الفصل الثالث

البناء الشكلي والمضمون الأدبي في المنمنمة الإسلامية

تمهيد

- أولا : تعريف المنمنمات الإسلامية
- ثانياً : فلسفة المنمنمات الإسلامية
- ثالثاً : الشخصية العربية في المنمنمات الإسلامية
- رابعاً : تطور المنمنمة الإسلامية على يد الواسطى
- خامساً : الدراسة التحليلية للنماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية
- سادساً : استخلاص السمات التشكيلية والتعبيرية للمنمنمات الإسلامية

تمهيد :

تناولت الدراسة في فصلها السابق أهم الإسهامات التي ساهمت بها فنون الحضارات السابقة (الفن الساساني والبيزنطي) في كونهما من المصادر الفنية الهامة التي ساعدت على نشأة الفن الإسلامي ، والتي أقبل عليها المصور العربي ، بدافع من إيمانه المطلق بعقيدته الوحدانية ، وانطلاقا من التوجهات الفكرية والفلسفية للدين الجديد (الإسلامي) وقد أشار الفصل السابق إلى المدرسة العربية ، والتي كان ظهورها من النتائج الطبيعية للتطور الفني بمراحله المختلفة ، وأيضاً المحاولة الجادة من الفنان العربي لاستبدال القيم والمفاهيم الموروثة من الفنون السابقة ، بأخرى تساير الفكر والفلسفة الإسلامية ، فتميزت تلك المدرسة العربية بأسلوب مغاير للمدارس الفنية – الأخرى (كالمدرسة الإيرانية ، والمدرسة الهندية المغولية ، والمدرسة التركية العثمانية) .

كما تناول الفصل السابق أيضاً لأسلوب مدرسة بغداد في التصوير باعتبارها مركزاً ثقافياً وفنياً هاماً ، تابعاً للمدرسة العربية ، وذلك في عدد من النقاط المحددة ، والتي يتضح من خلالها أهم الخصائص الفنية ، والعناصر التشكيلية لهذه المدرسة العراقية . وأيضاً تعرض الفصل السابق إلى الإشارة للمصور العربي يحيى الواسطى نشأته ، والموضوعات التي تناولها باعتباره أحد أهم مصوري مدرسة بغداد في التصوير لاختلاف أسلوبه وتميزه عن فناني تلك المدرسة .

وتناول الفصل السابق أيضاً لمقامات الحريري الأدبية ، تعريفها ، ونشأتها ، كما تصدى أيضاً للمنمنمات الإسلامية ، تعريفها وأثرها على بعض مصوري الغرب .

أما الفصل الحالي فسوف يتناول بعض نماذج فن التصوير في العصر الأموي والعصر العباسي ومن ثم التركيز على مدرسة بغداد ، مع عرض ودراسة وتحليل بعض النماذج المختارة والمصورة من تلك العصور الإسلامية الأولى .

كما يتناول هذا الفصل أيضاً إلى المنمنمات الإسلامية وفلسفتها ، وأسباب ظهورها ، ومراحل تطورها حتى وصلت إلى قمة ازدهارها في فن المخطوطات العربية والأجنبية العلمية والأدبية المؤلفة والمترجمة على حد سواء ، وإسهامات الفنان العربي في تزينها ، وتذويقها ، وتحليتها بالصور والنقوش ، حتى يتثنى الوصول إلى السمات التشكيلية للمنمنمات الإسلامية ، ثم يتعرض هذا الفصل لأهم مخطوطة عربية إسلامية من خلال مقامات الحريري والتي كتبها ونسخها بخط يده المصور يحيى الواسطى والمحفوظة (بدار الكتب القومية بباريس) .

ثم يختتم هذا الفصل باستخلاص العناصر التشكيلية والجمالية لفن الواسطى بعد دراسة وتحليل بعض أعماله والتي اختيارها من قبل الكاتب ، بهدف الوصول إلى لغته التشكيلية وخصوصيته المتفردة في فن المنمنمات الإسلامية .

أولاً : تعريف المنمنمات الإسلامية

تعني كلمة المنمنمة في المعجم الوجيز الشئ المزخرف والمزركش ، ونمنم الشئ أئ زركشة وزخرفه ، والمنمنمة تعني الخطوط المتقاربة القصيرة .

ويقوم فن المنمنمات الإسلامية على أساس البنية التصغيرية في نسب العناصر المرسومة ، حيث تتناسب مع مساحة صفحة الكتاب ، ولهذه الصورة بعدين فقط هما الطول والعرض مع غياب البعد الثالث الحقيقي وهوالعمق وفق قواعد المنظور .

وقد صور فنان المنمنمات العمارة ، والطبيعة ، والإنسان والنبات والحيوان الحفلات ، والمآتم ، والغناء ، وأنماط العمل ، والعادات ، والتقاليد والطقوس وقد أعطت هذه المفردات التشكيلية ، صورة حية وواقعية عن الحياة في العصور الإسلامية الأولى ، كما أنها أعطت مناخاً ، جمالياً شرقياً مكثفاً بإيماءاته ومكتنزاً بالتواقع والحلم معاً .

كما أنتشر هذا الفن لدى النخبة والأثرياء في البلاطات ، فلم يكن فناً شعبياً ، نظراً لكون المنمنمة ترسم في مخطوط ، فارتفع ثمنها ، لذلك لم يقتنيها إلا الملوك والتجار والأثرياء والوزراء .

ثم انتشرت هذه المخطوطات المزينة بالصور والمنمنمات في الغرب منذ القرن (السادس عشر الميلادي) اثر الانفتاح على أوروبا في البلاطين التركي والإيراني ، فاشتراها وجمعها التجار والسفراء ، والرحالة ، والعلماء والمستشرقون والمبشرون الذين زاروالشرق .

وقد استفاد الغرب من هذه المنمنمات ، وترجموها ودرسوا فنها ، باعتبارها مرجعاً يقدم صورة حية ، ومرآه عاكسة لنمط حضاري في جميع نواحي الحياة في البيئة الشرقية .

فبعد أن ظهرت حقيقة الفن الإسلامي ، وراجت صورته التي هي جوهر إلهام ، وينبوع الفيض ، اغترفت منه فنون معاصرة كثيرة ، فتأثر

بهذا الفن الشرقي الغني بألوانه ، وزخارفه ، وتنوع موضوعاته ، فمعظم فناني أوروبا منذ عصر النهضة الإيطالية أمثال " بيلليني ، فيرونيز جوتسولى ، بوتشلي " وغيرهم .

ومن أعلام المدرسة الهولندية " رمبرانت ، وروبنس " كذلك معظم فناني عصر الروكوكو الفرنسي والرومانسيين أمثال " ديلاكروا ، جيريكو ، ويكان ، فرمنتان ، شاسريد ، جوستاف مورو " .

لقد سحرت المنمنمات الإسلامية كل المستشرقين من الفنانين الغربيين ، والنقاد على مدار القرنين الماضيين ، وقدمت هذه المنمنمات صورة نمطية للبلاط ، والسلطان ، وعلاقته بالرعية ، وكذلك صور الحياة والبيئة آنذاك .

وبالرغم من مقارنة بعض المستشرقين المنمنمات الإسلامية بالصور الغربية ، وذلك في القرن (التاسع عشر) والتي اعتبروها فناً تنقصه المعرفة بأصول وقواعد المنظور ،إلا أن هذه النظرة وهذا الاعتقاد قد تغيرت في (أواسط القرن العشرين) نتيجة الدراسات العديدة والموضوعية أشارت بالبنان إلى خصوصية هذا الفن وتميز جمالياته دون أدنى مقارنة بالفن الغربي .

وكان من نتائج النظرة الحديثة للمنمنمات الإسلامية أن حدث تحول كبير فرضه الشرق برومانسياته على هؤلاء الفنانين في ذلك الوقت أمثال ماتيس ،بول كلي ، وبيكاسو ، كما حظوا بالاهتمام البالغ من النقاد الذين وضعوهم في مصاف العباقرة .

ومن هنا التقى عالمين مختلفين ، وفنين مختلفين ، فتقابلت روح العقيدة الإسلامية ، مع ماديات الحياة الغربية وكان من نتائج المزج الحضاري بروحانياته وماديته ، هذا الفن العبقري البارع متمثلاً في إبداعات معظم الفنانين الغربيين .

ورغم اختلاف روح الفن الغربي ، وروح الفن الإسلامي إلا أن التقائهما لم يؤثر في الخصائص الثابتة لكل من هذين الفنين ، فالفن الغربي يقوم على العقل ، والسببية والواقع المادي المحسوس أما الفن الإسلامي فيقوم على العقيدة ، والجوهر ، والخيال ، وعالم الروح . فصورة الإله عند العرب لا تصور ولا تشبه ، فهو الذي يبعث في النفس السكون والطمأنينة .

إننا نجد عمالقة الفن في كل أرجاء العالم الغربي ممن أنشئوا مدارس الفن ، وخلقوا تيارات جديدة وأساليب فنية مبتكرة قد تأثروا في الأصل بالفن الإسلامي ، لأنهم حملوا في

أعماقهم سحر وسر الشرق معاً ، وهؤلاء الفنانين هم الذين استمدوا تقاليد الفن الإسلامي الروحية ، ومن تراثه العريق ، مما جعل من إبداعاتهم الفن المثالي الرائع الذي يبهرنا اليوم في حين كانوا العرب يفتخرون بذلك وهم في موقف المشاهد .

ثانياً : فلسفة المنمنمات الإسلامية

بعد التطور الكبير الذي طرأ على الخلافة العباسية في النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي ، اتجه الذهن العربي إلى بعض الأفكار الجديدة ، كاتخاذ المهن الحرة أسلوب للحياة الاجتماعية ، حيث ظهرت طبقة لها

أهميتها وخصوصيتها وهي طبقة التجار والصناع ، حتى أصبحوا يمثلون الطبقة الوسطى في كثير من المراكز المدنية في مختلف العالم الإسلامي ، كما ازدهرت الفنون التطبيقية الأخرى ، واتسع نطاق التجارة ، وحدثت نهضة علمية واسعة في جميع المجالات الأدبية والفنية حتى أصبح المجتمع الإسلامي مجتمعاً عالمياً .

ولظهور طبقة التجار أهمية كبيرة ، حيث الوفرة المالية والنفوذ الكبير في البلاط العباسي ، وكان من الطبيعي أن تختلف نظرة هذه الطبقة للفنون بصفة عامة عن نظرة الحكام ، التي تتسم بإظهار القوة ، وتمجيد الأعمال والانتصارات عن طريق الفن ، أما نظرة التجار فهي نظرة مادية للفن ، فهي قاصرة على الاهتمام بواقع الحياة وتفضيل العمل والحركة ، ووصف الأحداث الجارية ، فظهر شكل جديد من أشكال التصوير متمثلاً في الصور التوضيحية المصاحبة للكتب (المنمنمات الإسلامية في المخطوطات) والتي يبدأ تاريخها في النصف الأول من القرن (13م) .

ازدهار فن الكتاب من خلال المنمنمات الإسلامية :

كان الأدباء والشعراء يتخذون من الحيوانات مادة لموضوعاتهم وبخاصة الخيول والإبل ، والتي كشفت عن براعة الفنان المسلم في تصوير هذه الحيوانات .

وقد ظهرت العديد من المؤلفات العربية والمترجمة ، والتي تتحدث عن الحيوانات بأشكال متعددة ، ويعتبر كتاب (كليلة ودمنة) من أشهر هذه المؤلفات الأدبية والمترجمة والمصحوبة بالصور والزخارف والكتاب في الأصل مجموعة من الحكم والنصائح في صياغات مستترة ، موجهة إلى الملوك والحكام بصفة خاصة ، وتعد هذه المخطوطة (كليلة ودمنة)

من المخطوطات القديمة والمترجمة من الهندية إلى الفارسية ثم إلى العربية على يد " ابن المقفع " الذي توفي عام (750م) وأبطال هذه المخطوطة أثنين من الحيوانات(بنات آوى) وهي حكايات ألفها الحكيم الهندي " بيدبا " ، وتحتوي النسخة المترجمة على منمنمات مصورة ذات طابع ساساني كان متبعاً في البلاط العباسي .

ولعل أقدم مخطوطة لهذا الكتاب كتبت في سوريا في حوالي (1200م –1220م) محفوظة بالمكتبة الوطنية بباريس ، أما رسومها فتحتفظ ببعض التقاليد الشكلية المحملة بالأسلوب الساساني فهى مرتبة بطريقة بسيطة ، وبشكل متزن ، حيث تمثل هذه المنمنمات الحيوانات وهي في حركة عنيفة تارة وهادئة تارة أخرى ، كما تتسم بزهاء ألوانها ، وتظهر الانفعالات بشكل طبيعي مبسط .

ومن كتاب (كليلة ودمنة) يوضح المثال التالي بعض القيم الفنية في العناصر الزخرفية وأيضاً يبين مقدرة الفنان المصور على إظهار موهبة الكلام من خلال الرسوم في لوحة الغربان (صورة رقم 7) .

♦النموذج الأول (صورة رقم 7)

التحفة : لوحة ملك الغربان

التاريخ : (1200-1220م) سوريا

المصدر : ريتشارد ايتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ص 62

المكان : المكتبة الوطنية بباريس

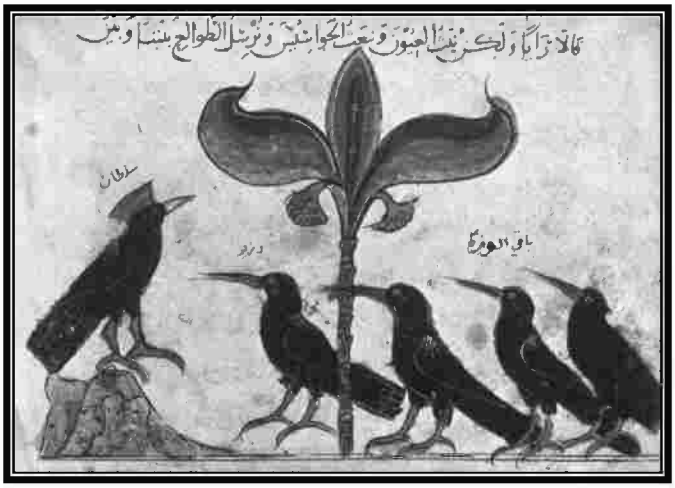
المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : ملك الغربان وعلى رأسه تاج يجتمع مع وزرائه

الوصـــف : تمثل هذه اللوحة من كتاب (كليلة ودمنة) ملك الغربان في مجلسه الاستشاري مع وزرائه ومستشاريه ويظهر ملك الغربان وهو على قمة صخرية وعلى رأسه تاج الملك ، وفي مقدمة الوزراء الوزير المقرب ، ويتضح ذلك من خلال الكتابة المصاحبة للرسم .

وقد قام المصور بعمل اتزان في اللوحة بواسطة الشجرة التي قسمت اللوحة إلى قسمين متساويين قسم يجمع الوزراء والأخر يجمع الملك والوزير المقرب . كما رسم خط الأرض ليحمل العناصر ، وهو تقليـد متبـع فـي المدرسة العربية .

أما الشجرة فتأخذ شكل زخرفي مأخوذ عن التقاليد الفنية الساسانية : كما يغلب على اللوحة صفة الهدوء والسكينة من قبل الوزراء الذين وقفوا في حالة انتباه وتركيز مع حديث الملك الذي يبدو عليه الاهتمام والجد في حديثة .



صورة (7) (من كتاب كليلة ودمنة) مجلس ملك الغربان من المحتمل أنه من سوريا سنة (1200– 1220م) ، المكتبة الوطنية بباريس .

♦النموذج الثاني (صورة رقم 8)

التحفـــة : حاكم متوج (بدر الدين لؤلؤ)

التاريـــخ : (1219م) شمال العراق

المصدر : ريتشارد اتينجهاوزن ، فن التصوير عند العرب .

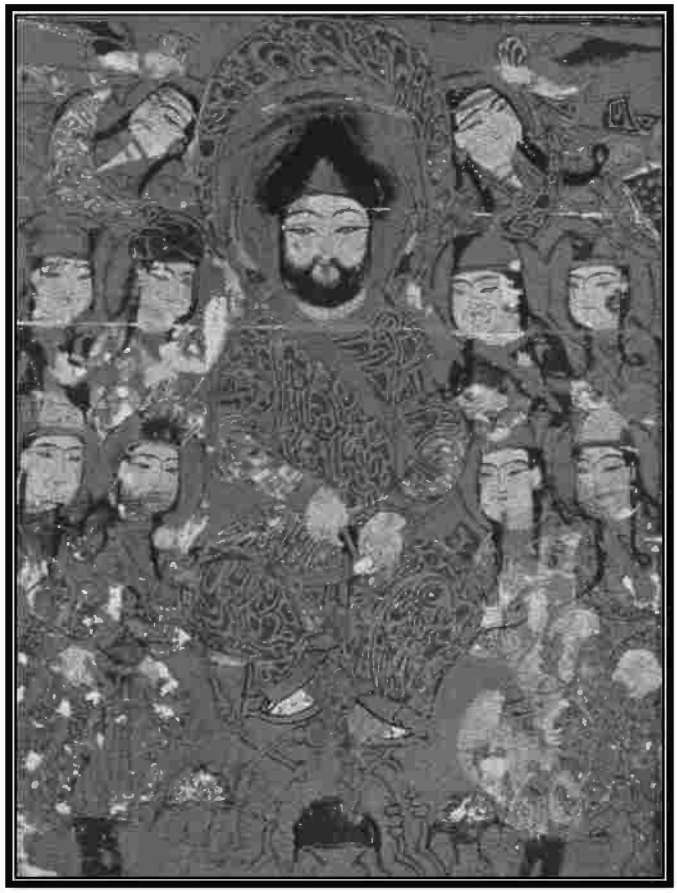
المكـــان : اسطنبول

الـــمادة : ألوان على ورق

الشـــكل : حاكم متوج (بدر الدين لؤلؤ)

الوصف : تمثل اللوحة حاكم متوج ، ميزة المصور بحجم اكبـــر عن باقي الشخوص المحيطة به ، أما الشخوص فعددهم ثمانية من الغلمـــان أربعة عن اليمين وأربعة عن اليسار ، بالإضافة إلى امرأتان تمسكان بأوشحة من أعلى اللوحة واحدة عن اليمين والأخرى عن اليسار ، وتظهـــر أهميـــة شخصية الحاكم في كونها رسمت في مقدمة المخطوطة ، وقد أهتم المصور بشخصية الحاكم من خلال الإتقان الذي ظهر في الملابـــس الزرقـــاء الـــذي يرتديها والمحلاة بالذهب .

واللوحة بصفة عامة تعكس الاعتماد على الأسلوب الإيراني العراقي في تفاصيل الأزياء والشعر والجدائل ، وكلها من أساليب ســـامراء ، والتـــي انقرضت في العصر العباسي المتأخر .



(صورة 8) من كتاب (أبوالفرج الأصفهاني) حاكم متوج شمال العراق (1219م) اسطنبول

ثالثاً : الشخصية العربية في المنمنمات الإسلامية

تمثل رسوم المخطوطات مرحلة من أهم مراحل التصوير العربي من خلال المؤلفات ، والتراجم العلمية والأدبية ، وتمثل مخطوطة عبد الرحمن الصوفي (965م) أسلوبا تصوير معروفاً في القرن التاسع الميلادي حيث تميزت رسومها بالتجسيم لإظهار البعد الثالث ويوضح (صورة رقم 9) رسم صورة البروج بأسلوب تخطيطي للإحاطة بالنقط الحمراء التي تبين برج العذراء ، وهذه المخطوطة تمثل اهتمامات الخلفاء الفلكية ، ورسوم هذه المخطوطة تعد تحولاً إسلامياً في الشخصية العربية عند الأصول الكلاسيكية البيزنطية ، حيث كان من أهم هذا التحول ما يلي :

- استبعاد الصور الشاعرية في الأحداث الدرامية لتحل محلها القيم العلمية .
- المسحة الشرقية التي تحلت بها العناصر الآدمية .
- الاعتماد على الأسلوب الإيراني والساساني .
- وضع العمائم التي تحلت بها رؤوس الرجال .
- إتباع الأسلوب التخطيطي في الرسوم التوضيحية .
- استبعاد الرسوم الآدمية وخاصة الأجساد العارية .

