مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 3: 2019.
Journal of University of Babylon for Humanities، Vol.(27)، No.(3): 2019.

Aesthetic animal aesthetic in Mahmoud Frosigning fees

Maha Salim Abbood
Student Activities Department / University Presidency/ Babylon University
mahasaleem@yahoo.com

ARTICLE INFO
Submission date: 4/5/2019
Acceptance date:24/6/2019
Publication date: 26/1 /2021

Abstract

The current research consists of four chapters، the first chapter of which includes a summary of the research in English and the problem of research، which were summarized as follows: What are the aesthetics of Coptic frescos، as well as the importance of research and the need for it?

And terminology definition. The second chapter included two topics: First: History of the Copts in Egypt and the second topic: Creation and development of the art of Coptic photography. As well as the indicators concluded by the research. The third chapter deals with the research procedures represented by the research، the research sample، the research methodology، and the analysis of five examples of the products of Coptic wall photography. The fourth chapter included the results of the research، the most important of which: The art of painting the Coptic wall between the heritage of pharaonic and Hellenistic influences and the art of Islamic photography in a special aesthetic mix stems from the conditions of the cultural and social environment of the Egyptian society.

Keyword: Aesthetic animal Mahmoud Frosigning .

جماليات الاشكال الحيوانية في رسوم محمود فرشجيان

مهى سليم عبود
قسم النشاطات الطلابية/ رئاسة الجامعة/ جامعة بابل

المستخلص

مثلت الفنون منذ القدم ابداعاً فكرياً وجمالياً واتجاهاً عقائدياً،كونها لغة التعبير المشتركة بين الشعوب على اختلاف مذاهبها ومشاربها، فكانت اساساً مهماً من اسس قيام الحضارات، وما حضارة العراق الا اهم تلك الحضارات بلحاظ منجزها المعرفي والفني، حيث جسدت بأدوارها الحضارية القديمة(تل حسونة، سامراء، حلف، العبيد، الوركاء،...) مفاهيماً عقائدية كشفت فيها عن فكر الانسان آنذاك، فبالطين والحجر انتجت اشكالاً ذات قيم جمالية وتعبيرية من خلال ابداع نسيج من العلاقات الشكلية التي امتازت بأصالتها عبر موروث كبير من الفنون كالعمارة والفخار والرسم والنحت. وكما كان لتطور العلوم والصناعات أثراً في تطور الفنون واتساع رقعتها فان للمعتقدات كذلك اثراً لا يستهان به، ويبدو ذلك جلياً في التحولات التي طالت فنون بلاد الرافدين وسائر البلدان التي اعتنقت شعوبها الاسلام، فقد سعى الفنان المسلم من خلال موضوع المقدس وما يرتبط به الى

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

تطوير فنون الخط والزخرفة وتذهيب المصاحف وعمارة وتزيين المساجد، والذي استمر حتى حكم العباسيين لينبثق منه فناً آخر لتزويق المخطوطات هو فن (المنمنمات) الذي وظف صوراً تحكي قصصاً من الحياة اليومية، وتتناول شخصيات دينية، ومواضيعاً شعرية وكتباً علمية، واختلف فن المنمنمات اسلوباً وتوظيفاً من بلد لآخر تبعاً للبيئة والموروث الشعبي ليشكل لنا العديد من المدارس التي من اهمها (المدرسة العباسية، المدرسة المغولية، مدرسة هيرات، المدرسة الصفوية).وهدف البحث الى: التعرف على جماليات الشكل في رسوم محمود فرشجيان.

الكلمات المفتاحية: جماليات الشكل، محمود فرشجيان.

الفصل الاول/الإطار المنهجي

1. مشكلة البحث

لقد مثلت الـ فنون منذ القدم ابداعاً فكرياً وجمالياً واتجاهاً عقائدياً، كونها لغة التعبير المشتركة بين الشعوب على اختلاف مذاهبها ومشاربها، فكانت اساساً مهماً من اسس قيام الحضارات، وما حضارة العراق الا اهم تلك الحضارات بلحاظ منجزها المعرفي والفني، حيث جسدت بأدوارها الحضارية القديمة(تل حسونة، سامراء، حلف، العبيد، الوركاء، .....) مفاهيماً عقائدية كشفت فيها عن فكر الانسان آنذاك، فبالطين والحجر انتجت اشكالاً ذات قيم جمالية وتعبيرية من خلال ابداع نسيج من العلاقات الشكلية التي امتازت بأصالتها عبر موروث كبير من الفنون كالعمارة والفخار والرسم والنحت. وكما كان لتطور العلوم والصناعات أثراً في تطور الفنون واتساع رقعتها فان للمعتقدات كذلك اثراً لا يستهان به، ويبدو ذلك جلياً في التحولات التي طالت فنون بلاد الرافدين وسائر البلدان التي اعتنقت شعوبها الاسلام، فقد سعى الفنان المسلم من خلال موضوع المقدس وما يرتبط به الى تطوير فنون الخط والزخرفة وتذهيب المصاحف وعمارة وتزيين المساجد، والذي استمر حتى حكم العباسيين لينبثق منه فناً آخر لتزويق المخطوطات هو فن (المنمنمات) الذي وظف صوراً تحكي قصصاً من الحياة اليومية، وتتناول شخصيات دينية، ومواضيعاً شعرية وكتباً علمية، واختلف فن المنمنمات اسلوباً وتوظيفاً من بلد لآخر تبعاً للبيئة والموروث الشعبي ليشكل لنا العديد من المدارس التي من اهمها (المدرسة العباسية، المدرسة المغولية، مدرسة هيرات، المدرسة الصفوية). "ان استعمالات الشكل متعددة الى ابعد حد، وليس باستطاعتنا التعبير عنها جميعاً ولكننا اذا جمعنا بين مبادئ الشكل وبين الحساسية المرهفة لتنوعاتها وتجمعاتها في اعمال محددة، اصبحنا بالتدرج اقدر على تذوق هذا العنصر الذي هو اكثر عناصر الفن عمقاً وخفاء "(1، ص361).

مما تقدم ولكون المدرسة الصفوية هي احـدى اهم مدارس التصوير الاسلامي ولكون الفنان (محمود فرشجيان) امتداداً طبيعياً لتلك المدرسة تلمذة واسلوباً ولقلة الدراسات الاكاديمية حول المدرسة الصفوية، وانعدامها فيما يخص منجز الفنان محمود فرشجيان(2،ص11) الفني، الذي عرف بانه الميناتور الاول في ايران اليوم، ولأهمية الشكل في تحديد هوية العمل الفني فضلاً عن نجاحه، من هنا وما ذكر سلفاً تحددت مشكلة البحث الحالي بالأسئلة الاتية:

1- ما هي الاشكال التي وظفها الفنان محمود فرشجيان في اعماله؟

2- ماهي عناصر الشكل ووسائل تنظيمها في رسوم محمود فرشجيان، والتي اكسبتها هذا التميز.

2. أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى اهمية البحث الحالي بالآتي:

1- سيكون البحث الحالي اكمالاً لمسيرة البحوث التي سبقته في مجال الفنون الاسلامية.
2- سيسهم البحث الحالي في ايجاد ارضية جيدة لدراسة فن المنمنمات مستقبلاً .
3- يتناول البحث منظومة البناء الشكلي لعناصر بناء المنمنمات وفق اسلوب المدرسة الصفوية .
4- البحث الحالي هو البحث الاول الذي تناول دراسة وتحليل لوحات الفنان محمود فرشجيان
5- من الممكن ان يشكل البحث الحالي منطلقاً لدراسات اكاديمية لاحقة .

