المجلة الأردنية للفنون، مجلد 9، عدد 1، 2016، 19- 34

الرؤى التشكيلية والاجتماعية في اللوحات التصويرية في المقامة العمانية للحريري

بدر محمد المعمري- جامعة السلطان قابوس - سلطنة عمان.

تاريخ الاستلام: 2015/5/31 تاريخ القبول:2016/1/17

Artistic And Social Visions in the miniatures of Omani Maqama Written by Al-Wasiti

Badar Almamari -Sultan Qaboos University – Sultanate of Oman

الملخص

ان كثيراً من التساؤلات تظهر حول المشاهد التصويرية في رسومات الواسطي لمخطوطة الحريري التي خرجت للوجود عام 1237م/657هـ. وفي الحقيقة تكمن الخطورة في هذا من خلال بعض الدراسات الحديثة جداً التي قام بها باحثون كدراسات أمل بورتر (2004)، وإليان جورج (Alain *George*) (2011)، وديفد روكسبيغ (*David J. Roxburgh*) (2013)، عندما عمدوا الى إستخدام الحقائق الجغرافية والقومية والدينية بما يتلائم مع توجهاتهم الخاصة بعيداً عن الحيادية. وكان تصوير "المقامة العمانية" واحداً من الموضوعات التي لم تتم دراستها تشكيلياً اواجتماعياً اوسياسياً وخصوصاً أنها أكثر المقامات تصويراً حيث تم تمثيل مشاهدها بإربع صور في مخطوطة الواسطي. بإستخدام المنهج التحليلي الوصفي بشقيه الفني والتاريخي يذهب الباحث في هذة الورقة الى دراسة الملامح الفنية لرسومات الواسطي تشكيلياً واجتماعياً لإثبات مدى إرتباط المحتوى الفني التصويري في المخطوطة بمرحلة مهمة من مراحل الحياة في عمان بحيادية تامة.

الكلمات المفتاحية: تصوير المنمنمات، المقامة العمانية، المشهد الاجتماعي

Abstract

Many questions have arisen in relation to the paintings of Al-Wasiti, which illustrate the scenes in the well-known manuscript of Maqamat Al-Hariri, written in 1237AD. In fact, the critical thing about these paintings is that in some new research, scholars such as Amal Porter (2004), Alain *George* (2011) and David J. Roxburgh (2013), have interpreted the geographical, national and religious elements mentioned in the scripts according to their cultural backgrounds; as a consequence, the interpretations were sometimes biased. In addition, one of the most important scripts, the Omani Maqama, which contains four complete illustrations by Al-Wasiti, has not received adequate artistic, social or political investigati*on*. Through an artistic and historical descriptive analysis, this work aims to study the artistic aspects of Al-Wasiti's illustrations in Omani Maqama to show to what extent artistic content in the script reflects the reality of Omani life during that period.

Keywords: Miniatures illustration, Omani Maqama, Social Scene

1- المقدمة، رؤية نقدية لجهود الباحثين العرب والغربيين لمنمنمات الواسطي

لا شك إن ما قدمه بعض الباحثون فيما يخص دراسة وتحليل الأعمال التصويرية لمنمنمات الواسطي قد شكّل إضافة علمية حقيقية لدراسة هذا النوع من الفنون حتى وإن كانت تنقصهم في بعض الأحيان الخبرة والمعرفة بالبيئة الأجتماعية والثقافية للمنطقة العربية والإسلامية. إلا ان مشكلة نقص الخبرة بالمنطقة العربية بالطبع لا ينطبق على الباحثة العراقية الأصل إملي بورتر التي تعتبر وسيطاً كامل الأهلية لتمثيل الرؤية العربية في الوسط الغربي المعاصر. لقد نقلت إملي بورتر رؤيتها الفنية لإعمال الواسطي كما ظهرت في مخطوطة مقامات الحريري في النسخة التي اختتمها الواسطي عام 1237م/657هـ والمحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس برقم (5847) (السلطاني، 2004: 1-2). مما يجدر الأشارة اليه أن إملي بورتر قدمت رؤيتين فنية واجتماعية مندمجتين عندما حللت أعمال الواسطي، وهي في هذا كانت محقة كون أن عملية الفصل بين الرؤيتين قد يضّعف من قوة الأحكام التي اطلقتها على مستنسخات أعماله التصويرية (بورتر، 2004). وهذا في الواقع يؤكد الفكرة القائلة بأن الواسطي كفنان حر "قرأ الواقع كما هولا كما يتمناه" (السلطاني، 2004: 1-2)، فجاءت رسوماتة كتوثيق نابض للحياة اليومية في بقاع مختلفة من الأقاليم العربية والأسلامية (السكافي، 2009: 7). من خلال هذة الدراسات يمكن ان ندرك ان رسومات الواسطي تمثل توثيقاً للثقافة المادية (Material Culture) وهذا المصطلح تعدى كونة مفهوما تعبيريا ليصبح في كثير من البلاد الغربية حقلاً علمياً مستقلاً ينضوي تحت مظلة دراسة الفنون والانثروبولوجيا على حدٍ سواء. بعبارة أخرى إذا سلمنا بأن رسومات الواسطي هي المحاولة الأولى لتوثيق المشهد العربي قبل اكثر من 778 عاماً تقريباً، فإن هذة الرسومات ستصبح مصدراً اصيلاً للمخرج السينمائي والمؤرخ ومصمم الأزياء والفنان التشكيلي وعالم الدين والمتخصصين في علوم الإنسان والآثار عند الحاجة لتصور تلك الحقبة من الزمن.

إن "الثراء الفني" الذي قدمه الواسطي في رسم حكايات المقامات تعدى قيمة "الثراء الأدبي" لتلك الحكايات احياناً. وحتى لا نكون متحيزين –كوننا محسوبين على حقل الفن التشكيلي- فإن هذة النظرة أكدتها كثيرٌ من الدراسات المحسوبة على الجانبين الأدبي والفني. إن الدراسة الأحدث والأعمق التي قام بها ديفد روكسبيغ في عام 2013 ومن قبله كتاب "تراث الرسم البغدادي" للمعماري العالمي العراقي محمد مكية الذي كتبة عام 1972 م / 1392 هـ تعتبر من النماذج التي أكدت على الثراء الفني. هناك كثير من حكايات المقامات المسجوعة تفتقد في بعض الأحيان لترابط الأفكار والأحداث فتأتي المنمنمة المصورة التي أبدعها الواسطي لتصبح اللبنة التي تكمل فسيفساء القصة فلا تخرج قارىء المقامة مشوشاً حول "حبكة" المقامة. الثراء الفني في رسوم الواسطي انعكس في سمات التصوير لدى هذا الفنان حتى أصبح مبتكراً للكثير من سمات تصوير المنمنمات العربية ورائداً لها. فمثلاً، في سبيل ربطه بين الحياتين (الدنيوية والأخروية) إستخدم خطوط الحبر الأسود التي تربط نقطتين في محيط اللوحة، كما اصبح ظهور النجوم والكواكب مهماً في رسوماته لأرتباطها بمواقيت الصلاة. ولكن في المقابل تغيّب الظواهر المتغيرة (الغيوم مثلا) وتفضيل الثوابت عليها حتى وان كان الضحية هو"المنظور" الذي فقد بشكله الكلاسيكي واستبدل بمنظور هندسي وهمي كفَلتهُ "الاحجام " و"الالوان" بدلاً من الخطوط (السلطاني، 2004). جاء نقد الواسطي فيما يخص " رسم المنظور" مجحفاً في كثير من الدراسات الغربية حتى ظهرت بعض الدراسات والآراء التشكيلية العربية لتدافع عن أسلوبة الفني. وممن أنبروا للدفاع عنه أدريس سعد السعد (2010: 10) في دراسته "ثراء: الجمال عند الواسطي"عندما ذكر إن من الأوروبيين من أخذ على الواسطي أنه لم يراعِ قواعد المنظور ولم يعتني بتوزيع الظل والضوء والإفراط في التلوين. وفي الحقيقة من الظلم البيّن أن

