الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة - بوسعادة

المجاهد الفريق أحمد قايد صالح

قسم اللغة العربية

Ecole Normale Supérieure

Bou-Saada

Dép. L A





محاضرات في مقياس فنون

المقياس: فنون

المستوى: السنة الثانية ابتدائي.

الأستاذ: الدراجي عباسي

الرتبة: أستاذ محاضر ب بالمدرسة العليا للأساتذة ببوسعادة

السنة الجامعية : 2026/2025





محاضرات في الفنون

مفردات المادة

الوحدة الأولى: مدخل إلى الفنون

الوحدة الثانية المدرسة الانطباعية

الوحدة الثالثة المدرسة التجريدية

الوحدة الرابعة: علم الألـــوان

الوحدة الخامسة: المنظور الأحجام

الوحدة السادسة: الخط العربي

الوحدة السابعة: فن التصميم

الوحدة الثامنة: التصور الإسلامي للفن

الوحدة التاسعة: الزخرفة الإسلامية

مقدمة

تُعد الفنون إحدى أرقى أشكال التعبير الإنساني، فهي وسيلة ينقل من خلالها الإنسان مشاعره وأفكاره ورؤاه عن العالم من حوله؛ وتساهم في تطوير الحس الجمالي والإبداعي لدى المتعلم، وفي مرحلة الطفولة؛ تمثل الفنون أداة قوية لتنمية الخيال؛ وتعزيز القدرة على التعبير الذاتي؛ بالإضافة إلى تقوية الانتباه والملاحظة والتفكير النقدي، ومن هذا المنطلق تأتي أهمية مقياس **الفنون** لطلبة السنة الثانية في المدرسة العليا للتعليم الابتدائي. حيث يهدف إلى تزويد الطالب بأساسيات المعرفة الفنية والمهارات التطبيقية اللازمة لنقل هذه المعرفة إلى أطفال المرحلة الابتدائية بما يتناسب مع مستوياتهم النمائية والإدراكية.

تتوزع مطبوعة هذا المقياس على تسع وحدات متكاملة، تبدأ بمفهوم عام للفن في الوحدة الأولى **مدخل إلى الفنون:** حيث يتعرف الطالب على ماهية الفن ووظائفه الأساسية. والعناصر التي يقوم عليها أي عمل فني. مثل اللون؛ الشكل؛ الخط؛ الملمس؛ والحركة، كما تسلط هذه الوحدة الضوء على دور الفن في حياة الإنسان. سواء من منظور نفسي أو اجتماعي أو تربوي، مع التركيز على أهميته في التربية الابتدائية كوسيلة لتنمية الإبداع والتفكير النقدي لدى الأطفال.

تنتقل المطبوعة بعد ذلك إلى دراسة أهم المدارس الفنية الغربية. بدءًا بالوحدة الثانية **المدرسة الانطباعية:** التي اهتمت برصد الانطباعات البصرية للحظة معينة؛ مع التركيز على الضوء واللون والحركة في اللوحة؛ ومن خلالها يتعرف الطالب على أساليب التعبير الفني الواقعي والملاحظة الدقيقة للطبيعة، ثم تأتي الوحدة الثالثة **المدرسة التجريدية:** التي تمثل تحولًا في الفن نحو الرموز والأشكال والتجريد. وتدعو المتعلم إلى التفكير في العلاقات البصرية والألوان

والرموز؛ بعيدًا عن محاكاة الواقع الحسي؛ مما يعزز الجانب الإبداعي والتخييلي في التعبير الفني.

وتخصص الوحدات الرابعة والخامسة لدراسة **علم الألوان** و**المنظور والأحجام:** وهما أداتان أساسيتان في بناء العمل الفني وتحقيق الانسجام البصري، ففي دراسة الألوان؛ يتعرف الطالب على خصائص الألوان ودلالاتها النفسية والجمالية وكيفية مزجها وتوظيفها في التعبير الفني.

أما المنظور والأحجام: فيساعد الطالب على فهم العلاقات المكانية بين الأجسام وإتقان رسم الأشياء بما يتناسب مع الواقع أو التمثيل الرمزي وهو أمر مهم لتدريس الأطفال كيفية التعبير عن الفضاء بشكل صحيح في لوحاتهم ومشاريعهم الفنية.