في ضوء ما ورد تأتي الحاجة الى البحث الحالي محددة بالآتي :

. أفاده كليات الفنون الجميلة فضلاً عن المؤسسات التي تعنى بموضوع الفن الاسلامي والمخطوطات .
. أفاده طلبة الدراسات العليا والمهتمين بهذا الموضوع على وجه التحديد .
. يكشف البحث الحالي عن القيم الجمالية للفنون الاسلامية .

3. **هدف البحث :** تعرف جماليات الشكل في رسوم محمود فرشجيان .

4. **حدود البحث :**

. الحدود الزمانية : دراسة جماليات الاشكال الحيواني في رسوم محمود فرشجيان المنجزة في الفترة من عام (1950-2012 م) الموثقة في المصادر التي تختص بالمنجز الفني للفنان محمود فرشجيان .
. الحدود المكانية : المصادر التي تحوي المنجز الفني للفنان محمود فرشجيان
. الحدود الموضوعية : يقتصر البحث على دراسة الشكل في رسوم محمود فرشجيان .

الشيء وصورته)(1، ص699).

5. **تعريف الاهم المصطلحات:**

ويشير(ستولنتيز) إلى انه: (تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها وعناصر الوسيط هي الأنغام، والخطوط) (2، ص340).

ويحدد(ريد) ثلاثة معاني للشكل: أولا: (ثمة شكل بالمعنى ألإدراكي الحسي) وثانياً، ثمة شكل بالمعنى البنائي : وهذا هو المفهوم الكلاسيكي عن الشك : تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل، ولكل جزء مع الآخر يمكن تحليلها،وفي النهاية تحويلها إلى رقم. لكن ما زال هنالك معنى ثالث، يمكن أن يدعى افلاطوني، ويعتبر فيه الشكل تمثيلاً للفكرة، إن الشكل، وبهذا المعنى الرمزي، وربما تضمن إما صورا طبيعية، أو بالتناوب، صوراً من نوع غير طبيعي أو لا تشخيصي (3،ص41). ومن هذا يرى ريد إن الشكل هو: ((الهيئة، ترتيب الأجزاء (جانب مرئي)، وليس شكل عمل فني ما بأكثر من هيئة، أو ترتيب أجزائه، أو جانبه (المرئي). فإننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة ، وطالما كان هناك جزءان أو أكثر مجتمعان مع بعضوهما لكي يصنعوا نسقاً مرئياً)) ويرى (ريد) :(إننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة، وطالما كان هناك جزءان أو أكثر متجمعين مع بعضوهما لكي يضعا نسقاً مرئياً) ان الشكل هو: تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني، وتحقق الارتباط بينها، ويدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضوعها في العمل الفني كل بالنسبة للأخر، وبالطريقة التي توثر كل منها بالآخر ويعرفه(الشال) هو: كل عمل فني له شكل ومضمون، والشكل هو الهيئة الفنية وإطاره العام، والمحسوس ويرى(عيد) ان شكل هو ذلك الكيان و التركيب الإنشائي الداخلي للتكوينات الفنية(4،ص178). أما (جون دوي) فيرى بأنه: عملية تنظيم العناصر المكونة أو الأجزاء المركبة ويعد الشكل لفظا يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر.

الفصل الثاني/الإطار النظري

المبحث الأول / الجمالية مرجعية تاريخية:

يمثل الجمال وعملية الاحساس به واحدة من السمات التي بها ينفرد بها الانسان دون سواه من الخلائق، بهذا المعنى فان الانسان الاول الذي خلف لنا مزيداً من الآثار الفنية بفضل احساسه الفطري، لم يكن يقصد فيما أنتج استهدف الجمال تحت طائل الاحساس ان مخلفاته تلك كانت ذات مغزى نفعي . ويرجح ان فجر الوعي الجمالي بدأ مع الانسان الاول وفي مرحلة (انتاج القوت)* تحديداً،ذلك ام الانسان ما قبل هذه المرحلة كان يهمه تدبر امره بقصد ان يحيى حياته وسط بيئة محفوفة بالمخاطر تكتنفها الصعوبات التي لا نهاية لها،فيما تمثل مرحلة (انتاج القوت) بداية نهضة الانسان باتجاه وضع ابجديات المعرفة الانسانية والعلوم علاوة على وضع التفسيرات الاولية لمظاهر الوجود والاسرار المحيطة به. ان النتاجات الفنية الحضارية لوادي الرافدين ووادي النيل وحضارات الشرق القديمة والتي انجزت عبر اطوار الحضارة تكشف عن اطّراد الوعي والتلاحم مع مظاهر الطبيعة وهي تشير الى وجود نمط من التفكير الجمالي الذي يقف ورائها. لقد ذهب الجماليون في الجمال مذاهب شتى،فهناك من وجده في الطبيعة، وآخرون عثروا عليه في نفائس الفن،فيما ظنه البعض مجسداً في عالم المثل على ان "الاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال انما يرجع الى امرين اثنين.الامر الاول :عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال يربط الاذواق جميعاً...الامر الثاني: اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الافراد،فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً، يقصر دونه تذوق آخر حيال موضوع واحد" (5) ص50 وعليه ان الجمالية تتحكم فيها مستوى استجابتنا حيال الجميل، والتي تنبع من عواطفنا الانسانية، وهي الاخرى موضع تفاوت ولا تخضع لقياس واحد فما تراه جميلاً قد يبدو منفراً لغيرك، والعكس بالعكس، ولهذا يبدو من الصعب الوقوف عند ثوابت تصف الجميل .وبما ان الجمالية تشكل محوراً اساسياً في موضوع البحث الحالي، لذا فان الباحث معني بالوقوف على اهم الآراء التي قيلت فيها.

الجمال عند الاغريق:

تاريخياً يرجح ان المصطلحات الاولى لعلم الجمال قد كشف النقاب عنها عند الاغريقيين الاوائل،وتحديداً في اشعار (هوميروس)* الذي ترك لنا طائفة من التعبيرات الجمالية مثل: الرائع،الجمال،التناسق .وعنده ان ما هو رائع ومتناسق موضوعي واقعي بمقدور المرء فهمه وتحسسه (6، ص11). كانوا اليونانيون من اوائل الذين اعتنوا بالفنون وتذوقوها وشرحوا علاقتها بالخير والحق والجمال، حتى توصلوا الى آراء ونظريات جمالية جديرة بان تحتفظ بأهميتها حتى هذا اليوم، حيث ساهمت في تطور الفن واثرت بشكل كبير في آثارهم الفنية التي كشفت عن حس مرهف وذوق رفيع ومقدرة فائقة على التعبير عن المثل السامية ومحاكاة الفضائل، فكان هيراقليط من الاوائل الذين تكلموا عن الفن والجمال وكذلك لديموقراط وسقراط وافلاطون وارسطو، الفضل الكبير في هذا المجال (7،ص19). فالجمالية عند هيراقليط (576–480 ق.م) تفضي الى جعل الآلهة انموذجاً كاملاً ومثال اعلى للجمال،ورأى انه من الصعب قيام علم خاص يعالج الجمال، نظراً لنسبية الاحكام الجمالية

---

* لا يمكن تحديدها بدقة الا بوجود الزراعة وانتاج القوت، وهذا حصل في العصر الحجري المتوسط والذي بالامكان تحديده وعلى وجه التقريب في حدود (10.000عام ق.م) قبل هذا يعد الانسان جامعاً للقوت.

* هوميروس: اعظم شعراء اليونان وصفه نقادهم بانه البداية والنهاية وانه معلمهم ونبيهم بعث نهضتهم وخلق منهم امة قوية تؤمن بدين واحد، وتتخذ لغة واحدة، نظم الالياذة والاوديسا باللهجة الايونية – انظر: القلماوي، سهير: الموسوعة العربية الميسرة، اشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت، ص 1921 .

