفعالية ... أو تعبير عن

---

[1] عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، المصدر السابق ، ص 253 .

* الملكة بوجه خاص : هي الظواهر النفسية التي يبدو فيها جانب الأنا واضحاً كالإحساس والتفكير الإرادي ، باعتبار أن لكل ملكة قدرة تحدث بها فعلاً . ينظر : (مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 192) .

[2] الوائلي ، عبد الجبار : الجديد في فلسفة الجمال ، مجلة الأقلام ، العدد (3) ، وزارة الثقافة والإرشاد ، بغداد ، 1965 ، ص 95-97 .

** الإسقاط في التحليل النفسي : " أسلوب من أساليب الدفاع عن النفس وتبرير تصرفاتها ، ويتلخص في ميل الشخص أو الفنان إلى أن ينسب خواطره وهواجسه المكبوتة إلى ما هو خارج نفسه تهرباً من الاعتراف بها واطراحاً لمسئوليته عنها . ينظر : (مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 13) .

* استخدمت هذه الآلية في الفن الحديث عامةً والرسم الحديث خاصةً ، من خلال تأثر السورياليين بنظرية التحليل النفسي لفرويد ، فاستخدم ما يسمى بالكتابة الآلية ، حيث يستطيع بواسطتها ، الفنان من التعبير عن عالم اللاوعي والمكبوتات والتوصل للحقيقة المخيفة في هذا العالم ، ولأجل تحقيق ذلك يعمل الخط بوصفه بنية يمكن أن تقوم بهذه المهمة ، فالخطوط بحركتها تقترب من التجريد والإيحاءات لبعض الأشكال الحسية ، وتغييب بفعل ذلك العلاقات الزمانية والمكانية الحسية . ينظر : (الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 149) .

[3] مليكة ، لويس كامل : دراسة الشخصية عن طريق الرسم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1968 ، ص 3 .

اتجاهاته نحو الحياة والمجتمع بعامة ، والرسم يجمع عادةً بين أكثر من احتمال واحد من هذه الاحتمالات " [1] .

وعليه أجريت عدة دراسات نفسية حول ما يمكن أن توحي به الخطوط المرسومة من أحاسيس ، ومن خلال البحث عن التأثير النفسي الذي يوحي به شكل الخط ، وقد أسفرت هذه الدراسات بعدة نتائج قائمة على حكم أغلبية المفحوصين ، وقد أجمعوا على إنّ الخطوط ذات المنحنيات الواسعة توحي بالهدوء ، وإنّ الخطوط المستقيمة ذات الزوايا توحي بالاضطراب والارتباك . كذلك أجريّ بحثاً عن الدلالة النفسية الذي توحي به صفة الخط ، فقدم رسمين ، تصميميهما واحد ، ولكنهما مختلفان فقط في صفة الخطوط ، إذ إنّ الرسم الأول يتكون من خطوط منحنية ، أما الرسم الثاني فهو من خطوط مستقيمة ذات زوايا ، مع العلم إنّ ملامح الوجه في الصورتين غير ظاهرة لذا كان الحكم بالدرجة الأساس قائم على صفة الخطوط فكانت نتائج الصورة ذات الخطوط المنحنية توحي بأن الشخص المرسوم عاطفي أو شفوق أو خيالي أو مستعطف أو خنوع ، أما نتائج الصورة الثانية ذات الخطوط المستقيمة ، فكانت توحي بأن الشخص وقور ، جاد ، رزين ، وخلصت الدراسة إلى إنّ " لصفة الخطوط أثراً كبيراً في الربط بين الموضوع الذي يجري تصويره والفكرة التي يريد المصور أن يعبر عنها " [2] .

كذلك أجريت دراسات نفسية حديثة أشارت إلى إنّ الخطوط المستديرة فضلها الذكور ، بينما الخطوط المستقيمة فضلتها الأناث ، وهذه النتيجة فسرت في " ضوء الرمزية الفريدوية للأشكال والخطوط ، وهي رمزية تقوم أساساً على تفسيرات جنسية " [3] .

أما الدلالة النفسية التي توحي بها الخطوط وفق الخبرات المكتسبة للأشخاص نجدها متجسدة عند (جون ديوي 1859-1952)* حيث يتناول دور الخبرة ، هذه الخبرة مهما كانت تافهة ضئيلة الشأن أم جسيمة إنّما تبدأ بنوع من الدفع أو (الاندفاع) ، وهو حركة الجهاز العضوي بتمامه .

ومنه يرى (ديوي) إنّ الجهاز البصري لا يعمل بمعزل عن بقية الحواس ، لهذا لا نستطيع " نسبة كيفيات الخطوط التي نختبرها عن طريق الأبصار إلى فعل العينين وحدهما " [4] بل هناك ترابط بين الكيفيات الحسية التي تصل إلينا عن طريق الجهاز البصري مع تلك الكيفيات الأخرى الواصلة إلينا من " الموضوعات المختلفة عبر ضروب النشاط الجانبية أو الإضافية التي نقوم بها ، فالاستدارة التي نراها هي استدارة الأجسام الكروية ، والزوايا التي نراها ليست مجرد نتيجة لتحولات في حركات العين ، إنّما هي خواص تميز الكتب والصناديق التي نمسكها بأيدينا ، والمنحنيات هي قوس السماء وقباب المباني ، والخطوط الأفقية إنّما ترى كامتداد أو حدود الأشياء المحيطة بنا " [5] .

عليه فالطبيعة لا تعطي لنا خطوطاً منعزلة أو قائمة بذاتها ، بل ما ندركه بالتجربة من خطوط هي خطوط الموضوعات ، أو حدود لأشياء ، وبما هي كذلك ؛ فهي تعبر عن الموضوعات التي سبق لها أن حددتها أو وصفتها ، وتربط بينها ، كذلك تعبر عن الأساليب أو الطرق التي بها تؤثر الأشياء بعضها في بعض ، وبالنتيجة تؤثر في نفس المتلقي ، لهذا السبب ؛

---

[1] نفسه ، ص 4 .

[2] رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 74-75 .

[3] عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، المصدر السابق ، ص 254 .

* ولد في مدينة فرمونت ، فيلسوف ومفكر غربي ، يرى أن الخبرة من تفاعل (الذات) و (الموضوع) أو بين النفس وعالمها ، لذلك فإنها (الخبرة) ليس من الممكن أن تكون ذهنية محض أو جسمية محضة ويتخذ (دوي) هذا التصور المعيار في تأويله وحكمه على العوامل السيكولوجية التي لعبت دوراً رئيساً في النظرة الجمالية . ينظر : (ديوي ، جون :الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، م وتقديم زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية ، دار الناشر ، القاهرة ، نيو يورك ، 1963 ، الفصل الحادي عشر) .

[4] نفسه ، ص 169 .

[5] نفسه ، ص 169 .

فإنّ الخطوط قد تكون " متذبذبة ، أو مستقيمة ، أو منحرفة ، أو ملتوية ، فضلاً عن إنها تبدو في الإدراك المباشر وكأن لها قوة تعبيرية أخلاقية . وقد تكون الخطوط وثيقة الصلة بالأرض أو طموحة تتطلع نحو السماء ، ودودة صميمية ، أو متباعدة باردة ، جذابة مستحيلة أو حادة منفردة ، فهي تحمل معها (في كل هذه الحالات) خواص الموضوعات نفسها " [1].

ويقرر (ديوي) في النهاية إلى أنه لا مجال للتخلص من الخصائص المميزة للخطوط حتى في حالة تجربة عزل خبرة الخطوط عما سواها ، لأن خواص الموضوعات التي تحددها الخطوط والحركات التي تربط بينها " لهي راسخة إلى أبعد الحدود في أعمق أعماقها ، وهذه الخواص إنّما هي أصداء لخبرات عديدة لا حصر لها ، وهي تلك الخبرات التي نكون فيها مشغولين بالموضوعات لدرجة إننا لا نكاد نفطن إلى الخطوط من حيث هي كذلك . وهكذا تصبح الخطوط المختلفة والعلاقات المختلفة بين الخطوط محملة لا شعورياً بكل القيم التي تبحث عما سبق لها تحقيقه في خبرتنا خلال احتكاكنا بالعالم المحيط بنا . وليس ثمة سبيل لفهم القوة التعبيرية للخطوط والعلاقات المكانية في فن التصوير على أي أساسٍ آخر " [2] ، ومن هذا الكلام نفهم ، أن للخطوط خصائص معينة ، فهي تعرفنا حدود الأشكال في العالم الواقعي ، فتحدد الأشكال وتوصفها وتربط فيما بينها ، هذه الخصائص مكنت الفنان المسلم ، من تجريد الأشكال الظاهرة للعيان ، فأخذ من الشكل حدوده الخارجية ، وهذه الحدود وصفت الأشكال من دون معرفة حجمها أو لونها ، ومن ثم وعن طريق الخط أيضاً ربط فيما بينها .

أما (سانتيانا 1863-1952)* فقد عقد لنظريته في تفسير عملية إدراك قيمة الخط الجمالية ومن ثم الشكل ككل ، أساسين ؛ أحدهما نفسي (سيكولوجي) والآخر فسيولوجي ، وكما إنه حدد مسبقاً في نظريته أربعة محددات ** لابد من توفرها في إدراك الشكل إدراكاً جمالياً ، هذه المحددات الأربعة ، جعلت (سانتيانا) يرفض أن يرد جمال الشكل إلى جمال العناصر التي يتألف منها ، لأن أبسط الخطوط يختلف تأثيرها باختلاف النسب بينها ، كما وجد إنه لا يمكن رد

---

[1] ديوي ، جون :الفن خبرة ، المصدر السابق ، ص 170 .

[2] نفسه ، ص 171 .

* مفكر أمريكي ، تلقى دراسته في جامعة هارفارد ، قام برحلات عددية ، وألقى محاضرات في كثير من الجامعات والكليات في جميع أنحاء العالم ، ولم ينقطع عن كتابته الفلسفية ، نشر كتابه (الإحساس بالجمال) سنة 1896 ، وقد وصف أحد النقاد هذا الكتاب بقوله : إن سانتيانا أثبت أنه ليس المع الكتاب في الفلسفة وحسب ، بل أنه أكبر فيلسوف في إحساسه بفلسفة الجمال منذ عصر أفلاطون . ينظر : (سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مؤسسة فرانكلين ، القاهرة ، نيويورك ، (د.ت) ، ص 9) .

** وهذه المحددات هي :

1. الإدراك الجمالي للشكل إدراك قيمي ذوقي ، ونعني بالقيمة ؛ اتجاه من الذات وميل وجداني نحو الشكل المدرك .
2. الحكم الجمالي إحساس إيجابي واقع على الشيء الحسن الماثل أمام الشخص المدرك ، وليس كالحكم الخلقي يتحتم عليه تعيين مواقع النقص للنهي عنه .
3. اللذة الجمالية ليست وسيلة منفعة وقتية بل هي حساسية شفافة .
4. إحساس الجمال يتميز بأنه يتضمن إخراجاً للنشوة الباطنية الذاتية إلى الشيء الخارجي ، ليضيفها إليه وكأنها جزء منه . ينظر : (نفسه ، ص 21) .

جمال الشكل إلى التعبير ، لأنه بذلك يلغي كلية وجود قيم جمالية مباشرة وردها جميعاً إلى ما توحي به من أحكام خلقية ، فإدراك جمال الخطوط المنفصلة التي تكون الأشكال لا تعبر عن أي شيء بذاتها ، إلا إنها ليست عديمة الجاذبية الجمالية ، فالخط المستقيم ؛ هو أبسط الأشكال ولكنه ليس أقلها جمالاً [1] .

فالخط المستقيم من الناحية النفسية (السيكولوجية) يختلف أثره في النفس عن أثر المنحني على وجه واضح يكاد يكون عاطفياً ، كما تختلف الآثار التي تولدها المنحنيات المختلفة فيما بينها ، فالإحساس المختلف في النفس يقابل الاحساسات المختلفة التي تبثها الخطوط المختلفة ؛ فالخط مهما كان بسيطاً له دلالة وقيمة مميزة ، وغالباً ما يكون له أيضاً جمال موجود في طبيعة إدراكنا لشكله . إنّ الذي يجعل هذه الاحساسات يوحي أحدهما بالآخر ، ومن ثم يجعل مقارنتهما ممكنة ، هو اشتراكهما بلون عاطفي واحد ، والتعبير الناتج من احساسين إنّما يرجع إلى اشتراكهما مصادفة في صفة من الصفات التي تؤثر في حواسنا ، ولا علاقة لهذا التأثير بإدراكنا لهذه الصفة نفسها في مجال مختلف ، وهذه الصفة الماثلة في الشكل بوصفها اللون العاطفي الموحد أو القيمة الخاصة لهذا الشكل [2] .

وتأسيساً على ما سبق ؛ رد (سانتيانا) الجاذبية الجمالية للخط ؛ للعلاقة القائمة بين أجزائه ، ولكن وفق فعاليات فسيولوجية ونفسية (سيكولوجية) في آن واحد . حيث إنّ العدسة في العين وبطبقاتها المختلفة تجعل من تصوير الموضوع نقطة بعد نقطة ممكناً ، والإحساس " بوضع أية نقطة يتألف إذن من توترات في العين ، ولا تنزع العين إلى دفع هذه النقطة إلى مركز الرؤية فحسب ، وإنّما تشعر بالإيحاء بجميع النقاط الأخرى المتعلقة بهذه النقطة في نسيج التجربة المرئية " [3] ، فالدائرة وفق هذا التفسير ؛ تولد إحساساً متجانساً مهما كان الاتجاه الذي قد ترفع العين إلى النظر فيه ، لأن العين ستسقط على مركزها بوصفه مركز الثقل الذي يشد إليه جميع النقاط ضمن الحقل البصري ، وهذا يفسر لنا ذلك الطابع العاطفي للدائرة ، فهي شكل تنقصه صفة الإشارة على الرغم مما في بساطته وصفاته من جمال ، وما في اتصاله من روعة ، لهذا فإنّ القطع الناقص أجمل من الدائرة ؛ لأن تأثيره أقل رتابة و أكثر إثارة من تأثير الدائرة ، " إذ تستطيع العين أن تتحرك فيه بسهولة وتنسق بين أجزائه وتميز بينها في الأهمية ، والعلاقات بينها وبين موضوع الرؤية ليست واحدة في جميع الاتجاهات " [4] .

أما الخط المستقيم فالتوترات التي تثيرها النقاط المتكون منها لها علاقات مماثلة بعضها من بعض مما تبعث العين أن تتابعه طول الوقت ومن ثم يثير إحساس بالجمود ، أما إذا اختلفت التوترات تماماً من لحظة إلى أخرى فسوف تولد تأثيراً متجزئاً متقطعاً كتأثير الخط المتعرج (المنكسر) ؛ حيث تتوقف الحركة المتصلة ثم تنطلق من جديد وتتوقف وتبدأ ثانية وهكذا ، كما إنّ الخط المستقيم البالغ الطول في قياسه فنزعة الحركات المترابطة فيه سوف تأخذ في التمزق بالتدرج ، وعلى العكس من ذلك ؛ نجد إنّ الخطوط المنحنية تحدث حركات متنوعة في العضلات البصرية أكثر طبيعية وانسجاماً ، " وتجد العين البصيرة في بعض النقط عند مختلف الانحناءات إيقاعاً ، وعلاقات من التوافق والانسجام . إذ في كل منعطف في هذه المنحنيات نحس بالوضع السابق وفي الوقت نفسه نحس بالجدة والتغيير " [5] لهذا اتصف الخط المنحني بالانسياب والرشاقة .

ومن الصفات المهمة والموضحة للعملية الفسيولوجية لإدراك الخط جمالياً صفة التماثل ، فهي تضفي على الموضوع انسجاماً يكون مصدراً عاماً للسرور الهادئ ، ومصدر التماثل يولد الراحة في الحركة اللذين ينتجان من التوازن العضلي في العين ، فالإخلال بالتوازن جراء عدم

---

[1] نفسه ، ص108 .
[2] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، المصدر السابق ، ص 110 .
[3] نفسه ، ص 111-113 .
[4] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، المصدر السابق ، ص 114 .
[5] نفسه ، ص 115.

تناسق الموضوع مع توترات العين يحدث تأثيراً بالتشتت والإرهاق " نتيجة لميل العين إلى النظر في اتجاه مختلف عن الاتجاه الذي يلزم لها النظر فيه " [1]، ولكن عندما تستمر العين في استعراض الموضوع المتوازن تحقق الاستجابة نفسها دائماً ، وتجد اللذة فيه على حدٍ سواء ، وعندما تندمج الأجزاء على هذا النحو تكون موضوعاً واحداً ، يعتمد ما فيه من وحدة وبساطة على الانسجام والتطابق بين عناصره ، إذن فتماثل الأشكال هي شرط وحدتها ، وفرديتها ووجودها المستقل ، فالخطوط المحددة لمعظم الأشكال تكون متناسقة لأننا ننتقي من الخطوط ما نجده متناسقاً فتجعله حدوداً لكفافية الأشكال ، هذه الوحدة جراء التماثل متحققة في ضروب الفن الديني من حيث استخدام أشكال تحقق التماثل على نحو دقيق مثال ذلك ؛ الفن المصري والبيزنطي ، وما يصدق القول فيه على الفنون الدينية السابقة يصدق أيضاً على الفن الإسلامي والرسم خاصةً حيث إنّ القاعدة الدينية تتمثل فيه بصورة واضحة .

ومن خلال الإطلاع على الأدبيات بخصوص الموضوع السابق تمكن الباحث من استنباط جدول* للدلالات النفسية للخطوط وفق الخبرات المكتسبة وكما مبين أدناه :

	مجموعة الخطوط	الدلالة النفسية للخطوط
1	**الخطوط والتكوينات الأفقية**	
	- الخطوط المستقيمة	الراحة ، الثبات ، الهدوء ، الاستقرار ، الاسترخاء ، الإرهاق ، المرض ، الوضوح ، العدل ، الانضباط .
	- خط الأفق	الموت ، اتساع الأفق .
	- الخطوط المتماثلة الأفقية	الرتابة ، الملل ، الضيق ، لا نهاية .
2	**الخطوط والتكوينات الرأسية**	
	- الخطوط الرأسية	النمو ، الشموخ ، الوقار ، العظمة ، القوة ، الثبات ، القدرة ، والتسلط .
	- الخطوط المتماثلة الرأسية	الصلابة .
3	**الخطوط المائلة**	
	- الخط المائل	متحرك ، غير مستقر ، السقوط ، الهاوية .

[1] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، المصدر السابق ، ص 115 .

- تم استنباط هذا الجدول من المصادر الآتية :

1. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص 68 وما بعدها .
2. جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، 1999 ، ص 102-103 .

	- خط مستقيم ذي قمة منحنية	الترقب ، التواضع (حينما يقف الإنسان للصلاة مع انحناءة في الرأس) ، الضعف ، العجز (انحناءة الشيخوخة)
4	**الخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيات**	
	-الخطوط المنحنية	الوداعة ، الرشاقة ، الرقة ، السماحة ، الطراوة .
	- الخطوط القريبة إلى الاستدارة	الضعف ، الانحلال ، الاسترخاء .
	-الخطوط المنحنية ذات الطبيعة الموجبة	تثير أحاسيس بحركات دورية كالتنفس وحركة القلب لا نهائي ، ضاج بالحركة .
	-الخط الحلزوني	حيوي ، دائم الحركة ، لا نهائي ، الانفتاح ، الانغلاق .
5	**الخط السميك**	صلب ، متماسك ، صارم .
6	**الخط الرفيع**	مرهف ، سهل ، هامس .

جدول (1)

4- الدراسات السابقة

سيقوم الباحث باستعراض رسائل وأطاريح الماجستير والدكتوراه* حصراً ومناقشتها ، والتي تقترب بأهدافها مع هدفيّ البحث الحالي ، من حيث تناولها الخط كمادة بحثية في رسوم الواسطي وهما دراستان الأولى دراسة : حسن ، وسماء الآغا ، والأخرى : دراسة : العتابي ، عبد الجبار خزعل .

4-1 -استعراض الدراسات السابقة

4-1-1- دراسة : وسماء حسن الآغا ، الموسومة : (التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى) ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1987 .

استهدفت الدراسة الإجابة عن الأسئلة الآتية [1]:

أ. ما المساحة الهندسية للتكوينات الإنشائية التي استخدمها الواسطي ضمن المساحة الصورية الكلية لمنمنماته ؟.

ب. هل تتطابق مقامات الحريري مع المنمنمات ، ومدى نجاح الفنان في التعبير عن النص ؟.

ج. ما جمالية الرسم العربي الإسلامي ؟.

د. كيف استخدم الفنان توزيع الأشخاص في تكوين المنمنمة ؟.

ه. ما مدلولات الفراغ في منمنمات الواسطي من ناحية التعبير عن العمق الفراغي من خلال البناء المعماري والأشخاص ؟.

و. ما أسلوب الواسطي وطريقة التقنية في استخدام العناصر التشكيلية من خط ولون وملمس وظل وضوء ؟.

كان مجتمع البحث أربع وتسعون رسم ماعدا صورتي الغرة وفاتحة الكتاب ، أما عينة البحث فكانت (29) رسم قسمته إلى مجموعتين ، يتحدد كل قسم منها بعدد الأشخاص المرسومين في التصويرة ، وقد استخدمت الباحثة الطريقة الوصفية التحليلية في تحليل عينات بحثها ، وبعد تحليل العينات توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات ** الآتية :

أ. شكل خط الأرض ، قاعدة أساسية في جميع المنمنمات .

ب. استخدم الفنان التخطيط مكان الظل والضوء .

ج. تراوحت المساحات الهندسية للمنمنمات ما بين المربع والمستطيل التامين أو القريبين من شكليهما .

د. أعطى الفنان عمقاً فراغياً عن طريق المستويات ، مع المحافظة على التسطيح ببعدين : طول وعرض فقط .

ه. امتازت المنمنمات بالحركة بالرغم من الطابع السكوني لتكويناتها .

و. عبر الفنان عن الجمالية العربية عن طريق الإيقاع ، والتوازن ، والتناظر .

ز. استخدم الفنان الزخرفة للتخفيف من ثقل المساحة كحيز ، وذلك بتجزئتها بواسطة عناصرها الهندسية والنباتية .

ح. عبر الواسطي عن مركز السيادة في التكوين عن طريق تباين الألوان ، أو عن طريق الانعزال ، أو عن طريق الحجم .

---

* استثنى الباحث دراسة الدكتوراه : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي : خضير ، مجيد حميد حسون من الدراسات السابقة ومناقشتها لأن هدفيّ بحثة لا يقتربان من هدفيّ هذه الدراسة .

[1] الآغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي ، المصدر السابق ، ص ح .

** لم تكتب عن نتائج بحثها ، وإنّما اكتفت بذكر الاستنتاجات فقط .

ط. أضفى التوازن على التكوين في منمنمات الواسطي قيمة جمالية عن طريق اللون بحسب موقعه ومساحة توزيعه ، كذلك عن طريق التقسيمات الهندسية للتكوين ضمن الإطار التخطيطي الأولي الذي حددته ، ومن ثم توزيع الكتل و الأشكال على أساس فراغاتها .

ي. إن منمنمات الواسطي نقلت لنا صورة صادقة توثيقية عن الحياة اليومية في ذلك العصر [1].

2-1-4- دراسة : العتابي ، عبد الجبار خزعل ، الموسومة : (توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي) رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996 ، استهدفت الدراسة إلى :

أ. الكشف عن التوظيفات الفنية التي تم استخدامها للرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي .

ب. تعرف أهدافها وجماليتها في مجالاتها المختلفة ، وفي البناء الفني لرسوم يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي .

كان مجتمع البحث يشتمل على كل ما يتعلق بالرسوم الرقشية التي قام برسمها الواسطي من خلال مقامات الحريري المصورة البالغة خمسين مقامة مرسومة بمعدل أربع وتسعين منمنمة ، منها ثلاث منمنمات تمتد على صفحتين – ماعدا صورتي الغرة وفاتحة الكتاب ، بعد أن أتبع الباحث الطريقة الوصفية التحليلية في تحليل عينات بحثه وبعد تحليلها توصل الباحث للنتائج الآتية [2]:

1- احتضن الفن العربي الإسلامي أنماطاً متعددة الأساليب والأشكال أخذها العرب عن فنون الحضارات التي سبقتهم ، ولكن سرعان ما تخلصت الفنون الإسلامية من هذه التأثيرات لتبدع أشكالها الذاتية المستمدة من المعتقدات الدينية الإسلامية .

2- عكست الزخرفة فكرة المزج بين الحركة والسكون ، والزمان والمكان .

3- ينتظم الرقش العربي الإسلامي في بنيتين ؛ أحدهما هندسي وهو الخيط ، وشكل آخر لين يسمى الرمي .

4- اشتبك الرقش العربي الإسلامي مع الصور الحيوانية والبشرية .

5- تعد الزخرفة لغة تجريدية عالية تهدف إلى توصيل رسالة عبر شفرات محورة ومختزلة .

6- كراهية الفراغ جعلت الفنان العربي المسلم ينزح إلى ملء المساحات أو شغلها عن نطاق واسع بالعناصر الزخرفية .

---

[1] الآغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي ، المصدر السابق ، ص 173-178 .

[2] العتابي ، عبد الجبار : توظيف الرقش العربيس الإسلامي في بنية رسوم الواسطي ، المصدر السابق ، ص 84 .

7- استعمل الواسطي الرقش العربي الإسلامي ، ومنها زخرفة النجمة الرباعية ، وكذلك المعينات .
8- أدت الوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي دوراً مهماً في ترسيخ الخصوصية المميزة للرقش العربي الإسلامي .
9- تدرج الواسطي في رسم الشكل الزخرفي في الوحدة البسيطة إلى الصورة الزخرفية الكلية التي تحمل معاني مترابطة ، فيكون بذلك إدراك الكل ممكناً من خلال إدراك الجزء .
10- إنّ وحدات الرقش العربي في رسوم الواسطي تحقق الراحة البصرية على الرغم من تعقيدها الظاهري .
11- الزخرفة الكتابية في رسوم الواسطي لا تخرج عن المفهوم الجمالي كذلك .
12- الزخرفة النباتية التي تقوم على عناصر غير تشبيهية ؛ تركز على أساس صوفي مركب .
13- عكس الواسطي انفعالاته الذاتية على هيئة رموز .
14- استخدم الواسطي التوازن لأن ؛ الجمال يعتمد في صميمه على القوانين الرياضية والهندسية .
15- كان هدف الواسطي في الزخرفة النباتية الاندماج الكلي في الموضوع ، ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي ، فلم يكن في شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها ، وهو المؤمن بوحدة الوجود .
16- يتمثل النظام الزخرفي الهندسي عند الواسطي مع نظام الكون ، وكما يتصورها الإنسان المسلم ، لأنه يعتمد في نظرته للكون على طبيعة حدسية روحية ، مستلهماً من النظرة الدينية قوته التعبيرية .

2-4- مناقشة الدراسات السابقة

1-2-4- دراسة وسماء حسن الآغا :

استعرضت دراسة الآغا مقدمة حضارية * تحدثت فيها عن المخطوطات وتذهيبها وتزويقها ، ومن ثم انتشارها المرتبط بالنواحي المختلفة للحركة الثقافية ؛ كالتأليف ، والترجمة ،

* من خلال تناولنا لهذا الموضوع عرضت الباحثة رأياً تاريخياً كان من الواجب التحقق منه قبل عرضه لأن تمثل هذه المعلومات آثارها السلبية على مصداقية المادة النظرية المعروضة بالبحث ، ففي صدد عرضها أي الباحثة _ للحياة الفكرية لمدينة واسط وما تعج به مكتباتها من الكتب النفيسة والزاخرة بالعلوم قام " الخائن نصير الدين الطوسي " بنقل تلك الكتب إلى مراغة بعد الغزو المغولي . ينظر : (الآغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصره التكوينية والتشكيلية في منمنمات يحية بن محمود بن يحيى الواسطي ، المصدر السابق ،

والتعريب ، وانتشار المدارس ، والمؤسسات الدينية والعلمية . وما مدرسة بغداد للتصوير والتي ظهرت وتكاملت في النصف الأول من القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) إلا نتاج لتلك النواحي الثقافية المختلفة ، وهذا لا يعني إنّ لم تكن هناك مخطوطات مصورة قبل ذلك التاريخ ، فمدرسة بغداد للمنمنمات تكونت ملامحها قبل التاريخ المذكور [1] بكثير ، ولكن معظم هذه المخطوطات لم تحفظ ومن ثم لم تصل إلينا .

ويتفق البحث الحالي مع ما جاءت به دراسة الآغا من تحليلها لهذا الموضوع ، لما له من أهمية تاريخية تثبت سبق مدرسة بغداد للتصوير عن العهد السلجوقي ، ومن ثم عن تأثيراته وبالنتيجة تفردها بأسلوبها عن الأسلوب السلجوقي ، لاسيما هنالك العديد من الباحثين يؤكدون على إنّ الرسوم التي تنسب إلى مدرسة بغداد هي نفسها تعود للمدرسة السلجوقية [2] ، وهذا يرجع لضعف الأدلة التي تثبت وجود مخطوطات عربية مرسومة قبل العقد السابع من القرن الثاني عشر الميلادي ، لاسيما وإنّ الإشارة لكتاب (الدبارات) المزوق (للشابشتي ت 399هـ –1008م)* والتي عثر عليها الباحث (بشر فارس) من خلال مشاهدة قام بها مؤرخ فقيه للكتاب نفسه في دمشق في القرن السادس عشر ميلادي [3] ، وهذه الإشارة لم تفصل القول بأسبقية ظهور المخطوطات العربية المرسومة عن العهد السلجوقي لا زماناً و لا مكاناً لسعة المساحة الزمانية والمكانية ما بين التاريخ وفاة المؤلف وبين تاريخ مشاهدة المخطوطة المرسومة ، ولكن من خلال قيام الباحث – صاحب الدراسة الحالية – بمطالعة الكتب التاريخية عثر على إشارة أقوى حجةً وأثبت زماناً ومكاناً من سابقتها تدل على أسبقية ظهور المخطوطات العربية المرسومة بما يزيد القرن ونصف عن ظهور الدولة السلجوقية **، ففي إشارة للمؤرخ القيرواني ***إنّ الخليفة الراضي بالله العباسي (322هـ-329هـ) أمر بتزويق كتاب (تاريخ الأمم والملوك) (للطبري224-310هـ) وإنّ " ينسخ في رقُ نظيف صيني ، ويصور جميع ما فيه ... فاستعمل له ديباج منسوج بذهب مكان الجلود " [4] وهذا يعني إنّ الكتاب المرسوم أولف ورسم في بغداد نفسها وليس بمكانٍ آخر .

إنّ دراسة الآغا لم تذكر فيها أهدافاً محددة بل عرضت مجموعة أسئلة وهي مشكلة البحث لا أهدافه وهذا يتعارض مع أصول البحث من حيث تحديد أهداف البحث بدقة وبجمل خبرية بمعزل عن مشكلة البحث ذات الصيغة الاستفهامية ، مع ذلك كان هدف البحث الإجابة عن

ص 18) . وكان على الباحثة أن تلتزم الأمانة العلمية الموضوعية وأن تتعامل مع النصوص التارخية بحذر وتأخذ بالنقد الداخلي والخارجي للنص التاريخي ، وأن يكون حكمها على هذا الموضوع بعيداً عن التحيز لأن إصدار أحكام قطعية على شخصية مهمة في التاريخ الإسلامي كالطوسي من دون الرجوع للأدبيات الخاصة بالموضوع تبعد الباحث عن إدراك الحقائق التاريخية ، ولما كان هذا الموضوع لا يمت لبحثنا الحالي بصله ، فأرجع الباحثة والقارئ فيما يخص هذا الرأي إلى : الدكتور مصطفى جواد في بحثه الموسوم : (اهتمام نصير الدين الطوسي بإحياء الثقافة الإسلامية ايام المغول ، طهران ، 1957) .

[1] الآغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصره التكوينية والتشكيلية في منمنمات يحية بن محمود بن يحيى الواسطي ، المصدر السابق ، ص 22.

[2] حسن ، زكي محمد : فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، (د.ت) ، ص 170 .

* أديب مصري . ولاه العزيز الفاطمي خزانة كتبه . من تأليفه كتاب (الديارات) ذكر فيه كل دير بالعراق والشام والجزيرة ومصر . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 379) .

[3] اتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق ، ص 59 .

** ظهرت الدولة السلجوقية وأنتهت ما بين سنة 422هـ –590هـ .

*** هو ابراهيم بن القاسم الرقيق القيرواني ، مؤرخ قيرواني جليل ، و أديب بليغ ، ولد بالقيروان في منتصف القرن الرابع للهجرة وتوفي عام 425هـ قال عنه ابن خلدون " أبن الرقيق مؤرخ أفريقية والدول التي كانت بالقيروان ولم يأت من بعده إلا مقلد " . ينظر : (ابن خلدون ، عبد الرحمن : المقدمة ، تحقيق : حجر عاصي ، مكتبة الهلال ، بيروت ، 1988 ، ص 4) .

[4] القيرواني ، ابراهيم بن القاسم الرقيق :المختار من قطب السرور ، اختيار : علي نور الدين المسعودي ، تحقيق : عبد الحفيظ منصور ، نشر مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، 1976 ،ص 301 .

تلك الأسئلة و من ضمن المشكلات التي طرحتها والمتعلقة بالخط هو السؤال الأخير **** والتي درست الباحثة فيه أسلوب والطريقة التقنية للـ الواسطي في استخدام العناصر التشكيلية ومنها الخط أي أنها هدفها هو تعرف أسلوب استخدام الواسطي لعنصر الخط ودراسة الأسلوب تتطلب دراسة طريقة ومنوال ومساق ونمط ودأب الواسطي في استخدامه لعنصر الخط وهذا لا يعني دراسة الخط نفسه ، وما يحمل من خصائص فنية ودلالية داخل المساحة المرسومة ، لهذا تعارضت أهداف دراسة الآغا عن الدراسة الحالية .

أما من جهة حجم عينة البحث فقد اختلفت عينة دراسة الآغا من الدراسة الحالية حيث بلغ حجم دراستها (29) عينة ، أما الدراسة الحالية فقد درست جميع رسوم الواسطي البالغة (99 رسم) كذلك اختلفت طريقة تحليل العينات ، فدراسة الآغا استخدمت الطريقة الوصفية التحليلية ، أما الدراسة الحالية فقد استخدم الباحث طريقة تحليل المحتوى للوصول إلى نتائج البحث .

أما أهم النتائج التي توصلت الباحثة إليها في مجال الخط كونه شكل خط الأرض قاعدة أساسية في جميع رسوم الواسطي ، وهذه الظاهرة تميز معظم مخطوطات مدرسة بغداد ولا يتفرد الواسطي بها ؛ فرسوم مخطوطة كتاب البيطرة والمؤرخ في عام (606هـ) وهي سابقة للواسطي لها الميزة نفسها شكل (32) .

وقد أوضح (ل التصوير عند العرب)[1] ، والن كال ، وقد بين (ايتغهاوزن) هذ والضوء عن طريق الخط فتتفق هذه النتائج مع نتائج الدراسة الحالية .

2-2-4- دراسة عبد الجبار العتابي :

استعرض الباحث البدايات التكوينية للرقش العربي الإسلامي وتطوره ، كذلك بحث في الجماليات الإسلامية المرتبطة بالرقش العربي الإسلامي ووظائفه المتعددة ، غير إنّ الباحث ذكر في أهمية البحث والحاجة إليه نتائج بحثه [3] وهذه الصيغة غير معمول بها في الأصول البحثية ، أي للوصول للنتائج من خلال الدراسة المنظمة والموضوعية .

أما من جهة الأهداف ، فعلى الرغم من اتفاق دراسة العتابي مع الدراسة الحالية في موضوع الخط كعنصر بنائي عند الواسطي ؛ إلا إنّهما – أي البحثين – اختلفا بالوظيفة التي يؤديها الخط ، فهدف العتابي هو الكشف عن التوظيفات الفنية للخط وهو يؤدي دور الزخرفة

**** ينظر : استعراض دراسة الآغا ، ص 94-95 .

[1] اتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق : ص 100 .

[2] نفسه ، ص 114 .

[3] العتابي ، عبد الجبار الخزاعي : توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي ، المصدر السابق ، ص 7 .

داخل رسوم الواسطي وهذا يعني أخذ العتابي بتقسيم الباحث (بشر فارس) للرقش العربي في دراسته الموسومة سر الزخرفة الإسلامية ، والتي قسم فيها الرقش العربي إلى قسمين هما الخيط والرمي * ، أما الدراسة الحالية فهدفها تعرف الخصائص الفنية . والدلالية للخط في رسوم الواسطي أي ليس خطوط الرقش ، بل الخط كعنصر بنائي متفرد ومتميز ، وذي دلالة . هذا من جانب توافق واختلاف الأهداف بين دراسة (العتابي) والدراسة الحالية ، أما الجانب الآخر من المناقشة ، فينصب على هدف (العتابي) ذاته حيث ورد في صدر الهدف الأول للدراسة إنّ الباحث يهدف للكشف عن التوظيفات الفنية المستخدمة للرقش العربي في رسوم الواسطي ، غير إنّ تعرف تلك التوظيفات كانت أقرب منها للاستعراض من عملية الكشف ، ولاسيما إنّ الدراسات السابقة على دراسة (العتابي) كشفت تلك التوظيفات .

اختلفت حجم عينة (العتابي) عن الدراسة الحالية حيث كانت عينة بحثه تبلغ (12) عينة أو رسماً من رسوم الواسطي ؛ بينما بلغ عدد عينة البحث الحالي بـ (99) رسماً من رسوم الواسطي ، كذلك اختلفت طريقة تحليل (العتابي) للعينات عن الدراسة الحالية حيث استخدم الطريقة الوصفية التحليلية ؛ بينما استخدمت طريقة تحليل المحتوى في الدراسة الحالية .

وتتفق الدراسة الحالية مع نتائج دراسة (العتابي) ، ما عدا اثنين منها الأولى : يكشف الباحث فيها عملية تنظيم الرقش العربي الإسلامي في قسمين ؛ أحدهما : هندسي وهو الخيط وشكل آخر لين سميّ الرمي [1] في رسوم الواسطي وهذه النتيجة كشف عنها من قبل (بشر فارس) في بحثه المذكور آنفاً : (سر الزخرفة الإسلامية)[2] . أما النتيجة الثانية التي توصل إليها (العتابي) فتخص الموقف الديني للـ الواسطي لأنه " مؤمن بوحدة الوجود " [3] ولا يعلم الباحث كيف حدد (العتابي) موقف الواسطي الديني على الرغم من إنّه من المعلوم والمتفق عليه إنّ الواسطي لم يرد شيئاً عن سيرته في المراجع التاريخية ، لهذا كان من واجب الباحث ترك المظنون وإتباع المعلوم ، حيث أجمع العقلاء كافة إنّه إذا تعارض قولان وكان أحدهما معلوماً والآخر مظنوناً وجب ترك المظنون والتمسك بالمعلوم .

* للمزيد في هذا الموضوع ينظر : فارس ، بشر : سر الزخرفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص14 وما بعدها .

[1] العتابي ، عبد الجبار خزعل : : توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي ، المصدر السابق ، ص 148.

[2] بشر ، فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص 14-15 .

[3] العتابي ، عبد الجبار خزعل : توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي ، المصدر السابق ، ص 152.

1- التشكيل الفني للخطاب اللغوي للمقامة والإحالة الجمالية والفنية للخط في رسوم الواسطي :

يبدو الحديث عن التشكيل الفني للغة المقامة وللوهلة الأولى حديثاً بعيداً عن موضوعة هذا البحث خصوصاً إذا ما عرفنا أن لغة المقامة وتشكيلها الفني ، له ميادينه الخاصة في البحوث الأدبية واللغوية . لكن اهتمامنا بلغة المقامة هنا ، يأتي من قراءة مخالفة ، مفادها مدى تجسد مقومات تلك اللغة الجمالية في رسوم الواسطي بشكل عام ، والخط بشكل خاص ، بدءاً من اللغة بحد ذاتها كعنصر أولي في المقامة ، وصولاً لدلالاتها الاتصالية وقيمها الجمالية ، وذلك عن طريق إحالتها والتعبير عنها بلغة بصرية بدلاً من قولية , هذه اللغة البصرية لها عناصرها ودلالاتها ، وفي مقترباتها يوجد عنصر واحد فقط متشابه فنياً بين اللغتين ومختلف إدراكياً ودلالياً ونفسياً ، إلا وهو عنصر الخط ، وهو الموضوع الرئيسي في هذا البحث .

أن أهم محاور التشكيل الفني في بناء المقامة هي اللغة *، ومن ثم يأتي تباعاً النموذج الإنساني التي تقدمه تلك اللغة ، وأخيراً الحكاية المسرحية **، والتي تمثل عرض متكامل لتلك المحاور ، وعلى العموم أن كل فن قولي أداته اللغة المتكونة من ألفاظ والتي تكون بالتالي عناصر العمل الأدبي ، ولغة المقامة " ليست عنصراً يمثل مادة العمل الخام وهي – على هذا النحو – ليست وسيلة يتوسل بها النص المقامي لتحقيق غاية معينة ، فتبدو محايدة في عملية الخلق الأدبي ، أو ثانوية تختفي وراء الغاية الأخلاقية أو التعليمية وحتى الجمالية ، أنها عنصر رئيس في المقامة تنبثق من ذاتها ، وتشكل كياناً مستقلاً يشير ثم يرتد إلى ذاته ... فالألفاظ في بناء الجملة والجملة في سياق الفقرة ، والفقرة في نموها وتكاملها ، تثب متحركة نشطة تخترق وتحاور ، والموسيقى الداخلية بما توفره من إمكانات الاختلاف والانسجام بإيقاعها المسجع أو بوحدة أضدادها المعنوية تسهم في توثب الكلمة ، وفي انطلاقها شخصية ذات كيان مستقل يؤدي دوره في بنية النص ويحتفظ بهويتها التي تشير إليه ويستقل بها "[1]. والشكل في رسوم الواسطي أيضاً يحاور بقية الأشكال ليتفاعل مع فضاء اللوحة من خلال عناصر الإيقاع وما تتضمنه من تباين وانسجام على صعيد الخط أو اللون .

ولا يريد الباحث هنا أن يدخل في دراسة تفصيلية في طبيعة اللغة العربية التي تشكل لغة المقامة ، فالمفهومات اللغوية التي سادت بين علماءها فضلاً عن الناطقين بها " كلها تؤكد أن طبيعة هذه اللغة طبيعة تركيبية وليست تحليلية "[2] ، أي تعنى بتركيب الألفاظ والصور المختلفة وحسب ما يقتضيه المعنى . ولم يكن من الممكن أن تتسع هذه اللغة أمام اعتبارات البلاغة والإيجاز ، فاللغة العربية لغة حية مرتقية تحوي ما يحتاجه الإنسان في الحياة من ضروب التعبير في مختلف الألفاظ [3] .

