Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

The Ninth International Scientific Academic Conference

Under the Title “Contemporary trends in social, human, and natural sciences”

المؤتمر العلمي الاكاديمي الدولي التاسع

تحت عنوان "الاتجاهات المعاصرة في العلوم الاجتماعية، الانسانية، والطبيعية"

17 - 18 يوليو – تموز 2018 - اسطنبول – تركيا

http://kmshare.net/isac2018/

Full Paper Title in English

TRANSFORMATIONS OF PERSPECTIVE BETWEEN ISLAMIC DRAWING AND RENAISSANCE'S PAINTINGS

Assist. Prof. Dr.
FATIMAH ABDULLAH UMRAN
University of Babylon/Iraq
Doctorfatima8@gmail.com

Abstract:
The current research tackles with ((Transformations Of Perspective Between Islamic Drawing And Renaissance's Paintings)) contains four chapters. **First chapter** deals with demonstration of the research's problem which is determined by answering the following query:
What are the Transformations Of Perspective Between Islamic Drawing And Renaissance's Paintings?
The chapter includes the two aims of research :

1- *Identifying the conceptual limits between Islamic Drawing And Renaissance's Paintings .*
2- *Exploring transformations of perspective between Islamic drawing and renaissance's paintings, while limits of research were limited to studying transformations of perspective via image samples of Islamic paintings in Italian renaissance (1500-1550) A.D*

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

Second chapter included three sections , first section tackled with most important conceptual references of perspective.
Second section included the perspective in Islamic art , then identifying most important conceptual references to use the flattening perspective. The third section included perspective in the paintings of Italian renaissance, in addition to mention most conceptual references that helped in using primary perspective rules and relying on them.
Third chapter included the research procedures that included the population, the research sample which is (eight sample), research tool as considering indications of theoretical frame in analyzing research's sample, research's method that considered the describing analytical method in analyzing the research's sample.
Fourth chapter included the results plus suggestions and recommendations.
The researcher has come up with some results as follows:

1- The spiritual perspective in the Islamic art determined a profile for things on a flat area, where all formative peculiarities of these things have been explored. While the optic perspective used in renaissance discovered consecutive things in the sight's angle.
2- Muslim artist cared about expression of painting itself while the renaissance's artist or the western artist cared about expression of a view itself.
3- The Muslim artist concerned in his painting about not to match God in his creature so he far from third dimension, Muslim artist concerned about spiritual content for things, this content correlated with the Almighty of God, while renaissance's artist seek for expressing the God perfection via human perfection, so he resorted to mathematic rules that specify the absolute origins for aesthetic and ideal reality.

The researcher has come up with a bunch of conclusions most important ones are:

1- Ideological Islamic intellect posed a reference has influenced upon the describing method in Islamic art notably in dealing with the perspective, also the ideal mental tendency has influenced upon the renaissance's art by relying on math. and scientific rules via the perspective.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

2- Via creating the shorthand and abstraction for rates and aspects and ignoring distance-limit, then the Islamic art has preferred what is spiritual and mental upon what is materialistic, consequently, matching between physics bases and between what is spiritual and mental lie outside of limits of materialistic, sensual and mental measures that renaissance's had relied on.

عنوان البحث بالكامل باللغة العربية

تحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة (دراسة مقارنة)

اسم الباحث / فاطمة عبد الله عمران المعموري

الجهة التي يعمل بها الباحث / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل - العراق

الملخص

تناول البحث الحالي ((تحولات المنظور بين الرسم الإسلامي ورسوم عصر النهضة)) وقد أحتوى على أربعة فصول . أهتم الأول منها ببيان مشكلة البحث والتي تحددت بالإجابة عن السؤال الآتي :

ما هي تحولات المنظور بين الرسم الإسلامي ورسوم عصر النهضة .

وأحتوى الفصل على هدفي البحث .

1. تعرف الابعاد الفكرية لتحولات المنظور بين الرسم الإسلامي ورسوم عصر النهضة.
2. كشف تحولات المنظور بين الرسم الإسلامي ورسوم عصر النهضة فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة تحولات المنظور من خلال نماذج مصورة من الرسم الإسلامي (من القرن الحادي عشر إلى الرابع عشر) ورسوم عصر النهضة في عصر النهضة الايطالية (1500 - 1550م)

أما الفصل الثاني فقد أحتوى على ثلاثة مباحث الأول منها أهم المرجعيات الفكرية للمنظور الفني .

أما المبحث الثاني فقد تناول المنظور في الفن الاسلامي ، وفيه التعرف على أهم المرجعيات الفكرية لاستخدام المنظور التسطيحي . وتضمن المبحث الثالث المنظور في رسوم عصر النهضة الايطالية ، وفيه تناول المبحث أهم المرجعيات الفكرية التي ساعدت على استخدام قواعد المنظور الاساسية واعتمادها.

وأحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث والتي احتوت على مجتمع البحث ، وعينة البحث والبالغة (ثمان عينات) وأداة البحث او تم اعتماد مؤشرات الاطار النظري في تحليل عينة البحث ومنهج البحث الذي اعتمد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث .

أما الفصل الرابع فاحتوى على النتائج علاوة على المقترحات والتوصيات . وتوصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج منها :

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

1. يحدد المنظور الروحي في الفن الإسلامي مرتسم الاشياء على مسطح ، إذ تنكشف فيه جميع الخصائص الشكلية لتلك الاشياء . أما المنظور البصري المستخدم في عصر النهضة فيقوم بكشف الابعاد المتعاقبة في زاوية البصر.
2. أهتم الفنان المسلم بالتعبير عن الرسم بذاته بينما فنان عصر النهضة أو الفنان الغربي فمهمته هي التعبير عن مشهد بذاته.
3. أهتم الفنان المسلم في رسمه بعدم مضاهاة الله في خلقه وبذلك ابتعد عن البعد الثالث ، فالفنان المسلم يعنى بالمضمون الروحي للأشياء هذا المضمون مرتبط بمقدرة الله تعالى ، أما فنان عصر النهضة فيسعى دائماً للتعبير عن الكمال الالهي من خلال الكمال الانساني ، لذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التي تحدد الاصول المطلقة للجمال والواقع الامثل.
4. في المنظور الروحاني ترى الاشياء والمشاهد من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية نظر واحدة أماني المنظور البصري فالاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الانسان وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة محددة بزاوية نظر واحدة.
5. في الرسم الإسلامي ينفصل الموضوع عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر في حين تبقى المواضيع في رسوم عصر النهضة والخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن أي أن الفنان حاول ابراز الواقع من خلال تصويره لأشياء من زاوية اختيارها هو وفرضها على المشاهد وهذا ما جعله يستخدم الاختزال والتجريد والوهم كما في العينة (1، 2، 3) .

وتوصلت الباحثة إلى جملة الاستنتاجات أهمها

1. شكل الفكر العقائدي الإسلامي مرجعية تركت آثارها على المنهج التصويري في الفن الاسلامي وخاصة في معالجة المنظور ، كما تركت النزعة العقلية المثالية آثارها على فن عصر النهضة من خلال اعتمادهم على القواعد الرياضية والعلمية من خلال المنظور.
2. من خلال صنع الاختزال والتجريد للنسب والاشكال وإهمال البعد المسافي ، فأن الفن الإسلامي رجع ما هو ذهني روحي ، على ما هو مادي وبهذا وفق بين الأسس الفيزيائية وبين ما هو روحي ذهني يقع خارج حدود القياسات المادية والحسية والعقلية التي اعتمدها فن عصر النهضة.
3. تشير المعالجات البنائية للمنظور وما تمخض عنها من دلالات مفاهيمية إلى وجود تواصل حضاري يمتد إلى النتاجات الفنية والادبية للحضارات القديمة (وادي الرافدين ووادي النيل، والحضارة اليونانية.

كما أشارت الباحثة إلى بعض التوصيات والمقترحات أضافة إلى تثبيتها المصادر .

المقدمة

شهد الفن على مر التاريخ تغيرات ملحوظة في ما يخص الطريقة او الاسلوب الذي يعبر من خلاله الفنان عن الرؤية للوجود وهذا التغيير راجع الى تحول عام في البنية الثقافية الخاصة لكل عصر ، هذا ما يؤكد اهمية المستوى الثقافي للمدة التي ندرس فيها .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

مما يؤكد ان هناك توازناً بين فكر وفن عصر واحد ، فالتحولات الفكرية المهمة في التاريخ لابد من ان تنتج فناً يوازي تلك الاهمية بالقدر الذي يحدث تجاذباً – تأثراً وتأثيراً بين فكر ما كبنية فاعلة في تكوين نقلة العصر بكل تصنيفاته وفروعه، مما استطاعت ان تنتج حضارة راسخة ومؤثرة عبر التاريخ .

والفنان عبر هذه المنظومة الفكرية والمعرفية تكون له آلياته الفنية والاسلوبية التي تحمل سمة ذلك العصر وتحولاته ، والفنان بهذا لا يكون تابعاً بل يمكن ان يكون متبوعاً مما يبدع من اشكال وما يسهم به من اغناء للذائقة الجمالية لذلك العصر ، فلكل مجتمع وحضارة ما مفاهيم وقيم ومعايير (اجتماعية او سياسية او دينية او ثقافية) تؤثر على سلوكياته ومعرفياته الثقافية ، اذ ان انعكاس هذه المفاهيم الاجتماعية والسياسية والدينية سيؤثر حتماً على صياغة نظم وقوانين فنية ، تخدم هذه المفاهيم وتعكسها ، فالفكر نشاط عملي لا يرى نفسه الا في مرآة مخلوقاته ، في مرآة العالم الخارجي.

إذ نجد دائماً في تاريخ فن الرسم امثلة معبرة عن التحولات التي عرفتها بعض المفاهيم الفلسفية ، وبإمكانه في المقابل ان ينطلق من الامكانات الفكرية التي تتيحها الفلسفة لكي يبحث في القواعد والأطر التي قننت النظم الاستيطيقية لفن الرسم ، هذا الطريق الثاني هو الذي سنتبعه للبحث في المكانة الخاصة التي احتلها مفهوم المنظور (Perspective) .

إن ما نرمي اليه بالأساس هو الوقوف على الأسس الفلسفية الكبرى التي قادت رسامي عصر النهضة الى اكتشاف تقنية المنظورية والى بناء صورة جديدة للمكان والتي ستجد بحق انقلاباً هاماً في تاريخ فن الرسم والتشكيل وكذلك الاسباب التي قضت بتحطيم هذا التصوير منذ مطلع القرن العشرين كما ان ما يعنينا في دراسة العمق ليست القواعد والنتائج الفلسفية التي كانت ضمنياً خلف بناء مفهوم جديد للرؤية المنظورية فحسب وانما الاعتبارات التقنية أيضاً ابتداءاً مما يتعارف على تسميته بالقرن الخامس عشر الايطالي (Quattro Cento) وهو القرن الذي يمثل في نظر مؤرخي فن الرسم التدشين الفعلي لميلاد مفهوم المنظور دون غيره من المفاهيم الأخرى ، ويعتبر لروين بانوفسكي (Erwinpanohsky) الجهاز المنظوري تشكيلة رمزية لا تستنفذ قيمتها في البعد الهندسي بمفرده وانما تتعداه لتشمل البعد الثقافي أيضاً.

البند الاول

مشكلة البحث

أن من الموضوعات الرئيسية التي شغلت الانسان في مراحل حياته المختلفة هي موضوعة الفضاء لارتباط ذلك بحياته اليومية فالإنسان البدائي وكنتيجة حتمية للمحيط الذي عاش فيه ، بما فيه من مواد وحيوانات وكنتيجة لتطور حياته وتعدد أوجه فعالياته تكونت لديه بعض المفاهيم الهندسية البدائية ، فحرث الارض وزرعها، واصطاد الحيوانات المختلفة ونحت الآلات وزينها ثم رسم ونحت على جدران الكهوف ونتيجة لتلك الفعاليات تعرف بلا شك على معاني الاجسام والسطوح والخطوط فقد رسم الاشكال بوضعيات مختلفة تعبر عن البعد والقرب وتوحي لنا عن المحيط الذي يعيش فيه (الشيخلي ، 1978 ، ص152) . ثم تطورت تلك المحاولات الأولية بمرور الزمن ، وعبر الحضارات البشرية الكبرى المتعاقبة في مختلف انحاء العالم وعلى الاخص حضارة وادي الرافدين ، ووادي النيل ثم الحضارة اليونانية وغيرها حتى تمكن الانسان أن يحقق ما يريد بوضع القواعد والأسس التي استند عليها في معظم تلك المشاكل التي اعترضته في التعبير عن تلك الظواهر الطبيعية ومعتمداً المرجعيات الفكرية التي تسود في تلك الفترة .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

ولما كان للابعاد الفكرية اثر على الرؤية الفنية للفنان في التعبير عن فترة معينة ، لذا اختلفت استخدامات المنظور من فترة الى اخرى بحسب الافكار السائدة.

ففي الفن الاسلامي موضوعة البحث الحالي اهتم الفنانون المسلمون بالتسطيح إذ تسنى للمنمنة أن تمثل البشر والحيوان في مشاهد متنوعة تصور الحكايات المسرودة في الكتب دون أن يسقط تحت طائل تحريمات الأحاديث النبوية إذ تتخذ الاشكال والالوان في العمل الفني مواضعها لأسباب باطنة في العمل الفني بصورة محضة لا لغرض محاكاة الطبيعة ، وهذا ما يؤكد اهتمام الفنان المسلم بتمثيل القيم الفكرية التي تتفق مع العقيدة الإسلامية ذات القيم الروحية البعيدة عن التصوير المادي للأشياء (دوبولو ، 1982 ، ص17) .

أي أن الفنان المسلم يستبعد اظهار العمق المنظوري ويستبعد تضاؤل الاشياء بمفعول المسافة ويلاشي الظل والاضواء (دوبولو ، 1982 ، ص18) .

أما في عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) ففي هذا العصر اعتمد الفن أولي خبراته العلمية وذلك عبر أدواته التي كان يستخرجها كالرياضيات والهندسة وعلم البصريات والميكانيكيا ، ونظريات الظل والضوء والتشريح وعلم وظائف الاعضاء مما يوضح التحول الكبير في فن الرسم وخاصة المنظور إذ منح هذا الفن تحقيق الانتصار لفكرة الحرية والعقل والتي هي من أبرز سمات فن القرن الخامس عشر (هاوزر ، 1981 ، ص303 ، 208) .

أي عودة إلى الاستخدام العلمي والنهجي للقواعد في الرسم والتي استندت إلى نظريتين علمية وفلسفية وذلك من خلال استخدامهم للمنظور الخطي والتي تحتم دراسة الطبيعة وتمجد الانسانية بدلاً من الركود في عالم الرمزية والروحانية وبذلك فأن ما يهمنا هنا هو كيف عالج الفنان مشكلة تمثيل الفضاء وبأي أسلوب ، فحقيقة أبعاد الفضاء الهندسية سواء كان عميقاً أو ضحلاً أو مسطحاً ، تكون هي المحدد لطريقة الرؤية وللكيفيات الحركية والايقاعية وما ينطوي على ذلك من مضامين فكرية ومادية أو روحية ، فالهدف هو الذي يحدد صبغة المعالجة الفضاء والتي تتوقف على استخدام نوع الوسائل التصويرية وفاعليتها أكانت تعمل على اظهار العمق الايهامي الفضائي على سطح ذي بعدين أو الحد من امتداد هذا الفضاء ، فلكل ثقافة رؤيتها الفلسفية المحددة ، والتي تنعكس في طريقة معالجتها للفضاء التصويري وبالمقابل فأن ((.... الافكار الخاصة بالفضاء التصويري تتطابق عادة مع المناخ الذهني السائد في المجتمع الذي ينتج الفن . وبهذا المعنى فان الفضاء هو مجرد شكل من أشكال التعبير البشري (G.O , 1962 , P. 116) .

وبذلك فان التحول الكبير على صعيد الفكر والرؤية الفنية يبلغ من الاهمية ما لم ينل من الدراسة حضاً وافياً مما تتطلب الحاجة إلى تغطية الموضوع ومن هنا استوقف الباحثة السؤال الاتي :

- ما هي تحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة ؟

أهمية البحث والحاجة اليه

تنبع أهمية البحث الحالي من تزايد اهمية المنظور ، إذ تظهر أهمية البحث الحالي في القاء الضوء على أهم المرجعيات الفكرية وراء تحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة.

ويمكن اجمال اهمية البحث والحاجة اليه بما يأتي :

1. الاسهام في الاطلاع على تحولات المنظور واستخداماته في فن الرسم وعلى جمالية الأسلوب.
2. سيكون البحث منطلقاً لدراسات أكاديمية أخرى في أساليب استخدام مادة المنظور من قبل الفنانين.
3. سيكون عوناً بأيدي الباحثين والمتخصصين في مجال الرسم.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

أهداف البحث

1. تعرف الابعاد الفكرية لتحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة.
2. كشف تحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة تحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة.
ويتحدد الرسم الاسلامي برسوم الفن الاسلامي (من القرن الحادي عشر إلى الرابع عشر).
أما عصر النهضة فتتحدد برسوم الفنانين في عصر النهضة الايطالية من (1500-1550) م .

تحديد المصطلحات

1. تحولات .

أ. التحول لغوياً : تحول تحولاً

1/ تنقل من مكان إلى مكان.
2/ تنقل من حال إلى حال.
3/ عنه أو عن شيء أنصرف عنه إلى سواه (مسعود ، 1997 ، ص) .

ب. التحول فلسفياً (M utation) : تغير يلحق الأشخاص أو الاشياء ، وهو قسمان : تحول في الجوهر أي حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة .

ت. والتحول الاخر تحول في الاعراب ، تغير في الكم (كزيادة ابعاد الجسم النامي) أو في الكيف (كتسخين الماء) أو في العقل (كانتقال الشخص من موضع إلى آخر) ويطلق التحول في علم النفس على التغير الذي يؤدي إلى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع .

وفي علم الاجتماع على التغير الذي يؤدي إلى نشوء احوال اجتماعية جديدة (صليبا ، 1982 ، ص259) .

2. المنظور (Perspective)

عرفه حسن بأنه (تطويع رؤية الاشكال والمجسمات الموجودة في الطبيعة بطرق هندسية تحقق نقل تلك الاشكال والمجسمات من الطبيعة إلى الصورة) (حسن ، ب.ت ، ص35) .

يعرف الشيخلي : ((هو مجموعة من القواعد أو الحلول التي توصل اليها الفنان بالممارسة الفعلية للفنون التشكيلية ، والتي بواسطتها نتمكن من تحقيق البعد الثالث أو العمق الذي نشاهده ونحسه ، على سطح مستوى ذي بعدين فقط والذي تسميه اللوحة ، وبمعنى آخر أننا نتمكن باستعمالنا لتلك القواعد من التعبير عن الاشكال والمواضيع التي نشاهدها حسب موقفها وبعدها عنا ، غلاقة تلك الاشكال بعضها ببعض)) (الشيخلي ، 1987 ، ص10) .

كما ويعرف راجي : ((بأنه العلم الذي يلقي الضوء على طريقة تمثيل الموضوعات ذات الابعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين على نحو تلتقي فيه الصورة المنظورية مع الصورة التي تصطحبها الرؤية المباشرة)) (راجي ، 2000 ، ص) .

التعريف الاجرائي

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

تحولات المنظور : مجموعة العلاقات التي توضح الرؤية والمنظومة البصرية والفكرية والروحية والذائقية أزاء العلم الخارجي طبقاً لمحكمات مرجعية تشكل البنية التكوينية في عملية الرسم بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة.

البند الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول/ المرجعيات الفكرية للمنظور الفني

- فن وادي الرافدين

شكلت (مرحلة العصر الحجري المعدني) (5600-5000 ق.م) أهمية كبيرة في تاريخ تطور الحضارة في وادي الرافدين (3500ق.م) فالفترة الزمنية المحصورة ما بين هذين التاريخين ومقدارها (ما بين 1500 - 2100) عام حدثت فيها تطورات حضارية مهمة كانت مراحل تمهيدية لظهور الحضارة في مطلع الالف الرابع ، فهي على ذلك تعد من أهم المراحل التي شهدت وضع الأسس الأولى لجوانب الفنون التشكيلية في النحت والفخار والرسم (باقر ، 1951 ، ص207) .

وكان لممارسة الانسان للزراعة تأثير كبير في جعله يميل إلى الاستقرار ، وترك حياة التجوال فشيد له بيوتاً بسيطة يأوي إليها عند الحاجة أصبحت بعد ذلك مجتمعات محلية مستقرة . وبذلك استعاض الانسان عن النظرة الواحدية ، التي سيودها السحر ، إلى العالم ، بفلسفة ثنائية النزعة هي فلسفة حيوية الطبيعة فلم تعد به حاجة إلى حواس الصياد الحادة ، وظهرت لديه مواهب أخرى ـ أهمها موهبة التجريد والتفكير العقلي ، فبحلول العصر الحجري الجديد ، بدأ الأسلوب الشكلي ، القائم على الزخرف الهندسي (برو ، 1977 ، ص92) .

ففي عصر سامراء ، وفي أحد أدواره وهو (دور سامراء) نرى إن سكنة المناطق الزراعية تحولوا إلى الطبيعة إلى ممالك الحيوان والنبات لغرض الالهام (بارو ، 1977 ، ص92) .

ومن مخلفاته الفخارية نلاحظ الانفتاح على المشاهد الطبيعية الشكل(1) إذ أن رسم الحيوان والنبات هنا تعبير عن الحركة والحياة ، وهي علامات ، فهناك أربعة طيور مائية ذات ريش كل واحد منها يمسك بسمكة في منقاره ، وهي من مجموعة أسماك حاولت الهرب بسرعة حسب ما تعينها زعانفها على ذلك (بارو ، 1977 ، ص92) . فحركة الطيور والأسماك المنظورة من الأعلى وهو ما يسمى بمنظور عين الطائر (وهو نوع من أنواع المنظور) تعطي احساساً بالعمق من خلال حركتها التي توهم المشاهد بدورانها حول بركة ماء توجد في اسفل الفخارية تمثل التقاءها في نقطة مركزية .

وعلى هذا فأن في هذا العصر المبكر والذي يدعى بعصر سامراء نجد إشارات للمثالية ، أي اخفاء الروحية على الواقع (بارو ، ب.ت ، ص94) وفي تل حلف (باقر ، ب.ت ، ص217) تميزت الفنون التشكيلية بتطور ملموس حيث عثر على أوان فخارية متقنة مزخرفة بوحدات هندسية وحيوانية وآدمية تدل على المحاولة في تحقيق الايهام بالبعد (علام ، 1975 ، ص34) كما في الاشكال الهندسية كأشكال الخطوط بانواعها المتصالبة والقوجة أو المتكسرة والمرسومة بشكل عمودي أو أفقي وأشرطة ملونة وأشكال الدوائر والزوايا والمثلثات والمعينات والنقاط التي تؤلف مشهداً معقداً كأشكال لوحة الشطرنج شكل (2)

فقد استخدم الفنان ولأول مرة في تنفيذه للمشاهد اللون الابيض والاسود والبني والاحمر معاً وفي تصميم زخرفي واحد فأكسبت المشاهد جمالاً بديعاً علاوة على أن هذا التنوع والتضاد في درجات اللون اختفى نوعاً من

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الشعور بالحركة التي تساعد على تحقيق الايهام بالعمق من خلال الظل والضوء الساقط على السطح (اندريه ، ب.ت ، ص15) .

نستنتج من ذلك أن الفنان تناول موضوعات تؤكد تفاعله مع البيئة المحيطة به فقد عبر عنها بشكل مفهم بالحياة والحركة مبتعداً عن أسلوب المطابقة للواقع وذلك من خلال اخفاء الروحية لها وبذلك أصطبغ الفن بصبغة عقلية أدت إلى الاستعاضة عن الصور والاشكال بعلامات ورموز ، فالعمل الفني ليس مجرد تمثيل لشيء مادي ، وإنما أصبح تمثيلاً لفكرة محاولاً تحقيق الايهام بالعمق من خلال الظل والضوء والخطوط المائلو والعمودية والافقية وحركتها .

تعد سومر (2800 - 2371ق.م) حلقة في سلسلة التاريخ مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بما سبقتها وما أعقبها ، إذ شكلت المعتقدات الدينية التي وجد فيها الفنان السومري الهامه الأول أهمية كبيرة في توجيه مناحي الحياة العامة والخاصة لسكان وادي الرافدين ، وعن طريق الفن وحده اتخذ هذا العالم شكله.

فلم يكن غرض الفنان السومري في تجسيد اعماله الفنية من تحقيق الجمال ولعل السبب في ذلك هو اهتمام الفنان بالقوة التعبيرية التي تظهر على الوجوه بصفة واضحة وعالية (محسن ، 1987، ص96) والمعبرة عن مدركات الانسان الفكرية (رمزاً) بتجسيده لأفكار ترتبط بما بعد الظاهر المرئي لتلك الاشكال . وبذلك فمن الطبيعي أن يكون الشكل متساوباً وطلقاً في روحيته من خلال اضعاف سمة المشابهة مع الشكل الواقعي مما يجعله يمتلك قابلية للتأويل .

وعلى الرغم من التحويرات التي أجريت على مظهرية الاشكال التي نفذها الفنان السومري إلا أنه استخدم أسلوباً جديداً في اظهار العمق ولأول مرة معتمداً على حركة المفردات وتحديد الاتجاه كما في راية أور (أندريه ، 1977 ، ص197 ، 198) (شكل 3) والتي تعد من أشهر إبداعات السومريين في مجال النحت البارز ، حيث قسمت أرضية اللوحة إلى عدد من الحقول الافقية (أفاريز) يتم ملؤها بأحداث المشهد (المصري ، ب.ت ، ص110) إذ يمكن فهمها بشكل متسلسل فهي تحمل الطابع السردي الذي يعبر عن (منظور فكري) فهو لا يتوقف عند حدود تحقيق البعد الثالث وانما يتعداه ليعبر عن المنظور الزمني (أي البعد الرابع) .

إضافة إلى استخدام التباين اللوني الحاصل ما بين لون الاشكال الصفراء وفضاءاتها الزرقاء استطاع أن يحقق نوعاً من الجذب وكذلك التباين في نوع الخطوط واتجاهاتها المستخدمة في بناء الاشكال (الشيخلي ، 1978 ، ص302).

أما الأكديون (2885 - 2470ق.م)

فقد انتقل نظام الحياة معهم من النظام المعبدي الديني إلى النظام العلماني ، فقد ظهرت عناصر ومقومات حضارية جديدة نتيجة للتطور الحضاري الكبير الذي انجز في هذا العصر ونتيجة الفتوحات دفع الملوك إلى تشجيع الفن والفنانين ، مما قاد إلى انجازات كبيرة في مجالات الفن التشكيلي خاصة وأن ملوك أكد يتطلعون إلى تخليد مشاريعهم الحربية العملاقة في أعمال الفن وخاصة النحت وبشكل يقترب من الشكل الحقيقي ، وبنزعة واقعية حسية ، وخاصةً في اسلوب النحت البارز العالي (High Relief) في عمل مشاهده ، ففي هذا الأسلوب يمكن أن توضح تفاصيل الاشكال بشكل دقيق (محسن ، 1987 ، ص120-121) .

وبذلك نجد الفن الأكدي في أفضل عظمته وهو يعبر عن نفسه بعبقريته الخاصة وبتحرره التام من مبادئ الماضي (بارو ، 1977 ، ص226) .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

ومن الامثلة المهمة التي وصل فيها فن النحت البارز أوج عظمته هي مسلة الملك (نرام سن) (شكل 4) التي سميت بين أوساط مؤرخي الفن القديم (بمسلة النصر) الاكدية، فالمبدأ الذي طغى على كل الفن الاكدي هو مبدأ الحركة والحيوية السمة التي اتسمت بها (مسلة نرام سن) من تمثيل الشخوص الفردية إلى التركيب الحقيقي الرئيسي ذاته ففي حركة المنتصرين المتقدمين إلى أمام بشكل عاصف ، وفي تراجع العدو ، نجد أن هذه الحركة تحمل كل الشخوص معها بشكل لا يقاوم ، وأن المنظر الطبيعي ذاته صور لأول مرة بمدلول حقيقي ، قد أصبح جزءاً من هذا التركيب الدائم الحركة . فالخطوط الاربعة أحدها فوق الاخر تمثل ارتفاع الارض أشبه بالامواج وبشكل مائل من أسفل يسار الصورة إلى أعلى اليمين في القمة أما على جهة اليمين فهناك أشجار . وقد توج المنظر كله بذروة جبل مخروطية الشكل (مورتكارت ، ب.ت ، ص181) .

وبذلك فأن الفنان الأكدى حاول تحقيق المنظور من خلال تكبير وتصغير الاشخاص ، فقد جسد الملك (نرام سن) بحجم أكبر من بقية الاشخاص ، إضافة إلى حركة الاشخاص أو الجنود ورياتهم إلى الاعلى محققاً بذلك قيمة جمالية ، وكذلك ترتيب الموضوعات بعضها فوق بعض على الحقول ذات الخطوط المتوجة والمتصاعدة إلى الاعلى يجعل من الجنود يسيرون بشكل متتابع من الاسفل إلى الاعلى ، فضلاً عن استخدام الظل والضوء في اظهار العمق وتكرار الشكل مما يؤكد اهتمامهم بإظهار المنظور على سطح ذي بعدين .

أما العصر البابلي القديم (5004 - 1590ق.م)

فقد اشتهر هذا العصر بين كل العصور التاريخية بنتاج غزير في فن الرسم الحيادي ، ويعد قصر (زمري لم) في مدينة ماري المصدر الوحيد لهذا العدد الكبير من الجداريات المنفذة بالألوان (محسن ، 1987 ، ص167) . وتعد الجدارية التي اشتهرت باسم جدارية الملك (زمري لم) من أهم الجداريات إذ يصور الجزء المركزي مشهد تتويج الملك ، إذ تكمن براعة الرسام بجمال توزيع الاشكال وتباينها ولعل ذلك تأكيد على مطلب الآلهة والتي على الملك انجازها بالاكثار من الخصب والزرع والانبات إذ أحيط المشهد المركزي ومن كل جانب وبتناظر متوازن بحيوانين هجينين اسطوريين وإله واقف وشجرة وتخيل اضافة إلى تصوير ملتقطي التمور وهم يتسلقون النخلتين والذين لم يغفلهم الفنان انطلاقاً من واقعيته ان براعة التصوير تكمن هنا بجمال الاسلوب في توزيع الوحدات على الارضية . وبشكل يتميز بحركة وحيوية مما يوحي بتصوير موضوع أو مشهد واقعي يولد ايهاماً بحركة الاشكال فضلاً عن الاختلاف في النسب والاحجام أو القيم الضوئية واللونية التي تميزت بتناسق وانسجام الألوان الباردة التي استعملت لتلوين المشهد ، إضافة إلى التدرج اللوني من الاحمر والبرتقالي هنا وهناك (محسن ، 1987 ، ص170) (شكل 5).

إذ يعد التدرج اللوني أحد الأساليب لتحقيق الايهام بالبعد الثالث أو العمق (Lang Ford , 1982 , P. 43) .

وبالرغم من أن الفنان كان واقعياً في أسلوب الرسم وصادقاً في نقل الاحداث ويستخدم عدد كبير نسبياً من الألوان في المشهد الواحد ونجح من حسن انسجامها وحسن تدرج الألوان ، إذ يعد العصر البابلي المبشر الأول لإدخال حقيقة توظيف البعد الثالث على سطح ذي بعدين على الرغم من أنهم كانوا قد غفلوا المنظور بمعناه الحقيقي .

ومع الآشوريين (القرن التاسع عشر ق.م)

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

استخدم الفن الآشوري الاعتراض من الدعاية الملكية لأحداث الخوف والرعب والطاعة في قلوب من يشاهدونه عن عظمة الملك وقدرته وجبروته وفتوحه ، فأصبح بذلك فناً رسمياً إمبراطورياً ، موضوعه الأساس التعبير عن فكرة الملك الفاتح المنتصر (باقر ، 1951 ، ص540) .

إذ ظهر عند الآشوريين أن هناك أحساس جديد بالفراغ ، وذلك عندما زاد تجريد السطح التصويري المطلق بشكل ملموس في عهد سرجون ، وذلك بمساعدة الرموز التقليدية للجبل والاشجار والغابة ، كما في مطبوعة عن الألواح الجدارية التي حصل عليها المتحف البريطاني إذ توصلوا إلى نتيجة مفادها وجود نوع من المنظور من خلال فعاليات الحرب والصيد / لدرجة الاحساس بأهميتها الفنية (موتكارت ، ب.ت ، ص409-410) والوصفية فمن مشاهد الصيد (شكل 6) نلاحظ فيه وصف رمزي لمنطقة الصيد ويلاحظ أن جميع الاشكال وضعت على خط قاعدة اللوحة . وهو أيضاً من النحت البارز والذي يمثل حملة خاضها سنحاريب في منطقة الأهوار ويبدو فيها منظر الطبيعة جزءاً مهماً من التركيب العام للمشهد ، وليس بوصفه خلفية ثانوية ، وتظهر محاولة الفنان واضحة في معالجة العلاقات المكانية للأشكال الآدمية والنباتية من خلال تفاوت ابتعادها عن الحاشية السفلية للوح . كذلك يظهر استخدام أكثر من زاوية نظر ، ونظر منها للمشهد ، فسطح الماء صور بزاوية نظر مرتفعة ، أما بقية الاشكال فصورت كما لو كان ينظر لها من أمام (زاوية منخفضة) . وفي ذلك تكرار اللحظة الزمنية التي مثل فيها المشهد كذلك تكرار للمكان الذي وقف فيه الفنان . فالمشهد صور بالشكل الذي لا تستطيع العين البشرية تسجيله في لحظة واحدة ومن مكان ثابت .

<u>الفن في وادي النيل</u>

تعد الحضارة المصرية (5000 - 3200ق.م) في جملتها حضارة فنية راقية ، إذ تكشف عن عقائد المصريين وأفكارهم فقد دأب فن التصوير في مصر القديمة على رسم الأشياء من أخص مظاهرها المميزة ، معتمداً في ذلك على الصور المطبوعة في المخيلة لا الصورة التي تلتقطها العين ، وإن كانت الصورة في المخيلة تعتمد في مبناها على الصورة المرئية إلا أنها تتضمن ما لا تستطيع العين أن تستقبله مرة واحدة ، وتعالج ما تتضمنه الصورة من نقص وتحريف فهي لا تصور الاشياء على حساب البعد والقرب ، وما يتولد عنه من اختلاف في الحجوم والسطوح ولا تنظر للأشياء نظرة منحرفة وإنما تمثل الاشياء وفي مجموعها وفي أجزائها مجابهة وتنظر إليها نظرة مستقيمة دون ميل أو انحراف معتمدة في ذلك على أخص منظر لها سواء المنظر الأمامي أو الجانبي أو العلوي (شكري ، ب.ت ، ص68-69) .