عند الناس، هذه النسبية تعود الى تصنيف العناصر لمجموعات،كل عنصر فيها يقاس جمالياً الى بقية عناصر مجموعته، فاذا وصف شئ بالجمال في مجموعته، قد يوصف بالقباحة نسبة الى مجموعة اخرى(8،ص19). فيما ينبثق الجمال عند سقراط (468–399 ق.م) من مبدأ (الغائية)*، اذ لم يجد مسوغاً في عزل الطبيعة التي يتمتع بها الجمال عما يخلفه لنا من منفعة أيضاً،فيما يكون القبح عنده غير متمتع بخاصية كهذه،انما يحمل نقيضها تماماً. وقد افترض سقراط ان على الفنان التمعن في مظاهر الطبيعة كون الفن و(الرسم) على وجه الخصوص ليس الا ترديداً لـ ما يمكن مشاهدته اذ "انه من الصعب ان تجد انساناً كاملاً من الناحية الجمالية،أي لا تشوب جماله اية شائبة، فانت عندما ترسم انساناً جميلاً فانك تأخذ من عدد من الناس اجمل ما عندهم وتجمعه في رسمك لتحصل على الانسان الذي تستطيع ان تسميه جميلاً (9،ص18)، وان الفن يعبر عن الطبيعة دون ان يكون مجرد تقليد حرفي لها . فذهب افلاطون الى خلاف استاذه(سقراط) فيما ذكر اعلاه حينما قال (افلاطون): "ان الشاعر او المصور يستطيع ان يخلق كل الحيوانات والنباتات ونفسه والسماء والآلهة،فكل ما يحتاجه هو ان يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات " أي ان الفن في نظره يتجه الى الشيء المدرك المحسوس ويعكسه كما تعكسه المرآة، لكن يجب ان يتجاوز هذا المدرك في المراحل المتقدمة ليعبر عن شيء سامٍ مثالي خارج مجال التصورات البشرية. والفنان في نظر افلاطون ليس مبتكرا وانما ملهم، بحيث يفقد احساسه وعقله عندما يلجأ الى العمل الفني، الهامه هذا صادر عن ربات الفنون،حيث كان اليونانيون يرون ان للفنون ربات كل ربة تختص برعاية فن من الفنون(10،ص17)، وتشكل رمزاً يعبر عن فكرة جمال الذات والتي ترجع قيمها الى عالم من الصور الخالصة . أما الجمال فان افلاطون يرى ان الجمال لا شان له بالهيئة الظاهرة انما هو ما وراء ذلك،بمعنى انه جمال علوي مطلق، لهذا رفض افلاطون في فلسفته الواقع من اساسه مشدداً على ان البقاء لصالح عالم الحقيقة الكلية "عالم المثل" مؤكداً على سيادة العالم الروحاني المثالي ويعلي من شأن الحدس والالهام الذين يبلغان بالنفس الى هذا العالم(11،ص9) . كما رأى افلاطون انما ندركه بحسنا يعكس عالم الصور الخالصة وهو عالم الحق والخير والجمال، الذي يتجاوز مدركاتنا المحسوسة الى مجال المعقول،فالأخلاق والاعمال والفضائل والفنون ليست الا محاكاة لما تعلمه الانسان قبل هبوطه من عالمه الروحي الى جسده المادي الا ان محاكاة الشيء لا تغني عنه لكنها تقترب منه فقط ان كانت هذه المحاكاة صحيحة، وترتفع مرتبة الجمال عند افلاطون حتى يقول ان الحب الحقيقي هو حب الجمال وان الجمال المحض هو الله،وبلوغ ادراكه يصل بالمحب الى نسيان ذاته فيندمج مع البحث الهادف الى ادراك اسرار الكون، وتأمل اجزاءه والتي تؤدي بدورها الى ادراك جمال الحقيقة الالهية، ليصور في النهاية ان أي شيء جميل يستمد جماله من الله(12،ص28–29). اما الجمال عند أرسطو(384–322 ق.م) فهو جمال موضوعي اذ يهتم بجمال المظهر المحسوس (الواقع المادي) فالجمال لديه يعني، التنسيق والعظمة والترتيب، ويرى ايضاً ان (الكائن او الشيء مكون من اجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم ترتب في نظام، وتتخذ ابعاداً ليست تعسفية ذلك لان الجمال ما هو الا التنسيق والعظمة)، وكذلك فان موضوعية ارسطو جعلته يرى الجمال نموذجاً ملازماً للموضوع الجمالي ورؤيته للفن، لكونه ابداعاً لا اكتشافاً هي التي جعلته يركز على اهمية التناظر والوحدة فيال منظور الجمالي. فالجمال عند ارسطو لا يخرج عن نطاق الانسان، فهو نموذج باطن في العقل البشري لا يمكن البحث عنه خارج النفس،كما ان المثال ذاته موجود في الانسان(13،ص60) . وللفنان عند ارسطو وظيفة مزدوجة "فهو يقلد الطبيعة اولاً ثم يتسامى عنها "والتقليد لا

* الغائية: هو المنسوب الى غاية،تقول العلة الغائية، أي العلة التي من اجلها وجد الشيء . يراجع، صلبيا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتب اللبناني، بيروت:ج2،1982، ص122 .

يعني ان ينقل الفنان المظهر الحسي للأشياء نقلاً فوتوغرافياً، بل تصويراً لحقيقتها الداخلية، وعلى هذا الاساس فقد ركز ارسطو مهمة الفنان على الشكل الظاهري اذ يحاول الفنان الرجوع الى التصورات المثالية للأشياء التي تقع تحت بصره، بل توجد في عالم المعقولات فيضيف على الاشكال، ويحذف ليخلق شكلاً فنياً جديداً واصيلاً، اذ تتضمن هذه الاشكال تطهير النفس من الانفعالات، وتأمين العقل من الخطأ(14،ص137).

الجمال عند الرومان :

كان لمفاهيم الجمال عند اليونانيين الامتداد والاثر الكبير على مفاهيم الجمال الرومانية، ومن ابرز من تكلم عن الجمال منهم هو (لوكر شيوش) الذي رأى ان الانسانية بحاجة ماسة الى الفن،وان الفن جاء تقليداً طبيعياً للطبيعة، أما (غارتسي فلاك) فقد اكد على اهمية البساطة والتلقائية والصدق والانفعال في الفن وكذلك رأى (افلوطين) ان الخير من اعلى مراتب الجمال، حيث كان متأثرا بأفلاطون عندما اكد على ان الواقع ظلال للجمال العلوي الذي لا يمكن ادراكه الا اذا خلص الانسان نفسه من الاشياء المادية الدنيئة، لكن في نهاية ذلك العصر بدأت هذه المفاهيم بالانحدار بفعل ظهور أزمة مجتمعات الرق في الامبراطورية الرومانية في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد، حيث تحولت القيم الانسانية ذات الطابع الجمالي نحو الانحطاط والانحدار واستمرت على هذا الوضع حتى اواسط العصور الوسطى في اوروبا(15،ص261–259).

