الزمن في رسوم
يحيى بن محمود الواسطي

اطروحة تقدم بها

مجيد حميد حسون خضير

الى مجلس كلية التربية الفنية – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة
فنون تشكيلية – اختصاص رسم

باشراف

الاستاذ المساعد الدكتور
حسن مجيد حسين العبيدي

الاستاذ المساعد الدكتور
عبدالسادة عبدالصاحب الخزاعي

1424 هـ

2003م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ الله يُولِجُ الَّيْلَ في النَّهارِ ويولجُ النّهارَ في الَّيْلَ وسَخَّرَ الشّمسَ والقَمْرَ كل يجري الى اجلٍ مُسَمّىً﴾

صدق الله العظيم

(لقمان – 29)

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿لا الشمْسُ ينبغي لها أنْ تُدْرِكَ القَمَرَ ولا الّيْلُ سابِقُ النّهارِ وكُلَ في فلكٍ يَسْبحُون﴾

صدق الله العظيم

(يس – 40)

الاهـــداء

الى روح أبي الطاهرة

والى والدتي براً واحساناً

والى أخي واخواتي حباً

وللصابرين عرفاناً بحبهم

زوجتي العزيزة، واحبتي ود، علي، رند

اهدي جهدي المتواضع هذا

مجيد

شكر وتقدير

بعد حمد الله (جل شأنه) وشكره على نعمته ورحمته الهادية للرشاد التي منَّ بها على الباحث، والصلاة والسلام على سيد الخلق اجمعين نبينا وشفيعنا محمد (صلى الله عليه وسلم) وعلى آله الطيبين الطاهرين.

لا يسع الباحث بعد اكمال اطروحته الا ان يثني ومن باب العرفان بالجميل على الجهود المخلصة والخيرة والتوجيهات القيمة للاستاذين الجليلين أ.م.د عبدالسادة عبدالصاحب الخزاعي و أ.م.د حسن مجيد العبيدي اللذين كان لهما الفضل الكبير في توجيه مسار البحث ومتابعته واخراجه بالصورة التي عليه، هذا فضلاً عن تزويد الباحث بنوادر المصادر التي تهم موضوع البحث. تمنياتي لهما بالصحة والتوفيق. ويتقدم الباحث بخالص شكره وتقديره الى رئيس واعضاء مجلس كلية التربية الفنية في جامعة بابل لموافقتهم على موضوع البحث واقراره، كذلك الى السيد رئيس قسم التربية التشكيلية والى اللجنة الخماسية لموافقتهم على موضوع البحث. كما يتقدم الباحث بجزيل شكره وامتنانه لجميع الاساتذة الافاضل المشرفين على الدراسة في السنة التحضيرية لما قدموه من خبرات افادت الباحث، تمنياتي لهم جميعاً بالصحة والتوفيق.ولابد للباحث أن يتقدم بجزيل شكره وتقديره العالي إلى أ.م.د. عباس جاسم الربيعي لما أبداه من توجيهات قيّمة أفادت الباحث ، ولتوفيره المصادر المهمة . كما أقدم ثنائي وتقديري العاليين إلى أ.د. ماهود أحمد وإلى أ.م.د.وسماء حسن الآغا لما قدماه من توجيهات قيّمة فاعلة للبحث . وأقدم خالص حبي وامتناني إلى أ.م.د. عاصم عبد الأمير الأعسم الذي كان لآرائه ومناقشاته وتوجيهاته الأثر الفاعل في البحث . ولا أنسى أن أتوجه بوافر شكري وحبي إلى أ.د. علي شناوة وإلى أ.م.د. عارف وحيد و أ.م.د. حامد مخيف لما قدموه من توجيهات وخبرات افادت الباحث . ويشكر الباحث ايضاً أ.م.د صباح عطيوي لما بذله من جهد قيم في تصحيح الاطروحة لغوياً. كما اتوجه بجزيل الشكر والامتنان الى الاستاذ الفاضل. د.حسين علي علوان لما قدمه من مساعدة في ترجمة بعض النصوص وملخص البحث. ولاأنسى أن أتوجه بخالص حبي وتقديري لأخي الدكتور عبد الحمزة حميد حسون والأخ عامر موسى علوش اللذين لهما الفضل الكبير في مساندة الباحث ومؤزارته وتوفير مصادر البحث . تمنياتي لهما بالصحة والتوفيق .

ويزجي الباحث بخالص وده وتقديره الى رفيق الدراسة الاستاذ علي مهدي ماجد الذي شاركني بمشاعره طريق البحث الشاق فشكراً له. ويعرب الباحث عن تقديره العالي واعتزازه بالمودة التي احاطه بها زملاء الدراسة التدريسي فاخر محمد الربيعي، والتدريسي علي مهدي ماجد، والتدريسي كاظم نوير والتدريسي باسم العسماوي والتدريسي ثائر سامي. شكري واعتزازي لكل من فاتني ذكر اسمه . وأخيراً اقدم خالص حبي وتقديري وثنائي وامتناني لافراد عائلتي الصابرين والرائعين جميعاً وللذين كان لهم العون والمؤازرة الكبيرة في انجاز هذا البحث، دعائي للجميع بالتوفيق والعمر المديد.

الباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

نشهد إن إعداد هذه الأطروحة الموسومة (الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي) لطالب الدكتوراه (مجيد حميد حسون خضير) قد جرى تحت اشرافنا في كلية التربية الفنية / جامعة بابل. وهي جزء من متطلبات درجة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية – اختصاص رسم.

الأستاذ المساعد الدكتور
حسن مجيد حسين العبيدي
المعهد العالي للدراسات السياسية
الجامعة المستنصرية

الأستاذ المساعد الدكتور
عبدالسادة عبدالصاحب الخزاعي
كلية التربية الفنية / جامعة بابل

توصية رئيس القسم

بناءً على التوصيات المتوفرة , أرشح هذه الأطروحة للمناقشة .

الأستاذ المساعد الدكتور
د.حامد عباس مخيف
رئيس قسم التربية التشكيلية
كلية التربية الفنية / جامعة بابل

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرارلجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، باطلاعنا على أطروحة الدكتوراه الموسومة (الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي) للطالب (مجيد حميد حسون خضير) وناقشناه في كل محتوياتها وفيما له علاقة بها ، وقررنا قبولها بتقدير (امتياز) لنيل شهادة دكتوراه فلسفة فنون التشكيلية – اختصاص رسم ، والتوصية بتعضيدها .

التوقيع :
الأسم :أ.د.علي شناوة
التاريخ : / / 2003
عضواً

التوقيع :
الأسم :أ.م.د.جميل خليل النعمة
التاريخ : / / 2003
عضواً

التوقيع :
الأسم :أ.م.د.عباس جاسم الربيعي
التاريخ : / / 2003
عضواً

التوقيع :
الأسم :أ.م.د.مكي عمران راجي
التاريخ : / / 2003
عضواً

التوقيع :
الأسم :أ.م.د.عبد السادة عبد الصاحب
التاريخ : / / 2003
عضواً ومشرفاً

التوقيع :
الأسم :أ.م.د.حسن مجيد العبيدي
التاريخ : / / 2003
عضواً ومشرفاً

التوقيع :
الأسم :أ.د.ماهود أحمد
التاريخ : / / 2003
رئيس اللجنة

مصادقة مجلس الكلية

صدقت هذه الأطروحة من لدن كلية التربية الفنية / جامعة بابل

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

ملخص البحث

تناول البحث الحالي ((الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي)) وقد احتوى على اربعة فصول. اهتم الاول منها ببيان مشكلة البحث والتي تحددت بالاجابة عن التساؤلات الاتية:-

1- هل ثمة علاقة بين الزمن في رسوم الواسطي والنظرة العربية الاسلامية لمفهوم الزمان؟
2- هل شكل مفهوم الزمن اساساً فكرياً وبنائياً في تحديد الرؤية الابداعة للفنان الواسطي؟
3- هل شكل مفهوم الزمن تفرداً حاسماً في رسوم الواسطي من حيث التفكير الروحي والفعل البصري وفق التصورات الذاتية والموضوعية؟

كذلك احتوى الفصل على هَدَفي البحث:-

1- كشف بنية الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي.
2- تعرف الزمن مفاهيمياً في رسوم يحيى بن محمود الواسطي.

فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة الزمن من خلال نماذج مصورة من رسوم يحيى بن محمود الواسطي، والتي رسمت في العراق عام (634هـ) في مخطوطة عرفت بإسم (مقامات الحريري) اضافة الى تحديد بعض المصطلحات الواردة بالبحث.

اما الفصل الثاني فقد احتوى على (ستة) مباحث تناول الاول منها (مفهوم الزمن قبل الاسلام) ممثلاً فيما يأتي اولاً:- (الفكر العراقي القديم). وفيه عرض لمعالم نظرة الرافديني للزمان من خلال، المعتقدات الدينية وبعض الملاحم والاساطير ، وانعكاس هذه النظرة للزمان في النتاجات الفنية. ثانياً:- (الفكر اليوناني). وفيه اراء ثلاثة من الفلاسفة اليونان لمفهوم الزمان وهم (افلاطون)، (ارسطو)، (وافلوطين). ثالثاً:- (الفكر العربي) يعرض مفهوم الزمان عند العرب قبيل الاسلام من خلال بعض اثارهم واخبارهم، كذلك ما تعنيه كلمة زمان او الكلمات الدالة عليه في الحقل الدلالي اللغوي. اما المبحث الثاني فهو (التصور الاسلامي للزمن) ممثلاً في الاتي اولاً:- (القرآن الكريم) وفيه عرض للمفاهيم المتعددة للزمان من خلال الايات القرانية الواردة بذلك. ثانياً:- صدر الاسلام (المحدثون واهل العلم) تناول الباحث فيه مفهوم الزمان عند اوائل المسلمين من خلال الاحاديث النبوية الشريفة وما قاله اهل المعرفة والعلم من هؤلاء المسلمين. فيما تناول المبحث الثالث:- (مفهوم الزمن في الفكر الفلسفي العربي الاسلامي) واحتوى على تقدمة توضح الظروف العامة الداخلية منها والخارجية والتي اسهمت في نشوء هذا الفكر بتياراته (المتكلمون والفلاسفة والمتصوفة). ثم عرض الباحث اراء كل من هذه التيارات حول مفهوم الزمان على ما يلي اولاً:- (المتكلمون)، وفيه تحديد عام لنظرة متكلمي المسلمين للزمان كذلك الاطار العام المتحكم بالرؤية الكلامية للمفهوم. ثانياً:- (الفلاسفة) وفيه عرض لاراء خمسة من فلاسفة المسلمين للزمان مع الاخذ بعين الاعتبار تنوع التأثيرات المرجعية الفلسفية لهم وهؤلاء الفلاسفة (الكندي، ابن سينا، الغزالي، ابو البركات البغدادي، وابن رشد) ثالثاً:- (المتصوفة) وعرض فيه الباحث النظرة الصوفية للزمان من خلال آراء المتصوفة المسلمين. وتناول المبحث الرابع (بنية الزمن في التصوير) وفيه عرض لآلية اشتغال الزمن في فن الرسم بنائياً، فيما تناول المبحث الخامس (المقاربات الفكرية لمفهوم الزمن في التصوير العربي الاسلامي) وفيه عرض عام لتطبيقات المفاهيم الزمانية في التصوير العربي الاسلامي. فيما تناول المبحث السادس (بنية الزمن ومفهومه في التصوير العربي الاسلامي). وفيه عرض لآليات اشتغال الزمن وابعاده المفاهمية في التصوير العربي الاسلامي.

واحتوى الفصل الثالث على تطبيقات مفهوم الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي عِبرَ اجراءات البحث التي احتوت على ، مجتمع البحث، وعينة البحث، واداة البحث ومنهج البحث، وتحليل عينة البحث البالغة (17) عينة.

اما الفصل الرابع فاحتوى على النتائج والاستنتاجات علاوة على المقترحات والتوصيات. وتوصل الباحث الى مجموعة من النتائج منها:-

1- تعميم اضعاف المكان الثلاثي الابعاد كصيغة منهجية للاستدلال على بنية زمانية لا قياسية، من خلال الاعتماد على صيغ الاختزال، والتجريد للنسب والاشكال، واهمال البعد المسافي.
2- ان صيغة تشييد المشهد على نحو مسطح وبكيفيات حركية مكثفة كان من شأنه تحييد دور الرؤية المعتمدة على الجهد الحسي لتشتغل لصالح الرؤية الحدسية المتعالية على المنطق الذهني.
3- على الرغم من ان الزمن مفهوم مجرد، لا يتجاوز كونه لاحقاً للمادة، الا ان المنهج البنائي التصويري الذي تبناه الواسطي جعل من الزمن القيمة الايقاعية المثلى لتحرير الحركة الايقاعية الاجمالية لبنية المكان التصويري، بمعنى ان الواسطي تفرد في اعتماده وتعويله على احد لواحق المادة في التشييد البصري البنائي للتصويرة.
4- انقياد المكان التصويري لسيادة الزمان التصويري كقوة محركة بما يتطابق مع تحريك الروح للجسد، وهو ما ينسجم مع نسيج التفكير الثقافي العقائدي الاسلامي الذي رجع الروح على المادة كونها المتحكمة بوجود الانسان وكينونته.
5- خلق الواسطي زماناً تصويرياً يتعدى حدود التحديد المتحول والمتغيّر، وفي ذات الوقت نفسه يؤسس له منفذاً في امتداد المطلق، فهو كيفية زمنية توفيقية من ابداعه، تقع في حدود الزمن التخيلي والشعوري، وهو في كل الاحوال لا ينتمي الى أي من الكيفيتين لكنه يصل بينهما.
6- البحث عن حقيقة قيمية للزمان في بنية التصويرة ، انما يقوم على اساس نقل الوقائع المادية الحسية من حدودها الزائلة الى مستوى وجودها الدائم الذي يتناسب مع التفكير الذهني العقائدي، أي التعبير وبمنطق بصري عن اقصاء حقيقة الفناء والامساك بحقيقة البقاء للقيم الزمانية المحمولة على القيم المكانية للتصويرة.

وتوصل الباحث الى جملة من الاستنتاجات اهمها:-

1- شكلت الرؤية القرآنية لحقيقة الزمان فضلاً عما قدمه متكلمو الاسلام وفلاسفته ومتصوفته مرجعية تركت اثارها على المنهج التصويري للواسطي في معالجة الزمان في منمنماته.
2- جسد المنهج التصويري للواسطي في معالجة الزمان داخل التصويره، وعيه لحقيقة زمن الوجود المادي والماورائي، (الفيزيائي والميتافيزيقي).
3- تغليب الرؤية الحدسية للزمان على الرؤية المعتمدة على البعد الحسي العقلي.
4- تشير المعالجات البنائية لمفهوم الزمان وما تمخض عنها من معان ودلالات مفاهيمية الى وجود تواصل حضاري يمتد الى النتاجات الفنية والادبية لحضارة العراق القديم.

واشار الباحث الى بعض التوصيات والمقترحات، اضافة الى ثبت المصادر وملاحق الاشكال وعينات البحث.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الفصل الاول: الاطار المنهجي للبحث	
-مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه	
-هدف البحث	
-حدود البحث	
-تحديد مصطلحات البحث	
-الفصل الثاني: الاطار النظري	
-المبحث الاول: مفهوم الزمن قبل الاسلام	
-المبحث الثاني: التصور الاسلامي للزمن	
-المبحث الثالث: مفهوم الزمن في الفكر الفلسفي العربي الاسلامي	
-المبحث الرابع: بنية الزمن في التصوير	
-المبحث الخامس: المقاربات الفكرية لمفهوم الزمان في التصوير العربي الاسلامي	
-المبحث السادس: بنية الزمن ومفهومه في التصوير العربي الاسلامي	
-المؤشرات الفكرية والفنية للاطار النظري	
الفصل الثالث: اجراءات البحث	
-مجتمع البحث	
-عينة البحث	
-اداة البحث	
-منهج البحث	
الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات	
-النتائج	
-الاستنتاجات	
-التوصيات والمقترحات	
-المصادر والمراجع	
-الملاحق	
-ملخص البحث باللغة الانكليزية	

مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه

منذ وقت مبكر لحياة التفكير البشري، حين اصبح للانسان القدرة على التأمل في عالميه الموضوعي والذاتي، كانت محاولاته منصبة لمعرفة الطبيعة وعللها، وتحديد موقعه فيها، بعد أن توقف كثيراً امام حقيقة الموت والمصير، وامام الطبيعة وتحولاتها، والرغبة في خلق موازنة بينه وبين تلك التحولات، ومن خلال قوة التفكير والتأمل تمكن ان يتابع "... الاحداث والظواهر التي يكون بعضها دورياً وبعضها غير دوري..." (154 ص 65) واستطاع ايجاد عنصر مشترك بينه وبين ما يحيطه، ولعل صورة التغير والتبدل التي تحيط وتشمل العالمين هو عنصر مشترك قربه لمظهر ومعنى الزمان العياني، والذي شكل ركناً مهماً من اركان حياته بكل ابعادها اذ من خلاله ادرك قيمة الوجود وحقق التوازن بينه وبين واقعه.

ان الزمان بحد ذاته يشكل قيمة مستشعرة بعكسها واقع حصول الاحداث وعليه فان الاحساس به انما يعلل حضور الذات الانسانية وانعدام هذا الاحساس انما يفضي الى اللاوجود وهي حالة تعني انعدام الحس بالحياة كمعيار وقيمة. (149 ص 60).

ويمكن تلمس الزمان كقيمة عند الانسان من خلال تدخله بفعل المخيلة التي مهدت لتشييد بنى وانساق للاساطير والملاحم مما يؤكد احكام عامل الزمان في تشكيل وتنظيم الحياة العضوية والفكرية والعملية للانسان، وما يدل على ذلك هو ما افصحت عنه ملحمة كلكامش التي عالجت موضوع الفناء والبقاء، وخلصت الى حتمية الموت واستحالة البقاء المادي، فالخلود هو من نصيب الالهه وحدها اما الخلود الممكن للانسان فهو الخلود المعنوي الذي يقوى على تشييد حياة الفكر والبناء الحضاري وتغليب عنصر الخير على الشر. (18 ص 42-43) أي من خلال الافعال في الوجود الحياتي للانسان، كوسيلة للتسامي على الحياة المادية المتناهية.

ولو قلبنا وجهة النظر شطر موقف حضارة وادي النيل من حقيقة الزمان، نجد ان الزمان هو القوة المحركة لفعل الحياة والموت ولكن بصيغة تبتعد عن الموقف الرافديني في هذا الخصوص فتفكير المصري القديم لا يقوده الى الهرب من الموت ولا يقيم صراع بينه وبين القدر الالهي، ذلك ان الموت بالنسبة اليه هو تغيّر وجهة الحياة نحو الابدية وبذلك فان صورة الزمان بالنسبة اليه تكون متصلة الاطراف بمعنى ان المستقبل هو استمرار للحاضر وبدفق غير منقطع (156 ص 216) مما يؤكد استحواذ فعل الزمان على حركة الوجود المادي والمعنوي، وبهذا التصور فان ثمة خيطاً يجمع بين فكرة الزمان عند الرافديني وبين المصري القديم. وتتوضح السلطة المهيمنة للزمان على حقيقة الوجود في الفكر اليوناني القديم من خلال الاساطير التي تروي ان (كروتوس) اله الزمان هو ابن السماء يلتهم ابناءه مما يفسر ارتباط مصير الوجود والاحداث بسطوة الزمان في التفكير اليوناني (81 ص 17) وانتهى التفكير الفلسفي عندهم في تصورهم للزمان على انه "دائري يدور الدورة بعد الدوره على نحو سرمدي لا بداية له ولا نهاية... يعود دائماً الى نقطة بدئه..." (127 ص 71-72) فالزمان منظور اليه من ناحية الثبات، والابدية عندهم مكونه من آن حاضر باعتبار هذا الآن فيه ثبات مستمر او حضور مستمر، ففكرة السكون كانت تسود هذه الروح وتجهل فكرة الصيرورة والحركة المستمرة. (23 ص 87-88) (22 ص 47-48).

ان هذه المواقف والتصورات للزمان اصبحت عماد الرؤية الابداعية في فنون تلك الحضارات. "فلكل عصر فكرته عن الزمان التي عاشها اهل هذا العصر... وتحمل دائماً طابعاً عاماً وسمات معينة نجدها تنعكس دائماً في فنون هذا العصر." (127 ص 71) فالتباين في النظر للزمان يلحقه تباينات في الصياغات البنائية وما ينطوي عليها من ابعاد فكرية. أي ان الاعمال الفنية تقوم على مرجعية فكرية للزمان تمنح هذه الاعمال قيماً جوهرية اساسية تحدد ابعادها المادية والذهنية تجعلها متباينة عن بعضها. ففعل الزمان على حركة الوجود المادي والمعنوي التي انتهى اليها الرافديني انعكست على نتاجاته الابداعية والتي من خلالها يمكن استجلاء قدرته على خلق عالم جديد متصّور قائم على قوة الايهام والعزل عن قوانين الواقع المادي الزمانية والمكانية من خلال اتباع صيغ التجريد والتسطيح والتحوير للنسب والترميز، وازاحة كل ما يذكر بالعالم المادي الزائل وتأكيد القيم الجوهرية الباقية. أي ان ابداعاته الفنية هي ذات طابع كوني شمولي من حيث التركيب والبناء، وارتباط هذه الشواهد بالحياة الروحية.

فرؤيته الفنية لها امتداد كوني (مادي) وامتداد باطني (روحي) ومن ثم فهي قد استوعبت كل حدود الوجود (شكل 1).

والنتاجات الابداعية الفنية لوادي النيل جاءت تعكس اتصاليه اطراف الزمان الواقعة في الوجود الحياتي (الحاضر) بالوجود الابدي (المستقبل) فالفن المصري القديم كان "... نتاجاً للامتزاج بين المادي والمعنوي، وبين المحدود واللامحدود" (13 ص 44) فهو فن يحب الحياة ويهدف لتمجيدها من خلال تركيبها وبناءها الكلي والشمولي باعتماد صيغ التشخيص والتجريد والتسطيح. هذا فضلاً عن ان مشاهد التصوير على الجدران والشواهد المعمارية التي شملت المعابد والقبور كانت تضطر الناظر الى ان يتابع سطح الجدران في اتجاه معلوم على هيئة مجموعات متسلسلة نحو البعد الاخر عند الروح المصرية، نحو الموت لتكون تلك المشاهد ضلاً لمشاهد الحياة وصدىً لحركتها بلا انقطاع والى ما لا نهاية. (24 ص 176) (152 ص 66) فهي في حركة من وسيط دنيوي الى وسيط اخروي (شكل 2).

اما الفكر الفلسفي اليوناني للزمان القائم على فكرة الثبات والسكون المتجسد بالآن الحاضر انعكس في نتاجاتهم الفنية فجاءت مركزه على فنون التجسيم باعتبارها حاضرة في المكان، وعلى الجسم الانساني المنعزل باعتباره خلاصة ما هو حاضر خالص وموضوعي وفيه الشكل الظاهر والثابت للرؤية والموحي بالسكون. (24 ص 178-179) (127 ص 72).

ومن هنا يتضح ان الزمان يشكل قيمة مرتبطة بالوجود وما ورائه، وبالوسائل المعبرة عن هذا الوجود وابعاده المادية والذهنية.

اما آلية وكيفيات اشتغال الزمن في الفن فباديء ذي بدء، ان التجربة الحياتية للانسان واقعة في الزمان وتتحدد من خلاله، فأثناء حدوثها نشعر بهذا ثم ذاك بحيث يحدث في وعينا تعاقب لا يمكن الرجوع فيه، ونتحدث عن (قبل) و (بعد) فللزمان اهمية في ترتيب الحوادث والفكر وفي عمليات الذاكرة وتسلسلها (69 ص 95) (47 ص 444) وهذا يصدق على حياة الفعل الابداعي، اذ يشتغل الزمن بصورةٍ مستترة وخفية في حدود ملازمته لكيفيّات وصيغ التشكل الفني. فالموسيقى علاوة على كون ادائها ونموها يتم من خلال التتابع والتعاقب، وانها تتمظهر وتتبدى لنا من خلال الزمان فهي ايضاً تقوم بتنظيم معين للزمان. فاذا كان الزمان المرتبط بالواقع "... يظهر بمظهر الجريان المطرد والدوام اللامتمايز لكن الموسيقى لا يسعها ان تذر الزمان على هذا اللاتعيين واللاتمايز، بل عليها، على العكس ان تعطيه تعييناً واضحاً، ان تخضعه لوزن، وان تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه" (142 ص 41) من خلال الايقاع الذي يشكل الركن الاساس في الموسيقى، فهو تنظيم للحركة خلال الزمان، أي انه يقوم بادخال تنظيم معين على ذلك السيل المتدفق من الحركة الزمانية بحيث نشعر في الايقاع بأننا نتحكم بتنظيم مجرى الزمان بدلاً من ان ننساب معه دون وعي. (64 ص 63). فالموسيقى تقوم بأدخالنا بزمانها الخاص والمنظم بشكل معين والذي يتمتع بقوة العزل عن الزمان المرتبط بالواقع أي ان الزمان ينقلنا للحالة التي "... لا نحس بالزمان الذي فيه فعل الشيء" (107 ص 70) .

لما كانت الموسيقى تنمو وتتبدى لنا من خلال الزمان فأذن يقتضي من المستمع ان يجمع لحظاتها في كل مركب، مستعيناً بذاكرته كما يستخدم في انتظار وتوقع مراحلها القادمة، خيالاً دائم اليقظة. فأصالة الزمن الموسيقي تنحصر في ان الحاضر مبرر من الماضي والمستقبل اللذين يلتصقان في هذا القرب المستمر الذي يوجد فيه عمل الحاضر (25 ص 354-355) بمعنى ان هناك ترابطاً لا انفصال فيه للحظة الحاضرة بالتي سبقتها وبالتوقع. ان هذا الاحساس بالزمان يحصل حين تكون امام تجربة فنية مترابطة الاجزاء.

وفي مجال الدراما فان لها بداية ووسطاً ونهاية كما يرى (ارسطو). ففضلاً عن كون المسرحية تبدأ من نقطة زمنية وتنتهي في وقت لاحق لكن المهم هو ان الحوادث ترتبط ببعضها ارتباطاً ضرورياً، فهي لا تتعاقب عشوائياً وانما يؤدي احدها سبباً لاحداث الاخر الى ان تؤدي الحوادث مجتمعتا الى احداث الخاتمة التي توحد التجربة وتربطها. (69 ص 96-97).

اما الرواية او القصة فهي تقدم نفسها من خلال التعاقب الزماني وهو ما يطلق عليه (الزمن الخارجي) لكن هناك مظهر آخر للزمان داخل القصة وهو يختلف عن الزمن الفيزيائي الموضوعي والذي هو ثابت على معدل معروف، ولا يرتد للوراء. اما (الزمان الداخلي) للرواية فهو زمان ذاتي يمكن ان يتسع ويتقلص، ويمكن ان يحدد اتجاهه على نحو مغاير لا تجاه الزمن الموضوعي من خلال النظر للوراء او الامام، كالارتداد لاحداث ماضية ادت للموقف الحالي، او وضع توقعات المستقبل في غير سياقها

الزمني، وعليه فان صورة الزمن داخل الرواية عبارة عن مادة مطواعه يمكن تشكيلها كيفما شاء لكن مع ذلك يبقى الراوي حريصاً على جعل القاريء يتعقب الرواية وربط الاجزاء من خلال الزمن الموضوعي (151 ص 66).

يتضح مما تقدم ان الزمان في الموسيقى، المسرح والرواية الذي شيده الفنان بشكل محكم وعلى النحو الذي تكون اللحظة الحاضرة مرتبطة بما سبقتها وتثير توقعاً لاحقاً، بمعنى ان كل لحظة فعل تكون سبباً لاحداث لحظة فعل اخرى، وهذا يرتبط بطريقة الصياغة الزمانية داخل العمل الفني وتشابكها مع الرغبة في فهم التجربة الفنية، أي ان هناك تذكراً وتوقعاً وصولاً للحظة التي تختم التجربة وتوحدها، وهذا الاحساس بالزمان داخل العمل الفني المشيد على نحو مترابط الاجزاء يختلف تماماً عن الاحساس بمظهر الزمان في الحياة اليومية والتي تكون في كثير من الاحيان غير محكومة بتنظيم او ترابط.

اما بالنسبة للتصوير، فيصنف على انه فن مكاني، وما دام كذلك فلابد ان يخضع لصيغة من صيغ النظام والتنظيم، وهنا يأتي دور الزمن كحقيقة وفعل في التدخل في بنية الصورة من حيث تشكل ابعادها المادية والذهنية، فالتصوير يقوم على تشييد بناء مكاني محسوس يكون بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى فيه، لكن هذا المكان لا يمكن تعقله كوجود او يفسر لذاته دون الاستشعار بزمان مستتر وخفي يعبر عن حركته الباطنية، أي انه يصبح بدون وزن وقيمة، ولا يحقق كينونته اذ يبقى منقوصاً من حيث احداث فعله الذهني والعاطفي بدون توكيدات زمانية ترتقي الى تشييد عالم شمولي بمكان وزمان. "ان كل عمل من اعمال الفن انما يخلق عالماً خاصاً به. ومن يتصدى للحديث عن عالم ما، فهو يتصدى للحديث عن بناء كامل يقوم على شبكة ممتدة من (المكان و الزمان)" (152 ص 86).

ان الزمان وبغض النظر عن حقيقته الفيزيائية، يبقى يشكل مفهوماً كلياً بعده صورة او فكره لا يمكن استشعارها الا باحتكاكها او ارتباطها بمادة التفكير التخيلي للمظاهر المادية الحسية. والتصوير بأي مظهر سواء كان مجسماً (بمعنى له امتدادات بعديه طول عرض عمق ايهامي) او ايهامياً كما هو الحال في الاشكال التصويرية المجردة*، لكي يرتقي (أي التصوير) الى بعده الفني، لا بد ان يتشكل وفق ترتيب معين يوحد الاجزاء من حيث المبنى والمعنى ويحيلها الى وسيط متجانس ومتكامل وهنا يأتي دور فعل وآلية اشتغال الزمن في حل هذه المشكلة. فالزمان يلامس او يتلبس لبوس ابعاد المادة التصويرية (ان كانت مجسمة او مسطحة) أي له القدرة لان ينفذ الى كل تلك الامتدادات لا سيما ان هذه الامتدادات هي التي تفسر حصول الحركة، والحركة لا يمكن فهمها الا من خلال وجود زماني. ومن هنا فهو من اكثر المقومات التي يمكنها ان تتدخل في تشكيل بنية الاشكال التصويرية واظهارها للوجود العياني، ومن ثم يمنح هذا التشكل صفته ويحيل مادة الصورة من وسيطها الجزئي الى وسطها الكلي فكراً وتطبيقاً. اما من حيث المعنى المرتبط بالمادة التصويرية فانه في كل الاحوال بشكل مبدأ وقانون جزيئات المادة التصويرية من حيث هي احداث، ومن هنا لا يتكامل هذا المعنى بدون تنظيم تلك الاجزاء (في صورة المخيلة) اذا لم يكن هناك نسق شعوري بوجود الزمن يشتغل في حدود المخيلة والذي بموجبه تتميز جزيئات الاحداث. والمهم والاهم فيها تنتظم من حيث تكامل ظرفها وحقيقتها لا بد من وضع الفواصل الزمانية التي بأمكانها ان تنفذ الى ابعاد صورة المعنى وامتداداتها (وهي في المخيلة) ومن ثم فأن الزمن بمعناه الكلي بأخذ هذا المعنى من التفاعل والترابط بين حقيقته وحقيقة المعنى ومن ثم لا يمكن تمييز المعنى الشمولي لوقائع التصويره التي لاتأخذ معناها الكلي بدون منظومة وسيط زماني. وعليه فان الزمن في حقيقته يتدخل في البنى التصويرية والتخيلية من جانب، وفي البنى الحسية البصرية من جانب اخر. بغية تنظيم تلك الصور من حيث التشكيل وتسلسل الاحداث والافعال على نحو منطقي ومن ثم بلوغها حد الكمال التصويري، وبذلك يأتي هذا تأكيداً لمعنى شمولية الزمان وكليته.

يرتبط ادراك فن التصوير بالبصر، ويمكن ان يكون ذلك بلمحة واحدة، لكن فهم العمل الفني وتأمله قائم على تحليل الاجزاء ثم اعادة تركيبها في كل موحد. ان آلية ربط الاجزاء ببعضها تقوم على التتابع الزماني وهو ما يطلق عليه بزمن التأمل. لكن هناك زمن تصويري داخلي، او زمان العمل الفني والذي يخضع لصياغة ذاتية وشعورية تتعالق مع الصياغة البنائية، أي ان الزمان وكيفيته ستكون محكومة بالبناء

* هذا الفن جاء بنمطين ((التجريد في الفن، والفن التجريدي، فالفن التجريدي يقوم على التجريد الصرف أي التجريد الكلي من الموضوع الاصلي، في حين يحقق التجريد في الفن بنسب متفاوته حيث تكون اللوحة صوره مختزلة في بعض نواحيها من الشيء الاصلي موضوع الصوره...)) (13 ص 197).

المكاني والفضائي التصويريين، كذلك بكيفية النظام الحركي الذي يشتغل فيهما والتي ستكون صورة زمان الفعل التصويري محمولة على الخواص الحركية وايقاعاتها داخل البناء المكاني والفضائي. والزمان التصويري يمتلك احكاماً وقيماً لا تتطابق مع الزمن الفيزيائي المرتبط بالواقع من جهة كون الزمان المشيد والمستحدث مشحون بقيم شعورية غزيرة بالمعاني وهي مستمدة من ذات الفنان والتي اسهم في تكوينها البناء الثقافي الذي يحيا فيه، هذا فضلاً عن المهارات الابداعية التي يتمتع بها والتي تسهم في احكام وتنظيم فكرة الزمن في حدود عملية الخلق الابداعي. اذ "...ان الفن يستمد نوعاً من الطاقة الوجدانية من ظروف وجودنا نفسها عن طريق كشفه عن المغزى الوجداني للزمان والمكان" (63 ص 78).

ولما كان فن التصوير يتسم بتعدد طرزه واساليبه ووسائله الادائية منذ نشأة الفن مع بداية الحضارة الانسانية، واقترن بهذا التعدد في الاساليب تنوع الكيفيات التي تصاغ بها صورة زمن الفعل التصويري المشيّد داخل هذا التعدد من الطرز الفنية والتي هي بين تمثيل ما هو حسي مظهري ينتمي لمحاكاة صورة قوانين العالم المادي ومحدداته الزمانية والمكانية، وبين تمثيل ما هو بصري مجرد. اذ ان الزمان يبقى ملازماً لهذه الاساليب لكن سماته وصورته تتغيّر بين ارتباطه بصورة مكان ثلاثي الابعاد والذي يعرض امكانيات الحركة فيه كما في الواقع، حيث صورة الزمن الفيزيائي، وبين صورة زمان يقع خارج حدود القياسات المادية. وزمن الفعل التصويري يشتغل هنا في واقع تخيلي، صوري، ببناء مكاني لا يشبه صورة المكان الحسي المجسم، للتهيئة لزمان يتلائم مع البناء المكاني المستحدث ويتناسب مع الرؤية الحدسية لفكرة الزمان. ومن هنا تتحد الاساليب الفنية التصويرية من خلال الطريقة التي ينظر بها للزمان كمدرك حسي وجداني. ان تدخل حقيقة الزمان في تحريك الطرز والاساليب شكل ركناً مهماً في عملية تحقيق التصورات الابداعية، وترصين العلاقة بين العالم الذاتي والموضوعي في حياة الصوره.

اما بالنسبة لفكرة البحث المعنية بدراسة مفهوم الزمن في رسوم الواسطي، فهي تأتي كتطبيقات بصرية لفكر جمالي يرتبط بصلب الثقافة العربية الاسلامية التي تعد الزمان احد ابعادها المادية والروحية. فالفكر العربي الاسلامي ينطلق في جانب منه على اساس ان الزمان المادي هو حضور متناهي الطرفين (ماضي، مستقبل) (الاجل المسمى) قال تعالى في محكم كتابه المبين "وما خلقنا السموات والارض وما بينهما الا بالحق واجل مسمى" (الاحقاف-3) ومن ثم فهو محكوم بالتغيّر وعدم الثبات، كما انه تجربة معاشة كقوله تعالى " ولكم في الارض مستقر ومتاع الى حين" (الاعراف-24). لكن في المقابل فان هذا المتغيّر الزماني يقوم على اساس، انه اعداد لليوم الاخر، أي اعداد للاتصال بزمن آخر غيبي- مستقبل، يقع خارج حدود الاجل المسمى- قال تعالى "والذين آمنوا وعملوا الصّالحات اولئك اصحابُ الجنة هم فيها خالدون" (البقرة-82) وفي هذه الحال فهو توقيت وأمهال. فالحاضر المادي- المتغير الزماني او الاجل المسمى- عند المسلم لا يشكل بحد ذاته غاية، بل وسيلة لبلوغ الخلود الابدي. وامتد عمق هذه النظرة الى جذور الفكر الرافديني، اذ ان قيمته كانت تستكمل وتتحقق بزمن الخلود المعنوي. فالروح العربية "قد اتت بنظرة في الزمان تخالف نظرة الروح اليونانية... وجعلت السيادة في آنات الزمان لا للحاضر، بل لاحد الآنين الآخرين. وهي قد مالت قطعاً الى جعل السيادة للآن المستقبل، لان الخلاص سيكون فيه..." (27 ص 95) والوقت التام في الفكر الاسلامي الذي يكتفي بذاته، هو يوم (الساعة) ووقت (الحساب الاخير) -مستقبل – حين يسأل كل انسان عن افعاله، هذه (الساعة) التي ينتظرها المسلم بخشوع وخوف، فيها تحقيق للحكم والفعل الالهي خارج زماننا في الثواب والعقاب الابديين. (157 ص 9).

فالذهنية العربية نظرت للمستقبل على انه وجود مغمور، بمثال زمن غيبي، مخالف لصورة الزمن الحضوري، رغم صلته به صلة الروح بالجسد.

وعوداً على بدء، فأن العمل التصويري عند الواسطي شأنه شأن أي عمل تصويري آخر، هو وجود منظور ذو كثافة ويقتضي التمظهر بدلالة ابعاده المرئية، في حين ان وجوده الزمني هو وجود شفاف، وغير مباشر، أي انه يقتضي اللاتمظهر. لكن من جهة اخرى فالواسطي انتهج مبدأ ابطال صفة التجسيم، ومخالفة العالم المادي. ومن ثم فأنه يضع مشكلة التحري عن الزمان الفني عند نقطة تلاشي صورة الزمن المادي لموضوعات رسوماته موضوع البحث، والتي لا يمكن، ان تتكامل كنتاجات ابداعية الا بعد اكتمال فكرة الزمان المحركة لابعادها المفاهمية والبنائية.

ومن هنا تستوقف الباحث جملة من التساؤلات وايجاد الحلول لها، وتتحدد بالاتي:-

1. هل ثمة علاقة بين مفهوم الزمن في رسومات الواسطي والنظرة العربية الاسلامية للزمان؟
2. هل يشكل مفهوم الزمن اساساً فكرياً وبنائياً في تحديد الرؤية الابداعية للفنان الواسطي؟
3. هل يشكل مفهوم الزمن تفرداً حاسماً في رسوم الواسطي من حيث التفكير الروحي والفعل البصري وفق التصورات الذاتية والموضوعية؟
4. هل ان زمان الفعل التصويري يمثل تعميقاً للاحساس الذي بواسطته يمكن الايغال الى الابعاد غير المرئية في رسوم الواسطي؟
5. هل ان سياق الزمن التصويري اسهم في تحديد معالم الاسلوب والقيم الفنية في رسوم الواسطي؟

ومن هنا تتحدد المشكلة التي ينطوي عليها البحث الحالي.

وفي ضوء ما تقدم تتجلى اهمية البحث ومن خلال:-

1. ان نتاجات الواسطي لم تحض بدراسة سابقة لتقصي حقيقة الزمان وفعله في تحديد وتكامل ما آلت اليه تلك الرسوم.
2. لم يزل مفهوم الزمان مشوباً بالايهام في التصوير العربي الاسلامي لدى دارسي هذا الفن على الرغم من تداوله مصطلحاً ومفهوماً.
3. ان البحث الحالي يهتم في ارساء اسس علمية لمعرفة بنية الزمن في رسوم الواسطي.
4. ان مفهوم الزمن في رسوم الواسطي يعد احد المقومات الاساسية والمحركة، ويمثل قيمة بصرية ومعرفية وجمالية لا غنى عنها.
5. انه يسد ثغره لفهم الحقائق البصرية والفكرية لهذه الابداعات التصويرية.

مما تقدم تظهر حاجة البحث الحالي والذي يمكن ان يكون بداية لبحوث علمية اخرى تختص بأجناس الفن الاسلامي، اضافة الى ان البحث يفيد المؤسسات الثقافية وكليات الفنون والنقاد ومتذوقي الفن على السواء.

-هدفا البحث:

يهدف البحث الحالي الى:-

1. كشف بنية الزمن في رسوم يحى ابن محمود الواسطي.
2. تعرف الزمن مفاهيمياً في رسوم يحى بن محمود الواسطي.

-حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على دراسة الزمن من خلال نماذج مصوره لرسوم يحى بن محمود الواسطي، والتي رسمت في العراق عام (634 هـ) في مخطوطة عرفت بأسم (مقامات الحريري).

-تحديد المصطلحات:

الزمن Time

تمهيد

يشكل الزمان جانباً من جوانب الوعي الانساني، وهو ملاحظ نفسياً او فيزيائياً، فعند بعض الفلاسفة يعد مقولة من مقولات الفكر وعند بعضهم الاخر مقولة من مقولات الوجود (123 ص 476).

تناول الفلاسفة هذا المفهوم في عدة مواضع منها المنطق، اذ عد مقولة عقلية تحمل على الجوهر*. كما تناولوه ضمن الطبيعيات (الفيزياء) بوصفه مرتبطاً بالحركة والتغيّر وما يتعلق بذلك من صلة بالجسم

* مثال الانسان الذي تحمل عليه المقولات التسع ومنها مقوله الزمان، راجع المصدر (12 ص 70).

والمكان**. وضمن حدود العلاقة الجدلية بين الحركة والزمان جاءت تعريفات الفلاسفة للزمان مقرونة بالحركة بحسب متقدمها ومتأخرها.

فضلاً عن ذلك يدرس الفلاسفة مفهوم الزمان كونه متعلقاً بالوجود المدرك لما بعد الطبيعة أي صلته بالقدم والحدوث وعلاقته بالسرمد والازل باعتبار ان الميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) علم يدرس الوجود غير المتعين بالمادة والمدرك عقلياً.

وبذلك فان الزمان يتوزع بين ثلاثة علوم هي المنطق، والطبيعة، وما وراء الطبيعة وهذا ظاهر في مؤلفات الفلاسفة اليونانين كافلاطون وارسطو. والعرب المسلمين من امثال الكندي وابن سينا وابي البركات البغدادي وابن رشد وغيرهم.

واذا ما نظرنا للزمان من وجهة نظر الفلسفة المثالية والمادية فهو في الفلسفة المثالية شكل ذاتي للاحساس مرتبط بالوعي البشري اذ لا تشترط ارتباطه بالمكان بالنسبة الى المادة المتحركة. اما في الفلسفة المادية فهو شكل اساسي من اشكال وجود المادة المتحركة، والشكل الثاني لوجود المادة المتحركة فهو المكان (137 ص 147) .

بمعنى ان المثالية تنكر الواقع الموضوعي للزمان وتعده تجريداً خالصاً لا يوجد الا في الوعي، اما المادية فتعد الزمان حقيقة، وله وجود موضوعي.

ومفهوم الزمان وبحسب التحديدات اللغوية والاصطلاحية هو على ما يأتي:-

أ-في اللغة

ورد في لسان العرب ان "الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيرة... وازمن بالمكان اقام به زمناً... وقال شمر الدهر والزمان واحد قال ابو الهيثم اخطأ شمر الزمان زمان الرُطب والفاكهة وازمان الحر والبرد قال ويكون الزمان شهرين الى سته اشهر قال والدَهْرُ لا ينقطع قال ابو منصور الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الازمنة وعلى مدة الدنيا كلها (132 ص 60).

ويذكر الطبري ان الزمان هو (...ساعات الليل والنهار وقد يقال للطويل من المدة والقصير منها والعرب تقول: آتيتك زمان الحجاج أمير وزمن الحجاج امير- تعني به: اذا الحجاج امير. وتقول اتيتك زمان الصّرام (وزمن الصَّرام)* - تعني به وقت الصرام، ويقولون ايضاً: آتيتك ازمان الحجاج امير، فيجمعون الزمان...) (96 ص 9).

ان الدلالات اللغوية لكلمة زمان تشير الى انه مرتبط بالاحداث والافعال غير منفك عنها فهو يتجدد بوقائعها وليس العكس (36 ص 189).

ب-اصطلاحاً

قبل ان نحدد ماهية الزمان ونعرفه عند الفلاسفة، نشير ابتداءً الى معنى الزمن بمعناه العام. فالموسوعة الفلسفية تعرف الزمان بأنه "يعبر عن تتابع وجود الظواهر حيث تحل الواحدة محل الاخرى، (وهو) لا يرتد، بمعنى ان كل عملية مادية لا تتطور الا في اتجاه واحد من الماضي الى المستقبل" (59 ص 235) وفي التعريف يرتبط مفهوم الزمان بالمادة والحركة والمكان.

وعرفته الموسوعة العالمية "بأنه المدة المتواصلة غير المحدودة والتي ينظر اليها بكونها تتضمن الحوادث المتتالية" (160 ص 1641).

وعرف الزمان ايضاً بأنه "ما تتميز فيه الوقائع فيما يتعلق بوقوعها السابق واللاحق وابتدائها ونهايتها" (137 ص 148).

والتعريفان الاخيران يدلان على ان الزمان مرتبط بالتغير المحكوم بالوقائع وتتابعها من حيث القبل والبعد، وهو هنا بمعنى المدة.

اما الزمان عند الفلاسفة فهو على الوجه الاتي:-

يعرف افلاطون الزمان بأنه "مقدار حركة الفلك" (19 ص 221) والزمان هنا هو الحركة أي انه جوهر الحركة لا عرض لها بمعنى ان للزمان وجوداً موضوعياً مستقلاً عن وجود النفس.

** راجع الطبيعيات في المصدر (74).

* وصرام النخلة: أوان اجتناء ثمرها. (96 ص 9)..

ويعرف ارسطو الزمان بأنه:- "مقدار الحركة بحسب المتقدم والمتأخر" (19 ص 219)، فأرسطو يربط الزمان بوجود الحركة وبالنفس التي تدرك متقدمها ومتأخرها. كما ان الزمان هنا هو عرض للحركة لا جوهر لها لان ارسطو يعد الزمان "...مقدار الحركة وليس الحركة نفسها..." (123 ص 467) مخالفاً بذلك ما ذهب اليه افلاطون**.

ويتابع تحديد ارسطو للزمان بعض فلاسفة العرب المسلمين، امثال الكندي وابن سينا وابن رشد وغيرهم.

عرف الكندي الزمان بأنه "عدد عاد للحركة" (119 ص 34).

وعرفه ابن سينا بأنه "مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر" (72 ص 253) أي "حركة سيالة مختلفة فيها تقدم وتأخر في المسافة" (71 ص 78).

وعرف ابن رشد الزمان بأنه "عدد الحركة بالمقدم والمتأخر" (56 ص 52).

يلحظ في التعريفات السابقة ارتباط الزمان بالنفس وبالحركة ارتباطاً جدلياً، فهناك تداخل بين ذاتية الزمان وموضوعيته.

ويخالف رأي ارسطو وفلاسفة العرب المسلمين في تعريفهم للزمان، الفيلسوف ابو البركات البغدادي الذي عرف الزمان بأنه "مقدار الوجود" (29 ص 39) بمعنى ان الزمان يقدر الحركة والسكون من جهة اشتراكهما في الوجود، لا على اعتبار ان الزمان هو مقدار الحركة حتى يقيس السكون قياساً بمتحرك. فالزمان عنده جوهر لا عرض للحركة، فهو مقترن بكل موجود لوقوع الموجود فيه، والحركة هنا ترتبط بالزمان وليس العكس. بعبارة اخرى ان الشعور بالزمان غير مشروط بالحركة، فالبغدادي يذهب الى ان الشخص اذا كان "...ساكناً ولا يدرك شيئاً بيصره ولا يشعر بحركة متحرك، يشعر بما مضى عليه من الزمان..." (28 ص 73) وبذلك فأن الزمان بنظره يرتبط بالاحساسات الباطنية والمعرفة الحدسية*.

اما متكلمو المسلمين فجاء تعريفهم للزمان على النحو الاتي:

عرفه ابو علي الجُبّائي- وهو من المعتزلة- " الوقت هو ما توقته للشيء، "اتيتك قدوم زيد" فقد جعلت قدم زيد وقتاً لمجيئك..." (4 ص 5).

وعرفه الاشاعرة: "انه متجدد يقدر به متجدد" (16 ص 112)

وعرفه الشيخ المفيد- وهو من الامامية- "الوقت هو ما جعله الموقت وقتاً للشيء، وليس بحادث مخصوص..." (4 ص 145).

يلمس في التعريفات السابقة ان متكلمي المسلمين قد ربطوا الزمان بالفعل، ولم ينظروا له كأطار مجرد منفصل عن مجرى الحوادث، مقتربين في ذلك من الدلالة اللغوية لهذا المفهوم. اما متصوفة المسلمين فقد بحثوا بالزمان بدلالة الوقت. وعرفوا الوقت بأنه "... حادث متوهم علق حصوله على حادث متحقق فالحادث المتحقق وقت للحادث المتوهم..." (112 ص 33). وهذه النظرة للزمان تقترب من نظرة متكلمي المسلمين له ومن دلالته اللغوية.

وعرف ابن عربي الوقت بأنه "حالك في زمن الحال لا تعلق له بالماضي والمستقبل" (99 ص 3) يلحظ في التعريف ان الوقت يقع في حدود ما هو كيفي لا كمي، لتعلقه بأحوال الحس الذاتي الباطن وما يرتبط بذلك من تفاوت في الاحساس بالزمان والوعي به تبعاً لحالاتنا الشعورية، ففي احوال الصوفية يكون الزمان (الوقت) آناً ممتداً غير مرتبط بالماضي والمستقبل فهو ديمومة باطنية.

ومن المتصوفة من اتبع النهج الفلسفي، فجاء تعريفهم للزمان مرتبطاً بالحركة وبالنفس، كما في تعريف شهاب الدين السهروردي:_ ((الزمان هو مقدار الحركة اذا جمع في العقل مقدار متقدمها ومتأخرها)) (61 ص 227).

التعريف الاجرائي

افاد الباحث من التعريفات الواردة سابقاً، ومن مناقشتها في صياغة التعريف الاجرائي الخاص (بالزمن في رسوم الواسطي) والذي يتناسب مع التعبير عن (زمان الفعل التصويري).

** يبطل ارسطو ما ذهب اليه افلاطون، من ان الزمان هو الحركة، أي جوهر، بمجموعة من الحجج انظر هامش ص (23) من البحث.

* وكما تم عرض ذلك في الاطار النظري انظر ص (56). كذلك ص (108- 109).

زمان الفعل التصويري

الزمان الذي يعنى بايقاعية حركة حياة الوحدات البنائية للتصويره وعلاقاتها التنظيمية، وتأثير ذلك على الشعور الباطني للمتلقي بالديمومة المحمولة على تلك الايقاعية.

الحركة Movement

أ-في اللغة

الحركة ضد السكون حرُكَ يحرُكَ حَرَكةَ وحَرْكا وحرّكه فَتَحرَّك، قال الازهري وكذلك يتحرك وتقول قد اعيا فما به حَرَك (130 ص 291).

اصطلاحاً:

جاء في المعجم الفلسفي، الحركة، "تغيير متصل ذو سرعة معينة لوضع الشيء في المكان، وهو للدلالة على الزمان" (125 ص 70) فهناك ترابط بين الحركة والمكان والزمان.

وفي معجم المصطلحات العلمية والفنية، الحركة "تغيّر متصل للوضع في المكان" (48 ص 160).

وعرفت الحركة في الموسوعة الفلسفية العربية بأنها "الخروج من القوة الى الفعل على نحو متدرج" (54 ص 361) "ومعنى التدرج هو وقوع الشيء في زمان بعد زمان" (82 ص 457).

وعرفها ارسطو بأنها "المرور من القوة الى الفعل" (117 ص 124).

وعرفها الكندي بأنها "تبدل حال الذات" (120 ص 192).

وعرفها ابن سينا بأنها "خروج من القوة الى الفعل لا في آن واحد" (72 ص 252).

اما ابن رشد فيعرف الحركة بأنها "كمال ما بالقوة من جهة ما هو بالقوة" (56 ص 58)

وعرفها ايضاً "كمال المتحرك بما هو متحرك" (56 ص 107) فالحركة "هي وجود متوسط بين القوة والفعل..." (97 ص 79).

يلحظ من التعريفات السابقة ان السكون هو حالة ثابتة في حين ان الحركة هي متغيرة، وهي انتقال الشيء من حالة النقص الى الكمال ويتم ذلك بالحركة، اذ ان السكون هو الحالة النهائية والتمامية للحركة، فالحركة هي "فعل ناقص في طريقه للتمام" (117 ص 141).

التعريف الاجرائي:

بعد استعراض تعريفات الحركة في اللغة والاصطلاح، ومناقشتها، افاد الباحث من ذلك في صياغة التعريف الاجرائي الخاص (بالحركة) في رسومات الواسطي والتي تتناسب مع التعبير عن (الحركة التصويرية).

الحركة التصويرية

تغيّر متصل في منظومة العلاقات التصويرية بما يخلق ايحاءاً بالحركة.

اولاً:-الفكر العراقي القديم

ان مقاربة الانسان لوعي الزمان ومعناه في وادي الرافدين ارتهن بتحوله من نمط العيش الذي سلبه فرصة التأمل بطبيعة الاشياء وحقائقها الى النمط الذي منحه قدرة التأمل والتفكير سواء في ذاته او عالمه المحيط، بأنتقاله من جمع الى انتاج القوت بالاستقرار والاهتداء للزراعة*ذات الدور الفاعل في احداث تحولات كبرى حاسمة في مجمل الحياة "والتسمية المناسبة لتعريف هذا التحول هي "الحس بالزمن" حيث كان هذا الحس اشارة البدء للنشاط الحضاري والاجتماعي الذي بدأ مع الاستقرار ووعي الازمنة من ماضي وحاضر ومستقبل" (43 ص 31-32) ان اكتساب الانسان الرافديني لقدرة التأمل قد افضت ولا ريب الى ترقبه لحركة تحولات المراحل الحياتية المتتابعة بين الميلاد والموت ومقارنتها بحركة ايقاع الطبيعة المتجلية بتكرار الليل والنهار ودورات القمر وغيرها. واستجابة لتساؤلاته عن حقيقية الوجود ولغزه المحيّر ورغبته الباطنة في تحديد مواقعه فيه، راحت تأملاته تتجه صوب الاحاطة بطبيعة الاشياء، والعلاقة بينه وبينها وحركة تحولات هذه الاشياء، واكتسبت تأملاته قيمة وجودية بلغت معناها بواسطة القدرات الذاتية في ايجاد رابط مشترك يوحد حركة التحول والتعاقب في ايقاع الطبيعة وحركة تبدل مراحل حياة الانسان، ويندمج معهما بعد ان تمكن من المقارنة بين ما هو ثابت ودوري في حركة تحولاته (حركة الشمس اليومية ودورات القمر الشهرية) وبين ما هو متغير في المراحل الحياتية وغير متكرر في الحياة الفردية (من الصبا الى الشيخوخة). ان هذا الرابط والقاسم المشترك وقدرة المقارنة بين الثابت والمتغير هو الذي قربه لمظهر الزمان العياني ومعناه. فالزمان لا معنى له بدون معرفة الانسان بأن التغير المرئي وغير المرئي هو ما تتصف به جميع الاشياء سواء في العالم الحياتي الذاتي والعالم الموضوعي. وبذلك اقيمت صلات رابطة في صورة ائتلاف وتوحد بين العالم الداخلي والخارجي، بين الانسان والطبيعة. فجاء مفهوم الزمن الذي وعاه الرافديني ونظر اليه هو "...كسياق لمراحل حياتية متباينة الجوهر يسميه (كاسيرر) (الزمن البيولوجي) وكانت ظواهر الزمن في الطبيعة من تعاقب الفصول وحركة الاجرام السماوية تعتبر في البدء دلائل على خطة حياتية مماثلة كخطة حياة الانسان ومرتبطة بها" (110 ص 36) وهذا الزمن هو زمن عياني مرتبط بالحدث وغير منفصل عنه.

كما ان حركة التغير في الطبيعة، والتحول بين الميلاد والموت، لم ينظر اليها الرافديني على انها احداث قائمة بذاتها بل هي مرتبطة بقدرات مشيئية، فلم يعد الواقع، او العالم المحيط نسيجاً احادياً بل اصبح قائماً على ثنائية المادة والروح. هذا فضلاً عن ربط مصير الانسان بمصير الطبيعة واحوالها. اذ ان ظواهر الطبيعة في الفكر التأملي لم تكن طبيعية بالمعنى المفهوم لنا، فاذا ما تغير شيء في نظام الطبيعة كان لتغيره سبب قائم على ارادة روحية عليا. فنظام حياة الطبيعة ونظام الزمن (وكلاهما واحد) صادر عن تلك القدرات، يضاف لذلك انه كان ينظر للظواهر بأنها قائمة على فكرة الصراع بين الاضداد والتي كانت تقلقه، لان حياته تعتمد على نظام الطبيعة من طقس وتقلبات الفصول، فالشمس في كل يوم تهزم الظلام والهيولي كما هزمتها يوم الخليقة الاول، وكما هزمتها من كل عام في رأس السنة الجديدة (110 ص 37) فالوجود الزماني للانسان يتوقف على انتصار قوى الخير ضد قوى الشر في الطبيعة نفسها وهذا الربط بين المصير الوجودي للانسان مع الطبيعة وبالقوى الكونية المتحكمة، يعني بالنسبة له، انه جزء من الطبيعة والكون وليس مركزاً او عنصراً مهيمناً. مما جعله يتصور بأن وجوده الزماني يتوقف على مدى سعيه في خلق توافق بين زمانية افعاله الحياتية مع احداث كونية تحمل بنظره معاني ذات مغزى روحي عميق. ففي مدينة بابل "كانوا يؤجلون تتويج الملك الى ان يروا بداية جديدة في دورة الطبيعة فيها ما يبشر بالخير فيجعل بداية للحكم الجديد... ان هذا التنسيق المقصود بين الاحداث الاجتماعية والكونية يدل دلالة واضحة على ان الزمن... لم يكن اطاراً مجرداً محايداً لما يجري في الحياة، بل تعاقباً لمراحل متواترة، لكل منها قيمتها ومغزاها" (110 ص 39) أي ان الزمن الذي نظر اليه لا يخلو من المعاني والدلالات الرمزية، وهذا يعني انه غير مستقل عن محتواه فهو مرتبط بالافعال والاحداث غير منفك عنها.

وبأرتباط الاحداث بالقدرات الخالقة المتحكمة فالزمان اذن معلول لعله غيبيه وانه روحي البنية وموصول بالحقائق الالهية. ومن هذه الذهنية والارضية للمفاهيم الزمانية شكل الفنان بناءاً مرناً للسطح

* تحقق هذا الانقلاب ((اول مرة في احد اجزاء الوطن العربي، ومنها الاقسام الشمالية من العراق قبل نحو 000 و 10 عام)) (148 ص 41).

المصور وعلى النحو الذي يسمح لتلك المفاهيم الزمانية ان تتحرك داخله، فأوجد بذلك حلولاً لمفهومي الزمان والمكان (شكل 1). ومثال آخر لتلك المعالجات ما نجده في (الاناء النذري) (شكل 3)*والذي نلمح فيه صورة للتشيء المادي والتغير والذي يقترن ولا ريب بمعنى الزمان، لان حركة الخلق والتحول هي التي افترضته بدءاً من الاسفل وللاعلى، وهو تجسيد للرؤية الروحية، حيث ابتعد الفنان الرافديني عن اظهار حركة الزمن وهي تخضع لمشاهدة فيزيائية مرتبطة بمركز رؤية رئيس في الحيز المكاني واستعاض عنها برؤية شامله لحركة الزمن، تجمع الازمنة الجزئية داخل الافاريز ووضعها في سياق زمان كلي يضم صورة حركة التحول والتغير الكلية، لاحيثيات الحركة الفيزيائية الجزئية داخل الحيز المكاني المحدود لتلك الحقول. اذ لا يمكن ان تحصل تلك النظرة الكلية مرة واحدة على السطح التصويري في لحظة زمنية محددة، وهي محاولة لاظهار الزمن من خلال الفعل الالهي في الخلق والايجاد والتحكم بالزمان، والرؤية الالهية له وقدرتها الخارقة في الاحاطة بكل امتداده.

ومثلما نتلمس الاحاطة بحركة الزمن الكلية في (الاناء النذري) (شكل 3) نجدها في اثر فني آخر والمعروف (بلواء اور، او راية اور)*وفي الوجه الحربي منها (شكل 4)، حيث اقصى من كلا الاثرين مركز الرؤية الثابت، الامر الذي جعل رؤيتنا ذات طابع حركي (غير ثابت كمركز) مع حركة مرور الزمن الكلي في صورة ائتلاف وتوحد بين ذاتنا وتلك الحركة بمعنى ان مشاهتنا الحركية توازي حركة الزمن الكلية داخل العمل الفني وتندمج معها، واصبحنا بذلك جزء من حركة زمن الاحداث، ولا نشعر بالثبات السكوني (كمركز ثابت) في الزمان والمكان ، نطل من الخارج على الداخل. فهي مشاهدة متجاوزة لقوانين اللمحة البصرية المقتطعة من الزمان.

ان حقيقة وجود الزمان والوجود الانساني خاضع لمشيئة كونية عليا، ونلمس ذلك بصوره جليه في ملاحم العراق القديم واساطيره التي تعد مكامن لاجوبة تساؤلاته حول حقيقة الوجود، ووصفاً للطريقة التي نظر بها الرافديني لهذا الوجود، كذلك تمثيلاً لرغباته ومن بين تلك الاساطير، اسطورة الخلق البابلية والتي تصور في لوحها الخامس بأن الآله (مردوخ) هو المتحكم بوجود الزمن فمن بين تنظيماته للكون هي انه "...يحنى للشمس والقمر مداريهما وجعل في رأس وظائفهما تنوير السماء وتحديد الزمن والفصول" (148 ص 43). ومن الملاحم، ملحمة كلكامش التي انصبت فكرتها على البرهان بحتمية الموت وتمثيل الصراع بين هذه الحتمية وارادة الانسان المقهورة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء والسعي وراء وسيلة للخلود. (18 ص 42) ونقرأ من الملحمة قول صاحبة الحانة وهي تواسي جلجامش:-

"ان الحياة التي تبحث عنها لن تجد ابداً
لان الالهة، عندما خلقت الانسان، جعلت
الموت نصيبه، وامسكت
بأيديها عنه الحياة" (110 ص 27).

فحياة الانسان محكوم عليها بنهاية حتمية مقدرة. فهي متناهية بفعل تحكم الالهة الخارق في الوجود الخلقي والزماني للانسان. وفي ذلك الغاء لقانون السببية الطبيعية** لان الالهه حين خلقت الانسان امسكت بأيديها على الحياة بالموت.

---

* وهو اناء من الرخام مزين بمنحوتات ناتئة من الوركاء ارتفاعه (105سم) يعود للمتحف العراقي ببغداد. وهو اسطواني الشكل قاعدته مخروط ناقص يشبه شكل كأس قسم الى اربعة افاريز افقية مشغولة بأشكال آدمية وحيوانية ونباتية يعلوه بعضها الاخر وهي تدور مع الاناء داخل الافارير في تكرار ايقاعي فيما خصص الافريز الرابع لمشهد تقديم نذور وقرابين للالهه. واسفل الاناء يظهر سطح مائي يعلوه صف لنوعين من النباتات تتكرر بشكل متعاقب والماء يشير الى منبع الحياة والنبات هنا يعمل على تحويل عالم المادة الى الحياة، وهو بذلك حلقة وصل بين العالمين (133 ص 49-50) (17 ص 118-119).

* وهو لوحة مطعمة من المقبرة الملكية في اوربا بأرتفاع (20سم) تعود للمتحف البريطاني في لندن. عملت بطريقة نحاتي الفيسفساء من الصدف والعتيق الاحمر واللازورد يحيطها اطار اسود من القار ويمثل الوجه الحربي من الراية معركة تشير من خلال تسلسل الحوادث الى بدايتها ووسطها ونهايتها من الاسفل للاعلى. وهي تعود للنصف الاول من الالف الثالث ق.م (101 ص 225).

** اعتقد سكان وادي الرافدين بأن الاله هو القوة الكامنة وراء فلاح الانسان، ويظهر بوضوح في قول كهذا:- ليس بمقدور الانسان، بلاألله، ان يكسب خبزه.
ولا بمقدور الفتى ان يحرك ذراعه ببطولة في المعركة. (110 ص 241).

ويقابل هذا الوجود المادي الزماني الفاني المتحكم به وجود الهي ابدي وخالد. ففي حوار لكلكامش مع صديقه انكيدو نقرأ قوله:-

"يا صديقي، من ذا الذي يستطيع ان يرقى الى السماء.
فالالهه وحدهم هم الذين يعيشون الى الابد مع "شمش"
اما البشر فأيامهم معدودات" (18 ص 97).

وامام حتمية الموت المأساوية وملازمته الحياة في شكل صراع يأخذ صورة ايقاع ابدي، تخلص الملحمة الى ان السمو على زمانيه الحياة المادية المتناهية ومجابهة الموت بخلود معنوي يكون معادلاً للموت والفناء المادي من خلال الوجود الزماني نفسه، والأفعال والبطولات الخارقة الواقعة فيه*كما في قول كلكامش لصديقه انكيدو:-

"واذا ما هلكت فسأخلد لي اسماً، (وسيقولون عني)
من بعد ان تولد الاجيال الاتيه فيما بعد.
لقد هلك جلجامش في نزاله مع خمبابا المارد" (18 ص 97).

فالذي يسعى لخلود ابدي لم تكن افعاله في وجوده الحياتي، غاية بقدر ما هي وسيلة لمجابهة حتمية الوجود الزماني المتناهي. بمعنى ان حاضر الانسان هو الذي يوجد ويخلق الحاضر المستمر غير المتناهي، فالحاضر المادي والحادث الزائل هو الذي يخلق ما هو معنوي دائم بشكل مستمر "الديمومة" خارج تقسيمات الزمان. ومن هذه المعاني احال الفنان الرافديني سطوحه المصورة وحيثيات زمنها الى نظير معادل لزمانية حياة الانسان، المتناهية وبقاء الافعال كقيمة معنوية والمقترنة بكل ما هو ابدي، من خلال اتباع صيغ التجريد والتحوير في النسب والتسطيح وازاحة كل ما يذكر بالعالم المادي، والحقائق المظهرية الزائلة وتأكيد القيم الجوهرية والكلية المطلقة. ومن جانب اخر فأن المكان المسطح هو تهيئة لحركة الاشكال وما يرتبط بها من زمان الفعل التصويري، لان تفارق المكان لتستحيل الى كينونات مجردة خالصة تحمل صفة الديمومة والاستمرار، بمعنى اخر عدم اخضاع هذه الاشكال وحركتها للحيز المكاني وحدوده المادية البصرية وعلى النحو الذي تظهر فيه الاشكال وحركتها وكأنها ذائبة في ثنايا المكان، بل العمل على اطلاق سراحها من قيد المكان، وتخليصها من الحدود المادية لترتبط بما هو معنوي كلي. (شكل 1).

ثانياً-الفكر اليوناني

نال الزمان، بوصفه مفهوماً فلسفياً اهتمام فلاسفة اليونان الكبار لا سيما افلاطون، ارسطو، وافلوطين. ولان تصوراتهم للزمان قد نقلت الى العربية ضمن ما نقل من التراث الفلسفي اليوناني ، فان الفلاسفة العرب قد اخذوا هذا المفهوم وتناولوه بالشرح والدرس والتضمين بعد ان ادخلوا عليه جملة من التصورات الدينية ولا سيما رؤية القرآن الكريم لهذا المفهوم وما ظهر عنه من تأويلات وتفسيرات فيما بعد، لا سيما عند علماء الكلام المسلمين. لهذا من الضروري ذكر هؤلاء الفلاسفة اليونانيين في هذه الدراسة لاهمية الموضوع، ولصلته بالتصور العربي الاسلامي عن الزمان، وكيفية تعامل المثقف العربي المسلم حصراً. الفنان موضوع الدراسة (الواسطي).

1-افلاطون

في محاورة (طيماوس) (Timaeus) لافلاطون يرتبط الزمن بقصة خلق العالم، اذ جاء في الموضع الخاص بالزمن بأن هناك عالماً ازلياً هو عالم المثل وان العالم الحسي قد كونه الخالق على صورة يماثله لذلك المثال ليكون شبيهاً يمثاله قدر الامكان*. وفي النص الآتي يوضح افلاطون الفرق بين العالمين من خلال الزمان، "... ان طبيعة الحي كانت ازلية. ولم يكن من سبيل ان يربط الله هذه الازلية في المستحدث، وان يدمجها به دمجاً تاماً. ففكر ان يصنع ... صورة ازلية تجري على سنة العدد، وهو ما سميناه زماناً. لان النهار والليل والشهور والسنين لم تكن قبل حدوث السماء، ولكن الله استنبط حدوثها

* هذا ما فعله كلكامش بعد ان اخفق في نيل الخلود المادي وكما ورد في مقدمة اللوح الاول ونهاية اللوح الثاني عشر من الملحمة . انظر : (18 ص 73 وما بعدها).
* انظر (14 ص 228).

عندما كان يركب الفلك" (14 ص 228) يشير النص الى ازلية عالم المثل، بمعنى "الثبات والحضور الدائم واللازمنية، أي مدة ماليس هو متحرك" (4 ص 69)، كذلك يشير الى زمانية العالم المكوّن، وذلك يعني ان الزمان لم يكن موجوداً قبل خلق العالم فهو محدث لارتباطه بعملية الخلق. فالزمان يقترن بكل ما هو متحرك فقط، وان انعدام العالم الحسي وحركته يعني انعدام للزمن فلا وجود له قبل العالم المكون اذ جاء في المحاورة النص الاتي "فالزمن اذن حدث مع الفلك، ليولدا معاً وينحلا معاً ان جرا انحلالهما يوماً ما" (14 ص 229) وهنا يقرن افلاطون الزمن بحركة الفلك لكونها هي المتسببة في احداث الزمن، "...لتحديده وضبطه وصيانة اعداده" (14 ص 231) بوصف ان حركة الفُلك حركة منظمة قائمة على العدد. فالزمان في منظور افلاطون هو "مظهر من مظاهر النظام في العالم..." (23 ص 53). وهذا يقودنا الى حقيقة الزمن عنده وهو، انه الحركة في ذاتها وتحديداً "مقدار – حركة الفُلك" (19 ص 221) فالزمان في نظره جوهر الحركة لاعرض لها وفي ذلك تجسيد النظرة الموضوعية للزمان**.

ولما كانت الازلية هي الحاضر الدائم غير المنقسم وان الزمان هو الصورة المتحركة للازل، "فمن الماضي والمستقبل... تتكون الصورة المتحركة للسرمدية" (23 ص 57) من خلال اعلان افلاطون بأن الحاضر (الآن) لحظة ليست فيها حركة ولا سكون، وهي غير معقولة لانها تفترض البقاء ولو اقصر مدة، فيما ليس بكائن اطلاقاً بل في تغير مستمر ابداً فكل ما هو ازلي ابدي فيها. (فالآن) في ثبات مستمر وليس فيه انتقال للمستقبل او صدور من الماضي. فالحاضر (الآن) هو اللحظة الرئيسة في الزمان. ويرتبط ذلك بالروح اليونانية التي جعلت من الحاضر (الان) الاصيل في الزمان وارتبطت باللحظة الحاضرة. (23 ص 73-74).

2-ارسطو

يقرن ارسطو الزمان بالحركة بطريقة يقف فيها على النقيض من استاذه افلاطون، مؤكداً ان الزمان هو مقياس للحركة التي تدركها النفس، اذ يرى ان الزمان "... موجود يفترضه الحس لان الحركة تفترضه*" (19 ص 217).

اما طبيعة العلاقة بين الزمان والحركة يوضحها ارسطو: ان الحركة حين تجتاز مكاناً او مقداراً متصلاً تكون متصلة لان ما ينطبق على المتصل يكون متصل مثله، ولما كان في الحركة والمقدار المتصل متقدم ومتأخر، كذلك في الزمان متقدم ومتأخر، فأن تقدم الزمان وتأخره هما في الحركة أي انما ما بين المتقدم والمتأخر فيها يوجد زمان متصل لانه يتبع الحركة والمقدار المتصل. (11 ص 220). والمهم هو ربط ارسطو ادراك الزمان بادراك المتقدم والمتأخر في الحركة، أي التمييز بين آنين احدهما متأخر والاخر متقدم وعلى ذلك جاء تعريف ارسطو للزمان بأنه "مقياس الحركة بالنسبة للتقدم و التأخر" (11 ص 221). فالزمان هنا مقدار عددي للحركة وفي ذلك يقول: "...ان الزمان هو نوع من العدد ... المعدود وليس العدد العاد..." (11 ص 220). أي العدد المعدود للحركة لا العدد المجرد، فالزمان ليس هو الحركة وانما عددها. ويمكن ايضاً قياس الزمان بالحركة فحين نقول قليل او كثير من الزمان مضى فاننا نقيسه بالحركة التي وقعت بالمسافة. وبما ان العدد الذي يعده ليس له سرعة ولا بطؤ اذ لا يمكن القول زمن سريع وبطيء وانما يقال زمن كثير وزمن قليل. (11 ص 225).

ويحد ارسطو الحركة بأنها (فعل او كمال الممكن من جهة ما هو ممكن). وهي على اربعة انواع، حركة الكون والفساد وهي تؤثر في عنصر الشيء ايجاداً او عدماً، والحركة التي تغير الكيف، أي تغير اوصاف الشيء، والحركة التي تغير الكم زيادة او نقصان، واخيراً حركة النقلة او تغير المكان. (143 ص 468).

واذا كان الزمان يشمل كل تغير ويقيس جميع انواع الحركات اياً كانت في العالم المحسوس فهو من جانب اخر لا يقيس كل شيء فألازلية بأعتبارها لا في حركة ولا في سكون، أي في ثبات دائم فهي ليست

** لان افلاطون لا يشترط وجود النفس الناطقة التي تعد الزمان، فالزمان هو ليس عدد الحركة، أي التي تعدها النفس.

* ارسطو (أبطل مفهوم استاذه افلاطون في الزمان من انه هو الحركة، أي جوهراً، بمجموعة من الحجج منها "ان الزمان لا يمكن ان يكون حركة، لان في الحركة اختلافاً بينما الزمان راتب فكيف يمكن اذن ان يكون الزمان حركة مع هذا الاختلاف؟" (19 ص 217) أي ان في الحركة اختلافاً منها السريع والبطيء بينما الزمان هو واحد بعينه لكل ما هو موجود. للاطلاع على حجج ابطال (الزمان هو الحركة) انظر المصادر (11-ص 217) (23 ص 59) (19 ص 27).

في زمان وليست مشمولة به فوجودها غير مقيس به. كما يرى ارسطو ان الحركة والزمان قديمان وغير مخلوقين ومثلما هما كذلك غير متناهيين وغير قابلين للفساد. (11 ص 228-229).

اما علاقة الزمان (بالآن) عند ارسطو هو ان ماهيته قائمة في الان اذ ان الزمان متصل بواسطته والان يتعدد تبعاً لاستمرار حركته. كما ان الآن ليس جزء من الزمان وانما حد بين صنفيه (الكان والسيكون) بمعنى لا يشكل جزء من كليهما فهو طرف موهوم موجود بالقوة (117 ص 144) فأرسطو ينظر للآن بمنظارين الان الذي يجمع ويصل، وهو الآن الواصل ويكون دائماً بعينه، والآن الذي يقسم ويجزء هو الان الفاصل ويكون دائماً غير (11 ص 230) لان احدهما متأخر والاخر متقدم. وينتهي ارسطو الى ما انتهى اليه افلاطون من ان الحاضر هو اللحظة الرئيسة الاصلية في الزمان (23 ص 72) فآن الوصل بسيلانه يكون الزمان وهو بعينه لانه يفترض البقاء.

3-افلوطين

ان الدخول الى مفهوم الزمان عند افلوطين (ت 220 م) هو من باب نظرية الفيض عنده والتي بموجبها تكون الموجودات فيضاً بطريق التأثير بقوة المحدث من الواحد اللامتناهي حيث انبثق من الواحد الاقنوم الثاني او العقل وهما سرمديان وثابتان مطلق الثبات وحياتهما في سكون دائم. ومن الاقنوم الثاني انبثق الاقنوم الثالث وهو النفس الكلية التي نشأ عنها الزمان، ولما كانت النفس الكلية لها قابلية الكثرة الحسية والتغير بذلك تزداد الشقة اتساعاً بينها وبين الواحد، لان الواحد ازلي والكثرة زمانية لكن تبقى الصلة بين الواحد والكثرة قائمة.

فالزمان مرتبط بالنفس الكلية التي فاضت من ماهو ازلي ثابت. اذ ان النفس الكلية تتصف بالحياة والتغير الدائم من حال الى حال والذي يكون الزمان الاصيل. ولما كانت النفس الكلية محاكاة للحياة العليا السرمدية فهي تحاكي الكلية الحاضرة والمعية الدائمة واللانهائي الحاضر بالفعل (23 ص 75). فالنفس الكلية وانبثاق الزمان من حركتها نزولاً من الجوهر الازلي لم تكن الا حلقة وصل بين ما هو زماني وازلي، ولما كانت النفس الكلية هي فيض من الواحد اللامتناهي فالزمان ازلي وابدي، ذلك لان الله الواحد الذي لاحدود له يراه افلوطين "مصدراً ازلياً للوجود وبالتالي عله ابدعت الكون بأندفاق طبيعي ناتج عن كمالها، ومتحرك قيضياً منذ الازل حتى اللانهاية" (44 ص 78).

ويفرق افلوطين بين الازلية والزمان، فالازلية هي "...حياة غير محدودة بالمعنى الكامل، حياة موجودة لا تعرف شيئاً عن الحاضر والمستقبل، يهدم كمالها، حياة تحافظ على وحدتها وكليتها الى االابد" (4 ص 114) اما الزمان عنده فهو زمان مرتبط بوجود النفس الكلية. أي انه "حياة النفس في حركتها من احد مراحل الفعل الى آخر" (4 ص 119). فالزمان والازلية يختلفان، غير انهما على علاقة، اذ ان الزمان هو صورة محسوسة للابديه لان الزمان الاصيل هو محاكاة وصوره للسرمدية وفي ذلك تأكيد لما ذهب اليه افلاطون وما ذكره في (الطيماوس).

ان تصور افلوطين للزمان هو تصور ذاتي غير مرتبط بالحركة الطبيعية للعالم المحسوس والتغيرات الحاصلة فيه مما جعله ينقد المفاهيم المتداولة للزمان وهي "تنحصر في ثلاثة أ-الزمان هو الحركة ب-هو المتحرك ج-هو بعض عوارض الحركة..." * (4 ص 115-116) وهي ترتبط جميعها بما هو خارج عن النفس التي اوجدت العالم والزمان.

ثالثاً، الفكر العربي

لكل امة بنيتها الذهنية، وروحيتها المميزة في النظر للوجود المادي والمعنوي، ولاشك ان للعرب رؤيتهم الخاصة للزمان بأعتباره يشكل احد ابعاد هذا الوجود، وبأية حال لا يمكن عزل ذلك عن البيئة المحيطة بهم فذاتيتهم وروحيتهم واقعة ضمن المدى المؤشر للبيئة ومنطبعة بها اولاً، ومن ثم تحدد رؤيتهم وطريقة تعاملهم مع الزمان ثانياً.

ولكي نقترب من روحية العرب قبل الاسلام، في طريقة استعمالهم اليومي للزمان ونظرتهم له بسماته الوجودية، فان ذلك سيكون من خلال تقصي بعض اخبارهم وآثارهم الثقافية وفحص ما يمكن فحصه لما تعنيه مفردة (زمن، او زمان) واستعمالاتها او الكلمات المرتبطة بها. اذ ورد في اللغة العربية (وقت،

* انظر الرد على هذه المفاهيم في (4 ص 115-116).

حين، حان، مدَّ، امتد، مدّه، أمد، ابد، دهر،...) وما الى ذلك. فالدلالة اللغوية لكلمة زمن او زمان- وكما وردت في تحديد المصطلحات من قبل – اشارت الى ارتباطه بالوقائع وتجدده بها. اما (الحين) فجاء في (لسان العرب) بأنها "...اسم كالوقت يصلح لجميع الازمان" (131 ص 291) وفي مختار الصحاح "الحين الوقت يقال حينئذ وربما ادخلوا عليها التاء فقالوا (تحين) بمعنى حين. والحين ايضاً المدة. ومنه قوله تعالى: "هل أتى على الانسان حين من الدهر". و (حان حينه) أي قرب وقته... واحين بالمكان اقام به حيناً..." (53 ص 166).

اما الوقت وكما ورد في (لسان العرب) فهو "مقدار من الزمان" "وكل شيء قدرت له حيناً فهو مؤقت" (128 ص 413) وفي مختار الصحاح "الوقت معرف و (المقيات) الوقت المضروب للفعل والميقات ايضاً الموقع... وقوله تعالى (كتاباً موقوناً) أي مفروضاً في الاوقات و (التوقيت) تحديد (الاوقات) يقال (وقته) ليوم كذا (توقيتاً من اجله..." (53 ص 731).

يلاحظ مما تقدم تعدد مرادفات كلمة زمان، او الدالة عليه، وتنوع تقديراتها. فيمكن وضع بعضها للاستدلال على الزمان المكمم، فالعرب يلجؤون الى استخدام مفردات تعين على تقدير كميته لكنها تكون خالية من الضبط والقياس الدقيقين لانها خارج التقدير العددي المجرد.

اما البعض الاخر من الكلمات فهي تشير الى التقديرات الكيفية للزمان، فمعرفته مقرونة بالحدث فالزمان لم يكن عندهم "...اطاراً للحوادث مستقلاً عنها، بل ان جميع تلك الكلمات تقف عند حدود الحدس المشخص الذي يربط الزمان بالمتزمن فيه..." (36 ص 188). فالعرب قبل الاسلام كانت تعين الزمن بالحوادث المهمة التي تمر بحياتهم كوقوع حرب او حصول مجاعة او انتشار مرض او موت شخص مهم او عقد صلح بين القبائل المتناحرة، وهي تعينات بعيدة عن التحديدات الزمنية الدقيقة. اذ ورد في كتاب (تاريخ العرب قبل الاسلام) بأن اهل الاخبار تروي ان سكان الحجاز كانو يؤرخون بالحوادث العظام التي حدثت لهم، وذكروا مثلاً على ذلك، (عام الخُنان) وهو عام وقع فيه كما يقولون مرض خطير عضال فتك بالناس والابل، كما ارخت العرب بأيام مشهورات كيوم (داحس والغبراء)، يوم (بعاث ومضرس، ومعبس) وغير ذلك من ايامها، وذكروا انهم ارخو بعام وفاة هشام بن المغيره المخزومي وهو والد ابي جهل (100 ص 406) وذلك يعني انهم جعلوا الحوادث استدلالاً على الزمن الذي وقعت فيه، وراحوا يؤرخون بتلك الحوادث، أي بزمنها، من خلال قرن حدث ثاني مجهول بزمن الحادثة المعلوم كأن تقول: حدث ذلك في عام الفيل، او من خلال استخدام زمن الحادث المعلوم كنقطة دالة للقياس الكمي لزمن مجهول كأن تقول: قبل عام الفيل او بعده بكذا شهر او سنه. ومعنى ذلك غياب الزمن المستمر الذي يحوي جميع الوقائع والحوادث واحتفاضهم بالزمن الذي يرتبط بالحدث. ومن جانب آخر فأن القيمة تكون للحدث احياناً في كونه محزناً او مفرحاً لا لزمن الحدث وعلى النحو الذي اصبح احصاء الجاهلي للاحداث اكثر من اهتمامه بمسار الزمن وبذلك فأن التوقيت العيني ليس ذا اهمية تذكر.

