



# الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر

وقائع اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الفنون الجميلة- ديالى

قسم الفنون التشكيلية

تحرير

رئيس اللجنة العلمية

أ.د. عاد محمود حمادي

رئيس اللجنة التحضيرية

أ.د. علاء شاكر محمود

رئيس قسم الفنون التشكيلية

أ.م.د. نمير قاسم خلف

مراجعة لغوية

م.د. شيماء نزار عايش

**جميع الأبحاث محكمة حسب الأصول العلمية**

**الجزء الثاني**

الطبعة الأولى

2019



| <b>اللجنة التحضيرية</b>      |                         |
|------------------------------|-------------------------|
| رئيس اللجنة التحضيرية        | أ.د. علاء شاكر محمود    |
| عضواً                        | أ.م.د. نمير قاسم خلف    |
| عضواً                        | أ.م.د. سماح حسن فليح    |
| عضواً                        | أ.م. عمار فاضل حسن      |
| عضواً                        | أ.م. حسين محمد علي      |
| عضواً                        | م.رجاء حميد رشيد        |
| عضواً                        | م.م. شيماء مقداد حميد   |
| <b>اللجنة العلمية</b>        |                         |
| رئيس اللجنة العلمية          | أ.د. عاد محمود حمادي    |
| عضواً                        | أ.م.د. نجم عبدالله عسكر |
| عضواً                        | أ.م.د. معن جاسم محمد    |
| عضواً                        | أ.م.د. جولان حسين علوان |
| <b>المحكمين</b>              |                         |
| أ.د. عاد محمود حمادي         | أ.د. علاء شاكر محمود    |
| أ.م.د. نمير قاسم خلف         | أ.م.د. نجم عبدالله عسكر |
| أ.م.د. يسرى عبد الوهاب محمود | أ.م.د. معن جاسم محمد    |
| أ.م.د. سماح حسن فليح         | أ.م.د. جولان حسين علوان |
| أ.م. عماد خضير عباس          | أ.م. عمار فاضل حسن      |
|                              | أ.م. وضاح حسن فليح      |

## المحتويات

### المحور الثاني : التصميم والتزيين والخط العربي

| الصفحة  | الباحث   | عنوان البحث   | ت |
|---------|--|---|---|
| 300-288 | ا.م.د. نمير قاسم خلف<br>ا.م. عماد خضير عباس<br>ا.م.د. مكية علي عبودة | جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة-<br>الخط الكوفي انموذجاً | 1 |
| 322-301 | أ.م.د. إبراهيم حمدان سبتي  | المعالجات التقنية للصور الرقمية في الإعلان التجاري  | 2 |
| 343-323 | أ.م.د. محمد جار الله توفيق   | اعتبارات وضوحية الهوية في تصميم الفضاءات الداخلية   | 3 |
| 358-344 | د. عليّة يونس ثجيل   | تداولية الحرف العربي في الخزف العراقي   | 4 |
| 381-359 | د. عدي عبد الحميد مجيد   | فلسفة التنوع الشكلي في وحدة التكوينات الزخرفية الهندسية المعمارية                               | 5 |
| 409-382 | م.د. وسام حسن هاشم   | الرياسة المعمارية الإسلامية وانعكاسها على هوية الفضاءات الداخلية لعمارة<br>مسلمي القرم          | 6 |
| 421-410 | م.راند فرحان<br>م.م. فردوس بهنام                                     | المرجعيات الثقافية للرسم على الجسد وسماته الدلالية<br>(الوشم انونجا)                            | 7 |
| 432-422 | م.سمية عبد الوهاب محمد<br>م.م. فهد كامل بطيخ                         | المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية   | 8 |
| 449-433 | م.م. ياسر إبراهيم حمادي  | جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية (الشاهنامه أنموذجاً)                                | 9 |



## جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة (الخط الكوفي انموذجاً)

أ.م. د. نمير قاسم خلف البياتي

" كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى "

أ.م. عماد خضير عباس

" كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى "

د.مكية الشرمي

"المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس - تونس"

الكلمات المفتاح: الحرف العربي ، التصميم والتزيين ، الخزف المعاصر

### المستخلص:

يتناول البحث الحالي ( جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة- الخط الكوفي انموذجاً ) ، موضوع جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية المعاصرة ، مع التركيز على الاعمال الخزفية التي تم توظيف أنواع من الحروف ( الكوفية ) فيها. وتتبع اهمية البحث ، من خلال الاهمية العلمية والفنية لاطهار الجمالية التي يتميز بها الحرف العربي عند إعادة تشكيله وتوظيفه في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية ، ولأهمية هذا الموضوع، ارتى الباحثون ان يقوموا بدراسة وصفية لعدد من التجارب الفنية (اعمال فنية خزفية معاصرة) لفنانين تشكيليين عراقيين، والقيام بتحليل وتوصيف هذه الاعمال ، للخروج بعدد من النتائج التي تبين الخصائص الجمالية التي نتجت عنها ، واعطت بعداً فنياً جديداً. فركزت اهداف البحث على تعرف ، الخصائص الجمالية للاعمال الخزفية العراقية تحديداً، والتي اعتمدت في تصميم وتزيين اشكالها الخط العربي الكوفي. مع تعرف مدى مساهمة الخزاف العراقي في ابراز جماليات النتاج الفني الخزفي المحلي وبالتالي الموروث الحضاري .

اما حدود البحث الموضوعية فقد اقتصرت على الاعمال الفنية الخزفية العراقية المعاصرة التي تم توظيف الحرف العربي الكوفي في تصميمها وتزيينها ، وبذلك تمثل الحد المكاني لها ، بنماذج من اعمال الخزافين العراقيين ( اكرم ناجي ، ماهر السامرائي ، وسام حداد) ، والتي انتجت خلال العقود الثلاث الأخيرة. وقد خرج البحث بمجموعة من النتائج منها ، مساهمة توظيف الحرف العربي في الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة ، في توطيد التراث الجمالي والوظيفي، فضلا عن تحقيق الجاذبية البصرية من اجل ادراك المعاني الدلالية للحرف العربي ، كما خرج البحث أيضا بمجموعة من الاستنتاجات من بينها ، محاولة الخزاف العراقي إيجاد مقاربات بين الجمال والوظيفة من خلال اظهار جمالية و وظيفة الحرف العربي عموما والخط الكوفي خصوصا مما اعطى للمتلقي مساحة اكبر للادراك البصري للشكل الخزفي وتحسس المسحة الروحية لشكل الحرف العربي . وقد تضمن البحث أيضا مجموعة من التوصيات ، فضلا عن مصادره العلمية.

## أولاً: الأطار المنهجي للبحث:

### 1- المقدمة:

تشكل الحروف العربية بكل أنواعها ، اطراً فنياً لمنطلق جمالي بصري يغذي مخيلة الفنان بالعديد من الرؤى الإبداعية على مستوى الإنجاز الإبداعي ، ومنها الإنجازات الفنية المعاصرة لفنون الخزف ، وذلك لما يتمتع به الحرف العربي من ميزات تجعله يجذب الأنظار بشكل تعجز عن تحقيقه كتابات العالم الأخرى .

ان المنجزات الفنية التصميمية والتزيينية ، تحاول دائماً الكشف عن الطاقة الكامنة خلف الاشكال الحروفية وما لها من مزايا خفية ، اذ يأخذها الفنان ويعيد صياغة تركيبها على وفق معايير فنية ، لمنحها روحية مميزة ، لها من المساهمة و التأثير في المنجز الفني الخزفي المعاصر ما يؤدي الى أحياء الموروث الحضاري في الفنون التشكيلية العراقية، وعليه فالحروف تسعى الى نوع من الحركة الذهنية الفاعلة وذلك بمعالجتها وظيفياً وجمالياً بجميع مراحل تشكيلها ومنها تصميم وتزيين الاعمال الخزفية وبكل ما تحمله من اثرات جمالي بصري .

ان البحث الحالي يتناول موضوع جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة ، مع التركيز على الاعمال الخزفية التي تم توظيف أنواع من الحروف ( الكوفية ) فيها ، الامر الذي سوف نتعرف عليه من خلال فقرات البحث التالية:

### 2- مشكلة البحث واهميته:

تتبع اهمية البحث الحالي من خلال الاهمية العلمية والفنية لظهور الجمالية التي يتميز بها الحرف العربي عند إعادة تشكيله وتوظيفه في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة ، خصوصاً الاعمال الخزفية المحلية ، وبالتالي فان لهذا الموضوع أهمية في تسليط الضوء على نوع من أنواع الفنون التشكيلية التي تدمج بين فن الخط العربي وفن الخزف ، اذا ان الناتج التشكيلي من هذا التوليف ، يمثل إضافة فنية جديدة لها ابعادها الجمالية والوظيفية ، فضلاً عن الخصائص المحلية ( العراقية ) لهذا الناتج الخزفي المعاصر ، الذي يمثل امتداداً للموروث الحضاري اليرافديني والإسلامي العربي. ولأهمية هذا الموضوع، ارتى الباحثون ان يقوموا بدراسة وصفية لعدد من التجارب الفنية ( اعمال فنية خزفية معاصرة) لفنانين تشكيليين عراقيين، والقيام بتحليل وتوصيف هذه الاعمال ، للخروج بعدد من النتائج التي تبين الخصائص الجمالية التي نتجت عنها ، واعطت بعداً فنياً جديداً .

وقد تولدت لدى الباحثين عدد من التساؤلات المطروحة ، بلورت المشكلة البحثية لديهم على شكل صيغة التساؤل التالي :

ماهي الخصائص الجمالية المتولدة من توظيف الحرف العربي (الكوفي انموذجاً) في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية العراقية المعاصرة.

### 3- اهداف البحث:

استهدف البحث الحالي الاتي :

- الخصائص الجمالية للاعمال الخزفية العراقية المعاصرة التي اعتمدت في تصميم وتزيين اشكالها الخط العربي الكوفي .
- مدى مساهمة الخزاف العراقي في ابراز جماليات الناتج الفني الخزفي المحلي وبالتالي الموروث الحضاري ، وذلك من خلال اجراء دراسة تحليلية وصفية لأعمال وانتاجات خزفية لفنانين عراقيين معاصرين.

- الإفادة من البحث في الميدان التطبيقي كونه يتعامل مع نوعين من الفنون المتأصلة في التراث العراقي والعربي الا وهي فن الخط العربي وفن الخزف .

#### 4- حدود البحث : اقتصرت حدود البحث الحالي على الآتي:

- **الحد الموضوعي :** الاعمال الفنية الخزفية العراقية المعاصر التي تم توظيف الحرف العربي الكوفي في تصميمها وتزيينها .
- **الحد المكاني:** نماذج من اعمال الخزاف العراقيين ( اكرم ناجي ، ماهر السامرائي ، وسام حداد).
- **الحد الزمني :** النتاجات الخزفية المعاصرة خلال الثلاث عقود الاخيرة (1990-2018) .

#### 5- تحديد المصطلحات :

- **جماليات الحرف العربي :** جمال الحرف العربي هو درجة الاتقان ، والاجادة التي تمثل درجة الكمال في تنظيم وترتيب الحروف وفي عملية الاتصال ، والتطابق ، والتكرار ، والتشابه ، وحركاته واتجاهاته ، فالخط العربي هو احد الفنون التشكيلية الذي يتجاوز دوره من وسيلة لنقل المعلومات ، ليصبح غاية جمالية متكاملة ، وهو مهياً اصلاً دلولاً وتركيباً لتأدية هذه المهمات ، وامتلاك تلك المكانة لما احيط من قدسية ، ولما تضمنت تسطيراته والتواءاته من حركة ايقاعية وتركيب.(حسين، 2011: ص 94-95).

- **الخزف المعاصر :** تعرف نفل (2012) ، الخزف : هو كل ابداع يعتمد على خامة ( الطين المحروق ) بعد معاملتها بالاكاسيد الملونة لأغراض ( نفعية ، وجمالية ، ودلالية ) ، بينما تجد ان المعاصرة : تمثل مرحلة متأخرة من الحداثة ، تتحدث فيها الابداعات الفنية مع الذوات المتلقية من حيث الزمان وليس المكان .

( نفل ، 2012 : ص 32 ) .

ثانياً: الخلفية النظرية والدراسات السابقة :

#### 1- الخصائص الجمالية لتوظيف الحرف العربي في التصميم والتزيين :

شكلت الحروف العربية مرتكزاً لتقديم المنجزات الفنية المتمثلة بالمنجزات التصميمية المختلفة حيث باتت الحروف العربية مرجعاً مهماً لانجازها وتحقيق التوظيف الجمالي داخل فضاءات تلك المنجزات التصميمية والتزيينية .

اذ ان المنجزات التشكيلية التي تعتمد الاشكال الحروفية هي بمثابة ناتج فعاليات ذهنية وادائية ذات مهارات تقنية ، وان لهذه الفعاليات مجتمعة غاية جمالية تستلزم استخداماً وظيفياً معيناً بشكل رسالة جمالية تمتلك قدرة النفاذ الى المتلقي .

وقد ساد الاتجاه نحو الحروف العربية لتوظيفها جمالياً داخل فضاءها ، لان الحرف العربي يمتاز بمطووعته تشكلياً ، وبالتالي يشارك في المنجز الفني جمالياً ويؤثر بفعاليته على المتلقي ، لما يحمل هذا الحرف من وسيلة يختزل بها الانسان ثقافته ومعارفه ، فأضفى الحرف على مآثره من جمال في الفن حتى غدا ذخيرة من الروعة والابداع .(المعموري ، 2016: ص 1157-1158) .

لذا فان للحرف العربي دوراً ثقافياً بما كان يمثل من وسيلة لتوثيق الثقافة الإسلامية من خلال نسخ ادبيات هذه الحضارة ، كما ان الحرف العربي كان له قدسية خاصة كونه الوسيلة التي وثقت القرآن الكريم ، والسيرة النبوية وجمالياته تعدت الى ان تكون حاضرة في العمارة الإسلامية الوظيفية ومنها الدينية ( حسين ، 2011: ص 96).

و يعد الخط العربي محور اغناء جمالي وثقافي وتراثي لما يتمتع به من قيم جمالية اصيلة ارتبطت بقواعد ، ونظم علاقات رياضية ثابتة مرتبطة ارتباط نسيجي مع المقاييس الجمالية مثل النسب الإسلامية والنسبة الذهبية ومقياس دافنشي وغيرها من المقاييس والنسب ( حسين ، 2011 : ص 97).



لذلك نجد ان الاشكال الحروفية تستقي مكانتها وجماليتها عند توظيفها في الاعمال الفنية ، من التزاوج بين المرونة الشكلية والمهارة الحرفية .

وبالتالي فإن الحروف العربية تشكل داخل فضاءات المنجزات التصميمية ذات أهمية اعتبارية ووجدانية على السواء لما لها من اثر بالغ في تكوين التصميم الملائم والجذب لبصر المتلقي ، ولاشك ان الاشكال الحروفية في المنجزات التصميمية تكتسب خصائصها الجمالية بالتطبيق وتوفير العلاقة بين شكل الحرف مع عناصر البناء الأخرى ، وذلك يخضع لرؤية إبداعية وتحولات ابتكارية تابعة لفهم كل من الفنان والمتلقي . (المعموري، 2016 : ص1164).

وقد تنوعت المجالات التي استعمل فيها الخط العربي بوصفه مادة أساسية في البنية الشكلية لتكويناتها وتصميمياتها ، الامر الذي أدى الى توسيع القاعدة الجمالية والرغبة في ادخال هذه الرسومات الحروفية التجريدية بدلاً عن الكثير من الاشكال التي كانت تستخدم بدلاً عنه ، فنرى استخدام هذه الحروف ( ومنها حروف الخط الكوفي ) في تصميم وتزيين الفخار والسيراميك واللوحات الفنية التشكيلية ، ولوحات الزينة على اختلاف أنواعها وهي بالتأكيد استخدامات للأغراض الجمالية. (المفرجي ، 2017 : ص 119 ) .

ان الفنون العربية والعراقية - المحلية - بكافة أنواعها ومنها فنون الخط العربي و الفنون الخزفية (محور بحثنا الحالي) ، تشكل فناً وظيفياً وخدمياً يحاكي تطلعات ورغبات الانسان المختلفة انطلاقاً من وجود الغرض الذي يحدده وطبيعته الكلية ، فالعمل الفني لا يمكن ان ينجز وظيفته ويترجم خطابه الجمالي ما لم يقدم نمطاً من التكوين الفني الذي يعتمد على النظم والقواعد الفنية التي تحقق الأثر الجمالي . (المعموري ، 2016 : ص 1158 ) . فالمنجزات التصميمية بمثابة فضاءات تتمازج فيها الوحدات البنائية وتتفاعل في مدى الاشتغال الوظيفي الى جانب الاشتغال الجمالي الذي يأتي متلائماً ومنسجماً مع الإدراك الحسي وذلك لان المنجزات التصميمية المعاصرة الفاعلة تكمن قوتها الجمالية تبعاً لوقتها الادائية الوظيفية (النفعية) . (المعموري ، 2016 : ص 1161 ) .

واخيراً في هذا المجال وفيما له علاقة بالفنان الخزاف ومنجزه الفني ، فان الخزاف المعاصر لجأ الى الحروفية لمنح منجزه الخزفي قيمة جمالية من خلال الإفادة من الحرف كخصيصة انتمائه للبيئة العربية والإسلامية ، وان تنوع واختلاف الخطوط تعكس تنوع واختلاف مزاجه الإنساني والنفسي الجمالي ، وان هدفه للتجريد ليس بهدف تغيب المعنى ، بل كفعل ايقاعي لما يحمله الحرف من صفات كامنة تتيح له التعبير عن الحركة والكتلة بمعناها الجمالي عبر حركته الذاتية المستقلة ، ولم يقتصر الحرف المتقدم من قبل الخزاف المعاصر على جوانبه الشكلية الجمالية الحرة ، بل لجأ أحياناً بعض المعاصرين الى استدعائه داخل حشوات او افاريز ، الغاية منها الكشف عن ملامحها الجمالية كفن شرقي يتفق والذائقية المعاصرة. ( صالح ، 2015 : ص 166 ) .

من خلال البحث الحالي يحاول البحث ان يضع مساراً للتعريف بجماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية المعاصرة ، ولعدة اهداف كما تم الإشارة إليها سابقاً ( اهداف البحث ) ، يضاف إليها ، ابراز الموروث الثقافي الحضاري المحلي ، فضلاً عن اظهار نمط جديد من الفنون يجمع بين الخط العربي والخزف ، مع تنوع أنماط الخطوط العربية والاشكال الخزفية يتميز بها الخزاف العراقي المعاصر.

## 2- توظيف الحرف الحرف واثره التشكيلي الجمالي في فن الخزف المعاصر :

يعد الشكل من اهم العناصر الفنية التي تشترك في تأسيس العملية الإبداعية ، فالعناصر الفنية هي عبارة عن وسائل تعين الفنان على بلوغ الغاية المراد تنفيذها وتمثيلها والتعبير عنها من خلال تنظيم المفردات على وفق اليات تركيبية تزيد من استجابة المتلقي للعمل الفني والانجذاب الجمالي . ( محمد ، 2015 : ص 682 ) .

وتفترض عملية الإنتاج الفني لبعض أنواع الفنون التشكيلية والتصميمية والتزينية ، استعارة مجموعة كبيرة من الأشكال النباتية والحيوانية ، فضلا عن الأشكال المتخيلة التجريدية والرمزية ومنها الأشكال الحروفية ، والتي تتشكل بطبيعتها على وفق علاقات شكلية واقعية يعاد تصويرها وفق اعتبارات تسبع صفاتها الشكلية مؤثرات أيديولوجية واجتماعية وروحية . وتعتمد عملية توظيف الأشكال اليات الاستعارة الشكلية والية تحوير هذه الأشكال بطريقة تسمح بإعادة اكتشاف الطاقة التعبيرية لها وإمكانية توظيفها ضمن منظومة فكرية متكاملة تنسجم مع الواقع الفكري ومع متطلبات الناتج الفني ، ولعل استعارة الأشكال وتحويرها بما يضمن توظيفها جمالياً هو ما بات واضحاً على مدى فترة طويلة من الناتج الفني .(شمس ، 2015 : ص 485 ) .

لذا شذذ الفنانون والخطاطون اذهانهم وملكاتهم من اجل الابداع في الخط العربي وتطويره وتحسينه فتفرد في الحركة والانسيابية والجمال وتميز في التعبير ، وقد استطاع فنانون الخط العربي والخزافون ان يزاوجوا بين المعنى والشكل في براعة نادرة ، حتى أصبحت الجملة المكتوبة آية يمتزج فيها الجمال الحي النابض بالابتكار والابداع . والخط الكوفي يعد احد اقدم أنواع الخطوط العربية ، فهو الصورة الأولى للخط العربي ويميل الى التربع وقد نشأ وانطلق من الكوفة (1) التي سمي بأسمها . ( صالح ، 1983 : ص 7 ) .

لقد قدمت الكتابات العربية بأنواع الخطوط المختلفة اسهامات رائعة في زخرفة المنتجات الخزفية وتشكيل اسطحها وتفوق الخزاف العربي عموماً والعراقي خصوصاً في تطوير تقنياته لخدمة تلك التشكيلات وبراها . لذا يعد فن الخزف من بين الفنون التشكيلية المهمة وتكمن أهميته في قيمته الذاتية والتي ارتبطت بشكل او بأخر بمميزات وخصائص جعلته فناً صعباً لا يقبل تغيير مفرداته الأساسية بسهولة والتي ارتبط جزءاً منها بمفردات البيئة المحلية .(عاصي ، 2014 : ص 25) .

وعند الرجوع الى بدايات فنون الفخار ، نجد أن الدلالات النقدية قد تنوعت في انجاز التشكيلات الفخارية منذ العصور الإنسانية الأولى ( مروراً بظهور الحضارات الأولى ) ، وقد تداخلت التفاصيل في استعارة الأشكال الادمية والحيوانية والنباتية والزخارف والخطوط في استعارة الشكل كاملاً احياناً ضمن مرجعيات أسست لاستعارته وقد تقتصر على استعادة أجزاء وتولييفها مع النموذج الفخاري او الخزفي في مرحلة لاحقة . ان من بين اهم مفاهيم تصميم وتزيين الخزف التي تولدت لدينا عبر تاريخ هذا الفن العريق ، هي الية بناء الوحدات الشكلية والرمزية في البناء الخزفي ، فهي المقدمة الاولى للتعبير ، وحيثما ينظم الفنان الخزاف هذه المفاهيم ويرتبها، إذ أن التصميم والتزيين الخزفي يتكون من عناصر مرئية تنظم بشكل ما، لتثير في النفس أحاسيس بمعنى معين، هذا المعنى يختلف إذا ما أعيد تنظيمها بشكل آخر، ليعبر عن شيء آخر. ذلك إن تنظيم العناصر هو أساس التعبير البصري لغرض إيصال المعنى المراد للمتلقي تسلمه إياه حتى يفهمه.(شيرزاد ، 1985 : ص 23 ) .

لذلك نستطيع القول بأن تصميم وتزيين الخزف المعاصر هو منظومة ترابطية من العلاقات ترتكز على الأسس التي تدعم وتزيد من التماسك بين العناصر . وتساعد على جعل التصميم الخزفي ذا لغة مقروءة وواضحة بما تضيفه هذه الأسس من تشكيل البناء التصميمي .

فاللغة البصرية التي يستخدمها الخزاف المعاصر هي أساس إنشاء التصميم وتزيين الخزفي من حيث تحققه، على وفق مفاهيم ترتبط بالتنظيم البصري.( Wccius،P5،1972) .

ان من أولويات اهداف الفنان هي تحويل العناصر الفنية من المكونات التشكيلية الى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلال رسالة توضحها مادته ، او توصي به او ترمز له . ( عبد الحميد ، 1997 :ص 38 ) .  
وتأسيساً على ما تقدم يمكننا القول ان تصميم العمل الخزفي بما يحويه هذا التصميم من كتابات او حروف ومنها أنواع الحروف الكوفية ، هو عمل فكري قصدي ان صح التعبير .

اذ ان الخزاف يعمد فضلاً عن فهمه الفني التشكيلي الى عمليات تركيب وتحليل لبنية الشكل المصمم ، فهنا يخضع فكر الخزاف الى قوانين فزياء انتاج العمل وطرق تشكيله واليات تولينه ، ليبدأ مرحلة أخرى من مراحل التشكيل الفكري ، بالاختزال تارة او بالاضافة للشكل بما يتلائم مع مقتضيات ادواته الإنتاجية . (الزبيدي ، 2016 :ص 34 )  
فالفنان الخطاط والمصمم والخزاف ، يسعى دوماً لتجسيد أفكاره من خلال مجموعة اشكال ورموز يراد من خلالها التعبير عن معنى معين ، وقد بدأ الفكر الإنساني يوجد لنفسه أدوات ينظم بها الواقع المرتبط بمرجعيات التي تميز الاشكال الفنية ( محمد ، 2015 :ص 683 ) .

وهنا لابد من الإشارة الى اننا نجد مما سبق ذكره في آلية توظيف الحرف واثره التشكيلي الجمالي في فن الخزف المعاصر ، ان الكثير من الفنانين ، قد وظف أنواع الخط العربي ومنه الخط الكوفي في اعماله الفنية ، اذ استهوت الحروف العربية العديد من الفنانين العرب والعراقيين من الرسامين والنحاتين والخزافين ، وقد برزت محاولات لتوظيف جماليات الخط العربي من خلال استلهم المفردات والرموز والاشكال ، وكان لفناني الحركة التشكيلية في العراق اهتمام واضح لاطهار جماليات الحرف داخل فضاءات نتاجهم الفني . (الربيعي و علي ، 2016 : ص 499 ) .

والملاحظ في العديد من التجارب الخزفية المعاصرة في العراق ، تركز الحرف بوصفه إضافة تعاقبت على جسد المنحوتة الخزفية ، فهو يأتي بالتالي كأكمال تصميمي للوحدات البصرية المستجدة التي تمنح العمل سمة اسلوبية خاصة .  
ففي اعمال شنيار عبدالله تتجمع الحروف المتقطعة توظيفاً للفراغ ، كما يأتي لديه الحرف المنفرد كشكل لوني يدعم توازن جمالية الفضاء في المنحوتة او الجدارية الخزفية ، اما ماهر السامرائي<sup>(1)</sup> فقد أتاح للحرف خصوصية واضحة في اغلب اعماله الخزفية (الجداريات - الصحون - المنحوتات ) مجسداً انشاء تكوينات حروفية تضفي صفة الجمالية لواجهة العمل المنجز فهو ( أي الحرف ) عامل مشاهدة يتأطر عادة بالوان براقة لها قدسيته عند الفنان كاللون الذهبي تحديداً .  
بينما يمارس الفنان اكرم ناجي والفنان رعد الدليمي نحت الحرف كشكل لجدارية خزفية وهما بهذا يقتربان من اظهار الشكل كسطح تصويري مباشر ، تتظاهر على اثره موازنة بصرية لوحدات الشكل العام . ( الهجول، 2018 :ص 4) .

وعلى الرغم من حداثة الحركة التشكيلية في العراق ، الا ان الفنان المعاصر استطاع ان يثبت اصالته وصدقه ، فالتصاق المعاصر بمحيطه مكنه من الجمع بين تراث امته الخالد وبين عصره محيطه الحالي ، وقد استطاع الفنان ان يضي على الفن بعداً جديداً لم يكن الفنان قد الم به سابقاً ، وان مشكلة الحرف تفرضها قيمته الشكلية البحتة وليس كبناء موضوعي مجرد ، بل ان حركته تقتضي افتعال حركة ذهنية وزخم روحي يفيض بكل معطيات الفن في الحضارة المعاصرة . (صالح ، 2015 :ص 165 ) .

عموماً في خلاصة القول ( وكما ذكرناه سابقاً ) ، أن الفنون الخزفية العربية والعراقية المعاصرة مبنية على قيم رمزية من خلال الاشكال والخطوط والألوان التي تتحرك جميعها داخل دائرة الرمز والذي هو جزء أساسي وارتكازي من

1 سوف نتطرق الى تجربة الفنان ماهر السامرائي وكرم ناجي بمزيداً من التحليل في الاطار الميداني للبحث إضافة الى منجزات الفنان ( وسام حداد ) ضمن الدراسة الميدانية للبحث .

تاريخ وحضارة وجماليات الفن من خلال المرجعيات المتعاقبة بين التراث الخزفي والموروث التاريخي الثقافي بما تمتلكه من احياءات تكون لها العلاقة غير المنفصلة عن الابداعات والابتكارات المعاصرة علاوة على المؤثرات المعرفية كثقافة اجتماعية وفنية ( محمد، 2015 : ص 681). كما ان الحرف العربي تميز بجمالية تشكيله عند الفنانين العرب والعراقيين ، لذا ابدعوا في تشكيله ضمن نسق منتظم بأشكال عديدة مما اثار الحس الفني والجمالي لدى الفنان الخزاف في جعل الحرف ضمن التوليف الشكلي الخزفي كأستعارة فنية تمثلت بشكل واضح في الاعمال الفنية الخزفية العراقية المعاصرة.

#### مؤشرات الاطار النظري:

من خلال ماتم عرضه في الاطار النظري ، فان البحث خرج بمجموعة من المؤشرات المستندة للاطار النظري ومن اهم هذه المؤشرات :

- 1- يوظف الخزاف المعاصر الحروف العربية في المنتج الخزفي لاطهار القيم الجمالية بصورة واضحة وجلية في عدة رسائل تنظيم يأتي في مقدمتها التكرار للاشكال الحروفية المنفردة وما لهذا التكرار من معان دلالية لدى المتلقي كونه يشكل ايقاعاً متناعماً يثير انتباه المتلقي ويحقق القبول والرضا لديه.
- 2- تعتمد عملية توظيف اشكال الحروف العربية وانماطها ( ومنها الخط الكوفي) على اليات الاستعارة الشكلية والية تحوير هذه الاشكال لامكانية توظيفها ضمن منظومة تصميمية وتزيينية تتسجم مع الوحدة الشكلية لمتطلبات جمالية النتاج الفني الخزفي.
- 3- ان تصميم العمل الخزفي هو عمل فكري قصدي ان صح التعبير ، اذ ان الخزاف يعتمد فضلاً عن فهمه الفني التشكيلي الى عمليات تركيب وتحليل لبنية الشكل المصمم .

#### الدراسات السابقة:

من خلال البحث والاستقصاء في الادبيات والمراجع عن الدراسات السابقة التي بحثت في موضوع الدراسة الحالية ، وجد الباحثون عدة دراسات تطرقت لعدد من المفاهيم الواردة في الاطار النظري للبحث ، مثال تلك الدراسات دراسة ، عبد الحميد عامر عبد العزيز ، والتي بحثت في " الأثر الجمالي لتوظيف الخط العربي في تصميم الاسطح الخزفية " ، و دراسة عبد الكريم عبد الحسين الدباج ، ورننا ميزري مزعل ، التي ركزت على " جماليات الخط الكوفي في الخزف الإسلامي " ، ودراسات أخرى تطرقت الى مفاهيم الشكل والرموز ودلالاتها ومنها دراسة ، هشام رسمي عبد الرحمن التي كان موضوعها " التعالق الشكلي للحرفيات في الخزف العراقي المعاصر " ودراسات أخرى بحثت في العلاقة بين الخط الكوفي والبناء الرياضي للشكل الجمالي ومنها دراسة ، كريم سالم الساعدي التي جاءت بعنوان " البناء الرياضي للشكل في الخط العربي الكوفي " ، فضلاً عن دراسات متعددة أخرى بحثت في إشكالية التأويل وأساليب التوظيف ، و تحليل وتوصيف عدد من اعمال الفنانين الخزافين العراقيين المعاصرين ، ومنها دراسة شوقي مصطفى علي الموسوي ، التي بحثت في " جماليات التحديث في خزفيات سعد شاكر ، و تناولت تجربة الخزاف العراقي سعد شاكر وجماليات التحديث فيها ، و دراسة زينب كاظم صالح ، " تجليات الموروث في الخطاب الفني المعاصر - راندات الخزف العراقي المعاصر انموذجاً) ، والتي بحثت في تجليات الموروث في الخطاب الفني المعاصر لعدد من راندات الخزف العراقي ومنهن ، سهام السعودي وساجدة المشايخي وعبلة العزاوي وغيرهن. ودراسة أخرى لنفس الباحثة زينب كاظم صالح عن ( الحروفية في اعمال الخزاف العراقي المعاصر اكرم ناجي ) ، واصفة فيها اعمال الفنان اكرم ناجي والية توظيف الحرف العربي في اعماله الخزفية .

ان هذه الدراسات لم يعتمدوها الباحثون كدراسات سابقة وذلك لكونها تختلف عن الدراسة الحالية من حيث العنوان والمشكلة البحثية والاهداف والإجراءات البحثية ( منهجية البحث ومجتمعه وادواته ) ، وبالتالي فان الباحثون لم يجدوا دراسة سابقة مطابقة للدراسة الحالية، الا انه تم الاستفادة من بعض الدراسات المذكورة انفاً في تدعيم الاطار النظري للبحث ، فضلا عن الاطلاع على منهجية هذه الدراسات وطرق البحث فيها. لذلك فانهم اکتفوا بهذه الإشارة.

#### ثالثاً: منهج البحث واجراءاته :

**1- منهج البحث:** استعمل الباحثون في الدراسة الحالية المنهج الوصفي وتحليل شكل نماذج العينة ، كونه من افضل الوسائل الملائمة للبحث الحالي التي تؤدي الى اظهار ماهية الخصائص الجمالية للحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة.

**2- مجتمع البحث :** تكون مجتمع البحث من المنجزات الفنية الخزفية التي تم تصميم وتزيين اشكالها بالحروف العربية (أنواع الخط الكوفي تحديداً)، وقد اقتصر الباحث على دراسة اعمال الفنان والخزاف العراقي اكرم ناجي والفنان الخزاف ماهر السامرائي والخزاف وسام حداد الذين تم اختيار بعض اعمالهم لغرض الوصف واجراء التحليل عليها .

**3- عينة البحث :** بعد مراجعة وفحص الاعمال الفنية الخزفية للفنانين ( اكرم ناجي ، ماهر السامرائي ، وسام حداد) والاطلاع عليها ، اختار الباحثون (4) اربعة نماذج من الاعمال الفنية الخزفية لكل فنان من فناني الخزف العراقي على وفق النقاط التالية:

- تنوع وجمالية العمل الفني الخزفي .
- توظيف الحرف العربي ( الكوفي ) في اعمال الفنان الخزفية .
- الاستعانة بأراء الخبراء من ذوي الخبرة لاختيار هذه الاعمال .

#### 4- تحليل عينة البحث :

##### - اعمال الفنان اكرم ناجي :

تم اختيار أربعة أعمال متنوعة من أعمال الفنان الخزاف العراقي اكرم ناجي والتي تنوعت بين الجداريات والمنجزات النحتية والصحون ، وهذه الاعمال تميزت بتصميماتها التزيينية الحروفية ، مع ملاحظة ان كثير من اعمال اكرم ناجي تتميز بسمة الشكلية الغالبة بنحوت تحمل خصائص الطيات الورقية، التي يحاول فيها الخزاف تحقيق نوع من التكافؤ بين الحروفية ومستلزماتها المجاورة من خلال تعشيق دلالة الطيات الورقية والوظيفة الكتابية .





وعند ملاحظة الشكل رقم (1)، والذي يمثل اعمال متنوعة من اعمال الخزاف اكرم ناجي، نجد ان الخزاف لجأ في تنفيذه لهذه الاعمال الى المعالجات الشكلية الحروفية بأسلوب محدث، متخذاً من الحرف العربي ( أنواع الخط الكوفي تحديداً)، عنصراً تصميمياً متوافقاً وتقنيات الإضافات البارزة، وبالتالي تتخذ التكوينات الحروفية في هذه الاعمال الخزفية ملمساً متبايناً، صانعة شكلاً جمالياً .

ان مجموعة النماذج عينات البحث لاعمال اكرم ناجي، منفذة بالخط الكوفي الهندسي، والمتأرجح في خصائصه الخطية بين التريباع احياناً واللين احياناً أخرى محققة توافقاً وانسجاماً من خلال العلاقات الحجمية للحروفيات المستخدمة والسطح البصري ضمن انشائيته العامة.

#### - اعمال الفنان ماهر السامرائي:

وفيما يخص العينة الثانية والتي تمثلت ب(4) نماذج لمنجزات واعمال فنية خزفية للخزاف ماهر السامرائي، والتي تنوعت بين الصحون وبين الاشكال النحتية الخزفية، مع تنوع تقنيات تنفيذها من حيث توظيف العناصر الخطية والعناصر الملمسية واللونية وكما هو واضح في الشكل رقم (2) .



فمن خلال تتبع بنائية الشكل، يبدو ان لدى الفنان قدرة في التخطيط والرسم والتي تعتبر الأساس لضبط النسب والبناء الانشائي للتكوينات الخطية وتوظيفها في العمل الفني الخزفي .

وبالتالي تجمعت هذه العناصر على شكل رموز حاول الفنان إعادة انتاجها من صورة الواقع الى صورة الخيال ، فهنا يركز الخزاف الى الأسلوب والفكرة في توظيف تشكيلاته البصرية من خلال توظيف الموروث الفلوكلوري والميثولوجي بشكل عام مع التمسك بخطاب الهوية الفنية المعاصرة .

ان انشداد الفنان وانجذابه نحو أنواع الحروف ومنها الخط الكوفي تنعكس بشكل عام على هيئة اعماله مصادر بيئته الأولى التي نشأ فيها في سامراء ، لقد جسد الخزاف ماهر السامرائي في تشكيل اعماله الخزفية نصاً سردياً منتقلاً من الواقع الى الخيال تمثل في توظيف العناصر الحروفية في تصميم وتزيين هذه الاعمال ، مع ماتمثله الطبيعة من الوان وملامس مختلفة بارزة او غائرة بخامتها الأولى ، الا وهي الطين.

فقد اظهر الفنان في توظيف تكويناته في توسط الحروف العربية و عبر فضاء اللوحة الفنية الخزفية وهي تمثل رمزاً حياً ، كما هو الحال في مفهوم اللون الأزرق والاخضر الفيروزي ، والتي أعطت حيوية مفعمة في الدلالات الموروثة من التراث الرافيديني والاسلامي.

#### - اعمال الفنان وسام حداد.

استكمالاً لحدود البحث الموضوعية ، فقد تم اختيار(4) اعمال فنية للخزاف وسام حداد ، وذلك لتقارب أسلوبه مع الفنانين اكرم ناجي وماهر السامرائي مع الفرق بكونه ذو حدثه في تجربته الفنية ( انظر الشكل رقم 3).



ففي هذه الاعمال قام الفنان بتنوع مواضيع اعماله والعناصر التي تم توظيفها في تصميمها وتزيينها ، اذ ان الفنان حرص ان يكون قريباً من الواقع بأكبر قدر من الخيال مستفيداً من تقنياته في توظيف الحروفية لاجراء تكوينات بمدلولات جمالية يدخل في نسيجها مدلولات حسية متنوعة.

لذا نجد من خلال ملاحظة هذه الاعمال الفنية الخزفية تم تصميمها وتزيينها بخطوط واشكال وحروف عربية وكلمات أعطت بعداً جمالياً لمفهوم العمل الفني الخزفي التقليدي .

وبالتالي فان أسلوب الفنان هو توليف بين مفردات عالمه البصري معتمداً بصورة ظاهرة ورئيسية على الحرف العربي كعنصر من عناصر النقش المتأصلة خلال جملة من المسطحات الخزفية المتشكلة في نطاقات كتلية مجسمة على نحو مبتكر ، وقد حققت هذه الاعمال اشتراطات البناء الجمالي المتسق والمتوازن .

والملاحظ أيضاً في الاعمال الفنية نماذج البحث استطاعة الفنان الانتقال من مسطح الى اخر من خلال نقاط تواصل ومساحات عابرة لكتلتين او اكثر مع إقامة علاقات بصرية لصيقة تزوج بين كتل ذات اشكال رصينة وراسخة وفضاءات تمنح العين تناغمات وترديدات بصرية تسهم بشكل او بأخر في إضفاء قيمها التشكيلية على اعمال الفنان ، فضلا عن احتفاظها بمظهرها العربي الأصيل من خلال توظيف الفنان للحرف والكتابات العربية الكوفية والتي تخيرها الفنان لما تمتاز به من طبيعة تتوافق مع خطوطه الرأسية والافقية والمنكسرة وكذلك بعض الخطوط والمسارات المنحنية والتي تشكل في عمومها خريطة التصميم والتزيين .

واخيراً في هذا المجال يمكن القول : بان لدى وسام حداد اهتمام بأثرء المشهد البصري لاعماله من خلال معالجات لونية وملسسية تحقق الاتساق بين مفرداته واحرفه وانسجته الخزفية مع قدرتها كذلك على إضفاء جمالية المظهر على تلك القطع الخزفية المتميزة.

#### رابعاً: النتائج والاستنتاجات والتوصيات :

##### 1- النتائج :

من خلال مؤشرات الاطار النظري والوصف التحليلي لعينات البحث (السابقة الذكر) توصل الباحثون الى تحديد جملة من النتائج الا وهي :

- افرز توظيف الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية المعاصرة، اثراً جمالياً بصرياً معبراً عن تفرد الفنان العربي والعراقي في هذا الأسلوب الفني.
- ساهم توظيف الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة في توطيد الثراء الجمالي والوظيفي فضلا عن تحقيق الجاذبية البصرية من اجل ادراك المعاني الدلالية للحرف العربي .
- تجلّى توظيف الحرف العربي بانماطه المتنوعة في اعمال الفنانين، تعبيراً عن تنوع المعطيات المرجعية وتأثيرات البيئة المحلية .
- تنوعت استدعاءات الحروفية في اعمال الخزافين العراقيين تبعاً للخصائص والانواع الحروفية فنجد مثلاً ان الفنان اكرم ناجي يركز في اعماله على الخط الكوفي الهندسي المربع ، بينما ماهر السامرائي يوظف الخط الكوفي القديم ، اما وسام حداد فيقوم بتوليف الحرف الكوفي مع الشكل الخزفي.
- جميع الاعمال الفنية من عينات البحث جاءت الحروفيات الكوفية فيها بقصدية مقروءة احياناً وأخرى نجدها تحمل خصائص تصميمية وتزيينية جمالية مكملة للمسطح الخزفي.
- اغلب الاعمال الفنية الخزفية (عينات البحث ) وبأختلاف أنواعها ، جداريات - صحون - نحت خزفي - تم تفعيل الدلالات التعبيرية لحروفياتها من خلال استدعاء الوان لها دلالات قدسية وروحية ، مثال ذلك اللون الأزرق والاخضر الفيروزي في اعمال الفنان ماهر السامرائي و وسام حداد ، وهي دلالات ذات مفردات



محقة للهوية المحلية خاصة هدفها تحقيق اصالة محلية متفردة ، سواء على مستوى مفردة الحرف الكوفي او عنصر اللون.

- اعتمد الفنان وسام حداد ( شكل رقم 3 ) في تصميم وتزيين اعماله الخزفية أسلوب الإيحاء للمعاني وكما هو أسلوبه في معالجاته وتوظيفه للأشكال الحروف ليؤكد الجانب الجمالي والبنائي ويستحضر أنظمة التكوين في براعة استخدام التراكيب والملامس والألوان .
- تأكيد ماهر السامري في اغلب اعماله على اشكال الصحن دلالة على تأثره ببيئته المحلية لمدينة سامراء الإسلامية ، ومحاولته تأصيل الهوية الإسلامية لاعماله من خلال استدعائه للحروف الكوفية فيها.

## 2- الاستنتاجات :

- حاول الخزاف العراقي إيجاد مقاربات بين الجمال والوظيفة من خلال اظهار جمالية ووظيفة الحرف العربي عموما والخط الكوفي خصوصا مما اعطى للمتلقي مساحة اكبر للدراك البصري للشكل الخزفي وتحسس المسحة الروحية لشكل الحرف العربي .
- أظهرت الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة عن ثراءها الجمالي من خلال توظيف الشكل بمدلولات جمالية ناتجة من التنسيق البصري والتفاعل بين الحرف واللون ، وبالتالي انعكاس هذا الشكل على المتلقي.

## 3- التوصيات :

- توصي الدراسة المؤسسات والهيئات التعليمية المتخصصة في مجال الفنون انتاج اعمال فنية خزفية معاصرة يتم توظيف الحروف العربية فيها وبجميع أنواعها مما يعطي مجالا أوسع للإنتاج الفني الخزفي المصاحب بالحرف العربي .
- وضع دراسات وبحوث مستقبلية لدراسة البعد الروحي لاشكال الحرف العربي في المنجزات الفنية المختلفة.

## 4- المقترحات:

- يقترح الباحثون اجراء دراسة عن : (الابعاد الروحية لاشكال الحروف العربية في الخزف العراقي المعاصر- دراسة مقارنة).

## 5- المصادر

- حسين ، محمد علي ، " توظيف الحرف العربي في منتجات صناعية باستخدام برنامج ( 3D MAX ) " ، الاكاديمي ، العدد 57 ، بغداد ، 2011 .
- حيدر ، نجم ، " التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي المعاصر " ، أطروحة دكتوراه ( غير منشورة ) كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996 .
- الربيعي ، عباس جاسم ، علي ، نورس علي " دور الحرف العربي في تعزيز الجمال في الرسم العراقي المعاصر " ، مجلة كلية التربية الأساسية ، المجلد 22 ، العدد 96 ، 2016 .
- الزبيدي ، نزار جواد ، " خصوصية التصميم في النحت الخزفي المعاصر- دراسة تحليلية " ، الاكاديمي ، العدد 78 ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2016 .
- صالح ، زكي " الخط العربي " ، الهيئة المصرية للكتاب ، ص 7 ، 1983 .
- صالح ، زينب كاظم ، " الحروفية في اعمال الخزاف العراقي المعاصر اكرم ناجي " ، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ، المجلد 5 ، العدد 2 ، 2015 .

- عاصي ، مياسة محمد ، " اثر الموروث الرافديني في اعمال الخزاف فالنتينوس كارالامبوس "، مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2014 .
- عبد الحميد ، شاكرا ، " العملية الإبداعية في الفن والتصوير " ، مطبعة المجلس للثقافة والفنون والادب ، الكويت ، 1997 .
- محمد ، ازهار محمد علي ، " مرجعيات الشكل الحيواني في الخزف العراقي المعاصر " ، مجلة كلية التربية الأساسية ، المجلد 21 - العدد 92 ، 2015 .
- المفرجي ، وسام جاسم حسين ، " أساليب توظيف الخط العربي في المصوغات الذهبية " ، الاكاديمي ، بغداد ، 2017 .
- نفل ، سجي رسول ، " تنوع استعارات الخزف العراقي المعاصر - سعد شاكر انموذجاً " ، الاكاديمي ، العدد 63 ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2012 .
- الهجول ، محمد ، " الحرف في التشكيل العراقي المعاصر . وجود فني بتصاميم متعددة ومختلفة " ، جريدة التآخي ، العدد 7517 ، الخميس 18 كانون الثاني ، 2018 .
- Wccius ، Wong : **Principle of Tow Diminution Design** ، printed in U.S.A. 1972 ، P : 5.

## المعالجات التقنية للصور الرقمية في الإعلان التجاري

ا.م.د. إبراهيم حمدان سبتي

الباحثة : زينب اركان عبد الامير

كلية الفنون التطبيقية - الجامعة التقنية الوسطى

### ملخص البحث

تعتمد العملية التصميمية على أسس وعوامل تفترض نفسها وفق المنطق الفني والجمالي نحو تحقيق الهدف الوظيفي وبما يلي متطلبات التأثير والاستجابة من قبل المتلقي على مستوى الرضا النفسي أو الاستعمالي لذلك فان للعملية التصميمية تحسبات عدة يستند عليها المصمم في مراحل تبدأ من بناء الفكرة وتنتهي بتحققها العياني ، والعملية بمجملها نتاج معالجات تقنية فكرية وتنفيذية ، الثغرات علمية وجد البحث إن للصورة خصوصية في هذه المعالجات وإذا كان اختيار الصورة من الأمور المهمة فان معالجتها تقنيا لا تقل أهمية عن ذلك بوصفها عنصرا يوكل إليه مهمة الجذب والتشويق فضلا عن العناصر الأخرى من نصوص كتابية أو أشكال أو ألوان ، وفق متطلبات الوضوح والاستلام فضلا عن الجانب التعبيري ، لذلك فان معالجة الصورة تقنيا فرضت نفسها لتصبح جاهزة للاشتراك في المتكون الكلي (التصميم)، إذا كان إعلانا أو غير ذلك من ميادين التصميم الكرافيكي ، وبات من المسلم به ان الصورة لها تأثير قوي في الإعلان ولها أدوار مهمة على المستوى الفني والجمالي والتعبيري فضلا عن الجذب والتشويق ، وكلها معززات لا يمكن الاستغناء عنها في نجاح الإعلان في إيصال الرسالة الاتصالية ، لذلك جاء البحث ليسبر غور احد الجوانب التقنية في معالجة الصورة اذ تعد مشكلة جديرة بالدراسة والبحث وفق التساؤل الآتي :-

- ما هي المعالجات التقنية التي تعامل بها المصمم مع الصورة الرقمية وفق بنائها الفني والجمالي لتحقيق الهدف الاتصالي في الإعلان التجاري .

لذلك كان هدف البحث هو :-

- الكشف عن المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الإعلان .

### الفصل الاول

#### مشكلة البحث

يعد الاعلان المطبوع وسيلة إعلامية فاعلة لمخاطبة العقل والمنطق معتمداً بذلك على تقديم المعلومات وبيانات تشبع الميل الى حب المعرفة وتغذي جانباً من الذائقة الجمالية المعاصرة، فضلا عن ذلك انها وسيلة من وسائل التوجيه والارشاد للجمهور لما يمتلكه من قدرة على توجيه الانماط الاستهلاكية والارشادية والحسية، لقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين قدراً كبيراً من التجديد والابتكار في اساليب وانماط وأجناس من تقنيات في اخراج اعلان ، لمواكبة التطور العلمي والتكنولوجي وتعدد وتنوع وسائل الاتصال لكن السمة الابرز لحفظ التطور هو التحول نحو التكنولوجيا الرقمية من جانبي إنتاج الاعلان وطرق عرضه ، وقد أسس هذا التحول لتطبيقات وبرامج فتحت مستقبل الاعلان من الناحية التقنية . فقد انطلق المصممون انطلاقاً واسعاً لما في استعمال برامج التصميم الطباعي من إمكانات لونية وشكلية فضلا عن المعالجات الصورية ، وقد تابع المصممون على البحث عن أفضل الطرق والوسائل الفنية التي وفرتها هذه التقنية بأساليب وطرق مبتكرة لإنتاج اعلان متميز وجديد في مفاهيمه وتقنياته التي أصبحت اقرب الى العلم منها الى الفن . ان هدف التصميم الرقمي هو إعادة إنتاج الواقع ذاته عن طريق السيطرة على العناصر الشكلية واللونية ونقلها الى واقع افتراضي استعاري

متخيل ، وتبرز الصورة الرقمية في الاعلان أحد ابرز تلك العناصر لما لها من قدرة في التأثير والترويج الاعلاني ، فضلاً عن دلالاتها الفنية والتعبيرية ، وقد اتاحت برامج الكرافيك قدرة غير محدودة للتعامل مع الصورة وعادة إنتاجها بأساليب ووسائل اظهار غير محدودة بما يوفق توجيه الاعلان ومقاصده ، ويأتي هذا البحث في ألقاء الضوء على قدرات برامج ألكرافيك ، في المعالجات التقنية للصورة في الاعلان مبيناً آفاق تلك المعالجات بما يعزز قدرات الاعلان في إيصال الفكرة التسويقية او الارشادية ، وبذلك تتحدد مشكلة البحث في التساؤلات الآتية :

- ماهي المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الاعلان التجاري ؟

#### اهمية البحث

تبرز اهمية البحث عن طريق الاهمية المتزايدة برامج ألكرافيك لأغراض التصميم والاعلان ، تلك البرامج التي اتسع مداها بشكل كبيراً ، تحولت عن طريقها معظم مفاهيم التصميم وأبعاده المعرفية والتقنية والمهارية ، وفي الوقت الذي كان فيه المصممون يعالجون مجمل جوانب الاعلان الفنية يدوياً ، أتاحت تلك البرامج قدرات وإمكانيات لاحتها في التصميم والطباعة ، فضلاً عن معالجة الصورة رقمياً مما سهل واختصر كثيراً من الوقت والجهد في انجاز الاعلان وعزز أثره وأبعاده الجمالية والوظيفية .

وبذلك تبرز أهمية البحث عن طريق النقاط التالية :

- 1- يفيد البحث في تسليط الضوء على المعالجات التقنية للصورة الرقمية وما تحققة من تأثيرات فنية تعزز الجانب الوظيفي للإعلان وتحقيق الاتصال .
- 2- يعد مسعى تأسيسياً لمنطلقات علمية في القيمة الفنية والوظيفية للمعالجات التقنية للصورة الرقمية .
- 3- تعد الصورة الرقمية من العناصر الفاعلة في الإعلان لذلك نحتاج الى إمكانات فنية خاصة ومعرفية ، تعين المصمم والمتخصصين في مجال الإعلان .
- 4- يفيد الدارسين من ذوي التخصص ومصممين الاعلان فضلاً عن المؤسسات والمعاهد والكليات التي تدرس الإعلان ضمن مناهجه الدراسية .

#### اهداف البحث

يهدف البحث التعرف على المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الاعلانات التجارية .

#### حدود البحث

الحدود الموضوعية : المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الاعلان

الحدود المكانية : المجلة الكترونية mbc (http://www.mbc.net/ar/actionha/magazines.html)

الحدود الزمانية : الإعلانات المنشورة عام 2015

#### مصطلحات البحث

المعالجة لغة :-عالج يعالج ، معالجةً وعلاجاً ، فهو مُعالج ، والمفعول معالج(1)

المعالجة اصطلاحاً :-معالجة الصورة هي عبارة عن التقنيات التي تستخدم لتحديد التشدد أو الحدود الموجودة في الصورة لإبراز مميزات الصورة وخصائصها وتحليلها(2)

1- معجم المعاني، [www.almaany.com](http://www.almaany.com)

2- عباس فاضل عبد الرحمن، برامج معالجة الصور الفضائية وكيفية اشتغالها على الصور الرقمية للسينما والتلفزيون، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2010، ص3

**المعالجة اجرائياً :-** هي تلك الإجراءات والخطوات التي يقوم بها المصمم على صورة ما بهدف تعديلها وتغيير صفاتها تكون أكثر ملائمة من الناحية الفنية للإعلان في تحقيق هدفه الاتصالي

**التقنية لغةً :-**ارضه تقنياً اسقاها الماء الخائر لتجود ، والتقن الأمر احكمه والاسم التقانة(1)

**التقنية :-** علم المهارات او الفنون أي دراسة المهارات بشكل منطقي لتأدية وظيفة محددة (2)

**الصورة الرقمية :-** الصورة الرقمية عباره عن تمثيل رقمي (قيم ثنائية صفر وواحد) لشيء مادي يمكن رؤيته بالعين البشرية، يتم ادخالها (بواسطة الكاميرا الرقمية او الماسح الضوئي) الى الكمبيوتر لغرض التخزين او التعديل عليها او التخزين. وتكون عبارة عن صورة ثنائية الابعاد (3)

**الاعلان في اللغة :-** الإعلان في اللغة مصدر للفعل الرباعي "أعلن"، وأصل مادته " (4)

**الاعلان التجاري :-** اتصال غير شخصي وغير مباشر لنقل المعلومات الى المستهلك او المستعمل عن طريق وسائل مملوكة للغير مقابل اجر معين مع الافصاح عن شخصية المعلن(5)

وهذا التعريف هو لجمعية التسويق الأمريكية، وهو من أقدم تعريفات الإعلان التجاري، وأكثرها اتفاقاً بين المختصين في هذا المجال الاعلاني، ويُعدّ الإعلان التجاري بمقتضاه أحد عناصر المزيج الترويجي والذي يعدّ بدوره أحد عناصر المزيج التسويقي.(6)

## الفصل الثاني

### مفهوم التقنية

تعد التقنية في غاية الأهمية لاستخداماتها في شتى مجالات الحياة العلمية وجميع الطرق التي تستعمل من قبل الإنسان كالاختراعات والاكتشافات. ( وهي يعني تنظيم المهارة الفنية وعلم المهارات او الفنون اي دراستها بشكل منطقي لتأدية وظيفه محده ) (7) وفي ظل التطور الكبير الذي يشهده هذا العصر في المجال التقني التكنولوجي في شتى الطرق وجميع الميادين، وفي الوقت الذي نتمتع به بروعة وامتعة هذه التقنيات (إن الغاية من التقنية هو سرعة في الإنتاج ، وقلة في التكاليف وتقدم بالعلم والتكنولوجيا وتطور كبير بالأدوات المستخدمة في الاعلان وخاصةً البرامج التطبيقية تشمل أساليب العمل القديمة والحديثة) (8) ، باتت التقنية تدخل في جميع مجالات الحياة اليومية لأسباع رغبات الإنسان وتلبية احتياجاته وايضا هي (مجموعة من المعدات أي كل الادوات المستخدمة في العمل الفني بل هي ذاتها عدة ويمكن ان نسمي التطور الجاري للتقنية والذي بمقتضاه تكون التقنية وسيلة وفعالية انسانية) (9) ويطلق على العصر الذي نعيش فيه بعصر التقنية فقد كان ينبغي دائما أن يعملوا الناس ليحصلوا على معظم ضروريات الحياة وذلك لأنها كل الطرق التي يستخدمها الناس في اختراعاتهم واكتشافاتهم هي لتلبية حاجاتهم وإشباع رغباتهم من خلال تقنية ما .

- 1 - البستاني ، بطرس ، محيط المحيط مطول للغة العربية ، نشر في مكتبة لبنان ، ص 72
- 2 - اياح حسين عبد الله ، فن التصميم (الفلسفة النظرية التطبيق) ، ط1 ، ج2، نشر دار الثقافة والاعلام ، 2008 ، ص 193
- 3 - موسى كاظم محسن ، وزملائه تحسين الصورة الرقمية باستخدام معايير الجودة ، بحث منشور في مجلة جامعة بابل ، المجلد (23) ، العلوم الصرف والتطبيقية ، العدد(3) ، ، 2015 ، ص 409
- 4 - ابراهيم ومصطفى وآخرون :- المعجم الوسيط ، ج2 ، دار الفكر ، ص 20
- 5 - حسام فتحى ابو طعيمة ، وزميلة ، الاعلان وسلوك المستهلك(بين النظرية والتطبيق ) ، جامعه الملك خالد -السعوديه ، عمان دار الفاروق للنشر ، 2007 . ص 99 الى ص 20
- 6 - العبدلي، فحطان، وزميلة، الترويج والإعلان، ج1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1996م، ص18
- 7- فن التصميم :-مصدر سابق ، ج2. ص 193
- 8- عبد علي كعبيد فرحان:-تقنيات السيناريو للفلم السينمائي والمسلسل الدرامي التلفزيوني ، رسالة الماجستير ، قسم التلفزيون ،(غير منشورة) ، جامعة بغداد . كلية الفنون الجميله، 2015، ص 4
- 9- مارتن هيدجر:- كتاب التقنية . الحقيقة . الوجود ، ترجمه ، محمد سبيلا وزميلة، ط1 ، المركز الثقافي في العربي ، بيروت ، لبنان، 1958 ، ص

اما في الفن (اي ضعف في اعتماد آخر التقنيات في التصميم بشكل عام وفن تصميم الاعلان بشكل خاص معناه عدم الاتساق مع الاشتراطات التي فرضتها التقنية الجديدة على جوانب الحياة المختلفة وإيقاعاتها المتسارعة ، ومما لاشك فيه ان التطور والتحول التقني الذي أصبح متسارعا في زمن العولمة ، جاء ليكون من الأمور المرادفة لتطور الفن بصورة عامة ولاسيما فن تصميم الإعلان باختلاف أنواعه وفروعه . حيث يأتي كأول الفنون التي عبرت عن حاجة الإنسان إلى ذلك النسق القيمي الذي تنعكس فيه الثقافة في وعي الأفراد والجماعات على شكل منظومة متكاملة من القيم الروحية والمعرفية والأخلاقية ، وكدليل على انتقاله من نظام خطابي بسيط إلى نظام خطابي أكثر رقياً وجمالاً وفائدة .(1) وقد أثرت التقنية تأثير كبير في مجال الاعلان وخاصة بعد التطور الهائل الذي حدث في عصرنا مما جعل الإعلان يأخذ منهجاً ابداعياً وابتكارياً أساسياً في تحقيق أهدافه الجمالية والوظيفية فأن الجمال فيه يعتمد أساسا على آخر المستجدات التقنية ، والتي تضم سلسلة جديدة من الخامات والمواد والأدوات وأساليب العمل والإخراج وهنا التقنية تحول المستوى النظري الى مستوى تطبيقي وذلك لارتباطها بالعلم لأنه المعرفة هو أساس كل فعل تقني وفق مهارات المصمم (وان المهارة التقنية تعني المعرفة الواسعة وجودة الاتقان العملي وذلك يعكس صورته جليلة حول الرسالة الاعلانية وهكذا يبرز الجانب التقني كأهمية قصوى في اظهار تلك الافكار والرؤى الى الوجود) (2) وان هذا التقدم التقني كان كمرحلة انتقالية حاسمة في حياة البشرية . واستطاعت هذه التقنية أن ترفع الحواجز وتقرب المسافات إلى حد جعل العالم شاشة صغيرة وهذه التقنية قد ولدت وتولد مفاهيم جديدة لأنها قد قاربت بين البشر والأمم إلى حد التفاعل الشديد والسريع بحيث خلقت حالة تواصل شديدة بين الأفكار والثقافات .

#### مهارات التقنية

**1- الجوانب الفكرية :** وهي احد اركان العمل الفني الذي ( يتميز بمنحى تركيبى بسيط له القدرة العالية على التعبير والأداء والأصالة والمزج بين الحقائق وتطوير عملية التنفيذ وغيرها ومن هذه المميزات التي جعلت الفكرة خلاقة لا تتكون إلا في عملية التفكير الإبداعي) (3) يستطيع المصمم تحقيق مجموعة كبيرة من الاهداف من خلال الفكرة التصميمية فهي(الوسائل والطرق الاولية للتعامل مع العملية التصميمية وهي ايضا القواعد الأولية لتطوير وتهيئة الهدف العام للإعلان) (4) حيث ان الفكرة قد لا تقبل بوضعها الاصيلي الذي يبدو مثلا غير مفهوم لذلك يحتاج المصمم الى (تغذية للفكرة التصميمية بمجموعه من المكونات منها :- (5)

#### مغذيات معرفية

وتشمل الدراسات والبحوث والنظريات والتقارير والنشرات حول ميدان الاختصاص في موضوع التصميم فضلا عن التجارب الميدانية والحالية للتصميم .

#### مغذيات تقنية

وتشمل المعرفة التفصيلية بالمواد الخام والتقنيات والأساليب والطرق والوسائل التي تحول الفكرة والمعرفة النظرية الى واقع مادي ملموس .

1- الحسيني ، حيدر هاشم محمود :- جماليات المتكون التصميمي الرقمي وتطبيقاته في الاقمشة الحديثة ، اطروحة دكتوراه ، قسم التصميم ، (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2014 ، ص6

2 - فن التصميم :-مصدر سابق ، ج2،ص211

3 - فن التصميم :- مصدر سابق ، ج3، ص 21

4- البياتي ، نمرير قاسم خلف :- قواعد ومفاهيم في التصميم الداخلي ، المطبعة المركزية ، جامعة ديالى ، العراق ، ص32

5 - فن التصميم :- مصدر سابق ، ج3،ص22- 25

## مغذيات مهارية

وهي تلك المتعلقة بالناحية الحرفية ودرجة الاتقان في التعبير و التطوير و يزداد هذا النوع مع الخبرة العملية والموهبة المتأصلة.

## مغذيات تقويمية

تتمثل بمقدرة المصمم ومرونة تفكيره من خلال البحث عن بدائل تعيد ترتيب الفكرة بطريقة أفضل لخيارات أكثر جودة وإتقان وهذه القابلية تمنح المصمم قدرة على تقويم فكرته وإنتاجها التصميم مما يجعل الباب مفتوحا امامه الى تقويم مناطق الخلل والضعف سواء في مرحلة بناء الفكرة اوفي تنفيذها.)

وبما ان الفنون التطبيقية تسعى الى تحقيق الفائدة العلمية واهدافها الوظيفية فهي ترتبط بالجانب التقني المهارى على مستوى الفكرة والصناعة والتنفيذ وعن طريق هذه المحاور فإن الجانب التقني حاضراً يحتم على المصمم الاستعانة بها في تحقيق أهداف الوظيفية الادائية والاستخدامية وفي الاعلان فإن المحاور الأتفة تذكر هي حاضرة بصورة جلية وواضحة فإن الفكرة والجانب الفكري اولى خطوات صناعة الإعلان ومن ثم الأدوات والمواد وطرق العرض هي ضرورية ايضا وتدخل ضمن الجانب التقني الصناعي والفني والمعالجات التقنية لتنفيذ الفكرة

**2-الجوانب الصناعية :** ومنها استخدام الحاسوب لإنتاج العمل الفني ،ومن اهم عوامل النجاح هو استخدام ادوات وتقنيات العصر الذي نعيش لأنها تمثل الصورة النهائية للكثير من المجالات الصناعية في العصر الحديث ويعد ركن من اركان التقنية في فن التصميم بأشكاله وأنواعه أذن أي فكره اعلانية هي قائمة على التطبيق وتحتاج ألى مهارات ودقه لذلك فان هذه الأدوات تلعب دوراً كبيراً وحاسماً في إنتاج العمل الفني وان (المواد والوسائل فهي التي اكتشفها الإنسان وعالجها بطرق مختلفة لتصبح قابلة للاستخدام وان لكل فن من الفنون مادة الخاصة به التي تحول تلك الأفكار الى وجود حقيقي موضوعي) (1) وبذلك فإن أرقى التصاميم الإعلانية وأفضلها من الممكن ان تقشل في العملية الانتاجية اذا لم يتم تحقيق الموصفات المطلوبة منها والتي وضعها المصمم وذلك فإن علاقة الخامات مع المطبوع علاقة مباشرة حسب أنواع الخامات المستخدمة في إنتاجها ومنها جودة الورق او الاحبار أو اللوح الطباعي البليت وان كل هذه الأمور تساعد في نجاح او فشل الإعلان

**3-الجوانب الفنية** وهي تلك الادوات التي تعبر عن المعاني العميقة التي يريدها المصمم(وترتبط بصوره مباشره بالتطور الحاصل في وسائل التقنية الإظهارية أو التنفيذية ، والتي تعتمد بشكل مباشر على التحولات الحاصلة في تقنيات تلك الوسائل ومواكبه اخر مستجداتها من حيث النوع والكم للحفاظ على الشكل والمضمون داخل الاعلان وان اهم الجوانب الفنية ، استخدام الاختزال وفق ضرورة تنفيذه ويكون الاختزال مجسدا من خلال الشكل ، اللون ، الملمس (الخامة) ، والقيم الضوئية

في الفنون التطبيقية ولاسيما الاعلان، من الناحية التقنية التأثير في الشكل وملامحه، كما يحافظ الاختزال على السمات المظهرية المميزة للشكل بعد التكتيف فعلا تصميميا يقوم به المصمم عن طريق عناصر الشكل أو من خلال تكتيف العناصر التيبوغرافية كالصور والكلمات والرسوم، ويؤدي التكتيف بوصفه تقنيه تنفيذه وإظهاريه الى دوره فنيا واتصالياً (2) ان عناصر الشكل ونظام العلاقات المكونة له تأتي من خلال عملية انتقائية قصدية يعتمد فيها المصمم اسس عامة تنطلق من المستخدم والوظيفة، ومن الناحية التنفيذية (ان التقنيات الرقمية باستخدام البرامج التطبيقية قد سهلت لإنجاز العمل بسهولة

1- فن التصميم :- مصدر سابق ، ج 2 ، ص199

2- فن التصميم :- مصدر سابق ، ج 3 ، ص 273

يمكن استخدامها لتغيير بعض الصور او النصوص او غيرها لتكوين خصوصية للإعلان المصمم وان عملية جمع العناصر والأسس واقامة العلاقة بينهم تحتاج الى معالجة مستمرة يخلقها المصمم وفق رؤيته الفنية (1)

## المبحث الثاني

### الصورة

قام الإنسان منذ بدايات تواجده على سطح الأرض على نقل أفكاره والتعبير عن ما يريده بمختلف الطرق والأساليب وقد كانت الصورة أكثر حرصاً وقرباً بحياة لأنسان الأول الذي اعتاد التعبير عن حياته ومحيطه عن طريق نقش الصور على الصخور وعلى جدران الكهوف والمغارات ، فقد ظلت مكانة الصورة محفوظة على مر العصور (وكانت الصورة الوسيلة الاولى المعتمدة للتواصل على اعتبار انها سابقه عن الكتابة والوسيلة الاولى في إرسال المعلومات بوصفها ام العلوم والقوانين قد انحدرت تدريجياً من العقل الأيقوني ، وبما ان الخرافات قد سبقت العلم والملاحم والمعادلات الرياضية فان الفعل التصويري اقدم من الحرف المخطوط بعشرات آلاف من السنين) (2) أما الصورة في مجال الفن (فقد تغيرت نظرة الفنان للصورة على امتداد التاريخ على اثر التطور الشامل الذي لحق بالفنون البصرية ، وانطلاقاً من محاولة الأنسان البدائي نقل صورة الأجسام المرئية والحيوانات الى جدران الكهوف والمغارات محاولاً نقل الأبعاد المرئية بصيغة اقرب ما تكون الى النسخ ، فتطور الفن عموماً عبر التاريخ اظهر مراحل مختلفة من مراحل تتطور العين الانسانية ، من حيث قدرتها على الرؤية وتغيير زوايا النظر والتعامل المختلف مع العالم والطبيعة) (3) هنا نتحدث عن سطوة الصورة من خلال قوتها التعبيرية وتأثيرها على القيم الاجتماعية والثقافية والفكرية على مر العصور ، ان الزمن الذي نعيشه هو زمن الصورة اذا هناك علاقة جدلية تنشؤها الصورة في ذاكرة المتلقي وتتأسس هذه العلاقة ضمن قنوات فكرية ونفسية بصرية تقوم بعملية تأثير وتأثر ، ففي اللون والقيم الضوئية تولد عملية توجيه للفكر بمقتضى ذلك الى انشاء رأي ينطلق مما هو جمالي الى ما هو فكري أيديولوجي، ويكون ذلك حسب المكتسبات المعرفية والثقافية للمتلقي وحسب الصنف الذي تنتمي اليه الصورة سواء كانت ثابتة او متحركة.

