الفصـل الأول

المقدمة والخطة والدراسات السابقة

المقدمة

الدائرة مكون تصميمي. وهي منأهم الهيئات التي تستخدم في التكوينات الفنية. بجانب أنها، ومن وجهة نظر الرياضيات، شكل هندسي، يمكن رسمه في المستوى الاحداثي الديكارتي. ويتم تمثيله بمعادلة رياضية.

فالدائرة يمكن النظر إليها كمثال للألتقاء بين الفنون التشكيلية والرياضيات.

فالدائرة لا تكون دائرة إلاباكتمال شروطها الهندسية والرياضية، وحينئذ، وفي الزخارف الهندسية الإسلامية يكون لها معنى رمزي ينطلق من التصور الإسلامي المبني على العقيدة الإسلامية التوحيدية.

وعليه تكون هنالك علاقة تكاملية وتبادلية، ما بين الدلالات الرمزية والإبعاد الرياضية الهندسية للدائرة في فن الزخرفة الإسلامية.

كما ان الدائرة تلعب دوراً مركزياً ومحورياً ، في بناءوا إنشاء التكوينات والوحدات الزخرفة الهندسية الإسلامية.

فضلاً عن أنه يمكن ترميز الوحدة الزخرفية الهندسية، المكونة من مجموعة دوائر، في صيغة حزمة منالمعادلات الرياضية. مما يؤكد على وجود علاقة ما بين الفنون التشكيلية والرياضيات على وجه العموم.

ان النسبة الذهبية (1 : 1,618) ، والتي تستخدم في صياغة الأعمال التشكيلية.والتي تجعل من العمل الفني عملاً مقبولاً جمالياً ويحقق درجة عالية من

الرضا. هي في الأساس عبارة عن المعامل الثابت لمتوالية " فيبوناشي " الرياضية الهندسية . وهي (2 ، 3 ، 5 ، 8 ، 13 ، 21 ، 34 ، 55 ، 89 ، 144،.....).

مشكلة الدراسة:

الدائرة ومجمل الهيئات الدائرية تشكل حضوراً ملحوظاً شكلاً ومضموناً في العديد من مجالات العمل التشكيلي . و تتخذ الدائرةموضعاً محورياً في بناء العديد من التكوينات الفنية. لأن لهاأبعاد رياضية وهندسية متميزة. وتشير إلي دلالات ومعاني رمزية في كثير من الأطر الثقافية والمدارس الفنية. فهي تدل على الاستمرارية واللانهائية والسرمديةوغيرها وليست لها بداية أو نهاية. رغم ذلك لم تفرد لهادراسة تفصيلية تحليلية لخصائصها وعلاقاتها البنائية والبنيوية المتشابكة والمتداخلة جدا بين مظهرها ومعانيها الرمزية.

أهمية الدراسة:

1. دراسة العلاقة بين الفنون التشكيلية والعلوم الطبيعية والتطبيقية الأخرى، تسهم في إثراء العملية الإبداعية.
2. أشكال التصميم الفني الأساسية تحتاج إلى دراسة علمية تفصيلية.

أهداف الدراسة:

1. تأكيد عبقرية الفنانفي توظيفالثوابت والنظريات العلمية فيإنشاء تكويناته الفنية لتحقيق مبتغاة التشكيلي .
2. ربط منهج الفنون بالمجالات المعرفية العلمية التطبيقية الأخرى كالهندسة التحليلية والهندسة الفراغية.

منهج الدراسة:

المنهج التاريخي الوصفي التجريبي التحليلي.

فرضيات الدراسة:

1. توجد علاقة تكاملية بين الدلالات الرمزية والأبعاد الرياضية الهندسية للدائرة في الزخارف الهندسية الإسلامية.
2. يمكن ترميز الوحدة الزخرفية المصممة من مجموعة دوائر في صيغة حزمة من المعادلات الرياضية.

هيكل الدراسة:

اختار الدارس الفصول لأنها تتناسب مع طبيعة الدراسة. وتتكون الدراسة من خمسة فصولوتسعة مباحث.

الدراسات السابقة:

هنالك دراسات عديدة تناولت العلاقة بين الفنون التشكيلية والعلوم الطبيعية. ولكن بطريقة مستترة غير مباشرة. وعليه يمكن الاختيار منها لكونها تمثل مرتكزاً, لبحث العلاقة بين الفنون التشكيلية والرياضيات على وجه العموم. وبينها وبين الهندسة التحليلية على وجه الخصوص, بأخذ الدائرة كنموذج للعلاقة من خلال الزخارف الإسلامية الهندسية.

1.الدراسة الأولى:

بحث ل**تاور كوكو الياس** لنيل درجة الدكتوراهفي الفنون (الخزف) (غير منشورة)،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا , 2013م، بعنوان:

الدور الوظيفي والجمالي في الفخار والخزفيات في السودان.

هدفت الدراسة إلى تصحيح مفهوم وظيفة الأواني الفخارية والخزفية.بأنها أواني للغرض الوظيفيفحسب.بل هيتمثل جزءاً أساسياً من الجماليات التي تسهم في مجال الديكور والعمارة بجانب وظيفتها التطبيقية.

أهم النتائج:

توصل الباحثإلىانه يوجد في السودان كمية كبيرة من طين الكاولينيصلح لإنتاج الفخار والخزف . وأن مستوى الإنتاج الخزفي في السودان وصل إلي مرحلة متميزة من الأداء والإتقان.

ما أغفلته الدراسة:

الدراسة أغفلت دراسة أحجام وأشكال التصميم الفني الأساسية كالأسطوانة والكرة والمخروط والهرم وغيرها، وهي منشأ الأشكال والأحجام التي تستند عليها الخزفيات في تصميمها وتكوينها الفني، بحيث انه لا يمكن تطوير تصميم الخزفيات بدون التحليل الرياضي والهندسي لتلك الأشكال في أوضاعها المختلفة ودراسة تحولات مركز ثقلها لإنشاء تكوينات مستقرة، وثم دراسة النسبة الذهبية في التصميم ومعرفة المرجعية الرياضية لتلك النسبة.

2.الدراسة الثانية:

بحث ل**ثريا محمد راشد** لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون (الزخرفة) (غير منشورة)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا, 2013م، بعنوان:

دلالة التكوين الهندسي في فن الزخرفة الإسلامية (لمساجد المدينة القديمة بطرابلس)

تناولت الدراسة حصر وتحليل وتصنيف العناصر والوحدات الزخرفية في عمارة مدينة طرابلس القديمة. وأهم النتائج التي توصل إليها الباحث. هي انه هنالك إمكانية لعرض مفردات تشكيلية للزخرفة الهندسية تدل على وجود دلالة لها معنى قدسي . كما ان من خصائص الفن الإسلامي التجريد والتبسيط والمركزية والوحدة.

ما أغفلته الدراسة:

لم يتطرق البحث للدراسة التحليلية التشريحية للعناصر أو للوحدات الزخرفية الهندسية باعتبار أنها أشكال هندسية في الأساس لها بنية رياضية، وأن كل المضلعات والأشكال النجمية في الزخارف الإسلامية منشأها هو الدائرة. كما لم تتطرق الدراسة للدور المحوري للدائرة في الزخارف الإسلامية ودلالاتها الفلسفية والعقائدية.

3.الدراسة الثالثة:

رسالة لـ **خالد محمد على عبد النور** لنيل درجة الدكتوراه في الفنون (التصميم الإيضاحي) (غير منشورة)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا, 2014 ، بعنوان:

جماليات الفكرة والشكل في أعمال المصمم أحمد عبد العال الإيضاحية.

هدفت الدراسة إلى توضيح أهمية الأفكار لعمل المصمم والرسام القرافيكي أحمد عبد العال. مع لفت الانتباهإلى قيم جماليات الأفكار والأشكال واستلهام المعاني في الرسم التوضيحي. وأهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي أن الفنان أحمد عبد العال اهتم بالتجربة الجمالية التاريخية للحضارة الإسلامية واستخلص منها ضرورة الإحكام في الفن.

ما أغفلته الدراسة:

ما لم تشر إليه الدراسة، هو خصائص العمارة الإسلامية والزخارف الإسلامية كضربين مركزيين من ضروب الفن الإسلامي. ويعتمدان بشكل أساسي على الأشكال الهندسية ولا سيما الدائرة .كما لم يتم إيضاح اثر تلك الخصائص على إنتاج الفنان أحمد عبد العال .

4.الدراسة الرابعة:

بحث لـ **صلاح الطيب أحمد إبراهيم** لنيل درجة الدكتوراه في الفنون (تصميم وطباعة المنسوجات) (غير منشورة)جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2010م ، بعنوان:

القيم الجمالية في المصنوعات اليدوية السودانية(شرق،شمال،غرب، وسط السودان)

هدفت الدراسة إلى لفت نظر المصمم لأهمية التراث السوداني . والاستفادةمنه في عملية تطوير التصميم. وأهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي أن انتشار الثقافة الإسلامية والعربية في السودان، خاصة في الشمال والشرق والغرب، كان له الأثر الكبير في خلق نوع من التمازج الثقافي والاجتماعي.واكتساب نوع من الممارسات الشعبية المشتركة بين كافة القبائل من حيث المعتقدات والتراث والقيم. كما أن انتشار

الثقافة الإسلامية ساهم في توحيد أنواع الزخرفة لدى القبائل السودانية. والتي دعت إلى البعد عن التشخيص والتركيز على الزخارف الهندسية بأنواعها.

ما أغفلته الدراسة:

هو دراسة وحصر وتحليل الأشكال التي تعتمد عليها الزخارف الهندسية عند القبائل السودانية . وخصوصا الشكل الدائري. ودوره في إنتاج كل المضلعات ، مثل المثلثات والمربعات والخماسيات والسداسيات والمثمنات وغيرها.والتي تنتج هي بدورها الأشكال النجمية بأنواعها المختلفة والمنتشرة في تلك الزخارف.

5.الدراسة الخامسة:

بحث لـ **أبوبكر الهادي أحمد** لنيل درجة الدكتوراه في الفنون (التصميم الإيضاحي) (غير منشورة)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا, 2014م، بعنوان:

دراسة تحليلية للواقع الافتراضي وأساليب إخراجه الفني.

هدفت الدراسة إلي استنباط أسس لتطوير مفاهيم جماليات الواقع الافتراضي .وتحديد جوانبه المختلفة وإ ضافة تفاسير وأوصاف ، وتسميات لمكونات وعناصر الواقع الافتراضيوالإخراج الفني الرقمي.

وأهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي، أهمية التزام جماليات الواقع الافتراضي بالأسس الجمالية التقليدية لفن التصميم . وأن الخيال هو العنصر الجمالي المهم في برمجيات الواقع الافتراضي. مع ضرورة المزج بين المؤثرات والأشكال الواقعية. واستخدامات الأصوات والإضاءةلإضفاء الجمالية علي أعمال الواقع الافتراضي.

ما أغفلته الدراسة:

هو أن علم البرمجيات يقتضي الحوسبة . ويعتمد القياسات والتقديرات الرياضية الدقيقة .بالإضافة للدوال والمعادلات.علاوةعلى أنالدراسة لم تتطرق للأشكال المنتظمة. باعتبارأنها مفردات تصميمية .ولم تشرحها وجهة نظر هندسية تحليلية لضرورة الدقة والتجويد وربط ذلك بالنواحي التصميمية.

6.الدراسة السادسة:

بحث للدارس **إقبال محمد عثمان سالم** لنيل درجة الدكتوراه في الفنون (التصميم الصناعي) (غير منشورة)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا, 2016م، بعنوان:

القيمالوظيفية والجمالية في تصميم الحذاء وأثرها على طلب المستهلك.

تناولت الدراسة تقنيات وأساليب التصميم الفني للأحذية. أهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي تأكيد فاعلية التصميم في معالجة مشاكل الأحذية الجلدية المنتجة في السودان. وذلك عن طريق تسليط الضوء على مبادئ وأسس تصميم الأحذية.

ما أغفلته الدراسة:

انها شرحت التصميم الفني واستعرضت عناصره لكنها لم تتطرق للتحليل الفيزيائي الرياضي الهندسي،لأشكالالتصميم الفني الأساسية ذات الثلاث أبعاد. خصوصاً وأن موضوع البحث يرتبط بالتقنية والتقانة في عملية التصميم والتصنيع معاً .

الاختلاف مع الدراسات السابقة:

تختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة في أنها أوضحت العلاقة بين الفنون التشكيلية والعلوم الطبيعية عموماً و الرياضيات والهندسة التحليلية على وجه الخصوص. كما عملت على تأكيد عبقرية الفنان في توظيفه للثوابت والنظريات العلمية في إنشاء تكويناته الفنية لتحقيق أهدافه التشكيلية.

تختلف هذه الدراسة مع الدراسات السابقة في انها أوضحت العلاقة بين الفنون التشكيلية والعلوم الطبيعية عموما، والرياضيات والهندسة التحليلية على وجه الخصوص. كما عملت على تأكيد عبقرية الفنان في توظيفه للثوابت والنظريات العلمية في انشاء تكويناته الفنية لتحيق أهدافه التشكيلية.

الفصـل الثانـي

القيم الجماليـة الفنيـة

الفصل الثاني: القيم الجمالية الفنية

تمهيد:

يتناول هذا الفصل، الفن عامةً من حيث المعنى والنشأة. إضافةإلى التصميم الفني وتعريف مكوناته وعناصره. كما يتناول بعض نظريات علم الجمال بما في ذلك علم الجمال الإسلامي. هذا بجانب التذوق الفني، معناهوعناصره ومكوناته. و لأخيراً تتطرق للعلاقة مابين الفنون التشكيلية والعلوم الطبيعية التطبيقية، ومدى ارتباط الفن التشكيلي بالعلم والمعطيات التكنولوجية للعصر الحديث.

2. 1. ماهية الفن:

كانت تعرف كلمة فن في اللغة اللاتينية القديمة بكلمة "Ars" وكانت تعني "الصفة أو التخصص في مهارة معينة" وكلمة "Ars" تقابلها في اللغة الانجليزية كلمة "Art". هنالك عدة تعريفات للفنيمكن ايجازها فيما يلي:

يعرف (هربرت ريد. ص10) الفن بأنه: (محاولة لابداع أشكال ممتعة تشبع احساسنا بالجمال حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة والتناغم بين مجموعة من العلاقات التي تدركها حواسنا). وبالتالي فأن الفن هو الابتكار لأشياء جديدة غير معروفة من قبل ويصبح الانسان قادراً على تعميمها والاستفادة منها في واقع حياته. وعليه فأن الفن هو حالة ابداع تحققها يد الفنان، يعبر فيها عن انفعال يضعه في قالب

ماوقد يكون هذا القالب شكلاً أو لوناً أو لغة، أو حركة، أو صوتاً، أو سلوكاً يكون له تأثيره على من حوله.

هنالك منعرف الفن بأنه مرآة للحضارات المختلفة عبر العصور.وانه وسيلة للاتصال. كما انه نوع من التشييد (Constractive) ينعكس في الرغبة في صنع شئ جميل وكذلك عرف بأنه وعاءٌ يحمل مضموناً جمالياً، وتجربة ثقافية مصاغة فنياً .

يمكن للمرء أن يدرك بأن الفن هو قدرة الفنان على نقل أفكاره أو مشاعره للجمهور بحيث يستطيع هذا الجمهور أن يحس بها ويعيشها. أو كما يعرفه (عبد المنعم. 2006م، ص8) بأنه نشاط عقلي توجهه العاطفة، أي أنه خطة بنائية في الصياغة والتشكيل والتنظيم، وتعبير بالرموز الفنية عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية.

ان الفن والإنسان عنصران متلازمان أبداً، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، والعلاقة بينهما هي علاقة ديناميكية تتشكل معطياتها دائماً وفقاً للظروف الحضارية التي تعيش الشعوب والأفراد في إطارها، ووفقاً للظروف الوجدانية والفكرية والثقافية والسلوكية وغيرها.

فالفن إذا ماهوإلا جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنسان، فهو في كافة صوره وأشكاله يمثل الميدان والكيان المفتوح الذي يحمل المعاني والأحاسيس والتي هي جزء من الحياة اليومية.

إذا تتبع المعنى كلمةً ’فن’ Art في المشرق، لتبين له أن الفن في مصر القديمة كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالدين. فكل مظاهر الأهرامات بضخامتها، والتماثيل والقصور، والمعابد التي تميزت بقلة الخطوط الكبيرة وبنوع من البناءذي العوارض المسطحة والمستطيلة، هي خير دليل على الوجهة الدينية للفن. كما تبين لنا أن هذا الفن لم يكن حراً طليقاً، بل كان فناً نفعياً مقيداً برغبات أصحاب السلطة في المجتمع. كما ذكرت (فائزة، 2009م، ص11) لذا فقد كان الفن يمثل حياة الترف وتسوده أساليب التزيين والتجميل التي تمثلت في بعض الرسوم الرمزية والتصويرية بالكتابة المصرية الهيلوغرافية المصرية كالرمز الخطي لعصفور العنز وللصقور وللأسد وزهور النيلوفر.ومن ثم تبين لنا أهمية الكتابة الهيلوغرافية في اثبات الآثار التدوينية الكثيرة، والتي تدخل . من الناحية الفنية . في صميم التأليف الزخرفي التزييني. هذا بالاضافة الى أن هذا الفن الشرقي كان فناً حربياً من حيث انه يصور عظمة الملوك وانتصارتهم، ويتضح ذلك في كثير من النقوش المرسومة على جدران المعابد في مصر القديمة.

لقد تطورت كلمة ’فن’ Artعبر العصور وأخذت معان مختلفة، وقد اعتمدت هذه المعاني بدرجة كبيرة على الهدف أو الدور المنوط بالفن، أو الرؤيا التي تكمن خلف هذا المعنى أو ذاك.

وبالتالي فأن الفن بمعناه العام (رمضان، 2010م، ص20) هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالاً كانت، أو خيراً أو منفعة.فأذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال، سمي الفن بالفن الجميل.و اذا كانت تحقيق الخير، سمي الفن بفن الأخلاق. واذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة.ومعنىذلك أن الفن مقابل للعلم لأن العلم نظري، والفن عملي، ومضاد للطبيعة من حيث أفعلها لأنها لا تصدر عن رؤية وفكر.

من الضروري لفهم النحت الأفريقي كما يشير (Frank، 1981م، ص161) أن ننظر الى الفنان الافريقي والفن الافريقي داخل المناخ الثقافي المحلي. كاندنسكييرى أن العمل الفني (Herbert. ص171) يتكون من عنصرين، العنصر الداخلي وهو عاطفة الفنان والتي تمثل الطاقة التي تستثير العواطف في نفس المتلقي والعنصر الخارجي وهو الخامة التي يتجلى فيها العمل الفني وأن الأحاسيس الناتجة من ذلك التجلي هي الجسر ما بين الفنان وعمله من جانب والمتلقي من الجانب الآخر.

بالنسبة للفن الاسلامي (Oleg. 1973م، ص109) أنه لمن الصعوبة التفريق بين ماهو ديني وما هو دنيوي. في تعريفه للفن الاسلامي يرى (عفيف. 1978م، ص85):' أن الفنان العربي لم يلجأ الى الأحجام الأساسية، ذلك لأن كل حجم هو وعاء لروح والانسان أعجز من أن ينفخها في هذا الوعاء. بل لجأ الى المسطحات الأساسية في الوجود، وليست هذه الأشكال بلا مضامين رمزية بل كثيراً ما استعارها

الصوفيون للدلالة على معان كثيرة وهي في الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان، بل انها في الحق تمثل الكائنات جميعها، الحية وغير الحية، بأشكالها الجوهرية وليست بأشكالها العرضية النسبية، وهنا يتجلى معنى الاطلاق في التجريد العربي وهو أمر لم يستطع تحقيقه الفن الغربي، الذى استمر تعبيراً عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون.بينما لم يتخلى الرقش عن المضمون. ولكنه مضمون مجرد مطلق يمكن البرهان عليه حتى ولو استندنا الى قوانين العلم.

أما الفن عند اليونان، ترى (فائزة. 2009م، ص21)بأنه كان يعني كل انتاج سواء كان انتاجاً صناعياً غايته تحقيق فائدة أو منفعة كفنون الحدادة والنجارة مثلاً، أو كانت تحقيق لذة جمالية مثل فنون الشعر والغناء والرقص. ولهذا كان الفن في بلاد اليونان فناً للثه يقوم على التناسق العقلي، أي فناً دنيوياً ديمقراطياً لا يخضع لعوامل دينية. وهذا على العكس تماماً من الفن المسيحي الذي يخضع للفضائل الدينية كالاستشهاد والتضحية والأمل في الحياة الآخرة ومن ثم كان فناً شعبياً تتدوقه سائر طبقات المجتمع.

كذلك عندأمعان النظر في كلمة فن، يجد (رمضان. 2010م، ص21)أن المصطلح اليوناني الخاص بالفن والمعادل الأثيني له (ars) لم يشر أحدهما بصفة خاصة الى الفنون الجميلة "Fine Art" بل طبقا على كافة أنواع الأنشطة الانسانية التي يمكن أن تسمى حرفاً "Crafts"أو علوماً "Sciences".

مع أن علم الجمال الحديث أكد على حقيقة أن الفن لا يمكن تعليمه، الا أن القدماء فهموا الفن على انه ما يمكن بواسطته تدريس شئ ما، لذا كانت التعبيرات القديمة المتعلقة بالفن تقرأ وتفهم كما لو كانت تعني في الفهم الحديث " الفنون الجميلة "وقد أدى ذلك في بعض الأحوال الى أخطاء جسيمة.

جدير بالذكر انه في عصر النهضة في ايطاليا عاد استخدام المعنى القديم لكلمة فن. ولهدا أعتبر فنانو عصر النهضة أنفسهم . مثل فنانو العالم القديم. صناعاً . ولم يبدأ فصل مشكلات الاستطيقا وتصوراتها عن المشكلات الخاصة بفلسفة الصنعة الا في القرن السابع عشر الميلادي، فمنذذلك التاريخ تحرر الفن من سلطة الدين واتجه الى الجمال في ذاته، وأصبح الانسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح، واكتست الفنون بطابع البهجة والترفيه وتحررت من طابع الحزن الذي اكتسى به الفن المسيحي.

وفي أواخر القرن الثامن عشر ازداد هذا الانفصال للغاية الى حد ظهور فارق بين الفنون الجميلة "Fine Art" والفنون النافعة، أي الفنون الحرفية أو فنون الصنعة. وفي القرن التاسع عشر أختصرت هاتان الكلمتان. وأستغنى عن الصفة 'جميلة' واستبدلت كلمة الجمع (فنون) بكلمة المفرد (فن)، وأصبحت الكلمة ذات معنى عام. وهكنا أصبح الفصل كاملاً بين الفرد والصنعة من الناحية النظرية. ولهذا نجد الفن في القرن التاسع عشر يمتاز بالبساطة وبكيفية توزيع الألوان والأضواء.

على ضوء هذا كان الفن بمعناه العام، كما تعتقد (فائزة. 2009م، ص13) بأنه جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، فاذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمى الفن بالفن الجميل، واذا كانت تحقيق الخير سمى الفن بفن الأخلاق، واذا كانت تحقيق المنفعة سمى الفن بفن الصناعة.

لا شك أن الفن بهذا المعنى انما يشير الى القدرة البشرية (زكريا. 1966م، ص9)، ما دام الانسان هو ذلك الموجود الصانع الذي يستحدث موضوعات، ويصنع أدوات وأشياء، ويخلق شبه موجودات. ولعل هذا هو السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا الفن مند البداية في مقام الطبيعة على اعتبار أن الانسان انما يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة ويضطرها الى التلازم مع حاجته، ويلزمها بالتكيف مع أغراضه.

ان مصطلح فن بمعناه الحديث . وهو المعنى الأكثر تحديداً . يكاد ينطبق على الفنون الجميلة ومن أمثلتها، الفنون التشكيلية مثل، العمارة والنحت والتصوير وما يتفرع عنها. والفنون التعبيرية الديناميكية مثل الموسيقى، الشعر والرقص. والفرق بينهما يكمن في أن الفنون التشكيلية تعتمد على المكان والسكون أما الفنون التعبيرية أو الايقاعية فهي تعتمد على الزمان والحركة، ومن ثم اطلق عليها فنون ديناميكية. ومعنى هذا أن كلمة فن ترتبط في أبسط مدلولاتها عادة بتلك الفنون التي نميزها بأنها فنون تشكيلية أو مرئية.

عند توخي الدقة في التعبير فلابد من الدخول في نطاق فنون الأدب والموسيقى. حيث أن هنالك خصائص معينة مشتركة بين كل الفنون، فعلى سبيل المثال، يستخدم الشاعر الكلمات التي تدور وتتناول في الأحاديث اليومية بين الناس، ويعبر الرسام عن نفسه عادة باعادة تمثيل العالم المرئي، كذلك المهندسالمعمار ي فهو يعبر عن نفسه في المباني ذات الأغراض النفعية الأخرى. أما في الموسيقى . وفيها وحدها تقريباً . يمكن للفنان أن يخاطب جمهوره مباشرة، ومعنى هذا أن مؤلف الموسيقى يكاد يكون حراً تماماً ، في خلق عمل من أعمال الفن نابع من وعيه الخاص، وبدون هدف آخر غير الامتاع، ومن هنا يمكن تعريف الفن بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة.

الفن قيمة من القيم المثالية التي يسعى الإنسان لتحقيقها (فائزة. 2009م، ص15) وأهم خاصية يتمتع بها انه نوع من النشاط الإبداعيوالخلاق عند الإنسان، وهذا الإبداع ينطلق من الطاقة الروحية للفرد، ومن ثم كان معنى الفن أن يتجرد الإنسان من كل مصلحة أخرى غير الفن ذاته، وأن يتحرر بواسطة الفن من إحساسه بالحاجة وانفعالاته ومعتقداته. ولذلك عر فه كانط بأنه الغائية بلا غاية.

من علماء الجمال من يرى أن الفن هو متعة استطيقية أو لذة جمالية، ومن هولاءجورج سانتيانا؛ والذي يفرق بين الفن في معنيين، المعنى الأول وهو معنى عام يجعل فيه الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي تلعب دوراً هاماً في حياة العقل، والتي تعدل البيئة وتكيفها وتصوغها وتشكلها حتى تتمكن من تحقيق أغراضها. وهدا

يعنى أن الفن عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بفرضها. ومن ثم كان الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يؤازره ويحالفه التوفيق، بشرط أن يتجاوز البدن الى العالم فيجعل منه منبهاً أكثر توافقاً مع النفس.

أما المعنى الثاني كما تشير (فائزة. 2009م، ص18)، فهو خاص حيث أنه يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة الى المتعة أو اللذة دون أن يكون للحقيقة أي مدخل فيها. اللهم الا أن تكون عاملاً مساعداً قد يؤدي الى تحقيق هذه الغاية. عموماً يمكن القول بأن الفن هو عملية اعادة الصياغة للواقع برؤية جديدة.

