جماليات التعبير الفني في نتاجات مدارس التصوير الاسلامية

م.د. اخلاص عبد القادر طاهر

Saad.nawkhas@email.com

ملخص البحث:

يسلط البحث الضوء على جماليات التعبير الفني في نتاجات مدارس التصوير الاسلامي لابراز اهم القيم التشكيلية والجمالية من خلال تحليل نماذج مختارة من تلك النتاجات التي استطاع المصور الاسلامي ان يوظف معطيات الحياة المتنوعة ومفرداتها المتعددة لخلق مساحات بصرية يغلب عليها سمة التماثل المتوازن والتي استطاع من خلالها ان يوزع مفرداته وشخوصه ومحتويات نتاجه الفني التصويري عبر نسيج مرئي اعطى خصوصية لتلك النتاجات، اذ جاءت تلك النتاجات شارحة وموضحة ومعبرة عن نفسها مستلهمة افكارها ودلالاتها من الحياة الاجتماعية للمجتمع الاسلامي.

اذ يهدف البحث الحالي الى الكشف عن جماليات التعبير الفني في نتاجات مدارس التصوير الاسلامي.

لذلك اعتمدت الباحثه المنهج الوصفي التحليلي في بناء اجراءات بحثها كونه اكثر المناهج العلمية ملاءمة لتحقيق هدف البحث الحالي. اذ يتكون مجتمع البحث الحالي من نتاجات فن التصوير الاسلامي للمدارس (العراقية – المغولية في ايران – المدرسة التيمورية - التصوير التركي العثماني) والتي يعود تاريخها الى القرون الوسطى.

بما ان مجتمع البحث واسع جداً لذلك لجأت الباحثة الى اختيار عينة قصدية تكونت من (4) نماذج تمثلت بـ:1- مدرسة بغداد(المقامة البرقعية – موكب اداء فريضة الحج) 2- شاهنامه فردوسى-(زال تحت شرفة رودبي 3- ساعة الفيل

ومن أهم النتائج :

1 - عبرت المصورات عن رسالة رمزية، تعكس العادات والتقاليد السائدة في تلك العصور.

2 – كان التحريف حاضرا في رسم الاشكال، من خلال المبالغة والتصرف في النسب المخالفة للحقيقة

3 - التنسيق بين العناصر المكونة للمصورات وايجاد علاقات متوازنة ومتحدة في ما بينها لتحقيق جمالية في التعبير.

وأهم الاستنتاجات فهي:

1-قيمة المنجز الابداعي والمخزون الجمالي والفني وقوة التعبير في الفن الاسلامي من خلال تعبيراتهم عن روح المجتمع يوضح المستوى الفكري للفنان المسلم.

2- وظفت الزخرفة الإسلامية في نتاجات المدارس الاسلامية لإعلاء الوجود المادي القائم على جمالية الشكل والمتمثل بمركزية الإنسان.

الكلمات المفتاحية: الجماليات-التعبير الفني- مدارس التصوير الاسلامي

الفصل الاول/ التعريف بالبحث

مشكلة البحث:

على الرغم من مرور وقت طويل على الاهتمام بانجاز الدراسات التي تتخذ من الفنون الاسلامية بشكل عام والتصوير الاسلامي على وجه الخصوص مجالاً للبحث، وبالرغم من كثرة هذه الدراسات وتنوعها فانها في الغالب الاعم قد عملت على رصد مظاهر هذه الفنون دون ان تهتم كثيراً بسبر اغوارها بشكل تحليلي يكشف عن الاسس التي يمكن ان نرد اليها مظاهر جمالياتها وحتى في تلك الدراسات التي حاولت ان تلقي الضوء على القيم الفنية والجمالية المتوافرة في تلك الفنون فانها في سبيلها الى ذلك قد اعتمدت على فلسفات جمالية تم التنظير لها من خلال مقاربات الفنون خاصة الفلسفات الغربية التي استطاع بعضها ان ينصف الفن الاسلامي ويضع له اعتبارات بين مدارس الفنون الاخرى في العالم.

مع ضرورة الانتباه الى ان هذا الانصاف ظل معلقاً ونسبياً اذا ما تمت مقارنته بين فن التصوير الاسلامي وعدد من الفنون المغايرة، كما ان بعض الدراسات قد قللت من شأن الفن الاسلامي بسبب اخضاعه للتقييم من خلال فلسفات جمالية اعتمدت على قيم ومعايير لتقويم فنون مختلفة شكلاً ومضموناً عن القيم والمفاهيم والاسس التي اعتمد عليها الفن الاسلامي في جماليته والتي تتسم عموماً بسمات خاصة.

بناءً على ذلك فان الباحثة إرتات ابراز اهم القيم التشكيلية والجمالية من خلال تحليل نماذج مختارة من تلك النتاجات التي استطاع المصور الاسلامي ان يوظف معطيات الحياة المتنوعة ومفرداتها المتعددة لخلق مساحات بصرية يغلب عليها سمة التماثل المتوازن والتي استطاع من خلالها ان يوزع مفرداته وشخوصه ومحتويات نتاجه الفني التصويري عبر نسيج مرئي اعطى خصوصية لتلك النتاجات، اذ جاءت تلك النتاجات شارحة وموضحة ومعبرة عن نفسها مستلهمة افكارها ودلالاتها من الحياة الاجتماعية للمجتمع الاسلامي.

تأسيساً على ذلك صاغت الباحثة مشكلة بحثها على شكل تساؤل: ما هي جماليات التعبير الفني في نتاجات مدارس التصوير الاسلامي؟.

اهمية البحث:

تبرز اهمية البحث بالاتي:

1-تكمن اهمية هذا البحث في محاولاته رصد وتوثيق العديد من الاشكال والرسوم التي انجزتها مدارس التصوير الاسلامي داخل اعمال المصورين المسلمين على اختلاف انواعها .

2-محاولة البحث تقديم تحليل جديد يعنى بكافة المكونات البنائية والوحدات المعمارية الواردة في نتاجات الفنان المسلم المختلفة والذي يبرز دور هذه المكونات والوحدات العديدة في انجاح تصميم المنتج التصويري الاسلامي.

3-يثير هذا البحث الانتباه الى ان النتاج التصويري الاسلامي يكون فناً تشكيلياً جمالياً يلعب دوراً مهماً في بنيته، اذ سيتم تطبيق هذا البحث على عدد من نتاجات الفنانين المسلمين في معالجاتهم التصميمية والبنائية في ضوء مناهج عناصر واسس العمل الفني الحديث.

4-تلفت انتباه طلاب الفنون الجميلة الى موضوعات تحاكي التاريخ الاسلامي ومحاولة الاستفادة منها بدمجها او مقارنتها مع موضوعات تمثل الفن الحديث.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

الكشف عن جماليات التعبير الفني في نتاجات مدارس التصوير الاسلامي.

حدود البحث:

1 – الحدود المكانية : شملت البلدان التي ظهرت بها نتاجات التصوير الاسلامي(العراق – ايران – تركيا)

2 – الحدود الزمانية : شملت الفترة الممتدة من (القرن السابع الى اواخر القرن الثالث عشر الهجري / الثالث عشر الى التاسع عشر الميلادي).

3 – الحدود الموضوعية : دراسة نتاجات فن التصوير الاسلامي للمدارس: (بغداد-المغولية والتيمورية في ايران-التركية العثمانية).