نسمي هذه الاتجاهات التي تبرز في الصورة الإسلامية مآخذ فهي في الحقيقة من سمات التصوير الإسلامي التي أكسبته شخصية واضحة وخلقت له "سحراً يخلب الألباب"، حيث كان الصدق في النقل عن الطبيعة هوالمثل الأعلى في فن التصوير للفن في البلاد الاسلامية (السعد، 2010: 13). أوبعبارة اكثر دقة: إن للتصوير الإسلامي هدفاً يختلف عن أهداف فنون التصوير التي سبقته اوعاصرته فهويتجه إلى "التجميل" فقط، وهذا يتحقق بالنقل عن الطبيعة نقلاً صادقاً كما يتحقق ذلك بالتصرف في رسم ما ينقل عن الطبيعة وفي تحويره وتهذيبه (السعد، 2010: 10-15).

هذة السمات ذاتها أصبحت مع الزمن سمات للتصوير الإسلامي أرتبطت بمدارس فنية تصويرية كمدرسة بغداد للتصوير ومدرسة واسط للتصوير، وهنا ندرك حجم ومكانة محمود الواسطي في تاريخ الفن عموماً وفن التصوير خصوصاً. الإشكالية أن بعض الباحثين من غير العرب عمدوا الى الإدعاء بأن مدارس التصوير في العراق ما هي الا مدارس متأثرة بمدارس محيطة بالعراق في العصر العباسي. الجدير بالذكر ان الدفاع عن "فرادة الاسلوب الفني للتصوير العربي" كان بحاجة الى المواجهه بالدليل وذلك عن طريق "تحليل محتوى" الأنتاج التصويري العربي ومقارنته بمحتوى الفن التصويري غير العربي وبالتالي اثبات هذة الفرادة. وربما ما قام به زكي محمد حسن (2013) يعد نموذجاً جيداً عندما انبرى لتحليل الفنون التصويرية العربية وتمييزها عن الفنون الإسلامية الأخرى كالفنون في بلاد فارس وتركيا وغيرها. فعندما أدعى م. ساكسيان في كتابة التصوير الفارسي الذي نشر في باريس عام 1929 بأن أصول مدرسة بغداد للتصوير تعود إلى غير بغداد كإيران رد زكى محمد حسن الذى يعتبر مرجعاً مهماً فى تشخيص الفنون الإسلامية فى كتابه "مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامي" على م.ساكسيان بقوله: "ولكن ليس ثمة دليل على أن إيران عرفت فى العصر أسلوبا فنياً فى التصوير يخالف ما عُرف فى بغداد فضلاً عن أن المجموعة المحفوظة فى إسطنبول والتى إحتج بها ساكسيان لايمكن نسبتها الى ما قبل العصر المغولى بل انه يؤكد فى ذات الدراسة على ان تزويق المخطوطات بالتصاوير وتزيينها بالأصباغ البراقة فن حملت بغداد لواءه فى القرنين السادس والسابع الهجريين ولكنه أزدهر فى مراكز أخرى من ديار الإسلام فعرفته الموصل والكوفة وواسط وغيرها من بلاد الرافدين، كما امتد الى إيران ومصر والشام بل لقد امتد تأثيره الى الرسوم الجدارية الإسلامية فى مصلى البرطل بقصر الحمراء فى غرناطة والى بعض المخطوطات العربية فى الاندلس "(زكي حسن، 2011). ثم مضى مؤكدا ذلك بـ "تحليل محتوى" إنتاج التصوير في مدرسة بغداد عندما سطُر ابرز خصائص مدرسة بغداد فى التصوير بتأكيدة على " جنوح فنانيها الى عدم ايلاء الاهتمام بالطبيعة على الشكل الذى برزت فيه فى الصور التى رسمها فنانو الشرق الأقصى وعدم عنايتهم بالنزعة التشريحية اوالتقيد بالنسب الخارجية للإشكال المرسومة كالتى سعى الى تأكيدها الفنان الإغريقى. كما ان رسوم مدرسة بغداد ذات ميل الى التسطيح ولم يول فنانوها أهمية لغير بعدين من إبعاد الصورة هما طولها وعرضها أما العمق اوالمنظور العمقى فلم يبرز إهتمام به إلا ابان القرن التاسع الهجري وبشكل عرضي لايؤكد تحولا اليه" (الحيدري، 1995: 25).

بالإضافة الى دراسات زكي محمد حسن، كانت دراسة نوري الراوي في بحثة "ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب" عام 1972. وقد اكدت دراسة الراوي على أن لمدرسة بغداد تعبيراتها الخاصة التى أنعكست على القيم التشكيلية لها من حيث تعدد زوايا الرؤية للموضوعات. وهذا ما اطلق عليه الراوي أسم الرسم بأسلوب "عين الطائر" الذى يشرحه بقوله "ان هذه النظرة التى يطلق عليها العلماء نظرة عين الطائر هى احد تقاليد المدارس الاسلامية التى جاوزت حداً اصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تطمح الى ازاحة حيز المكان بشكل جامع وهى فى حالة تلتقى برسوم الاطفال وترتبط بها حسب

المقاييس الفنية الحديثة بأكثر من وشيجة" (الراوي، 1972: 23). وحتى وان سلمنا بأن فنان التصوير العراقي أخذ ممن سبقوه، فهوفي الواقع ورث ذلك من أجدادة من داخل الأقليم العراقي وليس من فارس أوتركيا أوغيرهما. الجدير بالذكر اننا لا يمكن ان ننكر ان فنان التصوير العراقي في العصر العباسي – ومنهم الواسطي - توارثوا سمات فنية تصويرية عن الحضارات القديمة التى مرت بها بلاد ما بين النهرين. فنحن ان دققنا النظر فى تمثال "اللبوة الجريحة " الذي يعود الى العصر الآشوري في عهد آشور بانيبال (686-626 ق.م) - على سبيل المثال - نجد ان السهم يتجاوز وضعه الخارجى الى داخل اللبوة مصورا التمزق الداخلى لها وكذلك عند رسمه للأنهر اذ كثيراً ما كان يعرج الى رسم انواع الأسماك الموجودة فيها وهذة الشفافية في إختراق الأجساد ظهرت في أعمال الواسطي كميراث اصيل من أجداده الآشوريين (الحيدري، 1995: 25). فبغض النظر عن أختلاف الدين اواللغة في الأقليم العراقي فأن انتقال "فلسفة التصوير" عبر الزمن من المدارس الفنية في العصور القديمة الى العصور الإسلامية (العصر العباسي) هوانتقال محلي داخلي لا يقلل من القيمة الفنية لأعمال التصوير في العصور الإسلامية اللاحقة.