لقد قدم الفنانون والنقاد تعريفات متعددة (اسماعيل, 2007م، ص16) منهم من قال ان الفن تعبير عن النفس ومنهم من عرفه على انه اضفاء الجمال على الأشياء. ومنهم من قال انه ترتيب لمجموعة من العناصر بحيث تضفي على الأشياء مظهراً يبعث في النفس الراحة والسرور.

في الحقيقة أن الفن هو كل ماسبق. فالفن تعبير عن فكرة معينة باستخدام خامة أو مجموعة خامات تشكيلية، تصاغ باسلوب يعكس فكر وفلسفة الفنان بحيث تبدو لنا مظهراً جميلاً، ليبعث الراحة والسرور.

الأفكار التي يعبر عنها الفنان كثيرة ومتنوعة، فمنها ما ينتج من تفاعل الفنان مع ما يحيط به من مظاهر، كالطبيعة بتنوع أشكالها مثلاً. ومنها أيضاً ما يعكس فلسفة وفكر الفنان ومشاعره الخاصة، والأفكار تختلف من فرد الى فرد كما ان

وسيلةالتعبير عن الفكرة الواحدة تختلف أيضاً من فر د لآخر، كما أن الفكرة الواحدة من الممكن التعبير عنها بأكثر من خامة واحدة. فهناك العديد من الخامات المتوفرة تصلح للتعبير بها عن فكرة العمل الفني، مثل الألوان في عمل اللوحات والطينات والأخشاب والمعادن في عمل التماثيل والرسوم البارزة. والخيوط والأقمشة في أعمال النسيج والطباعة وغير ذلك من الخامات البيئية المتوفرة كالبلاستيك، البوص، وأوراق الأشجار الجافة وغيرها.

يلاحظ أن معني الفن قد تأثر كثيراً بآراء المفكرين والفلاسفة الذين تصدوا لتعريفه، أو لتوضيح معناه، وذلك نتيجة لمحاولة كل فيلسوف أو مفكر أن يضع تصوراته الجمالية أو الفنية في اطار مذهبه أو نسقه الفلسفي. وقد تباينت الآراء والأفكار الى حد كبير. ذلك وان كان في الامكان رصد اتجاهين رئيسين في ذلك الاطار.

الاتجاه الأول يحاول ربط الفن بالحياة والواقع الاجتماعي، وجعل الفن ذا وظيفة ايجابية، ضمن نسق فكري أو فلسفي معين. بل ووفقاً رؤية محددة. هذا، وقد تباينت الآراء بين ربط الفن بالدين أو الحياة الاجتماعية والتحرر الانساني (رمضان. 2010م، ص51). أو فرض رقابة محددة على الفن، وطلب دور محدد وصارم له. أو رفضه والاستغناء عنه.

يتمثل ذلك، على سبيل المثال، لدى أفلاطون، وتولستوي، والماركسية والبراجماتية، وان كان بدرجات متفاوتة.

اما الاتجاه الثاني، فقد حاول تحرير الفن من وطأة الحياة، والواقع، وفصله عن كل اتجاه عملي أو نفعي، وجعله غاية في ذاته، ومنزهاً عن الغرض.أو حدساً وعياناً . أو لعباً حراً . ذلك في اتساق مع أنساق فلسفية، ترى أن الفن أداة لشئ آخر، وليس وسيلة لمنفعة أو لذة. فقد تمثل ذلك بشكل واضح لدى"كانط" و"شيلر" و"كروتشه" وغيرهم.

فقد ظهرت في نفس الوقت بعض الآراء التوفيقية، التي تجمع بشكل أو بآخر هذا الاتجاه مع ذلك، وتحاول الا تغالي في جانب على حساب الآخر. اذ يمكن أن يكون "سانتيانا"على سبيل المثال ممثلاً لهذا الاتجاه. عليه فأن معنى الفن كان ومازال مثاراً للجدل، ليس بين الفلاسفة فحسب، بل وبين الفنانين أنفسهم. هذا هو سر الثراء في الفكر الجمالي.

نشأة الفن:

لما كان العمل هو عملية يشترك فيها الانسان والطبيعة (رمضان. 2010م، ص9) وفيها يبدأ الانسان من تلقاء نفسه فهو ينظم ويسيطر على ردود الأفعال المادية بين نفسه والطبيعة. فهو يضع نفسه في مقابل الطبيعة على انه قوة من قواها، وهو

يطلق للحركة ذراعيه ورجليه ورأسه ويديه، والقوة الطبيعية لجسمه لكي يمتلك منتوجات الطبيعة بشكل يتفق مع حاجاته.

فقد كان الانسان، بقدرته على السيطرة على أطرافه، وخاصة استعمال يديه في تشكيل مواد الطبيعة وتغيير حالتها، مما يشكل فارقاً جوهرياً بينه وبين سائر كائنات المملكة الحيوانية. وقد كان العمل هو الطبيعة الدائمة والظرف الاشتراطي الذي يفرض نفسه على الوجود الانساني.فالانسان في هذه العملية يقوم بتبديل الطبيعة وتحويلها. بدءاً من اختراع أو صناعة أكثر الأشياء بدائية وصولاً الى أشدها تعقيداً .

ان العمل الذي خلق عند الانسان الحاجة الجمالية، أعطى هذه الحاجة أشكال التعبير المختلفة. كما قد كان تطور الحواس الانسانية عبر سيرورة العمل، المفتاح الأساس الذي من أجله تم ابداع الفن. الذي ظل لفترة طويلة في اتصال دائم مع العمل وغير منفصل عنه، ولم ينفصل عنه الا بعد أن نضج الفن. وذلك بنضج الانسان وتقدمه، عبر التغييرات الاجتماعية وزيادة سيطرته على الطبيعة.

رغم المظاهر الأولى لما نسميه الآن ابداعاً فنياً تعود الى فترة ما قبل التاريخ فهي ليست قديمة كالعمل نفسه. فقد ظهر الابداع الفني بعد أن مهر الانسان في صناعة واستخدام أدوات العمل. فهنالك فترة تاريخية طويلة بلغت الألوف من السنين.عرف الناس من خلالها انتاج الأشياء الضرورية لتحصيل الغذاء. ولكنهم لم

يفعلوا شيئا خلالها يشبه الفن فمن الضروري أن ينضجوا ليبدعوا. وقد جرى هدا النضج خلال عملية تملك العالم المحيط عن طريق العمل.

لقد احتاج الانسان الى وقت طويل كي ينجز بعض حاجاته الضرورية ويتغلب على ندرتها في الطبيعة (روجيه. 1975م، ص12) وكان العمل وسيلة للتغلب على هذه الندرة أو السيطرة على الطبيعة. وقد كان ارتباط الفن بالعمل وثيقاً لأن الانسان كان يصنع الأدوات التي تساعد على تلبية حاجاته، وكان يبدل الطبيعة ويحور الواقع حتى يتلاءم مع ضروراته وكان هذا هو بداية الفن. واستطرد قائلاً ان الفن هو أحد مظاهر نشاط الانسان ككائن محول للطبيعة ومغير لها، أي كشغيل. وقد تبين ان الانسان ينتج، في سيرورة العمل أو الشغل، أشياء لتلبية حاجاته، ومجموع هذه الأشياء، التي ليس لها وجود ولا معنى الا بالانسان.

الانسان يؤلف طبيعة ثانية، عالم تقنية، وبأوسع المعاني عالم ثقافة، ولكنها طبيعة انسانية، طبيعة أعيد انتاجها وفقاً لخطط انسانية.

ان الوصول الى البعد الفني للعمل الانساني، وكذلك الى بعده العملي، يقتضي أيضاً تنائياً يحدث انقطاعاً في الدارة المباشرة بين الحاجة وبين الموضوع المباشر لتلبيتها. عندئذ فقط تتاح امكانية تأمل لا يعود الانسان معه يدرك في الموضوع ما له دلالة نفعية مباشرة فحسب (روجيه. 1975م، ص13) ليقتات أو ليلبس أو ليعمل أو ليذود عن نفسه. بل يدرك أيضاً ما يعبر في هذا الموضوع عن الفعل الخلاق للانسان.

وعليه أن الموقف الجمالي يبدأ عندما يغتبط الانسان ويلتذ بأكتشافه للموضوع الذي خلقه لابأعتبار انه وسيلة لتلبية حاجة فحسب، بل أيضاً لكونه فعلاً خلاقاً .

وقد ظهرت الآثار الأولى للفن قبل الميلاد بحوالي أربعين ألف عام وكانت عبارة عن أدوات مصنوعة من الحجارة ومن قرون الحيوانات.أما الشكل الآخر للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية. وقد كان الفن السحري المتمثل في رسم الحيوانات في الكهوف من قبل الانسان البدائي، يتم انجازه لضمان الصيد الناجح للحيوانات الحقيقية، فالفن البدائي ليس (فناً لذاته).هكذا نجد (رمضان. 2010م، ص18) أن الفن كان مختلطاً بالسحر والدين والعلم، ولم يكن معروفاً بالمعنى الاصطلاحي الذي نعرفه الآن. وقد احتاج الفن الجميل الى وقت طويل خلال المجتمعات المتحضرة حتى يصبح مستقلاً ومنفصلاً عن الفن التطبيقي، وان كانت هنالك بعض الآراء تدأب على الخلط بين نوعي الفن.

التصميم:

الفن كذلك يعني التصميم، أي التكوين، وهو البناء والأنشاء. فالتصميم كمفهوم، يعني عملية الخلق والابتكار والابداع. بمعنى ادخال أفكار جديدة تعطي الشكل البهجة والحياة. ويشير (معتصم. 2008م، ص9) الى انه عبارة عن صياغة للعلاقات التشكيلية بأحكام واع.

فالتصميم هو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شئ ما وانشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب، ولكنها تجلب السرور والفرحة للنفس أيضاً، وهذا اشباع لحاجة الانسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد. (معتصم, ص12).

ان عملية التصميم ليست عبارة عن رسم الخط والشكل وانما هي أكثر من ذلك. فهي تحتاج لمن يترجم هذا الخط الى صورة شئ ملموس يتلائم مع حاجات وأذواق وتقاليد المجتمع. وعليه فأنه ينبغي للمصمم أن يكون موهوباً ولديه المقدرة على الابتكار والخلق. ليضع عناصر التصميم في عمل كما يعتقد (اسماعيل. ص43)يؤمي بالبهجة والاحساس بالذوق دون شذوذ أو اغفال للناحية الجمالية أو النفعية.

للتصميم عناصر ومكونات.وتتمثل هذه العناصر والمكونات التصميمية في أنها مفردات للغة التشكيلية.حيث أن العمل الفني يتكون من عدة عناصر ومكونات.

وقد اختلف العلماء والنقاد والفنانين في تحديدها، وان اتفقوا على وجودها وهي: الخط، الشكل، الضوء والظل، النقطة، اللون والملمس. وهنك من أضاف عناصر أخرى. وهنالك من دمج بين عنصرين، بأن يقول الشكل والأرضية أو "الخلفية".

ولكن عموماً هنالك امكانية للتفصيل فيما تم الأتفاق عليه. فالمكونات هي:

أولاً: النقطة :تعتبر النقطة مكوناً أولياً في كل من الهندسة والفن، وتستخدم بأحجام مختلفة في الرسوم ولأغراض مختلفة بالرغم من أن النقطة ليست لها أبعاد محددة من الناحية الهندسية.

النقطة شكل دائري ولا تعرض أي اتجاه اذا استخدمت منفردة. كما انها تحدد نهاية كل خط أو المكان الذي يتقاطع فيه خطين أو المكان الذي تتقابل عنده الخطوط في ركن المسطح أو زاوية الشكل. (اسماعيل. 2007م، ص 138).

واذاتكاثرت النقاط متجمعة كانت أو متناثرة فانهلوبحكم طاقتها الكامنة. كفيلة بأثارة أحاسيس حركية. لا تشمل المكان الذي تحده فقط بل تتعداه الى ما يجاورها. (خليل. 2009م، ص32).

ثانياً : الخط:

فالتعريف الهندسي للخط يرى بأنه الأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار. أو هو تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة.

الخط مكون تشكيلي ذو امكانيات غير محدودة. وهو أنواع مختلفة وأوضاع متعددة. ويوجد في الطبيعة بصورة كثيرة ومتنوعة في معظم أشكالها. (اسماعيل. ص144)

الخطوط وحدها قد لا تعبر عن العمق والبعد الثالث (معتصم. 2008م، ص64).غيرأن الخطوط قد لا تكفي وحدها للتعبير عن شكل بعض الاجسام. وما ذكر عن الخطوط في الفنون التشكيلية ذات البعدين "كالصورة"ينطبق أيضاً على الفنون الأخرى التي تتميز بأبعاد ثلاثة. فالتمثال أو المبنى يتكون من مسطحات أو كتل محددة بخطوط فاصلة بين أجزائها.

عموماً تنقسم الخطوط الى نوعين:

1. خطوط بسيطة، وتشمل:

أ. خطوط مستقيمة (كالخطوط الافقية- الخطوط الرأسية-الخطوط المائلة)

ب.خطوط غير مستقيمة (كالخطوط المنحنية- الخطوط المقوسة-الخطوط الانسيابية)

2. الخطوط المركبة، وتشمل:

أ. خطوط أساسها الخط المستقيم (كالخط المنكسر- الخط المتوازي- الخط المتعامد).

ب.خطوط أساسها الخط غير المستقيم (كالخطوط المتعرجة-الخط الحلزوني- الخط المموج- الخط اللولبي).

ج. خطوط أساسها الخط الغير مستقيم أو قد تجمع بينها (كالخطوط المضفرة- الخطوط المنقطة- الخطوط المتقاطعة- الخطوط المتشابكة- الخطوط المتقطعة- الخطوط المتلاقية- الخطوط الحرة- الخطوط الهندسية- الخطوط المتماسة) (اسماعيل. 2007م، ص145).

ثالثاً: المساحة (الشكل):

هي بيان حركة الخط - في اتجاه مخالف لأتجاهه الذاتي- ليشكل مساحة، والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق، وهي محاطة بخطوط وتحدد الحدود

الخارجية لأي حجم. فالمساحة تعني عنصر مسطح أولي أكثر تركيباً من النقطة والخط.

يرى (خليل. 2009م، ص46) أن الأشكال في الفن تتخذ عدداً من التصنيفات:- أشكال هندسية- أشكال عضوية- أشكال طبيعية- أشكال غير موضوعية

رابعاً : الحجم (Size):

هو بيان حركة المساحة المستوية – في اتجاه مخالف لأتجاهها الذاتي- وتشكل حجم التكوين، وله طول وعرض وعمق وليس له وزن. ويحدد مقدار الحيز الذي يشغله الجسم في الفراغ. وتنقسم الأشكال المجسمة الى:

1. هندسي منتظم.
2. شبه منتظم.
3. غير منتظم.
4. يتسم باالعضوية

العناصر الأولية المجسمة كالمكعب والهرم الثلاثي (المنشور) والدائرة، تتضمن في بنائها أشكال مسطحة تقوم بمثابة حدود لحجم المادة وتفصلها عن الوسط المحيط. وهي تتدخل بشكل كبير في تحديد الجسم وفي اكسابه الصفات والفاعلية المؤثرة في الادراك.يرتبط تأثير الحجوم بالحيز المكاني والفراغ الذي تتواجد فيه.

قد تكون الحجوم مصمتة أو مفرغة أو شفافة أو حجوم ذات ملامس متباينة أو مصقولة وعاكسة للضوء، وكلها كيفيات تؤثر على الاجسام وعلى فاعليتها في الادراك. من المهم ملاحظة أن كثير من الأفكار ذات الأبعاد الثلاثة يمكن اظهارها مبدئياً على قطعة ورق مسطحة (خليل. 2009م، ص55) وغالباً ما نستخدم خط رفيع للإشارة الى حافة المستوى أو الحجم، وهذا الخط يمكن رؤيته حيث أنه يظهر في السطح ذي البعدين، ولكن يمكن فقط تصوره أو ادراكه عندما يشكل وسيلة ايضاح للشكل ذو الثلاثة أبعاد، والأشكال ذات الثلاثة أبعاد يمكن رؤيتها بأشكال مختلفة اذا ما شوهدت من زوايا مختلفة بمسافات مختلفة أو وسائل اضاءة مختلفة.

خامساً : الملمس (Texture):

تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد. وهذه الخاصية التعرفعليها من خلال الجهاز البصري، والتحقق منها عن طريق حاسة اللمس. وملمس السطح يظهر كنتيجة للتفاعل بين الضوء وكيفيات السطح من حيث النعومة والخشونة ودرجات الثقل. كثرة الأضواء المنعكسة عن سطح المواد وكيفيات انعكاسها تعكس الصفات الجسمية للخامة، مثل الصلابة والليونة والخفة والثقل وغيرها من الصفات جعلتها في نظر البعض مبدأ لدراسة الجمال.

فنحن ننظر الى القيم المسطحة على انها ملمس السطح كما تحسه اليد. ولكن القيم السطحية أيضاً هي ملمس السطوح كما يحسها العقل (اسماعيل. 2007م، ص174).

سادساً : المعتم والمضيء (الاضاءة والظلال) Light & Shadows:

ان العمل الجمالي ككل يستند الى اتقان فن الظل والنور (خليل. 2009م، ص61) فهما يقومان مقام التلوين ويكسبان الاجسام الحيوية والتألق، كما انهما يعطيان الفنان القدرة على التعبير عن خصائص الأجسام من حيث الحجم والعمق.

وتتفاوت الأجسام في درجة عكسها للضوء، فالأجسام ذات السطوح الداكنة تمتص قدراً كبيراً من الضوء وتعكس القليل منه، أما الأجسام ذات السطوح اللامعة فأنها تمتص القليل من الضوء وتعكس الكثير منه.

سابعاً : اللون Colour :

هو ذلك التأثير الخاص بوظائف أعضاء الجسم، و الناتج عن شبكية العين. سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو اذاً احساس وليس له أي وجود آخر خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية. وبفحص لون شئ ما بنظرة تحليل وتعمق، فاننا نجد أن هذا اللون تحدده ثلاثة خواص أو صفات هي:-

أ) كنه اللون Hue :

والمقصود بذلك أصل اللون، وهي الصفة التي يتميز بها ويفرق بها بين لون وآخر والذي يسمى بأسمها فيقال هذا لون (بنفسجي- أزرق- أخضر- أصفر- برتقالي- أحمر- نيلي).حيث يمكن التغير في أصل اللون بمزجه بلون آخر. فعندمزج مادة حمراء بأخرى صفراء فأنها تنتج مادة برتقالية، وهذا هو تغيير في كنه اللون.

ب)قيمة اللون Value :

هي الدرجة التي يقصد بها أن اللون فاتح أو غامق. بمعني آخر انه بالقيمة بحيث يمكن التفريق بين الأحمر الفاتح والأحمر الغامق. اذا ما تم مزج أسود وأبيض. وفي حالة الألوان المائية اذا ما أضيفت الماء الى اللون فأنه يمكن أن نغير من قيمته وليس من أصله أو كنهه.فاذا ما تخيل المرء الفرق الذي يدركه بين لون سطح أحمر، يقع نصفه في الظل والنصف الآخر في النور، فبرغم أن أصل اللون لم يتغير، الا انه من المؤكد أن يرى اختلافاً كبيراً في درجة نصوع اللون.

ج) الكروماChoroma:

هي الخاصية أو الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون، أي درجة تشبعه. ويرتبط تشبع اللون بمدى نقائه، أي بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة، وهي كل من الأبيض والأسود والرمادي. هنالك أحوال ثلاثة لمدى تشبع اللون ولكل منها تعبير مستقل:

1. نقص للتشبع لأختلاط أصل اللون بقدر من الأبيض، وفي هذه الحالة يقال أن أصل اللون قد خفف فأصبح (فاتح أو باهت أو شاحب).
2. نقص التشبع لأختلاط أصل اللون بقدر من الأسود. وفي هذه الحالة يقال أن أصل اللون قد ظلل أو صار أغمق أو داكن.

3. نقص التشبع لأختلاط أصل اللون بقدر من الرمادي. وهنا يقال أن اللون قد حييد أو عودل أو صار أغمق أو داكن.

دائرة الألوان:

تعتبر الوسيلة العلمية لدراسة الألوان. وعن طريقها يتعلم المرء كيف يخلط الألوان مع بعضها. وهي تتفق وتتضمن تسلسل ألوان الطيف.

قد قام كثير من علماء اللون بترتيب الألوان من خلال دوائر مختلفة، وهذا الترتيب المبسط قام بتنظيمه "يوهانز ايتين" على دائرة الألوان ذات الأثني عشر لوناً، حيث تتكون من ثلاثة قوائم هي:

1. ألوان أساسية (أولية).
2. ألوان ثانوية.
3. ألوان ثالثية.

ثامناً : الفراغ:

إن العناصر السابقة (الخطوط- المسطحات- الكتل) حين تتجمع كلها أو بعضها تخلق فراغاً Space . والفراغ يمثل مكوناً مهماً في الفنون المعمارية. نظراً لوجود فراغ ينشأ عن تجميع كتل أو مسطحات من بناء منزل مثلاً، فأن ذلك يقتضي الاهتمام بالشكل الداخلي لهذا الفراغ. حيث يرى في الأعمال الفنية المعمارية الحديثة كثيراً من مسطحات وخطوط تربط بين الداخل والخارج.

فالفنون المجسمة قد تطورت من فكرة الكل المغلق إلى الشكل المفتوح الذي يربط بين الداخل والخارج. وتحقيقاً لهذا الاتجاه، يمكن ملاحظة أن الأعمال المعمارية الحديثة تميل نحو استخدام المسطحات الشفافة الزجاجية في كيان العمل الفني.

أن العنصر المسطح بمفرده بحكم طبيعته (اسماعيل. 2007م، ص 203) لا يمكن أن يضم فراغاً، الا اذا تقوس فينشأ عن ذلك نشاط فراغي. وعندها الفراغ يصير أكثر ايجابية وتحديداً .

أما التصميم المسطح فهو شئ آخر. انه سطح ذو بعدين. طول وعرض. وعلى الفنان أن يقدر الطريقة التي يستطيع بواسطتها الأيحاء بالعمق أو البعد الثالث في الفضاء.

2. نظرية الجمال:

1. نظريات الجمال في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد:

خير منهج يوضح اتجاهات فلسفة الجمال في العصر اليوناني. هو المنهج التاريخي الذي يفسر هذه الفلسفة في ضوء تطور الظاهرة الفنية، وارتباطها بالتطور التاريخي و الاجتماعي والسياسي في ذلك المجتمع. لقد شهد المجتمع اليوناني وخاصة الأثيني (أميرة. 1983م، ص11)تطورات سياسية خطيرة. اذ انتقل من الحياة القبلية الى مجتمع المدينة.

وشهد بعد ذلك تجربة سياسية عظيمة. ففي نهاية القرن قبل الخامس الميلادي تحققت الديمقراطية في أثينا، وعمل بناتها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنيةفي شتى المجالات. وخاصة العمارة والنحت والمسرح.

ومن هنا فقد حدث تجديد في القيم الفنية والأخلاقية يواكب هذه التغييرات السياسية والاجتماعية. فاذا نظر المرء الى تاريخ الفن فسيجده يبدأ دائماً بالتمييز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليوناني.

فقد حدد مؤرخو الفن بأنأقدم أنواع الفن عند الانسان هو النمط العتيق Archaic،الذي ارتبط بالعصر الحجري القديم. وهو العصر الذي عاش فيه الانسان متنقلاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد.

وقد تميز الفن في هذه المرحلة بأنه كان فناً واقعياً . اذ كان الانسان ملاحظاً دقيقاً للطبيعة، ونقلاً دقيقاً لها ولم يعرف في هذه الفترة الأستقرار ولا الزراعة ولا الدين. وانما كان يعيش في مجتمع قبلي بدائي في جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثاني (أميرة. 1983م، ص13)فهو نمط فن العصر الحجري الحديث Neolithic. وفيه عرف الانسان الاستقرار وأكتشف الزراعة وتربية الحيوان. وقد ساد هذا الفنالحضارات الشرقية القديمة التي قامت على ضفاف الأنهار في مصر وبلاد الرافدين.

فكانت أهم خصائص هذا الفن الحجري الحديث النيولثيكي، ارتباطه بوجهة نظر دينية الى الحياة. والاعتقاد في وجود النفوس والآلهة. وعني بأقامة الطقوس لعبادتها، وقد ترتب على هذا الاعتقاد في وجود عالم الهي مقدس.

وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز بالأسلوب الهندسي وبالقواعد الثابتة.التي لا يسمح معها الفنان بحرية التغيير أو الخروج عليها، كما يشاهد بوضوح في الفن المصري القديم. وهو الفن الذي سيطرت عليه تعاليم الكهنة.

النزعة الطبيعية والواقعية في الفن اليوناني:

في مقابل هذا الفن القديم الذي ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفيثوغارثين وسقراط وافلاطون ظهرت اتجاهات جديدة علمانية في القرن الخامس ق.م. ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسي في مدينة أثينا الى النظام الديمقراطي.

فانتصار الديمقراطية جاء بقيم جديدة مختلفة كل الاختلاف عن قيم الارستقراطية القديمة. التي كان لها الحكم دائماً وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل.وعلى العكس من ذلك النظام. تولى جمهور المواطنين زمام الحكم في ظل التحولات الديمقراطية. وساد الالتجاء الى طرق الاقناع الخطابي والايهام بواسطة التصوير والموسيقى.

وعلى العموم فقد ظهرت في فن عصر الديمقراطية، نزعة حسية واتجاه الى الواقع المادي، مخالفان لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية. كذلك كانت أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بعثها لفن المسرح وازدهار كتابات التراجيديا.

الفلسفة السفسطائية والفن الواقعي في القرن الخامس ق.م:

اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية في المعرفة. اذذهب أكثرهم الى التوحيد بين المعرفة وبين الادراك الحسي، أو الخبرة العملية. كذلك طالبت برأي الفرد وبحريته في التعبير عن رأيه وعن احساساته وانفعالاته الخاصة.

من جهة أخرى ناصرت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين. ولما كان أكثر السفسطائيين يأخذون بموقف نقدي من التراث. فقد أرجعوا القيم جميعاً سواءاً منها القيم الأخلاقية أو الفنية الى المصدر الإنساني وبناءاً على ذلك فقد نظروا الى الفن على انه ظاهرة إنسانية. ولا يرجع إلى أصل الهي أو مصدر مقدس.

كذلك وضح لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية. وبحسب اختلاف الزمان والمكان. (رمضان. 2010م،ص40).

النظرية الفيثاغورثية في الجمال:

رأى فيثاغورث الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد، أن النظر العقلي، والمران بالعلم الرياضي أسمى طرق تطهير النفس. وانتهي فيثاغورث (أميرة. 1983م،

ص19) من تحليله للموسيقى الى وضع تفسير عددي لأنغامها.وفسر التوافق الموسيقي أو الهارموني، بأنه يرجع الى وجود وسط رياضيين نوعين من النغم. ولعل فكرة الائتلاف أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغورثين في الأضداد.