تحديد وتعريف المصطلحات:

1-الجماليات: يرى ابن منظور انه: (الجمال مصدره الجميل والفعل جمل وقوله تعالى عز وجل(ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون، اي بهاء وحسن، والجمال يقع على الصور والمعاني ومنه الحديث(ان الله جميل يحب الجمال)،اي حسن الافعال كامل الاوصاف.(ابن منظور ،1956،ص126)

2 - **التعبير الفني:** ذكرها كل من (محيي الدين والسبكي، 1934) لغوياً بأنها:

"عبّر الرؤيا: فسّرها، وعبّرها أيضاً تعبيراً، وعبّر عن فلان أيضاً: إذا تكلّم عنه واللسان يعبّر كما في الضمير". (محيي الدين والسبكي، 1934: 324)

فعرفه(فلانجان 1962) اصطلاحاً بأنه:

" فن تركيب العناصر بطريقة زخرفية ، انها الطريقة التي يعبر فيها المصور عن شعوره " (فلانجان،1962،ص229)

إجرائياً عرفته (الباحثة): "هو كل ما عبر عنه الفنان المسلم عندما صور موضوعاته المحاكية للواقع والتي تناولها من خلال تنفيذه على جدران الحوائط والاسقف وصفحات المخطوطات والرقائق الكتابية كاسلوب تعبيري على شكل مصورات اسلامية.

3-النتاجات: **"هو النتاج الإبداعي للفنانين المسلمين منذ نشأة الإسلام وحتى يومنا هذا ويشمل الخط العربي والزخرفة ورسم المنمنمات وأبعاده التطبيقية في العمارة وعلى التحف المنقولة بأنواعها".**

(مجموعة من العلماء والباحثين العرب ،1987 ،ص1317)

إجرائياً عرفته الباحثة : وهي التخطيطات او الرسوم او الاعمال الفنية التي نفذها الفنان المسلم مبنية على وفق عناصر واسس العمل الفني والمنتجه ضمن مدارس التصوير الاسلامي (العراقية – المغولية والتيمورية في ايران – التصوير التركي العثماني).

4-مدارس التصوير الاسلامي:

عرفته (الباحثة اجرائيا):-

هي مجموعة من المدارس تناولت فن التصوير الاسلامي تمتاز كل مدرسة منها بنمط فني وخصائص وسمات تشكيلية وجمالية يجعلها مستقلة عن غيرها بما تمتلكه هذه التمايزات الاسلوبية والمعالجات الادائية التي يمكن تتبعها ورصدها من مصورات الفنان المسلم وتعبر عن رؤيته الذاتية المعبرة عن طبيعه انتمائه العقائدي المتمثل بالدين الاسلامي وتمثلت بالمدرسة العربية في بغداد و(الفارسية المغولية –التيمورية)- والعثمانية

الفصل الثاني / الاطار النظري

مدارس التصوير الاسلامي:

اهتم الباحثون بموضوعات التصوير ومكانته في الفن الاسلامي اهتماماً علمياً وفنياً مما دفعهم الى البحث عن اصوله ومصادره وخصائصه واصالته من خلال مقارنته بالفنون الاخرى عند الامم والشعوب غير المسلمين عبر حضارتها التاريخية، خصوصاً عندما وصل فن التصوير اوج عظمته في العصور الاسلامية المتأخرة ابتداءاً من القرن التاسع الميلادي حين اصبح التصوير فناً ذا طابع مميز يعكس ذوق الفنان المسلم ويصور قدراته الفنية وابداعاته.

بما ان الفن يمثل بشكله العام صوراً مأخوذة من واقع الحياة الطبيعية أو انعكاسا لا شعورياً لوجدان وواقع الفنان ذاته، لذلك كانت العلاقة بينه (بهذا الاعتبار) وبين الاسلام بوصفه فلسفة للحياة وعقيدة للانسان المسلم ونظاماً للمجتمع الجديد موضع اختلاف واجتهادات في الرأي بين جمهرة الباحثين والفنانين فمنهم من يقول بان الاسلام قد حرم التصوير واخر يعتقد بان الاسلام قد حلله وشجعه ولعل مرد هذا الاختلاف والتباين في الاراء وتحديد المواقف يعود الى عدم ورود نص صريح في القران الكريم او الاحاديث الشريفة يؤيد التحريم او يؤكد التحليل.(بلقيس،1990،ص130)

علماً بان الاحاديث التي نسبت الى الرسول محمد (صلى الله عليه واله وسلم) بهذا الخصوص هي احاديث مختلف في نسبتها او مصادرها وسلسلة اسنادها الامر الذي دفع الباحثين الى تأمل الموضوع بعمق والبحث في ادلة موضوعية اخرى توضح موقف الاسلام من فن التصوير اخذين بنظر الاعتبار التطور الزمني وما يترتب عليه من مظاهر حضارية في تأثيره في نشأة فن التصوير وما طرأ عليه من تطور تاريخي في واقع الحضارة العربية الاسلامية.

اذ يرى بعض الفقهاء المعاصرين ان فن التصوير تحريماً وتحليلاً مقترن بمبدأ التوحيد، فبعضهم يعتقد بان التحريم كان امراً واقعاً في بداية الدعوة الاسلامية بسبب الخوف من العودة للشرك بالله، ورأى اخر ينظر الى التصوير باعتباره فناً انسانياً يتحرر من النظرة الدينية المحضة التي لا تمت الى العقيدة او مبدأ التوحيد باي صلة. (عكاشة،1977،ص102)

فالايمان الثابت والعقيدة الراسخة لا يمكن ان تتأثر بصورة من الصور الفنية واذ قدر له ان يتأثر فهو ليس بالايمان الذي صنع التاريخ عن طريق التضحية والعمل، لذلك فان تضارب الاراء حول التحريم والتحليل لم يمنع الفنان المسلم من اقدامه لمزاولة التصوير على الخشب والزجاج والمعادن والعاج والمنسوجات والسجاد، اذ تجلت عبقريته وابداعاته ايضاً في فن الكتابة التي اسست لمخطوطات العلمية والادبية والتاريخية. (ارنست ، 1996 ،132)

لهذا نجد بعض المصورين الفرس والاتراك قد اتخذوا من القصص القرانية ومن حياة الرسول محمد (ص) مواضيع يرسمونها، لذلك نجد ان اقدم صورة دينية ورد ذكرها في كتب التاريخ ترجع الى القرن السابع الميلادي في الصين تمثل الانبياء نوحا (ع) وعيسى (ع) وموسى (ع) ومحمدا (ص) يركبون الجمال راها الرحالة العربي (ابن هبار) ولكن لم ترد معلومات عن المصور الذي قام بانتاجها، ولكن اول صورة وصلت الينا عن النبي محمدا (ص) وردت في الجزء الحادي عشر من مخطوطات كتاب الاغاني الذي صور في المدرسة العراقية وهو محفوظ في دار الكتب المصرية تمثل النبي محمد (ص) وبين يديه يقف نجران.

كذلك نجد كتاب جامع التواريخ من المدرسة المغولية الايرانية يصور قصص الانبياء وحوادث مهمة في السيرة النبوية وفي كتاب الاثار الباقية لـ (لبيروني) صور اخرى للنبي محمد (ص) تحيط برأسه هالة مدورة كالهالة التي نشاهدها حول رأس السيد المسيح (ع) ويرجع تاريخ هذا المخطوط الى (1307 – 1308) ومحفوظ في جامعة ادنبرا.(باشا،1989،ص145)

ان هالة النور المدورة هذه فقدت اهميتها بعدئذ في التصوير الاسلامي فلم تعد تدل على قدسية الحدث او لتمييز شخص مهم في الصورة وانما استعملت بعد ذلك لكافة الاشخاص الموجودين في الصورة كما تبدو في بعض المصورات التي رسمت في المدرسة العراقية.

كانت تستعمل احياناً هالات نور تشع الى الجوانب حول راس النبي محمد (ص) وال بيته الطاهرين، فقد كثر تصوير الانبياء في ايران في القرن السادس عشر للميلاد، اذ كانت تستعمل حول رؤوسهم هالات من النور منقولة عن الهالة التي كانت ترسم حول راس بوذا في الفن الهندي وقد رسمت صور الرسول محمد (ص) احياناً بدون ملامح او بوضع نقاب على وجهه.(باشا، 1989 ، 140).

بناءً على ما تقدم ترى الباحثة ان الاراء المتضاربة حول التحريم والتحليل جعلت المسلمين ينصرفون الى اتقان الزخارف البعيدة عن تجسيد الطبيعة ويتفوقون في بناء العمائر وزخرفتها وتزيين التحف بالرسوم الفنية والابداع في الزخارف البنائية والهندسية كما ارتفعت مكانة الخطاطين والمذهبين والمشتغلين بانتاج المخطوطات الثمينة.