ومن ثم فأن جماليات اللغة العربية تبنى على ثنائية اللفظ والمعنى على حد سواء ، وهي ثنائية يمكن معها ، إقامة علاقة إحالة بينها وبين الخطاب البصري للمقامة . فاللفظ بقبالة الشكل والمعنى بقبالة المضمون ، بمعنى أن اللفظ يحيل إلى الشكل وخصائصه ، والمعنى يحيل إلى

---

* اللغة : هي " مجموعة مفردات الكلام وقواعد توليفها ، التي تميز جماعة بشرية معينة تتبادل بواسطتها أفكارها ورغباتها ومشاعرها ، مثال ذلك اللغة العربية للمزيد ينظر : (وهبة ، مجدي وآخر : معجمم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، المصدر السابق ، ص 318) .

** اعتمد الباحث هذه المحاور الثلاث لإمكانية إقامة علاقة مقارنة بينها وبين رسوم الواسطي ، لأن من أحد مهام تلك الرسوم هو التعبير عن فضاء النص . للمزيد ينظر : (السعافين ، ابراهيم : أصول المقامات ، دار المناهل ، بيروت - لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص 116) .

[1] نفسه ، ص 117 – 118 .

[2] اسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط3 ، 1986 ، ص 341 .

[3]-ينظر : مرزة ، جعفر أفندي حسين : نظرة في اللغات ، مجلة الاعتدال ، عدد (7) ، السنة الأولى ، المطبعة العلوية ، العراق ، النجف ، 1352هـ-1933م ، ص 354 .

المضمون ودلالاته ، والإحالة مهمة هنا بالأخص لوجود نص المقامة المرادف للخطاب البصري ، فالأشكال البصرية " في الواقع ، تناسب كائنات أو أشياء ولكنا لا تلائم قطعاً أي فعل أو أية صفة أو ظرف "[1] ، وعليه غالباً ما تكون الصورة في علاقتها بالنص المصاحب أما إضافة أو توضيح ، ورسوم الواسطي تجاوزت الرسوم التوضيحية بكثير من خلال أضافتها الجمالية والإيحائية للنصوص المرادفة . فـ الواسطي يحيل الإشارة اللغوية لنص المقامة إلى موضوع جمالي بصري في الواقع الخارجي ، على أن ذلك الموضوع ؛ مجسَّد في الواقع الحسي مرة ، وخيالي غائب مرة أخرى ، بمعنىً آخر أن رسوم الواسطي تنقل صور حياتية واقعية كما في اللوحة (57) ، ومرة أخرى تنقل صور متخيلة غير واقعية كما في اللوحة (76) . وهكذا تصير الإحالة خارجية مرة وداخلية مرة أخرى .

وعند تحديدنا لمقولتي اللفظ والمعنى والانزياح بهما نحو مقولتي الشكل والمضمون ، يندفع تجاهنا تصور النقاد العرب للجمال وتمثله في تلك المقولات ، فذهبوا إلى أن " المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوي الجاهل فيها والحاذق ، ولكن على العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف ... وبعضهم مثل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة ، فأن لم تقابل الصور الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلت في عين مبصرها "[2] ، وهذا يعني أن مهارة الأديب لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها ولكن في الصورة التي تخرج منها هذه المعاني . وفي هذه الصورة تتركز كل خصائص الصفة ، أما المعاني فهي " مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي ، وأنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها "[3] . كذلك هو حال الخط كعنصر شكلي مهم بالنسبة للمنتوج الجمالي الإسلامي ، ففي الزخرفة الإسلامية ينطلق الفنان المسلم بالخط بحرية تامة مغيباً المعنى ومكتفياً بالجمالية الشكلية البحتة لخصائص الخط المجرد من ليونة وحساسية ، ومرونة وتنوع في الخطوط فيرصفها ، ويؤلف فيما بينها وينظمها .

وبما أنه قد تكون المادة واحدة ، " ولكن اختلاف الصور التي تعرض فيها هي التي تعطيها قيماً جمالياً مختلفة ، الحجر الواحد كما قال أفلاطون في محاورته يقبل صوراً مختلفة ، وهو في بعض هذه الصور أجمل منه في بعضها الآخر "[4] . وعليه فأن مادة الحجر ثابتة والاختلاف يقع في شكل أو صورة الحجر التي وضع فيها ، " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يصير عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه "[5] ، و مقصد الكلام وغايته أن مباني الألفاظ تقابل بناء الأشكال في الرسوم ، ومعانيها – أي معاني الألفاظ – تقابل مضمون تلك الأشكال وكما موضح في المخطط الآتي :-

---

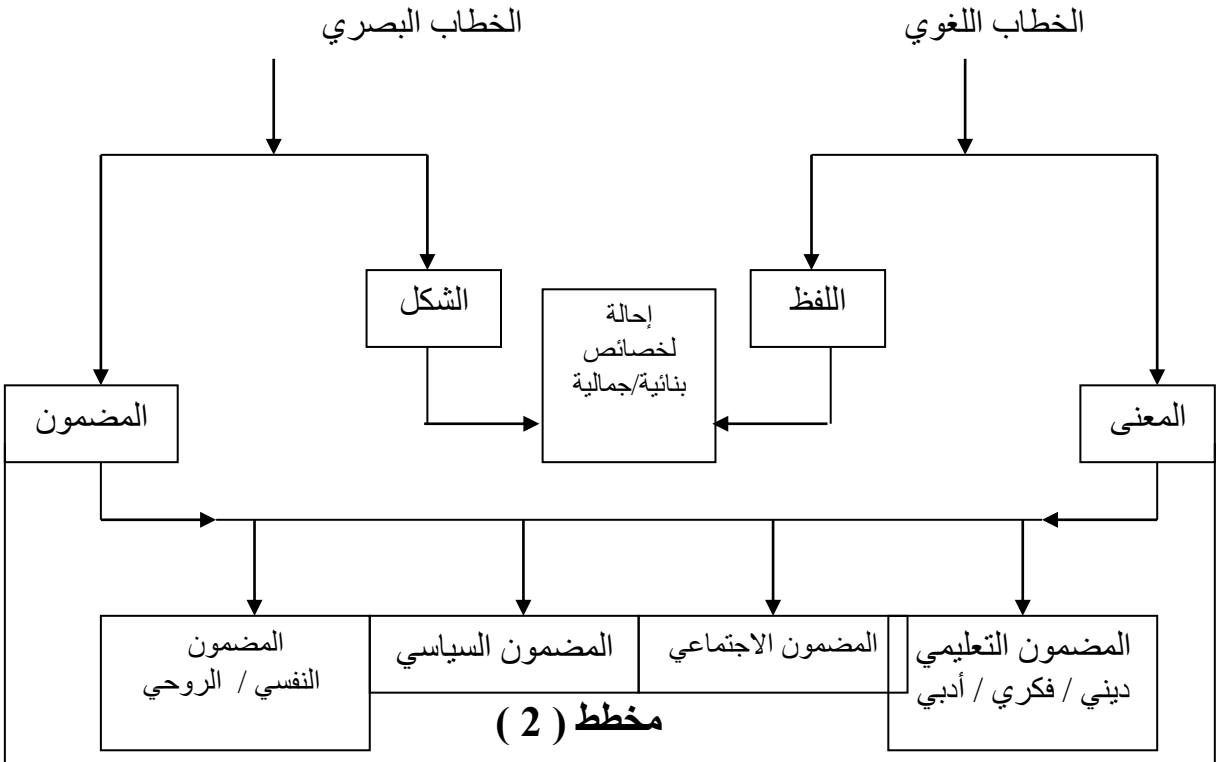
[1] الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ؛ (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص 34 .

[2] ابن رشيق ، ابو علي الحسن : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج1 ، تحقيق : محمد محي الدين ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ط1 ، 1934 ، ص 82 .

[3] العسكري ،أبو هلال : كتاب الصناعتين ؛ (الكتابة والشعر) ، تحقيق : علي محمد البجاوي (وآخر) ، دار إحياء الكتاب العربية ، القاهرة ، ط1 ، 1952 ، ص 146 .

[4] اسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في الفن العربي ، المصدر السابق ، ص 214 .

[5] الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، قراءة وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2 ، 1989 ، ص 196-197 .



مخطط (2)

وكما هو الحال بالنسبة لعملية بناء الألفاظ من " حيث ملاحظة القواعد العربية فيها من النحوية والصرفية واللغوية وبلحقها من فصاحة وبلاغة وأنواع التراكيب ومقتضيات الأحوال وإيجاز وإطناب ودقائق المعاني والبيان وأنواع البديع "[1] ، فالحال لا يختلف كثيراً في عملية بناء الأشكال والبحث عن التكوينات ذات الإنشاء المحكم كاللوحات (5) و (11) و (21) و (57) . والنتيجة أيضاً واحدة بالنسبة لمعاني ودلالات الألفاظ " ضمن حيثية استعمالها في أوضاعها من حقائقها ومجازاتها وكناياتها واستعاراتها ورموزها وإشاراتها ولطائفها ... وظواهرها وبواطنها وتأويلاتها "[2] ، وهذه الحالة نلحظها موجودة في دلالات المضامين المبثوثة في رسوم الواسطي والتي سنتعرض إليها فيما بعد .

والجمال غاية لابد من توفر عناصرها في صورتي اللفظ والمعنى ، ومدى تحقق عناصر الجمال في العمل الفني " أمر يحكم فيه العقل ، والحواس* هي التي تتخذ معبراً تنتقل عليه لكي تتمثل للعقل ، ويتوقف هذا الحكم بالجمال أو القبح على مدى ما في هذه العناصر من توافق مع الصورة الكاملة للقوانين الطبيعية كما تتمثل في الخارج وفي العقل "[3] ، وقد حاول النقاد

---

[1] القزويني ، مهدي : مطالع مشارق الأنوار في حل مشكلات أسرار الأخيار (مخطوط) ضمن ، القزويني ، جودت كاظم : التوبة بين الشريعة الإسلامية ، مطبعة الآداب ، النجف ، 1975 ، ص 258 .

[2] القزويني ، مهدي : مطالع مشارق الأنوار في حل مشكلات أسرار الأخيار ، المصدر السابق ، ص 258 .

* إن الأساس الحسي هنا فهو وإن اعتمد على الحواس فأنه يرجع آخر الأمر إلى العقل / الذاتي ، فما تدركه الحواس لا يفسر بانفعال نفسي ولكنه يفسر في العقل ، والعقل يحكم عليه بالصحة أو الخطأ ، أو يرضى عنه أو يرفضه ، بمقدار ما يتمثل فيه للقوانين الطبيعية المتوافقة في الخارج وفي العقل ، فالأساس الحسي النفسي يضع في الأشياء مشاعر من خلال المدركات الحسية ، والأساس الحسي العقلي ، يكشف في الأشياء قوانين تتفق معه من خلال هذه المدركات الحسية . ينظر : (اسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، المصدر السابق ، ص 211 ، 112) .

[3] نفسه ، ص 221 .

العرب أن يميزوا بعض هذه العناصر ووفق الثنائية السابقة ، ولعل أهم ما حدوده هما عنصري الإيقاع والعلاقات الرابطة بين أجزاء العمل الفني بالنسبة للفظ .

ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى في المقامة ، فالمعنى ليس شيئاً مذكوراً ، وأنما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليمية . " بل أن الحادثة التي تحدث للبطل لا أهمية لها ، إذ ليست هي الغاية ، أنما الغاية التعليم والأسلوب الذي تعرض به الحادثة ... ولعل ذلك ما جعل المقامة منذ أبتكرها بديع الزمان تنحو نحو بلاغة اللفظ وحب اللغة لذاتها ، فالجوهر فيها ليس أساساً ، وأنما الأساس العرض الخارجي والحلية اللفظية ... إذ كان اللفظ فتنة القوم ، وكان السجع كل ما لفتهم من جمال في اللغة وأساليبها ، وكانت ألوان البديع كل ما راعهم منها ومن أسرارها "[1] .

وفي مقابل هذا الاهتمام باللفظ في الفن القولي عند العرب ، جاء الاهتمام بتقديم الشكل على المضمون في الفن البصري ، فالشكل يطغى في الفن الإسلامي على المضمون بل هو الفن الزخرفي شكل محض ، وفي رسوم الواسطي نلحظ هذا الاهتمام بالشكل ، فالأشخاص والنبات والجماد ، كلها أشكال تندمج تحت طائلة العنصر الزخرفي ، سواء بليونة الخط ومرونته العالية ، أو حين يستخدم الألوان في هذا الشكل فأنه يستخدم الألوان البراقة وفي بعضها يفرط في توزيعها . وهكذا نجد أن الفنان المسلم كان يركز كل اهتمامه في الزخرف أو الشكل الذي يريده جميلاً ليبهر العين ، " وهو في سبيل ذلك يجرد عناصره من حيوياتها ولا يأخذ منها إلا الشكل ، ثم هو ينسق هذه العناصر تنسيقاً خاصاً يوفر لها فيه كل عناصر التناسق "[2] فـ الواسطي حريص على أن يضع في هذا الشكل كل إمكانياته الفنية سواء على مستوى الخط واللون .

وحتى لا نسير في الموضوع إلى غير جانب ، نعود لصلب الموضوع وهو البحث في عنصري الإيقاع والعلاقات بين الأجزاء ، وهي كما بينا من أهم العناصر الجمالية المشتركة بين اللفظ والشكل في المقامة . بل ونجدهما يشتركان أيضاً بالمعنى والمضمون . وقوانين الإيقاع تتمثل باللغة كما تتمثل بالشكل " فالنظام والتغير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار هي القوانين التي تتمثل بالإيقاع "[3] ، وهي – أي قوانين الإيقاع – تعمل جميعاً في وقت واحد باللفظ والشكل . ففي بلاغة اللفظ تتجسد بـ " الترجيع* والسجع** واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ... والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعاني المقابلة ، والتوازي "[4] ، هذه المفاهيم تعد مناقلة ذهنية وخيالية ووجدانية للأشكال من أجل جماليتها البصرية وموسيقاها وتعبيريتها ومن ثم دلالاتها المختلفة . أما قوانين الإيقاع هذه فتتجسد في الصياغة الفنية للشكل في رسوم الواسطي ، فهو قادر على أن يعطي إيقاعاً معيناً غنياً يساعد على تمتع المشاهد بأعماله ، من خلال تمكنه من خطوطه واستخدامه البارع للألوان . فحين " ننظر إلى بعض رسوم أوراق الأشجار التي يرسمها وإلى الصيغ الجميلة التي يلخص بها (الجمال) أو (الخيل) ، وتظهر براعته في اللون ، في فهم مهمة اللون على طريقة كل الفنون الشرقية التي تجعل اللون عبارة عن مساحات متدرجة ، ومتناغمة ، تغطي الرسوم الخطية المتحركة ، وعن طريق تدرج اللون ،

---

[1] ضيف ، شوقي : المقامة ، المصدر السابق ، ص 9-10 .

[2] أسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، المصدر السابق ، ص 254 .

[3] نفسه ، ص 222 .

* الترجيع هو : تكرار البيت الأخير من الدور الأول بآخر كل دور يليه . ينظر (وهبة ، مجدي وآخر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، المصدر السابق ، ص94) .

** السجع هو : في البديع العربي ، اتفاق الفاصلتين في الحرف الأخير – والفاصلة هي الكلمة الأخيرة من كل فقرة . ينظر : (نفسه ، ص 197) .

[4] ابن جعفر ، قدامة : جواهر الألفاظ ، طبعة الخانجي ، القاهرة ، 1932 ، ص 3 .

وتنوع هذا التدرج ضمن سيطرة لون واحد ، يوحي لنا بجمالية لونية خاصة "[1] ، ففي اللوحة (17) من رسوم الواسطي نجده يلجأ إلى قوانين الإيقاع لكي يحرك علاقات العناصر فيما بينها بصرياً داخل مبنى اللوحة ، ويعطيها الحيوية ، فأرجل الخيل ساكنة عمودية ، لكنه لجأ إلى رفع رجل حصان إلى الأعلى لكسر سياق التماثل بالتنوع ، وليعطي المشهد حركة إيقاعية ، كما حرك رؤوس عازفي الأبواق على شكل يختلف عن حركة حملة الأعلام ، وجعل قارع الطبل يندفع إلى الأمام على شكل يختلف عن غيره ليعطي حركة داخلية للمشهد ، رغم سكونه الظاهري ، ونلاحظ في اللوحة نفسها أن الأبواق والأعلام قد نظمت بحيث تتبدل زاوية ميلها على خط الأفق ليعطي التنوع والتوازي والتوازن والنظام لتكوين اللوحة ككل ، ولتظهر من خلال ذلك كله براعته في توظيف قوانين الإيقاع لإظهار جمالية الشكل ، فيستخدم البساطة في التكوين أو التعقيد ، حسب متطلبات الموضوع ، ويظهر الإيقاع في المشهد ظاهراً ، أو عميقاً مما يدل على الغنى والتنوع في التفاصيل التي يستخدمها لتعطي أعمق الأبعاد لأعماله [2].

أما قضية العلاقات فتخص وحدة العمل الفني ، فاللفظة المفردة في الخطاب اللغوي لا جمال فيها ولا قبح ، ولكن الجمال في علاقتها بغيرها ، " أن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها ، لأن التركيب أعسر وأشق "[3] ، فحينما نفهم الكلام فإننا نفهم فيه علاقات ، " وحينما نحكم بجمال هذا الكلام فإننا نحكم في الواقع بجمال هذه العلاقات ، فإذا كان الجمال كامناً في العلاقات فأن العقل هو الذي يستطيع أن يحكم في هذا الجمال ، على أساس أن العلاقات تكون أجمل ما تكون إذا كانت على الوجه الذي يقتضيه العقل أو العمل الفني ... وهي أن الجمال لا يكون في المفردات ولكن في المركبات ، وهو في هذه المركبات يتمثل في علاقات المفردات فيما بينها وعلاقاتها بالكل ، فتجمل حيث تكون هذه العلاقات حسب مقتضيات العقل ، وتقبح حين تخالفها "[4] ، والخلاصة تكمن في أن الجمال والقبح يرتكزان في علاقة الأجزاء بعضها ببعض ، وعلاقة كل جزء بالكل ، وهذا ينطبق على الخط واللون والمساحات والفضاءات في رسوم الواسطي فنجده ينسق فيما بينها لإظهار وحدة كلية للعمل الفني ، ففي اللوحة (66) نجده يرسم الجمال بخطوط لينة ، وعلى جانب بعضها بحيث تتشابك وتتداخل ، والخط ينتقل بحرية وحركة مستمرة ، كما لو أن (الجمال) كتلة واحدة ، فالخط مستمر لا يتقطع حيث يمر الخط في كل خطوط (الجمال) .

أما الأسس التي يقوم عليها المعنى فيمكن حصرها بالأسس التالية :

أ. الأساس التعليمي .
ب. الأساس الاجتماعي .
ج. الأساس السياسي .
د. الأساس النفسي .

والحديث عن الأسس الجمالية التي يقوم عليها المعنى ، أو الموضوع الكلي للتجربة الفنية " من حيث هي كل لا ينقسم ولا يتخلخل ، عن الهدف الذي يتحقق في العمل الأدبي كائناً ما كان هذا الهدف فيستوي أن يكون تعليمياً أو اجتماعياً أو نفسياً أو سياسياً "[5] ، و مجموعة الأسس التي يقوم عليها النقد الجمالي للمعنى تستمد " قواعدها من الضمير الإنساني ، أو الأوضاع الاجتماعية التي يعيش فيها الفرد ولذلك فهي أسس تقبل التطور بمقدار ما يعتري ذلك الضمير

---

[1] الشريف ، طارق : الواسطي ورسوم مقامات الحريري ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد (2) ، إصدار اتحاد كتاب العرب ، السنة الثانية ، دمشق ، 1972 ، ص 129 .

[2] ينظر : الشريف ، طارق : الواسطي ورسوم مقامات الحريري ، المصدر السابق ، ص 130 .

[3] ابن الأثير ، ضياء الدين الموصلي : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، طبعة بولاق ، القاهرة ، 1282هـ ، ص 88 .

[4] اسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، المصدر السابق ، ص 239 .

[5] اسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، المصدر السابق ، ص 175 .

الإنساني والأوضاع الاجتماعية من تطور "[1] ، والمقامات أريد بها المعنى التعليمي منذ أول الأمر فيودعها الكاتب ما يشاء من فكرة دينية أو أدبية أو فلسفية أو خطرة وجدانية ، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون[2] .

ولقد استطاعت رسوم الواسطي أن تنقل تلك المضامين أو المعاني التي حملها الحريري في مقاماته فتارةً هي ذات مضمون تعليمي وتارةً أخرى ذات مضمون نفسي ، فهي تعبر أدق تعبير عن المرحلة التي عاشها الواسطي ، وارتباط هذا التعبير بالواقع الحياتي والاجتماعي والسياسي ، ففي اللوحة (73) يرسم الواسطي أحد المتسولين الفقراء أمام ملك ثري يعبر من خلال ذلك عن طريق التناقض بين لباسهما ؛ عن الفروق الطبقية القائمة وهو يدل على وعي الرسام بمعنى المقامة الاجتماعي . فالأساس الاجتماعي كان يتصل بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، وحين يحيل الواسطي في رسومه هذا المعنى نجده يغور في الأعماق ، إذ حاول أن يعكس بعض الجوانب الاجتماعية في الرسوم ، تتجاوز ما يخبرنا به النص الأصلي ، ويعطيه أبعاداً أعمق من مجرد الرسم التوضيحي ، فـ الواسطي يأخذ من معنى المقامة ما يراه أقرب للتعبير الاجتماعي ، ويبدو ذلك بوضوح في اللوحة (85) ، إذ تظهر القرية بكل فاعليتها الحياتية ، المساجد ، السوق ، الحيوانات ، العادات ، الأثاث ، المهن ، الزراعة ، مع أن القصة لا تستدعي كل ذلك ، ولكن الواسطي يضيفها في خلفية اللوحة ليعطينا الإطار الاقتصادي ، والاجتماعي لأحداث المقامة ، وهو بذلك يحيلنا لواقع مرئي اقتصادي لقرية في تلك الأيام .

وحتى يحيل الواسطي معناً سياسياً للواقع الذي يعيشه يستخدم الرمز في بعض الأحيان حيث يظهر في اللوحتين (1) و (2) رجلين أحدهما تركي والآخر عربي " ويظهر التركي ضخماً كما لو كان الحاكم ، على حين يصور العربي على نحو أبسط ، كما لو أنه لا يملك من أمره شيئاً ، لقد صور نسراً ضخماً على رأس التركي وعصفوراً على رأس العربي ، مما يؤكد رغبته في إظهار هذه الفروق ليعكس بوضوح سيطرة الأتراك على الحكم في بغداد ، وفي ذلك دلالة على الارتباط العميق بالأحداث السياسية التي كان يريد التعبير عنها "[3] .

أيضاً نجد تجسد الأساس النفسي / الروحي في رسوم الواسطي من خلال أثر العمل الفني في متلقيه بما هو فرد ، لإقناع المتلقي بالدلالة المنشودة من المقامة ، ففي اللوحة (63) نلاحظ أن حركة حية تسيطر على الأشخاص " ويبدو (التشوق) للوصول إلى الحج قد حرك كل التكوين فامتدت رؤوس الأشخاص والجمال إلى الأمام ، كأنها تريد تجاوز سرعتها ، ولا تقنع بها ، نظراً لرغبتها في الوصول إلى الديار المقدسة "[4] ، فعن طريق تمثيل عالم الحجاج الداخلي وعدم اقتناعه بالتمثيل الخارجي فقط ، تبرز " أهمية التعبير عن نفسية الحجاج عند تصورهم "[5] ، وهذا ما فيه من الدلالة على عمق رسوم الواسطي وتجاوزها للظاهر من الأشياء . ونستطيع أن نرى ذلك واضحاً لو قارنا بين اللوحة (63) واللوحة (17) لوحة عيد الفطر ، حيث تظهر ساكنة ، ليوحي تكوينها بهذا الثبات الظاهري ، الذي تؤكده أرجل الخيل وحركة الأشخاص . فالأساس النفسي الذي يريد تمثيله ذو دلالة ساكنة لأن التشوق للوصول لم يحرك الأشخاص بل استغرق كل واحد منهم في عمله .

أما بخصوص الأسلوب الثاني للتشكيل الفني في بناء المقامة هو النموذج أو المثال الإنساني ؛ ففي كل العصور والحضارات تطمح الفنون اللغوية والبصرية إلى خلق النموذج الذي يرسم الإنسان " بالغوص في أعماقه فيلتقط موقفاً معيناً ينطلق من حدوده الإنسانية الواقعية ، على أنه يتأثر ويؤثر ، ينفصل ويستجيب ... هذا النموذج الذي ينطلق من الآمال ، يدركه الناس ببساطة ودون عناء فكر أو كبير جهد ، فهو مألوف بالنسبة إليهم ، يعرفونه في حياتهم ، خالطوه

---

[1] نفسه ، ص 176 .
[2] ينظر : مبارك ، زكي : النثر الفني في القرن الرابع ، ج1 ، دار الجيل ، بيروت ، 1975 ، ص 242 .
[3] الشريف ، طارق : الواسطي ورسوم مقامات الحريري ، المصدر السابق ، نفسه ، ص 128 .
[4] نفسه ، ص 129 .
[5] نفسه ، ص 130 .

في معظم الأحيان ، أو سمعوا عنه في الأقل "[1] . فضلاً عن هذا ؛ فإن هذا النموذج الإنساني هو فرد من أفراد الهيئة الاجتماعية ، تغلب عليه صفة نفسية أو مادية ما ، وهو كذلك مشتركاً مع غيره في صفات الإنسان وأحاسيسه ، وهو أيضاً مختلف من مكان إلى آخر ، ومن زمان إلى آخر ، ومن حضارة إلى حضارة ، باختلاف الأطر الثقافية والاجتماعية والفلسفية والنفسية ، ورسوم الواسطي تمتلك إبداعاً تجاوز الرسوم التوضيحية إلى التعبير عن النموذج الإنساني سواء من حيث تطور الأسلوب الفني أو من حيث ارتباط هذا النموذج أو المثال بالواقع الذي يعيشه وتمثيله بلغة الخطوط والألوان .

أما البعد المسرحي للمقامة فقد أشار (كارل بروكلمان) من خلال مقارنتها بالأعمال المسرحية والدرامية المختلفة ، أن المقامة " حافلة بالحركة التمثيلية "[2] ، حيث تصف المقامات مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله شخص آخر ممن يلقاهم ، ولعل من ابرز خصائص المقامة المسرحية ما يتصل باللغة وشخصية البطل ، وما يتصل بتصور المكان ، والزمان ، والمتلقين ، ودلالة القصة للتأثير في الناس ، وإذا ما حاولنا إقامة جسر مشترك بين تلك الخصائص وخصائص رسوم الواسطي المرفقة بالمقامات ، نجد أن الواسطي كان مخرجاً ناجحاً لحكايات مقامات الحريري المسرحية ، فكل رسم من رسومه هو مشهد مسرحي بحد ذاته ، راعياً فيه لغة التشكيل الجمالي ، وقدم أنموذجاً بصرياً لبطل المسرحية . وصور المكان / الفضاء المسرحي بكل معطياته الحسية والمدركة لينقل تأثير تلك المعطيات على المتلقين (المشاهدين) .

ومن خلال ما تقدم نستنتج ؛ أن هنالك علائق وشيجة بين لغة المقامة اللغوية ولغة رسوم الواسطي التشكيلية (مع المحافظة على خصوصية كل فن) بنيت على أسس شكلية تخص اللفظ أو دلالية تخص المعنى ، وارتباط هذا المعنى بالنموذج الإنساني لذلك العصر ، وارتباط الكل بالحكاية المسرحية بل راح الواسطي في رسومه يمتدد بتلك العلاقة إلى أبعد ما يكون ، من خلال استدراج زمكانية العمل الفني اللغوي للمقامة ، وإحالته إلى زمكانية العمل الفني البصري ، " ذلك أن اللغة ليست مكانية فتحدد لنا المساحات ، وليست كذلك زمانية فتحدد لنا المسافات ، ولكنها زمانية مكانية "[3] ، حيث تتمثل فيها صورتا المكان والزمان في وقت واحد ، من خلال انطباق الصورة المكانية على الزمانية ، ومن دون تبدل في معالم الاثنين فهما في هذه الحالة متوازيان . وكذلك هي شأن رسوم الواسطي حيث تتمثل فيها صورتا الزمان والمكان في وقت واحد ، ومن دون تغير في معالم الاثنين ، واللوحة (87) خير دليل على ذلك ففي هذا الرسم ، تسير صورتا الزمان والمكان جنباً إلى جنب وبصورة متوازية ، حيث تظهر فعاليات الأشخاص بكل ثوابتها المكانية ، وتظهر فعاليتهم أيضاً بكل تنقلاتها الزمانية . و الواسطي يفهم جيداً عمليات الإدراك لكل فن من الفنون وجمالية وفنية كل جنس منها . فاللغة تمتلك مقوماتها في التأثير على المتلقي من خلال انبثاق الصور الذهنية والتي ترتبط بالتجربة الحسية والصور الخيالية الناتجة من عمليات التأليف ما بين الصور التي يحاول فيها الأديب إيصالها إلى منطقة الأدب أو الفن ، وهذا ما نجده في عمليات الرسوم التي قام بها الواسطي لكن بنظرة بنائية تعتمد الحدس والخيال معاً فهي صور جديدة تفاجأ المدرك أو المتلقي في معالجتها الفنية ، في ما بين عناصر الشكل وخاصة الخط وحركته وعلاقاته البنائية والجمالية ومن ثم الدلالية مع العناصر الأخرى ، وكأن الواسطي يريد أن ينقل المتلقي إلى عالم جديد مختلف في آفاقها الحسية والوجدانية والجمالية ، وكأنه يريد أن ينقل الصورة اللغوية إلى منطقة قصية في مدياتها الذوقية ، وإدخاله في متعة

---

[1] السعافين ، ابراهيم : اصول المقامات ، المصدر السابق ، ص 144 .

[2] بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربي ، ج2 ، ترجمة : عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، 1977 ، ص 112 .

[3] اسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، المصدر السابق ، ص 171 .

خالصة من خلال انتقاله وتحولاته ما بين المعنى الحسي والتربوي والاتصالي إلى الحدسي والوجداني المتوحد مع الفعل الخالص لحركة الخط وعلاقاته البنائية .

2-الرؤية الذاتية والموضوعية للخط في رسوم الواسطي :

من صفات الروح الإسلامية ، هي التوفيق والانسجام بين الطبيعة الداخلية (الذاتية) والطبيعة الخارجية (الموضوعية) ، أي إعطاء كل قسم من هذين القسمين نصيبه من النظرة إلى الحياة. وهذه الصفة بديهية في الروح الإسلامية ، ففي القرآن الكريم تنسجم النظرة الذاتية مع الموضوعية بتوافق تام ، من خلال صرف نظر البشر نحو الصور الظاهرية والمعنوية على حد سواء (سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق) [1] . وعلى المستوى الجمالي ، " نجد في قوله تعالى (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون)[2] إشارة واضحة إلى الجمال الصوري الظاهري ، وكما هو أي الجمال يقع في الصور الخارجية يقع في المعاني أيضاً ، ومنه الحديث الشريف (إن الله جميل ويحب الجمال) أي حسن الأفعال كامل الأوصاف "[3] . فالحياد المنصف والإيجابي والاتجاه المعتدل / الوسط ، بين طرفي المواقف والقضايا المختلفة ومنها : الذاتي / الموضوعي ، المجرد / المادي ، اللاشعور / الشعور ، هي سمة الخطاب القرآني للأمة / الروح الإسلامية (وكذلك جعلناكم أمة وسطاً لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيداً)[4] و (ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين)[5] ، فكما أن الروح تحتاج إلى مغذيات معنوية تسمو بها عن المجردات الذاتية – وهذا على الصعيد الفردي / الشخصي - ، نجد بالطرف المقابل توجيه الاهتمام بالجسد الظاهري المادي والانزياح به نحو التطهير والتعفيف الموضوعي – سواء بما يتعلق بالجسد نفسه أو ملبسه (وثيابك فطهر)[6]- إذن ليس من المستغرب أن تكون نظرة الفنان المسلم - والواسطي أنموذجاً - تجاه المواقف الجمالية ، الجمال / الجميل ، تتأرجح بين الذاتي والموضوعي .

من هنا نجد إن الفنان المسلم ، لم يكن أبداً ذا نظرة ذاتية * على الدوام ، أو موضوعية على الدوام ، فهو يميل دائماً ليوفق بين الصورة الخارجية (العيانية) من خلال ذاته ، التي تشير إلى الأشياء الواقعية والتي هي في صفاتها وعلاقاتها موجودة خارج الإنسان مستقلة عنه . وبين الصورة الذهنية (الذاتية) ، وبأي شكل كانت حسية أم خيالية أم عقلية ، لان " المفاهيم والصور الذهنية تتميز بخاصية كونها مرآة الأشياء الخارجية وكاشفة وحاكية عنها "[7] وتعتبر عين الفنان المسلم عين ذات بصيرة وليست ذات بصر فقط ، تتجه للأعراض الخارجية ، باحثة عن جواهر وكوامن تلك الأعراض ، فالعرض زائل متغير ، أما الجوهر فهو ثابت دائم ، وهو في تلك الحالة يوظف آليات إدراكه الحسي لالتقاط الجزيئات ، أما المفاهيم الكلية العامة فيوظف لإدراكها آلياته الحدسية أو التخيلية وصولاً للمفاهيم المجردة العقلية .

---

[1] القرآن الكريم ، سورة فصلت ، الآية 53 .
[2] القرآن الكريم ، سورة النحل ، الآية 6 .
[3] ابن منظور ، جمال الدين بن مكرم الانصاري : لسان العرب ، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، (د.ت) ص133-134 .
[4] القرآن الكريم ، سورة البقرة ، الآية 143 .
[5] القرآن الكريم ، سورة آل عمران ، الآية 67 .
[6] القرآن الكريم ، سورة المدثر ، الآية 4 .
* يذكر الدكتور فيليب حتي ؛ ان العربي اظهر ككل شاعر من فنه وشعره مثلا ، واعجابا بالدقائق والتفاصيل وبما هو ذاتي غير موضوعي . للمزيد ينظر : (حتي ، فيليب وآخرون : تاريخ العرب(مطول) من المصدر السابق ، 505) .
[7] اليزدي ، محمد تقي مصباح : المنهج الجديد في تعليم الفلسفة ، ج1 ، ترجمة : محمد عبد المعلم الحاكاني ، مؤسسة النشر الاسلامي ، ايران ، 1420 هـ ، ص 174 .

ومن الطبيعي إن الفنان أول ناقد لأعماله ، فحين يصدر حكماً جمالياً على عمله الفني ، فانه يكون في أحد أمرين " أما انه يحدثنا عن خصائص الشيء نفسه فيتبين فيها جمالاً أو قيماً بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح ، فهو عندئذ ناقد موضوعي ، أو بعبارة أخرى هو يحدثنا عن موضوعية الجمال أو القبح في الشيء الذي عرض له . وإما أن يحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل ، فيكون إحساس الرضا حيناً ، والنفور حيناً ، فهو عندئذ ناقد ذاتي "[1] ،والحكم الجمالي قد ينصب على جمال في الشيء ذاته فيكون موضوعياً ، وقد ينصب على الشعور الممتد فيعد ذاتياً .

وهكذا نجد أن الصورة الذاتية والموضوعية للحكم الجمالي تتبنى عن طريق كيفية أدراك تلك الصورة ، وبأي الأدوات تعرف الذات الموضوع ؟ بالعقل أم بالحس ، ام بالحدس[2] . خصوصاً ان رسوم الواسطي ، لم تعنْ بنقل مفردات الطبيعة بكل تفاصيلها ، بل انشغلت في إبداع طبيعة أخرى انسجم فيها الغموض والجمال ، وذلك بهدف نقل الشكل غير المحدد وتدوين ما هو جوهري للواقع الطبيعي ، ان هذا التوجه يقوم على إيقاظ الدهشة من خلال صياغة جديدة للخطوط والألوان .

وإذا أردنا معرفة كيفية توليف الصورة الفنية عند الواسطي ، فعلينا قبل كل شيء تحديد ماهية الصورة من حيث تشكلها في عقله ، وهي بالطبع لا تتشكل في العقل إلا إذا تحددت المعاني المجردة التي تشكل بذاتها إطار الصورة ، وهذا لا يتأتى لنا إلا إذا درسنا معنى التصور والتخيل والإدراك والذاكرة ، التي هي أجزاء العملية التي تشكل الصورة الداخلية ، وعندما تخرج تتحول لدى المبدع والمتلقي سواء بسواء صورة مرئية ، ولكل جزء دورة في التقاط الصورة الحسية والبصرية وحفظها واسترجاعها إذا دعت الحاجة إلى ذلك . ان علاقتنا بالمحيط الخارجي لا تحددها الرؤية المجردة بالتصور الذي تحدده الحواس ؛ لأنها تستقبل المواد الأولية التي تكون الإدراك العقلي ، وعن طريق هذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به من معالم دنياه ، ان كل حس ينقل من الواقع خاصية معينة ، وكأن كل حاسة تدرك جزءاً من هذا الكون ليتم التفاعل بين الإنسان وكونه ، بين المخلوق والخليقة .

ولأن المحورين الرئيسيين في التركيبة النفسية للإنسان عموما هما ؛ الإحساس باعتباره القوة الجاذبة للذات الإنسانية إلى الكون ، والإدراك لأنه يمثل فهم هذا الكون ، لذا ارتبطت الصورة الفنية عند الواسطي ، عقلية ومرئية بهذين المحورين أساساً ، فهما اللذان يحددان الصيغة الفنية والدلالية للخط عنده . ولا بأس من ان نلقي نظرة على ماهية هذين المحورين ، واللذان شكلا أساس الذوق الجمالي للفنان المسلم عموماً وعند الواسطي خصوصاً ، وعند فهمنا لمعنى الإدراك والياته الحسية والتخيلية والعقلية ، فالأشياء تكون معلومة بالحس وبالعقل وبالمتخيلة التي هي متوسطة بينهما [3] تتضح طبيعة رسوم الواسطي وإلى أي نمط ذوقي تنتمي ، ومنهجيته في صياغة خصائص الخط ، فالإدراك عملية ذهنية معقدة مستوياتها ثلاثة متواجدة دفعة واحدة .

المستوى الأول : الأحاسيس بأنواعها ، او الحس الظاهر أو القوة الحاسة كما يطلق عليها الفلاسفة المسلمين ، وهي التي تدرك المحسوسات الخمس المعروفة : البصرية والسمعية والشمية واللمسية والذائقية[4] غير ان الحس الظاهر وان كان يدرك الملذ والمؤذي ، فهو لا يميز

---

[1] اسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، المصدر السابق ، ص65 .

[2] حسين ، باقر ابراهيم : مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في الفلسفة الحديثة ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الاداب ، جامعة بغداد ، 1999 ، ص9 .

[3] ينظر : الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ، تقديم وشرح : إبراهيم جزيني ، دار القاموس الحديث ، بيروت ، (د.ت) ، ص73 .

[4] ينظر : نفسه : ص70 .

بين الجميل والقبيح ولا الضار والنافع [1] ، كما انه لا يدرك الصورة إلا وهي متحققة في مادة ، كما يذهب (أخوان الصفا) إلى ان الحس الظاهر لا يدرك محسوساته إلا في المادة [2]، فالحس الظاهر لا ينزع الصورة عن المادة من جميع لواحقها ، ولا يمكن ان يبقي تلك الصورة إن غابت المادة ، فيكون كأنه لم ينتزع الصورة عن المادة نزعاً محكما ، بل يحتاج إلى وجود المادة أيضاً في ان تكون تلك الصورة موجودة له [3] . ولما كان الحس الظاهر غير قادر على أدنى قدر من تجريد الشيء عن مادته . إذ لا مخلص له إلى مجرد الصورة . فهو عاجز تماما عن إدراك معنى ما في الصورة المحسوسة [4] ، إنما ذلك ما يحققه الحس الباطن ، الذي يدرك الصورة والمعنى معاً . ورسوم الواسطي لا تنتمي لهذا المستوى من الإدراك وذلك لأمرين ، الأول : هو مغايرة الصورة الفنية عند الواسطي للصورة المرئية ، من كم وكيف وأين ووضع وغير ذلك ، بل هي صور معومة ، وما تحدثه من تنبيه حسي فهو " مجرد التنبيه الذي يحدث عن الكيفية الحسية" [5] ، وما الإدراك الحسي إلا الارتكاز الأولي أو هو أبسط العمليات العقلية ، كونه " لا يكشف عن جوهر الأشياء "[6]، بل عن مستواها السطحي أي طابعها الخاص فقط ، ورسوم الواسطي تبرز الطابع المميز للنوع الإنساني ، وبعبارة أخرى ؛ أنه " يقدم لنا المثال أو الطابع العام للنوع من بين الظواهر الجزئية المتغيرة ... وهذا الطابع العام أو النوعي يعني ببساطة أن كل إنسان يشارك في مثال الإنسانية ولكن كل إنسان - من ناحية أخرى - يكون له طابع خاص بحيث يبدو كما لو كان وحده مثالاً خاصاً بعيد عن إرادته الفردية "[7] ، وما نشاهده من واقعية صادقة في رسوم الواسطي كما في اللوحات (1) و (5) و (16) و (17) و (25) و (60) ، ما هو إلا ذلك الجانب الآخر من الإنسان أي طابعه الخاص والمرتكز في إدراكه إلى الذاكرة ، والتي هي إحدى قوى الحس الباطن ، بغية تحقيق الإدراك الحسي ، وهذا يعني أن واقعية المدرك والمعامل حسياً ، طبقاً لصورته الأصل التي سجلتها تلك الذاكرة " حيث يتوقف الإدراك الحسي الصادق للعالم الموضوعي على تطابق بناء صورة الموضوع الخارجي وبناء الموضوع نفسه "[8] في الداخل .