ولما كان طابع الحل والترحال قد غُلب على طابع الاستقرار في حياة المجتمع العربي فان ذلك قد ترك انعكاساته على مجمل حياتهم (100 ص 8) فالطبيعة الصحراوية القاسية المترامية الاطراف وعدم محدودية المكان يلمس تأثيره على تصوراته وفهمه للزمان فجاءت اقرب الى التقديرات الحدسية في تشخيصه. كما ان هيمنة الصحراء واستحواذها على الانسان كقوة قاهرة، انما يعني جعل الانسان جزء منه لا مركزاً مهيمناً داخل بنيته وهذه السيادة للمكان انعكست على احساسه بوطأه وسيادة الزمان عليه. وهكذا يلمس ان العربي غير مهتم بالتقديرات الكمية المحددة لان ما هو كيفي حسي يعني خلق موازنة روحيه بينه وبين عدم محدودية واستحواذ المكان وسيادة الزمان عليه. اذ ورد في (لسان العرب) "ان العرب كان شأنها ان تذم الدهر وتسبه عند الحوادث والنوازل تنزل بهم من موت او هرم فيقولون: اصابتهم قوارع الدهر وحوادثه وأبادهم الدهر. فيجعلون الدهر الذي يفعل ذلك فيذمونه" (129 ص 378).

وقد ورد فعل الدهر المهلك في قوله تعالى "وقالوا ما هي الا حياتنا الدُّنيا نَموتُ ونَحيا وما يُهلِكُنا الا الدّهرُ" (الجاثية –اية 24) وسماهم (الشهرستاني) في (الملل والنحل) بمعطلة العرب الذي انكروا الخالق والبعث والاعادة اذ انهم قالوا بالطبع المحي، والدهر المفني. (75 ص 244).

وحول الدهر نقرأ من آثار أدب العرب قبل الاسلام قول الشاعر عمر بن ابي قميئة:

رمتني بنات الدهر من حيث لا ادري فكيف لمن يرمى وليس برامِ

وافـــى مـــا افـــي مـــن الـــدهر ليلـــه ولـــم يفـــنِ مـــا افنيـــت ســـلك نظـــام
واهلكنـــــي ناميـــــل يـــــوم وليلـــــهٍ وناميـــــل عـــــامٍ بعـــــد ذاك وعـــــامِ.

(143 ص 32-33)

وفي معنى الدهر "هو والزمن واحد... والدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الازمنه وعلى مدة الدنيا كلها وتقول العرب اقمنا بموضع كذا... دهراً، وان هذا البلد لا يحملنا دهراً طويلاً" (132 ص 60).

يتضح من ذلك انه ليس هناك ما يشير الى ان الدهر هو الزمان الذي لا بداية ولا نهاية له وانما فهمه كأوقات لا بمعنى انه متصل او مطلق، بل الدهر قد يطول او يقصر، وله قوة مهيمنة على الوجود الانساني، ففناء الانسان بسبب الدهر، لان افعال الانسان تكون فيه وبذلك فأنه يربط الدهر بالحدث، أي عدم تصوره كشيء منفرد وبمعزل عن الانسان وافعاله.

واذا كان هذا البعد الحسي من جانب الانتماء للزمان وانه شكل قوة استحوذت على الانسان من الخارج، فهناك الحس النفسي او الداخلي بالزمان وكيف انه يستحيل الى قوة ظاغطة من الداخل، وهو الزمان النفسي النسبي، ويتبدى لنا ذلك واضحاً في احد مقاطع معلقة (امريء القيس) وهو يصف تثاقل واستطالة زمن الليل بسبب ما يعانيه الشاعر من هموم اثرت في احساسه بالزمن، اذ يقول:0

وليـــلٍ كمـــوجِ البحـــرِ ارخـــى ســـدوله عليـــي بـــانواعِ الهمـــوم ليبتلـــي
فقلـــت لـــه لمـــا تمطـــى بصـــلبه واردف اعجـــــازا ونـــــاءَ بكلكـــــلِ
الا ايهـــا الليـــل الطويـــل الا انجـــلِ بصـــبحٍ ومـــا الاصـــباح منـــك بامثـــل
فيـــا لـــك مـــن ليـــل كـــان نجومـــه بكـــل مغـــار الفتـــل شـــدت بيـــدبل

(85ص 108-109)

يلاحظ الاستعانة بوصف تثاقل الزمن من خلال مشهد حسي له علاقة بالمكان. ومن جانب آخر نجد ان الزمان يقترن بالمكان حين يستحيل الاخير الى وعاء وذاكرة زمنية حافظة، كما ورد في الشعر الجاهلي حيث كان يستهل بمطالع القصائد، بالوقوف على الاطلال والاسى على زمان مضى وانقضى، كما في قول (امريء القيس) في معلقته:-

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(85 ص 104)

ويعكس ذلك مدى العلاقة الروحية التي تربط العربي بمكان الصحراء وزمنها. ويمكن ملاحظة علاقة الزمان بالمكان عند العربي في اقتران الالفاظ الدالة عليهما كما في قولهم (أزمن في المكان) و (أحين في المكان) لان زمن العربي "...هو زمن الحل والترحال يتجدد بالحوادث والمشاهد والامكنه وانواع المعاناة فهو بمثابة مكان للحدث" (36 ص 189).

اولاً:-القرآن الكريم

لا ريب في ان القرآن الكريم، كلام الله المنزل بالوحي الى خلقه من البشر، وهو كتاب هداية وايمان، فيه حقائق واخبار وتعاليم ودعوة للتأمل في الوجود المحدث من العدم بفعل الارادة الالهية المطلقة، وحث على الاستدلال والاستنباط والاحتكام للعقل في النظر للمخلوقات (الكون، الطبيعة، البشر) متخذاً من هذا الكيان المادي والروحي دليلاً على خلق غائب وسبيلاً الى عالم غائب.

وكتاب الله يحوي بين جوانحه موضوعات شتى، ولعل من بينها موضوع البحث (الزمن). على الرغم من عدم ورود لفظة (زمن) او (زمان) في مجمل اياته الا انها تحوي مفردات لغوية تتعلق بهذا المفهوم مثل (دهر، سرمد، خلد، مقيات، يوم، ساعة، حقبة، وقت، اجل، حين... وما الى ذلك) وهذه الكلمات تحيل الى المفاهيم والافكار، المتعلقة بالزمن والتي اراد الخالق جل جلاله توضيحها وايصالها الى الخلق. وعلى سبيل المثال لا الحصر قوله تعالى:-

1. "هَلْ أَتَى عَلَى الْأِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئاً مَذْكُوراً" (الدهر-1).
2. "قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ جَعَلَ اللهُ عَلَيْكُمُ اللَّيْلَ سَرْمَداً أَلَى يَوْمِ القِيامَةِ مَنْ إِلهٌ غَيْرُ اللهِ يأتيكُمْ بِضياءٍ أفلا تَسْمَعونَ" (القصص – 71).
3. "ثُمَّ قِيلَ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا ذُوقُوا عَذَابَ الخُلْدِ هَلْ تُجْزَوْنَ إِلا بِمَا كُنْتُمْ تَكْسِبُونَ" (القصص – 52).
4. "وَيَسْتَعْجِلونَكَ بِالعَذابِ ولَنْ يُخْلِفَ اللهُ وعْدَهُ وإِنَّ يَوْماً عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ" (الحج – 47).
5. "لَمَجْمُوعُونَ إِلى مِيقاتِ يَوْمٍ مَعْلُومٍ" (الواقعة -50).
6. "ولكل امة اجل فأذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون" (الاعراف -34).
7. "الى يوم الوقت المعْلُوم" (الحجر-38).
8. "لا أبرح حتى أبْلُغَ مَجْمَعَ البحرين أو امضي حُقُباً" (الكهف -60).
9. "ولَقَدْ خَلَقْنا السَّمواتِ والارضَ وَما بَيْنَهُما في سِتَّةِ ايامٍ وما مسّنا من لغوبٍ" (ق -38).

اضافة للكلمات هناك السياق العام للاية والذي يحمل دلالة ترتبط بهذا المفهوم كما في قوله تعالى:- "كيفَ تَكْفُرونَ بِاللهِ وكُنْتُمْ امواتاً فأحياكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعونَ" (البقرة -28) حيث يتضح من الاية، مراحل حركة وجود الانسان باتجاه العالم الاخر، فهي حركة استحالة من كيف الى كيف وعليه فانها ترتبط بمعنى الزمان.

وهناك ازمنة متعددة داخل سياق الايات القرآنية. اذ ان الكتاب المنزل قد وضح في عدة مواضع من آياته تلك المفاهيم والمعاني المتعددة للزمن. وسيقوم الباحث بأستعراض بعض من ايات الذكر الحكيم والمتضمنة لتلك المفاهيم والابعاد الزمنية والتي سيسعى الباحث من التحقق من اشتغالها في بنية التصوير العربي الاسلامي وعلى وجه الخصوص في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي، ولا سيما ان البنية التصويرية ما هي الا نسق فكري مصاغ بشكل بصري.

يؤكد القرآن الكريم مجموعة من الحقائق من بينها حقيقة بقاء الله وحدة مطلقاً، وفناء جميع المخلوقات.

قال تعالى "كلُّ من عليها فان، ويبقى وجهُ ربِّك ذُو الجَلال والاكرام" (الرحمن -26-27) وقوله تعالى "كلُّ شيءٍ هالكٌ الاّ وَجهَهُ لَهُ الحُكمُ وَاليهِ تُرجَعُونَ" (القصص -88). جاء في تفسير الاية الاولى "(كل من عليها فان) أي كل من على الارض من حيوان فهو هالك يفنون ويخرجوْنَ من الوجود الى العدم..." (93 ص 91). وجاء في تفسير الايه الثانية " (كل شيء فانٍ) بائد الا ذاته..." (90 ص 330). فكل الموجودات زائلة لا محالة وهي في حركة بدءاً من خلقها. بأتجاه فنائها وهذه الحركة المتتالية للاستحالة ومن ثم التغيّر وعدم الثبات هي صفة جوهرية لجميع المخلوقات. ويستدل (الطبري) في (تاريخه) من خلال هاتين الايتين الكريمتين على فناء الزمان والليل والنهار اذ يقول "فان كان كل شيء هالك غير وجهه- كما قال جلّ وعزّ- وكان الليل ظلمة او نوراً خلقهما لمصالح خَلْقه، فلا شك انهما فانيان هالكان، كما أخبر، وكما قال "اذا الشمس كورت" (التكوير – 1)، يعني بذلك انها عميت فذهب ضوئها، ذلك عند قيام الساعة..." (96 ص 27).

والاية الكريمة الاتية توضح ان جميع هذه الموجودات خاضعة للزمن وواقعة فيه، قال تعالى "وما خلقنا السموات والارضَ وما بينهما الا بالحق واجلٍ مسمّىً والذين كفروا عما انذروا معرضونَ" (الاحقاف - 3) وجاءت في معنى الاية "أي ما خلقنا السموات والارض وما بينهما من مخلوقات عبثاً، وانما خلقناها خلقاً متلبساً بالحكمة، لتدل على وحدانيتنا وكمال قدرتنا (واجلٍ مسمىً) أي الى زمن معين هو زمن فنائها يوم القيامة (79 ص 6) أي الى "يوم تبدّلُ الارضُ غيرَ الارضِ والسمواتُ وبرزوا للهِ الواحدِ القهارِ" (ابراهيم 48). فالقرآن يخبرنا بأن جميع الموجودات في حركة تحول وتغيّر، وهذا يعني تأكيد وقوعها في الزمان والمكان. اذ ان المخلوقات تحتل حيزاً زمانياً محدداً ومقضياً بأمره تعالى، وهو تأكيد لموضوعية الزمان (الاجل المسمى) خارج حدود الانسان ووعيه فهو – أي الزمان – اشبه بحلقة كبرى مغلقة تضم حركة الموجودات بأتجاه فنائها. ولا ينتهي الامر بالبشر بهذه الحتمية حيث جاءت الآيات القرآنية لتؤكد وجود خلق آخر غائب متعارض تماماً مع هذا العالم الموصوف بالزمانية، الا وهو الابدية او ما هو خارج عن مجرى الزمان، وهو الخلد والقرار، قال تعالى "(ياقومِ انّما هذهِ الحيوةُ الدنيا متاعٌ وانّ الاخرةَ هي دارُ القرارِ" (المؤمن- 39). وجاء في تفسير الاية "(ياقوم انما هذه الحياة الدنيا متاع) انتفاع قليل ثم يزول وينقطع ويبقى وزره وآثامه (وان الاخرة هي دار القرار" أي دار الاقامة التي يستقر الخلائق فيها فلا تغتروا بالدنيا الفانية ولا تؤثروها على الدار الباقية" (92 ص 200).

وحدد سبحانه وتعالى بدء دار القرار باليوم المعلوم، قال تعالى:-"لمجموعون الى ميقات يومٍ معلومٍ" (الواقعة- 50).

وجاء في تفسير الاية ((ان الخلائق جميعاً السابقين منهم واللاحقين، سيجمعون ويحشرون ليوم الحساب الذي حدده الله بوقت معلوم لا يتقدم ولا يتأخر)) (80 ص 65).

وهذا اليوم المعلوم هو يوم القيامة. قال تعالى:- "ثم انّكم بعدَ ذلك لميّتونَ ثمّ انكم يومَ القيامةِ تُبعثونَ" (المؤمنون -15-16) أي ان زمن الحياة الدنيا الكلي (الاجل المسمى) بالنسبة للبشر والمحدد من

الله جل جلاله متصل بالحياة الثانية حيث الابدية ، بدليل خلود الجنة والنار. قال تعالى "واعدّ لهم جنات تجري تحتها الانهار خالدين فيها ابداً ذلك الفوز العظيم" (التوبة – 100). وقال تعالى "ومن يعص الله ورسوله فان له نار جهنم خالدين فيها ابداً" (الجن -23). وجاء في تفسير (خالدين فيها ابداً). "أي يبقون ببقاء الله منعمين ..." (88 ص 127). "أي مقيمين فيها بغير انتهاء" (78 ص 44).

وبخصوص الحياة الدنيا يشير القرآن الكريم الى بدايتها بالنسبة للبشر من نزول آدم ومن معه وهبوطهم الارض بعد طردهم من الجنة قال تعالى:- "فأزلّهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الارض مستقر ومتاع الى حين" (البقرة 36). وجاء في معنى الاية "(بعضكم لبعض عدو) يعني آدم وذريته، وابليس وذريته... (ولكم في الارض مستقر) أي مقر ومقام وثبوت بأن جعل الارض قراراً لكم (ومتاع) أي استمتاع (الى حين) الى وقت الموت وقيل الى يوم القيامة وقيل الى فناء الاجال، أي كل امريء مستقر الى فناء اجله" (86 ص 193).

يفهم من الاية ان الحياة الدنيا هي زمانية مكانية البنية كما ان الخطاب القرآني في الشطر الاخير من الاية (ولكم في الارض مستقر ومتاع الى حين) يصح على آدم ومن معه كذلك ذريتهم واتخاذهم الارض مستقراً لحين انتهاء آجالهم جميعاً أي حتى يوم القيامة، كذلك يصح على آدم ومن معه فقط واتخاذهم الارض مستقراً لحين انتهاء اجلهم. يلاحظ ان الزمن الاول (الذي يحوي آدم ومن معه وذريته الى يوم القيامة) هو الزمن الكلي والحلقة الكبرى التي تحوي الزمن الثاني (أي آدم ومن معه لحين اجلهم) فالزمن الاول الذي حدد به سبحانه وتعالى كل الوجود الانساني في الحياة الدنيا (الاجل المسمى) هو زمن موضوعي مقدر سلفاً بحكمته. وهذا الزمن يحوي بدوره زمن الوجود الفردي للانسان والذي يتضمن بدوره كل فعل وحركة استحالة لهذا الوجود، ويمكننا القول بعبارة اخرى ان زمن الحياة الدنيا الفردية واقع ضمن حدود زمن الحياة الدنيا الكلية وجزء منه والعلاقة هنا هي علاقة الجزء بالكل.

واذا كانت الايات القرآنية قد اشارت الى الزمن الموضوعي المقدر الذي يحدد مجمل حياة البشرية فانها بالمقابل اشارت الى الزمن الذي يستغرقه كل مخلوق بدءاً من خلقه حتى بعثه يوم القيامة فالخلد والبقاء، أي ان هناك اتصالاً بين الزمن الذي يقضيه الانسان على الارض- بدءاً من احيائه وولادته بعد ان كان ميتاً وحتى بعثه- بالحياة اللامتناهية في دار القرار وهي حركة تحولات من كيف الى كيف- حركة استحالة- باتجاه العالم الاخر. وما ينطبق على الزمن الجزئي واتصاله بالحياة اللامتناهية ينطبق على مجمل الزمن الكلي للحياة الدنيا.

قال تعالى:- "كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم اليه ترجعون" (البقرة 28). وجاء في معنى الاية " (وكنتم امواتاً) أي وقد كنتم في العدم نطفاً في اصلاب الاباء وارحام الامهات (فأحياكم) أي اخرجكم الى الدنيا (ثم يميتكم) عند انقضاء الاجال (ثم يحييكم) بالبعث من القبور (ثم اليه ترجعون) للحساب والجزاء يوم النشور" (77 ص 31). يتضح من الايه ان هذا الحيز الزماني هو مقدار للحركة التعاقبية للحياة والموت واللذين يشكلان ايقاعاً متعاقباً ومتصلاً حتى قيام الساعة حيث يشير تكرار تعاقبهما الى القبل والبعد أي عدم الخروج من دائرة الزمان بأعتباره (أي الزمان) متجسد في حركة تكرار التتابع ومن ثم فانه حاوياً ومتضمناً لكل حركة وتغيير كلي. "وكأن الازل الملازم لصفة الخالق الابدي يكسب صفة الديمومة مع التحول لكل مخلوق" (46 ص 129).

والايات القرآنية اشارت ايضاً الى الزمن الطبيعي الفيزياوي. فالحياة الدنيا تحسب بالسنين والشهور والايام. كما اشارت الى زمن التكوين الخلقي للوجود الفردي وترابطه بالزمن الفيزياوي. (124 ص 300-301) أي ان هناك ازمنة اخرى داخل الزمن الدنيوي الكلي. قال تعالى:- "ان عدة الشهور عند الله اثنا عشر شهراً في كتاب الله يوم خلق السموات والارض" (التوبة 36). وقوله تعالى:"هو الذي جعل الشمس ضياءً والقمر نوراً وقدّره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب" (يونس- 5). وقوله تعالى: "خالق الاصباح

وجعل الليل سكناً والشمس والقمر حسباناً ذلك تقدير العزيز العليم" (الانعام -96) وجاء في تفسير جعل الشمس والقمر حسباناً "جعلهما على حسبان، لان حساب الاوقات يعلم بدورها وسيرهما..." (65 ص 50).

توضح الايات حقيقة الزمن الطبيعي الفلكي ووجوده الموضوعي لارتباطه بمحسوساتنا الخارجية، وما لدور هذا التقسيم الزمني وتكميمه لمعرفة حسابه على موقع زمن وجودنا ودوره في تنظيم شؤون مجمل حياتنا على خطية سير الزمان.

وتصف الاية التالية حركة التكوين الخلقي للانسان واستحالته كائناً بشرياً كذلك حركة انتقاله من الحياة الى الموت ثم البعث، وحركة الاستحالة هذه هي حركة متعاقبة تحوي سابق ولاحق وترتبط بالزمن الطبيعي من جهه وبزمن الوجود الفردي للانسان من جهه اخرى قال تعالى:-

"ولقد خلقنا الانسان من سلالة من طين ثم جعلناه نطفة في قرار مكين ثم خلقنا النطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاماً فكسونا العظام لحماً ثم انشأناه خلقاً آخر فتبارك الله احسن الخالقين ثم انكم بعد ذلك لميتون ثم انكم يوم القيامة تبعثون" (المؤمنون 12-16).

وجاء في آيات القرآن الكريم ان زمن الوجود الفردي تنطوي بداخله ازمنة اخرى تتشكل بنيتها في ظل المديات المؤثرة والفاعلة للكيان الداخلي للفرد منها النفسي والفسيولوجي.

قال تعالى:- "كم لبثتم في الارض عدد سنين قالوا لبثنا يوماً او بعض يوم" (المؤمنون 112-113).

وجاء في تفسير الاية "استقصروا مدة لبثهم في الدنيا بالاضافة الى خلودهم ولما هم فيه من عذابها، لان الممتحن يستطيل ايام محنته ويستقصر ما مرّ عليه من ايام الدعه اليها. او لانهم كانوا في سرور، وايام السرور قصار او لان المنقضي في حكم مالم يكن..." (66 ص 205) أي ان طول الزمن وقصره مرتبط بواقع الحال والذي يكون مسؤولاً عن تقديرات القياسات الكمية للزمن. فحقيقة الزمن هنا نسبية بالمفهوم النفسي.

ومثلما ارتهن الزمن باحساساتنا الداخلية فهو مرهون ايضاً بحواسنا ومدى اتصالها بالعالم المادي الخارجي. قال تعالى:- "فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً" (الكهف - 11) "كذلك بعثناهم لينساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوماً او بعض يوم" (الكهف 19). فقطع اتصال الحواس بالعالم الخارجي له علاقة بعدم الاحساس والشعور بالزمان بالرغم من تدفق الزمان خارج وعينا. وذلك لعدم تمكن الاحساس الداخلي من الشعور بالحركة التي لا يمكن تصور الزمان من دونها باعتباره عدداً لها.

واذا كان كلام الله يربط الزمان بالاحساس الذاتي للحركة فانه في مواضع اخرى يشير الى علاقة الزمان بالمكان والحركة وبمعزل عن الانسان قال تعالى:-"الم تر ان الله يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل وسخر الشمس والقمر كل يجري الى أجل مسمى وان الله بما تعملون خبير" (لقمان 29). وجاء في التفسير "(الم تر ان الله يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل)"... ان كل واحد منهما يتعقب الاخر (وسخر الشمس والقمر) لانهما يجريان على وتيرة واحدة لا يختلفان (كل يجري لاجل مسمى) قدره الله تعالى" (91 ص 65 -66). فأيلاج الليل بالنهار وبالعكس هو حركة تعاقبية مرتبطة بالزمن كما ان حركة الشمس والقمر محددة بالزمن ايضاً او (الاجل المسمى) والزمن هنا قياس لحركة جريان الشمس والقمر الواقعة في المكان. والاية الاتية توضح علاقة الزمان بالمكان وبالمادة المتحركة، وبمعزل عن الانسان ايضاً. قال تعالى:-"والشمس تجري لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم والقمر قدرناه منازل حتى عاد

كالعرجون القديم لا الشمس ينبغي لها ان تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون" (يس - 37-40). وفي ذلك تدليل على موضوعية الزمان.

واشارت ايات قرآنية اخرى الى نوع مختلف من علاقة الزمان بالمكان خلال صلة المصلي بالقبلة. قال تعالى:- "فولوا وجوهكم شطره" (البقرة- 144). جاءَ في التفسير "امر تعالى بأستقبال الكعبة من جميع جهات الارض شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً" (115 ص 280). وقال تعالى:"ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام" (البقرة- 149). وجاء في التفسير "...اين ما كنت من البلاد متوجه نحوه من كل جهات الكعبة وسائر الاقطار" (87 ص 28).

يتضح من الايتين ان ارتباط المصلي بالكعبة هو ارتباط روحي يسقط كل الشروط المادية من زمان او مكان في اثناء عملية هذا التواصل. والزمن الذي يجري خلاله، بين المصلي والكعبة هو الذي يتجاوز المكان الحقيقي وعبوره، والفاصل بين الاطراف(المصلين) والمركز (الكعبة). بعبارة اخرى ان المكان الذي يفصل مصلياً في نقطة بعيدة عن الكعبة يتم اختراقه بزمن غير الزمن الطبيعي وانما بزمن التواصل او الاتصال الروحي بالكعبة.

اتضح في بعض ما تقدم، موضوعية، ومحدودية الزمن الدنيوي والمقدّر سلفاً بقدرته تعالى "وخلق كل شيء وقدره تقديرا" (الفرقان- 2) وهذا الاجل المقدّر والمسمى الذي تقع في حدوده كل الموجودات بحيثياتها وكياناتها المادية والروحية يكتسب اهمية واضحة في كتاب الله كونه وسطاً حاوياً لكل حركة وفعل وتغيّر واداة ووسيلة لتحديد مواقعنا فيه ومن ثم تنظيم شؤون حياتنا، وحلقة موصلة بما هو خارج عنه، كذلك وسيلة لمعرفة وفهم الابدية• بأعتبارها ثباتاً وخارجه عن كل متحول انطلاقاً من ان حقيقة كل متحول بدءً من خلقه الى فنائه واقع في مجرى وتدفق الزمان.

ان الدعوة الروحية الموجهة من الله الى الخلق، والمتمثلة في معرفة السبيل اليه حق معرفة وما يترتب على هذه المعرفة في افعال تجنب البشر العقاب والفوز بالثواب، اقول ان هذه الدعوة نستخلصها من القرآن الكريم موزعةً على ثلاثة ازمنة.

ما هو واقع في الزمن الماضي والغائب عنا متمثلاً بأخبار الاولين والتي تجلت في قصص القرآن، وما تحمله تلك الاخبار من قيم روحية وجوهرية هي من الامور التي تدعونا الى الله والايحاء بقدرته المطلقة على الخلق، والتحذير بعاقبه اللذين كفروا، هذا فضلاً عن حقيقة هذا الزمن الماضي، كينونته، وصيرورته حاصراً، وحقيقة عيبه التي نجهلها وتعلمها الان، كلها بفعل الله الخالق والموجد لكل شيء. قال تعالى:- "ذلك من انباء الغيب نوحيه اليك وما كنت لديهم اذ أجمعوا أمرهم وهم يمكرون" (يوسف - 102). وقوله "لقد كان في قصصهم عبرة لاولى الالباب ما كان حديثاً يفترى ولكن تصديق الذي بين يديه وتفصيل كل شيء وهدى ورحمة لقوم يؤمنون" (يوسف -111) أي ان "لاخبار الغيب مكانتها القدسية في القرآن الكريم وهي تتعلق، بمعظمها، وبما يفترض ان البشر، ومنهم الانبياء، يجهلونه، ويعملون في الان ذاته على استشراقه وتبدو جدليه الغيب والانبياء كأنها علاقة رسولية خاصه تقوم بين عالم الغيب... وبين عالم الشهادة..." (46 ص 104) قال تعالى:- "عالم الغيب فلا يظهر على غيبه احداً إلا من ارتضى من رسول" (الجن 26-27). وعليه فان الزمن الماضي واخباره الغائبة عنا حين تصب في مرمى الزمن الحاضر، له مساس باستجابة الانسان لله في حاضرة وفي مستقبله الدنيوي الضروري وما ستؤول تلك

• الابد ((هو الشيء الذي لا نهاية له)) (38 ص 13).

الاستجابة والمعرفة بالله من طاعة وما يترتب عليها من افعال وما يترتب على الافعال من ثواب من دار القرار يقابلها النقيض فالعقاب في دار البقاء وفي كلا الحالتين هناك ابدية النعيم والعقاب.

قال تعالى:- "ومن يعص الله ورسوله فان له نار جهنم خالدين فيها ابدا" (الجن -23). وقوله تعالى "والذين آمنوا وعملوا الصالحات سندخلهم جنات تجري من تحتها الانهار خالدين فيها ابداً" (النساء- 57).

كما ان الدعوة الروحية الموجهة من الله الى الخلق، اتخذت من المستقبل زمناً آخر غائباً يصب في الزمن الحاضر الدنيوي لكل البشر ممثلاً بما سيكون من صور العذاب والثواب الابديين في الجنة والنار، وهكذا نجد ان غيب الزمن الماضي والمستقبل واخبارهما يصبان في آن الانسان الحاضر والمحدد بالاجل المسمى للحياة الفردية – من الولادة حتى الموت- ليكون هذا الزمن والافعال الواقعة فيه حلقة اولى في سلسلة زمن الانسان الدنيوي- من ولادته حتى يوم القيامة- والموصلة بالابدية او بما هو خارج عن الزمان ، ومن هنا يكتسب زمن الحياة الدنيا قيمته ومعناه. اذ ان الخطاب القرآني يبقى موجهاً لحاضر الانسان المتحرك والمتغيّر بتبدل الاجيال من زمن نزول القرآن الى الان الذي نحن فيه. والله سبحانه وتعالى قد حدد الكثير من الايات القرآنية لمساحة هذا الحاضر المتحرك ممثلاً في الدعوة الروحية والفكرية والتشريعية والاجتماعية وبما يكفل لبني البشر الخلاص من العقاب والفوز بالثواب الابديين. فزمن حاضر الانسان يلتقي فيه ما هو في الزمن الماضي والمستقبل ، ليكون الزمن الحاضر والافعال البشرية الواقعة فيه منطلقاً للقيم الروحية لافعال الانسان متجاوزة الحدود المادية وعابرةً الى ما هو خارج عن مجرى الزمان نحو المطلق.

ان الابدية التي خص بها الله البشر مشروطة بالزمان والمكان الدنيوي المحدد وهذه الابدية تبرير لوجود الحياة الدنيا حيث ان افعال الانسان في الطاعة والمعصية واقع في حدود زمانيتها ومكانيتها فهي دار اختبار وفناء. قال تعالى:- "بلى من كسب سيئة واحاطت به خطيئته فأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون والذين آمنوا وعملوا الصالحات اولئك أصحاب الجنة هم فيها خالدون" (البقرة 81-82) .

وقال تعالى:- "تلك حدود الله ومن يطع الله ورسوله يدخله جنات تجري من تحتها الانهار خالدين فيها وذلك الفوز العظيم ○ ومن يعص الله ورسوله ويتعد حدوده يدخله ناراً خالداً فيها وله عذاب مهين" (النساء- 13-14) والطاعة هنا مطلقة لله وللرسول وليست مقيدة أي على الانسان طاعة ما أمر به الله على لسان رسوله.

ان "البشر في القرآن الكريم هم الموضوع العام للغيب، وهم مقصده في الاخرة، في الدينونه. فالخلق الالهي له غاية اخيره ... هي محاسبة البشر فيما بعد موتهم وخارج تاريخهم..." (46 ص 106). وهكذا يبدوا بيناً وواضحاً ان ما هو زماني ومكاني جزئي- دنيوي- يكون واسطة ومناسبة الى ما هو كلي ومطلق- وآخروي- خارج عن زماننا ومكاننا المتناهيين ويشمل ذلك الذين يؤمنون بالله واليوم الاخر وثوابهم الجنة والنعيم الابدي والذين لا يؤمنون بالله واليوم الاخر الذين يفضلون ما هو زماني ومكاني ○ ويكون عقابهم النار والجحيم الابدي، قال تعالى:- "فأما من طغى ○ وآثر الحيوة الدنيا ○ فان الجحيم هي المأوى ○ وأما من خاف مقام ربه ونهى النفس عن الهوى ○ فان الجنة هي المأوى" (النازعات 37-41).

وتُذكّر الايات القرآنية بمحدودية هذا الزمن الدنيوي امام الاية قال تعالى:- "أرضيتم بالحيوة الدنيا من ○ الاخرة فما متاع الحيوة الدنيا في الاخرة الا قليل" (التوبة- 38). وجاء في تفسيرها "ارضيتم بالحياة الدنيا من الاخرة، هذا استفهام يراد به الانكار ومعناه آثرتم الحياة الدنيا الفانية على الحياة في الاخرة الباقية في النعيم الدائم (فما متاع الحياة الدنيا من الاخرة الا قليل) أي فما فوائد الدنيا ومقاصدها في فوائد الاخرة ومقاصدها الا قليل لانقطاع هذه ودوام تلك" ((88 ص 26) وقال تعالى:- "وما هذه الحيوة الدنيا الا لهو

ولَعِب وانَّ الدّار الاخرة لَهي الْحيَوان لَو كانوا يعلمونَ" (العنكبوت- 64). وقيل في معناها "فيها ازدراء للدنيا وتصغير لامرها... لسرعة زوالها... (وان الدار الاخرة لهي الحيوان) أي ليس فيها الاّ حياة مستمرة دائمة خالدة لا موت فيها، فكأنها في ذاتها حياة" (66 ص 463).

ثم تأتي ايات اخرى في تفضيل الله لما هو خارج عن الزمان وتفضيل الانسان لما هو زماني. قال تعالى:- "بل تؤثرونَ الحيوة الدُّنيا ۝ والاخرةُ خيرٌ وابقى" (الاعلى 16-17). أي "تقدمونها على امر الاخرة وتبدونها على ما فيه نفعكم وصلاحكم ومعاشكم ومعادكم (والاخرة خير وابقى) أي ثواب الله في الدار الاخرة خير من الدنيا وابقى فان الدنيا دانيه فانيه والاخرة شريفة باقية فكيف يؤثر عاقل ما يفنى على ما يبقى ويهتم بما يزول عنه قريباً ويترك الاهتمام بدار البقاء والخلد" (116 ص 396).

وهناك آيات توضح اختيار الله الاخرة للانسان، كقوله تعالى:- "وللاٰخرةُ خيرٌ لكَ منَ الاولى" (الضحى -4) يعني ان "ثواب الاخرة والنعيم الدائم فيها خير لك من الدنيا الفانية..." (95 ص 136).

لاشك في ان القرآن الكريم يخاطب، في الكثير من آياته، أذهان البشر من خلال شرطيّ وجودهم الشيئي في الزمان والمكان، ليوضح بواسطة علائقية هذين المفهومين – الزمان والمكان- ما اراد توضيحه وليؤكد بجلاء على القدرة الالهيه اللامتناهية. حيث تعرض لنا سور الكتاب المنزل ان توصيل فكرة الاجتياز الخارق للمكان الطبيعي يتم في اقترانها بفكرة الزمن حيث نستدل الى هذا الاجتياز من خلال القياسات الزمنية او ما يحيل الى تلك القياسات كقوله تعالى:- "سبحانَ الذي اسرى بعبدهٖ ليلاً منَ المسجدِ الحرامِ الى المسجدِ الاقصى" (الاسراء- 1).

أي ان الاسراء تم في بعض الليل ، بينما الزمن الاعتيادي لقطع هذه المسافة هو اربعون ليله (65 ص 646).

فبواسطة الزمن تم الاستدلال على اختراق المكان بشكل غير اعتيادي، ويستدل بالمقابل على تباطؤ الزمن من خلال هذا الاختيار وهذا ما يحيلنا الى السرعة الخارقة للجسم المتحرك "فكلما اسرع سير جسم في مكان ما، يتباطيء الزمن بالنسبة له" (33 ص 48). فلو حاولنا تكميم هذا الزمن- أي الموجود في الحادثة القرآنية- الذي تم خلاله الاجتياز فسنجد انه زمن قليل.

ان هذا الربط بين الزمان والمكان والحركة نجده بشكل جلي من خلال قصة النبي سليمان عليه السلام، حينما امر جلب عرش بلقيس من سبأ (في اليمن) الى المكان الذي فيه سليمان وهو (فلسطين)، فقدم له عفريتاً من الجن، والذي عنده علم من الكتاب، زمنين مختلفين لجلب العرش وعلى النحو الاتي:-

قال تعالى :- "قال يا أيُّها الملؤا أيُّكُم يأتيني بعَرشِها قَبلَ أن يأتوني مسلمينَ ۝ قال عفريتٌ منَ الجنِ أنا آتيكَ بهٖ قَبلَ أن تقومَ من مقامكَ وانّي عَليهِ لقوي أمين ۝ قالَ الذي عندهٗ علمٌ منَ الكتابِ انا آتيكَ بهٖ قبلَ ان يرتدَّ اليكَ طَرفُكَ فلما رآهُ مستقراً عندهُ قالَ هذا منْ فضلِ ربي" (النمل 38 ،39 ،40).

فالذي عنده علم من الكتاب جلب العرش من سبأ الى فلسطين في بلاد الشام بحركة سريعة استغرقت زمناً اقل مما عرضه عفريت الجن والذي عرض الاتيان بالعرش بزمن اكثر، يعني ان حركته ابطأ. وتبين من ذلك إن المكان والزمان والحركة حقائق مترابطة فهي ليست مطلقة ومستقلة عن بعضها، وما يهمنا هو ان الزمن يتوقف على سرعة حركة المادة. ويتضح ذلك بالفارق الزمني بين الاثنين والناجم من الفارق بين السرعة العالية جداً لكل منهما في اجتياز نفس المسافة الفاصلة بين اليمن والشام. كما يتضح ان الزمن – وهو هنا احالة قبل ان تقوم من مقامك، وقبل ان يرتد اليك طرفك، الى القياس الزمني- هو قياس للحركة، كما ويستدل بأن الحركة بسرع عالية وخارقة تعني زمناً قليلاً.

ونجد صورة اخرى مماثلة في اتخاذ الزمن كدلالة على اجتياز المكان بسرع غير اعتيادية وبما يشير الى قدرة الله جل جلالة.

قال تعالى:- "سبحان الذي اسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام الى المسجد الاقصا الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا انه هو السميع البصير" (الاسراء- 1).

حيث جاء في المعنى ".. اراد بقوله (ليلاً) بلفظ للتنكير: تقليل مدة الاسراء، وانه اسرى في بعض الليل من مكة الى الشام مسيرة اربعين ليلة، ذلك ان التنكير فيه قد دلّ على معنى البعضية..." (65 ص 646) يلاحظ تغيّر المكان بالانتقال من مكة الى الشام كذلك تغيّر الزمان، وهو المحصور في بعض الليل.

كما نجد نفس هذه العلائقية بين الزمان والمكان والحركة موجودة فيما ذهب اليه بعض المفسرين في تفسيرهم للايات الاتية:-

قال تعالى:- "يدبر الأمر من السماء الى الارض ثم يعرج اليه في يوم كان مقداره الف سنة مما تعدون" (السجدة- 5). جاء في التفسير "ينزل الوحي مع جبريل عليه السلام من السماء الى الارض، ثم يرجع اليه، ثم يرجع اليه ما كان من قول الوحي او ردّه مع جبريل وذلك في وقت هو في الحقيقة الف سنه، لان المسافة مسيرة الف سنه في الهبوط والصعود، لان ما بين السماء والارض مسيرة خمسمائة سنة، وهو يوم من ايامكم لسرعة جبريل، لانه يقطع مسيرة الف سنة في يوم واحد..." (67 ص 508).

وقال تعالى:- "تعرج الملائكة والروح اليه في يوم كان مقداره خمسين الف سنة" (المعارج- 4). جاء في تفسير الاية "أي تصعد الملائكة ويصعد الروح ايضاً معهم وهو جبرائيل خصه بالذكر من بين الملائكة تشريفاً له (اليه) أي الى الموضع الذي لا يجري لاحد سواه... (في يوم كان مقداره خمسين الف سنة) ... تعرج الملئكة الى الموضع الذي يأمرهم الله به في يوم كان مقداره من عروج غيرهم خمسين الف سنة وذلك من اسفل الارضين الى فوق السموات السبع" (94 ص 54).

بناءاً على ما جاء في التفسيرين السابقين يلمس نسبية الزمن وعدم ثباته بالنسبة لجبريل المتحرك بسرعة هائلة، والانسان ذي السرعة البطيئة جداً، وعليه فان الزمن يتباطأ بالنسبة لجبريل، بسبب سرعته الفائقة، لكن الزمن يطول او يكثر بالنسبة للانسان بسبب بطء سرعته وكما سبقت الاشارة اليه من ان "الوقت نسبي ويتوقف على سرعة الحركة فكلما اسرع جسم ما في المكان، تباطأ مرور الوقت بالنسبة له... فان لكل نظام من الاحداثيات، كما يقول الفيزيائيون، زمنه وهذا الزمن نسبي. لكنه يوجد موضوعياً" (33 ص 48-49).

وفي صدد مقابلة اليوم بالسنين ووضعهما في حال المقارنة نسبةً الى واقع حال السرعة يلمس في آية اخرى، تقابل اليوم مع السنين، لكنها تأخذ منحى اخر في دلالتها وبمعزل عن الحركة. قال تعالى:- "ويستعجلونك بالعذاب ولن يخلف الله وعده وان يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون" (الحج- 47) وجاء في كتب المفسرين في تفسيرهم لهذه الاية عدة معان لها وهم متقاربون من بعضهم في وجوه ما قدموا، وعلى سبيل المثال لا الحصر، الزمخشري*، الطبرسي**، فخر الدين الرازي، وغيرهم.

فصاحب (التفسير الكبير) (الرازي) يعرض ثلاثة وجوه الاول: (وان يوماً عند ربك) يعني فيما ينالهم من العذاب وشدته كألف سنة. اما الوجه الثاني: هو ان الايام القصيرة اذا مرت بالشدة كانت مستطيلة فكيف تكون الايام المستطيلة اذا مرت بالشدة. اما الوجه الثالث: ان اليوم الواحد والف سنة بالنسبة لله، على السواء لانه القادر الذي لا يعجزه شيء (51 ص 46).

يلاحظ من الاية وتفسيرها ان اليوم الذي يساوي الف سنة لا يخص الله بالاصل، فهي قياسات فلكية، ولانه سبحانه وتعالى خارج عن كل قياس، فهو المطلق الذي لاتحده حدود زمانية، او مكانية، هذا اولاً ، وثانياً (ان يوماً عند ربك) هو مختلف عن اليوم الارضي بالوجوه التي عرضها المفسرون فقط- شدة عذاب يوم بما يعادل الف سنة، واستطالة شدة العذاب في يوم بما يساوي نفسياً الف سنة، كذلك تساوي اليوم والالف سنة في الامهال عند الله- فالاختلافات خارجة بالاساس عن حدود القياسات الكمية، أي ان

* انظر (66 ص 163).
** انظر (89 ص 117).

المقصود هو ليس ان اليوم الالهي يعادل الف سنة مما يعده البشر، وكما دل عليه ظاهر الاية ، وانما مختلف بالوجوه التي عرضها المفسرون.

تخبرنا الايات القرآنية بمطلقية الخلق الالهي عن كل شيء كقوله تعالى:- "اللهُ خالقُ كلِ شيءٍ وهو على كل شيءٍ وكيلٌ" (الزمر- 62).

كما تخبرنا عن طبيعة هذا الخلق نسبة الى الزمان كقوله تعالى:- "بديعُ السمواتِ والارضِ واذا قضى امراً فانما يقول لهُ كنْ فيكونُ" (البقرة- 117) وقوله تعالى:- "انما امرهُ اذا ارادَ شيئاً أن يقول لهُ كنْ فيكونُ" (يس 82). وقوله تعالى "وما امرنا الا واحدةٌ كلمحٍ بالبصرِ" (القمر- 50). فكل شيء متحقق بأمره وقضائه وتقديره قال تعالى:- "وخلقَ كلَ شيءٍ فقدرهُ تقديراً" (الفرقان- 2). وقوله تعالى:- "الم نخلقكمْ من ماءٍ مهينٍ فجعلنهُ في قرارٍ مكينٍ الى قدرٍ معلومٍ فقدرنا فنعمَ القادرونَ" (المرسلات- 20، 23).

وآية (الى قدر معلوم) هو قياس زمني كمي مقدر بحكمته ، أي ان التكوين الخلقي للانسان هو خلق تدريجي فيه سابق ولاحق فهو واقع في الزمان، وفي حقيقة الامر ان سبحانه وتعالى حين اوجد مخلوقاته وضعها داخل حدود الزمان كجزء غير منفصل عنها لا بمعنى ان الزمان موجود قبل الخلق وان الله سبحانه احتاج الزمان كي تستكمل الموجودات شرط وجودها ، لانه تعالى مطلق الخلق لا يحتاج لزمان ليتم خلقه. فجميع الموجودات الواقعة في الزمان والمكان خاضعة لهذين الشرطين في حركة تكوينها وصيروتها ومن ثم تبدلها وفناءها، بعبارة اخرى ان عملية خلق الموجودات (الكون، الطبيعة، البشر) مقدرة سلفاً واقتضت حكمته ان تقع في حدود الزمان فهي تبقى خاضعة له في تشيئها وفنائها.

فنحن اذن بصدد خلق تدريجي واقع في الزمان وهو بالنسبة لحواسنا ولاحساساتنا لا بالنسبة الى الله وذلك لان "وجودنا في الزمان، عالم الكون والفساد، واما ما وجوده تعالى ففي الازل- الابد، أي انه خارج عن ما نسميه زماناً" (154 ص 73). فلا خلق تدريجي بالنسبة لله لان ما هو خارج عن الزمان ليس فيه قبل وبعد فهذه التتابعية تعني وقوعه في الزمان. وبصدد ذلك جاء في تفسير (الميزان) "ان الذي يفيض منه تعالى لا يقبل مهلة ولا نظرة ولا يتحمل تبدلاً ولا تغيراً، ولا يتلبس بتدريج وما يترای في الخلق من هذه الامور انما يتأتى في الاشياء، من ناحية نفسها لا من الجهة التي تلي ربها سبحانه..." (83 ص 116). فالله خالق لكل زمان، وموجود مع كل زمان، وان عقلنا المحدود لا يستطيع ان يفهم الزمان الا داخل العالم كعدد لحركته ولا يمكن ان يتصوره بدون حركة كما ان العلاقات المتبادلة بين الزمان والازل- الابد لا يمكن ان تكون علاقة زمانية تنضوي تحت مفاهيم القبل والبعد والمعيه فالله كامل كمالاً مطلقاً وبسيط بساطة مطلقة، ولا يحتاج من ثم الى حركة ولا الى زمان ليحقق خلالهما شيئاً (154 ص 54) ومن ناحية اخرى ان نسبة علاقات بين الله والعالم من جهة الزمان والمكان يعني وجود حدٍ بينه وبين الله ومن ثم وضع الله في مجرى الزمان واعتباره جزءً من النظام الطبيعي أي موجود زمانياً وذلك تحديد لمطلقية الله وعليه فان علاقة الله مع مخلوقاته سواء كانت علاقات زمانية او مكانية او سببيه يجب ان لا تؤخذ بالمعنى الحرفي وان اية لغة من هذا القبيل هي لغة تحمل بين طياتها طابعاً رمزياً. (68 ص 166-196).

ومن ايات الخلق التدريجي والذي هو بالنسبة لنا ايضاً قوله تعالى:- "وهو الذي خلق السمواتُ والارضَ في ستةِ ايامٍ" (هود- 7).

وردت في الاية كلمة يوم فكيف يكون ذلك؟ والزمان لم يبدأ بعد لارتباطه بحركة الفلك والتي هي قيد التكوين. وما جاء في الاية ان الخلق تم في الزمان. جاء في تفسير (الجامع لاحكام القرآن) "اليوم من طلوع الشمس الى غروبها فان لم يكن شمس فلا يوم، قاله القشيري. وقال : ومعنى (في ستة ايام) أي من ايام الاخرة كل يوم الف سنة، لتفخيم خلق السموات والارض. وذكر هذه المدة ولو اراد خلقها في لحظة

لفعل اذ هو القادر ان يقول لها كوني فتكون. ولكنه اراد ان يعلم العباد الرفق والتثبت في الامور..." (113 ص 219).

اما صاحب الكشاف فيقول " (في ستة ايام) يعني في مدة مقدارها هذه المدة لانه لم يكن حينئذ نهار ولا ليل. وقيل : ستة ايام من ايام الاخرة وكل يوم الف سنة. والظاهر انها من ايام الدنيا..." (66 ص 288) اما الفخر الرازي في (التفسير الكبير) فيقول "...لعل الله سبحانه خلق المدة اولاً ثم خلق السموات والارض فيها بمقدار ستة ايام، ومن الناس من قال في ستة ايام من ايام الاخرة وكل يوم الف سنة..." (52 ص 104). ان الايام المذكورة وبغض النظر عن مقدارها نسبةً الى اليوم الارضي فانها تعد زمناً مكمماً أي مقدار لحركة الخلق وهذا المقياس الزماني هو ما اقتضته حكمته ان تقع المخلوقات في الزمان والمكان لا من جهة الله وانما في جهة هذه المخلوقات حيث تبقى مترابطة معهما- الزمان والمكان- من حركة خلقها حتى انتهاء اجلها وفنائها. كذلك وجودنا فانه محكوم بالقدر الزماني المعلوم لتكويننا الخلقي ومحكوم بالاجل الزماني المسمى الذي نقضيه في الحياة الدنيا التي هي زمانية مكانية البنية.

اما بصدد ذكر اليوم وهو لم يبدأ بعد لارتباطه بحركة الفلك فانه، أي الزمان ابتدأ مع بدء الخلق لان حكمته اقتضت ان يكون الزمان احد حدود موجوداته فالخلق في ستة ايام اذن واقعه في نفس هذه الحدود الزمانية والتي اوجدها الخالق مع مخلوقاته لتكون فيه.

ومن ايات الخلق قوله تعالى:- "بديعُ السمواتِ والارضِ واذا قضى امراً فانما يقولُ لهُ كُنْ فيكونُ" (البقرة- 117). وجاء في تفسير الاية : "أي خالقها على غير مثال سبق ... وقوله تعالى واذا قضى امراً فانما يقول له كن فيكون. يبين بذلك تعالى كمال قدرته وعظيم سلطانه وانه اذا قدّر امراً واراد كونه فانما يقول له كن أي مرة واحدة فيكون أي فيوجد على وفق ما اراد..." (115 ص 234 -235).

وفي تفسير نفس الاية قال القرطبي:- "ان الله عز وجل لم يزل آمراً للمعدومات بشرط وجودها، قادراً مع تأخر المقدورات، عالماً مع تأخر المعلومات. فكلّ ما في الايه يقتضي الاستقبال فهو بحسب المأخورات، اذ المحدثات تجيء بعد ان لم تكن وكل ما يسند الى الله من قدره وعلم فهو قديم لم يزل. والمعنى الذي تقتضيه عبارة ((كن)) : هو قديم قائم بالذات" (113 ص 90).

يفهم من ذلك ان حقيقة الخلق الالهي هو خلق من دون زمان وما يبدو ظاهراً من علاقة زمانية بين اللفظ ووجود الشيء يقول عنه صاحب (مجمع البيان): "انه بمنزلة التمثيل لان المعدوم لا يصح ان يخاطب ولا يؤمر..." (86 ص 438). اما في تفسير (الميزان) فجاء "وقوله (ان يقول له كن) ... أي يخاطبه بكلمة كن ومن المعلوم ان هناك لفظ يتلفظ به والا احتاج في وجوده الى لفظ آخر وهلم جراً فيتسلسل ولا ان هناك مخاطباً ذا سمع يسمع الخطاب فيوجد به لادائه الى الخلق فالكلام تمثيل لافاضته تعالى وجود الشيء من غير حاجة الى شيء آخر وراء ذاته المتعالية ومن غير تخلف ولا مهل..." (83 ص 115). ومن آيات الخلق ايضاً قوله تعالى:- "وما امرنا الا واحدةٌ كلمحٍ بالبصرِ" (القمر- 50) يبدو من ظاهر الاية ان هناك زمناً مستغرقاً للامر الالهي مقداره (اللمح بالبصر) وهو ما يحيلنا الى نفس ظاهر قوله تعالى (كن فيكون). وجاء في تفسير (كلمح بالبصر) "وتشبيه الامر من حيث تحقق متعلقة بلمح بالبصر لا لأفادة ان زمان تأثيره قصير كزمان تحقق اللمح بالبصر بل لافادة انه لا يحتاج من تأثيره الى مضي زمان ولو كان قصيراً فان التشبيه باللمح بالبصر في الكلام يكنى به عن ذلك، فأمره تعالى وهو ايجاده وارادة وجوده لا يحتاج في تحققه الى زمان ولا مكان ولا حركة كيف لا؟ ونفس الزمان والمكان والحركة انما تحققت بأمره تعالى" (84 ص 87).

يتضح من آيات الخلق، ان الخلق بالنسبة لنا هو خلق تدريجي اما بالنسبة لله سبحانه فانه من دون زمان ولا يتضمن مفاهيم القبل والبعد لان ذلك يتعارض مع مطلقيه الله على الخلق. اذ ان محدودية عقولنا في ادراك الزمان كعدد للحركة، يجعلها عاجزة تماماً على ادراك ما هو خارج عن الزمان. والاية التالية تحيلنا الى هذا المعنى. قال تعالى:- "هو الاولُ والاخرُ والظاهرُ والباطنُ وهو بكلِ شيءٍ عليمٌ" (الحديد- 3). وجاء في تفسير الاية " (هو الاول) هو القديم الذي كان قبل كل شيء (والاخر) الذي يبقى بعد هلاك كل شيء..." (67 ص 472) وجاء في تفسيرها ايضاً "الاول قبل كل شيء بلا ابتداء والاخر بعد كل شيء بلا انتهاء فهو الكائن لم يزل والباقي لا يزال ... وقبل الاول بالازلية والاخر بالابدية..." (93 ص 138).

فاذن "ليست اوليته تعالى ولا اخريته ولا ظهوره ولا بطونه زمانية او مكانية..." (84 ص 145)، يفهم من ذلك، الاول من دون زمان، والاخر من دون زمان أي ليس هناك قبل وبعد او سابق ولاحق لان التتابع يعني وضع الله في مجري الزمان. ولو كان كذلك "...لكان تعالى متغيراً في ذاته واحواله بتغير الازمنة المتجددة عليه، وكأن قبليته وبعديته بتبع الزمان وكان الزمان هو الاول والاخر بالاحالة." (84 ص 148-149) فالوجود المطلق لله سبحانه وتعالى هو وجود من دون زمان. ومثل وجوده، أمره وقضائه ايضاً غير خاضع للشرط الزماني والمكاني، أي إن الانتقال من العدم للكينونه المادية والروحية خارج عما نسميه زماناً، كذلك حركة انتقالها من الوجود الى العدم تمتلك نفس شروط انتقالها من العدم، وبذلك فان كتاب الله وفق بين الاسس الفيزياوية والمنطق الروحي لمفاهيم الزمان والمكان والحركة.

ثانياً:- صدر الاسلام (المحدثون واهل العلم)

يشكل القرآن الكريم والاحاديث النبوية الشريفة مصادر معرفية اساسية وجديدة مضافة لما ورثه المسلمون الاوائل، وما عرفوه وفهموه من امر الزمان. فجاء هذا المفهوم مرتبطاً في اساسه بالجانب العقائدي، كموضوع الخلق، وزمن الحياة الدنيوية، وما يتفرع منهما من إحداث الزمان وتناهيه حيث ارتبط مفهوم الزمان بما هو كوني.

وينقل لنا الطبري ما ينقل من الاحاديث النبوية الشريفة تدور في (كم الزمان المقدر من ابتدائه الى انتهائه) فيذكر مايزيد على الثلاثين حديثاً، مختلفاً في سلسة الرواة والصياغة اللغوية لكنها تحمل ذات المعنى* وهو ان كم الزمان الباقي من الحياة الدنيوية حتى قيام الساعة هو اقل من كم الزمان الذي مضى منها.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "مابقي لامتي من الدنيا الا كمقدار الشمس اذا صليت العصر" (96 ص 11). وقوله "انما مثل ما بقي من الدنيا فيما مضى منها كبقية يومكم هذا فيما مضى منه" (96 ص 12) وقوله "بعثت من الساعة كهاتين وجمع بين اصبعية السبابة والوسطى" (96 ص 12).

ويورد الطبري عن اخبار السلف من اهل العلم قولهم في ذلك، فيذكر اربعة اخبار تنسب لابن عباس وآخرين. فعن ابن عباس قوله: "الدنيا جمعة من جمع الاخرة، سبعة الاف سنة، فقد مضى ستة الاف ومئتا سنة، وليأتين عليها مئون (من) سنين ليس عليها موحد" (96 ص 10) .

يتضح لنا مما نقله الطبري من احاديث واخبار متناقلة بين المسلمين حول الزمان الدنيوي ما يأتي:- ان الحياة الدنيا لها ابتداء وانتهاء زماني فما بقى من مقدار زمنها اقل من ما مضى منه، وعلى ذلك فالزمان مخلوق لتناهي طرفي المقدار من جهة الماضي والمستقبل**.

ومن خلال ربط الحياة الدنيا بالزمن من جهة ابتدائها وانتهائها يصبح الزمان وسيلة لافهام المسلمين ولتدعيم الجانب العقائدي وان الساعة قريبة وآتية لا ريب فيها حيث العقاب والثواب وما لذلك من أثر في التمسك بمباديء الاسلام، وهذا يرتبط بالمعنى العام للاية الكريمة في قوله تعالى "وسارعوا الى مغفرة من ربكم وجنة عرضها السموات والارض أعدت للمتقين" (آل عمران- 133).

ان تحدد الحياة الدنيا بالمقدار الزمني- وكما مر بنا- لم يكن مقتصراً على الاحاديث النبوية الشريفة بل هو مرتبط بشكل اساس في الكثير من ايات القرآن الكريم كقوله تعالى:- "وما خلقنا السموات والارض وما بينهما الا بالحق واجل مسمى والذين كفروا عما انذروا معرضون" (الاحقاف- 3) وقوله تعالى:- "ولكم في

* انظر المصدر (96 ص 10-17).

** انظر الصفحة (28) من هذا المبحث في تفسير الطبري للاية (الرحمن 26-27) والاية (القصص 88).

الارض مستقرٌ ومتاعٌ الى حينٍ" (البقرة 36-).وقوله تعالى "كلُ من عليها فانٍ ويبقى وجهُ ربكَ ذو الجلالِ والاكرامِ" (الرحمن- 26-27) وقوله تعالى:- "لا اله الا هو كلُ شيءٍ هالكٌ الا وجههُ" (القصص- 88).

اما موضوع الخلق وما يتفرع منه، هناك الاحاديث النبوية الشريفة وما قاله بعض من المسلمين الاوائل من الصحابة فيه كذلك تفسيرهم لبعض الايات استناداً لايات اخرى*

وفي مجال، القول في ابتداء الخلق ما كان اوله، يورد الطبري من الاخبار وبما يصفه بأنها اخبار صحيحة، فعن (سعيد بن جبير) عن (ابن عباس) قول النبي صلى الله عليه وسلم "ان اول شيء خلق الله القلم، وامره ان يكتب كل شيء" (96 ص 32) وعن (عبادة بن صامت) قال "اني سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: ان اول ما خلق الله عز وجل خلق القلم، فقال له: اكتب، قال: يارب وما اكتب؟ قال : اكتب القدر، قال: فجرى القلم في تلك الساعة بما كان وبما هو كائن الى الابد" (96 ص 33). وقول الصحابي (ابن عباس) "اول ما خلق الله من شيء القلم، فجرى بما هو كائن" (96 ص 33).

ان هذه الاحاديث النبوية والاخبار وان جمعت في وقت لاحق من القرن الثالث الهجري لكن هذا لا يمنع، على افتراض صحتها من تداولها بين المسلمين شفاهاً، ولما كانت هذه الاحاديث وما تحمله من معنى كذلك فانها تمتلك فعلها المؤثر بينهم اذ ان معناها يضع حداً بين الخالق والمخلوق، بين ما هو مطلق وخارج عن مجرى الزمان وبين ما هو زماني ومحدود. على ان مايهم البحث هو ما تحمله هذه الاحاديث، هو أن الحوادث وتتاليها وقبلها وبعدها كائن في علم الله قبل خلقه للعالم وهي تشير الى علم الله الذي لا تحده حدود، زمانية او مكانية، فهو عالم الغيب والشهادة. وهذا المعنى لا يتقاطع مع ما جاء به القرآن الكريم من وصف للقدرة الالهية وعلمه بكل شيء، وما سيكون من كل شيء واقع في الزمان هو معلوم ومعروف لقدرته مرة واحدة وسابقة لا بالزمان عليه. فجاءت الكثير من ايات القرآن والتي يصف فيها الله جل جلاله قيام الساعة واخبار يوم القيامة، كذلك صور العقاب والثواب وكأنها حادثة وواقعة**.

وحول الوجود الالهي وعلاقته بالزمان نجد الاشارة الى خطبة احد اوائل المسلمين من اهل المعرفة والعلم وهو سيدنا الامام علي بن ابي طالب (ع) اذ جاء فيها قوله في الخالق جل وعلا "... ليس لاوليته ابتداء ولا لازليته انقضاء. هو الاول ولم يزل، والباقي بلا اجل..." (58- ص 289) وقوله عليه السلام في خطبة اخرى "الحمد لله الذي لم تسبق له حال حالاً، فيكون اولاً قبل ان يكون آخراً، ويكون ظاهراً قبل ان يكون باطناً..." (57 ص 118-119). بمعنى ان الوجود الالهي هو وجود خارج القبل والبعد، والتعينات الزمانية فأوصافه هي ثابته له معاً.

وحول الصفاة الالهية وعلاقتها بالزمان قوله عليه السلام ايضاً "الحمد لله الذي لا يبلغُ مِدْحَته القائلون... الذي ليس لصفته حدّ محدود، ولا نعت موجود ولا وقت معدود ولا اجل محدود..." (57 ص 23) يشير ذلك الى مطلقية الصفاة الالهية وعدم تحددها، فهي ازلية ابدية، أي خارج عن ما هو زماني.

ويبقى مفهوم الزمان بالنسبة للسلف الاول من المسلمين مقترن بكل ماله علاقة بالعقيدة الاسلامية، حيث رسم القرآن الكريم الخطوط العريضة لهذا المفهوم وهو مرتبط بالامور الجوهرية الجديدة التي جاء بها. كموضوع الوجود الالهي، موضوع الخلق وتفصيلاته، وفي ايجاد المخلوقات وفناءها، والوجود الزمني الدنيوي، والاخروي الابدي. ناهجاً التوفيق بين الاسس الفيزيائية والمنطق الروحي لمفهوم الزمان. ولا ريب ان الخطوط العريضة لهذا التوفيق قد فهمها العرب، لان القرآن الكريم نزل بلغتهم ولانه كان يحثهم على التزود بالعلم والمعرفة للدفاع عن كل ما هو مرتبط بالعقيدة الاسلامية. وهذا ما اشار اليه الكتاب العزيز في قوله تعالى "ادعُ الى سبيلِ ربكَ بالحكمةِ والموعظةِ الحسنةِ وجادلهمْ بالتي هي احسنُ ان ربكَ هوَ اعلمُ بمن ضلَّ عنْ سبيلهِ وهوَ اعلمُ بالمهتدين" (النحل اية 125) والمجادلة بالتي هي احسن تتحقق حين يكون المسلمون على بينة من امر كتابهم، وهو ما اشار اليه قوله تعالى:- "كتابٌ انزلناهُ اليكَ مُباركٌ

* مثال الاية (الحج 47) والاية (هود 7).
** انظر سورة الواقعة، سورة الحج.

ليدبروا آياتهِ وليتذكرَ اولوُ الالباب" (ص- 29) والتدبر بآيات الله يعني الوقوف على الحقائق القرآنية ومن ثم المجادلة بالتي هي احسن ضد خصومهم ومن ثم الاسهام في نشر الدعوة الاسلامية وتثبيت اركانها والتي كانت الشغل الشاغل للمسلمين.

والذي يخلص اليه الباحث هو ان المسلمين قد عرفوا الزمان وهو مرتبط ومحدد بكل ما جاء به القرآن الكريم من مفاهيم وقيم دينية ووجودية، دنيوية وروحية، وغير منفصل عنها ولم يبحث او ينظر للزمان على انه منفصل عن ذلك.

نشوء التفكير الفلسفي الاسلامي

تقدمة:-

ارتهن نشوء وترعرع الفكر الفلسفي الاسلامي بقوة ذاتية اساسية ومؤثرات خارجية ساعدت مجتمعة في اغناء وتدعيم مجمل هذه الحركة الفكرية.

ولا ريب ان القرآن الكريم يحتل مركز تلك القوة الداخلية للفكر والحضارة الاسلامية عموماً فهو "...يضم الى جانب الحقائق الدينية عناصر فلسفية او على الاقل اقولا تقدم مادة للتأمل. وفيما يتعلق بالله والخلق والكون والانسان والقدر وتنظيم الجماعة، نجد ان اشاراته الى هذه الامور دقيقة تقود اختيار المفكر في اتجاه محدد وواضح" (114 ص 57-58). ولما كان القرآن الكريم وبحسب الكثير من آياته التي تحث على التأمل، واعلاء شان العلم والذين يعلمون، وحث على النظر العقلي الموضوعي*، فمن الطبيعي ان تثار الحوارات والتساؤلات الكثيرة والمتنوعة بشأن ما جاء به القرآن، تلك التساؤلات التي تشعبت اجاباتها لاحقاً. حيث "...ظهرت مسألة النص والتفسير، ولحقت بها المسائل التي اقترنت غالباً في كل عقيدة دينية، كمشكلات القضاء والقدر، والظاهر والباطن وقضية الصفات الالهية... فكانت تلك بمجموعها، عوامل داخليه في انماء واغناء وتحريك الفكر العربي نحو التجديد في مواقفه ومواقعه" (6 ص 51) يضاف لهذا العامل الداخلي عامل خارجي يتداخل معه، فبعد انتشار الدين الاسلامي في الجزيرة العربية وتخطيه للحدود التي ظهر فيها اولاً الى الاقطار المجاورة حيث "...احتكوا بأمم ذات حضارات تختلف عن حضاراتهم ودخلوا معهم في مناقشات عقلية..." (35 ص 105) اذ تقابلت افكار الدين الجديد مع تلك الثقافات وكان ما كان من صراع وجدل فكري وعقائدي وعلى نحو حام. واذا كانت موجة الصراع والجدل التي واجهت الاسلام في الحدود التي ظهر فيها اولاً والتي اشار اليها القرآن الكريم** مواجهة قائمة على المسائل الاعتقادية للاديان السائدة ابان انبثاقه، فان طبيعة الاصطدام الفكري في البلدان المفتوحة كان على نحو اشد لانه كان قائماً على اساس المنطق العقلي ولا سيما ان تلك البلاد وكانت تزخر بفلسفات متعددة المصادر من يونانية وفارسية وهندية وهي تحمل في طياتها تعارضاً لما جاء به الاسلام من مفاهيم. اذ "... اعلنت الروح اليونانية ايمانها الكامل بفناء الفرد فناءً ابدياً، وبخلود النوع خلوداً سرمدياً. فلم تعرف قصة البعث... وان تتصور الخلق من لا شيء، وان تؤمن ببعث جسدي تعود فيه" (135 ص 66) وما الى ذلك من امور جوهرية والتي كانت مثار نقاش وحوار من جهة الخصوم.

واندفعت طائفة من المؤمنين للتسلح بالمنطق للرد على المعترضين على العقيدة فنشأ علم الكلام الاسلامي* والذي يبدأ من مسلمات عقائدية يفترض صحتها، ولما ظهر قصور هذا المنهج في حق من لا يسلم بالعقيدة اصلاً فكان لا بد ان تتطور المواقف الكلامية لتلقي مع النظرة الفلسفية. (62 ص 4). مما حدا بمفكري الاسلام ان يندفعوا باتجاه الفلسفة حتى "...يضعوا قوى العقل في نصرة عقيدتهم، وبذلك انتزعوا تلك الاسلحة من ايدي خصومهم ووجهوها اليهم" (114 ص 63).

وبالمجموع فان غايات المسلم هو الامساك بالحجة البنية والدليل العقلي والحسي دفاعاً عما ورد في القرآن من امور جوهرية كانت مثار نقاش وجدل ولفك اشتباك ما لبس من امور دينية ظلت تحت طائل التساؤلات الفلسفية من جانب المسلمين انفسهم وبين خصومهم من جانب آخر، ومن هنا جاءت محاولاتهم

---

* كقوله تعالى "وفي الارض ايات للموقنين ○ وفي انفسكم افلا تبصرون" (الذاريات- 20-21).

وقوله تعالى "فاعتبروا يا اولي الابصار" (الحشر- 2).

وقوله تعالى "هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون" (الزمر- 9).

** كقوله تعالى "ء آلهتنا خير ام هو ما ضربوه لك الا جدلا بل هم قوم خصمون" (الزخرف- 58).

وقوله تعالى "لتنذر به قوما لدا" (مريم- 97).

* ينظر (45 ص 290 وما بعدها).

التوفيقية بين الدين والفلسفة أي "... التوفيق بين النقل والعقل، والتعايش الذي لا مفر منه بين مسلمات العقل ومسلمات الوحي والعقيدة..." (62 ص 5).

اما التصوف فقد ظهر هو الاخر رد فعل تطهري على جميع صور الجدل حول العقيدة وضد تيار التزمت الفقهي بعدّه صورة للنجاة، فأعلنوا العبادة والتبتل ثم اختلطت هذه الحركة الروحية بالفلسفة فنشأ التصوف الفلسفي الاسلامي (61 ص 5-6) وسيعرض الباحث فكرة الزمان عند المتكلمين والفلاسفة والمتصوفة تباعا.

اولاً: المتكلمون

ربط المتكلمون** الزمان بالفعل ولم ينظروا اليه ككيان منفصل ومنفرد عن مجرى الحوادث. اذ جاء في كتاب – الشفاء- لابن سينا قوله في الزمان عندهم:- "ومنهم من جعل له وجوداً لا على انه امر واحد في نفسه، بل على انه نسبة ما على جهة مالامور انها كانت الى امور انها كانت..." (73 ص 148).

كما انهم لم يبحثوا في الطبيعة العامة للزمان وحقيقته فالاشعري في كتاب – مقالات الاسلاميين- ينقل قولهم "الوقت عرض، ولا نقول ما هو، ولا نقف على حقيقته" (4 ص 15).

وهذا التصور الجزئي للزمان نجده عند ابي الهذيل العلاف (ت 227 هـ او – ت 235 هـ) وهو من المعتزلة*** اذ يقول "الوقت هو الفرق بين الاعمال، وهو مدى ما بين عمل الى عمل، وانه يحدث مع كل وقت فعل"(4 ص 15).

يلاحظ ترابط الزمان بالفعل او الحدث من جهة الاستدلال على الزمان من خلال المقارنة بين الاعمال، فالزمن هنا حسي، كيفي، ولا يمكن اعتباره كمياً لانه غير مجرد لارتباط تقديره بالحوادث لا بالعدد، فهو نسبي، ينظر اليه نظرة وظيفية واستعمالية لا نظرة منفردة قائمة بذاتها، أي الزمان كشيء. اما (الجُبّائي ت 303 هـ) وهو من المعتزلة ايضاً، يقول "الوقت هو ما توقته للشيء، (اتيتك قدوم زيد) فقد جعلت قدوم زيد وقتاً لمجيئك. وزعموا ان الاوقات هي حركة الفلك، لان الله عز وجل وقتها للاشياء" (4 ص 15).

فالزمان وتعيينه هنا يكون باعتبار او باقتران حدث ثاني وبالمقارنة، فالحدث استدلال على الزمن وليس العكس، اذ لا يمكن فهم الزمان هنا بفصله عن الحدث، ونرى ايضاً ربط الزمان بحركة الفلك من جهة ان الزمان هو حركة الفلك، ومن ثم ربط هذه الحركة ويعني الزمان بوجود الاشياء، أي ربط وجود الزمان بوجود الاشياء فهو توقيت لها.

ويقترب مما تقدم سابقاً ما قاله الاشاعرة* اذ ينقل لنا (الايجي) في كتابه (المواقف في علم الكلام) قولهم في الزمان "انه متجدد يقدر به متجدد، وقد يتعاكس بحسب ما هو متصور للمخاطب: فاذا قيل متى جاء زيد؟ يقال عند طلوع الشمس، ان كان مستحضراً لطلوع الشمس. ثم اذا قال غيره، متى طلوع الشمس؟ يقال: حين جاء زيد، لمن كان مستحضراً لمجيء زيد..." (16 ص 112).

واضح من التعريف التداخل والتشابك بين الزمان والحدث، اذ ان معرفة الاول وتقديره يكون باعتبار الحدث ولا يكون، قطعاً، معرفة الحدث او الفعل بالزمان منفصلاً عن الحدث الدال عليه.

كما وينقل لنا (الجرجاني) في كتابه (التعريفات) عن الزمان عند المتكلمين بأنه "متجدد معلوم يقدر به متجدد آخر موهوم، كما يقال (آتيتك عند طلوع الشمس) فان طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم، فاذا قرن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الايهام" (38 ص 67) يلاحظ كما في التعريف السابق، كذلك السابقة، ان الزمان عندهم يعني معرفته واداركه لارتباطه في الاساس بالحدث وليس كشيء منفرد بمعزل عن الحدث، معتبرين اياه متجدداً أي متغيراً سواء كان معلوماً او موهوماً وازالة الايهام يكون بتقدير واعتبار المعلوم، وبعبارة اخرى ان تعيين وفهم الزمان يكون باعتبار حادث معلوم بالمقارنة. واستكمالاً لما قاله ابن سينا، السابق ذكره، في نظرتهم للزمان، يقول "...ان الزمان هو مجموع اوقات، والوقت عرض حادث، يعرض وجود آخر مع وجوده بحضور، فهو وقت للاخر أي عرض حادث كان" (73 ص 148) ثم يشير لنا ابن سينا ذلك في موضع اخر من كتابه (الشفاء) اذ يقول: "ان الزمان ليس الا مجموع

** من اهم الفرق الكلامية في الاسلام هم المعتزلة، الاشاعرة، والشيعة الامامية.

*** يعتبر واصل من عطاء (80-131هـ) مؤسس فرقة المعتزلة.

* ابو الحسن الاشعري (260-334) هو مؤسس فرقة الاشاعرة.

اوقات، فانك اذا رتبت اوقاتاً متتالية وجمعتها، لم تشك ان مجموعها الزمان. واذا كان كذلك، فاذا عرفنا الاوقات عرفنا الزمان، وليس الوقت الا مايوجبه الموقت. وهو ان يعين مبدأ عارض يعرض، فنقول مثلاً: يكون كذا بعد يومين، معناه ان يكون مع طلوع الشمس بعد طلوعين فيكون الوقت طلوع الشمس... فالزمان هو جملة امور هي اوقات مؤقته. او من شأنها ان تجعل اوقاتاً مؤقته..." (73 ص 151) والنقطة الجوهرية فيما ينقله ابن سينا عنهم من (ان الزمان ليس الا مجموع اوقات) وبجمع هذه الاوقات وترتيبها يكون مجموعها زمان، أي ينظر للزمان على انه قائم في حقيقته على الانفصال وليس الاتصال، أي لا على انه واحد متصل بل متجزء الى مجموعة اجزاء. ونجد هذا المعنى واضحاً فيما ينقله (ابن ميمون /ت 601 هـ) صاحب كتاب (دلالة الحائرين) عن المتكلمين في الزمان بأنه "... مؤلف من آنات*يعنون انها ازمنة كثيرة لا تقبل القسمة لقصر مدتها..." (134 ص 201).

فالزمان هنا كم منفصل لا متصل لانه يتركب من اجزاء منفصلة وهي لا تقبل القسمة الى ما لا نهاية فهي متناهية ولا امتداد لها. وهذا يرتبط قطعاً بما قاله اهل الكلام وماذهبوا اليه "... من نفي كل انواع اللانهاية عن المخلوقات كلها. ونقطة بداية هذه الاراء هو مذهب ابي الهذيل** في (الكل) يذهب ابو الهذيل الى ان القديم ليس بذي غاية ولا نهاية، ولا يقال :له (بعض) او (كل)؛ اما المخلوقات فلها غاية ونهاية ولها (كل وجمع)؛ أي انها متناهية***..." (34 ص 15).

وما قاله ابو الهذيل له علاقة بالمذهب الذي قالت به غالبية المتكلمين وهو مذهب (الجزء الذي لا يتجزأ) او (الجوهر الفرد) وبذلك فانهم ربطوا الزمان بهذا المذهب. وبموجب (الجزء الذي لا يتجزء) ان الاجسام تتركب من اجزاء صغيرة منفصلة لكنها مجتمعة ومتجاورة وهذه الاجزاء غير منقسمة**** الى ما لا نهاية أي انها متناهية، اذ يقول ابن ميمون عن المذهب عندهم "ان العالم بجملته اعني كل جسم فيه مؤلف من اجزاء صغيرة لا تقبل التجزئة لدقتها ولا للجزء الواحد منها كم بوجه فاذا اجتمع بعضها على بعض كان المجتمع ذاكم، وهو الجسم..." (134 ص 200-201). على ان قول المتكلمين بالجوهر الفرد وبحثهم فيه كان، منذ البدء، لا لذاته بل هو لتأكيد امور اعتقادية*.

ومثلما قسموا الاجسام فهم "قسموا الزمان... والحركة... الى اجزاء لا امتداد لها، والى آنات لا مدة لها (ولا بقاء) فيصير الزمان مجموع آنات كثيرة منفصلة، يعقب بعضها بعضاً، وبين كل آنين منها فراغ، وكذلك الامر في الحركة فبين كل حركتين سكون..." (49 ص 122).

وبذلك استبعدوا ان يكون الزمان سيلاً متدفقاً من الانات المتصلة في حقيقتها، بمعنى آخر استبعدوا ان يفصل بين آنين متجاورين آن آخر بل قالوا بالخلاء الذي يفصل بينهما. وقولهم بذلك مبني على ان العالم

---

* الآن عند ابن ميمون، يقابله عند الاشعري (السابق ذكره) في هذه المسألة وفي غيرها لفظة (وقت) او (زمان). وطريقة أهل الكلام اطلاق لفظ (وقت) او (زمان) على الزمان بالجملة، كما ويدل على جزء منه، وكذلك لفظة المكان. (34 ص 27).

** ابو الهذيل العلاف (ت 227 هـ او 235) من المعتزلة وهو من مؤسسي مذهب الجوهر الفرد او مذهب الذرة والذي اخذت به الغالبية العظمى من متكلمي الاسلام (مقدمة ابو ريده في (34 ص- د).

*** ويستدل ابو الهذيل على ذلك بآيات القرآن الكريم مثل ان الله (بكل شيء عليم) او انه (بكل شيء محيط) او انه (احصى كل شيء عددا) وذلك على اساس ان الاحاطة والاحصاء لا يكونان الالمتناه. اما الاشعري /ت 234هـ فهو يرى كما يرى ابو الهذيل فيجد اصل القول بوجوب التناهي والبداية في الاشياء كالحركة والزمان والعلل والمعلولات، وانقسام الجسم الى نهاية لا انقسام بعدها خصوصاً في قوله تعالى (وكل شيء احصيناه في امام مبين) فالاحصاء لا يحيط الا بما له نهاية فيجب ان تكون اجزاء الجسم متناهيه في عددها. (مقدمة ابو ريده في (34 ص د-هـ).

**** اما فلاسفة الاسلام فانهم انكروا، متابعين لارسطو، وجود الجزء الذي لا يتجزأ وقالوا ان الجسم كم متصل وميزوا بين فكرة الانقسام بالفعل الى اجزاء لا نهاية لها وبين فكرة الانقسام بحسب الامكان والاحتمال، وهو ما يعبرون عنه بالانقسام (بالقوة)، فأجازوا الثانية الى ما لانهاية، وانكروا الاولى. ولم يقنع المتكلمون بهذا التمييز فقالوا اما ان يتحقق بالفعل فيؤدي الى المحال المتقدم في نظرهم، وهو لا تناهي لجسم في التجزئة، ومن ثم في الامتداد، وان بتحقيق بالفعل فيكون وهماً يخالفه الدليل" (مقدمة ابو ريده في (34 ص – و).

* ان ابا الهذيل هو من اوائل المتكلمين من المعتزلة الذين قالوا بالجوهر الفرد، لا نجد عنده او من غيرهم ادلة فلسفية بالمعنى الصحيح فأبو الهذيل احياناً كأنما يعتبر القول بالجزء الذي لا يتجزأ إلاّ فرعاً للقول بالقدرة الالهية ولاثبات ان المخلوقات حادثة متناهية. مقدمة ابو ريده في (34 ص- د).

مركب من جواهر** او اجزاء وان اجتماع واقتران تلك الاجزاء لا يتم الا بحركتها. "...حتى يمكّن تلك الاجزاء ان تجتمع وتفترق ويمكن حركة المتحرك في ذلك الخلاء*** الذي لا جسم فيه ولا جوهر من تلك الجواهر..." (134 ص 200-201) ويذهب المتكلمون الى ان مانحسه من اتصالية الزمان هو من قبيل الوهم والخداع وليس الزمان، وحسب وكذلك الحركة**** اذ يقولون " هذا الذي نضنه متحركاً حركة متصلة هو من خطأ الحواس، لان الحواس يفوتها كثير من مدركاتها" (134 ص 201) باعتبار الحركة مركبة من اجزاء مجتمعة ولكنها منفصلة ويفصل بين اجزائها سكون ولكن الحركة تبدو لحواسنا متصلة اذ انها تتوهم انها وحدة واحدة. وليس ذلك وحسب بل ان الحواس لا تدرك قلة او كثرة السكونات فهي تكون كثيرة في الحركة البطيئة وتحدد السكونات اقل في الحركة السريعة*.

نأتى الى جانب مهم متعلق بمذهب الجوهر الفرد عند المتكلمين الا وهو الخلق المتجدد والمستمر ونقول بان حقيقة بقاء واستمرار العالم في الوجود عندهم يكون بتدخل الله جل جلاله في كل لحظة من لحظات الزمان وهذا ما يقودنا الى واحدة من مقدماتهم المرتبطة بمذهبهم (الجزء الذي لا يتجزأ) وهي قولهم (بان العرض** لا يبقى زمانين) (134 ص 205).

أي ان الاعراض تتغير على الدوام وذلك يعني عدم بقاء العرض آنين متواليين ويعني حدوثه وفناءه على التوالي.

وهكذا ذهب بعض المتكلمين بالقول لا شيء يبقى زمانين وان العالم يعدم في كل لحظة ثم يوجد في لحظة تالية فكما تتجدد انات الزمان يتجدد العالم وبذلك فانهم ابطلوا السببية الطبيعية*** وهؤلاء هم من قال (بالخلق المتجدد) (4 ص 151) وهذا يعني انه "...ليس هناك تلازم ضروري بين وجود العالم في اللحظة الحاضرة ووجوده في اللحظة التي سبقتها مباشرة او التي تليها مباشرة. واذن فتوجد سلسلة من العوالم تتوالى، حتى يخيل لنا تواليها عالماً واحداً" (49 ص 123) فالاشياء هنا قائمة على فكرة التعاقب المنفصل للايجاد والافناء، ولكن ذلك يبدو لحواسنا بأن هذا التعاقب المنفصل هو متصل واحد.

ومن جهة ثانية هناك من بين فرق المتكلمين من قالت (بالخلق المستمر) التي يأخذ بها (العلاف) وآخرون، وهؤلاء يرون بقاء الاشياء في اجزاء زمنية متعاقبة ولا يبطلون السببية الطبيعية ويرون ان

** الجوهر عند المتكلمين هو اخر جزء يمكن ان ينقسم اليه الجسم، ولا كم له ولا طول ولا عرض ولا عمق وهو عندهم ذو قدر ولكن ليس لقدره بعض أي لا يتجزأ.

*** قولهم بالخلاء مبني على ان الجواهر الفردة في ذاتها بلامكان لانها وحدات لا امتداد لها ومن هذه الوحدات يتكون عالم الاجسام الذي يشغل مكاناً. ولان بد من وجود خلاء بين الجواهر الفرده، والا استحالت الحركة بكل انواعها، ان الجواهر الفرده لا يتداخل بعضها ببعض. (49 ص 122) اما الخلاء عندهم كما ينقل (الجرجاني) في (تعريفاته) "أي الفضاء الذي يثبته الوهم ويدركه من الجسم المحيط بجسم اخر كالفضاء المشغول بالماء او الهواء في داخل الكوز، فهذا الفراغ الموهوم هو الذي من شأنه ان يحصل فيه الجسم وان يكون ضرفاً له عندهم، وبهذا الاعتبار يجعلونه حيزاً للجسم، وباعتبار فراغه عن شغل الجسم اياه يجعلونه خلاء، فالخلاء عندهم هو هذا الفراغ مع قيد ان الا يشغله شاغل من الاجسام فيكون لا شيئاً محضاً لان الفراغ الموهوم ليس بموجود في الخارج، بل هو امر موهوم عندهم، اذ لو وجد لكان بعداً مفطوراً، وهم لا يقولون به. والحكماء ذاهبون الى اقتناع الخلاء، والمتكلمون الى أمكانه..." (38 ص 59).

**** الحركة عند المتكلمين هو انتقال الجوهر الفرد في الخلاء من مجاورة جوهر فرد الى مجاورة جوهر فرد اخر وليس عبارة عن انتقال الجسم من مكان الى مكان فليس ثمة مكان وانما جواهر وخلاء. والجواهر متماثلة من جميع الوجوه وانها غير ذات كم ولا شكل وانها تتحرك في خلاء أي مجال متساو لا فرق بين جوهر واخر فيلزم ان تكون متماثلة في الحركة ومن ثم ليس من حركة اسرع من حركة وانما هي سرعة واحدة يتحرك بها جميع المتحركات. (36 ص 183).

* يقول المتكلمون ان ما نراه من اختلاف سرعة الاجسام لا يرجع الى تفاوت في سرعتها بل الى قلة او كثرة السكونات التي تتخلل حركتها فالسكونات الاقل في الحركة تجعل الحركة اسرع اما اذا تخللت الحركة سكونات اكثر كانت بطيئة ولما اعترضوا عليهم بحركة الرجى التي تدور دورة كاملة فان محيطها قطع مسافة اكبر من مسافة الدائرة في مركزها بنفس الزمن فلا يمكن القول ان حركة المركز تتخللها سكونات اكثر اجاب المتكلمون بتفكك اجزاء الرحى عند الدوران وتكون السكنات في المركز اكثر من السكنات في المحيط وتفكك الاجزاء لا يدرك بالحواس حين دورانها بل يشاهد بالعقل، فالخطأ خطأ الحواس. (134 ص 202-203).

