المنظور في الفن الإسلامي

م.م. عبد الرحيم عبادي الاسدي
المديرية العامة للتربية في محافظة كربلاء المقدسة

الملخص :

المنظور بوصفه مفهوماً وقيمة فاعلة في الفن الاسلامي، ودوره في توجيه آليات الاشتغال والبناء ضمن تطوير المهارات والقابليات في فن الرسم والفنون الاخرى . وقد احتوى البحث على **المقدمة** وهي نبذه عن الفن الاسلامي ودور المنظور فيها ، وتناول موضوع **العمق الفكري للمنظور في الفن الاسلامي** اذ تبين فيه اصول الفن الاسلامي وانواع الفنون التي ظهرت آنذاك وكيفيه اشتغال المنظور فيها .ثم موضوع **دور المنظور في الزخرفة الاسلامية** اذ تعد الزخارف من اهم الفنون التي ظهرت مع ظهور الاسلام وكان لها تاثير بالفنان الاسلامي وقد وظف المنظور في الزخرفة من خلال المنظور الروحي .وذكر موضوع **الأساليب المستخدمة في المنظور الاسلامي** كان لها الدور في عملية تنظيم العناصر التشكيلية الأساسية للفن الاسلامي من خلال المنظور.

مشكلة البحث:

- هل للمنظور دور في الفن الاسلامي .

كذلك احتوى البحث على الهدف الحالي :ـ

- التعرف على أنواع المنظور الذي اعتمد علية الفن الإسلامي .
- فيما اقتصرت حدود البحث الحالي في دراسة علم المنظور في الفن الإسلامي من خلال البنية الفكرية المتمثلة للفنون العربية الإسلامية وتطبيقاتها .

اهمية البحث :-

1- يوفر للفنان والمتذوق غطاء نظري يجعل من الفن الإسلامي أكثر فهماً.
2- يفيد الدارسين والمؤسسات ذات العلاقة بهذا النوع من العلوم .
3- يوضح العلاقة القائمة بين الفكر الإسلامي وعلم المنظور .
4- أصالة البحث كونه مغطى بالأسس الفكرية والعلمية، والتي أثرت بشكل فعلي بالمناهج الحديثة في الفن الحديث وخاصة الرسم .

هدف البحث :

يهدف البحث الى التعرف على أنواع المنظور الذي اعتمد علية الفن الاسلامي.

كما يوضح علاقة علم المنظور في الفن الإسلامي، والفرق بينه وبين علم المنظور الذي ظهر في عصر النهضة من الناحيتين الفكرية والعملية .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي في دراسة علم المنظور في الفن الاسلامي من خلال البنية الفكرية المتمثلة للفنون العربية الاسلامية وتطبيقاتها .

المقدمة

إن التحول التاريخي في تركيب المجتمع العربي الإسلامي بأثر مجيء الإسلام وعقيدته المناهضة للفكر الوثني التي ثبتت على أساس التفكير المجرد والمستند أساسا على مثال المطلق هو الله عز وجل اثر بقوة على الفنون قاطبة ، لذا ومن خلال تأثر الفنان المسلم بهذه الفلسفة نراه قد سعى إلى خلق أشكال جديدة لا نظير لها في الطبيعة . هذه الفكرة ميزت التفكير الإسلامي عن التفكير الاغريقي والذي رُدّت اليه أصول هذه الاشكال التجريدية الهندسية، لا سيما في الفكر الافلاطوني، وبلا شك فأن الاسلام تحاور مع الفكر الاغريقي بهذا الخصوص، الا أن الامر مختلف من حيث التأويل والتطبيق فالفن الاغريقي واليوناني وظفّ التفكير الهندسي لدعم الموقف المثالي التصويري المرتبط بالواقع الحسي، أذ لم يوجهه في بناء نسق تجريدي هندسي كالذي أوجده الفن الاسلامي، الذي عمل على توظيفه لغايات روحية [1]

إذ أهملت المنزلة التي يحتلها التصوير التشبيهي في الفنون الإسلامية وتردد الآراء القائلة بان الإسلام ينهى عن تمثيل الكائنات الحية بدرجة جعلت الكثير من الأشخاص المسلمين يعتقدون بان التصوير التشبيهي يقع تحت طائلة التحريم . وذلك لان محاكاة الفنان للكائنات الحية تحرمها الاحاديث النبوية التي تعتبرها خطيئة مميتة .

ومن اهم ما اكد عليه الفن الإسلامي هو توظيف المنظور في الاعمال الفنية ، لذا ومن خلال تأثر الفنان المسلم بالعقيدة الجديدة نراه قد سعى إلى خلق إشكال جديدة ، إذ " سعى الفنان المسلم إلى ابتكار جمالية جديدة ، يؤسسها الابتكار أي خلق عالم جديد يمكن ان يكون مختلفاً بل متعارضاً مع المظاهر الحسية للطبيعة بل حتى متعارضاً مع حقيقتها واحتمالها"[2]. إذ بمقدار ابتعاده عن الشكل المادي للطبيعة اقترب من جوهرها والاتحاد معها روحياً, فالفنان لم يهتم بالمظهر الخارجي للطبيعة فهو سعى إلى تبديده ومخالفته و بمقدار ابتعاده عن الكيان المادي للطبيعة اقترب عن جوهرها اكثر والاندماج والاتحاد معها روحياً [3].

وبذلك يبدو المنظر في الفن الاسلامي كما لو كنا نشاهده أول مرة حيث يستحيل رؤيته بالطبيعة بهذا الشكل . ومن خلال الطريقة التي عولجت بها هذه الاشكال وعلاقتها ببعضها البعض[4] .

العمق الفكري للمنظور في الفن الاسلامي:

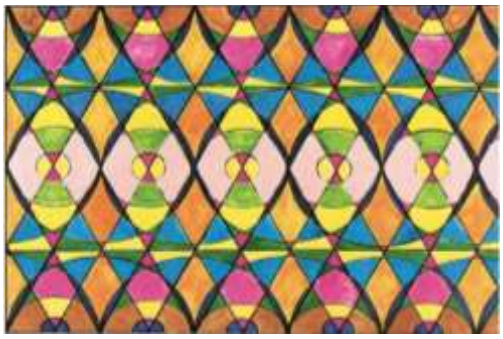
من المميزات التي أتسمت بها الفنون الإسلامية سواء كانت رسوم أو نقوش أو زخارف وحتى المنحوتات نجدها منفذة على الأثاث أو على الجدران داخل المنازل ، حيث تكون الفنون محيطة بالأنسان أينما حل لتبعث في نفسه شيء من الراحة والمتعة يلحظ فيها أنها أستعارت الكثير من القيم الجمالية للفن الأسلامي فالتكوين الفني هو بعيد عن المنظور الخطي.

إن الفنون الاسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضح الاثر في كل ما انتج فيها من اعمال لانها لا تستهدف البحث في العمق (البعد الثالث) ولكنها تبحث عن عمق اخر يختص به دون الفنون الأخرى وهو العمق الوجداني أي ان الفنان المسلم ابتعد عن قوانين المنظور بشكل عام لأنه اهتم بما سمى بالمنظور الروحي[5](*)

