مبادئ الجشتالت وتمثلاتها في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي
(المدرسة الفارسية والتركية أنموذجا)

Gestalt principles presentation in the visual text for the Islamic photography schools (Persian and Turkish school as a model)

الباحثة: خديجة علي جاسم الكرعاوي

Khadeeja Ali Jasim AL-krawyi

@gmail.com١٩٨٧٠٠Kadejaali

بأشراف: أ.د. سهاد عبد المنعم شعابث

Prof. Dr Suhad Abd Almunem Shaabeth

fine.suhad.abdulmunem@uobabylon.edu.iq

العراق / بابل / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

Iraq /Babylon City / University of Babylon / College of Fine Arts

ملخص البحث

تناول البحث الحالي تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي (المدرسة الفارسية والتركية انموذجاً) ، وهي محاولة للكشف عن مدى تمثلات مبادئ الجشتالت في المدرستين الفارسية والتركية ، وتضمن البحث أربعة فصول ، تناول الفصل الأول منها الإطار المنهجي بدأً بمشكلة البحث ومرورا بهدف البحث وحدوده وتحديد مصطلحاته ، فيما مثل الفصل الثاني الإطار النظري للبحث ، فاحتوى على ثلاثة مباحث ، ضمن المبحث الأول العملية الإدراكية البصرية الجشتالتية ، وانصب اهتمام المبحث الثاني حول العوامل التنظيمية للعملية الإدراكية الجشتالتية ، إماّ المبحث الثالث فقد تضمن مدارس التصوير الإسلامي (الفارسية والتركية)، وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث من حيث حصر مجتمع البحث والأداة التي شملت جمع المعلومات ، ولتحقيق هدف البحث والتوصل إلى النتائج قامت الباحثة بعدة إجراءات بعد أنّ تمكنت من جمع إطار مجتمع بحث متيسر من النصوص البصرية التي تخدم هدف البحث وقد بلغ عددهم (١٧٢) نصاً بصرياً وبواقع(١١٠) نص بصري للمدرسة الفارسية للتصوير الإسلامي و(٦٢) نصاً بصرياً للمدرسة التركية للتصوير الإسلامي .

وبعد التقصي والاستطلاع قامت الباحثة باستبعاد(٢٤) نصا بصريا من مجتمع البحث الحالي وبواقع (٨) نصوص بصرية للمدرسة الفارسية و(١٦) نصا بصريا للمدرسة التركية. وقد قامت الباحثة باعتبار أعداد النصوص البصرية المتبقية من إطار مجتمع البحث الكلي عينة للبحث الحالي وبواقع (٩٢) نصاً بصرياً

للمدرسة الفارسية ، و(٣٨) نصاً بصرياً للمدرسة التركية ، ليصبح العدد الكلي لأطار مجتمع البحث (١٣٠) نصاً بصرياً.

، واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (دراسة تحليل محتوى) لغرض تحليل عينة البحث، وأخيراً شمل الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات التي تمخض عنها البحث في ضوء هدفه ، وصلتها بمعطيات الإطار النظري .

الكلمات المفتاحية: الإدراك البصري الجشتالتي مبادئ الجشتالت ، مدارس التصوير الإسلامي

Abstract

The current research dealt with representations of Gestalt principles in the visual text of Islamic schools of photography (Persian and Turkish school as a model), which is an attempt to reveal the extent of representations of Gestalt principles in the Persian and Turkish schools The research included four chapters, the first chapter dealt with the methodological framework, starting with the research problem and passing through the aim of the research and its limits and defining its terms, while the second chapter represented the theoretical framework of the research, which contained three sections, within the first topic the Gestalt visual perceptual process, the second topic focused on organizational factors for the Gestalt cognitive process, and the third topic included the schools of Islamic photography (Persian and Turkish. The third chapter included the research procedures in terms of limiting the research community and the tool that included gathering information, and to achieve the purpose of the research and to reach results the researcher was able to take several masseurs to put together a good number of visual texts which reached to (١٧٢) visual texts, (١١٠) visual texts for the Persian School of Islamic Painting and (٦ ٢) visual texts for the Turkish School of Islamic Photography. After in-depth investigation and reconnaissance, the researcher excluded (٢٤) visual texts from the current research total, (٨) visual texts for the Persian school and (١٦) visual texts for the Turkish school.

The researcher considered the number of the remaining visual texts of the total of the entire research as a sample for this research, (٩٢) visual texts of the Persian school, (٣٨) visual texts of the Turkish school, a total of (١٣٠) visual texts, the researcher adopted the descriptive approach (content analysis study) for the purpose of analyzing the research sample.

Finally, the fourth chapter included the results and conclusions that resulted in matching its objective, and its connection with the theoretical framework data.

Keywords: Gestalt visual perception, Gestalt principles, Islamic photography schools

الفصل الأول: الاطار المنهجي

١ .١. مشكلة البحث

تعد نظرية الجشتالت من النظريات المعرفية التي عارضت وبشدة النظريات التي اكدت على تحليل الظاهرة النفسية الى مكوناتها الأولية لتفسير السلوك، فالظاهرة السلوكية أو الخبرة النفسية وفقاً لرأي علماء الجشتالت لا تتم على المستوى الجزئي وانما على المستوى الكلي الأكثر عمومية وشمولية ، ووفقا لرأيهم فإنَّ جوهر الظاهرة يتضمن الكل لا مجموعة العناصر، وقد قام علماء هذه النظرية بتقديم أفكار لوقائع جديدة في مجال الإدراك وفسروا الكثير منها وقد خلصت تلك التفسيرات الى وضع مبادئ عديدة منها (مبادئ التنظيم الإدراكي((مبدأ الشكل والخلفية ، مبادئ التشكيل والتجميع وتشمل، مبدأ التقارب، مبدأ التشابه ، مبدأ التشارك باتجاه الحركة ، مبدأ الاستمرارية، ومبدأ الاغلاق ، مبدأ التماثل، مبدأ البساطة، مبدأ الشمول، مبدا نقطة التركيز))ومبادئ إدراك الثبات، ومبادئ إدراك العمق ومبادئ كثيرة أخرى.

وكان الغرض من وضع هذه المبادئ هو معرفة الكيفية التي يتم من خلالها تنظيم علاقات المثير ككل والكيفية التي يتم من خلالها تنظيم العلاقات في وحدات شكلية داله تؤدي إلى خلق الفكرة الادراكية . فضلاً عن دورها في تنظيم الخبرات في الذاكرة وتخزينها على شكل وحدات تخضع الى قوانين تربط بين مكوناتها لتعطي معنى أو تؤدي وظيفة معينة.

وقد اتسعت مجالات اهتمام النظرية الجشتالتية لتشمل السلوك الاجتماعي والشخصية وديناميات الجماعة والتعلم وقد أمتد اهتمامها الى النشاط الفني ، فالفن كما ترى سوزان لانجر ((هو أبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري))[١]، وإنَّ رأيها هذا بالعمل الفني بأنه شكل قابل للإدراك الحسي، يعني بأن الشكل هو شيء تشترك فيه الأعمال الفنية جميعاً، وان العمل الفني يدرك حسياً كشكل ولا يوجد ايّ عمل فني حقيقي لا يوثر في منظومة الحواس أساساً ، وان ما يميز الشكل الفني عن الأشكال الاخرى هو التنظيم الذي لابدَّ أنْ يرتكز على العناصر الأساسية التي يمكن أنْ تنظم الخبرة في أنماط ثابته ومن هنا نجد أنّ النشاط الفني هو المجال الذي تتجلى فيه بصورة واضحة عملية التنظيم الادراكي والاستبصار والتذوق وغيرها من العمليات التي تمثل المداخل الأساسية لفهم سيكولوجية النشاط الفني، ووفقاً للمبادىء والمفاهيم والقواعد التي نادت بها نظرية الجشتالت، توصلت الحركات الفنية الحديثة إلى ما يمكن اعتباره ذروة ما توصل إليه الفن الحديث إذ اعتبرت العمل الفني عملاً قائماً بذاته حين اعتبرت عناصر العمل الفني من خط وشكل ولون، لغة تشكيلية هي بحد ذاتها شكلٌ مضمون للعمل الفني.

وعلى الرغم من أهمية دراسة فن التصوير الإسلامي كونه يعد أحد الفنون التي عكست مرحلة من مراحل الابداع الفني في حقبه المختلفة التي طغت فيها روح الاسلام على الفن إلاّ أنّ الباحثة وبعد البحث المستفيض توصلت الى ندرة الدراسات العلمية التي تناولت موضوع فن التصوير الإسلامي وربطها بالنظريات

المعرفية المعاصرة إلاّ القّلة منها ودراسات اخرى تناولته من جوانب ترتبط بالمضامين الفلسفية والنواحي التشكيلية ، إلا إن الباحثة لم تجد دراسة تناولت تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي على حد علم الباحثة لذا وجدت إن هذا الموضوع جدير بالاهتمام والبحث وعليه أمكن للباحثة أن تلخص مشكلة بحثها بالسؤال الآتي :

س/ **ما مدى تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي (المدرسة الفارسية والتركية) أنموذجاً؟**

سؤال لم تتم الإجابة عنه وتلك هي المشكلة التي تتصدى الباحثة لمعالجتها في البحث الحالي.

١ .٢. اهمية البحث والحاجة اليه.

ينسجم هذا البحث مع توجه الدراسات الحالية للعودة الى الموروث الحضاري ، فضلا عن كونه يُشكل جهدا علميا يتم من خلاله التعرف على تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي ، أضف إلى ذلك اهميته المنبثقة في ضرورة الانشغال في موضوع لم يتم دراسته سابقا ، فضلا عن أهمية بحث النصوص البصرية ونشرها لمدارس التصوير الإسلامي التي تعد في حد ذاتها خوضا في مضمار جديد على مستوى الثقافة الاجتماعية ،إذْ يُشكل الكشف عن تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي أهمية كبيرة للتعرف على معطياتها التحليلية وهو ما ستقوم الباحثة بالتحقق منه في الوصول إلى الهدف وبلورة النتائج الخاصة به.

