المجلد 28، العدد 6: 2020. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية،
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(28), No.(6): 2020.

الأنساق الزخرفية الإسلامية وانعكاسها في رسوم فازاريللي

ثامر عبيد كاظم الشيباني
تربية كربلاء المقدسة
Alshybanythamr99@gmail.com

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 13 /2/ 2020
تاريخ قبول النشر: 2020 /7/19
تاريخ النشر: 19/ 9 / 2020

المستخلص

يعنى هذا البحث بدراسة الأنساق الزخرفية الإسلامية وانعكاسها في رسوم (فازاريللي)، وقد قسّم البحث إلى أربعة فصول: خصص الفصل الأول ببيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات الواردة فيه، وقد تناول مشكلة البحث موضوع دراسة الأنساق الزخرفية الإسلامية وانعكاسها في رسوم (فازاريللي)التي يلخصها التساؤل الآتي: كيف تشكلت الرؤية التأثيرية للفنان (فازاريللي) في الفن الإسلامي؟ وبماذا تميز الانعكاس الفني في رسومه؟ وما هو الانعكاس النسقي والجمالية التي شهدت فيرسومه الفنية؟ وتضمن الفصل الثاني مبحثين عنى الأول بـــ(مدخل في الأنساق الزخرفية للفن الإسلامي)، فيما عنى الثاني بـــ(التحولات النسقية في الفن الأوروبي)، وتضمن هذا الفصل عرضاً لمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة. وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، واختص الفصل الرابع بنتائج البحث واستنتاجاته.

أولا:النتائج

1- اعتمدت رسوم (فازاريللي) في مرجعياتها على أنساق زخرفية إسلامية تتابعية عبر النسق الزخرفي المتتابع متشابهاً لنسق الزخرفة الإسلامية من حيث تكرار الأشكال الدائرية وتوظيف هذه الأشكال، بتأثيره البصري المتأثر بالزخرفة الإسلامية وخلّف أشكالا بصرية تحمل دلالات من العمق الإنساني للفن.

2- استعار (فازاريللي) في معالجاته الفنية في بعض رسومه أشكالا مستمدة أو تناصات من الأعمال الفنية للحضارة الإسلامية،ما يمنح الشكل نسقاً دائريا رائعاً متكرراً بإيقاع منتظم دائري دلالة على ارتباطه الوثيق بالحضارة الإسلامية والفن الزخرفي معتمداً على التحريف في الفضاء ومبتعداً عن المنظور التقليدي لينهل منها ما يجدد رؤيته الفنية، والجمالية.

ثانيا:الاستنتاجات.

1- تأثر الفنان (فازاريللي) في رسومه بالفنون الإسلامية؛لأنه وجد فيها مصدر إلهام للذات الإنسانية، فراح باحثاً عن الحياة مختزلا في الشكل واستبعاد كل ما يحيط بالواقع مباشرةً. فاللوحة بعيدة عن الواقع المرئي باحثاً عن رؤية جوهرية جمالية إنسانية تتولد عبرها إحساسات روحية.

2- دارت رؤية (فازاريللي) في إبداع أشكال، وتكوينات، ومعالجات فنية في عوالم ذاتية متخيلة تبتعد عن المحاكاة وهي جوهر لإيقاظ الدهشة لدى المتلقي عند قراءته للعمل الفني في صياغة جديدة للفن في معالجات ذات أنساق متعددة.

الكلمات الدالة: الأنساق، الزخرفة، الانعكاس.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License

المجلد 28، العدد 6: 2020. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية،
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(28), No.(6): 2020.

The Islamic Decorative Patterns and their Reflectionson Vasarely's Paintings

Thamer Obaid Kazem Al Shibani
Holy Karbala Education Directorate

Abstract

This research is concerned with studying Islamic decorative Patterns and their reflection in Vasarelypaintings. The research was divided into four chapters. The first chapter was devoted to explaining the research problem، its importance، need،purpose، and limitations، and defining terms contained therein. The research problem dealt with the topic of studying Islamic decorative Patterns and their reflection in (Vasarely)paintings Which is summarized by the following question: How was the influential vision of the artist (Vasarely) in Islamic art formed، and what distinguished the artistic reflection in his paintings? What is the reflection of the coordination and aesthetic that witnessed through his artistic paintings? The second chapter included two topics، the first concerned with (an introduction in the decorative Patterns of Islamic art)، and the second concerned with (coordinate transformations in European art) This chapter included a presentation of the theoretical framework indicators and previous studies، and the third chapter included research procedures، while the fourth chapter focused on the results and conclusions of the research

Firstly: the results

1- Vasarely paintings in its references depended on sequential Islamic decorative Patterns through the sequential decorative pattern similar to the Islamic decoration pattern in terms of the repetition of circular motifs and the use of these forms، through its visual impact affected by Islamic decoration and behind visual forms bearing connotations from the human depth of art.
2- (Vasarely) borrowed in his artistic treatments some of his paintings drawn forms or symmetries from the works of art of Islamic civilization، which gives the figure a wonderful circular pattern with a regular circular rhythm indicating its close association with Islamic civilization and decorative art، relying on the distortion in space and away from the traditional perspective to draw from it What renews his artistic and aesthetic vision.

Secondly: the conclusions.

1- That the artist (Vasarely) was influenced in his paintings by Islamic arts، because he found in them a source of inspiration for the human self، so he sought life، reduced to form and excluding everything that surrounds reality directly.
2-The vision of (Vasarely) revolves around the creation of forms، configurations، and artistic treatments in imagined subjective worlds that are far from simulation and are the essence of awakening surprise to the recipient when reading artwork in a new formulation of art in treatments with multiple formats.

Keywords: Patterns، decoration، reflection.

1- الفصل الأول:الإطار المنهجي للبحث

1-1 مشكلة البحث: نشأ الفن الإسلامي في شبه الجزيرة العربية ولم يكن فيها عند ظهور الإسلام حضارة فنية تشكيلية نظرا لطبيعة المنطقة، ولم يكن هناك طراز فني ذا قيمة في ظهور الإسلام، وعندما فتح العرب المسلمون الأقطار والدول المحيطة بها وهي حضارات فنية أبدعت وابتكرت بكافة الفنون،أدى إلى أن تتداخل تلك الفنون ببعضها في تجسيد أشكال الفن الإسلامي المبتعد عن نحت التماثيل والنفور من رسم صور الإنسان والحيوان كاملة النسب في الزخارف، وساعد هذا على ازدهار الزخارف الهندسية والنباتية ذات المسحة الزخرفية المحورة التي يغلب عليها الطابع الهندسي، وبدأت فنون الكتابات الزخرفية العربية في الازدهار ولاسيما الخط الكوفي، وبعد انتشار الإسلام بين هذه الدول كثر استخدام الزخارف النباتية المحورة وانتشرت، وأخذت صور الحيوان والطيور في الزخارف الإسلامية تجريدا وصارت أمرا شائعا، بينما استمر ازدهار الزخارف الهندسية وزخارف الكتابات وتنوعت وتداخلت فيها

الزخارف النباتية والتكوينات الزخرفية حتى ظهرت أجمل أساليب الفنون الإسلامية في أنساق فنية متداخلة، ثم زينت كثير من المخطوطات ودواوين السيرة والشعر برسومات توضيحية تبين محتوياتها رسوم الإنسان والحيوان والطير وصور الطبيعة بأسلوب يتميز بالمسحة الزخرفية، وعرفت هذه الرسوم بالمنمنمات الإسلامية.وجاء الفن الإسلامي بأفكار جديدة وهامة، تغذت أفكارها من الحضارات السابقة جميعها. إن الفن الإسلامي مدرسة جديدة بنيت على فن الخط وفن الزخرفة، وفن العمارة والديكور، وجاءت هذه الاتجاهات مختلفة عن الماضي، وكانت المدرسة التجريدية أول مدرسة حديثة،فمنذ أن نشأت النهضة الغربية في إيطاليا التي ترعرعت مع أفكار شرقية، ونضجت في تبادل متواصل مع الثقافة، ولهذا انصرف الفنان المسلم إلى إتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها فأبدع في الرسوم الهندسية واتخذ من العناصر النباتية زخارف جردها عن أصلها الطبيعي في استعمالها حتى أصبحت عنصرا مهما في الفن الإسلامي،وهناك أيضا دافع هام وجاذب أساسي في الفن الإسلامي الذي هو منبع لأفكار جديدة هناك مدارس فنية بُنيت على قواعد أتت من الشرق، ومن المعروف عالميا أن المدرسة الرومانسية بنيت على أسس شرقية، ومدرسة الركوكو فهى جزء هام من الحضارة الإسلامية وفن العرب في غرناطة وفي الأندلس. وقد تأثرت معظم المدارس الفنية القديمة والحديثة منها بالفن؛ لأن الفن التشكيلي لغة يفهمها الإنسان بأفضل أسلوب، في رسم المناظر الشرقية الإسلامية وهو يعبر عن شخصية الفنان ومشاعره وأحاسيسه، ولهذا أثرت الزخرفة العربية الإسلامية في منهج العديد من الفنانين الأوربيين ورؤآهم من حيث إنهم وجدوا في تجسيدها معيناً لا ينضب واكتشافات جديدة ذات ايقاعيات حيوية موازنة في حيويتها لوفرة الحركة والإيقاع الموجود في تركيبها وخطوطها الكتابية العربية، كل هذا يدفعنا إلى تفحص رسوم الفنان (فازاريللي) الذي ينتسب إلى فنون ما بعد الحداثة التي لا بد أن تحمل الشيء الكثير من التأثيرات التي استلهمها الفنان وتأثر بها من الفن الإسلامي وعلاقتها بأسلوبه الفني ورؤيته للعمل الفني في مدارس الفن المعاصر، وهذا يحثنا إلى تفحص تصوير لوحاته التي تحمل أشكالاً زخرفية بصرية ذاتية متفردة ومعالجات فنية مختلفة، وبتحليل لوني وتقني وزخرفي بصري جديد وعلاقة بالفن الإسلامي،مما دفع الباحث إلى تقصي هذه المشكلة ودراستها، ومن هنا نشأت مشكلة البحث التي تمثلت بالتساؤلات الآتية:كيف تشكلت الرؤية التأثيرية للفنان (فازاريللي) في الفن الاسلامي وبماذا تميز الانعكاس الفني في رسومه؟وما هي الانعكاسات النسقية والجمالية التي شهد عبر رسومه الفنية؟

1-2 أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

1- يمثل محاولة جادة للكشف عن الأنساق الزخرفية الإسلامية وانعكاسها في رسوم (فازاريللي)، لأهميتها الكبيرة في مساحة الفن الإسلامي والفن الأوروبي.

2- يهتم البحث الحالي بدراسة المستويات النسقية الجمالية، في رسوم(فازاريللي)، لما لها من تأثيرات واضحة على زخارف الفن الإسلامي.

1-3هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى (الكشف عن الأنساق الزخرفية الإسلامية وانعكاسها في رسوم فازاريللي).

1-4 حدود البحث:

أولاً –الحدود الموضوعية:دراسة الأنساق الزخرفية الإسلامية وانعكاسها في رسوم (فازاريللي) الرسوم الفنية المنفذة بمواد الاكرلك وطباعة السكرين؛ لأنها تمثل أهم المراحل الفنية في حياته.

ثانياً–الحدود الزمانية: من سنة 1940 إلى سنة 1989.

ثالثاً –الحدود المكانية: في أوروبا.

1-5 تحديد المصطلحات:

الأنساق:

أولاً:لغوياً: نَسَقَ: نَسَقَ الشيءَ يَنْسُقُهُ نَسْقاً ونَسَّقَهُ نَظَّمَهُ على السَّواءِ، وانْتَسَقَ هُوَ وتَناسَقَ، والاسم النَّسَقْ، وقَدْ انْتَسَقَتْ هذهِ الأشياءُ بَعْضَها إلى بَعْض، أي تَنَسَقَتْ [1، ص4412]

نسق/ نسسقْتُ: الدُّرَّ نسقاً من باب قتل نظمته ونسقت الكلام نسقاً عطفت بعضه على بعض ودرٌّ نَسَقْ بفتحتين فَعَل مفعول، مثل: الولد والحفرة بمعنى المولود والمحفور، وقيل: النسق اسم للفعل فعلى هذا يقال: حروف النسق؛ لأن المحرك اسم ساكن، وكلام نسق أي على نظام واحد[2،ص 358].