ولا يعني ذلك أن الفنان المصري قد ابتعد عن المنظور فقد جمع في المسافة الواحدة أشياء منظوراً لها من الأعلى وأخرى من الأمام إضافة إلى الجمع بين زمانين ومكانين مختلفين في مشهد واحد (كريستيان ، 1960 ، ص36) (شكل 7)

الذي اعتمد فيه المصور التراكب والتداخل لغرض تحقيق الايهام بالمنظور وهو يمثل منزلاً تحيط به حديقة والمنظر في قسم منه رسم منظور اليه من أعلى (الشكل العام للحديقة والبيت والممرات) وللقسم الاخر يبدو منظوراً اليه من الأمام (الاشجار) أي أن هناك تعارض بين زاويتي النظر العمودية والافقية

كما أن الفنان المصري أهتم بتصوير الاشياء وفق مستوى واحد فسواء كان التصوير أشياء مادية أم كانت حية فأن المصور يرسمها بعضها فوق بعض أو يضعها متجاورة فيجعل بعض الشخصيات الواحدة منها بجانب

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الاخرى أو يجعلها تسير في صف واحد ، كما أن الاجسام يخفي بعضها بعضاً إذ أوقع أحدهما أمام الآخر ، وإنها على البعد تبدو أصغر حجماً من القريبة التي تبدو أكبر (شكري ، ب.ت ، ص69) .

إن اخفاء الاجسام بعضها خلف بعض هي ما يسمى بالتراكب وهي إحدى أساليب تمثيل الشكل داخل المكان أو الفراغ من أجل تحقيق البعد الثالث أو العمق (رياض ، 1973 ، ص225) .

ومما تقدم يتضح مدى التقارب في أسلوب كل من وادي الرافدين وفن وادي النيل من خلال استخدام الضوء والظل والاختلاف في الحجم والحركة والتداخل والتراكب من أجل الايهام بالبعد الثالث بالرغم من اختلاف القصد من ذلك أي اختلاف المرجعيات الفكرية لكل منها.

المرجعيات الفكرية للمنظور في فن الرسم اليوناني

إن للمعارف والعلوم البابلية والمصرية انعكاسات على الحضارة اليونانية ، إذ أن كثير من فلاسفة اليونان تلقوا العلم الرياضي من المصريين مثل طاليس وفيثاغورس وأفلاطون ، فالفكر الشرقي أسبق من الفكر اليوناني في هذه العلوم (الآلوسي ، 1981 ، ص16) .

فقد تلازم الفن مع الفكر في العصر اليوناني ، خاصة بعد فكرة الجمال التي لم يكن منها قبلا سوى الفطرة المبدعة والتي سيستولي عليها الفلاسفة ، فقد كانوا في أثينا ... يخالطون الفنانين ، ومحاورات أفلاطون الذي زعم إنه كان رساماً في شبابه، تبين ذلك بوضوح ، في الحديث عن سقراط الذي زعم في شبابه نحاتاً (هوينغ ، 1981 ، ص197) . حينئذ سيعتمد الفن على مبدأ تمثيل الطبيعة كما ترى " لكن مع تغذيتها وتحسينها حسب أصول الفكر" (هوينغ ، 1981 ، ص203) .

فقد تحولت طبيعة التفكير الفني الاغريقي الحياة العادية إلى الناحية المثالية ، فقد سجلوا أحاديثهم اليومية بطريقة مشابهة لتعبير أفلاطون.

وبذلك كشفت اليونان عن احساسها بالجمال ، وبأهمية الشكل والتناسق ، والدقة والوضوح والتناسب والنظام وهذا ما ارتبط بالفكر اليوناني الذي وصل إلينا وتحديداً أشعار هوميروس الذي استعمل أهم التعبيرات الجمالية مثل الرائع والجمال والتناسق . وعنده أن ما هو رائع ومتناسق وموضوعي واقعي بمقدور المرء فهمه وتحسسه (أوفسيانيكون ، 1975 ، ص11) .

ومثل هذا الوضع يتعرض لخطر كبير وهو خطر الالتزام الضيق بالشكل والقواعد . إذ كان أفلاطون يتلاشى هذا الخطر بحفظ الشاعرية وتصعيداً تدريجياً نحو الصفاء الخالص نحو "الفكرة" التي تتجاوز قدرات الاحساس والذهن وهذا هو التسامي بالعقلي لذا كان يطالب بالالهام (هوينغ ، 1978 ، ص203) .

وكان لنمو التجارة وانتصار فكرة الاقتصاد القائم على المنافسة ، أهمية في بروز النزعة الفردية في جميع ميادين الحياة الثقافية . وبدءاً من سقراط سيعتمد الفكر والفن بتصميم متزايد على معرفة الانسان نفسه وفق مقولته (أعرف نفسك بنفسك) (هوينغ ، 1978 ، ص200) .

إضافة لتحرر العلم من قيود الدين وتطور البحث العلمي تطوراً مستقلاً ، واهتمام علماء الرياضة اليونان في وضع قواعد الحساب والمثلثات ، وحساب التفاضل والتكامل ، إذ وصلوا بهندسة الابعاد الثلاثة إلى درجة الكمال النسبي (ديورانت ، ب.ت ، ص209) .

فاليونان هم أول من حققوا الاستقلال الذاتي في مجال العلم والفن والاخلاق ويعزى لهم أول ايحاء بفكرة (الفن لأجل الفن) منفصلاً بذلك عن الصراع من أجل الحياة والخوف من الموت (هاوزر ، ب.ت ، ص97).

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

ومن أجل تمثيل الطبيعة كما هي عمد الفنان اليوناني إلى استخدام المنظور الخطي ولكن بشكل جزئي . ففي بادئ الأمر عبر الفنان عن البعد بالخطوط المنحنية التي تمثل الارض الواقفين عليها ثم أخذ بتطور ليستخدم العلاقة بين الضوء والظل وتصغير الحجم شيئاً فشيئاً (ديورانت ، ب.ت ، ص139) محاولين في ذلك إظهار الابعاد الثلاثة على سطح مستوي ذي بعدين وبشكل مشابه للواقع.

وقد عمد اليونان إلى تحقيق الإحساس بالمساحة وذلك من خلال الخطوط . وأيضاً محاولة الشعور بالجو الموجود بين المشاهد وبين الشيء البعيد ليجعلوا الشيء مهزوزاً وغير واضح .... وباعادة تقديم طريقة الرؤية هذه في صورهم (سميت بالمنظور الهوائي) وهي الطريقة التي استخدموها في رسم المناظر الطبيعية .

أما الموضوعات التي تجسدت على فخارياتهم فهي حياة الناس في عصرهم وحركات النساء الرشيقة ، ولعب الاطفال الطبيعي وكانوا أصدق من سابقيهم فقد أظهروا من الجسم منظره الجانبي أو يظهرون ثلاثة أرباع منظره الكامل ، وكانوا يبنون الظل والضوء ويرسمون الصور بحيث تبين الخطوط الخارجية والعمق وثنايا أثواب السيدات وأخذ يتحول الفن الفخاري من فن جميل إلى صناعة تسد حاجة الناس (مايرز ، 1966 ، ص341) .

إذ يوضح الشكل (8) فخارية مصنوعة في أثينا في حوالي عام (580) ق.م وهي مغطاة بأفاريز لحيوانات حقيقية وحيوانات خرافية ، زخرف الافريز العلوي من المزهرية بموكب من أشكال البشرية وهم أرباب كانوا قد جاءوا للاحتفال بزواج "يليوس" إذ يقف يليوس على الجانب الايمن من الفخارية أمام منزلة ذي الباب الحمراء والاعمدة البيضاء والسوداء وهو ينتظر قدوم الارباب الذين صورهم الفنان بطريقة المنظور حيث استخدم التداخل والتراكب للايهام بالمنظور (Williams . 1985 , P. 27) .

كما حاول الفنان اليوناني التعبير عن العمق من خلال الاختلاف في الحجم والظلال والاضواء مع اعطاء الطابع السردي الذي يعبر عن حياتهم اليومية ، كما أن أغلب أعمالهم مقسمة إلى أفاريز ، فالاشخاص الواقفون بالأعلى والأسفل جعل لهم أحجاماً متشابهة كونهم في بداية المشهد أما الفتاة التي لها جناحين فقد صورها بحجم صغير وهذا مما ساعد على ابراز البعد الثالث (I bid , P. 67) إذ حقق الفنان الايهام للشعور بالجو ، اضافة إلى أن الخطوط

التي استخدمها الفنان في تصوير العمل الفني وتجسيد الاشكال لم تنتهي في نقطة نظر واحدة أي أنه لم يعتمد على مفهوم التلاشي للخطوط الذي يعتبر من الأساسيات لتطبيق المنظور الخطي.

المنظور في الرسم الإسلامي

كان للأحاديث النبوية الشريفة والمحرمة لتصوير الكائنات الحية . فضل كبير في ايجاد فن تشبيهي إسلامي بالغ الخصوصية قائم بذاته ، ولا يتعارض مع أحاديث النهي عن التصوير ولقد تم هذا التوفيق بين التحريم الفقهي والتصوير عن طريق اعتماد الفنان المسلم بجملة من الأساليب والتقنيات التشكيلية البحتة التي ترمي إلى الابتعاد عن نقل الواقع كما هو إلى الصورة . ومن هذه الأساليب : أهمال المظاهر الحسية في العمل الفني وتجنب خداع النظر المنظور ، وعدم استعمال الظلال والاضواء ، وإثبات بعض العناصر الوهمية أو المستطيلة هنا وهناك كاستعمال الألوان بطريقة لا واقعية ، إذ تنضوي هذه الأساليب تحت ما يسمى "بمبدأ الاستحالة" وهو المبدأ الذي يسمح للفنان المسلم أن يثبت صدق نيته في أنه لا يرمي آليته إلى التشبه بالله تعالى ومحاكاة مخلوقاته الحية" (بابا ، دوبولو ، 1979 ، ص6) .

مما جعل من الفن الاسلامي أن لا يكون أبداً مرآة أمنية للعالم المرئي بل عالماً خاصاً من الاشكال والألوان بحكمه منطق رياضي تشكيلي داخلي وتنظيم رياضي دقيق نعرف من خلاله "إن الفنان المسلم قد أخترع جمالية

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون" وأن "جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالماً مستقلاً وأن لا يخضع إلا لمنطقه الخاص" ... (بابا ، دوبولو ، 1979 ، ص6) .

كما أن خروج التصوير الاسلامي عن أصول الهيئة البشرية مبعثها الاستهانة بعظمة الانسان المطلق كالانسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة اليونان ، وأهل الفن والأدب في ايطاليا ، اللذين فخموا المنزلة البشرية ومجدوا العرى في مصوراتهم.

وبذلك غدا الفن الإسلامي في مظاهره السائدة لا يهتم أصلاً بنقل الحياة ، وإنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية الطبيعية حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية (الألفي ، ب.ت ، ص90) .

ولذلك استفاد الفنان المسلم من طروحات الصوفية المجردة لتشكل عنده مبدأ أساسي في تسطح الاشكال على فضاء الصورة التشبيهية الإسلامية ، فالتسطح يجنب الشبه التجسيدي الناتج من البروز والقولبة والظلال والأضواء ، وبذلك فالاشراق الإلهي الذي تتلقاه النفس ، يتم بعد افراغ النفس من كل محتوى مادي أي بعد فض شراكتها مع البدن ، "... الغير قابل للتجسيم الطبيعي ، لذلك فأن الفنان المسلم لم يؤخذ من الاشكال المجسمة ، كالكرة ، والمكعب ، والهرم ، على سبيل المثال ، غير صيغتها الهندسية المجردة ، وهي الدائرة ، والمربع ، والمثلث ، وهي المسطحات الاساسية في الوجود" (الخزاعي ، ص68) .

وبذلك تجاوز الفن الاسلامي النقل من العالم المرئي والتجسيم إلى التعبير عن الروح الاسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنية العربية الإسلامية في العصور الوسيطة إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي "صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله" (بابا دوبولو ، 1979 ، ص7) .

وبذلك فأن هنالك علاقة حميمة بين الرسم والبنية الروحية الدينية في الحضارة الاسلامية ذلك أن الفن الإسلامي "هي دراسة لعلاقة الثورات الفكرية والروحية الاسلامية ببنية هذا الفن ومضامينه فضلاً عن تفسيره أساساً بالحياة الروحية الدينية للعالم الإسلامي (بابا دوبولو ، 1979 ، ص7) .

وبذلك فأن الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضحاً في كل ما أنتج فيها من أعمال لأنها لا تستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق في الفنون الغربية ولكنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون الفنون الأخرى وهو العمق الوجداني وبذلك يتناول الرسم الإسلامي ماهية الانسان (الالفي ، ب.ت ، ص94-95) .

فعندما يباشر الفنان بانشاء عمل تصويري ، فأنه يبتدئ أولاً بوضع المخطط الأولي الذي سيوزع عليه عناصر موضوعه هذا المخطط يعادل المخطط المنظوري الذي يضعه الفنان الغربي والذي يقوم على علاقات فيزيائية ضوئية ، ولكن الفنان المسلم عندما يخطط للوحة فأنه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي ، بل هو يسعى إلى تصوير الاشياء من حيث هي موجودة بذاتها (بهنسي ، 1979 ، ص33) .

وعند بابا دبولو عملية التخطيط الأولي هي "مخطط روحي (Diagramme spirituel) ذلك أن الفنان العربي يحاول أن يخطط المنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي (بهنسي ، 1979 ، ص33) .

وبذلك عمل الفنان المسلم على إذابة الخاصية الحجمية ، أي الابتعاد عن تجسيم الاشكال وإبراز كيانها في الفضاء لاضعاف صلتها بالعالم المادي الخارجي ووضعها بحال تقترن بما هو زائل ، وبذلك أحال الاهتمام بما هو جوهري باقي والتقليل من شأن ما هو دنيوي بشروطه الزمانية والمكانية وإعلاء ما هو روحي وبذلك فأن من أهم سمات الرسم الإسلامي هي الرفض الظاهري للبعد الثالث ، ورفض خداع الحواس ، كما في تضاؤل الاشياء بمفعول المسافة والتأثيرات الحيوية : فيكون الاشخاص في المستوى الخلفي الظاهرون من وراء التلال في نفس حجم الاشخاص الماثلين في المستوى الأمامي ولهم نفس الوضوح كما في شكل (9) وكذلك انعدام الظلال

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

والاضواء على الاشياء والحرية في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما يدفع بالافق إلى أعلى اللوحة ويعطي إحساساً ببؤوة رؤية مرتفعة جداً : وتسهل هذه الطريقة تصوير كل الاشخاص دون نقص في الحجم.

ونفس الوضوح وهي مطابقة للواقعية الذهنية المتجسدة في الجمالية الجوهرية ، فماهية الانسان لا تتغير بتغير المسافة ولا ينقص وضوحها وكذلك تعدد زوايا الرؤية (بابا دوبولو ، 1979 ، ص39-40) .

للموضوعات ، فمثلاً رؤية بعض المشاهد من فوق وبعضه من مستوى أوسط، كما يستطيع في آن واحد تصوير مشهد داخل بناية وكذلك بستان مع أشخاص في الخارج أن هذه النظرة يطلق عليها العلماء بـ(نظرة عين الطائر) وهي أحدى تقاليد المدارس الإسلامية التي جاوزت حداً أصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تسمح إلى أراءة حيز المكان بشكل جامع (الحيدري ، 1979 ، ص10) .

إذ يرتبط مفهوم الفضاء بما يسمى (بالرؤية الحركية) أو ما يطلق عليه (بالتزامن) وهو يعني "أستخدام مشاهد منفصلة تعبر عن نقاط مختلفة زمانياً . ومكانياً والجمع بينهما لخلق صورة تشكيلية متكاملة" (G.O , P.7 , 1962) .

هذا الفضاء غير مقيد بالتمثيل الساكن أو ما يراه المشاهد كلحظة مميزة ، فهو متجاوز لقوانين اللمحة البصرية المقتطعة من الزمان كما في الفضاء التصويري المتحقق بطريقة زاوية النظر المحددة والتي تستوجب الثبات بمكان واحد ولحظة زمنية معينة (خضير ، 2003 ، ص78) ، إن حالة الايهام بأن الشيء منظور من جهات متعددة ، أي دمج أكثر من زاوية نظر في مشهد واحد هي رؤية تمتد في جذورها إلى حضارة وادي الرافدين ووادي النيل إذ يمكن تلمس الرؤية الحركية لادراك الفضاء وبوضوح في تمثيل الاشكال البشرية المفردة فصورت الوجوه والارجل بوضع جانبي والاكتاف والعيون والايادي من الأمام .

ويمكننا التعرف على المنظور الروحي من خلال مقارنته بالمنظور البصري . وبما أن المنظور البصري هو العلم الذي يحدد رياضياً أوضاع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث انطلاقاً من زاوية البصر واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر" (بهنسي ، 1979 ، ص38) .

فالمنظور الروحي "يحدد مرتسم الاشياء على مسطح شكل (10) أو هو يؤول إلى رسم شريحة الاشياء والمواضع ، وقد كشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه والاشياء" (بهنسي ، 1979 ، ص38) ، وبذلك فأن " المنظور في لوحة مسطحة يبقى طرأ مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة" (بهنسي ، 1998 ، ص45).

وبذلك ابتعد الفنان المسلم عن تصوير البعد الثالث لأنه يبحث عن المضمون الروحي في الاشياء ، وهذا المضمون مرتبط بعقيدة الله تعالى وهذا ما تؤكده الآية القرآنية {وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً} (سورة الاسراء ، الآية 85) .

وبذلك فأن الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة ولا يرى من خلال عين الانسان (بهنسي ، 1979 ، ص39) .

لابد من الاشارة إلى أن المنظور الروحي لم يتخل عن البعد الثالث تماماً بل انطلق وفق مسيرة مختلفة فالعين لا تنظر إلى الاشياء نظرة محددة ، بل تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الاشكال وهي العين واليد ، وقد تجسدت هذه الحركة اللولبية بشكل واسع في الرسم الفارسي (بهنسي ، 1979 ، ص41) كما في الشكل (11)

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

والواقع إن هذا البعد الثالث اللولبي (spirale) يتماشى مع المفهوم الروحاني التصاعدي للمنظور في الفن الاسلامي ويوضح الخزاعي بأن هناك نوعين من المنظور الروحي ، فما يصح اثباته في حالة اسقاط الرؤية الإلهية على مظاهر العالم الموضوعي القابل للكشف والاظهار بواسطة نقاط نظر تامة تحيط بموضوع الرؤية من كل اتجاه خارجي وهو في كل الاحوال يساهم في تعيين الجمال الشيئي الموضوعي فالمنظور الروحي بالمعنى المذكور آنفاً ، لا يعطي وطفاً لشمولية الرؤية الالهية عند الفنان المسلم ، من حيث أن هذه الرؤية لا تقتصر على حدود ما يمكن اظهاره من الوجود الخارجي للعالم الموضوعي حتى لو حملت المصور على اتباع صيغ من التجريد النسبي ، والذي عبرت عنه الاشكال التصويرية التشبيهية المسطحة في رسم المنمنمات التي ظهرت في اعمال الفنان يحيى بن محمود الواسطي (الخزاعي ، ص58-59) .