** ليس في جميع الموجودات غير جوهر وعرض وان الصور الطبيعية هي اعراض والاجسام تختلف عن بعضها بالاعراض، الكل جوهر واحد وجواهر الكل هي الجواهر الافراد. كما ان الاعراض لا تحمل بعضها بعضاً بل الاعراض محمولة على الجواهر. (134 ص 201).

*** وبذلك فان المتكلمين هم عكس من قالوا بمذهب الذرة امثال ابيقور وديمقريطس واللذان عزيا حركة الذرات في الاجسام بانها تتم من تلقاء نفسها.

العالم يستمر في الوجود طالما يريد الله ابقاءه (4 ص 151) أي ان خلق العالم وبقاءه هو بارادة الله. وهؤلاء هم المعتزلة الذين "...يميزون في الاعراض ما يبقى ما دام لم يحل محله ضده، كالحياة تبقى ما دام لم يحل محلها الموت وكلاهما عرض عندهم" (36 ص 186) اما الاشاعرة فان الاعراض عندهم كلها لا تبقى زمانين. وعلى العموم فان المعتزلة قالوا "ان بعض الاعراض تبقى مدة ما وبعضها لا تبقى زمانين..." (134 ص 206) وهكذا يجيء مذهب الجوهر الفرد عند المتكلمين لتأكيد القدرة الالهية والتي لولاها لما استمر هذا العالم في الوجود لتدخلها في الخلق واستمراره وفي الايجاد والافناء على التوالي. حيث الغيت السببية الطبيعية خصوصاً عند الاشاعرة (من قال بالخلق المتجدد) لتأكيد ان الله هو الذي يديم وجود العالم فكل عرض يخلقه الله في الجوهر يزول لانه عندهم لا يبقى زمانين أي يزول في الآن التالي للآن الاول الذي وجد فيه ثم يخلق عرضاً اخر ويزول وهكذا ما دام الله يريد بقاءه وان كف عن خلق الاعراض عدم الجوهر. وحتى المعتزلة بالرغم من ان بعض الاعراض تبقى مدة أي زمانين او أكثر لكن الخلق واستمرار البقاء هو بارادة الله "...الذي يتدخل ليحفظ على الاجسام والاعراض والحركة والزمان تماسكها. . لولا هذا التدخل الالهي لوجدنا انفسنا بازاء عالم مفكك، لا بل لوجدنا انفسنا بازاء اعراض وحركات وازمنة مفككة... فأجزاء العالم الذي نعيش فيه، وكذلك الاعراض والازمنة والحركات تخلق في كل آن. لان الاصل فيها ان لا تبقى زمانين متعاقبين ابداً" (141 ص 199). وهكذا يأتي ربط الزمان بمذهب الجوهر الفرد والبحث فيهما وسيلة او احد المقدمات لاثبات وتأكيد امور اعتقادية واساساً للقول بالتباين بين الخالق والمخلوق.

اما موضوع خلق العالم فهو ايضاً يرتبط بالاعتبار الاول لدى المتكلمين وهو القول بالقدرة الالهيه اللامتناهية على كل شيء، وعلى ذلك اصبح استدلالهم على الحدوث من اكبر عقائد علم الكلام، والخلق ارتبط بما جاء به القرآن الكريم اذ انه يشكل اهم المحددات التي تحكم الرؤية الكلامية وتؤطرها، لما جاء به من مفاهيم اصبحت عندهم مسلمات اعتقادية، كايجاد العالم بعد ان لم يكن، أي بوجوب التناهي والبداية في الزمان، اذ راحوا يدافعون عنها مستعينين بالعقل بالدرجة الاساس بعد ان توسعت معارفهم بأطلاعهم على الاراء الفلسفية، لتأكيد تلك المسلمات ضد خصومهم الذين قالوا بان الله "علة طبيعية... ومحركاً غير متحرك (كما قال ارسطو) ومن اجل ذلك كانت نظرية الخلق عندهم لتكون شاهداً في رفض المسلمين للمذهب الفلسفي... القائل بقدم العالم وبأفعال الطبيعة (من ذاتها) " (49 ص 120) وانطلاقاً من تمييز المتكلمين القاطع بين الخالق الازلي والابدي، وبين المخلوق الحادث. والله (ليس كمثله شيء) ومتباين تمام التباين عن المخلوقات.

ان علم الكلام الاسلامي تمسك "... منذ بدء نشوءه بالمبدأ التالي (المشاركة في صفة القدم يعني المشاركة في الالوهية" (3 ص 169) وبالشكل الذي "اصبح الاعتقاد بقدم العالم عند المتكلمين مساوياً للالحاد" (3 ص 171) فجاءت صورة الخلق عندهم ان الله احدث الكون وهو الذي اوجده من العدم المحض، أي بعد ان لم يكن شيئاً، وانهم يقولون بالاحداث الزماني. "اذ يصر المتكلمون على ان الحادث هو الذي لم يكن ولو جزء من الثانية مع الله منذ الازل ثم كان ... أي ان المتكلمين اصروا على الحدوث بالزمان" (2 ص 90) فالعالم محدث بعد ان لم يكن في زمان سابق ويعني انه ليس قديماً بالزمان.

ثانياً: الفلاسفة:

1-الكندي:-

يتابع الكندي ارسطو في نفيه ان يكون الزمان هو الحركة اذ جاء في كتابه (الجواهر الخمسة) "... ان الزمان ليس هو الحركة وانه كذب الذين قالوا ان الزمان هو الحركة ذاتها" (119 ص 33). مستنداً في ذلك الى كون الحركة متصلة بالجسم، وان الزمان واحد لكل الموجودات، اذ يقول "... الحركة الكائنة في شيء توجد في خواص الشيء المتحرك.. اما الزمان فهو يوجد في كل شيء بنوع واحد أو وجه

واحد..." (119 ص 34) وهي نفس تفرقة ارسطو بين الحركة والزمان، وهو ما يميزه عن افلاطون الذي اعتبر الزمان هو الحركة. أي جوهر للحركة لاعرض لها.

ينظر الكندي للحركة والزمان على انهما مفهومان استدلاليان لقياس بعضهما بعضاً، كون الزمان يساعد على ادراك سرعة الحركة وبطئها وبالمقابل يُستدل على معرفة الزمن القليل والزمن الكثير من خلال حركة الجسم بحركة سريعة وبطيئة، فيطلق على "...البطء (البطيء) ما يتحرك في زمان طويل، والسريع (او السرعة) ما يتحرك في زمان قصير" (119 ص 32). ان حقيقة الزمان عند الكندي هي انه مرتبط بالحركة كونه عددها أي ان "الزمان هو عدد عاد للحركة..." (119 ص 34) وهذا العدد المتصل او العدد المعدود- أي ليس العدد المجرد- هو مقدار كمي* متصل بين القبل والبعد، فالزمان هو "...ليس في شيء سوى الـ (قبل) ولـ (بعد) فهو اذن ليس سوى العدد. واذن فالزمان هو عدد عاد للحركة" (119 ص 34). ويستدل الكندي على ذلك من خلال (الآن) يقوله: "... ان الآن يصل الزمان الذي مضى والذي هو مستقبل ولكن الان الموجود بينهما لابقاء له لانه ينقضي قبل تفكيرنا به. فهذا الان ليس زماناً ولكن اذا اعتبر في العقل من آن الى آن، فاننا نضع ان فيما بينهما يوجد زمان" (119 ص 34). فأجزاء الزمان لا تكون مشتركة في الظهور ، الماضي ذهب والمستقبل آت والآن الذي بينهما (الحاضر) لابقاء له لكن مجموع هذه الآنات هو الزمان، أي ان الآن بسيلانه يكون الزمان، فالزمان هو آنات متوالية واذا كان هذا الان جزء من الزمان فالآن الثاني ليس جزء من الزمان بل من عمل العقل، أي المفروض بالقوة بوجود الزمان اولاً. وبصدد الآن ايضاً يقول الكندي "والزمان يتكثر بنهاياته التي هي آنات الزمان الحادة لنهاياته، كحد العلامات لنهايات الخط" (118 ص 100). ان هذه المقارنة بين الآنات في الزمان والعلامات في الخط هي من باب التشبيه وليس المطابقة لان الآن متحركة والعلامة ساكنة، فالخط يظهر مجتمعاً والزمان ليس كذلك وهذا ما يؤكده النص الاتي:- "... لا خط للزمان يظهر ظهوراً تاماً" (118 ص 94) لان ماضيه قد عدم والحاضر لا بقاء له.

اذا ما اتضح اقتراب الكندي من مفاهيم ارسطو للزمان، فان اندفاعه باتجاه الفلسفة اليونانية كان بعقليه اسلامية مؤسسة اصلاً على ثقافة قائمة على الحقائق القرآنية، فتوجيهاته لم تكن الا دفاعاً عما جاء به كتاب الله من حقائق، فالكندي "... هو اول فيلسوف مسلم على الاطلاق يبدأ الفلسفة الاسلامية بفكرة هي على الضد من فكرة اليونانين... وهي ان العالم ايس عن لَيْس، أي موجود من لا شيء" (5 ص 102-103) لقد قال ارسطو بقدم العالم وازليته لكن الكندي انكر ذلك، فالعالم والحركة والزمان كلها ليست قديمة وليست ازلية فالقدم والازلية لله وحده (144 ص 57) والله قد ابدع العالم كله "ضربة واحدة من غير زمان ومن غير مادة" (141 ص 235). ويبني الكندي دليلة على حدوث العالم على اساس تناهي الجرم** والحركة والزمان وهذا التناهي هو "...فرض مسبق او مقدمة هامة يراها الكندي وهي انه يستحيل وجود ما لا نهاية له بالفعل، جسماً كان ام زماناً ام حركة" (5 ص 93) أي انها لا متناهية بالقوة فقط. ويعني ذلك ان الجرم والحركة والزمان لها بداية ونهاية* وهذا التناهي هو ان ازليته محال وبالضرورة فانه محدث. وذلك مقدمة لوجود صانعه.

2-ابن سينا 428 هـ

يرتبط الزمان عنده بالحركة كونه مقدار لها، فهو كم مقدر للتغيّر اذ جاء في رسالته الموسومة (بالحدود) حده للزمان "هو مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر" (72 ص 253). كما ويرتبط ايضاً بوجود النفس، يقول ابن سينا "... متى لم يحس بحركة لم يحس بزمان..." (74 ص 153). وجاء في حده للسرعة "هو كون الحركة قاطعة لمسافة طويلة في زمان قصير" اما البطيء ، "كون الحركة قاطعة

---

* الكم هو العرض الذي يقتضي الانقسام لذاته. وهو اما متصل او منفصل لان اجزاءه اما ان تشترك في حدود يكون كل منهما نهاية جزء وبداية اخر اولاً وهو المنفصل. والمتصل اما قارْ الذات مجتمع الاجزاء في الوجود وهو المقدار المنقسم الى الخط والسطح... او غير قار الذات وهو الزمان. (38 ص 105).

** جاء في رسالة الحدود للكندي "وفي حدود الاشياء او رسومها" ان الجرم- ماله ثلاثة ابعاد، (الطول والعرض والعمق) (118 ص 114).

* ارسطو ميّز بين استحالة وجود اشياء لا نهاية لها وجوداً بالفعل وهو ما تجتمع اجزاءه كالامتداد الجسمي وبين ما لا تجمع اجزاءه كالحركة والزمان اذ يجيز ارسطو ان يكون كل منهما لا نهائياً. (5 ص 96-97).

لمسافة قصيرة في زمان طويل" (72 ص 256). ولما كانت الحركات فيها السريع والبطيء، فبالزمان يستدل على مقدار سرعة وبطيء الحركة بحسب المتقدم والمتأخر وبالمقابل يستدل على زمان قصير وطويل بمقدار سرعة الحركة وبطئها، ويتضح من ذلك ان الحركة والزمان عنده متلازمان باعتبارهما مصدرين معرفين لبعضهما، ومفهومين استدلاليين لقياس بعضهما بعضاً ، فضلاً عن ذلك ان لهذا الارتباط بينهما ارتباطهما ايضاً بالمكان اذ يرى "ان الحركة متصلة اتصالاً مباشراً بالمكان، وابرزها حركة النقلة من مكان الى مكان، كذلك الزمان له اتصال بالمكان من جهة كون الزمان سيالاً ومقدار لحركة الجسم بينما المكان ثابت وغير متحرك" (98 ص 71) يستدل ان الزمان مفارق للمكان لارتباطه بالحركة واظهرها حركة النقلة، كذلك حركية الزمان وثبوت المكان*.

اما بصدد الآن فيذهب ابن سينا ما ذهب اليه الكندي ان جاء في حده للان "بأنه طرف موهوم يشترك فيه الماضي والمستقبل من الزمان" (72 ص 253) أي لا وجود للحاضر بين قسمي الزمان. فالآن موجود بالقوة فقط لان الزمان كم متصل ومحال قطعه بالفعل، أي يمكن قطعه بالتوهم، "... فلا عجب لو فصل الزمان بالتوهم فجعل اياماً وساعات، بل سنين وشهوراً، فذلك اما بمراد التوهّم، واما باعتبار مطابقة عدد الحركات له" (74 ص 156).

مما تقدم يفهم ان هناك آنين، آن يفرض بالقوة بوجود الزمان اولاً وهو الفاصل. اما الآن الاخر فهو غير موجود بالفعل وهو الواصل. كما ان اعتبار الآن واصل موهوماً لا يوجد بالفعل ليس معناه نفياً لوجود الزمان، لانه موجود عند ابن سينا بشهادة الحس لارتباطه بالحركة.

والزمان عند ابن سينا زمان كلي ونسبي، فالكلي يرى فيه بأنه " الذي لا يشترط بتصوره تصور الظواهر الموجودة فيه... والزمان النسبي هو زمان الظواهر المتغيرة التي لا يمكن ادراكها الا من خلال الزمان بينما الزمان نفسه لا يعتمد في وجوده على هذه الظواهر" (154 ص 55).

اما موضوع الخلق فأن ابن سينا قال به عن طريق الفيض او الصدور الذي قال به افلوطين، وبموجبه ان العالم فاض عن الواحد كما يصدر الشعاع من الشمس، وعلى ذلك فالعالم ملازم لله منذ القدم (141 ص 206) فالفيض لا يمكن ان يكون غير ازلي ولا يمكن تصور غير ذلك.

لقد وقف ابن سينا موقفاً وسطاً محاولاً التوفيق بين الفلسفة والدين، فالفلسفة ترى بان العالم ازلي لا بداية له وانه غير مخلوق وخصوصاً عند ارسطو وبين التصور العقيدي في نظرته للنص الديني والذي هو القول بالحدوث وبالخلق من العدم (126 ص 503-504).

وخلص ابن سينا الى ان "... الزمان ليس محدثاً حدوثاً زمانياً، بل حدوث* ابداع** لا يتقدمه محدثة بالزمان والمدة ، بل بالذات ***..." (74 ص 154). أي ان الزمان قديم ولا يوجد بين هذا الزمان زمان يفصله عن خالقه ولكنه متأخر عن الله لا بالزمان وانما بالذات فالله هو علته ومبدأه.

---

* جاء في رسالته (الحدود) في حد المكان بأنه ((السطح الباطن من الجرم الحاوي والمماس للسطح الظاهري من الجسم المحوي (72 ص 254) فهو سطح وليس حجم وهو مساوي في سطحه السطح المتمكن ، والمكان يأخذ شكل سطح المتمكن، والمكان عند ابن سينا ((...قسمان، مكان خاص لكل جسم، يحتل فيه ذلك الجسم، الحيّز الخاص به. ومكان عام، ويشمل الامكنة الجزئية للاجسام، ويحويها... يضاف لذلك ان المكان الخاص والعام عند ابن سينا، متناهيات، وذلك لارتباطهما شديد الصلة بالجسم الطبيعي، والذي يعده ابن سينا هو الاخر متناهي الابعاد في المكان. وهذا كله يؤكد لنا ان ابن سينا تصور المكان على انه محل او حيز خاص بالجسم بعكس ما ذهب اليه افلاطون من قبل عندما تصوره بمثابه حاوٍ تأوى اليه الاجسام)) (98 ص 125-126).

* الاحداث "هو ان يقال على وجهين: احدهما زماني والاخر غير زماني ومعنى الاحداث الزماني ايجاد شيء بعد ان لم يكن له وجود في زمان سابق، ومعنى الاحداث غير الزماني هو افادة الشيء وجوداً وليس له في ذاته ذلك الوجود لا بحسب زمان دون زمان ، بل في كل زمان كلا الامرين" (72 ص 262).

** الابداع: "تأسيس الشيء لا عن شيء ولا بواسطة شيء" (72 ص 162).

*** التقدم بالذات لا بالزمان هو كما في المثال التالي، حركت يدي فتحرك المفتاح، او ثم تحرك المفتاح، فحركة اليد متقدمة بالذات لا بازمان على حركة المفتاح واليد علة حركة المفتاح (126 ص 505) والقديم بحسب الزمان هو الذي ليس له مبدأ زماني والقديم بحسب الذات هو الذي له مبدأ يتعلق به وهو الله (2 ص 44).

3-الغزالي**** ت 505 هـ

جاء في حده للزمان "هو مقدار الحركة، موسوم من جهة التقدم والتأخر" (104 ص 303). وعلاقة الحركة بالمقدار يوضحها بقوله "فليس المقدار هو الحركة، اعني ذاتها، بل هو في الحركة، وصفة لها..." (105 ص 262) فالزمان كم مقدر للحركة، وانه عرض للحركة لا جوهر لها، وهو لا يعرف بذاته بل بغيره بالرغم من وجود متقدم ومتأخر فيه الا انه لا يمكن الاحساس بذلك دون اقترانه بمتقدم ومتأخر الحركة. فوجود الحركة يعني وجود زمان ولا يمكن تصور وجودها من دون زمان اذ يقول:- "انه يلزم من الحركة الزمان لا محالة، فان كل حركة ففي زمان، والزمان هو مقدار الحركة، فان لم تكن حركة، لم يكن زمان في الوجود" (105 ص 261) وليس معنى ذلك ان الزمان هو الحركة بل ان الزمان مشروط عنده بوجود النفس التي تحس بالحركة اذ يقول "ان لم تحس النفس بالحركة، لم تحس بالزمان" (105 ص 216) ولارتباط الزمان بالحركة المكانية اذ يرى بأنه لا "... يمكن ان يكون الزمان الا مدة الحركة – المكانية..." (105 ص 262-263).

فالزمان مقترن بالحركة الحالة في المكان فهو قدرها من جهة المتقدم والمتأخر كذلك مقترن بالنفس التي تحس بوجوده، ولما كان المكان ثابتاً بحيث "ان الجسم ينتقل منه الى مكان آخر ويستقر الساكن في احدهما" (105 ص 312) فالزمان مفارق للمكان، أي حركية الزمان وثبوت المكان.

ومن جهة اخرى تتوضح علاقة الحركة والزمان من خلال حد الغزالي للسرعة والبطيء اذ يحد السرعة "كون الحركة قاطعة لمسافة طويلة في زمان قصير" ويحد البطيء "كون الحركة قاطعة لمسافة قصيرة في زمان طويل" (104 ص 304) فبالزمان يستدل على زمان قصير وزمان طويل بمقدار سرعة الحركة وبطئها ، أي ان الحركة والزمان متلازمان ومصدران معرفيان لقياس بعضهما بعضاً.

ويشير الغزالي الى المقدار الذاتي للزمان والذي يقدر به غيره وهو الزمان الكلي المرتبط بحركة الفلك الدورية اذ يقول "وحركة الفلك لها مقدار في نفسها، وهي تقدر غيرها، كالذراع: له مقدار في ذاته ، ويقدر غيره، فالزمان عبارة عن مقدار حركة الفلك..." (105 ص 263) وفي ذلك اقرار بموضوعية الزمان. ان تقدير هذا الزمان بغيره مشروط بوجود النفس التي تحس بالحركة وبذلك فهناك تداخل بين ذاتية وموضوعية الزمان عنده.

اما بصدد الآن فهو "ظرف يشترك فيه الماضي والمستقبل من الزمان" (104 ص 303) أي لا وجود للحاضر بين قسمي الزمان الذي لا وجود لاجزائه، فالماضي ذهب وهو غير موجود والمستقبل آت وهو غير موجود، وذلك لا يعني عدم وجود الزمان وبأنه وهم، لانه موجود عنده بشهادة الحس، وانه كم قائم على الاتصال لا الانفصال ولكن ليس بذي وضع اذ يقول "الزمان... ليس له وضع، اذ لا وجود لاجزائه معاً، وان كان له اتصال، اذ ماضيه ومستقبلة يتحدان بطرف الان" (104 ص 318). ويذهب الغزالي الى اعتبار الآن ظرفاً استدلالياً لتحديد الزمان الواقع قبله وبعده، فالذي قبله هو قدر الحركة الفعلية، والذي بعده هو قدر الحركة لكن الحركة غير واقعة بالفعل، اذ جاء قوله في الزمان المحدد من جهتي الآن "... هو الذي حد بحسب بعده من الآن، اما الماضي أوالمستقبل" (104 ص 324).

اما موضوع الخلق عند الغزالي فهو يقول بأمكانية الخلق من العدم* المحض استدلالاً على وجود الله وقدرته اللامتناهية على الخلق والفناء وبذلك فانه يذهب لما ذهب اليه متكلمو المسلمين من حدوث الزمان والعالم بالذات وبالزمان معاً. معتمداً على مقابلة الزمان بالمكان من جهة التناهي، فعنده "الذي يقول يتناهي المكان يلزمه ان يقول يتناهى الزمان... واذا كان الزمان كالمكان متناهياً كانت الحركة متناهية ايضاً (فالزمان هو قدر الحركة) وكان المتحرك (أي العالم هنا) متناهياً ايضاً في حركته، وبالتالي فان

**** عرف الغزالي بانه متكلم طوراً وفيلسوف طوراً اخر ومتصوف بطوره الاخير، لكن قبل خوضه غمار التصوف هناك تداخل بين كونه متكلماً فيلسوفاً فليس هناك حدود زمنية لكل من الاتجاهين فلديه (... كتباً تعبر عن آراء مختلفة كلامية، فلسفية... في فترة واحدة من كل الفترات (3 ص 238) وللمزيد انظر (3 ص 230 وما بعدها) . والباحث عرض معالجته للزمان بعده فيلسوفاً اما موضوع الخلق فهو ان قال بنظريات متعددة الا ان الصفة الغالبة هي قوله بالخلق من العدم المحض وحدوث الزمان وعدم قدمه مسايراً في ذلك المتكلمين.

* "العدم: الذي هو احد المباديء للحوادث، هو الا يكون في شيء ذات شيء من شأنه ان يقبله ويكون فيه" (104 ص 303).

العالم له بداية في الزمان فهو اذن حادث وليس قديماً" (126 ص 672). وبذلك اقترن الغزالي بما ذهب اليه الكندي في قول الاخير بأستحالة ما لا يتناهى بالفعل غير مفرقاً بين الزمان والمكان من جهة التناهي، وبذلك فان الغزالي ومن قبله الكندي لا يأخذ بالفرضية الارسطية القائلة باستحالة ما لا يتناهى بالفعل، كاملة**.

ان حدوث العالم وبدايته الزمانية تعني تناهي الزمان من جهة الماضي وتعني عدم وجود زمان يفصل الباري ووجود العالم اذ يقول "الزمان حادث ومخلوق وليس قبله زمان اصلاً..." (103 ص 108) وهو يصف وجود زمان بين الحادث والمحدث بأنه وهم اذ ان العقل عاجز عن تصور مبتدأ للشيء الا بوجود شيء آخر يحده بالمكان، وهذا ما يتعلق بالحس الظاهر، كذلك عاجز عن تصور مبتدأ للشيء فيما يخص الحس الباطن وهو الزمان، الا مع تقدير قبل له، اذ يقول "... عجز الوهم عن فهم وجود مبتدأ الا مع تقدير (قبل) له، وهو كعجز الوهم عن ان يقدر تناهي الاجسام فيما يلي الرأس مثلاً الا على سطح له فوق، فيتوهم ان وراء العالم مكاناً اما ملأ او خلاء..." (103 ص 109).

ان القول يتناهي الحركة والزمان قياساً على تناهي المكان، وتحدد الزمان بالحركة والجسم المتحرك الواقع في المكان هو لتأكيد ثابت العقيدة في حدوث العالم وعدم قدمه محاولاً التوفيق بين الفلسفة والدين، فجاءت نظرته للزمان مؤسسة على المنطق الفيزيائي في ربط الزمان بالحركة والمكان والاستدلال بذلك على الفعل الالهي الخارق وتحكمه بالزمان في الايجاد والافناء.

4-ابو البركات البغدادي – 547 هـ:

يرى البغدادي بأن الزمان (هو مقدار الوجود) وهذا القول عنده اولى من القول بأنه مقدار الحركة، فالزمان يقدّر الحركة والسكون باعتبارهما يشتركان في الوجود، وهما معدودان لاعدد، والزمان يقدر الوجود على انه عرض قار في الوجود بل على اعتبار ذهني لما هو الاكثر وجوداً الى ما هو أقل وجوداً. (29 ص 39-40) وبحكم هذا التصور للزمان فهو يرتبط بالاشياء، من جهة انها تنتسب اليه باعتبارها واقعة فيه لامن جهة تقديره للوجود ساكناً او متحركاً وهذا يعني ان الزمان عنده جوهر* ويرفض ان يكون عرضاً.

ان الزمان عند ابي البركات، كم لان اجزاءه تعده كالساعات والايام لكن هذا الكم ليس يمتصل بالوجود لان ماضيه قد عدم ومايأتي لم يوجد بعد ولا يكون من المعدوم والموجود في شيء واحد فهو ليس يمتصل، كما انه ليس بمنفصل بل يتلو بعضه بعضاً على الاتصال الذي لا وقفة فيه. وعلى ذلك فالزمان متصل في ماهيته مفهوماً، منفصل في وجود عياناً (28 ص 77).

ومن خلال ربطه الحركة بالزمان وليس العكس يقول "من لا يشعر بزمان لا يشعر بحركة فان الذي يشعر بالحركة يشعر بقبل وبعد في مسافة لا يجتمع القبل والبعد فيها بل في الاذهان..." (28 ص 73) مشيراً بذلك الى سبق المعرفة الذهنية به قبل الحركة، ثم يضرب مثلاً يلمس فيه اشارة الى الزمن البيولوجي والى المعرفة الحدسية بالزمان اذ يقول "...الواحد منا اذا كان ... وادعاً ساكناً لا يدرك شيئاً ببصرة ولا يشعر بحركة متحرك يشعر بما مضى عليه من الزمان ويحدس الاوقات بتقديره له فيقول قد صار او قرب فيشعر بالزمان مع عدم شعوره بالحركة..." (28 ص 73). أي ان الساكن الذي لا يشعر بحركة فانه يشعر بزمان. ثم يقول في اهل الكهف "...فأنهم عدموا الشعور مطلقاً فان النائم لا يشعر بشيء لا بحركه ولا بزمان..." (28 ص 73) وبذلك فأنه على الضد لمن يقول بأن اهل الكهف لم يشعروا بالزمان لانهم لم يشعروا بالحركة.

ان الزمان عند ابي البركات وجودي لانه مقترن بكل موجود، فكل موجود في الزمان اذ يقول "فمن قال بحدوث الزمان قال بحدوث الوجود والا فالزمان لا يكون له وجود مجرد وهوية قائمة..." (29 ص 40) ثم يذهب البغدادي الى ان الله له زمان اذ يقول "... ولا تتصور الاذهان وجوداً ليس له مدة ولا زمان لا وجود خالق ولا وجود مخلوق..." (29 ص 40-41). وهذا يقودنا الى موضوع الحدوث والقدم. فهو

** لان ارسطو ميز بين ما تجتمع اجزاءه كالامتداد الجسمي وبين ما لا تجمع اجزاءه كالحركة والزمان انظر هامش ص (53).

* الجوهر "...هو الموجود لا في موضوع، سواء كان قديماً ام حادثاً" (4 ص 83).

يذهب الى القول بـ "... قدم العالم بالزمان وحدوثه بالذات فقط. ودليله على قدم الزمان، هو نفس دليل ارسطو، عن استحالة تصور بداية للزمان، اذ قبل آن البداية زمان..." (4 ص 86).

يذهب ابو البركات الى تكثر المخلوقات من الواحد بطريق الفيض في كل الاتجاهات فالله هو العلة الاولى والمركز الذي يخلق باستمرار دون توقف في اتجاهات وابعاد متعددة لا تقتصر على البعد التنازلي الذي قال به ابن سينا. (62 ص 416).

5-ابن رشد 595 هـ:

يرتبط الزمان عنده بالحركة والتغيّر بشكل عام فهو يُعرف بغيره لا بذاته، أي ان ابن رشد يبدأ بالمحسوس لينتهي الى ما هو معقول، اذ يقول "متى ما لم نشعر بالحركة اصلاً لم نشعر بالزمان..." (56 ص 47) وهذا الاقتران بالحركة لا من جهة ان الزمان هو الحركة لكن اذا لم ندرك في انفسنا او نحس بحركة او تغير ما فانه ليس ثمة زمان مَرْ معتبراً بذلك الزمان عرض للحركة وليس جوهر. ويشبه ابن رشد الزمان بالحركة من ناحية ان له ماضي ومستقبل غير موجودين حتى يشار لهما بالفعل، مشيراً لذلك بأنه لا شيء "...يشبهه الا الحركة ومن الحركة النقلة فان اجزاء بعضها قد فسدت وبعضها مزمعة بان تكون كالحال في الزمان" (56 ص 47) ومن جهة اخرى ان الحركة فيها متقدم ومتأخر كذلك الزمان له متقدم ومتأخر ينطبق على متقدم ومتأخر الحركة، ولما كان الزمان مقداراً كمياً متصلاً فان تجزئته تكون بواسطة الآن بالقوة اذ يقول "ليس الزمان شيئاً غير قسمة الحركة بالآنات الى المتقدم والمتأخر وبيّن إن قسمتنا الحركة بهذه الاقسام يلحقها بذلك ان تكون معدودة ومحصاه لنا..." (56 ص 49) وهذا يقودنا الى تعريف ارسطو للزمان بأعتبار هذا المقدار هو المعدود من الحركة، اذ يقول "...تبين من امر الزمان، انه عدد الحركة بالمتقدم والمتأخر" (56 ص 52). وتعيين الزمان الذي مر يكون بواسطة الان الذي يشعرنا بالمتقدم والمتأخر في الحركة وفي حالة دمج الآنين وجعلها واحداً لم نشعر بان زماناً قد مَرْ وفي ذلك يقول "...عند النوم المستغرق فانه اما ان يصل الان المتقدم بالمتأخر واما ان يعتقد في الزمان القِصر بخلاف ما يعتري المرضى الذين يسهرون فانهم يستطيلون الليل..." (56 ص 47) وهنا يشير ابن رشد الى فعل النفس بالاحساس بالزمان من جهة تعيين طرفي الزمان المعدود والمحصور بآنين متقدم ومتأخر. وهو الزمن الفيزيائي، ويشير ايضاً الى الزمن النفسي المرتبط بوضع النفس، أي نسبية الزمان عنده بالمفهوم النفسي. ويذهب ابن رشد الى ان تصوراتنا للزمان هي تصورات مرتبطة بالمكان، أي تصورات تجعل من الزمان مقولة مكانية من خلال تشبيهه بمتحرك قاطع لمسافة واقعة في المكان. اذ يقول "... متى وضعنا ان شيئاً في زمان فانما نضعه كأنه متحرك وقاطع مسافة" (56 ص 47) من ذلك يظهر ارتباط الزمان بالحركة عنده من جهة طبيعة الزمان ومن ناحية التصور الذهني له فالزمان عنده "...اظهر ما يوجد تابعاً لحركة النقلة" (56 ص 48) أي الحركة المكانية. كما ان للحركة والزمان خاصية تبادلية في تقدير بعضها بعضاً اما السكون فيكون من تقدير الزمان للحركة المساوقة له (56 ص 55-56) من ذلك يتضح ان القبل والبعد وجميع المتغيرات لا تعرف الا بالزمان فهي مقرونة به والعكس صحيح.

اما بصدد (الآن) فان ما قاله ابن رشد فيه هو نفس ما رآه ابن سينا والكندي من جهة آن الوصل وآن الفصل، وكيف ان الزمان فيه ماضي ومستقبل اما الحاضر فهو (بالوضع لا بالطبع) (56 ص 46). كما ان ابن رشد يرى بأن الزمان كم متصل لانه لا يأتلف من آنات، فكان لو إئتلف من آنات كما منفصلاً، فكما الخط لا يأتلف من نقاط كذلك الزمان، فكل نقطتين بينهما خط وكل آنين بينهما زمان (4 ص 108) فالزمان هو سيل متدفق من الآنات المتصلة فهو كم قائم على الاتصال لا الانفصال.

اما موضوع الخلق وما يتعلق به من حركة وزمان فابن رشد يشير في البدء الى تلازم العلة مع المعلول، وان كل متحرك له محرك لتنتهي الى محرك غير متحرك، ثم يفرق بين الوجود المادي الحسي والوجود الالهي على اساس الزمان، فالموجود الذي ليس من طبيعته الحركة لا يلحقه الزمان اصلاً، بعكس الوجود الذي من طبيعته الحركة. ليخلص الى ان تقدم احد الموجودين على الاخر، أي تقدم الباري على ما هو مادي وحسي ليس تقدماً زمانياً (55 ص 139 -140). لقد تصور ابن رشد العالم انه عملية تغيّر وحدوث منذ الازل كما ان الله هو الذي يحفظ هذا الحدوث الدائم غير المنقطع (49 ص 389). وبحكم ذلك فان العالم قديم باعتبار الزمان لانه متخلف عن الزمان

المرتبط بالحركة، ولكنه محدث بحكم تخلفه عن العلة التي اوجدته. فأبن رشد وفق بين حدوث العالم وقدمه بقوله بأن الخلق مستمر منذ الازل . وما ذلك الا توفيق بين الفلسفة التي ترى بان العالم قديم، وبين الدين الذي يقول بالحدوث.

ثالثاً المتصوفة*

غلّب المتصوفة المسلمون استعمال لفظة (وقت) على لفظة (زمان) في لغة تخاطبهم. وفهموه على انه مقترن بالحدث وغير منفك عنه اذ جاء في (الرسالة القشيرية) لابي القاسم القشيري (376 هـ -465 هـ) حول حقيقة الوقت عندهم بأنه: "...حادث متوهم علق حصوله على حادث متحقق فالحادث المتحقق وقت للحادث المتوهم، تقول آتيك رأس الشهر فالاتيان متوهم ورأس الشهر حادث متحقق فرأس الشهر وقت الاتيان" (112 ص 33) فالوقت وتعينه هنا يكون بأعتبار حدث ثانٍ بالمقارنة وهذه النظرة للوقت هي من جهة استعماله لانه يقدر الحوادث والوقائع بعضها ببعض اذ لم يعد الوقت كقيمة مجردة خالصة بمعزل عن الفعل او الحدث، فهو نسبي ولا يمكن اعتباره كمياً لارتباط تقديره بالوقائع لا بالعدد كما فهم المتصوفة المسلمون الوقت على انه ما كان هو الغالب على الانسان، وايضاً الوقت المحصور بين الماضي والمستقبل، أي بمعنى المدة. فأبو القاسم القشيري ينقل قول (ابي علي الدقاق) "الوقت ما انت فيه ان كنت بالدنيا فوقتك الدنيا وان كنت بالعقبى فوقتك العقبى وان كنت بالسرور فوقتك السرور وان كنت بالحزن فوقتك الحزن، يريد بهذا، ان الوقت ما كان هو الغالب على الانسان، وقد يعنون بالوقت ما هو فيه من الزمان فان قوماً قالوا الوقت ما بين الزمانين يعني الماضي والمستقبل" (112 ص 33-34) وهذه التقديرات للوقت تقع ايضاً ضمن حدودها ما هو كيفي نسبي لا كمي مجرد.

وذهب بعض المتصوفة اللاحقين الى تعريفات للزمان تقترب من تعريفات ارسطو (كشهاب الدين السهرودي) (ت 588) اذ يقول "الزمان هو مقدار الحركة اذا جمع في العقل مقدار متقدمها ومتأخرها" (61 ص 277) معتبراً الزمان مقداراً تقديرياً كمياً للحركة بشرط متقدمها ومتأخرها وهذا المقدار يقع بالداخل (أي في العقل) لا في الخارج. كما ان الزمان عنده لا بداية له ولا نهاية فهو ازلي ابدي وهو وحدة متصلة لا انفصال للماضي عن الحاضر والمستقبل والآن الزماني وحدة تتصل بالماضي كما تتجه نحو المستقبل، فالحركة دائمة لا تتوقف (61 ص 277-278) وبذلك فان اقسام الزمان الثلاثة توجد في الان وهذه الاقسام لا توجد منفصلة أي ان الآن يشكل معنى للاستمرارية وعدم الثبات.

ومجمل هذه المفاهيم للوقت هي ذات صلة بالزمن الفيزيقي (المادي) غير ان للمتصوفة معنى اخر للوقت، وهو مرتبط بما هو روحي وخارج حدود الزمن الفيزيقي (المادي)، وهذا المفهوم الآخر للوقت في معناه الميتافيزيقي (الروحي)، يظل الذروة التي يبغيها الصوفي في حياته.

اذا كانت معالجات الفلاسفة للزمان تنحصر في ربطه بالعالم الحسي الظاهر في الحركة والمكان، وتحديد العلاقة بين وجود هذا الزمان وبين العالم الحسي الباطن وصلة كل ذلك بالوجود المادي والروحي، فان مفهوم الزمن الصوفي (الروحي) يقوم في اساسه على محاولة تجاوز الوجود الفيزيقي ومحدداته الزمانية والمكانية وعبوره الى وجود زمان آخر يختلف عن سابقه (الفيزيقي)، وهذا الزمان الاخر لا يحكمه اطار القبل، والبعد فهو بذلك خارج الصيّغ والتقسيمات الزمانية. وايضاً "ان الزمن في النظرة

* الراجح في تسمية (الصوفي) و (التصوف) هو ما قاله الصوفي (ابو نصر السراج) وجماعة من العلماء امثال (ابن خلدون وابن تيمية وابي الجوزي)، من انهما مأخوذان عن كلمة (الصوف) (106 ص 69).

اما الطابع العام للتصوف فهو يختلف من ناحية المبدأ عن علم الكلام والفلسفة في انه يلتمس الحق عن طريق تطهير النفس، الجد وإعداد مالقبو له بالالهام الالهي. فأربابه يعتقدون بأن النفس من أصل طاهر شريف تلوثت بأدران المادة إذا حلت بالجسد وخضعت له لذلك فان تحرر النفس من عبودية الجد واستعادة طهارتها السابقة لن يكون اللابقهر الجسد واذلاله وحرمانه رغباته فاذا تم لها ذلك سمت نحو الله واستمدت منه المعرفة الحقيقية بالمكاشفة. (143 ص 302) ينظر كذلك (45 ص 295 وما بعدها).

الصوفية يخترق الاشياء عن طريق النشوه واحداث اللحظات الروحية فيتأجج بين ما قبل الوجود وما بعده. ان الفلاسفة فسروا الزمن لكن المتصوفين احاطوا به حتى يحتلونه" (150 ص 144).

وقبل الوقوف على حقيقة امر الزمان او الوقت عند المتصوفة المسلمين لا بد من توضيح اصطلاحين، هما (المقام والحال)* اللذان يقترنان بالتصوف ويرتبطان بمفهوم الزمن عندهم، اذ يقول (ابن عربي) "المقام –عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام" ، "الحال- فهو ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب ومن شرطه ان يزول ويعقبه المِثْل بعد المثل الى ان يصفو وقد لا يعقبه المثل..." (99 ص 3). وجاء في كتاب (التعريفات) (للجرجاني) بأن "...الاحوال تأتي من عين الجود، والمقامات ببذل المجهود" (38 ص 50) وبذلك فان المقام يبدأ بالمجاهدة السلوكية والاخلاقية للسالك** باختياره وارادته، أي يبدأ المقام مما هو ذاتي، اما الحال فهو المعنى الروحي النازل والوارد على القلب من لدن الله بمعزل عن ارادة السالك وهو بذلك وارد من الخارج على الداخل، مع ذلك يبقى الحال في حقيقته ترقي من الزماني (المادي) الى الميتافيزيقي (الروحي).

باديء ذي بدء نطلع على ما يراه الانصاري (ت 481 هـ - 1089م) في الزمن بمعناه الروحي عند المتصوفة المسلمين اذ انه يرى "الوقت يلخص عمر الفرد بأكمله في اللحظة الحاضرة (في الواقع الوقت المتسع هو اللحظة) وتسيطر اللحظة (الوقت) على المتصوف بقوة عنيفة لا تقاوم" (150 ص 146) ونقرأ ايضاً تعريف (ابن عربي) (ت 638 هـ) للوقت وكما جاء في كتابه (اصطلاح الصوفيه) قوله "الوقت- فعباره عن حالك في زمن الحال لا تعلق له بالماضي والمستقبل" (99 ص 3) وعبارة (حالك في زمن الحال) اعلاه تقودنا الى اقتران الوقت (بالحال) وهذه العلاقة يوضحها (الهجويري) في كتابه (كشف المحجوب) بقوله "والوقت لا محالة يحتاج الى الحال لان صفاء الوقت يكون بالحال وقيامه به. فحين يكون صاحب الوقت صاحب حال ينقطع عنه التغير ويستقيم في وقته، لان الزوال لا يجوز على الوقت بلاحال، فاذا اتصل به الحال تكون كل ايامه وقتاً ولا يجوز عليه الزوال..." (140 ص 615) وبذلك فان الوقت عند المتصوفة في معناه الميتافيزيقي (الروحي) يتعلق عندهم (بالحال) وبأحوال الحس الذاتي الباطن، بعيداً عن سطوه نير الزمان بمعناه المادي، فهو آن ممتد لا يُعرف فيه مكان للماضي والمستقبل، هو اللحظة الحاضرة التي يتحرر فيها الصوفي من كل صيّغ الزمان وتقسيماته. (فبالحال) ينأى الزمن او الوقت على حد تعبيرهم عن معناه الفيزيقي الى ما هو روحي حيث يقترن بمفهوم الحاضر المستمر، الذي لا يمتلك طرفين في البداية والنهاية، فلا تغير على الاطلاق. وبذلك فان التغيّر والزوال مقتصر عند الصوفي على الوقت الفيزيقي وهو زمن (المقام) دون (الحال).

وهذا الوقت المقترن بالحال يجد فيه الصوفي مجالاً واسعاً لوصف وجداني لتلك اللحظة الروحية الدائمة، فهذا (ابو بكر الشبلي) (ت 334 هـ -945م) يقول (اني لحظتي تدوم ابداً فيك..) لقد جعلتني اتوغل فيك فأنا اذن مجرد. والشبلي صاحب عبارة (الف سنة ماضية في الف سنة آتية تكمن اللحظة، لا تترك الاشباح تغالطك). وهناك نظرة (سهل بن عبد الله التستري) (283هـ- 896م) لوحدانية الله، الواقع الحقيقي، الازلي، الواحد الذي لا شريك له، من خلال الزمن والذي يرى فيه (التستري) بأنه ذاكرة الماضي الازلي، وحتمية المستقبل الازلي (الابدي) مرسوم في اللحظة الراهنة. (150 ص 144-145).

ومما تقدم نخلص الى ان هناك وجودين في حياة الصوفي، وجود زماني فيزيقي ترتبط المقامات وتقترن من جهة ترقي المقامات خلاله، ووقوع هذه المقامات فيه، ومن جهة اخرى ان المقام في حقيقته هو مجاهدة ضد اغراءات العالم المادي الذي يعطل الانعتاق من الوجود الزماني والمكاني وصولاً (للاحوال) وهو الوجود الثاني في حياة الصوفي.

ان التقابل بين المقام والحال وحركتهما خلال حياة الصوفي هي ذات منحى تصاعدي وترقي في مسار الزمن، بمعنى ان ذروة الحياة الباطنية الروحية عند الصوفي تبلغ قمتها في آخر مقام وحال هذا من جانب، ومن جانب آخر ان العلاقة الزمنية بين المقام والحال هي حركة انتقال من زمن مادي الى آخر روحي،

---

* ويقترن الحال بالمقام اذ "تظهر في مقابل كل مقام حال... وانفعال باطني وامر ذهني... وهي:- حال المراقبة، حال القرب، حال المحبة أي العشق، حال الخوف، حال الرجاء، حال الشوق، حال الانس ، حال الاطمئنان، حال المشاهدة، حال اليقين" (106 ص 292-293) اما المقامات فهي "سبع درجات... ويعتبر كل مقام بعد المقام الاول نتيجة للمقامات السابقة والمقامات السبعة عبارة عن 1-التوبة 2- الورع 3- الزهد 4-الفقر 5- الصبر 6-التوكل 7-الرضا" (106 ص 289-292).

** "السالك- هو الذي مشى على المقامات بحالة لا بعلمه فكان العلم له عياناً" (99 ص 2).

ومن هذه العلائقية بين الوجودين يصبح المقام وسيلة لبلوغ الحال وتهيئة لحصوله، ويعني من الجانب الاخر ان ما هو مادي زماني هو وسيلة لبلوغ ما هو روحي دائم، وعلى ذلك تعامل المتصوفة مع (الوقت). ولعل عبارة (الصوفي ابن وقته) وكما ينقلها (القشيري) عنهم في (الرسالة القشيرية) تفضي الى المعاني السابقة والى تقلّب الصوفي بين زمانين او وقتين (مادي، وروحي) اذ انهم يريدون بها، بأن الصوفي "مشتغل بما هو اولى في الحال قائم بما هو مطالب به في الحين" (112 ص 34) أي ان الوقت المقترن بالحال (أي اللحظة الدائمة) تقوم على الوقت المقترن بالحين وهو زمن المقام الفيزيقي.

ان انعتاق الصوفي من الحضور الزماني (الزمن المادي) الواقع على خطية سير الزمان يوازيه انعتاقاً آخر من المكان وابعاده، اذ يستحيل، أي الصوفي، الى كينونة روحية تبلغ غايتها بحال الوصال حيث الاطلال على ديمومة خالية من الابعاد الزمانية من خلال اتحاد هذه الكينونة وفنائها بالله.

ان التحول من الزماني والمكاني الى ما هو ازلي ابدي هو ما عبر عنه (الشبلي والتستري) اعلاه يتقابل ايضاً مع معنى اللاوجود قبل الخلق وبعده والاتحاد مع ازلية وابدية الله خارج عن مجرى الزمان . وهو ما عبر عنه ايضاً (ابو يزيد البسطامي) بقوله "الخروج من ضيق الحدود الزمانية الى سعة فناء السرمدية" (139 ص 156) لكن نجد تعبيراً آخر مختلف لاحد متصوفة القرن الخامس الهجري وهو ابو الحسن الخرقاني (ت 425 هـ) وكما ورد في كتاب (نفحات الانس) بقوله "الصوفي من لا وجود له" وقوله ايضاً الصوفي "عدم لا يفتقر الى وجود" (139 ص 40) وهذا العدم قائم في حياة الصوفي على ثنائية الحياة والموت ولكن بعلاقة يجعلها الصوفي طردية حيث يتقابل العدم واللاوجود عنده (أي بمعنى الموت في الوجود الزمني) ليعني الحياة، وفي هذا المعنى ينقل (القشيري) قول (الجُنَيْد البغدادي) (ت 297 هـ) في التصوف "هو ان يميتك الحق عنك ويحييك به" (112 ص 138 -139) ويذهب (الجنيد البغدادي) الى نقطة اخرى تربط التصوف بتوحيد متعالٍ لله جل جلاله، وكما ورد في كتابه (رسالة التوحيد) قوله في الصوفي "بأن يكون كما كان اذ كان قبل أن يكون" (139 ص 162) ويستند الجُنَيدْ "... في ذلك الى الاية القرآنية المعروفة بآية (الميثاق) التي تشير الى ان الله تعالى خاطب ارواح بني آدم في الازل واشهدهم على انفسهم بسؤاله اياهم (الست بربكم؟) فشهدوا له بالوحدانية بقولهم (بلى) ... (وبذلك) يرى الجنيدْ ان النفوس البشرية كان لها وجود سابق على وجودها المتصل بالابدان" (139 ص 161-162) ومن هنا تأتي دعوى (الجنيد) في توحيد متعالٍ لله المطلق بعودة النفس الى الوجود السابق قبل احلالها بالابدان ولن يكون ذلك الا بخرق الصوفي لحجاب الزمن والتحرر منه من خلال قهرة للبدن ومن ثم تهيئته للخلاص من الزمان والمكان بأبعادهما المادية وبذلك يفنى الصوفي عن نفسه وعن الخلق ويبقى بالله وحده في وحدة مطلقة خارج عن مجرى الزمان وهنا يتقابل الفناء (أي الفناء عن ما هو زماني) مع البقاء (أي البقاء في حضرة الابدي المطلق) تقابلاً رمزياً ذلك لان "التحول من الزمني الى الازلي ليس عملية نسف للزمني لان الذات لا تختزل الى عدم خالص ولكن ذلك يتم كتطهير للذات التي صورت بأنماط سامية من الكيان واخيراً تذوب في الله " (150 ص 145).

ان ما ذهب اليه (الجنيد البغدادي) يسميها المتصوفة (وحدة الشهود) وهي كتجربة صوفية مرادفة للتوحيد. وهي معرفة وحدانية الله الثابتة له في الازل والابد فلا يحضر في شهود الصوفي غير الله جل جلاله. (139 ص 164).

ومن الجانب الاخر هناك نظرية (وحدة الوجود) التي قال بها (ابن عربي) وجمع بينها وبين (وحدة الشهود) . اذ يرى ان الوجود بأسره حقيقة روحية واحدة تقرر حقيقة عليا وهي الحق الظاهر في وحدة الموجودات في العالم الخارجي وما نقرره بعقولنا من ثنائية الله والعالم, الحق والخلق, هي وجهان لحقيقة واحدة ويعتبر ابن عربي ذلك من الامور التي لا تقبل الشك او الدليل لكن تقبل التحقيق عن طريق التجربة الصوفية التي يدرك فيها الصوفي بفنائه عن نفسه وعن الخلق وحدته الذاتية مع الحق (139 ص 176-178) فيما يبدو لنا من كثرة وتعدد في الموجودات لم تكن في حقيقتها الا ظاهراً يضمر باطناً، وبذلك فان الظاهر محمول على الباطن فلا يمكن الفصل بينهما، وهما في الحقيقة وحدة روحية وليست وحدة وجود مادية، فالمخلوقات هي مجموعة صفات الله.

وما يهمنا في ذلك هو موضوع الخلق وتجلي ذات الحق الواحدة في كثرة لا متناهية من الصور وتعلق ذلك بمفهوم الزمان. فأبي عربي يرى ان "...التجلي الالهي عملية ازلية ابدية او عملية خلق مستمر..." (139 ص 180).

وبذلك فان صدور الكثرة من الواحد في تصوره هو ان الله متجلي في كل مخلوقاته. لا كما تصور (افلوطين) كيفية صدور الكثرة من الواحد بشكل مستقيم وتنازلي بين الاول وبقية المعقولات وبالشكل الذي تزداد الشقه اتساعاً بينهما وكما مر بنا من قبل عند (افلوطين). فابن عربي يتصور خروج الكثرة من الواحد بشكل دائري لا بشكل مستقيم نازل لان بداية الدائرة من اية نقطة تشكل في نفس الوقت نهايتها وبذلك فان ما يصدر عن الواحد يعود اليه في حركة غير متناهية فالعلاقة ليس فيها انفصال او تدرج تنازلي او بخط مستقيم لان الخط المستقيم لا رجعة فيه الى بدايته وهو يتعارض مع مفهوم الخلق عند (ابن عربي) والذي يستند في هيكليته الدائرية على بعض الايات القرآنية اذ جاء في بكتابه (الفتوحات المكية) قوله "فكان خروجنا من العدم الى الوجود به سبحانه، واليه نرجع كما قال عز وجل: واليه يرجع الامر كله ... الا تراك اذا بدأت وضع دائرة فانك عندما تبتدىء بها لا تزال تديرها الى ان تنتهي الى اولها. وحينئذٍ تكون دائرة ولو لم يكن الامر كذلك، لكنا اذا خرجنا من عنده خطاً مستقيماً لم نرجع اليه، ولم يكن يصدق قوله- وهو الصادق- "واليه ترجعون". فكل امر وكل موجود فهو بدائرة تعود الى ما كان منه بدؤها" (139 ص 186).

فالعالم عند (ابن عربي) قديم باعتبار الزمان ولكنه محدث بحكم تخلفه عن العلة التي اوجدته، فالعالم محدث ازلي.

اما الخلق عند (شهاب الدين السهروردي) (ت 588هـ) فهو صادر بطريق الفيض حيث تترتب فيه سلسلة الموجودات بعضها عن بعض بشكل تنازلي. اذ يصدر من الواحد في صفاته وذاته النور مجرد لا جسماني ويسميه النور الإبداعي الأول، وهو يقابل العقل الفعال عند (افلوطين). والنور الابداعي هو همزة وصل بين نور الانوار والفِيوضات التالية. ويحصل الفيض دون انفصال جزء ما عن المفيض لان الانفصال والاتصال في خواص الاجرام لا الانوار المجرده. كما ان بناء الوجود بحسب مذهب الفيض غير ثابت، فهو حركي يفترض استمرار الايجاد في العالم بدوام حركة الاشراق، وهذا الايجاد ضروري لا يتصف بصيغة زمانية لان الاشراق صفة عقلية لا زمانية. (61 ص 170-175) والطابع النوراني المجرد يستمر في سلسلة الفيوضات حتى "العقل التاسع الذي اوجب وجود فلك القمر ونفسه عقل عاشر هو العقل الفعال الفايض على العالم العنصري" (61 ص 186-187).

واذا كان الفيض يبدأ من عالم المعقولات عبر العقول وفيض واحد على الآخر، نجد أن المشاهدة تبدأ من العالم الحسي او الزمن الفيزيقي والمجاهدة ضده الى ما هو معقول خارج مجرى الزمان. والإشراق يتقابل مع المشاهدة عند (السهروردي) "فهما عمليتان أو فعلان أحدهما يتخذ اتجاهاً نازلاً والاخر اتجاهاً صاعداً... والشيخ يشبه فعل الاشراق باشعاع نور الشمس على الأرض والمشاهدة بمشاهدة العين للمرئيات..." (61 ص 163). ولما كان الفيض او الصدور مشابه لصدور الشعاع من الشمس فالعالم معلول لله الواحد الازلي الابدي، فالعالم اذن ازلي ابدي لتعلق الفيوضات بمصدرها الأول الازلي ولا تتخلف عنه.

ويحدد (السهروردي) الموجودات الى قديمة، وهي العقول والافلاك ونفوسها الناطقة وكليات العناصر وما يلزمها لزوماً اولياً كالحركة السرمدية والزمان وكل ما عدا ذلك أي العناصر او العالم الجسماني فهي محدثة. والقول عنها انها محدثة قول نسبي فهي محدثة بالنسبة الى ما هو اعلى منها من الموجودات القديمة ولكنها مع هذا قديمة لانها في عالم قديم. (61 ص 278 -280) أي ان العناصر يعتبرها محدثة بالنسبة للانوار لاختلاف المرتبة في النزول فهناك تقدم بالمرتبة للانوار على العناصر، فالعالم قديم باعتبار الزمان ومحدث بحكم تخلفه عن العلة التي اوجدته.

بنية الزمن في التصوير

فن التصوير عالم تخيلي، ومرن في تشكلاته البنائية، سواء اكان مطابقاً للطبيعة الشيئية او مفارقاً لها، كما في التجريد في الرسم والرسم التجريدي، وهو يقوم على شبكة او نظام من العلاقات بين اجزائه، فالفنان حين يستخدم العناصر المكونه وينضمها جمالياً بطريقة محددة انما يقيم الصلة بين اجزاء ذلك العمل ليبدو كلاً مركباً وموحداً وذا معنى. ولما كان هذا التشكل هو تشكل حسي بصري، فان ادراكه وتأمله لا يمكن ان يكون دون ابصار "وفي وسعنا ولا شك ان ندرك العمل الفني ككل من خلال نظرة واحده، وهذا امر على جانب عظيم من الاهمية بالنسبة للتذوق الجمالي. غير ان هذا الادراك وحده لا يكفي... دون فترة تتابع فيها سلسلة من ردود الفعل."*(152 ص 86) أي ان فهم العمل الفني لابد وان يكون مقروناً بنظرة تحليلية لمكوناته، وهي النظرة التي بموجبها يتم الانتقال بين تلك المكونات حتى ينتظم العمل الفني في خيط واحد مترابط. وفي ذلك تتابع للحظات ونشعر بوجود القبل والبعد بمعنى ان زماناً قدْ مر محدداً بآنين، آن بداية التأمل وآن نهايته. فالاعمال الفنية "... لا يمكن ان تدرك الا في الزمان وخلاله. فلا بد لنا من ان نستغرق وقتاً لتحريك العين على اللوحة والمسير حول التمثال بحيث تستطيع ان نراه من مختلف الاوضاع." (69 ص 100) وهذا ينطبق على قراءتنا لقصة، او سماعنا لحناً موسيقياً، فمثلما تظهر القصة وتكتمل، ويتوضح اللحن بشكل تدريجي خلال الزمان فأن وضوح اللوحة وفهمها والاستمتاع بقيمتها انما يتبدى لنا على نحو تدريجي ايضاً خلال الزمان. والزمان المرافق لعملية فحص الاجزاء المكونة للعمل الفني بشكل متعاقب هو ما يطلق عليه بزمن التأمل.

عند النظر لعملية الاستماع للموسيقى يلمس بأن "...الظاهرة الموسيقية تنمو في الزمن فهي تتطلب من المستمع ان يحتجز مختلف مراحلها بدلاً من ان يفهمها دفعة واحده، ويستخدم في احتجازه اياها ذاكرته، كما يستخدم في انتظار مراحلها القادمة خيالاً دائم اليقظة... وهكذا يستند ادراك الشكل الموسيقى الى الرغبة والى الذاكرة" (25 ص 354). فالمستمع يستجمع اطراف الزمن الموسيقى في الحاضر المتدفق الى امام، والذي ينظم جريانه بصورة متسقه هو النظام الايقاعي للحن، فذات المستمع او نفسه هي "... التي تبث الحياة في الاصوات، فتجعل منها كلاً حراً ومكتملاً وتسبغ عليها، في حركتها مع الزمن ورجعها الفعلي، تعبيراً روحياً." (142 ص 39). ان فعل الذاكرة في تجميع الاجزاء وربطها ببعضها هو تماماً ما يحدث حين ننظر الى لوحة تصويرية، اذ ان محاولة فهمها وتحليلها بتأمل اجزائها انما تقوم على ربط اللحظات المتعاقبة ببعضها بالرجوع الى الذاكرة التي توصل السابق بالاحق وتوقعنا الذي يربط ما تقدم بما سيكون "...فلحظات التجربة تترابط في الاستمتاع الجمالي ترابطاً احكم مما يحدث لها في أي نوع آخر من التجربة. وما ندركه في اللحظة (الحاضرة) يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بما سبقه، ويثير توقفاً لما سيتلوه." (69 ص 96) وهذا يحدث حين تكون لدينا الرغبة في فهم التجربة الفنية وحين يكون العمل الفني مترابطاً وموصولاً بعضه ببعض من خلال احالة جزء الى جزء آخر على سطحه المصور باتجاه انشاء علاقة تبادلية بين الجزء والكل، وهذه العملية انما هي خلق لصورة الحركة التي تأخذ بعدها ومدلولها الزمني. وتستمد سماتها من خلال الطريقة المحددة مسبقاً، والتي نظم بها الفنان ذلك السطح المصور، وصحيح "...ان حركة العين في صورة من الصور ليست بالتأكيد حركة محددة وقسريه، ولكن من الممكن ان توجه بنوع من التأثير الرقيق والراسخ معاً، وهو التأثير الذي بدونه لا ندرك تكوين الصورة ادراكاً واضحاً" (152 ص 88)، لان توجيه حركة العين يعني ان هناك مساراً لصورة حركة متخيلة وموجهة من قبل الفنان داخل اللوحة، ومن شأن هذا التوجيه الذي يتضمن التعاقب، هو جعل صورة الزمن في كل الكيفيات التي يبنى عليها ويشيّد، ان تظهر في وحده منظمة ومستمرة، وهذا يعني بسط عالم الصورة بسطاً منظماً ومن ثم التهيئة لبلوغ مغزاه ومعناهاه. أي ان المتحكم بذلك هو زمان الفعل

* تمر عملية الادراك البصري في اطوار متتابعة تبدأ بالنظرة الاجمالية او الكلية، ثم بعملية التحليل للاجزاء المكونة وتأملها، ثم باعادة تأليف الاجزاء في هيئة كليه. فالنظرة الاجمالية لاي عمل فني تسبق دائماً النظرة التحليلية، لانه لا معنى للاجزاء منعزلة بعضها عن بعض، بل يتوقف معناها على موقعها من سائر الاجزاء وعلى كيفية انتظام الشكل الكلي في اجزائه. (76 ص 55).

التصويري الذي انشأه الفنان، فبدون زمان لا يمكن ان يقوم العمل الفني ومن ثم يأخذ بعده المادي والذهني. فالبناء المكاني للصورة لا يمكن فهمه او تعقله. اذ يبقى منقوصاً من حيث احداث فعله الذهني والعاطفي من دون زمان يجعل عالم الصورة متكاملاً. فالتصوير له صلاته ومقوماته الزمانية والمكانية ، باعتبار الشكل المادي للعمل الفني واقعاً فيهما وفي الوقت نفسه يشكلان بناء المحتوى التمثيلي او التصويري له. "فلا بد للعمل الفني من بنية (مكانية) تعد بمثابه المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما انه لا بد من بنيه (زمانية) تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً انسانياً حياً." (8 ص 32). فالزمان هو فكرة مستشعرة قائمة في اساسها على تماس التفكير التخيلي للمظاهر المادية الحسية ويقوم عليه ادراك الاشياء والافعال سواء في الواقع او عالم الصورة.

ان تدخل الزمان في البنى التصويرية المتخيلة بغية تنظيم تلك الصور من حيث التشكيل وتسلسل الاحداث والافعال يعنى ان زمان الفعل التصويري هو زمان مشيّد وان كيفيته في عالم التشكل البصري مختلفة عما هي في الواقع وذلك لانه في الصورة يشتغل في حدود المعرفة والتجربة الجمالية فهو خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية تخص وجود الصورة ومظهرها وصياغتها البنائية. وهنا بالضرورة فان ما يقال عن الزمان كحقيقة مجردة سيشغل بطريقة يوجبها الواقع التصويري، أي بطريقة تعرضها الضرورة التشيدية والتخيلية والفكرية لذلك الواقع، ومن ثم سيمتلك الزمان احكاماً وقيماً لا تتطابق مع صورته او شكله وارتباطاته في الحياة المادية، فهو في عالم الصورة يبقى ممثلاً للصياغة التشكيلية التي انشأها الفنان بغض النظر عن ارتباطاته بالابعاد الخارجية التي تنتمي اليها اشكال الصورة الحياتية –أي التي تخص الاحداث والافعال في الواقع- فالزمان المستحدث في عالم الصورة يمتلك قيمة غزيرة بالمعاني والتي يستمدها من ذات الفنان وعالمه اللاشعوري الذي اسهم في تكوينه وعيه وتصوراته، او بيئته الثقافية، كذلك يستمدها من نظرته للزمان وحقيقته المجردة السائدة في ذلك الواقع، فهذه الذات هي المبدعة لصورة الزمان المشكل، وبذلك فان الفن وعالم الصورة "يستمد نوعاً من الطاقة الوجدانية من ظروف وجودنا نفسها عن طريق كشفه عن المغزى الوجداني للزمان والمكان" (63 ص 78). ولتوضيح الامر نستيعن بالزمن الموسيقي الذي تبدو صورته وحدة متسقة ومترابطة ترابطاً محكماً، فالزمان المرتبط بالواقع "...يظهر بمظهر الجريان المطرد والدوام اللامتمايز لكن الموسيقى لا يسعها ان تذر الزمان على هذا اللاتعيين واللاتمايز بل عليها، على العكس ان تعطيه تعيناً واضحاً، ان تخضعه لوزن، وأن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه" (142 ص 41) . فهو اذن زمان غير متمايز الاطراف- باعتباره وحدة غير قابل للانقسام – أي حاضراً دائماً ومستديماً لكنه يحمل صورة التغيّر بحيث اننا (والقول لـ (برجسن) "...نشعر بالتعاقب في اصفى شعور ممكن... ان اتصال اللحن واستحالة تقسيمه هما بعينهما ما يولد لدينا هذا الشعور" (26 ص 165) فالزمان المتضمن التعاقب في شكله النقي انما هو مؤسس على الصياغة التكوينية للوسائل المستخدمة وترابط تلك الصياغة بأحكام، والتي شيدتها الطاقة الذاتية والشعورية والعقلية للفنان . ومثلما يعمل الموسيقي على تقديم زمان متعاقب ومتواصل ويحمل صورة التغيّر، فان المصور يستطيع تشييد زمان يختص بعالم الصورة من خلال تجربة بصرية مترابطة الاجزاء ترابطاً ضرورياً حيث "...يكون لدينا فيها احساس اقوى بكثير بالزمان...(أي) تجربه فيها اهتمامنا مشدوداً في كل لحظة، بل تؤدي كل لحظة الى خلق اهتمام متطلع الى المستقبل باللحظة التالية، ويربط بين كل اللحظات معاً اهتمام يتزايد على الدوام (بذروة) التجربة. فعندئذ نشعر بان كل لحظة مرتبطة باللحظة التالية ارتباطاً لا ينفصم، ويبدو وكأن كل واحدة تقتضي التالية لها وتشير اليها... ولا تكون نهاية التجربة الوثيقة الاحكام مجرد نقطة ختامية في الزمان، بل تكون لها دلالة غير عادية... تلخص كل ما حدث من قبل، وتوحد التجربه وتختمها " (69-ص 95 –96). فزمان الفعل التصويري هو نسيج محكم اذ تترابط فيه لحظات هذا الفعل بأجزاء اللوحة ترابطاً متماسكاً، وبالامكان الاحساس بذلك على نحو اظهر في احساسنا بالزمان في تجربتنا العادية لأن صورة هذا الزمان وجريانه خاضع لتنظيم الفنان، وصياغته الذاتية، فهو زمان مفترض قائم على كيفيات النظام الحركي وإيقاعاته الخاصة بالسطح المصور والذي ينحو بنا باتجاه التذكر والتوقع لمنح الزمان المشيّد استمرارية تتسم بالوحده المتصلة والمتواصلة.

إن زمان الفعل التصويري في الحالات التي تتعدد فيها صوره وكيفياته، هو رَهن تفاعل القدرة ألابداعيه المهارية للفنان مع المحيط الثقافي له وتأثير ناتج التفاعل على المادة التشيدية للعمل الفني مع المحيط الثقافي له، فبصياغة الفنان التكوينية لعالم الصورة تنبعث منها حركته الخاصة في سماتها ، وديناميته. فالعمل الفني قائم على "...عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فان هذه الحركة هي الكفيلة بان تخلع عليه طابعاً زمانياً تجعل منه موجوداً حياً تشيع فيه الروح. ومعنى هذا ان العمل الفني لا بد وأن يصدر عن مهارة ابداعية تركب الحركة ابتداءاً من الساكن، وتحقق الزماني ابتداءاً من المكاني" (8 ص 37). فالسطح التصويري واجزاءه لا تتحرك بالفعل وانما الحركة فيه متوهمة وقائمة على تصور ذهني بناءاً على ما تدركه العين " وتتضمن الحركة فكرتين هما: التغيّر، والزمن ..." (70 ص 47) اللذان يعتبران مقاساً للحياة في الواقع، ومقياساً للحياة الباطنية والخفية لعالم الصورة.

ويمكن تحقيق الحركة من الوحدات البنائية والتعبيرية الاساسية متفرقة او مجتمعة. اذ ان لهذه العناصر التشكيلية طاقتها الحركية الكامنه، فهي تمتلك "... قدرتها على توليد حقل من القوة الممتدة الى خارج نطاقها... بمعنى ان العناصر هذه ليست فاقدة لحياتها الخاصة انها في جانب واسع النطاق تشبه الطاقة الكامنه في عناصر الذرة، لذا نجد من الظروري السيطرة عليها" (145 ص 45). ويكون ذلك من خلال مباديء التنظيم التي تؤلف العمل الفني.

اما الوحدات او العناصر التشكيلية الاساسية فهي: الخط، والشكل، والقيمة، والملمس، واللون. (164 ص 18).

ان الخط معبأ بطاقة حركية كامنة فيه، فهو سلسلة من النقاط المتصلة او هو نقطة متحركة باتجاه معين وبما يعني انتقالها من القوة الى الفعل فهو "يتحرك، وذلك جزء من طبيعته واصلة. الا ان هناك انواعاً عديدة ومختلفة من الحركة، كما ان بعض الخطوط اكثر نشاطاً من غيرها" (121 ص 59) وهذا يرتبط بشكل الخط واتجاهه فعلى سبيل المثال لا الحصر، ان الخط المتعرج فيه تغير مفاجيء لاتجاه حركته فهو ذو نغمة ايقاعية متقطعة ومتشنجة، في حين الخط المموج فيه تدفق انسابي مستمر في انتقاله وتغير اتجاهه فهو ذو نغمة ايقاعية مرنة (163 ص 202) والفنان يستطيع استغلال التنوع في اشكال، اتجاه، نشاط، وحركة الخط. وتنظيم ذلك للحصول على كيفيات حركية متعدة، أي استدلالات متنوعة ذات سمات ودلالات وابعاد مادية وذهنية متمايزة لزمان الفعل التصويري.

ويمتد تأثير الخط على صورة الزمان المرتبط بالعمل الفني من خلال تأثيره الفعّال على نوع الفضاء اذ انه "يمكن... ان يستشير شعوراً بالفضاء من خلال المنظور الخطي..." (121 ص 38) أي قدرته الفعالة في اظهار البعد المسافي وبالمقابل له مساهمة في اقصاء البعد المسافي من خلال اتجاه حركة الخطوط المرئية، وكذلك المدركة ذهنياً، ببناء مسطح. وهذا الخط الوهمي هو المتولد من ربط اجزاء اللوحة بشريط من الحركة الخطية الوهمية، اذ ان الفنان يستطيع "...ان يقييم ممراً خطياً مستمراً واحداً او اكثر، يربط العناصر المنفصلة في وحدة كبيرة مفهومة..." (136 ص 111) . وعموماً فان ارتباط زمان الفعل التصويري بتنظيم جريان الحركة يعني ان الزمان في التصوير مرتبط بالخط وتنظيمة. وهذا شأن بقية العناصر الاساسية.

فالشكل هو من العناصر البنائية المهمة، فأي شيء يمكن رؤيته فله شكل ما ، الذي يمدنا بهويته الرئيسة في ادراكنا. (170 ص 7). والايهام الحركي يرتبط بطبيعة تكوينه المتولد من العناصر المفردة او المجتمعة اذ ان "...الاتجاه وحدود الشكل قد تقود العين من موضع لاخر." (164 ص 30) بمعنى ان هيئة الشكل العامة تخلق ايحاءاً حركياً، هذا "فضلاً ان المضمون يحقق هو الاخر شيئاً مهماً في شحن الشكل بمعان حركية، والتي تمكن المتلقي من ان يميّز الاشكال تتحرك باتجاه اليمين او الشمال او الى الاعلى او الاسفل او بأية اتجاهية اخرى." (147 ص 55).

كما ان الاشكال يتأكد كيانها واهميتها داخل الوسط الذي تحيا فيه من خلال القيمة او الجلاء، وبها يوصف اللون بالفاتح او القاتم. والفنان حين يقوم بعملية توزيع القيم ودرجة تباياناتها على السطح

التصويري انما يقوم باضفاء سمات حركية عليه، فالتباينات الحادة والدرجات المتباينة في القيم تولد تأثيراً انفعالياً قوياً. اما التباينات الضعيفة فتعطي تأثير له طابع الهدوء (أي اقل حركية) فالقيم ذات اهمية جمالية وعاطفية ونفسانية (122 ص 239). وتدرج القيم الضوئية نحو الفاتح يسهم في خلق ايهاماً بالعمق الفضائي "ففي المنظور الجوي يرسم الفنان الاشكال البعيدة بالوان فاتحة..." (136 ص 148) ويمكن تهدئة واخماد العمق الفضائي من الامتداد من خلال وضع قيم لونية قاتمة في الاجزاء او الاشكال البعيدة.

اما الملمس فهو يشير الى السمات السطحية لشكل ما، في التصوير يرتبط الملمس بحاسة البصر التي تولد احساساً ملمسياً بخشونة ونعومة السطح (170 ص 7) تماماً مثل حاسة السمع حين تميّز بين الاصوات الخشنة والناعمة.

والقيمة في التصوير ترتبط بالملمس من جهة قدرة الايهام بالعمق الفضائي "فالملامس الخشنة تبدو اقرب الى بصر المتلقي في حين ان الملامس الناعمة تبدو وكأنها ابعد من تلك الخشنة فهذا الايهام بالاختلاف المسافي سيولد ناتجاً بتحقيق الاحساس بالعمق (ثلاثي الابعاد)" (147 ص 73). وعلى ذلك يمكن للفنان من ان يعمل على تهدئة العمق الفضائي من الامتداد من خلال جعل الملامس الخشنة في الاجزاء البعيدة والملامس الناعمة في الاجزاء القريبة، أي توجيه الحركة من الداخل للخارج. والملمس يثير احاسيس حركية وانفعالية مختلفة عند المتلقي من خلال طريقة تنظيم جمع ملامس متنوعة في عمل فني واحد.

اما اللون ، فهو الصفة المظهرية للشكل والقادرة على عزلة عن محيطه، وهو لا يشمل كنه الطيف اللوني فقط وانما الحيادايات (الاسود، الابيض، وكل الرماديات الوسطية) وايضاً كل نغماتها وتغيراتها اللونية (170 ص 7). وتتمتع الالوان بطاقات حركية متباينة، فالالوان الدافئة (الاحمر، البرتقالي، الاصفر) تعطي احساساً والقرب وتعرف في التصوير بالالوان الامامية او المتقدمة بعكس الالوان الباردة (الاخضر، الازرق) التي تولد تأثيراً بأبتعادها عنا، وتسمى بالالوان المرتدة. وخواص الالوان الجابذه والنابذه هذه تمنح الفنان فرصة اعطاء حركة امامية لجزء معين وحركة خلفية لجزء آخر، أي المساهمة في خلق ايهام بعمق فضائي (122 ص 241). والفنان يستطيع من خلال عكس موقع الالوان الباردة بدل الحارة، والحارة بدل البادرة، اذ يهدىء العمق الفضائي من الامتداد.

وللون ثلاث صفات هي:-
1- كنه اللون: Hue او اصل اللون بها يميّز او يفرق أي لون عن الاخر، كالازرق والاحمر، والاصفر.
2- قيمة اللون: Value وهي الدرجة التي يقصد بها ان اللون فاتح او غامق.
3- شدة اللون: وهي الخاصة التي تميز تشبع اللون. فبعض الالوان قوية وبعضها ضعيف ممزوج (42 ص 7-8).

وهذه الصفات لها القدرة في اثارة احاسيس حركية على السطح التصويري من خلال وضع الوان متجاورة متباينة القيمة والشدة. أي وضع مكررات فاتحة غامقة مما يؤدي الى شعور خافق بالحركة (121 ص 193). وايضاً اثارة الايهام بالحركة بواسطة التدرج في القيمة والشدة "...والذي هو اساساً يعني مسافات انتقالية ملائمة وعندما يكون هذا الانتقال متدرجاً فان الايحاء بالحركة يكون واضحاً" (147 ص 74). يضاف لذلك ان لهذه الصفات القدرة على الايهام بالفضاء فحين يعمد الفنان على اظهار العمق الفضائي يلجأ الفنان برسم الاشكال البعيدة بألوان فاتحة (قيمة اللون) وأقل بريقاً (شدة اللون) من تلك التي في المقدمة (136 ص 184). ان عكس المواقع الصحيحة لمواقع القيمة والشدة للون كذلك عكس التدرج من شأنه ان يعمل على نقل الحركة من الداخل للخارج أي سحب عمق الصورة الى مقدمتها.

ان العناصر التشكيلية الاساسية السابقة تمتلك طاقتها الكامنة والتي يمكن للفنان من صياغة وتنظيم هذه الطاقة الحركية والتي ستقع ضمن حدود ما تمتاز به الحركة نفسها اذ ان للحركة مقاييس توصف بها ويمكن استثمارها في الصورة وهي:-

1-الاتجاه:-
لكل حركة اتجاه فهي اما ان تكون مستمرة في اتجاه معين او ان تغيّر من هذا الاتجاه، وقد يكون هذا التغيّر في الاتجاه الاطرادي او العكسي، ولكل من ذلك خاصيته التعبيرية.

2-المعدل:
للحركة معدل سرعة فقد يكون سريعاً او بطيئاً او متوسطاً، وقد يكون ثابتاً او متغيراً وهذه الصورة يمكن تشكيلها في هيئة ايقاع، وللمعدل قيمة تعبيرية واضحة.

3-النوع:
الحركة يمكن ان تكون مستمرة في اتجاه مرسوم طولي او دائري واما ان تكون دورية مثل ارجحة البندول. (70 ص 190-191).

ان ترابط اجزاء العمل الفني وتحقيق وحدته القائمة على عملية تنظيم العناصر التشكيلية الاساسية وما ينبثق من ذلك من كيفيات حركية داخل البناء المكاني والفضائي المتحقق، يشكل استجلاء لصورة زمان الفعل التصويري وبما يتطابق مع ما يبغي الفنان التعبير عنه بصرياً وفق المرجعيات الفكرية لمفهوم الزمان والتي توجه رؤية الفنان وتحقق المضامين والتصورات الابداعية. فقيام الفنان بايجاد علاقة حتمية بين اجزاء الصورة وعلى النحو الذي تبدو فيه كلاً متماسكاً، كذلك ايجاد صلة بين كل جزء والكل، يعني ان الفنان قام بعملية التنظيم لتحقيق الوحدة، فهي "الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة والذي يعطي العمل معناه، ويكون بمستطاع المشاهد الذي يتطلع الى العمل الفني ان يدرك ان العناصر موحدة قبل ان يتفهم او يتذوق اهميتها. في الفن بين الوحدة والمعنى صلة قوية" (136 ص 97). ويأتي دور الحركة مهماً في تحقيق وحدة العمل الفني اذ انها تعمل على اعادة تركيب الاجزاء في كل من خلال احالة جزء لاخر بشكل متعاقب. وتعمد على توجيه مسار حركة عين المشاهد عبر الممرات البصرية التي وضعها الفنان على السطح التصويري (164 ص 30). عن طريق توظيف الطاقة الحركية الكامنة في العناصر الاساسية، ومن خلال عملية تنظيم الحركة في عموم الصورة والتي تجعلنا نتعقب الحركة وصولاً للحظة الختامية التي توحد العمل الفني اذ ان هذه اللحظة تشكل "...قمة الاهتمام الذي ظل ينمو طوال التجربة، وهي ترضي التوقعات التي ظلت تتراكم خلال اللحظات السابقة" (69 ص 96). ولعل من اكثر وسائل الربط حيوية والتي توحد العمل الفني وتمنحه الحياة هو الايقاع.

يعرف الايقاع Rhythm في معناه العام على انه التكرار المنظم للعناصر في أي نظام حركي، وفي الصورة هو تكرار للعناصر المكونة من خطوط واشكال وقيم وملامس والوان مكونة (وحدات) وهي (العنصر الايجابي) قد تكون متماثلة تماماً Units او مختلفة، متقاربة او متباعدة. ويقع بين كل وحدة واخرى مسافات تعرف (بالفترات) Interrals او الاوقات وهي (العنصر السلبي) (160 ص 1348) (60 ص 95). وتتحدد سرعة وبطء الايقاع على الفترات الفاصلة (المسافات) بين الوحدات، فكلما

قصرت الفترات ازدادت سرعة الايقاع (والزيادة في سرعة الايقاع تقابل زمن قليل). وكلما طالت الفترات او كبرت المسافات بين الوحدات قلت سرعة الايقاع (ويقابل ذلك زمن كثير)*.

ان الايقاع في الصورة يرتبط بحاسة البصر حيث حركة المشاهد التي تنتقل بين العناصر المتكررة والتي يمكن للفنان من توجيه هذه الحركة والتحكم بها وفق صياغة محددة لعلاقة القيم السالبة والموجبة- الوحدات والفترات- "فالايقاع في الفنون البصرية هو عملية ربط بين فكرة الوزن والحركة" (167 ص 113) وفي ذلك تنظيم لحركة جريان زمان الفعل التصويري.

كما ان الاحساس بالايقاع والوعي به يسهم في "...توحيد تجربتنا والربط بينها، فنحن اذ نتذكر ما حدث من قبل، نستطيع ان نتعرف على التكرار في مجالات متعددة للعمل، ولو لم تفعل ذلك، لبدا كل شيء جديداً تماماً، بلا رابطة تجمع اجزائه. وعندئذ يكون انتباهاً حائراً مشتتاً" (69 ص 100). بمعنى آخر ان المصور حين يستعين بالايقاع انما يكسب عمله الفني صبغة زمانية تشيع فيه الروح، وهذه الصبغة تحقق ضرباً من الوحدة عليه بما فيه من تعدد لصور ومكوناته الجزئية، اذ ان الايقاع هو التحكم بشكل ما في النظام الحركي لعالم الصورة من خلال تشديد النبرة الحركية وتخفيفها بشكل متعاقب وعلى النحو الذي تشعرنا بحدوثها، وبشكل مستمر، أي تحقيق التعاقب المنظم، او النمط الايقاعي. "فالنمط يقود العين في مسار حركي من عنصر الى اخر ومن نبرة الى اخرى... فنبضات التكرار الايقاعي الذي يتذبذب او يخفق في حركة، من صورة الى اخرى هو لخلق النظام والوحدة" (164 ص 28). فالنظر لحقيقة الايقاع ككل لا يتجزأ يجعل العمل الفني مترابطاً غير مفكك الاجزاء. تماماً مثل الايقاع في الموسيقى، والقائم على تكرار ضربة او مجموعة من الضربات بانتظام- أي تنظيم حركة الصوت تنظيماً زمانياً- مميّز ومحدد للاعلى والاسفل، بقوة او بضعف، او طويلة او قصيرة. وهذا الايقاع في الموسيقى يعبر عن الفكرة الرئيسة، حيث يتوجب ان تكون له مشاركة في اللحن الرئيسي الذي يتكرر مع تنوع بسيط في حدود بداية اللحن ونهايته وعليه فالفكرة الرئيسة في العمل الفني مرادفة للحن الموسيقي. (164 ص 26) (168 ص 98).

ان الايقاع مهما كان شكله في الصورة لا بد من ان يقع في أي من المراتب التالية:-

1- ايقاع رتيب:- وهو الذي تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات من جميع الاوجه كالشكل والحجم والموقع .
2- ايقاع غير رتيب:- وتتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها، والفترات مع بعضها لكن تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلاً وحجماً ولوناً .
3- ايقاع حر:- وهو الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها والفترات عن بعضها ويقع هذا الايقاع في مرتبتين:-
   أ- ايقاع حر:- ويحكمه ادراك عقلي وتكون فيه الوحدات والفترات مرتبة بشكل مقبول.
   ب- ايقاع عشوائي:- وفيه تكون الوحدات والفترات مرتبة عشوائياً (60 ص 95-96).
4- الايقاع المتنامي:- وهو القائم على تكرار لاشكال تتغيّر على نحو منظم ومن ثم خلق الاحساس بالتنوع المتواصل في الحجم والشكل وبالتباين الحاصل في اللون والقيمة والملمس (167 ص 118) وقد يتخذ هذا الايقاع صورة الانبثاق من المركز حيث يتزايد الحجم تدريجياً او الاندفاع باتجاه العمق حيث يتناقص الحجم تدريجياً. والايقاع المتنامي يمكن ان يتحرك افقياً أي بشكل موازي لسطح اللوحة باتجاه اليمين او اليسار او باتجاه الاعلى او الاسفل.

والايقاع المتنامي او المتدرج باتجاه العمق يسمى بالمتناقص ويكون اذا "تناقص حجم الوحدات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات، او تناقص حجم الفترات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات، او

* ويمكن مقارنة ذلك في الموسيقى فكلما قصرت الاوقات الفاصلة بين نبض او نقرة طبل واخرى، ازدادت سرعة الايقاع وكلما طالت الفترات قلت سرعة الايقاع. "ففي الموسيقى يمكن ان يكون الايقاع انسيابياً او سريعاً او مفاجئاً او غير متوقع" (167 ص 114).