أما في ما يخص المستوى التقني فهو يترجم وضوح الصورة ، والتكنولوجيا المعتمدة في انشائها ، وزاوية النظر ونسبة النور والعمته ، وكيفية توزيع مختلف العناصر المكونة للفضاء البصري لها ، فهي عملية اخراج وتدقيق في التقنية التي تنشأ على الظهور والتجلي القائم على الوضوح " وهذا ما يوّد البعد الجمالي في الفعل الانشائي للصورة القائمة على التركيب البنائي المتوازن شكلاً ولوناً ، وما يكتنفه من خاصيات بصرية وتعبيرية لمختلف العناصر التي تولد الاحساس بالجميل (4) ان الخطاب في الصورة الإعلانية يتميز بتنوعه عن طريق تأثيراته المختلفة، اذ تقوم هذه الصورة على التقابلات في الألوان وتنوع الأشكال لمدة زمنية متواصلة وبصفة مكثفة على عين المتلقي البصري، ويقع نشرها وتوزيعها في أماكن متعددة وهنا تعطي الصورة دورها الفعال في نجاح الإعلان.

1 - معتز عناد غزوان اسماعيل :- زمانية التصميم المعاصر ، ط 1 ، دار دجلة ، المملكة الاردنية الهاشمية ، 2007م ، ص 102  
2- ريجيس دوبري:-حياه الصورة وموتها ، ترجمة ، فريد الزاهي ، ط1 ، افريقيا الشرق،المغرب ، 2002. ص92  
3 - بدره كعسيس :- سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية، جامعة فرحات عباس سطيف ، كلية الاداب والعلوم الاجتماعية، الجزائر، 2010 ، ص12  
4- طه الليل :- الخطاب البصري وسلطة الصورة في الفن المعاصر ، مقالة منشور في صحيفة الالكترونية ، الصحافة اليوم ،

[http://www.essahafa.tn/index.php?id=118&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=55807&tx\\_ttnews%5Bbac2011kPid%5D=33&cHash=443bf886bf](http://www.essahafa.tn/index.php?id=118&tx_ttnews%5Btt_news%5D=55807&tx_ttnews%5Bbac2011kPid%5D=33&cHash=443bf886bf)

2- معهد الجزيرة للاعلام:- معارف اعلامية

<http://institute.aljazeera.net/ar/whatwedo/2015/08/150830123109966.html>



## الصورة الرقمية

يرمز للصورة الرقمية بمصفوفة ثنائية البعد تتكون من قطع مربعة صغيرة تدعى عناصر (نقاط) الصورة (Pixels)، مواقع هذه العناصر في المصفوفة تناظر مواقع نقاط الصورة الأصلية المتمثلة بالإحداثيات (x)، (y) وان فكرة التصوير الرقمي هي تحويل الصورة الضوئية المتكونة من موجات تناظرية (Analog) إلى صورة رقمية وتمتاز الصور الرقمية بعدد من الصفات جعلتها أكثر أهمية من الصور التقليدية الورقية منها: (1)

1- تمتاز الصورة الرقمية بكونها تحتوي على (معلوماتها بشكل أرقام لذلك فإن تحليلها ومعالجتها وتحسينها يتم بنماذج وتقنيات رياضية أسهل من معالجة الصور الفوتوغرافية المطبوعة وأيضاً قابلة للاستنساخ مرات عديدة دون التأثير على قوة وضوحها عكس الصور المطبوعة التي يقل وضوحها بتكرار الاستنساخ.

2- سهوله إرسال الصور والبيانات الرقمية عبر البريد الإلكتروني أو نشرها عبر الانترنت أو عبر وسائل الإعلام مباشرة. دخول مفاجئ للحاسبات ساعدت في التعامل الرياضي مع الصور الرقمية وسهلت من عملية تخزينها وتحسينها

وتوفير الوقت فلست بحاجة الآن للذهاب لوضع أفلام في المختبر ثم الذهاب لإحضار الصور وتوفير ثمن الأفلام وتكاليف إظهارها . وتستطيع رؤية الصور قبل طباعتها، ويمكن التعديل عليها. كاللون و الحجم و الإضاءة بالإضافة الى الكثير من العبارات و الكلمات و الحركات و الخدع البصرية و كذلك اضافة بعض اللمسات الفنية للصور (مدى التدرج الرمادي للصور الرقمية اكبر بكثير من الصور الرقمية المطبوعة حيث تستطيع عين الإنسان أن تميز لغاية 30 تدرج رمادي وتكون التدرجات الرمادية للصور المطبوعة بين 15-30 مستوى رمادي بينما الصور الرقمية فإن عدد التدرجات الرمادية يصل إلى أكثر من 256 تدرج رمادي)(2) وان المبدأ الرئيسي (للصورة الرقمية هو المعالج الصوري الذي يحقق الكثير من البديهييات التي كانت في السابق محطة ازعاج لدى المصورين وان كل هذه التطورات والتقنيات جاءت من خلال حاجة المصور لها لتحقيق صورة جيدة وذلك لأنه الكاميرا الرقمية تحمل جمل من الخيارات والتقنيات المتعددة (2) .

لم يعد احد يناقش في اهمية الصورة الرقمية فقد اصبحت ذات اهمية في كافة المجالات الرقمية وتنتج من قبل عدد من الاجهزة المختلفة ومنها مجموعة متنوعة من اجهزة ادخال البيانات وانتاج الصور وتحويل الصور الى الشكل الرقمي. كما تنتج الصور الرقمية في بعض برامج وتطبيقات الكمبيوتر الرسومية والتي يمكن أن تحفظ نتائجها على شكل ملفات كمبيوترية حتى وإن كانت ليست بصور بل رسوم، مثل الرسوم الهندسية وتطبيقات التصميم والكرافيك

فالرقمنة (هو تطور تكنولوجي ذو تداعيات كبيرة فرضت نمطاً مستحدثاً لمعالجة ونقل وتخزين المعلومات مكنت من دمج وتزاوج التطبيقات التكنولوجية وحولت الكثير من الوسائل الى تكنولوجيا رقمية، والنظام الرقمي هو نظام ثنائي يستخدم الأعداد المنفصلة مثل الأعداد الثنائية أو الرموز الغير عدديه كالحروف أو الأشكال الايقونية للعمليات التي تقوم بها الأجهزة الالكترونية بما في ذلك الكمبيوتر(3).

1- عباس فاضل عبد الرحمن :- برامج معالجة الصور الفضائية وكيفية اشتغالها على الصور الرقمية للسينما والتلفزيون ،مصدر سابق . ص 5

2- نفسه:-ص5

2- عبد الفتاح رياض ، وزميلة:- سحر التصوير ، ط1 ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 2008 ،ص 16

3- عباس مصطفى صادق :- الصورة الرقمية كعنصر اساسي في بنية الاعلام الجديد ، رسالة ماجستير ، جامعة فيلادلفيا الاردنية ، كلية الآداب والفنون ، 2007.ص 5

## أنواع الصورة الرقمية

### 1- الصورة الثنائية

هي أبسط أنواع الصور (تتمثل باللونين الأبيض والأسود أو يرمز له بالصفير أو الواحد فالصورة الثنائية يمكن ان يشار إليها بالمعنى (1 bit per pixel) وكذلك يمكن تتكون هذه الصورة من أنواع الصور الأخرى مثلا صورته المستوى الرمادي وذلك باستخدام ما يسمى بالعتبة

### 2 - صورة ذات التدرج الرمادي

يمثل هذا النوع من الصور على أساس لون واحد للصورة أو ما يسمى (monochrome) حيث يمتلك معلومات عن الإضاءة للصورة فقط لا يمتلك معلومات عن اللون هذه المعلومات الخاصة مستويات الصورة تمثل 8 بت على البكسل للبيانات لمختلف المستويات الإضاءة المختلفة هذا النوع من أنواع الصور سهل التحويل إلى الصورة الثنائية

### 3 - الصورة الملونة

الصورة الملونة يتكون من 3 باند كل باند لون واحد يعني ثلاث ألوان احادية للصورة كل لون يشار له بتمثيل معين هي الاحمر Red والاخضر Green والازرق Blue يسمى (RGB) كل لون يأخذ 8 بت اذن الصورة الملونة تمتلك 28 بت (24 bit per pixel) (1)

### 3 - الصورة المتعددة الأطياف

"تحتوي هذه الصور على معلومات خارج حدود الإدراك الحسي المرئي البشري إذ تحتوي على بيانات للأشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجية. الأشعة السينية. أو الرادار وهي ليست صوراً لمشاهد مألوفاً لان المعلومات التي تمثلها هي ليست مرئية بصورة مباشرة من قبل العين البشرية. أن مصادر هذه الصور هي الأقمار الصناعية وأنواع مختلفة من الرادارات المحمولة على مركبة فضائية وأنظمة تصوير بالأشعة تحت الحمراء"(2)

أذن الصورة الرقمية لها أهمية كبيرة لأنه الصورة التقليدية تحتاج إلى الكثير من العمل لتحويلها إلى تنسيق رقمي ، ولكن باستخدام الكاميرا الرقمية فإن الصورة وفور التقاطها تكون بتنسيق رقمي ( وبعد معالجة التدرجات الضوئية واللونية يتم تخزين الصورة على بطاقات الذاكرة فهي تستقبل وتكونها إلى إشارات كهربائية ثم ترسلها إلى المعالج الذي يحولها إلى بيانات رقميه يتم تخزينها على الذاكرة(3) .

مما يجعلها غاية في سهولة الاستخدام والتوزيع ويعتمد التصوير الرقمي على أسس ومبادئ التصوير الفوتوغرافي التقليدي إلا أن هناك اختلاف جوهري.(في التصوير التقليدي يمر الضوء خلال العدسة ليسقط على الفيلم مكون الصورة الكامنة (Latent Image) التي تظهر بعد المعالجة الكيميائية. ثم يتم طبعها على الورق الفوتوغرافي للحصول على الصورة النهائية.

أما في التصوير الرقمي فنجد أن الضوء لا يسقط على فيلم حساس. وإنما يسقط على سطح مستوى مطلي بمئات من أشباه الموصلات الدقيقة المغطاة بمرشحات حمراء وخضراء وزرقاء. ويثير الضوء هذه الوحدات التي تقوم بدورها بتحويل

1- هند رستم شعبان :- أساسيات معالجة الصور الرقمية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008 ، ص10 ، 11 ، 12  
2- عباس فاضل عبد الرحمن :- مصدر سابق ، ص 11  
3- أساسيات التصوير الفوتوغرافي:- أنواع الكاميرات ، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني، الإدارة العامة لتصميم وتطوير المناهج ، المملكة العربية السعودية ، ص 16

الفوتونات إلى معلومات أو إشارات إلكترونية. ثم يتم تحويلها إلى بيانات رقمية. وتخزن ذاكرة آلة التصوير الرقمية هذه البيانات لنقلها فيما بعد إلى الكمبيوتر الذى يقوم بتحويلها لصورة نراها على الشاشة (1) - فعند التقاط الصورة نقوم بحفظ الصورة على الوسط الرقمي ضمن احد الأنساق التالية :

**JPEG** وهو اختصار لعبارة ( Joint photographic Experts Group ) وهذا الأنسق الأكثر انتشارا  
**TIFF** اختصار لـ Format Tag Image File صممه شركه الدوس Aldus في الاصل لحفظ الصور المستوردة من الماسح الضوئي Scanner او من برامج الحاسبة

**CCD RAW** تقوم الكاميرا بمعالجة بيانات الصورة التي تسجلها الخلية الضوئية CCD وحفظها في احد الانساق (2) و إضافة الى أدوات الإدخال الى الحاسب مثل لوحة المفاتيح والفأرة ، هناك الكثير من أدوات الإدخال ، يستخدم لإنشاء الصور الرقمية : (3)

1- الكاميرا الرقمية

2- والمساحات الضوئية

3- والكاميرات الفيديو الرقمية نستطيع أن نأخذ منها صورة رقمية

اما اخراج الصور هنالك الكثير من الطرق لإظهار وتوزيع الصور الرقمية والاكثر شيوعا :

1- عن طريق الطابعة

2- أدراج الصورة في برنامج معالجة

3- نشر الصورة على الشبكة العالمية وارسالها لتقديم خدمات لطباعة الاعلانات

4- وأرسال صورة بواسطة الأيميل .

إن التصوير الرقمي ليس مجرد كاميرا رقمية ، ولكنه أوسع وأرحب حيث أنه يقدم منظومة متكاملة من الأجهزة و التقنيات و البرامج التي تمكن المصور في التحكم في الصورة الملتقطة ، وإرسالها في أي مكان في العالم وتتكون منظومة التصوير الرقمي من مجموعة من العمليات موزعة علي ثلاثة مراحل مرتبة علي النحو التالي :

(مرحلة التصوير أو اللقط Shoot- ومرحلة المعالجة أو تنمية الصورة الرقمية Enhance

مرحلة إخراج أو مشاركة بالصورة الرقمية Share) (2)

فنحن الان ، في العصر الذي نعيش به يسير بسرعة على نحو تشكيل حضارة الصورة مما يجعلنا نتحدث عن كوكب الصورة يعني بإنتاج واستهلاك الصورة ونتأكد على أهمية الصورة في العصر الحالي أنها لغة التواصل بين الشعوب وفي الانترنت والدعاية والاعلان ..... الخ لذلك فإن المكانة التي تحتلها الصورة لدى الانسان المعاصر أصبحت تحيط بيه من كل الجوانب هي واحده من الوسائل التواصل والتعبير المهمة في زماننا لدرجه أنها أصبحت من الأشياء الضرورية التي يسعى الانسان الى امتلاكها ، والتحكم بها بغض النظر عن الحاجات الاخرى.

1- سامية علي محمد علي :- فعالية برنامج تطوير بعض كفايات تكنولوجيا التعليم لدى الطلاب كلية التربية النوعية في القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة عين الشمس ، 1998 ، ص22

2 - - هند رستم شعبان :- اساسيات معالجة الصور الرقمية، مصدر سابق ، ص14

3 - الجبرتي ، ياسر سيد محمد نور :- برنامج مقترح لتنمية مهارات استخدام تكنولوجيا التصوير الرقمي لطلاب تكنولوجيا التعليم ، اطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس ، كلية التربية النوعية ، 2008 ، ص219

## الصورة في الاعلان

وهي وسيلة لتسهيل ولنقل المعلومات عن الفكرة الرئيسية في الاعلان فهي الوسيلة الأولى للتعبير واللغة المفهومة وهي احد العناصر التيبوغرافية المهمة التي يعتمد عليها الاعلان وأيضا (هي عنصر أساسي ومهم في الإعلان وعملية التسويق عن منتج أو خدمة.. فهي أبلغ من الكلام وأسرع في الفهم وتدخل في الاعلان كوسيلة جذب ومعبره عن السلعة المعلن عنها ويعتمد الاعلان التأثير على المستهلك بمحاولة أغرائه مباشراً وسريعا ، وان الغاية من استخدام الصور في الاعلان التجاري:

1- القيام بعملية الاتصال بكفاءة أعلى من الكلمات وبطريقة مؤثرة

2- اثاره الاهتمام بموضوع الاعلان وهي الخطوة الأولى للاستجابة وإظهار مزايا السلعة لتحقيق النجاح وشرح

النص الاعلاني بطريقة مصورة ومفهومة

وهناك نوعان من الصور :

- صور مرسومه تنفذ في اليد موضوعاتها ذات صلة بطبيعة الاعلان

- وصور فوتوغرافية اما تكون اسود وابيض او ملون تكون حسب الموضوع

وايضا الصورة لها قيمة تعبيريه في الإعلان عند تقديمه ألى فئات غير متعلمة لذلك يجب أن تكون الصورة المستخدمة

تخدم الاعلان لأنها قد تفهم بأسلوب عكسي (1)

يلجأ مصممو الإعلانات التجارية أحيانا إلى التعبير عن الأفكار الإعلانية ونقلها إلى الجمهور المستهدف من خلال استخدام الصور والرسوم (وتزداد اهمية الصور في الوقت الحاضر بعد التطور التقني في العالم بعد انتشار الكتب والمجلات المصورة وبالإضافة الى الاعلانات التلفزيونية وعبر شبكات الانترنت وغيرها وينطوي على استخدام الصور والرسوم بدرجة كبيرة من الفن والإتقان

وهناك اهمية في استعمال الصور في الاعلانات وأثاره الاهتمام المرتقيين لمتابعة تفاصيل الاعلان فالمصمم الناجح هو

في استخدامه صور جذابة للفت انتباه الفرد للإعلان

وايضا اضافة الواقعية ويساعد في تلك الصفات والخصائص واقناع المستهلكين بصدق المعلومة الواردة فيه(2) وتعد الصورة أكثر وأسرع فاعلية من الكلمات في التعبير عن هذه الأفكار وتوصيلها الى المستهلك (ان اكثر التصميمات الاعلانية التي نراها اليوم ما هي الا عبارة عن تنظيمات مصممة بالطريقة ابداعية ، وهنا تبرز قدرة المصمم ومهارته في تحقيق الجانب التقني، مما يجعل العالم يتوجه إلى الصور الاعلانية بشكل اكبر ، اذ تبقى الصور اداة مهمة من ادوات المصمم الاعلاني لأغراض التوظيف لتثبيت القناعة في ذهن المتلقي، وللصور أهمية كبيرة في الإعلان التجاري وهذه الأهمية يجب أن تتصف بمواصفات عدة من أهمها :-

1. ارتباطها بالفكرة الإعلانية .

2. أن تتناسب مساحتها مع المساحة الإعلانية المفروضة في حالة وجود عناصر مناقسة .

1- شيماء كامل الوائلي ،العلاقة التصميمية ودورها في جذب الانتباه ، بحث منشور في مجله الاكاديمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2005،ص 170

2 - الاعلان وسلوك المستهلك بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق ،ص 109

ملاءمتها مع المجتمع من حيث الأعراف والتقاليد والمفاهيم المرعية ، فضلا عن امتلاكها لقيم فنية وجمالية لتحقيق الجذب (1) تعد الصورة في الإعلان المرحلة المهمة التي يبني عليها نجاح الإعلان أو فشله اذ يتطلب من المصمم الإلمام بأصول ومبادئ التصميم ، والمعرفة التامة بمختلف أساليب التأثير في المستهلك .

### الوظيفة الدلالية والرمزية للصورة في الاعلان

تأتي الدلالة نتيجة التفكير والتأمل الذي أسسته الصورة لدى المشاهد (وتبقى جدلية العلاقة بين هذين النسقين قائمة، وأيهما يسيطر على الآخر؟ وفي هذا الصدد يؤكد " رولان بارت " على ضرورة التوازن بين اللغة البصرية واللغة اللفظية بحيث يكمل كل منهما الآخر، وإن اللفظ والصورة هما تقنيتان مهمتان لتحقيق هدف خطاب الإعلان) (2) وتستعمل الصورة الاعلانية مجموعة من الآليات البلاغية والبصرية ، وذلك قصد التأثير (إن كل من الشق البصري والشق اللفظي في الصورة الاعلانية يسيران جنبا إلى جنب لتحقيق هدف وغاية الإعلان ،وإذا كان ما يقدمه الجانب اللساني من وظائف يتم بطريقة مباشرة، فإن ما يقدمه الجانب الأيقوني من وظائف يتم بطريقة غير مباشرة لما تحمله الصورة من إحياء وترميز(3) كما ان الصورة نسق دلالي قائم بذاته، لها وظيفة أساسية في التواصل وجذب المتلقي، (لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، والتأثير فيه حسيا وحركيا، لاقتناء بضاعة أو منتج تجاري ما. ، واقتربت كذلك بمقتضيات الصحافة من جرائد ومجلات ومطبوعات إخبارية، بما فيه الوسائل السمعية والبصرية من راديو والتلفزيون، وسينما، ومسرح، وحاسوب، وقنوات فضائية، بالإضافة إلى وسائل أخرى كالبريد، واللافتات الاعلانية، والملصقات، واللوحات الرقمية والإلكترونية... هذا، وقد ظهرت الصورة الاعلانية لترويج المنتج التجاري. حيث برزت الصورة في شكل إعلانات ونصائح وإرشادات.(4) واليوم، أصبح للإعلان مؤسسات وشركات ومقالات خاصة تعتمد على سياسية الاحتكار، والتفنن في أساليب الإعلان، ودراسة السوق الاستهلاكية، والترويج للمنتجات والبضائع ، ودخلت ايضا الصورة الاعلانية كمجموعة من الآليات البلاغية والبصرية قصد التأثير والإقناع وتمويه المتلقي، كما انها تحمل- نوايا المرسل ورؤيته للعالم، وتعمل جاهدة للتأثير في القارئ وإقناعه واستهوائه.

وقد صدق روبير كيران ( Robert Guerin ) حينما قال: " إن الهواء الذي فستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين والإشهار".(5)

### المعالجات التقنية عن طريق الحاسوب

ينبغي الاهتمام بطرق معالجة الصورة في مجالي تطبيق أساسيين ( تحسين الصورة من اجل تفسيرها من قبل الانسان ،ومعالجة بيانات المنظر لأدراكه من قبل الالة الكشف بشكل مستقل) (6) وتعرف معالجة الصورة بأنها احد فروع علم الحاسبة تهتم بأجراء عمليات على الصور بهدف تحسينها طبقا لمعايير محده او استخلاص معلومات منها ويتألف نظام معالج الصورة من ست مراحل :

1- خليف محمود خليف الجبوري :- العلاقة بين التعدد الصوري والتنظيم المكاني في تصاميم الاعلانات ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ،قسم التصميم الطباعي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2005 ، ص 11

2 - فدوري عبد الله ثاني :- سيمانية التواصل في الرسالة الاشهارية ، الموقع من

[www.altshkeely.com,20:00,12/03/2015](http://www.altshkeely.com,20:00,12/03/2015)

3 - شيفر نادية :-سيميوطيقا الصورة البصرية الثابتة دراسة في الإعلان السياحي ،رسالة ماجستير ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر 2015، ص48

4- جميل ، حمداوي:- انواع الصور ، ص11 <http://www.alukah.net/library/0/9010311/>

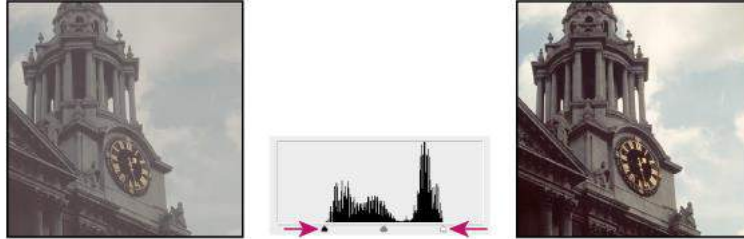
5 - الأحمر، فيصل:- معجم السيميائيات، ط 1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت، لبنان، 2010، ص114

6 - - رافائيل غونزليز وزميله، معالجة الصور الرقمية، ترجمة ، معن عمار، ط1، المركز العربي للتقريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق ، 1992 ، ص13

استحصال الصورة ( Image acquisition ) بواسطة حساس ضوئي  
المعالجة الابتدائية ( pre- processing ) كتصفية الصورة من التشويش  
تقطيع الصورة ( segmentation ) لفصل المعلومات المهمة  
استخلاص المميزات ( features extraction ) او الصفات  
تصنيف المميزات ( classifiction ) وربط بالنمط الذي تعود الية والتعرف على الأنماط  
فهم الصورة ( Image understanding )

يستخدم نظام المعالجة في الكثير من التطبيقات ولاسيما تطبيقات التحكم الآلي ، الانسان الآلي .... الخ (1)  
وان عملية معالجة الصورة هي تحسين جودتها أو الحصول على شكل آخر من نفس الصورة ويتم ذلك بإجراء العمليات  
الرياضية على الصورة وأيضا عمليات معالجات الصور قد تؤثر مباشرة في معلومات البكسل Pixel أو على المميزات  
والتفاصيل العالية المستوى ، فعند معالجة الصورة في برنامج ما مثلا الفوتوشوب حيث يمكن معالجتها بطرائق عدة تكاد  
تكون غير منتهية فيمكن تغيير الالوان او جعل الصورة اصغر أو قطع بعض الاجزاء أو تغيير بعض الاماكن وغيرها .  
وفي تصميم الاعلان نستخدم الفوتوشوب كمعالج للصورة ويوفره سرعة في الانجاز ودقة في التنفيذ لإنتاج اعمال فنية فائقة  
الوضوح والتباين (وعن طريق اقوى الأوامر لتصحيح الوان الصورة الاعلانية  
**الامر levels**

يعمل على الصورة الملونة والصورة الرمادي ويجب ان يستخدم في كل التصاميم ولذلك لضبط الوانها والتأكد من  
الألوان موزعة بشكل سليم ويستخدم ايضا معالجة الصورة الفاتحة جداً او عندما تفقد الصورة بعض تفاصيلها  
لتطبيق امر levels من خلال Image - Adjust- levels عند فتح مربع الحوار هناك اختيارات عديدة ومن خلال  
التوزيع البياني للألوان يظهر على اقصى يمين الرسم اعمق البكسلات لوناً وعلى اليسار افتح لوناً



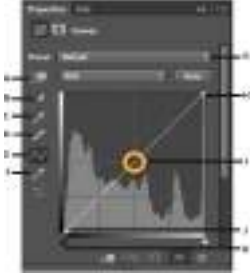
وتتراوح قيمة الالوان من الغامق الون ا لاسود (0) الى الفاتح (الأبيض) قيمته 255 كما موضح بالشكل والنقطة التي  
في الوسط التي تكون قيمتها 1.00 والتي تتحكم بدرجة الإضاءة الوان الصورة (2)

### الامر Curves

ستعمل على ضبط النقاط في نطاق الدرجات اللونية في الصورة بكامله. بشكل مبدئي، تتمثل الدرجات اللونية للصورة  
بخط قطري مستقيم على خط بياني ، عند ضبط صورة RGB ، تمثل المساحة العلوية اليمنى للخط البياني الإبرازات فيما  
تمثل المساحة السفلية اليسرى الظلال. يمثل المحور الأفقي للخط البياني مستويات الإدخال (قيم الصورة الأصلية)، ويمثل

1 - هند رستم شعبان ، اساسيات معالجة الصور الرقمية ، مصدر سابق ، ص 7  
2- البهنسي ، محمد صديق ، وزملانه :- معالجة الصور بواسطة الكمبيوتر ، ط1 ، مكتبته المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، مصر ، 3013 ،  
ص162

المحور العمودي مستويات الإخراج (القيم المضبوطة الجديدة). وأثناء عملك على إضافة نقاط تحكم إلى الخط وتحريكها، يتغير شكل المنحني، ويعكس عمليات ضبط الصورة. تمثل الأقسام الأكثر انحدارًا في المنحني مساحات ذات تباين أعلى، في حين تمثل الأقسام الأكثر تسطحًا مساحات ذات تباين أقل يمكن أيضًا تطبيق ضبط Curves على صور CMYK أو LAB أو Grayscale. بالنسبة إلى صور CMYK، يعرض الخط البياني النسب المئوية للحبر/الصبغ. أما بالنسبة إلى صور LAB و Grayscale، فيعرض الخط البياني القيم الفاتحة.



A أداة الضبط . On-image B تجميع في الصورة لضبط النقطة السوداء . C . تجميع في الصورة لضبط النقطة الرمادية . D. تجميع في الصورة لضبط النقطة البيضاء . E. تحرير النقاط لتعديل المنحني . F. رسم لتعديل المنحني . G. قائمة الإعدادات المسبقة لـ . H. Curves ضبط النقطة السوداء . I. ضبط النقطة الرمادية . J. ضبط النقطة البيضاء . K. إظهار القطع (1) أما أزاله العتمة من الصورة فيكون عن طريق Image – apply Image – Blending وبحسب العتمة التي في الصورة نستطيع التحكم بمقدار الضوء (opacity 100%) (2)

### الامر Variations (عملية الاشباع )

اي بعد التعديل بعض الاحيان هناك الوان تضعف او تفتح عن طريق هذا الامر نعيد الالوان الى كثافتها الاصلية (3) يظهر لك مربع حوار Variations والذي يحتوي على العديد من الخيارات لضبط ألوان الصورة، ويتم ذلك من خلال أربعة خيارات في أعلى مربع الحوار وهي: ألوان غامقة - الألوان المتوسطة - ألوان فاتحة - إشباع ، وفي أسفل هذه الخيارات يمكنك التحكم في مقدار التغيير من خلال تحريك المؤشر بين (ضعيف) للتغيير الأكثر نعومة إلى التغيير (قوي) الأكثر حدة وهذه الأوامر الأكثر استخداما لضبط الوان الصورة وتصحيح لإشباع اللوني وشدة الإضاءة للصورة لتصبح أكثر جاذبية وتألقا

أما أزاله العيوب من الصورة الإعلانية أو ( تفتيح جزء معين من الصورة تخفيف الإضاءة أو زيادتها وإصلاح قطع في الصورة لتصليح أجزاء التالفة فيها أو عيوب في الصورة الاصلية أو تمزق عن طريق ادخالها عن طريق الماسح الضوئي فيمكن معالجتها بطرق عدة منها الأدوات التي يتم التحرير بها في برنامج الفوتوشوب) :

- 1- أداة التفتيح Dodge Tool تؤثر على الالوان في الصورة اي تقوم بانقاص كثافة اللون
- 2- أداة التعنيم Burn Tool عكس اداة التفتيح فهي تقوم بتغميق اللون في الصورة
- 3- أداة الاسفنج Sponge Tool تستخدم للتحكم في درجة التشبع اللوني وايضا ابراز عنصر محدد من الصورة

### أداة التمويه Blur Tool

تساعد على ابراز الشكل الرئيس بالصورة وتمويه الاجزاء عند النقر على اداة على اداة التمويه تظهر قائمة تظهر قائمة تضم ثلاث خيارات :

- 1- أداة التمويه. ( Blur tool )
- 2- أداة التنقية ( Sharpen tool ) ، تعمل على تنقية و توضيح الصور.
- 3 - أداة الإصبع ( Smudge tool ) ، تعطي تأثير الأصبع التي لا تريد اظهارها .

2- العربي , رمزي محمد :- التصميم الكرافيكي ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2009 ، ص218-220  
 2- ناديا سعيد جارودي :- فوتوشوب للتصميم والإعلان ، ط1 ،الدار العربية للعلوم ، لبنان، 2008 ، ص 34  
 4- البهنسي ،محمد صديق وزملائه:- معالجة الصور بواسطة الكمبيوتر ، مصدر سابق ، ص167

أداة التوضيح Sharpen تعمل على فصل المناطق اللونية في الصورة كما في أداة الترميم.  
أداة توزيع الألوان "Smudge Tool" نقل اللون من الصورة الى مناطق مجاورة اختفت منها الالوان  
أداة ختم الاستنساخ

تستخدم أداة ختم الاستنساخ في معالجة الصور من الشقوق (عن طريق حشوها باللون المتجانس ، و تختصر على لوحة المفاتيح بالحرف. ( S ) عند النقر على الأداة تظهر قائمة تضم خيارين.  
1- أداة ختم الاستنساخ ( Clone stamp tool ) ، و تقوم هذه الأداة بعملية نسخ للجزء المجاور تمامًا لمنطقة الشق ، و تلتصق مكان الشق.

2- أداة ختم ( Pattern stamp tool )<sup>(1)</sup>

### الأمر Hue\Saturation

يمكنك بهذا الأمر من ( تغيير لون وكثافة ودرجة اللون في الصور من خلال ثلاث أشرطة تمرير وتعمل على إعادة توزيع الألوان على الصورة وتعطي نفس نتيجة الأمر Variations)<sup>(2)</sup>

### Image --Adjust --Hue\Saturation

وتهدف معالجات الصورة إلى إنتاج صورة أفضل من الصورة الأصلية بمقياس ما في الصورة التي أزيل الضجيج منها أفضل من الصورة التي تحوي ضجيجاً، والصورة التي أبرزت تفاصيلها أفضل من صورة باهتة غير واضحة التفاصيل  
العمل على انماط الدمج

عبارة عن دمج عدة صور لتكوين صورة أو تصميم متناسق من حيث الالوان و حجم الصور. نبدأ بنمط (الدمج على أساس المضاعفة multiply يؤدي ألى تعميم كامل للصورة وهو مفيد للصور ذات الإضاءة الزائدة اما نمط الشاشة Screen يؤدي الى تفتيح كامل للصورة القليلة الإضاءة ، اما انماط الغطاء Overlay هو افضل نمط للدمج عند محاولة زيادة التباين في الصورة ومناسب للمهمة التي تريد تحقيقها Soft light اضافة المقدار الأقل من التباين في الصورة Hard light يؤدي الى زيادة المقدار الأكبر من التباين ، وان العمل على انماط الدمج يتيح لك القدرة التي توصلك الى النتيجة المطلوبة لكي تصل الى انماط الدمج عن طريق لوحة الطبقات Layers)<sup>(3)</sup> وتعمل أنماط الدمج تبسط وتسرع العمل على تصحيح الدرجات و ابراز التفاصيل وإزالة الخدوش و الفلتر ، هي تقنية تستخدم لتعديل وتحسين الصورة. عند استخدامها نستطيع على سبيل المثال إبراز بعض الخصائص المميزة للصورة كالحواف أو إزالة بعض العيوب كالتشويش أو الضبابية. أو العكس تشوية الصورة يمكن تنفيذ العديد من الفلاتر حسب المهمة المطلوبة في الاعلان)<sup>(4)</sup> هناك فلاتر تستخدم في الصورة نأخذ منها .

### تشويه صورة ( حسب فكرة الاعلان )

حدد الطبقة التي تريد تشويهها. لتغيير جزء فقط من الطبقة الحالية، حدد تلك المنطقة. من ثم اختر > Liquefy. Filter بعدها قم بتجميد مساحات للصورة التي لا تريد تغييرها واختر أي من أدوات Liquefy لتشويه صورة المعاينة. اسحب

1- نفسه المصدر ، ص 187 - 190

2 - العربي , رمزي محمد :- التصميم الكرافيكي ، مصدر سابق ، ص222

3- ايسمان ، كاترين :- فوتوشوب ، تنقيح ، اصلاح الصور ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2002 ، ص 39

4 - بوير ، بيتر :- فوتوشوب سي اس 3، ترجمة ، خالد العامري ، ط1، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية ، مصر ، 2008 ، ص 429



صورة المعاينة لتشويه الصورة بعد تشويه صورة المعاينة، يمكنك أيضا استخدام الأداة Reconstruct Options لعكس التغييرات بشكل كلي أو جزئي.(1)

ويمكن تلخيصهما : يوفره برنامج (Photo shop) للمصممين في مجال الاعلان في مجال تقنيات الصورة بما يلي :-  
1- تحسين الألوان والتباين الدرجات اللونية وتصحيح أخطاء التعريض الضوئي. وإصلاح الصورة الأصلية التي تعاني من مشاكل التمزق والتكسر للحواف او الخدوش وإزالة العناصر غير المرغوب فيها. وإعادة بناء وتنظيم وترتيب الصورة الشخصية. وبناء مجموعة خلفيات رقمية جديدة.

2 -إضافة مؤثرات الظل والبروز وغيرها من مؤثرات الفلاتر على المناطق المحددة لإنشاء تأثيرات خاصة. وإنشاء مسارات مستقيمة ومنحنية وملئها داخليا وخارجيا مع تحرير تلك المسارات. وإنشاء صور ثنائية وثلاثية ورباعية اللون.

3. توفير ادوات التحديد والقص والتدوير والتكبير والتصغير والتلوين واستبدال الألوان.

### الفصل الثالث ( اجراءات البحث ) :

#### منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي\* ( تحليل المحتوى ) لملائمته لتوجيهات البحث للوصول الى النتائج و اهداف البحث .

#### مجتمع البحث

يشتمل مجتمع البحث الحالي الاعلانات التجارية المنشورة في مجلة MBC\*\* لسنة 2015 عددها ( 12 ) اعلان حصلت عليها الباحث من شبكة الانترنت.

#### عينة البحث

لقد تم اختيار عينة البحث والتي كان عددها (6) ستة اعلانات وبطريقة قصدية وبنسبة 50 % من مجتمع البحث والتي تحتوي على المعالجات الصورية وفق متطلباته الاعلانية ؟

#### اداة البحث

قامت الباحثان بأعداد استمارة خاصة للتحليل\*\* \* وفق مظاهر من مؤشرات الاطار النظري فضلا عن خبرة الباحثان والمصادر العلمية ذات الصلة بموضوع الاعلان والتي تتضمن عدة محاور هي :

- 1- مغذيات الفكرة ودورها في دعم الصورة في الاعلان التجاري المطبوع تعتمد مجموعة صفات هي :- ( معرفية ، تقنية ، مهارية ، تقويمية)
- 2- للصورة الرقمية انواع ( الصورة الثنائية ، الصورة الرمادية ، والملونة ، ومتعددة الاطراف )
- 3- تمتلك الصورة ابعاد دلالية ورمزية تكمن في مميزات مظهرها المباشر(العلامة -الرمز -الايقونة )
- 4- يمتلك برنامج الفوتوشوب قدره للمعالجات اللونية مما يزيد من فاعلية الصورة وقدرتها على الجذب البصري لتحقيق هدف الاعلان ومنها :- ( Variations -Hue-Saturation - Level - Curves )
- 5- المعالجات التي تقوم على تمويه وتنقية وتوضيح الصورة ( Smudge tool - Sharpen tool-Blur tool )

1- مصدر نفسه ، ص 433

\* - يستخدم المنهج الوصفي اذا كانت الغاية من اجراء البحث، هو وصف ظاهرة او حالة او حادثة في البيئة الطبيعية او الاجتماعية ينظر : الربيعي ، موفق مظلوم ، اصول البحث العلمي ( دليل الباحث في مجال التصميم)، مكتبة الفتح، جامعة بغداد ، 1999، ص24  
\*\*- MBC مجلة الكترونية تصدر شهرياً  
\*\*\* ينظر الملحق 1

## معالجة الصورة من الشقوق ( Clone stamp tool - Pattern stamp tool)

### صدق الأداة

لغرض التأكد من ملائمة أداة التحليل ( تحديد محاور ) ومدى صحتها تم عرضها على عدد من الخبراء<sup>1</sup> قبل تطبيقها ،وبعد الوصول إلى آراء الخبراء قامت الباحثة استخدام أسلوب دلفي لأعاده عرض أداة البحث على الخبراء وكان عدد فقرات الأداة (20) موزعة على خمسة محاور وقد قام الخبراء بتعديل ثلاث فقرات واتفقوا على اضافة فقرتان وقد استخدمت الباحثان (معادلة كوبر) للحصول على اتفاق الخبراء على فقرات الاداة وقد حصلت الفقرات على نسبة اتفاق (87-100%) واكتسبت الأداة بذلك صدقها الظاهري .

### تحليل النماذج

#### أنموذج (1)

اسم الاعلان : العطور

نوعه : اعلان تجاري

سنة النشر : 2015

اسم المجلة: MBC

الوصف والتحليل :-



تجسدت الفكرة في اعلان لمنتج عن العطور وهو عبارة

عن قنينة عطر و صورة رجل في مقدمة الاعلان ويظهر مشهد الافق والبحر والسماء بالون الازرق توفرت جوانب تقنيه ومهاريه ومعرفية وتقويمية لتكوين الاعلان قد وضع المصمم قنينة العطر في وسط الاعلان تقريبا ومن خلالها يظهر خلفية البحر وظهر الزورق في وسط القنينة كعنصر جذب للمتلقي كما ان المصمم استخدم مجموعه من القواعد لتكوين صورة ناجحة من خلال الزوايا يمكن مشاهدة الاعلان من زوايا الامام ووضع قنينة العطر في الوسط لتحقيق مبدا السيادة باعتبارها كعنصر اساسي في التصميم موازنة العناصر لملئ مساحة الصورة المستخدمة في الاعلان من الأكثر أهمية حتى الأقل أهمية بالإضافة الى الخلفية التي تعطي التأثير الرائع عند المتلقي بسبب تداخل العناصر والاقنطاع بعض الاجزاء وكان اللون الغالب في الاعلان هو اللون الازرق و تدرجاته وانما لهذا اللون دلالات على الشعور بالصفاء والهدوء والانتعاش وقد تضمن التصميم الاعلاني في احد جوانبه او في الجانب الايسر صورة لوجه رجل للدلالة على ان هذا المنتج مخصص لفئة الرجال وقد ظهرت الالوان لوجه رجل لدرجات متقاربة من الدرجات اللونية في الاعلان وذلك لعدم التأثير على قوة الحذف في الاعلان فكان الجذب متعادلا ومتوازنا مع صورة قنينة العطر كما تخلل في الاعلى في الوسط كتابات بالون الابيض والازرق دلالة على المنتج

تم ضبط الوان الصورة وتوزيع الالوان بشكل سليم من خلال استعمال المعالجات الصورية تنقيح وتمويه وتوضيح الصورة وتم معالجة الخلفية بأداة التمويه تتحكم في درجات اللونية استخدم اداة الاشباع اللوني والشفافية في القنية وحاول اظهار الشكل الزجاجي في العطر وعالج صورة وجه الرجل لقليل شدة الالوان لكي تتسجم مع مشهد الاعلان في الاعلان .

1 - أ.م. د احلام محمد جرجيس ، أ.م. د صفاء حسن حسين ، أ.م. د علاء جاسب (انظر ملحق2)

## أنموذج رقم (2)

اسم الاعلان : عن الصابون ،نوعه : اعلان تجاري ،سنة النشر : 2015 ، اسم المجلة :MBC  
الوصف والتحليل :-



الاعلان يعلن عن سلعه تجاريه وهي صابون لوكس وتشير الكتابة إلى إن هذا المنتج جديد وبنكهة اللوتس وهذا كان له تأثير في البنية التصميمية للإعلان فقد ركز المصمم في إعلانه على ألوان زهرة اللوتس وهي الأصفر والبنفسجي وتضمن شكل الاعلان صورته لامرأة وصوره للمنتج وهي الصابون ومجموعه من الزهور التي

تمثل زهرة اللوتس وصورة المرأة هنا تمثل الفئه المستهدفة من الإعلان وهذا دلالة على ان المنتج تستخدمه المرأة وظهور صورة المنتج بغلافه الجديد للدلالة على شكل ونوعيه هذا المنتج الجديد إما زهور اللوتس الملونة التي شكلت جزءا كبيرا من الخلفية للصورة الاعلانية فهي شكلت عنصر جذب مضاف الى الصورة الموجودة في الاعلان ان الالوان المستخدمة في الإعلان إضافة الى استخدامها التعبيري فأنها شكلت بجمايليتها احد عناصر الجذب للمتلقي واستعمل المصمم أدوات التمويه في الصابون والتنقية والاشباع اللوني في جميع انحاء الصورة والختم أعطى للورد شكل جانب تقني وجمالي لصورة الاعلان حيث اكتسبت الصورة قيمته اللونية من لون الارضية زرقاء مائله الى اللون البنفسجي وقد تخلل الإعلان كلمات كاسم المنتج وكلمات تدل على مضمون هذا المنتج.

## أنموذج رقم (3)

اسم الاعلان : العطور  
نوعه : اعلان تجاري  
سنة النشر : 2015  
اسم المجلة :MBC  
الوصف والتحليل :-



يتمثل الاعلان عن منتج الى احد العطور وتظهر في الاعلان صورته أمراه جميله (موديل)وصوره لقنينة عطر باللون الوردي وبين وجه المرأة وزجاجة العطر كتابه هي عبارة عن اسم المنتج واقتصرت الألوان في الإعلان على اللون الوردي وهو يمثل لون العطر الموجود في زجاجة وتدرجات ما بين اللون الاسود والأبيض وقد استعمل المصمم في صورة

المرأة التباين العالي من الأسود الغامق الى الأبيض الناصع وبينهما جزء من اللون الرمادي ودلالة الإعلان واضحة على ان المنتج عطر نسائي وصوره المرأة أضافه الى أنها تمثل عنصرا من عناصر الاعلان المميزة فان المصمم عالج اللون الرمادي وكثف درجه اللون الابيض لكي يصبح جانباً من وجه المرأة متلاشيا في الخلفية البيضاء من الجانب الايسر ليصنع على العكس

من الجانب الايمن من المرأة الذي أصبح اسودا قاتما ليظهر التباين العالي بين وجه المرأة والخلفية وقد استعان المصمم بعدد من ادوات الصورة من الاشباع اللوني والكثافة ودرجه اللون وقد غطت صورة المرأة معظم اجزاء الاعلان الى ان ذلك لم يؤثر على بروز زجاجة العطر واسم المنتج وهذا يدل على براعة المصمم في توظيف الصورة ومعالجته لها والكتابة وايصال فكرة العمل.

#### أنموذج رقم (4)

اسم الاعلان : مكنسة كهربائية ، نوعه : اعلان تجاري ،  
سنة النشر : 2015 ،

اسم المجلة : MBC

#### الوصف والتحليل:-

الاعلان هو عن منتج كهربائي احد اجزاء المنتج هو عبارة عن شافطة هواء المكنسة الكهربائية وتبدو كأن المكنسة



الكهربائية تحاول تضيف السماء وتلتقط البالون وفي دلالة أخرى ممكن ان يفسر على ان الصناعة ترتقي بجودتها بأماكن عالية ولكن على العموم ان الفكرة أستخدمه بها مجموعه من المغذيات منها معرفية وتقنية ومهارية وتقويمية وتقنية ان الفكرة هذه ليس تقليدية ويشوبها نوع من الغموض وهذا الغموض ليس عاملا سلبيا في التأثير في المتلقي بل على العكس يمثل عنصر جذب بحالة غير اعتيادية الاعلان يصور أضافتا الى صورة المنتج التي استخدم بها المصمم مجموعة من القواعد لتكوين صورة ناجحة من حيث الخلفية وموازنة الناصر ولزاويا واقطع الاجزاء الغير مهمة فهي صورة لمنطاد هوائي وباللون ومجموعة اشخاص واستخدم المصمم مجموعة من المعالجات الصورية منها التمويه وتقنية الصورة وتوضيحها وتم ضبط الوان الصورة بشكل دقيق من قبل المصمم ومن ثم الى المنطاد والاشخاص وعدم حاجة الفكرة الى التركيز الى الموضوع الذي يعد مكملا لفكرة الاعلان وليس اساسيا والاعلان يركز على المنتج الصناعي وهو المكنسة الكهربائية

#### أنموذج رقم (5)

اسم الاعلان : مطعم mamachi ، نوعه : اعلان تجاري ،  
سنة النشر : 2015

اسم المجلة : MBC

#### الوصف والتحليل:-

هو عبارة عن اعلان مجموعه من المطاعم اليابانية باسم mamachi في أوروبا فكرة الاعلان يعبر عن شكل مناديل



مستخدمة في المطاعم تغلف شوكة طعام وعصي الطعام اليابانية المعروفة ويمثل هذا التصميم الغرابة في الشكل وقد استخدم المصمم مجموعه من المواد لتنفيذ التصميم هناك مجموعة مغذيات بالفكرة التصميمية وشكل قطعة المنديل فهو المكون الابرز في الاعلان الذي كتب عليه المصمم المحتويات التي تشير الى المنتج الاعلاني وكتب اسم المنتج وعنوانه الالكتروني إضافة الى كتابة سؤال يجذب الانتباه الذي يقول لماذا استعمل الملاعق يجذب المتعة وهذا السؤال يثير الى المحتوى الثاني من الاعلان المتمثل بشكل شوكة الطعام بعصي الطعام التقليدية اليابانية وهذا التوظيف ذو دلالة على ام مجموعة المطاعم هذه هي مطاعم ذات خصوصية يابانية عالج المصمم عدة معالجات منها استخدام الباترن لحشو الخلفية هي المنديل واستخدم اداة الاستنساخ

وايضا استعمل مجموعة معالجات لونية لضبط درجة وكثافة اللون والتنقية والتوضيح وهناك معالجات اخرى استخدمت من اجل

نجاح الاعلان

### أنموذج رقم (6)

اسم الاعلان : مسحوق غسيل ، نوعه :

اعلان تجاري ، سنة النشر : 2015 ،

اسم المجلة : MBC:

### الوصف والتحليل:-

اعلان عن مسحوق الغسيل ويتكون

الاعلان من خلفية تمثل قطعة من القماش

تظهر من خلالها طيات متعددة وعلى هذه



قطعة القماش توضع لمسحوق الغسيل فهو المنتج الذي يتم الاعلان عنه والفكرة بسيطة وغير معقدة الا ان الشئ الاساسي الذي يجذب النظر ويجذب المتلقي هو حجم صورة قطعة القماش ذات اللون الوردى واعتمده على البساطة في التنفيذ والتصميم يركز شهد المصمم لتصميم قطعة القماش والرسم اما الإضافة الوحيدة التي تدل علة المنتج هو صورة علبة المنتج التجارية وهذا التعبير مباشر وصريح يجعل الفكرة تصل بسهولة الى المتلقي واستخدم المصمم الالوان والتدرج اللون الوردى وهذا الاستخدام لدية دلالات رمزية على النقاء والنظافة والراحة النفسية واستخدم معالجات لضبط الوان الصورة وايضا لضبط نقاء اللون واستخدم الباترن هي اداة الحشو لطيات القماش وايضا معالجات لعلبة المسحوق وتناسق وترتيبها مع صور القماش لعمل الاعلان وجذب اكبر نسبة من المتلقين .

### الفصل الرابع

#### نتائج البحث

بعد ان تم تحليل عينة البحث وفق استمارة التحليل اظهرت ما يأتي :-

- 1- تحققت مغذيات الفكرة في الاعلان ، باختلافات بسيطة فقد كانت نسبتها 92 % كما في الانموذج 1،2،3 وبنسبة 90 % كما في الانموذج 3،4،6.
- 2- لم يتم استخدام الصورة الرمادية في كافة نماذج العينة اذا كانت جميعها ملونه .
- 3- لم تستخدم الصورة المتعددة الاطراف لأنه تستخدم في حالات محددة .
- 4- استخدمت اداة التمويه في كافة الاعلانات وذلك لغرض التقني فهو ابراز جزء معين من الاعلان وتمويه الاجزاء الاخرى وهو يعزز جانب الجذب في الاعلان .
- 5- استخدمت اداة الاصبع في استخدام اللون وحسب توجيهات المصمم كما في كافة نماذج العينة .
- 6- استخدمت اداة الختم ( الاستنساخ ) لإصلاح الصورة القديمة والتالفة ومن ثم استخدامها في الاعلان وبذلك تعزز الجانب التقني .
- 7- استخدم اداة الحشو مما يعزز الفكرة وفق المعالجات يتطلبها الاعلان وبنائه الفني كما في كافة نماذج العينة

#### الاستنتاجات

- 1- هناك تنوع كبير وواسع في المعالجات التقنية التي اتبعها المصمم وذلك للضرورة الفنية والاتصالية للإعلان .

2- ان الصورة في الاعلان تعد اهم عناصره وترتبط بوظيفته الاتصالية وبما تحمله من مضامين ، فضلا عن عامل الجذب والتشويق .

3- ان الامكانيات التي تقدمها برامج الحاسوب في المعالجات التقنية لها الاثر الكبير في الجانب الفني والجمالي فضلا عن الجانب الابداعي

#### التوصيات

1- توصي الباحثة الاستفادة من المعالجات التقنية للصورة الرقمية التي تعد اساس العمل في مجال الاعلان والتواصل مع المتلقي والمجتمع الموجه اليه

2- توصي الباحثة بالاهتمام للمعالجات التقنية في الصورة الرقمية في مجال الاعلان الذي يعد امرا في غاية الاهمية لأنه يسهم في تطوير اداءه

3- الاستفادة من المصممين العالمين التي تسهم في تنمية افكار المصمم وفق رؤيته التصميمية في الاعلان

#### مقترحات:

- المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الاعلان التجاري المرئي

#### المصادر :-

#### المصادر العربية :-

- 10 - الأحمر ، فيصل: - معجم السيميائيات، ط 1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010
- 11 - النادي ، نور الدين احمد ، وزملانه :- فن التصوير الفوتوغرافي والرقمي ، ط 1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، الاردن، 2011.
- 1- ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، دار الفكر .
- 12 اساسيات التصوير الفوتوغرافي :- انواع الكاميرات ، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني ، الاداره العامة لتصميم وتطوير المناهج ، المملكة العربية السعودية
- 2- أعلدلي، قحطان، وزميلة:- الترويج والإعلان، ط3، ج1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، 1996.
- 3- اياد حسين عبد الله :- فن التصميم (الفلسفة . النظرية . التطبيق ) ، ط1، ج2، نشر دار الثقافة والاعلام ، 2008.
- 13 ايسمان ، كاترين :- فوتوشوب ، تنقيح ، اصلاح الصور ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2002 .
- 4- البستاني ، بطرس :- محيط المحيط مطول للغة العربية ، نشر في مكتبة لبنان
- 14 البهنسي ، محمد صديق ، وزملائه :- معالجة الصور بواسطة الكمبيوتر ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، مصر ، 3013.
- 15 بوير ، بيتر :- فوتوشوب سي اس 3، ترجمة ، خالد العامري ، ط1، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية ، مصر ، 2008.
- 5- البياتي ، نعيم قاسم خلف :- قواعد ومفاهيم في التصميم الداخلي ، المطبعة المركزية ، جامعة ديالى ، العراق.
- 6- حسام فتحي ابو طعيمة ، وزميلة :- الاعلان وسلوك المستهلك، بين النظرية والتطبيق ، ، دار الفاروق للنشر ، عمان، 2007 .
- 16 رافائيل غونزليز وزميلة، معالجة الصور الرقمية، ترجمة ، معن عمار ، ط1، المركز العربي للتقريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق ، 1992.

- 7- ريجيس دوبري:- حياه الصورة وموتها ، ترجمة ، فريد الزاهي ، ط1 ، فريقيا الشرق،المغرب ، 2002.
- 17 سكوت، سكيلبي :- اسرار التصوير الرقمي ، ترجمة ، سامح خلف ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، لبنان ، 2007.
- 18 عبد الفتاح رياض ، وزميلة :- سحر التصوير ، ط1 ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 2008.
- 19 العربي ، رمزي محمد :- التصميم الكرافيكي ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2009 .
- 8- مارتن هيدجر :- كتاب التقنية . الحقيقة . الوجود ، ترجمه ، محمد سبيلا وزميلة، ط1 ، المركز الثقافي في العربي ،بيروت ،لبنان ،1958
- 9- معتز عناد غزوان اسماعيل :- زمانية التصميم المعاصر ، ط 1 ،نشر في دار دجلة ، المملكة الاردنية الهاشمية ، 2007.
- 20 ناديا سعيد جارودي :- فوتوشوب للتصميم والأعلان ، ط1 ،الدار العربية للعلوم ، لبنان ، 2008.
- 21 هند رستم شعبان :- أساسيات معالجة الصور الرقمية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
- البحوث العلمية:-**

- 1- - بدره كعسيس :- سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية ، جامعة فرحات عباس سطيف ، كلية الاداب والعلوم الاجتماعية ، الجزائر ، 2010.
- 2- الجبرتي ، ياسر سيد محمد نور :- برنامج مقترح لتنمية مهارات استخدام تكنولوجيا التصوير الرقمي لطلاب تكنولوجيا التعليم ، اطروحة دكتوراه ،جامعة عين الشمس ، كلية التربية النوعية ، 2008.
- 3- الحسيني ، حيدر هاشم محمود :- جماليات المتكون التصميمي الرقمي وتطبيقاته في الاقمشة الحديثة ،اطروحة دكتوراه ، قسم التصميم ،(غير منشورة) ، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ، 2014
- 4- خليف محمود خليف الجبوري :- العلاقة بين التعدد الصوري والتنظيم المكاني في تصاميم الاعلانات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، قسم التصميم الطباعي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2005.
- 5- سامية علي محمد علي :- فعالية برنامج تطوير بعض كفايات تكنولوجيا التعليم لدى الطلاب كلية التربية النوعية في القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة عين شمس ، 1998
- 6- شيقر نادية :- سيميوطيقا الصورة البصرية الثابتة دراسة في الإعلان السياحي ،رسالة ماجستير ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر 2015.
- 7- شيماء كامل الوائلي ، العلاقة التصميميه ودورها في جذب الانتباه ، بحث منشور في مجله الاكاديمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2005.
- 8- عباس فاضل عبد الرحمن :- برامج معالجة الصور الفضائية وكيفيات اشتغالها على الصور الرقمية للسينما والتلفزيون، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2010
- 9- عباس مصطفى صادق :- الصورة الرقمية كعنصر اساسي في بنية الاعلام الجديد ، رسالة ماجستير ، جامعة فيلادلفيا الاردنية ، كلية الاداب والفنون ، 2007.
- 10- عبدعلي كعيد فرحان :- تقنيات السيناريو للفلم السينمائي والمسلسل الدرامي التلفزيوني ، رسالة الماجستير ، قسم التلفزيون ، غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، 2015.
- 11- منير جباري علي :- المعالجات التقنية في التصاميم الاكرافيكية الرقمية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2012

12- موسى كاظم محسن ، وزملائه:- تحسين الصورة الرقمية بإستخدام معايير الجودة ، بحث منشور في مجلة جامعة

بابل ، ، المجلد (23) ، العلوم الصرف والتطبيقية ، العدد(3) ، 2015 ، ص 409

13- نبيل احمد فؤاد ، وزميلته :- توظيف الصورة الرقمية في تصاميم الملصق الغذائي ، بحث تصميم ، مجلة

الاكاديمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2011.

الشبكة الدولية للمعلومات الانترنت :-

1- معجم المعاني ، [www.almaany.com](http://www.almaany.com)

2- طه الليل :- الخطاب البصري وسلطة الصورة في الفن المعاصر ، مقالة منشور في صحيفة الكترونية

، الصحافة اليوم ، 2011.

[http://www.essahafa.tn/index.php?id=118&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=55807](http://www.essahafa.tn/index.php?id=118&tx_ttnews%5Btt_news%5D=55807)

[http://www.essahafa.tn/index.php?id=118&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=55807&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=33&cHash=443bf886bf](http://www.essahafa.tn/index.php?id=118&tx_ttnews%5Btt_news%5D=55807&tx_ttnews%5BbackPid%5D=33&cHash=443bf886bf)

3- - معهد الجزيرة للاعلام :- معارف اعلامية

<http://institute.aljazeera.net/ar/whatwedo/2015/08/150830123109966.html>

4- مجلة فن التصوير ، مجلة الكترونية ، <http://www.fotoartbook.com/?p=13452>

5- قدوري عبد الله ثاني :- سيميائية التواصل في الرسالة الاشهارية ، الموقع من

[www.altshkeely.com](http://www.altshkeely.com) ، 20:00 ، 12/03/2015

6- جميل ، حمداوي :- انواع الصور ، ص 11 <http://www.alukah.net/library/0/90103>

7- [http://adh753am.blogspot.com/2013/07/blog-post\\_912.html](http://adh753am.blogspot.com/2013/07/blog-post_912.html) انواع الطباعة في شركة

الدعايه والاعلان



## اعتبارات وضوحه الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية

أ.م.د. محمد جار الله توفيق

كلية الفنون التطبيقية - الجامعة التقنية الوسطى

### ملخص البحث

لقد عبّر مفهوم الهوية عن موقع الريادة والاهتمام لما له من أهمية عند المصممين والمعماريين المسلمين، لكونها تمثل مركز إشعاع تصميمي ذات طابع روحي وفكري وعقائدي، فضلاً عن كونها من أهم الشواهد الحضارية معبرين بذلك عن عمق إيمانهم وصفاء عقيدتهم وقوة الإسلام وعظمتهم.

وبذلك نجد بروز العديد من تصاميم الفضاءات الداخلية المعاصرة التي عبرت عن الروعة والجمال لمفهوم الهوية بسبب ما شهدته الفترات التاريخية المتعاقبة عدداً من عمليات التطوير والتوسع استجابة لمتطلبات العصر، وقد عزز ذلك بما يملكه المصمم الداخلي المسلم من عقل متطور له قدراته الخاصة، و لكونها أيضاً شكلت منعطفاً هاماً وجديداً في الصياغة التصميمية ذات الطابع الجمالي والتعبيري، كما عبرت أيضاً عن خصوصية الحضارة الإسلامية المرتبطة بالأفكار المتطلعة الى الأبداء والابتكار لخدمة الرسالة الإسلامية وقيمتها الروحية والاخلاقية ضمن اطار يتسم بوضوحه التصميم الداخلي، لذلك تعد الدراسة الموضوعية لمفهوم الهوية وأهميتها بالنسبة للفضاءات الداخلية المعاصرة امر مهم في التصميم الداخلي وذلك لكونها تمثل سمة مميزة، كما انها تُعبر عن الثقافة الفنية للشعب المسلم، ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور من خلال ما طرأ من تغيرات نتيجة للتطور التصميم الداخلي خلال الفترات الماضية، ولأهمية هذا الموضوع اراد الباحث صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:- ماهي الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية؟ لذلك سعى الباحث بأهمية دراسة هذا الموضوع من اجل المحافظة على اصالة التراث الاسلامي، وعلى ضوء ذلك ركز الباحث هدف البحث في الكشف عن الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية، كما وستتضمن الدراسة البحثية أيضاً كلاً من ( حدود البحث، الاطار النظري، اجراءات البحث) وصولاً الى نتائج الدراسة البحثية والتي كان من أهمها:1- اظهار المصمم الداخلي في تصميميه على ارتكاز التعاقب والاستمرارية للتكوينات التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة ضمن الاتجاهين الأفقي والعمودي دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها للوصول الى اندماج معين للتكوينات التصميمية وليعبر عن تصنيف النتائج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي لتشكل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذجين.2- ارتقت وضوحه المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي كوسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية مستوها التصميمي ولعل هذا التواصل تحقق عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لإظهار نتاج معاصر للأنموذج رقم (1)،(2). كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية.

### Abstract

The concept of identity has taken the place of leadership and attention because of its importance to Muslim designers and architects, because it represents a center of radiance of a spiritual, intellectual and ideological design, as well as being one of the most important cultural evidences, expressing the depth of their faith and the purity of their faith and the strength and greatness of Islam. Thus, we find the emergence of many designs of contemporary interior spaces, which expressed the magnificence and beauty of the concept of identity because of the successive historical periods of a number of processes of development and expansion in response to the requirements of the era, and reinforced by what the Muslim interior designer of a sophisticated mind has its own capabilities, As it also constituted

an important and new turning point in the design formulation of aesthetic and expressive nature. It also expressed the specificity of Islamic civilization associated with ideas that aspire to creativity and innovation in order to serve the Islamic message and its spiritual and moral values. 'Therefore' the objective study of the concept of identity and its importance for contemporary interior spaces is important in interior design because it is a distinctive feature' it expresses the artistic culture of the Muslim people' and the interior designer can touch the aspects of this development through the changes due to the evolution of interior design during Past periods' and to the importance of this subject' the researcher wanted to formulate the problem of research by asking the following: - **What are the considerations on which to base and reveal identity in the designs of internal spaces?** Therefore' the researcher sought the importance of studying this subject in order to preserve the authenticity of the Islamic heritage. In this light' the researcher focused on the purpose of research in uncovering the considerations that underlie it and revealing its identity in the designs of internal spaces. Research procedures) to the results of the research study. Which was the most important of which: 1 - show the internal designer in his design on the basis of continuity and continuity of design configurations through the study of multiple levels within the horizontal and vertical directions without losing their independence and privacy to reach a certain integration of the design configurations and to express the design product as a creative product to form a turn As one of the considerations on which to base and reveal the identity in the design of the interior space of the models. 2 - The design features and design within the design fabric as a means of expressive material and honest about what the level of design' and perhaps this communication achieved through the evolution T interaction formulas with the past to show the product of a contemporary. Of Model (1)' (2). One of the considerations on which to base his identity

### (الفصل الاول)

#### 1-1 مشكلة البحث:

لقد عبّر مفهوم الهوية عن موقع الريادة والاهتمام لما له من اهمية عند المصممين والمعماريين المسلمين، لكونها تمثل مركز اشعاع تصميمي ذات طابع روحي وفكري وعقائدي ، فضلاً عن كونها من اهم الشواهد الحضارية معبرين بذلك عن عمق ايمانهم وصفاء عقيدتهم وقوة الاسلام وعظمتهم، وبذلك نجد بروز العديد من تصاميم الفضاءات الداخلية المعاصرة التي عبرت عن الروعة والجمال لمفهوم الهوية بسبب ما شهدته الفترات التاريخية المتعاقبة عدداً من عمليات التطوير والتوسع استجابة لمتطلبات العصر، وقد عزز ذلك بما يملكه المصمم الداخلي المسلم من عقل متطور له قدراته الخاصة ، ولكونها أيضاً شكلت منعطفاً هاماً وجديداً في الصياغة التصميمية ذات الطابع الجمالي والتعبيري ، كما عبرت ايضاً عن خصوصية الحضارة الإسلامية المرتبطة بالأفكار المتطلعة الى الأبداع والابتكار لخدمة الرسالة الإسلامية وقيمتها الروحية والأخلاقية ضمن اطار يتسم بوضوحه التصميم الداخلي ، لذلك تعد الدراسة الموضوعية لمفهوم الهوية وأهميتها بالنسبة للفضاءات الداخلية المعاصرة امر مهم في التصميم الداخلي وذلك لكونها تمثل سمة مميزة، كما انها تُعبر عن الثقافة الفنية للشعب المسلم، ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور من خلال ما طرأ من تغيرات نتيجة لتطور التصميم الداخلي خلال الفترات الماضية، ولأهمية هذا الموضوع اراد الباحث صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:- ماهي الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية؟.

## 1-2 أهمية البحث : تكمن أهمية البحث من خلال الآتي :

- 1- تعزيز وضوح الرؤية التصميمية بأهمية دراسة هذا الموضوع من أجل المحافظة على أصالة التراث الإسلامي من خلال إثراء واغناء الفضاءات الداخلية جمالياً ، مع الأخذ بنظر الاعتبار مراعاة وضوحه الجانب التعبيري من خلال ما تعكسه من رموز ذات معاني واضحة.
- 2- يسلط الضوء على أهمية عمق مفهوم وضوح الهوية المدروس في القرار الذاتي بالنسبة للمصمم الداخلي لكل مرحلة من مراحل العملية التصميمية ، مع إيضاح المعاني الفلسفية المرتبطة بالمكان من خلال دراسة المواقف الفعلية الواقعية لما لها من قيمة نوعية ضمن الفضاءات الداخلية وقد عزز ذلك بما يملكه المصمم الداخلي المسلم من عقل متطور له قدراته الخاصة

## 1-3 هدف البحث :

يركز هدف البحث في الكشف عن الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية وذلك من خلال دراسة أولاً: الأبعاد الفكرية لوضوح الهوية وثانياً: اعتبارات وضوحه الهوية

## 1-4 حدود البحث:

- 1- الحد الموضوعي : اعتبارات وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية.
- 2- الحد المكاني : الفضاءات الداخلية المعاصرة والمتمثلة بقاعات المجالس الفخمة لاستضافة الزائرين في الدول العربية .
- 3- الحد الزمني: للفترة 2016-2018

## 1-5 تحديد المصطلحات :

الاعتبارات : (وهي من المفعول (معتبر ، اعتبر ، اعتباراً) لتشير التأكيد على الأهمية، فضلاً عن ذلك يأتي معنى الاعتبار بالإشارة إلى التأمّل والتدبّر والاستدلال ، كما يدل بذلك على عِظَم القدرة وبديع الصنّعه . أي بمعنى فكر به ووضعه في حسابه) ، ( المعجم العربي ، 2015 ، ص230 )

الوضوحية: (وهي بمعنى وَضَحَ (و ض ح)، أي بالإشارة بأنه بمعنى أصبح بَيِّنًا ، ويقال استوضحَ ما خوذ عن فعل يستوضح، استيضاحًا، فهو مُستوضح، ولا بد من الإشارة إلى ان كلمة مُستوضح يشير بمعنى ان يبيّنه ويظهره، ويقال أيضاً استوضح فلانٌ عن الأمر اي بحث واستفسر عنه)، (معجم اللغة العربية المعاصرة ، 2016 ، ص409).

الهوية: ( هي حقيقة الشيء المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية)، (المنجد ، 1965 ، ص888)، (بوصفها وجوداً منفرداً متميزاً عن غيرها )، (الموسوعة الفلسفية العربية، 1997 ، ص821).

وضوحه الهوية

التعريف الإجرائي

تعبير مادي عن معنى التشخيص والخصوصية التي تميز مجتمعاً أو بيئة بعينها، وهي تظهر إلى الوجود بصفة معالم مادية مقروءة ومدركة بكيفية معينة، لتعبر عن صفات وخصائص وحقيقته وجودية بحيث تميزها كهوية عن غيرها وهذه المعالم إذا ما تغيرت قراءتها تغير معنى هذه الهوية .

التصميم: (هو من الفعل "صَمَّمَ" ويقال صَمَّمَ على الأمر ومضى على رأيه فيه ، والتصميم جَمعها تصاميم كان يكون رسم أو مُخطَّطٌ لبناء أو تقسيم موضوع من المواضيع أو مشروع من المشاريع العلمية)، (المنجد ، 1965 ، ص434). (وَعُرفَ بأنه الإدراك الواسع والوعي بلا حدود لكافة التفاصيل التصميمية، بما يتضمنه من دراسة المواد وخصائصها وكيفية توظيفها)، (عدلي محمد، 2011، ص61).

**الفضاء الداخلي:** (عرف بأنه العنصر الاساسي في لائحة المصمم الداخلي، كما يتشكل من خلال دراسة العلاقة ما بين العناصر المكونة لها وهذا يعتمد على دراسة سماته الجمالية والحسية مما يساهم الى كيفية إدراكنا له) (ching، 1987، p:10-11).

## الفصل الثاني ( الإطار النظري )

### 1-2 الابعاد الفكرية لوضوحه الهوية:

تعد وضوحه من النقاط الأساسية التي تأخذ بنظر الاعتبار عند المعمارين والمصممين الداخليين، لذلك فأن هناك العديد من المدن اكتسبت خصوصيتها من خلال تميزها بهوية معمارية واضحة وجذابة، (حيث نلاحظ أن الكثير من مدن العالم تميزت بهذه الصفة حيث اكتست بروح و هوية معمارية خاصة بها ميزتها عن باقي المدن بل وأعطتها طابعاً عمرانياً مميزاً. لذلك تعددت مصادر التحديات التي تواجه الهوية، ولكن المصدر الأساس الذي يأتي منه التحدي الأكبر لهوية الأمم والشعوب كافة، يكمن في التوجهات الجديدة التي تسود العالم اليوم، والتي ترمي إلى تعليم البشر ضمن القيم والمفاهيم على وفق معاييرها الجديدة، بل وتسعى إلى صياغة هوية شمولية تفرضها على الواقع الإنساني، لذلك إن فهمنا للهوية ينبني على تراثنا الحضاري المعبر عن هوية ثقافتنا العربية الإسلامية)، (التويجري، نت).