1-المدرسة العراقية:

كان للاقاليم التي قامت فيها مدارس التصوير الاسلامية اثر كبير في رسومها وذلك في بداية نشأتها، لكن هذه التأثيرات اختفت في القرن الثاني عشر والثالث عشر للميلاد فظهرت تقاليد فنية موحدة سببها الارتباط الوثيق بين تلك الاقاليم الاسلامية وسهولة تنقل الفنانين وكذلك تشجيع بعض الخلفاء والولاة وذوي الجاه للفنانين واستدعاؤهم من بلد لاخر كان مدعاة لهذا التشابه الكبير في الاسلوب التصويري بحيث اصبح من الصعب احياناً التمييز بين مراكز انجازها من العالم الاسلامي.

فالمدرسة العراقية تعد اساس المدرسة العربية في التصوير الاسلامي التي اثر اسلوبها في مراكز اخرى للتصوير في مدن الموصل – سوريا – مصر – المغرب – الاندلس، وقد استمر ازدهار بغداد في هذا المجال الى حين استيلاء المغول عليها في القرن الثالث عشر وبذلك انفردت المراكز الفنية من العالم الاسلامي باساليب اخرى مختلفة عن اساليبها السابقة من اشهر فنانيها (يحيي بن محمود الواسطي) الذي تعد مصوراته الاكثر تفرداً في مدارس التصوير الاسلامي كونها احتفظت بنفسها بخصائصها التي جعلتها قائمة بذاتها ومتحررة بشكل واضح من السمات العامة للمدرسة العربية.(جورج ،1996 ،ص 13).

2-المدرسة المغولية في ايران:

يتميز اسلوب هذه المدرسة بالمخطوطات المصورة المتنمية لها والتي تناولت مجموعة من الاحداث الواقعية التي صورها (ابن بختيشيوع) في كتابه (منافع الحيوان) والتي تمثل مخطوطات مغولية يمثل اسلوبها مرحلة الانتقال من المدرسة العربية الى المدرسة المغولية، كذلك من اشهر مخطوطاتها المصورة المنتمية الى هذه المدرسة نسخ من مخطوط الشاهنمامة التي جاءت معبرة عن الاسلوب المغولي وكذلك مخطوطات ظهرت في كتاب (البيروني) الاثار الباقية عن القرون الخالية وهو مخطوط نجد فيه امتزاجاً ما بين اسلوب المدرسة العربية ومدرسة التصوير المغولي ايضاً ومخطوط كتاب جامع التواريخ للوزير (رشيد الدين) وتعد الشاهنامة ديموت بمثابة نموذج معبر عن المرحلة الانتقالية من المدرسة المغولية الى المدرسة التيمورية.(الباشا،1992 ،ص 208-209).

3-المدرسة التيمورية:

عنيت هذه المدرسة برسم الاشجار والنباتات والزهور وكافة مناظر الطبيعة المحيطة بالسهول والوديان والانهار والجبال وغير ذلك من المناظر والموجودات مما تتطلب تغيرات وتبدلات امام المصورين التيموريين باجرائها عبر مسطحاتهم التصويرية بحيث اتسعت مقدمة اللوحة اكثر من ذي قبل على حساب الخلفية التي تلاشت تدريجياً وصارت في وضعيتها اشبه بنوع من الستار وبهذا حاد التميوريون عن الاهتمام بمسألة البعد الثالث وتحقيق العمق في مصوراته وهو ما جعل المصورة التيمورية تعود مرة اخرى الى التسطيح بعد ان كانت المدرسة المغولية قد خطت خطوات صريحة في تحقيق فكرة الابعاد والعمق تلك في مصوراتها.

كذلك عنيت هذه المدرسة برسم العمائر في خلفية الصورة بدقة شديدة والتي تميزت بطابعها الزخرفي المميز بالرونق والثراء وهو اسلوب جديد في المصورة الاسلامية، اشهر المخطوطات التيمورية هي نسخة الشاهنامة المحفوظة في مكتبة طوبقابي سراي في اسطنبول، فضلاً عن نسخة فارسية من كليلة ودمنه محفوظة في مكتبة الجامعة في اسطنبول ايضاً، كذلك مخطوط خمسة نظامي المنسوب الى ايران ويعود تاريخ انتاجه الى عام (895هـ / 1490م) وغير ذلك من المخطوطات. (سعاد، 1986 ،ص 221)

4-المدرسة العثمانية:

اعتمدت مدرسة التصوير في تركيا في اول الامر على المصورين الايرانيين الذين احضرهم السلاطين من تبريز الى تركيا، بحيث اصبحوا من مصوري البلاط العثماني فكونوا مدرسة تركية تدرب فيها عدد من المصورين الاتراك وترجمت في اول الامر المخطوطات الايرانية مثل مخطوطتي الشاهنامة والمنظومات الخمسة ونتج عن ذلك ان صور هذه المخطوطات كان متاثراً بالاسلوب الايراني بحيث وجد تأثير اوروبي من المصورين الايطاليين الذين زارو تركيا او من الاتراك الذين زاروا اوروبا.

نشأ طراز تركي مستقل له مميزاته واساليبه الخاصة في اختيار الموضوعات او في توزيع الاشكال التي لونت بالوان خاصة بحيث ظهر هذا الطابع في بعض المخطوطات الخاصة بتاريخ العثمانيين مثل مخطوط (سليم نامه – هونرنامه –سليمان نامه – سور نامه ... وغيرها) ان هذه المخطوطات ينقصها الاناقة والثروة الزخرفية التي تميزت بها مدرسة التصوير الصوفية الايرانية.(نعمت ، 1977 ،ص 236-237)

العناصر والاسس التشكيلية للتصميم في المصورات الاسلامية:

يعد التصميم عملاً اساسياً للانسان فنحن كلما نؤدي عملاً لغرض معين فاننا في الواقع نصمم وهذا يعني ان معظم ما نقوم به يتضمن قسطاً من التصميم التي تعني (العمل الخلاق الذي يحقق غرضه).(روبرت ، 1980 ،ص 5).

ان مصطلح التصميم هو ذو مدلول واسع غير محدد، اذ يعد من الناحية الفنية اصل كل الفنون وتطبيقاً لكافة النشاطات الانسانية الهادفة الى تنظيم الوحدات وتكوينها كما انها محصلة للقدرات المتمثلة للذكاء والقدرات الفنية معاً، فالتصميم يمثل جهداً منظماً لخطة هادفة ووظائف محددة يستهدف تجميع كل العناصر التي تخدم الهدف النهائي من وحدة كلية متكاملة كما انه يؤسس على عوامل محددة ويفترض عناصر ضرورية لازمة لاكتمال وحدة التصميم، "فالتصميم هو عملية تخطيط او وضع هدف يدرك مسبقاً في العقل ويتم تحقيقه بوسائط مادية مختلفة.(شوقي، 2007 ،ص 5).

فالتصميم في العمل الفني (المنمنمة) يمثل الصيغة البصرية لها او التنظيم الخاص بخطوطها واشكالها والوانها وغير ذلك من المكونات في نمط تعبيري، انه ذلك التنظيم الشكلي الذي يعطي للعمل الفني اكتماله وحضوره الخاص والذي يعطي بدوره احساساً بصرياً، اما اهم العناصر والاسس التشكيلية التي شكلت البنية الاساسية لفن التصوير الاسلامي فهي:-

1-الخط Line:

يعد الخط أحد العناصر الأساسية في تنفيذ مكونات العمل الفني وقد لعب دوراً جوهرياً في الفنون المرئية على مر العصور التاريخية، فمنذ فجر التاريخ بدأ الفنان البدائي تسجيل رسومه الأولى على جدران الكهوف عن طريق الخط. (زينب،1978، ص364).

