



٢٠١٠٢٠٠٠٠٠٥١٣٨

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية التربية

قسم التربية الفنية

## التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية كمدخل تجريبي لإنتاج تصميمات زخرفية معاصرة

متطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية

إعداد الباحثة

فوزية أحمد علي الغامدي

إشراف

د. عبد الله عبده فتيني

١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م

بسم الله الرحمن الرحيم



وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية التربية

قسم التربية الفنية

نموذج رقم ( ٨ )

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات المطلوبة

القسم: التربية الفنية

الاسم الرباعي: فوزية أحمد علي الغامدي

التخصص: التربية الفنية

الدرجة العلمية: الماجستير

عنوان الأطروحة: التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية كمدخل تجريبي لإنتاج تصميمات زخرفية معاصرة .

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه

أجمعين وبعد ..

فبناءً على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة المذكورة أعلاه – والتي تمت مناقشتها بتاريخ ٧ / ٤ / ١٤٢٥هـ بقبول الأطروحة بعد إجراء التعديلات المطلوبة ، وحيث قد تم عمل اللازم ؛ فإن اللجنة توصي بإجازتها في صيغتها النهائية المرفقة للدرجة العلمية المذكورة أعلاه والله موفق ...

#### أعضاء اللجنة

المناقش

المناقش

المشرف

د. زينب علي السيد

د. حمزة عبد الرحمن باجوده

د. عبد الله بن عبده فتيحي

رئيس قسم التربية الفنية

د. أحمد بن زمللي فيرق

# الإهداء

إلى العنان المتدفق والرحمة المهداة ..  
إلى الروح .. وأغلى الوجود ..  
والذي ووالدي حفظهما الله ..

إلى نبض الحياة ومعناها  
إلى شريك العمر ..  
الذي فاسمني حلو أيامي ومرها  
زوجي الحبيب ..

إلى بسمه الحياة وإشرافه الأمل ..  
إلى ثمرة فؤادي وفلذة كبدي ..  
رناد وسعد ..

إليك .. مع التحية ..  
أهدي قصائد السنين ..



اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك  
لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا  
الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا البحث المتواضع وأسأله تعالى أن يجعله خالصاً لوجهه  
الكريم وأن ينفع به إنه ولي ذلك والقادر عليه

\*\*\*\*\*

يطيب لي أن أقدم بجزيل الشكر والتقدير لسعادة الدكتور الفاضل / عبد الله عبده قتيبي  
عضو هيئة التدريس بقسم التربية الفنية والمشرف على الرسالة  
على ما خصني به من وقت وجهه .. وسعة صدره كان لها أكبر الأثر في إتمام هذا البحث  
كما أوجه جزيل الشكر والتقدير إلى السادة أعضاء لجنة التحكيم  
لتفضلهم بقبول مناقشة البحث

\*\*\*\*\*

كما يطيب لي أن أقدم خالص شكري وعظيم امتناني  
إلى من سانداني في وقت محنتي وأسديالي أسمى الدعوات ..  
وأمداني بوافر العطاء .. والدي ووالدتي .. حفظهما الله ..  
والى عائلتي الحبيبة التي لم تبخل علي ولو بلحظة من أنفاسها ..



## ملخص الرسالة

عنوان الرسالة : التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية كمدخل تجريبي لإنتاج وحدة زخرفية معاصرة

اسم الباحثة : فوزية أحمد علي الغامدي  
الدرجة العلمية : الماجستير

### أهم الأهداف :

— تنمية القدرة الإبداعية من خلال دراسة العنصر النباتي وإخضاعه لعمليات تحويل متتابعة تبدأ بأبسط صور التحوير في العنصر وصولاً إلى أعرق هذه الصور من أجل إنتاج تصاميم زخرفية معاصرة .

— تحقيق التطور في العمليات الكيفية الخاصة بالتصميم الزخرفي سواء بتحوير العنصر النباتي الواحد أو بإحداث تحويل ناشئ عن اندماج مركب ومتداخل بين أكثر من عنصر .

### منهج البحث :

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي لوصف وتحليل تحويل عناصر الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي ، كما تقوم الباحثة بتنفيذ تجربة شخصية .

### أهم النتائج :

— تعتبر العناصر النباتية الإسلامية من الوحدات الهامة التي يمكن تناولها كأساس يمكن من خلاله اشتقاق تصاميم مبتكرة .

— يؤثر تحويل العناصر النباتية الإسلامية على تنوع عمليات الإبداع في التصميم الزخرفي .

— يمكن أن تتنوع عمليات التحوير في العناصر النباتية الإسلامية بحيث تبدأ من البسيط إلى المعقد وتتداخل خلالها الوحدات الزخرفية من أجل الوصول إلى حلول تشكيلية غير محددة .

### أهم التوصيات :

— ضرورة القيام بالمزيد من تجارب التحوير المختلفة من خلال محاور متعددة مع إمكانية مزج العنصر النباتي مع عناصر هندسية أو كتابية وإذابة كلا منهما في قالب واحد متنوع .

— أهمية تطبيق العمليات السابقة من خلال إحياءات الخداع البصري أو الإيهام بالبعد الثالث .

— أهمية البحث عن مداخل غير تقليدية لتناول العناصر الإسلامية لإحياء قيم التراث الفنية بما يتلاءم مع الاتجاهات الفكرية المعاصرة .

کما أقدم أطيب عبارات شکري ..

إلى زوجي الحبيب وأهله الكرام على سعة صدورهم

واحتوائهم لي ولأبنائي خلال فترة دراستي

“ “ “ “ “ “ “ “ “ “ “ “ “ “ “ ”

شکری بلا انتہاء ..

إلى من أسدى إلى معروفًا .. لست له منكرا ..

إلى من مديد العون لي في أصعب الظروف ..

إلى من شارك في بوقته .. سؤاله .. أنا مل يده ..

““““““““““

.. ختاما ..

تَعْجَزُ أَحْرَفُ شَكْرِي عَنْ شُكْرِهَا .. وَعِبَارَاتِي عَنْ ثَنَائِهَا ..

فلك يا الأمانى .. فى نفسى أعذب الامتنان ..

أسوغه إليك بأطيب العبارات

““““““““““““

جزی اللہ الجمع عني خیر الجزاء...

وجعل ما قدموه لي في موازين حسناتهم

إنه ولي ذلك والقادر عليه

،، الباحة ،،

١٣٨	٣. النسق الهندسي الدائري .....
١٣٨	٤. النسق الهندسي المضلع .....
١٣٨	٥. النسق الهندسي المتموج .....
١٤٤	<b>المحور الثالث : توزيع العناصر النباتية .....</b>
١٤٤	أولا : عناصر نباتية محورة تتكرر داخل مساحات شريطية ممتدة .....
١٤٩	ثانيا : عناصر نباتية محورة تتكرر داخل مساحة مغلقة .....
١٤٩	ثالثا : عناصر نباتية محورة وغير متكررة ( حرة التوزيع ) .....
١٥٦	<b>المحور الرابع : تداخل العناصر النباتية وتحورها مع العناصر الأخرى .....</b>
١٥٦	أولا : عناصر نباتية تتحور وتتشابك مع العناصر الهندسية .....
١٥٧	الخصائص الإنشائية لأسلوب التوشيح العربي .....
١٥٧	أ. التقسيم الهندسي .....
١٥٧	ب. توزيع العناصر النباتية .....
١٥٧	ج. التنسيق بين العناصر السابقة .....
١٥٩	ثانيا : عناصر نباتية تتحور لتكون أرضية للعناصر الأخرى .....
١٥٩	١. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين الأشكال الهندسية .....
١٥٩	٢. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين عناصر الكائنات الحية
١٥٩	٣. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين حروف الخط العربي
١٦٥	ثالثا : عناصر نباتية تتحور لتملأ المساحات المحصورة بين العناصر الأخرى
١٦٥	١. عناصر نباتية محورة تكون أرضية للأشكال الهندسية .....
١٦٥	٢. عناصر نباتية محورة تكون أرضية لعناصر الكائنات الحية .....
١٦٥	٣. عناصر نباتية محورة تكون أرضية لحروف الخط العربي .....
١٦٨	رابعا : عناصر نباتية تتحور لتكون نهايات العناصر الأخرى .....
١٦٨	١. عناصر نباتية تتحور لتكون نهايات الخطوط الهندسية .....
١٦٨	٢. عناصر نباتية تتحور لتكون أطراف الكائنات الحية .....
١٦٨	٣. عناصر نباتية تتحور لتكون نهايات حروف الخط العربي .....
١٧٥	الجمع بين العناصر السابقة .....

٢٢	..... أولًا : التجريد في الاتجاه اللا تمثيلي
٢٣	..... ثانيا : التجريد في الاتجاه التمثيلي
٢٣	..... ثالثا : الاتجاه النصف تجريدي
٢٤	..... أساليب بعض الفنانين من خلال الاتجاه التجريدي
٢٤	..... — بيت موندريان
٢٦	..... — فـزاريللي
٢٨	..... — ماريـتس كورنـليس ايشـر
٣٣	..... التجريد في الفن الإسلامي
٣٤	..... المدخل الثاني : التركيب
٣٧	..... المدخل الثالث : التخطيط
٤١	..... المدخل الرابع : الاختزال
٤١	..... مفهوم التـحريف
٤٢	..... التحريف في الفن الإسلامي
٤٤	..... مفهوم التـحوير
٤٦	..... أسـاليب التـحوير
٤٦	..... أولًا : التحوير من خلال التبسيط والتلخيص
٤٩	..... ثانيا : التحوير من خلال الحذف والإضافة
٥٣	..... ثالثا : التحوير من خلال إعادة صياغة العناصر
٥٣	..... ١. الفك وإعادة التركيب
٥٩	..... ٢. المبالغة
٥٩	..... التداخل بين العمليات السابقة

## المبحث الثاني : تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي

### أولًا : تحوير العناصر النباتية عبر العصور الإسلامية

٦٣	..... تمهيد
٦٤	..... تحوير العناصر النباتية في العصر الأموي
٧٢	..... تحوير العناصر النباتية في العصر العباسي



٧٢	١. طراز سامراء الأول .....
٧٦	٢. طراز سامراء الثاني .....
٧٦	٣. طراز سامراء الثالث .....
٨٠	تحويل العناصر النباتية في العصرين الأموي والمغربي والأندلسي .....
٨٢	أهم الخصائص الأسلوبية لتحويل العنصر النباتي في العصر الأندلسي .....
٨٧	تحويل العناصر النباتية في العصر الطولوني .....
٨٨	أهم الخصائص الأسلوبية لتحويل العنصر النباتي في العصر الطولوني .....
٩٠	تحويل العناصر النباتية في العصر الفاطمي .....
٩٠	مميزات زخارف التوريق الفاطمية .....
٩٥	الخطوات التحويرية التي قامت عليها زخارف التوريق الفاطمية .....
٩٦	تحويل العناصر النباتية في العصر السلجوقي .....
٩٧	أهم الخصائص الأسلوبية لتحويل العنصر النباتي في العصر السلجوقي .....
٩٩	تحويل العناصر النباتية في العصر المملوكي .....
١٠٠	أهم الخصائص الأسلوبية لتحويل العنصر النباتي في العصر المملوكي .....
١٠٤	تحويل العناصر النباتية في العصر العثماني .....
١٠٦	أولا : عناصر نباتية محاكية للطبيعة .....
١٠٦	ثانيا : عناصر نباتية محورة عن الطبيعة .....
١٠٦	١. زخرفة الرومي .....
١٠٦	٢. زخرفة الهاتاي .....
١٠٦	أهم الخصائص الأسلوبية لتحويل العنصر النباتي في العصر العثماني .....

## ثانيا : المحاور الرئيسية لتصميم العناصر النباتية في الفن الإسلامي

١١٠	المحور الأول : التميز النوعي للعناصر النباتية .....
١١٠	أولا : الأوراق .....
١١٠	١. أوراق العنب .....
١١٠	٢. سعف النخيل وأنصافها .....
١١١	٣. ورقة الأكانتاس .....
١١١	٤. الأوراق الرمحية المسننة .....

## قائمة المحتويات

رقم الصفحة

الموضوع

### الفصل الأول :

#### خطة البحث

٢	.....	المقدمة
٣	.....	مشكلة البحث
٣	.....	فرض البحث
٣	.....	أهداف البحث
٤	.....	أهمية البحث
٤	.....	حدود البحث
٤	.....	منهج البحث
٤	.....	مصطلحات البحث

### الفصل الثاني :

#### أدبيات البحث

٩	.....	أولا : الدراسات السابقة المرتبطة
١٧	.....	ثانيا : الإطار النظري

#### المبحث الأول : مفهوم التجريب ، التجريد ، التحريف ، التحوير

١٩	.....	تمهيد
٢١	.....	مداخل التجريب في الفن
٢١	.....	المدخل الأول : التجريد
٢١	.....	معنى التجريد
٢٢	.....	اتجاهات التجريد

## الفصل الثالث :

### تجربة البحث

١٨١	تمهيد .....
١٨٢	خطوات البحث وإجراءاته .....
١٨٢	— الجانب النظري .....
١٨٢	— الجانب العملي .....
١٨٢	أولا : هدف التجربة .....
١٨٣	ثانيا : المفردات المختارة لتجربة البحث .....
١٨٥	ثالثا : مراحل تجربة البحث .....
٢٨٧	الخلاصة .....

## الفصل الرابع :

### النتائج والتوصيات

٢٩١	النتائج .....
٢٩٤	التوصيات .....
٢٩٥	قائمة المراجع .....
٣٠١	الملحق .....



## قائمة الأشكال

شكل	(ص)
( ٢-١ )	رسومات بدائية داخل بعض الكهوف .....
( ٥ : ٣ )	تحويل العناصر من خلال تحويلها إلى مجموعة من الخطوط
( ٦ )	اختزال الأشكال إلى مساحات مسطحة .....
( ٧ )	المغايرة الداخلية والخارجية للعنصر الواحد .....
( ٨ )	رسم لنبتة البازلاء .....
( ٩ )	تحويلات مختلفة لبذور نبتة البازلاء وغلافها .....
( ١٠ )	رسم لورقة نبات الخشخاش .....
( ١١ )	تحويلات مختلفة لورقة نبات الخشخاش .....
( ١٢ )	رسم لأوراق نباتات مختلفة .....
( ١٣ )	تحويلات لعناصر نباتية ورقية مختلفة .....
( ١٤ )	تحليل زهرة الربيع .....
( ١٥ )	التحويل من خلال تحليل العناصر والإضافة عليها .....
( ١٦ )	زهرة الربيع من منظور جانبي وبعض التحويلات الممكنة ...
( ١٧ )	التحويل من خلال تحليل العناصر والإضافة عليها .....
( ١٨ )	التحويل من خلال المبالغة في حجم الأوراق .....
( ١٩ )	تنوع العناصر وتنوع عمليات التحويل .....
( ٢٠ )	عنصر جناحي .....
( ٢١ )	زخارف نباتية على ألواح خشبية ، جامع احمد بن طولون ...
( ٢٢ )	زخرفة منقذة الحاكم ، باقات متماثلة من التوريق .....
( ٢٣ )	رسم لشكلين من زخرفة التوريق الفاطمية .....
( ٢٤ )	أشكال منسقة من زخرفة التوريق الفاطمية .....
( ٢٥ )	زخرفة رأس المحراب العتيق في المسجد الأزهر .....
( ٢٦ )	مجموعة زخرفية متطورة من أشكال التوريق .....
( ٢٧ )	زخارف من اللوائف النباتية تمثل الزهور وأوراق الساز .....
( ٢٨ )	لوحة من البلاطات الآجرية ، أسلوب الساز .....

## تابع قائمة الأشكال

شكل	( ص )
( ٨٩ )	معققات على شكل ضفيرة ثلاثية الخطوط ..... ١٤٣
( ٩٠ : ٩٢ )	تطبيق على المعققات البسيطة ..... ١٤٥
( ٩٣ )	تطبيق على معققات ذات خطين ( تضافر مفتوح ) ..... ١٤٥
( ٩٤ )	تطبيق على معققات ذات ثلاثة خطوط ( تضافر مفتوح ) ..... ١٤٦
( ٩٥ )	تكرار قائم على ثبات شكل المفردة وثبات المسافة وثبات وضع المفردة ١٤٦
( ٩٦ )	تكرار قائم على اختلاف شكل المفردات وثبات وضعها وثبات المسافة ١٤٦
( ٩٧ )	تكرار قائم على اختلاف شكل المفردات واختلاف وضعها وثبات المسافة ١٤٧
( ٩٨ )	تكرار قائم على ثبات المفردة وثبات المسافة مع اختلاف وضع المفردة ١٤٧
( ٩٩ )	تكرار شريطي لمجموعة من العناصر النباتية ..... ١٤٧
( ١٠٠ )	تبادل اتجاه وضع العناصر مع تشابه النوع واختلاف الشكل .. ١٤٨
( ١٠١ )	تبادل اتجاه وضع العناصر مع اختلاف نوع العنصر ..... ١٤٨
( ١٠٢ )	تكرار شريطي لعنصر نباتي واحد مع اختلاف المنظور ..... ١٤٨
( ١٠٣ )	تساوي الشكل مع الأرضية ..... ١٤٨
( ١٠٤ )	وريقات نباتية تعتمد في بنائها على مجموعة من الدوائر ..... ١٥٠
( ١٠٥ )	مجموعة من العناصر النباتية تعتمد على الدوائر السبعة ..... ١٥٠
( ١٠٦ )	تطبيق النسق البيضاوي على وحدات نباتية إسلامية ..... ١٥٠
( ١٠٧ )	تقاطع الخطوط المستقيمة ( نسق هندسي مضلع ) ..... ١٥١
( ١٠٨ )	تناظر العناصر حول محور ..... ١٥٢
( ١٠٩ )	تناظر العناصر حول محورين ..... ١٥٢
( ١١٠-١١١ )	دوران العناصر حول نقطة مركزية ..... ١٥٢
( ١١٢-١١٣ )	تنوع العلاقات بين العناصر ..... ١٥٣
( ١١٤ )	انغلاق العناصر ( اتزان وهمي ) ..... ١٥٣
( ١١٥ )	تبادل الشكل مع الأرضية ..... ١٥٣
( ١١٦-١١٧ )	توزيع العناصر بطريقة حرة ونسق حلزوني ..... ١٥٤
( ١١٨ )	تبادل الأهمية بين الشكل والأرضية ..... ١٥٥
( ١١٩ )	تحويل العناصر النباتية وتناسبها مع المساحات المحصورة ... ١٦٠

## تابع قائمة اللوحات

٧١	زخارف محفورة في الحجر من قصر المشتى .....	( ٣٤ )
٧٣	زخارف خشبية محفورة بطريقة الشطف .....	( ٣٥ )
٧٤	حشوة جصية بإيران .....	( ٣٦ )
٧٥	لوحة من الخشب ، طراز سامراء الأول .....	( ٣٧ )
٧٥	زخارف جصية طراز سامراء الأول .....	( ٣٨ )
٧٧	زخارف جصية طراز سامراء الثاني .....	( ٣٩ )
٧٧	تاجا عمودين من الحجر ، طراز سامراء التجريدي .....	( ٤١-٤٠ )
٧٨	زخارف جصية محورة بأسلوب الأرابيسك ، سامراء .....	( ٤٣-٤٢ )
٧٩	حائط مزخرف من الجص ، طراز سامراء الثالث .....	( ٤٤ )
٨٣	تفاصيل زخارف القبة التي تعلو جامع قرطبة .....	( ٤٥ )
٨٤	جزء من واجهة جامع قرطبة .....	( ٤٦ )
٨٤	زخارف جصية ، قصر الحمراء بغرناطة .....	( ٤٧ )
٨٥	جانب من قصر الحمراء ، الأندلس .....	( ٤٨ )
٨٦	رأس عمود من الرخام المنقوش ، الأندلس .....	( ٤٩ )
٨٦	زخارف مفرغة من الرخام ، محراب قرطبة .....	( ٥٠ )
٨٨	قطعتان من الخشب الطولوني عليها زخارف نباتية .....	( ٥١ )
٩١	وريقة ثلاثية الشحمات .....	( ٥٢ )
٩١	مسجد الحاكم ، زخرفة من المئذنة الغربية .....	( ٥٣ )
٩٢	مسجد الحاكم ، زخارف طاقة قبة المحراب .....	( ٥٤ )
٩٧	زخارف جصية ، العصر السلجوقي .....	( ٥٥ )
٩٨	كرسي خشبي للمصحف ، العصر السلجوقي بتركيا .....	( ٥٦ )
١٠١	زخارف جصية ، جامع الظاهر ببغداد .....	( ٥٧ )
١٠١	لوحة من الحجر المنقوش ، القاهرة .....	( ٥٨ )
١٠٢	باب من الخشب المطعم بالعاج ، القاهرة .....	( ٥٩ )
١٠٢	حشوة من الخشب بزخارف منقوشة .....	( ٦٠ )
١٠٣	زخارف قدر نحاس مكفت بالفضة والذهب .....	( ٦١ )
١٠٣	جزء من طبق خزفي .....	( ٦٢ )



العدد الأول

مجلة البحوث

## المقدمة :

ولد الفن الإسلامي مع ظهور الإسلام ، وتشكل بسرعة كبيرة ، ثم لم يلبث أن تطور متخذا أشكالا متنوعة عبر التاريخ الإسلامي ، محتفظا بشخصيته الموحدة متفردا بخصائص ميزته عن غيره من الفنون في سلسلة الحضارات العالمية ، فقد اتسمت الفنون الزخرفية الإسلامية بالتنوع والثراء وأصبحت هذه الخاصية من أكثر الخصائص المميزة للفن الإسلامي ، ففي السنوات الأولى لولادة هذا الفن اعتمد الفنان المسلم على التراث الفني الموجود في الأقاليم التي دخلها الإسلام فاتحا ، مثل الفنون الساسانية في العراق وإيران ، والهيلنستية في شرق البحر المتوسط ، وأصبحت مصدرا خصبا للفنان المسلم ، ثم ما لبث إلا أن أصبح عليها شخصيته وفلسفته المستمدة من الدين الحنيف ، وظهرت روائع الفنون الزخرفية بمقاييس جمالية خضعت لنسب هندسية دقيقة ، كذلك نجد أن الفنان المسلم — نتيجة لكرهية الإسلام لتصوير نوات الأرواح — تأثر تأثرا واضحا بالطبيعة إذ اتجه إليها بالدراسة والتحليل فأدى ذلك إلى ظهور العناصر النباتية ، ثم قام بدقة ومهارة بتحويل هذه العناصر ، وصياغتها في تشابك متصل لا نهاية له ، كما تأثر بالهندسة فأدى ذلك إلى ظهور العناصر الهندسية .

قد لا يجد الباحث في مجال الفن الإسلامي نقطة ينتهي إليها ، فكل دراسة تقود إلى أخرى ، وكل بحث من بحوثه يقف بنا أمام الآخر ، فهناك العديد من الدراسات التي بحثت في تاريخ الفن الإسلامي من حيث النشأة والتطور ، ودراسات أخرى اهتمت بخصائص وسمات هذا الفن التي ميزته عن غيره من الفنون ، بالإضافة إلى الدراسات المهمة بالعمارة الإسلامية وقيمها التشكيلية ، وأيضا العديد من الدراسات التي تناولت موضوع تأثير الغرب و الفنون الأخرى بالفن الإسلامي ، كذلك نجد العديد من الدراسات المهمة بتحليل النظم البنائية والقيم الجمالية التي احتواها الفن الإسلامي باختلاف أساليبه ومنها مجال البحث الحالي وهو التصميم الزخرفي القائم على تحويل العناصر النباتية في الفن الإسلامي .

وقد ظهرت العديد من الدراسات التي تناولت الفن الإسلامي بصفة عامة ومن هذه الدراسات : " الفن الإسلامي " لعفيف البهنسي ( ١٩٨٧ م ) ، " في الفنون الإسلامية " لزكي محمد حسن ( ١٩٨١ م ) ، " مساجد القاهرة ومدارسها " لأحمد فكري ( ١٩٦٢ م ) .

بالإضافة إلى دراسات بحثية أخرى تناولت العنصر النباتي كمفردة تشكيلية تستلهم في إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة منها على سبيل المثال رسالة ماجستير بعنوان " تتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي كمدخل لتصميم لوحات زخرفية مسطحة " للباحثة زينب علي إبراهيم السيد ( ١٩٨٧ م ) ، ورسالة ماجستير عنوانها " أسس فن التوريق وعناصره في الزخرفة الإسلامية " للباحث زهير محمد مليباري ( ١٤١٤ هـ ) .

وستقوم الباحثة بعد مشيئته تعالى بعرض بعض الدراسات ذات الارتباط في الفصل الثاني من البحث .

### مشكلة البحث :

من خلال تدريس الباحثة لمقرر الزخرفة الإسلامية بقسم التربية الفنية ، لاحظت الباحثة سطحية مفهوم بعض الطالبات لموضوع الزخرفة الإسلامية ؛ بحيث لا يتجاوز ذلك المفهوم تقليد وتكرار الوحدات الزخرفية الموجودة في تراث الفن الإسلامي ، كما أن رؤيتهن للمفردات النباتية الإسلامية رؤية تقليدية دون أي استشعار لقيمها الفنية أو الجمالية ، فشكل ذلك إحساسا بالمشكلة حيث رأت الباحثة ضرورة تحليل عناصر الزخرفة النباتية بدراسة أسسها البنائية ، ومن ثم إجراء بعض الحلول التشكيلية ، من خلال التأكيد على مفهوم التحوير في الفن الإسلامي للوصول إلى تصميمات زخرفية معاصرة ، تساعد الباحثة في تحسين تدريس مقرر الزخرفة الإسلامية بقسم التربية الفنية . وقد تمت صياغة مشكلة البحث كالتالي : تتنوع فاعلية التحوير في العناصر النباتية بتنوع العناصر ، وأيضا بمدى عمق عمليات التحوير لخصائص كل عنصر وقدرته على أن يكون وحدة زخرفية مستقلة بذاتها ، أو قدرته على التداخل والاندماج مع غيره من العناصر لتحقيق معطيات زخرفية جديدة .

### فرض البحث :

يؤثر التحوير في العناصر النباتية الإسلامية بشكل إيجابي على تنوع عمليات الإبداع في التصميم الزخرفي .

### أهداف البحث :

يهدف البحث إلى ما يلي :

- ١- تنمية القدرة الإبداعية من خلال دراسة العنصر النباتي وإخضاعه لعمليات تحويل متتابعة تبدأ بأبسط صور التحوير في العنصر وصولا إلى أعرق هذه الصور من أجل إنتاج تصميمات زخرفية متنوعة .
- ٢- تحقيق التطور في العمليات الكيفية الخاصة بالتصميم الزخرفي سواء بتحوير العنصر النباتي الواحد أو بإحداث تحويل ناشئ عن اندماج مركب ومتداخل بين أكثر من عنصر .
- ٣- إكساب التصميم الزخرفي قدرا عميقا من الخصوصية الذاتية لدارسي الفن مما يعكس ثقافتهم التراثية ومفهومهم المعاصر للإبداع الفني .

## أهمية البحث :

وجدت الباحثة بأن الموضوع جدير بالبحث وأنه مجال واسع وخصب للعديد من الأبحاث والدراسات التي لن تقف عند حد معين ولن تنتهي ، لكنه جهد مقل ودراسة متخصصة يمكن الوقوف من خلالها على ما يلي :

- مفهوم التحوير في الفن الإسلامي ، ومن ثم إمكانية استفادة المصممين ودارسي الفن من ذلك في إبداعاتهم التشكيلية .
- ربط التصميم المعاصر بالتراث ، وذلك من خلال تنمية الرؤية في مجال الدراسة التحليلية لإنتاج وحدات زخرفية مستحدثة ومستمدة من عناصر الفن الإسلامي .
- يمكن أن تسهم نتائج هذه الدراسة في تحسين تدريس مقررات الزخرفة الإسلامية بقسم التربية الفنية بجامعة أم القرى .

## حدود البحث :

يقتصر البحث على :

- دراسة التحوير في العناصر النباتية الإسلامية خلال العصور التاريخية التالية :
- العصر الأموي ، العصر العباسي ، العصرين الأموي والمغربي والأندلسي ، العصر الطولوني ، العصر الفاطمي ، العصر السلجوقي ، العصر المملوكي ، العصر العثماني .
- التجربة الشخصية للباحثة .

## منهج البحث :

- المنهج الوصفي التحليلي لوصف تحوير عناصر الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي .
- كما تقوم الباحثة بتنفيذ تجربة شخصية .

## مصطلحات البحث :

التصميم :

- يُقال : صمّم في كذا أو عليه : مضى في رأيه ثابت العزم . ( مصطفى ، ١٩٨٩م )
- ويقصد به في مجال الفنون : صياغة العلاقات التشكيلية بإحكام واع يخدم بناء العمل الفني .
- ( البسيوني ، ١٩٩٤م ، ص ٥٥ )

ويرى عبد الحليم (بدون) أن التصميم هو : " تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما ، وإنشائه بطريقة ليست مُرضية من الناحية الوظيفية فحسب بل تجلب السرور للنفس أيضا . ( ص ٨ ) ، والتصميم يرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والمسافة والضوء وملامس السطوح ، بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام ، ولا بد أن يحقق التصميم هدفا معينا ويخدمه . وكما يخضع التصميم لعناصر ، فإنه يخضع أيضا لأسس متعددة كذلك . ( الشال ، ١٩٨٤م ، ص ٨٦ ) وتعرف الباحثة التصميم كمصطلح إجرائي على أنه : صياغة العناصر والمفردات وفق نسق تشكيلي معين .

### الزخرفة :

يقال في اللغة زخرفة : زينه وكمل حسنة . تزخرف : تزين . والزخرف : الزينة وكمال حُسن الشيء . وزخرف الأرض : ألوان نباتها . وزخرف البيت : متاعه . ( مصطفى ، ١٩٨٩م ) والزخرفة : فن تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم وغير ذلك ، واللفظ مأخوذ من الكلمة اللاتينية **Decus** أي التزيين والتحلية ، وتكون وحدات الشكل الفني في تكرار ونسق يسر الناظرين . ( الشال ، ١٩٨٤م ، ص ٧٤ ) وترى الباحثة أن الزخرفة هي : تنظيم عناصر العمل الفني من خلال رؤية فنية جمالية .

### التصميم الزخرفي :

ترجمة لموضوع معين بفكرة مرسومة هادفة ، لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له وتحمل في جوانبها قيما فنية . ( حموده ، ١٩٩٠م ، ص ٣٦ ) أو هو : توظيف المفردات والوحدات الزخرفية وفق نظم إيقاعية تحقق الاتزان داخل مساحة محدودة . ( عاشور ، ١٤١٥هـ ، ص ١٠ ) وترى الباحثة أن التصميم الزخرفي هو : صياغة العناصر والمفردات وفق نسق تشكيلي معين من أجل الوصول إلى رؤية فنية جمالية تخدم العمل الزخرفي .

### التجريب :

يقال في اللغة : جرب الرجل تجربة : اختبره ، ومجرب : قد عرف الأمور وجربها . ( ابن منظور ، ١٩٩٣م ، ص ١٧٥ )

عرفت هدى السيد ( ١٩٧٩م ) التجريب على أنه :

" منهج يقدم بدائل الحلول أو الحلول المختلفة في شكل متعلقات تشكيلية جديدة تتضمن دلالات ومعاني مألوفة ، كما أنه الأسلوب الذي يوضح ويعرض بعض الجوانب الجمالية للموضوع الواحد " . ( ص ٢٠٥ ) ، كما عرفته منولي ( ١٤١٦هـ ) نقلا عن الرزاز بأنه : " النشاط الابتكاري في ضوء التقدم العلمي " . ( ص ٩ )



ويعد التجريب في الفن نزعا من التدريب على ممارسة الفكر والسلوك الإبداعي من حيث التجديد والتحديث وتحقيق التعددية في الحلول والاستجابات الفنية غير التقليدية سواء في الخامات أو الأدوات أو التقنيات لإيجاد العلاقات التشكيلية المتفردة والتي تعكس أسلوب الطالب المميز والمتفرد في التعبير . ( توفيق ، ١٩٩٩م ، ص ٨٠٧ ) وتعرف الباحثة التجريب إجرائيا على أنه : محاولة تطبيق أكثر الحلول الممكنة للمسألة التشكيلية الواحدة . حيث ستقوم من خلال هذا البحث بتنفيذ تجربة شخصية ، تهدف إلى إنتاج تصميمات معاصرة ، من خلال رؤية تشكيلية جديدة لعناصر الفن الإسلامي .

### التجريد :

يُقال في اللغة : تجرَّد من ثوبه : تعرَّى ، والتجريد : التعرية من الثياب ، وجرَّد الكتاب والمصحف : عرَّاه من الضبط والزيادات . ( ابن منظور ، ١٩٩٣م ، ص ١٧٧ )  
عرَّف الشال ( ١٩٨٤م ) الفن التجريدي بأنه : " مصطلح يطلق على الفن اللا تشخيصي الذي لا ينقل الطبيعة نقلا حرفيا " . ( ص ٣ ) ويوافق هذا التعريف تعريف الشامي ( ١٩٩٠م ) حيث لخص التجريد بقوله : " إن التجريد يعني الابتعاد عن النقل عن الطبيعة ، ورفض نظرية المحاكاة " . ( ص ٢٤٠ ) ويرى خميس ( ١٩٧٥م ) أن : " التجريد بمعناه الشامل والعام هو الاختلاف أو المغايرة عن الأصل " . ( ص ٢٧ ) أما لفظة التجريد في الفن التشكيلي المعاصر فهي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد . ( علام ، ١٩٧٨م ، ص ١٧٢ ) وترى الباحثة بأن التجريد هو : تلخيص عناصر الطبيعة ، وتبسيط العلاقات الشكلية فيما بينها إلى مساحات مختزلة .

### التحريف :

حَرَفَ عن الشيء وَتَحَرَّفَ : عَدَلَ ، وتحريف الكَلِم عن مواضعه : تَغْيِيرُهُ ، والتحريف : تَغْيِير الكلمة عن معناها ، كما يأتي بمعنى الانحراف عن الشيء وهو الميل عنه .  
( ابن منظور ، ١٩٩٣م ، ص ٢٤٨ )  
يرى البسيوني ( ١٩٩٤م ) أن التحريف يعني : " عدم الالتزام بالأصل ، لا عن عجز في التسجيل ولكن بهدف إبراز بعض المعاني والتأكيد عليها " . ( ص ١٠٣ ) والتحريف هو قدرة كل فنان على التغيير والتحوير الذي يتميز بالحدثة والأصالة ليخالف في تعبيره تعبيرات الآخرين . ( السجيني ، ١٩٨٧م ، ص ٢٠٧ ) والتحريف لدى الباحثة هو : عدم الالتزام بالأصل ، من خلال تغيير نسب الأشكال ومظاهرها في الطبيعة .

## التحوير :

يُقال : حوّر فلان الكلام : غيّرهُ . ( مصطفى ، ١٩٨٩م )  
يرى دسوقي ( ١٩٩١م ) أن التحوير يعني : " الخروج عن الأوضاع والنسب التي يقدمها العالم الطبيعي للأشياء ، وذكر أيضا أن التحوير هو " استخدام الأشكال دون تقليدها أو إعادة تكرارها كما هي " . ( ص ١٦٦ ) وتعرف الباحثة التحوير كمصطلح إجرائي على أنه : تغيير شكل العنصر جماليا دون أن يفقد هويته الأصلية .

## التحوير الزخرفي :

عمل فني ابتكاري يراعي الاحتفاظ بخصائص ومميزات الوحدة الأصلية، ويضيف عليها من البساطة والجمال الزخرفي بما يتفق مع الغرض المطلوب مع تناسب الوحدة المحورة والسطح المراد زخرفته . ( بدوي ، ١٩٩١م ، ص ١٠١ ) والتحوير الزخرفي لدى الباحثة هو : تغيير شكل العنصر جماليا بما يتواءم مع طبيعة التصميم الزخرفي .

## وتحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي يقصد به :

إخضاع العنصر النباتي لرؤية تشكيلية مجردة ، تبعد بالعنصر عن واقعه الطبيعي ، إلى أن تصبح الزخارف قطوعا خطية تعبر عن العنصر النباتي ولا تماثله . ( مليباري ، ١٤١٤هـ ، ص ١٦ ) وتقصد به الباحثة : تغيير شكل العنصر النباتي الإسلامي جماليا ، دون أن يفقد هويته الأصلية ، بما يتواءم مع طبيعة التصميم الزخرفي .

أولاً: الدراسات السابقة المرتبطة



## الدراسات السابقة المرتبطة

هناك العديد من الكتب والرسائل العلمية التي تمس هذا البحث من جوانب مختلفة ، ومن هذه الدراسات ما يلي :

- دراسات مرتبطة بالتجريب في الفن الحديث .
- دراسات مرتبطة بالتحوير في عناصر الطبيعة .
- دراسات مرتبطة بالأسس البنائية والتشكيلية للزخرفة النباتية الإسلامية .
- دراسات مرتبطة بصياغة الورقيات النباتية الإسلامية .
- دراسات مرتبطة بتوظيف عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية .
- دراسات مرتبطة بالحاسب الآلي " الكمبيوتر " ودوره تجاه الزخرفة النباتية الإسلامية .

### **أولا : دراسات مرتبطة بالتجريب في الفن الحديث**

هدى أحمد زكي السيد ( ١٩٧٩ م )

توضح هذه الدراسة أهمية المنهج التجريبي في الكشف عن أساليب ونماذج التجريب في مجال التصوير الحديث ، وتتناول معنى التجريب ودوافعه وأنواعه ، وارتباطه بالعلم والفن ، كما تؤكد على أهمية تدريب الطلاب على التفكير المتشعب من خلال ممارسة التجريب بعناصر التشكيل الفني ، كما تتناول الدراسة بالشرح والتحليل مداخل التجريب الأربعة التي ذكرها " ستيفن بان " وهي : التركيب والتجريد والتحطيم والاختزال .

تعرضت الدراسة بعد ذلك للعديد من الآراء حول التجريب في الفن ، وعلاقة ذلك بالفكر العلمي والفكر الإبداعي ، مع عرض بعض الأمثلة لأساليب التجريب في التربية الفنية ، وتحديد غاية وضوابط هذا التجريب ، كما أكدت الدراسة أيضا على أن الفنان المجرب شخصية فنية تلاحظ فتسجل ، وتبحث فتجد ، وترى فتؤلف ، وتمارس فتنتج ، ثم تعرض وجهة نظرها فيما سجلته ووجدته وألفته وأنتجته ، وفي الفصل الأخير تأتي النتائج والتوصيات والتي كان من أهمها :  
— أن لدوافع التجريب أهمية في الممارسة الفنية ، فهي بمثابة الحافز أو المثير الذي يحدد الرؤى الفنية ويفيد في إيجاد دلالات جديدة لمتعلقات التشكيل المألوفة .

— أنواع التجريب هي الكيفيات التي يستقبل بها الفنان عناصر التشكيل في البيئة للوصول إلى هدفه في التشكيل الفني ، سواء كان ذلك في أسلوب تعبيرى ، تجريدي ، تركيبى ، تقني ، أو إضافة فكر جديد يطور منطق التشكيل الفني الخاص بالفنان .

— مداخل التجريب في الفن متنوعة ، وهي التي تحدد الأسلوب الفني الذي يتناول به الفنان عناصر تشكيل البيئة من حوله ليضمنها معاني خاصة بمنطق التشكيل في الفن ، وهذه المداخل قد تكون : التجريد ، البناء ، التخطيط ، الاختزال .

وقد استفادت الباحثة من هذه الدراسة في توضيح مفهوم التجريب عموما ، وبصفة خاصة في مجال التربية الفنية ، كما استفادت الباحثة من مداخل التجريب المحددة في هذه الدراسة بعد فهمها ، وبخاصة مدخل التجريد ، والذي ترى الباحثة أنه الأقرب إلى مجال البحث الحالي ، وبخاصة في تطبيق تجربة البحث القائمة على التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من أجل الوصول إلى تصميمات زخرفية معاصرة .

### ثانيا : دراسات مرتبطة بالتحوير في عناصر الطبيعة

لويس ولشنوك ( ١٩٥٣ م )

من الدراسات المرتبطة بمفهوم التحوير والتحليل الجمالي للعناصر الطبيعية ، حيث ذكر الكاتب أن التحليل يمثل الخطوة الأولى للإبداع الحقيقي في التصميم ، ويأتي التبسيط الهندسي في المرحلة التالية بعد التحليل ، ويرجع التبسيط الهندسي إلى الخطوط الأساسية الأولية في الهيئة الطبيعية . ويطرح الكاتب سؤالا عن إمكانية ترجمة الطبيعة إلى تصميم ، ويجب بأنه يمكن ذلك بواسطة إعادة تركيب بعض أو كل الأجزاء التي تظهر في الأشكال الطبيعية . وقد حلل " ولشنوك " في هذه الدراسة بعض العناصر الطبيعية ، تحليلا جماليا من زاوية الرؤية الأفقية ، والرأسية ، ثم ما يتبع التحليل من خطوات الإضافة وإعادة التركيب . احتوت الدراسة على مجموعة من الفصول ، والتي تناولت مجموعة متنوعة من الأشكال الطبيعية والهندسية جاءت على النحو التالي :

مهد المؤلف لهذه الدراسة باستعراض مبسط للخطوط المستقيمة والمنحنية ، وحركة النقاط ، والأشكال الحرة ، والأشكال التي تعتمد على الحركة ، والأشكال التي تتكون من أشكال بسيطة مع عرض لأشكال التراكيب الحرة والتراكيب المجردة ، ثم تناول الأسطح المستوية بالدراسة ، والحجوم المختلفة ، كالمنشور والاسطوانة و.... ، واستعرض بعد ذلك تصاميم معتمدة على زهرة الربيع ، وزهرة الخزامى ، وقام بدراسة أوراق الشجر وبعض أنواع الفاكهة والخضروات مع استعراض بعض التصاميم البسيطة المعتمدة عليها ، كما قام بدمج وتوحيد تصاميم الأوراق والأزهار ، ودمج الأزهار بالأشكال الهندسية وبعض الأشكال اليدوية ، ثم عرض نماذج أخرى لأشكال نباتية وبشرية مدمجة وبعض الأشكال من النباتات والحيوانات .

تناولت الدراسة بعد ذلك بعض الرسوم المبسطة للحيوانات ، وبعض الأشكال التي تعتمد على التغير الحركي لأجزاء مختلفة من الحيوانات ، ثم عرض أشكالا لطيور مع أشكال هندسية مدمجة ، وتكوينات حرة لعناصر حيوانية أخرى ، كما عرض بعض الرسومات الحيوانية المدمجة مع رسومات بشرية ، بالإضافة إلى التصاميم ثلاثية الأبعاد .

احتوت الدراسة أيضا على تصاميم لأشكال عامة ، من خلال النظر إلى الأشكال في الطبيعة ، يلي ذلك عرض لرسومات مبسطة لبعض الرسوم ثلاثية الأبعاد ، المعتمدة على الجسم البشري . مع عرض بعض التراكيب المعتمدة على دمج هذه الرسوم ، وتراكيب أخرى من أشكال حرة متنوعة . أما في الفصل الأخير من الدراسة فقد تم استعراض الأشكال التي تعتمد على تغيرات حركية في التصميم ، وتراكيب باستخدام أشكال أساسية ، وإيقاعات معتمدة على خطوط مستقيمة أساسية .

استفادت الباحثة من هذه الدراسة في فهم عمليات التحليل الجمالي ، والذي يمثل الخطوة الأولى للإبداع الحقيقي في التصميم ، وإدراك أهمية التبسيط الهندسي ، كمرحلة تابعة للتحليل ، ومدى إمكانية ترجمة الطبيعة إلى تصميم ، والاستفادة من عمليات إعادة تركيب الأجزاء التي تظهر في الأشكال الطبيعية ، والاستعانة بما سبق في تطبيق تجربة البحث العملية من أجل إنتاج تصميمات زخرفية متنوعة ، تمتاز بالأصالة والمعاصرة في ذات الوقت .

### ثالثا : دراسات مرتبطة بالأسس البنائية والتشكيلية لزخرفة التوريق الإسلامية

زهير محمد مليباري ( ١٤١٤هـ )

من أهداف هذه الدراسة معرفة المصادر الأولى المباشرة لفن التوريق ، ومعرفة سماته التي تميزه عن باقي الزخارف النباتية . كما يهدف البحث إلى معرفة مراحل تطور ونمو وازدهار فن التوريق مع ذكر عناصره المختلفة وإمكانية تحور هذه العناصر وامتزاجها بالنسق الهندسي وارتباطها بالخط الكوفي المزهر والكوفي المخمل .

ترى الباحثة أن الدراسة تتشابه مع البحث الحالي في مجال التصميم الزخرفي من خلال عناصر الزخرفة الإسلامية النباتية ، وإمكانية الاستفادة من تنوع هذه العناصر ، والاعتماد على خاصية تحورها لإنتاج تصميمات مبتكرة أثناء تدريس مقرر الزخرفة الإسلامية . أما الاختلاف بين الدراستين فيمكن تحديده في :

— الدراسة السابقة خصصت موضوع البحث في فن التوريق - أسسه وعناصره - كفن زخرفي له سمات محددة تجعله مستقل بذاته عن الزخرفة النباتية الإسلامية ، أما البحث الحالي فيتناول عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية بصفة شاملة دون تخصيص .

— اعتمد الباحث في تجربته الشخصية على عنصر التكرار عن طريق التكبير والتصغير فقط ، أما البحث الحالي فيعتمد على بعض أساليب التحوير المختلفة ، من أجل الوصول إلى تصميمات زخرفية معاصرة .

#### رابعاً : دراسات مرتبطة بصياغة الورقيات النباتية الإسلامية زينب علي إبراهيم السيد ( ١٩٨٧م )

يهدف البحث إلى دراسة الأسس الفنية والهندسية التي قامت عليها الصياغات التشكيلية للمفردات النباتية الورقية والاستفادة منها كمدخل للتجريب على بناء الوحدة الزخرفية وطرق تكرارها . كما تناول البحث تعريف المسميات المتعددة التي أطلقت على الزخارف النباتية الإسلامية بالإضافة إلى توضيح أوجه التشابه والتعارض بين تلك التعريفات ومدى ارتباطها بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . كما تضمن البحث عرضاً لبعض زخارف الوريقات في فنون ما قبل الإسلام وكيفية استفادة الفنان المسلم من ذلك ، حيث لم يقف دوره عند حد الاقتباس وإنما أمتد إلى حد الابتكار ، فظهرت عدة صياغات مختلفة للمفردة النباتية والتي توحدت بطابع الفن الإسلامي . ثم تناولت الباحثة الأسس الهندسية التي اتبعتها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية للتوريقات النباتية وكيفية بنائها ، كما يعرض البحث أمثلة مختارة للتحليل تعتمد على هذه الأسس لتوضيح كيف تناولها الفنان المسلم في زخارفه الورقية ، وعرض القدرة الابتكارية لديه ورغبته المستمرة في تنوع أشكاله وصياغاته ، كما تناول البحث الأسس التشكيلية التي اتبعتها الفنان المسلم في صياغاته للمفردة النباتية . أما التجربة العملية فقد قامت الباحثة بإنتاج عدد من التصميمات التكرارية القائمة على ما تم الوصول إليه من أسس هندسية وتشكيلية وكان ذلك بعدة مداخل تجريبية تم تطبيقها على ست مفردات نباتية ورقية منفذة باللون الأسود على ورق أبيض .

وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث الحالي في مجال التصميم الزخرفي من خلال دراسة العناصر النباتية في الفن الإسلامي وكيفية الاستفادة منها من أجل إنتاج تصميمات زخرفية متنوعة . أما أوجه الاختلاف فيمكن تحديدها كالتالي :

— موضوع البحث الحالي تحوير العناصر النباتية بصفة عامة دون تحديد عنصر بذاته ، أما الدراسة المذكورة فتتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي .

— تعتمد تجربة الباحثة في الدراسة السابقة على ما تم التوصل إليه من أسس هندسية وتشكيلية ، من أجل إنتاج تصميمات تكرارية متنوعة ، أما البحث الحالي فيعتمد على إخضاع العناصر النباتية لعمليات تحويلية تبدأ بأبسط الصور ثم تتدرج وصولاً إلى تحوير أعمق من أجل إنتاج وحدة زخرفية جديدة .

## خامسا : دراسات مرتبطة بتوظيف عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية

أ- سلوى شعبان أحمد ( ١٩٧٨م )

يدور هذا البحث حول دراسة التصميمات الإسلامية و أساليبها المطبوعة كمدخل لتدريس مادة طباعة المنسوجات وتحسين طرق الأداء فيها بالنسبة لإعداد معلم التربية الفنية . وقد تناولت الباحثة موضوع التحريف في الزخارف الإسلامية المطبوعة وكيفية وجوده في إطار الطبيعة وتطوره حتى يصل إلى التجريد . ثم أوردت الباحثة شرحا للأهداف التربوية للتحريف في طباعة المنسوجات الإسلامية .

كما تناولت موضوع الرمزية في طباعة المنسوجات الإسلامية وتعريف الرمز الفني والاتجاه الميثافيزيقي للرمزية الإسلامية ، وقد أوردت الباحثة أمثلة لرموز ميثافيزيكية كما تناولت الاتجاه التجريدي للرمزية ثم عرضت الأهداف والتطبيقات التربوية . قامت الباحثة بعد ذلك بالبحث في الأصول التقنية لطباعة المنسوجات الإسلامية من خلال بعض الأساليب الطباعية وطرق تنفيذها والصبغات المستخدمة فيها . كما تناولت مناهج التربية الفنية وطباعة المنسوجات الإسلامية من خلال نقد مناهج كلية التربية الفنية ومناهج الخطة الجديدة .

وما يرتبط بموضوع البحث الحالي من الدراسة السابقة هو مفهوم التحريف والذي يأتي مرتبطا بمفهوم التحوير لدى الباحثة .

أما نقاط الاختلاف فيمكن تحديدها من خلال :

- موضوع البحث : البحث الحالي يتناول التحوير في العناصر النباتية وعلاقته بالتصميم الزخرفي ، أما البحث المعني فيتناول التصميمات الإسلامية المطبوعة بما تحويه من أشكال الوحدات الزخرفية وطريقة توزيعها ، ثم دراسة الأساليب المتبعة في تنفيذها .
- مجال البحث : مجال البحث الحالي هو التصميم الزخرفي أما البحث المعني فمجاله طباعة المنسوجات .

ب- مجدي سيد محمود محمد ( ١٩٩٠م )

قام الباحث في مدخل البحث بالتأكيد على أهمية الاستفادة من وحدات الزخرفة الإسلامية وعناصرها النباتية خاصة ، في إيجاد شكل جديد يخدم الأعمال الفنية التطبيقية المعاصرة . ويدور البحث حول العناصر النباتية كعنصر زخرفي وإمكانية الاستفادة منها تشكليا مع عرض لبعض الصور والنماذج ، ثم يتعرض الباحث لدراسة أنماط مختلفة للفن الإسلامي من خلال بعض المدارس الفنية وتأثير ذلك على العملية الإبداعية .

تعرض الباحث لمفهوم الرؤية المعاصرة للفن الإسلامي القائمة على دراسة التراث الفني وأساسه البنائية من خلال دراسة وتحليل واستنباط بعض الوحدات النباتية ذات الجوهر



الفني الابتكاري ، كما استعرض مجموعة من النباتات الورقية بأشكال متنوعة مع الشرح والتحليل للعلاقات القائمة بين هذه الوحدات .

تناول الباحث بعد ذلك الصياغة التشكيلية للوحدة النباتية في الفن الإسلامي كموضوع أساسي للبحث مع ذكر العوامل التي أدت إلى تنوع الصياغات التشكيلية للوحدة النباتية الورقية الإسلامية . كما أورد الأسس الهندسية والتشكيلية التي قامت عليها تلك الصياغات .

وقد قام الباحث من خلال التجربة الشخصية بعمل تطبيقات وتجارب عملية قائمة على الاستفادة من تجارب سابقة في إنتاج بعض الأعمال التطبيقية التي تخدم الجانب الوظيفي وتؤكد على القيمة التشكيلية للعملية الزخرفية .

تتشابه الدراسة مع موضوع البحث الحالي في مجال التصميم الزخرفي من خلال العناصر النباتية الإسلامية ، إلا أن الباحث قصر أعماله على الزخرفة الداخلية وطباعة المنسوجات بينما الدراسة الحالية تهتم بإنتاج تصميمات زخرفية متنوعة . وقد استفادت الباحثة من الجانب العملي لهذه الدراسة وبخاصة في التصميمات الأولية المنفذة باللونين الأسود والأبيض .

## سادسا : دراسات مرتبطة بالحاسب الآلي " الكمبيوتر " ودوره تجاه الزخرفة الإسلامية

السيد العربي علي الديب ( ٢٠٠٠ م )

تحدث مشكلة البحث عن التغيير العالمي الذي يتطلب مراجعة الموروث الثقافي وبخاصة في مجال الفنون لتحديد مداخل جديدة لانتشاره من خلال استخدام المعطيات الجديدة للعلم وعلى رأسها أجهزة الحاسب الآلي المتقدمة . وقد تحدد سؤال البحث في : ما مدى احتياج الموروث الثقافي من زخارف الفن الإسلامي ووحداته إلى المراجعة لتحديد مداخل جديدة من خلال استثمار المعطيات الجديدة للعلم ؟

أما فروض البحث فقد وردت كالتالي :

توظيف إمكانيات الحاسب الآلي يمكن أن يعطي حولا متعددة للوحدة الزخرفية الإسلامية . كما يمكن أن يثري التكوينات الناتجة من تكرار هذه الوحدة ، ويمكن أيضا إثراء اللوحة الزخرفية من خلال المزوجة بين القيم الجمالية في الفن الإسلامي والإمكانات المتاحة للحاسب الآلي . ويهدف البحث إلى التعرف على مقومات وأسس بناء الوحدة الزخرفية الإسلامية في إيجاد هيئات جديدة مبتكرة لهذه الوحدات .

وتظهر أهمية البحث في إمكانية الاستفادة من المتغيرات العالمية المعاصرة في عملية تطوير التربية الفنية بالإضافة إلى المزج بين التطورات العلمية والتكنولوجية ومعطيات التراث. وقد اقتصر البحث على دراسة لمختارات من الوحدات الزخرفية الإسلامية في عصور مختلفة ، كما قام الباحث بتنفيذ تجربة شخصية تعتمد على توظيف وحدات الفن الإسلامي في عمل تصميمات زخرفية باستخدام تقنيات الحاسب الآلي .

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لنظم الوحدات الزخرفية الإسلامية ، وسارت خطواته وفق النقاط التالية :

— دراسة القيم الفنية والجمالية للزخارف الإسلامية من خلال مختارات من العصور المختلفة .

— التعريف بإمكانات أجهزة الحاسب الآلي والمتغيرات التشكيلية الممكن تطبيقها من خلال وحدات الفن الإسلامي .

استفادت الباحثة من التجارب العملية لهذه الدراسة وذلك من حيث ارتباطها بوحدات الفن الإسلامي وتوظيفها في تصميمات مبتكرة باستخدام الحاسب الآلي .

أما وجه الاختلاف بين الدراستين فيظهر في أن البحث السابق يهدف إلى استخدام الحاسب الآلي واستثماره من أجل إنتاج هيئات جديدة لوحدات الفن الإسلامي ، أما البحث الحالي فيبحث في تحويل العناصر النباتية الإسلامية ومدى تأثيره على تنوع عمليات الإبداع في التصميم الزخرفي وظهر استخدام الحاسب الآلي في البحث الحالي كأداة مساعدة في مرحلة من مراحل تنفيذ التجربة وليس كأساس تعتمد عليه التجربة العملية .





يعد التطور الحديث نتاجا للفكر التجريبي المعاصر ، والذي يمثل الطريق الرئيسي عند الباحثين والمكتشفين لمعرفة كل ما هو جديد في كل علم من العلوم ، من خلال القيام بالتجارب واكتساب الخبرات المتنوعة .

ويعد التجريب في الفن " نزعا من التدريب على ممارسة الفكر والسلوك الإبداعي من حيث التجديد والتحديث وتحقيق التعددية في الحلول والاستجابات الفنية غير التقليدية سواء في الخامات أو الأدوات أو التقنيات لإيجاد العلاقات التشكيلية المتفردة والتي تعكس أسلوب الطالب المميز والمتفرد في التعبير " . ( توفيق ، ١٩٩٩ م ، ص ٨٠٧ )

وتعرف هدى السيد ( ١٩٧٩ م ) التجريب في الفن على أنه : " منهج يقدم بدائل الحلول أو الحلول المختلفة في شكل متعلقات تشكيلية جديدة تتضمن دلالات ومعاني مألوفة ، كما أنه الأسلوب الذي يوضح ويعرض بعض الجوانب الجمالية للموضوع الواحد " . ( ص ٢٠٥ ) ويرى البسيوني ( ١٩٧٥ م ) أن " التربية الفنية تتطلب من كل مشغل فيها ، أن يكون ذا عقل باحث ، مجرب ، يضع كل خبراته موضع التجريب ، ليصل من خلالها لأهم الحقائق التي يبني عليها تعديل خطته ودروسه ، لضمان الوصول إلى تحقيق أفضل نماذج في السلوك للمتعلمين على اختلاف أنواعهم ، من النواحي : الجمالية ، والنفسية ، والاجتماعية . ( ص ٨٦ ) وذكرت مها الألمعي ( ١٩٩٥ م ) عن عبد القادر أن : " التجريب من الدعائم الأساسية التي تنادي التربية الفنية بتطبيقها بين طلابها لإظهار الدور الذي يجب أن تقوم به في عصر تكنولوجيا متغير ، علاوة على ما يقدمه من فرص للممارسة الفنية بالخامات المتنوعة ، وبأساليب مختلفة لتنمية الفكر والأداء الإبداعي " . ( ص ٢١ )

وتؤكد هدى السيد ( ١٩٧٩ م ) على أن الفكر التجريبي يتيح لدارسي الفن حرية رؤية عناصر التشكيل من زوايا مختلفة . بالإضافة إلى تجميع هذه العناصر مع بعضها البعض وتأليفها لتكوين علاقات جديدة فيما بين العناصر المألوفة وغير المألوفة ، وتنظيمها كوجهة نظر مختلفة أو مضادة لما سبقها سواء في المعنى أو في الرؤية . فالممارسة التجريبية رؤية وسلوك وإنتاج بمعنى أن تتحقق الرؤية الجديدة من خلال سلوك تجريبي يتميز بالملاحظة والتسجيل في إنتاج يعرض لأكثر من وجهة نظر ، أو أكثر من حل لذلك الشكل أو الموضوع ، فتتاح الفرصة لتدريب قدرات الفكر الإبداعي لدى دارسي الفن من حيث المرونة والطلاقة وإمكانية تغيير الصياغات التشكيلية للكشف عن متعلقات جديدة .

وتتحدد غاية التجريب في التربية الفنية في : " أن يكون لميدان التربية الفنية السابق في تدريب الطلبة على ممارسة الفكر الإبداعي ، إذ تسعى مواد التعليم المختلفة ليكون في عناصرها الرصيد الأكبر الذي يساعد على نمو هذا الفكر ، وإذ تنعكس أبعاده في مجالات أخرى غير الفن حسب الميول الفردية المتنوعة . وبذلك يصبح كل فرد مبدعا في مجاله بتقديم الجديد باستمرار من وجهات نظر وآراء وبحوث واكتشافات " . ( ص ١٨٧ )

ويمكننا في ضوء ذلك تحديد أهم غايات التجريب في الفن على النحو التالي :

١. الكشف عن مظاهر جديدة وكيفيات لا عهد للمجرب بها في صميم المشاهد المألوفة .
٢. التدريب على الرؤية بطريقة كلية مما يساعد على شمول النظرة إلى المشكلات المختلفة وانعكاس ذلك على شخصية المجرب فيكتسب المقدرة على التفكير في كيفية حل المشكلات من وجهات نظر مختلفة .
٣. اكتساب الطلاقة والمرونة الفكرية في التأليف بين المتناقضات من عناصر العمل الفني من لون وشكل وخط ومساحة وإيجاد المتعلقات التشكيلية بينهما . ( السيد ، ١٩٧٩ م )

ويتفق ما سبق مع موضوع البحث الحالي ، حيث ترى الباحثة أن موضوع التحوير قائم على التجريب ، إذ يصل الفرد من خلاله إلى تصميمات جديدة ، ذات تنوع وثراء . فالتجريب من الوسائل الأساسية لإيجاد حلول متنوعة ، كما أنه لا يتم إلا بالممارسة والإنتاج بطريقة تخلق واقعا جديدا يتناسب مع روح العصر . والتجريب في هذه الدراسة يعتمد على تحويل العناصر من خلال عدد من المتغيرات للحصول على تصميمات متنوعة بأسلوب معاصر قائم في أساسه على تراث الفن الإسلامي .

وبصورة عامة يمكن القول بأن الباحثة قد تمكنت من إعداد تصور مبدئي مسبق للقيام بتجربة البحث حول تحويل عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من خلال محاور متنوعة تستند في أساسها على فهم موضوع التجريب في الفن .

## **المبحث الأول :**

معنى التجريب

مداخل التجريب في الفن

اتجاهات التجريد

التجريد في الفن الإسلامي

مفهوم التحريف

التحريف في الفن الإسلامي

مفهوم التحوير

أساليب التحوير

## مداخل التجريب في الفن :

تعتبر مداخل التجريب منطلقات فنية ينتهجها العقل البشري بحثاً عن أبعاد جديدة وحلول فنية تعالج قضايا التشكيل والتعبير برؤية جديدة تختلف عن الرؤى التقليدية بمعنى البداية الفكرية التي ينطلق منها العقل البشري ليشكل ويحول كل عناصر الطبيعة إلى مدلولات تشكيلية ذات قيم فنية . ( السيد ، ١٩٧٩م ، ص ٦٨ )

وقد حدد " ستيفن بان " أربعة مداخل للتجريب هي :

التركيب - التجريد - التخطيط - الاختزال . وقد لا يقتصر الفنان في تشكيل العمل الفني على مدخل واحد فقط بل قد يجمع بين مدخلين أو أكثر . ويمكننا توضيح هذه المداخل من خلال التعرض لبعض الأساليب الفنية المعاصرة والتي ترتبط بموضوع تحويل العناصر على النحو التالي :

### ١. المدخل الأول : التجريد

يمثل موضوع البحث الحالي أحد أساليب التجريد في الفن الإسلامي ، لذلك لابد من تعريف ماهية التجريد ككل ومن ثم الانتقال إلى تحويل العناصر النباتية في الفن الإسلامي على وجه الخصوص في فصل آخر من فصول هذا البحث .