نسق ينسق، نسقا، فهو ناسق، والمفعول منسوق. ونسقَ الشيء: نظمه نسق القلادة /الكتب/ الدر. والنسق منتظم ومتسق

ونسق الكلام: عطف بعضه على بعض ورتبة يحسن نسق الكلام. وتناسق يتناسق، تناسقا، فهو متناسق. وتناسقت الأشياء: مطاوع ناسق: انتظم بعضها إلى بعض (تناسقت الأزهار في الحديقة) تناسقت الأشكال الهندسية(3،ص2203)

ثانياً: اصطلاحاً:النسق: مجموعة أفكار علمية أو فلسفية متراصة منطقياً، لكن من حيث النظر إلى تماسكها بدلاً من النظر إلى حقيقتها.(ليس النسق شيئاً آخر سوى ترتيب مختلف أجزاء فن أو علم فيه كلها تآزراً متبادلا وحيث تتفسر الأخيرة بالأجزاء الأولى (4، ص1417). النسق: ما كان على نظام واحد في كل شيء. [5،ص 200]

الزخرفية الإسلامية:

أولاً: لغوياً: الزخرف: اسم سورة القران الكريم، وهي السورة رقم(43) في ترتيب المصحف الشريف، (مكية)عدد آياتها تسع وثمانون آية. وزخرفة (مفرد): مصدر زخرف. وفن الزخرفة:فن تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم، وغير ذلك. والزخرفة العربية: تزيين فني بأسلوب عربي، تندمج فيه رسوم الأزهار والأوراق التي زين بها العرب حروف كتاباتهم وأعمدة مبانيهم.[6،ص978]

زخرفة: زينة، وحسنة، وكملة، والقول حسّنه بترقيش الكذب، والزخرف من الأرض: ألوان نباتها المزخرف المزين، والمموه، والمزوّر، الزخرف: الذهب، وكمال حسن الشيء.[7،ص460]

ثانيا:اصطلاحا: الزخرفة: فن التزيين والتحليلية وهدفها تكوين عناصره فنية تعبيرية وتجريدية. والزخرفة: مجموعة نقاط وخطوط وأشكال هندسية ورسوم حيوانات ونباتات وكلمات متداخلة ومتناسقة فيما بينها، تعطي شكلا جميلا وتُستعمل لتزين المباني والأواني والملابس والجوامع والكنائس والمدافن والنقود والعملات والقصور وبعض أعلام الدول.[8،ص35] باستعمال عناصر هندسية، ونباتية، ومعمارية، وكتابية من الفنان المزخرف بإفراغ طاقته الكامنة فيها.[9،ص123]

والنسق حسب ما عرفه (سوسير): نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا متوحدا ويقترن كليته بآنية علاقاته التي لاقيمة للأجزاء خارجها. وكان (دي سوسير) يعني بالنسق شيئا قريبا من مفهوم البنية.إن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحويل اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات أو الوعي الفردي من حيث هما مصدران للمعنى إلى التركيز على أنظمة الشفرات التي تنزاح فيها الذات عن المركز. [10،ص291].

والنسق عند (فوكو): علامة تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها، ويعمل النسق على بلورة منطق التفكير في الإخراج الفني، ويحدد النسق الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية[11، ص132]

التعريف الاجرائي:

الأنساق الزخرفية: إظهار الزخارف ذات الأنساق الزخرفية الإسلامية بانعكاساتها وانشغالاتها النسقية والجمالية في رسوم(فازاريللي).عبر الأشكال؛ اللون والتصميم.

2-الفصل الثاني: الإطار النظري

2- 1المبحث الأول: مدخل في الأنساق الزخرفية للفن الإسلامي(النسق فلسفيا):

يتضمن العلاقات المتداخلة والمتناسقة للعمل الفني المرتبطة ضمن سياق منتظم أي نظام واحد من كل شيء. ويرجع التركيز على مفهوم النسق إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات أو الوعي الفردي بوصفه مصدرا للمعنى إلى أنظمة الشفرات النسقية التي تتراوح فيها عن المركز وعلى نحو لا تغدو للذات أية فاعلية معه في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه، لذا يرتبط مفهوم النسق ارتباطا وثيقا بمفهوم الذات المزاحة عن المركز. وفي الرسم تتكون اللوحة من مجموعة أنساق بنائية كالنسق اللوني والنسق الخطي والنسق التركيبي والنسق الضوئي وتتمظهر هذه الأنساق في اللوحة بوصفها أنساق اعلامية يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرية وباطنية [12،ص12] وهنا نجد قسمان للنسق، هما:

أولا: النسق البنائي: وهو بوجه عام يربط بين الأفكار والأشياء، وأن هناك التقاء بين بناءات الفكر وبناءات الواقع عند معظم البنائيين. وقد أخذ هؤلاء على عاتقهم أن يفضوا شفرات الطبيعية اللاشعورية للظواهر الاجتماعية، وأن يكشفوا عن الطابع الرمزي للثقافة البشرية في شتى صورها وأشكالها.

وثانيا: النسق السيمانطيقي: فهو لا يسمح لنا بالبحث في خارجه عن شروط صدق الجمل والقضايا؛ لأن هذه الشروط ينبغي أن تكون متوافرة داخل النسق ذاته[13،ص20]

ولهذا نلحظ أن نسق من العلاقات التي أشار إليها (كلود ليفي شتراوس) الذي يبحث عن تفسير هذا النسق في بناء يتصف بالثبات وهو لا يدخل نطاق الظواهر، وأن التبادل هو القاسم المشترك في النشاطات الاجتماعية،إذ نرى أن التبادل ضمن الظواهر في الواقع وهذا ما توصل إليه (شتراوس) عن بناءات بطريقة استنباطية ويتصورها في شكل هرمي يعلوه بناء البناءات أو ما يسميه ترتيب الترتيب ويتضح عبر ما استكشفه من أن البناء هو مبدأ الظواهر الاجتماعية.[14، ص20]

ينطوي النسق على قواعد التشكل التي تحكم بناء العناصر، ومنها يتحدد كل تغيّر يُعَد تعدداً وتنوعا في التشكل. وعليه فان عناصر التشكل هي (النسق- السياق- البنية -العلاقات).إذ إن النسق هو "نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلاً موحداً، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها". وكان(سوسير) يعني بالنسق شيئاً قريباً جداً من مفهوم (البنية). ويمكن القول إجمالاً: إن الاهتمام بمفهوم (النسق) راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي من مفهوم (الذات) أو (الوعي الفردي)، من حيث هما

مصدران للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها (الذات) عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته. لذا ينطوي مفهوم النسق على مستوى معين من مفهوم النظام، وفي الوقت نفسه ينطوي على مفهوم العلاقات بين الأجزاء وقيمها ويقود ذلك إلى مفهوم البنية،وهي: ((نسق من العلاقات الباطنة(المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) الذي له قوانينه الخاصة،من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه)، وينطوي مفهوم البنية على فكرة الانتظام الذاتي، والقوانين، وعلى مفهوم الترتيب و(التراتب) الذي يتجذر مع مفهوم السياق والذي يؤشر في إحدى مستويات معناه إلى التجاور والتتابع. فإن كلمة (النسق) وحدها تبرر القول بأن لها بنيات على اعتبار أن كلمة بنية مرادفة لكلمة نسق،أما العلاقات فهي الكيفية الفعالة التي تتشابك مع كل العناصر التي تؤسس (النسق) وتتنوع هذه العلاقات بين علاقات التتابع والترابط، وضمن هذا المفهوم، فـ(النسق) الذي يتضمن علاقات الترتيب فيه لابد أن يفعلها قانون ما.[15، ص15]

2-3 تطبيقات الأنساق الزخرفية الإسلامية في الفن الإسلامي:

الفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام وهو على وجه اليقين ليس الوعظ المباشر والحث على إتباع الفضائل وليس هو كذلك حقائق العقيدة المجردة، مبلورة في صورة فلسفية فليس هذا أو ذاك فناً على الإطلاق إنما الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود. هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان،عبر تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان هو الفن الذي يهيء اللقاء الكامل بين (الجمال) و(الحق). فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال. ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود [16، ص6]

ولعل الفن الإسلامي قد ولع بالسماء والملفت للنظر هو وجود النجوم المتلألئة في ظلام حالك فهي تبهج الناظرين فالله (سبحانه وتعالى) جعلها زينة السماء الدنيا والنجوم رمز للسماء. وليست النجوم وحدها بل القباب والمآذن والشرفات من أعلى المساجد هي تعبير عن عشق السماء فهي تشير إلى ذلك الحنين في القلب المسلم إلى الله (سبحانه وتعالى) فكأن جميع المآذن وجميع الشرفات تعمل أطباقا نجميه أيضا أو دوائر إشراقية، وكذلك الحجيج في مكة والمصلين في أنحاء العالم فهناك المسلمون هم أيضا ينشدون أسلوب التكامل والوحدة الذي يعبر عنه الفن الإسلامي من جهة والدين الإسلامي عندما يفهم في صميمه من جهة أخرى [17، ص105]

إن الفن الإسلامي مغرم بالتكثيف الشكلي، إذ أصبح بدل النجمة الواحدة مجموعة نجوم مشتركة في مركز واحد تنطلق منه إلى الخارج، وكأنها دفعات متدفقة من اشراقات نجمية لا حصر لها. فالفن الإسلامي مولع بأن يعكس في مبدعاته هذه اللامحدودية الإشراقية فتجد في الوسط مركزا به نجوم أخرى تنطلق منها إشعاعات تقابلها أو تتجه إليها هذه القلوب التي تحيط بها في شكل دائري وكأنها تتلقى منها ذلك الإشعاع وذلك العطاء، إن ما يسمى زخارف إسلامية ليس بزخارف، إنما هي رموز لمكنونات قلبية، وفي هذا الرمز الذي يسمى أطباقا نجمية أو مدارات إشراقية هي مدارات تتلقى اشراقات بلا حد وفيها الوحدة وفيها التكامل وفيها الأخذ والعطاء وفيها الرمز لما ينشده ضمير الإسلام من ان يجتمع الإنسان على قلب واحد ونجد أن هذه الإشراقات هي رمز فني لهذا المطلب الديني الإسلامي [18، ص103] الشكل (1)

اتجه الفنان المسلم بها إلى استعمال كل وسائل الزخرفة والتزيين فيما أنتجه من تحف وما شيده من عمائر، معتمداً على عناصر بنائية وهندسية وخطية وآدمية وحيوانية، وكثيراً ما جمع بين هذه العناصر مثل جعل الزخارف النباتية أرضية للنصوص الخطية أو حشوات بين ثنايا الزخارف الهندسية.