وتبرز الحاجة إلى البحث الحالي بما يأتي :-

١- إنّ دراسة مبادئ الجشتالت تمكن القارئ من معرفة طرائق وأساليب تفكير المسلم ليمثلها في نصه البصري الإسلامي ومن ثم تساعده أيضاً على التذوق والاستجابة الجمالية.

٢- يمكن أنْ يكون بداية لبحوث علمية أخرى تختص بالتصوير الإسلامي ، اضف إلى ذلك أنّ البحث يفيد المؤسسات الثقافية وكليات الفنون والنقاد ومتذوقي الفن على السواء.

١ .٣ . هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى ((**كشف تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي المدرسة(الفارسية والتركية انموذجاً))**، عند مستوى دلالة (٠.٠٥) ؟

١. ٤. حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على:-

١- **الحدود الموضوعية**:- دراسة مبادئ الجشتالت (التنظيم الإدراكي- ادراك الثبات- ادراك العمق) وتمثلاتها في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي (المدرسة الفارسية والتركية انموذجا)

٢- **الحدود المكانية** :- النصوص البصرية المتمثلة برسوم المنمنمات الملونة فقط لمدارس التصوير الإسلامي وتحديدا للمدرستين (الفارسية، التركية) التي تم الحصول عليها من الكتب والمجلات وشبكة الانترنت(ايران – تركيا) .

٣- **الحدود الزمانية :-** النصوص البصرية التي رسمت بالفترة الزمنية المحصورة في (١٢٣٧م-١٦٨٠م)،(٦٣٤هـ -١٠٩١هـ) .

١ .٥. تحديد وتعريف مصطلحات البحث .

١ .٥ .١ مبادئ الجشتالت /اصطلاحا.

يعرفها (حمدان) بأنها :مجموعة المفاهيم والأفكار والقواعد التي طرحها الجشتالتيون لتوضيح مفهوم وعمل نظريتهم الكلية وتعزيز استعمالها في التربية وعلم النفس[٢] .

إماّ (أحمد) فيرى بأنهّا : عوامل أولية فطرية يشترك فيها الناس جميعا ، مستقلة تبرز في مجال إدراكنا ثم تأتي الخبرة اليومية والتعلم لكي يعطي لهذه الصيغ معانيها[٣].

مبادئ الجشتالت إجرائيا :

هي مجموعة من القواعد والقوانين أو المبادئ الخاصة بالإدراك البصري التي وضعها علماء النفس الجشتالتيون والتي تتمثل بالقوانين أو المبادئ الرئيسة الثلاثة (التنظيم الإدراكي ، إدراك الثبات ، إدراك العمق) والتي تظهر بنسبة دلالة(٠.٠٥) في النص البصري (المنمنمات الإسلامية) لمدارس التصوير الإسلامي(الفارسية ، التركية).

١ .٥ .٢. تمثلات / لغة

– **كشف كلمة تمثل من الفعل (مَثَلَ)** – مِثْل كلمة تَسْوية يقال هذا (مِثْلُه) و(مَثَلُه) كما يقول شِبْهُه وشَبَهُه و(المَثَل) ما يُضْرَب به من (الأَمْثَال) و(مَثَلُ) الشيء – صِفَتُه .

و(المِثَال) معروف والجمع (أَمْثِلة) و(مُثُل)، و (مَثَّل) له كذا (تمثيلا) إذا صَوَر له مِثَالَه بالكتابة او غيرها و(التمْثَال) الصورة والجمع (التَّمَاثيل)، و(مَثَل) بَيْنَ يَدَيْه انتَصَب قائما، و(المَثُلة) العقوبة والجمع (المَثُلَات) ، و(أَمْثَلَة) جعلة مُثْلة [٤].

– **المِثْلُ** ، بالكسر والتحريك وكأمير: الشَّبْهُ .ج: أمثالٌ وقولُهُم : مُسْتَرادٌ لِمِثْلِهِ، أي: مِثْلُهُ يُطْلَبُ ويُشَحُ عليه . والمَثَلُ ، محركة : الحجَّةُ والحَديثُ، وقد مَثَّلَ به تَمْثيلاً وامْتَثَلَه وتَمثَّلَهُ [٥] .

ب– اصطلاحا

- **عرفها (صليبا)** بأنها (مثّل الشيء بالشيء): سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثُّل)[٦] .

– **أماّ (رزوق) فيعرفها بأنّها** : الصيرورة إلى التشابه أو كون الشيء مماثلا لشي آخر ويشير أيضا إلى تفسير واقعة جديدة أو تجربة مستحدثة عن طريق إقامة الصلات بينها وبين المعرفة الموجودة سلفا[٧] .

١ .٥ .٣ . النص البصري / اصطلاحا

– هو تكوين أو تشكيل مرئي من الصور والعلامات والرموز الدالة على مضامين يمكن قراءتها وفق حاسة البصر وفهمها وتفسيرها تبعاً لأنظمة تركيبها وصياغتها [٨] .

أما (السيد علي) فعرفه بأنه : عملية عقلية بصرية تتم من خلال اطلاع الفرد على نص مرسوم ، أو مُصوّر ، ومسحه بصرياً ، وترجمته من خلال فك رموزه ، واستيعابه ، والقدرة على تنفيذ ما فهمه في صورة إجراءات قابلة للملاحظة والقياس [٩] .

– النص البصري /إجرائيا

هو الخطاب الفني المتمثل بالمنمنمات الإسلامية لمدارس التصوير الإسلامي (الفارسية – التركية).

٢ – الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: العملية الإدراكية البصرية الجشتالتية.

يرى أصحاب مدرسة الجشتالت إنّ الأشياء المدركة تنتج من عناصر حسّية تختلف عن العناصر الحسّية نفسها، ومعنى ذلك أنّ المدرَك أو الكلّ الذي ندركه والانطباع الإدراكي القائم على وجود ضوء أو وميض يتحرك لا يمكن التوصل إليه عن طريق العناصر أو المعطيات أو المثيرات الحسية التي تكونه أيّ أنّ إدراك الحركة شيئا عن عملية مزج وخلط للعناصر وايقاع التتابع بينها وهذا ما يختلف عن العناصر نفسها أيّ أنّ المدرَك (جشتالت) يختلف عن أجزائه المكونة له وقد قادت منطقية هذا التفسير وواقعيتة إلى عدة محاور تشكل أهم الأسس التي يقوم عليها النموذج الجشتالتي[١٠] ، وهناك العديد من الحقائق والمعلومات الكثيرة التي تجمعت عن ظاهرة الادراك كانت لها اهمية علمية وتطبيقية عظيمة الفائدة، وإننا إذا أردنا تحديد العملية الإدراكية فيمكن أنْ نقول عنها بأنها عملية الإدراك الحسي (perception) هو مصطلح يشير إلى قدرة الانسان على استخدام ميكانزماته الحسية، بقصد تفسير وفهم البيئة المحيطة به ويمكن تعريفه بأنه عملية توسيطيه لاستخلاص النتائج المنظمة عن العالم الحقيقي للزمان والمكان والأشياء والحوادث، ومن الممكن عده عملية ينجم عنها أختزاله بيئة معقدة إلى نظام مبسط يستطيع الجهاز العصبي السيطرة عليه، إضافة الى اعتباره مخرجات (out put) عمليات الانظمة الحسية للمعلومات المتسلمة عبر الإحساسات[١١].

وقد اعتمدت نظرية الجشتالت في أساسها على عملية الإدراك عامة والإدراك البصري خاصة، إذْ يعود إليها الفضل في وضع مبادئ لتفسيره وفي الرد على الاعتقاد الخاطئ السائد قديما بأن عملية الإدراك البصري تعتمد على العين فقط التي تعمل كآلة تصوير تسجل ما يقع أمامها إذْ اثبتت نظرية الجشتالت أنّ (عملية الادراك البصري = الجهاز البصري (العين) +المخ البشري)، بمعنى أنّ هناك عمليات عديدة ومركبة يجريها المخ البشري بعد أنْ تلتقط العين صور المرئيات التي تستقبلها من العالم الخارجي وتسجلها على شبكيتها، والدلالة على ذلك ان هناك من المرئيات ما ندركها تارة بوضع معين فتؤدي إلى مدلول ما، ثم ندركها تارة أخرى حتى دون أنْ يتغير وضعها – فتؤدي إلى مدلول ثان، وذلك رغم أنّ الموضوع المرئي واحد لم يتغير وفي عملية الإدراك نختار من المثيرات التي تقع عليها حواسنا ما ننتبه إليه ثم نحاول تفسير ما انتقيناه من مثيرات وهذا يتطلب تنظيم ما استقبلناه في سياق ذي معنى، هذا التنظيم يكون من خلال مجموعة من المبادئ وهذه المبادئ هي التي تحدد مدى ادراكنا للشيء المُدَرك"[١٢] .

المبحث الثاني

أولاً : العوامل التنظيمية للعملية الإدراكية الجشتالتية

يفترض علماء النفس الجشتالتي أنّ هناك عددا من المبادئ المنظمة تبعا للعالم الخارجي في مجال الادراك، تلك المبادئ التي تُعرف بمبادئ التنظيم الإدراكي وهي[١٣] :-

١ :- مبدأ الشكل والخلفية (الأرضية) law of Figure or background:

أهتم علماء النفس الجشتالتيون اهتماماً خاصاً بالطريقة التي تبرز من خلالها الأشكال ككليات متميزة ومنفصلة عن الأرضية أو (الخلفية) التي تظهر هذه الأشكال قبلها.