الجمال عند المسلمين:

مما لا شك فيه ان الفلاسفة المسلمين أفادوا كثيراً من الطروحات الفلسفية والجمالية التي انتهى اليها اساطين الفلسفة اليونانية، بالذات ما جاء به افلاطون وتلميذه ارسطو، وعمد فلاسفة المسلمين للتوفيق بين المنهجين(منهج افلاطون ومنهج ارسطو) وهو مما يحسب للفلسفة الاسلامية، وقد اتفق دارسو الفلسفة الاسلامية ان الفارابي (259–339 هـ) يقف في طليعة الفلاسفة المسلمين ممن اعتمدوا التأويل على النحو الذي جعله يتقلب بين افلاطون وارسطو في محالة منه للخروج بنظرة فلسفية وجمالية غالباً ما تعد من المعطيات الاصيلة ضمن الفكر الفلسفي الاسلامي، حيث شدد الفارابي على فاعلية الحواس في تلمس واكتساب الخبرات والمعارف اذ يرى ان "الحس يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً، ومن حال الموجود المتفرق متفرقاً، ومن حال الموجود القبيح قبيحاً، ومن حال الموجود الجميل جميلاً وكذلك سائرها(16،ص99) . وهنا يظهر الفارابي نزوعاً ارسطو طاليسياً، فبواسطة الحواس يكون بمقدورنا تكوين صورة عقلية كلية للأشياء، مع انه لا يرى ذلك بمعزل عما يسميه بالعقل الفعال الذي يترفع عن الامور ضمن سياق ماديتها، لهذا يربط بين فكرة الجمال والخير التي تحدث نتيجة لمبدأ التجانس والترتيب، وازاء هذا الربط انما يدخل الجمال ضمن نطاق الغائية المتصلة بالقيم الراقية التي تزيد الحق وضوحاً ، بهذا المعنى، فالاغتباط والنشوة الداخلية والسرور ان هي الا لله عز وجل في عين الوقت وكأن عملية احتضان الجمال، والعيش فيه والانديا‌ح في سحره، عملية مشتركة بين الانسان والله، لكن النسبية بين شعورنا بالجمال وادراك الله له نسبة اليسير الى العظيم، والمحدود الى الذي لا تحده حدود، وهو في نظره جمال الجمال، وهو كله ومنه يفيض، والجميل بعد هذا، وحسب الفارابي نفسه يصبح (الشيء الذي يستحسنه العقلاء)(17،ص186). عد الفارابي اعمال الفن متفوقة على الطبيعة، أو ان الصورة تتفوق على المادة كما في قوله" فما منزلته منزلة الخشب هو المادة و(الهيولي)* ،وما منزلته خلقته فهو الصورة والهيئة، فان كان نوع انما يحصل موجوداً بالفعل وبأكمل وجوده اذا حصلت صورته، وما دامت مادته موجودة دون صورته فإنما

* الهيولي: مادة اولى منفعلة، يمكنها ان تتقبل مختلف الصور، ينظر: الفارابي، ابو نصر، كتاب اهل المدينة الفاضلة، قدم له وشرحه: ابراهيم جيزيني، بيروت، دار القاموس الحديث، ب ت، ص50 .

هو ذلك النوع بالقوة فان خشب السرير ما دام بلا صورة سرير، فهو بالقوة،وانما يصير سريراً بالفعل اذا حصلت صورته من مادته، وانقض وجودية الشيء هو بمادته واكمل وجودية هو بالصورة (18،ص50). اما ابو حيان التوحيدي (311-414 هـ) فيرى ان تقدير الجمال يتم من قبل الانسان (المتلقي) فهو لا يعتمد على معيار معين لقياس الجمال، ويتساءل التوحيدي عن السبب في ان تقدير الانسان للجمال يبتدئ من اقبح القبح وليس من احسن الحسن؟ ويجيب مكسويه على هذا التساؤل بما يأتي:

1- ان تذوق الجمال يخضع لعاملين اساسيين، العامل الاول: هو اعتدال مزاج المتذوق، فلا ينفر الى الغريب المتطرف، والشاذ المنحرف. والعامل الثاني: تناسب اعضاء الشيء بعضها الى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات،على ان هذين العاملين لا يجتمعان في جميع اجزائهما في الهيولي والاشكال والصورة والمزاج لا تجتمع بوقت واحد فلا تستطيع ان ترى الجمال في تمامه.
2- ليس بإمكان الوهم ان يجمع هذه الشروط التي تعجز الطبيعة عن جمعها، ولهذا فان ادراك الجمال ادراكاً كاملاً هو من الامور الصعبة .
3- ان الوهم تابع الحس، والحس تابع للمزاج،والمزاج تابع اثر من آثار الطبيعة. فلكي تعطي الهيولي صورة جميلة لا بد من تركيب متناسب معتدل بين الامزجة والاعضاء من الهيئة والشكل واللون(19،ص35).

يرى التوحيدي ان الجمال الطبيعي يقودنا الى الخالق المبدع، لذا يفترض التوحيدي ان يقودنا العمل الفنيالى النتيجة نفسها، فيقرر ان لا خير في عمل او صناعة لا تدي الى توحيد الخالق، "ويقسم التوحيدي المراحل الابداعية الى مرحلة التصوير الالهي :وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الالهي عند الفنان، ومرحلة التصوير التعليمية :التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدمة التصوير، ان قضية الجميل والقبيح عند التوحيدي تقع في مستويين يتحكم فيهما ارادة الفرد وتطلعاته، بمعنى آخر،ان مرجعية هذين المفهومين تصبح حكراً على الانسان الذي يوفر عناصر مشتركة يسميها مناشيء الحسن ولقبيح منها (الطبيعي) الذي يقابل العنصر الحسي ومنها ما ينشأ (بالمادة) الذي يقابل العنصر الاجتماعي ومنها ما بنشأ (بالشرع) وهو العنصر الديني، ومنها ما بنشأ (بالعقل) وهو العنصر العقلي او الاساس الفكري، ومنها ما ينشأ (بالشهوة)وهو العنصر الجنسي او عنصر(اللذة الفردية)(20،ص124) .

الجمال في الفكر الفلسفي الحديث :

ان بدايات النهضة الجمالية تبلورت بأثر طروحات بومغارتن(1714-1762م) التي تدور حول الخيال الفني الذي يختلف كثيراً ن المنطق العلمي في التفكير . فالاستطيقيا عنده "تقتصر على لون من الوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسي، ويتناول كمال المعرفة الحسية مجردة عن فكرة، وهذا اللون هو الجمال،كما ان العكس أي نقص المعرفة هو القبح"، وعلى هذا الاساس تصبح الاستطيقيا العلم الذي يرتبط بالشعور الذي تتحدد غايته النهائية في الوصول الى الكمال،وعليه وجد(بومغارتن) ان الجذر الموضوعي للرائع هو الكمال،بمعنى آخر تطابق الاشياء مع مفاهيمها، والكمال يتمثل في ثلاثة اوجه، الحقيقة، الجمال، الخير، ثم ان الجمال يتجلى في التجانس بين الاجزاء وبما يمثل دالة على الرائع، كما واكد (بومغارتن) على ضرورة التناسق بين اجزاء العمل الفني كي تدرك كليته ونشعر بالانسجام(21،ص17).

المبحث الثاني/ مدخل الى الشكل :

تتخذ العناصر وضعاً معيناً داخل التكوين الفني من خلال تآلفها وتوافقها وفق طريقة معينة، مكونة شكلاً معيناً، والذي يخضع بدوره إلى تنظيم الدلالات التعبيرية والحسية التي تساهم في إغناء الشكل. اما ان هذه

العناصر تعطي الشكل الوضوح والموضوعية ، بحيث يمكن إدراكه فالعمل الفني لا يصبح مظهراً حسياً قابلا للإدراك ، إلاّ إذا استحال إلى شكل .