### معنى التجريد :

يرى البسيوني ( ١٩٩٤م ) أن " التجريد تعميم من واقع الخبرة البصرية العارضة لكشف القانون التشكيلي الدائم الذي تتميز به الأشياء ، أو هو الحالة التي يكاد يلغى فيها الفنان ذاته العارضة ، ليتكشف ما هو مشترك بينه وبين غيره في عملية الإدراك ، أي يكشف العام الذي يمكن أن يتحول إلى الأبجدية الأولى التي يستخدمها كل فنان في تشكيله " . ( ص ١١٥ )

أما دسوقي ( ١٩٩١م ) فيرى أن :

المعنى الحرفي للفظ ( تجريد Abstraction ) يدور حول عمليات ذهنية لعزل شيء ما بعيداً عن أشياء أخرى تكون مرتبطة أو ممتزجة بهذا الشيء . ويفهم التجريد كمصطلح فني ، كعملية ذهنية إبداعية تستهدف استخلاص وعزل للخواص الجوهرية والأساسية في شكل ما ، أو ما هو ثابت وعام في ظاهرة فكرية ما ، وإمكانات التعديل والإضافة عليها من أجل التكثيف في الخواص والقيم والتي تتعلق وجود التأثير النفسي كتعبير بوجودها . ( ص ١٥٣ )

ويرى خميس ( ١٩٧٥م ) بأن " جميع الفنون تتصف بالتجريد ، ولا تكون أعمالاً فنية إلا إذا كانت مجردة . أو بعبارة أخرى ، إن الفن بحكم طبيعته يختلف عن الواقع والحياة ، ومادام الفن كذلك فهو عمل مجرد " . ( ص ٥٩ ) ويذكر أيضاً أن " العمل الفني تعبير عن الواقع وليس



تسجيلاً له ، مما يجعله بالضرورة عملاً له صفة التجريد ، فالتجريد بمعناه الشامل والعام هو الاختلاف أو المغايرة عن الأصل " . ( ص ٢٧ ) أما الشامي ( ١٩٩٠ م ) فقد لخص التجريد بقوله : "إن التجريد يعني الابتعاد عن النقل عن الطبيعة ورفض نظرية المحاكاة " . ( ص ٢٤٠ ) ويعرف الشال ( ١٩٨٤ م ) الفن التجريدي بأنه : " مصطلح يطلق على الفن اللا تشخيصي الذي لا ينقل الطبيعة نقلاً حرفياً " . ( ص ٣ ) وهذا ما تؤكدته نعمت علام ( ١٩٧٨ م ) حيث ذكرت أن " لفظة التجريد تطلق في الفن على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله " . ويمثل في الفن التشكيلي المعاصر صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد . ( ص ١٧٢ ) كما تتفق فاطمة الجاوي ( ١٩٩٥ م ) مع هذا الرأي فتري أن : " للتجريد في الفن هو محاولة لتحويل واستخلاص الطبيعة من عناصرها التفصيلية والاكتفاء بالتعبير عن جوهرها دون أن تفقد الأشكال دلالاتها في الطبيعة " . ( ص ١٧٧ ) وترى الباحثة أن هذه المعاني تشترك جميعها في موضوع الاختلاف أو المغايرة عن الأصل الطبيعي ، وربما تباينت بعض هذه المعاني في درجة الاختلاف من حيث قرب العناصر أو بعدها عن مصادرها الأصلية ، وهذا ما يرتبط بمفهوم التحويل لدى الباحثة باعتباره أحد أساليب التجريد في الشكل .

### اتجاهات التجريد :

يستخدم مصطلح ( التجريد ) بمعنيين مختلفين تماماً ، وذلك كالتالي :

#### ١. التجريد في الاتجاه اللا تمثيلي :

يقصد بالتجريد في الاتجاه اللا تمثيلي :

تجنب الفنان لكل المظاهر الطبيعية الموجودة في البيئة حتى ولو بطريقة عارضة ، وتكون الانطلاقة التعبيرية من معنى أو مفهوم أو انفعال ، والتي تنبثق عن التفكير الذهني في المطلقات ولا تتعلق بأي شكل طبيعي محدد ، ولكن يستخدم في التعبير عن ذلك أشكالاً لا تمثل سوى ذاتها ، كالخط الصريح والمساحة والأشكال الهندسية المنتظمة ، وتعتمد القيم الجمالية لهذه الأشكال الخاصة على أسلوب تكوينها وإيقاعها الخاص ، فالتجريد المقصود في هذا الاتجاه يكون من أجل الدلالة على استخدام الفنان للأشكال الخاصة في بناء أعمالهم الفنية . ( نسوي ، ١٩٩١ م ، ص ١٥٦ )

في هذا الاتجاه يُخفي المصمم من خلال عناصره مصادر الإلهام التي أوصلته إلى التجريد ، ولا يرى إلا أشكالاً وألواناً بلا مدلولات بصرية . ( الخولي ، ١٩٨٦ م ، ص ١١٧ ) وهذا النوع من التجريد لا يرتبط بموضوع البحث الحالي ، وذلك لابتعاده عن مصادر الأشكال الأولية ، والباحثة هنا تحرص على الاحتفاظ بهوية العناصر .

## ٢. التجريد في الاتجاه التمثيلي:

يتضمن التجريد في الشكل عمليات الحذف والإضافة والتبسيط والتحليل والتحريف والاختزال وإعادة الصياغة ، والتي من شأنها تحويل مظاهر الأشكال الطبيعية إلى أشكال فنية ، وبناء على استخدام هذه العمليات ، فقد تتشابه الأشكال الفنية مع أصولها الطبيعية ، وقد لا تتشابه ولكنها لابد أن تحمل بعض الملامح والسمات التي تستدعي الصلة بأصولها الطبيعية ، سواء كان الواقع الطبيعي نفسه نقطة بداية للفنان أم لا . ( دسوقي ، ١٩٩١م ، ص ١٥٧ )

## ٣. الاتجاه النصف تجريدي:

" يقع الاتجاه النصف تجريدي في موقف متوسط بين الاتجاهين السابقين ، ويتميز باحتوائه على مستوى عالي من الاختفاء الواضح للملامح التمثيلية لأول وهلة عند رؤية العمل الفني ، ومع هذا فإنها تتضمن بعض الملامح التمثيلية التي تجعل العمل الفني مرتبطاً بأصول طبيعية مثل بعض أعمال التكعيبية والمستقبلية " . ( المرجع السابق ، ١٥٨ )  
وبمعنى آخر " يظل المصمم في هذا الاتجاه محتفظاً بالأصل الطبيعي ، بعد أن يعمل فيه عمليات حذف للتفاصيل التي لا ترتبط بالجوهر ، والتأكيد على الجوهر ذاته في خطوط ومساحات تتسم بالبساطة والبلاغة " . ( الخولي ، ١٩٨٦م ، ص ١١٧ )  
كما أشار دسوقي ( ١٩٩١م ) إلى :

وجود علاقة اضطرارية بين قدر مخالفة مظاهر الواقع المرئي وبين مستوى التجريد في الشكل ، فكلما زاد اعتماد الفنان المصور على قيم التركيب الشكلي والكيفيات الحسية لوسائل التعبير ، في إطار معنى من المعاني المتميزة بالعمومية والشمول ، كلما اقترب العمل الفني من المستوى " النصف تجريدي " وهو أعلى مستوى من مستويات التجريد في الشكل التمثيلي . وهي علاقة تلقي الضوء على تحول الفنان من الإدراك البصري إلى الإدراك الذهني ، وهو تحول يتم بطريقة منطقية أثناء تطور فكرة التعبير عند الفنان والتي تتجسد خلال التعمق الشديد في عمليات البحث والاستكشاف والاستخلاص وإعادة تركيب خواص وعلاقات الشكل في حرية تامة . ( ص ١٦٢ )

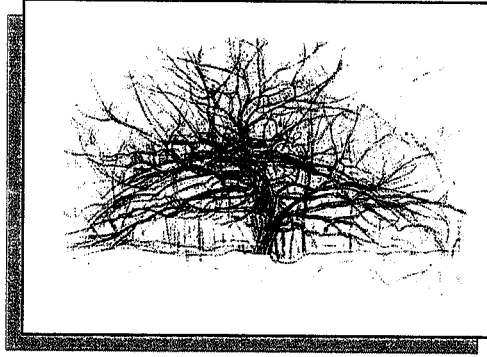
وترى الباحثة أن تجربة البحث تقوم بشكل أو بآخر على الاتجاهين الأخيرين للتجريد ، فهما الأقرب لتجربة البحث الحالية ، وبدرجات متفاوتة من الوضوح أو الاختفاء التدريجي لملامح الأشكال ومدى بعدها أو قربها من أصولها الإسلامية .

الجدير ذكره في هذا المدخل احتوائه على العديد من الرؤى المتعددة والاتجاهات المختلفة ، والتي لا يتسع المجال هنا للاستفاضة في ذكرها ، فقد رأت الباحثة عرض بعض هذه الاتجاهات والتي ترى أنها على علاقة وثيقة بموضوع البحث الحالي من حيث فهم طبيعة العناصر وتحليلها وإمكانية تلخيصها وتحويلها إلى عناصر تشكيلية من خط ومساحة ولون .. ، وذلك بتناول أساليب بعض الفنانين من خلال اتجاه واحد لكل فنان ، مع ملاحظة أن بعضهم قد اتبع أكثر من اتجاه في نفس الوقت ، ولكن المجال هنا لا يتسع إلا لبعض الأمثلة .

#### أساليب بعض الفنانين من خلال الاتجاه التجريدي :

##### • الفنان / بيت موندريان Piet Mondrian ( ١٨٧٢-١٩٤٤م )

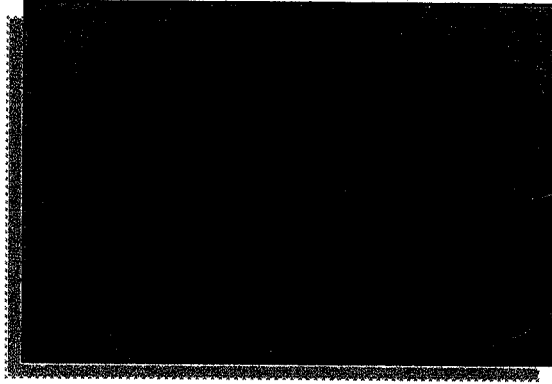
أضاف موندريان مفهوما جديدا للتجريد ، حيث يرى أن الطبيعة يجب أن توضع في اعتبار الفنان في المرحلة الابتدائية من مجرى تقدمه ، وبهذا يصبح الفنان وجهها لوجه مع الطبيعة عندما يمارس تجاربه المختلفة التي قد تتحرف تدريجيا عن مظهر الطبيعة تجاه الحل التجريدي . إن الملاحظة الواعية للفنان موندريان بالجوانب الجمالية المختلفة والرؤى المتعددة بالنسبة للشجرة كمثال ، جعلته يسجل هذه التجارب كوحدة بنائية تمثل لديه مجموعة من العناصر التشكيلية من خط ومساحة وفراغ ولون لها صفة النمو المستمر في وحدة أجزائها ( الجذع - الأغصان - الأوراق ) ، فاستطاع الفنان من خلال رؤيته الفنية أن يقدم متعلقات تشكيلية للمسطحات والخطوط ، وأوضاع مختلفة للشكل والفراغ ، متخذا من الأشكال الفراغية للشجرة فرصة لتحليل زوايا التشكيل المختلفة ، واستمر في عرض المتتاليات التشكيلية هذه على مدى ثلاث سنوات ( اللوحات ١ : ٣ ) مستفيدا من منطق تشكيلها في الطبيعة وما تتميز به من استمرار النمو في وحدة ولكن بمنطق التشكيل في الفن . ( السيد ، ١٩٧٩م ) والتي ترى الباحثة أنها تمثل اتجاها خاصا ومنفردا من حيث تناول الفنان لعناصر الطبيعة ، وتحليلها ، ومن ثم تبسيطها إلى أشكال هندسية يمكن أن تكون مجالا خصبا لفهم بعض أساليب التجريد ، والقيام بعمليات تحويل متتابعة على عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية .



لوحة ( ١ )

الشجرة ، موندريان ، ١٩١٠م

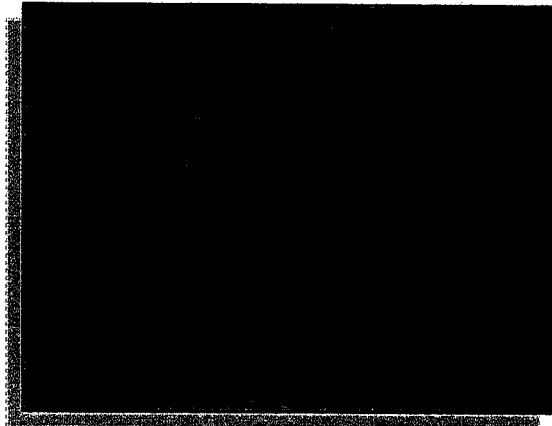
عن : Escher , 1971 , p 13



لوحة ( ٢ )

شجرة أفقية ، موندريان ، ١٩١١م

عن : Read , 1986 , p 194 -195



لوحة ( ٣ )

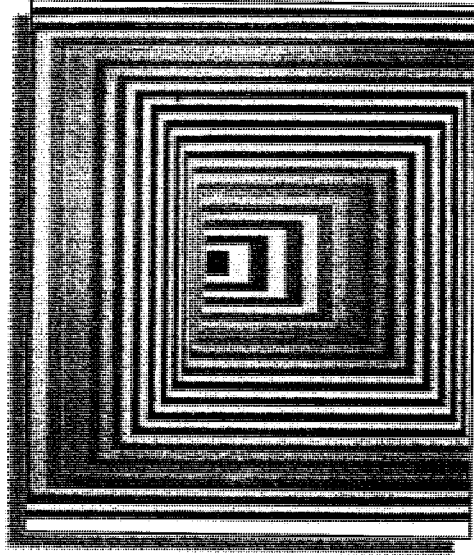
شجرة تفاح مزهرة ، موندريان ، ١٩١٢م

عن : Lemoine , 1987 , p 12

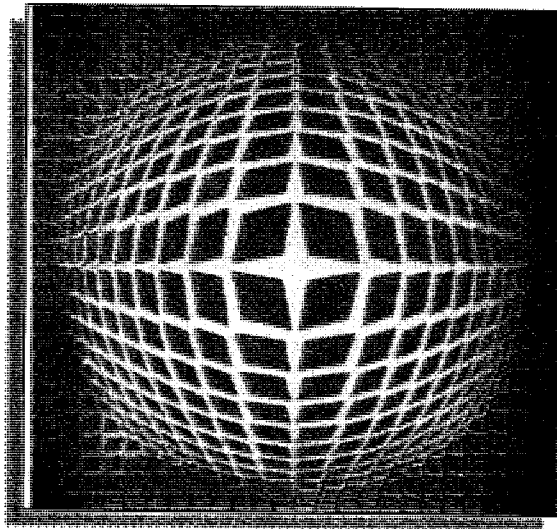
## • الفنان فزاريللي Vasarely

ذهب ممارسو المدخل التجريدي إلى ضرورة إيجاد علاقات خداعية غير ثابتة تأتي نتيجة لتحريف منظور الأشكال ، فيصبح سطح العمل الفني ذا تأثير إيجابي لخداعات بصرية تعكس مدركا غير ثابت للبعد الثالث ، فيحدث التأثير المتموج الذي ينعكس على سطوح الأعمال الفنية . وقد قدم الفنان " فزاريللي " رؤيته الفنية من خلال المدخل التجريدي لقضية الخداع البصري في التشكيل الفني ، وظل محتفظا بفكرة عامة ألهمته بها الطبيعة هي " التعدد أو الكثرة " واستطاع أن يعرض من خلال هذا التنوع في الشكل أو الحجم ودرجات اللون نوعا من الخداع المصور ناتجا عن معاملة جديدة للسطح المستوي ، فأخذ يغير ويعدل في العلاقة بين الوحدات بتحريف زاوية وضع الشكل أو علاقته بالفراغ الذي قد يرى فيه توالي الوحدات أو تعاقبها ، فتبدو الحركة متأرجحة إلى الأمام وإلى الوراء في البعد الثالث ، مما يجعل دوامات الحركة تمتد وتتسع وتتجمع وتتقارب إلى حدود الصورة الأربعة رغم أن الصورة ذات بعدين وسطح مستوى ( اللوحات ٤-٥ ) . كما تتميز عناصر التشكيل لدى هذا الفنان بأنها غير تشخيصية أو تمثيلية لما هو معروف في الواقع ، إنها الطبيعة الجديدة كما يراها فزاريللي فهي طبيعة لا تقلد وإنما تبتكر في علاقات تشكيلية تجريدية هندسية متناغمة . ( السيد ، ١٩٧٩ م )

وإذا كان الفنان موندريان قد انفرد بأسلوب مميز في التجريد من خلال تبسيط الشكل وتحويله إلى عناصر أولية ، فإن أعمال الفنان فزاريللي تمثل اتجاها مغايرا في هذا المجال من حيث البحث عن بنائيات جديدة للمفردة ، وإيجاد علاقات خداعية غير ثابتة ، ناتجة من تنوع الأشكال والأحجام والألوان ، وتحريف المنظور وذلك بتغيير زاوية وضع الأشكال في الفراغ ، مع الإحياء بالعمق الفراغي ، وما ينتج من حركات إيهامية متفاوتة ، والتي ترى الباحثة إمكانية الاستفادة منها في تطبيق التجربة الحالية للبحث .



لوحة ( ٤ )  
فونال ( كي . اس . زد ) ، فازاريللي



لوحة ( ٥ )  
فيغا - كونتوش ، فازاريللي

( اللوحات ٥-٤ ) عن : فضل ، ١٤١٦هـ ، ص ١٢٢

• مارييتس كورنليس ايشر M. C. Escher ( ١٨٩٨-١٩٧٢ م )

للفنان ايشر مجموعة من الأعمال الفنية التي تؤكد على خاصية التحول التي تبناها والتي تبدأ بدراسة الشكل الطبيعي ومن ثم تبسيطه من خلال خطوط تحويلية بسيطة ( لوحة ٦ ) وقد انفرد الفنان ايشر بأسلوب تحويل مميز وذلك من خلال استثماره لمجموعة متباينة من الأشكال التجريدية والعناصر التمثيلية ، وذلك باستبدال المفردة المجردة الهندسية بمفردة تمثيلية ( لوحة ٧ ) ، معتمدا على العلاقة التبادلية بين الشكل والفراغ ، بالإضافة إلى التكبير والتصغير ( لوحة ٨ ) الذي يصحبه تغير في الظل والنور ، وأيضا من خلال اعتماده على علاقات التماس بين الأشكال ، وعلى العلاقات التبادلية بين الأشكال والألوان . كما اهتم ايشر بتنظيم السطح ( الفراغ ) وما يطرأ عليه من متغيرات ناتجة عن علاقات العناصر وارتباطها بالنسبة لوضعها على هذا المسطح ( لوحة ٩ ) . مع التأكيد على تحقيق العمق الفراغي في بعض أعماله الفنية ( لوحة ١٠ ) . ( أبو العنين ، ٢٠٠٠ م )

كما نلاحظ في بعض أعمال الفنان ايشر أن المساحات المحصورة بين الأشكال والنااتجة من تكرار مفردة تمثيلية تشكل مفردة تمثيلية أخرى في الوقت ذاته دون وجود فترات بين هذه الأشكال ( اللوحات ١١-١٢ ) .

وقد كشفت تجارب ايشر عن حل جديد لمفهوم " التحول " وهو تقسيم اللوحة إلى ثلاثة أقسام أفقية ( لوحة ١٣ ) ويبدأ التركيب من الجهة اليسرى للشريط الأول خلال تردد كلمة تحول وما تلبث أن تتحول إلى مربعات والتي بدورها تتحول إلى أشكال أخرى سداسية ثم إلى أشكال أخرى ليبدأ الشريط الثاني بمكعبات تتحول إلى أشكال أخرى ثم إلى أشكال أخرى ليبدأ الشريط الثالث بمباني معمارية تتحول إلى أشكال أخرى ثم إلى مربعات ثم ينتهي الشريط بكلمة تحول ، ذلك التحول الذي يُمكن المشاهد من متابعة تركيب الصورة ابتداء من أعلى جهة اليسار أو من أسفل جهة اليمين . ( الديب ، ٢٠٠٠ م )

ولقد كان لفهم طبيعة التحويل عند الفنان ايشر أثره الواضح على هذا البحث ، حيث تمكنت الباحثة من :

- فهم العلاقة التبادلية بين الأشكال والأرضية وأثرها على عمليات التحويل .
- استيعاب مفهوم الفترات أثناء تكرار العناصر وأثره على عمليات التحويل .
- الاستفادة من تنوع علاقات التماس بين العناصر في عمليات التحويل .
- كيفية تحويل العنصر إلى آخر من خلال الاستبدال التدريجي للعنصر .
- إمكانية تطبيق عمليات تحويل متدرجة ومتتابعة على مجموعة متباينة من العناصر .



لوحة ( ٦ )

شجرة النخيل ، ايشر ، ١٩٢٣م

عن : Escher , 1971 , p 31

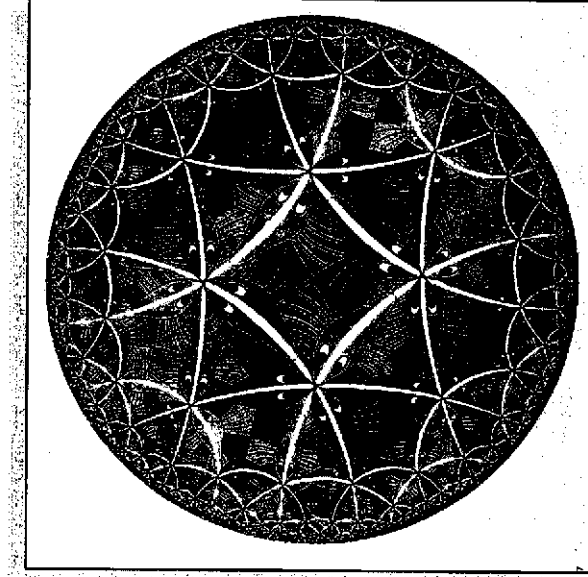


لوحة ( ٧ )

تحرر ، ايشر ، ١٩٥٥م

عن : Escher , 1971 , p 123

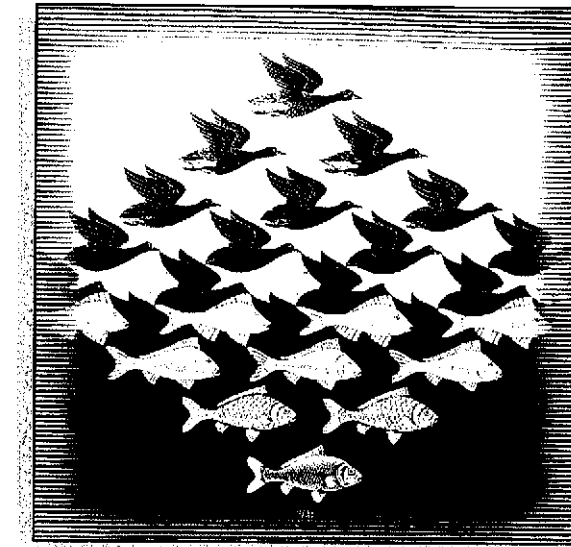




لوحة ( ٨ )

مدى الدائرة الثالث ، إيشر ، ١٩٥٩م

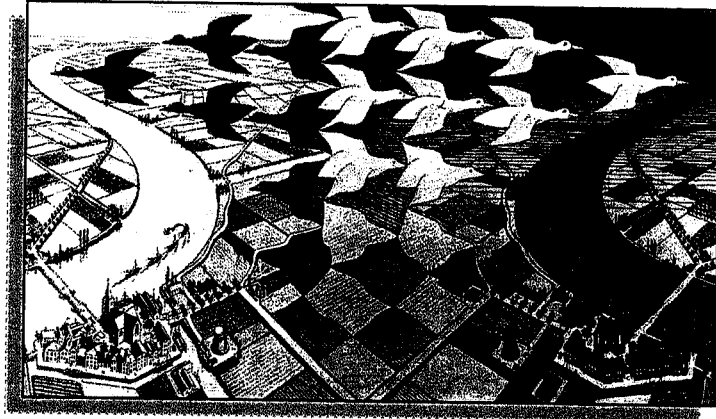
عن : Escher , 1971 , p 7



لوحة ( ٩ )

السماء والماء ، إيشر ، ١٩٣٨م

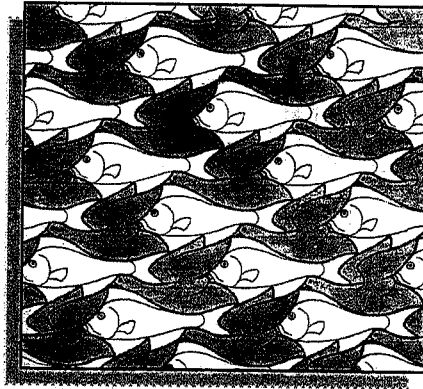
عن : Escher , 1971 , p 82



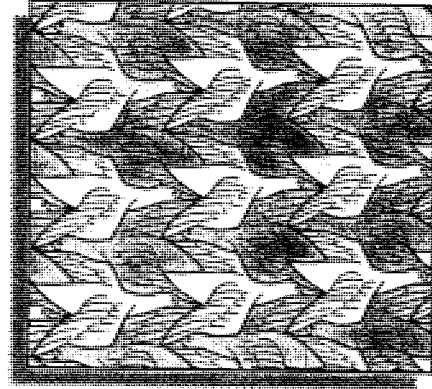
لوحة ( ١٠ )

النهار والليل ، ايشر ، ١٩٣٨م

عن : Escher , 1971 , p 79



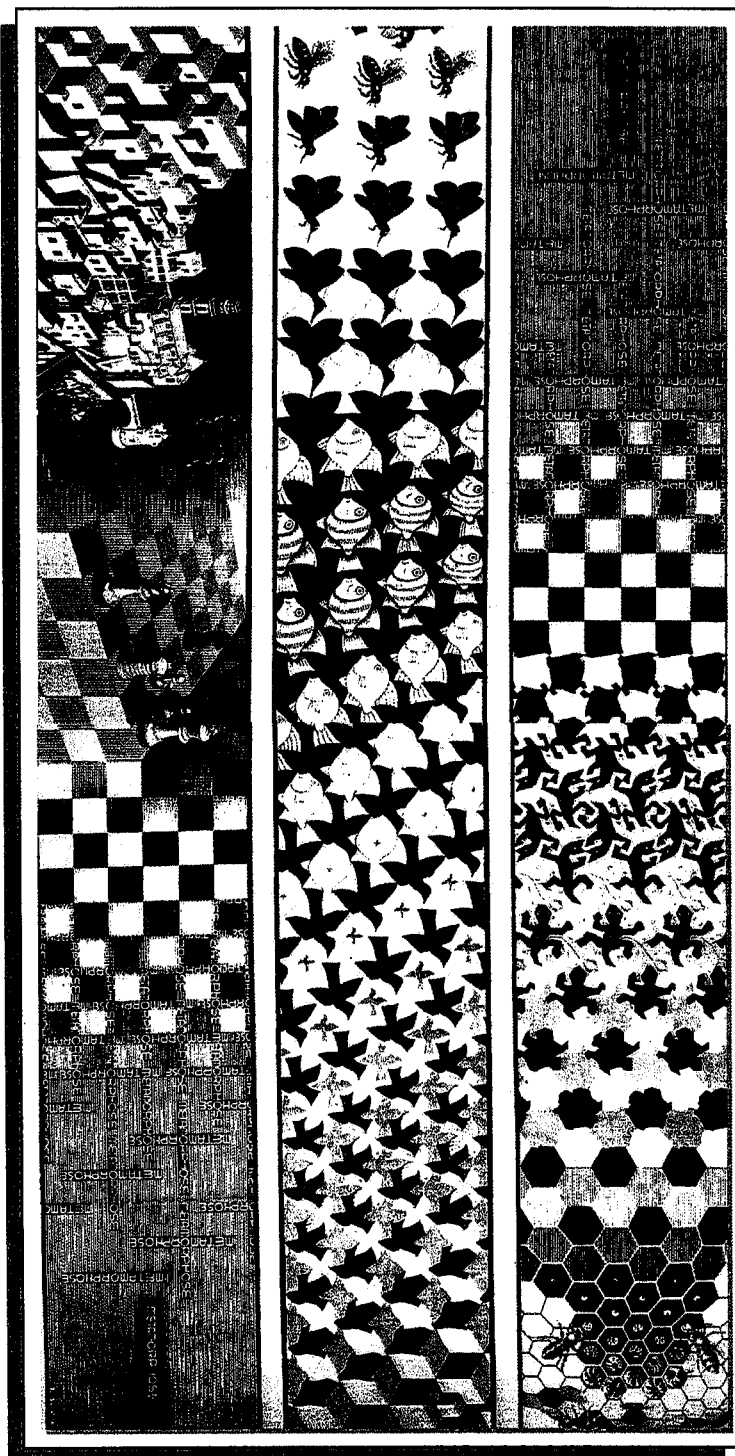
لوحة ( ١٢ )



لوحة ( ١١ )

دراسات منتظمة التقسيم ، ايشر ، ١٩٣٨م

( اللوحات ١١ - ١٢ ) عن : Escher , 1971 , p 79-81



لوحة (١٣)

تحويل ، إيسر ، ١٩٣٩-١٩٤٠م

عن : Escher, 1971, p 84-85

## التجريد في الفن الإسلامي :

ذكر الشامي ( ١٩٩٠م ) أن " لفظة التجريد حينما تستعمل في وصف الفن الإسلامي ، فهي لا تمت بصله إلى المعنى في الفن الغربي . وحينما يصف بعضهم فن الزخرفة الإسلامية بأنه تجريدي فلا يعني ذلك أنه خلا من الموضوع ، فموضوع الزخرفة الإسلامية هو التجميل والتزيين " . كما يرى أيضا أن لفظة التجريد تعني " توحي عدم التباين بين أفراد النوع الواحد ، والخروج من الكثرة إلى النموذج . فترسم مثلا ورقة الشجر بحيث لا تمثل ورقة نبات بعينها ، بل تشير إلى شكل الورقة ، دون أن يكون في الطبيعة ما يماثلها " . ( ص ٢٤١ )

أما محمد ( ١٩٩٦م ) فإنه يرى أن " التجريد في الفن الإسلامي هو تجريد مطلق لا نهائي ، غير مقيد بأبعاد الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية ، كما أنه ليس تجريدا عبثيا ، بل هو تجريد تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية من خلال تمثله للفكر الإسلامي ، ومن خلال تأمل طويل وعميق للطبيعة والكون والحياة " . ( ص ٢٨ )

فالفنان المسلم " يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية يعيد تركيبها من جديد ويشبه في ذلك بعض حركات الفن المعاصرة " ( الألفي ، ١٩٩٨م ، ص ٩٠ ) فالفن التكعيبي مثلا ( ١٨٨٢-١٩٦٣م ) يقوم على صياغة إيقاعية جديدة للعناصر الطبيعية بعد تحليلها إلى سطوح وأحجام هندسية ، من خلال تحليل الشكل وإعادة تركيبه من وجهة نظر عقلية منطقية ، أطاحت في كثير من الأحيان بالجوانب الانفعالية للعنصر ذاته وأثرت عليه علاقات تشكيلية بحتة ، مما قاد إلى إيجاد نوع من الجمال الساكن الذي دفع بدوره إلى الحركة المستقبلية في الفن . وكذلك الفن الوحشي ( ١٨٦٩-١٩٥٤م ) الذي يقوم على تبسيط الشكل الطبيعي إلى أقصى حد ممكن وتحويله إلى سطوح بسيطة تعتمد على الخط واللون ونرى أن الفنان الإسلامي يشترك مع الفنان الحديث في تحليل العنصر المعبر عنه وإعادة تركيبه من جديد حيث تلاقى الاثنان في تفجير الشكل وتكسير القاعدة المألوفة للشكل الطبيعي ( أحمد ، ١٩٧٨م ) ويظهر الفرق بين الفنان المسلم والفنان المعاصر في أن الفنان المسلم حقق فاعليته الفنية التي استشعرها في نفسه تعبيراً عن موقفه إزاء الطبيعة ، أما الفنان المعاصر فإنه يعبر عن فلسفة عقلية منطقية . ( الألفي ، ١٩٩٨م ) وبذلك يكون مفهوم التجريد في لغة الفن الإسلامي غير مفهوم التجريد في الفن الغربي .

## ٢. المدخل الثاني : التركيب

يفصح هذا المدخل عن حلول بنائية وتركيبية في التشكيل ، وفكرة التركيب والبناء مستمدة من فكر المدرسة التكعيبية " البحث عن حقيقة جديدة للطبيعة " حيث تتماثل معها التركيبات ولا تمثلها ، وذلك خلال نظرة بنائية تحليلية في الطبيعة تهتم بالبحث عن منطق التشكيل في الطبيعة وقانونه وما يناظره من منطق التشكيل في الفن . وهذا الموقف يتخذ موقفا موازيا للطبيعة يمنعه من التقليد ويتضمن الاستفادة من قوانين الطبيعة في النمو والتطور والحركة والتنوع وغيرها ، فالرؤية البنائية لا ترى بمعزل عن الواقع ، لأن الفن وإن كان شيئا من صنع الإنسان إلا أن الطبيعة هي الأصل ولا يظن أن الطبيعة تعارض الفن ، فالعمل الفني ينشأ ويولد بواسطة عملية إبداعية كلية طبيعية . ( السيد ، ١٩٧٩م )

وإذا كانت التكعيبية قد مرت بثلاث مراحل أساسية تتمثل في :

١. التكعيبية البدائية ( ١٩٠٦-١٩٠٩م ) وهي فترة تبسيط الأشكال وتلخيصها إلى أحجام أساسية ( اللوحات ١٤-١٥ ) .
٢. التكعيبية التحليلية ( ١٩٠٩-١٩١٢م ) توضح المظاهر المختلفة للشيء الواحد وتهمل المنظور وتستخدم التراكم ( لوحة ١٦ ) .
٣. التكعيبية التركيبية ( ١٩١٢-١٩١٤م ) تترجم كل شيء مشاهد إلى رموز بصرية وتجعل له رمزا مقابلا ، وبهذا يكون الفن موازيا للواقع وليس انعكاسا له . ( لوحة ١٧ ) . ( فضل ، ١٤١٦هـ )

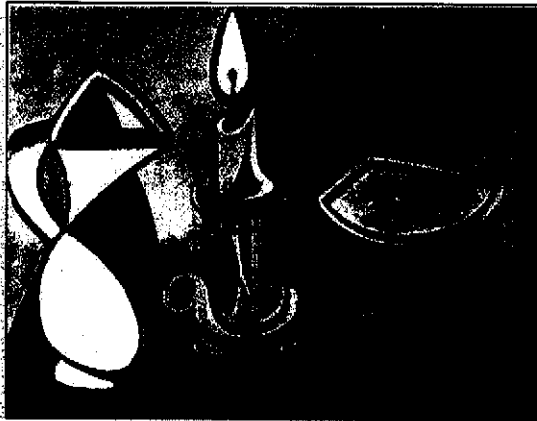
فإن الباحثة ترى أن هذه المراحل المنبثقة من المدخل السابق الذكر تمثل منطلقات فكرية ذات أهمية بالغة في تحويل العناصر النباتية التي هي موضوع البحث الحالي ، حيث يمكن الاستفادة منها في تحويل عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من خلال تحليلها إلى مفردات بسيطة ، وإعادة صياغتها من جديد بطريقة الفك وإعادة التركيب أو ما يعرف بطريقة الهدم والبناء حيث يمكن من خلال هذه الطريقة إنتاج تصميمات تعتمد على تحويل هذه المفردات وتكرارها بأكثر من صورة مع تغيير اتجاه حركة العناصر ، بحيث تظهر الأشكال الجديدة بصورة موازية للعناصر النباتية وليس انعكاسا تاما لها .



#### لوحة ( ١٤ )

مصنع هورتا دي إيرو ، بيكاسو ، ١٩٠٩م  
تبسيط الأشكال وتلخيصها إلى أحجام أساسية

عن : Elgar , 1985

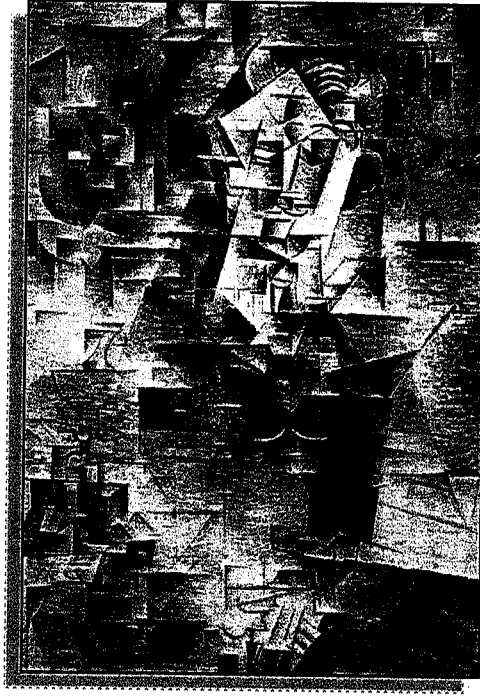


#### لوحة ( ١٥ )

طوة المينا ، بيكاسو

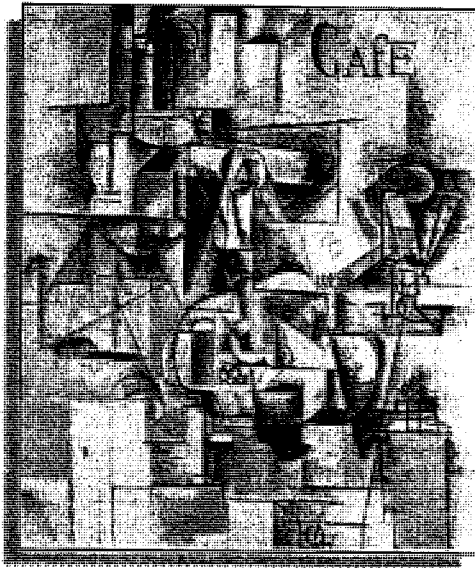
تبسيط الأشكال وتلخيصها إلى أحجام أساسية

عن : فضل ، ١٤١٦هـ ، ص ١١٥



لوحة ( ١٦ )

لوحة شخصية ( امبرويس فولارد ) ، بيكاسو ، ١٩٠٩-١٩١٠م  
التكعيبية التحليلية : إهمال المنظور واستخدام التراكم



لوحة ( ١٧ )

لوحة شخصية ، بيكاسو ، ١٩١٣م  
التكعيبية التركيبية : يظهر الفن موازيا للواقع وليس انعكاسا له  
( اللوحات ١٦-١٧ ) عن : Elgar , 1985

### ٣. المدخل الثالث : التحطيم

المقصود " بالتحطيم " الخروج عن مظاهر الطبيعة ونظامها ونسب الأشكال فيها ، وقد يصل هذا التحطيم إلى حد تشويه الشكل بما يراه الفنان ملائما للتكوينات الفنية " . ويشير بيكاسو إلى فكرة هذا المدخل من التجريب فيقول " إن التصوير هو خلاصة التحطيمات " ويشير موندريان إلى أن " كل مرحلة من مراحل تطور الفن إنما هي نتيجة كلية للتحطيم في الإبداعات السابقة " . وعلى سبيل المثال يمكن اعتبار العناصر التشكيلية في وجه الإنسان من أنف وفم وعينان وشعر عناصر تشكيلية ثابتة عددا ومختلفة شكلا ، وبممارسة التبديل والتغيير بينها يمكن من الحصول على متعلقات تشكيلية جديدة . ( السيد ، ١٩٧٩م ، ص ٨٦ )

والمفهوم السابق لا يتوافق تماما مع ما تراه الباحثة في موضوع تحويل العناصر ، فهناك بعض أوجه الاختلاف والتي يمكن إيضاحها من خلال التالي :

إذا كانت التحطيمات محتفظة بجزء من خصائص العناصر الأصلية ، ولم تفقدها حسها الجمالي ولم تصل بها إلى درجة التشويه ، فيمكن القول بأن المفهومين متوافقان بشكل تقريبي مع موضوع التحويل من وجهة نظر الباحثة ، أما إذا وصل التحطيم في الأشكال إلى حد تشويه العنصر جماليا ، فيكون المفهوم بذلك غير متوافق مع رؤية الباحثة الخاصة بالتحويل .

ومن ذلك ما قام به **بابلو بيكاسو Pablo Picasso** ( ١٨٨١ - ١٩٧٣م ) حيث

تحول في تناوله للوجوه الإنسانية عن التقاليد الكلاسيكية ، وجرؤ على تشويه وجه الإنسان ، هذه التشويهات التي تدخل في نطاق العرف التكعيبي ، الذي يسعى إلى هدم النموذج بحثا عن تعبير تكويني ، نفسي وشكلي ( اللوحات ١٨ : ٢١ ) ، وهنا " لم يكن الأمر يعني إعادة بناء الواقع بقدر ما هو رغبة في التعبير عن القدر الأكبر من الاحتمالات التي يمكن تصورهما عن ذلك الواقع " ( عطية ، ١٩٩٣م ، ص ١٠٦ ) .

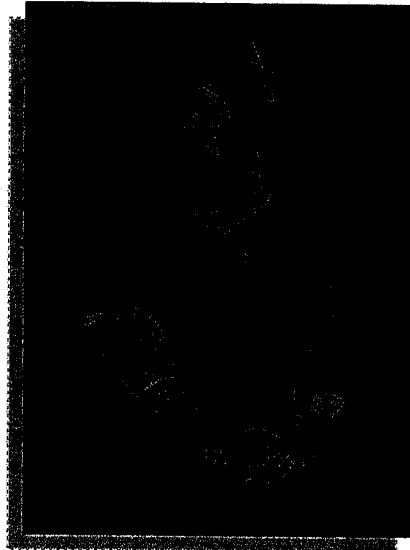
وقد بدأ الفنان هذه المرحلة متأثرا في ذلك الوقت بجو الحرب والدمار الموجود في العالم ، حيث انعكس ذلك في تشكيلاته الخاصة بالوجوه ، وقدم ما يقرب من مائتي وخمسين محاولة لتكوين الوجه بحثا عن هذه الحقيقة فرغم أن هذه المحاولات تضمنت تشويها في الشكل المألوف ، إلا أنها قدمت تنظيمًا جديدا للعلاقات التشكيلية وبذلك فإن تلك الوجوه في واقع الأمر ليست وجوها حقيقة وإنما وجوها لما يوحيه له هذا العالم المنهار ( لوحة ٢٢ ) . ومن هذا المدخل يبدو أن للتجريب وجهة نظر تربوية فبينما التحطيم في الشكل يُغير من مظهره المألوف الثابت المعبر عن قيمة معينة ، فإن ذلك يتضمن معادلا نفسيا لانتزان الشخصية في المجتمع وبذلك يكون التحطيم في الشكل الفني إيجابيا فعالا وليس سلبيًا هداما . ( السيد ، ١٩٧٩م )





لوحة ( ١٨ )

لوحة شخصية ، بيكاسو ، ١٩٣٧م  
تتاول الوجوه الإنسانية وتحولها عن التقاليد الكلاسيكية  
عن : Elgar , 1985



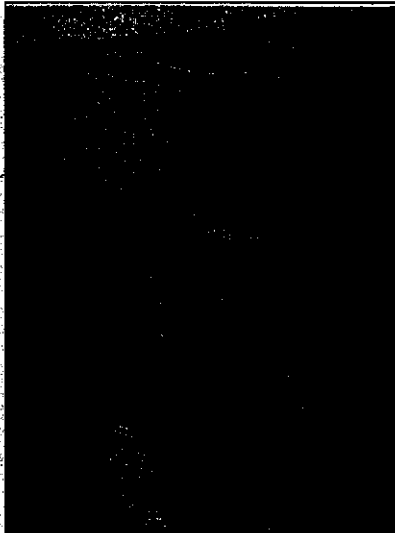
لوحة ( ١٩ )

امراة في ثوب أزرق ، بيكاسو ، ١٩٤١م  
تتاول الوجوه الإنسانية وتحولها عن التقاليد الكلاسيكية  
عن : Read , 1986 , p 159



#### لوحة ( ٢٠ )

ذات القبعة ، بيكاسو ، ١٩٤١م  
تناول الوجوه الإنسانية وتحولها عن التقاليد الكلاسيكية



#### لوحة ( ٢١ )

لوحة شخصية ، بيكاسو ، ١٩٣٧م  
تناول الوجوه الإنسانية وتحولها عن التقاليد الكلاسيكية

( اللوحات ٢٠-٢١ ) عن : Elgar , 1985



لوحة ( ٢٢ )

جورنيكا ، بيكاسو ، ١٩٣٧ م

عن : Elgar, 1985

#### ٤. المدخل الرابع : الاختزال

" يتحدد مفهوم هذا المدخل في كيفية التحويل والانتقال إلى " الكناية " كأسلوب في التصوير المعاصر فتسيطر بدلالاتها على معنى العمل الفني " . ( السيد ، ١٩٧٩م ، ص ٩٢ )  
وترى الباحثة أن مفهوم هذا المدخل لا يتوافق مع مجال البحث الحالي ، ولذلك سيتم الاكتفاء بالإشارة إليه كأحد مداخل التجريب المعاصرة دون التوسع في ذكره .

#### مفهوم التحريف :

يرى البسيوني ( ١٩٩٤م ) أن " التحريف من الظواهر المهمة في الفن التشكيلي ، ويعني به عدم الالتزام بالأصل ، لا عن عجز في التسجيل ، ولكن بهدف إبراز بعض المعاني والتأكيد عليها ، فالفنان قد يبالغ ، أو يحذف أو يضيف ، يطيل أو يقصر ، يجل أو يفصل ، فلا يلتزم في كل ذلك بالعالم المرئي " . ( ص ١٠٣ )

وذكر أيضا أن : استسلام الفنان للعالم الخارجي ونقله حرفيا ، لا يؤدي به إلا إلى صورة فوتوغرافية سطحية للجسم الذي ينقله ، وحينئذ يخرج هذا عن نشاط الفن ورسائله ، كما أنه لو عاش في خيالاته وأنتج عن عالمه الباطن أفكاره دون أن يلجأ إلى الطبيعة ، فإنه حتما سيصل إلى تعبير تنقصه دلالات الاتصال بين الناس ، فيصبح هذا التعبير شخصا ، لا يستجيب له المتذوقون لأنه لا يحمل قدراً من العالم الموضوعي ، يساعد الناس على المشاركة في الرؤية بما لديهم من معرفة مشتركة مسبقة ، متفقون عليها ، لذلك فإن الحقيقة الفنية في كمالها ، هي تفاعل بين الذات والموضوع ، ينتهي بنتيجة فنية مميزة ، وهذه النتيجة في اقتربها أو بعدها بالنسبة للعالم المرئي ، إنما تلجأ إلى التحريف لتستخلص المعنى الفني الذي أثار الفنان . ( ص ١٠٣ )

وترى زينب السجيني ( ١٩٨٧م ) أن التحريف هو جوهر العملية الابتكارية ، ويمكن تعريفه على أنه " قدرة كل فنان على التغيير والتحويل الذي يتميز بالحدثة والأصالة ليخالف في تعبيره تعبيرات الآخرين " ( ص ٢٠٧ ) . وتذكر أيضا أن هناك فريق آخر من النقاد يرى في التحريف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل كما هو في الطبيعة ، وإنما يهتم بأبعاد فنية وفلسفية ، ومن ذلك مقولة ماتيس " إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للطبيعة أو للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي " ، كما ذكرت عن هربرت ريد " أن التحريف في الشكل يتضمن عدم الاهتمام بالنسب التي يقدمها العالم الطبيعي " ومن هنا يمكن القول بأنه ما من نوع من أنواع الفنون إلا أشتمل على درجة من درجات التحريف ، فالشكل في الحضارة المصرية القديمة مثلاً أشتمل بصورة واضحة على درجة من

درجات التحريف بهدف الاقتراب من الشكل المثالي الذي فرضته المثالية المصرية القديمة ، كذلك نلاحظ ذلك بوضوح في الفن الإغريقي والفن القبطي والفن الإسلامي ، وبذلك فإن التحريف في الشكل موجود في كل الفنون ولكن بدرجات متفاوتة وبالصورة التي تخدم وتحقق مثالية العصر. ومن خلال هذه المفاهيم فإن نظرة الفنان إلى الطبيعة تختلف طبقاً لمثالية الحضارة التي ينتمي إليها ؛ كما أنه من أوضح الظواهر المميزة لفنون الحضارات المختلفة الاتجاه إلى محاكاة الطبيعة أو البعد عنها ليصبح هذا الاتجاه علاقة مميزة على روح تلك الحضارة . وبذلك فإن كل خروج عن التقليد الدقيق هو خروج هادف تمليه إما رغبة الفنان في إيجاد شكل خاص ، أو رغبته في إيجاد شكل موحد أو متوازن ، أو رغبته في إضفاء صبغة رمزية على الواقع . وعلى الرغم من هذه التحريفات التي حدثت على مر الحقب الحضارية فإن تلك التحريفات لم تنتهك حرمة الطبيعة ، فالمسألة هنا كانت تتوقف على درجة التحريف التي لا يفترض بها أن تصل إلى درجة الاختلاف الكامل . ( السجيني ، ١٩٧٨م )

والتحريف هنا معناه التأكيد على ما يثير الانفعالات ، فالفنان يبالي في الطول أو القصر، في الضخامة أو الصغر ، في الإجمال أو التفاصيل ، بقدر ما يقوده إحساسه للتعبير عن الحقيقة الفنية ، فالترامه حينئذ ليس بالجسم المرئي بمفرده ، ولا بإحساساته وحدها ، إنما يستثيره هذا الجسم المرئي من إحساسات فنية لها مذاقها ، فرادتها ، وطابعها المميز ( البسيوني ، ١٩٩٤م )

### التحريف في الفن الإسلامي :

التحريف في الفن الإسلامي هو الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته ، وهو تحريف الواقع أي تحويله وتكييف نسبه وأبعاده بما يناسب نظرة وأحاسيس الفنان المسلم . ويعتبر هذا التحويل نتيجة حتمية للعملية الابتكارية التي تعتمد على التأمل والتحليل والأخذ والعطاء المتبادل بين الفنان وموضوع التعبير ، ومع تنوع عناصر الطبيعة التي تناولها الفنان ظهرت لديه الإمكانات الفنية المتنوعة لهذه العناصر . ( السجيني ، ١٩٧٨م )

وترى سلوى أحمد ( ١٩٧٨م ) أن " الفنان المسلم لم يقف في تحريفه الفني عند تحليل وتركيب وتسطيح وهندسة الشكل الطبيعي ، بل تعدى ذلك كله إلى مرحلة تجريدية ، بمعنى أنه عمل على الارتقاء بالصفات الأساسية لهذا الشكل فزادها وضوحاً وتنمية وعمل على إنقاص الصفات الأخرى غير الأساسية حتى تبدو المعاني المستورة التي استشرفها في صورة ملخصة يمكنها أن تقول الكثير في القليل من الخطوط والمساحات ، ويبدو أن سمة التأمل التي اتصف بها الفنان الإسلامي كانت خير معين له في تقصي الحقائق المستورة والمعاني المطلقة " . ( ص ٥٩ ) فنرى أنه استمد أكثر المعاني المجردة في تعبيراته الفنية من دنيا النبات حيث

اتخذها مجالا للبحث وراء قيم فنية مجردة النوعيات كالخط والنقطة والمساحة ... إلخ مقلا فيها بكل أثر طبيعي . ومع تعدد عناصر الطبيعة وإمكانياتها جاء التحريف بمظاهره المتعددة أو بدرجاته المختلفة ، حيث لم يُخضع الفنان عناصر الطبيعة المختلفة لأسلوب فني موحد بل خضع هو لإمكانيات تلك العناصر فجاء التحريف الفني في تنوع وثرأء ( المرجع السابق ، ص ٧٠ ) كما يعتبر التحريف القائم على الرمزية من أهم درجات التحريف الفني الإسلامي ومعبرا عن شخصية وروح هذا الفن . ويتضح على وجه الخصوص في العناصر النباتية " زخارف الأرابيسك " ، وفي العناصر الهندسية " الأطباق النجمية " ، أما المبدأ الذي اتخذه الفنان المسلم عمادا له في تناول مختلف العناصر الزخرفية فيمكن تلخيصه في التالي :

احترام الفنان للإمكانيات الجمالية التي وهبتها القدرة الإلهية لكل عنصر من عناصر الطبيعة ، معتمدا في هذا على ما امتلكه من سمة التأمل والبحث والدراسة ، فبذت بذلك درجات التحريف متنوعة بتنوع الطبيعة وثرأئها . كما وأنه لا توجد كيفية محددة للتعبير الفني المبتكر بل إن في استعراض أشكال التحريف المختلفة التي خاضها الفنان الإسلامي لخير دليل على أن التحريف الجيد هو ما يرتبط بالفرادة و الأصالة واستمرار الدراسة والمحاولة لدى كل شخصية .

( المرجع السابق ، ص ٨٥ )

ولقد ارتبط المعنى المبتكر للتحريف لدى الفنان المسلم بطبيعة العنصر المعبر عنه ، بمعنى أنه كان وراء قيم تشكيلية خالصة في معالجته للعناصر النباتية ، كأن يتبع إظهار الإيقاع في الخط أو المساحة ، أو أن يؤكد على الاتزان المعتمد على التماثل والتناظر أو غير ذلك . وهكذا نجد أن التحريف بهذا المعنى لا يخالف مفهوم التحوير طالما أنه بقي في حدود تغيير شكل العنصر ولم يصل إلى مرحلة التشويه التي تتنافى مع مفهوم الباحثة لأسلوب التحوير الجمالي .

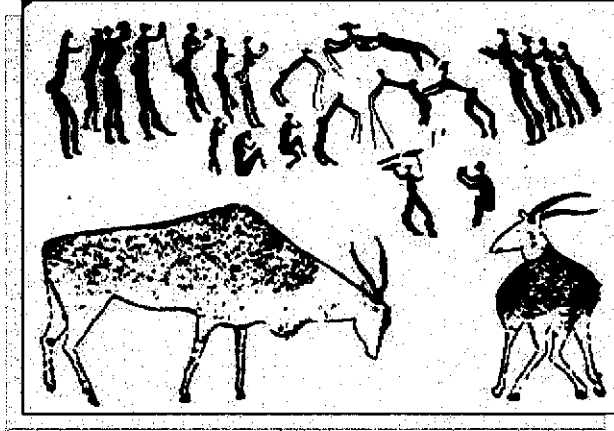
## مفهوم التحوير :

ظهر أسلوب التحوير منذ فجر التاريخ حيث بدأ الإنسان البدائي رسوماته بأشكال مجردة خالية من التفاصيل ، ويظهر ذلك من خلال الرسومات التي عثر عليها داخل الكهوف وقد نُفذت بخطوط قليلة جدا وسريعة ولكنها معبرة ( شكل ١-٢ ) .

يُعرّف دسوقي ( ١٩٩١ م ) التحوير بعدة معاني جاءت متوافقة ومكملة لبعضها البعض فذكر أن " التحوير يعني الخروج عن الأوضاع والنسب التي يقدمها العالم الطبيعي للأشياء " ، كما عرّفه على أنه " أسلوب يعتمد على الخبرات الباطنة للمصور حول الكليات التي يتضمنها الموضوع والأشكال المستخدمة فيه واعتبار ذلك أساسا للتعبير " ، وذكر أيضا أن التحوير هو " استخدام الأشكال دون تقليدها أو إعادة تكرارها كما هي " . ( ص ١٦٦ )

فعندما ينظر الفنان إلى الأشكال التي سيختار منها ما يناسب أهدافه التعبيرية ، فإنه يرى فيها خواصاً تميز كل منها بصفات خاصة ، كالتماثل في بعض أجزائها أو التردد في بعض مكوناتها ، أو الحدة في بعض خطوطها ، فيحذف أو يطيل أو يبالغ في مكونات الشكل وأجزائه ، مخالفاً بذلك المواصفات التي يكون عليها الشكل في الطبيعة ، ويأتي بدلالات ومعاني جديدة ، لارتباطه بظروف خاصة ودوافع مختلفة أثناء التعبير .

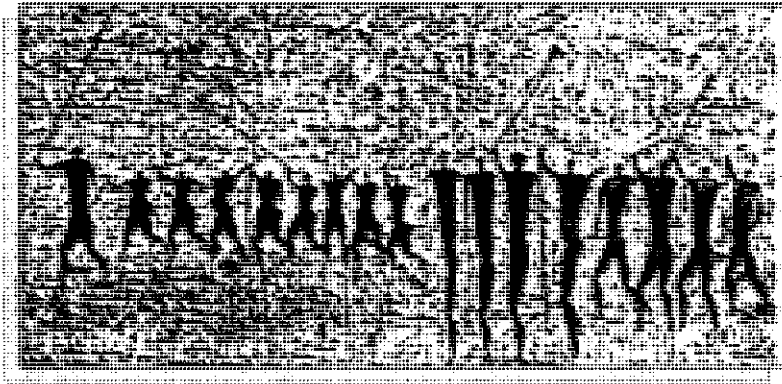
كما حصر الأساليب التحويرية في استخدام الأشكال دون تقليدها أو إعادة تكرارها كما هي ، على أساس أن الخيال هو الذي يصنع العمل الفني من الطبيعة ، فتظهر بالتالي عمليات التحوير من خلال صور متنوعة ، كالتبسيط والحذف والإضافة والمبالغة وتحليل الأشكال من خلال الفك وإعادة الصياغة التركيبية ، دون أن يُخل ذلك بأهداف التعبير أو جماليات التشكيل ، حيث يكون الغرض دائماً هو الإبداع والتعبير الصادق الحر .



شكل ( ١ )

رسومات بدائية داخل أحد الكهوف

عن : رياض ، ١٩٩٥م ، ص ١٨



شكل ( ٢ )

رسومات بدائية داخل أحد الكهوف

عن : رياض ، ١٩٩٥م ، ص ٤٥٢



## أساليب التحوير:

سنحاول فيما يلي استعراض أهم أساليب التحوير في شكل العنصر ، مع الوضع في الاعتبار أن الفرق بين كل منها هو فرق في المنطلقات الفكرية التي يخرج منها كل نوع :

### أولاً : التحوير من خلال التبسيط والتلخيص

يقصد به " تحويل الشكل إلى أبسط عناصره التركيبية إلى أقصى حد ممكن ، وهو رؤية في تحويل الخصائص والسمات والعلاقات المعقدة ، التي يتضمنها الشكل إلى هيكل بنائي بسيط فيما يشبه الرمز أو العلامة ، بحيث يمثل الشكل الفني البسيط الناتج معادلاً تعبيرياً لكل ما تم تبسيطه " ( نسوقي ، ١٩٩١م ، ص ١٦٩ ) .

ويتم التبسيط من خلال حذف كل ما هو غير أساسي من تفاصيل ، والتركيز على تتبع الروابط التي تصل بين العناصر الأولية في تركيب الشكل ، والتي قد تكون خطوط أو مساحات في صورتها الصريحة ( الأشكال ٣ : ٥ ) . وقد يكون التبسيط من خلال استخدام الخط لتحديد الهيئة الأساسية للشكل دون الالتزام بالتفاصيل حيث يظهر الشكل كمساحات مختزلة ومسطحة وذلك باستخدام أبسط الأشكال الممكنة مثل الشكل البيضاوي ، الدائري ، .... الخ ، والتي تشبه الشكل الطبيعي إلى حد ما ( شكل ٦ ) .

وترى الباحثة في هذا الأسلوب نوعان من مغايرة العناصر ( شكل ٧ ) على النحو التالي :

١. المغايرة الداخلية :

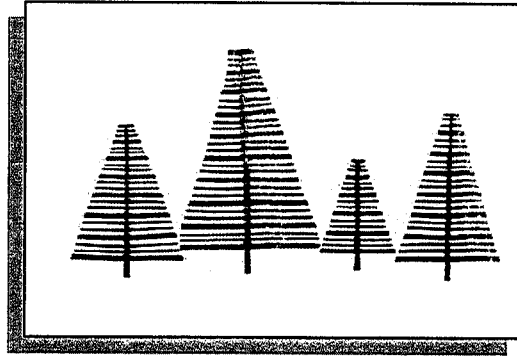
وتكون في ثبات الهيئة وتحوير التفاصيل الداخلية من حيث :

■ تنوع الخطوط

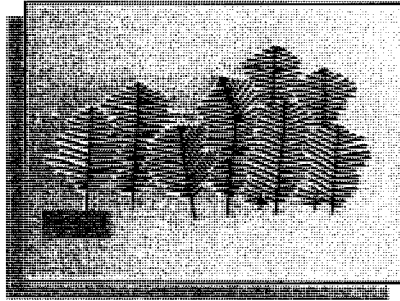
■ التبادل بين المساحات البيضاء والسوداء

٢. المغايرة الخارجية :

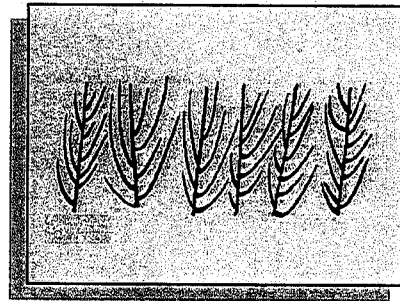
التوصل إلى مفردة تشكيلية ناتجة عن تجريد الوحدة - المفردة - وتحويرها من خلال مظهرها الخارجي لنتناسب مع شكل المربع ، المثلث ، أو تستدير لتلائم شكل الدائرة .