إن أهم ما تميزت به الزخارف أنها تميل إلى التجريد والالتزام بالأشكال الطبيعية التي اقتبست منها، وأن العناصر الزخرفية النباتية والهندسية ليس لها بداية ولا نهاية إنما تمتد لتعبر عن الاستمرار الأزلي للحياة وعن تحرر الروح الإنسانية من القيود المادية التي تتخذها هذه الزخارف وهي تدل أيضا على أن الفنان المسلم كان مغرماً بتتبع الأمور بالتحليل البالغ والتفصيل الدقيق لملء المساحات وتركيب الأشكال المختلفة والوصول إلى التآلف بين هذه العناصر المختلفة[19،ص132] وقد وجد النسق في تنوع الزخارف الإسلامية، وهي:

الزخرفة النباتية:

التي تقوم على ما يسمى فن التوريق على زخارف مشكلة من أوراق النباتات المختلفة من الزهور المنوعة وقد برزت أساليب متعددة من أفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة متناظرة تتكرر بصورة منتظمة [20، ص39] ان أهم خصائص هذه العناصر الزخرفية هي وضعها داخل مساحات هندسية أو مضلعات تحصل في داخلها الزخارف النباتية وخاصة المحفور منها حفراً غائراً في العمق بوفرتها وغنى عناصرها بترتيب هندسي ملحوظ كما تمتاز بالتحديد والتعقيد والتكرار والتماثل وتمتاز بوجود وتنوع بالأشكال النباتية من وريقات ثنائية وثلاثية ذات حركة ديناميكية تضم في داخلها العناصر النباتية الأخرى و[21، ص177] قد عمد الفنان المسلم إلى تجديد بعض الأشكال الزخرفية النباتية موظفاً نسيجه الزخرفي في مبالغة تجريده للأشكال النباتية بحيث يصعب على المرء تميزها دون التدقيق لتلث الأشكال، فلا يكاد يظهر منها في أول وهلة سوى خطوط منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض فتكون أشكالا حدودها منحنية، وقد يظهر منها أو بينها زهور أو أشكال لوريقات وأحيانا تكون لتجريدات نباتية قريبة من الواقع كورق العنب وعناقيده [22، ص316] الشكل (2)

الزخرفة الهندسية: عرفت الزخارف الهندسية في عصور ما قبل التاريخ وحضارات قبل الإسلام، لكن لم يكن لها ذلك الشأن العظيم الذي أصبح لها على يد الفنان المسلم، وقد استعملت قبل الإسلام كإطارات لغيرها من الزخارف والصور الرئيسية، أما في العصر الإسلامي أصبحت لذاتها واستخدمت عنصراً أساسيا من عناصر الزخرفة. ومن الوحدات الزخرفية الهندسية التي امتاز بها الفن الإسلامي هي الأطباق النجمية [23، ص133]. وهي زخارف متعددة الأضلاع تركب بجوار بعضها البعض بحيث يتألف منها شبه طبق في وسطه شكل نجمي. واستعمل هذا النوع من الزخرفة في أشغال الخشب والتحف المعدنية والمخطوطات وبخاصة الصفحات المذهبة من المصاحف ولقد برع الفنان المسلم في استعمال الخطوط الهندسية وصياغتها في أشكال فنية رائعة فظهرت المضلعات المختلفة والأشكال النجمية والدوائر المتداخلة وزينت هذه الزخارف المباني وصنعت التحف الخشبية والنحاسية ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف[24، ص39] الشكل(3)

الزخرفة الكتابية: كانت الكتابات العربية التي استعملها الفنان المسلم في آثاره الثابتة والمنقولة هي ثالثة العناصر الزخرفية التي ابتعد عبرها عن مضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى وقد استخدمت هذه الكتابات داخل الأبنية الملوكية المشار إليها في خارجها لخدمة هدفين أساسيين أولهما تاريخ هذه المنشآت واثبات أسماء

وألقاب ووظائف منشئها، ومن ثم تزيينها بهذا العنصر الكتابي الذي اتخذ أنماطا وأشكالا متباينة ساعدت على إبراز هذه العمائر بصورة بالغة البهاء والرونق. [25، ص394]

لقد استعملت الزخارف الكتابية بطريقة زخرفية على تيجان الأعمدة وعلى قواعد الأعمدة المحدودة على وجه الخصوص على المحاريب المجوفة والمسطحة وعلى العتبات والأبواب والدعامات والجدران الداخلية للمساجد وعلى جدران المآذن والقباب وغيرها؛ لأن الفنان المسلم قد اعتقد بأن التعبير عن الحركة التسبيحية التوحيدية لله (سبحانه وتعالى) لا يمكن الإشارة إليه بالأشكال الواقعية[26، ص182].الشكل (4)

الزخرفة الآدمية والحيوانية: استعملت الأشكال الزخرفية في الفن الإسلامي بوصفها عنصرا من العناصر الزخرفية التصويرية والمعمارية وتبين أن الفنان كان يبتغي تصوير تجليات اللامرئية مبتعداً عن أسلوب المحاكاة المرئية حيث رسم أشرطة فيها شكلا لطيور وحيوانات ومناظر أو مشاهد حسية بجانب مشاهد لحفلات وبعضها لأشكال خرافية حركية كالطيور ذوات الوجوه الآدمية (البراق)، فضلاً على ذلك نجد بعض أشكال الحيوانات الخرافية المركبة.[27، ص177]

وقد رسمت هذه الزخارف بكثرة في بلاد فارس والهند ومصر والشام في العصر الفاطمي والأيوبي ثم في الأندلس. فاتخذ الفنان من الكائنات الحية عناصر زخرفية يكيفها ويحورها بما يفيد تصميماته، وعلى الرغم من ذلك فإننا نستطيع أن نعرف نوع هذه الزخارف وحقيقة الوضع المرسوم فيه وحركته الكاملة عبر مشاهد الطبيعة، وكذلك ألف صورا خيالية لمخلوقات عجيبة وفي خياله استعملت هذه العناصر في زخارف الخشب والجص والنحاس والنسيج والبلور والخزف بكثرة ملأتها الكثير من الأفاريز والزخارف الموجودة على الجدران، ورسمت أشكالا على اختلاف أنواعها داخل المنمنمات التي تعبر عن قصص ومشاهد أو حتى صور توضيحية في الكتب التعليمية، وتوضع هذه الأشكال داخل تقسيمات هندسية كالتقاسيم النجمية وتوزع على أساس التقابل [28، ص28]الشكل (5)

الزخرفة الإسلامية لها قواعد مستمدة أساسا من الطبيعة، ومن أهم هذه القواعد المتبعة في الزخرفة هي:

1- التوازن: وهو القاعدة الأساسية التي يجب توفرها في كل تكوين زخرفي أو عمل فني تزييني والتوازن بمعناه الشامل يعبر عن التكوين الفني المتكامل عن طريق تحسن توزيع العناصر والوحدات والألوان وتناسق علاقاتها ببعضها وبالفراغات المحيطة بها وخير مثال للتوازن الطبيعة بما تحتويه من أزهار وأشجار ونباتات، فهي تتكون من كتل ذات سطوح ودرجات لونية في علاقات متزنة ببعضها واستخدام التوازن في زخرفة يشمل جميع المساحات والسطوح من أشرطة وإطارات وحشوات [29،ص16] كما في الشكل(6).

2- التناظر أو التماثل: التناظر من أهم القواعد التي تقوم عليه بعض التكوينات الزخرفية التي ينطبق احد نصفيها على النصف الآخر بواسطة مستقيم يسمى (محور التناظر) والتناظر نوعان.

أ- التناظر النصفي: ويضم العناصر التي يكمل أحد نصفيها النصف الآخر في اتجاه متقابل، وأبرز الأمثلة عليه الطبيعة.

ب-التناظر الكلي: وفيه يكتمل التكوين من عنصرين متشابهين تماماً في اتجاه متقابل أو متعاكس، ويستخدم هذا النوع في زخرفة المساحات والحشوات حيث يمنح جمالاً حسياً عالياً اذ لجأ الفنان المسلم إلى اعتماد العنصر الفني، فكان التماثل النصفي الجانبي كتماثل الجانب الأيسر، مع الجانب الأيمن، أو تماثل النصف العلوي مع النصف السفلي وأن هناك تماثل كلي كامل، ويكون ذلك بكتابة لوحة خطية، كاملة ثم تكرارها بوضع مقلوب ومعكوس، أما التماثل النصفي سواء كان تماثل الجانبين الأيمن مع الأيسر أو العلوي مع السفلي فهو أن يكمل أحد نصفيها النصف الآخر في اتجاه متقابل مقلوب [30، ص108-110]. بينما التماثل الكلي

عبارة عن تكونين متشابهين، تماما في اتجاه متقابل أو متضاد أو معكوس ويمكن مشاهدة التماثل في الطبيعة كجسم الإنسان، حيث يتمثل الجانب الأيسر مع اليمن، أو جسم الفراشات كذلك،وأن توزيع المساحات في اللوحة الخطية، بصورة موزونة ومتناسقة تجعل من الرؤية للنتاج الفني مستقرة، ولكي تتحقق ميزة التماثل أو التناظر بصورة سليمة، لابد للفنان من مقدمة إبداعية عالية، وليجعل الفنان أعماله ذات سمة خلاقة لابد من إيجاد حالة تماثل وتناظر تشمل سطح اللوحة كاملاً[31، ص61].الشكل (7)

3- التشعب:- نغ معظم التكوينات الزخرفية ولاسيما النباتية غالباً ما تتضمن التشعب الذي اتخذ أساسا في العمل الفني وهي نوعان:

أ - التشعب من نقطة: وفيه تنبثق خطوط الوحدة الزخرفية من نقطة إلى الخارج .

ب- التشعب من خط: وفيه تتفرع الأشكال والوحدات من خطوط مستقيمة أو منحنية من جانب واحد أو من جانبين كسعف النخيل ونمو أوراق النباتات من فروعها من السيقان والجذوع، ويستخدم هذا النوع في زخرفة الأشرطة والإطارات [32، ص16]الشكلين (8 – 9).

4- التكرار:وهو من أهم قواعد الزخرفة ويوجد بكثرة في الطبيعة. انظر مثلا إلى غصن الشجرة ترى فيه الأوراق مصطفة على جانبيه بنظام بديع تارة متبادلة وتارة متعاكسة كما ترى في تدرجها في الصغر كلما اقتربت من النهاية. والتكرار من أبسط القواعد في التكوين الزخرفي، اذ بتكرار أي عنصر أو وحدة زخرفية طبيعية كانت أم اصطناعية نحصل على تكوين زخرفي بديع حتى ولو لم يكن ذلك العنصر في حد ذاته جميلاً[33، ص173].

من حيث تعود أنواع التكرار وأساليبه الزخرفية تبعاً للتشكيلات التي تأخذها الوحدات الزخرفية في تجاورها وتعاقبها. وأكثر الأساليب شيوعا، كما في الشكل (10)

5 – التناسب: وهو من أهم قواعد الجمال، جمال الطبيعة الذي يتمثل بتناسب أجزاء أي عنصر فيها ونسبة كل جزء للآخر. وليس للتناسب قاعدة يستند إليها في الزخرفة إنما يتوقف ذلك على الذوق الفني ودقة الملاحظة وقوة التميز[34، ص133] فالتناسب هو العمل على الجمع بين عناصر متعددة تختلف (حجماً، وابعاداً، ومساحةً، ولوناً، وشكلاً، وملمساً، واتجاهاً). وقد تختلف أو تتفق الفراغات الفاصلة بين كل منها لتجعل من هذه العناصر تكويناً فيه تنويع (كي لا يكون باعثاً للملل) وفيه وحدة بحيث لا يتعارض التنويع مع الإبقاء على وحدة الشكل [35، ص107]. الشكل (11)

6 – التشابك: وهو أحد مميزات الزخرفة العربية الإسلامية عبر تداخل الأشكال الهندسية أو تزهير الوحدات النباتية وتوريقها، وهوعلى نوعين:

أ - التفاف وتشابك حلزوني بسيط يضم أوراقا وأزهارا متتابعة على ساق ملتوي.

ب -التفاف وتشابك متعاكس وذلك عبر التفاف ساقي النبات على شكل متعاكس تتخلله الأوراق والأزهار [36، ص138] الشكلين (12- 13).

2-2 المبحث الثاني:التحولات النسقية في الرسم الأوروبي الحديث

2-2-1 المدرسة الواقعية: ظهرت (المدرسة الواقعية) في القرن التاسع عشر، إذ تميزت بطابعها النقدي والفني، ففسر الواقعيون شخصيات أعمالهم الفنية عبر وصف حياتهم وبيئتهم، وخلت لوحات الفنانين الواقعيين من التعسف الذاتي، فأكدوا تصوير الدوافع الشخصية بطريقة واقعية، فنظر الفنان إلى الواقع ككل متكامل تتبادل فيه العلاقات عبر التأثر والتأثير مع إضعاف العنصر الملحمي في الفن،واهتم الفنان الواقعي بالمشكلات

النفسية التي يكتسب منها الرؤية الفنية بفضل التفاعل الذي ينشأ بين الفنان وموضوعه الذي يهدف إلى تصوير الواقع الإنساني في صور حقيقية والتعبير عن العلاقات الناشئة في الحياة الواقعية بين الناس والمجتمع والطبيعة، وهذا ما يميز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي[37، ص96].