ولقد عبر هؤلاء العلماء عن اهتمامهم هذا في مفهومهم عن الأرضية أو (الخلفية)[١٤] ، فإدراك (الشكل) وفقاً لرأيهم يتم بمساعدة الخلفية (background) التي تقع فيها أو أمامها، ولولا الخلفية لما أدرك الشكل، ولأنقلب الشكل وتلاشى وكأن الاثنين يتناوبان مع بعضهما أو لا يمكن استغناء الواحد عن الاخر وهذا يعني أنّ المدرك يرى الشكل فقط بارزاً بمساعدة خلفيته (الغائبة وقتياً عن الإدراك) ولا يمكنه رؤية الخلفية كشكل مستقل إلا بعد اختفاء الشكل الاول[١٥] .

٢ :- مبادئ التجميع والتشكيل

يقصد بالتجميع ظهور وحدات إدراكية تجتمع فيها المنبهات والمثيرات في شكل عياني يمكن رؤيته بالعين المجردة ، أماّ التشكيل فيميل فيه الانسان إلى وضع الأشكال ضمن نمط أو ترتيب معين كي يسهل على نفسه إدراك الأشكال ، فهو عملية إدراكية تلقائية وإنَّ ما نراه في الأشكال يظهر وكأنه مفروض علينا عن طريق أنماط المثيرات وهذا يؤيد فكرة أنّ صفات تؤثر على طريقة إدراكنا للأجزاء[١٦] ، وإنَّ مراحل إدراكنا لا تكون منفصلة متباعدة وأنمّا تحدث في تتابع وتداخل، فعملية تتدخل فيها القدرات المعرفية الأخرى وقد صاغ علماء الجشتالت عدداً من المبادئ التي تحدد عمليتي التجميع والتشكيل[١٧] وتعد هذه المبادئ من

المبادئ الخاصة بالشكل وتنظيم المجال البصري إذْ يرى الجشتالتيون بأنّ عملية الادراك الحسّي البصري تعتمد على عمليتي التجميع (grouping) والتشكيل (patterning) لأدراك الشكل بالقرب والبعد الموجود بين مجموعة من المتطورات ووفقا لهذه المبادئ فأنّ الأشكال والأشياء والأجزاء يدركها العقل حسب تجمعها مع بعضها أو قربها وبعدها من بعضها البعض أو مماثلتها لأشكال معروفة [١٨]. وهي تشمل ما يأتي:-

أ- **مبدأ التقارب** Law of proximity:

وينص هذا المبدأ على أنّ المنبهات الحسية أو عناصر المجال من (الأشكال، الأصوات، أساليب الحدوث، الخصائص العامة أو النوع) المتقاربة من بعضها البعض الآخر في المكان أو الزمان تدرك في مجال إدراكنا كوحدة مستقلة وصيغة بارزة قبل إدراك العناصر والأجزاء المكونة لها وبالتالي تسهل عملية تخزينها وتذكرها[١٩].

ب- **مبدأ الإغلاق Law of Closure:**

ينص هذا المبدأ على أنّ المساحات المغلقة أكثر استعداداً لتكوين الوحدات وأن الشكل الجيد هو الشكل الكامل الذي لا ترى فيه الفجوات الصغيرة[٢٠].

إذْ يمتاز النظام الإدراكي الإنساني بالديناميكية والقدرة على إعادة تنظيم المدركات الحسية لتكوين ما يسمى بالكل الجيد الذي يمتاز بالاتساق والتناسق والاستقرار[٢١].

ج- مبدأ التشارك بالاتجاه (الحركة العامة، المصير المشترك CommonFate or direction:

يتلخص هذا المبدأ في أنّ العناصر أو الأشياء التي تتحرك معاً أو بصيغة متتابعة متجانسة نميل إلى إدراكها كمجموعة واحدة حسب معنى أو مفهوم فكرة أو وظيفة كلية مفيدة أكثر مما تسمح به الأجزاء المنفردة[٢٢].

وهكذا فإن الأشياء التي تشترك بالاتجاه تُدرك على أنهّا تنتمي إلى المجموعة نفسها، في حين تُدرك الأشياء التي تعارضها بالاتجاه على أنهّا تقع خارج نطاق هذه المجموعة .

ء- مبدأ البساطة (التبسيط) Law of Simplicity:

ويشير هذا المبدأ إلى الطبيعة التبسيطية التي يمتاز بها النظام الإدراكي الإنساني، فوفقاً لهذا المبدأ فإنّ الفرد يسعى إلى ادراك المجال على أنهّ كلٌّ منظمٌ يتضمن أشكالاً منتظمةً وبسيطةً[٢٣].

هـ - مبدأ السيادة Law of Inclusiveness:

ينص هذا المبدأ على أنّ ما يراه الفرد يدرك من الحوادث والأشياء هي تلك التي تشتمل على أكبر عدد من المنبهات فالفرد يرى ويسمع ويدرك الأحداث والأشياء الأكثر تكراراً أو الأكبر أو الأعم شكلاً ويرجع السبب في ذلك إلى أنّ هذه الأشياء أو الخبرات تصل إلى إدراك الفرد بكثير من المنبهات المباشرة والقوية والمتابعة فتكون أكثر قدرة في جذب انتباه الفرد وإثارة مخزون عقله من خبرات وعمليات من غيرها وبالنتيجة يتم ادراكها أولاً قبل إدراك غيرها في البيئة.

و- مبدأ التماثل: Law of Similarity

ويشير هذا المبدأ إلى أنّ المثيرات أو الأشياء المتماثلة تميل إلى أنّ تتجمع معاً في المجال الإدراكي [٢٤].

ز- مبدأ الاستمرارية Law of Contnuity:

ينص هذا المبدأ على أنّ المنبهات الحسية التي تشكل معاً تدرك كوحدة واحدة... أيّ أنّ العناصر أو الوحدات أو الاستجابات السلوكية التي تتبع نمطا أو اتجاها أو وتيرة أو طبيعة أو أسلوباً أو تسلسلاً متتابعاً ويميل الفرد إلى ادراكهما معاً بصيغة موحدة منظمة مفيدة لمجمل الشكل أو التوجه أو المنهج العام كحدوث الظاهرة البيئية التي بصددها.... فكثير من المنبهات الحسية تتم في الواقع حسب قانون الاستمرار الحالي إذْ يقوم إدراك الانسان باستقبالها ووعيها وتبويبها في وحدات منظمة مفيدة في المعنى والسلوك أيّ يدركها كوحدات جشتالتيه[٢٥].

ح- **مبدأ التشابه** Law of Similarity:

ينص هذا المبدأ على أنّ التنبيهات الحسية المتشابهة ، كالأشياء أو النقط المتشابهة في اللون أو الشكل أو التركيب أو الشدة أو السرعة أو الحجم أو اتجاه الحركة تظهر كأنها تنتمي بعضها إلى بعض فندركها صيغا مستقلة [٢٦]، وترى نظرية الجشتالت أنّ هناك عاملاً هاماً أخر يؤثر في تخزين المعلومات في الذاكرة ويتمثل ذلك في التشابه بين المواقف والمثيرات فعملية تخزين المعلومات واسترجاعها من الذاكرة ينطوي على عملية الافادة من التشابه[٢٧].

ط- مبدأ الشمول (مبدأ المنطقة المشتركة):

ينص هذا المبدأ على أنّ العناصر تُدرك كصيغة إذا كان هناك ما يجمعها ويحتويها ويشملها كلها، فالذهن يميل إلى إدراك الشكل الذي يشمل أكبر عدد من المنبهات (أو الشكل الأكثر شمولا للجميع) على أنهّ كيان واحد متماسك وليس عناصر منفصلة إذْ ندمجها بلا وعي فإذا اختفى شكل داخل شكل أكبر رغم اختلافه الواضح عنه فأننا سندرك الشكل الأكبر، بمعنى أنّ العناصر التي تقع داخل المساحة نفسها أو المنطقة تبرز أكثر كصيغ، أيّ نميل إلى إدراكها معا على أنهّا تُشكل مجموعة إذْ تجمعها الخلفية المشتركة معا ، فصيغة الشمول صيغة إدراكية منظمة قابلة للإدراك والفهم [٢٨].

ثانياً :- مبادئ ادراك الثبات

للثبات الإدراكي أنواع عديدة أهمها:-

١ :- ثبات إدراك الحجم

ويعني أنّ إدراك الفرد للأشياء وتطابق الخاصية الظاهرية للشيء مع خاصية الحقيقة رغم التباينات في حجمه بسبب بعده عنه[٢٩] ، فمثلا عندما ينظر الفرد إلى باب غرفة في اوضاع عدة ونظر من خلاله إلى

باب غرفة أبعد وغرفة ثالثة فإنّ الفردَ سوف يدرك أنّ كل هذه الأبواب هي متساوية بالحجم على الرغم من أنّ حجمها على شبكية العين يختلف بالتأكيد(٣٠).

٢:- ثبات إدراك الشكل:

إذْ تحافظ الأشكال المدركة المألوفة على أنّ تدرك بالشكل الذي أَلِفَ الفرد على إدراكه على الرغم من أنّ الصور التي تتكون على الشبكية لهذه الأشكال المدركة تختلف عن بعضها البعض إذ ننظر إليها من زوايا مختلفة، فصحن الطعام مثلاً ندركه كدائرة حتى لو كانت زاوية النظر إليه تجعله في منظورنا بيضويا (٣١).

٣ :- ثبات إدراك الموقع

إنّ إدراك الفرد لمواقع الأشياء والموجودات يميل إلى الثبات إذْ تُدرك بمحلها الحقيقي على الرغم من بعدها وقربها(٣٢).

٤ :- ثبات إدراك اللون والنصوع

وينص هذا المبدأ على أنّ الأشياء تُدرك على أساس لونها ونصوعها الأول الذي أُدرِكت عليه مسبقاً على الرغم من التباين الكبير الحاصل في كمية الضوء الفعلية المنعكسة على العين(٣٣).