اذ يتآلف الخط من مجموعة نقاط متتابعة خلال مسار معين وهو في حد ذاته عبارة عن رحلة ممتعة في تنوعه وانفراجه وانشائه، وهو في نفس الوقت يصف جسماً بصرياً أو مجرداً يحدد مساحة أو كتلة ذات حجم، لذلك فهو وسيلة مهمة للبناء التشكيلي. (البسيوني، 1980، ص28).

، وقد عبر الفنانون بوساطة الخطوط عن انفعالاتهم ورؤاهم المختلفة، وعن كراهيتهم للحروب والوحشية عموماً، وعن حبهم للطبيعة والجمال لاسيما الخطوط قد تكون مائلة أو ذات زوايا مستقيمة أو منحنية أو تأخذ أشكالاً أخرى عدة، وقد تكون الخطوط قوية أو ضعيفة، مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم الفنان خطوطاً ذات أشكال متعارضة أو متوافقة في مواضع مختلفة من اللوحة لتجسيد حالات نفسية وانسانية معينة يريد تصويرها. (شاكر،2001، ص253).

2-الشكل Form:

يشير مصطلح الشكل Form الى التخطيط العام لأي شيء، وهنا يختلط معناه مع المعنى الخاص بمصطلح هيئة shape أو المظهر الخارجي للشكل وقد ميز (أرنهايم) بينهما على أساس أن الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء أما الشكل فهو الهيئة مع اضافة المضمون.(شاكر، المصدر السابق،ص 256).

اذ يشير (شوقي) انه يمكن تصنيف الأشكال في الفن الى أشكال هندسية وأشكال طبيعية وأشكال عضوية وأشكال مجردة ... وغيرها، لذلك تعمل هذه الأشكال كسطوح في علاقاتها ببعضها البعض، اذ يتقدم بعضها الى الأمام وبعضها يتراجع الى الخلف، كذلك يتحرك البعض في اتجاه معين او في اتجاه أخر، ان هذه الحركات قد تكون لها دلالاتها التكوينية أو الرمزية ومن ثم فأنها تقودنا الى المكون أو العنصر الثالث في التصميم ألا وهو الفضاء أو الحيز المكاني.(شوقي، 2007 ،ص 164).

لذلك اعتمد المصور المسلم في أعماله على مجموعة من الأشكال المباشرة ولم يغرق نفسه في الايهام أو الغموض، فنرى في مصوراته الأشكال الأدمية والأشكال الحيوانية والأشكال العضوية وكذلك الأشكال الهندسية البسيطة علاوة على الأشكال الزخرفية، فالأشكال في التصوير تجيء متنوعة ومتداخلة في مختلف المساحات والألوان ثم هي في مجموعها تدور في فلك له محور تتوازن حوله هذه المكونات، ويعد التوازن حول المحاور من أهم العوامل للترابط المنطقي في الأشكال بصرف النظر عن أحجام تلك الأشكال.

3-الفضاء أو الحيز Space:

في الفن كما في الطبيعة يتشكل الفضاء أو المكان في ضوء الموضع الذي تشغله السطوح البسيطة المستوية وهي سطوح تتباين في حجمها وتميل بفعل اللون والظل الى التراجع أو التقدم أو تبقى ساكنة في سياقها الخاص.

لذلك يشير (شاكر) الى ان رؤيتنا للسطوح الموجودة في "الطبيعة يكون كل سطح أو كل شيء مختلفا في اللون والقيمة عن كل ما يحيط به ويحدث الشيء نفسه في اللوحة أيضاً، فالسطح ينبغي أن

يكون مختلفا عما عداه وهذا التقابل أو التعارض يتحدد من خلال القوة النسبية التي تحضر من خلالها السطوح أو الأشياء، وكذلك من خلال العلاقات المكانية المختلفة بينها أيضا".(شاكر ، المصدر السابق، ص 257).

أو كما يؤكد (سكوت) انه "يمكن تسميته بالتباين بين هيئات الأشكال والفراغات- الأرضيات- المحيطة بها فالشكل (الهيئة الايجابية) يدرك غالبا فوق أو أمام الأرضية (الهيئة السلبية)، وأحياناً قد يحدث بها فجوات والأرضية يمكن ادراكها على أنها مسطح أو فراغ، وكل من الهيئتين الايجابية والسلبية لها أهميتها في التصميم، ولابد لنا أن نعود أنفسنا على الحساسية بكل منهما. (روبرت، 1980، ص5).

ترى (الباحثة) ان الفنان المسلم اتجه نحو الغاء الفضاء الفيزيائي مذيبا بذلك التحديدات المكانية والزمانية لما هو مرئي، وهذا يمنح المتلقي فرصة ليرى المشهد التصويري كله دون ان يحجب قسم منه أي قسم اخر وهذه اضافه لمبدأ جمالي في الفن الاسلامي للسمو بالمدركات الحسية نحو المستوى الحدسي في الادراك.

4-المنظور Perspective:

تأتي أهمية المنظور في العمل التصويري كونه أحدى الوسائل الرياضية المنضبطة التي يستطيع بها الفنان أن يحقق فكرة الأبعاد والعمق، وقد اعتمد الفن الغربي في معظم كلاسيكياته ولوحات الأكاديمية على نوع من المنظور يسمى المنظور الخطي (أو الهندسي). وهو يعتمد على مبدأ أساس يفترض أن المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره، هو خط الأفق، وان الأشياء أيا كان موقعها ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة تلاشي (هروب) تقع على خط الأفق وذلك على شكل أشعة متجمعة، وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي اعادة تمثل مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظوراً أليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة، والمنظور الخطي بذلك هو قانون وضعي يفرض نفسه على الفنان، بل يصير هذا القانون أساساً لتقييم نجاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد، وظل هذا القانون سيفاً مسلطاً على حرية الفنان زمناً طويلاً ما دفع الفنان المعاصر الى الثورة على هذا العلم بكل عنف.

5-اللون Colour:

تؤدي الألوان دوراً رئيساً في الحياة وفي اتصال الانسان بجوانب أخرى كثيرة، بحيث تحدد وتؤكد تلك الجوانب، كما أنها تعرف وتميز الأشياء فكل ما يحيط بالانسان من أشياء طبيعية أو صناعية تصطبغ جميعها بألوان مميزة لها.(احمد،1992، ص296).

كما أن اللون يلعب دوراً كبيراً في فن التصوير، اذ يضيف عنصراً أخر الى تركيب العمل الفني الكامل. (ريد، 1998، ص34)

فقد تحدث ألوان الصورة بطريقة مبهمة آثاراً محتدمة من خلال هذه الترابطات التي لا نكاد نستبنيها، فاللون كما تراه العين وما يثيره الخيال، كلاهما سمات ضرورية في تأثيرها الجمالي. (ادمان، 2001، ص99).

وراى (فرغلي،1991) في تصاوير المدرسة العربية مثلاً يغلب استخدام الألوان البراقة الزاهية ومن أهم الألوان التي استخدموها الذهبي والأحمر والأخضر والأسود والعاجي والوردي والبنفسجي وقد قام المصور المسلم في أكثر المراكز الفنية للمدرسة العربية بتلوين معظم خلفيات مصوراته بلون واحد هو اللون الذهبي في حين استخدم اللون الأحمر لتلوين خلفيات صور المخطوطات من هذه المدرسة بوجه خاص في ايران. (فرغلي، 1991،ص، 85)

6- الضوء والظل Light & Shadow:

الضوء والظل من أكثر العناصر استخداما في بناء التصميم الذي لا تتغير فيه قيمة اللون (كالأعمال المجسمة غير المزخرفة) وغالباً ما يرتبط المعتم والمضيء ارتباطاً وثيقاً بلون الشكل وقيمته السطحية وقد يكون تصميم المعتم والمضيء سهلاً كسهولة وضع الأبيض مع الأسود أو معقداً مليئاً بالقيم العديدة من درجات الرمادي بين الأبيض والأسود، والاضاءة في التصميم تترجم بدرجات لونية فاتحة كما تترجم الظلال بدرجات لونية قاتمة، وتعد الاضاءة عنصرا ايجابيا في التصميم تقابلها الظلال كعنصر سلبي ويجدر الاشارة الى أن حدة الظلال تتأثر بالمساحة التي ينبعث منها الضوء فتكون محددة تماماً أو تكون متدرجة كما أنها تتأثر بنوع الاضاءة (اضاءة مركزة، اضاءة غير مركزة وموزعة، اضاءة غير مباشرة، اضاءة غير مؤدية الى ظلال)، ويلاحظ أن الاضاءة تلعب دوراً مهماً في تحقيق الغايات الفنية التي يطلبها الفنان المصمم بالتعاون مع عناصر أخرى لتحقيق كل من السيادة للموضوع الرئيس، والتوازن، والتأثير الدرامي، وكذلك الاحساس بالعمق الفضائي. (فرغلي، المصدر السابق،ص 84).