إدراك الشكل بصرياً :

الشكل هو مدرك بصري ، إذ يستثار الإدراك البصري بواسطة منبه خارجي عن طريق الجهاز البصري (وهو العين)، فيستجيب العقل للاستثارة فيدرك المرئيات، وقد أكدت الدراسات السيكولوجية في مجال الإدراك البصري ، ان إدراك الشكل ليس إدراكاً لمجموعة الأجزاء التي يتكون منها الشكل بل هو إدراك عام، أي إدراك الشيء ككل، ومن أهم هذه الدراسات التي أفادت بشكل كبير في مجال الإدراك، هي نظرية (الجشطالت)*، وذلك "اعتمادا على التجربة المباشرة المعتمدة نقطة انطلاق لكل سيكولوجيا ولكل علم، إذ اعتماداً على التجربة المباشرة، يقلل الجشطالتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات البصرية، فهم يرون ان العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة "(22،ص18). من هذا نستنتج ان إدراك صورة معينة هو إدراك مباشر (حدسي)، وبالوقت نفسه هو إدراك شعوري حسي .

والفكرة الجوهرية لهذه النظرية الشكلية، ليس عبارة عن تجميع الأجزاء " فالمربع ليس مجرد أربعة أضلاع، بل الصيغة الكلية التي تنظم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها، كي تأخذ الصفة الكلية الخاصة بالمربع "(23،ص159). وبذلك فان طريقة الجمع خاطئة، فالكل لا يساوي مجموع الأجزاء وليس مجرد مجموع الأجزاء مضافاً اليها الصفة الجشطالتية، فالكل يمكن ان يختلف تماما عن مجموع الأجزاء . واعتبار الكل هو جمع هي نظرة غير ملائمة، فالكل منطقياً ومعرفياً سابق على أجزاءه، والأجزاء لا تصبح أجزاء، ولا تقوم بوظيفتها كأجزاء حتى يوجد الكل التي هي أجزاء له، وتتم عملية إدراك الأشكال من كون الإنسان يبحث عن المعلومات وينظمها، فالإدراك صفة من صفات الكائنات العاقلة، إذ ان للدماغ دور في تخطي بعض الصعوبات في تمييز الأشكال من خلال المدخلات(المعلومات)، التي تخص مجموعة واحدة ينتظمها(إطار)(*) مرجعي عام واحد، إذ يمكن تحديدها وتمييزها من خلال الاختلافات القائمة بينها وفقاً لذلك الإطار المرجعي، ويذكر (سكوت) انه عندما ندرك هيئة الشكل، فان ذلك يعني ضرورة وجود اختلافات في المجال المرئي، وأينما توجد اختلافات، فلابد ان يكون هناك تباين(24،ص15).

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

1. **مجتمع البحث:** اشتمل مجتمع البحث على اغلب مصورات اعمال الفنان محمود فرشجيان الموثقة في الكتب والمصادر التي تهتم بتوثيق أعماله وقام الباحث بجمع كل ما هو متوفر من مصورات مطبوعة مضافة لما صوره بنفسه في متحفي(كلستان وكاخ عباسي) في طهران وجناح الفنان محمود فرشجيان في متحف العتبة الرضوية

---

* الجشطالت(Gestalt) : كلمة ألمانية تعني "اقرب ما يكون الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيأة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم، كذلك الكل المتسامي أو قل هو كل متكامل كل جزء فيه له مكانة ودوره ووظيفته التي يتطلبها الكل"، وقد ظهرت في بداية القرن العشرين ويعتبر ماكس فرتيمر بصورة عامة مؤسس النظرية الجشطالية والذي انظم اليه ولفجانج كوهلر وكيرت كوفكا . راجع ام غازادا، جورج، كورسني ريموندجي، نظريات التعليم دراسة مقارنة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: مطبعة الرسالة، 1983، ص236-241.

(*) الإطار : " هو ذلك الحيز الذي توجد فيه الموضوعات التي ندركها " . ينظر: صالح، قاسم حسين، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، سلسلة دراسات 305، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق – بغداد : دار الرشيد للنشر، 1982، ص128.

المقدسة في مشهد– ايران وبعد فحص ومقارنة المصورات قامت الباحثة باستبعاد المتكرر منها ليكون عدد المصورات التي تمثل مجتمع البحث (139) صورة فوتوغرافية موزعة على ستة عقود ابتداءاً من 1950–2012م .

2. **عينة البحث** : بعد توزيع نماذج مجتمع البحث على ستة عقود وبغية اختيار العينات التي تخدم اهداف البحث قامت الباحثة بعرض جميع المصورات التي تمثل مجتمع البحث على الخبراء الواردة اسمائهم والقابهم العلمية في استمارة الخبراء المرفقة، فتم اختيار ستة عينات، عينة واحدة لكل عقد، والعينة المختارة هي العينة التي حصلت على ترجيح اكثر من نصف عدد الخبراء البالغ عددهم خمسة خبراء .

3. **أداة البحث:** اعتمدت الباحثة الطريقة الوصفية التحليلية في تحليل عينات بحثه معتمداً بذلك على الاطار النظري للبحث .

4. منهج البحث : أعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب التحليل .

5. تحليل عينة البحث :

النموذج رقم (1)

الوصف العام :

يتضمن العمل تصوير رجل وامرأة . الامرأة واقفة تسحب بيدها اليسرى طرف الرداء الذي سحب طرفه الآخر الرجل الذي يجثو على احدى ركبتيه حاملاً قلبه بيده اليمنى، ليقدمه الى تلك المرأة، وتظهر ملابس الشخصيتين مزدحمة بالزخارف النباتية، اما خلفية اللوحة فقد صورت بالوان داكنة تكاد تقترب من اللون الاسود وفيها ايحاءات تدور باتجاه عقارب الساعة بالوان رمادية وصفراء مخضرة .

التحليل :

تشير اللوحة الى قصة حب من طرف واحد، رجل من عامة الناس وفتاة من العوائل ذات النفوذ ويحيلنا الى ذلك الريشة الحمراء التي وضعت على راس الفتاة والتي شاعت في الدولة الصفوية ووثقت في مصورات تلك الحقبة(المدرسة الصفوية الجديدة) ونظراتها الاستعلائية بل حتى وقوفها وابعادها رجلها اليسرى كي لا تصيبها قطرات الدم المتناثرة من قلب الرجل، بينما لا يوجد ما يشير لمكانة الرجل الاجتماعية، الخلفية السوداء للوحة اغنت الفنان عن استخ دام اللون الاسود في تحديد الشكل الخارجي للشخوص ولجا الى اللون الابيض في فرز سروال الرجل الذي صوره باللون الاسود، ليونة الخطوط الواضحة في طيات الملابس لكلا الشخصين تظهر امكانية الفنان وثبات يده كما وان عنصر الخط لم يكن غائباً في ابراز تشريح الوجوه واليدين والقدمين لكلا الشخصين فقد عمد الفنان في إظهار التشريح الى تقنية الخطوط المتجاورة باستخدام الفرشاة الدقيقة، اما لونياً فان الفنان استخدم الوانا براقة ترددت بين الاصفر والازرق والاحمر والاخضر المصفر واظهر حرفية عالية في مزج الالوان واظهار طيات الملابس من خلال تباين الدرجات اللونية، مضافاً للتجاور اللوني المدروس والذي

حقق توازناً لأشكال اللوحة فتجاور اللون الاصفر والازرق اللوردي يعطي اهمية كبيرة لكلا اللونين كذلك الاحمر في ثوب الفتاة والاخضر المصفر في سروالها، اما الوان الزخارف التي غطت جميع الملابس فقد استخدم الفنان فيها الواناً من نفس الالوان التي استخدمها في الملابس ولكن بدرجات فاتحة، اما لون الخلفية الغامق فقد اعطى للمشهد الحصة الاكبر من الضوء وجعل شخوص المشهد وكأنها تسبح في فضاء مظلم، ليكسبها السيادة كونها تمثل موضوع اللوحة.