(صورة 9) من كتاب (صور الكواكب الثابتة) للصوفي . برج العذراء (1009م) (400هـ) مكتبة بودليان . اكسفورد

ومما سبق يتضح مدى المزج المتقن في الرسوم ، وإعادة صياغة الأشكال الكلاسيكية ، والتقاليد الساسانية في رسوم متقنة ، وهكذا استطاع الفنان العربي في ذلك الوقت أن يجعل لنفسه شخصية فنية عربية ، وأسلوباً مميزاً يجب أن نعتبره فيما بعد من الصفات المميزة للمدرسة العربية العباسية .

وفيما يلي يتعرض الكاتب إلى المنمنمات الإسلامية المصورة من خلال المخطوطات العربية والمترجمة من حيث فلسفتها ونشأتها .

رابعاً : تطور المنمنمة الإسلامية على يد الواسطى

يعد الفن (البيزنطي – الساساني – والتأثيرات الهندية الشرقية) من الفنون التي تركت بصمات واضحة على رسوم المخطوطات في أوائل القرن (13م) ، وامتد هذا التأثير أيضاً إلى مخطوطة عربية شهيرة وهي مقامات الحريري وهي مكونه من خمسين مقامة أدبية قام بنسخها ، ورسم صورها العديد من مصوري مدرسة بغداد لم تعرف أسمائهم سوى مخطوطة واحدة (ليحيى بن محمود الواسطى) وتعتبر النسخة الوحيدة التي عُرف اسم منفذها وهي كاملة وغير مشوهة .

ولقد ازدهرت المنمنمات الإسلامية المصورة في المخطوطات ازدهاراً كبيراً وكان ذلك لعدة أسباب يذكر الكاتب منها :

1) طول فترة الحكم لبعض الخلفاء والشخصيات الذين اهتموا بهذا الفن منهم الخليفة (الناصر لدين الله) 1180–1225م .

2) ظهرت طبقة جديدة من التجار والأثرياء الذين أقبلوا على شراء الكتب والتحف نتيجة للوفرة المالية .

3) استمرار الأسلوب الواقعي في تصوير العناصر الحية .

4) ظهور موجة من الفنون الشعبية الدرامية مثل (التمثيليات الشعبية) .

5) ظهور مسرح خيال الظل والذي كان له أثره الواضح في فن المنمنمات الإسلامية .

6) الشهرة الواسعة التي نالتها النصوص الأدبية لمخطوطة مقامات الحريري وإقبال الناس على شرائها .

7) شهرة (أبا زيد السروجي) كبطل شعبي ظهر من خلال المقامات و اشتهر بحيله ، وذكاؤه ، في التغلب على مصاعب الحياة .

في الصفحات التالية يتصدى البحث بالدراسة والتحليل لعشرة أعمال من مخطوطة الواسطي من بين تسعاً وتسعين منمنمة هي مجموع رسوم المخطوطة التي تتألف من خمسين مقامة ، وذلك باعتبارها نموذجاً ممثلاً للمنمنمات الإسلامية بما يجعلها عينة مناسبة للبحث سواء في مرحلة التحليل النظري أو في مرحلة التنفيذ العملي من خلال تجربة البحث ، وقد تم اختيار هذه الأعمال بمعرفة الكاتب للأسباب التالية :

1) اختيار المنمنمات التي يتضح فيها المضمون التعبيري والدلالة الرمزية لمعاني النص الأدبي .

2) اختيار المنمنمات ذات التكوينات المبتكرة المتميزة بالقوة والرسوخ .

3) اختيار موضوعات غنية بالوحدات الزخرفية العضوية الآدمية منها والحيوانية والنباتية ، وكذلك الوحدات الزخرفية الهندسية .

4) يتم الاختيار من بين موضوعات ذات طابع واقعي في رسم الحيوانات .

5) يتم الاختيار من بين موضوعات يتضح فيها قدرة المصور على التخيل والإبداع .

6) يتم الاختيار من بين موضوعات يعكس فيها بصدق الحياة العراقية بعادتها وتقاليدها في ذلك الوقت .

7) يتم الاختيار من بين موضوعات تنجلي فيها العواطف والانفعالات الإنسانية .

8) يتم الاختيار من بين موضوعات تتسم بالطرافة والجدة والبعد عن النمطية والدخول بالمشاهد لمناطق محظور دخولها كعمليات الولادة

9) يتم الاختيار من بين موضوعات تبين مدى ارتباط العربي بالإبل .

10) يتم الاختيار من بين منمنمات توضح الأساليب الخاصة للفنان مثل طريقة رسم خط الأرض وتسطيح العناصر.

11) يتم الاختيار من موضوعات تبين قدرة المصور على رسم العناصر .

12) اختيار المنمنمات التي يظهر فيها الاستخدام الجمالي للون بعيداً عن الدلالة الطبيعية المباشرة .

13) اختيار المنمنمات التي تعكس أسلوب الفنان الخاص في معالجة عناصر التشكيل وينتج عنها من علاقات خطية و لونية وملمسية .

14) اختيار المنمنمات التي تعكس أسلوب الفنان في صياغة المفردات التشكيلية من عمليات التحوير والتلخيص والتجريد والمبالغة و الحذف ومعالجة الفراغات والمساحات .

وبناءً عليه فإن البحث يتجه خلال الصفحات القادمة إلى إقامة منهج تحليلي يسهم في رصد المحتوى البصري التصميمي والدلالي المعنوي الذي تحتويه تلك المنمنمات الإسلامية التي وقع عليها اختيار الكاتب و أصبحت هي عينة البحث .

خامساً : الدراسة التحليلية للمنمنمات العشر المختارة عينة الدراسة

تعتبر المضامين العقائدية في الحضارة الإسلامية هي فلسفة الفنان العربي في بناء تكويناته الفنية ، واختيار وحداته ورموزه الزخرفية بمعنى أن بناء اللوحة كان يخضع لشقين هما :

1- شق مادي وهوالمحتوى الشكلي
2- شق معنوي وهوالمضمون الأدبي .

هذا بالإضافة إلى أن مجموعة اختيارات الكاتب للوحات الواسطى ذات الدلالة في الدراسة الحالية تنوعت تنوعاً كبيراً حيث يصعب تحليلها في ظل نموذج معين من التحليلات ، بل ستخضع جميعاً لفلسفة الفن الإسلامي وأيضاً لفكر المصور " يحيى الواسطى " وسمات أعماله الجمالية ، وكذلك تحليل المحتوى الدلالي الفلسفي ، والبناء التصميمي لكل لوحة ، ثم يلي ذلك استخلاص العناصر التشكيلية والجمالية وكذلك لغة الواسطى التشكيلية تمهيداً لإيجاد مداخل تجريبية للتصميم وتنفيذ مشغولة فنية معاصرة مستوحاة من التراث الحضاري الإسلامي ، وفيما يلي عرض للدراسة التحليلية للمنمنمات المختارة عينة البحث :

♦ **التحليل الفني للنماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية**

من خلال اطلاع الكاتب على الكثير من المراجع والمؤلفات والأبحاث والرسائل العلمية في مجال الفنون التشكيلية بغرض البحث عن أفضل الأساليب لتحليل الأعمال الفنية تحليلاً جمالياً موضوعياً دقيقاً بعيداً عن

الأحكام الانطباعية أو العامة التي تصف الأعمال الفنية بأوصاف مبهمة غير دقيقة ، يتبين للباحث أن هناك عدة اتجاهات وأساليب مختلفة لنقد وتحليل العمل الفني .. وقد قامت سمية عيسى * في أحد أبحاثها بحصر وتصنيف هذه الأساليب التحليلية ، ولقد قام الكاتب في هذا الصدد باستعارة هذا التصنيف وعرضه وذلك تمهيداً لاختيار أنسب الأساليب التي تتلاءم مع مجال البحث وطبيعته لاستخدامها عند تحليل الكاتب لمجموعة النماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية موضوع الدراسة والتجريب في هذا البحث . وهذه الاتجاهات التحليلية الشائعة هي :

أولاً: اتجاهات قائمة على التحليل الشامل للعمل الفني ككل :

(1) التحليل القائم على التعريف الشمولي للعمل الفني :

ويقوم هذا التحليل على البحث عن صفات ومقومات العمل الفني باعتبار أن الفن هوالصياغة المبتكرة والجميلة والمعبرة ، وعلى هذا الأساس ينظر إلى العمل الفني من حيث وجود ثلاثة جوانب أساسية هى الجانب الابتكاري بما يتضمنه من جدة وأصالة وفرادة ، ثم الجانب الجمالي بما يتضمنه من وحدة وإيقاع واتزان وعلاقات تشكيلية جمالية بين عناصره ثم أخيراً الجانب التعبيري بما يولده من طاقة تعبيرية وشحنة عاطفية وانفعالية في نفس المشاهد .

(2) التحليل القائم على المصفوفة الرباعية :

ويقوم هذا الأسلوب على تحليل المستويات الأربعة التي يقوم عليها العمل الفني وهي : المضمون والموضوع والشكل والأسلوب .

---

* باحثة بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، ج . م . ع .

ويعتني هذا الاتجاه بتحليل محتوى المضمون للعمل الفني مثل المحتوى الاجتماعي والمحتوى النفسي والمحتوى الوجداني والمحتوى الأسطوري والطبيعي والتشخيصي والاصطلاحي .

أما بالنسبة للشكل الفني فيعتمد هذا الاتجاه على محورين أساسين في تحليل القيم الفنية .

(3) التحليل القائم على أساس تصنيف القيمة الفنية :

ويقوم هذا الاتجاه على تصنيف القيم الجمالية التعبيرية والرمزية في العمل الفني من حيث نوع القيمة ومجالها ومضمونها ومعيارها ودلالتها والمفهوم الجمالي للقيمة .

(4) التحليل القائم على معيار قياس جوانب العمل الفني :

ويقوم هذا الاتجاه على النظر إلى التصميم أو العمل الفني من حيث جوانبه الثلاثة الأساسية وهي المصدر ، ووسيلة التعبير ، وعملية التشكيل أو الصياغة الفنية التي يقوم بدورها على ثلاثة محاور هي : ابتكار الرموز والأشكال ، وتنظيم هذه الرموز والأشكال ، ثم أخيراً كيفية وأسلوب الأداء .

(5) التحليل القائم على صراع المتناقضات في العمل الفني :

ولا يقوم هذا الاتجاه على تناول العناصر المكونة للعمل الفني كلاً على حدة ، بل ويقوم على إدراك صراع المتناقضات الناتجة عن صياغة مفردات لغة الشكل الفني ، وذلك على اعتبار أن لكل عمل فني حياة خاصة به تنتج عن الصراع بين العناصر المكونة للشكل الفني .

ثانياً : اتجاهات قائمة على تحليل الشكل الفني للعمل :

(1) تحليل قائم على النظم البنائية للشكل :

ويهتم هذا الأسلوب بالتحليل القائم على الشبكات كأساس هندسي بنائي لتصميم الشكل ، وقد استخدمت الشبكيات المربعة والمتساوية في القياس والمثلثة والشبكات السداسية لتحليل التصميم .

(2) التحليل القائم على النسب الذهبية :

ويتجه هذا الأسلوب إلى الاهتمام بالأسس التي قامت عليها علاقات المفردات ، وعلاقات النسب والتناسب بها وكذلك الخطوط التأسيسية التي يعتمد عليها بناء الأشكال الهندسية والعلاقات الرياضية والحسابية القائمة بين تلك الأشكال مثل النسب الذهبية وعلاقة الأجزاء بعضها ببعض .

(3) التحليل القائم على الخطوط الرأسية والأفقية :

ويقوم هذا الاتجاه على استخلاص العلاقات البينية بين الأشكال والقائمة على المحاور الرأسية والأفقية التي يبنى عليها الأشكال أو التصميم العام .

(4) التحليل القائم على النظم البنائية الحلزونية :

ويقوم هذا الأسلوب على عمليات التكبير والتصغير طبقاً لعلاقات النسب والتناسب في الأساس الرياضي والهندسي لبنية النظام الحلزوني التي تصاغ عليها المفردة

وتستحدث التصميمات الزخرفية بناء عليها وعلى عدد من المتواليات الرياضية .

(5)التحليل القائم على المحتوى الدلالي والأساس البنائي للتصميم :

ويعتني هذا الاتجاه بالتركيز على تحليل التصميم أو العمل الفني على أساس البناء التصميمي والمحتوى الدلالي .

وقد اتجه الكاتب في تحليله للمجموعة المختارة من المنمنمات الإسلامية موضوع البحث إلى إتباع هذا الأسلوب الأخير في التحليل والذي يقوم على تحليل المحتوى الدلالي والأساس البنائي للتصميم ثم التحليل الفني والجمالي للعمل .

الدراسة التحليلية للنماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية

المنمنمة الأولى (صورة رقم 10) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : الرابعة

عنـــوان الـــمنمنمـــة : الدمياطية

تـــاريخ الـــمنمنمـــة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اســم المـــصـــــور : يحيى بن محمود الواسطى

المـــصـــــــدر : ثروت عكاشة : فن الواسطى مـــن خـــلال مقامات الحريري ، ص 44

مكـــان الـــحفـــظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ظهر الورقة (10) ملون

المـــقـــــاس : (260ملم × 280ملم)

المـــــــادة : ألوان مائية على ورق

الـــشكـــــل : الحارث بن همام يلتقي مع أبو زيد السروجي وهو في طريقه إلى دمياط .

النص الأدبي :

يحل الحارث دمياط ، وهو في حالة طيبة من الثراء ، ويرافق لفيفاً من الشباب ، يجمع بينهم تشابه الطباع ، وتقارب المشارب والأذواق ، حتى لاحوا كأسنان المشط في الاستواء . فعنّ لهم أن يسمروا الليلة في مكان بعيد عن الزحام خال من الضوضاء . وبعد أن قضوا حاجتهم من اللهو والسمر والحديث ، خيم عليهم الهدوء ولفّهم الصمت والاسترخاء ومالوا إلى

الكرى فتخيّروا مناخاً للنوم فلما حلّها الخليط وهدأ بها الأطيط [حنين الإبل من ثقل الأحمال] والغطيط ، ثم سمع صوت من بعيد صوت رجل يقول لمن معه : كيف حالك يابُنيّ في مرافقة الناس ؟ فأجابه بأنه يبذل الودّ للأصدقاء ، ويعاملهم بالحسنى ولو لم يكونوا أوفياء ، ليكون في معاشرتهم على أمن واطمئنان ، فقال له : هذا مذهبك في الحياة ، وسبيلك مع الناس ، أما أنا فلا أصادق إلا الوفي ، ولا أغفر الذنب للمسيء ، ولا أقابل الإساءة إلا بالإساءة . قال الحارث : فوعيت ما دار بينهما وأحببت في الصباح أن أعرف حقيقته أمرهما ، وأخذت أبحث عنهما إلى أن لمحت أبا زيد وأبنه سائرين يتحدثان وعليهما ثوبان باليان ، فعلمت أنهما صاحبا الحديث ، فعرّفت أصدقائي بهما وحثهم على برّهما ، فاستجاب الجميع وأجزلوا لهما العطاء . ثم قال لي أبو زيد : إن جسمي قد أتسخ ، أفتأذن لي أن أذهب إلى الحمام لأستحم ، ولم يلبث بعد أن أذنت له أن يسرع الخطا وطلب إلى أبنه أن يلحق به في مكان أسَّر به إليه . ثم انتظرناه إلى آخر النهار فلم يحضر ، ثم لمحت في أحد الرّحال رسالة فضضتها فإذا شعر لأبي زيد يقول فيه إنه رحل ولن يعود ، واعتذر بأنه لا يحب الاستقرار ولا يقرّ له في بلد قرار .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية :

تناول الحريري في النص الأدبي للمقامة ، مشكلة العداء بين الناس في تعاملاتهم فأكد على القيم الدينية السامية وهي العفو عند المقدرة ، وأن يقابل الإنسان السيئة بالحسنة ، وأن يعطي من حرمه ويعفو عن من ظلمه ، ويتعامل مع جيرانه بالحسنى ويعود المريض ويواسي في المصائب ويؤازر في الشدائد ، وكلها قيم رمز إليها الكاتب في النص الأدبي ، وتناولها

المصور من خلال الحوار الذي عبر عنه النص الأدبي ، فأراد بذلك أن يغرسها في نفوس المتلقين .

البناء التصميمي (شكل1) :

- في هذه اللوحة صاغ الفنان عناصر التصميم ومفرداته الشكلية في هيئة عامة تتمثل في التكوين الهرمي . الذي يتمثل في شكل المثلث (أ ب ج) ، مضافاً إليه محيط نصف دائرة وهمي يتشكل جهة اليمين على ضلع المثلث (أ ب) ، وفي داخل هذا المحيط الدائري تتشكل فروع الشجرة في يمين اللوحة ، وتتشكل بعض فروعها متخذة هيئة أقواس في مسارات منحنية جهة اليسار في حركة إيقاعية متهادية ، يقابلها وترد عليها حركة موجبة أخرى من جهة اليسار إلى جهة اليمين مشكلة بعض الفروع الأخرى من الشجرة مما يسفر في النهاية عن نوع من الاتزان الفني المحسوب والمحبب للعين .

- يبدأ البناء الإنشائي الأساسي للتصميم من جهة اليمين حيث يتشكل المحيط الخارجي لهيئة الشجرة على هيئة قوس كبير يتجه من اليمين إلى اليسار .. ثم يتشكل في الجهة المقابلة قوس كبير آخر ترسم عليه الشجرة اليسرى متخذة مسارها من اتجاه اليسار إلى اتجاه اليمين ، لينغلق التكوين تماماً وتحصر عين المشاهد فيما بين القوسين حيث تشكل شخوص الرواية ، من عناصر آدمية وحيوانية في وضعيات مختلفة .

- العناصر الآدمية التي تمثل شخصيات القصة مصاغة في اتجاهات قوسية إيهامية تنحني في وضعيات مختلفة تفرضها ملامح الحوار الدائر بين الشخصيات وتصاحبه حركات الأشخاص ما بين القيام والانحناء والجلوس ، وتتأكد هذه الحركات والاتجاهات القوسية في الخط الدائري الذي

تتشكل عليه وضعية الجمل الجالس والمتجه برقبته ورأسه من اليمين إلى اليسار في اتجاه الرجل الذي يقف بجانبه متخذاً انحناءه بجسده تتشكل في هيئة قوس صغير آخر يتجه من اليسار إلى اليمين ليؤكد الحوار الوضعي بينه وبين الجمل في تكوين دائري محكم الإغلاق .

وفي النهاية تتشكل جميع عناصر ومفردات التشكيل الآدمية والنباتية والحيوانية على خط أرضي واحد يمثله قاعدة المثلث (ب ج) .

التحليل الفني والجمالي :

- تتجلى عبقرية المصور هنا في القدرة الفنية الفائقة في تلخيص الشكل الإنساني والحيواني والنباتي إلى أقل عدد ممكن من الخطوط القوية والمعبرة سواء بشكل مباشر أو بشكل إيمائي ويظهر هذا في أشكال الأشخاص الثلاثة بما يرتدونه من أزياء فضفاضة عبر عنها المصور وعن ثناياها وزخارفها بخطوط موجزة بليغة . كذلك الحال في شكل الجمل الراكع أرضاً ، وكذلك في جذع وفروع الشجرة وثمارها ، والأعشاب النباتية في أرضية اللوحة وكذلك في تلخيص هيئة الشجرة بكتلتها الانسيابية وانحناءات خطوطها في أقصى يسار اللوحة .