ان الدراسات العربية الحديثة التي ناقشت "الثراء الفني" في أعمال الواسطي معظمها أما غير منشورة (دراسات الماجستير والدكتوراه مثلاً) اوانها مقالات صحفية تعبر عن وجهة نظر شخصية يطغى عليها حس المجاملة للفن العربي والتفخيم بشكل مطرد، وهذة معضلة بحثية عامة في الوطن العربي لا بد من الأعتراف بها. كما أن الكثير من الدراسات أتبعت أساليب تقليدية في تحليل الأعمال غلب على معظمها أسلوب النقد التعبيري الذي يعتمد بدورة على انتقال الأفكار من باحث الى آخر دون اي اضافات اوتجديد. فبمرور اي قارىء على المقالات الصحفية مثلاً سيجد معظم الكتّاب اتجهوا الى إستخدام العبارت نفسها نصياً كما لوكانت المقالات أخباراً صحفية صادرة من وكالة انباء واحدة. هذة المعضلة – دون أي مبالغة – أثرت على تجميع المعلومات لهذا البحث، حيث كانت الصعوبة ترافق الباحث في الحصول على ما هوجديد من مجموع الأبحاث والمقالات التي بحثت فن الواسطي. فمن خلال تقييمي الأكاديمي للأبحاث التي درست فن الواسطي لا أجد حرجاً في التأكيد على أن بحث ديفد روكسبيغ (*David J. Roxburgh*) (2013) بعنوان " In Pursuit of Shadows: Al-hariri's Maqamat " كان أفضل عمل أكاديمي حديث درس فن الواسطي التصويري. الا أن بعض الباحثين العرب أيضا قدموا ابحاثاً ثرية ركزت على "الثراء الفني" لأعمال الواسطي. حيث قدمت دراسة صفا عبدالامير وسلام رشيد(2007: 226-248) التي درست الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين بمنهج تحليلي يعتمد على ما أسماه الباحثان "أتفاق الخبراء" في تحليل منمنمات الواسطي فنياً وحساب ذلك بالنسب المئوية رياضياً. بالرغم من بعض التحفظ على منهج البحث وخصوصاً هذة الإداة في التحليل الا أن الباحِثَين قدما تجربة فريدة في التحليل(عبد الامير ورشيد، 2007: 238-239). يؤخذ على الباحثين انهما أستخدما عينة صغيرة جداً (7 منمنمات فقط)، كما انهما أعتمدا على عدد قليل من الخبراء المحكمين من جانب آخر (3 خبراء فقط). لذلك قد لا يجد الباحث العربي اليوم بداً من الأعتماد على الانتاج الغربي حتى وأن اختلف معهم فيما يخص فهمهم للثقافة العربية ومرئياتها.

وعند الحديث عن الإنتاج الغربي الذي بحث أعمال الواسطي التصويرية لا بد من المرور على أربع دراسات متداولة بين الباحثين اليوم. في عام 1962 قدم الأكاديمي ريتشارد أتنجهاوزن (Richard Ettinghausen) كتابة (Arab Painting) ليصبح أول دراسة غربية جادة لأعمال الواسطي معتمداً على النسخة المحفوظة لأعمال الواسطي التصويرية في سان بطرسبرج. ولكنها لم تكن الدراسة الأعمق بنظر كثير من النقاد على رأسهم ديفد روكسبيغ (2013). وفي عام 1984 جاءت دراسة أوليج جرابار(Oleg Grabar) بعنوان (The Illustrations of the Maqamat) حيث كانت هذة الدراسة أول دراسة تعالج

قضية توافق النصوص الأدبية مع التصوير الفني المرافق لها تحليلاً فنياً عالياً. وعليه أصبح كتاب جرابار المرجع الرئيسي لدارسي فن التصوير العربي القديم لأكثر من عقدين لاحقين حيث لا تخلواي دراسة عربية اوغربية من آراء أوليج جرابار التي ذكرها في كتابه. وبرفقة ظهور دراسة ديفد روكسبيغ (*David J. Roxburgh*) (2013) جاء كتاب ديفد جيمس(David James) بعنوان (A Masterpiece of Arab Painting) ليتم نشرة في نفس العام بعد وفاة الكاتب بعام كامل. من خلال هذا الكتاب قام ديفد جيمس (2013) بتحليل منمنمات المقامات التي جمعها تشارلز شيفر (Charles Schefer) وهوأحد أهم جامعي الأعمال الفنية التصويرية العربية القديمة، حيث إعتمد ديفد جيمس على بحوث سابقة قام بها في السبعينيات والثمانينيات ولكن اختتمها بعمل جاد في عام 2013 والذي تتوج بأصدار كتابه مستعيناً بمخطوطة مقامات الحريري في النسخة التي اختتمها الواسطي عام 1237 م/657 هـ والمحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس برقم(5847) كعينة دراسة، ومع الاعتبارات الاجتماعية والثقافية والدينية كان اعتماد الباحث على هذه الاسهامات العلمية محاطاً بحذر شديد في دراسة الرسوم التصويرية لمنمنمات الواسطي التي صاحبت المقامة العمانية والتي اتخذتها نموذجاً (حالة دراسية في هذا البحث) لفهم القيمة الأبداعية لفن التصوير العربي الذي قدمه الواسطي في نسخة باريس من مقامات الحريري.

2- المقامة العمانية:

لقد جاءت المقامة العمانية (المقامة 39) في نسخة باريس (نسخة المكتبة الوطنية الفرنسية) ضمن مخطوط (مقامات الحريري) التي تعود الى سنة 1237 م والمحفوظة في المكتبة برقم(5847). وهي تعتبر أكثر مقامة تم تصويرها من بين مقامات الحريري حيث بلغ عدد الصور (4) منمنمات تصويرية تم ترتيبها بالترقيم التالي: 119[1]، و120، و121، و122 (روكسبيغ، 2013). كما إن مجموعة من الدراسات العربية الحديثة قد وثقت هذة المقامة ومن بينها الدراسة التي قام بها عامر الثبيتي (2011: 398-428) بعنوان شرح أدبي بلاغي للمقامة العمانية، والدراسة التي قام بها مجدي ابراهيم (2012: 40) بعنوان مقامات الحريري: درة أدبية فريدة. تدور حكاية المقامة العمانية حول أبوزيد السروجي (بطل المقامات الذي يبتز المال من الآخرين بالحيل الظريفة) والحارث بن همام (الراوي وصديق البطل) حيث إرتحلا معاً الى أن وصلا الى شاطىء صحار بعمان. وعندما همّا بالرحيل قادهم حراس الوالي إلى بيت الوالي الذي كان يواجه معضلة غريبة ألا وهي إمتناع خروج الجنين من بطن أمه (زوجة الوالي). فما كان من أبي زيد السروجي إلا ان كتب حجاباً طلب من الجنين ألا يخرج، فما كان من الجنين إلا أن خرج مباشرة. فلما سُئل السروجي عن السبب كان رده بأن الأطفال خلقوا عنيدين ويقومون دائما بعكس ما يطلب منهم!. نجح أبوزيد السروجي وأخرج الجنين وتم الإحتفاء به في الحي واعُتبر رجلاً مبروكاً من ذوي الكرامات. وعندما هَم بالرحيل رفض الوالي وأصّر على أن يكون بجانبه على الدوام وأغراه بالمال حتى وافق على البقاء بعمان، فأنّبه الحارث بن همام على قبوله بعرض الوالي. ولكن السروجي في نهاية الحكاية أقنع الحارث بن همام وبقى هوورحل الحارث حتى تمنى الحارث لوهلك الولد وأمه حتى لا يحظى السروجي بعرض الوالي (الثبيتي، 2011: 401).