الاشكال المموهة في الخلفية تحيل المتلقي الى عالم الحلم والامنيات مدعومة بالطريقة التي عرض فيها الفنان الرجل الحزين المترجي الذي يحمل قلبه شاهداً على حبه،الوجوه المغولية لم تغادر المشهد فبدت ملامحها واضحة على الفتاة واقل وضوحاً في وجه الرجل .

النموذج رقم (2)

الوصف العام :

يظهر في اللوحة رجلين جالسين وامرأة واقفة تسكب العصير الاحمر، تعلوهم امرأة بجناحين ترفع بيدها ستاراً، تظهر في ارضية المشهد مجموعة من الكتب وادوات الرسم الهندسي وكرة زرقاء رسمت عليها نجوم، المجموع يستقر على سجادة من الكاشان حمراء اللون، الجدران مزوقة بزخارف نباتية (كأسية، وزهرية)، تتوسط الجدار نافذة مزججة بالزجاج المعرق الملون تظهر خلفه حديقة غنّاء اشجارها مزهرة .

التحليل :

المشهد كوحدة واحدة يشير الى جلسة نقاشية بين طالب واستاذه يحيلنا لذلك مجموع الكتب التي تشغل ارض الغرفة والكتاب الذي بيد الشاب واداة رسم الدوائر(الفرجال) والكرة الزرقاء التي تملؤها النجوم . المثلث الذي يصنعه الاستاذ والطالب والمرأة الواقفة يحتل مركز اللوحة وله السيادة فالسجادة الحمراء واغلفة الكتب الحمراء ولون الملابس للأستاذ الكهل والمرأة الواقفة كلها تقتاد نظر المتلقي الى مركز العمل، من ثم تنتقل به الى المرأة التي تحلق بجناحين رافعةً بميناها طرف ستارٍ كاد ان يغطي تمام المشهد، استخدم الفنان في هذه اللوحة نوعين من الخطوط، الخطوط المستقيمة (العمودية والافقية) في الجدران والارضية التي تظهر كالرخام والسجادة، وخطوطاً منحنية لينة في رسم الشخوص والملابس والستار واقواس السقف، كان عنصر الخط واضحا في تحديد الاشكال من الخارج حيث استخدم الفنان اللون الاسود والحبر في تحديد الاشكال الآدمية والزخارف التي ملأت الجدران في محاولة لإشغال الفضاء، الخطوط اللينة المنسابة كأنها سائل ينساب من اناء التي جسد فيها الفنان المرأة التي تحلّق بجناحين اظهرها وكأنَّ لا وزن لها اَعانه في ذلك الوان ملابسها المنسجمة مع لونٍ الستار والجدران كذلك جسدها الذي بالغ الفنان في استطالته فضلاً عن كونها تمتلك جناحين وتتقدم فضاء مليئاً بالغيوم

ذات اللون الباهت الذي لا يختلف كثيراً عن الوان المشهد ليقدم لنا شكلاً ميتافيزيقيا يحيلنا لعالم الاسرار عالم المعقولات .

اما اللون فقد ساد جو اللوحة لون هادئ بدرجات قريبة قليلة التباين تدرجت بين الاوكر والاصفر ودرجات البني الى الاحمر ولتقليل حرارة المشهد استخدم الفنان اللون الازرق اللاجوردي في الكرة وحزام الاستاذ وزخارف الجدار في الخلف ولإظهار اهمية الازرق استخدم الفنان اللون البرتقالي الذي اطفئ بريقه بذكاء في رداء الاستاذ لينسجم وجو اللوحة، عموما جو اللوحة العام لونياً يحيلنا الى التاريخ (الى الماضي) لأنه قريب جدا من لون المخطوطات القديمة.

جسد الفنان منظور لوحته من خلال الخط ولم يجسده لونياً فيبدأ بالخطوط المائلة لحافة السجادة وارضية الغرفة والشباك المفتوح والتي تحيلنا للبعد الثالث(العمق) كذلك الطبقات المتعاقبة التي تبدا بالمرأة المحلّقة يليها الستار والشخوص من ثم الجدار فالشباك لتنتهي عند الحديقة البادية من النافذة المفتوحة . الوجوه في هَذه اللوحة كانت قليلة الشبه بالوجوه المغولية وتبدو اقرب الى الوجوه الايرانية اما الازياء فكانت الازياء الايرانية الشعبية المعهودة البعيدة عن التكلف والتزويق، اما تشريح الشخوص فكان قريب للواقع والنسب تظهرهم بمظهر الرشاقة الاقرب للنحافة، المرأة التي تسكب العصير جُسِّدت بحركة تزيد من انوثتها .

المثلث الذي يحتل مركز العمل (الاستاذ والَطالب وساكبه العصير والكرة الزرقاء) يقتاد عين المتلقي من نظرة الاستاذ لتلميذه الى إيماءته التي تحيلنا الى المرأة ذات الجناحين اعلى اللوحة والتي تحيلنا من خلال نظراتها وانحناء جسمها الذي يصنع قوساً الى الاستاذ مرة اخرى بذلك تستمر الحركة الدورانية عكس عقارب الساعة .

حقق الفنان اتزاناً لونيا واضحاً لعموم المشهد من خلال توزيعه للون الحار بشكل قصدي مدروس في السجادة وثوب الاستاذ واغلفة الكتب ورداء المرأة الواقفة وزجاج الشباك المعرق والباب في اقصى يسار المشهد .اما مثلث الانشاء (عنصر السيادة) فقد حقق الفنان توازنه في امرين الاول: اتخاذه الانشاء المثلث (الشخوص الثلاثة والكرة الزرقاء) والثاني الاتزان اللوني فتناسب مساحات اللون البرتقالي التي تتنقل بذكاء بين ثوب الاستاذ واغلفة الكتب وقاعدة الكرة ورداء المراة الواقفة مع مساحات اللون الزرق اللاجوردي في الكرة الزرقاء وحزام الاستاذ وغلاف كتاب الطالب وقطعة القماش التي تتدلى من كتفي المرأة الواقفة. اذاً فالتضاد بين الازرق والبرتقالي كان الطريق الصحيح الذي سلكه الفنان لتحقيق اتزان الشكل في اللوحة .

النموذج رقم (3)

الوصف العام :

يظهر في المشهد رجلان جالسان تعلوهما امرأة بدت وكانها راقصة تبرز من خلف الستار، الى يمين اللوحة جرة من الفخا ر متشققة وشمع دان ملتوي لا يستقر على قاعدة، في ارضية الغرفة كتاب منشور ودواة وريشة واداة رسم الدوائر (الفرجال) واناء فيه ماء، والى اقصى اليمين خفّين وكتاب مسدود .

التحليل :

المثلث هو الانشاء الذي اعتمده الفنان في اظهار شخوص لوحته متمثلاً بالرجلين الجالسين والمرأة الواقفة فوقهما والذي حقق اتزاناً خطياً للاشكال، كما وان الخطوط القاتمة التي اظهر بها الفنان حدود شخوصه اكسبتهم صفة السيادة في السطح التصويري، فالانشاء متماسك يؤكد وحدة الموضوع والشخوص في المشهد قليلة للحد الذي يخدم الفكرة، عمد الفنان الى استخدام الخطوط اللينة والمتموجة فلا وجود للخطوط المستقيمة، الخطوط المنحنية الدقيقة في الطيات واظهار ملامح الوجه تكشف عن سيطرة كبيرة على فرشاة التحديد الدقيقة،نفذ الفنان خطوطه باستخدام الحبر الخاص بالتحديد والفرشاة المخصصة لذلك .

اللون السائد في اللوحة هو درجات البني المحمر الفاتحة، والتي تحيلنا الى الماضي الذي يجسد موضوع اللوحة، لم يفرز الفنان الوان الملابس لشخوص اللوحة عن الوان الارضية والستار فجاءت متقاربة، اما الفرز فكان وظيفة اوكلها الفنان لخطوطه المنحنية .