ولقد عمد عدد من الباحثين الى تعريف هذا النوع عكس المنظور القياسي، فمنهم من وصفه ,بأنه : (الرؤية الذهنية للأبعاد الغائرة والنافرة في فن الرسم).والبعض الأخر وصفه بـــ(المنظور الذي لا يتحدد بالقياسات الرياضية بل يتحدد من خلال الحدس والبصيرة), أو انه (الإحساس الذي يتحقق من خلال الرؤية الذهنية للمنظور (العمق الفراغي الإيهامي الخطي أو اللوني في الرسم) ان العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود ، لذا فأن المكان الثلاثي الإبعاد لا يشكل نموذجا مناسباً لحركة الأشياء، فلو افترضنا وجود الأشياء الساكنة فان هذا يسمح بترتيبها في متصل ثلاثي الإبعاد مستوفية الحركة ، هذا يعني ان ترتيب الاشياء في مكان ثلاثي الإبعاد لا يناسب الأشياء الثابتة ، لكن العالم لا يمكن ان يحصر في إبعاد ثلاثية ساكنة، ولذلك يجب إضافة (بُعد رابع(*))الى هذه الابعاد وهو الزمان [1] ، لذا فان تحديد أي حدث لابد من ربط كامل لمكانه في الفضاء الذي تحدده ثلاثة إبعاد مع البعد الرابع الذي هو الزمان ، والأبعاد لا يمكن فصلها او فصل أحداهما عن الأخر [2] ،وخير من جسد تلك المفاهيم في رسومه هو (الواسطي) اذ قام بعملية تفكيك الإبعاد، شكل(1), وبشكل ((ابتعد فيه عن تسجيل الحقائق للواقع العيني (الحسي) ، هذا لإضعاف صله الأشياء بالعالم المادي وتقريبها لما هو جوهري مطلق ، بعيدا عن التعيينات الزمانية والمكانية))[3]، كما نجد عدم الاهتمام بالمظهر الواقعي وبالتالي بالمنظور الذي يظهر الإشكال في بعدها الثالث في محاولة للإيهام بالعمق واستبدالها بمستويات بنائية متراكبة قريبة في التشكيل التصميمي الذي تتزامن فيه عدة إحداث في محاولة جمعها في مشهد واحد و يمكن إن تجري في أمكنة وازمنه مختلفة ، وهي دلالة على محاولة الفنان للإحاطة بواقع كلي عبر مشهد تصويري يدرك دفعة واحده وهذا يعود الى النظرة الكلية الشاملة للاشياء المرئية وفق مبدأ وفلسفة العقيدة الاسلامية والتى جاء الفن الإسلامي معبرا عنها .

شكل (1)

ومن اهم المسائل الفنية التي عولجت على الصعيد الجمالي التشكيلي هي مسألة غياب الفضاء أو تجنبه اذ أن الرؤية البصرية التقليدية تعمل في نطاق زاوية نظر محددة محكومة بالمنظور الخطي والشروط التي يفرضها العالم المادي وان آلية المنظور الخطي تفرض وجود فاصل وتحديدات بعدية فراغية تفصل بين الفنان وموضوعه التصويري[1] ، كما ان الفنان هنا اهتم في ظاهرة التركيب البنائي في المنظور الظاهر ، إذ هو امتداد معاكس لعلم المنظور الأوربي المعتمد على التفاسير الفيزيائية لرؤية الاشكال مع الطبيعة ،كما في الشكل رقم (2), اذ يبين لنا مفهوم التركيب البنائي للرؤيا عبر مختلف الحضارات وهي موضوعة بأسلوب العلم أو التجربة أوكليهما معاً[2] .



شكل (2)

وقد وجد البعض أن هذا النوع من المنظور قد وظف في الفنون الإسلامية ,اذ أن معالجة موضوعة الحركة في الفن الإسلامي اعتمد على العلاقة الفكرية والفيزيائية لمفهومي الزمان والمكان ، ويبلغ تمثيل الفعل الحركي في التصوير العربي الإسلامي للمنظور ذروته خارج حدود المادية البصرية (المكان) فالفنان المسلم ينصرف عن المعالم المظهرية للواقع المرئي باتجاه إقامة التجانس أو التداخل مع ما هو غائب (أخروي) والذي يشكل الصورة المثلى عند المسلم ، وبالمقابل فان ما هو زائل يشكل قيمة أقل من الوجود الأخروي[1] " اذ ان الفنان المسلم لجأ إلى أسلوبين في تصوير استمرارية الحركة لتخليص الزمان من بنية المكان وإحالته إلى بنية زمانية خالصة ، الأولى : تفعيل الحركة الإيقاعية المسطحة داخل بناء مكاني ثنائي الأبعاد من خلال تكرار الأقواس وانحناءات معينة بحيث تجعل العين قادرة على التواصل في حركته[2]".شكل (3)و(4).

شكل (3)

شكل (4)

والثانية " : معالجة تمنح الإحساس باستمرارية الحركة خارج المكان من خلال الاختيار المناسب للحظة الفعل الحركي ، والقادرة على إيجاد صورة تمنح الإيحاء بحالة ذهنية معينة تعادل الإيقاع فيجعل هذه اللحظة تدوم بدلا من أن يطلب من الذهن ان يدور دورة كاملة مع الدورة الإيقاعية[3] ".

بمعنى أن هذه الحركة معادلة للإيقاع من حيث فعلها لكنها لا تشبه الإيقاع المتولد من الحركة المتوهمة والمنظمة زمانيًا على السطح التصويري وأجزائه.

دور المنظور في الزخرفة الاسلامية :

تعد الزخارف عنصرا مرتبطا بفن العمارة العربية الإسلامية بجوانبها الجمالية والوظيفية وليست وحدة منفصلة عنها وإنما تشكل جزءاً فاعلاً فيها وعملية تنفيذ تلك الزخارف بأي شكل من الأشكال المعمول بها عمل تشكيلي يدخل في مضمار العمل العماري الهندسي ، ومثلت التنوعات اللونية دورا بارزا في إضفاء الوحدة والتنوع العام في العمل النهائي للتصميم الزخرفي .كما في الشكل (5)(6).

شكل (5)

شكل (6)

اخذت الزخارف بمختلف أنماطها تعد بحق التعبير الاصدق والشاهد الأسمى لتؤكد الطبيعة التعبيرية لهذه اللفن الاسلامي وإضفاء صفة الفخامة كما (ان لكل نمط زخرفي تعبير خاص به يحتوي على نظام يخاطب الوعي الانساني الداخلي بتعبيرية اشكاله – وفي الوقت نفسه، تعد (الصفه التعبيريه expression) في هذا النظام عامل الربط الاساسي لبناء الوحد النمطيه)[6] ، ولكون ان التعبير هو تأثير التكوين الزخرفي على فكر من يلاحظه ويشاهده وان المضمون هو جوهر العمل الفني ، والشكل هو مظهره الخارجي ولايمكن فصلهما، وعليه فلابد من وجود ارتباط وثيق بينهما ، لذا فقد عمد المصمم الى تبؤ النصوص الخطية فيها مركزا منفردا" وحضورا" متميزا" عن باقي عناصر الزخرفة وسماتها القومية لقدرته التعبيرية وموائمته للـــمعاني التي تعبر عن قدســـية المرقد ،(لكونه ذو صلة وثيقة بالدين الإسلامي الحنيف ، وكونه يعد الوسيلة التي انزل بها كلام الله ﷻ)[7].

مجموعة من المعادلات يكونها بنفسه من اجل تحقيق عملية التعبير والتي تكشف لنا طريقته الخاصة[8] ، لذا فقد اظهر الفنان المسلم أسلوبه في توقف هذه النصوص ضمن أبنية المرقد لتؤكد

على أهمية هذا العنصر العماري ثم تواصل انسيابيتها إلى الخارج على الجدران فهي بذلك تعمل على كشف هوية المبنى وشخصيته[9]، كون إن طبيعة الزخارف والنصوص التي وظفت على الأبواب او الجدران او السقوف تضمنت آيات من الذكر الحكيم و أشعارا" دينية نسبت إلى آل البيت (عليهم السلام) ، لذا يمكن القول إن طبيعة النـــصوص والتكوينات الخطية تعلقت معانيها ورموزها بطبيعة الفضاء ونوع (الفعالية)* ،كما نجد إن للكيان الأدبي لهذه النصوص الخطية التذكارية على المراقد قد تضمنت كتابات عامه وخاصة[10] مجسدتا في ذلك المنظور الروحي بشكل كبير .حيث أسهمت في إزالة الغموض عن طبيعة المرحلة التاريخية، وقد تمكن من استقراء العوامل المؤثرة في صياغة بعض المفردات والعناصر المعمارية بسهوله ويسير،هكذا جنبا" الى جنب مع التأثيرات التعبيرية والتشكيلية والفنية التي يتركها استخدام الخط وباقي انواع الزخارف الأخرى .