1 رغم وجود بعض الآراء التي تتحدث عن أن المنمنمة رقم 118 تابعة للمقامة العمانية، إلا أنه يبدو انه لا يوجد اتفاق بين أغلب الباحثين حول تبعية المنمنمة رقم 118 للمقامة العمانية، وعلية رأى الباحث استبعادها والبدء مع المنمنمة 119 وهومشهد الابحار الى عمان لذلك اعتبر الباحث ان المقامة العمانية تم تصويرها بأربع منمنمات فقط.

يبدو من مختصر الحكاية إنها بسيطة، ولكن برغم بساطة حبكتها ألا ان النصوص غلب عليها السجع اللغوي (كما هوحال مقامات الحريري عموماً). وكانت هذة المقامة ليست سهلة الرسم بالنسبة للواسطي حيث أضطر إلى أن يرسم أربع منمنمات حتى يجمع تفاصيل الحكاية دون تقطيع كما ظهر في نسخة باريس. لقد اختار الواسطي أربع مشاهد رئيسية من بداية رحلة الحارث والسروجي في المركب قبل ان ترسوا سفينتهم على شاطىء صحار (المنمنمة رقم 119) الى مشهد الولادة الأخير في قصر الوالي (المنمنمة 122). لقد تحدث أدريس سعد السعد (2010) عن عملية رسم هذة المنمنمات من الناحية التقنية. وذكر ان الواسطي إتبع في رسمه للمنمنمات الطريقة التي كانت سائدة في مدرسة واسط آنذاك وهي الرسم بقلم (الحبر الأسود) الناتج عن حرق ألياف الكافور وخلطها بزيت الخردل فتساعد هذه المواد على إظهار التفاصيل الدقيقة في الصور، كإبراز تفاصيل الوجه وتجاعيده وطيات الملابس. كما أنه أكد على مهارته فيما يخص الألوان فذكر أن الواسطي قام بمزج الألوان بإتقان وتحضيرها للعمل بها مباشرة، وذلك لسرعة تلفها. لقد ساعده هذا الإتقان على بقاء صور المنمنمات في مخطوط مقامات الحريري (كما تظهر في نسخة باريس) سالمة من التلف الذي يصيب المخطوطات المصورة عند تعرضها للرطوبة (السعد،2010). وكان الواسطي أثناء الرسم يضع ألوانه بطبقات وعلى مراحل، وهذه العملية كانت تحتاج إلى صبر وأنتظار حتى تجف الألوان وبعد ذلك يقوم بتحديد الخطوط الأساسية ووضع الدرجات اللونية (الظل والنور) في اللوحة. وكان أحياناً أثناء الرسم يكثف ويخفف في اللون حين يجد نفسه أمام مساحة تتسع رقعتها في اللوحة (السعد،2010). وغالباً ما كان الواسطي يجزئ المشهد في منمنماته إلى جزأين أوأكثر تمكيناً لتبيان الفوارق الأجتماعية أوتعبيراً عن أزدواجية في الموقف. نجد ذلك واضحاً في صورته للمقامة العمانية في المنمنمة الخاصة بمشهد الولادة(المنمنمة 122) حيث نرى فئات المجتمع العماني وطبقاته في تصور الواسطي موزعة حسب المكانة الأجتماعية والعلمية في ستة أجزاء منفصلة عن بعضها.

1-2 المنمنمة رقم 119: الرحلة البحرية لأبي زيد السروجي والحارث بن همام إلى عمان:

لم يكن المشهد البحري في المنمنمة رقم 119 (شكل رقم 1) الوحيد الذي ظهر ضمن الرسومات التي قام بها الواسطي في توثيقه للمقامة العمانية (المقامة رقم 39)، فقد ظهرت المراكب في منمنمات أخرى كالمقامة الفراتية (المقامة رقم 22، في المنمنمة رقم 61) وغيرها. ألا إن الواسطي كان دقيقاً في التفريق بين الثقافات من خلال إختلاف أشكال المراكب وحتى العاملين عليها من البحارة. في المنمنمة رقم 119 ظهر تأثير الثقافتين الهندية والأفريقية واضحاً من خلال البشرة السمراء والشعر المتموج لدى البحارة. وهوامر مقبول تاريخياً خصوصاً إذا ما أخذنا في الإعتبار ان الأقاليم البحرية كـ (الأقليم العماني) شهد تبادلاً بحرياً مبكراً كما اشارت الوثائق التاريخية(المعولي، 2007: 161-183)، وهنا يمكن ان ندرك مدى الوعي الثقافي والجغرافي لدى الواسطي. بخلاف البحارة الذين ظهروا بهيئة إفريقية نظراً للشعر المتموج، قدم الواسطي ربان السفينة الظاهر في مؤخرة المركب بشعر مسترسل وناعم وهوامر قد لا يظهر في هيئة الأفارقة عموماً. لا شك ان الواسطي والذي قيل عنة انه "يرسم ما يراه لا ما يتمناه" (السلطاني، 2004) قد أظهر المشهد الاستعبادي المقيت السائد في تلك الحقبة عندما ظهر ذوو البشرة السمراء أما في هيئة بحارة عاملين على السير بالمركب أوطباخين كما يظهر في الخادمين اللذين يدلقان الماء من الجرار الخزفية اسفل المركب. هذه المشاهد الإجتماعية وثقت مرحلة تاريخية في أواخر العصر العباسي قبل وصول الغزاة المغول بأقل من 21 عاماً لتدمير عاصمة الخلافة، ومجمل هذه المشاهد تصف حالة لم تكن مثالية فيما يخص مبادىء المساواة والعدالة الإجتماعية للمجتمع العربي والمسلم آنذاك.

شكل رقم(1): المنمنمة رقم (119) المصاحبة للمقامة العمانية رقم (39)، وتمثل مشهد ابحار ابي زيد السروجي والحارث بن همام الى مدينة صحار (شمال عمان) كما ورد في نسخة المكتبة الوطنية في باريس (المصدر: روكسبيغ، 2013).