شكل ( ٣ )



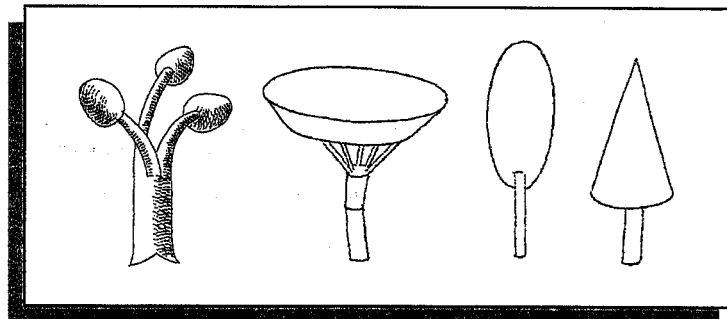
شكل ( ٥ )



شكل ( ٤ )

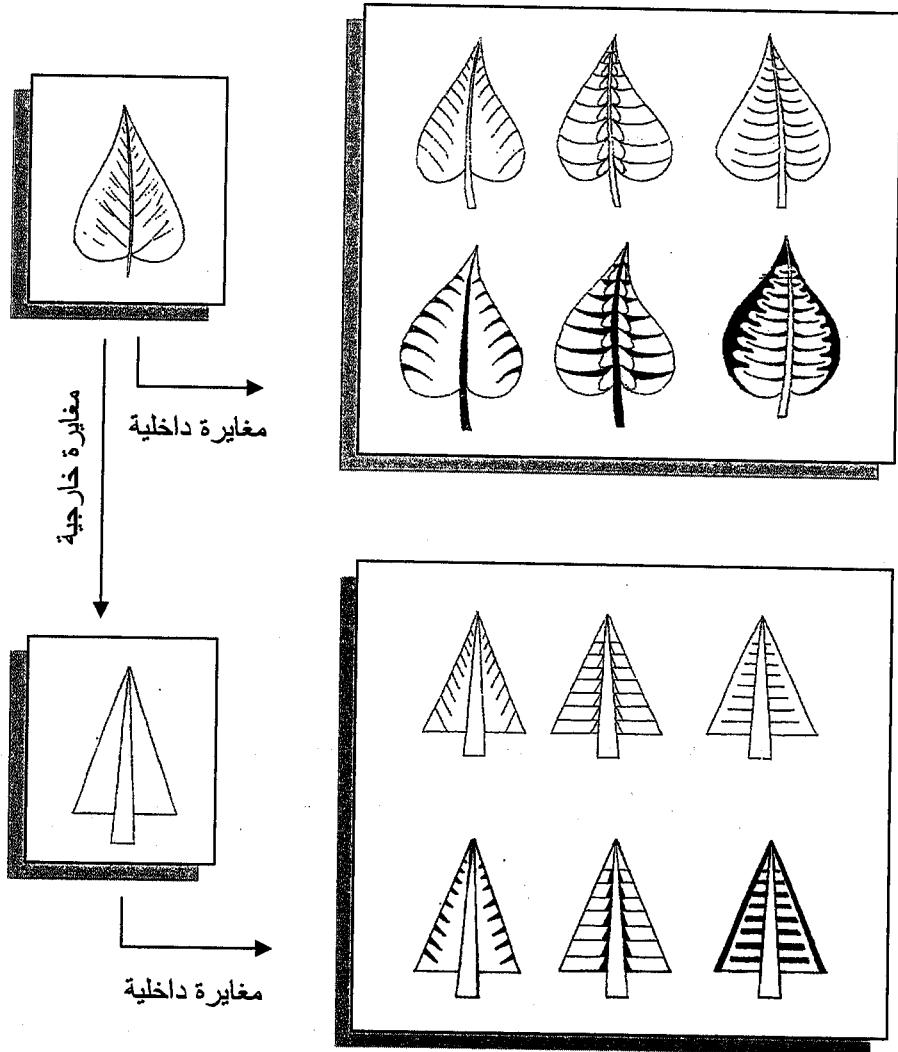
( الأشكال ٣-٤-٥ )

تحويل العناصر من خلال تحويلها إلى مجموعة من الخطوط البسيطة  
عن : مذكرات قديمة ، مقرر أسس التصميم



شكل ( ٦ )

اختزال الأشكال إلى مساحات مسطحة  
عن : wolchonok , 1953 , p 60-75



شكل ( ٧ )

المغايرة الداخلية والخارجية للعنصر الواحد  
تنسيق وترتيب الباحثة مع تعديل بعض الرسومات  
عن : wolchonok , 1953 , p 56

## ثانيا : التحوير من خلال الحذف والإضافة :

يعتبر أسلوب الحذف والإضافة من أهم أساليب التحوير في الشكل ، فهي ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا ، فقلما يكون هناك حذف دون إضافة .

**أسلوب الحذف :** وتؤدي عمليات حذف أجزاء من الشكل - رغم بقاء نقاطه الرئيسية في مواضعها - إلى تغيير كبير في فاعليتها الإدراكية يتوقف على شكل الجزء المحذوف ومساحته ، حيث تقوى بعض نقاط الشكل وتضعف أخرى .

**أسلوب الإضافة :** تؤدي الإضافة إلى تغيير الخصائص الطاقية للشكل ، فالإضافة تبعاً لمساحتها وشكلها تؤثر على اتجاه الحركة التقديرية للعنصر وعلى توازنه وتجعله يبدو مؤثرا على مساحة الأرضية . وتتمثل الإضافة بعد الحذف في إعادة صياغة العلاقات المتبقية من الشكل في تركيب جديد .

وربما تأتي عمليات الحذف والإضافة في الإطار الخارجي للشكل أو في المحتوى الداخلي أو في الجمع بينهما . ( الصيفي ، بدون )

وقد ذكر دسوقي ( ١٩٩١م ) نقطتين هامتين في هذا المجال هي :

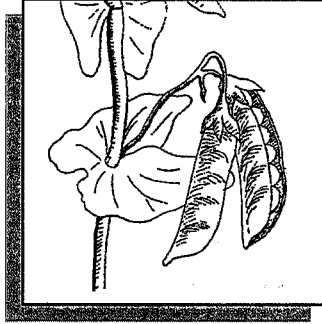
— " إن قيمة الوحدات الجزئية المكونة للشكل تتمثل في أسلوب الحذف والإضافة من خلال نوبان وظائفها وخصائصها الفردية في البنية الكلية للشكل ، وأن طريقة اتصال وترتيب العناصر المعزولة بعضها عن بعض هو الجانب الرئيسي لإعطاء الشكل قيمته الشمولية ، ونمطه التعبيري المميز ، ومنطقه الخاص بالبناء والتشكيل من جديد " .

— يسعى أسلوب الحذف والإضافة إلى التخلص من التعقيد الشكلي لتشابه ذلك الكم الكبير من العلاقات المكونة للشكل المحلل ، حيث يتم إدراك محاور القوى لروابط العلاقات الرئيسية بين أجزاء الشكل وصياغتها من خلال علاقات جديدة ومتنوعة . ( ص ١٧٦ )

ويمكننا إيضاح هذا الأسلوب من خلال الأمثلة التالية التي أوردها ( wolchonok , 1953 ) وقامت الباحثة بتجميعها ، وتشمل على تحويرات مختلفة مستوحاة من العناصر الأصلية ، والتي تمثل عدد بسيط جدا من التصاميم المتاحة .

المثال الأول :

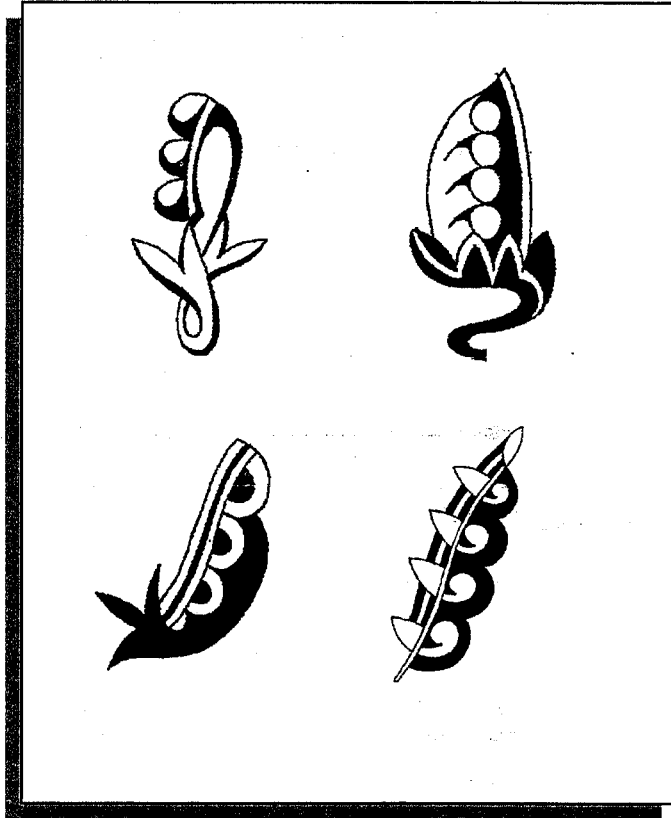
نبته البازلاء ( بذور النبتة وغلافها )



شكل ( ٨ )

رسم لنبته الازلاء

عن : wolchonok , 1953 , p51



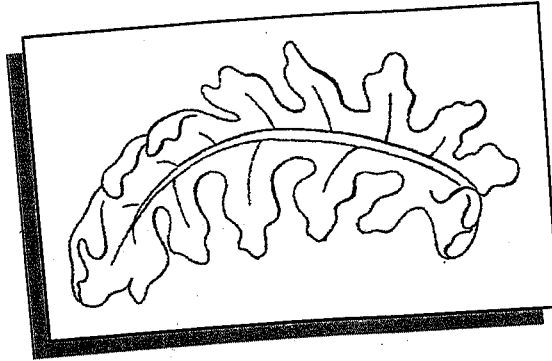
شكل ( ٩ )

تحويلات مختلفة لبذور نبتة البازلاء وغلافها

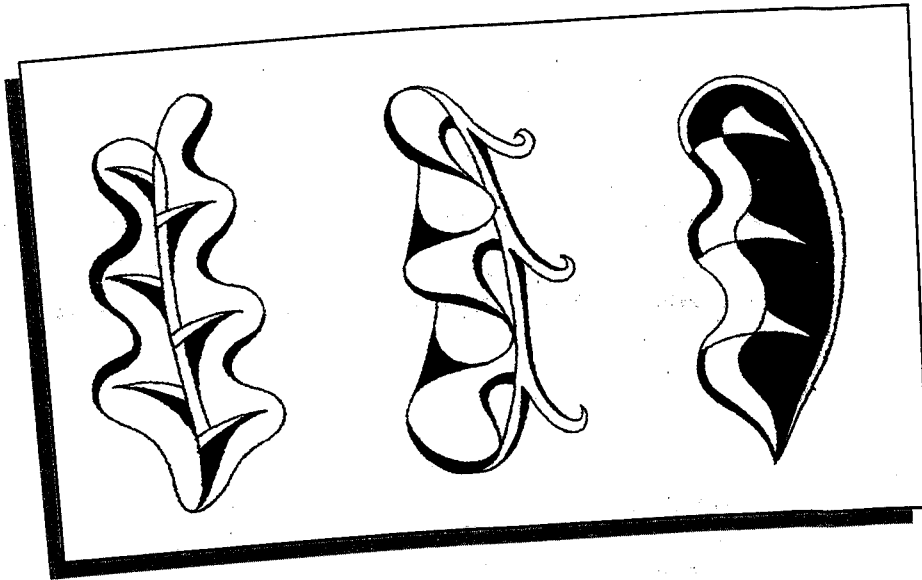
جمع وترتيب الباحثة

عن : wolchonok , 1953 , p53

المثال الثاني :  
أوراق نبتة الخشخاش



شكل ( ١٠ )  
رسم لورقة نبات الخشخاش  
عن : wolchonok , 1953 , p51



شكل ( ١١ )  
تحويلات مختلفة لورقة نبات الخشخاش  
عن : wolchonok , 1953 , p53

### المثال الثالث :

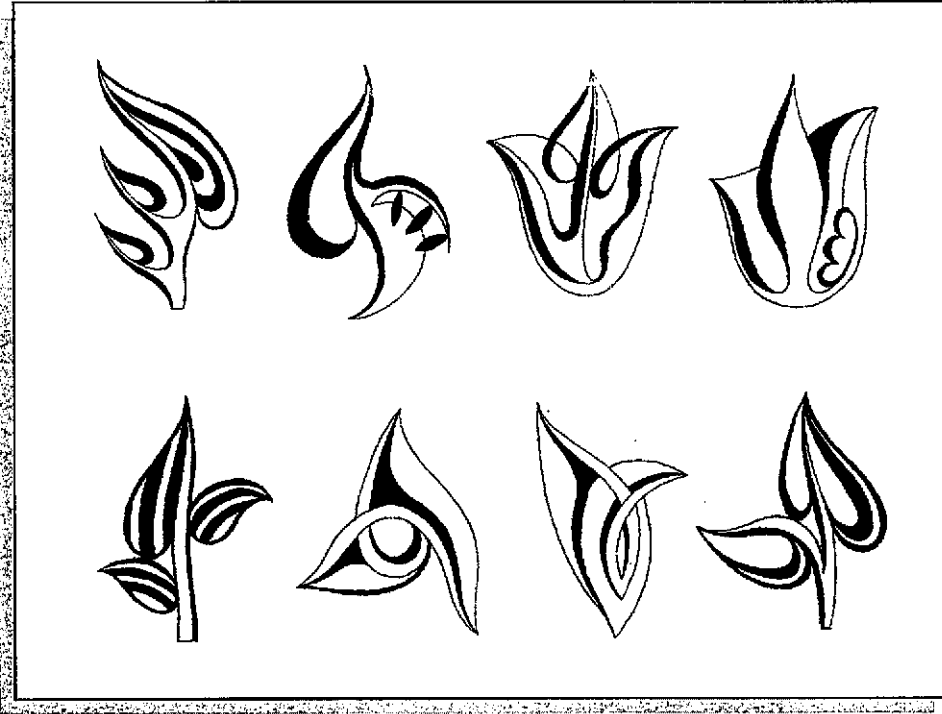
مجموعات ورقية متنوعة



شكل ( ١٢ )

رسم لأوراق نباتات مختلفة

عن : wolchonok , 1953 , p51



شكل ( ١٣ )

تحويلات لعناصر نباتية ورقية مختلفة

عن : wolchonok , 1953 , p53

### ثالثاً : التحوير من خلال إعادة صياغة العناصر

الصياغة عملية تنظيمية للعلاقات التشكيلية داخل العمل الفني . تتميز دائماً بالفرادة ، والتلاؤم ، والتكيف ، والانبثاق من طبيعة العلاقات التي تسود العمل الفني ؛ لذلك فإن إقرارها مسبقاً أمر يتعارض مع طبيعتها ، إلا أنه يمكن إجراء تصور مبدئي لما تكون عليه الصياغة المحتملة ، وبعد ذلك يسلم الفنان نفسه لصراع البحث عن العلاقات التشكيلية المستمرة ، فهو وحده المسئول عن الصورة النهائية للصياغة وشكلها المستقر الذي ستؤول إليه . لهذا فإن كل عمل فني له صياغته الفريدة ، التي تعطى له ملامح خاصة تميزه عن شتى الأعمال الأخرى التي لها تقاطيع مختلفة وبصمة خاصة بها . ( البسيوني ، ١٩٩٤م )

ثم يأتي التحوير هنا ليقوم بإعادة هذه الصياغة بصياغة أخرى قد تختلف عن الأولى ولا تخالفها ، وربما اختلفت وخالفت . والنتيجة في عمومها تظهر من خلال صورة تحويرية تعتمد على عناصر الشكل ذاتها ولكنها تبدو بصياغة جديدة . وقد قامت الباحثة بتحديد بعض النقاط التي يمكن من خلالها إعادة صياغة العناصر من أجل الوصول إلى عمليات تحويرية مختلفة وذلك كالتالي :

#### ١ . الفك وإعادة التركيب

يقصد به التغيير في ترتيب عناصر الشكل ، وذلك من خلال تحليل الأشكال وتجزئتها إلى مفردات " عملية الفك " ثم إعادة صياغتها في قالب جديد " إعادة التركيب " من خلال علاقات مختلفة ، وهذا ما يعرف بالتحطيم والبناء .

#### • تكون عملية التحطيم من خلال :

تجزئة كافة عناصر الشكل أو بعضها إلى مفردات ، وذلك عن طريق تقسيم العنصر إلى وحدات بسيطة أو شطر العنصر من خلال محاوره الرئيسية .

#### • تكون عملية البناء من خلال :

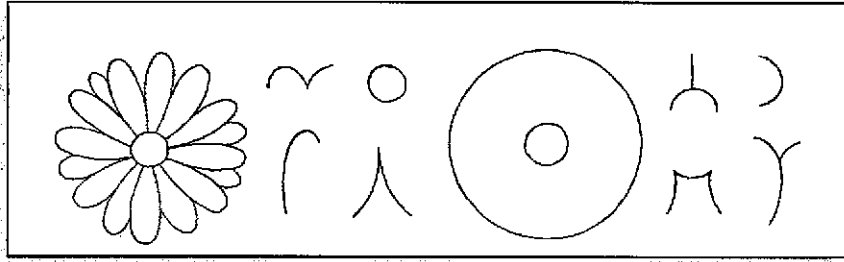
جمع المفردات السابقة ، وإذابة بعضها في بعض ، وإعادة تشكيلها بصياغة أخرى ، فتصبح بطبيعة الحال نمودجا مختلفاً إلى حد كبير عن الأصل الطبيعي . ولإيضاح هذه الفكرة يمكننا متابعة هذين المثالين من مجموعة الأمثلة التي أوردتها ( wolchonok , 1953 ) وذلك على النحو التالي :



## المثال الأول :

عند النظر إلى الشكل رقم ( ١٤ ) يظهر لنا شكل زهرة الربيع كما تُرى من الأعلى ، حيث يمكننا تحديد التالي :

١. المركز ، على شكل دائرة صغيرة .
٢. البتلات ، تخرج من المنتصف وهي متشابهة في الشكل والحجم .
٣. المحيط ، خط خارجي على شكل دائرة .
٤. البتلة المفردة ، وكيف أن الشكل قد تكرر .
٥. الخطوط الفردية أو الجماعية ، توضح جزء من البتلة أو جزء من مجموعة من البتلات.
٦. خطوط إشعاعية ، متجهة من وإلى المركز .



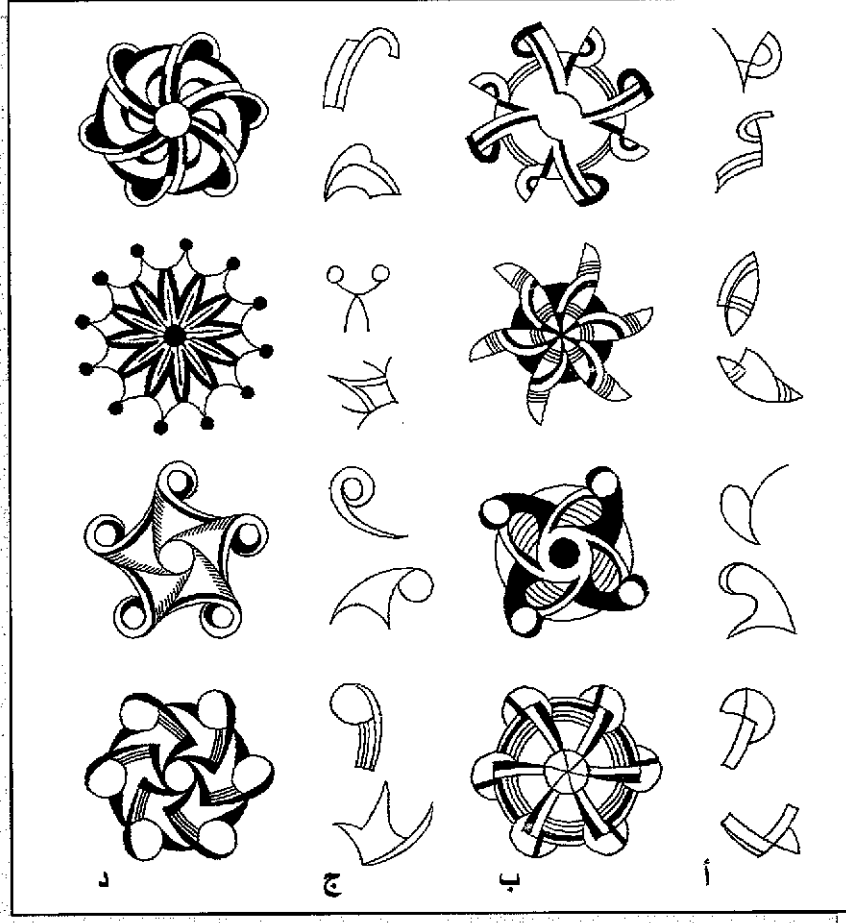
شكل ( ١٤ )

تحليل زهرة الربيع

عن : wolchonok , 1953 , p 47

كل ما سنفعله الآن هو فحص أصل العناصر بطريقة دقيقة ( شكل ١٤ ) ، ثم نقوم بتقسيمها مرة أخرى إلى أجزاء مختلفة من خلال إضافة بعض الخطوط البسيطة ( شكل ١٥ / أ ، ج ) ، وبعد ذلك يتم إعادة صياغة بعض أو كل الأجزاء وترتيبها من جديد ( شكل ١٥ / ب ، د ) .  
مع مراعاة صفتين هامتين مرتبطتين بالشكل الطبيعي :

١. خاصية الشكل الإشعاعي .
  ٢. صفة الشكل الدائري للزهرة .
- ومن خلال الشكل السابق نلاحظ ما يلي :
- إضافة بعض الخطوط البسيطة المتكررة .
  - المحافظة على التكرار الإشعاعي المركزي للعناصر كما في الشكل الطبيعي .
  - تأكيد بعض الأجزاء المختلفة بحيث تبدو داكنة أكثر من غيرها .



شكل ( ١٥ )

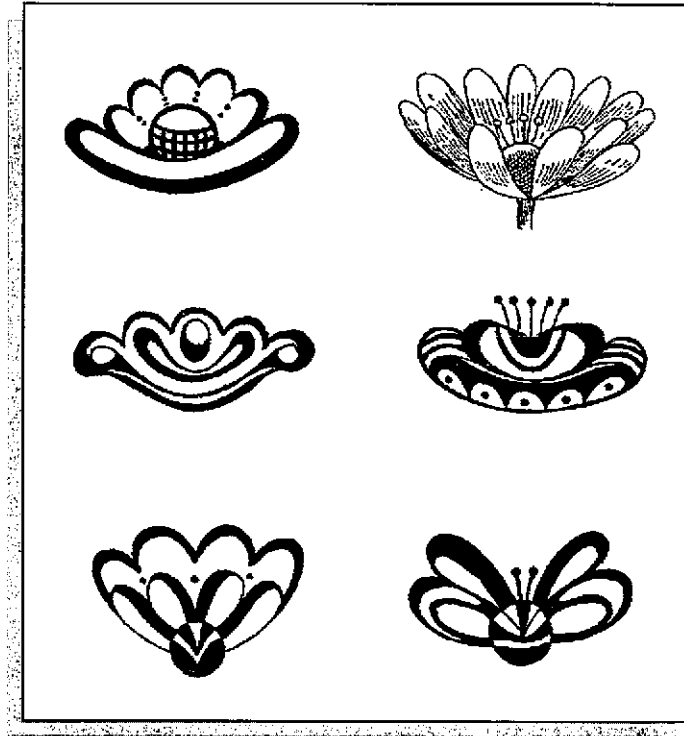
التحوير من خلال تحليل العناصر والإضافة عليها ثم إعادة صياغتها من جديد

عن : wolchonok , 1953 , p 47

## المثال الثاني :

بالنظر إلى شكل ( ١٦ ) نلاحظ ما يلي :

١. زهرة الربيع تتخذ شكلا جديدا ، وذلك بسبب تغير اتجاه الرؤية ، وسنجد اختلافات واضحة في الشكل عندما نراه من زوايا مختلفة .
٢. فقط المحيط البيضاوي بصفة عامة ( قطع ناقص تقريبي ) هو الذي سيبدو بصورة ثابتة بغض النظر عن الزوايا التي ينظر منها .
٣. جميع الأشكال لها محور تناظر تقريبي أيضا .
٤. كل مثال يوضح كيف أن البتلات استخدمت بطريقة مختلفة .



شكل ( ١٦ )

زهرة الربيع من منظور جانبي وبعض التحويرات الممكنة

عن : wolchonok , 1953 , p 49

### المثال الثالث :

بالنظر إلى الشكل رقم ( ١٧ ) يظهر لنا شكل زهرة الخزامى ، وبدلاً من النظر إليها من الأعلى سوف ننظر إليها من الأمام ، حيث يمكننا تقسيم الزهرة بخط عامودي يسمى محور التناظر ، مع ملاحظة الشكل الهندسي العام للزهرة وهو المثلث .

وبالنظر إلى العمود ( أ ) يمكننا تحديد التالي :

— الجزء الداخلي للزهرة يتكون من شكل ببيضاوي ( قطع ناقص ) ومثلثين .

— البتلات في الرؤية الجانبية ليست بنفس الشكل أو الحجم .

— التقسيمات الصغيرة توضح أثر التناظر عن طريق المحور العامودي .

أما في العمود ( ب ) فيظهر لنا ستة أشكال :

— إن الجزء المركزي هو القطع الناقص ، والذي يبقى ثابتاً في كل الأمثلة مع تغير الأجزاء المحيطة فقط .

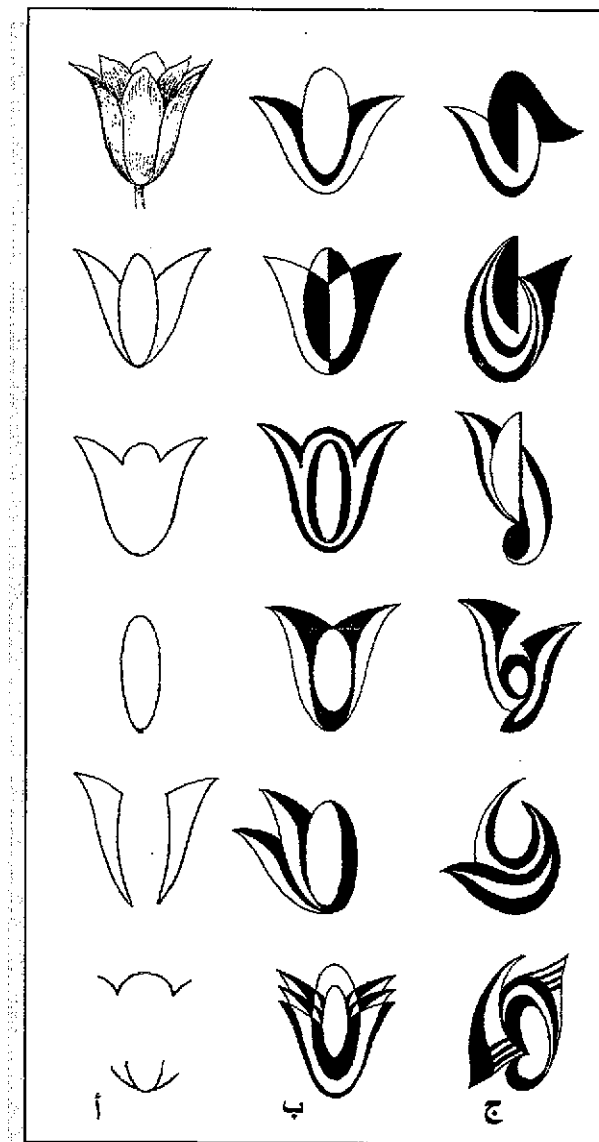
— جميع الأشكال لها محور تناظر ، ويظهر الاختلاف هنا في أحد الأشكال فقط .

أما في العمود ( ج ) فنلاحظ التالي :

١. التصميم غير متناظر . حيث تم استخدام نصف الشكل البيضاوي فقط .

٢. هناك فكرة رئيسية تدور حول إضافة خطوط منحنية مستوحاة من انحناءات الزهرة نفسها .

٣. بعض الأشكال يظهر عليها التحوير الحر ، حيث تبدو أقل اعتماداً على العناصر الأصلية الموجودة في الزهرة .



شكل ( ١٧ )

التحويل من خلال تحليل العناصر والإضافة عليها ثم إعادة

صياغتها من جديد

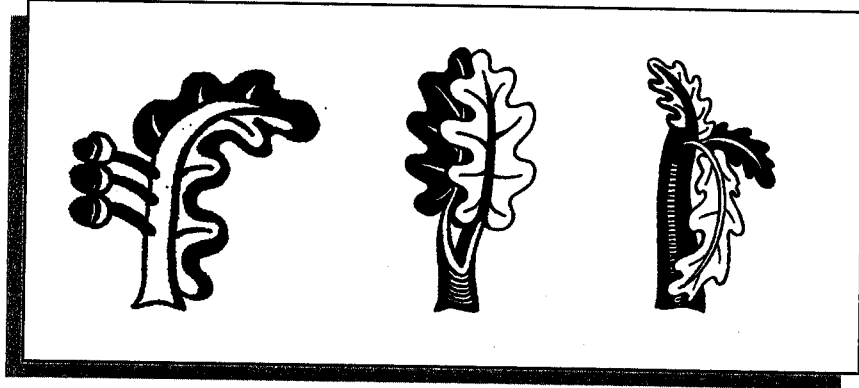
عن : Wolchonok , 1953 , p 49

## ٢. المبالغة

المبالغة مظهر آخر من مظاهر التحوير في الشكل الفني وتعني إبراز وتأکید العناصر التي تؤدي وظيفة حيوية في المضمون ، وهي عكس التصغير والحذف فتأتي المبالغة لتأكيد الأهمية أما التصغير والحذف فيدلان على أهمية أقل . ويتضح التقابل الجمالي بين الحالتين خاصة إذا تم الجمع بينهما في عمل واحد ، وقد تكون الإطالة في أجزاء معينة من العناصر نوعا من المبالغة التي تعتمد على حركة الخطوط وإيقاعاتها المتنوعة . ( دسوقي ، ١٩٩١ م ) ويمكننا إيضاح ذلك من خلال ( شكل ١٨ )

### التداخل بين العمليات السابقة :

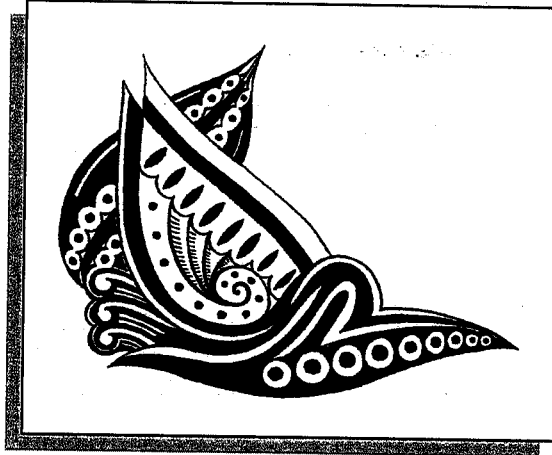
مما يجدر ذكره أنه من الصعب أو الاستحالة تقريبا القيام بعملية من عمليات التحوير دون اللجوء إلى عمليات أخرى معها ، فالحذف يؤدي إلى الإضافة ويوصلان إلى مرحلة تبسيط الشكل ، وفي نفس الوقت توجد إمكانية لتكرار ذلك التبسيط إلى حد كبير من التداخل ، ونعني بهذا أن عمليات التحوير في الشكل لا يمكن وضعها كقواعد أو قوانين محددة ينبغي الالتزام بحدودها بل الأقرب إلى الصحيح فهمها كعمليات مرنة ( شكل ١٩ ) ، يمكن أن تتداخل مع بعضها البعض ، أو التركيز على جزئية منها أو استخدام أكثر من جانب فيها . ( دسوقي ، ١٩٩١ م )



شكل ( ١٨ )

التحوير من خلال المبالغة في حجم الأوراق

عن : Wolchonok , 1953 , p61



شكل ( ١٩ )

تنوع العناصر وتنوع عمليات التحوير

عن : Wolchonok , 1953 , p57

## **المبحث الثاني :**

**تحويل العناصر النباتية  
في الفن الإسلامي**

**أولا : تحويل العناصر النباتية**

**عبر العصور الإسلامية**

**ثانيا : المحاور الرئيسية لتصميم**

**العناصر النباتية في الفن الإسلامي**



أولاً :

تحوير العناصر النباتية

عبر العصور الإسلامية

العصر الأموي

العصر العباسي

العصرين الأموي المغربي والأندلسي

العصر الطولوني

العصر الفاطمي

العصر السلجوقي

العصر المملوكي

العصر العثماني

## تكوين العناصر النباتية عبر العصور الإسلامية

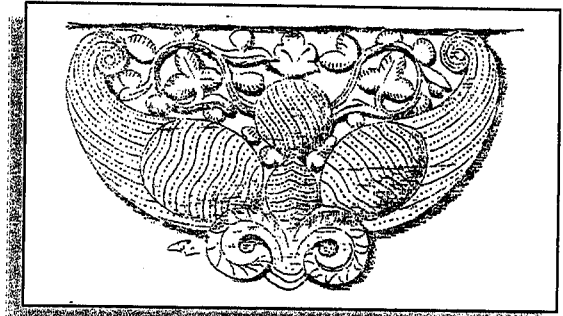
تمهيد :

إن تتالي الأحداث التاريخية في الفتوح الإسلامية قد ترك أثره الواضح على الفن الإسلامي . فالطرز الفنية الإسلامية يعود نسبها إلى شتى الأقاليم والدول التي بسطت الإمبراطورية الإسلامية سلطانها عليها . حيث احتفظت كل منطقة بطرازها الفني الخاص ، وتمسكت به بكل ما لديها من مهارة وبالتالي لم تفقد صلتها بماضيها الفني . إن ما في جعبة الفن الإسلامي من الزخارف يعكس ذلك الامتزاج بين الحضارات المختلفة ، والنسق الفنية المتنوعة التي وضعت أمام الفنان في أصقاع العالم الإسلامي الواسع آنذاك ، فنحن مثلا نرى زهرة اللوتس المستوحاة من التراث الصيني والتراث المصري القديم . كما يظهر أثر التراث الفني الذي اشتهرت به منطقة الشرق الأدنى في تلك الأشرطة المجدولة والمتموجة من سعف النخيل ومن أنصافها ومن الوردات . ويبقى أثر الحضارة الساسانية التي نمت في آسيا الوسطى وإيران واضحا في الأشكال الزخرفية المجنحة ( شكل ٢٠ ) والمنمقة بالريش . وقد نمت وتطورت وتألفت هذه الزخارف فاحتلت صفحات بأكملها إلى جانب الأشكال الهندسية . خلاصة القول أننا إذا أردنا تتبع نمو وتطور الفن الزخرفي الإسلامي نصل إلى تحديد أثر الحضارات المختلفة التي انطوت تحت جناح الدولة الإسلامية . فيظهر لنا تأثير حضارة مدن البحر المتوسط في تكوين الهوية الفنية الإسلامية ، كما يدخل ذلك المنحنى التجريدي في الفن الإسلامي المستوحى من أواسط آسيا ، وتتضم إلى عالم الفن الإسلامي تلك الزخارف النباتية القادمة مع جحافل المغول ، ومع ما نقله التجار من تحف صينية ، مع التأكيد على أهمية الروح الإسلامية التي جمعت الحضارات المختلفة وصاغت في منظومة منسجمة أعطت إنتاجا فنيا رائعا . ولا يمكننا أن ننكر مقدرة الفنان المسلم الذي أبدع تكوينات زخرفية استمدتها من تراثه الوفير ، وكيف تميز هذا التراث بقدرته الدائمة على مضاهاة غيره من الفنون . ( ويلسون ، بدون )

شكل ( ٢٠ )

عنصر جناحي

عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ١٠١

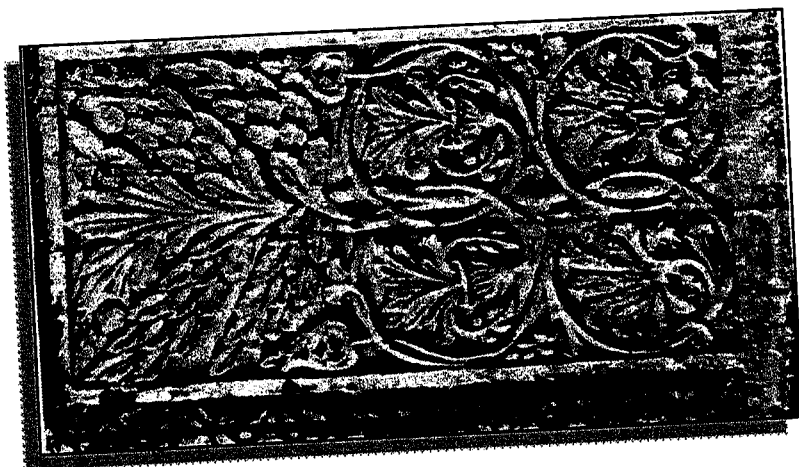


## تحوير العناصر النباتية في العصر الأموي ( ٦٦١-٧٤٩ م )

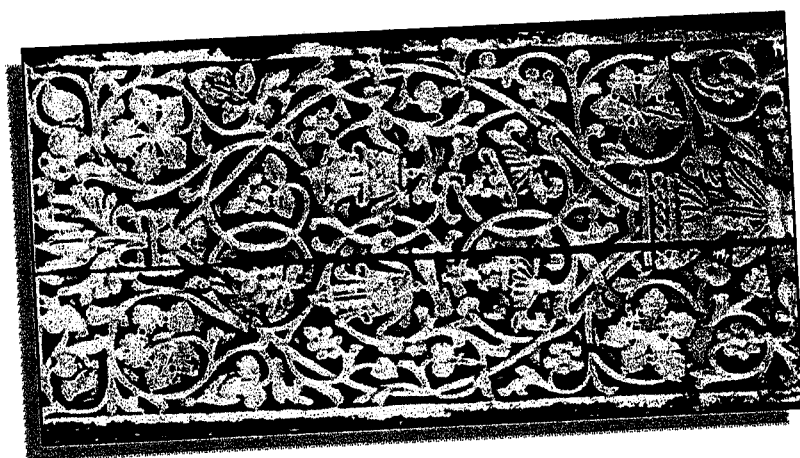
تظهر بدايات تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي منذ العصر الأموي الذي يعد المحاولة الأولى للوصول إلى طراز فني جديد . فالفن الأموي فن مركب استمد عناصره من الفنون التي كانت سائدة في بلاده ، حيث جمع الأمويون عناصر هذه الفنون وأساليبها المختلفة ووضعوها في قالب الذي يلائمهم ولم يكتفوا بالاقتباس من هذه الأساليب بل حوَّروا في بعضها وأضافوا إليها ما يتفق مع ثقافتهم ونتج عن هذا الجمع والتحوير والإضافة فن جديد ( اللوحات ٢٣-٢٤ ) . وللعصر الأموي أهمية خاصة في دراسة الفن الإسلامي حيث يُسمي كثير من الباحثين هذه الفترة بالمرحلة الانتقالية من فنون ما قبل الإسلام إلى الفن الإسلامي . وتعد زخارف قبة الصخرة من أقدم هذه المحاولات ، حيث نجدها غنية بزخارف الفسيفساء التي تزين كثيرا من جدرانها ( اللوحات ٢٥ : ٢٨ ) ، قوام هذه الزخارف رسوم لأشجار محورة عن الطبيعة والتي نرى من بينها أشجار النخيل والصنوبر ( لوحة ٢٩ ) ، وأنواع من الفاكهة مثل العنب والرمان ، وأوراق من نبات الأكانتاس ( لوحة ٣٠ ) ، كما ظهرت الأواني التي تخرج منها الفروع النباتية التي اتخذت الشكل اللولبي ، وأهمها الذي يخرج من أواني ذات شكل إغريقي ، وأحيانا نجد بين كل فرعين خارجين من إنائين زخرفة قوامها شمعدان من الزهور والنباتات تعلوها زخرفة مجنحة تمثل كلا من الأثر الساساني ( لوحة ٣١ ) والأثر البيزنطي ( لوحة ٣٢ ) ، وقد استخدم الساسانيون هذه الأشكال المجنحة ولكن المسلمون عندما اقتبسوها حوَّروا فيها فصارت عنصرا زخرفيا بعيدا عن الأصل . ( علام ، ١٩٩٢م )

ومن أجمل الأمثلة التي تُظهر الزخارف النباتية المنقوشة على الحجر وبدايات تحويرها هي زخارف قصر المشتى ( اللوحات ٣٣-٣٤ ) ، فقد ظهرت أشكال الحيوانات والطيور والإنسان مختلطة بأغصان العنب وفروعها وأوراقها ، وهي عبارة عن أشكال زخرفية مشتقة من الفن الهلنستي السوري ، والساساني الإيراني ، ولكنها تظهر في مجموعها على هيئة لم تجتمع في هذين الفنين بحيث تبدو كأنها أسلوب زخرفي جديد . ( فكري ، ١٩٧٠م )

كما يتضح تأثر المسلمون بالفن الهلنستي في اقتباس المراوح النخيلية منه بدون تطوير ثم حوَّروا فيها تدريجيا فيما بعد مما نتج عنه ظهور وحدة زخرفية إسلامية الطابع . ومن الفن الساساني اقتبس المسلمون فكرة اندماج الأزهار في الفروع النباتية الخارجة منها وهو الأصل المباشر الذي قام عليه فن الأرابيسك حيث يعتمد أسلوبه على اتصال الفروع بالأوراق اتصالا مباشرا ( علام ، ١٩٩٢م )



لوحة ( ٢٣ )



لوحة ( ٢٤ )

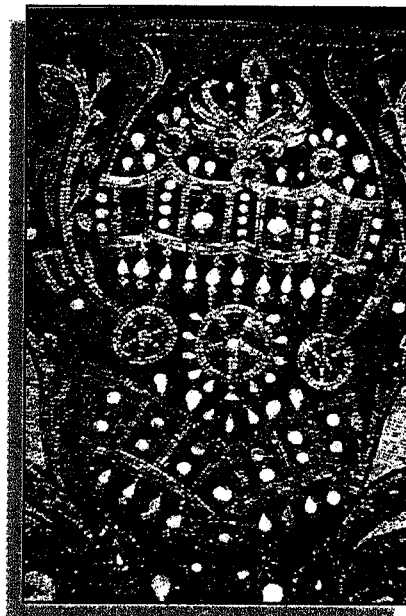
( اللوحات ٢٣-٢٤ ) زخارف من الرخام المفرغ من العصر الأموي  
عن : محمد ، ١٩٨٥م



لوحة ( ٢٦ )



لوحة ( ٢٥ )



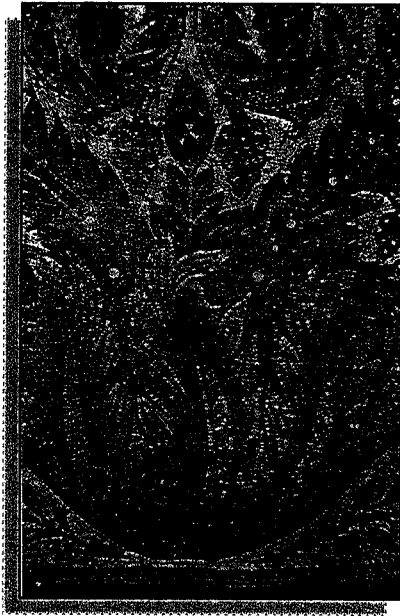
لوحة ( ٢٨ )



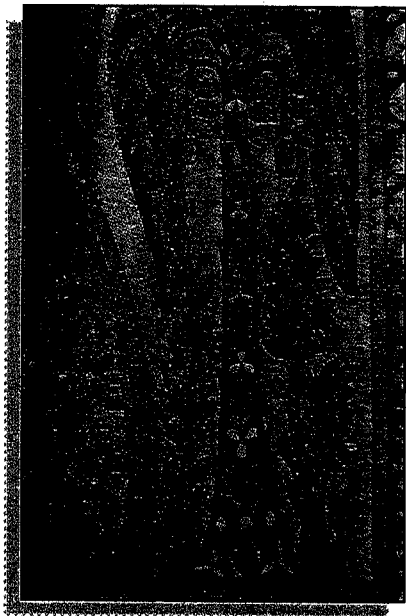
لوحة ( ٢٧ )

للوحات ( ٢٨ : ٢٥ ) زخارف بالفسيفساء من قبة الصخرة

عن : محمد ، ١٩٨٥م



لوحة ( ٣٠ )



لوحة ( ٢٩ )

اللوحات ( ٢٩ - ٣٠ ) فسيفساء متعددة الألوان  
وزخارفها من عناصر الطبيعة ، قبة الصخرة  
عن : محمد ، ١٩٨٥م

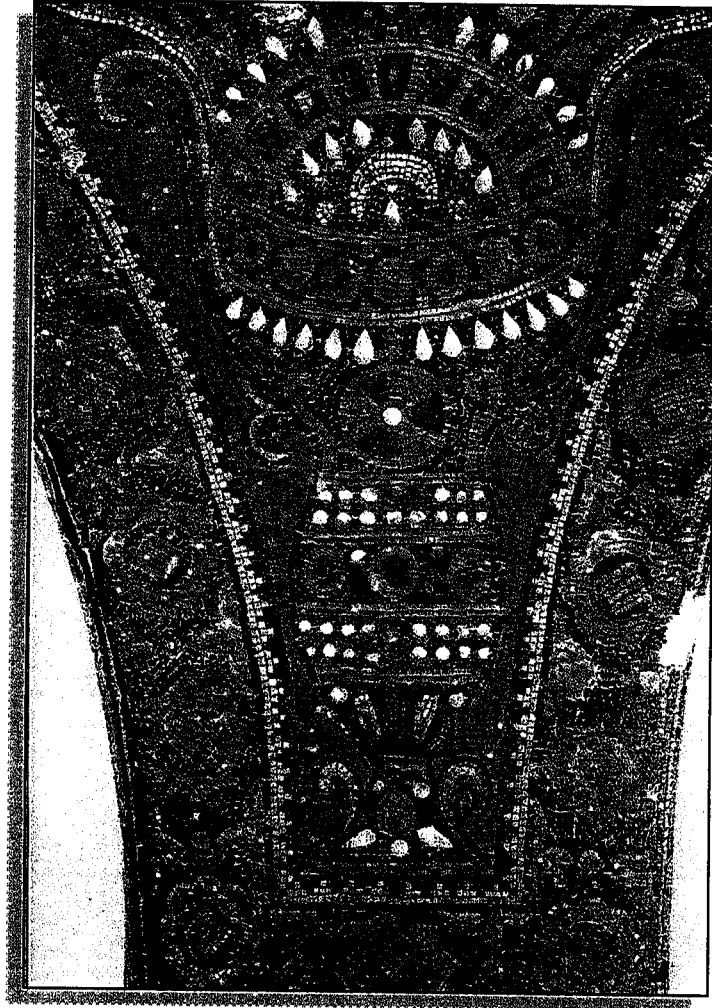


لوحة ( ٣١ )

ظهور أشكال الشجيرة المتأثرة بالفن الساساني

فسيفساء قبة الصخرة

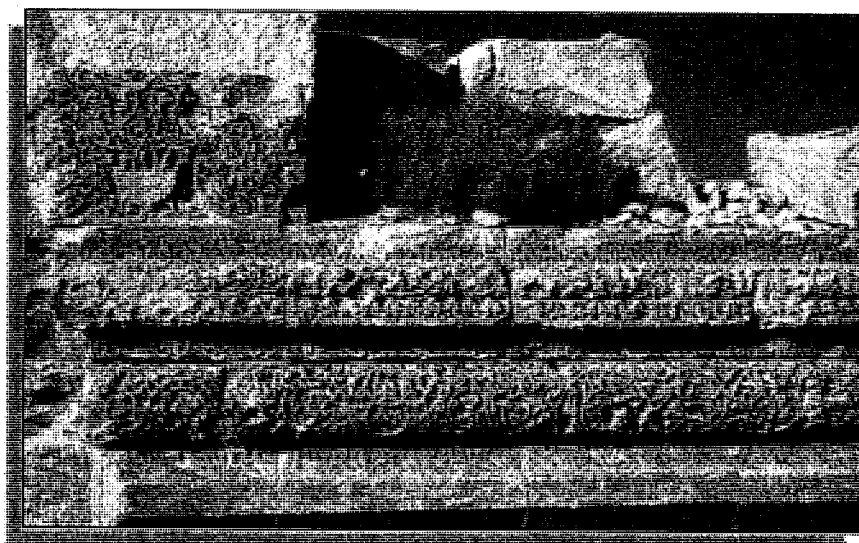
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٨٠



لوحة ( ٣٢ )

مزهريّة بأوراق الأكانتاس  
وهي الزهرة الأكثر تردداً في الفن البيزنطي  
فسيفساء قبة الصخرة  
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٨١

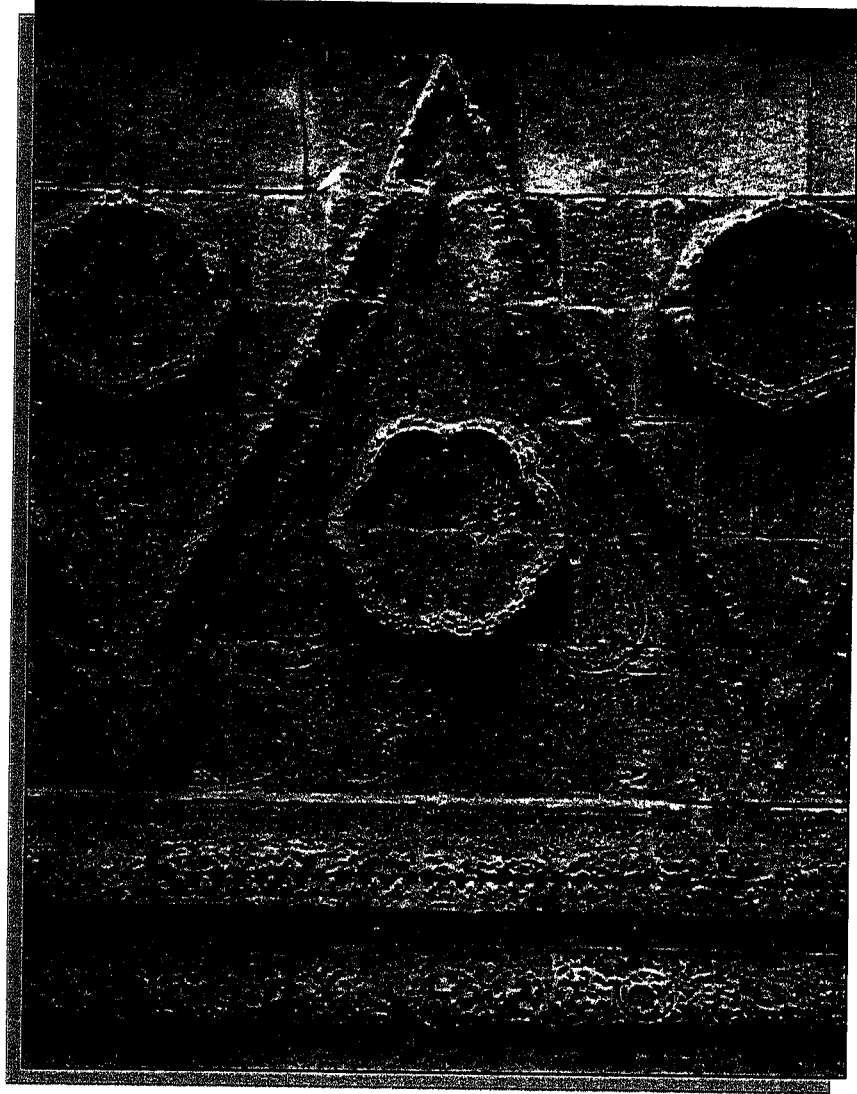




لوحة ( ٣٣ )

زخارف محفورة في الحجر من قصر المشتى

Brend , 1995 , p 30



لوحة ( ٣٤ )

زخارف محفورة في الحجر من قصر المشتى ، وتتكون الزخارف  
من رسوم نباتية قريبة من الطبيعة ، وكذا رسوم حيوانات وطيور  
وحیوانات خرافية مجنحة

عن : محمد ، ١٩٨٥م

## تطوير العناصر النباتية في العصر العباسي ( ٧٥٠-١٠٥٥ م )

" كان من نتيجة امتزاج الفُرس والتُرك بالعرب في العصر العباسي دخول أشكال زخرفية جديدة في الفن الإسلامي تظهر فيها ملامح من الفنين الساساني والتركي ، ويرجع الفضل إلى هذا العصر في ظهور الزخارف المجردة المحورة عن العناصر الطبيعية الكلاسيكية . فقد أثرت الزخارف الهندسية في تطور زخرفة التوريق ، ويعد ذلك الخطوة الأولى في ابتداء ظهور أسلوب زخارف الفن الإسلامي الذي عرف باسم الأرابيسك " .  
( علام ، ١٩٩٢م ، ص ٩٨ )

بدأت تبرز شخصية الزخارف النباتية المجردة منذ القرن التاسع في العصر العباسي ، وبخاصة في مدينة سامراء حيث اتخذ منها طابعا دوليا ، وانتشر في سائر أنحاء العالم الإسلامي وذلك بحكم سيطرة الخلافة العباسية في بداية العصر العباسي على سائر الأقاليم الإسلامية .  
( السجيني ، ١٩٧٨م ، ص ٢٧ ) وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف النباتية المجردة في مصر أثناء العصر الطولوني ( لوحة ٣٥ ) ، وفي إيران ( لوحة ٣٦ ) .  
كما ظل أسلوب الزخارف النباتية ينمو إلى أن وصل إلى أقصى ازدهاره في القرن الثالث عشر . ( الألفي ، ١٩٩٨م )

**وقد تم تقسيم زخارف هذا العصر إلى ثلاثة أساليب مختلفة كالتالي :**

### **١. طراز سامراء الأول :**

ومن أهم العناصر التي ظهرت في هذا الطراز ما يلي :

١. العناصر الكأسية ذات الفجوات المعينة الشكل .
٢. كيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وأشجار الزهيرات .
٣. عناقيد العنب ذات المحيط المكون من ثلاثة فصوص .
٤. ورقة العنب الثلاثية والخماسية وهي تميل إلى النقيع .
٥. أوراق العنب ذات الفصوص والتي تفصلها ثقب " كالعيون " محاطة بأخاديد متحدة المركز .

والملاحظ في هذا الطراز قرب العناصر الزخرفية من الطبيعة ( اللوحات ٣٧-٣٨ ) ، مع احتفاظها برواسب هيلنستية ورومانية تظهر في أشكال عناصرها ومفرداتها .