فصاحب السيارة الحمراء مثلاً يراها حمراء في الظل أو في الشمس أو ضوء المصباح (حمراء) في ذاكرته ولأنّ نصوع الشيء يبقى ثابتاً حتى لو تغيرت الاضاءة المسلطة عليه(٣٤).

ثالثاً:- مبادئ إدراك العمق

يعد العمق هو البعد الثالث بعد الطول والعرض وتعد المشكلة الأساسية في ظاهرة إدراك العمق متعلقة بحقيقة أنّ حساسية الشبكية للضوء لا تملك بحد ذاتها (العمق) وعليه يتوجب أنْ يحدث ذلك بطريقة ما على أساس عدد من الإشارات المبنية على التميز والمنظور الخطي(Linea r Perspective) والبنية والضوء والظل والوضع النسبي والمقاييس المعروفة إذْ تهسم كلها في تنظيم المعلومات وجعلها ذات معنى كلي في الإدراك (٣٥).

١:- المنظور الخطي.

تبدو الأشياء لنا أصغر وأقرب إلى بعضها البعض كلما ابتعدت عنا وهذه الظاهرة يعرفها الرسامون ويستعملونها عن البعد(٣٦)، فهو يعتمد على مبدأ أساسي هو أنّ المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره ، هو خط الأفق وإنَّ الأشياء أياً كان موقعها ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق ، وذلك على شكل أشعة مجتمعة ، والمنظور الخطي يعد قانوناً وضعياً يفرض نفسه على الفنان واساسا لتقييم نجاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد(٣٧)

٢:- التراكب

يعد خاصية مهمة لحقل الرؤية ذي العمق الحقيقي فالأشياء التي تقع بعيدة عنا بمسافات مختلفة لا بد أن تتركب أثناء سقوطها على شبكية العين ،فاذا ستر أحد الأشياء جزءا من آخر ،فإننا نعرف بالخبرة أن ذلك

الشيء لا بد أن يكون أمام الآخر ، ومن ثم على الأرجح أكثر قربا منه[٣٨]، أيّ أنّ استعمال التراكب على سطح اللوحة هو طريقة مشاعة بين الإشكال أمام بعضها إذْ أنه يثير إحساسا بالعمق الفراغي الذي تراكب على الآخر يكون أقرب إلى الناظر من الجزء الذي أختفى جانب منه [٣٩]

٣:- التراكم

ينتج التراكم بتجميع مجموعة من الكتل فوق بعضها البعض مرتدة أو بارزة متداخلة أو معزولة بحيث تحتفظ كل كتلة بشكلها مع مراعاة علاقات النسب بين الكتل وبعضها البعض بحيث تتابع في مراحل تؤكد فيها كل كتله الأخرى[٤٠]

٤:-أكثر من خط أرض

إنّ حالة الايهام بأن الشيء منظور من جهات متعددة، أي دمج اكثر من زاوية نظر في مشهد واحد، هي رؤية تمتد في جذورها الى حضارة وادي الرافدين ،وهو تقليد متبع ايضاً في النتاجات الفنية للحضارة المصرية كما انها شكلت أحد عناصر الرؤية البصرية التي اتبعها الفنان العربي المسلم [٤١]

٥:- منظور عين الطائر

هو الذي يسمح برسم المناظر، وكأن الانسان يراها من عل، مما يتيح رسم الوحدات واضحة غير محجوبة كلها أو جزء منها الواحدة وراء الأخرى، ولعل تفضيل المصور لهذا المنظور يتفق وفكرته في عدم استخدام قواعد المنظور، لأنّ رسم وحدات الصورة وفقا لهذه القواعد يعني رسمها من زاوية واحدة وفي لحظة معينة، وبمعنى آخر تخليد هذا الوضع للوحدة في الرسم، وهذا أمر غير طبيعي لأننا لو غيرنا الزاوية لوضحت لنا هذه الوحدة بشكل آخر فيظهر ما كان مختبئا منها ويختفي ما كان ظاهرا[٤٢]

٦:- التسطيح

هو النظام الذي يعمل على تهميش البعد الثالث (العمق) والحجوم ومحاولة عمل الأشكال وفق بعدين الطول والعرض فقد اتخذ الفنان المسلم من التسطيح طريقا للنفاذ نحو الفكر الذي يحرك الوجود الجوهري الباقي من خلال معالجة شكلية وتكوينية جديدة عن طريق خلق مكان مستحدث لزمان مستحدث والاشتغال على السطح دون العمق [٤٣]، فالفنان المسلم ينأى عن التقيد بالنسب الخارجية للعناصر المرئية ويذهب نحو التسطيح كما يعتمد على بعدين الطول والعرض وليس هنالك بعد ثالث لا عمق ولا منظور افقي[٤٤] ، أيّ أنّ النص البصري يبقى حرا مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مساره المتعمق في البعد الثالث من خلال زاوية النظر المحددة[٤٥].

المبحث الثاني : - مدارس التصوير الإسلامي

أولاً:- المدرسة الفارسية (٦٥٦هـ_ ١٢٥٨م) .

يعد الفن الفارسي وليد حضارة لها عمقها التاريخي في ميدان الفنون فهو لم يأتِ من فراغ وإنماّ تبلورت عدة أساليب فنية مختلفة في ذات الوقت متأثره بفنون الحضارات المختلفة تزامنت مع أنجازاتها الفنية أو

سبقتها (كحضارة بلاد الرافدين ومصر والهند وكذلك أيضا فنون الصين فضلا عن تأثرها هي الأخرى في فنون هذا الأمم) فأصبح التواصل والاتصال والتبادل الفكري والفني والحضاري لكل هذه الثقافات عاملا مغذيا ذو تأثير كبير وأساسي لنمو وازدهار الفن الفارسي ، كان ميدان التصوير الفارسي في بدايته يقتصر على توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور الصغيرة ذات الألوان الزاهية والجميلة[٤٦].

فلم يُعطل تحريم التصوير في الإسلام ازدهار هذا الفن على يد الإيرانيين وتلاميذهم ولاسيما في سير الأنبياء كصوره مولد النبي (ﷺ) ومقابلته الراهب في الشام ورفعه الحجر الأسود ليضعه على جدار الكعبة وجلوسه في غار حراء يلتقي الوحي وحادث غدير خم، يقول للشيعة أنّ النبي (ﷺ) أوصى فيه بأسرته بعد حجة الوداع[٤٧]، فليس من باب الصدفة أنّ تعود أول صورة للرسول (ﷺ) إلى بدايات المدرسة الفارسية وفي ذلك إشارة بليغة إلى التغير الطارئ على وظيفة التصوير ودوره في الحياة الثقافية الإسلامية وقفزه من موقع جانبي إلى قلب الاهتمامات الروحية الدينية[٤٨].

وكانت الصور الفارسية وحيده في بأبها توحي للرائي نوعا من السرور ولا تستطيع غيرها أن توحيه وقد تبدو الصورة الفارسية لأول وهله مملة تجهد العين بألوانها الساطعة ، وقد تظهر أيضا كثيرة التشابه، نظرا للتقاليد الوضعية التي يشترك في احترامها المصورون، كإهمال الظل وكرسم الاشخاص في أوضاع معينة ، وقد تنقصها الروح والحركة ودقه التعبير لما بين ملابس الجنسين من اختلاف ، ولكن هذه الخصائص هي التي جعلتها تحتل في ميدان الفن ركنا مستقلا لا ينازعها فيه منازع[٤٩] ، وعلى الرغم من افتقار المصور الفارسي إلى امكانيات التأثير بواسطه الظلال والمنظور والتجسيم إلاّ إنه وفق في التعبير عما يريده بواسطة وسائل بديلة فقد كان يوحي بالتراجع في الفراغ عن طريق وضع الأشياء البعيدة أعلى الصورةَ والأشياء القريبة أدناها مع رسم الأشياء البعيدة في بعض الأحيان أكثر ضآلة في حجمها من الأشياء القريبة[٥٠]، ولعل أبين ما نلاحظه في الصور الإيرانية أنّ قوانين المنظور غير محترمة وإنَّ الصورة مكونه بمستوى واحد وإنّ الفنان لا يعني برسم أجزاء الجسم رسما يحترم فيه الطبيعية وعلم التشريح ولا يكترث بتوزيع الضوء وبيان الظل وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقاً وألوانا سحريه عجيبة[٥١]، فيظهر المصور ظلاماً دامساً يدفع النجوم إلى التألق في مشهد حافل بضوء النهار إذْ كانت أكثر مميزات التصوير الفارسي مصورات إيضاحيه زخرفية ولم يكن غريبا على الفنان الفارسي أن يبدع في خلق التكوين الزخرفي الذي يعتمد اتساق أجزائه على التحكم فيها بحيث تبلغ الانسجام الكامل والتام وقد انطوت المنمنمات الفارسية على نظم لوني فريد يضم مجموعات لونيه يؤلف منها المصور تكوينا مذهلاً في درجات الألوان التي تتعدى درجتين أو ثلاثة [٥٢].

وتقدم في النهاية عناقيد لونيه ينتقل فيها البصر من لون إلى آخر مما يثير الإعجاب بها منفصله أو متعانقة مع الألوان الأخرى مُسهمةً كلها في التكوين العام للوحه ولم يقتصر الفنان الفارسي في اختياره للألوان وتوزيعها على الهدف الزخرفي وحده بل جاوزه إلى أهداف أخرى مثل التعبير عن المزاج النفسي إذْ كان يوحي

بجو المعارك العنيفة بالتوزيع المتناثر للألوان كما يوحي بجو العشاق وحلكه الليل باللونين الأحمر والأزرق على حين كان يحرك الإحساس بالرعب في عالمه غير الواقعي باحتواء اللوحة على اللونين الأحمر والبرتقالي مع اللونين الأصفر والبنفسجي[٥٣] وإنّ أجمل الألوان وأبعدها عن الواقعية هي التي يعطيها الرسام الفارسي للصخور والأرض، وتبدو المنمنمات الفارسية المصورة للتراث الأدبي والايراني لا كرسوم توضيحية للنص المكتوب فحسب وإنما كشاهد مستقل عن أفكار روحيه عميقة تعرض متعة وتخيلا من نوع ممتاز ومختلف عن المتعة التي توفرها وسائل التعبير التقليدية[٥٤].