فقد كانت الفيثاغورثية فلسفة تغرق في الوجود بين مستويين. مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بثنائية النفس والجسم. ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلةبحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تميز أحد الطرفين عن الآخر.

فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود. والواحد والكثير. والذكر والأنثى. والخير والشر والنور والظلام.

ان فكرة ائتلاف الأضداد وماتفترضه من وجود وسط رياضي. يمكن أن تفسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين، وهو الوحدة المفسرة للكثرة. غير أن الفلسفة الفيثاغورثية استطاعت أن تصوغ هذه الأفكار الفلسفية في صيغة رياضية فتقدم لأول مرة معياراً صورياً للجمال.

الفكر الجمالي عند سقراط:

سقراط رائد من رواد الفكر الجمالي.وقد درس الفن الا انه انصرف عنه. ولكنه ما زال يتردد على الفنانين يتحدث معهم عن طبيعة الفن ومعايير الحكم الجمالي. لقد ذهب بعض مؤرخي علم الجمال (مصطفى. 1999م، ص52) الى تحديد ظهور علم

الجمال، يوم علق سقراط بطريقته التوليدية على أجوبة هيبياس. وتعريفه للجمال وشرحه له بأنه ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء.

فالناس والقيثارة والخيول، كلها جميلة ولكن يوجد فوقها كلها الجمال نفسه. فعدت هذه الآراء بمثابة مقدمة لعلم الجمال.

كان سقراط يعد الفن تقليد للطبيعة أو محاكاة للطبيعة، وأن الموضوع الأساسي الذي يجب على الفنان اعادة تجسيده ،هو الانسان الرائع روحاً وجسداً . مما جعل سقراط من خصوم الجمال الشكلي.ومن أنصار الجمال الروحي والباطني وجمال النفس الفاضلة.

موقفأفلاطون الجمالي:

أن هنالك درجات للجمال، لأنه اذا ما كان هنالك جمال حقيقي قائم بذاته، فان الأشياء الجميلة سوف تقترب من هذا المعيار الموضوعي قليلاً أو كثيراً . وهكذا تدخل فكرة النسبية في محاورة "هيباس الكبرى ". فأجمل أنواع القردة سيبدو قبيحاً اذا ما قورن بالإنسان، وقرد الثريد سيكون قبيحاً اذا ما قورن بامرأة جميلة. والمرأة الجميلة ستكون بدورها قبيحة اذا ما قورنت بالجمال الإلهي.

نجد أن الجمال نفسه الذي تكون الأشياء جميلة بفضل مشاركتها فيه، لا يمكن أن نفترض أنه شيء . لا يمكن أن يقال أنه قبيح بقدر ما هو جميل . أو نقول جانباً

منه جميل وجانباً منه قبيح.أو انه في وقت ما يكون جميلاً، وفي وقت آخر لا يكون كذلك.ولا يكون جميلاً في مكان قبيحاً في مكان آخر (فردريك. 2002م، ص349).

ينتج من ذلك أن هذا الجمال الأقصى، بما انه مطلق ومصدر كل جمال مشارك.لا يمكن أن يكونشيئاً جميلاً، ومن ثم لا يمكن أن يكون شيئاً مادياً .بل وجوداً غير مادي يتجاوز الحس.

وفي استطاعة المرء أن يرى في الحال انه اذا كان الجمال الحقيقي يتجاوز الحس، فأن الفنون الجميلة وكذلك الأدب لا بد وأن تحتل مرتبة دنيا نسبياً في سلم الجمال ما دامت مادية. في حين أن الجمال ذاته غير مادي، انها تتوسل بالحواس بينما الجمال المطلق يلجأ الى العقل.

فلسفة الجمال عند أرسطو:

تستهدف الأخلاق السلوك ذاته. أما الفن فهو يستهدف انتاج شيء ما وليس النشاط ذاته. غير أن الفن بصفة عامة لا بد أن ينقسم فرعياً الى، أولاً، الفن الذي يميل الى تأمل أعمال الطبيعة وانتاج الأدوات. طالما أن الطبيعة لم تزود الانسان الا بيديه فقط.

ثانياً الفن الذي يستهدف محاكاة الطبيعة، وذلك هو الفن الجميل، الذي وجد أرسطو ماهيته في المحاكاة. وبعبارة أخرى فأن الفن يخلق عالم من الخيال يحاكي العالم الواقعي. غير أن المحاكاة عند أرسطو ليست ذات سمة ضرورية للعالم كما هي

الحال عند افلاطون. فهو لا يؤمن بتصورات مفارقة، ولهذا فقد كان من الطبيعي لأرسطو إلا يجعل الفن نسخة من نسخة أخرى. (فردريك. 2002م،ص483).

اتفق أرسطو مع افلاطون في أن الفن يحاكي الطبيعة، الا أن افلاطون رأى ان هذه المحاكاة لا تغنى عن الحقيقة. في حين اعتقد أرسطو ان الفن اذا كان محاكاة فانه أعظم من الحقيقة. لأنه يتمم ما تعجز الطبيعة عن اتمامه.

اذا المحاكاة عند أرسطو ليست محاكاة سلبية.بل يجب أن يشوبها التطور والبناء الجديد أو المبتكر. وبهذه العملية يقوم الانسان الطبيعة ويطورها نحو الأحسن وهذه أحد مهمات الفن.

عمانويلكانط (1724 – 1804م):

قد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق له. فمن تراث الألمان أخذ منلايبنتز وبومجارتن وليسنج . وعن الانجليز استوعب ما توصل اليه هيوم. أما من أهم ما تأثر بهم من الفرنسيين فهو روسو الذي أسماه بنيتن الأخلاق.

من جهة الاتجاه العقلي الذي ساد الفلسفة الأوربية، كان بومجارتن قد عرف الاستطيقا بأنها علم مستقل. وانها منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الكمال.

فالكمال اذاً أصبح موضوعاً لمعرفة متميزة اتصفت بالحق. أما اذا طبق على السلوك فأنه يعرف بالخير. وأما اذا كان موضوعاً لشعورنا واحساساتنا فأنه يصير جمالاً.

لقد استبقى كانط من بلومجارتن فكرته عن الجمال، باعتباره الكمال الذي نحس به غير أنه أضاف اليه فكرة الغائية. الا انه في حين ظلت الاستطيقا عند بلومجارتن في درجة دنيا من درجات المعرفة، بالقياس الى المنطق الذي يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة. عنى كانط بالبحث في الاستطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم الجميل، أو لحكم الذوق أو الحكم الأستطيقي.

الواقع أن كانط بعد أن شغل أولاً بتفسير معرفتنا بالرياضيات والفيزياء. ثم شغل بالبحث في قوانين الأخلاق عكف (أميرة. 1989م، ص90) في آخر سنينحياته على البحث في الشعور بالجمال.فوجد أن هذه المشكلة هي من أكثر المشكلات دقة وأحوجها للمراجعة.

ففي أول مقدمته لكتابه نقد الحكم ذكر أسباب نقص مناهج الكتاب السابقين عليه. سواء منهم السيكلوجين أمثال "بوركه" و"بلومجارتن"، لأنهم جميعاً لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية.

ومرجع نقص المدرسة السيكلوجية يرجع الى انهم لم يدركوا طبيعة الحكم الاستطيقي، لأن الأحكام الأستطيقية أو أحكام الذوق، لا تذكر لنا كيف الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس.

فالنوع الأول من الأحكام يكون موضوع بحث علم النفس التجريبي. أما النوع الثاني من الأحكام فتبين انها تنطوي على مبدأ قبلي. وذلك لأن كانط كان يريد الوصول الى منطق للذوق مثيل للمنطق الذي توصل اليه في مجال العلم والأخلاق. وفعلاً توصل كانط الى المبادئ الأولية للذوق في نقده لملكة الحكم الذي كتبه عام 1790م.

تدور فلسفة كانطالنقدية حول ثلاثة مجالات رئيسية.مجال المعرفة الذي يعتمد على ملكة الذهن وهو موضوع نقد العقل العملي ومجال الشعور باللذة الذي يعتمد على ملكة الحكم وهو موضوع نقد الحكم.

هيجل (1770 – 1831م):

انتقل هيجل (مصطفى عبده. ص52) من اتحاد الذات مع الموضوع. والطبيعة مع الفكر. والذهني مع المحسوس.وعد الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة التي هي مضمون الفن.

تتلخص صورة الجمال في تصويرها للمحسوس والخيال.ولابد للمضمون كي يتحول الى موضوع فني من أن يكون لائقاً بهذا التحول. وأن الأشياء تكون أقدر على اعطائنا الشعور العالمي بمثابة الموضوع الواقعي كلما ارتفعت في سلم العقل والحياة.

الفن الانساني أقدر على إعطائنا هذا الشعور من الطبيعة، وتسلك النفس في بحثها عن المطلق بالخطوات الثلاث، الفن والدين والفلسفة، ورأى هيجل أن الفن علاقة بين الفكرة والصورة ويكون:

1. رمزياً في مرحلته الأولى وتمثله الفنون الشرقية.
2. كلاسيكياً في مرحلته الثانية ويمثله الفن الإغريقي.
3. رومانتيكياً في مرحلته الثالثة ويمثله الفن المسيحي.

شوبنهاور (1788 – 1860م):

يقول (سعيد. 1983م، ص93) أن المشكلة الحقيقية لميتافيزيقيا الجميل يمكن التعبير عنها ببساطة شديدة كالآتي:

كيف يمكن أن يتحقق الاشباع والمتعة لموضوع ما، دون أن يكون هنالك أي اهتمام مماثل بالنسبة لإرادتنا. على هذا النحو يقرر شوبنهاور مشكلة الجميل.

فأساس المشكلة هو اننا دائماً لا نتصور وجود اشباع أو متعة دون استثارة لرغبة ما.وسبب هذا أن كل تفكيرنا وأفعالنا وسمعنا وبصرنا تكون بطبيعتها في خدمة رغباتنا الشخصية، سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

شوبنهاور يرى أن الجميل يستثير بالتأكيد اشباعنا ومتعتنا (سعيد. 1983م، ص93)، لكن هذا لا يمكن أن يحدث دون استثارة للإرادة. وذلك حينما ننظر الى الأشياء نظرة جمالية خالصة فلا نرى في الموضوعات الا صورها أو مثلها الأفلاطونية، وبذلك تكون هذه الموضوعات جميلة. غير أن هذا لن يحدث الا اذا تحررت الذات من كل ارادة.

في هذا الصدد يقول شوبنهاور: الحل عندي هو اننا دائماً ما ندرك في الجميل الصور الجوهرية للطبيعة الحية واللاحية، وبعبارة أخرى ندرك مثلها الأفلاطونية. كما ان هذا الادراكيستلزم وجود نظيره الضروري وهو الذات العارفة المتحررة من كل ارادة. وبهذا الاسلوب تتلاشى الذاتكليةً خارج الوعي عند مدخل الادراك الجمالي.

يتضح لنا من هذا أن الموضوع الجميل عند شوبنهاور هو الموضوع الذي يمكن ادراكه بطريقة جمالية. أو بمعنى أدق أن الموضوع يتحول الى موضوع جميل عندما نتأمله بهذه الطريقة وهذا ما يؤكد عليه شوبنهاور.

نيتشة (1844- 1900م):

عد نيتشة ارادة القوة أكثر الدوافع الانسانية أهمية. وأن الانسان الأعلى – سوبرمان- هو ذلك الكائن الذي قهر نفسه وجعل لحياته معنى. بل أصبح خالقاً. فالحياة هي الابتكار، وللفن صلة بإرادة القوة وتأكيد الوجود ومضاعفة الشعور بالحياة، كما أن الجمال ينمي الحياة.

رأى أن موضوع الفن هو نفسه موضوع الأخلاق والعلم. وأن حبنا للجمال هو الارادة المصورة التي تبدع الأشياء من جديد. وأن قيمة الفن في كونه الدافع الكبير للحياة. وأن مهمة الفن هي خلق الانسانية القادمة لنفسها بفنها. (مصطفى. 1999م، ص74)

كذلك أكد نيتشة افتقار الحضارة الأوربية المعاصرة الى روح الموسيقى، والاحساس الباطني والخلق الفني. فكانت فلسفته السبب في ظهور الاتجاهات المعاصرة للتعبيرين والسرياليين واللامعقول في الأدب.

مفهوم الجمال عند (جورج سانتيانا):

يرى "سانتيانا" أن الانسجام بين المنفعة والجمال between Utility and Beauty اذا لم يدرك منبعه الأصلي، فأنه بلا شك يكون محيراً . ويربك نظرية الجمال. فأحياناً يقال لنا أن المنفعة هي نفسها ماهية الجمال The Essence of Beauty ذلك لأن وعينا بالميزات العملية لأشكال محددة هو الأساس الذي ينهض عليه اعجابنا الجمالي.

فسيقان الجواد يقال عنها انها جميلة عندما تكون ملائمة للعدو. والعين جميلة لأنها وجدت للأبصار. والبيت جميل لأنه ملائم للعيش بداخله. ويستمر "سانتيانا" ويضرب مثلاً برأي "سقراط" في ربط الجمال بالمنفعة، والذي يصل الى حد جعل

المنفعة هي جوهر الجمال وذلك في مواجهة ما هو منطقي وطبيعي، ومعارضاً للذوق في أحكامه.

اذا كان "سانتيانا" (رمضان. 2010م، ص41) يعيد بقوة مفهوم المنفعة الى مجال تقويم الفن. ويربط بين اللذة والمنفعة، وبين الجمال. فأنه حتى ولو تم التسليمبأن اللذة عنصر جوهرى من عناصر الفن، فلابد لنا من أن نتذكر اننا هنا ازاء لذة من نوع خاص. لأنها تبدو للذهن محملة بالمعاني وعامرة بالدلالات. عند تحليل الخبرة الجمالية كما لاحظ كل من "كانط" و"شيلر"بأن اللذة التي تقترن بهذه الخبرة أنما هي مظهر لتوافق الطبيعة والعقل، أو لانسجام عالم الظواهر مع عالم المطلق.

قد كان جمع "سانتيانا" بين مفهومي الجمال واللذة مثيراً لكثير من الاعتراضات. وخصوصاً وأن تذوق الجمال ليس ادراك حسي، وانما هو ادراك لقيمة.أو اكتشاف لدلالة جمالية هيهات لأي مظهر مظهر حسي أن يستوعبها بتمامها.

في الفن يكون التعبير الذاتي عن الانسان أكثر مباشرة عن غيره من الأنشطة الأخرى. واذا كانت السعادة Happinessهي الوازع الأساسي للفن، فأن الفن من ناحية أخرى هو أفضل وسيلة للسعادة.والانسان في الصناعة يظل مسترقاً مستعبداً ، فهو يعد المواد التي يستخدمها في الفعل.

وفي العلم يكون ملاحظاً Observerمعداً نفسه للفعل بطريقة أخرى، بدارسة نتائجه، وشروطه وحالاته. ولكن في الفن يكون حراً Free، مبدعاً ولا يكون قلقاً بشأن

مولاه، لأنه يكون متفهماً لها جيداً .وهو اذ يبدع أنما يصنع عالماً آخر. ولا يضع فياعتباره الطريقة التي ينمو بها. ولذا لا شيء يكون أكثر بهجة من الفن الأصلي ولا شيء يكون أكثر منه حرية، وخيلاء.

قد رفض "سانتيانا" آراء "كانط" التي ترى أن الفن غاية في ذاته. ورأى أن اللذة الفنية ليست أقل من غيرها من اللذات أنانية ونفعية.وأن كان في نفس الوقت قد رفض المبالغة في أهمية المنفعة،وجعلها معياراً وحيداً للتقدير الجمالي.

وبذلك فأن "سانتيانا" لربطه بين الفن والمنفعة يعارض الآراء المثالية في الفن، ويمهد للأتجاه "البراجماتي"الذي يقترب منه كثيراً .

أن عدم ارتباط اللذة الجمالية بعضو خاص يفسر ما تتصف به هذه اللذة من سمو وشفافية (محمد. 1981م، ص64).

الروح التي تظهر كما لو كانت سعيدة بنسيانها ما يربطها بالجسد من روابط، وتتوهم انها تحلق بحرية في جميع أرجاء العالم، وتحوم في موضوعات التفكير كيفما تشاء. فهي تقطع المسافات الكبيرة بسهولة.

وتوهم الروح بأنها تحررت من الجسد لهو مصدره نشوة كبرى. في حين أن الاندماج في الجسد والتقيد في حدود عضو من الأعضاء يضفي على الوعي احساساً من الأنانية. كذلك تفسر لنا الموضوعات الوضعية المرتبطة باللذات المادية ما تتصف به من الجلافة نسبياً .

وتتسآئل (أميرة. 1983م، ص13) بأنه، كيف يدرك الانسان الجمال، هل يتم ذلك من خلال الموضوع الخارجي أم من داخل الانسان ذاته.نجد أن الانسان يقوم بأسقاط حالته الباطنية على الموضوع الخارجي، وترتبط هذه العملية بميل الانسان الفطري لتجسيد انفعالاته واحساساته. فالخبرة الجمالية تقوم بتحويلالانفعال بالنشوة أو باللذة من الذات الى الشيء الجميل. ولا علاقة لها بحالة الانسان الباطنية.

لكن الجمال الذي يدور الحديث حوله، يرتبط بأبداع الفن الانساني. أي يكون في التعبير الجميل عن الأشياء.

بندتوكروتشه (طبيعة الحدس الفني):

يذكر (زكريا. 1966م، ص43) بأن "كروتشه"يرى أن الفن حدس أو رؤيا. وفي الوقت نفسه لا يرى مانعاً من أن يضع جنباً الى جنب كلمات مثل "الحدس"، "التأمل"، و"التوهم" وغيرها.باعتبارها جميعاً مترادفات تتردد باستمرار بيننا عند الحديث عن الفن. فتؤدي الى مفهوم واحد. أو الى مجال مشترك من المفاهيم. مما يؤكد وجود ضرب من الاتفاق العام بين الناس حول فهمهم لماهية الفن.

لكن نجد تمسك "كروتشه" بكلمة "الحدس" كما يرى (محمد. 1981م، ص18) .لأنها من وجهة نظره من أكثر الكلمات تحديداً للمدلول والمعنى الذي أراده للفن.

وهنا يجد المرء نفسه إزاء صورة من صور المعرفة. على اعتبار أن المعرفة عند "كروتشه" لها صورتان. فهي اما أن تكون معرفة حدسية أو معرفة منطقية. أي انها

مستمدة عن طريق الخيال أو العقل. والحدس صورة المعرفة التي لا تهتم الا بما هم فردي.

وفي حياتنا العادية نجد أنفسنا كثيراً ما نستخدم المعرفة الحدسية.ويتضح ذلك عندما نعترف بأن هنالك حقائق بعينها غير قابلة للتعريف أو البرهنةوبناءاً عليه لا نجد سبيلاً أمامنا سوى أن نقوم بتعريفها حدسياً . والمعرفة الحدسية قادرة على الاعتماد على نفسها وليست في حاجة الى توجيه.

يرى (رمضان. 2004م، ص96) بأن تأكيد "كروتشه" على أن الفن حدس فأن ذلك يعنى ارتباطه بالنظر لا بالعملوبناءاً عليه فأنه يستبعد استبعاداً تاماً أن يكون الفن نفعياً .لأنه انطلاقاً من طبيعته الخاصة لا علاقة له بالمنفعة، ولا شأن له باللذة والألم.

ويسعى "كروتشه" الى الدفاع عن وجهة نظره التي تتمثل في أن الفن بعيد كل البعد على أن يكون لذة. على اعتبار أن أي لذة من اللذات ليست بذاتها فنية. وهذا هو موقف "كروتشه"المدافع عن أن الفن لا يخرج عن كونه حدساً .وأن هذا الحدس لا صلة له بالعمل وبعيد كل البعد عن الاتجاه النفعي.

واتساقاً مع ما سبق يصل المرءالى أن الفن لا يوجد بينه وبين الحياة اليومية أى صلة أو علاقة. تلك وجهة النظر التي يدافع عنها "كروتشه" انطلاقاً من فلسفته المثالية، التي ترى أن الفكر هو الحقيقة ولا توجد حقيقة غير الفكر. والحقيقة والفكر شئ واحد.

جون ديوي (مفهوم الخبرة الجمالية):

الخبرة الجمالية – عند ديوي – لا تختلف عن أي خبرة أخرى في حياتنا اليومية، والاختلاف بينهم يعد اختلافاً كمياً. يتمثل في درجة اللذة والتنظيم.فالتنظيم والتأليف بين عناصر الموضوع هما أهم عوامل أحداث الطابع الجمالي لأي خبرة. وهما في الخبرة الجمالية أوضح من أي خبرة أخرى.

تعتقد (أميرة. 1989م، ص54) بأن "ديوي" يرفض الثنائية لعدم وجودها في الواقع لذا يذهب الى اندماج كل ماهو جمالي داخل الطبيعة. ويرفض الفصل بين الخبرة عند المبدع والمتذوق وذهب الى أنها واحدة في النوع.

يقول (رمضان. 2004م، ص139): (لذا لا نتفق مع من يذهب الى أن "ديوي" في دمجه الفنون الجميلة بالفنون النافعة، يؤدى الى ضياع الفنون الجميلة الخاصة، وسط هذا التعميم الذي لا مبرر له لعنصر الجمال في النشاط الانساني. فليس الفن هو الواقع تماماً. بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه. وليست الفنون التطبيقية مجالاً للتجربة الفنية الخالصة. اذ انها تستهدف غايات نفعية بينما تستهدف التجربة الفنية الخلق الفني في ذاته. ونتفق مع من يذهب الى طرح هذه التساؤلات أليس للجمال منفعته؟ كما أن للمنفعة جمالها؟. وبعبارة أخرى ألا يجدر بنا أن نخفف من حدة التناقض، الذي اعتاد بعض الباحثين اقامته بين مبدأ الجمال ومبدأ

المنفعة.بل ألسنا نلاحظ أن الانتاج الفني، عندما يكون عملاً ناجحاً فأنه لا بد من أن يجمع في صميم نجاحه بين مبدأ الجمال ومبدأ المنفعة).

يقول "ديوي": ان الفن لهو صفة أو كيفية تشيع في أي خبرة. فهو لا يعد، اللهم الا على سبيل المجاز بمثابة الخبرة ذاتها. والخبرة الجمالية هي دائماً أكثر من شئ جمالي. لأن فيها جسماً من المواد والمعاني،والتي لا تعد في ذاتها جمالية،لكنها لا تلبث أن تصبح ذات صبغة جمالية الا حينما تندرج في حركة ايقاعية منظمة تتجه نحو التحقق والاكتمال.

كما رأى "ديوي" أن الفن يصبح عن طريق التواصل، أو المشاركة وسيلة لا نظير لها للتعليم أو التهذيب.ولكن السبيل الذي يسلكه الفن بعيد كل البعد عن ذلك السبيل الذي يرتبط في العادة بفكرة التربية أو التثقيف.

واذا كان الكثير من فلاسفة الجمال قد فرقوا بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو النفعية، فأن "ديوي" حريص كل الحرص على بيان الصلة الوثيقة التي تجمع بينهما. وقد رفض الفصل بين النافع والجميل. أو بين النشاط الصناعي والنشاط الفني وقد كان ذلك نتيجةً لربطه الفن بالخبرة.

اختلف "ديوي" مع "سانتيانا"، فهو لا يوافق "سانتيانا" الذي يرى أن الخبرة الأستطيقية والجمال يحتويان على حدسين بماهيات سرمدية.والتي تنفصل عن الوجود أو لا توجد بالمرة.ورأى أن كل الخبرات سواء العقلانية أو الانفعالية أو العملية، تعد

استطيقية. بقدر ما لها من الشعور المباشر بالوحدة Unity وبقدر ما يجئ مسلكها موافقاً لمتطلبات الاستطيقا. وهو بذلك يعارض "كانط"أيضاً .

ولقد أكد "ديوي" أنه لا وجود لموضوع جمالي Aesthetic وموضوع غير جمالي من حيث المنشأ (رمضان. ص44)، لأنه ليس هنالك موضوع.ولا توجد فكرة يمكن أن تكون ملائمة أو غير ملائمة بشكل فطرى للمعالجة الفنية. ذلك انه لا وجود للتعارض في رأيه بين الوجود الحي بكل معانيه والابداع. أو الاستمتاع بالأعمال الفنية.

ويرى أن تلك التمييزات بين الفن الخالص أو الفن الجميل Fine Art من جهة وبين الفن المفيد Useful Art من جهة أخرى، تأتي بسبب التقاليد الاجتماعية والأعراف الفاسدة. وليس بسبب فروق حقيقية في المواد أو التكنيك، أو خواص موضوعات الفن.

وهكذا يجد اتجاه ربط الفن بالمنفعة، وعدم فصل الفن الجميل عن الفن التطبيقي، والتأكيد على المضمون في الفن، مدافعاً قوياً عنه في "جون ديوي". وذلك بالربط ما بين الفن والحضارة، وبين الخبرات الجمالية والخبرات العملية.

9. علم الجمال الإسلامي:

تشكل نظرية الإسلام في الجماليات بجوانبها الثلاثة: الجمالي التفكري، والجمالي الأيماني، والجمالي الفني ركناً أساسياً في بناء كلي متكامل للمعرفة، وتقوم على جملة ركائز وأفكار منها ما هو جديد ومنها ما جرى تطويره بما يتسق والعلاقة

الجديدة بين الإنسان والسماء، والإنسان والأرض، أو بين الإنسان والعالم الروحي والمادي، وبين الإنسان ونفسه أيضاً .

لم يكن الاسلام ديناً يلبي حاجات الانسان الروحية فحسب وانما جاء بناءاً كلياً متماسكاً، ونظاماً معرفياً متوازناً ومتكاملاً وضع القواعد الأساسية لحياة الأفرادوالمجتمعات الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وان نظاماً معرفياً تم بقوله تعالى: (اليوم أكملت لكم دينكم ورضيت لكم الاسلام ديناً) لا بد لكماله أن تكون له منطلقاته وقواعده في الجمال والقبح، والخير والشر، والسعادة والشقاء.