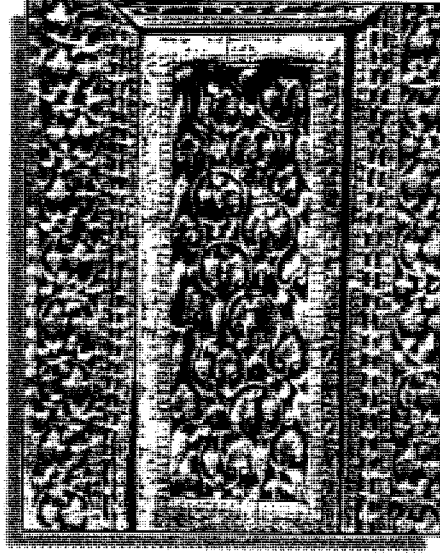
لوحة ( ٣٥ )

زخارف خشبية محفورة بطريقة الشطف ونلاحظ أن  
الوحدات الزخرفية محورة بأسلوب الأرابيسك  
مصر ، العصر الطولوني ٣هـ  
عن : محمد ، ١٩٨٥م



لوحة ( ٣٦ )

حشوة جصية بايران ، ونلاحظ  
تحويل الوحدات الزخرفية بأسلوب الأرابيسك  
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٩١

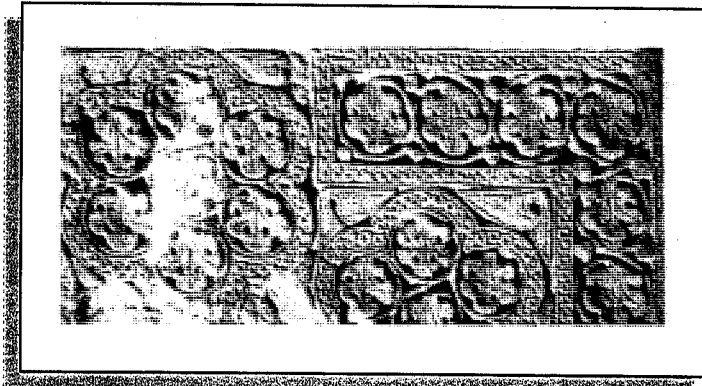


لوحة ( ٣٧ )

طراز سامراء الأول

لوح من الخشب ، تتألف زخارفه من نبات العنب وعناقيده  
وكيزان الصنوبر التي شاع استعمالها في العصر الأموي

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٦٤



لوحة ( ٣٨ )

زخارف جصية طراز سامراء الأول

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٦٠

## ٢. طراز سامراء الثاني :

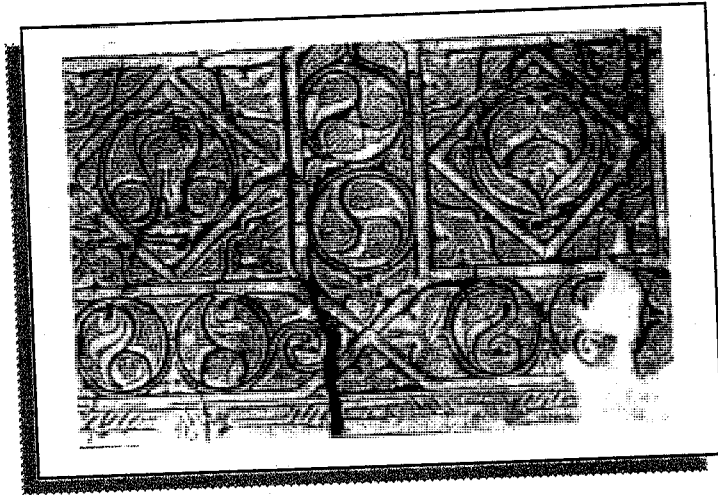
بعدت فيه العناصر عن محاكاة الطبيعة حيث تكونت من أوراق دائرية وأشكال مختلفة من المراوح النخيلية ، ويظهر في هذه الزخارف تغييراً في شكل الوحدات ، مع زيادة تنسيق العناصر وتهذيبها . ولا يوجد في هذه الزخارف أي تقريعات للأغصان التي تحمل الأوراق والبراعم والثمار ، وبذلك تحولت العناصر إلى وحدات مستقلة بذاتها بعد انعدام الأغصان والفروع ؛ فلم يكن هناك نمو نباتي لأن كل عنصر مستقل وله نهاية منفصلة وينتهي كل نمو مع نهاية كل عنصر ومحيط كل شجرة . ولقد لعبت الخطوط الملفوفة حلزونية دوراً كبيراً في هذه الزخارف ، مع ملاحظة زيادة تحويل العناصر وتبسيطها ( لوحة ٣٩ ) ، وقلة التأنق بتفاصيلها وكبر حجمها واقتضاب الأرضيات فيما بينها وتحولها إلى أخاديد حلزونية ضيقة . ( ملياري ، ١٤١٤هـ )

## ٣. طراز سامراء الثالث :

وفيه تتحول الوحدات إلى الشكل التجريدي فبينما تظهر أحيانا بين زخارف الفترة الثانية المحورة عناصر طبيعية ، نجد أنها تختفي تماماً في زخارف الفترة الثالثة ، وتعدّ هذه الأخيرة ثورة في أسلوب الزخارف التي كانت متبعة في ذلك الوقت في الفن الإسلامي ، كما يمكن اعتبار هذه المرحلة ابتكاراً زخرفياً خاصاً بالعهد العباسي ( لوحة ٤٠ - ٤١ ) . ( علام ، ١٩٩٢م ) ومن أهم العناصر التي ظهرت في هذا الطراز : تقريعات العنب ، كيزان الصنوبر ، المراوح النخيلية ، أشكال الزهريات داخل تقسيمات هندسية وجامات سداسية الفصوص ( لوحة ٤٢ ) . ( ديمان ، ١٩٨٢م )

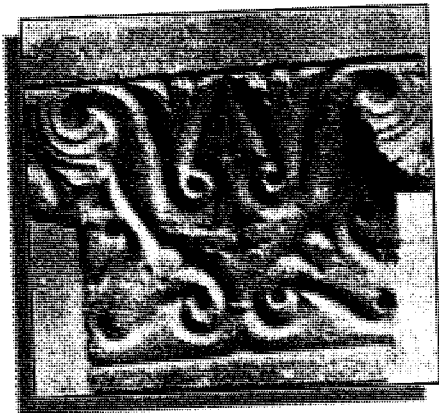
كما يظهر في أسلوب هذه المرحلة فكرة تغطية السطح تغطية تامة كادت تختفي معه الأرضية تماماً ، وتعدّ هذه الفكرة قمة النضوج الزخرفي الذي ظهر لأول مرة في الفن الإسلامي وكان مبدأً خاصاً من مبادئ هذا الفن ( اللوحات ٤٣ - ٤٤ ) . ( علام ، ١٩٩٢م )

وقد ظل أسلوب سامراء مستعملاً مدة ثلاثة قرون في جميع أنحاء العالم الإسلامي مع بعض تغيرات فرعية تميز إقليمياً عن آخر من ولايات الدولة الإسلامية ، حيث بدأ في القرن السادس الهجري ظهور تأثير القبائل التركية الذين سيطروا على الدولة العباسية ، أما في القرن الثامن الهجري فقد تأثر الفن الإسلامي بأساليب الشرق الأقصى التي صاحبت الغزو المغولي . ومنه تحررت العناصر النباتية من أسلوب سامراء المحور وأصبحت ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير . ( محمد ، ١٩٨٥م )

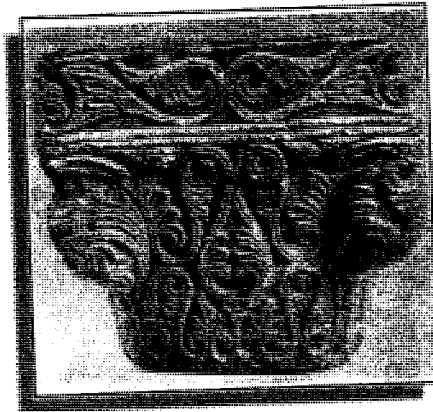


لوحة ( ٣٩ )

زخارف جصية طراز سامراء الثاني  
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٦٠



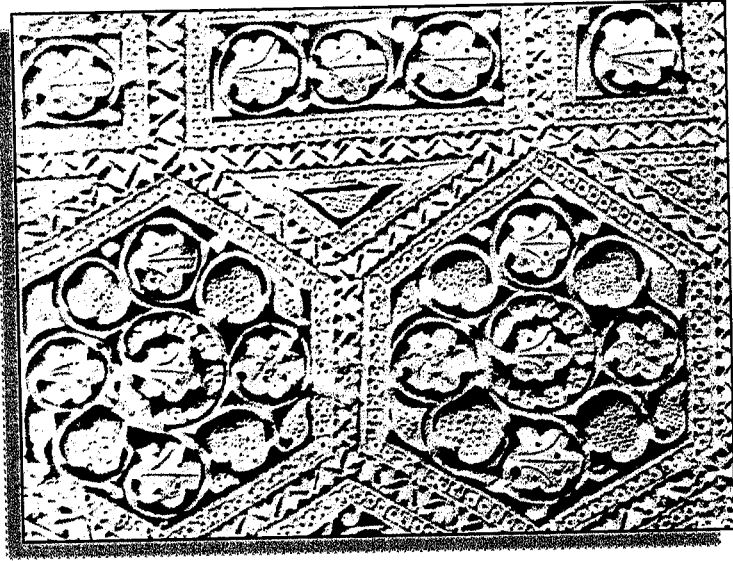
لوحة ( ٤١ )



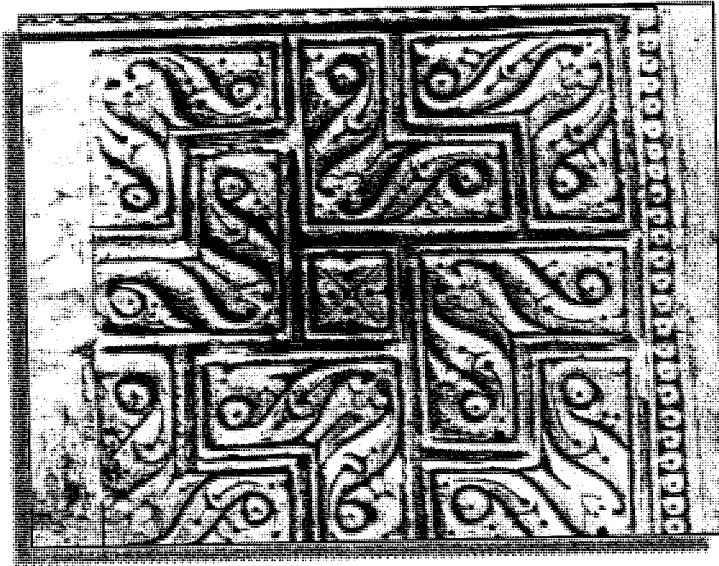
لوحة ( ٤٠ )

اللوحات ( ٤٠ - ٤١ ) تاجا عمودين من الحجر ، طراز سامراء التجريدي  
عن : ديماندا ، ١٩٨٢م



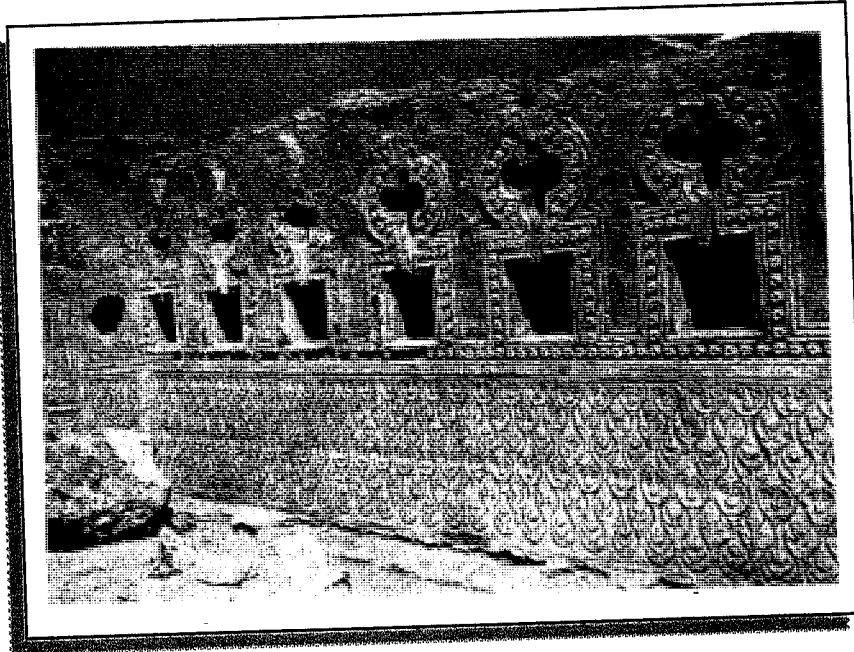


لوحة ( ٤٢ )



لوحة ( ٤٣ )

اللوحتان ( ٤٢ - ٤٣ ) زخارف جصية محورة بأسلوب الأرابيسك من مدينة سامراء  
عن : محمد ، ١٩٨٥م



لوحة ( ٤٤ )

حائط مزخرف من الجص ، طراز سامراء الثالث  
عن : كونل ، ١٩٦٦م

## تحوير العناصر النباتية في العصرين الأموي المغربي والأندلسي

( ٧٥٦-١٠٣١ م ) ، ( ١٠٣١-١٤٩٢ م )

قام في الأندلس طراز فني اصطلاح على تسميته بالطراز الأموي المغربي نسبة إلى الخلفاء الأمويين الذين استقلوا بحكم الأندلس في المغرب ، وقد استمر هذا الطراز إلى القرن الخامس الهجري ، ثم قام في أعقابه الطراز الأسباني المغربي في القرن السادس الهجري ، وبلغ أوج عظمته في القرن الثامن الهجري ، ولا يزال المغرب يحتفظ حتى العصر الحالي بكثير من الأساليب الفنية المتصلة بهذا الطراز . ( السجيني ، ١٩٧٨ م )

يتميز الفن الأموي المغربي باحتفاظه ببعض الأساليب الكلاسيكية التي وجدت في أوائل مراحل العصر الأموي الأول ، وبخلوه من نفوذ التأثيرات الفنية الآسيوية التركية التي ظهرت وانتشرت في فنون بلاد الشرق الإسلامي . كما اختلطت أحيانا بعض الأساليب المحلية — الفن القوطي الغربي — مع عناصر الفن الإسلامي الجديد مما نتج عنه فن إسلامي أسباني ظهر فيه أسلوب جديد خاص تميزت به الأندلس ، وهو الميل نحو تحوير الوحدات الزخرفية ولكن بأسلوب يختلف عن الأشكال النباتية المعاصرة التي عرفت في سامراء ، ولقد ساد هذا الأسلوب الجديد في جميع ما أنتج في ذلك الوقت من الأشغال الفنية . ( علام ، ١٩٩٢ م )

ويمتاز هذا الفن الجديد عن جميع الفنون بتنوع مصادره تنوعا كبيرا ، وباتساع أفق الاقتباس والاشتقاق فيه اتساعا شاسعا ، كما يمتاز في الوقت نفسه بوحدة تعبيراته الفنية وحدة قوية منشؤها أن المسلمين عربا كانوا أو عجماء ، كانت لهم قدرة فائقة على تحوير العناصر المشتقة ، وتشكيلها بأشكال جديدة لم تكن معروفة أو متبعة من قبل ، وابتكروا من الأساليب ما يطبع أعمالهم بطابع خاص يعبر عن وحدة الخيال والتفكير الفني . ( فكري ، ١٩٧٠ م )

ولقد أطلق مصطلح " موريस्क " على هذا النوع من فنون المغرب الإسلامي لتمييزها عن زخارف المشرق بالكثافة الزخرفية . ( نصر ، ١٩٩٥ م ، ص ٢٧ ) ومثال ذلك جامع قرطبة اللوحات ( ٤٥ - ٤٦ ) ، كذلك نلاحظ الأمر نفسه في قصر الحمراء بغرناطة اللوحات ( ٤٧ - ٤٨ ) ، حيث يعدّ من أعظم الآثار الإسلامية في أسبانيا ، فقد كسيت جدرانه وعقود غرفه وقاعاته بزخارف جصية زاهية رائعة ، العنصر الرئيسي فيها يتكون من أشكال هندسية متشابكة وتواريق نباتية صيغت من الأسلوبين الأسباني والمغربي . ( ديماندا ، ١٩٨٢ م )

كما يوجد في متحف المتروبوليتان تيجان رخامية من القرن العاشر تحولت فيها أوراق الأكانتاس إلى تفريعات من السيقان النباتية الرفيعة التي تتبثق منها الأوراق ، وهذه الزخارف منحوتة في أغلب الأحيان نحتاً غائراً ، بحيث يتضح منها تباين الضوء والظل ، وكان هذا المظهر الفني من الصفة الشائعة في الزخرفة الأسبانية المغربية ( لوحة ٤٩ ) .  
( المرجع السابق ، ص ١١٢ )

ومن روائع المنحوتات في الفن الأسباني المغربي اللوحتان الرخاميتان البديعتان على جانبي المحراب في المسجد الجامع بقرطبة ، والتي تميزت بتحوير الأوراق والمراوح النخيلية والسيقان وأيضاً الزهور ، وقد أشبعت هذه العناصر خرقاً ونقراً دون أن يفقد العنصر صفته الأساسية بل ساعدت هذه التشكيلات النحتية على تأكيد مبدأ التحوير الذي اتسم به هذا الأثر .  
( ملياري ، ١٤١٤هـ ) . ومن الصفات المميزة أيضاً لهذه اللوحات اختفاء المساحات الخالية من الزخرفة ، وانقسام العناصر والتعبيرات الزخرفية المختلفة إلى تفريعات رفيعة صغيرة تتكون من مجموعها أشكال تشبه الدنتلا ( لوحة ٥٠ ) . ( ديماندا ، ١٩٨٢م )

كما تعدّ ورقة الأكانتاس من العناصر الرئيسية للزخارف النباتية المرابطية والموحدية على أن الواحدة منها تختلف عن الأخرى اختلافاً نسبياً ، فالزخارف النباتية المرابطية هي أقل من تلك التي ترجع إلى العصر الأموي ومقتصرة على أشكال أقل عدداً ، فهي كجميع أنواع الزخرفة الخاصة بنفس العهد كثيفة وصغيرة جداً حتى تكاد تصبح مختلطة المعالم ، أما الزخرفة النباتية الموحدية فهي أكثر بساطة وأكثر عرضاً ، وغالباً ما فقدت ورقة الأكانتاس التفاصيل الداخلية التي تميزها . ( ملياري ، ١٤١٤هـ )

كما زاد استعمال الرسوم الهندسية ، مع بقاء السيادة للعناصر النباتية والتي أخذ حجمها يصغر تدريجياً ، وإن كانت قد تطورت فأصبحت كأنها أقرب إلى رسوم قصر الحمراء منها إلى الرسوم المحفورة في المسجد الجامع بقرطبة . أما المراوح النخيلية فقد ساد ظهورها على ورقة الأكانتاس ، فتحوّرت أشكالها وأوضاعها وفق النقاط التالية :

١. كثيراً ما دخلها الانحناء الشديد .
٢. ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية حتى لتبدو أحياناً وكأنها أوراق طبيعية .
٣. أصبح الحفر أكثر غوراً عنه في القرن العاشر وتبعاً لذلك كان التأثير الزخرفي للضوء والظل أكثر وضوحاً . ( ديماندا ، ١٩٨٢م )

ونرى في الآثار الخشبية لبلاد الأندلس والمغرب بعض الصفات التي تتميز بها العناصر النباتية على النحو التالي :

- رشاقة الزخارف النباتية ولاسيما الأغصان ، وزيادة التقافها وتفرعها .
- وجود التعرق النخيلي .
- ظهور التسنن بأنصال الأوراق .
- ظهور الحزوز بالعروق النباتية أحيانا . ( مليباري ، ١٤١٤هـ )

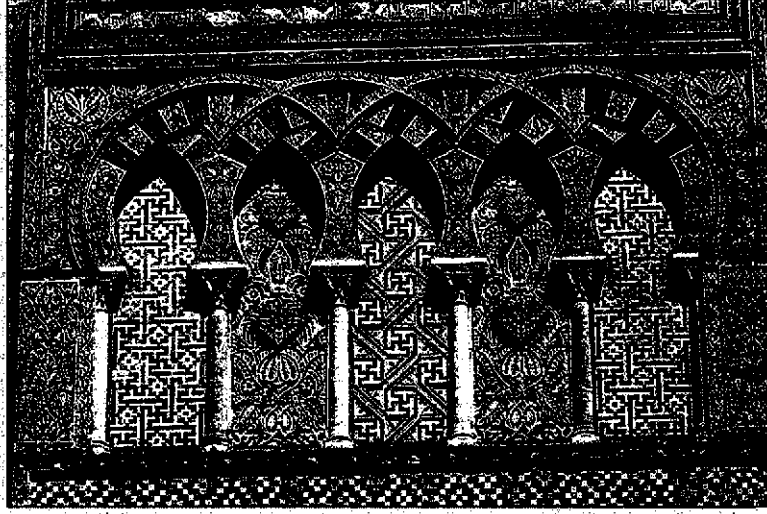
#### أهم الخصائص الأسلوبية لتحويل العنصر النباتي في العصر الأندلسي :

- ١- تحولت ورقة الأكانتاس إلى تفرعات من السيقان النباتية الرفيعة التي تنبثق منها الأوراق وغالبا ما فقدت التفاصيل الداخلية التي تميزها .
- ٢- أصاب المراوح النخيلية انحناء شديد في شكلها العام ، كما اتصفت بعروق مخططة ازدحمت بها بطونها .
- ٣- أشبعت العناصر النباتية خرما ونقرا مع احتفاظها بصفاتها الأساسية مما ساعد على تأكيد مبدأ التحور فيها .
- ٤- انقسمت العناصر النباتية إلى تفرعات رفيعة صغيرة ، اختفت من خلالها المساحات الخالية من الزخرفة . ( ديماندي ، ١٩٨٢م )



لوحة ( ٤٥ )

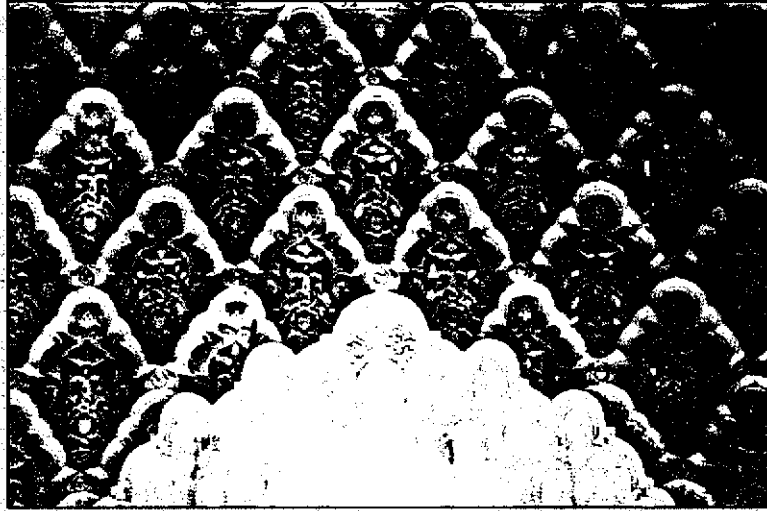
تفاصيل زخارف القبة التي تعلو جامع قرطبة ،  
قوامها زخارف نباتية محورة وهندسية  
عن : محمد ، ١٩٨٥م



لوحة ( ٤٦ )

جزء من واجهة جامع قرطبة

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٣٩٣



لوحة ( ٤٧ )

زخارف جصية ، قصر الحمراء بغرناطة

عن : محمد ، ١٩٨٥م

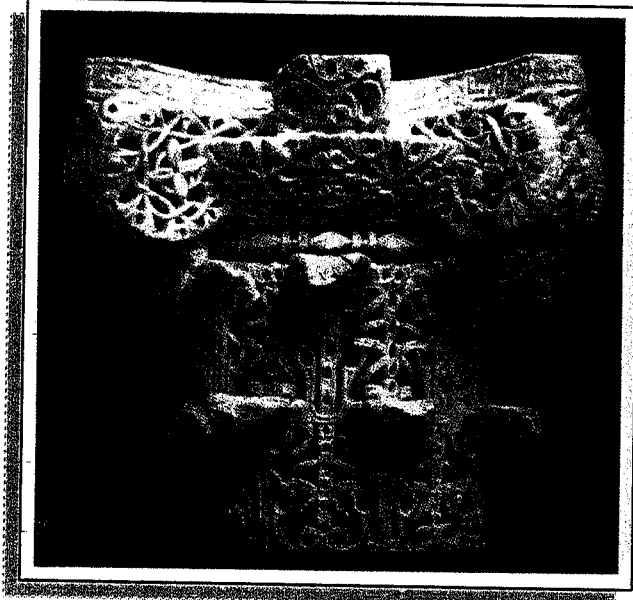


لوحة ( ٤٨ )

جانب من قصر الحمراء ، الأندلس

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢١٤





لوحة ( ٤٩ )

رأس عمود من الرخام المنقوش ، مدينة الزهراء المغرب — الأندلس  
عن : الجبوري ، بدون ، ص ١٥٠



لوحة ( ٥٠ )

زخارف مفرغة من الرخام في قاعدة واجهة محراب قرطبة  
عن : محمد ، ١٩٨٥م

## تحويل العناصر النباتية في العصر الطولوني ( ٨٦٨-٩٠٥ م )

يعتبر الطراز الطولوني امتدادا للتأثيرات التي نشأت في مدينة سامراء في العصر العباسي والتي انتقلت إلى مصر على يد أحمد بن طولون وتظهر هذه التأثيرات جلية في جامع أحمد بن طولون بالقاهرة والذي يعدّ من أندر وأجمل المساجد الإسلامية التي أقيمت في العصر العباسي . فقد تعددت الزخارف الموجودة في هذا المسجد ، فاستخدمت أوراق العنب وأوراق الشجر ذات النقوب المستديرة ، بالإضافة إلى بعض الخطوط التي تتخذ في حركاتها شكل ( s ) كخطوط لولبية . كما وجدت بعض المجموعات الزخرفية الورقية التي تعود إلى العصور القديمة ، والتي ظهرت في زخارف سامراء بصورة قريبة من الطبيعة ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى العصر الطولوني ولكنها صارت أكثر بعدا عن الطبيعة عما كانت عليه في زخارف سامراء . تضمنت هذه الزخارف بعض الحزوز العمودية في وسط وريقات الشجر ذات طرف علوي مدبب وبأسفلها جزءان مستديران ، بالإضافة إلى ذلك انتقلت بعض المفردات الزخرفية الورقية مثل نبات شوكة اليهود إلى بعض تيجان الأعمدة في العصر الطولوني ، والتي قد تكون مشتقة من الأعمدة الكورنثية . كما وجدت بعض الزخارف النباتية الطولونية المكونة من خطوط متداخلة وخطوط لولبية كانت قد عرفت في الفن البيزنطي ثم القبطي . وظهرت أيضا مجموعة من المفردات النباتية التي نبعت من طبيعة العصر الطولوني والتي امتزجت ببعض سمات الفنون الهيلنستية والقبطية من جهة وما ظهر من طرز زخرفية مختلفة في سامراء من جهة أخرى . ( السيد ، ١٩٨٧ م )

ويتضح أسلوب سامراء بجلاء في الزخارف النباتية المحفورة الموجودة في الألواح الخشبية التي تكسو بواطن أعتاب جامع ابن طولون ( لوحة ٥١ ) ، حيث يظهر بها أسلوب الطراز الثالث لزخارف سامراء ، وتتميز هذه الزخارف المجردة بأنها محفورة حفرا مائلا أو مشطوفا . كما يوجد بالمتحف الإسلامي بالقاهرة أخشاب طولونية منقوشة تتكون من أبواب وألواح وأفاريز ( شكل ٢١ ) ، ويظهر من خلالها التطور العباسي واضحا في زخارفها المشتمة على عناصر طبيعية كالمرآح النخيلية ونقريعات أوراق العنب وعناقيده حيث تنسب هذه العناصر إلى أوائل العهد الطولوني . ( علام ، ١٩٩٢ م )

الخصائص الأسلوبية لتحوير العنصر النباتي في العصر الطولوني :

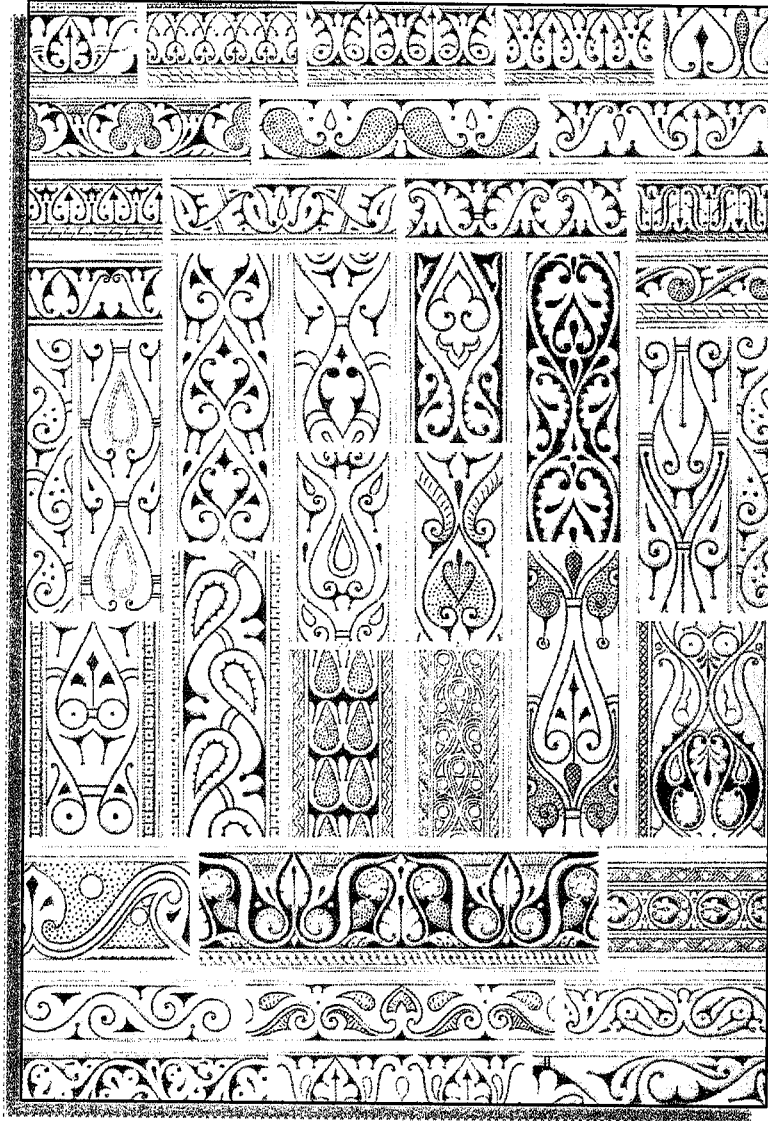
١. تتشابه زخارف جامع أحمد بن طولون إلى حد كبير مع زخارف الطراز الثالث من سامراء حيث تميزت هذه الزخارف بالحفر المائل أو المشطوف .
  ٢. اشتقت تيجان العضائد من التيجان الكورنثية المتأخرة مستبدلة طبقتي الأكانتاس بورقتي الكرمة التقليدية الموجودة في سامراء ، كما أن لفائف التيجان قد استبدلت بالأوراق ذات الفصوص الثلاثة .
  ٣. هذبت أوراق العنب فلا تظهر بها تعرجات الورقة التي رأيناها في الطراز الأموي وأخذت هنا شكلا ممتدا ذا ثلاثة أو خمسة فصوص .
  ٤. تعتبر العناصر النباتية التي ظهرت في العصر الطولوني هي امتداد للعناصر النباتية العباسية وتعتبر أيضا بداية انتقالها إلى مصر في هذا العصر .
- ( ملياري ، ١٤١٤هـ ، ص ٦٨ )



لوحة ( ٥١ )

قطعتان من الخشب الطولوني عليها زخارف نباتية محفورة

عن : محمد ، ١٩٨٦م



شكل ( ٢١ )

صورة تجمع بعض الزخارف النباتية المحورة والمحفورة على ألواح خشبية ،

جامع أحمد بن طولون

عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ٢٥٧

## تطوير العناصر النباتية في العصر الفاطمي ( ٩٦٩-١١٧١ م )

خطت الزخارف النباتية الإسلامية في العصر الفاطمي خطوات واسعة وتطورت تطورا عظيما منذ العصر الطولوني . حيث توفرت لها أسباب العنفوان والنضارة ، وبلغت أشدها ، فامتألت قوة ونشاطا ، وتطبعت بمظهر الإسراف ؛ إن صح أن تطلق هذه الصفة على مظهر من مظاهر الإبداع والجمال .

فقد كان أسلوب العصر الفاطمي عند بدايته يتبع أسلوب الزخارف الطولونية ، وخاصة في الزخارف النباتية المنقوشة على الجص ، إلا أن هناك بعض الأشكال الجديدة من الزخارف والتي لم تظهر في الفن الطولوني مثل :

١. الوريقة الثلاثية الشحمات ( لوحة ٥٢ )

٢. ورقة العنب المسطحة التي تثبت عن فرعين .

٣. الغصن المزدوج ( لوحة ٥٣ )

وهي عناصر انتشر استخدامها في العصر الفاطمي حيث بدأت تظهر معالم أسلوب فني جديد ، وما لبثت هذه المعالم أن تثبت بعد ذلك بربع قرن وتابعت سيرها في القرن والنصف التاليين ، فنمت عناصرها ، وتأكدت معالمها ، وتميزت في الفنون الإسلامية بطابع أصبح معروفا بالزخرفة الفاطمية . ( فكري ، ١٩٦٥ م )

وقد أورد فكري ( ١٩٦٥ م ) أهم الظواهر التي ميزت زخارف التوريق

الفاطمية على النحو التالي :

الظاهرة الأولى : تتضح في العروق والأغصان والشرائط التي بدأت تظهر أهميتها بوضوح في التشكيلات الزخرفية ، وأخذت تمتد في حلقات وأشكال متماسكة محدودة ، كأنها إطارات تحصر بداخلها الوريقات والثمار . ( ص ١٧٨ )

الظاهرة الثانية : هي أن هذه الوريقات النباتية أخذت تتحول إلى أشكال سعف نخيلية ، وانبثقت بوضوح من تلك العروق والسيقان ، وطالت رؤوسها حتى أصبحت مدببة ( لوحة ٥٤ ) ، وامتدت استدارة شحماتها ، وانبثقت في تلك الإطارات الغصنية في صور تقاربت من الواقعية ، ثم إن السعف تحولت أحيانا من جديد إلى وريقات من شحمتين أو ثلاث أو على الأصح إلى أنصاف وريقات و أنصاف سعف ، وملأت حلقات العروق والسيقان إطاراتها ، ولكنها كانت في الوقت نفسه تترك مجالا ملحوظا للأرضية الفارغة من الزخارف ( شكل ٢٢ ) . ( ص ١٧٨ )



لوحة ( ٥٢ )  
وريقة ثلاثية الشحمات  
عن : فكري ، ١٩٦٥م

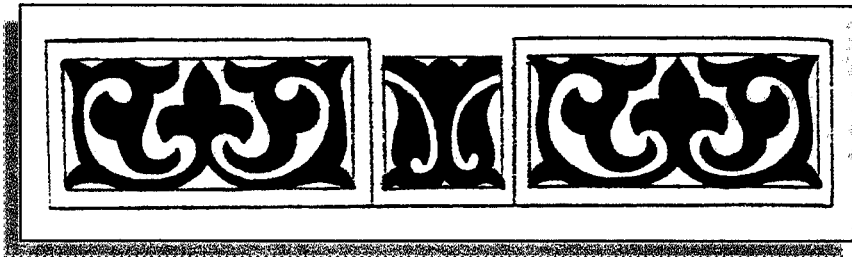


لوحة ( ٥٣ )  
مسجد الحاكم — زخرفة من المنمنمة الغربية  
عن : فكري ، ١٩٦٥م



لوحة ( ٥٤ )

مسجد الحاكم — زخارف طاقة قبة المحراب  
عن : فكري ، ١٩٦٥م



شكل ( ٢٢ )

زخرفة من مئذنة الحاكم — باقات متماثلة من التوريق  
عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٧٩

### الظاهرة الثالثة :

وهي أن العروق والأغصان أخذت تزوج في مواضع ، وتنقسم طولا في مواضع أخرى ، أي أن الغصن امتدت في وسطه قناة رفيعة قسمته إلى غصنين وجعلته يظهر مزدوجا في بعض التشكيلات ( شكل ٢٣ ) . كما تشابكت الأغصان المزدوجة ، وكذلك الشرائط ، وامتدت على هيئة ضفائر مبسطة تارة ، ومعقدة تارة أخرى .

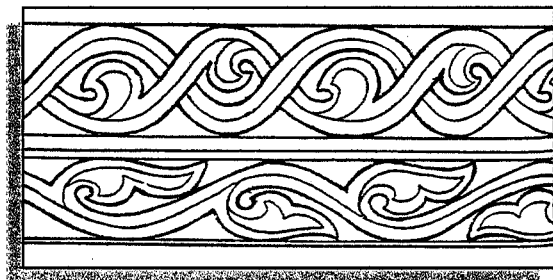
ومتلما انشق الغصن نصفين ، وحفر في وسطه حز عميق غائر جعل منه فرعاً مزدوجاً امتد هذا الحز إلى الأوراق نفسها على هيئة تجويف ، لا ليقسمها إلى جزئين ، بل ليبرز حدودها وأطرافها ويجسم منظرها . ولم يقف حد الخيال لدى الفنان المسلم عند تحويل الأغصان والأزهار والأوراق والسعف والثمار إلى مجموعات ممتدة تتعدى إطاراتها ، وتتعدى حدودها الطبيعية ، بل تعدى الخيال تلك الحدود ، وعمل على تنوع أشكال الوريقات وإحاطة انتشاءاتها وانتصاباتها بمظاهر الرقة والرشاقة ( شكل ٢٤ ) . ( فكري ، ١٩٦٥ م )

### الظاهرة الرابعة :

امتازت الزخارف الفاطمية كذلك بابتكار أسلوب زخرفي جديد ، هو أسلوب التوشيح العربي\* ، المعروف في الاصطلاح الإفرنجي باسم " الأرابيسك " . ونلقى في زخارف الأزهر العتيقة بداية هذه المرحلة ( شكل ٢٥ ) ، ويشاهد هذا الأسلوب في زخرفة المحراب ، وزخارف اللوحات المعقودة بين النوافذ وفيها تمتد الزخرفة ، داخل الإطار المعقود حول محور رأسي ، وتلتقي السيقان عند هذا المحور ، ثم تتفرع من حوله مروحة نخيلية وسطى ، كأن هذه السيقان تنبثق من أصيص الزهور . ( المرجع السابق ، ص ١٨٢ )

\* انظر البحث الحالي ، تداخل العناصر النباتية مع العناصر الهندسية ، ص ١٥٧-١٥٨





شكل ( ٢٣ )

رسم لشكلين من زخرفة التوريق الفاطمية

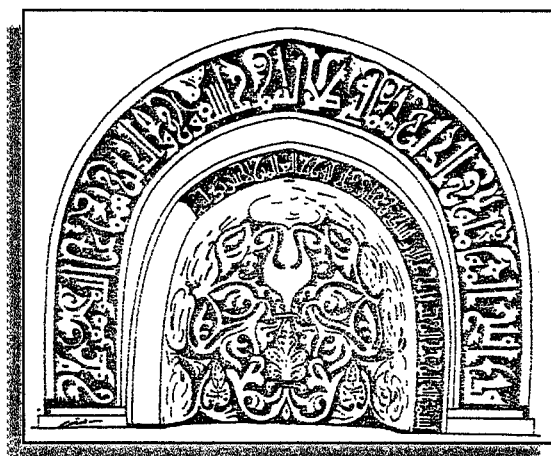
عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٨٠



شكل ( ٢٤ )

أشكال منسقة من زخرفة التوريق الفاطمية

عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٨٠



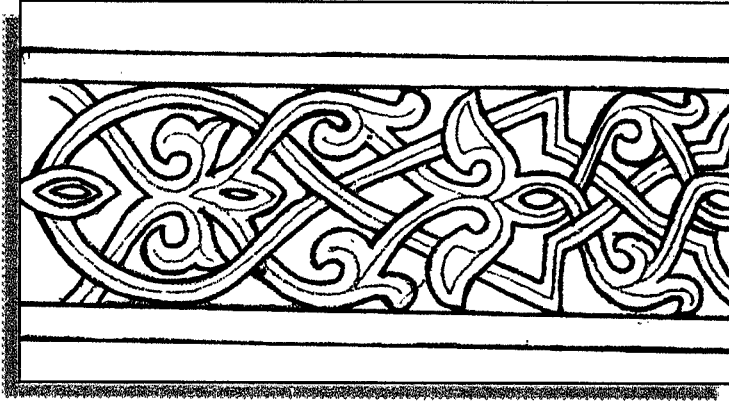
شكل ( ٢٥ )

زخرفة رأس المحراب العتيق في مسجد الأزهر

عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ٥٨

### الخطوات التحويرية التي قامت عليها زخارف التوريق الفاطمية :

١. تحوير الأغصان والأزهار والأوراق والسعف والثمار إلى مجموعات ممتدة ، تتعدى إطاراتها ، وتتعدى حدودها الطبيعية .
٢. تنوع أشكال الوريقات وإحاطة انتشاءاتها وانتصابتها بمظاهر الرقة والرشاقة .
٣. اجتماع أشكال الوريقات الثنائية والثلاثية الشحومات ، وأوراق العنب والسعف النخيلية ، وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار والبراعم و اللآلئ .
٤. ظهرت كل هذه الأشكال إمّا متحدة مع الفروع والأغصان المنفردة والمزدوجة وإمّا منفردة منها في حركة متصلة ، وتوقيع واتزان .
٥. صعوبة التمييز بين الغصن والورقة النابعة منه ، إذ قد تمتد هذه الورقة أو السعفة فينبت منها غصن جديد . كما أن الغصن قد يمتد داخل الوريقة ويقسم شحمتها إلى نصفين ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها المدبب ، ليعاود خط سيره ، وفي مواضع أخرى يلتف الغصن حول الورقة ، في شكل قلب أو على هيئة عقد مدبب أو دائرة منبجعة ( شكل ٢٦ ) . ( فكري ، ١٩٦٥م )



شكل ( ٢٦ )

مجموعة زخرفية متطورة من أشكال التوريق

عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٨١

## تحويل العناصر النباتية في العصر السلجوقي ( ١٠٥٥-١٣٠٨ م )

يعدّ العصر السلجوقي في الفن الإسلامي من الفترات التاريخية الهامة نظرا لما تميزت به هذه الفترة من دخول عناصر جديدة إلى الدين الإسلامي ، وما انعكس على الفن الإسلامي نتيجة ذلك ، والفترة السلجوقية في الفن الإسلامي تشتمل على الفترة من القرنين الخامس إلى السابع الهجري أي من الحادي عشر إلى الثالث عشر الميلادي .

زيّن السلاجقة عمائرهم بالزخارف الجصية ، حيث تكونت هذه الزخارف من نقوش كتابية على أرضية من الزخارف النباتية الغنية بالسيقان والوريقات والمحفورة حفرا دقيقا ، فضلا عن الزخارف النباتية الملحقة بهامات الحروف وذيولها .

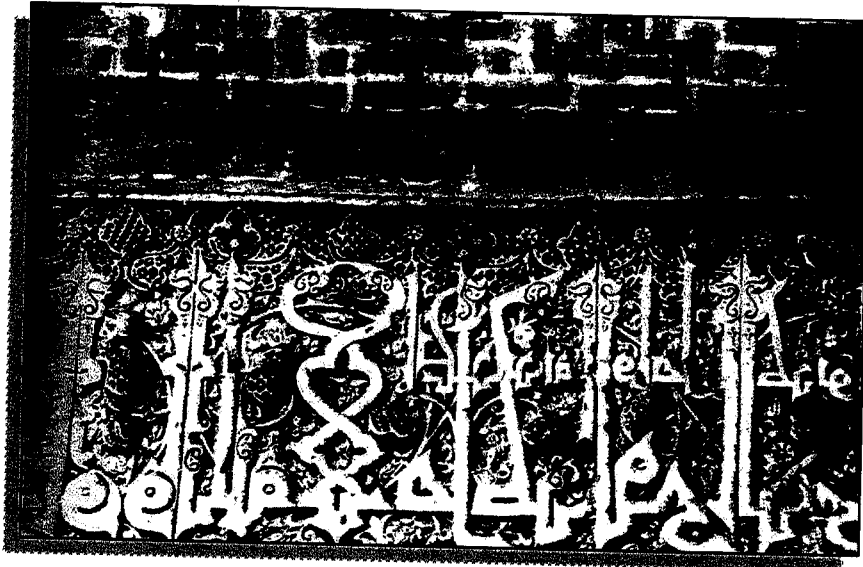
وأفضل نموذج لهذا ما وجد في مسجد حيدرية بقزوين ( لوحة ٥٥ ) ، ويلاحظ في هذا النحت الخط الكوفي المورق الذي تنتهي حروفه بتوريقات متطورة للورقة النخيلية حيث تبدو كأنها مزيج بين الورقة النخيلية وزهرة اللوتس الإسلامية وذلك بفعل الخط المنحوت على شكل حرف ( s ) ظهر في هذا النموذج كثير من العناصر النباتية وذلك على أرضية الكتابة ، فهناك زهرة الأكانتاس واللوتس والأوراق النخيلية المحتوية على نقوش سداسية تغطي مساحة الورقة . ( مليباري ، ١٤١٤هـ )

ولقد كانت الزخارف السلجوقية تعتمد على العناصر الهندسية والنباتية والكتابية المنقوشة ، والتي عولجت بإتقان كبير ، حيث غطت زخارف الأرابيسك أكثر المساحات الزخرفية ، وذلك بتداخلها واندماجها مع المضلعات الهندسية حيث لعبت العناصر النباتية دورا هاما في إشغال المساحات الناتجة من تقاطع خطوط المضلعات الهندسية ، وتظهر الوحدة النباتية بصورة متكررة من خلال غصن نباتي ملفف حلزونيا ومحمل بورقة نخيلية انسيابية الحركة ذات برعم واحد يبرز عند بداية خروج الورقة من الغصن وتستمر الورقة النخيلية في التحرك حتى تبدو كالغصن وتقل سماكتها شيئا فشيئا بفص يلامس تكرار هذه الوحدة من الداخل . ( المرجع السابق ، ص ٧٨ )

ومن أجمل القطع التي تظهر فيها الزخارف النباتية المنقوشة بمهارة كرسى مصحف كان في مسجد علاء الدين بقونية ( لوحة ٥٦ ) قوام الزخرفة فيه عناصر كتابية محفورة حفرا عميقا و فروع نباتية ومراوح نخيلية تنتهي بشكل أزرار " دائرة حلزونية صغيرة " . ( علام ، ١٩٩٢م ، ص ١٦٩ )

كما يمكننا باختصار توضيح أهم الخصائص الأسلوبية لتحويل العنصر النباتي في العصر السلجوقي على النحو التالي :

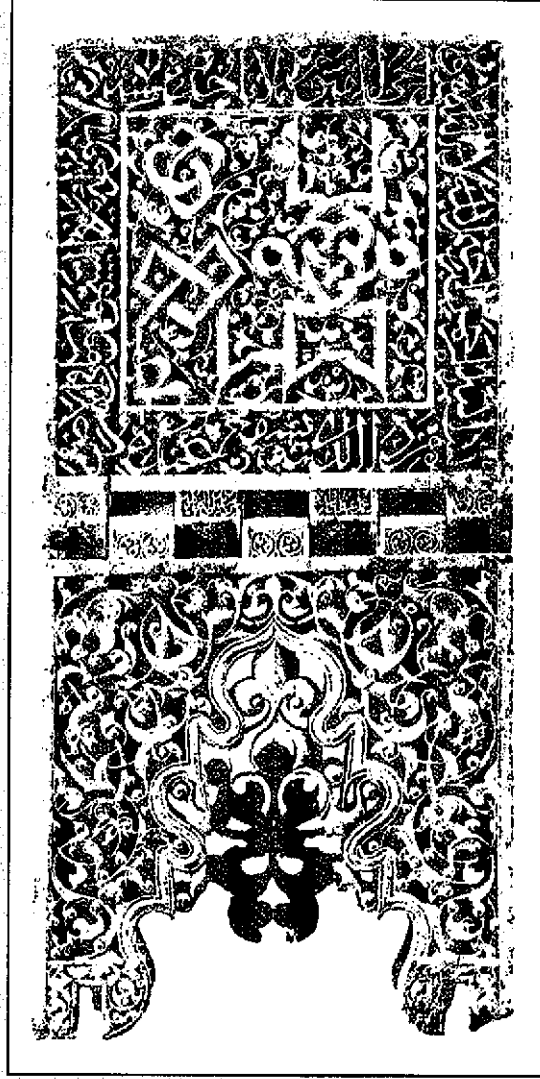
- ١- استدارة الأغصان والأوراق في حركة انسيابية حلزونية ملففة حول نفسها .
- ٢- استمرار الأوراق النخيلية في الامتداد والتحرك مع صغر حجم مساحتها شيئاً فشيئاً حتى تساوت سماكة مساحتها مع سماكة الغصن وانتهت بدائرة صغيرة حلزونية توقف استمرار تحرك الورقة .
- ٣- وجود قناة ضيقة منحوتة تتوسط الغصن وتعمل على إظهار الغصن مزدوجاً .
- ٤- تزينت نهايات حروف الكتابة بالعناصر الزخرفية النباتية مثل المراوح النخيلية وبعض أشكال زهرة اللوتس وزهر الأكانتاس .
- ٥- ظهرت العناصر النباتية على بعض الآثار الإسلامية السلجوقية بنفس الخصائص الأسلوبية لزخارف العصر الفاطمي . ( ملياري ، ١٤١٤هـ ، ص ٨٠ )



لوحة ( ٥٥ )

زخارف جصية ، جامع حيدرية قزوين ، العصر السلجوقي

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ١٣٨



### لوحة ( ٥٦ )

كرسي خشبي للمصحف ، مسجد علاء الدين ، العصر السلجوقي بتركيا

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ١٦٨

## تطوير العناصر النباتية في العصر المملوكي (١٢٥٠-١٥١٧ م)

" للفترة المملوكية أهمية خاصة في محيط تطور الفن الإسلامي في الجزء الغربي من العالم الإسلامي ، حيث ظهرت في مصر وسوريا عناصر من الفنون التركية التي أدخلها المماليك ، ويعدّ ذلك خطوة مهمة ترتب عليها انقلابات فنية جوهرية في الفن الإسلامي الموجود في هذه المنطقة . ولقد أخذ الفنان في مصر من هذه العناصر التركية بعض الأساليب الفنية ومزجها بتقاليد فاطمية محلية ، فانبتق من هذا أسلوب فني مملوكي جديد ، كما ظهرت أيضا بعض العناصر المغولية المعاصرة في الفن المملوكي " . ( علام ، ١٩٩٢ م ، ص ٢٧٣ )

انتشرت في عصر المماليك طريقة زخرفة الجدران بأشرطة الجص المنقوشة بعناصر كتابية فوق أرضية من الزخارف النباتية ويتضح ذلك في إطار يعلو نافذة في مسجد " الظاهر بيبرس " تحتوي على زخارف نباتية وهندسية نلاحظ فيها أن الزخارف النباتية منقوشة على مستويين ( لوحة ٥٧ ) . كما تظهر أحسن النماذج الجصية المملوكية في نوافذ الجص المفرغ الموجودة بالجامع ، والمزخرفة بأشكال هندسية عشقت بالزجاج الملون ويحيط بها إطار مزخرف بعناصر مورقة وكتابات كوفية . وقد تمكن الفنان من نقش الوحدات النباتية وتفرغها على الأسطح الحجرية بمهارة كبيرة ( لوحة ٥٨ ) ، كما استخدمت العناصر النباتية في زخرفة القباب . ( علام ، ١٩٩٢ م )

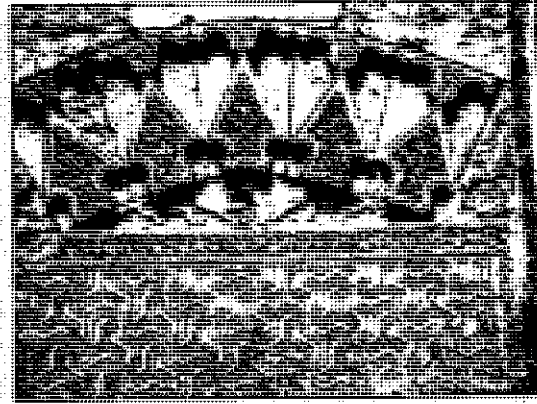
ومن الصفات المميزة للأسلوب المملوكي تغطية المسطحات بالمراوح النخيلية والأشرطة الكتابية ، بحيث تبدو وكأنها صفوف من الأضلاع أو التفرعات والتي رسمت غالبا على عدة مستويات تصل في النهاية إلى أشكال منسقة تنسيقا فائقا . ( ديمان ، ١٩٨٢ م )  
أما في مجال الحفر على الخشب فقد ابتكر فنانو العصر المملوكي أشكالا جديدة من المراوح النخيلية ووحدات من الزخارف النباتية ، التي كان لتفاصيلها الدقيقة أهمية كبرى في زخرفة هذا العصر . ( المرجع السابق ، ص ١٢٢ )

ولقد أقبل الفنان على استخدام الأشكال الهندسية النجمية والتي تتكون من حشوات صغيرة تتألف من أشكال مضلعة ومزخرفة بالفروع النباتية المورقة الدقيقة . ويظهر ذلك من خلال ( اللوحات ٥٩-٦٠ ) ( علام ، ١٩٩٢ م )

كما تمتاز زخارف الأواني المملوكية بذوقها الرفيع ، حيث تتكون من عناصر نباتية وكتابية ( لوحة ٦١ ) ، كما تتضمن أحيانا موضوعات بها رسوم آدمية أو حيوانية ( لوحة ٦٢ ) وقد بدأت الزخارف النباتية الطبيعية تحل تدريجيا محل الزخارف المجردة ولا سيما في أواخر ذلك العصر ، ومن أجمل الأمثلة على ذلك مشكاة مزينة بزخارف كتابية بحروف كبيرة بالإضافة إلى زخارف نباتية طبيعية وبراعم صينية . ( علام ، ١٩٩٢ م )

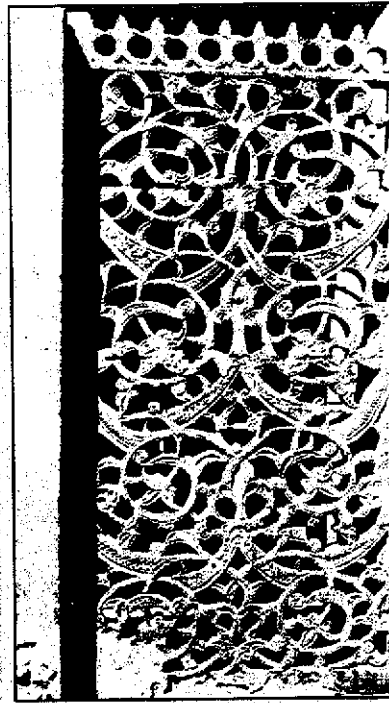
وتحدد الباحثة أهم الخصائص الأسلوبية لمعالجة العنصر النباتي في العصر المملوكي من خلال النقاط التالية :

١. ظهرت حروف الكتابة على أرضية من العناصر الزخرفية النباتية والتي نقشت على عدة مستويات .
٢. ظهرت في الفن المملوكي بعض العناصر النباتية المغولية .
٣. تم ابتكار أشكال جديدة من المراوح النخيلية ووحدات أخرى من الزخارف النباتية .
٤. ظهر أسلوب مملوكي جديد نابع من امتزاج بعض العناصر الزخرفية التركية بعناصر فاطمية محلية .



لوحة ( ٥٧ )

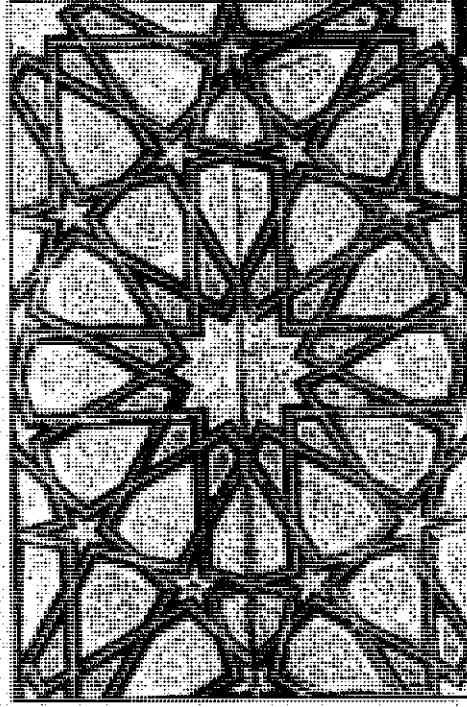
زخارف جصية تغطي جدار جامع الظاهر ببيرس ، القاهرة ، ١٣م  
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٢٨٠



لوحة ( ٥٨ )

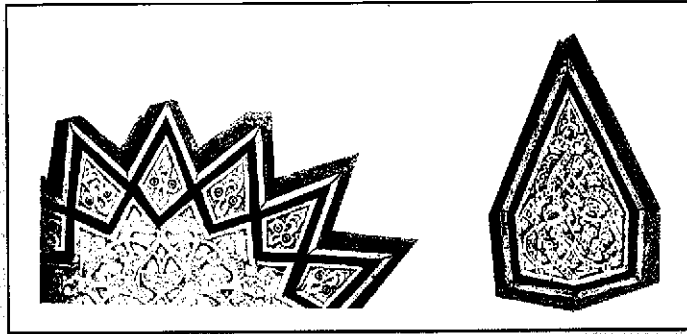
لوح من الحجر المنقوش بزخارف مفرغة ، القاهرة ، ١٤م  
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٢٨٣





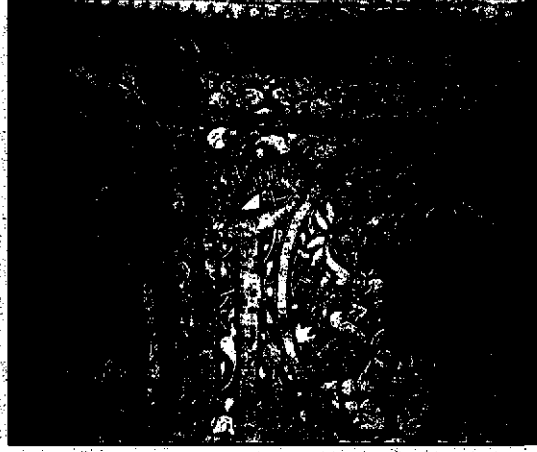
لوحة ( ٥٩ )

باب من الخشب مطعم بالعاج ، القاهرة ، ١٣م  
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٢٨٤



لوحة ( ٦٠ )

حشوة من الخشب ذي الزخارف المنقوشة ، العصر المملوكي  
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٧٣



لوحة ( ٦١ )

زخارف قدر نحاس مكفت بالفضة والذهب ، ١٤م

عناصر نباتية وكتابية

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٠٣



لوحة ( ٦٢ )

جزء من طبق خزفي

يغطي سطحه زخارف نباتية ويتوسط الطبق غزال ، العصر المملوكي

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٢٨٨

## تحويل العناصر النباتية في العصر العثماني ( ١٢٨١-١٧٣٠ م )

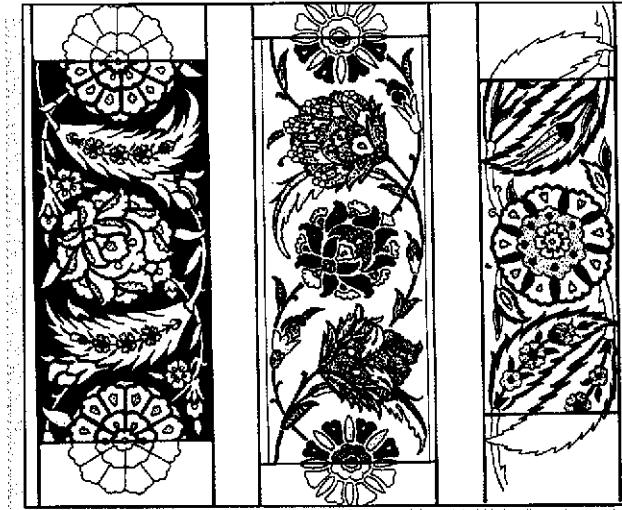
استخدمت الزخارف النباتية بكثرة في الفنون العثمانية وخاصة على البلاطات الخزفية التي كسيت بها جدران العمائر الدينية والمدنية . حيث تنوعت هذه العناصر فشملت الزهور بأنواعها المختلفة ومن ذلك زهرة القرنفل و اللاله ، والأوراق البسيطة والمركبة وبخاصة الرمحية الشكل ، ومن الأشجار شجرة السرو والنخيل ، ومن الثمار والفواكه العنب والرمان . ( مرزوق ، ١٩٨٧ م )

ويمكننا التمييز بين ثلاثة أساليب زخرفية شاعت في ذلك الوقت على النحو التالي :

أولا : المعالجة الجديدة لورقة الشجر التقليدية وتلك اللفيفة النباتية ( شكل ٢٧ ) .

ثانيا : ما عرف بأسلوب الساز ، وهو مزيج من رسوم استوحيت من " الغابة الساحرة " وتأثرت بها رسوم الأشرطة النباتية بإضافة وريقات الساز الطويلة وإضافة زهور جميلة الشكل وذلك لإبداع أشكال متموجة ومتشابكة ( شكل ٢٨ ) .

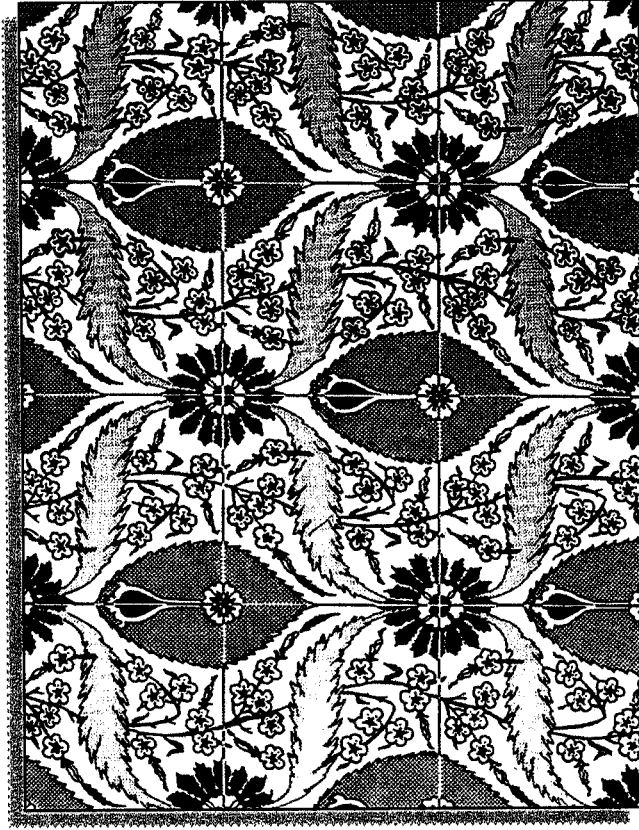
ثالثا : رسم الزهور والأشجار بأشكالها الطبيعية دون تحويلها ، في خطوط متوازنة وأغصان متقابلة . ( ويلسون ، بدون )



شكل ( ٢٧ )

زخارف من اللفائف النباتية تمثل الزهور وأوراق الساز

عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ٢٨ )

لوح من البلاطات الأجرية أسلوب الساز

عن : ويلسون ، بدون

ويمكن تقسيم العناصر النباتية التي ظهرت في تلك الفترة إلى :

١. عناصر نباتية اقرب إلى الطبيعة :

تنوعت فيها العناصر من زهور طبيعية وأوراق وأشجار إلى ثمار وفواكه ، وأصبح لها طابعا مميزا . ومن أكثر الزهور التي استعملت ( القرنفل واللاله والرمال ) وكانت تلك الزهور تحاط بزهور أخرى تخرج من الأغصان النباتية ( الأشكال ٢٩ : ٣١ ) ومن الأشجار التي استخدمت في تلك الفترة شجرة السرو ، أما أشكال الوريقات النباتية التي تميزت بها الأعمال الفنية العثمانية فهي الورقة الرمحية المسننة . ( رجب ، ١٩٩٤ م )

٢. عناصر محورة عن الطبيعة :

ويمكن تقسيمها إلى نوعين ، النوع الأول : زخرفة الرومي

عبارة عن فروع وأوراق نباتية محورة عن الطبيعة تتداخل فيما بينها بأسلوب خاص لا تخضع في شكلها واتجاهاتها ونموها لنظام الطبيعة ( لوحة ٦٣ ) . ( مرزوق ، ١٩٨٧ م ) وقد استخدمت في الأعمال الفنية العثمانية إما على هيئة إطارات تتكرر فيها الوحدات أو ترتيبها أشكال لوزية مفصصة ظهرت على غلاف بعض المصاحف وأعمال الخشب والنسيج ، كما زينت أبدان أواني الزهور وظهرت أحيانا مشتركة مع الزخارف الطبيعية ( رجب ، ١٩٩٤ م )

النوع الثاني : زخرفة الهاتاي

وقوامها زهور وأوراق وأغصان نباتية محورة على الطريقة الصينية وتختلف زخرفة الهاتاي عن زخرفة الرومي بأنها أقل تجريدا من زخرفة الرومي بحيث يمكن التعرف على العناصر الزخرفية فيها بسهولة ( لوحة ٦٤ ) ، وقد نفذ أسلوب الهاتاي في بعض الأعمال الفنية العثمانية مثل غلاف أحد المصاحف ، وقطعة نسيجية مطبوعة . وكثيرا ما كان يخلط العثمانيون بين زخرفة الرومي والهاتاي خلطا رائعا كان من نتيجته ظهور تكوينات زخرفية تنتزع الإعجاب انتزاعا ومثال ذلك المنبر الرخامي لجامع سليمان . ( المرجع السابق ، ص ٧٧ )

أهم الخصائص الأسلوبية لمعالجة العنصر النباتي في العصر العثماني :

١. كانت العناصر النباتية ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير .
٢. تأثرت العناصر النباتية المحورة بالأسلوب الفارسي ، والأسلوب الصيني .
٣. كثرة استخدام الزهور حتى أصبحت طابعا مميزا للزخرفة التركية ومن أهمها زخرفة القرنفل وزهرة اللاله .
٤. كثرة استخدام عنصر الرمال وأشجار النخيل والسرو . ( سالمان ، ١٩٧١ م )



شكل ( ٢٩ )

باق طبعية من القرنفل والتوليب والزنبق

تنب من وسط مجموعة من الأوراق وتظهر بعض سيقان الزهرات مكسورة  
وهو أسلوب يجعل رسم العناصر الأخرى وتوزيعها أمرا سهلا ضمن المساحة المحددة



شكل ( ٣١ )

باق طبعية من القرنفل



شكل ( ٣٠ )

شجرة مزهرة تخرج من قاعدة جذعها

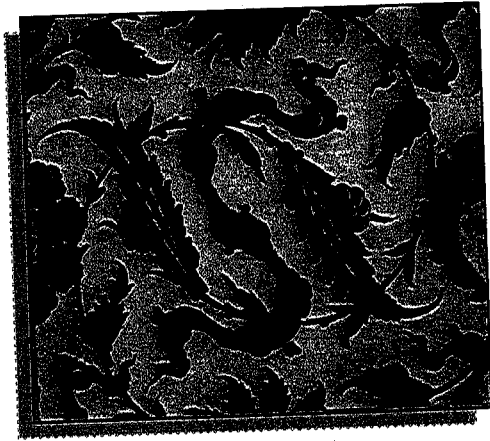
زهرة التوليب ( اللالة )

الأشكال ( ٢٩ : ٣١ ) عن : ويلسون ، بدون



لوحة ( ٦٣ )

نافذة ، زجاج ملون من جامع السلمانية ، تركيا  
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢١٦



لوحة ( ٦٤ )

أوراق مسننة وأغصان مزهرة ، جزء من جدار ، خزف ، تركيا  
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٨٨

**ثانيا :**

**المحاور الرئيسية لتصميم العناصر النباتية  
في الفن الإسلامي**

**المحور الأول :**

التمييز النوعي للعناصر النباتية

**المحور الثاني :**

تحويل العناصر النباتية

**المحور الثالث :**

توزيع العناصر النباتية

**المحور الرابع :**

تحويل العناصر النباتية

مع العناصر الأخرى



## المحور الأول : التميز النوعي للعناصر النباتية

إذا نظرنا إلى الزخارف النباتية المستخدمة في الفن الإسلامي نجد أنها غنية بمجموعة من العناصر المتنوعة كالوريقات والأزهار والثمار والأغصان والتي تعددت جميعها في الشكل والحجم واختلفت في أسلوب تكرارها وتوزيع عناصرها كما تباينت في درجة تحورها وقربها أو بعدها عن الطبيعة . ولسهولة تناول كل عنصر بطريقة منفردة يمكننا تقسيم هذه العناصر إلى مجموعات حسب نوعها ، على أنه لا يمكن حصرها تحت هذا التقسيم ، وسيتم الاكتفاء بأكثر العناصر شيوعا واستخداما .