لم يجسد الفنان منظور لوحته لونياً بل لجأ الى تجسيد المنظور من خلال الطبقات المتتالية المتعاقبة التي تبدأ بالكتب والرجلين من ثم المرأة فالستار. النسب في اجساد الشخوص تكاد تكون قريبة من الطبيعية باستثناء المرأة المحلّقة والتي اخفى الفنان ساقيها تمويهاً ليجعلها كالحلم او كقصة يرويها الرجل الجالس الى يسار المشهد، كذلك الشمع دان الذي صوره الفنان راقصاً تشابه انحناءاته انحناءات جسد المرأة الواقفة .

استخدام الفنان للون واحد بدرجات متفاوتة حقق له انسجاماً لونياً مؤدياً لتوازن الاشكال في المشهد وجعل الشخوص كلهم في مستوى واحد من الاهمية .

النموذج رقم (4)

الوصف العام :

يسود المشهد امرأة تسحب بيسارها رداءاً ابيضاً وتجمع بيمينها عنقاً لغزال، تحيط بهما مجموعة من الطيور الملونة والازهار والنباتات وسط فضاء معتم .

التحليل :

السيادة للمرأة والغزال اللذين احتلا مركز اللوحة في مشهد حالم يقترب من محاكاة الطبيعة تارة ويبتعد عنها تارة اخرى، فشكل الغزال ونسب جسد المرأة تظهر مكنة الفنان في المحاكاة ولكن تفاصيل جسد المرأة المموهة بالأزهار والاغصان واصابع قدميها التي تستحيل اوراقاً تحيلنا الى الحلم، الدوران الذي تصنعه حركات الطيور المحلقة بشكل دائري خارج مركز السيادة ودوران الرداء الابيض الذي يتمم انحناء رقبة الغزال يصنع لنا دائرة اضيق تحيلنا الى المرأة التي تحتل المركز بمنظور حلزوني ينقلنا من جهات اللوحة الاربعة الى المركز، فيحقق بذلك تماسكاً بين اشكال المشهد(آدمية، حيوانية، نباتية)،ويكسب المرأة السيادة على باقي الاشكال كونها تحقق فكرة اللوحة، الايقاع الوني الذي استخدمه الفنان من خلال تكراره للطيور المحلقة بشكل دائري خلق توازنا للأشكال في عموم المشهد فضلاً عن احالته للمركز .

لا وجود للخطوط المستقيمة في عموم المشهد بل لا وجود للأفق حتى، جميع الخطوط منحنية ومتموجة، الحدود الخارجية لجسد المرأة مختفية تماماً الا في الوجه واصابع اليدين وقد عمد الفنان في اظهارها لونياً من خلال الوان الخلفية البنية الداكنة التي تختلف عنها بالدرجة، كذلك الغزال وسائر الطيور والاغصان، لونياً المشهد بصورة عامة يسود فيه اللون البني بدرجاته المتفاوتة من ثم الاخضر والزهري واللون الاحمر الذي اظهر فيه الفنان مجموعة الازهار التي صنع منها ثوباً للفتاة لتشكل كتلة حمراء تغطي بطن الفتاة وتحتل مركز اللوحة وهي ايضا محاولة لسحب عين الناظر نحو مركز العمل لونياً، ساهم اللون بخلق حالة من الاتزان من خلا ل التضاد بين اللون الزهري الموزع بذكاء في الازهار والطيور واللون الاخضر الذي يشغل المساحة الاكبر، اما ملامح وجه المرأة فهي ملامح ايرانية وتشريح الجسد اقرب للطبيعة منه للمبالغة، عالج الفنان الفضاء من خلال اشغاله بالنباتات والزهار الملونة بالألوان الطبيعية في مقدمة العمل، اما الاغصان والازهار التي تقع في الخلفية فقد عمد الفنان الى تمويهها من خلال اظهارها بالوان من نفس الوان الخلفية(البني ة الداكنة) لتكون بذلك اقل تأثيرا على عين المشاهد وتحصر الضوء في مركز العمل ولا تقلل من اهمية الشخوص الذين يحتلون المقدمة. محققاً بذلك المنظور اللوني الذي يظهر العمق، والابقاء على السيادة للعنصر الاهم وهو المرأة .

الفصل الرابع /نتائج البحث :

من خلال تحليل نماذج عينة البحث توصلت الباحثة للآتي :

اولاً : وظف الفنان لوحاته لتخدم المواضيع التالية :

1- تصوير الشخصيات الدينية كالانبياء والصالحين .

2- تصوير القصص التي يرويها الشعراء بقصائدهم .

3- تصوير الاحداث والمناسبات المهمة.

4- تصوير الصراع بين الخير والشر والجمال والقبح .

ثانياً : تنوع الانشاء والتكوين تبعاً لتنوع المواضيع فتعددت أنماط الانشاءات فكانت كالآتي :

1- استخدام الأنشاء الخطي حيث تظهر شخوصه على خط افقي كما في النموذج رقم(1).

2- استخدام الانشاء المثلث المرتكز في وسط المشهد كما في النموذج رقم (3،2).

3- الحركة المستمرة في دائرة حول مركز العمل (عنصر السيادة) والتي تخلق حركة دورانية تحيل من الحدود الخارجية للّوحة الى المركز المتمثل بالشخصية الرئيسية كما في النموذج رقم (4،5) .

4- ترتيب الشخوص المصورة بشكل قطري تقابل الشخصية الرئيسية الماثلة في نقطة تقاطع الاقطار بما يخدم الجانب الوظيفي للحدث (لقاء شخص بمجموعة اشخاص) كما في النموذج رقم (6).

ثالثاً : أَسفر تحليل نماذج العينة عن مفردات تكوينية تمثلت بالآتي.

1- الاهتمام بتفاصيل الازياء واظهار طياتها بشكل دقيق في كل نماذج العينة.

2- تصوير الحيوانات (الحقيقية والاسطوري) بدقة عالية والاهتمام بتفاصيلها الواقعية، كما في النموذج رقم (4،5).

3- تصوير العمائر بدقة عالية والاهتمام بتفاصيل مفرداتها(الشبابيك، الابواب، الاقواس) واشغال مساحاتها بالزخارف النباتية (الكأسية، الزهرية) والحيوانية، كما في النموذج رقم(2).

4- تباين الازياء وتنوع السحنة لشخوص جميع النماذج التي تم تحليلها.

5- ابراز التباين بالمكانة الاجتماعية للشخوص من خلال الازياء كما في سائر النماذج او من خلال اضافة اشارة معهودة عرفاً كالريشة الحمراء في النموذج رقم (1).

رابعاً :أظهرت النماذج التي تم تحليلها تباين واضح في استخدام الالوان .

1- تلوين الخط الذي يحدد الاشكال باللون الاسود كما في النموذج رقم (2،3).

2- تلوين الخط الذي يحدد الاشكال بالوان متعددة كما في النموذج(1، 4، 5، 6).

3- استخدام الالوان الصريحة ذات البريق وبمساحات دون مزج كما في النموذج رقم (1).

4- استخدام الوان بدرجات متقاربة ومنسجمة تعطي احساساً بالتجسيم البسيط كما في النموذج رقم (2، 3).

5- استخدام الوان داكنة في خلفية المشهد كما في النموذج رقم (1، 4).

6- الانتقالة في اسلوب فرشجيان في ثمانينيات القرن العشرين تكشف عن تأثير التقنية في تغيير الاسلوب فاستخدامه لألوان الاكريليك التي جلبها معه من اورو با ولّد لديه رؤية جديدة تجاه اللون وكشف له عن عوالم ما كان ليصلها في اعماله التي نفذت بالوان مائية اخرى، كما في النموذج رقم (4، 5، 6) .