الاتجاهات الجمالية، غربية وشرقية، كانت منطلقات للنقد في تفسيره وتحليله وتقويمه للنصوص الأدبية والفنية، ولكن في الحقيقة لا يمكن الحديث عن منطلقات لنقد (عربي) ما لم يتم استقراء شامل وعميق للجماليات العربية الاسلامية التي حملت بها حضارة رائعة امتدت أربعة عشر قرناً ، ابتدأت بكلمة (اقرأ) في الكتاب، وانتهت الى ابداعات متميزة في الآداب والفنون، وكان من نتائج الفكر الجديد انه وضع الناس أمام وعي جمالي ظهرت تجلياته في الفكر واللغة والسلوك والاجتماع والسياسة والفن. (عبد الفتاح.1991م، ص14). ومع احتكاك الدين بالفلسفة والعلوم وثقافات الشعوب ظهرت تنويعات في هذا الوعي الجمالي، لكنه لم يتخل في جميع أطروحاته الجمالية عن منطلقين أساسين هما: التوحيد وهو غاية الفكر الاسلامي، والوحدة في نظام العالم الذري والاجتماعي والكوني، وهي وحدة قائمة على التوازن والتجاذب والتناسب

والانسجام والروح.ومن تلازم هذين المبدأين كانت وحدة الفكر ووحدة الجمال. وكان النص القرآني واحتمالات تأمله وتفسيره، استظهاراً واستبطاناً ، هو الملهم في هذا التنوع الذي لم يصل الى التناقض، وانما كان كل سمح حصيف يجد فيه وحدة في الكثرة، فقد تحدث ابن سينا عن ادراك الجمال الأعلى بخلاص النفس من أسرها المادي وعودتها الى المحل الأرفع، وتحدث السهروردي امام الفلسفة الاشراقية عن انسكاب الأنوار المعقولة على الأرو اح وظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على النفس حين تجردها، مازجاً الرؤية الصوفية بالرؤية الفلسفية. وتحدث الحروفيون، النعيمي والنسيمي، من موقف التساؤل تجاه غموض الحروف المقطوعة في أوائل السور القرآنية عن الأسرار الكامنة في الحروف الهجائية معتبرين اياها أساسات للكون، ناسبين اليها قداسة خاصة وقدرات خارقة وناظرين اليها ككائنات تمثل قوى وأشخاصاً وأفكاراً عرفانية وغيبية، ويذكرنا ما أعطوه لها من قيم عددية استسرارية بنظرية تناغم الأرقام على مظاهر الحياة عند الفيثاغورثيين.

وأبدع المتصوفة في الوصول الى لغة خاصة في الخطاب لها جمالياتها خلعوا عليها قداسة مواجدهم ومواقفهم وحالاتهم، ولها نظامها الاشاري السيمائي الخاص بها.

كما تحدث ابن القيم الجوزية عن جمال الظاهر والباطن ورأى أن الجمال الباطن هو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة، وهو محل نظر الله من عبده وموضع محبته.

أبو حيان التوحيدي كان من أوائل المتكلمين في الجماليات الاسلامية وخاصة في مجال الخطوط ، والذين جمعوا بين الفلسفة والتصوف والكلام. فرق التوحيدي بين النفس والروح، فالروح مشتركة بين الكائنات الحية، وهي فوق الزمان والمكان، ولهذا فهو يدعو الانسان لمعرفة نفسه من أجل الوصول الى معرفة الله ومعرفة الآخرين وادراك طبيعة الحياة والتجليات الألهية في عالم الواقع. يقول في كتابه الامتاع والمؤانسة:(انه- أي الروح- جسم لطيف منبث في الجسد على خاص ما فيه، أما النفس الناطقة فانها جوهر الهي، وليست في الجسد، ولكنها مدبرة للجسد، ولم يكن الأنسان انساناً بالروح بل بالنفس، ولو كان انساناً بالروح لما كان بينه وبين الحمار فرق).

ولكن التوحيدي لا يقيم الفواصل القاطعة بين النفس والجسد والروح، فالنفس وان كانت خارجة عن الجسد فخصوصيتها لها وهي المدبرة لأموره، والجسد هو جزء من العالم غير منفصل عنه، وبما أن الروح منبث في الجسد فان النفس الشهوية (اللذة) والنفس الغضبية (الانفعال) أشد التصاقاً بالروح، أما الالهام الذي ينعكس بالبديهة (الحدس النفسي) فهو من نتاج النفس الناطقة أي الجزء الألهي. ويتكامل الألهام بما فيه من عفوية مع الرؤية العقلية بما فيها من كد واجتهاد واستدلال واختيار، وبهما معاً يتحقق تكامل العمل الأدبي والفني، وبناءاً على ذلك فان الفن ليس هزلاً. ويرى التوحيدي أن الابداع الفني منبثق من العلاقة المتبادلة بين (الطبيعة)كقو ة الهية وبين

(الصناعة) كقوة بشرية، فالطبيعة التي تتقبل آثار النفس وتمتثل لأوامرها محتاجة الى الصناعة التى تستملي من النفس والعقل، كما أن الصناعة تعمل على محاكاة الطبيعة والقرب منها. والله وهو مصدر الموجودات ووجودها هو مصدر كل جمال، فمن كلي الجمال تستمد النفس البشرية جمالها، والموجودات المادية مثل لها نسبة معينة من الوجود تمكننا من التعرف عليها، أما الوجود الحقيقي والكامل فهو لمثلها الالهية الموجودة في العالم العلوي، والتوحيدي رغم تأثره بهذه الفكرة بافلاطون (عبد الفتاح. ص19) فانه يفترق عنه باعتباره أن هذه الموجودات لا تستمد جمالها من جمال مثلها العليا وانما من صفات الله، وكل ما في العالم الأرضي من موجودات يتشوق الى جمال الله وكماله، ويسعى الى الأتحاد به، وهو بذلك يقترب من الصوفية في قولهم بوحدة الوجود والاتحاد، وفي افلوطين في قوله بالفيض الألهي. فالجمال نوعان، جمال مثالي موضوعي يوصل اليه بالعقل المجرد المستنير بالعلة الأولى، لا بالحواس القاصرة المضللة، ولهذا فهو جمال مطلق ثابت غير متغير ولا نسبي، وجمال مادي يوصل اليه بالحواس، ولهذا فهو نسبي شرطي متغير، خاضع للمتغير الأجتماعي، وتابع للعادات والتقاليد المحلية والطبائع البشرية. ولتفريق الجمال عن القبح في هذه النسبية فانه يربط الجميل بما هو نافع وخير من غير أن يغفل عن الغاية الروحية العليا للجمال، فالخير الأمثل والجمال الأكمل هو ادراك الجمال المثالي المطلق.

أبو نصر الفارابي يرى أن الفكر (القوة العاقلة) وهو غير مادي وأرقى قوى النفس، هو الذى يحكم على الخير والشر، ويمد الارادة بأسبابها، ويهيئ الفنون والعلوم، وبقوة التصور والتمثيل ترتفع النفس عن الموجودات الحسية لترقى الى الفكر، وبه يتم بلوغ السعادة التي هي الخير المطلوب لذاته، فثواب الفاضل هو الفضيلة، والفضائل قيمتها في ذاتها وليس في ماهو خارج عنها، وفي هذا رفض تام للنفعية، لكن بلوغ السعادة يحتاج الى أفعال ارادية، وهذه الأفعال هي الأفعال الجميلة، وما يصدر عنها هو الفضائل، والفضائل لا تأتي الا عن طريق العدل لأنه خير في حد ذاته، ومن هنا تكون الأخلاق أساساً للسلوك، وهو الجدير بالتمييز بين الخير والشر. عن ادراك الجمال تصدر السعادة، وبفضل الفلسفة ندرك الجميل، لكن ممارسة الفلسفة تحتاج الى عقل واسع محكم بالمنطق، وخلق جميل. والفضائل المستفادة هي عقلية واليها تنسب الحكمة والتدبير ووحدة الذهن، وخلقية واليها تنسب العدالة والاعتدال والكرم والشجاعة.

في حين أن الكندي يعيد المعرفةإلى ادراك الجميل إلى الالهم الإلهي فأن الفارابي يعطي الأولوية في إدراكهماإلى القوة العاقلة المفكرة، وهو لا يستهين بدور المعرفة الحسية ولكنه يجعلها مقدمة للفكر وأدنى منه درجة، وهكذا فأنه يوازن ويناسب بين الروحي والمادي في إدراك المعرفة ووعي الجمال. لكن طريق السعادة محفوف بالصعاب، فثمة أفعال معيقة عن إدراكها نطلق عليها اسم الشرور، وهي أفعال قبيحة، وكل ما يصدر عنها يكون في حكم النقائض والرذائل والدنايا. وفي رسالته: كتاب في

تحصيل السعادة، يعرض الفارابي لعملية الوعي، فالهدف الأعلى للإنسان هو الحصول على السعادة، وهذا يتم عبر وعي الإنسان العالم المحيط بهوالانسجام معه والالتزام بالفعل الجميل (الأخلاقي)، وهكذا فأن جوهر القضية التي استوفاها الفارابي فلسفةً وبحثاً هو بلوغ الإنسان السعادة والجمال والعيش في انسجام مع العالم.

ابن حزم الأندلسي في كتابه طوق الحمامة عالج مسألة الجمال من جانب الحب، يقول: (ان النفس الحسنة تولع بكل شئ حسن، وتميل إلى التصاوير المتقنةفهي اذا رأت بعضها تثبتت فيه، فأن ميزت ورائها شيئاً من أشكالها لم يتجاوز حبهاالصورة، وتلك هي الشهوة، وأن للصور لتوصيلاً عجيباً بين أجزاء النفوس النائية). (عبد الفتاح. 1991م، ص19).

3. التذوق الفني:

ان الذوق الفني يربط بين العقل والإحساس- حيث لا يوجد إدراك جمالي حسي مستقل عن الإدراك العقلي- وان البشر متفاوتون في إدراكهم العقلي، ومن ثم فهم متفاوتون في إحساسهم الجمالي.

معنى التذوق الفني:

التذوق هو مسألة فطرية تتوفر عند جميع الناس بمعايير متفاوتة. والتذوق يرتبط بقدرة الإنسان على التعميم الجمالي وهو يقتضي شمول النظرة والقدرة على الملاحظة.وعليه فان التذوق الفني "Art Appreciation" هو أحد فروع علم

الجمال وهو علم وصفي يختص بدراسة أسرار المعرفة عن طريق الإحساس والوجدان. يعرفه (عبد المنعم. ص47) بأنه علم وصفي لا معياري يهدف إلى تفسير ظواهر السلوك الإنساني، في علاقته بالأشكال والمعاني التي توصف بأنها فنية وذات قيمة جمالية. وهو لغة تخاطب.وعملية اتصال وتواصل بين منجزات وأعمال الفنان من جهة، وبين المتذوق واستجاباته من جهة أخرى.

التذوق الفني هو عملية متعددة الاتجاهات والتشعبات وكل مركب من السلوك الإنساني يتطلب في نهاية الآمر إصدار أحكام نسبية على قيمة شئ أو فكرة أو موضوع من الناحية الجمالية.

أن الإنسان بطبيعته يستمتع بحب التناسق والانسجاموالإيقاع من خلال صور الأشياء أو الموضوعات، التي يستطيع أن يحسها ببصره. ورغم كون هذا الجهاز الحسي(الأبصار) يتميز بدقة عمله وعمق إمكاناته، إلا أن الإنسان كثيراً ما يهمل في استعماله استعمالاً خالصاً، حباً في الجمال أو حباً في الإحساس بعلاقات الإيقاع والانسجام في الأشكال والألوان التي تقع في دائرة الإبصار.والإنسان يهمل في استعمال أجهزته الحسية ومنها الجهاز البصرى أو اللمس كما يقول (محسن. 1997م، ص6). وذلك عندما ينشغل في كل أوقاته بمهامه الحياتية العملية، فهو إذا شاهد طائراً، يكون منشغلاً أثناء نظره اليه، ليس بانسجام الألوان في ريشه، أو بشكله، أو بتناسق العلاقة الناشئة بين شكله وأشكال أخرى في محيط رؤيته، أو برشاقة حركته،

وا ٍنما يكون في الغالب مهتماً بالفائدة التي تعود عليه لو أصطاده، أو اقتناه، أو أكله، أو استخدام ريشه، ولو نظر الى شجرة فقد يعجبه فيها اكتمال نضوج ثمارها، أو متانة الأخشاب في جزوعها. فاهتماماته حول الشجرة تنحصر في كونها بالنسبة إليه مصدراً للرزق، أو للحصول على الأخشاب. أو تستخدم كظل يقيه من أشعة الشمس في أيام الصيف الحارة . أما إذاأراد أن يستخدم أبصاره في الاستمتاع بجمال الطائر أو جمال الشجرة، فعليه أن ينظر إليهماويتأملهما تأملاً منزهاً عن الأغراض النفعية، وأن يستمتع بانسجام الألوان فيهما، وبتناسق الخطوط بين أجزائهما، وبخصوص ملامس سطوحهما. وهكذا تتحول الحواس إلى مجالات للإمتاع.

التذوق الفني، جانب مهم من جوانب التذوق الجمالي العام، يختص بتذوق الأعمال الفنية المختلفة، من فنون تشكيلية، وشعر، وموسيقى وسينما ومسرح وغيرها من المجالات الفنية. وبالرغم من اشتراك هذه المجالات في الأسس والقيم الجمالية والفنية العامة للفن.إلا أن لكل منها مجال يحتاج إلى قدر خاص من الثقافة الفنية والوعي، لكي يتسنى لعملية التذوق الفني أن تتم بصورة سليمة للمتذوق (محمد. ص77).

التذوق الجمالي يعني محاولة التعرف إلى العمل الفني، وفهمه، والكشف عن القيم الجمالية، والفنية والتعبيرية والاستمتاع بها، وتقديرها ثم إصدار الحكم عليها، وتعد عملية التذوق الفني عملية اتصال، تتم بين ثلاثة عناصر، ينبغي أن تتفاعل مع

بعضها البعض، وهي المبدع (المرسل) والفرد المتذوق (المستقبل)، والعمل الفني (الرسالة)، ووسيلة الاتصال (قناة الاتصال) مثل المعرض والمتحف ووسائل الإعلام واللوحة المرسومة نفسها.

ان التذوق الفني هو الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية، وهو اهتزاز الشعور في المواقف التي تكون فيها العلاقات الجمالية على مستوى رفيع، فيتحرك لها وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح.

وعملية التذوق الفني تتم في ثلاثة مراحل، أولاً: الإحساس أو الإدراك الفوري للموضوع. ثانياً: رد فعل الجهاز العاطفي لشكل الموضوع المدرك، ثالثاً: رد فعل عقل المشاهد لطبيعة المفهوم الفكري للموضوع أي لمضمون العمل الفني بجميع ما يثيره من تداعيات ثانوية.

وعلى ضوء ما سبق، فالتذوق الفني هو، الاستجابة الانفعالية لما يدركه الفرد من علاقات وقيم جمالية من الأعمال الفنية المختلفة والاستمتاع بها وتقديرها. ويتحدد مستوى التذوق الفني بحسب خبرات الفرد، وبيئته، ودرجة ثقافته، وطبيعة شخصيته ومزاجه الخاص. كما يتحدد بحسب درجة تدريبه وتنميته.

المتذوق عندما يقبل على مشاهدة العمل الفني، إنما يركز بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان، وكأنه ينظر من خلال نافذة قد أعدها له ذلك الفنان إثناءإبداعه لعمله، محاولاً أن يعيد في نفسه تسلسل العمليات التقنية والمعنوية والذهنية. والتي قد

مر بها الإنسان أثناء انجازه لعمله، إلى أن ظهر بصورته النهائية إلى حيز الوجود. والمشاهد عندما يتذوق العمل الفني، يكون قد استطاع أن يتمتع بقدر من الغبطة التي كان يشعر بها الفنان من جراء انجازه لعمله الفني، فيحوله إلى غبطة وسرور. وفي الحقيقة أن تذوق المشاهد لعمل الفنان يتوقف على إمكانية بزوغ وحدة أصيلة في المشاعر بين المشاهد والفنان بخاصة وبين البشر بعامة. (محسن. 1997م، ص11). أن المشاهد للعمل الفني يمكنه إنيتذوقهإذا ما استطاع أن يستعيد في نفسه الظروف ذاتها التي صادفت الفنان، أثناء قيامه بإبداع لوحته أو تمثاله.وا إذا ما استطاع أن يستعيد في ذهنه الخيالات التي طافت بذهن الفنان. وهنا تتكشف أهمية دور نشاط وفاعلية الذات إزاء رؤية الأشياء. ونمو مستوى التذوق لدى المشاهد هو الكفيل بتحقيق المستوى اللائق بادراك القيم الفنية والجمالية الكامنة في الموضوع الفني الذي يتذوقه، لوحةً كانت أم تمثالاً أو أي قطعة موسيقية.

عناصر وخطوات عملية التذوق الجمالي:

حتى تتم عملية التذوق الفني بشكل جيد وسليم، لابد من توافر عدة عناصر، ومقومات مترابطة ومتتابعة تعتمد وترتكز (محسن. 1997م، ص84) عليها منها :

أولاً : الإدراك والفهم، ويقصد بها معرفة الشيء المراد تذوقه وفهمه، والكشف عن القيم الجمالية والتعبيرية والابتكارية فيه.

ثانياً : الاندماج والاستمتاع، ويعني المعايشة الكاملة مع العمل الفني، ومحاولة إعادة الاحساس بالخبرة الجمالية التي مر بها الفنان في أثناء انجازه لعمله الفني، أي الاستمتاع بكل تفاصيل العمل الفني من حيث الألوان، ودرجاتها، أو الأشكال والخطوط ومدى التحريف الذي طرأ على الأشكال، ونظام التكوين المستخدم، وكيفية الربطوا يجاد العلاقات الشكلية واللونية وعلاقة كل ذلك بالموضوع، والمعنى الذي يقصده الفنان.

ثالثاً : التقدير والحكم، إدراكالشيء المراد تذوقه،وا صدار الحكم عليه، وهذه الخطوة تالية للاستمتاع وتعد أساساً مهماً في عملية التذوق الفني. فمن دون إدراك لقيمة العمل الفني والحكم عليه، لا يمكن أن يتم التذوق الفني بشكل كامل.

والتقدير الجمالي (فداء وآخرون. 2010م، ص128) هو التقويم بمعنى إعطاء العمل الفني قيمة مثل، جيد، قبيح، جميل، جليل...الخ. ويتطلب اعطاء هذا الحكم ممارسة النقد التفسيري الوصفي الذي يقوم بتحليل العمل وتفكيكه للوقوف على بيئته الجمالية. ويشير بعض الباحثين إلى أن إصدار الأحكام التقديرية لم يمارسه الإنسان في البدايات الأولى لوجوده في العالم إذ أن هنالك مرحلتين سابقتين عليه:

أولاً : مرحلة إشباع حاجياته الأولية الضرورية لبقائه موجوداً في العالم مثل الغذاء، الشراب، النوم والأمن ..الخ.فقد كان الجزء الكبير من وقته مكرساً لهذا ومن ثم

لم يكن هنالك مجال كبير أمامه لممارسة الأنشطة التقديرية الفلسفية بصورة كافية.

ثانياً :المرحلة التفسيرية، حيث شعر الإنسان في مرحلة لاحقة بضرورة تقديم التفسير العلمي للعالم المعطى أمامه لاستكمال شروط التكيف مع البيئة. ويبدو أن المرحلة التفسيرية الأولى كانت تتعلق بفهم الظواهر الطبيعية الماثلة أمامه، ثم استناداً على هذا المستوى حاول أن يقدم تفسيراً للظاهرة الفنية،وهنالك مراحل ثلاثة يمر بها الإنسان عند إعطاء الحكم التقديري:

1. الشعور بالجمال في منظر ما.
2. الاستمتاع بهذا الشعور.
3. التعبير عن ذلك الاستمتاعإصدار الحكم.

يرتبط التذوق الفني بمجموعة من العوامل والأسباب التي تعوقه وتؤثر فيه منها:

أولاً :

عدم إلمام المتذوق الفني بالتقانة الفنية. مما يؤدي إلى حدوث مشكلة عدم الفهم للعمل الفني التصويري أو إدراك محتوياته. لذلك يجب أن يكون المتذوق الفني على علم ودراية بأسس العمل الفني وعناصره.ثانياً : النظرة الجزئية الضيقة، والقاصرة للعمل الفني، بمعنى رؤية العمل الفني وتذوقه من جانب واحد فقط أو التركيز على جزئية أو تفصيل معين في العمل كالألوان فقط أو الموضوع أو المهارة، وتعني أيضاً الفصل بين

الشكل والمضمون وهذا ما يتعارض مع ما أكدته نظرية الجشتالت من أهمية النظرة الكلية في عملية الإدراك الحسي، أو البصري. (محمد. 2008م، ص90)

ثانياً :

تأثير الإطار المرجعي (الخبرات السابقة) للفرد في عملية التذوق الفني، ونعني بذلك تأثير مجموعة الأفكار والعتقدات والعادات التي تؤثر في سلوك الفرد سواء أن كان استقبالاً أم ارسالاً، ايجاباً أم سلباً .

ثالثاً :

تأثير التعصب السلبي أو الأعمى على عملية التذوق الفني، مثل تعصب الفرد لفكرة أو موضوع معين يسيطر عليه، أو يتعصب لفنان أو مدرسة فنية، ويجب أن نتذكر أن هنالك فرقاً كبيراً بين التعصب والتفضيل. فالتعصب أمر مرفوض لأنه يؤدي الى الانغلاق وعدم المرونة، وبالتالي صعوبة فهم العمل الفني والاستمتاع به. أما التفضيل فهو أمر مقبول بل ومطلوب لأنه يؤكد شخصية الفرد المتذوق والشعور بكيانه، ويعبر عن ثقافته وميوله الخاصة. هنالك فئة ليست قليلة من عامة الناس، يحصرون استمتاعهم بالفن في نطاق المستوى الفطري للإدراك، وهذا يجوز احياناً، إذا كانت الأعمال الفنية التي يتذوقها المتلقي ليست على درجة عالية من التعقيد الشكلي والوجداني، ولا تتطلب مستوى عال من الخبرة التذوقية، حتى يدرك بنائها الشكلي، ويتوصل إلى مغزاها الجمالي.

هنالك مجتمعات بدائية تنتج أشياء، يستخدمها أفرادها في العمل وفي المسكن والمأكل، وهي في نفس الوقت على درجة عالية من التناسق الجمالي، وتجمع بين قيمتها المادية والمعنوية. وتتمتع مثل هذه المنتجات بقدر من الحيوية والقدرة على التأثير بمرآها الظاهري، رغم بساطتها، من نواحي تركيبها الشكلي ومضمونها الرمزي وأبعادها الخيالية. والمشاهد عندما يتأمل تلك الأعمال يعثر على ما يشبع حبه على المستوى الفطري الأصيل. غير انه في المجتمعات الثقافية الأكثر تطوراً في مدنيتها. وفي تعقد أسلوب معيشتها، تظهر فيها أنواع من الفن، تتضمن تعقيداً في تركيباتها الشكلية والرمزية. ويستخدم الفنان في تنفيذها طرقاً أدائية مركبة. ففي هذه الحالة لا يكفي المستوى الفطري للتذوق لكي يستطيع المتلقي استيعاب العملوا إدراك ما فيه من قيم شكلية ووجدانية وجمالية. وبالتالي يتطلب الأمر إعداداً خاصاً للمتلقي، من خلال برامج تعمل على تنمية مستوى قدراته على التذوق. وما يرفع من مستوى ذوق المتلقي للعمل الفني، أولاً: العمل على توسيع مجال خبرته البصرية والمعرفية حول الفن بمذاهبه و أساليبه وطرق أدائه، وخصائص العناصر التي تشكل مادته، من الألوان والخطوط والملامس والفراغات. وثانياً تعميق مستوى إدراكه لمعنى القيم الجمالية ومعنى الفن والإبداع. وثالثاً: تنمية قدرته على التحليل والتمييز والتفضيل بين المذاهب والأساليب والأنماط الفنية المختلفة من ناحية، وبين الجيد والردى في مجال الإبداع الفني من ناحية أخرى. ومن المؤكد أن المتذوق الذي سوف يعزز خبرته بمستوى راق

في مثل تلك المجالات، سيستطيع أن يدرك في أي تجربة في مجال التذوق الفني أشياء وقيم لا يدركها غيره. (محسن. 1997م، ص96).

أهمية التذوق الفني:

يحتاج كل إنسان في حياته اليومية إلى قدر معين من الخبرة لممارسة التذوق الجمالي والفني، فهو عندما يقوم بتأثيث بيته أو شراء ملابسه، أو حتى حينما يلبس، أو يأكل، أو يتعامل مع الآخرين، فهو في هذه الحالة يواجه نوعاً من التذوق الجمالي، يتوقف مستواه على ما لديه من خبرة جمالية، وحينما يحاول الفرد الاستمتاع بمشاهدة أعمال الفن التشكيلي، أو مشاهدة مسرحية، أو الاستماع إلى مقطوعة موسيقية، أو غير ذلك، فأنه في هذه الحالة يواجه نوعاً من التذوق الجمالي.

وتتلخص أهمية التذوق الفني في الآتي: تكوين المعيار الجمالي عند الفرد. وتكوين الحس الاجتماعي. والمساهمة في تكامل شخصية الفرد. وتحسين البيئة وتطويرها.(محمد. 1997م، ص 97).

لابد للإنسان الواعي أن يدرك طبيعة التذوق الفني ومعرفة ودراسة الجوانب المتعلقة بهذه الصفة التي حبانا بها الله عز وجل كنعمة من نعمه التي كرم بها الإنسان- وهي صفة ساعدت كثيراً في تنمية قدرات الإنسان وتقدمه وتطوره- وفيما يلي يمكن الإشارةإلى بعض العوامل التي توضح مدى أهمية التذوق الفني:

أولاً :

التذوق هو الوسيلة الأساسية لتنمية عملية الابتكار والإبداع، التي لها أثرها الفعال في تقدم الإنسان ورقيه. و هو لغة للتخاطب والتفاهم بين الشعوب، يؤدي الى التقارب بينها، فتذوق الجمال يؤدي إلى الترابط الإنساني.

ثانياً :

التذوق يعلم الإنسان كيف يرى، ويستمتع ويستجيب إلى مؤثرات البيئة الخارجية.فهو وسيلة للتربية، حيث ينمي القدرات العقلية والحسية والوجدانية وهو كما يرى (عبد المنعم. 2006م، ص49)يعنى بقراءة الأشكال بالبصيرة والقدرة على اتخاذ القرار في تقدير قيمة الأشياء واختيار الأفضل.والتذوق مدخل مهم لأحداث الاتزان الانفعالي والنفسي والفكري للفرد عن طريق الموضوعية في إدراك الأشياء والإحداث من حوله- مما يؤثر في عملية التقدم الاجتماعي والارتقاء بأنظمة السلوكيات الجمالية وتطبيقها في الحياة.

4. العلاقة بين الفنون التشكيلية والعلوم الطبيعية:

الفن والعلم نوعان متميزان للنشاط الفكري الإنساني. لأن كل منهما عبارة عن بناء تأتلف بداخله مجموعة من العناصر التي تتحقق من خلال ممارسة كل من الفنان والعالم لعدد من العمليات الفكرية المتنوعة. وكما يقول "كاندنسكي" إن كل عمل فني وليد عصره، فالعمل الفني مرآة للمجتمع الذي يعيش فيه الفنان.