تناقص حجم كل من الفترات والوحدات تناقصاً تدريجياً معاً فعندئذ يعبر عن هذا الايقاع بأنه متناقص" (60 ص 16) اما الايقاع المتنامي المنبثق من العمق المنظوري فيسمى بالمتزايد ويكون "اذا تزايد حجم الوحدات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات، او تزايد حجم الفترات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات، او تزايد حجم كل منهما تدريجياً معاً، فعندئذ يعبر عن هذا الايقاع بأنه (متزايد)" (60 ص 96).

ولما كان الايقاع هو الشعور بحركة من خلال تكرار وحدات بصرية منظمة فهناك علاقة بين الايقاع والتكرار. اذ ان الايقاع هو نتيجة للتكرار. والتكرار هو طريقة تستخدم لاعادة تأكيد الوحدة البصرية مراراً وهي طريقة لربط اجزاء العمل الفني سوية في وحدة متماسكة، لكن لا يعني على الدوام انه استنساخ لشيء طبق الاصل، انما يعني تشابهاً او اقتراب بين المتشابهات (164 ص 17) ، (167 ص 113).

والايقاع في الصورة بكل وسائله وصوره لا يمكن عزله عن الوسط الذي يعمل فيه، والذي هو الفضاء التصويري سواء كان ثلاثي الابعاد او ثنائي الابعاد.

الفضاء الزمن :

ان قيام النظام الحركي والإيقاعي في الوسط الفضائي التصويري من شأنه ان يمنح هذا النظام طابعاً زمانياً باعتباره (أي الفضاء) "فسحة بين النقاط المؤسسة(فهو) المسافة القابلة للقياس (ومن خلاله يكون) التعبير عن الزمان او المدة" (164-ص109)اذ لايمكن عزل صورة الحركه (الزمن) عن الوسط الذي تقوم فيه (الفضاء) والذي من خلاله نتحسس كيان الاشياء وعلاقاتها ببعض، وبالمقابل فإن نوع الفضاء المستثمر أي المتحيز في عالم الصورة، هو المتحكم في الطابع الزماني. فهو المجال المرن (الفضاء) الذي يمنح الفنان فرصة تطبيق ما يريده بصرياً لتحقيق أهداف مفاهيمية. فحقيقة أبعاد الفضاء الهندسية سواء كان عميقاً او ضحلاً او مسطحاً، تكون هي المحددة لطريقة الرؤية وللكيفيات الحركية والإيقاعية وما ينطوي على ذلك من مضامين فكرية،مادية او روحية، فالهدف هو الذي يحدد صيغة معالجة الفضاء والتي تتوقف على استخدام نوع الوسائل التصويرية وفاعليتها أكانت تعمل على إظهار العمق الإيهامي الفضائي عل سطح ذي بعدين او الحد من امتداد هذا الفضاء، فلكل ثقافه رؤيتها الفلسفيه المحددة، والتي تنعكس في طريقه معالجتها للفضاء التصويري وبالمقابل فان "... الأفكار الخاصة بالفضاء البصري تتطابق عادة مع المناخ الذهني السائد في المجتمع الذي ينتج الفن. وبهذا المعنى فان الفضاء هو مجرد شكل من أشكال التعبير البشري" (164ص 116) وما يقال عن الفضاء يقال عن الزمان للترابط الحتمي بينهما.

ان الإيهام بالعمق الفضائي كان أحد اهتمامات فناني عصر النهضة الذي ابتكروا قوانين المنظور الخطي،وهو يعد من اكثر الوسائل فاعلية في إظهار الوهم بالفضاء العميق على مسطح ذي بعدين فضلا عن دوره في تنظيم وسائل إظهار العلاقات المكانية والفضائية الأخرى* .لقد ظلت مفاهيم الفضاء العميق

---

*لتبين العلاقات المكانية والفضائية بين الاشكال في الطبيعة ، هو من خلال استخدام واحداً او اكثر من الاساليب التالية:-

1. التراكب : أي إظهار الاشكال وهي تخفي بعضها، فالشكل الذي يخفي يكون اقرب من الاخر المختفي واذا كان التراكب يشعرنا بوجود فضاء بين الاشكال على سطح ذي بعدين الا ان اقتصار الرسام على هذه الوسيلة لايمنح الفرصة للمشاهد من تبني ماهية او حقيقة البعد المسافي .
2. التفاوت في الحجم:- يمكن استخدام التفاوت في احجام الأشكال للإيحاء بوجود عمق فضائي، فحجم الانسان معلوم وهو اصغر من البيت وعمل العكس يعني ان الفارق في البعد هو الذي جعل الحجم مختلف.(136-ص141).
3. الموضع على مسطح الصورة:- أي مدى قرب او بعد الاشكال عن الحافة السفلية للوحه فاظهار الاشكال بعيدة عن الحافه يعني انها"... في اماكن فضائية متراجعة وابعد من تلك الكائنة في الحد الاسفل للوحه"(164-ص114).
4. المنظور الخطي:- وهو نظام يستخدم لتحويل الحجوم والأبعاد بين الأشياء الى نظام فضائي موحد وهو يعتمد على مبدأ أساسي هو ان المشاهد يقف أمام خط الأفق ويكون بمستوى بصرة والأشياء اياً كان موقعها فأنها ترتبط بنقطة تلاشٍ تقع على خط الافق وذلك على شكل أشعة متجمعه وبذلك فانه يعيد تمثيل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع.(164-ص 122)(30-ص40).
5. المنظور اللوني:- وبموجبها يقرّب الرسام تأثير الظاهرة الجوية على الاشكال حيث تفقد الاشياء البعيدة حدود حافاتها الحادة وتبدو اخف واقل وضوحاً، كذلك بالوان فاتحة واقل بريقاً من الاشياء القريبة للناظر(136-ص 148).

مهيمنة على الفن الغربي منذ البدء عصر النهضة (1350م)حتى منتصف القرن التاسع عشر، فالمنظور الخطي يحكم قانون وجود الاشياء المادية عندهم حيث يقوم على علاقات رياضية ويحدد الحجوم وابعادها في نطاق البعد الثالث(30-ص37)(164-ص110) فهو تجسيد لرؤية مادية.والرسام الذي يظهر العمق بهذه الوسيلة فانه" يركز انتباهه على مشهد واحد، هو الجزء المختار من الطبيعة والمنظور اليه في مواقع واحد في لحظة زمنية معينة" (164-ص116) وينتقل هذا الاحساس للمشاهد فيشعر وهو ينظر للمشهد، او في تعقبة لحركة زمان الفعل التصويري وهو يطل من الخارج الى الداخل بانه(أي المشاهد) في مركز ثابت وفي لحظة زمنية محدده. وهذا ليس بعزل عن الرؤية الفكرية لعصر النهضة الذي بعثت فيه الفلسفة(الانسانية) اليونانية والتي كانت "...تقيم في الوجود الانساني مركزاً لوجود العالم وتعتبر حواسة مركزاً لاستقطاب المعرفة..." (153-ص24)*.

ان الفضاء التصويري العميق (ثلاثي الأبعاد) يعرض إمكانية صورة الحركة وهي خاضعة لالزامات العناصر الحسية التي أملاها الواقع ففي هذه البنية الفضائية يمكن تبين الحجوم والمسافات بينها او ما يفصلها عنا جميعاً وعلى النحو الذي نغفل فيه أية إحساس بالسطح التصويري تماماً وكاننأ ننظر من نافذة مفتوحة الى مشهد ممتد (شكل 5). بعبارة اخرى ان الفضاء العميق له مرونة في عرض الفعل الحركي وتتابعه من صورته الناقصة الى صورة اكتماله عند نقطة التلاشي المنظورية، أي ان الكيفيات الحركية تمتلك امكانية بلوغها التوقف والثبات داخل الحدود المادية البصرية للصورة، على اعتبار ان الحركة تبقى " فعل ناقص في طريقة للتمام" (117ص141) وبحسب ما ذهب اليه بعض فلاسفة الإغريق أمثال (أر سطو) ومن هنا " فالزمان المنظوري اذن هو زمان محتضر ... أي انه يتم في نقطة التلاشي المنظورية وليس ما قبلها ولا ما بعدها" (1- ص115) فالفضاء التلاثي الابعاد بذلك يهيء لتجسيد الحركة من ماضيها.

وبالقدر الذي يتعلق الامر بالمتأمل فان صيغ زمان الفعل التصويري تكون متتالية امامة في المكان. فالزمان هنا هو موضوعي اذ ان صورتة تشبة صورة الزمن المرتبط بالواقع فهو محكوم بقوانين علمية ورياضية، أي انه زمان خاضع للكثرة الكمية والعددية، ففي التصوير المحاكاتي للعالم العياني يكون التعويل على الحواس والعقل في تعقب حركة الاشياء في حدود علاقاتها المكانية والفضائية المتعينة، وبما يشبة تعقبها في الواقع حيث يجري التمييز بين بنية الزمان والمكان (الفضاء) فالمشاهد هنا اشبة بالعالم الذي يعول على الحس والعقل في قياس التجربة الحياتية وابعادها الزمانية والمكانية.

ان زمان الفعل التصويري المحمول على صورة النظام الحركي والايقاعي والذي يقوم في فضاء تصويري عميق يكون ملازماً لهذه الأبعاد حيث يذوب الزمان في المكان الحاوي علىالامكنة الجزئية (الفضاء) ويتماهى معه، وهنا يمتلك الفضاء سيادته الكامله على الزمان.

يرتبط بصورة الفضاء العميق التلاثي الابعاد، الفضاء الضحل او السطحي اذ يكون العمق فيه بين المحافظة على بعض صفات الفضاء العميق وبين ربطه بالسطح المستوي للوحة(164-ص111)أي ان الاحساس بالسطح المستوي للصورة يحتل حالة وسط بين اغفال حقيقة سطح اللوحة وبين الاحساس به " ويكون لنا ذلك بالتركيز على دلالات (فضائية) في حدود اقل تعارضاً مع استواء مسطح الصورة وذلك

---

6. اختلاف اللون :- تخلق هوية الالوان الواقعة على الطيف واختلافاتها، إحساسا بالبعد والقرب فالالوان القريبة من الاحمر في الطيف تسمى دافئة وتثير إحساسا بالقرب، والبعيدة عن الأحمر تسمى باردة وتثير احساساً بالتقهقر الفضائي.(136-ص149).

* وفي الامثلة الاخرى للافكار المتعلقة بالفضاء ووسيلة تمثلية هو ما دأب الفنان الصيني على تقديمة لفضاء مغاير في النوع والوسيلة وما يرتبط بذلك من مفاهيم لفنان عصر النهضة، فالقوانين التقليدية للفن الصيني تتطلب "... تلاقي الخطوط المتوازيه عندما تقترب من المشاهد لتخلق المنظور المقلوب وهذا النمط من التمثيل يغلق الفضاء في العمق بحيث ان الصورة تصبح منصة او مسرح ويكون المشاهدين ممثلين مشاركين في بانوراما فضلئية ..." (164-ص116) ان احساس الناظر بانه جزء من الطبيعة وهو ينظر اللوحة مرتبطه اساساً بالعقيدة الدينية (فالبوذية) قوَّت في نفوسهم الاحساس بالطبيعة اذ انها علمتهم ان الانسان والطبيعة شيء واحد.(50-205ص)

بتهدئة الدلالات التي لها حركة قوية في(الفضاء)..." (70-ص138). ويمكن زيادة الاحساس باستواء السطح نفسياً وطبيعياً أي خلق فضاء تصويري مسطح باستخدام وسائل اظهار علاقات فضائية ومكانية ضعيفة لاتتعارض مع طبيعة المسطح، كذلك قلب الحقائق المرتبطة بالمنظور الخطي او اللوني او اختلاف اللون (شكل 6).

يضاف لذلك الفضاء المسطح او المنبسط تماماً الذي تبعد عنه اية دلالة فضائية او مكانية. وتكون "...كل الاشكال موضوعة على مستوى الصورة وموازية له. والاشكال نفسها منبسطة ايضاً(مسطحة) وتظهر متساوية البعد عن العين،لا قريبة ولا بعيدة" (170ص89) ويمكن تلمس ذلك في الزخارف العربية الاسلامية النباتية (شكل 7) والهندسية (شكل 18) كذلك في التصوير التشبيهي(شكل 8). ان الاشكال المسطحة الموضوعة في فضاء منبسط تظهر وكأنها منظوره من خلال زوايا نظر عمودية على السطح التصويري وغير محدده بزاوية بصر معينة، أي تظهر وكانها مصورة من امكنة وازمنة متعددة، فالصورة خاضعة لرؤية روحية شمولية وغير مقيدة بزمان ومكان ثابتين. وفي هذا المنظور الروحاني"...فان الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لاتحدها زاوية بصر ضيقة..." (30-ص43).

ان البناء الفضائي المسطح (ثنائي البعد) لا يرتبط بصورة الواقع وابعاده، حيث يكتسب زمان الفعل التصويري معاني ذهنية جديدة ويتناسب فيها كصياغة تعبيرية مع حياة هذا البناء الفضائي، حيث يجري نقل الحركة من صورتها وحدود امكانياتها المرتبطة بالواقع الى صورة اخرى تتلائم مع البناء الفضائي المستحدث. فالنظام الحركي والايقاعي يعوم على فضاء مسطح ولايتواشح معه، بمعنى ان زمان الفعل التصويري ستكون له السيادة الكاملة على الحيز المكاني والفضائي، اذ ان الزمان هنا مهيء، بل قادر على مفارقته اذا ما جرى تفعيل الحركة وصورها، ليتحول الى زمان خالص التجريد خارج الحدود المادية البصرية للصورة ومن دون صور واشكال موضوعية مكانية حيث يرتبط بقياسات الشعور، فهو اذن زمان ذاتي خاضع لكثرة كيفية، أي انه يرتقي الى مستوى التفكير البصري المتجاوز لافعال المدركات الحسية المادية، والذي يعني تعطيل دور الحواس وتحييد الرؤية لان تشتغل لصالح الرؤية الحدسية. ان تفعيل الحركة في الفضاء المسطح يعني عرض لحركة زمان الفعل التصويري في استمراريته وديمومته الى خارج الحدود المادية البصرية للصورة، بمعنى ان هذا الفضاء يعرض الحركة كفعل ناقص داخل هذه الحدود.

يرتبط بمفهوم الفضاء ما يسمى (بالرؤية الحركية) او ما يطلق عليه(بالتزامن) وهو يعني "استخدام مشاهد منفصلة تعبر عن نقاط مختلفة زمانياً ومكانياً والجمع بينهما لخلق صورة تشكيلية متكاملة" (164-ص109) وهنا تضاف الحركة لإدراك الفضاء اذ يتطلب من الناظر فترة زمنية لتغطيته ومن ثم خلق حالة عدم الاحساس عنده بالثبات بمكان محدد كمركز.

وهذا الفضاء غير مقيد بالتمثيل الساكن او مايراه المشاهد كلحظة مجمده، فهو متجاوز لقوانين اللمحة البصرية المقتطعة من الزمان كما في الفضاء التصويري المتحقق بطريقة زاوية النظر المحددة والتي تستوجب الثبات بمكان واحد ولحظة زمنية معينة.

ان حالة الايهام بأن الشيء منظور من جهات متعددة، أي دمج اكثر من زاوية نظر في مشهد واحد، هي رؤية تمتد في جذورها الى حضارة وادي الرافدين (شكل 9) اذ يمكن تلمس الرؤية الحركية لادراك الفضاء* وبوضوح في تمثيل الاشكال البشرية المفردة فصورت الوجوه والارجل بوضع جانبي، والاكتاف والعيون والايادي من امام. ان عدم اخضاع الاشخاص، كذلك المشهد برمته لزاوية بصر محدده، ومن ثم تفعيل الرؤية الحركية في ادراك الفضاء، هو تقليد متبع ايضاً في النتاجات الفنية للحضارة المصرية (شكل

* كما يمكن تلمس الرؤية الحركية في تعقب حركة الحدث او الفعل بمراحله المتعاقبة (بداية المعركة ووسطها ونهايتها) حيث غيب مركز النظر الثابت.

10، 11) كما انها شكلت احد عناصر الرؤية البصرية التي اتبعها الفنان العربي المسلم في التصوير التشبيهي (شكل 12) حيث ارتبطت (رؤيته) بمنهجه الذي كان يبغي من خلاله الكشف عن خفايا الاشياء لا تجسيد مظاهرها المادية، فهي رؤية روحية شاملة فيها ديمومة حركية وازاحه لمفهوم الثبات السكوني في الزمان والمكان، وتخلق احساساً لدى الناظر بأنه جزء من الطبيعة، وزمن حركة الموجودات المتحولة. لا مركز ثابت في لحظة مفردة ومستقلة من الزمان.

في الغرب ارتبط تمثيل هذه الرؤية الحركية في ادراك الفضاء بأسم الفنان (سيزان ت 1906) الذي تجاوز قوانين الرؤية المقيدة بزاوية بصر مفردة. حيث كان يختار نقاط النظر الاكثر تعبيرية للاشياء التي يرسمها في لوحة واحدة. (111 ص 81-82) (شكل 13 ومخططه) وكأنه يتبع المنهج الذي ابدعه الفنان العربي في هذا التمثيل المكاني والفضائي المركب*. وما سار عليه سيزان اصبح سمه مهمة من سمات اعماله الفنية وشكل مفصلاً مهماً في التحولات اللاحقة للفن الاوربي حيث كان هذا "...التمثيل المكاني اللامنظوري أثر كبير في الرسامين منذ بداية القرن العشرين حتى يومنا هذا" (136 ص 155) فعلى سبيل المثال تبنى مجموعة من الفنانين امثال (بابلو بيكاسو) و(جورج براك) من توسيع مفهوم تمثيل الرؤية الحركية، والتي اطلق على محصلة نتاجاتهم الفنية أسم (التكعيبية) (شكل 14)، ثم تحمس اخرون في البحث باتجاه اخر (وهم المستقبليون) والذين عبروا عن تمثيل الحركة في الزمان من خلال اقحام عدة مشاهد سكونية للشكل في صورة واحدة حيث يتم التعبير عن تسلسل مواقع الجسم المتحرك وما تبع ذلك من تغيرات مرئية للحركات (136 ص 81-82) (164 ص 124) (شكل 15).

ان تصوير الحركة او الحدث الواحد بمراحله المتعاقبة على سطح ساكن انما يمتد في جذوره الى فنان حضارة وادي الرافدين حيث شكلت بعض انجازاته الفنية اولى المحاولات في التعبير عن الحركة ومرور الزمن من خلال الافعال المصورة كما هو واضح في (شكل 4) والذي سبقت الاشارة اليه حيث بداية المعركة ووسطها ونهايتها. كما ان تصوير الحركة في الزمان شكل احد عناصر التمثيل البصري لدى الفنان العربي المسلم (شكل 17).

لقد حاول الفنان الغربي تمثيل الحركة في الزمان، على سطح ساكن وعلى النحو الذي تبدو فيه اقرب الى الواقع وبذلك فان محاولته هذه لم تكن الا تجسيداً لرؤية مادية، لكن الفنان الرافديني، والعربي المسلم لجأ الى حذف فواصل زمنية متباعدة نسبياً من بين المشاهد المصوره، ليعني ذلك، تمثيل الحركة في الزمان في صورتها المجردة، اذ يرتبط زمان الفعل التصويري في هذا التمثيل التصويري بالرؤية الحدسية المتعالية على ما هو منطقي.

ومن خلال ما تقدم يجد الباحث ان تصوير الحركة كتمثيل لعرض بنيه الزمن التصويري ظلت تشتغل بمسارين متوازيين، الاول تقترن فيه الحركة بأطر القيود الحسية المادية اما الثانية فهي اكثر تحرراً لانها تعبر عن التصورات الذهنية لفعل الصورة المجرد بغض النظر عن تناولها لموضوعات تنتمي الى حياة الواقع او الى العالم اللاموضوعي والتي تبنتها اغلب المناهج التصويرية في الحضارات الشرقية والعربية الاسلامية وبعض اتجاهات الفن الحديث.

* تشير اغلب المصادر الغربية الى ان سيزان هو مبتكر اضافة الحركة لادراك الفضاء (الرؤية الحركية) غافلين دور الفنان العربي في ابداعه لهذه الرؤية الحركية التي ارتبطت بنظرته الشمولية لبعدي الوجود المادي والروحي. ومن هذه المصادر (136 ص 152 وما بعدها) (111 ص 67 وما بعدها) (164 ص 121) وغيرها.

المقاربات الفكرية لمفهوم الزمان في التصوير العربي الاسلامي*

على الرغم من تنوع الثقافات في الاقاليم التي امتزجت مع الفكر الاسلامي، وتنوع مظاهر فنون الحضارة الاسلامية، الا ان هذا التنوع خضع لوحدة ثقافية اساسها الفكر التوحيدي للعقيدة الاسلامية التي اخذ بها متكلمو ومتصوفة وفلاسفة المسلمين، وذلك دون ريب شكّل وحدة الرؤية الفكرية والبصرية للفنان المسلم، ولعل المفاهيم الزمنية الواردة في القرآن الكريم، وما بحثه مفكرو الاسلام كان احد المرجعيات ذات الاثر الواضح على التصوير العربي الاسلامي. اذ ان صياغته واسس بنائية سطوحه قد كيفها الفنان وفق تلك المرجعيات، وبالشكل الذي اثرت في موقف الفنان، وتشكيل قوة ظاغطة تركت آثارها في نتاجه الفني، ونفذت الى طرائق تفكيره الجمالي. وما تمخض من ذلك هو لغة بصرية حسية تمتلك حريتها في الصياغة والتكوين وحامله لبنية الزمن وبالصورة التي جسدت وعي المسلم لزمانية الوجود المادي وما ورائه.

من الحقائق التي جاء بها القرآن الكريم، بقاء الله وحده خارج عن مجرى الزمان، فأوليته وآخريته بلا ابتداء وانتهاء زماني، وفناء جميع المخلوقات، وهي واقعة جميعها في حدود الزمان، اذ تبقى خاضعة له في تشيئها، فهو مجرا لحركتها.

وفي التعبير عن الوجود المادي وحركته باتجاه فنائه في اللغة البصرية، سعى الفنان المسلم لاذابة وتبديد الكيفية الحجمية للاشكال واحالتها الى كيفية مسطحة، لعرض حركة تحولها من وسطها المادي المنظور وارتباطاتها الزمانية والمكانية، الى آخر ذهني مجرد. اذ يأتي المكان الثنائي البعد ملائماً لجعل الحركة المتوهمة في هذا الحيز لان تمتلك قدرة الامتداد خارج الوسط المكاني الذي وجدت فيه، فهي حركة مهيئة لان تفارق هذا الحيز وبما يشير الى تناهي زمانية الاشياء المادية (شكل 8).

ولتوضيح الامر تجدر الاشارة الى المكان التصويري الاخر وهو الثلاثي الابعاد وخواصه او خواص الزمن الذي يتحرك فيه وما يستوجبه هذا المكان من اظهار البنى الحجمية وابراز كيانها في الفضاء وما يرتبط بذلك هو اظهار البعد المسافي وتبين ماهيات الحجوم في الفضاء وبالشكل الذي تستطيع تقدير المسافة والزمن التي تفصل الاشياء عنا، كلها تجبرنا على الاحساس بالحركة من الخارج الى داخل الحيز المكاني. فالايهام بكل الكيفيات الحركية نحو عمقه انما يؤكد اتساع المكان المنظور وامتداده على نحو اكثر من المكان المسطح، وكما هو حاصل في تصوير مناظر الطبيعة خصوصاً تلك العائدة للفترة

* ان ما يعرف عن التصوير في فجر الاسلام يعد قليلاً بسبب ندرة ما وصل الينا، ولعل اقدم ما كشف من اثار التصوير في الاسلام هو النقوش الحائطية في (قصير عمره)، و (قصر الحير الغربي) ببادية الشام، والنقوش الحائطية التي كانت تزين جدران بعض القاعات في سامراء. وهذا يعد قليل بالنسبة الى ما تزخر به المراجع الادبية من النصوص التي تشهد بذيوع التصوير على الجدران في العصر العباسي. اما فن التصوير على الورق فلا يعرف عنه الشيء الكثير في العصر الاموي او بداية العصر العباسي وان اقدم ما وصل الينا من هذه التصاوير على الورق هي من مخطوطات ترجع الى القرنين الثالث والرابع للهجرة، (القرن التاسع والعاشر للميلاد) علماً ان المراجع التاريخية تشير الى ان المسلمين كانوا يزينون المخطوطات بالصور منذ القرن الثاني الهجري، القرن الثامن الميلادي (41 ص 6-7). والتصوير العربي الاسلامي وصل الى قوة تكامله بعد سنة (1200م) بفترة قصيرة في عاصمة الخلافة العباسية، وبلغ مجده الكامل في الربع الثاني من ذلك القرن (9 ص 97) وتمثل ذلك بصورة جليه في فن تصوير الكتاب حين اقبل الفنان على تصوير كتب الادب والعلم، ومن بين تلك المخطوطات كتاب (الحيل الميكانيكية- 1206م) وكتاب (البيطرة -1209) وكتاب (خواص العقاقير- 1222م) وكتاب (كليلة ودمنه- 1230) و (مقامات الحريري-1237م) وغيرها. (15 ص 236-237) وتؤلف هذه المخطوطات جزءاً من اولى مدارس التصوير العربي الاسلامي المعروفة بمدرسة بغداد التي استطاع التصوير الاسلامي في ظلها ان يستوي ويتمكن ويذيع في بلاد الرافدين الى سائر البلاد الاسلامية (41 ص 8).

الكلاسيكية من التصوير الاوربي (شكل 5). وبذلك فان امكانية الحركة واحتمالاتها المتوهمة والمتجهة للعمق لها قابلية البقاء دون مفارقته، بمعنى ان المكان ثلاثي الابعاد يعرض حركة الزمن بمعناه الفيزيائي كما هو في الواقع . أي انه صالح لتسجيل الحقيقة الظاهرية لزمانية الوجود المادي والمتحددة بلحظة زمنية معينة. وهذا التجسيد لحيثيات حركة الزمن كما هو في الواقع والتي تحكم وجود الاشياء في المكان الطبيعي، هو ما تحاشاه التصوير العربي الاسلامي على الاطلاق بدءاً من جذوره الرافدينية وانتهاءاً لما وصل اليه التصوير في قمة نظجه وتطوره، لان هذا الفن لا يبغي الابعاد المادية العيانية وارتباطاتها الزمانية والمكانية بالقدر الذي يهمه ما تحمله تلك الاشياء من ابعاد زمانية جوهرية تختفي وراء ظاهر الاشياء. فالفكر الديني الاسلامي كان ينظر للوجود على انه وجود روحي خارج المحددات الزمانية والمكانية، ووجود مادي معيّن بتلك المحددات، فجاء الفن تعبيراً عن هذه الرؤية الثنائية للوجود واضحاً وجلياً اذ يلمس الاتجاه في قلب او تحويل ما هو عياني محدود الى ما هو كلي وغير محدود كوسيلة سعى الفنان اليها للتعبير عن الحقيقة الجوهرية للوجود اذ لا يمكن للفن ان يعبر عن ذلك عبر التصوير المحاكاتي او المرآتي المطابق للابعاد الحسية للطبيعة. فالفنان العربي المسلم "...اتجه...بنظرته الحدسية* الى الكشف عن الجوهر الخالد، الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان ومن الطبيعة على السواء. فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه الى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز والميول... وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة* بقدر ما يكون ارتباطها بعلم الغيب قوياً، حتى يصل به هذا الارتباط الى تحويل الفكرة الى اشارة وقلب الواقع الى رمز كلي" (30 ص 250) واذا كان الفنان المسلم في تعبيره عن الحقيقة التي جاء بها القرآن الكريم في تناهي زمانية الوجود الشيئي المادي قد تم من خلال صياغة الوسط الذي تحركت فيه بنية الزمن وبالكيفية التي ارادها الفنان، فان الوجود الالهي الخارج عن الزمان لا يمكن معرفته الا من خلال ما هو زماني ومكاني، أي ان المخلوق هو وسيلة للاستدلال على الخالق. ان هذا الوسط الذي تحركت فيه بنية الزمن تشير من الجانب الاخر الى حركة متخيلة مفارقة للوسط المادي لتنفتح على البعد الروحي، ويلمس ذلك في الفن العربي الاسلامي سواء كان رسماً تشبيهياً او زخارف نباتية او هندسية فكل واحدة من هذه الانماط تذكر بالتطلع من زمانية وجودها المادي للانفتاح على ديمومة كونية مطلقة. وكأن ذلك يرتبط بمعنى الاية الكريمة في قوله تعالى "وللهِ ملكُ السمواتِ والارضِ وما بينهما واليهِ المصيرُ" (المائدة اية 18).

وهكذا فان المعالجات البنائية داخل السطح التصويري مصممة بطريقة لاحداث صلة على اساس الزمان بين الجزئي والكلي، اذ لم يكن الجزئي محاولة ينتهي عندها الفنان المسلم لفهم الوجود بل هناك استدلال من خلال الجزئي على الكلي، والازلي الابدي. فالفنان المسلم قد "...تجاوز عالم الشهادة للوصول الى عالم الغيب...فلم يكن يسعى من وراء الصورة الى الدقة او المحاكاة، بل الى اسقاط حدسه العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل..." (30 ص 250).

ويقترن بمعاني البقاء والفناء ، الوجود الدنيوي الزائل والوجود الاخروي الابدي اما حقيقة العلاقة بين الوجودين فهو ان الوجود الدنيوي مخلوق وينتهي الى الفناء، فكيفيته قائمة على التحول، وهو خاضع لزمان كمي محدود، يعقبه وجود آخر ابدي وكيفيته قائمة على الاستمرار والديمومة كحاضر ممتد غير منقسم، فهناك اتصالية لزمن الوجود الدنيوي بالوجود الاخر. وفي اللغة البصرية وتحديداً الرسم التشبيهي يلمس الاخذ بالكيفية المتحولة والثابتة في طرح الفنان للافكار التصويرية والتي تصل في حقيقتها بين ما هو دنيوي وما هو آخروي، أي ما بين كيفيات التحديد المتحول، والاطلاق بدلالة احالة ما هو داخل الحيز

* الحدس هو "قدرة العقل على الادراك الاني لحقائق الاشياء بدون تحليل فكري" (158 ص 1641) ومن معانيه ايضاً:- انه اعتقاد صحيح لكنه غير مبرر ولا يسبقه الاستدلال (160 ص 204) فهو معرفة مباشرة خالية من اية تسلسل ذهني.

* تصحيف الواقع: أي تحوير معالمه وتعديل نسبه وابعاده وفق مشيئة الفنان (30 ص 249) ويقول (بشر فارس) "يتصفح الفنان اجزاء المادة حتى يتيسر له ان يلتقط منها ما كان نسجه اقل فساداً. وهكذا تعاني المادة ما تعانيه من اقتطاع وتضمير، فتبدو مبتورة، مسحاء، فتنم على الشبه التي تلابس ماهيتها دنيا (تافهه) ايما تفه ، وما الحياة فيها الا – لعب ولهو- ..." (108 ص 17) والتصحيف يقابل التجريد في الرسم.

المكاني المسطح والمحدود لان يمتد باتجاهات الطول والعرض، والافقي والعمودي، والارضي والسماوي او الدنيوي والاخروي المطلق. وبموجب هذا التصور اسقط الفنان على حياة موضوعاته زمناً متأرجحاً لا ينتمي الى أي من الكيفيتين (التحديد والاطلاق) لكنه يصل بينهما، وعلى ما يرى الباحث هو زمان فعل تصويري من خلق وابداع الفنان يتعدى حدود الكيف الموضوعي وفي ذات الوقت يؤسس له منفذاً في امتداد المطلق ومن ثم فهو كيفية زمنية توفيقية من ابداع الفنان المسلم يقع في حدود الزمن التخيلي او الشعوري.

ولما كان الوجود الدنيوي قائماً على مبدأ الحركة والتغيّر باتجاه الزوال فهو وجود متضائل في الكيف كقيمة ومتضائل بالكم كزمن محدود وقليل، باعتباره مكمماً سريع الانقضاء. والقرآن الكريم يذكّر بذلك نسبة للوجود الاخر الابدي في المعنى الفيزيائي، من جهة مقابلة التناهي مع الخلود. وفي المعنى النفسي لاقترانه باستصغار الانسان للكم الزمني في حالات اللهو واللعب (أي زمن قليل، سريع الانقضاء) مشيراً بذلك الى الزمان النفسي المقترن بحالاتنا الشعورية وكما سبقت الاشارة اليه، وفي الرسم التشبيهي يلمس ان هناك اتجاهاً في تحويل السطح التصويري كقرين لزمانية الوجود الدنيوي حيث تم تطويع الزمن الفيزيائي من خلال استحداث الفنان لمكان وكيفية حركه يكونان قادران على تحديد طبيعة الزمن الذي يعمل وبما يفضي الى التشبه بالزمن الدنيوي. وهذا الزمن التصويري التخيلي يمتلك قيمته التكوينية من ذات الفنان وقدرته على نقل المعاني الى السطح التصويري على اساس الزمان وليعمل بشكل معاكس للانفتاح على البعد الروحي والجوهري، أي تحويل بنية الزمن الكيفية الى بنية ذات معنى، وبما يعني تحويل الزمن من صورة الفعل- من صورته المرتبطة بالفعل الحركي- الى صورة الاحساس، فهو زمان يقع في حدود الزمن النفسي، وهذا التشييد الزماني هو بمثابة مسك للمعنى الباطن لزمانية الوجود المادي الفاني. كما ان الحركة داخل الحيز المكاني التي افترضت البنية الزمانية هذه تعني من الجانب الاخر ان الوجود المادي هو في نزوع مستمر للتخلص من وسطه الى آخر روحي مطلق. وهكذا اتجهت معالجات الرسم التشبيهي نحو جعل السطح التصويري اكثر حركة واكثر (ديناميكية) من خلال تجميع ما يمكن تجميعه من قوى حركية فاعلة، سواء من العناصر التشيدية وما ينظمها او ما ينجم عنهما من بناء حركي لهيئات الاشكال، والعمل على تهدئه البعد الفضائي، بسحب او تقريب عمق الصورة الى مقدمتها لجعل عناصر هذه الطاقة الحركية تشتغل بكيفية مسطحة، أي تكثيف الحركة- تسارعها – على سطح التصويرة دون عمقها، (شكل 6) وتسارع الحركة يقابل زمناً قليلاً، سريع الانقضاء. كما ان استخدام قيم متعارضة في الضوء واللون – الوان جابذة نابذة او متقدمة ومرتدة- متجاورة على السطح التصويري (شكل 20) من شأنه ان يترك اثره على العين بما يشبه النبض الايقاعي المتناوب يجسد صورة التخلص من الخاصية المادية للاشياء ونزوعها المستمر نحو ما هو روحي ويقترن ذلك بمعنى الاية الكريمة في قوله تعالى "أنّا نحن نحيي ونميت وإلينا المصير" (ق-آية 43). وبذلك تم توظيف الحركة وتصميمها بالكيفية التي دلت على مفاهيم زمنية ارتبطت بعقيدة المسلم. ويلمس هذا التوظيف للحركة ايضاً، وعلى نحو واسع في مجمل الابنية الدينية، كالمساجد والاضرحة الدينية، حيث نشر الفنان العربي المسلم زخارف نباتية او هندسية داخل وخارج تلك الابنية والتي هُندست (الابنية)بطريقة بدت وكأنها متسامية من الارضي الى السماوي من خلال شكل منائرها وقبابها، وعزز ذلك بهذه الزخارف وخاصيتها القائمة على تجميع وتكثيف النظام الحركي على سطوح تلك الابنية والتي اخذ (النظام الحركي) صورة ايقاع سريع (وبما يقابل زمن قليل)، وهذه الزخارف وايقاعاتها تعمل على تشتيت البناء المادي وتشظيته لينفتح على وسط آخر اقل مادية واكثر شفافية مما يجعل الاحساس بالثقل المادي للبناء ينحو باتجاه هذا الوسط وبالشكل الذي بدت فيه تسعى على الدوام نحو ما هو كوني ومطلق.

ان هذه المعالجات البنائية والتي عبرت عن الزمن الدنيوي امام الوجود الابدي تتطابق ايضاً مع معاني الوجود المادي والروحي للانسان. فهناك اقتران بالمعاني بين ما هو مادي زائل وجوهري باق. فبصدد الزمن الدنيوي وعلاقته بالقيمة الروحية للانسان يتضح من مجمل الايات القرآنية الكريمة الواردة بذلك، ان حقيقة مصير الانسان في الحياة الثانية مشروط بمسعاه في الحياة الاولى الفانية فهي تبربر لوجود الآخرة، كونها دار اختبار. فما دامت الدنيا فانية ولم يخلّص الانسان يوم ملاقاة ربه غير الامتثال لاوامره

في التقوى ونبذ المنكر فيها، أي ان الحياة الدنيا الفردية للانسان او مجمل الحياة الكلية تبقى في حدود الكيف المتحول والكم المحدود المتناهي الطرفين- الخلق والفناء- ومن الجانب الاخر لهذا الوجود الكيفي والكمي او ما ينجم عنه هو صورة روحية هؤلاء البشر في تقواهم او معصيتهم وهذا الوجود اللاجسماني، الباطن (التقوى والمعصية) هو وجود جوهري ابدي يأخذ صورة الثواب او العقاب في الحياة الاخرة. فالقيمة الروحية التي اكتسبها الانسان في زمن حياته، هي الباقية، اما الجسد فانه زائل لا محالة، ومن هنا يكتسب الوجود الروحي وقيمته الجوهرية على اساس الزمان نسبتاً للوجود المادي، وبالمقابل فان للوجود المادي قيمته ايضاً كونه واسطة لبلوغ نوع هذه القيمة الجوهرية الباقية. وهذا الفهم لمعاني زمن الوجود الدنيوي للانسان وكونه يشكل قيمة الوجود الروحي الباطن نلمسه في التصوير التشبيهي جلياً. فعمل الفنان المسلم اولاً على اذابة الخاصية الحجمية، أي الابتعاد عن تجسيم الاشكال وابراز كيانها في الفضاء لاضعاف صلتها بالعالم المادي الخارجي ووضعها بحال لا تقترن بما هو زائل، وبذلك فانه احال الاهتمام لما هو جوهري باق والتقليل من شأن ما هو دنيوي زائل بشروطه الزمانية والمكانية واعلاء قيمة ما هو روحي، فخلق بذلك عالماً مستقلاً في بنيته ولا يمثل الواقع في شكله الفاني، كل ذلك لجعل حركة الزمن وكيفية عملها مسوغة داخل الحيز المكاني لان تشتغل بطريقة موازية للسطح التصويري، متخذاً من هذه الحركة المسطحة بوابة وواسطة للنفاذ نحو الوجود الجوهري الباقي من خلال خلق مكان مستحدث، لزمان مستحدث يعمل في حدود محددات هذا المكان. أي انه يشتغل على السطح دون العمق. ولكن من الجانب الاخر لهذا التشكل المنظور للحركة وتهيئتها لان تفارق المكان- والذي يقابل الوجود المادي الدنيوي- هناك ابتداء لحركة غير منظورة متخيلة، متولدة من النظام الحركي المنظور والذي ينزرع دائماً في حركته من الداخل للخارج وهي تأخذ صورة كينونات الاشياء وجوهر فيزيائية زمنها، وهذا الزمان المتخيل اخذ قيمته الكيفية والتكوينية من الوسط الذي اندفع منه (وهو ما قابل زمن الحياة الدنيا)، وبذلك فان الفنان المسلم قد وفق بين المنطق الفيزيائي للزمان والمنطق الروحي وجعل ذلك يصب في معنى، ان زمانية الحياة الدنيا المتناهية هي واسطة لبلوغ القيمة الجوهرية الابدية .

ان زمن وجود الانسان من خلقه حتى فنائه، ورجوعه الى خالقه، يحوي حركة تعاقبية للتحول من كيفية الموت الى كيفية الحياة ثم الموت بانتهاء الاجل، يعقب ذلك وجود اخر قائم على الكيفيتين، الحياة والموت، بدلالة الاية الكريمة "كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ" (البقرة- آية 28). وهذا التعاقب المتصل لم يكن الا ايقاعاً ويمثل صورة للجدل الساري في مجمل الوجود المخلوق والذي يعد اساساً جوهرياً لكل حركته. ان ترديد او ايقاع الحياة والموت يقترن بتكرار الليل والنهار والذي يكتسب حركته الايقاعية من توالي ايلاج احدهما بالاخر والتي ستظل كذلك الى الاجل المسمى "يَوْمَ تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْضِ" (ابراهيم- آية 48). وهذا الطابع الحركي للوجود الدنيوي المتقلب بين الحياة والموت، والحركة والسكون وايقاعهما المتواصل- أي من خلق هذا الوجود حتى افنائه- انما يقترن بمعنى الزمان، فتعاقب الحياة والموت يجري في الوجود الزماني لمجمل الوجود الدنيوي (الاجل المسمى) لترجع حركة الحياة هذه الى بارئها، وهو تحقيق لارادة الله الذي بدأ الحياة بالخلق لتنتهي اليه، بعد المرور بسلسلة الاحياء والافناء، قال تعالى "أَنَّا نَحْنُ نُحْيِي وَنُمِيتُ وَإِلَيْنَا الْمَصِيرُ" (ق-43). وعليه فان الفنان قد أخذ بمبدأ الايقاع الذي يعمل بالطريقة التي تفضي لهذه المعاني الروحية، بمعنى انه سعى لاستحداث سطح تصويري معادل في المعنى على اساس هذا التحول الكيفي للزمان، من خلال خلق نظام حركي ايقاعي محمول على تكرار القيم السالبة والموجبة- (التي تقابل الحياة والموت) كالتأكيد على عنصر (خط، شكل، لون) ثم بعقبه تخفيف لهذا التأكيد، بشكل متعاقب وتحقيق النمط الايقاعي، ان تشغيل هذا النظام الحركي الايقاعي في مكان ثنائي البعد وجعله يعمل بكيفية مسطحة هو لمنحه امكانية القدرة على تجاوز المكان التصويري الى خارجه. أي انه يعمل بكيفية تتحكم ببنية النظام الحركي- وبما يعني بنية الزمن- لان يشتغل في صورة تكرار ايقاعي ومن ثم نقل حركة الزمن من الحدود المادية البصرية للتصويرة الى الاطراف وليعني هذا ايضاً تفكيك للبناء المادي للاشياء بدلاً من تجميعه، واحالة البناء الحجمي والمكاني الى بنية زمانية متحررة من ماديتها لترتبط بمعاني ودلالات كلية ومطلقة

ليكون ذلك نظير لحركة الوجود- الاحياء والافناء- والعودة لخالقه، فله البدء والمنتهى. وهكذا جاء عنصر الايقاع وبالطريقة التي استخدمها الفنان العربي المسلم حيوياً، ومعبراً عن المعنى الباطن للوجود الخلقي الذي يحكمه تكرار الحياة والموت فالايقاع اذن ارتبط عند الفنان المسلم بدلالة كونية لاقترانه بمعنى الحياة.

كما ان تعاقب الحياة والموت في الوجود الزماني للانسان وبالكيفية التي حددتها الاية الكريمة (البقرة- آية 28) يعني ان هناك تقابل متوازن بالعدد لميتتان واحياءتان، وهذا التعاقب الزماني المتوازن والدائر للحياة والموت يحيلنا للشكل المربع والذي يعد المسطح الاول بالنسبة للفنان المسلم لانه يمثل الشكل المثالي للتوازن لاستقرار العلاقة بين خطوطه المتساوية، العمودية والافقية، وفيه تحقيق لتعادل النقيضين، الحياة والموت، فخطوطه الافقية تشير الى قوة ساكنة مرتبطة بوضع الجسم في حالة النوم والموت، اما الخط العمودي ففيه قوة حركية صاعدة تعبر عن الحياة والتطلع لما هو روحي وسماوي (146 ص 89) فهو يرمز لاتصالية وتعاقبية الحياة والموت، والحركة والسكون. وبالعلاقة الاتصالية المتجانسة لتواليهما فانه يعطي صورة لجدلهما ولحقيقة الوجود الدنيوي وقيامه على اشكال متبدلة ومتواصلة على نحو دائر. وهكذا فان اتخاذ المربع، كمساحة او اطار لكي تنظم فيه الرسوم التشبيهية قد اقترن بمعاني زمنية. وهذه الدلالات الزمنية تذكر بما سبقت الاشارة اليه في اتخاذ الفنان المسلم من المساحة التصويرية ونظامها الحركي كنظير معادل للكم الزمني للوجود الدنيوي نسبتاً للوجود الاخروي من خلال تفعيل سرعة الحركة (زمن قليل)، كذلك تذكر بخلق الفنان نظير تصويري معادل لاتصالية الوجود الدنيوي بالوجود الاخروي.

ومن خلال الايات القرآنية هناك استدلال لازمنة اخرى تقع خارج حدود الزمن الموضوعي او الفيزيائي، من هذه الازمنة، الزمن الروحي المرتبط بالحس الذاتي للمؤمن، الذي يصل المسلم من أي مكان، بمركز القبلة (الكعبة)، حين يقوم بفعل الصلاة، بعد اسقاط حسابات الحركة في الامتداد المكاني الفاصل بينهما. فهو بذلك زمان خارق، ومتجاوز للزمن الفيزيائي الموضوعي وارتباطاته بالحركة والمكان، وفي التصوير يلمس التعبير عن هذا الزمن الروحي من خلال تحويل صورة الفعل الى صورة احساس، من كيفية التحديد داخل الحيز المكاني الى كيفية الاطلاق خارج حدود هذا الحيز، أي تحويل صورة الفعل الى احساس مما هو مادي جزئي الى ما هو روحي كلي، وبذلك فان الانتقال المنجز من صورة حاضرة الى اخرى غائبة لم يكن الا زمناً روحياً يقع خارج حدود القياسات المادية.

واشارت الايات القرآنية الى كسر البنية الزمانية والمكانية الطبيعيتين للعالم الحسي الخارجي وبما يفوق قدرات البشر في الاجتياز الخارق للامتداد المكاني والذي لم يكن الا علامات للتدليل على القدرة الالهية المطلقة، وكما ورد على سبيل المثال لا الحصر في (الاسراء والمعراج)، وقصة (للنبي سليمان)، وهذا الزمان الآخر والخارج عن الطاقة الانسانية، عبر عنه الفنان العربي المسلم في السطح التصويري بشكل يتطابق مع الصياغة التعبيرية عن الزمن الروحي، من خلال انتخاب كيفية الحركة وعملها على تحويل ما هو منظور الى المعنى اللامرئي بتشغيلها بطريقة الانبثاق الفجائي الموصل بين الحالتين، أي بين هو مادي منظور والمعنى الروحي ذي الدلالة الكونية، وهذا ما يذكرنا بقول المستشرق (لوي ماسينون) "ان الاشياء غير موجودة في الفكر الاسلامي، ولكن يوجد مجموعة اعتباطية من المصادمات والكهارب ليس لها مدة او استمرار، وينعكس هذا على الرقش العربي..." (32 ص 36) والايهامات البصرية (الحركة الجابذة والنابذة)المرتبطة بمعنى المصادمات والكهارب ذات المغزى الروحي والتي ليس لها مدة او استمرار لم تكن الا زمان خارق متجاوز لكل امتداد مكاني.

وورد في القرآن الكريم ان الاجل المسمى، هو الزمان الكلي المحدود، المقدر سلفاً والمنظور اليه نسبتاً لحركة التغيرّ العام لمجمل الوجود الخلقي. وهذا الزمان المحيط بحركة الخلق المتحول الى الفناء، يحوي على ازمنة اخرى منظور اليها نسبتاً لحركة الافعال الجزئية وكمقياس لها. كما ان زمن الوجود الحياتي للانسان الفرد وافعاله الواقعة فيه لم يكن الا جزء في حركة الزمان الكلي او الاجل المسمى لمجمل الحياة الدنيا. وفي التصوير التشبيهي تحديداً يلمس مسعى الفنان لتأليف زمان كلي جامع لازمنة جزئية تقيس حركة تلك الاحداث من خلال سطح تصويري مرن يحوي عدة افعال واحداث متسلسلة ومتزامنة وترصيفها بطريقتين، الاولى وضعها في حدود مكانية منفصلة وجمعها داخل حيز مكاني واحد

(شكل 6)، اما الثانية فهي ازالة الحدود المكانية الفاصلة بين الاحداث الجزئية والاقتصار على وضعها في صورة اشرطة غير محددة، افقية يعلو بعضها بعضاً، يحتويها حيز مكاني واحد كما في (الشكل 17)* ويظل الرابط لهذه الاحداث الجزئية المنفصلة بحدود مكانية او التي في صورة اشرطة هو الزمان الكلي الذي يغلف الحدث برمته. ونبقى في كلتا الحالتين امام زمانين، زمان حاوي لحركة الحدث العام، وازمنة جزئية محوية. كما ان طريقة التأليف هذه في معالجة الحدث تذكرّ بمعالجات الفنان الرافديني لبنائية السطح التصويري وتكييفه للتعبير عن تعاقب الحدث الروائي واستمراره كما في (راية اور) (شكل 4) اما التعبير عن علاقة زمن وجودنا الجزئي بالزمن الكلي الحاوي له، فهو من خلال قراءتنا لهذا الخطاب الحسي البصري، اذ ان طريقة صياغته ساعدت على تفعيل رؤيتنا الحركية في تعقب حركة زمان الاحداث الحاوية والمحوية. وذلك لان تغييب مركز الرؤية الثابت واظهار الاشياء الحجمية كمرتسم ذا بنية مسطحة** يجعل حركة "...العين...مطلقة الحركة بدون قيود..." (30 ص 46). كذلك ان "...المنظور في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة" (30 ص 45) وهذا التعقب لحركة زمن الافعال في اللوحة والتي تنتشر عليها بكيفية مسطحة يجعلنا نشعر بأننا جزء من زمان الحدث الكلي لا مركز ثابت يطل من الخارج على هذا الزمن. وكما اشير لذلك سابقاً في بعض الاثار الفنية لوادي الرافدين والمعنية بطريقة المعالجة هذه. فنحن اذن امام زمان تصويري ذاتي من خلق وابداع الفنان العربي الذي جسد زمان الحدث بمراحله المتعاقبة لنشاهده مجتمعاً وبالصورة التي لا يمكن ان تحصل في الواقع المادي، فالمشاهد بدت وكأنها قد سجلتها عين غير بشرية. وهذه الرؤية التي قدمها الفنان لم تكن الا رؤية شموليه مستلهمة من الرؤية الالهية المطلقة في التحكم والاحاطة بالزمان. "وهكذا فان الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقه، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الاشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الانسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة..." (30 ص 43).

ويأتي تحويل الاحداث المتعاقبة في الزمان المادي لتظهر بحدث واحد في صورة كلية من خلال بنية مكانية مسطحة، وبسيادة مطلقة لمبدأ الاستمرارية ليشير الى ان الفنان المسلم اخذ بمبدأ الخلق وتقريبنا له كمثل اعلى في التفكير والتصور لعملية الخلق الالهي، والتي وضح جل جلالة كيفيتها في قوله "واذا قضى امراً فأنّما يقول له كن فيكون" (آل عمران-47) وبما يعني الخلق من دون زمان وهو بالنسبة لله وحده. أي ان الفنان خطط للحدث المتسلسل ليقدمه في لمحة بصر، وفي رؤية كلية لتشكل قناعة حاسمة لمداركنا الحسية والعقلية والوجدانية بالفعل الالهي في الخلق اللازماني والزماني والتحكم والاحاطة بالزمان، في رؤية بصرية، واحدة ومتوحدة.

كما يلمس ايضاً في توزيع مجمل اجزاء الحدث المادي على نحو عادل ومتعادل، كمحاولة للتعبير بمنطق تصويري او بصري يزيح عنا كل ما يعيق رؤيتنا لمبدء العدالة وتساوي احاطة الله ورؤيته الشاملة لكل امتداد الزمان، قال تعالى "هو الله الذي لا إله الا هُوَ عالم الغيب والشهادة" (الحشر آية 22) وقوله "وكان الله بكل شيء مُحيطاً" (النساء – 126) فجل جلالة عالم بما كان وكائن وسيكون.

ان الطريقة السابقة في عرض الاحداث المتعاقبة في الزمان في صورة سرد روائي مرة واحدة في صيغة بصرية، وبكيفية مسطحة على السطح التصويري يعني استحضار عدة صيغ زمانية وجعلها ماثلة

* يذكر (ريتشارد اتنكها) وزن في كتابه (فن التصوير عند العرب) توضيحاً (لبشر فارس)، وهو مكتشف المخطوطة التي تحوي الشكل السابق جاء فيه "العلاقة المكانية التي تخص الشريطين الموضوعين احدهما فوق الاخر، ما تزال على نفس ما هي عليه في المنحوتات الجدارية الاشورية" (9 ص 86) وفي حقيقة الامر ان استخدام ذلك يعود لفترات سابقة على الاشوريين في حضارة وادي الرافدين، وكما هو واضح في (راية اور) (شكل 4).

** كما هو واضح وعلى نحو جلي في الرقش العربي بصنفيه النباتي والهندسي.

امامنا. وهذا التوليف الزماني لم يبتعد كثيراً او هو مستلهم من الاسلوب القرآني في استحضاره لصور من غيب الماضي والمستقبل في صورة عقاب وثواب وجعلها ماثلة امامنا حاضراً لتعزيز الايمان. والعباده والعمل الصالح ونبذ المنكر.

والآيات القرآنية وضحت اقتران الزمان بالوجود الخلقي وعدم انفصاله عنه، فالمخلوقات واقعة فيه وحركتها تجري من خلاله اذ انها خاضعة له من جهتها لا من جهة خالقها، وكانت رؤية الفكر العقائدي الاسلامي للزمان من خلال هذا الاطار، وهو عندهم مرتبط بالحدث او الفعل من جهة الاستدلال على الزمان وليس العكس، فهو حسي كيفي لارتباط تقديره بالحدث لا بالعدد، فالزمان ليس الا مجموع اوقات، فاذا عرفنا الاوقات عرفنا الزمان. وهذا التصور النسبي للزمان اخذ به الفنان المسلم او انه كان تحت تأثير هذه النظرة للزمان. فطريقة السرد الروائي للاحداث ووضعها على سطح تصويري واحد تأتي متطابقة لهذا التصور والنظر للزمان وهي تحتم عليه- أي الطريقة- تصوير احداث جزئية متباعدة زمانياً منتقاة من تسلسل الحدث الكلي ووضعها في امكنة محددة بإطار (الشكل 6) وهذه الانتقائية للافعال الجزئية تعني تكثيفاً لكل الحدث. وبالرغم من انها افعال واحداث منفصلة تمتلك استقلاليتها الزمانية والمكانية ولكن وضعها في كيفية الرصف الذي يجمع تلك الاحداث واوقاتها وامكنتها الجزئية في حيز مكاني واحد يجعل منها حدثاً واحداً، وبما يعني ان مجموع الاوقات ومعرفتها تشكل معنى للزمان، وهذه المعالجة هي رسم صيغة الزمان بوسائط مكانية منفصلة لها اوقاتها. ان هذه الصياغة التصويرية معادلة لنظرة المتكلمين للزمان القياسي الاستعمالي والمرتبط بالوجود المادي، وبذلك جعل الفنان المسلم من الافعال واوقاتها في امكنتها المرئية في الصورة وسائط للاستدلال على الزمان ومظهر له وليس العكس أي استدل عليه بمجموع اوقات الاحداث الجزئية المستقلة والمنفصلة لا بالحركة العينية المتوهمة الموجودة على السطح التصويري والتي تربط بين تلك الاجزاء، سواء كانت تلك الحركة من العناصر التشكيلية او من وسائل ربطها او ما يشير اليها على ذلك السطح. فهو اذن زمان تصويري يعبر عن ارتباطه بالحدث، ولا يعبر عن زمان فيزيائي متجانس لانه لا يقترن بالحركة المتوهمة الموصلة بين اجزاء التصويره- أي بين الاحداث المحددة باطار- من خلال كيفياتها المشار اليها اعلاه والتي تربط بين تلك الاجزاء. وبذلك احال الفنان الزمان داخل التصويره الى كيفية حسية، نسبية ترتبط برؤيتنا الحدسية له لا بالدلالة الفيزياوية.

ان متكلمو المسلمين اعطو للزمان الفيزيائي او القياسي والمقترن عندهم بالحدث، بعداً روحياً وذلك لانهم نظروا لحركة الخلق، والتحول والتغيّر باتجاه الفناء على انها احداث معلولة للقدرة الالهية المطلقة المتحكمة بالوجود الشيئي والزمني فجاءت نظرتهم للزمان مرتبطة بما هو عقائدي لانه موصول بالحقائق الالهية، فهو اذن ذو دلالة تمتلك قيمتها الروحية مثلما تمتلك قيمتها المادية. والصياغات التكوينية التي ابدعها الفنان المسلم، في الرسم التشبيهي والرقش العربي وحتى العماره، كان الفنان في معالجته للزمان فيها جميعاً ينحو باتجاه زمن شمولي وفكرة كلية يسمو بها من الجزئيات المادية ورفعها الى مستوى التفكير الروحي بمعنى نقل الزمان من مستواه المادي المقيد الى دائرة الروحي المتحرر، ففي مجال التصوير التشبيهي يلاحظ التعبير عن المعاني السابقة من خلال بنية لسطح تصويري مهيء بطريقة لجمع احداث جزئية متباعدة منتخبة من سياق الحدث الكلي ووضعها في حيز مكاني، عرض فيه الفنان علينا السابق مع اللاحق من تتالي الحدث مرة واحدة على السطح المصور، (الشكل 6) وهي صياغة متجاوزة لحدود صورة الحدث وتعاقبه في الزمان الفيزيائي في الواقع، اذ اننا لا يمكن رؤية السابق مع اللاحق من اجزاء الحدث دفعه واحدة في العالم العياني. وبذلك فان هذا التأليف هو صورة لزمان شامل وطليق ينتمي الى الواقع لكنه متحرر منه. وطريقة رصف الاحداث تمتلك السيادة التي تتحكم بالوجود المادي للصورة لنقل الزمان الى منطقة الادراك الحدسي وفي الوقت نفسه يعبر هذا السرد الروائي للاحداث على سطح واحد عن حقيقة ان الزمان هو القوة الخفية التي تغلف الوجود الخلقي لكنه ليس خفياً على الله الذي احاط بكل شيء علماً، فهو القادر على خلقه وافنائه، وبالمجموع فان الفنان وضعنا امام زمان تصويري يعبر عن اقترانه بما هو مادي وفي الوقت نفسه يمتلك دلالته وبعده الروحي. اذ اصبحت الاحداث المرئية في الامكنه الجزئية التي يضمها مكان جامع واحد وسائط للاستدلال عليه، فهو مقترن بالحدث غير منفك عنه ويمتلك دلالته الروحية من خلال الكيفية التي عرضت بها الاحداث.

على ان صيغ التعبير عن الزمان بواسطة ايهام لحركة متصلة موجودة في ذات العمل الفني ويمتلك ايضاً- أي الزمان- دلالته الروحية كانت قائمة عند الفنان المسلم فحتى متكلمو المسلمين الذي قالوا بأن الحركة مكونة من اجزاء او حركات منفصلة يفصل بينها سكون ورؤيتها على انها متصل واحد انما يرجع الى وهم الحواس التي يفوتها الكثير من مدركاتها، وتلمس هذه الحقيقة المظهرية للحركة واستدلالها على الزمان وبما يفضي الى دلالة ذات بعد روحي في التجريدات الزخرفية النباتية التي ارتبطت بالمعاني السابقة، فالفنان صاغ هذه الزخارف كبنية مسطحة مرئية تجسد اللامرئي لانه جعلها بهذه الكيفية الاختزالية ان تعبر عن قيمتها وطاقتها القصوى الكامنة فيها، وان ترتبط بما هو جوهري وروحي، ومنحها السيادة المطلقة في الاستمرارية والمهيئة مسبقاً للتحرر من قيودها المكانية من خلال اذابة خاصية الحجم والوزن والعمل على تحويل الحركة المتجهة للبعد المسافي وتعطيلها، وجعل الاشياء على بعد واحد، لكي تتحرك وتتمدد على السطح دون العمق، وبدت على النحو الذي تسعى من وسطها المادي الى وسط آخر ذهني نتقبله ويشكل مجالاً للتفكير البصري الروحي، ومثلما هي كذلك فحركتها المستمرة تشير الى زمان فعل تصويري مرتبط بفعل ايهامات الحركة لكنه ذو دلالة تمتلك بعدها الروحي لان هذه الحركة وصورتها موصولة بما هو كلي ومطلق.(شكل 7)

كما يلمس الاستدلال على الزمان بوسائط مادية ومكانية وبما يفضي الى الدلالة ذات البعد الروحي، من خلال عمارة المساجد والمراقد الدينية وغيرها، والتي اضعف الفنان المسلم صلتها بالعالم المادي من خلال شكل وبنية حركة مظهرها الخارجي والتي بدت فيه كما لو انها تقاوم الجاذبية والوسط المادي الارضي باتجاه ما هو سماوي. وبذلك احال الفنان المسلم البنية المادية الى حركة صاعدة للاعلى وبما يعني احالتها الى بنية زمانية تمتلك بعدها الروحي المتحرر، أي ان الزمان ودلالته الروحية مرتبطة بالفعل الحركي الايهامي المتصل ودالاً عليه.

ولما كان الزمان في نظر المتكلمين ليس الا مجموعة اوقات نوقتها للاشياء، فحقيقة الزمان الجوهرية عندهم انه قائم على الانفصال لا الاتصال، وتأتي الصياغة التصويرية في (شكل 6) منسجمة للتعبير عن ذلك بماهيئه الفنان من بنية لسطح ثنائي الابعاد يستوعب طريقة السرد الروائي وتأليف زمان الحدث من احداث جزئية لها وقتها ومكانها المنفصلين. والنقطة المهمة في ذلك هو انتقاء الفنان لاحداث متباعدة من سياق الحدث الكلي مع حذف الافعال الواقعة بينها مع اوقاتها، وبما يعني وضع فواصل بين الاجزاء او الاحداث المصورة وتعزيزها بتعطيل فاعلية الحركة المتوهمة بينها وكيفياتها والمشار اليها من قبل. وكل ذلك لم يكن الا تعبيراً عن زمان مركب في حقيقته من مجموعة اوقات لافعال متباعدة، فهو زمان فعل تصويري متجزء الى مجموعة اوقات او اجزاء لانه لا يرتبط بالدلالة الحركية المتوهمة والموجودة على سطح التصويرة بقدر ما يرتبط بالدلالة الكلية لمجموع اوقات الاحداث، وهذا يعني ان الزمان اقتراض مناوب للحقيقة المادية. فجاءت هذه الصياغة تعبير عن زمان قائم على الانفصال لا الاتصال أي لا على انه واحد متصل ينطبق على الحركة المتجانسة.

ان قيام الزمان على الانفصال لا الاتصال له علاقة بما قالت به غالبية متكلمي المسلمين وهو (مذهب الذرة) او (الجزء الذي لا يتجزء) وبموجبه لم يعد الزمان عندهم سيلاً متدفقاً من الانات المتصلة بل هو آنات منفصلة وبأجتماعها يتكون الزمان، وبين كل آنين خلاء، ومثل الزمان الحركة، فبين كل حركتين سكون فهو بذلك أي الزمان- كم قائم على الانفصال لا الاتصال. وهذا الزمان الذري او المتجزء هو الحقيقة المدركة بالعقل لا بالحواس عند المتكلمين. ويلمس التعبير عن هذا التصور والفهم العقلي لماهية الزمان في الزخارف الهندسية* الاسلامية والتي تبدو فيها كما لو انها صورة اشعاعية اذ انها "...بوقت واحد نابذة وجابذة وفي كلتا الحالتين فانها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود الى الجوهر الواحد..." (30 ص 256) فهي بذلك "...تبدو على شكل وميض متناوب..." (30 ص 252). ان الحركة الايهامية الاشعاعية وارتدادها العكسي الذي يأخذ صورة وميض متناوب (جابذ ونابذ) هو تكرار ايقاعي قائم على

* ان الرقش الهندسي (الخيط) يعتمد على احد الاشكال الهندسية الاساسية المثلث والمربع والمخمس والتي تتضاعف وتتشابك لكي يستخرج منها اشكال لا حصرَ لها (31 ص 97). (شكل 18)

تجزئ الحركة الى منطلقة ومرتدة ذات صلة بالتكرار الايقاعي للوميض المتعاقب، وبما يعني التعبير فنياً عن الحقيقة الجوهرية للزمان عند المتكلمين من خلال صورة زمان تصويري متجزء يوازي الحركة المتوهمة والمتقطعة في كيفية الاشعاع والارتداد، ويوازي ايضاً الوميض في تناوبه، المتوهم والناجم من علاقة الشكل بالارضية، ومن تشابك الخطوط والاشكال المتوالدة والمندفعة من المركز الى الاطراف.

وبموجب قول بعض متكلمي المسلمين (العرض لا يبقى زمانين) فالعالم قائم على التعاقب المنفصل للايجاد والافناء فهو يعدم في كل لحظة ثم يوجد في لحظة تالية وعلى التوالي كآنات الزمان، وارجعوا كل شيء الى الله الذي يديم تماسك الكون فلولاه لكنا امام اجسام وحركات وزمن مفكك، ويقترن هذا عندهم بمعنى الاية الكريمة "والى اللهِ تُرجعُ الامورُ" (البقرة- 210). ولما كان الفنان المسلم وفي زخارفه الهندسية قد نآى تماماً عن اظهار الحقائق المظهرية للعالم المادي واقترب من التعبير بتجريداته الى ما هو جوهري مرتبط بالحقيقة الكونية المطلقة، فجاءت هذه الزخارف لتظهر الكائنات في صورتها الجوهرية، في انبعاثها من مصدرها ومنشئها وارتدادها اليه بحركة متجددة جابذة ونابذة ولتشير بحركتها هذه، وتشابك خطوطها وبالاشكال المتوالدة والتي تبدوا على النحو الذي تتكاثر من المركز الى الاطراف، جاءت كلها لتشير الى علاقة الجوهر الواحد بجميع المخلوقات في ايجادها وانبعاثها منه ومرجعها اليه وهي ترتبط بذلك بمعنى الاية الكريمة "انا نحنُ نُحي ونميتُ واِلينا المصيرُ" (ق-43) وكذلك بالاية الكريمة "اللهِ يبدؤا الخلقَ ثمِ يعيدهُ ثمِ اليهِ ترجعونَ" (الروم 11). فمصدر الخلائق هو الله ومرجعها اليه. وهكذا تأتي هذه الزخارف الهندسية الاشعاعية كصياغة تعبيرية لصورة الايجاد والافناء مع آنات الزمان الموازية لحركة الانبعاث من الجوهر الواحد وارتدادها اليه والتي وجدت التعبير الكامل عن ذلك بشكل تصويري في هذه البنية المتحركة لا الساكنة من التجريدات الزخرفية الهندسية. وهذا يذكّر بما ذهب اليه (ابو البركات البغدادي) في تكثر المخلوقات في كل الاتجاهات، فالله هو المركز الذي يخلق باستمرار دون توقف في اتجاهات وابعاد متعددة.(شكل 18)

والقرآن الكريم وضح ان علم الله لا تحده حدود زمانية او مكانية، وهو ما اشارت اليه بعض الاحاديث النبوية الشريفة والتي جاء فيها، بأن كل شيء واقع في الزمان هو معلوم لقدرته مرة واحدة وسابق لا بالزمان عليه، فالحدث وتتاليه وما قبله وما بعده كائن في علمه تعالى، قبل الخلق، فالله هو القوة المطلقة والخارجه عن مجرى الزمان، والمتحكمة فيه. ان ما جاء به القرآن الكريم وهذه الاحاديث النبوية الشريفة تشعرنا بان الزمان هو احد علامات محدوديتنا، ومحدودية قدرتنا، ثم جاءت رؤية المتكلمين للزمان ضمن دائرة المعاني السابقة، فبحثهم في الزمان لم يكن لذاته بل كان وسيلة للدفاع عما هو عقائدي، ومدعاةً للتفريق بين الخالق والمخلوق وبعظمة الخالق. والفنان المسلم اخذ بهذه المعاني من الفهم والرؤية للزمان عبر صياغاته التكوينية. ففي (شكل 17) والذي لمس فيه طريقة معالجة الحدث في تتاليه وتزامنه مع احداث اخرى ووضعها في حيز مكاني واحد. وهذا الاسلوب في اظهار الصيغ الزمانية، السابقة واللاحقة، للحدث مجتمعة على السطح التصويري، هو تجاوز لحدود القوانين التي تحكم الرؤية البشرية حين تتابع الحدث في تتاليه في العالم المادي اذ لا يمكنها ان ترى صيغتين من زمانية الحدث دفعة واحدة، بمعنى ان حركة الحدث وزمانه الواقع بين متقدم الحركة ومتأخرها، تراه العين كسابق ولاحق بالتعاقب مثل صيغ الزمان المتتالية اذ لا يمكن ان يجتمع الماضي مع الحاضر. فاذن معالجة الفنان المسلم للحدث وتسلسله تشير الى ان الزمان لديه كان يشتغل كقدرة حدسية لا تخضع للمنطق العقلي او البصري. فظهور تقسيمات زمان الحدث في مكان واحد لا تعكس صورة الزمان المرتبط بالواقع او الوقائع المادية، لان هذا التأليف هو قلب للحقائق المادية وجعلها تسمو الى واقع آخر فالاحداث مشيدة بطريقة لاتنتمي الى غير شروط الصورة أي تنتمي الى شروط زمان الفعل التصويري الذي ألفه الفنان وليس الذي أملاه الواقع. فما قدمه الفنان المسلم هو رؤية شمولية ومطلقة منظورة من خلال عين الله المحيطة بالزمان، وهي صورة للتفريق بينها وبين الرؤية الانسانية لزمان حركة الحدث المحددة بالقبل وزواله ومجيء البعد. وهكذا تأتي هذه المعالجات والصياغة التصويرية لا لتظهر كينونة الزمان وكأنها مرتبطة وذائبة في ثنايا المكان

والاحداث، مثلما هو حاصل في التصوير التجسيمي (المجسم) كما في التصوير الاوربي في فترته الكلاسيكية والتي دأب الفنان على تسجيل الحقيقة المظهرية بشكل يعكس رؤيتنا البشرية حين نفتح اعيننا على العالم العياني (شكل 5)، اذ يمكن تبين ماهيات الحجوم والفضاء، وبما يعني التمكن من تقدير البعد المسافي في تلك السطوح التصويرية أي تقدير المسافة والزمن الذي يفصل الاشياء عنا، وهو ما تجاوزه الفنان المسلم باتجاه منح الزمان السيادة لمبدأ استمراريته بصيغه الماضية والحاضرة دفعة واحدة من خلال عرض السابق واللاحق لحركة الحدث على السطح التصويري الواحد. لا تجميد او تثبيت لحظة من الزمان الفيزيائي المتجانس. وبذلك فان ما قدمه الفنان هو زمان فعل تصويري يعبر عن تجاوز قدرات وحدود ما هو بشري لان الفنان عمل على عكس حقيقة الزمان الفيزيائي، في الحياة الواقعية، كصورة للتفريق بين الخالق والمخلوق.

وجاء في اعتقاد اهل المعرفة والعلم من مسلمي السلف الاول، بأن الخلق قد تم من دون زمان ولا حركة ولا مادة، ولا على مثال سابق بفعل القوة المطلقة لله وقدرته الخارقة التي لا تحديد لها، وهذا يعني القول بالخلق من العدم المحض التي قال بها المتكلمون لاحقاً، اذ جاءت آراؤهم تصب في تعميق مثل هذه الحقائق وغيرها والتي من شأنها ان تشير الى عظمة الخالق وتباينه تمام التباين عن جميع مخلوقاته. وفي مجال التصوير فان ابتعاد الفنان عن تسجيل الحقائق المظهرية للعالم العياني واذابه الخاصية الحجمية واضعاف صلة الاشياء بالعالم المادي، وتقريبها لما هو جوهري مطلق بعيداً عن التعينات الزمانية والمكانية، انما يؤكد قدرته على الخلق والابداع التصويري، وهي محاكاة لقيمة القدرة على الخلق، وليس محاكاة للقدرة نفسها، ففي التصوير التشبيهي يُلمس ان صورة الانسان هي كيفية نوعية وليست كمية، ربما ينتمي في بعض ملامحه الى ذلك الزمن ولكن صورته بعيدة عن التعين الفردي، وهو بذلك هيئة انسان كليه ينتمي الى كل الازمنة وهو مشابه للواقع، والمشابهة هنا ليست المحاكاة او التطابق مع ذلك الواقع. هذا اضافة الى ابعاد التعينات الزمانية فلا يمكن تبين الوقت الذي وقعت فيه الاحداث، كذلك ابعاد التعينات المكانية وسماتها المحددة، وهكذا فان الفنان المسلم، وعلى الصعيد التكويني بدأ من المحسوس والشيئي، أي بوسائط شكلية ووسائل "...مادية في مسعى الى محكاة الله في محدثاته لا في مظاهرها المادية بل في حيثياتها الدائمة المطلقة... (وبذلك) فان عملية الخلق الابداعي تسير عنده باتجاه معاكس، حيث يبدأ بالوجود المعلوم الذي يشكل مادته ووسيلته وموضوعه لينتهي الى ما هو مجهول... (أي) يبدأ من حيث ما تنتهي اليه خلائق الله من اشكال وصور. فينهل منها ما يشاء... فتكون مهمة الفنان المسلم، هي نقل الحدث المادي من نطاق المعلوم الى نطاق المجهول..." (146 ص 45-46) والمطلق، ولما لم يكن الجزئي او النسبي المحدود مبدأ محاولة ينتهي عنده الفنان المسلم للتعبير عن رؤيته فانه من الجانب الاخر كان يقوم على تفعيل العلاقة بين ما هو مادي وبين ما هو مطلق، من خلال الزمان، اذ ان صيغ التعبير او الخلق الفني للتعبير عن المفاهيم، او عن ما هو عقلي انطلقت من النسبي او المادي وجعل حركة الزمن تتحرك في كيفية انتشارية مفارقة للمكان التصويري باتجاه ما هو كوني وكلي، معقول ومطلق خارج التعينات الزمانية والمكانية. أي ان الزمان نقل من مستواه المادي الى آخر روحي متحرر، وهو قلب لحقيقة الزمان في العالم العياني والعمل على تحويله الى واقع مغاير، من خلال التهيئة للحركة وايهاماتها ان تفارق المكان- والتي تعني الزمن- الى خارجه لتجعلها "...في حالة تماس او تداخل مع حدود عالم الغيب، وبالتالي يمكن ايصالها الى الحال الذي تتمثل فيه حدود الله ومبدأ خلقه." (146 ص 47).

ان عملية الخلق الفني التصويري هذه هي ارتداد معاكس ومتباين تمام التباين عن عملية الخلق الالهي. ومدعاة للتفريق بين الخالق الذي خلق الاشياء من العدم المحض، ثم ادخل خلقه في الامتداد الزماني والمكاني، وبين المخلوق الذي خلق الصور من خلائق الله لتوصيلها الى مبدأ خلقه، الى ما هو مطلق خارج التعينات الزمانية والمكانية ومن خلالهما.

وهذا المنهج في خلق وابداع التشكيلات البصرية والمتحكمة في ابعاد الزمن التصويري والتي تتحرك في منطقة الادراك الحدسي، هي موجودة لدى الفنان المسلم بالقوة*. وما تناوله للاشكال او الشخصيات المادية، وتحركها في حدود الصورة وزمنها الذي اخذ ابعاده الروحية من ذات الفنان، ما هي الا عملية تحويل من ابعاد القوة الى حدود الفعل، فالفنان لم يلتزم الواقع من جهة نسبة وحجومه وابعاده الحسية الاخرى بل تصرف بكيفيات املتها احكام الصورة التي ابدعها وليست احكام الواقع، أي احكام الواقع التصويري في المخيلة بالقوة، وليست احكام الواقع العياني بالفعل.

ان التسليم بنقل الصورة من القوة الى الفعل، يعني القول بالمقابل ان هذه المنهجية في الخلق هي معاكسة ومتباينة تمام التباين عن الخلق الالهي من العدم المحض، حيث انعدام القوة وغيابها، بمعنى ان الخلق الالهي قد تم من دون زمان او مكان او حركة ولا على مثال سابق، أي لا من خلال نقل المادة من القوة او الامكان الى صورة الفعل. يضاف لذلك ان آلية الخلق الفني عند الفنان وانتقال الصور من حال الى حال، واقعه في الزمان وتجري من خلاله بمعنى ان "...الشيء الواحد الذي هو تارة بالقوة وتارة بالفعل، القوة فيه متقدمة على الفعل تقدماً زمانياً..." (117 ص 177) بينما عملية الخلق الالهي قد تمت من دون زمان بفعل الامر (كن) الصادر من قدرة الله جل جلالة وقوته المطلقة على الخلق، قال تعالى في محكم كتابه ((بديع السموات والارض واذا قضى امراً فإنَّما يقول لَهُ كُن فَيَكُون)) (البقرة 117).

ان الرؤية الابداعية وتجليات صورها السابقة سواء كانت تكوينية قائمة على الاستعانة بالمادة في تمثيل الجزئي المحدود وجعله بهيئة وبكيفية اشارية مرمزة ليحمل دلالة كلية مطلقة، او كانت تكوينية قائمة على تفعيل العلاقة بين الجزئي داخل السطح التصويري وبين الكلي المطلق خارج ذلك السطح، من خلال الزمان وبأتباع نظام حركي ببنية مسطحة (أي يتحرك على السطح دون العمق) مهيئة لاقامة الصلة بين الداخل المحدود والخارج المطلق، ان هذه الصياغات في تصنيف الوجود الى محدود ومطلق، أي وجود فيزيقي زماني مكاني البنية، ووجود ميتافيزيقي خارج عن هذه التحديدات، انما يشير الى انها متطابقة مع ما جاء به القران الكريم في تقسيمه للوجود على اساس الزمان، بانه وجودين، فاني وباقي، قال تعالى "كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام" (الرحمن 26-27) ومتطابقة مع ما جاء به في مسعى الجزئي والمحدود باتجاه ما هو مطلق وغير محدود. "يا ايها الانسان انك كادح الى ربك كدحاً فملاقيه" (الانشقاق- 6). وجاءت رؤية الايملي العقائدي والصوفي للوجود وكذلك سلوكهما في السعي من الوجود المادي الى الوجود المطلق الخارج عن مجرى الزمان واقع ضمن حدود ما حدده وما وضحه القرآن الكريم. فالوجود المادي المرتبط بعالم الحس الظاهر يقابل الوسائط الشكلية المادية الجزئية المحددة في الزمان والمكان والتي استخدمها الفنان في انجازاته التصويرية، وما تمثله هذه الوسائط من اشكال متصلة بالعالم المادي، اما الوجود الاخر فهو الكلي المطلق من كل تعيين او تحديد زماني او مكاني ويقابل هذا الوجود في ابداعاته التصويرية، الواقع الاخر المفاهيمي ذا الدلالة الكلية الذي رمزت اليه الاشياء الجزئية المادية المحددة داخل السطح المصور او في خارجه والمشار الى كيفياتهما من قبل. وعموماً جاءت المنجزات التصويرية لتشير الى هذه الثنائية للوجود والى اقامة الصلة بين الجزئي الزماني والكلي المطلق من التحديد، وفي ذلك توجيه الفنان للاشياء في كثرتها وردها الى الواحد المتعالي ، وهو اثبات للحقيقة الالهية الواحدية ليؤكد ايمانه بها واقراره بعقائدية جزئيات الوجود الى الواحد الاحد، ان رد الفنان للكثرة الى الواحد يحيلنا الى تباين ذلك مع الخلق الالهي الذي يسير من المطلق الكلي الى المحدود الجزئي ومن الواحد الى الكثرة.

* القوة: ((ما ليس بظاهر وقد يمكن ان يظهر عما هو فيه بالقوة)) (120 ص 194) والموجود ينقسم الى ما هو بالقوة وما هو بالفعل، والقوة تقابل الفعل وهي ما تساوي (الامكان) او الاستعداد للانتقال من حال الى حال بتأثير موجود آخر (117 ص 175) كذلك (2 ص 37).

لقد جاء مسعى الفنان المسلم في اقامة الصلة مع المطلق وتوجهاته في معرفة ماهية الوجود وجوهره الكوني بالشكل الذي يقربه من تجربة الصوفي في الوصول لهذه المعرفة. والتي هي قائمة عنده على تجاوز العالم العياني لتحقيق التماهي مع الكلي اللامحدود في لحظة دائمة لا قبل فيها ولا بعد وهذه "...المعرفة لا تتم ما دام العارف واعياً أناه وآنيته، بوصفها خارجاً او ظاهراً حياتياً مندرجاً في الآن اليومي. هذه الانا هي، على العكس، عائق امام المعرفة، لان فرديتها حاجز يفصل بين العارف والمعروف. فلا يدرك الوجود حقاً الا بتجاوز هذه الانا، حيث يزول الوعي بها." (10 ص 40) وذلك يعني ان طريق معرفة الصوفي هو تجاوز لكل ما هو مألوف، وتجاوز على سلطة العقل ومسالكه الخاضعة لما هو منطقي، أي ان الصوفي في مسلكه يحاول ان يبطل كل تبعات العالم الخارجي، وكان سبيله لذلك هو انه سنَّ لحياته منهجاً ذاتياً باطنياً ذا بعد روحي اخضع فيه سلوكه وحركاته وسكناته وتفكيره لهدف محدد، هو الوصول لله سبحانه وتعالى. واذا كان الامر كذلك بالنسبة للصوفي فان الفنان المسلم جعل من التصويره تحل محل المقام، هذا باعتبار المقام وسيلة لبلوغ الحال والتهيئة لحصوله، اذ ان الفنان احال الصورة من مستوى المعنى المباشر الوقتي، الى المعنى الجوهري الروحي الاكثر ديمومه، فعمد الى تغيير وقلب صورة العالم العياني والعمل بموجب التشبيه المرمز كواسطه للكشف عن الحقيقة الكونية المطلقة من التحديد الزماني والمكاني، او اقامة الصلة بين الجزئي المادي- كواسطة- لبلوغ الكلي. فهو ارسى منهجاً تصويراً اقصى بموجبه عن الصورة كل قوانين الواقع المادي واخضعها (أي الصورة) لقوانينها التشكيلية البصرية الخالصة المستقلة عن علاقات الوجود الخارجي، فهو كان يشيّد احداثاً زمانية مكانية البنية لكنها مستقلة عما تمثله في الواقع لذلك كان يتصرف في اجزاء الصورة بالطريقة التي تخدم الرؤية البصرية المجردة لاالرؤية العينية التقليدية الخاضعة لمنطق العقل (شكل 16). فسعى الى تبديد البنية الحجمية وكل ما يتعلق بما هو مظهري وينتمي لما هو مادي آيل للزوال والفناء، فأقصى الابعاد المكانية لمفردات اشكاله الموضوعية واوجد لها اوضاع وحركات تتفق والرؤية البصرية التصويرية البحته فجاءت الاحداث متصلة بالعالم العياني ومستلهمة منه لكنها منقولة الى واقع اخر وبكيفية مغايرة، او تشتغل في واقع اخر هو ما يمثله عالم الصورة وليس العالم الخارجي، صحيح ان الكيفية الزمانية توحي الى تشكلات العالم الخارجي لكنها من حيث المبدأ خاضعة لوقائع تشكل الصورة، أي ان الزمان تحكمه حدود واجزاء الصورة ككيفيات ووقائع شكلية تخلصت من الزامات الواقع المظهري. ان تشييد هذه الاحداث المنفصلة في حقيقتها عن الواقع هو للعين التي تبحث عن الجمال الروحي المحض، الذي تتجلى عنه اسرار الباطن وتخضع المخيلة لمشيئته، وما افصحت عنه المخيلة البصرية للفنان المسلم، هو ما يبتغيه الصوفي والذي ينكشف له في آخر احوال الصوفية. فكل من الصوفي والفنان كان يبحث عن عالم جمالي محايد عن الجمال المادي الخارجي تكون فيه المخيلة خاضعة لمشيئة الروح. كما ان أحكام حركة الزمن التصويري الذي اشتغل بالكيفيات الدلالية والمشار اليهامن قبل*، هو في كل احوال تلك الكيفيات قد نقل من مستوى مادي الى آخر روحي بواسطة تشكلات السطح التصويري، وبهذه المنهجية فان الفنان المسلم قد احال الوقائع التجسيمية المادية وآحكامها الزمنية الى وقائع تخيّليّة مفاهيميه حيث اصبحت كل بنى التصويرة لديه ترتبط بالنتيجة النهائية بالفكر او تفسيراته اكثر من ارتباطها بالاحداث الخارجية ووقائعها، وهذه السياقات في التعامل مع عالم الصورة وبنيتها الداخلية قربت فعل الفنان المسلم من كيفيّات فعل المقامات ومجاهدة الصوفي وصولاً للاحوال، والتي يتخلّص فيها الصوفي من صورة المكان وآلية الزمن الفيزيائي باعتبارهما حجباً تعيق اتصاله واتحاده في لحظة دائمة ممتده مع المطلق. فكما ان المقام وسيلة لبلوغ الحال والتهيئة لحصوله، للانفتاح على ماهية وجوهر الوجود فان التصويره ووسائطها المادية بالنسبة للفنان المسلم هي ايضاً وسيلة لبلوغ تلك الماهية. بمعنى ان هناك تقارباً بين الصوفي والفنان باتخاذ الوسائط المادية وسيلة لغاية.