لقد أصبحت الهوية ذات أهمية ملموسة وعلمية في العلاقات القائمة ما بين الشعوب والدول، (رغم ما يكشف الموقف عنها من إشكاليات فإلى جانب كونها أداة للتعريف بالبشر، فأنها أداة للتمييز فيما بين البشر أيضاً.)، (الجنابي، نت)، (وهذا يدل الى أن وضوحه الهوية هي ثمرة لمجموعة من التفاعلات الاجتماعية والمادية، و التي تتشكل منها صورة المجتمع لذلك فأن مجرد التفكير الواعي في الهوية يجعل منها مُعطى جاهزاً محدد المعالم، فضلاً عن ذلك أن وضوحه الهوية لا تعني الظواهر العابرة و المتغيرات العارضة أو الحالات الظرفية، في بحث موضوع الهوية، ذلك لأننا نبحث عن الجوهر أو الصفات الرئيسية وهذه الصفات قد تظهر لها تعبيرات متعددة أو متغيرة دون تغيير الأصل)، (غادة موسى، 1998، ص27).

كما تتمثل وضوحه الهوية بأنها ليست شيئاً جامداً، بل هي تتحول مع الزمن فهي أذن ديناميكية، لكونها تمثل شيئاً موجوداً ملموساً، ولكونها أيضاً ترتبط بالأثر الذي تركته الحضارة عبر الإسلام، و نجدها من خلال فهم أنفسنا و بينتنا، لذلك فلا بد من فهم المبادئ والمضامين ومن ثم تطبيقها في محيطها ضمن مجموعة متكاملة من العادات و التقاليد باعتبارها من العوامل المهمة في ولادة الهوية، لذلك نجد أن وضوحه الهوية وبمفهومها العام ما هي إلا انعكاس لواقع الأمة، حيث أنها تجد في الحاضر وما ينتج من مظاهر معبراً عن هويتها بصدق وشفافية بينما يكون الماضي هو جزء من التأريخ ويمكن أن يكون جزء من هويتها التاريخية، بل رافداً أساسياً لبناء الهوية الحاضرة وبأسلوب مشابه أو مغاير عن ما هو موجود في السابق، لذلك فمن المستحيل أن يبنى كياناً حضارياً متجرداً من خلفيته التاريخية الواضحة خالياً من مدلولاته الحضارية القديمة التي أكتسبها عبر قرونٍ من التجربة والمحاولة لتخرج بالنتيجة بخزين كمي هائل يعطي صورته الواضحة والمهيمنة على الهوية الحضارية للأمة، كما ترتبط وضوحه الهوية بخصائص شكلية ورموز، لتعبر عن المعاني الجوهرية، والقيم الثقافية السابقة لذلك يقول (شولز)، (ان الجوهر الذي يكمن في معنى الهوية)، (Lynch p61، 1960)، و يرى (عكاش) ( ان لمفهوم الهوية أثراً كبيراً في تحديد طريقة إدراكنا للمحيط العمراني الذي نعيش فيه)، (سامر عكاش، 1998، ص1).

في حين يرى ( الجادرجي )، (أن هوية الفرد تتألف من المقومات الفكرية التي كانت و لم تزل أداة للتعبير عن هويته، باعتبارها كأداة ملموسة)، (الجادرجي، 2000، ص4)، بينما أشار (كيفن لينج)، (أن أدراك المعنى وفهمه وظيفة نفسية مرتبطة بصورة مباشرة مع تعريف الهوية المكانية التي هي بحد ذاتها مؤشر للتمييز و الخصوصية)، (Lynch، 1960، p68)، لذلك من المؤكد أن (العمارة بما تتضمنه من فضاءات داخلية هي من أهم الأدلة الواقعية لوضوحه الهوية الموروثة للبشرية

باعتبارها تمثل السجل الذي يستمد منة تأريخ الأقدمين بما فيه من تقدم و ازدهار أو تدهور و تخلف، ومن المفترض أنها قد سجلت لنا تأريخ الدول المتعاقبة، فضلا عن كونها أعطت صورة صادقة عن منشئها)، ( أحمد راشد. نت).  
 أن الدراسة العميقة لوضوحه العمارة بما تتضمنه من فضاءات داخلية و مستجداتها تنطوي على أهمية بالغة في فهم العمارة والتصميم الداخلي بما تعتمد من مضامينها الفكرية، (لذلك ان معرفة قيم وأساليب المعمارين الذين أنتجوا هذه الأبنية بحسب خلفياتها فضل عن التتابع الزمني في صياغة مختلف الابنية بحيث أنها تكون أداة للمساهمة في صنع هوية الحضارة التي تترسخ بدورها أصالة و ثراء المخزون الحضاري بأبعاده السياسية و الثقافية و الاقتصادية )، (راسكن، جون ، نت) ، أما من وجهة نظر الابعاد الفكرية للعمارة الإسلامية بما تتضمنه من فضاءات داخلية فأن العمارة بما تتضمنه من فضاءات داخلية لم تغفل عن إعطاء البيئة و المحيط الحضري القدر الكافي من التميز حيث أصبح النسيج الحضري بحد ذاته للمدينة الإسلامية يشكل بعداً جديداً ليعبر عن معاني التكامل والوحدة بتلقائية و سلاسة مما أتاح المزيد من التجسيد الفعلي لوضوحية معاني الإسلام.

كما عبر (Habracken) في دراسته ( Support: An Alternative to Mass Housing، 1972 ) عن مفهوم الهوية، (بمعنى الامتلاك او الحياة ، والذي يتم من خلال منح الطابع الشخصي على وضوحه المكان ، وذلك باعتبار إن المساكن القديمة التي تركت لنا من الماضي، تقدم شاهداً واضحاً على هذا الأمر)، ( أحمد راشد يحيى، نت).  
 بينما عبر (Becker) عن أسلوب منح الطابع الشخصي على المكان للتعبير عن هوية الفرد وهوية المجتمع، من خلال الإشارة إلى الرموز التي يعتمدها الساكن للتعبير عن قيمه الخاصة حيث يقول (نحن عادة لا نبني أي سياق للبيت، نحن نبني الذي نحب، وبالطريقة التي تعكس قيمنا الخاصة بالهوية)، (Becker، 1977، pp13-59)، في حين يرى (Schulz). (إن علاقات المرء بالمكان هي أكثر من مجرد القدرة على توجيه الذات خلال المحيط كما أنها تعبير عن عمليات أكثر عمقاً في سبيل تعريف الهوية وهذا يعني اختيار الطابع والشكل التصميمي الذي يتلاءم مع الصورة الذاتية لهوية الإنسان، على أن يتطابق الفضاء المعماري مع أنظمة الفضاء الوجودي باعتبار ان هذه المقومات (الأنظمة) هي خصائص مغروسة في كيان الإنسان)، (Schulz، 1980، p21-159)، بينما يُعبر (Abel)، (عن الهوية بأنها طريقة للتعبير عن وضوحه كيان الإنسان، ويشير أيضاً بان معنى الهوية هو حصيلة للعلاقة الداخلية بين العمليات الإدراكية والفعاليات الاجتماعية وكذلك الصفات الفيزيائية)، (Abel، 1997، pp. 152-159)، بينما تمثلت طروحات (الجاردي) عن الفن والعمارة عامة، والهوية خاصة في مجموعة دراسات، منها على سبيل المثال: (الهوية والخصوصية في الفن والعمارة 1996)، حيث يرى ضرورة توفر شرطين في سبيل التعبير عن وضوحه الهوية:

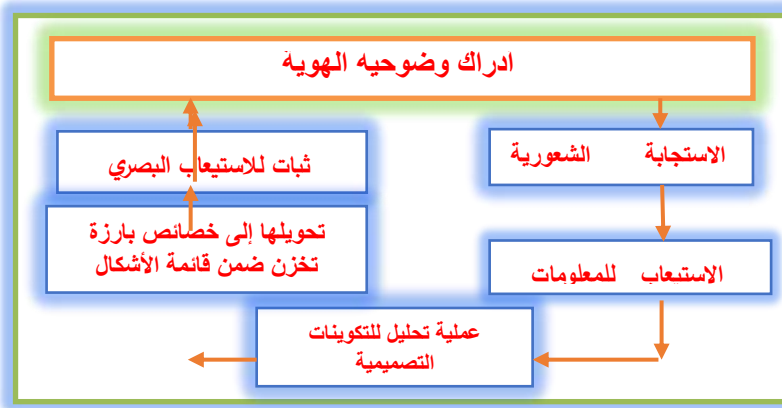
1- أن يتم إدراك مقومات وضوحية الهوية ( من خلال ما يتم من فعل ونتاج للتعبير)، ويشير إلى إن هذه المقومات بالرغم من تطور وتنوع البيئات فهي ثابتة لأنها متأصلة في طبيعة تكوين الإنسان.

2- تفعيل لغة الحوار، وهنا لا بد من توفر دراسة ظروف المرجع الفكري المشترك بين المؤدي (المرسل) والمستجيب (المتلقي)، لضمان التواصل في التعبير عن مقومات هذه الهوية)، ( الهسنياني، 2002، ص60 )

وبذلك يرى (الجاردي) في دراسته و عبر تبنيه المفهوم البنوي في معالجة مسألة وضوحية الهوية إلى ضرورة وجود إدراك لمقومات الهوية مع وجود لغة حوار مشتركة بين المصمم و المتلقي لغرض إدراك الرسالة المقصودة لفهم و ترجمة معانيها بغية الوصول إلى مفرداتها العميقة من أجل بناء لغة حوار مشتركة تدرك بموجبها وضوحه الهوية.

في حين يؤكد (العابدي)، (الى أن وضوحه الهوية تساهم في بناء الموروث المحلي و المرجعية التاريخية ذات الجذور العميقة مما ينتج عنها عمارة متمسكة بسماتها الشكلية و المعنوية و الذي أدى بدوره إلى ظهور هوية حضارية واضحة المعالم

والمضمون). (العابدي، 1998، ص 17)، بينما أشارت (غاده)، (عن أسلوب استيعاب للهوية والتعبير عنها في الحقبة المتميزة التي شهدت ازدهار العمارة العربية الإسلامية، بالمقارنة مع دور المصمم المعماري المعاصر)، (غادة موسى، 1998، ص 29) لذلك فإن نتاج وضوحه التعبير يمثل نوعاً من النسق النظامي في علاقاتها الظاهرة، ولعل هذا التعبير الواقعي يحمل صفة الإجمالية طالما أنه يكون حالة لتمثيل القيمة الكلية لاسيما أن له نتائجاً معيناً دون غيره معرفاً بالزمان والمكان، ولكن متى أنتقل إلى ذهن الإنسان المقابل فإنه يقوم بإظهار وضوحه أفق إدراك و استيعاب القيم الكلية بمدىاتها الفكرية ذات السمات المعنوية الجوهرية، وهنا يستند دور الإدراك البصري إلى عملية تحليل للصور المتكونة بصريا وتحويلها إلى خصائص بارزة تخزن ضمن قائمة الأشكال وعند رؤية شيئاً جديداً تحصل حالة مقارنة بين ما مخزون من تلك الخصائص، أما حالة المطابقة فتحصل عندما يكون هنالك وضوحه وتطابق متقارب بينها وبين خصائص المثير الجديد، ويتضح ذلك في المخطط (1)



### مخطط ( 1 ) يوضح أدراك وضوحه الهوية (تخطيط الباحث)

أن وضوحه الهوية يجب أن يتم تناولها على وفق متغيرات الزمن و التاريخ، مع الاخذ بنظر الاعتبار دور الزمن و الحقب التاريخية المتتالية على تلك الهوية، بموجب مفهوم التعبير الذي ينقل الهوية الحضارية بصفات الجوهريّة إلى عقول و أذهان الناس، والمتجسد بصورة واضحة في العمارة الإسلامية التي نجحت في توصيل تلك المعاني الجوهريّة إلى العالم لتصبح أصدق معبر عن تلك الهوية الحضارية، بينما أعتمد (البارودي)، (بالإشارة الى وضوحه الهوية بانها ترتكز على الجانب أو البعد الفكري للعمارة، حيث يجد إن قيام هوية معمارية أصيلة تتم بالاعتماد على فكر و مضمون العمارة العربية، أي بمعنى الاستناد الى فلسفة الإسلام الذي يرتكز على الجانب العاطفي الذاتي للعمارة العربية الإسلامية المتضمنة موروث العقيدة و البيئة و الإنسان)، (البارودي، 1998، ص 76)، في حين اعتمدت (المالكي) في دراستها لوضوحه الهوية المعمارية المعاصرة في العالم الإسلامي على البعد المكاني و الزماني في تحليلها لمعطيات العمارة، حيث تناولت (المالكي) البحث عن دور التكنولوجيا العصرية وانعكاساتها على هوية العمارة العربية المعاصرة لكونها وليدة الطلب الاجتماعي والتقنية المعاصرة، و اللتان تسهمان في تجسيد و إظهار وضوحه الشكل المادي و المعنوي للعمارة و بالتالي تساهم في صياغتها لهوية شعوب الحضارات)، (المالكي، 1998، ص 89، 93، 94)، (أي إن عملية البناء يجب أن تتم على وفق أسس تاريخية، مع التماس الحدأة في معطياتها)، (الجابري، 1998، ص 14)، في حين ربط كل من (شواي ولانك)، بين وضوحية هوية المكان وهوية الإنسان والمعاني والرموز والدلالات التي يمتلكها المكان، إذ يرى (شواي)، (أن هوية المكان تمثل انعكاسا لهوية الإنسان وللرموز والدلالات التي تظهر في المكان بفعل الإنسان فذكر أن من شأن الإنسان أن يجنح إلى تحويل هذا الكون على صورته

ومثاله بل وتكليفه على حسب أبعاده الخاصة إذا أراد أن يشعر بأنه في مكانه في هذا الكون)، (الحيدري، 1996، ص 49-50) في حين توصل لانك (Lang)، (إلى أهمية الجمال الرمزي في تعريف هوية المكان والشعور بالانتماء إليه، حيث ربط ذلك بالمعاني المتداعية للبيئة الفيزيائية، والتي يتم إدراكها من قبل المتلقي بشكل واع)، (الحيدري، 1996، ص 49-50) بينما أشار (فون أيكاردت) إلى أهمية خاصة هوية المكان في الشعور بالانتماء المكاني، من خلال تمييزها الشخصي وهويتها، كما ربط بين هوية المكان والإحساس به فذكر (أن مكان معيشة الإنسان الجيد، هو في وضوحه المكان الذي يمتلك هوية معرفة ويوفر إحساساً بها)، أما (الكسندر) فقد أكد على (حاجة الإنسان إلى وحدة فضائية متميزة ذات هوية معرفة لغرض الإحساس بشعور الانتماء إلى المكان)، (الحيدري، 1996، ص 49-50)، لذلك يركز مفهوم إحدى مستويات وضوحه الهوية في التصميم الداخلي على مبدأ اختيار أساليب التفكير والمعتقدات الدينية لمتطلبات المكان، فضلاً عن المبادئ الأخلاقية ذات القيم الاجتماعية والتي تركز ضمن حلقات الانتماء المتعاقبة والمتداخلة في أن واحد، مع الأخذ بنظر الاعتبار اختيار مستوى الطابع التصميمي الذي يتلاءم مع صورة المتطلبات المكانية لهوية المتلقي والتي تركز على أساس تصورات ذهنية متمثلة بمستوى بناء الشخصية ضمن النظام الاجتماعي والنظام الثقافي، ولعل هذه الأنظمة هي خصائص مغروسة في كيان الإنسان مع ضرورة وجود مستوى من لغة النقاش المشتركة بين المصمم الداخلي والمتلقي لغرض إدراك الرسالة المقصودة مع فهم و ترجمة معانيها بغية الوصول إلى مفرداتها العميقة، كما يبنى مستوى وضوحه الهوية ضمن الموروث المحلي والذي يؤدي بدوره إلى ظهور هوية حضارية واضحة المعالم والمضمون. ويتضح ذلك في المخطط رقم (2).



مخطط ( 2 ) يوضح مستويات وضوحه الهوية في التصميم الداخلي  
(تخطيط الباحث)

## 2-2 الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية:

تعتبر عملية استيعاب الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية مصدراً للإلهام والاستلهام ومعطيةً في الوقت ذاته قدراً على التواصل المستمر مع العصر، أي بمعنى أن يكون التفاعل مع الماضي جزءاً من التطلع إلى المستقبل، مما يجعل العمل التصميمي المعاصر مبدعاً في تنظيمه أصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجديداً في صيغته المعاصرة، ومن هذا الاستيضاح فإن معنى وضوحه الهوية تمثل أهمية كبيرة في إعطاء روحية جديدة للمبنى بما يتضمنه من الفضاءات الداخلية من أجل الحفاظ على الروحية التاريخية فيه مهما كان التغيير في نوعه وحجمه، فضلاً عن ذلك تستند وضوحه الهوية على أحياء الجانب الوظيفي من خلال أحياء وظيفتها القديمة أو أقامه وظيفة جديدة حسب متطلبات العصر، كما تهدف وضوحه

الهوية للإبقاء على الهوية التراثية والذي يكون أساساً ردف الفكر التخطيطي التصميمي في زمن ظهرت فيه التقنية الحديثة والاتصالات والتطور المعلوماتي حيث ظهرت الحاجة الماسة للحفاظ على التراث لمواصلته مع المتطلبات المعاصرة مما يشكل حلقة ربط بين التراث والمعاصرة، لذلك أن عملية الحفاظ على وضوحية الهوية هي عملية مشابهة في الأهمية لعملية إعادة التأهيل، وهنا يبرز دور وأهمية عملية الحفاظ في إظهار الهوية التراثية المعبرة عن الشخصية المميزة للتصميم الداخلي المعاصر ولعل من الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية هي كالاتي :

\* (ان وضوحية المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي هي وسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية المستوى التصميمي، وان هذا التواصل لا يتحقق الا عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لإظهار النتاجات المعاصرة.

\* الأقتباس من اشكال الارث التصميمي مع اعطاء الروحية الجديدة له، لكونها عملية تكرر لما حدث في الماضي بحسب هويتها الجديدة المميزة لها .

\* تفسير التقاليد والإرث الحضاري على انها نتاج فكري يعكس الماضي ، أي انه بالإمكان تطوير التراث وتكيفه مع مستجدات العصر من خلال الاعتماد على الامكانيات التقنية الموجودة بحيث يمكن تطويرها بما يتلاءم مع الفكر التراثي القديم ، وأساس هذا المنهج هو التعايش مع الحاضر المرتبط مع فكر الماضي المسائر باتجاه المستقبل، من خلال استحداث الاشكال للحفاظ على رمزية وروح الماضي ليشكل النسيج التراثي صورة جديدة للماضي وبروحية معاصرة)، (Chadirji p14،1986،

\* (المحافظة على وضوحية الطابع المحلي التراثي مع الأخذ بنظر الاعتبار متطلبات المعاصرة وان هذا التفاعل يمثل حالة صحيحة حيث ان بعض النتاجات المعاصرة تفتقد شيئاً هاماً وهو الهوية)، (عبد الباقي ، 1994 ص 120)، وهذا يعني أن الافكار المعاصرة لا ينبغي ان تنسينا ماضيها الذي هو جزء من حياتنا وان صيغة التفاعل بين التراث والمعاصرة حالة ضرورية لتحقيق الاصاله الحضريه والهوية المعاصرة)، (عبد الباقي ، 1994 ص 120)، (مع الاعتماد على الافكار التصميمية من خلال مراجعة شاملة متعلقة للحقب التاريخية)، (راسم بدران ، 75، ص 1987)، وهذا يدل على أن النسيج التراثي يمثل صورة واضحة للبيئة الثقافية للمجتمع وهي بالتالي تلعب دوراً بارزاً في احياء الفعاليات الثقافية من اجل العمل على ابراز الثقافية التصميمية المحلية وبأسلوب معاصر بحيث تعمل على الربط بين السمات التراثية والتوجهات المعاصرة وبما يحقق اصالة النسيج القديم، وهذا يعني ان وضوحية الهوية هو إعادة الفعالية والحيوية للنسيج القديم مع اضافة روحية جديدة له ملائمة لمتطلبات العصر فضلاً عن العمل للحفاظ على ملامحه وشخصية التراثية وبما يحقق عملية الموازنة بين التراث والمعاصرة.

\* (التركيز أو التشديد على السمة الشكلية (خاصية الجشالت) لعنصر الكتلة بصورة عامة من خلال جعلها منسجمة مع المبادئ والقوانين الهندسية ولهذا غالبا ما تحدد الأركان لمعاني التأويل والتفسير لشكل الكتلة. Norberg-Schulz، 1981، (p.134& p.135)، (فضلا عن إن كلاً من الإضاءة واللون والملمس تعد وسائل أخرى مهمة لتحديد وضوحية عنصر الكتلة، كما إن عنصر الكتلة يميز من خلال شكله الطوبولوجي الهندسي، مع الأخذ بالحسبان العلاقات العددية التي يمكن أن يستكشفها المصمم من خلال قياس الكتلة، لذلك تؤكد الجشالتية على ذلك من خلال المعاني لتمثل أمراً حاسماً، ومن خلال ذلك فإن سمة أي عنصر ما تتحدد من خلال درجة تمركزه أو من خلال قابليته على ربطه بعناصر أخرى)، (Norberg-Schulz، 1981، p.136&p.135)

\* (الاعتماد على دراسة نسق العناصر الثانوية للسطح المحدد ضمن التكوين التصميمي.

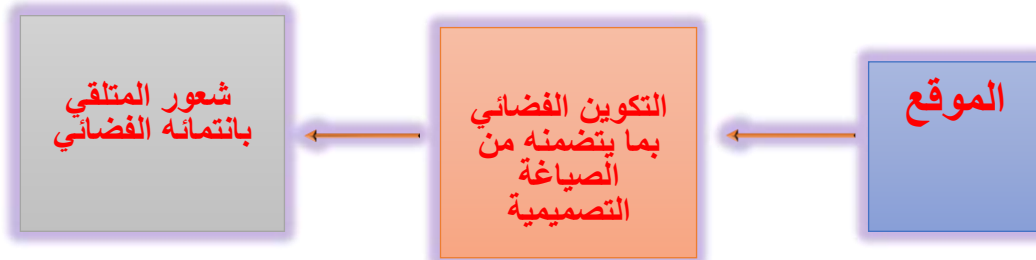
\* ان السطوح المحددة غالباً ما يكون لديها وظيفة مزدوجة في تعريف وضوحية الكتل والفضاءات في وقت واحد. كما يؤدي السطح دوراً قيادياً ومستقلاً في التنظيم الشكلي وقد يحتوي على خصائص النقش البارز)، (عدلي محمد، 2011، ص 51).

\* يمكن تأكيد وضوحية السمة الشكلية للعناصر التصميمية ضمن الفضاءات الداخلية من خلال العوامل الاتية:



- 1- (الحل البسيط، المتناظر او الهندسي الذي سيؤكد الفردية التصميمية
  - 2- السمة الشكلية التي تتأكد اكثر من خلال عزل العنصر التصميمي
  - 3- التكرار الذي يؤكد خصائص السمة الشكلية)، (Norberg-Schulz، 1981، p.p.138/139)
- \* (الاعتماد على دراسة علاقة الشكل مع الخلفية التي تكون ضمن مجموعتين لتؤدي دوراً في عملية وضوحية الاستيعاب والادراك الجيد للشكل ضمن الفضاءات الداخلية من خلال الاتي :
- 1- اختيار التكوينات التصميمية التي تدرك وتستوعب بوصفها شواخص او اشكال.
  - 2- دراسة التكوينات التصميمية التي تكون خلفية لهذه الاشكال.
- لذلك فطريقة استيعاب التكوينات التصميمية تعتمد على كيفية تأويل التفاعلات البصرية ما بين العناصر ضمن حقلها التصميمي الخاص بها)، (Ching، 1996، p.94)
- \* (الاختيار مع تحليل التكوينات الشكلية بالاعتماد على سمة العناصر من حيث كون العنصر التصميمي محددًا تشكيليًا).
- (Abel، 1997، p.146)
- (اذ توصف بعض العناصر بصورة شكلها)، (Leupen&et.al، 1997، p.24)، ( لتحديد وضوحه هوية الاماكن)، (Unwin، 1997، p.19).
- \* (الاعتماد على العلاقات التي تستند على مفهوم الطوبولوجية والتي تتضمن:
- 1- التقاربية : بوصفها المبدأ الاكثر تنسيقاً وتنظيماً للعناصر وقد تنشأ العلاقة التقاربية اذا ما جرى تجميع عدد من العناصر بصورة متقاربة من بعضها بشكل اكثر دقة.
  - 2- من المهم ان تكون المسافات بين التكوينات التصميمية متساوية بشكل واضح.
  - 3- الاحتواء: حيث أنه من الممكن ان تكون التكوينات التصميمية مرتبة تبعاً لعلاقة الاحتواء وفي الوقت نفسه محاطة بتكوينات تصميمية أخرى مما يزيد من التماسك لها.
  - 4- تحتل علاقة التداخل دوراً مميزاً بوصفها علاقة تنظيم وترتيب ومن الجدير بالذكر، ان جميع الانماط الاساسية للتكوينات التصميمية يمكن ان تتداخل)، (Norberg-Schulz، 1981، p.p.140/141).
- \* (التأكيد على التعاقب والاستمرارية كعلاقات ذات خصائص محددة ذلك إن علاقة التعاقب تكون صفوف لها بداية ونهاية، وربما اتجاهاً محدداً، كما ان علاقة الاستمرارية اساسية للصفوف من اجل عرض اندماج معين للتكوينات التصميمية).
- \* اعتماد علاقات التقسيم الثانوي على اساس ان التقسيم هو طريقة لتحقيق التشكيل التصميمي )، (Norberg-Schulz، 1981، p.p.141/142)، (مع بيان ان التشابه و اللاتشابه يمكن ان يستخدم لتشكيل علاقات من خلال التكرار، التضاد ، الهيمنة ،فضلاً عن ان اللون والملمس والهيئة والحجم والتوجيه تساهم في تحقيق وضوحية هذه العلاقات (Ching، 1996، p.86).
- \* (اعتماد نظام التنسيق بابعادا واتجاهات محددة في كل مكان ضمن الفضاءات الداخلية، وعلى العموم فان نظام التنسيق يتضمن خطوطاً منتظمة في اتجاهات عدة)، (عدي محمد، 2011، ص55).
- \* دراسة خصائص وضوحية البنية الشكلية التي تتأثر وفقاً لمجموعة من (العوامل)، يمكن تصنيف اهمها :
- أ- (درجة التشكيل (للهيكل البنوي التصميمي) ويمكن توضيح درجة التشكيل بدورها وفقاً لاعتبارات تتعلق بـ:
- 1- قابلية الاضافة او الحذف للتكوينات التصميمية
  - 2- استقلالية التكوينات التصميمية)، (Ching، 1996، p.44)

- ب- (طبيعة العلاقة للتكوينات التصميمية من حيث كونها بسيطة او مركبة
- ج- تنوع التكوينات التصميمية من حيث كونها متشابهة او غير متشابهة)، ( Abel، 1997، p.149، ،
- ح- (استقلاليته التكوينات التصميمية بوصفها مسألة اساسية للقواعد الشكلية ويمكن ان نطلق عليها المبدأ التكميلي للشكل التصميمي)، (Norberg-Schulz، 1981، p.150-p.153).
- \* (توظيف ماهية المفردات التصميمية التراثية ضمن التكوينات التصميمية ، من خلال الاتي:
- الاستناد الى التوافق بين المفردات التراثية الذي عُرف بدلالة التوافق الشكلي
- الربط بين المفردات التراثية التي عُرفت بدلالة المزج ضمن سياق معين.
- انتمائية المفردة التراثية الزمانية والمكانية بوصفها مصادر لإلهام المصمم ضمن الاطار الزماني والمكاني، التي تُعرفها الدراسة بدلالة الانتماء التاريخي.
- هندسية المفردة التراثية التي عرفت بدلالة مفردات هندسية غير هندسية.
- نوع المفردة التراثية التي وصفت بانها سهلة الفهم.
- تعددية المفردات التراثية التي تقودنا إلى الجانب المعرفي المتمثل بطريقة الربط بين المفردات التراثية المتمثلة بطريقة الدمج)، (الجادرجي، 1995، ص245).
- \* (التركيز على الاختيار المدروس لماهية العمليات التي تعزز الوصل للتكوينات التصميمية كاعتماد الزخرفة . والنحت والخط باعتبارها كإحدى الخصائص الظاهرية والجوهرية في وضوحية الهوية ضمن تصاميم الفضاءات الداخلية)، (عدلي محمد، 2011، ص55).
- \* (يتحدد طبيعة وضوحية الهوية على اساس اختيار الموقع والتكوين الفضائي بما يتضمنه من الصياغة التصميمية لذلك فإن المتلقي يشعر بانتمائه الفضائي عن طريق معرفة الهوية الفضائية وتأثيره بالقوى الفاعلة وما تعكسه من اعتبارات وإيحاءات)، (عدلي محمد، 2011، ص56). ويتضح ذلك في المخطط رقم (3).



مخطط (3) يوضح القوى الفاعلة وما تعكسه من اعتبارات وإيحاءات طبيعة لوضوحية الهوية (تخطيط الباحث )

### الفصل الثالث ( منهجية البحث وإجراءاته )

#### 3-1 منهجية البحث

نظراً لطبيعة البحث فقد أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى) ، وهو احد مناهج البحث العلمي وذلك للتعرف على الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية ، ذلك لان دراسة هذه الاعتبارات تتطلب معرفة بكافة تفاصيلها معتمداً بالدرجة الاساس على الاطار النظري وصولاً الى تحقيق شامل لهدف البحث.

### 2-3 مجتمع البحث

بما ان الدراسة تبحث عن الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية ، فقد حدد الباحث مجتمع البحث باعتماد الاسلوب الانتقائي القصدي ، أما عينته فقد كانت متمثلةً بالفضاءات الداخلية المعاصرة والمتمثلة بقاعات المجالس الفخمة لاستضافة الزائرين في الدول العربية حيث كانت عينة البحث تتكون من الاتي :

الانموذج الاول :الفضاء الداخلي والمتمثلة بقاعة مجلس استضافة الزائرين في المغرب العربي

الانموذج الثاني : الفضاء الداخلي والمتمثلة بقاعة مجلس استضافة الزائرين في قطر

وقد تم اختيار عينة البحث القصدية وفقاً للمبررات الاتية :

- 1- تم اختيار العينة بالاعتماد على دراسة اساس هوية النماذج المنتخبة من خلال العلاقة المترابطة بين التناسق والوضوح لشخصية المكان لهذه النماذج المتوافقة مع البيئة المحيطة بالإضافة الى دراسة الاستحضار التصميمي في حدود إطارها التخصصي وما يتحقق من اثر هذه العملية من الإيحاءات التعبيرية لخصايص مقروءة ومدركة عن تلك المفردات والتكوينات التصميمية التي تتضمنها الفضاءات الداخلية .
- 2- تم اختيار العينة بالاعتماد على اختيار فاعلية التنوع التصميمي المظهري المبني على التناوب بحسب المساحة المراد اشغالها بالتكوينات التصميمية ذات الابعاد القياسية المدروسة لكل مستوى من مستويات المحددات الداخلية وما تتضمنه من تحقيق غاية لوجودها، فضلاً عن اختيار الحرفة المستندة على المهارات العملية للنماذج المنتخبة.
- 3- اعتماد التنوع في اختيار الموقع الجغرافي للنماذج المقدمة حرصاً على تجنب التوافقات التصميمية المتأثرة بالمتغيرات المشتركة التي قد تقضي الى صياغات تصميمية متشابهة.

### 3-3 الأنموذج الاول/ الفضاء الداخلي والمتمثلة بقاعة مجلس استضافة الزائرين في المغرب :

لقد برز تأثير عملية فهم الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس معبرةً عن مصدر الالهام ذات التواصل المستمر مع العصر، مما جعل التصميم الداخلي لأنموذج قاعة المجلس المعاصر مبدعاً في تنظيمه اصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجدداً في صيغته المعاصرة، ومن هذا التوضيح فان معنى وضوحه الهوية أضاف اهمية كبيرة في اعطاء روحية تاريخية جديدة للفضاء الداخلي ذات الروحية التاريخية، مما شكل حلقة ربط بين التراث والمعاصرة المعبرة عن الشخصية المميزة للتصميم الداخلي المعاصر، كما ارتقت وضوحه المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي كوسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية مستوها التصميمي، ولعل هذا التواصل تحقق عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لتكوين نتاج معاصر، لتمثل إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، وبالتالي فإن تنوع قراءة وضوحه الهوية لأنموذج قاعة المجلس تركزت على عوامل ذات سمات فاعلة عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج على معاني رمزية مما جعلها قابلة للمحاكاة ( كالاقواس العباسية ) ضمن مستويات الجدران والزخرفة الاسلامية بالنسبة للسقف والارضية وبالتالي فإن الاقتباس من اشكال الارث التصميمي أضاف الروحية الجديدة لها، ليشكل عملية تكرار لما حدث في الماضي بحسب هويتها الجديدة المميزة لها، وفي هذا المضمار برز تفسير وضوحية التقاليد والإرث الحضاري لأنموذج قاعة المجلس على انها نتاج فكري يعكس الماضي من خلال الاعتماد على الامكانيات التقنية الموجودة والمتمثلة بتقنية التخريم للجزء الاعلى من الاقواس والسقف بحيث أمكن تطويعها بما يتلاءم مع الفكر التراثي القديم من خلال استحداث الاشكال مع الحفاظ على رمزية وروح الماضي ليشكل النسيج التراثي صورة جديدة للماضي وبروحية معاصرة، لتمثل دورها إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما عمد المصمم الداخلي في المحافظة على وضوحية الطابع المحلي التراثي مع الاخذ بنظر

الاعتبار متطلبات المعاصرة ذلك أن صيغة التفاعل بين التراث والمعاصرة حالة ضرورية لتحقيق الاصاله الحضريه والهوية المعاصرة، وبالتالي أتسع الحجم الدلالي لوضوحية الهوية بالنسبة لانموذج قاعة المجلس إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي، باعتبار ان الشكل التصميمي لمستويات السقوف والجدران والارضيه برزت كرسالة موجهة للمتلقي حيث يستلم المتلقي حوراً لرسائل تشير الى الحضارة الاسلاميه، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اعتماد الافكار التصميمية من خلال مراجعة شاملة ومتعلقة للحقب التاريخيه، مما اضاف روحية جديدة ملائمة لمتطلبات العصر مع الحفاظ على ملامحها وشخصيتها التراثية مما حقق عملية الموازنة بين التراث والمعاصرة. ،فضلاً عن التركيز أو التشديد على السمة الشكلية لعنصر الكتلة بصورة عامة للمحددات الداخلية لانموذج قاعة المجلس من خلال جعلها منسجمة مع المبادئ والقوانين الهندسية، فضلاً عن دور كلاً من الإضاءة واللون والملمس ، لكونها تعد وسائل أخرى مهمة لتحديد وضوح عنصر الكتل من خلال شكلها التوبولوجي الهندسي، مع الأخذ بالحسبان العلاقات العددية التي أستكشفها المصمم من خلال قياس الكتل، لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما ساهم الإحساس بالجاذبية من خلال الاعتماد على دراسة نسق العناصر الثانوية للسطح المحدد ضمن التكوين التصميمي بالنسبة لمستويات الاقواس والاشكال الهندسية بالنسبة للسقف، مع التأكيد على مبدأ ان السطوح المحددة غالباً ما يكون لديها وظيفة مزدوجة في تعريف الكتل ضمن الفضاءات الداخلية في وقت واحد. والقصد هنا دراسة المصمم الداخلي الى أن سطوح مستويات الجدران والسقف لانموذج قاعة المجلس شكلت دوراً قيادياً ومستقلاً في التنظيم من خلال التأكيد على خصائص النقش البارز والتخريم ، وتأكدت وضوحية السمة الشكلية للعناصر التصميمية ضمن الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس من خلال الحل البسيط، المتناظر او الهندسي الذي يؤكد على الفردية التصميمية، فضلاً عن السمة الشكلية التي تأكدت أكثر من خلال عزل التكوينات التصميمية ضمن مستويات متناسقة وكذلك عن التكرار الذي يؤكد خصائص السمة الشكلية لها، ليعبر عن وضوحية نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة ذات التعبير عن الشكل والمضمون للفكر التصميمي الاسلامي، وكذلك برز أيضاً الاعتماد على دراسة علاقة الشكل مع الخلفية ضمن مجموعتين لتؤدي دوراً في عملية وضوحية الاستيعاب والادراك الجيد للشكل ضمن الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس من خلال دراسة وضوحية التكوينات التصميمية التي تدرك وتستوعب بوصفها شواخص او اشكال وكذلك الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة بحيث شكلت خلفية لهذه الاشكال، لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اختيار طريقة استيعاب التكوينات التصميمية التي أعتمدت على كيفية تأويل التفاعلات البصرية ما بين العناصر ضمن حقلها الخاص وقد انعكس ذلك على اختيار التكوينات الشكلية بالاعتماد على السمة العنصرية من حيث كون العنصر التصميمي لكل تكوين تصميمي محدد تشكيلياً لتساهم بدورها في تحديد وضوحية هوية الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس .

هذا بالإضافة الى تحقيق العلاقات ضمن المحددات الداخلية التي تستند على مفهوم التوبولوجية متضمنة التقاربية بوصفها المبدأ الأكثر تنسيقاً وتنظيماً للعناصر من خلال تجميع عدد من العناصر بصورة متقاربة من بعضها بشكل أكثر دقة، مع مراعاة المسافات بين التكوينات التصميمية والتي كانت متساوية بشكل واضح، كما برزت قدرة المصمم الداخلي في التعبير عن الاحتواء مستنداً على ان تكون التكوينات التصميمية مرتبة تبعاً لعلاقة الاحتواء من خلال أحاطتها بتكوينات التصميمية أخرى مما زاد من تماسكها، وهذا يعتمد على مواكبة جوهر العمق المعرفي الذي كان مسؤولاً بدوره عن معرفة الخصائص المتنوعة للتكوين التصميمي من خلال اعتماد إمكانية حوار ذات التفكير التصميمي، هذا فضلاً عن اعتماد علاقة التداخل بوصفها تمثل دوراً مميزاً ضمن علاقة التنظيم للتكوينات التصميمية، ولتمثل مجمل هذه السمات من الاعتبارات التي

تستند عليها وضوح الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما اظهر المصمم الداخلي في تصميمه على ارتكاز التعاقب والاستمرارية للتكوينات التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة ضمن الاتجاهين الأفقي والعمودي دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها للوصول الى اندماج معين للتكوينات التصميمية وليعبر عن تصنيف النتائج التصميمية على انه نتاج فني إبداعي، فضلاً عن دراسة التسلسل في حجم علاقات التقسيم الثانوي المبني على اساس ان التقسيم هو طريقة لتحقيق التشكيل التصميمي لانموذج قاعة المجلس، مع بيان ان التشابه يمكن ان يستعمل لتشكيل علاقات من خلال التكرار المعتمد على اختيار (اللون، الملمس، الهيئة، الحجم) مما أسهمت في تحقيق وضوحية هذه العلاقات، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في تحقيق الصيغة التوسعية من خلال اختيار نظام التنسيق متضمنةً خطوطاً منتظمةً بابعاداً واتجاهات محددة ضمن الفضاء الداخلي، مع الاخذ بنظر الاعتبار دراسة خصائص وضوحية البنية الشكلية التي تأثرت وفقاً لمجموعة من العوامل ولعل من اهمها درجة التشكيل (الهيكل البنوي التصميمي) وفقاً لاعتبارات تتعلق باستقلالية التكوينات التصميمية، فضلاً عن طبيعة العلاقة للتكوينات التصميمية من حيث كونها بسيطة او مركبة وكذلك تنوع التكوينات التصميمية من حيث كونها متشابهة او غير متشابهة، فضلاً عن اعتماد وضوحية الهوية لانموذج قاعة المجلس من خلال استقلالية التكوينات التصميمية ، بوصفها مسألة اساسية للقواعد الشكلية مع التناغم التصميمي عن طريق التحكم بنوع التصميم ضمن بيئة معينة. وكذلك من السمات التي أعتمدها وضوحية الهوية كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس هو بروز المعنى الترابطي من خلال توظيف ماهية المفردات التصميمية التراثية ضمن التكوينات التصميمية بالاستناد الى التوافق بين المفردات التصميمية التراثية بدلالة التوافق الشكلي مع الربط بين تلك المفردات بدلالة وضوحية المزج ضمن سياق تراثي معين المبني على انتمائها الزماني والمكاني بوصفها مصادر لإلهام المصمم بدلالة الانتماء التاريخي مما يدل على وضوحية النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني ، فضلاً عن وضوحية نوع تصميم المفردة التراثية التي عرفت بدلالة مفردات هندسية وغير هندسية التي وصفت بانها سهلة الفهم. ونلاحظ أيضاً اعتماد المصمم الداخلي عدة مستويات من خلال التركيز على الاختيار المدروس لماهية العمليات مما عززت التواصل للتكوينات التصميمية كاعتماد الزخرفة للمحددات الداخلية والنحت بالنسبة للاعمده، باعتبارها كاحدى الخصائص الظاهرية والجوهرية في وضوح الهوية ضمن تصاميم الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس، وهنا تبرز قدرة المصمم ومهارته في التأكيد على معادلة تنظيم التكوينات التصميمية وما حولها وهذا مرتبط بموقع المتلقي ضمن التصميم الداخلي، كما تحددت طبيعة وضوح الهوية على اساس اختيار الموقع والتكوين الفضائي بما يتضمنه من الصياغة التصميمية وما تعكسه من اعتبارات وإيحاءات وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم ولتمثل هذه السمات جميعاً من الاعتبارات التي تعتمدها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي.



الفضاء الداخلي (قاعة مجلس استضافة الزائرين في المغرب العربي )

المصدر:

<https://twitter.com/saedalkanber/status/818508932926869507>

### 3-4-4 النموذج الثاني/ الفضاء الداخلي والمتمثلة بقاعة مجلس استضافة الزائرين في دولة قطر

برزت قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اختيار طريقة استيعاب التكوينات التصميمية والتي أعتمد فيها على كيفية تأويل التفاعلات البصرية ما بين العناصر ضمن حقلها الخاص، وقد انعكس ذلك على اختيار التكوينات الشكلية بالاعتماد على السمة العنصرية من حيث كون العنصر التصميمي لكل تكوين تصميمي محددًا تشكيلياً لتساهم بدورها في تحديد وضوحه هوية الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس، ونلاحظ أيضاً اعتماد المصمم الداخلي عدة مستويات من خلال التركيز على الاختيار المدروس لماهية العمليات التي عززت التواصل للتكوينات التصميمية كاعتماد الزخرفة والنحت بالنسبة للاقواس والاعمده باعتبارها كاحدى الخصائص الظاهرية والجوهرية في وضوحية الهوية ضمن تصاميم الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس، وهنا تبرز قدرة المصمم ومهارته في التأكيد على معادلة تنظيم التكوينات التصميمية وما حولها وهذا مرتبط بموقع المتلقي ضمن التصميم، كما أستند المصمم الداخلي إلى اعتماد توقعات ضمن تصميم الفضاء الداخلي وقد عملت هذه التوقعات على تحفيز فعل التأويل لدى المتلقي وبالتالي أتسع الحجم الدلالي للحوار إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي، وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم ولتمثل هذه السمات جميعاً من الاعتبارات التي تعتمدها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما تحددت طبيعة وضوحية الهوية على اساس اختيار الموقع والتكوين الفضائي بما يتضمنه من الصياغة التصميمية وما تعكسه من اعتبارات وإيحاءات بالنسبة للجدران والسقف، بينما كانت (متحققة نسبياً) بالنسبة للأرضية، كما ارتقت وضوحية المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي كوسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية مستواها التصميمي، ولعل هذا التواصل تحقق عن طريق تطوير صبغ التفاعل مع الماضي لتكون نتاج معاصر كاحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، وبالتالي فأن تنوع قراءة وضوحية الهوية لأنموذج قاعة المجلس تركزت على عوامل فاعلة عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج على معاني رمزية مما جعلها قابلة للمحاكاة ( كالاقواس العباسية ) ضمن مستويات الجدران، بينما كانت (متحققة الى حدما) بالنسبة للسقف والارضية، كما عمد المصمم الداخلي في المحافظة على وضوحية الطابع المحلي التراثي مع الاخذ بنظر الاعتبار متطلبات المعاصرة ذلك أن صيغة التفاعل بين التراث والمعاصرة حالة ضرورية لتحقيق الاصاله الحضريه والهوية المعاصرة وبالتالي أتسع الحجم الدلالي بالنسبة لوضوحية الهوية لأنموذج قاعة المجلس إلى

حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي، باعتبار ان الشكل التصميمي لمستويات الجدران برزت كرسالة موجهة للمتلقى حيث يستلم المتلقي حوراً لرسائل تشير الى الحضارة الاسلامية بينما كانت (متحققة الى حدما) بالنسبة للسقف والارضية، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اعتماد الافكار التصميمية من خلال مراجعة شاملة ومتعلقة للحقب التاريخية مما اضاف روحية جديدة له ملائمة لمتطلبات العصر مع الحفاظ على ملامحه وشخصيتها التراثية مماحقق عملية الموازنة بين التراث والمعاصرة، فضلاً عن التركيز أو التشديد على السمة الشكلية لعنصر الكتلة بصورة عامة للمحددات الداخلية لانموذج قاعة المجلس من خلال جعلها منسجمة مع المبادئ والقوانين الهندسية، فضلاً عن دور كلاً من الإضاءة واللون والملمس ، لكونهما تعد وسائل أخرى مهمة لتحديد وضوحية عنصر الكتل من خلال شكلها التوبولوجي الهندسي، فضلاً عن الأخذ بالحسبان العلاقات العددية التي أسكتشفها المصمم من خلال قياس الكتل لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما أن من السمات التي اعتمدها وضوحية الهوية كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس هو بروز المعنى الترابطي من خلال توظيف ماهية المفردات التصميمية التراثية ضمن التكوينات التصميمية بالاستناد الى التوافق بين المفردات التصميمية التراثية بدلالة التوافق الشكلي مع الربط بين تلك المفردات بدلالة وضوحية المزج ضمن سياق تراثي معين المبنية على انتمائها الزماني والمكاني بوصفها مصادر لإلهام المصمم بدلالة الانتماء التاريخي مما يدل على وضوحية النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني، كما ساهم الإحساس بالجاذبية من خلال الاعتماد على دراسة نسق العناصر الثانوية للسطح المحدد ضمن التكوين التصميمي كمستويات الاقواس، بينما كانت (متحققة نسبياً) ضمن الاشكال المربعة بالنسبة للسقف والارضية، وتأكدت وضوحية السمة الشكلية للعناصر التصميمية ضمن الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس ، من خلال الحل البسيط، المتناظر او الهندسي الذي يؤكد على الفردية التصميمية، فضلاً عن السمة الشكلية التي تأكدت اكثر من خلال عزل التكوينات التصميمية ضمن مستويات متناسقة، وكذلك عن التكرار الذي يؤكد خصائص السمة الشكلية لها، ليعبر عن وضوحية نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة عن الشكل والمضمون والتعبير للفكر التصميمي الاسلامي، وكذلك برز أيضاً الاعتماد على دراسة علاقة الشكل مع الخلفية ضمن مجموعتين لتؤدي دوراً في عملية وضوحية الاستيعاب والادراك الجيد للشكل ضمن الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس من خلال دراسة وضوحية التكوينات التصميمية التي تدرك وتستوعب بوصفها شواخص او اشكال، وكذلك الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة بحيث شكلت خلفية لهذه الاشكال، لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، مع التأكيد على مبدأ ان السطوح المحددة غالباً ما يكون لديها وظيفة مزدوجة في تعريف الكتل والفضاءات في وقت واحد. والقصد هنا دراسة المصمم الداخلي الى أن سطوح مستويات الجدران والسقف لأنموذج قاعة المجلس شكلت دوراً قيادياً ومستقلاً في التنظيم من خلال التأكيد على خصائص النقش البارز والتخريم، هذا بالإضافة الى تحقيق العلاقات ضمن المحددات الداخلية التي تستند على مفهوم الطوبولوجية متضمنة التقاربية بوصفها المبدأ الأكثر تنسيقاً وتنظيماً للعناصر من خلال تجميع عدد من العناصر بصورة متقاربة من بعضها بشكل أكثر دقة، مع مراعاة المسافات بين التكوينات التصميمية والتي كانت متساوية بشكل واضح، كما برزت قدرة المصمم الداخلي في التعبير عن الاحتواء مستندة على ان تكون التكوينات التصميمية مرتبة تبعاً لعلاقة الاحتواء من خلال أحاطتها بتكوينات التصميمية أخرى مما زاد من تماسكها وهذا يعتمد على مواكبة جوهر العمق المعرفي الذي كان مسؤولاً بدوره عن معرفة الخصائص المتنوعة للتكوين التصميمي من خلال اعتماد إمكانية حوار ذات تفكير تصميمي، هذا فضلاً عن اعتماد العلاقة التداخل بوصفها تمثل دوراً مميزاً ضمن علاقة التنظيم للتكوينات التصميمية ولتمثل مجمل هذه السمات من الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية

الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، فضلاً عن دراسة التسلسل في حجم علاقات التقسيم الثانوي المبني على اساس ان التقسيم هو طريقة لتحقيق التشكيل التصميمي لانموذج قاعة المجلس مع بيان ان التشابه يمكن ان يستعمل لتشكيل علاقات من خلال التكرار المعتمده على اختيار اللون والملمس وكذلك الهيئة والحجم مما أسهمت في تحقيق وضوحية هذه العلاقات، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في تحقيق الصيغة التوسعية من خلال اختيار نظام التنسيق متضمنةً خطوطاً منتظمةً بابعاداً واتجاهات محددة ضمن الفضاء الداخلي، مع الاخذ بنظر الاعتبار دراسة خصائص وضوحية البنية الشكلية التي تأثرت وفقاً لمجموعة من العوامل ولعل من اهمها درجة التشكيل الهيكل البنوي التصميمي وفقاً لاعتبارات تتعلق باستقلالية التكوينات التصميمية، فضلاً عن طبيعة العلاقة للتكوينات التصميمية من حيث كونها بسيطة او مركبة وكذلك تنوع التكوينات التصميمية من حيث كونها متشابهة او غير متشابهة، فضلاً عن اعتماد وضوحية الهوية لانموذج قاعة المجلس من خلال استقلالية التكوينات التصميمية بوصفها مسألة اساسية للقواعد الشكلية مع التناغم التصميمي عن طريق التحكم بنوع التصميم ضمن بيئة معينة، كما اظهر المصمم الداخلي في تصميمه على ارتكاز التعاقب والاستمرارية للتكوينات التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة ضمن الاتجاهين الأفقي والعمودي دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها للوصول الى اندماج معين للتكوينات التصميمية، وليعبر في الوقت ذاته عن تصنيف النتائج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي، فضلاً عن وضوحية نوع تصميم المفردة التراثية التي عرفت بدلالة مفردات هندسية غير هندسية التي وصفت بانها سهلة الفهم، كما برز تأثير عملية فهم الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس معبرةً عن مصدرراً للإلهام والاستلهاً معطياً قدراً على التواصل المستمر مع العصر. وبالتالي فإن الاقتباس من اشكال الارث التصميمي أضاف الروحية الجديدة لها، ليشكل عملية تكرار لما حدث في الماضي بحسب هويتها الجديدة المميزة لها، مما جعل التصميم الداخلي لانموذج قاعة المجلس المعاصر مبدعاً في تنظيمه اصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجديداً في صيغته المعاصرة، ومن هذا التوضيح فان معنى وضوحية الهوية اهمية كبيرة في اعطاء روحية تأريخية جديدة للفضاء الداخلي، مما شكل حلقة ربط بين التراث والمعاصرة والمعبرة عن الشخصية المميزة للتصميم الداخلي المعاصر، وفي هذا المضمار برز تفسير وضوحية التقاليد والإرث الحضاري لأنموذج قاعة المجلس على انها نتاج فكري يعكس الماضي من خلال الاعتماد على الامكانيات التقنية الموجودة والمتمثلة بتقنية التخريم للجزء الاعلى من الاقواس بينما كانت (متحققة نسبياً) ضمن الاشكال المربعة بالنسبة للسقف بحيث أمكن تطويعها بما يتلاءم مع الفكر التراثي القديم من خلال استحداث الاشكال مع الحفاظ على رمزية وروح الماضي ليشكل النسيج التراثي صورة جديدة للماضي وبروحية معاصرة لتمثل بدورها إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس.





الفناء الداخلي ( قاعة مجلس استضافة الزائرين في دولة قطر )

المصدر: <https://www.hiamag.com>

#### الفصل الرابع

##### النتائج :

في ضوء ما وضعت الدراسة البحثية من هدف ، وما تمخض عنه الإطار النظري وكذلك ما اعتمد من إجراءات وتحليلات لتحقيق الهدف، برزت النتائج لتوضح أهم الاستنتاجات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية وهي كالآتي:

1- انعكس اختيار التكوينات الشكلية بالاعتماد على السمة العنصرية من حيث كون العنصر التصميمي لكل تكوين تصميمي محددًا تشكيليًا مع اعتماد المصمم الداخلي عدة مستويات من خلال التركيز على الاختيار المدروس لماهية العمليات التي عززت التواصل للتكوينات التصميمية كاعتماد الزخرفة الإسلامية والنحت باعتبارها كاحدى الخصائص الظاهرية والجوهرية في وضوح الهوية ضمن تصاميم الفضاء الداخلي للانموذج رقم (1)، (2) وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في التأكيد على معادلة تنظيم التكوينات التصميمية وما حولها وهذا مرتبط بموقع المتلقي ضمن التصميم الداخلي.

2- تحددت طبيعة وضوحية الهوية على اساس اختيار الموقع والتكوين الفضائي بما يتضمنه من الصياغة التصميمية وما تعكسه من اعتبارات وإيحاءات ضمن المحددات الداخلية للانموذج رقم (1) وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم الداخلي وكذلك في تصاميم الجدران والسقف للانموذج رقم (2) بينما كانت (متحققة نسبياً) بالنسبة لأرضية الانموذج رقم (2) .

3- ارتقت وضوحية المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي كوسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية مستوها التصميمي ، ولعل هذا التواصل تحقق عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لاطهار نتاج معاصر للأنموذج رقم (1)، (2). لتمثل إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية.

4- تنوعت قراءة وضوحية الهوية للانموذج رقم (1) لكونها ركزت على عوامل فاعلة عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي ضمن الفضاء الداخلي للأنموذج على معاني رمزية مما جعلها قابلة للمحاكاة ( كالاقواس العباسية ) ضمن مستويات الجدران والزخرفة الإسلامية بالنسبة للسقف والأرضية بينما كانت (متحققة الى حدما) بالنسبة لسقف وأرضية الانموذج رقم (2) .

5- عمد المصمم الداخلي في المحافظة على وضوحية الطابع المحلي التراثي مع الاخذ بنظر الاعتبار متطلبات المعاصرة ذلك أن صيغة التفاعل بين التراث والمعاصرة حالة ضرورية لتحقيق الاصاله الحضريه والهوية المعاصرة وبالتالي أتسع الحجم الدلالي لوضوحية الهوية للانموذج رقم (1) إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي، باعتبار ان الشكل التصميمي لمستويات السقوف والجدران والارضيه برزت كرسالة موجهة للمتلقي لتشكل بدورها حوراً لرسائل تشير الى الحضارة الاسلاميه. بينما كانت (متحققة الى حدما) بالنسبة لسقف وأرضية الانموذج رقم (2) .

6- برزت قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اعتماد الافكار التصميمية من خلال مراجعة شاملة ومتعلقة للحقب التاريخية مما اضاف روحية جديدة له ملائمة لمتطلبات العصر مع الحفاظ على ملامحه وشخصية التراثية مماحقق عملية الموازنة بين التراث والمعاصرة. فضلاً عن التركيز أو التشديد على السمة الشكلية لعنصر الكتلة بصورة عامة للمحددات الداخلية لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج رقم (1)،(2) من خلال جعلها منسجمة مع المبادئ والقوانين الهندسية فضلاً عن دور كلاً من الإضاءة واللون والملمس ، لكونها تعد وسائل أخرى مهمة لتحديد وضوحية عنصر الكتل من خلال شكلها التوبولوجي الهندسي، فضلاً عن الأخذ بالحسبان العلاقات العددية التي يمكن أن أستكشفها المصمم الداخلي من خلال قياس الكتل للانموذجين.

7- من السمات التي أعتمدتها وضوحية الهوية كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج رقم (1)،(2) هو بروز المعنى الترابطي من خلال توظيف ماهية المفردات التصميمية التراثية ضمن التكوينات التصميمية بالاستناد الى التوافق بين المفردات التصميمية التراثية بدلالة التوافق الشكلي مع الربط بين تلك المفردات بدلالة وضوحية المزج ضمن سياق تراثي معين، المبني على انتمائها الزماني والمكاني بوصفها مصادر لإلهام المصمم بدلالة الانتماء التاريخي، مما يدل على وضوحية النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني.

8- ساهم الإحساس بالجاذبية من خلال الاعتماد على دراسة نسق العناصر الثانوية للسطح المحدد ضمن التكوين التصميمي لمستويات الاقواس والاشكال المربعة بالنسبه للسقف ضمن الأنموذج رقم (1)، اما بالنسبه للأنموذج رقم (2) كانت متحققة بالنسبة لمستويات الاقواس (ومتحققة نسبياً) ضمن الاشكال المربعة بالنسبه بالنسبة لسقف وأرضية الانموذج رقم (2).

9- اظهرت قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اختيار طريقة استيعاب التكوينات التصميمية والتي أعتمدت على كيفية تأويل التفاعلات البصرية ما بين العناصر ضمن حقلها الخاص، إذ عمد المصمم الداخلي إلى اعتماد توقعات ضمن تصميم الفضاء الداخلي وقد عملت هذه التوقعات على تحفيز فعل التأويل لدى المتلقي وبالتالي أتسع الحجم الدلالي للحوار إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي لتشكل بمجملها كإحدى الاعتبارات التي تعتمدها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج رقم (1)،(2).

10- تأكدت وضوحية السمة الشكلية للعناصر التصميمية ضمن الفضاء الداخلي للأنموذج رقم (1)،(2) من خلال الحل البسيط، المتناظر او الهندسي الذي يؤكد على الفردية التصميمية، فضلاً عن السمة الشكلية التي تأكدت اكثر من خلال عزل التكوينات التصميمية ضمن مستويات متناسقة وكذلك عن التكرار الذي يؤكد خصائص السمة الشكلية لها، ليعبر عن وضوحية نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة عن الشكل والمضمون والتعبير للفكر التصميمي الاسلامي.

- 11- الاعتماد على دراسة علاقة الشكل مع الخلفية ضمن مجموعتين لتؤدي دوراً في عملية وضوحية الاستيعاب والادراك الجيد للشكل ضمن الفضاء الداخلي للانموذج رقم (1)،(2) من خلال دراسة وضوحية التكوينات التصميمية التي تدرك وتستوعب بوصفها شواخص او اشكال، وكذلك الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة بحيث شكلت خلفية لهذه الاشكال، لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للانموذجين.
- 12- التأكيد على مبدأ ان السطوح المحددة غالباً ما يكون لديها وظيفة مزدوجة في تعريف الكتل والفضاءات الداخليه في وقت واحد. والقصد هنا دراسة المصمم الداخلي الى سطوح مستويات الجدران والسقف للانموذج رقم (1)،(2) بحيث شكلت دوراً قيادياً ومستقلاً في التنظيم من خلال التأكيد على خصائص النقش البارز والتخريم.
- 13- تحققت العلاقات ضمن المحددات الداخلية التي تستند على مفهوم التوبولوجية متضمنة التقاربية بوصفها المبدأ الأكثر تنسيقاً وتنظيماً للعناصر من خلال تجميع عدد من العناصر بصورة متقاربة من بعضها بشكل أكثر دقة، مع مراعاة المسافات بين التكوينات التصميمية والتي كانت متساوية بشكل واضح، كما برزت قدرة المصمم الداخلي في التعبير عن الاحتواء مستنداً على ان تكون التكوينات التصميمية مرتبة تبعاً لعلاقة الاحتواء من خلال أحاطتها بتكوينات التصميمية أخرى مما زاد من تماسكها وهذا يعتمد على مواكبة جوهر العمق المعرفي الذي كان مسؤولاً بدوره عن معرفة الخصائص المتنوعة للتكوين التصميمي من خلال اعتماد إمكانية حوار ذات تفكير تصميمي، هذا فضلاً عن اعتماد علاقة التداخل بوصفها تمثل دوراً مميزاً ضمن علاقة التنظيم للتكوينات التصميمية لتمثل مجمل هذه السمات من الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للانموذج رقم (1)،(2).
- 14- دراسة التسلسل في حجم علاقات التقسيم الثانوي المبني على اساس ان التقسيم هو طريقة لتحقيق التشكيل للانموذج ج رقم (1)،(2)، مع بيان ان التشابه يمكن ان يستعمل لتشكيل علاقات من خلال التكرار المعتمده على اختيار ( اللون،الملمس،الهيئة والحجم) مما أسهمت في تحقيق وضوحية هذه العلاقات للانموذجين .
- 15- برزت قدرة المصمم الداخلي ومهارته في تحقيق الصيغة التوسعية من خلال اختيار نظام التنسيق متضمنة خطوطاً منتظمة بإبعاداً واتجاهات محددة ضمن الفضاء الداخلي للانموذج ج رقم (1)،(2) .
- 16- اعتماد دراسة خصائص وضوحية البنية الشكلية التي تأثرت وفقاً لمجموعة من العوامل ولعل من اهمها درجة تشكيل الهيكل البنوي التصميمي وفقاً لاعتبارات تتعلق باستقلالية التكوينات التصميمية للانموذج رقم (1)،(2)، فضلاً عن طبيعة العلاقة للتكوينات التصميمية من حيث كونها بسيطة او مركبة، وكذلك تنوع التكوينات التصميمية من حيث كونها متشابهة او غير متشابهة، فضلاً عن اعتماد وضوحية الهوية من خلال استقلالية التكوينات التصميمية ، بوصفها مسألة اساسية للقواعد الشكلية مع التناغم التصميمي عن طريق التحكم بنوع التصميم ضمن بيئة معينة.
- 17- اظهر المصمم الداخلي في تصميمه على ارتكاز التعاقب والاستمرارية للتكوينات التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة ضمن الاتجاهين الأفقي والعمودي دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها للوصول الى اندماج معين للتكوينات التصميمية وليعبر عن تصنيف النتاج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي لتشكل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للانموذجين .
- 18- برز تأثير عملية فهم الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية ضمن الفضاء الداخلي للانموذجين(1)،(2) معبرةً عن مصدرراً للإلهام والاستلهام معطيةً قدرأ على التواصل المستمر مع العصر فضلاً عن وضوحية نوع تصميم المفردة التراثية التي عرفت بدلالة مفردات هندسية وغير هندسية والتي وصفت بانها سهلة الفهم للنموذجين.

- 19- أضاف الاقتباس من اشكال الارث التصميمي للانموذجين(1)،(2) الروحية الجديدة لها، ليشكل عملية تكرار لما حدث في الماضي بحسب هويتها الجديدة المميزة لها، مما جعل التصميم الداخلي لانموذج قاعة المجلس(1)،(2) المعاصر مبدعاً في تنظيمه اصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجديداً في صيغته المعاصرة ومن هذا التوضيح فان معنى وضوحه الهوية اهمية كبيرة في اعطاء روحية تأريخية جديدة للفضاء الداخلي ذات الروحية التاريخية، مما شكل حلقة ربط بين التراث والمعاصرة والمعبرة عن الشخصية المميزة للتصميم الداخلي المعاصر .
- 20- برز تفسير وضوحية التقاليد والإرث الحضاري للانموذج رقم(1) على انها نتاج فكري يعكس الماضي من خلال الاعتماد على الامكانيات التقنية الموجودة والمتمثلة بتقنية التخريم للجزء الاعلى من الاقواس والسقف بحيث أمكن تطويعها بما يتلاءم مع الفكر التراثي القديم لتمثل إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية من خلال استحداث الاشكال مع الحفاظ على رمزية وروح الماضي ليشكل النسيج التراثي صورة جديدة للماضي وبروحية معاصرة بينما كانت (متحققة نسبياً) ضمن الاشكال المربعة بالنسبة للسقف ومتحققة بتقنية التخريم للجزء الاعلى من الاقواس للانموذج رقم(2)

#### المصادر:

- 1- أحمد راشد يحيى: التعليم المعماري بين الحفاظ على الهوية و البعد السياسي، بحث منشور في الإنترنت [www.arch-arab-eng.org](http://www.arch-arab-eng.org).
- 2- البارودي محمد: المورثات الحية و تفعيل دورها في تحقيق هوية العمارة العربية، المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998.
- 3- التوجيهي، د. عبد العزيز بن عثمان: الحفاظ على الهوية والثقافة الإسلامية في إطار الرؤية المتكاملة، بحث منشور في الإنترنت [www.islamtoday.net/w-e-di/p-9.htm](http://www.islamtoday.net/w-e-di/p-9.htm)
- 4- الجابري، محمد عابد: العولمة والهوية الثقافية" المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، العدد (228)، السنة (20)، شباط، 1998.
- 5- الجادرجي، رفعت: العمارة المقدسة ، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، العدد 251، السنة 22، 2000.
- 6- الجادرجي، رفعت: حوار في بنية الفن والعمارة ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن- قبرص، 1995
- 7- الجنابي، ميثم: حول مفهوم الهوية، الحلقة الأولى. 2001 بحث منشور في الإنترنت. [www.iraqiwriter-com/discD/general-Articles/aaa2/aaa\\_iraqi\\_writer\\_general\\_article\\_get217](http://www.iraqiwriter-com/discD/general-Articles/aaa2/aaa_iraqi_writer_general_article_get217)
- 8- الحيدري، سناء ساطع: الانتماء المكاني في التجمعات السكنية. رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة التكنولوجية، 1996.
- 9- راسكن، جون: البعد الإنساني في العمارة. بحث منشور في الإنترنت . [www.alhandasa.net/forum/printthread.php?t=49820](http://www.alhandasa.net/forum/printthread.php?t=49820)
- 10- راسم بدران: دراسة تحليل للعمارة العربية، مشروع المسجد الجامع، منظمة مقدر لحكم، مجلة البناء، العدد (36) ذو القعدة ذو الحجة 1407 هـ اغسطس- اب 1987.
- 11- سامر عكاش: الثقافة وخطاب الهوية، بحث منشور في المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998
- 12- العابدي، وضاح: العمارة العربية الإسلامية- إشكالية الهوية، بحث مقدم في المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998.

- 13- عبد الباقي ابراهيم: المنظور الاسلامي للنظرية المعمارية، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، 1994.
- 14- عدلي محمد عبد الهادي، ومحمد عبد الله: قواعد وأسس التصميم الداخلي السكني والتجاري ، ط1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2011.
- 15- غادة موسى: التعبير عن هوية العمارة العربية الإسلامية المعاصرة، المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998.
- 16- الكفوي، أبو البقاء: الكليات، تحقيق د. عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1995 .
- 17- المالكي، قبيلة: العمارة المعاصرة في العالم الإسلامي \_ هويتها و أثر التكنولوجيا (التقانة) فيها، المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998.
- 18- المعجم العربي ، مطبعه الشروق ، سوريا ، 2015.
- 19- معجم اللغة العربية المعاصرة ، دار النشر العربي ، بيروت 2016.
- 20- المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط18، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1965.
- 21- الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول، مطبعة العرب ، 1997.
- 22- الهسينياني، ناجح محمد: الهوية الحضارية للإطار العمراني، رسالة ماجستير غير منشورة، مركز التخطيط الحضري و الإقليمي للدراسات العليا، جامعة بغداد، 2002.
- 23- Abel· Chris· Architecture As Identity· Plenum Press; NEW YORK· 1981، "Architecture and identity" Toward a global eco-culture; Architectural Press; An imprint of Batterworth-Heinemann· first published; 1997.
- 24- Becker·F.d· "Personalization" In "Housing Message "·Community Development series· vol .30· USA· Dowden·Hutchinson and Ross· INC Chadirji· Rifat; Concepts and Influence KPI; 1986
- 25- Ching· Francis ، " Architectural Form ،Space and Order"·second edition· Van Nostrand Reinhold· New York· 1987.
- 26- Ching· Francis D.K· "Architecture: Form· Space· & Order"· Second Edition· Van Nostrand Reinhold· New York· 1996
- 27- Lynch· Kevin ، "The Image of the City "· Cambridge· Massachusetts· The MIT Press· London 1960.
- 28- Norberg -Schulz· Christian· "Intention in Architectre"· Sixth Printing· M.I.T. Press· London·1981.
- 29- Schulz ،Chistain Nobreg· Genius Loci-Toward a Phenomenology in Architecture· 1980
- 30- <https://twitter.com/saedalkanber/status/81850893292686950>
- 31- 31-<https://www.hiamag.com>

## تداولية الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر

أ.م.د. عليه يونس ثجيل

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

### ملخص البحث:

تعد الحروفية العربية رافداً مهماً من روافد الفن العربي الإسلامي، فقد استنهض الفنانين الحروفين العرب خلال فترة أربعينيات القرن العشرين بعد الانفتاح والاطلاع على تجارب الفنانين العالمين في مختلف الاتجاهات والتيارات والحركات الفنية العالمية، حيث برز عدد غير قليل من الفنانين العرب في اتجاه تيار الحروفية العربية، وظهرت بوادر الأسلوب الحروفي في بداية الخمسينيات من القرن العشرين في الدول العربية وبالتحديد في العراق عندما قامت كل من الفنانة (مديحة عمر والفنان جميل حمودي) بتضمين لوحاتهم التشكيلية حروفاً عربية، ومنها انتشرت في باقي الدول العربية إذ استلهم الفنان العربي من الحروف مادة للوحاته، والمدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخط العربي التقليدي، فالأولى لا تبني العمل الفني على النص الكامل دائماً ولا تعنيها القواعد الموزونة للحرف وانها تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحروفيين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون ان تحمل بالضرورة معان لغوية ( وهذا الاتجاه يأخذ مساره من دائرة الفن التشكيلي )<sup>1</sup>.

ودون ان يكون الفنان ملزماً برسم الحروف وفق نوع من انواع الخط العربي، وليس ملزماً ان يكتبها بالشكل الكامل او المقروء، ( وقد اعتبرت الحروفية عند بعض الفنانين حينها هجمة على تخريب اصول الخط العربي )<sup>2</sup>. والحروفيون لهم اختلاف جوهري في التعامل مع الحروفية هو سبب كاف لإضفاء صبغة ( المدرسية ) على الاتجاه الحروفي، بالكلمة العربية المتميزة بقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تعبير مواقع فنية تنهض بها دراسة لها فرادتها من الجدة والأبداع والتميز انطلاقاً من ( جماعه البعد الواحد )<sup>3</sup> لنتشر بعد ذلك الى أرجاء الوطن العربي<sup>4</sup>.