ورغم وصف هذا الفن بأنه يمثل التصوير النوعي أو (التعبير الرسم بذاته) (بهنسي ، 1979 ، ص38) ، إلا أنه مع ذلك لم يتخلص من شباك الجمال المادي وبذلك فالرسم التشبيهي المسطح يفسر جانباً من الرؤية الالهية قدر إظهارها للعالم الموضوعي في الفن الاسلامي لكنه في ذات الوقت لا يعبر عن صفة الاطلاق في المنظور الروحي والذي يمكن ايجاده مجسداً لخصائص التشكيل في رسم الزخارف الاسلامية كما في الشكل السابق أن هذا المنظور يقوم على أساس (إن الرؤية الالهية الاشعاعية صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لأن الله يملأ الوجود) (بهنسي ، 1979 ، ص39) .

مما يؤكد أن موضوع الرؤية الالهية يشمل ما هو ظاهري وما هو باطني من الوجود الشيئين ، إضافة إلى ما هو روحي غير مادي والذي يشكل جزء من حقيقة هذا الكون . وأن ما يسند صفة الاطلاق في المنظور الروحي ، بموجب هذا القول ، هو ما يستدل عليه بما جاء في الآية الكريمة {هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ} (سورة الحديد ، الآية 3) .

وأيضاً رؤية الظاهر والباطن عن الفلاسفة المسلمين ومنهم الغزالي (450 -505هـ) حينما فرق بين جمال الصورة الظاهرة وجمال الصورة الباطنة ، فالأولى ، مدركة بعين الرأس ، والثانية تدرك بعين القلب ونور البصيرة (الغزالي ، ب.ت ، ص303) .

وبذلك فأن هذه الرؤية الجديدة المرتكزة على أساس توجيه عين الانسان المسلم لترى بعين الله ، قد دفعت بفن الرسم الإسلامي منذ بداية الفتح الاسلامي إلى العمل على تكثيف كل ما هو دنيوي محدود إلى الصيغة الشكلية الهندسية والخطية واللونية المجردة وإلى مدهُ بكل معطيات العالم الروحي المطلق .

وترى الباحثة أن المنظور الروحي المتجسد في الرسوم التشبيهية الاسلامية والتي تقترب بشيء ما إلى الواقع هي الرسوم التي يمكن أن نجد فيها تطبيقات للمنظور أكثر من غيرها نظراً لاستخدامها الأساليب التي تحقق الايهام بالمنظور على سطح ذي بعدين كما في أعمال الفنان يحيى بن محمود الواسطي ، الذي نظر إلى الطبيعة ذاتياً بقوة الحدس لا بقوة الحس ونذكر هنا (أبا حيان التوحيدي) في الامتاع والمؤانسة الذي يحيل العمل فنياً إذا كان يماثل الطبيعة (بقوة النفس) (بهنسي ، 1979 ، ص18) ، وقوة النفس تتمثل الطبيعة بالحدس أي أنها لا تنقل الطبيعة كما هي بل تراها كما النفس حدساً لذلك لجأ الواسطي إلى تمثيل الطبيعة مع تحوير يصل إلى درجة الاشارة والرمز ، وذلك حتى يتحاشى الشكل المحسوس بكل أبعاده (القزويني ، 2003 ، ص120).

ومن المسائل المهمة التي عالجها الفنان المسلم هو غياب الفضاء إذ يحاول دائماً ملئ الفراغ أما باضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو بنائية في رقشه العربي ، إذ يميل الفنان المسلم إلى جمالية تعتمد "النفور من الفراغ" مجسداً في ذلك أفكار أرسطو وذرية ديموقريطس . وبخصوص

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

المساحات الهندسية أو الحرة نجد أن هناك منطقاً كاملاً لكثافتها المختلفة يكون عنصراً من العناصر الاساسية لمنطق الاشكال الجزئية . على أنه من الضروري اعتبار عنصر زمني في هذه البنى يتمثل في "السرعة" أو الحركية الداخلية للأشكال وهو عامل زمني في العالم المستقل بكونه الايقاع الخاص للذرات الجمالية المستعملة داخل المجموعات (بابا دوبولو ، ص50) .

كما أن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود ، لذا فأن المكان الثلاثي الابعاد لا يشكل نموذجاً مناسباً لحركة الاشياء فلو افترضنا وجود الاشياء الساكنة فأن هذا يسمح بترتيبها في متصل ثلاثي الابعاد تسود فيه الحركة ، وهذا يعني أن ترتيب الاشياء في مكان ثلاثي الابعاد لا يناسب إلا الأشياء الثابتة ، ولكن العالم لا يمكن أن يحصر في أبعاد ثلاثة ساكنة ، ولذلك يجب إضافة بعد رابع إلى هذه الابعاد وهو الزمان (أبا زيد ، 1999 ، ص203) . وبالنتيجة إنه لتحديد أي حدث لابد من ربط كامل لمكانة في الفضاء الذي تحدده ثلاثة ابعاد مع البعد الرابع الذي هو الزمن ، والابعاد لا يمكن فصلها أو فصل احداهما عن الاخر (ستيفن ، 1990 ، ص22-25) .

وهذا ما كان يدركه الواسطي في رسومه حيث قام كما في الشكل (12) بعملية تفكيك لتلك الابعاد ، يبتعد عن تسجيل الحقائق المضطربة للعالم العياني (الحسي) ، وذلك لاضعاف صلة الاشياء بالعالم المادي "وتقريبها لما هو جوهري مطلق ، بعيد عن التعينات الزمانية والمكانية" (خضير ، 2003 ، ص95) .

وبمعالجة ذاتية وظف فيها خياله ووجدانه المشبع بالقيم والافكار الفلسفية والدينية في آن معاً ، إذ عمل الواسطي على استيعاد بعد الحجم عن الاشكال والاكتفاء ، ببعدين هما الخط والسطح (الطول ـ والعرض) واعتماد الأسلوب التراكبي للأشكال ، أي أن الزمان والمكان اللذان قدمهما الواسطي في رسومه ، هما مفهومان عقليان (من خلال معالجة الخيال وتصعيدهما إلى تلك المرحلة ، إذ نقلت خطوط الواسطي فعل الزمان المفارق لحياة الصورة ليشتغل في حدود الانفعالات الذهنية خالصة التجريد ، وبذلك منح الزمان التصويري بعداً روحياً معبراً موصلاً إلى دلالات ذهنية وجمالية متجاوزة لحدود ما هو جزئي مكاني وزماني وبصري" (خضير ، 2003 ، ص95) .

وقد عالج الواسطي المفهوم المطلق للزمان والمكان ، من خلال المحافظة على الخطوط المتوازية التي تحد حافتي اللوحة من الأعلى (الرايات) ومن الاسفل (أرجل الخيل) من دون الاشارة إلى انحرافها باتجاه العمق (شكل 13) والاستدلال على الفضاء المجسم . وهذا التحوير في العلامات المنظورية هو تغييب لحركة النظر الثابت الذي يحكم اتجاه الخطوط (المسافي) ليظهر أمامنا ببناء فضائي ثنائي الابعاد ، فاللوحة بعناصرها ((لم تشيد لمحاكاة المحدثات في مظاهرها المادية في الزمان والمكان الواقعيين وكما تراه أعيننا .

نستنتج من ذلك أن المسطح ما هو مخالف للمادي ، ولجعل وجود هذا العالم منقوص لبعد آخر يستكمل به وجوده ، وهو بالنسبة للفنان المسلم بعد روحي غائب، يقع خارج حدوده المنظورة (مستقبل) ، في حين البعد الذي يستكمل السطح وجوده المادي ، بالنسبة للفنان المنظوري المحاكاتي هو العمق (أي بتحويل السطح إلى حجم) وحينئذ يرتبط بصورة المنظور الفيزيائي.

المنظور في رسوم عصر النهضة الايطالية

شهد فن عصر النهضة (نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر أي الفترة من عام (1500-1550) والتي عرفت بعصر النهضة الذهبي في ايطاليا ، فترة حاسمة في تاريخ الفن ، إذ أخرجت لنا هذه الفترة الفنانين العظماء أمثال "ليوناردو دافنشي" و"ورافائيل" و"مايكل أنجلو" وهي الفترة التي من خصائص فنها الميل

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

نحو التركيب والتعميم ، ومحاولات الكشف عن القانون العام للظواهر مستعيراً التراث الاغريقي الروماني نقطة البدء في دراسة من أجل تحقيق الاهداف الجديدة.

إذ تطالعنا النهضة الايطالية بحركة عاصفة بعد الركود الذي شهدته القرون الوسطى بعد قيامهم بتفتيت الانسان ، أما في فن عصر النهضة ، فلم يعد الانسان كائناً معادياً للمجتمع بل كأن خلاصة العلاقات الاجتماعية العامة ، فهو يمثل البشرية في شمولها ، وأن جوهر البشرية اللانهائي يتجلى فيه تجلياً مزدياً بطريقة مباشرة ، وبذلك أصبح الانسان في عصر النهضة يحمل داخل نفسه روحاً اجتماعية لذا كان هذا العصر بحاجة إلى عمالقة وذلك لأنه ليس غير الانسان من هو قادر على اعطاء شكل يمكن ملئه بمضمون لا نهائي . ومن هنا جاء المبدأ القائل "إن الانسان هو مقياس جميع الأشياء" (فيورغي ، 1990 ، ص169) .

وبذلك فأن مشكلة الوحدة التي طرحها آرسطو على المستوى المعياري ـ المنطقي ، من وجهة نظر التجسيم الخارجي للصورة تصبح هدفاً أساسياً ولكن ليس من حيث المحاكاة الخارجية بل من الداخل لكي يكون العمل الفني في داخل نفسه عالماً متناسقاً، هو تناسق ينبع من الفكرة الفنية الواحدة (غيورغي ، 1990 ، ص171) .

إذ أن العمل الفني يفهم بوصفه كياناً مكتملاً فعلقا في ذاته أما إبداع الفنان فهو استمرار لإبداع الآلهة "كما عند أرسطو أي هو استمرار لإبداع الطبيعة" ويعبر ذلك عن جوهر أدب العصر الحديث الذي يصبح شكلاً للوعي الاجتماعي يتمتع بالاستقلال النسبي (غيورغي ، 1990 ، ص173) .

وترجع سيادة نظرية المحاكاة في التفكير الجمالي والنقدي ، خلال عصر النهضة بفضل التأثير الذي أحدثه كتاب "الشعر" لأرسطة (1498) إذ كشف فيه عن وظيفة الفن ، على اعتبار ، إنه تقليد للطبيعة في تسامي أي أنه لا يقف عند حدود نقل المظهر الحسي للأشياء والموضوعات كما هي عليه في الواقع ، بل يتعدى ذلك ليصل إلى خلق صورة أو نموذج يخضع لقوانين الطبيعة (عطية ، 2002 ، ص14) .

فلم يعد الفن في عصر النهضة بحاجة إلى رموز للتعبير عن أفكارهم ، فالتحول الحقيقي الذي أحدثه عصر النهضة هو فقدان الرمزية الميتافيزيقية ، واقتصار هدف الفنان على تصوير العالم التجريبي ، وكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحرراً من قيود تعاليم الكنيسة ، ازدادت حرية الفن في التحول إلى بحث الواقع المباشر (آرنولد ، ص303) .

ولو عدنا إلى القرن الرابع عشر لوجدنا أن جيوتو قد قام بثورة كبيرة في تاريخ فن التصوير ، إذ يعتبر أسلوبه الحد الفاصل بين التقاليد البيزنطينية القديمة وتقاليد فن النهضة وذلك لأنه أنهى فترة في فن التصوير كانت تسيطر عليها فكرة تصوير المقدسات فقط وبدأ بفترة جديدة تهتم بالإنسانيات (علام ، 1976 ، ص36) .

فجيوتو كان من أوائل المصورين الذين رسموا الاشخاص في وقفات طبيعية بعيدة عن قيود الفن البيزنطي الجامد . فقد كانوا أكثر حيوية واقرب إلى الطبيعة.

وقد تميزت أعمال جيوتو بخفة ألوان الفريسك وخاصيته الزخرفية الساحرة ، ومع أن سطح الفريسك ألوانه جافة ولا تعبر عن الابعاد الثلاثة إلى حد ما ، إلا أن الاتجاه إلى الطابع النحتي العام الذي لجأ اليه اساطين فلورنا مثل جيوتو ومايكل انجلو يؤدي في النهاية إلى مظهر قوي ذي أبعاد ثلاثة كما في لوحته تتويج العذراء والطفل (برنارد ، 1966 ، ص162) .

وبذلك جمع عصر النهضة بين فكرة النزعة الفردية وفكرة النزعة الحسية وبين فكرة الاستقلال الذاتي للشخصية وبين تمجيد الطبيعة ، فعصر النهضة هو حرب التحرير الكبرى للعقل.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

إضافة إلى أن من أبرز سمات هذا العصر هو الحرية والتلقائية غير المألوفة في التعبير وتلك الرشاقة والأناقة والثقل المتناسق ، والخطوط الهائلة المرتفعة لقوالبه. فكل شيء فيه ايقاعي لحني ، وطريقة التعبير شكلية تتسم بأنها واضحة محددة المعالم (آرنولد ، 1981 ، ص308) .

وبذلك فأن هناك صراع وعلى درجات متفاوتة لدى معظم فناني عصر النهضة ، بين المضمون الدرامي والقالب الجميل المنسجم هو الذي بعث نبض الحياة في الفن الايطالي بالرغم مما كان من نزعة عقلانية وهذه النزعة العقلانية هي التي حملت الفنانين الايطاليين في تحولهم عن الرموز اللاهوتية إلى المعاني الانسانية وذلك للبحث عن القاعدة والقانون ، وعدم القناعة بما يدركه الوجدان ، فالمكان بالنسبة للفنان الايطالي هو أولاً فكرة المكان ، أي البعد الثالث أو القاعدة التي ينطبق عليها ، وهذه بداية اكتشافه لعلم المنظور ، وقد تجلت النزعة العقلانية ايضاً في مفهوم الفنان الايطالي للجمال ، فهو لم يقنع في هذا الصدد بوحي العاطفة أو الحس المرهف . وإنما عاد إلى التعاليم الفيثاغورية فيما يتعلق بالنسب الرياضية أو العددية التي يقوم عليها التوافق أو الانسجام ذلك أن فيثاغورس كان يعتبر العدد بمثابة سر الكون (فوزي ، ب.ت ، ص287) .

وأول ما بدأ مفهوم العلمي للفن كان على يد البرتي ، فهو أول من عبر عن الفكرة القائلة أن الرياضيات هي الاساس المشترك بين الفن والعلوم ، ما دامت كل من نظرية النسب ونظرية المنظور مباحث رياضية (آرنولد ، 1981 ، ص336) .

وبذلك وضع ليوباتيسيا إلبرتي (Leo Battisti Alberti) (1404-1472) قواعد المثالية الجديدة في عصر النهضة لذا كان من الطبيعي أن يتخذ الجمال المثالي لعصر النهضة المنطق الرياضي سبيلاً للجمال الذي لا يعبأ بالتغيرات الزمانية والمكانية . ورغم أن المنطق الرياضي يخاطب الفهم ، ويخاطب الفن الاحساس والعاطفة ، فإنه لا ينبغي الفصل بين مجالي الفهم والعاطفة . إذ أن الشعور يتأثر بالمعرفة وتتأثر المعرفة بالشعور (عطية ، 2002 ، ص135) .

وبذلك اكتسب الفن في القرن الخامس عشر الى خبراته العلمية . بل أنه لا يزال إلى اليوم يعيش إلى حد ما من رأس المال الذي استثمره في ذلك الوقت . وكانت أدواته هي الرياضة والهندسة وعلم البصريات والميكانيكا ونظرية الضوء واللون ، وكذلك اهتمامه بمشكلة طبيعة المكان ، وتركيب الجسم البشري والحركة النسبية ، رغبة منهم في تحقيق الجمال المثالي وفق ما جاءت به فلسفة أفلاطون الذي يؤكد على وجود الجمال في الاشكال الهندسية المربع والدائرة والمكعب ، وهذا ما هو واضح في أعمال فناني عصر النهضة إذ استخدموا الاشكال الهندسية فلوحة العشاء الاخير لدافنشي عبارة عن صندوق مستطيل الشكل ، وفي لوحة عذراء الصخور عبارة عن شكل هرمي ، أما في لوحة رفائيل (عذراء الفجر فيتخذ شكل الانابيب المتوازية والشكل الدائري في لوحة العائلة المقدسة لمايكل انجلو . وبذلك اصبحت الصيغة العلمية هي وسيلة التعبير التي يمكن أن تعد أخص ما يميز فن عصر النهضة وهو المنظور المركزي المستخدم في تصوير المكان المبني على منظور متجانس والموجه نحو نقطة مركزية واحدة ، وبذلك اصبح التصوير يبنى على افتراض أن المكان الذي توجد فيه الاشياء هو عنصر لا متناه ، متصل ، متجانس ، وأن رؤية الاشياء عادة يتم من خلال مفردة ساكنة (آرنولد ، 1981 ، ص376) .