ومن ابرز فناني المدرسة الواقعية الذين جسدوا الواقع الاجتماعي بلوحاتهم الفنان (دوميه) (1808 – 1879) الذي يعتبر من أكثر الفنانين تجسيداً لهذا الواقع مما يجعله فنانا من جيل عصره؛ لأن أسلوبه كان له اتساع كبير متنوع فيمكن أن يكون رسمه حادا وصارما عندما يصف الإنسانية يكون ناعما ورقيقا وأسلوبه في التصوير وتكنيكه الحاد وتقنيته المختلفة يشبه أسلوب بعض الفنانين من جيله، ولكن ببساطة أعمق، وهو أسلوب يكشف في الناس الشيء الأكثر عمومية فيهم الذي يربطهم بالآخرين ويحتفظ بالفخامة والإحساس بالواقع الناطق بالصور الإنسانية المعبرة عن الواقع الاجتماعي بإحساس مرهف معبرا عن انتمائه لهذا الواقع.[38، ص169]الشكل (14)

2-2-2المدرسة الانطباعية: ظهرت المدرسة (الانطباعية) في النصف الأخير من القرن التاسع عشر وهي الأكثر انتشارا في الوسط الفني لأنها أحدثت ضجة في عالم الفن. لقد كانت الحياة في باريس منتصف القرن التاسع عشر منفتحة على موجة من الشباب الثائر على القيم الثابتة التي احتلت جميع مجالات الواقع الفرنسي وكانت نزعة التحرر والانطلاق في نفوس الشباب، قد انطلقت مدوية في كهوف المقاهي الباريسية على نهر السين، حيث يجتمع فيها الفنانون والأدباء والشعراء لمناقشة الاتجاهات الفنية والفكرية والاجتماعية وعندها ظهرت الاتجاهات الفنية الانطباعية أو التأثيرية، حيث اشتدت الروح الثورية لدى الفنانين عندما رفضت أعمالهم في المعرض السنوي عام (1863) فأقاموا معرضا خاصا بهم، وقد أطلق عليه اسم (صالون المرفوضين) [39، ص165] ولقد كان من المؤثرين في مسيرة الحركة الانطباعية هو الفنان الفرنسي (كلود مونيه) (1840 – 1926) واحدا من أهم مؤسسي الاتجاه الانطباعي في الفن وهو الذي وضع الأسس الأولى للانطباعية ولوحته (انطباع شروق الشمس) التي سميت الانطباعية باسمها، خرج (مونيه) إلى أحضان الطبيعة في كل الفصول حيث النور والمساحات الممتدة ولم يعمد إلى نقل الواقع، وإنما إلى ترجمة تراقصات ألوان قوس قزح واهتزازاته فوق ذلك الواقع، فكان يقتنص المناظر المختزلة بأشكالها الهندسية، بالإضافة إلى أعماله التي استعمل فيها خطوط هندسية توحي إلى ميله لقواعد المنظور وإلى جمالية الخطوط الهندسية في تكوينها الفني[40، ص56] الشكل (15).

2-2- 3 المدرسة التعبيرية: ولدت (التعبيرية) في ألمانيا نهاية العقد الأول من القرن العشرين للتخلص من عبودية القيود القديمة وموضوعاتها وإعطاء حرية أكبر للفنان، إذ أحدثت هذه المدرسة ثورة فنية قام عليها الفن الحديث في القرن العشرين، سعت المدرسة التعبيرية للتعبير عن العواطف والقيم الروحية، فدعت الفنان أن يوصل أحاسيسه عبر الشكل دون الاهتمام بمواصفاته.فالتعبيرية فن يحاول أن يصور أو يشرح الحقائق الطبيعية الموضوعية وليست هي فكرة مجردة قائمة على تلك الحقائق، ولكنها تحاول أن تصور المشاعر الذاتية للفنان وتصدر عن انفعال باطني يطغى على اللوحة[41، ص115].

ومن أشهر فنانيها الفنان (مونش) و(انسور)، (وليم لينبروك)، (وارسنيدماياللو)، (هنري روسو)، (اوسكار كوكوشا) وبدأت حياة الفنان (أدواردمونش) (1863 – 1924) الفنية برسم الوجوه الشاحبة شاردة النظرات وأفواهها غير واضحة من شدة الخوف أو اشتداد المرض أو أنها تصرخ بشدة بأسلوب تعبيري مبينا إحساسه الفني عبر ألوانه المعبرة عن عمق الموضوع المراد رسمه وكان بارعا في أسلوب النقش والرسم بالحبر الجاف والطباعة والحفر على الخشب وبعد أن استوعب المدرسة الانطباعية صب ميوله إلى التركيز

التعبيري على الشكل المدمج بألوان التعبيرية، ورسم في لوحاته نظرات تشاؤمية عميقة للإنسانية، وفي السنوات الأخيرة من حياته نفذ عددا كبيرا من اللوحات الشخصية المليئة بالأحاسيس بألوان مبهجة تعبيرية.[42، ص65–66]الشكل(16). واشتقت من المدرسة التعبيرية جماعتان:

(جماعة الجسر) (القنطرة)(1905– 1913): ثائرة بالفنون القديمة والفنون البدائية الموجودة في المستعمرات الألمانية في أفريقيا وتأثرت بالفنان فان كوخ وجماعة الجسر. حركة تأسست لنشر تعاليم التعبدية التمريرية الألمانية وتبحث عن العلاقات بين الفن والروحانيات. أما (جماعة الفارس الازرق) عام (1911) فركزت على تفسير علم الجمال عبر التجارب.وفكرة التعبدية في الأساس هيأن الفن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات وأن يعيد التجارب العاطفية والقيم الروحية.[43، ص198]

2–2–4 المدرسة الوحوشية: نشأت في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر من مجموعة من الفنانين الذين اهتموا بالفنون القديمة والبدائية والفنون الشرقية والعربية واليونانية والبيزنطنية والأفريقية والفارسية، وتعد إحدى المدارس المهمة التي ظهرت في القرن العشرين، وتمثل اتجاها جديدا في استخدام الألوان غير الممزوجة مباشرة من التيوب. وفي عام (1905) بجناح خاص في معرض الخريف الذي يقام في القصر الكبير في باريس، أحدث مجموعة من اللوحات الزيتية لعدد من الفنانين الثائرين الذين تجمعوا حول الفنان (هنري ماتيس) ثورة فنية بين صفوف المتفرجين الذين أدهشهم هذا الخروج السافر عن التقاليد المتبعة في الفن والتلوين، إذ دفعت التجربة الجديدة المزيد من الناس إلى رؤية الأعمال الجريئة التي عمل بها الفنانون.[44، ص113]

ومن أهم الفنانين الفنان (أندريه ديران) (1880 – 1954)، الذي يعد رساماً فرنسيا ولد في باريس، واتسمت لوحاته بالخطوط الهندسية وبنائها التكويني بخطوط هندسية معبرة عن مواضيع المجتمع الفرنسي، وهناك تفاوت في أعمال الفنان بين الحداثة ونتاجات الماضي إذ أنتج أعمالا مبنية على طريقة معمارية هندسية واكتسبت نماذجه صلابة وبعداً حيا لانتمائه إلى المجتمع الفرنسي، فقد استخدم ألواناً مضيئة بضربات الفرشاة التي كانت تأخذ مساحات واسعة وكثافة لونية فأكد جمالية المجتمع الذي عاش فيه مصورا حياتهم الاجتماعية ليحقق في تصميم لوحاته نماذج شكلية من خطوط وأشكال هندسية[45، ص32] الشكل(17).

2–2–5 المدرسة المستقبلية: كانت (المستقبلية) أول حركة تم فهمها من قبل الشاعر الإيطالي (فيليوتوماسومارينتي) ففي (1909) وزع للعالم بيانا في مقاطع كلامية جريئة ادعى فيه نهاية فن الماضي وولادة فن المستقبل وكان من أبرز فنانيها(أوجبرتوبوجيوني) و(دكارلوكاري)، وقام الفنان (بوجيوني) بتنظيم بيان الرسامين المستقبليين الذي نشر في (11 شباط) الذي اعلن فيه ولادة هذه الحركة ثم أعقبها في (11 نيسان)البيان الخاص بتكنيك الرسم المستقبلي، وفي بيان (1910) الذي كان منطقيا بتوضيح الحاجة الماسة إلى الحقيقة التي أصبحت غير مقنعة عن طريق الشكل واللون، وتم فهمها سابقا، فجميع الأشياء تتحرك، وتركض وتتبدل بسرعة وهذه هي (الديناميكية) العالمية التي يجب على الفنان أن يناضل في سبيل تقدمها، فالفضاء لاوجود له ما لم تتحرك فيه الاجسام، وتتداخل فيصبح فيه اللون متألقا، وتتلألأ فيه الظلال[46، ص6].

ومن فنانيها الفنان (جياكوموبالا)(1871– 1958)، وهو رسام إيطالي يعد أحد رواد الفن المستقبلي، درس الرسم بمفرده وبدأ حياته الفنية برسم المناظر الطبيعية وتميزت بملامح من الفن الرمزي، وفي عام (1900) جاء إلى باريس وتعرف بالفن التكعيبي مستلهما مبادئ الإنسانية والاجتماعية مثل التقدم إلى مظاهر العالم المعاصر كالتقدم التقني والمصانع وهي مواضيع طورها الرسامون المستقبليون وقد استلهم عالم

الأعمال، فرسم الكثير من الرسوم التي سجلت تأثيره بالحركة، والسرعة واعتمد على أفكاره في تنفيذ لوحاته وكذلك لايخفى علينا أنه استخدم العناصر الهندسية المتراصة في أعماله، ففي الحرب العالمية الأولى رسم لوحات تجريدية بالإضافة إلى رسم عدة فنون كالنحت والديكور والهندسة المعمارية.[47،ص125] الشكل(18)

2- **2 – 6 المدرسة التكعيبية:** طبقت هذه المدرسة عمليا تكوينات الأشكال الهندسية،وأهملوا التأثيرات البصرية على سطوح الأشكال ورفضوا تصوير الانفعالات، واهتموا بإبراز الزوايا، واستخدموا الألوان المحايدة، واهتموا بالشكل أوّلا ثم اللون وتشويه معالم الشكل الطبيعي الذي حولوه إلى أشكال هندسية.[48، ص135]. واتخذوا النهج القديم في محاولة التجديد.وقد تطورت التكعيبية ومرت بثلاث مراحل: الأولى: المرحلة التمهيدية (1907–1909)، كانت هذه المرحلة تمهيدية لظهور التكعيبية حركة فنية جديدة، ويعد (سيزان) الممهد الأول للتكعيبية بآرائه ومحاولته في بناء التكوين الهندسي. والثانية: التكعيبية التحليلية (1909 – 1910)، إذ اتبع(بيكاسو) (وبراك) منهجا جديدا في تجزئة الشكل إلى مساحات متناغمة ثم تجميعها ومحاولة للرؤية المزدوجة لهذا الشكل في آن واحد، والثالثة: التكعيبية التركيبية، التي استخدم فيها (بيكاسو)(وبراك) تقنية الإلصاق وإدخال مواد غريبة إلى اللوحة،وقادت التكعيبية إلى تحول جديد مُهدله منذ عام (1912).[49، ص69]

ومن الفنانين الذين أسسوا المدرسة التكعيبية الفنان (بيكاسو)، ويبدأ هذا المنهج من الفن بقدم لوحته (نساء أفينيون عام 1907) مكتشفاً الأسلوب الجديد في بناء الشكل القائم على أصول هندسية تركيبية تنتقي منه الملامح الأولى للمؤثرات الطبيعية والواقعية، فتحول إلى عناصر شكلية خالصة في بناء عام محكم لا يخلو من التعبير ولكنه تعبير عبر حوار العناصر داخل التكوين بتداخلها وتراكيبها وتحولها في النهاية إلى حالة صاخبة في التفاصيل التي تبدو كما كانت في ترابط ببعضها بأحكام هندسية. [50، ص20]

ويصل الأمر إلى قمته في استخدام الأشكال الهندسية التكعيبية، **إذ** تؤشر (آنسات أفنيون) بداية (بيكاسو) الجديدة الذي كان حتى ذلك الحين يعمل على (بدايات) الفن الحديث إذ كان رمزياً مع أواصر تشده إلى التراث الإنساني في الرسم الواقعي ذي الحس الاجتماعي، لم يكترث بمسار التجربة الصورية الذي سلكه الفنانون (مانيه وسيزان وسورا) من حيث أنه رسام خالص، وأراد (بيكاسو) أن يكرس نفسه(آنسات أفنيون) وجد أنه بحاجة إلى شيء من الرسم الخالص الذي تجسد في الشكل الهندسي الذي يعبر عن المكنون في داخله.[51، ص84] الشكل(19)