ان الحرف العربي بوصفه رمزاً اسلامياً له وجوده وكيانه يقدم تجربته كقيمة شكلية وقيمة جمالية تتعاقب وخاماته لتكسبها بعداً نفسياً متفرداً، فمن الناحية التعبيرية فإن لكل تقنية خصوصية متميزة سواء تمثلت هذه بالبنية التركيبية الشكلية من لون وملمس، او بالنظام الشكلي المستدعي، وتلك العلاقات الخاضعة لمتغيرات الاداء الوظيفي كما هو الحال مع التكوينات الحروفية المقروءة، هناك تكوينات ذات طابع زخرفي، وهناك معد في تصميمه استجابة لمتغيرات وظيفية، كان تكون ساحات او اعلانات، وهذا ما حصل في فن الخزف، هذه الرؤيا تقودنا الى ان الاستخدامات المعاصرة لجميع انواع الخطوط العربية والتي لم تعد ملتزمة بأستخداماتها التاريخية بل اصبحت مجالاً للاداء الفني المتنوع بما تحققه من قيمة جمالية، وهذا ما شاهدناه في ساحات ومباني كثيرة لتداولها في بغداد والمحافظات متمثلاً بأعمال الفنانة ( سهام السعودي) في ساحات معرض بغداد الدولي الفنان ( غازي السعودي) وعلى واجهة مدينة الزوراء وجدارية في مدينة الطب، وواجهة مبنى التسجيل العقاري في الصالحية، حاول الفنان الخزاف الجمع بين تراث أمته وعصرنة محيطه الحالي، انها لغة الحياة والعصر (برموزها وإنسانها الجديد تحمل روح الاقتحام، روح التمرد المفرقة لكل شئ لكي نعود من رحلتنا حاملين الرؤيا الجديدة)<sup>5</sup>

1 الخط العربي وإشكالية النقد الفني، ادهام محمد حنش، ط1، كنية الأمراء للنشر والدعاية، 1990 ص77

2 النوري، فالح حسن، مسيرة الخط العربي، مطبعة سطور، 2013، ص30

3 تأسست سنة 1971 وتظم كل من ( شاكر حسن آل سعيد، جميل حمودي، محمد غني حكمت - وآخرون)

4 آل سعيد، شاكر حسن، الخط العربي جمالاً وحضارياً ( مجلة المورد، العدد 4، 1986، ص59

5 نزار سليم، الفن العراقي المعاصر، فن التصوير، ج1، ميلانو ايطاليا، 1977، ص183

## Abstract

Arabic script is regarded as the most important source for Islamic Arab Art.

The Arabic Calligraphers have revived during the four ties of twentieth century after dealing with experiences of international artists in various world artistic trends, movements and schools. Many Arab artists have emergent in the trend of Arabic Script.

The signs of calligraphic style have begun at the fall of fifiers decade of twentieth century in Arab states, specifically in Iraq when Madiha Omer and Jamil Hamoudi have included their paintings with Arabic letters. Later, this style has expanded in other Arab states. The Arab artist has inspired from letters topics for his painting.

The calligraphic school differs from traditional Arabic calligraphy in its dealing with partial text and using various techniques which are totally plastic. Moreover, it doesn't care about balanced rules of letters.

The letters for this school have plastic value without linguistic meanings.

(This trend belongs to the field of plastic Art)<sup>1</sup>

The artist doesn't have to draw letters according to any type of Arabic Calligraphy.

He also doesn't care about writing letters in complete or readable shape.

( The script is regarded as movement that tries to destroy the origins of Arabic Calligraphy for some artists).

The script school has essential difference in dealing with letters. The featured Arabic word in its ability to change the content within various artistic spaces enables it to have uniqueness in creativity and significance starting with (Group of one Dimension)<sup>2</sup> towards settings to other Arab states<sup>3</sup>.

Treating Arabic letter as an Islamic symbol that has its existence and entity, can present it as an aesthetic and figurative value that links with its raw materials to add a unique psychological dimension. According to expressive side, each technique has a distinctive feature either in figurative structure as color and texture, or in inspired figurative system. These relations can be changed according to circumstances of functional performance as in readable calligraphic formations, the constructions of ornamented style, and others that are made as a response to functional changes such as a response to fictional changes such as squares or advertisements.

All this happens in Pottery, these visions lead us to affect that contemporary uses of all Arabic scripts which do not depend on historical context, pave the way for various performance with aesthetic value.

We can watch this in many buildings and squares in Baghdad & other governorates such as artworks of ( Shuham AL-Saudi) in Baghdad International Fair, (Ghazi AL-Saudi) in the Gate of AL-Zouwraa Park, Gate of City of Medicine "Makinef AL-Tibb", Gate of real Estate Registration in AL-Salihia. The potter tries to link between the heritage of his nation and his contemporary age. It is the Language of life an age (in its symbols new man) that carry the soul of revaluation and adventure with new vision<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Arabic Calligraphy and problem of artistic Criticism (1990) Mohammed Ahnesh. AL-Oumra'a press P.77

<sup>2</sup> It is established in 1971. It is clouded ( Shakir Hassan AL- saeed Jamil Hamoudi, Mouhammed Ghani Hikmet,ental)

<sup>3</sup> Al-Saeed , Shakir Hassan, Arabic script(Aesthetically &Historically,AL-Mawrid Magazine.vo.4,1986,p.59

<sup>4</sup> - Saleem Nizer ( 1977) Iraqi contemporary Art , Art of photography ( part 1). Italy : Milan p.183.

### **The problem**

The functioning of Arabic letter in buildings and squares and artworks ( painting or pottery)· and the inspiration of folklore enables artist and architect enables artist and architect to create symmetry between architecture and pottery and give it unique local style away from modernism sometimes and closing to modality in some occasions through the use of modern techniques· shapes and symbols. Ttere· the problem of functioning and artistic and technical distribution arises. The artist will face the problem of selecting types and shapes of letters that have mode to cope with cognitive and ceramic trend· the artist also faces an obstacle in choosing symbols and metaphors for artistic formation in a way that is suitable for the space he uses. According to what have mentioned· the following question can be submitted:

- 1- What is the problem that the artist faces in functioning and deliberating Arabic letter in his artworks ( building or paintings)?
- 2- What are styles and techniques of functioning?

### **Significance & Importance of the research**

The current – research focuses on ceramic artworks and functioning letters and deliberating them in artistic achievement· building and squares. It also deals with the artistic discourse that the artist tries to share with his audiences and the mechanism of its dealing with and focusing on his techniques uses and deliberation.

The research tries to find out the degree of acceptance that functioning and deliberating letters has in artistic field .

The importance of the research lies on the fact that letters need specific time & location to present their valuable use.

The researchers and scholars can benefit from the elements of this type of art and of art and its deliberated and aesthetic experience.

### **Aim of the research**

The research aims at:

- 1- Finding out factors of functioning Arabic letter in buildings and artworks.
- 2- Finding out the importance if deliberating & functioning Arabic letter in artworks· buildings & squares.

**Methodological framework:** the researcher uses descriptive analytic framework.

### **Conclusions**

- 1- Achieving artworks that Arabic letters are functioned in them. These works have beam inspired from Mesopotamian heritage and tradition.
- 2- Functioning Arabic letter is a kind of revival of history in Islamic Arts which have special touch in Iraqi cultural· social and pioneering environment.
- 3- The Abstract style has appeared in formation of letters to symmetries with Islamic Arts through simplification of shape and functioning it in artistic achievement.



## مشكلة البحث:

ان توظيف الحرف العربي على واجهات المباني والساحات واعمال الفنانين سواء في اللوحة او في القطعة الخزفية واستلهموا من الموروث الحضاري، بدأ الفنان والمعماري بخلق نوع من التقابل بين العمارة وفن الخزف واعطاءها الطابع المحلي المتفرد الابتعاد عن اتجاهات الحداثة احياناً، وفي احيان اخرى يحاول التقرب من التحديث باستخدام تقنيات حديثة وبعض الاشكال والرموز لمواكبة العصر ، هنا تبدأ اشكاليه التوظيف والتوزيع الفني والتقني في الفضاءات ، وماهي انواع واشكال الحروف التي اسست لهذا المد المعرفي والخزفي، والاستعارة والرموز التي تداولها الفنان في التشكيل الفني سواء اكان خزف ام رسم وبما يتلائم والفضاء ووفق ذلك يمكن وضع التساؤل الآتي:-

1- ما المشكله التي واجهت الفنان في توظيف وتداول الحرف العربي في اعماله الفنية سواء اكانت واجهات مباني او

لوحة فنية.

2- ما التقنية والاسلوب المتبع في التوظيف.

## اهمية البحث والحاجة اليه:

البحث الحالي يسلط الضوء على الأعمال الفنية الخزفية وتوظيف الحروف وتداولها في المنجز الفني وواجهات المباني والساحات ، ما هو الخطاب الفني الذي يحاول الفنان بثه للمتلقين وكيفية اشتغاله والوقوف على تطبيقاته واستخداماته وتداوله ، وهل هناك تقبل لتوظيف الحرف وتداوله هذا ما يعطي للبحث اهمية في الوصول لكيفية اشتغال الحرف في البيئة من مكان وزمان، ويفيد الدارسين والباحثين في مفاصل هذا الفن وتجربته الجمالية والتداولية.

1- الكشف عن عوامل توظيف الحرف العربي في الواجهات والأعمال الفنية.

2- الكشف عن اهمية تداول الحرف العربي وتوظيفه في أعمال الفنانين وواجهات المباني والساحات .

المنهج المتبع: وصفي تحليلي

## المبحث الأول

### الخزف العراقي نشأته، تطوره:-

بعد تعالق نظام الاشكال الخزفية مع الفنون التشكيلية الأخرى ( كالرسم والنحت والكرافيك والعمارة ) أدى ذلك الى الانفتاح والتحول في الهيئة الشكلية للخزف، من خلال المفاهيم العلمية وتلك التوجهات ( السايكلوجية) وفلسفة العلم والتجريد لهذا الفن اثر ذلك وبشكل كبير على مجمل النتاجات الخزفية للفنانين فقد استثمر العلم والعمارة بشكل فني فهي في جدل مع الجدار العماري، نحن هنا بصدد قراءة مبسطة لتلك التداولية لفن الخزف مع الفنون المجاورة فلو بدأنا بالمقدمة من خلال ما شهدته فن الخزف العراقي في تاريخه الطويل من تحولات كثيرة جاءت في مراحل زمنية بصورة بطيئة، لقد شهد الفن القديم ومنذ بداياته تحولات لم تكن متسارعه ، كونها تواكب مستوى التطور الفكري للإنسان بصورة تدريجية لأتاحة الفرصة للتمعن وادراك ذلك التحول وبشكل غير متسارع ، في حين جاءت التحولات في مراحل أخرى بصورة اسرع، وهو ما حدث في تطور وتحول الفن الحديث باتجاهاته الكثيرة، التي أدت إلى ظهور حركات فنية جديدة ومتنوعة، إذ أن " اعظم مصدر للتنوع هو خلق اتجاهات متعددة لإنجاز الأعمال وتنوع الطروحات الفكرية"<sup>1</sup> فالعمل الفني هو حصيلة ناتجة لمسببات وحقائق حضارية نتيجة التجارب والخبرة والاطلاع على الآخر، وتتداخل فيه عناصر خيالية وفكرية وجمالية، ومع التحول الحاصل عبر مراحل مختلفة من العصور، وما سبقه من تحولات سريعة على كل المستويات والجوانب ومنها الاجتماعية

1 ابريل، جان كلود، الإبداعية الجماعية، تر:محمد بلحسن، مجلة البيان، لندن، لسنة 15، العدد 156، 2000، ص147

والاقتصادية والتكنولوجية والفنية، لم تعد بذلك القطعة الخزفية تحدد بوظيفتها النفعية بل أصبحت تنسم بدلالاتها الفنية ووفق رؤى الفنان وتفكيره العلمي والتجريبي ، و جاءت بدايات ذلك التحول من مدرسة(البواهاوس) في المانيا التي شجعت على استخدام الفن والتصميم، وقد قام به الخزافين البريطانيين وعلى رأسهم (برنارد ليچ) والفرنسيين (كلود فارلان وكلود شامين) كذلك لدى العديد من الخزافين الأوربيين ، والرسامين والنحاتين ممن قاموا بتأثيرات كبيرة في مجال فن الخزف والعمارة، كما يذكرهم الباحث (طه حسن ) أمثال (بول كوكان وبراك وراؤل دوفي ) ويصف بأنه ( أصالة تجاربهم على صعيد الأشكال والألوان في ميدان الخزف).

و تلك التجارب الفنية ذات تأثير كبير للتحول في الخصائص الفنية لفن الخزف العراقي المعاصر نحو أشكال جديدة يهدف الفنان فيها لإظهار القيم الجمالية والفنية.

وهذه (جعلت سمات الحركة الفنية الجديدة تتبين عندما) افتتح معهد الفنون الجميلة... وأسست جمعية أصدقاء الفن عام 1941، فضمت عدداً من الرسامين والهواة يسرت لهم عرض نتاجاتهم ، وأرسلت قسم منهم إلى بعثات فنية أخرى متزايدة...<sup>1</sup>

وظهرت الجماعات الفنية، جماعة الرواد ومؤسسها فائق حسن عام 1950 ، وجماعة بغداد للفن الحديث عام 1951 ورئيسها جواد سليم، وجماعة الانطباعيين التي أرادت فناً مأخوذ من الطبيعة والهواء الطلق برئاسة الفنان حافظ الدروبي عام 1952، وكان الفنان الدروبي قد افتتح مرسماً حراً عام 1942، وكان من المقرر له ان يكون نواة لشغل فني كبير إلا انه هذه المحاولة لم يكتب لها النجاح بسبب تكوين العلاقات الاجتماعية وطبيعتها اليومية، فالمرسم الحر يلزم الفنان بالعمل داخله من جو أكثر صرامة وضغطاً على حريته، في حين كان ميل الفنانين آنذاك نحو التحرر والخروج إلى ضواحي المدن من الحقل والارياف والمرتفعات والجبال<sup>2</sup>. و ظهرت جمعية الفنانين العراقيين عام 1956 وفي الستينات الى جانب معهد الفنون الجميلة، تأسست اكااديمية الفنون الجميلة لتنظم لجامعة بغداد ، وتضاعف عدد الموفدين إلى الخارج لدراسة فنون الرسم والنحت والخزف.

و المشهد التشكيلي العراقي خلال القرن الماضي لا يختلف عن المشهد التشكيلي العربي من بلدان مثل مصر وسوريا والمغرب العربي في بلورة ملامحه البنيوية والاسلوبية والتداولية، فالتحديث والحداثة بعد ذلك من الفن العراقي ارتبط بحالتين:-

الأولى: محاكاة الفن الأوربي والأخذ من تجاربهم وتقديم أعمال فنية مشابهة متأثرة بالفن الأوربي.  
والثانية: محاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة واستلهاهم التراث الحضاري المحلي والعربي وصولاً إلى ما يمكن تسميته بالمدرسة العربية المعاصرة من الفن.<sup>3</sup>

في عصر التحولات حدثت إشكالية دفعت بالمغامرة الإبداعية نحو التجريب ، ونحو الرؤيا الفلسفية لجماليات تواكب طبيعة العالم وتقلصه الى مساحات مرئية ، على صعيد الماضي او بفعل الخيال نحو المستقبل، بدل التوقف عن الثوابت او التكرار.

لم تتقاطع قضية البحث الفني في التشكيل العراقي المعاصر مع البيئة والموروث الشعبي والحياة بتنوعها الاجتماعي وغلبيتها السياسي ، وفي ذات الوقت كانت العلاقات مع الأبداع الإنساني واقعاً عميقاً للحوار الحضاري، ولعل جذور الفكر

1 جيرا ابراهي جيرا/ (الفن العراقي المعاصر) وزارة الاعلام ،بغداد، 1972،المقدمة

2 شوكت الربيعي ( لوحان وأفكار) الجمهورية العراقية، بغداد، 1976،ص29

3 شاكر حسن آل سعيد، ( فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق) الجزء الأول، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983،ص9

الديمقراطي في ماضيها السومري لم تتبلور كما تبلورت في خمسينيات القرن الماضي وأثرت صياغات تشكيله مازالت حجر الأساس في معمار الحركة التشكيلية عامة.<sup>1</sup>

للدكتور (بهنام أبو الصوف) دراسة رائدة في فن الخزف العراقي القديم تكون قد تزامنت مع البدايات العملية لهذا الفن، فيقول ( أبو الصوف) انه اختار مادة الفخار موضوعاً لدراسته ، لأن الفخار في حضارات ما قبل التاريخ ( حضارة ما قبل التدوين) تعتبر مادة أساسية وحيوية لتقدير عمر الموقع الأثري او العصر بأكمله.<sup>2</sup>

فالتقاليد الى جانب الموروث والتراث شكلت منحى تجريبياً في الأعمال الخزفية وهناك نزعتان تتداخلان في بلورة الشكل الخزفي في ماضيه القديم وفي التجديدات التي حصلت منذ أواسط القرن العشرين .

ويذكر ان الفنان فريد محمد صالح هو اول من راجع وسعى الى قيام فرع لفن الخزف في معهد الفنون الجميلة.<sup>3</sup> فالعصور الحضارية المتقدمة ورغم الفارق الزمين بينها تلك التي كان الفن فيها لا ينفصل عن المعتقدات ومجمل التاريخ الاجتماعي، والعصر الحديث الذي حاول فيه الفنان تقمص امتعة الماضي، دفعت بالفنان إلى ابتكار معالجات لا تنفصل عن التنوع والاختلاف والأنظمة الفنية والأبعاد الجمالية لغايات الفنون الحديثة.

بالرغم من التحولات الاجتماعية إلا إن اثر المادة الفنية والبيئية والرؤية الإبداعية كلها دخلت في سياق بلورة الشخصية الفنية الحديثة، كالمكتشفات الأثرية إعادتنا لتسلسل الزمنى لحضارات وادي الرافدين ، وعمقت مفهوم النمو غير المباشر بالأسلوب.

ويذكر الفنان جواد الزبيدي ( والى ما قبل أعوام قلائل لم يكن ما يطلق عليه تشكلياً اسم الخزف الفني عدا وجود معامل للفخار الشعبي البسيط والذي استمر يكرر نفسه من مشربيات وجرار وأواني الاستعمال وتبريد الماء ، وكذلك معامل الخزف الفاشاني في المدن المقدسة مثل كربلاء والكاظمية).<sup>4</sup>

وبتأسيس معهد الفنون الجميلة، وظهور عدد من الأستاذة المختصين كأن لابد من تأسيس فرع لفن الخزف، فكان عام



1954 البداية الفعلية في هذا المجال... ( فقد طلب من الخزاف البريطاني (أيان اولد) تأسيس فرع لدراسة فن الخزف في المعهد ، وفي عام 1955 تم فتح اول شعبة للدراسة في الفرع الجديد، وهكذا حمل الفرن الناري البسيط في حديقة المعهد كل وعود المستقبل) وفي احتفال بسيط حضره الفنان ( جواد سليم وزيد محمد صالح، وفائق حسن) وآخرون خرجت اول أنية خزفية من الفرن.<sup>5</sup> وخلال عام 1957 ، انتدب لإدارة فرع السيراميك في المعهد خزاف شاب تخرج حديثاً من المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن، وهو الخزاف القبرصي المولد (فالنتينوس كار الامبوس) وبقي فيه حتى عام 1968، حيث انتقل الى أكاديمية الفنون الجميلة، وبقي الخزف

في معهد الفنون برعاية أساتذة آخرين ممن تخرجوا أصلاً منه او من أكاديمية الفنون. كانت تأثيرات الخزاف ( فالنتينوس) واضحة في أساليب الخزف الجديد، فكان الشكل الخزفي (الفورم) والدقة في المحافظة على التناسق الجديد في النسب بين الفوهة والرقبة والجسم والقاعدة واختيار النقشات، كل ذلك من تأثيرات الفنان القبرصي (فالنتينوس) في البداية.

1 عادل كامل ( الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق-مرحلة الرواد) وزارة الثقافة والاعلام، 1980، ص7

2 مقابلة تلفزيونية مع العلامة الدكتور بهنام أبو الصوف عام 2009

3 جواد الزبيدي ، مجلة اسفار، العدد3، عام 1988.

4 دواد الزبيدي، بداية الخزف العراقي المعاصر، مجلة أسفار، العدد3

5 جواد الزبيدي، الخزف الفني المعاصر في العراق ، الموسوعة الصغيرة (227) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986، ص43

ان حضارة وادي الرافدين والحضارة العربية الإسلامية فرضت شخصيتها بعد مرحلة البداية بقليل ، وكذلك على أسلوب الفنان (فالتنينوس) نفسه، يقول جواد الزبيدي(وهكذا ما أن مر بعض الوقت حتى بدأ هذا الماضي الحضاري للوطن العربي ولوادي الرافدين يفرض نفسه على تفكير واعمال وأسلوب خرافينا الشباب)<sup>1</sup>.

تأسس دار التراث الشعبي عام 1970 باسم ( مركز التدريب الحرفي ) ليؤكد أهمية نقل خبرات (الاسطوانات) الى الجيل الجديد، وكان لقسم الخزف والفخار دوره في استقطاب الأساتذة وتدريب الطلاب، إلى جانب هذا المركز في الحفاظ على التقاليد الشعبية والمحلية، فإن أثر الموروث الشعبي كان واضحاً من رسم معالم الخزف المعاصر في العراق. الخزاف اخذ (الفورم) من الموضوعات الشعبية والاسطورية والرمزية ، كما كانت لهذا التأثير ملامحه في بلورة الهوية الفنية، يظهر هذا من تجارب الخزاف (سعد شاكر) ومن تجارب الخزافة (عبله العزاوي، نهى الراضي ، سهام السعودي ، ساجدة المشايخي).



ومنذ تأسيس قسم خاص للخزف وبعد انتشار مراكز الخزف والمشاغل والمحترفات قيماً إبداعية تكمن في هذا الفن القديم/ الحديث، فقد أثر الفنان (سعد شاكر) في مسار الخزف العراقي باتجاه التقنيات المتقدمة ، بينما كان دور الفنان (إسماعيل فتاح الترك) يكمن في مجال النحت الفخاري ،الذي قام بتدريسه في اكااديمية الفنون الجميلة، والى جانب القواعد والأسس في فن الخزف، تداخل هذا الفن بالنحت على نحو خاص ، وهو جزء من إعطاء الخزف بعده التعبيري والجمالي ومنها تنفيذه وتصميمه لأعلى نصب في العالم (نصب الشهيد).

ومن التجارب الرائدة والتي في مقدمتها تجربة الفنان (سعد شاكر) بعد تجاوز الفنان للشكل الخزفي الاعتيادي ذي القيمة الاستهلاكية، البدايات ،اخذ يركز على القيم الجمالية في اعماله و كتب الناقد البريطاني (دان أباید) في دليل معرض الفنان عام 1964 ( ان خزفياته تكشف عن تحفظ واع من جانبه في تعامله مع المادة التي يستعملها ،وتكشف ايضاً عن هيمنته على فنون صناعته وثقته ومعالجته غير المعقدة للمشاكل الجمالية الخاصة بفن الفخار) ويضيف ( هذه الهيمنة المخلصة على مايعمله ومايريد تنفيذه ، درس رائع في الإخلاص، فالفنان الحقيقي يعبر



1 المصدر السابق/ص24

دائماً عما يجول بذهنه، حتى لو أدى به الامر الى ان يطيح بشتى الآراء الذائعة وهو بهذا يعطي للاخريين درساً في الحقيقة<sup>1</sup> الناقد ( محمد الجزائري) كتب بهذا الصدد ( اذا كانت رحلة التجربة الخزفية لدى الفنان ( سعد شاكر) قد عمقت لديه الإفادة من الشكل وتحرير المضمون من قيمته الانتفاعية الضيقة والخروج، الى قيمة تعبيرية تستثمر عناصر الطبيعة والنبات .. فإنه جذر علاقته بالإنسان وقضاياها الطرفية ضمن وعي فني للقضية وذلك بالانتفاع من الخزف وتحويل قيمة المضمونية تعبيرياً الى مدلولات سياسية ظرفية.. ففي فترة ما كان الفنان (سعد شاكر) يجد في الاصداف والنباتات البحرية والقواقع المتحجرة مصدراً ثرياً للإلهام .. ثم تحول وهو يعمل الصلصال بعيداً عن العجلة يبدع ويرتفع الى تحقيقات تشكيلية ذات صفات نصيبية رائعة)<sup>2</sup>.

( فالنتينوس) قال (اشكال سعد شاكر مجردات مستقاة من المحار او الصببر او الجسم الإنساني ، انها في معظم الحالات تأليف من العناصر المتباينة، المتضادة، يجمعها معاً ليخلق منها وحدة عضوية، (فسعد شاكر ) يتمتع بذكاء وغريزة ودقة في الانجاز الأمر الذي جعل مغامراته محسوبة ومقنعة.. انه استطاع ان يضع لطلابه اساسات الإتقان والمثابرة والإخلاص لمكانه الخزف الكبيرة بين الفنون الأخرى)<sup>3</sup>.

الخزافة (عبله العزاوي) درست فن الخزف في بغداد وباريس، لا تكف عن ابتكار اشكالها على الرغم من اسلوبها المتكرر. ونجد عند ( طارق إبراهيم) رغبة في العودة الى المدن والقرى القديمة فهو يستلهم العابد والبيوت الطينية والاثار ويعيد صياغتها كرموز دينامية في سياقات مفهومة للحدائث ، انه يجمع بين القديم من سحره والحدائث من تنوعاتها المعاصرة، لكنه في الغالب يختزل اعماله الى ضربات مكثفة للمعاني بعيداً عن بهرجة الألوان وتعقيدات الاشكال ، كما لم يهمل الخزاف المعالجات الاكثر صلة بخطاب التجارب الحديثة، لمفهوم الخزف في خصائصه البنيوية بعيداً عن الوظائف الاستهلاكية التقليدية.



هي مولعة بأسرار خامة الطين، الامر الذي جعل تجاربها الفنية تنتمي بصورة متواصلة للمدن الإسلامية والاشكال المستلهمه من أعماق التاريخ، فأعمالها لا تكف تروي الحكايات المنقوشة فوق اعمالها الجدارية متأثرة بالمعمار الديني الإسلامي وبلاشكال الحروفية والا ساطير الشعبية، مع انها في تجاربها الأخيرة راحت تختزل الألوان وتمارس الحذف والاختزال محاولة منها لمنح فن الخزف لغة جمالية تعتمد التكوين والتكنيك والايماءات الخاصة التي لم تغادر عالمها المشحون بالاسرار تلك هي الخزافة سهام السعودي.

1 الخزف الفني المعاصر في العراق، مصدر سابق، ص34-75

2 مجلة الرواق , وزارة الثقافة والاعلام, العدد 5 , ص15

3 المصدر السابق , ص15



بأسلوب (الراكو). ومنذ 1980 عمل بهذه الطريقة اليابانية القديمة .. التي تعتمد على الحرق المباشر للقطع الخزفية مع اختزال الاوكسجين داخل الفرن، ومن خصائصها الألوان الجميلة البراقة ، ان الفنان شنيار عبد الله) خزاف لم يكف عن استثمار خبراته المعرفية بالموروث الشعبي الى جانب دراسته العلمية للتقنيات الحديثة في الولايات المتحدة الامريكية، بحثاً عن توازنات بين اصالة الاشكال القديمة ودلالات التحديث في عصر تتحطم فيه التقاليد والثوابت، فجعل من الرموز الشرقية والبيئية والحروف والتكوينات النحتية الجدارية مفردات متداخلة بمعالجات منحت الخزف مغزاه الدلالي والجمالي كبعد له علاقته بالتحويلات المعرفية والاجتماعية، فكانت نصوصه والاضافات ذات الصلة

بالفنون المجاورة كالرسم والنحت، وقد كتب الناقد التونسي( خليل قويمه): ان اعمال الفنان شنيار عبد الله قابلة لان تقبلها من حيث كيانها التشكيلي الخالص وتندبرها بعيداً عن الشحنات الرمزية التي تحتملها القراءة، فيما يفترضها الأثر لامحالة،



فتمكن من الطينة الخام وخبرته بالطلاء والاكاسيد واستشرافة لتحويلات اللون في الفرن وانفتاحه على المتوقع واللا متوقع التي تهديه له الصدفة، لهي ظواهر جعلت من معاشرته للخزف لعباً مثمراً وذلك يعتمد ما يشترطه هذا اللعب<sup>1</sup>.

الاشكال الخزفية النحتية تأخذ سياق الأسطورة المعاصرة ، فعلى الرغم من انه بدأ من الرقم الطينية المعروفة بعمقها الزمني ، الا انه يفصح عن انتماء لعصرنا ، فقد مزج بين الموروثات القديمة وأثارها ودلالاتها الرمزية ، مع إمكانات عمل الخيال في مواجهة إشكاليات الحداثة وتنويعاتها الاسلوبية ، إن منطق عمله التركيبي، والمراحل التي مر بها عمقت رؤيته في منح الخزف لغة تجاور المشكلات الفلسفية لفنون الرسم

والمعمار والنحت، فالخزاف ماهر السامرائي بتأثره النفسي بعمل المخفيات والدوافع الروحية – الصوفية تحديداً، جعلت من معالجاته الحديثة تحدياً للمعاني الاستهلاكية والنفعية، بحثاً عن الشفافية والصفاء والتطهر الذي يمثله الفن عامه وفن الخزف بشكل خاص.



هناك علاقه مزدوجة بين الرسم والخزف من جانب وعلاقة جدلية بين النفعي والجمالي من الجانب الآخر . فأنجزت مجموعة من الاعمال التقليدية على صعيد الاشكال، الى جوار بحثها عن اعادة صياغة الاشكال الشعبية والتراثية بأسلوب المقاربة من التحديثات الحاصلة في الخزف العراقي تلك هي الخزافة ساجدة المشايخي.

الخزاف محمد عريبي/ مستثمر خبرته الطويلة في اكتشاف علاقات تجاور بين الخزف والرسم وبين الخزف والنحت، حيث استثمر التجريد الهندسي والاشكال الحديثة للمجسمات والعلاقات التركيبية والرمزية في سياق بناء تجاربه الخزفيه وما تمثله كنصوص تمتلك خصائصها الخزفية الجديدة.

1 خليل قويمه ( اشواق الخزف.. نبض الأرض) دليل الخزاف , تونس, 2002



ضمن جيل ظهر بعد مرحلة الريادة المتمثلة بالرائد ( سعد شاكر ) يعمل وفق سياق التجريب، فقد ادرك الصعوبات التي تواجه الخزف الحديث وما يمثله قياساً بالمشكلات الفنية والبحث عن توازنات بين القديم الأصيل ومغامرات التحديث.. هو الذي جعله يدرك بعمق إن الاستقرار على اسلوب محدد قد يعني موت الخزف من ناحية وادراك أن هذا الاستقرار قد يتطلب بدائية من نوع خاص، ومن ناحية ثانية هو الذي جعله يعبر بحرية تجريبية تتوخى الصدق في مرحلة كاملة في التشكيل المعاصر في العراق. تلك تمثلات الخزاف تركي حسين.



شكلت ملامح فن الخزف العراقي الحديث، بالاستناد الى محفزات التحديث العامة في التشكيل كالرسم والنحت، وصولاً الى الحداثة وما تمثله من اشكاليات على صعيد المعاني أو على صعيد التقنيات، فضلاً عن دراسة المرجعيات المتمثلة بالتراث

الخزفي العراقي القديم ودراسة الموروث الاسلامي والشعبي بما يمتلكه من احياءات ورموز لا يمكن فصلها عن الابتكارات والمعالجات المعاصرة، الى جانب المؤثرات المعرفية كالجانب الثقافي والواقع الاجتماعي والسياسي، وتأمل البنية وخصائصها البنوية والتداولية. تضافرت عبر مراحل خضعت للتجريب والمغامرات بحثاً عن مسار واساليب لا يتكرر فيها الماضي بما يمتلك من قواعد وتقاليد وأنظمة صاغتها عوامله الفلسفية والاجتماعية والفنية والحرفية، فالحداثة لا تكون فقط اقله واستنساخات لأنظمة لها ضوابطها الحضارية، بل العمل على أن يمتلك فن الخزف خطابه الفني بما يتضمنه من عناصر بنائية وتركيبه ومستويات تقنيه تتوازن والابعاد الجمالية والتداولية لرسالة الفن عامة ولفن الخزف خاصة في سياق ابتكار اساليب لا تغادر روح العصر وعلاماته الدلالية.

## المبحث الثاني

### الحرفيه وتداولها في الخزف العراقي المعاصر:

من روافد الفن العربي الإسلامي هي الحروفية العربية بما تحمله من معاني ودلالات فقد اقدم الفنانين الحروفيين العرب خلال فترة القرن العشرين بعد الانفتاح على تجارب الفنانين العالميين في مختلف الاتجاهات والتيارات والحركات الفنية العالمية، برز عدد غير قليل من الفنانين العرب في اتجاه تيار الحروفية العربية، في بداية الخمسينيات من القرن العشرين في الدول العربية وبالتحديد في العراق، عندما قامت الفنانة ( مديحة عمر ) والفنان ( جميل حمودي ) بتضمين لوحاتهم التشكيلية حروفاً عربية، وكذلك انتشرت في بقية الدول العربية، والمدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخط العربي التقليدي من أن الاولى لا تبنى العمل الفني على النص الكامل دائماً، ولا تعنيها القواعد الموزونة للحروف وأنها تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحروفين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون أن تحمل بالضرورة معان لغوية، ( وهذا الاتجاه يأخذ مساره من دائرة الفن التشكيلي)<sup>1</sup>.

( وقد اعتبرت الحروفية عند بعض الفنانين حينها هجمة على تخريب ( اصول الخط العربي)<sup>2</sup>. فهم على اختلاف جوهري في التعامل مع الحروف، وهذا سبب كاف لاضفاء صبغه (المدرسية) على الاتجاه الحروفي فالكلمة العربية المتميزة. لقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواضع فنية تنهض بها دراسة لها فرادتها في الجودة والابداع والتميز انطلاقاً من (جماعة البعد الواحد\*، لينتشر بعد ذلك الى ارجاء الوطن العربي)<sup>3</sup>.

1 - ادهام محمد حنشل، الخط العربي واشكالية النقد الفني، مكتبة الاسراء للنشر والدعاية، ط2، 1990، ص77.

2 - الدوري، فالح حسن، مسيرة الخط العربي، مطبعة سطور، 2013، ص30.

\*- تأسست عام 1971 وتضم كل من ( شاكر حسين آل سعيد، جميل حمودي، محمد غني حكمت). وآخرون

3- آل سعيد، شاكر حسن، الخط العربي جمالاً وحضارياً، مجلة المورد، العدد4 1986، ص 59.

الحرف العربي اكتسب عصره الحديث كرمز اسلامي له وجوده وكيانه، يقدم تجربته كقيمة شكلية وكقيمة جمالية، تتعاقب وخاماته لتكسبها بعداً نفسياً متفرداً، فمن الناحية التعبيرية فإن لكل تقنية خصوصية متميزة سواء تمثلت هذه التقنية بالبنية التركيبية الشكلية من لون وملمس، أم تمثلت بالنظام الشكلي المستدعي، علاوة على العلاقات الخاضعة لمتغيرات الاداء الوظيفي كما هو الحال مع التكوينات الحروفية المقروءة، فهناك تكوينات ذات طابع زخرفي، وهناك ما هو معد من تصميمه استجابة لمتغيرات وظيفيه، كأن تكون ساحات أو اعلانات... الخ، وهذا بالذات ما تحدده القيمة التعبيرية، (( فالمضمون التعبيري لأي عمل فني لا يكون على ما هو الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي والموضوع، والفارق يكون هنا في فن الخط المميز له))<sup>1</sup>.

إن هذه الرؤية تقودنا الى أن الاستعمالات المعاصرة لجميع انواع الخطوط العربية والتي لم تعد ملتزمة باستعمالاتها التاريخية بل اصبحت مجالاً للاداء الفني المتنوع بما تحققه من قيمة جمالية، وبعد ما أدرك الفنانين ثراء الحرف وتميزه كقيمة تعبيرية على الرغم من حداثة الحركة التشكيلية في العراق، الا أن الفنان المعاصر استطاع أن يثبت اصالته وصدقه، فالتصاق المعاصر بمحيطه مكنه من الجمع بين تراثه وبين عصره محيطه الحالي، أنها لغة الحياة الجديدة (( برموزها بإنسانها الجديد تحمل روح الاقحام، روح التحرر لكل شيء، لكي نعود من رحلتنا حاملين الرؤية الجديدة))<sup>2</sup>.

هي في التحرر من كل تقليد تفرضها الرتبة المتحفية ومثل هذا التحرر للحرف، والتي جاءت مع جماعة البعد الواحد في مضمار التصوير ( أن ممارسة الحرف هو وسيلة لغوية بحثه من فنون التشكيل تبدأ مع الفنان الحديث كمناوره ادبية لتكوين مناخ جديد زاخر بإمكانيات رمزية وزخرفية معاً وهو ما يضيف على الفن بعداً جديداً لم يكن قد ألم به سابقاً، وأن مشكلة الحرف تفرضها قيمته الشكلية البحثه وليس كبناء موضوعي مجرد، بل أن حركته تقتضي افتعال حركة ذهنية يفيض بكل معطيات الفن في الحضارة المعاصرة)<sup>3</sup>.

( جاءت حروفيات ( شاكر حسن آل سعيد) في سعيه لتحقيق القوام الحقيقي للحرف من حركة واتجاه... فهو يبحث في الوحدة والتلاشي والتجديد)<sup>4</sup>.

ساهمت في بحث الحرف العربي عبر الفن التشكيلي عن طاقاته الابداعية كبعد واحد وكرمز حياتي خاصة في استخدام الحرف الكوفي، فأهميتها في البحث تعود الى كونها من الرواد الاوائل لوضع الحرف في محله الملائم كأحد عناصر الابداع في الفكر المعاصر<sup>5</sup>، وذلك بعد أن تعلمت الكثير من الامور عن تاريخ الخط العربي تبينت أهميتها في اثناء دراستها في امريكا. الفنانة مديحة عمر.

من خلال تحويراته للحروفية لمنحها شكلاً مغايراً لم يكن مألوفاً كما في الشكل، تميزت تكويناته الحروفية التي هي عبارة عن خطوط متقاطعة تنتج عنها رسوم مختلفة لتدلك على الحضارة والتراث والدين والاشكال الأدمية بحروف مملوءة باللون الازرق الغالب على سطح اللوحة، كذلك فإن الحروف والكلمات معظمها ممثله بالاقواس الدائرية والشائكة بحركاتها وبتجاهاتها تعطى القراءات اللغوية والشكلية للصوره المعبرة عن فكرة الموضوع، كذلك كتابة الايات القرآنية بتقاطعات خطوط الكتابات وبتشكيلات خطيه على سطح لوني بتدرجاته وتضاداته وانسجامه مع ارضية اللوحة محيطه المساحة التصويرية بتكويناتها الحروفية، لذلك فإن التكوينات الخطية الواضحة المعالم للفنان ( جميل حمودي) قد اكتسبها نتيجة

1- بهيه، عبد الرضا، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، اطروحة الدكتوراه، جامعه بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص60.

2 - نزار سليم الفن العراقي المعاصر في التصوير، ج1، ميلانو، ايطاليا، 1977، ص183.

3 - نزار سليم، المصدر السابق، ص203.

4 - الصراف، عباس، افاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص23.

5 - نزار سليم، مصدر سبق ذكره، ص204.



الخبرة والدراسة والثقافة والاطلاع على ثقافة الآخر، وهما اللذان اوصلا لوحاته للصورة النهائية المتجددة على مستوى اللوحة المعاصرة، كذلك فإن من بين التكوينات الناتجة منها تشكيلات الجوامع والعمائر والمحاريب والشمس والكنائس والاشكال الحيوانية والنباتية، تكويناته المعبرة عن روح الحروف العربية وايماءاتها التراثية والحضارية لغرض تجسيد فكرة الموضوع التكويني بحداته معاصرة وذا جمالية، لتكون اعماله فناً وابداعاً... يقول جرداق (( العمل سيتدهور وينحط عندما يعتبر سلعة استهلاكية ترفيحية))<sup>1</sup>.

من آراء النقاد والباحثين في فن ( جميل حمودي) حيث قال ( لويس ماسنون) (( لقد اتاح لنا هذا المعرض أن ندرس الاتجاهات الجديدة للفن التجريدي وهي ليست مجرد تأثيرات اوروبية، بل أنها محاولة لإعادة التحسس بالامكانيات التاريخية للتعبير عن استلهم الخط العربي كمنطق احياء))<sup>2</sup>

إن الحروف العربية الغنية بمعطياتها الفنية تلهم الفنانين إبداعاتهم، فالحروف تنضوي على عبقرية، أما من حيث المضمون أو من حيث الشكل، اعتمد الفنانون التشكيليون في الوقت الحاضر على عناصر الحرف العربي في النتاجات الفنية العربية المعاصرة بوصفها ظاهرة جمالية وفنية تأخذ مكانها بين عوالم الفنون التشكيلية اصبح الحرف العربي محور اهتمام الفنان وحاول ان يزيده بعداً حضارياً جديداً عن طريق تنفيذه على العمل الفني، فأصبحت الحروف عنصراً تشكلياً لتحقيق ايقاعات جمالية في النتاجات الفنية، ولم تقتصر الحروف على المصورين فقط بل اعتمدها النحاتين والخزافين، حيث جعلوا منها فكراً تجريبياً من خلال اتخاذهم الحروف والاعداد وسيلة لا غاية لغوية، فلجأوا الى تحويره وتكييفه نحو التجريد الحروفي مفترقه احياناً عن المعاني الملازمه له (( وقد استعمل الحرف العربي في الكثير من الاعمال الفنية كعنصر من عناصر التشكيل في اللوحة أو المنحوت أو العمل الخزفي وقد وجد ذلك في اعمال الفنانين العراقيين منهم ( شاكر حسن آل سعيد، محمد غني حكمت، سعد شاكر، ماهر السامرائي، تركي حسين وآخرون) حيث مزجوا الحروف الكتابية بالشكل الهندسي المجرد))<sup>3</sup>. المقرب احياناً من الخط الكوفي والذي يعود الى مرجعيات مرتبطة بالمرورث الاسلامي والذي اعتمد فيه المحاكاة لأشكال الحروف المنفذه على المنائر والقباب الاسلامية حيث استطاع الفنان احالة الحروف العربية الى نظام شكلي جمالي يتفق مع الرؤية الجمالية المعاصرة، يستطيع الفنان ايصال افكاره من خلالها الى المتلقي ((وهنا جعل الفنان من الحرف فكراً تجريبياً متوتراً يصنع فكره للصراع من خلال الزخرفة الاسلاميه اذا فهو يتخذ من الحروف العربية صفتها اللفظية والتشكيلية اي أنه متأمل تشكيلي في تشكيل الحرف وبناءه واستلهامه))<sup>4</sup>.

تمتع الخزف العراقي المعاصر بامتداده الزمني المتواصل وشهد ما شهدته الفنون الاخرى من تقدم ورقس لعهده احد الفروع المهمة من الفنون التشكيلية المعاصرة في العراق كما وأن(( جزءاً من اهميته تكمن في قيمته الذاتية والتي ترتبط مباشرة بطريقة تنفيذه كعمل فني له مميزات وقيم جعلته فناً صعباً لا يقبل تغير مفرداته بسهولة))<sup>5</sup>. فالحرف طرفاً تكملياً في العمل الفني، من خلال تزينه لسطح اللوحة ومنحها جمالية وشكل، لكنه تطور ليظهر في الكتل الخزفية كعمل فني متكامل في وحدته وحضوره لا يلغي اجتزائه أو وحدانيته أي معنى احيائي وديناميكي للحرف ذاته، كان الفنان طارق ابراهيم قد اشتغل فيه طويلاً في الستينات في مشغل الخزف الصيني ابان دراسته الفنية هناك عند اطراف السور ( عند اكمال دراسته في الصين) فقد ظل الفنان يضيق بحدود الخزف المرسومة ككتل استعمالية لها وظائف محدودة<sup>6</sup>.

1 - جرداق، حليم، تحولات الخط واللون، بيروت، دار النهار للنشر، 1975، ص111.

2 - جميل حمودي، دار اليونسكو، باريس، 1987، ص4 من فولدر لمعرض.

3 - مجلة فنون عربية، العدد ذ، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1980، ص102.

4 - الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في العراق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص63.

5 - الزبيدي، جواد، الخزف الفني المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، ص27.

6 - فاروق سلوم، مقالة عن الخزاف العراقي طارق ابراهيم، 2010.

ففي عمل الفنان طارق ابراهيم كما في الشكل نجد أنه استخدم الحرف العربي حيث أنه اعطى الحرف قيمة جمالية فنيه وليست على حد قوله من خلال دمج حرف أو حرفين في عمل فني (( الا أن الفنان في العصر حاول تقمص اقنعه الماضي وفي الوقت ذاته جعلها ذات طابع حديث))<sup>1</sup>.

فالحزاف المعاصر لم يجعل التراث مسيطرا على اعماله بحيث تبدو الاعمال وكأنها مستنسخة من التراث، بل لجأ الى نقل تراثه بأليه تحاكي المعاصر ههنا أصبحت مواشجة بين الماضي والحاضر فالعودة للحروفه لمواكبة المعاصرة من خلال مرجعياته المرورثة لم يستلهم الحروفه كدلاله توثيقية، بل جاءت استعارته مرتكزة على ربط ما هو جديد من افكار مع ما هو نافع من موروث، وعلى وفق مقولة (رودان)\* من حديثه عن الجدة (( ان الفن الخفاق بالحياة لا يعيد اعمال الماضي ولكنه يكملها))<sup>2</sup>.

الحزاف المعاصر نحى لعصره فنونه عبر اساليب وتقنيات مختلفة من خلال استنطاقه للموروث الحروفي، عبر اساليب التجريد والاختزال والتبسيط، وتحويل الهياكل الشكلية لحروفياته لهياكل لا شكلية بيد أن مشكلة الحرف كقيمة شكلية بحثه وليس كبناء موضوعي مجرد هو هدف المعاصر لا غير<sup>3</sup>. بالبعد التعبيري وظفت الموروث الحضاري ( الرواق، الحرف السومري، الحرف العربي) بأسلوب متحرر من الواقعية لخلق اشكال تنشد الروحانيه<sup>4</sup>. تلك هي الخزافة عبله العزاوي بما تمتلك من أدوات مكنتها من ذلك.

وعليه فإن ما دأب عليه خزافونا المعاصرين ( سعد شاكر، اشنيار عبد الله، محمد العريبي، ماهر السامرائي، عيلة العزاوي، سهام السعودي... وآخرون) هو استدعائهم للحروفه ضمن تكويناتهم الخزفية، فمنجزات ( شنيار عبد الله) كلها رمزية ودلالات حروفه منفذه على الهياكل الطبيعية، و ( ماهر السامرائي) عندما اهتم بالنص القرآني مع بعض العناصر المعمارية في الفن الاسلامي وصاغه بنوع من الرؤية المعاصرة والمعتمدة على التقنيات الحديثه من اجل منح اشكاله ابعاداً جماليه<sup>5</sup>. تجريداته التي تحمل الحروفيات، والتي تفضح عن خطاب بصري متخيل بهندسة التكوين وطبيعة الالوان فالمساحة التي تبديها الانساق الصوريه تدرج ضمن جذور تميل للبساطه ولا تلزمن بالتغريب والغموض بلوازمها البنائيه، والهدف من استلهم الحروف لتحقيق قيمه جماليه لمواجهة الحضارة الغربية بالملاح الفنيه المعاصرة، فالاستخدامات المعاصرة لجميع انواع الخط العربي لم تعد مقيدة باستخداماته التاريخيه بل اصبحت مجالاً مفتوحاً للأداء التصميمي المتنوع<sup>6</sup>.



- 1 - مجلة افاق عربية، العدد 5، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999، ص104.
- \*- المسيو (( جورج جراب)) الناقد ومدير متحف ( رودان) في باريس فقد كتب مقدمة معرض الفنان محمود مختار النحات المصري عام 1930.
- 2- مجلة الدوحة / العدد 127، 1986.
- 3 - الصراف، عباس، افاق النقد التشكيلي، مصدر سابق، ص24.
- 4 - الموسوي، شوقي، التنقيب في سرائر الرمز ( سعد شاكر) اصدارات قسم الثقافة الفنيه، بغداد، 2003، ص9.
- 5 - بهيه، عبد الرزاق، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، مصدر سابق، ص91.
- 6 - المصدر السابق، ص91.

## تحليل العينات

### عينة رقم (1) / جدارية للخزافة سهام السعودي

ينبني العمل على ثلاث كتل ومستويات وزعت عليها الوحدات الشكلية عن التراث والموروث الحضاري العراقي القديم



، وبدأ الخزف يتحول من الوظيفة الى رؤيا جمالية ينطوي العمل على عدة دلالات رمزية وتعبيرية تحاول الفنانة طرحها من خلال التحكم في توزيع الكتل والوحدات بصورة تتناسب مع رؤية الخزافة للمكان والزمان والبناء المعماري المحكوم بأبعاد فكرية وتوظيف يعكس الاستلهام الفكري الذاتي والمؤثر والمتأثر من خلال صياغة شكلية وتوظيف نص لغوي لاحداث بناء جمالي عن طريق عكس الدلالات التأويلية والتكوين لبناء بصري يتخذ أسلوبية مميزة لانساق العمل والتي تركز في بناءها الموضوعي على مرجعية لحضارة وادي الرافدين.

فقد تضمن العمل إشارات بيئية لتلك الحضارة واستقدام مجموعة عناصر مرتبطة تضمن بالعقيدة الإسلامية متمثلة بأهله والحروف والآيات القرآنية والتي تحمل رموز

ودلالات معينة تتوافق مع رؤية الخزافة التي طرحتها بواقعية مشفرة تأويلاً لا تنتسب لزمن الحداثة مما جعلها خارج حدود الزمان والمكان فهي تصلح لكل الأزمنة من خلال ربط المفردات التاريخية بأخرى معاصرة ، فهي حققت تواصل مع الوحدات وبمستويات تأخذ مديات مختلفة مرتبطة بنتائج العمل ، فالمساحات والفضاءات مترابطة ، متقاربة ، متداخلة . واستخدام اللون الأزرق مثل مركز استقطاب بصري ضمن محيط لوني مؤلف من درجات لونية باردة وداكنة ، بالإضافة الى ما يحمله اللون من آثار نفسية ترتبط بالدين والتي تثير عند المتلقي احساس تولد تأويلات فكرية ترتبط بالإسلام والدين الإسلامي ، وتلك العلامات والرموز الشكلية تعبر عن مفاهيم بيئية معاصرة تمثلت بالنخلة السومرية والبيوت الطينية والاهلة، التي وزعت بشكل بناء معماري متداخل يحكي حكايا فالأقواس وامواج الماء جاءت بأشكال وبمستويات لونية مقسمة بشكل هندسي متناسق بألوان البيئة العراقية وأعطيت للحرف العربي مركز في بناء التشكيل والمساحة والفضاء وضمن نقطة مركزية تتناسب مع التكوين العام للجدارية، كما وبنيت الاشكال بمدلولات بيئية تؤكد الخصوصية العراقية والبناء المعماري وتلك الشناشيل من الموروث العراقي ، فكانت رموز نفذت بألوان لها تأثير نفسي واستعارة علامات ورموز تحاكي الواقع وبمختلف الازاحات الزمانية والمكانية.

### عينة رقم (2) / عمل الخزاف اكرم ناجي



عمل جداري ينبني العمل على مبدأ حروفي يتمثل بالخط العربي ، فالتكوين الشكلي للعمل يحيلنا للتشكيل الجداري بثلاثة قطع هندسية ، حاول الفنان المزوجة بين القديم والحديث ، الماضي والحاضر بتوليفة فنية جدارية ، تلك المقاربة الشكلية بين الرسم والنحت والخزف جسدت وفق رؤيا الفنان بطريقة العرض ( سنوграфия) وقد تعامل الخزاف مع الخامات والتي تؤثر قدرته على

امتلاك ادواته وتطويره للمادة الخام وصقله للسطح بجرأة وبحرفنه ، حركة الحروف وتناسقها وانسيابيتها التي تتكلم عن حكايا وأسطورة واستدعاء اللون الأزرق (الشذري) لون القباب والمآذن والحاضنات الإسلامية، تلك المعطيات تؤثر هوية المكان وحضورا لتراث وربط التاريخ بالبيئة والمكان ، حاول الفنان صياغة رؤيته الجمالية وانتماؤه وحضوره داخل الحقل المعماري وإعادة صياغة التشكيل الخزفي برؤيا معاصرة وحداثوية، تشكيل فيه مقاربات فنية بين المعمار والخزف وتلك

التشكيلات الهندسية التي توشح بعداً جمالياً ونوعاً من التزيين القائم على استدعاء اشكال الحروف وتوظيفها بطريقة عصرية وإعادة انتاج المواد الخزفية بإنجاز بيئة معمارية تستدعي الموروث الحضاري وتمنح العمل خصوصية جمالية مقاربات شكلية، حاول الخزاف فيها التحرر من القيود بتشكيل الحروف برؤيا جديدة وتحريرها، فهو يعيد تنظيم الشكل الحروفي وفقاً لنسق غير مألوف ومؤسساً صورة وتشكيل جديد ليحكي قصة وحكاية ونقل تجربته الفنية في أبسط صورها واشكالها من خلال توظيف النص والحرف لبناء جمالي عن طريق عكس الدلالات التأويلية والتكوين في بناء بصري وتداولي يركز في بناءه الموضوعي على مرجعية حضارية.

### النتائج والاستنتاجات

- 1- في ضوء ما جرت به الأعمال الخزفية فإن اغلب الأعمال تستلهم من الموروث الرافديني وتوظفه في أعمال جدارية وبتشكيل جمالي يعمل ضمن منظومة التشكيل.
- 2- وجود التكوين مركزي يحاول السيطرة على تشكيلات العمل داخل المنظومة الشكلية لجذب المشاهد والمتلقي لتوظيف الحروف العربية في البناء الجداري واللوحة الفنية والذي تعطيها نوع من الخصوصية.
- 3- كان للعمارة ورموزها حضور في التشكيل خلفي والذي منحها نوع من التقارب والتقابل على مستوى اللون والخامة والتشكيل وإنتاج أعمال تتماشى مع البيئة العراقية.
- 4- استفاد الحرف العربي وإعادة الذاكرة لتلك السياقات التي استخدمت في الفنون الإسلامية التي لها وجود وتمركز في الذائقة الواقعية على المستويين التلق والاستخدام سواء من قبل الخزاف او النحاس فالحرف له حضور من مجمل الأعمال الفنية
- 5- البيئة العراقية برموزها ونخلها وماءها هي شواخص تسجل على سطح التشكيل الفني بأعتبرها خصائص البيئة العراقية لتثبت خطابات اجتماعي بيئي يحكي قصص وحكايا بتوارثها الأجيال فتناولها الفنان ووظفها في المنجز الفني.
- 6- التجريد من الأشكال والحروف والذي يتماشى مع أسلوب الفنون الإسلامية بتجريدها للحروف والتبسيط لإنتاج عمل فنية سهلة القراءة على المتلقي المثقف والبسيط.
- 7- لابد من التأثر والتأثير بالسياق العام لفنون العالم من خلال طرائق العرض على واجهات المباني والمؤسسات الحكومية والساحات العامة.
- 8- انجاز أعمال فنية وظفت فيها الحروف العربية والتي استلهمت من التراث والموروث الحضاري الرافديني.
- 9- توظيف الحرف العربي وهو نوع من إعادة التاريخ للفنون الإسلامية والتي لها حضورها في البيئة الثقافية والاجتماعية والذائقة العراقية.
- 10- ظهر أسلوب التجريد في تشكيل الحروف والذي يتماشى مع الفنون الإسلامية بتبسيطها للشكل وتوظيفه في المنجز الفني.

### الاستنتاجات

- 1- الموروث الرافدين له سياق تداول مختلف عن عما عرفته ذاكرة المتلقي.
- 2- الحرف العربي اكتسب وظيفة وتداول آخر من خلال التقارب والتقابل بين فني العمارة وتكنيك الحرف العربي.
- 3- هناك توافق بين فن العمارة والتشكيل الخزفي من خلال خلق فضاء تواصلية وتداخل بينها.
- 4- منحت التشكيلات الخزفية والجداريات ، هوية ثقافية للعمارة العراقية المعاصرة.

## التنوع الشكلي وفلسفة وحدة تصميم التكوينات الزخرفية الهندسية المعمارية

د. عدي عبد الحميد مجيد

معهد الفنون التطبيقية - الجامعة التقنية الوسطى

### ملخص البحث:

تمثلت مشكلة البحث بتساؤل أساسي هو:

ما التنوع الشكلي في وحدة التكوينات الزخرفية الهندسية المعمارية؟

ويهدف البحث إلى الإجابة عن التساؤل الوارد في المشكلة كما يتحدد البحث بالزخارف الهندسية وتنوعاتها الشكلية ضمن

وحدة التكوين على الواجهات المعمارية في بغداد عام (142 هـ - 1440 هـ) (760 م - 2019 م)

تكمّن أهمية البحث:

1. يكشف عن الاسس الفنية والتصميمية الموظفة في التكوينات الزخرفية الهندسية.
  2. يسهم في توعية الجانب الفكري والتطبيقي لطلبة كلية الفنون الجميلة لاسيما قسم الخط العربي والزخرفة وطلبة قسم التصميم .
  3. يفيد القسم التزيين المعماري في كلية الهندسية والتصميم والتزيين المعماري في معهد الفنون التطبيقية.
- تناول الإطار النظري الموضوعات الآتية؛ مقدمة تاريخية حول نشوء الزخرفة والعلاقات الرياضياتية لها والأشكال الهندسية المتداولة في العمائر وكذلك العناصر المفاهيمية - البصرية للشكل الهندسية، فضلا عن العناصر العلائقية له وتحولاته الهندسية ومنها العلاقة المكانية في الشكل الزخرفي الهندسي.
- اتبع الباحث في إجراءاته المنهج الوصفي التحليلي للتوصل إلى نتائج تحقق أهدافه وتحل مشكلته وتم اختيار العينة بطريقة قصدية حيث بلغ عدد العينات (3) عينة من مجموع (24) نموذج. وتصميم الأداة (الاستمارة) وعرضها على الخبراء للتأكد من صلاحيتها، وتحقيق الأهداف.

وتوصل البحث إلى نتائج منها:

- 1- تعتمد الزخارف الهندسية في الدرجة الاساس على بناء الشبكة الاساسية في ضوء الفضاء المتاح ووفق تنوعات التكرار والأنسجام والتوازن في رسم الوحدات والمفردات الزخرفية او توزيع مراكز تولد المفردة الزخرفية في مركز التصميم او على جانبية .
  - 2- الزخرفة الهندسية والمعمارية لها بنية رياضية وتعتبر الرياضيات نظام ونسق منطقي في تكوينات الزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية اذا ان الزخرفة هي شكل مكتمل للفكر الرياضي.
- وأوصى الباحث بالإفادة من توصلاته ومفرداته في تعزيز وتفعيل المناهج الدراسية المعنية بالزخرفة الهندسية عموماً، وذلك في الأقسام المعنية ضمن الكليات والمعاهد الفنية.
- واقترح الباحث دراسة للخصائص الجمالية للأشكال والطرزات الزخرفية الهندسية في المعمارية الاسلامية الحديثة في العراق .

### Research Summary:

The research problem was a fundamental question:

What is the formal diversity in the unit of decorative architectural formations?

The research aims to answer the question in the problem as the research is determined by the geometric decoration and its variations in the form of the unit on the architectural facades in Baghdad in (142 H- 1440 H) (760 m -2019)

The importance of research is:

- 1- Reveals the artistic and design foundations employed in the engineering decorative formations.
- 2- Contribute to the awareness of the intellectual and practical aspects of students of the Faculty of Fine Arts, especially the Department of Arabic calligraphy and decoration and students of the design department.
- 3- The Department of Architectural Decorates in the Faculty of Engineering, Design and Architectural Decoration at the Institute of Applied Arts.

The theoretical framework deals with the following subjects: a historical introduction about the emergence of the decoration and its mathematical relations, the geometric shapes of the buildings, as well as the conceptual-visual elements of the geometric shape, as well as its relational elements and geometrical transformations.

The researcher followed in his procedures descriptive analytical approach to reach the results of achieving its objectives and solve the problem and the sample was chosen in an intentional manner, where the number of samples (3) sample of the total (24) model. And design the tool (form) and presented to the experts to verify their validity, and achieve the objectives.

The research reached results, including -:

- 1- The geometric decoration in the base class depends on the construction of the basic network in the light of the available space and according to the variations of repetition, harmony and balance in the drawing of units and decorative vocabulary or the distribution of centers that generate the decorative element in the design center or on the side.
- 2- The architectural and architectural decoration has a mathematical structure. Mathematics is a logical system and layout in the formations of geometric decoration in Islamic architecture if decoration is a complete form of mathematical thought.

The researcher recommended to benefit from his findings and vocabulary in promoting and activating the curriculum of engineering decoration in general, in the relevant departments within the faculties and technical institutes.

The researcher proposed a study of the aesthetic characteristics of architectural forms and patterns in modern Islamic architecture in Iraq.

#### مشكلة البحث :-

عرف العالم الإسلامي إبداعاً كبيراً في مجال الزخارف عامة وفي مجال الزخارف الهندسية خاصة. إذ إن الزخارف الهندسية أعطت طابعاً إسلامياً فعالاً من خلال إبداعات الفنان العربي المسلم في هذا المجال . ويدخل في ذلك المجال الفني تأثير العقيدة الدينية في العالم الإسلامي من خلال الواقع الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع الإسلامي وذلك الواقع كان هناك تأثير إيجابي لازدهار الفنون وابتداع الكثير من الفنون على كافة المجالات وقد طرح الواقع الاجتماعي للمسلمين ظاهرة من أهم الظواهر الثقافية والتي كانت امتداداً لعصر ازدهار الفكري والسياسي ، وهي

ظاهرة الإحياء الإسلامي\* التي ساهمت في إبراز جوانب متعددة لمختلف النشاطات والميادين العلمية والثقافية والفنية حتى أصبح التراث العربي الإسلامي خزينا كبيرا لمختلف الفنون والعلوم الاجتماعية والفنية.

تعتمد الزخارف الهندسية في الدرجة الأساس على بناء الشبكة الأساسية في ضوء الفضاء المتاح وفق تنوعات الإخراج كالتكرار والانسجام والتوازن في رسم الوحدات أو المفردات أو توزيع مراكز تولد المفردة الزخرفية سواء في مركز التصميم أو على جانبيه ثم اختيار العناصر الأساسية وتوظيفها في ذلك الفضاء ومن ثم الإخراج النهائي الذي ينطوي على مفاهيم تستند الى الاختيار القصدي من خلال التوصيلات الهندسية للحصول على التأسيس النهائي للتصميم. ومن خلال اطلاع الباحث على كثير من التنوعات الزخرفية الهندسية التي تعتمد تنوعاتها كافة من خلال الشبكة الأساسية على عنصرين أساسيين هما المربع والدائرة.

ولكون أكثر الباحثين في هذا المجال لم يتعرضوا إلى سبل وكيفية التنوع الحاصل في الزخرفة الهندسية علما أنها معتمدة على عنصرين أو أكثر في عملية التركيب والبناء التصميمي لها كما أن من خلال تحليلها نجد أن إمكانية تطويرها يلزم في أسس ونسب حسابية ثابتة تتغير من خلال تنوع الشكل الزخرفي .

ومن خلال معرفة الجوانب التطبيقية في عملية الإخراج الهندسي وكيفية الوصول والتعرف على أساسيات هذا الفن حدد الباحث المشكلة بالتساؤل الآتي :

ما التنوع الشكلي في تصاميم الزخارف الهندسية ؟

#### اهمية البحث

تشكل الزخارف النباتية مضمراً ذا طابع فني له اهمية كبيرة في التراث العربي الاسلامي وكونها مجالاً فنياً رحباً للبحث والدراسة في العديد من المجالات الفنية الأخرى في البحث العلمي ، وبناءً على ذلك تكمن اهمية هذا البحث في :

1. يكشف عن الاسس الفنية والتصميمية الموظفة في التكوينات الزخرفية الهندسية.
2. يسهم في توعية الجانب الفكري والتطبيقي لطلبة كلية الفنون الجميلة لاسيما قسم الخط العربي والزخرفة وطلبة قسم التصميم .
3. يفيد القسم المعماري في كلية الهندسية والتصميم الداخلي لفن العمارة .

#### اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن : (التنوع الشكلي وفلسفة وحدة التصاميم الزخارف الهندسية المعمارية) .

#### حدود البحث

الحد الموضوعي : زخارف التصاميم الهندسية للعمارة الاسلامية في بغداد .

الحد المكاني : مدينة بغداد .

الحد الزمني : عام (142 هـ -1440 هـ) ( 760 م -2019م).

#### تحديد المصطلحات

1. التنوع

\* يطلق مصطلح الإحياء الإسلامي على التوسع الفكري والثقافي في البلاد التي كانت يحتلها جيش المسلمين وخاصة بلاد ما وراء النهر والاندلس ونقل التراث العربي الإسلامي لتلك البلاد ( عن عبد الخالق ، فريال داود الزخرفة بالعاج ، مجلة افاق عربية ، ع 18 ، 1980 )

يعرفه ( ابن منظور ) بأنه ( اخص من الجنس ، وهو أيضا الضرب من الشيء ) والتنوع ، التذبذب ، وتنوع الشيء أنواعا ) ( 2 ، ص 364 ) .

ويعرفه ( رياض ) بأنه ( أمر مضاد للتماثل ينطوي على معنى الإكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف أصنافها ) . ( 17 ، ص 32 ) .

ويعرف الباحث التنوع إجرائيا بأنه :

( هو حصيلة تباين وتطابق بالنسب الخاصة بالعناصر البنائية للتكوينات الزخرفية الهندسية محققا إظهار صفات مختلفة شكليا في فضاء ثابت ) .

## 2 . التصميم :

عرفه ( سكوت ) : بأنه العمل الخلاق الذي يحدد غرضه ( 20 ، ص 5 ) .

ويعرفه ( عبو ) : بأنه عملية تميز بالخطوط والأشكال الهندسية والزخرفية في إشغال المساحات الفارغة لأهداف معينة ومنها الأشكال الزخرفية ، إذ أن إشغال الفضاء أمر يستوجب التقنية العالية والذوق المرفه والوصول إلى المضمون بأقرب طريق وابطس التعابير ( 27 ، ص 328 ) .

ويمكن للباحث أن يضع تعريفا إجرائيا للتصميم .

( وهو عبارة عن تنظيم للعلاقات والعناصر الأساسية المكونة للعمل الزخرفي الهندسي من خلال أسس ومعايير تصميمية لتحقيق الوظيفة والجمال مع وحدة الموضوع الفكري لتحقيق النتاج الفني ) .

## 3 . الزخرفة :

عرفها ( ابن منظور ) ( الزخرفة : الزينة ) ثم ( سمى كل زينة زخرفا ثم شبه محوه مزور به وبيت من خرق ، وزخرف البيت ، زخرفة ، زينة وأكملة ) ( 2 ، ص 123 )

وعرفها ( Jensen R. ) : ( بأنها ليست مكونا إنشائيا ولا وظيفيا بل هي شيء يضاف إلى ما هو إنشائي ، أو وظيفي قد يكون غير مفيد تقنيا مع ذلك له غرض جعل الأشياء جميلة ) ( 51 ، ص 9 ) .

أما ( الجنابي ) فيعرفها : الزينة أو النقش بطريقة فنية مرتبة بقياسات محددة سواء بالحفر ، أو الرسم ، في الأشياء المنقولة ، أو غير المنقولة مما ينتفع به عام أو خاص كالتحف والمباني ( 12 ، ص 134 ) .

ويعرفها ( ساقى ) : الزينة التي تتكون عناصرها من تحوير الأشكال النباتية والهندسية والخطية إلى وحدات متكررة لتزيين قباب وأبواب الجوامع ( 18 ، ص 6 )

ويبنى الباحث تعريف الساقى للزخرفة لأنه يتفق مع أهداف بحثه .

## 4 . الزخرفة الهندسية :

عرفها ( داود ) : هي التراكيب الهندسية المحكمة التي تنشأ من تقاطع الخطوط الهندسية المستقيمة ، وغير المستقيمة والقابلة للانتشار في جميع الاتجاهات عن طريق تكرار الوحدة الهندسية الأساسية التي يبنى بموجبها كل أنموذج من النماذج النجمية وغير النجمية ( 14 ، ص 9 ) .

كما تعرفها ( سليمة ) : بأنها أشكال يستمدتها الفنان العربي المسلم من تشكيلات فنية متناسقة لملء الفضاء الذي أحده غياب الصور الأدمية ، وتقديمها في اطر فنية تتسجم في طبيعة المواد المستخدمة في الأعمال الفنية كالطين ، والحجر والأجر والعظم ، والمعادن ، والأخشاب ( 26 ، ص 3 ) .



كما عرفها ( الألفي ) بأنها: عناصر وأشكال هندسية بسيطة مثل المثلثات والمربعات والعصاب والجداول المزوجة والخطوط المنكسرة والخطوط المتشابكة ( 7 ، ص 115 ) .

ويتبنى الباحث تعريف ( داود ) لأنه الأشمل تعبيراً للزخرفة الهندسية كونه يتناسب مع أهداف الباحث.

## الفصل الثاني

### مقدمة عن نشوء الزخرفة :

أخذت الزخارف الهندسية في ظل الحضارة العربية الإسلامية بأهمية خاصة وشخصية فريدة حتى أصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة في مجالات واسعة معمارية وفنية يعود ذلك إلى مرد الفنان العربي المسلم كونها تميل إلى التجريد.

كما يعتقد علماء الآثار بان الأشكال الزخرفية قد نشأت عند الإنسان القديم نتيجة التحويرات الكثيرة التي قام بها في أشكال الحيوانات والنباتات والأشكال الهندسية كالخطوط المتوازية والمستقيمة مكوناً منها وحدات زخرفية مبنية في تكوينات هندسية مختلفة ( 16 ، ص 29 ) ومنذ فجر التاريخ الفنون الزخرفية موجودة ومتأصلة في الإنسان وتكاد تكون غريزية وأساسية كاحتياجاته الأخرى إلى الغذاء والكساء والمأوى ( 20 ، ص 35 ) . وكان وراء ظهورها دوافع وحاجات جمالية فهي نوع قديم جدا من نشاط الإنسان الفني ظهر في أن واحد مع أقدم آثار الفن التشكيلي ( رسم ونحت الصيادين الأوائل ) ويرتبط أول ازدهار لها ارتباطاً وثيقاً بالبدايات الأولى للحرفة البدائية.