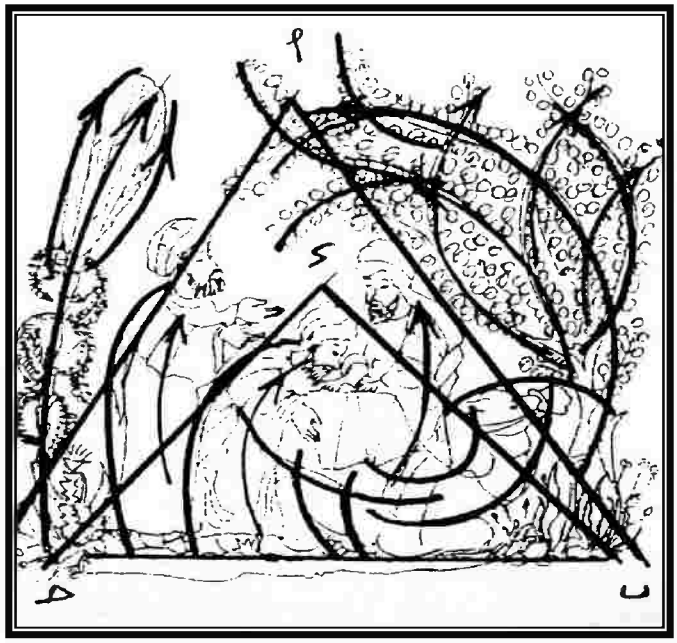
- تزخر اللوحة بالقيم الملمسية الإيهامية التي تتجلى في المعالجة الملمسية ككتلة الثمار على الشجرة في مفردات صغيرة دائرية الشكل تتخللها تلك الأشكال الملمسية الصغيرة باللون الأحمر الذي أجاد الفنان توزيعه وترديده بحساب دقيق في ملابس الأشخاص وهودج الجمل في وسط اللوحة ، ثم في الأعشاب والورود في يسار اللوحة ، وكذلك التنويع بنغمة ملمسية مختلفة في ملابس الشخصية حيث الثنيات القوسية والمنحنية ثم

يرددها الفنان بنغمة أخرى ملمسية دائرية الشكل دقيقة الحجم في رداء الرجل الثالث في اليسار.

- قام الفنان بتصنيف عناصره وأشكاله على مستوى منبسط من الأشكال العشبية التي تمثل خط الأرض ليحرص على وضوح هذه العناصر دون أن يغوص بها في العمق الفراغي في اللوحة بالرغم مما نشاهده من بعض التراكب بين الأشخـــاص والجمل ولكن بما لا يحجب ظهورها ووضوحها لعين المشاهد.

- تتجلى القيم الفنية المختلفة في الإيقاع والاتزان والوحدة حيث تتأكد قيمة الإيقاع في تلك المسارات القوسية للخطوط المنحنية المتجهة في عدة مسارات متمثلة في هيئات الأشخاص والحيوان والأشجار والأعشاب . أما الاتزان فيتحقق بحسن توزيع عناصر التصميم على سطح اللوحة واستقرارها ، في وحدة شاملة وترابط الأشكال بعضها بالبعض ثم ترابطها مع الفراغ المحيط في خلفية اللوحة .

- وأخيراً لم يغفل الفنان التأكيد على القيم المعنوية والتعبيرية والتي تنعكس على وجوه الأشخاص وحركاتهم وإيماءاتهم وإشارات أيديهم ونظراتهم المتبادلة التي تجسد المضمون الأدبي لموضوع المنمنمة ودلالاتها الرمزية بشكل موجز ومعبر تعبيراً بليغاً .



(شكل 1) البناء التصميمي للمنمنمة الأولى

(صورة 10) المنمنمة الأولى

المقامة الرابعة ، (الدمياطية) 1237م-634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطى ، المقاس(260ملم × 280 ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر الورقة (10) ملون .

قال الحارث : كنت في رحبة مالك بن طوق ، فرأيت في الطريق غلاماً جميلاً وسيماً وقد أمسك به شيخ يدّعى أنه قتل أبنه ، والغلام ينكر معرفته ، واشتد بينهما الخصام ، وكثر الزحام ثم تراضيا أن يذهبا إلى والي البلدة – وكان هذا الوالي منهماً بحب الغلمان ، يغلّب حب البنين على البنات – فلما حضراه ، جدد الشيخ دعواه فسأل الغلام وقال له: ما رأيك في هذه التهمة أيها الفتى ؟ فقال : إنها فرية كذّاب محتال وأفكية أفّاك . فقال الوالي للشيخ : فليشهد لك أثنين من المسلمين ، وإلا عليك بحلف اليمين فقال للوالي : ومن أين لي من يشهد وأنا غريب في هذا البلد ، ولكن ليحلف خصمي ، ثم التفت إلى الغلام وقال : احلف وقل : والذين زين رأسي بالشعر الأسود ، وحلاني بالعيون الجميلة والخدود الملتهبة إني ما قتلت أبنك .. والإفرمى الله عينيّ بالعمش وخدي بالنمش وشعري بالشيب ونور وجهي بالظلام . فقال الغلام : والله لا أحلف بهذه الطريقة ، وإن وقعت عليَّ ألف مصيبة . وتمسّك الشيخ بالحلف وتمسّك الغلام بالامتناع واشتد بينهما النزاع . والغلام في ضمن تأبيه يخلب الوالي بتلويه ويطمعه في أن يلبّيه ، وفي أثناء ذلك تعلق الوالي بالغلام ، وحدثته نفسه أن يستخلصه من هذا الشيخ فقال له : هل لك أن أعطيك مائة دينار ، وأتحمّل منها شيئاً ويدفع الجالسون معي شيئاً ؟ فقال الشيخ لا بأس ولكن على شرط .. فقال الوالي خذ هذه الخمسين وغداً تأخذ الخمسين الأخرى ، وما شرطك ؟ قال ألازم الفتى هذا المساء ، وآخذ ما بقى في الصباح ، فقال الوالي لك ذلك ، فقال الحارث : فلما رأيت هذه القصة علمت أنها قصة سروجية بطلها أبو زيد ، فاقتربت منه وقلت : من هذا الفتى يا أبا زيد ؟ قال : هو في الحقيقة ابني ، وهو في كسب المال فخّي . فقضيت معه الليل في سمر ، إلى أن أصبح الصباح وأذن المؤذن حيّ على الفلاح ،

وإذا أبو زيد وأبنه يركبان ظهر الطريق ، ويشعل الغلام في قلب الوالي عذاب الحريق.

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

تناول النص الأدبي في هذه المنمنمة بعض الأمراض الاجتماعية والدينية المتفشية بين الناس في ذلك الوقت ومنها حب الغلمان وتفضيلهم على الإناث ، وهذا المرض الاجتماعي قد نهى عنه الإسلام فهو من المحرمات والكبائر ، فصور الفنان أبا زيد السروجي وهو يغري الحاكم المتعالي الدنيء والمعروف بحبه وشراهته للغلمان ، ولكي يتم هذا الإغراء لبس الغلام أبهى الملابس التي تظهره في أجمل صورة ، حتى يستطيع أبو زيد الحصول على المال من الحاكم ، وبهذا أصبحت المنمنمة ليست صورة في مخطوطة بل هي فضح لهؤلاء الحكام الذين يتصفون بهذه الصفة الرذيلة بما تحمله من انفعالات إنسانية وإشارات ونظرات .

البناء التصميمي (شكل2)

يقوم البناء التصميمي للوحة على مجموعة من المحاور الخطية المستقيمة التي تتخذ مساراتها المتوازية والمتلاقية لتكون مجموعة من المثلثات المختلفة الزوايا والأوضاع ، والتي تتجاور وتتقاطع لتشكل داخلها المفردات والعناصر الآدمية والجمادية التي يتألف منها الموضوع ، ولتتشكل أيضاً على مساراتها ومحاورها خطوط الهيئات الخارجية لهذه العناصر .

تتشكل المنصة الرئيسية في يمين اللوحة بين الخطين شبه المتوازيين ل م ، د هـ ، وداخل المثلث الرئيسي الكبير (أ ب ج) في يمين اللوحة رسم الفنان الشخصية الرئيسية للحاكم أو الأمير في تكوين هرمي رصين راسخ .

ويتشكل الرجل والصبي في اليسار على محاور المثلثين (ن ش هـ) ، (عَ ، و) ويربط بين أنظار الشخوص الثلاثة ورؤوسهم الخط (ل ز) الذي هو في نفس الوقت أحد أضلاع المثلث الأكبر (ز ل م) ، كما تمثل المحاور الخطية المائلة (ل م ، د هـ ، س ص ، ع) و خط نهاية المنصة من اليمين ، والصولجان في منتصف اللوحة ، وخطي ظهر الوالد والصبي في يسار اللوحة ، وتجمع بناء المنصة من أسفل وأرجل الشخصية خط واحد في أسفل اللوحة وهو خط الأرض الذي يستقر عليه التكوين .

وفي خلال هذا التكوين الأساسي من المحاور الخطية المستقيمة المائلة والمتوازية والمتقاطعة ، تتقاطع بعض الأقواس في مسارات واتجاهات مختلفة لتتشكل عليها تفاصيل الهيئات البشرية والثياب والأيدي والأرجل .

التحليل الفني والجمالي

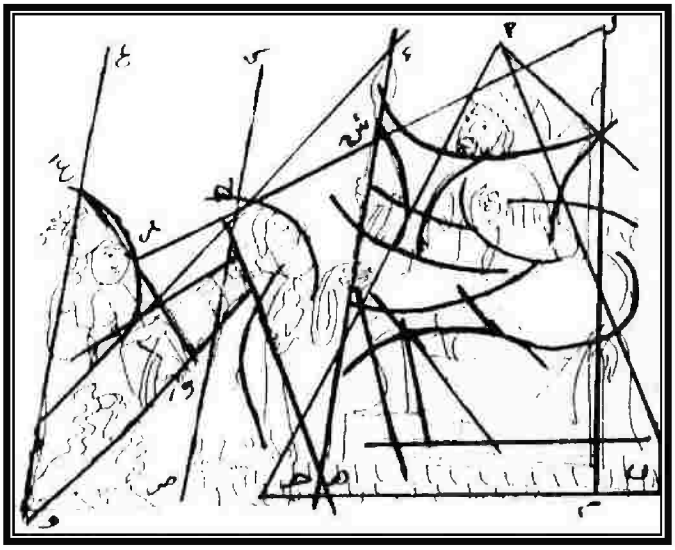
تتأكد في هذه اللوحة عبقرية الفنان المصور الإسلامي في البلاغة التعبيرية عن مضمون الحدث ، حيث تبدو نظرة النهم في عيني الحاكم وحديثه بصفة آمره إلى الشيخ للخضوع لتلبية رغبته في ولده الحدث .

وتبدو نظرة الاستعطاف والرجاء والاسترحام في عيون الشيخ الضعيف الذي يخاطب الأمير في توسل ورجاء ، فارداً يده اليسرى نحو الأمير بينما تمتد يده اليمنى إلى الخلف ممسكة بذراع الصبي المغلوب على أمره بنظرة وادعة مستسلمة وكأنه شاة مأخوذة عنوة لذبحها .

تتحقق القيم الجمالية في اللوحة حيث الوحدة الفنية التي تشملها وذلك بترابط عناصرها وترابط محاورها الوهمية في علاقات التوازي والتقاطع والتشابك ، كما تتأكد القيمة الإيقاعية بترديد اتجاهات الخطوط ومساراتها المستقيمة مرات والمنحنية مرات أخرى ، في تحركات موجية ديناميكية متهادية أحياناً وفي استقامة ساكنة وراسخة أحياناً أخرى .

أما الاتزان فيبدو جلياً في إحكام توزيع عناصر التصميم من أشكال وألوان وملامس والغامق والفاتح كما تبدو في اللوحة استخدام شبه المنظور والحجم في رسم المقصورة والحاكم والأشخاص بأزيائهم ذات الثنيات والكسرات بالرغم من ظاهرة تصنيف العناصر من أسفل اللوحة على خط أرضي واحد . وقد قام الفنان بكل ذلك ، بما هو مشهور به من ميل إلى تلخيص الأشكال وإيجازها في أقل عدد من الخطوط المعبرة والقوية .

أما القيم الملمسية فتتجلى في اللوحة انطلاقاً بما يتميز به الفنان الإسلامي من ميله إلى المعالجة التشكيلية والجمالية لكل فراغ ومساحة في اللوحة ، ونرى ذلك في زخارف ثياب الأشخاص التي عالجها الفنان في كل مرة بشكل مختلف ما بين الإطارات والشرائط الزخرفية ، وبين الخطوط اللينة والأقواس الإيقاعية القصيرة وبين الأشكال البنائية الأرابيسكية وبين التقسيمات الهندسية .



(شكل2) البناء التصميمي للمنمنمة الثانية

(صوره 11) المنمنمة الثانية

المقامة العاشرة ، (الرحبيه) 1237م – 634 هـ (بغداد)

يحيى محمود الواسطي ، المقاس (194ملم × 220ملم) ، المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر الورقة (26) ملون .

المنمنمة الثالثة (صورة رقم 12) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : السابعة عشر

عـــنوان الـــمنمنمـــة : القهقرية

تـــاريخ الـــمنمنمـــة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اســـم المـــصـــور : يحيى بن محمود الواسطى

المـــــصـــدر : ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري ، ص 77

مكـــان الـــحفـــظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ظهر الورقة (46) ملون

المـــــقـــاس : (260ملم × 240ملم)

المـــــــادة : ألوان مائية على ورق

الـــــــشكل : أبو زيد السروجي يتوسط مجموعة من الناس خطيباً ومحدثاً .

النص الأدبي :

قال الحارث : شاهدت في بعض أسفاري فتية سماحاً ، وهم في نقاش وجدال ، فأعجبني نقاشهم ورغّبني في الالتحاق بهم ، وكان في وسطهم شيخ قد أنحلته الهموم ، وفعلت فعلها فيه السنون إلا أنه كان يبدى العجب العجاب من حسن حوار وفصاحة لسان ، فتعلّقت به ورغبت في الاتصال به ، ثم قام وسط الجماعة وألقى عليهم لغزاً حيرهم وأدهشهم ، وكلّهم عجز عن حلّه وجوابه وقال : أتعرفون رسالة أرضها سماؤها وصبحها مساؤها نُسجت

منوالين وتجلّت في لونين وصلّت إلى جهتين وبدت ذات وجهين ، إن بزغت من مشرقها فناهيك برونقها ، وإن طلعت من مغربها فيا لعجبها . وإذا القوم كأنهم رمُوا بالصُمات أو حُقَّت عليهم كلمة الإنصات فما نبس منهم إنسان ولا فاه لأحدهم لسان . فحين رآهم بُكْما كالأنعام وصموتاً كالأصنام ، نظر إليهم وقال لهم : قد أجّلتُكم شهراً إن استطعتم له جوابا ، فقالوا : بالله لتخبرنا بحلّه اليوم ، فإننا لا نستطيع ولو أمهلتنا مائة يوم ، فصرح بالحل : الإنسان صنيعه الإحسان ، وتتبع العثرات يدحض المودّات ، وخلوص النية خلاصة العطيّة ، وزينة الرعاة مقت السعاه . وجزاء المدائح بث المنائح ، وتناسى الحقوق ينشئ العقوق ، ورأس الرياسة تهذّب السياسة ، ومع اللجاجة تلغي الحاجة ، وعند الأوجال (الفتن) تتفاضل الرجال ، واختيار الإخوان بتخفيف الأحزان وامتحان العقلاء بمقارنة الجهلاء . وقبح الجفاء ينافي الوفاء ، وجوهر الأحرار عند الإسرار ... إلى أن قال : هذه مائة لفظة تحتوي على أدب وعظة فمن ساقها هذا المساق فلا مراء ولا شقاق ، وعند ذلك ذهل الجميع . قال الحارث : ثم تعلّق كل منا بذيله . وقطع له قطعة من ماله ، وهو يقبل منهم واحداً بعد واحد ، إلى أن تقدمت إليه بما قدرت عليه فقال لي : والله لا آخذ من تلميذي شيئاً ، ولا أقبل من صاحبي عطاء ،فقلت له على البديهة إنك لأبو زيد وإن بدا على يديك النحول وعلى وجهك الذبول ، فقال : أنا أبو زيد ، سل الزمان عليّ سيفه ، وصوّب إليّ في كل يوم نباله .. ثم انعطف موليا بعد أن تعلق الجميع بشخصه ، ودخلت قلوبهم الحسرة لفراقه .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

حينما أقبل السروجي على هذا الجمع من الناس كانت تبدو عليه علامات الفقــر والحاجة فلم ينتبهوا له ولم يعيروه بالاً ولكنه حين توسطهم

ووقف فيهم خطيبا ومحدثاً بهرهم بحلو الحديث ، وعذب الحكايات والأحاجي فجعلهم وكأن على رؤوسهم الطير فأعجبوا به إعجاباً شديداً فأجزلوا له العطاء والهدايا ، وأراد النص الأدبي أن يعظ المتلقي من خلال هذه المنمنمة بأن الناس أنواع منهم من يعجبك حديثه فلا تهتم لمظهره ومنهم من يعجبك مظهره ولكنك لا تعيره اهتماما لسوء حديثه ، وبالتالي تناول المصور هذه المقامة وعبر عن ذلك وبينه في العلامات البادية على وجوه الناس ونظرات الإعجاب والإيماءات والإشارات .

البناء التصميمي (شكل رقم 3)

يقوم البناء التصميمي في هذه اللوحة على أساس مجموعة من المحاور الدائرية التي تتخذ هيئات دوائر كاملة حيناً وأقواس من دوائر حيناً آخر .

المحور الرئيسي في البناء هنا هو ذلك القوس الأكبر (أ ب) الذي يشمل عرض اللوحة بالكامل مقسماً إياها إلى جزأين سفلى وعلوى بنسبة المستطيل الذهبي تقريباً ، ويمثل هذا القوس الخط الوهمي الذي تنتهي عند حدوده رؤوس الأشخاص الجالسين في مقدمة اللوحة حيث تتشكل وضعياتهم وحركاتهم وهيئاتهم على حدود محاور وهمية تتمثل في عدد من الأقواس مختلفة الأحوال والاتجاهات ثم يتربع جميع الأشخاص على خط واحد هو خط الأرض الذي يمثل قاعدة الأساس والارتكـــاز لهذا التصميم الراســـخ المتـــزن .

وفي النصف العلوي من الصورة تتشكل الشخصية الرئيسية في القصة حيث رأس الرجل بؤرة الصورة متمثلة في تلك الدائرة الصغيرة التي تتوســـط مركـــز الصـــورة .

يحيط بهذه الدائرة المركزية مجموعة من الدوائر المتدرجة في قطرها من الأكبر إلى الأكبر في اتجاه خارج الصورة منتهية بالقوسين (د ج ، هـ و) وعلى هذه المحاور الدائرية تتشكل الشجرتان الرئيسيتان اللتان تحتلان جانبي الصورة على اليمين واليسار . كما تتشكل فروع وغصون الشجرتين على مسارات عدد من الأقواس الصغيرة المتقاطعة في شتى الاتجاهات .

التحليل الفني والجمالي

يساعد البناء التصميمي في اللوحة على تأكيد وبلورة المضمون التعبيري حيث يستوي جميع الجالسين على الأرض وتتقارب رؤوسهم في وضعيات مختلفة وإيماءات وحركات تعكس انهماكهم في الحوار المشترك والجدل المثير بينهم ، وتتعدد نظراتهم وحركات أعينهم ورؤوسهم ما بين الدهشة والاستغراب والإنصات والجدال بينما يشاركهم الحوار الشخص الواقف والذي يتوسط الصورة وكأنما يزف إليهم خبراً جديداً.