2–2–7 المدرسة التجريدية: تمثل المدرسة (التجريدية) اتجاها فنيا ظهر في بداية القرن العشرين، وتأكد بين الحربين وتكرس بعد الحرب العالمية الثانية، إذ بلغ القمة في بداية الخمسينات، وبقي ظاهرة مميزة للنشاط الفني في القرن العشرين، والتجريد يعني استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه بشكل أخر، واطلق على لفظة التجريد في الفن على الطراز الذي يبتعد فيه الفنان عن تمثيل التفاصيل الطبيعية للأشكال. والتجريد يقوم على اختزال وتبسيط الشكل واللون ولا يعتمد على مضمون معين أو محدد، بل يعتمد التفسير على حدس الفنان وما يطلق على العالم الخارجي من تكوينات من الخطوط والألوان وفق بناءات هندسية.[52، ص108] ومن فناني هذه المدرسة هو الفنان (موندريان) عام (1872–1944) الذي يقول: إن الأشكال الهندسية هي أشكال خاصة وحدها التي يمكن التحكم بها، وقسم (موندريان) لوحته البيضاء المستطيلة الشكل مثلاً بخطوط سود تمتد طولاً وعرضاً، لكنه لم يضع أوتاراً، وتكون هذه الخطوط مربعات ومستطيلات رسمها بالألوان الأساس الأحمر والأصفر والأزرق بهذا وضع (موندريان) صورا نظامية بأبسط الأشكال والألوان وبتصويره

للنظام والنسق في الحياة [53، ص199]، عبّر (موندريان) الذي أختزل البنى التأليفية عند التكعيبيين عن إمكانية الفنان التأملية نحو التبسط والتسطيح،مما قاده إلى الصفاء الكلي والوضوح وتلك هي صفات ميزت أعماله وجعلت منها تعبيراً مثالياً لتوجهه الفكري، ولتجسيد هذا التوازن بين الحرية والانضباط قد وصف في أعماله السلوك الفكري، بأنه جمالية مبنية على العلاقات الصافية والعناصر البنائية، وهي كفيلة ببلوغ الجمال الخالص إذ لا يبقى سوى الشكل الهندسي مميزا بمساحته اللونية والخطية[54، ص26].الشكل (20)

2-2-8 السريالية: إن (السريالية) نزعة جمالية استخدمت عام (1917)عندما وصف (غيللومأبو للينير) صدور بيان السريالية (1924) من قبل الكاتب (اندرية بريتون)، أراد مؤسسو الحركة الجديدة بهذه الكلمة تياراً فكريا تجلى بأشكال شتى للمفاهيم المهمة التي تبنتها المدرسة في إطارها العام والتعبير عن عوالم اللاوعي. وتفهم السريالية على أنها ليست أسلوبا فنيا محددا، بل هي سلوك أو طريقة خاصة في التفكير والشعور والحياة. والسريالية تقوم على الإيمان بحقيقة عليا لبعض أشكال التوارد وبسلطة الحلم المطلقة وباللعب المتجرد للفكر وتسعى لهدم جميع أشكال الآليات النفسانية [55، ص173]، وجاءت السريالية في الفن لتحرير الإنسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجي، بل تحريره من العقد ومن الكبت النفسي، فالواقع الدفين في أعماق الفنان هو الذي يحرك يده لينتج فنانا معبراً عن رغباته وأحلامه، وقد يظهر ذلك التعبير في صورة أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التي يصعب على المتلقي فهمها.وأن السريالية زاخرة بأفكار (فرويد)عالم النفس في تحليله للنفس الإنسانية وخاصة تلك التي تتحدث عن اللاشعور والأحلام وكانت تهتم بالتجسيم الواقعي الذي تستخدم فيه الرموز والأحلام ليرتفع بالأشكال الطبيعة إلى فوق الواقع المرئي.[56، ص123]

الفنان الإيطالي (جورجيوديشريكو) (1888-1978) الذي يعدمن مؤسسي الحركة السريالية الذي استخدم في أسلوبه تقنية خاصة برسومه التي استخدم بها الدمى الخشبية للتعبير عن إحساسه الذاتي للموضوع، ومن النادر أن نجد في رسومه كائنات حية من حيث إبراز الأجسام البشرية إنما يظهر كما لو كان مصنوعا من الحجر والرخام وبأشكال هندسية متداخلة بعضها مع بعض، وقد تناول الفنان في كثير من لوحاته عالم الأحلام التي تتسم بالوحشية والعزلة والرهبة[57، ص59].الشكل (21)

يعد الفنان (رينه مارغريت)(1898-1967) من أبرز الفنانين السرياليين البلجيكيين، فقد أتبع أسلوباً يجمع بين مختلف وسائل الإيهام البصري منطلقا من الوصفية والبنية الفضائية باستخدامه لكل هذه الوسائل التقنية الخاصة به فقد توصل عبرها إلى خلق مناخ سريالي من دون اللجوء إلى غرابة في الصور المختارة مكتفيا بتفاؤل المساحات المصورة والفراغات وتباين عناصرها وشفافية ألوانها وتداخل الخطوط، لتشكل خطوط هندسية طابعها تجريدي عام، وقد استعمل الوسائل التقنية بعد أن حذف منها كل ما من شأنه أن يخفف من صفاء المشهد من دون أن يضيف إليها استنباطات جديدة محاولا الاقتراب من مفهوم التصوير الشعري وبلوغ عمق الفكر بمحاكاة الواقع وإعادة بنائه وفق التشابه الأكثر كشفاً وحقيقة، لكن التشابه الذي يريد بلوغه هو بالضبط تشابه ما هو مرئي وما هو مادة فكرية، وبدت الهيئة الهندسية واضحة في أعماله أقرب إلى التعبير الذي توظف فيه الشكل الهندسي[58، ص290]. الشكل(22)

2-2- 9 مؤشرات الإطار النظري:

1- ينشد الفن الإسلامي أسلوب التكامل والوحدة التي يعبر عنها من الزخارف الإسلامية والتي ليست بزخارف هي رموز لمكنونات قلبية.

2- الزخرفة الإسلامية النباتية والهندسية ليس لها بداية ولانهاية، إنها تمتد لتعبر عن الاستمرار الأزلي للحياة وعن تحرر الروح الإنسانية من القيود المادية.
3- برع الفنان المسلم في استعمالا لخطوط والدوائر المتداخلة والمضلعات المختلفة والأشكال النجمية والدوائر المتداخلة.
4- وجد الفنان المسلم الزخارف الهندسية وفي ضروبها الفنية المختلفة أكد ما وجدوه في الزخارف الأخرى التي كانت نتيجة علم وافر بضروب الهندسة العلمية.
5- ابتغى الفنان المسلم من تصوير تجليات اللامرئي مبتعدا عن أسلوب المحاكاة المرئية.
6- نشد الفنان المسلم في زخارف فيها التوازن وهي الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة والإحساس الغريزي الذي ينشأ في نفوسنا.
7- قام الفنان المسلم بتطبيق المقاييس التي تتطلب تفوقا ومهارة بفسح المجال إلى إبداع جديد للالتزام بهذه النسب الدقيقة بحيث لا يشكل قيدا في لوحاته.
8- بحث الفنان المسلم عن تكوين بصري جديد مبتكر يتولد منه اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاوجة الأشكال الهندسية لتحقيق مزيد من الأنساق المتشعبة ذات المدلول البصري.
9- يتطلب استخدام الألوان في الزخرفة الهندسية مهارة عالية وتدريبا وقدرة فنية للحصول على التأثير اللوني المناسب للعمل الزخرفي ليجعله أكثر شدا للانتباه إلى الموضوع مما يضيف قدرة الأشكال على التعبير والاستقرار النفسي فيها.
10-شكلت الزخرفة أسلوبا رؤيويا لفلسفة الإنسان المسلم بحيث شكلت الزخرفة ابتعادها عن التجسيد والمحاكاة وتجريد الأشكال الهندسية إلى خطوط بسيطة ذات بعد بصري متناسق.
11-أن الاهتمام في البناء الشكلي الهندسي الذي استدعاه منهج (سيزان) يتطابق مع الاهتمام المستجد في أنماط الفن الهندسي ليخلق فنا جديدا وثورة في عالم الأنساق المتعددة لتمهد لفن جديد ورؤية بصرية ممتعة.
12-عبرت الوحوشية والتعبيرية عن أعماق الموضوع والتعبير عنه بأشكال وألوان مطابقة له وليست مطابقة لظاهر الموضوع موجدا نسقا شرقيا زخرفيا وأشكالا تشمل الروح والجسد المطلق والجزئي الزمني والمكاني بوقت واحد حيث كانت أعماله ثورة عن المحاكاة.
13-أحدث لوحات الفنانين المستقبلين طفرة نسقية جديدة بما تحمله الأشكال الهندسية من أقواس وزوايا عبر البقع المنتشرة والأشكال الدائرية المتكررة والأشكال التجريدية وتكسير الشكل الهندسي متبعا منهجا بصريا هندسيا جديدا.
14-اتبع بيكاسو بشكل خاص والتكعيبية بشكل عام مبدأ تجزئة الشكل إلى مساحات زخرفية متناغمة ثم تجميعها ومحاولة للرؤية البصرية المزدوجة لهذا الشكل في آن واحد.
15-حطمت التكعيبية بموجبها العلاقات الشكلية نحو رؤية علمية ذات نسق فلسفي جديد بطابع تحليلي وتركيبي وفق نظام العلاقات الشكلية البصرية لهيأة الصورة بثلاث أبعاد على سطح ذو بعدين
16-اهتمت الحركة التجريدية بالأشكال المجردة المرتبطة بدلالات لونية ذات نسق جديد يهدف إلى تصوير الموضوع الداخلي والخيالي مهتمة بالأصل الطبيعي.
17-اعتمدت التجريدية نحو تبسيط الأشكال بأسلوب زخرفي متخذة من التسطيح مبدأ الصفاء الكلي مجسدة التوازن والحرية والانضباط عبر بناء العلاقات الصافية والعناصر البنائية ببلوغ الجمال الخالص بالشكل

الهندسي بمساحات لونية وخطوط جاعلة بذلك مبدأ جديدا ونسقا منفتحا لبناء علاقات بصرية تمثل جوهر الإنسان.

18-برع فنان السريالية بإيجاد النسق اللوني وتقنياته المختلفة بخلق جو فني بصري جديد يقوم على أساس علمي بالإضافة إلى التنسيق بين الظل والضوء عبر تداخل الأشكال الهندسية.

3- الفصل الثالث:إجراءات البحث

3-1 مجتمع البحث:نظرا لسعة مجتمع البحث الخاص بالفنان (فازاريللي) وتعذر إحصاء عدد الرسوم فقد تم الاعتماد على ما توفر من مصورات أخذت من المصادر ذات العلاقة (الكتب المتخصصة بالفن الأوربي) المجلات الفنية.

3-2 عينة البحث:تم باختيار عينة للبحث، وبلغ عددها أربع لوحات فنية بصورة قصدية، وتمّت عملية اختيار عينة البحث وفقاً للمسوّغات الآتية:

1- اعتمد اللوحات التي تم فيها تجسيد الأنساق الزخرفة الإسلامية وانعكاسها في رسوم(فازاريللي).

2- اعتمدت اللوحات وجود أكبر عدد من الأنساق الزخرفية في الرسوم الفنية للفنان (فازاريللي).

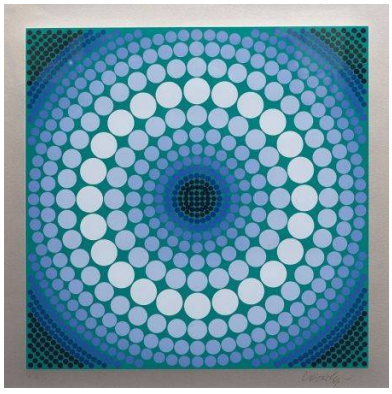
3- تواجد الأنساق الزخرفية الإسلامية بوصفها علاقات بنائية في نماذج عينة البحث.

3-3 أداة البحث: لتحقيق هدف البحث،اعتمد الباحث على المؤشرات الفكرية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري أداة لتحليل عينة البحث.

3-4 **منهج البحث:**

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

3-5 تحليل العينة:



نموذج رقم (1)

اسم الفنان: فكتور فازاريللي

القياس سم: 80 سم ×80 سم

اسم العمل: دوائر متراصة

تاريخ الإنتاج: 1964

المادة: طباعة سكرين

العائدية: المتحف الوطني للفن المعاصر (سنتربومبيدو)

الوصف العام: العمل الفني عبارة عن شكل دائري، محاط بمربع يحيطه من جوانبه كلها، والشكل الدائري يتكون محيطه من مجموعة دوائر متراصة مع بعضها البعض تبدأ بأشكال صغيرة متراصة ثم تكبر في وسط الدائرة الكبيرة ثم تبدأ بالرجوع إلى حجمها الصغير ثم تصغر شيئاً فشيئاً حتى تتلاشى لتصبح نقطة كبيرة في مركز الدائرة.