من جانب آخر فيما ساعد الزخارف الهندسية في التطور هو كونها بنية رمزية من خلال الفنان العربي المسلم وإشباع للألم الروحي فالبدائي يتأمل فوضى العالم حوله بخوف وشك ، والفاعلية الفنية عنده ذات اندفاع لتأسيس عالم آخر من القيم الإدراكية الحسية متحرراً من كل استبدادية الحياة ، ولذلك أعاد صياغة ما كان حياً واستبدادياً في انطباعاته البصرية الدائمة التقلب إلى رموز ثابتة من نوع تجريدي وحديسي ( 62 ، p17 ) . والفنان البدائي يزخرف قبل أن يصمم ، كما إن إثارة الحواس المنفصلة وارتباطات الإبهه والغنى تسبق بكثير من الاهتمام بالتناسق الإدراكي بالشكل ، وهكذا فالفنون التشكيلية تبدأ إذا بالزخرف العرضي وبالرموز ، وترجع لذة الجمالية في البدائية إلى غنى المادة ووفرة الزخرفة ( 27 ، p116-117 ) .

إذ يفرد المسلم بخياله الهندسي الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويحولها إلى خطوط ومنحنيات ، تتكرر وتتعاقد وتتبادل وتمتد إلى مالا نهاية ، حتى لا يكاد للناظر أن يحدد بدايتها أو نهايتها ( 7 ، ص 129 ) .

### أولاً : فلسفة الزخرفة في العمارة

استعمل الإنسان الزخارف الهندسية منذ عصور ما قبل التاريخ إذ كان يرسم قبل أن يتمكن من القراءة والكتابة فالزخرفة كانت متزامنة مع وجود الإنسان فهو يزخرف أشياءه وكل أبنيته ( 29 ، ص 153 ) والفنان البدائي كان يزخرف ليبعد عن نفسه شعور الخوف من الفراغ وهذا ما كان يفعله رجل العصر الحجري الحديث حينما كان يقوم بتجميل مصنوعاته وتعبئة المساحة الفارغة ( 12 ، ص 146 ) ولذلك عُد الفن الزخرفي نوعاً من الرياضيات التشكيلية لأنه ظهر قبل أن يعرف الإنسان العدد وكان تجسيداً للحساب في الفن ( 9 ، ص 13 ) والأصل الأساس للزخارف أنها تستند إلى خيالات الطبيعة فمن الطبيعي يستمد المزخرف العناصر الأولى لفنه من ساحه نبات ، أو ورقة ، ثم ينظم الخيال الى الاساس في التناسب ليتكون بعد هذا الشكل الزخرفي ( 28 ، ص 219 ) كذلك فن العمارة إذ أن عملها الفني أيضاً يستند إلى مقاييس وأنظمة تبنى كلية التكوين ( 55 ، p101 ) والإنسان يبني النظام في عالمه من خلال العمارة ( 55 ، p109 ) ، وللرياضيات مكانة كبيرة في الدين الإسلامي وبالأخص الهندسة والعدد ، لارتباطها بجوهر الرسالة إلا هو التوحيد إذ كان الرقم واحد في سلسلة الأعداد

هو الرمز الفكري لأصل الكون (10 ، ص 37) وكانت فكرة التوحيد كعقيدة وراء استخدام الفنان المسلم الأشكال الهندسية وتنظيماتها (47 ، المقدمة) وقد جسد في تصاميم تكويناته الزخرفية من خلال عملية التنظيم والتجريد والتكرار والخصائص التعبيرية الجمالية عن فكرة التوحيد (36 ، ص 369) إيمانه بان الله خلق الكون تبعاً لقوانين رياضية (18 ، ص 31) وانه قد أعطى الشكل والجمال والنظام لكل شيء بحسب قوانينه الخاصة (35، ص 508)، حيث استخدم الفنان المسلم نوعاً من الحسابات في تنظيم إبداعاته الزخرفية المعمارية وبالأخص أشكال الطبيعة برموز هندسية (13 ، ص 30) وقد طور الفن الإسلامي هذه الزخارف إلى حد مذهل (14 ، ص 105) وما قدمه من أعمال فنية في العمارة الإسلامية خير مثال على كيف قدراته في استخدام النظم الرياضية وسلاسل العدد المتكررة على الزخارف وإنشاء الأبنية (10 ، ص 33) والتي تظهر مهارته في تنظيم العلاقات الرياضية للأبعاد والاحجام والأشكال بين الأجسام (4 ، ص 130).

فالعمارة هي نتاج الفكر (32 ، ص 131)، كما إن الزخرف هي شكل مكتمل للفكر الرياضي (8 ، ص 63) فالزخرفة هي تغطية للسطوح المعمارية بتكويناتها المنظمة على رغم مكن تعقيدها وتنوعها الثري إذ إنها تنطوي على أشكال ومنحنيات وصور هندسية وبناء هندسي (46 ، p229) والهندسة هي التي تحل مشكلة النظام في العمل الفني فهي جزء جوهري في الإنتاج الحر (56، p11) والعمارة غالباً تنزع نحو الكمال الهندسي (37 ، p160) والكمال موضوع رياضي عددي (23 ، ص 22)، والشكل المعماري والزخرفي من الأشكال المعقدة والمتنوعة تحتاج إلى عدد كبير من أنظمة الرموز المختلفة لوصفها (55 ، p57).

إذ إن العمل الفني العماري والزخرفي ينجزه المزخرف المعماري في ترتيب منظم للأجزاء طبقاً لمبادئ تنظيمية (48، p174)، ومبدأ التنظيم هو أساس العمارة (32 ، ص 131) والزخرف الهندسية بطبيعة الحال متعلقة بمظهر العمارة فهي الجمال الكيفي لها (33 ، ص 47)، ففي الشكل الزخرفي والعماري تسيطر العلاقة الرياضية في بناء الجزء حتى ولو كان شكلاً منفرداً واحداً كذلك تسيطر على بنيتها التي تنظم من خلال كل الأجزاء المتعلقة (34 ، ص 17) فتكون الرياضيات العنصر الرابط المشترك بين العمارة والزخرفة (10، ص 42) لان الزخرفة والعمارة في الأساس هما نمطان بنيويان لهما تجليات بصرية (35، ص 509).

ان الأشكال الزخرفية والعمارية المنظمة التي تؤسس على المعادلات الرياضية تبلغ غاية الكمال الوظيفي في النتاجات الفنية الأكثر تعقيداً كما أنها تعطيهها وتمنحها قصد ومعنى جمالياً (5 ، ص 55-56).

ولان الرياضيات تتعامل مع الكم أي الجوانب التي تقبل القياس والعدد (22 ، ص 30) فهي تسهم بشكل فعال في الوصول إلى الكيف الجمالي إذ يتعزز في التنظيم الكمي للشكل أكثر مما نجده في وصفه الكيفي (12 ، ص 67) ولكون مشكلة الشكل في الزخرفة والعمارة ذات طبيعة هندسية فان عملها الغنى يكون مسالة رياضية (55 ، p92) وهي مضمون للأشكال والكشف عن سرها يكمن في تحليل بنيتها التي تحكمها الرياضيات (8 ، ص 52-53) وان كل ما هو وذو معنى ودال في العمارة والزخرفة فانه يأتي من الرياضيات في اختيار المناسب للأبعاد والتناسبات (43 ، p304).

#### ثانياً : الشكل الهندسي والزخرفة الهندسية المعمارية

الأشكال الهندسية في زخرفة العمارة يؤسس بناؤها الشكلي على عدة عناصر تصميمية من أبرزها عناصر تصميم مفاهيمية - بصرية والمتمثلة في عناصر تكوين الشكل الهندسي وهي النقطة ، والخط ، والسطح ، والكتلة 0 فضلاً عن عناصر تصميم علائقية تتحكم في التوزيع المكاني للعناصر البصرية من ناحية الموقع والخير والاتجاه والجاذبية ، وعناصر تصميم عملية تتركز على عدة جوانب منها الجانب التعبيري الزخرفي والذي قد يكون واقعي أو طرازياً أو تجريدياً وعلى

الجانب الدلالي والوظيفي بهدف تحقيق هدفين ، هدف معماري لتخفيف وطأة نقل البناء للعمارة وآخر هدف زخرفي بإيصال فكرة الموضوع الفني للزخرفة الهندسية بأسلوب ديناميكي وعرض جمالي يبهج النفس ويبعث الراحة ( 11 ، ص 33).  
للعناصر التصميمية للأشكال الزخرفية الهندسية :

### 1- العناصر العلائقية للشكل الهندسي :

بناء هيئة ما لأي شكل هندسي يعني دخول عنصر الشكل على عنصر الفضاء كل بصفاته الخاصة وقواه البانية التي تتعارض مع صفات او قوى أخرى ( 24 ، ص 36 - 37 ) فالفضاء والشكل الهندسي عنصران أساسيان في تصميم الزخرفة الهندسية العمارة فالفضاء الأساسي يتميز بقوى توحد وتعادل وبدخول الشكل عليه يفقده هذا التميز وذلك بتأثير قوى الشكل وقد يرتقي احد هذين العنصرين على الآخر ويكون هذا الارتقاء بمثابة محصلة لتفاعل قواهما (58, p16) إذ أن علاقات الارتباط بينهما هي علاقة إزاحة احلالية استبداليه بانية تفسر قواها من خلال العلاقة المكانية في المجالات الفضائية بين الحدود والمحيط بالفضاء الأساس والحدود المحيطة بالشكل ( الحيز الذي يشغله ) تبعاً لتنظيم العناصر العلائقية لهيئة الشكل ( الموضع ، الاتجاه ، الحيز ، الجاذبية) وهذه العناصر هي التي تتحكم بمواضع العلاقات المكانية بين فضاءات الشكل الزخرفي الهندسي وفضاءات الأساس الحاضنة له أو الحاوية له كأرضية إذ إن أي شكل من الأشكال الهندسية الزخرفية الداخلة على الفضاء الأساس تكون قوته بانية وفي ذات الوقت تكون منشأً لمجالات فضائية مشحونة بقوى توتر موجهة تتفاوت مقاديرها بتأثيرات علاقة موضعها بمركز الفضاء الأساس (41, p58-59)، إلا أن بعض هذه العناصر العلائقية يدرك كالموضع والاتجاه والآخر يشعر به كالحيز والجاذبية ( الوزن )، فالإتجاه لا يمكن رويته مجرداً فهو دائماً ما يكون مرتبطاً بعنصر او واصفاً له اذ ان اتجاه أي شكل هندسي زخرفي يعتمد على كيفية ربطه بمجال الروية والى الفضاء الأساسي الذي يضمه او إلى الأشكال الهندسية الأخرى القريبة منه او المجاورة له او المتداخلة به والمرتبطة به بعلاقات شكلية (60, p278-279) اما عنصر الموضع للشكل فهو محكوم بعلاقته بالفضاء الأساس او ببنيته والعنصران الأخران هما الحيز والجاذبية اذ ان لكل شكل حيزاً يشغله في فضاء الأساس وهذا الحيز قد يأخذ وجهين اما ان يكون موجبا ( مشغولاً ) او يكون سالبا ( خالياً ) وأيضاً قد يكون مسطحاً او مجسماً

### 2- العناصر المفاهيمية - البصرية للشكل الهندسي .

العناصر المفاهيمية لهيئة أي شكل هندسي تكون غير مرئية للعيان ولكنها مدركة في الذهن فهناك نقطة ما عند زاوية الشكل وخط ما يحدد شكله وسطح ما يحيط به وكتلته تشغل فضاءً (61, p7) وحينما النقاط والخطوط والسطوح والكتل لهيئات الأشكال تتحول عملياً وذلك بتجسيدها بصرياً ولمسياً تصبح عناصر لها مدلولات مرئية واقعية فيتكون عنصر النقطة لبداية ونهاية خط او تقاطع او تلاقي خطوط في الشكل الهندسي أما عنصر الخط يكون مسار اتجاهياً من تحرك النقطة له موقع معين في هيئة الشكل ، ومن مسارات الخطوط يتكون سطح الشكل وهذا السطح المتكون له موقع واتجاه ضمن هيئة الشكل الذي به تحدد نهايات كتلة الشكل ومن تشكل مسارات الأسطح تتكون كتلته والتي تتحدد بعدد أسطح الشكل وان لكل سطح ( مستو ) موقعا في الفضاء

(61, p7-5) ففي تصميم البعدين للأشكال الهندسية تدرك كتلتها بادراك العمق البصري أي إيهاما بصرياً، وفي تصاميم الأبعاد الثلاثة تجسد وتجسم بطبيعة مادية أي يصبح لها شكل وحجم ولون ولمس فالعناصر البصرية لهيئة أي شكل هندسي تتحدد في التالي :

أ. عنصر الشكل : الذي يحدد هوية المظهر للشكل.

ب. عنصر الحجم : يوضح القياس الطبيعي والنسبي لهيئة الشكل.

ج. عنصر اللون : الصفة المميزة للشكل عن محيطه.

د. عنصر الملمس : إظهار السمات السطحية للأشكال وقد تكون سطوحاً مستوية او زخرفيه او بارزة بقدر ما . فهئية الشكل الهندسي ليست فقط شكلا مرئيا وإنما هي شكل محدد بالحجم واللون والملمس (p7,61).

### ثالثا : الشكل الزخرفي وتحولاته الهندسية

الأشكال الزخرفية تعطي إشارة تنعكس من خلال ثلاثة جوانب الأول منها هو العناصر ذاتها والثاني يرتبط بترتيب نسق العناصر وتركيبها والثالث هو المعنى ومدى تأثير الشكل للرائي (10، ص74).

وان الأشكال الزخرفية الهندسية الإسلامية تبنى على أساس حسابي (10، ص75) وان جميع هذه الأشكال تحتفظ بدلالاتها الخاصة (20، ص74) فالشكل الزخرفي الهندسي المبنى بناء رياضيا يتطلب نشاطا عقليا يكشف عن أسراره ويمسك بآرائه وتعقيده ففكرة الفنان المسلم على الموازنة بين الأشكال الهندسية ذات بنية خطوط مستقيمة وذات بنية خطوط منحنية ، فالخط الهندسي بنوعيه المستقيم والمنحني كليهما له جمال رياضي يستشعره العقل والمزاوجة بين تنوع خطوط الأشكال الهندسية يعطي محصلة جمالية رائعة (10 ، ص83).

حيث يكون الشكل في الهيئة الزخرفية في علاقة تبادلية مع المادة والأسلوب الفني الذي يستخدمه المزخرف المعماري وأسلوبه الشخصي في استغلال واستخدام وتوظيف المواد والوسائل والأدوات في انجازه للهيئة الزخرفية العمارة (10، ص54).

ويصار الى جعل الشكل الهندسي جامعا للجانب الرمزي والجانب العملي وتكون الوظيفة الفعلية لموضوع الزخرفة الهندسية بالإمكان إشباعها بمدى واسع من الأشكال الهندسية والهيئات الزخرفية العمارة (10، ص68)، كالأشكال الهندسية الأساسية للزخارف العمارة مثل الدائرة ، والمربع ، والمضلع ، والمثلث التي تعد مصدر إنتاج الكثير من الهيئات والموضوعات الزخرفية الهندسية العمارة أما باقي الأشكال فهي محتواة في هذه الهيئات ومشتقة منها (15، ص77)، لذلك تتخذ الأشكال في الفن الزخرفي الإسلامي أهمية فلسفية كبيرة (10 ، ص38).

والعمل الفني الزخرفي لهذه الأشكال الهندسية لا يكون شيئا في ذاته بل ما تكشفه وما تضيف عليه من معنى (p206,50) اذ اكتشف المعمار المسلم في المقرنصات والافاريز والأفواس قدرتها على إضفاء سمه زخرفية على الكتلة المعمارية (p136-137,53) كما ان الزخرفة في العمارة الإسلامية ليست محددة بتغطية السطوح إنما تساعد في تحويل الفضاء (p83-84,45) فالشكل الزخرفي يحضى بالمعنى ضمن نظام علاقة الجزء والكل فأجزاء التكوين الزخرفي من خلاله تبدو وكأنها ترتبط معا بطريقة اذ ان المعنى في الكل او معنى الكل يعتمد على أسلوب ربط أجزائه (p67,45) والبناء الزخرفي

الهندسي يتم من خلال تقنيات بنائية أساسية هي :

أ. النقل موضعي للشكل من مكان الى آخر للشكل .

ب. التدوير الشكلي حول موضع او نقطة ارتكاز معينة .

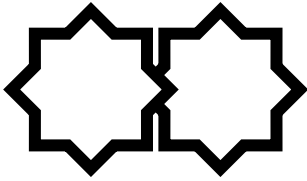
ج. الانعكاس الشكلي بتناظر مرآتي .

د. الانقلاب ( القلب ) الشكل وذلك بتكراره بحيث يتناظر حول محور وسطي له.

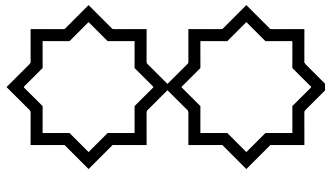
### رابعا : العلاقة المكانية في الشكل الزخرفي الهندسي

الزخرفة الهندسية هي بحد ذاتها نظام من العلاقات الشكلية ( 30 ، ص9 ) فليس هناك شكل إلا وهو نسج علاقات ( 12 ، ص146 ) فالعلاقات بين العناصر الزخرفية لها أهمية كبيرة إذ يشتق العنصر من علاقاته الداخلية ومن ذلك يصبح

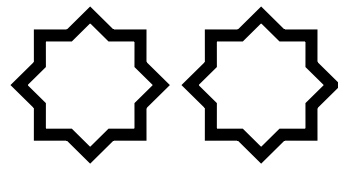
- الكل أكثر أهمية من الأجزاء (p42,54) وان هذه العلاقات هي التي توصل الى الجمال الشكلي المحض (15، ص105) ومن ابرز طرق العلاقات البنائية والتنظيمية في تشكيل الهياكل الزخرفية الهندسية المعمارية هي : ( p12,61 )
- 1- التمرکز الذاتي للشكل اي علاقة العزل بين الأشكال بفاصلة حيزية صغيرة نسبيا كما في الشكل (1) .
  - 2- علاقة التلامس ( التماس ) : تماس شكلين بنقطة واحدة او بعدة مواضع بدون فاصلة فضائية بينهما . كما في الشكل رقم (2) .
  - 3- علاقة التراكب تجعل شكل يغطي جزءاً من شكل آخر بحيث يكون الشكل المتقدم الى الأعلى والشكل الخلفي الى الأسفل . كما في الشكل رقم (3) .
  - 4- علاقة الاختراق تكون الأشكال المترابكة مع بعضها البعض ولكن بوضوح شفاف وان خطوط كفافهما تبقى مرئية كلياً . كما في الشكل رقم (4) .
  - 5- التوحد ( الاتحاد ) : تراكب أشكال ويكون شكلاً واحداً اذا تتوحد خطوط كفافهما معا . كما في الشكل رقم (5) .
  - 6- علاقة الإسقاط ( الطرح ) تراكب شكلين واحد سالب وآخر موجب إذ إن جزء الشكل المرئي يغطي شكلاً غير مرئي . كما في الشكل رقم (6) .
  - 7- علاقة التقاطع هو نوع من الاختراق بين شكلين والجزء المتكون من التقاطع هو الذي يكون مرئياً . كما في الشكل رقم (7) .



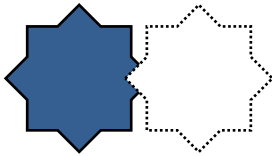
الشكل (3)



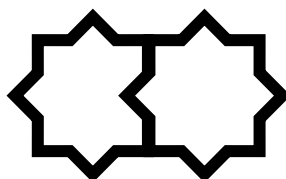
الشكل (2)



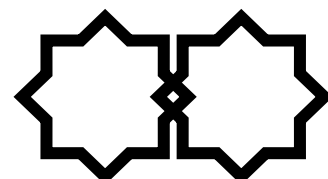
الشكل (1)



الشكل (6)



الشكل (5)



الشكل (4)



الشكل (7)

### خامساً : البنية والنظام للزخرفة المعمارية

كل بنية لها نظام والبنية ما هي إلا منظومة علاقات (34، ص60) ، فالبنية هي التي تحدد العلاقات القائمة بين العناصر والعلاقات محكومة بقوانين وأنظمة تشكل فعلاً تحوالياً وتحافظ في نفس الوقت على خصائص البنية فالنظام والعلاقات والتحول هي الأسس الذي تؤسس عليها البنية وكل بنية لها تتصف بثلاث حالات ( الكلية والتحول والانتظام الذاتي ) (16، ص57) أما النظام فهو جوهر العمل الفني الزخرفي المعماري الذي من خلاله يقوم الفنان المسلم بالتحكم بتنسيق العلاقات البنائية بكلا نوعية الفضائي والشكلي وأحداث الترابطات والتجانسات بين المفردات الزخرفية سوء كانت أشكالاً أو ألواناً أو إحجاماً فالنظام يعبر عن الانسجام والتناسق والكمال الوظيفي في العلاقات البنائية بين المفردات بما يضفي الشعور بالوحدة والإحساس بالهيكلية (39 ، p28) ، ويرى الباحث بان النظام الزخرفي المعماري يعتمد على ثلاث خصائص اساسية بشكل عام هي :

1- **خاصية الانتظام** : فكل الأشكال الهندسية لها شكل معين ومحدد له بداية ونهاية وان جميع أجزائه مترابطة ومتصلة ببعضها وتتبع الواحدة الأخرى بانتظام (4 ، ص42).

فالفنان المسلم كانت غايته العظمى السعي الى تحقيقها من خلال الأفكار او الأفعال في عالم متقلب ومعد (4، ص18) فتميز في عمله الفني باستثمار واستغلال خاصية الانتظام اذ كانت هي مصدر الجمال في تشكيلاته الزخرفية المعمارية التي تكمن كلها في الكتل الهندسية المنتظمة التماثل والنوع والتي أضفت جمالا ثانياً على تكويناته الزخرفية المعمارية (43,p5).

2- **خاصية الهندسية** : كل نظام له ابعاد وهذه الأبعاد لها أشكال وبنيات هندسية تتمثل بالأشكال والخطوط الهندسية وتعد الخطوط الهندسية المستقيمة من الخطوط الانتظامية كخطوط الكفاف للأشكال الهندسية كالمثلث والمربع والمستقيم كذلك الخطوط الهندسية المنحنية هي أيضا من الخطوط الانتظامية كخطوط الأشكال الهندسية كالدائرة ومن توليداتها ومشتقاتها الأشكال البيضاوية والبيضاوي.

3- **خاصية المقياس** : التي يشير الى كيفية إدراك هينات الأشكال بالنسبة للعناصر الإنشائية في العمارة وهناك نسقان من المقياس مقياس رياضي ومقياس هندسي يستخدمان في النظام الإنشائي المعماري ، المقياس الطبيعي الذي يقاس به حجم الشكل او الفضاء قياسا الى أشياء أخرى في بنية محيطة ومقياس اخر المقياس البشري الذي يقاس به حجم العنصر الزخرفي شبه الى أبعاد وتناسب حجم الإنسان الطبيعي (20 ، ص28 ، 65).

### سادساً: أنواع البنيات المستخدمة في الزخارف المعمارية

من ابرز البنيات المستخدمة في تصاميم الزخارف الهندسية المعمارية :

أ - **البنية الشكلية** : يتم إنشاؤها على هيئة شبكة من الخطوط المستقيمة المتعامدة توزع بفواصل متساوية او أفقياً وعمودياً والأشكال الهندسية تنتظم فيها حسب حدود هذه التقسيمات ودرجة انتظامها والبنية الشكلية لها عدة أنماط:

1- **نمط البنية التكرارية** : بهذا النمط المساحة الكلية للزخرفة المعمارية تقسم الى تقسيمات ثانوية بنفس الشكل التام والقياس بدون إضافة فجوات او فواصل مكانية تترك بينها فالأشكال الهندسية توقع عليها بشكل منتظم يحيط كل منها حيز ( فضاء ) متساوي المقدار ( كتقسيمات الخطوط البيانية ) (61 ، p25)

2- **نمط البنية التدريجية** : في تكويناتها تماثل البنية التكرارية ماعدا تقسيماتها البنوية التي تتغير في الشكل والحجم او بكليهما في نمط تدريجي ( تتابعي ) بشكل منتظم (61 ، p39).

3- نمط البنية الشعاعية : إنها نوع من أنواع البنى التكرارية ولكن تصمم على هيئة دائرية بحيث تكون خطوطها البنيوية تدور حول مركز بؤري .

ب- البنية الشبكية : هذه البنية عادة ما تكون منتظمة الى حد ما لكن منها نمط من عدم الانتظام وقد تضم او لا تضم خطوطاً بنيوية لتحديد ترتيب الأشكال الهندسية الزخرفية ولها عدة أنماط :

1- نمط البنية التشابكية : فهي من البنيات التي ليس لها ثبات البنية التكرارية لكن صفة التشابه بعضها ببعض ( 61 p 33 , ) .

3- نمط البنية المركزية : بهذا النمط الهيئات والأشكال الزخرفية تنظم بحرية لتحقيق اثر التمرکز من نقطة او خط إدراكي مشيد مسبق في التصميم العماري اذ الكثافة القصوى تزدهم حول تلك النقطة او الخط وهذا يكون اما بتشابه منتظم او تشابه تبادلي ( تناوب ) او بتدرج إبهامي ( 61 p 51 , ) .

#### سابعاً: أسس توافق المستويات التصميمية للسطح الزخرفي العماري

السطح الزخرفي العماري يرتكز في بنائه على خاصية نوعية خاصة خامة العرض الزخرفي المشيد او الإنشائي ( الأجر - الطابوق - الجص - الحجارة ) وخاصة التجهيز الأساسي للموضوع الفني الزخرفي الهندسي وأبعاد سطحه وهذا المرتكزان عاملان محكمان في عملية التصميم الزخرفي العماري لهيئة التكوين المادي والدلالي والجمالي لموضوع الزخرفة الهندسية وقد يتم التجهيز على هيئة قطع مجزأة او على هيئة سطوح او على هيئة نحت في أسطح الواجهات للمبنى او الجدران او الأعمدة او الأطواق او السقوف بما يتناسب ويتلاءم مع خصائصها الفيزيائية والكيميائية والميكانيكية فضلاً عن ذلك هناك المعيار البيئي الذي يتعلق بنوعية المكان المخصص للسطح الزخرفي ومحيطه البيئي الطبيعي وهذه المشكلات يهتم بها المصمم الزخرفي العماري قبل الإنشاء والتجهيز لمكونات وعناصر بنية السطح الزخرفي الهندسي (P4-10,55) والبنية تؤسس على مبدأ التوافق بين مستويات التصميم الثلاثة المذكور انفاً وبالذات تنظيم الخصائص الفضائية الأساسية :

1- خاصية التناسب : التي لها دور مهم في عملية التساوق بين الهدف الوظيفي والغرض الجمالي للسطح الزخرفي العماري فالمصمم يعالج درجات النسب بين الجزء والكل وينظم العلاقات بين أبعاد فضاء سطح الزخرفة وعناصر مكوناته هيكليته الزخرفية فالتناسب احد جوانب الجمالية التي تظهر كمالية تصميم السطح الزخرفي في معالجة العلاقات الحجمية والمساحية ودرجات الإيقاع للأشكال والفضاءات (P65,55).

2- خاصية المقياس : لهذه الخاصية الأثر الكبير في تنظيم جميع العلاقات الشكلية والفضائية لكل مكونات السطح الزخرفي العماري اذ فيه ينظم المصمم العلاقة بين حجم فضاء السطح الزخرفي وبنيته ضمن مجال فضاء المبنى وفضاء مجاله البصري وذلك بإتباع وحدة المقياس للتحكم بين فضاءات المبنى نفسه وفضاءات الرؤية لشكل السطح الزخرفي ويلعب دور المقياس البشري والهندسي في عملية المعالجة الإنشائية والزخرفية الهندسية من ناحية مقارنة الكبر والصغر للأشكال ودرجة قياسها ووضوحها للمشاهد لكل من عناصر المبنى وعناصر الزخرفة والأطر فحجم الإنسان في المقياس يشير بصورة خاصة الى حجم الشيء قياساً الى شيء قياسي معروف او انه يدرك لمعيار ومضاعفاته في ضبط قياس الحجم وعلاقته بالرؤية ( 5 ، ص 44 ) .

3- خاصية الانغلاق : اذ يهتم المصمم الزخرفي بالعناصر الفيزيائية ( الطبيعية ) للفضاء المبنى والاحتواءات المتداخلة بين العناصر الفيزيائية لهيئة وبنية السطح الزخرفي العماري مع مشهده فيما يخص الحواجز في أعاقه خصوصية الحركة والوظيفة ( 31 ، ص 18 ) .

## ثامناً : علاقات البناء الزخرفي العماري

ان شكل او عنصر زخرف هندسي ما هو واحد وعندما يتكرر او يضاعف عددا في التكوين الزخرفي فانه يتحول الى عددية كمية متحركة ( 5 ، ص 46 ) وبذلك يفقد بعض خصائصه الشكلية والنوعية ولا تكون له خاصية عددية متوازنة إلا من خلال وجوده في علاقة عددية مثل التناظر او التكرار وبذلك يكون جزءا واحدا في متعدد من الأشكال المماثلة له ومن ابرز العلاقات المستخدمة في بناء الشكل الزخرفي التي تقسم بالعددية :

### 1- التناظر

يعد عنصرا منظما فضائيا وجوهريا في الزخرفة الإسلامية ( P53,47 ) يهدف منه منح التكوين الموضوعي الزخرفي مدى تناسق الأجزاء تناسقا مهاريا متزنا ( 5 ، ص 85 ) والتناظر مبدأ وفكرة زخرفية ذات تنظيم عالٍ (P54,58) فهو يحقق الوحدة والتوازن التام للأجزاء المتناظرة (P46, 40) والتناظر أداة للوحدة والأساس التي يقوم عليها تطبيقها في العمل الفني (P76-77,57) والتناظر في المكان هو بنية عددية ( P353,52 ) ومن اشكال التناظر المستخدمة في الزخرفة:

- أ. التناظر الجانبي الذي يبرز بوصفه حالة أولى للفكرة الهندسية للتناظر ويكثر ظهوره في الأشرطة الزخرفية فيكون خطيا اتجاها او يكون أسلوبا لتنظيم مساحة مزخرفة على طرفي محور وسطي.
- ب. التناظر الشعاعي المنتظم او ما يطلق عليه بالدوراني اذ ترتب فيه الأجزاء حول نقطة مركزية ويمكن تكراره حول نقاط متعددة تتوزع على السطح الزخرفي فتمثله كاملاً. لذلك يعد تناظراً سطحياً لا اتجاهاً والتناظر الموجود في الزخرفة هو تناظر سكوني غير حركي ( 19 ، ص 65-66).

### 2- التكرار

هو احد الوسائل المهمة في عمل الفنان المزخرف المسلم وعملية التكرار لا يعني بها المطابقة التامة للشكل او العنصر الهندسي او الوحدة الزخرفية وإنما أيضا المتشابهة او المقارنة بالصفات فالتكرار في الزخارف الهندسية يستخدم لإعادة تشديد او توكيد العنصر او الشكل او الوحدة الزخرفية مرة تلو الأخرى في نمط زخرفي مميز في العمل الفني (P15,61) والتكرار ثلاثة أنواع :

- أ. التكرار التام : تكرر الشكل او العنصر الهندسي بكل صفاته الشكلية والقياسية بوتيرة واحدة ولكن باختلاف يبعد واحد هو موضع الشكل او العنصر المتكرر في فضاء العمل الفني .
- ب. التكرار ألتنوعي ( المتغير ) : يكرر الشكل او العنصر الهندسي بكل صفاته الشكلية والقياسية ولكن عدم المطابقة لأحد الجوانب فيه
- ج. التكرار الإيقاعي : يكرر الشكل او العنصر الهندسي بترددات منظمة وبوتيرة إيقاعية منسجمة تخلق نمطا زخرفيا منسجما (3، ص18-23) ( 49,P71-73 )

فالتكرار صيغة أساسية وعلاقة مهمة تبني عليها المنظومة الزخرفية العمارية تنتج من حركة العنصر او الشكل او الوحدة الزخرفية ، فالتكرار هو ظاهرة عددية (P94,54) فهو من الصيغ الزخرفية المتواصلة (33، ص 64) والتكرار يخلق الإيقاع ، والإيقاع هو التنوع المنتظم للتغيرات ( 46 ، P148-150 )، كما ان الإيقاع يشير الى الخاصية العلائقية للتتابع (P125,54) فهو له أهمية بالغة خاصة في تصاميم الزخارف الهندسية العمارية اذ يعطي البنية منفذا لمصادر لاشعورية مهمة ( 5 ، ص 53 ).



## تاسعاً : جمالية التكوين الزخرفي الهندسي العماري

السطح الزخرفي الهندسي المشيد او المقام بأي من النظم المعمارية له قواعد وعلامات بنائية ترتكز في أساسياتها على الرياضيات والهندسة خاص به والتي تتفاعل مع أساليب المصمم الزخرفي العماري الذي يوفر بهما عنصر التوازن بين اجزاء تصميم السطح الزخرفي العماري. فبالعلاقات الرياضية بين الابعاد الوظيفية لهيئة السطح الزخرفي وفضاء هيئته الكلية هي المنظومات التناسبية التي توائم بين ابعاد العناصر الإنشائية الثلاثة الطول ، العرض ، الارتفاع بحيث ترتبط بنسب مع بعضها البعض اذ تكون مترابطة تناسبياً في الحيز الذي تشغله والفضاء الذي تشكله بمعنى آخر ان ما تقوم به هذه العلاقات التناسبية هو خلق نظام توحيد بين تعددية العناصر والأشكال وذلك يجعل كل أجزائه تنتمي الى نفس التناسبات نفسها وبذلك تكون الحس بالنظام بين العناصر في البناء البصري (P298,38).

فمعظم أشكال السطوح الزخرفية الهندسية المعمارية الجميلة أما ان تكون بهيئة مستطيل او مربع او دائرة او نصف دائرة وان جماليته أتت من انسجام الشكل الكلي لهيئة السطح الزخرفي في علاقاته مع الأجزاء كذلك انسجام الأجزاء في علاقاتها مع بعضها بنسب وذلك باستخدام المنظومات التناسبية او المتولدة من جذر الأعداد التي من خلال تجانساتها الرياضية والهندسية تبرز أسس الجمال في التنظيم والتناظر والوحدة والتجانس (31، ص 124-140) اذ ان الجمال الشكلي لهيئة السطح الزخرفي العماري يشير الى كيفية وضع بناء هيئته بهذه الأسس الرياضية والهندسية والتي يتم التعامل بها من قبل المصمم الزخرفي العماري في تصميم الأشكال الهندسية وتنظيم فضاءاتها بعلاقات جمالية كالإيقاع والتناغم والتماثل والتباين والنظام والتماسك (P63,44) وهذه العلاقات الجمالية تعد المرتكز الأساس في تنظيم العلاقات الجمالية للأشكال الزخرفية الهندسية ولفضاء السطح الزخرفي العماري . فجمالية الزخرفة الهندسية المعمارية تتبع من خصائص الشكل ومدى بنائه في السطح الزخرفي المتمثلة في خاصية التناسب والنسق والنظام فالأشكال الهندسية الزخرفية كالدائرة او المربع والمستطيل والمضلعات المنتظمة تتنوع بتنوع العلاقات التناسبية بين أبعادها (P183-184,42) إضافة الى ذلك فان إدراك النموذج البنائي لهذه الأشكال الهندسية يكون من خلال العناصر السطحية وعلاقاتها وخصائصها.

ان البناء البصري لهذه النماذج البنائية للأسطح الزخرفية الهندسية المعمارية يستلزم مبدأ مهماً آخر إضافة الى ما ذكر في النظام الإنشائي لبنائها فضلاً عن مبدأ التناسب الا وهو مبدأ المقياس الذي يستخدمه المصمم الزخرفي العماري في معالجة قياس الحجوم للأشكال الهندسية بالنسبة للعناصر الإنشائية الأخرى فلكل سطح زخرفي عماري مقياس معين وقد يكون له أكثر من مقياس واحد ويستعمل المصمم الزخرفي العماري نمطين او نسقين من المقياس في إنشاء هيئة السطح الزخرفي الهندسي فالأول المقياس الطبيعي العام الذي يقاس به حجم العناصر المشيدة او الفضاء نسبة الى عناصر أخرى في بنية محيطه ومقياس اخر ، المقياس البشري الذي سبق ذكره والذي يقاس به حجم العنصر البنائي او الفضاء في داخل بنية السطح الزخرفي العماري نسبة الى أبعاد وتناسب حجم الإنسان الطبيعي (P297-298,42)

لذلك نجد المصممين الزخرفيين المعماريين المسلمين امتازوا باستعمال هذين المبدئين واعدهما ايضاً مقومين جماليين من مستلزمات التصميم الإنشائي للزخرفة المعمارية بنوعها الكتلي والإنشائي فبإيقاعات التناسب قد أعطوا العلاقات الصحيحة بين الكل والجزء وجعلوا الإيقاع التناسبي عنصراً بناءً في هندسة العلاقات الشكلية داخل بنية للسطح الزخرفي العماري وهيكلته المعمارية . اذ كان يتم تنسيق النسب بشكل إيقاعي منتظم للعناصر بالحيز والمسافة بهدف إحداث توازن في جميع أوضاع العناصر التكوينية للشكل الزخرفي وكمال التكوين الكلي للسطح الزخرفي العماري لان شكل تكوين الهيئة الزخرفية يعطي إشارة تنعكس من خلال العناصر الإنشائية ذاتها ومن ترتيبها وتركيبها مع بعضها ، كذلك من تأثير ذلك الشكل في مشهدة المكاني وفضائه للنظر (4، ص 23) كما ان حجوم وتناسبات العناصر الإنشائية لهيئة وبنية السطح

الزخرفي ترتبط مباشرة مع المهام والوظائف الإنشائية والعمارية للمبنى المزخرف والتي بالإمكان ان تكون مؤشرات بصرية للحجم والمقياس والفضاءات (P73,59)

### الأنماط الزخرفية الهندسية في التصميم الإسلامي وفكرة تكرار الوحدات

لا بد من الإشارة أولاً الى انه لا توجد أية وثيقة قديمة باقية ( قاومت الفناء ) لترشدنا إلى نظرية الاستخدامات الهندسية في الفن الإسلامي. وعلى الرغم من ان هناك آخرين حاولوا وصف تكوين وإنشاء تلك الأنماط فان أعمالهم كانت تتسم بعدم الكمال وتبريرات غير مقنعة . ومن وجهه نظرنا فان تلك الأعمال تعوزها المبادئ الأساسية على ما سنسميه لاحقاً وحدة التكرار في التصميم فالاستخدام المتكرر للتشكيلات الهندسية هو الذي يكون التصميم الكلي .

وفي العالم الإسلامي اليوم فان الحرفيين الذين يمارسون صناعة الأنماط الهندسية المنفذة على الخشب والسيراميك والمرمر والمعادن ... الخ ... فإنهم يستخدمون تلك الأدوات التقليدية المكونة من الفرغال والمسطرة ، وهذه الطرق الهندسية قد استخدمت وطورت وأتقنت من قبل أشخاص في الماضي غير معروفين وهذه الأدوات لم تعد قادرة على ابتكار أنماط وتصاميم جديدة بل تقوم بإعادة إنتاج الأنماط القديمة.

### الدراسات السابقة

تأتي أهمية الدراسات السابقة كونها سنداً علمياً للبحث وذلك من خلال الافادة من منهجيتها وتحديد بعض إجراءاتها أو أساليبها ، فضلاً عن الوسائل الإحصائية والتعرف على المصادر ذات الصلة بالبحث ومعرفة النتائج التي توصل إليها الباحثون في بحوثهم . وعلى الرغم من تعدد الدراسات التاريخية والتحليلية لموضوع الزخارف والزخارف الهندسية ، فقد قام الباحث بوضع اربع دراسات واحدة تاريخية وثلاث وصفية تحليلية ، ذات صلة بميدان البحث ، ولكن هذه الدراسات أفادت البحث في بعض إجراءاته فقط . وفي ما يأتي عرض لهذه الدراسات :

### 1- دراسة ( سليمة ) ( الأصول الفنية لزخارف القصر العباسي ببغداد ) 1980 \*

هدفت هذه الدراسة الى التعرف على الأصول الفنية للزخارف الهندسية والنباتية والخطية والمنفذة على جدران القصر العباسي وقد هدفت ايضاً الى معرفة الاثر في استخدام هذه الوحدات وعمقها التاريخي والفكري في حضارة وادي الرافدين لا سيما في بغداد عاصمة الدولة العباسية . وهي دراسة تحليلية وصفية اسفرت عن عدد من النتائج من أهمها :

- 1) ان ابرز ما يميز بناية القصر العباسي زخرفة الاجر فيها ، حتى يبدو ان الاهمية الاساسية في المنشآت الإسلامية تقوم على هذه الزخرفة .
- 2) تتركز الاعمال الزخرفية على الاجر في القصر العباسي في الوحدات البنائية الرئيسية كالإيوان ورواق المدخل فضلاً عن المقرنصات التي تتركز على سقوف و اعمدة الاروقة المحيطة في الساحة.

### 2- دراسة حميد ( الزخارف المعمارية ) 1985\*

هدفت الدراسة الى تناول موضوع الزخارف المعمارية في الابنية والعمائر الدينية والمدنية وهي دراسة تاريخية بحثية ، وقامت بدراسة الاولويات والوصول الى منابع تطورها واصولها ومدى تأثيرها وتأثرها بالطرق السابقة واللاحقة لها .

\* عبد الرسول ، سليمة ، الأصول الفنية لزخارف القصر العباسي ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، المؤسسة العامة للآثار والتراث ، 1984 م .

\* حميد ، عبد العزيز ، الزخرفة المعمارية ، بحث في موسوعة حضارة العراق ، ج 9 ، دار حرية الطباعة 1985 م

وقسمت الدراسة الزخارف العمارة الى ثلاثة مستويات او مباحث تناول الاول موضوع الزخرفة في الجص والثاني الزخرفة في الاجر في الرخام .  
وقد اسفرت عن عدد من النتائج منها :  
اولاً : الزخارف الجصية :

- 1) احتلت زخرفة البناء عبر العصور المتلاحقة مكانة مرموقة عند قدماء العراقيين الذين كانوا بلا ادنى ريب رواداً في الفن وقد وصلتنا ابنية تزينها زخارف يرجع بعضها الى الالف الرابع قبل الميلاد
- 2) وفي العصر الاموي زاد الاقبال على زخارف البناء زيادة كبيرة فلم يعد هناك تحرج كبير حتى في زخرفة المسجد.

### 3- دراسة داود ( الاسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية ) 1989 \*

تهدف الرسالة الى تناول موضوع الزخارف الجدارية الهندسية والنباتية والخطية في المدرسة المستنصرية ، لانها مثلت الدرجة القصوى التي وصلت اليها الريادة العربية في الاجر . في دراية ومهارة عالية في مجال التصميم والابتكار والانشاء وتوزيع التكوينات الزخرفية بنسب محسوبة ، ورهافة تدل على ذوق فني رفيع ، واشارت الى مدى التقدم والتطور في مجال الفنون الزخرفية في القرن السابع الهجري . لاسيما في مادة الاجر ومميزاتها كخامة مطاوعة ووضفوها لمختلف التطبيقات .

وهي دراسة وصفية تحليلية وتحددت بالزخارف الجدارية للمدرسة المستنصرية ، سواء على الجدران الخارجية او المطة على ساحتها من الداخل وكذلك المنفذة في بواطن سقوف الاواوين . وكان مجتمع البحث 887 شكلا موزعا على 122 لوحة .

وهي دراسة وصفية تحليلية وقد اسفرت عن عدد من النتائج :

- 1) تنوع العناصر والوحدات الهندسية والنباتية سواء في الداخل او الخارج ، اذ يحاول الفنان العربي المسلم جمع كل هذه العناصر في اسلوب او تركيب واحد.
- 2) مزج وتداخل الوحدات الهندسية كالمثلث والمسدس والشكل الخماسي مع بعضها وعلى الفضاءات الداخلية منها بالحشوات النباتية الكاسية والزهرية لاسيما الاشكال المنفذة بالحفر البارز.

### الفصل الثالث

### ( الاجراءات )

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق اهداف بحثه من خلال تحليل العينات الممثلة لخصائص المجامع الاصلية من الزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية - بغداد .  
**مجتمع البحث :**

حدد مجتمع البحث بالأشكال الزخرفية الهندسية وبتنوعاتها المتعددة اذ تمثل عدد اشكال المجتمع الاصلية للبحث بـ ( 24 ) شكلاً زخرفياً هندسياً .

\* داود ، عبد الرضا بهية ، الاسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998م

### عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث بأسلوب الانتقاء القسدي والقيام بتحليلها اذ بلغ عددها (3) عينة تمثل نماذج لوحات زخرفية هندسية تستجيب لخصائص المجتمع والتي تحقق اهداف البحث.

### طرق جمع المعلومات :

- 1 . المكتبات الحكومية والاهلية بما في ذلك المكتبات الشخصية .
- 2 . الرسائل والاطاريح الجامعية والمصادر العلمية ذات الاختصاص .
- 3 . المصورات الفوتوغرافية مجتمع البحث .
- 4 . الدراسات السابقة المنجزة والمنشورة .
- 5 . خبرة الباحث .

### اداة البحث :

من اجل تحقيق اهداف البحث قام الباحث بتصميم اداة بحثه ( استمارة التحليل ) التي شملت ما تمخض عنه الاطار النظري واراء الخبراء المختصين \* على وفق محاور متعددة بغية تحقيق اهداف البحث

### صدق الاداة :

عرض الباحث الاداة ( استمارة التحليل ) على الخبراء \*\* لبيان مدى صلاحية الاداة وشمولها لتحقيق اهداف البحث من خلال ملاحظاتهم العلمية السديدة .

**الثبات :** تحقق الثبات\* الذي يمثل موضوعية البحث اغراض الوصول الى النتائج المرجوه من خلال اعتماد محللين\*\* وكانت نسبة الاتفاق كما يأتي :

- 1 . نسبة اتفاق المحلل الاول مع الباحث 90% .
- 2 . نسبة اتفاق المحلل الثاني مع الباحث 90 % .

### الفصل الرابع

#### تحليل العينات:

نجد في الاساس ان الاعمال الزخرفية في العمارة الاسلامية تركز على ثلاثة نظم رياضية هندسية هي :  
1 / النظام التناسبي المبني على ( مربع الجذر 2 ) للأشكال الهندسية المنتظمة الاضلاع كالمربع والمستطيل ومضلعاتها الهندسية المشتقة منها كالمثلث ومضاعفاته كما في الشكل (8.9).

\* الخبراء هم :

- 1 . د عبد المنعم خيرى حسين / تدريسي متقاعد في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
- 2 . أ . م . د جمال حسن علي العتايي / تدريسي في معهد التاريخ العربي والتراث العلمي .
- 3 . أ . م . د جواد مطر الحمد الموسوي / تدريسي في كلية التربية / جامعة بغداد .

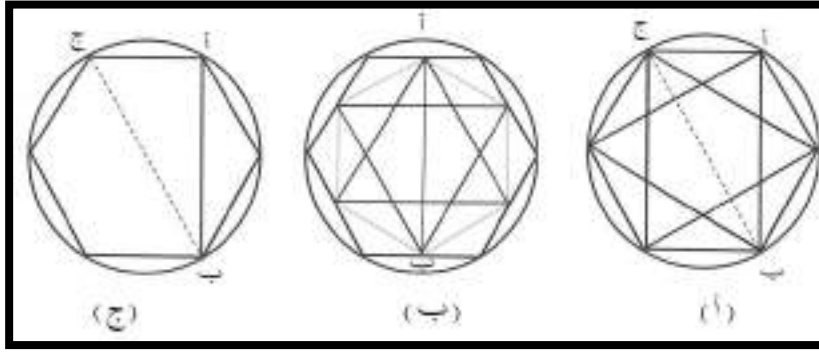
\*\* الخبراء انفسهم .

\* نسبة الاتفاق = عدد مرات الاتفاق × عدد مرات عدم الاتفاق × 100

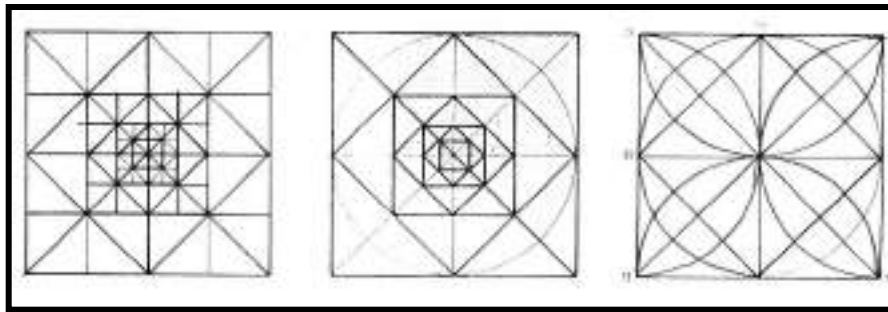
عدد مرات الاتفاق

\*\* المحللون هم :

- 1 . أ . م . د هشام عبد الستار / تدريسي متقاعد في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
- 2 . أ . م . د جواد مطر الحمد الموسوي / تدريسي في كلية التربية / جامعة بغداد .

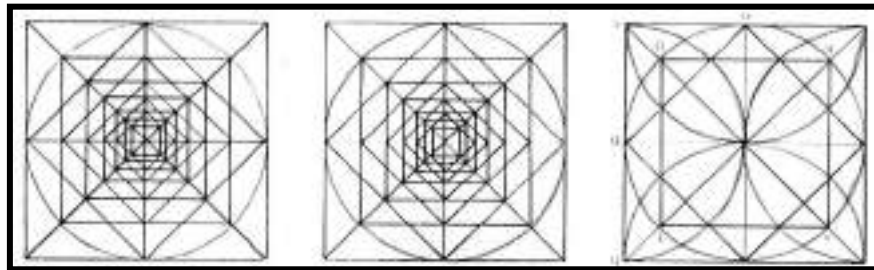


شكل (8)



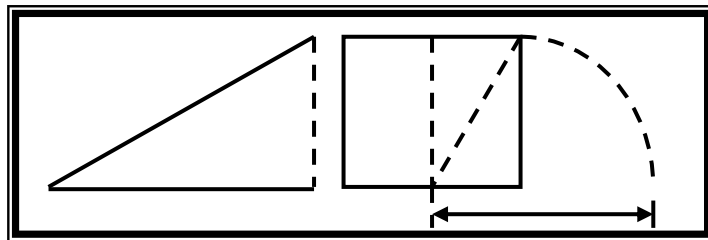
شكل (9)

2 / النظام التناسب المبني على ( مربع جذر 3 ) وللأشكال الهندسية المنتظمة الاضلاع كالمثلثات والمضلعات الهندسية المشتقة منها كالمسدس ومضاعفاته كما في الشكل ( 10 ) .



شكل (10)

3 / النظام التناسبي المبني على القاعدة الذهبية او القطاع الذهبي ولجميع الاشكال الهندسية والمشتقة من الصيغة الرياضية كما في الشكل (11).



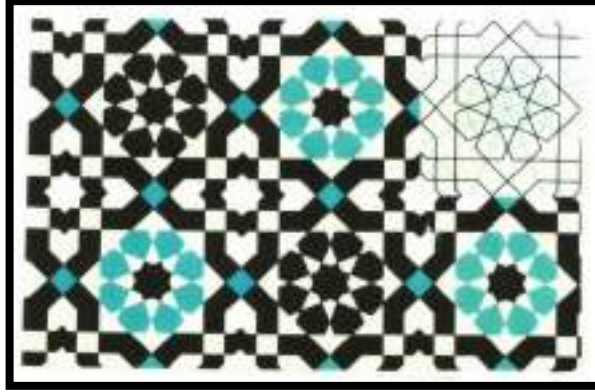
شكل (11)

وتتخذ اشكالاً من انماط الهيئات كالنمط الشعاعي والمركزي والعنقودي والشبكي والنمط الخطي ومن ذلك تمكن الباحث في تحديد اهم الاصناف الاساسية للتوبيعات الشكلية الزخرفية الهندسية في تكوينات هذه الانماط :

- 1- **صنف الاشكال الهندسية الاساس** : وهي الاشكال المنتظمة بعلاقاتها الهندسية وثابتة ومنسجمة بالنتاظر والتي تم تحديدها بالنظام الشكلي للوحدتين الزخرفيتين الهندسيتين وهما شكل الدائرة وشكل المربع .
- 2- **صنف الاشكال الهندسية الثانوية** : وهي الاشكال الحرة والمركبة المنتظمة وغير المنتظمة والمشتقة من اشكال الصنف الاول والنتيجة او المتولدة من نظام التكرار للشكل الهندسي كأشكال المضلعات المختلفة الانواع والقياس.

### عينة رقم ( 1 )

تنوعات شكلية نجوم ثمانية الرؤوس ومضلعات خماسية غير منتظمة وتقاطع صلبان .



1. نظام بنية التكوين الزخرفي : شبكة مربعات وشبكة مثلثات متساوية الاضلاع والزوايا
2. خاصية الشكل الهندسي للوحدة الزخرفية : شكل المربع .
3. نمط التكرار للوحدة الزخرفية : تكرر شكلي تعاقبي للأشكال النجمية الثمانية والمضلعات والصلبان
4. نظام العلاقات البنائية للوحدة الزخرفية الاساسية : التراكب والاختراق للأشكال المربعة .
5.  $\sqrt{2}$  نظام التناسبي : نسبة الجذر
6. نظام التنظيم الفضائي : هيئة شبكية خطية .
7. خاصية تباين الشكل والارضية : اشكال النجوم الثمانية بيضاء وسوداء وتقاطع الصلبان اسود وابيض وازرق ، والمضلعات الخماسية غير المنتظمة باللون الازرق والاسود .

### عينة رقم (2)

تنوعات اشكال نجمية شعاعية النمط .



1. نظام بنية التكوين الزخرفي : شبكة ثنائية من المربعات بقياسين مختلفين اضلاع احدهما تعادل نصف اضلاع المربع المكرر والآخر اضلاعه تساوي ثلثية تترك فاصلة فضائية بينهما هي المحكمة في تشكيل التكوين .
2. خاصية الشكل الهندسي للوحدة الزخرفية : شكل المربع .
3. نمط التكرار للوحدة الزخرفية : تكرار شكلي تعاقبي ورتبي صفي .
4.  $\sqrt{2}$  نظام العلاقات البنائية للوحدة الزخرفية الاساسية : التراكم والتداخل بين الوحدات اشكل المكرر .
5. نظام التناسبي : نسبة الجذر .
6. نظام التنظيم الفضائي : هيئة مركزية وشعاعية .
7. خاصية تباين للشكل والارضية : الارضية بيضاء ، والنجوم سوداء والاشكال المضلعة المنتظمة وغير المنتظمة المحيطة بالنجوم بثلاثية الاسود والازرق والاحمر .

### عينة رقم ( 3 )

تنوعات اشكال النجمة ذو العشرة رؤوس .



1. نظام بنية التكوين الزخرفي : شبكة من المضلعات المنتظمة ذات العشرة اضلاع تتلامس مع بعضها بأربعة جوانب وشبكة ثانوية بنيت من مراكز النقاط في اضلاع مضلع الشبكة الاولى حيث تتقاطع خطوطها بزواوية 72 وتوسع الى الداخل بتشكيل النجمة المعشرة .
2. خاصية الشكل الهندسي للوحدة الزخرفية : مضلع منتظم بعشرة اضلاع.
3. نمط التكرار للوحدة الزخرفية : تكرار تعاقبي وتبادلي .
4.  $\frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$  نظام العلاقات البنائية للوحدة الزخرفية الاساسية : تماس اربع جوانب من وحدات الشكل المكرر (المضلع) .
5. نظام التناسبي : نسبة التقاطع الذهبي.
6. نظام التنظيم الفضائي : هيئة شبكية من المضلعات .
7. خاصية تباين للشكل والارضية : المضلعات الخماسية والنجمة اللون البرتقالي ، والمضلعات الرباعية غير المنتظمة باللون الازرق وخطوط الكفاف للاشكال الهندسية باللون الاسود والابيض.

## النتائج

- 1- الزخرفة الهندسية والعمارية لها بنية رياضية وتعتبر الرياضيات نظام ونسق منطقي في تكوينات الزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية اذا ان الزخرفة هي شكل مكتمل للفكر الرياضي .
- 2- اخذت الزخارف الهندسية الاسلامية مجالاتها العمارية والفنية الى حد مدهل ساعد الى تطويرها كبنية رمزية بوحداتها الشكلية الهندسية او تجريدية غاية في التحرر
- 3- تعتمد الزخارف الهندسية في الدرجة الاساس على بناء الشبكة الاساسية في ضوء الفضاء المتاح ووفق تنوعات التكرار والانسجام والتوازن في رسم الوحدات والمفردات الزخرفية او توزيع مراكز تولد المفردة الزخرفية في مركز التصميم او على جانبية .
- 4- التنوعات الشكلية الهندسية في التكوينات الزخرفية العمارية تعتمد على عنصرين اساسيين من الوحدات والمفردات الهندسية شكل المربع وشكل الدائرة .
- 5- عنصر الرياضيات كان الرابط المشترك الاساس في مبدأ تنظيم الزخرفة الهندسية فالهندسة والعدد كانت مرتبطة بجوهر رسالة الوحدات والرقم واحد هو الرمز الفكري لأصل الكون .
- 6- الاشكال الزخرفية الهندسية في العمارة الاسلامية تعطي اشارة تنعكس من خلال ثلاثة جوانب منها العناصر الشكلية ذاتها والثاني يرتبط بترتيب العناصر الشكلية وتركيبها في التكوين الزخرفي والثالث المعنى ومدى تأثير التكوين الزخرفي على مستوى الكل .
- 7- العمل الفني الزخرفي لتنوع الاشكال الهندسية لم يكن شيئاً في ذاته وانما ما يضيف عليه من معنى كما انها ليس محددة بتغطية السطوح وانما ايضاً تساعد في تحويل الفضاء .
- 8- البناء الزخرفي الهندسي في العمارة كان يتم من خلال تقنيات اساسية يمكن انتاج اشكال زخرفية متنوعة واكثر تعقيداً ومن ابرزها تقنية النقل ، وتقنية التدوير ، وتقنية الانعكاس ، وتقنية القلب .
- 9- تنوع اشكال الزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية من خلال نظام النسيج العلاقات الشكلية على مستوى الجزء او الكل وهذه العلاقات هي التي توصل الى الجمال الشكلي المحض .
- 10- استخدم المصمم الزخرفي الهندسي عدة طرق من العلاقات البنائية في تشكيل موضوعات الفنية الزخرفية ذات الدلالة الوظيفية والجمالية وتأثيرات المكانية السطحية والعميقة في فضاءات العمارة او المبنى الاسلامي .

## التوصيات

يوصي الباحث :

- 1 . وضع دراسة مقارنة توضح أثر تنوع البنيات والتنظيم الفضائي على خصائص العناصر الشكلية للوحدات الزخرفية الاساس شكل المربع والدائرة بتقنية الحاسوب باستخدام برامج رسم حديثة .
- 2 . تقويم للمورث التنوع الشكلي للزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية في تقدير القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية والمتعلقة بالخصائص الشكلية للمفردة الزخرفية الاساس المربع والدائرة .
- 3 . أثر التنوع اللوني الزخرفي للأشكال والخطوط الزخرفية في التكوينات الزخرفية الهندسية في العمارة الاسلامية وأدائها الوظيفي والجمالي .



## المقترحات

1 . دراسة خصوصية كل شكل هندسي ومديات بناءه وتنظيم عناصره الشكلية وابعاده على مستوى المقياس البصري والطبيعي والبشري في العمارة الاسلامية الحديثة مقارنة بالوروث الزخرفي العماري

## المصادر

### القرآن الكريم

- 1- ابراهيم ، عبد الباقي : المنظور الاسلامي للنظرية المعمارية ، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1979م
- 2- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، ج 12
- 3- الاسدي ، اسعد غالب حسين : الزخرفة في العمارة الاسلامية ، دراسة في رياضيات الشكل الزخرفي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الهندسة جامعة بغداد ، 1990 .
- 4- اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت 1974م .
- 5- اشبنفلر ، اسوالر ، تدهور الحضارة الغربية ، ترجمة : احمد الشيباني دار مكتبة الحياة ، بيروت 1964م.
- 6- الاعظمي ، خالد خليل حمودي ، الزخارف الجدارية في اثار بغداد دار الرشيد للنشر ، 1983
- 7- الالفي ، ابو صالح : الفن الاسلامي اصوله وفلسفته ، دار المعارف القاهرة ، 1996م
- 8- باشلار ، غاستون : الفكر العلمي الجديد ، ترجمة : عادل العوا وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي ، دمشق 1969م
- 9- بهنسي ، عفيف: جمالية الفن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، 1969م
- 10- — : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الجنوب للنشر ، اليونسكو ، 1980م
- 11- بياجة ، جان : البنيوية ، ترجمة : عارف منيمية وبشير اوبري منشورات عويدات ، بيروت 1971م
- 12- الجنابي ، كاظم ، مدرسة بغداد في الزخرفة المعمارية ، مجلة التراث والحضارة ، عدد 14 ، 1991م
- 13- حميد ، عبد العزيز ، الزخرفة المعمارية ، بحث في موسوعة حضارة العراق ، ج9 ، دار حرية الطباعة 1985م.
- 14- الحيدري ، سناء ساطع : الانتماء في التجمعات السكنية اطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم الهندسة المعمارية الجامعة التكنولوجية 1996م .
- 15- داود ، عبد الرضا بهية : الاسس الفنية للزخرفة في المدرسة المستنصرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، 1989م
- 16- رايسر ، دولف : بين الفن والعلم ، ترجمة : د. سلمان الواسطي دار المامون ، بغداد ، 1986م
- 17- رسل ، برتراند : مقدمة للفلسفة الرياضية ، ترجمة : محمد موسى احمد ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة 1962م
- 18- رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1987م
- 19- ساقى ، حسين محمد علي : الوحدات الزخرفية في جوامع مدينة بغداد وامكانية استخدامها في الاشكال اليدوية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998م
- 20- السرياقوي ، محمد احمد مصطفى : المنهج الرياضي بين المنطق والحس دار الثقافة ، القاهرة ، 1982م
- 21- سكوت ، روبرت جيلام : اسس التصميم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1980م
- 22- شافعي ، فريد : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1970م

- 23- طارق مصطفى ابو بكر : العلاقات البنائية دلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2002م
- 24- طالو ، محي الدين ، الزخرفة الاسلامية ، دار دمشق للنشر 2000م
- 25- عبد الأمير ، وسام كامل. "أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية"، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2003م.
- 26- عبد الخالق ، فريال داود الزخرفة بالعاج ، مجلة افاق عربية ، ع 18 ، 1980
- 27- عبد الرسول ، سليمة : الاصول الفنية لزخارف القصر العباسي وزارة الثقافة والاعلام ، المؤسسة العامة للآثار والتراث .
- 28- عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ج1 - 2 ، 1982م
- 29- عكاشة ، ثروت : التصوير الاسلامي بين الحضر والاباحة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد عدد 2 ، الكويت 1975م
- 30- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ترجمة : اسعد حلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1971م
- 31- كويلر ، جورج : نشات الفنون الانسانية ، ترجمة : عبد الملك الناشف ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت 1965م
- 32- لبنى ، اسعد عبد الرزاق : الاسس التصميمية لاثاث الشارع في مدينة بغداد ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم التصميم الصناعي كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد 1999م
- 33- لوكور بوزييه : درس في العمارة ، ترجمة : سعاد عبد علي مهدي مجلة افاق عربية ، عدد 3 ، 1984م
- 34- المرزوقي ، ابو يعرب : الرياضيات القديمة ونظرية العلم والفلسفية ، الدار التونسية للنشر ، 1985م
- 35- هويغ ، رينه : الفن تاويله وسييله ، ترجمة : صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ج1 - 2 ، دمشق ، 1978م
- 36- هيد ، وايت : مقدمة للرياضيات ، ترجمة : محي الدين يوسف شركة الرابطة للطباعة والنشر ، بغداد ، 1952م
- 37- يونغ ، كارل غوستاف وجماعة من العلماء : الانسان ورموزه ترجمة : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1984م.
- 38- Arnheim , R. , : Visual thinking , University of Colifornia press , Ltd. , London , 1968
- 39- The Dynamic of Archetetural Form , University of Colifornia press , ltd . , London , 1977
- 40- The split and structure , University of Colifornia press , ltd London , 1996
- 41- Black well , w. , : Geometry in Architecture , John wiley and sons , Inc. , u.s.a , 1984.
- 42- Borissavlievitch , M., : the Golden Number and scientifics of Architecture , London , 1958.
- 43- Ching , F., : Architecture form , space , ordervan Norstrand Reinhold , London , 1979.

- 44- Chmlnizkij , S. , : Method of construction Geometric Ornamented systems in Alhambro Muqarnas , Annual of Islamic Art and Architecture vol. , 6 , 1989
- 45- Comez , Al. , : **Architecure and Crisis of Modern science the mit press** , Cambridge , u.s.a , 1990
- 46- Derek ,H , and Oley , G. , : Islamic Architecture and its Decoration , farber and farber , London , 1964.
- 47- Dewey , J. , : Art as Experience , aapricorn Books , New York , 1958.
- 48- Elsaid I. , and Ayse , p. , : Geometric concepts , world of islam festival publishing co. , Ltd. , London , 1976.
- 49- Ghyka , M. , : the Geometry of Art and life , sheed and world , new york 1962.
- 50- Gombrich , E , H. , : the sense of Order , Astudy in the psy chology of Decorative Art , cornell University press , Ithaca, new york , 1909.
- 51- Graber , O. , : the formation of Islamic Art , new Haven , London , 1973.
- 52- Jensen R. , and Conway , p. , : Ornamentalism , Clarkson N. patter , Inc. , new york , 1982.
- 53- koptsik , v.A. , : symmetry in science and Art , plenum press , new york , 1977.
- 54- Le corburier , : the Modulor , part 1 , translated by petter De francia and Anne Bostos , faber and faber Ltd. , London .
- 55- March , L. , and Steadman , p. , : the Geometry of Environment , Methuen and co. , Ltd . , Canada , 1971.
- 56- Norberg – schulz , : Intension in Architecture , Universitets for laget , Roma , 1963.
- 57- Outdoor Adrevertising Association of Americo Ine., plant operation Guide , Lines sign , structure , Fall , 1998 .
- 58- Pedoe ,D.,:Geometry and Liberal Art, penguin Book ,1976 .
- 59- Santayana , G , The sense of Beauty , collier Book , new york , 1961.
- 60- Saumarez , M , The Dynamics of Visual from , lewis , J , ed , van nostrand Reeinold , 1964 .
- 61- Scenic America . Billboard An Action Guide for citizen and public official , 1999.
- 62- scott , G , The Arhitecture of Humanism ,Methuen , London , 1961.
- 63- Wong , W , principles of two Dimen sional Dessign , new york , 1972.
- 64- Worringer , W , Form in Gothic , London , 1957.

## الريازة المعمارية الإسلامية وانعكاسها على هوية الفضاءات الداخلية لعمارة مسلمي القرم

م.د. وسام حسن هاشم

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

### خلاصة البحث

مع إختلاف الآراء حول مرجعيات العمارة الإسلامية وبداياتها الحقيقية الا ان الذي لايقبل الشك ان المسلمين اسسوا لريازة خاصة بهم تتعامل مع الموجودات البيئية من مواد خام من جهة والتكيف البيئي من جهة اخرى , اذ تعد العمارة في كل زمان ومكان هي نتاج استخدام تراكمات فكرية وخبرات تتمازج مع كل ثورة فكرية وحضارية جديدة بحيث يكون من الصعب ان تحدد تبعية اي عمارة في مكان ما دون ان نرى تاثير مجاوراتها من الحضارات ومقدار التأثير والتاثر كل واحدة بالآخرى.

تعد عمارة القرم مزيج بين طرز معمارية جلبها الفاتحون الجدد من مواطنهم الاصيلي ومتطلبات المستحدثة والمتطلبات البيئية كان نتاجها عمارة المساجد ذات ريازة معمارية متقنة من المساجد فضلا عن التكيات الصوفية ومدارس العلم والقصور الذي كان اشهرها بقجة سراي قصر الحكم لاسرة كايي .

يتكون البحث الحالي من مقدمة البحث من ذلك تبرز مشكلة البحث الحالي بالاجابة عن التساؤل التالي: ماعلاقة الدين الاسلامي في تصميم الفضاءات الداخلية لقصور خانات القرم, تندرج اهمية البحث في انه يخوض في النتاج الحضاري لمسلمي القرم من خلال النتاج المعماري وفق طابع اسلامي خاص وابرز التأثيرات الزمانية والمكانية, فضلا عن اسهامه في بيان مفهوم تصاميم (الريازة المعمارية) بالنسبة للدارسين والباحثين في حقل التصميم الداخلي والمعماري , يهدف البحث الحالي الى: التعرف على الطرز الاسلامية بصورة عامة فضلا عن التعرف على خصوصية العمارة في جزيرة القرم ومرجعياتها, كما يتحدد البحث الحالي موضوعيا بالريازة الاسلامية, مكانيا في شبه جزيرة القرم , وزمانيا منذ القرن الثالث عشر الى القرن الثامن عشر, استخدم الباحث المنهج التاريخي فضلا عن المنهج الوصفي في إجراءات بحثه, ويشمل البحث الحالي على ثلاث مباحث المبحث الاول: مرجعيات العمارة الاسلامية, المبحث الثاني: نظريات فن الريازة العمارية والمبحث الثالث: الريازة المعمارية الإسلامية ودورها التصميمي في الفضاء الداخلي

ومن خلال مسار البحث توصل الباحث الى جملة من الاستنتاجات اهمها:1. ترتبط العمارة والتصميم الداخلي في جزيرة القرم بالدين الاسلامي الحنيف ارتباطا عضويا,2. العمارة الاسلامية ومنذ نقطة الشروع استفادت من الحضارات السابقة ووظفتها بما يتلاءم الدين الاسلامي. كمايوصي الباحث بالاهتمام بالعمارة الإسلامية في القرم وتوثيقها, فضلا عن دراسة عمارة القرم دراسة تحليلية تفصيله تساهم بالحفاظ وتوثيق التراث الإسلامي في جزيرة القرم.

### Search Summary

With different views on the references of Islamic architecture and its real beginnings, but that there is no doubt that the Muslims founded their own Deals with the environmental assets of raw materials on the one hand and environmental adjustment on the other hand, Architecture at all times and places is the result of the use of intellectual accumulations and experiences that combine with every new intellectual and cultural revolution So that it is difficult to determine the dependence of any building in a place without seeing the impact of their neighborhoods of civilizations and the amount of influence and influence each other.