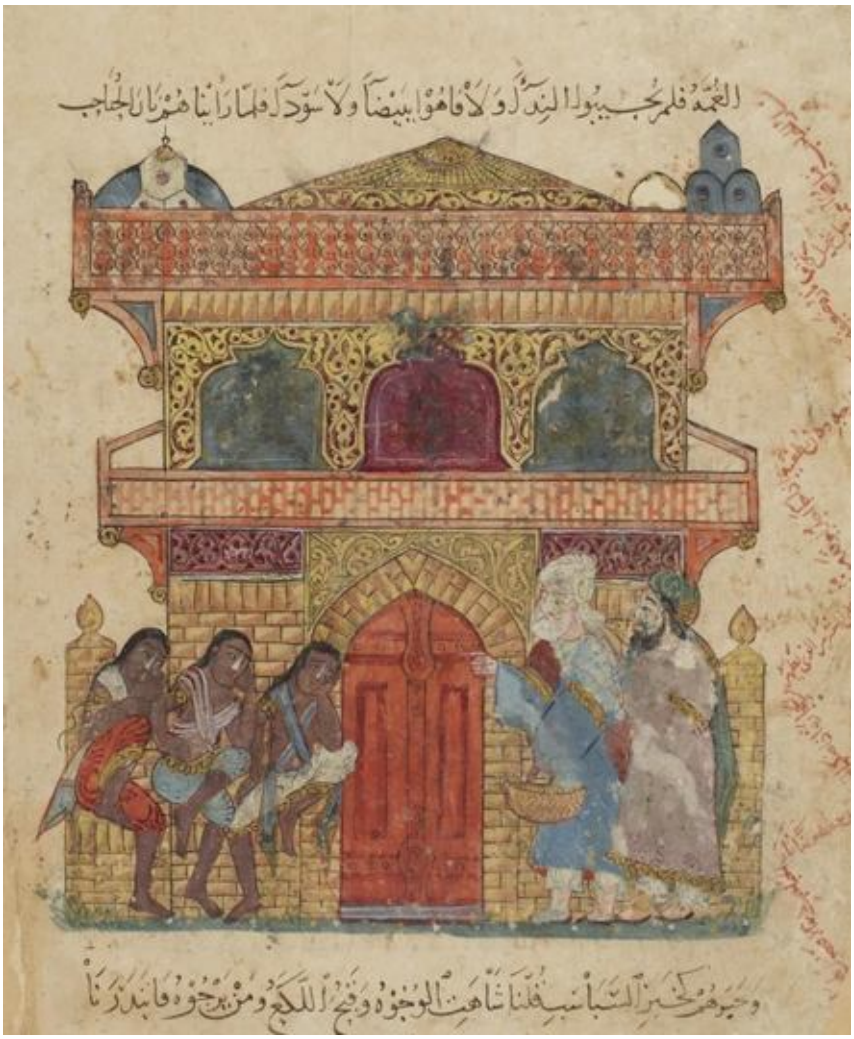
وخلافاً لما يمكن ان تخبرنا به منمنمة الواسطي رقم 119 في المقامة العمانية حول الحياة الإجتماعية، تقدم لنا هذة المنمنة جانباً من "الثقافة المادية" (Material Culture) التي تنتمي لتلك المرحلة بعينها. فيظهر على سبيل المثال "مراقب السفينة" الذي يعتلي برج المراقبة وهويلبس كمّاً احمر أطول من ذراعه. ولم أجد شخصياً أي تفسير لذلك سوى أن يستخدمه مراقب السفينة كخرطوم قماشي لمعرفة إتجاه الرياح، وهو يشبه فكرة الخراطيم التي يمكن رؤيتها في مدارج المطارات الحديثة هذة الأيام. والأعظم من ذلك ظهور الزعنفة الخشبية في مؤخرة السفينة لتوجيهها بطريقة أنسيابية ومرنة ودقيقة، ولم تظهر أي حبال مرتبطة بها. وهذا إن دل على شيء فأنما يدل على تطور العلوم الميكانيكية والتي تسمى عند العرب "علم الحيل الميكانيكية" بحيث يحتمل ان يتم توجيهها ميكانيكياً من داخل المركب. وحتى لا احمّل العمل الفني فوق طاقته تم مراجعة الرسومات الهندسية التي رافقت تلك المرحلة فوجدت على سبيل المثال ان أَباالعز بن إسماعيل بن الرزاز الجزري (1136م- 1206م) في كتابه الشهير "الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل" الذي إنتهى منه المؤلف عام 1206 م / 626 هـ (اي قبل نسخة الواسطي بـ 31 عاماً فقط) قد أظهر لنا تطوراً ميكانيكاً في صناعة السفن (شكل رقم 2) بما يدعوللذهول. ونستطيع أن نفهم من خلال رسومات الجزري (الذي عاش في بغداد هوالآخر) إن المنطق الميكانيكي في تحريك الأجسام الكبيرة كان سائداً لدى المجتمع المثقف في حاضرة العالم الاسلامي آنذاك. بعبارة أخرى نستشف مدى عبقرية الواسطي في تصوير المركب وانه كان مدركاً كما لوكان بطن المركب من الداخل محشواً بالآلات. لكن هذا لا يعفي الواسطي من سقطة فيزيائية ظهرت عندما أظهر الشراعين متعاكسين في الأتجاه وهي حاله تستحيل أن تحدث في عرض البحر كما لوكانت الريح منقسمة وتجري في إتجاهين متعاكسين. من جهة أخرى يبدوأن الواسطي لا يحب الأستمرارية اللانهائية في مشهد ماء البحرخصوصاً، فنراه يحيط الماء بما يشبه غصن

الشجر كثيف الأوراق (كما لوكانت آنية تحتوي مياه البحر)، وهذه الفكرة تكررت تقريباً مع كل مشاهد البحر كما في المنمنمات المرافقة للمقامة الفراتية على سبيل المثال.

شكل رقم (2): ميكانيكية المركب من الداخل كما صورها الجزري في كتابة "الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل" الذي أنتهى منة المؤلف عام 1206 (الحسن،1979: 439)

2-2 المنمنمة رقم 120: وصول أبي زيد السروجي والحارث بن همام إلى قصر الوالي في صحار:

كان من المفترض أن تظهر شخصيتا السروجي والحارث بن همام بنفس الهيئة (الشكل والملابس) بين المنمنمة رقم 119 وهما على المركب، والمنمنمة رقم 120 وهما يصلان أمام قصر الوالي كون الحدثين متصلين دراماياً ولكن ذلك لم يحدث. في المنمنمة رقم 120 كما يشير (شكل رقم 3) سيطرت الهيئة المغولية على الوجوه كما هي عادة الواسطي في التصوير، كما ظهرت الزخارف النباتية الهندية والفارسية على القصر وهوأمر ليس بغريب خصوصاً وأن فن التصوير بمدارسه العراقية المختلفة لم يكن مفصولاً عن الفنون المغولية والهندية والفارسية حيث كان المغول والهنود والفرس سباقين في ترجمة النصوص المحكية إلى منمنمات مصّوره. كعادتة إبتعد الواسطي عن التجسيم المطلق حتى بلغ مبلغاً كبيراً في هذة المنمنمة عندما اختفت المصطبة التي يجلس عليها العبيد الثلاثة الباكون على زوجة الوالي التي إستعصت عملية ولادتها. لذلك يبدو العبيد الثلاثة كما لوكانوا يطيرون في الهواء بسبب غياب المصطبة وما دل على أنهم يجلسون غير أرجلهم التي تبدوانها تستند على جسم المصطبة الوهمية. ولكن بالنظر الى أرجل العبيد الثلاثة نستشف قدرة الواسطي على "كسر الملل" وأضفاء "التنوع" على المشهد حيث ظهر كل واحد منهم مختلفا عن الآخر في طريقة الجلوس، وهوبهذا قلل من إشكالية تشابة وجوه العبيد الثلاثة مع الأنوف المثلثة البيضاء الغريبة التي ظهرت عليهم.