وهذا الاختلاف في وضعيات الرؤوس واتجاهاتهما كأنما قصد الفنان به أن يقطع رتابة تكرار الأشخاص في جلستهم واستواء رؤوسهم بخط وهمي واحد .

يتمثل الاتزان هنا في هذه الكتلة البشرية الملتحمة التي تحتل مستطيلاً أفقياً ليستقر على خط الأرض ثم يقطعه ليؤكد رسوخ الشجرتان الرأسيتان والشخص الواقف لتعمل جميعاً على تكامل التكوين واتزانه ، وترابط مكوناته في الوحدة النهائية للوحة ككل .

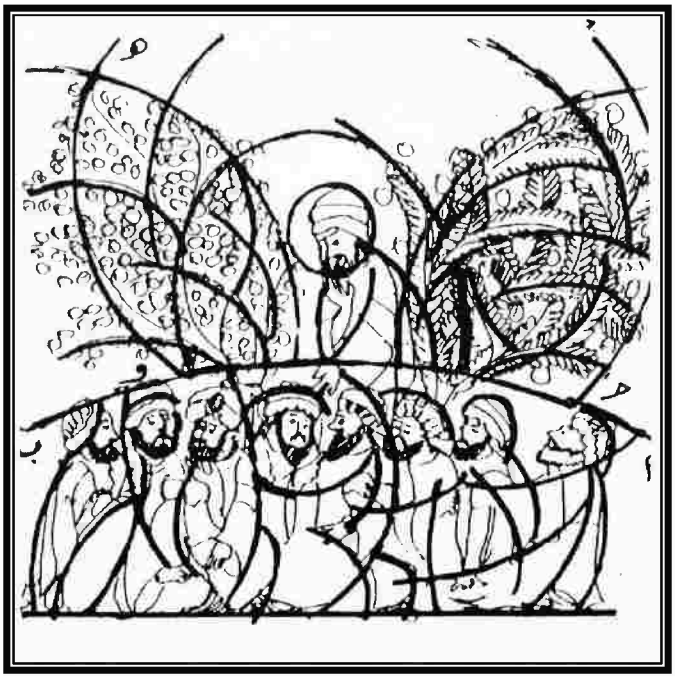
أما الإيقاع فيتأكد في ترديد الخطوط المنحنية والأقواس وحبات الثمار وأوراق الأشجار وخطوط هيئات الأشخاص وثنيات كل ذلك في تنغيمات إيقاعية بديعة .

كما تتجلى دقة المصور وصبره الطويل في المعالجة الزخرفية والملمسية لأوراق الأشجار وثمارها بشكل متجدد ومتنوع في كل من الشجرتين .

تتأكد ظاهرة الإيجاز والتلخيص عند الفنان في استخدام عدد محدد من الألوان والدرجات اللونية ولكن في انسجام وتوافق كبير وفي حسن توزيع لهذه الألوان وما ينتج عنها من حسن توزيع للغامق والفاتح بشكل إيقاعي ومـــتزن في نفس الوقت .

ومن جهة أخرى تتأكد هذه الصفة في تلخيص الأشكال والهيئات في أبسط صورة معبرة وفي موجزات شكلية بليغة وبأقل عدد من الخطوط .

والأسلوب الفني بوجه عام يجمع ما بين الواقعية والتعبيرية والزخرفية .



(شكل3) البناء التصميمي للمنمنمة الثالثة

(صوره 12) المنمنمة الثالثة

المقامة السابعة عشر (القهقرية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (260ملم × 240ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، ظهر الورقة (46) ملون .

المنمنمة الرابعة (صورة رقم 13) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : التاسعة عشر

عنوان المنمنمة : النصيبيّة

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطى

المصدر : ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري ، ص 83

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ،باريس، مادة عرب 5847 مجموعة شفر وجه الورقة (51) ملون

المقاس : (190ملم × 244ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : أبو زيد السروجي يركب ناقته وتظهر عليه علامات الثراء والنعمة والخير.

النص الأدبي :

قال الحارث ، أجدبت العراق عاماً من الأعوام ، وانقطعت الأمطار وجفت الزروع والأثمار ، وكاد يهلك الحرث والنسل ، وتحدث الناس عن بلد اسمها نصيبين ، أرضها خصبة ، وخيرها كثير وأهلها في عيشة راضية ، فأعددت للرحلة إليها جملاً فتياً ، وحملت على عاتقي رمحاً ، وسرت حتى وصلت بعد سفر مضن طويل ، وهناك وجدت الخصب والراحة والمتعة

والجمال ، فعزمت على الإقامة فيها حتى يرجع الخير إلى بلدي والرفاهية إلى موطني ، واتخذت أهلها جيراني وأصحابي ورفقائي وأصحابي .

وما مكثت طويلاً حتى لقيني أبو زيد يجول في أنحاء البلد ينثر فيه كلاماً كالدرر ، يصطاد به الدرهم والدينار فوجدت لقاءه غنيمة ، وصحبتي له كسباً ، وأصبح رفيقي في الغربة ، وصاحبي في النهار وسميري في الليل ، ولكن لم يلبث أن سمعت بمرضه وملازمته فراشة حتى خيف عليه الهلاك . فأخذت بعض الرفاق وذهبنا إلى داره فلقينا أبنه ، وكان صورة منه في طلاقة لسانه وعذوبة منطقه وحلو بيانه ، فقال : إن أبي بخير ، بعد أن كنا أيسنا من حياته ، ثم دخلنا عليه فإذا هو كما قال ابنه سليم صحيح ، فلما هممنا بالقيام دعانا للطعام ، وقدم لنا ما شاء من خبز ولحم وحلوى وفاكهه ، فأكلنا ثم خرجنا ، قال الحارث : فعجبت من مظاهر ثرائه ، بعد أن عهدناه فقيراً معدماً يتسول .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

حين تجدب الأرض ، ويقل المطر وتنقص الخيرات ، ويضيق الحال بالناس وهذا ابتلاء من الله واختبار لهم ، فلابد من البحث والسعي وراء الرزق فإن ضاق الرزق في بلد فنبحث عنه في بلد آخر فإن السماء لا تمطر ذهباً ولا فضة ولقد حثنا القرآن الكريم على هذا في قول الله تعالى فاسعوا في مناكبها كل هذه مضامين فكرية ودلالات رمزيه تضمنها محتوى هذه المقامة التي تناولها المصور بألوانه حيث زين ملابس راكب الناقه وأظهر عليه ملامح الثراء والنعمة .

البناء التصميمي (شكل رقم 4)

يقوم الأساس البنائي في تصميم اللوحة بصفة أساسية على ثلاث محاور المثلث الرئيسي (أ ب ج) الذى يحتل ويتصدر المساحة الكلية للوحة تقريباً حيث يتشكل داخله العنصر الحيواني الوحيد في اللوحة (الجمل) والذي يعتليه الرجل ممسكاً بلجامه بيده اليسرى بينما اليد اليمنى تمسك بعصا طويلة ، كل ذلك في تكوين هرمي رصين ، وتتشكل باقي تفاصيل جسم الجمل ، وجسم الرجل وثيابه وسرج الجمل في مسارات تأخذ محاور وهمية في هيئات أقواس قصيرة وأجزاء من محيطات دوائر كبيرة أهمها القوس (م مَ) ، القوس (د دَ) بالإضافة إلى مجموعة من الخطوط المنحنية ، ويقطع المثلث الكبير بالقرب من قاعدته خطان موجيان يتنوعان ضيقاً واتساعاً ليتشكل بينهما مجموعة النباتات والأعشاب والأزهار في نهاية اللوحة على خط الأرض .

كما يتشكل في قمة الهرم تكويناً هرمياً آخر على محاور المثلث (أ ب جَ) حيث يضم الضلع الأيمن خط ظهر الرجل ويتشكل على المحور الأيسر العصا الطويلة التي يمسك بها الرجل بيمناه .

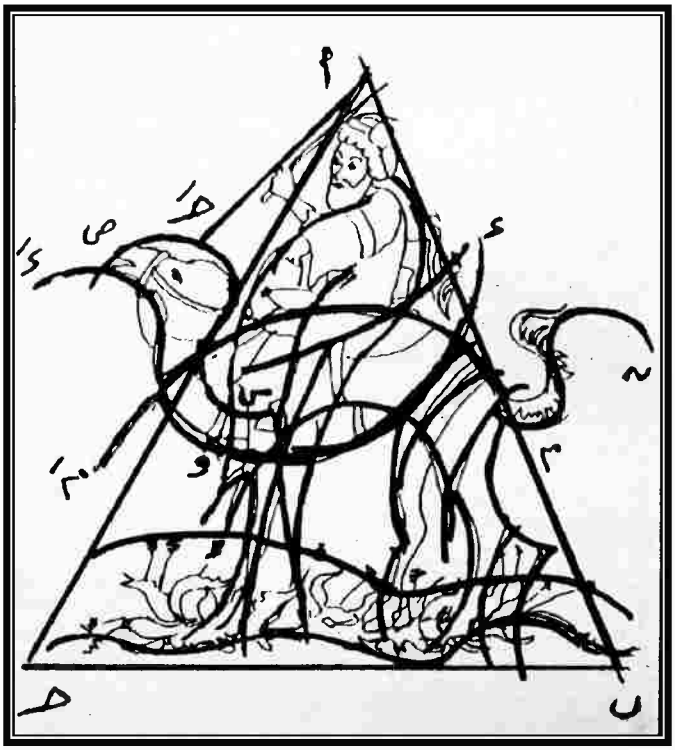
كما يتكرر في هذا البناء استخدام الفنان المصور للأقواس المعقوفة (ﻮ) حيث يظهر ذلك في القوس (ن م) الذي يتشكل الذيل على هيئة ، والقوس (دَ و) الذي يتشكل رقبة الجمل من أسفل على هيئته والقوس (ص س) الذي يتشكل رأس الجمل والخط العلوي للرقبة على هيئته .

التحليل الفني والجمالي

هذه اللوحة لا تحتوي على أي تعدد للعناصر الشكلية كما تعودنا من المصور الإسلامي في ميله الدائم إلى السرد القصصي والسرد الشكلي وازدحام الصـــور بالعناصـــر والكائنات والمخلوقات بشرية كانت أم حيوانية أم نباتية أم جمادات ، حيث تقتصر هذه العناصر في هذه اللوحة على عنصرين فقط هما الرجل وناقته بالإضافة إلى مجموعة الأعشاب والنباتات والزهور أسفل اللوحة ، ولكن المصور هنا كعادته يبني التعبير الشكلي عن عناصره ببلاغة الإيجاز الشكلي والتلخيص الخطي واللوني كذلك .

يعتمد التكوين في هيئته العامة على التكوين الهرمي ولعل أبرز ما يمكن ملاحظته هنا هو القيمة الإيقاعية المميزة حيث يعتمد رسم الخطوط الخارجية لهيئة الأشكال على الخطوط اللينة المنحنية التي تأخذ العين في مسارات هادئة متهادية وفي حركة موجبة ناعمة ، نلاحظها في الإيقاعات الخطية في الذيل ورقبة الجمل وأرجله وخط ظهره ، كما نلاحظها في الخط الخارجي لجسم الرجل وعمامته وثيابه والشال المتطاير في الهواء والذي رسم الفنان بخطوط غاية في الطراوة والرقة والنعومة .

كما نلاحظ ميل الفنان لمعالجة التفاصيل الدقيقة كما يبدو في ذيل الجمل بالإضافة إلى ما تعودناه من المصور الإسلامي من شغفه بالطبيعة وولعه بصياغة عناصر النباتات والأزهار بأسلوب زخرفي يعتمد على التبسيط والتلخيص والتحوير .



(شكل 4) البناء التصميمي للمنمنمة الرابعة

(صوره 13) المنمنمة الرابعة

المقامة التاسعة عشر (التنصيبية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (190ملم × 244ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (51) ملون .

المنمنمة الخامسة (صورة رقم 14) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : الحادية والثلاثون

عنوان المنمنمة : الرملّية

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطى

المصدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 94

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر الورقة (94) ملون

المقاس : (253ملم × 267ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : مجموعة من الناس في موكب استقبال الحجيج

النص الأدبي :

حكى الحارث بن همام ، قال : كنت في شبابي أحب الحركة والسير وأعشق الغربة والسفر ، فكان من نصيبي في بعض الأعوام أن أسافر إلى بلاد الشام ، فسافرت إليها وحللت الرّمله وهي من أحسن بلادها ، ولما استقر بي المقام وجدت بها جمعاً يعدون أنفسهم للسفر إلى مكة لأداء فريضة الحج ، ولم البث أن وجدت نفسي في صحبتهم وطاب لي أن أرافقهم ، ولما وصلنا إلى الجحفة – وهي مدخل الحجاج إلى مكة – أنخنا الرّكاب ، ومكثنا بها

لنستريح ثم نستأنف المسير ، وبينما نحن كذلك إذ طلع علينا رجل من فوق الهضبة ، فوقف ينادي هلمّوا إليّ ، فأقبل الحجاج نحوه من كل مكان ، وجلسوا إليه محملقين وفي كلامه راغبين ، فأخذ يعظ ويبشر وينذر بكلام بليغ طوراً شعراً وطوراً نثراً بقوله : يا معشر الحجاج الناسلين من الفجاج أتعقلون ما تواجهون وإلى من تتوجّهون ، أم تدرون على من تقدمون ، وعلام تقدمون أتخالون أن الحج هو اختيار الرواحل وقطع المراحل ، واتخاذ المحامل وأثقال الزوامل [النوق] ، أم تظنون أن النُّسك هو نضو الأردان وإتضاء الأبدان ومفارقة الولدان والتّنائي عن البلدان ، كل والله بل هو اجتناب الخطيّة قبل اجتلاب المطية ، وإخلاص النية في قصد تلك البنيّة ... فوالذي شرع المناسك للناسك وأرشد السالك في الليل الحالك ، ما ينقى الاغتسال بالذَنُوب من الانغماس في الذِنُوب ولا تغني لبسة الإحرام عن الملتبس في الحرام .

قال الحارث : فحدثتني نفسي أنه أبو زيد بنبرات صوته وفصيح وعظه ، فقصدت إليه فإذا هو هو ، وفرحت به واستروحت أليه وسألته أن يلازمني ولكنه أبى ، وقال : عزمت في هذه الحجة ألا أصاحب إنساناً ولا أتخذ رفيقاً ، وأخذ يخاطب نفسه تائباً مستغفراً ثم إنه انقطع عن الكلام وسار غير ملتفت إلى أحد وأنا آسف لفراقه ، وآسف لعدم صحبته .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

لقد انتقد النص الأدبي للمقامة جهل بعض الناس بالاحتفالات الدينية التي يتخذونها في بعض الأحيان لعباً وهزواً لا يليق بقدسية الموقف وهيبته فالاحتفالات الدينية لابد أن يحتفى بها الناس بالذكر وتلاوة القرآن وليس بالصخب والضجيج ، هكذا كان المضمون الأدبي لهذه المقامة ، ثم أخذ

بأطرافها المصور وأراد أن يجسد هذه المضامين من خلال هذه اللوحة التي أبرز من خلالها الصخب والضجيج المنبعث من الطبول وعدم النظام المتمثل في نظرات الرجال وحركات الحيوانات ، هكذا توافق المضمون الأدبي مع الشكل الفني للوحه وذلك من خلال سمة من سمات الفن الإسلامي .

البناء التصميمي (شكل رقم 5)

يتمثل الأساس العام للبناء التصميمي في هذه اللوحة بالمثلث الرئيسي الذي يستغرق معظم فراغ اللوحة (أ ب ج) والذي تتوسط رأسه منتصف الحافة العليا للوحة ، وتمثل قاعدته كامل العرض السفلي للوحة ، حيث صاغ الفنان المصور جميع هيئات أشكال وعناصر الموضوع داخل هذا المثلث مكوناً ما يعرف بالتكوين الهرمي .

ومع هذا المثلث الرئيسي تتقاطع مجموعة من الأقواس وأنصاف الدوائر باعتبارها محاور ثانوية تتشكل وفق مساراتها وصيغات هيئات وتفاصيل العناصر الآدمية والحيوانية في اللوحة داخل حيز المثلث وخارجه . تتأكد حيوية التكوين من خلال اختلاف مسارات واتجاهات وتقاطعات هذه الأقواس وكأنها تموج في حركة ديناميكية مستمرة .

ثم تقطع حدود المثلث من جهة الضلع الأيسر (أ ج) مجموعة من الخطوط المائـــلة والمتوازية التي تتشكل على مساراتها مجموعة أخرى من العناصر الشكلية ، ثم تتحد نهاية التكوين على يمين المثلث جهة الضلع (أ ب) بهذا المحور الذي يمثله خط مستقيم مائل موازي لحافة المثلث والذي تتشكل على مساره حدود الهودج ونهاياته اليمنى .

التحليل الفني والجمالي

تتميز هذه اللوحة بالشحنة التعبيرية والعاطفية التي تنبثق من الجو العام ومجموع العناصر الآدمية والحيوانية بحركاتها وأوضاعها المتباينة ، حيث يسود جو اللوحة الإحساس بالضجيج والصخب المرتبط بموكب الحجيج وفرحة الأهل والعشيرة بخروجهم لاستقبال الحجاج بالمزامير والطبول والعزف والإنشاد،ويبدو هذا التعبير على ملامح وأوضاع الأشخاص وحركاتهم وإيماءاتهم وإشاراتهم وكأنهم في حوار صاخب وفي فرحة غامرة.

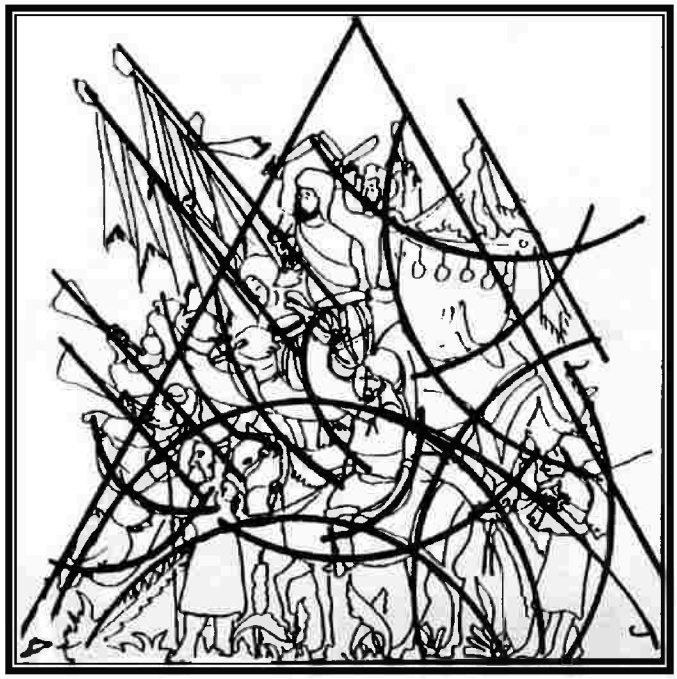
عالج الفنان موضوع العمل بأسلوب تصويري يجمع بين الواقعية والتعبيرية ، بذكاء شديد ورؤية تشكيلية متميزة ، تقوم على تلخيص واختزال الأشكال في أقل عدد من الخطوط القوية والمعبرة والموحية ، في إيقاعات خطية جميلة يتأكد دورها مع الإيقاعات اللونية والملمسية والشكلية التي تسود اللوحة والناتجة من الترديد الإيقاعي لهذه العناصر وتوزيعها توزيعاً متعادلاً يحقق للوحه ككل قيم الاتزان ويؤكد وحدتها الفنية التى تنبع من ترابط هذه العناصر في علاقات تكوينية محكمة .