ثانياً:- المدرسة العثمانية التركية.

ترجع أقدم المخطوطات المصورة في التصوير الإسلامي التركي إلى (عثمان بن ار طغرل) إذْ ترجع إلى عهده أقدم المخطوطات المصورة هي مخطوطة (الوردة والبلبل) ويحتوي على (٥صور) يبدو فيها التأثير التركماني وإنْ كانت المميزات التركية واضحةً في قوة الخطوط وجمودها ورسم الآدميين في صفوف ، وزي الرأس للمرأة التركية ورسم الزهور[٥٥].

وفي مجال التصوير التركي فلم تكن للأتراك مدرسة فنيه خاصه بالتصوير وإنما قامت على أكتاف الفنانين الإيرانيين [٥٦] ، الذين كان يستقدمهم السلاطين الأتراك أذْ أصبح هؤلاء المصورون الإيرانيون من مصوري البلاط العثماني وكونوا مدرسة تركية تدرب فيها عدد من المصورين الأتراك وترجمت أول الأمر المخطوطات الإيرانية مثل مخطوطتي (الشاهنامة والمنظومات الخمس) ونتج عن ذلك أن صور هذه المخطوطات كانت متأثره بالأسلوب الإيراني [٥٧]

وعلى الرغم من ذلك إلاّ أنَّ المدرسة التركية تطورت ، وأصبح لها أسلوب خاص بها إذْ استطاع الفنان التركي التخلص من شرنقة المدرسة الفارسية ليستقل في أسلوب خاص إذْ إنّ المناظر الطبيعية والجميلة التي ترسل المتلقي إلى الشاعرية التي ظهرت في ملامح الشخصية العثمانية فقد كانت ملامح العثمانيين واضحة في قوة الخطوط وحركتهما والرسوم البشرية والأزياء التي بدت عليها الفخامة ، وغطاء الرأس للنساء ، وهي تمسك الورد والأزهار والسلطان [٥٨].

ولم تقتصر التأثيرات الإيرانية على المدرسة التركية وإنما كان هناك تأثيرات أوربية ، ويمكن إرجاع السبب ذلك إلى موقع العاصمة بين آسيا وأوربا من جهة وبحكم العلاقات السياسية والاقتصادية والعسكرية بين العثمانيين وأوربا من جهة أخرى فنرى أن التأثير الأوروبي وجد من المصورين الإيطاليين الذين زاروا تركيا أو من الأتراك الذين زاروا أوربا ومن أهم هذا التأثيرات الرسوم التي قام بها المصور الإيطالي (جنتلي بليني) أثناء زيارته السلطان محمد الثاني [٥٩].

وقد بلغ الفن الديني العثماني درجة عالية من الكمال ونجح في التعبير بوسائل بسيطة نسبيا عن المناخ الروحي المصاحب للمعجزات أو للتجليات والاشراقات إذْ ظل الطابع الديني لهذه المجموعة الفريدة طاغيا على كل اللوحات يثير الخشية ويؤجج الورع يشعل جذور الإيمان[٦٠].

أماّ الأسلوب المميز لهذا العصر فيتضح في المناظر التي تسجل بطولاتهم في الحروب إذْ أهتم المصور في المدرسة التركية بتسجيل الأحداث التاريخية ، وما فيها من معارك كما حرص على إبراز كل ما يتعلق بالإمبراطورية العثمانية والبطولات التي تدور حول السلاطين وتظهر مهارته في رسم أكبر عدد ممكن من الأشخاص في الصور التي توضح البطولات [٦١]، ومن أبرز الموضوعات التي صورت كانت تمثل مناظر القتال والحصار ورسوم الأسلحة والعمائر ذات السقوف المنحدرة التي كانت شائعة في تركيا [٦٢].

فضلاً عن إنّ المصور التركي أدخل موضوعات جديدة تسجل الحياة اليومية والأحداث التاريخية المعاصرة من احتفالات ومناسبات تتعلق بالسلاطين والأمراء فأصبح لديهم ما يعرف (تصوير السجلات التاريخية)[٦٣] ، إذْ فضل المصور التركي في بعض الحالات رسم الأشخاص بحجم كبير ومن أشهر الذين اتبعوا هذا الأسلوب المصور (صباح كالم) الذي قام بعمل دراسات خطية ملونة لمواضيع من الحياه التركية[٦٤]، كما نلاحظ أيضا في الصور الشخصية العثمانية منذ وقت مبكر رسم السلاطين والقادة العسكريين ، وكبار رجال الدولة وهم يحملون في أيديهم زهرة من الأزهار الورد والقرنفل أو شقائق النعمان في هيئة توحي بأنهم يستنشقون عبيرها، إذْ يُشاهدون وهم يقربونها إلى أنوفهم[٦٥]،

ومن حيث رسوم الأشخاص نلاحظ الميل نحو التنويع في الأحجام بين رسوم الأدميين التي تميل إلى إظهار الرجولة ذات الأجسام القوية المناكب العريضة ، وكانت الوجوه التركية واضحة باللحى والشوارب المميزة وكان المصور التركي يفضل رسم أشخاصه في الوضع الجانبي الكامل أو في وضع المواجهة على عكس الإيراني الذي يفضل الوضعية ثلاثية الأرباع في رسم أشخاصه كما كانوا يلبسون ثيابا تؤكد الطابع القومي التركي وخاصة غطاء الرأس الذي كان عبارة عن عمامة كبيرة ضخمة متعددة الطيات تلتف حول القلنسوة والأردية الطويلة وبخاصة الجبة المفتوحة من الإمام ذات الأكمام القصيرة فضلا عن التأثيرات المحلية التي تبدو في رسوم سحنه الوجه ذي الفك البارز [٦٦]. كما تميزت أيضا باتجاه الفنان نحو الواقعية في تناول موضوعاته التصويرية ، فقد كان المصور التركي يرسم كل ما يراه من أحداث ، وما يشاهده من وقائع ، وكان أيضا دائم المحاولة في اكساب صورة الألوان الطبيعية للأشياء التي يصورها[٦٧]، وقد تكون هذه الألوان سميكة لتعطي الانطباع بالحيوية المتدفقة ، ومن أهم هذه الألوان التي استخدمها المصور التركي هي (الأخضر والأزرق والأصفر والأحمر والذهبي) وغيرها إذْ يحاول أن يستخدم الألوان الطبيعة في رسوم صوره[٦٨] ، وما تميزت به الصورة العثمانية أنها كانت خالية من نساء السلاطين وبناتهم ولم يظهر بها إلاّ النساء العازفات والموسيقيات ، وقد كانت الصور العثمانية سجلا مهماً لكل المناسبات الاجتماعية والسياسية فمثلا نرى أن المصور قام برسم السفراء الأجانب بملابسهم الأوربية واحتفالات توقيع المعاهدات. ومواكب اصحاب الحرف والصنائع وغيرها وكانت الصور العثمانية الأدمية معبره عن الحالات النفسية لصاحبها إذْ يستطيع المشاهد رؤيه حالات الخوف والحزن بوضوح شديد[٦٩]، أماّ خلفيات مصورات المدرسة التركية فقد كانت تشتمل على نوعين أولهما الخلفية المعمارية التي تعكس طرز وأساليب العمارة العثمانية من مساجد

وقصور وقلاع وإنْ كانت تظهر فيها ملامح التأثير الأوروبي من حيث قواعد المنظور، أماّ النوع الثاني فهو المناظر الطبيعية فلقد شغف المصور التركي برسم الحدائق والبساتين حتى أنّه كان يرمي إلى الريف برسم بستان أو حديقة إذْ كانت الصور وسطا بين المثالية الإيرانية والواقعية التركية[٧٠].

الفصل الثالث: إجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل منهج البحث واطار مجتمعه وعينته وأداته ووسائله الاحصائية التي استخدمت كما يأتي:

اولاً:- اطار مجتمع البحث

بعد الاطلاع على الأعمال الفنية المتيسرة في الكتب والمجلات العربية والاجنبية والاستعانة بمواقع شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) تمكنت الباحثة من حصر إطار مجتمع متيسر من الأعمال الفنية التي تخدم هدف البحث وقد بلغ عددها(١٧٢) نصاً بصرياً وبواقع(١١٠) نص بصري للمدرسة الفارسية للتصوير الإسلامي و(٦٢) نصاً بصرياً للمدرسة التركية للتصوير الإسلامي .

ثانياً:- عينة البحث

بعد التقصي والاستطلاع قامت الباحثة باستبعاد (٢٤) نصا بصريا من مجتمع البحث الحالي وبواقع (٨) نصوص بصرية للمدرسة الفارسية و(١٦) نصا بصريا للمدرسة التركية(وهي بعض الاعمال غير الموثقة والاعمال المصورة الغير ملونة والمنفذة باللون الابيض والاسود).

وقد قامت الباحثة باعتبار أعداد النصوص البصرية المتبقية من إطار مجتمع البحث الكلي عينة للبحث الحالي وبواقع (٩٢) نصاً بصرياً للمدرسة الفارسية ، و(٣٨) نصاً بصرياً للمدرسة التركية .

ثالثاً:- منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (أسلوب تحليل المحتوى) ، في تحليل عينة البحث لكونه من أنسب المناهج لتحقيق هدف البحث الحالي.