مؤشرات الاطار النظري

بعد الانتهاء من الإطار النظري وجدت الباحثة جملة من المؤشرات الأولية التي يمكن من خلالها بناء أداة التحليل و إجراءات البحث.

1 – استمد الفنان العربي اشكال موضوعاته من الواقع وعبر عنها باسلوب تجريدي.

2 – اعتمد الفنان الاسلامي في تعبيراته على منظور زماني ومكاني متفتح فالزمان مستمر والمكان يشمل كل مكان .

3 – الحركة قائمة على الإيقاعات المترتبة على التكرار الخطي بأنواعه وعلى نحو مسطح ، وبذلك فان الحركة تمتلك مقومات تخلصها من البناء المكاني.

4 – جعل الفنان المسلم المتلقي يبني صور ذهنية قابلة للتأويل.

5 - المزج بين التجريد في اعلى مراحله كالزخرفة ، والرسم التجريدي كالصور التشبيهية.

6 - جعل الفنان المسلم فضاء العمل الفني وحدة واحدة مع عناصره البنائية ليولد فضـاءً بصرياً فاعلاً.

7. ميل الفنان المسلم نحو التسطيح من خلال:

أ. استخدام الدلالات الفضائية والمكانية الضعيفة كبعد الأشكال عن الحافة السفلية لإطار اللوحة.

ب. التركيز على الأشكال البعيدة من خلال اللون والخط .

ت. عدم التقيد بحقيقة حجوم الأشكال كما هي في الحقيقة.

ث. قلب الحقائق المنظورية اللونية من خلال :

1- وضع الألوان الباردة في مقدمة المصورات والألوان الحارة في آخرها

2 - استخدام ألوان فاتحة في مقدمة المصورات وألوان قاتمة في آخرها .

3 - تلوين جميع الأشكال والمساحات بدرجة تشبع لوني واحد بغض النظـر عن بعدها وقربها.

ج: استخدام التكرار لايجاد الحركة للعين من جزء لآخر مما يعمق الإحسـاس بالتسـطيح الفضائي أو بقلة هذا العمق الفضائي

8. عدم التقيد بزاوية نظر معينة يتحدد بها الفنان المسلم في عمله الفني .

9. الإيهام الحركي داخل العمل الفني في واحدة أو أكثر من الأنواع الآتية :

أ. الحركة الدائرية . ب. الحركة الموازية للسطح التصويري . ج. الحركة الانتشارية من الداخل إلى الخارج . د. الحركة اللولبية – الحلزونية.

10. امتلاك فن الزخرفة الإسلامية قدرة عالية لتكوين معنى روحي وتحفيز الذائقة على التأويل والتفسير وتقليب صفحات الفكر المخزون بكل ما يحمله من معانٍ معرفية سواء أكانت مادية أم روحية

11. يمكن تحقيق الاتحاد مع ما هو مقدس أو مع الجوانب الروحانية في الفن الإسلامي من خلال التحرر أو الابتعاد عن تمثيل الواقع المادي (الحسي) ، وإن لأسلوب التجريد القدرة على التعبير عن هذه الجوانب (الروحانية) ، وهذا مما جعل التجريد يلتقي مع الزخرفة في الانتفاء أو الابتعاد عن مظاهر العالم المادي وبالتالي التعبير عن الجانب الروحي.

12. إن مشاهدة الزخرفة تحيل إلى جوهرها وهو بداية الولوج إلى العالم اللانهائي ، وهي معراج روحي يصل بالمتأمل نحو الجمال الإلهي مبتغى الفنان المسلم

13. تأسيس ناتج (شعور) بحركة منتظمة من خلال تكرار وحدات بصرية منظمة ترى بالإيقاع وهو على أنواع : أ. الإيقاع الرتيب . ب. الإيقاع غير الرتيب . ج. الإيقاع الحر : د. الإيقاع المتزايد (متناهي) ه. الإيقاع المتناقص.

14 . استخدم الفنان المسلم الشكل الهندسي للدائرة رمزاً يعبر عن الكلية (اللانهائية-الشمولية) ، حيث تبتدئ من حيث تنتهي ثم هي لغة تواصل تتجاوز الحدود الزمانية والمكانية.

الفصل الثالث / منهجية البحث واجراءاته

منهج البحث :اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في بناء اجراءات بحثها كونه اكثر المناهج العلمية ملاءمة لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: نظرا لسعة مجتمع البحث الحالي الخاص بمدارس التصوير الاسلامي وتعذر احصائه عدديا فقد تم الاعتماد على ما توفر من مصورات اخذت من المصادر ذات العلاقة (مصورات وكتب التصوير الاسلامي والمجلات الفنية فضلا عن مواقع على شبكة الانترنت).

عينة البحث:

بما ان مجتمع البحث واسع جداً وتعذر احصائه عدديا لذلك لجأت الباحثة الى اختيار عينة قصدية تكونت من (4) نماذج لمدارس التصوير الاسلامي (في بغداد- المدرسة الايرانية المغولية والتيمورية- التركية العثمانية) ، وفقاً للتنوع من حيث أسلوبها ومراحل تنفيذها فضلاً عن اختلاف الخامة وظهور ملامح مختلفة وضعتها في دائرة الكشف عن جمالياتها لتحليلها بما يتناسب وهدف البحث ومؤشرات الإطار النظري وتمثلت بـ:

1- المقامة البرقعية – مدرسة بغداد.

2- موكب الحجاج- مدرسة بغداد

3- زال تحت شرفة رودبي شاهنامه فردوسي.

4-ساعة الفيل.

اداة البحث:

لغرض تحليل نماذج العينة تم تصميم اداة تحليل تكونت من (7) فقرات تضمنت (8) عناصر بنائية و(9) عناصر تكوينية واعتمدت الباحثة في تصميمها على :

1-الاطار النظري وما تمخض عنه من مؤشرات نظرية مستثمرة المقولات الجوهرية منها والتي تسهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية الصحيحة.

2-الدراسات والبحوث العلمية السابقة التي تناولت في اجراءاتها موضوعات مختلفة عن تصاميم المنمنمات في التصوير الاسلامي.

صدق الأداة :

تعني أن فقراتها تقيس ما وضعت لقياسه (أحمد ،د.ت ،ص179) ،أذ تم عرض فقرات الاداة مع عينة من البحث على مجموعة من الخبراء للتعرف على ملاحظاتهم حول صلاحية فقراتها ،أذ كانت نسبة الاتفاق بين الخبراء (88%) حسب معادلة كوبر، وبهذا تكون الاداة اكتسبت صدقاً ظاهرياً . ملحق(1) استمارة تحليل المصورات بصيغتها النهائية.

ثبات الأداة :

لجأت الباحثة إلى استخراج ثبات أداة التحليل بطريقتين ، هما :

1 - الاتفاق بين المحللين : ويقصد به توصل المحللين إلى النتائج نفسها ، عند تحليل كل واحد منهم العينة نفسها ، على أساس إتباع قواعد التحليل.

2 - الاتفاق عبر الزمن : ويعني توصل الباحثة إلى النتائج نفسها بعد أن تحلل مرة أخرى، وبعد فترة زمنية معينة باستخدام الإجراءات نفسها عند القيام بالتحليل.