يرتبط الفن بالعلم ارتباطاً وثيقاً لا يمكن فصلهما عن بعض. حيث يكمل كل منهما الآخر. فإذا كان العلم بأنه يغير من طبيعتنا ويفرض علينا أساليب تتسم بالدقة والتحليل العلمي، فأن الفن يقوم بدور ايجابي في تغيير المجتمع.

إن الفن هو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي يستعملها الفنان لإثارة المشاعر والعواطف الإنسانية.وا إذا كان الفن يشترك مع العلم في التعبير عن حقيقة واحدة، إلا أن للعلم منهجاً يختلف كل الاختلاف عن الفن. ففي الفن تتعدد الرؤى وتختلف وجهات النظر، حيث لا توجد حقيقة عامة مشتركة. أما في العلم فالحقيقة موضوعية ثابتة.

ونظراً لأننا نعيش في عصر التقدم العلمي والثورة التكنولوجية، فقد صبغ هذا العصر الفن كما يرى (يونس، 2015م، ص54) بصبغة مميزة تعتبره أساساً عميقاً يقوى جذور الفن يوماً بعد يوم. فلقد زاد اليوم ارتباط الفن بالعلم بجعل الأول في تطور كبير ما دامت البحوث العلمية والتكنولوجية مستمرة.

لقد اتخذ الفن منذ أعماق التاريخ مظاهر مختلفة وأشكالاً متعددة، وأنساقاً متباينة من القيم والفلسفات الجمالية كصدى لفلسفات عصره وحضاراته التي ينتمي إليها. ولأن العصر الحديث يتسم بمنطق العلم في كل أموره، فقد تجاوز الفن التشكيلي المعاصر مفاهيمه وأشكاله الأولى كما يعتقد (عيسى، 2015، ص64) ليتخذ من العلم

منطلقات جديدة، ومفاهيم متطورة في تناول عناصر الفن وعلاقاتها ووسائل تجسدها في العمل الفني.

من هذا المنطلق الجديد جاءت النظريات الفنية الحديثة والمتعددة، والتي استفادت وتأثرت بنظر يات العلم بل وتأسست عليها. فمثلاً في مقدور المرء أن يلاحظ مدى إسهام علم التشريح، في تقديمه وصفاً دقيقاً للشكل العام لجسم الإنسان وأعضائه وحركته، مما أثر على قدرة الفنان على فهم طبيعة الجسم الإنساني في أوضاعه المختلفة، والتي عبر عنها فنانو عصر النهضة في مراحل الفن الكلاسيكية.

ثم جاءت نظرية تحليل اللون والضوء، والتي تطورت على يد "اسحق نيوتن" بعد اكتشاف ألوان الطيف لتؤثر تأثيراً واضحاً في الفن التشكيلي بما يعرف بالمدرسة التأثيرية. حيث قدم الفنانون التأثيريون فلسفة جمالية جديدة تقوم على الاهتمام بالمدخل العلمي في البحث التشكيلي والاستفادة من نظريات تحليل الضوء واللون. وعملوا على تطوير تقنياتهم ورؤيتهم الفنية في اظهار هذه الفلسفة. حيث أصبح الفنان التأثيري يرى اللون مجرد بقع لونية صغيرة، تتغير تبعاً لتأثيرات وانعكاسات الضوء على أسطح الأشياء في أوقات مختلفة.

أما نظرية التبلور فقد قامت عليها المدرسة التكعيبية، حيث اعتمدت على البناء الشكلي الذي يقوم على تعدد الأسطح بما يشبه تركيب الشبكات البلورية.

وعند النظر إلى علاقة الفن التشكيلي بالفكر الرياضي، يمكن للمرء أن يدرك مدى استفادة الفنان منذ عصور بعيدة بفكرة القطاع الذهبي. وكذلك بالمربعات السحرية والشبكيات والوحدات القياسية المختلفة. كما استفاد كثير من الفنانين في العصر الحديث من مفاهيم الهندسة الوصفية والفراغية. وغيرها من علم دراسة الفراغ ومعالجة الأشكال والمجسمات ثلاثية الأبعاد من الناحية الوصفية والشكلية فقط دون التعر ض لخواصها المادية والفيزيائية.

عندما تخطت رؤية الفنان الحديث والمعاصر للطبيعة بشكل مباشر وبالعين المجردة، اتسعت آفاقه إلى الاستفادة من علم البصريات والعدسات في دراسة الطبيعة من خلال الرؤية المجهرية والتعرف على جزيئاتها الدقيقة ونظمها البنائية الداخلية. فدر س الخلايا الطبيعية تحت المجهر سواء الآدمية منها أو الحيوانية أو النباتية. كما درس جزيئيات الجمادات مثل الصخور ومختلف الخامات، واستفاد من هذه الدراسات في فنون الرسم والتصوير والجرافيك والتصميم الزخرفي.

كذلك استفاد الفن التشكيلي من علوم الضوء والحركة منذ بدايات القرن العشرين، حيث استخدم الفنان الضوء الطبيعي والصناعي، الأبيض والملون في إبداع أعمال فنية مجسمة.

ولعل أحدث العلوم التي استفاد منها الفنان التشكيلي اليوم، في إبداعاته الفنية كما يرى (يونس، 2015م، ص85) هي علوم الحياة والوراثة والدراسات البيولوجية

للكائنات الحية. وأحدثها علم الهندسة الوراثية. ذلك العلم الذي يتعامل مع الجينات البشرية والحيوانية بالإضافةإلى الأحياء الدقيقة. حيث يتواجد الحمض النووي (DNA)لذي هو أصل الحياة على الأرض، ويمثل الشفرة الوراثية لتركيب الكائن الحي. ومن ثم ظهر فن جديد يعرض الجينوم البشري من خلال لوحات فنية. باستخدام أحدث التقنيات في مجال البيولوجيا الجزئية والتصوير الرقمي لخلق هذا الشكل الجديد من الفن المعاصر الذي ينقل للمشاهد الأسرار الور اثية البشرية داخل عمل فني يمتع بصرياً وروحياً . وذلك ما يسمى اليوم (بالفن الحيوي) (Bio Art) والذي أطلقه الفنان "ادوارد كاك". وهو فن جديد يقوم على استخدام التكنولوجيا الحيوية وتقنيات الهندسة الوراثية. ويستمد موضوعاته من الكائنات الحية على المستوى المجهري، ومن عمليات التعديل الوراثي وعمليات الاستنساخ وزراعة الأنسجة، وتخليق الكائنات الحية.

ولعل أحدث الفنون التشكيلية التي استفادت من معطيات التكنولوجيا العصرية كما يعرفه (عيسى، 2015م، ص90) هو (فن النانو). كأحدث أساليب وتقنيات الرؤية المجهرية. والذي ظهر في أمريكا وأخذ في الانتشار حتى أصبح له فنانوه المتخصصون.

ويرجع أصل كلمة النانو إلى الكلمة الإغريقية (نانوس) والتي تعني (القزم)، ويقصد بها الشئ الصغير. وبهذا تعني تقنية النانو إنها تقنية المواد المتناهية الصغر، أو التكنولوجيا المجهرية الدقيقة أو ما يسمى بتكنولوجيا المنمنمات. أما علم النانو فيعرف بأنه دراسة المبادئ الأساسية للجزيئات والمركبات التي يتجاوز قياسها 1000 نانومتر، والتي يتم تكبيرها آلاف المرات من خلال استخدام المجهر الالكتروني.

هنالك أمثلة كثيرة لاستفادة الفن التشكيلي من النظريات العلمية في استلهام موضوعاته وتقنياته. حيث أصبحت الوسائل التكنولوجية الحديثة إحدى الدعائم الأساسية والمؤثرة في إنتاج الفن. حيث تعددت الأدوات المستخدمة في العملية الإبداعية. فظهر في البداية استخدام الفرشاة الهوائية (Air Bruch) كتقنية غير تقليدية مستخدمة في التلوين وتوزيع الألوان وخلطها وتدريجها على سطح اللوحة. كذلك ظهرت فنون الكمبيوتر (Computer Art). ذلك الجهاز الذي يعتبر من أهم منجزات العصر الحديث، والذي كان استخدامه في البداية قاصراً على العمليات الحسابية، ثم اقتحم مؤخراً مجال الإبداع الفني التشكيلي حتى أصبح من أهم المصادر الضرورية لإثراء الرؤية الفنية للفنان، ومساعدته على ترجمة أفكاره وخيالاته إلى أعمال فنية حية بكل سهولة ودقة وسرعة. وذلك من خلال برامجه لتنفيذ عمليات التصميم والتلوين. وذلك مما أدى لظهور (الفنون الرقمية) والتي استفادت من تقنيات الحاسب الآلي وبرمجياته وتطبيقاته. من خلال النظام الرقمي الذي يتم فيه تمثيل البيانات والمعلومات بطريقة رقمية رمزية. ومن هذه الفنون ظهرت الطباعة الرقمية وفن التصوير الرقمي.

وهكذا فأن جميع هذه الصور والأمثلة تؤكد ارتباط الفن التشكيلي بالعلم والمعطيات التكنولوجية للعصر الحديث ومدى استفادة الفنان التشكيلي منها.

الفصــل الثالـث

الفــن الإســـلامي

الفصـل الثالث: الفـن الإســلامي

3.تعريف الفن الإسلامي

يطلق تعبير " فن الإسلام "، أو الفن الإسلامي، على الإنتاج الفني الذي وقع منذ الهجرة عام 622 ميلادي، وحتي القرن التاسع عشر الميلادي. في المنطقة التي تمتد من اسبانيا إلى الهند والتي تسكنها فئات من المسلمين.

وللفن الإسلامي تعريف آخر بالنسبة لأوليغرابار، حيث انه " سلسلة من المواقف إزاء عملية الإبداع الفني" (Https:// a r. Wikipedia .o r g/ Wiki)

ويرى الباحث أن الفن الإسلامي ومنذ ظهوره، قد قدم وحدة أسلوبية متميزة تشمل فنون كل الأمصار الإسلامية. وذلك لانطلاقه من التصور الإسلامي المبني على العقيدة التوحيدية الإسلامية.

وكما يرى (David,, ص7, 1984م) بأن ما يميز الفن الإسلامي, أن كل موتيفاته مرتبطة بطريقة أو بأخرى بفكرة الأيمان. إذاالفن الإسلامي هو الفن الذي أنتجه سكان أرض الإسلام. الذين آمنوا بالدين الجديد وأصبحوا من أشد دعاته، أو الذين استمروا على دينهم وعاشوا في ظله محميين بالشريعة الإسلامية التي تحترم أهل الذمة. حيث قام الصناع من أهل تلك البلاد بإنتاج فنونهم في العمارة والتصوير والنحتحسب تقاليدهم المتوار ثة . بصرف النظر عن السلطة الحاكمة والدين الشائع، فهولاء الصناع المهرة الجدد الذين تأثروا بالإسلام واستجابوا لتعاليمه، يقول (عفيف.

1983م، ص5):(قد قدموا فناً ذا شخصية متميزة وله خلفية جمالية وفلسفية هي أكثر وضوحاً من الخلفيات السابقة). وأن جوهر الحضارة الإسلامية كما يعتقد (Lois , ص73, 1986م) له بعدان. بعد منهجي إجرائي وبعد فلسفي فكري.

فالفن الإسلامي، لارتباطه بأيديولوجية واحدة، حمل شخصية واحدة رغم اختلاف المذاهب والسلطان. وأن أهم معالم هذه الأيديولوجية، هي التوحيد. أي أن الله واحد لا شريك له. وانه قوة مطلقة لا حد لها ولا تشخيص لصورتها، وانه سر كبير على الإنسان أن يسعى إلى كشفه باستمرار، وفي ذلك السياق يسعى الإنسان نحو المعرفة ومن ثم بناء الحضارة وأعمار الكون. وفي ذلك يقول (بهنسي. ص10):" إن الهدف الأسمى للإسلام هو هدف حضاري أنساني. ويتجلى ذلك بتلك المنجزات العلمية والفنية الخارقة التي تمت عبر التاريخ بسرعة وكثافة لا نظير لها".

1. خصائص الفن الإسلامي:

ظهر الفن الإسلامي بعد الفتوحات الإسلامية، فعندما فتح المسلمون سوريا والعراق ومصر وفارس وبلاد المغرب والأندلس تبنوا الفنون الرفيعة في تلك البلاد، وبدأ الأسلوب الإسلامي ينمو تدريجيا مشتقا علي الأخص من مصدرين هما الفن البيزنطي والفن الساساني (الفارسي).

لا زال الجدل قائماً حول نشأة الفن الإسلامي وأصالته بين المفكرين ومؤرخي تاريخ الحضارات الإنسانية. فمثلاً الاسكندر بابادوبلو يطرح تساؤلات عديدة حول نشأة

الفن الإسلامي، بما يثير الجدل في الأوساط الثقافية والفنية. فهو لا يعد كل ما أنتج في البلاد الإسلامية هو فن إسلامي محض. فقد يكون المنتج الفني من ممارسة أفراد غير مسلمين ممن خضعت بلادهم للإسلام. ويؤكد ذلك بقوله: أن الأعمال المنجزة في القرون الأولى كانت بيزنطية من حيث جماليتها، أو منجزة بأيدي يونانيين أو مسيحيين سوريين. مثل الجداريات والفسيفساء التي تزين مساجد سوريا وقصورها في القرن الثامن الميلادي.(عبد الكريم. 2012م، ص273).أو كما يعتقد (Benjamin , ص10, 1954م)بأن منتجات الفن الشرقي عموماً , ليست لديها فوائد تطبيقية فحسب. إنما هي تعبير مباشر عن القوى المطلقة المقدسة التي تحكم العالم.

إن اعتبار الفن الإسلامي صورة متأخرة لفنون الحضارات السابقة وخاصة البيزنطية والساسانية، أمر أستنكره الكثير من المفكرين. حيث أنهم يروا أن ذلك إجحاف بحق الفن الإسلامي،وا نكار لشخصيته وهويته المستقلة. فالفن الإسلامي قد استمد روحه من الدين الإسلامي الحنيف، واستمد جسده من تراث الحضارات التي سبقت الإسلام.

وفي ذلك يقول (صالح، 1990م،ص4): إن للفن الإسلامي معايير ومميزات أعطته طابعا خاصا. "يمكن إيجازها في الآتي:

أ. عدم النقل أو المحاكاة وفي لك تأكيد لفلسفة التوحيد وا فراد لله بالوحدانية والإلوهية. لم يستهدف الفن الإسلامي مطلقاً المحاكاة الحرفية، كما في الفن

الإغريقي والروماني ثم في عصر النهضة الأوربية. وذلك لاختلاف أساسي في الهدف والغاية الاجتماعية للفن. وفي ذلك تقول (روضة. ص153) :" أول ما فعله الإسلام بعد أن أشرق بنوره على العالم, كان القضاء على عبادة الأصنام. فهنا كانت أبرز وسائل العقيدة الجديدة تحطيم الأصناموا إزالتها، ومن ثم نشأت كراهية طبيعية لكل عمل يذكر بهذا الماضي البغيض."

ب.الانصراف عن التجسيم والبوز، أي لم يهتم الفنان المسلم بالبعد الثالث وا إنما استعاض عنه بالعمق الوجداني فلجأ إلي اذابة صلابة الأجسام بإضافة زخارف متوالدة لا تنتهي.فمن أهم سمات الفن الإسلامي، هي الفلسفة التي يقوم عليها من حيث الاعتقاد، فالمسلم يري الله بقوته وعظمته ورحمته وهو مركز الكون وكل شئ يبدأ منه ليعود إليه. يري ذلك جلياً في استخدام النقوش المتوالدة والمتناظرة التي تتمركز حول عنصر لتدور وتعود الي نفس التكوين.

ت. من أهم خصائص ومميزات الفن الإسلامي، هي الانصراف عن الترف والمزاوجة بين الخامات وصولاً لأفضل النتائج. أي تحويل الخسيس الى نفيس. لذلك نجد الفنان المسلم قد أنتج الخزف ذا البريق المعدني، كبديل للأواني الذهبية والفضية. وكمثال للحلول الأبتكارية التي توصل إليها الفنان المسلم لتحقيق هذه المعادلة ، هو كما تقول روضة: "زخرفة المحراب المصنوع بخامات خشبية، أو الصلصال الجصي وهو أرخص الخامات".

ث. هنالك ظاهرة أخرى من أهم الظواهر التي تميز الفن الإسلامي وتبرز شخصيته. وهي التنوع مع الوحدة. ويتم ذلك من خلال تقسيم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة. داخل هذه الأشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية، أو الأشكال الهندسية، أو الحيوانية. وقد يجتمع في المساحة الواحدة كل هذه الأنواع الزخرفية.وهذه الطريقة لا تخضع لقواعد الزخرفة الأكاديمية الأوربية.

عموماً لكي يتعرف المرء على الفن الإسلامي وطبيعته وموضوعاته، عليه أن يدرك أولاً طبيعة التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، كما يعتقد محمد قطب. لأن من هذا التصور ينبثق العمل الفني في نفس الفنان. فالتصور الإسلامي يبدأ من الحقيقة الإلهية التي يصدر عنها الوجود كله، ثم يعود إليها مرة أخرى.

ويرى الباحث انه عندما تبلورت الثقافة الإسلامية، انبثقت منها تصورات جديدة صاغت الطابع الشرقي للفن الإسلامي. ومن أهم هذه التصورات هي النظر الى الإنسان على انه جزء من الكون وليس محوراً له. ومن هذا المنطلق ابتدع الفنان المسلم صيغاً جديدة لمعالجة موضوعات أعماله الفنية. فمثلاً كما يقول (عطية. ص11) أن استخدام الفنان المسلم للون الذهبي مثلاً، يرجع الى انه لوناً مبهجاً إضافةإلى انه يسلب الأشياء ثقلها ومادتها. ومن هنا برزت الصيغة التجريدية التي لازمت تطور الفن الإسلامي.

الفن الإسلامي ليس فنا دعوياً كما في المسيحية ولكنه نفعي بالدرجة الأولى، بمعني انه يحاول تجميل القطع النفعية للاستخدامات اليومية دون قصد جعلها تحفة موضوعة على رف للزينة فقط. فالفنان المسلم زين الفخار والصحون ونقش على الجدران والسلاح إيماناً منه بأن الحياة رغم بساطتها إلاأنها ليست فارغة من الجمال، لدلك نري المنتجات الفنية الإسلامية مجهولة المصدر أو الصانع لأن من يصنعها لم يقصد منها تقديم نفسه كفنان مستقل ولكنه كان يحرص على تقديم شئ جميل ينتفعبه.(سماح.2011م،ص9).

تنوع الأساليب الفنية، وتعدد الفنون الصناعية، وانتشار بعضها في قطر إسلامي أكثر من الآخر، وسيادة المدارس الفنية لا يغير من جوهر الأمر شيئاً، وهو أن وحدة فنية تؤلف بين هذه الأساليب والفنون والمدارس ناجمة عن وحدة الفكر الإسلامي، ووحدة الرؤية الجمالية التي حملتها الأمة. أما التنوع فهو أمر ايجابي ويعود إلى امتلاك كل شعب من الشعوب الإسلامية لتراث فني عريق خاص به، جاء الإسلام فلم يلغوا إنما أصله بأن خلع عليه الرؤية الكونية الشاملة، فكان ثورة تجديدية مولدة متجددة في أعمال الفن الإسلامي.

العلاقة بين التصوير والرقش والخط في الفن الإسلامي مباشرة ومتصلة، والفنان المسلم استخدم كإطار للكتابة عدة أشكال باستمرار: الشريط الكتابي، المستطيل، المربع وما يتوالد منه من تداخل مربعين كالمثمن، والدائرة في المنمنمات والرقش التي تتداخل

فيها الخطوط الكتابية بحيث تتحول اللوحة إلى قطعة فنية متكاملة، لا يمكن أن ينظر إليها على أنها لوحة خطية أو رسم فحسبوا إنما هي لوحة تشكيلية الخط فيها حركة وا يقاع عام. (عبد الفتاح. 1991م، ص85)

أن الفن الإسلامي له أشكال وأنواع وصور متعددة منها النسيج والأبسطة والسجاد والتجليد، التذهيب، الزجاج والبلور، الخطوط، الخزف والزخرفة.

3. 2. فن الزخرفةالإسلامية:

مفهوم الزخرفة:

جاءت كلمة الزخرفة من الكلمة اللاتينية (decoration) وتعني فن التزيين. وقال ابن حجر: الزخرفة، الزينة وأصل الزخرف الذهب ثم استعمل فيما كل ما يتزين به.(عدلي.2009م،ص13). الزخرفة هي أحد أنواع الفنون التشكيلية، فالزخرفة هي تحوير وتعديل في خطوط ونسب وعلاقات وألوان العناصر بغرض خلق شكل زخرفي يتمتع بالترتيب والتكرار والتنسيق. أو هي علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط وهي إما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية تحورت إلىأشكالها التجريدية وتركت المجال لخيال الفنان وا حساسهو إبداعه.(محمد.2009م،ص14). وتعرف (سمر. ص11) الزخرفة بأنها علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد، والنسب والتناسب، والتكوين والفراغ،

والكتلة واللون والخط. وهي اما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية تحورت إلى أشكالها التجريدية.

الزخرفة لغةً تعني التجميل أو التزيين. ولكن يجب أن يتوفر في هذا التجميل أو التزيين كما قالت (فداء. ص45)شروطاً خاصة لكي يكون زخرفاً جميلاً . هذه الشروط تسمى "النظم الزخرفية" وهي، التكرار بأنواعه، التماثل سواء أن كان كلي أم نصفي، التوازن، التبادل، التشعيب، التوالد والتساقط.

الزخرفة كالشعر والموسيقى من حيث إتباعها قواعد خاصة. فالشاعر يتبع الأوزان الشعرية اذا ما أراد نظماً . والموسيقي يسير وفق فترات ولزمات زمنية خاصة إثناءإيقاعه وتركيبه للألحان والنغمات، أي ما يعرف بالسلم الموسيقي. كذلك المزخرف فأنه ينسق وحداته باعتبارها أبعاد ومسافات خاصة. يوزعها ويرتبها بشكل متناسق، وموزون يكفل حفظ جمالها وبهائها.

نشأة الزخرفةالإسلامية:

بدأت الزخرفة مع الإنسان الأول وتطورت مع تطور حضارته، واستخدم المزخرفون في كل عصر وحضارة عناصر فنية معينة، ونفذوا زخارفهم حسب أساليب فنية خاصة تتفق مع مقومات حضارتهم، لدلك نرى أنواعاً مختلفة من الزخارف التاريخية نطلق عليها الطرز الزخرفية التاريخية فنجد مثلا الزخرفة البدائية (في الشعوب المختلفة)، الزخرفة الآشورية، الزخرفة الإغريقية، الرومانية، البيزنطية، القوطية، والزخرفة الفارسية والهندية والصينية وغيرها.

من السهل للمرء أن يدرك، أن الزخارف كانت جزءاً عضوياً من الفن منذ ظهوره، إبتداءاً من الرسوم الجدارية داخل الكهوف. وكانت مسيرتها طويلة ومتواصلة، حتى تطورت العناصر الزخرفية لتصل إلى غناها وثرائها وتنوعها. فانتشرت التكوينات والمفردات الزخرفية في العمارة في حضارتي وادي النيل والرافدين. أما في عهد الإغريق والرومان قد نهجت كما يرى (فداء. ص14)نهجاً واقعياً ومادياً، كما يلاحظ في الرسوم والتماثيل الآدمية وتيجان الأعمدة الرخامية وعناصرها النباتية، وفي تقدير الباحث إن هذه الزخارف في عناصرها النباتية كانت متأثرة بالعناصر الزخرفية لحضارات الشرق الأدنى القديم.

في الوقت الذي كان فيه الطراز الساساني سائداً في الشرق كان القبطي في مصر والبيزنطي في الشام. بالإضافةإلى الأساليب الهيلينية هنا وهناك.

في القرن السابع الميلادي سقطت الإمبراطورية الفارسية أمام الجيوش الإسلامية الفاتحة. وفتحت مناطق مهمة من أقاليم الدولة البيزنطية على يد المسلمين.فوقعت أياديهم على خزائن مختلف الممالك المفتوحة، بما فيها من ذهب وفضة على شكل سبائك ومسكوكات ومصوغات وحلي. يري (غيث. ص15) أن الفنانون والصناع المهرة والصاغة في البلاد المفتوحة، وضعوا أسرار مهنتهم ومعارفهم تحت تصرف القادة الجدد، الذين شجعوا على استمرار وتقدم الحرف والصناعات في إطار قيم الدين الإسلامي. فانتقلت عبر هولاء الأساليب الفنية المزدهرة من الفنون

الساسانية والبيزنطية، والقبطية والبربرية، والهندية والصينية. فازدهرت تحت ضوء التصور الإسلامي لتنتج فناً إسلامياً متميزاً .

تعودالزخرفة الإسلامية في نشأتها الرسميةالى بداية عهد عمر بن الخطاب، حيث كان التفكير متجها نحو بناء دور للعبادة بمثل التي بنيت في بلاد فارس. ويعتبر عبد الملك بن مروان أول من اهتم بالزخرفة الإسلامية، وذلك عندما اعتنى بقبة الصخرة في القدس وأعطاها جل اهتمامه، حيث اسند الإشراف على بناء قبة الصخرة عام 72هـ الى رجاء بن حياة الكندي ويزيد بن سلام الذان بدلا كل ما لديهما من فن لإخراج القبة بهذا الشكل. حيث تعتقد (سماح.2011م،ص27)، أنها رمزاً معمارياً يحتوى على أرقى الزخارف الإسلامية، التي بالطبع تبتعد عن تصوير كل ما به روح، حتى ورقة الشجرة كانت تجزأ إلى نصفين.

خصائص ومميزات الزخارف الإسلامية:

من أهم ما يميز الزخرفة الإسلامية، هو البعد عن التجسيم، أي عدم الاهتمام بالبعد الثالث كما في زخارف الفنون الأخرى.ولكنها تركز على بعد آخر وهو البعد أو العمق الوجداني.فكان الأرابيسك، وهو الفن العربي، يقوم على نماذج معقدة، ويتميز بزخارف متداخلة ومتقاطعة، تمثل أشكالاً هندسية يغلب عليها الطابع النباتي من زهور وأوراق وثمار.

كما تتميز الزخرفة الإسلامية بالمبالغة في استخدام الألوان الفطرية دون الدمج بينها. وتتميز بالابتكار والأصالة والبعد عن التقليد، مع التأثر الواضح بالعقيدة الإسلامية.

في إيران والهند سادت المورقات الانسيابية والأشكال الزهرية الواقعية على هيئة غصون الأشجار، وكانت الطبيعة الحية من إنسان وحيوان جزءاً هاماً في اللوحة، هذه المورقات حفلت بها صناعة السجاد، والطرق على النحاس، وتزيين المخطوطات، وزخرفة الجدران والأبواب والمنابر والمحاريب في أسلوب واقعي.

وفي شرق المتوسط، سادت الأشكال الهندسية التي تحصر ما بينها نجوماً أو أشكالاً نباتية على هيئة براعم وأزهار وأوراق في أسلوب تجريدي، تحيط ببعضها كتابات فنية، بالخط الكوفي غالباً .