خامساً : أظهر تحليل نماذج العينة شخوصاً ذات سمات تشريحية متباينة وهي كلاتي .

1- الوجوه وكانت على ثلاثة اشكال .

أ- الوجوه المغولية الملامح وظهرت في النموذج رقم (1) .
ب- الوجوه الايرانية الملامح وظهرت في النموذج رقم (2، 3، 4، 5) .
ت- الوجوه العربية الملامح وظهرت في النموذج رقم (6) .
2- الاجسام وقسمت في نماذج العينة الى قسمين هما .
أ- اجسام آدمية وهي في النماذج قسمين هما .
- اجسام آدمية ذات نسب تكاد تكون طبيعية .وهي ممشوقة في كل النماذج .
- اجسام آدمية ذات سمات ميتافيزيقية تخدم الموضوع اجريت عليها اضافات كالأجنحة والمخالب كما في النموذج رقم (2، 4، 5) .
ب- اجسام حيوانية وهي في النماذج قسمين هما .
- اجسام حيوانية ذات نسب طبيعية تحاكي الواقع كما في النموذج رقم (4) .
- اجسام حيوانية ذات نسب ميتافيزيقية تحويرية كما في النموذج رقم (5) .

سادساً : جماليات الشكل .

1- أظهر توافقاً كبيراً بين الشكل والمضمون .
2- انفصال الاشكال عن واقعها المعروف .
3- الجمع بين اشكال تربطهم علاقة غير منطقية في حيز المكان ذاته.
4- تأكيد العلاقة الثنائية بين الاشكال في اغلب الاعمال .
5- توظيف الشكل تبعاً للفكرة في جميع الاعمال .
6- تشويه وتحريف الاشكال بغية اكسابها منحى تعبيري يخدم الفكرة .
7- تتسم بعض اعماله بوحدة لونية ساهمت في تحقيق الانسجام اللوني كما في النموذج رقم (1، 2) .
8- اعتماد اللون في تحقيق توازن الشكل كما في النموذج رقم (1، 4) .
9- استخدام الايقاع اللوني لتحقيق اتزان الشكل .

الاستنتاجات :

في ضوء النتائج التي توصلت اليها الباحثة يمكن استخلاص الاستنتاجات التالية :

1- تعدد الاساتذة وتنوع اساليبهم كان له الاثر الواضح على اسلوب فرشجيان وخصائص مفرداته التي جمع فيها بين فن التذهيب(الزخرفة) الذي درس اصوله عند الميرزا امامي، وفن التصوير الذي درس اصوله عند بهادري .
2- ان تأثر فرشجيان بالميناتور حسين بهزاد ادى بشكل مباشر او غير مباشر الى تشابه واضح في الاسلوب والانشاء، في أعمال خمسينيات وستينيات القرن العشرين.
3- ان لمشاهدة نتاج الاخرين الاثر الكبير في تحقيق قفزات نوعية اسلوبية وتقنية وهذا ما نقل فرشجيان من كونه مينياتوراً يحترف الاعمال الدقيقة التنفيذ والصغيرة الحجم الى رساماً يصور الاعمال المتنوعة الكبيرة لاسيما بعد عودته من اوروبا ومشاهدته لأعمال عباقرة الفن هناك كرامبرانت .
4- ان تأثيرات المدرسة الصفوية استمرت حتى الستينيات من القرن العشرين في اعمال المينياتور الايرانيين ومنهم فرشجيان، وذابت في اعمال فرشجيان بعد زيارته لأوروبا .
5- السياق الاجتماعي والرؤية الفلسفية والمعتقد الديني فضلاً عن الاداة منح فرشجيان اسلوباً متفرداً في تصوير المناسبات والاحداث الدينية المهمة .

6- ان فن فرشجيان اليوم مزيج بين فنون متعددة كالتذهيب والتصوير الاسلامي على طريقة المدرستين التيمورية والصفوية وما كسبه من رؤية وخبرة خلال انتقاله للسكن في امريكا واحتكاكه بالفنانين هناك .

التوصيات :

1- من خلال زيارة الباحثة الى ايران واحتكاكه بالمذهبين هناك تبين ان فن التذهيب والمينياتور لا زال يدرس في المؤسسات الحكومية وشبه الحكومية والمشاغل الخاصة، وهذا ما نفتقر اليه، لذا ومما تقدم توصي الباحثة بضرورة الاهتمام بفن التصوير الاسلامي باعتباره العمق الفني لنا كمسلمين .

2- توصي الباحثة بجمع كل ما ينفع الباحثين في مجال التصوير الاسلامي من مخطوطات اصلية وصور لمخطوطات في دائرة حكومية خاصة ليتسنى للباحثين زيارتها والتعرف على اسرار هذا الفن الذي انقرض عملياً وشح بحثه علمياً .

3- توصي الباحثة بفتح اختصاصات جديدة تتناول موضوع التصوير الاسلامي في الاكاديميات والمعاهد الفنية ولو على نحو التعريف لرفع مستوى الوعي الجمالي بهذا الفن الجميل .

4- توصي الباحثة الجهات ذات العلاقة بمفاتحة قنصليات الدول التي تمتلك المخطوطات العراقية التي كتبت في بغداد والتي توثق هذا الفن، بشان الحصول على نسخ دقيقة عنها تكون خير معين للباحثين بهذا الفن .

المقترحات :

بعد اتمام الباحثة لهذا البحث وما حققه من نتائج فأن الباحثة يقترح الآتي :

1- البحث في موضوع (الحكاية في رسوم محمود فرشجيان) .

2- البحث في موضوع (تأثيرات المدرسة الصفوية في رسوم محمود فرشجيان) .

3- البحث في موضوع (المكان والزمان في رسوم محمود فرشجيان) .

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

المصادر والمراجع :

1- القران الكريم، سورة النحل، الآية 6.

2- ستولنيتز، جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة دنيا القاهرة، 2007م.

3- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج4، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، 1955م.

4- محمد علي التهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة السعادة، مصر، 1963م.

5- إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979م.

6- عبد الرؤوف برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت،1981م.

7- أوفسيانيكوف، سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت، باسم السقا، دار الفارابي، بيروت،1975م.

8- هديل بسام، المدخل في علم الجمال،المكتبة الوطنية، عمان، 1993 م.

9- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1987م.

10- افلاطون، فايدروس او عن الجمال، ت: اميرة حلمي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف بمصر، القاهرة،1969م.
11- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، القاهرة: دار النهضة العربية، 1973م.
12- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م.
13- شاكر عبد الحميد، التفضل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999م.
14- قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، سلسلة دراسات 305، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق– بغداد: دار الرشيد للنشر، 1982م.
15- روبرت جيلام سكوت، اسس التصميم، ت: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة .
16- عبد الرحمن محي الدين عدس، المدخل إلى علم النفس، ت: جون رايلي، ط2، قبرص: 1985م.
17- نعمت، إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، القاهرة، 1977م.
18- جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، القاهرة، 1962م.
19- زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، 1956م.
20- زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الإسلامي، بيروت، 1981م.
21- ابو نصر الفارابي، كتاب اهل المدينة الفاضلة، قدم له وشرحه: ابراهيم جيزيني، بيروت، دار القاموس الحديث، ب ت .
22- ام غازادا، جورج، كورسني ريموندجي، نظريات التعليم دراسة مقارنة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت : مطبعة الرسالة، 1983م.
23- القلماوي، سهير، الموسوعة العربية الميسرة، اشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت .
24- صلبيا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتب اللبناني، بيروت:ج2،1982م.