أذ قامت الباحثة باستخدام الأسلوبين معاً، فقد أخذت عينة من مصورات لمدارس اسلامية مختلفة اختيرت بطريقة قصدية، وطلب من محللين خارجيين لتحليلها كل على انفراد، ثم قامت الباحثة بتحليل العينة نفسها مرتين بصورة متتابعة، وبفاصل زمني مدته أربعة عشر يوماً بين التحليلين، لأجل إيجاد اتفاق الباحثة مع نفسها عبر الزمن، وبعد حساب معامل الاتفاق باستعمال معادلة (سكوت)، كانت نسبة الاتفاق بين المحللين (0،82)، وبين المحلل الاول والباحثة (0،81)، وبين المحلل الثاني والباحثة (0،83)، الباحثة ونفسها عبر الزمن (0،88) وكما مبين في الجدول(1):

جدول رقم (1) يبين نسبة الاتفاق بين المحللين(الاول والثاني) وبين المحللين والباحثة، وبين الباحثة ونفسها عبر الزمن

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق %
1	بين المحللين الاول والثاني	%82
2	بين المحلل الاول والثاني	%84
3	بين المحلل الثاني والباحثة	%83
4	بين الباحثة ونفسها عبر الزمن	%88

التحليل

اسم العمل: موكب الاحتفال برؤية هلال شهر شوال في برقعيه المقامة البرقعية (السابعة)
اسم المدرسة: مدرسة بغداد
تاريخها :بغداد634 هـ 1237م
رسم: يحيى بن محمود الواسطي مادة(عرب) رقم (5847)
المادة : منفذة على الورق
العائدية: المكتبة الاهلية في باريس

(نسخة شيفر حريري) **نموذج(2)**

يتحدث نص المقامة البرقعية عن مجموعة من الفرسان يستعدون لاستقبال احد اكبر الاعياد الاسلامية، فهذا النص التصويري يزودنا بصورة حية واقعية تمثل الحياة اليومية عن الموسيقيين الذين يركبون خيولهم ويحملون بيارق ملونة بايديهم وقد تجمعوا كلهم سوية للاحتفال بتلك المناسبة العظيمة، فنجد ان (الواسطي) تفادى عملية التكرار في هذه المنمنمة، فالبيارق والابواق تبرز من الاعلى الى الاسفل وفي اتجاهات مختلفة مما شكلت بذلك حركة مضادة للخطوط الافقية عن طريق رسم الحيوانات والراكبين كما يلاحظ ان الطبال قد جلس في مكان اعلى من كل الاخرين وبذلك يخرج عن استقامة خط الوجوه في حين يشكل الحيوان (البغل) بأذنيه الطويلتين مفارقة لطيفة بالنسبة الى الخيول التي كانت الثلاثة الاخيرة منها ضعيفة التناسق وبذلك تؤلف نهاية غير متقنة فالمشهد من الناحية الاساسية مستقر لكنه غني بالألوان والتهيج الكامل ذلك ان البوقين قد بدءا مسبقاً ينفخان في آلتيهما، في حين كانت بعض الحيوانات تتململ على الارض وقد نفذ صبرها.

الامر الذي يستحق الاشارة هو ان هذه المنمنمة التي تحدثنا عنها الان غير موجودة في مكانها المناسب بالنظر للنص وانما وجدت في مكان اخر ولو ان الواسطي الخطاط والمزوق في الوقت ذاته استطاع ان يضعها بيسر في مكانها الصحيح

نموذج(2)

اسم العمل: موكب اداء فريضة الحج - المقامة (31)
اسم المصور: يحيى بن محمود الواسطي(634هـ-1237م)
اسم المدرسة: مدرسة بغداد
مادة: منفذة على الورق
العائدية: المكتبة الوطنية الاهلية في باريس
(نسخه شيفر حريري)- مادة(عرب) رقم (5847)

نموذج رقم (2)

ان هذا المنظر له علاقة قوية تتمثل بقافلة الحجاج في طريقهم الى مكة وهو يمثل نصاً من المقامة (31) نموذج رقم (2). فالمجموعة طغت عليها النشوة الدينية وهو متوجه الى المدينة المقدسة على اصوات الموسيقى المثيرة، اذ يظهر لنا كأننا نتحسس القوة المحركة لهذا الموكب من الحركة المتواصلة في اتجاه واحد وكذلك من اتجاه البيارق والابواق نحو الامام، ان خط الاعشاب الذي ينحني الى الخلف انما يشير الى تراجع الفضاء والى الافق عند حافته القصوى غير اننا نرى هنا كل الاشخاص في المقدمة او وسط الارضية مما يعزز ذلك الانطباع البصري عن الجموع البشرية والحيوانية المحتشدة بحيث اصبحت جميعها مفعمة بالحيوية عن طريق الاثارة نفسها.

نموذج (3)
اسم العمل: "زال تحت شرفة رودبي" شاهنامه فردوسي
اسم المصور: صادقى بيك
البلد:ايران ، قزوين .
التاريخ : 1576- 1577م
المادة : منفذة على الورق
العائدية:المتروبوليتان- نيويورك

نموذج (3)

تتمظهر البنية الجمالية لهذه المنمنمة بنوع من النص السردي الذي يتمثل بالقصص العاطفية التي تدور احداثها بين الفارس (زال) وابنة الملك، فهذه المنمنمة تحتوي على مجموعة من العناصر البنائية التي توزعت على وفق نظام تعبيري منتظم يمكن ان يدركه المتلقي من خلال تحقيق منفذ العمل لعملية الانسجام اللوني المتحقق في الزخارف التي احتلت معظم جوانب القصر الملكي وكذلك النصوص الكتابية بخط التعليق، فضلاً عن الاشكال الحيوانية المتمثلة بفرس الفارس (زال) ذو الشعر الاسود والاشكال الطبيعية المتمثلة بالاشجار والازهار فضلا عن بناية تمثل قصر الملك.

من خلال ملاحظة مكونات العمل يظهر ان هناك تكراراً للعناصر البنائية التي تنتظم بشكل كلي، اذ يظهر وجود تكرار متعاكس ضمني نتج عن عملية التبادل الموقعي للزخارف التي تتمظهر بصورة ايقاعي متموجة تبدأ من الاسفل الى الاعلى مع إعطاء السيادة المظهرية للزخارف الكأسية الناجمة من كبر قياسات مفرداتها ومعالجتها اللونية في ضوء توازن متماثل للتصميم المتناسب في سمك الأغصان ومساحة المفردات على الرغم من إعطاء الأولوية للزخارف الهندسية المنطوي على الوحدة والتنوع المستحصلة من تعدد المفردات واختلاف تنظيمها المكاني والتضاد الاتجاهي للمفردات المتدابرة والتي اعطت ايهاما بالفضاء للعناصر النباتية، فضلاً عن التشابك والتداخل والتضافر بين المكونات المؤدي إلى أحداث الشد الشكلي بين أجزاء تصميم العمل الفني (المنمنمة).

تتضمن فكرة المنمنمة عن حالة الحب بين الامير والاميرة بصوره مباشرة من خلال الوصف الواضح للمنمنمة التي جاءت واضحة المعنى والمضمون التي اعتمدها البناء التصميمي لها مما اعطت معاني دلالية لتحقق بعداً اتصالياً واثارة مرتكزة على النص والصورة والفضاء، كنص بصري متكامل ، فالانماط الكتابية التي تمثلت على شكل أسطر كتابية أثبتت في الاعلى وفي الأسفل هما لهذا المعنى، ومن خلال ذلك تحققت الاعتبارات التصميمية واهمها السيادة الشكلية وتوزيع العناصر بشكل متناسب، فضلا عن الدلالات الرمزية للالوان لإحداث البروز وإضفاء التنوع المظهري وبما يزيد من النتائج الجمالية، إذ أسست المغايرة اللونية بين الفضاء الأساس (الأزرق) والصبغة الذهبية والبيضاء والالوان (الابيض، البرتقالي، الاصفر، الاحمر، الاسود، الوردي، الاخضر).