لم يغفل الفنان المعالجة الدقيقة الدءوبة للتفاصيل الصغيرة في اللوحة سواء في زخارف الثياب للأشخاص أو زخارف سروج النوق والخيول ، وزخارف البيارق والأعلام وكذا زخارف آلات النفخ الموسيقية ، بالإضافة إلى تلك المعالجة الخطية الإيقاعية لجسم الهودج .

يلاحظ المشاهد استشعارا بقوة دفع هائلة تدفع حركة جميع عناصر ومكونات اللوحة ناحية اليسار وكأنما الجميع مندفعون بقوة للتقدم للأمام لقطع طريق الرحلة بكل طاقة وبكل سرعة ، ويبدو هذا في اندفاع رقاب الإبل المحدودة للأمام ، يوازيها في الحركة الأمامية المندفعة

رؤوس الزمارين والطبالين وصواري البيارق الممدودة في اندفاع إلى الأمام ، وكأن الجميع في حركتهم للتقدم نحو الأمام يقاومون ريحاً عاتية تدفع الموكب إلى الوراء بفعل هذه الريح مما يذكرنا بالتمثال الشهير (رياح الخماسين) للفنان " محمود مختار " .

وأخيراً لا ننسى الإشارة إلى عبقرية الفنان في التلخيص وتحوير المظهر البصري للعناصر الطبيعية وفقاً لرؤية الفنان وخياله وهذا ما يبدو بوضوح في العناصر البنائية التي تشكلت في إيقاعات خطية وحركية بديعة في أسفل اللوحة على خط الأرض الذي وضع عليه الفنان جميع عناصره لكي يؤكد اتزان هذه العناصر ورسوخها .



(شكل 5) البناء التصميمي للمنمنمة الخامسة

(صورة 14) المنمنمة الخامسة :

المقامة الحادية والثلاثون (الرمليّة) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (253ملم × 267ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقــة (94) ملون .

المنمنمة السادسة (صورة رقم 15) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : الثانية والثلاثون

عنوان المنمنمة : (الحربية أوالطيبيّه)

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطى

المصدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 117

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة (101) ملون

المقاس : (138ملم × 260ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : مجموعة من الإبل وعددهم عشره مع امرأة راعية .

النص الأدبي :

حكى الحارث : عزمت بعد أن قضيت مناسك الحج أن أقصد طيبة ، وهي مدينة الرسول عليه السلام لأزور قبره ، ثم سمعت بأن هنالك حرباً بين القبائل وأن الأمن مضطرب فترددت ، ولكن حب الرسول دفعني للتغلب على هذا التردد ، واستمررت في المسير وبينما نحن في قبيلة بني حرب ، إذ رأيناهم يركضون ويجرون ، فسألناهم ما بالهم ؟

فقالوا إن فقيه العرب قد حضر ، وإذا حضر الفقيه فإن الناس يجتمعون إليه ، وكلٌ يسأله ، قال الحارث : فسرت معهم ، وأحببت أن أعرف حقيقة الأمر ، ولما وصلنا إلى الفقيه تبينته فإذا هو أبو زيد يقول : إني لفقيه العرب العرباء وأعلم مَنْ تحت السماء فمن شاء فليسألني ، فانبرى لـــه غلام وقال : عندي مائة مسألة في مختلف الفنون ، فأجاب عنها سؤالاً سؤالاً فأعجب وأغرب ، ثم قال أبو زيد ، ومن كان عنده سؤالاً آخر فليسأل ، فوجم القوم وبهتوا ، ثم استأذن منهم ، فقالوا نأذن لك على أن تعود ، وساق إليه كلٌ منهم ما قدر عليه .

قال الحارث : فأخذت بيده وقلت : عهدي بك سفيهاً ، فمتى صرتُ فقيهاً ! فقال : لبست لكل حال لبوسها وألجئني الزمان لأن أقابل نعيم الحياة وبؤسها . ثم نهضنا لزيارة قبر الرسول ، وبعد ذلك شرقَ وغربتُ ، ولا أدري أين ذهب .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

تحث هذه المقامة في مضمون نصها الأدبي على زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم مهما كانت العقبات ، أما هذه الإبل العشر فهي هديه لأبي زيد السروجي من أحد أثرياء قبيلة حرب نتيجة لحديث ذكي ومشوق لهذا الرجل قال فيه مدحاً وأظهر أمامه حلو الحديث وبلاغة اللغة ، وقد رمز المصور بهذه النوق التي أبدع في رسمها ووفق في التعبير عن حركاتها عن الخير والثراء نتيجة فنون اللغة وبلاغتها .

البناء التصميمي (شكل رقم6)

تتشكل مجموعة النوق وراعية الإبل خلفها الذين يمـــثلون العـــناصر الرئيســـة والوحـــيدة في التكـــوين ، في إطار شكـــل هنـــدسي تقريباً هـــو

شـــبه المنحـــرف (أ ب ج د) ، والذي يمثل الجزء السفلي من مثلث كبيـــر يرتكز بقاعدته في شكل اتزاني راسخ في أسفل الصورة على الخط (ب ج) الذي يمثل خط الأرض الذي ترتكز عليه أقدام الإبل والراعي مـــن خلفهـــا ، وهذا يمثل في عموميته إحدى حالات التكوين الهرمي .

يتكـــرر التكـــوين الـــهرمي أيضـــاً في الصورة عدة مرات حيث نـــرى المثلث (أ ب بَ) في أقصى يمين اللوحة يتشكل داخله هيئة العنصر الآدمي الذي يمثل ظهره الضلع (أ ب بَ) . أما في يسار اللوحة تتشكل مجموعة من أقدام وسيقان الجمال الأمامية ورقابها على محاور المثلث (د بَ ج) في تكوين هرمي رابع .

ومع تلك المجموعة الكبيرة من الخطوط المتوازية والمتقاطعة التي توازي وتقاطع مع الأضلاع الجانبية للمثلثات والتي تمثل المحاور التي تتشكل عليها سيقان وأعناق الجمال والراعي ، تتقاطع وتتابع وتتوازى مجموعة من الخطوط المنحنية القوسية حيث تتشكل على حدودها وفي مساراتها ظهور النوق ورقابها ورؤوسها المتجه إلى أعلا .

التحليل الفني والجمالي

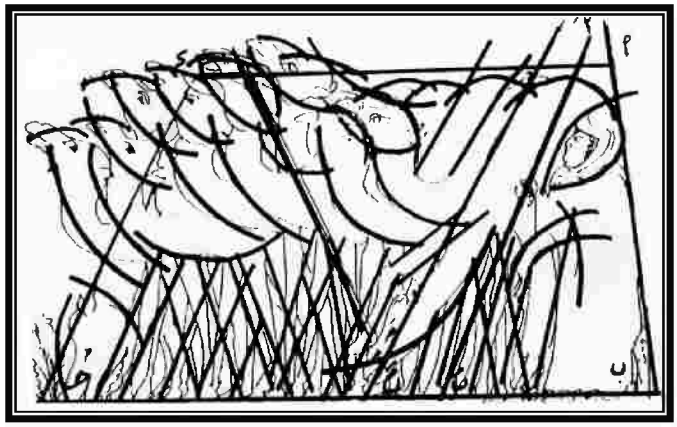
لعل أهم ما يميز هذه اللوحة ويبرز ما فيها من قيمه فنية وتأثيرات جمالية هي تلك القيمة الإيقاعية العالية والمتميزة والتي تنبع من البناء التصميمي للوحة ، حيث يتجلى هذا التنغيم الإيقاعي من وضعية سيقان الجمال التي تبدو متقاطعة مرة ومتوازية مرة أخرى مؤكدة حركات سيرها وإيقاع خطواتها وكأننا نحس بأننا أمام صف من الجنود المحاربين الذين تنتظم خطواتهم الثابتة والقوية في إيقاع عسكري نكاد نسمع أصوات خطواتهم بآذاننا .

ويبلغ الإيقاع الموسيقي قمته في هذه اللوحة عندما يتناول الفنان نغمة تشكيلية أخرى ليقوم بترديدها في اتجاه آخر مغاير لاتجاه النغمة الأولى حيث تتشكل مجموعة الرقاب الطويلة للجمال في خطوط قوسية منحنية متتابعة خلف وجوار بعضها البعض لتشدها رؤوسها جميعها وتشد معها عين المشاهد إلى أعلا في إيقاع وترديد وتناغم جميل .

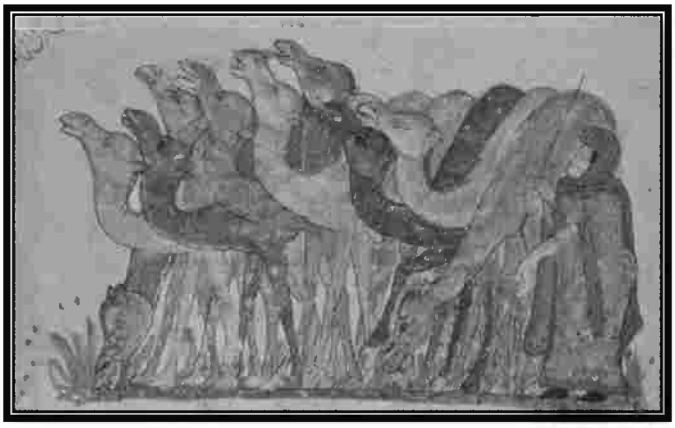
أما التناغم اللوني فقد نجح فيه المصور إلى حد بعيد باستخدام عدد محدود من الألوان بتدريجاتها الهادئة وانسجامها الكامل مع محافظة الفنان على توزيع واتزان الغامق والفاتح في أرجاء الصورة .

ومع لجوء الفنان إلى استخدام بسيط لقواعد المنظور من حيث القريب والبعيد وتراكب الأشكال للتعبير عن العمق الفراغي ، لم يتخلى الفنان في نفس الوقت عن إتباع أسلوبه المميز في استقرار جميع نهايات العناصر الشكلية في نهاية اللوحة من أسفل على خط الأرض .

أما ما نلاحظه في اللوحة من قوة القيمة التعبيرية والعاطفية فهي أحدى سمات المصور الفنان المسلم ، حيث نرى في اتجاه رؤوس الجمال إلى أعلا فاتحين أفواههم ورقابهم الممدودة إلى الأمام إحساساً بمشقة الطريق وطول الرحلة وربما إحساس الجمال بالجوع والعطش ، الأمر الذي حرا ببعض الإبل إلى مد رقابها ورؤوسها إلى أسفل في اتجاه الأرض لتلتقط بعض الحشائش لتسد جوعها ، وهذا ما يؤكده من ناحية أخرى ملامح الشعور بالإرهاق والتعب التي تبدو على وجه شخصية الراعية خلف القافلة .



(شكل6) البناء التصميمي للمنمنمة السادسة



(صورة 15) المنمنمة السادسة

المقامة الثانية والثلاثون (الحربية أو الطيبية) 1237 – 634 هـ

(بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (138ملم × 260ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (101) ملون .

المنمنمة السابعة (صورة رقم 16) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : التاسعة والثلاثون

عنوان المنمنمة : العمانية

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطي

المصدر : ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري ، ص 108

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ظهر الورقة (119) ملون

المقاس : (254ملم × 262ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : السفينة التي يركبها أبو زيد السروجي وتشق عباب البحر .

النص الأدبي :

يقول الحارث فلما مللت الإصحار ملت إلى اختيار التيار واختيار الفلك السّيار ثم ركبت فيه ، فلما شرعنا في القُلعة ورفعنا الشُّروعَ للشِرْعه سمعنا من شاطئ المرسى حين دجى الليل وأغسى هاتفاً يقول يا أهل ذا الفلك القويم المرجَّى في البحر العظيم هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم ، فقلنا له أقبسنا نارك أيها الدليل وأرشدنا كما يرشد الخليل ،

فقال : أتصحبون أبن السبيل ، ظلّه غير ثقيل ، فأجمعنا على الجنوح إليه وألا نبخل بالماعون عليه ، فلما استوى على الفلك قال أعوذ بمالِك المُلك من مسالك الهلك ، إن معي لعوذة عن الأنبياء مأخوذة . أتدرون ما هي ؟ هي والله حرز السفر عند مسيرهم في البحر ، بها استعصم نوح يوم الطوفان ونجا ومن معه من الحيوان على ما صدعت به آية القرآن ، ثم قرأ بعض أساطير تلاها ، وقال اركبوا فيها بسم الله مُجراها ومُرساها .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

لملم أبا زيد السروجي متاعه وأراد ركوب البحر فذهب إلى الشاطئ لعله يصادف سفينة يركبها ويذهب معهم قاصداً وجه الله تعالى .

فأشار إلى ربانها ، ولكنه لا يملك درهم ولا دينار ، وكل ما يملكه بعض آيات من القرآن الكريم وبعض الأدعية فتلاها على البحارة فأركبوه معهم.

وهذه المقامة في نصها الأدبي تحث على الاستعانة بكتاب الله وآياته فهي تنجي من الأخطار والمهالك في الحل والترحال .

البناء التصميمي (شكل رقم 7)

نشاهد في هذه اللوحة نوعاً من التكوين قد يكون غريباً أو جديداً على العين أو ربما على الفنان نفسه وهو التكوين الهرمي المقلوب ، حيث يتشكل العنصر الأساسي في التكوين (المركب) على محاور مثلث كبير مقلوب يمثل قاعة الخط الوهمي (أ ب) وتقع رأسه في أسفل خارج حدود اللوحة وكأنما تتشكل داخل المياه في عمق البحيرة . كما يتكون أيضاً مع هذا المثلث مثلث آخر أصغر يتراكب معه هوالمثلث (أ

بَ ج) ، وفي داخل فراغ المثلث الأكبر يتشكل هيئة و تفاصيل المركب بما عليها من ربان وبحاره وركاب ، تأخذ هيئاتهم وحركات أجسامهم وملابسهم وما يمسكون به من حبال وصواري ، محاور وهمية على خطوط مستقيمة مائلة متوازية تارة ومتلاقية ومتقاطعة تارة أخرى ، ومستقيمة أفقية تقطع عرض المثلث المقلوب ، أو رأسية عمودية تتعامد في رسوخ على أرضية المركب .

وتتشكل هذه المركب بما عليها لتستقر فوق صفحة مياه البحيرة الذي صاغها المصور في هيئة شكل بيضاوي أفقي يكاد يبلغ هيئة المستطيل عالج الفنان أشكال موجات المياه على هيئات خطوط قوسية منحنية انسيابية ترددها مجموعة الأقواس التي تشكل نوافذ المركب والتي تشكل الزخارف اللينة على جسم المركب .

التحليل الفني والجمالي

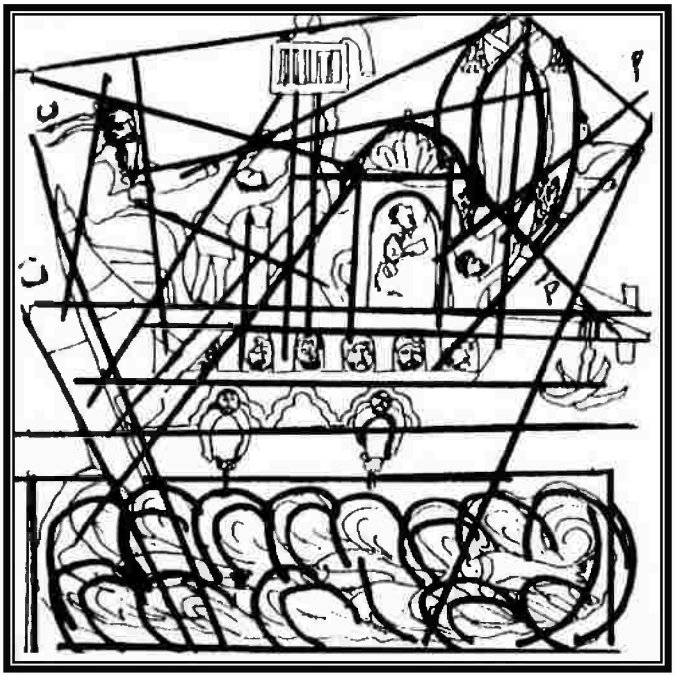
يتأكد اتزان التصميم في هذه اللوحة في إحكام التكوين واستقراره ورسوخه ، وقد يبدو للوهلة الأولى إحساس بعدم الاتزان نتيجة التكوين الهرمي المقلوب والذي تتسع قاعدته في أعلى اللوحة ثم تأخذ اتجاهات الخطوط العين لأسفل نحو رأس المثلث حيث تكون نقطة الارتكاز على هذه النقطة ، ولكن ما أن تقترب خطوط المثلث من التلاقي في أسفل اللوحة حتى تقطعها خطوط المستطيل الأفقي الذي يمثل البحيرة ويمثل كامل عرض اللوحة فتستقر عليه قاعدة السفينة في اتزان هائل يعيد للعين راحتها وشعورها بالاستقرار والرسوخ .

كما يتأكد إحكام اتجاهات التكوين إدراكياً في تبادل حركة العين يميناً ويساراً من خارج اللوحة إلى داخلها في الاتجاه المضاد ، فعندما تتحرك

عين المشاهد مع حركة السفينة نحو اليمين (بديل حركة الشعر أو غطاء الرأس في يسار اللوحة وتطايرها إلى الوراء) تعود العين مرة أخرى مرتدة نحو اليسار مع اتجاه سير السمكات الثلاث مما تتأكد معه ديناميكية الرؤية في العين المشاهدة . وهذا من دلائل عبقرية الفنان المصور الإسلامي .

كما تتجلى قيمة الإيقاع الفني غير الرتيب في التنغيمات الخطية التي عالج بها الفنان تأثير موجات المياه في البحيرة بهذه الخطوط الموجية المنحنية المتداخلة يعلوها صف من الأقواس الصغيرة المتتابعة ، ثم ترديد هذه التنغيمات فيما رسم الفنان من أقواس في المركب في منتصف اللوحة متمثلة في النوافذ التي يطل منها الركاب ثم في أشكال الزخارف الخطية أسفلها على جسم السفينة ، ثم تتردد هذه الأقواس مرة ثالثة في القبو والقبة في المقصورة ، ثم تنقل مرة رابعة في شكل أقواس رأسية تمثل الشكل البيضاوي حول الصاري في أعلا يمين المركب .

ولعل أطرف ما تشاهده العين في أسفل اللوحة ظهور السمكات الثلاث بوضوح بكامل أجسامها من خلال المياه ، وهذا ما يعرف بأسلوب (الشفافية) الذي لمحنا جذوره عند الفنان المصري القديم وما زلنا نراه مستخـــدماً في التصـــوير المـــعاصر وفـــن الأطفـــال والفنون الشعبية .



(شكل7) البناء التصميمي للمنمنمة السابعة

(صورة 16) المنمنمة السابعة

المقامة التاسعة والثلاثون (العمانية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (254ملم × 262ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (119) ملون .

المنمنمة الثامنة (صورة رقم 17) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : التاسعة والثلاثون

عنوان المنمنمة : (الجزيرة الشرقية)

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطي

المصدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 122

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة (121) ملون

المقاس : (259ملم × 280ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : جزيرة في المحيط الهندي بها عناصر حيوانية وطيور خرافية .

النص الأدبي :

بعد أن ركب أبو زيد السفينة تقابل مع صديقة الحارث بن همام ورست السفينة على جزيرة في المحيط الهندي فنزل الحارث والسروجي يسيرون في الجزيرة .