شكل رقم (3): المنمنمة رقم (120) المصاحبة للمقامة العمانية رقم (39)، وتمثل مشهد وصول أبوزيد السروجي والحارث بن همام إلى قصر الوالي في مدينة صحار (شمال عمان) كما ورد في نسخة المكتبة الوطنية في باريس (المصدر: روكسبيغ، 2013).

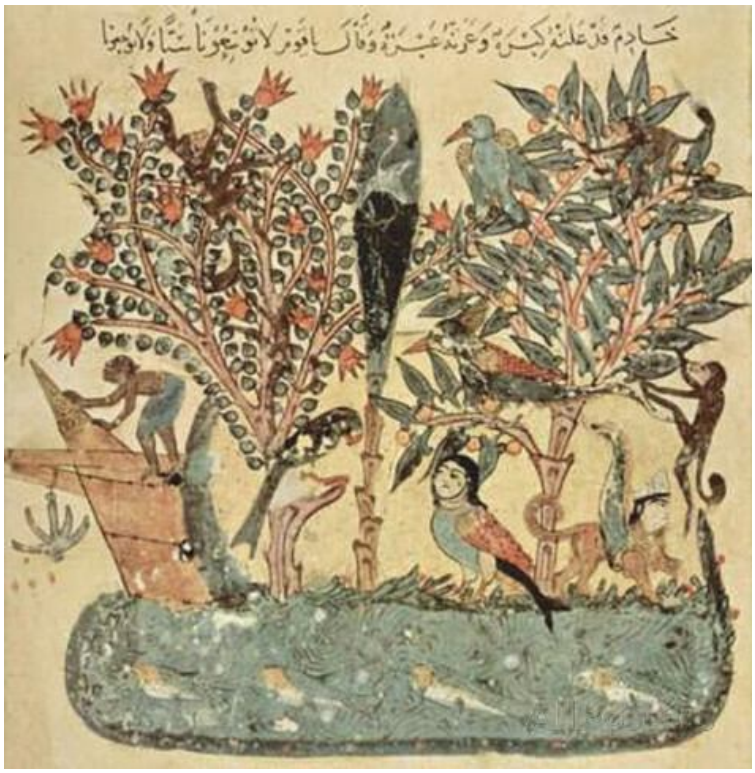
في الواقع هذة المنمنمة قدمت لنا صورة تنم عن حياة البذخ التي عاش بها الملوك اوالأمراء في الأقاليم العربية. فلا شك ان مالك هذا القصر بما يحتوية من فن متأثر بالطراز المعماري في العصر الاسلامي قد اكّد شكلاً من أشكال حياة الرفاهية التي تميز بها سادة ذلك العصر. كما نستطيع من خلال هذة المنمنمة أن نرصد ثلاثة أنواع للقباب في قصر واحد (الثلاثية على اليمين، والهرمية الكبيرة في الوسط، والمكورة ذات الشكل الكلاسيكي المعتاد على اليسار). ولكن ليس هذا هو"التنوع" الوحيد الذي ظهر على القصر، فقد ظهرت ايضاً ثلاثة أنواع لطريقة صف الطوب(إصطفاف الطوب بشكل رأسي متشابك كما يظهر في الشريط الفاصل بين الدورين العلوي والسفلي، وإصطفاف الطوب بشكل أفقي متشابك كما يظهر في الأجزاء السفلية في الدور الأرضي للقصر، وإصطفاف الطوب بشكل غير متشابك بجانب بعضة بعضاً كما يظهر أعلى رؤوس العبيد الثلاثة).

في هذة المنمنة بلغ الواسطي ذروته في إبداع رسم الزخارف النباتية الأسلامية حيث رسمها رسماً حراً دقيقا كما يظهر في إختلاف تكرار الوحدات الزخرفية من عمود الى آخر وفي الأقواس العلوية للقصر. ربما

يمكن أن نفسر ذلك بأن الواسطي قد أكتسب خبرة أعلى في الرسم والتلوين قبل أن يصل الى المقامة العمانية الـ (39) وهوامر مقبول منطقياً. لكن لا يمكن أيضا ان نغفل ان السيمترية (التماثل) والتي تعني التناظر والتماثل التام بين شكلين متقابلين كما يعرفها الباحث التركي يرليقايا(2006: 29-30) قد سيطرت على الواسطي في رسم القصر، فلولا إختلاف القباب في أعلى القصر لأصبح متماثلاً تماماً. وهنا نعود الى أساس تحليل فن الواسطي في أنه "يرسم ما يعرفة لا ما يتمناه" حيث انة ذهب إلى تصوير البيوت (القصور) الفارهه التي رآها ببصره في تلك المرحلة وهي بيوت سيطرت عليها السيمترية في أغلب الأحيان. وربما لنا في المدرسة المستنصرية مثال للسيمترية وغيرها من المباني التي مّر بها الواسطي في تنقلة بين مدينتي بغداد وواسط.

3-2 المنمنمة رقم 121: خطأ الترتيب وحضور السريالية في منمنمات الواسطي:

أعتقد أن ترتيب صور المنمنمات في نسخة الواسطي الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس بحاجة الى اعادة نظر. كما تحكي المقامة فأن المنمنمة رقم 121 (شكل رقم 4) من المفترض ان تصّور وصول السروجي وصاحبة ومن معهم إلى صحار، وكما رأينا فأن المنمنمة رقم 120 في نفس النسخة أشارت إلى مشهد "وصول قصر الوالي" وهوحدث من المفترض أن يأتي بعد وصول وفد السروجي إلى صحار. ولكن احتراماً للمخطوطة وما وجدت عليها فأنني سأحافظ على نفس الترتيب والترقيم كما أرادت لة المكتبة الوطنية في باريس. من جانب آخر فأن الواسطي قد صور صحار على هيئة جزيرة وهي في الواقع منطقة ساحلية متصلة جغرافياً بعمان. والأغرب من ذلك فأن خيال الفنان هنا قد شطح كثيراً عندما تجاوز نص المقامة الحريرية وتخيل صحار على هيئة جزيرة عجائبية كما لوكانت من قصص ألف ليلة وليلة أوقصص كليلة ودمنة. إن التفسير المتوقع لهذه المبالغة هوأن عرب الشمال (العراق وبلاد الشام) الذين لم يحتكوا كثيرا بعرب الجزيرة العربية الواقعه على المحيط الهندي (عمان واليمن) كانت تصل اليهم الحكايات الشعبية والأساطير فتراكمت لديهم هذة الصور الخيالية حتى تصوروا بلدانا كعمان واليمن بشكل غرائبي وأسطوري. وعلية يمكننا ان نقول أن هذة المنمنمة خالفت توقعات نقاد (خصوصا بورتر والسلطاني) فن الواسطي وكسرت مقولتهم بأن "الواسطي يرسم ما يراه لا ما يتمناه" حيث انه في هذة المنمنمة "رسم ما يتمناه لا ما يراه".



شكل رقم (4): المنمنمة رقم (121) المصاحبة للمقامة العمانية رقم (39)، وتمثل مشهد وصول أبوزيد السروجي والحارث بن همام إلى جزيرة العجائب (صحار - شمال عمان) كما ورد في نسخة المكتبة الوطنية في باريس (المصدر: روكسبيغ، 2013).