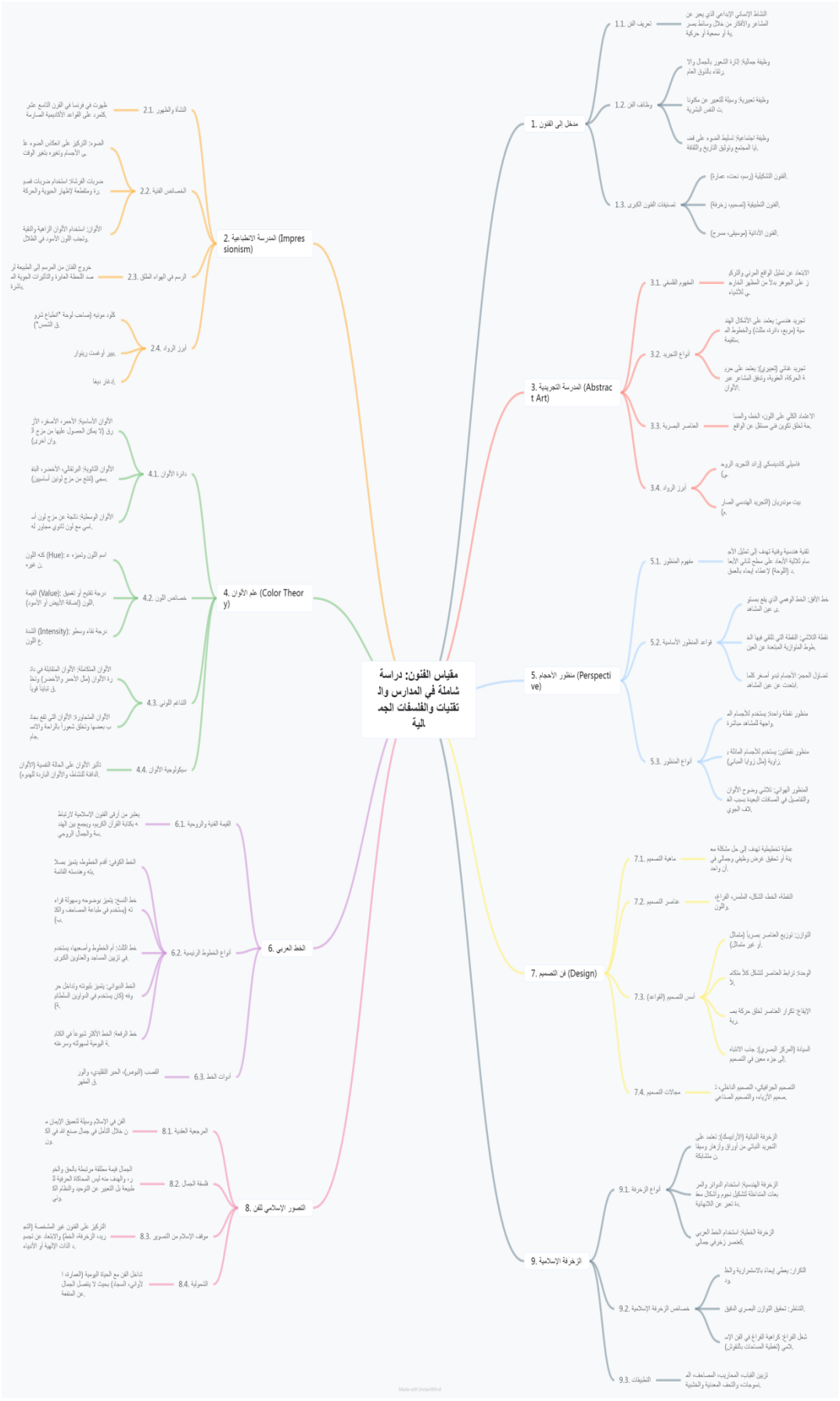
كما تولي المطبوعة اهتمامًا خاصًا للفنون العربية والإسلامية، من خلال ثلاث وحدات متتابعة:

- الوحدة السادسة **الخط العربي:** حيث يتعرف الطالب على جماليات الخطوط العربية؛ تنوع أشكالها واستخدامها كأداة تعبيرية وزخرفية في الفنون الإسلامية.
- الوحدة السابعة **فن التصميم:** الذي يركز على المبادئ الجمالية والوظيفية للتصميم الفني وطرائق دمج العناصر البصرية بطريقة متناسقة ومبتكرة.
- الوحدتان الثامنة والتاسعة **التصور الإسلامي للفن** و**الزخرفة الإسلامية:** حيث يكتسب الطالب فهمًا عميقًا للقيم الجمالية والفكرية في التراث الفني الإسلامي، مع دراسة الأنماط الزخرفية والرموز والتكرارات الهندسية التي تميز هذا الفن وكيفية توظيفها في التربية الفنية للأطفال بطريقة تعليمية ممتعة وملهمة.

ويهدف هذا المقياس إلى تمكين الطالب من:

- فهم **مبادئ الفن** وأساليبه المختلفة، ودمجها مع التربية الابتدائية.
- اكتساب مهارات **تصميم أنشطة فنية تعليمية للأطفال** تناسب مستوياتهم العقلية والنمائية.
- تنمية التفكير الإبداعي والقدرة على التعبير الذاتي لدى الطفل من خلال التوجيه الفني المنهجي.
- التعرف على **التراث الفني الإسلامي** وربطه بالقيم التعليمية والجمالية في الصف الابتدائي.
- تطوير القدرة على **تحليل الأعمال الفنية** وفهم الرموز والدلالات البصرية.

إن هذه المطبوعة تمثل بذلك مرجعًا أكاديميًا متكاملاً للطالب، يجمع بين الجانب النظري والتطبيقي؛ ويشكل قاعدة صلبة تمكنه من ممارسة **التربية الفنية بوعي واحترافية**. ويسهم في تطوير مهارات الأطفال الإبداعية والجمالية والمعرفية ويؤهلهم للتفكير النقدي والتعبير الفني الحر؛، بما يدعم النمو الشامل لشخصياتهم في مراحل التعليم الابتدائي. والخريطة الذهنية تبيّن وتظهر أهم عناصر وموضوعات التي سيتناولها هذا المقياس