The Crimean architecture is a combination of architectural styles The new conquerors brought them from their native land Updated requirements and environmental requirements Was the result of the construction of mosques with a remarkable architectural renaissance of mosques as well as Sufi Sufism and schools of science and palaces, which was the most famous ( Bajja Sarai) Palace of Government of the family of Kay.

The current research consists of the introduction to the research The question is: What is the religion of Islam in the design of the interior spaces of the palaces of the Crimea,

The importance of research is that: Is engaged in the cultural output of the Muslims of the Crimea through the production of architecture according to a special Islamic character and the most prominent temporal and spatial effects, As well as his contribution to the statement of the concept of designs (architectural arts) for students and researchers in the field of interior design and architecture, The current research aims to: Identify the Islamic models in general As well as to identify the privacy of architecture in the Crimea and its references,

The present research is also determined objectively by Islamic preaching, Locally in the Crimea, From the 13th to the 18th century, The researcher used the historical approach as well as the descriptive approach in his research procedures, The current research consists of three topics: first: the references of Islamic architecture, the second topic: the theories of the art of renaissance And the third topic: Islamic architecture and its design role in the interior space Through the research path, the researcher reached a number of arguments, the most important of which are:

1. Architecture and interior design in the Crimean island is linked to the Islamic religion,
2. Islamic architecture and since the point of embarkation benefited from previous civilizations and its function in accordance with the Islamic religion.

As the researcher recommends taking care of the Islamic architecture in Crimea and documenting it, In addition to studying the architecture of Crimea, a detailed analytical study contributes to the preservation and documentation of Islamic heritage in Crimea.

#### المقدمة

تعد العمارة في كل زمان ومكان هي نتاج استخدام تراكمات فكرية وخبرات تتمازج مع كل ثورة فكرية وحضارية جديدة بحيث يكون من الصعب ان تحدد تبعية اي عمارة في مكان ما دون ان نرى تأثير مجاوراتها من الحضارات ومقدار التأثير والتاثر كل واحدة بالآخرى.

يعد المسجد الذي بناه النبي محمد(صلى الله عليه وسلم) في المدينة المنورة نقطة الشروع والبداية الحقيقية لعمارة المساجد خاصة والعمارة الاسلامية عامة، ومع توسع الاسلام شرقا وغربا وفتحه الامصار المختلفة حضاريا واثريا بدأت تتضح معالم العمارة الاسلامية اختلفت زمانيا ومكانيا ونتاج عنها طرزا معمارية خاصة غاية في الروعة والاتقان تختلف في اشكالها وتقنيات بنائها تبعا للمكان وتتفق بالإجمال بكل ما تحمله من نواحي الشرعية وفلسفية.

تعد عمارة القرم مزيج بين طرز معمارية جلبها الفاتحون الجدد من مواطنهم الاصيلي ومتطلبات المستحدثة والمتطلبات البيئية كان نتاجها عمارة المساجد ذات ربازة معمارية متقنة حيث وصل عددها يربو عندها عن 1500 مسجد فضلا عن التكيات الصوفية ومدارس العلم والقصور الذي كان اشهرها بقجة سراي قصر الحكم لاسرة كايي.

أن العقيدة الإسلامية لها تأثير ملموس على الواقع الاجتماعي والأنساني ، وذلك لكونها قد قضت على العديد من الفوارق الناشئة بين مختلف الاجناس والتقاليد ، كما أنها أهتمت بتوجيه شؤون الفكر والآداب في مختلف البلدان ، فكان ذلك في مقدمة العوامل التي ادت الى ظهور وازدهار كثير من الفنون، وقد كان من بين ذلك بروز الفن الاسلامي بأنواعه ليأخذ موقعه البارز في تاريخ الفنون العالمية ، وقد عزز من ذلك بما يملكه الأنسان المسلم من عقل متطور له قدراته الخاصة ، إذ انه شكل منعطفاً هاماً وجديداً في الصياغة الجمالية والتعبيرية ، كما عبر ايضاً عن خصوصية الحضارة الإسلامية المرتبطة بالافكار المتطلعة الى الأبداع والابتكار لخدمة الرسالة وقيمتها الروحية والاخلاقية ضمن اطار جمالي. لقد تمتع هذا الفن ليشمل الفكر الجمالي المعبر عن النكهة الحسية للتأمل والتخيل ، كما كان له الاسبقية في التعبير عن التجريد، فضلاً عن كونه يمثل فناً يبحث عن الجمال المطلق وذلك لكونه عنصراً مهماً و اساسياً في اعطاء الأشكال أكثر مضموناً وعمقاً في المعنى التعبيري والجمالي وقد كان بروزه واضحاً في عمارة المساجد الإسلامية. تندرج اهمية البحث ضمن النقاط التالية:

1. يخوض البحث في النتاج الحضاري لمسلمي القرم من خلال النتاج المعماري وفق طابع اسلامي خاص وابرز التأثيرات الزمانية والمكانية.
2. يسهم البحث في بيان مفهوم تصاميم (الريازة العمارية) بالنسبة للدارسين والباحثين في حقل التصميم الداخلي والمعماري ومالها في دور جمالي على المحددات الداخلية .
3. من الممكن ان تسهم هذه الدراسة في بلورة الوعي الجمالي للمصممين والحرفيين من خلال التعرف على انواع تصاميم الريازة العمارية ومدى ارتباطها مع باقي محددات التصميم في كونه مرتكزاً اساسياً له تأثيره المباشر على المتلقي بغية الوصول الى تصميم متكامل .
4. ان الدراسة الحالية تدعم ثقافتنا الفنية كما وتعزز من صلتنا بتراث الفن الاسلامي هذا فضلاً عن كونها إضافة الى ذلك فأن مكتباتنا بحاجة ماسة الى دراسة شاملة ، لنتعرف من خلالها على جمالية تصاميم الريازة المعمارية.
5. يسهم البحث في توعية الجانب الفكري والتطبيقي وتوثيق الارث الحضاري وذلك بالاعتماد على المؤسسات التعليمية ذات العلاقة من خلال اعداد كوادر متخصصة من الحرفيين والفنيين. التعرض على منطقة جغرافية في العالم الاسلامي غاية في الاهمية في منطقة تعتبر محورية فيه.

### 3.اهداف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

1. التعرف على خصوصية العمارة في جزيرة القرم ومرجعياتها.
2. الكشف عن علاقة الدين الاسلامي بالريازة بصورة عامة والتصميم الداخلي خاصة

### 4.حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي ب موضوعيا: الريازة الإسلامية.

- مكانيا: قصر بقجة سراي في شبه جزيرة القرم
- زمانيا: منذ القرن الثالث عشر الى القرن الثامن عشر

### منهجية البحث :

استخدم الباحث المنهج التاريخي فضلا عن المنهج الوصفي في إجراءات بحثه.

### 5.تحديد المصطلحات:

في تحديد المصطلحات سيتعرض الباحث الى كل من المصطلحات التالية لغة واصطلاحاً:

### الرياسة لغة :-

يعرفه معجم المعاني الجامع :راز: ( اسم ) ,الجمع : رَاةٌ, الرَّازُ : رئيسُ البَنّائين ، أو رئيس كل صناعة ، ( وأصله : رانز ) والجمع : رَاةٌ , رياسة: ( اسم ) ,الرِّيَاةُ : جِرْفَةُ الرَّازِ (1) .  
عرفها حسن وأنها تُنسب .(الى اسلوب البناء المنظم)(2).

عرفها شاكر بانها( الطرز الفنية المتنوعة برسوم نباتية وهندسية وكتايبه والمنفذة على خامات ومواد عديدة كالاجر والرخام والخشب والجبس وغيرها ضمن عمائر المباني الاسلامية كالقصور والمساجد والمدارس). (3).

### العمارة (لغة) :

هي من العمارة ، وعَمَر المنزل بأهله ، فهو عامر .. وكذلك هو المكان الذي يسكنه اهله فهو معمور (4).  
وقد عرفت في موسوعة المورد: بانها فن تصميم وتشيد المباني وفق مبادئ تحدها العوامل ((الوظيفية و الجمالية)) ، في وقت واحد ، وهذا يعتمد على طبيعة البلاد التي تنشأ فيها إضافة الى طبيعة المعتقدات والشعوب التي ابتدعتها (5).  
بينما عرفتها(شيرين)بانها الفن الذي يتخذ من المادة وسيلة لتنفيذ المباني ، كما وانها تمثل تكوين المحيط البيئي للانسان ليمارس فيها مجمل نشاطاته الحياتية التي تفصله عن مؤثرات الطبيعة (6)  
وعرف الباحث الرياسة المعمارية (اجرائيا):بانها التصاميم المعبر عن اصالة الفن الاسلامي والمتمثلة بالفنون الاسلامية على اختلاف انواعها،و ضمن تكوينات المحددات الانشائية للعناصر المعمارية والمكونة من انواع (السقوف ، القباب ، الجدران، الأعمدة ، العقود .. الخ) والتي يتم تنفيذها بخامات ومواد متنوعة .

### المبحث الاول: مرجعيات ونظريات الرياسة الاسلامية.

تحتل الفنون الاسلامية موقعا بارزا في تاريخ الفنون العالمية ، إذ شكلت منعطفاً هاماً في الصياغة الجمالية والتعبيرية ،والتي شملت جميع الميادين الإبداعية..وقد برز من بينها فن تصاميم الرياسة العمارية، حيث عبر هذا الفن عن مستوى رفّي الفنان المسلم ضمن حدوده المكانية والزمانية والتي ارتبطت بروح الأمة الاسلامية النابعة من أفكار وتعاليم القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، فضلاً لما يمثله من إبعاد فلسفية لدى المفكرين المسلمين الأوائل،  
يعد فن الرياسة من النتاجات الإنسانية الأولى التي تميزت بالإبداع والعبقرية ، حيث تعود محاولاته الأولى الى رسم على جدران كهوف أنواع الصور: فضلاً عن محاولاته لرسم الأشكال الهندسية البسيطة كالخطوط بشكل حزوز أو نقوش ، واستخدمها كفن جمالي (7).

لقد انفرد العرب المسلمون بميزة ذات طابع فني ، وذلك لأن فكرهم المتفتح امتزج فيه طابع التأمل بالعمل الحرفي ، والذي يمثل بدوره خلاصة انعكاس الشخصية العربية المتصلة بالقيم والتعبير الفني ، كما كان للدين الاسلامي دور مهم في أن يكون مبعثاً للنهضة الفكرية ، والتي انعكست بصورة واضحة على الصياغة الجمالية والتعبيرية ، وبما يتلاءم مع

( 1 ) معجم المعاني الجامع <http://www.almaany.com/ar/dict>

( 2 ) زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي،بغداد،1955،ص32

( 3 ) عبد الحميد شاكر.، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مطابع الرسالة، 1987، ص194.

( 4 ) حسن باشا،التصوير في العصور الوسطى،القاهرة،1959. ص146

( 5 ) الحسيني ،هاشم،خصائص التذهيب في المنجز الخطي ،مجلة الاكاديمي،بحث منشور ،العدد11، 2011،ص145

( 6 ) شيرزاد ،شيرين إحسان. مبادئ فن العمارة مكتبة اليقظة العربية،1984،ص17

( 7 ) المصدر السابق ص 10.

المجتمع الجديد الذي أسسه على الوحدانية المطلقة (1)، لذلك فقد استطاع المعمار والحرفي المسلم، أن يبرز هذا التفاعل الفني من خلال استخدام مختلف الخامات التي أجاد في صياغتها بأسلوب إبداعي وفني جمالي، لاسيما في الجانب الذي يتعلق ببناء المساجد ودور الامارة والقصور (2)، لذلك فقد اتسمت العمائر الإسلامية على ضوء ذلك بمفهوم ذي ثلاثة مستويات والتي أثرت على نتاج تصاميم الريادة ضمن التصميم المعماري والداخلي لها وهي:

1- العقيدة :- والتي تمثل صلة الإنسان بالخالق

2- الشريعة :- وهي القواعد التي تربط الإنسان بالمجتمع والبيئة.

3- السلوك :- وهو الطابع التي يمثل الالتزام في العلاقات الإنسانية والاجتماعية، أي علاقة الإنسان بنفسه وبالآخرين (3).

**تصاميم العناصر المعمارية للمساجد والقصور.**

يعد اندفاع الفنان المسلم لأبتكار الكثير من مظاهر الريادة وذلك بأستعمال أنواع الخامات البسيطة كالخشب والنحاس والفضة والزجاج والأقمشة والمواد البنائية كالجص والأجر والطابوق. وتحويلها إلى وتحف جميلة، كما نجد ذلك في مسجد البصرة (14هـ -635م) ومسجد الكوفة (17هـ -638م). في حين شهد العصر الأموي ازدهاراً للفنون الإسلامية بأنواعها وقد ساهم الفنان المسلم في تطويرها وتحديداً فيما يتعلق بفنون العمائر الدينية حيث اعتمد في بنائها على الفنيين والصناع من داخل البلاد وخارجها، فكان ولادة حقيقة لفنون ريادة المساجد كما في ريادة مسجد قبة الصخرة (72هـ -691م) (بالفيلسوف) مع ريادة تيجان اعمدتها وعقودها بأنواع الأغصان النباتية ذات التفرعات الحلزونية (4)، كما استخدم الفنان المسلم أنواعاً من فنون الريادة مثل فن التطعيم الزخرفي، وقد ازدهرت هذه الحرفة خلال فترة العصر العباسي، وقد وصلت إلى درجة من الرقي والاتقان، حيث استخدمت فيها أنواع من الخامات مثل الذهب والفضة والبرونز والعاج، كما أتخذ الحرفي المسلم أساليب الطرق على المعادن (5)، هذا فضلاً عما ابتكره من أشكال هندسية جديدة كأحد أساليب الريادة معتمداً على استخدام أشكال المربع والمستطيل و المثلث والتي نفذت العديد منها على خامات (الأجر، الخشب، الجبس) ضمن تكوينات هندسية، مما يدل على تطور الخبرة الفنية لدى المعمار والفنان المسلم، على ضوء ذلك يتضح أن فن الريادة المعمارية في فكر المسلم هو فن مرتبط بخصوصية البيئة المحيطة اذ برز هناك تنوعاً في نتاجات الريادة المعمارية للمساجد الإسلامية، والتي أظهرت من خلالها فناً يعبر عن تراكم الخبرات والمهارات بمستوى إبداعي ابتكاري لأنواع فنون الخط والزخرفة مع التأكيد على مبدأ التجريد بكل ما تحويه من رموز.

**نظريات فن الريادة المعمارية**

1. **نظرية الحرفة:** لقد حاول الفنان المسلم أن يعكس طاقته الفنية ومحاكاته للطبيعة عن طريق الفن الريادي اذ برز كعمل يدوي يأتي نتيجة العلم والفكر والموهبة. كما ( انه يمثل الإبداع الذي يرجع إلى الطبيعة الإنسانية بالدرجة الأولى والتي تصقل بالممارسة المبكرة تنشأ وتتطور مع نشأت الانسان وتفاعله مع البيئة المحيطة، والمبنية على العلم والمعرفة وذلك وفق أساسيات وضوابط صحيحة لكي تحقق تكاملاً فكرياً وفنياً ينعكس بالتالي على صناعة هذه الحرفة المبنية على اساس

(1) الحسيني، إياد عبد الله، فن التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق، ج1، دائرة الثقافة والإعلام، الامارات العربية المتحدة، 2008. ص16.

(2) الاغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000. ص12.

(3) نفس المصدر السابق ص 141.

(4) أن ايدو، ميشال اريفييه واخرون، السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، ت رشيد بن مالك، مراجعة عز الدين مناصرة، دار مجدلاوي للنشر، 1، 2008. ص118.

(5) سوزان لانجر، الاهمية الحضارية للفن، ت راضي حكيم، مجلة افاق عربية، 3، بغداد، 1984. ص354.



التجريد والمحاكاة (1)، ولهذا فإن ( انسجام فكر الفنان المسلم بالحذاقة والتجريد يعود إلى طبيعة الجمع بين الدين والدنيا .. كما أنه يمثل تعبيراً عن علاقة إدراك الإنسان لهذا الكون ... وخروج ما في النفس البشرية للفنان من فعل عملي نتيجة لهذا الإدراك ) (2) ، ، ولذلك شكّل فن الريادة المعمارية حرفة تجمع بين الفكر العلمي والعملية.

2. **نظرية الأصول** : تشير هذه النظرية إلى أن جميع عناصر (فن الريادة) كانت معروفة قبل الفتوحات الإسلامية إذ، استمدت مصادرها من الفنون السابقة للإسلام كالحضارات (السومرية، الأكديّة، الآشورية، البابلية) فضلاً عن الجزيرة العربية والتي كانت من المصادر الرئيسية للعديد من الفنون (3).

3. **نظرية الاستنباط والابتكار** : تشير هذه النظرية إلى أن أسباب الحضارة والعمران، دفعت العرب المسلمين منذ العصور الإسلامية الأولى إلى استخدام ملكاتهم الفكرية في حل مسائل (هندسية فنية وجمالية) والتي اتسمت بالابتكار بل وتعددت لتمثل ارتباطاً وثيقاً بظروف الحياة المختلفة (الدينية، السياسية، الاجتماعية) (4).

وعلى ضوء هذه المقترضات (اعتمد الفنان المسلم في عملية الاستنباط الفكري على ملكات الحس في "الشعور والخيال والإدراك" فضلاً عن الاستنباط المبني على عمليتنا الأشتقاق والأقتباس ، وهما بالنسبة للحرفيين نوعاً من الابتكار)، (5).

4. **نظرية التطور** : تطرح هذه النظرية مسألة مهمة هو أن الحرفيين العرب المسلمين بعد اقتباسهم للصناعات الفنية اشتقوا وأضافوا عناصر جديدة أخرى ابتكروها، وبالتالي تكونت من كل ذلك مجموعة من الأساليب الفنية. لكن هذا الأساليب لم تستقر على حالها المقتبس والمبتكر بل واعتمدت أيضاً على التطور، كما أنها جسدت التفاعل الفني والفكري للفنان المسلم في تطوير واقع الأشكال، كما في التطور الواضح في طرز سامراء (6) أو ما تبعه من تطور واضح في تصاميم الريادة المعمارية والمتمثلة بتصاميم القباب والعمود، الخ خلال الفترات التاريخية الإسلامية، كما (أن نظرية التطور قد ارتبطت إلى حد كبير بالدوافع الذاتية للفنان المسلم تبعاً للظروف البيئية والاجتماعية، وهذا ما يفسره التطور الفني المتواصل من حضارة إلى أخرى) (7).

#### الريادة المعمارية الإسلامية ودورها التصميمي في الفضاء الداخلي

يعتبر الفن في حياة الشعوب قلبها النابض بالحياة ويمثل أيضاً المرأة التي تعكس تكوينها الداخلي ، وتشكيلها الوجداني ، وقد كان الفن على مدى العصور من اصدق وسائل التعبير عن حياة الأمم كما أنه يمثل مقياساً دقيقاً لدرجة رقيها وتحضرها، وفي حضارة العرب المسلمين كان الفن يشكل مرتكزاً حضارياً أصيلاً لم تخل منه معظم جوانب الحياة الإسلامية في العمارة والتصميم الداخلي، وقد تجلّى ذلك في الإبداع العربي المسلم لأشكال ونماذج فريدة ومتطورة تركت أثراً واضحاً فيما تبعها من ثقافات ، لذلك فقد بلغ الفن العربي الإسلامي أوجه ذروته في هندسة ريادة العناصر والأشكال المعمارية حتى أصبحت هذه العناصر والأشكال الرمز بالنسبة للفن الإسلامي التي وضفت في الفضاء الداخلي لتلبي حاجات ومتطلبات شاغليه (8)

(1) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، جامعة الاسكندرية ، 1987، ص55

(2) جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978، ص42

(3) بشر، فارس، سر الزخرفة الاسلاميه ، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1952، ص25

(4) عباس، راوية عبد المنعم: مصدر سابق ، 1987، ص406

(5) الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م، ص37

(6) أيتنغهاوزن، التصوير عند العرب : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، 1974، ص38

(7) الدوري ، عباس عبد الرحمن أمين، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،

1996، ص204

(8) Grube. Ernest & others, Architecture of the Islamic world, edited by Gorge Michell, 1984 p76.



الشكل رقم (1) يبين الواجهة الامامية من قصر بقجة سراي (الباحث)

لعل من أهم ما يميز الفن الإسلامي عن سائر الفنون الأخرى هو تنوع البيئات الجغرافية والمراحل التاريخية التي تطور وتجدد فيها على مر العصور ، مما اتاح للمسلمين فرصة الاستفادة من الطرز المحلية المتنوعة حسب كل بيئة جغرافية واخراجها فناً بشكل مبتكر نابع من قيم الدين الإسلامي ومبادئه (1) وهذا ما أنعكس بشكل مباشر على تصاميم العناصر والأشكال المعمارية الإسلامية وأظهارها بالطابع الجمالي ذات التأمل المتميز للفكر العربي الإسلامي، كما أنه يمثل الجمال المفعم لكل شكل وخط ولون إيدعه الفنان المسلم من نقوش زخرفية وخط لأيات قرآنية .



الشكل رقم (2) يبين استخدام الخط العربي والزخرفة الإسلامية مدخل قاعة الحكم (الباحث)

(1) Grube. Ernest & others, Architecture of the Islamic world, edited by Gorge Michell, 1984 p77

لذلك مهما ذكر من تحليل لهذه العناصر والأشكال العمارية فأنها تبقى عند المسلم المتأمل شيئاً آخر، ولأجل التعرف على جمالية هذه العناصر والأشكال لا بد أن نشير الى أن هذا الفن هو تعبير عن واقع اجتماعي وتطور حضاري وكذلك يمثل تشكيل لمعطيات محددة ضمن الفضاءات الداخلية بحيث تعبر عن وظيفة المكان مع إظهار التكامل مع غيرها من العناصر والأشكال العمارية الخارجية (1).



الشكل رقم (3) استراحة القصر يستخدمها الخان وضيوفه (الباحث)

ولهذا فقد أنجز المعماريون المسلمون اعمالاً إبداعية تحمل قيمةً فنيةً بحيث أنها انسجمت مع الطابع العام للمجتمع الإسلامي، ويتبين لنا مما سبق أن المعمار والمصمم المسلم استطاع أن يحقق في تصميمها المعماري والداخلي بشكل خاص فناً إبداعياً يتناسب وعظمه الدين الإسلامي وقديسيته، إذ دفع المعمار والمصمم إلى التفكير الأعمق من خلال ما أنجزه من إبداع متميز لأنواع تصاميم الريادة العمارية بما تتضمنه من نقوش نباتية وهندسية وخطية، كما أنه يمثل الجمال الذي اعتمد على مبدأ التجريد في أسسه الإبداعية بكل ما تحويه من رموز.

#### مدينة بقجة سراي Bakhchisarai

يعود تاريخ المدينة الى نهاية القرن الخامس عشر وبنيت على اطلال مدينة صغيرة سبق وان شيدت في القرن الثالث عشر فتحها الخان (نوكاي) بعد معارك اخضع المدينة اسوة بمدن غرب الجزيرة (2)، وتعني باللغة التركية، "حديقة



القصر"، الشكل رقم (1)، وعلى مدى أكثر من 350 عاماً حكم خانات القرم من سلالة كايي، قبل ان تصبح العاصمة

(1) عبد فيدوح، القادر، البنية الذهنية للجمالية العربية، مجلة افاق ثقافية، العدد 17، دبي، الامارات العربية، 1997، ص. 146  
(2) (Nicholas. NV. Bakhchisarai and its surroundings. Simferopol, 1927.)

الإدارية لتتار القرم اشتهرت المدينة بزراعة الكروم حيث سميت (بمدينة العنب) و(المدينة السعيدة) حوت المدينة على (20000) منزل وسكنها حوالي 250000 الف نسمة.



الشكل رقم(5) قصر لقجة سراي من داخل حديقة القصر(الباحث)

بنيت المدينة على اطراف الجداول الصخرية حيث تكون عصية على من يهاجمها. ضمت المدينة القصر الكبير وكافة مرفقاته فضلا عن مقبرة للعائلة الحاكمة من سلالة كاي، والمدينة مسورة تحوي على شبكة طرق رئيسية وازقة داخلية تنتشر على جوانبها المنازل التي تخرج منها شرفات صغيرة في الاسفل وتكاد تلتقي من الاعلى فضلا المحال التجارية والورش والاسواق والمقاهي بينما يتوسطها تقريبا قصر الخان وتنتشر الابار في ارجاء المدينة فضلا عن مرافق خدمية مثل الحمامات والخانات والنافورات المقابلة لمسجد القصر الموجود في مدخل القصر، وتشتهر بارتفاع اسوارها التي يصل الى 8م وسمكها الى 5م ومجهزة بابراج دفاعية، اما ابواب المدينة فللمدينة خمسة ابواب اكبرها (اودرن بارا) الباب الوحيد الباقي الى اليوم والبقية دمرت عام 1950، كما وتعلو الاسوار اربع ابراج يصل ارتفاعها الى 30 مترا يمكن رؤية المدينة بكاملها من هذه الابراج<sup>(1)</sup>، والتي اشتهرت بجمال عمارتها ذات الطراز العثماني، واشتهرت بنبوع يسمى بنبوع دموع" وتتوسطه نافورات جميلة ويتعبر من اجمل تقنيات القصر وريازته.



الشكل رقم(6) نافورة (نبوع الدموع) تتوسك حديقة القصر (الباحث)

(1)Martianov GP Last emigration of Tatars from Crimea i // SL. 1887. №45-46.

## الاستنتاجات:

من خلال مسار البحث توصل الباحث الى جملة من الاستنتاجات:

1. ترتبط العمارة في الاسلام بالدين الاسلامي الحنيف ارتباطا عضويا.
2. العمارة الاسلامية ومنذ نقطة الشروع استفادت من الحضارات السابقة ووظفتها بما يتلاءم الدين الاسلامي.
3. ارتبط التطور في العمارة الاسلامية بنظرية الحرفة تارة وبنظرية الأصول تارة وبنظرية الاستنباط والابتكار تارة اخرى.
4. ترتبط عمارة الأرض بتقنيات مختلفة فيها ما يتعلق بتصميم المدينة الاسلامية وفي الخدمات فيها والتقنيات المستخدمة في تنفيذها.
5. تقسم التقنيات في العمارة الاسلامية الى تقنيات انشائية واخرى تزيينية وهنا تدخل الرياضة في كل منها من ضمن التكوين الانشائي او على شكل منمنمات تضاف الى البناء.
6. استفادت العمارة الاسلامية من البيئة المحيطة وتوظيفها مكوناتها كما في قصر بقجة سراي في القرم اذ أستفيد من طبيعة الارض وتوظيف الموقع في بناء مدينة محصنة.
7. أبدع المسلمون في تقنيات التهوية والصوتيات فكانوا الرواد فيها
8. تفنن المسلمون في تصميم وتنفيذ القباب بطريقة هندسية مبتكرة وبأنواع مختلفة.
9. حققت الرياضة المعمارية الاسلامية تنوعا بحكم الزمان والمكان مميزا ومميزا لتوثيق حصر وحقبة زمنية عرفت بطرازها.
10. تأثرت العمارة في جزيرة القرم بالعمارة العثمانية تأثرا واضحا وتبنت عمارتها وطرازها بشكل كامل.
11. استخدم المسلمون الخامات المتوفرة في البيئة فكانت من الطوب المفخور او الحجر بمختلف انواعه وعولج تقنيا كل حسب نوعه.
12. أستخدمت المواد الرابطة بالبناء وحسب مواد البناء المستخدم مثل النورة والجص والقار.
13. شرع التتار في بناء مدنهم في جزيرة القرم منذ دخولهم الجزيرة في القرن الثالث عشر وبشكل بسيط ثم تطور بشكل كبير وسريع ابان حكم الخان حاجي كاري، اذا شهدت التطور العمراني في عهده فقرة كبيرة، واتسعت المدن وكثر سكانها ونشاطاتهم التجارية.

## التوصيات:

يوصي الباحث بما يلي:

1. الإهتمام بالعمارة الإسلامية في القرم وتوثيقها.
2. دراسة عمارة القرم دراسة تحليلية تفصيلية تساهم بالحفاظ وتوثيق التراث الإسلامي في جزيرة القرم.
3. تُفرد دراسة متخصصة لتصميم الداخلي للبيت الإسلامي.

## المصادر

1. الاغا ، وسماء حسن : التكوين و عناصره التشكيلية و الجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000.
2. أن ايدو ، ميشال اريفية واخرون، السيميائية الأصول القواعد والتاريخ، ت رشيد بن مالك، مراجعة عز الدين مناصرة، دار مجدلاوي للنشر ط1، 2008.

3. أيتنغهاوزن، التصوير عند العرب : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، 1974.
4. بشر، فارس، سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1952.
5. الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م.
6. جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 .
7. حسن باشا،التصوير في العصور الوسطى،القاهرة،1959.
8. الحسيني ،اياد عبد الله، فن التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق،ج1،دائرة الثقافة والاعلام،الشارقة، الامارات العربية المتحدة، 2008.
9. الحسيني ،هاشم،خصائص التذهيب في المنجز الخطي ،مجلة الاكاديمي،بحث منشور ،العدد11، 2011.
10. الدوري ، عياض عبد الرحمن أمين، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996.
11. زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر ، مكتبة مصر ، ب ت .
12. سوزان لانجر، الاهمية الحضارية للفن ،ت راضي حكيم ،مجلة افاق عربية،ع3،بغداد،1984.
13. شيرزاد، شيرين إحسان، مبادئ فن العمارة، مكتبة اليقظة العربية، 1984.
14. عباس، راوية عبد المنعم، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، جامعة الاسكندرية ، 1987.
15. عبد الحميد شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مطابع الرسالة ، 1987.
16. عبد فيدوح ،القادر ،البنية الذهنية للجمالية العربية،مجلة افاق ثقافية،العدد17،دبي،الامارات العربية، 1997 .
17. محمد صفا حمودي، مفهوم التعبير الفني، منتدى الشام الثقافي ، 2008.
18. Grube. Ernest & others, **Architecture of the Islamic world**, edited by Gorge Michell, 1984 .
19. Nicholas. NV. **Bakhchisarai and its surroundings**. Simferopol, 1927.
20. Martianov GP .**Last emigration of Tatars from Crimea**. SL. 1887.

## الابعاد الجمالية للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية

م.د.منى كاظم عبد

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

م.م.هنادي سالم محمد

الكلية التقنية الادارية - الجامعة التقنية الشمالية - الموصل

### ملخص البحث

لقد كان للزخرفة حضورا واضحا قبل ظهور الخط العربي وتطوره فشكلت عنصرا تزيينيا هاما في الاثار المنقولة وغير المنقولة، فضلا عن ادخالها في فن العمارة والتي اصبحت اليها طابعا فنيا خاصا، لذا عني المسلمون بالمخطوطات عناية كبيرة لكونها السبيل الوحيد للحفاظ على ما انتجه العقل العربي الاسلامي والتي كانت موضوعاتها كتاب الله الكريم واحاديث الرسول او ما يتعلق بأمرهما، اذ سرعان ما وجدت الزخارف طريقها في تزيين القران الكريم فبدات تدخل الى المصاحف لتتخذ اماكنها في الصفحات الاولى والاخيرة وفي فواصل بين الايات والسور في نهايه الايات ومواقع علامات التغيير، واتخذت شكل أطر وجداول زخرفية جديدة تحيط بالحيز المكاني ضمن نصوص الصفحة وبمرور الزمن شملت الزخارف الصفحة كلها متخذة شكل تفرعات غصنية وسيقان ووريقات نباتية مختلفة. شهدت المصاحف تطورا كبيرا من حيث دقة زخارفها المذهبة والوانها وجمال خطها ورشاققتها، مما دفع الفنان لاطهار مهارته وخبرته الفنية المستندة في توظيفات زخرفية من حيث تنظيمها المكاني ومعالجتها اللونية في اخراج هذه الزخارف بما يتلاءم مع خصوصية المصحف من ناحيته القدسية من جهة وارتباط الذوق والموروث الاسلامي من جهة اخرى، لذا فليس من اليسير تحديد تاريخ دقيق لظهور العناصر الزخرفية على صفحات المصاحف التي كتبت في اوائل القرن الاول الهجري والتي كانت خالية من اي اضافة على نص القران الكريم ويمكن الاشارة الى اقد الزخارف القرانية هي النقاط السوداء الثلاث التي كانت توضع للفصل بين ايات القران ثم تطورت على شكل ورود صغيرة وبعدها بدات زخرفة فواصل السور والايات ومقدمة وخاتمة الصفحات. اذ تم تنظيمها على وفق تصميم موحد يعبر عن العقائد الفكرية والتقاليد الاصلية الموظفة ضمن المصاحف بفعل انها تنطوي على التقسيم المساحي واشغالها بزخارف نباتية متعددة من نوع او نوعيين فضلا عن الجانب التنظيمي لها من حركات غصنية مختلفة كيفت حسب مقتضيات المساحة الاساسية الى جانب التنوع في بنية المفردات والوحدات الزخرفية وتنوع تكرارها الموظفة ضمنا مع التصميم ومثلت المعالجات اللونية دورا بارزا في اضافة الطابع الجمالي (العمل النهائي) للتصميم الزخرفي. ومن خلال ذلك برز للباحثان التساؤل الاتي: ماهي الابعاد الجمالية للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية؟

**الكلمات المفتاحية: البعد الجمالي، الزخارف النباتية.**

### مشكلة البحث

لقد كان للفن الزخرفي حضورا قبل ظهور الخط العربي وتطوره، فشكلت عنصرا تزيينيا هاما في الاثار المنقولة وغير منقولة فضلا عن ادخالها في العمارة والتي اصبحت اليها طابعا فنيا خاصا، فعرف هذا الفن في بلاد الرافدين (الحضارة السومرية والحضارة البابلية والاشورية) قبل خمسة الاف سنة. وبدات بالتطور بتطور البلدان والثقافات وتقدم تقنيات التنفيذ وازدياد مجالات التوظيف التزييني، ولكن بظهور الاسلام ونزول القران الكريم حدث تغيرا في مجال الفن ولاسيما البلدان المعتنقة للدين الاسلامي وذلك بادخال العنصر الزخرفي في تزيين المخطوطات محاولة منه ايجاد البدائل للتعبير بعيدا عن التصوير الذي ظل الكثير يتجنبوه بسبب اختلاف في الاراء، لذا عني المسلمون بالمخطوطات عناية كبيرة لكونها السبيل

الوحيد للحفاظ على ما أنتجه العقل العربي والاسلامي والتي كانت موضوعاتها كتاب الله الكريم واحاديث الرسول(ص) او مايتعلق بأمرهما،اذ سرعان ماوجدت الزخارف طريقها في تزيين القران الكريم فبدات تدخل الى المصاحف لتتخذ اماكنها في الصفحات الاولى والاخيرة وفي فواصل الايات والسور وغيرها ومواقع علامات التغيير ،وفي القرن الخامس الهجري اتخذت شكل اطر وجداول زخرفية جديدة تحيط بالحيز المكاني ضمن نصوص الصفحة وبمرور الزمن شملت الزخارف الصفحة كلها متخذة شكل تفرعات غصنية وسيقان ووريقات نباتية مختلفة ،اذ شهدت المصاحف تطورا بشكل لم يسبق له مثل في فن من الفنون الاخرى من حيث الدقة والالوان والتذهيب مما دفع الفنان لاطهار مهارته وخبرتها الفنية في توظيفات زخرفية متنوعة من حيث التنظيم المكاني ومعالجتها اللونية في اخراج الزخارف بما يتلاءم مع خصوصية المصحف من الناحية القدسية من جهة وارتباط الذوق والموروث الاسلامي من جهة اخرى، لذا ليس من اليسير تحديد تاريخ دقيق لظهور العناصر الزخرفية على صفحات المصاحف التي كتبت في اوائل القرن الاول الهجري والتي كانت خالية من اي اضافة على النص القراني فقد وجود اشارات الى اقدم الزخارف هي النقاط السوداء الثلاث التي كانت توضع بين ايات القران ثم تطورت فيما بعد لتصبح على شكل ورود صغيرة وبعدها بدات الزخرفة (فواصل السور والايات ومقدمة وخاتمة الصفحات).اذ تم تنظيمها على وفق تصميم موحد يعبر عن العقائد الفكرية والتقاليد الفنية الاصلية الموظفة ضمن المصاحف بفعل انها تنطوي على ابعاد اكتسبت التفرد في مفرداتها وانشائها الزخرفي من حيث التقسيم المساحي واشغالها بزخارف نباتية متعددة من نوع او نوعين فضلا عن الجانب التنظيمي وحسب مقتضيات المساحة الاساسية الى جانب التنوع في بنية المفردات والوحدات الزخرفية وتنوع تكرارها مع التصميم اما المعالجات اللونية دورا بارزا في اضاء الطابع الجمالي للعمل النهائي للتصميم الزخرفي .ومن خلال دراستنا عن الزخارف النباتية للمصاحف برز للباحثين التساؤل الاتي: ماهي الابعاد الجمالية للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية؟.

### اهمية البحث

تكمن اهمية البحث الحالي بـ:

1. يمكن ان يشكل اطلالة وافية للمراحل التطورية التي قطعها زخارف المصاحف عبر حقبة المتعددة ووضع اللبنة الاولى في دراسته في مجال اختصاص الخط العربي والزخرفة.
2. يسهم البحث في تحديد البعد الجمالي للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية.
3. يرفد الجانب التعليمي لاسيما الكليات والمعاهد التي تدخل الزخارف النباتية في مفرداتها الدراسية للاقسام المستفيدة منها.

### اهداف البحث

الكشف عن الابعاد الجمالية للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية من خلال:

1. التنظيم المكاني للمكونات الزخرفية .
2. المعالجات اللونية لزخرفة المصاحف العثمانية.

### حدود البحث:

**الحد الموضوعي:** الزخارف النباتية (الكاسية،الزهريّة،الغصنية)

**الحد المكاني:** المصاحف العثمانية الموجودة في المكتبة العلوية(ع) في النجف الاشرف.

**الحد الزماني:** في القرن 10/16م ،الا ان هنالك مبررات اخذت بالحسبان عند اختيار الحدود الموضوعية المتمثلة بالزخارف المصاحف العثمانية لانها تعد مصدر استقطاب جهود الفنانين في زخرفتها ،اما الزمانية فهي عدت البدايات



الأولى في تنفيذها مروراً بمراحل التطور الفني الذي شهدتها المصاحف في تلك الفترة التي شهدت حركة فنية في الإبداع والاتقان الجمالي.

### مصطلحات البحث:

**البعد الجمالي:** عرفة نعيم: "بانه هو التواصل بين مكونات الجمال وقيمه الروحية والحسية والتغيرات الفكرية المتباينة بين الافراد وتنوعاتهم والشعوب واختلافاتهم"<sup>1</sup>، وبهذا قامت الباحثتان بتعريفه اجرائياً: هو ترتيب المكونات الزخرفية على وفق معطيات مفهومة ومؤثرة (الاسس والعناصر) ولها القدرة الفاعلة على الاداء الوظيفي لخلق حالة جمالية للتصميم الكلي (الزخرفي) مرتبطة بابعاد ثقافية وتاريخية متلازمة مع التطور والتغيير في الجانب المظهري.

**الزخارف النباتية:** عرفة (عبد الرضا): "بانها تكوينات فنية مرتبطة تتشكل من حركة غصن نباتي او غصنين او اكثر مع تحويراتها الملحقة بها بأسلوب تجريدي"<sup>2</sup>، وعرفة وسام"بانها تكوينات فنية قريبة من المظهر الواقعي للنبات ومحورة عنه مكونة من مفردات عديدة بانشاء نوع او نوعيين زخرفيين ممتزجين ببعضهما ببعض في ضوء تنظيم مكاني لمكوناتها بغية اشغال الفضاء المتاح على وفق اسلوب تصميمي يكفل اخراجها النهائي"<sup>3</sup>.

### الفصل الثاني

#### نبذة تاريخية عن نشأة زخرفة المصاحف وتطورها

إن المصحف الشريف أعظم كتاب أنزله الله سبحانه وتعالى، لأنه كلامه إلى عباده وخلقهم وأنزل بالحق وبالحق نزل، فهو كتاب الله للتقلين بمختلف ألوانها ولغاتها وأوطانها وثقافتها ومعارفها، وهو كتاب العلم الأول الحاوي للعلم الإلهي المنزه عن أي قصور أو خلل؛ لذا برزت إبداعات الفنان المسلم في اخراج حلته التي انصرف بالعمل فيها بكل طاقته الفنية وامكانياته المادية والجسدية، وبذل غاية الجهد والوقت في تزيين صفحاته الشريفة بأنواع التكوينات الزخرفية وليكون آية من آيات (الله) عز وجل لخلقهم بأناملهم المبدعة، قال تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ (سورة الحجر الآية/9)، كما وتؤكد حقيقة فنية وعلمية لطالما أخذت جانبا مهما من الاهتمام والدراسة والتفسير الإبداعي والجمالي. وأهمية الأبداع في إطار الحضارة الإسلامية يمثل إطلاقاً لطاقت الخلق والاجتهاد...، وإن روح ثقافتنا الأصيلة قد أضافت خاصية أخرى للعمل الإبداعي لكي يكون ملائماً، تتمثل في دعم القيم الإنسانية.

فالأبداع والجمال؛ من الثنائيات الحيوية التي تنضوي تحت مظلة الفقه الحضاري للفن الإسلامي، وهما بالتالي يمثلان أهم ركائز المجتمعات المتقدمة والحديثة، فبواسطتهما تتطور المنظومة الحياتية بمختلف جوانبها الفنية والعلمية والعملية، فضلاً عن الفكرية والفلسفية والثقافية، كما ويفرضان خصوصية حضارية وواقعاً شمولياً متميزاً على الفنون الزخرفية الإسلامية بصفة عامة وزخرفة صفحات المصحف الشريف بصفة خاصة، كما إنهما يفترضان في الوقت نفسه تعزيز خصوصية وملامح المنتج الفني الإسلامي.

ومن الجدير بالذكر والتأكيد على أن مفهوم الجمال؛ بالتلازم مع الأبداع يمثلان الأداة الافتراضية والرئيسية للبحث والتحليل والدراسة في أغلب فنون الحضارات المتقدمة، ومع ذلك نجد عدداً من القطاعات الفنية ومن بينها الفنون الزخرفية الإسلامية، والتي لم ينالها قسط من هذه الدراسات التي تحاول تسليط الضوء على التكوينات الزخرفية التي تستجيب بعمق متحول ورثياً مغايرة عن المنحى التقليدي ونمطي للزخارف التي سادت عصر من العصور الإسلامية. كما ان موضوع زخرفة

1 نعيم عباس، البعد الجمالي للتصميم الطباعي، مجلة الاكاديمي، 2010، ص6

2 عبد الضا بهية، اسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الاجر المزجج، مجلة الاكاديمي، ع 14، 1996، ص6.

3 وسام كامل عبد الامير، اساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003، (سالة ماجستير غير منشورة)، ص9.

المصحف الشريف بقي موضوعاً هامشياً بالقياس إلى موضوع الخط. لم تصل المعلومات الدقيقة لتعين تاريخ ظهور العناصر الزخرفية على صفحات المصاحف، ربما يعود ذلك لانشغال أول الأمر بخط القرآن وصفحاته، ويبدو أن المصاحف التي كتبت في عهد الخلفيتين أبي بكر وعثمان (رضى الله عنهما) خالية من أي إضافات زخرفية، يعتبر المصحف(\*) الشريف من أول المخطوطات الدينية التي وجهت إليها العناية والاهتمام، حيث خصّه الفنانون المسلمون بجهود فائقة من أجل تجميل صفحاته وزخرفتها.

ويظهر أن اعتناء المزخرفين بالمصحف الشريف كان اعتزازاً بكتاب الله تعالى، مما شحذ الهمم على أن يعتنوا به ويسعون فيه إلى الكمال. و( لم تكن المصاحف التي كتبت في عهد عثمان بن عفان (رض)، خالية من النقط والشكل فقط، بل كانت أيضاً خالية من التحلية والتذهيب، والتعشير(\*\*)، وعلامات الفصل بين السور، ولم تعرف الزخرفة وتحلية المصاحف إلا في العصر العباسي، وكانت الصفحات الأولى والأخيرة وعناوين السور تحظى بعناية أكثر في تذهيبها وزخرفتها، وربما اشترك أكثر من واحد في زخرفة آيات المصحف الشريف وتذهيبها وكتابتها، وربما استغرقوا في ذلك أكثر من عام)1، ولذلك فإن، الزخرفة فيما يبدو أنها كانت قد ظهرت بعد فترة من تدوين المصاحف المبكرة أي في نهاية القرن الأول الهجري وما تلاه.

كما لعبت الزخرفة دورها في المصحف بمواضع مختلفة منه: في فواصل الآيات وفي فواصل السور، وفي الهوامش الجانبية، فضلاً عن الصفحات التي تسبق النص القرآني والتي تأتي بعد نهايته وفي فاتحة وخاتمة المصحف. وكان طبيعياً أن يبدأ فن الزخرفة في المصحف الشريف بدايات متواضعة، فكانت توضع في نهايات الفصول فواصل زخرفية بسيطة كأن تكون صفوف أو ضفائر من النقط أو شريطاً رفيعاً بداخله خط أو بضعة خطوط متعرجة أو أشكال هندسية بسيطة وعادة ما يحاط النص القرآني في الصفحة بإطار مزخرف تتنوع أشكاله بتنوع أشكال المصحف وباختلاف أماكن كتابته واختلاف عصوره<sup>2</sup>.

وكانت أول الزخارف المستخدمة عبارة عن أشكال زهرية تدخل على النص لفصل مجموعات آيات كل سورة وهي إضافة وظيفية بحته<sup>3</sup>، ثم ظهرت الشرائط الزخرفية على البسملة في أول السور ولكنها كانت خالية من الكتابة في بداية الأمر. وتلا ذلك في القرن السادس الهجري ظهور عناوين السور مزخرفة، وأضيفت إلى جانب العنوان أوراق كأسية طويلة هامشية تكاد تكون دائماً مصطبغة بالصبغة الذهبية أو اللون البني الغامق أو الأزرق، ثم زاد الاهتمام بالزخارف الهامشية خلال القرن نفسه<sup>4</sup>، وأضيفت إلى الأوراق الكأسية الطويلة؛ زخارف تدل على نهايات كل خمس وكل عشر آيات وعلى مواضع السجود ومختلف مواضع تقسيم المصحف إلى سبعة أو إلى ثلاثين أو إلى ستين جزءاً<sup>5</sup>.

(\*) ترجع كلمة (المصحف) التي أطلقت على القرآن الكريم بعد أن جمع في صحف. وقد كان الصحابي سالم بن معقل (ت:12هـ) هو أول من أطلق هذه الكلمة التي نقلها العرب الأحباش. انظر المصدر: (السيد، 1997م، ص325).

وسمي المصحف مصحفاً لجمعه الصحف. انظر المصدر: (قلقشندي، 1915، ص475).

(\*\*) اصطلاحاً التعشير: هو جعل العواشر في المصحف، أي جعلها عشرة عشر، والعاشر: هي الحلقة في المصحف عند منتهى كل عشر آيات، والعاشر أيضاً: الآية التي تمّ بها العشر. المصدر: للاستزادة؛ المصدر: (الموسوعة الفقهية، ج12، ص290).

1 بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979م، ص232-235.

2 الحلوجي، عبد الستار. المخطوط العربي، مكتبة مصباح، ط2، المملكة العربية السعودية، 1989م، ص203.

3 السيد، أيمن فؤاد. الكتابات العربية المخطوطة وعلم المخطوطات، ج2، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997م، ص325.

4 السيد، نفس المصدر، ص325.

5 Rice, D.S, "The Oldest illustrated Arabic Manuscripts" BSOA 22, 1959.p.3

ولم تظهر زخرفة الصفحات الكاملة للمصحف إلا في القرن الرابع الهجري<sup>1</sup>، وتتكون هذه الزخارف دائماً من مستطيلات مقسمة إلى عدد معين من الخانات و الأشرطة ومزينة بنقط وأغصان صغيرة مكررة<sup>2</sup>. وإن جزءاً من صفحات المصحف الشريف عادة ما تزينها تكوينات زخرفية (نباتية أو هندسية) بصورة مستقلة بصفة رئيسية دون مشاركة النصوص القرآنية، في حين هناك صفحات أخرى تشغلها نصوص قرآنية كصفة أساسية فضلاً عن تزينها بتكوينات زخرفية متنوعة كصفة



ثانوية. فضلاً عن استخدام الذهب والفضة في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجريين في زخرفة المصاحف<sup>3</sup>.

إذ بدأ المزخرفون أولاً بزخارف بديات السور، والصفحتين الأولى وثانية من المصحف، وفواصل السور، وزخرفوها بماء الذهب وقد أكتمل هذا الفن قبل نهاية القرن الثاني الهجري<sup>4</sup>، فضلاً عن (هوامش باقي الصفحات من المخطوطات، تزخرف وتزين بدق رفيع، بأشكال من الزخارف النباتية)<sup>5</sup>.

ويمكن اجمال عناصر الزخرفة الاسلامية في المصحف تحت ثلاثة عناصر متداخلة بعضها ببعض وتمثل في الزخرفة النباتية والهندسية والتلوين والتذهيب، ومن الصعوبة فصل هذه العناصر عن بعضها لإخضاعها للدراسة بشكل منفصل، لذلك سوف تناولها بشكل مجمل ومتداخل .

## المبحث الثاني

### المكونات الزخرفية في المصاحف العثمانية

#### (الاطر الزخرفية )

عبارة عن تكوين زخرفي تحيط بالمساحة [للتكوين الزخرفية] وتحتضنها من جميع جوانبها مكونة إطاراً يحدد المساحة الزخرفية ويعمق من القيمة الجمالية الكلية للتفاصيل<sup>(6)</sup>، لتظهر بوحدانية مترابطة. وهناك طريقتان يمكن فيها إنشاء وتكوين مساحة الاطار، وذلك إما عن طريق تقسيمها إلى أربعة أقسام (أرباع)، إذ يتم إنشاء ربع زخرفي واحد على شكل الحرف (L) وتكراره على تلك الأرباع. أو عن طريق تقسيم المساحة إلى وحدات مربعة أو مستطيلة، وبعد تصميم وحدة التكرار الأساسية، يتم تكرارها بطريقة التقليل لتكوّن بمجموعها شريط واحد متكامل.

1 السيد، إيمان، المصدر السابق، ص 236.

2 (Rice, 1959, p.3)

3 النقشبندی، أسامة ناصر، وآخرون. حضارة العراق، ج9، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، 1985م، ص460-461.

4 طباع، إيداد خالد. المخطوطات الدمشقية- المخطوط العربي منذ النشأة حتى انتشاره في بلاد الشام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دط، سورية، 2009م، ص188.

5 آبا، اوقطاي، بإسلاان. فنون الترك وعمائرهم. ترجمة احمد محمد عيسى، مطبعة رنكلر، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسیکا)، إسطنبول، 1978م، ص314.

6 عبد الرضا بهية داود. المصدر نفسه، ص71.

و غالباً ما يكون قياس مفردات الأشربة الزخرفية أكبر من المفردات الموظفة داخل التكوينات الزخرفية الأخرى في التصميم، ويرجع ذلك لكبر قياس مساحة الإطار نسبة لمساحة تلك التكوينات، كما تكون هذه المفردات مشتقة من المفردات الداخلية للمساحة الأساسية أو العكس فضلاً عن ألوانها التي يفترض تنسيقها مع ألوان المساحات الزخرفية الداخلية(1).

#### (الصفائر):

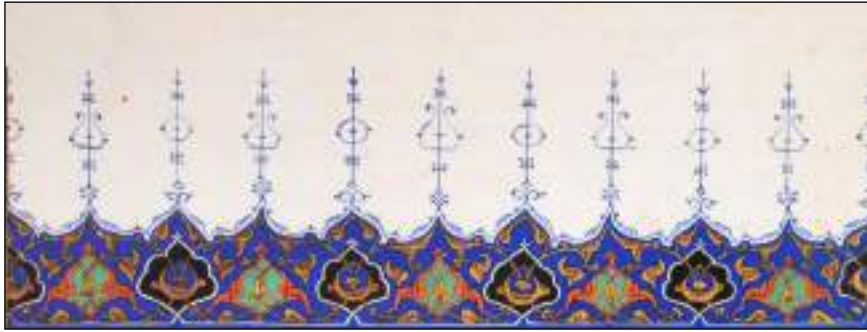
خطوط لونية بسيطة تتوسطها أشربة ملونة لا يتجاوز عرضها عن (1سم)، تمتد بصورة عمودية وأفقية، تتخللها زخارف نباتية أو زخارف هندسية بهيئة صفائر تتصافر فيها الخطوط، وتتكون من خطين أو أربعة خطوط أو أكثر. وظيفتها تحديد وفصل التكوينات الزخرفية بعضها عن بعضها الآخر، فضلاً عن فصل التكوينات الزخرفية المركزية عن الأفرز والأشربة المحيطة بها، وغالباً ما ترتبط هذه الخطوط بعلاقات لونية مع وحدات الشريط الخارجي والوحدات الداخلية.



#### الأهداب الزخرفية(التيج- Tig)(\*):

خطوط بسيطة أو مفردات زخرفية بسيطة (كاسية أو زهرية) تشبه الأهداب الخيطية في السجاد، تتكرر بصورة إيقاعية محيطة بالإطار الخارجي وتكون إما منفصلة أو متصلة بنهاياته،(تبدأ من الحافات الزخرفية وتنتقل خارجاً بموازاة حافة الصفحة وتتخذ شكلاً لأسهم رفيعة)(2)، وتكون مفرداتها اصغر وأدق من مفردات التصميم الأخرى، وتمتاز بألوان متضادة مع ألوان الفضاء الذي يحتويها. يكمن دورها

الوظيفي في إشغال الفضاءات التي تحيط بالتصميم، إذ (إن موقعها نهاية الأشكال الزخرفية يعد معبراً من المساحة الزخرفية إلى الفضاء)(3)، مما يشكل مرحلة انتقال بصري بين العناصر الزخرفية والفضاء الخارجي للتصميم.



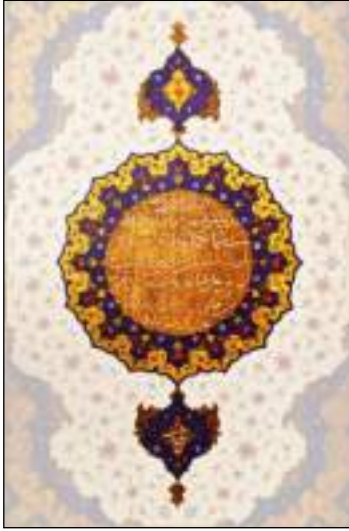
1 العبيدي، مهند جواد. العلاقات التصميمية في اللوحة الخيطية الجامعة. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، 2004 م، (رسالة ماجستير غير منشورة)، ص 100-101.

\* (تيج): كلمة فارسية تعني السيف، وعنها أخذت التسمية التركية (تغ).

2Akar, A. & Cahide Keskiner, Orament and Design in Turkish Decorative Arts, Tercuman Oazetesi, Istanbul, 1978, p16.

3فاطمة جيجك درمان. جمال الزخرفة، مجلة حروف عربية، العدد 14، كانون الثاني 2005م، ص 52.

### الحليات الوسطية:



تكوينات زخرفية تتخلل المساحات التي تحيط بالقلوب الزخرفية من جهة وبالزوايا من جهة ثانية، وتكون هياؤها الخارجية خاضعة لنوع تنظيم القلوب والزوايا وما تقرره الحدود الخارجية لكل منهما، ولهذا تكون ذات هياآت متنوعة غير خاضعة لشكل هندسي. مما يتطلب في إنشاء مساحة وحدتها الأساسية بالاعتماد على أسلوب الإنشاء الحر، ومن ثم يتم تكرارها بأسلوب التناظر المحوري (الثنائي أو الرباعي)، وحيانا تترك هذه المساحات خالية من دون زخرفة.

وتعد الحليات الوسطية مرحلة الانتقال البصري، وحلقة الوصل ما بين المركز البؤري (القلب الزخرفي)، والزوايا الزخرفية المحيطة به. وهذه الزوايا تكون متكونة على الاغلب من زخارف زخرفية زهرية أو كأسية أو مختلطة، تظهر محيطة بالقلوب الزخرفية أو بالزخارف الوسطية - إن وجدت بالتصميم. وتمثل تكويناتها بنوعين:

النوع الأول: تكوينات زخرفية ذات تنظيم محوري متناظر بشكل ثنائي، كما في المساحات شبه المثلثة ذات الضلع المقوس والزوايا القائمة، التي تظهر محيطة بالقلوب الزخرفية ذات الهياآت الدائرية أو المساحات الخطية الدائرية أو القوسية، إذ تنبثق فيها الأغصان من المحور المنصف الذي يقسم المساحة إلى جزأين متشابهين ومتقابلين.



النوع الثاني: ويتمثل بتكوينات زخرفية غير متناظرة، إذ ان زخرفتها تكون بأسلوب حر لا يعتمد على نظام التكرار للوحدات، أي في حال افتراض تنصيف شكلها لا نحصل على تشابه بين جزئي التكوين. تظهر محيطة بالزخارف البيئية المحيطة بالقلوب الزخرفية ذات الهياآت اللوزية أو القلوب التي تحتوي على التوابع الزخرفية.

### الحليات الجانبية:

بنية تصميمية متنوع الهيئة منها الدائري ومنها البيضوي واللوزي والى غي ذلك وتتسم بالحشو النباتي والهندسي وفي اطرافها العليا والسفلى ذؤابتان وقد وجدت لتؤدي عرضا وظيفيا وجماليا للافادة منها في تزيين اغلفة المصاحف وبعض الصفحات الداخلية للمصحف الشريف وذلك للدلالة على الحزب او السجدة او الجزء، ويكون موقعها جانبيا بالنسبة الى المساحة الكلية، وتختلف مفرداتها عن مفردات التصميم الاخرى من ناحية التنظيم الشكلي الانشاء الزخرفي .

### فواصل الايات:

تتمثل فواصل الايات في بادئ الامر بترك فراغ بين كل اية واخرى تزيد عن مساحة الفراغ الذي يترك بين الكلمة والاخرى، واستخدام الفراغ المتروك بين الايات برسم نقطة على هيئة مثلث تم بدلت برسم فوق بعضها البعض واحيطت بالنقاط، وبعدها ظهرت النقاط بمظهر دائري غير منتظم او هندسي دقيق ثم تطورت واصبحت على شكل ورود مجردة او مفرغة من الوسط، ومع تقدم الاهتمام بزخرفة المصاحف لما له من قدسية وجمالية عمد المصمم بتطويرها وظهرت على اشكال نجمية او اوراد او دائرة تحيطها ورود ويكتب بداخلها رقم الاية.



### المبحث الثالث

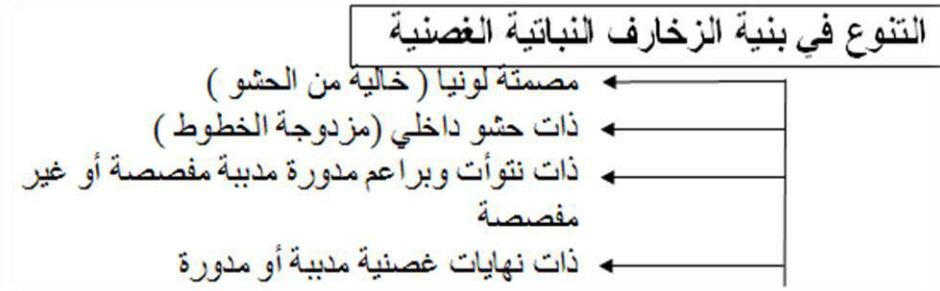
#### المكونات الزخرفية في المصاحف العثمانية

الزخارف النباتية وتنقسم الى :

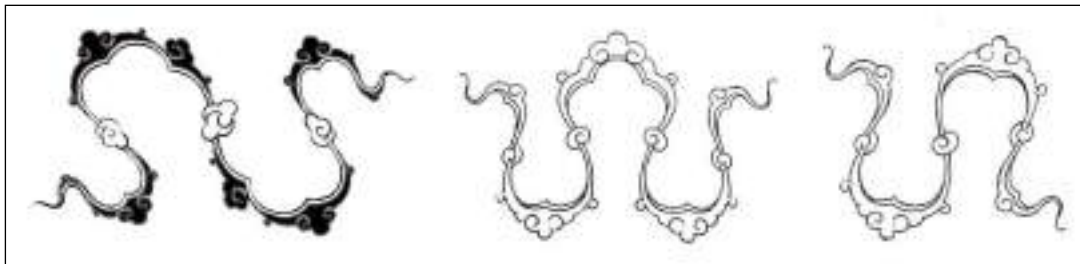
الزخارف الغصنية

المفردات الزهرية

المفردات الكاسية



وتوجد هنالك مفردات أخرى ليست نباتية ولكنها تظهر كجزء مهم في بنية الزخارف النباتية، ألا وهي (السحب الزخرفية) أو (الغيوم الصينية)، التي تظهر مفرداتها شاعلة مكانا خاصا بين الوحدات الزخرفية المختلفة، وقد تم استلهاهما من السحب في السماء التي تظهر بحركة دائمة وبأشكال متنوعة في الفن الصيني، وكما هو حالها في التصاميم الزخرفية، وقد كانت أكثر انتشارا في القرن 16م و17م، وبعد ذلك بدأت تختفي من التزيينات التركيبية(1).



<sup>1</sup>Akara·A .&CahideKeskiner·Ornament and Design in Turkish Decorative Arts ، Istanbul ، 1978، p13.

## المبحث الرابع

### المعالجات اللونية وأساليب التذهيب:

#### المعالجات اللونية للزخارف النباتية

استخدم الفنان المسلم اللون وبشكل فعال في تزيين منجزاته الفنية ولاسيما المصحف الشريف، نظراً لجماليته العالية وقدرته التعبيرية على الاحالة لمواضيع شتى. ويعد اللون في الفن ذي البعدين وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى. فالشكل لا يمكن أن يوجد بغير اللون، حتى الشكل الأسود على خلفية بيضاء إنما يعتمد على التضاد بين الأبيض والأسود في وجوده. فلا شكل يمكن تكوينه دون أن يتسم بلون ما ولا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان موجوداً على لون ما<sup>1</sup>. وقد استخدموا مواد مختلفة في صناعتها، وسميت الألوان حسب المادة التي أنتجت منها ومن هذه الألوان، هي:

**الألوان المعدنية:** وكانت هذه الألوان تُحصَر بأن تسحق المعادن إلى أن تصير تراباً ناعماً ويتم ذلك عادة بوساطة حجر صلد صنع خصيصاً لهذا الغرض. وبعد ذلك تتخل بوساطة قماش رقيق جداً ثم تخلط بمحلول لزج وهو السائل الذي يستعين به المزخرف في تكوين الأصباغ بإضافة المعادن إليه. وقد فضل المزخرفون هذه الألوان لأنها بطبيعتها معتمة غير شفافة وتحفظ باللون ودرجته ولا تمتزج بعضها ببعض مكونة ألواناً ثانوية. فإذا وضعنا لوناً أزرق فوق لون أصفر اختفى الأصفر وظل الأزرق أزرقاً<sup>(2)</sup>.

**الألوان النباتية:** وقد كانت تصنع من مصادر ومساحيق نباتية كالحنء والبن والأرز والورد والأزهار والعفص. ونظراً للشفافية التي تتميز بها هذه الألوان فقد كان بالإمكان مزج لونين للحصول على لون ثانوي آخر.

**ألوان الأحجار الكريمة:** تتميز الألوان المستخرجة من مساحيق الأحجار بأنها ألوان ثابتة لا تتغير بعامل الزمن، وكانت مساحيق هذه الأحجار تُخلط بالصمغ والماء المستخلص من الورد. ومن أهم الألوان التي كانت تُستخرج من مساحيق الأحجار اللونان الأخضر والأزرق اللذان كانا يُستخرجان من أحجار الفيروز النفيسة.

**الألوان الترابية:** وتستخرج هذه الألوان من الأترية بعد أن تُنخل وتُصقى وتُسحق لتصبح كالكحل ثم تخلط بالصمغ والماء حتى تصبح جاهزة لتحلية صفحات المخطوطات<sup>(3)</sup>.

**الصبغات الذهبية:** هي محاليل مكونة من برادة الذهب -الممزوجة بالماء- والصمغ وعصير الليمون، وتسمى بماء الذهب أو مداد الذهب كما يصفه الفلقشندي<sup>(4)</sup>.

وقد استخدم الفنانون المسلمون عدة طرق في تلوين وتذهيب التكوينات الزخرفية النباتية، وكان يتم التلوين حسب النوع الزخرفي المعتمد في التصميم سواء كان كأسياً أو زهرياً أو مختلطاً. ومن أكثر الطرق الشائعة في تلوين هذه الزخارف هي التي يعتمد فيها على (تلوين الأرضية بلون غامق كالأسود أو البني أو الأزرق الداكن فيما تلون الأغصان على الأغلب بالذهبي أو الأخضر أو الأبيض)<sup>(5)</sup>.

وهناك طريقة أخرى تعتمد على توظيف التنوعات اللونية في تلوين المفردات الزخرفية والمساحات الناتجة من تقاطع الأغصان ومن تقاطع خطوط الهيئات الخارجية لمساحات الوحدات الزخرفية، مع الأخذ بنظر الاعتبار تنسيقها بصورة منسجمة، وعدم المبالغة فيها، وتتعدد إمكانيات توظيف اللون في التكوينات الزخرفية النباتية، عن طريق تنظيم الألوان عبر

1 ناتان نوبلر، المصدر السابق. ص93.

2 الفن الفارسي، أدوات التصوير، من موقع صخر <http://art.sakhr.com/AdwatEITasweer.aspx?Link=4>.

3 أدوات المخطوط وتطورها، من موقع الموسوعة المعرفية الشاملة، <http://mousou3a.edu.dz.com/>.

4 الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م، ص270.

5 عبدالرضا بهية داود. الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي، بحث مطبوع، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996، ص7.

التباينات والانسجام والتناسب في قيمة اللون، مما يمنحها قيماً جمالية تكون ذات سيادة مظهرية على بقية أجزاء التصميم الزخرفي. وذلك من خلال التنوعات اللونية للأغصان النباتية، وللمفردات الزخرفية النباتية (الزهرية والكاسية) وللوحدات الزخرفية، فضلاً عن التنوعات اللونية للأطر الزخرفية<sup>(1)</sup>.

أما بالنسبة لأساليب وطرق التذهيب<sup>(\*)</sup>، فهي تختلف أيضاً حسب نوع الزخارف النباتية الموظفة في التصميم وحسب المساحة المراد تذهيبها. فقد استعمل الفنانون المسلمون في تزيين كتبهم صفائح الذهب وأصقوها وهي ساخنة ثم صقلوها بعد ذلك. كما استخدموا طريقة أخرى للتذهيب - لعلمهم ابتكروها - هي استعمال ماء الذهب باستخدام الفرشاة لتلوين الزخارف<sup>(2)</sup>.

ولم يقتصر التذهيب على الزخارف فحسب بل كانت المساحات (الأرضيات) أيضاً تُذَّهَب وقد أتبعَت طريقتان لتذهيبها، وهي<sup>(3)</sup>:-

التذهيب غير اللماع (المطفي): ويتم ذلك بوضع ورقة فوق المساحة المذهبة ثم تدلك بقطعة من المحار وبذلك يقل لمعان الذهب إضافة إلى تماسكه على الورق.

التذهيب اللماع: تجري نفس العملية إلا أنه بعد رفع الورقة التي يتم ذلك من فوقها تصقل المساحة المذهبة بمسطرة عاجية حتى تزيد في لمعان الذهب.

ومن أساليب التذهيب وتقنياته الفنية، هي<sup>(4)</sup>:

التزميك: ومعناه حبس الزخارف الذهبية وتحديدها بلون غير اللون الذي لونت به، ويتم الحبس بقلم دقيق جداً. ويكون التذهيب فيه على إحدى الحالتين، هي:

إما أن تكون الزخارف ملونة بمداد الذهب، ومؤطرة بخطوط محيطية دقيقة وملونة بألوان غير الذهب إذ تلون عادة بالمداد الأسود أو الأحمر. أو تكون الزخارف ملونة بألوان غير مداد الذهب، ولكنها تكون مؤطرة بمداد الذهب.

الترقيش<sup>(\*)</sup>: وهو أسلوب يستخدم لتثبيت تألق الورقة بنثار الذهب الذي يشبه دقيق الرمل، ويسمى هذا الأسلوب بالترميل.

الهلكاري أو الخلكاري (Halkari): وهي طريقة (التذهيب بالذهب الخالص إذ يخلط مسحوق الذهب مع مركب من الجلاتين والماء)<sup>(5)</sup>، وتتميز هذه الطريقة بالترجمات اللونية للذهب المحلول، إذ يحدد الشكل بصبغة ذهبية براقية، ومن ثم يتم تمويهها في مكانات الظلال بالذهب المطفي<sup>(6)</sup>، والتي تتم بطريقة التظليل بواسطة الفرشاة، وكثيراً ما تستخدم هذه الطريقة على الأرضيات الغامقة الألوان، إما إذا كانت الأرضيات فاتحة الألوان فيستخدم عندئذ أسلوب الهلكاري المحرر أو الملون<sup>(7)</sup>. ويتفق الباحثان مع الرأي القائل بأن التذهيب يضفي قيمة على التصميم الزخرفي إلى قيمته وطاقته الجمالية والتعبيرية إذ يعد استخدامه دالة من دلائل العناية والتكريم والاعتزاز للمضمون والمخطوط خير ما يجسد ذلك المصاحف.

1 النوري، أمين عبد الزهرة. تنوع التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، بغداد 2006م. (رسالة ماجستير غير منشورة)، ص36.

\* التذهيب: هو فن قديم عرفه المصريون القدماء واستعمله أقباط مصر قبل الإسلام في زخرفة أغلفة الكتب إذ كانوا يزينونها بصفائح من الذهب غاية في الرقة. وهو الاسم الذي يطلق على التزيين الذي يتم باستخدام الألوان والذهب في المخطوطات في العصر الإسلامي.

2 محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص223.

3 الجبوري، سهيلة ياسين. الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق. المكتبة الأهلية، بغداد، 1962م، ص104.

4 ادهام محمد حنشل. التذهيب الإسلامي المنطلقات التاريخية وأسس التصنيف، مجلة الأكاديمي، العدد (55)، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2010، ص210-211.

\* ظهر هذا الأسلوب، في حدود سنة 866هـ/ 1460م، في إيران، ومن هناك أخذ المذهبيون العثمانيون، وأطلقوا عليه اسم: الزارفسان zerefsan.

<sup>5</sup>Ozen, M.E., Turkish Art Of Illumination, Gozen Kitapve Yayin Evi, Istanbul, 2003, p2.

<sup>6</sup>Akara, A. & Cahide Keskiner, Ornament and Design in Turkish Decorative Arts, Istanbul, 1978, p15.