هذة المنمنمة قد تكون مثالاً نابضاً للسريالية وهي مذهب فني وأدبي حديث يهدف أغلبة الى التعبير عن ما يجول في العقل الباطن بتلقائية وهومذهب أيضا يهدف إلى البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام (بريتون، 1972). يمكن إعتبار هذا المثال من السريالية قد ظهر في وقت مبكر من مراحل التصوير في العصور الأسلامية والمنطقة العربية على وجه الخصوص. لقد ظهرت سفينة السروجي وصاحبه مندمجة مع مشهد الجزيرة العجائبية والناظر إليها يشعر كما لو أن كليهما - الجزيرة والسفينة - يكملان بعضهما بعضاً. كعادته نجح الواسطي في إثراء تنوع مشهد الوصول إلى (صحار) جزيرة العجائب، حيث ظهرت الأشجار بثلاثة أنواع مختلفة وكأنها من بيئات مختلفة تماماً، كما ظهرت الطيور مختلفة عن بعضها (وزه بيضاء على الشجرة الوسطى، هدهد، ببغاء، وغيرها)، وسعادين مختلفة الأشكال والأحجام. هذا التنوع قاد الى إستخدام ألوان قلما أستخدمها الواسطي مع منمنماته الأخرى. وليس الباحث بمبالغ إذا قال أن اللون الأخضر وحده في هذه المنمنمة تعددت درجاته لتبلغ أكثر من سبع درجات على الأقل.

إن السريالية في هذا المشهد تجلّت في تكوين الوالي وزوجته حيث ظهر الأمير بجسد أسد ذهبي وظهرت الأميرة بجسد طائر جميل متعدد الألوان. يُحتمل أن الواسطي هنا رسم الأمير والأميرة اللذين سوف يلتقي بهما السروجي حيث تبدو حالة من الخصومة والخلاف بين الزوجين كما يظهر جلياً من رسم الشفاه الحزينة وأتجاه سير كل من الأمير والأميرة في إتجاه معاكس للآخر. وإذا ما قررنا أن نعود إلى الميثولوجيا أوعلم الأساطير لرأينا أن رأس الرجل مع جسد الأسد تكرر كثيراً في تاريخ الفن بداية من تمثال

أبوالهول الذي يرجع إلى عهد الفرعون خوفو(2550 قبل الميلاد). شخصياً لا يرى الباحث أن الواسطي قد أستلهم الفكرة من قدماء المصريين، ولكن من المتوقع انه استلهمها من الأسطورة الفارسية الشهيرة مارتيخوار (Martyaxwar) أوما يصطلح عليها بالأنجليزية (Manticore) وهي عبارة عن جسد أسد ورأس امرأة ذات أسنان حادة، خصوصاً وأن الجناحين على ظهر الأسد ظهرا بأسلوب فني فارسي بحت. كما يبدوا أن هذه الفكرة قد أنتشرت أنتشار النار في الهشيم في تلك الفترة رغم عدم إلتقاء الحضارات الشرقية مع شعوب غرب أوروبا البعيدة. فعلى سبيل المثال انه ما بين عامي 1230 م / 650 هـ الى 1240 م / 660 هـ (وهي فترة رسم منمنمات الواسطي تقريباً) ظهرت المخطوطة الأنجليزية الشهيرة (Rochester Bestiary) التي تخصصت في رسم الحيوانات الرمزية الأسطورية في قالب قصصي متصل بالتراث المسيحي والمحفوظة في المكتبة البريطانية بلندن برقم التسجيل(Royal MS 12 F XIII). حيث ظهر في المنمنمة رقم 24 (شكل رقم 5) في هذة المخطوطة وجه الأنسان ورأس الأسد ولكن بهيئة غربية ذات سمات مختلفة تماماً عن السمات الشرقية التي ظهرت في منمنمة الواسطي.

شكل رقم (5): المنمنمة رقم (24) من مخطوطة (Rochester Bestiary) الانجليزية (1230 م - 1240م) والتي تخصصت في رسم الحيوانات الرمزية، حيث ظهر في هذة المنمنمة وجه الأنسان ورأس الأسد ولكن بهيئة غربية ذات سمات مختلفة تماماً عن السمات الشرقية التي ظهرت في منمنمة الواسطي (المكتبة البريطانية، رقم أم أس 12 أف).

4-2 المنمنمة رقم 122: مشهد الولادة:

في هذا المشهد ظهرت رمزية الطبقية الأجتماعية في تقسيم المنمنمة إلى مربعة ومستطيلة وهي أطراللوحات (شكل رقم 6) حيث تم تقسيمها فعلياً إلى ستة أجزاء كما لوكانت غرف منزل علوية وسفلية. فيظهر الوالي في الغرفة العلوية محاطاً بالجواري وتظهر زوجتة في الغرفة السفلية محاطة بالنساء المختصات بالولادة. كما تظهر خادمتان بلباس أصفر موحد على جانبي المنمنمة من الأسفل (دلالة على التنظيم المنزلي كما لوكان القصر ينظمة بروتكول خاص). فنياً ظهرت دقة رسم الواسطي في ثنيات الأقمشة متمثلة في الملابس عموماً وفي الستائر أعلى رأس زوجة الوالي، حيث أبدع الفنان في الأنتقال منطقياً بين الوحدات الزخرفية على قماش الستائر مراعياً الثنيات.

شكل رقم (6): المنمنمة رقم (122) المصاحبة للمقامة العمانية رقم (39)، وتمثل مشهد ولادة زوجة الوالي كما ورد في نسخة المكتبة الوطنية في باريس (المصدر: روكسبيغ، 2013).

في الواقع لا يخلوهذا العمل الفني من التأثر بالآخر (فنون الحضارات الأخرى كالحضارة الفارسية والحضارة الهندية) حيث نرى أنصاف دوائر حول رأسي الوالي وزوجته كما يمكن ان نراها في الفن المسيحي حول رؤوس القديسين. وهوهنا يريد أن يميّز الطبقة الحاكمة عن جميع من في المشهد حتى السروجي وصاحبه الحارث. التأثر بالفنون الأخرى ظهر أيضا في رسمة للشخصيات العمانية حيث نرى أن الواسطي قد رسمهم ببشرة سمراء وبملامح هندية غالباً، وهذا في الواقع قد ينقل إلينا نظرة المجتمع في بلاد الرافدين للشعوب التي تقطن شرق الجزيرة العربية على انهم اقرب لحضارات الهند ووادي السند (وهوأمر لم نره عند رسمهم للشخوص في المنمنمات التي أستعرضت ثقافات الأقاليم الأخرى التي استعرضها الحريري في مقاماته كالمقامة الفراتية اوالحجازية نسبة الى الحجاز اوالبغدادية اوالدمياطية نسبة الى دمياط بمصر).