مقياس الفنون: دراسة شاملة في المدارس والتقنيات والفلسفات الجمالية
1. مدخل إلى الفنون
1.1. تعريف الفن
النشاط الإنساني الإبداعي الذي يعبر عن المشاعر والأفكار من خلال وسائط بصرية أو سمعية أو حركية.
1.2. وظائف الفن
وظيفة جمالية: إثارة الشعور بالجمال والارتقاء بالذوق العام.
وظيفة تعبيرية: وسيلة للتعبير عن مكنونات النفس البشرية.
وظيفة اجتماعية: تسليط الضوء على قضايا المجتمع وتوثيق التاريخ والثقافة.
1.3. تصنيفات الفنون الكبرى
الفنون التشكيلية (رسم، نحت، عمارة).
الفنون التطبيقية (تصميم، زخرفة).
الفنون الأدائية (موسيقى، مسرح).
2. المدرسة الانطباعية (Impressionism)
2.1. النشأة والظهور
ظهرت في فرنسا في القرن التاسع عشر كتمرد على القواعد الأكاديمية الصارمة.
2.2. الخصائص الفنية
الضوء: التركيز على انعكاس الضوء على الأجسام وتغيره بتغير الوقت.
ضربات الفرشاة: استخدام ضربات قصيرة ومتقطعة لإظهار الحيوية والحركة.
الألوان: استخدام الألوان الزاهية والنقية وتجنب اللون الأسود في الظلال.
2.3. الرسم في الهواء الطلق
خروج الفنان من المرسم إلى الطبيعة لرصد اللحظة العابرة والتأثيرات الجوية المباشرة.
2.4. أبرز الرواد
كلود مونيه (صاحب لوحة "انطباع شروق الشمس").
بيير أوغست رينوار.
إدغار ديغا.
3. المدرسة التجريدية (Abstract Art)
3.1. المفهوم الفلسفي
الابتعاد عن تمثيل الواقع المرئي والتركيز على الجوهر بدلاً من المظهر الخارجي للأشياء.
3.2. أنواع التجريد
تجريد هندسي: يعتمد على الأشكال الهندسية (مربع، دائرة، مثلث) والخطوط المستقيمة.
تجريد غنائي (تعبيري): يعتمد على حرية الحركة العفوية، وتدفق المشاعر عبر الألوان.
3.3. العناصر البصرية
الاعتماد الكلي على اللون، الخط، والمساحة لخلق تكوين فني مستقل عن الواقع.
3.4. أبرز الرواد
فاسيلي كاندينسكي (رائد التجريد الروحي).
بيت موندريان (التجريد الهندسي الصارم).
4. علم الألوان (Color Theory)
4.1. دائرة الألوان
الألوان الأساسية: الأحمر، الأصفر، الأزرق (لا يمكن الحصول عليها من مزج ألوان أخرى).
الألوان الثانوية: البرتقالي، الأخضر، البنفسجي (تنتج من مزج لونين أساسيين).
الألوان الوسطية: ناتجة عن مزج لون أساسي مع لون ثانوي مجاور له.
4.2. خصائص اللون
اسم اللون وتميزه (Hue): كنه اللون عن غيره.
درجة تفتيح أو تعميق (Value): القيمة اللون (إضافة الأبيض أو الأسود).
درجة نقاء وسطو (Intensity): الشدة مع اللون.
4.3. التناغم اللوني
الألوان المتكاملة: الألوان المتقابلة في دائرة الألوان (مثل الأحمر والأخضر) وتخلق تباينًا قويًا.
الألوان المتجاورة: الألوان التي تقع بجانب بعضها وتخلق شعورًا بالراحة والانسجام.
4.4. سيكولوجية الألوان
تأثير الألوان على الحالة النفسية (الألوان الدافئة للنشاط، والألوان الباردة للهدوء).
5. منظور الأحجام (Perspective)
5.1. مفهوم المنظور
تقنية هندسية وفنية تهدف إلى تمثيل الأجسام ثلاثية الأبعاد على سطح ثنائي الأبعاد (اللوحة) لإعطاء إيحاء بالعمق.
5.2. قواعد المنظور الأساسية
خط الأفق: الخط الوهمي الذي يقع بمستوى عين المشاهد.
نقطة التلاشي: النقطة التي تلتقي فيها الخطوط المتوازية المبتعدة عن العين.
تضاؤل الحجم: الأجسام تبدو أصغر كلما ابتعدت عن عين المشاهد.
5.3. أنواع المنظور
منظور نقطة واحدة: يستخدم للأجسام المواجهة للمشاهد مباشرة.
منظور نقطتين: يستخدم للأجسام المائلة بزاوية (مثل زوايا المباني).
المنظور الهوائي: تلاشي وضوح الألوان والتفاصيل في المسافات البعيدة بسبب الغلاف الجوي.
6. الخط العربي
6.1. القيمة الفنية والروحية
يعتبر من أرقى الفنون الإسلامية لارتباطه بكتابة القرآن الكريم، ويجمع بين الهندسة والجمال الروحي.
6.2. أنواع الخطوط الرئيسية
الخط الكوفي: أقدم الخطوط، يتميز بصلابته وهندسته القائمة.
خط النسخ: يتميز بوضوحه وسهولة قراءته (يستخدم في طباعة المصاحف والكتب).
خط الثلث: أم الخطوط وأصعبها، يستخدم في تزيين المساجد والعناوين الكبرى.
الخط الديواني: يتميز بليونته وتداخل حروفه (كان يستخدم في الدواوين السلطانية).
خط الرقعة: الخط الأكثر شيوعاً في الكتابة اليومية لسهولته وسرعته.
6.3. أدوات الخط
القصب (البوص)، الحبر التقليدي، والورق المقهر.
7. فن التصميم (Design)
7.1. ماهية التصميم
عملية تخطيطية تهدف إلى حل مشكلة معينة أو تحقيق غرض وظيفي وجمالي في آن واحد.
7.2. عناصر التصميم
النقطة، الخط، الشكل، الملمس، الفراغ، واللون.
7.3. أسس التصميم (القواعد)
التوازن: توزيع العناصر بصرياً (متماثل أو غير متماثل).
الوحدة: ترابط العناصر لتشكل كلاً متكاملاً.
الإيقاع: تكرار العناصر لخلق حركة بصرية.
السيادة (المركز البصري): جذب الانتباه إلى جزء معين في التصميم.
7.4. مجالات التصميم
التصميم الجرافيكي، التصميم الداخلي، تصميم الأزياء، والتصميم الصناعي.
8. التصور الإسلامي للفن
8.1. المرجعية العقدية
الفن في الإسلام وسيلة لتعميق الإيمان من خلال التأمل في جمال صنع الله في الكون.
8.2. فلسفة الجمال
الجمال قيمة مطلقة مرتبطة بالحق والخير، والهدف منه ليس المحاكاة الحرفية للطبيعة بل التعبير عن التوحيد والنظام الكوني.
8.3. موقف الإسلام من التصوير
التركيز على الفنون غير المشخصة (التجريد، الزخرفة، الخط) والابتعاد عن تجسيد الذات الإلهية أو الأنبياء.
8.4. الشمولية
تداخل الفن مع الحياة اليومية (العمارة، الأواني، السجاد) بحيث لا ينفصل الجمال عن المنفعة.
9. الزخرفة الإسلامية
9.1. أنواع الزخرفة
الزخرفة النباتية (الأرابيسك): تعتمد على التجريد النباتي من أوراق وأزهار وسيقان متشابكة.
الزخرفة الهندسية: استخدام الدوائر والمربعات المتداخلة لتشكيل نجوم وأشكال معقدة تعبر عن اللانهائية.
الزخرفة الخطية: استخدام الخط العربي كعنصر زخرفي جمالي.
9.2. خصائص الزخرفة الإسلامية
التكرار: يعطي إيحاءً بالاستمرارية والخلود.
التناظر: تحقيق التوازن البصري الدقيق.
شغل الفراغ: كراهية الفراغ في الفن الإسلامي (تغطية المساحات بالنقوش).
9.3. التطبيقات
تزيين القباب، المحاريب، المصاحف، المنسوجات، والتحف المعدنية والخشبية.
Made with InstantMind