تحليل العمل: نلحظ في هذا الشكل اهتمام الفنان بالأشكال الهندسية الدائرية المتكررة إما بالنسبة للشكل فهو شكل واقعي دائري غير محور فهو شكل طبيعي أصيل فقد انعدم الخط المستقيم في هذه اللوحة، إذ نرى أشكالا دائرية متراصة متنوعة ومنسجمة مع بعضها ما يمنح الشكل نسقاً دائريا رائعاً متكرراً بإيقاع دائري منتظم، فهو يحرك العين من المركز باتجاه أطراف الشكل، نجد اللون يشكل نسقاً مهيمناً في الشكل إذ نرى سيادة اللون الأزرق الفاتح والأبيض وهو ذو سيادة وهاجة تلفت الناظر بنسق متتابع على الدوائر المتراصة.

لقد حاول الفنان أن يجعل الأشكال الدائرية بهذا النسق؛ ليوحي إلى ديمومة الحياة وصعودها نحو المطلق؛ لأن الشكل الدائري يرمز إلى ديمومة الحياة واللانهاية، ونلاحظ أن نسق الفنان كان زخرفيا متتابعا مشابهاً لنسق الزخرفة الإسلامية من حيث تكرار الأشكال الدائرية بإيقاع متراص ومنتظم، إذ نشاهد تأثير الشكل واضحاً بتراص الأشكال الزخرفية المتحورة حول الدائرة في قبة الصخرة، ونرى تأثير الفنان واضحاً بمشابهة الأشكال في التوازن. كما في الشكل الاتي

فقد اتجه نحو مداخلة الأشكال الدائرية وجعل بؤرة الناظر تتجه بشكل إيقاعي نحو المركز. نشاهد أن (فازاريللي) قد تأثر بهذا الشكل بوضع الدوائر البيضاء مشابهة لحركة النوافذ في القبة، ونشاهد تحوير الشكل الزخرفي المشاهد في الشكل إلى أشكال دائرية بالنسق الموجود في القبة نفسه،واستعان الفنان بهذه الدوائر الصغيرة والكبيرة ليجعل حركة العين لا تنتهي وتدور مع الأشكال مما يولد انطباعاً بالحركة المتموجة، وبفضل تراكم العناصر التشكيلية يوصلنا الفنان إلى هذه الحركة المتموجة إلى شكل أشبه بالحلزوني كما نشاهد هذا واضحاً في شكل القبة، وإذا ما قارنا الشكل الإسلامي مع لوحة الفنان فسنشاهد أن الفنان اختلف من ناحية اللون فقط لا الشكل إلا أن الفنان عمد على إبراز شكل بعيد عن الواقع قريب إلى التجريد الذي يرمز إلى بداية الحياة ودورانها لتنتهي إلى الأعلى في المركز لتتجه إلى اللانهاية بطريقة التنقيط الدائرية وكأنه يريد أن يشير إلى دوران الزمن فهو يبدأ بدوائر صغيرة كبداية للحياة ثم تكبر شيئا فشيئا لتكبر أكثر ليجعل لونها أبيضاً نقياً دلالة على الصفاء والنقاء الروحي والشباب ثم تبدأ الدوائر مرة أخرى تصغر ثم تصغر وهو ملون باللون السمائي ثم يرجع ليجعل الدوائر تصغر ثم يبدأ اللون يكون أزرقاً أكثر وكأنه يتجه إلى مركز اللوحة لتكون الدوائر صغيرة جداً وملونة باللون الأسود؛ ليرمز إلى نهاية الحياة وانتهائها نحو المطلق. كذلك ما نراهُ في القبة حيث استعار الفنان نفس النسق الدائري والأشكال المتراصة شبه الدائرية التي يعمد إليها الفنان المسلم ليجعل هذه الدوائر تشكل إيقاعا متكرراً يبدأ من الأسفل وباتجاه الأعلى.

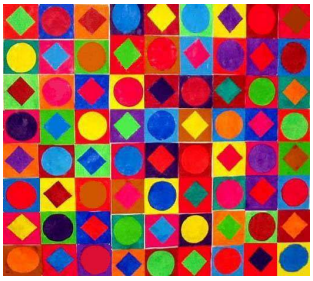
الفنان: فكتور فازاريللي
القياس: 60 سم ×60 سم
اسم العمل:الشعاع النجمي
تاريخ الإنتاج 1968
المادة:طباعة سكرين
العائدية: متحف الفنون دبلن

الوصف العام: نشاهد هذه اللوحة بأن مضمونها شكل دائري تنبعث من مركزه خطوط حلزونية لولبية متكررة ومتراصة بإيقاع منتظم حول محور الدائرة ليجعل السيادة للخط المنحني الذي يحرك العين بصريا، هنا سعى الفنان إلى لشكل الدائري مرة أخرى؛ ليوحي بقداسة هذا الشكل الذي يوحي بالديمومة واستمرار الحياة، ولا

ننسى أن الفنان جعل للدائرة مركزاً محورياً يشبه أشعة الشمس وهذه الأشعة تنبعث من المركز باتجاه أطراف الدائرة، إلا أن انحناء الخطوط متموج منكسر ينتهي بخطوط رفيعة جداً باتجاه المركز.

تحليل العمل: سعى الفنان (فازاريللي) إلى الاختزال في الشكل واستبعاد كل ما يحيط بالواقع مباشرةً فاللوحة بعيدة عن الواقع المرئي باحثاً عن رؤية جوهرية جمالية إنسانية تتولد عبرها إحساسات روحية إيمانا منهُ بالجمالية والنسق ألتتابعي النظامي للشكل المجرد الخالص وذات خطوط تأويلية تعبيرية يحملها هذا الشكل الدائري باللون الأسود الذي يتكون من الخطوط أساسا لتركيب هذا الشكل. لقد سعى الفنان متأثراً بالشكل الزخرفي الإسلامي، كما في الشكل الآتي:

إذ نشاهد نافذة في جامع الكويت الكبير قد ذهب الفنان إلى نفس النسق الإسلامي بطرح الأسلوب نفسه للفنان الإسلامي إذ نشاهد الخطوط المتموجة التي تبعث من مركز الدائرة، ونرى أن الفنان المسلم كرر هذه الخطوط ليوحي للناظر باستمراريتها باتجاه المركز ليرمز إلى قوة الحركة، إذ استعان الفنان المسلم بالشكل الهندسي المتراص بإيقاع موحد، ولكف الناظر عندما ينظر إلى الشكل يرى أن هناك خطوطا منحنية وليست هندسية، فقد عمد الفنان المسلم إلى خداع الناظر وتحريك عينه بخطوط شعاعية منتظمة تتجه من مركز الدائرة إلى أطرافها ليجعلنا نرى موسيقى الخطوط وكأنها معزوفة تعزف لنا أنغاما هادئة، وكما قلنا الشكل الدائري يرمز إلى ديمومة الحياة إلا ان الفنان المسلم وضع دائرتين ليوحي بالأولى إلى الحياة تبدأ بالنواة ثم تكبر بالدائرة الثانية ثم تنتهي بالدائرة الكبيرة لتنتهي الحياة عبر انتهاء الخطوط الشعاعية للدائرة الكبيرة.أما بالنسبة للفنان (فازاريللي) فقد كان نسق لوحته مشابهه جداً لهذه اللوحة الزخرفية، إذ عمد(فازاريللي) إلى تكرار الخطوط الشعاعية مبتدئا بالمركز كما فعل الفنان المسلم متجهاً نحو الأطراف ليحرك العين باستمرار دون توقف ليرمز باستمرار الحياة وتجددها نحو المركز المتمثل بالدائرة السوداء التي تعد مركزاً للحياة والتي ينبعث منها الإنسان موحياً بالحركة المستمرة وتداخلها ليوحي الفنان للاهتمام بالكلي دون الجزئي.تمثل الدائرة عند (فازاريللي) الكل للوصول إلى ماهية الأشياء وعدم الاكتراث بالموجود المادي بما ينفتح على التأويل وتعليق الحكم على العمل حتى استكمال عملية التلقي وإنتاج المعنى حسب إدراك هذه الماهيات بالحدس المباشر وليس المظاهر الحسية، يعيد تعدد الخطوط المتموجة وحركتها الحلزونية –وكأنه تعدد الصور عبر الزمن الممتد– إلى المتلقي تشكيلاً صورياً نسقياً متداخلا متتابعا فيما بينه تحتضنها العين في لحظة واحدة ليجعل المتلقي على صلة مع هذه التكرارات لكي يسمو عن شوائب العالم الطبيعي المليء بالإحزان والنكبات.



نموذج رقم (3)
اسم الفنان: فكتورفازاريللي
القياس: 99 سم ×90
اسم العمل: تكوين لوني
تاريخ الإنتاج: 1973
المادة:اكريلك على كانفاس
العائدية: متحف الفنون/ دبلن

الوصف العام: رسم الفنان هذه اللوحة بشكل مستطيل، وقسم اللوحة إلى ثمانية أقسام، قسّم كل قسم إلى مربعات صغيرة، لون كل مربع صغير بلون مختلف عن الآخر، ووضع في كل مربع صغير شكلاً هندسياً يكون مربعاً أو دائرياً وقد اختلفت ألوان المربعات الصغيرة بألوان مشبعة غامقة فيها اللون الحار وفيها اللون البارد وفيها اللون المتضاد أما بالنسبة للمساحة فقد كانت منتظمة والقيمة الضوئية متنوعة في وحداتها ونلاحظ التكرارات متنوعة بالنسبة للأشكال الهندسية والإيقاع متناوب بتكرار المربعات والدوائر أما بالنسبة للسيادة فنرى أن المربع هو المتسيد في هذه اللوحة.

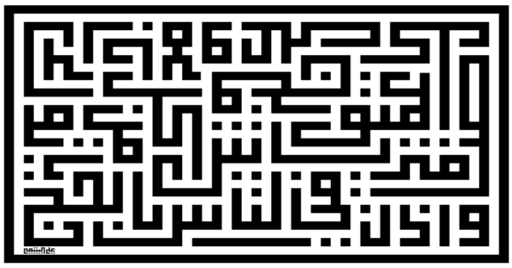
تحليل العمل: تقودنا هذه اللوحة إلى تحول في آلية النسق البصري، إذ يصور لنا الفنان في ضوء معالجتهِ هذه باحثاً عن فن يحمل جوهر قوانين كلية وثابتة تتولد عبرها إحساسات روحية إيمانا منه بالجمالية التصميمية المطلقة للشكل المجرد الخالص وطاقته التعبيرية والتأويلية العالية والتي يحملها اللون أو الشكل الهندسي المربع أو المستطيل الناتج من تقاطع الخطوط الأفقية مع العمودية لتخلق الشكل المربع الذي أنتج صوراً درامياً في ضوء هذا التقاطع.