قال الحارث : حين اضطرب البحر وهاج وحادهم الموج من كل مكان ، فملنا إلى إحدى الجزر لنريح نستريح ، ريثما تواني الريح ، قال أبو زيد إن لن يحرز جني العود بالقعود فقلت له [الحارث] إني لأتبع لك من

ظلك ، وأطوع من نعلك فنهضنا إلى الجزيرة ، وأقبلنا نجوس خلالها ، نتفيأ ظلالها ، حتى أفضينا إلى قصر مشيد .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

في الأسفار فوائد كثيرة هذا هو المضمون الأدبي الذي يحتويه النص الأدبى لهذه المقامة ، فالتنقل والترحال يفيد الإنسان ويكسبه الخبرة والرزق ، فيطلع الإنسان على الكثير من خلق الله التي تدهش العقول وتحار فيها الألباب (ويخلق ما لا تعلمون) وتناول المصور أطراف الحديث من النص الأدبي وأخذ يصور حيوانات خرافية وطيور ليس لها وجود في الواقع ونباتات زخرفية من صنع خياله ، فهي كلها رموز ابتدعها ليدلل على العالم المجهول .

البناء التصميمي (شكل رقم 8)

يقوم الأساس للتصميم في هذه اللوحة على ثلاث محاور أساسية : أولهما الشكل الهلامي غير المنتظم الذي يستغرق ثلثي مساحة مسطح اللوحة من أسفل ، والذي يأخذ شكل مستطيل أفقي تقريباً (أ ب ج د) والذي تستقر حافته السفلي على نهاية حدود المجرى المائي في نهاية اللوحة من أسفل ، حيث تتشكل داخله عناصر الموضوع من الطيور والحيوانات والمخلوقات الخرافية وباقي جسم السفينة والمجرى المائي بما يحويه من أسماك ومياه وأعشاب وجزعي الشجرتين .

أما المحوران الآخران فيتمثلان في دائرتين كبيرتين يميناً ويساراً في النصف العلوي من اللوحة وهما الدائرتان (أ أ) ، (م أ د) . ويتشكل

داخلهما الجزءان العلويان من الشجرتين بما عليهما من فروع وأوراق وثمار وطيور .

إلى جانب هذه المحاور الرئيسية فهناك عدد من المحاور الثانوية المتمثلة في مجموعة من الأقواس والخطوط المنحنية اللينة التي تمثل مسارات فروع الأشجار وأجسام الحيوانات والطيور والحيوانات المتسلقة .

ويستقر في نهاية اللوحة من أسفل محور عرضي آخر متمثل في ذلك الخط القوسي المتتابع (س ص) الذي تتشكل على مساره أجسام السمكات الأربع في اتجاهها المتتابع نحو يسار اللوحة .

التحليل الفني والجمالي

في هذه اللوحة ذات التكوين الذي يجمع بين الغرابة والطرافة ، يتصاعد خيال الفنان المصور ليبلغ ذروته حيث يجمع الفنان بين السرد الشكلي والتوليف الزماني والمكاني ، والجمع بينهما من جهة ، والجمع بين الحقيقة المرئية والحقيقة المعروفة (المدركة عقلياً) في آن واحد أيضاً يجمع ما بين المركب على سطح المياه ، وبين الأسماك في قلب المياه ، وبين الأرض وما عليها من مخلوقات مركبة خرافية وبين الأشجار وما يعلوها من طيور وحيوانات متسلقة ، وذلك مستخدماً مختلف الحيل والعمليات الفنية مثل الشفافية التي نراها في ظهور الأسماك وسط المياه ، والتراكب حيث أظهر جزءا من المركب في يسار اللوحة خلف التكوين الأمامي ؛ ثم ما نلاحظه فيما يشبه المقطع الرأسي الذي أظهر من خلاله الجزء الذي يشتمل على البحيرة بأسماكها وما يعلوها من الشاطئ والحيوانات الخرافية وجذوع الأشجار ، وكأنما الفنان هنا يؤكد بكل الوسائل على إظهار كل التفاصيل في هذه الجزيرة المثيرة .

أما إظهار الفنان لهذه المخلوقات الخيالية العجيبة والمركبة التي نلحظ فيها وجهاً آدمياً لامرأة مُركب على جسم طائر ، ووجهاً آدمياً آخر لرجل مُركب على جسم حيوان مجنح ، فهذا ميل عند الفنان يدفعه إليه مبدأ فلسفي شهير يؤمن به في عقيدته الإسلامية وهو مبدأ (وحدة الوجود) أي وحدة الخلق والمخلوقات والخالق ، حيث يستوي لديه الإنسان والحيوان والطير والجماد ، باعتبارهما من أصل واحد مهما اختلفت أنواعها وصورها وباعتبارها لا تثبت على صورة واحدة بل هي دائمة التغير من حال إلى حال وليس لها جميعاً إلا وجود زائل سائر إلى الفناء بينما الحق وحده هو الباقي الذي لا يعتريه تغير ولا يلحقه فناء .

أما عن القيم الفنية في الصورة فيتحقق فيها الاتزان بصورة مؤكدة بعض مظاهره اتزان محوري على جانبي الصورة والبعض الآخر نتيجة حسن ترديد وتوزيع عناصر التصميم وتوزيع الغوامق والفواتح . بينما يتحقق الإيقاع في مسارات الخطوط التي تتشكل عليها هيئات الأشكال والمعالجة الخطية الإيقاعية لتأثيرات المياه في البحيرة وتوزيع الدرجات اللونية ، وكذلك الإيقاعات الملمسية في طريقة رسم أوراق الأشجار والثمار والأعشاب النباتية والموجات المائية .

وأخيراً تتحقق الوحدة الفنية في تكوين اللوحة ككل في ترابط عناصرها بعضها مع البعض وترابطها مع أرضية اللوحة .

(شكل8) البناء التصميمي للمنمنمة الثامنة

(صورة 17) المنمنمة الثامنة

المقامة التاسعة والثلاثون (الجزيرة الشرقية) 1237 – 634 هـ (بغداد)
يحيى محمود الواسطي المقاس (259ملم × 280ملم) المكتبة الوطنية ،
اريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (121) ملون .

المنمنمة التاسعة (صورة رقم 18) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : التاسعة والثلاثون

عـــنوان الـــمنمنمـــة : ساعة الولادة

تـــاريخ الـــمنمنمـــة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اســـم المـــصـــور : يحيى بن محمود الواسطي

المـــصـــــــدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 121

مكـــان الـــحفـــظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة (122) ملون

المـــقـــــــاس : (262ملم × 213ملم)

المـــــــــــادة : ألوان مائية على ورق

الـــشـــــــكل : زوجة ملك الجزيرة في ساعة الولادة العســـرة

النص الأدبي :

قال الحارث : استحضر أبو زيد قلماً مبرياً وزبداً بحرياً وزعفراناً قد نقع في ماء ورد ، فما إن رجع النَّفس حتى أحضر ما التمس فسجد أبو زيد وعفَّر ، وسبح واستغفر ثم أخذ القلم واسحنفر وكتب على الزبد بالمزعفر ثم إنه طمس المكتوب على غفلة ، وتفل عليه مائة تفله ، وشد الزبد في خرقة حرير بعدما ضمّخها بعبير ، وأمر بتعليقها على فخذ الماخض وألاّ تعلقها يد حائض ، ولم يلبس أن اندلق شخص الولد بقدرة الواحد الصمد ، فامتلأ

القصر حبوراً واستطير عميده وعبيده سرور ، وأحاطه الجماعة بأبي زيد تثنى عليه وتقبل يديه ، ثم انثال عليه من جوائز المجازاة ووصائل الصلات ما قيّض له الغنى إلى أن أعطى البحر الأمان وتسنّى الإتمام إلى عمان ، فاكتفى أبو زيد بالعطاء والنحلة وتأهب للرحلة ، فلم يسمح الوالي بحركته بعد تجربة بركته ، بل أوعز بضمه إلى خزانته وأن تطلق يده في خِزانته . قال الحارث فلما رأيته قد مال إلى حيث يكتسب المال ، انحنيت عليه بالتعنيف فقال : إليك عني واسمع مني :

لا تّصبوّن إلى وطن
فيه تضام وتمتهن
واعلم بأن الـــحُر في
أوطانه يلقى الغـــبن
كالدرّ في الأصداف يستزري
ويبخس في الثمـــن

(2) المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

تناول النص الأدبي لهذه المقامة قضية اجتماعية أخرى من القضايا التي ينهى عنها الإسلام ، وهي الشعوذة واستخدام البخور والتمائم في شفاء الأمراض أو تيسير عمليات الولادة ، واستغلال القرآن وآيات الله في هذه المسائل بجهالة فالأمراض لها دوائها ، فالله سبحانه خلق الداء وخلق له الدواء كما جعل له الأطباء المتخصصون الذين يعلمون ما يفعلون . وقد رمز المصور إلى هذه المضامين الفكرية من خلال الرجل الذي يمسك بالإسطرلاب ليرى الطالع (حظ المرأة) والآخر (السروجي) يكتـــب التمائـــم والتعاويذ ويفعل فعل المشعوذين والدجالين وقد رمز بعدة رموز منها البخور والإسطرلاب والأوراق .

البناء التصميمي (شكل رقم 9)

يقوم الأساس البنائي في التكوين لهذه اللوحة على تقسيم مسطح اللوحة إلى عدد من المحاور الرأسية والأفقية تحصر بينها مجموعة من المستطيلات الرأسية والأفقية والمربعات في تقسيم معماري هندسي يحكم بناء التكوين ويعمل على رسوخه واستقرار مكوناته واتزان عناصره .

وقد اتبع المصور في هذا التقسيم نسبة القطاع الذهبي في تقسيم المستطيل الرأسي (أ ب ج د) بالخط الأفقي (س ص) . وكذلك بالخطين الرأسيين (أ بَ) ، أ بَ) بنسبة 1 : 2 : 1 تقريباً .ويتخلل المربعين الكبيرين الأوسطين (أ ع عَ أ) ، (ع بَ بَ عَ) مثلثان كبيران (ه ع عَ) ، (و بَ بَ) يتشكل بداخل كل منهما العناصر الآدمية الرئيسية في النص الأدبي ، وذلك مستخدماً التكوين الهرمي .

ثم تتشكل بقية الأشخاص والعناصر الآدمية وقوفاً وجلوساً داخل الأقبية الرأسية على يمين ويسار اللوحة من أعلى ومن أسفل . ، ويقطع هذه المجموعة من الخطوط المستقيمة الحادة الرأسية والأفقية والمائلة مجموعة من الأقواس وأنصاف الدوائر بخطوطها المنحنية اللينة لتتشكل في إطار مساراتها بقية تفاصيل الشخوص والملابس .

التحليل الفني والجمالي

تتجلى قيمة الاتزان في هذه اللوحة كواحدة من القيم الفنية التشكيلية بشكل واضح في ذلك التكوين المعماري الهندسي الرصين المتوازن والمبني على التماثل حول المحور الرأسي للوحة . كما يتأكد رسوخ التكوين واستقراره على خطوط الأرض الوهمية التي صيغت الأشكال الرئيسية عليها

في منتصف اللوحة من أعلى ومن أسفل في تكوين هرمي يحتل المثلثين الوهميين العلوي والسفلي .

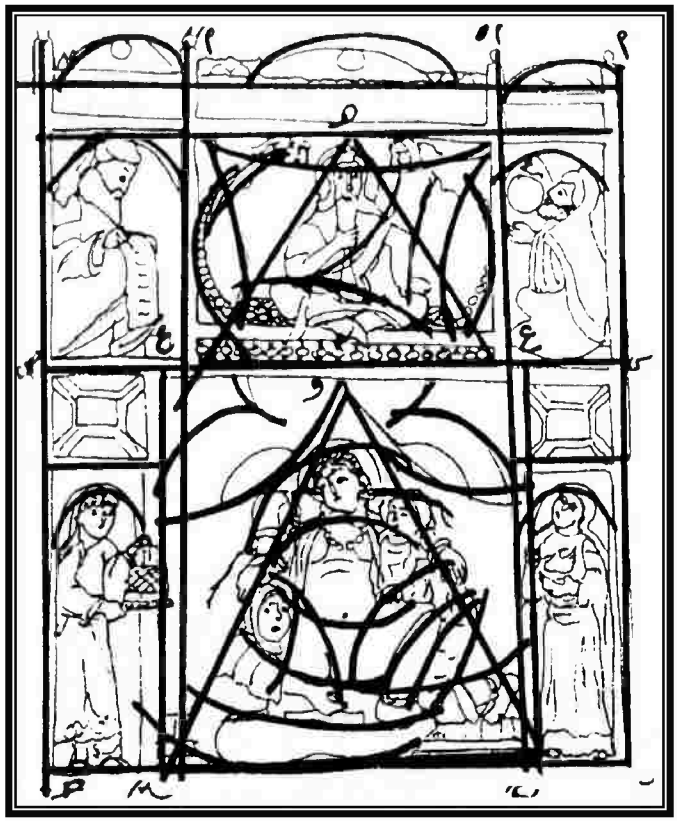
ويتأكد أيضاً اتزان التكويني وإحكام إغلاقه في علاقة المقابلة الشكلية بين الشخصين في يسار اللوحة ويمينها من أعلى ومن أسفل حيث يتشكلان في وضع المواجهة الجانبية فينظر كل منهما تجاه الآخر إلى داخل اللوحة مما يشد عين المشاهد دائماً إلى الداخل .

كما تتأكد هنا براعة المصور في تلخيص الجسم البشري في أقل خطوط ممكنه تعبر عن الهيئة العامة للجسم وتلخص حركاته ووضعياته في بلاغة تشكيلية . كما تتأكد أيضاً الصفة المميزة للفنان الإسلامي في التعبير السردي عن الحدث تعبيراً بانورامياً يجمع بين الأزمنة والأمكنة المختلفة والمتعددة في آن واحد وفي حيز مسطح اللوحة .

كذلك نلاحظ حسن توزيع المفردات الشكلية والدرجات اللونية على مساحة اللوحة في إيقاعات لونية وخطية وشكلية .

أما القيمة الملمسية فيؤكدها الفنان المصور بمعالجته الدقيقة المفصلة للمساحات المختلفة بالكثير والمتنوع من الوحدات الزخرفية والتأثيرات الملمسية التي تنتشر وتتوزع بحساب دقيق في أنحاء اللوحة .

كما تتأكد الناحية التعبيرية في الوجوه البشرية وحركات الأشخاص وإيماءاتهم وبصفة خاصة الشخصية الرئيسية في الموضوع وهي السيدة التي تعاني من آلام الوضع ، وجرأة المصور في اقتحام مثل هذا الموضوع الطريف الذي يعد من الموضوعات الاجتماعية التي لم يتطرق إليها أي مصور قبل أو بعد ذلك .



(شكل9) البناء التصميمي للمنمنمة التاسعة

(صورة 18) المنمنمة التاسعة

المقامة التاسعة والثلاثون (الجزيرة الشرقية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحى محمود الواسطي المقاس (259ملم × 280ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (121) ملون

المنمنمة العاشرة (صورة رقم 19) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : الثالثة والأربعون

عنوان المنمنمة : البدوية

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطى

المصدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 116

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة (138) ملون

المقاس : (138ملم × 260ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : غريبان على أبواب المدينة " أبو زيد السروجي والحارث بن همام "

النص الأدبي :

قال الحارث بن همام : صحبت أبا زيد في بعض الأسفار ، وأعجبتني ناقته التي يركبها ، فسألته عنها ، فقال إن لها قصة طريفة ، فسألته أن يقصها على فقال : اشتريت هذه الناقة من حضرموت ، وأعجبتني فيها قدرتها على السير وصبرها في السفر ، وأصبحت رفيقتي طول وقتي ، وأصبحت يوماً فلم أجدها ، فأخذت أجوب في البلدان والأسواق في سبيل البحث عنها وأذكر علاماتها للناس . وفي أحد الأيام سمعت غلاماً ينادي بأنه

وجد مطيّه قوية تعين على المشي وتحتمل متاعب السفر ، فقلت له : هي ناقتي ، فأعرض عني وقال : ليست هي حاجتك ، فأمسكت بأثوابه وسرت به إلى الحاكم ، فقال الغلام : أيها الحاكم إنما أنادي على نعل (أي حذاء) ، فإن كانت هذه أوصاف نعله فليأخذه ، فعجب الحاكم من سماع قصتهما وقال : أما هذا النعل فهو نعلي ، وأما الناقة فهي عندي وتسلم النعل وسلمني الناقـــة .

قال الـــحارث : فقلـــت لأبي زيد : هل وقع لك أطرف من هذه القصة ؟ قال نعم أردت مرة الزواج ، إلا أنني أحببت أن أستشير ، وعزمت على أن اسأل أول إنســـان أقابله في الصباح ، ولما أن أصبح الصباح ،كان أول من قابلته غلام فسألته فقال : تريدها بكراً ، أم ثيباً سبق لها الزواج ؟ وأخذ الغلام يصف البكر والثيب بكلام بليغ ، بلبل أفكاري فلم أعرف ماذا اختار ، قال الفتى : أما البكر فالدرة المخزونة والبيضة المكنونة والثمرة الباكورة والسلافة المذخورة لم يدنّسها دانس ولا مارسها عابث ولا وكسها كامث ، ثم هي الدمية الملاعبة واللعبة المداعبة والغزالة المغازلة والملحة الكاملة . وأما الثّيب فالمطية المذللة والقرينة المحببة والخليلة المتقربة ، عريكتها لينة وعُقلتها هينة . وأقسم لقد صدقت في النعتين فبأيتهما هام قلبك ؟ قال أبو زيد إلا إني قلت لـــه كنت سمعت أن البكر أشد حباً وأقل خبّا ، فقال لعمرى قد قيل هذا ولكن كم قول آذى ، ويحك أما هي المهرة الأبية العنان والمطيّة البطيئة الإذعان والقلعة المستعصية الافتتاح ، ثم إن مؤونتها كثيرة ومعونتها يسيرة ويدها خرقاء وفتنتها صماء وعريكتها خشناء وليلتها ليلاء وفي رياضتها عناء وعلى خبرتها غشاء . فقلت له وما ترى في الثيب يا أبا الطيب ؟ فقال ويحك أترغب في فضالة المأكل وثمالة المنهل واللباس

المستبذل والوعاء المستعمـــل والوقـــاح المتسلّطـــة والمحتكرة المتسخّطه ، فقلت له هل ترى أن أترهب ..؟

قال الحارث : ثم أخذنا في حديث الأدب ، فقال أبو زيد : إن الأدب لا يغني عن المال ، وإن قد بارت سوقه وذهبت أيامه ، فقلت له : دعنا من هذا الكلام ، فماذا نفعل في الجوع ونحن هنا غريبان ، وليس معنا درهم ولا دينار . فقال أبو زيد : هات سيفك أرهنه بمبلغ يسدّ حاجتنا ويذهب جوعتنا فأعطيته السيف فركب الناقة وحمل السيف وولىّ لا أعرف له طريقاً .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

لقد حُمّلت هذه المقامة بالكثير من المضامين الفكرية التي يمكن أن نلحظها من خلال النص الأدبي ، فحين سعى أبو زيد السروجي وراء ناقته ظناً منه أنها هي ما ينادي عليه الغلام حتى تيقن أنه ينادي على نعال ضائع ، وهنا يدلنا الأديب إلى نقطة هامة وهي التيقن من الشيء قبل الدخول في مشاكسات ومشاحنات هذه واحدة ، أما الأخرى فإنه حـــين أراد الزواج قال أنه سيسأل أول إنســـان يمر عليه ويأخذ رأيه ، ومن بـــاب أولى أن يسال عن أهل بيت كرام ويتقدم هو بنفسه ، فلابد أن نسأل عن الشيء بأنفسنا ولا نتركها للصدفة أما الثالثة ، فإن صديقه أعطاه سيفه ليرهنه فخان الأمانة وأخذ السيف وهرب وترك صديقه في شدة من الجوع والغربة .

وقد رمز المصور لكل هذه الأحداث في لوحة شاملة جمعت بين مقدمة اللوحة وخلفيتها في بانوراما رمزيه حيث رمز للمدينة كلها بما يشبه العينـــات من كل صنف ولون .