فقد اعتمد الفنان المسلم في تكوين الحركة على تكثيف منحنيات فضائية لولبية ودائرية لعناصر زخرفية نباتية تؤلف هياكل لأشكال هندسية (دائرة) ، لذا سعى الفنان الى عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه كونه قد أبداله بالمنظور الروحي للاشياء، ومن خلال تلك الاحاطة عمل الفنان المسلم على فك جميع أجزاء العمل بعناصر تزينية [11], لاشغال كل الفراغات من خلال عمل الخطوط والاشكال والالوان ... وتتمثل هذه الظاهرة بوضوح في موضع القبلة في المسجد، أذ يملء الفراغ الموجود في الجدار، بالزخرفة أو التطعيم بالنحاس والفضة والخزف...[12] وهذا ما بينته الزخرفة الهندسية بما تفارق فيه عوالم المادة ممتدة الى القيم الكونية المطلقة بعد أنبعاثها من مصدرها وارتدادها لله تعالى بحركة جابذة ونابذة مما توحي بالاحاطة الكلية من قبل الذات الالهية، لذلك فان الاحاطة واللانهائية هي مدرك المنظور الروحي .أذا أستعير مفهوم اللولب (Spiral) كرمز مستخدم للتعبير عن رمزية سفر الروح بعد الموت فهو ((رمز نشر الحياة وبسطها في متاهة القدر ، النهاية التي لا تعني الموت ، وإنما الخلاص على المستوى الروحي))[13]. فهو يشير هنا الى الحقيقة الباطنية التي نصل اليها ، ومركز اللولب هو قطب الحقيقة نفسها التي تمثل الخلاص وديمومة الحياة بالنسبة لكل أشكال الفكر الباطني عبر العصور[14] ، إذ أن طبيعة تكوين اللولب على شكل دوائر غير مغلقة تحمل معاني الدوران والاحاطة والتمركز والطلاقة والانسجام[15]. كما في الشكل (7).

شكل (7)

الأساليب المستخدمة في المنظور الاسلامي:-

هناك تنوع في الأساليب الأدائية ودورها في عملية تنظيم العناصر التشكيلية الأساسية ينبغي أن تؤدي إلى ترابط أجزاء العمل الفني وتكشف ما يحاول الفنان التعبير عنه بصريًا وفق مرجعياته الفكرية لتحقيق إبداعاته في إبراز دور مديات الحرية للمنظور,فقد استخدم الفنان المسلم الأساليب الآتية :-

1. التسطيح. 2. التكرار. 3.غياب نقطة النظر الرئيسة.
4.الوحدة والتنوع. 5. التوازن.

1. التسطيح:

هو النظام الذي يعمل على تهميش البعد الثالث (العمق) والحجوم ومحاولة عمل الأشكال وفق بعدين الطول والعرض ، وهذا العمل يحمل نوعًا من التجريد ، وفيه تقترب كل المفاهيم من المفاهيم الذهنية أو المجردة ، فقد اتخذ الفنان المسلم من التسطيح طريقًا للنفاذ نحو الفكر الذي يحرك الوجود الجوهري الباقي من خلال خلق معالجة شكلية وتكوينية جديدة عن(طريق خلق مكان مستحدث لزمان مستحدث ، والاشتغال على السطح دون العمق) [16]

فالتسطيح "هو مبدأ من المبادئ الجمالية في الفن الإسلامي ، عمد الفنان المسلم من خلاله إلى نقل الصورة الذهنية المرتبطة بالكلي والمطلق ، وباستخدام العناصر التشكيلية ، وترتيبها وفق نسق من العلاقات يلغي من خلالها التحديدات المكانية والزمانية المتعينة للحدث المصور وتعويمها للسمو بالمدركات الحسية نحو المستوى الحدسي في الإدراك[17] "

ولتوضيح نظام التسطيح في الفن الإسلامي عكس أو قلب الفنان المسلم الحقائق المنظورية المتعلقة بالخط والحجم واللون للأساليب المستخدمة في الدلالات أو العلاقات المكانية والفضائية بين الأشكال في الطبيعة وهي :

أ. المستويات المتراكبة . ب. الموضع على مستوى الصورة .
ج. إهمال أو عدم التقيد بالتفاوت في الحجم .
د. قلب أو عكس الحقائق المنظورية من خلال اللون[18]

أ. المستويات المتراكبة :

هو التعبير الذي يطلق على الأشكال وهي تخفي بعضها أو يخفي بعضها أجزاء من بعضها الآخر ، من خلال ذلك تدرك أنها تقع على مسافات متفاوتة وتثير إحساسا لدى المتلقي بالعمق الفضائي ، فالجزء الذي تراكب على الأخر والذي أخفى أجزاءً من الشكل الآخر يكون وكأنه اقرب إلى المتلقي من الجزء الذي اختفى جانب منه[19] ، وقد حاول الفنان المسلم تحاشي ذلك من خلال تمثيله للأشكال في حالة تراكبها حيث عمد إلى خلق إيقاع من خلال التكرار ، مما يؤدي إلى خلق إيحاء بالحركة الأفقية الموازية للسطح التصويري [20] كما في شكل (8)

شكل(8)

" إذا كان التراكب يشعر المتلقي بوجود فضاء بين الأشكال على السطح ذي البعدين ، إلا أن اقتصار الرسام على هذه الوسيلة لا يمنح الفرصة للمشاهد من تبني ماهية أو حقيقة البعد المسافي "[21] بمعنى أن التراكب يعد من المعالجات الفضائية الضعيفة في إظهار البعد المسافي على حقيقته حيث يعد اقل تعارضاً مع السطح المستوي للصورة ، وهذا من شانه أن يخلق عمقًا فضائيًا سطحيًا أو عمقًا متوسطًا (تسطيح الفضاء جزئيًا)[*] يحمل بعض صفات[22] الفضاء العميق والفضاء المسطح ، حيث يمكن زيادة الإحساس نفسياً بالسطح المستوي للصورة ، أي الفضاء المسطح تمت معالجته من خلال قلب الحقائق المنظورية المتعلقة بالخط والحجم واللون والحركة (١) ، وطبيعة العلاقات التي تنظمها " وقد رسم الفنان المسلم الأشكال على مساحة السطح التصويري بطريقة يتحاشى معها حجب جزء للأخر (العمق) أو إظهار الشفافية ، وهي محاولة لرسم الصورة الذهنية (دون الاهتمام بمفردات الصورة المادية لمفردات الموضوع ، وهو ما يؤكد مبدأ التسطيح كما في الشكل (9).

شكل (9)

ب. الموضع على مستوى الصورة :

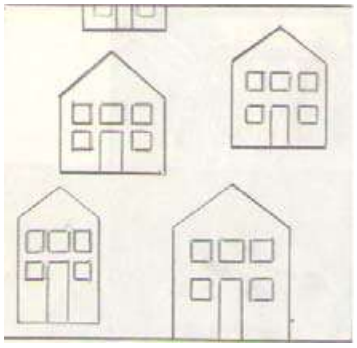
ويقصد به موضع الأشكال بالنسبة إلى الهوامش أو الحافة السفلى لمستوى السطح التصويري بمعنى ارتفاع أو انخفاض الأشكال إذ يستخدم وسيلة للإيحاء بالبعد ، أي وسيلة يلجا إليها في التمثيل المكاني[23]، وبذلك أمكن تحقيق العمق من خلال ابتعاد أو اقتراب الأشكال من الحافة الخارجية للسطح التصويري أو الحافة السفلية للوحة ، فكلما ابتعدت الأشكال عنها بدت للناظر ابعد والعكس صحيح [*][24] ، فالأشكال البعيدة أعلى من الأخرى القريبة منها تتيح

للمتلقي الإحساس بالعمق الفضائي[25] ، ذلك أن إسقاط المجال المرئي على شبكات العين يتمثل في تفاوت زوايا الضوء الذي يتجمع في عين المتلقي بين المرئيات القريبة والمرئيات البعيدة ، فإذا نظر المشاهد إلى رجلين احدهما على بعد ثلاثة أمتار وأخر على بعد ستة أمتار فان زاوية الضوء التي يتجمع فيها الجسم القريب تكون ضعف الضوء الناتج من الجسم البعيد[26]، أو من خلال حصرها في أفاريز أو توزيعها في مستطيلات لتمثل بيئة مكانية أو زمانية مختلفة إلى حد كبير عن الأخرى شكل (10) ، أما في حالة وجود أكثر من مستوى واحد فقد كان الفنان العربي المسلم يحاول التركيز على الأشكال الأبعد عن حافة السطح التصويري من خلال الحجم واللون أو الحركة لتفادي الإيهام بالعمق وإبقاء التسطيح . (فعالا في العمل التصويري ")[27]

شكل (10)

ج . إهمال أو عدم التقيد بالتفاوت في الحجم :

التفاوت في الحجم يؤدي إلى العمق الفضائي عند وضع الأشكال المتساوية الحجم في الطبيعة على مستويات مختلفة للسطح التصويري ، وستبدو مختلفة الحجم ظاهريًا وتوحي بقرب الشكل الأكبر حجمًا وبعد الآخر ، كما في الشكل (11) ، أما الأشكال المختلفة الأحجام في الطبيعة فان البعد هو الذي يحدد الحجم ، فمثلا الإنسان اصغر حجمًا من البيت ، وعمل . (العكس يدل على الفارق في البعد الذي جعل الحجم مختلفًا[28] .