يرمز الشكل المربع الهندسي إلى المطلق ولذلك استخدمه الفنان المسلم و(فازاريللي) وحدة زخرفية متكررة متتابعة في الكثير من أعماله الفنية، وترمز هذه الأشكال المتكررة إلى التكامل بين عالم الظاهر والباطن، وهي تمثل نوعا من الرؤية البصرية التي تتخلل الرؤية الفلسفية العامة التي هي في الواقع تنطوي على شيء (من خداع البصر) وهذا ما نلاحظه في الشكل الآتي:

نلاحظ جداراً في مدرسة ابن يوسف الإسلامية في مراكش (المغرب)، ونشاهد أن الفنان المسلم قد رسم مربعات بشكل نقطي ويحتوي الشكل على مربعات متكررة تتداخل مع مربعات صغيرة بإيقاع متناغم ومتوازن،إذ نرى أن هذه المربعات مختلفة الألوان فكل لون يتكرر مرة واحدة ما عدا اللون الأسود فإنه يتكرر ثلاث مرات، ونلاحظ تشابهاً في نسق الشكل المرسوم مع رسم الفنان (فازاريللي) بتكرار الشكل المربع الذي يشبه أشكال البسط الإسلامية، وتكرار الشكل المربع في نفس لوحة الفنان (فازاريللي) وهنا نريد القول بأن المربع الذي عمد الفنان المسلم على تكراره معناه أن المربع يرمز إلى الاستقرار، وكما قلنا يعبر عن المطلق ويرمز في بعض الحضارات إلى الجهات الأربعة لذا نلاحظ ان الفنان المسلم قد عمد على تقاطع المربعات بشكل نسيجي بصري معبراً عن تعاضد وتلاحم الفرد المسلم مع ربه وخالقه بتواشج متين، ونلاحظ هذا التقاطع اللوني الذي يرمز إلى تلون المجتمع ونوعه، فاللون الأخضر يرمز إلى السلطة والنفس بكل أشكاله ودرجاته وتشعر النفس معه بالهدوء والراحة والسكينة وتهجر قلقها فيشعرنا الفنان أن الأخضر جنة الله لوضعه في مركز اللوحة، وأن اللون البرتقالي يرمز إليه الفنان المسلم بالشهوات المزدوجة باتجاه المطالب المادية وشهوة باتجاه المطالب الروحية، ولهذا رمز الفنان إلى المربعات البرتقالية على أنها الشهوات المحيطة

بالدنيا، لذا نرى اللون الأزرق يرمز إلى لون السماء والصفاء الروحي موحياً إلى التقرب إلى المطلق والصراع ما بين الحزن الدقيق العميق الذي يجد له منفذاً ليخرج للمحيط لكونه الحزن العميق، فنرى صراعاً بين الشهوات والحزن الدفين وبين الإيمان بالمطلق وصولا إلى الجنة (اللون الأخضر). نلاحظ أن الفنان (فازاريللي) قد نقل إلينا صورة مشابهة في النسق التتابعي العام ما بين لوحته ولوحة الفن الإسلامي، إذ نرى المربعات ملونة بألوان مختلفة بهيجة متكررة فيها اللون الأحمر الحار الذي يرمز إلى الدم والشهوة وكذلك الأصفر الذي يرمز إلى الإلهة وقدسيتها في بعض الحضارات، نشاهد أن الفنان وضع أشكالا ذات انساق هندسية داخل هذه المربعات لتوحي بتلون المجتمع وتعدد أفكاره مستلهما هذه الأشكال من الفنان المسلم بشكل بصري جميل يحرك العين تارة إلى فوق وتارة أخرى إلى اليمين واليسار وإلى أسفل بأشكال لونية متجاورة لإيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط وهناك نسقاً من المتضادات ما بين التكوينات الأفقية والعمودية مثله بعالم مصغر من البشر كل له دوره في الحياة تربطهم السماء والأرض والماء عبر الدلالات اللونية فيها هو اللون الأخضر في لوحة (فازاريللي) نشاهده ضئيلاً جداً كما كان الفنان المسلم قد وضعه بشكل ضئيل ليرمز إلى الجنان والسلام أما اللون البرتقالي والأحمر فنشاهد ان هناك تركيزاً كثيراً ليرمز إلى الشهوة والدم وقوة الحياة وقوة التمسك بها وصراعاتها المريرة، يتخللها اللون الأصفر المعبر عن القدسية ليجعله النور الذي يشع على الحياة لتلتقط الحياة أنفاسها وبهجتها لقد عمد (فازاريللي) على التشابه النسقي مع الفنان المسلم ليرسل كلاهما رسالة إلى المتلقي على أن بهجة الحياة ومساوءها عبر الشهوات والصراع بين الحب والسلام مع قوة الشر والظلام.

نموذج رقم (4)



اسم الفنان: فكتور فازاريللي

القياس: 80 سم ×80 سم

اسم العمل:تكوينات هندسية

تاريخ الإنتاج:١٩٧٦

المادة:طباعة سكرين

العائدية: متحف كاس–ميرديان

الوصف العام: يؤسس الفنان(فازاريللي) في هذا العمل للنص البصري بأشكال هندسية، فقد قسم لوحته إلى أشكال هندسية منها منتظمة وغير منتظمة ومنها أشكال محورة وليست واقعية ونشاهد أيضا على الرغم من صفات الخط اليابسة والمستقيمة، وأنه استعان بالخطوط الأفقية والمنكسرة، لهذا عمد على جعل الفضاء مغلقا يشبه إلى حد كبير المتاهة واهتم بوضوح بالمسافات بين الخطوط الفاصلة ووضوح التكرار جداً عبر الامتداد الأفقي والعمودي وتقاطعهما في بعض الأحيان، ويتضح توافقاً وهمياً بصرياً في جميع أشكال اللوحة فبعضها نجده منفصلاً والبعض الآخر مندمجاً مع بقية الأشكال.

تحليل العمل: يبرز العمل للفنان (فازاريللي) وحدة متحركة أكثر من كونه وحدة ساكنة، إذ تؤدي هذه الخطوط والمتاهات المختلفة الأبعاد فيما بينها إلى خلق بنية حركية، وتؤدي إلى امتدادات حروفية أفقية نسقية متداخلة ذات إيقاع منتظم يشكل عامل وحدة بينها ويعتمد إيقاعا بسيطا ومحدوداً منتظم، كما في الشكل هيمن على عمل (فازاريللي) التشابه بينه وبين عمل الفنان المسلم، إذ نرى لوحة خطية بالخط الكوفي المربع المشهور في الفن الإسلامي بوصفه زخرفة خطية جميلة، نشاهد عملاً مكتوباً ((وأذن في الناس بالحج من كل فج عميق))،

كتب الفنان المسلم هذه اللوحة بشكل زخرفي هندسي بالجامع الأموي في دمشق،إذ جعل الفراغات الضيقة والخطوط الأفقية والعمودية للنص متداخلة فيما بينها ليوحي بترابط الحج مع الخالق الواحد ويبرز في تكرار أشكال الحروف العمودية ومتوازنة. نلاحظ أن لوحة (فازاريللي) قد شابهت لوحته هذه النسق الهندسي الزخرفي الإسلامي، إذ نرى نفس الخطوط المستقيمة والخطية، ونجد تشابهاً بين اللوحة الخطية ولوحة (فازاريللي) والفضاءات بين الكلمات يشبه الفضاءات بين أشكال لوحة (فازاريللي)، والنسق التتابعي بين الدنيا والآخرة عبر النص كأنه في متاهة وممرات ضيقة فإذا دخل فيها شخص لا يستطيع الخروج منها، لقد استلهم (فازاريللي) هذا النسق الخطي التتابعي ليعبر عن بداية الحياة وانطلاقتها نحو السمو والارتفاع إلى بارئها، ونجد في هذا الشكل أنساقاً متحركة عبر سكونيتها عبر المسافات الفاصلة على الرغم من عدم تراكيبها فإنها متراتبة موقعياً والمسافات الفاصلة بينها تبث لنا شفرة مفادها أن الحياة تبدأ بالمكان والزمان والمكان ليس طريقاً معبداً بل يدخل في متاهات وصراعات حياتية انطلاقاً من مبدأ الصراع منها،ويضع (فازاريللي) لنا طرقاً في لوحته تؤدي إلى إمكانات مفتوحة وأخرى مغلقة، وتارة يوحي لنا كأننا في سجن الحياة إلا إننا نشاهد ممراً بصرياً ذا بعد ثلاثي يوحي بنافذة ذات شكل منظوري وأن هناك طريقا للخروج إلى الحياة وإلى السلام بعد الصراع لهذه المتاهات،ونشاهد خلق مربعات تشبه كلمة لفظ الجلالة (الله) مستوحياً ذلك من الخط العربي الزخرفي الإسلامي هذا التشابه هو انعكاس للتأثير بالنسق الهندسي المربع رابطاً بين الشكل النصي والشكل الهندسي التأويلي وقد جعل هذه الكلمة مجاورة للممر ذات الشكل المنظوري في التداعيات الجمالية على صعيد نسق السطح التصويري وهذا يقودنا إلى التحول في آلية النسق البصري بين الفنان المسلم والفنان (فازاريللي) إذإن اللوحتين كلاهما قد استعانتا بمساحات ذات بنية متقاطعة أو متشابكة فرمزت إلى تحديد السمات العامة للأشياء ضمن رؤية مكانية تتداخل فيها الرؤية البصرية في المشهد العام القائم على التنظيم البنيوي المتناغم ذي الأشكال الهندسية.

4- الفصل الرابع

نتائج البحث4- 1

1- اعتمدت رسوم (فازاريللي) في مرجعياتها على أنساق زخرفية إسلامية تتابعية بالنسق الزخرفي المتتابع مشابهاً لنسق الزخرفة الإسلامية من حيث تكرار الأشكال الدائرية وتوظيف هذه الأشكال عبر تأثيرها البصري المتأثر بالزخرفة الإسلامية وخلّف أشكالا بصرية تحمل دلالات من العمق الإنساني للفن.

2- استعار (فازاريللي) في معالجاتها لفنية في بعض رسومه أشكالا مستمدة أو تناصات من الأعمال الفنية للحضارة الإسلامية ما يمنح الشكل نسقاً دائريا رائعاً متكرراً بإيقاع منتظم دائري دلالة على ارتباطه الوثيق بالحضارة الإسلامية والفن الزخرفي معتمداً على التحريف في الفضاء ومبتعداً عن المنظور التقليدي لينهل منها ما يجدد رؤيته الفنية، والجمالية.

3- حفلت رسوم الفنان (فازاريللي) بنقل مفردات الألوان بكلتف اصيلها عبر الرؤية البصرية بين الاشكال المربعة الملونة بالوان مختلفة وبالمزاوجة بين النسق اللوني للفنان المسلم والفنان (فازاريللي) والاقتراب في النسق اللوني نفسهالواضح عبرألوان الاشكال الهندسية المختلفة برؤية محاكية لرؤية الفنان المسلم.

4- شكلت الأنساق الزخرفية في رسوم(فازاريللي)، ومدلولاتها هاجساً عميقاً في نفس الفنان لتوجهاتها البصرية، المرتبطة بالفن الإسلامي عبر الخطوط المتموجة وحركتها الحلزونية وكأنه تعدد الصور عبر

الزمن الممتد ليعيد إلى المتلقي تشكيلاً صورياً نسقيا متداخلا متتابعا فيما بينه تحتضنها العين في لحظة واحدة، ليجعل المتلقي على صلة مع هذه التكرارات لكي يسمو عن شوائب العالم الطبيعي.

5- اهتم الفنان (فازاريللي) في رسومه في استلهام بعض معالجات الفن الإسلامي، وأشكاله التأملية، ولاسيما في الزخرفة الإسلامية التي استأثرت اهتمامه؛ من حيث وضع أشكال ذات أنساق هندسية ولونية مربعة الشكل لتوحي بتلون المجتمع وتعدد أفكاره مستلهما هذه الأشكال من الفنان المسلم.

6- اتجه الفنان (فازاريللي) في بعض رسومه إلى أشكال دائرية ليعكس بهذا النسق موحيا إلى ديمومة الحياة وصعودها نحو المطلق؛ لأن الشكل الدائري يرمز إلى اللابداية واللانهاية من تمثيل الكل من أجل الوصول إلى ماهية الأشياء وعدم الاكتراث بالموجود المادي بما ينفتح على التأويل وتعليق الحكم على العمل حتى استكمال عملية التلقي وإنتاج المعنى حسب إدراك هذه الماهيات بالحدس المباشر وليس المظاهر الحسية.

7- استعار الفنان (فازاريللي) انساقا في بعض رسومه، بالاعتماد إلى تكرار الخطوط الشعاعية مبتدئاً بالمركز كما فعل الفنان المسلم متجهاً نحو الأطراف ليحرك العين باستمرار دون توقف ليرمز باستمرار الحياة وتجددها نحو المركز التي تمثل مركزاً للحياة ومبعثا منها الإنسان موحياً بالحركة المستمرة وتداخلها ليوحي الفنان للاهتمام بالكلي دون الجزئي.

8- يرمز الشكل المربع الهندسي في رسوم (فازاريللي) إلى المطلق ولذلك استخدمه الفنان المسلم و(فازاريللي) وحدة زخرفية ذات نسق متكرر ومتتابع في كثير من أعماله الفنية، وترمز هذه الأشكال إلى التكامل بين عالم الظاهر والباطن وتمثل نوعا من الرؤية البصرية التي تتخلل الرؤية الفلسفية العامة والتي تنطوي في الواقع على شيء (من خداع البصر).

9- عمد الفنان (فزاريللي) إلى انعكاس الشكل البصري الذي يحرك العين تارة إلى فوق وتارة أخرى إلى اليمين واليسار والى أسفل، بأشكال لونية متجاورة؛ لإيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط، وهناك نسق من المتضادات بين التكوينات الأفقية والعمودية المرتبط بعالم مصغر من البشر كل له دوره في الحياة تربطهم السماء والأرض والماء عبر الدلالات النسقية اللونية.