لا بد أن الشخصين على جانبي الوالي في الغرفتين المنفصلتين هما الحارث بن همام بلحيتة السوداء(في الغرفة العلوية اليمنى) والسروجي بلحيتة البيضاء (في الغرفة العلوية اليسرى). بالعودة الى المنمنمة رقم 120 (شكل رقم 3) ستجد نفس الهيئتين، وعليه فأن الواسطي ربط المنمنمات بطريقة درامية متكاملة في هذا الموضع حيث خلت من الأخطاء كما لوكنا نرى مجلات الأنمي اليابانية الشهيرة (المانغا) في العصر الحديث وهي رسوم أرتبطت بالثقافة اليابانية للقصص المصورة التي تعالج المواضيع الأجتماعية والخيال العلمي وغيرها والتي برزت من منتصف القرن العشرين. ظهر الحارث يتضرع الى الله حتى تلد زوجة الوالي ومن أعلى رأسة الأسطرلاب الذي ربما هو رمز للسماء التي تتجه إليها أعين الناس وقت التضرع (وبالتالي تختلف لحظة التضرع الى الله عن لحظة التوسل للوالي في حال لم يتم رسم الأسطرلاب، وهنا تكمن العبقرية الرمزية للواسطي). في الجانب الآخر ظهر السروجي يكتب حجابه الذي سيؤدي إلى إخراج الجنين من بطن أمه بقدرة الله، وهنا يمكن أن نقارن إتجاه عينّي الحارث المتجهه للأعلى مع عينّي السروجي المتجهه للأسفل لندرك مدى الدقة والأتقان في توجية أعين المتذوق المشاهد للمنمنمة وهوالذي حصل لاحقاً في لوحات عصر النهضة والكلاسيكية الجديدة كما حدث في لوحات جاك لويس دافيد مثلاً.

لقد ظهرت زوجة الوالي بدينة وهوأمر ليس بجديد عند رسم المرأة التي تلد في الفنون الشرقية، حيث يرمز بالبدانة الى "الخصوبة" تارة وإلى " الرفاهية والأنتماء للطبقات المترفة" تارة أخرى. ولكن لا بد من الأعتراف ان الواسطي في هذه المنمنمة قد كسر كثيرا من المحرمات عندما رسم هذه المنمنمة بأظهارة جسم زوجة الوالي البدين عارياً وهوشيء لم نعتدة في رسومات الواسطي ولكنة بالطبع ليس بغريب على رسومات تلك المرحلة. لقد ظهرت صور كسرت كل المحرمات الجنسية في أعمال منمنمات إسلامية استعرضتها دراسة ألين جورج (Alain George) بعنوان (**The Illustrations of the Maqamat and the shadow play**) عام 2011 عندما أستعرض كثيرا من المنمنمات التي لا يمكن أستعراضها هنا بسبب المبالغات الجنسية.

الخاتمة:

يعتبر هذا البحث محاولة جادة لتقديم قراءات تحليلية وصفية لرسومات الواسطي التي خص بها المقامة العمانية كما ظهرت في مخطوطة مقامات الحريري عينّة الدراسة. الجدير بالذكر إن صور المنمنمات التي رافقت المقامة العمانية لم يسلط عليها الضوء كثيراً في الدراسات الغربية والعربية، كما أنة في كثير من المواضع تم دراستها بمعزل عن المحتوى الأدبي الذي أشتملت علية قصة المقامة كما رواها الحريري. وعلية جاء هذا البحث ليدرس الجوانب الفنية والأجتماعية مع بعضها بعضاً ليقدم للقارىء صورة متكاملة حول محتوى المقامة الأدبي ورؤية الفنان المصور للمنمنمات التي رافقت نصوصها في آن واحد. كما تجدر الأشارة من خلال رحلة الباحث مع هذا البحث الى أهمية دخول الباحثين العرب في نقد تراثهم الحضاري وعدم الأكتفاء بما يقدمة الباحث الغربي الذي يفتقد في بعض الأحيان لفهم الجوانب الاجتماعية والثقافية والجغرافية للبلاد العربية اوالأقاليم التي سمّاها الواسطي في مخطوطته. ليس هذا فحسب، بل أن الباحث يرى أن يقوم الباحثون العرب بنقد المنمنمات التي تنتمي الى اقاليمهم أدبياً وأجتماعياً وفنياً، حيث أن هذا المنهج سيسمح بفرصة الغوص في التفاصيل الدقيقة جداً التي قد لا يتسنى للآخرين الأطلاع عليها.

المراجــع العربية:

إبراهيم، مجدي، 2012، **مقامات الحريري: درة أدبية فريدة**، مجلة الوعي الإسلامي- العدد 564، وزارة الاوقاف والشؤون الإسلامية، دولة الكويت.

الثبيتي، عامر، 2011، **شرح أدبي بلاغي للمقامة العمانية**، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد 156، المملكة العربية السعودية.

الحسن، أحمد، 1979، **شرح وتصنيف الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل للجزري**، معهد التراث العلمي العربي، جامعة حلب، دمشق، سوريا.

الحيدري، بلند، 1995، **الواسطي رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية**، مسقط: مجلة نزوى، العدد 3، سلطنة عمان.

السعد، أدريس، 2010، **ثراء: الجمال عند الواسطي**، الشارقة: مجلة الرافد، دائرة الثقافة والاعلام، الامارات العربية المتحدة.

السكافي، حسين، 2009، **المنمنمات: حضور بصري مدهش.. الواسطي رائدا**، لندن: مجلة المهجر، العدد 51، المملكة المتحدة.

السلطاني، فاضل، 2004، **الواسطي كفنان حر قرأ الواقع كما هولا كما يتمناه**، الشرق الاوسط، العدد 9369، لندن، المملكة المتحدة.

الراوي، نوري، 1972، **المدرسة العربية في التصوير الإسلامي: ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب**، وزارة الاعلام، بغداد، العراق.

المعولي، زياد، 2007، **العمانيون ونشر الإسلام والثقافة** العربية **في شرق أفريقيا**، دورية الحياة، العدد: 11، سلطنة عمان.

بورتر، أملي، 2009، **الواسطي وحرية التعبير في الفن التشكيلي**، عمّان: المتحف الوطني الاردني للفنون الجميلة.

حسن، زكي، 2011، **التصوير في الاسلام عند الفرس**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر.

عبد الامير، صفا. رشيد، سلام، 2007، **الابعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقتها بمنمنمات الواسطي**، مجلة جامعة بابل،المجلد 14، العدد 2، العراق.

مكية، محمد، 1972، **تراث الرسم البغدادي**، بغداد: وزارة الاعلام، اللجنة التحضيرية لمهرجان الواسطي، العراق.

يرليقايا، بيرام،2006، **جمالية التناظر**، مجلة حراء، العدد 3، مؤسسة إيشك، اسطنبول، تركيا.

المراجع غير العربية

Breton.A, 1972, **Manifestoes of Surrealism**, University of Michigan Press, USA.

Ettinghausen.R ,2011, **Arab Painting: Treasures of Asia**, Literary Licensing، London، UK.

George. A, 2011, **The Illustrations of the Maqamat and the shadow play**, *Muqarnas*, USA.

Grabar.O ,1984, **The Illustrations of the Maqamat**, University of Chicago Press، Chicago، USA.

James.D , 2013، **A Masterpiece of Arab Painting – The 'Schefer' Maqāmāt Manuscript in Context**, East & West Publishing , USA.

Roxburgh. D ,2013, **In Pursuit of Shadows: Al-Hariri's Maqāmāt**, Brill, USA.

Sakisian A, 1929 , **La Miniature Persane du XII au XVII siècle**, Paris, France.