شكل (11)

عمل الفنان المسلم على إقصاء العمق الفضائي من خلال إهمال أو عدم التقيد بالتفاوت في الحجم لتأكيد مفهوم التسطيح ، فهو يرسم الأشكال المختلفة الأبعاد بأحجام متساوية ، وفي بعض

الأحيان يستخدم التغاير في الحجم للتركيز على شكل أو شخصية ما دون) الأخرى فيعطيها حجمًا اكبر[29]، ففنان المنمنمات الإسلامية يرسم الشخص المهم اكبر حجمًا من البقية إلا أن النسب هي واحدة[30] ، وهذا الأسلوب الأخير هو الأسلوب نفسه .(المتبع غالبًا في الرسوم والتخطيطات البارزة المصرية القديمة [31]، كما في شكل (12)

شكل (12)

د. قلب أو عكس الحقائق المنظورية من خلال اللون :

اللون من أهم وأكثر عناصر التكوين قوة وتأثيرا في الجذب والإثارة البصرية لدى المتلقي، فله القدرة على توليد القوى الجاذبة للشكل الناتج . فاللون له اثر كبير على الشكل من خلال نقل الإحساسات التي يحملها إليه بكل دلالاتها مما يجعله ضمن الهدف التعبيري الذي يقصده الفنان [32] استخدم الفنان المسلم اللون لذاته أي لقيمته الجمالية الخاصة [*] ، فاللون له دور مهم في الفنون الإسلامية فضلا عن وسيلته الإبداعية والبصرية ، [33] ويجسد اللون الدور المهم في مفردات الفن بالنسبة للذين يمارسون فنًا ذا أبعاد ثلاثية . أما في الفن ذي البعدين (كما في الفن الإسلامي) ، فاللون يصبح وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى ، فالشكل ذو البعدين لا يمكن أن يوجد بغير اللون ، إذ حتى الشكل الأسود على خلفية بيضاء إنما يعتمد على التضاد بين القيمتين الضوئيتين الأبيض والأسود في وجوده ، فلا شكل يمكن تصويره دون أن يتسم بلون ما، ولا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان موجودًا على لون ما[34] . لقد أعطى الفنان العربي المسلم هذا الاهتمام للون وجعله منافسًا للشكل على عكس الأسلوب ذي المرجعية الكلاسيكية الذي عرف في عصر النهضة في الغرب ، إذ شغفوا (بالرسم الظاهري ومحاكاة الواقع)[35] ويؤكد (هيجل) [**] نحو ذلك بقوله: " إن فن الرسم يهمل البعد الثالث بشكل مقصود حتى يعوض الواقع المكاني بمبدأ اللون الذي هو أعلى المبادئ وأغناها "[36] ، إذ أن للألوان دورًا في الإحساس بالعمق الفضائي والذي عمل الفنان المسلم على إقصائه من خلال قلب أو عكس الحقائق المنظورية .

إن موقع الألوان على دائرة الطيف اللوني واختلافها يعطي إحساسًا بالقرب والبعد – حسب أطوالها الموجية ، حيث إن لكل لون طولا موجيًا مختلفًا عن اللون الأخر – فالألوان القريبة من نهاية اللون الأحمر توضع في دائرة الألوان الحارة (الدافئة) وتعطي إحساسًا بالقرب وتعرف في التصوير بالألوان الأمامية أو المتقدمة بعكس الألوان التي تجاور نهاية (الأزرق فتوضع في دائرة الألوان الباردة وتعطي إحساسًا بالبعد ، وتسمى بالألوان المرتدة[37] وقد استخدم الفنان الغربي هذه الخاصية في مرحلته الكلاسيكية والطبيعية لتحقيق العمق من خلال استخدامه الألوان الباردة للإيهام بالعمق والألوان الحارة للإيحاء بالقرب[38] إذ أن انتقال بصر المتلقي من لون حار إلى أخر بارد فانه يعطي إحساسًا بحركة للخلف وانتقال البصر من . (لون بارد إلى أخر حار فيحدث العكس أي يعطي إحساسًا بحركة إلى الأمام[39] وبما أن الفنان المسلم لم يشغله الإيحاء بالعمق الفضائي حيث عمل على إقصائه وإبقاء التسطيح فعالا في العمل التصويري ، كذلك عمل الفنان المسلم على عكس مواقع الألوان مستخدمًا الألوان الباردة بدل الألوان الحارة " مما يجعل الألوان تتمتع بطاقات حركية متباينة "[40]. إن رسم الأشكال البعيدة بالألوان الفاتحة (قيمة اللون) واقل بريقًا (شدة اللون) والأشكال القريبة بالألوان قاتمة وأكثر بريقًا ، وهذا الأسلوب يمكن أن يظهر العمق الفضائي وهو ما يسمى بالمنظور الجوي (اللوني)[41] ولتأكيد مفهوم التسطيح وإخماد العمق الفضائي من الامتداد عمل الفنان المسلم على عكس مواقع القيمة والشدة للون ، (مما يعمل على نقل الحركة من الداخل للخارج ، أي سحب عمق الصورة إلى مقدمتها[42] وهذا يعني أن ارتباط الغربي بالتفسير المادي جعله يرتبط بالمنظور الجوي ، في حين أن ارتباط الفنان العربي المسلم بالصورة الذهنية غير الخاضعة للمنطق الفيزيائي جعله يستمر في تأكيد مفهوم التسطيح من خلال تلوين جميع الأشكال المرسومة بألوان ذات قيم ضوئية واحدة بغض النظر عن بعدها "[43] مبتعدًا بذلك عن التدرج اللوني وعدم تحديد مساقط الضوء والظل على الأشكال "[44] ، فقد " استخدم الفنان المسلم الألوان الصريحة والألوان المركبة بطريقة تجعل اللون الفاتح أو الغامق أكثر إشعاعًا .(وبما يناقض مفهوم الضوء والظل التقليديين"[45] ونتيجة لابتعاد الفنان المسلم عن التجسيم كذلك من جراء ابتعاده عن التدرج اللوني في سطح الشكل واختفاء التظليل، شكل (13)

شكل(13)

لذلك ارتبط اللون في الفن الإسلامي بمفاهيم فكرية منحته صفة ذاتية تمثلت في كونه أصبح غاية وليس وسيلة تابعة لمحاكاة الواقع المادي " فلذلك يلاحظ اعتماد الفنان المسلم على اللون المسطح البعيد عن الإيحاء بالتجسيم وإغفال الظلال "[46]

2. التكرار :