وفي مصر سادت الزخارف الهندسية التي اتخذت أشكالاً نجمية أولية، أو مضاعفة، تمتد أشعتها خطوطاً وأشكالاً متداخلة في تكوين رائع، ثم انتقل هذا الأسلوبإلىشماليإفريقيا وتركيا.(عبد الفتاح. ص77)

عموماً يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الزخرفة حسب العناصر المختلفة التي تستمد منها تكويناتها:

1. الزخرفة الطبيعية: وهي التي تستمد عناصرها من الوحدات الطبيعية وهي تنقسم بدورها الى زخارف نباتية تستمد عناصرها من الأوراق والثمار والأزهار، وحيوانية تستمد عناصرها من أنواع الحيوانات المختلفة كالفراشات مثلا.
2. الزخارف الهندسية: وهي التي تستمد عناصرها من الخطوط والأشكال الهندسية.
3. زخارف كتابية: وهي التي تستمد عناصرها من الحروف أو الآيات القرآنية أو أبيات الشعر.

وعموماً تنفد الزخرفة بأساليب مختلفة ومتنوعة مثل التكرارات بأنواعها والتبادل والتوالد والتماثل والتوازن وغيرها.

طرز الزخرفة الإسلامية:

تتميزالزخرفة الإسلاميةبل الفنون الإسلامية عموماً بوحدة عامة، أي خصائص وصفات عامة تجمعها. بحيث انه يمكن أن نميز أي قطعة أنتجت في ظل الحضارة الإسلامية، في أي قطر من أقطار العالمالإسلامي. ولعل هذا سر من أسرار تفوق الحضارة الإسلامية وقدرتها الفائقة على صبغ المنتجات الفنية في جميع الأقطار بصبغة واحدة. وذلكلأن أسلوب الزخرفة الإسلامية تأثر لبتداءاً بالعقيدة التوحيدية الإسلامية.إلا أن هذه الوحدة لم تمنع من وجود طرز إسلامية، تتميز بها الأقطار والبلاد الإسلامية المختلفة في عصور تطورها المختلفة.

تشكلت عدة طرز للزخرفة الإسلامية عبر التاريخ، أبرزها، الطراز الأموي، الطراز العباسي، الطراز الفاطمي، الطراز المملوكي، الطراز المغربي، الطراز التركي والطراز الهندي. (سماح.2011م،ص29).

الطراز الأموي:

وهو أول الطرز أو المدارس في الفن الإسلامي. عندما اتخذ بنو أمية دمشق عاصمةً لهم، كانت السيادة الفنية في عصرهم للبيزنطيين والسوريين من رجال الفن والصناعة، الذين أخذ عنهم العرب الفاتحون.

كانت العناصر الزخرفية لهذا الطراز مزيجاً من جملة عناصر ورثها عن الفنون السابقة. أهم ما يميزه انه تظهر فيه الدقة في رسم الزخارف النباتية والحيوانية ومحاولة تمثيل الطبيعة، وذلك ما تميزت به الفنون البيزنطية. وتعتقد (سماح. ص 29) بأنه يوجد أثر للفن الساساني في الأشكال الدائرية الهندسية، أو في بعض الموضوعات كرسم حيوانيين متقابلين تفصلهما شجرة.

الطراز العباسي:

ينسب إلى الدولة العباسية في العراق. أهم ما يمتاز به هو كثرة استخدام الجص في تهيئة الزخارف. وطبقت فيه مبادئ الإعادة التناظرية والتكثير أو التقسيم،حيث تم التعامل مع الرسم كفن عقلاني أكثر مما هو عاطفي انفعالي، طبقاً لمبادئ الرياضيات.

قد استخدمت إطارات ذات خطوط متشعبة ومتقاطعة فيما بينها، مكونة أشكالاً كالمعين. أو أشرطة ضفائرية وعقد وروابط، مكونة فيما بينها نجوم. والملاحظ أن هذا الطراز يعتمد على تكرار عناصر بسيطة متشابكة، ثم يتم إعادة هذا النموذج بالتناظر حسب الذوق والحس الفني.

الطراز الفاطمي:

عندما فتح الفاطميون مصر سنة 358 هـ اتخذوها مقراً لخلافتهم. فتأسس في عهدهم الطراز الفاطمي، الذي اشتهر بدقة التصوير والحركة كما كثر رسم الإنسان والحيوان.

الطراز المملوكي:

يعتبر عصر المماليك 648 – 923هـ في مصر، من أزهى العصور في تاريخ الفنون الإسلامية.حيث ازدهرت الزخارف الهندسية متعددة الأضلاع. كما انتشرت زخرفة الحشوات بالتطعيم، وذلك بإضافة خيوط أو أشرطة رفيعة من العاج أو الخشب النفيس. وكانت تغطى بها الأبواب والمنابر.

واشتهرت كذلك صناعة الشبكيات من الخشب المخروط، والتي كانت تستخدم في صناعة المشربيات والدكك والكراسي. كما ازدهرت صناعة الفسيفساء الرخامية.

الطراز المغربي:

يرتبط بدولة الموحدين في الأندلس والمغرب. مع ملاحظة انتقال الزعامة الثقافية في العالم الاسلامي المغربي من الأندلس الى مراكش، في القرن الحادي عشر الميلادي.

الطراز التركي:

عندما سقط السلاجقة في القرن الثامن الهجري، آل الحكم في آسيا الصغرى لآل عثمان. الذين استطاعوا الاستيلاء على القسطنطينية سنة 857هـ. لعل أفضل ما أنتجه الترك من أنواع الفنون يتجلى فيما خلفوه من تحف الخزف والقيشاني والسجاد.

الطراز الهندي:

هو أقرب الطرز إلى الفن الفارسي. ويمتاز بالزخارف الدقيقة.وعموماً، فان أهم المعالم الزخرفية الإسلامية التاريخية، يمكن حصرها تقريباً في: قصر اشبيلية، جامع المتوكل، جامع الزيتونة،مئذنة الحدباء، مئذنة المنصورة، مئذنة الحلوية في تلمسان، محراب الجامع الكبير في قرطبة، باب المنصور في مكناس، مدرسة القرويين، قصر الحيد الشرقي والغربي في سوريا.

نماذج من التصاميم الفنية التي تشكل الدائرة أساساً لها

المسجد الأزرق – اسطنبول – 1609م (عفيف بهنس – الفن العربي، 1978م)

يلاحظ أن الترابط والتداخل بين الخطوط الدائرة حول مركز واحد إنما هي تعبير عن وحدة الخالق والكون والحياة بكل ما تحويه من تقارب وتباعد وذهاب وا إياب

أصفهان – مدرسة مادر شاه – 1703م (عفيف بهنس – الفن العربي، 1978م)

إن سيطرة الهيئة الدائرية على التصاميم المعمارية الإسلامية يدل على أن للدائرة عند العرب والمسلمين دلالة رمزية، فقد اتفقوا ضمنياً إلى إشاراتها أو رمزيتها إلى المطلق الذي لا أول له ولا آخر ولا بداية له ولا نهاية.

مجموعة صحون – من نسابور وسمرقند – القرن 10- ومن جورجان في القرن الـ 12 وعليها مجموعة من الرسومات المختلفة. (عفيف بهنس، الفن العربي، 1978م)

هذا ما يؤكد أن للدائرة دلالتها الرامزة في التعبيرات الروحية، فكأنما لكل فرد فلكه الخاص الذي يسبح فيه. أما المركز الذي تدور حوله الدائرة فهو المطلق.

(عبد المنعم – ص 35 – 2010م)

علبة عاجية – قرطبة القرن 10 – متحف اللوفر – وزمزمية برونزية- شرق إيران – القرن الـ 13 – المتحف البريطاني. (عفيف بهنس. الفني العربي، 1978م)

هذا ما يؤكد بأن الشغل الشاغل للفنان المسلم هو البحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من تقاطع ومزاوجة الأشكال الهندسية مثل الدوائر المتماسة والمتجاورة.

لوحة زخرفية هندسية للفنان خالد حسين (ص 76)

يلاحظ في الصورة أعلاه مركزية الدائرة في التصميم، وأن كل المفردات التصميمية الأخرى كالمثلثات قد تم إنشائها داخل أطر دائرية.

وحدة زخرفية مصممة من الدائرة من أعمال طلاب قسم تصميم وطباعة المنسوجات

كلية الفنون 2018م

(تشكيل مبني على الدائرة)

من أعمال طلاب كلية الفنون جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا عام 2018م

(تكوينمعتمد على الدائرة في التصميم)

من أعمال طلاب كلية الفنون جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا عام 2018م

مخطط يوضح دور الدائرة في إنشاء تصاميم الزخارف الهندسية

(Islamic Art– 46 ص)

مخطط يوضح دور الدائرة في إنشاء تصاميم الزخارف الهندسية

(Islamic Art– 46 ص)

الفصـل الـرابـع

الدراسة والتحليل

الفصـل الرابـع: الدراسة والتحليل

تمهيد:

هذا الفصل يركز على رصد وتحليل النماذج الزخرفية، التي اعتمدت في تصميمها وتكوينها على الشكل الهندسي الدائري. مبيناً وموضحاً العلاقة التكاملية العضوية بين الخصائص الرياضية والهندسية للدائرة وما تشير إليه من معاني ودلالات رمزية في الزخارف الهندسية الإسلاميةو التي تنطلق من التصور الإسلامي المبني على العقيدة التوحيدية الإسلامية.

وذلك لبرهان إمكانية ترميز بعض التشكيلات الزخرفية الفنية المبنية على الدائرة في صيغة حزمة منالمعادلات الرياضية للدائرة.

مفهومي الدلالة والرمز:

عرف العالم اللساني السويسري الشهير "دي سوسير" الدلالة أو العلامة بأنها اتحاد بين دال ومدلول، واضعاً بهذا التعريف اللبنات الأولى للسيميولوجيا. (زياد. 1992م، ص19).

حيث أن الدال هو صورة بصرية أو سمعية، والمدلول هو تصور ذهني غير مادي. وفي أغلب الأحيان تكون الرابطة التي تجمع الدال بالمدلول اعتباطية، فهي لا تخضع لقوانين منطقية. وأبرز مثال على ذلك العلامة اللغوية، والتي لا يرى في بنيتها ما هو مشترك بين الدال اللغوي والمدلول المفهومي.

كما يمكن للدال أن يفرز مدلولات تتجاوز المعنى الاصطلاحي له. أما في طبيعة المدلول فيقول "موكارفسكي":(ان المدلول هو الأثر الجمالي الذي يستقر في الوعي الجمالي). اذا العلامة أو الدلالة تكون مرتبطة بعرف ثقافي بين أعضاء جماعة بشرية قد تتضيق أو تتسع. أما المرجع فهو العالم الخارجي الذي أشارت اليه العلامة في سياق العمل الفني كما يرى (زياد. 1992م، ص27).

ويعرف (شاكر. 1998م، ص7) الرمز في اللغة بأنه يعني الايماءة والاشارة والعلامة. وترامز القوم أي أومأوا وأشاروا خفيةً بالعينين, أو الشفتين أو الحاجبين, أو بأي جزء من أجزاء الجسم، أو بأي شكل من أشكال التعابير اللفظية وغير اللفظية.

والرموز عند "يونج" نواتج طبيعية كالأحلام, تحدث بصورة عفوية ولا تبتدع بشكل مصطنع. والرمز عنده أهم من الاشارة, وذلك لأن الاشارة دائماً – كما يرى – أقل من المفهوم الذي تمثله. بينما الرمز دائماً أكثر من معناه الواضح.

يتمكن العقل البشري من خلال الرمز من اضفاء المعنى, ومن استخلاص المعنى أيضاً من المعلومات الكثيرة المتناثرة والموضوعات العديدة المبعثرة. فالرموز عموماً ,في الأدب والفنون خاصةً , وسائل للفهم واقامة العلاقات بين الانسان وغيره من البشر, بل بينه وبين نفسه أيضاً .

فالانسان في جوهره كما يعتقد (شاكر. 1998م, ص18) بأنه صانع للرموز ومطلق لها ومانح لها. وتاريخ الرمزية يكاد يكون هو تاريخ الابداع الانساني في كافة المجالات.

عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور. وقال البعض الآخر,كيونج مثلاً, بأن الصورة تصبح رمزية عندما يكون معناها كامناً خلف السطح وخلف الظاهر,وموجوداً بطريقة غير مباشرة بعيداً عن التناول الأول للعقل والادراك.

يرى (خوسيه. ص30) بأن من المؤكد، أن الصورة كانت من البداية أول العناصر في الفنون كلها, ولا تزال الى اليوم. الا أن الصورة لا تتوقف عند الشكل, من منطلق انها ليست الهدف في حد ذاتها. فالصورة تقوم بارسال مجموعة كبيرة من الاشارات والعلاقات والدلالات الى المتلقي. عبر سياق وشفرة لتولد في داخله مجموعة مدلولات. كما يؤكد "نبيل الحلومي" بأن الصورةليست هي الشكل فقط، وانما ما ورائها من ايماءآت جمالية وفكرية.

ومن جانب آخر يرى (رفعت. 1995م، ص347) بأن اصطلاح الرمزية قد استعمل في التنظير لدلالات متعددة ومتباينة. مثلاً من الممكن أن يأخذ الفرد أو المجموعة شيئاً ما ليمثل شيئاً آخر, فمثلاً يصطلح المجتمع على اعتبار أن اللون الأحمر دالاً على الخطر. وتصبح هذه الدلالة فعالة فقط عند اعتماد هذه العلاقة كمفهوم دلالي من قبل المجموع, كتعريف يرجع اليه المرسل والمرسل اليه.

اذن يمكن استحداث أي اشارة لتمثيل أي حالة معلوماتية أو نفسية. كنقل خبر لفعل ما, أو حدث مراد نقل بيان أو صورة عنه من فرد الى آخر أو لمجموعة أو العكس. فالفرد والمجموعة يستخدمان هذه الاشارات الدلالية ليتمكنا بموجبها من اعلام أحدهما الآخر, على متطلباتهما, ورغباتهما ومشاعرهما, وتعابيرهما وغيرها من الدلالات العملية والنفسية الضرورية.

للعلامة تصنيفات كثيرة، أهمها تصنيف "بيريس" الذي يميز العلامة حسب طبيعتها وبنيتها الداخلية الى ايقونة واشارة ورمز.

ما يحدد العلامة أو الدلالة الايقونية هو التشابه بين الدال والمدلول، بحيث لا يمكن للدال الا أن يرجعنا الى المدلول الواحد نفسه. مثل الصورة الفوتوغرافية أو الرسم البياني. أي أن العلاقة بين الدال والمدلول هنا معللة وواضحة وليست اعتباطية.

أما الاشارة فيحددها "بيريس" بقوله:(انها دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً للعلاقة الحقيقية بين الدال والمدلول). فعلى سبيل المثال الدخان هو اشارة الى وجود النار، وكثافة السحب اشارة للمطر. وتتميز الاشارة عن الايقونة بأن حدودها أوسع بكثير.

أما في الرمز فيقول "بيريس" :(الروز هو علامة تحيل الى الشئ الذي تشير اليه، بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة) فالعلاقة التى تنشأ بين الدال والمدلول هي اعتباطية قد لا نجد لها تفسيراً منطقياً، الا انها استطاعت

التحول كعرف ثقافي اجتماعي. فالعلامة الرمزية جرى اتفاق ضمني بينها وبين المتلقي على معناها.(زياد. 1992م، ص36).

وهذا ما يوضح أن للدائرة عند العرب والمسلمين دلالة رمزية ، فقد اتفقوا ضمنياً في العقل الجمعي الى اشارتها أو رمزيتها الى المطلق الذي لا أول له ولا آخر. ولا بداية له ولا نهاية.

وكما يقول (كمال الدين. ص5):"كان هم الفنان المسلم وشغله الشاغل أن يبحث عن تكوين جديد مبتكر, يتولد عن اشتباكات وتقاطع الزوايا, ومزاوجة الأشكال الهندسية لتحقيق الجمال الرصين، ومن أمثلة الأشكال الهندسية التي استخدمها الدوائر المتماسة والمتجاورة.

وعليه فأن الرمز الجمالي وفقاً لـ (سامر. 2014م,ص102) هو رمز تحويلي محمول بالاستبطانات الداخلية, ومخزن لمحولات لا شعورية شخصية وجمعية, بل هو بنية معقدة ومركبةبوصفها تجربة خبراتية معرفةً ووجداناً وأداءاً .

الدلالات العقائدية والفلسفية للدائرة في الزخارف الإسلامية:

لا يفوت علىالمرء هنا أن يتذكر ما كان للفرجال (البرجل) من دور في تقدم هذه الزخرفة وسيادتها، فقد كان للدائرة دور كبير في هذا العطاء غير المحدود من الأشكال، وقد استطاع المسلمون استخراج أشكال هندسية متنوعة من الدائرة، منها المسدس والمثمن والمعشر، وبالتالي المثلث والمربع والمخمس، ومن تداخل هذه

الأشكال وملء بعض المساحات وترك بعضها فارغاً نحصل على ما لا حصر له من تلك الزخارف البديعة التي تستوقف العين لتنتقل بها رويداً رويداً من الجزء الى الكل. (صالح، ص173).

ولقد كان "هنري فسيون" دقيق التعبير عميق الملاحظة حين قال:(ما أخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلها الى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الاسلامية، فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على الحساب الدقيق قد يتحول الى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الاطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، مفترقة مرة ومجتمعة مرات، وكأن هنالك روحاً هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل، يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها، وجميعها تخفي وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من امكانات وطاقات بلا حدود). (ثروت. ص 39).

ترسم النجوم في الرقش العربي على مقياس الدائرة واشتقاقاً منها وفي دلك يقول أبو حيان التوحيدي 'وأما الصورة الفلكية فداخلة تحت الرسم بالعرض، وللوهم فيها أثر كبير، ولأنها مأخودة من الجسم الأعظم صارت مشاكهتها مقسومة بين البسيط الدي لا تركيب فيه البتة، وبين المركب الدي لا يخلو من التركيب البتة؛. وللدائرة معني سحري

عند المسلمين العرب الدين ابتكروا الصفر على شكل دائرة للدلالة على دورها التوليدي الكبير في حساب الأرقام، فان مفهوم الدائرة ومفهوم النجمة والأشكال الهندسية الأولية، لم تكن في حد داتها صيغا رياضية، بل هي أشكال تجريدية لجميع ما على الأرض من أشكال، وكثيراً ما استعارها الصوفيون للدلالة على معان كبيرة.(بهنسي.1986م،ص104).

تتبع فكرة التوحيد مباشرة حين مشاهدتنا للخطوط الزخرفية المتشابكة والمتجهة كلها نحو مركز واحد، إنها تشير إليه على الدوام، دون أن تبلغه، حينئذ يعود الإدراك إلى الإله الواحد الدى يصدر عنه كل شئ واليه يعود كل شئ. إن عناصر الجمال وعلاقته بالكون والأشياء هي نظم تشير الى مبدع الجمال نفسه، وليس هناك جمال قائم بذاته معزول عن دلالته، ووحدانية الله هي غاية العقيدة الإسلامية التوحيدية تتجلى في ' لا اله إلا الله ؛ فمن كمال التوحيد محبة الجمال والسعي لإدراكه، فالحاجات الجمالية أساسية، وا ٍدراكها في الفنون مطلب توحيدي مرتبط بالعقيدة. وللدائرة دلالتها الرامزة في التعبيرات الر وحية، فكأنما لكل فرد فلكه الخاص الذي يسبح فيه. أما المركز الذي تدور حوله الدائرة فهو الله المطلق (عبد المنعم، 2010). ان الترابط والتشابك والتداخل بين الخطوط الدائرة حول مركز واحد إنما تعبير عن وحدة الخالق والكون والحياة بكل ما تحويه من تقارب وتباعد وذهاب وا ٍياب. يقول (عفيف، 1986م، العربي39): في الزخرفة الإسلامية يقوم الرقش الهندسي على فكرة سرمدية النسيج

الوميضي وان الله سيد الكون هو مصدر هده السرمدية ويتمثل برمز صوفي، شكل نجمة، وقد تكون هده النجمة سداسية أو خماسية، أو مضاعفات هده الأشكال، والنجمة السداسية مكونة من مثلثين متساويي الأضلاع، أحدهما رأسه الى أعلى والثاني رأسه الى أسفل، الأول منهما يرمز الى الأرض والثاني يرمز الى السماء وتطابقهما يعني الكون. أما النجمة الخماسية فهي اندماج المثلثين في النجمة السداسية وتحمل نفس المعنى، وكل هده الأشكال النجمية تأسست داخل دائرة.

انطلاقاً من العقيدة التوحيدية الاسلامية ، في أن الله وحده لا شريك له خالق السموات والأرض وما بينهما: كان اعتماد المسلم المنظور الروحي وعدم اهتمامه بالمنظور الرياضي، أو المنظورات الأخرى الهندية والصينية واليابانية التي تقيم نقطة أو نقاطاً للهروب على خط الأفق أو تعتمد عدداً من الخطوط الأفقية. ان الأنسان والطبيعة وكل مافي الأرض والسماء مشمولة بعناية الله وعلمه ونظره، والرؤية الألـهية لكل مخلوقاته متساوية ومتوازية: (ألم تر أن الله يعلم ما في السموات والأرض، ما يكون من نجوى ثلاثة الا هو رابعهم ولا خمسة الا هو سادسهم ولا أدنى من ذلك ولا أكثر الا هو معهم ...) سورة المجادلة الآية رقم 8. (وهو معكم أينما كنتم والله بما تعملون بصير) سورة الحديد الآية رقم 4. من هذا المنظور تسقط الأشعة من الأعلى "السماء" على الموضوع متوازية وليست مخروطية كما في المنظور الرياضي، وتأخذ جميع الشخوص والأشياء أبعاداً متساوية ومكافئة لأبعادها الأصلية، سواء أكانت في

مقدمة اللوحة أو في عمقها. هذا المنظور يلقي الضوء على جماليات فنية اسلامية كانت مجال الشك أو الاستغراب من ناحية قيمتها، بسبب عدم فهم قوانينها الفنية، كعدم خضوع الظل الى مصدر ضوئي واحد، وعدم بروز البعد الثالث، وعدم ترك فراغ في اللوحة، والأوضاع اللولبية للشخصيات الأنسانية في اللوحة المصورة، وهذه نقطة لاحظها بابا دوبولو، وتعبر عن توق الانسان الى الله والبحث عنه عبر دوائر مركزها جميعاً في الأعلى "السماء"وللدائرة دلالتها الرامز ة في التفسيرات الروحية العرفانية-الصوفية، كأنما لكل شخصية فلكها الخاص الذي تسبح فيه، أما المركز الذي تدور حوله فهو الله – المطلق -، هذه الشخصيات تبدو وكأنها تسبح فعلاً في فضاء اللوحة كحركة في سباحة كونية شاملة.(عبد الفتاح. ص73)

يرى (محمد درايسة. ص188) إن الأعمال الزخرفية الإسلامية كانت ترجمة لأفكار وعقائد وحالات إيمانية آمن بها وعاشها الفنان المسلم ، ولوحات رائعة ارتسمت عليها الأفكار العقائدية والروحية، ان عمق الفكر ورسوخ الإيمان دفع إحساس العاطفة السامية فارتفعت بالمستوى الإبداعي لفن الزخرفة الإسلامية.

1. الدائرة (مكون تصميمي):

الدائرة كعنصر تصميمي هي سلسلة من المنحنيات المتصلة (خلود ومعتصم، 2008م، ص74) وهى رمز للأبدية واللانهائية وهى لا تشير الى اتجاه معين ولكنها (كل) قائم بذاته فهي دائما في حالة تعادل، ويرى الكثيرون إن في الدائرة سحر للعين

ويدللون على ذلك بكثرة استخدامها في السلع التجارية، فهي شكل بسيط قادر على جذب النظر نحوه. غير انه لو نظرنا الى الدائرة من وجهة القدرة الابتكارية لوجدنا انها لا تخضع لقواعد بقدر ما يخضع لها المستطيل مثلا. فهي بدلك لا تتطلب جهدا ابتكاريا شأنها فى ذلك شأن المربع، تقول (غادة، 2010م،ص 148): يعتقد (باشلار) أن الأشكال الهندسية هى شديدة الأغراء للحدس، فالأهليليج بمنظور العقل ما قبل العلمي (pre-scientific) هو دائرة مسطحة أو كما يقول عنها فولتير في عبارة تدل على التقويمالأهليليج دائرة فى طريقها الى الشفاء'.

الدائرة والخطوط المنحنية عموما (اسماعيل، 2007م، ص148) من شأنها أن تضم العناصر المتفرقة وتجمعها فى التكوين لتصبح كل يتميز بالوحدة وا ٍدراك ذلك مبعثه فى احساساتنا. وقد استخدمت الدائرة مند القدم فى التصميم والتكوين كرمز للأبدية واللانهائية.

2. الخصائص الهندسية والرياضية للدائرة:

ماهية الرياضيات (الهندسة التحليلية):

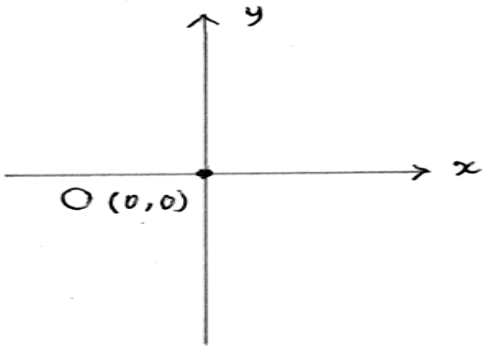
الرياضيات هى علم الدراسة المنطقية لكم الأشياء وكيفها وترابطها، كما انها علم الدراسة المجردة البحتة التسلسلية للقضايا والأنظمة، وعرف بعض العلماء الرياضيات بانها علم القياس (الموسوعة الدولية- ويكيبيديا). الرياضيات هى العلم الذى يتعامل مع الكميات المجردة مثل العدد والشكل والرموز والعمليات (بشرى، 2010م،

ص42)، فالرياضيات علم من ابداع العقل البشري والرياضيون فنانون مادتهم العقل ونتاجهم مجموعة من الأفكار، فالرياضيات لغة للتعبير الرمزي وطريقة للبحث تعتمد على المنطق أما الهندسة التحليلية فهى فرع من فروع الرياضيات التطبيقية، فالهندسة التحليلية هى دراسة الهندسة بواسطة الجبر (وليم دورفى، 1983، ص700) أو علم دراسة الهندسة بأسلوب الجبر، أى تفسير الجبر بالهندسة والعكس صحيح (نصار، 2003، ص1) أو هى معالجة الهندسة بأسلوب جبري، ويعود اكتشافها الى ثابت بن قرة (221هـ- 288هـ) وعمر الخيام (1048م-1831م) ثم طورت من قبل الفرنسيان ديكارت وفيرما والسويسري أويلر (فالح ورشاد،2005م، ص1). علما بأن علم الهندسة من أقدم العلوم فقد نشأ فى مصر القديمة مرتبطا بقياس الأرض وبناء الأهرامات وبعدها تطور على أيدى الإغريق أمثال اقليدس الدى تنسب إليه الهندسة الأقليدية، وبواسطة الهندسة التحليلية أمكن حل بعض المسائل الهندسية جبريا كما أمكن التعبير عن النماذج الهندسية بمعادلات رياضية (نصار، 2003،ص1) ونظرا لأنها طريقة فعالة فقد ساهمت مند ادخالها فى أوائل القرن السابع عشر بجزء كبير من التقدم فى الهندسة. ومن ناحية أخرى، الهندسة التحليلية يمكن استخدامها فى تمثيل المعادلات الجبرية هندسيا بواسطة المنحنيات وفى توضيح بعض المفاهيم فى حساب التفاضل والتكامل (دورفى، 1983م،ص701). الهندسة التحليلية، كغالبية الأفكار العظيمة، لم تكن من اختراع شخص واحد بل تطورت تدريجيا خلال فترة طويلة، والشخصان اللذان

قاما فعلا بتطويرها وأوصلاها الى صورتها الحالية هما الرياضي الفرنسي فيرما (1601م- 1665م) والفيلسوف والرياضي الفرنسي ديكارت (1596م- 1650م).