### أولا : الأوراق

تعد الأوراق من أكثر العناصر النباتية استخداما وتحورا في الفن الإسلامي فقد رسمت بأسلوب واقعي وأحيانا رسمت بأسلوب محور ، كما تنوعت واختلفت في الشكل واللون ونذكر منها على سبيل المثال :

١. أوراق العنب :

كانت ورقة العنب عنصرا شائعا في الفن الهلنستي ثم انتشر استخدامه عند المصريين والسوريين ( شكل ٣٢ ) قبل العصر الإسلامي ، فلما تطور المجتمع بالدعوة الإسلامية وصيغته فطرة العقيدة النابضة ارتاحت يد الفنان في تنسيقها عبر رسومه وتخطيطاته سواء كانت خماسية الفصوص أو رباعية أو ثلاثية ( شكل ٣٣-٣٤ ) . فخرجت من جمودها ، فأنفتحت مرة وانكشفت أخرى وهشت أحيانا وانبتقت أخرى واعتدلت أو انحرفت أو انشقت أو انبسطت واستوت أطرافها أو تضرست وأصبحت في بعض أشكالها نسيجا من صنع الخيال كالخيوط المتصلة أو الخروم الملتصقة . ( السامرائي ، ١٩٨٣ م )

### ٢. سعف النخيل وأنصافها من الوردات ( الشكل المروحي )

ذكرت نعمت علام ( ١٩٩٢ م ) أن " أول من استخدم المراوح النخيلية وأنصافها ( الأشكال ٣٥ : ٣٧ ) ، هم الساسانيون ، وقد اقتبس المسلمون هذه المراوح النخيلية بدون تطوير في أول الأمر ولكنهم حوروا فيها تدريجيا فيما بعد مما نتج عنه ظهور وحدة زخرفية مبتكرة إسلامية الطابع " . ( ص ٤١ ) ( الأشكال ٣٨ : ٤٤ )

وتعدّ الوحدات النخيلية من أهم وأقدم العناصر النباتية المكونة لزخرفة التوريق العربية ، ويرجع استعمالها في العصر الإسلامي إلى النصف الأول من القرن الثاني الهجري ، حيث زُخرفت بها تيجان بعض الأعمدة التي عُثِر عليها بمنطقة الرقة بسوريا . وفي النصف

الثاني من القرن الثاني الهجري بدأ رسم وحدات نباتية أكثر دقة ، وأدخلت عليها رسوم دوائر كانت تتصل بأطراف الوحدات النخيلية في تكوين واحد متشابك . ( سالمان ، ١٩٧١ م )  
وقد تطورت أشكال السعف وأصبحت حركتها انسيابية دائرية مستمرة داخل الإطارات كما استدارت أطرافها واستطالت رؤوسها حتى أصبحت مدببة ، وتحولت أشكال السعف إلى أنصاف وريقات مكونة من شحمتين أو ثلاث على النحو التالي :

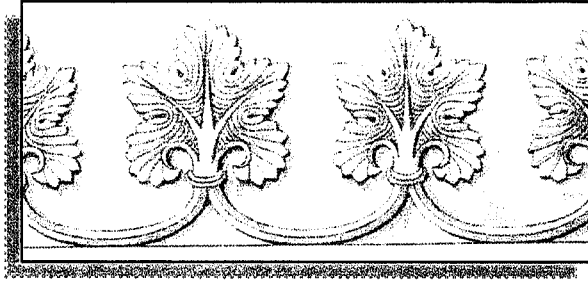
١. مد رأس المروحة وشرطه إلى فرعين .
  ٢. انتهاء كل فرع بنصفي مروحتين متناظرتين ومتقابلتين .
  ٣. إحاطة نصفي المروحتين بالمروحة النخيلية الكاملة التي تقع وسطها .
- ومن أهم ما يميز المروحة النخيلية تكيفها في المساحة المخصصة لها ، وقابليتها للانشطار والتفرع والتكرار . ( السامرائي ، ١٩٨٣ م )

### ٣. ورقة الأكانتاس

ظهرت ورقة الأكانتاس في الطراز الإغريقي ثم الروماني كما ظهرت أيضا في الفن البيزنطي ومنه إلى الفن الساساني وأخيرا ظهرت في الفن الإسلامي . وتعرف ورقة الأكانتاس المسننة في الفن المسيحي في سوريا باسم " شوكة اليهود " ، وقد انتشر استعمالها بشكل واسع واشتقت من أجزائها عناصر زخرفية متعددة مثل الكؤوس والعروق المتموجة وغيرها .  
ومن المهم أن نذكر أن ما دخل على العناصر النباتية الثلاثة ( أوراق العنب والمراوح النخيلية وورقة الأكانتاس ) السابقة الذكر من تجريد وتحوير ، قد جعلها في بعض الأحيان تتخذ هيئات متشابهة يخطط الأمر فيها على مشاهدتها فلا يمكن تحديد أصل هذه الهيئة أو تلك .  
( مليباري ، ١٤١٤ هـ )

### ٤. الأوراق الرمحية المسننة البسيطة

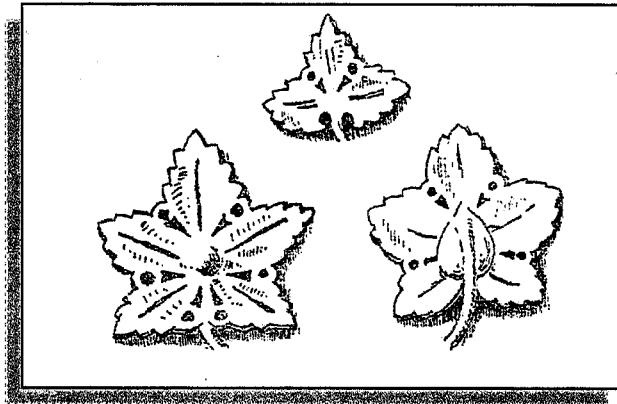
كانت الورقة الرمحية المسننة ترسم أما بسيطة أو ترسم بداخلها فروع نباتية تخرج منها أشكال الزهور أو وريادات ذات خمس بتلات ( شكل ٤٥-٤٦ ) ، وورقة الصنوبر أو أوراق الكافور أو الصفصاف ذوات السمات المستطيل والأطراف الرمحية المدببة تبدو أول الأمر مستقيمة ثم تتساب أطرافها في التفاف حتى تعود ملامسة أصلها تعانقه أحيانا أو تقاطعه مكونة أشكالا قلبية أو نجمية . ( السامرائي ، ١٩٨٣ م )  
كما ظهرت الأوراق المحورة في صور متعددة يمكن عرض البعض منها كما في الأشكال ( ٤٧ : ٥٣ )



شكل ( ٣٢ )

ورقة العنب الآشورية

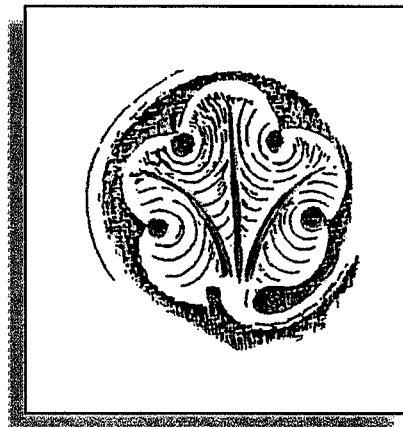
عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ٩٦



شكل ( ٣٣ )

أوراق العنب وتظهر بين فصوصها الثقوب " العيون " العصر الأموي

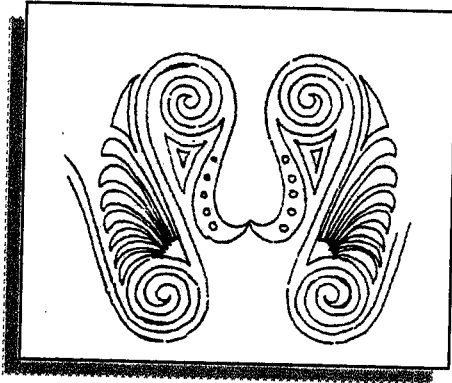
عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٨٣



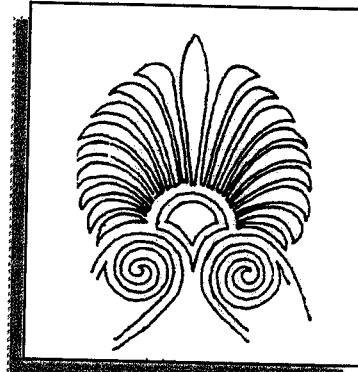
شكل ( ٣٤ )

ورقة عنب خماسية مقعرة ، طراز سامراء الأول

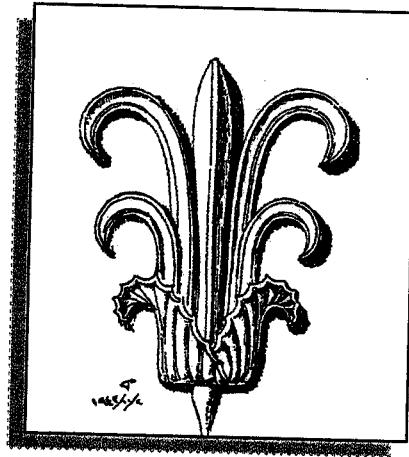
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦١



شکل ( ٣٦ )  
نصف ورقة نخيلية إغريقية



شکل ( ٣٥ )  
ورقة نخيلية إغريقية



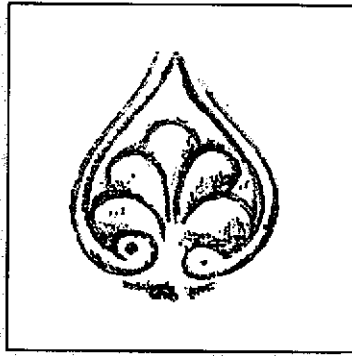
شکل ( ٣٧ )  
زخرف الانتيمون الإغريقية

( الأشكال ٣٥ : ٣٧ ) عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ١٢٧



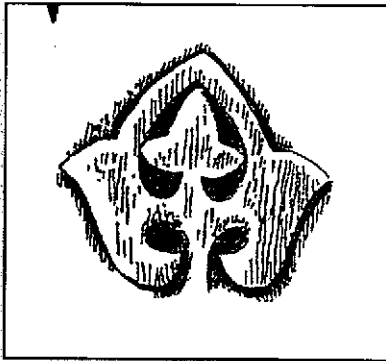
شكل ( ٣٨ )

أوراق نخيلية ، طراز سامراء الثالث



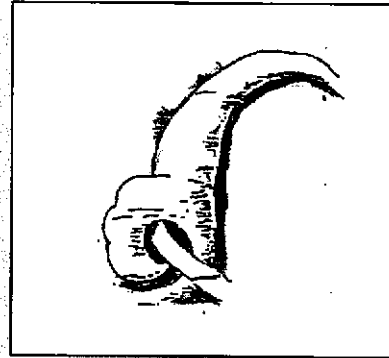
شكل ( ٣٩ )

ورقة نخيلية ، طراز سامراء الثالث



شكل ( ٤١ )

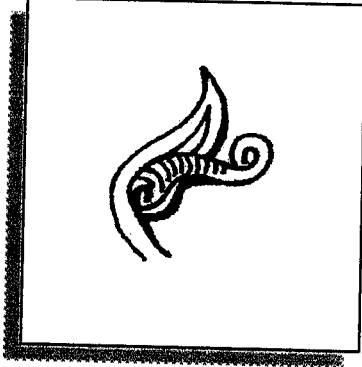
ورقة نخيلية ثلاثية مركبة



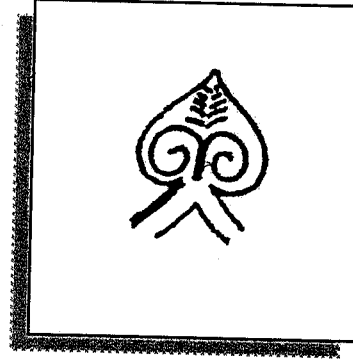
شكل ( ٤٠ )

نصف ورقة نخيلية

( الأشكال ٣٨ : ٤١ ) عن : نصر ، ١٩٩٥ م ، ص ٦٣-٦٤

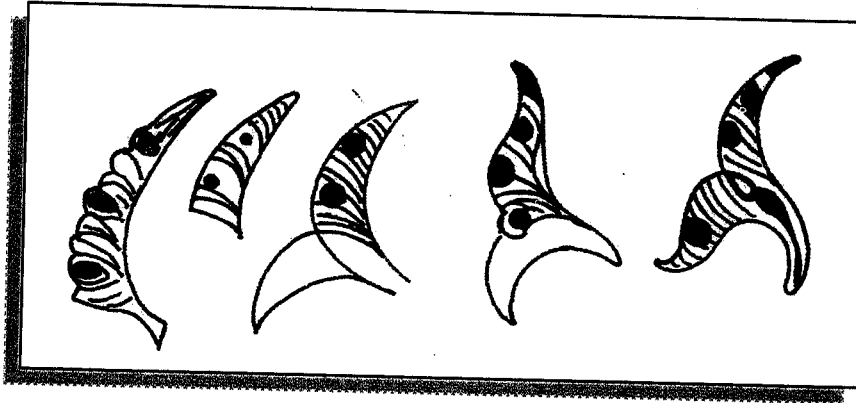


شكل ( ٤٣ )  
ورقة نخيلية ذات نصل مزدوج

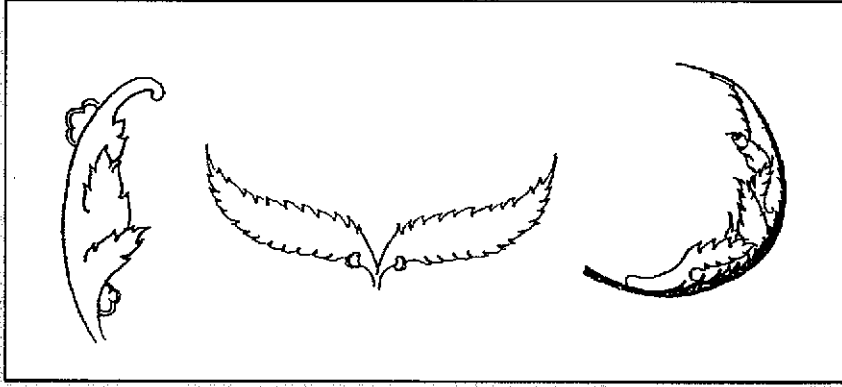


شكل ( ٤٢ )  
شكل آخر للورقة نخيلية

( الأشكال ٤٢-٤٣ ) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ١٣٧

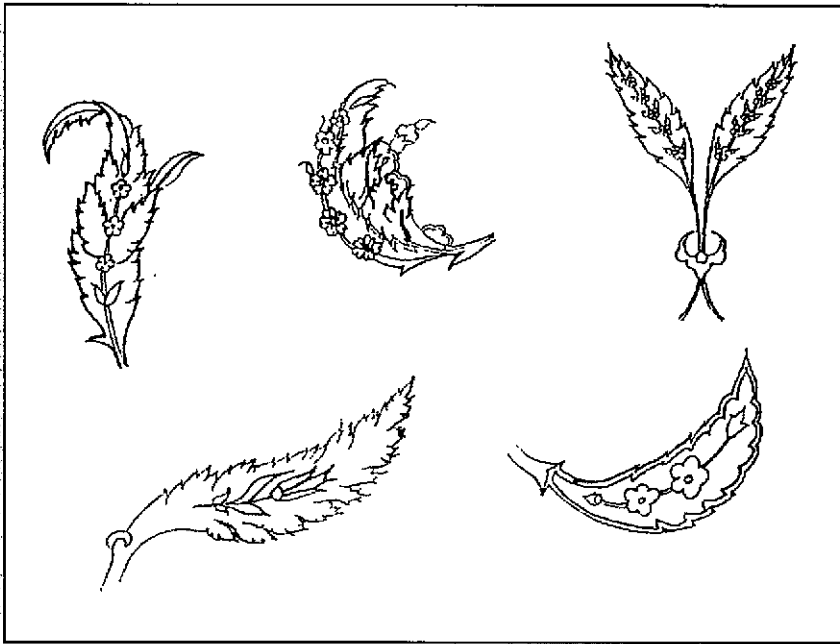


شكل ( ٤٤ )  
أنصاف مراوح نخيلية ، طراز إسلامي مغربي  
عن : محمد ، ١٩٨٥م ، ص ٣٣



شكل ( ٤٥ )

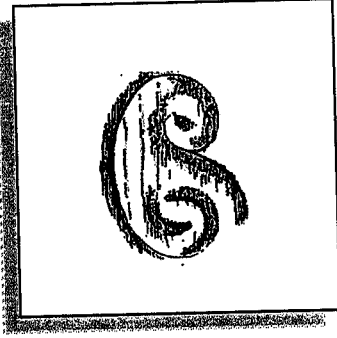
أوراق بسيطة ذات حافة مسننة وقريبة من الطبيعة



شكل ( ٤٦ )

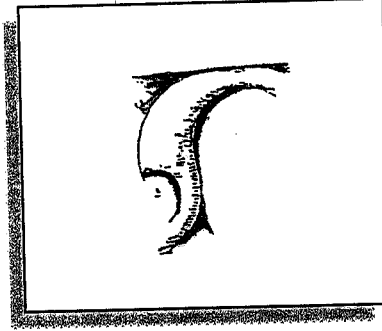
أوراق رمحية مركبة داخلها رسوم لأغصان زهور

( الأشكال ٤٥-٤٦ ) : نصر ، ١٩٩٥ م ، ص ٦٩

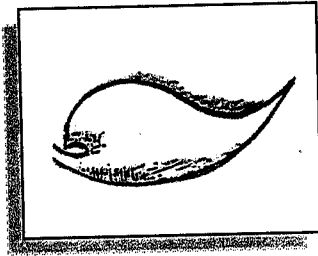


شكل ( ٤٨ )  
ورقة على هيئة البلطة

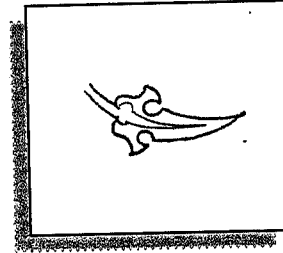
( الأشكال ٤٧-٤٨ ) عن : نصر ، ١٩٩٥ م ، ص ٦٤



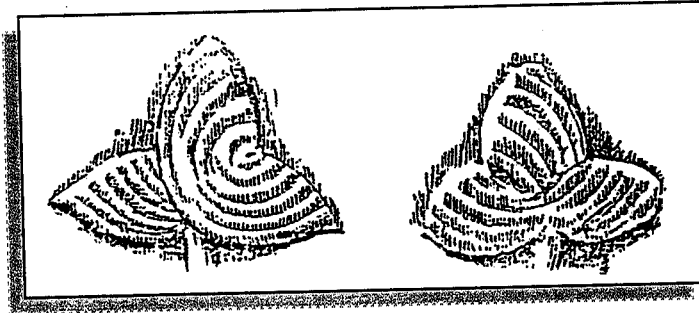
شكل ( ٤٧ )  
ورقة على هيئة نصل



شكل ( ٥٠ )  
ورقة جناحية ، طراز سامراء الثالث  
عن : نصر ، ١٩٩٥ م ، ص ٦٣

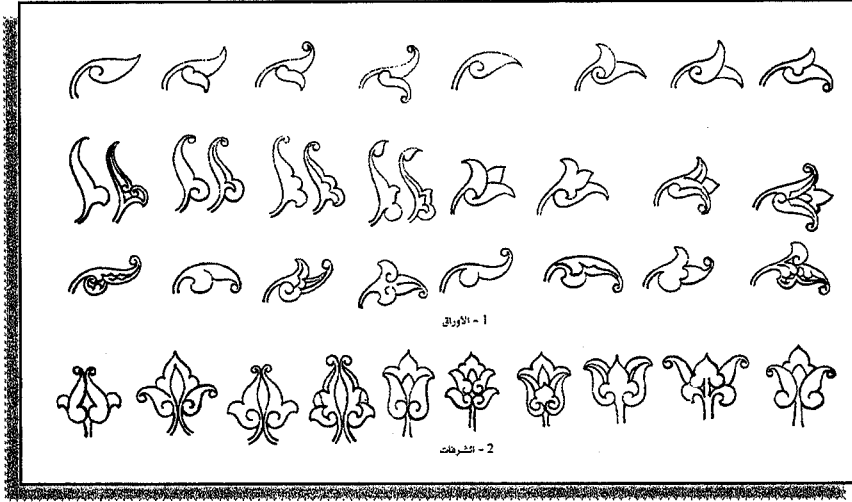


شكل ( ٤٩ )  
ورقة نباتية ذات ثلاث سنون متماثلة  
عن : نصر ، ١٩٩٥ م ، ص ١٤٤



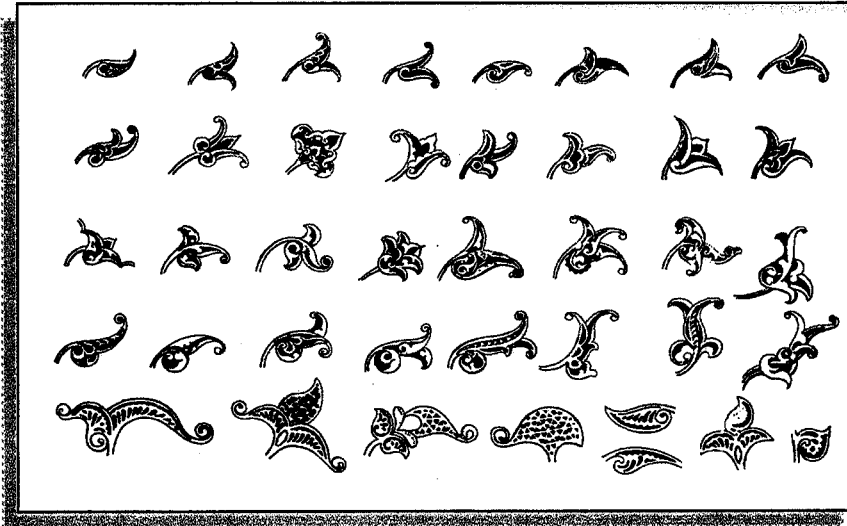
شكل ( ٥١ )  
أوراق نباتية ثلاثية فاطمية  
عن : نصر ، ١٩٩٥ م ، ص ٦٥





شكل ( ٥٢ )

مجموعة متنوعة من الأوراق والفروع النباتية المحورة



شكل ( ٥٣ )

مجموعة متنوعة من الأوراق والفروع النباتية المحورة

وقد ازدادت تحويرا ، وذلك بتقسيم الوريقات من الداخل بمساحات ظليلة مختلفة

( الأشكال ٥٢-٥٣ ) عن : الجبوري ، بدون ، ص ٣٠٠-٣٠١

## ثانيا : الأزهار

تعددت الأزهار وتنوعت وكان من أهمها :

### ١. زهرة اللوتس :

ظهرت عناصر نباتية جديدة بين الزخارف الإسلامية كان على رأسها زهرة اللوتس الآسيوية التي اتخذت أشكالا جديدة ومتطورة في الفن الإسلامي ( شكل ٥٤ ) . وقد استعارها العباسيون من الفن الساساني ثم حوروها إلى أشكال زهرة اللوتس المثلثة الموصولة بطيور أو مراوح نخيلية . ( ديمان ، ١٩٨٢م )

### ٢. زهرة القرنفل :

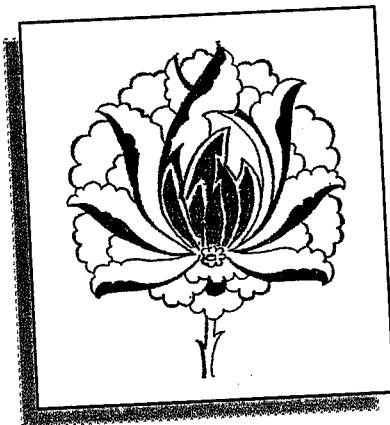
كثر استخدام هذه الزهرة في الفن العثماني ( شكل ٥٥-٥٦ ) ، وقد رسمت وهي تخرج من الأغصان النباتية وتتشابك مع زهور أخرى وحولها الأوراق وقد ترسم وهي تخرج من الزهريات ( لوحة ٦٥ ) . ( رجب ، ١٩٩٤م ، ص ٣٢ )

### ٣. زهرة اللاله أو السوسن ( شقائق النعمان ) :

من أهم العناصر الزهرية في الفن العثماني ( شكل ٥٧-٥٨ ) ، وكانت ترسم بداخلها فروع تحتوي على وريادات خماسية البتلات وأوراق صغيرة وفي أحيان أخرى ترسم بسيطة ، وقد ترسم بمفردها أو مع زهور أخرى ( لوحة ٦٦ ) بحيث تخرج من الفروع النباتية أو من كأس أو زهرية . ( المرجع السابق ، ص ٣٢ )

٤. زهرة الرمان : وقد رسمت تخرج من الفروع النباتية ويحيط بها الأوراق الرمحية المسننة أو السحب الصينية وقد تتشابك مع فروع أخرى تخرج منها زهور أخرى كالقرنفل أو اللاله ( شكل ٥٩ ) . ( المرجع السابق ، ص ٣٢ )

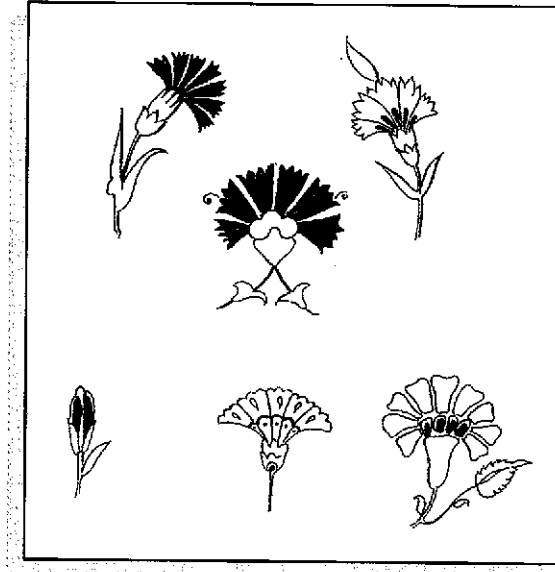
كما يظهر في ( الأشكال ٦٠ : ٦٢ ) بعض الزهور غير الشائعة والخاصة بالعصر العثماني .



شكل ( ٥٤ )

شكل لزهرة اللوتس المركبة

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٣



شكل ( ٥٥ )

أشكال مختلفة لزهرة القرنفل

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٠



شكل ( ٥٦ )

زهرة القرنفل المركبة

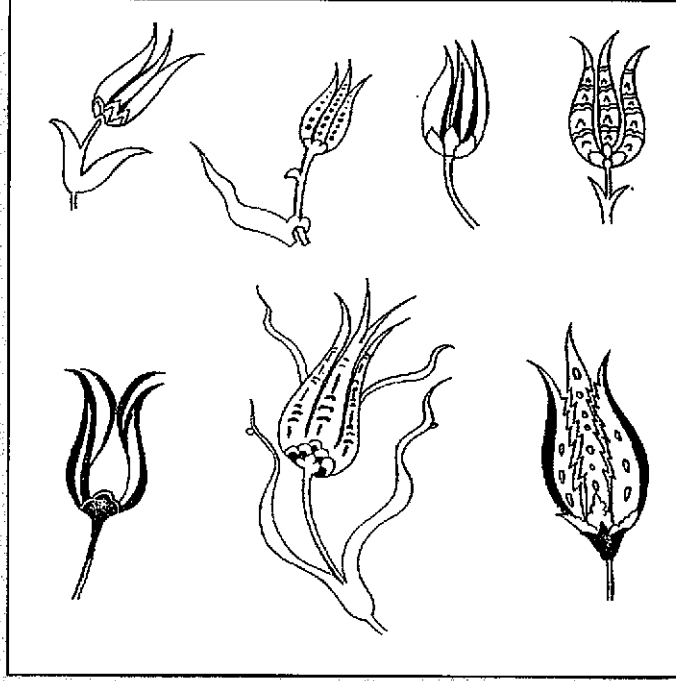
عن : Humbert , 1980



لوحة ( ٦٥ )

زهرة القرنفل المركبة

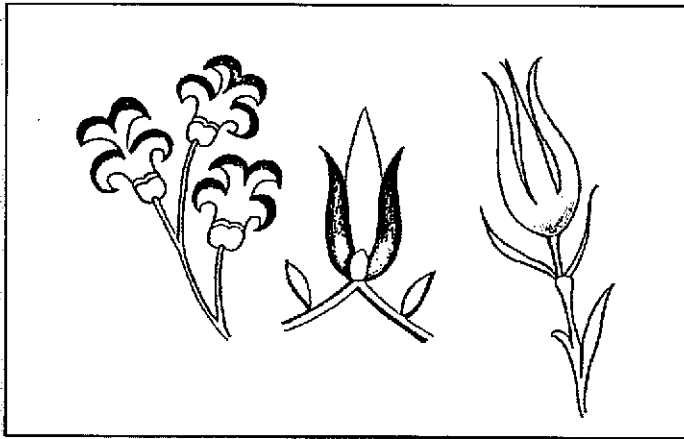
عن : الشامي ، ١٩٩٠م ، ص ٣٦٤



شكل ( ٥٧ )

أشكال مختلفة لزهرة اللاله ( شقائق النعمان )

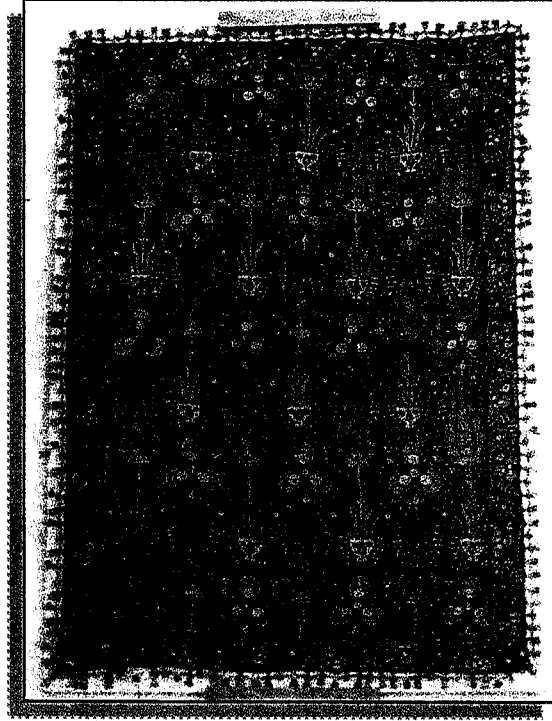
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧١



شكل ( ٥٨ )

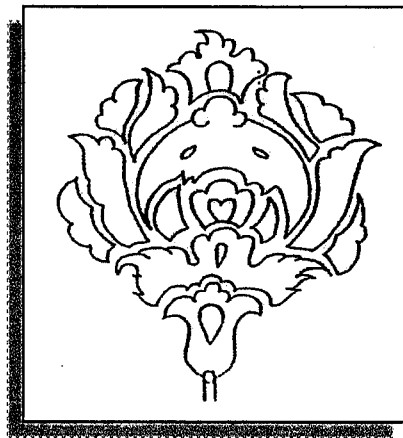
أشكال مختلفة لزهرة اللاله ( شقائق النعمان )

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٤



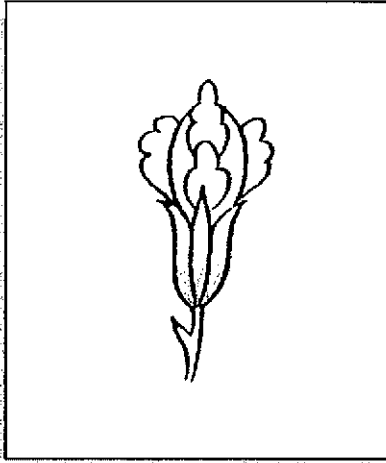
لوحة ( ٦٦ )

قطعة نسيج من الصوف ، تركيا  
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٩٤

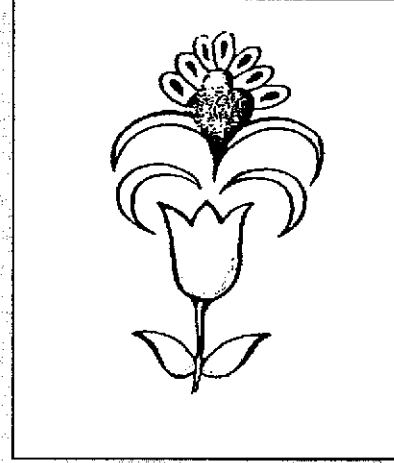


شكل ( ٥٩ )

زهرة الرمان  
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٢



شكل ( ٦١ )  
زهرة عرف الديك



شكل ( ٦٠ )  
زهرة العسل ( سلطان الغابة )

( الأشكال ٦٠-٦١ ) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٤



شكل ( ٦٢ )  
زهرة الخرشوف ، زخارف صحن من العصر العثماني  
عن : ويلسون ، بدون

## العناصر الكاسية :

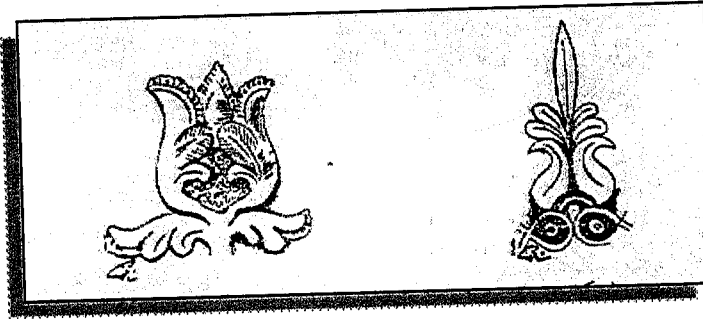
تعتبر العناصر الكاسية ذات الهيئة البصلية ( شكل ٦٣ ) من العناصر الهلنستية حيث ظهرت في الفن الإغريقي والفن الساساني كما في ( شكل ٦٤ ) . وهي قريبة جدا من حيث التخطيط الخارجي لعنصر ظهر على باب خشبي من العصر الأموي ( شكل ٦٥ ) ، كما نراه مشابها لعنصر آخر في قبة الصخرة ، وفي عنصر من قصر الطوبة ( شكل ٦٦ ) . وظهرت العناصر الكاسية في العصر الأموي في صورة اقرب إلى الطبيعة ، وهي إما منفردة أو مركبة ( شكل ٦٧ ) تذكرنا بأشبابها في الفن الساساني ( شافعي ، ١٩٥٢م ) . ثم بدأت الفنان المسلم في تحويل عناصره الكاسية ، فظهرت في العصر العباسي على هيئة أشكال زخرفية بسيطة . ( الأشكال ٦٨ : ٧٤ )





شكل ( ٦٣ )

عنصر بصلي الشكل ، باب من تكريت



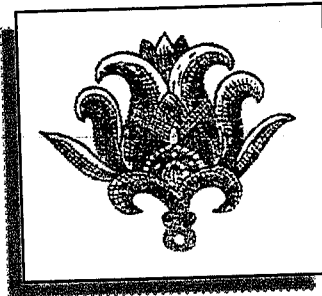
شكل ( ٦٤ )

اليمين / كأس بصلي إغريقي ، اليسار / كأس بصلي ساساني



شكل ( ٦٦ )

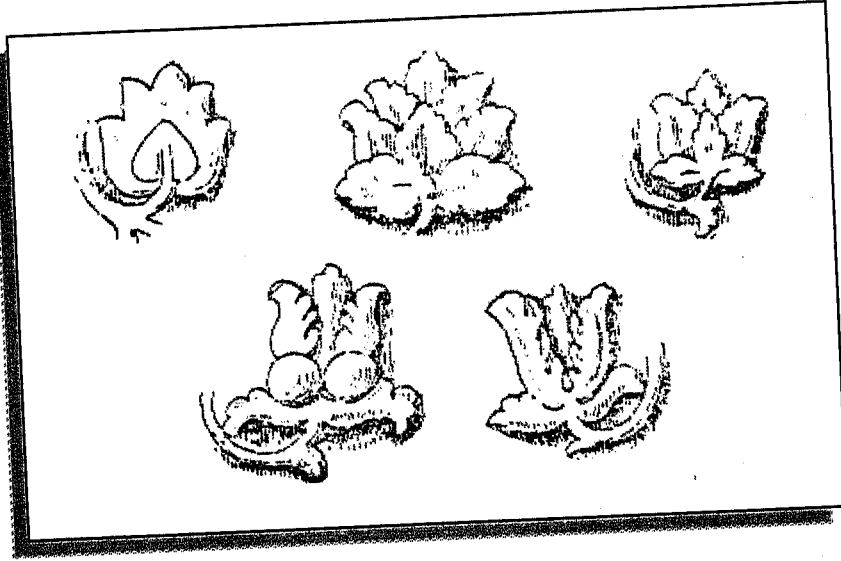
عنصر من عتب حجري في قصر طوبة



شكل ( ٦٥ )

عنصر من فسيفساء قبة الصخرة

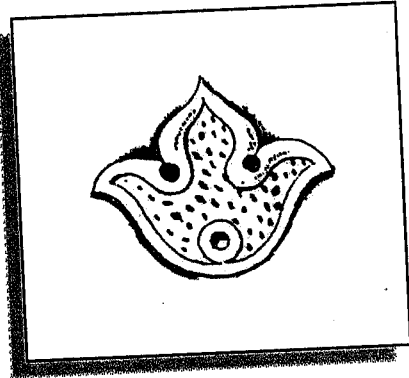
الأشكال ( ٦٣ : ٦٦ ) عن : ( شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٦٨ : ٧١ )



شكل ( ٦٧ )

عناصر كؤوس مركبة ، المسجد الأقصى ، العصر الأموي

عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٨١



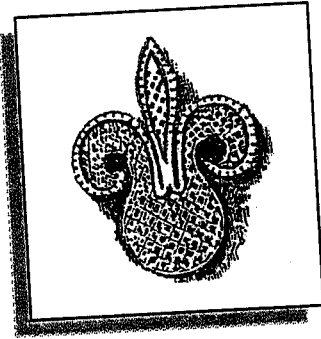
شكل ( ٦٨ )

ورقة كأسية ثلاثية ، طراز سامراء الأول

شكل ( ٦٩ )

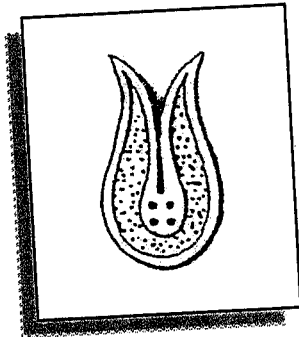
ورقة كأسية ثلاثية ، طراز سامراء الأول

( الأشكال ٦٧ : ٦٩ ) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦١-٦٢

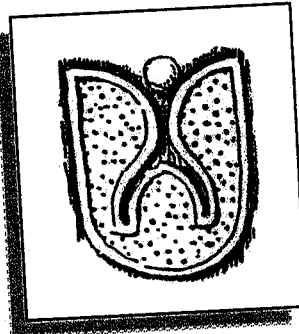


شكل ( ٧٠ )

ورقة كأسية ثلاثية ، طراز سامراء الأول

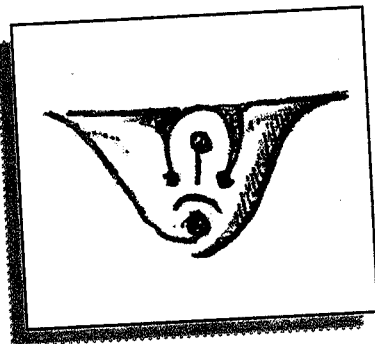


شكل ( ٧٢ )

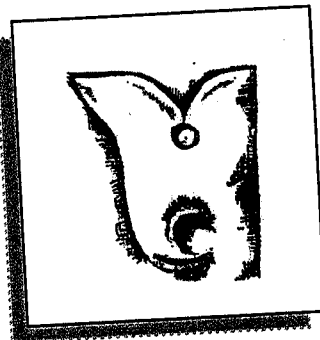


شكل ( ٧١ )

أوراق كأسية ثنائية ، طراز سامراء الثاني



شكل ( ٧٤ )



شكل ( ٧٣ )

أوراق كأسية ثلاثية ، طراز سامراء الثالث

( الأشكال ٧٠ : ٧٤ ) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦١ : ٦٣

### ثالثا : الثمار

#### ١. العنب :

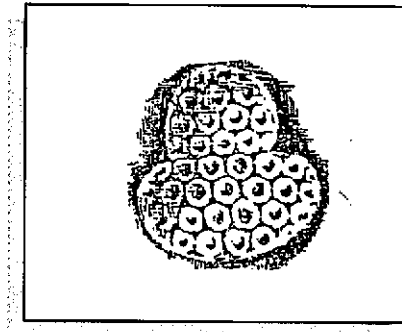
كان هذا العنصر من أحب العناصر النباتية إلى الفنان المسلم وخاصة في العصور الأولى للإسلام ( لوحة ٦٧ ) ، وهو عنصر زخرفي أخذ من الفن الهلنستي وانتشر استخدامه في الزخارف المسيحية وقد شاع استخدامه بكثرة في مصر وسوريا . ظهر في واجهة قصر المشتى من خلال الأشرطة العلوية والسفلية وداخل بعض المساحات المثلثة ، وكان في هذا الاستخدام قريبا من الطبيعة ، ثم بدأت أشكال ثمار العنب تتحول تدريجيا ( شكل ٧٥ ) ، وقد تدلت ثمار العنب غالبا من تحرك واستدارة الأغصان العلوية إلى الأسفل. ( ملياري ، ١٤١٤هـ )



لوحة ( ٦٧ )

زخارف من الرخام المفرغ ، العصر الأموي

عن : محمد : ١٩٨٥م



شكل ( ٧٥ )

عنقود عنب ، طراز سامراء الأول

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦١

٢. عنصر كوز الصنوبر البرعومي الشكل : كوز الصنوبر من العناصر الآشورية وقد ظهر في بدايات العصر الأموي وذلك من خلال فسيفساء بيت المقدس وواجهة قصر المشتى . ومن المحتمل أن الكيزان داخل الحلزونات كانت في الأصل عناقيد عنب وتطورت وحوّرت حتى أصبحت لا تختلف عن كيزان الصنوبر . ( شافعي ، ١٩٥٢ م )
٣. عنصر الرمان : كان عنصر الرمان معروفا في الفن الساساني ومنه انتقل إلى الفنون الإسلامية ، وظهر هذا العنصر في صورة بسيطة أو مركبة ( الأشكال ٧٦ : ٧٨ ) .

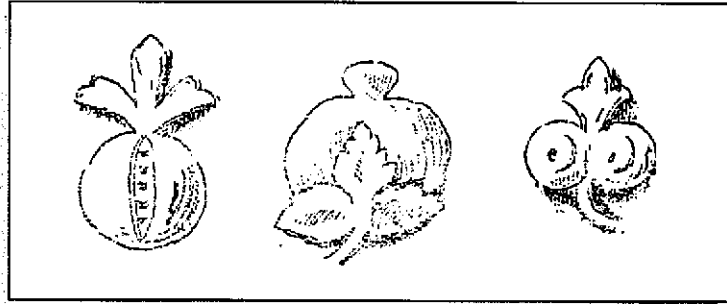
#### رابعاً: الأغصان :

- ظهرت الأغصان بأكثر من صورة مختلفة ومن ذلك :
- تكون الأغصان المفردة عريضة عند النقطة التي يتفرع منها الغصن إلى فرعين أو أكثر ، ثم ما تلبث هذه الأغصان أن تقل سماكتها وحجمها عند أطرافها .
  - تتخذ هذه الأغصان في تحركها نظاماً هندسياً يملئ عليها كيفية التحرك المطلوب لشغل الفراغ فيما يوحي للمشاهد بشيء من التحوير عن الواقع وعدم مطابقته للطبيعة . ( مليباري ، ١٤١٤ هـ )
  - ظهرت الأغصان المزدوجة ، حيث انشق الغصن إلى نصفين ، وحفر في وسطه حز عميق غائر جعل منه فرعاً مزدوجاً ، كما تشابكت الأغصان المزدوجة ، وامتدت على هيئة صفائر إما بسيطة أو معقدة . ( فكري ، ١٩٦٥ م )

#### خامساً : الأشجار

كثر استخدام الأشجار في الفن العثماني في مختلف الفنون التطبيقية ، حيث استخدم الأتراك العثمانيون شجر السرو وشجر الدوم وشجرة النخيل . غير أنهم أكثروا من استخدام شجرة السرو ، والتي يمكن اعتبارها من أخص مميزات الفن العثماني ، وقد ظهرت في الزخارف بطريقتين :

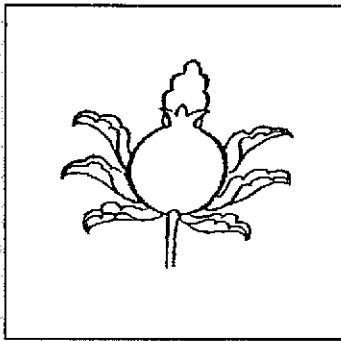
١. تكون على هيئة إطار يحيط بجانب التصميم الزخرفي .
- فترسم شجرة السرو صغيرة ، تتكرر على جانبي التصميم ، الذي يحيط بزهرية تخرج منها أنواع مختلفة من الزهور ، وبذلك تستخدم كفاصل بين التكوينات الزخرفية .
٢. تكون العنصر الأساسي في الزخرفة . حيث ترسم في وضع رأسي وذات حجم كبير وتلتف حولها الفروع النباتية الحلزونية التي تخرج منها الأوراق . ( رجب ، ١٩٩٤ م )



شكل ( ٧٦ )

عنصر الرمان

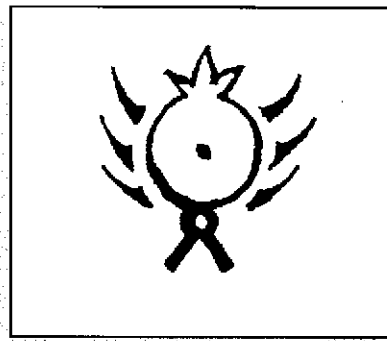
عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٨٣



شكل ( ٧٨ )

عنصر الرمان

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٣



شكل ( ٧٧ )

شكل مختلف لعنصر الرمان

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ١٤٢

## بعض الأمثلة لتداخل العناصر النباتية مع بعضها البعض

### أولاً : الأوراق مع الثمار

أ. الأوراق وعنصر الرمان :

يظهر عنصر الرمان هنا كهيئة عامة للشكل ، بينما تكون أوراق الأكانتاس المحتوى الداخلي للشكل ، حيث نرى العنصر وقد ملئ بدنه بأربعة أوراق من الأكانتاس ذوات الثلاثة فصوص ووضعت الأوراق بحيث تتم بعضها في حركة دائرية كانت معروفة في الفنون الهيلينستية ( شكل ٧٩ ) ، أما عنصر الرمان نفسه فقد كان معروفا في الفن الساساني .  
( شافعي ، ١٩٥٢ م )

ب. الأوراق وكيزان الصنوبر :

ظهرت الحلزونات وهي تخرج من بعضها في نظام هندسي ، وبداخل كل حلزون عنقود ثلاثي الفصوص وورقة نباتية من نوع المراوح وبها تعرق داخلي وذات قطاع مقعر ، ويحف بهذه الحلزونات صفوف رأسية من كيزان الصنوبر المتتالية ، كما ظهرت أوراق الأشجار المركبة والتي يوجد بداخلها عناصر نباتية أخرى مثل حبيبات العنب أو كيزان الصنوبر ( لوحة ٦٨ ) . ( شافعي ، ١٩٥٢ م )

### ثانياً : الأوراق مع الزهور

ظهر شكل سعف نخيلي على هيئة زهور اللوتس ، وفي بعض الأحيان وجدت داخل الأوراق عناصر نباتية زهرية وأصبحت الأوراق بذلك أوراق مركبة . ( نصر ، ١٩٩٥ م )  
كما امتزجت زهرة اللوتس مع أوراق النباتات المختلفة خاصة تلك التي تشبه أوراق الأكانتاس المشرشرة الحافات . ( مليباري ، ١٤١٤ هـ )

### ثانياً : الأوراق مع الأغصان

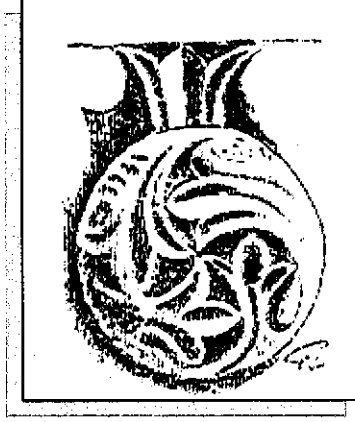
ارتبطت الأغصان مع أوراقها ارتباطاً وثيقاً وتشابكت بطريقة متنوعة ، وأفضل مثال على ذلك ما ذكره فكري ( ١٩٦٥ م ) من التفاف الأغصان في العصر الفاطمي ، حيث ذكر أن الأغصان الناتجة من امتدادات العروق قد استدارت لتحصر بداخلها الوريقات على هيئة إطارات متنوعة ( شكل ٨٠ ) ، وكانت حركتها على النحو التالي :

• تلف حول الوريقات على شكل دائرة منبعجة .

• تلف حول الوريقات على شكل قلب .

• تلف حول الوريقات على هيئة عقد مدبب . ( ص ١٨١ )

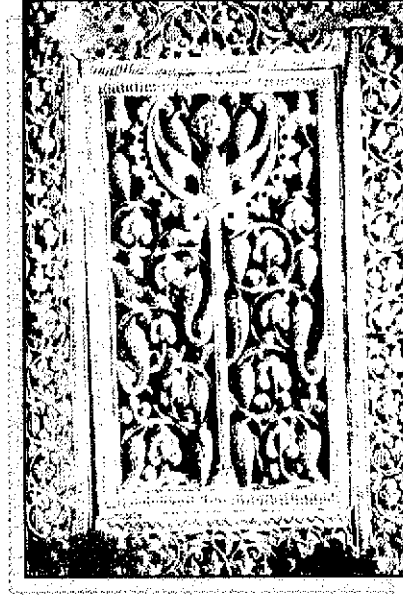
وقد بدأت الأغصان في الاستدارة منذ العصر الأموي ( لوحة ٦٩ ) ، وامتد هذا الالتفاف حتى عصور متقدمة .



شكل ( ٧٩ )

عنصر الرمان وبداخله أوراق الأكانتاس

عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٧٧

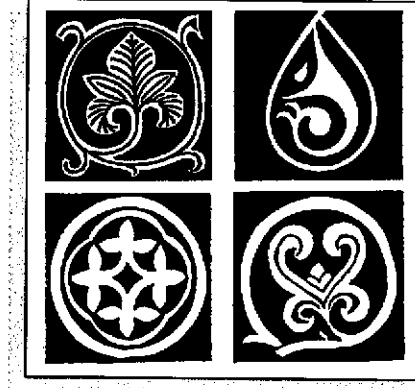


( لوحة ٦٨ )

حشوة خشبية من منبر جامع القيروان ، تونس

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٧٢

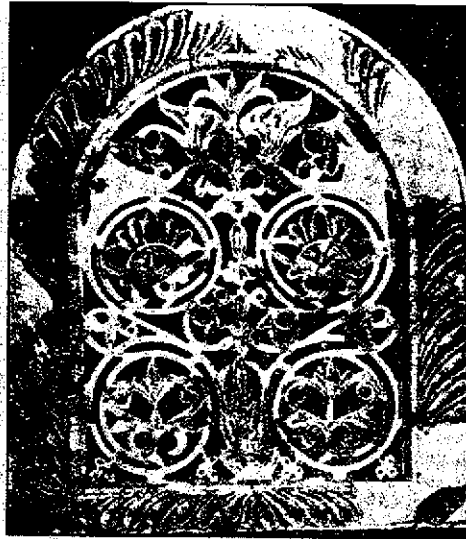




شكل ( ٨٠ )

استدارة الأغصان حول أوراقها

عن : Humbert , 1980



لوحة ( ٦٩ )

التفاف الأغصان حول أوراقها بصورة دائرية

زخارف من الرخام المفرغ ، العصر الأموي

عن : محمد ، ١٩٨٥م

## المحور الثاني : تخوير العناصر النباتية

كان تعبير الفنان المسلم عن النبات " يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي وبين التزام أشكال الطبيعة التزاما يكون قريبا نسبيا أو بعيدا حسب العصور والأقاليم وعلى الرغم من كل هذه الأساليب والاتجاهات فإننا نلاحظ أن هناك شخصية متميزة وإطارا عاما يجعلنا نحكم على أن هذا الزخرف من منتجات الفن الإسلامي " .  
( الألفي ، ١٩٩٨ م ، ص ١١٤ )

### أولا : عناصر نباتية قريبة من الطبيعة

استعمل الفنان المسلم زخارف نباتية أقرب إلى أصلها الطبيعي ، ومن أهم أمثلتها عناقيد العنب وأوراقه وأوراق الأكانتاس ، وأنواع مختلفة من الشجيرات والأوراق والأزهار ، ويختلف الاهتمام بهذا النوع من الزخارف القريبة من الطبيعة بين الأقاليم الإسلامية المختلفة ، فيزداد الاهتمام بها في إيران وتركيا ، وخاصة منذ أواخر القرن الثالث عشر بسبب بعض التأثيرات المغولية والصينية ، وقد تسرب هذا التأثير إلى مصر وسوريا .  
( المرجع السابق ، ص ١١٣ )

### ثانيا : عناصر نباتية بعيدة عن الطبيعة

إن الزخارف النباتية من أهم المظاهر التي توضح ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها نقلا حرفيا ، فهي في أكثر الأحيان عناصر زخرفية مجردة ، فلا نكاد ننتبين من الفروع والأوراق إلا خطوطا منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض ، وقد تخرج تلك الأغصان من جذع شجرة أو ساق أو إناء أو من أغصان أخرى ، وتمتد على هيئة أقواس أو التواءات أو حلزونات في أطراف أو تتابع أو تشابك أو تقاطع ، وتخرج من تلك الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور تشغل الفراغ المحصور بين تلك الأغصان وتملأ المجموعة المراد زخرفتها ، حيث تبدو بسبب شدة بعدها عن الطبيعة كأنها رسوم هندسية . ( المرجع السابق ، ص ١١٢ )

## المداخل التي لجأ إليها الفنان المسلم من أجل تحويل العناصر النباتية

### أولاً : التجريد

من أهم مميزات الفن الإسلامي سيادة مبدأ التجريد والرمز وما يندرج تحت هذا الموضوع من أساليب متنوعة ومعالجات لا نهائية لكافة عناصره سواء كانت نباتية أو هندسية أو حيوانية أو كتابية . ولقد اختار الفنان المسلم أسلوب التحويل لكي يرتفع فوق مرتبة التقليد ، وأصبح يمثل له اتجاهها معينا ، وهو أن الفن ليس بالنقل الصادق عن الطبيعة بل في ابتكار صور جديدة تخضع لأصول الجمال الفني .

كان للعناصر النباتية الحظ الأوفر من هذا التجريد ، وأهم ما تتميز به هذه الزخارف أنها لا تلتزم بالأشكال الطبيعية التي أقتبست منها . فقد حول الفن الإسلامي الطبيعة إلى مجردات ، واخترع بالرياضة الذهنية القوانين الهندسية التي تُعدّ أرضية لفهم التجريدات الهندسية الإسلامية التي تمثل بها متاحف الفن الإسلامي في أنحاء العالم ( البسيوني ، ١٩٩٤م )

ذكر الشامي ( ١٩٩٠م ) أن لفظة التجريد تعني توخي عدم التباين بين أفراد النوع الواحد ، والخروج من الكثرة إلى النموذج . فترسم مثلا ورقة الشجر بحيث لا تمثل ورقة نبات بعينها ، بل تشير إلى شكل الورقة ، دون أن يكون في الطبيعة ما يماثلها . ( ص ٢٤١ )

ويرى مرزوق ( ١٩٨٧م ) أن " الفنان المسلم لم يبتكر وحدات زخرفية بل رسم الأزهار والأشجار والفروع والأغصان والأوراق والسيقان والطيور والحيوان بعد أن حورها تحويرا كادت أن تفقد معه صورتها القديمة ولكنها وإن بعدت عن هذه الصورة فلا يزال لها جمال فني يدل على قدرة مبدعها وينطق بصفاء قريحته " . ( ص ١٢ )

" فالفنان المسلم يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية يعيد تركيبها من جديد في صياغة طروبة عذبة " . ( الألفي ، ١٩٩٨م ، ص ٩٠ ) حيث قام بتسطيحها ، في محاولة لتحليلها وإيضاح ما فيها من جمال خفي ، ويأتي هذا التحليل ليؤكد القيمة الجمالية للخطوط من خلال التسطيح والبحث عن نوع من الإيقاع الخطي الذي كان محورا لابتكاره عن طريق ما أضيف للشكل الطبيعي من تحويل . ( أحمد ، ١٩٧٨م ) ، وقد ابتعد الفنان المسلم بالأشكال عن مطابقتها للواقع ، وقام بتبسيطها من أجل الوصول بها إلى أقصى درجات التلخيص والتجريد ، ثم تنوعت هذه الأشكال في درجة اندماجها وتزاوجها مع بعضها بعض ، ومع عناصر الفن الإسلامي الأخرى ، مما نتج عنه فن زخرفي تميز بدرجة عالية من خصوصية الطابع وثراء الإنتاج .

وبصفة عامة لم تكن تعبيرات الفنان المسلم بأي حال من الأحوال تميل إلى المحاكاة الحرفية للطبيعة أو إلى التجريد الذي يصل بها للبعد عن مصدرها الطبيعي . أي أنها لم تصل إلى حد التجريد الذي يطمس معالمها الظاهرة ، ولم ترتبط بالمظهر الطبيعي للعناصر بل تم صياغتها بشكل مبتكر كما أنها كانت على اختلاف أنماطها تتحرك في ظل فلسفة فنية واحدة . ويمكننا عرض بعض الصياغات التحويرية التي لجأ إليها الفنان المسلم على النحو التالي :

- مخالفة الطبيعة في الشكل من حيث الخط الخارجي والهيئة .
- مخالفة الطبيعة في القوانين بحيث تتشعب وتتشق بطريقة مخالفة ، ومن ذلك :

- إنبات الأوراق والفروع من ورقة صغيرة .
  - إنبات الأوراق من كأس الزهرة .
  - تشابك وتعانق العناصر النباتية بحيث تكون تركيبا متحررا من الأثر الواقعي .
- ( أحمد ، ١٩٧٨م )

### ثانيا : الجانب الهندسي

يكمن الجانب الهندسي في قيام الفنان المسلم بتطويع العناصر النباتية المتمثلة في السيقان والفروع والثمار والأوراق داخل المنطق التصميمي الهندسي الدائري أو الحلزوني أو البيضاوي حيث تتكيف العناصر النباتية في سلاسة ورشاقة مع الأشكال الهندسية ، ويتحقق من هذا التكيف وحدات زخرفية تتكرر وتتمو في إطار المساحات التزيينية ، وهي تشعرنا بوجود الشكل الهندسي ولكن دون ظهوره بل تتزاحم هذه الأشكال مع العناصر النباتية التي تكتسب من خلال هذا التزاوج تحويرا ظاهرا ، وتتكيف سوية مع الأشكال الهندسية لتخرج لنا عناصر زخرفية تجريدية تحتوي على المنطق الهندسي والتميز النباتي ، بحيث لا يطغى الجانب الهندسي على العناصر النباتية في صياغة الوحدة الزخرفية . ( مليباري ، ١٤١٤هـ )

وقد اتبع الفنان المسلم عددا من الأسس الهندسية التي حور من خلالها عناصره النباتية وجاءت هذه التحويرات في صورة مبسطة أو مركبة تبعا للأسس التي لجأ إليها ، ومن ذلك :

### النسق الهندسي الحلزوني :

الشكل الحلزوني عبارة عن " شكل منتظم متولد بواسطة حركة خط يلمس دائما قوسا لولبيا ( شكل ٨١ ) ، وهو نظام يجعل الخط المتكون منه يدور حول نقطة باتساع مستمر مبتعدا بدورانه هذا عن نقطة الوسط في تتابع لا نهائي للخط المكون له " ( مليباري ، ١٤١٤م ، ص ١٠٢ )

وقد لعبت الحلزونات بأنواعها ومختلف قياساتها دورا هاما في مجال الصياغة التحويرية التشكيلية للعناصر النباتية لدى الفنان المسلم .

### النسق الهندسي البيضاوي :

الشكل البيضاوي هو " منحنى مغلق ينتج من تقاطع دائرتين متشابهتين أو مختلفتين في الحجم والقياس ، تكون نقاط مركزيهما على خط واحد " . ( المرجع السابق ، ص ١٠٦ )  
( شكل ٨٢ ) وقد ظهر هذا النسق في بعض الوحدات النباتية الإسلامية .

### النسق الهندسي الدائري :

الشكل الدائري عبارة عن " منحنى مقفل تقع جميع نقاطه في مستوى واحد وعلى نفس البعد من نقطة تسمى المركز ، ويطلق اسم الدائرة أيضا على المساحة التي يحيط بها ذلك المنحنى " . ( المرجع السابق ، ص ١٠٥ )

وقد ظهر مخطط الدائرة المحاطة بست دوائر ذات حجم واحد وهو أساس للشكل السداسي الذي شاع اعتماده في الفن الإسلامي كعنصر زخرفي مستقل أو كعنصر زخرفي أساسي في رسم هيكل الشبكة الزخرفية الهندسية . ( ويلسون ، بدون ) ( الأشكال ٨٣-٨٤ )

### النسق الهندسي المضلع :

هي تلك الأشكال الناتجة من تقاطع خطوط مستقيمة ذات اتجاهات مختلفة فتنتج نقاط تحدد مساحات وأشكال هندسية لها زوايا وأضلاع سواء كانت هذه الأشكال منتظمة أو غير منتظمة ، وليس من الضروري أن يأخذ النسق الهندسي في المساحة التزيينية الواحدة نمطا واحدا ، بل قد يكون عبارة عن نسق هندسية مختلفة . ( مليباري ، ١٤١٤هـ )

### النسق الهندسي المتموج :

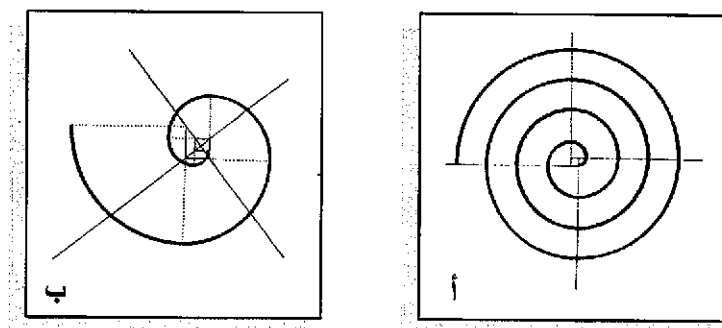
" ينتج الشكل المتموج عن طريق خطوط أقواس متعاكسة في الوضع ومتصلة في الأطراف بحيث يمر الخط المتموج بالتبادل بين هذه الدوائر فيأخذ مرة التقوس العلوي للدائرة ثم يستمر في المرور ليأخذ التقوس السفلي وهكذا في تتابع مستمر " ( المرجع السابق ، ص ١٠٧ )  
وقد عُرف هذا النسق في الفن الإسلامي بمسمى المعققات وظهرت على النحو التالي :  
أ . معققات بسيطة في بنائها ، تتفاوت في درجة تقاربها وتباعدها ، وتكون مرسومة بخط واحد وتظهر في صورتين :

- أقواس دوائر متراسة تقع نقاط مراكزها على استقامة واحدة . ( شكل ٨٥ )
- أقواس دوائر متراسة يمر امتداد المستقيم بينها بمركز الأولى ويكون مماسا للثانية بالتناوب ( شكل ٨٦ ) .

ب . معققات ظهرت على شكل ضفيرة ذات خطين ( شكل ٨٧ ) .

ج . معققات على شكل ضفيرة ذات خطين متوازيين ( شكل ٨٨ ) .

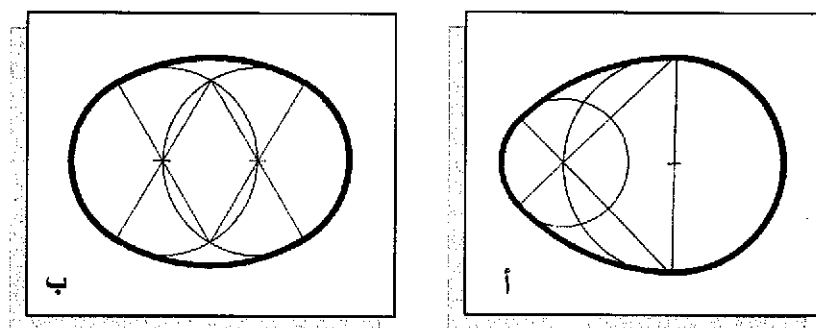
د . معققات على شكل ضفيرة ثلاثية الخطوط ( شكل ٨٩ ) .