<sup>7</sup> فاطمة جيجك درمان. جمال الزخرفة، مجلة حروف عربية، العدد 14، كانون الثاني 2005م، ص51.



### الفصل الثالث

#### منهجية البحث :

اتبع الباحثان المنهج الوصفي كونه الانسب في تلاؤمه مع طبيعة توجة البحث الحالي.

#### مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الزخارف النباتية بكافة انواعها والمنفذة في المصاحف العثمانية على وفق هيئات شكلية منها (الحليات الوسطية، الحليات الجانبية، فواصل الايات، الاطر الزخرفية، الضفائر)، اذ شمل مجموع المصاحف (15) مصحفا وهي تشكل المجتمع الاصلي.

#### عينة البحث:

اعتمدت الباحثتان في اختيار عينتهما على اسلوب العينة القصدية غير الاحتمالية نظرا للتشابه في الانشاء الزخرفي والمكونات الزخرفية والتنظيم المكاني للاغصان والوحدات الزخرفية والمعالجات اللونية مع نظائرها من المجتمع الاصلي، اذ بلغ عدد العينات المنتقاة (3) عينات.

#### اداة البحث:

بغية تحقيق اهداف البحث قامت الباحثتان بتصميم اداة لبحثهما (استمارة تحليل) في ضوء ادبيات التخصص وارااء الخبراء الذين بينوا شمولية وصلاحية الاستمارة في التحليل وتحقيق الاهداف.

#### صدق الاداة:

ويعني الصدق ان الاداة المستخدمة بفقراتها قادرة على قياس ماخصصت لقياسه، اذ قامت الباحثتان باستخدام صدق دلفي المتضمن عدة جولات لاداة البحث على الخبراء الذين يعدون محكما خارجيا لصحة الاداة وفعاليتها في تحقيق الاهداف.

#### الثبات:

تحقيق الثبات\* الذي يمثل موضوعية البحث لغرض الوصول الى النتائج المرجوة من خلال اعتماد محللين وكانت نسبة الاتفاق\* هي:

نسبة الاتفاق المحلل الاول مع الباحثان 90% ، نسبة الاتفاق المحلل الثاني مع الباحثان 90%

#### عينة رقم (1)

الوصف العام: مصحف عثماني\*

سنة الانجاز: 972هـ.

مفردات الزخارف النباتية:

\* الخبراء هم: ا.د. عبد الرضا بهية، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة.  
ا.م.د. هشام عبد الستار حلمي، فنون اسلامية، كلية الفنون الجميلة.  
ا.د. محمد سعدي لفته، تكنولوجيا التعليم، كلية الفنون الجميلة.

\* نسبة الاتفاق = عدد مرات الاتفاق x عدد مرات عد الاتفاق x 100

عدد مرات الاتفاق

\*\* ا.د. عبد الرضا بهية داود، تدريسي في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

ا.م.د. هشام عبد الستار حلمي، تدريسي في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

\* مصحف موجود في العتبة العلوية المقدسة تسلسله 605 ، عدد الصفحات 836 ، عدد الاسطر 20 قياس 23/3 x 38/3 ، حالة المخطوط جيدة ، لون الورق ابيض ، نوع الخط نسخ وتعليق ، الناسخ: حسين الفخار .

نظمت المفردات الزخرفية في التصميم العام لنوع زخرفي واحد (زهري)، تتخلله بعض العناصر الكاسية والتي تظهر كحلقات وعقد رابطة وظيفتها ربط الاغصان الزهرية والكاسية . فضلا عن توظيف السحب الزخرفية ،بغية تحقيق التنوع واثراء الشكل مظهريا . وتشكلت مفردات الزخارف الزهرية من مجموعة من الازهار البسيطة والمركبة ذات الصفات المظهرية المتغايرة والمتنوعة ،فمنها الخماسية والرباعية والثلاثية والثنائية ذوات اطراف مفصصة ومسننة الحواف .نظمت اغصانها بطريقة حلزونية متفرعة اثناء توزيعها بمساحات التصميم الكلي . وتميزت الاوراق باشكالها البسيطة كبراعم كالوريات المدمجة بالازهار والبراعم جميعها متفرعة من الاغصان في حينوظفت بعض المفردات الكاسية في مناطق الالتقاء الغصني لتشكيل الحلقات والربطة . ويمثل التقسيم الرباعي حول محورين متعامدين الذي نتج عنه تنظيم متكافئ للمكونات الزخرفية والذي حقق التوازن المحوري.



#### المعالجات اللونية والتذهيب:

تمت معالجة فضاءات التصميم على وفق المغايرة اللونية ،بتوظيف اللون الازرق والصبغة الذهبية التي عالجت بها مساحة القلب الزخرفي وتوابعه مما جعلها تستحوذ المركز السيادي على بقية التصميم،وذلك بسبب سعة المساحة التي تحتويها وكونها ارضية الكتابة التي تم انشاء التصميم لاجلها،فضلا عن تحقيقها التضاد اللوني الحاصل فيما بينها وبين المساحة الاساس التي تحيط بها.

اما الاغصان استخدم فيها الصبغة الذهبية لضمان عد تأثير الانشاء الزخرفي على وضوح الكتابة،اما الحلقات الوسطية شغلت باللون الازرق الداكن لتحقيق التضاد اللوني مع الارضية.وعولجت الازهار باستخدام (الاحمر،الاصفر،الازرق الفاتح)استنادا الى مبدأالتضاد والانسجام اللوني مع المساحات التي تحويها ،فضلا عن معالجة السحب الزخرفية وذلك من خلال تلوينها باللون الازرق والوردي،بغية احداث الوضوح والتمايز عن باقي مفردات التصميم.

اما الاطر الزخرفية المحيطة بالتصميم والخطوط الفاصلة(الضفائر).

فقد تضمنت الالوان(الاسود،الازرق،الاحمر)للحفاظ على الوحدة اللونية فضلا عن ترصين القيم الجمالية للتصميم.

عينة رقم (2)

**الوصف العام: مصحف عثمانى\***

**سنه الانجاز: 968هـ للفترة العثمانية.**

**الزخارف النباتية ومفرداتها:**

وظف في التصميم نوعان من الزخارف (الكاسية والزهرية)، وتم توزيع المفردات بأسلوب متجانس لكلا النوعين : مفردات الزخارف الكاسية هي عبارة اشكال بسيطة تشغل مساحات محددة من التصميم اذ يظهر فيه اربع وحدات كاسية ذات تناظر ثنائي حول محور عمودي وتتكون مفرداتها من انصاف عناصر كاسية ذات حشو بسيط مع الاغصان التي تسير بشكل دوراني فضلا عن وجود حلقات كاسية رابطة مركبة التكوين تنتشر في التصميم مطوقة الازهار التي تشكل نقاط التقاء واقتراق الاغصان في الزخارف الزهرية .

اما الزخارف الزهرية: تتكون من ازهار بسيطة ذات مواصفات مظهرية متنوعة شكليا ولونيا، فمنها السداسية الفصوص والخماسية والثلاثية، فضلا عن كون بعضها مسننة الحواف تتوزع بمواقع مختلفة منها يشكل مراكز لانطلاق حركة الغصن بعضها يتخلل مسارات الاغصان فضلا عن نهايتها. ومن المفردات الاخرى التي تظهر على شكل خطوط جديقة ومتفرعة مصممة لونها ذات استدارات حلزونية و متموجة ومفصصة. اما الحلقات والعقد الرابطة تحققت من خلال توظيف بعض الازهار المحاطة بحلقات كأسية.

اما فواصل الايات ظهرت عبارة عن نقطة ذهبية فقط مغايرة للتصميم الكلي.



**المعالجات اللونية والتذهيب:** وظفت الالوان في مساحات ومفردات التصميم بأسلوب منسجم عبر التناغمات اللونية بين المفردات والمساحات (الارضيات) التي تحتويها ، وقد هيمن اللون الازرق الغامق والصبغة الذهبية فضلا عن الالوان (الاسود، الازرق الفاتح) اذ اعتمد على اسلوب تلوين المساحات ومن ثم تنفيذ الزخارف بالالوان عليها. تميزت الزخارف الكاسية بالوانها الباردة (الازرق الفاتح اضافة الى اللون الاحمر) فضلا عن الصبغة الذهبية، والزهرية امتازت بالتنوع اللوني من خلال تلوين ازهارها (الاحمر والوردي والسماوي والاصفر) اما الاغصان تم تلوينها بأسلوب التزميك بالصبغة الذهبية وحددت بقلد دقيق جدا لاعطاء هذه النتيجة ذات القيمة العالية في الدقة والتنظيم.

\* مصحف عثمانى: تسلسل (429) يبلغ عدد الصفحات 771، وعدد الاسطر 11، قياس 22/5×33/8، حالة المخطوط كاملة ومزوق، لون الورق اصفر، الناسخ عبد الخالق بن حبيب الهروي، نوع الخط: النسخ، الثلث.

وظهرت الخطوط الفاصلة والضفائر بالوان منتقاة من الوان التكوينات الزخرفية (الذهبي والاسود والصبغة الذهبية والوان الورد الزاهية والازرق)، كما ان المعالجات اللونية ساعدت على اضافة البعد الجمالي والحركي، وتحقيق الوحدة البصرية وتوليد التنوع وتخطي الرتابة لعموم التصميم فضلا عن ابراز اشكال المفردات وتمييز وعزل المساحات التي تحويها.



العينة(3)

الوصف العام: مصحف عثماني\*

سنة الانجاز: 999هـ للفترة العثمانية.

المفردات النباتية الزخرفية.

يتكون التصميم العام من المفردات الزهرية البسيطة والمركبة فضلا عن توظيف مفردات ووحدات زخرفية ذات انشاء مغاير مع الانشاء الزهري قصد منه اضافة التغيير والتنوع والحركة ضمن التصميم الكلي، اما الاغصان فهي حلزونية ومفصصة متفرعة اثناء توزيعها ومتفرعة اثناء التوزيع بالمساحة، اما الاوراق فظهرت باشكالها البسيطة وورقات مدمجة بالازهار ومتفرعة من الاغصان، اذ تكونت الكاسية من عناصر كاملة ومنصفة الكؤوس ذات حشو بسيط ومضاعف اغصانها ذات استدارات حلزونية ومفصصة فضلا عن كونها شكلت بعض الحلقات والعقد الرابطة بغية اثناء الشكل مظهرها فقد تم توظيف مجموعة من السحب الزخرفية في المساحة الاساس من التصميم. وجاءت الذوابات الزخرفية مغايرة من التصميم مستخدما التناظر الثنائي للوحدة الكاسية لاشغال المساحة المتبقية ولكن مع المغايرة في اخراج التصميم. واتصل من الاعلى والاسفل حليتان زخرفيتان تمثل التوابع وضعت بهدف اغناء الشكل انشائيا فضلا عن تعزيز التوازن و ابراز القيم الجمالية للتصميم. اما الذوابات الزخرفية هنا جاءت مغايرة من التصميم مستخد التناظر الثنائي للوحدات الكاسية وذلك لاشغال المساحة المتبقية ولكن مع مغايرة في اخراج التصميم.

\* مصحف عثماني: تسلسلة 421، صفحاته 626، عدد الاسطر 11، قياس 31/6×48/6، حالة المخطوط كاملة لون الورق اصفر ومزوق، نوع الخط نسخ والثلاث.



### المعالجات اللونية واساليب التذهيب:

عالجت المساحة الاساس من التصميم باستخدام اللون الازرق، وعولجت مساحة القلب الزخرفي باستخدام الصبغة الذهبية، بينما تم معالجة مساحة التوابع باستخدام اللونين نفسيهما، وقد استخدم اللون الاحمر في تحديد المساحات لتمييزها بعضها عن بعضها الاخر، اما المساحات للوحدات المتصلة بالشريط وتم تلوينه على وفق مبدأ التكرار اللوني المتناوب، لكن باستخدام الصبغة الذهبية بدرجة مغايرة للون المساحة الاساس ضمنا لاحداث التنوع اللوني والمظهري وازافة الالوان للاوراد (السمائي والاحمر ودرجاته اللونية). وتم معالجة الزخارف الكاسية في التوابع باستخدام اللون الازرق وتحديدها بالسمائي والابيض، في حين تم معالجة اغصان الزخارف الزهرية باستخدام صبغة ذهبية ذات درجات مقاربة لدرجة ارضية المساحات المذهبة، مما اثر سلبا على وضوحها في هذه المساحات، الا انها تظهر واضحة في المساحات الزرق بسبب التضاد اللوني الحاصل بينهما. اما السحب الزخرفية فقد خلق المزخرف فوارق اسلوبية من خلال توظيف لونين في ان واحد في السحب وهم (السمائي والوردي) بغية اظهار تفاصيلها الشكلية كاملة. في حين نجد الشريط المحيط والخطوط الفاصلة تم معالجتها بالالوان (الازرق، الاحمر، البنفسجي، الاسود، الذهبي) من خلال استخدام التناوب اللوني للوحدة الزخرفية للاطار الزخرفي فظهر القلب الزخرفي بالابيض مرة واللون السمائي بهدف خلق الانسجام والوحدة بين مكونات التصميم.



## الفصل الرابع

### النتائج

1. ظهر اختلاف بسيط في توظيف المكونات التصميمية اذ ظهرت المكونات الزخرفية(الحليات الوسطية والجانبية والخطوط الفاصلة(الضفائر)والاطر والذوايات الزخرفية)من حيث تكوينها وتنظيمها المكاني.
2. توظيف عنصر زخرفي جديد على وفق هياك شكلية ملحقه بالزخارف النباتية وهي (السحب الزخرفية).
3. ظهرت العناصر الكاسية كاملة ومنصفة الرؤوس وبحشو بسيط مما يدل ان هذه الفترة لا تتميز بالحشو المضاعف للعناصر الكاسية.
4. ظهر تشابه في المفردات الزهرية ولكنها اختلفت في التفاصيل الدقيقة ،اذ ظهرت الازهار باشكالها البسيطة والمركبة المتعددة الفصوص (الثنائية والثلاثية والرباعية)بهيائات مفصصة ومسننة الحواف.
5. اعتمدت المعالجة اللونية على مبدأ المغايرة والمقاربة اللونية بغية اظهار السيادة المظهرية واتخاذها كمراكز استقطاب بصري ضمن التصميم وكذلك ظهرت الوان مشتركة مثل(الازرق الصبغة الذهبية)وبرز لوان (الاحمر والازرق الفاتح)وظفا في بعض المفردات الزخرفية.اما اساليب التذهيب ظهرت متشابهة من خلال اعتمادها على اسلوب التزميك .

### الاستنتاجات

1. استخدام اساليب انشائية متعددة الهدف منها اضافة التغيير والتنوع والحركة ضمن التصميم.
2. ان توحيد المكونات التصميمية في اساليب التصميم الزخرفي النباتي يدل على توحيد الفكرة التصميمية السائدة في فنون العالم الاسلامي.
3. ان توحيد المكونات التصميمية في اساليب التصميم الزخرفي النباتي يدل على توحيد الفكرة التصميمية السائدة في فنون الفن الاسلامي.
4. التكرار اللوني الحاصل في اساليب الفن الاسلامي وخصوصا للونين الازرق الذهبي نتيجة لاعتبارات روحية وعقائدية سامية ناتجة من الفكر الديني الاسلامي.
5. اعتماد اسلوب التزميك في التذهيب يدل على ان اساليب التذهيب الاخرى كانا وليدا القرون السابقة وليس القرن السادس عشر الميلادي.

### التوصيات:

مقارنة اساليب التصميم الزخرفي للمصاحف (العباسية والعثمانية)في القرون اللاحقة التي تلت القرن (10هـ/16م)وصولاً الى القرن الراهن لتغطية جميع جوانب الموضوع الرئيس.

### المقترحات:

استكمالاً للفائدة للبحث تقترح الباحثتان:

1. اجراء دراسة عن اساليب التذهيب وتقنياته التنفيذية على المصاحف.
2. دراسة اساليب التصاميم الزخرفية الموظفة في التصوير الاسلامي(المنمنمات).

المصادر

القران الكريم

1. آبا، اوقطاي، ياصلان. فنون الترك وعمائرهم. ترجمة احمد محمد عيسى، مطبعة رنكلر، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسیکا)، إسطنبول، 1978م.
2. ادهام محمد حنش. التذهيب الإسلامي المنطلقات التاريخية وأسس التصنيف، مجلة الأكاديمي، العدد (55)، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2010.
3. السيد، أيمن فؤاد. الكتابات العربية المخطوطة وعلم المخطوطات، ج2، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997م.
4. الجبوري، سهيلة ياسين. الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق. المكتبة الأهلية، بغداد، 1962م.
5. الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م.
6. الحلوجي، عبد الستار. المخطوط العربي، مكتبة مصباح، ط2، المملكة العربية السعودية، 1989م.
7. بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979م.
8. طباع، إياد خالد. المخطوطات الدمشقية- المخطوط العربي منذ النشأة حتى انتشاره في بلاد الشام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، د.ط، سورية، 2009م.
9. عبد الرضا بهية، اسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الاجر المزجج، مجلة الاكاديمي، ع 14، 1996.
10. ----،----، الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي، بحث مطبوع، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996.
11. العبيدي، مهند جواد. العلاقات التصميمية في اللوحة الخطية الجامعة. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، 2004 م، (رسالة ماجستير غير منشورة).
12. فاطمة جيبيك درمان. جمال الزخرفة، مجلة حروف عربية، العدد 14، كانون الثاني 2005م.
13. محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
14. النقشبندي، أسامة ناصر، وآخرون. حضارة العراق، ج9، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، 1985م.
15. النوري، أمين عبد الزهرة. تنوع التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، بغداد 2006م. (رسالة ماجستير غير منشورة).
16. وسام كامل عبد الامير، اساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003، (سالة ماجستير غير منشورة).
17. Akar, A. & Cahide Keskiner, Orament and Design in Turkish Decorative Arts, Tercuman Oazetesi, Istanbul, 1978.
18. Rice, D.S, "The Oldest illustrated Arabic Manuscripts" BSOA 22, 1959.
19. Ozen, M.E., Turkish Art Of Illumination, Gozen Kitapve Yayin Evi, Istanbul, 2003.
20. الفن الفارسي، أدوات التصوير، من موقع صخر، <http://art.sakhr.com/AdwatEITasweer.aspx?Link=4>.
21. أدوات المخطوط وتطورها، من موقع الموسوعة المعرفية الشاملة، <http://mousou3a.educdz.com/>.

## المرجعيات الثقافية للرسم على الجسد وسماته الدلالية (الوشم انموذجاً)

م. رائد فرحان

م.م فردوس بهنام

كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل

### ملخص البحث:

اتخذت تقنية الرسم على الجسد الانساني (الوشم) بعداً جمالياً وفنياً يذهب بها الى خلق مقاربات مهارية مع تقنيات الفن التشكيلي وهذا ما حدا بالباحثان الى تناول هذه الموضوعات والوقوف على ابعادها ومرجعياتها الموروثة والدلالية. وبناءً على ذلك قسم الباحثان موضوع البحث على اربعة فصول تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث المتلخصة بالتساؤل الاتي(ماهي المرجعيات الثقافية للرسم على الاجساد (الوشم)؟ وماهي سماته الدلالية؟) ثم اهمية البحث المتجلية في تسليط الضوء على البنية العميقة للوشم وابعاده الثقافية وسماته الدلالية. اما الحاجة الى البحث كونه يفيد الباحثين بوصفه دراسة علمية واكاديمية في تخصص الموروث الشعبي بشكل عام والفنون التشكيلية على وجه الخصوص. كما تناول الفصل هدف البحث الذي يسعى الى: (تعرف المرجعيات الثقافية للرسم على الاجساد (الوشم) وسماته الدلالية). يلي ذلك حدود البحث المتضمنة الحد الزماني: (نماذج مختارة لحقب زمنية متباعدة ما بين (1950-2018) والحد المكاني: (محافظة نينوى) والحد الموضوعي (المرجعيات الثقافية للرسم على الجسد(الوشم، المرجع، السمة، الدلالة) لغة واصطلاحاً اجرائياً. اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين: الاول: الابعاد الثقافية والتاريخية للوشم، والثاني: السمات الدلالية للوشم في الثقافات المتنوعة. ويختم الباحثان الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري والدراسات السابقة.

ويتضمن الفصل الثالث (مجتمع البحث) الذي تحدد بمحافظة نينوى (واداة البحث) اذ اعتمد الباحثان المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها المعيار لقياس عينة البحث، اما (منهج البحث): فقد تم اعتماد المنهج (الوصفي التحليلي) لملائمته لهدف البحث، وعينة البحث (النماذج المختارة لثلاثة حقب متباعدة)، لينتهي الفصل بتحليل العينات. كما تناول الفصل الرابع نتائج البحث ومناقشتها، ثم الاستنتاجات، التوصيات والمقترحات. يلي ذلك قائمة بثبت المصادر والمراجع والملاحق والصور.

### Abstract

The technique of painting on the human body (tattoos) An aesthetic and artistic dimension goes out to Creating skillful approaches with art techniques and this is why researchers to address this set and stand on its dimensions and references inherited and features. accordingly ،the researchers divided the research into four chapters the first chapter deals with the problem of research ،which is summarized in the following question (What are the cultural references to body painting (tattoos)? and what are its features? Then the importance of research is revealed in the spotlight on the deep structure of the tattoos and its cultural dimensions and its features features. The need for research is beneficial to researchers as a scientific and academic study in the field of folklore In general and plastic arts in particular. The chapter also addressed the objective of the research ،which seeks to: (know cultural references painting on bodies (tattoo) and its attributes are features). The search limits included are followed Time Limit: (selected models and time periods spaced between 1950-2018) and Spatial Limit:



(Nineva Governorate) Objective Limit (Cultural references to drawing on the body (tattoo ,reference , attribute ,significance) Language and procedural terms The second chapter (theoretical framework) included two topics First: the cultural and historical dimensions of the tattoo ,The second: the semantic features of tattooing in diverse cultures. The researchers conclude the chapter with indicators which resulted from the theoretical framework and previous studies. Chapter III (Research Society) which is determined in the province of nineveh (And research tool) if adopted by the researchers the indicators that emerged from the theoretical framework as a standard for measuring sample research ,The (research approach): The approach has been adopted (Analytical descriptive) For relevance to the search target ,And the search sample (models selected for three spaced periods) ,The chapter concludes by analyzing the samples. As discussed in chapter IV Research results and discussion ,and then conclusions ,Recommendations and proposals.

1- depend human (Artist ,non-artist) On raw materials and simple means represent In the form of inscriptions or drawings.

2- The human body was the raw material and a means of producing aesthetic or suggestive forms.

3- depend human (Artist ,non-artist) On configurations derived from the aesthetic or instinctive need or the environment to which the imprint belongs.

and presented a set of conclusions including:

1-The development of tattoo techniques and instruments in modern times has allowed tattoos to emerge from traditional subjects.

2-- Investigating the human body as a raw material and means of expression represent the rewording of vocabulary in a technical style to keep pace with contemporary stylistic developments.

3-The most common formations in the use of flattening are covered areas including arms ,forearms and some parts of legs such as thighs or feet.

This is followed by a list of sources ,references ,appendices ,and images.

## الفصل الاول

### اولاً: مشكلة البحث

ارتبط الفن منذ بداياته الاولى بالثقافات الاجتماعية واستقى من موروثاتها الشعبية واشتتتبع بعباداتها وتقاليدها على كافة المستويات الدلالية والجمالية هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فان الانسان بطبيعته ميال للتجميل والتحلي حتى بأبسط ما كان يمتلك من امكانات، ومع تطور حياته الاجتماعية تطورت وسائل زينه واختلفت طرقها باختلاف البيئات والعصور حتى غدت تلج مجالات الفن وتخضع لقيمه الجمالية وهكذا اصبح التجميل فناً متكاملأ وغدا الجسد - جسد الرجل والمرأة- مادة اولية او خامة فنية ضمن موضوعات الجمال. ومن هذه الفنون الرسم على الاجساد الذي ظهر مع اقدم الحضارات والحقب الزمنية وتواشج مع مقومات البيئة الاجتماعية، فضلاً عن انه تنوع بناءً على اختلافات الامكنة والازمنة والظروف، كما انه اختلف باختلاف الجنس في الزمن ذاته، اذ يتمظهر الموضوع الجمالي في تلك الرسومات على جسد المرأة، في حين تميل الموضوعات على اجساد الرجال الى الجانب الدلالي، كالتعبير عن القوة او السلطة. وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: (ماهي المرجعيات الثقافية للرسم على الاجساد (الوشم)؟ وماهي سماته الدلالية؟)

## ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث بالكشف عن البنية العميقة للوشم، وربطه بين الماضي والحاضر، من خلال تحديد تاريخيته، وكيفية تحديثه وإعادة تأهيله بطرق حديثة متزاوجة مع التكنولوجيا، ومخاطبة الحرف أو الشكل على سطح أو خامة بشرية تستمد صورتها من واقع الموضوع الذي تنتمي اليه، وكيفية معالجة الجسم البشري كخامة من خامات التعبير عن الإبداع في الفن، وتحديداً الفن التشكيلي المعاصر على اعتبار ان الجسد هو خامة فاعلة في التعبير، تتميز عن غيرها من الخامات بكونها تملك خصائص منفردة تختلف عن الخامات المستخدمة في التعبير الفني.

اما الحاجة الى البحث: فإنه يفيد الدارسين في تخصص الفنون التشكيلية وتخصصات الثقافات والموروث الشعبي بوصفه دراسة علمية أكاديمية.

ثالثاً: هدف البحث (يهدف البحث الى: تعرف المرجعيات الثقافية للرسم على الاجساد (الوشم) وسماته الدلالية).

## رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي زمانياً بنماذج مختارة لحقب زمنية متباعدة ما بين 1950-2018.

يتحدد البحث مكانياً بمحافظة نينوى.

اما الحد الموضوعي يكمن في المرجعيات الثقافية للرسم على الجسد (الوشم) وسماته الدلالية.

## خامساً: تحديد مصطلحات.

### المرجع لغةً

يرى مصطفى انه من " الرجوع. و\_ الاصل. و\_ اسفل الظهر. و\_ ما يرجع اليه في علم او ادب، من عالم او كتاب. (ج) مراجع." (1)

### المرجع اصطلاحاً

هو " القراءة السيميائية التي لا تكفي بسرد الحالة المرجعية الى الاشياء التي يشخصها "النص" بل الى تأويل العلامة ثقافياً." (2)

### المرجعيات اجرائياً

هي الاسس والمنابع الثقافية والاجتماعية الاولى في الاماكن المختلفة التي انبثقت من خلالها ثقافة الرسم على الاجساد والتي تعرف بـ (الوشم) سواء أكانت مرجعيات دينية مقدسة او فنية او اجتماعية.

### السمة لغةً

يعرفها(الرازي) بانها: " مشتقة من وسم، وسمته وسما وسمة، واتسم الرجل اي جعل لنفسه سمة يعرف بها، وفلان موسوم بالخير اي توسمت فيه الخير." (3)

### السمة اصطلاحاً

يقول مونرو هي " خاصة يمكن ملاحظتها في عمل فني او اي معنى من معانيه الراسخة المستقرة، والسمة صفة مجردة لوجود لها بمعزل عن الشيء المحسوس." (4)

1 ( مصطفى، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، دت)، ص360.

2 ( بن تومي، اليامين، "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد ابو زيد"، (الرباط: دار الامان، 2012)، ص27.

3 ( الرازي، محمد ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح،(الكويت: دار الرسالة، 1982)، ص722.

4 ( مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج2، تر: محمد أبو درة وآخرون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص99.

## السمة اجرائياً

مجموعة من العلامات والرموز التي يعتمدها الوشام على الجسد البشري للتعبير عن البيئة او الثقافة التي ينتمي اليها الموشوم او عن ذات وفكر الوشام.

## الدلالة لغةً

تعرف بـ " دلال " - (الدليل) ما يستدل به والدليل الدال ايضاً وقد (دَلَّه) على الطريق يدلّه بالضم (دلالة) بفتح الدال وكسرهما، ويقال (أدل) فأَمَل، والاسم (الدالة).<sup>(1)</sup>

## الدلالة اصطلاحاً

يعرفها مذكور بأنها " شيء او معنى يفيد لفظ او رمز ما ومنه دلالة الكلمة والجملة، يقول: الجرجاني الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم بشيء آخر، والشيء الاول هو الدال، والشيء الثاني هو المدلول."<sup>(2)</sup>

## الدلالة اجرائياً

هي كل ما يترشح عن الوشم من اشارات ورموز تشير الى المعنى المضموني الذي يبتغي الموشوم الدلالة عليه والتعبير عنه.

## الوشم لغةً

يعرفه مصطفى بأنه " ما يكون من غرز الابرة في البدن وذر النيلج عليه حتى يزرق اثره او يخضر، و\_ تغيير لون الجلد من ضربة او سقطه. و\_ العلامة (ج) وشوم ووشام."<sup>(3)</sup>

## الوشم اصطلاحاً

" هو الفن الذي يقوم بوضع لامة ثابتة في الجسم. يعتبر الوشم على الجسم كنوع من التعديل الجسماني والزخرفة، فالوشم ضرب من ضروب التزييق المهمة عند المرأة تحصل عليه عن طريق (غرز الابرة في البدن وذر مادة النيلج عليه)<sup>(4)</sup>

## الوشم اجرائياً

هي مجموعة من الممارسات المترسخة في البنية العميقة لثقافات الشعوب، والتي تعمد الى الرسم على مواضع متنوعة من الجسم، من خلال وسائل ومواد متنوعة (بدائية او معاصرة)، (محلية او عالمية) تتناسب وطبيعة لون البشرة، وتتم بطرق متنوعة سواء أكانت عبر الطلاء او وخز بالابرة لإحداث شكل جمالي على الجسد البشري.

## الفصل الثاني / الاطار النظري

### المبحث الاول: الابعاد الثقافية والتاريخية للوشم

ان الجسد هو فن لغة الطبيعة التي يولدها شعور الإنسان بقوة الحياة داخل جسده الذي يعمل وينتج ويحرك الوجود ويبني الحضارة. كما أنه رمز الديمومة والاستمرار ورمز الحب ومثال الجمال الذي احتقى به الفن الإغريقي، والأوربي على طول مسار تاريخه، وكرس له الكثير من إبداعاته الخالدة " وإذا كان الجسد حسب عبارة ميرلوبونتي المنظومة الرمزية العامة للعالم، فالمجتمع هو الذي ينحت رموزه فيه عن طريق المؤسسات التربوية التي تجعل من أجساد الأفراد أجساداً خاصة، وأن كل مجتمع يطبع قوانينه في جسد المواطنين والذي يتم بطرق مختلفة باختلاف المجتمعات وباختلاف

1 ( الرازي، محمد ابي بكر بن عبد القادر، مصدر سابق، ص209.

2 ( مذكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة للشؤون والمطابع الاميرية، 1982)، ص84.

3 ( مصطفى، ابراهيم، وآخرون، مصدر سابق، ص 1045.

4 ( أبادي، الفيروزي، القاموس المحيط، ج4، 1980 الهيئة الحصرية العامة للكتاب، ص188

الأزمنة" (1) اي ان الجسد مسبب وغاية للجمال، وكذلك الفن، كما يمكن ان يكون خامة اصيلة وفريدة لتشييد وتوثيق مختلف الرموز بمجمل سماتها الدلالية بوصفه الرقعة التي تحوي العمل الفني، والتي تعبر من خلال الوشم والتوشيم عن ظاهرة اعتبرت منذ القدم ولا زالت فنية جمالية حتى وان نبذت من بعض المجتمعات والاديان.

تعددت اوجه الوشم منذ القرون السحيقة وفي مختلف انحاء العالم حيث ان لها تجذرات عميقة في الثقافات القديمة في الشرق والغرب، كما انها تنسم في كل موقع جغرافي بسمات ترتبط في البيئة المكونة لها من حيث موضع الوشم ومادته، وقد ترسخت بشكل جوهري في الشرفيتين آسيا وأفريقيا فإن " كالإينو، - السكان الأصليين لليابان- الذين كانوا يقومون بوشم الوجوه كنوع من العادات والتقاليد. وفي الوقت الحالي، الوشم متداول عند الأمازيغ والتاماغا شمال افريقيا، وعند الماوري في نيوزلندا، والهاوسا في شمال نيجيريا، والعرب في شرق تركيا، والبدو في سوريا" (2)

وكان للبعثات الاثارية والمنقبين دور بارز في اكتشاف مرجعيات ثقافية لوشوم مطمورة تتميز بسمات دلالية تعود الى اماكن متنوعة من العالم، حيث " قد تم اكتشاف مومياءات أخر تحمل الوشم والتي يعود تاريخها إلى نهاية الألف الثاني قبل الميلاد، مثل مومياء أمونيت في مصر القديمة ومومياءات بازيريك في هضبة أوكوك" (3).

ولم تقتصر ثقافة التوشيم على الشعوب الشرقية في آسيا وافريقيا وانما كان لها صدى ايضاً في الثقافات الغربية، وبخاصة عند القبائل والتجمعات في تلك الاماكن سعياً لترسيخ قضية او مبدأ، فضلاً عن التعبير عن مسألة معينة ". إذ بالرغم من بعض المحرمات التي تحيط ب الوشم، الا أن الفن لا يزال يحظى بشعبية كبيرة في مناطق متعددة من العالم. فالتوشيم ممارسة طقسية مجتمعية لها ابعاد متنوعة تنتقل بين ما هو ديني قدسي وما هو علاجي ويحدد ذلك موضع الوشم من الجسم وبحسب الثقافة التي ينتمي اليها الوشم والموشوم " فمومياء أوترتي التي تعود الى العصر النحاسي اي حوالي عام ٣٤٠٠ ق.م ، تم العثور عليها في وادي أوتز كان الوشم موجود على نطاق واسع عند الشعوب البولينية، وعند مجموعات قبلية معينة في تايوان والفلبين و بورنيو و جزر متناواي و افريقيا و أمريكا الجنوبية و أمريكا الشمالية و أمريكا الوسطى و اوربا و اليابان و كمبوديا و نيوزلندا و مايكرونيزيا في جبال الألب و عليها ما يقارب الـ ٥٧ وشم كربوني تتكون من نقاط او خطوط بسيطة في العمود الفقري السفلي، وخلف الركبة اليسرى وعلى الكاحل الأيمن، و يعتقد بأن هذه الوشم كانت شكلاً من أشكال العلاج بسبب موضعهم الذي يشابه الوخز ب الإبر" (4)

وقد اخذ الوشم مجاً واسعاً للتعبير عن الطابع الديني والطقسي او ترسيخ فكر جماعة او توثيق روابط الافراد قديماً وحديثاً فهو في تلك الزاوية يقع ضمن حدود الفرز والتميز، حيث ان " الوشم بثقافة الجسد يضعه في اطار: علاقة، صيغة، طقوسية عبادية، او اجتماعية، او حياتية كالزواج والتقدم بالعمر والموت، ورموز دينية وروحانية، وللتعبير عن الشجاعة، وللإثارة الجنسية وتعهدات الحب، وللعقاب والتمايم والتعويضات والحماية، وكدلالة على المنبوذين والعبيد والمحكومين. فرمزية الوشم وتأثره يختلف باختلاف الأماكن والثقافات. (5)

1 ( سعيد ، جلال الدين فلسفة الجسد ، دار أمية للنشر 1992، ط1، تونس، ص 92

2 (savioli, Alberto, progetto beduini, trdusoni: frdos zora, 14/12/2018, ora12:00 am. ricerca: <http://www.beitshar.com/3.htm>

3 (Ghosh, Pallab (1 March 2018). "'Oldest tattoo' found on 5,000-year-old Egyptian mummies". [BBC](http://www.bbc.com/news/health-55111111). Retrieved 8 March 2018.

4 (Jones, "Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity", (in Journal of Roman Studies C. P. 1987), pp. 139-155

1) Hoernes Dr.Moriz (published in ' Die Tätowierung bei den Katholiken Bosniens und der Hercegovina- herausgegeben vom Bosnisch-Wissenschaftliche Mittheilungen Aus Bosnien und der Hercegovina) 'Wien, Vierter Band, Hercegovinischen Landesmuseum in Sarajevo

من هنا يمكننا القول ان الوشم ومن خلال رموزه ومرجعياته وسماته الدلالية ينتقل بالموشوم الى بعد ميتافيزيقي اقرب الى التصوف الروحي وهكذا يغدو الوشم وسيلة اتصال ويتم ذلك الاتصال " عن طريق الحس و الانتماء من خلال العلامات والرموز الموضوعه عليه. ويؤرخ للجسد بلغته، ويغدو مقروءاً- معرفياً، حيث يعاد تركيب الجسد بطريقة جديدة الوشم يغدو هنا قادر على تحريك الجسد، على جغرافية مناطقه، والاهتداء اليها خلال ايضاحاته البصرية، وفي ضوء ذلك يتجاوز الجسد به سكونه، ينقلب الى جسد حركي، وينشغل بما هو موشوم به فالوشم هو كتابة كونية ذات دلالة، وصورة مقروء عبر الجسد عارياً".<sup>(1)</sup>

وبحسب الباحثين في المجالات الأثرية والانثروبولوجيا والآركولوجية ايضاً فإن الشعوب البولينية هي المصدر الرئيس لظاهرة التوشيم في عموم الجزء الغربي، حيث تشير الدراسات الى ان جذوره تعود الى شعوب " بولنيز الذين شرعوا في الابحار من جنوب شرق اسيا عبر المحيط الهادي معتمدين على معرفتهم بالطبيعة. هذه العادة البولينية أصبحت شائعة بين البحارة الاوربيون، قبل أن تنتشر في المجتمعات الغربية عموماً، هكذا وصف يوليوس قيصر تلك الوشوم في كتابه حروب الاغريق".<sup>(2)</sup> وكذلك تؤكد الباحثة الانثروبولوجيا في مجال الدين والثقافة الشعبية في المغرب فاطمة فانز ان " الوشم يدخل ضمن السلوك الاجتماعي، ويرتبط بالجسد الموشوم بحياته، ويموت بموته، كما يشكل جسراً للربط بين ما هو روحي ومادي في الجسد ذاته. وللوشم كذلك رمزية اجتماعية وسياسية قوية، فأساس الانتماء الاجتماعي وركيزة الاحساس بالانتماء الموحد، والشعور بالهوية المشتركة والتي ساهمت في ضمان حد كبير من التناغم بين كافة اطراف القبيلة. كما ان الوشم يحال الى هوية وضعه وانتمائه القبلي".<sup>(3)</sup> فمن الممكن احياء اي شكل من اشكال الفن عندما يكون في حالة وضع الاندثار لان الوشم الذي ينقش بعلامات ثابتة لا يمكن الاحتفاظ به في المتاحف كغيره من الفنون كالنحت والرسم لمحدودية حياة الانسان كما ويعتبر الجسد الموشوم متحف مرئي للعامة دون التقيد بالمكان او الزمان.

#### المبحث الثاني:

#### السمات الدلالية للوشم في الثقافات المتنوعة

يتفرد الوشم بسمات جوهرية تجعله على قدر جلي من الخصوصية على صعيد الدلالات الشكلية عامة ولغة الجسد المشوم خاصة، من خلال معايير فكرية واخلاقية وثقافية، عبر مواصفات محددة، وعبر مستويات الوعي " فتتعدد اشكال وصور الوشم بألوانها واشكالها التي تتربع على الاجساد لتأخذ اشكالاً مختلفة".<sup>(4)</sup>

وقد كان الوشم ضمن اهتمامات أطباء الجامعة الامريكية للأمراض الجلدية الذين قسموه الى انواع، منها (وشم الجروح والاصابات، ووشم الهواة، والوشم الطبي، الوشم التجميلي)، ولكل نوع من هذه الانواع طرق ومسببات لوجوده فالنوع الاول ينشأ نتيجة حادث او كدمة مما يؤدي الى دخول بعض المواد داخل الجلد وهذا يمنحها لون وشكل مغاير عن لون الجلد الاصلي، اما عن وشم الهواة الذي يكون قصدياً من خلال وضع مادة الحبر او الرمد على الجلد، ومن ثم يتم وخزها بالإبر لتدخل جزيئات المادة الى الجلد لتعطي مضمون دلالي معبر صوري او كتابي، ويتسم هذا النوع بعدم الاتقان والانتظام في شكله، وعن الوشم الطبي فإنه يستخدم في حالات استثنائية نادرة بهدف تحديد المكان الاشعاعي للمريض الذي

1 ( محمود، ابراهيم، وانما اجسادنا...ديالكتيك الحسد والجلد " دراسات مقارنة " (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧)، ص٤٥-٤٦. 2 (savioli, Alberto, progetto beduin,translated by the autho,14/12/2018, time 12:00 am. Browse: <http://www.beitshar.com/3.htm>

3 ( فاطمة فانز، الوشم زينة المرأة وعنوان تمرد الشباب المغربي، تقرير وحوارات، 2018/10/1، الساعة 05:00 م.التصفح [www.aljazeera.net/news](http://www.aljazeera.net/news).

4 (Terrence A.Cronin,Jr. "Tattos, Pierings, and Skin Adornments", DERMATOLOGY NURSING/ 4 Octotber2001/Vol.13/No.5, translated by the author.

يتم تكرار العلاج عنده على ذات المكان اكثر من مرة، ولذلك يعمد الاطباء بالارتكاز على الوشم لتأشير مكان الجلد المصاب لتفادي توجيه الاشعاع على مناطق غير مصابة، اما الوشم التجميلي الذي يتم اعتماده كنوع من انواع المستحضرات التجميلية كالمكياج الدائم لإخفاء العيوب كالندوب والجروح او اضافة عناصر جديدة او تجميل منطقة كتعزيز الحاجبين او تحديد الشفاه، وهنا ينقسم الوشم التجميلي الى قسمين الاول: الوشم الظاهري المكشوف للراني والذي يتم في المناطق الخارجية كالوجه واليدين، والقسم الثاني: الوشم المخفي كوشم الصدر او البطن او الظهر.(1)

لم يقتصر الوشم الظاهري (وشم الوجه، ووشم اليدين) على نوع معين او على مكان معين ولكنه شمل مناطق متعددة وكل منها حملت اسماً وشكلاً معينين في الوجه يظهر مثلاً وشم: (الذبان، الهلال، دك الحواجب، القمازي، في الزلاف، في التراجي، دكة أو شبيبية، دكة الوجنة، المخاطيات، دكات المغابل، دك الحنة) وهي تسميات تطلق باللهجة العامية لمستخدميها، وكذلك هو الحال مع وشم اليدين (دك الذراعين، وشم الزند او الزنداوي). اما عن الوشم المخفي فهو ينقسم بحسب الجملي الى ثلاثة مناطق الاول: الوشم على القدمين وكذلك له انواع وتسميات كـ (دك الحجل، دك الاخل)، الثاني: الوشم على الساق كـ (السكركب، دك الزرور) الثالث: الوشم على الصدر والبطن مثل (الحداري، الزنجيل، دك الصدر، دك العشييرة).(2) صورة رقم (3-4-5)

وكما اختلفت انواع الوشم واشكاله اختلفت الادوات المستخدمة في انشائه، وتعتبر الإبرة الاداة الرئيسية الثابتة دائماً في مجمل الانواع وان تغيرت اشكالها، وهي في حقيقة الامر ليس إبرة واحدة ولكنها مجموعة ابر رفيعة جمعت بخيط والغرض من جمع عدة ابر ليكون الخط سميكاً اثناء عملية الرسم. كما في الصور(1-6)، كما ان الكحل الاسود او كما يعرف (النيلج) المعد عن احتراق غاز الكربون واحداً من ادوات الوشم المؤقت، فضلاً عن استخدامه كمادة علاجية لرمد العيون. ويعد السماد (السمر) من اقدم المواد المستخدمة في الوشم، إذ انه كان يؤخذ من دخان مشاعل الضوء (اللالة، الفانوس) وله اكثر من طريقة في الاعداد كأن يعجن مع الحليب، او بالماء الدافئ قبل فرشته على الجلد. ومن الطرق البدائية في التوشيم استخدام (مرارة حيوان الجدي) بعد ان تدخل عدة مراحل من الاعداد والتحضير (التجفيف، الحرق، الغرلة) لتهيئة عجينة الوشم.(3)

ان الاختلاف الكبير بين الوشم بوصفه فناً تشكلياً وبين بقية انواع الرسم التشكيلي يكمن بالخامة الحية التي لا تتقبل الاعادة والتعديل، فلا مجال للخطأ، من هنا يتوجب على الوشام ان يكون على دراية وقدرة مهارية عالية في التصميم والتنفيذ منذ الشروع مما يضيق عليه مساحة التجريب والمحاولة، في حين أن " إن الفنانين الآخرين كالرسميين والنحاتين بإمكانهم إجراء التجارب والتدريب على الورقة أو الحجر إلا إن الوشام لا يمكنه أن يتدرب على جلد الإنسان بل يجب عليه قبل وشم زبائنه أن يكون خبيراً بحرقته ولا يكتفي أن يكون ملماً بالتصاميم التقليدية، بل عليه أيضاً أن ينمي قابليته الشخصية لكي يخلق نمطاً خاصاً به ولهذا يفضل البعض وشاماً معيناً على وشام آخر، كما على الوشام أن يكيف نفسه طبقاً لرغبات زبونه وتبديراً محدودية تنفيذ المادة المطلوبة."(4)

وكما هو الحال مع مختلف الثقافات والمجتمعات عالمياً وعربياً فقد كان للوشم حضوراً مهماً في حضارة وادي الرافدين وتعاقت عبر العصور اشكاله وتحولت دلالاته وتطورت تقنياته في التصميم والتنفيذ، حيث سعى الوشام العراقي الى " اعادة تمثيل الشكل الخارجي للجسد الانساني مستقيماً من جمالية الوشم وطريقة اتقان الوشام في تحديد مواضع واشكال

1) ibid.

2) ينظر: الجميلي، محمد عجاج، الوشم ظاهرة جمالية في الشرايط، مجلة التراث الشعبي، العدد (5)، (بغداد: 1976)، ص15.

2) ينظر: المعموري، ناجح، الوشم عند الريفيات في الحلة، مجلة التراث الشعبي عدد (2)، سنة (3)، تشرين الاول (بغداد: 1971)، ص 20.

4) محمود، ابراهيم، مصدر سابق، ص45.

ورموز الوشوم المستخدمة في اماكن مختلفة من الجسد ليكون ثقافة مرئية ولغة لا تصرف التمويه والخداع ويحمل نقوشاً وعلامات تثبت فيه على مواضع شتى في القسم الاكثر اهمية ولتأكيد انتماء اجتماعي<sup>(1)</sup>. وأن فنون ما بعد الحداثة التي قامت على استخدام اللامألوف والتغريب في الفن من خلال استخدام الجسد الإنساني كسطح ملائم للإبداع الفني. وإن استخدام الجسد الإنساني كخامة حاملة للصور والأشكال تمثل عملية توالد جدلي مشكل من سلسلة دوال بحثية تتقارب وتتعارض مع الرغبة الملحة في تحميل الجسد الإنساني طاقة تستجيب لتصورات الأنا والآخر باختيار ذاتي من قبل الفنان . وجعل إرادة الإنسان خاضعة لمقولات التداخل المفاهيمي للماهيات - ماهية الفكرة - وماهية الحب والكره - ماهية النفس .

#### المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1- تصاميم الوشم قائمة على نظم من العلاقات المتفاعلة داخل بنائية المحيط.  
2- يعتمد الوشم على مدلولات (عناصر مرئية) عبارة عن خطوط والوان ومساحات واحجام ترتبط بمجموعة من العلاقات.  
3- يندرج الوشم ضمن اطار البيئية او الثقافة ويعني هذا المبدأ ان ترتبط الوشوم الى قبيلة او عشيرة او جماعة لتكون كلاً واحداً.

4- يقسم الوشم الى نوعان منها الظاهر والمخفي.

5- اعتمد الوشام على ادوات تقنية متنوعة ومتطورة بحسب الحقب الزمنية المتواصلة.

6- حافظ الوشام على الاشكال الكلاسيكية والتقليدية لتحقيق البعد الثقافي الجمالي.

7- اعتمد الوشام على تقاليد ومسميات تضمنها خلفية اجتماعية.

#### الدراسات السابقة ومناقشتها

بعد اطلاع الباحثان على مجموعة الأطاريح والرسائل المنشورة وغير المنشورة لم يجد الباحث دراسة ماجستير أو دكتوراه تتشابه أو تتطابق مع أهداف البحث أو إجراءاته ونتائجه.

#### الفصل الثالث : إجراءات البحث

##### أولاً: مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الحالي التصاميم المنفذة على الاجساد الحية في مدينة نينوى للفترة (1950 – 2018 ) واطلع الباحثان على ما منشور ومتوفر من مصورات للوشوم، لما لها من مواصفات تخدم هدف البحث .

##### ثانياً : أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار في تحليل نماذج البحث .

##### ثالثاً : عينة البحث

اعتمد الباحثان الطريقة القصدية في اختيار نماذج البحث ، لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث ، والبالغ عددها (3 ) أعمال فنية.

##### رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي ( التحليلي ) ، من خلال وصف وتحليل نماذج عينة البحث سعياً لتحقيق هدف البحث .

(1) يوسف، ندى عائد، صورة المرأة في اعمال الفنان ماهود احمد، مجلة الاكاديمي العدد ( 62 ) 2012 ، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة. ص11-28

## خامسا تحليل النماذج

### نموذج رقم 1

#### التحليل :



يشير هذا الأنموذج إلى استعارة الوشام مشهد من البيئة الطبيعية متمثلة بالطائر معتمد على القيمة الإيحائية التي يبثها الشكل، فالوشام اتجه نحو الجانب التقني ليؤسس بناء تعبيرى ليفصح عن تنظيم شكلاني يجسد مشهدا من البيئة الطبيعية بالاعتماد على القيمة الخطية ليؤسس للقيمة الشكلية التي تجسد مفردة الطائر من خلال حركة الخطوط المائلة والتموجة التي تغطي غالبية الشكل في ظل ملمس وقيمة لونية واحدة الا وهي اللون الازرق والاحمر بدرجات مختلفة.

نلاحظ أن تمثيل الوشام لمفردة الطائر بأسلوب بارز كقيمة رمزية لتوحي للمتلقي بطبيعة الموضوع المستعار فان الطريقة الأدائية المتبعة في التنفيذ جاءت بمثابة ترجمة للواقع المتمثل بالمشهد الطبيعي بأسلوب يعتمد على الجانب التقني بالدرجة الأساس في ظل مفهوم يدل على القوة والافتراس ضمن قانون الطبيعة الحيوانية.

كما تظهر السيادة في هذا الأنموذج لشكل الطائر بينما التوازن قد تحقق عبر القيمة اللونية بينما تحققت الوحدة من خلال الموضوع في ظل نوع من الإيقاع الحركي الحر الذي تجسد من خلال حركة الشكل والخامة. فالصياغات الفنية لهذا الأنموذج اتجهت نحو تجسيد مشهد من الطبيعة بدالة الخط واللون كوسيلة للتعبير عن مضمون داخلي ذاتي ووجداني لتؤسس بذلك خطاباً بصرياً ذات قيمة دلالية تعبر عن الثقافة التي ينتمي اليها الموشوم.



ومن خلال ما تقدم نجد أن الوشم في هذا الأنموذج قد تكون عبر استعارة الوشام لمصادر حسية من الطبيعة معتمد على القيمة الإيحائية التي يحملها المنجز في طياته محققاً بذلك الإحساس الناتج من التأمل بالمفردة الموزعة على الجسد البشري.

### نموذج رقم 2

#### التحليل:

يشير هذا الانموذج وجه المرأة موشوم بأشكال متنوعة تعمل وفق بناء جرى تصميمه سلفاً من قبل الوشام. وجه المرأة موشوم بأشكال تشبه زخرفة بخطوط بسيطة بلون قريب للأسود، فهناك تأكيد على شكل الحاجبين من خلال النقاط التي احداثها الوشام فوق الحاجبين. أن فكرة الرسم مأخوذة من المجتمع البدوي ضمن القبيلة التي تنتمي اليها

الموشومة بطريقة ايحائية للجانب الجمالي المراد ايصاله للمتلقي من خلال الرسوم او الزخرفة النباتية في بعض اجزاء الوجه، وهي محاكاة للخصائص الزخرفية في الحقل المرئي، وان عملية إعادة تلك الوحدات الزخرفية ذات خصوصية جاذبة للتشكيل الإدراكي .

والنص مفتوح لقراءات متعددة وذلك من خلال الأجزاء الفارغة التي تعمل كفضاءات تأويل تسمح بإضافة قراءة جديدة للنص الذي يوحي بأنه بني بالكامل على فكرة تكامل الجسد الأنثوي الذي يعد هنا الأساس البيولوجي في جسد الإنسان وما يعبر عنه من أحاسيس ومشاعر فهو نص الوجود الأصيل والواسع الذي يتسع لغيره من النصوصّ ويبيح أنواع القراءات والتصورات .



### نموذج رقم 3

التحليل:

يشير هذا النموذج إلى نمط الاوشام التقليدية التي يتناولها الوشامون لغرض تجميل او لتخليد قصة معينة عاشها الموشوم وتحديدًا الذكور وغالباً ما تكون مرافقة لهكذا وشوم بعض الكتابات كنوع من الترجمة لطبيعة الحدث، فالمشهد يعبر عن امرأة بكامل انوثتها وريعان شبابها بيذا انها تظهر بصورة المتألم الذي اعتمدها الوشام معتمداً على القيمة الإيحائية التي يبثها الشكل من خلال ملامح وجهه الحزين والثعبان الملفت حول خصرها وقد فتح فاهُ باتجاه وجهه ولسانه قد امتد تعبيراً عن لحظة الاقتناص والهجوم على الفريسة بعد اجهادها من شدة الاحتضان بعضلاته حول خصرها، فالوشام اتجه نحو الجانب التقني ليؤسس بناء تعبيرى ويفصح عن تنظيم شكلاني يجسد مشهد المراءة والثعبان بالاعتماد على القيمة الخطية ليؤسس للقيمة الشكلية في ظل ملمس وقيمة لونية واحدة الا وهي اللون الازرق بسمك خطي يتغير حسب موقعة ليكون شيء من الظل ليبرز الشكل. و ربما اردا الوشام ايصال رسالة الى المتلقي عن حالة الانتحار او الرغبة في الموت، ومن جهة اخرى لربما تعتبر رمزا الى حالة الاضطهاد التي تعاني منه المرأة في المجتمع وخاصة في المجتمعات الشرقية ذات الاعراف والتقاليد او التعاليم القاسية التي لا تنصف المرأة.



### نموذج رقم 4

التحليل:



صورة تمثل وشم على كتف امرأة، التكوين يوحي الى زخرفة منتظمة تجمع ما بين الوشوم القديمة والحديثة ان الوشام قد وظف الوشم ضمن المنطقة الموشومة الهدف منها ايصال مفهوم لصورة أيهاميه لشكل ما، استطاع الوشام ان يحيل كتف المرأة الى فضاء خاضع لمجموعة من الاشكال الزخرفية ما بين زخرفة النجوم المختلفة الاحجام والخطوط المنتظمة المنبثقة من الزخرفة النباتية التي هي على شكل ورد تحقيقاً لهدف الوحدة الشكلية ما بين الفراغ والكتلة او الشكل وفضاءه، ومن خلال العلاقة ما بين لون البشرة ولون الوشم، لإيصال جمالية واحداث شكل جديد، وشكل الكتف جزء مهم من مساحة العمل الخاص بالوشام محيلاً الوحدات الزخرفية الى مقاربة لشكل الزخارف الشرقية.

شكل الجسد الوشام خامة قابلة للتطويع وفق المشهد ورغباته التعبيرية وقدرته في اخراج المشهد كما يشاء وبالكيفية التي يتشكل منها. ان الوشام قد صاغ الوشم على الجسد بأسلوب جديد ورؤياً تتماشى مع افق العصر الجمالية والتقنية الحديثة في انجاز المشهد لإحداث الدهشة لدى المتلقي.

### الفصل الرابع : النتائج

- 1- اعتمد الانسان (الفنان، وغير الفنان) على خامات ووسائل بسيطة ومثلاً على شكل نقوش او رسوم.
- 2- كان الجسد البشري الخامة الاساسية ووسيلة لإنتاج اشكال جمالية او ايحائية.
- 3- اعتمد الانسان (الفنان، وغير الفنان) على تكوينات مستمدة من الحاجة الجمالية او غرائزية او للبيئة التي ينتمي اليها الموشوم.

## الاستنتاجات

- 1- تطور تقنيات وادوات الوشم في العصر الحديث اتاح للوشام الخروج من الموضوعات التقليدية.
- 2- استثمار الوشام الجسد البشري باعتباره خامة ووسيلة تعبيرية تمثل اعادة صياغة المفردات بأسلوب فني لتواكب التطورات الاسلوبية المعاصرة.
- 3- التكوينات الاكثر شيوعاً في استخدام الوشوم هو المناطق المغطاة ومنها الاذرع والساعد وبعض اجزاء من الارجل كالاقدام او الاقدام وتختلف المناطق بحسب الجنس.

## التوصيات :

ضرورة تسليط الضوء على أساليب التكوين الفني في الرسم على الجسد البشري كونه خامة لخلق أعمال فنية ذات قيمة جمالية .

## المقترحات :

دراسة احصائية لأنواع الوشوم المستخدمة في العراق القديم والمعاصر وعلاقتها بالديانات القديمة.

## المصادر

- 1) مصطفى، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت)
- 2) بن تومي، اليامين، "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد ابو زيد"، (الرباط: دار الامان، 2012)
- 3) محمود، ابراهيم، وانما اجسادنا...ديالكتيك الحسد والجليد " دراسات مقارنة " (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧)
- 4) مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج2، تر: محمد أبو درة وآخرون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972)
- 5) سعيد ، جلال الدين فلسفة الجسد ، دار أمية للنشر 1992، ط1، تونس
- 6) يوسف، ندى عائد، صورة المرأة في اعمال الفنان ماهود احمد، مجلة الاكاديمي العدد ( 62 ) 2012 ، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

## المصادر الاجنبية

- 1) Hoernes Dr.Moriz (published in 'Die Tätowierung bei den Katholiken Bosniens und der Hercegovina' herausgegeben vom Bosnisch-'Wissenschaftliche Mittheilungen Aus Bosnien und der Hercegovina' 'Wien' Vierter Band'Hercegovinischen Landesmuseum in Sarajevo
- 2) Terrence A.Cronin,Jr. "Tattos, Pierings, and Skin Adornments", DERMATOLOGY NURSING/ Octotber2001/Vol.13/No.5, translated by the author.
- 3) Jones ،"Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity"،( in Journal of Roman Studies C. P. 1987) ،pp. 139-155

## القواميس والمعاجم:

- 1) مصطفى، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت).
- 2) بن تومي، اليامين، "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد ابو زيد"، (الرباط: دار الامان، 2012).
- 3) الرازي، محمد ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح،(الكويت: دار الرسالة)،1982.
- 4) مذكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة للشؤون والمطابع الاميرية، 1982).
- 5) الرازي، محمد ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح،(الكويت: دار الرسالة)،1982).
- 6) مذكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة للشؤون والمطابع الاميرية، 1982).

(7) أبادي، الفيروزي، القاموس المحيط، ج4، 1980 الهيئة الحصرية العامة للكتاب.  
المجلات:

الجميل، محمد عجاج، الوشم ظاهرة جمالية في الشرقاط، مجلة التراث الشعبي، العدد (5)، (بغداد: 1976).  
ينظر: المعموري، ناجح، الوشم عند الريفيات في الحلة، مجلة التراث الشعبي عدد (2)، سنة (3)، تشرين الاول (بغداد: 1971).

#### مواقع تصفح الانترنت

(1) فاطمة فائز، الوشم زينة المرأة وعنوان تمرد الشباب المغربي، تقرير وحوارات، 2018/10/1، الساعة 05،00 م.التصفح. [www.aljazeera.net/news](http://www.aljazeera.net/news)

2) Alberto, savioli progetto beduin,translated by the autho,14/12/2018, time 12:00 am. Browse: <http://www.beitshar.com/3.htm>.

3) Ghosh ,Pallab (1 March 2018). "Oldest tattoo' found on 5-000-year-old Egyptian mummies". [BBC](http://www.bbc.com). Retrieved 8 March 2018.

#### الملحق:

|   |  |   |
|---|--|---|
|   |   |   |
| صورة رقم 2  | صورة رقم 1   |   |
|  |   |  |
| صورة رقم 5  | صورة رقم 4   | صورة رقم 3  |
|  |  |   |
| صورة رقم 7  | صورة رقم 6   |   |

## المعاني الدلالية العاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية

م.سمية عبدالوهاب محمد التكريتي

م.م. فهد كامل بطيخ الشمري

معهد الفنون التطبيقية - الجامعة التقنية الوسطى

### الملخص

يهتم هذا البحث بإهمية المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية وذلك بما يعاني هذا الجانب من قصور معرفي ومعلوماتي في العملية التصميمية البنائية ، والتي يركز عليها البناء الهيكلي والجمالي للهيئه العامه لتصميم المجوهرات التاريخية ، واحتوى البحث على ثلاثة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وهدفه فضلاً عن الكلمات المفتاحية ، وكانت مشكلة البحث والتي تجلت في ما مدى العلاقة الترابطية البنائية ما بين المعاني الدلالية والعاطفية و تصاميم المجوهرات التاريخية ؟ إذ كان من الممكن الكشف عن وجود معاني أخرى في تصميم المجوهرات التاريخية ودراسة إمكانية تطبيقها ، لذا لا بد من التركيز على هذه المعاني ، فضلاً عن عدم وجود دراسة علمية سابقة عن المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية بنكهة معاصرة . وبرزت أهمية البحث : من خلال ابراز اهمية المعاني الدلالية والعاطفية الخاصة بتصميم المجوهرات التاريخية بنكهة معاصرة ، فضلاً عن كونها إضافة معرفية لذوي الإختصاص في مجال تصميم المجوهرات التاريخية وتكشف عن أهميتها في النظام التصميمي المتبع في العملية التصميمية للمجوهرات . أما هدف البحث : التوصل الى مرتكز تصميمي يتحقق فيه توظيف المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية ، حدود البحث : تحدد البحث بدراسة تصاميم مجوهرات في الاسواق العراقية . الكلمات المفتاحية : المعاني \_ الدلالية \_ العاطفية وتناول الفصل الثاني في مبحثه الأول ماهية المعنى في تصميم المجوهرات ، في حين جاء المبحث الثاني حول الدلالية في تصميم المجوهرات التاريخية اما المبحث الثالث فقد تناول جمالية المعاني الدلالية العاطفية في تصميم المجوهرات أما الفصل الثالث فقد تضمن النتائج وكان اهمها:-

1. تبينت المعاني الدلالية رغبة المصمم الصناعي إلى التركيز على سمة القيمة التعبيرية في (3) من مجموع (5) والتركيز على سمة القيمة الاجتماعية في (1) من نفس المجموع .
2. كانت محددات القراءة التي تخص المعاني المقروء من ناحية انتماء الرمز إذ تم التركيز في (2) من مجموع (5) على الرمز المنتمي لغير التاريخي أبرزها أشكال الطبيعة.

### أما أهم الإستنتاجات فهي :-

- 1- جمالية الترميز عملت في مستويين تركيبى يخص المصمم الصناعي ودلالي يخص المستخدم و المتلقي ومن ميزاتهما إن المصمم الصناعي هو أول متلقي قبل وبعد ولادة المنتج الصناعي فهو يعمل على المستوى الدلالي عند قراءته للرموز السابقة أولاً ، ثم يبحر باتجاه المستوى التركيبى عند خرقه للرمز المقروء، لذا اكتسب الترميز المتوى الدلالي والشكلي .
- 2- علاقة القيمة الرمزية للمنتج الصناعي مع وضوح قرأته من خلال طبيعة القيمة المستهدفة عرفاً اجتماعياً للمنتج الصناعي تكون مرتبطة عقائدياً وذو تراث في منظومة المجتمع كونه يتسم بالتعبيرية او سمة المجتمع.

## Summary

This research is concerned with the importance of semantic and emotional meanings in the design of historical jewelry. This aspect suffers from cognitive and informational deficiencies in the structural design process, which is based on the structural and aesthetic structure of the General Organization for the design of historical jewelry. The research included three chapters, Research, importance and purpose as well as key words, and was the problem of research, which manifested in the extent of structural interrelationship between the semantic and emotional meanings and designs of jewelry history? It was possible to reveal the existence of other meanings in the design of historical jewelry and study the possibility of application, so it is necessary to focus on these meanings, as well as the lack of a previous scientific study of the semantic and emotional meanings in the design of contemporary jewelry with a contemporary flavor. The importance of the research was highlighted by highlighting the importance of the semantic and emotional meanings of the design of contemporary jewelry with a contemporary flavor, as well as the addition of knowledge to the specialized people in the field of jewelry design and reveals its importance in the design system followed in the design process of jewelry. The aim of the research is to reach a design base that achieves the use of semantic and emotional meanings in the design of historical jewelry. The limits of research: Research is determined by studying jewelry designs in Iraqi markets. Keywords: meanings \_treatment. The second chapter deals with the meaning of meaning in the design of jewelry, while the second topic about semantic in the design of historical jewelry. The third topic dealt with the aesthetics of emotional semantics in the design of jewelry, while the third chapter included the results and the most important:

Symbolic attributes demonstrated the desire of the industrial designer to focus on the expressive value attribute in (3) of the sum (5) and to focus on the social value attribute in (1) of the same total.

1. The reading determinants of the cryptographic coding in terms of symbol identity were the focus of (2) of the total (5) on the symbol belonging to the non-Assyrian, most notably the forms of nature. The most important conclusions are:

1 - The aesthetics of the coding worked in two levels of synthetic industrial designer and indicative of the user and the recipient and its features The industrial designer is the first recipient before and after the birth of the industrial product is working at the level of semantic when reading the previous symbols first, and then sailing towards the level of structural When breaking the readable symbol, it acquired semantic and formal coding.

2 - Relationship of the symbolic value of the industrial product with the clarity of its reading through the nature of the target value social custom of the industrial product is linked to the ideological and heritage in the community system because it is expressive or characteristic of society.

The most important recommendations were

1- The necessity of investing the general cultural aspect surrounding contemporary industrial products to provide a common information base for understanding through which the ideas that are intended to be delivered by the industrial designer will be presented to achieve contact with the user.

## الفصل الاول

**مشكلة البحث:** تجلت المشكلة في ما مدى العلاقة الترابطية البنائية ما بين المعاني الدلالية والعاطفية وتصاميم المجوهرات التاريخية؟ إذ كان من الممكن الكشف عن وجود معاني أخرى في تصميم المجوهرات التاريخية ودراسة إمكانية تطبيقها ، لذا لا بد من التركيز على هذه المعاني ، فضلا عن عدم وجود دراسة علمية سابقة عن المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية بنكهة معاصرة.

**أهمية البحث:** تتجلى أهمية البحث فيما يلي

1. إبراز المعاني الدلالية والعاطفية الخاصة بتصميم المجوهرات التاريخية بنكهة معاصرة .
  2. إضافة معرفية لذوي الإختصاص في مجال تصميم المجوهرات التاريخية بالكشف عن أهميتها في النظام التصميمي المتبع في العملية التصميمية للمجوهرات.
- هدف البحث:** التوصل الى مركز تصميمي يتحقق فيه توظيف المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية .

**حدود البحث :** تحدد البحث بدراسة تصاميم مجوهرات في الاسواق العراقية .

**منهج البحث :** أتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل النماذج المنتقاة وفق حدود البحث.

**مجتمع البحث:** يتضمن مجتمع البحث الحالي نماذج منتقاة من تصاميم المجوهرات والحلي المختلفة التي تتلاءم مع موضوع البحث وهدفه، وقد بلغ المجتمع (12) نموذجا، تم انتقاء (3) نماذج منها أي بنسبة 25%.

**عينة البحث:** تم انتقاء ثلاثة نماذج قصدياً تحمل تلك السمات التي تضمنتها المفاهيم المتداولة في البحث ، وهي من ثلاثة دول هي (فرنسا، المانيا، أندونيسيا) والمصنعة أو المنتجة للعام 2016م.

**أداة البحث:** تم تحليل النماذج المنتقاة من مجتمع البحث استناداً إلى مؤشرات وأدبيات الإطار النظري.

**الكلمات المفتاحية :**

**المعاني:** المعنى هو المدلول الذي يمتاز بالأفكار القصيرة والبساطة النسبية والمفاهيم والأيدولوجيات إضافة إلى المدلولات غير الواعية والضمنية مثل التقاليد الاجتماعية ، المعطيات الانثروبولوجية والتقاربية والمسافات الفضائية والمعاني الايقونية<sup>(1)</sup>

1 . Jencks, Charles "The Language of Post Modern Architecture" Academy Edition, London ,1991: P75.

## الفصل الثاني

### المعنى في تصميم المجوهرات

يمثل المعنى الابتعاد عن المضامين التخيلية كونه التأثير الذي ينوي المعبر ان يخلقه في ذهن المؤول(1) . وهو المدلول الذي يمتاز بالأفكار القصيرة والبساطة النسبية والمفاهيم والأيدولوجيات إضافة إلى المدلولات غير الواعية والضمنية مثل التقاليد الاجتماعية ، المعطيات الانثروبولوجية والتقاربية والمسافات الفضائية والمعاني الايقونية (2)

وإن من العبث أن يتساءل المستخدم عما كان يقصده المصمم فعلاً من وراء إنتاجه، فإن المصمم نفسه قد يجد في عمله معانٍ مختلفة في الأيام والساعات المختلفة (3).

### تصنيف المعاني في تصميم المجوهرات كما يلي:-

1. المعاني التقديمية والتي تتضمن ادراك الشكل والهيئة
2. المعاني المرجعية والذي يرتبط بالرموز .
3. المعاني التقييمية حيث يتم تقييم الأشياء من حيث كونها جديدة او رديئة .
4. المعاني التوجيهية او المألوفة إذ إن الفرق ما بين فكرة منح الفرصة وفكرة التوجيه هو ان التوجيه يتضمن درجة من التحديد لسلوك معين بسبب مكونات البيئة المحيطة ، اما المنح فيكون بوجود عدة احتمالات لسلوك معين ممكن ان يمنحه هيكل البيئة .

ويمكن الإيحاء بمعنى الشكلي بإعتماد العلاقة الفكرية ما بين العناصر المكونة لشكل المنتج الصناعي قطعة المجوهرات وهذا ما يلاحظ في الشكل (1) ، أما الإيحاء بمعنى الطراز فهو المعنى الكلي للشكل الفيزيائي و الذي يدل على زمان ، و ان طراز الشكل هو طريقة المواصفة التي تترتب فيها السمات ضمن قواعد معينة ، لذا فإن كيفية اعطاء معاني زمانية او مكانية ترتبط بمواصفة الشكل ضمن طراز معين وهذا ما يلاحظ في الشكل (2) .