أما الأمر الثاني فقد عرضنا لماهية الحس كونه المستوى الأول من مستويات الإدراك وهذا يعني أن مدركات تلك الحواس لا يمكن إلا أن تكون " جزئية متعلقة بمواد مخصوصة وجزيئاتها وتعلقها بتلك المواد لا يكون إلا من جانب المادة ، فإدراكها لا يكون إلا للمعاني المختلطة باللواحق المادية "[9] أي أن إدراك معنى الجمال يتطلب إدراكاً أرقى من الإدراك العادي ، ورسوم الواسطي لا يختلف اثنان على المستوى الجمالي الذي تمثله ، وبالتالي هي ذات جمالية متعالية ، لا يصل الحس الظاهر إلى كنهها ، وهذا لا يعني أنها ذات تكوين غير جمالي ، بصفتها ظاهرة فنية خارجية معاشة ، بل " أن العمل الفني هو بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف

---

[1] ينظر : الفارابي : السياسة المدنية ، تحقيق فوزي متري نجار . المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1964 ، ص33.

[2] ينظر : اخوان الصفا : رسائل اخوان الصفا وخلات الوفا ، مصدر سابق ، ج2 ، ص349 .

[3] ينظر : ابن سينا : الشفاء (الطبيعيات) - النفس ، ج6 ، تحقيق جورج قنواتي وسعيد زايد ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975 ، ص51 .

[4] ينظر : الفارابي : نصوص الحكم ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط1 ، 1325 هـ – 1907 م ، 153 .

[5] عثمان ، محمد : الادراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف ، القاهرة ، 1961 ، ص157 .

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

[7] توفيق ، محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، دار التنوير ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1983 ، ص 212 – 213 .

[8] توفيق ، محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، المصدر السابق ، ص 16 .

[9] الحلبي ، محمد بدر الدين : نصوص الحكم ضمن فصوص الحكم للفارابي ، المصدر السابق ، ص 153 .

للحقيقة "[1] ، وهذا يعني أن ما يسجله الموضوع الجمالي أنما هو أولاً وبالذات إشعاع الحقيقة عبر الموجود الذي يرسمه الفنان وليس فقط عبر العلاقات الخارجية الموضوعية للعمل الفني .

ولعل رسوم الواسطي أقرب إلى المستوى الثاني من الإدراك ، إلا وهو المستوى التخيلي والذي يقع ضمن قوى النفس الباطنة ، والتي حددها كل من الفارابي وابن سينا بخمس قوى هي على التوالي : الحس المشترك ، والمصورة أو الخيال ، والمخيلة ، والوهم ، والحافظة أو الذاكرة .

والمهم فيما نطلب من مقاصد تلك القوى ، هو ترتيب مكان كل منها وفقاً للدور الذي تقوم به في عملية الإدراك ، ومدى بعده عن الحس وقربه من التجريد ، فالحس المشترك هو القوة التي تقبل جميع صور المحسوسات التي أدركتها الحواس الظاهرة ، وهو القوة التي تصل الحس الظاهر بالحس الباطن و " الذوق بين الحس الظاهر والحس المشترك أن الحس الظاهر يدرك الصورة في طينتها ، أما الحس المشترك (أو الحاس) فهو قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع عينة طينته "[2] فالحس المشترك بناءً على هذا يدرك الصورة أكثر من مرة ، لكنه يستثبت الصورة بعد زوالها ، ولا يشترط وجودها من مادتها ، ومن ثم فهو يحقق درجة من درجات تجريد الصور عن المادة وذلك ما يميز فعله عن فعل الحس الظاهر في تصور ابن سينا [3] . أما القوة المصورة فتختلف عن الحس المشترك ، وأن بدا أنهما قوة واحدة ، فالحس المشترك يقبل الصور ولا يحفظها أو يخزنها مثل المصورة أو الخيال ، وتجرد هذه القوة الصورة ، عن المادة تجريداً تاماً ، بذلك أنه وأن كان يأخذها عن المادة فهو لا يحتاج إلى وجود هذه المادة ، لأن غيابها لا يحول دون وجود الصورة ثابتة في الخيال . غير إن الصورة لا تكون مجردة عن اللواحق المادية ، ذلك أن الخيال لن يتخيل صورة الأعلى نحو ما من شأن الحس أن يؤدي إليه ، أما الحس فأنه لا يمكن أن يستثبت الصورة بعد غياب مادتها بل يحتاج إلى وجود المادة أساساً ، فهو لا يدرك الصورة إلا متحققة في مادة " فالحس لم يجردها البتة عن لواحق المادة ، لأن الصورة التي في الخيال هي على حسب الصورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما و كيف ما ووضع ما "[4] .

أما المتخيلة وهي القوة المتوسطة بين الحس والعقل ، أو هي القوة الباطنة الثالثة حسب ترتيب الفارابي هذه القوة لا يقتصر عملها على استعادة صور المحسوسات وتذكرها ثم إعادة تركيبها مرة أخرى ، بل يشمل أيضاً المعاني الجزئية التي في القوة الحافظة ، فهي تفعل في الخيالات تركيباً وتفصيلاً ، تجمع بين بعضها وبعض ، ، وتفرق بين بعضها وكذلك تجمع بينها وبين المعاني التي في الذكر "[5] ، وهذه القوة إذا استعملها الفكر ؛ سميت (مفكرة) ، وإذا استعملها الوهم ؛ سميت متخيلة . وعلى الرغم من أن المتخيلة لا تعمل بدون الحس ، حيث تعد صور المحسوسات المادة الأساسية لعملها ، فأنها تغاير قوى الحس ، ذلك أنه في استطاعتها أن تحكم على المحسوسات بعد غيبتها ، وهذا يعني أن القوة المتخيلة إذ تستمد فاعليتها من الحس " فأنها تصير عرضة للزلل والشطط وذلك لاعتمادها في معرفيتها الأولى على معرفية الحسي القاصرة ، ثم لارتباطها الارتباط الذي لا فكاك لها منه بالانفعالات والغرائز حيث يعمل الحسي على شدها إليه ، ومن ثم تتسلط عليها الغرائز والانفعالات وتقودها إلى أن تعمل وفقاً لأهوائها

---

[1] ابراهيم ، زكريا : هيدجر – زعيم الوجودية الألمانية يطبق فلسفته في الفن ، مجلة العربي ، العدد (73) ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، 1964 ، ص 116 .

[2] الروبي ، الفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1983 ، ص 24 .

[3] نفسه ، : ص 25 .

[4] ابن سينا : النجاة ، المصدر السابق ، ص 170 .

[5] ابن سينا : عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، منشورات المعهد العلمي الفرنسي ، القاهرة ، 1954 ، ص 39 .

"[1] ، وهذا ما جرى في اللوحتين (44) و (77) من رسوم الواسطي حيث أظهر الفنان مناطق محرمة من الجسد البشري في تلك اللوحتين ، فطبيعة الحياة وغناها في الترف وحب الملكات من الرقص والموسيقى وغيرها ، والتي تجلت واضحة في ألف ليلة وليلة ، كون الترف الاقتصادي ووفرة الجواري والأدب والفن الشاعري وفر فرصة لاستعراض هذا الجمال . فهو جزء طبيعي معتاد عليه في الحياة العربية آنذاك ، ومن هنا تتأتى أهمية ربط التخيلي بالذهني أو (العقل) ، وليس يعني هذا الربط إلى إلغاء القدرة الابتكارية الإبداعية للقوة المتخيلة التي هي أهم سماتها ، وأن أدى الربط إلى ذلك ، فأن الفعل الناتج عن ذلك ليس تخيلاً ، بل هو (تذّكر) حيث فعل القوة المفكرة ، أي الفعل لحظة استحصاله رسوم المحسوسات ، وانطباعها في جوهر النفس وبمعنىً آخر انتقال الإدراك من المستوى الثاني إلى المستوى الثالث . بينما المتخيلة ، وبمعونة العقل ، تعمل دوماً على خلق كيفيات محسوساتها وبحركية غير قابلة للثبوت ما لم يعقها عائق ، وتتمثل هذه الحركة في قدرتها على محاكاة الأشياء أو الصور المحسوسة ، أما بأشباهها أو أضدادها ، وربما حاكت أشياء سبقت معرفتها أو أشياء مستقبلية [2] ، أما محصلة ذلك الجمع بين المتناقضات بوصفه ابتكاراً لإعادة تشكيل ، فهو اللذة ، ولكنها ليست اللذة التي هي إدراك الملائم أي ليست هي اللذة الحسية ، بل هي " اللذة التي لم تحتسب ولم ترتقب "[3] ، وذلك بسبب من تباين وتناقض مكونات الخيالي الذي نتجت عنه ، ولذا ، ولاستشعارها بعد لا ترقب ولا انتظار ؛ فهي التي " يتضاعف بها الالتذاذ والاستمتاع "[4] . وهذا ينطبق على رسوم الواسطي جميعها حيث دائماً نشعر باللذة التي لم تحتسب ولم ترتقب ، بل يتضاعف عند المتلقي جمالية الالتذاذ والاستمتاع بهما كلما تم له قراءتها بصرياً بصورة متجددة . هذا الشعور الذاتي بالجمال ، ينطلق من التصدي لذائقية الفنان نفسه ، حيث من المؤكد أن ذاتية الواسطي تعني الإنسان بذاته ، " والإنسان بذاته لا يستطيع أن يعيش خارج معاناته التاريخية والإنسانية ، وليس بإمكانه أن يقبع بعيداً عن الحياة ، أن يضمر وجوده ، بل أنه كإنسان يمارس النظر إلى جوهر الأشياء وأشكالها يبقى مرتبطاً بعالم معين وبظروف اجتماعية وأخلاقية معينة ، وهو يتجاوب ويتعاطف أو يتبادل مع هذه الظروف من خلال طريقته في العمل ، وهي الفن ، وهو كمبدع يتجاوز المقلد ويتجاوز المكرر ويبحث عن صور جديدة ، يكتشف صيغاً جديدة لما يعاينه وما يحدسه من الحياة " [5]، و الواسطي نظر إلى الطبيعة ذاتياً بقوة الحدس لا بقوة الحس ، ونذكر هنا (أبا حيان التوحيدي) في الإمتاع والمؤانسة الذي يحيل العمل فنياً إذ كان يماثل الطبيعة (بقوة النفس) [6] . وقوة النفس تتمثل الطبيعة بالحدس . أي أنها لا تنقل الطبيعة كما هي بل تراها كما النفس حدساً . لذلك لجأ الواسطي إلى تمثيل الطبيعة مع تحوير يصل إلى درجة الإشارة والرمز ، وذلك حتى يتحاشى الشكل المحسوس بكل أبعاده ، وعول الواسطي على الخط والسطح لكي يوصل ما بين الكيف المتحول ، داخل الحدود المادية البصرية للصورة الحسية ، وبين الكيف الثابت خارج هذه الحدود ، والقابع داخل الذات .

أن شفافية الإحساس لدى الواسطي جاءته من اتساع مخيلته ، واتساع مخيلته دعمت شعوره بالحاجة إلى الابتكار ، لذا فعلت إرادته فعلها في تنمية إدراكه وتقوية أحاسيسه ليخلق

---

[1] معارز ، عباس أمير : الذوق وأنماط التذوق الشعري في العصر العباسي الأول ، المصدر السابق ، ص 104 .

[2] ابن سينا : عيون الحكمة ، المصدر السابق ، ص 39 .

[3] الشريف المرتضى ، علي بن الحسين الموسوي العلوي : طيف الخيال ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، مراجعة : ابراهيم الإبياري ، دار أحياء الكتاب العربي ، عيسى البابي الحلبي وشركائه ، القاهرة ، ط2 ، 1962 ، ص 5 .

[4] نفسه ، ص 5 .

[5] بهنسي ، عفيف : النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، القاهرة ، 1997 ، ص 18 .

[6] نفسه ، ص 74 .

عالمه المتخيل . ذلك العالم ، الذي كانت أداته لاستقراء الصور الطبيعية الحسية فيه هي المتخيلة ، والتي أسهمت من خلال سمتي التجريد والابتكار المعروفة بهما ، وأن تصل برسومه إلى امتزاج الحسي بالتمثيلي والتخيلي بالعقلي ، كاللوحة (47) و (85) .

فالمتخيلة أكثر تجريداً لمعطيات الحس من الخيال أو المصورة ، فعن طريق تركيبها وتأليفها للصور الحسية على نحو مخالف لمظهرها الواقعي ، تجرد تلك الصور من المادة المقيدة لها ، و الواسطي استخدم الخط لسلب صفة التجسيم عن الصور الحسية ففي اللوحة (21) ظهرت الأشكال المؤلفة للتصويرة ببعدين فالأضواء والظلال قد أبعدت منها ، وأحيطت بخطوط واضحة وحادة وواضحة في الأجزاء التي تراكبت عليها الأشكال القريبة ، كما في الشجرة ، مزيحاً الفنان بذلك تأثير فعل الجو عليها . وكذلك استخدم الخط الواسطي وسيلة لربط الأشكال ، بعد أن جردها من صفتها المكانية والزمانية ، وذلك حتى لا تتشظى وينفرط عقدها ففي اللوحة (91) أقصى الواسطي من المنمنمة كل " تقنيات زمانية أو مكانية فالأشكال المؤلفة لها ظهرت ببعدين ، إذ ابعد منها الأضواء والظلال ، ووضعت هذه الأشكال في وسط مكاني وفضائي مسطحين ، فليس هناك ما يشير إلى أي انحراف نحو العمق . وإذا كان المعلم وضيفه يفترض أن يندفعا قليلاً للوراء ، ويظهران بحجم أصغر بحكم وضعية جلوس واتجاه نظر الصبية ، كذلك الطالب الواقف والذي ينشد لمعلمه ، فأن الفنان قلب الحقائق المنظورية برسم الجميع على خط بداية اللوحة "[1] . ودلالة ذلك يعود لعامل الزمن الذي يعبر عنه الخط الصادر عن نقطة ، والذي يعود إلى النقطة نفسها إذ كان مسار الزمن حراً مجرداً ، يشكل الدائرة الكونية والمتمثلة بقوله تعالى : (إنا لله وإنا إليه راجعون)[2]. ولكن إذا استمر هذا الخط المستقيم دون تقاطع ، فإنه يعبر عن الزمن المجرد عن المكان والإنسان ، هذا المنطق الحسي / الروحي معاً هو ما ينبغي أن يكون العمل الفني عليه ، و هو الرسالة التي أراد أن يوصلها الواسطي عبر رسومه . فالفنان حين يصيغ عمله الفني " لا يتعامل مع أفكار محضة أو مجردة .. ولم ينظم الفنان سوى أعمال فنية رديئة إلا إذا أراد أن يصيغ شكلاً مجازياً على فكرة سبق التعبير عنها نثراً ، بمعنى أن العمل الفني لا يقوم على أساس الربط بين التفكير المجرد ، وبين الصورة أو التشكيل الذي لا يكون له غرض سوى زخرفة هذا التفكير ، لأن العمل الفني يقوم على وحدة الروحي والحسي ، المضمون والشكل ، لهذا يستخدم الفنان التخيل لإبداع إنتاجه الفني ، فالفن لديه نشاط من إبداع التخيل "[3] .

أن خاصية اختزال الأشكال عن طريق تبسيطها إلى سطوح وخطوط هي فعالية جمالية أقرب ما يكون إلى معادلة وسطية ، بين الحسي والتخيلي ، والفارق هنا في تجريد المادة فقط ، أما خاصية حساسية الخط والتي تظهر في الأسلوب والشكل عموماً في رسوم الواسطي ، فهي معادلة وسطية أخرى لكنها هذه المرة ، فعالية جمالية تتوسط الرؤية التخيلية والعقلية ، فخطوط الواسطي وبصورة عامة ، تثير الإدراك العقلاني والوجداني (الجمالي) على حدٍ سواء ، وهذا يظهر من خلال عملية مسح شاملة لرسوم الواسطي فيتضح من خلالها ، تنظيم دقيق لهيئة الأشكال مع مراعاة لوحدة الأسلوب ، ودقة الخطوط ولطافتها وجمالها . على أن تأثير الخط لا يبدو واضحاً ما لم يكن في حالة مختلطاً مع أنواع أخرى من الخطوط ، وهنا تبدو براعة التعبير عن المضمون والشكل الفني .

أما سمة الابتكار التي تتسم بها المتخيلة ، فهي من أهم سماتها ، فدون أن تلتزم المتخيلة بالصدق الذي تتسم به قوة الحس ، " فأنها تتجاوز ذلك كله بأن تبتكر أشياء ليس لها وجود في

---

[1] خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 ، ص 194 .

[2] القرآن الكريم ، سورة البقرة ، الآية 156 .

[3] بسطاويسي ، رمضان : جماليات الفنون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 ، ص 200-201 .

الواقع الخارجي البتة "[1] . فالمتخيلة متحررة من عوائق المادة ، تستطيع أن تتعرف بالصور ، متجاوزة تلك العوائق ، فتركب من الصور ما شاءت ، وما لا تقع عليه الحواس . ويرى (أخوان الصفا) ؛ أن هذه القوة من أعجب القوى المدركة ، وأن أكثر العلماء تائهون في بحرها وعجائب متخيلاتها ، حيث يمكن للإنسان عن طريقها وفي ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب ، وينظر إلى خارج العالم ويتخيل فناءه ، ويتصور من الأشياء ما له حقيقة ، وما لا حقيقة له [2] ، كما يرون أن المتخيلة تجعل الإنسان قادراً على أن يتخيل من الأشياء ما له حقيقة وما لا حقيقة له بعد أن عرف بسائطها بالحس ، يعينه على ذلك أن المتخيلة تتعامل مع الصور مجردة عن هيولاها ، فيصبح في إمكانها أن تؤلف بينها ، وتركبها ، وتربط بعضها ببعض كما تشاء ، والمثال على ذلك ، أن المرء يمكنه " أن يتخيل بهذه القوة طائراً له أربع قوائم ، أو فرساً له جناحان وما شاكل هذه ، مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور " [3] ونلحظ ذلك في اللوحة (76) حيث أقام الواسطي عالمه التخيلي " وبكيفية اختزالية بحثاً عن الجمال الروحي المحض والذي تتكشف فيه أسرار الباطن ، وما أفصحت عنه هذه المخيلة البصرية هو ما يبتغيه الصوفي والذي ينكشف له في آخر أحوال الصوفية فكلاهما كان يبحث عن عالم جمالي ينأى عن الجمال المادي "[4] .

وهكذا يدرك الباحث أن الواسطي استطاع أن يحقق التوافق بين الذاتي ، والعالم الموضوعي ، عن طريق تموضع الذاتي ، بحيث يدرك الواسطي نفسه في العالم الخارجي ، وهذا ما يؤكده هيغل حينما يجد أن ضرورة الفن ط في جوهره ينبع من خلال تموضع المضمون الذاتي وتحقق في شكل خارجي "[5] أي موضوعي " بل إن وجود الإنسان نفسه يقوم على تحويل ما هو ذاتي إلى تحقيقه في كيان خارجي موضوعي ، ولذلك فأن الشعور بالتناقض والسلب ينتاب الإنسان حيث يشعر بالعجز عن تحقيق الذاتي في شكل موضوعي "[6].

نستنتج مما تقدم أن رسوم الواسطي لا تنبع أو تتقيد بشكل مباشر بالقيم الموضوعية والاجتماعية بل من الذات الحرة * المبدعة للـ الواسطي نفسه ، " ولهذا فأنه ، وأن كان عاكساً لحياته الاجتماعية على نحو ما ، فأنه يعكس واقعه الذاتي وقيمه الذاتية معاً "[7] ، لا من حيث أن واقعه منفصل عن قيمه " بل من حيث أن هذه القيم مندمجة في واقعه ، وتشكل كلاً واحداً معه ، كما يعكس ذلك حاضره وماضيه ، وهما مأخوذان في حبائل تطلعه إلى المستقبل "[8] . لكن تصور العالم والمجتمع لا يمكن " بلوغه من دون قوة وجدانية لها من السعة والخصب ، ما يمكنها إدراكه والتعبير عنه ، هذه القوة هي : الخيال "[9] ، وربما تشترك وتعمل معه قوى عاطفية أخرى ، لكي يقومان بهذه المهمة ، فالرسم المتضمن إحساساً صادقاً أو لأنه يعبر عن

---

[1] الروبي ، الفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، المصدر السابق ، ص 32 .
[2] رسائل أخوان الصفا ، ج3 ، المصدر السابق ، ص 389-390 .
[3] نفسه ، ص 386 .
[4] خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، المصدر السابق ، ص 108 .
[5] البسطويسي ، رمضان : جماليات الفنون ، المصدر السابق ، ص 106 .
[6] نفسه ، ص 106 .
* الذات الحرة : " أن لمفهوم الذاتي الحر صور شتى ، عند أولئك الفلاسفة من حيث ربط (الحر) بالحرية الإنسانية التي تقتضي عدم خضوع الإنسان / الفنان ، لأي نوع من أنواع القهر أو الغلبة ... وهي القدرة على تحقيق الفعل من دون خضوع لمؤثر خارجي ، وأنما تصدر الأفعال عن الفنان نفسه ، بحيث يشعر أن الفعل صادر عن إرادته وعلى أساسها تقوم البنية الأخلاقية وحرية الإرادة وحرية الضمير " للمزيد ينظر : (الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 91) .
[7] نفسه ، ص 74 .
[8] شيخ الأرض ، تيسير : الفحص عن أساس الفنون ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1991 ، ص 180 .
[9] الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 74 .

بعض العواطف المعينة يتميز بالجودة والأصالة ، حيث أن مثول قوة الخيال والعاطفة في " الصنيع الفني يضفي عليه قدراً جليلاً من الأهمية والمكانة بحيث يكون جديراً بالالتفات والعناية "[1] وفي رسوم الواسطي تجسد التشكيلات الخطية من خلال تفاعلها وتشابكها مع بعضها حساسية وجدانية وهذه التشكلات تجسد عاطفة معينة هي " من خواص الموضوع الجمالي فالعاطفة المنبعثة منها هي عاطفة جمالية حتماً "[2] .

أما المخيلة فالذات – عبرها – كثيراً ما تغير من الصور والأشكال ، فتضخم بعضها ، وتقلل من شأن الأخرى ، وفي أحيان أخرى تلقي حجاباً كثيفاً على بعضها ، وتقلل من شأن الأخرى " حتى أنها تبتعد عن أصلها الموضوعي الذي صدرت عنه ، لتكون من خلق الذات المحضة وحدها في وعيها أو لا وعيها ، وتقوم الذات بضبط الأشكال جمالياً ، محاولة بذلك جعلها منسجمة مع النسق والبنية التي تكون جزءاً منها مع مراعاة القيم الذاتية للجمال ، وهنا تقوم قوى الذات الوجدانية المختلفة بالتعاون فيما بينها من أجل تحقيق هذه الغاية ، فيتآزر الإدراك مع الذاكرة ، وتختلط صور الموضوع مع صور الأحلام ، وتندمج العاطفة مع العقل ، بحرية تحركها إرادة * قوية حرة ، غايتها الوحيدة إنتاج أثر فني يتفق وينسجم مع الذات الحرة وكأنه جزء منها "[3] ، ومن كل ما سبق نجد أن الواسطي استطاع أن يوفق بين الذاتي والموضوعي من خلال تشغيله لآليات بنية الذاتي ، من وعي ، ولا وعي ، وخيال ، ووجدان (عاطفة) ، وحرية إرادة ** في تشكيل بنية الموضوعي الجديد – أي المنتوج الجمالي – الذي أصبح حاملاً لصفات الموضوع المدرك نفسه ، وقيم الذات المدركة لذلك الموضوع الخارجي المدرك ، وقيم الذات المدركة ، لذلك توزعت خصائص الخط بين الذات والموضوع ، فالخط ضمن خصائصه المجردة يكون تارةً ليناً ، حساساً ، مرناً ، متنوعاً ، وبهذه الخصائص يخضع للجانب الوجداني (العاطفي) من الذات مثال ذلك نجده يتجسد في اللوحات : (4) و (28) و (66) و (84) و (59) و (96) .

نجد كذلك أن الواسطي شغل وظائف الخط البنائية والجمالية ، كالخط المحدد للأشكال والذي يعمل على تسطيح الشكل الموجود في الموضوع الخارجي أو حتى اختزال خطوطه إلى ابعد حدود التجريد في رسم الخطوط ليقيم علاقة عقلانية واعية بين قيم الذات الدينية الرافضة للتجسيم ، وبين ذلك الشكل الواقعي ، كما في اللوحات : (3) و (53) و (58) ، " فالعمل الفني المجرد هو تصور تجريدي وقيمة تجريدية تخضع لقواعد التجريد ، لذلك فهو يدخل ميدان المعقول وينسجم مع العقل ... فالتجريد هو أساس الجمالانية / كينونة الجمال والركيزة المهمة في الأعمال الفنية ... وهذه الجمالانية / كينونة الجمال هي التي تعبر بتجريداتها الشديدة عن روح العصر ... المتوثبة نحو الكمال والإبداع ..."[4]، وعصر الواسطي - كما بحثنا فيه سابقاً – كان زاخراً بالإبداع الفني وكان ذو صبغة إسلامية وشخصيته واضحة ، وهذا يتمثل بالكثير من النتاجات الفنية والأدبية فضلاً عن النواحي الأخرى والتي منها الزخارف التجريدية المنقوشة على واجهة المدرسة المستنصرية في بغداد وفي السنوات نفسها التي عاشها الواسطي كان هناك إعلاء واضح في شأن الروح والتجرد عن الماديات وذلك عن طريق انتشار الطرق الصوفية حيث اعتمد الواسطي من حيث " الرؤية المفاهيمية والبنائية على مبدأ الزهد في

---

[1] هوسيرس ، جون : الفن والعاطفة ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (53) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986 ، ص 67 .

[2] نفسه ، ص 70 .

* الإرادة هي : " تصميم واع على أداء فعل معين يستلزم هدفاً ووسائل تحقيق هذا الهدف . العمل الإرادي وليد قرار ذهني سابق " للمزيد ينظر : (مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 7) .

[3] الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : المصدر السابق ، ص 74 .

** للمزيد ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 75-90 .

[4] أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة ، دار الكتاب ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص 121-122.

بناء التصويرة واستخدام الوسائط التصويرية لمنح الزمان بعداً حرفياً "[1] وتجلى هذا الأمر في العديد من لوحاته .

ونجد في منطقة أخرى من رسوم الواسطي أن الخط يوظف ليصف الشكل ويعرفه دون لونه أو حجمه ، كما في اللوحات : (26) و (54) و (96) . أو حتى يوظف الخط لربط الأشكال والكتل في الرسم ليحقق غاية مفادها الاستمرارية والتواصل بين تلك الأشكال ، كما في اللوحات : (50) و (84) فعن طريق هاتان الوظيفتان يحيلنا الواسطي بصدق نحو صفات تلك الأشكال وعلاقاتها ببعض في العالم .

وظف الواسطي الخط ليجمل به سطوح الأشكال كما في اللوحات : (45) و (77) و (98) ليخضع بذلك إلى الجانب الجمالي من الذات . أو يحقق عن طريقه الموازنة بين الأشكال على سطح الرسم ، كما في اللوحتين : (42) و (50) ؛ ليتجه به نحو غاية بنائية وفنية ، ولأن الموازنة ظاهرة موضوعية وذاتية في آنٍ واحد .

أما على صعيد علاقات الخط مع العناصر الفنية الأخرى كاللون ، والشكل ، والملمس ، وحتى مع مضمون المقامة نفسها ، فـ الواسطي استخدم تلك العلاقات ليكون الخط عبرها جسراً واصلاً ما بين الموضوع من تآلف وتلاؤم أو التوافق من خلال " عوامل التحوير والتحريف التي تسبغها المخيلة الذاتية عليها "[2] وهكذا يتأرجح الخط بين عالمين في رسوم الواسطي ؛ عالم الذات وعالم الموضوع . فـ الواسطي يرحل أشكاله وخطوطه من الحسي إلى العقلي (الذاتي) عبر الخيالي من دون أن يتجاوز وجدانه وبإرادة تستطيع ان تتجاوز ضغوطات الموضوعي ، لاسيما إذا ما عرفنا ؛ إن أدب المخطوطة محملاً بقيم وصور تستدعي الإحاطة بها واستمكان فعلها التواصلي ودلالاته وقيمه التي يحاول إيصالها إلى القارئ أو المتلقي . ، عليه لم يقتصر الواسطي على استخدام الخط في الصورة الحسية أو المتخيلة ، بل توسع في ذلك ونقله من المستوى التخيلي إلى المستوى العقلي ، ليصبح الخط في رسومه غاية دلالية لتضمين بعض المفاهيم العقلية المجردة كالزمان والمكان ، وهذا ما سوف يتطرق إليه الباحث في المبحث التالي .

---

[1] خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، المصدر السابق ، ص 206 .

[2] الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 81 .

3-الخط ومفهومي الزمان والمكان في رسوم الواسطي:

يبدو أن الجدل الفلسفي الذي كان سائداً في عصر الواسطي ، بخصوص بعض المفاهيم الفلسفية * والتي منها الزمان والمكان (وما يلحق بهما كالحركة) من حيث التناهي وعدم التناهي ، أم كونهما من المجردات أم المحسوسات . انتقل إلى بنية رسوم الواسطي وكان لابد لتلك البنية أن تتأثر بتلك المفاهيم ، خصوصاً وأن لمشكلة الزمان حظوة كبرى في التفاؤل والبحث في شتى مواقف الفلسفة والعلم ، وأن أقصى ما يؤرق المرء هي تلك الديمومة الأبدية التي تشعره دائماً بانقضاء لا محالة ، فتتبدى أمامه البداية كأول خطوة للنهاية ، فينتظر تلاشي وقع اللحظات ويقف مبهوراً أمام انجراف تيارها المتلاحق المتدفق ، ولذلك نود أن نقول إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يشعر شعوراً واعياً بالزمن من ديمومته وسريانه وتدفقه لأنه يشعر بالفقدان أثناء سريان الزمن ، والزمن نفسه لا يفقد شيئاً من محتوياته أثناء سيره ، كما لا تجري عليه صفة التغيير والتحول على الرغم من أنه يعبر عن الحركة الدائمة ويرفض السكون التام [1] ، فللزمان علاقة بالنفس الإنسانية ، وهذه النظرة نلحظها في المنظور السنيوي " الجاعل من النفس علة لوجود الزمان ثم في منظور (السهروردي) حينما عد النفس الإنسانية حادثة في زمان "[2] ، فتحديد الزمان يتعلق بحالتنا النفسية ، و " تتأثر هذه الحالة بحركات الجسم أو الشكل أو الخط ، فالزمان متصل لأنه مشغول بحركة الخط ، والحركة متصلة أيضاً لأنها تتم في مكان (سطح – فضاء) كان متصل ، فالزمان إذن يرجع إلى حركة الخط والحركة ترجع إلى المكان "[3] .

وأرتبط الفضاء - في رسوم الواسطي - كثيراً بمفهومي الزمان والمكان في معالجات مختلفة ، حسية كانت أم ذهنية بحسب علاقتها بالذات أم بالموضوع ، حيث أقام الواسطي معادل زماني / مكاني في بنية رسومه ، وتلك البنية اتخذت من الخط واللون أساساً لإقامة ذلك المعادل التصويري ، ومن الضروري القول أن لفكرة الزمان المطلق ؛ وبالتالي لفكرة المكان المطلق الدور المؤثر في الفكر الديني والفلسفي على السواء في ذلك العصر ، ولم تترك تلك الأفكار أثرها على المستوى الفكري فقط ، بل وتركت أثرها كذلك ، على المستوى الجمالي ، من خلال نتاجات فناني المنمنمات الإسلامية بشكل عام ، ومنهم الواسطي بشكل خاص ، فقد تأثر الفكر الإسلامي بمقولات الفكر اليوناني ، وضمن محورنا هذا كان الأثر واضحاً بما تركته الأفلاطونية المحدثة من فكرة الزمان المطلق أو الأصيل ، وهذا الزمان معقول يكاد أن لا ينتسب في شيء إلى المحسوس ، بعكس الزمان الطبيعي ، حين نشدوه في الحركات والتغيرات الجارية في العالم المحسوس "[4] . ومعنى هذا أن هنالك زماناً كلياً عاماً هو الحركة العامة والخفية للكون ، غير أن هذه " الحركة لا تتضمن أي تغيير ، حركة معقولة لا حركة طبيعية "[5] . أن هذا الزمان متصل ، والحركة الوحيدة المتصلة هي الحركة الدائرية أو " يبدو أنه نوع من الدائرة "[6] . كاللوالب أو المنحنيات ، هذا المفهوم للزمان والحركة تجسد في سر تكوين الرسوم الإسلامية – ومنها الواسطي – من خلال الخطوط المستترة وراء الأشكال والمنظمة لحركتها في المكان (الفضاء)

---

* " المفهوم والمعنى متحدان بالذات فأن كلاً منهما هو الصورة الحاصلة في العقل أو عنده ، وهما مختلفان باعتبار القصد والحصول ، فمن حيث أن الصورة مقصودة باللفظ سميت معنى ، ومن حيث أنها حاصلة في العقل سميت بالمفهوم " للمزيد ينظر : (صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج2 ، المصدر السابق ، ص 503) .

[1] ينظر : أبا زيد محمد ، صابر عبده : فكرة الزمان عند أخوان الصفا (دراسة تحليلية مقارنة) ، أطروحة دكتوراه منشورة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط1 ، 1999 ، ص 129 .

[2] الجبوري ، نضلة أحمد نائل : خصائص التجربة الصوفية ، (دراسة نقدية) ، بيت الحكمة ، بغداد ، ط1 ، 2001 ، ص 339 .

[3] أبا زيد محمد ، ناصر عبده : فكرة الزمان عند أخوان الصفا ، المصدر السابق ، ص 199 .

[4] بدوي ، عبد الرحمن : الزمان الوجودي ، مكتبة النهضة ، مصر ، القاهرة ، ط2 ، 1955 ، ص 76 .

[5] نفسه ، ص 75 .

[6] نفسه ، ص 77 .

التصويري ، هذه الخطوط المفترضة (العقلية) ، هي من جنس ذلك الزمان المفترض (العقلي) ، منحت للفنان المسلم بصورة عامة و الواسطي بشكل خاص آلية فنية لإقامة معادل تصويري ، للزمان والمكان المطلقان واللذان يشتغلان على مستوى النظرة الحدسية للكون لا الحسية .

فعلى الصعيد الحدسي ندرك من أول نظرة إن الخط في رسوم الواسطي – كجزء من بنية - يعبر عن كون استاتيكي (ثابت) كما في اللوحة (21) ، وهذا يعود لطبيعة فهم ماهية الزمان والمكان في ذلك العصر ، حيث أنه " لم يكن معروفاً قبل نظرية (أينشيتن / Einstain) أن للمكان والزمان طبيعة متشابهة حتى يمكن إضفاء صفة الإدماج عليهما "[1] ، فكان البحث يدور حول مفهوم الزمان بانفصاله عن مفهوم المكان ، " الزمان هو بالكلية منفصل ، و مستقل عن المكان "[2] وبالمحصلة أن تغييب الزمان بمفهومه الفيزيائي أو الحسي - لصالح زمن آخر - من مسرح أحداث الرسم ، معناه تغييب الزمن الذي بدوره يسبغ الحركة والاستمرارية على الأشياء ، وهذا أيضاً يتعلق بطبيعة الفضاء أو المكان الذي لا يمكن أن تحدث الحركة إلا بوجوده ، " فالمكان له أبعاد ثلاثة إلا أن هذا المكان لا يشكل نموذجاً مناسباً لتمثل حركة الأشياء ، فإذا افترضنا وجود الأشياء ساكنة فإن هذا يسمح بترتيبها في متصل ثلاثي الأبعاد لا تسود فيه حركة ، وهذا يعني أن ترتيب الأشياء في مكان ثلاثي الأبعاد لا يناسب إلا الأشياء الثابتة ، لكن العالم لا يمكن أن يحصر في أبعاد ثلاثة ساكنة ، ولذلك يجب إضافة بعد رابع إلى هذه الأبعاد وهو الزمان "[3] ، وبالنتيجة أنه لتحديد أي حدث لابد من ربط كامل لمكانه في الفضاء الذي تحدده ثلاثة أبعاد مع البعد الرابع الذي هو الزمن ، والأبعاد لا يمكن فصلها أو فصل أحدهما عن الآخر [4] ، وهذا ما كان يدركه الواسطي في رسومه حيث قام في اللوحات : (10) و (18) و (26) بعملية تفكيك لتلك الأبعاد ، يبتعد عن تسجيل الحقائق المضطربة للعالم العياني (الحسي) ، لإضعاف صلة الأشياء بالعالم المادي ، " وتقريبها لما هو جوهري مطلق ، بعيداً عن التعينات الزمانية والمكانية "[5] ، بمعالجة ذاتية وظف فيها خياله ووجدانه المشبع بالقيم والأفكار الفلسفية والدينية في آن معاً ، حيث عمل الواسطي على استبعاد بعد الحجم عن الأشكال ، والاكتفاء ببعدين هما : الخط والسطح (الطول – العرض) ، هذا فضلاً عن أبعاد التعينات الزمانية ، فلا يمكن تبين الوقت الذي وقعت فيه الأحداث ، كذلك أبعاد التعينات المكانية وسماتها المحددة ، وبمعنىً آخر ؛ أن المستوى الأول للمعادل التصويري لمفهومي المكان والزمان اللذان قدمهما الواسطي في رسومه ، هما مفهومان عقليان (من خلال معالجة الخيال وتصعيدهما إلى تلك المرحلة) وليس تجريبيان ، يقعان ضمن منطقة التطور الضروري الذي تسير عليه الروح ، فقد نقلت خطوط الواسطي " فعل الزمان المفارق لحياة الصورة ليشتغل في حدود الانفعالات الذهنية خالصة التجريد ، وبذلك منح الزمان التصويري بعداً روحياً باعتبار أن تشييد التصويرة على هذا النحو أصبحت معبراً موصلاً إلى دلالات ذهنية وجمالية متجاوزة لحدود ما هو جزئي مكاني وزماني وبصري "[6] . والمثال على ذلك أيضاً ، نجده في اللوحة (17) ، حيث عالج الواسطي المفهوم المطلق للزمان والمكان ، من خلال المحافظة على الخطوط المتوازية التي تحد حافتي اللوحة من الأعلى (الرايات) ومن الأسفل (أرجل الخيل) من دون الإشارة إلى انحرافها باتجاه العمق ، والاستدلال على الفضاء المجسم . وهذا التحوير في العلامات المنظورية هو تغييب لحركة النظر الثابت الذي يحكم اتجاه الخطوط المتعمق في البعد الثالث (المسافي) ، ليظهر أمامنا ببناء

---

[1] أبا زيد محمد ، صابر عبده : فكرة الزمان عند أخوان الصفا ، المصدر السابق ، ص 202 .
[2] نفسه : ص 203 .
[3] أبا زيد محمد ، صابر عبده : فكرة الزمان عند أخوان الصفا ، المصدر السابق ، ص 203 .
[4] ينظر : هونكيج ، ستيفن : تاريخ موجز للزمان – من الانفجار الكبير حتى الثقوب السوداء ، ترجمة : د. مصطفى ابراهيم فهمي ، دار الثقافة الجديدة ، مصر ، ط1 ، 1990 ، ص 22-25 .
[5] خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، المصدر السابق ، ص 95 .
[6] نفسه ، ص201 .

فضائي ثنائي الأبعاد ، فاللوحة بعناصرها ومنها الخط " لم تشيد لمحاكاة المحدثات في مظاهرها المادية في الزمان والمكان الواقعيين وكما تراه أعيننا ، وهذا التجاهل لمعايير الواقع الحسي هو لنقل التصويرة من خلال الزمان ، والمؤسسة من عالم مادي مقترن بالحس الظاهر ، إلى آخر ذهني يرتبط بالتفكير الروحي والذي بقع تحت ضغط الحدس لا الواقع المادي ، وبما يعني نقل الزمان إلى دائرة التجرد من علائق الزمان في المكان الحاوي على الأمكنة الجزئية أو المكان الهندسي الثلاثي الأبعاد . أي استحالة الزمان إلى مفهوم مطلق ومجرد "[1].

أما المعادل التصويري للمكان والزمان للخطوط في رسوم الواسطي واللذان يقعان في المستوى الثاني ، فهما في فعلهما التصويري تجريبيان (واقعيان) ، فالمدركات الحسية تنبثق من وجود الأشياء أو الموضوعات ، فهي توجد خارج عقولنا ولا تتوقف على هذه العقول ، وسوف تبقى حتى إذا كف إحساسنا نحن بوجودهما ، وفي الإمكان أن يحس بهما غيرنا أو عقول غير عقولنا . فالمعارف التي تأتي عن طريق الخبرة الحسية يدخل فيها الزمان والمكان ، وفي خطوط الواسطي تمت معالجة الزمان كمدرك حسي يختص بتدفق الوقت أو التتابع الزمني بالنسبة لشخص مستقبل ، فهو يرتبط بوعي شخصي معين ، ويختص الإحساس بالتتابع متى توقف هذا الوعي لهذا الشخص ، وعولج المكان كمدرك حسي له بعد واحد ، لأن الخبرة تبين أن الحادثات التي يحس بوقعها شخص مستقبل أنما تقع على خط مستقيم له سياق زمني ، أو خط في تسلسل زمني تتوالى فيه الأحداث واحدة وراء أخرى [2] . فالروح العربية الإسلامية تلغى الحاضر لحساب الماضي والمستقبل ، أما الماضي فلارتباطه بخطيئة آدم أو هبوطه من الجنة ، وأما المستقبل فلأن فيه تحقيق الخلاص من هذا الوجود الخاطئ (وجود الإنسان) ونجاة الإنسان ، أما في نعيم الأبرار أو في جحيم الأشرار ، وما حياة المرء في هذه الدنيا إلا تأهب ومعبر وسير ثقيل إلى الحياة الأخيرة [3] ، فالسيادة في أنات الزمان لا للحاضر ، بل لأحد الآنين الآخرين ، وهي قد مالت قطعاً إلى جعل السيادة للآن المستقبل ، لأن الخلاص سيكون فيه ، ومن هذا الفهم لطبيعة الزمان في الروح العربية الإسلامية ، نستطيع أن ندرك في خطوط الواسطي ذلك التتابع الزمني بالنسبة لحدث المقامة ، ففي اللوحة (87) ؛ وظف الواسطي حركة الخط الحرة ، ليوحد ويربط به أجزاء الرسم ، إذ يظهر الخط معبأ بطاقة حركيه إيقاعية متسارعة ، وبما يعنى زمن قليل ، بدأ من الجزار ثم سار بانحناء نحو الصبي النافخ لموقد النار ، ويستمر في تدفقه باتجاه الجارية إلى اليسار ليندفع إلى خارج التصويرة ، وبمعنىً آخر إلى المستقبل ، فالخط في اللوحة السابقة يدل على تدفق الزمن أو تتابع الزمن ، الذي تتوالى فيه الأحداث واحدة وراء الأخرى ، فلا يوجد في هذه اللوحة آنٍ حاضر ؛ بل دائماً هناك آنٍ ماضٍ وآنٍ للمستقبل .