4-2الاستنتاجات:

1- تأثر الفنان(فازاريللي) في رسومه بالفنون الإسلامية؛ لأنه وجد في الحضارة الإسلامية التي عاصرها مصدر الهام للذات الإنسانية، فراح يبحث عن الحياة مختزلا في الشكل واستبعاد كل ما يحيط بالواقع مباشرةً، فاللوحة بعيدة عن الواقع المرئي، باحثاً عن رؤية جوهرية جمالية إنسانية تتولد عبرها إحساسات روحية.

2- تدور رؤية (فازاريللي) في أبداع أشكال، وتكوينات، ومعالجات فنية في عوالم ذاتية متخيلة تبتعد عن المحاكاة وهي جوهر لأيقاظ الدهشة لدى المتلقي عند قراءته للعمل الفني في صياغة جديدة للفن في معالجات ذات أنساق متعددة.

3- شاعت فكرة الأشكال الهندسية الزخرفية وتكراراتها اللونية عند (فازاريللي) في آلية النسق البصري إذ صور في ضوء معالجتهِ البحث عن فن يحمل جوهر قوانين كلية وثابتة تتولد عبرها إحساسات روحية إيمانا منه بالجمالية التصميمية المطلقة للشكل المجرد الخالص.

4- كان النسق اللوني واضحا من حيث التشابه في التكوينات والمعالجات بنفس النسق الروحي للفنان المسلم ليبث لنا إحساسا واحدا لنفس الشكل البصري وكأنه نابع من نفس واحدة وهي روح الإنسان.

5- يعد الفنان (فازاريللي) طاقة تعبيرية وتأويلية عالية حملها في اللون أو الشكل الهندسي المربع أو المستطيل الناتج من تقاطع الخطوط الأفقية مع العمودية لتخلق الشكل المربع أنتج صوراً درامية في ضوء هذا التقاطع بشكل أساس في لوحاته فتجلت في صور مختلفة من عوالم متخيلة تعيش حياة فردوسية تنعم بسلام وأمان بتكرار الأشكال الهندسية التي كررها بنفس نسق الفنان المسلم.

6- يظهر الموروث الإسلامي واضحا ومنعكسا في لوحات الفنان بتجسيد الخطوط والأشكال والألوان بصورة متشابهة بصريا في أنساق متعددة.

7- مال الفنان (فازاريللي) إلى تأثيراته اللونية البصرية التي غلبت عليها الأنساق الزخرفية الإسلامية بشكل واضح على تأثيره بهذا الفن وانعكاسه في لوحاته.

8- جسد الفنان (فازاريللي) في لوحاته على الشكل الهندسي الدائري والمربع في لوحاته ليشير الفنان إلى روح التفاعل بين المطلق والاستقرار الروحي والبصري عبر أنساقه المتأثرة بالفن الإسلامي وأشكاله الزخرفية الهندسية.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

5- المصادر

1- جمال الدين، ابن منظور أبو الفضل: لسان العرب مجلد 1،ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، ب ت، ص 4412.
2- الفيومي،أحمد بن محمد بن علي:المصباح المنير، دار الحديث، القاهرة، 2003، ص 358.
3- احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب،القاهرة، 2008، ص 2203.
4- لا لأند اندريه، موسوعة لا لاند الفلسفية (1، 2، 3)، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت باريس، 1996، ص 1417.
5- إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979،ص 200.
6- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصر،ط1، علا للكتاب،القاهرة، 2008، ص978.
7- الشرتوني، سعيد الخوري:أقرب الموارد، ج1، لبنان، د. ت، ص460.
8- كمال عيد، فلسفة الأدب والفن،الدار العربية للكتاب،تونس،١٩٧٨، ص ٣٥.
9- العاني، علاء الدين أحمد: المشاهد ذات القباب المخروطة في العراق المكتبة الوطنية، بغداد، 1982، ص 123.
10- كيرزويل،اديث، عصر البينوية،ترجمة جابر عصفور، دار الشؤون الثقافيا، بغداد، 1985، ص 291.
11-الداوي، عبد الرزاق، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،1992، ص 132.
12- بلاسم محمد:الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم،دار مجدلاوي،عمان،2008،ص 17.
13- عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند مشيل فوكو، دار المعارف،مصر، 1989،ص 20.
14- عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند مشيل فوكو، دار المعارف،مصر، 1989،ص 20.
15- الخفاجي،رنا حسين هاتف: الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة،2007، ص 9.
16- محمد قطب: منهج الفن، دار الشروق، 1987، بيروت ص 6.
17-حامد سعيد: الفنون الإسلامية أصالتها وأهميتها، دار الشروق،القاهرة،2001، ص105.

18-حامد سعيد: الفنون الإسلامية أصالتها وأهميتها، المصدر السابق، ص103.
19-ابو حجلة،لبنى فؤاد،تاريخ الفن والنشوء والتطور، مكتبة المجمع العربي،عمان، 2001،ص132.
20-الدرايسة، محمد عبد الله،عدلي محمد عبد الهادي:الزخرفة الاسلامية، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع،عمان،2009، ص 39.
21-الموسوي، شوقي: المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي،دار تموز للطباعة والنشر، سوريا،2011، ص177.
22-العامري،ضاري مظهر صالح:الجمال وجلال الجمال في القرآن الكريم وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية،دار الضياء للطباعة والنشر، النجف،2011، ص316.
23-حجلة، لبنى فؤاد: تاريخ الفنون النشوء والتطور،المصدر السابق، ص 133.
24-الدرايسة،محمد عبد الله:عدلي محمد عبد الهادي،الزخرفة الإسلامية، المصدر السابق،ص39 .
25-عاصم محمد رزق: الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، 200،ص394.
26-الموسوي، شوقي: المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، مصدر سابق، ص182.
27-الموسوي، شوقي: المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، مصدر سابق، ص177.
28-الشرقاوي،داليا احمد فؤاد: الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، الدار الحديثة للنشر والتوزيع، مصر، 2002، ص 28.
29-محي الدين طالو: المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور، دار دمشق للطباعة، سوريا، 2000، ص16.
30-باسم،ذنون: آفاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990،ص 108– 110.
31-البرزنجي، عبد الحسين، التماثل والتناظر الفني، دار آفاق للطباعة،ط1،بغداد، 1999،ص61.
32-محي الدين طالو :المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور، المصدر السابق ص16.
33-شوير،ايفا: اكتشف الفن الإسلامي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة 2000، ص173.
34- عبد الهادي،عدلي محمد: مباديء التصميم الزخرفي، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع،عمان،2008ص133.
35-باسم ذنون: آفاق الخط العربي، مصدر سابق، ص107.
36-نبيل نوفل رشاد:العلاقات التصويرية بين الشعر والفن الإسلامي،المصدر السابق،ص138.
37-محسن محمد عطية، مفاهيم في الفن والجمال،علا للكتاب، 2005، ص 96 .
38-فنكلشتين، سيدني، الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدي، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، 1981، ص 169.
39-عبد اللطيف سلمان: الانطباعية أو التأثيرية، الجامعة الدولية للعلوم والتكنلوجيا، ب ت، ص 165.
40-فلمر، دلدار، تاريخ الرسم،الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق،2011، ص 56.
41-إسماعيل صدقي: مطالعات في الفن التشكيلي، إعداد عواطف الحفار اسماعيل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 115.
42-فلمر، دار، تاريخ الرسم ، مصدر سابق ص 65 – 66.
43-الماشطة مجيد: شظايا لسانية، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن،2008، ص 198.
44-محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة،ط1، دار المثلث ، لبنان، ب ت،،ص 113.
45-البسيوني، فاروق: قراءة اللوحة في الفن الحديث، دار الشروق للطباعة والنشر، ط1، 1995،ص32.

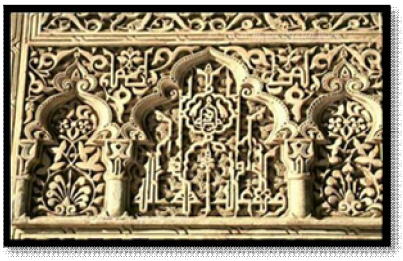
46-ريد،هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث،ترجمة لمعان البكري، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشون الثقافية العامة 1989، ص6.
47-عز الدين إسماعيل: الفن والانسان، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974، ص 125.
48-فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنشر، عمان،2010، ص135.
49-الحطاب، قاسم،جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن الحديث والمعاصر،الحداثة وما بعد الحداثة،مطبعة اليمامة،بغداد،2010، ص 96.
50-البسيوني، فاروق: قراءة اللوحة في الفن الحديث،مصدر سابق، ص 20.
51-طارق مراد: التجريدية والفن التكعيبي، دار الراتب الجامعة، ب ت،لبنان،ص 84.
52-قاسم عطية: جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة، مراجعة محمد سعيد لفنه، أنور عبد الرحمن، دار الابداع، بغداد،2009،ص 108.
53-الماشطة، مجيد: شظايا لسانية،المصدر السابق ، ص199.
54-العذاري،انعام سعدون: بنية التعبير في الفن العراقي القديم، دار الشؤن الثقافية،بغداد،2011،ص26.
55-محمود اهمز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، لبنان، ب ت، ص 173.
56-قاسم عطية:جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة، مراجعة محمد سعيد لفنه، أنور عبد الرحمن، دار الإبداع،بغداد،2009، ص 123.
57-طارق مراد:السريالية وفن المستقبل، دار الراتب الجامعة، ب ت، لبنان، ص 59 .
58-محمود امهز:التيارات الفنية المعاصرة،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،لبنان،ط2،2009،ص 290.

الملاحق

شكل رقم (1)

شكل رقم (2)

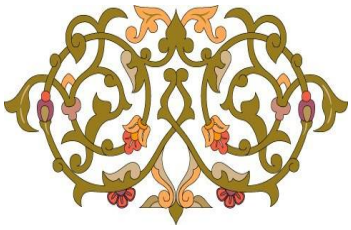
شكل رقم (3)



شكل رقم (4)

شكل رقم (5)

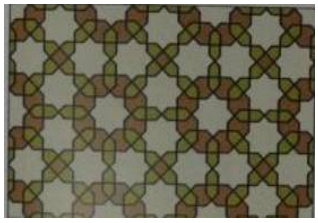
شكل رقم (6)



شكل رقم (7)

شكل رقم (8)أ

شكل رقم (9)



شكل رقم (10)

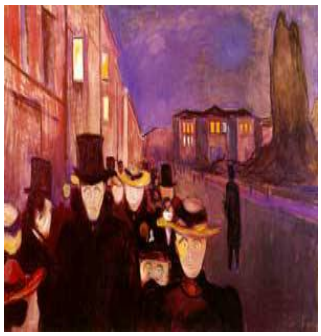
شكل رقم (11)

شكل رقم (12)

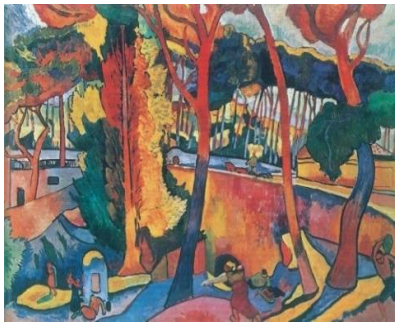
شكل رقم (13) ب

شكل رقم (14)

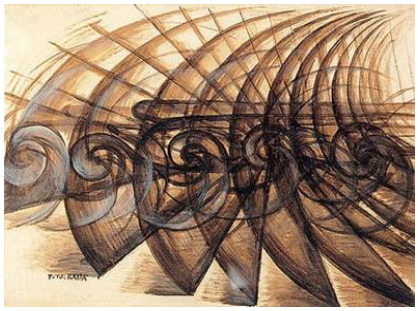
شكل رقم (15)



شكل رقم (16)

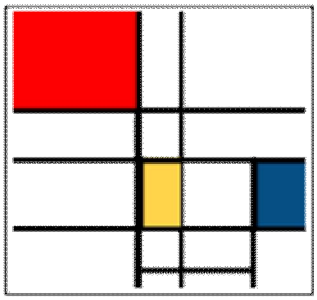


شكل رقم (17)

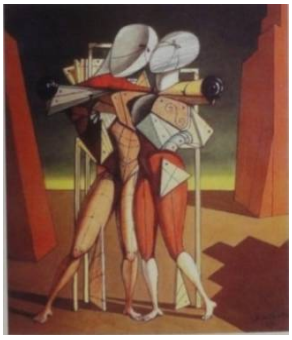


شكل رقم (18)

شكل رقم (19)



شكل رقم (20)



شكل رقم (21)

شكل رقم (22)