شكل ( ٨١ )

الشكل الحلزوني

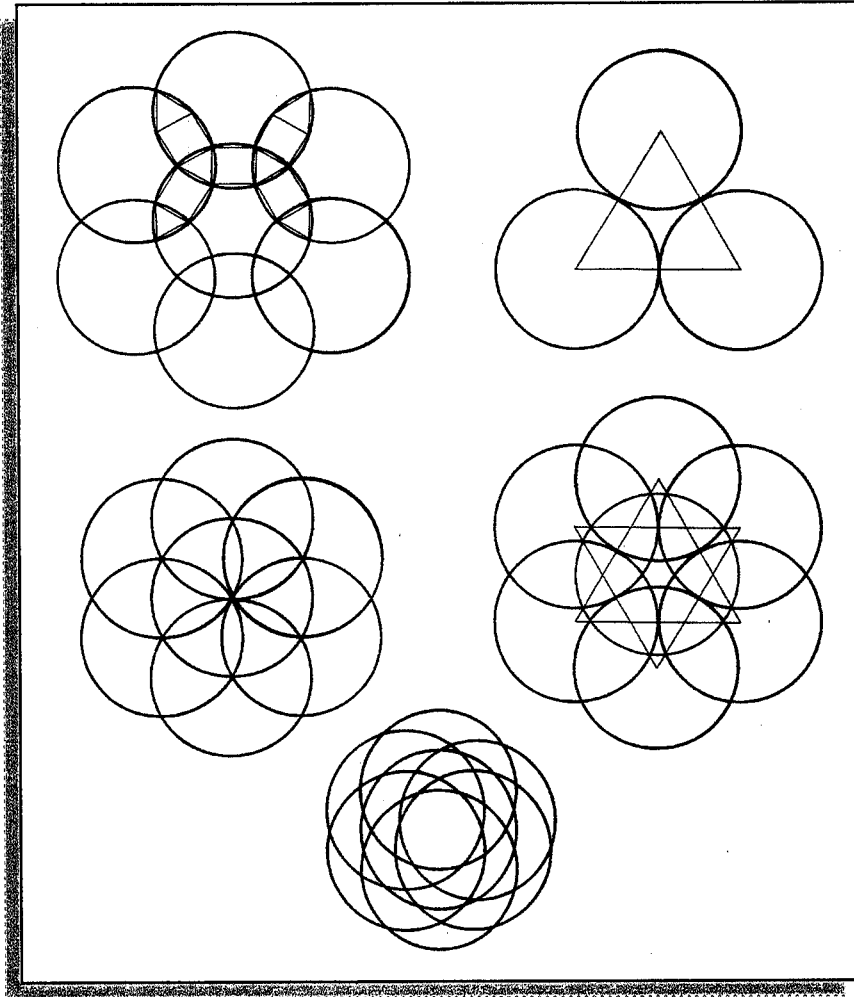
عن : Humbert , 1980



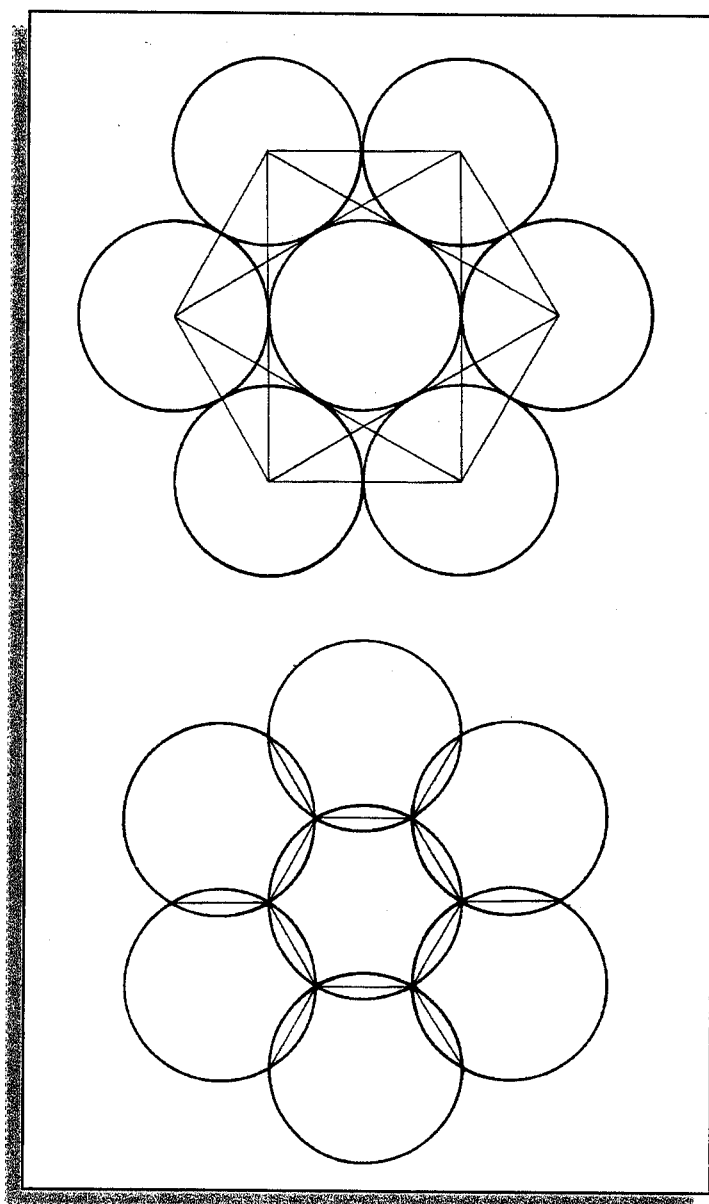
شكل ( ٨٢ )

الشكل البيضاوي

عن : Humbert , 1980

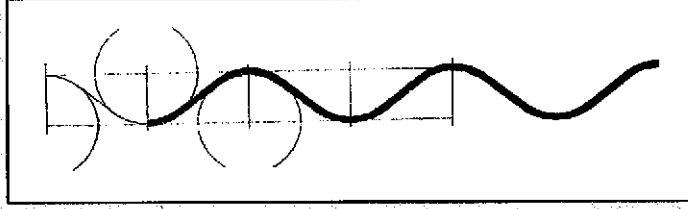


شكل ( ٨٣ )  
مجموعات مختلفة من الدوائر  
عن : ويلسون ، بدون

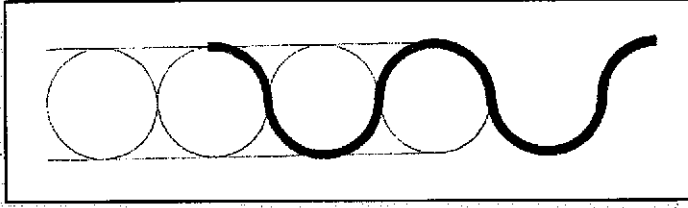


شكل ( ٨٤ )  
مجموعات مختلفة من الدوائر  
عن : ويلسون ، بدون

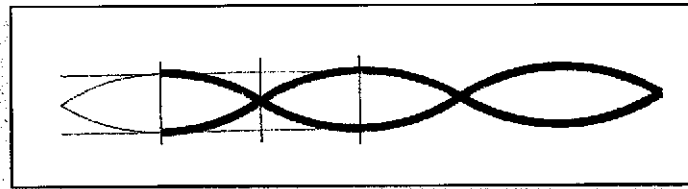




شكل ( ٨٥ )  
معققات بسيطة

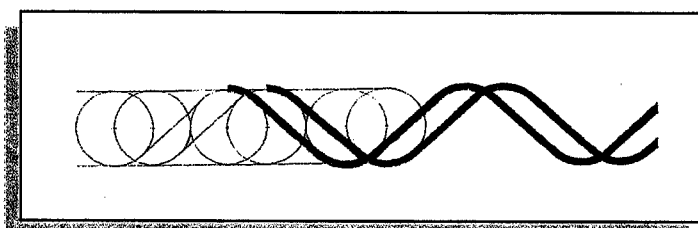


شكل ( ٨٦ )  
معققات بسيطة

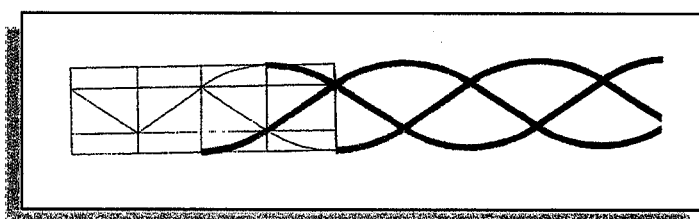


شكل ( ٨٧ )  
معققات ظهرت على شكل ضفيرة ذات خطين

( الأشكال ٨٥ : ٨٧ ) عن : Humbert , 1980



شكل ( ٨٨ )  
معققات على شكل صغيرة ذات  
خطين متوازيين



شكل ( ٨٩ )  
معققات على شكل صغيرة ثلاثية الخطوط

( الأشكال ٨٨ : ٨٩ ) عن : Humbert , 1980

### المحور الثالث : توزيع العناصر النباتية

أبدع الفنان المسلم في معالجاته الفنية لتحويل العنصر النباتي ، وقد ظهرت هذه العناصر بصيغ متنوعة وممتعة للنظر ، ظهرت داخل المساحات التزيينية المخصصة له على عدة صور ، ومن ذلك :

- مساحات شريطية ممتدة
- مساحات مغلقة
- مساحات مفتوحة ( حرة التوزيع )

#### **أولا : عناصر نباتية محورة تتكرر داخل مساحات شريطية ممتدة**

تضفي هذه التصميمات على ما بها من أشكال حالة من الثبات لا تعطي لهذه العناصر الحركة الحرة أو الانطلاق في اتجاهات مختلفة ، فالشريط يعطي دائما معنى الاتجاهات الأفقية أو الرأسية في التصميم ، ويعطي أيضا الإحساس بالاستطالة . ( أحمد ، ١٩٧٨ م )  
وقد ظهرت العناصر النباتية وتحورت داخل الأشرطة من خلال مجموعة من الصور المتنوعة وذلك على النحو التالي :

١. تكرار العناصر تبعا لنظام هندسي متموج " المعققات باختلاف أنواعها " ويمكن إيضاح ذلك من خلال ( الأشكال ٩٠ : ٩٤ )
٢. تكرار العناصر تبعا لنظام هندسي منتظم ( الأشكال ٩٥ : ٩٨ )
٣. تنوع العناصر في المساحة الشريطية الواحدة ( شكل ٩٩ )
٤. اختلاف اتجاه وضع العناصر ( شكل ١٠٠-١٠١ )
٥. اختلاف زاوية رؤية العناصر " المنظور " ( شكل ١٠٢ )
٦. تبادل الشكل مع الأرضية ( شكل ١٠٣ )



شكل ( ٩٠ )

تطبيق على المعققات البسيطة

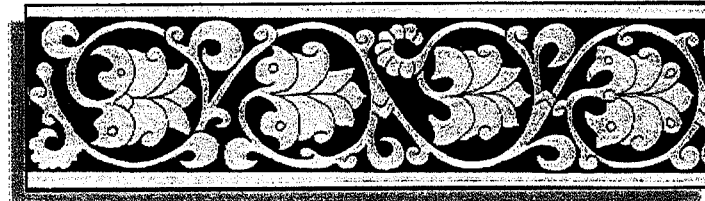
عن : Humbert , 1980



شكل ( ٩١ )

تطبيق على المعققات البسيطة

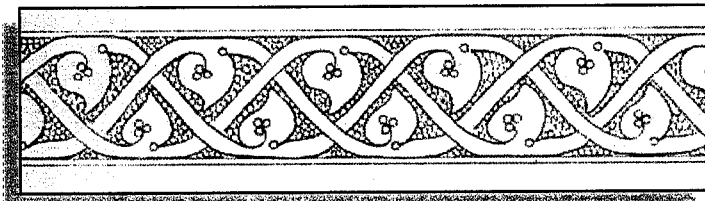
عن : Humbert , 1980



شكل ( ٩٢ )

تطبيق على المعققات البسيطة

عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ٩٣ )

تطبيق على معققات ذات خطين (تضافر مفتوح)

عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ٩٤ )

تطبيق معققات ذات ثلاثة خطوط ( تضافر مفتوح )

عن : النحاس ، بدون ، ص ٢٠٥

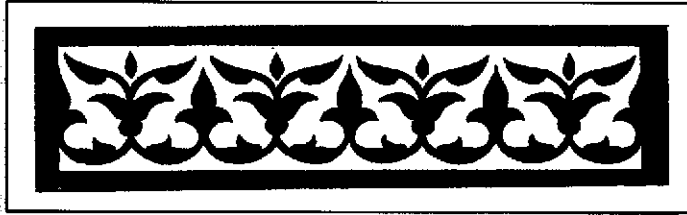


شكل ( ٩٥ )

تكرار قائم على ثبات شكل المفردة وثبات المسافة وثبات وضع المفردة

ويظهر فيه تلامس جوانب المفردات من خلال الخط الخارجي لها

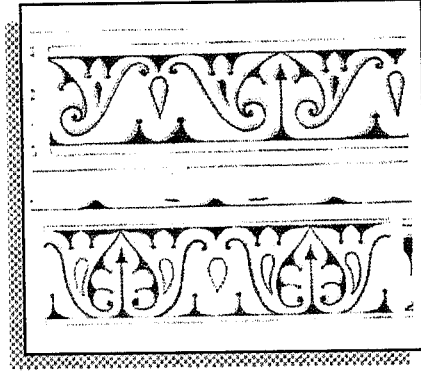
عن : النحاس ، بدون



شكل ( ٩٦ )

تكرار قائم على اختلاف شكل المفردات وثبات المسافة وثبات وضع المفردات

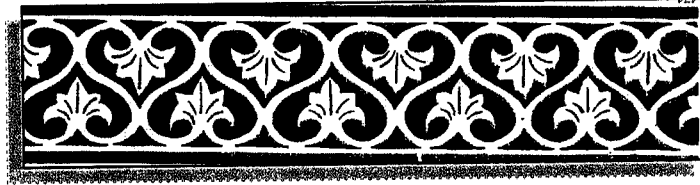
عن : الجبوري ، بدون ، ص ٧٠



شكل ( ٩٧ )

تكرار قائم على اختلاف شكل المفردات وثبات المسافات واختلاف وضع المفردات

عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ٢٥٧

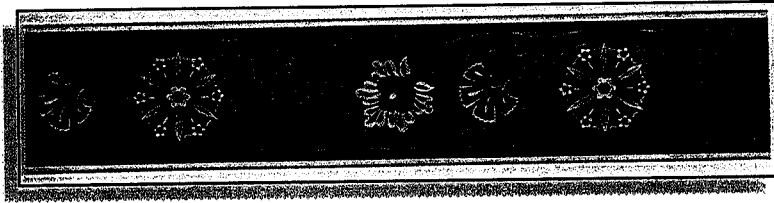


شكل ( ٩٨ )

تكرار قائم على ثبات المفردة وثبات المسافة مع اختلاف وضع المفردة

بين مقلوب ومعدول

عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ٢٥٠



شكل ( ٩٩ )

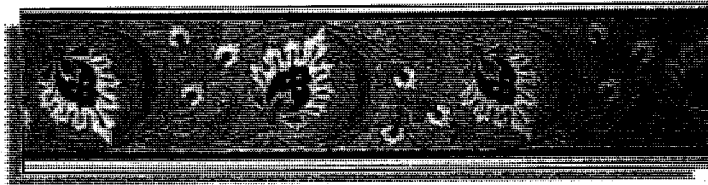
تكرار شريطي لمجموعة من العناصر النباتية — أوراق ، زهور متنوعة —

عن : النحاس ، بدون



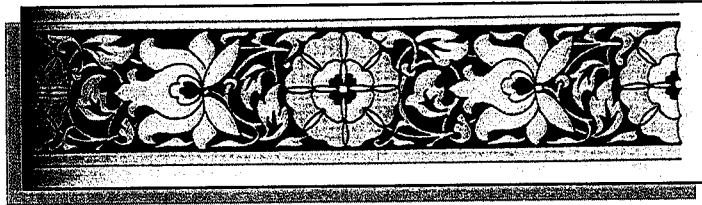
شكل ( ١٠٠ )

تبادل اتجاه وضع العناصر مع تشابه النوع — زهور — واختلاف شكل كل زهرة  
عن : ويلسون ، بدون



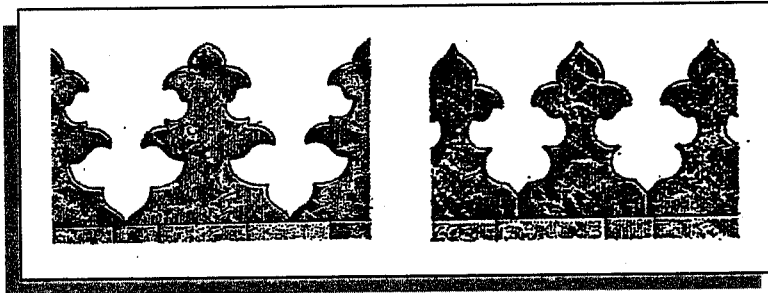
شكل ( ١٠١ )

تبادل اتجاه وضع العناصر مع اختلاف النوع — زهور ، أوراق —  
عن : النحاس ، بدون



شكل ( ١٠٢ )

تكرار شريطي لعنصر نباتي واحد مع اختلاف المنظور بين رأسي وأفقي  
عن : النحاس ، بدون



شكل ( ١٠٣ )

تساوي الشكل مع الأرضية  
عن : النحاس ، بدون ، ص ٢٩٠

## ثانيا : عناصر نباتية محورة تتكرر داخل مساحات مغلقة

تظهر العناصر بصورة مغلقة داخل المساحات التريينية ، بحيث تصبح عبارة عن وحدات مكررة من خلال حالات التماثل والتبادل والتساقط ، وقد تحورت العناصر النباتية داخل هذه المساحات من خلال مجموعة من الحلول التشكيلية المختلفة وذلك على النحو التالي :

١. تكرار العناصر تبعا لنظام هندسي دائري ، ببيضاوي ، مضلع ( الأشكال ١٠٤ : ١٠٧ )
٢. تناظر العناصر حول محور ( شكل ١٠٨ )
٣. تناظر العناصر حول محورين ( رأسي وأفقي ) ( شكل ١٠٩ )
٤. دوران العناصر حول نقطة مركزية ( الأشكال ١١٠-١١١ )
٥. تنوع العلاقات بين العناصر ( الأشكال ١١٢-١١٣ )
٦. انغلاق الشكل داخل المساحة ( شكل ١١٤ )
٧. تبادل الشكل مع الأرضية ( شكل ١١٥ )

## ثالثا : عناصر نباتية محورة وغير متكررة ( حرة التوزيع )

يخرج هذا التصميم بالأشكال المكررة من حالة التماثل والتبادل والتساقط التي كانت عليها إلى حالة تتميز بالحركة والحرية من خلال استمرار الخطوط ( شكل ١١٦ ) ، بمعنى أنه يعطي إحساسا بالانفتاح على الشكل الآخر ويعطي حرية أكثر في التصميم . ( أحمد ، ١٩٧٨ م )

وقد كانت العناصر النباتية تتحور وتتكرر بصفة عامة وفق نظام هندسي حلزوني ، وبذلك تعتبر الحلزونية من أهم نماذج التصميمات ذات التوزيع الحر . ( الأشكال ١١٧-١١٨ )

كما ظهرت خاصية التبادل في الأهمية بين الشكل والأرضية كما في ( شكل ١١٩ )

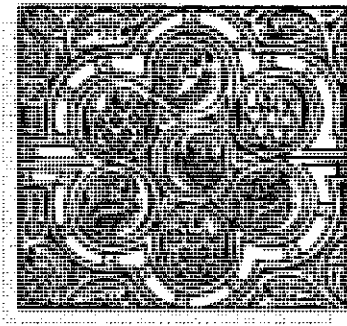




شكل ( ١٠٤ )

وريفات نباتية تعتمد في بنائها على مجموعة من الدوائر

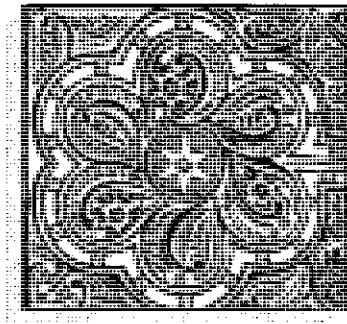
عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ١٠٥ )

مجموعة من العناصر النباتية تعتمد على الشكل المؤلف من سبع دوائر

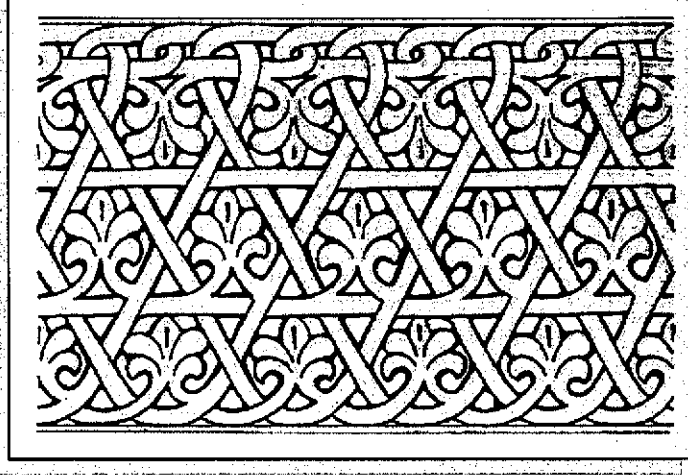
عن : ويلسون ، بدون



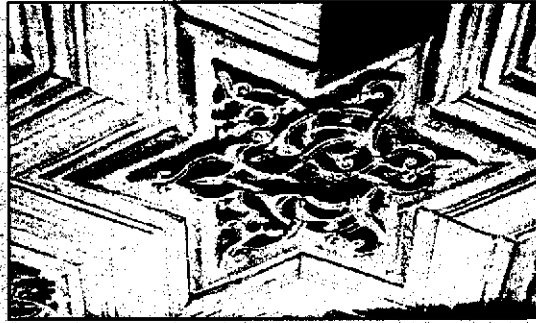
شكل ( ١٠٦ )

تطبيق النسق البيضاوي على وحدات نباتية إسلامية

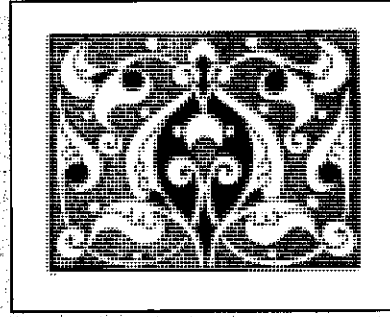
عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ١٠٧ )  
تقاطع الخطوط المستقيمة ( نسق هندسي مضلع )  
عن : ويلسون ، بدون



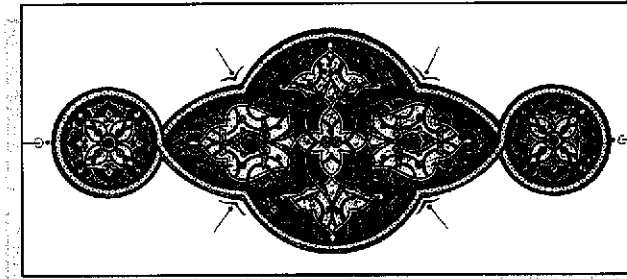
لوحة ( ٧٠ )  
بقايا من منبر صلاح الدين  
وهي عبارة عن نجمة سداسية تحصر داخلها  
مجموعة من العناصر النباتية المحورة  
عن : محمد ، ١٩٨٥م



شكل ( ١٠٨ )

تناظر العناصر حول محور

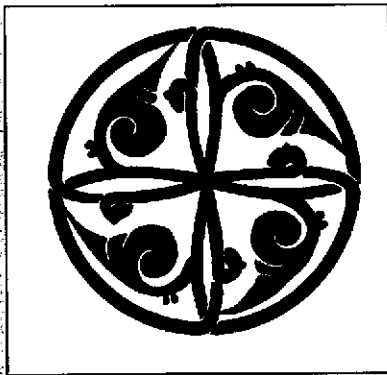
عن : ويلسون ، بدون



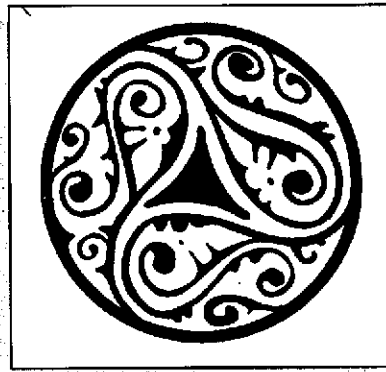
شكل ( ١٠٩ )

تناظر العناصر حول محورين

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٤



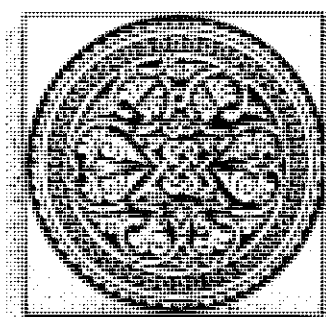
شكل ( ١١١ )



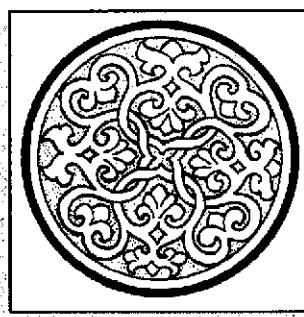
شكل ( ١١٠ )

دوران العناصر حول نقطة مركزية

الأشكال ( ١١١-١١٠ ) عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ١١٣ )



شكل ( ١١٢ )

تنوع العلاقات بين العناصر

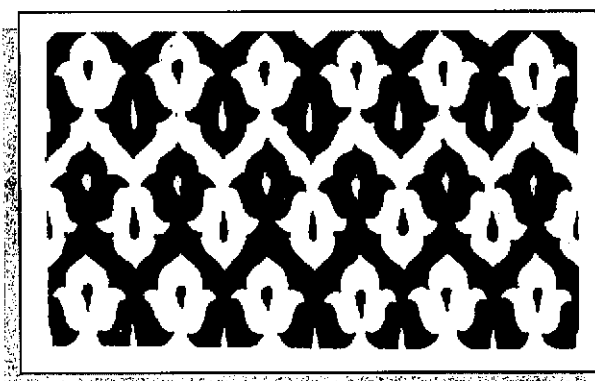
عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ١١٤ )

انغلاق العناصر ( اتزان وهمي )

عن : Humbert , 1980



شكل ( ١١٥ )

تبادل الشكل مع الارضية

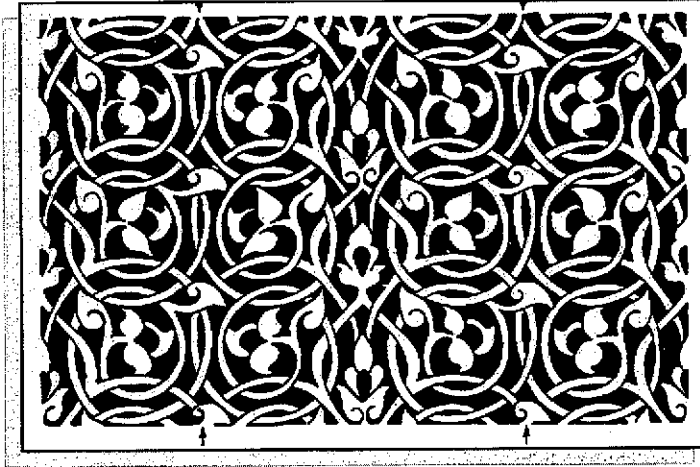
عن : Humbert , 1980



شكل ( ١١٦ )

توزيع العناصر بطريقة حرة ونسق حلزوني

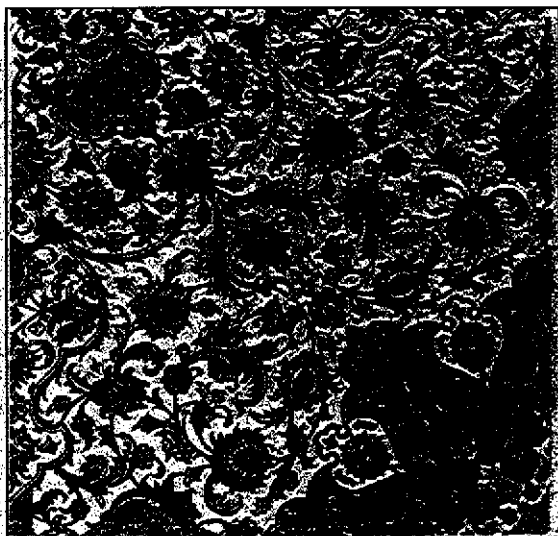
عن : الشامي ، ١٩٩٠م ، ص ١٧٨



شكل ( ١١٧ )

توزيع العناصر بطريقة حرة ونسق حلزوني

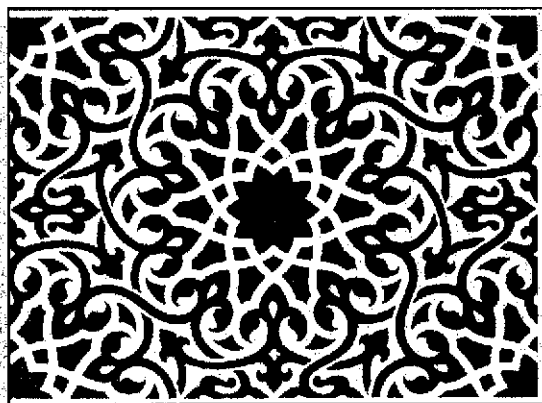
عن : ويلسون ، بدون



لوحة ( ٧١ )

إيقاع حر ، جزء من سجادة ، إيران

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٦٨



شكل ( ١١٨ )

تبادل الأهمية بين الشكل والأرضية

عن : النحاس ، بدون ، ص ٢٢٣

## المحور الرابع : تحوير العناصر النباتية مع العناصر الأخرى

- تحورت العناصر النباتية وتداخلت مع عناصر الفن الإسلامي الأخرى ( هندسية ، كتابية ، كائنات حية ) في أكثر من صورة وذلك على النحو التالي :
- عناصر نباتية تتحول وتتشابك مع العناصر الهندسية .
  - عناصر نباتية تتحول لتكون أرضية للعناصر الأخرى .
  - عناصر نباتية تتحول لتملأ المساحات المحصورة بين العناصر الأخرى .
  - عناصر نباتية تتحول لتكون نهايات العناصر الأخرى .

وسيتيم فيما يلي شرح حالات التحوير لكل نقطة من النقاط السابقة على حدة ، مع ملاحظة مدى تداخل عمليات التحوير وترابطها ، واندماج العناصر مع بعضها البعض .

### **أولاً : عناصر نباتية تتحول وتتشابك مع العناصر الهندسية**

امتزج التحوير النباتي بالعناصر الهندسية من خلال أسلوب أطلق عليه مصطلح " التوشيح " ويعتبر هذا المصطلح العربي مقابلاً لمصطلح " الأرابيسك " ، ويذكر فكري ( ١٩٦٥ م ) بأن " التوشيح " يعدّ نوعاً من الممارسة الزخرفية العربية الإسلامية المميزة عن أسلوب التوريق ، وعرف التوشيح على أنه " اصطلاح زخرفي لمجموعة متكررة تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر متشابهين تشابكاً هندسياً متماثلاً أو منتظماً تتباين الحركة فيهما تبايناً توقيعياً " . ( ص ١٨٣ )

أما الألفي ( ١٩٩٨ م ) فيرى أن التوشيح يعتمد على الامتزاج والتزاوج بين العنصر النباتي المحور والعناصر الهندسية ، فالمزاوجة بين الأسلوبين تعطي محصلة جمالية رائعة . فالخط المنحني الدوار يتميز دائماً بالرشاقة والجمال ، أما الخط الهندسي فله جمال من نوع آخر جمال رياضي يستشعره العقل .

وتذكر هدى رجب ( ١٩٧٨ م ) أن " الفنان حقق هذا النوع من التكوينات بتقسيم العمل إلى أشكال هندسية تتشابك مع الوحدات النباتية فتمتد فوقها أو تحتها ويصبح من الصعب فصل الأشكال الهندسية عن النباتية ، ولكي يؤكد الفنان سمة التشابك بينهما استخدم درجة لونية واحدة لتلوين حدود الأشكال الهندسية والفروع النباتية ليظهر كوحدة مترابطة " ( ص ١٠٢ ) ، كما راعى في هذه التكوينات علاقات التناسب بين العناصر واتجاه الوحدة النباتية داخل الشكل الهندسي بالإضافة إلى تماثلها وتعدد عناصرها .

حدد فكري ( ١٩٦٥ م ) الخصائص الإنشائية لأسلوب التوشيح العربي في الجمع بين

الخطوط الهندسية والأشكال النباتية وسيتم استعراضها باختصار في النقاط التالية :

#### أ : التقسيم الهندسي :

١. يبدأ الفنان عمله بتقسيم السطح إلى مناطق رئيسية ، رأسية وأفقية ، ويحدد نقطة تقاطع قطري لكل منها ، ويجعل من هذه النقطة مراكز يرسم حولها مضلعات نجمية ، ثم يمد الرسام بعد ذلك ضلوع النجم داخل حدود المنطقة الرئيسية لتلتقي بضلوع مضلع نجمي آخر مجاوراً للأول ومماثلاً له . وأخيراً تبدأ عملية الامتداد والالتقاء من جديد خارج المنطقة الرئيسية إلى المنطقة الرئيسية الأخرى المجاورة ويتكرر رسم هذه الأشكال الهندسية المجردة من منطقة إلى منطقة تكرر اللانهاية الافتراضية التي لا توقفها غير حدود السطح المعد للزخرفة .

#### ب : توزيع العناصر النباتية :

١. يحدد الطريق الذي يسلكه الغصن النباتي داخل الأشكال الهندسية كما يحرص على أن يكون سمكه أو عرضه واحداً .
٢. يقوم الرسام بتوزيع تموجات هذا الغصن وتقاطعاته ومداخله ومخارجة في الأشكال الهندسية توزيعاً متناسقاً ، معتمداً على نظرية التعانق وهي التي اصطلح بعضهم على تسميتها بالتشابك أو التداخل . والتعانق غير التضفير وإن كان يتصل به أو يتفرع منه ولهذه النظرية مظهران :
  - المظهر الأول مزدوج وهو أن يتلاقى غصنان أو شريطان ثم يفترقان بعد تقاطع خطي سيرهما .
  - المظهر الثاني منفرد أي أن التعانق مقصور على غصن واحد يستمد هذه الصفة من تموجاته العكسية فهو يصعد إلى اليمين ومرة إلى اليسار أو يمتد تارة في صعود وتارة في انحدار أو يتقدم إلى الأمام ثم يتراجع إلى الخلف .

#### ج : التنسيق بين الأشكال السابقة :

١. يقوم الرسام بحشو الفراغات الناتجة عن هذه التقابلات والتقاطعات الهندسية والتشابكات النباتية ويرسم أشكالاً أخرى تتبثق من الأغصان أو تتكئ عليها مكونة من وريقات أو سعف أو براعم أو زهيرات بحيث تملأ هذه الأشكال الفراغات وتتناسب معها .
٢. يراعي الرسام في تنسيق هذه الأشكال تناسب أحجامها وتناسب أوضاعها من حيث التقابل أو التعارض .



٣. كما يراعي الفنان في تنسيق هذه الأشكال جميعا مظهرا عاما آخر ، وهو مظهر التماثل وذلك أن المجموعة التي رسمها الفنان في منطقة ما يجب أن تتصل بمجموعة مماثلة لها في المنطقة التي تعلوها أو تدونها أو تجاورها إما تماثلا متقابلا أو تماثلا عكسيا ، ومعنى ذلك أن التماثل في هذه الأشكال لا يقتصر على العناصر داخل المنطقة الواحدة بل يشمل المجموعات الصغرى في تلك المناطق جميعا ومن هذا التماثل الجزئي والمركب تتكون المجموعة الكبرى ويتكون التوشيح العربي .

ونذكر أيضا أن أسلوب التوشيح اظهر مقدرة الفنان المسلم على تحوير عناصر الطبيعة فأخذ يغير من معالمها ، ولم يتقيد بقواعد مرسومة لأشكال التوشيح ، ولكنه التزم بمبادئ رئيسية لتطبيق هذه الزخارف على النحو التالي :

١. تنسيق الأشكال النباتية داخل مصلعات هندسية مجردة .

٢. تكرار التمجوجات الخطية تكرارا تختلط فيه البداية والنهاية .

٣. تعانق الأغصان والفروع .

٤. امتلاء الفراغات .

٥. تماثل العناصر والمجموعات .

وكانت أول مظاهر تطور هذا النوع من الزخارف عبارة عن تشكيلات حلقيّة تلتف الأغصان فيها على شكل باقات وتتفرع الوريقات منها يمنة ويسرة بحيث تملأ الفراغات الداخلية والخارجية على السواء في تلك الحلقات ثم أبتكرت أشكال أخرى خضعت فيها الأغصان للحدود الهندسية وظهر فيها التكرار والتعانق والتماثل .

وكانت بعض هذه المجموعات تتكون من :

— أشكال مبسطة تقتصر الزخرفة فيها على غصن متموج تثبت منه الوريقات منفردة أو مزدوجة يمنة ويسرة .

— أشكال مركبة امتدت الأغصان فيها حول محور رأسي وتتابعتموجاتها وتعانقاتها .

— أشكال هندسية مجردة تشابكت فيها الأغصان المزدوجة وعبرت عن فكرة التوشيح بالرغم من خلوها من الوريقات النباتية .

## ثانيا : عناصر نباتية تتحول لتكون أرضية للعناصر الأخرى

ظهرت العناصر النباتية المحورة وهي محصورة داخل مساحات متنوعة بحيث يتم تحويل العنصر النباتي ليتناسب مع المساحة المطلوبة ، وهذا النوع من التكوينات يعتمد على توزيع عنصر نباتي واحد أو مجموعة عناصر ( وحدة نباتية ) داخل مساحات مختلفة ، والفنان هنا يختار أكثر العناصر النباتية طواعية ويقوم بتحويلها لتتلاءم مع المساحات المحصورة بين عناصر التكوين الأخرى كالتالي :

### ١. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين الأشكال الهندسية :

والتي قد تكون مضلعات ذات زوايا كالمستطيل والمثلث والمربع والمسدس وغير ذلك ( شكل ١١٩ ) كما يمكن أن تكون مساحات هندسية مستخلصة من الدوائر أو الدوائر المتقاطعة والمتماسمة وما ينشأ عنها من أشكال هندسية ذات خطوط منحنية ( شكل ١٢٠ ) .

### ٢. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين عناصر الكائنات الحية

أضيفت بعض العناصر النباتية بعد تحويلها لملء الفراغات الموجودة بين عناصر الكائنات الحية بما يتناسب مع شكل الكائنات وحجم الفراغات المتبقية بينها ، وظهرت هذه العناصر من خلال درجات متفاوتة في التحويل وذلك على النحو التالي :

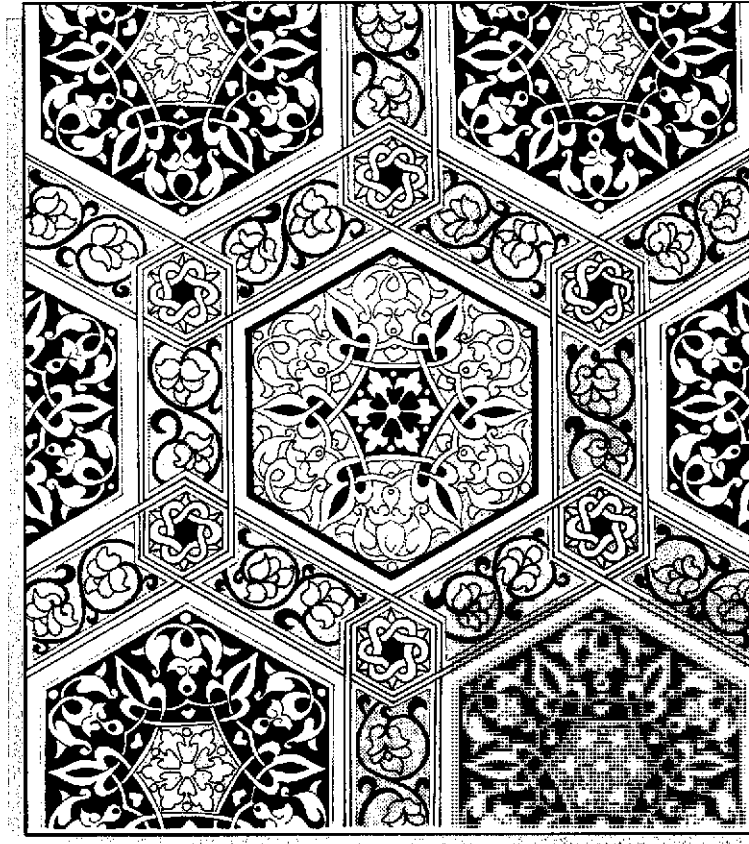
• إما قريبة من الطبيعة كما في ( شكل ١٢١ ) و ( لوحة ٧٢ ) .

• أو بصورة مجردة كما في شكل ( ١٢٢ ) و ( لوحة ٧٣ ) .

### ٣. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين حروف الخط العربي :

أضيفت إلى الكتابة الكوفية بعض العناصر النباتية المحورة على هيئة وريقات منحنية ومتبسطة لتناسب مع الفراغات الممتدة بين أطراف الحروف ، وقد سيطرت العناصر النباتية بعد تحويلها على الفراغات الناتجة بين حروف الخط الكوفي وأكسبت مظهره العام مسحة مرنة وليئة مع المحافظة على صلابته ويبوسته وميله إلى التضليع ( شكل ١٢٣ ) .

كما قام الفنان بربط عناصره النباتية بنوع آخر من أنواع الخط العربي ، فالطغراء العثمانية صورة من تلك الصور التي أبدعها الخطاط العثماني فيما أبدعه من صور للخط العربي ، وتختلف الطغراء في مظهرها ، فقد تكون خالية من الزخرف وقاصرة على اسم السلطان مصحوبا بألقابه ، وقد تكون مزخرفة بأزهار القرنفل أو اللوتس وبزخرفة الرومي أو الهاتاي ، وتأتي هذه العناصر لتملأ الفراغات بين حروف الطغراء ومن ذلك ما يظهر في ( لوحة ٧٤ ) ( مرزوق ، ١٩٨٧م )

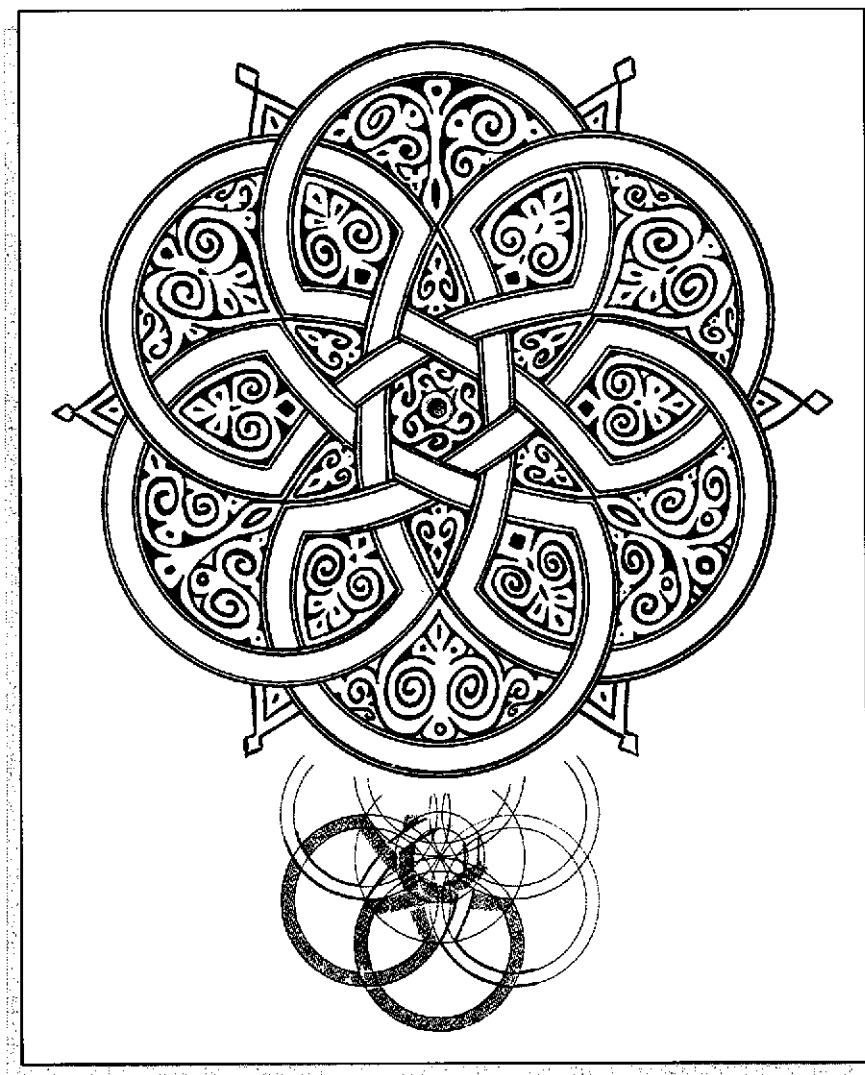


شكل ( ١١٩ )

تحويل العناصر النباتية

وتناسبها مع المساحات المحصورة بين الأشكال الهندسية

عن : ويلسون ، بدون



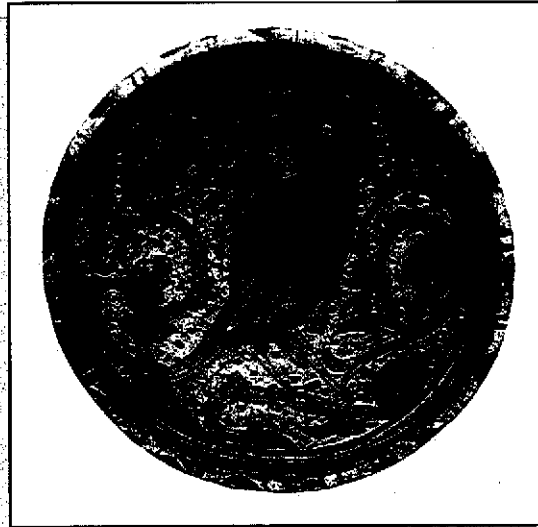
شكل ( ١٢٠ )

تحويل العناصر النباتية لتتلاءم مع شكل المساحات  
الناجمة عن مجموعة من الدوائر المتقاطعة  
عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ١٢١ )

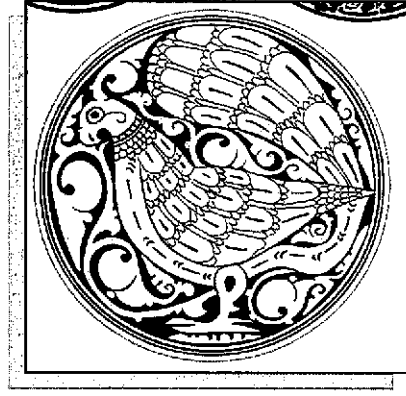
عناصر نباتية تملأ الفراغ بين عناصر الكائنات الحية  
عن : ويلسون ، بدون



لوحة ( ٧٢ )

إناء من الخزف

عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ١٤٥



شكل ( ١٢٢ )

عناصر نباتية محورة تملأ الفراغ بين عناصر الكائنات الحية  
عن : ويلسون ، بدون

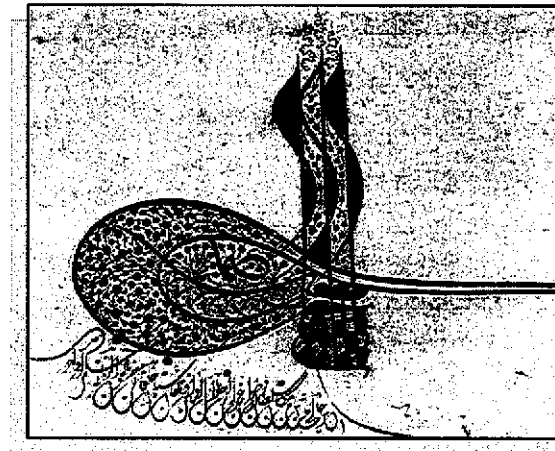


لوحة ( ٧٣ )

تحويل العناصر الطبيعية إلى عناصر زخرفية مجردة  
قطعة نسيج ، القرن ١٤م  
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٩٩



شكل ( ١٢٣ )  
عناصر نباتية تملأ الفراغات بين الحروف  
عن : ويلسون ، بدون



لوحة ( ٧٤ )  
طغراء عثمانية  
عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ٤٨

### ثالثاً : عناصر نباتية تتحول لتملاً المساحات المحصورة بين العناصر الأخرى .

وهي عبارة عن تكوينات زخرفية على أرضية مملوءة بالعناصر النباتية ذات الكثافة العالية وكان يُراعى في هذا النوع أن تكون فروع العناصر النباتية رقيقة ، خفيفة المظهر والحركة ، وهي إما غائرة وإما بارزة بمستوى أقل من مستوى بروز العناصر الموجودة عليها ، وقد ظهرت هذه التكوينات على النحو التالي :

#### ١. عناصر نباتية محورة تكون أرضية للأشكال الهندسية

تظهر في هذه التكوينات أشكال هندسية بارزة ذات مستوى أعلى من مستوى الأرضية وتكون كبيرة في الحجم ولها كثافة أقل . أما أرضية العمل فهي عبارة عن تكوينات زخرفية مملوءة بالعناصر النباتية ذات الكثافة العالية ، وهي إما غائرة أو بارزة بمستوى أقل من مستوى الأشكال الهندسية ( لوحة ٧٣ ) .

#### ٢. عناصر نباتية محورة تكون أرضية لعناصر الكائنات الحية

تكون السيادة في هذه التكوينات لعناصر الكائنات الحية ، والتي تظهر على أرضية زخرفية من العناصر النباتية المحورة على شكل تفريعات نباتية ذات خطوط دائرية ، ومجموعة من الزخارف الورقية ( شكل ١٢٤ ) .

#### ٣. عناصر نباتية محورة تكون أرضية لحروف الخط العربي

تظهر حروف الكتابة على أرضية مملوءة بالزخارف النباتية ذات الفروع الرقيقة ، وتمتاز بخفة المظهر والحركة ، وتكون الحروف شامخة ثابتة عليها ، وقد لجأ الفنان المسلم في هذا النوع من الزخارف إلى أكثر من أسلوب ومن ذلك :

• الاختلاف في الحجم : أستخدم الفنان الاختلاف في حجم بعض الأشكال عن الأخرى

فجعل حجم الكتابات أكبر من حجم الزخارف النباتية المحورة ( شكل ١٢٥ ) .

• تباين الكثافة : أستخدم الفنان تباين كثافة بعض الأشكال عن الأخرى بالتكوين فتعمد

الفنان زيادة كثافة الزخارف النباتية في حين بسط من كثافة الكتابات ( لوحة ٧٤ ) .

• استخدام البارز والغائر : في حالة التكوينات التي خلت من اللون ( والتي كانت

محفورة على الرخام أو الخشب ) ميز الفنان بين عناصر التكوين بأن جعل الكتابات

بارزة والزخارف النباتية المحورة إما غائرة وإما بارزة بمستوى أقل من مستوى بروز

الكتابات ( لوحة ٧٥ ) .

• تبادل الأهمية : قد يمتزج الحرف بالعناصر النباتية ويظل واضح المعالم ، وقد يغيب

الحرف تماماً ويندمج مع العناصر النباتية ويحتاج إلى بذل جهد لاكتشافه ( لوحة ٧٦ )





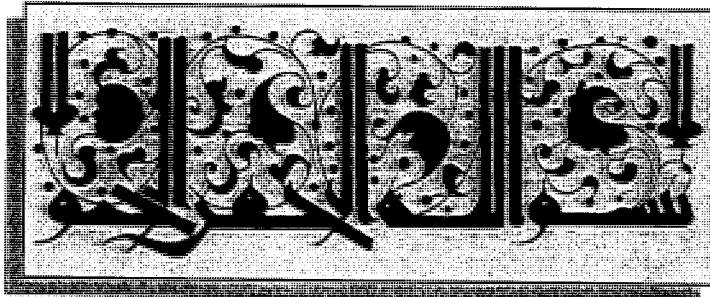
لوحة ( ٧٥ )

نجمة خماسية على أرضية من العناصر النباتية  
عن : النحاس ، بدون ، ص ٣١٤



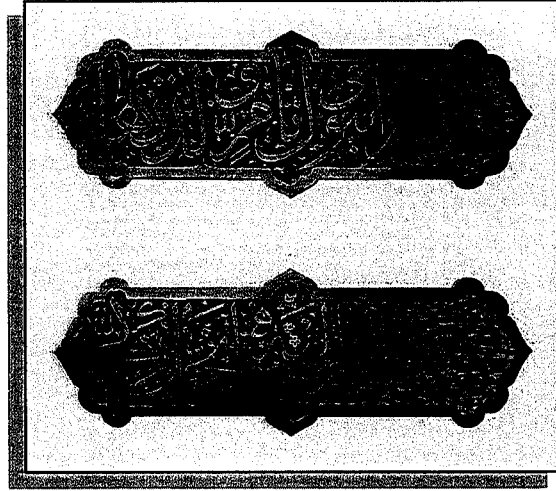
شكل ( ١٢٤ )

عناصر نباتية محورة تكون أرضية لعناصر الكائنات الحية  
عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ١٢٥ )

تظهر حروف الكتابة عادة بحجم أكبر من حجم الزخارف النباتية المحورة  
عن : الشامي ، ١٩٩٠م ، ص ٢٠١



لوحة ( ٧٦ )

صفحة من المعدن

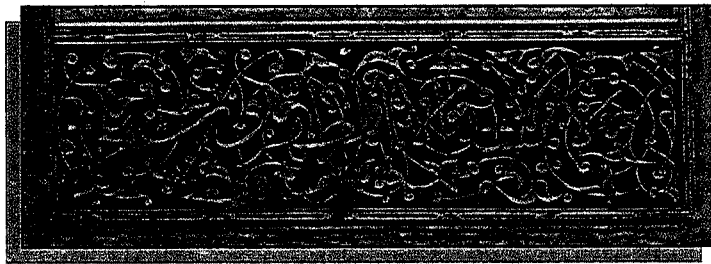
عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ١٢١



لوحة ( ٧٧ )

لوح من الرخام ، ١٣م

عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ٩٠



لوحة ( ٧٨ )

زخارف من مصحف

عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ٣٨

#### رابعاً : عناصر نباتية تتحول لتكوّن نهايات العناصر الأخرى .

وهي عبارة عن تكوينات تحولت فيها العناصر النباتية لتكوّن من هذا التحوير نهايات العناصر الأخرى ، بما يتناسب مع شكل كل عنصر ، ومن ذلك :

##### ١. عناصر نباتية تتحول لتكوّن نهايات الخطوط الهندسية

عبارة عن تكوينات لعناصر نباتية محورة متصلة ببعض أطراف خطوط الوحدة الهندسية ، حيث تم هذا التحوير بما يناسب الخطوط الهندسية للوحدة ، فتكون بذلك بعض الفروع والأوراق النباتية ( الأشكال ١٢٦-١٢٧ ) ، وقد أكد الفنان على الأشكال الهندسية في الجزء الأكبر من التكوين وفي أجزاء أخرى بسيطة تظهر لنا العناصر النباتية .

##### ٢. عناصر نباتية تتحول لتكون أطراف الكائنات الحية

عبارة عن تكوينات لعناصر نباتية محورة ينتج من خلالها تكوين بعض أطراف الكائنات الحية كأن تتحول العناصر النباتية لتكون أطراف وأجنحة بعض الطيور ( الأشكال ١٢٨-١٢٩ ) . ومن تلك الأمثلة ما نشاهده من تحول رأسا حصانين يتفرعان من أغصان النبات وتخرج من رأسيهما حلقات نباتية ( لوحة ٧٩ ) ، وهناك العديد من الأمثلة في الفن الإسلامي والتي تحتوي على تراكيب خيالية لا وجود لها في الطبيعة مستمدة من أجزاء الحيوانات والتي قد تنتهي أطرافها بفروع نباتية ( لوحة ٨٠ )

##### ٣. عناصر نباتية تتحول لتكون نهايات حروف الخط العربي

بدأ الخط الكوفي البسيط والذي يستمد زخارفه من تناسق الحروف بالتطور شيئاً فشيئاً حتى حدث له الاندماج الكامل مع العناصر النباتية المحورة ، وقد أورد فكري ( ١٩٦٥ م ) المراحل التي مرت بها هذه العملية كالتالي :

بدأت تظهر أشكال وريقات نباتية وأنصاف وريقات من خلال تشكل بعض حروف الخط الكوفي . حيث قام الخطاط بمد الأطراف المستديرة لتملأ الفراغات الأفقية فامتدت الفرطحة وأصبح رأس الحرف شبيهاً بنصف وريقة نباتية منثنية ثم أضاف أحياناً إلى هذه الوريقات شحمة وسطى فتكامل شكلها المورق .

ثم قام الخطاط بتحويل الورقة النباتية وكأنها منبتقة مباشرة من أذنان بعض الحروف مثل الراء والنون والواو ، فيبدو هذا الذنب وكأنه متصل مع الورقة النباتية بغصن رفيع . وكانت الورقة من قبل امتداداً للحرف نفسه وجزءاً منه ، حيث تحتفظ بشكله وحجمه وكثافته ، ثم امتد الغصن وطل وانتشت الورقة أو انبثق من الغصن وريقتان متماثلتان أو استدار الغصن أو انعطف وانضمت الوريقتان فأصبحت ورقة واحدة من ثلاث شحومات احتضنها الغصن في جوفه أو نمت الورقة وتعددت شحوماتها ( الأشكال ١٣٠-١٣١ ) .