رابعاً :- اداة البحث

لمّا كان البحث الحالي يهدف إلى(كشف تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي(المدرسة الفارسية والتركية انموذجا) لذا تطلب من الباحثة جمع المصادر والمراجع العلمية والاطلاع على مجموعة الدراسات السابقة والقريبة من الدراسة الحالية للاستفادة منها في كيفية (بناء اداة) موضوعية تتسم بالصدق والثبات وتلائم بحثها وعينتها لأجل تحقيق هدف البحث الحالي ، وايضا الاستنارة بآراء الخبراء والمختصين في كلية الفنون الجميلة ، إذْ عدت الباحثة اداة البحث بالاعتماد على الاطار النظري في شكل استمارة تحليل النصوص مكونة من عدة محاور رئيسة وفرعية وعرضها على الخبراء ، لتصفية الفقرات ، ومن ثم اقامت الباحثة الصدق والثبات لهذه الاداة بعد جمع استمارات التحليل الخاصة

بالأداة من السادة المحكمين تم تفريغها في استمارة واحدة واستخرجت نسبة اتفاق يمكن الركون اليها في حساب صدق الأداة ، وباستخدام معادلة كوبر(Cooper) كانت نسبة الاتفاق بين المحكمين هي (٨٢%) وهي نسبة اتفاق جيدة جداً يمكن الركون اليها في حساب صدق الأداة ، وبذلك تكون الأداة قد اكتسبت الصدق الظاهري .

ولغرض التأكد من ثبات الأداة قامت الباحثة بتطبيقها على تحليل العينة الاستطلاعية بالاشتراك مع محللين خارجين ، وقد تم حساب معامل الاتفاق باستخدام معادلة (سكوت Scotte) إذْ بلغت نسبة الاتفاق الكلي (٠.٧٩) وهي نسبة ثبات جيدة يمكن من خلالها اعتماد أداة التحليل بصيغتها النهائية ،

وهذا يكون ثباتاً للأداة ولذلك اعتمدت الباحثة الأداة بالصيغة النهائية بعد اتمام إجراء الصدق والثبات عليها.

خامساً :-- الوسائل الاحصائية

استعملت الباحثة الحزمة الإحصائية للعلوم الاجتماعية (Statistical Package for the social scinces) لمعالجة البيانات احصائيا من خلال الآتي :-

أ. معادلة كوبر لإيجاد الصدق الظاهري للأداة .

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times ١٠٠$$

حيث ان

Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد مرات الاتفاق

Dg= عدد مرات عدم الاتفاق [٧١]

ب. معادلة سكوت [٧٢] استخدمت لحساب نسبة ثبات أداة تحليل الرسوم .

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{نسبة الاتفاق الكلي بين المحللين} - \text{نسبة الاختلاف}}{١ - \text{نسبة الاختلاف}}$$

ج. اختبار الفرق بين النسب لعينتين مستقلتين :- (z) استخدمت الباحثة اختبار فرق النسب في حال وجود متغيرات تقييمية بياناتها اسمية او رتيبة او تكرارات في عينة ، ونظرا لأنه من الصعب استخدام الوسيط الحسابي والانحراف المعياري ... مع مراعاة ان تكون العينات كبيرة

$$ز = \frac{ق_1 - ق_2}{\sqrt{\frac{ق_1(1-ق_1)}{ن} + \frac{ق_2(1-ق_2)}{ن_2}}}$$

إذْ أنّ :

ق١= نسبة التكرارات في العينة الاولى ن١

ق٢= نسبة التكرارات في العينة الثانية ن٢

تقارن الباحثة هذه القيمة بقيمة(z) بعد حساب القيم الحرجة لدلالة الطرفين (+_١.٩٦) عند مستوى دلالة (٠.٠٥)[٧٣].

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات

يتضمن هذا الفصل عرض نتائج البحث ومناقشتها على وفق هدف البحث فضلا عن الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وكما يأتي :-

أولاً :- نتائج البحث وتفسيرها

لمّا كان هدف البحث ((الكشف عن تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي (المدرسة الفارسية والتركية انموذجا)) قامت الباحثة بفرز النصوص البصرية لكل مدرسة وفحصها وتحليلها على وفق الأداة المعدة لهذا الغرض وعلى وفقها تم حساب التكرارات واستخراج نسبها المئوية ولتحقيق هدف البحث ، ستقوم الباحثة باستعراض نتائجها تباعا مستعينة بما أسفرت عنه نتائج المقارنة بين نسبتي كل مبدأ من مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي، وباستخدام معادلة القيمة الزائية لإيجاد دلالة الفرق بين النسب ، أسفرت نتائج المقارنة عن وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين النسب المئوية لمبادئ الجشتالت المتمثلة في بعض النصوص البصرية للمدرستين(الفارسية والتركية) للتصوير الإسلامي

إذْ نجد أنّ بعض النصوص البصرية للمدرسة الفارسية للتصوير الإسلامي تتمثل فيها مبادئ جشتالتية تختلف عن المبادئ الجشتالتية المتمثلة في بعض النصوص البصرية للمدرسة التركية للتصوير الإسلامي ، إذْ تمثل (١٤) مبدأ من مبادئ الجشتالت في النصوص البصرية للمدرسة الفارسية للتصوير الإسلامي وهي كالآتي :-

أولا / مبادئ التنظيم الإدراكي

١- مبدأ الشكل والخلفية

أ- مبدأ ادراك الشكل دون الخلفية

اولا– مبدأ ادراك الشكل المتماسك

اولا– مبدأ ادراك اشكال متنوعة (معقدة– محدده – متماسكة)

٢– مبدأ التشكيل والتجميع

أ– مبدأ التقارب

اولا– مبدأ ادراك الحجوم المتقاربة لصغر المسافة بينها

ثانيا– مبدأ ادراك الألوان المتقاربة لصغر المسافة بينها

ب– مبدأ التشابه

اولا– مبدأ ادراك الألوان المتشابه

ج– مبدأ الاشتراك باتجاه الحركة

اولا– مبدأ ادراك الخطوط التي تشترك باتجاه

د– مبدأ السيادة

اولا– مبدأ ادراك الألوان السائدة

هـ– مبدأ التماثل

اولا– مبدأ ادراك تماثل كلي متنوع (بالشكل، اللون، الحركة)

و– مبدأ البساطة

اولا– مبدأ ادراك الأشكال البسيطة

ز– مبدأ نقطة التركيز

اولا– مبدأ ادراك الأشكال التي تكون نقطة تركيزها أعلى يمين اللوحة

ثانيا– مبدأ ادراك الأشكال التي تكون نقطة تركيزها أسفل وسط اللوحة

ثالثا– مبدأ ادراك الأشكال التي تكون نقطة تركيزها أسفل يسار اللوحة

ثانياً / مبادئ ادراك الثبات

١– مبدأ ادراك ثبات اللون

ثالثاً / مبادئ ادراك العمق

١– مبدأ ادراك العمق بالتراكب

في حين تمثل (١١) مبدأ من مبادئ الجشتالت في النصوص البصرية للمدرسة التركية وهي كالآتي

اولاً / مبادئ التنظيم الإدراكي

١– مبدأ الشكل والخلفية

أ– مبدأ ادراك الشكل دون الخلفية

اولا– مبدأ ادراك الشكل المعقد

ثانيا– مبدأ ادراك الشكل المحدد بحدود

٢– مبادئ التشكيل والتجميع

أ– مبدأ الاشتراك باتجاه الحركة

اولا– مبدأ ادراك متنوع (الخط ، الشكل ، الحجم) التي تشترك باتجاه الحركة

ب– مبدأ الأغلاق

اولا– مبدأ ادراك الألوان الغير مكتملة على انها مكتملة

ثانيا– مبدأ ادراك متنوع (الشكل ، اللون) الغير مكتملة على إنها مكتملة

ج– مبدأ التماثل

اولا– مبدأ ادراك الأشكال المتماثلة جزئيا

د– مبدأ البساطة

اولا– مبدأ ادراك الأشكال متوسطة التعقيد

هـ– مبدأ نقطة التركيز

اولا– مبدأ ادراك الأشكال التي لا تحتوي نقطة تركيز

ثانيا/ مبادئ إدراك الثبات

١– مبدأ ادراك ثبات الشكل

٢– مبدأ ادراك ثبات متنوع (بالشكل ، الحجم ، الموقع)

ثالثا/ مبادئ ادراك العمق

١– مبدأ ادراك العمق متنوع

وقد أسفرت النتائج ايضا عن وجود مبادئ جشتالتية حصلت على دلالات إحصائية مشتركة بين المدرستين الفارسية والتركية وهي كالآتي :–

أولاً / مبادئ التنظيم الإدراكي

١– مبدأ الشكل والخلفية

أ– مبدأ ادراك الشكل دون الخلفية

أولا– مبدأ ادراك الشكل المعقد

ثانيا– مبدأ ادراك الشكل المحدد بحدود

٢– مبادئ التشكيل والتجميع

أ– مبدأ الاشتراك باتجاه الحركة

أولا– مبدأ ادراك الخطوط التي تشترك باتجاه الحركة

ثانياً/ مبادئ إدراك الثبات

١- مبدأ ادراك ثبات اللون

ثالثاً/ مبادئ إدراك العمق

١- مبدأ ادراك العمق بالتراكب

وهذا يعني وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين تمثلات مبادئ الجشتالت في بعض النصوص البصرية للمدرسة الفارسية للتصوير الإسلامي ، وتمثل المبادئ الجشتالتية في بعض النصوص البصرية للمدرسة التركية وعند مستوى دلالة (٠.٠٥).

ثانياً :- الاستنتاجات.

١- تمثل مبدأ الشكل والخلفية في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي فنجد إنّ الفنان المسلم أقام علاقة جمالية بين الشكل كهيئة مدركة كلية وبين الخلفية كجزء مدرك ، وهو هنا يشارك في تحقيق وحدة الشكل ، أو كما يسميها الجشتالتيون الشكل الجيد الموافق للإدراك ، فنجد إنّ الشكل والخلفية يمثلان وحدة إدراك كلية على الرغم من تنوعهما.