نستنتج مما سبق أن الخط في رسوم الواسطي ، اتسم بصفات دلالية ارتبطت بالمنهج الديني ، والفكري ، والوجداني الإسلامي ، وذلك لإيصال بعض الإيحاءات (الضمنية ،

---

[1] خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، المصدر السابق ، ص 136 .

[2] ينظر : ابا زيد محمد ، صابر عبده : فكرة الزمان عند أخوان الصفا ، المصدر السابق ، ص 205 .

[3] ينظر : بدوي ، عبد الرحمن : الزمان الوجودي ، المصدر السابق ، ص 94 .

والإشارية) وبما يخص مقولتي الزمان والمكان . فمن جهة الدلالة الضمنية اتجه الخط – وبفعالية فنية مقصودة من قبل الفنان – لإيضاح (الكليات) المطلقة والذهنية لمفهومي الزمان والمكان . أما من جهة الدلالة الإشارية ، فقد اتجه الخط وبصورة محددة وجوهرية – لا يختلف عليها اثنان – لإيضاح صورتي الزمان والمكان الحسيان .

الجمالي والفني في رسوم الواسطي :

مهاد تاريخي :

لا يجوز بحال أن ندرس نتاج فني لشخصية ما ، دراسة واعية وموضوعية من جميع النواحي دون أن نلقي الضوء ولو بنظرة عابرة على العصر الذي عاش فيه ، والبيئة التي نشأ فيها وخاصة إذا كان هذا النتاج الفني له أثره ونتائجه على الفن البصري بصفة عامة ، والفن الإسلامي بصفة خاصة ، لا سيما إذا ما عرفنا أن البحث يستهدف دلالات فكرية لنتاج عاش وتشبع بقيم عصر يحمل من الخصوصية ما يكفي لإنتاج هذه الوفرة من النتاجات الإبداعية في الكثير من النتاج الحضاري والإنساني .

فالكائن المستقل عما قبله ، وما بعده ، استقلالاً تاماً ، والذي لا يتأثر بشيءٍ مما حوله ولا يتأثر بمن سبقه وأحاط به ، لا عهد به في العالم حتى اليوم . والواسطي بالذات من المصورين الذين ينطبق عليهم مقولة التأثر والتأثير وربما يمكننا أن نستخدم مفهوم التناص* كونه نتاجاً إبداعياً متميزاً تفوق على ماعداه ، فقد تظهر بعض الآثار لكنها لم تخرج قبل أن تتمثل وتمتص وتتحول إلى أشكال متفردة ، وهذا لا يجعلنا أيضاً ننكر دور رسوم الواسطي في من جاءوا بعده ، فقد كان أثره كبيراً وبصفة خاصة على فنون العصر الحديث ، حينما عرضت في باريس عام 1938 [1] . فقد وجد فنان العصر الحديث أن الفنان المسلم ، قد اخترع جمالية الفن الحديث ** قبل ستة أو سبعة قرون [2].

1- نشأة رسوم الواسطي (العصر – البيئة) :

1-1 عصر رسوم الواسطي :

أن عصر ظهور رسوم الواسطي ، إلى حيز الوجود كان في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، والذي لم يعرف منه المسلمون عصراً كهذا القرن ، حيث تناقضت فيه حياتهم العامة أشد التناقض ، فكان سيئة من جانب أشد السوء ، وحسنة من جانب آخر . أما جانبها السيء فهي فترة مجدبة أقبح الإجداب حتى وصل الأمر إلى انحلال الخلافة العباسية على أيدي المغول عام (656هـ- 1258م) وهذا يتعلق بالسياسة والإدارة . وظهور بوادر التفكك

- التناص : مصطلح نقدي حديث ، ترد فكرته لدى القدماء من العرب تحت عنوان " السرقة الأدبية " للمزيد ينظر : (وهبة ، مجدي وآخر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، المصدر السابق ، ص 199) . فيما هو لدى المحدثين ؛ يعني إشارة النصوص إلى نصوص أخرى سابقة لها كون الفنان حينما ينتج عمله ، فأنه يستند إلى الطرائق والسنن السابقة له في (تنصيص) المدركات الخارجية جمالياً وبذا يصير النص المتناص ، نصاً مضمناً تاريخياً في النص الحاضر ، بغية تشكيل معناه الخاص سواء قصد الفنان ذلك التناص أم لم يقصد . للمزيد ينظر : (شولتز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص 244) .

[1] تيمور ، أحمد : التصوير عند العرب ، تحقيق : زكي محمد حسن ، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر ، القاهرة ، 1942 ، ص 234 .

** تأثر الرسم الحديث بالنتاج الجمالي للفن الإسلامي ، وفيما يتعلق بالخط خصوصاً فأن (بول سيروزيه 1863-1927) - الفنان الفرنسي مؤسس حركة الأنبياء في الرسم الحديث - كان يتمنى " رؤية تركيبات تتجمع على سطح واحد بعدد محدود من الخطوط المستقيمة ، من الزوايا ومن الأقواس ومن الأهاليج ، أنه مفهوم هندسي صرف ينطبق على مفهوم الفن الهندسي العربي " . للمزيد ينظر : (بهنسي ، عفيف : أثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم = =الاجتماعية ، دمشق ، 1970 ، ص 113) . أما بالنسبة لأثر رسوم الواسطي على نتاج الرسم العراقي الحديث فقد كان كبيراً وبالأخص على جماعة بغداد للفن الحديث وعلى رأسهم الفنان جواد سليم في بغدادياته ، والتي " ماهي إلا انجازات فنية تمثل استمرار الزمن منذ عهد الواسطي قبل أكثر من سبعة قرون . " للمزيد ينظر : (مكية ، محمد : تراث الرسم البغدادي ، مجلة الرواق ، عدد (15) ، دائرة الفنون التشكيلية وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، 1984 ، ص 41) .

[2] بابا دوبولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 74 .

والتمردات السياسية والإدارية في الدولة العباسية المترامية الأطراف . وكانت حسنة في أنها قيمة ، خصبة ، ومنتجة ثقافياً ، خصوصاً في عهد الخليفة المستنصر بالله العباسي ، الذي بويع له بالخلافة سنة (613هـ- 1226م) حيث اشتهر بحبه للعلم والأدب فكان " شهماً جواداً يباري الريح كرماً وجوداً ... ولو قيل أنه لم يكن في خلفاء بني العباس مثله لصدق القائل حيث كانت أيامه طيبة ، والدنيا في زمانه ساكنة ، والخيرات دارة والأعمال عامرة "[1] . وليس غريباً ظهور رسوم الواسطي في عصر ظهرت فيه المدرسة المستنصرية ؛ وهي أحد روائع العمارة والفن الإسلامي فهي " أعظم من أن توصف وشهرتها تغني عن الوصف "[2] .

ولعل كرم الخليفة العباسي ورعايته للفنون وموقف الواسطي الحسن منه ، يبرر وجود أسمه على جدار مسجد البصرة في إحدى لوحاته ، وهي اللوحة (98) ، حيث كتب على ذلك الجدار : (أدام اللهم أيام سيدنا ومولانا الأمام المستنصر بالله أمير المؤمنين خلد الله ملكه) .

أما الأدب العربي فكان له الحظوة الكبرى في المنهاج الحضاري الإسلامي ، حيث بلغ قمته في القرنين الرابع والخامس للهجرة في كتابات (بديع الزمان الهمذاني 968-1007م)* و (الثعالبي 961-1038م)** و(الحريري) ، ومن مزايا النثر في هذا العصر؛ الميل إلى التأنق ، فالإيجاز ، والاقتصاد اللفظي ، وبساطة العبارة ، التي اتصفت بها العهود الأولى من العصر العباسي ، ومن ثم زالت واحتل مكانها أسلوب الزخرفة ، والأناقة ، والتبسط في المجاز ، والإقبال على السجع [3].

وعلى الصعيد نفسه ظهر في هذا العصر وفي منطقة الموصل بالتحديد شخصيات سياسية وفنية مهمة ، ومن أهم هذه الشخصيات السياسية والفنية ، بعد الخليفة المستنصر بالله العباسي هو الحاكم بدر الدين لؤلؤ (1233م – 1259م) من سلالة زنكي ، وهو حاكم الموصل ، وكان بدر الدين هذا راعياً للفنون ، وفي عصره ازدهرت مدرسة الموصل للتصوير المرادفة في ظهورها ، لمدرسة بغداد للتصوير ؛ " فالرسام عبد الجبار بن علي النقاش الذي رسم المقالة الخامسة من كتاب مادة الطب لديوسقوريدس عام (637هـ-1229م) المحفوظة في متحف طوب قاي باسطنبول فقد كان قد نفذ عمله المذكور قبل سبع سنوات من تنفيذ الواسطي مخطوطته ... "[4].

غير أن الجانب السياسي والفني ، لم يكن هو الوحيد المؤثر ، في ظهور النتاج الجمالي للـ (واسطي) ، بل كان هنالك أيضاً الجانب الفكري (الفلسفي) ، فمما " يعين على إجلاء الظروف العقلية للقرن السابع والثامن الهجريين الإشارة إلى أن علم الكلام بجانبيه الشيعي والسني ... قد تأثر بالنزعات الفلسفية*** "[1]. أما على الصعيد الروحي فنلحظ الأثر الوحيد الذي

---

[1] ابن طباطبا ، محمد بن علي : تاريخ الدول الإسلامية ، دار صادر – دار بيروت ، لبنان ، بيروت ، 1380هـ- 1960م ، ص 330 .

[2] نفسه ، ص 330 .

* شاعر وأديب من أئمة الكتاب . ولد بهمذان وتوفي في هاراة ، مدح الأمراء والوزراء اشتهر بكتابيه (الرسائل) و (المقامات) ، وعنه أخذ الحريري أسلوب مقاماته . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 730) .

** أديب ولغوي ومؤرخ عباسي . له (يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر) في الآداب والتاريخ و (لطائف المعارف) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 202) .

[3] ينظر : حتي ، فيليب وآخرون : تاريخ العرب (مطول) ، ج2 ، دار الكشاف ، بيروت ، ط4 ، 1965 ، ص 489 .

[4] القدو ، ضرار : مدرسة الموصل للتصوير ، مجلة الرواق ، عدد (15) ، المصدر السابق ، ص 49 .

*** خير من يمثل هذه النزعات الفلسفية ضمن هذه المرحلة ، الفيلسوف الإسلامي الكبير (نصير الدين الطوسي 1200-1237) . وهو فلكي ورياضي أسس مرصداً فلكياً في أذربيجان له مؤلفات في الفلسفة والطب وعلم الهيئة منها : (تجريد الكلام) و (شرح الإشارات) و (التذكرة) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 439) .

" ترك فيها السلاجقة أثراً في حياة الإسلام الدينية تنحصر في دائرة الصوفية* كما تظهر في طرق الدراويش المزدهرة في بلاد الترك "[2]. وعليه كان إنتاج الواسطي ، هو نتيجة تظافر عدة مؤثرات سياسية وثقافية ودينية وهذا ما يفسر درجة الرقي الذوقي الذي يتمتع فيه المجتمع ، فضلاً عن ذاتية الفنان فتجلت في البنية الفنية والجمالية في تلك النتاجات .

2-1 بيئة رسوم الواسطي :

بما أن عصر رسوم الواسطي كان محدداً ، بالتاريخ المثبت بالمخطوطة نفسها ، فأن التكهنات قد وقعت حول مكان وبيئة ظهور تلك الرسوم ، فالواسطي لم يذكر المدينة التي أنجز فيها هذه المخطوطة فقام الباحثون بدراسة رسومه ، ونسبتها إلى مدينة بغداد مركز الخلافة وعاصمة الدولة العباسية .

والسؤال الذي يطرح نفسه هو : ما هي الاعتبارات التي جعلت هؤلاء الباحثون ينسبون المخطوط لمدينة بغداد ؟ . ويجد الباحث أن أصحاب هذا الرأي قد توصلوا إليه للاعتبارات الآتية :

أ. ما ذكره الباحث (أرنولد) من أن رسوم الواسطي هي من إنتاج بغداد أو وادي الرافدين ، على أساس مقارنة رسومه برسوم مخطوطات أخرى منتجة في بغداد مثل مخطوطة خواص العقاقير [3]. وكان (بلوشيه) قد ردها إلى بغداد أيضاً على افتراض أن الواسطي قد اشتغل بالرسم في بغداد للخليفة العباسي [4] ، وأيدهما (ديماند) في نسبتها إلى بغداد أيضاً [5] ، و أيده (ايتنغهاوزن) حين نسب هذا المخطوط إلى بغداد عندما لاحظ بعد رسومه عن التأثيرات الأجنبية التي تظهر على الرسوم المنسوبة إلى المراكز الأخرى في وادي الرافدين[6]. أما الباحث (زكي محمد حسن) فقد نسبها إلى واسط أو إلى بغداد في وادي الرافدين لما لاحظ في رسومها من بعد عن التيارات الأجنبية والتأثيرات الخارجية [7] . وقام (حسن الباشا) بمقارنة رسومه برسوم مخطوطة خواص العقاقير* ، المنسوب

---

[1] الشيبي ، كامل مصطفى : الفكر الشيعي والنزعات الصوفية (حتى مطلع القرن الثاني عشر الهجري) ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط1 ، 1966 ، ص 69 .

* خير من يمثل التصوف ضمن هذه المرحلة المتصوف الإسلامي (ابن عربي) .

[2] حتي ، فيليب وآخرون : تاريخ العرب ، المصدر السابق ، ص 574.

[3] rnoold, thomes W : painting in Islam , A study of the pictorial Art in Muslim calture : New York K,1928.p.58

(ضمن) : النعيمي ، ناهدة عبد الفتاح : مقامات الحريري المصورة ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، السلسلة الفنية (30) ، بغداد ، 1979 ، ص 68 .

[4] lochet E.: Les Enluminures Des Manuscrits Orientau & Tures , Arabes bersan and belq Biblioth eque National planche & paris , 1926, p.21.

(ضمن) نفسه ، ص 68 .

[5] Dimand .M.S : A Handbook of Mohammedan Arts (Second edition, revised and enlarged) . New York, 1944. P. 26.

(ضمن) نفسه ، ص 68 .

[6]- اتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق ، ص 104 .

[7] حسن ، زكي محمد : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، مجلة الرواق ، عدد (15) ، دائرة الفنون التشكيلية ، العراق ، 1984 ، ص 14 .

* تحتفظ اسطنبول بنسخة من هذه المخطوطة ، وقد كتبها ورسمها عبد الله بن الفضل أبرز مصوري مدرسة بغداد في عام (619هـ –1222م) ، أما موضوعات تلك الرسوم فهي صور الأطباء ومراحل إعداد الأدوية والعمليات الطبية المختلفة . ونظراً للأهمية الفنية التي تنطوي عليها رسوم هذه المخطوطة فقد أشارت إليها أغلب المصادر التي تناولت تطور فن التصوير الإسلامي ، واهتمت بها الأوساط العلمية منذ بداية القرن العشرين ، وانعكس هذا الاهتمام بغزارة البحوث القيمة التي كرست لها والمعارض التي أتيح لها فرصة الظهور فيها ضمن الرسوم الإسلامية الأخرى . أما البناء الأسلوبي لهذه المخطوطة ، فيتم عبر تحديد

إلى بغداد على أساس تشابه صورهما في التقسيم الثلاثي للبناء ، وإتقان الرسوم ، وجمال ألوانها ، ونسبها إلى بغداد بعد ذلك [1]. أما (عيسى سلمان) فقد اعتمد على وجود اسم الخليفة العباسي المستنصر بالله في نسبته إلى بغداد ، عندما ورد على جدار مسجد البصرة في اللوحة (98) [2]. وأيدته (ناهدة النعيمي) في نسبتها إلى بغداد أيضاً ، عندما وجدت مثل تلك الكتابة بالآجر المحفور على جدران المدرسة المستنصرية التي لا تزال موجودة إلى الآن [3].

ب. أن بغداد كانت حاضرة الخلافة العباسية ، وكانت المركز الأساسي لمدرسة التصوير الإسلامي ، ولأن معظم ما أنتجته هذه المدرسة من الرسوم ؛ " كانت ثمرة تعضيد الخلفاء والأمراء وعلية القوم في بلاد وادي الرافدين . والمعروف أن الفنون الإسلامية عامة كانت تعتمد أكثر من غيرها على تعضيد هذه الفئة ، وأن حضها من تشجيع سواد الشعب كان ضئيلاً . فالإسلام لم يتخذ الفن عنصراً من عناصر الحياة الدينية ، فلم يلق المصورون المسلمون أي رعاية من الفقهاء ، على النحو الذي ظفر به المصورون من الكنيسة المسيحية "[4].

إذن ليس من الغريب أن تكون بغداد عاصمة العرب والمسلمين وحاضرة العالم في تلك الحقبة ؛ الوسط الأمثل لنشوء فن التصوير الإسلامي المتميز بطابع الأصالة ، فقد " منحها موقعها الجغرافي قدرةً لإيصال والتوصل بين الشرق والغرب ، فانسابت إليها ثروات الفكر وكنوز الفن من جميع الأقطار حتى استطاعت أن تؤكد ذاتها الأصيلة في إنتاجها الفني ... وما ظاهرة نزوح المهرة من الفنانين والصناع من أقطارهم وأمصارهم إلى بغداد ، لدليل واضح ، على أن هذه المدينة قد أصبحت في وقت قصير مركز جذب لكل الطاقات المبدعة في حقل الفن والمعرفة "[5] والعمل النموذجي الكامل لهذه المدرسة ، وصل إلينا عبر رسوم الواسطي ، تلك الرسوم الوصفية الدقيقة التي سجلت بمنتهى الدقة والموضوعية ، مشاهد الحياة العباسية في الربع الأول من القرن السابع الهجري ذلك لأنها نجحت في تصوير التكامل القائم بين الإنسان ومجتمعه في ذلك العصر [6]. ونجحت أيضاً في إيجاد العلاقة ما بين الإنسان والمزايا الجمالية لرؤية الفنان للعمارة والأزياء والأشياء المادية التي يتعامل بها إنسان تلك الحقبة ، ونواح الحياة المعاشة داخل بيئته ، فهي رحلة ذوقية يرى بعين الأنا (الفنان) وعين الآخر (المجتمع) .

الرسوم بخطوط خارجية ، وطريقة تمثيل الأرض بخط عريض ، والرسم المحور للنبات ، وعدم وجود خلفية . للمزيد : (ينظر مكية ، محمد : تراث الرسم البغدادي ، المصدر السابق ، ص 38) .

[1] الباشا ، حسن : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، 1959 ، ص 134-135 .

[2] Hamid, Isa Salman : Meaoptamian school and place of painting Islam . vol-2fig 82London , 1966. P. 247-248.

(ضمن) النعيمي ، ناهدة عبد الفتاح : مقامات الحريري المصورة ، المصدر السابق ، ص 69 .

[3] نفسه ، ص 69 .

[4] حسن ، زكي محمد : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 7 .

[5] مكية ، محمد : تراث الرسم البغدادي ، المصدر السابق ، ص 30 .

[6] ينظر : نفسه ، ص 34 .

إجراءات البحث :

يتضمن هذا الفصل مجتمع البحث والعينة فضلاً عن منهج البحث وأداة البحث والوسائل الإحصائية المستخدمة فيه على ما يأتي :

1-مجتمع البحث :

إنّ مخطوطة مقامات الحريري التي زوقها يحيى بن محمود الواسطي محفوظة حالياً في المكتبة الوطنية في باريس ، ولعدم تمكن الباحث من السفر إلى باريس لرؤية وتصوير رسوم المخطوطة بنفسه اعتمد على مجموعة كاملة من الشرائح الملونة (السلايدات) المأخوذة على النسخة الأصلية ، كانت قد أرسلتها المكتبة الوطنية في باريس إلى دار التراث الشعبي في بغداد ، حيث قام الباحث بتصوير جميع الشرائح الملونة للرسوم بعد مخاطبة الدائرة المذكورة رسمياً* ، وكان عدد رسوم الواسطي أربعة وتسعون رسماً منها ثلاث رسمات تمتد على صفحتين ماعدا صورتي الغرة وفاتحة الكتاب ، وبعد استبعاد فاتحة الكتاب كونها زخرفة بحتة ، أصبح مجتمع البحث بأكمله (99) رسماً**.

2-عينة البحث :

بغية الوصول إلى نتائج دقيقة وموضوعية تحقق هدفيّ البحث الحالي ، فضلاً عن عدم تجانس مجتمع البحث كونه رسوماً لمشاهد وبيئات مختلفة ، فقد أخضع الباحث مجتمع البحث بأكمله للدراسة ، وبذا بلغ عدد رسوم العينة (99) رسماً ***.

3-منهج البحث وطريقته :

حددت مشكلة البحث الحالي و هدفيه و عينته على اتباع الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، إذ من خلاله -يسعى الباحث- إلى مسح جميع الخصائص الفنية والأبعاد الدلالية للخط في رسوم الواسطي عن طريق استخدام أسلوب تحليل المحتوى (content analysis) بعد تأكد الباحث من إنّ هذا الأسلوب لم يستخدم في الدراسات السابقة ، فضلاً لما تمتلكه هذه الطريقة من حلول للمشكلات المتعلقة بأسلوب وتركيب الرسوم[1]، وإنّ جميع المهتمين والمختصين بطريقة تحليل المحتوى يؤكدون ضرورة توفر الموضوعية والمنهجية والتكميم* في هذا الأسلوب [2] فقد عرف هذه الطريقة عبد الحميد بأنها : " مجموعة الخطوات المنهجية التي تسعى إلى اكتشاف المعاني الكامنة في المحتوى " [3] ولتحقيق هذه الجوانب ينبغي توفر أداة تساعد على التحليل الموضوعي ، وشكل منتظم ومكمم ، وكذلك توفر وحدات للتحليل ووحدات للتعداد ، وضوابط صريحة وواضحة لطريقة التحليل [4] .

---

* ينظر ملحق رقم (1) .
** ينظر ملحق رقم (2) .
*** ينظر الجدول نفسه .
[1] ينظر : بدر ، أحمد : الاتصال بالجماهير بين الأعلام والدعاية والتنمية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1982 ، ص 3 .
* استخدم الباحث في الفنون الإسلامية (الكسندر بابا دبولو) لغة التكميم من خلال تدقيق تجريبي حقيقي يخضع لأدق متطلبات التحري العلمي ، وذلك لإثبات فرضيته في وجود اللوالب المنظمة لبنية المنمنمات الإسلامية . ينظر : (بابا دبولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 51) .
[2] Badd, Richard W, and (others) : content analysis at communications , New York , Macmillan , 1967, p.3.
[3] عبد الحميد ، محمد : البحث العلمي للدراسات الإعلامية ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000 ، ص 22 .
[4] Hois Tioler : content analysis at the social and Humanities , New York , Addison Wesley , p.95.

4-أداة البحث :

يتطلب هدفا البحث الحالي أداة موضوعية تتسم بالصدق والثبات وتعرفنا بأهم الخصائص الفنية والأبعاد الدلالية للخط في رسوم الواسطي ، وبعد تأكد الباحث من عدم وجود مثل هذه الأداة في الدراسات السابقة ، قام الباحث ببناء هذه الأداة وفقاً للخطوات الآتية :

4-1- ضوابط بناء الأداة :

4-1-1- وحدات التحليل :

يتطلب تحليل المحتوى تعين وحدات للتحليل ليتم التقصي عن الفئات فيها ، حيث إنّ وحدة التحليل هي وحدة الاتصال المتكاملة التي يقوم الباحث بتحليلها [1] ، لذا تعد كل لوحة من رسوم الواسطي وحدة تحليل متكاملة .

4-1-2- تحديد فئات التحليل :

يراد بفئات التحليل المادة المراد التقصي عنها في وحدة التحليل ، ولعدم وجود فئات نمطية جاهزة للاستخدام في مجال تحليل المحتوى في كل البحوث ، وإنّما هناك إطار عام يمكن أعداد الفئات في ضوئه [2]، وهذا الإطار العام يتحدد بفعاليات الباحث نفسه ؛ وفقاً لذلك أطلع الباحث على مصادر فنون الإسلام والدراسات السابقة المتخصصة بتحليل رسوم الواسطي فضلاً عما تناوله الباحث في الإطار النظري من خصائص فنية وجمالية وعلاقات شكلية للخط وأبعاد دلالية أظهرت صفات الخط عبر الحضارات المختلفة وصولاً للفن الإسلامي وكذلك مفاهيم نفسية حديثة ، فضلاً عن قيام الباحث بتحليل قبلي لبعض رسوم العينة لتحديد خصائص الخط الفنية ودلالته ، كذلك قام الباحث باستطلاع آراء مجموعة من السادة الخبراء * حول أفضل صيغة يمكن توظيفها باستمارة التحليل ، حتى تظهر خصائص الخط الفنية عند الواسطي بصورة واضحة وشاملة لجميع خصائص الخط الطبيعية ، وعليه فإنّ الباحث وضع هذه الاعتبارات في حسابه عند تحديد فئات التحليل الرئيسة والفرعية ومن ثم ضمت جميعاً في استمارة تحليل محتوى ظهرت بصورتها الأولية**.

4-1-3- تصنيف فئات التحليل :

صنف الباحث أداة تحليل خصائص الخط الفنية وأبعاده الدلالية إلى فئتين رئيسيتين الأولى تمثل الخصائص الفنية للخط فيها (3) فئات فرعية ، وهذه الأخيرة فيها (21) خاصية فنية للخط ، أما الفئة الرئيسة الثانية فمثلت صفات الخط الدلالية وفيها (3) فئات فرعية لإظهار الأبعاد الدلالية للخط في رسوم الواسطي ، وأمام كل خاصية فرعية قام الباحث بوضع ثلاث مستويات قياسية تظهر مدى تحقق وضوح الخاصية المعروفة وذلك من خلال وحدات المقياس وهي : (متحققة بوضوح ، متحققة إلى حدٍ ما ، غير واضحة) ، أعطيت لها الدرجات (3 ، 2

---

[1] ينظر : حسين ، سمير محمد : تحليل المضمون ، القاهرة ، 1983 ، ص 81 .

[2] نفسه ، ص 898 .

* السادة الخبراء للدراسة الاستطلاعية هم :

1	د . علي شناوة وادي	أستاذ ، جامعة بابل – كلية التربية الفنية
2	د. عارف وحيد ابراهيم	أستاذ مساعد ، جامعة بابل – كلية التربية الفنية
3	د. حامد عباس مخيف	أستاذ مساعد ، جامعة بابل – كلية التربية الفنية
4	د. كاظم مرشد ذرب	أستاذ مساعد ، جامعة بابل – كلية التربية الفنية
5	التدريسي . ضاري مظهر صالح	أستاذ مساعد ، جامعة بابل – كلية التربية الفنية
6	د. مجيد حميد حسون	مدرس ، جامعة بابل – كلية التربية الفنية
7	التدريسي . كامل عبد الحسين	مدرس مساعد ، جامعة بابل – كلية التربية الفنية

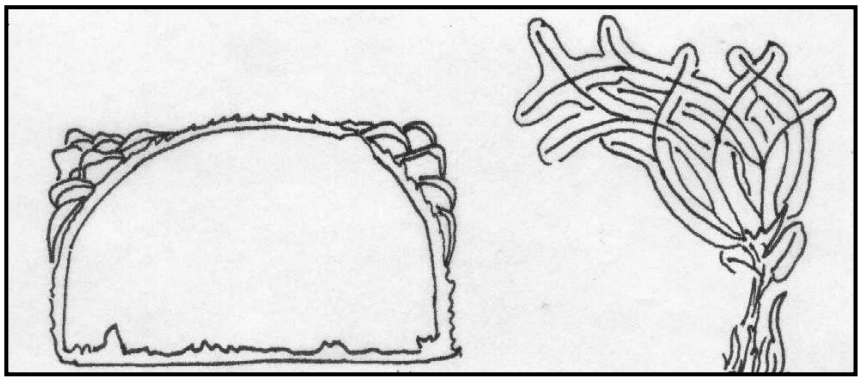
** ينظر ملحق رقم (4) .

، 1) على التوالي لقياس درجة حدة الخاصية ، وبعد تصنيف فئات التحليل الرئيسة والفرعية قام الباحث بتعريف كل فئة منها إجرائياً بدقة لبيان المعنى المقصود منها ، لأن الفئة قد تعطي معاني مختلفة تولد الالتباس والاختلاف بين المستخدمين ، لذا وجد الباحث من الضروري تحديد معنى المصطلحات المستخدمة في استمارة التحليل وعلى النحو الآتي :

1- **الخصائص الفنية للخط :** ما تميز به الخط في رسوم الواسطي من صفات مجردة ووظائف بنائية وجمالية وعلاقات مع العناصر الفنية الأخرى .

أ. **صفات الخط المجرد** : هي الصفة التي يعكسها الخط المجرد من العلاقة والوظيفة وتتضمن الخصائص الآتية :

1- ليونة الخط : هشاشة الخط في الرسم وابتعاد الأشكال المرسومة عن الزوايا والمناطق الحادة وتأكيد المنحنيات لجعلها أكثر طراوة وطواعية وبدون إيحاء بالصلابة [1] . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



مخطط (3أ) يمثل خاصية ليونة الخط في اللوحة (11)

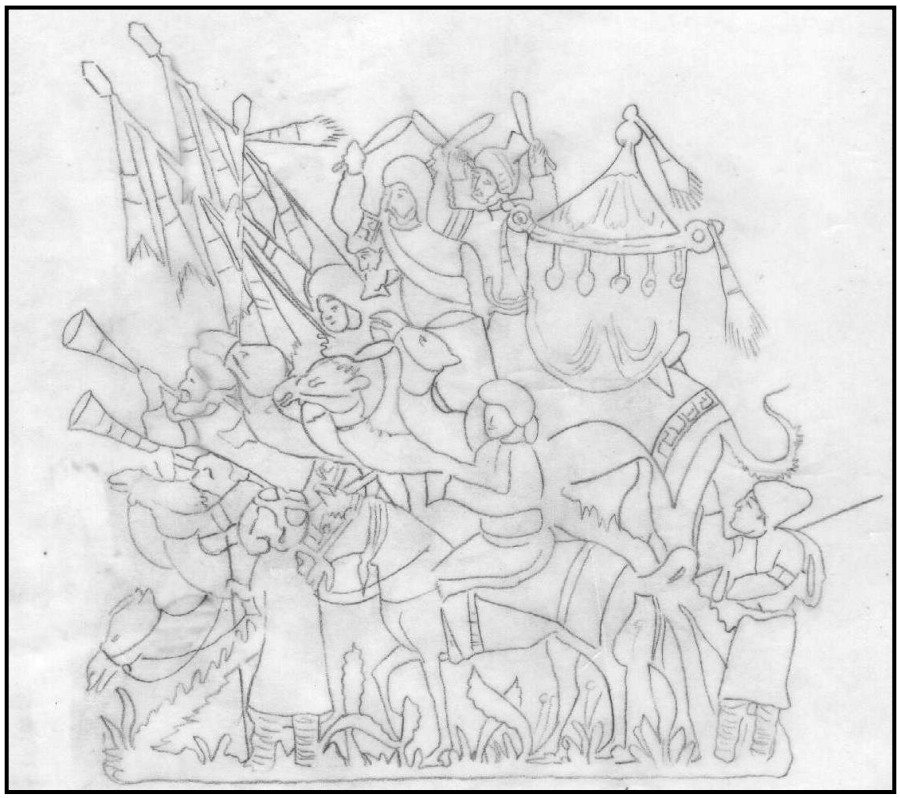
مخطط (3ب) يمثل خاصية ليونة الخط في اللوحة (3)

2- حساسية الخط : قدرة الرسام على استشعار الخط كقيمة معرفية لإظهار الطاقات التعبيرية للخط المنتمي إلى الرسام لإرسالها إلى المتلقي ، إذ إنّ الخط له تأثيرات نفسية يوحي بها إلى المشاهد على اختلاف أنواع الخطوط [2] . وكما هو موضح في المخطط الآتي :

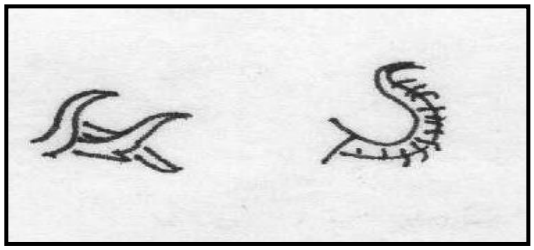
---

[1] فارس ، بشر : اصطلاحات عربية لفن التصوير ، المصدر السابق ، ص 14 .

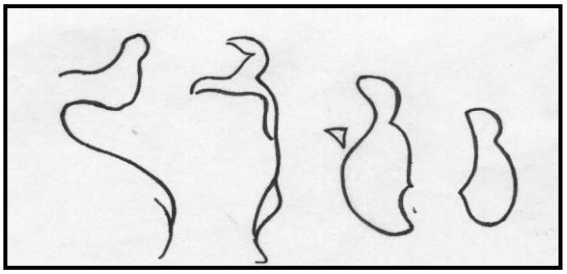
[2] عبد الحليم ، فتح الباب و آخر : التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، وزارة التربية والتعليم ، جامعة البحرين ، القاهرة ، 1984 ، ص 46 .



3- مرونة الخط : هي قدرة الخط اللين والصلب على التشكل المتعدد والمتجدد داخل فضاء الرسم . وكما هو موضح في المخططيين الآتيين :

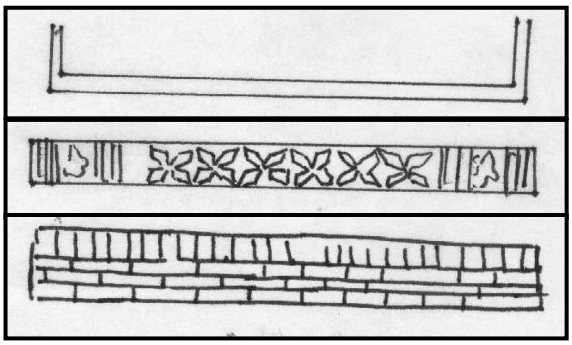


مخطط (5أ) يمثل خاصية مرونة الخط للخطوط اللينة في اللوحة (39) .

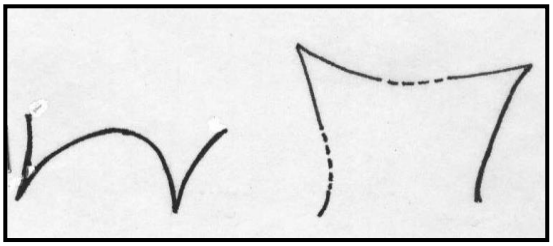


مخطط (5ب) يمثل خاصية مرونة الخط للخطوط اللينة في اللوحات :

(19) و (20) و (66) .

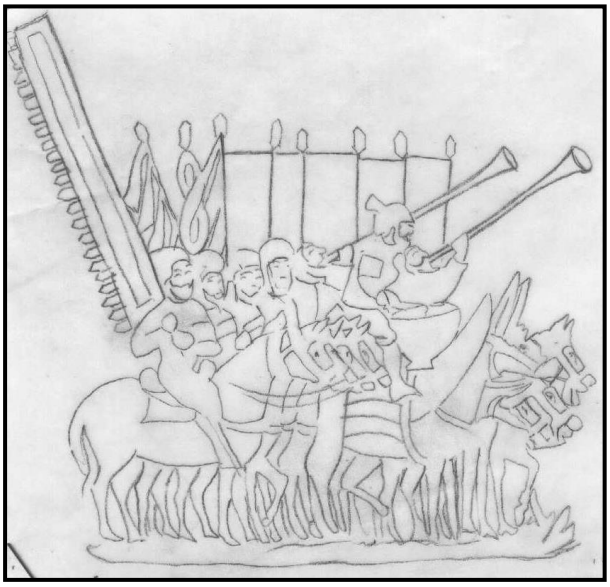


مخطط (6أ) يمثل خاصية مرونة الخط للخطوط المستقيمة في اللوحات :
(12) و (82) و (97) .



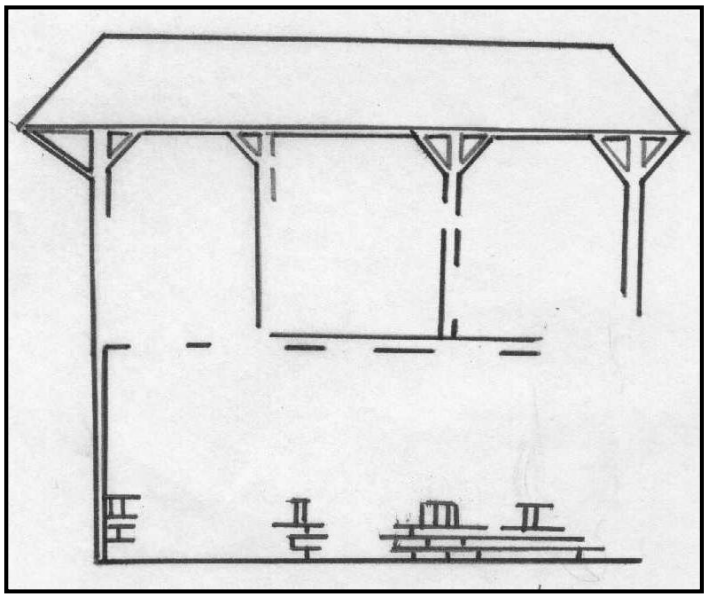
مخطط (6ب) يمثل خاصية مرونة الخط للخطوط الصلبة في اللوحتين :
(21) و (39)

4- تنوع الخطوط : هو الاستخدام المتنوع لاتجاهات و أنواع الخطوط لاستشعار الوحدة من ذلك التنوع ، مما يخلصنا من التشتت والرتابة الناتجة عن تكرار أو تماثل الخطوط ذات الاتجاه والنوع والواحد . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



مخطط (7) يمثل خاصية تنوع الخط في اللوحة (17) .

5- صلابة الخط : هي الخطوط التي فيها حدة وقوة وزوايا وانكسارات . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



مخطط (8) يمثل خاصية صلابة الخط في اللوحة (68) .

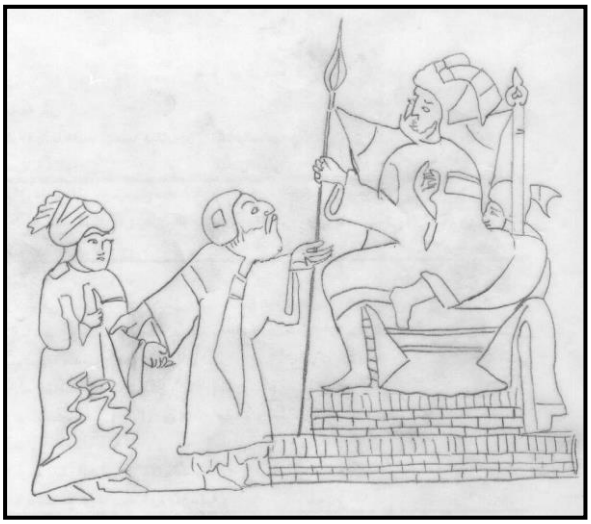
ب.**وظائف الخط البنائية والجمالية** : وهذه الوظائف تشمل الخصائص الآتية :

1-تسطيح الشكل : هو الخط المحيط بالشكل فكلما كان أكثر تحديداً وحدة وبروزاً سلب تجسيم الشكل وجعله مسطح الهيئة [1] . وكما هو موضح في المخطط الآتي :

مخطط (9) يمثل خاصية تسطيح الشكل بواسطة الخط في اللوحة (4) .

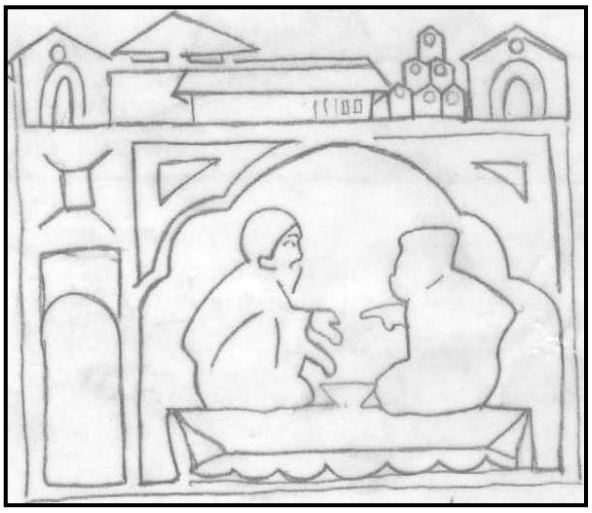
[1] ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق ، ص 65 .

2-اختزال الشكل : عملية تبسيط رسم الخطوط الإنشائية للشكل إلى أقصى حدود الاقتصاد بالاستغناء عن خطوط زائدة لم يكن هناك داعٍ لوجودها ، لأن الشكل الأبسط هو الأكثر قبولاً وتجاذباً مع الإنسان [1] . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



مخطط (10) يمثل خاصية اختزال الشكل بواسطة الخط في اللوحة (21) .

3-توضيح الشكل : إنّ الخط يصف ويميز ببساطة الأشكال ومن ثم مواضيعها بغض النظر عن بعد تلك الأشكال وسمكها ولونها [2]. وكما هو موضح في المخطط الآتي :

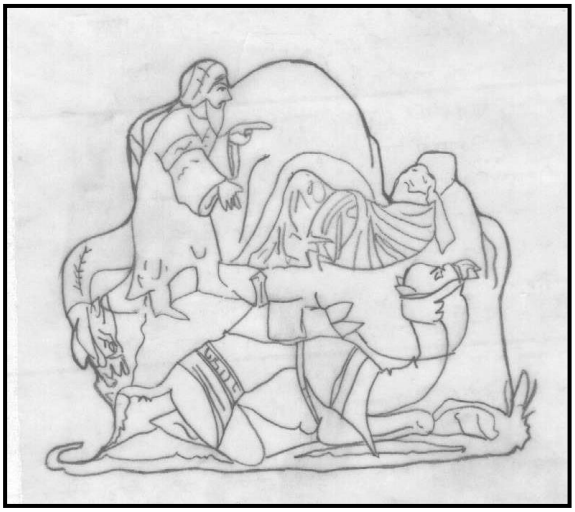


مخطط (11) يمثل خاصية توضيح الأشكال بواسطة الخط في اللوحة (99) .

[1] رياض : عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص 38.