وقد أدى هذا النوع من التحوير إلى ظهور تعبيرين في العنصر النباتي المحور هما :

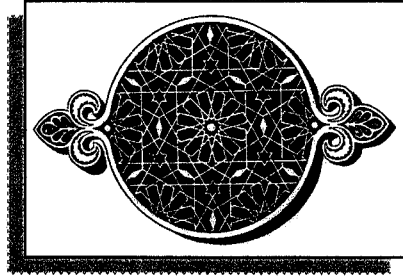
#### ■ الورقة المجنحة :

وهي ورقة مدببة من خمس شحمت أو سعفه نخيلية تنفرع من ساق ينبت في مواضع من رأس حرف العين أو الواو وتنقسم نصفين على هيئة جناحين يمتد أحدهما عن يمين الساق والآخر عن يساره وقد تطورت أشكال هذه الورقة المجنحة في أكثر من موضع على النحو التالي :

- طرفا الجناحين المدببين استدارا واتخذا شكل وريقة وأصبح كل جناح يتكون من وريقتين .
  - تنفرع الساق إلى ساقين وامتدا كالجناحين ، ولكن الأيمن منهما انتهى بشكل نصف الورقة التقليدية وانتهى الأيسر بورقة مقسومة إلى نصفين .
  - امتد الجناحان يمنا ويسرة ونبتت من نقطة التقائهما وريقة ثالثة مدببة من غير شحمت .
- وتفصح هذه التشكيلات عن خاصية من خصائص الزخرفة الإسلامية عامة وهي التنوع في التماثل . ( فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٩٨ )

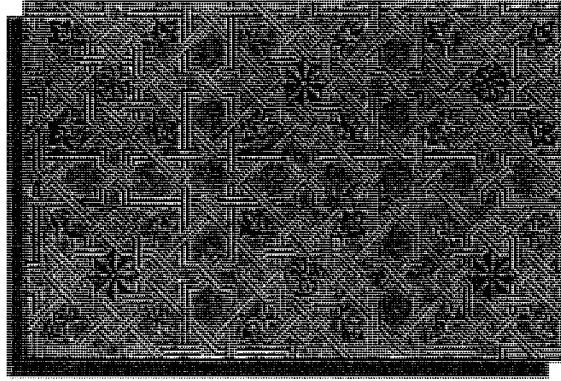
#### ■ الباقة الزهرية :

وهي التي ترسم غصنا على هيئة حلقة تثبت وريقات من جانبيه وينتهي بورقة من ثلاث أو خمس شحمت تتنصب في جوف الحلقة وتملؤها ، وتشكيلات الباقيات فيها أنواع مبسطة وأخرى مركبة تعددت فروعها ووريقاتها أو اتسعت حلقاتها وانبسطت وريقاتها وازداد عدد شحمتها . وقد بلغ الخط الكوفي المزهر غايته حينما اتحدت الحروف بالأغصان المحورة وانسكبت فيها واتخذت معها مظهرا يعبر عن الوحدة والتكامل ( فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٩٩ )



شكل ( ١٢٦ )

عن : الجبوري ، بدون ، ص ٢٨٧



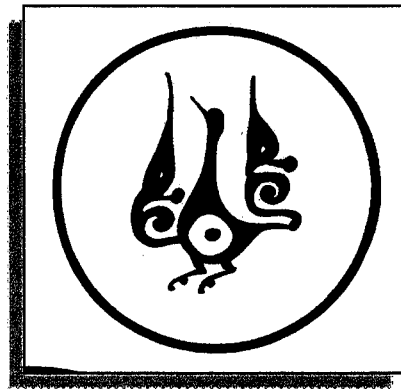
شكل ( ١٢٧ )

عن : النحاس ، بدون ، ص ٣١٤



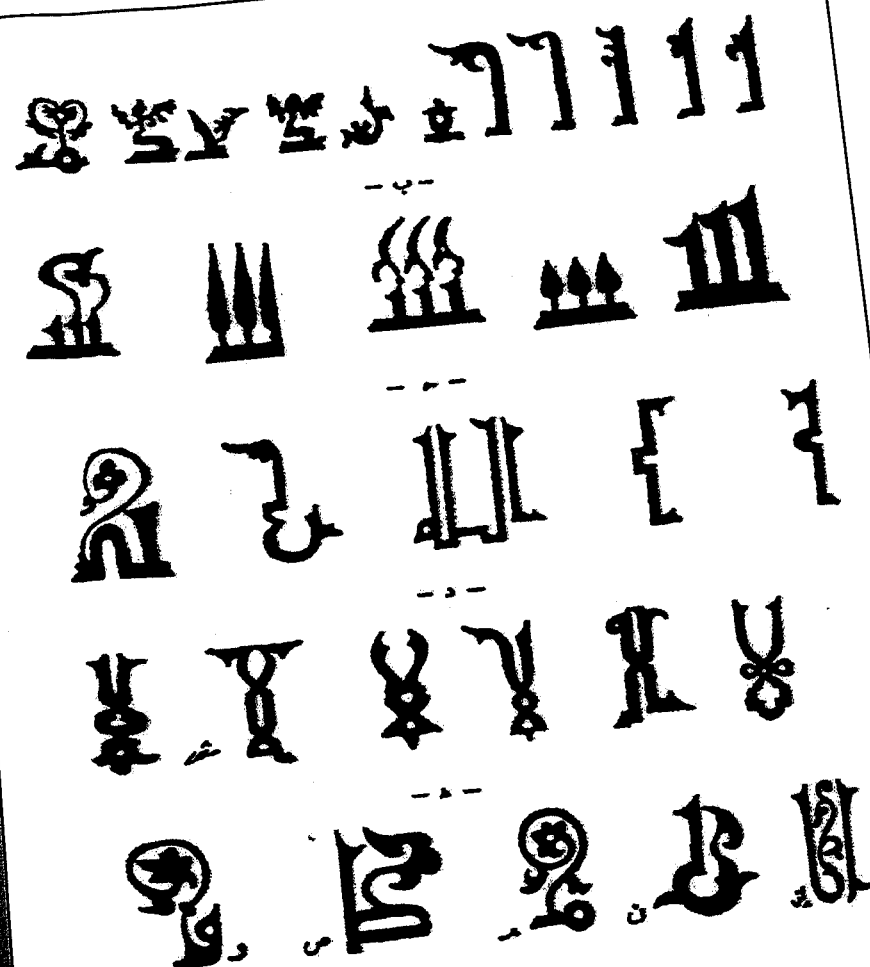
شكل ( ١٢٩ )

عن : Humbert , 1980



شكل ( ١٢٨ )

عن : ويلسون ، بدون



شكل ( ١٣٠ )  
عن : فكري ، ١٩٦٥ م ، ص ١٩٥



لوحة ( ٨٣ )

تكامل تحويل العناصر النباتية لتتكيف مع حروف الخط العربي وأشكال الكائنات الحية

أفريز من ضريح ، ١٣٠٨م

عن : Blair and Bloom , 1994 , p 11



الطبعة الثالثة

مكتبة البحث



## تمهيد : د :

تعمل أهداف التربية الفنية ومناهجها كوسيط لدراسة وتذوق فنون التراث بين طلابها ، حيث يعد التراث أحد أهم المحاور التي يُعتمد عليها في تدريس معظم مجالات التربية الفنية ، والتي تحقق الأصالة والمعاصرة في آن واحد . ويؤكد محمود ( ١٩٩٩ م ) هذا المعنى بقوله :

وماذا نعني حين نوصي المعاصرين بأن يتسمو في سيرهم خطوات السالفين ؟  
نعني حين نلتمس لأنفسنا طريق نجمع فيه بين القديم والجديد وبين الموروث والمعاصر ؟ إن ذلك المعنى المبهم ليأخذ في الظهور في جسم الحياة الحاضرة ، حينما نتصور محاكاة الأواخر للأوائل بأن يكون العربي الجديد مبدع لما هو أصيل كما كان أسلافه يبدعون ، دون أن تكون الثمرة المستحدثة بيد العربي الجديد هي نفسها التي استحدثها العربي القديم . ( ص ٥ )

ومن القيم الحقيقية التي يسعى إليها معلم التربية الفنية عند دراسته لأشكال الوحدات الزخرفية التعرف على ما بها من حلول ابتكارية للمشاكل الفنية الخاصة بالشكل والمضمون ، وضرورة التدريب على طريقة التفكير المتنوع والتميز بالمرونة والتجديد عموماً .  
والأداء الإبداعي والطلاقة التشكيلية خلال عرض الجوانب الجمالية والحلول المختلفة للموضوع الواحد ، كما أن لممارسة الأسلوب التجريبي بمجال التربية الفنية فرصة للتعلم على ممارسة الفكر الإبداعي لما تتيحه فرص تغير الشكل وتحريكه وإعادة تنظيمه وترتيبه بطرق جديدة ، وبخامات مختلفة من ظهور إبداعات تشكيلية جديدة تعكس دلالات ومعاني غير مألوفة . ( الخولي ، ١٩٨٦ م )

ويمكن أن يتم تطبيق بعض مداخل التجريب والتي تنشأ من خلال عمليات الحذف والإضافة ، والتصغير والتكبير ، والتحطيم والتحريف ، والتلخيص والتجريد ، من أجل البحث لذي أدى بدوره إلى ظهور فن زخرفي جديد ، تميز بوفرة العناصر النباتية في الفن الإسلامي ، تل المساحات المختلفة عن طريق الصياغات التشكيلية التي تعتمد على التماثل والإشعاع وزرع التكراري .

وترى الباحثة أن الفن الناتج من الحاسب الآلي ليس فناً آلياً بحتاً ، حيث إن هذا الجهاز لا يمكنه أن ينتج ويبتكر أفكاراً من تلقاء نفسه بل يقوم بتنفيذ الأفكار والمعلومات التي يطرحها عليه المصمم . كما تشير الباحثة إلى أن هذه المرحلة من التجربة تعتمد على تناول المفردة الزخرفية الإسلامية – الناتجة من المراحل السابقة للتجربة – وإخضاعها لمجموعة من التجارب والمتغيرات والتي يمكن أن تعطي فرصاً أكبر لظهور نتائج جديدة ، من خلال المفردات الزخرفية الإسلامية وما تحتويه من قيم جمالية ، من أجل الوصول إلى نتائج متنوعة تشكيمياً وجمالياً ، ثم انتقاء أفضل العناصر التي يمكن أن تشترك في تكوين اللوحة الزخرفية .

البرنامج المستخدم في إنتاج تصاميم هذه المرحلة هو :

**adobe photo shop painter**

( الإصدار السابع )

عرّف خليل ( ٢٠٠٠م ) برنامج " فوتوشوب " على أنه :

" أحد البرامج التطبيقية ذات التجهيزات الكبيرة التي تكمن في احتوائه على العديد من الأدوات التي يحتاجها المصمم والخاصة بمجال رسم وتكوين الصور وتصميم المطبوعات ، إلى جانب المرشحات المعنية بتحقيق تأثيرات جمالية متنوعة عالية القيمة الفنية ، كما أنه البرنامج المعني بالتعامل مع الماسح الضوئي " . ( ص ١٢٦ )

أوامر ومرشحات برنامج الفوتوشوب :

تتمثل في مجموعة من التغيرات والتأثيرات الجمالية المتنوعة تنوعاً عالياً القيمة والتي تكمن أهميتها في التعددية القائمة على التنوع ، وتحدث بموجب استيعاب المصمم لها ولطريقة تشغيلها والاعتبارات المصاحبة لطرق تشغيلها ، ذلك الذي يتيح للمصمم العديد من فرص تفعيل أفكاره الجمالية ومعالجاته التشكيلية بتضمين اللوحة الواحدة لأكثر من تأثير ، أو بإنتاج مجموعات من الحلول الجمالية المختلفة للوحة الواحدة . ( المرجع السابق ، ص ١٢٧ )

وللبرنامج إمكانيات متعددة يستفاد منها في مجال التصميم ، حيث نستطيع معالجة الأشكال والوحدات الموجودة داخل التكوين من خلال استخدام مجموعة من المتغيرات المتاحة ، ومنها على سبيل المثال :

الحذف ، الإضافة ، التكبير والتصغير ، التراكب ، التحوير ، إعادة التشكيل ، التلوين ، التجسيم ، الشفافية ، الدرجات الظلية . كل ذلك أتاح للمصمم أن يقدم وحدات غير مألوفة للمشاهد من خلال تقنيات دقيقة ومحكمة يصعب مقارنتها بالقدرة والمهارة اليدوية . ومن خلال تلك المتغيرات ( وبوعي من المصمم ) يمكن أن نحصل من خلال هذه التقنيات والمتغيرات على رؤية جديدة لتلك الأشكال المألوفة . ( الديب ، ٢٠٠٠م ، ص ٣ )



تطبيق المحور الأول من محاور التجربة  
( تبسيط المفردة هندسيا )



شكل ( ١٤٠ )

تبسيط المفردة من خلال الخطوط المستقيمة  
والزوايا الحادة



شكل ( ١٤٢ )



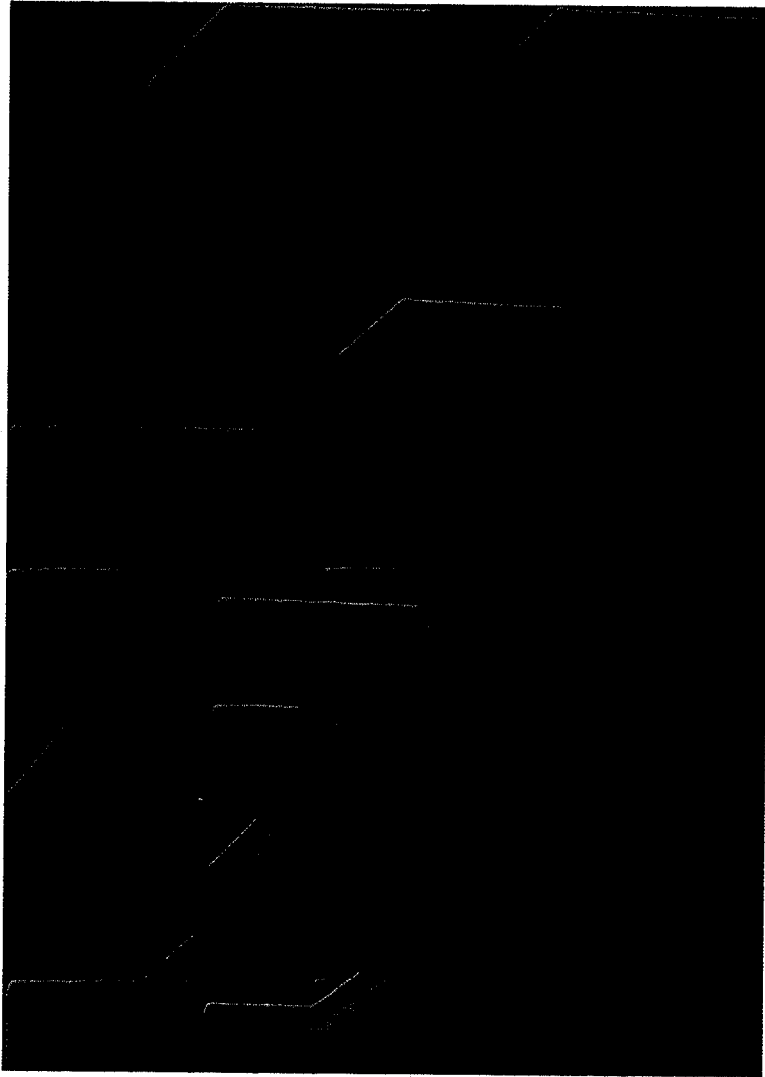
شكل ( ١٤١ )

تلخيص المفردة وتحويلها إلى مساحة بسيطة

— توظيف شكل ( ١٤٠ ) في تصميم زخرفي ( لوحة ٨٥ )

— توظيف شكل ( ١٤١ ) في تصميم زخرفي ( لوحة ٨٦ )

لوحة ( ٨٥ )



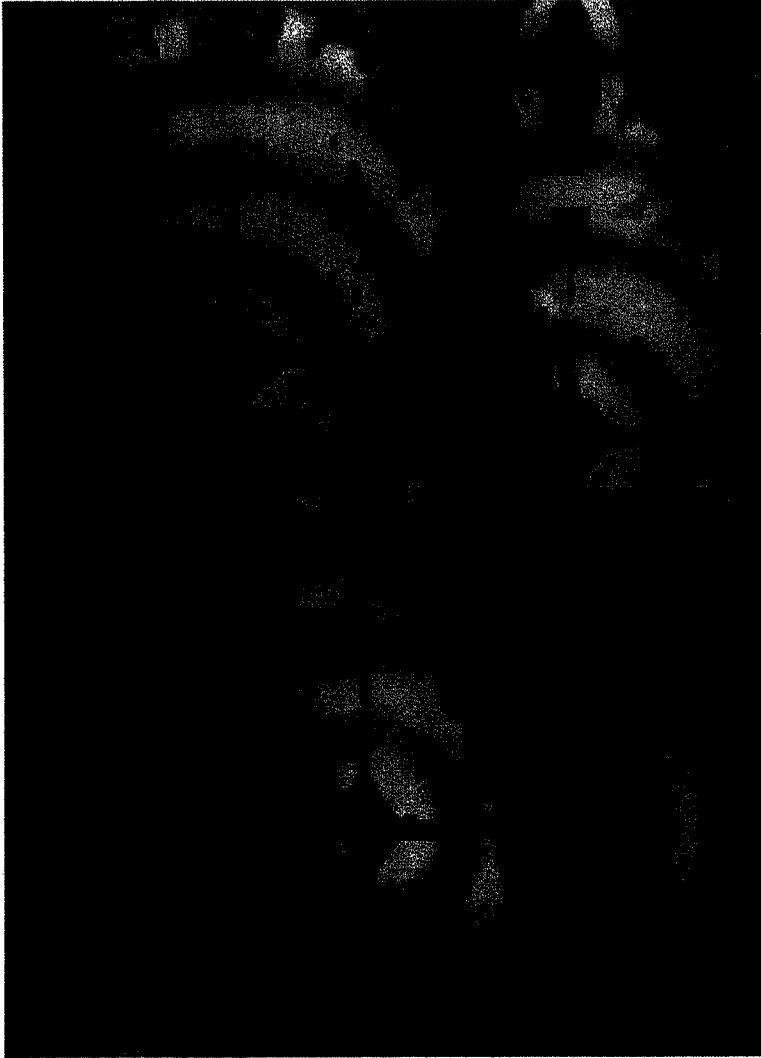
## لوحة رقم ( ٨٥ )

استخدمت الباحثة اللون الأخضر بدرجاته حتى يصل إلى الأزرق .	المجموعة اللونية
<p>شملت نوعين من التقسيمات :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• خطوط منحنية تمثل أجزاء من حلقات دائرية .</li> <li>• خطوط منحنية عرضية تمتد من اليمين إلى اليسار بزاوية تكمل في مجملها أنصاف الدوائر الناتجة عن الحلقات المنحنية في القسم الأول من الأرضية .</li> </ul>	أرضية العمل
شكل زخرفي واحد متكرر مع اختلاف الحجم .	الأشكال الزخرفية
<p>العمل يبني فكرته على اختلاف تقسيمات الأرضية وتنوع ألوانها ، فنجد أن التلاعب بالخطوط والألوان مركز على خلفية العمل ، الوحدة الزخرفية تتكرر ثلاث مرات بحجمين مختلفين دون أن يدخل عليها أي تحويل آلي ، وقد وضعت بصورة شفافة تميز تفاصيلها انعكاسات الضوء والظل ، إلا أن الفكرة الجديدة في العمل كانت في الاعتماد الأساسي على تقسيمات ألوان الأرضية لإظهار الشكل وتلوينه ، وتظهر استمرارية العمل في اتجاه الأشكال نحو وجهة واحدة ، حيث ظهرت وكأنها سرب من الكائنات الحية المحورة التي تتجه في مسار موحد نحو هدف ما .</p>	فكرة العمل
<p>تراكبات زخرفية هندسية تشبه في شموخها عائلة من الطيور المهاجرة في صورة جماعية توحى بالترابط والوحدة اللونية المتجانسة ، كما أن تنوع الخطوط بين الشكل والأرضية أحدث شيئا من التجديد والتحديث .</p> <p>أما البرق الضوئي المعدني الساطع على العناصر فقد أعطى إيقاعا حرا متفاوتا في الدرجة والنصوع . اتجاه الرؤوس لأعلى اليمين أحدث توازنا مع اتجاه الذيل لأسفل اليسار ، واتجاه الخطوط في الخلفية باتساع من اليمين إلى اليسار زاد من قوة هذا التوازن .</p>	تحليل العمل

لوحة ( ٨٦ )



لوحة ( ٨٧ )





## لوحة رقم ( ٨٧ )

المجموعة اللونية	مجموعة لونية متموجة بين لونين متكاملين ( الأخضر ، الأحمر ) جمع بينهما اللون الرمادي ليخفف من شدة اللونين ويعمل كعنصر رابط بينهما.
أرضية العمل	تموجات لونية ظهرت عليها انعكاسات لتفاصيل دقيقة غطت الخلفية بالكامل فظهرت وكأنها زخرفة مخملية ( طريقة متبعة في زخارف الخط العربي ) .
الأشكال الزخرفية	استخدمت الباحثة وحدة زخرفية متكررة بأحجام مختلفة .
فكرة العمل	<p>تري الباحثة أن استخدام ثلاث وحدات فقط يعتبر من الأساليب الجديدة التي تخرج العمل من الروتين المألوف .</p> <p>استخدمت الباحثة أسلوب التراكم بين الوحدات مع الاحتفاظ بشفافية العناصر ، فتراكم الوحدة الزخرفية على الأخرى لا يلغي التفاصيل الموجودة تحتها .</p> <p>كما عمدت الباحثة إلى إيجاد الترابط بين الوحدات عن طريق الحلقات اللونية الموجودة داخلها ، بحيث نجدها تحقق نوعا من الانسجام والترابط ، حيث تتداخل مع بعضها وكأنها خطوط منحنية تنتقل من وحدة إلى أخرى .</p> <p>أما تركيز اللون الرمادي على الوحدة الأصغر فقد أعطاها إحساسا بالبروز والسيادة ..</p> <p>يظهر التوازن في العمل من خلال :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ما يحدثه التناغم الموجود بين أجزاء الوحدة الواحدة .</li> <li>• توزيع الوحدات في العمل مع اختلاف الحجم واللون .</li> </ul>
تحليل العمل	<p>وجوه معدنية زخرفية .. تراقب الزمن بعين واحدة ، تراكبت بارتباط وثيق فكانت السيادة لتلك الأقرب ، وتبقى الملامح .. متراجعة إلى الوراء ..</p> <p>لتحقق إيقاعها الخفي ، ضمن تداخلات لونية متزنة ، تثب روح الارتباط في صلابة المعدن وتعطيه بعضا من ألوانها .</p>

لوحة ( ٨٨ )



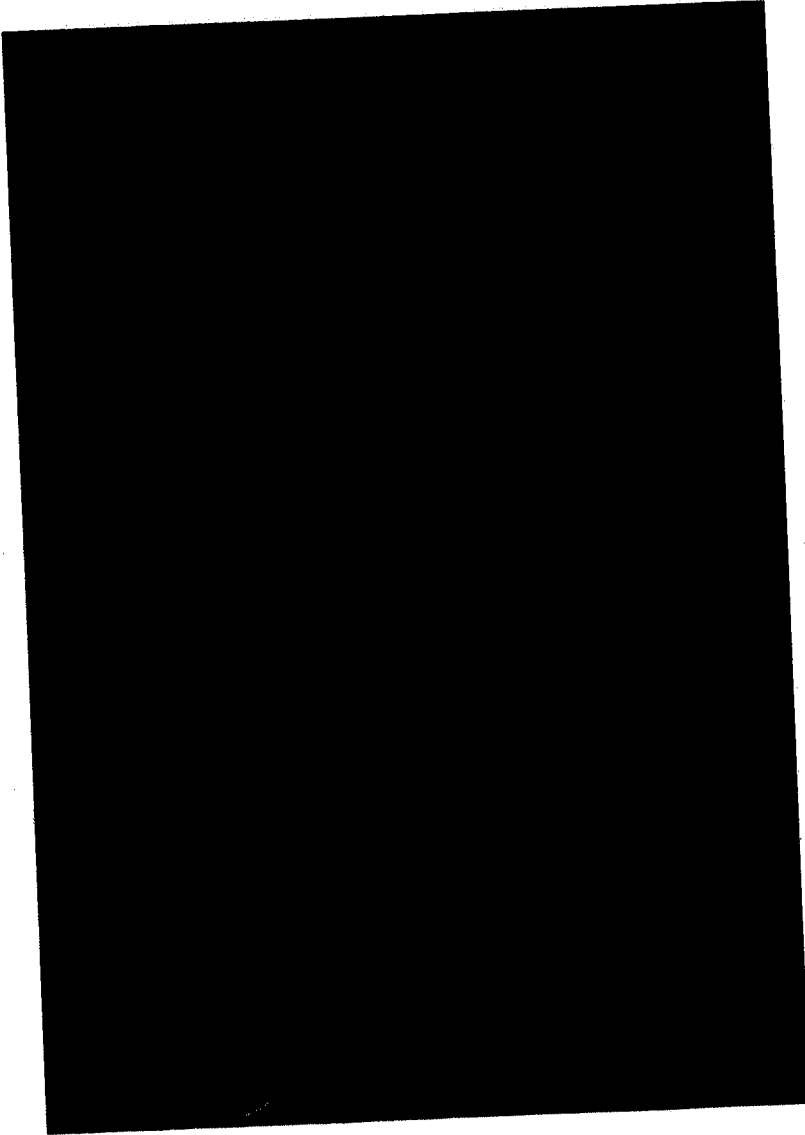
## لوحة رقم ( ٨٨ )

المجموعة اللونية	مجموعة الألوان الباهتة التي تميل إلى لون الأرض أو لون الصخور الحجرية وكأنها قطعة مختارة من المنحوتات الأثرية .
أرضية العمل	تدرجات لونية ( رملية ) .
الأشكال الزخرفية	<ul style="list-style-type: none"> <li>• شبكية منتظمة خالية من اللون تبدو وكأنها زخارف منحوتة في الحجر " غائر وبارز " .</li> <li>• عبارة عن تكرار منتظم للوحدة الزخرفية غير أن ظلالها واختلاف شدة ألوانها جعلها تبدو مفرغة وبارزة عن الأرضية .</li> </ul>
فكرة العمل	<p>لم تدخل إمكانيات التحوير الآلي في إنتاج هذا التصميم إلا أن الإمكانيات المتاحة للبرنامج ساعدت على توزيع اللون بالدرجات المطلوبة ، وتحقيق فكرة البارز والغائر .</p> <p>وعلى الرغم من إتباع أسلوب التكرار المنتظم في كل من الشكل والأرضية إلا أن تغيير اتجاه التكرار بين الأفقي والعمودي قد أحدث نوعاً من الحركة .</p> <p>على أرضية العمل تبرز القطعة الزخرفية بدرجة لونية فاتحة ، ثم تأتي القطعة المركزية وهي القطعة الممتدة بشكل مائل لتمثل المحور الأساسي في العمل . أخيراً يظهر جزء من القطعة الزخرفية في الجزء السفلي نحو اليسار ليؤكد ثبات العمل ويزيد من استقرار الوحدة المائلة على القطعة الأولى .</p>
تحليل العمل	<p>من مدائن صالح .. جاءت هذه المنحوتة الصخرية وبنفس ألوان الصحراء وكأن الرمال أتت منسوجة بنفس الوحدة الزخرفية لتشكل أرضية العمل الفني ، اتزان العمل يتشكل من خلال العلاقة التراكبية بين الوحدات ، مما حقق شيئاً من الإيقاع الخطي ، كما ظهر ترابط التصميم في أصل الوحدة الزخرفية المتكررة .</p>

لوحة ( ٨٩ )



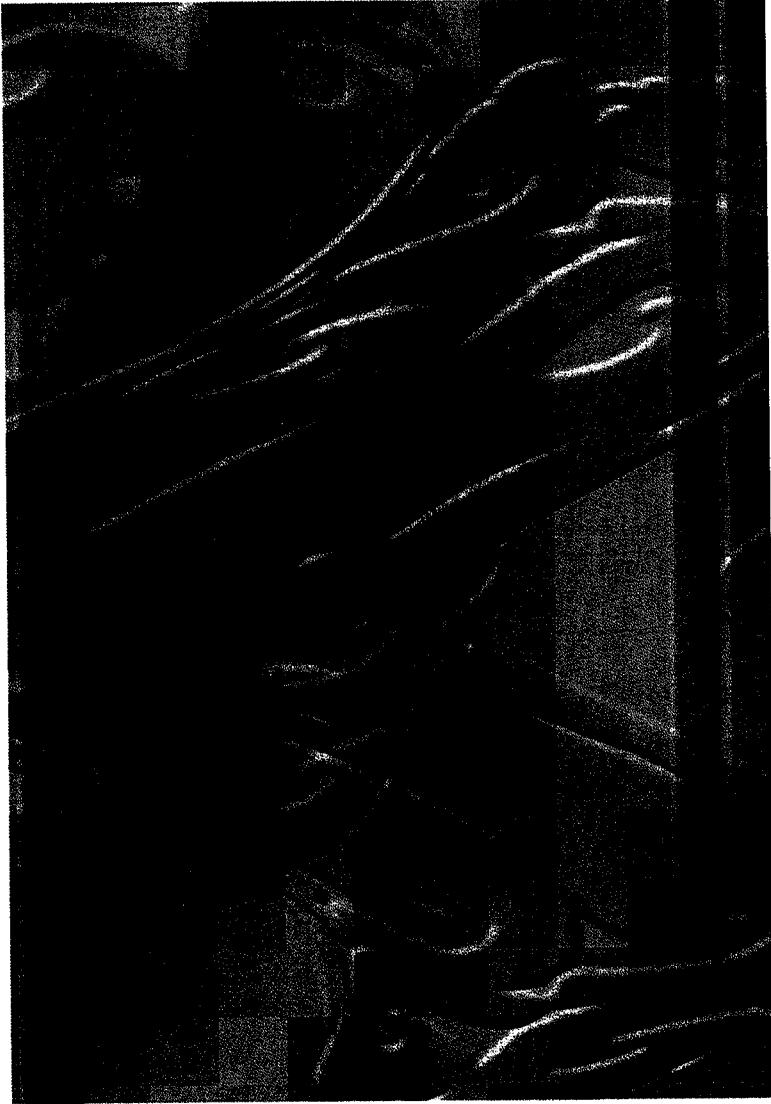
لوحة ( ٩٠ )



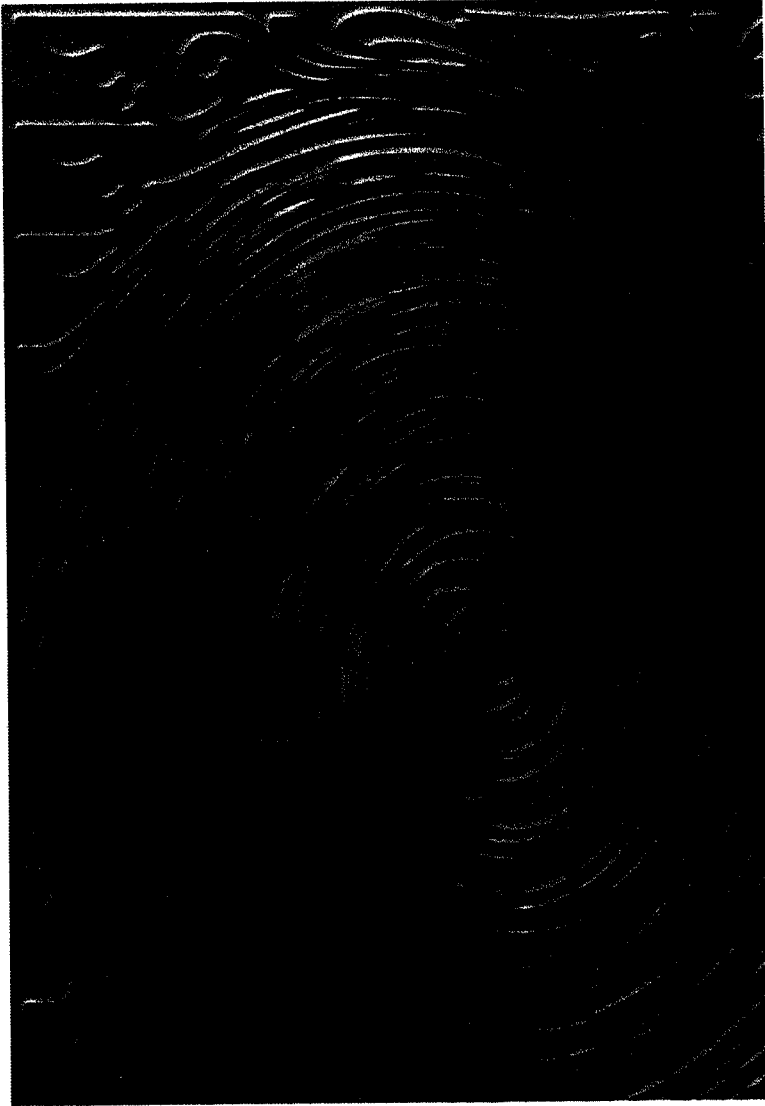
## لوحة رقم ( ٩٠ )

مجموعة الألوان الباردة والهادئة ( البنفسجي ، الزهري ، الأزرق ) .	المجموعة اللونية
مساحة لونية متدرجة بين البنفسجي والزهري تبدو كقطعة من القماش المموج .	أرضية العمل
شبكة منتظمة لعنصر زخرفي تكررت بأحجام مختلفة ودرجات متفاوتة من الشفافية بعد تطبيق التحوير الآلي عليها .	الأشكال الزخرفية
<p>يتميز العمل بوحدة لونية ساعدت على تحقيق الاتزان ، وزادت من قيمة الإيقاعات الخطية بين العناصر . كما يظهر العمق الفراغي من خلال تلك الطبقات الزخرفية المترابطة بدرجات متفاوتة من الشفافية .</p> <p>أما الوحدات الزخرفية فيمكن تقسيمها إلى :</p> <p>— اقتصاص جزء من شبكة منتظمة لعنصر زخرفي ثم تحويلها آليا ( تكوير ) حيث تظهر منبعجة ( مكورة ) ، وتقع في الجهة اليسرى من مركز العمل .</p> <p>— تحويل جزء من الشبكة السابقة من خلال تضاعف الحجم وزيادة ( التكوير ) ويظهر هذا الجزء على كامل العمل .</p> <p>— أما الجزء الثالث والأخير فيظهر من خلال وحدة أصغر حجما محورة آليا ( تكوير ) في أعلى اليمين .</p>	فكرة العمل
<p>مثل تداعيات اللون في الأنثى .. جاءت هذه التراكبات الزخرفية لتوحي بالعمق الفراغي في خضم هذه الصراعات الطبقيّة التي نشأت من الحركة الخطية للتصميم الزخرفي ، والتي اجتمعت السيادة في العمل الفني نتيجة تقدمها السريع للأمام .</p> <p>انتقلت الألوان من قيمة زرقاء منخفضة إلى درجة لونية قريبة من البنفسجي المزهر الباهت حيث تقل فيه درجة التشبع ويختلط اللون بالأبيض في مناطق وبالأسود في مناطق أخرى .</p>	تحليل العمل

لوحة ( ٩١ )



لوحة ( ٩٢ )

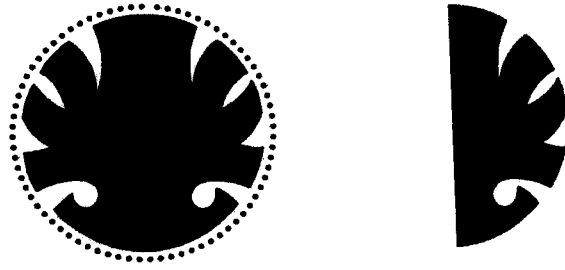




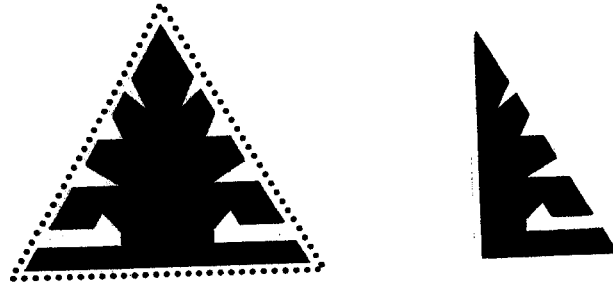
## لوحة رقم ( ٩٢ )

استخدمت الباحثة ألوان الطبيعة ( الأصفر ، الأخضر ، الأزرق ) .	المجموعة اللونية
مساحات لونية متدرجة بين الأصفر والأزرق .	أرضية العمل
<ul style="list-style-type: none"> <li>• شكل زخرفي متكرر داخل شبكية منتظمة مع تطبيق التحوير الآلي ( تكوير ، دوامة ) مما جعلها تظهر بشكلين مختلفين .</li> </ul>	الأشكال الزخرفية
<p>ظهر التحوير الآلي على أجزاء العمل في صورتين :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• إدخال التحوير الآلي على المشغولة الزخرفية ليعطي إحساس الدوامة المائية ، مما أدى إلى تداخل الخطوط الزخرفية حتى اختفت تماما .</li> <li>• وضعت الباحثة جزء من الزخارف المحورة آليا ( تكوير ) فظهرت هذه الجزئية من الوحدة الزخرفية وكأنها تتشقق عن الدوامة وتخرج منها .</li> </ul> <p>الإحساس بالحركة يظهر واضحا في الخطوط التي تنتج عن عملية التحوير داخل الدوامة والموجودة في الأرضية ، يضاعف من حركتها الطريقة الدائرية التي حورت بها الوحدة الزخرفية المترابكة عليها .</p>	فكرة العمل
دوامة عاتية .. اخفت تفاصيل التصميم الزخرفي في مجموعة لونية تمثل البحر والشاطئ الأخضر .. تأتي أشعة الشمس الصفراء في خطوط زخرفية مدببة تراكبت بشفافية على تموجات الدوامة ، فأحدثت صراعا حيويا بين الألوان الباردة والساخنة في عمق المضمون ووحدة الفكرة .	تحليل العمل

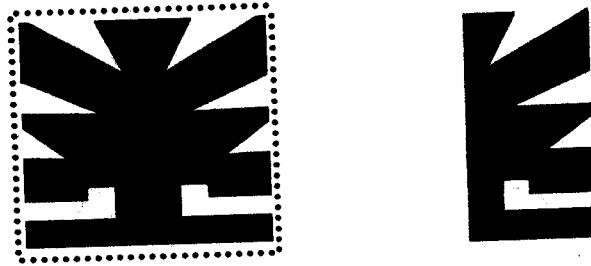
تطبيق المحور الثاني من محاور التجربة  
تحويل المفردة داخل أشكال هندسية  
تحدد أبعادها وتكيفها تبعاً للمساحة



شكل ( ١٥٢ )



شكل ( ١٥٣ )



شكل ( ١٥٤ )

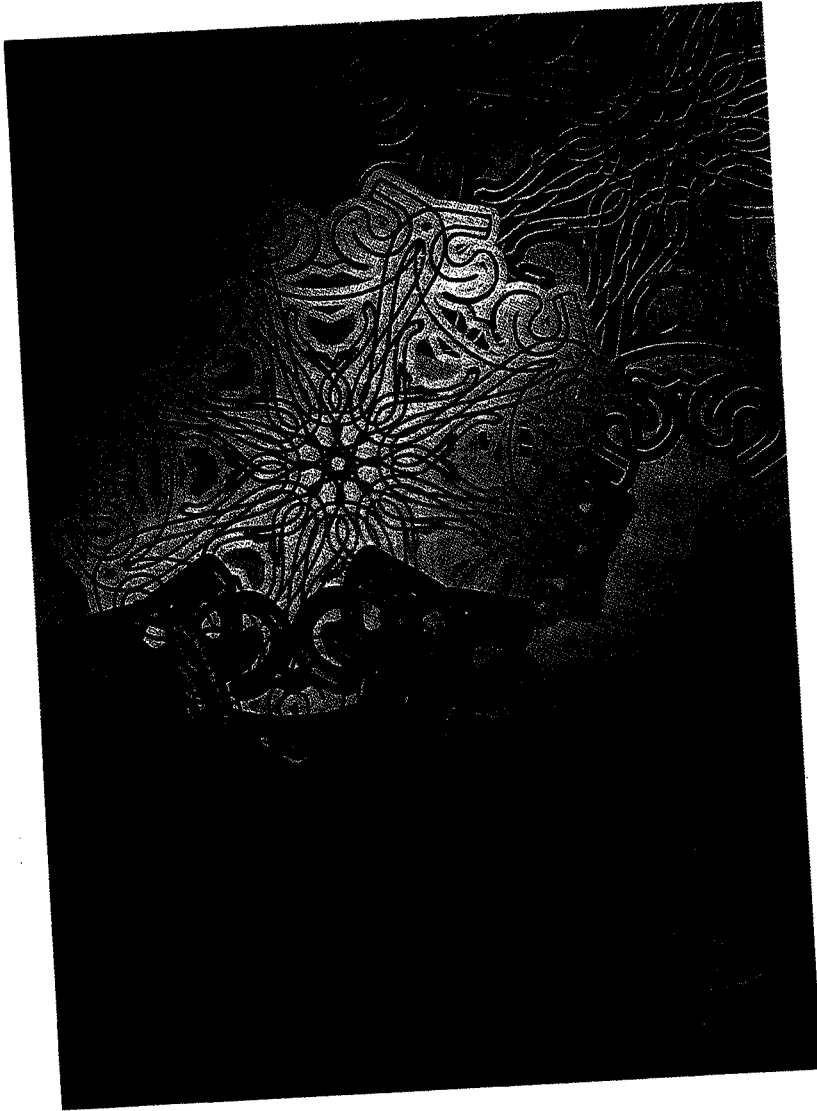
لوحة ( ٩٣ )



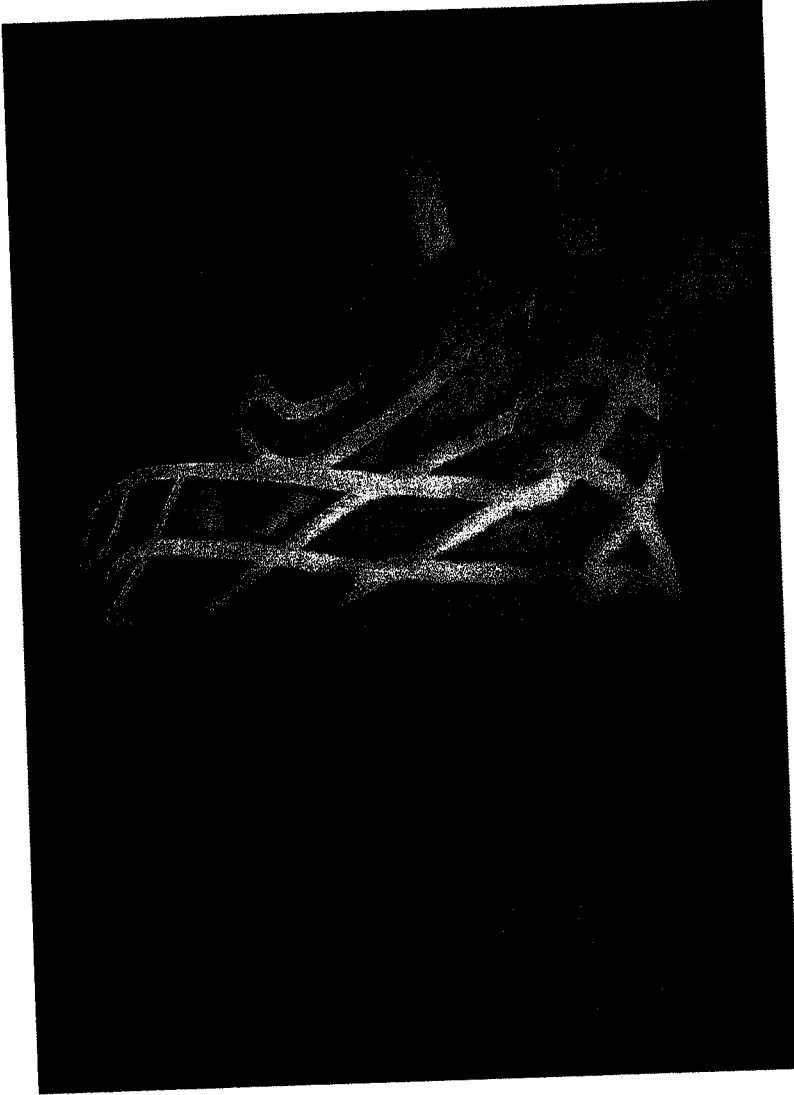
## لوحة رقم ( ٩٣ )

<p><b>المجموعة اللونية</b></p>	<p>( الأصفر ، البرتقالي ، الأحمر ، البنفسجي ) . مجموعة من الألوان العصرية ، الغربية في تصنيفها ، كسر من شدتها وجود اللون الأبيض الذي أضفى بهتاناً على الألوان وكان كرابط مشترك جمع بينها .</p>
<p><b>أرضية العمل</b></p>	<p>عبارة عن مجموعة من الخطوط اللينة تلتف مرة في حلقات ، وتتوزع في بعض الأحيان كخطوط منحنية مفتوحة الأطراف ، هذه الخطوط تظهر معتمة مرة وشفافة مرة أخرى ، متراسة مرة ومتراكبة مرة أخرى .</p>
<p><b>الأشكال الزخرفية</b></p>	<p>وحدة زخرفية غير متكررة ، تظهر بتحوير آلي ينسجم تماماً مع الخطوط المنحنية الموجودة في الأرضية .</p>
<p><b>فكرة العمل</b></p>	<p>لم تستخدم الباحثة أي نوع من التكرار بل قامت بوضع الوحدة مباشرة على الخلفية ، ظهرت الوحدة بصورة محورة آلياً على النحو التالي : — جزء من الوحدة عبارة عن خطوط لينة وملتوية . — قسم آخر يظهر كمساحة مسطحة وملونة . الشكل الزخرفي يبدو كشكل يسبح على أرضية من التموجات اللونية التي ينشق منها ، ويحاول أن يختفي فيها ، ساعد على ظهور هذا الإحساس تلك الظلال المنعكسة على الأرضية .</p>
<p><b>تحليل العمل</b></p>	<p>مساحات لونية ، وتراكبات خطية ، وشفافية صريحة ، كل هذه العناصر جعلت من خلفية العمل مسرحاً لونياً يتميز بديناميكية حرة . تعرض العنصر الزخرفي لتحوير آلي أعطاه إحياءاً بالخيل في أقصى حالات جموحه . أما الظلال التي يلقيها هذا الخيل الزخرفي فقد أوحى بعمق فراغي زاد من سيادة الشكل على الأرضية ، رغم وحدتهما في اللون والصيغة .</p>

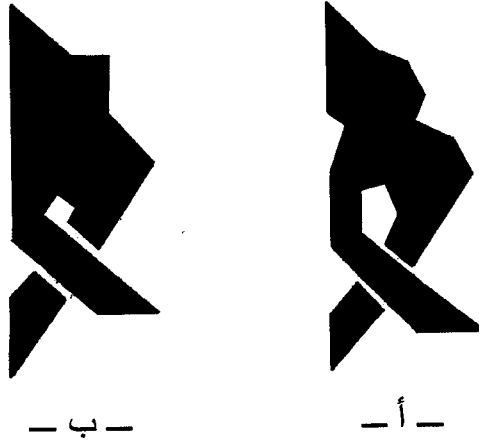
لوحة ( ٩٤ )



لوحة ( ٩٥ )



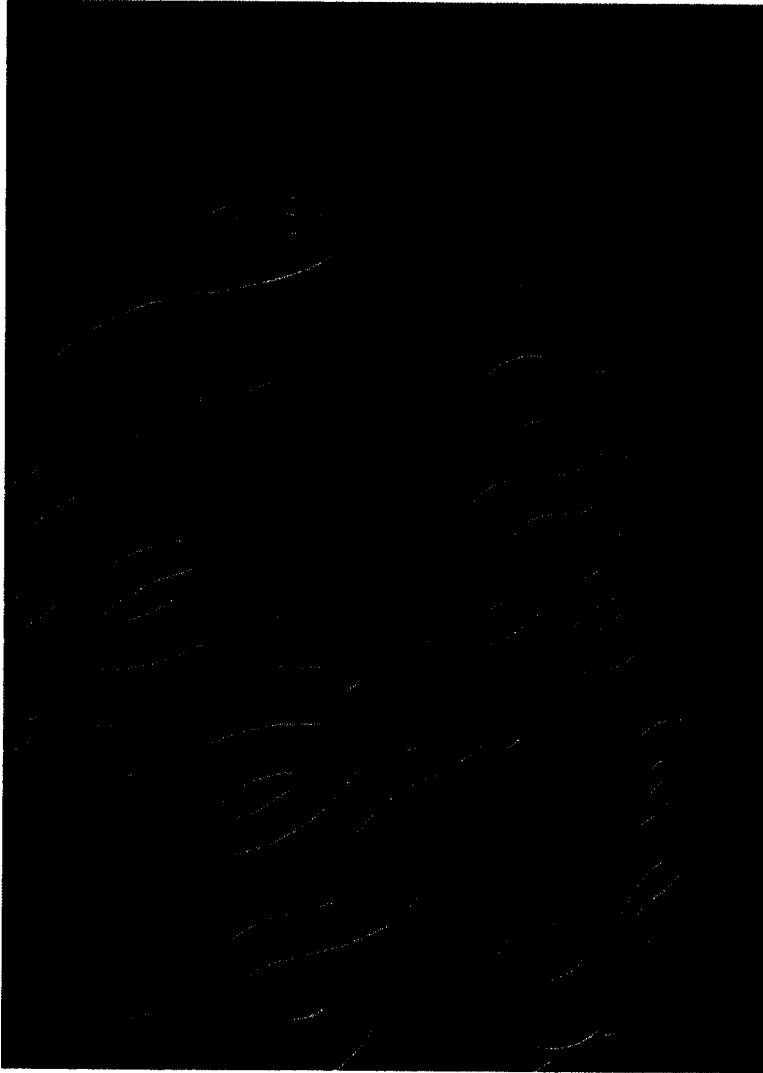
تطبيق المحور الأول من محاور التجربة  
تبسيط المفردة هندسيا



شكل ( ١٦٤ )

تبسيط المفردة هندسيا من خلال الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة

لوحة ( ٩٦ )

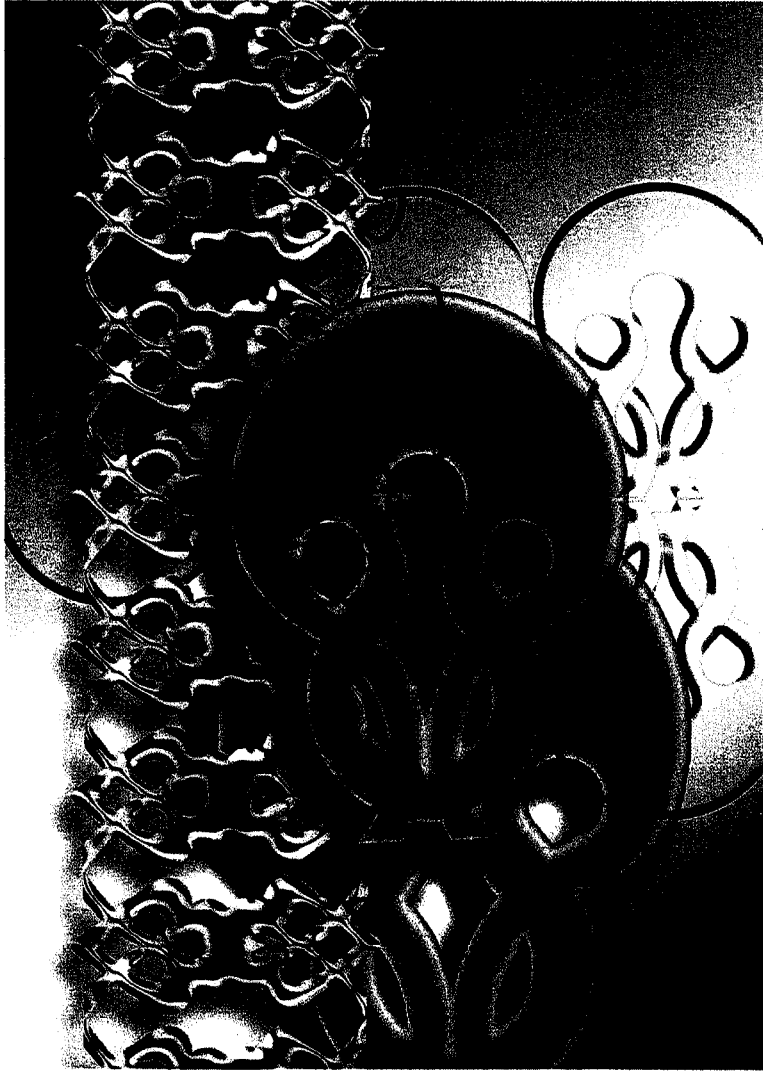




## لوحة رقم ( ٩٦ )

<p>الألوان المختارة عبارة عن مجموعة الألوان الباردة والمنسجمة ، يغلب عليها طابع التعتيم .</p>	<p><b>المجموعة اللونية</b></p>
<p>بؤرة لونية عبارة عن درجة من درجات الأخضر ذات هالة إشعاعية باللون البنفسجي يليه اللون الأزرق البحري .</p>	<p><b>أرضية العمل</b></p>
<p>عناصر زخرفية متكررة مع تطبيق التحوير الآلي عليها ( تكوير ) .</p>	<p><b>الأشكال الزخرفية</b></p>
<p>ظهرت الوحدات الزخرفية كخطوط فراغية شفافة لها انعكاسات لونية نحاسية ، التصميم تميز بالحركة الكروية التي شكلها التحوير الآلي ، والذي ادخل على الوحدات فأعطاه إحياء الشكل الكروي المختلف وكأنها زخارف لقبة مسجد أو قصر قديم كما في القصور الإسلامية القديمة . مركز العمل لم يكن في المنتصف تماما وإنما اختارت الباحثة القسم السفلي الأيسر من العمل ليحتوي المركز ، وبالتالي خرج العمل من التقليدية المركزية المتبعة في الأعمال الزخرفية .</p> <p>الشكل العام يعطي للوحة شعورا بأنها مشغولة من الحديد .. فنجد أن هناك استمرارية في العمل تحققت في امتداد الظلال حتى أجزاء كبيرة من الخلفية ، كما أن اتجاه الزخارف وخاصة في الظلال الزرقاء يعطي إحساسا بأن هناك حركة دائرية في الشكل .</p>	<p><b>فكرة العمل</b></p>
<p>هالة لونية وبؤرة إشعاع زخرفي شكلت مركز السيادة ومنطلق القوى الحركية بالاتجاهات جميعها .</p> <p>المجموعة اللونية كاملة حيث تحوي الألوان الرئيسية مجتمعة مع تداخلاتها اللونية القوية التي ربطت تباعدها القيمية والأصولية .</p>	<p><b>تحليل العمل</b></p>

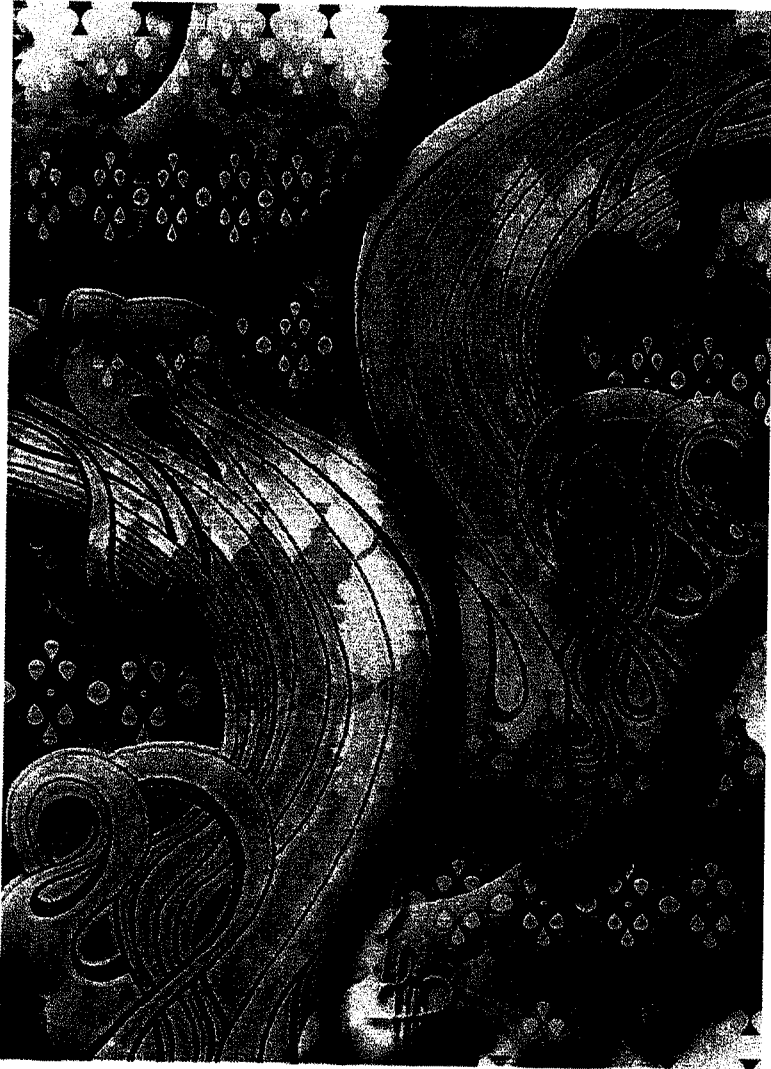
لوحة ( ٩٧ )



## لوحة رقم ( ٩٧ )

المجموعة اللونية	الأخضر " التركواز " مع تدرجات لونية من ( الأبيض والأسود ) .
أرضية العمل	مساحة لونية متدرجة .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية متكررة بطريقتين : • بصورة منفردة . • بصورة متراكبة داخل شريط زخرفي رأسي .
فكرة العمل	<p>تراكبات متنوعة لمفردة ذات خطوط انسيابية لينة ، حيث تكررت أربع مفردات شفافة خالية من اللون ومتوسطة الحجم وذلك عن طريق التقابل في أعلى اللوحة نحو اليسار يظهرها التبادل بين الضوء والظل ، ثم في وسط العمل نحو اليمين تكررت أيضا نفس المفردات وب نفس الطريقة ولكن بحجم أكبر قليلا ، تظهر المفردة بعد ذلك أسفل العمل بلون تركواز وبصورة منفردة مع زيادة في الحجم .</p> <p>تتوهج أطراف المفردة باللون الأبيض مع احتفاظها بدرجة معينة من الشفافية ، يتوسط اللوحة تقريبا مفردة أخيرة تحمل نفس الصفات السابقة إلا أنها أصغر حجما من سابقتها ، يأتي الشريط الزخرفي من أعلى اللوحة إلى أسفلها ليمر بين المفردتين السابقتين وهو يحمل صفة ( الكروم ) بانعكاسات خفيفة متموجة باللون الرمادي اللامع ليعيد لنا تكرار المفردة ، ولكن بطريقة مختلفة تشمل على تراكب جزئي حول محور رأسي .</p> <p>عموما يعتبر العمل من محاولات الباحثة التي تقوم على الاحتفاظ بالأشكال الزخرفية المحورة يدويا كما هي دون إخضاعها للتحوير الآلي .</p>
تحليل العمل	<p>جمجمة عظمية تحتل مركز الصدارة ، أمام ذلك الزحف الزخرفي المتواصل .. والذي أعطاها توازنا وإيقاعا واضحين ، وجعل عناصرها المتوارية تتلاشى في ذلك المدى البعيد ، وبرغم هذا وذاك .. إلا أن ألوانها التي تدرجت في خلفيتها دلت على الهدوء الذي يخيم على سمائها مترقبة لحظة .. التوقف .</p>

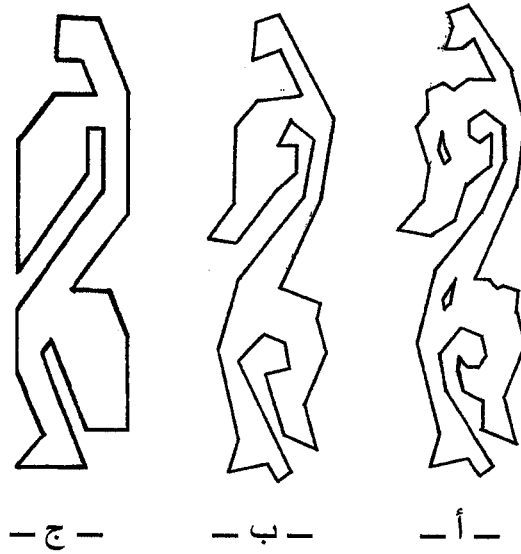
لوحة ( ٩٨ )



## لوحة رقم ( ٩٨ )

تدرجات اللون البني بالإضافة إلى شريحة من اللون الأخضر المصفر .	المجموعة اللونية
<ul style="list-style-type: none"> <li>• مساحات لونية متدرجة .</li> <li>• شبكية منتظمة متكررة ممتدة على أرضية العمل .</li> </ul>	أرضية العمل
وحدة زخرفية متكررة .	الأشكال الزخرفية
<p>وحدة زخرفية متكررة بالتقابل ظهرت الأولى إلى أعلى اليمين والأخرى إلى أسفل اليسار ، مع احتفاظ كل منهما بدرجة شفافية معينة .</p> <p>تكررت الوحدة بعد ذلك بصورة أخرى حيث ظهرت كخط خارجي خالي تماما من التفاصيل الداخلية وبشفافية تامة مع بعض التجسيم ، تم شطرها إلى جزأين الأول في الأعلى نحو اليسار والآخر في الأسفل نحو اليمين .</p> <p>الوحدات السابقة ظهرت على أرضية من العناصر الزخرفية المتكررة بنسب متفاوتة في الحجم ودرجة الشفافية . بعض هذه العناصر ظهرت بوضوح مع تطبيق فلتر ( تغليف بلاستيكي ) والبعض الآخر ظهر بدرجة وضوح تقل تدريجيا حتى أصبح مجرد مساحات لونية فاتحة جدا .</p> <p>تم تنفيذ العمل بدرجات الأسود والأبيض ثم أضيف عليها شريحة لونية من البني المحمر بعد تخفيف نسبة الشفافية فظهر اللون البني كلون سائد في العمل ، أخيرا تم إضافة شريحة لونية أخرى ( في يسار العمل فقط وبشكل طولي ) بدرجة لون قريبة من الأخضر المصفر ، فأصبحت كضوء مشع يأتي من أقصى اليسار .</p> <p>العمل مليء بالإيقاعات الخطية المتنوعة ساعد على تحقيق الاتزان فيها ثبات الوحدات الزخرفية في منتصف العمل مع تبادل الاتجاه إلى اليمين واليسار .</p>	فكرة العمل
إخطبوط متكرر .. برؤوس متعددة .. مختلفة في اتجاهاتها .. تلاحمت أجسادها لتعوم على أرضية ممثلة بكائنات زخرفية ، حققت من خلالها إيقاعات خطية متشابكة ، بخطوط انسيابية مرنة .. ويأتي ذلك الضوء الأخضر .. معلنا السكون .. محاولا فك الصراع قبل التشابك .	تحليل العمل

تطبيق المحور الأول من محاور التجربة  
تبسيط المفردة هندسيا



شكل ( ١٨٠ )

خطوات تبسيط المفردة  
وتحويلها إلى خطوط مستقيمة وزوايا حادة

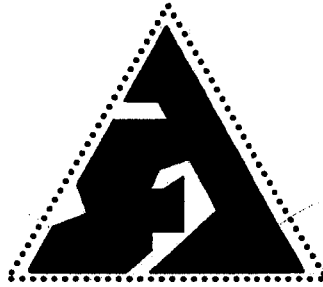
تطبيق المحور الأول من محاور التجربة  
تحويل المفردة داخل أشكال هندسية



شكل ( ١٨٢ )



شكل ( ١٨١ )



شكل ( ١٨٣ )



شكل ( ١٨٤ )

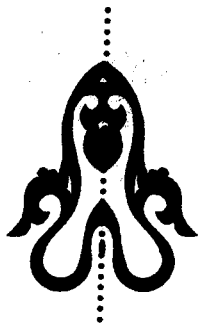
تحويل المفردة أو جزء منها داخل أشكال هندسية  
تحدد أبعادها وتكيفها تبعاً للمساحة



شكل ( ١٨٦ )  
اختيار شكل ( ١٨٥ / أ )  
مع إضافة بعض الخطوط المكملية

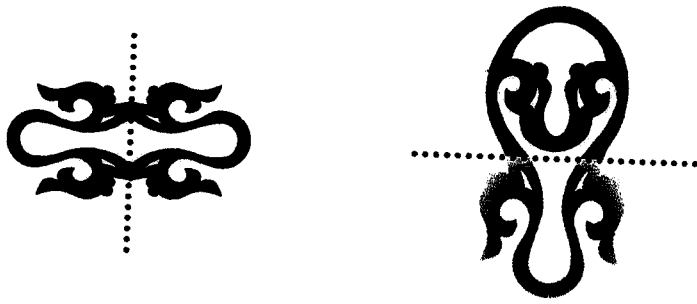


شكل ( ١٨٧ )  
شطر الشكل من خلال محور مائل وتكرار الجزء العلوي حول محور رأسي



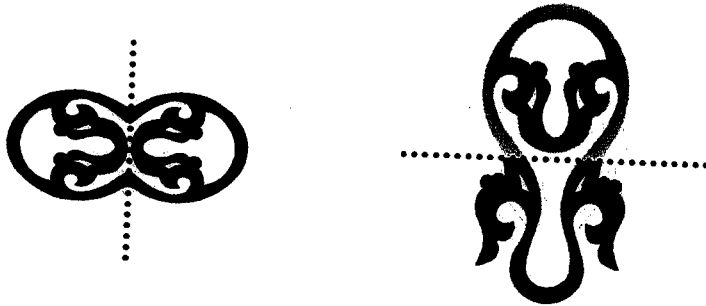
شكل ( ١٨٨ )  
شطر الشكل من خلال محور مائل وتكرار الجزء السفلي حول محور رأسي





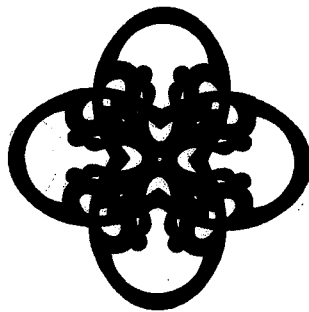
شكل ( ١٨٩ )

شطر الشكل من خلال محور أفقي وتكرار الجزء السفلي حول محور رأسي



شكل ( ١٩٠ )