يعرف التكرار بأنه التطابق في مظهر الأشياء ومقاسها ولونها وملمسها ، ويكون في كافة العناصر البنائية ولا يقتصر على واحد منها ، والإيقاع هو مظهر من مظاهر التكرار[47] والتكرار طريقة تستخدم لإعادة تأكيد الوحدة البصرية مرارًا ، وهي طريقة لربط أجزاء العمل الفني معًا في وحدة متماسكة ، لكن لا يعني على الدوام انه استنساخ الشيء طبق الأصل إنما يعني تشابهًا أو اقتراب المتشابهات[48] ويستعمل التكرار كوسيلة تنظيمية للتسطيح من خلال اقتياد العين بكيفية مسطحة مكونة خطًا من الاستمرارية يربط بين أجزاء العمل الفني مما يعمق الإحساس بالتسطيح فضلا على كونه قيمة جمالية من خلال إيقاعاته المتعددة ، فمن خلال التكرار نقل الفنان العربي الحركة لجعلها تمتد بالاتجاهات المختلفة وبمستوى وبموازاة السطح التصويري بدلا من جعل هذه الحركة من مستوى السطح نحو العمق ، كما هو الحال في نتاج الفنان الغربي . إن التكرار وسيلة لتحقيق الوحدة في العمل الفني وقد يكون التكرار في اللون أو الخط أو اتجاهاتها[49]، ومن خلال تكرار وحدات بصرية منتظمة يتكون شعور بحركة منتظمة ترى بالإيقاع وهو على أنواع[50(*)]، وعندما تتكرر الوحدات البنائية المنتظمة داخل العمل الفني يستلم المتلقي شعورًا بحركة هي الأخرى تكون منتظمة تؤسس نتاجًا إيقاعيًا كون الإيقاع يعد نتيجة من نتائج التكرار (توصيفات التكرار) ، وبالتالي يحقق نسبًا جمالية داخل فضاء العمل الفني ذاته . بما أن الفنان المسلم كانت له رؤية حدسية تبحث عن جواهر الأشياء و تختلف عن (الرؤية) المرتبطة بحاسة البصر ، فضلا على القيمة الجمالية لنظام التكرار الذي امتاز به الفن الإسلامي وعلى سبيل المثال لا الحصر تكرار الوحدات الزخرفية ، فقد كان للفنان المسلم رؤية حدسية لنظام تكرارها للامتداد إلى العالم اللانهائي – الأبدي ليصل المتلقي من خلال تأمله في الجمال الإلهي وهو مبتغى الفنان المسلم ، وبذلك يسحب المتلقي إلى معراج روحي من خلال استخدامه للتكرار محققا بذلك الإيحاء بالمنظور .

3. غياب نقطة النظر الرئيسة :

عمل الفنان المسلم على غياب نقطة النظر الرئيسة (تعدد زوايا النظر) داعمًا نظام التسطيح بالمساواة بين أجزاء السطح التصويري ومبتعدًا عن الإيهام بالعمق الفضائي . وبذلك لم يكن على السطح التصويري للعمل الفني (اللوحة) زاوية رؤية محددة ولا وجود لخط الأفق ولا نقطة التلاشي[(**)], وهذه هي عناصر المنظور الخطي الذي لم يعتمد عليه التصوير العربي الإسلامي بعكس الفن الغربي الذي اعتمد على المنظور الخطي منذ عصر النهضة الأوربي ،

فكل عنصر من عناصر صورة ما في فن التصوير الإسلامي يقع على خط أفق خاص لذا تنسحب كل الأشكال الموجودة في العمل التصويري نحو السطح وفي مستوى واحد [51] ، فعند تأمل تصميم إسلامي زخرفي يلاحظ أن الفنان المسلم يصور تزايدًا تدريجيًا .

وقد عمد الفنان المسلم إلى غياب نقطة النظر الرئيسة في بيئة الأعمال التصويرية توافقًا مع مبدأ إحاطة الذات الإلهية بالأشياء والأحداث والمكان والزمان[52]، فهو { الَّذي لَه ملْك السماوات وٱلأَرض واللَّه علَى كُلِّ شيء شَهِيد }[53] فكل شيء يرى من خلال عين الله المطلقة ، التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة فرؤيته سبحانه وتعالى ، رؤية شمولية إشعاعية فهي رؤية كونية في جميع الجوانب لأنها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لان الله ﷻ ؛ يملأ الوجود ، وهكذا فان الحزم الضوئية المسلطة على الأشياء بزوايا قائمة لا تجتمع في مصدر واحد ؛ بل إنها تصدر من جميع الاتجاهات[54]. ولان الفن الإسلامي عاجز عن أن يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله سبحانه وتعالى ، فانه يقوم بتجميع إسقاطات الرؤية الإلهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد ، وهذا ما سعى (بيكاسو) إلى تقليده في رؤاه الفنية[*] [55]

وقد استلهم الفنان المسلم من هذه الرؤية الإلهية الشاملة والمحيطة بحركة المخلوقات ، التي لا تحدها زاوية بصر محددة ، وبالتالي تؤدي إلى (تعدد نقاط الرؤيا)[**] أو الزوايا العمودية على السطح التصويري إذ تتحرك العين بشكل طليق فليس من مركز ثابت يحكم اتجاه الخطوط باتجاهها ومن ثم اقتياد حركة العين نحو العمق [56]إن التعدد في نقاط الرؤيا ، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة وهي متفاوتة لمدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني[57]وهذا ما سمي بالبعد الروحي (المنظور الروحي) الذي اعتمد عليه الفنان المسلم وابتعد عن المنظور البصري[*] ، كما انه اعتمد على البعد اللولبي (المنظور اللولبي) .

4. الوحدة والتنوع :

تعني الوحدة ترابط الأجزاء المختلفة للسطح التصويري بعضها مع البعض من جهة وبعضها مع الكل من جهة أخرى لتجعله وحدة مترابطة متماسكة[58] . ولا تقتصر الوحدة على تجمع العناصر البنائية هذه محددة في كل منسجم فهنالك وحدة للفكرة[**] ووحدة الشكل، ووحدة الأسلوب[59] ، وان ابسط طريقة (لتحقيق الوحدة ضمن السطح التصويري؛ هي استعمال العناصر المماثلة والمتطابقة بتكرار[60] سواء أكان هذا التكرار منتظمًا أم غير منتظم لأنها تؤسس نتاجًا بإيهام الحركة ثم تؤسس نتاجًا جماليًا متعددًا .

يمكن أن تساهم الحركة في تحقيق وحدة المنظور إذ أنها تعمل على إعادة تركيب الأجزاء في الكل من خلال إحالة جزء الى آخر بشكل متعاقب ، وتعمد على توجيه مسار حركة عين

المتلقي عبر الممرات البصرية التي وضعها الفنان على السطح التصويري وقد ظهر في الفن الإسلامي أربعة أنواع من الحركات كان لها دور أساسي في تحقيق الوحدة ، وهي :

أ. الحركة الدائرية.

ب. الحركة الموازية للسطح التصويري

ج. الحركة الانتشارية من الداخل إلى الخارج

د. الحركة اللولبية : وهذا يدعم ويصب في خدمة التسطيح والابتعاد عن الإيحاء بالعمق الفضائي[61] .كما في الشكل (14).

شكل(14)

وللابتعاد عن الملل الناشئ من تكرار أو تماثل الوحدات البصرية لجأ الفنان المسلم إلى التنوع في سطحه التصويري دون أن يؤثر ذلك في وحدة الشكل[62]، وقد يكون الاختلاف في استخدام الألوان المتضادة أو المتباينة وهكذا[63] ، على أن يكون التنوع ضمن حدود الوحدة ولا يخل بنظامها .

5. التوازن :

هو الحالة التي تتساوى أو تتعادل فيها القوى المتضادة والمتعارضة والقوى المتعاكسة ، وهو قانون أساسي للطبيعة ، والإحساس به رغبة غريزية لدى الإنسان يود تحقيقها دائمًا حتى في عمله الفني لأنه يثير في نفسه الراحة حين ينظر إليه ، ويمكن أن يصل إليه الفنان بإحساسه العميق في تنظيم العناصر واندماجه في تحقيق الاتزان[64] والتوازن على أنواع منها :

أ. التوازن المتماثل : ويمكن بذلك تهدئة التماثل في الهيئة وعدم التماثل في اللون[65] وهذا يتعارض مع مبدأ السيادة ويستخدم في الشكل الزخرفي[66]

ب. التوازن غير المتماثل : وفي هذا النوع من التوازن تعوض العناصر المرئية بعضها ببعض فيقابل العنصر بما يعادله في الثقل دون التقيد بما يماثله في النوع[67] .

ج. التوازن الإشعاعي : ويتم في هذا النوع من التوازن التحكم في الجاذبيات المتعارضة (العناصر المرئية) بالدوران حول نقطة مركزية والاتزان الإشعاعي ذا فائدة في عمل شكل زخرفي[68]: شكل (15)

شكل (15)

د. التوازن الوهمي : هو التوازن المبني على التحكم في الجاذبيات المتعارضة ، ويتطلب مزيدًا من التحكم والسيطرة[69] وقد حقق الفنان المسلم نظام التوازن والمنظور في عمل واحد في سطحه التصويري من خلال عناصره الفنية (الخط ، اللون ، الشكل ، الفضاء) .

الهوامش:

(1) عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة، م. س . ص101 .