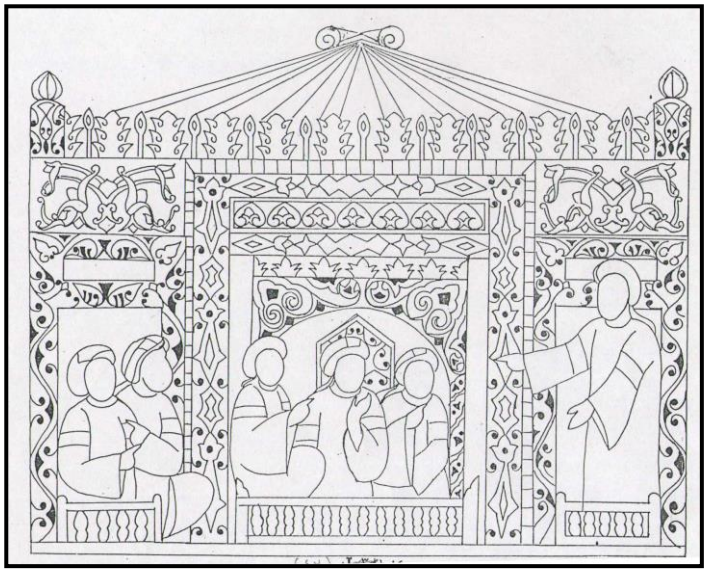
[2] A.Lauer, David : op.cit , p.125 .

4-ربط الأشكال : هي عملية وصل الأشكال بعضها ببعض مما يحقق استمرارية وتواصل لتلك الأشكال حتى لا تبعث على الرتابة والملل . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



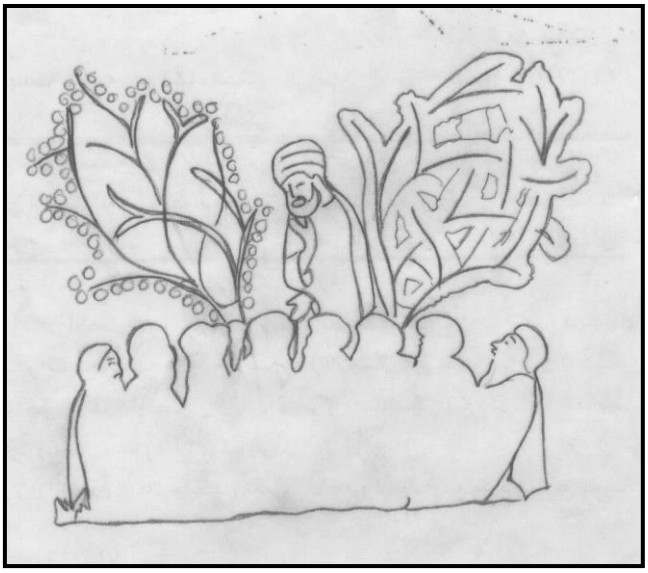
مخطط (12) يمثل خاصية ربط الأشكال بواسطة الخط في اللوحة (84) .

5-تزيين السطوح : هي عملية إثراء فضاءات السطوح بخطوط متعددة بغية تجميل وتجزئة وملء فضاءات تلك السطوح المرسومة . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



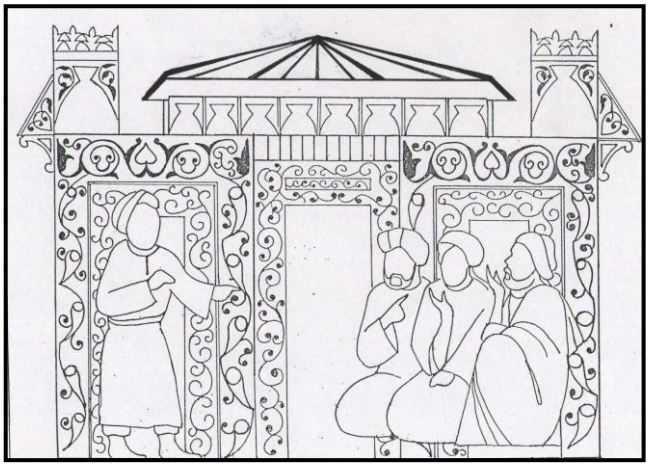
مخطط (13) يمثل خاصية تزيين السطوح بواسطة الخط في اللوحة (95) .

6-تحقيق الموازنة : هي عملية إظهار الاستقرار في الرسم من خلال كسر سياق حركة الخطوط المتكررة الاتجاه بحركة خطوط ذات اتجاهات ومواقع مضادة لتلك الخطوط المكررة محققة بذلك توازن أفقي أو عمودي أو شعاعي (حول نقطة مركز) . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



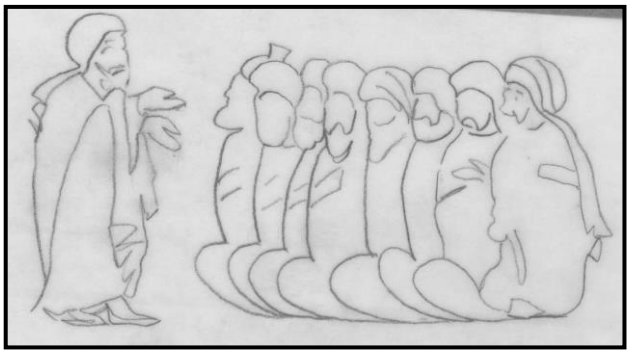
مخطط (14) يمثل خاصية تحقيق الموازنة بواسطة الخط في اللوحة (35)

7-إظهار عنصر السيادة : عملية التشديد على خطوط جزء أو شكل معين داخل الرسم تباين نوع واتجاه الخطوط المكونة له مع خطوط المساحة المحيطة به لتخضع له كل قيم العناصر البصرية ليكون مسؤولاً عن الوحدة في اللوحة لاجتذاب النظر ، أي تكون لبعض اتجاهات وأنواع الخطوط وعلاقتها سيطرة وسيادة بصورة أساسية في التكوين الفني . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



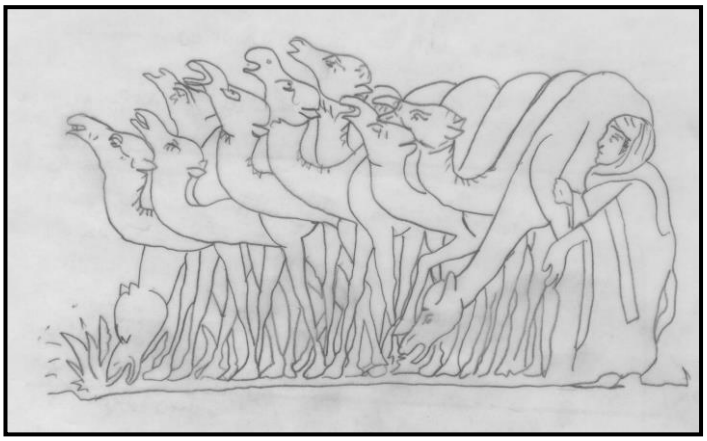
مخطط (15) يمثل خاصية إظهار عنصر السيادة بواسطة الخط في اللوحة (32) .

8-الإيحاء بالفضاء : هي عملية تجميع شكلي على أساس شد فراغي ، فالخطوط السميكة مثلاً والتي تقع بعيدة عنا بمسافات مختلفة لابد أن تتراكم في أثناء إسقاطها على شبكية أعيننا ، فإن أستر أحد الخطوط جزءاً من شيء آخر ، فإننا نعرف بالخبرة إن ذلك الخط لابد أن يكون أمام الآخر ومن ثم أكثر قرباً منه [1] . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



مخطط (16) يمثل خاصية الإيحاء بالفضاء بواسطة الخط في اللوحة (67) .

9-التعبير عن الإيقاع : هو التبادل المنظم بين أنواع واتجاهات الخطوط مما يعطي تنسيق مرئي بين الشد والتوقف ، والذي يولد منه تكرارات إيقاعية متناوبة ومتعاقبة منظمة أو حرة عشوائية [2] . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



مخطط (17) يمثل خاصية التعبير عن الإيقاع بواسطة الخط في اللوحة (66) .

[1] سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص 126 .

[2] A.Lauer, David : op.cit , p.113-118 .

10-إظهار البعد الثالث : إنّ الخطوط يمكنها أن تطوع لإظهار البعد الثالث من خلال الانحرافات غير المتوقعة في الاتجاه والامتداد ، فتبدو متحركة نحو الأمام والخلف من مستوىً فراغي لآخر [1] . وكما هو موضح في المخطط الآتي :

مخطط (18) يمثل خاصية إظهار البعد الثالث بواسطة الخط في اللوحة (70) .

11-التعبير عن الحركة : عملية تفاعل الاتجاهات المتعارضة للخطوط حيث إنّ لكل خط طاقة حركية تتجه باتجاه الخط ، مما يتولد منها فعل حركي ، الأمر الذي يثير أحاسيساً حيوية ، حركية ، شديدة أو هادئة ، أي إنّ طبيعة شكل واتجاه الخط هو الذي يثير أحاسيس حركية وليس طبيعية الموضوع [2] . وكما هو موضح في المخطط الآتي :

مخطط (19) يمثل خاصية التعبير عن الحركة بواسطة الخط في اللوحة (70) .

[1] سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص124.
[2] رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص62-78.

ج. علاقات الخط : هي العلاقة التي يقيمها الخط مع العناصر البنائية والجمالية الأخرى وتشمل الخصائص الآتية :

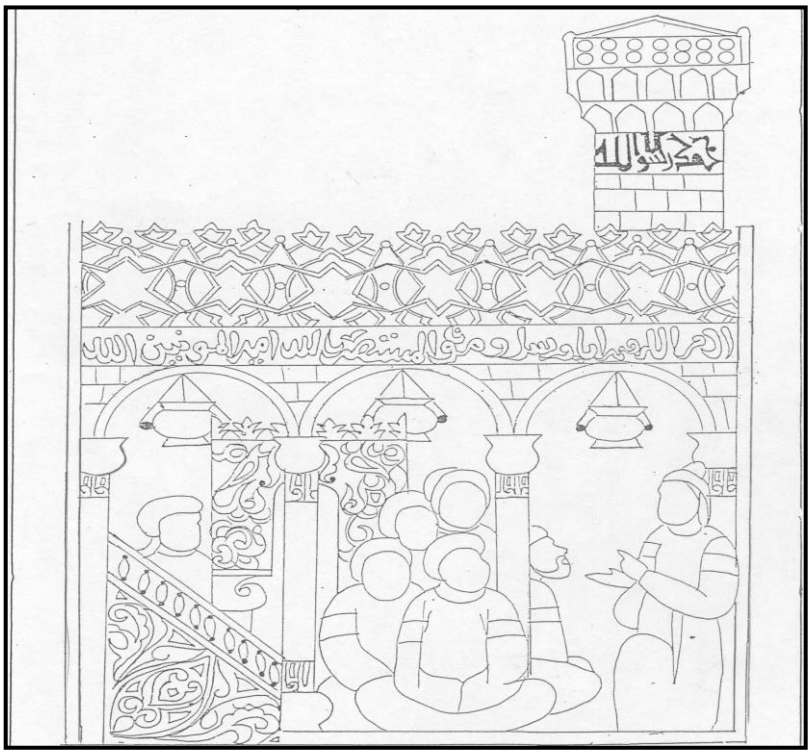
1-توافق الخط مع اللون : هو الأسلوب الذي ينسجم فيه الخط مع عنصر اللون ، لخلق إحساس بالصلة المستمرة بين هذا العنصر والخط . ينظر اللوحات : (43) و (44) و (45) و (63) و (74) .

2-تلاؤم الخط مع المضمون : عملية إنشاء خطوط الشكل الموسوم بأسلوب معين يتلائم مع فكرة ومعنى العمل الفني مضمونه ، على سبيل المثال عندما تكون فكرة المضمون شاعرية سوف نحتاج إلى ليونة خط وانسيابية حركة لإيصال الفكرة (مضمون) بشكل واضح إلى المتلقي [1] . وكما هو موضح بالمخطط الآتي :

مخطط (20) يمثل خاصية توافق الخط مع المضمون في اللوحة (23)

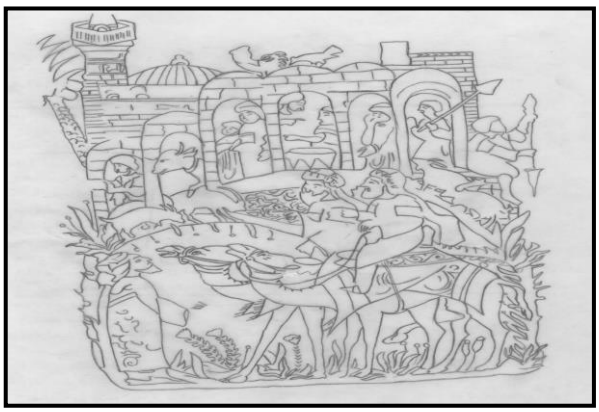
3-تلاؤم الخط مع الشكل : هو حسن العلاقة الناتجة بين الخطوط المختلفة والأشكال المرسومة ، أي تلاؤم الخطوط التي يرسمها الرسام مع الشكل المطلوب تنفيذه ، حتى يتمتع كل خط موجود بالشكل بنصيبه من الاهتمام والإبراز مع مساهمته في انسجام الكل وتماسكه ، كون الشكل يمثل الحدود الخارجية للفكرة ، بينما الخط يمثل البناء الأساسي لتحريك الشكل بأبعاده المختلفة . وكما هو موضح في المخطط الآتي :

[1] عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 136.



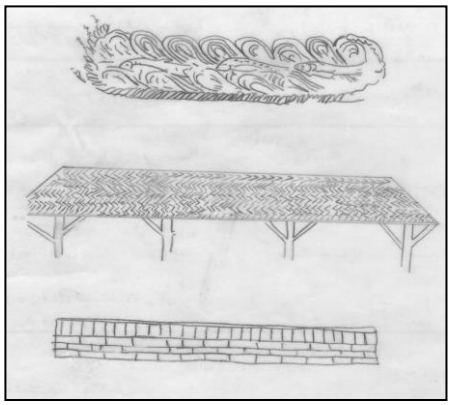
مخطط (21) يمثل خاصية تلاؤم الخط مع الشكل في اللوحة (98)

4-تآلف أنواع الخطوط : هو إيقاع الألفة (الانسجام) بين أنواع واتجاهات الخطوط المختلفة والمتشابهة ، من خلال تجاورها وملائمة بعضها مع بعض رعايةً لحسن موقعها في التنظيم الكلي للرسم . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



مخطط (22) يمثل خاصية تآلف أنواع الخطوط في اللوحة (85)

5-توافق الخط مع الملمس : هو الأسلوب الذي ينسجم فيه الخط مع عنصر الملمس ، لخلق إحساس بالصلة المستمرة بين هذا العنصر والخط . وكما هو موضح في المخطط الآتي :



مخطط (23) يمثل خاصية توافق الخط مع الملمس في اللوحات : (21) و (68) و (74) .

2-**الصفات الدلالية للخط** : وهي إظهار الخط في رسوم الواسطي من سياق التداول أبعاد مختلفة من الدلالات الفكرية ، والدينية ، والوجدانية ، وتشمل الخصائص الآتية :

1-**إظهار البعد الفكري** : هي كل دلالة يعكسها فعل الخط في بنية الأشكال وتميز بين الحقيقي والوهمي ، وتتجه نحو تفسير عقلي كالفلسفة وذهني خيالي كالتصوف .

2-**إظهار البعد الديني** : هي كل دلالة يعكسها فعل الخط في بنية الأشكال ، وتميز بين الحقيقي والوهمي وتتجه نحو تفسير " جملة من الإدراكات والاعتقادات والأفعال الحاصلة للنفس من جراء حبها لله وعبادتها إياه ، وطاعاتها لأوامره " [1] .

3-**إظهار البعد الوجداني** : هي كل دلالة يعكسها فعل الخط في بنية الأشكال ، وتميز بين الحقيقي والوهمي ، وتتجه نحو التفسير النفسي ، أو العاطفي ، ويمكنها أن تصف الشعور بعبارات عامة مثل : خطوط مرحة ، كئيبة ، متعبة ، نشطة ، مليئة بالطاقة ، حية ... الخ .

1-4- صدق الأداة

صدق الأداة يعني إنّ فقراتها تقيس ما وضعت لقياسه [2] ويعني إنّ الفقرات مناسبة للغرض الذي وضعت من أجله [3] ، وعليه تم حساب صدق ظاهري للأداة وذلك عن طريق عرضها على لجنة من السادة الخبراء * المختصين في مجالات الفنون التشكيلية والتربية الفنية والتصميم ، وذلك لإبداء آرائهم في بنائها الأولي ومدى ملائمتها لأهداف البحث وشموليتها وسلامة صياغتها ، حيث أخذ الباحث بآرائهم و أجرى التعديلات اللازمة لتحصل الأداة على نسبة (90%) حسب معادلة كوبر (Cooper) ، وبهذا تكون الأداة قد اكتسبت صدقاً ظاهرياً ، وأصبحت في صورتها النهائية** .

---

[1] صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 57 .

[2] أحمد ، محمد عبد السلام : القياس النفسي والتربوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، (د.ت) ، ص 179 .

[3] الغريب ، رمزية : التقويم والقياس النفسي والتربوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1977 ، ص 680 .

* ينظر الملحق رقم (6) .

** ينظر ملحق رقم (5)

4-1-5- وحدات التعداد

استخدم الباحث أسلوب حساب التكرارات (Frequency) وذلك بإعطاء نقطة واحدة لكل خاصية عندما تظهر .

4-1-6- ضوابط التحليل

وضع الباحث ضوابط التحليل استيفاءاً للدقة العلمية والوصول إلى نتائج دقيقة وموضوعية وهي :

1-قراءة التعريف الإجرائي لكل خاصية رئيسة أو فرعية وفهمها بشكل جيد لملاحظتها وتحديدها بدقة .
2-إعطاء درجة واحدة لكل خاصية فرعية ظهرت في اللوحة .
3-استخدام استمارة تحليل لكل لوحة على حدة .

4-2- ثبات الأداة

عمل الباحث على استخراج ثبات الأداة عن طريق التحليل مع محللين * خارجين و إعادة تحليل الباحث مع نفسه بفارق زمني مقداره أسبوعان ، وتطبيق معادلة سكوت (Scoot) ، ظهرت النتائج وحسب الجدول الآتي :

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
1	الباحث مع نفسه	0.94
2	بين المحلل الأول والباحث	0.88
3	بين المحلل الثاني والباحث	0.86
4	بين المحلل الأول والثاني	0.85

جدول (3)

وبذلك استكملت الأداة صلاحيتها المنهجية وأصبحت جاهزة للتطبيق ، ومن ثم استخدمها الباحث مباشرة في تحليل العينة للمدة من 2002/12/1 إلى 2002/12/31 ، وبعد ذلك فرغت نتائج التحليل بجداول خاصة ، ومن ثم معالجة نتائج التحليل إحصائياً ، ويقوم الباحث بعرض نتائج بحثه ومناقشتها في الفصل الخامس .

4-3- الأدوات الإحصائية

استخدم الباحث الوسائل الإحصائية الآتية :

1-معادلة كوبر (Cooper) [1] وقد استخدمت في حساب صدق أداة البحث حسب اتفاق الخبراء .

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

□ . وهما : مدرس مساعد ، كامل عبد الحسين ، اختصاص فنون تشكيلية ، كلية التربية الفنية / جامعة بابل .
مدرس مساعد ، حيدر عبد الأمير رشيد ، اختصاص تربية تشكيلية ، كلية التربية الفنية / جامعة بابل .

[1] Cooper , Johno : Measurement and Analysis of Behavioral Teachings , Columbus , Ohio chats , Emerrill , 1974 , p.39.

حيث إنّ :
Pa = نسبة الاتفاق
Ag = عدد مرات الاتفاق
Dg = عدد مرات عدم الاتفاق

2-معادلة سكوت (Scoot) [1] وقد استخدمت لحساب ثبات أداة تحليل الرسوم .

$$n = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

حيث إن :
n = معامل الثبات
Po = مجموع الاتفاق الكلي بين الملاحظين
Pe = مجموع الخطأ في الاتفاق

3-معادلة فيشر (Fisher) [2] وقد استخدمت لقياس حدة كل فقرة من فقرات الأداة :

$$\text{د.ج} = \frac{[\text{ت}1 \times 3] + [\text{ت}2 \times 2] + [\text{ت}3 \times 1]}{\text{ت ك}}$$

حيث إنّ :
د.ج = درجة الحدة
ت1 = تمثل مجموع تكرار (متحققة بوضوح)
ت2 = تمثل مجموع تكرار (متحققة إلى حدٍ ما)
ت3 = تمثل مجموع نكرار (غير واضحة)
ت ك = تمثل المجموع الكلي للتكرارات

4-التكرارات ، وحدات للتعداد
5-النسب المئوية للمقارنة بين الخصائص الفنية التي ظهرت في رسوم الواسطي
6-الوسط الحسابي لدرجات حدة الخصائص

---

[1] Ober , Richard , L , and al : systematic observe atonal of Teaching , An inroouction Analysis of in strumcntal starleye Appeal Englewood cliffs , H , Tprentico-Hall , 1971 , p. 125 .

[2] Fisher , Engene , G : " A national surrey of the Beginning Teacher " xauch willbar , A, The Beginning teacher , New York , Hoit .1956 , p. 327 .

يتضمن هذا الفصل عرض النتائج وتفسيرها ومناقشتها فضلاً عن الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات على ما يأتي :

1- عرض النتائج :

بعد معالجة نتائج البحث إحصائياً واستخراج نسبها المئوية ، واحتساب درجة حدة كل خاصية فرعية ومن ثم احتساب الوسط الحسابي لتلك الدرجات ولكل من هدفي البحث ، عاداً تحقق الخاصية بوضوح إذا كانت نسبتها أعلى من نسبة الوسط الحسابي لدرجات الحدة ، أما إذا كانت الخاصية الفرعية ، دون الوسط الحسابي لتلك الدرجات ؛ فقد عدّها الباحث من الخصائص المتحققة إلى حدٍ ما في رسوم الواسطي ، ومن ثم قام الباحث بتفسير الخصائص الفرعية للخط ذات النسبة العالية والمتدنية على حدٍ سواء ، فقد يكون سبب تدني درجة وضوح بعض خصائص الخط عاملاً إيجابياً وليس سلبياً ، ففي كل عمل فني يوجد توازن دقيق بين مختلف العناصر المتكون منها ، وأي عنصر يختل أو يفقد موقعه الصحيح فإنّه يؤثر على وحدة وانسجام العمل الفني الكلية . وسيعرض الباحث نتائج تحليل عينة البحث وفق الضوابط الآتية :

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

1-1- **فيما يخص الهدف الأول** : تعرف الخصائص الفنية للخط في رسوم الواسطي ، وبعد احتساب درجة حدة كل خاصية فرعية ؛ كانت نسبة الوسط الحسابي لمجموع درجات هذه الخصائص (2.6) وعليه ظهرت النتائج الآتية :

أ. **صفات الخط المجرد** : عند استخراج التكرارات ، والنسب المئوية ، والوسط الحسابي لدرجات حدة الخصائص الفنية للخط ، تبين للباحث وجود ثلاث خصائص من صفات الخط المجرد ذات حدة تفوق الوسط الحسابي وهي : خصائص الليونة ، والحساسية ، والمرونة ، وخاصية واحدة ذات حدة مساوية للوسط الحسابي وهي : خاصية تنوع الخطوط ، وخاصية واحدة ذات حدة تقل عن الوسط الحسابي ، وهي خاصية صلابة الخط وكما موضح في الجدول الآتي :

فئات الخصائص الرئيسة	فئات الخصائص الفرعية	متحققة بوضوح 3	متحققة إلى حدٍ ما 2	غير واضحة 1	درجة الحدة (فيشر)

			التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	
الخصائص الفنية للخط	صفات الخط المجرد	ليونة الخط	99	100	-	-	-	-	3.0
		حساسية الخط	90	90.9	9	9.0	-	-	2.9
		مرونة الخط	83	83.8	10	10.1	6	6.0	2.7
		تنوع الخط	67	67.6	25	25.2	7	7.0	2.6
		صلابة الخط	53	53.5	23	23.2	23	23.2	2.3

جدول (4)

1- **ليونة الخط** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (99) لوحة من أصل العينة البالغة (99) لوحة ، بنسبة مئوية مقدارها (100%) ، وذات حدة مقدارها (3.0) .

2- **حساسية الخط** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (90) لوحة من اصل العينة البالغة (99) لوحة ، وبنسبة (90.9) وتحققت إلى حدٍ ما في (9) لوحات وبنسبة (9.0%) ، و أخذت هذه الخاصية درجة حدة مقدارها (2.9) .

3- **مرونة الخط** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (83) لوحة ، وبنسبة (83.8%) وتحققت إلى حدٍ ما في (10) ، لوحات وبنسبة (10.1%) وغير واضحة في (6) لوحات وبنسبة (6.0%) ، وأخذت هذه الخاصية درجة مقدارها (2.7) .

4- **تنوع الخطوط** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (67) لوحة وبنسبة (67.6%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (25) لوحة وبنسبة (25.2%) وغير واضحة في (7) لوحات وبنسبة (7.0%) ، وقد أخذت هذه الخاصية درجة حدة مقدارها (2.6) .

5- **صلابة الخط** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (53) لوحة وبنسبة (53.3%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (23) لوحة وبنسبة (23.2%) ، وغير واضحة في (23) لوحات وبنسبة (23.2%) ، وقد أخذت هذه الخاصية درجة حدة مقدارها (2.3) .

ب. **وظائف الخط البنائية والجمالية** : عند استخراج التكرارات والنسب المئوية والوسط الحسابي لدرجات حدة الخصائص الفنية للخط تبين للباحث وجود خمس خصائص من وظائف الخط البنائية والجمالية ذات حدة تفوق الوسط الحسابي ، وهذه الخواص : تسطيح الشكل ، واختزال الشكل ، وتوضيح الأشكال ، وربط الأشكال ، وتزيين السطوح ، وخاصية واحدة ذات حدة مساوية للوسط الحسابي وهي ؛ خاصية تحقيق الموازنة ، وخمس خصائص ذات درجة حدة تقل عن الوسط الحسابي وهي الخواص : إظهار عنصر السيادة ، والإيهام

بالفضاء ، والتعبير عن الإيقاع ، وإظهار البعد الثالث ، والتعبير عن الحركة ، وكما موضح في الجدول الآتي :

فئات الخصائص الرئيسة	فئات الخصائص الفرعية		متحققة بوضوح 3		متحققة إلى حدٍ ما 2		غير واضحة 1		درجة الحدة (فيشر)
			التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	
الخصائص الفنية للخط	وظائف الخط البنائية والجمالية	تسطيح الشكل	99	100	-	-	-	-	3.0
		اختزال الشكل	96	96.9	3	3.0	-	-	2.9
		توضيح الشكل	92	92.9	7	7.0	-	-	2.9
		ربط الأشكال	88	88.8	10	10.1	1	1.0	2.8
		تزيين السطوح	85	85.8	10	10.1	4	4.0	2.8
		تحقيق الموازنة	73	73.7	21	21.2	5	5.0	2.6
		إظهار عنصر السيادة	50	50.5	42	42.4	7	7.0	2.4
		الإيهام بالفضاء	48	48.4	27	27.2	24	24.2	2.2
		التعبير عن الإيقاع	35	35.3	47	47.4	17	17.1	2.1
		إظهار البعد الثالث	38	38.3	31	31.3	30	30.3	2,0
		التعبير عن الحركة	23	23.2	39	39.3	37	37.3	1.8

جدول (5)

1- **خاصية تسطيح الشكل** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في(99) لوحة من أصل العينة البالغة (99) لوحة ، وبنسبة (100%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (3.0) .

2- **خاصية اختزال الشكل** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (96) لوحة ، وبنسبة (96.9%) وتحققت إلى حدٍ ما في (3) لوحات وبنسبة (3.0%) وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) .

3- **خاصية توضيح الأشكال** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (92) لوحة ، وبنسبة (92.9%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (7) لوحات وبنسبة (7.0%) وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) .

4- **خاصية ربط الأشكال** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (88) لوحة ، وبنسبة (88.8%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (10) لوحات وبنسبة (10.1%) وغير واضحة في لوحة واحدة ، وبنسبة (1.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.8) .

5- **خاصية تزيين السطوح** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (85) لوحة ، وبنسبة (85.8%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (10) لوحات وبنسبة (10.1%) وغير واضحة في (4) لوحة ، وبنسبة 0(4.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.8) .

6- **خاصية تحقيق الموازنة :** لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (73) لوحة ، وبنسبة (73.7%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (21) لوحات وبنسبة (21.2%) وغير واضحة في (5) لوحات وبنسبة (5.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.6) .

7- **خاصية إظهار عنصر السيادة** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (50) لوحة ، وبنسبة (50.5%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (42) لوحات وبنسبة (42.2%) وغير واضحة في (7) لوحات وبنسبة (7.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.4) .

8- **خاصية الإيهام بالفضاء** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (48) لوحة ، وبنسبة (48.4%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (27) لوحة وبنسبة (27.2%) وغير واضحة في (24) لوحة وبنسبة (24.2%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2,2) .

9- **خاصية التعبير عن الإيقاع** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (35) لوحة ، وبنسبة (35.3%) وتحققت إلى حدٍ ما في (47) لوحة وبنسبة (47.4%) وغير واضحة في (17) لوحة ، وبنسبة (17.1%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.1) .

10- **خاصية إظهار البعد الثالث** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (38) لوحة وبنسبة (38.3%) وتحققت إلى حدٍ ما في (31) لوحة ، وبنسبة (31.3%) وغير واضحة في (30) لوحة ، وبنسبة (30.3%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.0) .

11- **خاصية التعبير عن الحركة :** لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (23) لوحة ، وبنسبة (23.2%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (39) لوحة ، وبنسبة (39.3%) وغير واضحة في (37) لوحة ، وبنسبة (37.3%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (1.8) .

ج. علاقات الخط : عند استخراج التكرارات والنسب المئوية والوسط الحسابي لدرجات حدة الخصائص الفنية للخط ؛ تبين للباحث إنّ جميع الخصائص الخمس لعلاقات الخط ذات حدة تفوق الوسط الحسابي وكما موضح في الجدول الآتي :

فئات الخصائص الرئيسة	فئات الخصائص الفرعية		متحققة بوضوح 3		متحققة إلى حدٍ ما 2		غير واضحة 1		درجة الحدة (فيشر)
			التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	
الخصائص الفنية للخط	علاقات الخط	توافق الخط مع اللون	95	95.9	4	4.0	-	-	2.9
		تلاؤم الخط مع المضمون	93	93.9	5	5.0	1	1.0	2.9
		توافق الخط مع الشكل	90	90.9	9	9.0	-	-	2.9
		تآلف أنواع الخطوط	86	86.8	9	9.0	4	4.0	2.8
		توافق الخط مع الملمس	84	84.8	13	13.1	2	2.0	2.8

جدول (6)

1- **خاصية توافق الخط مع اللون** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (95) لوحة ، وبنسبة (95.9%) وتحققت إلى حدٍ ما في (4) لوحات ، وبنسبة (4.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) .
2- **خاصية تلائم الخط مع المضمون :** لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (93) لوحة ، وبنسبة (93.9%) وتحققت إلى حدٍ ما في (5) لوحات ، وبنسبة (5.0%) وغير واضحة في لوحة واحدة ، وبنسبة (1.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) .
3- **خاصية توافق الخط مع الشكل :** لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (90) لوحة ، وبنسبة (90.9%) وتحققت إلى حدٍ ما في (9) لوحات ،

وبنسبة (9.0%) وغير واضحة في (37) لوحة ، وبنسبة (37.3%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) .

4- **خاصية تآلف أنواع الخطوط** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (86) لوحة ، وبنسبة (86.8%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (9) لوحات ، وبنسبة (9.0%) وغير واضحة في (4) لوحات ، وبنسبة (4.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.8) .

5- **خاصية توافق الخط مع الملمس :** لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (84) لوحة ، وبنسبة (84.8%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (13) لوحة ، وبنسبة (13.1%) وغير واضحة في لوحتان ، وبنسبة (2.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.8) .

2-1- فيما يخص الهدف الثاني : تعرف الدلالات الفكرية والدينية والوجدانية للخط في رسوم الواسطي ، وبعد احتساب درجة حدة كل صفة فرعية للخط كانت نسبة الوسط الحسابي لمجموع درجات هذه الصفات (2.9) حيث تبين للباحث ؛ وجود صفة دلالية واحدة للخط ذات حدة تفوق الوسط الحسابي وهي صفة إظهار البعد الفكري ، وصفتين دلاليتين للخط ذات حدة مساوية للوسط الحسابي وهي صفة إظهار البعد الديني ، وصفة إظهار البعد الوجداني ، وكما موضح في الجدول الآتي :

فئات الخصائص الرئيسة	فئات الخصائص الفرعية	متحققة بوضوح 3		متحققة إلى حدٍ ما 2		غير واضحة 1		درجة الحدة (فيشر)
		التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	
الصفات الدلالية للخط	إظهار البعد الفكري	99	100	-	-	-	-	3.0
	إظهار البعد الديني	95	95.9	3	3.0	1	1.0	2.9
	إظهار البعد الوجداني	94	94.9	5	5.0	-	-	2.9

جدول (7)

1- **إظهار البعد الفكري** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في(99) لوحة ، وبنسبة (100%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (3.0) .

2- **إظهار البعد الديني** : لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (95) لوحة ، وبنسبة (95.9%) وتحققت إلى حدٍ ما في (3) لوحات ، وبنسبة (3.0%) وغير واضحة في لوحة واحدة ، وبنسبة (1.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) .

3- **إظهار البعد الفكري :** لقد تحققت هذه الخاصية بوضوح في رسوم الواسطي في (94) لوحة ، وبنسبة (94.9%) ، وتحققت إلى حدٍ ما في (5) لوحات ، وبنسبة (5.0%) وغير واضحة في لوحتان ، وبنسبة (2.0%) ، وقد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) .

2- تفسير النتائج ومناقشتها :

سوف يقوم الباحث في أثناء تفسير* نتائج بحثه ومناقشتها بتحليل بعض رسوم الواسطي وذلك لإيضاح ودعم تفسير الخاصية الفنية للخط أو الصفة الدلالية وحسب تسلسل هدفي البحث .

2-1 - فيما يخص الهدف الأول :

أ. خصائص الخط المجرد :

1- **ليونة الخط** : أظهرت النتائج إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (3.0) وهي أعلى درجة ضمن خصائص الخط المجرد ، ويفسر الباحث ذلك إنّه يعود إلى الاستمرارية والأداء المتواصل لعملية الرسم ، إذ إنّ لذلك الأثر الكبير في إعطاء الليونة والاستمرارية في الخط وهذا التفسير يدعمه الباحث بعدة معطيات وهي : أولاً : العدد الكبير لرسوم الواسطي والتي بلغت مئة رسم ** ولموضوعات مختلفة ، وهذا أداء وطلاقة متواصلة لعملية الرسم ، ثانياً : إنّ الواسطي لم يقتصر عمله على التصوير فقط بل هو ناسخ لنصوص المقامات بخط يده *** وطبيعة خط النسخ المستخدم في النصوص يتطلب ليونة عالية في حركة اليد ومن ثم ، انعكاسها على ليونة الخط المستخدم في رسم الأشكال ، ثالثاً : أنّ الفن الإسلامي عموماً ومدرسة بغداد للتصوير خصوصاً برزت إلى الوجود على أساس الفنون السابقة عليه والفنون الشرقية كالساسانية والصينية بل وحتى الفن البيزنطي ، وهي فنون امتازت بالخطوط اللينة مع اختلاف تلك الليونة من فن إلى آخر بالحيوية والجمود ، ومن ثم فإنّ تلك الخاصية بقيت في شرق العالم الإسلامي مع تطويرها وإضافة الحيوية العالية عليها لطبيعة

---

* التفسير في مناهج البحث هو : " ضرب من ضروب التعميم ، وعن طريقه يستطيع الباحث أن يكشف العوامل المؤثرة في الظاهرة المدروسة والعلاقات التي تربط بينها وبين غيرها من الظواهر . وبدون التفسير تصبح الحقائق التي توصل إليها الباحث لا جدوى من ورائها " . ينظر : (النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص 92) .

** مع احتساب صورة فاتحة الكتاب .

*** ينظر : الفصل الأول ، تحديد المصطلحات مادة الواسطي .

الروح الإسلامية ، وهذا ما أكده (أتنغهاوزن) كون فنون الشرق الإسلامي أتخذت طريقة تتسم بنمط الخطوط اللينة [1] ، ولابد لتلك المؤثرات من انعكاس على ليونة الخط عند الواسطي ففي اللوحة رقم (9) نجد إنّ الخط اللين ينساب بحرية بين الأشكال البشرية والحيوانية على حدٍ سواء ، فكل المشهد البصري يخضع للخطوط اللينة .

2- **حساسية الخط** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) من رسوم الواسطي وهذه الدرجة المرتفعة يفسرها الباحث على صعيد نجاح الواسطي في التعامل مع الخط وذلك عن طريق إخضاعه لقوانين التنظيم الجمالي من تماثل ، وتناسق ، وتدرج ، وتنويع الخطوط ، جاعلاً منها مادة حسية تنسجم مع الوسط أو الأجواء التي ركبت فيها ، ويرد الباحث ذلك لخبرة الواسطي نفسه والظاهرة دون لبس ، من خلال مدى تركيزه واستعانته الواسعة بتلك القوانين ، والتلاعب بها ، وموازنتها بتغيير الخصائص الطبيعية للخط من : اتجاه ، ونوع ، وقياس في فضاء اللوحة لخلق وسط حر غير رتيب .

ومن الطبيعي أن يكون الواسطي قد ضمن الخط شحناته النفسية فهو ذات حساسية إنسانية عالية ، فالخط كمادة جمالية عنده ليس مجرد شيء محسوس ، بل هو (كل) موحد بصورته وهذه الصورة ليست مجرد وحدة (المحسوس) فقط ؛ بل هي وحدة المعنى أيضاً واستشعار الواسطي الخط كقيمة معرفية ووجدانية جعلته يحتاج إلى متلقٍ مدرك ولديه مخزونه الخاص من التجارب – فحساسية الخط خاصية تدرك على أساس ملكة التفكير في الجزء على إنّه محتوىً في الكل فالحساسية مبدأ كلي أدرج الخط كجزء تحته - * وليس متذوقاً يتصف ببلادة حسه ، فهو بتلك الحالة لن يستطيع إدراك العمل الفني إلا في صورة جزئية ، مهما اتصف بكليته ، ففي الإدراك الجمالي يوجد اتصال وانفصال ؛ فنحن نتصل مع الموضوع الجمالي عن طريق الإحساس ، وننفصل عنه عن طريق المخيلة ، وكأننا في حالة إحساس مشترك ، إنّنا ندرك الصور المحسوسة بالحواس الظاهرة لكننا نستبعد حضور المادة ، فكأننا ندركها على سبيل التخيل ، وتمدنا كذلك بالمزيد من التجارب الحسية . وتجسيد تلك الأفكار تحققت بوضوح بالكثير من رسوم الواسطي ، ففي اللوحة (63)** نلاحظ إنّ الواسطي يعرف كيف يخضع قانون التدرج ، ليظهر تكراراً حر للخطوط ، غير رتيب ، فضلاً عن إنّه تكرار تتماثل فيه خطوط الرايات مع بعضها ، وكذلك خطوط الأبواق ، ورقاب الإبل ، وهذا التنظيم حققه الواسطي من خلال تلاعبه بخصائص الخطوط ؛ وذلك عن طريق تغيير مواقعها ، ونوعها ، وقياسها ، واتجاهها ، فخلق وحدة حسية ذات تنوع معبر ، فالخطوط في هذا الرسم قد سبكت حساسيتها من نعومة الخط نفسه ، ومن نشوة الموقف الديني والرابطة الروحية لفريضة الحج ، لذلك فإنّ كل اتجاه أو موقع أو نوع لأي خط يجعلنا نلتمس تلك النشوة وكأننا نتحسس القوة المحركة لهذا الموكب* .

3- **مرونة الخط** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.7) ويفسر الباحث ذلك في ضوء اقتراب مصطلح المرونة من اللين والحساسية وتجانفه عن الصلابة التي تراصف مصطلح الجمود في أحايين كثيرة ، ووفق هذا الاستدلال يصبح من المنطقي إن يكون الخط عند الواسطي مرن لأنه لين ومعبر ، وعلى أساس المبدأ نفسه

---

[1] ينظر : شاخت (و) بوزورث : تراث الإسلام ، المصدر السابق ، القسم الثاني ، ص 64 .

* يشير الباحث هنا إلى ملكة الحكم وكما فرضها كانط . للمزيد ينظر : (ديورانت ، ول : قصة الحضارة ، مج 10 ، ج3 ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1988م – 1408هـ ، ص 224) .

** ظهرت هذه الخاصية في العديد من لوحات الواسطي

* وهذا ما يتفق مع رؤية (اتنغهاوزن) في هذا الموضوع . ينظر : (اتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق ، ص 120) .

ومن وجهة نظر تاريخية يؤول مرونة الخط في الفن الإسلامي من حيث تخلصه من صلابة وجمود الفن الفارسي والهلينستي . وهذا لا يعني إنّ الخطوط الصلبة لم تكن مرنة عند الواسطي ؛ بل نجد إنّ الواسطي استغل بمهارة عالية الخطوط اللينة والصلبة على حدٍ سواء لإظهار خاصية المرونة في الخط وجماليتها .

فخطوط الواسطي تطوع نفسها لكل الفضاءات لتأخذ تشكلات مختلفة ، فالخط المتموج في المخطط (5أ) تارةً يأخذ شكل نبتة ، وتارةً أخرى يأخذ شكل ذيل جمل ، كذلك نجد الخط المنحني في المخطط (5ب) تارةً يأخذ مسار جسد بشري ، وبتغيير بسيط بخصائص المرونة فيه يأخذ مسار جسد جمل . أما الخطوط الصلبة المستقيمة أو ذات الزوايا الحادة فقد تعامل الواسطي معها بخبرة واسعة لإظهار مرونتها بواسطة إنتاج أكثر من وظيفة لشكل واحد ، وعلى غرار الخط المنحني سابق الذكر ، فعلى الصعيد نفسه أظهرت الخطوط المستقيمة مرونة تكيفية واضحة لتشكل مستطيل يستخدم كقاعدة فيظهر بصورة صلبة ليمثل الأرض مرةً ، ومرةً أخرى يمثل بساط مزخرف وهو في الحقيقة يمتلك طراوة وكما موضح في المخطط (6أ) المذكور سابقاً .كذلك الخط ذو الزوايا الحادة في اللوحات التالية نجده مرةً يتشكل على صورة عرش حاكم ، ومرة أخرى يتشكل على صورة غطاء يغطي به ظهور الجمال والحيوانات الأخرى وكما موضح في المخطط (6ب) .