شطر الشكل من خلال محور أفقي وتكرار الجزء السفلي حول محور رأسي

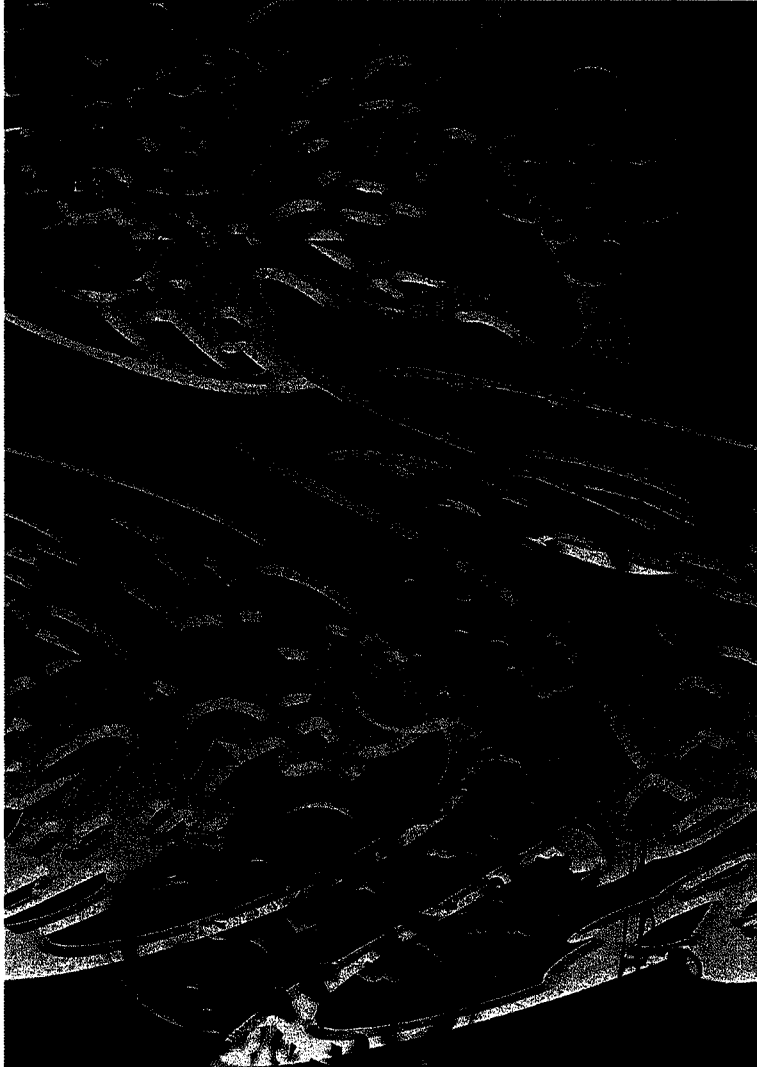


شكل ( ١٩١ )

تراكب شكل ( ١٩٠ ) بدورانه حول نقطة مركزية

توظيف شكل ( ١٩١ ) في تصميم زخرفي ( اللوحات ٩٩ : ١٠١ )

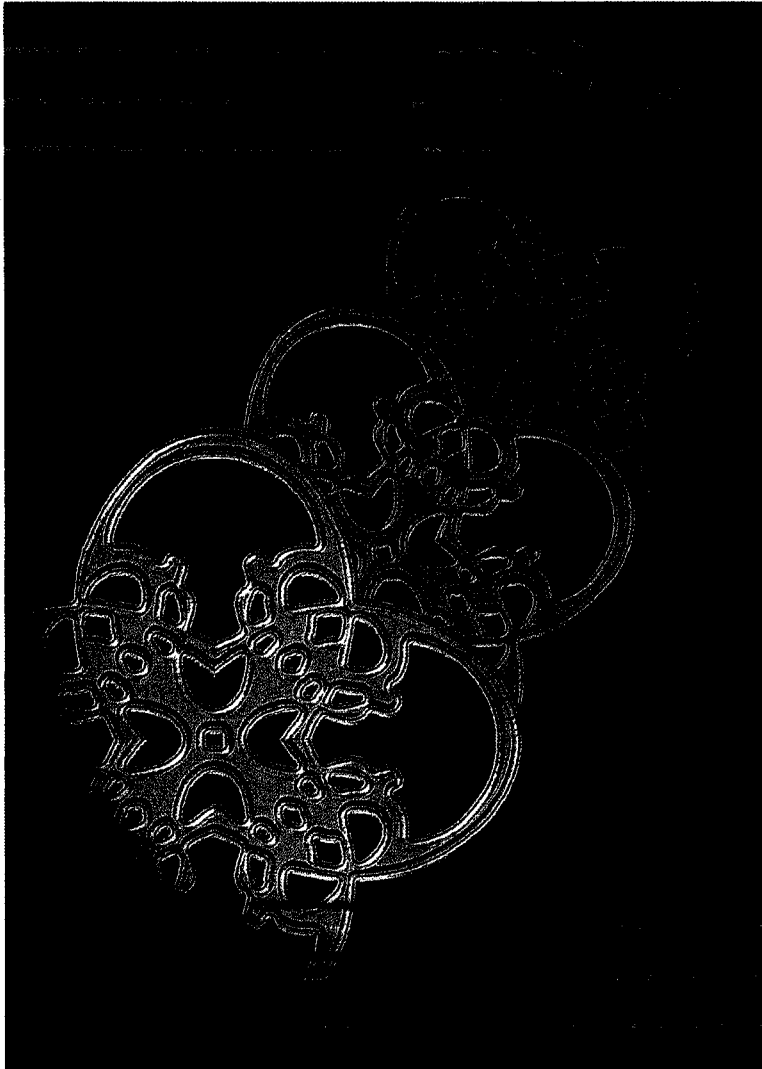
لوحة ( ٩٩ )



## لوحة رقم ( ٩٩ )

المجموعة اللونية	اللون الأحمر الشاحب بدرجات متفاوتة وصولاً إلى اللون الزهري .
أرضية العمل	مساحات لونية متدرجة .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية تكررت بأحجام مختلفة مع تدرج في شفافية العناصر وتنوع بين درجات التحوير الآلي .
فكرة العمل	<p>عبارة عن مجموعة من الوحدات الزخرفية المترابكة ، ويظهر هذا واضحاً في الوحدات الثلاث الصغيرة أسفل العمل ، حيث تظهر وكأنها تبرز من الأرضية نفسها بدرجة معينة من الشفافية ، هذه الوحدات لم توضع بحجم واحد بل ظهرت بأكثر من حجم ، وباتجاهات مختلفة تجعلها تبدو وكأنها متكررة على خط منحنى وملتق . أما الوحدات الكبيرة فقد أدخل عليها التحوير الآلي بصورة واضحة ، فتحوّلت من وحدة دائرية الشكل إلى وحدة بيضاوية شديدة الانحناء ، مع إبقاء الوحدة معتمدة غير شفافة . كما أن تتابع نهاية الوحدة ببداية الوحدة التالية — يظهر هذا في الوحدة الكبيرة الموجودة في القسم الأسفل من العمل — يعطي إحاء بالاستمرارية وكأنها سلسلة من الوحدات المتتابعة . أما الوحدة الأخيرة الموجودة في أعلى العمل فقد أخذت في الانحناء باتجاه معاكس للوحدة الموجودة في الأسفل . هذا الاختلاف في الاتجاه يوحي بانسيابية خط آخر يأتي منحنياً من الأعلى إلى الأسفل ، ساعد في تأكيده ترتيب الوحدات حيث تداخلت الخطوط الداخلية فيها لتزيد من الإحساس بالانسيابية والترابط فيما بينها .</p>
تحليل العمل	<p>رياح عاتية .. عصفت بعائلة زخرفية ، ودمجت اللون الأسود بحياتها الوردية ففقدت لونها الزاهي ، وعلى غير المتوقع تماوجت الوحدات الأكبر نحو اليمين واليسار ، بينما ظهرت العناصر الصغيرة كنسمات حالمة نحو المجهول ، تلك العائلة تناثرت .. لتتلاشى .. بشفافية مطلقة ، وإيقاع حر متناغم مع أبعادها الفراغية .</p>

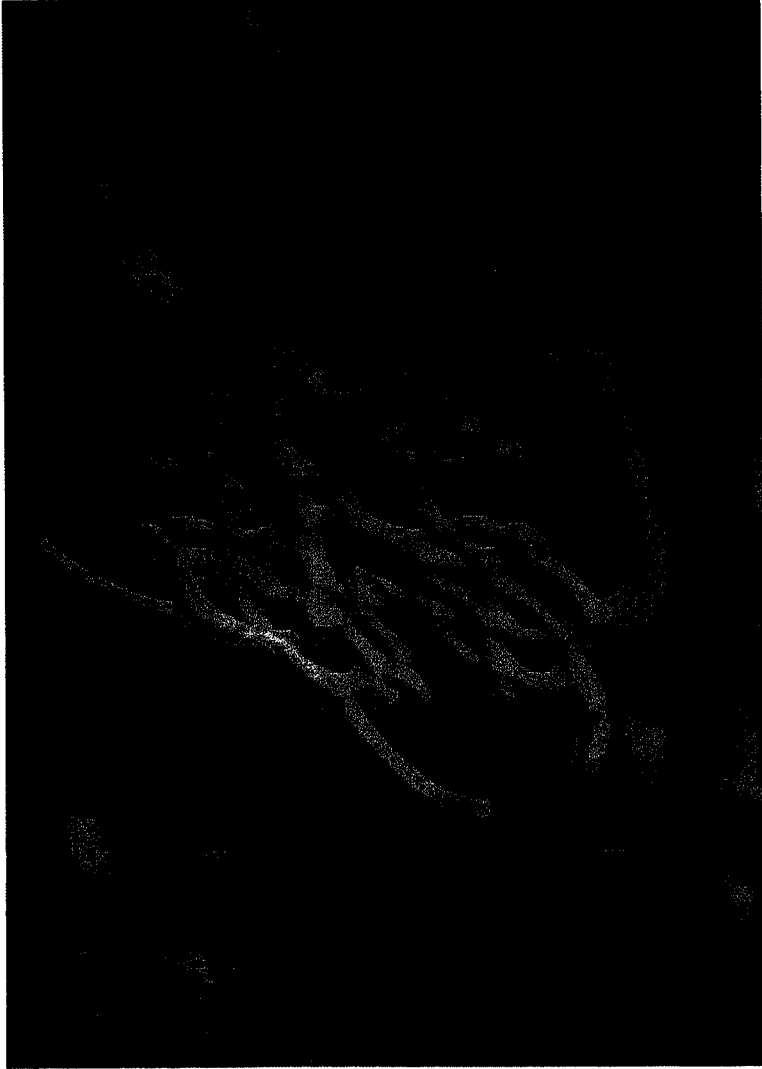
لوحة ( ١٠٠ )



## لوحة رقم ( ١٠٠ )

لون بارد معتم وهو الأزرق بدرجاته حتى يصل إلى الأسود .	المجموعة اللونية
عبارة عن تردد موجات لونية متداخلة توحى بحركة دائرية .	أرضية العمل
شكل زخرفي واحد متكرر مع اختلاف الحجم .	الأشكال الزخرفية
<p>الوحدة الزخرفية تكررت في العمل بتكرار منتظم مع وجود تراكب بين الوحدات هذا التراكب معتم وغير شفاف ، كما أن الوحدات تتدرج في اللون والحجم فتظهر واضحة في أول حلقة من التكرار ثم تبدأ في التراجع — في الحجم ودرجة الشفافية — كلما ابتعدت حتى تختفي تقريبا .</p> <p>كما أن عدم وضع الوحدة بالكامل في أول شريط التكرار يوحي بأنها وحدة نابعة من الحلقات الدائرية الموجودة في الأرضية هذا الانبعث للوحدة وحركتها المنحنية في التكرار ثم اختفائها يعطي شعورا بالحركة المنطلقة من أسفل اللوحة والمتجه بالخط المنحني إلى أعلاها .</p> <p>بالإضافة إلى حركة الخطوط المستقيمة في أعلى وأسفل العمل ، والتي يؤكد وجودها الانحناء المتمثل في تكرار الوحدة ، وكأن هذا الانحناء ساهمت فيه الخطوط المستقيمة المندفعة من اليسار واليمين .</p> <p>وبهذا يكون العمل غنيا بالحركات المنبعثة من المركز ( المتمثلة في موج لون الأرضية ) والحركة المستقيمة المنبعثة من اليمين واليسار ( المتمثلة في الخطوط المستقيمة ) والحركة الانسيابية المنحنية المستمرة من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار ( المتمثلة في تكرار الوحدة الزخرفية ) ، إذن يعتبر هذا العمل من اللوحات الزاخرة بالحركة .</p>	فكرة العمل
<p>من نقطة البدء ذات اللون الأكثر ضوءا ونقاء .. يتطاير سرب من " الفراشات الخطية " التي تتلاشى مع الأفق وسط دوامة مركزية بدايتها هي النهاية لتوحي بعمق الدجى المتلاشي ، تأتي الخطوط الأفقية لتقيم التوازن وتمنح العمل ثقله واستقراره بعد أن تعرضت العناصر لصراع إيقاعي بين الخطوط المستقيمة والعناصر الزخرفية في جو أزرق نقي ومركز تتدرج مستويات تشبعه حسب النظام المقصود ، تعرضت العناصر لتأثير التلاشي حيث تقل الكثافة تدريجيا وتزداد الشفافية تصاعديا .</p>	تحليل العمل

لوحة ( ١٠١ )



تطبيق المحور الرابع من محاور التجربة  
( تحويل حر لا يخضع لنظام هندسي معين )



شكل ( ١٩٢ )

تحويل حر قائم على تغيير نسب وأبعاد المفردة  
مع تطبيق عملية الحذف والإضافة ( على الأطراف فقط )

توظيف ( شكل ١٩٢ ) في تصميم زخرفي ( اللوحات ١٠٢-١٠٣ )

لوحة ( ١٠٢ )





## لوحة رقم ( ١٠٢ )

<p>استخدمت الباحثة مجموعة الألوان الرئيسية ( الأصفر، الأحمر، الأزرق ) مع وجود ومضات من اللون الأبيض .</p>	<p><b>المجموعة اللونية</b></p>
<p>تموجات لونية مع انعكاس ظلال الشكل الزخرفي .</p>	<p><b>أرضية العمل</b></p>
<p>وحدة زخرفية متكررة بصورتين :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• وحدة زخرفية بدون تحوير آلي .</li> <li>• أدخلت الباحثة تحوير آلي شديد الانحناء على الوحدة فازدادت الخطوط انحناء وتحورت أشكالها فخرجت بصورة مختلفة وكأنها وحدة جديدة .</li> </ul>	<p><b>الأشكال الزخرفية</b></p>
<p>وضع الوحدة في العمل لم يظهر بقوة اللون أو اختلافه بل بوضعها بصورة شفافة كقطعة منحوتة على الأرضية وبلمس حجري ، أكدها انعكاسات الظل والضوء على الشكل نفسه ، كما ظهر جزء آخر من الوحدة وكأنها ظلال معكوسة على الأرضية . الشكل العام للتصميم عبارة عن خطوط انسيابية منسدلة بنعومة من أعلى العمل إلى أسفله ساعد على تأكيد حركتها التكرار بين الشكل الشفاف وظلال الوحدة المعكوسة على الأرضية . وبشكل عام انسجمت خطوط الوحدة مع طريقة توزيع اللون في الأرضية واندمجت فيها حتى أصبحت وكأنها منشقة منها وممتزجة فيها ، فأصبح هناك تبادل أدوار بين الشكل والأرضية ، فمرة تكون الأرضية هي الأساس وتأتي الأشكال مجرد انعكاسات ظليلة عليها ، ومرة أخرى يشعر الناظر إلى العمل بعكس ذلك .</p>	<p><b>فكرة العمل</b></p>
<p>تلاقت الألوان لتحقيق بعضا من أحلام الطبيعة .. وجمعت ألوان الشفق لحظة المغيب .. معلنة قرب وصول ذلك الطائر الزخرفي الذي أرسل ظلاله الآتية من بعيد بثلاث إشارات ضوئية .. وفي صراع هذه الألوان الدافئة تدخل أقل الألوان وجودا ليضفي عليها إحساسا باردا .. ويجعلنا نعيش لحظة حلم ونمتزج مع الطبيعة في مسائها .</p>	<p><b>تحليل العمل</b></p>

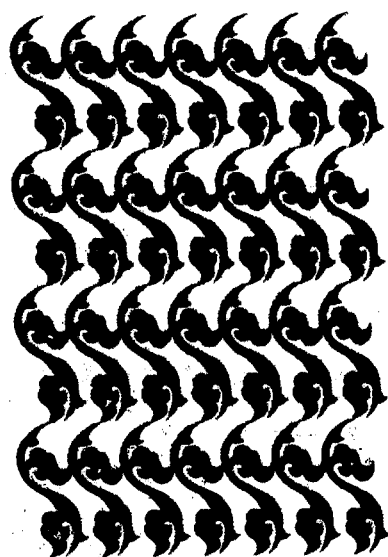
لوحة (١٠٣)



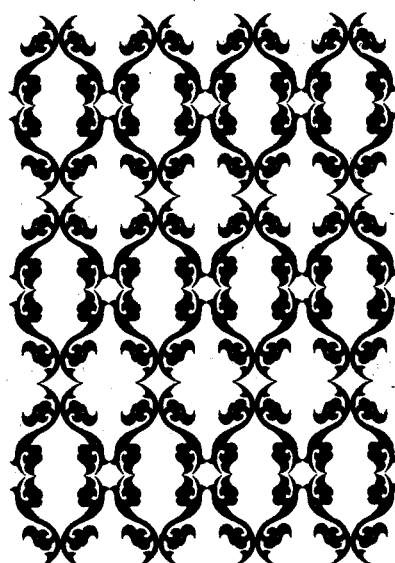


شكل ( ١٩٣ )

اختيار شكل ( ١٩٢ ) وتكراره عن طريق الدوران حول نقطة مركزية  
ثم تكرار الشكل الناتج بطريقة منتظمة



شكل ( ١٩٥ )



شكل ( ١٩٤ )

اختيار شكل ( ١٩٢ ) وتوظيفه داخل شبكية منتظمة

توظيف شكل ( ١٩٤ ) في تصميم زخرفي ( لوحة ١٠٤ )

توظيف شكل ( ١٩٥ ) في تصميم زخرفي ( لوحة ١٠٥ )

لوحة ( ١٠٥ )



## لوحة رقم ( ١٠٥ )

<p>الألوان مستوحاة من الطبيعة ( الأخضر ، الأزرق ) وهي من مجموعة الألوان الباردة .</p>	<p><b>المجموعة اللونية</b></p>
<p>تدرجات لونية بين الأخضر والأزرق مع وجود تقسيمات وخطوط انسيابية لينة .</p>	<p><b>أرضية العمل</b></p>
<p>الشكل المستخدم في العمل عبارة عن شبكية من العناصر الزخرفية المتكررة بطريقة منتظمة ، مع تطبيق التحوير الآلي عليها .</p>	<p><b>الأشكال الزخرفية</b></p>
<p>تقوم فكرة العمل على الإحساس بالتموج ، والذي يبدأ من الأرضية فالخطوط الانسيابية الموجودة تشعر الناظر بحركة خفية ، وبأن اتجاه العمل المتحرك يبدأ من اليسار إلى اليمين ، زاد من حدة هذا الإحساس التحوير الآلي الذي تم تطبيقه على القطعة الزخرفية حيث جعلها تبدو كقطعة متموجة ، كما أن الخطوط المستقيمة فاتحة اللون المنطلقة من الجزء السفلي في اللوحة تشعر الناظر وكأن بقعة من الضوء تتبع من هذا الجزء ثم تتلاشى نحو الأعلى .</p> <p>هناك توازن من نوع آخر في العمل يظهر في تبادل اللون بين الأرض والشكل ، فالزاوية العلوية اليسرى تأتي باللون الأزرق الداكن ، يوازئها في الزاوية المقابلة نحو الأسفل اللون الأزرق الداكن الموجود في الوحدات الزخرفية .</p>	<p><b>فكرة العمل</b></p>
<p>كالموج .. جاء هذا الإيقاع الترددي على المنظومة الزخرفية وبحث فيها حركة عاصفة قوية وجهت الصراعات القائمة في العمل إلى اتجاه واحد . ويهدف سيادة واضحة للنهايات السهمية للمنظومة باتجاه اليسار يترابط هذا العمل . هناك ترددات إيقاعية بين العناصر والخلفية ، حيث تكررت نفس التموجات الخطية المنحنية في الخلفية ، ثم جاءت بخطوط مستقيمة أعطتها روحاً من الثبات والاستقرار والسرعة الديناميكية في ذات الوقت .</p>	<p><b>تحليل العمل</b></p>

تطبيق المحور الرابع من محاور التجربة  
( تحويل حر لا يخضع لنظام هندسي معين )

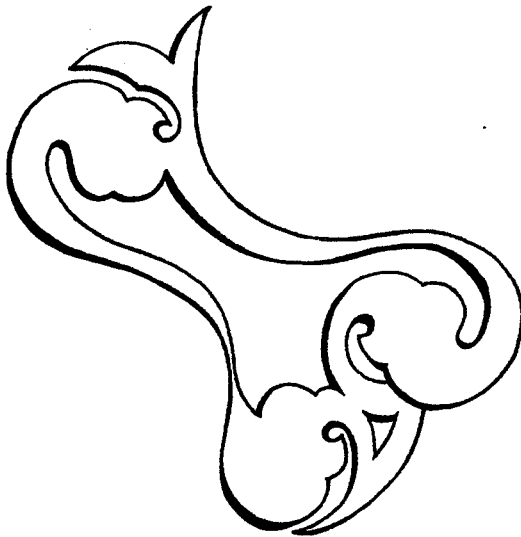
شكل ( ١٩٦ )

تحويل حر قائم على تكرار  
أجزاء من المفردة مع  
الإطالة ، وتطبيق التراكب  
الجزئي



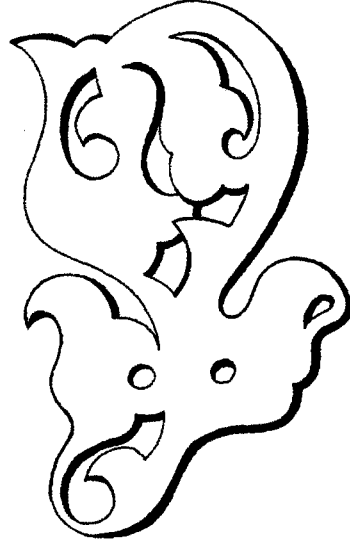
شكل ( ١٩٧ )

تحويل حر قائم على  
تكرار جزء من المفردة  
مع إضافة بعض  
الخطوط الانسيابية  
المكاملة



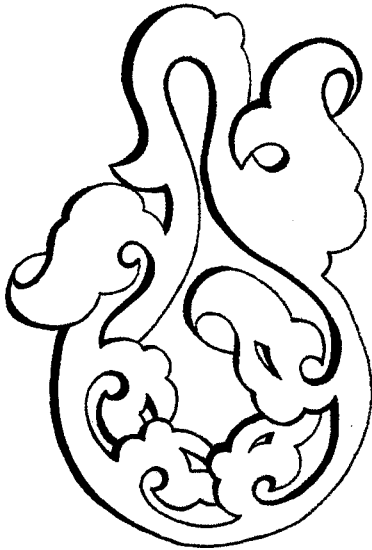
شكل ( ١٩٨ )

تحوير حر قائم على تكرار  
المفردة وتطبيق عملية  
الحذف والإضافة



شكل ( ١٩٩ )

تحوير حر يعتمد على  
تكرار أجزاء من المفردة  
مع الإطالة وتطبيق  
خاصية التراكم الجزئي



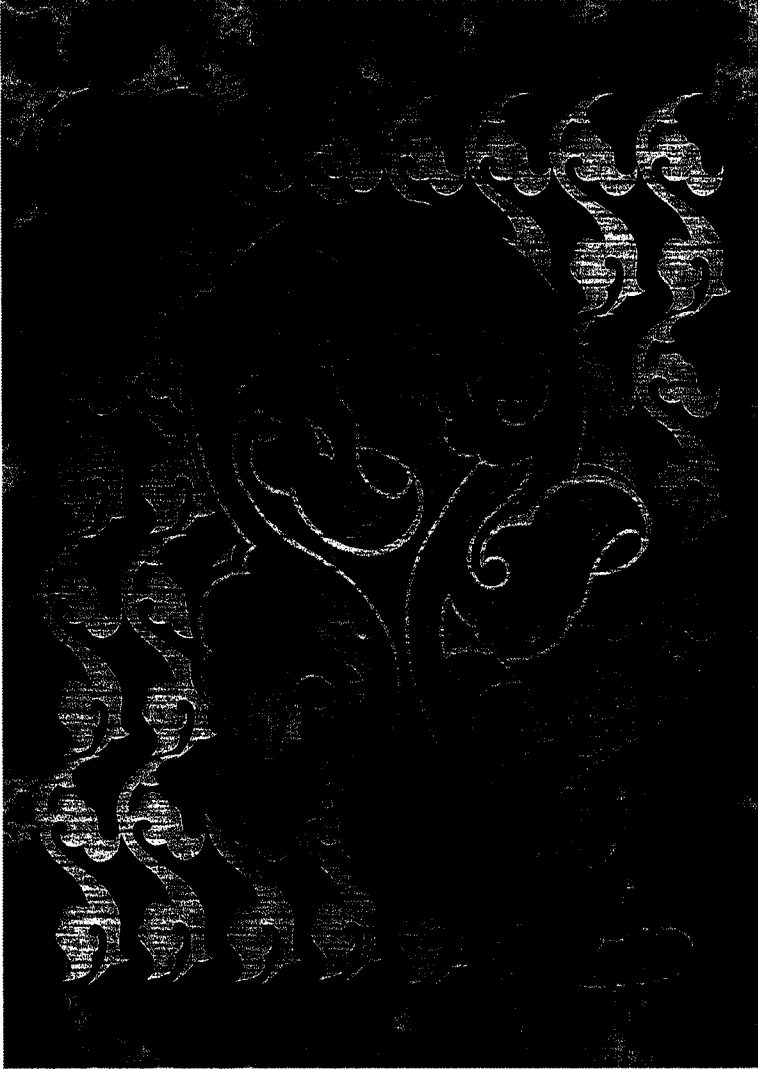
- توظيف شكل ( ١٩٩ ) في تصميم زخرفي ( لوحة ١٠٦ )
- توظيف شكل ( ١٩٩ ) مع شبكية سابقة ( شكل ١٩٤ )
- في تصميم زخرفي ( لوحة ١٠٧ )

## لوحة رقم ( ١٠٦ )

<p>اللون البني بدرجاته ( مجموعة الألوان الترابية الرملية ) مع اللون الذهبي المطفئ .</p>	<p><b>المجموعة اللونية</b></p>
<p>مساحة لونية متدرجة بين الفاتح والغامق للألوان الرملية .</p>	<p><b>أرضية العمل</b></p>
<p>وحدة زخرفية صريحة ، دون تطبيق أي تحويل آلي عليها .</p>	<p><b>الأشكال الزخرفية</b></p>
<p>لم تستخدم الوحدة الزخرفية بالكامل في هذا العمل ، فالعمل من أوله إلى آخره عبارة عن جزء من الوحدة الزخرفية .</p> <p>ظهر أسفل العمل واضحا وقويا في خطوطه ثم تكررت الوحدة الزخرفية تكرارا منتظما على مسار منحني ثقل فيه شدة الألوان ومستوى شفافيته كلما ابتعدت الوحدة إلى الخلف .</p> <p>نلاحظ أن ثقل العمل تركز في الجزء السفلي الأيمن من أرضية العمل ، يخفف من قوة هذا الثقل وجود السطوح في الألوان الفاتحة لخطوط الوحدة الزخرفية ، والذي يقابله في الزاوية العليا اليمنى من العمل درجة شبه قائمة من اللون ، وهذا ما يحقق نوعا من التوازن بين الأشكال وألوانها ، وعلى الرغم من أن الوحدة دائرية الشكل إلا أن الخداع البصري الناتج عن اتجاه تكرار الوحدة الزخرفية يظهرها وكأنها بيضاوية .</p>	<p><b>فكرة العمل</b></p>
<p>يذكرنا هذا العمل بالقباب الإسلامية في تراكب ترددي متراجع للأفق ، حيث لم تظهر الوحدة الزخرفية بكامل تفاصيلها بل تعرضت لقطع أجزاء معينة حسب النظام المتبع في العمل .</p> <p>قمة عمق لونية أبعد من مستوى الإدراك البصري ذات دلالة تاريخية توحى بالتعنيق الزمني لعناصر العمل الزخرفية .</p> <p>بالإضافة إلى روح الفخامة الملكية في تدرج الذهبي الذي أحدث إيقاعا عشوائيا نشأ من الصراع القائم بين الخطوط داخل كل وحدة زخرفية وما جاورها محتفظا بانتران حر قائم على الثقل الرصين في مقدمة العمل .</p>	<p><b>تحليل العمل</b></p>



لوحة ( ١٠٧ )



## لوحة رقم ( ١٠٧ )

مجموعة الألوان المحايدة ( الأبيض ، الرمادي ، الأسود ) .	المجموعة اللونية
عبارة عن تموجات لونية متدرجة باللون الرصاصي .	أرضية العمل
<ul style="list-style-type: none"> <li>• عنصر زخرفي متكرر من خلال شبكية منتظمة .</li> <li>• وحدة زخرفية محورة يدويا .</li> </ul>	الأشكال الزخرفية
<p>عبارة عن قطعة زخرفية تسبح في سماء ملبدة بالغيوم ، الوحدة الأساسية والتي هي مركز العمل ظهرت مختلفة عن الأعمال السابقة جميعها ، هذا الاختلاف لا يظهر في التحوير الآلي وإنما يظهر في وضع الوحدة ، حيث أن معظم الوحدات الزخرفية يتركز فيها الثقل نحو الأسفل وتتجه الزوائد الزخرفية نحو الأعلى بينما هذا العمل مميز بوضع ثقل الوحدة في الأعلى واتجاه زوائده نحو الأسفل .</p> <p>كما أن الظلال المنفذة على خطوط الوحدة المركزية توحى بأن الوحدة بارزة من خلال خطوطها الخارجية ، وهي وحدة شبه شفافة تظهر الوحدات الموجودة تحتها بشكل ضبابي غير مرئي .</p>	فكرة العمل
<p>يذكرنا هذا العمل بالمنظومات الحشوية الزخرفية الإسلامية ، ويأتي التجديد في الوحدة الزخرفية المحورة تحويرا يدويا ، والتي فرضت سيادتها في مركز العمل ، وقد لعب الظل والنور دورا ايجابيا في تحقيق البعد الثالث والعمق الفراغي حول وخلف العناصر ، الخلفية ضبابية مرخمة ، ذات عناصر منتظمة أحدثت إيقاعا رتيبيا في محيط العمل .</p>	تحليل العمل

شكل ( ٢٠٢ )

تحويل حر قائم على تكرار  
جزء من المفردة  
مع تطبيق عملية الحذف  
والإضافة



شكل ( ٢٠٣ )

تحويل حر قائم على  
تكرار جزء من المفردة  
وتراكبها جزئياً ضمن  
مسار دائري



- توظيف شكل ( ٢٠٣ ) مع شبكية سابقة ( شكل ١٥١ )  
في تصميم زخرفي ( لوحة ١٠٨ )
- توظيف شكل ( ٢٠٣ ) مع شبكية سابقة ( شكل ١٩٥ )  
في تصميم زخرفي ( اللوحات ١٠٩-١١٠ )

لوحة ( ١٠٨ )



## لوحة رقم ( ١٠٩ )

المجموعة اللونية	المجموعة اللونية هادئة وباردة استخدم فيها الأزرق بدرجاته .
أرضية العمل	<ul style="list-style-type: none"> <li>• حلقات لونية متدرجة وغير مكتملة ، تتبع من أعلى جهة اليمين .</li> <li>• شبكية منتظمة لعنصر زخرفي متكرر ، مع وجود الظلال التي جعلت العناصر تبدو وكأنها بارزة من الأرضية .</li> </ul>
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية صريحة محورة يدويا ، وغير خاضعة للتحوير الآلي .
فكرة العمل	<p>يعتبر هذا العمل من الأعمال الهادئة ذات الإيقاع البسيط ، وهو أحد الأعمال التي اتبعت أسلوب ملء الفراغ والإحياء بالاستمرارية عن طريق تكرار الوحدات الزخرفية ، وهذا ما يذكرنا بأعمال الفنان المسلم .</p> <p>يتركز توزيع اللون القاتم في أسفل اليسار ، يعادله اتجاه رأس الوحدة الزخرفية نحو الجزء العلوي الأيمن من العمل ، وبهذا يتحقق نوع من التوازن بين الشكل والأرضية .</p> <p>الوحدة الرئيسية مركز العمل ظهرت بدون تحوير آلي يغير من شكلها ، إلا أنها خضعت لنمط آلي معين جعلها تظهر بهذا الشكل وكأنها قطعة زخرفية محفورة على الخلفية بحركتها الدائرية والتي تتناغم مع الحركة الانسيابية الممتدة في الخلفية والمستمرة من أعلى العمل حتى أسفله .</p>
تحليل العمل	<p>خلفية فسيفسائية منتظمة .. جاءها الضوء حلقيا من بؤرة علوية تلاعب فيها مع تناغمات التكرار الزخرفي المنتظم ، سادت على العرش الوحدة الزخرفية المحفورة الملفقة الواقعة تحت نفس التأثير الضوئي وبنفس الدائرة اللونية للأزرق النقي الذي لا يشوبه أي تغيير في قيمته أو أصله ، إلا أن تشبعه ينخفض بدرجة نصوعه تحت مناطق النور .</p>

## لوحة رقم ( ١١٠ )

**المجموعة اللونية** استخدمت الباحثة الألوان الأساسية في إخراج هذا العمل ( الأحمر ، الأزرق ، الأصفر ) .

**أرضية العمل**

- تموجات لونية متدرجة بين الأحمر والأصفر .
- شبكية منتظمة لعنصر زخرفي متكرر ، مع وجود الظلال التي جعلت العناصر تبدو وكأنها بارزة من الأرضية .

**الأشكال الزخرفية**

- شبكية منتظمة تمثل الأرضية .
- الوحدة الأساسية مع تطبيق تحويل آلي ( تقريض ) أغى الزخارف الدقيقة في بعض تداخلاتها .

**فكرة العمل**

امتزجت الألوان الساخنة من مجموعة الألوان الأساسية في الأرضية بتداخل متناغم . أما الوحدات الموجودة عليها فانفردت باللون الأزرق ودرجاته ، هذه الوحدات معتمة ومشطوفة ، ذات ظلال تظهرها وكأنها محفورة في الأرضية .

كما أن تتابع الوحدات وتكرارها بحيث تكون نهايات بعض الوحدات كبدايات البعض الآخر يظهرها وكأنها وحدات متحركة تسير بخطوط مستقيمة من زاوية لأخرى ، يحقق ذلك تتابع الخطوط ذات اللون الفاتح ، مع أطراف الوحدات ذات اللون الغامق . يظهر أيضا في العمل التراكب الجزئي في بعض مفردات الوحدات الزخرفية .

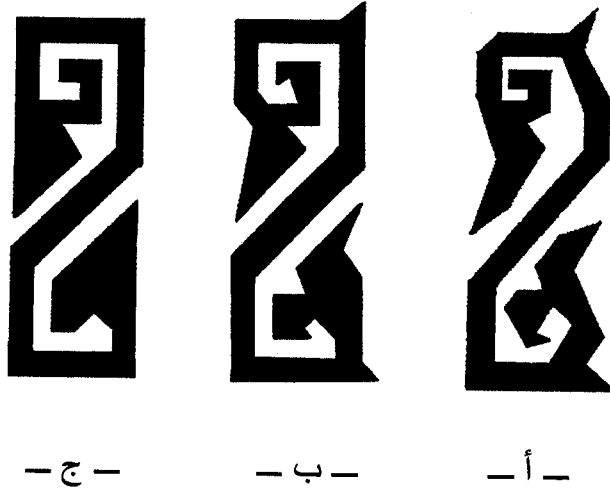
**تحليل العمل**

علبه لونه .. تمازجت فيها أصول مختلفة بتموجات حرة متناغمة وتدرجات واضحة بدرجة تعتيم معينة .

الأرضية عبارة عن تكرار منتظم لوحات زخرفية متجانسة ، تراكبت عليها وحدات جديدة تعرضت لتحويل آلي أفقدها بعضا من تفاصيلها وأكسبها روح التجديد والابتكار في إيقاع غاية في السلاسة والتناغم ، حيث تسود المناطق ذات القيمة اللونية الزرقاء ، ويسير منها خط الظل نحو أرجاء العمل الفني .



تطبيق المحور الأول من محاور التجربة  
تبسيط المفردة هندسيا

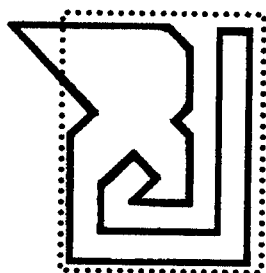


شكل ( ٢٠٤ )

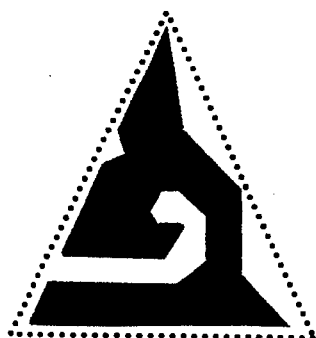
خطوات تبسيط الشكل هندسيا  
من خلال الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة



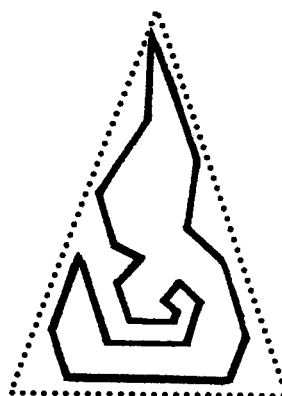
تطبيق المحور الثاني من محاور التجربة  
تحويل جزء من المفردة داخل أشكال هندسية



شكل ( ٢٠٥ )



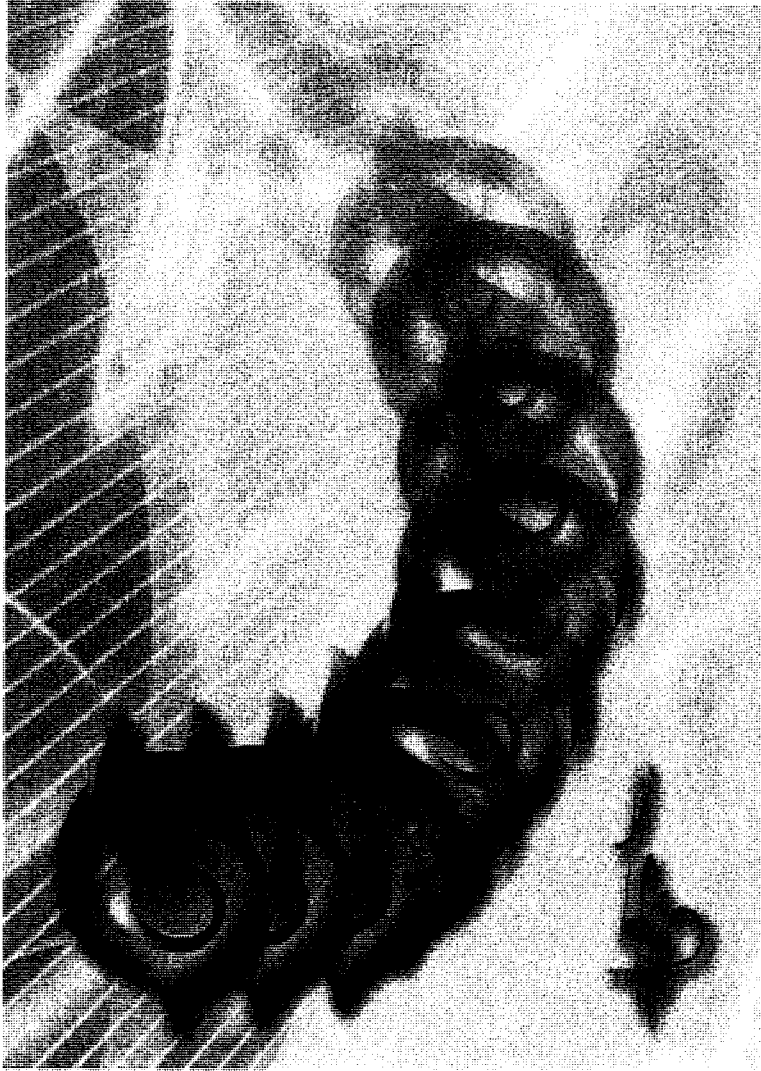
شكل ( ٢٠٧ )



شكل ( ٢٠٦ )

تحويل جزء من المفردة داخل أشكال هندسية  
تحدد أبعادها وتكيفها تبعاً للمساحة

لوحة ( ١١١ )



## لوحة رقم ( ١١١ )

ألوان " ترابية " هادئة متدرجة من البيج الفاتح وحتى البني المحمر .	المجموعة اللونية
مساحات لونية ممتدة من اليمين إلى اليسار يقابلها خطوط مستقيمة مائلة متوازية ومتدرجة في الشفافية تبدأ من اليسار إلى اليمين فتظهر وكأن المساحة اللونية في يمين الأرضية قد تحولت إلى خطوط مائلة ومتوازية في يسارها .	أرضية العمل
وحدة زخرفية متكررة تتراكب ضمن مسار دائري .	الأشكال الزخرفية
لوحة من اللوحات الهادئة بألوانها وأسلوبها وإيقاعها الناعم . التصميم ذا طابع دائري تبدأ فيه الوحدة بألوان قوية واضحة ثم تتكرر متراجعة ضمن مسار منحنى تقل فيه شدة الألوان كلما ابتعدت ، كما أنها تفقد درجة تعتيما فتصبح شفافة وغير مرئية بالتدرج حتى تختفي تماما وتندوب في ألوان الأرضية . يتحقق الاتزان في اللوحة عن طريق انتظام تكرار الوحدة ، بالإضافة إلى أن الخطوط المستقيمة في الأرضية تعمل على تحقيق اتزن مختلف مع الخطوط المنحنية المتبعة في أسلوب التكرار والخطوط الموجودة في تكوين الوحدة نفسها . هناك اتزان من نوع آخر في اللوحة عن طريق توزيع الألوان الفاتحة في القسم الأيمن من العمل ، والألوان شبه القائمة في القسم الأيسر ، يفصل بينهما الشدة اللونية الواضحة في الوحدة الزخرفية والتي لا تعتبر شاذة عن التناغم اللوني في العمل ، فالألوان المستخدمة في العناصر الزخرفية هي درجة من درجات ألوان الأرضية .	فكرة العمل
على سطح الرمل يتحرك هذا الحزون الزخرفي للأمام تاركا وراءه طيف السرعة المتلاشي ، نشأ هذا الإحساس من تكرار العنصر الزخرفي نفسه تكرارا تدريجيا منتظما في مسار لين منحنى ، مع تراكب العناصر واتجاهها من الشفافية التامة في نقطة البداية إلى الوضوح اللوني للعنصر . هدوء الخلفية أظهر للتسلسل الحركي اتزانه وسيادته فلا صراع قائم بين الشكل وخلفيته لأنها وضعت لتخدم الشكل فحسب ، وتجلو إيقاعاته الهادئة على مساحة النظر .	تحليل العمل

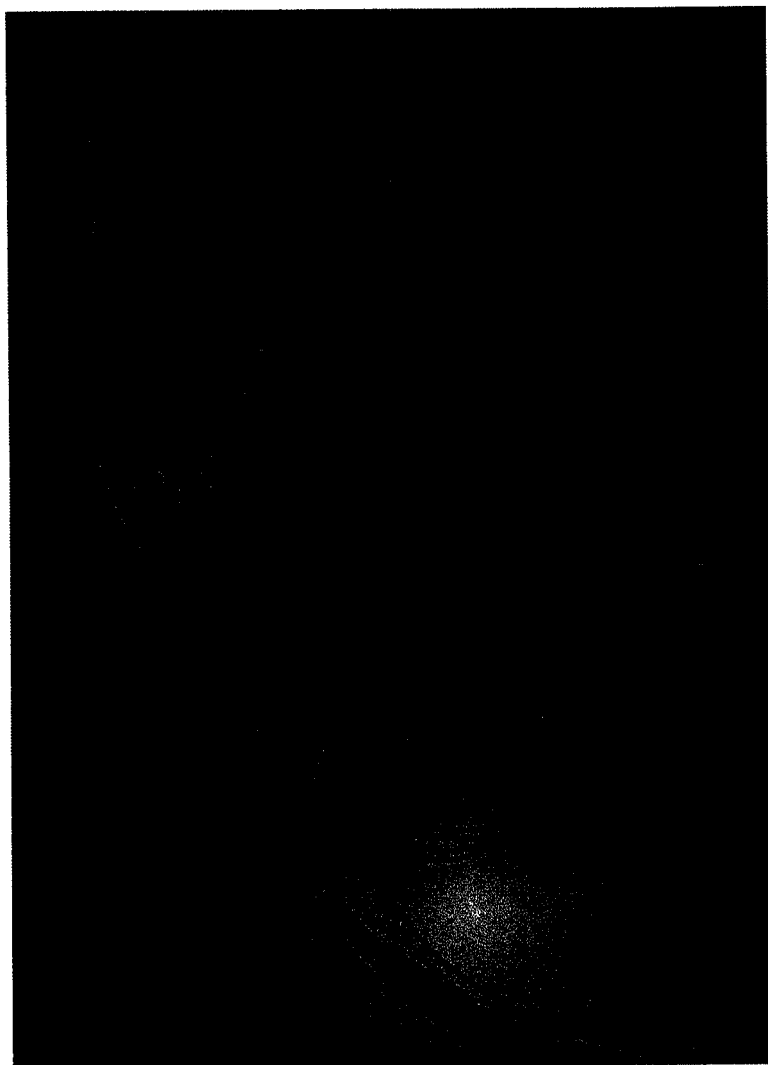
لوحة ( ١١٢ )



## لوحة رقم ( ١١٢ )

<p>استخدمت الباحثة الألوان الأساسية ( الأحمر ، الأزرق ، الأصفر ) ، وعلى الرغم من قوة هذا الاختيار ، إلا أنه انسجم بتناغم واضح ولم يظهر شاذاً بقدر ما ظهر جذاباً ملفتاً للنظر .</p>	<p><b>المجموعة اللونية</b></p>
<p>مساحات لونية واضحة وخاصة بقعة الضوء الساطعة التي أوحى بها اللون الأصفر والتي يقابلها مساحة قاتمة في الجهة اليمنى .</p>	<p><b>أرضية العمل</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• وحدة زخرفية محورة يدويا لم تخضع لتحويل آلي .</li> <li>• شريط زخرفي رأسي .</li> </ul>	<p><b>الأشكال الزخرفية</b></p>
<p>لم يستخدم في هذا العمل التحويل الآلي على الأشكال ، بل ظهرت صريحة كما هي . ثقل اللون الأسود في أعلى يمين العمل توازن مع وضع المفردة إلى اليسار . أما الأشكال الزخرفية فقد انقسمت إلى قسمين :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• الأول : شريط زخرفي متكرر من الأعلى إلى الأسفل ، عبارة عن عناصر زخرفية شفافة ، وكأنها بارزة من الأرضية نفسها .</li> <li>• القسم الثاني : عبارة عن وحدة واحدة تظهر كمفردة زخرفية عائمة على الأرضية وتلقي بظلالها عليها ، استخدم في تلوين هذه المفردة اللون النحاسي والأصفر بإضافة تأثير ملمسي .</li> </ul>	<p><b>فكرة العمل</b></p>
<p>كالشمس المتوهجة .. التي ترسل إشعاعها وسط غياهب الغسق كانت السيادة قادمة من الأفق في نصوع لوني واضح ، أرسل ترددات لونية بتخرج سريع في أرجاء العمل ، وفجأة تسير المجرات الكونية بحركة منتظمة في مسارها الفلكي لتكسر الرتابة الموجودة في ملامس الخلفية وتحدث إيقاعاً ترددياً نشأ من تكرار العناصر بانتظام عمودي .</p> <p>التجانس اللوني بين طرفي نقبض يختلفان في أصولهما اللونية ، تشبع هذه الألوان يجعل منها سلسلة ذات درجة عالية من الترابط اللوني .</p>	<p><b>تحليل العمل</b></p>

لوحة ( ١١٣ )



## لوحة رقم ( ١١٣ )

<p>استخدمت الباحثة لونين من مجموعة الألوان الثانوية " البرتقالي " وهو لون ساخن و " البنفسجي " وهو لون بارد ، وهنا يعود اللون الرمادي ليكون الوسيط بين اللونين ويجمع بينهما بطريقة مقبولة .</p>	<p><b>المجموعة اللونية</b></p>
<p>مساحات لونية متدرجة بين البرتقالي والبنفسجي ، انفرد اللون البرتقالي فيها بالسيادة اللونية .</p>	<p><b>أرضية العمل</b></p>
<p>وحدة زخرفية صريحة حورت بطريقة يدوية ، مع إضافة مسارات دائرية مترددة بصورة آلية .</p>	<p><b>الأشكال الزخرفية</b></p>
<p>يقوم العمل على فكرة أساسها الاتزان والثبات .</p> <p>من الصعب هنا فصل أرضية العمل عن الأشكال ، فالأرضية تبدو وكأنها جزء ثابت من تصميم الوحدة الزخرفية ، ويرجع ذلك إلى درجات الألوان المشتركة بين الشكل والأرضية ، إضافة إلى تطبيق فلتر ( التغليف البلاستيكي ) على كامل العمل مما زاد من قوة ترابط الشكل بالأرضية ، كما زاد من قوة هذا الإحساس تعامل الباحثة مع التصميم من خلال شريحة مائلة على أخرى قائمة ، وانعكاس الظلال الناتجة من هذا التراكب ، دون أن يكون هناك فصل في الشريحة الواحدة بين الشكل والأرضية .</p> <p>يوحي هذا التصميم بالأعمال الفنية التي تهتم بأغلفة الكتب ، فالجاذبية الهادئة فيه والموزعة بين تصميمه البسيط ، وألوانه ، والمساحات المتوفرة فيه - المستخدمة غالباً لكتابة عنوان الكتاب واسم المؤلف - كل ذلك يدعم فكرة المرونة في استخدام أسلوب التحوير لخدمة ودعم اتجاهات فنية متنوعة .</p>	<p><b>فكرة العمل</b></p>
<p>أوراق متناثرة .. مليئة بأحداث زخرفية .. وبقع لونية مشبعة لها مركز السيادة ، الاتزان المتردد في العمل تشكل من خلال العلاقة التراكبية بين أحداث الزمن البعيد ، تتصارع الألوان في محاولة منها لكسر تتابع الوقت الإيقاعي . ترابطت عناصر التصميم الخفية بتأثير واضح وصريح منبعه وحدة الأصل الزخرفي .</p>	<p><b>تحليل العمل</b></p>

## الخلاصة :

ترى الباحثة أنه من الصعب تقريبا القيام بعملية من عمليات التحويل دون اللجوء إلى عمليات أخرى معها ، فالحذف مرتبط بالإضافة كما أن الفك مرتبط بإعادة التركيب ، وفي نفس الوقت توجد إمكانية لتكرار تلك العمليات بصورة متتابعة ، وتعني الباحثة بهذا أن عمليات التحويل في الشكل لا يمكن وضعها كقواعد أو قوانين محددة ينبغي الالتزام بحدودها ، بل الأقرب إلى الصحيح فهمها كعمليات مرنة ، يمكن أن تتداخل مع بعضها البعض ، أو التركيز على جزئية منها ، أو استخدامها بأكثر من جانب .

أما بالنسبة للمحاور التي حددتها الباحثة لعمليات التحويل فما هي إلا مداخل متنوعة يمكن الوصول من خلالها إلى أساليب تحويلية متنوعة ، كما يمكن التبديل بين هذه العمليات وتقديم عملية على أخرى ، أو دمج أكثر من عملية في أسلوب تحويلي واحد ، كما ترى الباحثة أن إخضاع العنصر لعمليات متتابعة ومتكررة يؤدي إلى صور تحويلية متباينة .

ويمكن إدراج بعض الأمثلة لإيضاح هذا المعنى على النحو التالي :

١. إمكانية استخدام أكثر من جانب في عملية التحويل الواحدة ، ويظهر ذلك مثلاً في تجارب المفردة الأولى ( الأشكال ١٤٠ : ١٤٢ ) ، فالمحور هنا هو تبسيط المفردة هندسياً ، وقد تم تطبيقه عن طريق الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة ، أو عن طريق التلخيص إلى مساحات مسطحة بسيطة .

٢. التبديل بين العمليات وتقديم عملية على أخرى ، ويظهر ذلك مثلاً في تجارب المفردة الرابعة ( الأشكال ٢١٤-٢١٥ ) ، تم هنا تقديم المحور الرابع ( التحويل الحر ) وإخضاع نتائج هذا المحور لتحويل آخر عن طريق المحور الثالث من محاور التجربة ( إعادة صياغة العناصر من خلال التراكب حول محور ) .

٣. تتابع العمليات التحويلية ، وذلك بتطبيق أكثر من عملية على التوالي ، ويظهر ذلك مثلاً في تجارب المفردة الثالثة ( الأشكال ١٨٥ : ١٩١ ) ، تم هنا تطبيق المحور الثالث من محاور التجربة ( إعادة صياغة العناصر من خلال التراكب حول محور ) ، ثم اختيار أحد الأشكال الناتجة من العملية السابقة وتحويله من خلال المحور الثالث أيضاً ولكن بصورة مختلفة ( إعادة صياغة العناصر من خلال شطرها ، وإعادة تكرارها حول محور ) ، بعد ذلك يتم اختيار أحد الأشكال الناتجة أيضاً ونقوم بتحويله من خلال مداخل أخرى ، أو بتكراره سواء حول محور ، أو بدورانه حول نقطة مركزية ، أو بتوظيفه داخل شبكية منتظمة ... إلخ .

٤. تحويل أكثر من مفردة ودمجها في تصميم زخرفي واحد ، لإثراء عناصر التصميم الزخرفية ، ومثال ذلك ( اللوحات ١٠٨ - ١١٢ ) .





الجزء الرابع

في التوضيحات

## النتائج :

من خلال الإطار النظري لهذه الدراسة بمبثنيه الأول والثاني ، والفصل الخاص بتجربة البحث العملية ، فقد توصلت الباحثة إلى العديد من النتائج التي تحقق أهداف الدراسة ، وتؤكد فرضية البحث ، وذلك على النحو التالي :

١. يمكن أن تتنوع عمليات التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية بحيث تبدأ من البسيط إلى المعقد ، وتتداخل خلالها الوحدات الزخرفية من أجل الوصول إلى حلول تشكيلية غير محددة . وهذا ما يرتبط بهدف البحث الأول وهو تنمية القدرة الإبداعية من خلال دراسة العنصر النباتي وإخضاعه لعمليات تحويل متتابعة تبدأ بأبسط صور التحوير في العنصر وصولاً إلى أعمق هذه الصور من أجل إنتاج تصميمات زخرفية متنوعة .
٢. إن تجريد عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من خلال أساليب التحوير المتنوعة يتيح فرصة أكبر لتداخل أكثر من عنصر تجريدي ، وامتزاجهم في العمل الفني داخل وحدة مترابطة . وهذا يؤدي بدوره إلى تطوير العمليات الكيفية الخاصة بالتصميم الزخرفي ، والمرتبطة بالهدف الثاني من البحث .
٣. اكتساب التصميم الزخرفي قدراً عميقاً من الخصوصية الذاتية للمصمم ، والتي تنعكس من خلال رؤيته الخاصة لعناصر التراث ، ومفهومه المعاصر للإبداع الفني . وهذا ما يرتبط بالهدف الثالث من البحث .
٤. يمكن الاستفادة من مداخل التجريب المعاصرة ، والتي تمثل منطلقات فكرية ذات أهمية بالغة في تحويل عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية .
٥. ارتبط كل من مفهوم التجريد والتحريف بشكل كبير مع مفهوم التحوير حيث يقوم المفهومين السابقان بإحداث تبسيط أو اختزال أو تغيير في الشكل الأساسي لعناصر العمل الفني .
٦. يمكن تحديد أكثر من أسلوب لتطبيق عمليات التحوير ، مع الوضع في الاعتبار أن الفرق بين كل منها هو فرق في المنطلقات الفكرية التي يخرج منها كل نوع ، ومن هذه الأساليب :

- التحوير من خلال التبسيط والتلخيص .
- التحوير من خلال الحذف والإضافة .
- التحوير من خلال إعادة الصياغة .

٧. التأكيد على أهمية الروح الإسلامية التي جمعت الحضارات المختلفة وصاغتتها في منظومة منسجمة ، أعطت إنتاجا فنيا رائعا ، تميز بقدرته الدائمة على مضاهاة غيره من الفنون .
٨. كان تعبير الفنان المسلم عن عناصره النباتية يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي وبين التزام أشكال الطبيعة التزاما يكون قريبا أو بعيدا حسب العصور والأقاليم .
٩. تظهر بدايات تحويل العناصر النباتية في الفن الإسلامي منذ العصر الأموي ، الذي يعد المحاولة الأولى للوصول إلى طراز فني جديد .
١٠. بعدت العناصر النباتية في العصر العباسي عن محاكاة الطبيعة ، وتحولت الوحدات إلى أشكال تجريدية ، تغطي السطح تغطية تامة ، والذي يعد ابتكارا زخرفيا خاصا بالعهد العباسي .
١١. تميز الفن الأموي المغربي باحتفاظه ببعض الأساليب الكلاسيكية ، وبخلوه من نفوذ التأثيرات الفنية الآسيوية ، واختلاطه ببعض الأساليب المحلية ، مما نتج عن فن إسلامي إسباني ، ظهر فيه أسلوب جديد تميزت به الأندلس .
١٢. تعتبر العناصر النباتية التي ظهرت في العصر الطولوني هي امتداد للعناصر النباتية العباسية ، وتعتبر أيضا بداية انتقالها إلى مصر في هذا العصر .
١٣. خُطت الزخارف النباتية في العصر الفاطمي خطوات واسعة وتطورت تطورا عظيما ، وتميزت في الفنون الإسلامية بطابع أصبح معروفا بالزخرفة الفاطمية ، ومن ذلك أسلوب التوشيح العربي .
١٤. ظهرت العناصر النباتية في العصر السلجوقي بنفس الخصائص الأسلوبية لزخارف العصر الفاطمي .
١٥. تميزت العناصر النباتية في العصر المملوكي بأسلوب فني جديد ، حيث مزج الفنان بعض التقاليد الفاطمية المحلية مع مجموعة من العناصر النباتية التركية ، وبعض العناصر المغولية المعاصرة .
١٦. كانت العناصر النباتية في العصر العثماني ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير ، كما تأثرت العناصر المحورة منها بالأسلوب الفارسي والأسلوب الصيني .
١٧. الزخارف النباتية الإسلامية غنية بمجموعة من العناصر المتنوعة كالوريقات والأزهار والثمار والأغصان والأشجار ، والتي تعددت جميعها في الشكل والحجم واختلفت في أسلوب تكرارها وتوزيع عناصرها ، كما تباينت في درجة تحويلها وقربها أو بعدها عن الطبيعة .

١٨. اتبع الفنان المسلم عددا من الخطوات أثناء صياغة عناصره النباتية أدت إلى إحداث التحوير داخل أعماله الفنية ومن ذلك التحليل والتركيب والتجريد وإخضاع العناصر لنظم هندسية معينة .
١٩. ابتعد الفنان المسلم بعناصره النباتية عن مطابقتها للواقع وقام بتبسيطها من أجل الوصول بها إلى أقصى درجات التلخيص والتجريد .
٢٠. تنوعت العناصر النباتية في درجة اندماجها وتزاوجها مع بعضها البعض ومع عناصر الفن الإسلامي الأخرى ، مما نتج عنه فن زخرفي يتميز بدرجة عالية من خصوصية الطابع وثراء الإنتاج .
٢١. تفهم الفنان المسلم طبيعة العلاقات التي يمكن أن تقوم أثناء تحويل عناصره النباتية كالتماس والتراكب والتبادل بين الشكل والأرضية ، وقام باستثمارها مما نتج عنه تكوينات تمتاز بالثراء والتنوع .
٢٢. تحققت عمليات التحوير والنمو في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من خلال استشعار النسق الهندسي الذي يملئ على العناصر النباتية نظام التحرك والانتشار دون ظهوره داخل المساحات المخصصة للزخرفة .
٢٣. ظهرت عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية بعد تحويلها داخل المساحات على عدة صور ومن ذلك :

- عناصر نباتية محورة داخل مساحات شريطية ممتدة .
- عناصر نباتية محورة داخل مساحات مغلقة
- عناصر نباتية غير متكررة ( حرة التوزيع )

١٦. عطية ، محسن محمد ( ١٩٩٣ ) ، اتجاهات في الفن الحديث ، ط ٢ ، دار المعارف ، القاهرة .
١٧. علام ، نعمت إسماعيل ( ١٩٩٢ ) ، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، ط ٥ ، دار المعارف ، القاهرة .
١٨. \_\_\_\_\_ ( ١٩٧٨ ) ، فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة .
١٩. فضل ، محمد \_\_\_\_\_ ( ١٤١٦ ) ، التربية الفنية مداخلها تاريخها وفلسفتها ، عمادة شئون المكتبات \_ جامعة الملك سعود ، الرياض .
٢٠. فكري ، أحمد \_\_\_\_\_ ( ١٩٦٥ ) ، مساجد القاهرة ومدارسها - العصر الفاطمي ، ج ١ ، دار المعارف ، القاهرة .
٢١. كونل ، أرنست \_\_\_\_\_ ( ١٩٦٦ ) ، الفن الإسلامي ، ترجمة : أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت .
٢٢. محمد ، سعاد ماهر \_\_\_\_\_ ( ١٩٨٥ ) ، العمارة الإسلامية على مر العصور ، ج ١ ، دار البيان العربي ، جدة .
٢٣. \_\_\_\_\_ ( ١٩٨٦ ) ، الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٢٤. محمود ، زكي نجيب \_\_\_\_\_ ( ١٩٩٩ ) ، قيم من التراث ، دار الشروق ، القاهرة .
٢٥. مرزوق ، محمد \_\_\_\_\_ ( ١٩٨٧ ) ، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٢٦. النحاس ، أسامة كمال \_\_\_\_\_ ( بدون ) ، الوحدات الزخرفية الإسلامية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
٢٧. \_\_\_\_\_ ( بدون ) ، التصميمات الزخرفية الملونة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
٢٨. \_\_\_\_\_ ( بدون ) ، كنوز التصميمات الزخرفية الإسلامية ، ج ١ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
٢٩. ويلسون ، إيف \_\_\_\_\_ ( بدون ) ، الزخارف والرسوم الإسلامية ، ترجمة : آمال مريود .



طريق البحث