(2) كامل ، عادل : التصوير في المخطوطات العربية ، الكسندريا بادوبولو ، ترجمة نهاد التكريتي ،ع1 ،المجلد الثاني ،1982،ص8.

(3) حسن سليمان : سيكولوجية الخطوط (كيف تقرأ صورة) ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، (القاهرة ، 1967) ، ص90.

(4) البسيوني ، محمود : أسرار الفن التشكيلي، ط1،عالم الكتب ، (القاهرة ،1980)، ص62.

(5) البسيوني ، محمود ،أسرار الفن التشكيلي، ط1،عالم الكتب ،(القاهرة ، 1980)، ص62.

(*) المنظور الروحي : يتميز على المنظور البصري بخصائص منها ما يقوم على اساس ان الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله لانه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً بالنسبة للانسان وعليه فان الانسان والمشاهد يرى من خلال عين الله المطلقة التي لا تمدها بصره وهو أيضا يقوم على مبادئ غير رياضية عبد الحميد شاكر، :التفضيل الجمالي دراسة في سايكلوجية التذوق الفني،سلسلة عالم المعرفة ،عدد267 ، مطابع الوطن ، (الكويت ، 2001).

(**) (البعد الرابع) كان فن الرسم التقليدي قادراً على أبراز أبعاد الشيء الثلاثة الخارجية طوله وعرضه، وارتفاعه، فكان بذلك يصور الجسم من خارجه، أما الأسلوب الاسلامي فقد أضاف الى هذه الأبعاد الثلاثة بعد العمق اي الزمان.

(1) ابا زيد ، محمد وصابره عبده: فكره الزمان عند اخوان الصفا ، مكتبة مدبولي ، ط1 (القاهرة ،1999)، ص2003.

(2) هونكبخ ، ستيفن : تاريخ موجز عن الزمان ، ت : مصطفى ابراهيم فهمي ، ط1، دار الثقافه الجديدة ، (مصر ، 1990) ، ص22-25.

(3) خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، اطروحة دكتوراه، جامعة بابل، 2003غير منشورة، ص95.

(1) انتهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ،بغداد، مطبعة الاديب، 1973 ص90.

(2) عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، ج2 ، ايطاليا – ميلانو ، دار دلفين للطباعة والنشر، 1982، ص632.

(1) - خضير، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى ابن محمود الواسطي مصدر سابق ، ص ١١٢.

(2) جيروم ، ستولينتز : النقد الفني ؛ دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة : فؤاد زكريا ، (القاهرة ، مطبعة عين الشمس ، ١٩٧٤) ص ١٠٠.

(3) أتيين سوريو : الزمان في الفنون التشكيلية ، ترجمة : سعيد عبد المحسن ،(بغداد ،دار الشؤون الثقافية، مجلة آفاق عربية ، ع ٣ ، ١٩٧٧)، ص 93.

(4) خضير، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، المصدر السابق ، ص ١٠٩.

(6) صخرفرزات ، مدخل الى الجمالية في العمارة الإسلامية ،(الدولة ، مجلة فنـــون عربية –عدد5 ، 1982)، ص192.

(7) دين، الكسندر، العناصر الأساسية لأخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد (بغداد، دار الحرية للطباعة، 1972)، ص79.

(8) زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، (الدولةدار الطباعة الحديثة ، ب.ت ، ص188.

(9) فاروق عباس حيدر ، التصميم المعماري، جامعة الاسكندرية ،ط1 ،1998)، ص49.

[*] كما في سورة النساء الآية (103) قوله تعالى ((ان الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا)) لقد ارتبطت بمكان اقامة الصلاة في مساجد الاضرحة الاسلامية ، كما اننا نجد ان الايات القرانية المتعلقة بالماء مثلا عند المياضئ كما في سورة الأنفال الآية (11) قوله تعالى ((وينزل عليكم من السماء ماء" ليطهركم به)) .

[10] شيرين إحسان شيرزاد، مبادئ في الفن والعمارة،(بغداد ، الدار العربية، 1985)، ص59.

[11] عفيف بهنسي : جماليات الفن العربي، مصدر سابق، ص40 –46 .

[12] عز الدين أسماعيل : الفن والانسان، (بيروت، دار القلم، ط1، 1974)، ص40 –46 .

[13] فيليب سيرنج : الرموز في –الفن –الاديان –الحياة ، ت: عبد الهادي عباس ،(سورية ، دار دمشق ، 1992)، ص41.

[14] الكسندر بابا دوبولو : جمالية الرسم الاسلامي ، ت : علي اللواتي ،(تونس ،مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، 1979)، ص67–68

[15] عفيف بهنسي : الفن الاسلامي ، (دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، 1998)، ص10 .

[16] مجيد حميد حسون خضير : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، مصدر سابق ، ص ٧٥)

[17] جاستون ڤييت) ١٨٨٧- مستشرق فرنسي تعلم العربية والتركية والفارسية في مدرسة اللغات الشرقية ، له مؤلفات كثيرة في التاريخ الإسلامي والفنون الإسلامية ، منهما كتابان في تاريخ مصر الإسلامي ، وعنه كتب في وصف محتويات متحف الفنون الإسلامية ، ويعتبر من أهم المراجع. ينظر :مجموعة من العلماء والباحثين العرب :الموسوعة العربية الميسرة ، مج ٢ ، مصدر سابق ، ص ١٣

[18] ناثان نوبلر : حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص ١٣٩)

[19] رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، (القاهرة ، رياض ، دار النهضة العربية ، ط ١ ، ١٩٧٣.)، ص ٨٨ .

[20] السعدي ، بهاء علي حسين : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع) . الهجري ، رسالة ماجستير (غ . م) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٠ ، ص ٨

[21] مجيد حميد حسون خضير : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، مصدر سابق ، ص ٧٥)

[*] أن للفضاء ثلاثة أنواع : ١ . الفضاء التصويري العميق (ثلاثي الأبعاد) . ٢ . الفضاء السطحي (تسطيح الفضاء جزئيًا) . ٣ . الفضاء المسطح أو المنبسط (تسطيح الفضاء كليًا) . والفضاء الأول يعني عرض إمكانية الحركة وهي خاضعة لالزامات العناصر الحسية التي أملاها الواقع ، ففي هذه البنية الفضائية يمكن تبين الحجوم والمسافات بينها أو ما يفصلها عنا جميعًا ، وعلى النحو الذي يغفل فيه أي إحساس بالسطح التصويري تمامًا وكأننا ننظر من نافذة مفتوحة إلى مشهد . أما الفضاء الثاني السطحي (تسطيح الفضاء جزئيًا) إذ يكون العمق فيه بين المحافظة على بعض صفات العميق وبين ربطه بالسطح المستوي للوحة ، أما الفضاء الثالث فهو الفضاء المسطح او المنبسط تمامًا (تسطيح الفضاء كليًا) الذي تبتعد عنه كل الدلالات الفضائية أو المكانية ، إذ تكون كل الأشكال موضوعة على مستوى السطح التصويري وموازية له وتكون الأشكال نفسها مسطحة ، حيث تظهر متساوية البعدعن العين .

[22] بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن). السابع الهجري ، مصدر سابق ، ص ٦٩

[23] Wong ،Wacius : Principles of Two Dimensional) و (G.O ، Crick ، Olto and Others: Op.CitP.111) .Design ،New York ،Van Nostr and Reinary ،Publishing Co ،1989 ، P.89

[*] نقلا عن (مجيد حميد حسون خضير : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، مصدر سابق ، ص ٧٧) ، وهذه الفضاءات هي واحدة من المعالجات التي استخدمت في الرسم الأوربي الحديث للانتقال من الرسم التشخيصي الذي يحاكي الواقع ، إلى الرسم المجرد الذي يحاول محاكاة اللاواقع أو ما يسمى الروحي أو الضرورة الروحية كما يسميه (موندريان)

[24] مجيد حميد حسون خضير : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، مصدر سابق ، ص ١٨٢ ، ١٢٥)

[25] بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع). الهجري ، مصدر سابق ، ص ٧٩

[26] ناثان نوبلر : حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص ١٤٣ .

[27] بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع) . الهجري ، مصدر سابق ، ص ٧٠–71.

[28] ناثان نوبلر : حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص ١٤١–142.