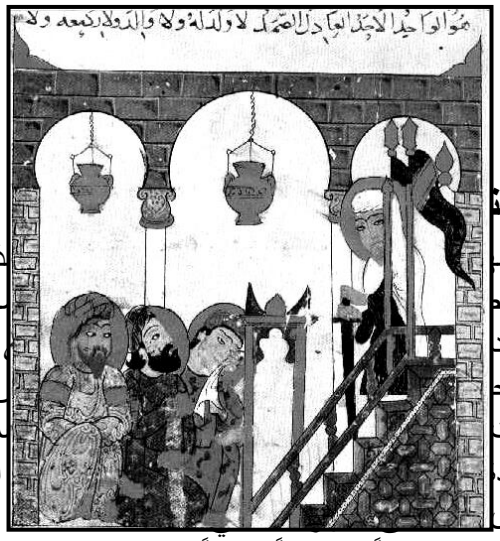
4- **تنوع الخطوط** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية أخذت درجة حدة مقدارها(2.6) في رسوم الواسطي وهذه الدرجة تجعلها من الخصائص الإيجابية عنده ، ومرد ذلك الإيجاب يكمن بالأساس وحسب تفسير الباحث ؛ إلى تشاطر مفهومي التنوع والوحدة في العمل الفني الأهمية نفسها ، فالتنوع كمفهوم وظفه الواسطي من خلال تنوع الخطوط كنظائر مادية بقدرة تخيلية مبدعة ليخدم المنفعة (اللذة) ، ويتفادى الرتابة والملل الناشئة من تكرار أو تماثل الخطوط ذات الخصائص نفسها ففي اللوحة (17) نلحظ فيها بروز خطوط البيارق والأبواق إلى الأعلى وفي اتجاهات مختلفة ، وهكذا تعمل على كسر الرتابة الناشئة من الخطوط الأفقية لرسم الراكبين والحيوانات . غير إنّ هذا التنوع الظاهر في خطوط الواسطي لم يكن تنوعاً غير متجانس ، بل هو متجانس من حيث إننا نستشعر الوحدة الفنية وجماليتها ، فالوحدة الناشئة من تنوع الخطوط في العمل المذكور أعلاه نشأت من خلال إدراك الفنان المسلم وبنحو واع للعلاقة الكلية بين أنواع واتجاهات الخطوط المتباينة ، وهنا تأتي الوحدة متطابقة مع النظرة الحدسية التي تجنح لإيجاد كل متجانس من خلال تمثل الخطوط المتنوعة الاتجاه والنوع في النفس دفعة واحدة ، أو بصيغة أخرى ؛ هو استجماع كل إمكانات الخطوط الجمالية مرة واحدة بعد تجميد حركتها ، إذ لا حركة في الإدراك الحدسي ، هذا فضلاً عن إنّ الوحدة من خلال التنوع ، هو مبدأ قريب لما عند الفنان المسلم من مبدأ وحدانية العقيدة مع تعدد مظاهر الكون المحيطة به .

5- **صلابة الخط** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.3) ، وهذه الدرجة تحت مستوى معدل درجة حدة الخصائص الفنية للخط كافة والبالغة (2.6) ، ويفسر الباحث ذلك وفق مقصدين ؛ الأول : ينظر في ضعف هذه الخاصية معنىً إيجابياً ، والثاني : على العكس من ذلك ، وكلا المقصدين له علل وأسباب .

المقصد الأول : يتأتى من معطيات نتائج الخصائص القوية السابقة نفسها ، والتي شكلت خصائص الخط المجرد عند الواسطي ، فكما رأينا وفسرنا إنّ خاصية ليونة الخط تحققت بوضوح وبقوة لأخذها أعلى النسب المئوية ، كذلك تعرفنا إنّ خاصية حساسية الخط تقترب من الخط اللين أكثر من قربها للخط الصلب ، بل وحتى خاصيتي المرونة والتنوع في الخطوط يميلان بوضوحهما للخطوط اللينة لكثرتها في رسوم الواسطي ، فمرونة الخط التي مثلت مقدار تشكل الخطوط الصلبة وتنوعها وجدت من حيث تمثيلها – أي

الخطوط الصلبة – للأشكال العمرانية والهندسية سواء رسمت من منظور خارجي أو داخلي ، والتي حاول الواسطي أن يختزلها بأبسط ، صورها وفي اللوحة (99) نلحظ إنّ الواسطي استخدم الخطوط التي فيها حدة وزوايا وانكسارات وقد تم تركيزها في أعلى العمل ، كذلك نجد في اللوحة (77) إنّ الواسطي استخدم الخطوط الصلبة للجدران والتي تأخذ هيئة مسقط هندسي لدار مأخوذ من الأمام مكشوف عنه الجدار الأمامي والخلفي ، بالإضافة إلى إنّ تنوع الخطوط الصلبة مثلت لنا الأشكال العمرانية والهندسية ، إذن يتضح مما سبق إنّ صلابة الخط كخاصية ومقصد إيجابي سببه إيجابية خصائص الليونة والحساسية والمرونة والتنوع على حدٍ سواء .

أما المقصد الثاني لصلابة الخطوط عند الواسطي والتي يحتلها الجانب السلبي ، فتعود إلى التراكم الحضاري لنتاجات الفنون السابقة ، فنتيجة لامتزاج أكثر من أسلوب في الفنون الإسلامية التشخيصية ولدت فيها نوعاً من الصلابة الجامدة ، وهذه الظاهرة لم تكن متفردة بالفن التشخيصي الإسلامي فقط ؛ بل وكما ناقشنا في الإطار النظري إنّ الفن البيزنطي ونتيجة لامتزاج أكثر من أسلوب فيه أصبحت السمة الغالبة على خطوط أشكاله الصلابة والجمود ، وهذه الصورة تتضح بما لا يقبل الشك فيها إذا ما أجرينا مقارنة بسيطة وسريعة بين اللوحة (57) من مخطوطة الواسطي وبين لوحة من المقامة نفسها محفوظة فيلندن * لفنان متأخر عن الواسطي شكل (33) ، هذه اللوحة تقوم على المعالجة نفسها للمنظر الذي تناولته لوحة الواسطي ، ولكن مع تقليص للمناظر الأساسية ، حيث لم يبقى سوى ثلاثة أشخاص من أصل خمسة من جماعة المصلين ، كما حذف المحراب وشرفات السقف المتقنة الصنع في مخطوطة الواسطي ، وهذا يرجع إلى تغلغل العناصر الفنية الصينية والمغولية والتركية في تراكيبها الخطية .



ب. وظائف الخط البن

1- **تسطيح الشكل** : أظ ذت درجة حدة مقدارها (3,0) وهي أقوى خام الية ، وكذلك هي إحدى أقوى سمات مدرسة بغد على التسطيح والاكتفاء ببعدين من أبعاد اللوح ل للسطح ، هذه الأشكال المسطحة هي تضمينات سه ، أي بمعنىً آخر ؛ هي مركبات متخيلة موجود الخط المستقيم والمنحني اللذين يحيطان بالأشكال تبدو ، وهي بذلك تسلب من الأشكال تجسيمها وتحيلها ظلاً مخططاً جميلاً فتحقق استقلاليتها عن أشكال وكتل العالم الطبيعي فالخيال ، وليس الطبيعة هو ما له حدود ، إنّ القاعدة الذهنية للفن ، كما هي الحياة

* مخطوطة مقامات الحريري هذه تعود لتاريخ (1300هـ) ، وتحتوي على 83 صورة ، وفنانها مجهول ، وهي محفوظة في المتحف البريطاني تحت رقم 114-22آد .

هي ؛ كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً ، وحدةً ، ووضوح ؛ كان العمل الفني أكثر كمالاً ، وكما كان أقل وضوحاً ، وحدةً ، عظم الدليل على ضعف الخيال ، والانتحال ، والإهمال ، ويكشف الافتقار إلى هذا الشكل المحدد الحاسم عن افتقار عقل الفنان إلى الفكرة ، وقد شكلت فكرة اكتشاف نظام هندسي خفي في المادة هاجس إنساني أساسي لاستكشاف الطبيعة ، والخط المحيط بالأشكال يكشف عن وجود بنية تحت سطح المادة يمكن أن تحلل وتركب بترتيبات جديدة . وعليه يجد الباحث إنّ هنالك معنيان يوضحان أهمية الخط المحيط ودوره في تسطيح الأشكال ، الأول ؛ شعوري وجداني ، والثاني ؛ عقلي منطقي ، وكلاهما قريبان من مستوى التفكير السائد لعصر الواسطي .

المعنى الأول : يأتي منسجماً مع النظرة الإسلامية ، تلك النظرة مثلت مصير وأجل الإنسان المحتوم بالخط الخارجي له ؛ (إذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعةً ولا يستقدمون)[1]، بهذا الشعور الديني كان الفرد المسلم يحضر ذاته تجاه خالقه *، ويعمل على تحضير زاد آخرته ، وعندما ينطلق الفنان المسلم ليعبر عن ذلك الشعور بالشكل تعبيراً فنياً ، فإنّه يحاول بواسطة الخط المحدد ، إذ يكيف بين المادة (الخط) والشعور العميق الحي تجاه الحياة والكون وبمخيلة مبدعة ونزعة متسامية تؤدي إلى الشكل والتحديد عن طريق الاعتماد المطلق على دقة المحيط الخارجي الخطي ، فتخرج رسومه على أصول الهيئة البشرية المجسمة ذات الحجم والعمق ليميلها إلى أشكال مسحاء بسطت حتى صارت هي و مستوى الصورة ذو البعدين لهما طبيعة واحدة إلا وهو المسطح ، و الواسطي نلمس في رسومه التحليل السابق ففي اللوحة (12) تمثل مدى تضايف الشكل المسطح بواسطة الخطوط الخارجية مع مستوى الصورة .

أما المعنى الثاني ؛ فهو تفسير عقلي ومنطقي ، وهو في الحقيقة ذو جذور أقليدية ، حيث إنّ تأثير (أقليدس) كنموذج ، للتفكير الرياضي كان هائلاً ودائماً ، والهندسة الأقليدية تقوم على مصادر رئيسة هي ؛ الاستواء في المكان أو الفضاء ، والمكان عند الشرقي هو السطح الملامس لجسم ما ، أي إنّ المكان ليس في ذاته جسماً بل هو السطح الذي يمس ظاهر الجسم ويحيط به ، وهذا المكان بالضبط هو ؛ الحيز ذو البعدين لما نسميه الآن المستوى الأقليدي والذي كان (فيثاغورس) أول من حدد معالمه ، هذا التصور للمكان المنبسط والمسطح يتفق مع النظرة المطلقة الشاملة للكون حينذاك ، فـ الواسطي يرسم الأشياء لا كما تبدو ، بل كما هي ، أي بنظرة عين شاملة للكون ، ووسيلته لذلك هي ؛ الأشكال المسطحة المحددة بخطوط خارجية ، هذه الخطوط تعمل على فصل المسطحات بعضها عن بعض لتظهر لنا عدة أمكنة ، ولتجعلنا وسط مشهد أو مكان مطلق .

2- **اختزال الشكل** : أظهرت النتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة عالية مقدارها (2.9) وتظهر هذه الخاصية بوضوح إنّ الواسطي فنان يحاكي الطبيعة برؤية مغايرة لما هي عليها وتلك الرؤية تحتاج إلى مخيلة مبتكرة قادرة على التحليل والتركيب ، إذ ليس من السهولة بمكان إيجاد معادل شكلي على النحو التلخيصي تبسط فيه الأشكال العضوية ذات التراكيب المعقدة . وإذا بحثنا عن تفسير منطقي يوجز لنا معنى الاختزال الشكلي ولو على سبيل التقريب ؛ لما وجدنا أفضل من لغة العرب نفسها ، والذي ورد عنهم أبلغ الكلام ما تم إيجازه ، وهذا المعنى يجسد بصدق الرؤية المشتركة للمعاني بين ما هو شكلي ولفظي في

---

[1] القرآن الكريم ، سورة الأعراف ، الآية (7) .

* على العكس من هذه الرؤية نجد إنّ الشعور الديني لدى الفرد الإغريقي ، يدفعه لتركيز ذاته يوماً بعد يوم على الحاضر المجسد ، فهو لا يعرف سوى ما يراه ، ويدركه وهذه الرؤية تشكل كامل ميدان فكره ، فأتت معاني السطوح ومحيطات الشكل وتناسبها بمتناول فهمه . للمزيد ينظر : (اشينغلر : تدهور الحضارة الغربية ، المصدر السابق ، ج1 ، ص 175) .

الحضارة الإسلامية ، وهذه المقارنة تصدق أيضاً على مبدأ الوحدة في التنوع ، وعند تحليل دور الخط في اختزال الشكل عند الواسطي نلحظ إنّ الوحدة والبساطة تسيران معاً عن طريق الاستغناء عن الخطوط الزائدة والتخلص من التفاصيل الفائضة التي تربك وحدة العمل الكلية ، ففي اللوحة (21) ، نجد إنّ الواسطي يحذف أو يستغني عن أي خطوط زائدة وفائضة تشير لطبيعة المكان ماعدا عرش الحاكم ، وهو أيضاً ينقله بكل بساطة واقتصادية ، فقد قام الواسطي بنقل الخطوط الأساسية للأشكال لكي يخلصها من التأثيرات الطبيعية الواقعية فاكتفى بالشكل المعيني لكرسي العرش ، والخطوط المستقيمة لدكة العرش وخط مستقيم مائل بلون أحمر يمثل رمح يمسك به الحاكم ، أما الأشكال الآدمية وملابسها فقد اختزلها عن طريق الخطوط اللينة لتظهر كتلة واحدة مسطحة ، كذلك قام باختزال تفاصيل الوجوه بأقل الخطوط الممكنة والمعبرة في وقت واحد ، ومع هذه الرؤية التلخيصية لأجزاء المشهد ، إلا إننا نشعر بوجود الوحدة فيه فـ الواسطي ضحى بخصوصيات معينة ، وربط كل جزء بالصورة الكلية .

إنّ عملية اختزال الشكل بواسطة الخط عرفت في البنية الشكلية والذهنية في الحضارات القديمة *، وفي الحضارة الإسلامية ؛ فإنّ الفنان المسلم دائم البحث عن الجوهر ، أما الأعراض فهي زمنية زائلة تضمحل وتنحل بأزاء الذي بين يديّ الله (سبحانه وتعالى) ﴿وما عند الله خير و أبقى﴾[1] ، لذلك تحتم عليه الابتعاد عن كل ما يحيط بالشكل من تعقيدات وحشو زائد والتركيز على المعنى فالأشكال غير الضرورية تكون بمثابة تشويش بصري ، و الواسطي كفنان تعايش مع أمة تؤمن بذلك ، فكان لابد من فنه أن يأتي منسجماً مع تلك النظرة ، والخط خير وسيلة لاختزال الأشكال وتجريدها من العوارض غير الفاعلة ، مع إبقائه على وظيفة الشكل وجماليته داخل العمل الفني ، والفن الحقيقي يبدأ حينما يقوم بعملية الاختزال هذه .

3- **توضيح الأشكال** : أظهرت نتائج البحث أيضاً إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) وتعد هذه الخاصية من الخصائص القوية عند الواسطي كذلك ، لأن الغرض من وظيفة الخط هنا هو ؛ تعريفنا بالأشكال الموجودة في المشهد البصري لرسوم المقامات . إنّ الخط المحدد في خاصية التسطيح سلب تجسيم الشكل ، وخرج به عن واقعيته الطبيعية ، وهو غرض بينا أسبابه في موقعه ، لكن الخط المحدد في هذه الخاصية له غرضاً آخر ؛ فهو قد ثبت للأشكال ماهيتها ، فوصف لنا الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية والأسطورية ، وبمعنىً آخر ؛ ميز الخط المحدد جنس الشكل ونوعه بغض النظر عن بعد وسمك ولون وحجم ذلك الشكل ، ومن ثم ميز مواضيع تلك الأشكال ففي اللوحة (17) نجد على الرغم من الغرض العام للأشكال الآدمية والحيوانية وإحساسنا بها ككتلة واحدة مسطحة ؛ إلا إننا نميز بين الأشكال الآدمية والحيوانية ، وكذلك نميز بين أنواع الأشكال نفسها فقليل من الاستطالة بخطوط إذني البغل ميزة الواسطي عن شكل الخيول ، ولا تقتصر الخط المحدد تعريفنا بالأشكال العضوية بل يميز أيضاً بين الأشكال الهندسية ففي اللوحة (99) تلحظ إنّ الواسطي استخدم الخطوط المستقيمة لإبراز الأشكال الهندسية : المربع ، المستطيل ، المثلث ، مقرنصات سداسية الشكل ، وحتى في هذه الأشكال ميز بين نوعين من المثلثات فالأول قائم الزاوية فنجد الزوايا العليا للغرفة المحيطة بالسروجي والحارث ، أما المثلث ذو الزوايا المنفرجة فنجده في أعلى الغرفة ضمن مجموعة تكوينات هندسية أخرى مختلفة .

---

* ينظر : الفصل الثاني المبحث الثاني من هذه الرسالة .

[1] القرآن الكريم ، سورة القصص ، الآية (60) .

إنّ توضيح الأشكال وإبراز ماهيتها وتنويعاتها المختلفة عن طريق الخطوط المحددة ، خاصية جدُ طبيعية في الرسوم التشبيهية ، وهي أن دلت على شيء فإنما تدل على الخبرة الواسعة التي يمتلكها الواسطي ، فالخطوط التي حدد ووصف بها الأشكال لم تكن موجودة في الطبيعة منعزلة أو قائمة بذاتها ، وما أدركه منها على سبيل التجربة من خطوط ما هي إلا خطوط الموضوعات أو حدود الأشياء نفسها في الواقع ، فالخطوط على حد قول (جون ديوي) تحمل خواص الموضوعات نفسها * .

4- **ربط الأشكال** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.8) ، ويفسر الباحث هذه الخاصية وفق الغرض الذي يقدمه الخط كوسيلة رابطة للأشكال على مسطح الصورة ، فقد قام الواسطي بربط الأشكال المتفرقة عن طريق الخط ، وذلك لإدامة الإحساس بالصلة المستمرة والعلاقة فيما بينها وعدم تجزئتها على الرغم من وجود مسافات فضائية فيما بينها ، ففي اللوحة (42) وكذلك اللوحة (83) نجد إنّ الكتلة البشرية الموجودة على أحد طرفي اللوحة قد تواصلت مع الهيئة المنفردة الموجودة في الطرف الآخر – التي تجسد شخصية السروجي بطل المقامات – عن طريق خط دقيق أحمر اللون فضلاً عن أنه وظف كذلك ليمثل خط الأرض الذي يستخدم كمرتكز للأشكال ، إذن ؛ فـ الواسطي لم يترك الأشكال مشتتة في التكوين ؛ بل أقام فيما بينها علاقة تواصل من خلال استعماله الخط حتى لو رسم في أبسط صورة كما في المثالين السابقين . غير إنّ هذه الوظيفة للخط حققت ترابط الأشكال ذات الموقع الأفقي على مسطح الصورة ، أما الأشكال ذات الموقع العمودي والتي يدل ارتفاع بعضها عن بعض تراجعها نحو العمق ، كما في اللوحة (43) ؛ فنجد إنّ الواسطي غير منهجه السابق وقام بربط جميع الأشكال المتفرقة بخطٍ متموج ، مثل ذلك الخط كحدود للمشهد التصويري ككل ، بدءاً من نقطة انطلاقه بإحدى أطراف خط الأرض وماراً بجميع أشكال اللوحة الآدمية والحيوانية ، فهو يمر بالسروجي (الشخص القائم) ويمر بالحارث (الشخص الواقف) ثم ينساب مع رقبة البعير خلف التلة الصحراوية ليعود إلى الطرف الآخر من خط الأرض ، وهذه الاستمرارية بالخط المتموج جعل الأشكال تتواصل فيما بينها وتجعلنا نتلمس الوحدة الكلية في المشهد البصري للوحة .

5- **تزيين السطوح** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.8) ، وفي الحقيقة إنّ الواسطي استخدم الخط كعنصر زخرفي لإثراء وتجزئة وتجميل السطوح المختلفة ، وشملت تلك العناصر الزخرفية ؛ الأشكال الهندسية ذات الخطوط المستقيمة والأشكال النباتية ذات الخطوط اللينة وعرف تمازجها بالرقش . وقد زين الواسطي بتلك الخطوط الزخرفية واجهات المساحة والعمائر المختلفة وملحقاتها * وكذلك الثياب والسجاد والستائر . وعلى سبيل المثال نجد في اللوحة (رقم 98) إنّ الواسطي عمل بتزيين واجهة القسم العلوي للمسجد بزخارف هندسية قوامها الشكل الدائري ، والخطوط المستقيمة ، وفي اللوحة (75) و (95) فتجسد بهما استعمال الرقش بنوعيه ؛ الهندسي ، واللين على حدٍ سواء ، أما بالنسبة للملابس واشغالها بخطوط زخرفية فقد تحققت بوضوح في اللوحة رقم (45) حيث يستجمع الواسطي كل إمكانياته الزخرفية لإثراء تلك الملابس وبصور مختلفة ومتنوعة .

هذا الاستعمال الواضح للخطوط في تزيين السطوح كانت معروفة في الفنون السابقة على الإسلام غير إنّ انتقالها إلى العصر الإسلامي أضاف لها الكثير من التنويعات

* بخصوص موقف جون ديوي من الخط ينظر البحث الثالث من الفصل الثاني من هذه الدراسة .

* . كالأعمدة والعقود بأنواعها والسقوف والشرفات والنوافذ والمحاريب والمآذن وغيرها .

والتطورات حتى أصبح لها طابع إسلامي مميز حتى قيل ؛ ينفرد العربي بخياله الهندسي الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويحولها إلى خطوط ومنحنيات تتكرر وتتعاقب وتتبادل ، هذا فضلاً عن إنّ فكرة استخدام الفنان المسلم للخطوط الزخرفية قدمت له حلولاً معقولة ومقبولة في وقت واحد من مجتمع يؤمن بكراهية (وليس تحريم) الصورة التشبيهية ، وهذا ما جعل الزخرف ينساب خفية في تلك الصور ، غير إنّ الواسطي قام بتوزيع ذلك الزخرف على السطوح والأشخاص من دون إن يستأثر على بقية العناصر فوجوده كثيراً ما كان يرد على جهة العرض إذا ورد ، فإنّ هجم على الجوهر جاء تبعاً للخيالات والإشارات ، فلا يقع في القيمة الشعورية التي ينبض بها الموضوع ، بل يتصل بلواحقها ، هذه الرؤية بين ما هو عرضي وجوهري ؛ أعطت لوظيفة الخط في هذه الخاصية دلالة عقائدية وفكرية ، سوف يتناولها الباحث بالتفسير ضمن موقعها . نخلص مما ورد سابقاً : إنّ الخط عند الواسطي حقق غرضين من وظيفته ضمن هذه الخاصية ، الغرض الأول ؛ أضفى الخط على تلك السطوح جمالية ممتعة غير مملة من خلال تجزئة فضاءاتها الممسوحة ؛ أما الغرض الثاني فإنّ الخط كزخرفة لم ينل من وحدة الأشكال ورصانتها الفنية .

6- **تحقيق الموازنة** : أظهرت النتائج إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.6) ، وهذه الدرجة بما تعنيه ؛ إنّ الواسطي استطاع تحقيق الموازنة من استخدامه للخطوط فالتوازن هو أحد المبادئ المهمة في تحقيق الوحدة والاستقرار داخل العمل الفني . هذا يعني إنّ الواسطي قد تحكم بخاصيتي الخط : الموقع ، والاتجاه لتحقيق الموازنة ، فالخطوط من خلال مواقعها لعبت دور القيادة في توزيع عناصر العمل الشكلية أما اتجاهات الخطوط المتباينة ؛ فقد كانت تشد بإحكام تلك العناصر الشكلية ، نحو محور أو نقطة مركز التوازن ، فالخط في بحث التوازن يمثل لحظة القوى فالعين تنتقل على سطح الصورة وتتوقف بلحظة خاطفة على أجزاء الصورة الدالة التي تتباين في الصفة ، هذه التباينات تمثل الحركة والقوى الاتجاهية التي يجب أن تتوازن بتضاد مع الأخرى بحيث ينتج الشد المحكم ، ففي اللوحة (17) ، نجد إنّ الواسطي ومن خلال توزيعه لمواقع واتجاهات الخطوط المتضادة للأبواق والرايات ، قد وزع قوى التوازن حول نقطة مركز الجموع ، مما سمح لتلك الخطوط بشد العناصر الشكلية وجذب بعضها للآخر بوحدة وانسجام . أما في اللوحة (35) ، فنجد إنّ الواسطي قد حقق توازناً عمودياً بواسطة خطوط الأشجار ذات الاتجاهات المختلفة على جانبي الشخص الواقف في منتصف اللوحة والذي مثل المحور الساند للتوازن العمودي في هذا العمل . غير إنّ الواسطي نجح في تحقيق توازن أفقي ، كذلك ففي اللوحة (66) نجد ومن خلال المبدأ السابق نفسه. استخدم الواسطي اتجاهات ومواقع الخطوط المختلفة لموازنة العمل حيث قام بإخفاء رأسي الجملين نحو الأسفل في أول الصورة بشكل حركة مضادة لاتجاه رؤوس الجمال ، وفي آخر الصورة بالقرب من الراعية بشكل حركة مضادة لاتجاه العصا الموجودة بيد الراعية ، هذه الاتجاهات والمواقع المتباينة دعمت توازن قطيع الإبل على المحور الأفقي والذي مثله خط الأرض .

7- **إظهار عنصر السيادة** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.4) ، وهذه الدرجة تبين إنّ الواسطي استطاع توظيف الخط لإظهار عنصر السيادة ولكن بنسبة (50.5%) من مجموع العينة الكلية أي بما يعادل نصف المجتمع ، وهذا يعني إنّ الواسطي عبر عن السيادة بطرق مختلفة أما عن طريق تباين الألوان ، أو عن طريق الانعزال ، أو عن طريق الحجم وليس فقط عن طريق تباين الخطوط ، وهذا يتفق مع النتيجة التي توصلت إليها الباحثة (وسماء حسن الآغا) ، حيث ترى إنّ الواسطي قد أعطى " ملابس الشخصيات المهمة مثلاً ؛ ألواناً تبرزهم عن غيرهم ، مما جعلهم من خلال تباين الألوان مركز للسيادة ، فضلاً عن إنّه قد عزلهم عن البقية أحياناً ، ليؤكد دورهم في النص ،

فتتحدد سيادتهم عن طريق الانعزال . وقد حاول الواسطي أيضاً تكبير حجم ما هو مهم في المنمنة بشكل لا يتناسب مع حجوم الأشكال وحتى حجم البناء ، وقد يكون البناء نفسه بارزاً عن طريق إشباعه بالتفاصيل الزخرفية والتكوينات المعمارية والألوان الحارة هذه الطرق المختلفة لإظهار السيادة يضيف لها البحث الحالي طريقة أخرى من خلال الاستفادة من تباين اتجاهات الخطوط سواء كان هذا التباين فيما بين الخطوط نفسها أو مع المساحة المحيطة بها لإبراز جزء من اللوحة يهيمن ويصبح نقطة اهتمام ، فاللوحتان (17) و (63) تظهران هيمنة الخطوط ذات الاتجاهات المتباينة فيما بينها ، وسيادتها المتحققة بوضوح على المشهد البصري ، بينما نجد في اللوحتان (32) و (95) إنّ اتجاهات خطوط كرة السقف المتدحرجة تتباين مع المساحة المحيطة بها مما تثير الانتباه والهيمنة هذا الصراع بين الاتجاهات المتعارضة للخطوط غالباً ما تلفت النظر ، ومن ثم تظهر الخطوط سيادتها في العمل الفني .

8- **الإيحاء بالفضاء** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2,2) ، ويرى الباحث إنّ الإيحاء بالفضاء التراكمي عن طريق توظيف الخط لذلك ، يخضع بشكلٍ أساس لطبيعة مستوى الصورة ثنائي الأبعاد ، أي ذو الطول والعرض ، فقط واللذين يمثلان الانطباع الحسي المجرد للأشكال المجسمة الطبيعية ، وهذا ما زاد من حرية الفنان المسلم في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق الفضائي ومعالجته بطرقٍ ومستويات منظورية متعددة ، وذلك يتم عبر الإيحاء الكامل للوحة من خلال الجمع ما بين علاقاتها وتفاصليها الشكلية والمعنى الشامل الذي يتضح من حدث المقامة الذي تصوره . ومن تلك الطرق التي استخدمها الواسطي منظور المستويات المتراكمة وفي بحث الخط ودوره في الإيحاء الفضائي لمثل هذا المنظور نجد الأشكال المسطحة والمحددة بخطوط خارجية تخضع لمستوى الصورة ثنائي الأبعاد آنف الذكر ، فتظهر متساوية البعد عن العين ، فهي لا قريبة ولا بعيدة .* والخط وظف هنا لتعزيز الفضاء المتراكم للأشكال ، ففي اللوحة (67) نجد الأشكال جميعها توحي بفضاء مسطح من خلال تساويها في القرب والبعد بفعل تراكم سطوح الأشخاص ، والذي فُعل بواسطة الخط والسطح ، وهذه الرؤية المتساوية للأشكال لا تلغي شعورنا بوجود فضاء موهوم بينها صالح لأن يشغله شكل آخر .

9- **التعبير عن الإيقاع** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.1) ، ولتفسير هذه النتيجة يسلك الباحث مقصدين لذلك ، المقصد الأول ؛ يأخذ الإيقاع كمحتوىً شكلي ومقدار تحققه بوضوح عبر الخط في رسوم الواسطي ، فمن خلال النسب المئوية للنتائج يظهر إنّ الخط وظّف ليعبر عن الإيقاع بوضوح بنسبة بسيطة بلغت (35.3%) وتحقق وضوحه إلى حدٍ ما بنسبة (47.4%) ، وهذه النسب تعني إنّ الواسطي استطاع إنّ يوظف الخط ليظهر الإيقاع ومن ثم ليعزز به الإيقاع الكلي للأشكال . فالإيقاع هو ليس جزءً منفرداً وإنّما هو نظام ما في العمل الكلي ، والخط كعنصر منفرد شكّل نسبة إيقاع بسيطة ضمن عدة عناصر شكلية وجمالية تركب منها الإيقاع العام للوحة ومنها اللون ، والشكل على سبيل المثال ، وهذا لا يعني إنّ الإيقاع بواسطة الخط غير واضح بجلاء من خلال مجموعة أعمال ، نأخذ منها على درجة التوضيح والتفسير اللوحة (66) نجد فيها إنّ الواسطي قد حقق في هذا الرسم إيقاعاً متناوباً حيث يشاهد التفاوت المنظم بين مواقع خطوط أرجل رهط الجمال من جهة ، وبين الفراغات السلبية المتكررة والمتناوبة مع تلك الخطوط من جهة أخرى ، وبترديد منتظم أيضاً . كذلك نستطيع إدراك المبدأ السابق نفسه للإيقاع في

* إلا في حالات نادرة استخدم الواسطي النسبة بين الأحجام للإيحاء بالعمق الفضائي كما في اللوحة (43) وكذلك اللوحة (27) .

اللوحة (63) . فاستخدام الواسطي خلق تناغماً متواتراً لمواقع واتجاهات خطوط الرايات وتناوبها مع اتجاه ومواقع خطوط الأبواق ورقاب الجمال ، أما في اللوحة (28) فـ الواسطي حقق فيها إيقاعاً منغماً حراً بين الاتجاهات والمواقع المختلفة لخطوط وأغصان الشجرة نفسها الموجودة على الجانب الأيسر من جهة اللوحة ، فنخلص من **المقصد الأول** : إنّ الواسطي وظّف الخط ولو بنسبة قليلة إلا إنّها كافية لتوضيح الإيقاع بنيوياً على أقل تقدير .

أما المقصد الثاني لتفسير هذه الخاصية ، وينطلق من مفهوم الإيقاع كشكل من أشكال الطاقة يغذي وتنسجم فيه كل الفنون بلا قيد ولا شرط ضمن مكان وزمان محدد ، ولما كان تقدير الزمان في الموسيقى الشرقية السائدة في عصر الواسطي بطيئة الإيقاع * فكذلك هو الحال بالنسبة للغالبية العظمى من رسوم الواسطي فهي ذات إيقاع بطيء متخيل أكثر مما هو محسوس ، وعليه فقد ظهر بوضوح بالنسبة البسيطة المذكورة أعلاه .

10- **إظهار البعد الثالث** : لقد أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.0) ، ويرى الباحث إنّ الواسطي لم يكتفِ بتوظيف الخط ضمن الفضاء المتراكم فقط ؛ بل وظفه كذلك لإظهار البعد الثالث ولكن بنسبة أقل بالطبع بلغت (38.3%) من مجموع رسوم الواسطي على الرغم من ضآلة هذه النسبة ؛ إلا إنّها دليل على تجسد نوع من المنظور الخطي في رسوم الواسطي ، فمن الجدير بالذكر إنّ المفهوم العام للمنظور يخضع دائماً إلى التعامل مع عنصر الفراغ الحسي والبصري ، ذلك الذي يعتمد على نظام التضاؤل النسبي الذي يوحي بالعمق ويتم عن طريق تناقص حجم الأشياء ، كما في اللوحة (43) وكذلك في اللوحة (27) أو باستخدام نقاط للتلاشي كما في السلم المرسوم اللوحة (45) أو انحراف الخطوط عن اتجاه سيرها وامتدادها فتظهر متحركة من مستوىً فضائي لآخر ، وهذا الآخر استخدمه أيضاً الواسطي لإظهار البعد الثالث ؛ فقد حاول أن يعطي في بعض التفاصيل بعداً ثالثاً حقيقياً وحسب القوانين المعروفة ، ولكن هذه كانت تتداخل في تشكيل اللوحة ككل ويقل تأثيرها و أهميتها ، فعلى سبيل المثال نلحظ في اللوحة (9) وحيث رسم الواسطي خط الأرض المعشب فإنّه يبدء بالخط مستقيماً من اليمين إلى اليسار وقرب نهاية حدود الصفحة ينحرف عن مستوى الصورة باتجاه الأعلى ، ثم يرسمه منحنياً ومتجهاً به نحو اليمين بحيث يمتد بجوار الخط الأول ليقسم اللوحة إلى قسمين فيكون مسافة فضائية بين الخط الأول والثاني ، فالخط الأول القاعدة : أقرب لنا من الخط الثاني ، هذا الانحراف في اتجاه الخط مكّن الواسطي من رسم أكبر عدد ممكن من التفاصيل في مسافة صغيرة ، فنجد مشهداً كاملاً لمكان استراحة القوافل العربية في الصحراء . المبدأ السابق نفسه تكرر في اللوحة (63) حيث نجد إنّ خط الأرض ينحرف عند الجانبين عن اتجاهه لإظهار البعد الثالث فحقق مسافة فضائية تفصل بين الناس في مقدمة العمل وراكبي الجمال في المؤخرة .

11- **التعبير عن الحركة** : لقد أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (1.8) ، وهي أقل درجة حصلت عليها هذه الخاصية ضمن خصائص الخط الفنية ، فقد تحققت بوضوح بنسبة بسيطة بلغت (23.2%) من رسوم الواسطي الكلية ، وقد تحقق التعريف الإجرائي لهذه الخاصية في بعض الأعمال ومنها على سبيل التوضيح اللوحة (63) حيث تجسد فيها فعل حركي ما بين الاتجاهات المتعارضة لخطوط الرايات في الأعلى وخط الأرض المنحرف عن اتجاهه ، واتجاه رقبة الجمل إلى الأسفل ، كذلك نجد في اللوحة (70) إنّ الاتجاهات المتعارضة لخطوط أغصان الشجرة ولدت فعلاً حركياً ، فالاتجاهات المتعارضة تقود العين من موضع إلى آخر الأمر الذي يثير أحاسيس حيوية

* للمزيد ينظر تحليل الباحث لعلاقة الخط بإيقاع الموسيقى الشرقية في الفصل الثاني المبحث الأول .

حركية ، أما اللوحة (66) فنجد فيها إنّ التكرار الإيقاعي لخطوط أرجل الجمال ولد فعلاً حركياً أيضاً ، ويرى الباحث إنّ سبب انخفاض درجة هذه الخاصية يعود إلى أسباب أربعة الأول : يعود إلى كثرة تخلل السكنات في الرسوم مما أضفى عليها نوع من البطء ، وهذا يتفق مع ما تؤكده الباحثة (وسماء حسن الآغا) لهذا التفسير فتكوينات الواسطي ذات طابع سكوني [1] . أما السبب الثاني : فيخص الخط نفسه وكما وضحنا في الإطار النظري * ، فالخط في ذاته كم متصل ساكن في المكان . والسبب الثالث : هو إنّ الواسطي وظّف الخط ليعبر عن الحركة ومن ثم مساهمته مع العناصر الفنية والجمالية الأخرى بتعزيز القوى الحركية للرسوم ككل ، فمن ارتباط قيم الألوان الواحدة بالأخرى يخلق حالة حركية للأشكال ، أسرع ، و أوضح ، مقارنة بالحركة عن طريق الخط . أما السبب الرابع : فهو ، سبب يعود لمفهوم الزمان المطلق كمقدار للحركة المستخدمة في الرسوم ، وهو ذو دلالة فكرية سيتناوله الباحث بالتفسير في موقعه ضمن صفات الخط الدلالية .

ج. علاقات الخط

1- **توافق الخط مع اللون** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) وبنسبة وضوح بلغت (95.9%) ، ويرى الباحث إنّ المهارة والكفاءة العالية للـ (واسطي) تتبين من خلال الصور التوضيحية التي رسمها على الورق ، فهي تتكون من الخطوط الأساسية مضافاً لها اللون ، ولهذا يمكن القول بإنّ معظم الصور هي في حقيقة الأمر رسم وليس تصويراً ، أو هي على الأقل رسوم ملونة ، فقد شكّلت علاقة الخط باللون بناءً محكماً للهيئات .

إنّ اللون عند الواسطي وسيلة لزيادة فعالية الخط والعكس صحيح أيضاً ، ومن هذه الرؤية استطاع الواسطي أن يستغل عدد لا بأس به من العلاقات المتبادلة بين الخط واللون ويشغلها بنجاح حسب مقصده . فقد استخدم اللون الأسود والمحايد في الخطوط لعزل السطوح ذات الألوان المتباينة بالصبغة ، وذلك لتقليل شدة تباينها كما في اللوحة (63) حيث نشاهد فيها فعالية الخط الغامق كمحايد يفصل السطوح الحمراء عن الخضراء . المبدأ نفسه استخدمه الواسطي لإظهار الشفافية من خلال عزل الخط الغامق اللون لسطوح متباينة بالقيمة اللونية ، وتجسدت هذه العملية في خمار النساء الجالسات في أعلى اللوحة (45) . بالإضافة إلى ذلك استخدم الخط ذو اللون الغامق بتحديد معظم الأشكال وخاصة حواف الجدران الداخلية والخارجية ، وكذلك استخدم الخط غامق اللون في طيات الملابس ، بالإضافة إلى ذلك ؛ ميز الواسطي بين الأجزاء الحية عما سواها من الأشكال عن طريق استخدام خطوط ملونة بالأحمر تحيط بالوجوه والأيادي والأقدام الحافية وغيرها من الأعضاء الحية كما في اللوحة (44) ولم يقتصر استخدام الخط أحمر اللون في الحالة السابقة فقط فقد استخدم أيضاً في الزخارف والملابس .

لم يكتفِ الواسطي باستخدام الخط غامق اللون على خلفية فاتحة اللون ؛ فقد استخدم أيضاً الخط فاتح اللون على خلفية غامقة ، ذلك لإعطاء تضاد بين الخطوط ، وليعزز به قيمة معظم التأثيرات البصرية المتداخلة كما في اللوحة (74) حيث نرى خطوط وأمواج البحر فاتحة اللون متداخلة مع لون الخلفية الغامق للإيهام بصرياً بحركة الأمواج . والمبدأ نفسه

---

[1] ينظر : الآغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصرة التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي ، المصدر السابق ، ص 162 .

* ينظر الفصل الثاني المبحث الثاني .

أيضاً استخدم في اللوحة (43) حيث نشاهد الخطوط فاتحة اللون لأغصان الشجرة وهي تتداخل مع الخلفية ذات اللون الغامق . إذن نخلص من تحليلات ونتائج هذه الخاصية ؛ إنّ الواسطي كفنان يعي بصورة جيدة العلاقة التصميمية الناشئة بين الخط واللون .

2- **تلاؤم الخط مع المضمون** : لقد أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) ، ومن الضروري بمكان أن نذكر إنّ جميع رسامي المقامات تمكنوا من تحقيق الملائمة بين الخطوط ومضمون أو فكرة المقامة ولكن بدرجات متفاوتة فيما بينهم بالأسلوب وطريقة معالجة تلك الخطوط وعلاقتها بالمضمون ، فمنهم من رسم بعض حوادث المقامات وترك الباقي ، ومنهم من تتبع حوادثها صفحة صفحة كـ الواسطي ، ويرى الباحث إنّ تلائم الخط مع المضمون ومدى تحققه بوضوح وبنسبة عالية ، يعود بالأساس إلى فهم النصوص من قبل الواسطي ، وما تتضمنه النصوص من دقة في الألفاظ ، وبصورة عامة إدراكه لجماليات اللغة العربية ، ولكي يقوم الواسطي بعمل مرتسم لحدث المقامة ، عليه أن يحدد مهمات الخط عنده ، ماذا يعبر ، وكيف يقوم برسمه ، حتى يتلائم مع ذلك التعبير في الوقت نفسه ؟ ، وعليه نجح الواسطي في تحقيق ذلك ففي اللوحة (23) نشاهد إنّ الخطوط تعبر عن مظاهر الحزن العميق والألم على وجوه المشيعين للجنازة ، والصراخ والعويل عند النساء من خلال تقعر خطوط الوجوه نحو الأسفل ، وعلى العكس من ذلك نشاهد في اللوحة (17) إنّ اتجاهات الخطوط نحو الأعلى تعكس حالة موكب الاحتفال بصباح العيد ، وهكذا نجد إنّ الخطوط أتت ملائمة لمضمون المقامة ، ومن ثم نجحت في بناء علاقتها تلك .