شكل رقم 2



شكل رقم 1

لمعاني العاطفية يمكن ان تحدد من خلال ما يلي :-

1. الانجذاب
2. الحماس
3. الابتهاج

1. It's the Effect Which the Utterer of a Sign Intends it to Produce on the Mind of the Interpreter (Broadbent, 1973, P 221)

2. Jencks ; 1991 : P75

3 . جون ديوي؛ الفن خبرة؛ ترجمة: زكريا إبراهيم؛ دار النهضة العربية؛ القاهرة؛ 1963م. (ص. 183-184)

يرتبط الانجذاب مع مشاعر الحب و الكره ، والحماس ترتبط مع قوة جذب المنتج الصناعي (المجوهرات) واما الابتهاج ترتبط مع مشاعر الحرية في متعة مشاهدة المجوهرات وهذا ما في الشكل (3)



شكل رقم (3) يوضح متعة مشاهدة المجوهرات

## المبحث الثاني

### الدلالية في تصميم المجوهرات التاريخية

ذكر السيد الشريف الجرجاني (816-740هـ) فإنه يورد في تعريفاته كلاماً جامعاً عن الدلالة في الثقافة الاصولية فيقول الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، والشيء الأول هو الدال ، والثاني هو المدلول ، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى بإصطلاح علماء الاصول محصورة في عبارة النص وإقتضاء النص(1)

### المحاور الدلالية

يهتم الدالليون في هذا العلم بمجموعة من المحاور الرئيسية تتطلب ربطاً بجوانب من الدراسات اللغوية ثم تتفرع إلى وجهات تطبيقية وتحليلية يكثر فيها الاجتهاد ، وتتعدد الآراء

**المحور الاول العلاقة الرمزية بين الدال والمدلول:** والمنعكسات الاجتماعية والنفسية والفكرية وهذا ما يلاحظ في الشكل (4) بتوظيف الورقة النباتية في تاج الملكة شبعاد(5) شكل في تاج معاصر .



شكل رقم (5) تاج الملكة شبعاد

شكل رقم (4) يوضح فيه تاج معاصر

**المحور الثاني يدور حول التطور الدلالي :** أسبابه وقوانينه والعلاقات السياقية والموقعية في الحياة والعلم والفن ونجده في الشكل (6) يمثل احد كنوز النمرود في حين الشكل (7) يوضح التطور الدلالي للعقد .

1 . الجرجاني ( السيد الشريف ) التعريفات 215، ط مصطفى الباني الحلبي القاهرة 1357 هـ / 1938م. وينظر ايضا في الكليات لأبي البقاء الكفري 2 / 324، ط ، عدنان درويش ومحمد المصري و زارة الثقافة بدمشق 1972م.





شكل رقم (7)  
يمثل عقد معاصر



شكل رقم (6)  
يمثل احد كنوز النمرود

### المحور الثالث يتصل بالمجاز وتطبيقاته الدلالية وصلاته الاسلوبية:

والشكل (8) يوضح الاسلوبية في تصميم المجوهرات .

وقد تم تحديد الأشياء المادية الحاضرة في العملية الدلالية ، أو الغائبة عن الحس والأفكار والمجردات وتمت الإشارة إلى المثيرات السمعية وإستحضارها لصور الأشياء ومعانيها وصنفت الرموز الدلالية ، وهي الألفاظ المثيرة ثم الكتابة التي تتوب عن اللفظ والصوت (1) ، كونها ترتبط بالمعاني و الدلالات الترابطية التي تعطي المتعة لمقتني المجوهرات ، فعملية الترميز للأشكال هي جوهرية لتحديد ما يرغب و ما لا يرغب له المقتني وصولاً إلى القيم الجمالية وتكون كما يلي:

1. القيم الشكلية :- المعنى التعبيري الجمالي لمنتج صناعي (قطعة المجوهرات ) ناتج من ارتباطات خاصة بالمقتني.
2. القيم الحسية :- المعنى الحسي المرتبط بالمقتني .
3. القيم التعبيرية :- ناتج من ايجاءات شكل المنتج الصناعي ( قطعة المجوهرات ) بأنه يعمل مع المعنى التعبيري السلبي فهو مرتبط بمتعة الخوف أو الايجابي متعة التملك .



شكل رقم (8)  
يمثل الاسلوبية في تصميم المجوهرات

1 . التصور والذاكرة دورهما في العملية اللغوية والاتصال 13-17: ابن سينا وشرحه للعملية الدلالية عند الغزالي وابن خلدون

وقد تكون الخصائص الدلالية للمنتج الصناعي في العملية التصميمية الذهنية أو الروحية التي يكتسبها نتاج تأثره بالشكل والمعنى له ، فالشكل الدلالي عبارة عن تجريد لكل الخصائص التي يمتلكها الجسم أو المكان والمؤثرة في المعنى وذلك باستثناء تلك التي ليس لها تأثير. والشكل الدال لعمل من أعمال الفن هو ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي لذلك العمل التصميمي والذي من شأنه أن يثير في المقتني انفعالاً وعاطفة ما(1) وهذا ما يلاحظ في الشكل (9) و شكل (10) إذ هذه التصاميم تثير عند المقتني عاطفة الانتماء التاريخي للمقتني .



شكل رقم ( 10 )



شكل رقم (9)

كما إن إدراك الخصائص الحسية لا بد أن يتبعه إدراك للخصائص الذهنية (الدلالية)، وان لم يحدث ذلك يكون الشكل المدرك خالٍ من الانفعالات والمثيرات ويتم بذلك إشارة إلى وسائل الاتصال وهي:-

المرسل. 🚩

الرسالة. 🚩

المستقبل. 🚩

فالمنتج الصناعي هو حسيلة تفاعل خصائصه والتي لها تأثيرات على المعنى من خلال الرمز ، الأيقونة ، المؤشر الإشارة وصولاً للمعنى المفسر من قبل المقتني فإذا كان حسي تمعن في الشكل ذاته ، أما إذا كان ذهني تمعن في المعنى الخاص وها ما يلاحظ في الشكل (11)



شكل رقم (11) يوضح فيه تأثيرات المعنى في المنتج الصناعي

ويكون التمييز ما بين الرمز والإشارة ، إذ إن المشار إليه بعلامة ابسط بكثير من الفكرة أو المعنى المشار إليه بالرمز، والرمز هو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ليس بالمطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة معينة ، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد، ويشمل الرمز كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والإستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة مابين الأشياء بعضها ببعض ، أما الإشارة فليس لها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنوع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر مادام المجتمع قد تموضع على دلالتها.(1)

وأن العلامة تتألف من الدال والمدلول وإن العلاقة بينهما تبنى على المواضع والاتفاق.



شكل رقم (12) يوضح دلالية جمال المعاني العاطفية ويرى هيجل أن هناك فرقاً جوهرياً ما بين الرمز والعلامة في حين أن الرمز يشتمل على التمثيل الذي يعبر عنه فالأسد مثلاً يستعمل رمزاً للقوة، والتعلب رمزاً للمكر لكن لا يجب أن يفهم من ذلك أن الرمز يطابق تمام المطابقة المدلول عليه، لأنه يحمل خصوصيات غير موجودة في المدلول عليه. لذا يرى هيجل في العلامة مثالية الفن، لأنها تعكس الواقع بحرفية واضحة(2)

### المبحث الثالث

#### جمالية المعاني الدلالية العاطفية في تصميم المجوهرات

مما لا شك فيه إن الجمال الحقيقي حول تعيين دقة لماهية الجمال لم يكن ذلك ممكناً إلا بالوصول إلى أسس صارمة تفصل مفهوم الجمال عن مفاهيم أخرى قريبة منه إذ من الممكن تداخلها معه مما يؤدي إلى تداخل المفاهيم والإبتعاد عن مفهوم الجمال عن مجاله الحقيقي ، ولابد من تعيين المفهوم الجمالي ثم فصله عن المفاهيم الباقية كون الجمال الحقيقي يتمثل في قيام الشيء بتمام وظيفته من منطلق موافقته لمفهومه الحقيقي ، مما لابد أن يؤدي إلى الخير بمعنى ان الجمال فعل وسلوك ، وبما أن الجمال سمة مدركة متمثلاً بتحقيقه أولاً ودرجته ثانياً .

وإن دلالية جمال المعاني العاطفية في تصميم المنتج الصناعي (قطعة المجوهرات ) لابد أن تتجه كل تفاصيله وعناصره لخدمة وتقوية هذا المعاني وتجليه وأبرزه لضمان استجابة المقتني له وإن مفهوم الجمال لا تحدده الأذواق والأهواء بل هو حكم معياري للجمال في تصميم المنتج الصناعي بل هو المعنى الحقيقي له(3) وهذا ما يلاحظ في الشكل (11) يقول سانتاينا: وكما إن الحقيقة هي تضافر إدراكات الحسية أو نأزرها فإن الجمال أيضاً هو تضافر للذات وتضافر الإدراكات الحسية سبباً لتمييز الحقيقة عن غيرها التي لا وجود لها أو التي قد تدرك بحاسة واحدة فقط أو حاستين ، أما

1 . سورنج، فليب؛ الرموز في الفن- الأديان- الحياة؛ ترجمة: عبد الهادي عباس؛ دار دمشق؛ الطبعة الأولى؛ دمشق؛ 1992م. (ص 5-6)

2 باداج، محمد؛ اللغة؛ <http://membres.lycos.fr/minbar/cours/langage.htm>

3 . النقد النفسي عند أ. أ. ريتشاردز : ص 64.

تظافر الذات فهي من ذات المنطلق كونها تميز للجمال الحقيقي عن المفاهيم الأخرى كأن يكون الشيء لذيذاً فقط أو طيباً أو ذكي الرائحة أو حسن المنظر .

وتتم عملية الاستجابة الجمالية ينبغي دراسة تأثير المنبه الجمالي والعمليات التي يتضمنها التنبيه هي:

1. **الشعور:**- الشعور هو احد وظائف المخ ، وهو مرتبط بطرفين هما المتلقي والموضوع الجمالي وله ثلاث جوانب متداخلة هي: الجانب الادراكي (المعرفي) ، الجانب الوجداني (الانفعالات والعواطف) ، الجانب النزوعي (العمل التنفيذي)
  2. **الانتباه :** هو تركيز الشعور في شيء، وتهيئة وتوجيه الحواس نحو استقبال مثيرات المحيط الخارجية .(1) .
  3. **الاحساس:** هو الاثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من تنبيه عضو حاس وتأثر مراكز الحس في الدماغ ، بعد توفر مثيرات مناسبة للحاسة المعنية وشدة كافية . (2)
  4. **الادراك:** عملية نفسية قوامها وعي الأشياء الخارجية وصفاتها وعلاقتها بما له صلة مباشرة بالعمليات الحسية ان الادراك هو العملية التي يفسر المتلقي عن طريقها المثيرات الحسية ، فالإحساس يسجل المثيرات البيئية ويفسرها الادراك ويصوغها في صور يمكن ان يفهمها المتلقي.
- الإنموذج (1):** عقد من الفضة مكان الصنع فرنسا سنة الصنع 2016م ، يمثل الإنموذج دائرة تتوسطها دوائر مكررة وصولاً الى زهرة نباتية آشورية زكان تكرار توزيع الدوائر الصغيرة بشكل دائري فضلاً عن أنه توكيد رمزي لخصوصية الأشورية لاسيما بوجود الزهرة وقربها للمجوهرات الأشورية.



شكل رقم (1) يمثل الإنموذج الاول

## الإنموذج (2)

ميداليا من الفضة مكان الصنع المانيا سنة الصنع 2016م ، يمثل الإنموذج حجر كبير مثبت على بطانة من الفضة زينت حافاته بنقوش رافدينية مكررة بشكل مدروس وأحتوى رمزي لخصوصية الرافديني لاسيما بوجود الحجر الكبير وقربها للمجوهرات الرافدينية.

1 ويتينج،ارنوف:مقدمة في علم النفس،ترجمة:عادل عز الدين الاشول،دارالمجروهيل للنشر، ص1983،104.

2 راجح ،احمد عزت:اصول علم النفس،المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، 1973 ص96.



شكل رقم (2) يمثل الإنموذج الثاني

**الإنموذج (3):** سوار من الذهب الاصفر، مكان الصنع أندوسيا سنة الصنع 2016م ، يمثل الإنموذج قاعدتين عليا والثانية سفلى تستند عليها اعمدة أساسية مكررة بشكل مدروس قسمت المساحة ثلاثة اجزاء متساوية كل جزء احتوى على خمسة اعمدة مزينة بحبات الؤلؤ فضلا عن أنه توكيد رمزي لخصوصية مجوهرات النمرود لاسيما بوجود الؤلؤ الطبيعي وقربها للكنوز النمرود.



شكل رقم (3) يمثل الإنموذج الثالث

#### النتائج .

1. تبينت المعاني الدلالية رغبة المصمم الصناعي إلى التركيز على سمة القيمة التعبيرية في (3) من مجموع (5) والتركيز على سمة القيمة الاجتماعية في (1) من نفس المجموع .
2. كانت محددات القراءة التي تخص المعاني المقروء من ناحية انتماء الرمز إذ تم التركيز في (2) من مجموع (5) على الرمز المنتمي لغير التاريخي أبرزها أشكال الطبيعة.
3. إن طبيعة قراءة المعاني الدلالية التاريخية في النماذج خرقت إنماط القراءة المعتمدة وهي (العلائقية والقراءة السياقية) وذلك سببه توظيف العلاقات الدلالية للقراءة مرتبطة مع نصوص أخرى.
4. أثبتت الدراسة العملية إن لجمالية القيمة المعنى للإنموذج(3) ذو قيمة مستهدفة ( عرفاً اجتماعياً) في منظومة المجتمع العراقي بوساطة الخصائص الدلالية القرآنية كالتناص والتضمين وإرتبطها مع قيمة العرف الاجتماعي دلالياً وصولاً للمماثلة ما بين تلك القيمة العقائدية أو التوارثية كعرف وبعدها يتم تضمينها في النسيج الفكري المؤسس ضمن مستوى قراءة الرمزية للإنموذج.
5. أثبتت الدراسة العملية وجود علاقة ما بين السمات القرآنية ومحددات الخرق، إذ بينت النتائج في (1) من مجموع (3) انه في حالة كون سمات القراءة الانتقائية والقراءة المعاصرة هي المتبناة في قراءة المعاني التاريخية تكون محددات خرق جمالية وذلك ان المصمم الصناعي انتقى الإرث ما يتوافق مع الدلالة الرمزية المراد الوصول لها .

## الإستنتاجات

- 1- جمالية السمات عملت في مستويين تركيبى يخص المصمم الصناعي ودلالي يخص المستخدم و المتلقي ومن ميزاتها إن المصمم الصناعي هو أول متلقي قبل وبعد ولادة المنتج الصناعي فهو يعمل على المستوى الدلالي عند قراءته للرموز السابقة أولاً ، ثم يبحر باتجاه المستوى التركيبى عند خرقه للرمز المقروء، لذا اكتسب الترميز التاريخي المستوى الدلالي والشكلي .
- 2- علاقة القيمة الرمزية للمنتج الصناعي مع وضوح قرأته من خلال طبيعة القيمة المستهدفة عرفاً اجتماعياً للمنتج الصناعي تكون مرتبطة عقائدياً وذو تراث في منظومة المجتمع كونه يتسم بالتعبيرية او سمة المجتمع.
- 3- جمالية دلالة المعاني التاريخي قد تختفي بغية فتح المجال لتأويل دلالاته الجمالية من خلال المؤشر و الرمز، فالمؤشر إستجواب للذاكرة ذهن المتلقي، أما الرمز يكون رديف له .
- 4- تؤدي قراءة الترميز التاريخي إلى خلق أفق واسع ومشارك ما بين المصمم والمنتج الصناعي ضمن القراءات الدلالية الجديدة يعد المصمم أول متلق ومصدر للمعاني والقائمة على النهج المقروء فكرياً مع البيئة الاجتماعية عبر الزمن.
- 5- إن جمالية الفكرة المراد التعبير عنها بعد قراءة الترميز التاريخي التواصلى الجديد من خلال حياكة خيوطها بما يخدم هذه المعاني الذي يسعى المصمم الصناعي التعبير عنه والإشارة إليه.

## التوصيات

- 1- ضرورة إستثمار الجانب الثقافى العام المحيط بالمنتجات الصناعية ( المجوهرات) المعاصرة من اجل توفير قاعدة معلوماتية مشتركة للفهم يتم من خلالها طرح الأفكار المراد إيصالها من قبل المصمم الصناعي ليحقق بها تواصلأ مع المستخدم.
- 2- التلاقح الحضاري مع الحضارات الاخرى لما توفره هذه الحقول من معرفة غنية في هذا المجال في التعامل مع الأفكار والأشكال.

## الجهات المستفيدة من البحث:

- ذوي الخبرة والاختصاص

## المصادر

1. التصور والذاكرة دورهما في العملية اللغوية والاتصال 13-17: ابن سسينا وشرحه للعملية الدلالية عند الغزالي وابن خلدون
2. الجرجاني ( السبد الشريف ) التعريفات 215، ط مصطفى البابي الحلبي القاهرة 1357 هـ / 1938م. وينظر ايضا في الكليات لأبي البقاء الكفوي 2 / 324، ط ، عدنان درويش ومحمد المصري و وزارة الثقافة بدمشق 1972م.
3. جون ديوى؛ "الفن خبرة"؛ ترجمة: زكريا إبراهيم؛ دار النهضة العربية؛ القاهرة؛ 1963م. ( ص، 183-184)
4. راجح ، احمد عزت: اصول علم النفس، المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، 1973.
5. سيرنج، فليب؛ "الرموز في الفن- الأديان- الحياة"؛ ترجمة: عبد الهادي عباس؛ دار دمشق؛ الطبعة الأولى؛ دمشق؛ 1992م
6. عادل مصطفى؛ "دلالة الشكل: دراسة في الاستاطيقيا الشكلية وقراءة في كتاب الفن"؛ دار النهضة العربية؛ بيروت؛ 2001م.
7. عاقل ، فاخر :معجم علم النفس ، دار العلم للملايين ، ط ( 3 ) ، بيروت ، 1979 .
8. النقد النفسى عند أ.أ . ريتشارد
9. ويتينج،ارنوف:مقدمة في علم النفس،ترجمة:عادل عز الدين الاشول، دارمالجروهيل للنشر، 1983.

1. Jencks, Charles "The Language of Post Modern Architecture" Academy Edition, London ,1991.

2. <http://membres.lycos.fr/minbar/cours/langage.htm>

## جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية (الشاهنامة أنموذجاً)

م.م. ياسر إبراهيم حمادي

كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل

### الملخص

إن الإحساس بالجمال ونزوع الإنسان نحوه ظاهرة إنسانية ارتبطت بالحياة , فإنه يحتاج الى الإشباع الوجداني , وكان الفن ومازال القناة التي يستلهم منها الإنسان القيم الجمالية وحين يذكر الجمال فإنه يعني ذلك زمناً من الارتياح والتوازن يؤدي الى حالة من الرضا واللذة. إن الفن الإسلامي قد شغف بهذه الخاصية من البهجة والوجدان وسعى لتجسيد الجمال من خلال طروحاته , وكان الرسم الإسلامي قد شكل لنفسه أسلوباً ذا طابع جمالي وتكوين فني في محاكاة الطبيعة وتصوير القصص والاساطير الشرقية الساحرة من خلال رسوم المخطوطات التي تخلد الواقع بفلسفة ذات طابع روعي ونزعة صوفية. وفي بحثنا هذا حددنا مشكلة البحث من خلال طرح السؤال الآتي: هل ظهرت جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية من خلال رسوم ملحمة الشاهنامة؟ وتأتي أهمية البحث بأنه يسלט الضوء على جماليات التكوين في رسوم المخطوطات من خلال دراسة عناصر التكوين الجمالي والابعاد الفكرية والفلسفية وطريقة المحاكاة في رسوم الشاهنامة, واتبعنا المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث للوصول لهدف البحث الذي هو تعرف جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية/الشاهنامة أنموذجاً, فقد كان هذا يمثل الإطار المنهجي تناوله الفصل الاول, وجاء الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري بمبحثين الاول ضم مفهوم الجمال الإسلامي, ومفهوم التكوين, وقوانين التكوين وأسسها, أما المبحث الثاني وتناول المخطوطات الإسلامية ورسومها, ومخطوطة الشاهنامة, واسس الجمال والتكوين فيها, ثم الوصول الي مؤشرات الإطار النظري. وأخذ الفصل الثالث اجراءات البحث بدراسة مجتمع البحث واختيار نماذج عينة قصدياً بأداة أفادة من مؤشرات مأسفر عنة الإطار النظري للتحليل ودراسة الجمليات والتكوين والخروج بأبرز النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

### Abstract

Sensing aesthetics and beauty and the resort of humankind to it is a humanitarian phenomenon related to life, because he needs to meet his emotions, and art was and still the main channel which inspires man with aesthetic values; and when he mentions beauty and aesthetics he refers to a time of relaxation and balance leads to satisfaction and fun. The Islamic art was very much concerned in happiness and emotions and sought to embodying beauty and aesthetics by its subjects. Islamic painting made an aesthetic style and an artistic composition through imitating nature and visualizing the magical eastern stories and legends presented in the paintings of the manuscripts that immortalize the reality with a philosophy characterized with spiritual feature and mystic tendency. In our study; we specified the problem of the study through asking the following question: Did the aesthetics of composition appear in the paintings of the Islamic manuscripts through Shahnama legend? The importance of the study lies in shedding the light on the aesthetics of composition in the paintings of the Islamic manuscripts through studying the elements of the aesthetic composition, the ideological and philosophical dimensions, and the methods of imitation in the paintings of Shahnama. We used the analytical descriptive approach in analyzing the samples of the study in order to reach the aim of the study which is embodied in specifying the aesthetics of composition in the paintings of the Islamic

manuscripts, Shahnama as a sample. This represented the approach which was dealt with in the first chapter. The second chapter which represented the theoretical frame presented in two sections; the first included the concept of Islamic aesthetics and the concept of composition and the rules and basics of composition. The second section dealt with the Islamic manuscripts and their paintings, the Shahnama and the basics of aesthetics and composition in it. Then we reached to the factors of the theoretical approach. As for the third chapter; it dealt with the procedures of the study, the community and choosing the samples of the study intentionally by means of tools which were beneficial in reaching at the factors of the theoretical approach and studying aesthetics and composition and conclusions.

## الفصل الأول

### الإطار المنهجي

#### أولاً: مشكلة البحث

إنَّ تحقيقَ الجمال في الفن هو اسمى غاية يسعى لها الفن في كافة فروعها، وقد سعى الفن الإسلامي لتحقيق الجمال في رسوم المخطوطات الإسلامية وهذه الجماليات التكوينية المنتسبة للرسوم الإسلامية تتسم بتفرد نابع من رؤية فلسفية متصلة بالعقيدة الإسلامية ومتسقة معها، جاءت من خلال محاكاة الطبيعة وتصوير القصص والاساطير الشرقية الساحرة إذ أسس الفنان المسلم قواعد جمالية وعناصر تكوينية من خلال هذه الرسومات التي كانت خير معبر عن الحياة لدى الشعوب السالفة بألوان وتكوين فني ظهر بصورة جلية في رسوم المنمنمات المصغرة داخل كتاب مخطوط بنزعة روحية وطابع صوفي. في هذا البحث سنقوم بتحديد مشكلة البحث من خلال صياغة سؤال:

هل ظهرت جماليات التكوين وفي رسوم المخطوطات الإسلامية؟ وما هذه القيم الجمالية التي أعطت صفة جمالية من خلال التكوين الفني لرسوم المخطوطات الإسلامية؟

وستكون الإجابة من خلال اتخاذ رسوم مخطوطة الشاهنامه ملحمة الملوك انموذجاً.

#### ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تتمن أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية بصورة عامة، ومخطوطة الشاهنامه انموذجاً من خلال عناصر المشهد المكون للرسوم من الأبعاد الفكرية والفلسفية التي تقف وراء طريقة المحاكاة التي شكلت هذه الصورة ومن خلال المعطيات والبنية الجمالية التعبيرية للأعمال الفنية الإسلامية في المخطوطات الإسلامية.

#### الحاجة اليه:

1. يمكن أن يشكل هذا البحث إضافة علمية للمكتبات والمراكز التي تعنى بالفن الإسلامي.
2. يُسهم بتقديم الفائدة لكل من النقاد والدارسين والباحثين وطلبة المعاهد والكليات التي تعنى بدراسة الفن الإسلامي، وقد وجد الباحث أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة في تسليط الضوء على جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية.

3. يعد عاملاً مساعداً في دراسة القيم الجمالية في تكوين المشهد للرسوم الإسلامية ورسوم ملحمة الشاهنامه.

#### ثالثاً: هدف البحث

تُعرف جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية الشاهنامه انموذجاً.



#### رابعاً: حدود البحث

1. الحدود الزمانية: 1330-1540م / 730-946هـ.
2. الحدود المكانية: بلاد فارس- إيران
3. الحدود الموضوعية: جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الاسلامية الشاهنامة انموذجاً.

#### خامساً: تحديد المصطلحات

1- **الجمال لغة:** " جاء ذكر الجمال عند ابن منظور، بأنه: مصدر (جميل) والفعل: جمل"<sup>(1)</sup>. وجاء في مختار الصحاح للرازي " (الجمال) هو الحسن وقد (جمل) الرجل (جمالاً) فهو جميل والمرأة (جميلة) و(جملاء) بالفتح والمد"<sup>(2)</sup>. **الجمال اصطلاحاً:** يرى افلاطون أن الجمال "يكمن في التناسب والتناسق كقيمة تحقق النظام ذلك أن: التناسق والتماثل ينتقلان من كل مكان إلى الجمال والفضيلة"<sup>(3)</sup>.

#### الجمالية اصطلاحاً (Aesthetics):

وردت في دائرة المعارف البريطانية بأنها: الدراسة النظرية لأنماط الفنون، وهي تعنى بفهم الجمال وتتقصى إشارة في الفن والطبيعة وما تمثله من أهمية في الحياة الإنسانية<sup>(4)</sup>.

**الجمالية اجرائياً:** هي وحدة العلاقة بين الاشكال لأنماط الفنون على اختلاف انواعها وللفعاليات المتصلة بها التي تحمل السمات البنائية للصورة على وفق المعطى الدلالي للأثر المرسوم بها ويعكس نظامها التناسقي والتماثلي في تكوين جمالية في رسوم المخطوطات الاسلامية ورسوم الشاهنامة.

2- **التكوين لغة:** "كلمة مشتقة من الفعل الناقص كان يكون كوناً وكياناً، وكيونة الشيء: حدث ووجد وصار، وكون تكويناً الشيء أحدثه اوجده، جمع تكوين: تكاوين وتعني الصورة أو الهيئة"<sup>(5)</sup>.

**التكوين اصطلاحاً (Composition):** هو "جمع العناصر التشكيلية في حيز معين ضمن مفاهيم ونظرة خاصة يعتمد عليها الفنان تستمد شكلها النهائي من علم الافكار التي صاغت هذه العناصر، وفق منهج جمالي معين"<sup>(6)</sup>. ويرى (سكوت) في تعريفه للتكوين بأنه: "كيان عضوي، متكامل في ذاته، لأنه يحتوي على نظام خاص من العلاقات المغلقة التي تنتج ما يسمى (بالوحدة)"<sup>(7)</sup>.

**التكوين اجرائياً:** هي عناصر التشكيل مجتمعة معاً على مستوى الشكل من ملمس وخط ولون وفضاء وتوازن ونسب متناسقة والتي تشكل وحدة الكل ليجعل العمل جسداً واحداً بقوانين فنية يقابل يجعل المتلقي في راحة لتقبل العمل الفني ويحقق رؤية جمالية للتكوين على وفق رسوم المخطوطات الاسلامية.

(1) ابن منظور، لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والانباء والنشر، ج3، القاهرة، دت، ص 133.  
(2) الرازي، محمد بن بكر عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981م، ص 111..  
(3) فردريك كويلستون، تاريخ الفلسفة، المجلد الأول، ترجمة امام عبد الفتاح امام، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 351.  
(4) ينظر: بنتون، وليم، الجمالية، ترجمة ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 94.  
(5) لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، ط24، بيروت، 1986م، ص 704.  
(6) عادل سعدي، خاصية التكرار في التكوينات الخطية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، 2002، ص 8.  
(7) سكوت، روبرت جيلام، أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، دار النهضة، القاهرة، دت، ص 28.

## الفصل الثاني ( الإطار النظري )

### المبحث الأول

#### مفهوم الجمال في الفن الإسلامي

إن مفهوم الجمال قد احتل مكانة مميزة في تاريخ الفكر الانساني منذ القدم، وكان له عدد من النظريات الجمالية الفلسفية، منها مثالية افلاطونية تجاوزت الحوار العقلي إلى الحدس والرؤية الميتافيزيقية(1)، أو "عقلانية محكومة بالواقعية، والبعيدة عن المثالية المفارقة للعالم الارضي، التي ترى الجمال بتناسق وانسجام ووضوح"(2). أو كما يرى الباحث من فلسفة محدثة في الادراك الحسي والحدسي وإلى ذلك من التيارات الفلسفية الحديثة.

إن فلسفة الجمال في الفن الاسلامي ارتبطت بالدين والعقيدة الاسلامية، بالاهتمام بالجواهر والمطلق، وحملت في طياتها روحاً صوفية تناغمت بين الانسان والالوهية بتوافق منسجم بروح جمالية(3). "إن جمالية الفن الاسلامي تنحدر من رؤية فلسفية تشمل الانسان والطبيعة، وتستلهم في الوقت نفسه الرؤية الدينية الاسلامية"(4).

وفي القرآن الكريم ذكر الجمال في ﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تَرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾ (5) وفي آية أخرى ﴿ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَأْتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ ﴾ (6).

وفي الحديث الشريف ذكر الجمال ((إن الله جميلٌ يُحِبُّ الجمال)) (7) وعند الفلاسفة المسلمون يرى الفارابي (939هـ/950م) الذي كان يسعى إلى التوفيق بين الدين والفلسفة فقد كان الجمال عنده "تحقيق القيم الخيرة في الاشياء الجميلة من خلال بنائها وترتيبها"(8).

وقد اخذت فلسفة الجمال عند المسلمين منحى صوفياً وركزت على الجانب الروحي، إذ يرى الغزالي (505هـ/1111م) الجمال بأنه: "كل ما في إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك" وان "ادراك الجمال فيه عين اللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها"(9). في حين يرى ابن عربي (648هـ/1240م) الجمال من منطلق صوفي بحث في كتابه الجلال والجمال، نظريات ما ورائية تركز على الباطن مثل الغزالي، متصلة بالتصوف وشرح الصلة بين الانسان والالوهية فيقول "الجمال نعوت الرحمة والألطف من الحضرة الالهية"(10).

فالالوهية وصلتها بالخلق والطبيعة والانسان في المعتقدات الدينية والفلسفية والعلمية المختلفة والتي من بينها الديانات السماوية مقاربة مع الرؤية الكلية الاسلامية لهذا الموضوع المتمثل بـ (التوحيد)، إن علم الجمال الاسلامي يقوم على علاقة بين التوحيد والجمال؛ إذ إن التوحيد: مبدأ الجمال وهو العصب المعرفي لنظرية الجمال الاسلامية(11). و"إن

(1) ينظر: اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م، ص 26.

(2) عبد الرحمن بدوي، أرسطو طاليس: فن الشعر، دار الثقافة، ط2، القاهرة، 1973م، ص 8.

(3) ينظر: أنور فؤاد أبي خزام، الروح الصوفية في نظريات الجمالية العربية الإسلامية، دار الصداقة العربية، ط1، لبنان، 1995م، ص 1.

(4) سمير الصائغ، الفن الإسلامي، دار المعرفة، ط1، بيروت، 1988م، ص 155.

(5) سورة النحل، الآية 16.

(6) سورة الحجر، الآية 85.

(7) حديث صحيح، رواه مسلم والترمذي، السيوطي، الجامع الصغير، دار الفكر، ج1، ص 263.

(8) احمد الطيب، الجانب النقدي في فلسفة أبي البركات البغدادي، دار الشروق، القاهرة، 2010م، ص 64.

(9) أبو حامد بن محمد الغزالي، احياء علوم الدين، المجلد الرابع، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، دت، ص 314-315.

(10) ابن عربي، "وسائل ابن عربي"، الجزء الأول، الجلال والجمال، دائرة المعارف العثمانية، ط1، حيدر اباد الداكن، 1361هـ، ص 3، 6.

(11) ينظر: ادهم محسن حنش، نظرية الفن الاسلامي، المفهوم الجمالي والبنية المعرفية، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ط1، فرجينيا، 2013م، ص 122، 123.

الفلسفة الجمالية الإسلامية تحمل تفسيراً جمالياً من المعتقد، ومفهومة الجمال يكتسب قيمته بوصفه تعبيراً عن ارادة الله (جلاوعلا) وجسراً بين الإنسان والخالق الذي اتقن كل شيء فاحسن تقديره<sup>(1)</sup>.

ان جماليات الفلسفة الإسلامية اتخذت جوانب ثلاثة: الجمال الفكري، والجمال الايماني، والجمال الفني، وأعطت بناءً فكرياً متكاملًا للمعرفة التي تقوم على نسق وعلاقة بين الفنان المسلم والسماء والأرض وتناغم بين العالم الروحي والمادي، ويستند الوعي الجمال الإسلامي إلى التوحيد والوحدة والحركة، وهذا اعطها وحدة متجانسة تندمج في نمط واحد<sup>(2)</sup>. ويرى الباحث ان الجمال الإسلامي قد أسس لنفسه فلسفة توفيقية ذات أسلوب نابع من العقيدة الإسلامية وخصوصية مميزة بالفكر والابداع.

### مفهوم التكوين:

يُعد التكوين من وجهة نظر تشكيلية هو المسؤول النهائي عن تشكل العمل الفني من خلال العناصر المكونة للوحة التشكيلية الفنية، إن الفنون الانسانية هي فنون تجمع العناصر لإيجاد تكوين (composition) جديد، ولا يعدو دور الفنان أن يكون أداة لتنظيم هذه العناصر على وفق نمط أو نهج رآه معبراً عن ميوله وأحاسيسه، فالفنون لا تخلق إنما تشكل العناصر للتعبير عن عمل لا يعدو أن يكون تجميعاً على وفق تنظيم أو ترتيب معين<sup>(3)</sup>.

يعرف جون روسكين (J. Ruskin) التكوين بأنه هو "وضع عدد من العناصر والاشياء بترتيب بحيث تكون في النهاية عملاً واحداً، وكل هذه العناصر تساهم بتكوين العمل الفني النهائي المنتج الفني، وكل عنصر من هذه العناصر يؤدي دوراً فاعلاً مع المكون الآخر بنتساق"<sup>(4)</sup>. فتحقيق التكامل والوحدة في العمل الفني من خلال تألف وتوافق الخصائص الضرورية كالخط والمساحة واللون والضوء... الخ في أحداث تلخيص كلي تكون فيه العناصر التكوينية متفاعلة ومتناغمة في نمط واحد منسق<sup>(5)</sup>.

ويقول الفنان ديلاكروا: "إن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من الواقع الطبيعية". والفنان حين يحاكي الطبيعة يحذف ويضيف للوصول إلى تكوين فني متكامل من خياله الخصب<sup>(6)</sup>. ويقول الفنان سيزان "عملية التصوير الفني لا تعني تنقل نقلاً جامداً للطبيعة بل فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها في اللوحة على شكل سلم انغام في ذاته"<sup>(7)</sup>. "إن عناصر التكوين للشكل يمكن تلخيصها في النقطة، والخط، والمساحة، والشكل، والفرغ، واللون، والملمس الضوء والظلام، وحدود الإطار"<sup>(8)</sup>. ومن خلال البحث والقراءة في كتب الانشاء والتصوير والتكوين وجد الباحث أن هناك عناصر كبرى ضابطة وأسس في بناء العمل الفني. يمكن اجمالها بما يلي:

(1) غياث الدين محمد رشيد، تأثر الفن العربي الإسلامي على فن التصوير الأوربي جمالياً، بحث منشور في مجلة العلوم الانسانية، جامعة بابل، المجلد 22، العدد 1، 2014م، ص 124.

(2) ينظر: عياض عبد الرحمن أمين، اشكالية التأويل في الفن العربي الإسلامي (فن التصوير)، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009م، ص 167-168.

(3) ينظر: عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط4، لبنان، 2000م، ص 11.

(4) J. Ruskin, The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners, National Library Association, New York, 2009, P. 116.

(5) ينظر: سلام حميد رشيد، جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري، بحث منشور في مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد 24، العدد 1، 2016م، ص 327.

(6) المصدر نفسه، ص 327.

(7) محمد الكنانى، أنظمة التكوين في رسوم الفنان جواد سليم دراسة تحليلية، بحث منشور في مجلة الاكاديميين، العدد 52، 2009م، ص 20.

(8) عبد الفتاح رياض، المصدر السابق، ص 111.

## قوانين بناء التكوين وأساسه:

- 1- التوازن: هو من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً مهماً في تقسيم العمل الفني واثارة الاحاسيس براحة نفسية حين النظر اليه وهو يحقق اسس في توزيع المساحات والفضاءات والاشكال والكتل والحجوم<sup>(1)</sup>.
- 2- الوحدة: هي ارتباط اجزاء العمل بصورة متضامنة من خلال عملية الجمع بين عناصر العمل الفني، بصورة متماسكة قائمة على وحدة العمل وتصميمه ككل<sup>(2)</sup>.
- 3- الايقاع: هو تكرار الكتل أو المساحات والالوان والخطوط تكراراً ينشأ عنه وحدة تكون متماثلة تماماً أو مختلفة أو مقاربة أو متباعدة ينشأ عنه ايقاع رتيب وايقاع غير رتيب وايقاع حر<sup>(3)</sup>.
- 4- الانسجام: هو تآلف وتناغم الاشكال والالوان بحيث تجمعها علاقة واحدة مشتركة ومتجانسة<sup>(4)</sup>.
- 5- النسب: عند جمع العناصر في اجراء الصورة يستلزم دراسة النسب الرياضية والهندسية ولغة التناسب والنسبة الذهبية والمربع والمستطيل والتوالي العددي وما إلى آخر هذه القياسات الرياضية<sup>(5)</sup>.
- 6- الحركة: "ومن المظاهر الديناميكية في الفن التشكيلي وتحرك المجرى البصري للأشكال وهي مثير للأشياء من خلال حركة الاشكال داخل المشهد الصوري"<sup>(6)</sup>.
- 7- السيادة: هي الجزء المهم في العمل الفني، وهي عنصرٌ ايجابيٌ أو فراعٌ سلبيٌ، وهي سيطرة أحد عناصر العمل على باقي العناصر، وهي متعدد في العمل الفني، كالسيادة في الخطوط المرشدة وتباين الالوان والسيادة عن طريق الملمس وعن طريق اختلاف الشكل وعناصر تكوينه<sup>(7)</sup>.

## المبحث الثاني

### المخطوطات الإسلامية ورسومها

إن المخطوط الإسلامي الذي كتبه المؤلف يرتبط بعناصر مادية لهذا الكتاب المخطوط والمتمثلة في: الورق، والحبر، والمداد، والتذهيب، والتجليد وايضاً حجم الكراسة والترقيم والتعقيبات وبمحتوى الاساليب الخطية او الاشكال الزخرفية أو الرسوم الملونة ونص أدبي أو علمي<sup>(8)</sup>. "فكلمة (مخطوطة) التي نستخدمها اليوم للدلالة على الكتب المكتوب بخط اليد والتي خلفها لنا القدماء، هي ترجمة لكلمة Manuscrit الفرنسية والتي لم تستخدم بهذا المعنى إلا في عام 1594م في مقابل كلمة "مطبوع"<sup>(9)</sup>.

وقد احتوت المخطوطات الإسلامية على رسوم تسمية "المنمنمات" وهي بمعنى التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط وهذه الكلمة مقابل الكلمة الانكليزية Miniature<sup>(10)</sup>. و"إن اقدم المخطوطات الإسلامية المزوقة بالصور الملونة يرجع إلى حوالي القرن (6هـ/12م) وهذا الفن سمية بفن التزيين، كما جاء في كتاب كليلة ودمنة

(1) المصدر نفسه، ص 189.

(2) سلام حميد رشيد، المصدر السابق، ص 330.

(3) ينظر: عبد الفتاح رياض، المصدر نفسه، ص 181-182.

(4) J. Ruskin, P. 234-235.

(5) ينظر: جيلام روبرت، أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1968م، ص 65.

(6) عبد الفتاح رياض، المصدر نفسه، ص 103.

(7) ينظر: وسما حسن الاغا، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م، ص 199.

(8) ينظر: ايمن فؤاد سيد، الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، ج1، الدراسة المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997م، ص 20.

(9) المصدر نفسه، ص 120.

(10) ينظر: بشير فارس، "صورة جديدة منمنمة من أسلوب التصوير البغدادي"، مجلة المجتمع العلمي المصري، عدد 28، (1945-1946)، ص

الذي ترجمه إلى اللغة العربية ابن المقفع في حوالي سنة (133هـ/750م) يحتوي على صور مرسومة بألوان على لسان الحيوانات<sup>(1)</sup>.

للتصوير الإسلامي في المخطوطات نهج مختلف عن التصوير اليوناني والروماني لا يلجأ إلى الإيهام ويغفل قواعد المنظور التي ترمز إلى العمق والتي تظهر الأشياء ذات أبعاد ثلاثية على سطح اللوحة، وكان إهمال المصور الإسلامي لهذه القواعد قصداً؛ إذ لم يكن يؤمن كثيراً بالواقعية فهي تسعى إلى محاكاة الروح الصوفية والوصول إلى الجوهر وقد تأثرت بالفنون الوافدة من الصين والشرق عن طريق بلاد فارس وجسدت مآثر الشعوب من خلال فن التصوير الإسلامي<sup>(2)</sup>. ويرى الباحث أن المخطوطات الإسلامية كانت له تاريخ عظيم وماضٍ تليد في تجسيد الرسوم ذات الطابع المزوق في محاكاة القصص الشرقية والملاحم الأسطورية بروح ذات طابع جمالي وعناصر التكوين.

### مخطوطة الشاهنامة (كتاب الملوك)

"الشاهنامة هي الملحمة القومية الفارسية التي تجسد مآثر أبطال التاريخ الفارسي القديم، وللشاهنامة عند الفرس مكانة جميلة فهي سجل تاريخهم وأناشيد أمجادهم وديوان لغتهم، حتى سماه ابن الأثير قرآن الفرس"<sup>(3)</sup>. والشاهنامة ملحمة شعرية متكونة من ستين ألف بيت من الشعر من تأليف الشاعر أبو القاسم الفردوسي الطوسي (ت 416هـ/1025م)، وتجمع الشاهنامة معظم ما وعى الفرس من أساطيرهم وتاريخهم من أقدم العهود حتى الفتح الإسلامي وتجمع مشاهد الحرب والحب والعواطف الجامعة<sup>(4)</sup>.

لقد انتجت عدة نسخ من مخطوطة الشاهنامة في عدة عصور منذ بدء القرن الرابع عشر الميلادي/السابع الهجري، وأشهرها شاهنامة تبريز العظمى "يموط" (1330-1336م/764-730هـ) التي تفوق كل ما أمكنه تصويره من حركة درامية وثرء زخرفي وجمالي وتكوين، فضلاً عن نسخة أخرى من شاهنامة تبريز انتجت سنة (1370م/771هـ) في الحقبة الجلائرية، ونسخة أخرى انتجت في العصر التيموري باسم شاهنامة القاهرة، (1393م/795هـ) محفوظة بدار الكتب المصرية تم نسخها في شيراز. وأخرى باسم شاهنامة بايسنقر في هراة (1439م)، ونسخة في العصر التيموري الثاني باسم شاهنامة شيراز في منتصف القرن الخامس عشر/الثامن الهجري، محفوظة في متحف بوسطن، وشاهنامة شاه طهماسب في اصفهان سنة (1522-1528م/928-934هـ) في العصر الصفوي<sup>(5)</sup>.

ويرى الباحث أن كل هذه النسخ من الشاهنامة قد جسدت الروح الجمالية والصوفية في الفن الإسلامي في سرد القصص والأساطير والمآثر لدى الشعوب وكل نسخة من هذه النسخ جاءت بروح العصر مع مراعاة المشاهد التي تجسد الطبيعة وجمالية المكان وعناصر التصوير الإسلامي من تكوين وفضاء وفراغ واللوان نابضة بالحياة.

### أسس الجمال والتكوين في رسوم الشاهنامة:

طرح الفنان المسلم رؤية وفرضاً جمالية وأسس تكوين شكلت المشهد في رسوم المخطوطات بصورة عامة وفي رسوم الشاهنامة بصورة خاصة. قام الباحث بحصرها بما يأتي:

(1) أبو الحمد محمود فرعلي، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه واصله ومدارسه، دار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1991م، ص 79.

(2) ينظر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2001م، ص 24-25.

(3) المصدر نفسه، ص 45.

(4) ينظر: شعبان ربيع طرطور، الدولة الجلائرية، دار الهداية للطباعة والنشر، القاهرة، 1987م، ص 148.

(5) ينظر: ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص 150، 154، 160، 180، 218.

## 1- المنظور الروحي:

يقول عفيف بهنسي إن الفنان المسلم شكل المشهد المكاني من خلال ما يسمى بالمنظور الروحي، الذي يتكون من رؤية شاملة لا تحدها زاوية بصرية ضيقة، فهي رؤية من جميع الجوانب مندمجة في وحدة العمل الفني تتناول الأشياء يلتقطها الفنان ويكونها في اللوحة فتبدو في خلفية العمل كثيفة مسطحة وتفسر الوجود المترامي في البعد فتكون صورة شديدة الاندماج وعندها لا نرى مكان المشاهد من هذه الأشياء أهو في أقصى البعد عنها أو في أقصى القرب منها أو هو في أعماقها فتلتحم المسافات والفراغ في هذا الكون التصويري<sup>(1)</sup>.

## 2- منظور عين الطائر:

وذهبت أمل محمود نصر بالقول: "عالجت المنمنمات الفارسية المكان من خلال افتراض أن المتفرج أنه يتطلع إلى المشهد المتعدد والزوايا والابعاد والاحجام من موقع مرتفع حتى لا يضطر الفنان إلى رسم الشخص أو الجماعات مترابطة بعضها فوق بعض"<sup>(2)</sup>. ويرى الباحث أن هذه قد أسهمت بجمالية المشهد في رسوم الشاهنامة.

## 3- البعد اللولبي (Spirale):

فقد ناقش بابا دوبولو المنظور اللولبي إذ وجد من خلال تطبيقات على نماذج عدة من مخطوطات الواسطي حيث إن العين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيتها بحركة متصلة لولبية. ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال مثل: العين أو اليد، هنا المنظور اللولبي يوحى على الأقل باختراق البعد. وهذا يتماشى مع روح المنظور الإسلامي في الفن في الانتقال من العالم الخارجي (الملا الأعلى) إلى الأرض. مشدود بقوة الخالق وسحر المقدره الالهية على خلق الكون<sup>(3)</sup>.

## 4- المستويات المتداخلة:

"استخدم الفنان المسلم في رسوم الشاهنامة طريقة المستويات المتداخلة للتعبير عن أبعاد المكان وبذلك لا يجذب العين خلال موقع محدد في الفراغ بل تجاه مجموعة من الخطوط والالوان التي توجه العين، حيث تعطي الاشكال تتحرك على مجموعة من المسطحات المتداخلة جزئياً الواحد تلو الآخر"<sup>(4)</sup>.

## 5- وحدة الحواف والخطوط والزخرفة المرافقة للصورة:

حقق الفنان المسلم وحدة زخرفية على اطراف وحوافي المخطوطات وحول الرسوم وعلى الحاشية وهي روح شرقية، والاداء الخطي والنص المرافق للرسوم وهي معزز جمالي وعنصر في تكوين رسوم المخطوطات الاسلامية بصورة عامة والشاهنامة بصورة خاصة وهذه العناصر الزخرفية والحوافي تكون السياق العام للمنمنمة وتجعله ذات ايقاع جمالي ووحدة زخرفية تشكل نظام ومن خلال التتابع المنتظم في بنيتها الشكلية<sup>(5)</sup>.

وهنا يرى الباحث أن الفنان المسلم قد استلهم كل العناصر الجمالية في تكوين اشكال الرسوم في المنمنمات، وأن التصوير في المخطوطات قد تجاوز وظيفتها الشارحة والمفسرة للنص الأدبي أو الديني أو الاسطوري الملحمي أو التاريخي

(1) ينظر: عفيف بهنسي، جمالية الفن الإسلامي: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م، ص 69.  
(2) أمل احمد محمود نصر، جماليات المنمنمة الاسلامية، بحث منشور في المؤتمر العالمي في الفكر الاسلامي، كلية العمارة والفنون الاسلامية، عمان، 2012م، ص 11-12.  
(3) الكسندر بابا دوبولو، التصوير في المخطوطات العربية، مجلة فنون عربية، العدد الأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1982م، ص 17-18.  
(4) أمل احمد محمود نصر، المصدر السابق، ص 12.

(5) SIEGERIED, WICHMANN "GIAPPONISMO" Gruppo Edizionale Italy, 1981, P. 221.

ذو ابداع جمالي يحمل عناصر تكوين والوان وخطوط وزخارف واشكال جعلت هذا الفن ذا عناصر جمالية وتكوين محكم بخصوصية التصوير الاسلامي في المخطوطات.

#### مؤشرات الإطار النظري:

- في ضوء ما تم تناوله من طروحات في الإطار النظري، خرج الباحث بجملة مؤشرات وهي:
1. إن الجمال في الفن نابع من روح صوفية ذات أسس قائمة على العقيدة تحلت بفلسفة الجمال الفكري والايماي والفني تناغمت بتجانس وخصوصية ابداعية فكرية.
  2. إن التكوين الفني اعطى للفنان خصوصية في تنظيم عناصر العمل وتجميعها وتنظيمها وترتيبها بنسق يجعل العمل يخضع لأسس وقوانين ترتقي بالعمل إلى جمالية التكوين.
  3. تميز المخطوط الاسلامي بخصوصية جعلتها تحمل طابعاً ابداعياً وروحاً جمالية وعناصر مهمة من خلال رسومها ودقة الالوان ونهج خاصة بها مختلف له فضل بتخليد المآثر والقصص الشرقية الساحرة.
  4. تحلى كتاب الملوك الشاهنامه بخصوصية جعلته يصور الملاحم والقصص بطابع جمالي بالوان ذات بهجة غنائية هي لسان حال العصور السابقة.
  5. كان للشاهنامه اسس جمالية وتكوينية جعلت رسوم المخطوطة تتحلى بأسلوب يحمل قواعد تغني العمل من نواحي جمالية وعناصر تكوينية تميزها بخصوصية ابداعية.

#### الفصل الثالث ( اجراءات البحث ) :

##### أولاً: مجتمع البحث

من خلال الاطلاع والبحث والتقصي على رسوم المخطوطات الاسلامية وما هو متوافر في الكتب والمجلات والشبكة العنكبوتية العالمية (الانترنت) وجد الباحث عدداً من الاعمال والرسوم الخاصة برسوم الشاهنامه بلغت 20 لوحة منمنمة تمثل مجتمع البحث.

##### ثانياً: عينة البحث

ولتحقيق هدف البحث وتمثلاً لمجتمع البحث اختار الباحث أربعة نماذج بطريقة قصدية لغرض التحليل والدراسة تمثل أسس جمالية وتكوينية وضمن الفترة حدود البحث الزمانية وفق المسوغات الآتية:

1. اختيار الاعمال التي تحمل الطابع الجمالي في رسوم الشاهنامه.
2. توافرت فيها عناصر التكوين والأسس التي قامت عليه.
3. تنوعت المواضيع التي تسرد القصص والتي تحاكي موضوعات الشاهنامه الملحمية والقصة والطبيعة والأسلوب الفني.

##### ثالثاً: اداة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن جمالية التكوين في رسوم المخطوطات الاسلامية افاد الباحث من الإطار النظري وما أسفر عنه في بناء بنود التحليل وابرار جماليات التكوين في رسوم الشاهنامه.

##### رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل عينات البحث.

## خامساً: تحليل العينة

### نموذج رقم (1)

اسم المنمنمة: الاسكندر يبني سد يأجوج وماجوج / شاهنامه ديموت

المكان والتاريخ: ايران تبريز، المدرسة المغولية الإسلامية، 1330-1336م / 730هـ - 764هـ

القياس: 32 × 34 سم

المصور: غير مستدل

المادة: أحبار وألوان مائية وتذهيب على ورق

العائدية: متحف كاليفورنيا

يصور المشهد من مخطوطة الشاهنامه واقعة بناء سد يأجوج وماجوج التي قام بها الملك المقدوني الاسكندر وهي من قصص القرآن الكريم، اذ يجسد المشهد حالة من العمل الدأوب والمتواصل في انشاء السد لمجموعة من العمال يعملون بجد ويقف الملك الاسكندر في الجهة اليسرى من اللوحة يركب فرساً، وقد ميزه الرسام بتاج وهالة حول الرأس ويتطلع العمال له في حالة من شد نظر المشاهد الى الشخصية المهمة في العمل.



لقد سعى الفنان المسلم في هذا العمل الى تجسيد الواقعة ببراء لوني وعناصر من التكوين التي لم تدع جزءاً من العمل الا وقد شغلته بمنظور يجمع وحدة العمل بصورة مندمجة وكثافة واندماج شديد، وحقق المستويات المتداخلة من الألوان والخطوط التي توجه عين المشاهد الى ان يتطلع الى العمل كوحدة متكاملة ومتداخلة، وجاء النص الخطي الثلث في العنوان وخط النسخ في المتن في تفسير الحادثة او القصة مع حوافٍ تميز به فن التصوير الإسلامي.

ومزاوجة الفنان بين الألوان الحارة والباردة بطريقة أعطت المشاهد انسجاماً هرمونياً فضلاً عن اللون الذهبي، الذي اغنى عناصر العمل وأعطى ثراءً لما لهذا اللون من قدسية إسلامية مرتبطة بالجنة والنعيم، نجح الفنان في جعل الملك الاسكندر محور مهم من خلال الألوان وتطلع العمال له لقد نجح الفنان المسلم في تكوين

مشهد بعناصر جمالية و اساس من التكوين الفني القائم على أساس العقيدة الإسلامية بروح إبداعية و ثراء فني ومخلداً لقصة من الشاهنامه وصلتنا عن طريق فن الرسم الذي كان له الدور الفاعل في تجسيد تاريخ ومآثر الشعوب.



## نموذج رقم (2)

اسم المنمنمة: دق الضحاك الى صخرة المغارة/ شاهنامة بايسنقر  
المكان والتاريخ: هرات، ايران المدرسة التيمورية/ 1430م / 833هـ  
القياس: 29 × 23,3سم

المصور: احمد موسى

المادة: أحبار وألوان مائية وتذهيب على ورق

العائدية: مكتبة قصر جولستان/ طهران



في هذه المنمنمة من الشاهنامة التي تصور قصة الضحاك وهي أسطورة في الشاهنامة إذ يجسد الفنان المغارة في الجزء الأيسر من اللوحة بين جزئي النص ولونها باللون الأسود الداكن رامزاً للظلمات، وفي فتحتها رسم الضحاك عارياً الا من سروال أبيض، وقد مد ذراعيه عن يمين ويسار وثمة مسمار اسود قد دق في كفه اليسرى ونشهد فارساً يقف في مستوى أدنى من الضحاك ليدق مسمارا في قدمه اليسرى، وقد ظهرت الطبيعة المتكونة من الصخور المرجانية الزرقاء والذهبية والبرتقالية حول المغارة، تتخللها الشجيرات والأشجار، أما السماء الذهبية الصافية، فقد افرد لها الفنان هامش اللوحة العلوي كله بعرض الصفحة، ورسم بها الأشجار فوق اطار النص العلوي كله بعرض الصفحة، ورسم بها الأشجار فوق اطار النص العلوي

واطلق فيها الاطيار المُحلقة البديعة فضلاً عن النص الخطي المنقسم الى جزئين علوي وسفلي مع هوامش ذهبية وبخط نستعليق.

جاء التكوين الفني في هذه اللوحة معبراً عن المركز الأهم في العمل ألا وهو شخصية الضحاك فقد جعلها الرسام محور اللوحة، وأعطى اللون الأبيض خاصة جذب لعين المشاهد، علاوة على الرؤية الشاملة شديدة التفاصيل، وتحقيق المستويات المتداخلة على مستوى التكوين، وجاء اللون بتضادات وعمق لوني ليعطي العمل بريقاً لونياً سعى لتحقيق روية جذب للمشاهد بغنائية لونية ذات أساس محفزة لتحقيق الأساس المهمة التي قام عليه عناصر التكوين الفني في رسوم المخطوطات الإسلامية في رسوم الشاهنامة.

### نموذج رقم (3)

اسم المنمنمة: محكمة (حاشية جيومرت) / شاهنامه شاه طهماسب

المكان والتاريخ: تبريز/إيران، المدرسة الصفوية، 1522-1525م

القياس: 31.8 × 47 سم

المصور: سلطان محمد

المادة: أحبار وألوان مائية وتذهيب على ورق

العائدية: متحف المتروبوليتان/ نيويورك



في هذه اللوحة من الشاهنامه يصور الفنان المبدع سلطان محمد الملك جيومرت في محكمة وهو يعتلي مكاناً مرتفعاً وابنه يجلس على يساره وحفيده يقف الى شماله، بوسط منظر من الطبيعة الخلابة حيث يجتمع البشر جنباً الى جنب مع الحيوانات من مختلف الأنواع والأشجار المورقة والازهار المتفتحة مع الصخور التي تشبه الشعب المرجانية والتي توحى بالوئام بين الانسان والنظام الطبيعي بدقة مع جموع من الشخوص على جانبي اللوحة لا حصر لها بإنشاء دائري ومشهد أوسع وبمستوى تفاصيل شديد الاندماج قابل على استيعاب عناصر التكوين بمنظور روعي قد يَكُونُ رؤية شاملة شديدة التفاصيل والمستويات المتداخلة المعبرة عن أبعاد المكان وتحرك لعين المشاهد من مجموعة من المسطحات المتداخلة التي تعطي حركة ايقاعية تتدرج لدخول عين المتلقي من مقدمة اللوحة حتى تقرأ كل تفاصيل العمل.

وسعى الفنان المسلم الى الخروج عن حواشي

اللوحة الذهبية من خلال الخروج بالأشجار والصخور خارج الاطار، علاوة على استخدام اللون الذهبي في السماء لإطفاء عنصر الثراء والجمال وكانت الألوان ذات طابع شفاف ومعبرة عن أجواء أسطورية غلب عليها الألوان الباردة، فضلاً عن مرافقة الخطوط المتمثلة بالنتعليق التي أدت دوراً شارحاً للقصة، لقد حقق الرسام سلطان محمد في هذا العمل كل العناصر الجمالية وأسس التكوين الفني الذي تميز به رسوم المنمنمات الإسلامية وحققت تقدماً ملحوظاً في تصوير المشاهد والقصص الأسطورية في ملحمة الشاهنامه.

#### نموذج رقم (4)

اسم المنمنمة: هفتواذ والدودة/ شاهنامه شاه طهماسب

المكان والتاريخ: إيران، المدرسة الصفوية، 1540-946م

القياس: 47 × 31,8

المصور: دوست محمد

المادة: أحبار وألوان مائية وتذهيب على ورق

العائدية: متحف المتروبوليتان/ نيويورك



هذه الشاهنامه آخر منمنمة أضيفت الى مجموعة شاه طهماسب وتحكي قصة الدودة السحرية التي عثرت عليها ابنة هفتواذ داخل تفاحة اعانتها على غزل كميات من الحرير تفوق ما تغزله زميلاتها. إذ تصور هذه اللوحة حياة المدينة بعد أن عاشت في رغد بسبب بركة الدودة إذ تصور هذه اللوحة مشهداً من غابة مورقة(1) وقد جلست الفتيات يغزلن الحرير ويطهين الطعام، وانشغل الرجال بالأمور اليومية في نشاط واقبال، وتوسطت القلعة اللوحة بأبراجها المسننة وخلفها الحرس وفيه جامعها الأخضر ومئذنتها التي ينادي فيها مؤذن للصلاة، لقد احكم الرسام (دوست محمد) عناصر التكوين التي جاءت بمشهد طولي ذي تفاصيل شديدة العناصر بمستويات متعاقبة بمنظور عين الطائر وعناصر زخرفية ذات ثراء وبهجة وألوان براقية باردة في الخلفية من التركوازي والاخضر والرصاصي، وأخذت ألوان الحارة

الشخوص متمثلة بالألوان الأحمر والاصفر الذي أعطى نقطة جذب لعين المشاهد للأشخاص المحوريين في العمل لقد حقق الفنان تبايناً لونياً حقق عنصراً جمالياً على مستوى اللون والتكوين علاوة على تطبيق أسس التكوين في الفن الإسلامي والتي هي نابعة من العقيدة الإسلامية، فضلاً عن العناصر الأخرى من وحدة الحواف والخطوط والزخرفة واللون الذهبي في السماء وحواشي اللوحة ويرى الباحث أن فن التصوير قد قفز الى الامام في العصر الصفوي وتبلور مفهوم التكوين والجمال لدى الفنان المسلم في تجسيد القصة بروح وأسلوب فني مميز يحاكي مآثر الماضي بروح إسلامية ذات عقيدة صوفية أبدعت في تصوير قصص الشاهنامه وخلده التاريخ للأجيال القادمة.

(1) للمزيد ينظر: ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص 218.

## الفصل الرابع

### أولاً: النتائج:

1. كشفت نماذج عينة البحث عن جماليات المشهد من خلال توزيع الشخوص والألوان بعناصر وأسس تكوين أختطها الفنان المسلم وهي مستمدة من العقيدة الإسلامية كالمنظور الروحي، ووحدة العمل واللتحام الفراغ، والمسافات في مشهد محكم الجمال والتكوين.
2. حقق الرسام المسلم في رسوم الشاهنامة منظور آخر هو منظور عين الطائر وجعل المشاهد يتطلع للعمل من مكان مرتفع وتحقق المستويات المتداخلة للتعبير عن إبداع المكان، فضلاً عن وحدة الحواف والخطوط المرافقة للنص والزخارف التي تزين حواشي اللوحة.
3. كانت الشخوص حاضرة وبشدة في المشهد الذي يصور قصة أو حدث مهم من قصص الشاهنامة وبحركات وحيوية تجعل المشاهد يتحرى الأحداث يتطلع على أدق التفاصيل يفسر ويتسأل عن مكنونات اللوحة وما تحويه من أحداث.
4. حضور اللون الذهبي في معظم مشاهد الشاهنامة أعطى له صفة جمال وثناء ملكية كونه مرتبطاً بالعقيدة الإسلامية من جهة أخرى علاوة على الألوان المشرقة والبراقة التي أعطت اللوحة جمالاً لونياً ملحوظاً.
5. جميع نماذج عينة البحث حملت جماليات المكان والطبيعة في مشاهد الشاهنامة وعناصر جمالية في تصوير المناظر الطبيعية والأشجار والشجرات والصخور والحيوانات التي أغنت عناصر المشهد وعززت فيها عناصر التكوين الفني.
6. حقق الفنان المسلم توازناً في التكوين الفني على مستوى توزيع واشغال اللوحة ونظام العلاقات والنسب بين الحجم لكل مفردة واردة في اللوحة بانسجام جعل العمل يظهر بصورة جلية.

### ثانياً: الاستنتاجات

1. استنتج الباحث أن رسوم الشاهنامة وإن جاءت في عصور مختلفة إلا أنها كانت صادقة ومعبرة عن تجسيد تلك الملحمة بأسلوب يتناغم مع روح العصر وبطابع جمالي واسباس تكوينه وغنائية لونية.
2. استطاع الفنان المسلم من خلال رسوم الشاهنامة أن يحيي الموروث القديم في القصة واللمحة ما قبل الإسلام بروح وأسلوب ذا طابع إسلامي أعطت فن المنمنمات خصوصية مميزة.
3. شكل فن تصوير المنمنمات الإسلامية أسلوباً فنياً وجمالياً على مستوى الشكل والطريقة في المحاكاة والخصوصية والابعاد الفكرية وأسس له أساس التكوين الفني الخاص به.
4. الملحمة والقصة الأسطورية كانت محور الاعمال التي تناوله فن الرسم، وكانت بحق هي الملهم في إنجازات تلك الاعمال وجسدت بعناصر جمالية ومشاهد معبرة كان التكوين أساسها في شغل المشهد الفني.
5. تجسيد الحصان في أغلب مشاهد الشاهنامة لما للحصان من خصوصية تدلل على الفروسية والجوانب التي يتحلى بها الفارس أو الملك.

### ثالثاً: التوصيات

- في ضوء النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة يوصي الباحث بما يأتي:
1. الاعتناء في فن الرسم الإسلامي ودراسته من خلال المخطوطات (ولاسيما المخطوطات الفارسية والتركية لمى له عن جماليات في التكوين والألوان).

2. انشاء مراكز متخصصة في جامعات العراق وكليات الفنون وكلية الاثار تعني بدراسة الرسوم والمنمنمات الإسلامية.

#### رابعاً: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحث اجراء الدراسات الاتية:

1. جماليات المكان في رسوم المخطوطات الفارسية
2. الغنائية اللونية في المنمنمات الإسلامية (المنظومات الخمسة أنموذجاً).

#### الهوامش:

- (1) ابن منظور، لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والانباء والنشر، ج3، القاهرة، دبت، ص 133.
- (2) (1) الرازي، محمد بن بكر عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981م، ص 111.
- (3) (1) فردريك كويلستون، تاريخ الفلسفة، المجلد الأول، ترجمة امام عبد الفتاح امام، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 351.
- (4) (1) ينظر: بنتون، وليم، الجمالية، ترجمة ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 94.
- (5) (1) لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، ط24، بيروت، 1986م، ص 704.
- (6) (1) عادل سعدي، خاصية التكرار في التكوينات الخطية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، 2002، ص 8.
- (7) (1) سكوت، روبرت جيلام، أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، دار النهضة، القاهرة، دبت، ص 28.
- (8) (1) ينظر: اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م، ص 26.
- (9) (1) عبد الرحمن بدوي، أرسطو طاليس: فن الشعر، دار الثقافة، ط2، القاهرة، 1973م، ص 8.
- (10) (1) ينظر: أنور فؤاد أبي خزام، الروح الصوفية في نظريات الجمالية العربية الإسلامية، دار الصداقة العربية، ط1، لبنان، 1995م، ص 1.
- (11) (1) سمير الصائغ، الفن الاسلامي، دار المعرفة، ط1، بيروت، 1988م، ص 155.
- (12) (1) سورة النحل، الآية 16.
- (13) (1) سورة الحجر، الآية 85.
- (14) (1) حديث صحيح، رواه مسلم والترمذي، السيوطي، الجامع الصغير، دار الفكر، ج1، ص 263.
- (15) (1) احمد الطيب، الجانب النقدي في فلسفة أبي البركات البغدادي، دار الشروق، القاهرة، 2010م، ص 64.
- (16) (1) أبو حامد بن محمد الغزالي، احياء علوم الدين، المجلد الرابع، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، دبت، ص 314-315.
- (17) (1) ابن عربي، "وسائل ابن عربي"، الجزء الأول، الجلال والجمال، دائرة المعارف العثمانية، ط1، حيدر اباد الداكن، 1361هـ، ص 3، 6.

- (18) (1) ينظر: ادهم محسن حنش، نظرية الفن الاسلامي، المفهوم الجمالي والبنية المعرفية، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ط1، فرجينيا، 2013م، ص 122، 123.
- (19) (1) غياث الدين محمد رشيد، تأثر الفن العربي الاسلامي على فن التصوير الأوربي جمالياً، بحث منشور في مجلة العلوم الانسانية، جامعة بابل، المجلد 22، العدد 1، 2014م، ص 124.
- (20) (1) ينظر: عياض عبد الرحمن أمين، اشكالية التأويل في الفن العربي الاسلامي (فن التصوير)، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009م، ص 167-168.
- (21) (1) ينظر: عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط4، لبنان، 2000م، ص 11.
- (22) (1) J. Ruskin, The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners, National Library Association, New York, 2009, P. 116.
- (23) (1) ينظر: سلام حميد رشيد، جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري، بحث منشور في مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد 24، العدد 1، 2016م، ص 327.
- (24) (1) المصدر نفسه، ص 327.
- (25) (1) محمد الكناني، أنظمة التكوين في رسوم الفنان جواد سليم دراسة تحليلية، بحث منشور في مجلة الاكاديميين، العدد 52، 2009م، ص 20.
- (26) (1) عبد الفتاح رياض، المصدر السابق، ص 111.
- (27) (1) المصدر نفسه، ص 189.
- (28) (1) سلام حميد رشيد، المصدر السابق، ص 330.
- (29) (1) ينظر: عبد الفتاح رياض، المصدر نفسه، ص 181-182.
- (30) (1) J. Ruskin, P. 234-235.
- (31) (1) ينظر: جيلام روبرت، أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1968م، ص 65.
- (32) (1) عبد الفتاح رياض، المصدر نفسه، ص 103.
- (33) (1) ينظر: وسما حسن الاغا، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م، ص 199.
- (34) (1) ينظر: ايمن فؤاد سيد، الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، ج1، الدراسة المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997م، ص 20.
- (35) (1) المصدر نفسه، ص 120.
- (36) (1) ينظر: بشير فارس، "صورة جديدة منمنمة من أسلوب التصوير البغدادي"، مجلة المجتمع العلمي المصري، عدد 28، (1945-1946)، ص 1.
- (37) (1) ابو الحمد محمود فرعلي، التصوير الاسلامي نشأته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1991م، ص 79.

- (38) (1) ينظر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2001م، ص 24-25.
- (39) (1) المصدر نفسه، ص 45.
- (40) (1) ينظر: شعبان ربيع طرطور، الدولة الجلائرية، دار الهداية للطباعة والنشر، القاهرة، 1987م، ص 148.
- (41) (1) ينظر: ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص 150، 154، 160، 180، 218.
- (42) (1) ينظر: عفيف بهنسي، جمالية الفن الاسلامي: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م، ص 69.
- (43) (1) امل احمد محمود نصر، جماليات المنمنمة الاسلامية، بحث منشور في المؤتمر العالمي في الفكر الاسلامي، كلية العمارة والفنون الاسلامية، عمان، 2012م، ص 11-12.
- (44) (1) الكسندر بابا دوبرولو، التصوير في المخطوطات العربية، مجلة فنون عربية، العدد الأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1982م، ص 17-18.
- (45) (1) امل احمد محمود نصر، المصدر السابق، ص 12.
- (46) (1) SIEGERIED, WICHMANN "GIAPPONISMO" Gruppo Edizional Italy, 1981, P. 221.
- (47) (1) للمزيد ينظر: ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص 218.