[29] بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع الهجري ، مصدر سابق ، ص ٧٠.

[30] كاظم حيدر : التخطيط والألوان ، (جامعة بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٤)، ص ١٦٩

[31] ناثان نوبلر : حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص ١٤١.

(32) عاصم عبد الأمير الاعسم : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، (جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧)،ص ٤٨

(*) يسمى هذا الأسلوب بالاستخدام (النقي) للون ، حيث يستخدم اللون في هذا الأسلوب لأجل اللون نفسه ، وليس من اجل الشكل ، يتجسد هذا الأسلوب بشكل ملحوظ جدًا في رسامي المنمنمات الفارسية ، كما استخدم في رسوم ماتيس . ينظر : (هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة – مجلة آفاق عربية ، ١٩٨٦) ، ص ٧٤

(33) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي ؛ أصوله وفلسفته ومدارسه ، مصدر سابق ، ص ١٠٦ .

(34)ناثان نوبلر : حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص ٩٣

(35) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

(**) جورج وليام فريدريك هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) فيلسوف ألماني من أكثر الفلاسفة تأثيرا في تاريخ الفلسفة ، ويعد تاريخ الفلسفة منذ وفاته سلسلة من الخروج عليه لكن أفكاره استوعبها خصومه ، إذ لا يمكن أن نفهم الفلسفة الوجودية والماركسية والبرجماتية والتحليلية والنزعة النقدية دون أن نفهم أفكاره الفلسفية ، وتأثيره فيها جميعًا بالسلب والإيجاب . ينظر (مجموعة من العلماء والباحثين العرب : الموسوعة العربية الميسرة ، مج ٢ ، مصدر سابق ، ص ١٩٢٤ . وكذلك : (عبد المنعم الخفي : الموسوعة الفلسفية ، ط ١ ، دار ابن زيدون للطباعة والنشر (والتوزيع ، بيروت ، د . ت . ص ٥١١

(36) اردلان جمال : المنظورية والتمثيل، (المغرب، الرباط، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية ، العدد ١٣ نوفمبر، ١٩٩٨)، ص ٩٠.

(37) إسماعيل شوقي : الفن والتصميم ، عالم الكتب للطباعة ، جامعة حلوان ، مصر ، ١٩٩٩ ، ص ١٢١ . وكذلك) (ينظر : برنارد مايير : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سعدي منصور ، مكتبة النهضة المصرية ، (د. ت) ، ص ٢٤١) . وكذلك (ينظر : وناثان نوبلر : حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة ، الجمالية ، مصدر سابق ، ص ١٤٩) . وكذلك : (يحيى حمودة : نظرية اللون ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٩ . (٢٦٣ – ص ١٣٤ . وكذلك (عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ٢٦٢ . (وكذلك : (كاظم حيدر : التخطيط والألوان ، مصدر سابق ، ص ١٨١.

(38) بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع) الهجري ، مصدر سابق ، ص ٧٣ . وكذلك : صبري محمد عبد الغني : البحث في الفراغ ، مصدر سابق ، . ص ٨٥.

(39)عباس جاسم حمود الربيعي : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة ؛ في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، مصدر سابق ، ص ٣٧.

(40) مجيد حميد حسون خضير : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، مصدر سابق ، ص ٧١.

(41)روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ترجمة : عبد الباقي محمد إبراهيم وآخر ، مراجعة : عبد العزيز محمد). فهيم ، تقديم عبد المنعم هيكل ، دار النهضة ، مصر للطبع والنشر ، (د . ت) ، ص ١٢٩

(42) بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع) الهجري ، مصدر سابق ، ص 72.

(43) المصدر نفسه ، ص72.

(44) المصدر نفسه ، ص76.

(45) عبد السادة عبد الصاحب فنجان الخزاعي: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، مصدر سابق ، ص ١٩١.

(46) احمد فيصل رشك الغانم : مفهوم الحركة في التصميم الطباعي ، رسالة ماجستير (غ . م) ، كلية الفنون الجميلة ،) جامعة بغداد، ١٩٨٨ ، ص ٤٥ . نقلا عن (محمد علي علوان القره غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد . (الحداثة ، أطروحة دكتوراه (غ . م) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ ، ص ١٠٥

(47) بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع) . الهجري ، مصدر سابق ، ص ٧٤

(48) بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع). الهجري ، مصدر سابق ، ص ٧٣

1 G.O ،Crick Olto and Others ،Art Fundaments Theory and Practive ،Op. Cit ،P.17

(*) الإيقاع مهما كان شكله ، وفي الصورة لابد أن يقع في أي من المراتب التالية : ١. إيقاع رتيب : وفيه تتشابه الوحدات والفترات تشابها تامًا ومن جميع الأوجه ، كالشكل والحجم والموقع . ٢. الإيقاع غير رتيب : وفيه تتشابه جميع الوحدات مع بعضها ، كما تتشابه فيه جميع الفترات بعضها مع بعض أيضا لكن تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلً لا أو حجمًا أو لونًا . ٣. الإيقاع الحر : وفيه يختلف شكل الوحدات عن بعضها والفترات عن بعضها ٤. الإيقاع المتزايد (متنامي) : وهو المنبثق من العمق المنظوري ويكون إذا تزايد حجم الوحدات تزايدًا تدريجيًا مع ثبات حجم الفترات ، أو تزايد حجم الفترات تزايدًا تدريجيًا مع ثبات حجم الوحدات أو تزايد حجم كل منهما[50] الإيقاع المتناقص : وهو الإيقاع المتنامي أو المتدرج باتجاه العمق حيث يكون إذا تناقص حجم الوحدات تناقصًا تدريجيًا مع ثبات حجم الفترات أو تناقص حجم الفترات تناقصًا تدريجيًا مع ثبات حجم الوحدات، أو تناقص

حجم كل من الفترات والوحدات تناقصًا تدريجيًا معًا . ينظر : (عبد الفتاح رياض : التكوين) و(محمود أبو هنطش : مبادئ التصميم ، ط ٣ ، دار البركة – في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ٩٥-٩٦. (للنشر والتوزيع ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ٨١، ٧٩

(**) وهي نقطة على خط الأفق ، وهي نقطة التقاء جميع الخطوط المتوازية الموجودة في الطبيعة . ينظر : (ناثان نوبلر : حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص ١٤٥

(51) عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ، مصدر سابق ، ص ٣٨ . وكذلك عفيف البهنسي : اثر الجمالية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٤٠) ، وكذلك (عبد الكريم هلال خالد : الاغتراب في الفن ؛ دراسة في الفكر . (ليبيا ،الجمالي الغربي المعاصر ، منشورات جامعة قار يونس ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ٧٦ .

(52) صفا لطفي عبد الأمير: سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي في البلاط المزجج ، أطروحة دكتوراه (غ.م) كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٥ ، ص ٩٧

(53) القران الكريم : سورة البروج ، الآية (٩)

(54) عفيف البهنسي : اثر الجمالية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٤٤

(*) الرؤيا ما يرى في النوم ، وجمعها رؤى ، وقد يطلق لفظ الرؤى على أحلام اليقظة ، والفرق بين الرؤيا والرؤية أن الرؤيا مختصة بما يكون في النوم في حين أن الرؤية مختصة بما يكون في اليقظة ، فالرؤيا بالخيال ، والرؤية بالعين . ينظر : جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ٦٠٤

(55) مجيد حميد حسون خضير : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، مصدر سابق ، ص ٧٩ ، ٧٨

(**) إن دمج أكثر من زاوية نظر في مشهد واحد ، أي حالة الإيهام بان الشيء منظور من جهات متعددة ، هي رؤيا تمتد في جذورها إلى الحضارة العراقية القديمة ، وكذلك في الحضارة المصرية كما ذكر سابقًا

(56) عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ، مصدر سابق ، ص ٤٤ ، ٤١.

(57) ينظر: مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، مصدر سابق، ص78-79.

(*) المنظور البصري (الخطي) : هو العلم يحدد رياضيًا أوضاع وحجوم والهيئات المتعاقبة u1601 في البعد الثالث ، انطلاقًا من زاوية البصر واعتمادًا على خط أفقي يحدد مستوى النظر . ينظر : (عفيف البهنسي : اثر الجمالية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٤٢ نقلا عن : (مجيد حميد حسون خضير : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، مصدر سابق ص ٧٦

(58) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 181-182.