بعد أن كتب البرتي عن المنظور قام ليوناردو دافنشي (1452-1519) بشرحه وتطويره ، فرسم من خلال النظر عبر نافذة مرسمة ، بعد اختيار زاوية من زوايا المشهد الماثل أمامه ، فيلتقطه على الزجاج ، وهو جالس على كرسيه وثبتاً عينه على نقطة وهكذا استطاع أن يحدد خط أفق ثابت ، وموازٍ لمحور عينيه ، وبهذه الطريقة طبق ليوناردو النظرية الهندسية للمنظور بمفهوم البرتي في اطار رباعي له مركزه ، وفي اطار الخط

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الذي يمثل الافق والحدود العمودية للوحة ، وما يوازيها في الداخل وقد تمكن الفنان من تثبيت جوانب اللوحة الموازية لنافذته والمرتبطة بموضعه في المكان (عطية ، 2002 ، ص121) وهذا المنظور هو ما عرف بالمنظور الخطي .

ويمثل ليوناردو انقطاع الفنانين الفطريين الذين كان بوتتشيلي خاتمهم ، ويحدد بداية عصر المحدثين ، فقد اكتشف عالماً مجهولاً في الفن هو عالم الجو ، وصاغ بنظريته العلمية كيمياة التشكيلة من الظل والنور ، وقدم من خلال أعماله اكتشافات هي من معطيات فن التصوير ، وخصائصه وحده، اكتشافات تتمثل في معالجة انعكاسات النور على الجو وافتتاح رؤية جديدة تغيب فيها ثقل الاشكال المادية وتختفي النظرة النحتية لتفسح السبيل للنظرة التصويرية الخالصة (فوزي ، ب.ت ، ص307) .

وبذلك فقد أراد فنان عصر النهضة أن يرسم الاشياء في الفراغ ثلاثي الابعاد بعلاقات رأسية وافقية ، مع الحركة باتجاه العمق ، باستخدام الألوان والابعاد الضوئية فيصور الشكل مجسماً ومستقراً ، كما أن للظلال والاضواء اهميتها في التعبير عن الشكل بأبعاده الفراغية الثلاثية (عطية ، 2002 ، ص152) .

والغرضان الرئيسيان للمنظور هما اعطاء احساس بالحركة في فراغ الصورة وأن الاشخاص البعيدين الاكثر صعوبة في الرؤية حقيقة يصدقها البصر وقد استخدم فنان عصر النهضة الايطالي حيل المسافة محاولة لمحاكاة البعد الثالث على سطح ذي بعدين كما في لوحة مايكل انجلو خلق آدم (شكل 15)

إذ يعطينا في شخص آدم متكئ على ذراعه ايهاماً للذراع اليمنى المتجهة إلى الأمام بواسطة حيله معروفة باسم التقصير ، وهي تكون بواسطة تقارب مفاجئ لخطوط الذراع ، فيصبح هذا العضو مندفعاً إلى الأمام نحونا وهذا ما يسمى بالمنظور الخطي والذي يعتمد على مبدأ أساسي وهو أن المشاهد يقف أمام خط الافق ويكون بمستوى بصره والاشياء أياً كان موقعها فأنها ترتبط بنقطة تلاشي تقع على خط الافق وذلك على شكل أشعة متجمعة وبذلك فأنه يعيد تمثيل الاشكال مشابهة لوضعها في الواقع (G.O , 1962 , P.122) .

كما وتحدث قلة الوضوح في الطبيعة لأن الشيء البعيد المنظور يكون خارج بؤرة النظر من حيث قدرات العين وينتج هذا في التصوير مرة أخرى بواسطة المنظور الهوائي للأشياء البعيدة يتضمن قوة لونها ، فإذا نظرنا إلى لوحة ليوناردو دافنشي (العذراء والطفل والقدسية آن) شكل (16) فأننا نجد اختلافاً في خاصية اللون بين أمامية الصورة ووسطها ثم خلفيتها ، فكل مساحة تصبح تباعاً أخف لوناً وأكثر صعوبة في الرؤية كلما بعدت عنا .

وبالرغم من نشأة الفنان في ظل قوانين الطبيعة فأنه يدرك كيف تتولد الصور الطبيعية من احساسه وعقله فهو الذي يضيف إليها ويعيد صياغتها فيربط بينها وبين اهتماماته الفكرية والعملية ، فأثناء التعبير الفني تتجسد في الذهن تصورات معينة ، تبدو وكأنها مرئية ومحسوسة ، فيبدأ الفنان من الرؤية البصرية التي يتخللها نشاط خيالي – نقدي ، من أجل أن ينظم رؤيته لتصبح منسجمة مع أفكاره (عطية ، 2002 ، ص59) .

وبذلك يبدأ عمل الفنان بملاحظة العالم من حوله كأشياء مفردة ، ثم يلاحظها كمجموعات في ابسط صورها وينشأ التعبير الحركي – الحسي ، حينما يبدأ الفنان بتحسس الاشياء التي يتأملها من خلال جوانبها فيصور أشكال مجسمة . ومستقرة في ابعاد فراغية ثلاثة بفضل الظلال والالوان وباستخدام قواعد المنظور اقترب الفنان في عصر النهضة من تصوير الاشياء باتجاه البروز وذلك بتكبير حجمها أو بأقصاءها بعيداً بالتصغير .

ويحدد التركيب المنظوري كذلك عملية الادراك ، مثلما يحدد الايهام بالفراغ في العمل الفني ، رغم المستوى المسطح للوحة ، كما عبر عن الحركة والزمن من خلال وسائط تشكيلية ، وبالجمع بين مراحل زمنية مختلفة في حركة الاشخاص أو الاشياء المصورة ذاتها ، أو بتحريك مجموعة أشياء في تركيب اللوحة متعدد

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

التخطيطات هكذا تتحد الاشارات الزمنية للحركة مع نشاط الشخصيات المصورة في علاقة معنوية وشكلية في نفس الوقت (عطية ، 2002 ، ص60) . كما في شكل (17) وهي تمثل رسم جداري على سقف كنيسة السستين والتي تتميز بتنوع الحركة والوضعيات للأجسام ، على الرغم من معالجتها لموضوع واحد وهي قصة الانسان في الكون.

لقد اقترنت معاني القوة في فن مايكل أنجلو (1475 - 1564) بالطبيعة الانسانية الشامخة . وكان مبدأ الفنان في مجال التصوير أن يبرز الاشخاص من خلال سطح الرسم ، رغبة في أن تبدو كتماثيل (عطية ، 2002 ، ص119) . كما وتفرض صيغة التكوين في رسوم عصر النهضة وضعية افقية للمشاهد على عكس ايقونات العصور الوسطى التي كانت تفترض رؤية رأسية . ففي رسوم النهضة هبط خط الارض في تكوينات اللوحات ليقترب من صورة الواقع ، وبذلك انبسطت عناصر الصور مجسمة ، وفي هيئة فراغية . هكذا اكتسب خط الارض أهمية مزدوجة بالنسبة للتكوين وكذلك بالنسبة للتعبير (عطية ، 2002 ، ص161) .

وقد أكد الفنانون الايطاليون في عصر النهضة على فكرة النموذج المكتمل ، وعلى ترتيب عناصر العمل الفني في وحدة مستقرة ، وعلى تجميع الطاقة المتمثلة في اتجاهات القوى في نقطة مركزية ، ويراعي الفنان هنا مبادئ الوضوح والرسوخ والهدوء التي تقوم على أساس التحليل والفهم المنطقي ، مما نعثر على مثال له في ابداعات المصور ليوناردو دافنشي . في لوحته الموناليزا شكل (14)

كما ويجمع البناء الفراغي في لوحات عصر النهضة أجساماً وأشياء ، يضعها الفنان في مستويات تخطيطية مختلفة وذلك يتطلب استحداث أساليب غير تقليدية للتكوين أساسها حساب محصلات القوى التي تربط الاجزاء والكل .

من الانتشار في عصر (رفائيل) فأخذ عنها فكرة الجمال المثالي الذي كان يتمثل بالهندسة وليس بصورة الكائنات الطبيعية (فنتوري ، 1967 ، ص751) .

عالجت الحيل الوهمية التي بحثناها حتى الآن وجود الاشكال داخل الفراغ الذي رسمه المصور . وغالباً ما ينتج وجود الابعاد الثلاثة للأشكال عما يقوم به "النور والظل" وعن خلق الشكل خلال انتقال تدريجي أو فجائي من الضوء إلى الظل في لوحة مرسومة وعن التغير الذي يحدث افتراضاً في الطبيعة كما في لوحة (العذراء والطفل والقديسة آن) (شكل 16) نلاحظ الأضواء القوية على جانب واحد من الاشخاص ، يتغير تدريجياً إلى ضوء متوسط القوة منه إلى الظل على الجانب الآخر منها (برنارد ، 1966 ، ص153) .

مؤشرات الإطار النظري

أ. الفن الإسلامي

1. الوجود الالهي وجود مطلق من كل تعيين زماني ومكاني ، لأنه كائن لامتناه.
2. إن ابعاد أية دلالة فضائية واستخدام أشكال ثنائية البعد ، ووضعها بشكل مواز للسطح وعلى النحو الذي تظهر فيه متساوية البعد عن الناظر ، من شأنه أن يخلق فضاءاً مسطحاً "أو منبسطاً تماماً".
3. الفضاء المسطح يظهر الأشكال مرتسماً منظوراً له من عدة زوايا نظر عمودية على السطح التصويري ، أي تغيب مركز النظر الثابت ، حيث أن الاشكال تظهر وصورة من عدة أمكنة وأزمنة لكنها جمعت في مشهد واحد ، فهي رؤية خارجة عن قوانين الرؤية المادية وعن قوانين اللمحة البصرية المتقطعة من الزمان المتحقق من خلال المنظور الخطي لاسيما أن الفضاء المسطح يهيء لرؤية روحية شاملة والناظر يشعر بأنه ليس بمركز ثابت وزمان محدد كما في التصوير المنظوري.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

4. إن الرؤية الحركية (التزامن) تعني إضافة الحركة لإدراك الفضاء التصويري حيث يستوجب فترة زمنية لتغطية ويكون من خلال دمج أكثر من زاوية نظر في مشهد واحد وفي ذلك تجاوز لقوانين اللمحة البصرية المتقطعة من الزمان أو التمثيل الساكن والمتحقق بطريقة زاوية النظر المفردة.
5. الرؤية الحركية (التزامن) تعبر عن رؤية شاملة فيها ديمومة حركية وإزاحة لمفهوم الثبات السكوني في الزمان والمكان ، وتخلق احساساً لدى الناظر إنه جزء متحرك في الفضاء لا مركز ثابت ومحدد.
6. إهتم الفنان الإسلامي بعدم مضاهات الله في خلقه فقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه يعني وعاء المضمون الروحي هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله.
7. الرسم الاسلامي لا تحده زاوية نظر واحدة أي أن جميع الخطوط لا تلتقي في نقطة نظر واحد ذلك لأن الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية نظر معينة
8. في الفن الإسلامي ينفصل الموضوع عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر.
9. المنظر في لوحة مسطحة يبقى حراً ومطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث من خلال زاوية البصر المحددة.
10. غياب القضاء في الرسم الاسلامي أي ملئ الفراغ.
11. الظل في الفن الاسلامي لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي .
12. المنظور الروحي لم يتخل عن البعد الثالث ولكن انطلق وفق مسيرة مختلفة ، فالعين لا تنظر إلى الاشياء نظرة محددة.
13. المنظور يقوم على أساس الرؤية الالهية الاشعاعية الصادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة وذلك لأن الله يملأ الوجود وبذلك فأن هذه الرؤية الالهية سيشمل ما هو ظاهري وما هو باطني من الوجود الشيئي اضافة إلى ما هو روحي غير مادي وهذا ما يتجسد بالرسم التجريدي الاسلامي.

ب. <u>رسوم عصر النهضة.</u>

1. الفضاء الثلاثي الابعاد المتحقق من زاوية نظر مفردة ، يعرض الحركة وهي تمتلك امكانية بلوغها الثبات وعدم استمراريتها عند نقطة التلاشي المنظورية.
2. إن اظهار العلاقات المكانية الفضائية والمنظورية يعمل على عرض حركة متجمدة في الزمن الماضي باعتبار أن هذه الحركة تمتلك إمكانية بلوغها التمام داخل حدود الفضاء التصويري.
3. المكان الثلاثي الابعاد الحاوي على الفضاء له السيادة المطلقة على زمان العمل الفني لأن الزمان يكون ملازماً لأبعاد الفضاء ويتماهى معه.
4. استخدام دلالات فضائية ومكانية ذات فاعلية في اظهار الفضاء العميق (المنظور الخطي ، والمنظور اللوني ، واختلاف اللون) يمكن أن تسهم في اظهار ماهيات الحجوم وحقيقة البعد المسافي بينهما ، وما يفصلها عن المتلقي وعلى النحو الذي يجعله يغفل الاحساس بالسطح المستوي للصورة.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

5. الفنان في عصر النهضة سعى دائماً للتعبير عن الكمال الالهي من خلال الكمال الانساني ، ولذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التي تحدد الأصول الجمالية المطلقة.
6. تتم الرؤية للأشياء في فن عصر النهضة من خلال عين الانسان.
7. المواضع الخاضعة للمنظور البصري في عصر النهضة تابعة لشروط الرائي ، وهذا مخالف لمبادئ الجدة.
8. حاول فنان عصر النهضة إبراز الواقع من خلال تصويره الأشياء من زاوية اختيارها هو وفرضها على المشاهد.
9. إن تلاشي الخطوط في زاوية نظر محددة وثابتة ، يقيد المنظر أو المشهد المرسوم في لوحة بقواعد المنظور التي تقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث.
10. يخضع الظل رسوم عصر النهضة إلى وحدة المصدر الضوئي.

البند الثالث

إجراءات البحث

أ. مجتمع البحث

على الرغم من اطلاع الباحثة على العديد من المصورات للوحات متعلقة بمجتمعي البحث وهما الفن الاسلامي ورسوم عصر النهضة إلا انها لم تتمكن من حصر مجتمعي البحث احصائياً لكثرة اعداده وعليه فقد أفادت الباحثة من المصورات المتوفرة بما يغطي هدفي البحث الحالي.

ب. عينة البحث:

أفادت الباحثة من المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري للبحث الحالي في اختيار عينة البحث وبحسب تحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة وبحسب تسلسلها الزمني وبناءاً على ذلك اختيرت عينة البحث وبلغ عددها (ثمان لوحات) وتم اختيارها قصديا وفقاً للمسوغات الآتية:

1. تعطي العينات المختارة فرصة للباحثة في الكشف عن تحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة.
2. تباين العينات المختارة من حيث أساليبها وآلية اشتغالها وهذا يتيح فرصة لمعرفة التحولات ومع ما يتجانس مع ما انتهى إليه الاطار النظري من مفاهيم حول موضوع البحث.

ج. أداة البحث:

من أجل تحقيق أهداف البحث والكشف عن التحولات الخاصة بالمنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة اعتمدت الباحثة مؤشرات اللاطار النظري بوصفها أداة البحث . لإغناء للتحليل وتوجيهه الوجهة العلمية.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

د. منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي في تحليل عينة البحث تمشياً مع هدفي البحث الحالي للوقوف على تحولات المنظور بين الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة وفق الخطوات الاتية.

1. الوصف العام للمكونات التي تضمنتها العينة.
2. الكشف عن الدلالات المكانية والفضائية المستخدمة في تحقيق المنظور سواء كان منظوراً خطياً أم ضحلاً أم مسطحاً.
3. تعقب تأثير الحركة الايقاعية وتنويعاتها المكانية للاستدلال على حركة زمن الفعل التصويري.

العينة (1)
اسم المقامة : القرية
رقم المقامة : الثالثة والاربعون
اسم المؤلف : يحيى بن محمود الواسطي
رقم صفحة التصويرة في مقامات
الحريري أوجه الورقة/ 138.
قياس المنمنمة : 348ملم × 360ملم
سنة الانتاج : 1237م المكتبة الوطنية في باريس

يظهر في هذه المنمنمة ، مشهد شامل لحياة قرية جمعها الفنان وصورها على ثلاث مستويات يعلو بعضها بعضاً ففي المستوى الأول ثمة شخصان على ظهر راحليتهما ، يتحدثان إلى شخص يقف أمامها وهو الموجود من جهة اليسار وبوضع جانبي ، وقد رسم هذا المستوى على خط أفقي ويمثل هذا الخط الشريط الذي يمثل الارض الخضراء باعشابها ، أما المستوى الثاني وهو الأوسط ، فنلاحظ إن هناك بركة ماء يوجد حولها أربع معزاة ، اثنان من كل جانب ، وبشكل متقابل ، وقد جسد الفنان في المستوى الثالث عدة أفعال مستلهمة من الحياة اليومية جسدها من خلال النوافذ الموجودة ضمن تصميم العمارة التي تحتوي على قبة ومنارة وبجانب المنارة نخلة والموجودة من جهة اليسار مما تقدم يتضح أن المشهد مكون من زاويتين للنظر ولم يعتمد الفنان على زاوية نظر محددة ، فجميع الاشكال المصورة رسمت من زاوية نظر أمامية ما عدا المساحة الظاهرة في المستوى الأول ، وبركة الماء ، وحوض المنارة ، فهي منظورة من الاعلى ، كما ابعدت الظلال والاضواء من هذه الاشكال تماماً.

أن الدمج بين زاويتي النظر في مشهد واحد هو كسر للبناء الفضائي والذي يتعارض مع حقيقته المظهرية ، مما يؤدي إلى اضافة وهي الرؤية الحركية لإدراك الفضاء (التزامن) ولكن نحو التسطيح أكثر من اظهار العمق ، فالفنان ابتعد عن اظهار العمق من خلال بناء العمل الفني وفق مستويات وضعت بعضها فوق بعض، ولم يجعل للون تأثير في اظهار العمق من خلال التلاعب في درجة الوضوح، لذا ظهرت الاشكال على بعد مسافي واحد ، وبالتالي فنحن بصدد أشكال ثنائية الابعاد في وسط فضائي ومكاني يبتعد عن الاحكام المنظورية الخطية واللونية.