البناء التصميمي (شكل رقم 10)

يتمثل الأساس البنائي في تصميم اللوحة في مجموعة من المحاور الأساسية والفرعية التي تتشكل عليها مفردات التكوين وعناصره المعمارية والآدمية والحيوانية والنباتية ، المحور الأساسي الأول هو الدائرة الأولى الكبيرة التي يبدأ قوسها في أسفل يمين اللوحة عند النقطة (أ) ماراً بمنتصف اللوحة ومنتهياً في منتصف الحافة اليسرى للوحة عند النقطة (ب) ، أما المحور الثاني فيمثله القوس العلوي الكبير الذي يبدأ من أعلى الحافة اليمنى للوحة عند النقطة (ج) ماراً بأعلى منتصف اللوحة ، وهابطاً بعد ذلك لينتهي في منتصف الحافة اليسرى عند النقطة (د) .

أما المحاور الأساسية الأخرى فتتمثل في مجموعة أخرى من الخطوط ولكنها خطوط مستقيمة رأسية تتشكل في وضع التوازى لتكون البنية المعمارية لمجموعة الأقبية والمئذنة وتتشكل بداخلها مجموعة الشخوص والحيوانات ذات الصلة بمضمون النص الأدبي .

تساعد على إحكام التكوين في اللوحة مجموعة المحاور الفرعية والمساعدة والمتمثلة في مجموعة الأقواس التي تختلف فيما بينها طولاً واتجاهاً والتي تتشكل على مساراتها كثير من التفاصيل والحدود الخارجية لجسم الجمل والرقبة والرأس والراكبين ، وكذلك سيقان الجملين والفروع النباتية .

وترتكز جميع المحاور القوسية بما يتشكل عليها من عناصر على خط الأرض الذي يمثل قاعدة وأساس البناء التصميمي للوحة .

التحليل الفني والجمالي

في هذه اللوحة نلاحظ أسلوب الفنان الإسلامي المميز ، عند تصوير المقامات ، ذلك هو أسلوب السرد ، والسرد هنا ليس سرداً لأحداث القصة وتتابعها فحسب ، بل إنه نوع من السرد الشكلي الذي تتابع فيه العناصر والمفردات الشكلية للتعبير عن الأحداث المختلفة رغم حدوثها في عدة أماكن متفرقة وفي أزمنة متعددة ، مبعثاً في ذلك ما يسمى بالرؤية البانورامية .

تتشكل الشخصيات الرئيسية للموضوع في الأشخاص الثلاثة والجميلة في مقدمة الصورة ، داخل هذه الحنية الكبرى شبه الدائرية والتي تحتل معظم مساحة الصورة وتنحصر بين قوسين أحدهما من اليمين متجهاً إلى اليسار والآخر من اليسار متجهاً إلى اليمين مما يحكم بناء الصورة ويعمل على غلق التكوين .

يتحقق الإيقاع الحركي والخطي في بناء الأشكال واتجاهات الخطوط وترديداتها ، وفي حركات الأشخاص والطيور والحيوانات بتوزيعاتها في الاتجاه والتعبير والإشارة والإيماءة ، والجميع في حركة ديناميكية تؤكد على حوارات ومناقشات حادة ومتباينة بين الجميع مما يؤكد الاهتمام بالناحية التعبيرية .

نجح الفنان في تأكيد القيم الضوئية التي تتأكد بتوزيع الغوامق والفواتح بالألوان الهادئة ودرجاتها المنسجمة والتي تتباين في نفس الوقت مع الدرجات القاتمة في مختلف أنحاء الصورة .

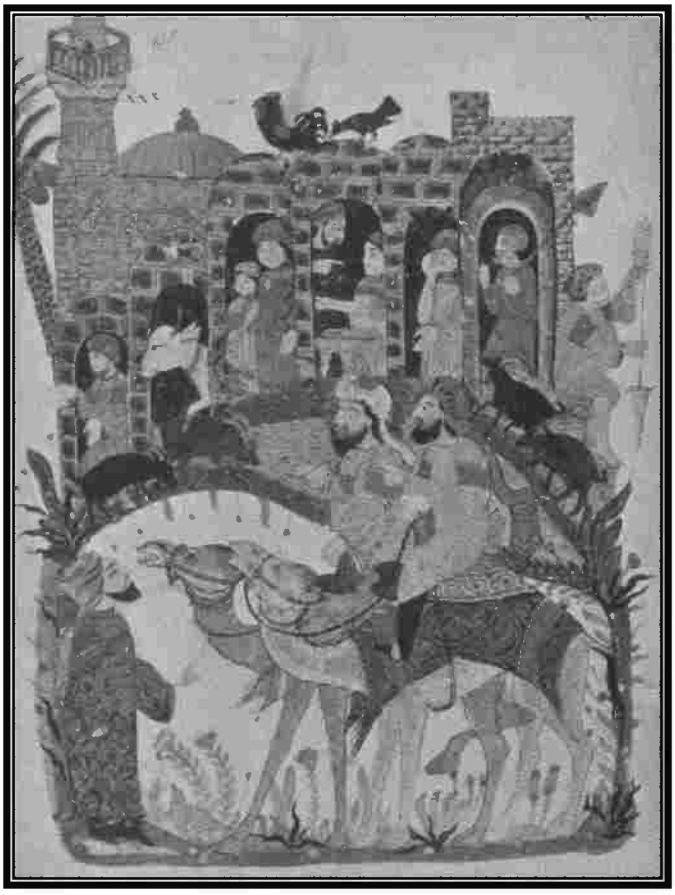
كما تبدو قيمة الاتزان نتيجة للتوزيع الدقيق المحسوب لكل مفردات وعناصر التصميم ، كما تتأكد أيضاً الوحدة الفنية للوحة نتيجة ترابط عناصر

التكوين مع بعضها البعض من جهة وارتباطها بخلفية اللوحة من جهة أخرى ، ينزع الفنان هنا إلى توضيح الأحداث دون أي عائق في الرؤية حيث كل العناصر تبدو واضحة وكاملة بالرغم من استخدام الفنان للتراكب والعمق الفراغي ولكن بدرجة محدودة لا تخفي هيئات الأشكال أو ملامحها .

وكعادة الفنان المصور في معالجة كل الفراغات والمساحات بشتى التفاصيل والزخارف مما يزيد من ثراء القيم الملمسية والتأثيرات اللونية في الصورة ، نراه يؤكد ذلك في زخارف ثياب الأشخاص وفي سرج الجمل وفي معالجة تأثير المياه في البركة وفي تفاصيل المبنى وزخارف جدران المسجد والمئذنة والنخلة . كذلك تلك الطرافة والدقة البالغة التي عالج بها الفنان هيئات وحركات الحيوانات على حافة البركة أثناء اتجاهها لشرب الماء .

كما نلاحظ أسلوب الفنان الفريد والمتميز في تلخيص وتحوير الأشكال والفروع النباتية والزهور على جانبي وأسفل اللوحة .

(شكل 10) البناء التصميمي للمنمنمة العاشرة



(صورة 19) المنمنمة العاشرة

المقامة الثلاثة والأربعون (البدوية) 1237م – 634هـ (بغداد) يحي محمود الواسطي المقاس (348مم ×260مم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (138)ملون .

♦ **العناصر الزخرفية في المنمنمات المختارة**

تعددت الوحدات الزخرفية في المنمنمات الإسلامية بصفة عامة وفي المنمنمات المختارة من أعمال الواسطى بصفة خاصة ، حيث تباينت أشكالها ما بين الآدمي والحيواني والطيور والنباتي والهندسي ، كما تنوعت الدلالات التي تشير إليها .

وعلى ذلك فقد رأى الكاتب إعداد مجموعة من الجداول يرصد فيها عدد كبير من تلك العناصر ، على أن يحوي كل جدول من تلك الجداول نوع واحد من تلك الوحدات الزخرفية سواء كانت آدمية أو حيوانية أو غيرها وذلك تمهيداً لتوظيفها في البناء التصميمي للمشغولة الفنية المستوحاة من المنمنمات المختارة كرؤية معاصرة .

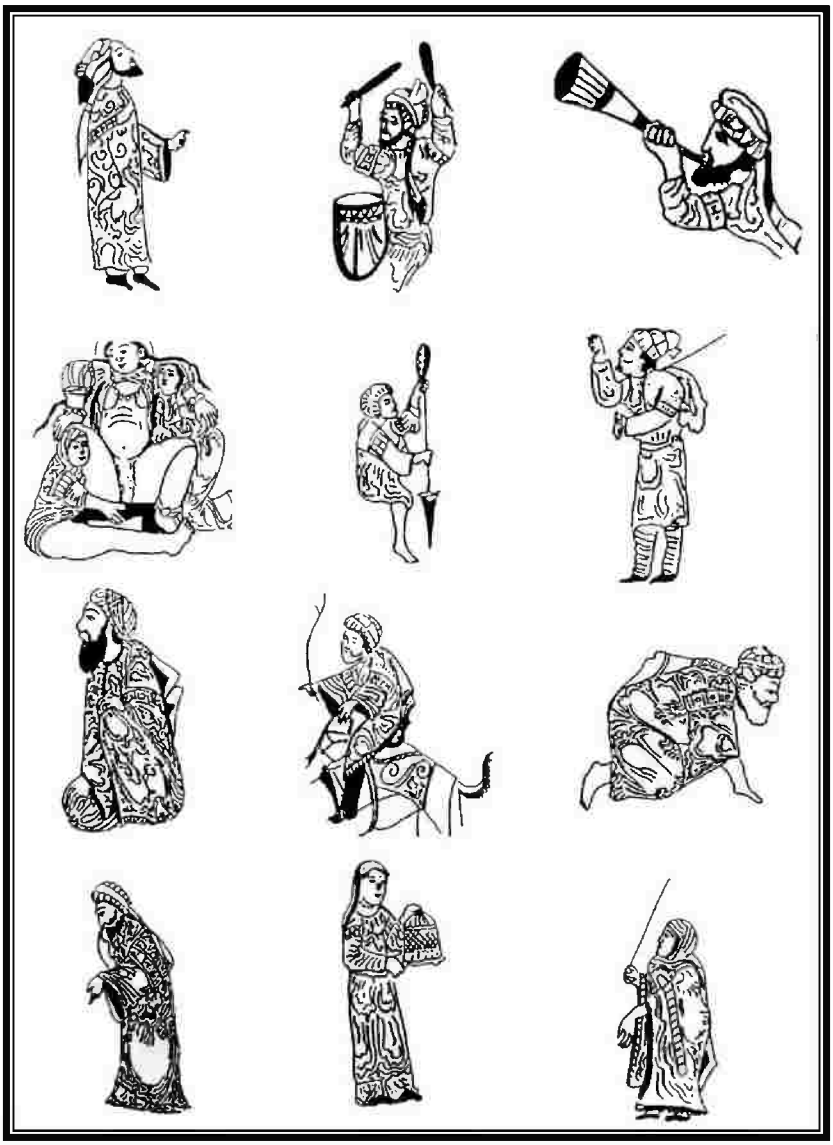
وفيما يلي يعرض الكاتب كل مجموعة من الوحدات المرتبطة به :

شكل (1- 1 أ ، ب)	يعرض مجموعة من الوحدات الآدمية
شكل (1- 2)	يعرض مجموعة من الوحدات الحيوانية
شكل (1- 3أ ،ب ،ج)	يعرض مجموعة من الوحدات النباتية
شكل (1- 4)	يعرض مجموعة من وحدات الطيور
شكل (1- 5)	يعرض مجموعة من الوحدات المعمارية الهندسية
شكل (1- 6)	يعرض مجموعة من الأواني والرايات والأبواق والهودج والسلال والطبول والرماح والموازين
شكل (1- 7)	يعرض مجموعة من العناصر البحرية – السفينة والمركب والمرساة والأسماك

شكل (1-1أ)

يبين مجموعة من وحدات آدمية من منمنمات الواسطى المختارة

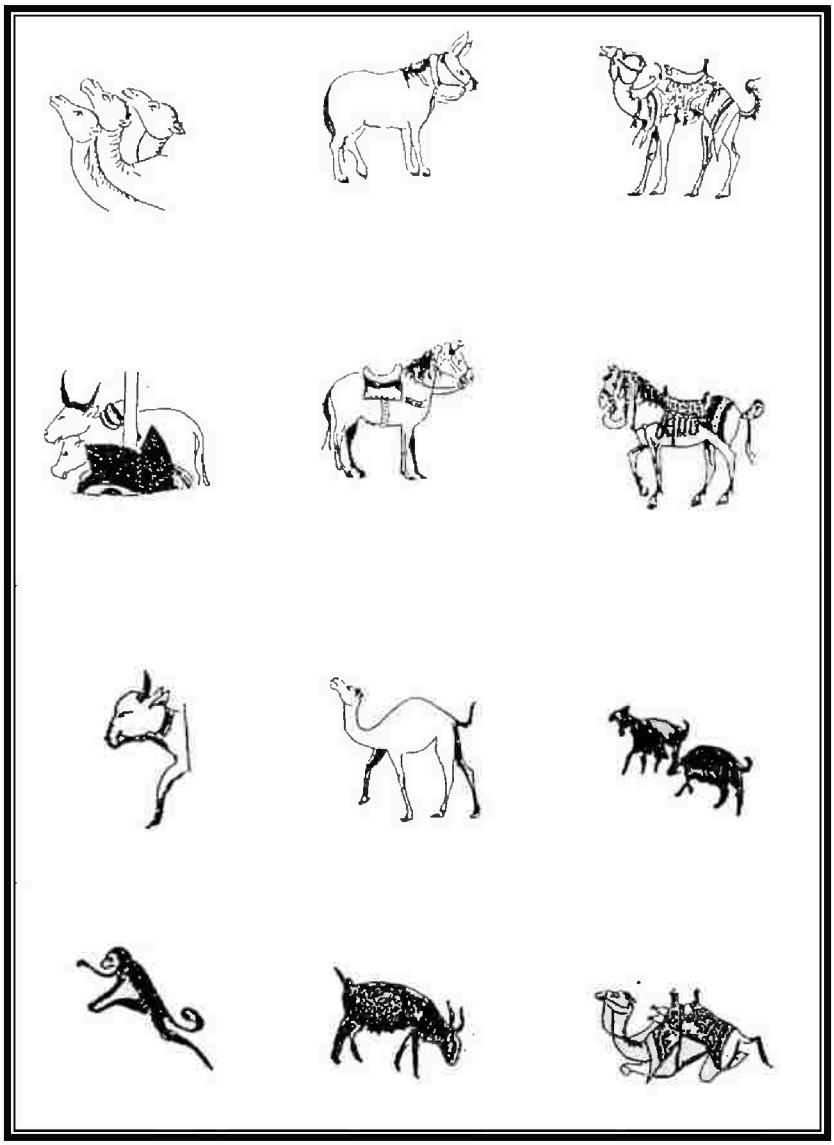
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-1 ب)

يبين مجموعة من وحدات آدمية من منمنمات الواسطى المختارة

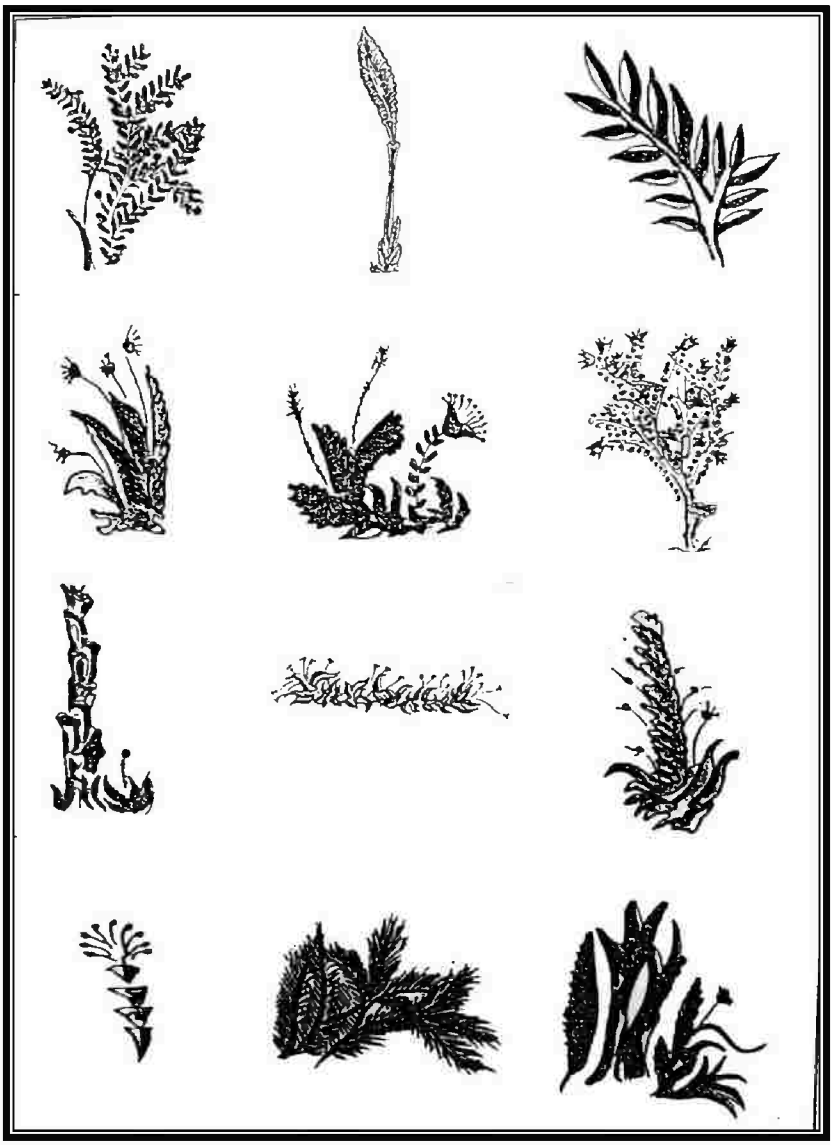
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-2)

يبين مجموعة من الوحدات الحيوانية من منمنمات الواسطي المختارة

(من إعداد الكاتب)



شكل (1-3 ا)

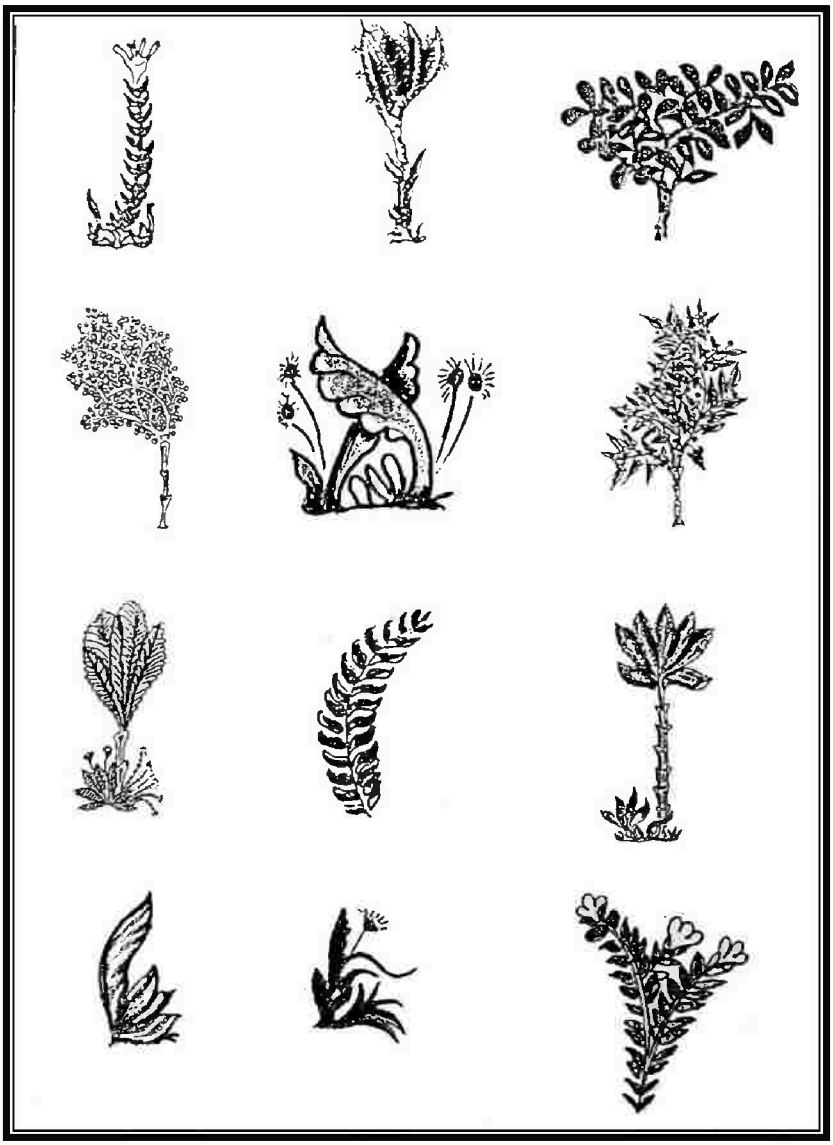
يبين مجموعة من الوحدات النباتية من منمنمات الواسطى المختارة