٢- تمثل مبدأ التقارب في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي ، اذ تمثلت فقرة متنوع خاصة في المدرسة التركية ، وذلك كون أغلب نصوصهم البصرية تمثل حشود متراصة من الجيوش ، ذلك لأن الأتراك بطبعهم يميلون إلى الجانب العسكري السياسي ولديهم رغبة قوية في توسيع حدود دولتهم ، معروفين بحبهم للسلطان والجاه ، لذا جاءت أغلب منمنماتهم تصور انتصارات حكامهم واظهار عظمة البلاط وعظمة القادة الاتراك المتعصبين والمتسلطين ، الذين يعدون أنفسهم فوق مستوى البشر.

٣-تمثلت مبادئ الاحاطة ، وملء الفراغ ، والتشارك باتجاه الحركة ، في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي كونها تمثل الرؤى والمرتكزات الفكرية التي استند عليها التصوير الإسلامي والتي لم تغادر الاساس الروحي المستمد من الصورة التي رسمتها العقيدة الإسلامية.

ثالثاً:- التوصيات .

في ضوء النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة تُوصي الباحثة بما يلي:

١- ضرورة قيام وزارة الثقافة والمؤسسات ذات العلاقة، من دور نشر وترجمة، بإصدار وترجمة المصادر الأجنبية الخاصة بفن التصوير الإسلامي ، لما يمثله هذا الفن من منجز حضاري مهم، يعد حلقة من حلقات الفن التشكيلي في العالم، عبر عصوره المختلفة.

٢- على الجهات المعنية نشر الوعي بأهمية احياء التراث وضرورة المداومة على تجديده وتوظيفه.

رابعا:- المقترحات

١- مبادئ التشكيل والتجميع الجشتالتية وتمثلاتها في الزخرفة الإسلامية.

٢- المفاهيم الجشتالتية وتمثلاتها في فن العمارة الإسلامية .

الهوامش (احالات البحث) :-

(١)راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٠

(٢) محمد زياد حمدان :نظريات التعلم (تطبيقات علم النفس التعلم في التربية)، دارالتربية الحديثة، دمشق، ١٩٩٧ ، ص٩٠.

(٣)السيد علي سيد احمد وفائقة محمد بدر : الإدراك الحسي السمعي والبصري ، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ٢٠٠١، ص٧٨

(٤)محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت – لبنان، ب ت ، ص٦١٤ – ٦١٥

(٥)محمد بن يعقوب الفيروز ابادي : القاموس المحيط ، ط١، دار الحديث، القاهرة،، تحقيق، انس محمد الشامي و زكريا جابر احمد، ٢٠٠٨ ، ص ١٠٠٥.

(٦) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢ ، ص٣٤١

(٧)اسعد رزوق: موسوعة علم النفس، ط٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، ١٩٨٧، ص ١٥٥.

(٨)آلاء رشيد رزوقي ، سلوى محسن حميد الطائي :التكاملية بين النص المكتوب والنص البصري في الرسم العربي المعاصر ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بابل ، المجلد ٤٦، العدد ٢، ٢٠١٩، ص ١٠٢.

(٩)أسامة زكي السيد علي : مراحل مقترحة لقراءة النَّص البصري (نحو ثقافة بصرية في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها) ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ، العدد ٣٣ ، ٢٠١٤ ، ص ٣٨٥

(١٠)احمد محمد عبد الخالق: اسس علم النفس، ط٣، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٢٠٠٢، ص ١٨٨

(١١)قاسم حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون والشكل، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع – سوريا – ٢٠١٧، ص ١٠.

(١٢)نرمين احمد صبري هلال: النظرية الكلية نظرية الجشطلت كمصدر للفكر الابداعي في التصميم الداخلي للحيز المعماري، مجلة التصميم الدولية، المؤتمر الدولي الرابع، ٢٠١٦، ص٨.

(١٣)يوسف قطامي : النظرية المعرفية في التعلم ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان، ٢٠١٣، ص١٠٦.

(١٤)قاسم حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون والشكل، مصدر سابق، ص٩٤.

(١٥)فخري الدباغ : مقدمة في علم النفس لطلبة كليات الطب، ط١، الجمهورية العراقية – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٢، ص ٩٦ .

(١٦)عدس عبد الرحمن ،وتوق محي الدين : المدخل الى علم النفس ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ١٩٩٢ ، ص ١٦٠.

(١٧)احمد محمد عبد الخالق: اسس علم النفس، مصدر سابق، ص ١٧٨.

(١٨) فخري الدباغ: مقدمة في علم النفس لطلبة كليات الطب ، مصدر سابق، ص٩٧

(١٩)محمد زياد حمدان: نظريات التعلم (تطبيقات علم النفس التعلم في التربية)، دار التربية الحديثة، دمشق ، ١٩٩٧، ص ٩٥

(٢٠)قاسم حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون والشكل، مصدر سابق، ص ٩٦.
(٢١)عماد عبد الرحيم الزغول : نظريات التعلم(تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، مصدر سابق ، ص ١٨٢.
(٢٢)محمد زياد حمدان : نظريات التعلم(تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، مصدر سابق ، ص٩٧.
(٢٣)عماد عبد الرحيم الزغول : نظريات التعلم، مصدر سابق ، ص ١٨٤.
(٢٤)فتحي مصطفى الزيات: سيكولوجية التعلم بين المنظور الارتباطي والمنظور المعرفي، ط٢، دار النشر للجامعات، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٥٩-٢٦٠.

(٢٥)محمد زياد حمدان : نظريات التعلم (تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، مصدر سابق ، ص١٠١-١٠٢.
(٢٦)احمد محمد عبد الخالق : اسس علم النفس ، مصدر سابق ،ص١٨٠ .
(٢٧)عماد عبد الرحيم الزغول : نظريات التعلم ، مصدر سابق، ص ١٨٠.
(٢٨)يوسف قطامي : النظرية المعرفية في التعلم ، مصدر سابق ، ص ٢١.
(٢٩)قاسم حسين صالح : سيكولوجية ادراك اللون والشكل، مصدر سابق ، ص ٩٩.
(٣٠)فخري الدباغ : مقدمة في علم النفس ، مصدر سابق ، ص ٩٤.
(٣١)راضي الوقفي : مقدمة في علم النفس، ط٣، عمان دار الشروق للنشر، ١٩٨٨، ص٢٣٠-٢٣٢ .
(٣٢)فخري الدباغ: مقدمة في علم النفس ، مصدر سابق ، ص٩٥.
(٣٣)قاسم حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون والشكل، مصدر سابق ، ص ٩٩.
(٣٤)فخري الدباغ: مقدمة في علم النفس ، مصدر سابق ، ص٢١٥.
(٣٥)قاسم حسين صالح : سيكولوجية ادراك اللون والشكل ، مصدر سابق ، ص١٠٠-١٠١.
(٣٦)قاسم حسين صالح : سيكولوجية ادراك اللون والشكل ، مصدر سابق ، ص١٠١.
(٣٧)عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي الاسلامي ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ، ١٩٧٩ ، ص٣٥.
(٣٨)رويرت جيلام سكوت: اسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، مراجعة: عبد العزيز محمد، تقديم: عبد المنعم هيكل، دار ا لنهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٠،ص١٢٦.
(٣٩)رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٧، ص٨٨ .
(٤٠)ريهام محمد بهاء الدين : الفنون الإسلامية ما بين الأصالة والحداثة ، مجلة العمارة والفنون ، العدد الرابع ،ص١ https://mjaf.journals.ekb.eg/
(٤١) مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣،ص٧٨.
(٤٢)جمال الدين محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٢ ، ص٣٠.
(٤٣)مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، مصدر سابق ،ص١٠٥.
(٤٤)كلود عبيد : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨ ، ص١٥٥ .
(٤٥)عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي الإسلامي ، مصدر سابق ، ص٤٠.
(٤٦)زكي محمد حسن: الفنون الايرانية في العصر الإسلامي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٧م ص٧٠.
(٤٧) المصدر نفسه، ص٦٨.

(٤٨)الكسندر بابادوبولو: جماليات الرسم الإسلامي، ترجمة: علي اللواتي، مؤسسة عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٧٩، ص٢٢-٣٢.

(٤٩)زكي محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢م، ص ٢٧.

(٥٠)ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص١٣٦ .

(٥١)زكي محمد حسن : الفنون الايرانية في العصر الإسلامي، مصدر سابق، ص٩٩.

(٥٢)ثروت عكاشه : موسوعة التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص٢٩ -٣٠.

(٥٣) المصدر نفسه ، ص٣٠.

(٥٤)الكسندر بابا دوبولو : جماليات الرسم الإسلامي، مصدر سابق، ص٢٢-٢٣.

(٥٥)سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص٤١٢.

(٥٦)ابو صالح الالفي : الفن الإسلامي ،(اصوله، فلسفته، مدارسه) ، دار المعارف ، لبنان ، ١٩٦٧ ، ص٢٤٦.

(٥٧)نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط، فنون الشرق الاوسط في العصور الإسلامية ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ص٣٦٠.

(٥٨)حسن عبد الهادي الغزالي: جماليات المطلق والمقيد في التصوير الإسلامي، نقلا عن http://search.mandumah.com،ص٥٤٢.

(٥٩)نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط، مصدر سابق، ص٣٦٣.

(٦٠)ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، مصدر سابق ص ٢٤٤.

(٦١)نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط، مصدر سابق، ص٣٦٣ .

(٦٢)بلقيس هادي: تاريخ الفن العربي، مصدر سابق، ص١٥٦ .

(٦٣)ابو الحمد محمود الفرغلي: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه واصوله ومدارسه، ط٢، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٣٤٣.