كما أن كل ما في المشهد يؤكد استمرارية حركته مما يؤدي إلى السيطرة على المكان ، أي أن زمن الفعل التصويري باسط نفوذه على المكان ويضم المستوى الأول والثاني منحنى وهو عبارة عن شريط أخضر تنمو فيه النباتات وهناك شريط آخر يحيلنا إلى المستوى الثالث ويمس الحافات السفلى للنوافذ ذات الاقواس مروراً بظهري

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

العنزتين من الجهة اليمنى ، أما النوافذ فتمتلك حركة ايقاعية مكررة والتي تحيلنا إلى قوس ثالث أو منحنى يمر فوق القباب المتكررة للعمارة.

أن حركة هذه المنحنيات الكبيرة الثلاثة ، مع تكثيف الحركة الايقاعية في أعلى التصويرة أي المستوى الثالث ، أسهمت في تكثيف الطاقة الحركية التي تحاول تحقيق البعد الرابع وهو الزمن الذي حاول الفنان الوصول اليه لبيتعد عن حدود المكان الضيقة والوصول إلى رؤية منظورية مرتبطة بزمن الفعل التصويري ، فمن خلال التزامن جعل الفنان المستويات الثلاث تخضع لرؤية منظورية واحدة في زمن واحد ولا يوجد مسافة زمنية فاصلة بين حدث وآخر وبذلك تم تغييب مركز النظر الثابت ، فهذه الرؤية خارجة عن قوانين الرؤية المادية وعن قوانين اللمحة البصرية المتقطعة من الزمان لاسيما أن الفضاء يهيئ لرؤية روحية شاملة فلا وجود لمركز ثابت ، وهذا ما يفسر رؤية الفنان المسلم التي ترى بعين الله رؤية شاملة تملأ الوجود رؤية تحيط بكل شيء ، وهذه الرؤية هي رؤية حدسية روحية ، عبر عنها الفنان بالطابع السردي لكل أجزاء التصويرة للوصول إلى نظرة كلية تسمو إلى مستوى الفكر الروحي ، كما أن الفن الإسلامي ينفصل فيه الموضوع عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر.

وقد أكد الفنان على امتداد الرؤيا خارج حدود مكان الصورة فالشخص الذي يمسك بمغزل في اليمين وبطريقة غير متوقفة عن العمل والشخص المناظر لها في اليسار كليهما متوجه بنظره إلى الخارج ليفصح ذلك عن امتداد زماني يتجاوز تركيبة المشهد الكلي المنظور ، هذا من جانب ومن جانب آخر فأن الاحالة من مستوى مكاني إلى آخر هي إحالة زمانية وبذلك غيب الفنان المسلم المكان أو البنية المكانية لصالح الزمان مع تغييب الفضاء بملئه للفراغ من خلال المستويات التي اتسعت في حركتها خارج الحدود المكانية مما يؤكد كره الفنان المسلم للفراغ.

وبذلك فأن الفنان المسلم سعى للتعبير عن الابعاد والروحية باتجاه ما هو كلي ومطلق ، وبذلك جاءت هذه التصويرة مخالفة لمحددات الرؤية البصرية الفيزيائية التي تقتضي وجود نقطة نظر محددة تتلاشى عندها الخطوط ، وأصبحت التصويرة باحداثها من ابداع الفنان الذي انشغل برؤية فنية خالصة تستند إلى احكام ذهنية ذات أبعاد روحية.

وللدلالة على البعد الروحي أيضاً استخدم الفنان المسلم التراكب كأسلوب لتحقيق الدلالة المكانية والفضائية ، وذلك من خلال التراكب الواضح في وضع الناقتين ومن خلال الاشخاص الواقفين في النوافذ ، وأقواس النوافذ التي تخفي القبة في جزء منها خلفها.

العينة (2)
رقم المقامة : الرابعة والعشرون
اسم المقامة : القطيعية
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري - 69
قياس المنمنمة : 230ملم × 217ملم
اسم المؤلف : يحيى بن محمود الواسطي
سنة الانتاج : 1237م
العائدية : المكتبة الوطنية في باريس

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

مثلت المنمنمة مجموعة أشخاص في جلسة تسلية التفوا حول بركة ماء والتي تبدو في وسط التصويرة تقريباً ثم توزيعهم وفق مستويات بعضها فوق بعض وبشكل يوضح تراكب الاشكال ويظهر في أعلى التصويرة فلاح يهم بحركة ثورين يدوران بناعور

وبذلك يصبح المشهد مكون من أربعة مستويات متراكبة على بعضها ، يمثل المستوى الأول الخط في بداية التصويرة والذي جسد فيه الفنان ستة أشخاص في أوضاع جلوس ووقوف ، وفي المستوى الثاني ثمة خمسة أشخاص بوضع الجلوس من جهة اليمين ويقابلهم من جهة اليسار مغن يضرب على العود ، ويمثل المستوى الثالث الشخصان الواقفان من جهة اليمين خلف الاشخاص الجالسين ، أما المستوى الرابع فهي تمثل الفلاح الذي يمارس عمله بجد وتعب.

إن الوسط الفضائي والمكاني الذي تشتغل فيه هذه الاشكال هو التسطيح ، فقد ظهرت الاشكال على سطح ذو بعدين مبتعداً في تجسيده للأشكال عن الحقائق المنظورية وذلك من خلال تجسيد المشهد من خلال المستويات الاربعة بعضها فوق بعض إذ تشتغل هنا الرؤية الحركية (التزامن) وذلك من خلال جمعه بين موضوعين مختلفين في آن واحد وبطريقة التسطيح وليس من خلال اظهار العمق إذ يخلق لنا الفنان المسلم موضوعاً جديداً يختلف عن الواقع أراد من خلاله توضيح الرؤية الشمولية التي تملأ كل شيء في الوجود وهي رؤية الخالق بغية تحقيق الابتعاد عن الواقع ومضاهات الله سبحانه وتعالى في خلقه ، هذا من جانب ومن جانب آخر غيب الفضاء أي لم يكن هناك فراغ في التصويرة وإنما ملأها الفنان بالاشكال كالبناية والاشخاص والنباتات والحيوانات.

ومما يؤكد مخالفة الفنان المسلم لأحكام المنظور هو تصوير الأشخاص في المستوى الثالث على نحو أكبر من بقعة امتداد التصويرة وباستخدام ألوان حارة متقدمة من الداخل للخارج كما في المستوى الثاني والثالث والرابع ، إضافة إلى تصوير الفنان للأشكال البعيدة بصورة واضحة من خلال الخطوط الحادة الواضحة دون اظهارها متأثرة بمسألة الجو والبعد . مما أدى إلى اظهار التصويرة متقدمة إلى الامام مستبعدة كل عوامل اظهار العمق إلا فيما يخص مسألة التراكب للأشكال إذ في كل مستوى يخفي الاشخاص أجزاء من الاشخاص أو الاشكال التي تأتي بعدها.

وبذلك غيب الفنان مركز النظر الثابت إذ أن التصويرة لا ينظر لها من زاوية نظر محددة ، فهناك رؤية حركية بين الاجزاء المكونة للمشهد تجعل من المتلقي جزء من فضاء وزمن التصويرة وبأنه جزء متواشج مع الحركة المستمرة للتغير.

وبذلك حول الواسطي الواقع الحسي المجسم البصري إلى فضاء متخيل ، فقد أحاله إلى واقع آخر جمع فيه بين جلسات التسلية والعمل الشاق الذي تمثل بالفلاح.

وقد أزيحت صورة الزمان الفيزيائي المرتبط بالواقع وأخضعت لزمان تصويري محمول على خط الاستمرارية الرابط بين أجزاء التصويرة وهذا الخط يعمل بشكل دائري ويتحكم في التشكيل المحيطي للمشهد وبتدفق الحركة يشعر المتلقي بايقاع متواصل موحد لاجزاء الصورة المتضادة في مضامينها وخلق حالة التفاعل بينهما من حيث التزامن والتوافق ، كما وتظهر الحركة الايقاعية أيضاً في الحوار بين الافراد وايماءاتهم وبين حركة المشهد الخلفي ، وحركة جريان الماء وهذا ما يؤكد الحركة المتواصلة التي تخرج عن اطار المكان والاهتمام بزمان الفنان المتواصل ، فالحركة هي العامل الذي ربط اجزاء المجموعة.

وبذلك اهتم الفنان بالبعد الرابع (الزمن) في تحريكه لبنية التصويرة ليعبر عن منظور روحي يستطيع من خلاله تحريك بنية المادة وهذا ما يمكن ارجاعه إلى الفكر العقائدي والروحي الاسلامي الذي قدم الروح على المادة

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

، ومن هنا فأن بنية الزمن لم تتوقف في حدود تدخلها في حسم بنية الاشكال وحركتها بل منحت التصويرة القدرة التعبيرية لمفهوم التفكير البنائي التصويري للفنان المسلم.

أن الابتعاد عن تمثيل الواقع الحسي باتجاه واقع بصري تخيلي يتقبل التلاعب في حجوم وتجريد الاشكال وتجاوز قوانين المنظور المسافي واحكام التكوين ، وانما يعني أن هناك بحثاً عن المطلقات وعن القيم الجوهرية الباطنية لا المظهرية الزائلة وهذا يحيلنا إلى ما هو كلي وثابت ، وجزئي متغير ، أي الاستدلال على الكلي من خلال تجاوز الجزئي حيث الانفتاح على الابعاد الكونية المطلقة للوجود ، فالفنان يبحث عن ماهية الاشخاص والغور في الباطن من خلال اختراق الظاهر أي نقل المشهد من صيرورته التخيلية المختصة بحياة المشهد إلى صيرورة حدسية تنقل المشهد إلى عالم فيه امتدادات لا متناهية للفكرة أي أن الفنان جعل للمشهد شكلاً ومضموناً.

وبذلك عمل الفنان على سحب العمق الفضائي إلى مقدمتها يجعل الحركة تشتغل على السطح دون العمق لتنتهي محاولة الفنان إلى تكثيف للحركة المسطحة وهي على نحو اظهر فيما لو كانت متجهة للعمق.

العينة (3)
اسم المنمنمة : فيلان
قياس المنمنمة : 182× 191 ملمتر
سنة الانتاج : 1294 - 1299
رقم صفحة التصويرة في كتاب منافع الحيوان الورقة 13- ص اليمنى مراغة (إيران)
اسم المؤلف : أبو سعيد عبيد الله بن بختيشوع

تمثل هذه المنمنة فيلان في حالة الايهام واصغاء الأم إلى صغيرها ، إذ إهتم التصوير الفارسي في تصوير الحيوان وبطريقة شكلية ، عبر اعتماده مظهراً جديداً غير متوقع هو التحول الكلي لطيات الجلد إلى صفوف من الخطوط الملونة إذ تمثل شكل زخرفي لولبي كان قد اتفق عليه في النمط الايراني إذ كان يستخدم في منسوجاتهم.

جسد الفنان المسلم رسم الفيلان على سطح ذي بعدين مع اظهار بعض التجسيم الذي لم يكن ذو أهمية بقدر اعتماده على تسطيح الشكل ، فالاقدام على الرغم من رسمها بطريقة تبدو متراكبة لاخفاءها الاجزاء الخلفية منها إلا إنها وضعت على خط الارض وبشكل متوازي ، فالفيل الموجود على يمين التصويرة رسمت اقدامه الواحدة خلف الاخرى ومع ذلك وضعها على خط مستوي واحد ، فلم يحاول الفنان تكبير الاقدام الامامية وتصغير الخلفية منها ، وهذا ما أكد على جانب التسطيح ، أما بالنسبة للفيل في جهة اليسار فتبدو أقدامه الثلاثة وكما هو واضح في التصويرة وكأنهما على خط واحد ما عدا القدم الخلفية والتي يبدو فيها شيء من المنظور التراكبي.

إن استخدام الفنان المسلم للخطوط اللولبية في ملئ اشكالة ساعد وبشكل كبير على اظهار المنظور الروحي الإسلامي وذلك من خلال الخطوط المنحنية التي شكلت الخطوط المكونة لجسم الفيلان وخاصة في منطقة الاقدام والخرطوم إن هذا النوع من الخطوط استخدم في الفن العربي الإسلامي كما في مقامات الحريري ولكن بشكل أقل كما هي في الفن الفارسي.

ولا بد من الاشارة إلى أن هذه الخطوط اللولبية كشفت من الطابع الحركي للفيلان إضافة إلى الاقدام الامامية للفيل من جهة اليمين والمرفوعة بطريقة تزيد من الطاقة الحركية ، وكذلك قدمه التي هي في مقدمة التصويرة من جهة اليمين والحركة اللولبية للردف كل هذا غيب مركز النظر الثابت ، نظراً لاستمرارية الحركة في كل أجزاء التصويرة ، فالحركة هي العامل الذي ربط أجزاء التصويرة ونتيجة لهذه الحركة يشعر المتلقي بايقاع

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

موحد لكل أجزاء التصويرة . أن تغييب مركز النظر الثابت والاستمرارية في حركة الاشكال أدى إلى تغييب زاوية النظر المحدودة فالاشكال وخطوطها لا تلتقي عند نقطة نظر واحدة مركزية وهذا ما يمكن ارجاعه إلى الفكر العقائدي الإسلامي.

وبذلك تجاوز الفنان المسلم قوانين المنظور المسافي (تمثيل العمق) واحكام التكوين ، كما أن الغاء الايهام الجوي اللوني ـ أدى إلى سحب التصويرة إلى الامام بدلاً من منحها العمق وذلك من خلال تلوين الطيور البعيدة بلون قريب أحمر يوهم بالقرب أدى إلى تفعيل المنظور التسطيحي وكذلك الاغصان للشجرة والممتدة خارج التصويرة وبطريقة توحي بالاستمرارية وعدم التوقف عند حدود معينة فقد برزت بلون أخضر واضح لم تأثر عليه عوامل مثل الجو أو البعد المسافي.

اهتم الفنان المسلم بملئ الفراغ وذلك من خلال الاشكال المتجسدة بالفيلان والنباتات حتى الصغيرة منها والتي حاول الفنان المسلم من خلالها ملئ فراغاتة وحتى الصغيرة منها وبذلك صور الفنان المشهد بنوع من التجريد التشبيهي وهو ما بين التجريد والواقعية.

العينة (4)
عنوان اللوحة : تجريد هندسي إسلامي
القرآن الكريم (صفحة مزوقة)
الخامة : آجر ملون
سنة الانتاج : القرن الرابع عشر الميلادي
القياس : 705 × 509 ملم
العائدية : محراب في جامع شيخون - بالقاهرة

إن العنصر الاساسي في هذا التكوين الهندسي التجريدي هو المضلع الاثنا عشري الذي ينتهي إلى نجمة ذات أثني عشر رأساً ومنشأـ هذا المضلع من دائرة ذات اشعاعات متساوية تتوقف عند مسافة الثلثين من المحيط وباتجاه المركز ، ثم تستكمل الاشعاعات باتجاه رؤوس المضلع فتحدث تقاطعات عند النقاط التي تنتهي عندها رؤوس النجمة والممتدة نحو الخارج . شكل (28)

هذه الطريقة في التعبير تكشف عن حقيقة التداخل بين حقيقة الفكر الاسلامي والطابع الروحي فيه والتفكير التصويري المجرد . استطاع الفنان المسلم أن يبدع الوحدة التصويرية التي هي عبارة عن شكل نجمي وحاول تكراره دون فصله عن عموم المسطح التصويري وبطريقة محسوبة ، مع بقاء الاتصال قائماً بين الوحدة التصويرية الأم والوحدات المتكررة الاخرى . هذه الوحدات أخذت مكانها بانتظام التغطي المسطح التصويري ، إن هذه الصورة تحمل صفات جمالية نقية تسمو على النقاء الجمالي للأشياء والطبيعة والانسان ، وبالقدر الذي تستلهم فيه الجمال الالهي الذي لا يصدر عن كينونة متعينة ، أو نظام معرف ولتحقيق ذلك لابد من الفنان أن يوجه عينه لترى بعين الله ، وهذه الرؤية الجديدة دفعت بفن الرسم الاسلامي إلى العمل على تكييف كل ما هو دنيوي محدود إلى الصيغة الشكلية الهندسية والخطية واللونية المجردة وإلى مدهُ بكل معطيات العالم الروحي المطلق حتى أفضت إلى الصورة الكونية التي توحد مجمل الحقائق الجوهرية المادية منها والروحية ، ومن خلال هذه الصورة يظهر رغبته الشديدة في الوصول إلى الجمال الالهي ، مهتدياً بنظرته التأملية الحدسية ، والتي في جانب منها اعتمد على المنطق الرياضي الذي يتناسب طردياً مع الفكر الاسلامي بما يصب في النهاية في الاتجاه نحو الجوهر.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

وقد اظهر من خلاله تماسكاً شديداً للأشكال ، وأطلق العنان لامتدادات الخط التي بأمكانها تشكيل ما لا نهاية من الوحدات التصويرية الاساسية والثانوية ، كما إنه حقق مفاهيم التماثل والتناظر والتكرار والصيرورة الناتجة عن الحركة الايقاعية الدائبة للوحدات المتكررة والتي بامكانها تجاوز تحديدات مساحة التكوين وحينما اعتمد الفنان المسلم الشكل الدائري كأساس هندسي تتكامل بواساطته الرؤية التصميمية والجمال الروحي الخاص بابداع الوحدة التصويرية الاساسية فهو يكشف في الوقت ذاته ، تطبيقاً للتفسيرات العلمية والمواقف الفلسفية والروحية الاسلامية المتعلقة بالشكل الدائري ومن أهمها هي أن الفنان جعل حدود المضلعات الشكلية تلامس محيط الدائرة ، كما أبعد بؤوة الشكل النجمي عن مركز الدائرة ، في محاولة لتحرير تركيبة الشكل برمته من مركز الدائرة ، والتي تمثل جوهر الزمان الذي تتقبله والنفس.