نموذج(4)
اسم المنمنمة: ساعة الفيل
اسم المصور: الجزري(1206ه-1136م)
مدرسة: دمشق للتصوير الاسلامي
التاريخ : 755هـ-1354م
المادة : منفذة على الورق
العائدية : متحف متروبوليتان – نيويورك

نموذج (4)

اقتبست هذه المنمنمة من كتاب الجزري (معرفة الحيل الهندسية) والمعرفة العلمية الضرورية لمثل هذه الالات المتحركة ذاتياً التي تقوم على اساس الاكتشافات الرياضية الميكانيكية التي وضعها (ارخميدس) وغيره من علماء الاغريق التي اصبحت بالتالي مألوفة عن طريق المؤلفات الاغريقية التي وضعها امثال (اهرون الاسكندري – فيلون البيزنطي).

بما ان الكتب الكلاسيكية ضمت في محتوياتها رسوماً توضيحية تبين طبيعة ووظيفة مختلف الحيل، اذ انتقلت تلك الرسوم عن طريق الترجمة العربية فجاءت فكرة استعمالها في كتاب الجزري من اصول كلاسيكية والتي بقيت الصفات الهندسية الاساسية وحدها اغريقية لكنها اصبحت الصفة العامة لها شرقية.

تتألف المنمنمة المحفوظة في متحف المتروبوليتان للفن وهي ساعة على شكل فيل شكلت نموذجاً مثالياً فهذه المنمنمة منزوعة من مخطوطة يعود تاريخها الى سنة (1315م) غير معروفة المنشأ لكن يحتمل انها تركية او سورية، مع ان رسوم هذه المخطوطة متاخرة باكثر من مائة سنة عن الرسوم الاصلية لها.

لهذا السبب هناك بعض التغيرات في اسلوب معالجة رسوم الاشخاص، فالساعة تؤشر مضي الساعات في ثلاث طرائق متباينة فمن الناحية العملية يمكن قراءة الوقت اولاً من ميزان تشير اليه صورة شخص دائر في اعلى الفيل وثانياً من قرص كبير (غير مرئي في هذه المنمنمة) على قمة هيكل يشبه القلعة قائم على ظهر الفيل، اذ تتحول سلسلة من فتحات السوداء الواحدة تلو الاخرى الى فتحات بيضاء بمضي كل ساعة.

ان الغرض من الطريقة الثالثة يكمن في قيمة هذا المنجز الترفيهية فالواضح ان هذا الغرض هو اساس الاختراع كله، ففي كل نصف ساعة يصفر الطائر الواقف في اعلى القبة ويستدير في الوقت الذي يضرب فيه الفيال الفيل بفأسه فيحدث صوت دقة لمضرب الطبل، فضلاً عن ذلك يحرك الرجل الصغير الذي يبدو عليه وكأنه يتطلع من نافذة في جهة اليسار العليا الى ذراعيه وساقيه ليحمل النسر في الجهة السفلى على اطلاق بندقة، فعندما تتحرك هذه البندقة الى الاسفل تجعل التنين يستدير الى ان تهبط بصفة نهائية في الزهرية على ظهر الفيل.

من هناك تسقط في جوف الحيوان لتمس ناقوساً من النحاس ومن ثم تستقر اخيراً في طاس صغير وبذلك يستطيع المشاهد ان يعد انصاف الساعات التي مضت وذلك باحتساب عدد الكرات الصغيرة التي تجمعت في الطاس وهذه الالة التي تتحرك ذاتياً لتذكرنا بالساعات المتقنة الصنع التي عثر عليها في قاعات الاستقبال الرسمية وكنائس المدن التي تعود الى القرون الوسطى والتي يكون فيها مضي وقت اكثر اتقاناً وذلك عن طريق التمثيل المسلي للتماثيل المتحركة.

ان فكرة الفيل الذي يحمل هودجاً متقن الصنع اشبه بالبرج هي فكرة شرقية وقد جاءت بالاصل من بلاد الهند، لذلك يغيب عن ذهن الفنان ان يصور الفيال في صورة رجل هندي غامق البشرة لا يرتدي سوى سروال وطرحه صغيرة مع ذلك فان المواصفات التي اعطاها (الجزري) للفيال والفأس بانهما ليس من اصول هندية وهذا الحدث هو التغير في ملامح صورة الهندي المستعملة في نطاق واسع في العالم العربي بحيث كان يستعمل كرمز لـ (زحل).

الفصل الرابع/ النتائج ومناقشتها

نتائج البحث:

بين من تحليل عينات البحث ما ياتي :

1 - عبرت المصورات عن رسالة رمزية، تعكس العادات والتقاليد السائدة في تلك العصور.

2 – كان التحريف حاضرا في رسم الاشكال، من خلال المبالغة والتصرف في النسب المخالفة للحقيقة.

3 - المواءمة بين العناصر المكونة للمصورات وايجاد علاقات متوازنة ومتحدة في ما بينها لتحقيق جمالية في التعبير.

4- اكد الفنان المسلم على نظام التسطيح من خلال دمج الابعاد المتعدد في اللوحة ببعد واحد بحيث جعلت الاشكال تعيش في عالم بلا ابعاد لخلق عالم وجداني معبرا عن خصوصية الفن والفعالية الوجدانية عن طريق الايحاء الجمالي.

5- وفق الفنان المسلم بين عالمين متضادين، الفيزيقي والمتخيل باستخدامه للتذهيب بكثرة لأنه لون يحرر الأشياء من حسيتها الموضوعية ليضعها في إطار الروح الذي من شانه أن يجعل من الأشياء الحسية، أشياء أثيرية للارتفاع والسمو إن صح التعبير

6 – ميز الفنان المسلم بين الشكل والارضية ،باستعمال الوان باردة في تلوين الخلفية ،والوان حارة في تلوين الاشكال .

7 – استعمل الفنان المسلم ألوان معينة ذات ابعاد تعبيرية ورمزية اسلامية كاللون الفيروزي، الأخضر وغيرها.

استنتاجات البحث :

اما اهم الاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثه هي:

1- قيمة المنجز الابداعي والمخزون الجمالي والفني وقوة التعبير في الفن الاسلامي من خلال تعبيراتهم عن روح المجتمع يوضح المستوى الفكري للفنان المسلم.

2 - وظفت الزخرفة الإسلامية في نتاجات المدارس الاسلامية لإعلاء الوجود المادي القائم على جمالية الشكل والمتمثل بمركزية الإنسان.

3 - الحوار الفني قائم على المظاهر القيمية لرمزية الصورة الاسلامية متمثلاً بالملابس والمآذن والكتابة العربية على القباب .

التوصيات :

1- ضرورة اطلاع طلاب الفنون على نتاجات المدارس الاسلامية كونها تمثل مرحلة مهمة من مراحل الفن الإسلامي .

2 - العمل على موائمة الجانب التعبيري الرمزي في نتاجات المدارس الاسلامية مع النتاجات الحديثة لطلاب الفنون، وبالشكل الذي يعمق من رصانة التجارب التشكيلية والتصميمية المعاصرة .

3– العمل على إصدار مطبوعات تمثل نتاجات المدارس الاسلامية التي تبرز الأبعاد التعبيرية والرمزية في الفن الإسلامي.

المقترحات : استكمالا لمتطلبات البحث، تقترح الباحثة :

1 – دراسة مقارنة بين مدارس التصوير الاسلامي ،تبرز الخصائص التعبيرية لكل مدرسة.

2 - اشكالية التأويل في مصورات المدارس الاسلامية .

المصادر العربية

القران الكريم

1- ابن منظور،ابي الفضل محمد بن مكرم.معجم لسان العرب. مج11، بيروت،دار صادر للطباعة والنشر:1956م.

2- ابو الحمد فرغلي. التصوير الاسلامي، نشاته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسه. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة: 1991 .