ان محاولات الصوفي ومجاهدته للتخلص من عالم الظواهر والغوص في حياة روحية باطنية، أي نبذ العالم المادي وما قابلة عند الفنان المسلم من تغيير مظهرية هذا العالم الخارجي، يعني ان كليهما كان

* أي الزمن التصويري الذي يشتغل بالدلالة الحركية (الحركة التوهمة) من داخل السطح التصويري الى خارجه لينتقل عبر تلك الحركة الى واقع ذهني يمكن ادراكه حدسياً، او الذي يشتغل بالدلالة او الرؤية الحدسية المباشرة في داخل السطح التصويري.

يحاولا تجاوز العالم العياني ومحدداته الزمانية والمكانية، أي الوجود المتغيّر والزائل باعتباره لا يشكل عند كل منهما غاية بل وسيلة يرتقي من خلالها لما هو مطلق وخارج عن الزمان. وتبعاً لذلك فان الزمان بالنسبة للصوفي هو واسطة لغاية ايضاً، لان المقامات واقعة فيه فهي تتدرج من خلاله وصولاً للاحوال والتي هي ترقي من الزماني (المادي) الى الميتافيزيقي (الروحي). وفي التصوير فان عملية الخلق الفني واقعة في الزمان وتقوم التصويره به وتنتقل فيها صورة الزمان من مستوى مادي الى آخر ذي بعد روحي وبالكيفيات المشار اليها من قبل، وعلى ذلك فبواسطة الزمان ومن خلاله، عند كل من الصوفي والفنان، تقام الصلة بين الزماني الجزئي والمحدود (المادي) وبين الخارج عن مجرى الزمان الكلي والمطلق (الروحي). لقد جاءت تجربة الفنان المسلم مقترنه بتجربة الصوفي مع الزمان فكلاهما كانا يحاولان نقل الزمان الى دائرة التجرد من علائق الزمان في المكان المادي، ونسج بنية جديدة لزمان اخر خارج الصيغ والتقسيمات يسمح لكل احتمال مجرد ومطلق. فجاءت صورة هذه البنية الزمانية عند الفنان المسلم من خلال مبدأ التجريد في الرسم*أي التحوير في الرسوم التشبيهية واحداثها ووقائعها المستقلة عما تمثله، فما يلمس من صور تشبيهية اسلامية هو عدم الامساك بزمان او مكان محددين، وما يربطهما بالواقع الخارجي هو خيط واهي يتصل بالمعنى السردي وهو في كل الاحوال اتصال فكري وليس اتصالاً جسمانياً. أي لم ترسم هذه الصور التشبيهية لتمثل مظهرية الحدث كما تراه اعيننا في العالم المادي بكل محدداته بحيث تظهر لنا لحظة من الزمان والذي يظهر وكأنه ذائب في ثنايا المكان، وانما بدا كل شيء في هذه الرسوم التشبيهية يشير الى تسليم الفنان بمبدأ النأي عن محاكتة المحدثات في مظاهرها المادية في الزمان والمكان الواقعيين وبالشكل الذي ظهر امامنا مرتسم ذا بنية مسطحة اخضعت فيه الاشكال لزمان آخر تمتلك استمراريته وديمومته السيادة المطلقة على السطح المصور أي عدم تجميد لحظة من الزمان كما هو حاصل في التصوير الواقعي الذي يحاكي الرؤية المادية.

ان قلب صورة الزمن الفيزيائي المتجانس في المكان الواقعي، الى زمان آخر يتحرك ببنية مكانية مسطحة جديدة وبامكانيات الطاقة الذاتية ومدياتها للفنان المسلم انما هو ازاحة لكل ما يحيل الى المادة او العالم العياني او كل ما يذكّر بالمنظور البعدي، وتنحية كل ما هو خاضع للمنطق العقلي باتجاه الكشف عن ماهية الوجود والتعبير عن حقيقته الجوهرية، بمعنى ان الطريق الواصل لذلك لا يتم الا بتجاوز العالم الحسي الظاهر، لان عدم التجاوز يعني محاكاة للحقائق المظهرية دون سواها ومن ثم تغييب ما هو جوهري من تلك السطوح. فبواسطة الزمان تم التعبير عن ما هو مطلق من كل تعيين بنقل صورة الزمان من واقع مادي الى آخر ذهني مجرد بتسخير كل ما امكن تسخيره من وسائط التشكل البصري الذي يفضي الى المعنى الباطن لحقيقة وماهية الوجود، وهذا ما يقودنا الى الظاهر والباطن الذي قالت به المتصوفة والمرتبط بنظرية (وحدة الوجود) القائمة على ان الحق والخلق هما وحدة روحية وليس وحدة وجود مادية، فالوجود هو الموجود في صورة ظاهر وباطن موصولين ببعضهما في آن واحد. وبقدر تعلق الامر بموضوع البحث جاء في كتاب (وحدة الوجود والخلق المستمر في التصوف الاسلامي) لمؤلفه (توشيكو ايزوتسيو) بأنه "...ليس هناك فاصل زمني بين الباطن والظاهر، بين المطلق وتجلياته" (10 ص 45).

وفي التصوير التشخيصي الاسلامي يلمس ان الفنان تجاوز تسجيل مظهرية العالم المادي والزاماته المحددة باتجاه خلق صياغة تكوينية تكشف ماهية الوجود وجوهره المطلق، بمعنى اخر انه كان يحاول الوصول للباطن من خلال خرق الظاهر، وعرضه في شكل يتجلى به هذا العالم بالكيفية التي تجعل الباطن متجلياً في الشكل الذي تجلى به الظاهر على السطح التصويري، أي يجعل المرئي على تماس مع اللامرئي، واصبح تأليف بنائية الصورة تجسيداً لمعانٍ ذات دلالة كلية فهي محمولة على صورة التشكل البصري من دون اية مقدمات ذهنية باعتبار ان صورة شكل تجلي الظاهر في هذا التشكل والتأليف البصري، هو رؤية حدسية تكشف عن الباطن والمفاهيم الكلية الجوهرية. فالتصوير العربي الاسلامي هو معرفة تقوم "... على معنى الحدس، اذ عن طريقة يمكن ادراك الجوهر الخالد والحدس يختلف عن

* التجريد في الرسم ليس الرسم التجريدي وانما اعادة تشكيل الاشكال الطبيعة من خلال الحذف والاضافة والتصرف والتحوير كذلك تغيير بنية المكان الهندسية في حين الرسم التجريدي هو اقصاء الاشكال الطبيعية كلية.

الاحساس، فالاول يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقردون اية مقدمات ذهنية في عالم المطلق، عالم الله، اما الثاني فانه الصور الواقعية المحدودة التي نتجت عن اليه رياضة" (31 ص 67).

ان توجهات الفنان المسلم في اقامة العلاقة بين الظاهر والباطن متطابقة مع ما قالت به المتصوفة من وحدة الوجود الروحية بين الظاهر والباطن، وان الظاهر هو تجليات الباطن فجاءت صياغته التشكيلية وهي تُجسِد رؤية حدسية لماهية الوجود، وهذه الرؤية وحقيقتها قائمة على ردم الهوه او المسافة الزمنية بين ظاهر الشيء وباطنه باعتبارها – أي الرؤية الحدسية- خارج حدود المنطق العقلي والتسلسل الذهني، فالمرئي الظاهر موصول باللامرئي الباطن في آن واحد، أي ليس ثمة فاصل زمني بين الاثنين. وهذه الصياغات وكيفياتها تخدم قطعاً اهدافاً ذوقية وجمالية تخص الصورة اكثر من مساسها بالجمال المادي بعبارة اخرى تحويل العالم المادي المظهري الى واقع مرمز كواسطة للكشف عن حقيقة جمالية تذكّر بالجمال الكلي الالهي، هي مجهولة للواقع المتعين لكنها يقينية بالنسبة للصوفي والفنان، وهكذا يأتي الظاهر عند الفنان المسلم مناسبة لتقديم عالم جمالي باطن، وهو تحريك للروح اكثر من تحريك الحس والجسد لذا نجد ان الانفعال الذي تتركه التصويره لا يوميء بحزن او غضب وانما هو انفعال محايد كأنفعال الرضا وسرور الايماني العقائدي، أي انه ناجم عن جمال محض وسعادة، وهذا ما حاول المتصوفة الكشف عنه عبر مقاماتهم واحوالهم.

يقول ابن عربي (ت 638 هـ) بوحدة الوجود القائمة على ثنائية الحق والخلق، والظاهر والباطن ويعتبر ان هذه الوحدة الروحية تقبل التحقيق عن طريق التجربة الصوفية والتي يدرك فيها الصوفي بفنائه عن نفسه وعن الخلق، وحدته الذاتية مع الحق، جامعاً بذلك- أي ابن عربي- بين نظرية (وحدة الشهود) مع نظرية (وحدة الوجود). وفي التصوير يلمس ذلك في الصياغات التشكيلية السابقة، القائمة على المعرفة الحدسية، المتجاوزة لحدود المنطق العقلي والزاماته حيث سعى الفنان الى خلق الاحساس بالجمال في صورة انبثاق بين الشكل الظاهر والاحساس بالباطن وهذا الانبثاق الفجائي متجاوز لحدود الزمن الطبيعي، مقترباً من زمان روحي يقع خارج حدود الزمن في التصوير المطابق، ويجسد صورة العلاقة بين المرئي واللامرئي.

ان ازاحة صورة الزمان والمكان الطبيعيين، كذلك تماس صورة الفعل الظاهر مع الاحساس بالجمال- بهذه الكيفيات التأليفية البصرية التي خلقها الفنان المسلم- متشابهة ومتطابقة مع حال الصوفي الذي يحقق وحدته الذاتية مع الحق، والمشاهدة الروحية للجمال المحض من خلال خرق الصوفي لحجاب الزمان والمكان والذي حققه الفنان المسلم عبر اغلب انجازاته الفنية. فكل من الصوفي والفنان يبدأ من العالم الحسي والمجاهدة في تجاوز تعيناته الى ما هو مطلق خارج عن مجرى الزمان، وهذا ما عبّر عنه السهروردي (ت 588هـ) (بالمشاهدة) وهي باتجاه صاعد والذي يتقابل عنده مع (الاشراق) وهو باتجاه نازل، فما قام به الفنان المسلم في اقامة العلاقة بين المادي والروحي انما هو تجسيد لمعنى ان النفس تواقة للحقيقة الالهية، فمثلما تدفع الصوفي فهي تدفع الفنان وحركة كل سلوكه الابداعي للعودة الى خالقة، فجاءت انجازاته الفنية تذكير الحادث بأصله الروحي، واحالة الجزئي المادي الى فكرة كلية مجردة، وبذلك فان الفنان انما يقابل الاشراق الالهي مع المشاهدة، وهكذا جاء تنظيمه للعالم الجزئي بطريق تتحسسها النفس او الروح بالنتيجة النهائية اكثر مما تتحسسه العين، بمعنى لسد حاجة روحية، لذلك فان هذه الحاجة لا تفترض على الرؤية تفاصيل الاشكال من حيث النسب والحجوم وكل اللزامات الواقع الزمانية والمكانية وبما يتوافق وقبول الرؤية الروحية لا المادية.

اما الخلق الالهي عند المتصوفة المسلمين فهو صادر بطريق الفيض، وبموجبه يتساوى زمان العالم الذي حدث والذي سيحدث ويقترنان ببعضهما بالنسبة الى الله، لان الاشراق صفة عقلية لا زمانية. اما بالنسبة لعالم الكثرة المادية فما دام هناك وجود مستمر لفعل حركة الايجاد، اذن يرتبط العالم الذي حدث والذي سيحدث بالزمان وهذا يعني ان الحركة في العالم العنصري او الكثرة المادية هي علة وجود الزمان. وفي حالة تفسير حياة الصورة عند الفنان المسلم نجد ان الفنان في وضعه لوقائع حادثة وجارية وستحدث في وقت واحد في التصويره (شكل 17) انما هو وضع لصيغ الزمان المتعاقبة بشكل مسطح مرة

واحدة وبطريقة بنائية تشير الى كلية الحدث واكتمال الفكرة الشمولية للزمان، اذ يتساوى زمن الفعل الذي حدث وزمن الفعل الذي سيحدث، فكما ان الفيض هو لا زماني بالنسبة لله فان الزمان واطرافه (الماضي والمستقبل) هي واحدة بالنسبة اليه وهذه الرؤية هي رؤية شمولية تحكمها الرؤية الالهية وإحاطتها بالزمان. ويحكمها استمرار الاشراق الالهي خارج صيغ الزمان.

ومن الجانب الاخر لهذا التأليف البصري في الشكل السابق هو ان قراءة حركة الاحداث بالنسبة لنا تؤشر الحدود المادية للاشكال وتحولاتها وبما يتفق وبنية الزمن التصويري المرتبط بالدلالة الحركية المتصورة او المتخيلة والتي تمر خلال اطراف الاحداث (الماضية والحاضرة والتي ستحدث) أي بالتعويل على صياغة حركة الاحداث من خلال عملية تشكيل اجزاء الصورة في الفراغ وتحريك الكتل وشدها ببعض وتنشيط فعل حركة الاشكال المصورة واتجاهاتها المولدة لبنية الزمان وبذلك اقترن عالم الكثرة المادية بالنسبة لنا بالزمان باعتبار الحركة هي علة وجوده.

ان اقتران الزمان بالتحول والتغير يحيلنا ان رؤية فلاسفة المسلمين من ان الزمان هو عرض للحركة، وهذا ما يذكّر بما ذهب اليه فلاسفة آخرون بأن الزمان هو جوهر مجرد قائم بدون وجود حركة. وفي التصوير لوحظ ان مسعى الفنان المسلم كان قائماً في اساسه على تفعيل العلاقة بين المحسوس والمعقول، أي ايصال الجزئي المادي المحدود بالكلي المطلق من خلال صياغة نظام حركي داخل التصويرة يمتلك امكانية الامتداد بكيفية مسطحة (أي التحرك على السطح التصويري دون العمق) وبتغييب المنظور البعدي او المسافي، وتسخير كل ما امكن تسخيره من وسائط مادية ممثلة بالعناصر المكونة وما ينظمها، وبالبناء الحركي للاشكال، كل ذلك لتهيئة الحركة ان تتجه بالكيفية المشار اليها سابقاً من المحسوس الى المعقول، فالزمان المحمول على صورة هذه الحركة والموضوعة في المكان التصويري المسطح انما يفسر الصورة البصرية وليس الواقع العياني لانها- أي الحركة- اصبحت خاضعة لحياة التصويرة والتي لا تحاكي الواقع المادي بحسب الصياغات التشكيلية اعلاه، فطبيعة امتدادها ذات معنى ودلالة اخرى مختلفة عما هي في الواقع المادي . ولان المتغيّر في صورة الحركة يتبعه تغير في صورة الزمن وبذلك اصبح الزمان في التصويرة قابلاً للتأويل والتفسير ذهنياً، فالزمان التصويري ودلالته الذي اسسه الفنان المسلم على الصياغات التشكيلية السابقة يعني زمان قائم على حركة متصورة ومتخيلة لينتهي الى ما هو مجرد أي نقل الزمان من منطقة الاقتران بالحركة التصويرية الى منطقة الاحساس القيمي وبما يعني جعل الزمن يوصل بين كيفيات التحديد المتحول والمتغير المقترن بالحركة داخل التصويره- والزمان هنا اصبح عرض للحركة- وبين الاطلاق المجرد والثابت خارج حدود الحركة، وبذلك فان الفنان المسلم قد وحد بين صورتي التعارض الفكري حول الطبيعة العامة للزمان التي توقف عندها فلاسفة المسلمين وكأن التصويره كانت تشتغل بمستوى وبامتداد حركة التفلسف.

وجاء تحديد الفلاسفة المسلمين للزمان بانه مقدار الحركة الواقعة في المكان بحسب متقدمها ومتأخرها. فوجوده متعلق بوجود النفس والحركة، ولما كان الزمان سيالاً والمكان ثابتاً باعتبارهم فالزمان مفارق للمكان. وفي التصوير التشبيهي فان طريقة صياغة الاشكال بإذابة خاصيتها الحجمية وتحويلها الى مسطحة ووضعها في بناء مكاني ثنائي الابعاد للتهيئة لهذه الاشكال لان تتحرك وتنشط من داخل الحدود المكانية الى خارجها، يعني تحرير ونقل الحركة من الوسط المادي الى آخر ذهني مفارق، أي استحالتها الى بنية مجردة موصولة بما هو كلي معقول ومطلق، لا كما هو حاصل في التصوير الواقعي حيث الحركة- وبما يعني الزمن- ذائبة في ثنايا المكان وملازمة له، كما ان الزمان داخل الحيز المكاني المتولد من تفعيل الحركة بكل صورها في الحدود المادية للتصويرة لم يكن الا زماناً تصويراً معبر عنه من خلال النظام او البناء التكويني الذي يتم بموجبه عرض الحركة داخل الحيز المكاني، فيكون هذا البناء مكمناً للزمن التصويري. على ان الاحساس بوجود هذا الزمن المشيّد مرتبط بالمتلقي الذي يدرك هذا النظام الحركي للعالم الموضوعي، التصويري، وهذا يعني ان طبيعة الوجود الخاصة بالزمان، انه مرتبط بصورة الحركة التصويرية المعبرة عنه. ومرتبط بالمتلقي الذي يدرك ويتأمل صورة هذه الحركة المشيدة.

وعلى النقيض مما تقدم من جهة اقتران الزمان بالحركة، ذهب ابو بركات البغدادي الى فصلهما، اذ ربط الزمان بالمعرفة الحدسية، بمعنى الشعور بالزمان من دون الشعور بالحركة، ولما كان الامر كذلك، لمس في التصوير التشبيهي ان الفنان المسلم في تعبيره عن زمن الحدث الكلي من خلال جمع احداث متباعدة لها زمنها ومكانها، واقعة في سياق الحدث الكلي ووضعها في حيز مكاني واحد جامع (والمشار اليه من قَبْلْ (شكل 6)) اذ ان النقطة الجوهرية في هذه الصياغة التشكيلية البصرية هو ان الفنان في ابطاله لفعل الحركة بين الاجزاء المكانية المحوية، سواء كانت من خلال العناصر او ما ينضمها، انما يشير الى ان احساسنا بزمان الحدث الكلي للعمل الفني قد ارتبط بمعرفة حدسية بمعزل عن وجود تلك الحركة بين الاجزاء المصورة على السطح التصويري. ويأتي هذا التشييد الزماني من جهه اخرى متطابقاً ايضاً مع ما ذهب اليه ابو البركات من ان الزمان ليس بمنفصل بل يتلو بعضه بعضاً على الاتصال الذي لا وقفة فيه، بمعنى ان الزمان متصل في ماهيته مفهوماً، منفصل في وجوده عياناً.

مما تقدم يتضح ان الفنان العربي المسلم قد استقر على رؤية تحدد فهمه لبنية الزمان والمكان مستخلصة من محيطه الثقافي المتأصل في عقيدته ومرجعياته الفكرية والتاريخية.

بنية الزمن ومفهومه في التصوير العربي الاسلامي

في فن التصوير عموماً هناك صور زمانية ذات سمات مختلفة في الاساليب والطرز الفنية محمولة (أي الصور الزمانية) على التنوع الحركي الايقاعي وكيفياته المتعلقة بمعدل السرعة والاتجاه داخل تنوع الوسط المكاني والفضائي الذي تتحرك فيه، وتحويه تلك الاساليب، والتي هي بين تمثيل ما هو حسي مظهري وبين تمثيل ما هو بصري مجرد. فالفنان يمتلك "...نوعاً من القدرة الخلاقة الخاصة به. وقد تشاء تمثيل صور الاشياء على النسق والشاكلة التي تسلمتها بها الحواس، وقد ترتبط تلك الصور بطريقة جديدة وحسب نسق مختلف..." (27 ص 34) كما في التصوير التشبيهي العربي الاسلامي- وهو نمط من انماط التجريد في الرسم- ففي هذا الابتكار الفني يكون التخيل هو التحرر من قيد التجربة الفعلية التي يحكمها الزمان الفيزيائي والسمو بها فوق قيود الواقع بكل محدداته. فالتخيل "...يفكك المادة قبل ان يعيد خلقها لانه ليس مرآة بل مبدأ خلق. يخلق (التخيل)* الفني عالماً جديداً يشبه عالم الادراك المألوف، لكن بعد ان يعاد الى مستوى من الشمولية" (27 ص 51) وضمن حدود ما هو شمولي هناك تمايز وتباين في الوسائل التي تعرض صور الحركة والتغير والمحمول عليها صور الزمان داخل الصياغات التكوينية وما ينجم من ذلك من فروق في سمات الزمان وصورته في الاعمال التصويرية المختلفة.

ولما كانت خاصية الفنان العربي المسلم هي اعادة النظر بالواقع الطبيعي واخضاعه لارادته في اللوحة، وبما يعني تدخله في التركيبة العناصرية للاشياء وعلاقاتها بالموضوع، وايضاً في وجودها الزماني والمكاني، والنتيجة هي تحكم الفنان بابعاد المكان وبخاصية حركة الزمان وتنظيم جريانه الكامن في تركيبة الصورة، أي اعادة تركيب الهيكل المكاني وتغيير صورة الزمان الذي تحيا فيه الاحداث والافعال في الواقع، وخلق زمان مستحدث يحكم حركة الفعل التصويري، اذ اصبح الزمان المحمول على صورة هذه الحركة وتنظيمها يفسر بتفسير الصورة وليس الواقع، لان تشييده للحركة يعني وضعها بعلاقات تصميمية جديدة ودلالة جديدة وكينونة اخرى وتصبح جزء من كل، فهي بذلك تحمل معاني مغايره لما كانت تحمله في الواقع، اذ انها في عالم الصورة قد تخلصت من قيودها الفيزيائية المادية واستحالت الى فيزيائية متخيلة ، وهذا يعني ان الزمان قد نقل من منطقة الاحساس العيني الى منطقة الاحساس القيمي، وفي هذه الحالة اصبح قابلاً للتأويل والتفسير ذهنياً. لان الحركة بكل اشكالها في هذه الصورة او الصور المتخيلة، سواء كانت حركة فعل او حدث او حركة ايهامية بصرية او كل ما يشير لصورة التغيّر، فان تنظيمها يكون في حدود الكيف الذي يفرضه الفنان ويخدم حياة الصورة، وبذلك فهي تمتلك زمانها الذي يرتبط في قياسات الشعور وبما يتلاءم مع الواقع الحسي التخيلي لا الواقع، بمعنى استحداث صياغة جديدة لصورة حركة الزمن وجريانه، مقرونة بتحرير المكان من بنيته الثلاثية الابعاد وجعله ثنائي الابعاد واستبدال البنية الحجمية للاشكال ببنية مسطحة لتحقيق التحكم بالكيفية الحركية في الصورة وبما ينسجم مع حركة زمان الفعل التصويري الذي يريده الفنان والذي اخذ اوصاف جديدة تحرر فيها من علاقاته المادية ونأى عن الواقع، لذا فإن مفاهيم ومعاني الماضي والحاضر والمستقبل ستتأثر في الواقع داخل السطح المصور وتأخذ دلالات اخرى، فكل شيء داخل الصورة اصبح غير خاضع لقوانين خارجية ملزمة بل بقت في حدود مكانها وزمانها الخاصين.

* ورد في اصل النص كلمة (خيال) بدل (تخيل) لان الاخيرة تنطبق على حقيقة التصوير العربي الاسلامي ، إذ ورد في معنى كلمة ((تخيل)) في (مجمع اللغة العربية) بأنها ((تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وان لم تعبر عن شيء حقيقي موجود) وتخيل الشيء اخترعه وابدعه كما في التخيل المبدع، وهو قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل، والزيادة، والنقص)) (82 ص 262) قارن ذلك بلفظة (خيال) في نفس المصدر السابق (82 ص 546-547).

ان الخيال قد يرتد بنا للوراء بعكس اتجاه الزمن، او قد يجعلنا نتقدم على الآن الذي نحياه ونعيشه، وقد يبقينا داخل هذا الان، كما ان الزمان قد يكثر او يقل كمياً بناءاً على زيادة او قلة سرعة الحركة او ايقاعاتها، وبعلاقة استدلالية عكسية. ومن هذه الصياغات السابقة للزمان داخل منطقة الخيال فان تلك الصور للزمان تمتلك حدود معانيها. فالفنان العربي المسلم حين يركب الاشياء المحسوسة بطريقة تخيلية او مبتكرة لكي يعبر عن معنى، لا بد وان يخضعها لبعدي الزمان والمكان الخاصين بمنطقة التخيل لا الواقع، فالصورة ذات التشكل المرن والمطاوع والمفارقة لصورة الواقع وآليته يلمس فيها حرية تشكيل العناصر التشيديه وحركتها، أي حرية صياغة المبنى والمعنى، وبذلك فان التخيل وسيط يأخذ على عاتقه معالجة وضع صيغ جديدة لبنى الزمان والمكان، وبما يتطابق او ينسجم مع الرؤية العقائدية والفكرية لمفهوم الزمان.

ان الزمان في التصوير تقترن صورته بصورة الحركة الحالة بالمكان، لكن الفنان العربي المسلم وامكانيته على الخلق والابتكار، فمثلما اعطى لزمان الفعل التصويري سمات جديدة داخل المكان فانه سعى الى تخليصه من بنية المكان وذلك بمنح امكانية الحركة الايقاعية لان تمتد من داخل البناء المكاني الى خارجه من خلال جعلها تتحرك بكيفية مسطحة، وتفعيلها لان تعوم في بناء مكاني وفضائي ثنائي الابعاد، ومن ثم احالة الزمن الى كينونة مجردة خالصة متصلة. ومتواصلة، تدرك بالحس الباطن لتتابع حالاتنا الشعورية من دون اشكال او صور مكانية. وهنا لا بد من تعرف طبيعة الزمن الموسيقي لتبرير الاسباب التي جعلت الفنان العربي المسلم يحاول ان يسمو بالزمان الحسي المجرد الى زمان خالص التجريد. فمن طبيعة التعبير الموسيقي انه "...لا يسعى الى تكوين صور واشكال مكانية لذا فانه يقوم بايصال حركاته الى المقر الاعمق للحياة والنفس" (142 ص 29) بمعنى ان الزمان يزيح عنه صورة المكان، وفي الوقت نفسه يصرف انتباهنا عن الزمان الآلي والمقترنه صورته بالمكان. فهذا الزمان المؤسس على النظام الايقاعي للحن قادر ان يوجه انتباهنا عن الزمان اليومي الاستعمالي والذي يطاردنا، ويدخلنا في زمان آخر مشيدّ يبث السعادة فينا فكل شيء فيه نظام وجمال وسرور (25 ص 345). وهذه المعاني اشار اليها (ابو نصر الفارابي) (ت 339 هـ) قبل ذلك اذ جاء في مؤلفه (كتاب الموسيقى الكبير) قوله "...فان الترنمات مما تشغل عن التعب في اوقات الاعمال فلا يحس بها، لذلك لا يحس بالزمان الذي فيه فعل الشيء..." (107 ص 70). فالموسيقى وتعاقب لحظاتها المتصلة تبعث فنياً احساساً بوحدة الزمان الدائمة والمطلقة، وتزيح عنا الاحساس بالزمن المقترن بالحياة المادية اليومية والذي يرتبط بالحركة التي يتأتى منها التعب. وبذلك فان الزمان الموسيقي يبعدنا عن صورة الزمان الآلي (الزمان المكاني)* ويحيلنا الى زمان حقيقي والذي "...ينكشف لنا من خلال تلك الديمومة المحضة التي يتخذها تتابع حالاتنا الشعورية حينما ننصرف بانتباهنا عن حركات العالم الخارجي (وهو ما تفعله الموسيقى) لكي ندع انفسنا (نحيا) دون ان نقيم ادنى فاصل بين حالاتنا الراهنة وما تقدم عليها من حالات" (7 ص 67-68) وزمن الديمومة هذا والذي قال به (برجسون) هو الذي "...تستشعره الذات حينما تنعطف على حياتها الباطنية لكي تشاهد احساساتها..." (7 ص 66) وتجدر الاشارة الى ان هذا الادراك الباطني للزمان قد قال به (ابو البركات البغدادي) (ت 547) قبل الفيلسوف

* الزمان المكاني او الزمان الآلي وهو المرتبط بالمكان، يعده الفلاسفة والعلماء بعداً رابعاً مضافاً لابعاد المكان الثلاثة. وهو يقترن بالحركة الحالة في المكان فهي التي تحملنا على تصور الزمان على غرار المكان. كما ان صفاة المكان هي التي تجعل منه وسطاً متجانساً يقوم على الكم والانفصال والكثرة العددية وقابلية التقسيم الى ما لا نهاية. وينظر (برجسون) الى اعتبار الزمان وسطاً متجانساً يعني اننا ننتهي الى (تصور هجين) هو وليداً اقحمنا لفكرة المكان في مجال الشعور المحض فالزمان المكاني في نظر (برجسون) فكرة متناقضة تجمع بين (التتالي) و (التآني) فالتتالي هو التتابع المكاني فيه قبل وبعد اما التآني فهو من (الآن) وفيه تعاقب زماني وهو خاص بالادراك، الباطن وهذا الزمان يرى فيه كثرة كيفية محضه لاننا بصدد استمرار مطلق قوامه اللاتجانس الخالص والتتابع الكيفي وعدم امكانية تقسيمه قسمة آليه مكانية- انظر (7 ص 65-67).

الفرنسي (برجسون) حين نظر البغدادي للزمان كونه مفهوماً وجودياً (انطولوجياً) حيث يظهر الزمان كمتصل لا إنقطاع فيه، وحين عده شعور سابق على الحركة نشعر به خلال النفس، فهو ادراك باطني وليس ادراكاً ظاهرياً مرتبطاً بالحركة والمكان، أي انه ديمومة باطنية فيها اتصال لزمان لا انقطاع فيه.

ان محاولات الفنان العربي المسلم للاقتراب من صورة الموسيقى، في التصوير لجأ الى وسيلتين لتخليص الزمان من بنية المكان واحالته الى بنية زمانية خالصة التجريد. الاولى هي تفعيل الحركة الايقاعية المسطحة داخل بناء مكاني ثنائي البعد، فاتحاً الفنان بذلك المجال لهذا الايقاع ان يستحيل من صورته المرتبطة بوسائط امكانية (في حالة الاستغراق فيه) الى ايقاع اخر ذهني خارج القالب المكاني، أي من دون صور او اشكال مكانية، اذا ما عرفنا بان الايقاع هو تكرار لنمط معين في عدة مواقع من الصورة، كالتأكيد على عنصر يعقبه سكون، مثل تكرار الاقواس او انحناءات معينة، فالعين تواصل حركتها متوقعة حصول النمط الايقاعي في المستقبل (69 ص 100) (شكل 8). وثانياً قد يلجأ الفنان الى معالجة اخرى تمنح الاحساس باستمرارية الحركة خارج المكان من خلال الاختيار المناسب للحظة الفعل الحركي والقادرة على ايجاد صورة تمنح "...الايحاء بحالة ذهنية معينة تعادل الايقاع فيجعل هذه اللحظة تدوم، بدلاً من ان يطلب من الذهن ان يدور دورة كاملة مع الدورة الايقاعية" (152ص 93) بمعنى ان هذه الحركة معادلة للايقاع من حيث فعلها لكنها لا تشبه الايقاع المتولد من الحركة المتوهمة والمنظمة زمانياً على السطح التصويري واجزائه (شكل 19). ان تحقيق الايحاء بحالة ذهنية لاستمرارية الحركة هو ايضاً بمساعدة ماهيئه الفنان- أي اضافة لاختيار لحظة الفعل المناسبة- من بنية مكانية مسطحة مع تغييب تفاصيل المحيط المكاني وسماته بهدف تحرير الشكل المرئي الظاهر من كل الزامات مادية تربطه بالمكان، ولجعل صورة الفعل الحركي طليقة من كل قيد، حتى ان اطار التصويره كان يشكل بعداً رمزياً للحيز المكاني وليس بعداً هندسياً له، ما دامت الحركة المسطحة مصممة لان تتجاوز الحيز المكاني.

وتأتي صياغة الفنان العربي المسلم للحركة بشكل مغاير لما يحصل في التصوير المطابق، لتعني ان الفنان المسلم عمد الى تحرير الحركة ومن ثم الزمن من الابعاد المادية وتشغيلها باتجاه الوصول للتعبير عن اللامتناهي بتخليصها مما هو محدود ومقترن بالموضوع المرسوم وجعلها ترتبط بعالم الصورة- كتشكل بصري- وبما هو كلي ومطلق، فتحقيق الايحاء بحالة الاحساس الباطني بالايقاع، كذلك بخلق حالة ذهنية لاستمرارية الحركة يعني ان الفنان قد وضعنا في الحال الذي نستبق فيه ما سيأتي وهو توقع يخلق شعوراً داخلياً بزمان في صورته الصافية خارج المكان المتحيّز، تماماً مثل الزمن الموسيقي الذي يزيح صورة المكان ويبعدنا في ذات الوقت عن الزمان الآلي او المكاني وينقلنا لآخر ينكشف لنا من خلال ادراكنا الباطن لتتابع حالاتنا الشعورية. وبالنتيجة فان زمان الفعل التصويري وما آل اليه والذي ابتكره الفنان العربي المسلم بنقلنا الى الصورة التي رسمها الفيلسوف العربي (ابو البركات البغدادي) للزمان وامكانية ادراكه باطنياً من دون حركة حالة في المكان. فجاء مسعى الفنان المسلم في جعل صيغ الزمان (الماضي، الحاضر، المستقبل) تتداخل وتنصهر في وحدة مستمرة ودائمة دون فواصل ليحمل دلالته الكونية عنده، وهذا ما ينسجم مع الاعتقاد بان الحياة الاخروية او الدار الاخره مشيدة تشييداً مثالياً، وصفاتها الزمانية هي الديمومة والاستمرار، لذا اراد الفنان ان يقترب من فكرة الوجود الاخروي الذي يعتمد فكرة الاستمرار، وكأنه كان يريد من التصويره ان تحاكي الزمن المثالي الاخروي في ديمومته باعتباره المثل الاعلى للوجود. وبذلك فان الفنان المسلم كان يحاول ان يقرَّب عالم الغيب الى عالم الشهادة، لكن يبقى البعد الزماني الذي يجهد الفنان اقامة الصلة معه هو زمان ذو بعد روحي مؤجل (مستقبل).

وفي حدود المدى المؤثر للمفاهيم العقائدية والفكرية لمفهوم الزمان على الفنان العربي المسلم وما تسمح به طاقته الذاتية الابتكارية وفعلها على عالم التشكل البصري فانه قد يلجأ الى ربط الزمان بالرؤية الحدسية المباشرة والتي سبقت الاشارة الى كيفياتها من قبل (الشكل 6) اذ ان الفنان قد ابطل الحركة بين الاجزاء والاحداث والافعال الجزئية على السطح المصور والتي تشكل بمجموعها الزمان الكلي للحدث، وجعل الحركة مقتصرة على عين المتأمل وتحركها الغير قسري بين اجزاء الحدث، فهو من خلال ذلك قدْ يرتد بعكس اتجاه زمن الحدث الكلي المصور، او التقدم باتجاهه لينتهي الى رؤية حدسية مباشرة لزمان العمل الفني. ولم يكن ذلك دون اسباب، فالفنان المسلم يرتبط بعقيدة تعوّل على الرؤية الحدسية التي بموجبها يمكن التوفيق بين عالم الشهادة وعالم الغيب وهنا لا بد لحركة الزمن ان تنتظم وتترجم بنائياً من خلال هذه الرؤية، لذلك استطاع الفنان تجاوز القبل والبعد والآن وحاول ان ينظم الاحداث التي توحي بالزمن على دفعه واحدة على مسطح اللوحة دون ان تذكر بتقسيمات الزمن الجزئية (الماضي الحاضر المستقبل والتي هي ترتبط ببنية المكان المادي) لكن في الوقت نفسه نجد ان هذه التقسيمات والصيغ الزمانية لها وجود متلاحم وفعّال الا انه يختفي في هذه الرؤية الحدسية الشمولية للزمان، فهو بذلك عبر عن زمان فعل تصويري تجاوز في تنظيمه لاحداث الموضوع الزمن المادي ، فركب بصرياً احداثاً متعددة في موضوعة واحدة لا تشعرنا بجزئياتها على الرغم ان تلك الجزئيات متممة بعضها لبعضها الاخر، وهنا تمكن الفنان المسلم من ان يترجم الزمن الشمولي من خلال منطق جديد للبحث التصويري من حيث التنظيم والتعاقب والترتيب والتماسك والوحدة، أي انه شغل فكرة الوحدة مع التنوع في صورة الزمان وهو المبدأ الذي كان يشتغل في كل الفنون البصرية الاسلامية مثلما هو الحال في بناء الوحدات الزخرفية الخالصة التجريد.

لقد جاءت محاولات الفنان العربي المسلم في معالجة مفهوم الزمان في تجاربه الفنية التصويرية منصبة على تخليص الاحداث من صورة زمنها ومكانها الشيئيين اولاً، وثانياً جعل الزمان والمكان يشتغلان في منطقة الفعل الحركي للصورة، أي عندما نستقريء الصورة فاننا لا نستقرء معانيها الشيئية انما معاني الفعل الحركي الذي بنيت بموجبه، واصبح الزمان والمكان قدرة تشيدية مطواعة، ومتوائمة، ومتناغمة في فعل حدث بصري يوحي الى الحياة المادية ومعانيها لكنه لا يتمثلها، فهو يرتقي الى مستوى التفكير البصري الحدسي المتجاوز لافعال المدركات الحسية المادية والذي يتناسب مع الوسط التخيلي الذي يشتغل فيه، بمعنى ان الصورة تأتي وليدة فعل الوجود بالقوة وليس الوجود بالفعل.

ان التصوير العربي الاسلامي والكيفيّات التي تعرض به صورة الزمن انما يعكس ان الفنان كان يسعى الى الارتقاء بحياة الصورة الى الافق الزماني وسيادته المطلقة على المكان ومن ثم عدم التقيد بما هو محدود وجزئي، ولم يات فك صورة الزمان في اسر المكان (شكل 8)، الاّ تشيداً لصورة زمان متحرر كالروح ينسجم مع معتقده، ومثل هذا تحويل بنية المكان الى بنية زمانية متحررة من خلال الشكل الخارجي لعمارة المساجد والمراقد الدينية، والمشار اليها من قبل، فمصير الانسان في الدار الاخرة هي الحياة المطلقة المتحررة من التحديد، ومنسجم ايضاً مع معتقده الذي فصل بين الروح والجسد ورجح الروح على المادة كونها محركاً لها، والمرجع الذي يتحكم بمصير الانسان، لذلك عول على البحث في الزمان الذي يقابل الروح عنده وجعله هو المتحكم والمحرك للصورة. فالاحداث وحركة الفعل تتحرك على مكان مسطح يعمل لصالح الزمان المحمول على صورة الحركة وتنظيم جريانها.

إن تحرير الزمان من الحدود المادية البصرية للتصويره الى خارجها، يعني توصيله بحدود عالم غائب، من خلال الوسط التخيلي التصويري الذي أبدعه الفنان العربي المسلم، إذ إن الصورة التي يبحث عنها هي صورة ذهنية لا تتحدد ببنية زمان او مكان ماديين، وإنما ببنية فعل المكان والزمان التصويريين. وهو على العكس من الفنان في التصوير المنظوري المحاكاتي الذي لا يستطيع تغييب العالم العياني ومقوماته المكانية والزمانية، وبالشكل الذي يكون تأمل جميع صيغ الزمان المتتالية ظاهرة في الحيز المكاني التصويري، فالزمان هنا مترابط مع المكان وغير مفارق له، وفي هذا النمط من التصوير (أي المنظوري المحاكاتي) تكون ذروة الفعل الحركي وما يحمل عليه من زمان فعل تصويري والذي يختتم التجربة ويوحدها، غير متجاوزاً لحدود المكان التصويري (شكل 5)، بينما في التصوير العربي الاسلامي، يبلغ الفعل الحركي ذروته خارج الحدود المادية البصرية التصويرية (شكل 19) ليشكل خاتمه الترقب والتوقع. وهذه الصورة تلتقي مع صورة، ان الوجود الاخروي بشكل الذروة التي يبغيها المسلم من وجوده الدنيوي وهو يقع (أي الوجود الاخروي) خارج حدود ومحددات الوجود الدينوي، المكانية والزمانية. ومن هنا فإن الفنان العربي المسلم قد انصرف عن المعالم المظهرية للواقع المرئي، باتجاه إقامة التماس او التداخل مع ما هو غائب باعتباره يشكل الصورة المثلى عند المسلم، وبالمقابل فان ما هو زائل يشكل قيمة اقل من الوجود الاخروي.

فالوجود الدنيوي هو وجود متناهي الطرفين (ماضي مستقبل)، وهذا المتغير الزماني (الاجل المسمى) لم يكن إلا أعداد لليوم الاخر (الغائب) والذي يقع خارج حدود هذا الاجل، فالحاضر المادي بالنسبة للعقائدي المسلم لا يشكل بحد ذاته غاية بل وسيلة لبلوغ الخلود الابدي، إذ إن الروح العربية "قد أتت بنظرة في الزمان تخالف نظرة الروح اليونانية... وجعلت السيادة في آنات الزمان لا للحاضر، بل لاحد الآنين الآخرين. وهي قد مالت قطعاً الى جعل السيادة للآن المستقبل، لان الخلاص سيكون فيه..." (27 ص 95).

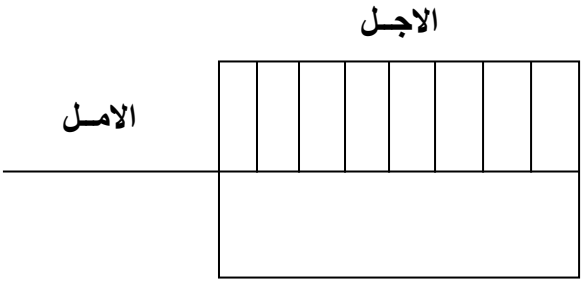
فالوقت التام في الفكر الاسلامي الذي يكتفي بذاته، وهو يوم (الساعة) ووقت (الحساب الاخير) – مستقبل- حين يسأل كل انسان عن افعاله، هذه (الساعة) التي ينتظرها المسلم بخشوع وخوف، فيها تحقيق للحكم والفعل الالهي خارج زماننا في الثواب والعقاب الابديين. (157 ص 9).

فالذهنية العربية نظرت للمستقبل – الوجود الاخروي- على انه الوجود الذي يكمل الوجود الدنيوي، فهو وجود مؤجل (غائب) وهو عماد الوجود المستقبلي، أي ان قيمته تكمن في المجهول المغيَّب وهو الغاية، وإن كل الافعال الدنيوية تنشط وتتعاظم قيمتها كونها وسيلة لهذا المستقبل. ورغم اختلاف الوجودين (الحاضر، المستقبل) لكنهما متصلان صلة الروح بالجسد.

ويمكن تلمس العلاقة الجدلية بين الحاضر الدنيوي والمستقبل الاخروي في الصورة التي وضحها رسول الله محمد (ص) في حديثه الشريف والذي رواه البخاري عن ابن مسعود رض الله عنه قال "خط النبي (ص) خطاً مربعاً، وخط خطاً في الوسط خارج منه، وخط خططاً صغاراً الى هذا الذي في الوسط من جانبه الذي في الوسط، فقال: "هذا الانسان، وهذا اجله محيطاً به- او قد احاط به- وهذا الذي هو خارج امله وهذه الخطط الصغار الاعراض، فإن اخطأه* هذا نهشه هذا، وان اخطأه هذا نهشه هذا" (138 ص 165).

* نجا منه، يريد بالاعراض الصحة والمرض والحوادث. (138 ص 165).

والمخطط الظاهر هو ما خطه النبي وهو "رسم تقريبي من وضع الناسخين كما ورد في بعض المخطوطات ..."**



والحديث الشريف يوضح ان الانسان خاضع لمتغير زماني (وهو وجود ناقص) باتجاه عالم غائب (يستكمل الوجود الاول) يقع خارج الحدود المادية لوجوده. كما ان الشكل الذي حدده رسول الله محمد (ص) يحمل بين طياته زمن مجرد يختص بحياة العالم ذي البعدين المخالف للعالم العياني. ذلك ان البناء المسطح مهيء لان يقام من خلاله اتصال مع وجود آخر خارج حدوده (غائب) فهو (السطح) اكثر مرونه في اقامة هذه الصلة، او التماس بين الداخل والخارج، بين الحاضر والمستقبل (الغائب) وهو ما ينسجم (أي السطح) مع الاعتقاد بإتصالية الوجود الدنيوي (حاضر) بالوجود الاخروي (مستقبل غائب).

فاذا كان الحجم هو وسيلة لتمظهر مادي، وبالتبعية ارتباطه بصورة مكان وزمان ماديين، فان السطح يهيء لزمان خالص التجريد (من دون صور او اشكال مكانية)، زمان لا قياسي يحمل صفة الديمومة والاستمرار ويرتبط في القياسات الشعور، أي انه زمان خاضع لكثرة كيفية لا كمية.

إن البناء المسطح هو مناسبة لمخالفة العالم المادي، ولجعل وجود هذا العالم منقوص لبعد آخر يستكمل به وجوده، وهو بالنسبة للفنان المسلم بعد روحي غائب، يقع خارج حدوده المنظورة (مستقبل)، في حين البعد الذي يستكمل السطح وجوده المادي، بالنسبة للفنان المنظوري المحاكاتي هو العمق (أي بتحويل السطح الى حجم) وحينئذ يرتبط بصورة مكان وزمان فيزيائيين.

والسطح بالنسبة للتصوير العربي الاسلامي كان له السيادة المطلقة على الحجم لان السطح يسمح بتكثيف الطاقة الحركية عليه، أي انه لا يسمح بتبديد الطاقة نحو العمق. ذلك لان محل تجميع الطاقة (السطح) والحصول على التسارع الحركي سيكون مناسبة لوصف ذاتي لصورة الزمان في المخيلة لا التي املاها العالم العياني لان الزمان المادي (المرتبط بالوجود الدنيوي) في مخيلة الفنان والعقائدي المسلم لم يكن الا زمان قليل (أي زمان محمول على كثافة حركية او حركة سريعة) وهذا الزمان القليل هو معادل لصورة الزمان الدنيوي نسبة للوجود الابدي المطلق.

وبذلك فان السطح او البناء المسطح هو على تماس مع الحقائق الباطنية لا المظهرية، وبالتبعية فإنه حامل لصورة زمان فعل تصويري يكون قابلاً للتأويل والتفسير، فهو (أي الزمان الذي يشتغل في بناء مسطح) زمان مرتبط بصياغة ذاتية تتعارض مع حقيقة الزمن الفيزيائي لان هذا الاخير تكون صورته مرتبطة بالبناء الحجمي، أي انه خاضع لقياسات وقوانين عقيلة للتمييز ما تراه العين، وما يتحسسه العقل من فعل المسافة، وسرعة وبطيء وايقاع تشملها الحياة المظهرية المادية. فالحجم هو "...عالم خارجي بتمام ابعاده المادية في حين لا يكاد (السطح) يمثل منه الا العالم الخارجي الذي ينظر، وهو ما وراء نقطة تلاشيه، أي انه عالم خارجي غير تام [إذا تم شيء بدا

** نقلاً عن مطبوعه المكتب الاسلامي (138 ص 165).

نقصه]" (1 ص 112). وبالمجموع فإن البناء التصويري المسطح، من شأنه أن يحيّد الرؤية لان تشتغل لصالح الحدس المتجاوز لما هو منطقي.

وإذا كان السطح قد هيأ لحركة زمان الفعل التصويري أن توصل ما بين الكيف المتحول، داخل الحدود المادية البصرية للصورة، وبين الكيف الثابت خارج هذه الحدود، فان الفنان العربي المسلم قد عول على الخط لكي يوصل ما بين الكيفيتين.

إن حقيقة الخط في الواقع قائمة على الوصل والقطع، لكن الفنان العربي المسلم- وبما هيئه من بناء مسطح- تعامل مع الخط (من خلال حركته وإتجاهه) بالطريقة التي جعله متصلاً ومتواصلاً، وأصبح معادلاً للروح في اتصاليتها وفي تحريكه لبنية التصويره، فجاءت خطوطه مستمرة دون انقطاع، فهو يشيد الشكل وينتقل لآخر دون عوائق، من داخل الحدود المادية البصرية للصورة الى خارجها. فهو بذلك حلقة الوصل بين الكيف المتحول والثابت، متساوقاً بذلك مع السطح.

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري:

اسفر الاطار النظري عن جملة مؤشرات فكرية وفنية والتي من شأنها ان تفيد في اجراءات تحليل نماذج عينة البحث وتساهم في صياغة نتائجه وعليه حددها الباحث على النحو الاتي:

اولاً:-المؤشرات الفكرية:-

1-الفكر العراقي القديم:-

1. عدم استقلالية الزمن عن محتواه فهو مقترن بالحدث غير منفصل عنه.
2. ان نظرة الرافديني للزمان اقرب الى النظرة الروحية منها الى المادية.
3. الانسان ونظام حياة الطبيعة والزمن هو وجود متحكم به من قوى غيبية عليا.
4. الانسان على اساس الزمان هو جزء من الطبيعة والكون لا مركز مهيمن.
5. تقسيم مراتب الوجود وقيمته على اساس الزمان الى ثلاثة مستويات مكانية

أ- العالم العلوي: وهو عالم الآله الابدي.

ب- العالم الارضي: وهو العالم الحياتي المادي للانسان، وهو يشكل مركز الصراع بين الخلود والموت.

ج- العالم السفلي: وهو عالم الموت والفناء المادي.

وهناك اتصال بين العوالم الثلاثة من خلال تحكم العالم العلوي بزمانية الوجود الادنى (الحياة والموت).

6. تعلق الرافديني بالسمو على زمانية الحياة المادية المتناهية من خلال وجود آخر معنوي مستمر أي حاضر مستمر (ديمومة).
7. الخلود يعني القاء المعاني السامية في المستقبل.
8. الوجود الزماني والمكاني للفرد يشكل واسطة للخلود المعنوي.

2-التصور الاسلامي للزمن

أ-القرآن الكريم:

1. جميع المخلوقات محددة بالزمان، ووجود الزمان متحدد بوجودها، لا خارجها، وإن الله تعالى خارج العالم المخلوق بمحدداته الزمانية والمكانية ووجوده جل وعلا لا يسري عليه الزمان، لان الزمان مقياس الحركة لجميع المخلوقات.
2. الوجود الالهي وجود مطلق من كل تعيين زماني ومكاني، لانه كائن لا متناهٍ.
3. ارتباط الزمان بالخلق فهو حادث بحدوث العالم ووجود هذا الزمان له علاقة بفناء المخلوقات.
4. هناك وجودان للمخلوقات، وجود دنيوي محدود زمانياً (الاجل المسمى) متناهي الطرفين في جهة الماضي والمستقبل، وهو تأكيد لموضوعية الزمان. يعقبه الوجود الاخروي وهو محدد بميقات اليوم المعلوم حيث الحساب، والفصل، فالحياة الابدية، والابدية لا تعني الزمان الفيزياوي الذي نعيش فيه يومياً. وبذلك فان هذه الحياة غير متناهية من جهة المستقبل وغير محددة فهي ذات بنية كيفية قياساً بالوجود الدنيوي الكمي المحدود، وكلا الوجودين مقدر سلفاً .
5. العالم الكوني المادي، زماني مكاني البنية وهذا الوجود الزماني هو وسيلة لبلوغ الثواب الابدي.
6. اقتران الزمان في القرآن الكريم بمعاني الفعل ودلالته، في العبادة، الزهد، وفي العمل الصالح ونبذ المنكر في الحياة الدنيوية والذي تتوقف عليه قيمة الزمان الاخروي، وقد عزز القرآن ذلك من خلال اخبار الغيب الواقعة في الماضي والمستقبل.
7. اشار القرآن الكريم الى الزمن المرتبط بمحسوساتنا وهو الزمن اليومي الفيزيائي، كذلك الى الزمن المرتبط باحاسيسنا كالزمن النفسي، والزمن البايولوجي، وهناك الزمن الروحي ذو البنية الكيفية والخارج عن القياسات المادية.
8. القرآن الكريم يخبرنا بوجود التباين بين الخالق والمخلوق زمانياً، وبعظمة الخالق من خلال التحكم بالزمان متجلية في:

أ-خلق الزمان ثم افنائه.
ب-مبدأ الخلق من العدم بفعل الامر (كن فيكون) من دون زمان، وهذا الخلق لا يقوم الا بفعل الهي روحي.
ج-فناء جميع المخلوقات وهي كلها واقعة في الزمان، وبقاء الله وحده خارج عن مجرى الزمان.
د-الاحداث الخارقة وتقريبها لنا من خلال الزمان والمكان وعلاقاتها بالحركة، حيث العلاقة العكسية بين الزمن والحركة الواقعة في المكان.
هـ-العلم بما كان وكائن وسيكون، فالله جل جلاله عالم الغيب والشهادة.

9. اقتران الزمن في القرآن الكريم بين ما هو يومي استعمالي وما هو روحي وكوني. وهناك توفيق بين المفاهيم الفيزيائية والروحية للزمان.

ب-صدر الاسلام (المحدثون واهل العلم):-

1. اقترن الزمان عند المسلمين الاوائل بمعانٍ كونية وروحية، من خلال القرآن الكريم، والاحاديث النبوية الشريفة، وما قاله اهل المعرفة والعلم. وهذه المعاني مضافة الى ما عرفوه وما حفظته اللغة العربية من دلالة لغوية واصطلاحية للزمان.
2. ارتباط الزمان بأمر الله وقضائه وقدرته اللامتناهية متجلية في :-

أ-علمه بما سيكون للمخلوقات قبل ان تكون في زمان.
ب-خضوع الوجود الخلقي الكوني المادي للامتداد الزماني والمكاني، وبقاء الله وحده مطلقاً من كل تعيين او امتداد زماني او مكاني، فالله جل جلاله لم يسبق له حال حالاً، بمعنى ان صفاته لا يسبق احدها الاخر، فأوليته ليست قبل آخريته، أي لا ينطبق على صفاته مفهوم القبل والبعد.
ج-خلق الوجود الزماني الكوني المادي (الحياة الدنيا) وتناهي هذا الوجود، وقيام وجود اخر ابدي.
د-الخلق قد تم من دون زمان ولا حركة، ولا على مثال سابق، بفعل القدرة الالهية الخارقة التي لا تحديد لها.

3. ارتباط قيمة الوجود الزماني (الحياة الدنيا) في ذهن المسلمين بالعبادة والزهد ونبذ المنكر والعمل الصالح، حيث تتوقف قيمة الوجود الاخروي (الثواب والعقاب) على قيمة الوجود الزماني وبذلك فان الوجود الزماني هو وسيلة لما هو ابدي وخالد.
4. ان مفهوم الزمان عند المسلم مرتبط فيما هو طبيعي وروحي.

3-الفكر الفلسفي العربي الاسلامي:-

أ-المتكلمون:-

1. القرآن الكريم وما جاء به من مفاهيم، يعد اهم المرجعيات التي تحكم الرؤية الكلامية للزمان وتؤطرها.
2. اقتران الزمان عند المتكلمين بالفعل او الحدث، وبالوجود المتحرك والمتحول، فهو مجموعة اوقات مرتبطة بالافعال، وهذه النظرة هي من جهة الاستعمال اليومي له. حيث نظروا له على انه استدلال بالقبل والبعد والمعيه لمجرى حوادث الوجود بالمقارنة.
3. وفق المتكلمون بين حقيقة الزمن في منظوره القياسي الفيزيائي وبين ما هو كوني، لامور عقيديه روحية.
4. ربط المتكلمون تصوراتهم للزمان بقدرة الله اللامتناهية وتحكمها بالوجود الشيئي والزمني، أي في خلق، واستمرار، وافناء هذا الوجود، ولهذا جاء بحثهم في الزمان لا لماهيته بل لتاكيد ما هو عقائدي، ومدعاة للقول بالتباين بين الخالق و المخلوق.
5. الزمان عند المتكلمين قائم على الانفصال والاتصال، لانه مؤلف آنات متناهية لا إمتداد لها وباجتماعها يتكون الزمان.
6. ذهب بعض المتكلمين الى ان (العرض لا يبقى زمانين) فالعالم قائم على فكرة التعاقب المنفصل، أي ان العالم يعدم في كل لحظة ثم يوجد في لحظة تالية وهو ما يسمى بالخلق المتجدد. وارجعوا

تماسك العالم وزمنه من التفكك للقدرة الالهية المطلقة، فلولا تدخل الله المستمر، لكنا امام اجسام واعراض وحركات وزمن مفكك.

7. ذهب بعض المتكلمين الى ان بعض الاعراض تبقى مدة طالما يريد الله بقاءها، وبعضها لا يبقى زمانين. وهذا يعني ترابط مفهوم الايجاد واستمراره او تجدده بمفهوم الفناء.
8. ان صورة الايجاد والافناء للاعراض وزمنها ورؤيتها على انها متصل واحد انما يرجع الى وهم الحواس التي لا تدرك حقيقة حركة التعاقب المنفصل للحدوث والفناء.
9. العالم عندهم حادث بعد ان لم يكن في زمان سابق، أي هناك بدء زماني مقترن بالحدوث، ولارتباط مفهوم الخلق بمفهوم الفناء فان ذلك يحيل الى تناهي الزمان وبدايته فالوجود الشيء بأبعاده الزمانية والمكانية يبدأ في العدم المحض وينتهي الى العدم المحض.

ب-المتصوفة:-

وضمن سياق الفكر الفلسفي العربي الاسلامي، ثمة مؤشرات تتعلق بالمتصوفة المسلمين منها:-

1. الوجود عند المتصوفة المسلمين هو وجودان، وجود زماني فيزيائي وهو مرتبط بما هو يومي وله صلة بعالم الحس الظاهر، ووجود ما ورائي ميتافيزيقي روحي وهو مرتبط بعالم الحس الباطن.
2. نظر المتصوفة المسلمون للزمان على النحو الاتي:-

أ-اقترانه بالحدث وعدم انفكاكه عنه.

ب-الزمان او (الوقت) ما كان هو الغالب على الانسان.

ج-هو ما بين الماضي والحاضر. وهذا الفهم للزمان يقع في حدود ما هو كيفي نسبي لا كمي مجرد.

د-ذهب بعض المتصوفة الى اعتبار الزمان مقداراً تقديراً كمياً لمقدار متقدم الحركة ومتأخرها وهو ما يقع في الاذهان لا في الاعيان، أي بالداخل لا في الخارج فالزمان بذلك (ذاتي). وعموم الزمن الفيزيقي (المادي) مرتبط بالحركة والتغيير والزوال.

3. اما نظرتهم للوجود الميتافيزيقي (الماورائي) او الروحي، فهو غير محكوم باطار القبل والبعد أي انه خارج الصيغ والتقسيمات الزمانية.
4. المقامات والاحوال الصوفية تقع في الزمان الفيزيائي وترتقي من خلاله صعوداً اذ تبلغ ذروة الحياة الباطنية- الذاتية- قمتها في آخر مقام وآخر حال.
5. التجربة الصوفية واقعة في الزمان وتجري من خلاله بمجاهدة الصوفي في مقاماته ضد اغراءات العالم المادي ومحدداته الزمانية والمكانية وصولاً لزمن الحال.
6. الحال هو الخروج من الزمن الفيزيقي والمكان الحسي والاطلال على الحضرة الابدية المطلقة.
7. العلاقة الزمنية بين المقام والحال هي حركة انتقال من زمن مادي فيزيائي الى ما هو خارج عنه وبذلك يصبح المقام وسيلة لتهيئة حصول الحال، أي ان ما هو زماني ومكاني محدد، هو وسيلة لبلوغ ما هو روحي دائم خال من الابعاد الزمانية.
8. تقوم (وحدة الشهود) على معرفة الصوفي لوحدانية الله الثابتة له في الازل والابد فلا يحضر في شهود الصوفي غير الله جل جلاله.
9. اما نظرية (وحدة الوجود) فهي تعني ان الثنائية الظاهرة في العالم الخارجي، الله والعالم، الحق والخلق، هي وجهان لحقيقة واحدة، فما هو ظاهر متكثر يضمر باطناً واحداً. و (وحدة الوجود) وحدة روحية لا مادية يدركها الصوفي بفنائه عن الزمن الفيزيقي من خلال تجربته الروحية ليدرك وحدته الذاتية مع الحق.
10. للمتصوفة المسلمين في موضوع الخلق جملة آراء نأخذ منهم:-

اولاً:-ابن عربي:-

أ-الخلق عنده صدور الكثرة في الواحد: هو ان الله متجلٍ في كل مخلوقاته (وحدة الوجود)

ب-هذا التجلي الالهي عملية ازلية ابدية او عملية خلق مستمر.

ج-خروج الكثرة من الواحد بشكل دائري.

د-العالم عنده قديم بالزمان حادث بالذات بحكم تعلق العله بالمعلول.

ثانياً:-شهاب الدين السهروردي

أ-الخلق عنده، صدور الكثرة من الواحد عن طريق الفيض بشكل تنازلي.
ب-هذا الصدور حركي يفترض استمرار الايجاد لدوام حركة الاشراق.
ج-الموجودات عنده قديمة وحادثة، فالقديم هي العقول والافلاك ونفوسها الناطقة وكليات العناصر وما يلزمها لزوماً اولياً كالحركة والسرمد والزمان، اما العناصر والعالم الجسماني فهي محدثة، نسبةً الى ما هو اعلى منها من الموجودات القديمة ولكنها قديمة لانها في عالم قديم. فالعالم عند السهروردي قديم باعتبار الزمان، ومحدث بحكم تخلفه عن العلة التي اوجدته.
د-يتقابل الاشراق (وهو باتجاه نازل) عنده مع المشاهدة (وهي بإتجاه صاعد) وتبدأ من العالم الحسي والمجاهدة ضده الى ما هو معقول خارج عن مجرى الزمان.

ج-الفلاسفة:-

وفيما يتعلق بالفلاسفة العرب المسلمين ظهرت عدة مؤشرات نذكر منها:-

1. اقرار غالبية الفلاسفة المسلمين، على اختلاف مصادرهم بوجود الزمان.
2. الزمان عند الفلاسفة المسلمين عرض للحركة، فهو مرتبط بها من جهة كونه مقداراً لها بحسب المتقدم والمتأخر منها. وذهب بعضهم كأبي البركات البغدادي الى القول ان الزمان جوهر مجرد قائم بدون وجود حركة باعتباره مدة وجود الشيء سواء كان متحرك او ساكناً.
3. ارتباط الزمان بالمكان كون الزمان مقدار الحركة الواقعة في المكان ولما كان الزمان سيالاً والمكان ثابتاً، باعتبار الفلاسفة المسلمين، فالزمان مفارق للمكان.
4. الزمان عندهم كم قائم على الاتصال لا الانفصال باعتبار إن الحركة حين تجتاز مكاناً متصلاً تكون متصلة مثله، ولان متقدم الزمان ومتأخره موجود في الحركة فالزمان متصل مثل الحركة، ويذهب ابو البركات البغدادي الى القول بان الزمان متصل في ماهيته مفهوماً منفصل في وجوده عياناً.
5. الحركة والزمان مفهومان استدلاليان لقياس بعضهما البعض.
6. الزمان عندهم يقسم الى زمان جزئي وهو المرتبط بالحياة اليومية، وهو مقترن بتجدد الحال والتغير في عالم الحس. وزمان كلي وهو المرتبط بالحركة الدائرية أي الفلك الذي يعد سائر الحركات وتتسم بالاستمرار والثبات.
7. ان تقسيم الزمان الى آنات وساعات وأيام وسنين هي في الاصل زمان متصل ومحال قطعه بالفعل، وهذه التجزئة اما بمراد التوهم او مطابقة عدد الحركات له.
8. لم يرد عند الفلاسفة المسلمين تصور (للآن) على غرار ما تصوره الاغريق الذين نظروا (للآن) على انه لحظة غير معقولة، لانه يفترض البقاء فهو في ثبات مستمر، او حضور مستمر من خلال سيلانه. والحاضر وحده وهو الموجود، فالماضي ذهب والمستقبل لم يأت بعد. والزمان عند الفلاسفة المسلمين يتكثر بنهاياته (الآن) والتي هي واسطة لبلوغ ما سيكون في الزمان بواسطة تتالية وسيلانه.
9. هناك نوعان من الآن، الواصل والفاصل، والاول هو الذي بسيلانه يكون الزمان وهو الذي يجمع ويصل وهو دائماً يعينه. اما الثاني أي الفاصل فهو الذي يفرض بالقوة بوجود الزمان اولاً وهو دائماً غير، لان المتقدم غير المتأخر.
10. بعض الفلاسفة المسلمين (الكندي والغزالي) يقرون بحدوث العالم من العدم المحض وانتهاء هذا الوجود الزماني الى العدم المحض، فالزمان متناهي الطرفين (الماضي والمستقبل). بانين دليلهم على استحالة وجود ما لا نهاية له بالفعل جسماً كان او زماناً او حركة رادين الفرضية الارسطية التي تقول ان كل ما لا تجتمع اجزاؤه غير متناه بالفعل كالحركة والزمان وهم بذلك قد وفقوا بين المنظور الديني للزمان والمنظور الفلسفي.
11. ذهب بعض الفلاسفة امثال ابن رشد الى القول بقدم العالم باعتبار الزمان لكنه حادث بحكم تخلفه عن العلة التي اوجدته موفقاً بين الدين الذي قال بالحدوث وبين الفلسفة التي تقول بقدم العالم، فالعالم عنده محدث ازلي وانه في عملية تغير وحدوث منذ الازل والله يحفظ هذا الحدوث غير المنقطع، وبذلك فانه ابتعد عن الرأي الارسطي الذي يقول ان الله هو سبب غائي للموجودات.

12. بعض الفلاسفة المسلمين قالوا بصدور الكثرة من الواحد بطريق الفيض كـ (ابن سينا) والذي تصوره بطريق نازل واتجاه واحد. وخلص الى ان العالم قديم بالزمان لكنه حادث بالذات.
13. ذهب بعض الفلاسفة (ابو البركات البغدادي) الى القول بتكثر المخلوقات بطريق الفيض ولكن لا في اتجاه تنازلي وانما في كل الاتجاهات فالله هو المركز الذي يخلق باستمرار دون توقف.
14. الوجود عند الفلاسفة المسلمين على اساس الزمان وجودان، فالوجود الاول مطلق من كل تعيين زماني ومكاني وهو ثابت لا يتغير وازلي وابدي، وعلة العلل، وهو الله جل جلالة. اما الوجود الثاني فهو المتحرك والمتغير والمحدد بالزمان والمكان، وهو الوجود المخلوق.

ثانياً:-المؤشرات الفنية:-

فيما يتعلق بالجانب الفني، اسفر البحث في هذا الفصل عن جملة مؤشرات والتي يمكن الافادة منها لاغراض تحليل عينة البحث وهي على الوجه الاتي:-

1. ان عملية ادراك الصورة واقعة في الزمان وخلاله، والزمان في هذه الاحوال سيكون مرافقاً لعملية فحص الاجزاء المكونة للصورة ويجري على نحو متعاقب بغية توضيح الصورة كمظهر، وفهمها والاستمتاع بقيمتها، هو ما يطلق عليه بزمن التأمل.
2. يتكون الاحساس بزمان الفعل التصويري حين تكون اجزاء اللوحة مترابطة ترابطاً ضرورياً وعلى النحو الذي يكون اهتمامنا مشدوداً في كل لحظة، فاللحظة الحاضرة تؤدي الى خلق اهتمام متطلع الى المستقبل، باللحظة التالية، ويربط بين كل اللحظات معاً اهتماماً ببلوغ ذروة التجربة التي تلخص اللحظات السابقة وتوحد التجربة وتختمها.
3. ان زمان الفعل التصويري هو زمان مشيد، وكيفيته في عالم التشكل البصري التصويري مختلفة عما هي في حياة الواقع، ذلك لانه في الصورة يشتغل في حدود المعرفة والتجربة الجمالية فهو خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية.
4. ان زمان الفعل التصويري هو نسيج محكم تترابط فيه لحظات هذا الفعل باجزاء اللوحة ترابطاً متماسكاً. ولان هذا الزمان وجريانه خاضع لتنظيم الفنان فان الاحساس به يكون على نحو اظهر من الاحساس بالزمان في التجربة العادية.
5. يتحقق زمان الفعل التصويري على كيفيات النظام الحركي وايقاعاته الخاصة بالسطح المصور والذي ينحو بنا باتجاه التذكر والتوقع لمنح الزمان المشيد استمرارية تتسم بالوحدة المترابطة والمتصلة.
6. تتحدد صورة زمان الفعل التصويري وتنظيم جريانه في اللوحة وما ينطوي على ذلك من مضامين فكرية من خلال الكيفيات الحركية والايقاعية المتحددة بالاتجاه، المعدل، والنوع، واشتغالها في البناء المكاني والفضائي المستحدث.
7. يسهم الايقاع في ضبط جريان زمان الفعل التصويري من خلال تخفيف النبرة الحركية لاجزاء الصورة وتشديدها بشكل متعاقب وعلى النحو الذي تشعرنا بحدوثها بشكل مستمر بغية تحقيق النمط الايقاعي الذي يقود العين في مسار حركي من جزء الى آخر ومن نبرة الى اخرى لخلق النظام والوحدة.
8. تتحدد سرعة الايقاع وبطئه على الفترات الفاصلة بين الوحدات البصرية فكلما كبرت المسافات قلت سرعة الايقاع وكلما قصرت الفترات بين الوحدات ازدادت سرعة الايقاع وبذلك يكون التحكم في جريان زمان الفعل التصويري من خلال تنظيم علاقة الفترات بالوحدات.
9. ازدياد السرعة في الايقاع التصويري يقابل زمن قليل، وبطء الايقاع يقابل زمناً كثيراً على اعتبار ان (السريع) هو ما يتحرك في زمان قليل، (والبطيء) هو ما يتحرك في زمان طويل.
10. كيفيات الاتجاهات الحركية والايقاعية الموازية للسطح التصويري، تتشكل على نحو اظهر واسرع مما لو كانت نفس هذه الحركات متجهة الى العمق المنظوري ومنبعثه منه.
11. تكثيف النظام الحركي وتفعيله لان يعمل على السطح التصويري دون عمقه يعادل زمناً قليلاً باعتبار ان السرعة تعني تحرك الشيء في زمان قليل.
12. ان للعناصر التشكيلية وقواها الحركية الكامنة والتحكم بها من قبل الفنان الدور الاساسي الفاعل في بنية الفضاء التصويري المستحدث على اللوحة –كالفضاء العميق او الضحل او المسطح.

13. ان حقيقة ابعاد الفضاء الهندسية المتحيز في عالم الصورة سواء اكان، عميقاً او ضحلاً او مسطحاً، يكون له الدور الفاعل بطريقة الرؤية، وبالكيفيات الحركية والايقاعية ومن ثم التحكم بصورة زمان الفعل التصويري وما ينطوي على ذلك من مضامين فكرية، مادية او روحية.
14. الفضاء ثلاثي الابعاد المتحقق من زاوية نظر مفردة، يعرض الحركة وهي تمتلك امكانية بلوغها الثبات وعدم استمراريتها عند نقطة التلاشي المنظورية.
15. ان اظهار العلاقات المكانية والفضائية المنظورية يعمل على عرض حركة متجمدة في الزمن الماضي باعتبارات مثل هذه الحركة، باعتبار ان هذه الحركة تمتلك امكانية بلوغها التمام دخل حدود الفضاء التصويري لا سيما وان تأمل جميع صيغ الزمان تكون متتالية في المكان التصويري.
16. يشكل الفضاء المسطح مجالاً لعرض الحركة او زمان الفعل التصويري في استمرارية وديمومته الى خارج هذه الحدود ومن ثم جعل هذا الزمان يرتبط بالرؤية الحدسية المتعالية على الرؤية الحسية.
17. ان زمان الفعل التصويري الذي يشتغل في الفضاء المسطح يظهر بصورة عائمة عليه غير متواشج معه فهو زمان له السيادة الكاملة على الحيز المكاني والفضائي لانه يمتلك امكانية مفارقته ليتحول من زمان حسي مجرد قائم بصور مكانية الى زمان خالص التجريد من دون اشكال موضوعية مكانية يرتبط بالاحساسات الباطنية، وبذلك فان لهذا الفضاء المرونة في تقديم بنية زمانية ظاهرة او خفية.
18. ان زمان الفعل التصويري المفارق للمكان ومن ثم ارتباطه في قياسات الشعور الداخلي انما هو زمان ذاتي خاضع لكثرة كيفية يوازن بالزمن الموسيقي.
19. ان صورة الزمان الفيزيائي (الموضوعي) مرتبطة بالفضاء ثلاثي الابعاد المتحقق من زاوية نظر مفردة لان هذا الفضاء يعرض امكانية الحركة مشابهه لوضعها في الواقع حيث ان صورة زمان الفعل التصويري تكون مشابهه لصورة الزمان المرتبط بالعالم المادي- أي مشابهه لصورة الزمان المكاني.
20. المكان ثلاثي الابعاد الحاوي على الامكنة الجزئية (الفضاء) له السيادة المطلقة على زمان الفعل التصويري لانه- أي الزمان- يكون ملازماً لابعاد الفضاء المتحيز ويتماهى معه او يذوب في ثناياه.
21. ترتبط صيغ التعبير عن الفضاء التصويري بمفاهيم فكرية، فلسفية، وعقائدية.
22. الفضاء المسطح من شأنه ان يقلل الجهد المبذول على الحواس وجعل الرؤية تشتغل لصالح الحدس.
23. الفضاء المسطح يظهر الاشكال مرتسماً منظوراً له من عدة زوايا نظر عمودية على السطح التصويري، أي تغييب مركز النظر الثابت، حيث ان الاشكال تظهر مصورة من عدة امكنة وازمنة لكنها جمعت في مشهد واحد، فهي رؤية خارجة عن قوانين الرؤية المادية وعن قوانين اللمحة البصرية المقتطعة من الزمان المتحقق من خلال المنظور الخطي. لا سيما ان الفضاء المسطح يهيء لرؤية روحية وشمولية، والناظر يشعر بانه ليس بمركز ثابت وزمان محدد كما في التصوير المنظوري.
24. استخدام دلالات فضائية ومكانية ذات فاعلية في اظهار الفضاء العميق (المنظور الخطي، والمنظور اللوني واختلاف اللون) يمكن ان تسهم في اظهار ماهيات الحجوم وحقيقة البعد المسافي بينهما، وما يفصلها عن المتلقي وعلى النحو الذي يجعله يغفل الاحساس بالسطح المستوي للصورة.
25. ان استخدام الدلالات التي يكون في حدود اقل تعارضاً مع السطح المستوي للصورة كدلالة (التراكب، والموضع على مسطح الصورة) من شأنه ان يخلق عمقاً فضائياً ضحلاً او عمقاً متوسطاً يحمل بعض صفات الفضاء العميق والفضاء المسطح، ويمكن زيادة الاحساس نفسياً بالسطح المستوي للصورة- أي الفضاء المسطح- باستخدام نفس الدلالات مع عكس الحقائق المنظورية المتعلقة بالخط والحجم واللون.

26. إن إبعاد اية دلالة قضائية واستخدام اشكال ثنائية البعد، ووضعها بشكل موازٍ للسطح وعلى النحو الذي تظهر فيه متساوية البعد عن الناظر، من شأنه أن يخلق فضاءاً مسطحاً او منبسطاً تماماً.
27. الايهام بالعمق الفضائي التصويري (ثلاثي الابعاد) المتحقق من زاوية نظر محددة، يعني تحدد الرسام بمكان ثابت ولحظة زمنية معينة وينتقل هذا الاحساس للناظر.
28. ان الرؤية الحركية (التزامن) تعني اضافة الحركة لادراك الفضاء التصويري حيث يستوجب فترة زمنية لتغطيته ويكون من خلال دمج اكثر زاوية نظر في مشهد واحد وفي ذلك تجاوز لقوانين اللمحة البصرية المتقطعه من الزمان او التمثيل الساكن والمتحقق بطريقة زاوية النظر المفردة.
29. الرؤية الحركية (التزامن) تعبير عن رؤية شاملة فيها ديمومة حركية وازاحة لمفهوم الثبات السكوني في الزمان والمكان، وتخلق احساساً لدى الناظر انه جزء متحرك في الفضاء لا مركز ثابت ومحدد بلحظة من الزمان.
30. ان تمثيل الحركة في الزمان على سطح ساكن يكون من خلال رسم عدة مشاهد تعبر عن تسلسل مواقع الجسم المتحرك وما يتبع ذلك من تغيرات مرئية للحركات، وتصوير حركة الشيء بهذه الكيفية هو تجسيد لرؤية مادية لان ذلك هو محاولة للاقتراب من صورة الحركة المحسوسة في الواقع، لكن تصوير حركة الفعل مع حذف فواصل زمنية متباعدة وغير متجانسة كمياً بين الافعال المصورة يعني تمثيل الحركة في الزمان في صورتها المجردة اذ يرتبط زمان الفعل التصويري في هذا التمثيل بالحدس البصري.

إجراءات البحث :-

أ- مجتمع البحث :-

يتألف مجتمع البحث الحالي من (اربع و تسعين) تصويره, رسمها (يحيى بن محمود الواسطي)* في العراق عام (634 هـ) في مخطوطة عرفت بإسم (مقامات الحريري) وهي محفوظة حاليا بدار الكتب الوطنية في باريس** . وتم الاطلاع على مجتمع البحث كاملا من خلال الشرائح الملونة و الموجودة في المديرية العامة لدار التراث الشعبي . بغداد

ب- عينة البحث :-

قام الباحث بتصنيف مجتمع البحث الى ست مجموعات تبعا للمشاهد المصورة , و كما مبين في الجدول (1) . و بناءاً على هذا التصنيف اختيرت عينة البحث و بعدد يمثل كل مجموعة من هذه المشاهد , فبلغت اعدادها (17) تصويره و تم اختيار العينات اختيارا قصديا و فق المسوغات الاتية :-

1- تنوع العينات المختارة عن سواها من جهة التكوين و الافكار المحمولة عليه بما يتيح للباحث معرفة كيفية اشتغال الزمن في هذه العينات تحقيقا لهدفي البحث.
2- تمنح الباحث فرصة اكبر في تعرف الزمن مفاهيميا في رسوم يحيى بن محمود الواسطي.
3- اخذ الباحث بأراء الخبراء***,علاوه على خبرة الباحث في ميدان الاختصاص عند اختياره لعينة البحث تبعا لصلاحياتها بما يتجانس مع هدفي البحث الحالي .

ج – اداة البحث :-

اعتمد الباحث المؤشرات النظرية التي انتهى اليها الاطار النظري مستثمرا المقولات الجوهرية منها التي تسهم في اغناء التحليل و توجيهه الوجهة العلمية .

د- منهج البحث :-

اعتمد الباحث المنهج التحليلي التأويلي في تحليل عينة البحث تمشياً مع هدفي البحث الحالي في الوقوف على بنية و مفهوم الزمن في رسوم الواسطي وفق الخطوات الاتية .

1- الوصف العام للمكونات التي تضمها العينة .
2- تحليل بنية المكان و الفضاء في التصويره .

---

* .يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي ، نشأ في مدينة واسط في العراق ، اشتهر بكتابة وتصوير نسخة من مقامات الحريري وقد ختمها بالعبارة التالية " فرغ من نسخها العبد الفقير غلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى ابن ابي الحسن كوريها الواسطي بخطه وتصويره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة اربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى... " (9ص207) .

**وتعرف باسم (شيفر حريري) نسبة إى مالكها هو (المسيوشيفر الفرنسي) الذي كان يحتفظ بالنسخة المصورة من مقامات الحريري .(9ص207) .

*** أ.د. علي شناوة وادي أستاذ جامعة بابل – كلية التربية الفنية
أ.م.د. عاصم عبد الامير استاذ مساعد = =
أ.م.د.عبد السادة عبد الصاحب استاذ مساعد = =
أ.م. فاخر محمد حسين استاذ مساعد = =
أ.م.د. كاظم نوير استاذ مساعد = =
أ.م.د عارف وحيد استاذ مساعد = =

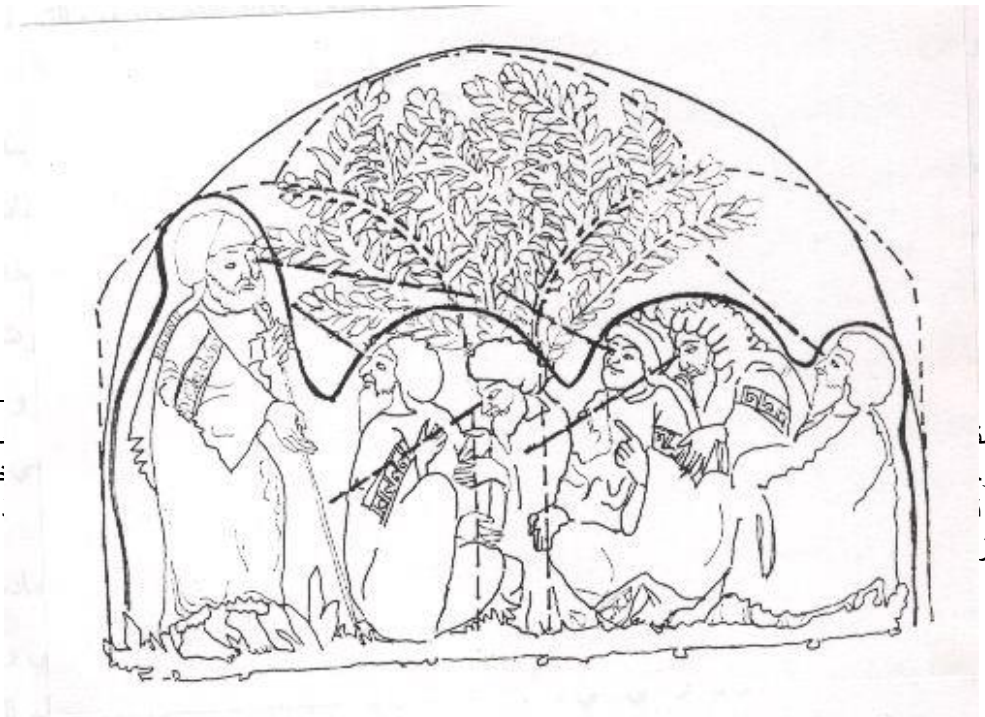
3- تعقب فعل الحركة الايقاعية و تنويعاتها المكانية للاستدلال على حركة زمان الفعل التصويري .
4- تحليل فعل الزمان التصويري مفاهيميا على وفق المقولات الفلسفية والبنائية المتحايثه لها .

نموذج عينة : - 1-
رقم المقامة : الثالثة
اسم المقامة :الدّينارية*
رقم الصفحة التي فيها التصويرة في مقامات الحريري – وجه الورقة – 7 –
قياس المنمنمة : 221 ملم × 185 ملم

المشهد يمثل أبا ز موعه من الناس الذين ظهروا جالسين التصويرة شجرة مزهره ذات طابع زخ

تنأى المنمنمه ع ت هذه التعينات, فالاضواء والظلال قد ابعدت من الاشكال المؤلفه لها, فبدت ببعدين ورسمت على خط افقي, والذي هو خط البداية اللوحة. اقصي من السطح التصويري أي انحراف بإتجاه العمق , فظهر الوسط الفضائي بكيفية مسطحة. وبدت بذلك جميع الاشكال على نحو متجانس في البعد المسافي الفاصل بينها وبين الناظر, فالمشهد بذلك استحال من البناء الحجمي الى المسطح, مقربا الفنان منمنمته من الصورة المجردة والتي تقع خارج القياسات المادية, أي ازاحة صورة الزمن الفيزياوي منها والمرتبطة صورته بالمكان الثلاثي الابعاد, واخضاعها لزمان فعل تصويري مقترن بتشكل بصري يبتعد عن التصوير المطابق, فالمكان مجرد, لزمن مجرد يرتبط ببناء حسي تصويري خالص.

يظهر ان حركة الزمان في المنمنمة محمولة على الصور والمراتب الايقاعية المتداخلة والمتناغمة مع بعضها, التي اوجدها الفنان عبر الحركة الحرة للخط الذي يحيط بشخوص التصويره, (مخطط نموذج عينة -1-).