وبذلك تبين أن اللامركزية هي القاسم المشترك للفنون التجريدية الاسلامية ، لأن الله تعالى يحيط بالاشياء جميعاً وبذلك فالرسم الاسلامي لا تحده زاوية نظر محددة وهو بهذا المعنى اعتمد في تكوين الصورة على منظور روحي مطلق ، ذلك لأن المنظور هنا يقوم على اساس الرؤية الالهية الاشعاعية الصادرة عن نقاط لاحد لها وغير ثابتة وذلك لان الله يملأ الوجود وبذلك فأن هذه الرؤية الالهية ستشمل ما هو ظاهري وما هو باطني من الوجود الشيئي اضافة إلى ما هو روحي غير مادي حاول الفنان تطبيق مبدأ المساواة في هذه الصورة ، وذلك من خلال توزيع أماكن وحداته التصويرية وتقديمها بالقدر نفسه من التشكيل اللوني ، الذي يعكس نعماته الاشعاعية المتعادلة من مختلف اجزاء اللوحة . لتساهم في ابطال مفعول الفضاء الفراغي وترسخ مبدأ التسطيح . وعلى أساس من غياب المركز وبالرغم من اعتماد الفن الاسلامي على المنطق الرياضي إلا أنه يبقى في اللوحة المسطحة حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث من خلال زاوية البصر المحددة.

وإذا كانت الدائرة في هذه الصورة تتحكم بالبنى التحتية الخفية وتساهم في تفسيرها الروحي ، فقد اعتمد الفنان توظيف الخط المستقيم والذي عزز من شأنه عندما مزجه اللون الابيض وجعله متناسق الاجزاء ، كوسيلة عن تقديم المظهر المحسوس للصورة. والخط المستقيم يشكل عنصراً أساسياً في تكوينات التجريدات الهندسية العربية الاسلامية ، والذي اثبت قدرته في التعبير عن الظاهر والباطن التكويني والجمالي للصورة موضوعة التحليل ، وهذا الخط يعكس صدى روحياً لمفهوم الاستقامة في التفكير الديني الاسلامي بدلالة الآية الكريمة "...اهدِنَـــا الصِّرَاطَ المُستَقِيمَ..." (سورة الفاتحة ، الآية 6) ، والذي يعني طريق الحق والخير، وأن سلوكه وللثبات عليه يوصل إلى الله تعالى . وذلك ما يعزي المغزى الصوفي لهذه الصورة .

وبذلك فأن هذه الصورة تعطي تأويلا لسعي الفنان المسلم في البحث عن القيم الجمالية الموجودة لذاتها في غير المحسوسات المرئيات والتي تمنح عاطفة مستديمة تقترن بجمالها الهي الذي لا يتحقق إلا من خلال الحدس التصويري . وأن تكاملها واستقلالها لا يعطي العين فرصة في محاورتها أو تأويلها ، فهي نابعة من احساس داخلي روحي وانعكاس ظاهري لذلك الاحساس.

العينة (5)
اسم العمل : عمران والرعاة
اسم الفنان : جيوتو
الخامة : فرسكو
القياس : 115 × 125

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

تاريخ الانتاج : 1304 - 1306
العائدية : ايطاليا
(شبكة الانترنت)
تحليل العمل

تجسد هذه اللوحة واقعاً مادياً يمكن وصفه بأنه منظر طبيعي يظهر فيه رجال ثلاثة وكلب صغير ، وبضعة اغنام تهم بالخروج من حظيرتها وصخرة ـ هي أشبه بحبل ـ وأشجار نادرة وتبدو من وراءها صفحة السماء ، إن طبيعة فن (جيوتو) كانت تتصف بالاقتضاب البالغ ، وتركيز العناية حول الاحداث الاساسية والمعاني الدرامية والابتعاد عن محاكاة التفاصيل الطبيعية ، والجوانب الروائية في القصص الانجيلي . فكان يستلهم المبادئ المقدسة من حياة الشعب ويستخدم طريقة الاداء القريبة من الموضوعية والتلقائية في نفس الوقت إذ تتلخص موضوعة لوحة (عمران والرعاة) في محاولة (جيوتو) تصوير عمران في حالة ضيقة ، كونه لم يرزق بولد زهاء عشرين عاماً . وقد تحققت هذه الصورة حيث يعكسها كهل وقور وفي معاينة لمحة خجل ، فرأسه منكسة وهو يتستر في عباءته .

تكمن روعة الفنان في تجسيده الحالات النفسية لشخصيات لوحته وادراكه الواعي بدقائق الطابع الانسانية.

تضمنت معظم أعمال (جيوتو) قدراً من انعدام صفة التناسب في الاشكال والعناصر وذلك نلاحظه في العلاقة بين الرجال والاغنام من ناحية ، وبين الرجال والصخرة من ناحية أخرى . فالانسان في مفهوم (جيوتو) يحمل مضموناً أعمق من أي عنصر آخر في الطبيعة وقد حقق (جيوتو) مبدأ العمق بطريقة متميزة تعتمد على ابراز مدلول الطاقات الداخلية ، بدلاً من الاعتماد على صور الحركات ، وهو المبدأ الذي يتحقق في نفس الاعمال بالاعتماد على استخدام الضوء والظل ، إذ تتقدم في اعماله مناطق الضوء صوب الرائي ، بينما تتجه المناطق الاخرى في الظل إلى العمق مما يميز للأشكال الحيز والابعاد الثلاثة.

وكانت المهمة الاساسية في فن (جيوتو) هي إشارة الحس اللمسي لدى المشاهد فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصور باعصاب كفه وأنامله حتى تكاد تدور مع النتوءات المختلفة على سطح الشكل ، قبل التسليم بأن ما يراه هو شيء حقيقي يملكم تأثيراً متصلاً . وبهذا يكون الامر الجوهري في فن التصوير هو تنبيه وعينا بالقيم اللمسية ، بامداد الصورة بنفس القوى التي يتمتع بها الموضوع المصور حتى تثير خيالنا اللمسي.

ولقد رسم (جيوتو) الرجال في لوحته بنسب أكبر من حقيقتها بالعلاقة إلى نسب الاغنام مما اتاح لنا فرصة الانفعال بصورة الرجال على نحو أكبر من غيرهم في اللوحة والاهتمام بهم ، وربما عمد (جيوتو) إلى ذلك لأسباب أبعد مدى من ذلك، وهي أن شخصية الانسان تنطوي على مضمون أكثر عمقاً من وجهة نظر الفن ولقد ركز عليها (جيوتو) وجعل نسبها أكبر حجماً ، كما أن المجبل بالنسبة (لجيوتو) ليس مجرد منظر خلفي للمشهد وانما تشكل السماء المنظر الخلفي في تلك اللوحة . ويشكل الحيل كتله من الصخر تمتلك صفات خاصة من حجم وصلابة وثقل ، بالاضافة من تجسيده ال؟؟؟؟ الناشئة عن العوامل الطبيعية الجيولوجية ، وقد نستشعر احساس (جيوتو) القوي بواقع تلك الصخور ، ولكن هذا الاحساس لا ينبع من الطبيعة المادية للجبل بل ينبع من احساسه بصفات الثبوت والثقل والصلابة.

ومن ناحية أخرى فأن رسم الجبل في لوحة جيوتو يؤكد باضطراب نسبه ـ من خلال وجود الشخصيات البشرية في اللوحة رغم أن وجودها لا يعتمد على ما بينها وبين الجبل من تباين فحسب كما هو رسم الاغنام ، بقدر ما يعتمد على ما فيها من حيوية صادرة من ذاتها بطريق مباشر.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

إضافة إلى ذلك اتساع مناطق الظلال والاضواء في رسم الجبل على نحو أكبر من اتساعها في رسم الاجسام البشرية ، مما أكسب عناصر اللوحة تبايناً ساعد على وضوح طابعها التشكيلي .

أما الشخصيات فقد حددها الفنان بخطوط مستقيمة صلبة تتسع عند الاجزاء السفلى بينما تضيق عند المحيطات الخارجية وذلك بتأثير الظل المتدرج . وبهذا استشعر في صور الشخصيات الثلاث بزوراء بوحي حجومها وبما تشغله من حيز في الفراغ فضلاً عن ثبوت وقفاتها على الارض.

وبذلك عمد الفنان على اظهار الجبل منخفضاً عند اليسار صاعداً بميل إلى الجهة اليمنى الايحاء بالبعد الثالث ـ (العمق) إذ أن ظهور الجبل مرتفعاً في الجهة اليمنى قد مكن ظهوره وكأنه واقع على مسافة أبعد من الجهة المقابلة . أما الاشجار فقد كان رسمها لغرض الموازنة ، وخاصة الشجرة في اقصى اليسار.

لقد حرص الفنان على اظهار الاضواء والظلال بدقة ، أما الالوان فقد استخدمها في ابراز الصفة البنائية لمختلف وحدات الصورة ، فما تقدم نلاحظ أن (جيوتو) مثل الحياة الانسانية إلى استغلال كلاً من السطح والعمق ، ومن ثم كان البعد الثالث بهذا الوضوح في لوحاته.

وبذلك عبر (جيوتو) عن السعة والعمق إذ يركز على فكرة تبسيط الاشكال والاعتماد على ابراز مدلول الطاقات الداخلية بدلاً من الاعتماد على صور الحركات ومن هنا كان طابعه في الفن تجريدياً موضوعياً وكانت نظرته للانسان نظرة كونية لا تخضع لعلاقة ما بالعصر أو الطبقة .

العينة (6)
اسم العمل : العشاء الاخير
اسم الفنان : ليوناردو دافنشي
الخامة : زيت على جدار
القياس : 880 × 460سم
سنة الانتاج : 1495 ـ 1498
العائدية : قاعة الطعام لدير القديسة ماريا ديل عزيزي / ميلانو الايطالية

تحليل العمل

اتبع (دافنشي) في تكوين هذه اللوحة أسلوباً مختلفاً عن أسلوبه في لوحات أخرى كما في الشكل الهرمي المتبع في لوحة (عذراء الصخور) وغيرها ، فقد وضع الفنان اشخاصه حول المائدة ليحصل على ما يحس ويشعر بأنه سيعطي للعمل تأثيراً دراماياً بالغاً ولهذا فأن الاشخاص يتجهون نحونا بدلاً من توزيعهم حول المائدة في الوضع الطبيعي الذي يمكن أن يكونو عليه ، وقد وضعت المنضدة نفسها في الاتجاه العرضي تقابل المشاهد وموازينه تماماً لسطح الصورة ـ وهو الخط الذي يقع في أسفل الصورة . ثم نجدها مرة أخرى تتخذ الشكل المحكوم بدلاً من الوضع الطبيعي . وقد نسق ابطال المشهد في ثلاث مجموعات حول شخصية المسيح الذي يتوسطهم ، حيث يقتربون منه ويبتعدون عنه كالامواج ولتقوية الاثر التركيزي الذي يسعى اليه الفنان ، نجد أن ليوناردو قد استخدم نوعاً من المنظور الخطي الدقيق وذلك ليجمع الخطوط جميعها الموزعة أعلى الجدران وعلى السقف مباشرة خلف رأس المسيح المنقذ ، حيث أحيط بنافذة عمودية بالخلف . وهناك مساحة وهمية واقعية بين المنضدة والجدار الخلفي ، إذ لا نشعر بوجود أي مسافة حقيقية ، ومع ذلك فالخطوط المتلاقية على الجدار والسقف دقيقة وتخدعنا بالحركة

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

القوية تجاه الخلف ، وقد يشكل العنف أحد أهداف الفنان في هذه اللوحة ، كما نجده قد حرك في حرص وعناية أشخاصه إلى الخلف تجاه المشاهد وتجاه مسطح الصورة.

أن المنظور الخطي من هذا النوع قد اعتمد على نقطة زوال واحدة عند الخط الافقي (عند رأس المسيح) ، إن هذا المنظور الخطي لا يتوقف عند حدود المنظور الوصفي بل يشمل المنظور الوصفي والرمزي والانفعالي .

تم توزيع الضياء على الاشكال والاشخاص بطريقة تبرز من خلالها الاهمية التي يحتلها داخل اللوحة فنرى (المسيح) وهو الاهم في الوسط ، جميلاً وجذاباً في مركز اللوحة أو مقدمتها بحيث يكون مغرياً ، بل يمكن أن يحمل دلالات الاضواء.

وبذلك يظهر أن هناك تضارباً بين سطح الصورة المستوي وبين الخطوط المندفعة إلى الداخل والاشكال والظلال وعوامل أخرى يقصد بها تكسير هذا التسطيح، ويمكن مشاهدة هذا التضارب حيث تكون الحركة العنيفة المتقاربة من المائدة مضادة للتقارب العنيف للخطوط الأخرى نحو المركز.

وبذلك فأن الغرضان الرئيسيان للمنظور الخطي هنا هما اعطاء احساس بالحركة في فراغ الصورة وإن الاشخاص البعيدين الاكثر صعوبة في الرؤية حقيقة يصدقها البصر . وهذه الظاهرة هي مسألة تصغير الحجم والتقليل من وضوح الشكل فيصغر الاول من خلال المنظور الخطي الذي يعيد على السطح المستوي تصوير ما يحدث عندما تصل اشعة الضوء إلى العين من شيء بعيد وتتغير القيمة الضوئية في المنظور المائل في ألوان الصورة ، وذلك بانتقالها من القيم الفاتحة الموجودة في المساحة للصورة إلى قيم افتح في المساحة الوسطى من الصورة ثم فاتحة جداً من المساحة الخلفية للصورة ، وفي بعض الحالات يعيد المصور الظاهرة مرة أخرى عن طريق الخبرة الحقيقية التي تظهر فيها الاشياء البعيدة افتح في درجة اللون لدرجة انه يصبح من الصعب رؤيتها وتصبح غير محددة .

استخدم دافنشي لايجاد التكوين المترابط شكلاً هندسياً مميزاً كنوع من الابتكار المحدود وكأن الشكل للوحة (العشاء الاخير) عبارة عن صندوق مستطيل الشكل.

مما تقدم فأننا نلاحظ تحول المنظور في رسوم عصر النهضة فبعد أن كان منظوراً مسطحاً روحياً لولبياً مع انعدام النسب للأشخاص وعدم استخدام الاختلاف في الحجم نلاحظ أن في عصر النهضة استخدم المنظور (الخطي ـ اللوني ـ والضوئي) بطريقة تجعل المشاهد يشعر بالبعد الثالث على سطح ذي بعدين

العينة (7)
اسم العمل : مدرسة أثينا
اسم الفنان : روفائيل
الخامة : فريسكو
القياس : 79 × 27
تاريخ الانتاج : 1509 - 1511
العائدية : روما
تحليل العمل

أخضع الفنان (روفائيل) عمله إلى سلسلة من التوازنات الفنية والتي تتمثل في شبكة من التناظرات الشكلية والحركية على جانبي اللوحة تبدأ باقدام الاشخاص وحركة الايدي والرؤوس وتكمن قيمة فن (روفائيل) كونه ظل

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

ملتزماً بنظريته الجمالية وبالتقنية الكمالية . وبذلك انجز روائع عدة ، تمثل نماذج فائقة التعبير والجمال ، وأسلوبه يفيض بالخصوبة الايقاعية للخطوط ، وبالحساسية البالغة في معالجة اللوحة. ونلاحظ لوحاته أكثر حساسية للقيم الفراغية .

أما التصوير الجداري (مدرسة اثينا) فيصور (روفائيل) اجتماع الفلاسفة الكلاسيكيين القدامى وتلاميذهم وفي مركز العمل وتحت عقد المبنى الضخم مرسوم كل من (أفلاطون) و(أرسطو) ويظهر الأول شيخاً مشيراً بيده إلى السماء ، تعبيراً عن فلسفة المثالية ، والثاني يشير بيده إلى الارض رمزاً لواقعية منهجية الفلسفي وفي وسط ؟؟؟؟ يلقي (سقراط) على زميله (أفلاطون) أسئلته كما ونلاحظ العديد من العلماء أمثال عالم الهندسة (أقليدس) الخ لقد أظهر الفنان مقدرة فائقة في تمثيل الاشخاص وحركتها وبتعبيرات وجهها ، وجمال وضعيتها في الفراغ وتشكل المجموعة الملتفة حول (فيثاغورس) في الجهة اليسرى رائعاً ، في حين تتشكل مجموعة من الاقواس في الجهة اليمنى من أمامية اللوحة ، إذ يقدم اقليدس ببراهينه الهندسية.

يتمتع المشهد بتنوع حركات الاشخاص ، إذ تتقدم الشخصيات بين صفين من اتباعها ، بينما تنتشر جموع أخرى من الفلاسفة واتباعهم في فراغ اللوحة ، فيقف سقراط عن يسار أفلاطون بينما يجلس (يوجين) باوسط درج السلام . ويتخذ فيثاغورس واتباعه مكانهم على مقربة من مبدأ المشهد اليسار ، بينما يظهر إلى اليمين مجموعة من الفلكيين ومما يلاحظ أن جميع هذه الشخصيات تفيض بالحيوية وكأنها توشك أن تلقي درساً أو تعلم تلاميذه.

تعد مدرسة اثينا عملاً فنياً في طليعة اعمال روفائيل ، إذ تشتمل على تلك الصفة الابداعية التي تنطبع بالخيال الذاتي ، وقد اتخذ المشهد الخلفي فيها مكانه خاصة يهدف إلى التعبير عن رحابه الفراغ . والحقيقة أن (لوحة مدرسة اثينا) خير مثال يعبر عن عصر النهضة (الفلسفة ـ الجمال ـ الشعر ـ العدالة) وقد استخدم في هذا العمل عنصر الفراغ المكاني ليس من اجل الدلالة على اللانهائية وانما من أجل أداءه وظيفي يتعلق بتوزيع الاشخاص ، ويتعلق بمقتضيات التكوين الذي يقوم على أساس معياري واضح ، إذ أن المشهد الخلفي للوحة المتمثل في العقود الشامخة مع المنحوتات البارزة والتماثيل بطرازها التميز الذي يتناسب مع حركة المجاميع في الفراغ الفسيح . والحركات التي تشكل مجموع الشخصيات بايماءات رؤوسها وأطرافها في ايقاع متوحد رتبت هذه الاشكال . وفق المنظور الخطي أي يتلافى جميع الخطوط في نقطة نظر رئيسية واحدة.