(من إعداد الكاتب)

شكل (1-3ب)

يبين مجموعة من الوحدات النباتية من منمنمات الواسطى المختارة

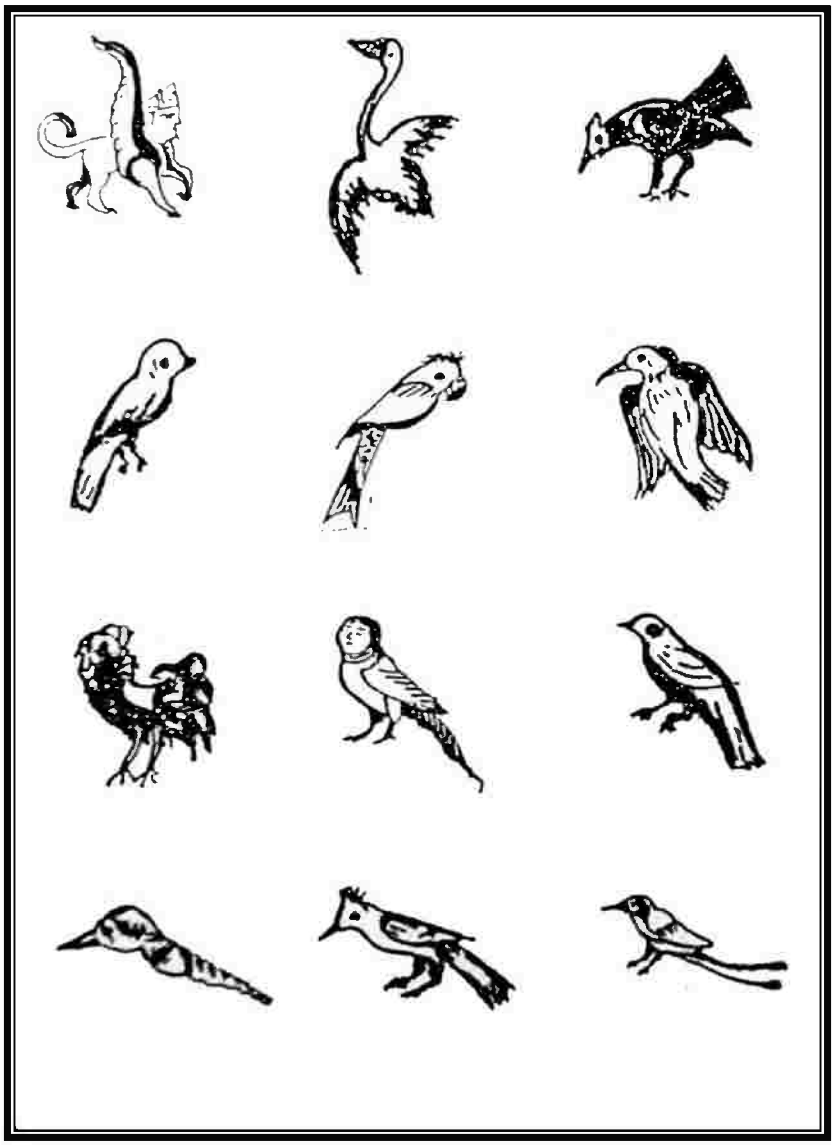
(من إعداد الكاتب)



شكل (1- 3ج)

يبين مجموعة من الوحدات النباتية من منمنمات الواسطى المختارة

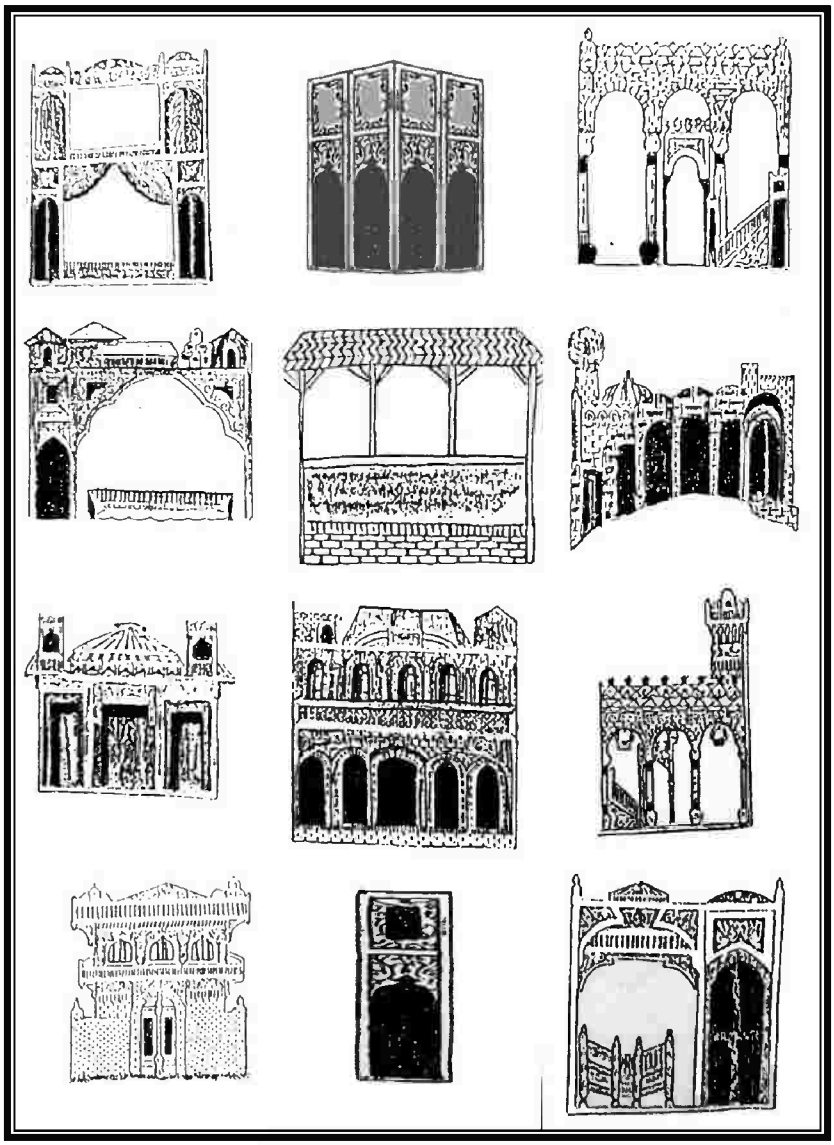
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-4)

يبين مجموعة من وحدات الطيور من منمنمات الواسطى المختارة

(من إعداد الكاتب)



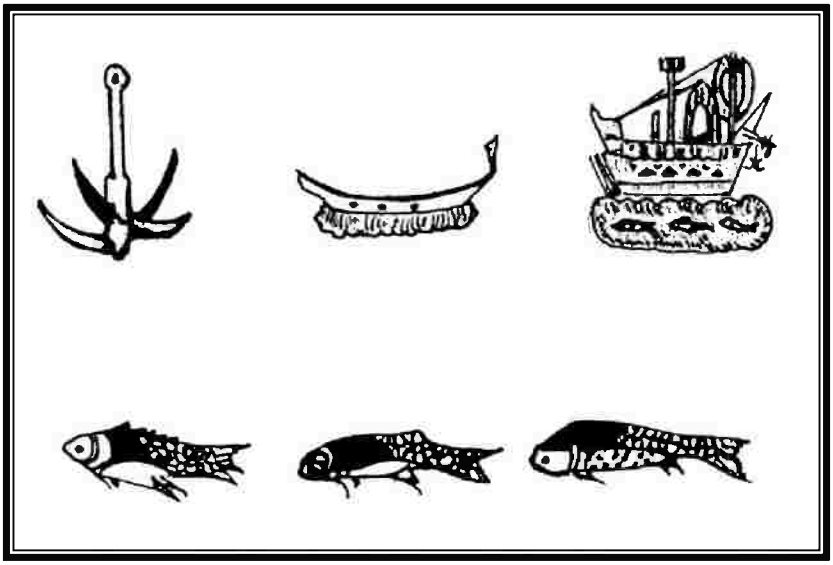
شكل (1-5)

يبين مجموعة من الوحدات المعمارية الهندسية من منمنمات الواسطى المختارة (من إعداد الكاتب)

شكل (1-6)

يبين مجموعة من وحدات الأواني والرايات والأبواق والهودج والسلال والطبول والرماح والموازيين من منمنمات الواسطى المختارة

(من إعداد الكاتب)



شكل (1-7)

يبين مجموعة من الوحدات البحرية – السفينة والمراكب والمرساة والأسماك من منمنمات الواسطى المختارة

(من إعداد الكاتب)

سادساً : استخلاص السمات التشكيلية والتعبيرية للمنمنمات الإسلامية من خلال فن الواسطى

تناول الجزء السابق الدراسة التحليلية للمنمنمات المختارة من المنمنمات الإسلامية ، مع التصدي للمفهوم الفلسفي وكذلك البناء التصميمي ، وكذلك العناصر الزخرفية في هذه المنمنمات عن طريق توضيحها واستخلاصها في جداول مصنفة إلى عناصر نباتية وحيوانية ، وآدمية وأدوات وعليه فسوف يتعرض هذا الجزء من الدراسة لاستخلاص أهم السمات التشكيلية والتعبيرية في المنمنمات الإسلامية وذلك تمهيداً للوصول إلى إجراء التطبيق العملي وهو تصميم وتنفيذ المشغولة الفنية المعاصرة المستوحاة من المنمنمات الإسلامية ، وحتى تكون هذه السمات المستخلصة هي الركائز الأساسية والمنطلقات التي تقوم عليها وتنطلق منها تجربة البحث وهي :

1- ترجمة الحياة العراقية بكل تفاصيلها المرئية في ذلك الوقت ، والتعبير عن أرهف وأرق الخلجات النفسية وتجسيدها .

2- الجمع بمهارة بين ما هو منقول من الحضارات السابقة وبين ما هو مستوحى من الطبيعة ، في رسم عناصر اللوحة فالأشخاص يفيضون بالقوة والحيوية رغم عدم الالتزام بالنسب التشريحية للجسم .

3- استخدام الخلفيات المعمارية في الصور والجمع بين التعبيرية والواقعية ، وإضفاء الطابع الزخرفي المعماري الإسلامي عليها .

4- تحقيق قواعد المنظور الحسي ، حيث الجمع بين المسقط الأفقي ، والواجهة ، والمنظور المعنوي الذي يعطي لبعض العناصر أهمية دون سواها وذلك عن طريق (اللون – الحجم – الإيقاع) .

5- البراعة في استخدام الأعين في التعبير والأصابع والأيدي في الإشارات والإيحاءات .

6- تميزت المنمنمات بالأسلوب السردي في تصوير لوحاتها ، أي تتابع الأحداث التصويرية بالرغم من النصوص المنفصلة لمقامات الحريري .

7- الابتعاد عن التأثيرات الكلاسيكية في خطوط الوجه ، وإضفاء المسحة العربية عليها .

8- التخلص من الخطوط الجامدة المتبعة في فنون الحضارات السابقة (الساسانية – البيزنطية) ابتكار خطوط قائمة مموجة لطيات الملابس ، وأيضاً خطوط تشبه الديدان المتجمعة كمياه البحر .

9- التأثر ببعض التقاليد الساسانية الواضحة في رؤوس الأشخاص الكبيرة .

10- البراعة في رسم الحيوانات و بخاصة الإبل والخيول فهي أقرب إلى الواقع بشكل كبير .

11- البراعة في تحوير النباتات والأشجار، فهي تشبه الأعشاب البحرية ، أما الأزهار فهي تشبه المطرزات إلى حد كبير .

12- رسم الأعين من منطقة (ثلاث أرباع الوجه) تأثراً ببعض التقاليد الهندية الشرقية .

13- يتميز اللون الواحد بأهمية فكرية ووجدانية في المنمنمات الإسلامية ولكل لون حسه الخاص بقدر علاقته بالألوان المجاورة .

14- استخدام عدداً محدوداً من الألوان ، ولكنها توضع في مواضعها الصحيحة بحيث يشعر الملتقى بتزايد عدد الألوان .

15- استخدام الألوان الهادئة ، كالأخضر الزيتوني والأرجواني ، والأزرق البنفسجي أما الذهب فيستخدم في مناطق محسوبة بدقة كالحلي ، والمطرزات ، والأواني ، والزخارف والملابس .

اللغة التشكيلية للواسطى :

من خلال الدراسة التحليلية السابقة ، وأيضاً استخلاص العناصر التشكيلية في أعمال الواسطى تتناول هذه النقطة اللغة التشكيلية للواسطى واستخداماته للتكوينات والخطوط والألوان يمكن الوصول إلى المداخل التجريبية التي تساعد على تصميم وتنفيذ مشغولة فنية معاصرة مستوحاة من أعماله وهي كما يلي :

لم يشأ الواسطى أن يكون أسيراً للواقع ، أو أن يحصر نفسه داخل إطار الحقيقة المرئية ، أو أسير التقليد والنقل الحرفي من الطبيعة بل عمل من خلال مفهومه الخاص ، وفلسفته الأكثر تميزاً تجاه مجتمعه ، فتعدى الحدود الضيقة للحقيقة الظاهرة البادية للحس حيث استطاع أن يتغلغل ببصيرته النافذة إلى أعماق مجتمعه ، بجميع عناصره ومرافقه ، باحثاً عن الحق والجوهر المطلق ، وترسبت في وجدانه مبادئ ومفاهيم حددت نظرته إلى الواقع المرئي ، وفرضت بالتالي أسلوب معالجتها فنياً بلغة التصوير لغة (الشكل – والخط – واللون) .

وإذا كانت محاكاة المظهر البصري للأشياء قد أملت على الفنان الغربي استعمال كافة القواعد الفنية لتأكيد هذا المظهر إلا أن الفنان المسلم – انطلاقاً من مفاهيمه وفلسفاته الخاصة لم يحفل بهذه القواعد (التجسيم والتظليل ، المنظور الخطي واللوني) .

التكوين :

تعتمد تكوينات الواسطى على التسطح في رسم الأشخاص والكائنات الحية والجامدة ، فليس ثمة وجود للبعد الثالث الحقيقي ، ولا أثر فيها لاستخدام الظلال في التجسيم ، كما أن هذه الشخوص والحيوانات والعناصر المعمارية ، تتراءى كلها على مستوى النظر لا يحجب أحدها عين الرائي ، ولا تتلاشى في الفضاء كما أن لوحات الواسطى تتضمن أنواعاً من التكوينات حيث نرى فيها ظاهرة الجمع بين عدة مشاهد في حيز واحد . كذلك ما نراه فيها أيضاً من اختفاء الخلفيات المتكاملة ، وخاصة بالنسبة للمناظر الطبيعية التي يكتفي الواسطى باجتزاء عنصراً أو عنصرين منها لاستكمال التكوين وتحقيق التوازن اللازم في توزيع العناصر على سطح اللوحة .

لقد استخدم الواسطى العناصر والتكوينات المعمارية ، بطريقة مبتكرة حيث اتخذ منها إطاراً للمشاهد الداخلية ، وذلك بأسلوب رمزي اصطلاحي يتخلى فيه عن النسب والمقاييس وقواعد المنظور حرصاً منه على المحافظة على القيمة التعبيرية للأشخاص ، وتنسيق عناصر الصورة بالشكل الذي يبرزها وتجعلها أكثر وضوحاً ، بغض النظر عن محاكاة الواقع في النسب والمقاييس .

المنظـــور :

لم يتصدى الواسطي كفنان إسلامي للمنظور بمعناه الحسي الكلاسيكي المتعارف عليه بين مصوروا الغرب على أنه ذلك التضاؤل النسبي المـــوحي بالعمق ، وذلك الهدوء

التدريجي في حدة الألوان للإيحاء بالمسافات والأبعاد . لقـــد عـــرف الواسطى المنظور– كما عرفه الفنان المسلم بشكل عام – من خلال مفهومه ورؤيته الخاصة ، لذلك نرى في أعماله ما نراه في سائر أعمـــال المـــصور الإسلامي في ابتكار أنواع جديدة من المنظور حيث نجد في هذه الأعمـــال ، اجتمع المسقط الأفقي والرأسي والجانبي لنفس الشيء في صـــورة واحـــدة . وكأن الفنان الإسلامي قد تنبأ مبكراً بنظرية " ديكارت " القائمة (على أن كل نقطة تصلح كمركز للملاحظة) .

كما أننا نلاحظ نوعاً آخر من المنظور ، ذلك ما يمكن أن نطلق عليه (المنظور الإيهامي) ، الذي يتحقق بترتيب أحجام العناصر علـــى ســـطح اللوحة ، وفقاً لأهميتها في الموضوع ، لا وفقاً لانعكاسها على شبكة العين ، مثال ذلك وضع الأشخاص الهامة في مقدمة اللوحة ، وكذلك المبالغـــة فـــي أحجامها وإبرازها بصرف النظر عن موقعها على سطح اللوحة قرباً أو بعداً . وتبعاً لذلك يخلق لنا الفـــنان نوعاً جديداً من المنظـــور هـــو (المنظـــور المقلوب) حيث تظهر الأشياء البعيدة أكبر حجماً أو أقوى لوناً من الأشـــياء القريبة .

الخـــط :

أما الخط عنده ليس مجرد مسار يحدد الأشكال والمـــساحات ولكنـــه حقيقة حية تعكس مدلول المكان والزمان معاً ، ويكتسب في نفس الوقت عدة معانٍ ومدلولات تختلف من حالة إلى أخرى ، فنراه تارة مستقيماً صارماً في حدة ، أو منحنياً رخواً في رقة ، سميكاً غليظاً يسير في بطء أو رشيقاً رفيعاً يتقطع في إيقاع متلاحق .

الألـــوان :

لم يكن للون الواحد في حد ذاته عند الواسطى قيمة فكرية ووجدانية وحية وهو مستقلاً عن باقي الألوان ، ولكن الواسطي اكسبه قيمة من خـــلال علاقته بالألوان المحيطة به وتأثره بها ، كما أنه لم يستخدم في لوحاته سوى عدد محدود من الألوان هي : الأصفر ، والأرجواني ، والأخضر الزيتوني ، والأزرق البنفسجي ، ولكنه استطاع أن يخلق من هـــذه الألـــوان المحـــدودة تكوينات لونية متوافقة تجعل المنمنمة تبدو وكأنها زاخرة بعـــدد هائـــل مـــن الألوان .