* تتلخص المن ـاله. يقول الحارث فأخر فرجت له دينارا اخر و ا الشيخ و الذي هو ابو ز

ومن التناوب الايقاعي للقيم اللونية الفاتحة والقاتمة كذلك من خلال اتجاه وجوه، ونظرات الجالسين والتي تتناوب في اتجاهها مكونة ايقاعا رتيبا، تبدأ من الشخص الجالس لليمين والذي رفع وجهه ومستوى بصره للاعلى, يعقبه شخص اخر بأتجاه وجه وبصر للاسفل, يعقبه اخر للاعلى ثم الاسفل ثم الاعلى وهكذا حتى الشخص الخامس من الجالسين والذي يرفع رأسه وبصره للاعلى. ويأتي اتجاه بصر الشيخ للجهة المعاكسة وللاسفل نحو الشخص الاول من اليمين ليضفي تنوعا للوحدة الايقاعية السابقة (مخطط نموذج عينة 1).

ان هذه الايقاعات المتساوقة مع بعضها, والمنظمة حركتها تنظيما زمانيا قادرة على احالة جزء لاخر احالة زمانية, و من ثم ربط اجزاء التصويرة, في كل موحد, كما ان الكيفية الحركية المسطحة لهذه الايقاعات تجعلها قادرة على تجاوز الحدود المادية البصرية للتصويرة، ومن ثم ارتباطها باحساساتنا الباطنية من دون صور او اشكال مكانية, أي تحول الزمان من صورته المرتبطة بوسائط مكانية الى اخرى مفارقة، وتحوله الى زمان خالص التجريد, ليوازي الزمن الموسيقي, وان الاستغراق فيه يقارن بالنشوة الصوفية حيث تزاح صورة الزمان والمكان الحسيين, والاندماج في لحظة دائمة ممتدة مع المطلق. ان الاستشعار بالزمن المفارق او القائم من دون صورة مكانية يذكرَّ بما ذهب اليه بعض فلاسفة المسلمين امثال (ابي البركات البغدادي) حين عده (الزمان) شعورا سابقا على الحركة نشعر به من خلال النفس, فهو ديمومة باطنية فيها اتصال لزمان لا انقطاع فيه, وبذلك فأن المستجد في الزمان التصويري نقل الى منطقة الحدس، المتجاوز لحدود العالم المادي ليرتبط بدلالات كلية لا جزئيه, وهنا تقترن التصويرة بفعل المقامات, فالصوفي والفنان كلاهما يحاول تجاوز الواقع العياني ومحدداته الزمانية و المكانية بأعتبارها حجبا تعيق الاتصال بالحقائق المطلقة. ومثلما المقامة عند الصوفي وسيلة لبلوغ (الحال) ثم الانفتاح على ماهو كلي ومطلق, كذلك التصويره، والتي لم تكن الا واسطة لبلوغ الحقائق الجوهرية الكلية لا الجزئية .

يلحظ ان اشكال التصويرة تنتظم في منحنى يشكل نصف دائرة تشير هيئتها لحركة صاعدة للاعلى (مخطط نموذج عينة 1) وتذكر باستدارة قباب العمارة الدينية الاسلامية وحركتها ذات الطابع الروحي المتسامي نحو ما هو سماوي. والفنان في التصويره قد هيأ لمثل هذه الحركة, من خلال اذابة الخاصية المادية للاشكال واظهارها على نحو اخف وزنا بوساطة الخطوط التي اشارت لطيات الملابس مما اسهم في تجزئ السطوح المتماسكة ومن ثم تفكيكها , على ان اوراق الشجرة و علاقتها بأرضية التصويره , وحركتها العشوائية الحرة, واتجاه اغصانها للاعلى, قد فعل فعله في الحركة ومنحها قوة دافعة للاعلى، أي تحويل البناء المكاني التصويري الى بناء زماني متحرر.

ان هذا الانتقال من الحدود المادية البصرية للتصويره الى اخر ذهني مفارق لصورة المادة، يقابل سعي الصوفي والايماني العقائدي من وجوده المادي واحكامه الزمانية والمكانية لاخر كلي ومطلق, ويذكَّر ذلك ايضا بالمشاهدة الصوفية والتي هي باتجاه صاعد بعد المجاهده للتخلص من العالم الفيزيقي للاتصال بأخر معقول, للتقابل مع الاشراق الالهي والذي هو بأتجاه نازل، بحسب تصور متصوفة المسلمين، والمشار لذلك من قبل. والفنان في رده للعالم الجزئي والعنصري المتكثر، الى ماهو كلي انما هو ارتداد معاكس، ومن خلال الزمان، للخلق الالهي والذي بدأ من الكلي الى ما هو جزئي من دون حركة او زمان, بمعنى اخر ان التصويره مدعاة للتفريق بين الخالق والمخلوق، على مستوى الافعال و الذي يذكَّر بالمنهج القرأني والاسلامي والفكر العقائدي الكلامي .

لقد منح الفنان الزمان التصويري بعدا روحيا وهو في ذلك يقترب من نظرة المتكلمين المسلمين للزمان, فهو عندهم موصول بالحقائق الالهية, فبحثهم فيه هو لتأكيد ما هو عقائدي, وهذه الرؤيا تقع في اطار مارسمه القرآن الكريم للزمان. ويأتي تجميع الطاقة الحركية وتكثيفها على السطح التصويري وجعلها تعمل بكيفية مسطحة، هو لتقديمها على نحو اظهر واسرع مما لو كانت متجهه نحو العمق، وبما ان السرعة تتقابل زمن قليل اذن اصبح هذا الزمان القليل تعبيرا عن الحقيقة الجوهرية لزمن الحياة الدنيا، من جهة الكم نسبةً للحياة الاخروية الابدية, ان التعبير عن الحقائق الزمنية للوجود الدنيوي استوجب من

الفنان التحكم بسرعة الحركة، بمعنى ان الفنان كان يعي حقيقة العلاقة التبادلية بين الحركة والزمان كونهما مفهومين استدلاليين لقياس بعضهما بعضاً وهي تفرقة بين الحركة والزمان تشير الى ان الزمان ليس جوهر الحركة وانما هو عرض لها، باعتبار اتصال الحركة بالجسم المتحرك والزمان واحد لكل الموجودات. وفهم حقيقة العلاقة بين الحركة والزمان يذكَّر بفهم فلاسفة المسلمين لذلك. امثال الكندي, ابن سينا وغيرهم والمشار اليهم من قبل.

وياتي توصيل الواسطي للحدود المادية البصرية للتصويره بما هو كلي ويحمل صفة الديمومة، دليلا على ما تقدم لان هذه الصورة تقابل صورة اتصال الوجود الفاني بالوجود الابدي. ومن جانب اخر فأن من شأن صياغة كيفيات الحركة بالطريقة السابقه ان يضعف الجهد المبذول من الحواس والعقل لصالح الرؤية الحدسية الخالية من التسلسل الذهني وماهو منطقي.

ان الزمان في المنمنمه كبناء مفاهيمي له التدخل في تركيبة المشهد على الصعيد البصري، والارتقاء بفكرة التصويرة لتعمل خارج نطاق القياسات العينية التقليدية، لتتوائم مع نسق التفكير الثقافي العربي الاسلامي الذي استند الى منهج التجريد والاختزال في الرؤية والقول والفعل بغية استيعاب وترسيخ اليقين في الحقائق المطلقه .

نموذج عينة : 2
رقم المقامة : السابعة
اسم المقامة : البرقعيدية*
رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري – وجه الورقة 19

*تتلخص المقامة بسفر الحارث بن همام الى مدينة (برقعيد) , يقول الحارث حين نظرت لهلال شوال فقررت ان احضر الاحتفال بالعيد , و لما اقبل اليوم تجمع الفرسان و الراجلة (اتبعت السنه في لبس الجديد. و برزت مع من برز للتعييد .) بعد ذلك اخذ الجمع يصلي, و بعد ان افرغوا من صلاتهم برز رجل اعمى محجور المقلتين، بصحبة امرأة عجوز ثم سلمها رقاعا مكتوبة شعرا ذاما فيها الدهر لفقر حاله. ثم يسأل الحارث المرأه عن سر هذا الشيخ وكاتب هذه الابيات (فقالت) إن الشيخ من أهل سروج. وهو الذي وشى الشعر المنسوج ...) فعرف الحارث بأن الشيخ هو ابو زيد السروجي (40 – ص 60 – 69) .

قياس المنمنمه :243 ملم × 261 ملم

يصور الـ ون وحملة البيارق وهم في وحدة متماسكة وسا

بدت مكو ان الدلالة الفضائية (الت صحيح ان هذه الوسيلة ت الفنان زاد في تعطيلها بقلبه لماهيات الحجوم وشدة الالوان وقيمتها ودرجة وضوح الاشكال ويفعل بعدها عنا فعله, كذلك من خلال المحافظة على الخطوط المتوازية التي تحد حافتي التصويرة من الاعلى (الرايات) والاسفل (ارجل الخيل) من دون الاشارة الى انحرافها بأتجاه العمق، والاستدلال على الفضاء المجسم. ومن شأن كل ذلك ان يعمل على سحب عمق الصورة الى مقدمتها، فظهرت الاشكال المؤلفة للتصويرة على نحو متساو في البعد عن الناظر، ليعني خلق بناء زماني متجانس من حيث المقدار الكمي المتعلق بالمسافة. وهذا التحوير في العلاقات المنظورية هو تغييب لمركز النظر الثابت والذي يحكم اتجاه الخطوط المتعمق في البعد الثالث (المسافي), فظهر امامنا بناء فضائي ثنائي الابعاد، تنتشر عليه مكونات التصويرة والتي ابعد منها الاضواء والظلال تماما فبدت تلك المكونات كمرتسم ذي بناء مسطح و كأنها منظوره من زوايا عمودية متعدده على السطح التصويري، والمستلهمة من الرؤية الالهية المحيطة بحركة المخلوقات .

لاشك في ان الوسط الفضائي في هذه التصويرة مهيء لحركة الزمن على السطح دون العمق. فالفنان منحه الاستمرارية في التحرك على كلية سطحها من اليسار الى اليمين، وهي الحركة المهيمنة التي أكسبت التصويرة وحدتها، من خلال التكرار المتناوب لقيم الوان الاشكال الفاتحة والقاتمة، والذي اعطي اللون ايقاعيته لان يشغل على اساس هذا التناوب. و قام في تفعيل الحركة الايقاعية هذه والمحمول عليها صورة الزمان التصويري هو التدرج في زيادة الفعل الحركي لعموم الاشكال المؤلفة للتصويرة من اليسار الى اليمين, كما هو واضح في مجموعة الخيول الظاهرة في اليسار قياسا بمثيلاتها التي بدت مضطربة بحركة رؤوسها وارجلها, وزاد الفنان في الايحاء بالتسارع الحركي من خلال تأكيده لتدرج في زيادة قيمة وشدة اللون من اليسار الى اليمين، والذي من شأنه ان يخلق الاحساس بالحركة وجعلها على نحو اظهر. كذلك بالنسبة لحامل الراية ذات الاهداب فيما لو قارناه بنافخ البوق في اقصى يمين التصويرة. يضاف لذلك التدرج في تكثيف الاتجاه وتفعيل حركته بدءاً من اتجاه الراية في اقصى اليسار مروراً بأتجاه البوقين، وانتهاءاً بأتجاه رؤوس الخيل المتذبذب في اليمين.

ان المعالجات البنائية السابقة، اسهمت في تماهي مركز الرؤية الثابت وفتح المجال لرؤية حركية تتجاوز فيها عين المشاهد الاشكال البصرية عبر ايقاعية حركة الزمن التصويري والمفعلة بالحركات

الايماءات نحو اليمين, ولأن تتواصل خارج حدود الصورة، ومن ثم افلات الزمان منها, فالحركة المنظمة زمانيا (الايقاع) بهذه الكيفية جعلتنا نستبق و نتوقع ما سيأتي خارج حدود المكان ليستحيل الى الزمان خالص نشعر به من خلال ادراكنا الباطن لتتابع حالاتنا الشعورية , وهو يذكّر لما ذهب اليه بعض الفلاسفة المسلمين حول امكانية الشعور بالزمان من دون حركة حاله في المكان, كما ان تنشيط الحركة المسطحة في حدود فضاء ثنائي الابعاد من شأنه ان يخلق الاحساس للمشاهد بانه ضمن حركة زمان التصويرة و فضائها و ليشير ذلك بمنطق تصويري الى ان الانسان هو جزء من حركة الاجل المسمى (زمن حركة المخلوقات)، أي تعطيل فكرة اننا نطل من الخارج على زمان الفعل التصويري الى الداخل، وكأننا اشياء منفصلة عنه او ثابتين كمركز ثابت في المكان بلحضه زمنية محدده, كما هو حاصل في التصوير المنظوري المطابق للحقيقية المظهرية. وبذلك فان الواسطي قد ازاح صورة الثبات او السكون الدائم والظاهري الذي سبقت الاشارة اليه، مدخلا زمانه التصويري بكيفية حركية تشتغل في بناء فضائي يبطل فعل الزمن الوقائعي المقترن بعلاقات الحجوم و الالوان ببعضها في عمق الفضاء الثلاثي الابعاد, أي انه وضعنا امام اللاتعين الزماني والذي بدأ متساوقا مع اللاتعين المكاني, لكن الفنان فرق وحدة اللاتعين هذه من خلال بسط نفوذ الزمان على المكان بجعله دائما بامتداده الحركي لا دائما بثبوته السكوني وهذه الديمومة الحركية هي توصيل بين زمن الوجود المادي الدنيوي وبين الوجود الباقي والثابت. فانتقال الزمان من الوسط المادي داخل التصويرة الى اخر مفارق لصورة المكان يوازي معنى تناهي الوجود الدنيوي للمخلوقات ثم استحالتها الى كينونات مجردة خالصة في التقوى او المعصية, وهي وجود ثابت ياخذ صورة عقاب وثواب ابديين. فالتصويرة لم تشيد لمحكاة المحدثات في مظاهرها المادية في الزمان والمكان الواقعيين وكما تراه اعينيا, وهذا التجاهل لمعايير الواقع الحسي هو لنقل التصويرة من خلال الزمان, والمؤسسة من عالم مادي مقترن بالحس الظاهر، الى اخر ذهني يرتبط بالتفكير الروحي والذي يقع تحت ضغط الحدس لا الواقع المادي. وبما يعني نقل الزمان الى دائرة التجرد من علائق الزمان في المكان الحاوي على الامكنه الجزئية او المكان الهندسي الثلاثي الابعاد. أي استحالة الزمان الى مفهوم مطلق ومجرد .

ان ايقاع اللون و المحمول على صيغة التكرار المتناوب في القيم الفاتحة والقاتمة، ومن ثم جعل هذه الحركة المنظمة زمانيا، ان تشتغل بكيفية مسطحة قادرة على الامتداد من الحدود المادية الى ماهو روحي وكلي , انما تلتقي مع صورة ايقاع الحياة والموت, ويقترن ايضا مع المعنى الاية الكريمة في قوله تعالى "انا نحنُ نحي ونميتُ والينا المصيرُ" (ق-43) وكأن الزمان التصويري هو معبر بين الجزئي والكلي او واسطة بينهما, و بذلك يقترب الواسطي في تصويرته من فعل الصوفي والايماني العقائدي في السعي من الوجود المادي الى اخر مطلق و مجرد ذي دلاله كليه لا جزئية, وهو اقرار من الفنان والايماني بعائدية جزيئات الوجود المتكثر الى الواحد الاحد. وهذا الارتداد المعاكس للخلق الالهي المنبعث من الكلي الى الجزئي هو مدعاة للتفريق بين هذا الخلق التصويري الذي بدأ من حيث ما انتهت اليه خلائق الله (الجزئيات) لردها الى مبدأ خلقها (الكلي والمطلق)، ويذكر بمنهج العقيدة الاسلامية وما قالت به غالبية المتكلمين من ان الله متباين تمام التباين عن مخلوقاته .

ان التخلص من الزمن الفيزيائي و صورة المكان في احوال الصوفية يوازي نأي الفنان عن نقل صورة الزمان والمكان الواقعين , بمعنى ان كليهما كان يحاول تجاوز العالم العياني والزاماته المحددة, أي الوجود المتغير والزائل باعتبار ذلك لايشكل عند كل منها غاية بل وسيلة لما هو كلي ومطلق خارج عن التعيين, ومن ثم النفاذ الى الحقيقة الباطنية لماهية وجوهر الوجود برؤية حدسية خارج المقدمات الذهنية. فجاءت التصويرة تفصح عن الصيغة التأويلية لتركيبة الزمان، اكثر مما تقدم لنا مكونات مادية تخضع لقانون او قوانين الزمن الفيزيائي في ترتيبها وايقاعها وتشكلها. وبفضل معالجة زمان الفعل التصويري بهذه الطريقة استطاعت الصورة ان تفلت من مفهومها المادي الى مفهوم الذهني الكلي المتناغم مع التفكير الروحي .

نموذج عينة : 3
رقم المقامة : العاشرة
اسم المقامة : الرحبية *
رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري : وجه الورقة 28
قياس المنمنمه : 194ملم×220 ملم

* وفي حقيقة الا ة لايقاع الوالي
بحب الفتى لانـ و اليمين على
من انكر) ونظ ي ان يسمح لـه
بدل الوالي بعمل ب قلب الوالي
بتلويه و يطمعهُ ـه). فقدم مالا
للشيخ لكي يرض كن في الصباح
اخذ الشيخ الغلا

المشهد يمثل والياً يقوم بحسم مشكله بين اثنين . ظهرت الاشكال المؤلفة للتصويره ببعدين، فالاضواء والظلال قد ابعدت منها واحيطت بخطوط واضحة وحادة , لسلب صفة التجسيم منها، لإضعاف صلتها بالبناء الحجمي و المادي. كما ان الوالي الظاهر من جهة اليمين يفترض ان يكون مندفعا قليلا للوراء، بحكم جلوسه على كرسي مرفوع على دكة مكونه من طبقتين احدهما اصغر من الاخرى، كما هو واضح من جانبها الايسر و الايمن , لكن الفنان قلب الحقائق المنظورية برسم الوالي اكبر حجما و اكثر طولا من الشخص الواقف امامه، كذلك في استخدام الوان حارة متقدمة كما في الوشاح الجالس عليه ورداءه وعمامته و عمامة الغلام الذي خلفه وحذائه مما اسهم في اضعاف الدلاله الفضائية المستخدمة في التصويرة (التراكب) كما هو واضح في اخفاء بعض الاجزاء بعضها الاخر. يضاف لذلك ان الفنان ابعد كل مايشير الى اي نوع من الانحراف بأتجاه العمق . كما ان رسم الدكة والمدعي والمدعى عليه على امتداد افقي واحد والذي شكل خط بداية اللوحة, جاء معززا في اضعاف فرصة الاحساس بوجود عمق فضائي ومكاني . لقد خلقت هذه المعالجات البنائية الاحساس بأن جميع اشكال التصويرة هي على نحو متجانس من جهة المقدار الكمي المتعلق بالمسافة الفاصلة بين الناظر وجميع الاشكال، التي بدت و كأنها منظورة من خلال عدة زوايا عمودية على السطح التصويري. وهي رؤية مستلهمة من الرؤية الالهية المحيطة بحركة المخلوقات التي لا تحدها زاوية بصر محدده، فالعين في هذا البناء المسطح تتحرك بشكل حر وطليق , فليس من مركز ثابت للرؤية الذي يحكم اتجاه الخطوط باتجاهه, ومن ثم اقتياد حركة العين نحو العمق .

ان جعل اشكال التصويرة بكيفية مسطحة وتعوم في مساحة ذات بعدين, وعلى نفس القدر من البناء الزماني البصري البعدي , يعني ازاحة لصورة الزمن الفيزيائي بالكامل, واخضاع المنمنمة لزمان تصويري من خلق وابداع الفنان, متحرر من اية قيود مادية. فالزمان يسيل في جو عاطفي وليس في مكان فيزيائي أي انه يرتبط بقضية ادبية بحته*, مجردة من تأثير الامكنه والازمنة الفيزيائية. فقيمة الزمن هي قيمة درامية وليست قيمة بصرية ترتبط بدلالات حسية, أي ان الزمان هنا لا يرتبط بالحركة المحسوسة و التي حاول الفنان تهدئتها، بأستثناء الحركة الايمائية للشيخ التي توصل الفتى بالوالي. كذلك الحركة الايمائية الاستعلائية لهذا الوالي. و انما جعل الزمان يرتبط بالفعل الادبي الذهني و ليس بالفعل المادي، اذ اصبح الزمان يقاس بدلالة الروح او العاطفة التي لا تخضع لقوانين المكان الفيزيائي وانما هي وسيط حر غير مقيد, و يمكن الاحساس بالزمان هنا من خلال الحدس, وهذا ما ينقلنا الى ما قاله بعض الفلاسفة المسلمين امثال ابي البركات البغدادي في ربط الزمان باحساساتنا الباطنية التي تدرك الزمان من دون حركة حالة بالمكان .

يظهر ان المضمون الادبي للمقامة قد فعل فعله لدى الفنان، وبالشكل الذي وجد انعكاسه في الصياغة التكوينية لهذا الشكل البصري. وحول قيمة المعنى المؤثر لدى الفنان, يذكر (ريتشارد اتنكهاوزن) في كتابه (فن التصوير عند العرب) ان الواسطي في هذه المنمنمة " ... يستغني عن أي شيء يمثل بيئة المكان, او اية حيل سوى العرش الضروري للحاكم, لان أي شيء اخر سواه من شأنه ان يصرف الذهن عن هذه الدراما البشرية. ففي سبيل هذه الدراما تم تمييز كل الاشخاص بنطاق واسع ومؤثر : فالحاكم البليد الذي يظهر بمظهر المعجب بنفسه, والشهواني الذي بدا غريبا بلحيته الحمراء , والمسن السافل المنافق والحاذق بدرجة كبيرة في الامتناع و الاستمالة, كذلك الشاب الحسن الملبس بنظراته الساذجة البريئة والمرافق الصغير الذي يتطلع بتطفل خلال فتحة في عرش الحاكم . فهذه هي الميزة الفريدة التي اتخذها (الواسطي) في وصف هذا الوسط , لكنه يفعل ذلك بمسحة انسانية, وليس بالاعمدة و الاقواس و القباب ." (9 – ص 115) .

* تبقى منمنمات الواسطي واقعة ضمن حدود المقامات , بأعتبار ان احد مهام تلك المنمنمات هو التعبير عن فضاء هذا النص . و من هذا المنطلق يجد الباحث ان ثمة علاقات و شيجة بينهما يسمح له ذلك لايجاد مقاربات بين الخطابين خدمة لاهداف البحث .

ففي المضمون الادبي في حسم المشكلة امام القاضي وبحسب ما انتهت اليه قضية الزمن التي يتوقف عليها اعادة الغلام الى الوالي في اليوم التالي لم تتحقق على الاطلاق. فالقضية من حيث كونها حدثا حسمت كواقعة مادية، لكن من حيث المبدأ لم تحسم من ناحية بعدها الزمني، المتمثل بوقت اعادة الفتى الى الوالي, وبالنتيجة اصبحت قضية. الوقت هي الصورة النهائية لبنية الموضوع, وعليه ظلت المشكلة قائمة وممتدة زمانيا امتداداً ذهنياً بقرار المشتكي وغلامه , وهذا القرار هو علامة الاستمرار حركة الزمن, أي ان تأجيل حسم القضية زمانيا نقل الواقع المحسوس لمفردات التصويرة الى بنية زمنية مجردة, والى حدود ذهنية تأملية قابلة للتأويل وللحدس والتوقع, فالزمان التصويري المقترن بالفعل الغير المكتمل يمتلك امكانية الامتداد خارج الحدود المادية البصريه للتصويره ليرتبط بما هو ذهني ومتخيل. ولكن بعد ان توقفت القضية برمتها بحدود اللاعودة الى سلطة القضاء، أي ان حركة الزمن هي التي تقود هذه السلطة في تقرير القضية والتي لاترتد بأية حال الى الصورة الحسية الذهنية التي اوجدها الفنان في هذه المصورة لان ذلك يعني انها ستفضي بعوتدها الى كارثة اخلاقية تعصف بالشاكي والمشتكي والوالي. وبذلك فالبناء الزمني شكل السلطة المهيمنة لوقائع موضوعية بصرية، ارتسمت لها غاية اخلاقية مجردة متخلصة من كل ما هو مادي، أي ان القضية برمتها احيلت الى صورة متواصلة لزمان ذهني ممتد يقترن بفعل اخلاقي, اذاب البنى المادية و الموضوعية في حركة جريانه .

ان الصورة المتواصلة لهذا الزمان الذهني الممتد والمقترن بالحدث في الحاضر الى المستقبل, والذي اوجده فضاء النص الادبي, والفضاء الذهني الزماني للتصويرة مجتمعا, وهو اسلوب مستلهم من القرأن الكريم في رسم صورة الثواب و العقاب الابديين كجزاء لافعال الانسان في نبذ المنكر والعمل الصالح، او الاقبال على المنكر ونبذ العمل الصالح .

مما تقدم يتضح ان حركة الزمان في التصويرة جاءت بمستويين, الاول هو ان الفنان حاول ان يؤسس مكانا مجردا لزمن مجرد يرتبط ببنية حسية تصويرية خالصة , اما الثاني هو تحريك بنية الزمن طبقا لدلالات ادبية تقترن بأفعال غير خاضعة الى الزامات او عهود. وفي كلتا الحالتين اصبحت بنية الزمن تتحرك وتمور في وسطين مجردين احداهما معبر عنه بالمشهد الحسي واخر ذهني مفاهيمي لا يخضع لحدود حسية وانما يشتغل بفعل قوة وتأويل الوعي الحدسي .

وبذلك ازيحت صورة السكون الظاهري الذي بدا على التصويرة من خلال تجاوز حركة الزمن نحو حركة المضمون الادبي, و في حالة استيعابه فانه يبلغ درجة التكامل من حيث كونه بنية مفاهمية تستوعب المشاهد الظاهره والمستتره .

نموذج عينة :4
رقم المقامة : الحاديه عشرة
اسم المقامة : الساوية *
رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري – ظهر الورقة 29
قياس المنمنمة : 230 ملم × 224 ملم

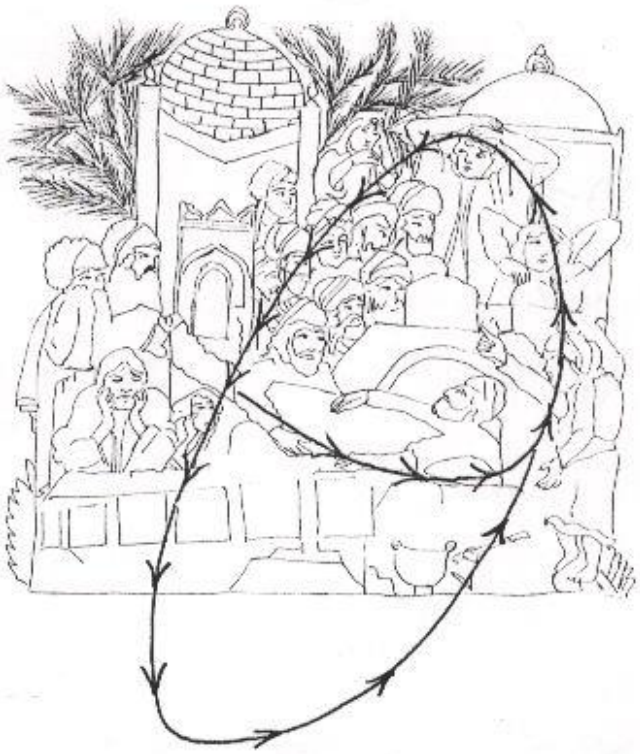
تمثل التصويره الاخير, اذ يظهر شخصان يهمان بذلك وسط ج عترى وجوه الرجال حزن عميق بهذا الحدث، جهة لتصف الطرق المختلفة في التعبير عن اسى زاوية العليا للجانب الايمن واثنتان في الجهة المقابلة للاسفل، وبين المجموعتين اصطفت مجموعة الرجال بشكل متراص, وخلف المودعين شاخصان مقببان وبحجم اكبر من بقيتها, احتل الاول جهة اقصى اليمين, والاخر قليلا لليسار والى جانبه اطراف نخل بدت بحركتها المتذبذبة وكأنها حره وطليقة.

لقد ابعد الفنان الاضواء والظلال من جميع اجزاء التصويره، فهي ببناء ذو بعدين, ورسمت من زاوية نظر اماميه, في حين ظهرت قبة شاخص القبر الايسر وكانه منظور من جهة علويه كما هو واضح من خطوط الطابوق المنحنية قليلا للاسفل, وهذه المعالجات قد غيبت مركز النظر الثابت الذي يحكم اتجاه الخطوط ويحدد علاقة الحجوم ببعضها في العمق, فظهرت جميع الاشكال المؤلفة للمنمنمة على نفس القدر من الحجوم, ودرجة الوضوح وقيمة وشدة الالوان, وبما يعني اقصاء للحقائق المنظوريه المتعلقة بالبعد المسافي, هذا على الرغم من استخدام الفنان للدلالة الفضائيه (التراكب) كما هو واضح من

*تتلخص المقامة بزيارة الحارث بن همام لمدينة (ساوة) ثم قيامه بزيارة لمقبرتها . يقول الحارث (رأيت جمعا على قبر يحفر و مجنوز يقبر) . وبعد دفن الميت يظهر واعظ يذكّر الناس بالموت و بالاخرة، بعد ذلك يمد يده للسؤال و لما نال مناه يقول الحارث : (فجاذبته من ورائه . حاشية ردائه . فإلتفت الي مستسلما . وواجهني مسلما . فأذا هو شيخنا ابو زيد بعينه . (40 – ص 97-105)

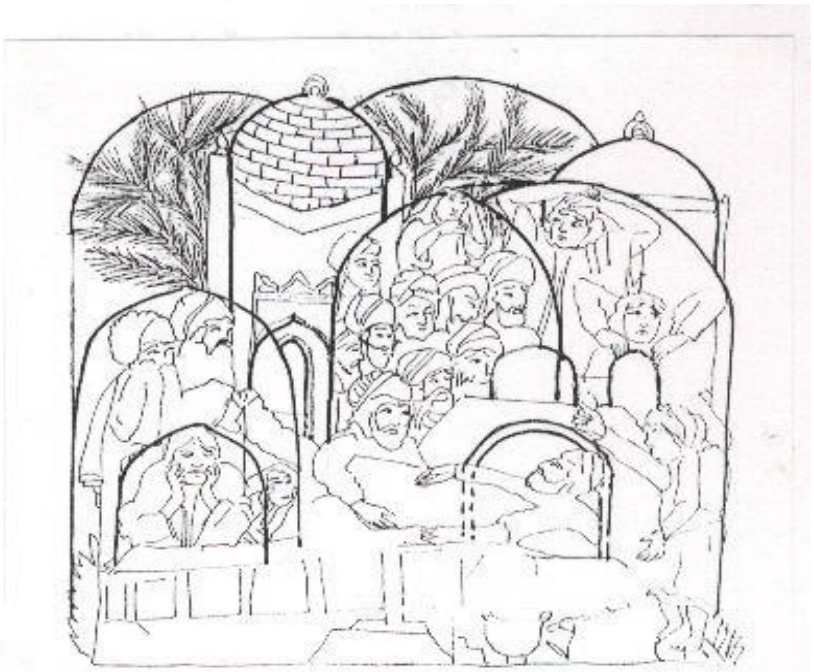
تراكب الشخوص والقبور بعضها على بعض، الا ان جميع المعالجات جاءت معززه لاستواء السطح التصويري اكثر من العمق, ومهيئا للحركة الايقاعية المحمول عليها صورة زمان الفعل التصويري لان تشتغل بكيفية مسطحة, والمتحدد مسارها بمسار حركة الرؤيا, والمتحكم فيهامن خلال تنظيم احوال وايماءات شخوص التصويره وارتباطها بعنصر الجذب الذهني المتعلق بالموت , فبدىء الحركة من جسد الميت يشير بالنتيجة الى خط الاستمرارية القائم على احالة جزء لاخر احالة زمانيه تبدأ بتسارع, ثم الانعطاف بانحناء الى الاعلى وبتباطؤ حركي ليمر على النسوة الثلاث في الزاوية اليمنى اعلى التصويره، ثم الدوران بحركة سريعة باتجاه صف الرجال في الوسط والى الرجلين في اليسار مكونا بذلك خطا منحنيا للاسفل الى خارج الحدود الماديه البصريه للتصويره.

ثم الرجوع او الصعود بتباطؤ حركي للنقطة التي بدأ منها, أي يكمل ذهنيا باتجاه الميت ليتم دوره كامله, وليبدا دورته من جديد, مشيرا بذلك الى تكرار الحياة او الموت بنبض ايقاعي متواصل, (مخطط (ا) لنموذج عينه 4) .



مخطط (أ) لنموذج عينة ٤

عند امعان كل ايقاع متغاير تعبر عنها اشكال شو جهة اليمنى وللاسفل, وايضا المنحنيا نح في (مخطط (ب) لنموذج عينه 4



وهذه المنحنيات مشيدة على نحو متماسك ومندفعة باتجاه الاعلى، محولةً البناء المكاني التصويري الى بناء زماني صاعد كالروح من الارضي والانتقال الى ما هو سماوي بعد الموت. وهذا البناء الحركي وصورته يذكر بحركة اشكال القباب والمنائر وتساميها مما هو ارضي الى ما هو خارج عن الحدود الماديه . باتجاه ما هو سماوي، وهي الحال التي تقترن بسعي المؤمن من وجوده المادي نحو الروحي والكلي .

لقد اشارت التصويره الى عالم الحياة والموت وارتباطه بعالم المطلق, ويأتي انتظام التصويره داخل حدود مرنه (أي ازاحه الحدود الهندسية المادية) لتنتمي في تفسيرها الى المنهج الذهني لعموم التصويره أي خلق التماس بين العالمين مادام النظام الحركي لمجمل البناء والصياغة التكوينية للسطح المصور مصمما لتحقيق ذلك .

ان انتماء الشكل الخارجي لحدود التصويره للمربع يحيلنا الى الحركة الايقاعية للحياة والموت , والحركة والسكون بشكل متعاقب ومتوازن , وقد تم تفسير ذلك تفسيراً ذهنياً روحياً آنفا * والمرتبط بمعنى الاية الكريمة في قوله تعالى "كيف تكفرون بالله وكنتم امواتا فاحياكم ثم يميتكم ثم اليه ترجعون " (البقرة-اية 28).

يتضح مما تقدم ان اقصاء صورة الزمان الفيزيائي المرتبط بالمكان الحاوي على الامكنة الجزئية او المكان الهندسي الثلاثي الابعاد. قد احال التصويرة الى بنية مكانية وزمانية مستحدثة تشتغل ضمن المعنى الدلالي لموضوع الحياة والموت مما اتاح مرتسما حسيا بصريا مهيئا لاداء فني يعتمد على كيفيات تشيدية مجازية لحركة الزمن تستوعب لدلالات المعنى والمبنى التصويري.

نموذج عينة : 5
رقم المقامة : الثالثة عشرة

*انظر صفحة (87-88)

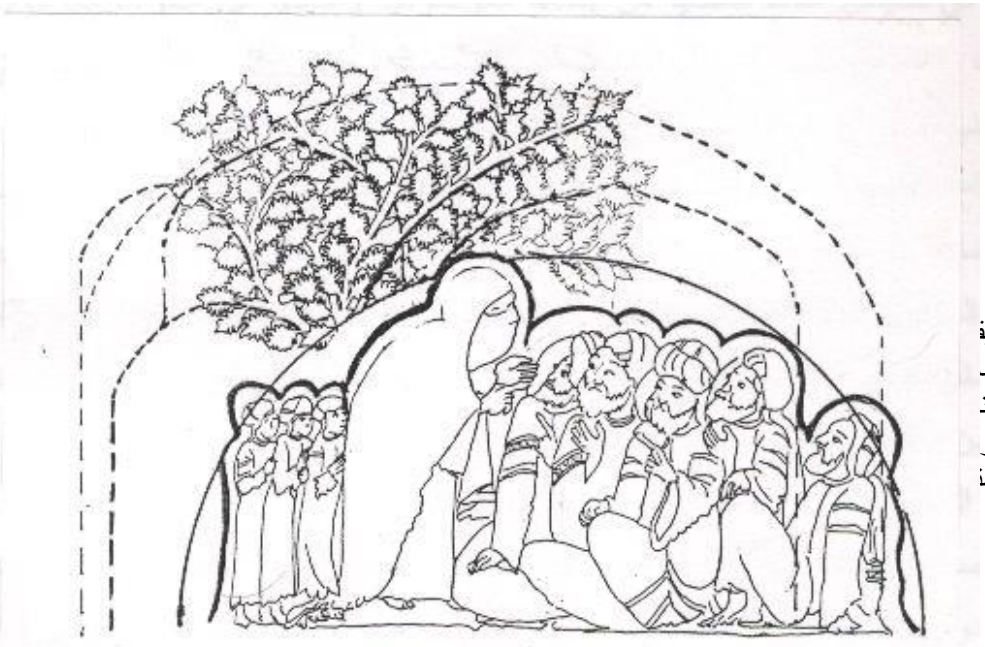
اسم المقامة : البغدادية *
رقم الصفحة التي فيها التصويره في مقامات الحريري : وجه الورقة :35

ظاهر المشهد ينم عن حـ ـاء الايمن مع امراة واقفة بانحناء, وصورة التوا ـظر المتبادلة, يقف وراء المرأه ثلاثة صبية, وخ

يتجاوز الفنان في تصو ـاية تعينات للوقت فالاضواء والظلال اقصيت من كل الاجزاء المؤلفة لها، فظهرت ببعدين .كذلك ابعد من الوسط الفضائي والمكاني البعد الثالث, اذ ان الحقائق المنظورية المرتبطة بالعالم العياني قد عكست تماما, ومن ثم بدا عمق الصورة منسحبا الى مقدمتها، من خلال رسم جميع الشخوص على خط بداية اللوحة, مع ذلك ظهرت غير متجانسة الحجوم , كذلك باستخدام الوان فاتحة وخطوط حادة وواضحة في الاجزاء التي تراكبت عليها الاشكال القريبة كما في الشجرة, مزيحاً الفنان بذلك تاثير فعل الجو عنها. وبهذه الاجراءات ظهرت مكونات التصويره على بعد مسافي واحد من الناظر.

لقد نقل الواسطي المنمنمة من القيمة الفيزيائية المجسمة الى قيمة بصرية حسية مجردة ومسطحة. بمعنى ان صورة الزمن المرتبطة بالواقع قد اقصيت، واستحدث بناء زماني تصويري مؤسس على التشكل البصري المكاني المستحدث , وهذا الزمان مقترن بالكيفيات الحركية الايقاعية التي تشتغل بصورة مسطحة والمعول عليها في احالة جزء لاخر احالة زمانية ومن ثم ربطها لاجزاء الصورة في كل موحد. وبذلك فهو زمان له سيادة على المكان من خلال استمراريته الحركية , أي انه غير متماهي مع المكان وذائب في ثناياه، كما هو حاصل في التصوير المحاكاتي المطابق, فهو زمان ديمومة حركية لاسكونيه لان الفنان لا يبغي في تصويرته تثبت لخطه من الزمان الفيزيائي .

ويمكن تعقب حركة الزمان من خلال الايقاع الخطي الذي يحيط بشخوص التصويرة (مخطط نموذج عينة 5).



* وفي الحقيق ـدوتهم في منتصف النه ـ حالها و تذم الدهر لان ـللحارث : فتبعتها لاعر ـه ابو زيد السروجي م

وتناغمه مع التناوب الايقاعي للقيم اللونية الفاتحة، كذلك مع الايقاع العشوائي الحر لاوراق واغصان الاشجار. ويحوي هذه الايقاعات ايقاع اخر موحد لها، ارتبط بمعمار التصويرة قائم على انتظام كل التكوين للشخوص داخل قوس، ثم تكرار ذلك من خلال منحنيات مرئية تؤسسها اغصان الاشجار قابلة لان تكمل ذهنيا الى اقواس, وبذلك فأن هذه الاقواس تعمل بشكل تكرار ايقاعي متغاير. (مخطط نموذج عينه 5)

ان جميع الايقاعات المترابطة والموصولة مع بعضها و المنظمة حركتها زمانيا, قادرة لان تحملنا على التذكر والترقب والتوقع, و بذلك تقترب التصويرة من الموسيقى في تحقيقها للنمط الايقاعي الذي يرتبط بأعماق النفس. و من ثم عملها على ازاحة الزمان الفيزيائي المرتبطه صورته بالمكان, و من هنا فالفكرة التي عول عليها الواسطي في تصويرته هي الوصول الى جمالية التشييد، من خلال اضعاف صلة المشهد بالعالم المادي, و بالوقائع الموضوعية للحكاية كذلك من خلال اجراء عملية تشكيل للكتل والاشكال والالوان على نحو متماسك تتفاعل فيه اجزاء الصورة و تهيء ماهو كامن من طاقات تخص ايقاعية تشمل الخط واللون والكتل والفراغات. و هي كنشاط ايقاعي يفضي الى الايحاء بصورة زمان بصري يتحرك تبعا لفعل تلك الايقاعية والتي هي بتشكلها النهائي يتحقق احساسنا بحركة هذا الزمان بين مجموع اجزاء الصورة، تنتهي الى خلق فكرة جمالية كقيمة اساسية ترتقي الى مستوى المفهوم البصري وتنأى عن مستويات التفكير الحسي الموضوعي, أي ان فكرة التصويرة تستند الى حركة قوة الايهام و قوة العزل بجعلها تناى قدر الامكان عن الحقائق الخارجية ومن ثم فهي تركيبة لمفاهيم بصرية خالصة يعول عليها كثيرا في استقراء الزمن المجرد الذي لايمكن استشعاره والاحساس بقيمته حسيا وجماليا الا في مثل هذا الوسيط البنائي, فكل اجزاء الصورة وعناصرها تخضع لحالة من الاختزال والتجريد والوهم فهي كتطبيقات تقترب من حقيقة الزمن كفعل مجرد تماما كما يفعل الموسيقي في تخليص المادة السمعية من ابعادها الموضوعية واحالتها الى اصوات مجردة تكون مقبولة لدى الذات والعاطفة, فالصوت قابل للتنظيم وفق قياسات زمانية خفية (ايقاع زماني) لكي يستكمل كبناء تلحيني تقبلها احساساتنا الجمالية والعاطفة وتفكيرنا المفاهيمي، المجرد الحر الطليق, و من هنا فإن اخضاع التصويرة بعد احالتها الى بنى مجردة و بما يشبه تنظيم الاصوات في الموسيقى وفق قياسات زمنية منظمة حيث تسري امكانات الزمان في تحريك و ضبط حياة اجزاء التصويرة – بالوصف المذكور سابقا – كما تسري في تحريك بنية المادة الصوتية الموسيقية, أي ان الفنان في تنظيمه للمشهد وفق اعلاه انما يقوم بتنظيم مادة بصرية مجازية متجردة و متحركة بفعل زماني خفي تتقبلها العين والذهن والعاطفة كبنية جمالية متحررة متكاملة مشيدة وفق اسس التفكير الشمولي. فالصياغة التكوينية للتصويرة تحيلنا الى اهتمام الفنان بمشكلة الصورة كتشكل بصري اكثر من تقديم الحكاية, صحيح ان التصويرة واقعة ضمن حدود فضاء الحكاية لكن لا يمكن فهم السرد الحكائي البصري دون مرجعيات النص اللغوي . ومن هنا وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن وجود ابي زيد المتنكر بزي امرأة يثير الاهتمام كعنصر تصويري بنائي اكثر من اثارته لاهتمام موضوعي حكائي, أي انها شخصية محركة لبناء التصويرة اكثر من كونها محركة لفكرة الحكاية . بمعنى ان الصياغة التشكيلية اضعفت القيمة الحكائية الادبية وبالتالي اجهد الفنان قدراته في فصل الموضوعة التصويرية عن الموضوعة الحكائية، ليمنح المشهد قيمة جمالية تختص بعملية الخلق التشيدي .

لقد حرص الفنان على جعل الايقاعات المؤسسة على اقواس تحوي البناء الكلي لمعمار التصويرة لتشير بهيئتها الخارجية الى حركة صاعدة للاعلى تذكر بأشكال القباب و تساميها نحو الاعلى، محيلا الواسطي بذلك, البناء المكاني للتصويره الى بناء زماني متحرر وطليق، كالروح ليفضي بحركته الى دلالة كلية مطلقة. وتأتي ازاحة الحدود الهندسية للتصويرة و جعلها مفتوحة للاطراف هي اقصاء لكل عائق يفرض حركة الزمن لان تمدد خارج الحدود البصرية المادية للتصويرة. وهذا الانفتاح على البعد ذي الدلالة الروحية والكلية هو من خلال تجاوز الفنان للتحديدات الزمانية و المكانية المرتبطة بالعالم

العياني, تماما كحال الصوفي الذي يجهد في مقاماته وصولا للاحوال لتجاوز كل تعينات ملزمة مرتبطة بالعالم المادي، ومن ثم الانفتاح على الابعاد الكونية لحقائق الوجود وجوهرها الكلي .وهذا السعي من عالم الجزئيات الى ما هو كلي وعبر حركة الزمان التصويري يتساوى مع سعي الايماني العقائدي والصوفي ومن خلال الزمان باعتبار ان المقامات واقعة فيه و تجري من خلاله, وهو ما يتساوى ايضا مع حركة جميع الخلائق المتحولة والمتبد لة الى بارئها و خالقها من خلال حركة الزمان الحاوي (الاجل المسمى) لكل حركتها أي ان الزمان الفيزيائي يوازي الزمان التصويري بأعتبار كل منها معبراً موصلا بين عالم الكثرة العنصرية وعالم الكليات المطلق، ومن خلال هذا الفهم لحقيقة الزمان فان الواسطي قد منح زمانه التصويري بعدا روحيا, وهي رؤية للزمان تقترب مما جاء به القرأن الكريم وما نظر اليه المتكلمون، فالزمان في القرأن الكريم وعند المتكلمين موصول بالحقائق الالهية كما ان بحث المتكلمين فيه لم يكن الا تأكيد ما هو عقائدي .

ويمكن تلمس الرؤية الروحية للزمان ايضا من خلال مبدأ التسطيح الذي انتهجه الواسطي اذ ان التصويرة بدت وكأنها مرتسم مسطح منظور له من زوايا نظر عمودية متعدد على السطح التصويري لكنها جمعت في مشهد واحد، مغيبا الفنان بذلك مركز الرؤيا الثابت فظهرت التصويرة وكأنها مسجلة من عين غير بشرية، فهي رؤية روحية مستلهمة من الرؤية الالهية المحيطة بالمخلوقات .

ان اشتغال الزمن التصويري خلال الحركة الايقاعية المحسوسة في التصويرة، يعني قيامها من ناحية المبدأ بوسائل مادية بصرية تصويرية. كما ان ما افضت اليه حركة الزمان من دلالات كلية ذات ابعاد روحية، يعني ان الفنان قد وفق بين الاسس المادية والروحية في تعامله مع الزمان و هو ما يحيلنا الى نفس التوفيق الذي انتهجه القرآن الكريم، والفكر العقائدي الكلامي ومتصوفة وفلاسفة المسلمين .

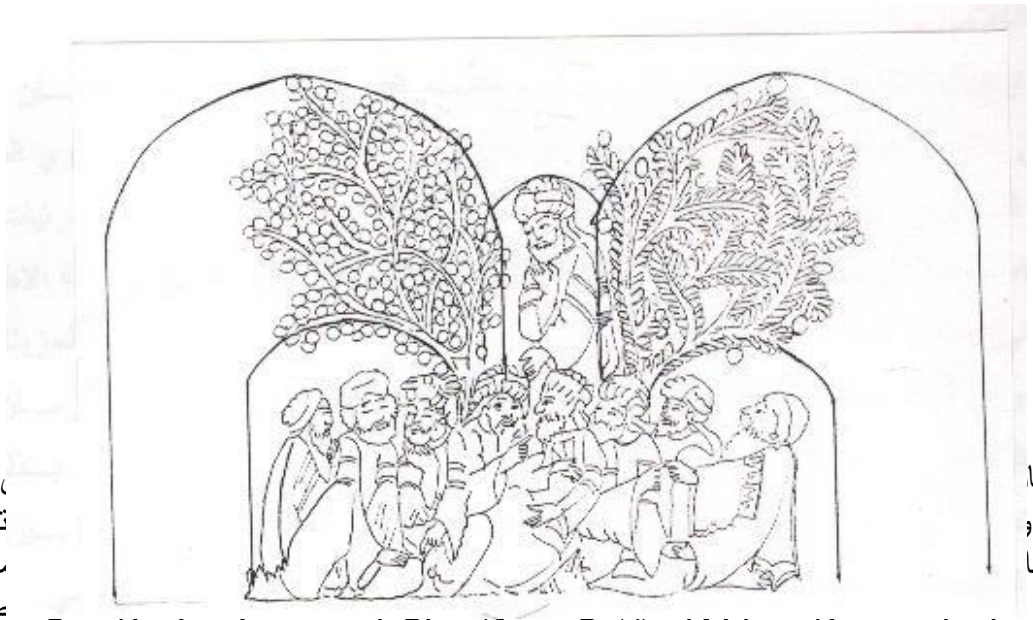
والواسطي في جعل الزمان يمتلك سيادته على المكان، من خلال استمراريته الحركية فهو مفارق للمكان، لان الزمان سيال و المكان ثابت، يذكر بما ذهب اليه فلاسفة المسلمين امثال ابن سينا بمعنى ان الفنان قد هيأ مكانا مسطحا مستحدثا وكيفيات حركية لجعل الزمان يمتلك امكانية مفارقة المكان، أي لا كما هو حاصل في التصوير المحاكاتي حيث تجميد لحظة من الزمان فيبدو فيه ذائبا في ثنايا المكان وغير مفارق له .

ان الزمان التصويري الذي يقيس الحركة بكل صورها و من ثم الاحساس به لم يكن هذا الزمان الاعرض للحركة من جهة كونه مقدار لها بحسب المتقدم و المتأخر. فهو مرتبط بصورة الحركة ومرتبط بالمتلقي (أي النفس التي تدرك) الذي يدرك الزمان وهو مايحيلنا لما ذهب اليه غالبية الفلاسفة المسلمين امثال ابن سينا وابن رشد والغزالي, في ربطهم للزمان بالحركة من جهة كونه عدداً عاداً لها وايضا بالنفس كونها هي التي تعد .

نموذج عينة : 6
رقم المقامة : السابعة عشرة
اسم المقامة : القهقرية *
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري : ظهر الورقة 46
قياس المنمنمة : 225 ملم × 220 ملم

* تتلخص المقامة بلقا ال فيقول : (فهزني لقصدهم هوى المحاض ل الغاز لغوية لكن (حين رآهم بكما كالان نا به و قدم الجميع مالا له فيقبله لكنه ابى لسروجي. (40 ص 160-169)

المشهد يمثل شخصا واقفا, وهو يترقب ويستمع لحوار وجدال دائر بين مجموعة اشخاص, وتظهر شجرتان غريبتان على يمينه ويساره, رسمتا بطريقة زخرفية .
وضعت المجموعة الجالسة والتي تراكبت على بعضها في امتداد افقي واحد, والذي شكل خط بداية اللوحة, اما الشخص الواقف خلفهم فهو على نحو اكبر حجما وبلون متقدم من الداخل للخارج, واستخدمت خطوط واضحة في الشجرتين اللتين بديتا بأوراق خضراء قاتمة وازهار حمراء متقدمة وفي ذلك ابعاد لتأثير فعل الجو من التصويرة .
ان عكس الحقائق المنظورية هذه اسهمت في سحب عمق الصورة الى مقدمتها, وبدت الاشكال على بعد مسافي واحد من الناظر, كما ان الفنان اقصى أي نوع من الانحراف بأتجاه العمق, وهذه المعالجات خلقت بناءا فضائيا ومكانيا ثنائي الابعاد. والاشكال التي تحيا في هذا الوسط هي مسطحة ايضا فالاضواء والظلال اقصيت منها, بمعنى ان الفنان ازاح صورة الزمن الوقائعي من التصويرة والمرتبطة صورته بالفضاء والمكان الثلاثي الابعاد. واخضاعها لزمان فعل تصويري قائم على تشكل بصري يشير للواقع لكن لا يتمثله, فهو ينأى عن المحاكاتية المطابقة. وهذا الزمان محمول على الحركة الايقاعية للخط المحيط بكل اشكال التصويره وعلى ايقاع عشوائي حر قائم على حركة اوراق واغصان الاشجار, وايضا على الايقاع المتغاير، القائم على تكرار الاقواس الظاهرة والخفية. اذ ان التكوين العام لشخوص التصويرة ينتظم داخل قوس, ثم تكرار ذلك عبر المنحنيات التي تؤسسها اغصان الاشجار, و الحدود المنحنية للشجرتين والمحاذية (أي الحدود) للشخص الواقف في الوسط . وكل المنحنيات الظاهرة قابلة لان تكمل ذهنيا الى اقواس يمتد قسم منها الى خارج الحدود المادية البصرية للتصويرة (مخطط نموذج عينة 6).



فهنا ، الواقف
بينهما. و تصويرة
واحالتها من خلال
الحركة صويري
للاعلى ومن ثم تحويل البناء المكاني الى بناء زماني متحرر .
لقد هيأ الفنان مكان لزمان فعل تصويري, متواصل وشامل يسري في كل تركيبة المشهد البصري المجرد, أي انه حاول ان يسحب البناء المكاني والزماني من واقعيته الحسية الى مشهديته البصرية المستقلة .

ان ايقاعات التصويرة و حركة اجزائها تتحرك على السطح دون العمق, وبذلك فإن المستجد في الزمان ارتبط بمستجد في البناء المكاني فهو – أي الزمان التصويري – قائم على صور واشكال مكانية لكن المكان وماهيئه للكيفيات الحركية الحالة فيه، والتي هي مسطحة جعلت الزمان قادرا على مفارقته ليمتدد الى خارج القالب المكاني ومن ثم هيمنته وسيادته عليه، ليستحيل الى زمان خالص التجريد وليساوي الزمان الموسيقي، وان الاستغراق فيه يقارن بالنشوة الصوفية. وهذا الزمان القائم من دون حركة حالة بالمكان هو مرتبط برؤية حدسية لارتباطه بإحساساتنا الداخلية، فهو ديمومة باطنية فيها اتصال لزمان لا انقطاع فيه. و يذكَّر بما ذهب اليه بعض فلاسفة المسلمين والمشار اليهم من قبل .

ان عرض حركة تحول اشكال التصويرة من الحدود المادية البصرية الى اخر ذهني مجرد هو تعبير عن الوجود المادي وحركته بأتجاه فنائه ماديا واستحالته الى اخر روحي ذي دلالة كليه لا جزئية, وهذه الصورة المجردة التي انتهت اليه حركة الزمان التصويري توازي صورة الاستدلال بالشاهد وتجاوزه, على ماهو غائب . وهو المنهج الذي جاء به القرأن الكريم وما دأب عليه الفكر العقائدي الكلامي .

كما ان هذه الاتصالية بين الزمان الكمي المحدود القائم على صور مكانية وبين الزمان الكيفي القائم على الاتصال لمفارقته صورة المكان انما هو تعبير عن اتصالية زمان الوجود الدنيوي المحدود – الاجل المسمى – بالاخر المطلق – و كأن الزمان في التصويرة, هو معبر بين عالم الجزئيات وبين عالم الكليات, لكنه في كل الاحوال لا ينتمي الى أي من الكيفيتين، أي كيفية التحديد و كيفية الاطلاق.

و يأتي احداث الصلة بين العالمين من خلال الزمان التصويري وحركته ليعني رد الجزيئات لما هو كلي, وهو اقرار بعائدية العالم المتكثر لما هو مطلق, وإذا كان هذا الرد من خلال الزمان، فان حركة الخلق الصادرة من الكلي المطلق هي من دون زمان او حركة حالة في المكان, و بذلك فأن المنمنمة تضعنا امام الصورة التي يتباين فيها الخلق الالهي والخلق الفني ومن ثم التفريق بين افعال الخالق و المخلوقات، وهو ما جاء به المنهج الاسلامي وما ذهب اليه الفكر العقائدي الكلامي .

ان تبديد الفنان للبناء الحجمي و اضعاف صلة التصويرة بالعالم المادي أو ما يذّكر به ومن ثم تجاوزه للانفتاح على الابعاد الجوهرية الباطنية لا مظهرية, انما يوازي ما يجهد اليه الصوفي في مقاماته للتخلص من ابعاد العالم المادي وتجاوزها بأعتبارها حجبا تعيق الاتصال والاندماج في ديمومة كونية مطلقة. فالتصويرة اصبحت وسيلة لبلوغ تلك الماهية, مثل المقامات عند الصوفية فهي وسيلة لبلوغ الاحوال ثم الانفتاح عن ماهية وجوهر الوجود, وبذلك اقتربت التصويرة من كيفيات فعل المقامات .

لقد منح الفنان زمانه التصويري بعدا روحيا مشيدا على صياغة تشكل بصري مجرد حامل لاحكام ذهنية ورؤية حدسية مرتبطة بمفاهيم كلية لا جزئية. وبذلك فأن الفنان اقترب من الرؤية القرانية للزمان، كذلك من ماسار عليه الفكر العقائدي الكلامي ورؤيتهم للزمان على انه موصول بالحقائق الالهية وحتى ان البحث فيه وهو لتأكيد ما هو عقائدي .

نموذج عينة : 7
رقم المقامة : الثامنة عشرة
اسم المقامة : السنجارية *
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري : وجه الورقة 48
قياس المنمنمة : 213 ملم × 215 ملم

يمثل المشهد ضي ماء يناولـه لضـفين جالسين, فيما يظهر في جميع الشخوص ازاح الواسطي كل والاشياء المؤلفة للتص ن اطار المطلقات الكلية لا الجزئية المح مسطحا, معززاً ذلك برسم جميع الشخوص على خط بداية، اللوحة مع ذلك ظهرت غير متجانسة الحجوم, وايضا. بأستخدام الوان حارة (نابذة) من الداخل للخارج في الامكان التي تراكبت عليها الاشكال, كذلك برسم داخل البيت و خارجه وجمعهما في مشهد واحد. وبذلك خلَّص المشهد من الحياة الواقعية المطابقة باحالته

* ملخص المقامة : بعد رجوع الحارث من الشام الى بغداد برفقته ابو زيد (.. اعجوبة الزمان . والمشار اليه بالبنان في البيان .) و في الطريق نزلوا بمدينة سنجار , في بيت احد التجار , فأقام مأدبه لجميع القافلة واحضر من الطعام (ما حلا بالفم و حلي بالعين) بعد ذلك قدم لهم اناء من الزجاج فيه حلوى , فيمتعض ابو زيد و يتباعد عنه قائلا : لا عدت دون رفع اناء الزجاج , و لما سئل عن السبب قال : (ان الزجاج نمام . واني اليت منذ اعوام . ان لايضمني و نوما مقام) ثم يحكي ابو زيد قصته مع جاره النمام و لما سمع التاجر المضياف ذلك يتقبل عذره فإستحضر عشرة اواني فضة فيها صنوف الحلوى و امر التاجر غلامه بحملها الى دار ابي زيد . (40 ص 169-183)

الى صورة مجردة تقع خارج التحديدات الزمانية والمكانية المرتبطة بالواقع. فالفنان قد هيأ مكانا مستحدثا لزمان تصويري ينأى عن صورة الزمن الفيزيائي. ان ابعاد أي انحراف بأتجاه العمق, كذلك بتحويل ما هو مجسم الى سطح، يعني التهيئة لزمان محمول على كيفيات حركية مسطحة وبسيادة كاملة على المكان من خلال الايقاعات المتداخلة والمتناغمة مع بعضها والقادرة على احالة جزء لاخر احالة زمانية ومن ثم ربطها لتلك الاجزاء في كل موحد, كما في الحركة الايقاعية لكتل الاشخاص وبترديد متكرر، و توزيعها مع الحركة الايقاعية للخط المحيط بشخوص التصويرة, ومع التناوب الايقاعي للاشكال والفراغات. و هناك حركة ايقاعية للتشيد المعماري الذي يجمع الشخوص، و الذي تؤلفه مجموعة مساحات افقية متوازية تفصل بينهما حدود زخرفية كما هو واضح في الشرفة الظاهرة في الاعلى والستارة و تناغمها مع القوسين الذين يحددان شكل الستارتين .

ان التذكر والتوقع و المرتبط بحركة الزمان التصويري داخل الحدود المادية البصرية للتصويرة والمحموله على الايقاع الرئيسي المهيمن لكتل الاشخاص وترديها المتكرر وما يوازيها من حركة ايقاعية للخط المحيط بشخوص التصويرة (مخطط نموذج عينة 7).

له امكانية الامت ح القالب المكاني, وهذا الزمان المفارق للمدّ ان منظم الجريان وفق تنظيم الحركة الايقا صورة المكان ويدخلنا بزمان اخر ينأى بنا تغراق في هذا الزمان الخالص التجريد من الاسس المكانية، اي الموسيقي والتصويري يعدان السمو الصوفية حيث يزاح فيها الزمان والمكان الحسيين. ثم الانفتاح على ماهو مطلق وكلي في لحظه دائمة لا قبل فيها ولا بعد, وهذه الديمومة الحركية لا السكونية كذلك ربط الزمان بالشعور الداخلي، يعني وقوعه في حدود قوة الحدس وهو يذكر بما ذهب اليه بعض فلاسفة المسلمين امثال ابي البركات البغدادي والمشار اليه من قبل .

ان تجاوز الفنان في تصويرته للواقع العياني ومحدداته الزمانية والمكانية واقامة الصله بين عالم الجزئيات وماهو كلي انما يشابه فعل المقامات واحوالها, فالصوفي يتجاوز من خلالها كل الزامات الواقع المتعين (الزمانية و المكانية) و من ثم الاتصال بالحقائق الكلية المطلقة.

ويأتي اقامة الفنان للصلة بين عالم الجزئيات المتكثرة وبين الكلي، و عبر الزمان التصويري، معاكسة تماما للاشراق الالهي الذي قالت به المتصوفة، والمنبعث من الكل الى الجزء. واذا كان الارتداد قد تم من خلال الزمان، فأن الاشراق صفة عقلية لا زمانية و بذلك فأن الخلق الفني لا يحاكي الخلق الالهي وانما هي محاكاة لقيمة القدره على الخلق لتقريبنا له كمثل اعلى في التفكير و التصور لعملية الاحداث. فالتصويرة فضلا عن اقرارها بعائدية الجزء لما هو كلي, وتذكير الحادث بأصله، فهي مناسبة ايضا للتفريق بين الخالق و المخلوق الذي جاءت به العقيدة الاسلامية وماسار عليه الفكر العقائدي الكلامي من بعد .

يلمس ان التصويرة منظورة من خلال عدة زوايا نظر عمودية على السطح، أي تغييب لمركز الرؤية الثابت والذي تندفع الخطوط باتجاهه، و من ثم تبيّن علاقة الاشياء ببعضها من جهه المسافة والحجم

واللون , مفعلا الفنان بذلك، رؤية حركية لاشعار الناظر بأنه جزء من زمن وفضاء التصويرة وبما يقابل بأنه جزء من حركة المخلوقات المتغيرة في (الاجل المسمى). فظهور التصويرة كمرتسم ذا بناء مسطح يخضع لنفس القدر من التساوي في الاحاطة بأجزائه، هي لم تكن الا احاطة روحية مستلهمة من الرؤية الالهية المحيطة بكل شيء و الغير مقيده بإلزامات زاوية نظر محدده .

لقد ابدع الفنان عالما جديدا يستطيع فعل الزمان ان يشتغل بمصادر قوة جديدة, فلا يمكن تزامن مكانتين في وقت واحد، أي مثلما فعل الفنان في اظهار خارج البيت و داخله في سطح تصويري واحد, فالزمان هنا هو تعبير عن القوة الكامنه وليس عن الفعل الجاري في الحياة الفيزيائية . فأذا كانت العلاقة الزمنية بين الداخل و الخارج في الواقع غير مبنية على التواقت او التزامن بالنسبة للناظر، لكن الفنان جعل ذلك ممكنا في التصويرة, فاذن نقل الزمان الى الصيغة البصرية و بالطريقة التي عالجها الواسطي، هو لاعطائه فرصة لقدرات القوة الكامنه فيه لان تشتغل لصالح فعل جديد يتوافق مع تنظيم البناء المكاني, فهو زمان بصري متحرر وطليق. وهذا الاستحضار لاكثر من صيغة زمانية، وتوليفها وتكثيفها وجعلها ماثله امامنا هو مستلهم من الاسلوب القرآني في استحضار صيغ غيب الماضي والمستقبل و جعلها حاضراً امامنا .

لقد منح الفنان التصويري بعدا روحيا مؤسس على رؤية فنية مجردة حاملة لاحكام ذهنية و رؤية حدسية مرتبطة بمفاهيم كلية، هو اقتراب من الرؤية القرانية للزمان وما سار عليه الفكر العقائدي الكلامي ونظرتهم له على انه موصول بالحقائق الروحية و الالهية. وانه وسيلة (أي الزمان) لتأكيد ماهو عقائدي .

لقد استعان الفنان في رسم تصويرته بالنص، لكنه لم يقدم النص فهو يلمّح للحكاية او الحدث في الوقت الذي يحاول ان يقصي المحاكاة البصرية السردية للحكايه من التصويرة, أي اظهار الحكاية كفعل بصري وليس واقعا ماديا، و في كلتا الحالتين احال الصورة الى وهم, بدلالة ان التصويرة لا يمكن فهم مضمونها دون مرجعية النص الاصلي, فالواسطي كان يحرص على تغيب الحدث المطابق ويرهن مضمون الصورة لحاسة الحدس وبهذا السلوك الابداعي هو يحاول تشغيل المضمون لصالح صياغة بنية بصرية متحررة من اسر وقائع الحكاية وبالتالي تسهيل عملية تنضيمها وفق الحاجة التشيدية الجمالية للتصويرة, بمعنى اخر ان الواسطي اوجد صيغة لاحالة الواقع المادي التي تضمنته الحكاية الى اثر بصري محض, تتسيّد فيه القيم البنائية التشكلية كقيمة موضوعية تعويضية, أي انه حاول ان يستدرج دلالات موضوعية في صلب عملية التشييد هي وحدها تصبح مادة للرؤية والتوقع والاستمتاع بغض النظر عن تغييب اصل الحكاية, فالحاجة الجمالية هي التي فرضت هذا التنظيم لاالواقع, فامتاع البصر هو المقصود و ليس رسم دلاله تحاكي مرجعيتها.

وبموجب هذه الصيغة الابداعية البنائية، اصبح الزمان ينفذ بسهولة الى واقعة تصويرية متخيلة ليتحكم في كيفيات بنائها بدلالة القيم الايقاعية المتحققة في التصويرة والمار ذكرها .

لقد حاول الواسطي ان يحقق ارادة للصورة على انقاض ارادة وقائع الحكاية, اراده ايحائية مكثفة غير مقيدة وممتدة الى حياة الذهن وتحقق حاجة جمالية لا تستوعب الا بحاسة الحدس ولا تتحقق الا بتجاوز الزامات الواقع الزمانية والمكانية وكأنه في ذلك يقترب من التفكير الجمالي الصوفي الذي يقترن بحقائق كلية, فالفنان اراد ان يسمو بالحكاية من مستواها الجزئي الى مستوى يفترق عنها بالنوع والكيفية وليس بالدرجة والكم، أي نقلها الى مستوى كلي, وانطباع حسي يمتلك قدرة التواصل والديمومة .

نموذج عينة : 8

رقم المقامة : الرابعة و العشرون

اسم المقامة : القطيعية *

رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري – ظهر الورقة – 69

قياس المنمنمة : 230 ملم × 217 ملم

تمثل المنمنمة مج ي تبدو في وسط التصويرة. ويظهر فلا

صور المشهد بأر ط بداية اللوحة, وتضمن على سته شخوص في اوضاع جلوس ووقوف، وفي المستوى الثاني و الى اليسار ثمة مغن يضرب على عود, ويقابله في جهة اليمين خمسة اشخاص بوضع جلوس, خلفهم في المستوى الثالث يظهر شخصان واقفان, اما المستوى الرابع فهو يتمثل في اظهار صورة فلاح تبدو عليه علامات الجد والتعب .

طبقا للمنهجية البنائية التي اتبعها الواسطي في تركيبه للمشهد تبقى هذه التصويرة في اطار مطلقات التعينات الزمانية, فالاشكال المؤلفة لها ، أبعد منها الاضواء والظلال و ظهرت ببعدين, اما الوسط الفضائي والمكاني الذي تشتغل فيه فهو يقترب من التسطيح, و تعزز ذلك في عكس الحقائق المنظورية من خلال رفع المستويات بعضها فوق بعض. وضع شخوص المستوى الاول على خط بداية اللوحة, كذلك بجعل اجزاء المستوى الثالث على نحو اكبر من بقية افراد التصويرة وبأستخدام الوان حارة متقدمة (نابذة) من الداخل للخارج، كما في المستوى الثاني والثالث والرابع, يضاف لذلك ابعاد الفنان لتأثير فعل الجو على الاشكال البعيدة , فظهرت بخطوط حادة و واضحة. ان جميع هذه المعالجات اسهمت في سحب عمق الصورة الى مقدمتها و العمل على تهدئة العمق الفضائي. فبانت الاشكال على نحو متقارب من جهة المسافة الفاصلة بين اشكال التصويرة والناظر .

يلمس ان الفنان قد غيب مركز النظر الثابت و الذي بموجبه تندفع الخطوط ومن ثم تحدد الحجوم والمسافات او الفواصل الزمنية بينهما كذلك تبين التدرج في قيمة وشدة الالوان, وذلك يعني ان الفنان قد هيأ رؤية حركية بهذا التغييب للمركز الثابت تجعل الناظر جزء من فضاء وزمن التصويرة و في ذلك استشعار له بانه جزء متواشج مع الحركة المستمرة للتغير وعدم الثبات .

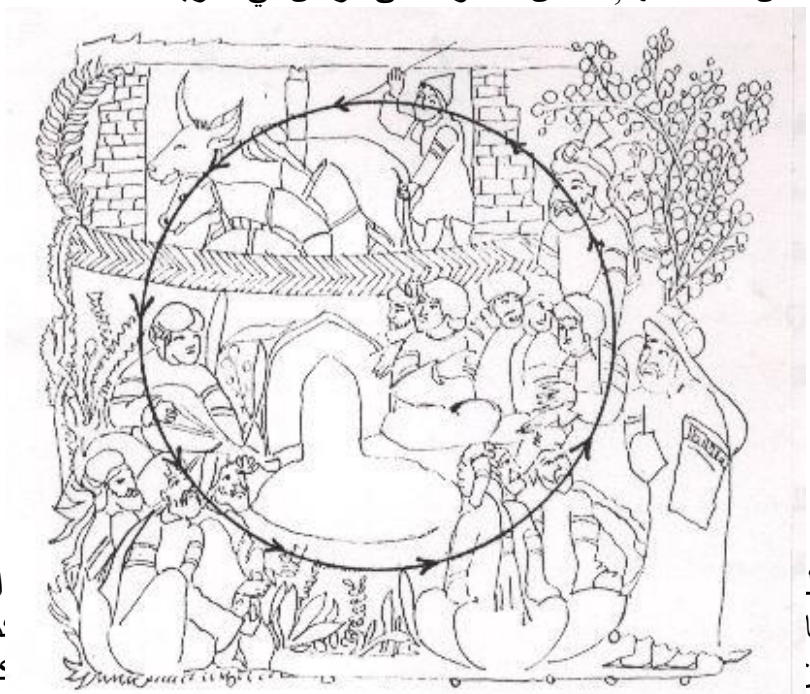
على الرغم مما اجراه الواسطي من تحوير في نقل الواقع، باحالته من مجسم حسي بصري يطوف في فضاء متخيل, فانه اضاف عنصرا جديدا يتمثل في تآلف الاضداد, فهو قد الف بين لحظات الترف

* يذكر الحارث بن همام انه عاشر مجموعة من الاصدقاء بقطيعه وهي محلة في بغداد، فاتفقنا (ان نلتهي بالخروج الى بعض المروج. لنسرح النواظر في الرياض النواضر) واخذنا معنا الطعام و الشراب و يرافقنا مغن . ولما غنى تجادلنا حول الشعر المغنى , فقام شيخ بحسم الجدال كان قد دخل علينا في بداية الجلسة و ازعجنا بدخوله و اخذ يسأل الجماعة اسئله لغوية ملغزة (فلما اعجزنا العوم في بحره . و استسلمت تمائمنا لسحره) اجاب عنها جميعا فأعتذرنا لما بدا منا في حقه , ثم دعوناه للطعام و الشراب فلم يلب فانشد ابياتا من الشعر فعرف الحارث , انه ابــو زيد السروجي (40 ص 236-244)

ولحظات العمل الشاق, أي بين الجد واللهو, ووفق بين التحديد التشيبهي الصارم والتعميم في تشييد الاشكال .

لقد استحدث الفنان بناءا فضائيا ومكانيا محورين قادرين على استيعاب بناء زماني لا يشتغل الا في ثناياهما , وهي بنية توائم فكرة التشييد الشكلاني القائم اصلا على جمع المظاهر والقيم المتضادة , فجريان الزمان يختص بحياة واجزاء الصورة لذاتها, بمعنى ان صورة الزمان الفيزيائي المرتبط بالواقع قد ازيحت من التصويرة واخضعت لزمان تصويري محمول على خط الاستمرارية الرابط بين اجزاء التصويره والذي يحيل جزء لاخر احالة زمانية. و هذا الخط يعمل بشكل دائري و يتحكم في التشكيل المحيطي للمشهد (مخطط نموذج عينة 8) .

وبتدفق هذه الحركة يستشعر بايقاع متواصل يعبر عن حركة زمان تصويري موَحِد لاجزاء الصورة والمتضادة في مضامينها، وخلق حالة التفاعل بينهما من حيث التزامن و التوافق، ومن حيث تدعيمه لتواصل الفكرة التصميمية المكانية لاجزاء التصويرة. وتنبث الحركة الايقاعية ايضا في الحوار والايماءات بين الافراد و بين حركة المشهد الخلفي, كذلك بحركة جريان الماء. و بذلك فان الفنان حاول تشييد عالم يشتغل فيه زمانه الخاص المتواصل و كأنه العصب المحرك لحكاية المشهد واجزائه التصميمية, فايقاع حركة الزمان التصويري هو اشبه بالخيط او الوسيط الذي تلتئم حوله اجزاء التصويرة، و اصبح بمكانة الروح من الجسد، فهو كمفهوم حيوي متحرك اكسب الاشكال درجة قصوى من الشفافية والحركة والتلائم واسهم في اظهار الجو الاحتفائي بحياة الصورة على الرغم من المتضادات الموضوعية و القيمية المتعايشة ضمن هذا المشهد, فالفنان قد عول على الزمان في تحريكة



مخطط نموذج عينة ٨

لبنية التصويرة وجعل ان ذلك ينسجم مع نسيج التفكير الثقا مة في مصير الانسان, ومن هنا فاز تها بل منحت التصويرة القدرة التع على ان يحقق قيما حية تنقل الاشكال الى قيمة فكرية تتوائم مع صورة التفكير المجرد التي عبرت عنها اجزاء وعناصر الصورة .

ان النأي عن تمثيل الواقع الحسي بأتجاه واقع بصري تخيلي يتقبل التلاعب في حجوم و تجريد الاشكال وتجاوز قوانين المنظور المسافي واحكام التكوين, انما يعني ان هناك بحثا عن المطلقات وعن القيم الجوهرية الباطنية لا المظهرية الزائلة. وهذا يحيلنا الى ما هو كلي وثابت, وجزئي متغير, فصورة الاستدلال على الكلي من خلال تجاوز الجزئي انما هي صورة تطابق حال الصوفي في مقاماته وابطاله لتبعات العالم الخارجي ومحدداته الزمانية والمكانية بغية الوصول للاحوال حيث الانفتاح على الابعاد الكونية المطلقة للوجود, فكلاهما يحاول التماس مع الباطن بخرق الظاهر او تجاوز عالم الشهادة بغية الوصول لما هو غائب، فمثلما المقام وسيله لبلوغ الحال والتهيئة لحصول عند الصوفي ثم الاتصال بما هو لا مرئي وجوهري و كلي كذلك التصويرة لم تكن الاوسيلة لبلوغ تلك الماهية .

واذا كان تجاوز الفنان للعالم الحسي بغية التماس مع ما هو معقول و مجرد من خلال صياغة حركة مسطحة داخل البناء المكاني والفضائي المستحدث, فأن الفنان قد عزز ذلك من خلال تجاوزه على الحدود الهندسية للمكان بجعلها مرنة ومفتوحة ومن ثم جعل المشهد يتفاعل مع الابعاد اخرى لا محدده خارج حدود التصويرة, أي ان الكيفيات الحركية و الوسط الذي تشتغل فيه وجعل حدود المكان مفتوحة اسهم في نقل المشهد من صيرورته التخيلية المختصة بحياة المشهد، الى صيرورة حدسية تنقل المشهد الى عالم فيه امتدادات لا متناهية للفكرة التي قدمها الفنان ولكل ما يشعرنا بحياة الافراد (حياة المرح والجد) بمعنى جعل المشهد شكلا ومضمونا يحيا في أي زمان ومكان فالفنان بذلك نقل التصويرة من مستوى التشكيل المغلق الى مستوى التشكيل المفتوح والذي توافرت فيه الشروط الابداعية في انجاز هذا المشهد على صعيد الشكل والمضمون .

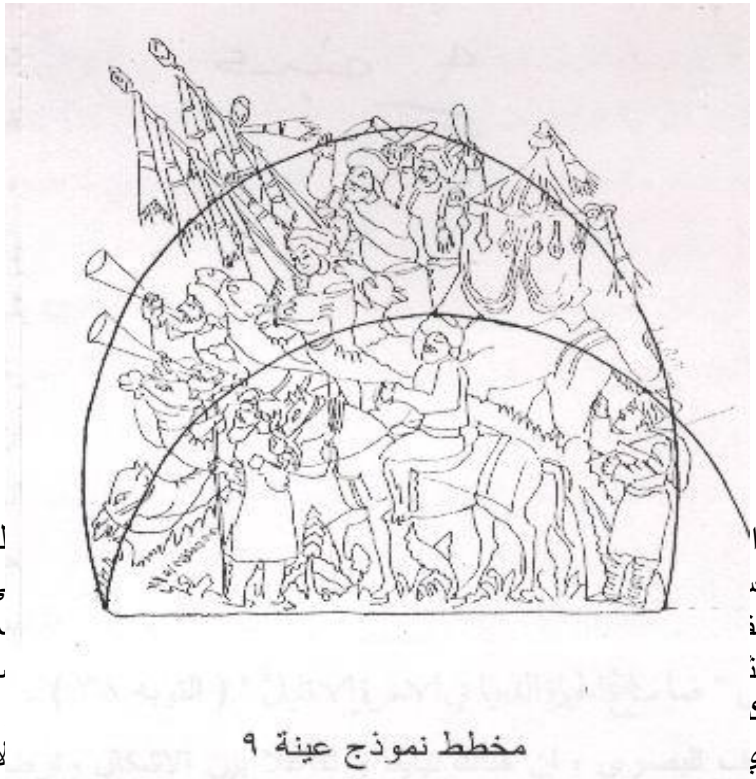
ويلحظ ان اقتران الزمان التصويري بخط استمرارية دائر في ارجاء التصوير يتحكم في التشكل المحيطي ومن ثم كونه يعود للنقطة التي بدأ منها، انما يعني ان الزمان يشتغل كقيمة محركة للاشكال والمعاني الادبية للتصويرة, كما ان تصميم الحركة والتي عددها الزمان, في هذا الوسط الفضائي والمكاني لتعمل بكيفية مسطحة ومن ثم اخضاع القريب والبعيد لهذه الكيفية الحركية الدائرة لتشير الى تساوي اطراف الزمان (المرتبطة بالقريب و البعيد) امام الرؤية الروحية الخارجه عن كل محددات والمستلهمة من الرؤية الالهية المحيطة بكل امتداد الزمان .

ويلحظ مسعى الواسطي واضحا في رفع معدل سرعة الحركة الايقاعية وتحريك السطح التصويري من خلال تجميع القوى الحركية سواء من العناصر الاساسية او وسائل ربطها كذلك تهدئة العمق الفضائي لسحب عمق الصورة الى مقدمتها بجعل الحركة تشتغل على السطح دون العمق لتنتهي محاولة الفنان الى تكثيف للحركة المسطحة وهي على نحو اظهر فيما لو كانت متجهة للعمق. ولما كانت الحركة السريعة تساوي زمنا قليلاً، فهذا التكثيف الحركي هو صورة تعادل صورة زمن الحياة الدنيا من جهة الكم نسبةً للحياة الاخروية الابدية. ان التحكم بسرعة الحركة للتعبير عن ذلك يعني وعي الفنان للعلاقة التبادلية بين الحركة و الزمان بأعتبارهما مفهومين استدلاليين لقياس بعضهما بعضا، وهذه التفرقة بين الحركة والزمان تشير الى ان الزمان هو ليس جوهر الحركة لان الحركة متصلة بالجسم المتحرك و الزمان واحد لكل الموجودات أي ان الزمان هو عرض للحركة وهذا الفهم لحقيقة العلاقة بين الحركة والزمان يحيلنا لما ذهب اليه فلاسفة المسلمين امثال الكندي وابن سينا وغيرهم والمشار لهم من قبل في تصورهم للطبيعة العامة للزمان ، وللتدليل على ما تقدم هو مسعى الواسطي في توصيل عالم الصورة بما هو كلي ومطلق أي النأي عن المعاني الوقتية المقترنه بما هو مظهري بأتجاه ماهو دائم، و هي صورة توازي اتصالية زمن الحياة الدنيا بما هو ابدي . او اتصالية ماهو فاني بما هو باقي.

نموذج عينة : 9
رقم المقامة :الحادية و الثلاثون
اسم المقامة : الرملية*
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري : ظهر الورقة – 94
قياس المنمنمة : 267 ملم × 253 ملم

* في هذه المقامة يذ ... لسفر الى مكة للحج فقرر الذهاب معهم . يقول ... ب , فطلع علينا شخص من بين الهضاب مناديا ب ... و اختيار الرواحل . وقطع المراحل . و اتخاذ ال ... نضو الاردان (أي تشمير الاكمام) ... كلا و ال ... خطبته التي ينتقد فيها الذين ابتعدوا عن جوهر ال ... زيد السروجي من خلال سحر كلامه و بلاغت

يعرض المشهد قافلة في طريقها الى الحج, رسم على مستويين متراكبين يعلو احدهما الاخر, يشتمل المستوى الاسفل على تشكيل لنصف دائرة تضم شخصين راجلان والظاهرين لليسار واقصى اليمين يتوسطهم ثالث على صهوة جواد, وهم يستقرون على خط افقي موازي لحافة التصويرة. ويشتمل المستوى الذي يعقبه على تشكيل لنصف دائرة اكبر (مخطط نموذج عينة 9) تحوي جمالا تحمل على ظهورها مؤنة سفر, وحملة بيارق, وعازفين .



مخطط نموذج عينة ٩

رسمت كل ا لفاصلة بين المستويين والظاهرة في الو ي نظر في مشهد واحد هو كسر للبنـاء الـ ـائية للتصويرة جاءت معززة للفضاء الـ ـاء للحقائق المنظورية المتعلقة بالحجم ك امامنا اشكال مسطحة تحيا في فضاء ذي لايحاء الكامل بالحركة التدريجية والمتصاعدة نحو دروتها من اليمين الى اليسار، بفعل هيئات الاشخاص و تدرج اتجاه اجسامهم والتي جاءت متناغمة مع اتجاه البيارق والابواق واعناق الجمال واندفاعها الانسيابي الى الامام وفي ذلك تهيئة لزمان تصويري محمول على تكرار الاتجاه وما ينجم عنه من حركة جريان الزمان التصويري وتدفقه. فبواسطة الايماءات والحركات وبكيفية مسطحة، كذلك الاختيار الدقيق للفعل الحركي ولحظته المناسبة والقادرة على خلق حالة ذهنية معادلة للايقاع وبالشكل الذي يجعلنا نتوقع ماسيأتي فيما بعد, فان زمان الفعل التصويري يمتلك الامكانية للامتداد حتى خارج القالب المكاني، ليرتبط باحساساتنا الباطنية والواقعة تحت ضغط الحدس لا الواقع المادي, وهذا الزمان المجرد من الصور والاشكال المكانية هو زمان خالص التجريد و يقترب من نسق الزمان الموسيقي, وان الاستغراق فيه لا يمكن الا ان يقارن بالنشوة الصوفية التي يتحد فيها الصوفي بما هو جوهري وكلي وروحي. فالزمان التصويري للمنمنمة غير الملازم لصورة المكان يعني سيادة الزمان على المكان من خلال الاخذ بمبدأ الاستمرارية الحركية، اذ ان ما هو حركي بالكيفيات التي عرضتها التصويرة قادر على تجاوز حدود المكان. لا كما هو حاصل في التصوير المنظوري المطابق حيث الاستمرارية السكونية القائمة على تجميد آن من الزمان حيث

يذوب الزمان في المكان و يتماهى معه. كما ان زمان الفعل التصويري المفارق للحدود المادية البصرية للتصويرة يعني تغييب لمركز النظر الثابت الذي يحكم العلاقات اللونية والحجمية في الفضاء الثلاثي الابعاد, وهذا التغييب للمركز الثابت يعني ايجاد رؤية حركية مسطحة موازية لحركة الزمان التصويري الذي نتعقبه, و بالشكل الذي تجعلنا جزء منه و من فضاء التصويره, وهو لاشعارنا بأننا كيان متحرك مع حركة الموجودات وجزء منها .