(**) وحدة الفكرة : تعني ترابط بين أجزاء السطح التصويري ضمن فكرة واحدة . أما وحدة الشكل : تبرز من خلال العديد من الحالات مثل التراكب ، التلامس ، التقارب . ووحدة الأسلوب : تبين أن لكل فنان أسلوبه الخاص في ، التعبير عن أعماله الفنية . ينظر : (عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ١٨٣ . (١٨٥) . وكذلك (شيرين أحسان شيرزاد : مبادئ الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٥٩.

(59) G.O ،Crick Olto and Others ،Art Fundaments Theory and Practive ، Op. Cit ، P.30

(60) سليمان حسين : الحركة في الفن والحياة ، دار الكاتب العربي للنشر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ،) القاهرة (د . ت) ، ص ٤٣ . نقلا عن (عباس جاسم محمود الربيعي : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة ؛ ف . (العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، مصدر سابق ، ص ٤٣

(61) بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع الهجري ، مصدر سابق ، ص ١١٧

(62) حامد جاد محمد : قواعد الزخرفة ، (الكويت ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٦)، ص ٣٦ ، وكذلك : (عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ٧٦

(63) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 180.

(64) سماعيل شوقي : الفن والتصميم ، مصدر سابق، ص ٢٣٠ . وكذلك (ينظر : رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ١١

(65) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص ٥٥

(66) احمد ، حافظ ، رشدان : التصميم ، (القاهرة ، ١٩٨٠)، ص ٧٨ . وكذلك (ينظر : محمود أبو هنطش : مبادئ التصميم مصدر سابق ، ص ٨٣)

(67) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص ٥٥

(68) محمود أبو هنطش : مبادئ التصميم ، مصدر سابق ، ص ٨٤.

(69) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص ٥٦ .

المصادر

المصادر العربية:

1- ابا زيد ، محمد وصابره عبده: فكره الزمان عند اخوان الصفا ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ط1 ،1999، ص2003

2- احمد فيصل رشك الغانم : مفهوم الحركة في التصميم الطباعي ، رسالة ماجستير (غ . م)، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨.

3- احمد حافظ رشدان : التصميم ، القاهرة ، ١٩٨٠.

4- اردلان جماال : المنظورية والتمثيل ، المغرب ، الرباط ، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية ، ع ١٣ نوفمبر ، ١٩٩٨.

5- أتيين سوريو : الزمان في الفنون التشكيلية ، ترجمة : سعيد عبد المحسن ، مجلة آفاق عربية ، ع٣ ، بغداد ، دارالشؤون الثقافية ، ١٩٧٧.

6- إسماعيل شوقي : الفن والتصميم ، عالم الكتب للطباعة ، مصر ، جامعة حلوان ، ١٩٩٩.

7- اسوالد اشبنغلر : تدهور الحضارة الغربية ، ج ١ ، ترجمة : احمد الشيباني ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، (د. ت).

8- انتهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند االعرب ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، مطبعة الاديب، 1973

9- برنارد مايير : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سعدي منصور ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، (د. ت).

10- بهاء علي حسين السعدي : التسطيح في التجريد التصويري العربي الإسلامي ؛ من القرن الأول إلى القرن السابع الهجري ، رسالة ماجستير (غ . م) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٠

11- البسيوني ، محمود ،أسرار الفن التشكيلي، القاهرة ، ط1،عالم الكتب ، 1980 .

12- جيروم ، ستولينتز : النقد الفني ؛ دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة : فؤاد زكريا، القاهرة ، مطبعة عين الشمس ، ١٩٧٤.

13- حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ؛ نحت وتصوير ، ج ٢ ، دار الفكر العربي). (د . ت).

14- حسن سليمان ، سيكولوجية الخطوط (كيف تقرأ صورة) ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، 1967 .

15- خضير، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى ابن محمود الواسطي ، اطروحة دكتوراه، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2003.
16- دين ، الكسندر ، العناصر الأساسية لأخراج المسرحية ، ترجمة سامي عبد الحميد، بغداد، دار الحرية للطباعة ، 1972 .
17- زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ، ب.ت.
18- سليمان حسين : الحركة في الفن والحياة ، دار الكاتب العربي للنشر ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، (د . ت).
19- شيرين إحسان شيرزاد،مبادئ في الفن والعمارة، بغداد ،الدار العربية، 1985 .
20- صفا لطفي عبد الأمير: سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي في البلاط المزجج ، أطروحة دكتوراه (غ . م) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥.
21- صخرفرزات ، مدخل الى الجمالية في العمارة الإسلامية ،مجـــلة فنــون عربية –عدد5 ، 1982 .
22- عاصم عبد الأمير الاعسم : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غ . م) ، جامعة بغداد ،كلية الفنون. الجميلة ، ١٩٩٧.
23- عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط ١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣.
24- عباس جاسم حمود الربيعي : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة ، في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد " دراسة. تحليلية " ، أطروحة دكتوراه (غ . م) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩.
25- عبد المنعم الخفي : الموسوعة الفلسفية ، ط ١، بيروت ، دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع ، د . ت.
26- عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، ج2 ، ميلانو- ايطاليا، دار دلفين للطباعة والنشر ، 1982.
27- عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة، م. س كامل ، عادل : التصوير في المخطوطات العربية ، الكسندريا بادوبولو ، ترجمة نهاد التكريتي ،ع1 ،المجلد الثاني ،1982.
28- عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ، الكويت ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩.
29- عفيف بهنسي : الفن الاسلامي ، دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، 1998.

30- فاروق عباس حيدر ، التصميم المعماري، جامعة الاسكندرية ،ط1ـ ،1998 .
31- فتح الباب عبد الحليم و احمد حافظ رشدان : التصميم في الفن التشكيلي ، القاهرة ،عالم الكتب ، ١٩٨٤.
32- فيليب سيرنج : الرموز في –الفن –الاديان –الحياة ، ت: عبد الهادي عباس ، سورية ،دار دمشق ، 1992.
33- كاظم حيدر : التخطيط والألوان ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٤.
34- الكسندر بابا دوبولو : جمالية الرسم الاسلامي ، ت : علي اللواتي ، تونس ،مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، 1979.
35- محمود أبو هنطش: مبادئ التصميم ، ط ٣ ، بغداد ، دار البركة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠.
36- محمد علي علوان القره غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه (غ . م) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦.
37- هربرت ريد : الفن اليوم ، ترجمة : محمد فتحي ، وجرجس عبده ، القاهرة ، دار المعارف.
38- هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية ، ١٩٨٦.
39- هونكبخ ، ستيفن : تاريخ موجز عن الزمان ، ت : مصطفى ابراهيم فهمي ، ط1، مصر ، دار الثقافه الجديدة ، 1990.
40- وسام مرقص عوديشو : اتجاه حركة العناصر وعلاقاتها بالمضمون في الرسم الجداري والنحت البارز في حضارة). وادي الرافدين ، أطروحة دكتوراه (غ . م) ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨.

المصادر الاجنبية:

41- Wong ,Wacius : Principles of Two Dimensional, G.O, Crick
42- Design ,New York ،Van Nostr and Reinary ،Publishing Co ,1989
43- G.O ,Crick Olto and Others ،Art Fundaments Theory and Practive

Abstract

The Research deals with (perspective in Islamic Art) . It studies mean of perspective as concept and value in Islamic Art and its role in learn article work and building in develop skills and ability in drawing Art and others arts . It deals with introduction which is scrap of Islamic Art and role of the rrrrr Its . it deals with the Deeping of thinking for perspective in Islamic Art it shows the religion of Islamic Art and the kinds of arts which appeared in that time .Then the subject of the role perspective in Islamic Ornamentation which is consider imported art which appear with Islamic appearance which it was effect in Islamic actor . perspective applies in ornamentation through spiritual perspective .The mention of the way of uses in Islamic perspective gets role in operational organize basic variety elements for Islamic Art through perspective . The problem of report as :

* Do the perspective get role in Islamic Art ?

The aims of research :

* Known on kinds of perspective which Islamic Art depended on it .
* The research limited on study of the perspective in Islamic art through mental bases as represented For Arabic Islamic Arts and its application