ولقد تميزت اللوحة بجمال ألوانها وبانسجام خطوطها بطريقة ممتعة وباتقان وتنسيق كل جزئية فيها ، بحيث إذا ما تغيرت وضعية أي جزء منها يكون من شأنه التقليل من جمال الصورة ؟؟؟؟ . وقد نجح (روفائيل) في تحقيق التوازن بين العلاقات الجسدية في حركاتها الرشيقة مع التعبيرات التي ظهرت على الشخوص كما ويتضح في هذا المشهد المقدرة الفائقة في تحقيق التكوين المحكم والدقة في التناسب . واللوحة تتضمن عنصر التكامل الهندسي بين العناصر المختلفة ، بالاعتماد على التنظيم المترابط من خلال الدرجات الظلية وتحديد الفراغات . وقد استخدم الفنان هنا حيلة لتحقيق البعد الثالث أو البعد المسافي وهذه الحيلة تعرف (بالمنظور الضوئي).
وذلك من خلال وضوح الالوان من أمامية اللوحة ووسطها وخلفيتها تباعاً ، وكلما بعدت عنا يقلل من شدتها .

وبصورة عامة وخاصة في هذه اللوحة يتضمن فن روفائيل بسيادة مبدأ المعيارية سيادة مطلقة ، بل وتختفي عناصر التلقائية والتي كانت قد ظلت ما؟لة في فن دافنشي.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

العينة (8)

اسم العمل : آدم وحواء وطردهما من الجنة
اسم الفنان : مايكل انجلو
الخامة : فرسكو
القياس : 25× 31 انج
سنة الانتاج : 1534 - 1541
العائدية : كنيسة ستين . روما

تحليل العمل

حرص أنجلو في هذه اللوحة على التعبير عن الموضوع عبر دلالات تشكيلية، فقد ركز على محور الموضوع المتمثل بآدم وحواء حيث تكررت شخصيتهما في المقطعين . وقد شغلت الشخصيات مجمل الفضاء المعد لها من اسفل اللوحة حتى أعلاها فيما قل التعبير عن المحيط المادي للمكان المتمثل بالجنة، فأكتفى برموز بسيطة كالشجرة والصخور وسعى إلى تفعيل الحركة من خلال تطويح الجسد لأفعال متنوعة مما يخلق ايقاعاً حركياً تمثل بوضعيات الاجساد المختلفة وحركة الاذرع التي تتوازى بين ذراع الشيطان وآدم والملاك وآدم ، أو حركة متضادة كما تبدو في أذرع وسيقان آدم وحواء لحظة الطرد .

أما بالنسبة للاتقان التشريحي للأجساد وتصوير الطبيعية والايحاء بالترف والحركة وعمق الفراغ بواسطة خطوط الارض ، تعد من توجهات العصر.

انتقل الضوء بطريقة مثيرة لتشكيل أطراف الانسان ، وبطريقة موحدة تتسم بالاضطراب والدرامية وبقوة الرسم الانفعالي وذلك للدلالة على المشاعر الصوفية.

ولقد اعتمد الفنان في تعبيره عن المنظور صيغة المبالغة في مبادئ التنظيم التي سادت عصر النهضة فقد اظهر من خلال الشكل التعبير عن الالم والشعور بالخطيئة وبطريقة جمالية متناسقة ، وقد اكدت هذه التأثيرات التعبيرية الاحساس بقيمة العمق المكاني يفصل المرونة التي تظهر في التشكيل ويفضل تمثيل الحركة بطريقة خيالية.

من الملاحظ أن هذا العمل وأن اختلف في بنائه من حيث دلالاته اللونية والفضاء والتكوين العام بحيث جعلتنا هذه اللوحة ننتقل ببصرنا من طرف الايسر إلى أن نصل إلى الطرف الايمن حيث وجه حواء ، التي تعاني الامرين أثناء طردها وهي تدير بوجهها نحو الجنة وتلقي آخر نظرة عليها.

استخدم الفنان المنظور الجوي اللوني في اظهار عمق اللوحة حيث استخدم الالوان الفاتحة والباردة في خلفية اللوحة المتمثلة بلون الارض ولون السماء اللذين يفصلهما خط الافق ، اضافة إلى تحقيق الفنان للتوازن بين جانبي اللوحة من خلال الاشخاص اضافة إلى التوازن الكتلي بين الصخور والشجرة على يسار اللوحة بين أعلى اللوحة واسفلها ، وكما هو واضح فأن هناك فضاءاً تصويرياً والمتمثل من خلال الفراغ الموجود في اللوحة والذي ساعد في تحقيق البعد الثالث.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

البند الاخير

نتائج البحث

1. يحدد المنظر الروحي مرتسم الاشياء مسطح ، إذ تنكشف فيه جميع الخصائص الشكلية لتلك الاشياء . أما المنظور البصري المستخدم في عصر النهضة فيقوم بكشف الابعاد المتعاقبة في زاوية البصر.
2. اهتم الفنان المسلم بالتعبير عن الرسم بذاته بينما فنان عصر النهضة أو الفنان الغربي فمهمته هي التعبير عن مشهد بذاته.
3. اهتم الفنان المسلم في رسمه بعدم مضاهاة الله في خلقه وبذلك ابتعد عن البعد الثالث ، فالفنان المسلم يعنى بالمضمون الروحي للأشياء هذا المضمون مرتبط بمقدرة الله تعالى ، أما الفنان عصر النهضة فيسعى دائماً للتعبير عن الكمال الالهي من خلال الكمال الانساني ، لذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التي تحدد الاصول المطلقة للجمال والواقع الامثل.
4. في المنظر الروحاني ترى الاشياء والمشاهد من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية نظر واحدة أما في المنظور البصري فالأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الانسان وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة محددة بزاوية نظر واحدة.
5. في الرسم الاسلامي ينفصل الموضوع عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر في حين تبقى المواضيع في رسوم عصر النهضة والخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن.

أي أن الفنان حاول ابراز الواقع من خلال تصويره لأشياء من زاوية اختيارها هو وفرضها على المشاهد وهذا ما جعله يستخدم الاختزال والتجريد والوهم كما في العينة (1، 2)

6. المنظر في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث ، من خلال زاوية البصر المحددة.
7. أن التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع ذو المنظور الروحي يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر ، بينما الرسوم في عصر النهضة والمعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة.
8. لا يخضع الظل في فن الرسم الاسلامي لوحدة المصدر الضوئي كالظل في رسوم عصر النهضة ، ذلك أن مصدر النور المتغير فهو نور الهي وليس نور الشمس
9. يسعى المنظور الخطي في رسوم عصر النهضة إلى ابراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي ، فأن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً وذلك من خلال استخدامه للحركة المتصلة اللولبية وهذا البعد الثالث اللولبي (Spirale) يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الاسلامي كما في العينة (3)
10. اعتمد الفن الاسلامي الرؤية الحركية (التزامن) أي التعبير عن موضوعين أو أكثر في لوحة واحدة وذلك للتعبير عن الزمن أي أنه غيب مركز النظر الثابت.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

أما رسوم عصر النهضة فقد اتصفت بالسكون وبمركز النظر الثابت.

11. أكد الفنان المسلم على ملئ الفراغ من خلال تكويناته .
12. تصميم اضعاف المكان الثلاثي الابعاد كصيغة منهجية لصالح المنظور الروحي من خلال الاعتماد على صيغ الاختزال والتجريد للنسب والاشكال واهمال البعد المسافي عكس المنظور في عصر النهضة.
13. اهتم الفن الاسلامي بتكثيف الحركة الايقاعية المانية التصويرية وهي بكيفية مسطحة ، والتي شكلت دلالة للبعد الرابع الزمن.
14. أن صيغة تشييد المشهد على نحو مسطح وبكيفيات حركية مكثفة ومسطحة كان من شأنه تفعيل الرؤية الحدسية المتعالية على الرؤية الحسية المعقلنة ذات البعد الذهني المنطقي كما هو الحال في رسوم عصر النهضة.
15. استخدم الفنان المسلم الاشكال الهندسية لغرض الوصول إلى المنظور الروحي المطلق عبر امتداداته اللانهائية والتي تمثل الرؤية الاشعاعية وهي الرؤية الالهية . العينة (4) أما في عصر النهضة فالجمال لديه في الاشكال الهندسية (المربع ، الدائرة، والمكعب) والخاضعة للمنطق العقلي وتحدها زاوية نظر محددة كما في العينة(6).
16. أن اعتماد الرسم على قواعد المنظور الاساسية لم يطبق بشكل كامل إلا في عصر النهضة الايطالية.

استنتاجات البحث

1. شكل الفكر العقائدي الاسلامي مرجعية تركت آثارها على المنهج التصويري في الفن الاسلامي وخاصة في معالجة المنظور ، تركت النزعة العقلية المثالية آثارها على فن عصر النهضة من خلال اعتمادهم على القواعد الرياضية والعلمية من خلال المنظور.
2. من خلال صيغ الاختزال والتجريد للنسب والاشكال واهمال البعد المسافي ، فأن الفن الاسلامي رجح ما هو ذهني روحي ، على ما هو مادي وبهذا وفق بين الاسس الفيزيائية وبين ما هو ذهني يقع خارج حدود القياسات المادية والحسية والعقلية التي اعتمدها فن عصر النهضة.
3. تشير المعالجات البنائية للمنظور وما تمخض عنها من دلالات مفاهيمية إلى وجود تواصل حضاري يمتد إلى النتاجات الفنية والادبية للحضارات القديمة (وادي الرافدين ، وادي النيل ، الحضارة اليونانية).
4. اعتمد كل من فناني الرسم الاسلامي ورسوم عصر النهضة على الاشكال الهندسية ولكن بكيفيات تختلف بحسب الرؤية الفكرية والتقنية فهي حدسية في الرسم الاسلامي تعتمد مبدأ التسطيح للأشكال أما في عصر النهضة فقد اعتمدت التجسيم بهدف الوصول للبعد الثالث.

ثالثاً : التوصيات

في ضوء نتائج واستنتاجات الدراسة الحالية توصي الباحثة بما يأتي

1. تضمين درس عناصر الفن للدارسين في كليات الفنون الجملية بمادة موسعة عن المنظور سواء كان المنظور تسطيحياً أو بعداً ثالثاً أو زمانياً.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

2. اطلاع دراسي الفن والفنانين ومتذوقي الفن ونقاده على هزم الدراسة ، بغية التعرف على أهم التحولات التي قادت تطبيق المنظور وأهم المرجعيات التي كانت وراء هذه التحولات.

المراجع : References

أولاً : العربية

القرآن الكريم

1. أبا زيد ، محمد ، صابر عبدة ، 1999 فكرة الزمان عند أخوان الصفا ، مكتبة القاهرة ، ط1.
2. الحريري ، أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان ، شرح مقامات الحريري ، بيروت ، بلا
3. الحيدري ، بلند ، 1979 ، خصائص المدرسة البغدادية ، مجلة الروان ، توزيع الدار الوطنية ، العدد 5 ـ بغداد .
4. أوفسيانيكون ، م. ز، سمير نوفا ، 1975، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت: باسم السقا ، دار الفارابي : بيروت .
5. الالفي ، أبو صالح . الفن الاسلامي ، ط2 ، دار المعارف في لبنان : بلا
6. ايتنكهاوزن، ريتشارد. فن التصوير عند العرب ، عيسى سبحان ، بغداد سلسلة 22 ، ب ، ت وسليم طه التكريتي.
7. المصري ، كمال . تاريخ الفن في العصور القديمة ، كلية التربية ، جامعة حلوان ، دار المعارف : مصر ، ط1 ، ب ـ ت.
8. الشيخلي ، اسماعيل ، المنظور عبر مراحل المتعاقبة ، مجلة الرواق وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد : ع1 ، ب ـ ت.
9. الآلوسي ، حسام محي الدين ، 1981 ، بواكير الفلسفة قبل طاليس أومن المثيولوجيا إلى الفلسفة عند اليونا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بغداد ، العراق ، ط2 .
10. الغزالي ، أبو حامد . احياء علوم الدين ، ج4 ، دار الشعب القاهرة ، ب ، ت.
11. باقر ، طه ، 1951 ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج1 ، ط1 ، ي، ت.
12. بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، 14 الكويت ، 1979.
13. ـــــــ ، ـــــــــ ، 1997 ، النقد الفني وقراءة الصور ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، القاهرة
14. ـــــــــــ ، ـــــــــ ، 1998 ، الجمالية الاسلامية في الفن الحديث ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، القاهرة ، 1998.
15. بابا دوبولو ، الكسندر ، جمالية الرسم الاسلامي ، ت : علي اللواتي ، تونس ، 1979.
16. ـــــــــــ ، ـــــــــــ، 1982 التصوير في المخطوطات العربية ، فنون عربية ، مجلة فكرية ، تصدرها دار الواسط للنشر ، المملكة المتحدة ، 14 ، مج .
17. حسن ، نبيل ، الموسوعة المعمارية ، المنظور الهندسي ، دار رافد ، بيروت ـ لبنان ـ ب ـ ت
18. ديورانت ، ول . قصة الحضارة ، حياة اليونان ، مج 7 ـ 8، القاهرة ، ب ، ت
19. رياض ، عبد الفتاح ، 1973التكون في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط1 ، القاهرة .
20. شكري ، محمود محمد أنور ، الفن المصري القديم ، الدار المصر للتأليف والنشر والترجمة ، مصر ، ب.ت.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

21. صليبا ، جميل ، 1982 ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .
22. عطية ، محسن محمد ، تاريخ الفن في عصر النهضة ، عالم الكتاب ، القاهرة الفن والجمال في عصر النهضة.
23. ـــــــــــــ ، ـــــــــــــ ، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة
24. علام ، نعمت اسماعيل ، 1976 ، فنون الغرب في العصور الوسطى ، والنهضة والباروك ، دار المعارف بمصر .
25. غيورغي ، غاتشف . آل والفن ، 1990 ، ت : سعد مصلوخ ، وونويل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت .
26. فنتوري ، ليونيللو ، 1997 ، كيف تفهم التصوير من جيوتو إلى شاغال ، ت/ محمد عزت مصطفى ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .
27. فوزي ، حسن ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ب ـ ت.
28. كريستيان ، دار يونس ، 1960 ، الفن المصري القديم ، ت : أحمد خليل ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة .
29. مايرز ، برنارد ، 1966 ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت : سعد المنصوري ، ومسعود القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
30. مسعود جبران . رائد الطلاب ، 1997 ، دار العلم للملايين ، بيروت : لبنان ، ط1 .
31. محسن ، زهير صاحب ، وسلمان الخطاط ، 1987 ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي ، جامعة بغداد .
32. مورتكارت ، انطوان . الفن العراقي القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الاديب البغدادية ، ب.ت.
33. نويلن ، ناثان ، 1987 ، حوار الرؤية / ت : فخري خليل ، دار المأمون البغداد .
34. هورينغ ، رينيه ، 1981 ، الفن تأويله وسيلة ، ت : صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، منشورات عويدات دمشق ، ج1 .
35. هاوزر ، آرنولد ، 1981 ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، ج1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت ، ط2 .
36. هونكبج ، ستيفين ، تاريخ موجز عن الزمان ، ت / د. مصطفى إبراهيم فهمي ، دار الثقافة والنشر، ب.ت.
37. معلوف ، لويس ، 1973 ، المنجد في اللغة والاعلام ، ط21 ، دار المشرق ، لبنان ـ بيروت .
38. لوين ستين ، 1988 ، فن الشرق الادنى : ت : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .
ب ـ الرسائل الجامعية
39. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب . الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد.
40. القزويني ، محسن رضا محسن ، 2003 ، الخصائص الفنية والدلالة للخط في رسوم الواسطي ، رسالة ماجستير ، جامعة بابل .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

41. خضير ، مجيد حميد حسون ، 2003 ، الزمن في رسوم الواسطي ، اطروحة دكتوراه في جامعة بابل .
42. راجي ، مكي عمران ، 2000 ، جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

ثانياً : الاجنبية

43. G. TANSEY, RICHARD. ART THROUGH THE AGES ten th Edition
44. G. O, Crick, Olto and others, Art fund amentals, the oryand practive printed in a. s. A, 1962.
45. Lang Ford, Michael, the complete En cyclopedia of photography, London, Darling Kindersley , Limeted, 1982.
46. Winams, Fyfri, Greek, rasec, Brttish musum London , 1985.

الاشكال

شكل (1)

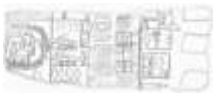
شكل (2)

شكل (3)

شكل (4)

شكل (5)

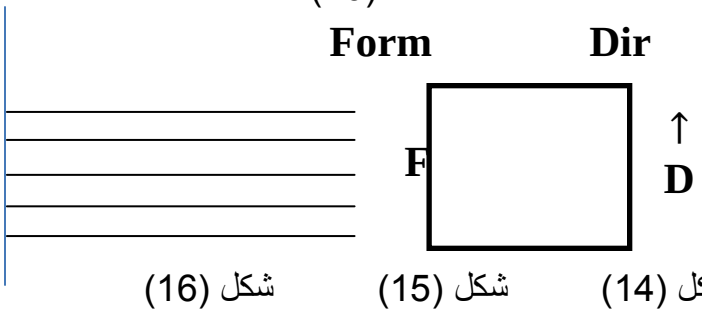
شكل (6)

شكل (7)


شكل (8)

شكل (9)

شكل (10)



شكل (11)

شكل (12)

شكل (13)

شكل (14)

شكل (15)

شكل (16)

شكل (17)