ان ما عمد اليه الفنان من تجميع للطاقة الحركية وتكثيفها, وجعلها طافية على السطح التصويري من خلال الايماءات, واتجاه الحركة, لم يكن دون اسباب, اذ ان هذه الكيفية الحركية المسطحة هو لجعلها على نحو اظهر واسرع مما لو كانت متجهة الى العمق المسافي, و بما ان السرعة تقابل زمن قليل, بحسب ماورد في القرأن الكريم من ايات, وما ذهب اليه متكلمو وفلاسفة المسلمين من بعد, اذن اصبح التسارع الحركي في التصويره و بما يساويه من زمن قليل تعبيرا عن الحقيقة الجوهرية لزمن الحياة الدنيا، من جهه الكم، و معادلا لقلة هذا الزمان نسبةً للحياة الاخرة, و يرتبط ذلك بمعنى الاية الكريمة " في قوله تعالى " فما متاع الحيوة الدنيا في الاخرة الا قليل " (التوبه 38) .

كما يلمس في هذا التأليف البصري , ان هناك تباينا و تفاعلا بين الاشكال وارضيتها, اسهم في تفعيل حركة السطح التصويري و من ثم اضعاف تماسك البناء التكويني للتصويره, وتشتيته وتشظيته, وجعله على نحو اخف وزنا و اظهاره بالحال الذي يمكنه من الانفتاح على وسط اخر اكثر شفافية, بالتظافر مع اتجاه حركة زمان الفعل التصويري .

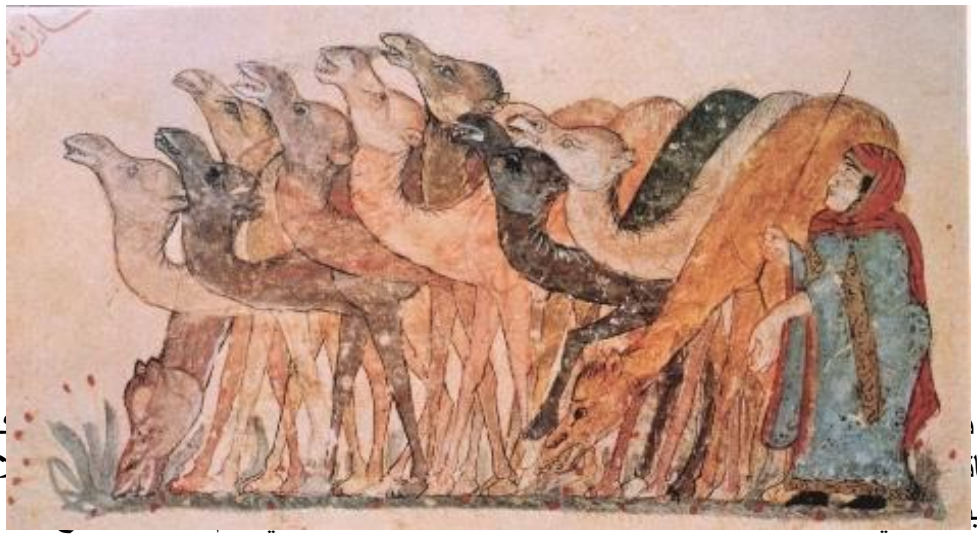
و يأتي اقصاء الاضواء والظلال, وللعمق الفضائي, لاذابة الخاصية الحجمية واضعاف صلة التصويرة بالعالم المادي, او ما يذكّر به كذلك لازاحة صورة الزمان و المكان الطبيعيين وخلق زمان تصويري ذاتي قادر على الانفتاح على الابعاد الروحية, ويقارن ذلك مع ما يجهد اليه في مقاماته للتخلص من مغريات الحياة المادية، بأعتبارها حجبا تعيق الاتصال بحقيقة الله سبحانه وتعالى, وصولا للاحوال حيث يتماهى الزمان والمكان, ثم الاندماج في ديمومة كونية مطلقة. فكما ان المقامات وسيلة لبلوغ الاحوال والتهيئة لحصولها, للانفتاح على ماهية وجوهر الوجود, اصبحت التصويرة و زمانها التصويري وسيلة لبلوغ تلك الماهية, فهناك تقارب بين الفنان, بأتخاذ التصويره وسيلة لغاية, وبين الصوفي باتخاذه المقامات وسيلة ولغاية ايضا. و بذلك اقتربت التصويرة وزمان فعلها التصويري من كيفيات فعل المقامات .

ان بسط نفوذ الزمان على المكان يعني التعويل عليه في تحريكه لبنية الصورة, و ليكون معادلا للروح في تحريكها للمادة, فجاء زمان الفعل التصويري المفارق لصورة المكان مقابلا لتحرير الروح من الجسد لتتصل بما هو كلي ومطلق, وهي الحال الذي تقترن به احوال الصوفية, وهو ماعبر عنه احدهم, و المشار اليه من قبل *، بأنه الخروج من ضيق الحدود الزمانية الى سعة فناء السرمدية .

ان ماتقدم يفسر ابتعاد الواسطي عن الرؤية البصرية الفيزيائية, واستحداث بناء زماني تصويري يشتغل لصالح الرؤية الفنية المجردة والمشيدة على الاحكام الذهنية ذات الابعاد الروحية. فهي رؤية حدسيه مرتبطة بالمفاهيم والحقائق الكلية والجوهرية .

* سهل ابن عبد الله التستري (ت 283هـ - 896 م)

نموذج عينة : 10
رقم المقامة : الثانيه والثلاثون
اسم المقامة : الحربية او الطيبية *
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري : وجه الورقة 101
قياس المنمنمة : 138 ملم × 260 ملم



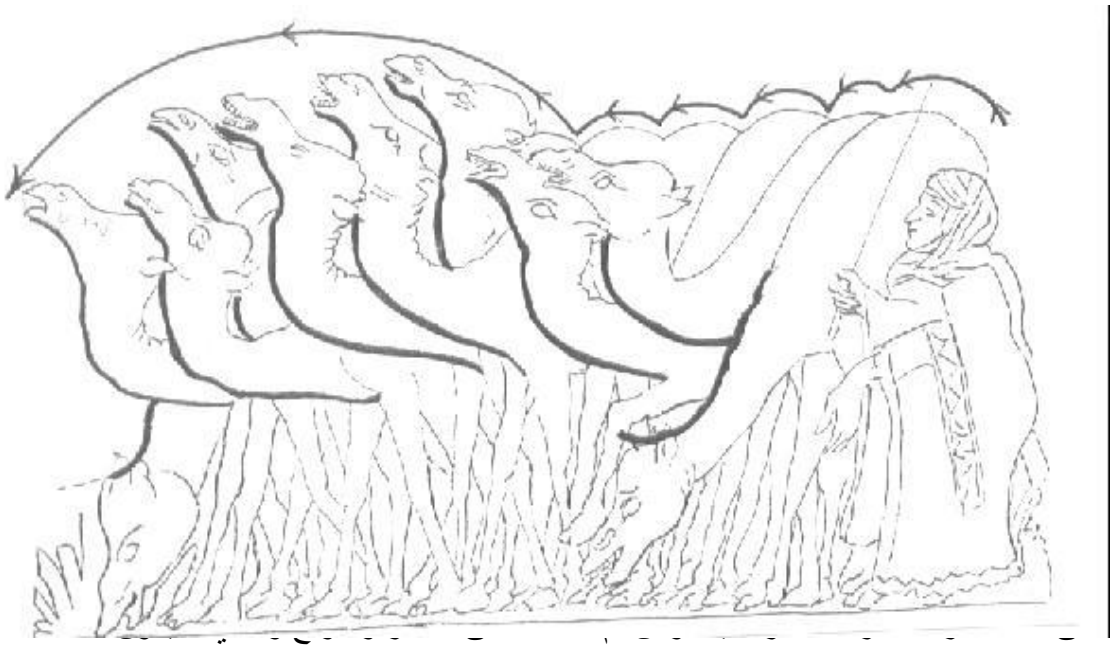
يظهر ... ب . وهي
ترفع باعنا... لان يلتهمان
العشب, وي...

بدت الاجزاء المؤلفة للتصويره ببناء مسطح، اذ ان الاضواء والظلال قد ابعدت منها تماما, ورسمت جميعها من زاوية نظر اماميه, وتمتد على طول السطح المصور, ودون الانحراف الى داخل العمق.

* جاء في المقامة ان الحارث قرر الذهاب الى المدينة المنورة لزيارة قبر الرسول (ص) بعد ان قضى مناسك الحج و في اثناء سيره للمدينة يحلل على قبيلة بني حرب فيرى الناس يركضون . يقول الحارث : (و سألنا ما بالهم فقيل قد حضر ناديهم فقيه العرب ...)فسرت معهم لاعرف حقيقة الامر و لما وصلت فأذا هو ابو زيد السروجي يطلب من الجميع سؤاله فانبرى له (فتى فتيق اللسان) و اخذ يسأله صنوف الاسئلة فأجاب السروجي عليها كلها . (فساق اليه القوم ذودا (أي الابل من الثلاثة الى التسعة) مع قينة (جارية)) . يقول الحارث ابن همام : (فإعترضته و قلت له عهدي بك سفيها فمتى صرت فقيها) (40 ص 333 – 358)

فقوائم الجمال احتلت خط بداية التصويره والمشار اليه بشريط اخضر من النباتات , وراس الجملين البعدين اللذين يعلو احدهما الاخر (لليسار) بديا على نحو اكبر من القريبة (لليمين), وليس هناك ما يشير الى تاثير فعل الجو على الاشكال البعيدة، من جهة قيمة وشدة الالوان ودرجة الوضوح.وهذا الاقصاء لقوانين الرؤية البصرية الفيزيائية واحكامها على الحجوم والالوان وعلاقاتها بعضها ببعض في الفضاء الثلاثي الابعاد، وهو اقصاءاً للبعد المسافي, ومعززاً للبناء الفضائي الثنائي الابعاد. وبذلك احال الفنان البنية الزمانية الفيزيائية الى بنية زمانية تصويرية .

ان البناء المسطح لاشكال وفضاء المنمنمة، هو تهيئة لحركة زمان الفعل التصويري لأن يشتغل بحرية على السطح المصور دون العمق، من جهة اليمين الى اليسار وباستمرارية وسيادة كاملة على المكان, والمؤسس (زمان الفعل التصويري) على الايقاعات بدرجاتها وسرعاتها المتفاوتة والمتناغمة مع بعضها . ولعل الملفت للنظر منها هو ايقاع الانحناءات المتعرجة للاعناق والذي هيمن على بقيتها من خلال الحجم, مما اكسب السطح التصويري وحدته وربط اجزاءه ببعض. ويأتي الخط الخارجي المحيط بظهر المرأة بمنحنياته، صعوداً لظهر الجمل بمثابة مقدمة لافتتاح الايقاع الرئيس المهيمن والذي يبدا من اتجاه عنق الجمل للاسفل والذي يهم باكل العشب لليمين، ثم التكرار الايقاعي لانحناءات الاعناق بشكل متعاقب وبما يشبه الموجة المتحركة بنعومة وانسيابية متصاعدة لتبلغ ذروتها من ثلث اللوحة الايسر ثم الانخفاض للاسفل، ممثلاً في عنق الجمل في اقصى اليسار (مخطـط نموذج عينه10).



القالب المكاني. وهذا شان الايقاعات الاخرى المرافقة للايقاع الرئيس، كما هو واضح في حدوث النمط الايقاعي من تكرار انحناءات ظهور الجمال ثم المنحنى الكبير الذي يحيط بحافات رؤوس الجمال (مخطط نموذج عينه 10) مكونا بذلك ايقاعا متغايرا, كذلك الايقاع الرتيب المتولد من التباين في درجة اللون الفاتح والقائم لرقاب الجمال والمفعّلْ بالايقاع الرئيس المهيمن , يضاف لذلك ايقاع اخر شغل الجزء الاسفل من التصويره، والمبني على تكرار وتقاطع وتباين اتجاه قوائم الجمال فجاءت هذه الحركة الايقاعية متوافقة مع الايقاع الاساسي مشكلاً معه نسيجا متناغما وكانه لحن وايقاع اخر مرافق للحن والايقاع المهيمن .

واذا كانت هذه الايقاعات مازالت مرتبطة بصورة المكان الثنائي الابعاد فان تصميم الكيفيات الحركية الايمائية والايقاعية المسطحة, والوسط الفضائي ذي البعدين الذي تشتغل فيه, قد منحت زمان الفعل التصويري المجرد طاقة اضافية دافعة الى خارج الحدود المادية البصرية للتصويره لتحويله الى بنية خالصة التجريد، ومتخلص من اية صور او اشكال مكانية . اذ يلاحظ ان جميع الايقاعات تبدا بالتسارع كلما تقدمت باتجاه اليسار لتبلغ ذروتها , ولا تشكل هذه الذروة نقطة ختامية في الزمان بل فضلا عن توحيدها لمجمل اجزاء التصويره , فهي قادره ايضا – وللاسباب السابقة – على مفارقة المكان التصويري ليرتبط بأحساساتنا الداخلية وشعورنا الباطن، أي انه اصبح كينونة مجردة خالصة تتصل بقوة بما هو كلي

بصورة مطلقة. وهذا المستجد في الفعل الزماني يوازي الزمن الحدسي الصوفي والزمن الموسيقي من جهة ارتباطه بالادراك الباطن فهو زمان قوامه اللاتجانس والتآني الكيفي لا الكمي، أي انه قائم على الاتصال لا الانفصال وعلى الكثرة الكيفية لا الكمية .

ان الطريقة السابقة والتي تحرك بها الزمان التصويري على سطح التصويره من جهة اليمين الى اليسار هو تغييب لمركز النظر الثابت , وتنشيط لرؤية حركية موازية لحركة الزمان التصويري حين نتعقبه داخل حدود الصورة البصرية والى الخارج، لتشعرنا باننا جزء من الحركة المستمرة للتغير وعدم الثبات .

ان الصياغات السابقة للتصويرة وضعتنا امام زمانين. زمان يعمل بالدلالة الحركية المتوهمة , أي داخل الحدود المادية البصرية للتصويره وهو مقترن بالتغيّر, فالزمان هنا اصبح عرضا للحركة وهو يذكر بما ذهب اليه فلاسفة المسلمين في تصورهم له. كما ان تحول هذا الزمان التصويري الى زمان خالص التجريد ومن دون حركة حالة في المكان، يحيلنا لما ذهب اليه اخرون من فلاسفة المسلمين من ان الزمان هو جوهر مجرد قائم من دون وجود حركة وبذلك فان الفنان المسلم قد نقل صورتي الزمان التي توقف عندها فلاسفة المسلمين ووحد بين صورتي التعارض الفكري حول طبيعته العامة، وكانه من خلال تصويرته كان يشتغل بمستوى حركة التفلسف وامتدادها .

والتصويرة تفصح عن انها اقامت الصلة بين عالم الجزيئات ومحدداتها الزمانية والمكانية وعبر السطح المصور من خلال زمان تصويري حسي مجرد , وبين عالم الكليات ليلتقي ذلك مع معنى رد الكثرة الى الكلي، وهذا الارتداد المعاكس متباين تمام التباين عن (الاشراق الالهي) الذي قال به متصوفه وبعض فلاسفة المسلمين, والمنبعث من الكلي الى الجزئي والكثرة العنصرية .

واذا كان هذا الارتداد قد تم من خلال الزمان فان الاشراق الالهي صفة عقلية لا زمانية بحيث يتساوى فيه الذي حدث مع الذي سيحدث. وعلى ذلك فان الخلق الفني برده لعالم الجزيئات المتكثره من خلال الزمان لا يحاكي الخلق الالهي, وبهذا فالتصويره اصبحت مناسبه للتفريق بين الخالق والمخلوق وتذكير الحادث باصله الكلي .

كما ان رد التصويرة للعالم العنصري المتكثر، الى المطلق الكلي ومن خلال زمان تصويري حسي مجرد الى زمان خالص التجريد (وان الاستغراق فيه يقربنا من النشوة الصوفية التي يتماهى فيها الزمان الفيزيائي والفقدان التام بانقضائه في لحظة دائمة لا قبل فيها ولا بعد) انما يتطابق مع (المشاهدة) الصوفية وتوق الصوفي ومجاهداته من عالم الجزئيات الى ما هو مطلق خارج التحديد في حاضر ممتد دون تقسيمات زمانية .

يلمس مما تقدم ان البناء الزماني هو بناء مستحدث ويشتغل لصالح الرؤية التشكيلية البصرية وبالشكل الذي اصبح يفسر بتفسير الصوره لا الواقع , فجاءت معاني الفعل الحركي وما يرتبط به من مدلولات زمنية مؤسسة على المفاهيم الذهنية المجردة ذات الابعاد الروحية , طاغية على معاني الصورة الشيئية , أي اصبح الزمان مادة لرؤية بصرية، وقدرة تشيدية مرنة تتساوق مع حدث يلمح للواقع لكن لا يتمثله بشكل محاكاتي، وهنا يسمو الزمان الى مستوى الحدس المتجاوز للعالم الحسي, إن هذا المستوى المفارق لعالم الجزئيات يرتبط بعالم الكليات بصورة مطلقة .

نموذج عينة :11
رقم المقامة : السابعه والثلاثون
اسم المقامة : الصعيديه
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري : ظهر الورقه 114
قياس المنمنمة 215 ملم × 190 ملم

التصويره تمثل [illegible] نبي. وتظهر صورة التساؤل والا[illegible]رحه الداعي والمدعى عليه، اللذا[illegible]

بدت الاشكال الد[illegible]ر باقل حجم بحكم جلوسه على [illegible] بحكم تراتب الشخصين الجالسين في المستوى الاول. عليه فان الفنان عالج ذلك من خلال الحجم وبدى الوالي على نحو اكبر من جميع الشخوص, وهو ما يخالف الحقائق المنظورية لصالح جعل البناء الفضائي والمكاني مسطحا, وتعزيز ذلك برسم الجميع باستثناء الوالي على خط افقي والذي هو خط بداية اللوحة مما جعلها تبدو على مسافة متساوية في البعد عن الناظر, كذلك بابعاد أي نوع من الانحراف باتجاه العمق, كل ذلك يشير الى ان الفنان قد احال المشهد من بنائه المجسم الى مسطح, وخلصه من الحياة الواقعية المطابقة واحالته الى صورة مجردة تقع خارج حدود القياسات المحدده الزمانية والمكانية , وهذا يعني ازاحة الزمن الفيزيائي من التصويره واخضاعها لزمان من ابداع الفنان ويرتبط ببناء تصويري خالص ينأى عن التصوير المحاكاتي. وان كانت صورته محددة بوسائط مكانية لكنه يسمو عليها بسيادة مطلقه وبالشكل الذي بدت صورته محمولة على الحركات الايقاعية المسطحة والعائمة على مكان ذي بعدين , أي ان الفنان هيأ مكانا لحقيقة زمانية جديدة لا ترتبط بمكان فيزيائي، فهو قد منحه الاستمرارية في التحرك على السطح دون العمق من خلال الايقاعات المتداخلة للخطوط والملامس والالوان .

اذ يحكم التصويرة مراتب من الايقاع الحر , متناغم بعضه مع بعض، ويعمل بكيفية مسطحة , قائم على تناوب القيم اللونية الفاتحة والقاتمة والالوان الحارة والباردة، كذلك تناوب القيم الملمسية الخشنة والناعمة. وهناك حركة ايقاعية حرة ايضا للخط الذي يحيط بشخوص التصويره (مخطط (ا) لنموذج عينه 11).

مخطط

يضاف لذلك حركة ايقاعية رتيبة مبنية على تكرار الاقواس كما هو واضح في اعلى الستارة ووسطها وتناغمها مع الاقواس الظاهره خلف الوالي, ويلحظ ايضا الترديد الايقاعي للاقواس الرأسية الظاهرة على الستارة وتناغمها مع اقواس اخرى خفيه داخل التصويرة (مخطط (ا) لنموذج عينه 11) وهذه الايقاعات عملت على احالة جزء لاخر احالة زمانية ومن ثم ربط اجزاء التصويرة مع بعضها البعض في كل موحد .

بدت التصويرة وكأنها منظورة من خلال عدة زوايا نظر عموديه على السطح التصويري، فالاشكال على نحو متجانس من جهة المقدار الكمي المتعلق بالزمن الفاصل بين الناظر وبينها، فليس من مركز ثابت للرؤية يحكم اتجاه الخطوط اليه، ومن ثم اقتياد العين باتجاه العمق , فالمنمنمه اخضعت لرؤية هي على نفس القدر من التساوي في الاحاطة باجزاءها، وهي لم تكن الا رؤية روحية غير مقيده بالزامات زاوية معينة , فهي منظورة من عدة امكنة وبالتبعية من عدة ازمنة، وبانت وكأنها مسجلة من قبل عين غير بشرية، إذ لا يحصل ذلك حين نفتح اعيننا على العالم العياني، لاننا تتقيد بمكان وزمان معينين كما هو حاصل في التصوير المنظوري المحاكاتي والذي يخضع لزاوية نظر، ومكان ثابتين ولحظة زمنية محددة ومن ثم يظهر الزمان متماهيا مع المكان وذائباً في ثناياه .

ان المرتسم المسطح للتصويره وعدم التحدد بزاوية نظر ومكان ثابت يمكن لمسه ايضا في شخوص التصويره، والتي بدت على نحو اظهر في الشيخ الواقف امام الوالي, فرجليه ورأسه رسمت وكانه متجه صوب الوالي لكن اكتافه ويديه بدأت ملتفه للوراء نحو الفتى الظاهر لاقصى اليمين وظهر وكانه مصور من عدة مواقع مختلفة لكنها مجموعة في وضعية يستحيل تطبيقها في الواقع*, (مخطط (ب) لنموذج عينه 11).

وبذلك فان هذه المعالجات سواء على صعيد الاشخاص او البناء العام للتصويره يشير الى انها رؤية روحية غير مادية مستلهمة من الرؤية الالهية المحيطة بحركة جميع المخلوقات والغير متحددة بزاوية نظر معينة لكن "... الفنان عاجز عن ان يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الاشياء الموجوده بالفعل وبالنسبة لله , فانه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الالهية من جوانبها المختلفة ووضعها في سطح واحد " (31 ص 42).

مهد واحد هو

واذا كانت الرؤية الالهية المحيطة بحركة المخلوقات من جميع الجهات وبنفس القدر من التساوي من دون زمان او مكان, فان رؤية الفنان تبقى رؤية زمانية مكانية ومسطحة ذات بعدين، وبذلك فان الرؤية الالهية ورؤية المخلوق تحيلنا الى التفريق بين الخالق والمخلوق، ويذكر ذلك بالمنظور الاسلامي وما ذهب اليه الفكر العقائدي الكلامي من ان العلاقة بين الله ومخلوقات قائمة على الانفصال لا الاتصال فالله متباين عن جميع مخلوقاته تمام التباين على مستوى الذات, ومستوى الصفات, ومستوى الافعال .

والفنان في منحه للزمان التصويري بعدا روحيا لم يبتعد عن الرؤية القرآنية كذلك عن رؤية مسلمي السلف الاول ومن تبعهم من المتكلمين في اعطاء الزمان بعدا روحيا باعتباره موصولا بالحقائق الالهية كذلك في بحثهم بالزمان لا لذاته وإنما لتاكيد ما هو عقائدي .

ان التصويرة تشير الى تفاعل ايقاعي يشعرنا بتلازمه مع ايقاعية زمانية باطنة، فالمشهد اعد بهذا التبسيط والاختزال القائم على اقصاء ما هو زائل وعرضي ليتناسب مع مهمة تبسيط واختزال الحكاية * على الرغم من تعقدها , وابعادها الادبية لتكون قابلة للعرض والتأثير والديمومة فالتصويرة محاولة لصهر المعنى البصري المجرد مع معنى ادبي مجرد ايضا، لينتهي الى بنية بصرية وادبية متفاعلة , فالمنمنمة استطاعت ان تذيب الشكل بالمضمون والذي من شانه ان يصعَّد من تفاعل العناصر البنائية البصرية والعناصر الادبية باعتبارها تسمو الى صورة ذهنية تشتغل وفق حاسة حدسية متجاوزة لاطراف الامكنة والازمنة التي تؤطر الواقع والوقائع الحياتية اليومية، ومن هنا ومن خلال هذا الفهم اصبح الزمان كمفهوم حدسي يتحرك في مديات هذا الحيز التصويري, افضى الى حركة الزمان التصويري على المكان و الذي تجاوز حدوده المشهدية الى الحدود الذهنية من بناء الحكاية الادبية .

ان تجاوز الفنان للعالم المادي و الزاماته الزمانية و المكانية و احالة التصويرة الى صورة مجردة بحثا عن الحقائق الجوهرية الكلية، لم يكن الا نأيا عن المعاني الوقتية المقترنة بما هو مظهري، بأتجاه المعاني الاكثر ديمومة, وهذا الابطال لتبعات العالم الخارجي بأتجاه ما هو كلي, يقترن بحال الصوفي الذي يحاول عبر مجاهداته ان يعطل تبعات العالم الخارجي والزاماته باعتبارها حجبا تعيق الانفتاح على الابعاد الروحية وعلى ماهية وجوهر الوجود.

ان تشييد الواسطي لهذه المنمنمة بكيفية اختزالية بحثا عن جمال تتكشف من خلاله اسرار الباطن وهو ما يبتغيه الصوفي الذي ينكشف له في اخر احوال الصوفية, فالتصويره تتقابل مع احوال الصوفية في كشف كل منها عن حقائق باطنية لا مظهرية .

وتأتي اقامة الصله بين ماهو جزئي محدود و كلي مطلق, عبر سطح تصويري, متوازيا مع سعي الايماني العقائدي، و الصوفي، من الوجود المادي الجزئي الى اخر متحرر وطليق، وهو اقرار بعائدية الجزء (الكثرة العنصرية) الى الكل (المطلق الكلي) وهو ارتداد معاكس للخلق الالهي الذي بدأ من الكل الى الجزء, فالتصويرة مدعاة للتفريق بين الخلق الالهي والخلق الفني ومناسبة للقول بالتباين بين افعال الله وافعال مخلوقاته .

لقد حاول الفنان ابطال فعل العالم الخارجي لصالح الفعل الباطن الروحي الذي يسمح لحركة متناهيه ومتواصله لمفهوم الزمن تتسق مع ايقاعية التشييد المكاني لبناء التصويرة .

* خلاصة المقامة ان الحارث بعد ان يتعرف على والي (صعده) يصحبه في احد الايام لحضور محل المقاضاة . قال الحارث بينما الوالي جالس للاسجال , دخل شيخ (السروجي) بالي الرياش (أي الملبس الفاخر) بادي الارتعاش , مدعيا ان له خصما غير منقاد (و الذي هو ولده) و اصفا اياه بالعقوق , فأستعظم الوالي ذلك , لكن الفتى ينكر ذلك و قال ((... مادعا قط الا أمّنْتُ و لا ادعى الا آمنت .. بيد انه كمن بيغي بيض الانوق . ويطلب الطيران من النوق)) فوالدي حين افلس طلب مني ان امد يدي للسؤال و سبق ان رباني على العز و الكرامة . فعبس الشيخ و وإمفهر و قال أني علمته القناعة كنز لكن الضرورات تبيح المحضورات. و استمرت المساجلة بينهما شعرا و نثرا و حسم والي (صعده) الخلاف بمبلغ من المال لكل منهما. (40 ص 405 – 416)

نموذج عينة : 12

رقم المقامة : التاسعة و الثلاثون

اسم المقامة : العمانية*

رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري : وجه الورقة 121

قياس المنمنمة : 259 ملم × 280 ملم

* يذكر الحارث بن عمان , وبعد ركوب السفينة يفاجئهم ابو (ان معي لعوذة عن الانبياء مأخوذة .. : فملنا بالسفينة (الى احدى الجزائر لنر الجزيرة فوصلنا الى قصر مشيد يحرس دهم بأن زوجة رئيس هذه الجزيرة و كبي قال السروجي (ابشر بالفرج و بشر فعند لولادة , فلما و ضعت المرأة ولدا و عل ول دعوة الوالي لكن السروجي اعتذر .

التصويرة تمثل الجزيرة التي نزل بها ابو زيد و الحارث حين هبت عاصفة في البحر، مما تسبب في جنح السفينة اليها , وفي نص المقامة لا يوجد وصف للجزيرة وأجواءها مما اتاح للفنان ان يؤلف المشهد بحرية تامة وان يطلق عنان خياله لينقلنا الى عالم ملفوفا بالسحر والغموض والغرائبية. تظهر جزيرة ومسطح مائي اريد به ان يمثل البحر, رسم بشكل اصطلاحي , فهو اشبه ببركة , فيها اربع اسماك ظاهرة للعيان وسط حركة الموج * . و هناك ثلاثة اشجار, غريبة و مختلفة عن بعضها, انتشرت عليها طيور وقردة. وعلى نفس امتداد الاشجار على ضفة المسطح المائي ثمة طائر بوجه ادمي وذيل سمكة, والى جانبه من جهه اليمين, حيوان مجنح برأس ادمي وجسم اسد, ومن الجهة المقابلة لليسار ظهرت مقدمة السفينة التي جنحت, يعلوها ربان و اخفى الباقي منها خلف ماء البحر المحيط بالجزيرة و الذي مثل بشكل شريط اخضر مزرق يضيق تدريجيا في التفافه حولها . ان الاشكال المحرفة و الصورة الذهنية بدت و كأننا نشاهدها لاول مرة اذ يستحيل ان نرى طبيعة بهذه المحتويات و التركيب المدهش، انه منظر " ... ينقلنا الى عوالم الرافدين القديمة عوالم اكد واشور وكلكامش والثور المجنح " (37 – ص 28)

والتصويرة بذلك لم تشيد لمحاكاة المحدثات في مظاهرها المادية, فالفنان التجأ الى صيغ الاختزال, واقصاء الاضواء والظلال من جميع الاجزاء المؤلفة لها، لاذابة الخاصية الحجمية واضعاف صلتها بالعالم المادي. وهذا التجاهل لمعايير العالم الحسي هو لربطها بقوة بما هو متخيل ونقلها الى اخر ذهني مقترن بالتفكير الروحي المجرد الواقع تحت ضغط الحدس لا الواقع المادي. وفي هذه المنمنمة ذات الصبغة التشخيصية حاول الفنان ان يعبر عن العمق, واشار (ريتشارد اتنكهاوزن) في مؤلفه (فن التصوير عند العرب) بصدد ذلك الى ان الواسطي في هذه التصويرة اهتم "... بأظهار البعد الثالث . ففي مقدمة التصويرة يرى متسع للماء , وفيه اربعة سمكات , بينما نرى في الوسط ضفة الشاطئ بما فيه من اشجار , و الخليج الذي يشاهد جزء منه و هو مرسى السفينه, واخيرا فأن الخلفية التي تكون ابعد اجزاء التصويرة بالنسبة للمشاهد قد صورت بشكل عمودي, كيما توافق السطح المستوي للصورة "(9-ص123). وفي حقيقة الامر ان الواسطي قد ابتعد عن تمثيل العلاقات المكانية والفضائية بين الاشكال كما تبدو للعين البشرية في وجودها بالطبيعة, ومن مكان ثابت ولحظة زمانية محددة كما في التصوير المنظوري المطابق للحقائق المظهرية, أي ان الفنان في تصويرة للمنظر الذي امامنا لم يتقيد بزاوية نظر محدده, ففي قسم منه منظور اليه من مكان مرتفع او عال كما في سطح الجزيرة التي بدت خلف الاشجار، وهي بشكل مائل بأتجاه الناظر لكي تقارب استواء السطح التصويري (مخطط (أ) من نموذج عينة 12) .

وهذا حال المسطح المائي الذي في مقدمة الصورة, في حين ظهرت الاشجار و الحيوانات المركبة, على خط مستقيم افقي واحد, ونظر اليها من امام و من نفس الزاوية نظر للاسماك والحيوانات الباقية والسفينة وربانها * . وهذا التعدد في زوايا النظر في مشهد واحد هو كسر للبناء الفضائي, واضافة الحركة لادراك الفضاء ومن ثم خلق اضطراب بصري في عدم تبين حقيقة الامتداد المسافي. و تعزز الاحساس بأقتراب التصويرة من التسطح هو استخدام دلالات فضائية ومكانية تعد

* وهو ما يذكَّر بالا
* و طريقة جمع زا
انظر شكل 21)

لاشوري . (

مخطط (أ) لنموذج عينة 12

غير فاعلة في اظهار العمق، اذ لا يمكن تبين ماهيات الحجوم والابعاد بين الاشكال، كما تراه العين في الطبيعة من خلالها, كدلالة (التراكب) و(الموضع على مسطح الصورة), كذلك اقصاء تأثير فعل الجو على الاجزاء التي بدت بعيدة فظهرت بخطوط صريحة وحادة مثل القريبة, وايضا استخدام الوان حارة متقدمة من الداخل للخارج في المستوى الابعد, كالاحمر والاصفر كما في الوان الفاكهة والازهار. كذلك استخدام الوان فاتحة كما في اوراق الاشجار .

ان الجمع بين زاويتي النظر في مشهد واحد يعني تغييب لمركز الرؤيا الثابت والذي يتحكم في توجيه الخطوط نحوه، ومن ثم تحدد صورة الحجوم و المسافات بينها. وبذلك فأن العمق الفضائي والمكاني في التصويرة يقع خارج حدود الرؤية المادية. بالتبعية فأن صورة الزمان الفيزيائي قد اقصيت من التصويرة و اخضعت لزمان قائم على دمج زماني زاويتي النظر، وعرضه مرة واحده, يضاف لذلك ان الواسطي قد جمع صيغتين للزمان, الصيغة الزمنية لجنح السفينة الى الجزيرة, والصيغة الزمنية لمشهد الجزيرة و تفاصيلها, وهما صيغتان متباعدتان, لكن تقديمهما في لمحة بصر مرة واحدة هو اسلوب مستمد من الاسلوب القرأني الكريم في تقريب غيب الماضي و المستقبل الى الحاضر وجعله ماثل امامنا . وهذه الرؤية الكلية هي متجاوزة لحدود صورة الحدث و تعاقبه في الزمان الفيزيائي في الواقع , اذا اننا لايمكن رؤية السابق مع اللاحق من اجزاء الحدث دفعة واحدة، و بذلك فان هذا التأليف الزماني هو لتشكيل قناعة حاسمة لكل مداركنا بالفعل الالهي في التحكم و الرؤية الشاملة لكل امتداد الزمان , وذلك يقترن بالاية الكريمة في قوله تعالى " هو الله الذي لا اله الا هو عالم الغيب و الشهادة " (الحشر اية – 22) كما ان صهر الاحداث المتعاقبة لتظهر بحدث زماني واحد و بنيه مكانية مسطحة واحدة، هي اشارة بأن الفنان قد اخذ بمدأ الخلق الالهي, والذي هو تدريجي بالنسبة لنا و لعقولنا , وتقريبة لنا كمثل اعلى و التي و ضح جل جلاله كيفيته في قوله تعالى " واذا قضى امراً فانما يقول له كن فيكون " (ال عمران – اية 47). فبذلك فان الزمان في التصويرة مرتبط برؤية حدسية ذات ابعاد روحية مستلهمة من الاحاطة الالهية بكل ما هو موجود, قال تعالى " انه بكل شيء محيط " (فصلت اية 54). وعلى عكس صورة الزمان الفيزيائي في الفن المنظوري المطابق والمحاكاتي والذي هو مرئي من خلال عين الانسان .

كما ان جمع صيغتي الزمان المتباعدتين وتقديمها دفعة واحدة يعني ربط الزمان في هذه التصويرة بالفعل او الحدث, وعدم انفكاكه عنه, وان مجموع الاوقات هي الزمان , أي ان معرفة الاوقات هي معرفة الزمان و هذه الرؤية الحسية النسبية للزمان تذكر بما ذهب اليه متكلمو المسلمين في رؤيتهم للزمان والمشار اليها من قبل .

وهناك زمان اخر مقترن بالحركة المسطحة والمتوهمة والذي ارتبط بمعمار التصويرة وانتضامها داخل اقواس خفية (مخطط (ب) لنموذج عينة 12).

مخطط (ب) لنموذج عينة 12

والذي من شأنها ان تحقق التماسك البصري المعماري من جانب, ومن جانب اخر اسهامها في خلق رؤية موحدة لازمنة متباعدة. كما يوحي هذا البناء المعماري التحتاني لحركة متصاعدة نحو الاعلى مما يذكر بعمائر الابنية الدينية و التي تشير الى الطابع الروحي لحركتها المتسامية نحو ماهو سماوي. وزاد الفنان من الفعل الحركي المتجة للاعلى من خلال تكثيف الحركة الايقاعية الحرة المتولدة من حركة اغصان الاشجار واوراقها، كذلك من خلال استخدام الالوان الحارة و الباردة. والتفعيل الحركي المنبعث من ذلك فعل فعله في تجزئ السطح وتشتيت بنائه المادي الى مساحات والوان متناغمة ومتفاعله شكلت قوة دافعة لحركة الزمان التصويري (أي زمان قليل) الى خارج الحدود المادية البصرية التصويرية, أي تحويله الى زمان خالص التجريد, متخلص من الاشكال والصور المكانية والذي يوازي الزمن الموسيقي المفارق لصورة المكان فهو ذو دلاله كلية لا جزئية وان الاستغراق في هذا الزمان يقارن بالنشوة الصوفية حين يتحد فيها الصوفي بما هو جوهري وكلي .

ان تبديد البناء المادي لاشكال التصويرة واحالة حركتها الى كيفية مسطحة، يعني عرض حركة تحولها من الحدود المادية التصويرية الى خارجها باستحالتها الى كينونات مجردة خالصة، لم يكن الا تعبيرا عن حركة الوجود المادي للمخلوقات بأتجاه فنائها ماديا واستحالتها الى اخر روحي و كلي. وبذلك فان الفنان قد سعى الى رد الكثرة المادية و العنصرية لما هو مطلق و جوهري, وهو ارتداد معاكس للخلق الالهي والذي (الخلق التصويري) يعد مناسبة للتفريق بين الخالق الذي بدأ الخلق من الكلي الى الجزئي وبين المخلوق الذي بدأ من حيث ما انتهت اليه خلائق الله لردها الى مبدأ خلقها أي من الجزء الى الكل, وهو اقرار بعائدية المخلوقات الى خالقها, فما هو زماني و مكاني مخلوق يكون واسطة للاستدلال على الخالق، وهو ما شارت اليه الايات القرانية في مواضيع عديدة من القرأن الكريم كقوله تعالى " وما خلقنا السموات والارض وما بينهما لاعبين ۝ وما خلقناهما الا بالحق ولكن اكثرهم لا يعلمون ۝ " (الدخان ايه 38-39).

ويأتي ايصال الفنان للزمان التصويري بما هو روحي وبالحقائق المطلقة غير متبعد عن الرؤية القرانية للزمان, كذلك عن رؤية متكلمي المسلمين ومن سبقهم من مسلمي السلف الاول, أي البحث في الزمان لا لذاته وانما لتأكيد ما هو عقائدي, بأعتبار الزمان موصول بالحقائق الالهية .

ان ابداع التشكل البصري الذي تحكم في ابعاد الزمن التصويري، هو موجود لدى الفنان بالقوة وما تمثيل ذلك على السطح التصويري الا انتقال من القوة الى الفعل, فالقوة هنا متقدمة على الفعل تقدما زمانيا, وهذا المنهج في الخلق هو معاكس ومتباين تمام التباين عن الخلق الالهي الذي بدأ من العدم المحض حيث انعدام القوة وغيابها وبما يعني ان الخلق الالهي قد تم من دون زمان ومكان وحركة ولا على مثال سابق، وهو ماذهب اليه اهل المعرفة والعلم من مسلمي السلف الاول والمشار اليهم من قبل. واذ كان الخلق الالهي كذلك. فان الخلق عند الفنان قد تم من خلال المادة ولواحقها (الزمان الحركة والمكان), فبهذا التعارض اصبحت التصويرة مجالا للتفريق بين الله ومخلوقاته .

وما تجاوز الفنان للواقع الفيزيائي ولالزاماته الزمانية و المكانية، واحالة التصويرة الى واقع تخيلي صوري بحثا عن الحقائق الجوهرية الكلية لا المظهرية الجزئية، لم يكن الا احالة المصورة من المعنى المباشر الوقتي الى المعنى الاكثر ديمومه, بذلك فهي تقترن بحال الصوفي في مقاماته والتي يسعى فيها لتجاوز العالم العياني واحكامه, فالفنان و الصوفي كانا يحاولا ابطال تبعات العالم الخارجي والزاماته المحددة. و بذلك اصبحت التصويرة تلتقي مع المقام هذا باعتبار ان المقام وسيله لبلوغ الحال والتهيئة لحصوله .

لقد شيد الواسطي عالمه التخيلي و بكيفية اختزالية بحثاً عن الجمال الروحي المحض والذي تتكشف فيه اسرار الباطن. وما أفصحت عنه هذه المخيلة البصرية هو ما يبتغيه الصوفي والذي ينكشف له في اخر

احوال الصوفية فكلاهما كان يبحث عن عالم جمالي يناىٔ عن الجمال المادي. ولا يتم ذلك عند كل منهما الا بتجاوز الزمان والمكان الفيزيائين واحكامهما باعتبارهما حجابا يعيق الانفتاح على هذا الجمال الروحي وعلى ماهيه وجوهر الوجود والاتحاد في لحظه دائمة وممتدة مع المطلق .

ان هذا التشكل والتاليف الزماني البصري في التصويرة، هو رؤية حدسية تكشف عن المفاهيم الكلية الجوهرية , وهو ما يحيلنا الى الظاهر والباطن المرتبط (بوحدة الوجود) والذي قالت به بعض متصوفة المسلمين والقائم على ان الحق والخلق هما وحده روحية و ليس وحدة وجود ماديه. فالوجود هو الموجود في صورة ظاهر وباطن موصولين ببعضهما في ان واحد, و لما كانت التصويره تجسيد لرؤية حدسية فإن هذه الرؤية قائمة على ردم الهوة والمسافة الزمنية بين ظاهر الشيء وباطنه بإعتبارها – أي الرؤيه الحدسيه – تقع خارج حدود المنطق العقلي والتسلسل الذهني, فالمرئي موصول باللامرئي في ذات اللحظة, وهذا الانبثاق الفجائي من صورة الفعل الى صورة الاحساس لم يكن الازمانا خارقا متجاوزا لحدود القياسات المادية. وتاتي ازاحة صورة الزمان والمكان الطبيعيين من التصويرة ومن ثم تماس الظاهر مع الباطن متشابهة مع حال الصوفي الذي يحقق وحدته الذاتية مع الحق. وهذا بمثابة تحقق من (وحدة الوجود) من خلال المشاهد الصوفية والتي قال بها بعض متصوفة المسلمين امثال (ابن عربي) .

والفنان في اقامته للصلة بين عالم الجزئيات ومحدداتها الزمانية والمكانية وعبر السطح المصور من خلال زمان تصويري حسي مجرد وبين عالم الكليات، انما يلتقي مع سعي الايماني العقائدي و الصوفي من وجوده المادي واحكامه، الى اخر متحرر وطليق. كذلك يذكر (بالمشاهده الصوفية) والتي تبدأ من العالم الحسي، او الزمن الفيزيقي والمجاهدة ضده الى اخر معقول خارج عن مجرى الزمان. واذا كانت الكيفية الحركية لاشكال التصويرة صاعدة للاعلى فإن ذلك يقترن بالمشاهد الصوفية والتي هي بحركة صاعدة لتقابل لاشراق الالهي والذي هو بأتجاه نازل .

نموذج عينة : 13
رقم المقامة : التاسعة و الثلاثون
اسم المقامة : العمانية *
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري: ظهر الورقة 122
قياس المنمنمة : 213 ملم × 262 ملم

* ورد ذكر حكاية المقامة ف

الموضوع هو لامرأة في لحظة ولادة, وزعت المشاهد المرتبطة بالحدث داخل معمار تصويري تحكمه فواصل هندسية تبدو شديدة العزله بعضها عن بعض لكنها تحوي صور لافعال جزئية يحويها حدث واحد في صورة سرد روائي بصري .

قسم السطح التصويري الى ستة اجزاء مكانية, وفي اعلى الصورة ثلاث قباب تشير الى خارج البيت. بدت المنمنمة كأنها مقطع عمودي لغرف الدار المكون من طابقين .

في المساحة الوسطية للاسفل و التي هي اكبر اجزاء التصويره امرأة في حالة مخاض عسير, بسطت هيئتها من خلال الحجم على بقية اجزاء التصويرة وهي تتكئ بذراعها على خادمة, وظهرت امام المرأة الحامل قابلة, وفي الايوانتين الجانبيتين لهذه المساحة ثمة خادمتان واقفتان , تحمل التي في اليمين اناء, والاخرى لليسار بيدها شكل على مايبدو لمبخره. اما القسم العلوي من اللوحة وفي الوسط ظهر رب البيت جالسا وهو في حالة قلق وترقب، واضعاً يده اليمنعلى لحيته وخلف الوسادة التي خلفه خادمان واقفان ظهر رأسهما فقط, وفي يسار هذه المساحة, بدا ابو زيد جالسا, منفرداً داخل ايوان وهو يكتب تميمة تسريع الولادة في حين احتل الايوان المقابل لجهة اليمين الحارث وهو ممسك بأسطرلاب، ربما يقرأ طالع الطفل .

ان جميع الاشكال المؤلفة للتصويرة هي بكيفية مسطحة، اذ ان الاضواء و الظلال ابعدت منها , كما ان البناء الفضائي والمكاني لمجمل تركيب المصورة يتسم ببنائه الثنائي الابعاد فجميع الشخوص في الامكنة الجزئية رسمت على الخط الاسفل للمساحة التي ظهرت فيها او قريبة منه، وهذا ما قلل الاحساس بوجود عمق فضائي واضح للعيان , واذا ما استخدم الفنان دلالة التراكب فهي من الدلالات الفضائية الضعيفة في اظهار صورة البعد المسافي على حقيقته. واذا ماظهر ثمة عمق فضائي في المشهد الرئيس بفعل بعد المرأة الحامل عن الحافة السفلية للاطار، وبفعل تراكب القابلة عليها، فإن الفنان قد قلب الحقائق المنظورية، فجعل المرأة الحامل اكبر وعلى النحو الذي اسهم في سحب عمق التصويره الى مقدمتها, وبهذه الصياغة الفنية بدت التصويرة كمرتسم منظور اليه من عدة زوايا نظر عمودية على السطح التصويري وكأن مشاهد المنمنمة مجتمعة بدت مسجله من عين غير بشرية. فهي مستلهمة من الرؤية الالهية الشاملة لمجمل المخلوقات .

ومن خلال المعالجات البنائية اخضعت التصويرة لزمان متجانس من جهة المقدار الكمي المتعلق بالمسافة الفاصلة بين اشكال التصويرة و الناظر . وهذا التحوير في العلاقات الفضائية و المكانية هو تغييب لمركز النظر الثابت الذي يحكم اتجاه الخطوط, ويحدد علاقات الحجوم ببعضها. ويعني ذلك ان صورة الزمان الفيزيائي قد ابعدت من التصويره، واخضعت لزمان تصويري ذاتي جسد زمان الحدث الكلي الذي احتوى على ازمنة لافعال جزئية متعاقبة ومتزامنة، ووضعها في حدود مكانية منفصله يحويها حيز مكاني واحد , ويحويها ايضا زمن الحدث الكلي . وهذه الاشارة للزمانين الحاوي و المحوي يذكر بما اشار اليه القرأن الكريم، من ان الاجل المسمى هو الزمان الكلي المحدود والمقدر سلفا والذي يحوي على ازمنة الوجود الحياتي للانسان و افعاله الواقعة فيه .

ان قراءة زمان الحدث الكلي لا تتم من خلال الحركة العينية المتوهمة او المحسوسة, والموجهة بين اجزاء التصويرة، بل من خلال اطلاق عين المشاهد بين تلك الاجزاء حرة و طليقة دون قيود . فالناظر له كل الحريه في الارتداد بعكس اتجاه التسلسل الزمني للحدث الكلي او التقدم باتجاهه لينتهي الى رؤية مباشرة له, وهذه الرؤية للزمان اقترنت بالافعال التي حاول الفنان أن يحيلها الى اطلالات مشهدية تتوحد في اطار مصورة واحدة، أي حاول ان يطلل عدة امكنة وازمنة الى واجهة واحدة وموحدة ترتقي الى مستوى قدرات الرؤية الحدسية التي تمكن استقراء الزمان بدلالة المكان حدسيا, فهو عول على خلق رؤية متماسكة ومتفاعلة, وبهذه الصياغة اصبح زمان التصويرة مؤهلا لان يتواصل ويتوحد ذهنيا .

كما ان الفنان احال الزمان و المكان في التصويره الى قدرة تشيدية مطواعة لكنها لصالح الزمان، اذ انه (الفنان) عول على الزمان في تحريكه لبنية الصورة و جعله معادلا للروح في تحريكها للمادة وهو ما ينسجم مع معتقده الذي رجح الروح على المادة كونها المتحكمة بمصير الانسان .

واذا كان زمان الحدث برمته قد وحد الازمنة الجزئية المقترنة بالافعال فان توحيد التصويرة تصميميا وبصريا هو من خلال الترديد الايقاعي لاقواس المنحنيات في مجمل اجزائها والحركة المنظمة زمانياً والمرتبط بهذا الايقاع وزمنها هو نظير الزمان الكلي للحدث الحاوي على الازمنة الجزئية من جهة التوحيد. كما ان عرض عده ازمنة عبر تقسيمات مشهدية متعددة وبصورة مسطحة لتشير لزمان الحدث

الكلي، تعني اقتران الزمان بالاحداث والافعال وان مجموع الاوقات هي الزمان. أي ان معرفة الاوقات هو, معرفة الزمان وهذا ما يذكر بما ذهب اليه متكلمو المسلمين في نظرتهم للزمان والمشار اليه من قبل. و يأتي وضع الاحداث الجزئية في تقسيمات مشهدية منفصلة ورصفها في حيز مكاني واحد و بكيفية مسطحة لتشكل زمان الحدث الكلي، يعني ان هذا الزمان هو كم قائم على الانفصال لا الاتصال لأن الفنان ازاح صورة الحركة المتوهمة المتصلة بين تلك المشاهد، وجعل قراءة الزمان التصويري مرتبطة بالرؤية الحدسية. ليشير هذا ايضا ان الزمان متصل ذهنيا لكنه منفصل عيانا وهذه الصورة للزمان التصويري تلتقي مع رؤية بعض فلاسفة المسلمين كأبي البركات البغدادي, الذي يرى إن الزمان منفصل في وجوده عيانا لكنه متصل في وجوده مفهوما وهذا الالتقاء لايعني تساوي معنى المفهومين * .

والصورة لم تتوقف في حدود وتفاعل احداثها الجزئية الداخلية فقط، وانما ظهر فيها مشاهد خارجية تؤلفها مجموعة القباب لتأخذ مكانها في المستوى الاعلى والتي تشير الى دلالة روحية، ولاسيما ان تركيبة الصورة الداخلية اصبحت مؤهلة باعتبارها تمثل زمانا روحيا للانفتاح على زمان روحي اخر يمثله مشهد القباب و الذي هو في حقيقة مشهد خارجي, بمعنى اخر ان التصويره لم تكتف بدمج ازمنة جزئية متباعدة بل عملت على خلق تصور لزمان اخر من خلال سموها و انفتاحها على الابعاد الروحية بوسيط بصري يتمثل بالقباب و اشكال الاعمدة الاربعة التي تشبه المنائر. و تأتي ازاحة الاطار من اعلى التصويره لتأكيد انفتاحها, كما ان جعل التقسيمات المكانية الهندسية بشكل راسي اسهم في تفعيل الحركة الصاعدة للاعلى وزاد من حركة ايضا العمل على تشتيت و تشظية البناء المادي للتصويره من خلال تقسيم وتجزئ السطح التصويري الى مساحات والوان متفاعلة ومتناغمة مما ساعد على خلق احساس بخفة وزن الكيان المادي البصري للتصويرة .

ان تحويل السطح التصويري الى بنية مرنة قابلة لاستيعاب احداث جزئية متباعدة منتخبة من فضاء الحدث الكلي وعرضها مرة واحدة, هي صياغة متجاوزة لحدود صورة الحدث وتعاقبه في الزمان الفيزيائي , فالفنان قد قلب الحقائق المادية وجعلها تسمو الى واقع روحي اخر فجاءت الاحداث مشيدة بطريقة تنتمي الى شروط الصورة والى شروط الزمان التصويري المؤلف لا الذي املاه الواقع, ويشير ذلك الى حقيقة ان اطراف الزمان ليست خفية على الله الذي احاط بكل شيء علما. وهذه الصياغة التأليفية للزمان مستلهمة من الاسلوب القرأني في جمع اطراف الزمان المتمثلة في غيب الماضي والمستقبل وتقريبها لنا مره واحدة في الحاضر .

ان الرؤية الروحية للزمان و التي قدمته التصويرة لنا وبالكيفيات المشار اليها، تلتقي مع الرؤية القرآنية للزمان كذلك مع رؤية السلف الاول من المسلمين ومن تبعهم من المتكلمين الذي اعطوا للزمان القياسي بعدا روحيا لانهم نظروا لحركة الخلق والتحول والتغير بأتجاه الفناء على انها معلولة للقدرة الالهية المطلقة .

وعرض الفنان للاحداث المتعاقبة في الزمان دفعة واحدة يشير الى ان الفنان قد اخذ بمبدأ الخلق الالهي و تقريبه لنا كمثل اعلى في التفكير والتصور لعملية الخلق الالهي و التي وضحها سبحانه وتعالى في قوله " اذا قضى امرا فانما يقول له كن فيكون " (ال عمران – اية 47) .

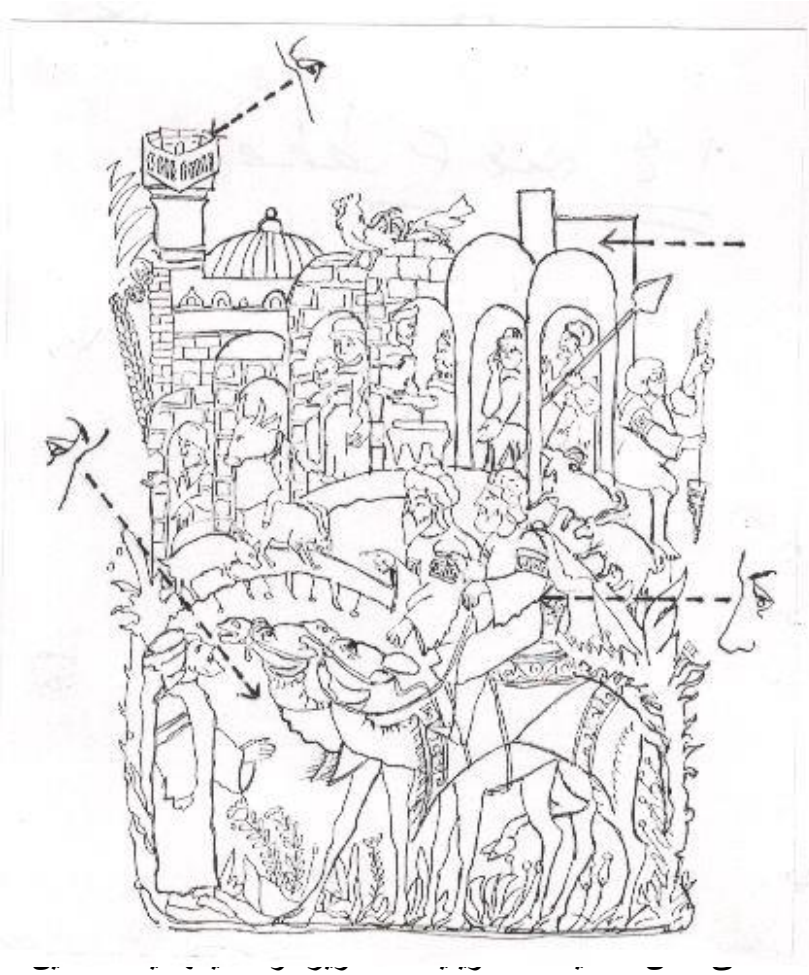
* وهذا الالتقاء لا يعني تساوي معنى المفهومين في التصويره و ما ذهب اليه ابو البركات لان الانفصال عينا عنده يعني ان ماضيه قد عدم وما يأتي لم يوجد بعد , اما الاتصال مفهوما عنده بأعتبار الزمان يتلو بعضه بعضا على الانفصال الذي لا وقفه فيه

نموذج عينة : 14
رقم المقامة : الثالثه و الاربعون
اسم المقامة : البدوية*
رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري : وجه الورقة /138
قياس المنمنمة : 348 ملم × 260 ملم

يظهر في التصويره, مشـ ـستويات يعلو بعضـها بعضا, في الاسفل منها ثمة شـ ـشخص يقف امامهما والظاهر لليسار بوضع جانبـ ـخضر من الاعشاب، ويمثل بداية اللوحة وفي المسـ ـمن كل جانب بوضع متقابل, اما المستوى الثالث ـية , بانت من خلال فتحات في عمارة مقببة, يظهـ ـوالى جانبه نخلة .

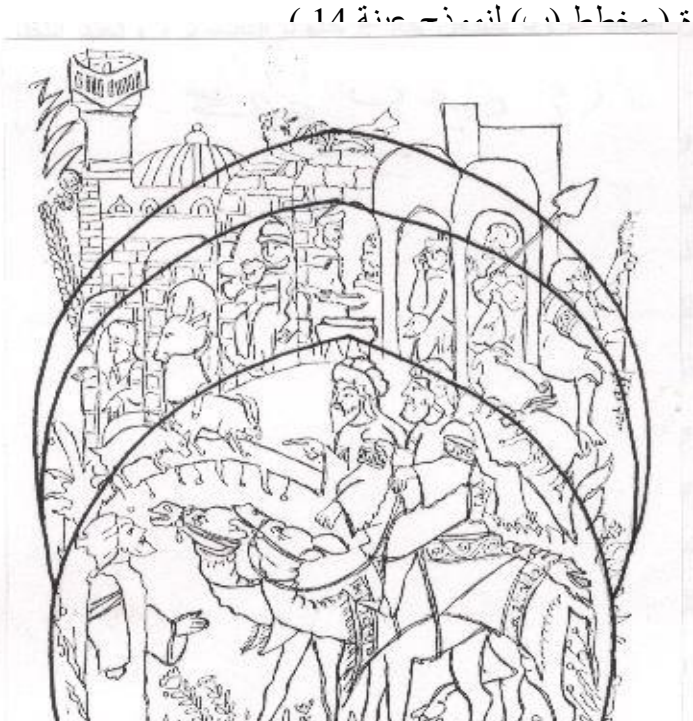
* يذكر الحارث انه التقى مع السروجي في احد اسفاره , وفي الطريق ذكر الحارث قصة ضياع ناقته التي اشتراها من حضر موت , وقصة عزمه على الزواج , و بعد ان يصلا الى قريه , يقول الحارث (عزب عنها الخير فدخلناها للارتياد و كلانا منفض عن الزاد) ثم التقيا بغلام فسأله ابو زيد السروجي عن قوت يشترى بالادب و فنونه , فيجيب الفتى (اما بهذا المكان فلا يشترى الشعر بشعيرة و لا النثر بنثاره ... و لاحكم لقمان بلقمه و لا اخبار الملاحم بلحمة ...) و بعد ان ولى الغلام يلتفت السروجي للحارث قائلا (فما التدبير فيما يمسك الرمق و يطفئ الحرق) و يقترح السروجي برهن سيف الحارث فأخذ السروجي السيف و الرهن (فما لبث ان ركب الناقة و رفض الصدق و الصداقة) يقول الحارث : (فكنت كمن ضيع اللبن بالصيف و لم القه و لا السيف) (40 – ص 491 – 495)

بدت التصويره خارج حدود الرؤية البصرية للواقع العياني, فجميع الاشكال المؤلفة لها هي ببناء مسطح حيث ابعدت الاضواء والظلال منها تماما ورسمت من زاوية امامية بأستثناء المساحة الظاهرة خلف المستوى الاول , وبركة الماء , وحوض المناره , اذ ظهرت و كأنها منظورة من الاعلى (مخطط (أ) لنموذج عينة 14).



مخطط (أ) لنموذج عينة ١٤

بهذا المسار دون غيره . فالمستوى الاول والثاني يضمهما منحنى و الظاهر كشريط اخضر من الاعشاب وهو يشبه في هيكله القبة المستخدمة في العمارة الدينية, تحيلنا الى منحنى ثان يحوي المستوى الثالث ويمس الحافات العليا للفتحات ذات الاقواس ويمر على ظهري العنزتين في جهة اليمين , وجاءت هذه المسافات للمستوى مفعلة بالاتجاهات الصاعدة للفتحات وبالحركة الايقاعية لتكرارها , ولتحيلنا ايضا الى



مخطط (ب) لنموذج عينة ١٤

ان التكرار المتعاقب للمنحنيات الكبيرة الثلاثه كون مع تكرار الفتحات المقوسة , وقباب العمارة , و قبة المسجد , ايقاعا متغايرا . وهذا التكثيف للحركة الايقاعية في اعلى التصويرة , والمنشطه بتجزئ السطح الى الوان متناغمة، اسهمت في تعبئتها (اعلى التصويرة) بالايحاء بالطاقة الحركية التي شكلت قوة دافعة لحركة زمان الفعل التصويري الى الاعلى . وهذه الكيفية من الحركة تعني اقصاء للمسافة الزمنية الفاصلة بين الاحداث و جعل التصويره بمستوياتها الثلاثة تخضع لزمان حاضر واحد (أي من جهة الكم الزمني المتعلق بالمسافة) يستحيل استحضاره في أي مشهد لتصوير مطابق . فالتصويره في هذه الحاله نقلت الامتدادات الزمنية المتباعدة في بنية زمنية مشهدية متوحدة , وهذا ما يقربنا من الصورة الذهنية ليوم المحشر حيث تستجمع فيه كل الازمنة والامكنة والاحداث المتباعدة في زمن روحي حاضر واحد تقصى فيه ابعاد الزمان , و بهذه المنهجية من التفكير اراد الفنان ان يجعل من مصورته مناسبة للتذكير بيوم لا يمكن استيعابه الا بتجميع الاحداث وازمنتها الجزئية واحالتها الى زمان كلي او حدث كلي موحد و حاضر امام العين المبصرة للصورة , وهو منطق بصري يخضع لاحكام الرؤية الحدسية الروحية (العقائدية) . وبذلك حاول الفنان في صياغته هذه للبناء الشكلي والزماني بطريقة تمتص قيمة المعنى الادبي (السردي) لهذه التصويره , بأتجاه السعي لزمن شمولي وفكرة كلية يسمو بها الى مستوى التفكير الروحي , وهذه مايذكر بما ذهب اليه متكلمو المسلمين في رؤيتهم للزمان , اذ لم يكن بحثهم فيه لذاته بل وسيلة للدفاع عما هو عقائدي فهو ذو بعد روحي باعتباره موصولا بالحقائق الالهية .

لقد حرص الفنان على خلق الانطباع بأن امتداد الرؤيا يشتغل خارج حدود التصويرة , فعند النظر للمرأة الممسكة بالمغزل في اليمين، والشخص المناظر لها في اليسار , يلمس ان كليهما متوجه بنظره للخارج , ليفصح ذلك عن امتداد زماني يتجاوز تركيبة المشهد الكلي المنظور , هذا من جانب، ومن جانب اخر فإن احالة مستوى مكاني تصويري لاخر احالةه زمانية من خلال البنية العامة لشكل مساحته والمتجهة للاعلى، كذلك من خلال ما ولدته الحدود المنحنية للمستويات من ايقاع مع بعضها ويعمل بنفس الاتجاه ليعني ذلك احالة الكل المركب للمستويات المكانية الى بناء زماني ومن ثم خلق الاحساس بإذابة كتلة التصويره في الفضاء الخارجي والتوحيد بينهما، و بذلك افلح الفنان في خلق مفهوم متكامل لوحده البنى التصويرية المكانية والزمانية وهو في الحقيقة اضعاف البنية المكانية لصالح البنية الزمانية من خلال الحركة المتسارعة, الايمائية الايقاعية العامه للتصويرة من الاسفل للاعلى ومن الارضي الى السماوي. وهذا يذكر بما سعى اليه الفنان المسلم في صياغته للعمارة الدينية حيث عمد الى اضعاف صلتها بالعالم المادي من خلال تصميمه لشكل وبنية حركة مظهرها الخارجي الذي بدت فيه و كأنها تقاوم الجاذبية الارضية بأتجاه ماهو سماوي, و بذلك تم التعويل على حركة الزمن في التعبير عن مفاهيم ذات الابعاد الروحية وفي تجسيد معنى سعي ماهو مادي بأتجاه ما هو كلي و مطلق . وهو الحال الذي اقترنت به التصويره في بحثها و الذي نضمت حركة الزمن كمنهج لاضعاف واقصاء كينونة الاشياء المادية لذاتها واظهار الزمن معادلا للروح في تحريكه لبنية التصويره .

ان مخالفة محددات الرؤية البصرية الفيزيائية في التصويرة يفسر بأن الزمان و المكان غير محددين بقياسات الواقع, لان صورة الزمان المرتبط بالواقع قد ابعدت عنها واخضعت (التصويرة) لبناء زماني ومكاني مستحدث من خلق وابداع الفنان ويشتغل برؤية فنية خالصة تستند الى احكام ذهنيه ذات ابعاد روحية، فرفع المستويات للاعلى اكثر مما يجب واستخدام اكثر من زاوية نظر في المشهد الواحد وتغييب مركز النظر الثابت تشير الى ان الفنان قد جهد في البحث عن الحقائق الجوهرية الكلية لا المظهرية الجزئية * .

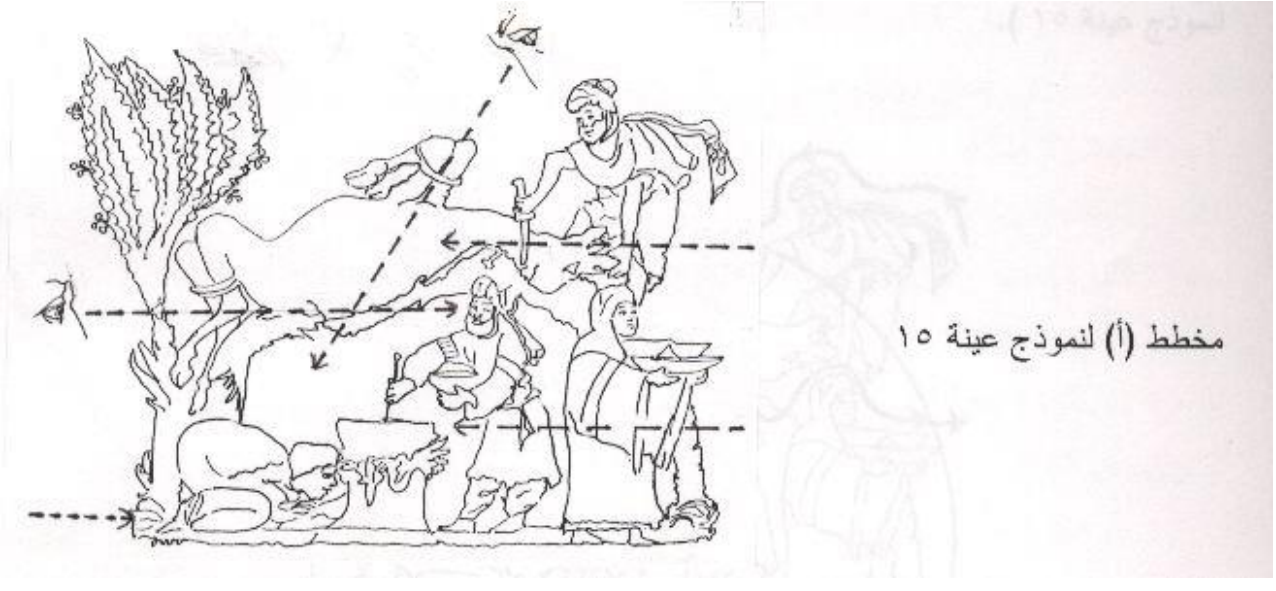
نموذج عينة : 15

* وعند مقارنة معالجة الفنان في تصويرته مع ما ذهب اليه سيزان في صياغته لبناء الصوره يلمس ان سيزان ظل يعمل في حدود اعادة تركيب المشهد الفيزيائي الماثل امام العين أي تحدده بمجال الرؤية العيني فلوحاته ظلت (... تحتفظ بوهم البعد الثالث ...) (111 – ص 78) (انظر شكل 22) و في ذلك استجماع زمن المشهد الماثل امامه. في حين الواسطي صهر عده مشاهد في سطح تصويري واحد ثنائي الابعاد قادر على استيعابها و استيعاب اكثر من زمان و جعلها على قدر متجانس متساو من جهة الكم الزمني المتعلق بالمسافة.

رقم المقامة : الرابعة و الاربعون
اسم المقامة : اللغزية *
رقم صفحة التصويرهة في مقامات الحريري : وجه الورقة 140

المقامة تحكي الى احداث غير موجوده في المقام حدة بدءا من ذبح الجمل وتقديمه كط ة الحكائية والبنية التصويرية بعد از فيه فضاء الحكاية صورة لمكان جام ل المكونه للحدث الكلي في مستويين . في العلوي ثمة جمل مهيأ للذبح و الى جهة اليمين منه وعند رأسه جزار بوضع منحن قليلا و هو يهم بذبحه . وفي المستوى الاسفل والى اليسار من التصويره , صبي جاثم على الارض و ينفخ في نار الموقد الذي يعلوه وعاء لطعام , فيما راح الطاهي في الوسط يحرك مافيه بمغرفة حاملا بيده اليسرى اناء وعلى اليمين جارية تحمل طبقا فيه انية طعام للضيوف وهي متجهه للخارج والى اليسار، وخلف الصبي تظهر شجرة رسمت على نفس امتداد الاشكال المرسومة في المستوى الاسفل وتمتد للاعلى .

ان البناء الفضائي في هذه التصويرة قائم على رؤية مزدوجة - رسم مجريات المشهد باكثر من زاوية نظر – أي تغييب مركز الرؤية الثابث و الذي تقترن به صورة الزمن الفزيائي و ليشير ذلك الى اننا جزء من حركة زمان التصويره و ليس مركزا ثابتا يطل على الزمان التصويري من الخارج الى الداخل. وبما يعني ان الانسان هو جزء في حركة زمان الاجل المسمى (أي زمن الحياة الدنيا) , فالاشكال الادمية والجمل والشجرة رسمت من زاوية امامية فبدت بشكل مواجه لنا , في حين تظهر المساحة الفاصلة بين المستوى الاعلى والاسفل والظاهرة في الوسط كما لو انها رسمت من الاعلى , (مخطط (أ) لنموذج عينة 15).

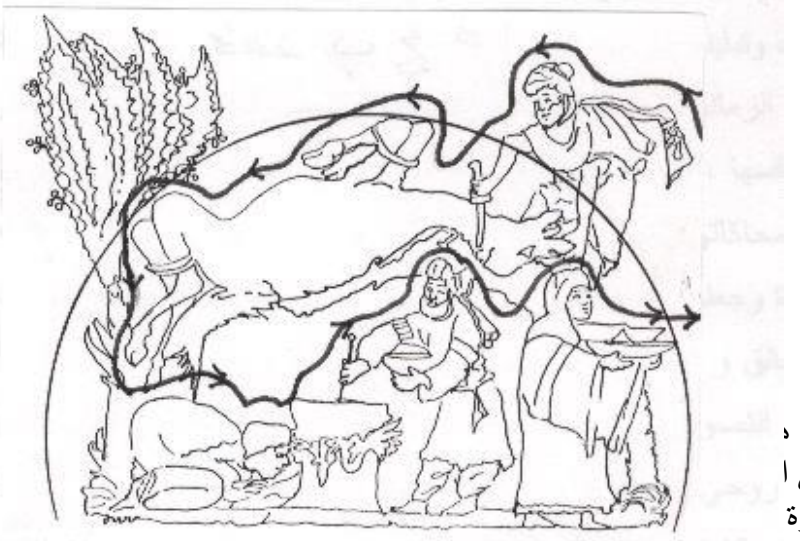


مخطط (أ) لنموذج عينة ١٥

مخطط (أ) لنموذج عينة 15

وهذا الجمع لزاويتي نظر في مشهد واحد (تزامن) يسهم في كسر البنية الفضائية المجسمة، ومن ثم ازاحة الايهام بالبعد المسافي، وقد عزز الفنان ذلك بأستخدامه الدلالات التي تعد غير فاعلة في اظهار العلاقات المكانية و الفضائية . فالدلالة الاولى هي (التراكب) كما هو واضح في تراكب رأس الجارية على رجل القصاب اليسرى اما الدلالة الثانية فهي (الموضع على مسطح الصورة) لكن الفنان زاد من اضعاف هاتين الدلالتين , من خلال قلبه لحقيقة الحجوم حين تبتعد عنا , مظهر الجزار على نحو اكبر من الشخوص في مقدمة التصويره . كما اضعف الدلالتين من خلال وضع الخط المحيط بالاشكال في المستوى الاعلى (أي القصاب و الجمل) – والذي فعل فعله (الخط) في الايحاء بجعل الاشياء على نحو متساو في المسافة مع الاشكال القريبة من جهة ازاحته لتأثيرات فعل الجو الذي يضعف الحدود الحادة للاشكال البعيدة و من ثم الاحساس بالعمق الفضائي . فظهرت امامنا بنية فضائية و مكانية مسطحة تتساوق معها الكيفية الحركية والتي هي مسطحة داخل التصويره، سواء كانت من العناصر البنائية او ما ينضمها او من خلال البنية الحركية العامة لهيئة الاشكال . و يلاحظ ان الفنان تفادى أي اثر للدخان – من موقد النار – ككتلة متحركة , لانها في حالة تصويرها ستشكل كتلة فضائية تتعارض مع البنية التسطيحية لاشكال وفضاء اللوحة في حين عالج ايقاعية حركة الشجرة و اغصانها و التي توحي بزمن متواصل ومتدفق من الارضي الى السماوي و لكي تكون متصلة ببنية الفضاء المسطح على نحو مباشر , فليس من حركة في اجزائها ليشير الى عمق فضائي . وهذه المعالجات البنائية لكيفيات الحركة والوسط الذي تتحرك فيه هو لافلات الزمن من المكان و مفارقته ليستحيل الى كينونة مجردة خالصة تقترن بالصورة الذهنية لمفهوم الزمان الذي يقع خارج حدود القياسات الماديه .

اما بالنسبة الى حركة الزمن في التصويرة فهو يرتبط بخط الاستمرارية الذي يربط الاجزاء بعضها ببعض ومن ثم وضع الاجزاء في كل او في وحدة كلية , وهو الذي يحملنا (خط الاستمرارية) على تعقب حركة الزمان فيحيلنا من جزء الى جزء احالة زمانية (مخطط (ب) لنموذج عينة 15).



مخطط (ب) لنموذج عينة ١٥

وكأن حركته في ... ى ان الوجود
الخلقي واقع في ا ... بط و الموحد
لاجزاء التصويرة ... ركية ايقاعية
متسارعة وبما يعن ... وتستمر في
تدفقها بأتجاه الجار ... الذي يشتغل
على اساس تناوب ... مذكور انفا و
يسير بأتجاهه اولا ... كل بمجموعه
قيمة لونية فاتحة ثم تليها مساحة فاتحة، تليها قاتمة ففاتحة و تجدر الاشارة الى ان المنمنمة تنتظم داخل

منحنى كبير يأخذ شكل نصف دائرة, (مخطط (ب) لنموذج عينه 15) ليشير الى ان الزمان الكلي او الاجل المسمى هو الذي يحيط بحركة المخلوقات .

ان الواسطي في هذه التصويره تجاوز حدود قوانين الرؤية المادية الزمانية والمكانية والتي يحكمها العالم العياني , نائيا بذلك عن تسجيل صورة الزمن الفيزيائي على السطح التصويري واحكامه القائمة على العلاقات المنظورية و التي تحيا في الفضاء الثلاثي الابعاد . فطريقة تجميع الصيغ الزمانية المتعاقبة التي تؤلف الحدث الكلي و جعلها على نحو متساو في ظهورها , كذلك تطويع البنية المكانية لان تستوعب الحدث متسلسلا في لمحة بصر لم يكن الا تشيدا لزمان ذهني , ذاتي من خلق وابداع الفنان , ويتمتع بكيفية اخرى , فهو انعكاس لرؤية شمولية مستلهمة من الرؤية الالهية المحيطة بحركة المخلوقات , والتعبير بمنطق تصويري تخيلي يستحضر مقومات الصورة الزمانية والمكانية دفعة واحدة نستجلي من خلالها احاطة الله الشاملة لكل امتداد الزمان .

ان قدرة الواسطي التشيدية القائمة على الخلق والابتكار وبالقدر الذي يسمح بتكامل المعنى الدلالي للحدث التصويري، يذكر بمنهج الفكر الاسلامي المتعلق بمبدأ الخلق و الذي يقوم على اساس الخلق من العدم المحض , وتباينه عن الخلق التصويري الذي يبدأ من حيث ما انتهت اليه اشكال وصور خلائق الله وارتباطاتها الزمانية و المكانية ليشير الى ان الواسطي قد اخذ بمبدأ قيمة القدرة على الخلق وليس محاكاة للقدرة نفسها , أي محاكاة هذا المبدأ بمنهجية بصرية ذات مغزى فكري ينأى عن التقليد التجسيدي او المحاكاتي المباشر . واذا كانت الكثره صادرة من الواحد الاحد فأن البدء من جزيئات الوجود المتكثرة وجعلها تسمو الى اخر كلي، هو اقرار بعائديه تلك الجزيئات الى الله، و مدعاة للتفريق بين الخالق و المخلوق المنبعث من الكلي الى الجزئي .

ان الزمان التصويري في هذه المنمنمة قد اسهم في قلب الحقائق المادية المرتبطة بالواقع و جعلها تسمو الى اخر روحي اعتمادا على طاقة الحدس . فالاحداث مركبة بطريقة تنتمي الى شروط التصويرة و التي تخضع لما يميله هذا الزمان المؤلف لا الواقع. صحيح ان الاحداث متصلة بالعالم العياني و مستلهمة منه لكنها منقولة الى واقع اخر و بكيفية اخرى مغايره , اذ يبقى بموجبه عالم الصوره يرتبط بعلاقة ايمائيه مع هذا الواقع لا غير , بمعنى ان الواسطي قد شيد زمانا تصويريا مستخلصا من محيطه الثقافي المتأصل والمرتبط بعقيدة الاسلام والمرجعيات التاريخية والمفاهيم المجردة لذا فأن الفنان التجأ الى صيغ الاختزال وتبديد واذابة البنية الحجمية و احالتها الى مسطحة واضعاف صلتها بالعالم المادي , والذي شكل منهجا راسخا في معالجة موضوعته ذات الصيغه التشخيصية. فبنية فضاء التصويره مسطح و يمتلك قابليه الامتداد او التمدد بأتجاهات السماوي والارضي والافقي ليستحيل الى وسيط ناقل لحركة الاشكال من المركز الى الاطراف أي من الحدود المادية البصرية للتصويرة الى اخر مفارق، مشيرا بذلك الى تناهي زمانية الوجود المادي للمخلوقات.

وهكذا ياتي التعامل مع السطح التصويري كمكمن لتشكل الزمن الذي تجري من خلال الخلائق المتحركة والمتحولة وجعل النظام الحركي و ايهاماته – و بما يعني الزمن – لان يعمل على السطح التصويري بأتجاه الاطراف ليستحيل الى كينونة متخيلة مفارقة لما هو مادي , مشيدا بذلك زمانا يمتلك حريته في استمراريته ومن ثم سيادته المطلقة على المكان لكي يوصل مابين الكيف المتحول والمتغير – أي جميع الخلائق – في الوجود الدنيوي، و بين الكيف الثابت و المطلق في مسعى واضح لاقامة الصلة بين الفاني و الباقي من خلال زمان الفعل التصويري , وهذا الزمان المتخيل الموصل ما بين الكيفيتين اخذ قيمته الكيفية والتكوينية من الوسط الذي اندفع منه – وهو ما قابل زمن الحياة الدنيا – ليعني ذلك ان زمانية الحياة الدنيا المتناهية هي واسطة لبلوغ ماهو ابدي وجوهري وهنا لم يكن الواسطي بعيدا عن المفاهيم التي جاء بها القرأن الكريم حول حقيقة العلاقة بين الوجودين من خلال الزمان . و يقترب الفنان ايضا من فعل الايماني العقائدي والصوفي في السعي من الوجود المادي ومن خلال الزمان الى اخر مطلق , أي ان الزمان هو واسطة لافعال المؤمن في العبادة ونبذ المنكر وصولا لمرضاة الله و بلوغ ما هو ابدي وواسطة بالنسبة للصوفي لان المقامات واقعة فيه وتجري من خلاله لبلوغ الاحوال ثم الانفتاح على ماهية و جوهر الوجود .

لقد ابتكر الواسطي في تصويرته هذه صياغة تكوينية للزمان اصبح فيها مفارقا لمقوماته القياسية المادية ويعمل تحت ضغط الواقع التخيلي , ومنفتح على التأويل والتفسير ذهنيا , مستحيلا بذلك الى مفهوم مجرد . مصنفا بذلك الوجود الى وجود فيزيقي محدود و متناه زمانيا ووجود ميتافيزيقي كلي خارج من

كل تحديد و ليقترن هذا بمعنى الايه الكريمة في قوله تعالى "كل شيء هالك الا وجهه " (القصص أيه 88) و قوله تعالى "كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الاجلال و الاكرام " (الرحمن ايه 27) كما ان عرض الفنان لصيغ زمانية سابقة ولاحقة وجعلها على سطح تصويري واحد انما هو مستلهم من الاسلوب القرآني في استحضار غيب الماضي والمستقبل وجعلها ماثلة امامنا.

نموذج عينة : 16
رقم المقامة : السادسة و الاربعون
اسم المقامة : الحلبية *
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري : وجه الورقة 152
قياس المنمنة : 215 ملم × 229 ملم

يظهر في المش ن التصويره وخلفهم وقف اثنار يسار , وهو ممسك بعصا و يـ

اقصي من الـ اذ ابعد منها الاضواء والظلال , ووضعت هذه الاشكال في وسط مكاني وفضائي مسطحين فليس هناك ما يشير الى أي انحراف نحو العمق . واذا كان المعلم وضيفه يفترض ان يندفعا قليلا للوراء ويظهران بحجم اصغر

* تتلخص المقامة بسفر الحارث ابن همام الى مدينه حمص و بينما هو يتجول فيها, يقول الحارث (لمح طرفي شيخا ... وعنده عشرة صبيان) فحييته وجلست عنده فيأمر الشيخ الصبية تباعا بالقاء ما عندهم من فنون الشعر (فعجبت لما ابدى من براعة) وعندما تأملت شيخهم عرفت بأنه ابو زيد السروجي . و بعد ان استفسرت سر امتهانه التعلم اجاب (ان التعلم اشرف صناعة. واربح بضاعة. وانجح شفاعه ...) ثم يترك الحارث صديقه السروجي عائدا الى حلب. (40 – ص 522-541)

بحكم وضعية جلوس واتجاه نظر الصبية , كذلك الطالب الواقف والذي ينشد لمعلمه , فأن الفنان قلب الحقائق المنظورية برسم الجميع على خط بداية اللوحة , وعلى الرغم من هذه المعالجة فأن ظهور المعلم وضيفه على نحو اكبر , انما يؤكد مسعى الفنان في سحب عمق الصورة الى مقدمتها , وبذلك ظهرت جميع الاشياء داخل المشهد تبدو على نفس القدر من البعد المسافي .

لقد نقلت التصويرة الى منطقة التجرد من علائق الزمان والمكان المرتبطين بالواقع , و الى قيمة بصرية حسية , أي ان الوقائع المرتبطة بالحكاية برمتها احيلت الى بناء اخر متخيل ينأى عن المحاكاتية المطابقة و يشتغل فيه الزمان بصورة متحررة من اية قيود , اذ ان الواسطي استحدث وسطا فضائيا و مكانيا قادرين على استيعاب زمان تصويري محمول على الكيفيات الحركية الايقاعية التي تشتغل بصورة مسطحة . ومع قيام هذا الزمان بوسائط مكانية لكنه يسمو على المكان بسيادة كاملة من خلال استمراريته و بالشكل الذي بدت فيه تلك الكيفيات الحركية و المحمول عليها الزمان التصويري , عائمة على السطح التصويري, أي غير المتجهة نحو العمق او غير متواشجة او ذائبة في ثنايا المكان كما في التصوير المحاكاتي . بمعنى ان صورة الزمن الفيزيائي قد أقصيت في المنمنمة تماما .