(٦٤)نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط، مصدر سابق، ص٣٤٣ .

(٦٥)ربيع حامد خليفة: فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، ط٢، مكتبة زهراء الشرق، مصر، القاهرة، ص٣٠٥.

(٦٦)ابو الحمد محمود الفرغلي : التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص ٣٤٢.

(٦٧)محمود ابراهيم حسين : المدرسة في التصوير الإسلامي، ط٢، كلية الآثار جامعة القاهرة ، القاهرة، ٢٠٠٢ ، ص٢٢١.

(٦٨)ابو الحمد محمود الفرغلي : التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص٣٤٣.

(٦٩)محمود ابراهيم حسين: المدرسة في التصوير الإسلامي، مصدر سابق ، ص٢٢٢-٢٢٣.

(٧٠)ابو الحمد محمود الفرغلي : التصوير الإسلامي، مصدر سابق ، ص٣٤٢.

(٧١) Cooper, Johnno: mcasuremen And analysis of behavioural teachings , Columbus , Ohio chats , Merrill, ١٩٧٧ , p٣٩.

(٧٢)Holstiobe, R., Content Sangrias: Handbook with Supplication، مصدر سابق .

(٧٣)عبد المنعم احمد الدردير : الاحصاء البارامتري واللابارامتري، ط١، عالم الكتب – نشر – توزيع – طباعة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٢١.

المصادر والمراجع

١. ابو الحمد محمود الفرغلي: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه واصوله ومدارسه، ط٢، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢. ابو صالح الالفي : الفن الإسلامي ، :الفن الاسلامي (اصوله، فلسفته، مدارسه) ، دار المعارف ، لبنان ، ١٩٦٧.

٣. احمد محمد عبد الخالق: اسس علم النفس، ط٣، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٢٠٠٢

٤. أسامة زكي السيد علي : مراحل مقترحة لقراءة النَّص البصري (نحو ثقافة بصرية في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها) ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ، العدد ٣٣ ، ٢٠١٤

٥. اسعد رزوق: موسوعة علم النفس، ط٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، ١٩٨٧

٦. آلاء رشيد رزوقي ، سلوى محسن حميد الطائي :التكاملية بين النص المكتوب والنص البصري في الرسم العربي المعاصر ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بابل ، المجلد ٤٦، العدد ٢، ٢٠١٩.

٧. بلقيس هادي: تاريخ الفن العربي الإسلامي، للصفوف الثالثة، قسم الفنون التشكيلية ، جامعة بغداد، مطبعة دار الحكمة ، بغداد، ١٩٩٠.

٨. ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ٢٠٠١.

٩. جمال الدين محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٢

١٠. جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢ .

١١. حسن عبد الهادي الغزالي: جماليات المطلق والمقيد في التصوير الإسلامي، نقلا عن http://search.mandumah.com،ص٥٤٢.

١٢. راضي الوقفي : مقدمة في علم النفس، ط٣، عمان دار الشروق للنشر، ١٩٨٨ .

١٣. راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦ .

١٤. ربيع حامد خليفة: فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، ط٢، مكتبة زهراء الشرق، مصر، القاهرة ، ٢٠٠٦.

١٥. روبرت جيلام سكوت: اسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، مراجعة: عبد العزيز محمد، تقديم: عبد المنعم هيكل، دار ا لنهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٠ .

١٦. رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٧.

١٧. ريهام محمد بهاء الدين : الفنون الإسلامية ما بين الأصالة والحداثة ، مجلة العمارة والفنون ، العدد الرابع ، https://mjaf.journals.ekb.eg/

١٨. زكي محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢ .

١٩. زكي محمد حسن: التصوير الإسلامي ومدارسه ، دار القلم، القاهرة ،١٩٦٢.

٢٠. زكي محمد حسن: الفنون الايرانية في العصر الإسلامي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، ٢٠١٧.

٢١.سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.

٢٢. السيد علي سيد احمد وفائقة محمد بدر : الإدراك الحسي السمعي والبصري ، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ٢٠٠١.

٢٣. عبد المنعم احمد الدردير : الاحصاء البارامتري واللابارامتري، ط١، عالم الكتب – نشر – توزيع – طباعة، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

٢٤. عدس عبد الرحمن ، وتوق محي الدين : المدخل الى علم النفس ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ١٩٩٢ .

٢٥.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي الاسلامي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩ .

٢٦.عماد عبد الرحيم الزغول : نظريات التعلم(تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الاردن، ٢٠١٠.

٢٧.فتحي مصطفى الزيات: سيكولوجية التعلم بين المنظور الارتباطي والمنظور المعرفي، ط٢، دار النشر للجامعات، القاهرة ، ٢٠٠٤.

٢٨.فخري الدباغ : مقدمة في علم النفس لطلبة كليات الطب، ط١، الجمهورية العراقية – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٢ .

٢٩.قاسم حسين صالح : سيكولوجية ادراك اللون والشكل، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع – سوريا – ٢٠١٧.

٣٠.الكسندر بابادوبولو: جماليات الرسم الإسلامي، ترجمة: علي اللواتي، مؤسسة عبد الكريم للنشر والتوزيع ، تونس، ١٩٧٩.

٣١. كلود عبيد : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨ .

٣٢. مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣.

٣٣. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الجيل ، بيروت – لبنان، ب ت

٣٤. محمد بن يعقوب الفيروز ابادي : القاموس المحيط ، ط١، دار الحديث، القاهرة،، تحقيق، انس محمد الشامي و زكريا جابر احمد، ٢٠٠٨ .

٣٥.محمد زياد حمدان : نظريات التعلم (تطبيقات علم النفس التعلم في التربية)، دار التربية الحديثة ، دمشق، ١٩٩٧

٣٦. محمود ابراهيم حسين : المدرسة في التصوير الإسلامي، ط٢، كلية الآثار جامعة القاهرة ، القاهرة، ٢٠٠٢.

٣٧.نرمين احمد صبري هلال: النظرية الكلية نظرية الجشطلت كمصدر للفكر الابداعي في التصميم الداخلي للحيز المعماري ، مجلة التصميم الدولية ، المؤتمر الدولي الرابع ، ٢٠١٦.

٣٨. نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط في العصور الإسلامية ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢.

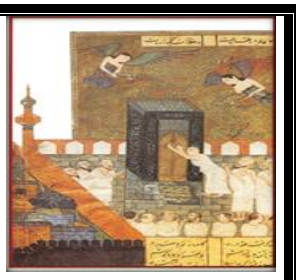
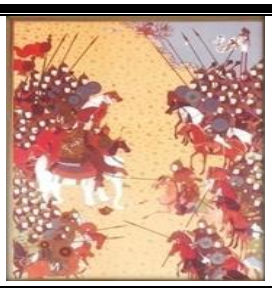
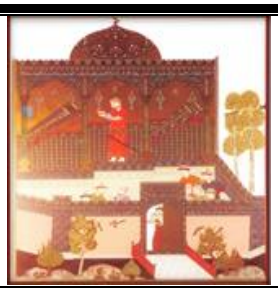
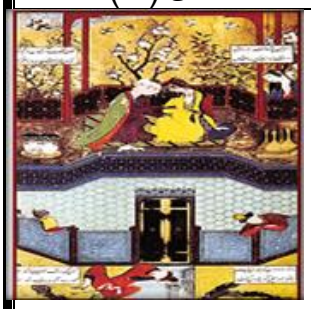
٣٩.يوسف قطامي : النظرية المعرفية في التعلم ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان، ٢٠١٣.

٤٠. Cooper, Johnno: mcasuremen And analysis of behavioural teachings، Columbus، Ohio chats، Merrill, ١٩٧٧ .

٤١. Holstiobe, R., Content Sangrias: Handbook with Supplication of the Study intention Crisis, ١٩٦٣, in Richard Budde Content Analysis of Communication, New York, Macmillan, ١٩٦٧

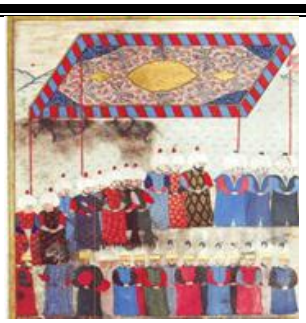
الملاحق: نماذج من عينات مجتمع البحث

١ – المدرسة الفارسية

			
شكل (١)	شكل (٢)	شكل (٣)	شكل (٤)
			
شكل (٥)	شكل (٦)	شكل (٧)	شكل (٨)

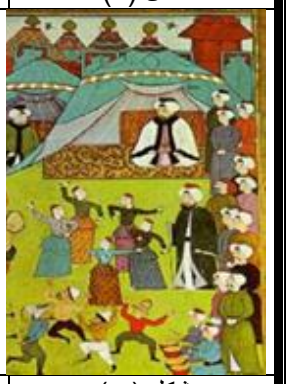
المدرسة التركية

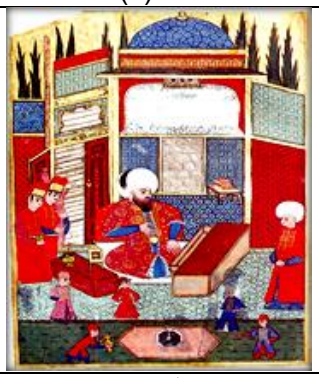
شكل (١)


شكل (٢)

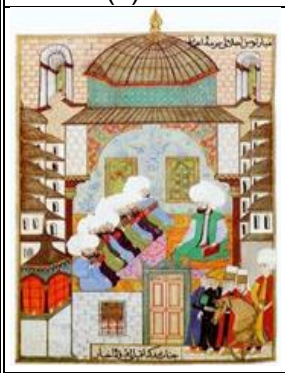
شكل (٣)

شكل (٤)


شكل (٥)


شكل (٦)

شكل (٧)


شكل (٨)