3- **تلاؤم الخط مع الشكل** : أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) ، وهذا يعني إنّ علاقة الخط مع الشكل في رسوم الواسطي كانت علاقة وثيقة الصلة ومستوفية لمستوييها : التركيبي الشكلي ، والجمالي ، ففي **المستوى الأول** ؛ نجد إنّ الخط والشكل شكلا أساساً بنائياً محكم التركيب ، فمن معطيات النتائج السابقة ؛ نجد إنّ الخط استخدم في تحديد الأشكال ، ومن ثم وضح لنا تلك الأشكال على إنها لماهيات بشرية أم حيوانية هندسية أم نباتية ، ومن ثم وضحت لنا الخطوط التفاصيل الدقيقة للأشكال ، كذلك نجد إنّ الخاصية المرنة للخط مثلت أشكالاً متعددة قوامها ؛ الخط المستقيم ، والمنحني . ولم تقف علاقة الخط بالشكل عند هذا الحد ؛ بل قدم الخط الأشكال بصورتها التلخيصية بعيدة عن واقعيتها الرتيبة ، فالخط ذاتي وذهني عند الواسطي يشكل وسيلته المادية لمحاكاة الأشكال بكل ما فيها من مظاهر عامة ودائمة صالحة لكل زمان ومكان ، من خلال ترحيلاتها الخيالية لحسية الأشكال .

أما في المستوى الثاني ؛ فنجد إنّ الواسطي أقام علاقة جمالية بين الشكل كهيئة مدركة كلية وبين الخط كجزء مدرك عن طريق التجريد والتحليل ، وهو هنا – أي الخط – يشارك في تحقيق وحدة الشكل ، أو كما يسميها الكشطالتيون ؛ الشكل الجيد الموافق للإدراك ، وعليه ترفض نظرية الكشطالت – والتي تفيدنا في تفسير هذا المستوى – إن يفصل ميادين الإدراك عن بعضها [1] ، فنجد إنّ الخط والشكل يمثلان وحدة إدراك كلية على الرغم من تنوعهما وهذه القاعدة أي الوحدة في التنوع شكلت ملائمة جمالية بين الخطوط التي رسمها الواسطي والشكل المطلوب تنفيذه ، فظهر لكل خط في الشكل نصيب من الاهتمام ، أسهم في انسجام الكل وتماسكه ، ففي اللوحة (66) ساهم الخط في بناء تلك الوحدة القائمة بين الخط والشكل ، والتي تكلمنا عنها في نظام رسوم الواسطي ، فهذا الرسم أصدق مثال لما سبق ذكره ، فرؤية فاحصة تحليلية ودقيقة للرسم بين إنّه انقسم على قسمين ، الأعلى ؛ متكون من الخطوط المنحنية ، والقسم السفلي ؛ متكون من الخطوط المستقيمة ، ولكن ضمن مديات الرؤية الشاملة الكلية تظهر الحركة المشتركة للخطوط باتجاه واحد ، وبتشكيل منتظم ، فتحيل إلى إنّ تتجمع لتكون شكلاً موحداً ، فدائماً هناك ما يميز مجموعة بالانتماء حتى وإن كانت هذه المجموعة من الخطوط مختلفة الأنواع ، كما في مثال هذه اللوحة ؛ فهناك دائماً أمر غير معروف يوحد المتضادات أثناء الحركة المشتركة .

4- **تآلف أنواع الخطوط** : لقد أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.8) ، وبلغة التفسير يعني هذا المقدار الكمي ؛ إنّ علاقة الخطوط مع بعضها في رسوم الواسطي علاقة متآلفة ، منسجمة ؛ فـ الواسطي في معظم أعماله استعمل نوعين من الخطوط المتباينة ؛ اللينة ، والمستقيمة . والانسجام كان ضروري توفره ليمسك تباينات تلك الخطوط ، فهو مبدأ تنظيمي مهم للوحدة أيضاً ، ففي اللوحتين (5) و (85) استخدم الواسطي نوعين مختلفين من الخطوط ، ففي كلا الرسمين ؛ نجد إنّ القسم العلوي منهما شغل بالخطوط المستقيمة ، أما القسم السفلي ، فقد شغله الواسطي بالخطوط اللينة ، ومن خلال التنسيق ، والتنظيم ، والربط بين أجزاء العمل الفني كله ؛ حقق الواسطي الانسجام بين أنواع الخطوط المستخدمة فيهما . إنّ مبدأ الانسجام والألفة بين أجزاء العمل الفني هو ما يميز الشكل الخاص للوعي الجمالي العربي [2] . فمتى كانت مقادير الخطوط في الرسم متآلفة ومتناسبة فإنّ الرسم جميل ومقبول في النفس ، ومتى كانت عكس ذلك فهي غير مقبولة في النفس ؛ بل سمجة ومضطربة .

---

[1] ينظر : عرابي ، أسعد : الإطار في اللوحة التشكيلية ، مجلة فنون عربية ، مج2 ، ع1 ، دار واسط للنشر ، لندن ، 1982 ، ص 29 .

[2] ينظر : فيدوح ، عبد القادر : الجمالية في الفكر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 ، ص 48 .

5- **توافق الخط مع الملمس** : لقد أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.8) ، ويرى الباحث إنّ الخط لم يعُرف الأشكال ويحددها فقط ، بل ارتبطت خصائصه الطبيعية كذلك بعلاقة متوافقة مع الخصائص السطحية لتلك الأشكال ، لأحداث إثارة بصرية تظهر قيمتها الملمسية المختلفة ، وذلك عن طريق التلاعب بخصائص الخطوط ، أو بألوانها ، أو بقيمها الضوئية ؛ فالسطح ذو الملمس الخشن يستلزم عادة جانباً من الإضاءة القوية . كذلك يعتمد نوع نسيج السطح على مدى انتظام الخطوط ، سواء كانت عشوائية الانتشار أم كانت منتظمة ذات نمط معين ، والواسطي استخدم هذا النوع من الخطوط لإحداث قيم ملمسية لسطوح بنيت بالطابوق ، أو لإحداث نسيج مختلف آخر كالحصير مثلاً ، وكما تجسد في اللوحة (68) فالخطوط البنائية السقف منها نظمت بصورة نمطية لإحداث ملمس الحصير المعروف . ولم تقف علاقة الخط بالملمس عند حدودهما الشكلية فقط ؛ بل امتدت علاقتهما ليكونا وسيلة للتعبير عن مضمون المقامة ، ليضيفا إلى العمل الفني قيماً جمالية أخرى ، فاللوحتان (47) و (74) استخدم الواسطي فيها الخطوط ذات الألوان الفاتحة ، ليعطي انطباعاً بملمس الماء الرطب وانعكاس الإضاءة من خلاله ، لكنه استخدم في الرسم الأول خطوط ذات حركة تشبه التلافيف المتعرجة وبصورة سطحية للدلالة على مستوى المياه في هذا السطح المائي (نهر الفرات) ، وعلى إنها ليست عميقة كالبحر ، أما في الرسم الثاني ؛ فنجد إنّ الواسطي استخدم خطوطاً لولبية مثلت تموجات بهئية أشكال لوزية منسجمة ، وناجحة ضمن التصميم العام لرسوم الواسطي .

2-2 - فيما يخص الهدف الثاني :

أ. الصفات الدلالية للخط :

1- **إظهار البعد الفكري** : لقد أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (3.0) ، ويرى الباحث إنّ المعالجة التحليلية للخط وفق التفسير الوصفي التركيبي لخصائصه الفنية ، لا يلبي جميع المشكلات التي يطرحها الخط في رسوم الواسطي ، فمثل هذا التفسير يضعنا بازاء الشكل الظاهري ، أو على الأكثر بمستوى النظرة الفوقية العامة ، في حين المطلوب في الصفة الدلالية للخط ؛ السعي إلى فحص دقيق للبحث عن سياق تداول الأفكار وخفاياها التي تكمن وراء ذلك المنظور الظاهري .

ومن تلك الدلالات الفكرية والتي يتحقق وضوحها من خلال الخط المستخدم في رسوم الواسطي ؛ ما يتعلق بتمثيل المكان والزمان المطلقان ، والفن الإسلامي عموماً يبحث وبشكل دؤوب عن هذه المطلقات مرتكزاً على قاعدة مفادها كراهية التصوير في الإسلام أو الابتعاد عن كل ما يضاهي خلق الخالق ، والزمان المقدر بالحركة ، والمكان المضاف له المتمكن ؛ هما من ذلك الخلق ، لذلك عمد الواسطي إلى عمل نماذج وأشكال لا تمت بصلة للواقع ، بل جمد الإحساس بحركة الأشكال في الحيز المرئي ، و أتضح هذا التأثير من خلال إلغاء بعد

العمق في اغلب رسوماته ، والاكتفاء ببعدي : الطول ؛ وهو معنى الخط والخطوط المحيطة بالأشكال ، والعرض ؛ وهو سطح مستوى الصورة نفسه ، ولا شك إنّ الطول والعرض ؛ يشكلان اختبارياً ، وحدة ، وليس مجرد مجموع ، لكنهما مجرد شكل للتصديق والقبول ، وهما يمثلان الانطباع الحسي المجرد ، أما العمق فإنما هو ممثل ؛ للطبيعة فالامتداد إلى العمق يحول تصورات الحس إلى تأمل ، ففيه ينشط الوعي اليقظ بينما تكون في البعدين الآخرين مستكيناً خامداً .

إنّ إلغاء العمق الفضائي يحيلنا لرؤية الأشكال ؛ لا كما تمثلت لنا بالواقع كمتمكنات ضمن أمكنتها الخاصة بها فتمدد بالعمق وتختلف بالأحجام ؛ بل تشاهد كما هي ضمن مكان مطلق (شامل) كخارطة للحقيقة الأبدية * تنتشر فيه الأشكال فتتمدد وتتسطح في الاتجاه العمودي أو الأفقي ، وحتى يتم هذا الأمر كله ؛ لابد من وجود خطٍ يحدد الهيئات فيسطحها ويسلب منها تجسيمها وامتدادها بالعمق ، وهي بهذه الحالة أشبه ما تكون مرتسمات لأشكال تجريدية ذهنية ذات حقيقة رياضية ، ومن حيث هي كذلك ؛ تتطلب هذه الأشكال خطوطاً مثالية ذات صدق تام ، يعتمد جمالها على طبيعتها المتخيلة المجردة ؛ لا على وجودها المطابق للأشكال الحسية الطبيعية ، وعليه نجد إنّ خطوط الأشكال في رسوم الواسطي يتأتى جمالها من إتقانها لهيئات لا ترتبط بالواقع المشاهد بقدر ما هي محسوسات ترتبط بالمتخيل الذهني ؛ فـ الواسطي يجتزء من الأجسام الحسية أبعادها الطبيعية ويقيم لها مكافئاً هندسياً متخيلاً يعتمد بالدرجة الأساس على لغة الخط والسطح .

إنّ ما ذكر سابقاً من الصفات الدلالية للخط كانت تخص تمثيل المكان المطلق وإظهار بعده الفكري ، أما دور الخط وتمثيله للزمان فذلك يتجسد من خلال ارتباط أشكال الواسطي بمفهوم الأبدية (دوام الوجود في المستقبل) كحالة فلسفية ؛ فأحداث المقامة تجري من خلال (الديمومة) وحسب المفهوم البركسوني المعبر عن الزمان الحقيقي ؛ الديمومة الواقعية والتدفق والسيلان دون وقفات أو آنات ، الزمان الباطني لتجربتنا وليس زمان الساعات ، إنه كل ولا انفصام بين الآنات فيه ، مثل : سماعنا لحناً ، فهنا اتصال كامل ، لا نقص فيه ، ولا ماض ، ولا مستقبل ، وهكذا هي رسوم الواسطي لا نجد فيها تعيين الفصول ، والساعات ، والليل ، والنهار ؛ فلا وجود للزمان الآلي الذي ندعوه بالساعة ، هذه الفكرة المستحدثة عن الزمان الحقيقي المدرك بالحدس لم تكن غريبة عن العقل الإسلامي والذي بحث دوماً عما هو ساكن* وغير متبدل ، عن عالم بدون زمن ذي نظام كامل ، وكانت الدائرة أكمل الأشياء بالنسبة لهم ، فالحركة يجب أن تجري بسلاسة وانتظام في دوائر [1] ، وهذا الحال نفسه بالنسبة لأشكال الواسطي ؛ فهي عبارة عن سلسلة متواصلة من السكنات لأن الأشكال في حركة وضعية ** غير متبدلة وساكنة في مكانها على العكس من الحركات في العالم الحسي ، فهي تغير اتجاهها وسرعتها في كل لحظة ، أي ليست منتظمة ، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه ، هو : كيف للخط أن يصف أو يمثل زماناً نفسياً أكثر مما هو حسياً

---

* استعار الباحث تعبير برونوفسكي أعلاه لأنه يصف بتركيز الفكرة المقصودة من قبل الباحث ، للمزيد ينظر : (ج.برونوفسكي : ارتقاء الإنسان ، ترجمة : موفق شخاشيرو ، مراجعة : زهير الكرمي ، عالم المعرفة (39) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1981 ، ص 137) .

* السكون : " هو كونان في آنين في مكان واحدا " . ينظر : (الجرجاني ، أبو الحسن علي بن محمد بن علي : التعريفات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1986 ، ص 51) .

[1] ينظر : ج . برونوفسكي : ارتقاء الإنسان ، المصدر السابق ، ص 137 .

** الحركة الوضعية : وهي أن يكون للشيء حركة على الاستدارة ، فإنّ كل واحد من أجزاء المتحرك يفارق كل واحد من أجزاء مكانه لو كان له مكان ، ويلازم كله مكانه فقد اختلفت نسبة أجزائه إلى أجزاء مكانه على التدريج " وهي " الانتقال من وضع إلى وضع " . وقيل الحركة الوضعية هي " تبدل وضع المتحرك دون مكانه على سبيل التدريج وتسمى حركة دورية أيضاً " . ينظر : (التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج2 ، المصدر السابق ، ص 98-97) . وقيل " هي التي لها هوية اتصالية على الزمان لا يتصور حصولها إلا في الزمان " . ينظر : (الجرجاني : التعريفات ، المصدر السابق ، ص51) .

؟ ولعل تفسير ذلك يعود إلى استخدام الواسطي لعلاقات الخطوط المنحنية والمحددة والرابطة بين الأشكال ، والتي تتحققت بوضوح بنسبة (88.8%) من رسومه ، وهذه الخطوط تحقق الاستمرارية والتواصل بين أشكال التكوين الفني كله . كذلك أقام الواسطي بينه وبين الوجود العياني المتغير والزائل خطوطاً ، و أشكالاً تتيح لإدراك كنه الحركة العميقة للزمان الثابت (المطلق) .

إنّ التفسير السابق وضح الجانب الظاهري المرئي من الخط وتمثيله للمكان والزمان المطلقين ، أما الجانب الباطني ؛ فيتصل بالخطوط الخفية ويقصد هنا ؛ اللوالب ، والمنحنيات المستترة ، والتي ثبت وجودها في المنمنمات الإسلامية من قبل (بابادبولو) ، وهي خطوط أساسية خفية تنظم العالم المستقل للرسوم والفنان المسلم كان من الذكاء والذوق ما يمنعه من إظهارها ، فهي تمثل سر تكويناته ، و الواسطي كأحد رسامي المنمنمات الإسلامية المقتدرين ؛ استخدم هذا التنظيم الخفي لتجميع أشكاله لإحساسه العميق بإنّ الرسم يتطلب أسلوباً موحداً في معالجة الأشياء والهيئات الحية ، وكان في ذلك ضرورة جمالية من شأنها أن تؤكد للاواقعية التي يرمي إلى إثباتها ، فمثلاً : استخدم الواسطي في اللوحة (87) وبالوقت نفسه نصف دائرة رسمت بالفرجار ، وأربسك متألف من لولبين ، وقد استخدم الواسطي الدائرة الكاملة أو تلك التي يقطعها خط الأرض في سلسلة من رسومه ، لكن الهيكل الأساسي هو الآرابسك المجرد بصورة تامة والذي يقطع نصف الدائرة بانحراف وكما موضح في المخطط الآتي :

مخطط (24) 87) .

غير إنّه لك المعرفة معرفةً أخر: ر دلالة تلك الخطوط الو

وفي البدء يجد الباحث انه من الضروري ان تتفق مع (بابادبولو) كون تلك المنمنمات المستترة تفسر حركة الطبيعة بصورة تجعل عالم المنمنمة الصغير ينقل تنظيم العالم الكبير الذي خلقه الله (عزّ وجل) ، هذا العالم الذي يقوم هو أيضاً على الإنسان وعلى الأفكار الرياضية [1] ، ويجد الباحث كذلك من الفكر السينوي تفسير لدلالات تلك الخطوط الوهمية ؛ وبالأخص الدائرة التي يقطعها خط الأرض ، والمستخدمة في مجموعة كبيرة من رسوم الواسطي ، والتي تمثل الانسجام الكامل بين حركتين ؛ حركة الوجود المنتظم ؛ وهي الحركة الدائرية كونها أكمل الحركات قاطبة ، وحركة الكائنات الأرضية والتي يراها ابن سينا ؛ تكون حركات مستقيمة [2] ، تكمن خلف هذه الرؤية نظرة صوفية مداها ؛ ذلك النظام الزمني المتماثل في ذاته ، فهو زمن أبدي غير متحول ينسجم مع ما ترمز إليه الدائرة من تجسيد

[1] ينظر بابادبولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 19 .
[2] ينظر : الجبوري ، عماد الدين : الله والوجود والإنسان ، المصدر السابق ، ص 347 .

لاتحاد التباينات الوجودية ، أي اتحاد العالم الزمني الشخصي مع العالم المتخيل اللازمني ، وغاية هذا الاتحاد هو التطلع نحو الحقيقة المطلقة للوجود .

أما اللوالب فهي خطوط ذات جمال خالص (مطلق) ، حيث نجد إنّ كل جزء فيها يختلف عن الجزء الذي قبله ، ولكنه في الوقت نفسه في وحدة تامة معها ، فهذه الخطوط لها وحدة مطلقة ، وتنوع مطلق *، وعليه تظهر هذه الخطوط الخفية للعيان زماناً مطلقاً فتمسك وتصل بين عدة لحظات زمانية ممثلة في مكان واحد متزامن يمتلك وحدة تامة ، فنشاهد الأشكال وعلى اختلاف أوضاعها المتتالية في وقت واحد ، وكما لو كانت معروضة أمام إنسان حي ومتحرك .

وإضافةً لما سبق ؛ إنّ الكلمات التي وصف بها الزمان المطلق وهي (ساكن ، غير متبدل ، منتظم الحركة ، خامد) كلها تؤكد السبب الرابع ؛ الذي أدى إلى الإحساس بتجميد حركة الخط ، فالحركة هنا حدسية أكثر مما هي حسية .

2- **إظهار البعد الديني :** لقد أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) ، ويفسر الباحث هذه الصفة وفق خصوصية الفن الإسلامي نفسه ؛ فإنّ أول ما يلفت الانتباه في فن الإسلام ؛ وحدته الأساسية ، من حيث التصور العام لعالم الأشكال ، والمساحات ، والأحجام أي للمكونات المادية لذلك الفن ؛ فحيثما تتجه نعجب لتعدد الأشكال والتقنيات والخامات المستعملة ، ولكننا نشعر لأول وهلة بالوحدة الجمالية المسيطرة على كل إنجازات الذهنية الإسلامية ؛ وهذا الإحساس العميق بالوحدة هو خاصية الفن الإسلامي . والتصوير التشبيهي للأجساد الحية ؛ كان أحد أكثر الفنون التي خضعت لمفاهيم الشريعة الإسلامية ؛ فقد حول الإسلام الجسد الظاهري للمسلم إلى جسد نمطي له محدداته القدسية ؛ فهو يخضع إلى قاعدتي التحريم والتحليل ، والنهي ، والإباحة ، لذلك نظر الفنان المسلم لصورة الجسد الطبيعية على أساس انتمائها للنظام الكوني للخلق ، أما صورة الجسد المحاكية فإنّ انتماءها يعود للمتخيل الإنساني الوضعي . من هذه المقدمة الموجزة تظهر لنا ؛ إنّ العالم الفني لرسوم الواسطي من خطوط ، وسطوح ، و ألوان تخضع بالنتيجة للمفاهيم الإسلامية ، ولو على صعيد النظرة الحدسية ، لذلك وصفت جمالية هذه الأشكال بأنها إسلامية لأنها تعبر بواسطة تصورها للعمل الفني ، وبواسطة مثلها الأعلى في الجمال ، كما تعبر بواسطة لغتها كلها ؛ عن متطلبات فقهاء المسلمين .

بالإضافة لذلك فإنّ تغير العقائد عبر الحضارات تفرض علينا قراءة البنية البصرية لفنون تلك الحضارات وفق عقيدتها الخاصة ، فخط القاعدة على سبيل المثال في الفن المصري القديم ؛ شكل بعداً دلالياً منطوقه دورة الحياة والموت وعودة الحياة مرة أخرى بالبعث وارتبط أيضاً بفكرة التجدد المتمثل في دورة اليوم والسنة وسير مجرى نهر النيل ، وكذلك تعرفنا على الأبعاد الدلالية للخط قبل الإسلام ومفاهيمه حيث ارتبط بتعينات سحرية وخرافية .

وتأسيساً لما سبق ؛ نجد ثمة صفات دلالية للخط في رسوم الواسطي ذات أبعاد دينية ، ومع إنّها إشارات قد تكون غامضة أو متباعدة ولكن تجسدها بوضوح ظاهري في الخصائص الفنية السابقة للخط تتيح – وحسب رأي الباحث – لأن تعمم على معظم نتاجات الواسطي وعليه ؛ نجد إنّ امتداد خط القاعدة على المحور الأفقي في رسوم الواسطي شكل حركة للكائنات الحية وكما توضح في البعد الفكري ، لكنه في البعد الديني نجده يعكس صدىً روحياً لمفهوم الاستقامة في التفكير الديني الإسلامي بدلالته القرآنية ؛ كونه طريق

* وبهذه اللوالب يكون الفنان المسلم قد جسد وقبل أكثر من خمسة قرون فكرة التسمية المعروفة (خط الجمال) ، وهي التسمية التي أطلقها أساساً الفنان الأنجليزي (وليم هوجارت) على الخط اللولبي المرسوم على السطح الخارجي لمخروط ما ، وليس كما اشيع إنّه يمثل ظهر المرأة العارية . للمزيد ينظر : (سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص 39 ، وكذلك : رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص 50) .

الحق والصواب . وهذا يتفق مع ما طرحه (اتنغهاوزن) من إنّ الاتجاه الأفقي لدى المسلمين يشير إلى اصطفافهم في صفوف أفقية في أثناء تأديتهم الصلاة الجامعة اليومية * .

هنالك أيضاً بعد ديني تحقق بوضوح من خلال الخطوط الزخرفية ، والتي وظفت لتزيين سطوح الأشكال ، وكذلك الخطوط الزخرفية دودية الشكل ، والتي نجدها في طيات الملابس ، وفي جذوع الأشجار ؛ بل حتى على الصخور ، والتي تؤسس ذرات متناهية زخرفية تملأ الفضاءات المختلفة . صفات هذه الخطوط الدلالية تظهر بعداً دينياً يتصل بموقف المسلمين عامة و أهل المذهب الذري خاصة ؛ فقد قاوم هؤلاء الآراء القائلة بقدم المادة لأنها تناقض صفات الوحدانية ، والقدرة والخلق عند الله (عز وجل) ، وهم بتجزئتهم المادة إلى ذرات لا تتجزأ ، ينفون عنها إمكانية الانقسام غير المتناهي ، وتحديد ذاتها بذاتها ؛ لأن العالم بالنسبة لهم ملاء لا فضاء فيه . ومن ثم ينتج عن ذلك ؛ أن تجميع الكائنات ، والأشياء ، والحفاظ على تماسكها ؛ يتطلبان التدخل المستمر للقدرة الإلهية ، ويؤدي ذلك إلى القول باستمرارية الخلق . والمسلم يؤمن إنّ الحياة والدنيا دار فانية ، والعالم المحسوس عرض زائل لا يستحق التركيز عليه ، والتأمل فيه ، فالتكرار والتكثيف الزخرفي يسببان حالة تشبع بصري تفضي بدورها إلى استحالة قراءة الأشكال ، وإلى ما نسميه جمالية الغياب النافية للحامل المادي فيكون لفن الزخرفة بانتشاره الواسع على الأشياء وظيفة تغييب وإخفاء للمادة حتى ، لا يتسبب حضورها الذاتي في الهاء النفس عن التأمل في الله (عز وجل) ، وهذا القول بنسبية المادة تجعلها قطعاً في موقع أدنى من واقع الحقيقة الملكوتية . والأشكال تغيب مادتها ؛ بتجزئتها عن طريق استخدام الخطوط المكثفة لطيات الملابس وفي زخرفة سطوح الأشكال المختلفة ، ولما كان الشكل في الوجود المرئي يلزمه التناهي كذلك هو الحال بالنسبة للشكل في رسوم الواسطي ودلالة ذلك الخطوط المحددة للأشكال والتي تحقق وضوحها بنسبة (100%) حينما وظفت لتسطيح الأشكال .

3- إظهار البعد الوجداني : لقد أظهرت نتائج البحث إنّ هذه الخاصية قد أخذت درجة حدة مقدارها (2.9) ، ويرى الباحث إنّ دلالة الخط في البعد الوجداني تجمع أكثر من احتمال وحتى نستطيع تفسيرها ومناقشتها قسمت تلك الاحتمالات إلى ثلاثة مقاصد .

المقصد الأول : يتجه بتفسيره نحو العلاقة المنسجمة القائمة بين الخطوط والعناصر الشكلية الأخرى والتي تحققت بوضوح بنسب عالية ، هذه العلاقة شكلت طائفة من المصورات التي تفيض بالوجدانيات وتتخطى اللذة المحض ، فالخطوط في رسوم الواسطي تسجل علاقة قوامها التلاؤم ، التوافق ، التآلف ومتى ما كانت الخطوط في علاقتها تحمل هذه الصفات ؛ فهي متناسبة ، وجميلة ، ومقبولة في النفس . وقد بينا سابقاً في خاصية تآلف الخطوط مع بعضها ؛ كيف إنّ مبدأ التناسب وهو اللفظ المستخدم في عصر الواسطي ويرادف معنى الانسجام حالياً هو ما يميز الذوق الجمالي العربي السائد في ذلك العصر ، إذن فالبعد الوجداني في خطوط الواسطي وتحت هذا المقصد يكمن في ذات مفهوم التناسب وما يؤكد هذا التفسير قول (ابن خلدون - 808هـ)* في مقدمته وهو يعرض لمفهوم التناسب في الفنون " و أما المرئيات ... فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها فهو أنسب عند النفس واشد ملاءمة لها . فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع وذلك

---

* كذلك يضيف (اتنغهاوزن) سبب آخر جعل الفنان المسلم يتبنى هذا الاتجاه يعود للكتابات القرآنية المكتوبة على ألواح مستطيلة أفقية نجم عنها وبالتالي تأثير شكلي . للمزيد ينظر : (اتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق ، ص 167) .

* ولد في تونس ، مؤرخ وفيلسوف ورجل سياسي . درس المنطق والفلسفة والفقه والتاريخ ، رحل إلى مصر ودرس في الأزهر وتولى قضاء المالكية حتى وفاته ، من مؤلفاته (مقدمة ابن خلدون) التي قدم بها كتابه المسمى (العبر وديوان المبتدأ والخبر) . ينظر : (معلوف ، لويس : المنجد ، المصدر السابق ، ص 10) .

هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك ، كان ذلك حينئذ مناسباً للنفس المدركة فتلتذ بإدراك ملائمها " [1] .

أما المقصد الثاني : فيفسر وفق التأثير الوجداني الذي يوحي به شكل الخط نفسه ، فالتكثير من استخدام الخطوط اللينة تثير في النفس إيحاءات تتناسب وطبيعة هذا الخط من رقة وطراوة ورشاقة ورهافة . ايضاً نجد للحساسية العالية في خطوط الواسطي دلالة وجدانية فهي مليئة بالطاقة التعبيرية والجمالية . كذلك للخطوط المستقيمة حظاً وافراً هي الأخرى في هذا البعد ، فقد وظفت هذه الخطوط في القاعدة وهي دلالة الثبات والاستقرار ، أما الخطوط المستقيمة ذات الاتجاه العمودي فتوحي بالشموخ والوقار ، والقوة . على صعيد آخر يرى الباحث إنّ الخطوط الخارجية للأشكال والمحددة لها تحدث تبايناً بين الضوء والأرضية من خلال ألوانها الغامقة أو الفاتحة مما يعد عنصراً مهماً في جذب الانتباه ؛ وبالتالي الخطوط الأكثر جذباً هي أكثر جمالاً .

أما المقصد الثالث : فيجد الباحث إنّ البعد الوجداني للخط في رسوم الواسطي يتصل بصورة واعية أو غير واعية بشخصية الواسطي نفسه ، فقد وجدت الأبحاث النفسية المتعلقة بدراسة الشخصية عن طريق الرسم ؛ إنّ للخطوط دلالات وجدانية (نفسية) ترتبط بالتعبير عن الذات من خلال إسقاط الفنان سماته ومشاعره واتجاهاته و آماله إلى موضوعات متعددة في البيئة كالأشخاص والكائنات الأخرى ، فاستخدام الواسطي للخطوط الواضحة ذات اللون الغامق المحيطة بالأشكال تبين إنّ الواسطي حاول الحفاظ على اتصاله بعالم الواقع ومقاومة النزعة إلى الحصول على الإشباع في الخيال [2] ، أما الخطوط غير الواضحة المستخدمة في رسم تفاصيل الأجساد العارية فتدل على تردد واضح من جانب الواسطي في التعبير عنها وهذا تفسير يؤكده (بشر فارس) فالصورة التي فيها عرى لا يتمادى في إبراز ملامحها : لا نبرة ، ولا خرجة ، ولا وثبة بينة [3]. واستخدام الواسطي الاتجاه الأفقي للخط يدل غالباً على التخيل ، أما الاتجاه العمودي للخطوط فيدل غالباً على النشاط وهذا ما نشعر به في أكثر أعماله .

3- استنتاجات البحث :

في ضوء نتائج البحث الحالي يمكن أن نستنتج ما يأتي :

---

[1] فرج ، داود سلمان : فلسفة الجمال عند العرب ، ع4 ، المصدر السابق ، ص 120 .

[2] ينظر : مليكة ، لويس كامل : دراسة الشخصية عن طريق الرسم ، المصدر السابق ، ص 116 .

[3] فارس ، بشر : سر الزخرفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص 18 .

أ. استنتاجات الهدف الأول :

1- امتازت رسوم الواسطي بظهور الخط اللين فيها بكثرة ، وهذا مرده وفرة الإنتاج عنده وهو كذلك سمة من سمات الفن الإسلامي .
2- كون الواسطي هو نفسه ناسخ مخطوطة مقامات الحريري ، ولهذا انعكس هذا الأمر على ليونة الخط في رسوماته .
3- إنّ الخط في رسوم الواسطي امتاز بالحساسية والتعبيرية العالية ، وهذا يعود لخبرة الواسطي والتي ظهرت بوضوح من خلال استعماله المنظم لعناصر التنظيم الجمالي من تماثل ، وتناسق ، وتدرج .
4- الخط في رسوم الواسطي مرن وله قابلية التشكل بعدة هيئات .
5- إنّ هناك عدة أنواع من الخطوط تحققت بوضوح في رسوم الواسطي منها ، المنحني ، والمستقيم ، والمتعرج ، واللولبي .
6- إنّ قاعدة التنوع في الوحدة شكلت عاملاً مهماً ومنظماً لجميع أنواع الخطوط في رسوم الواسطي .
7- استخدام الواسطي الخطوط الصلبة في واجهات المباني والأشكال الهندسية للجدران والمنازل .
8- إنّ الواسطي في رسومه وظف الخط المحدد للتسطيح وشكل عامل مهم في التخلص من ثقل المادة المجسمة .
9- إنّ الحيز ذو البعدين أو المكان المسطح نتج من استخدام الخط المحدد للأشكال في رسوم الواسطي .
10- استخدام الواسطي لبعدي الخط والسطح نجم عن مستوى التفكير الهندسي لذلك العصر ، والمتمثل بالهندسة الإقليدية ذات المستوى ذو البعدين والذي يعكس صفات الأشكال المنظورة في الكون .
11- وظف الخط في رسوم الواسطي ، لاختزال الشكل وذلك بالاستغناء عن الخطوط الزائدة ، والتخلص من التفاصيل الفائضة ، وهو بذلك أي الخط وسيلة لتجريد الأشكال من العوارض غير الفاعلة .
12- الخط المحدد في رسوم الواسطي وظف كذلك لتوضيح الأشكال ، أو تعريف الأشكال ، ووضعها بأبسط صورها العضوية منها والهندسية .
13- الخطوط في رسوم الواسطي مثلت حدود الأشكال الخارجية .
14- وظف الخط في رسوم الواسطي ، لربط الأشكال وذلك لإدامة الإحساس بالصلة المستمرة بين الأشكال .
15- وظف الخط في رسوم الواسطي ، لتزيين وزخرفة وتجزئة السطوح ، ولكن دون أن تطغى تلك الزخرفة على الموضوع الرئيس .
16- من خلال الإفادة من خاصية الموقع والاتجاه وظف الواسطي الخط لتحقيق الموازنة والذي تطلب منه تحكيماً بصرياً مبنياً على الخبرة السابقة ، ومعرفته بالمبادئ الطبيعية للموازنة .
17- هيمنت في بعض رسوم الواسطي الخطوط ذات الاتجاهات المتباينة ، فلم يكن الخط العنصر الوحيد المستخدم لإظهار السيادة فقد شاركه في ذلك وبصورة قوية اللون .
18- وظف الخط في رسوم الواسطي ، لتعزيز الإيحاء بالفضاء المتراكم .
19- وظف الواسطي الخط لتعزيز الإيقاع الكلي للرسم من خلال تفاعله مع إيقاعات العناصر الشكلية الأخرى .
20- حقق الواسطي إيقاع الخطوط بوضوح عن طريق التناوب والتعاقب المنظم ، أما الإيقاع الحر ؛ فقد حققه بواسطة موقع واتجاه الخطوط المتباينة .
21- امتاز الإيقاع العام لرسوم الواسطي بالسكون البطيء وهذا ينسجم مع الإيقاع العام لفنون ذلك العصر .

22- وظف الخط في رسوم الواسطي لإظهار البعد الثالث وذلك عن طريق انحراف اتجاه الخط عن مستوى اللوحة ، كذلك قدم الواسطي مستويات منظورية أخرى لإظهار البعد الثالث ، لم يكن الخط فاعلاً رئيساً بها ، وهي تعد نذر يسير بجانب الحالة الأولى المستخدمة .
23- وظف الواسطي الخط للتعبير عن الحركة ولكن بنسبة وضوح بسيطة ؛ فالخط كجزء عزز به الحركة الكلية للرسم ، هذا إضافة إلى الطابع السكوني وكثرة تخلل السكنات ، والمستوى المسطح ذي البعدين ؛ أدت إلى تحجيم الخط في التعبير عن الحركة بصورة واسعة .
24- شكلت علاقة الخط باللون ميزة مهمة في رسوم الواسطي غلب عليها طابع الانسجام التام لإدراك الواسطي مستويات العلاقة التصميمية بينهما .
25- الخط ذو اللون الغامق في رسوم الواسطي ، خفف من شدة تباين السطوح الملونة وحدد به معظم الأشكال .
26- الخط ذو اللون الغامق في معالجات الواسطي الفنية استخدم لعزل سطوح ملونة متباينة بالقيمة الضوئية لإظهار الشفافية من ذلك .
27- الخط ذو اللون الفاتح في رسوم الواسطي ، استخدم لتعزيز قيمة معظم التأثيرات البصرية المتداخلة .
28- تحققت بوضوح علاقة الخط بالمضمون وشكلت طابع مميز في رسوم الواسطي فطريقة تعامله مع الخط وفضائه تنسجم مع طبيعة مضمون نص المقامة .
29- شكلا الخط والشكل وحدة في رسوم الواسطي ، إدراك كلية على الرغم من تنوعهما .
30- شكل الخط عند الواسطي الوسيلة المادية لمحاكاة مثل الأشكال لا كما هي .
31- استخدم الواسطي مبدأ التآلف كمنظم لعلاقة أنواع الخطوط مع بعضها .
32- استخدم الواسطي مبدأ التوافق كمنظم لعلاقة خصائص الخط الطبيعية مع الخصائص السطحية للأشكال لإظهار ملمسها ، محققاً ذلك عن طريق التلاعب بالقيم الضوئية للخطوط ، وتنظيم خصائص الخطوط الطبيعية بأنماط موحدة لأحداث انسجة مختلفة .

ب. استنتاجات الهدف الثاني :

1- أظهرت دلالات الخطوط الفكرية إن لغة التشكيل عند الواسطي هي نفسها اللغة الفكرية السائدة في عصره ,
2- الخط المحدد للأشكال يظهر دلالة فكرية ترتبط بتجسيد فكرتي المكان والزمان المطلقين .
3- شكل الخط والسطح لغة الواسطي البصرية لإظهار أشكال متخيلة غير مرئية ذات أبعاد رياضية وهي بذلك أشكال ذات خطوط مثالية غير واقعية ، فالخط والسطح يمثلان الأشكال المجردة .
4- شكلت النظرة الحدسية في رؤية الواسطي ، عاملاً مهماً لإدراك الوحدة من تنوع الخطوط .
5- شكلت وظيفة الخط في رسوم الواسطي ، لربط الأشكال صفة دلالية كوسيلة للإحساس بفكرة الزمان المطلق .
6- استخدم الواسطي الخطوط اللولبية وأنصاف الدوائر المقطوعة بمستقيم في الجانب اللامرئي من أعماله لإظهار حركة عالمين أحدهما يدرك بالحدس والآخر يدرك بالعقل .
7- الخطوط اللولبية الوهمية في تكوينات الواسطي ، تجسيد لفكرتي المكان والزمان المطلقين لأن جمال هذه الخطوط يكمن في وحدتهما وتنوعهما المطلق .
8- الاتجاه الأفقي لخط القاعدة المستقيم عند الواسطي أظهر دلالة دينية ترتبط بالاستقامة .
9- الخط المحدد كنهاية للأشكال في رسوم الواسطي ، هو مآل الأجساد الفانية .
10- الخطوط المستخدمة في تزيين السطوح وتجزئتها في معالجات الواسطي البنائية من الممكن أن تنسجم والموقف الديني للمتكلمين المسلمين أصحاب الموقف الذري .

11- شكل مفهوم التناسب أو الانسجام في الرؤية الفكرية والجمالية عند الواسطي حكماً ذوقياً تستمد منه اللذة الوجدانية من خلال العلاقة القائمة بين الخطوط نفسها أو بين الخطوط والعناصر التشكيلية الأخرى .
12- الرهافة ، الطراوة ، الرشاقة هي دلالات الخطوط اللينة في رسوم الواسطي ، والثبات والاستقرار : هي دلالة الخطوط الصلبة .
13- الأشكال المحددة بخطوط غامقة اللون ذات جذب وجداني أكثر من غيرها ، وهي أيضاً تربط الأشكال بواقع متخيل يحاول الواسطي عدم الاندماج فيه كلياً والإبقاء على صلته بالعالم العياني .
14- أظهرت خطوط الواسطي دلالات وجدانية تؤكد على امتلاكه خيالاً واسعاً ونشيطاً .

4- التوصيات :

يوصي الباحث بما يأتي :

1- استحداث مادة نظرية قوامها تعرف جماليات الرسم الإسلامي حصراً وفق الفكر الفلسفي الإسلامي تخصص لطلبة الفنون التشكيلية .
2- الإفادة قدر الإمكان من نتائج البحث في المناهج والبحوث التي يشكل الفن الإسلامي محورها أو أحد روافدها الأساسية .
3- الإفادة قدر الإمكان من الفكر الإسلامي في تحليل خصائص الرسم العراقي الحديث .
4- يوصي الباحث إعادة النظر في الطريقة التي يتم فيها حفظ الشرائح الملونة لرسوم الواسطي في دار التراث الشعبي ، والتي تخضع لسوء الحفظ والاستخدام وذلك حتى ينتفع بها أكبر عدد من الباحثين والمختصين بالفنون الإسلامية .

5- المقترحات :

يقترح الباحث أجراء الدراسات الآتية :

1- الخصائص الفنية والدلالية للون في رسوم الواسطي .
2- الأبعاد الفكرية والجمالية لمفهوم التناسب في الرسم العربي الإسلامي .

3- إشكالية الأبعاد المنظورية في مدارس الرسم الإسلامي .

1- المصادر والمراجع بالعربية

1-1- البحوث والمقالات المنشورة

القرآن الكريم

1- أبا زيد محمد ، صابر عبده : فكرة الزمان عند أخوان الصفا (دراسة تحليلية مقارنة) ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط1 ، 1999 .

2- إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976 .

3- إبراهيم ، نجيب ميخائيل و(آخرون) : محيط الفنون التشكيلية (1) ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، 1970 .

4- اتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، ترجمة : عيسى سلمان وآخر ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1973 .

5- أحمد ، محمد عبد السلام : القياس النفسي والتربوي ، مج1 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، (د.ت) .

6- أخوان الصفا : رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا ، مج1 ، دار صادر للطباعة والنشر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1376هـ-1957م .

7- أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة ، دار الكتاب ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1994 .

8- أدونيس : الصوفية والسريالية ، ط1 ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، 1995 .

9- أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وتحقيق : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1973 .

10- اسماعيل ، شوقي اسماعيل : الفن والتصميم ، مطبعة العمرانية للأوفسيت ، مصر ، القاهرة ، 1999 .

11- اسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط3 ، 1986 .

12- ـــــــ : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1974 .

13- اشبنجلر ، أسوالد : تدهور الحضارة الغربية ، ج1 ، ترجمة : أحمد الشيباني ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1964 .

14- ابن الأثير ، ضياء الدين الموصلي : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، طبعة بولاق ، القاهرة ، 1282هـ .

15- ابن أبي أصبيعة : عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، تحقيق : نزار نصاب ، الباب الأول ، بيروت ، 1965 .

16- الأصفهاني ، الراغب : معجم مفردات ألفاظ القرآن ، تحقيق : نديم مرعشلي ، بيروت ، لبنان ، 1972 .

17- الأعسم ، عبد الأمير : المصطلح الفلسفي عند العرب ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط1 ، 1985 .

18- أفلاطون : الجمهورية ، ترجمة : حنا خباز ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1980 .

19- الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ؛ أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1969 .

20- الآلوسي ، حسام محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بغداد - العراق ، ط2 ، 1981 .

21- ـــــــ : الدرس الفلسفي في العراق ، بيت الحكمة ، سلسلة المائدة الحرة (11) ، مطبعة مربد ، القادسية ، بغداد ، 1998 .