3- احمد رجب منصور. المخطوطات الاسلامية كصورة مبكرة لفنون الكتاب.(رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة: 1992.

4- أحمد، محمد عبد السلام. القياس النفسي والتربوي. مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : د . ت.

5- ارنست كونل. الفن الاسلامي. ط3، تر: احمد موسى، دار صادر، بيروت، 1996 .

6- اروين ادمان. الفنون والانسان. تر: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 2001.

7- اسماعيل، شوقي. الفن والتصميم. دار النهضة العربية، ط4، القاهرة، 2007 .

8- باشا،احمد تيمور . التصوير عند العرب. دار النهضة العربية، ط 4، القاهرة: 1989 .

9- الباشا، حسن . التصوير الاسلامي في العصور الوسطى. دار النهضة العربية، القاهرة: 1992 .

10- البسيوني، محمود. اسرار الفن التشكيلي. عالم الكتاب، القاهرة: 1980.

11- بلقيس، محسن هادي. تاريخ الفن العربي الاسلامي. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مكتبة المعرفة، بغداد: 1990 .

12- ثروت عكاشة. التصوير الاسلامي. (5) الديني والعربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة: 1977 .
13- جورج، عيسى. شيخ المصورين العرب. دار الكنوز الادبية، بيروت: 1996 .
14- روبرت، جيلام سكوت. اسس التصميم. تر: عبد الباقي محمد ابراهيم ومحمد محمود يوسف، دار نهضة مصر، القاهرة: 1980.
15- زينب احمد رافت. اسس تصميم المنمنمة الاسلامية في المدرسة العربية. القاهرة، 1978
16- سعاد ماهر محمد. الفنون الاسلامية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1986 .
17- شاكر عبد الحميد شاكر. التفضيل الجمالي. عالم المعرفة، العدد 267، الكويت: 2001.
18- فلانجان، جورج. **حول الفن الحديث**. ترجمة كمال الملاح، دار المعارف مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة: 1962.
19- محيي الدين، محمد ومحمد عبد اللطيف السبكي. **المختار من صحاح اللغة**. ط5، مطبعة الاستقامة، القاهرة: 1934.
20- نعمت اسماعيل علام. فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية. دار المعارف، ط2، القاهرة: 1977
21- هربرت ريد. معنى الفن. تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1998.

References

Holy Quran
1- Abu Al-Hamad Farghali. Islamic photography, its origin and the position of Islam towards it, its origins and schools, the Egyptian Lebanese House, Cairo: 1991.
2- Ahmed Ragab Mansour. Islamic Manuscripts as an Early Image of Book Arts (Unpublished Master Thesis), Faculty of Fine Arts, Helwan University, Cairo: 1992.
3- Ahmed, Mohamed Abdel-Salam. Psychological and educational measurement. The Egyptian Renaissance Library, Cairo: Dr. T.
4- Ahmed Taymur Pasha. Photography by the Arabs. Dar Al-Nahda Al-Arabia, 4th edition, Cairo: 1989.
5- Al Basha, Hasan. Islamic photography in the middle Ages. Arab Renaissance Dar, Cairo: 1992.
6- . Balqees Mohsen Hadi. History of Arab Islamic Art. University of Baghdad, College of Fine Arts, Knowledge Library, Baghdad: 1990.
7- Bassiouni, Mahmoud. Fine art secrets. Book world, Cairo: 1980.
8- Ernst Connell .Islamic Art.3rd edition, Translator: Ahmed Musa, Dar Sader, Beirut, 1996.
9- Erwin Addon. Arts and Man. Translator: Mostafa Habib, The Egyptian General Book Authority, Cairo: 2001.
10- George Issa. Sheikh of Arab Photographers. Literary Treasures House, Beirut: 1996.

11- Herbert Reed, Meaning of Art, tr: Sami Khashaba, Egyptian General Book Authority, Cairo, 1998.
12- Ibn Manzoor, Abu al-Fadl Muhammad bin Makram, Lexicon of the Arabs. Meg 11, Beirut, Dar Sader Printing and Publishing: 1956 AD.
13- Ismail Shawky. Art and Design. Dar Al-Nahda Al-Arabia, 4th edition, Cairo, 2007.
14- Mohy El-Din, Mohamed and Mohamed Abdel-Latif El-Sobky. Moukhtar Al-Sehah. 5th edition, Al-Istikama Press, Cairo: 1934.
15- Nemat Ismail Allam, Middle Eastern Art in the Islamic Period, Dar Al-Maarif, 2nd edition, Cairo: 1977.
16- Phalangan, George. About modern art. tr: Kamal Al-Mallah, Dar Al-Maaref with the Franklin Press and Publishing Corporation, Cairo: 1962.
17- Robert Gillam Scott, Foundations of Design, translator: Abdel-Baqi Mohamed Ibrahim and Mohamed Mahmoud Youssef, Dar Nahdet Misr, Cairo: 1980.
18- Shaker Abdul Hamid Shaker, Aesthetic Preference, the World of Knowledge, No. 267, Kuwait: 2001.
19- Souad Maher Mohamed, Islamic Arts, the Egyptian General Book Organization, Cairo: 1986.
20- Tharwat Okasha.Islamic Photography. (5) Religious and Arabic, Arab Foundation for Studies and Publishing, Cairo: 1977.
21- Zainab Ahmed Raafat, Foundations of Islamic Miniature Design at the Arab School, Cairo, 1978.

ملحق (1)

أداة تحليل المصورات بصيغتها النهائية

	مكونات النتاجات	العناصر البنائية								العلاقات التكوينية								
		الخط	الشكل	اللون	الفضاء	الملمس	السطح	التذهيب	الاتجاه	تطابق	تباين	تضاد	سيادة	تناظر	تناسب	تكرار	وحدة	حركة
1	الحيوانات																	
2	النباتات																	
3	العناصر المعمارية																	
4	الزخارف																	
5	الخط العربي																	
6	الانسان																	
7	المنظور																	

جماليات التعبير الفني في نتاجات مدارس التصوير الاسلامية

م.د. اخلاص عبد القادر طاهر

The aesthetics of artistic expression in productions of Islamic Photography School

Dr. Ekhlas Abdul-Qader Taher

Research Summary:

The research highlights on the aesthetics of artistic expression in the products of the Islamic photography schools to highlight the most important aesthetic and aesthetic values by analyzing selected models of those products that the Islamic photographer was able to employ the various life data and its multiple vocabulary to create visual spaces that are characterized by balanced symmetry. He distributes his vocabulary and characters and the contents of his photographic art through a visual text that gave special attention to these productions. These products came as a clear, articulated and expressive view of themselves, inspired by their ideas and implications from the social life of Islamic society.

The current research aims to reveal the aesthetics of artistic expression in the productions of Islamic photography schools.

Therefore, the researcher adopted the analytical descriptive approach in building the research procedures as it is the most scientific method suitable to achieve the objective of the current research. The current research community consists products of Islamic art photography schools in (Iraqi - Mughal in Iran - Timorese school - Ottoman Turkish photography) dating back to middle Ages.

Since the research community is very broad, the researcher resorted to selecting an objective sample consisting of (4) models:

1- Baghdad School (Al-Barqa'a Center- The Hajj procession) 2- (zal under Roodbe's balcony) Shahnama Ferdosi 3- Elephant's Hour.

The main conclusions are:

pictures expressed a symbolic message, reflected the customs and traditions of those times.

2 - Misrepresentation was present by drawing shapes and exaggerating disposing of proportions contrary to the truth.

3 - coordinating the constituent components of the pictures and creating balanced and unified relationships with each other to achieve aesthetic expression.

The most important conclusions are:

1- The value of the creative achievement, the aesthetic and artistic inventory, and the power of expression in Islamic art through their expressions of the soul of society, showing the intellectual level of the Muslim artist.

2- The Islamic decoration was used in the products of Islamic schools to exalt the material existence based on the aesthetic shape which represented by the centrality of man.

Keywords: aesthetics - artistic expression - Islamic drawing schools