ماهية الإحداثيات الديكارتية (الكارتيزية):

هي نظام فى الرياضيات لتحديد موقع نقطة فى المستوى عبر عددين يطلق عليهما الإحداثية (س) والإحداثية(ص) حيث أن كل نقطة فى المستوى الديكارتي تمثل بزوج مرتب عنصره الأول (مسقطه الأول) يسمى الإحداثي السيني وعنصره الثاني (مسقطه الثاني) يسمى الأحداثى الصادي (الموسوعة الدولية- ويكيبيديا). المستوى الديكارتي هو الفكرة الأساسية للهندسة التحليلية ومن ابتكار ديكارت (دورفى، 1983م، ص701) وهو يعنى تمييز كل نقطة فى المستوى بزوج من الأعداد يسمى احداثياها. وبهده الطريقة يخص كل نقطة فى المستوى زوج مرتب من الأعداد (a,b).أيضا لكل زو ج مرتب من الأعداد (a,b) توجد نقطة واحدة، وواحدة فقط. فالزوج المرتب مثلا (7،4) يختلف عن الزوج المرتب (4،7). هذا الربط بين الأزواج المرتبة من الأعداد وبين النقط (وليم، 1983م،ص701) يسمى نظاما من الإحداثيات المتعامدة أو الإحداثيات الكارتيزية كما يسمى المستوى بمستوى الإحداثيات، النقطةO(0 ، 0) تسمى نقطة الأصل لنظام الإحداثيات والمحوران السيني والصادي يقسمان المستوى الى أربع مناطق تسمى أرباعا كما موضح فى الشكل (3-1)

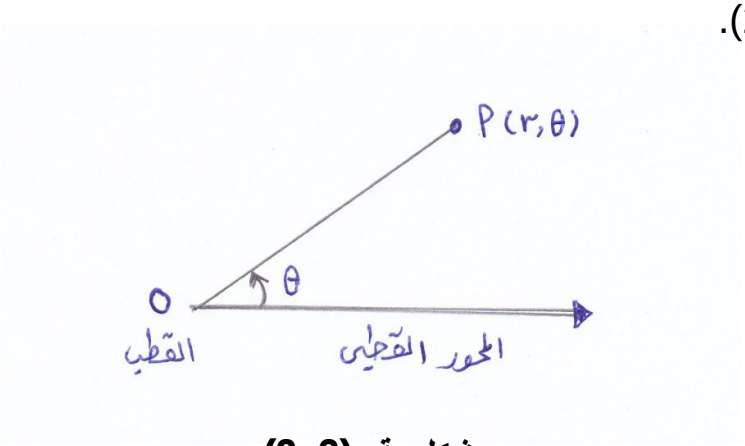


شكل رقم (3-1)

يوضح نظام الإحداثياتالكارتيزية (دورفي. 1983م، ص701)

ماهية الإحداثيات القطبية :

يحتاج تكوين نظام الإحداثيات القطبية في المستوى إلى اختيار نقطة ثابتة (O)تسمى نقطة الأصل أو القطب، رسم شعاع ثابت نقطة بدايته (O) يسمى المحور القطبي، وبعد اختيار وحدة قياس أطوال على المحور القطبي نحدد لكل نقطة Pفى المستوى زوجاً من الإحداثيات القطبية $(r\ ,\theta)$ حيث r المسافة الموجهة بين p والقطب O ، وحيث θ الزاوية الموجهة بين المحور القطبى والقطعة (OP) كما موضح في الشكل (3-2).

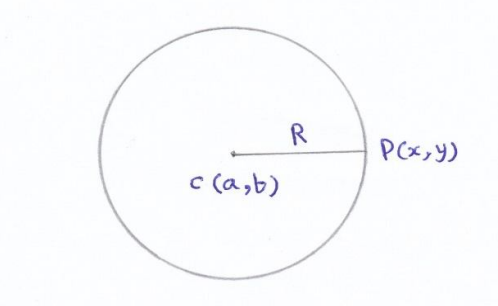


شكل رقم (3-2)

الإحداثيات القطبية (فالح ورشاد. 2005م، ص10)

التعريف الرياضي الهندسي للدائرة:

الدائرة، من ناحية تعريف رياضي هندسي يقول (فاضل، 2008م،ص47): "هي عبارة عن منحنى مغلق بسيط. جميع نقاطه على بعد ثابت من نقطة معلومة. تسمى النقطة المعلومة مركز الدائرة ويسمى البعد الثابت بين أي نقطة على الدائرة ومركزها طول نصف قطر الدائرة ويرمز له بالرمز (نق). وكل قطعة مستقيمة واصلة بين نقطة على الدائرة ومركزها تسمى نصف قطر الدائرة." وأيضاً الدائرة حسب التعريف الرياضي الهندسي، هي المحل الهندسي لنقطة تتحرك فى المستوى بحيث تكون على بعد ثابت Rعن نقطة ثابتة (a,b)، تسمى النقطة الثابتة مركز الدائرة أما البعد الثابت R فيسمى نصف قطر الدائرة. (فالح ورشاد، ص44).



شكل رقم(3-3)

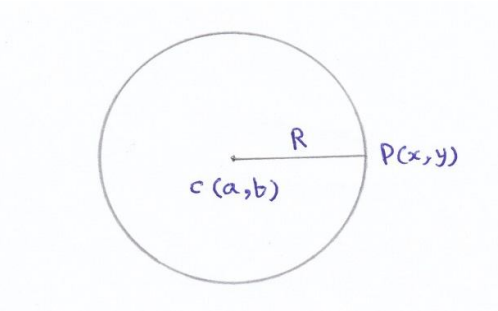
التعريف الرياضي للدائرة (فاضل. 2008م، ص47)

معادلة الدائرة (بالإحداثياتالديكارتيةوبالإحداثيات القطبية):

ولإيجاد معادلة دائرة (خالد، ص851) مركزها النقطة (a,b) ونصف قطرها R نفرض أن P(x,y)أي نقطة على الدائرة فتكون المعادلة الرياضية للدائرة هي:

$$(c-a)^2 + (y-b)^2 = R^2$$

وا إذا كان a=b=0 تصبح المعادلة$x^2 + y^2 = R^2$

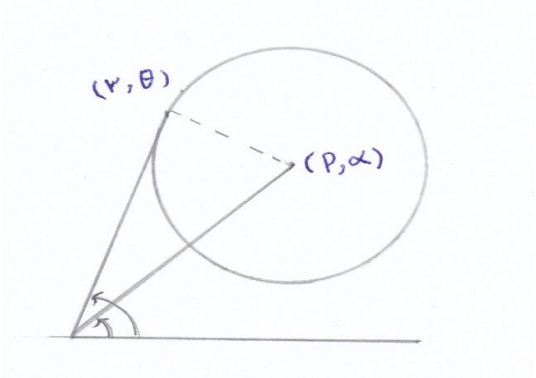


شكل (3-4)

الدائرة في المستوى الديكارتي (خالد. ص850)

أما لإيجاد معادلة الدائرة فيالإحداثيات القطبية نفرض (فالح ورشاد، ص451) أن مركز الدائرة هو (∝ ، p) ونصف قطرها a نفرض أن (θ ، r)Pأى نقطة على الدائرة فتكون المعادلة هي:$a^2 = r^2 + p^2 -$

$$2pr\cos(\theta - \propto)$$

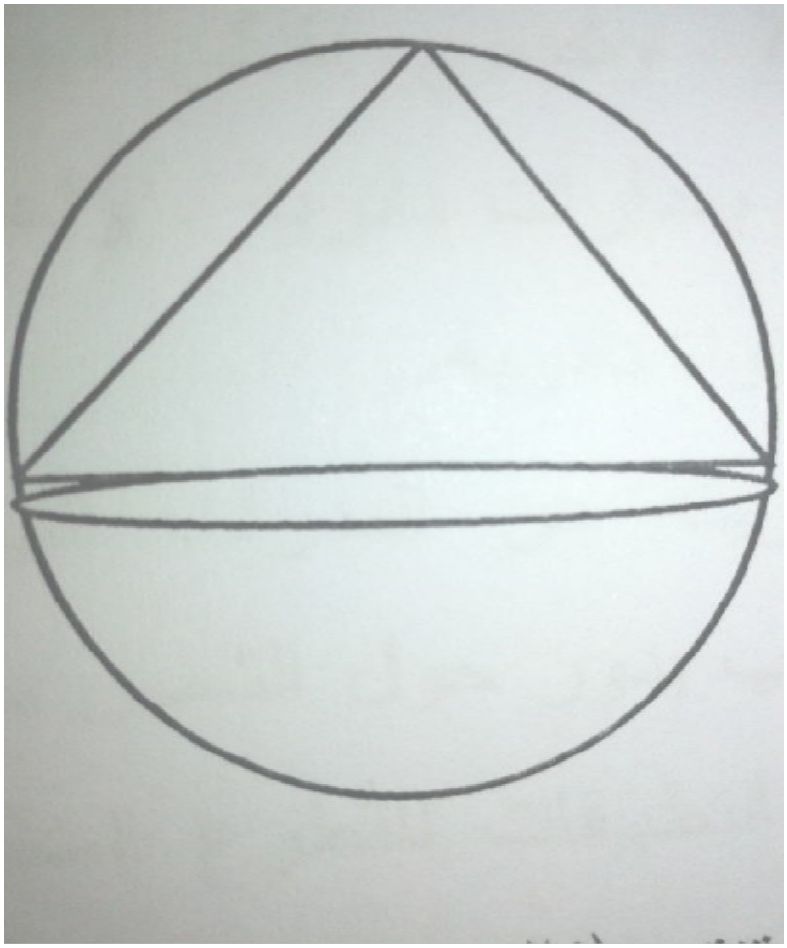


شكل (3-5)

الدائرة بالإحداثيات القطبية (فالح ورشاد. ص451)

الدائرة في الفضاء ثلاثي الأبعاد:

إذا قطع المستوى (ax + by + cz + d = 0) الكرة(x+y+z-2hx-2ky- 2mz+e=0) فان المقطع الناتج هو دائرة، وتسمى دائرة المقطع. وتكون أكبر ما يمكن عندما يمر المستوى بمركز الكرة، وفي هذه الحالة يكون نصف قطر الدائرة مساوياً لنصف قطر الكرة. أما إذا لم يمر المستوى القاطع بمركز الكرة فتسمى دائرة المقطع دائرة صغرى، لأن نصف قطرها أصغر من نصف قطر الكرة ومركزها يختلف عن مركز الكرة.



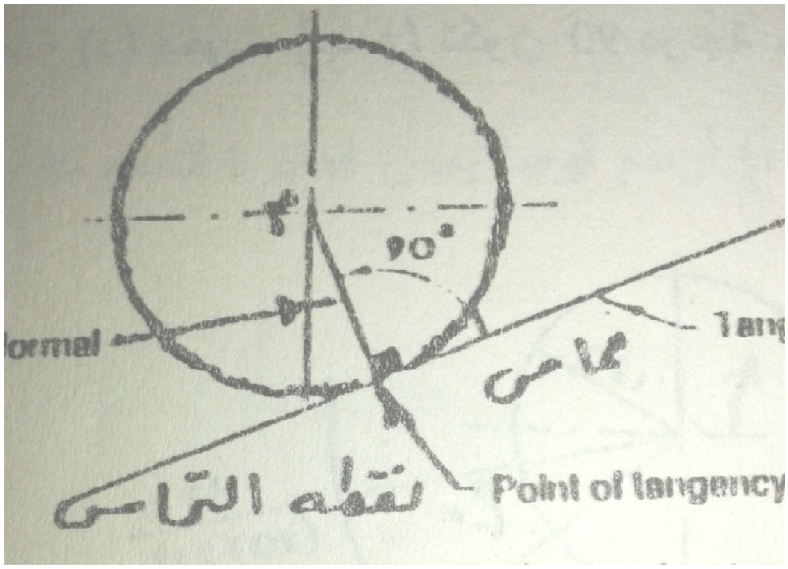
شكل (3-6)

الدائرة في الفضاء ثلاثي الأبعاد (فالح. 2005م، ص205)

ويلاحظ أن الدائرة أيضاً يمكن أن تنتج من تقاطع كرتين أو من قطع اسطوانة دائرية قائمة بمستوى يوازى قاعدتها. ويمكنأعطاء معادلة الدائرة بدلالة معادلة الكرة ومستوى قاطع لها أو بدلالة معادلة كرتين، أو بدلالة معادلتي اسطوانة ومستوى قاطع لها. (فالح ورشاد. 2005م، ص 205).

3. الدائرة والتماس: مفهوم التماس:

إذا وقف قرص بحافته على جسم مسطح فأنه سوف يمس سطح الجسم في نقطة واحدة. هده النقطة تعرف بنقطة التماس (Point of Tangency) . والخط المستقيم الذي يمثل سطح الجسم يعرف بالمماس (Tangency) . أما الخط المرسوم من نقطة التماس إلى مركز القطر (م) فيسمى المتعامد. ويكون المتعامد مع المماس على الدوام زاوية قائمة (90 درجة) كما مبين في الشكل (3-7).(أبو القاسم. 2002م، ص43).



شكل (3-7)

يوضح مفهوم التماس (أبو القاسم وآخرون. 2002م، ص43)

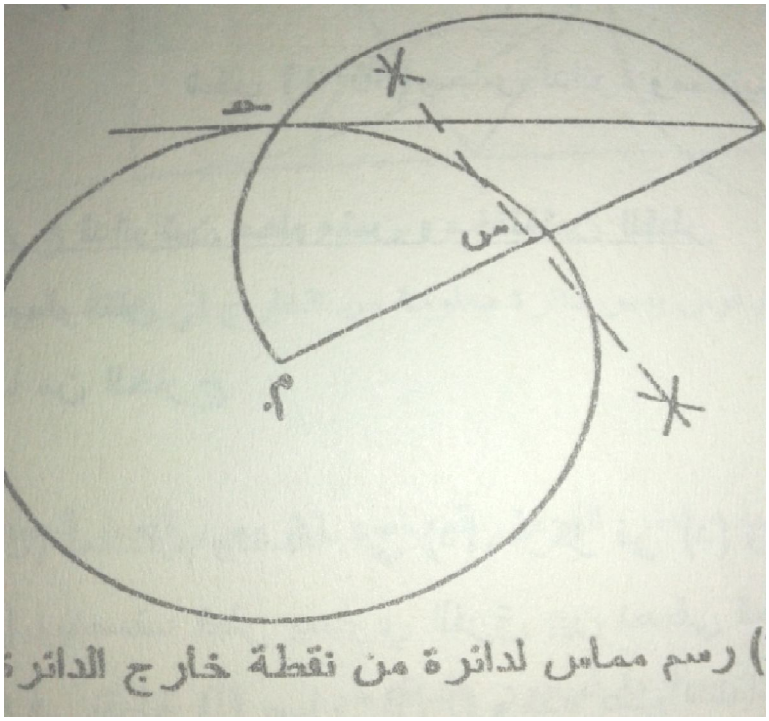
طريقة رسم مماس لدائرة من نقطة معلومة خارجها:

المعطى:

الدائرة (م). (أ) النقطة المعلومة خارجها.

طريقة العمل:

صل (أ م) ونصفه في (س) وينصف قطر (أ س). أركز في (س) وأرسم قوساً يقطع الدائرة المعلومة في (ج) فيكون هو المماس المطلوب. كما في الشكل التالي (أبو القاسم. 2002م، ص43).



شكل (3-8)

(أبو القاسم وآخرون. 2002م، ص 44)

طريقة رسم مماس من الداخل لدائرتين معلومتين:

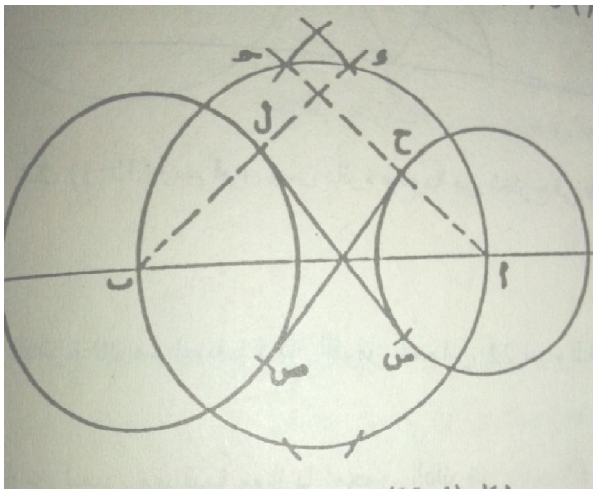
المعطى: (أ ب) الدائرتانالمعلومتان**.**

المطلوب: رسم مماس لهما من الداخل

طريقة العمل:

صل بين المركزين (أ، ب) وأرسم على (أ ب) نصف دائرة ثم أركز في كل من (أ، ب) وبمسافة تساوي مجموع نصفي قطري الدائرتين المعلومتين، أرسم قوسين يقطعان نصف الدائرة المرسومة على (أ ب) في كل من (ج د). صل (أ ج)، (ب د)

ليقطعا محيطي الدائرتين في (ح، ل) كرر العملية لإيجاد نقطتي التماس الثانيتين (س، ص). صل (ح، ص) و(ل، س) تحصل على المماسين المطلوبين، ثم لاحظ أن نقطة تقاطعهما تقع على الخط الممتد بين المركزين (أ) و(ب). كما في الشكل (3-9) (أبو القاسم. 2002م، ص46)



شكل (3-9)

يوضح رسم مماس من الداخل لدائرتين (أبو القاسم. 2002م، ص 46)

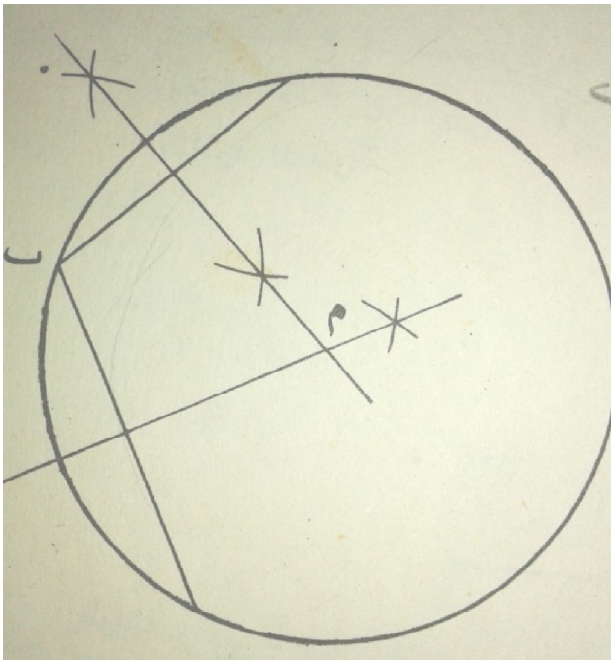
4.طريقة إيجاد مركز الدائرة:

المفروض:الدائرة المرسومة.(أدناه)

المطلوب: إيجاد مركزها (م).

طريقة العمل:

أرسم أي وترين غير متوازيين في الدائرة ثم أقم عمودين من منتصفهما، فتكون نقطة تقابلهما (م) هي مركز الدائرة.



شكل (3-10)

يوضح طريقة إيجاد مركز الدائرة (بشرى. ص54)

5. طريقة رسم أي مضلع منتظم داخل دائرة:

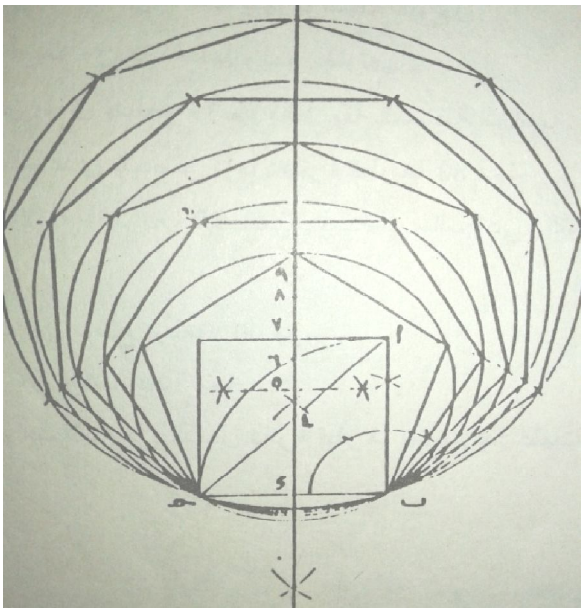
المعطي: (م) الدائرة المعلومة القطر.

المطلوب: رسم- مسبع منتظم أو سداسي أو خماسي- داخل هذه الدائرة.

طريقة العمل:

أرسم القطر (أ ب) وقسمه إلى عدد من الأقسام المتساوية يساوي عدد أضلاع المضلع المنتظم المطلوب رسمه. رقم الأقسام ثم أركز في (أ) ثم في (ب) وبفتحة تساوي قطر الدائرة أرسم قوسين يتقاطعان في النقطة (7) ولرسم خماسي منتظم مثلاً أركز في النقطة (5) وبفتحة تساوي (5-ج) أرسم دائرة ثم قسم محيطها إلى (5) أقسام

متساوية طول كل منهما يساوي (ب ج). ثم صل نقاط التقسيم بمستقيمات فينتج الشكل الخماسي المنتظم المطلوب. (بشرى.2002 م، ص39)

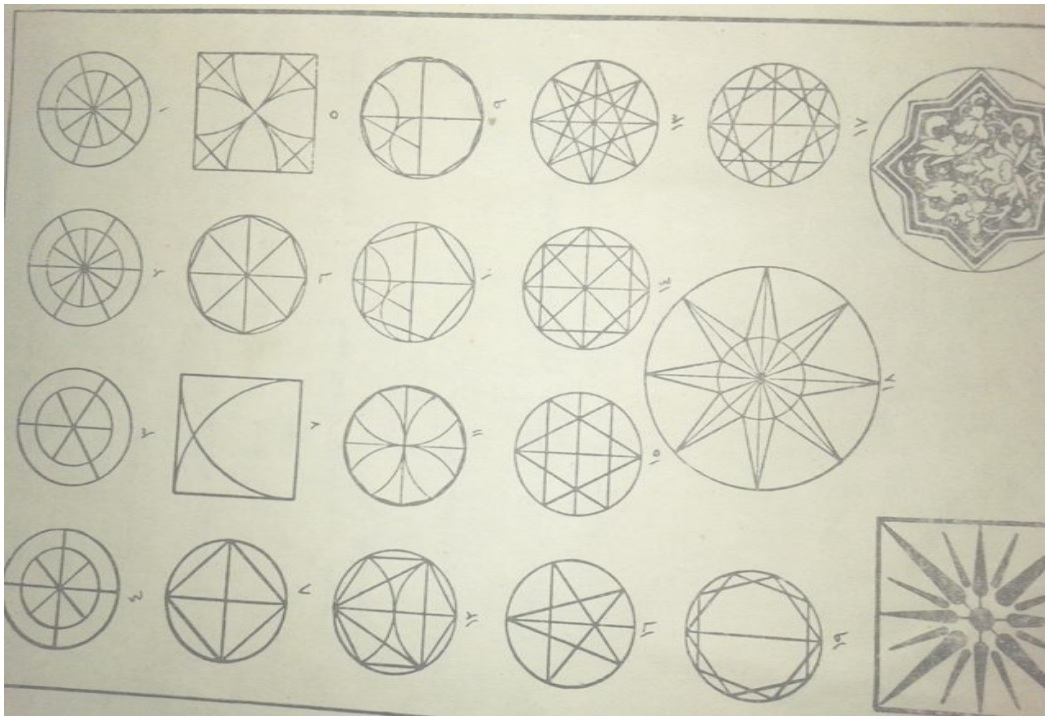


شكل (3-11)

يوضح طريقة رسم أي مضلع منتظم داخل دائرة (بشرى، ص39)

6. تقسيمات هندسية أساسها الدائرة وأجزائها:

هذه النماذج للتقسيمات الهندسية أدناه، كما موضح في شكل (3-12)، والتي أساسها الدائرة وأجزائها، في تقديري انه يمكن الاستفادة منها في تصميم اللوحات الزخرفية وفي تصميم الشعارات والنياشين والأنواط والعملات المعدنية.