22- ـــــــــ : الزمـــان فـــي الفكـــر الـــديني والفلســـفي القـــديم ، المؤسســـة العربيـــة للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
23- ـــــــــ : فلسفة الكندي ، ط1 دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، 1985 .
24- بابا ديولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، ترجمة : علي اللواتي ، المطبعة الرسمية ، تونس ، 1979 .
25- بارو ، أندري : سومر فنونها وحضاراتها ، ترجمة : عيسى سلمان وآخر ، العراق ، 1977 .
26- الباشا ، حسن : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، 1995 .
27- بدر ، أحمد : الاتصال بالجماهير بين الأعلام والدعاية والتنمية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1982 .
28- بدوي ، عبد الرحمن : اشبنجلر ، وكالة المطبوعات - الكويت ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، 1982 .
29- ـــــــــ : أفلاطون ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، 1979 .
30- ـــــــــ : افلوطين عند العرب ، مكتبة النهضة ، مصر – القاهرة ، 1966 .
31- بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1969 .
32- ـــــــــ : الزمان الوجودي ، مكتبة النهضة ، مصر – القاهرة ، ط2 ، 1955 .
33- بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربي ، ج2 ، ترجمة : عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، 1977 .
34- برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، مراجعة نظمي لوقا ، دار نهضة مصر ، ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك ، 1970 .
35- برهيية ، أميل : تاريخ الفلسفة ، ترجمة : جورج طرابيشي ، ج2 ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1982 .
36- بسطاويسي ، رمضان : جماليات الفنون ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 .
37- بهنسي ، عفيف : أثر العب في الفن الحديث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، 1970 .
38- ـــــــــ : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ، السلسلة الفنية (18) ، وزارة الإعلام ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، 1972 .
39- ـــــــــ : النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي ، دمشق – القاهرة ، 1997 .
40- البوني ، أحمد بن علي : شمس المعارف الكبرى ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان ، (د.ت) .
41- بيك ، وليم هـ : فن الرسم عند قدماء المصريين ، ترجمة : مختار السويفي ، مراجعة : أحمد قدوري ، الدار اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 1997 .
42- التهانوي ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج1 ، 2 ، 3 ، تحقيق : لطفي عبد البديع ، مراجعة : أميل الخولي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1963 .
43- توفيق ، محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، دار التنوير ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1983 .
44- تيمور ، أحمد : التصوير عند العرب ، تحقيق : زكي محمد حسن ، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر ، القاهرة ، 1942 .
45- الجابري ، علي حسين ، الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارات اليونان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، العراق ، 1985 .

46- الجاحظ ، عمر بن بحر بن محبوب : رسائل الجاحظ ، نشرة : حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية ، مصر ، ط1 ، 1352هـ- 1933م .
47- ج ، برنوفسكي : ارتقاء الإنسان ، ترجمة : موفق شخاشيرو ، مراجعة : زهير الكرمي ، عالم المعرفة (39) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1981 .
48- الجبوري ، عماد الدين : الله والوجود والإنسان ؛ (دراسة تحليلية للفكر الفلسفي عبر التاريخ) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 .
49- الجبوري ، نضلة أحمد نائل : خصائص التجربة الصوفية (دراسة نقدية) ، بيت الحكمة ، بغداد ، ط1 ، 2002 .
50- الجرجاني ، أبو الحسن علي بن محمد بن علي : التعريفات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1986 .
51- الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، تعليق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، ط2 ، 1998 .
52- الجسر ، نديم : قصة الإيمان (بين الفلسفة والعلم والقرآن) ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1963 .
53- الجمحي ، محمد بن سلام : طبقات فحول الشعراء ، مطبعة المدني ، مصر ، القاهرة ، السفر الثاني ، 1974 .
54- ابن الجوزي ، عبد الرحمن بن علي : المنتظم في تاريخ الملوك والأمم ، ج6 ، حيدر أباد ، 1948-1951م .
55- حتي ، فيليب و (آخرون) : تاريخ العرب (مطول) ، ج2 ، دار الكشاف ، بيروت ، ط4 ، 1965 .
56- حسن ، زكي محمد : فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، (د.ت) .
57- حسين ، سمير محمد : تحليل المضمون ، القاهرة ، 1983 .
58- الحلبي ، محمد بدر الدين : نصوص الحكم (ضمن) فصوص الحكم للفارابي ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط1 ، 1325هـ – 1907م .
59- حميد ، عيسى سلمان : المدرسة العربية في التصوير أو صفات مدرسة ما بين النهرين ، السلسلة الفنية التي صدرت بمناسبة مهرجان الواسطي ، بغداد ، 1972 .
60- حنون ، نائل : عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - العراق ، ط2 ، 1986 .
61- الحيدري ، بلند : زمن لكل الأزمنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
62- أبن خلكان ، القاضي أحمد : وفيات الأعيان وأنباء الزمان ، ج1 ، مطبعة بولاق ، القاهرة ، 1299هـ .
63- دفينو ، جان ، سوسيولوجيا الفن ، ترجمة : هدى بركات ، سلسلة زدني علماً (20) ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط1 ، 1983 .
64- ديورانت ، ول : قصة الحضارة ، مج10 ، ج3 ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1408هـ – 1988م .
65- ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، مراجعة زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية ، دار الناشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1963 .
66- راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ج1 ، ترجمة : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة (62) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1983 .
67- راضي ، علي عبد الجليل : الروحية عند محي الدين بن عربي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1975 .

68- رانسيمان ، ستيفن : الحضارة البيزنطية ، ترجمة : زكي علي و (آخر) ، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة ، 1961 .
69- ابن رشيق ، أبو علي الحسن : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج1 ، تحقيق : محمد محي الدين ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ط1 ، 1934 .
70- رضا ، أحمد : رسالة الخط ، مطبعة اليونان ، صيدا ، 1332هـ ، 1914م .
71- الروبي ، ألفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، بيروت – لبنان ، 1983 .
72- روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 .
73- رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط1 ، 1974 .
74- ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986 .
75- الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، أفريقيا الشرق ، بيروت – لبنان ، 1999 .
76- الزبيدي ، محمد مرتضى الحسيني : تاج العروس من جواهر القاموس ، ج17 ، تحقيق : مصطفى حجازي ، (د.ت) .
77- زكريا ، فؤاد : التعبير الموسيقي ؛ الثقافة السيكولوجية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط1 ، 1956 .
78- ـــــ : التفكير العلمي ، سلسلة عالم المعرفة (3) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1978 .
79- الزيادي ، صدام : المدخل إلى الفلسفة ، ج1 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1990 .
80- سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مؤسسة فرانكلين ، القاهرة ، نيويورك ، (د.ت) .
81- السبزواري ، عبد الأعلى الموسوي : مواهب الرحمن في تفسير القرآن ، ج1 ، مطبعة الديواني ، بغداد ، ط3 ، 1989 .
82- ستولينتز ، جيروم : النقد الفني ؛ دراسة جمالية فلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 .
83- السعافين ، ابراهيم : أصول المقامات ، دار المناهل ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1987 .
84- سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، ترجمة : عبد الباقي محمد و آخرون ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1950 .
85- سوريو ، ايتنيان : تقابل الفنون ، ترجمة : بدر الدين القاسم الرافعي ، مراجعة : عيسى عصفور ، وزارة الثقافة سوريا ، دمشق ، 1992 .
86- سوسة ، أحمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين في ضوء مشاريع الري الزراعية والمكتشفات الآثارية ، ج1 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 .
87- السيسي ، يوسف : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، (46) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1981 .
88- سيملجا ، فالديمارنيروفيتش : بحثاً عن الجمال ، ترجمة : عبد الله حبة ، دار مير للطباعة والنشر ، الاتحاد السوفيتي ، موسكو ، 1976 .
89- ابن سينا : التعليقات ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1392هـ – 1973م .
90- ـــــ : الشفاء (الرياضيات) – جوامع علم الموسيقى ، تحقيق : زكريا يوسف ، مراجعة : أحمد فؤاد الاهواني وآخرون ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، 1956 .

91- ابن سينا : الشفاء (الطبيعيات) – النفس ، ج6 ، تحقيق : جورج قنواتي وسعيد زايد ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1905 .
92- ـــــ : عيون الحكمة ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، منشورات المعهد العلمي الفرنسي ، القاهرة ، 1954 .
93- ـــ : النجاة ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1331هـ .
94- شاخت (و) بوزروث : تراث الإسلام ، ج2 ، سلسلة عالم المعرفة (11) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1978 .
95- الشاروني ، صبحي: فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ؛ (دراسة مقارنة) ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 1993 .
96- شاكر ، عبد الحميد : التفضيل الجمالي (دراسة في سايكولوجية التذوق الفني) ، سلسلة عالم المعرفة (267) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1421هـ – 2001م .
97- الشريف الرضي ، محمد بن الحسين الموسوي العلوي : المجازات النبوية ، مطبعة الآداب ، بغداد ، 1985 .
98- الشريف المرتضى ، علي بن الحسين الموسوي العلوي : طيف الخيال ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، مراجعة : ابراهيم الابياي ، دار أحيار الكتاب العربي ، عيسى البابي الحلبي وشركائه ، القاهرة ، ط2 ، 1962 .
99- شولتز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 .
100- شيخ الأرض ، تيسير : الفحص عن أساس الفنون ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1991 .
101- شيرزاد ، شيرين أحسان : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ، 1985 .
102- صادق ، محمود جبران ، نعمان محمود : اثر العقيدة الإسلامية في تكوين جماليات الفن الإسلامي ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 1997 .
103- الصايغ ، سمير : الفن الإسلامي ؛ قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، دار المعارف ، بيروت ، لبنان ، 1988 .
104- صلبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 .
105- ضيف ، شوقي : المقامة ، دار المعارف ، مصر ، 1954 .
106- أبو طالب المكي ، محمد بن علي بن عطية : علم القلوب ، تحقيق : عبد القادر أحمد عطا ، شركة الطباعة الفنية المتحدة ، القاهرة ، ط1 ، 1964 .
107- ابن طباطبا ، محمد بن علي : تاريخ الدول الإسلامية ، دار صادر – دار بيروت ، لبنان – بيروت ، 1380هـ-1960م .
108- عبد الحليم ، فتح الباب ، (و) رشدان ، أحمد حافظ : التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، وزارة التربية والتعليم ، جامعة البحرين ، القاهرة ، 1984 .
109- عبد الحميد ، محمد : البحث العلمي للدراسات الإعلامية ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000 .
110- عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، ج1 ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، إيطاليا ، 1982 .
111- العبيدي ، حسن مجيد : العلوم الطبيعية في فلسفة ابن رشد ، بيروت ، ط1 ، 1995 .
112- ـــــ : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، مراجعة وتقديم : عبد الأمير الأعسم ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1987.
113- عثمان ، محمد : الإدراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف ، القاهرة ، 1961 .
114- ابن عربي ، محي الدين : رسائل ابن عربي ، ج2 ، دار احياء التراث العربي ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت - لبنان ، ط1 ، 1999 .
115- ـــــــ : الفتوحات المكية ، ج1 ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) .
116- ـــــــ : الكبريت الأحمر ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) .

117- العسكري ، أبو بلال : كتاب الصناعتين ؛ الكتابة والشعر ، تحقيق : علي محمد البجاوي و (آخر) ، دار أحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1952 .
118- عطية ، محسن محمد : الفن والجمال في عصر النهضة ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000 .
119- عكاشة ، ثروت : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1975 .
120- علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، (د.ت) .
121- العيلاني ، عبدالله : الصحاح في اللغة والعلوم ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، (د.ت) .
122- غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ترجمة : نوفل ثيوف ، مراجعة : سعد مصلوح ، سلسلة عالم المعرفة (146) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 .
123- الغريب ، رمزية : التقويم والقياس النفسي والتربوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1977 .
124- الغزالي ، ابو حامد : أحياء علوم الدين ، ج4 ، دار الشعب ، القاهرة ، (د.ت) .
125- غلاب ، محمد : الخصوبة والخلود في إنتاج أفلاطون ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1962 .
126- الفارابي ، أبو نصر : إحصاء العلوم ، طبع بمطبعة مائستري ، لبنان ، 1953 .
127- ـــــــ : آراء أهل المدينة الفاضلة ، تقديم وشرح : ابراهيم جزيني ، دار القاموس الحديث ، بيروت ، (د.ت) .
128- ـــــــ : السياسة المدنية ، تحقيق : فوزي متري نجار ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1964 .
129- فارس ، بشر : إصطلاحات عربية لفن التصوير ، مطبعة المعهد العالي الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1948 .
130- ـــــ : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، 1952 .
131- فرانكفورت ، هنري : ما قبل الفلسفة ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، 1960 .
132- فرحان ، محمد جلوب : تحليل أرسطو للعلم البرهاني ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر سلسلة دراسات (345) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 .
133- فكري ، أحمد : مساجد القاهرة ومدارسها ؛ المدخل ، دار المعارف ، مصر ، 1961 .
134- فيدوح ، عبد القادر : الجمالية في الفكر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 .
135- الفيروز ابادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، ج1 ، المطبعة الميمنية ، مصر ، (د.ت) .
136- القرطاجني ، أبو الحسن حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، 1966 .
137- القزويني ، جودت كاظم : التوبة في الشريعة الإسلامية ، مطبعة الآداب ، النجف ، 1975 .
138- قطب ، محمد : منهج الفن الإسلامي ، دار القلم ، القاهرة ، (د.ت) .
139- قنواني ، جورج شحاتة : المسيحية والحضارة العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1984 .
140- القيرواني ، إبراهيم بن القاسم الرقيق : المختار من قطب السرور ، اختيار : علي نور الدين المسعودي ، تحقيق : عبد الحفيظ منصور ، نشر مؤسسات عبد الكريم عبدالله تونس ، 1976 .
141- الكبرى ، نجم الدين : فوائح الجمال وفواتح الجلال (المستشهد سنة 618هـ) ، مجمع العلوم والآداب – لجنة الاستشراق ، مطبعة فرانتز – شتاينر وبستاون ، ألمانيا ، 1957 .
142- كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، (د.ت) .

143- ـــــ : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، دار المعارف ، مصر ، (د.ت) .
144- لنتون ، رالف : شجرة الحضارة ، ج1 ، ترجمة : أحمد فخري ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، (د.ت) .
145- لؤلؤة ، عبد الواحد : موسوعة المصطلح النقدي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .
146- لويد ، ستين : فن الشرق الأدنى القديم ، ترجمة : محمود درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 .
147- الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ؛ مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991 .
148- مبارك ، زكي : النثر الفني في القرن الرابع ، ج1 ، دار الجيل ، بيروت ، 1975 .
149- مدكور ، إبراهيم و(آخرون) : المعجم الفلسفي ، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ، 1979.
150- المظفر ، محمد رضا : المنطق ، مطبعة النعمان ، النجف ، 1972 .
151- معروف ، بشار عواد و آخرون : المسند الجامع (محقق) ، المجلد 1 ، دار الجيل ، بيروت ، الشركة المتحدة ، الكويت ، 1413هـ – 19993م .
152- معلوف ، لويس : المنجد (في اللغة والأعلام) ، دار المشرق ، لبنان – بيروت ، ط21 ، 1973 .
153- مليكة ، لويس كامل : دراسة الشخصية عن طريق الرسم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1968 .
154- ابن منظور ، جمال الدين بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، (د.ت) .
155- النشار ، علي سامي و آخرون : ديمقراطيس فيلسوف الذرة واثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة ، الهيأة المصرية العامة ، الاسكندرية ، 1972 .
156- النعيمي ، ناهدة عبد الفتاح : مقامات الحريري المصورة ، دار الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، السلسلة الفنية (30) ، بغداد ، العراق ، 1979 .
157- نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1987 .
158- النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 1990 .
159- النووي ، محي الدين بن زكريا : رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين ، تحقيق : وهبة مصطفى الزجبلي ، دمشق ، 2001 .
160- هاشم ، مدني (و) محمد ، عبد الحفيظ : أخبار الحلاج ، مكتبة الجندي ، مصر ، القاهرة ، (د.ت) .
161- هاوزر ، آرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة : رمزي عبده جرجس ، مراجعة : زكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب (685) ، الهيأة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، مطبعة جامعة القاهرة ، مصر ، 1968 .
162- ـــــ : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج1 ، ترجمة : فؤاد زكريا ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1981.
163- هونكج ، ستيفن : تاريخ الموجز للزمان ؛ من الانفجار الكبير حتى الثقوب السوداء ، ترجمة : مصطفى ابراهيم فهمي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط1 ، 1990 .
164- هويغ ، رنيه : الفن تأويله وسبيله ، ج1 ، ترجمة : صلاح مصطفى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .

165- الواسطي ، عبد الرحمن بن عبد المحسن : ترياق المحبين في طبقات خرقة المشايخ العارفين ، مصر ، 1303هـ-1885م .
166- وهبة ، مجدي ، (و) المهندس ، كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 .
167- آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع ، بغداد ، العراق ، ط3 ،1985 .
168- اليزدي ، محمد تقي مصباح : المنهج الجديد في تعليم الفلسفة ، ج1 ، ترجمة : محمد عبد المعلم الخاقاني ، مؤسسة النشر الإسلامي ، إيران ، 1420هـ .
169- يودين ، (و) روزنتال ، الموسوعة الفلسفية (وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين) ، ترجمة : سمير كرم ، مراجعة : جورج طرابيشي و (آخر) ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط5 ، 1985 .
170- اليوسف ، أحمد عبد القادر : العصور الوسطى الأوربية ، دراسات تاريخية ، بيروت ، 1967 .

2-1- الدوريات

171- ابراهيم ، زكريا : هيدجر – زعيم الوجودية الألمانية يطبق فلسفته في الفن ، مجلة العربي ، ع73 ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، 1964 .
172- أحمد ، ماهود : البعد الثالث في منمنمات مخطوطة الحريري المحفوظة في لينغراد ، مجلة فنون ، ع37 ، دار الجاحظ ، بغداد ، 1979 .
173- بابادبولو ، الكسندر : التصوير في المخطوطات العربية ، ترجمة : نهاد التكرلي ، مجلة فنون عربية ، مج2 ، ع1 ، دار واسط للنشر لندن ، 1982 .
174- حسن ، زكي محمد ، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، مجلة الرواق ، ع15 ، دائرة الفنون التشكيلية ، العراق ، 1984 .
175- الشريف ، طارق : الواسطي ورسوم مقامات الحريري ، مجلة الموقف الأدبي ، ع2 ، إصدار اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 1972 .
176- العامري ، ضاري مظهر صالح : المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب العربية الإسلامية ، مجلة الموقف الثقافي ، ع 35 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2001 .
177- عرابي ، أسعد : الإطار في اللوحة التشكيلية ، مجلة فنون عربية ، مج2 ، ع1 ، دار واسط للنشر ، لندن ، 1982 .
178- فرج ، داود سلمان : فلسفة الجمال عند العرب ، مجلة آفاق عربية ، ع4 ، بغداد ، 1976 .
179- فرزات ، صخر : مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، مج2 ، ع5 ، دار واسط للنشر ، لندن ، 1982 .
180- القدو ، ضرار : مدرسة الموصل للتصوير ، مجلة الرواق ، ع15 ، دائرة الفنون التشكيلية ، العراق ، 1984 .
181- اللواتي ، علي : خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الإسلامي ، مجلة الفكر ، ع8 ، طبع الشركة التونسية لفنون الرسم ، تونس ، 1983 .
182- المدفعي ، قحطان : تأويل القبة والقوس ، مجلة آفاق عربية ، ع9-10 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2001 .
183- مرزة ، جعفر افندي حسين : نظرة في اللغات ، مجلة الاعتدال ، ع7 ، السنة الأولى ، المطبعة العلوية ، العراق – النجف ، 1352-1933م .
184- مكية ، محمد : تراث الرسم البغدادي ، دائرة الفنون التشكيلية ، العراق ، 1984 .
185- الوائلي ، عبد الجبار : الجديد في فلسفة الجمال ، مجلة الأقلام ، ع3 ، وزارة الثقافة والإرشاد ، العراق - بغداد ، 1965 .

186- هوسيرس ، جون : الفن والعاطفة ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع53 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986 .

3-1- الرسائل الجامعية

187- الآغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي ، رسالة ماجستير (منشورة) ، دار الشؤون الثقافية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1987 .

188- الجبوري ، ستار حمادي علي : العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي للمطبوع العراقي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 .

189- حسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999 .

190- حسين ، باقر ابراهيم : مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في الفلسفة الحديثة ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1999 .

191- الجنابي ، صفا لطفي عبد الأمير : القيم الجمالية والفكرية للوحدات في عمارة سامراء للفترة من 221هـ – 269هـ ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 1420هـ 1999م .

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

193- خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل، 2003 .

194- الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2001

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

196- معارز ، عباس أمير : الذوق وأنماط التذوق الشعري في العصر العباسي الأول ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، 1995 .

4-1- المقابلات

1-العبيدي ، حسن مجيد ، مقابلة شخصية ، 2002/6/29 ، الساعة 10.30 صباحاً ، المعهد العالي للدراسات السياسية – الجامعة المستنصرية .

5-1- المصادر الأجنبية

197- Alauer, David: Design Basics , second edition , U.S.A. , 1985.

198- Badd, Richard W, and (others): content analysis of communications, New York, Macmillan. 1967.

199- Cooper, Johnud : Measurement and Analysis of Behavioral Teaching , clump bus_ , Ohio chates , E , Merrill , 1974.

200- Fisher , Engene , G : A National surer of the Beginning Teacher , Yauch willbur A, the Beginning teacher , New York . HoitT , 1956.

201- G.O, crick . Ooita and others: Art fundamentals theory and proactive , printed in , U.S.A. , 1962 .

202- Grares , Maitland : The art color and Design , 2 edition , printed , U.S.A. , 1952 .

203- Holstioler : Content analysis of the social and Humanities , New York , Addison Wesley .

204- James , David : Islamic Art (An Introduction) . Printed in Czechoslovakia, 1974 .

205- Ober , Richard , L, and al : Systematic observer atonal of teaching An in reaction Analysis of in strumchtal starless Appall Englewood cliffs , H , tprentico- hall , 1971 .

206- Wong , Wucius : principles of two Dimensional , New York , Van Nostrand Reinhold , 1977 .

ملحق (2)
جدول يوضح مجتمع البحث وعينته

رقم المقامة	اسم المقامة	عـــــدد رسومها	تسلســل اللوحات	تمثيل مشاهد المقامة	القياس	تاريخها	المصدر
-	الغرة	1	1	تمثـل أميـراً سـلجوقياً يجلس على عرشه .	-	634هـ	المكتبـة الوطنيـة فـي باريس
-	الغرة	1	2	تمثل شخص عربي ذو مقام رفيع .	-	=	=
الأولى	الصنعانية	1	3	السروجي وتلميذه في مغارة ، حيث اكتشفهما الحارث .	227×150ملم	=	=
الثانية	الحلوانية	3	4	لحظـة تعلـق الحـارث بأهـداب السـروجي عندما أراد مرافقته .	211×204ملم	=	=
=	=	=	5	الحارث في دار الكتب في البصرة .	=	=	=
=	=	=	6	السروجي ينصرف من دار الكتب في البصرة.	=	=	=
الثالثة	الدينارية	2	7	أبو زيد يتكئ على عصاه أمـام الحـارث وجماعتـه ويطلب مساعدتهم .	221×185ملم	=	=
=	=	=	8	لحظـة تعـارف الحـارث على السروجي .	=	=	=
الرابعة	الديمياطية	3	9	اسـتراحة الحـارث وأصـدقائه فـي طريـق سفرهم إلى دمياط .	250×166ملم	=	=
=	=	=	10	لحظـة تعـارف الحـارث على السروجي وولده .	=	=	=
=	=	=	11	الحارث يكتشف أبياتاً من الشـعر كتبهـا السـروجي على قتب جمله .	237×210ملم	=	=
رقم المقامة	اسم المقامة	عـــــدد رسومها	تسلســل اللوحات	تمثيل مشاهد المقامة	القياس	تاريخها	المصدر
الخامسة	الكوفية	3	12	السروجي يتناول طعاماً فـي دار الحـارث بـن همام .	816×218ملم	634هـ	المكتبـة الوطنيـة فـي باريس
=	=	=	13	تمثـل أبـا زيـد أمـام أبنـه وزوجته دون أن يعرفاه .	=	=	=
=	=	=	14	الحـارث يتبـع أبـا زيـد ويسأله عن أبنـه فيخبره بأنها أكذوبة .	=	=	=
السادسة	المراغية	1	15	رئيس ديوان النظر في مراغـة يسـجل قصـيدة لأبي زيد .		=	=

السابعة	البرقعدية	2	16	السروجي يستجدي المصلين في مسجد برقعيد .	225×209ملم	=	=
=	=	=	17	موكب احتفال بصباح العيد في برقعيد.	343×261ملم	=	=
الثامنة	المعرية	2	18	السروجي و أبنه أمام قاضي معرة النعمان .	212×132ملم	=	=
=	=	=	19	أبو زيد يعتذر من القاضي عن حيلته .	=	=	=
التاسعة	الاسكندرانية	1	20	زوجة أبن ابي زيد السروجي تشكوه إلى حاكم الاسكندرية بحضور الحارث .	=	=	=
العاشرة	الرحبية	2	21	أبو زيد يقدم أبنه إلى والي الرحبة يتهمه بالقتل.	=	=	=
=	=	=	22	أبو زيد يحرس أبنه من الوالي وإلى جانبه الحارث .	=	=	=
رقم المقامة	**اسم المقامة**	**عدد رسومها**	**تسلسل اللوحات**	**تمثيل مشاهد المقامة**	**القياس**	**تاريخها**	**المصدر**
الحادية عشرة	الساوية	2	23	لحظة دفن في مقبرة ساوة .	232×112ملم	**634هـ**	**المكتبة الوطنية في باريس**
=	=	=	24	تمثل جمعاً على أحد القبور .	=	=	=
الثانية عشرة	الدمشقية	2	25	أبا زيد خفير القافلة .	215×200ملم	=	=
=	=	=	26	الحارث يعثر على أبي زيد في حالة خمر فيعاقبه على عمله .	=	=	=
الثالثة عشر	البغدادية	1	27	السروجي متنكر بزي امرأة تستجدي القوت لصغارها .	=	=	=
الرابعة عشر	المكية	2	28	السروجي و أبنه ينصرفان بعد حصولهما على العطايا.	230×200ملم	=	=
=	=	=	29	السروجي يبكي على ضياع بلده سروج .	=	=	=
الخامسة عشر	الفرضية	3	30	السروجي يعرض عن تناول الطعام .	=	=	=
=	=	=	31	السروجي يغادر البيت بعد ما طرده الرجل .	=	=	=
السادسة عشر	المغربية	3	32	السروجي في أحد مساجد المغرب يطلب صدقة من الجالسين فيه.	210×197ملم	=	=
=	=	=	33	أبو زيد يطلب مصباحاً	=	=	=

			لينير به الطريق .				
رقم المقامة	**اسم المقامة**	**عـــــدد رسومها**	**تسلســل اللوحات**	**تمثيل مشاهد المقامة**	**القياس**	**تاريخها**	**المصدر**
السادسة عشر	المغربية	3	34	السروجي يتناول الطعام من الغلام ويخبره بعدم عودته .	210×297ملم	**634هـ**	**المكتبـــة الوطنيـــة فـــــي باريس**
السابعة عشر	القهقرية	1	35	السروجي يحصل على هديـة مـن جمـع لنظمـه قصائد بديعة .	228×180ملم	=	=
الثامنة عشر	السنجارية	4	36	وليمة في مدينـة سنجار .	213×215ملم	=	=
=	=	=	37	السروجي ينـهض بعيداً عن الوليمة .	=	=	=
=	=	=	38	أبو زيد يحصل على غلام وأوان مــن الفضـــة مــن صاحب الوليمة .	=	=	=
=	=	=	39	أبـو زيـد يعـود إلـى بلـده على ناقتـه ويسير مسرعاً .	=	=	=
التاسعة عشر	النصيبية	3	40	أبو زيد مع صحبة له .	=	=	=
=	=	=	41	السـروجي علـى فـراش المرض وحولـه مجموعـة مــن صــحبه مــن بيــنهم الحارث .	=	=	=
=	=	=	42	السروجي يلقي على جمع مـــن الجالســين ألغـــازاً صعبة .	=	=	=
العشرون	الفارقية	2	43	السروجي يقف خلف جمع يتشاورون في ما بينهم في تصديق قصة عن غربته .	150×132ملم	=	=
رقم المقامة	**اسم المقامة**	**عـــــدد رسومها**	**تسلســل اللوحات**	**تمثيل مشاهد المقامة**	**القياس**	**تاريخها**	**المصدر**
العشرون	الفارقية	2	44	السـروجي يكشـف عـن ملابسه .	150×132ملم	**634هـ**	**المكتبـــة الوطنيـــة فـــــي باريس**
الحادية والعشرون	الرازية	2	45	السـروجي يهـاجم والـي مدينة الري في حضـرته (موضـوع واحـد تمتـد عبر صفحتين) .	215×298ملم	=	=
=	=	=	46		=	=	=
الثانية	الفراتية	1	47	أبو زيد في نـهر الفرات.	=	=	=

والعشرون							
الثالثة والعشرون	الشعرية	3	48	جمعاً من الرجال من بينهم الحارث .	=	=	=
=	=	=	49	السروجي والحارث يتناقشان أمام الوالي الذي يظهر متربعاً في دسته في وسط التصويرة .	=	=	=
=	=	=	50	الحارث يكشف حقيقة كل من السروجي وولده .	=	=	=
الرابعة والعشرون	القطيعية	1	51	أبو زيد يتطفل على جماعة من القوم يحتفلون في بستان .	230×217ملم	=	=
الخامسة والعشرون	الكرجية	3	52	بيت الحارث في كرج.	=	=	=
=	=	=	53	الحارث يمتطي بغلته وهو يسير في طريقه إلى مدينة كرج .	=	=	=

رقم المقامة	اسم المقامة	عدد رسومها	تسلسل اللوحات	تمثيل مشاهد المقامة	القياس	تاريخها	المصدر
الخامسة والعشرون	الكرجية	3	54	السروجي يحمل مجموعة من الملابس الكثيرة على ظهره والحارث يطالبه برد فروته إليه .	230×217ملم	634هـ	المكتبة الوطنية في باريس
السادسة والعشرون	الرقطاء	2	55	تمثل الحارث ينزل ضيفاً على السروجي .	220×184ملم	=	=
=	=	=	56	الحارث يكتب الرسالة التي كانت السبب في غنى السروجي .	=	=	=
الثامنة والعشرون	السمرقندية	2	57	السروجي يقف خطيباً في جامع سمرقند .	210×110ملم	=	=
=	=	=	58	السروجي والحارث يحتسيان الخمر .	=	=	=
التاسعة والعشرون	الواسطية	2	59	السروجي وولده يسرقان أمتعة نزلاء خان .	217×220ملم	=	=
=	=	=	60	الحارث يقف أمام السروجي وولده ليعاتبهما على فعلتهما .	217×220ملم	=	=
الثلاثون	الصورية	1	61 62	السروجي قاضياً يقوم بعقد قران شحاذة على شحاذ (تمتد على صفحتين) .	=	=	=
الحادية	الرملية	2	63	موكب أداء فريضة الحج	267×253ملم	=	=

رقم المقامة	اسم المقامة	عـــــدد رسومها	تسلســل اللوحات	تمثيل مشاهد المقامة	القياس	تاريخها	المصدر
والثلاثون				.			
=	=	=	64	السـروجي يخطـب فـي الحجـاج عنـدما حـج ماشياً .	225×210ملم	=	=
الثانية والثلاثون	الحربيـــة أو الطيبية	2	65	الحـارث يتحـدث إلـى السروجي .	240×185ملم	634هـ	المكتبـة الوطنيـة فـي باريس
=	=	=	66	الهدية التي حصل عليها أبو زيد السروجي .	=	=	=
الثالثة والثلاثون	التفليسية	2	67	السروجي رث الملابس يقف أمام جمع من بينهم الحارث .	260×209ملم	=	=
=	=	=	68	الحـارث يشـتري غلامـاً مـن سـوق العبيـد و أبـو زيد يبيع أبنه .	=	=	=
الرابعة والثلاثون	الزبيدية	1	69	السـروجي وولـده يقفـان أمام قاضي زبيدية .	227×152ملم	=	=
السادسة والثلاثون	الملطية	1	70	السروجي مع مجموعة من الأدباء .	228×180ملم	=	=
السابعة والثلاثون	الصعيدية	1	71	السـروجي يشـكو ولـده إلـى قاضـي صـعدة بحضور الحارث .	215×190ملم	=	=
الثامنة والثلاثون	المروية	2	72	الحـارث يقـف أمـام السـروجي بعـد سـماعه لمواعظه .		=	=
=	=	=	73	السـروجي يشـكو فقـره إلى والي مرو .		=	=
التاسعة والثلاثون	العمانية	4	74	السروجي في سفينة في خليج عمان .		=	=
=	=	=	75	أحـد الجـزر النائيـة فـي خليج عمان .	280×259ملم	=	=
رقم المقامة	اسم المقامة	عـــــدد رسومها	تسلســل اللوحات	تمثيل مشاهد المقامة	القياس	تاريخها	المصدر
التاسعة والثلاثون	العمانية	4	76	الحـارث والسـروجي يقفان أمام باب قصر في جزيرة عمان .	280×259ملم	634هـ	المكتبـة الوطنيـة فـي باريس
=	=	=	77	تمثل ساعة الولادة .	213×262ملم	=	=
الأربعون	التبريزية	2	78	السروجي وزوجته أمام قاضي تبريز .	230×169ملم	=	=
=	=	=	79	قاضـي تبريـز يهـدي السروجي بعض المال.		=	=
الحادية	التنيسية	3	80	تمثـل الحـارث يتعـارف على السروجي .		=	=

والأربعون							
=	=	=	81	الحارث يتبع السروجي إلى بيته لاحتساء الخمر .		=	=
=	=	=	82	السروجي يمتحن مجموعة من الأدباء .	215×144ملم	=	=
الثانية والأربعون	النجرانية	1	83	السروجي أمام جمع من الأدباء وهو يلقي عليهم الألغاز .		=	=
الثالثة والأربعون	البدوية	2	84	الحارث يكتشف السروجي وهو نائم .	203×198ملم	=	=
=	=	=	85	أبو زيد والحارث يمران في قرية مشهورة بالبخل .	260×3448 ملم	=	=
الرابعة والأربعون	الشفوية أو اللغزية	3	86	الحارث يحل ضيفاً في خيمة ويتناول الطعام .	=	=	=
=	=	=	87	مشهد ذبح جمل لتحضير الطعام للضيوف .	=	=	=

رقم المقامة	اسم المقامة	عدد رسومها	تسلسل اللوحات	تمثيل مشاهد المقامة	القياس	تاريخها	المصدر
الرابعة والأربعون	الشفوية أو اللغزية	3	88	السروجي وزوجته أمام قاضي الرملة .	260×3448 ملم	**634هـ**	**المكتبة الوطنية في باريس**
الخامسة والاربعون	الرملية	1	89	السروجي وزوجته أمام قاضي الرملة .	=	=	=
السادسة والأربعون	الحلبية	2	90	الحارث في مدرسة السروجي في حمص .	312×100ملم	=	=
=	=	=	91	أحد الطلاب يجيب على أسئلة المعلم بحضور الحارث .	215×229ملم	=	=
السابعة والأربعون	الحجرية	2	92	الحارث عند الحجام حين وجده مشغولاً بالحجامة لغلام صغير.	235×250ملم	=	=
=	=	=	93 94	الحجام (السروجي) يلتفت إلى جمع الحاضرين ويستغل الفرصة ليشكو فقره (تمتد على صفحتين) .	=	=	=
الثامنة والأربعون	الحرامية	1	95	السروجي في مسجد بني حرام في مدينة البصرة يطلب المساعدة من الجمع الجالس فيه لفكاك ابنه من الأسر .	210×250ملم	=	=
التاسعة	الساسانية	2	96	الحارث في بيت	=	=	=

والأربعون			السروجي .				
=	=	=	السروجي و أبنه زيد الذي يعده باتخاذ الشحاذة مهنة له .	97	=	=	=

رقم المقامة	اسم المقامة	عـــــدد رسومها	تسلســل اللوحات	تمثيل مشاهد المقامة	القياس	تاريخها	المصدر
الخمسون	البصرية	2	98	السروجي يخطب في مسجد البصرة .	226×340ملم	**634هـ**	**المكتبة الوطنية في باريس**
=	=	=	99	الحارث في بيت أبي زيد في سروج يتناول الطعام .	208×171ملم	=	=

ملحق (4)

استمارة تحليل الخصائص الفنية والدلالية للخط في رسوم الواسطي بصورتها الأولية

الخصائص الرئيسية	الخصائص الفرعية		متحققة بوضوح	متحققة إلى حدٍ ما	غير واضحة	رأي الخبير		
						صالحة	غير صالحة	التعديل المقترح
ج ح	صفات الخط	ليونة الخط						
		حساسية الخط						

	المجرد	مرونة الخط							
		تنوع الخطوط							
	وظـــائف الخـــــط البنائية	اختزال الشكل							
		إظهار عنصر السيادة							
		تحسين السطوح							
		ربط الأشكال							
		الإيهام بالفضاء							
		توضيح الأشكال							
		التعبير عن الحركة							
		التعبير عن الإيقاع							
		تحقيق الموازنة							
		إظهار البعد الثالث							
	علاقـــات الخط	تناسب الخط مع الشكل							
		تناســـب الخـــط مـــع المضمون							
		توافـق الخـط مـع اللـون المحيط							
		توافق الخط مع الملمس							
		تـآلف أنـواع الخطـوط مـع بعضها							
	الصـــــفات الدلالية للخط	إظهار البعد الوجداني							
		إظهار البعد التاريخي							
		إظهار البعد البيئي							
		إظهار البعد الديني							
		إظهار البعد الفكري							

ملحق (5)
استمارة التحليل بصورتها النهائية

الخصائص الرئيسية	**الخصائص الفرعية**			**متحققة بوضوح**	**متحققة إلى حدٍ ما**	**غير واضحة**
الخصائص الفنية للخط	**صـــــفات الخـــــط المجرد**	1	ليونة الخط			
		2	صلابة الخط			
		3	مرونة الخط			
		4	حساسية الخط			
		5	تنوع الخطوط			
	وظـــائف الخـــــط البنائيـة و الجمالية	6	اختزال الشكل			
		7	ربط الأشكال			
		8	توضيح الأشكال			
		9	تسطيح الأشكال			
		10	تزيين السطوح			
		11	الإيهام بالفضاء			
		12	التعبير عن الحركة			
		13	التعبير عن الإيقاع			
		14	إظهار عنصر السيادة			

		15	إظهار البعد الثالث			
		16	تحقيق الموازنة			
		17	تلائم الخط مع الشكل			
	علاقـــات الخط	18	تلائم الخط مع المضمون			
		19	توافق الخط مع اللون المحيط			
		20	توافق الخط مع الملمس			
		21	تآلف أنواع الخطوط مع بعضها			
الصـــفات الدلاليـــة للخط	22		إظهار البعد الوجداني			
	23		إظهار البعد الديني			
	24		إظهار البعد الفكري			

ملحق رقم (6)
أسماء السادة الخبراء

ت	اللقب العلمي والاسم	الدرجة العلمية وموقع العمل
1	الدكتور عبد المنعم خيري	أستاذ / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
2	الدكتور علي شناوة وادي	أستاذ / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
3	الدكتور عبد السادة عبد الصاحب	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
4	الدكتور مكي عمران راجي	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
5	الدكتور فاخر محمد حسن	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
6	الدكتور حامد عباس مخيف	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
7	الدكتور عارف وحيد إبراهيم	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
8	الدكتور عبد الكريم كاظم	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
9	الدكتور عباس جاسم	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
10	الدكتور كاظم مرشد ذرب	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
11	الدكتور عباس نوري الفتلاوي	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
12	الدكتور كاظم نوير الزبيدي	أستاذ مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
13	الدكتور مجيد حميد حسون	مدرس / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
14	التدريسي عاد محمود حمادي	مدرس / كلية المعلمين / جامعة ديالى
15	التدريسي كامل عبد الحسين خضير	مدرس مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بغداد
16	التدريسية فاطمة لطيف عبدالله	مدرس مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل
17	التدريسي حيدر عبد الأمير رشيد	مدرس مساعد / كلية التربية الفنية / جامعة بابل

قائمة التصويبات

ت	الخطأ	الصواب	الصفحة
1	الجدة	الجد	ب
2	وعلاقته	وعلاقتها	و
3	المجدد	المحدد	س
4	فالمنحنيات	فالمنمنمات	3
5	تعد	وتعد	3
6	لا متعرجا	متعرجا	15
7	ومن	ومنه	18
8	الملمس	اللمس	21
9	مل	ما	22
10	(هـ) على الله	عن الله	32
11	الحضور	العصور	35
12	لإيقاع	إيقاع	37
13	ومنع	ومنبع	38
14	وهذا العكس	وهذا على العكس	41
15	(هـ) يصرفه	يعرفه	42
16	وهو نظام ...	وهو نظام مستقر وثابت وعليه لا يستطيع الخروج عن هذا النظام	43
17	سينوب	سيستولي	44
18	بنين	تبين	44
19	تخزينها	تغذيتها	44
20	غي	غير	53
21	رغم	ورغم	56
22	مزيداً	فريداً	56
23	(هـ) والتطويرية	والنسطورية	56
24	الورود	الودود	58
25	العينتين	العينين	87
26	اطلع	اتبع	96
ت	**الخطأ**	**الصواب**	**الصفحة**
27	الأساسية	الأساسي	108
28	وتفسير	وتعتبر	124
29	نتيجة	تتجه	124
30	النقاط	التقاط	125
31	بالقصور	بالتصور	125
32	القوة الصورة	القوة المصورة	128
33	المتناقضان	المتناقضات	129
34	عمله الفني " ...إلا إذا	عمله الفني " لا يتعامل مع افكار محضة او مجردة .. ولم ينظم الفنان سوى اعمال فنية رديئة إلا إذا	131
35	ليحمل به	ليجمل به	135

36	ديموته	ديمومته	137
37	مشاهد	لمشاهد	143
38	فخلق	لخلق	156
39	عد	عدها	164
40	لاظهار البعد الفكري	إظهار البعد الوجداني	172
41	وبنمو واع	وبنحو واع	176
42	نميز	ميز	181
43	واقع	مواقع	185
44	تجمعت	نجحت	189
45	غير مقبول	غير متبدل	196
46	زمن الإسلام	فن الإسلام	196
47	تعجب	نعجب	196
48	بالبعث أيضا	بالبعث وارتبط أيضا	196
49	بنية	بينة	199
50	سطزح	سطوح	202