يمكن تعقب الزمان التصويري من خلال مراتب الايقاعات المتداخلة والمتناغمة مع بعضها والقادرة على احالة جزء لاخر احاله زمانية و تحملنا على شد اهتمامنا وتطلعنا للحظات اللاحقة فهناك تذكر و توقع , كما هو واضح من التعاقب المنظم ايقاعيا بين الكتله و الفراغ , يتناغم معه حركة ايقاعية للخط المحيط بشخوص التصويره الذين ظهروا بوضع وقوف والمعلم و ضيفه , وهناك تعاقب منظم ايقاعيا ايضا بين القيم الفاتحة والقاتمة للكتله والفراغ , و بين الواح الكتابة وملابس الصبية . ويمكن لمس النبرة الحادة في الحركة من خلال تضاد اتجاه الهيئة العامة للشخوص والتضاد بين الكتلة والفراغ , وهذه التضادات المكانية ما هي الا تمثيل بصري لرفع معدل سرعة الحركة الايقاعية . ولما كان الكم الزمني يتناسب عكسيا مع معدل سرعة الايقاع , لذلك يلمس ان الواسطي كان يسعى لرفع نبرة الحركة من خلال التضاد بالاتجاة و الايماءة و فعل الخط للحصول على تسارع حركي و بما يساوي زمنا قليلا يقيس هذه السرعة هذا فضلا عن تكثيفه للحركة على السطح دون العمق كما مشار لذلك سابقا . ان هذه الصورة من الزمان القليل تعبر عن زمن الحياة الدنيا من جهة الكم نسبة للحياة الاخروية الابدية . و على ذلك فان توصيل عالم الجزيئات، عبر السطح المصور و من خلال الزمان التصويري نحو ما هو كلي ومطلق، هي صورة توازي ما يفضي اليه زمن الوجود الدنيوي نحو ما هو كوني وابدي.

ان وعي الواسطي لحقيقة علاقه الحركة بالزمان و بالشكل الذي افضت اليه معالجته الى مفاهيم و دلالات , هو ما يذكر بفهم فلاسفة المسلمين لحقيقة الصلة التبادلية بين الحركة والزمان كونها عندهم مفهومين استدلاليين لقياس بعضهما بعضا . وهذه التفرقة بين الحركة والزمان تعني ان الزمان ليس هو جوهر الحركة وانما هو عرض لها وهذا الفهم للتفرقة يحيلنا لما ذهب اليه فلاسفة المسلمين امثال الكندي و ابن سينا والغزالي و ابن رشد و المشار لذلك من قبل . وعلى سبيل المثال يرى الكندي من ان الزمان ليس هو الحركة كونها متصلة بالجسم و الزمان واحد لكل الموجودات .

ويلمس ان التصويرة تبدو كمرتسم مسطح منظور اليه من عدة زوايا نظر عمودية و بالتبعية من عده ازمنة تابعة لتلك الزوايا العمودية لكن الفنان جمعها في مشهد واحد فبدت المنمنمة وكأنها منظورة من عين غير بشرية فهي رؤية روحية مستلهمة من الرؤية الالهية غير المتحددة بزاوية نظر معينة والمحيطة بكل المخلوقات , فالتصويرة لم تخضع لزاوية نظر محددة من مكان وزمان ثابتين بدليل تغييب مركز النظر الثابت الذي تندفع اليه الخطوط بأتجاه العمق .

لقد حاول الفنان ان يقيم وبجهد ذاتي مكثف الى بناء مكاني قوامه التجريد والتسطيح والتراص والتماسك مهيئاً لايقاعية حركية مسطحة تعبر عن بناء يقترب من كينونة الزمن الموسيقي . ففي الموسيقى لا يمكن للاذن البشرية ان تكتفي بسماع اصوات دون ان تنظيم وفق وصلات و مديات زمانيه في غاية الضبط والاتقان وهذا البناء الزماني يبقى ذلك المجهول والخفي والمستتر الذي يتحرك في بنية المحسوس الصوتي وهو نفس الزمان الذي يتحرك في بنية المحسوس البصري والذي حرص الفنان على جعله يرتقي الى مستوى المجازات البصرية المجرده .

نموذج عينة : 17
رقم المقامة : السابعة و الاربعون
اسم المقامة : الحجرية *
رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري : ظهر الورقة 155 - ووجه الورقة 156

* جاء ف نه ابطأ و لما عاد , الحرثي الحارث بن همام بالزبدان , و [illegible] و [illegible] (... شيخ [illegible] نظيفه . و حركته خفيفه و عليه من النظاره اطواق . ومن الزحام طباق .) و سمعته يحاور الفتى الذي يريد ان يحجم , قائلا لن احجم لك حتى تعطيني الاجر , والفتى يتوسل قائلا للشيخ : احجم لي اني الان مفلس , وحين يتيسر حالي سأعطيك . لكن الشيخ يمتنع فأخذ الفتى يبكي لكن الشيخ اعتذر للفتى بعد ان رق لحاله , و التفت الشيخ الى جموع الناس شاكيا بأن فقر حاله هو الذي دفعه لهذه المهنة (يقول الحارث) فأشفقت عليه و ناولته درهمين , فانهالت عليه الدراهم , فقال الشيخ للفتى هذا مكسب انت سببه فقال نقتسم الدراهم . وعندما هم الشيخ بالرواح طلبت منه ان يحجمني فرفض الشيخ قائلا لي : ارأيت كيف وقعت في شراكي , فعرفت بأنه ابو زيد السروجي . (40 – ص 541-555)

رسم الفنان التصويرة على صفحتين متقابلتين **.وهي تمثل جمعا من الناس في صفوف متراصة وانظارهم تتطلع صوب دكان الحجامة الذي ظهر بداخله ابو زيد و الفتى الذي يروم الحجامة .

الاضواء و الظلال ابعدت من جميع الاشكال المؤلفة للتصويره فظهرت ببعدين وهذه الاشكال تقوم في وسط فضائي و مكاني يقترب من التسطيح , فالفنان عمد الى تهدئة العمق البعدي او المسافي من الامتداد , من خلال رفع المستويات التي تراكبت على بعضها اكثر مما يجب . كذلك رسم الاشخاص والحيوانات في مستوى الاول على خط بداية اللوحة . وايضا العمل على تحوير النسب بين الحجوم فظهرت القريبة والبعيد منها على نحو متساو , يضاف لذلك اقصاء تأثير فعل الجو من التصويره من خلال استخدام الوان حاره (نابذه) حركتها من الداخل للخارج في المستويات البعيدة وعلى نفس القدر من الشدة و الدرجة اللونية لهذه الالوان مع المستوى الاول من التصويره , ومن خلال جعل اشكال المستويات البعيدة على نحو واضح و حاد .

لقد احال الفنان المكان من واقع حسي مباشر او من مكان يتفق مع واقع حياتي مجسم الى واقع بصري تصويري مع فعل قولي حكائي مجرد , فهذا الاستحداث للبناء الفضائي والمكاني هو ابطال الزمان الحسي واستحداث زمان تصويري يختص بحياة البنية المكانية للتصويرة. من خلال هذه الاجرءات قد اقصى الزمن الفيزيائي واستحدث منطقا جديدا لزمان فعل تصويري يختص بحياة الصورة لا الواقع .

يمكن رصد الزمان التصويري من خلال الحركة الايقاعية لتناوب القيم اللونية الفاتحة و القاتمة و الموازية لحركة اوضاع الكتل والفراغات والشخوص , وهذه الكيفيات الحركية صممت في تشييد بنائي محكم الاغلاق، حيث تطبق اشكال التصويره على فسحة بيضية الشكل من الفراغ , تشكل حدودها العليا مع خط بداية اللوحة نصف دائرة . و تتوسط المساحة البيضية دكان حجامة و الذي عول عليه الفنان كمركز ايحائي للرؤية شيدت بموجبه اوضاع و ايماءات الشخوص في نطاق التصويرة , ومن خلال ذلك يظهر تشكل اجزاء الصوره بهذه الصيغة , حركة متواصلة ومتناسقة ممهدة لاشعارنا بجريان زمان ينساب مع ايقاع التشكل البصري الكلي للمنمنمة .

ويلمس ان الفنان قد غيب مركز الرؤية الثابت والذي تندفع اليه الخطوط بأتجاه العمق , و هذا يعني تنشيط رؤية حركية بكيفية موازية للسطح المصور لاشعار الناظر بأنه جزء من فضاء وزمن التصويرة .

ان خط الاستمرارية الرابط لاجزاء الصورة باحالة جزء لاخر احالة زمانية و الذي يوحي بحركة حول مركز نظر شخوص التصويره (دكان الحجامة) هو مشيد لصالح زمن تصويري يعود للنقطة التي بدأ منها وهذه الصوره للزمان و التي تحيط و تغلف اشكال التصويره وهو مايذكر (بالاجل المسمى) أي الزمان المحدود و المقدر سلفا و الذي يحوي حركة جميع الخلائق و بحسب ورود ذلك في القران الكريم و المشار اليه من قبل .

لقد عمد الفنان على توجيه نظر شخوص التصويره و حركاتهم الايمائية صوب مركز محدد (دكان الحجامة) والذي شكل قطبا مكثفا للحظة الزمنية من ناحيه القيمة , أي ان هذا القطب يعمل كقوة مكثفة للزمن وكأنها مبعث قدرات الزمن التصويري المحرك لكل حياة الصورة , فالمشهد اظهر واقعا حسيا بصريا متكاملا ومتماسكا من حيث التشييد المكاني و الزماني و بايقاعية متساوقة . وبذلك يمكن القول ان التصويره بهذا التصور بلغت اقصى مستوى من الوعي للتفكير البنائي التصويري البصري و الذهني . وانتهى المطاف بحركة الزمن من مستوى التصور الحسي الشيئي الى مستوى التصور الحسي المتخيل حيث لا يمكن فهم الكينونة المكانية للتصويره بدون ارتباطها بزمن يحي وجودها كبنية بصرية مستقلة . و بذلك اصبح الزمان التصويري و صورته المرتبطة بالحركات الايقاعيه المتناغمة ومن ثم تحريكه لبنية التصويره , معادلا للروح في تحريكها للجسد، وهو ما ينسجم مع التفكير العقائدي الاسلامي الذي رجح الروح على المادة كونها هي المتحكمة بمصير الانسان .

ان تقديم الحكاية بهذه الصيغة البصرية هي محاولة لنقل الحكايه من مستواها المادي الى مستوى اخر ذائع , يمتلك قدره التواصل والاستمرار والديمومة فالفنان قد خلصها كبنية من محيطها الزماني والمكاني و احالتها الى انطباع حسي لقبوله كمفردة مجردة تصلح لاي زمان و مكان , أي ان محاولة عزل الحكاية عن بنائها المادي و احالتها الى بناء متجسد بصريا , يعني منحها القدرة على اختراق الامكنة و الازمنة

** تعد هذه التصويره من بين ثلاث منمنمات اخرى و التي رسمت على صفحتين متقابلتين من مجموع ما رسمه الواسطي لمقامات الحريري .

لترتقي من مستوى التفكير الاجتماعي المحدود الى المستوى الانساني الشمولي , فالتشييد البصري للمشهد هو اختزال مفهوم الزمان و المكان الماديين والسمو بهما الى ما هو كلي وروحي خارج حدود لقياسات المادية .

وتأتي ازاحة صورة الواقع الحسي والزمن المرتبط به و استحداث واقع بصري تخيلي وزمان تصويري لا يشبه صورة الزمن الفيزيائي مؤسس (أي الزمان التصويري) على التلاعب بالحجوم والنسب وتجريد الاشكال واحكام التلوين، ليعني ان الفنان كان يبحث عن المطلقات، وعن القيم الجوهرية الثابتة لا المظهرية الزائلة، وهذا الاستدلالل على ما هو كلي من خلال تجاوز ما هو جزئي انما هي صوره تقابل حال الصوفي في مقاماته و مجاهداته لابطال تبعات العالم الخارجي بغية الوصول للاحوال , ثم الانفتاح على الابعاد الكلية والروحية للوجود , فالفنان في تصويرته يلتقي مع الصوفي في مقامات واحواله من جهة تجاوزهما لعالم الشهاده للاستدلال على ما هو غائب و بهذا استطاع الفنان ان يمنح التصويره حسا بصريا تصوفياً. و يلحظ ان تنظيم الكتل البشرية والحيز المكاني يذكر بمعاني و صور يوم الحشر الذي نستحضر فيه اقصى معاني وصور الخيال الروحي . و هنا يفضي المشهد الى تمويه المعنى المباشر لحكاية التصويرة لصالح الصورة المشهدية ليوم الحساب الذي تستجمع فيه كل ما يخص حياة الانسان والوجود لتحسم مرة واحدة كحدث تلتئم فيه كل اطراف الزمان والمكان . وفق هذا التصور يختتم المشهد الحقيقة الكلية لفعل الزمان و ما ترتب عليه من انفعالات روحية مكثفة هي في حد ذاتها تشكل خلاصة التفكير الذهني و الثقافي للمسلم حيث يشكل زمن يوم المحشر بداية النهاية لوجوده كجسد و قيم وروح ومن هنا فأن هذه المعالجة التي دأب الواسطي على تكرارها إنما تفصح عن اخص خصائص انتماء هذا المنهج التصويري لبنية الثقافة وفهمه المتقدم لحقيقة الزمن في صورته المثالية المطلقة.

النتائج والاستنتاجات

اولاً:-النتائج

1. تعميم اضعاف المكان الثلاثي الابعاد كصيغة منهجية للاستدلال على بنية زمانية لا قياسية، من خلال الاعتماد على صيغ الاختزال والتجريد للنسب والاشكال واهمال البعد المسافي.
2. اتبع الواسطي مبدأ التسطيح في تشيده لاجزاء التصويره التي تسمح بتكثيف الحركة الايقاعية المكانية التصويرية- وهي بكيفية مسطحة- والتي شكلت دلالة للزمن التصويري المجرد.
3. ان صيغة تشييد المشهد على نحو مسطح وبكيفيات حركية مكثفة ومسطحة كان من شأنه تفعيل الرؤية الحدسية المتعالية على الرؤية الحسية المعقلنة ذات البعد الذهني المنطقي.
4. اعتمد الواسطي في تشييد بناء معمار الصورة على حركة الخطوط المنحنية المتجهة للاعلى والتي تؤسس لقيم جمالية متسامية تتصل بهيمنة وتسامي الروح على المادة، أي انه اسس لمنح التصويره وظيفة روحية من جانب، ومن جانب آخر تخليص الكتل المادية الثقلية من عبء الجاذبية الفيزيائية الارضية ونقلها الى وسيط سماوي يسمح بحركة الاشكال والاشياء التصويرية بلا عوائق او حدود فيزيائية ، محولاً بذلك لبناء المكاني الى بناء زماني خالص التجريد. عينة (1- 4- 5- 6- 9- 12- 13- 14- 15).
5. ان منهجية الواسطي في معالجة الزمان، تشتغل بثلاثة مستويات، المستوى الاول تخليص الزمان المرتبط بعالم الجزئيات المكانية من خلال اسلوب التسطيح والتجريد، والمستوى الثاني تحقيق مستوى زماني بصري يختص بحياة الصوره، والمستوى الثالث نقل فعل الزمان المفارق لحياة الصوره ليشتغل في حدود الانفعالات الذهنية خالصة التجريد، وبذلك منح الزمان التصويري بعداً روحياً باعتبار ان تشييد التصويره على هذا النحو اصبحت معبراً موصلاً الى دلالات ذهنية وجمالية متجاوزة لحدود ما هو جزئي مكاني وزماني وبصري. او نقل مفهوم الزمان من الوسيط المادي البصري (عالم الشهادة) والنفاذ الى الوسيط الذهني المفاهيمي (عالم الغيب). لنخلص من ذلك الى ان الواسطي حاول التحكم في التحولات الكيفية للزمان التصويري من خلال صيغة وتكثيف بنية زمنية بصرية ترتبط بالمكونات الاجرائية المكانية التشيدية للتصويره والتي من شأنها ان تسمح بالامتداد والانفلات خارج حدود التصويره المشيده للتفاعل مع الحس الباطن المفارق للصورة المكانية، (المادية والبصرية) وإحالته الى بنية زمنية خالصة التجريد ترقى الى مستوى الاحساس بالزمن الموسيقي الخالص التجريد عينة (1- 2- 4- 5- 6- 7- 9- 10- 12- 14).
6. انقياد المكان التصويري لسيادة زمان الفعل التصويري كقوة محركة بما يتطابق مع تحريك الروح للجسد، وهو ما ينسجم مع نسيج التفكير الثقافي العقائدي الاسلامي الذي رجح الروح على المادة كونها هي المتحكمة بوجود الانسان وكينونته.
7. على الرغم من ان الزمن مفهوم مجرد، لا يتجاوز كونه لاحقاً للمادة، الا ان المنهج البنائي التصويري الذي تبناه الواسطي جعل من الزمن القيمة الايقاعية المثلى لتحرير الحركة الايقاعية الاجمالية لبنية المكان التصويري. بمعنى ان الواسطي تفرد في اعتماده وتعويله على احد لواحق المادة، في التشييد البصري البنائي للتصويره.
8. اسقط الواسطي الرؤية البصرية التجسيمية واحكامها الزمانية والمكانية واحل محلها رؤية روحية يتم بموجبها تشكيل موضوع المشهد وهو منظور اليه من عدة زوايا نظر عمودية على السطح، فظهرت مكونات التصويره على نحو مسطح تشغل حيزاً مكانياً مسطحاً، مقتربة في ذلك في طريقه تشكيلها من الاسس البنائية الزخرفية في التصوير العربي الاسلامي، وهذه الرؤية مستلهمة من الرؤية الالهية غير المحددة بالزامات زاوية نظر معينة. فالواسطي قد غيب مركز البصر الثابت مما جعل النظر يتحرك بشكل حر وطليق في ثنايا وحدود المنمنمه ومن ثم خلق حالة من الاندماج بين المتلقي وحياة التصويره، أي اشعاره بأنه جزء من فضائها وزمنها ومتواشج مع صورة التغيرّ وعدم الثبات، بدلاً من ان يشعر الناظر بأنه بوضع ثابت وزمان محدد كما هو الحال في الرؤية الحسية المباشرة في التصور المنظوري المطابق حيث الزمن اللحظي.

9. سعى الواسطي الى ابداع كيفية جديدة لتشييد الحكاية بصرياً من خلال استحداث بناء مكاني وزماني متصورين، اذ تنفصل الصورة عن المادة، او الانتقال لقوة فعل الصورة وهذا الدافع الابداعي لابطال حقيقة الوجود المادي، هو تجسيد بصري لقوة كامنة في حقيقة الزمان والمكان المجردين، لتشكل معادلاً بصرياً لقوة الكلمة الالهية (كن فيكون) في الخلق الالهي، وتجعل محاكاة محدثات الله في حقيقتها الدائمة والمطلقة، ذات بعد جمالي، قيمي واساساً فاعلاً الى الحقيقة الابداعية البصرية.
10. افاد الواسطي في منهجه التصويري من مادة الحكاية، وهي مادة متخيلة مناسبةلاحالتها الى معادل تصويري متخيل، وبفعله هذا، حرك صورة المخيلة من منطقة مسموعة او مقروءه الى اخرى منظوره مما اضعف اللجوء للاستعانة بالمرجعيات المادية الزمانية والمكانية لتقديم الحكاية بصرياً، وبذلك فالفعل الابداعي المهيمن كان يتجلى في الامساك بمادة المخيلة وتشيدها برؤية حدسية تبطل اسباب التجسيد المكاني والزماني، اذ ان الفنان عول على ربط الزمان بالحدث او الفعل الحكائي لا بالحركة المحسوسة مما نقل التفكير البصري على صعيد مفهوم الزمان الى مستوى يجعله قيمة غير مقيدة، تقترن بفعل الحدس البصري، ومن هنا أقام الفنان مرةً حدوداً لاجزاء المشهد بدت فيه تلك الاجزاء شديدة العزلة عن بعضها لكنها صور لافعال جزئية يحويها حدث واحد في صورة سرد روائي بصري كما في العينة (13)، ومرة اخر: ازاحة الحدود التي تؤطر المشهد وجعلها مفتوحة بما يتناسب مع الكيفيات الحدسية التي تشتغل في حدود الامكان والتوقع البصري البحت كما في العينة (3). مما تقدم يظهر ان الزمان التصويري عند الواسطي هو بنية مفاهيمية تستوعب المشاهد الظاهرة والمستترة.
11. الاهتمام بمشكلة الصورة كتشكل بصري اكثر من تقديم الحكاية، فالتصويره تطوي واقعاً اخر يعكس بجلاء تجليات ما هو روحي ومطلق خارج المحدود والعياني، اذ ان الصياغة التشكيلية اضعفت صلة المشهد بالنص الحكائي للواقعة الموضوعية فمنحته بعداً جمالياً وقيمياً يختص بعملية الخلق التشيدي الخاص بصورة الزمان التصويري المستحدث، بدليل ان فهم المضمون الحكائي البصري بقى عسيراً من دون الرجوع الى النص الادبي. فالتصويره استندت الى قوة الايهام وقوة العزل بجعلها تنأى قدر الامكان عن الحقائق المظهرية الفيزيائية، لذلك فهي تركيبة لمفاهيم بصرية خالصة يعول عليها في استقراء الزمن المجرد الذي لا يمكن الشعور به والاحساس ببعده الجمالي القيمي الا في مثل هذا الوسيط البنائي.
12. فرق الواسطي في منمنماته وحدة اللاتعيين الزماني والمكاني، من خلال بسط نفوذ الزمان على المكان بجعله دائماً باستمراريته الحركية، لا دائم بأستمراريته السكونية لانه لا يبغي تثبيت لحظة من الزمان الفيزيائي، كما في التصوير المحكاتي المطابق حيث يذوب الزمان في المكان ويتماهى معه.
13. ان اعتماد الواسطي على تجاوز التحديدات الزمانية والمكانية بغية اقامة الصلة مع ما هو كلي ومطلق، انما يلتقي مع سعي الايماني العقائدي والمنهج الذي انتهجه الصوفي والذي يجهد في مقاماته وصلاً للاحوال ومن ثم تجاوز كل تعينات ملزمة مرتبطة بالعالم المادي، ثم الانفتاح على الابعاد الكونية لحقيقة الوجود وجوهره الكلي، بمعنى اقتراب التصويره من كيفيات فعل المقامات واحوالها من جهة تجاوزهما لكل احكام الواقع المحددة الزمانية والمكانية باعتبار هذه الاحكام عند الصوفي والفنان حجباً تعيق الاتصال بالحقائق المطلقة.
14. ان اقامة الواسطي الصلة من خلال تصويرته بين عالم الجزئيات وما هو كلي، عبر حركة الزمان التصويري، يلتقي مع سعي الايماني والصوفي نحو ما هو مطلق، فمثلما هذا السعي هو ترقي من الزماني (المادي) الى (الروحي) من خلال الزمان باعتبار العبادات والمقامات واقعة في الزمان وتجري من خلاله. فالزمان عند كل من الفنان والعقائدي والصوفي هو وسيلة لغاية. مقترباً بذلك من الرؤية القرآنية لمفهوم الزمان كذلك من نظرة متكلمي المسلمين الذي جاء بحثهم فيه لتأكيد ما هو عقائدي.
15. عمد الواسطي في بعض منمنماته مرةً: الى ازاحة الحدود الخارجية للتصويره (الاطار) لخلق حالة تماس بين ما هو مرئي (عالم الحس) ممثلاً بالوسيط المادي البصري وبين اللامرئي (الذهني)، فالنظام الحركي الايقاعي لمجمل بناء التصويره، وصياغتها التكوينية مصمم لتحقيق ذلك. (ع: 1-

2- 4- 5- 6- 8- 9- 10- 12- 14- 15- 17). وعمد مرةً اخرى الى ايجاد حدود او اطار لكنه يحمل بعداً رمزياً للمكان اكثر من كونه بعداً هندسياً له، بدليل التجاوز على هذا الاطار (ع: 7- 11- 16) وبدليل بقاء الكيفيات الحركية الايقاعية المحمول عليها صورة الزمان التصويري داخل الحدود المادية البصرية للتصويره تمتلك قابلية الامتداد خارج حدود التصويره. لتشير وبمنطق تصويري الى اقامة الصلة بين ما هو مادي بصري محسوس نسبي وبين ما هو معقول كلي ومطلق، مجرد. ومن هنا وضمن ما يحمله الاطار من ابعاد رمزيه لا هندسية للمكان يلمس تنظيم الواسطي للشكل الخارجي للتصويره داخل مربع يتخذ شكل حدود واضحة (ع: 7- 11- 16) او داخل شكل مربع ذي حدود مرنه (ع: 4- 8- 12- 15) وفي كلا الحالتين يشير ذلك الى الحركة الايقاعية للحياة والموت بشكل متوازن ومتعاقب، من خلال اضلاعه العمودية والافقية. فهذه الايقاعية التي تحيط بالوجود المتغير والمتبدل هي نفس الايقاعية التي تتخلل الاجل المسمى، أي زمن جميع الخلائق المحدود والمقدر سلفاً.

16. نقل الواسطي الزمان التصويري من منطقة الاقتران بالحركة التصويرية الى منطقة الاحساس القيمي وبما يعني جعل الزمن يوصل بين الكيفيات المتحولة والمتغيرة والمقترنة بالحركة داخل التصويرة- والزمان هنا اصبح عرضاً للحركة- وبين ما هو مجرد ثابت، خارج حدود الحركة (والزمان هنا اصبح صورة مجردة قائمة دون وجود حركة) وبذلك فان الواسطي قد وحد بين صورتي التعارض الفكري حول ماهية الزمان التي توقف عندها فلاسفة المسلمين بمعنى اشتغال التصويره بمستوى وبامتداد حركة التفلسف.

17. خلق الواسطي زماناً تصويرياً يتعدى حدود التحديد المتحول والمتغيّر، وفي الوقت نفسه يؤسس له منفذاً في امتداد المطلق، فهو كيفية زمنية توفيقية من ابداعه، تقع في حدود الزمن التخيلي والشعوري، وهو في كل الاحوال لا ينتمي الى أي من الكيفيتين لكنه يصل بينهما.

18. ابدع الواسطي عالماً جديداً يستطيع فعل الزمان ان يشتغل بمصادر قوة جديدة، فتزامن حدثين مكانيين في مكان واحد، كأظهار داخل البيت وخارجه في سطح تصويري واحد (ع: 7- 13- 15- 16) كذلك تمثيل احداث وصيغ زمانية متعاقبة لتظهر مجتمعة مرة واحد في بناء مكاني مسطح (ع: 12- 13- 15) هي صور لا يمكن ان تحصل في الواقع لان العلاقة بين الداخل والخارج او بين الاحداث المتعاقبة، غير مبنية على التواقت اوالتزامن، لكن جعل ذلك ممكناً في التصويره يعني ان الزمان هنا متحرر وطليق من الزامات المكان الثلاثي الابعاد. فالتكثيف الزماني هو جعل الزمان خارج حدود القياسات المادية، فهو زمان ذو بعد روحي مستلهم من النص القرآني وتعامله مع الزمن في استحضار صيغ غائبة (ماضي – مستقبل) وجعلها ماثلة امامنا في الحاضر. وبذلك فان الفنان شيد زماناً ذهنياً ذاتياً من خلقه وابداعه وهو انعكاس لرؤية شمولية مستلهمة من الرؤية الالهية المطلقة، نستجلي من خلالها احاطة الله الشاملة بحركة المخلوقات ولكل امتداد الزمان. ومن جانب اخر ان الواسطي كان يحاول ان يستلهم عمليه الخلق الالهي وتقريبها لنا كمثل اعلى، والتي حدد كيفيتها سبحانه وتعالى في قوله " واذا قضى امراً فانما يقول له كن فيكون" (آل عمران- آيه 47).

19. اخضاع الواسطي لكل اجزاء التصويره وعناصرها لحالة الاختزال والتجريد والوهم ثم العمل على تحريكها وتنظيمها وبما يشبه تنظيم الاصوات في الموسيقى وفق قياسات زمنية منظمه، حيث تسري امكانات الزمن في تحريك وضبط اجزاء التصويره كما تسري في تحريك بنية المادة الصوتية في الموسيقى فالفنان عول على الحركة او الحركات الايقاعية لعناصر التصويره المتداخلة والمتناغمة بعضها مع بعض، أي صياغة زمان تصويري خفي ومستتر يتحرك في بنية المحسوس البصري والذي حرص الفنان على جعله يرتقي الى مستوى المجازات البصرية المجردة، تتقبلها العين والذهن.

20. تحكم الواسطي في رفع معدل سرعة الايقاع، كذلك التحكم في تجميع وتكثيف الطاقة الحركية وجعلها تعمل وتعوم على السطح دون العمق لتبدو على نحو أظهر مما لو كانت متجهة للعمق، للتعبير وبمنطق تصويري عن زمن الحياة الدنيا من جهة الكم نسبة للحياة الابدية هذا باعتبار ان سرعة الحركة تساوي زمناً قليلاً، بدليل ان التصويره عند الواسطي بتجاوزها لما هو مظهري،

هو لجعلها معبراً موصلاً لما هو كلي ومطلق، أي النأي عن المعاني الوقتية المقترنة بما هو مظهري، باتجاه ما هو دائم، وهي صورة تلتقي مع اتصالية زمن الحياة الدنيا بما هو ابدي او اتصاليه ما هو فان بما هو باقٍ. ومن جانب اخر لهذا التحكم، ان الواسطي كان ينظر للحركة والزمان على انهما مفهومان استدلاليات لقياس بعضهما بعضاً بمعنى اعتبر الزمان عرضاً للحركة لا جوهراً لها.

21. لجأ الواسطي الى دمج اكثر من زاوية نظر متعارضة مع بعضها في تصويره واحده كجميع زاوية نظر امامية وزاوية نظر علوية (من الاعلى) وهو نفس المنهج الذي نهجه الفنان العراقي القديم- ولما كان هذا التوليف لزوايا متعارضة ورؤيتها دفعه واحده لا يمكن ان يحصل في الرؤية الاعتيادية، فهي اذن رؤية تعمل على ابطال او اضعاف الرؤية المادية لتوليد بني حسية تشتغل لصالح الرؤية المفاهيمية التي بموجبها يتشكل وسيط بصري يسمح بتفسير مغاير للزمان (ع: 4- 9- 12- 14- 15- 17).
22. تفعيل الحركة الايقاعية على نمو متدرج ومتصاعداً باتجاه اليمين (ع: 2- 11- 15- 16) او باتجاه اليسار (ع: 9- 10- 7) اضافة الى تفعيلها للاعلى (ع: 1- 4- 5- 6- 7- 12- 13- 14- 17) بغية ابلاغ هذه الحركة ذروتها والتي تسمح بمضاعفة شحنات الاحساس بتدفق الحركة الايقاعية للزمن التصويري، خارج حدود التصويره لكي يبلغ الفعل الحركي ذروته القصوى لفعل الزمن التصويري لتشكل خاتمه الترقب والتوقع، وهذه الصورة تلتقي مع صوره: ان الوجود الاخروي يشكل الذروه التي يبغيها المسلم من وجوده الدينوي، وهي تقع خارج حدوده ومحدداته الزمانية والمكانية، وهذه المعالجة تشتغل على الضد من فعل الحركة في الفن المنظوري المحاكاتي حيث ان الذروة التي تختم التجربة وتوحدها لا تتجاوز قالب الصورة المكاني.
23. حاول الواسطي الاعتماد على تأسيس مرتسم خطي تحتي مجرد لتشييد معمار حركة الاشكال البصرية الظاهرة، وهذا التشييد المستتر الخفي للبنية الحركية الايقاعية للمشهد يؤشر وعي الفنان لديمومة بنية زمنية موحدة كمادة للادراك الحدسي البصري، وبذلك اوجد الفنان علاقة جدلية بين ما هو مادي وذهني لحقيقة الزمان. (ع: 4- 5- 10- 12- 14).
24. تنظيم بنية المشاهد المتباعدة زمانياً في حدود التصويره وفق حركة بنائية ايقاعية موحدة، بغية اخضاعها لبنية زمنية موحدة لموضوعة واجزاء المشهد برمته (ع: 8- 9- 14- 15) واحياناً يتم اخضاع المشاهد المتباعدة زمانياً لبنية زمنية موحدة من خلال الحدس البصري (ع: 13).
25. تنوع التشييد الحركي المعول عليه في الاستدلال على البنية الزمنية التصويرية من خلال:-
    أ- التحكم بخط الاستمرارية الذي يحيل جزء لآخر احالة زمانية، أي ربط اجزاء التصويرة بشريط من الحركة الخطية (ع: 4- 8- 15- 17).
    ب- التحكم بالحركة الايمائية لاجسام شخوص التصويره (ع: 1- 2- 4- 5- 7- 8- 9- 11- 17).
    ج- اختيار الفعل الحركي المناسب لاوضاع الشخوص والمعادل للايقاع. والذي يفضي الى تلخيص ما حدث وتوقع ما سيحدث من فعل حركي لاحق وبالشكل الذي يؤمن استمرارية حركة البناء الزمني التصويري. (ع: 9).
26. البحث عن حقيقة قيمية للزمان في بنية التصويره، يقوم على اساس نقل الوقائع المادية الحسية من حدودها الزائلة الى مستوى وجودها الدائم، الذي يتناسب مع التفكير الذهني العقائدي، أي التعبير وبمنطق بصري عن اقصاء حقيقة الفناء، والامساك بحقيقة البقاء للقيم الزمانية المحمولة على القيم المكانية للتصويره.

ثانياً:- الاستنتاجات

1. شكلت الرؤية القرآنية لحقيقة الزمان فضلاً عما قدمه متكلمو الاسلام وفلاسفته مرجعية تركت اثارها على المنهج التصويري عند الواسطي في معالجة الزمان في منمنماته.
2. اعتمد الواسطي من حيث الرؤية المفاهيمية والبنائية على مبدأ الزهد في بناء التصويرة واستخدام الوسائط التصويرية لمنح الزمان بعداً صوفياً.

3. حاول الواسطي تقريب ما هو مادي بعد تخليصه من محدداته الزمانية والمكانية الى مرجعيته الروحية الالهيه تحت ضغط الجو الثقافي الروحي للاسلام، ومن خلال الاستعانة بأبداعته الفعلية العالية وقدراته المهارية.
4. جسد المنهج التصويري للواسطي في معالجة الزمان داخل التصويرة، وعيه لحقيقة زمن الوجود المادي والماورائي. (الفيزيائي والميتافيزيقي).
5. من خلال صيغ الاختزال والتجريد للنسب والاشكال واهمال البعد المسافي، فان الواسطي رجح ما هو ذهني وروحي، على ما هو مادي وبهذا وفق بين الاسس الفيزيائية وما هو ذهني يقع خارج حدود القياسات المادية لمفهوم الزمان.
6. اعتمد الواسطي منهجاً استقصائياً ادراكياً من خلال توصيف المادة كوسيط لفعل اللاحقه المادية (الزمان) المعول عليها للاستدلال على قيمة الزمن التصويري المفاهيمي.
7. تغليب الرؤية الحدسية للزمان على الرؤية المعتمدة على البعد الحسي العقلي للزمان.
8. ان ميل التفكير البصري العربي الاسلامي لحاسة التجريد الزخرفي دفع الواسطي في معالجته للزمان في اعتماد مبدأ التسطيع في جميع نتاجاته التصويرية، كذلك بعضها على اسس خطية هندسية مستترة.
9. تشير المعالجات البنائية لمفهوم الزمان وما تمخص عنها من معانٍ ودلالات مفاهيمية، الى وجود تواصل حضاري يمتد الى النتاجات الفنية والادبية لحضارة العراق القديم.

ثالثاً:- التوصيات

في ضوء نتائج واستنتاجات الدراسة الحالية يوصي الباحث بما يأتي:-

1. تضمين درس عناصر الفن للدراسين في كليات الفنون بمادة موسعة عن علاقة الزمان بالمكان والفضاء، واليه اشتغال الزمن في الطرز والاساليب الفنية المختلفة.
2. يوصي الباحث من خلال الدروس التطبيقية (الانشاء، مشروع) بتوجيه الطلبة بالاخذ بعين الاعتبار، مفهوم الزمن في نتاجاتهم الفنية لما يترتب على ذلك من ابعاد مفاهيمية.
3. اطلاع دراسي الفن والفانين ومتذوقي الفن ونقاده على هذه الدراسة، باعتبار الزمن يشكل قيمة جمالية وبصرية محركة لاجزاء العمل الفني.

رابعاً:- المقترحات

يقترح الباحث اجراء البحوث الاتية:-

1. الزمن في النتاجات الفنية لوادي الرافدين.
2. الزمن في التجريدات الزخلافية العربية الاسلامية.
3. الزمن في مناظر الطبيعة العراقية المعاصرة.
4. الزمن في الرسم العراقي الحديث 1960 – 2000.
5. الزمن في مناظر الطبيعة عند خالد الجادر.

قائمة المصادر والمراجع

اولاً: العربية:

أ-الكتب:

القرآن الكريم

1. آل سعيد، شاكر حسن: دراسات تأملية، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد 1969.
2. الآلوسي، حسام الدين: حوار بين الفلاسفة والمتكلمين، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
3. ــ، ـــ: دراسات في الفكر الفلسفي الاسلامي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
4. ــ، ـــ: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
5. ــ، ـــ: فلسفة الكندي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1985.
6. آل ياسين، جعفر: المدخل الى الفكر الفلسفي عند العرب، دار الحرية، بغداد، 1987.
7. ابراهيم، زكريا: برجسون، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1968.
8. ــ، ـــ: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة ، القاهرة، بلا.
9. اتنكهاوزن، ريتشارد: التصوير عند العرب، ت: عيسى سلمان، مطبعة الاديب، بغداد، 1973.
10. ادونيس: الصوفية والسريالية، ط1، دار الساقي، بيروت، 1992.
11. ارسطو طاليس: علم الطبيعة، تعليق، بارتلمي سانتهلير، ت: احمد لطفي السيد، مطبعة الكتب العصرية القاهرة، 1935.
12. ـــــ: المنطق، المقولات، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم بيروت، 1980.
13. اسماعيل، عزالدين: الفن والانسان: دار غريب للطباعة، القاهرة، 1974.
14. افلاطون، الفيلسوف: محاورة الطيماوس، تحقيق وتقديم: البيرريفو، ت: فؤاد جرجي برباره، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، بلا.
15. الالفي، ابو صالح: الفن الاسلامي، ط2، دار المعارف في لبنان، بلا.
16. الايجي، عبدالرحمن ابن احمد: المواقف في علم الكلام، عالم الكتب، بيروت، بلا.
17. باروانديه: سومر، فنونها وحضارتها، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي- 1977.
18. باقر، طه: ملحمة كلكامش، ط4، دار الحرية، بغداد، 1980.
19. بدوي، عبدالرحمن: ارسطو، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، 1943.
20. ــ، ـــ: افلاطون، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم بيروت، 1979.
21. ــ، ـــ: افلوطين عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1955.
22. ــ، ـــ: ربيع الفكر اليوناني، مطبعة الاعتماد، مصر، 1943.
23. ــ، ـــ: الزمان الوجودي، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1973.
24. ــ، ـــ: اشبنجلر، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، 1982.
25. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: انوار عبدالعزيز، دار النهضة، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة، نيويورك، 1970.
26. برجسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ت: ميامي الدوري، مطبعة الانشاد، دمشق، بلا.
27. بريت. ر. ل: التصوّر والخيال، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار الحرية، بغداد، 1979.
28. البغدادي، ابو البركات هبة الله بن علي بن ملكا: المعتبر في الحكمة، ط1 ج2، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1958.
29. ــ، ـــــــــ: المعتبر في الحكمة، ط1 ج3، دائرة المعارف العثمانية، حيدر اباد، 1958.
30. بهنسي، عفيف: الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، 1998.

31. ـــ، ـــ: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979.
32. ـــ، ـــ: دراسات نظرية في الفن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
33. يودوسنتيك وياخوت: عرض موجز للمادية الديالكتيكية، دار التقدم، بلا.
34. بنييس، س، مذهب الذرة عند المسلمين، ت: محمد عبدالهادي ابو ريده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1946.
35. التكريتي، ناجي: الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام، دار الاندلس للطباعة، بيروت، 1979.
36. الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987.
37. الجادر، خالد: المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي، مطبعة ثنيان، بغداد، 1972.
38. الجرجاني، ابوالحسن علي بن محمد بن علي: التعريفات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، بلا
39. جعفر، نوري: مع الحريري في مقاماته، دار الحرية، بغداد ، 1986.
40. الحريري، ابومحمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان: شرح مقامات الحريري، بيروت، بلا.
41. حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي، مطبعة تايمس، بغداد، 1972.
42. حموده، يحيى: نظرية اللون، دار المعارف، مصر، 1979.
43. الحوراني، يوسف: البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الاسيوي القديم، دار النهار للنشر، بيروت، 1978.
44. خالد، غسان: افلوطين، ط1 ، منشورات عويدات، بيروت، 1983.
45. ابن خلدون، عبدالرحمن: المقدمة، تحقيق، حجر عاصي، مكتبة الهلال، بيروت، 1988.
46. خليل، خليل احمد: جدلية القرآن، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1977.
47. الخولي، وليم: الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976.
48. خياط، يوسف: معجم المصطلحات العلمية والفنية، المطبعة العربية، بيروت، 1974.
49. دي بور، ت ج: تاريخ الفلسفة في الاسلام، ط5، ت: محمد عبدالهادي ابو ريده، مكتبة النهضة العربية، بلا.
50. ديورانت، وول: قصة الحضارة- الشرق الاقصى، الصين، ج4، ترجمة: محمد بدران، القاهرة، 1950.
51. الرازي، فخر الدين: التفسير الكبير، ط1، ج23، البهيه، مصر، 1938.
52. ـــ، ـــ: التفسير الكبير، ط1، ج24، البهيه، مصر، 1938.
53. الرازي، محمد بن ابي بكر عبدالقادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983.
54. الراوي، عبدالستار عزالدين: في (الموسوعة الفلسفية العربية م1 ج1) تحرير، معن زياده، معهد الانماء العربي، ، 1986.
55. ابن رشد، ابي الوليد محمد بن احمد: تهافت التهافت، ط1، تحقيق، سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، 1961.
56. ـــ، ـــــ: السماع الطبيعي، ط1، مطبعة دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1947.
57. الرضي، الشريف ابوالحسن: نهج البلاغة ط2، ج1، شرح محمد عبده، تحقيق، عبدالرحمن سيد الاهل، بيروت، 1963.
58. ـــ، ـــــ: نهج البلاغة ط2، ج2، شرح محمد عبده، تحقيق، عبدالرحمن سيد الاهل، بيروت، 1963.
59. روزنتال. م ويودين. ي: الموسوعة الفلسفية، ط2، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، 1980.
60. رياض، عبدالفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973.
61. ابو ريان، محمد علي: اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار النهضة العربي، بيروت، 1978.
62. ـــ، ـــ: تاريخ الفكر الفلسفي في الاسلام، ط2، دار النهضة العربية، 1976.
63. ريد، هربرت: معنى الفن، ط2، ت: سامي خشبه، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

64. زكريا، فؤاد: مع الموسيقى ذكريات ودراسات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، بلا.
65. الزمخشري، جاداللّه محمود بن عمر: الكشّاف ، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا.
66. ـــ، ـــــ: الكشّاف ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا.
67. ـــ، ـــــ: الكشّاف ج4 ، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا.
68. ستيس، ولتر: الزمان والازل، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، 1967.
69. ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، مطبعة يحيى شمس، القاهرة، 1974.
70. سكوت، روبرت جيلام: اسس التصميم، ت: محمد محمود يوسف، دار النهضة، مصر، 1968.
71. ابن سينا، الحسين بن علي: التعليقات ط1، تحقيق: حسن مجيد العبيدي، بيت الحكمة، بغداد، 2002.
72. ـــ، ـــــ: رسالة الحدود ضمن كتاب، المصطلح الفلسفي عند العرب ط1، دراسة وتحقيق، عبدالامير الاعسم، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
73. ـــ، ـــــ: الشفاء، تحقيق: سعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1983.
74. ـــ، ـــــ: النجاة، تقديم وتنقيح، ماجد فخري، دار المعارف الجديدة، بيروت، 1985.
75. الشهرستاني: الملل والنحل ط2، ج2، مطبعة مخيمر، القاهرة، 1956.
76. شوقي، اسماعيل: الفن والتصميم، مطبعة العمرانية، مصر، 1999.
77. الصابوني، محمد علي: صفوة التفاسير ط1 ، ج1، دار القرآن الكريم، بيروت، طباعة، شركة الطباعة العربية، الرياض، 1981.
78. ـــ، ـــــ: صفوة التفاسير ط1 ، ج11، دار القرآن الكريم، بيروت، طباعة، شركة الطباعة العربية، الرياض، 1981.
79. ـــ، ـــــ: صفوة التفاسير ط1 ، ج26، دار القرآن الكريم، بيروت، طباعة، شركة الطباعة العربية، الرياض، 1981.
80. ـــ، ـــــ: صفوة التفاسير ط1 ، ج27، دار القرآن الكريم، بيروت، طباعة، شركة الطباعة العربية، الرياض، 1981.
81. الصديقي، عبداللطيف: الزمان ابعاده وبنيته ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 95.
82. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، بلا.
83. الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، ط2، م17،ج23، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، 1973.
84. ـــ، ـــــ: الميزان في تفسير القرآن، ط2، م19، ج27، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، 1974.
85. طبانه، بدوي: معلقات العرب، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1974.
86. الطبرسي، ابو علي الفضل بن الحسن: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج1، مطبعة الساحل الجنوبي الشياح، بيروت، 1957.
87. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج2، مطبعة الساحل الجنوبي الشياح، بيروت، 1957.
88. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج10، دار الطباعة العربية، بيروت، 1956.
89. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج17، دار الغد، بيروت، 1956.
90. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج20، دار الطباعة العربية، بيروت، 1955.
91. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج21، دار الطباعة العربية، بيروت، 1955.
92. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج23، دار الكشّاف، بيروت، 1955.
93. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج27، دار الكشّاف، بيروت، 1954.
94. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج29، المطبعة التجارية، بيروت، 1954.
95. ـــ، ـــــ: مجمع البيان في تفسير القرآن، ج30، المطبعة التجارية، بيروت، 1954.
96. الطبري، ابي جعفر محمد بن جرير: تاريخ الطبري، ج1، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، 1960.

97. العبيدي، حسن مجيد، العلوم الطبيعية في فلسفة ابن رشد ط1، دار الطليعة، بيروت، 1995.
98. ــ، ـــ: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997.
99. ابن عربي، يحيى الدين بن عبدالله: كتاب اصطلاح الصوفية، ط1، دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1948.
100. علي، جواد: تاريخ العرب قبل الاسلام، ج8، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1959.
101. عكاشة، ثروت: الفن العراقي القديم، مطبعة فينيقيا، بيروت، بلا.
102. ــ، ـــ: الفن المصري القديم، ج2، مطابع دار المعارف، مصر، 1972.
103. الغزالي، ابو حامد محمد: تهافت الفلاسفة، ط3، تحقيق: سليمان دينا، دار المعاف، مصر، 1958.
104. ــ، ـــ: معيار العلم، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، بلا.
105. ــ، ـــ: مقاصد الفلاسفة، دراسة وتحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1961.
106. غني، قاسم: تاريخ التصوف في الاسلام، ت: صادق نشأة، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1970.
107. الفارابي، ابي نصر محمد بن محمد بن طرخان: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبدالملك خشبه، دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
108. فارس، بشر: سر الزخرفة الاسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي، القاهرة، 1952.
109. فخري، ماجد: تاريخ الفلسفة الاسلامية، ترجمة: كمال اليازجي، الدارالمتحدة للنشر، بيروت، 1974.
110. فرانكفورت، هنري: ما قبل الفلسفة، ط2، ت: جبرا ابراهيم جبرا، الؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 1980.
111. فلانجان، جورج: حول الفن الحديث، ت: كمال الملاح، دار المعارف، مصر، 1974.
112. القشيري، ابي القاسم عبدالكريم بن هوازن بن عبدالملك: الرسالة القشيرية، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1959.
113. القرطبي، ابوعبدالله محمد ابن احمد الانصاري: الجامع لاحكام القرآن (تفسير القرطبي) ط3، ج7، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1967.
114. قنواتي، جورج شحاته، الفلسفة وعلم الكلام والتصوف، ضمن كتاب (تراث الاسلام)، ج2، ط2، تصنيف شاخت وبوزورث، ت: حسين مؤنس، الكويت، 1988.
115. ابن كثير، عماد الدين ابي الفداء اسماعيل: تفسير القرآن العظيم، ط1، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1986.
116. ــ، ـــــــ: تفسير القرآن العظيم، ط1، ج6، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1986.
117. كرم، يوسف: الفلسفة اليونانية، ط5، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، 1966.
118. الكندي، ابو يوسف يعقوب بن اسحاق: رسائل الكندي الفلسفية، ط2، ج1، تحقيق: محمد عبدالهادي ابو ريده، مطبعة حسان، القاهرة، 1978.
119. ــ، ـــــــ: رسائل الكندي الفلسفية، ج2 ، تحقيق: محمد عبدالهادي ابو ريده، مطبعة حسان، القاهرة، 1953.
120. ــ، ـــــــ: رسالة الحدود والرسوم، ضمن كتاب (المصطلح الفلسفي عند العرب) ط1، دراسة وتحقيق: عبدالامير الاعسم، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
121. مالنز، فردريك: الرسم كيف تتذوقه، ط1، ترجمة هادي الطائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993.
122. مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها، ترجمة سعدي منصور، مكتبة النهضة المصرية، بلا.
123. مجاهد، مجاهد عبدالمنعم: ضمن الموسوعة الفلسفية العربية، ط1 م1، تحرير معن زيادة، معهد الانماء العربي، بيروت، 1986.
124. محمد، علي عبدالمعطي: تيارات فلسفية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1984.
125. مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1974.
126. مرحبا، محمد عبدالرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، عويدات، بيروت، 1970.

127. مطر، اميرة حلمي: مقالات فلسفية حول القيم والحضارة، مكتبة مدبولي، القاهرة، بلا.
128. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، ج2، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، مطابع كوستاتوماس وشركاه (ج. ع. م.)، بلا.
129. ـــــ، ـــــــــ: لسان العرب، ج5، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، مطابع كوستاتوماس وشركاه (ج. ع. م.)، بلا.
130. ـــــ، ـــــــــ: لسان العرب، ج12 طبعة مصورة عن طبعة بولاق، مطابع كوستاتوماس وشركاه (ج. ع. م.)، بلا.
131. ـــــ، ـــــــــ: لسان العرب، ج16، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، مطابع كوستاتوماس وشركاه (ج. ع. م.)، بلا.
132. ـــــ، ـــــــــ: لسان العرب، ج17 طبعة مصورة عن طبعة بولاق، مطابع كوستاتوماس وشركاه (ج. ع. م.)، بلا.
133. مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، ت: عيسى سلمان، مطبعة الاديب، بغداد، 1975.
134. ابن ميمون، موسى القرطبي الاندلسي، دلالة الحائرين، ج1، تحقيق: حسين أتاي، مطبعة جامعة انقرة، 1972.
135. النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام، ج1، ط3، دار المعارف، مصر، 1965.
136. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1987.
137. النوره جي، احمد خورشيد: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
138. النووي، محي الدين بن زكريا: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تحقيق وهبه مصطفى الزحيلي، دمشق، 2001.
139. نيكلسون/ أ: في التصوف الاسلامي وتاريخه، ت: ابو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، 1975.
140. الهجويري، ابو الحسن علي بن عثمان: كشف المحجوب، ت: إسعاد عبدالهادي قنديل، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.
141. هويدي، يحيى: علم الكلام والفلسفة الاسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1972.
142. هيجل: فن الموسيقى ، ط1، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1980.
143. اليازجي، كمال وانطوان غطاس كرم: اعلام الفلسفة العربية، ط1، 1957.
144. يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، ط1، مطبعة سلمى، بغداد، 1988.

ب-الرسائل الجامعية:-

145. الاعسم، عاصم عبدالامير جبار: جماليات الشكل في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.
146. الخزاعي، عبدالسادة عبدالصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤيا المعاصره، (دراسة مقارنة) اطروحة دكتوراه غير منشوره، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.
147. الربيعي، عباس جاسم: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية (ثنائية الابعاد) اطروحة دكتوراه غير منشوره، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.

ج-الدوريات:

148. باقر، طه: مفهوم الزمن في حضارة وادي الرافدين وعلاقته بالخلود، مجلة آفاق عربية، العدد (10) دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1977.
149. البستاني، باسل: الزمن وحركة الحياة، مجلة آفاق عربية، العدد (12)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.
150. بويرنك، كارهارد: فكرة الزمن في التصوف الفارسي، ت: عمر سويد، مجلة مدارات (عدد 13-14)، تونس، 2001.

151. حماد، احمد عبداللطيف: الزمان والمكان في قصة العهد القديم، مجلد 16، العدد الثالث، المجلس الوطني للثقافة، الكويت.
152. سوريو، أتيين: الزمان في الفنون التشكيلية، مجلة آفاق عربية، العدد (3)، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1977.
153. عرابي، اسعد: الاطار في اللوحة التشكيلية، مجلة فنون عربية، العدد الاول، المجلد الثاني، لندن، 1982.
154. عريبي، ياسين: اشكالات اثبات الزمان في الفلسفة الاسلامية، مجلة الحكمة، العدد (1)، المطبعة الفنية، ليبيا، طرابلس، 1976.
155. غنيم، سيد محمد: مفهوم الزمن عند الطفل، مجلة عالم الفكر، العدد (2)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، (يوليو، اغسطس، سبتمبر)، 1977.
156. كمال، صفوت: مفهوم الزمن بين الاساطير والمأثورات الشعبية، مجلة عالم الفكر، العدد (2)، (يوليو، اغسطس، سبتمبر)، 1977.
157. ماسينون، لوي: الزمان في الفكر الاسلامي، مجلة الاداب البيروتية، العدد (8)، بيروت، 1953.

ثانياً:الاجنبية:-

158. Chambers Concise Dictionary, Chambers Publishing Co., 1989.
159. Encyclopedia Of Philosophy, Volume Four. The Macmillan Company And The Free Press, New York.
160. Encyclopedic World Dictionary, The Hamlyn Puplishing Group, Middlesex, 1974.
161. Ettinghausen. R, Arab Painting, Distributed in the United States by The World Publishing Company, 1962.
162. Fabbri, Fratelli, Picasso. Part 2. Paris, 1964.
163. Graves, Maitland, The Art Of Color And Design, 2nd ed. McGraw Hill, 1971.
164. G. O, Crick, Olto and Others, Art Fundamentals Theory And Practive, Printed in U. S. A., 1962.
165. H. H., Arnason. A History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Thames and Hudson, London, 1981.
166. Kitson Michael. The Age Of Baroque. London, Paul Hamlyn, 1966.
167. Laur, P. A., Design Basics, Second Edition Susankats cbs College Publishing, U. S. A., 1985.
168. Itten. Johannes; Design and Form. Published by Nostrond Reinhold Company. New York, 1975.
169. The Encyclopedia Of Visual Art, Encyclopdia Britannica International, LTD, London, 1983.
170. Wong, Wacius; Principles of two Dimensional Design. New York, Van Nostrand Reinary. Publishing Co. 1989.

ملحق رقم (1)
جدول بمجتمع وعينة البحث

1-مشاهد التسليات ومجالس الادباء

ت	اسم المقامة	رقم المقامة	رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري	الموضوع
1	الصنعائية	1	ظهر الورقة – 3	السروجي مع غلام وجلسة أكل وشرب في مغاره
2	الحلوانية	2	ظهر الورقة – 5	دار الكتب في البصرة
3	الدينارية	3	ظهر الورقة – 6	الحارث يغادر دار الكتب في البصرة
4	المراغية	6	وجه الورقة – 16	الحارث والسروجي في احد المكتبات
5	الدمشقية	12	وجه الورقة – 33	مشهد لحانة خمر
6	القهقرية	17	ظهر الورقة – 46	الحارث والسروجي بين جمع المناقشين والمجادلين*
7	النصيبية	19	ظهر الورقة – 55	السروجي يلقي الغاز صعبه على الجالسين
8	القطيعية	24	ظهر الورقة – 69	مجلس لهو في بستان**
9	السمرقندية	28	وجه الورقة – 86	الحارث والسروجي يشربان الخمر
10	الملطية	36	وجه الورقة – 110	السروجي مع اصحابه
11	التنيسية	41	ظهر الورقة – 131	السروجي يمتحن مجموعة من الادباء
12	النجرانية	42	ظهر الورقة - 133	السروجي امام جمع من الادباء

تابع

2-مشاهد القضاء

ت	اسم المقامة	رقم المقامة	رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري	الموضوع
1	المعرية	8	وجه الورقة- 21	قاضي معرة النعمان
2	المعرية	8	وجه الورقة – 22	قاضي معرة النعمان
3	الاسكندرية	9	وجه الورقة – 25	زوجة السروجي تشكو زوجها الى قاضي الاسكندرية بحضور الحارث

* عينة 6.
** عينة 8.

4	الرحبية	10	وجه الورقة – 28	ابو زيد يتهم ابنه امام القاضي*
5	الشعرية	23	وجه الورقة – 64	السروجي والحارث يتناقشان امام الوالي
6	الزبيدية	34	وجه الورقة – 107	السروجي وولده امام القاضي
7	الصعيدية	37	ظهر الورقة – 114	السروجي وابنه امام القاضي**
8	المروية	38	وجه الورقة – 118	السروجي يشكو فقر حاله امام والي مرو
9	التبريزية	40	وجه الورقة – 125	السروجي وزوجته امام القاضي
10	التبريزية	40	وجه الورقة – 126	السروجي امام قاضي تبريز
11	الرملية	45	وجه الورقة - 146	السروجي وزوجته امام القاضي

تابع

3-مشاهد دينية

ت	اسم المقامة	رقم المقامة	رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري	الموضوع
1	البرقعيدية	7	ظهر الورقة – 18	السروجي يستجدي المصلين في مسجد برقعيد
2	البرقعيدية	7	وجه الورقة – 19	الاحتفال في برقعيد بيوم العيد*
3	الساوية	11	ظهر الورقة – 29	قصيرة – مقبرة دفن ميت**
4	الساوية	11	ظهر الورقة – 30	مقبرة – جمع من المودعين
5	المغربية	16	وجه الورقة- 42	السروجي في احد جوامع مساجد مدينة المغرب يستجدي
6	المغربية	16	وجه الورقة - 43	ابو زيد يطلب مصباح لينير به الطريق
7	السمرقندية	28	ظهر الورقة – 84	السروجي يقف خطيباً في جامع سمرقند
8	الصورية الصورية	30 30	ظهر الورقة -19 وجه الورقة -92	التصويره على صفحتين متقابلتين – عقد قران
9	الرملية	31	وجه الورقة- 95	السروجي يخطب في الحجاج
10	الحرامية	48	ظهر الورقة -158	السروجي داخل مسجد
11	البصرية	50	ظهر الورقة -164	السروجي في مسجد البصرة

* عينة 3.
** عينة 11.
* عينة 2.
** عينة 4.

تابع

4-مشاهد الترحال والسفر

ت	اسم المقامة	رقم المقامة	رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري	الموضوع
1	الدمياطية	4	ظهر الورقة-9	الحارث مع اصدقائه وهم نيام
2	الدمياطية	4	وجه الورقة-10	لحظة تعارف الحارث على السروجي
3	الدمياطية	4	ظهر الورقة-11	الحارث يعثر على ابيات من الشعر في رحال الناقة
4	الدمشقية	12	وجه الورقة-31	رحله العودة من الشام
5	النصيبية	19	وجه الورقة-51	السروجي يعود مسرعاً الى بلده
6	الفراتية	22	وجه الورقة-61	ابو زيد في زورق في نهر الفرات
7	الكرجية	25	وجه الورقة-75	الحارث في طريقه الى مدينة كرج
8	الواسطية	29	وجه الورقة-89	سرقة امتعة المسافرين
9	الرملية	31	ظهر الورقة-94	قافلة الحجاج*
10	العمانية	39	ظهر الورقة-119	السروجي والحارث في السفينة
11	العمانية	39	وجه الورقة-121	الجزيرة الشرفيه**
12	البدوية	43	وجه الورقة-134	الحارث يعثر على السروجي وهو نائم
13	اللغزية	44	وجه الورقة-143	السروجي يهم مسرعاً لمغادرة القوم

تابع

5-مشاهد عامة خارجية

ت	اسم المقامة	رقم المقامة	رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري	الموضوع
1	الحلوانية	2	ظهر الورقة -4	تعلق الحارث بالسروجي
2	الحلوانية	2	ظهر الورقة-8	الحارث يخاطب ابا زيد

* عينة 9.

** عينة 12.

3	الدينارية	3	وجه الورقة -7	ابو زيد يشكو حاله الى الناس*
4	الكوفية	5	ظهر الورقة-14	ابو زيد يعتذر للحارث
5	البغدادية	13	وجه الورقة-35	ابو زيد يستجدي وهو متنكر في زي امرأة**
6	الفرضية	15	وجه الورقة-41	الحارث داخل غرفة والسروجي خارجها
7	المكية	14	ظهر الورقة-37	ابو زيد يشكو فقر حاله
8	المغربية	16	وجه الورقة -44	ابو زيد يأخذ فضلات الطعام من خادم
9	السنجارية	18	ظهر الورقة-50	السروجي تقدم له اطباق فضيه من المضيف الكريم
10	النصيبية	19	ظهر الورقة-52	السروجي مع اصحابه
11	الفارقية	20	وجه الورقة-56	السروجي مع جمع من القوم
12	الفارقية	20	وجه الورقة-57	السروجي يخرج غرموله على الحارث
13	الشعرية	23	ظهر الورقة-63	جمع من الرجال من بينهم الحارث
14	الشعرية	23	ظهر الورقة-67	الحارث يكتشف حقيقة السروجي
15	الكرجية	25	ظهر الورقة-74	بيت الحارث في كرج
16	الكرجية	25	وجه الورقة-76	السروجي يحمل ملابس على ظهره
17	الواسطية	29	وجه الورقة-90	كتاب الحارث للسروجي
18	الطيبية	32	ظهر الورقة-100	الحارث يكلم السروجي
19	الطيبية	32	وجه الورقة-101	مجموعة إبل *
20	التفليسية	33	وجه الورقة-103	السروجي بملابس رثه يقف امام جمع المفاليس
21	التفليسية	33	وجه الورقة-105	سوق لبيع العبيد
22	المروية	38	ظهر الورقة-117	الحارث يقف امام السروجي
23	العمانية	39	وجه الورقة-120	الحارث والسروجي يقفان امام باب قصر في الجزيرة
24	التنيسية	41	وجه الورقة-130	الحارث يتعارف على السروجي
25	التنيسية	41	ظهر الورقة-130	الحارث والسروجي
26	البدوية	43	وجه الورقة-138	الحارث والسروجي ومشهد القرية**
27	اللغزية	44	وجه الورقة-140	ذبح الجمل وطهيه ثم تقديم الطعام ***
28	الحجرية	47	ظهر الورقة-154	السروجي يقوم بعملية الحجامه
29	الحجرية	47	ظهر الورقة-155	التصويره على صفحتين متقابلتين/ السروجي امام

* عينة 1.
** عينة 5.
* عينة 10.
** عينة 14.
*** عينة 15.

		47	وجه الورقة-156	حانوته وهو يخاطب جمع من الناس****

تابع
6-مشاهد عامة داخلية

ت	اسم المقامة	رقم المقامة	رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري	الموضوع
1	الكوفية	5	ظهر الورقة-12	السروجي يتناول طعام في دار الحارث
2	الكوفية	5	ظهر الورقة-13	ابو زيد يطرق باب بيته
3	الرحبية	10	وجه الورقة-27	السروجي يحرس ابنه وامامه الحارث
4	المكية	14	وجه الورقة-38	السروجي يشكو ضعف حاله
5	الفرضية	15	وجه الورقة-40	الحارث والسروجي داخل غرفة
6	السنجارية	18	ظهر الورقة-47	وليمة في مدينة سنجار
7	السنجارية	18	وجه الورقة-48	ابو زيد والسروجي في بيت احد التجار*
8	النصيبية	19	وجه الورقة-53	السروجي على فراش الموت
9	الرازية	21 21	ظهر الورقة-58 وجه الورقة -59	التصويره على صفحتين متقابلتين/ السروجي يهاجم والي الري
10	الرقطاء	26	وجه الورقة-77	الحارث ينزل ضيف على السروجي
11	العمانية	39	ظهر الورقة-122	ساعة الولادة**
12	اللغزية	44	ظهر الورقة-139	الحارث يحل ضيفاً لتناول الطعام
13	الحلبي	46	ظهر الورقة-148	الحارث في مدرسة السروجي
14	الحلبية	46	ظهر الورقة-152	الحارث في مدرسة السروجي***
15	الساسانية	49	ظهر الورقة-160	الحارث والسروجي
16	الساسانية	49	ظهر الورقة-162	السروجي وابنه
17	البصرية	50	وجه الورقة-166	الحارث والسروجي

ملحق رقم (2)

أ-جدول باشكال البحث

الشكل	عنوان العمل الفني	اسم الفنان	تاريخه	العائدية	المصدر
1	تنصيب الملك (زمري لم)	ــ	القرن 18 ق. م	متحف اللوفر	(17ص335-336)

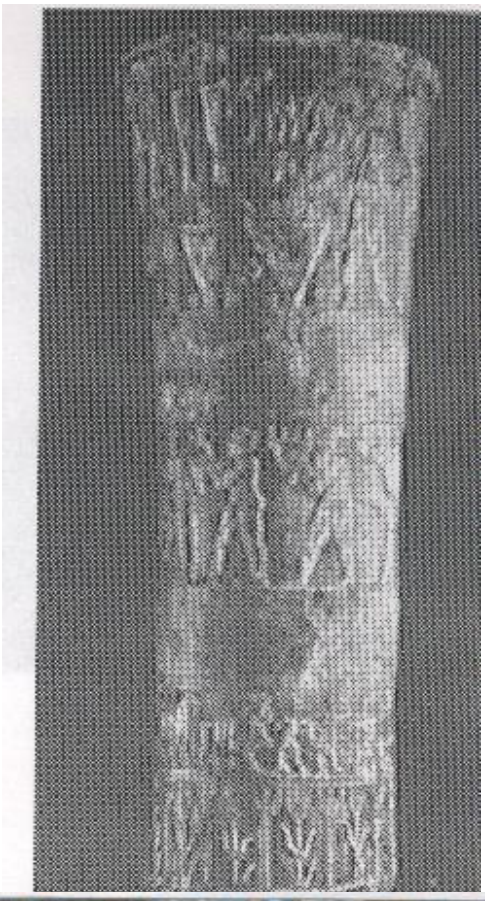
**** عينة 17.
* عينة 7.
** عينة 13.
*** عينة 16.

2	حمل الاثاث الجنائزي الى المقبرة	—	—	مقبرة (عموسي) طيبه مصر	(102 ص1001)
3	الاناء النذري	—	الالف 4-3 ق.م	المتحف العراقي	(17 ص118)
4	راية اور (الوجه الحربي)	—	منتصف الالف الثالث ق.م	المتحف البريطاني	(168 ص60)
5	منظر في هولندا	فليلبس كوننك	1670	كاليري لندن	(165 ص111)
6	المسموم الذي لدغته افعى في الوان الملك	—	1119	المكتب الوطنية. باريس	(9 ص85)
7	تجريد بناتي هندسي	—	القرن الخامس عشر الميلادي	جامع (كيات باي) القاهرة	(146 ص227)
8	فتى لدغته افعى	—	اواسط القرن 13 ميلادي	المكتبة الوطنية فينا	(37 ص95)
9	تقديم الماء المقدس (الرايه السلام)	—	منتصف الالف الثالث ق.م	المتحف البريطاني	(17 ص 199)
10	صيد السمك وقنص الطيور	—	الدولة الحديثة	مقبرة نخت مصر	(102 ص881)
11	حوض ماء وسط حديقة	—	الاسرة الثامنة عشر	المتحف البريطاني	(102 ص835)
12	المؤلفون يملون على المستمعين	—	686هـ/1287م	مكتبة جامع السلطان سليمان اسطنبول	(161 ص99)
13	طبيعة صامته مع سله فاكهه	سيزان	—	—	(111 ص 83)
14	المرأة الباكية	بيكاسو	1937	—	(162 ص 12)
15	عاريه تنزل السلم	يشامب	1912	—	(165 ص 212)
16	منظر في البلاط الملكي	—	منتصف القرن 13م	المكتبة الوطنية فينا	(9 ص 91)
17	الطبيب (اندروماخوس) يراقب الاعمال الزراعية	—	595هـ/1199م	المكتبة الوطنية باريس	(6 ص 84)
18	القرآن الكريم	—	770-790/1268-1388م	دار الكتب الوطنية القاهره	(9 ص 174)
19	منمنة اسلامية	—	القرن الرابع عشر	—	(153 ص 27)
20	حاكم متوج مع ندمائه	—	1218م	كتب خانه سي-اسطنبول	(9 ص 65)
21	معركة المستنقعات	—	القرن السابع ق.م	المتحف البريطاني	(101 ص 583)
22	الميناء	سيزان	—	متحف المتروبوليتان -للفنون	(111 ص 71)

ب-صور اشكال البحث

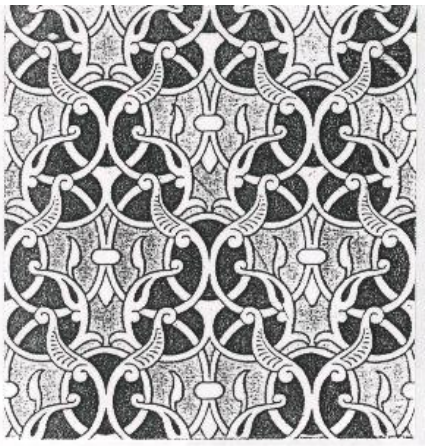
شكل (١)

شكل (2)

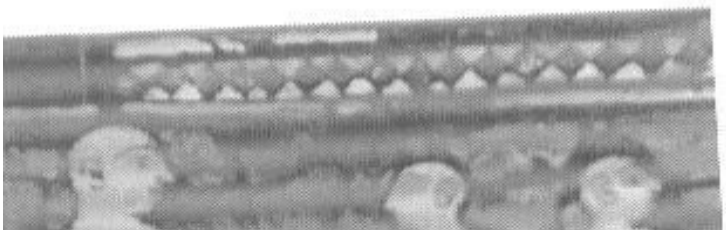


شكل (5)

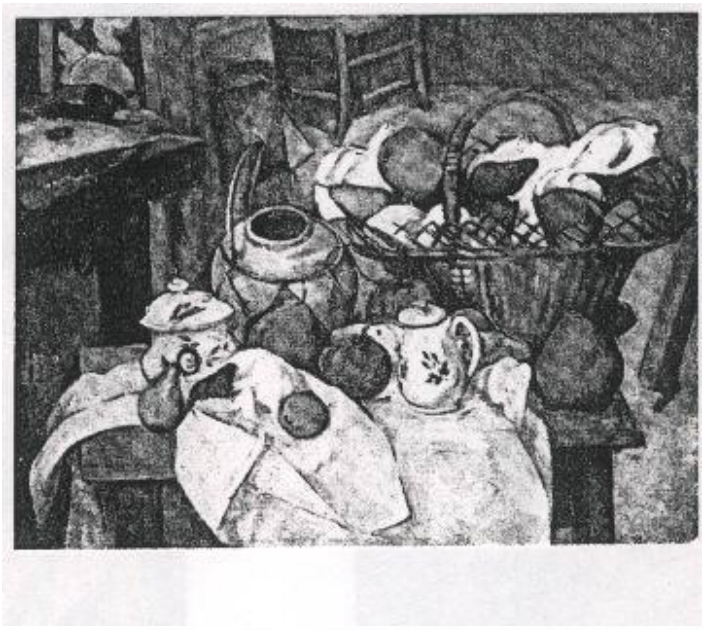
شكل (٦)



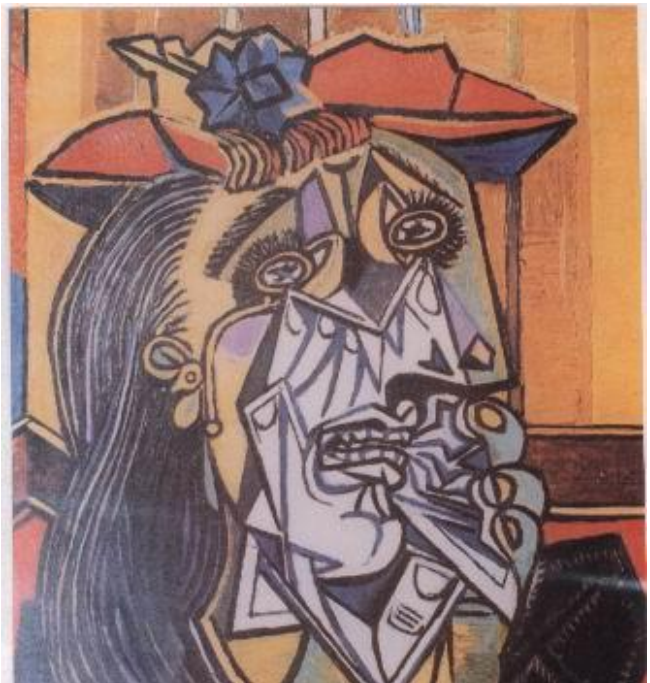
شكل (٧)



شكل (9)

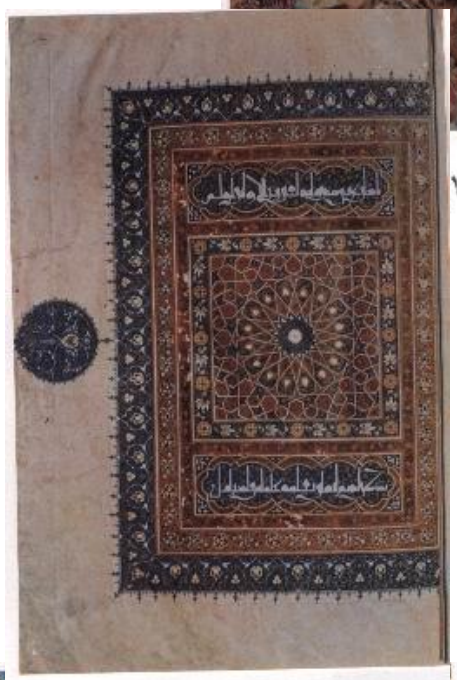


(a)
(b)

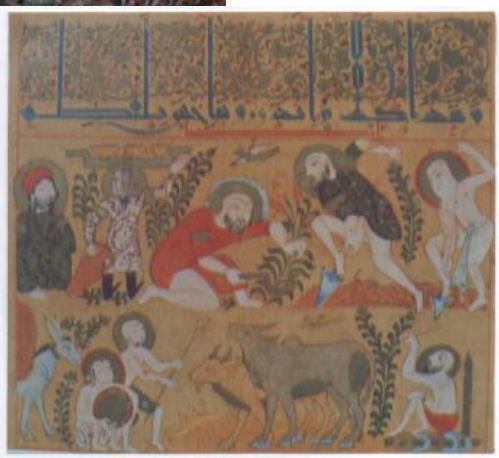


شكل (14)

شكل (15)

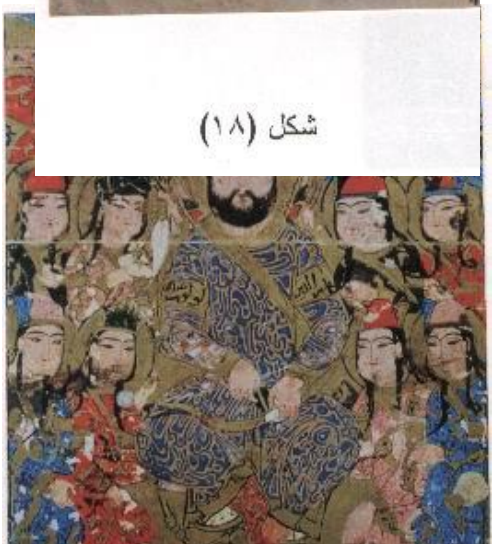


(١٦)



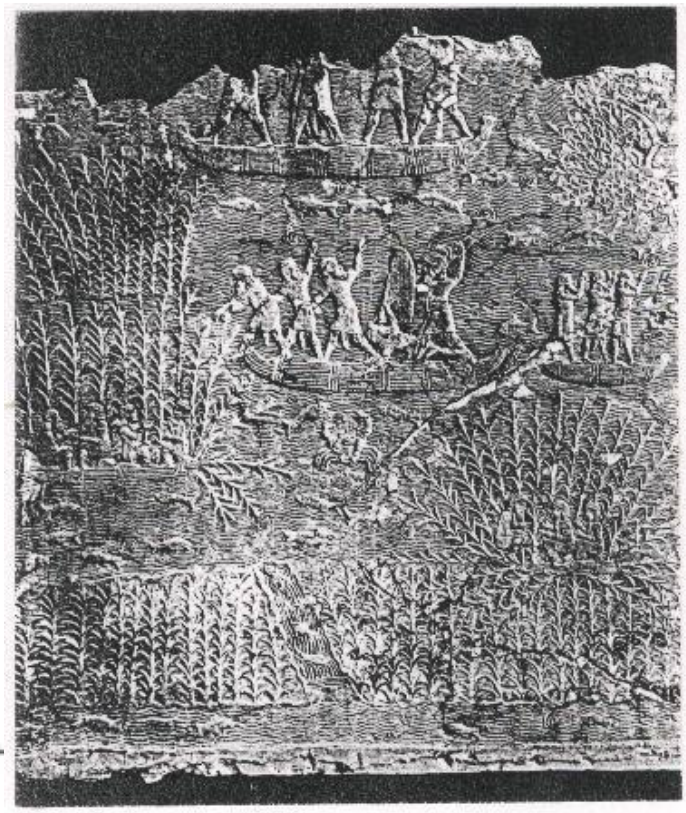
شكل (١٧)

شكل (١٨)

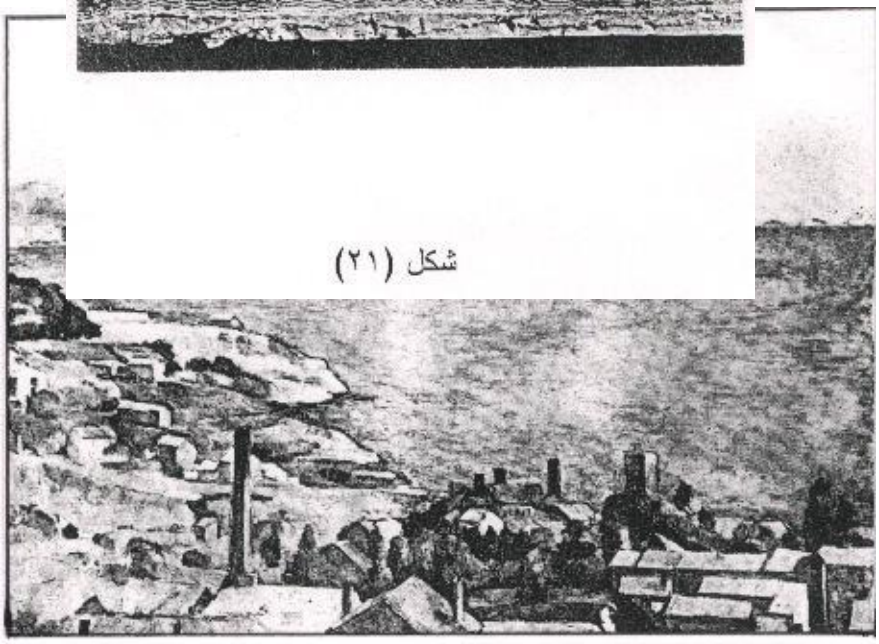


شكل (19)

شكل (20)



شكل (٢١)



شكل (٢٢)

ABSTRACT

This thesis tackles the realization of time in the paintings of the Yahya bin Mahmoud Al-Wasity from the perspective of providing answers to the following important questions:

1. *What is the relationship between the realizations of the concept of **time** in the paintings of Al-Wasity and the Arabic- Islamic view of this dimension?*
2. *To what extent has the concept of **time** offered any conceptual and /or compositional bases for the definition of creativity in Al-Wasity's paintings?*
3. *Can Al-Wasity's concept of **time** be regarded as a distinctive spiritual and visual feature in his paintings?*

As for the aims of the study, these have been defined in the following terms:

A. The identification of the compositional characteristics of time in the works of Al-Wasity.

B. Discovering the conceptualization of ***time*** in the same works. After the statement of the problem, aims and the key terms of the study Chapter One specifies the data made use of, which is a sample of photocopies for the paintings carried out by Al-Wasity during the year (634 AH.) in a manuscript entitled "Maqaamaat Al-Hareeri".

Chaper Two is organized into six sections that investigate the development of the concept of ***time*** before the advent of Islam as manifested in Ancient Iraq, Greek (Plato, Aristotle, Plotinus), and in Pre-Islamic Arabia.

Chapter two investigates the Islamic conceptualization of time as manifested in the Glorious Quran and the Prophetic Traditions during the

First Islamic Age. Then the discussion moves to the investigation of those theoretical background that had its impact upon both the evolution and formulation of the major trends in Islamic Thought (Al- Mutakallimun, the Philosophers, and the Sophists), and their conceptualization of ***time***. A comprehensive survey of the basic tenets of all these trends is given, including the relevant principles advocated by the philosophers: Al-Kindi, Ibn Seena, Al-Ghazali, Al-Baghdadi, and Ibn-Rushd.

Then the discussion proceeds to the investigation of the structure of ***time*** in painting in general, and its manifestions in Islamic Art in particular.

Chapter Three analyzes aspects of ***time*** in the data which consisted in a sample of (17) works by Al-Wasity.

Chapter Four puts forward the results of the empirical work conducted in the previous chapter, and offers certain pertinent suggestions, conclusions, and recommendations. Among the results arrived at are the following:

1. Al-Wasity weakens the manifestations of the three-dimensional space as a procedural approach to attain abstract temporal structure. This is done through the abstraction of ratios and forms and by dropping off the spatial dimension.
2. The approach of structuring the scene in terms of flat figures that are engaged in a variety of condensed movements aims at neutralizing the role of the perspective that depends on perceptual and cognitive processing. Instead, an appeal is made to the viewers' intuition that transcends the logic of mentalism.
3. Though ***time*** is an abstract concept related to physical matter, the stracturalist approach of Al-Wasity manages to transform it into an idealistic rhythmical value that aims at unbounding the general spatial composition of the painting. In other words, Al-Wasity

shows a distinctive technique in depending upon one of the aspects of matter (time) in his ulimate visual composition of his miniatures.

4. As a visual entity, plastic space is subordinated to the temparal one in that the latter value is made to function as a motional force parallel to that held between the soul and body. This approach is in line with the Islamic concept that sees the soul as the predominant force behind human existence.
5. Al-Wasity creates a type of reproduced visual time that goes far beyond the limits of a changing dimension. At the same time, he provides a break-through in the Absolute. In other words, time is realized as an eclectic quality that connects both the perceptul and the creative boundaries, though being independent of both.
6. There is a constant search for a factual temporal value in the studied sample through the transference of materialistic events that are both perceptual and impermanent (vanishing) into an infinite existence. Here, the visual logic banishes the reality of existentinal termination. Accordingly, perpetual temporal values take hold by virtue of their spatial visual realizations.

The researcher has also come up with a number of conclusions, the most important of which are:

First: The Quranic perception of the Temporal Factor and the prevalent Islamic philosophical discourse had their impact upon Al-Wasity's approach to time in his miniature paintings.

Second: The visualization procedure of Al-Wasity depicts his cognition of both the physical and metaphysical reality.

Third: The dominance of the introspective conception of ***time*** is achieved through the subordination of the perceptual cognitive vision.

Fourth: The compositional treatment of the concept of ***time***, and the values and meanings attached to it, strongly point towards a continuative cultural affinity with the Art of Ancient Iraq.

Finally, the study was rounded off with suggestions, recommendations, a bibliography, and an appendix of the studied samples in photocopies.

UNIVERSITY OF BABYLON
COLLEGE OF ART-EDUCATION

TIME IN THE PAINTINGS OF *YAHYA BIN MAHMOUD AL-WASITY*

A Ph D THESIS
SUBMITTED TO

THE COUNCIL OF THE COLLEGE OF ART-EDUCATION, UNIVERSITY OF BABYLON, IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

PLASTIC ARTS: PAINTING

BY
MAJEED HAMEED HASSOUN KHUDHAYIR

SUPERVISED BY

ASSIST. PROF.
DR. HASSAN MAJEED HUSSAIN AL-UBAIDI

ASSIST. PROF.
DR. ABDUL-SADA ABDUL-SAHIB AL-KHUZA'EE

(2003 AD) (1423 AH)