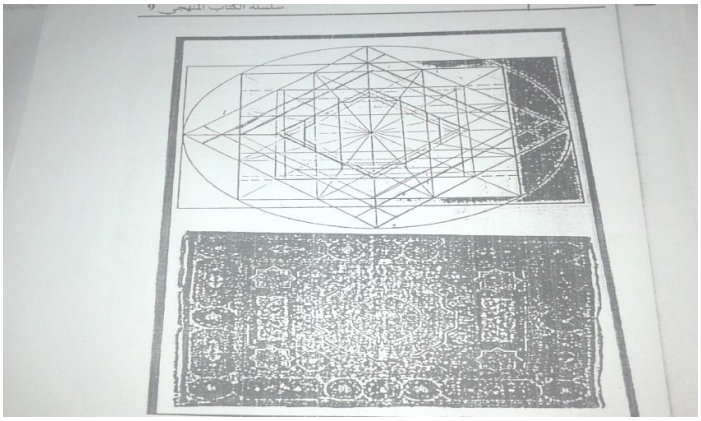
شكل (3-12)

تقسيمات هندسية للدائرة (أبو القاسم وآخرون، 2002م، ص200)

7.الدور الإنشائي (البنائي) للدائرة في الزخارف الإسلامية:

الفنان المسلم برع في أنماط الأشكال الهندسية والتي هي في حد ذاتها تشكل مجالا خصبا لارتباطها المباشر بالعقل، ففي قاعدة هده الأشكال تقع الدائرة، والتي تشكل في حد ذاتها تجسيداً لا نهائياً يفيض بالأشكال الهندسية الجميلة، فالدائرة تشكل مرتكزاً لخلق الأشكال البيضاوية والتي يمكن لها هي الأخرى أن تتطور في شكل نجوم بيضاوية (أنظر الشكل رقم). يقول (عبد المنعم،2010م، ص196):الشكل النجمي يبدأ بتقسيم الدائرة الى أقسام متساوية 24 أو 48، أو 64، أو96 قسماً، مثلاً الشكل رقم

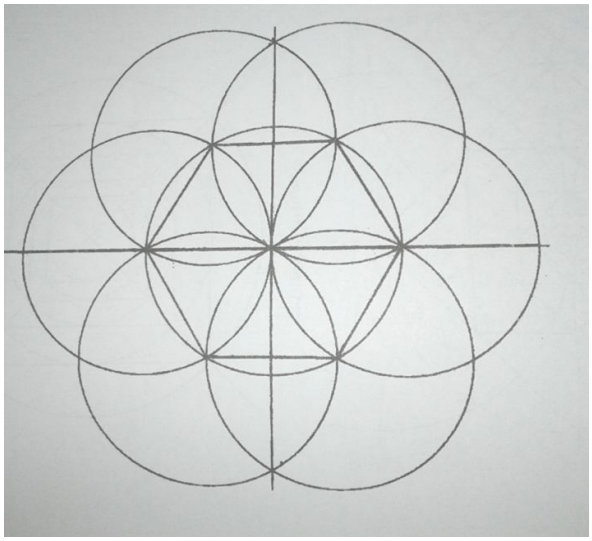
(2) يمثل بساطاً من المدرسة المملوكية، الوحدات الزخرفية فيه تعتمد في تشكيلها علي المربعات المنشأة داخل دائرة.



شكل رقم (2)

(عبد المنعم. 2010م، ص190). يوضح بساط من المدرسة المملوكية

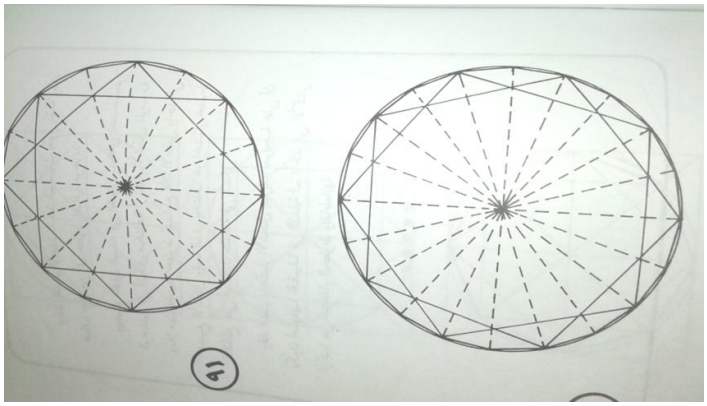
ومن الطرق التي استخدمها المزخرفون لرسم النجمة ذات الستة رؤوس وذات الاثنا عشر رأساً، هي، رسم دائرة أولا، ثم نقسم محيطها بواسطة نصف قطرها إلى ستة أقسام متساوية، نصل بين بين نقاط التقسيم فنحصل على شكل سداسي، ثم نرسم دائرة ثانية داخل الدائرة الأصلية كما في الشكل رقم (3). (الألوسي. 2003م،ص12)



شكل رقم (3)

(الألوسي. 2003، ص12) يوضح طريقة رسم السداسي بواسطة الدائرة

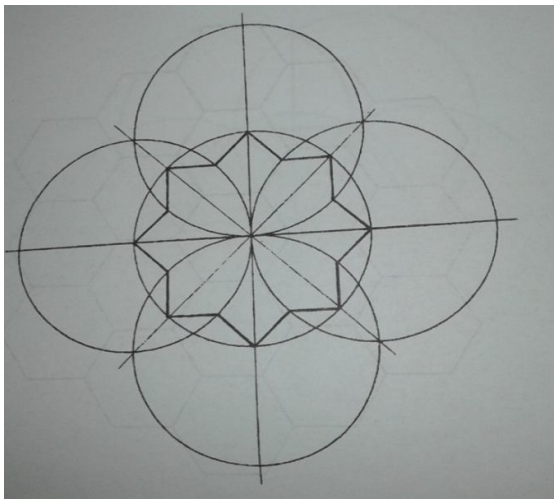
أما إذا أردنا الحصول علي نجمة ذات اثنا عشر رأسا فنقسم محيط الدائرة إلى اثنا عشر قسماً ثم نتبع نفس الخطوات السابقة كما في شكل رقم (4)



شكل رقم (4)

(حسين. 1983م، ص14) يوضح الحصول علي نجمة اتنا عشرية داخل دائرة

أن معظم الرسم الزخرفي الهندسي الإسلامي يعتمد أساساً على تصميم وحدة واحدة تأخذ في التكرار رأسياً وأفقياً، وللحصول على شكل منتظم معين الأبعاد لابد من رسمه داخل دائرة.(عبد الستار.ص90). ويقول (الألوسي. 2003م، ص28):'على الرغم مما يبدو في الزخارف الهندسية الإسلامية من تعقيد، فإنها في حقيقتها بسيطة تعتمد علي أصول وقواعد كان من بينها تقسيم محيط الدائرة الى أجزاء متساوية، ثم توصيل النقاط ببعضها البعض للحصول على أشكال هندسية مختلفة؛ مثلا،(أنظر شكل رقم 5)

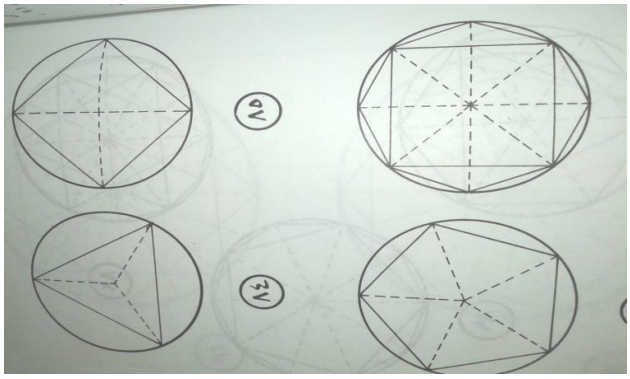


شكل رقم (5)

(عبد الستار.ص 90) يوضح رسم الثماني والنجمة الثمانية داخل دائرة

وهذا ما يؤكد على أهمية الدائرة في ناحية بناءوا إنشاء تصاميم الزخارف الهندسية الإسلامية.ولقد استطاع العرب استخراج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة بالفرجار المفتوح بما يعادل نصف قطر الدائرة، الى ستة أقسام متساوية، وعند

ربط ثلاثة نقاط متناوبة نحصل على مثلث، أو نحصل على شكل سداسي بربط النقاط الستة المتتالية وبرسم مثلثين متقابلين نحصل على نجمة سداسية.(عفيف.1986م،ص100).

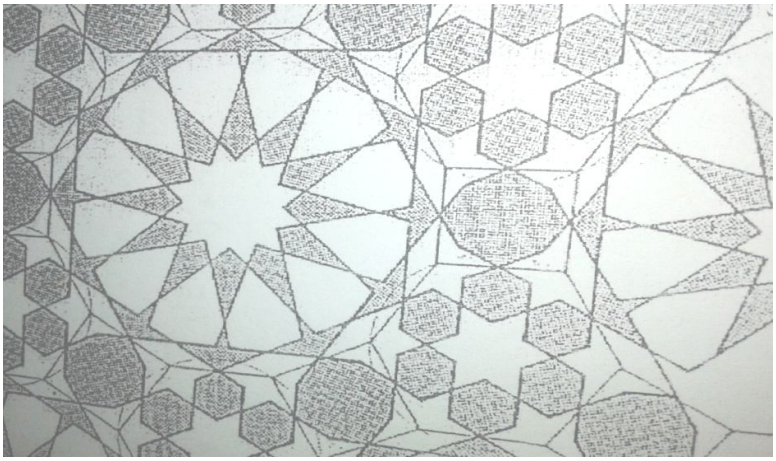


شكل رقم (6)

(سماح. 2011م، ص85) يوضح طريقة رسم المثلث والمربع والخماسي بواسطة الدائرة

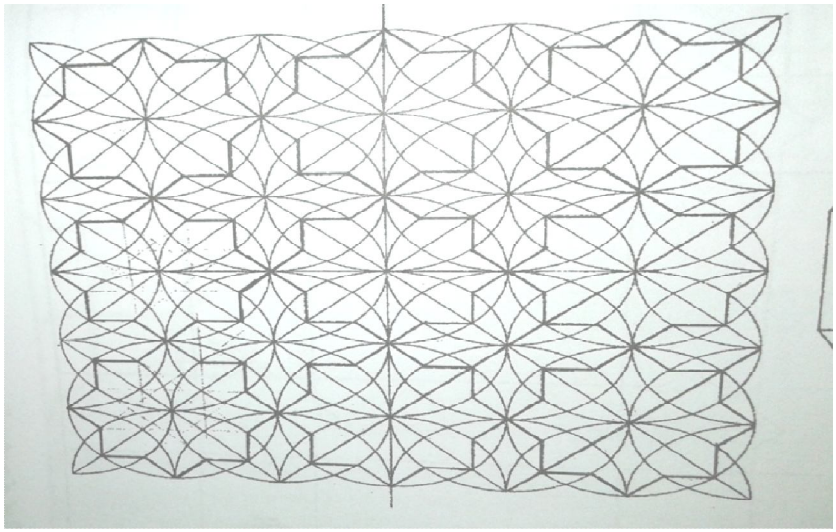
أما المربع فانه يتألف من ربط أربعة نقاط علي محيط دائرة وتحدد هده النقاط بفتحة الفرجار المعادلة لجدر اثنين أو تحدد عن طريق رسم قطرين متعامدين. وعند رسم المربع تنصف أضلاعه وتمد مستقيمات من مركز الدائرة إلى محيطها مروراً من منتصف الأضلاع فنحصل على أربعة نقاط أخرى، فتصبح الدائرة مقسمة إلى ثمانية أقواس متساوية. وهكذا نحصل على شكل ثماني أو نحصل على مربعين متشابكين يؤلفان نجمة ثمانية. ويرسم الشكل الخماسي بربط خمسة نقاط متساوية البعد عن محيط الدائرة يمكن تحديدها بفتحة الفرجار التي تعادل طول وتر مثلث قائم أحد أضلاعه يعادل نصف قطر الدائرة وضلعه الثاني يعادل ربع القطر. ومن تشكيل

مخمسين متداخلين نحصل على معشر أو نجمة عشارية وهكذا.وفيهدا تقول (حنان.2010م،ص28):'تنقسم الزخارف الجدارية في إيرانإلى عدة أنواع منها المقرنصات أو الدلايات وهي أحدى الزخارف المعمارية تشبه خلايا النحل وترى في العمائر مدلاة في طبقات مصفوفة فوق بعضها وتستعمل كزخرفة معمارية للتدرج من شكل إلى آخر ولاسيما السطح المربع إلى دائرة تقوم عليها القباب؛ وهدا ما يدلل علي أهمية ومركزية الشكل الدائري في التصميم الفني الزخرفي وفي التصميم الإنشائي المعماري، لأنه من الملاحظ أن كل أو معظم الأشكال الهندسية الزخرفية تنشأ وترسم داخل دائرة مثلاً (انظر الأشكال رقم 7 و8 و9)



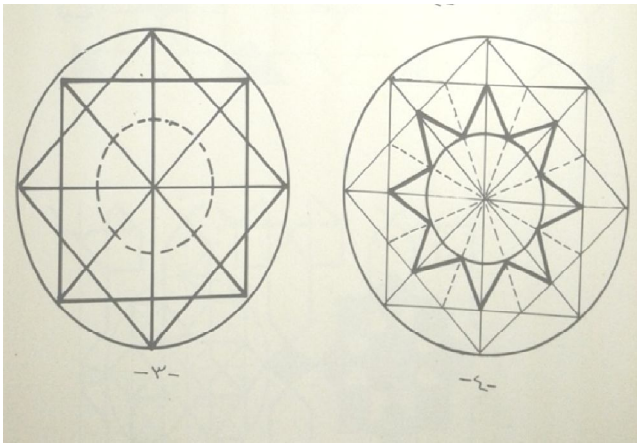
شكل رقم (7)

(عبد المنعم.2010م، ص90) يوضح نموذج لزخرفة إسلامية هندسية



شكل رقم (8)

(عبدالستار. ص90) يوضح نموذج لزخرفة إسلامية هندسية وحدتها النجمة الثمانية

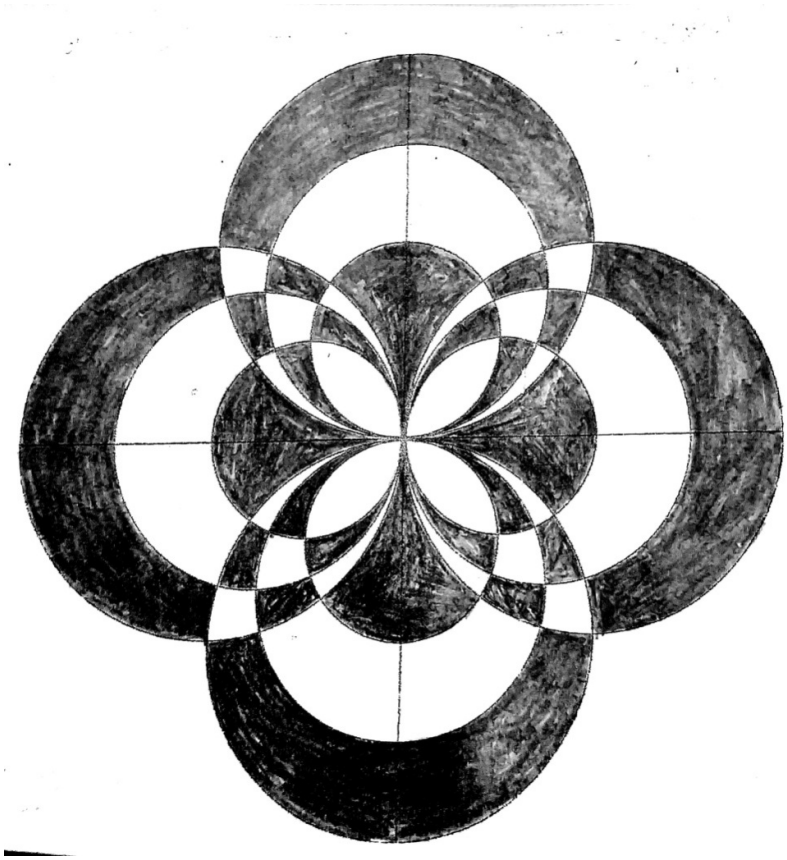


شكل رقم (9)

يمثل وحدات زخرفية إسلامية(حسين. 1983م،ص16) منشأة داخل دائرة

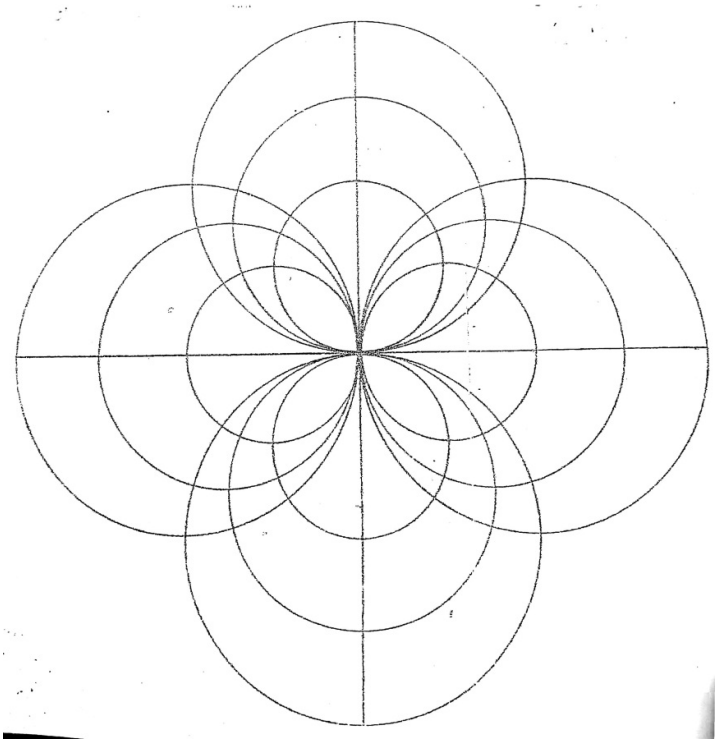
يمكن ترميز أو تحويل الوحدة الزخرفية، المصممة من مجموعة دوائر الى صيغة حزمة من المعادلات الرياضية.

أنظر إلى الشكل التالي رقم (10). وهو من أعمال الباحث، وهو عبارة عن وحدة زخرفية هندسية. ثم أنظر للشكل رقم (11). وهو أيضاً من أعمال الباحث. وهو عبارة عن تحليل للوحدة الزخرفية رقم (10).



شكل رقم (10)

(من أعمال الباحث)



شكل رقم (11)

(من أعمال الباحث)

وعند تحليل الوحدة الزخرفية أعلاه في المستوى الديكارتي، سيجد المرء أنها تتكون من، ثلاثة دوائر على المحور السيني الموجب، وثلاثة دوائر على المحور السيني السالب، وثلاثة دوائر على المحور الصادي الموجب ثم ثلاثة دوائر أخرى على المحور الصادي السالب.

وبمعرفة إحداثيات مركز كل دائرة بالإضافةإلى معرفة طول نصف قطرها، يمكن إيجاد معادلتها الرياضية، وذلك باستخدام القانون الرياضي. وهو قانون معادلة الدائرة. والذي نصه هو(معادلة الدائرة التي مركزها النقطة (د ، هـ) ونصف قطرها (نق) هي: (س– د)^2 +(ص - هـ)^2 = نق^2.(خالد. 1999م، ص852).

وعليه تكون حزمة المعادلات الرياضية، التي تمثل الوحدة الزخرفية في شكل رقم (10) هي:

١- س^٢ + ص^٢ – ٤س = ٠	٧- س^٢ + ص^٢ – ٤ ص = ٠
٢- س^٢ + ص^٢ + ٤ س = ٠	٨- س^٢ + ص^٢ + ٤ ص = ٠
٣- س^٢ + ص^٢ – ٦ س = ٠	٩- س^٢ + ص^٢ – ٦ ص = ٠
٤- س^٢ + ص^٢ + ٦ س = ٠	١٠- س^٢ + ص^٢ + ٦ ص = ٠
٥- س^٢ + ص^٢ – ٨ س = ٠	١١- س^٢ + ص^٢ – ٨ ص = ٠
٦- س^٢ + ص^٢ + ٨ س = ٠	١٢- س^٢ + ص^٢ + ٨ ص = ٠

الفصـل الخـامس

النتائـج والخـلاصة والتوصيات

النتائج:

بعد السرد والدراسة، والوصف والتجريب والتحليل، توصل الباحث الى عدةنتائج هي :

1. توجد علاقة تكاملية بين الدلالات الرمزية والإبعاد الرياضية الهندسية للدائرة في الزخارف الإسلامية الهندسية.
2. الدائرة تلعب دوراً مركزياً في إنشاء وبناء الزخارف الهندسية الإسلامية.
3. يمكن ترميز الوحدة الزخرفية المصممة من مجموعة دوائر، في صيغة حزمة من المعادلات الرياضية الهندسية للدائرة.
4. بعض التكوينات الفنية، بجانب الحس الفني والدراية والمهارة التقنية للفنان، تحتاج إلى حسابات وقياسات رياضيةلانجاز تصميمها.(مثل الزخارف الإسلامية الهندسية، والمنشآت المعمارية).

الخلاصة:

خلصالبحثإلىإيضاح العلاقة بين الفنون التشكيلية والرياضيات بصورة عامة. من خلال دراسة الدائرة كشكل هندسي رياضي، بجانب أنها هيئة فنية ومكون تصميمي باتخاذ الزخرفة الهندسية الإسلامية كنموذج للدراسة.

الأمر الذي يوضح ويؤكد على وجود علاقةتكاملية وتبادلية بين الدلالات والمعاني الرمزية التي تشير إليها الدائرة في الزخارف الهندسية الإسلامية و بينصفاتها الرياضية الهندسية.

إضافة إلي أن البحث قد أبرز الدور المركزي والمحوري للدائرة في بناءوا إنشاء التكوينات الزخرفية الهندسية الإسلامية.مع اثبات إمكانية تحويل أو ترميز الوحدة الزخرفية المكونة من مجموعة دوائر إلي صيغة حزمة من المعادلات الرياضية.

التوصيات:

يوصي الباحث بالآتي:

1. الاهتمام بالدراسةالتحليلية التفصيلية للأبعاد الرياضية والهندسية لأشكال التصميم الفني الأساسية (مثل المخروط والكرة وغيرها)،وعلاقة تلك الأبعاد بالصياغات التشكيلية.
2. الاهتمام بدراسة العلاقة التبادلية بين الفنون التشكيلية والعلوم الطبيعية التطبيقية كالفيزياء والهندسة الفراغية.
3. المزيد من الدراسات والبحوث لأثبات العلاقة التكاملية بين الفنون التشكيلية والعلوم الطبيعية الأخرى.

والمصـادر والمراجـع

أ .المصادر و المراجع باللغة العربية:

1. أبو القاسم عبدالقادر وآخرون. أصول الرسم الهندسي، 2002م، مركز البحث العلمي والعلاقات الخارجية بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم.
2. اسماعيل شوقي. الفن والتصميم، 2007، ط4، الرياض.
3. اسماعيل شوقي. الفن والتصميم، ط4، الرياض، 2007م.
4. أميرة حلمي. فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، 1983م.
5. بشرى الفاضل. الأخطاء الجبرية الشائعة عند حل مسائل التفاضل والتكامل وعلاقتها بالتحصيل الأكاديمي، أيماس الحديثة للطباعة والنشر، الخرطوم، 2013م.
6. ثروت عكاشة. القيم الجمالية في العمارة الاسلامية، دار المعارف، مصر، ب ت.
7. خالد حسين. الزخرفة في الفنون الإسلامية, دار البحار للطباعة والنشر, بيروت, لبنان, 1983م.
8. خالد قاسم سمور. الرياضيات والهندسة التحليلية، 1999م، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
9. خلود بدر غيث، معتصم عزمي الكرابلية. مبادئ التصميم الفني، عمان، الأردن، 2008م.
10. خلود بدر ومعتصم عزمي. مبادئ التصميم الفني، 2008م، غمان، الأردن.
11. خليل محمد الكوفجي. مهارات في الفنون التشكيلية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2009م.
12. رفعة الجادرجي. حوار في بنيوية الفن والعمارة, مؤسسة رياض الريس, لندن, 1995.
13. رمضان الصباغ. دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2004م.
14. رمضان الصباغ. مدخل لعلم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية،2010م.

15. روجيه غارودي. الماركسية وعلم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1975م.
16. روضة محمد كوكو. أثر عقيدة التوحيد في منهج الفن التشكيلي، دار السداد للطباعة، الخرطوم، السودان، 2008م.
17. زكريا ابراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، 1966م.
18. زياد جلال. مدخل إلى السيمياء في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1992م.
19. سامر قحطان. النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات, دار الرضوان للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, 2014م.
20. سانشيس, خوسيه أنطونيو. ترجمة خالد سالم, فن مسرحة الصورة، وزارة الثقافة, مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, القاهرة، (ب. ت).
21. سعيد محمد توفيق. ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والفن، بيروت، 1983م.
22. سماح أسامة عرفات. الفن الاسلامي، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011م.
23. سمر الجبر. فن الزخرفة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015م.
24. شاكر عبد الحميد. الحلم والرمز والأسطورة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1998م.
25. صالح أحمد الشامي، الفن الاسلامي التزام وابتداع، دار القلم، دمشق،1990م.
26. عبد الفتاح رواس. مدخل الى علم الجمال الاسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991م.
27. عبد الفتاح رياض. التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1986م.
28. عبد الكريم الدباج. جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.

29. عبد المنعم أحمد البشير. مداخل في التذوق والنقد الفني، مكتبة الخبتي للنشر والتوزيع، بيشة، السعودية، 2006م.
30. عبد المنعم أحمد البشير. مداخل في التذوق والنقد الفني، مكتبة بيشة، السعودية، 2006م.
31. عفيف بهنسي. الرقش العربي وفلسفة الفن الاسلامي، كتاب العربي (39).
32. عفيف بهنسي. الفن العربي الاسلامي في بداية تكوينه، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1983م.
33. عفيف بهنسي. جماليات الفن العربي، 1978م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
34. عفيف بهنسي. جماليات الفن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م.
35. غادة الأمام. جماليات الصورة، 2010م، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
36. فاضل سلامة. أسس الرياضيات والمفاهيم الهندسية الأساسية، دار المسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
37. فالح بن عمران الدوسري ورشاد بن عبد الستار. الهندسة التحليلية، 2005م، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية.
38. فائزة أنور. فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2009م.
39. فداء حسين أبو ديسة. الزخرفة الاسلامية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م.
40. فداء حسين أبو ديسة، خلود بدر غيث، محمد علي الصمادي. فلسفة الجمال عبر العصور، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010م.
41. فردريك كولستون. تاريخ الفلسفة، ترجمة امام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، دار المعارف، القاهرة، 2002م.

42. كمال الدين سامح. الوحدات الزخرفية الاسلامية, مكتبة النهضة المصرية, القاهرة, (ب.ت).
43. محسن محمد عطية. موضوعات في الفنون الاسلامية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2005م.
44. محمد حسن عطية. تذوق الفن، دار النهضة العربية، القاهرة، 1997م.
45. محمد زكي العشماوي. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م.
46. محمد عبد الله دريسة وعدلي محمد عبد الهادي. الزخرفة الإسلامية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م.
47. محمد قطب. مناهج الفن الاسلامي, دار الشروق، القاهرة. 1981م.
48. مصطفى عبده. المدخل الى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999م.
49. نصار السلمي. الهندسة التحليلية في الفراغ، 2003م، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة.
50. وليم دورفي. حساب التفاضل والتكامل والهندسة التحليلية، الدار الدولية للنشر، القاهرة, 2012م.
51. يونس، عيسى سعد. البحث العلمي في الفن والتربية الفنية، عالم الكتب، القاهرة، يناير 2015م.

ب/ المصادر والمراجع باللغة اللاتينية:

1. 1. Rice, David. Islamic Art, Thames and Hudson, London, 1984.
2. 2. Farugi, Lois. The Cultural Atlas of Islam, Macmillan Publishing Company, New York, 1986.
3. 3. Rowland, Benjamin. Art in East and West, Harvard University Press. Cambridge, 1954.
4. 4. Day, F, Lewis. The Anatomy of Pattern, New York, 1977.
5. 5. Humbert, Claude. Islamic Ornamental Design, London, 1980.
6. Https : // a r. Wikipedia. O r g / Wiki(فن إسلامي)