الوحدة الأولى: مدخل إلى الفنون

منذ نشأة الإنسان على الأرض، سعى إلى التعبير عن ذاته، مشاعره، وأفكاره، فكانت الفنون أداة هذا التعبير، وكانت قيم الجمال هي الغاية التي يسعى لتحقيقها من خلال هذا التعبير. الفن ليس مجرد رفاهية، والجمال ليس فقط في الشكل، بل كلاهما ضرورة وجودية تشكلان جزءًا أصيلًا من الهوية الإنسانية. فهما يعكسان وجدان الإنسان، ويمنحانه القدرة على الحلم، التأمل، والنظر إلى الحياة من زوايا أعمق.

تمثّل الفنون أحد أهم المظاهر الحضارية التي رافقت الإنسان منذ وجوده الأول على الأرض، حيث شكّلت أداة للتعبير الرمزي والجمالي، ووسيلة لفهم العالم وإعادة تشكيله وفق رؤية إنسانية متجددة. ولا يمكن دراسة تاريخ الإنسانية دون التطرّق إلى أشكال الفن المختلفة التي تعكس تطوّر المجتمعات وقيمها وثقافاتها. ويُعد "مدخل إلى الفنون" خطوة أولية لفهم ماهية الفن، وظائفه، تطوّره التاريخي، وأبرز نظرياته الجمالية، مع الإحاطة بتعدد التخصصات الفنية مثل الرسم والموسيقى والنحت والعمارة والمسرح والسينما وغيرها.

يُعدّ الفن من أقدم أشكال التعبير الإنساني، وقد رافق الإنسان منذ لحظة وعيه الأولى بالعالم المحيط به. يعرف الفن بأنه قدرة الإنسان على خلق أشكال رمزية تعبّر عن مشاعره وخبراته وتصوراته، وقد كانت هذه الوظيفة السبب في اعتبار الفن جزءاً لا يتجزأ من الحضارة الإنسانية[1]تكمن أهمية الفن في كونه

[1] Ali Mahmoud Taha, Madaris al-Fann al-Hadith (Cairo: Dar Al-Ma'arif, 2005), 14.

وسيلة للتواصل، ولتنظيم التجربة الإنسانية، وإبراز البعد الجمالي الذي يمنح الحياة معناها وقيمتها.

- **مفهوم الفن**

اختلف الباحثون في تعريف الفن بسبب تعدد أشكاله واختلاف سياقاته التاريخية والثقافية. يرى إرنست غومبريخ أن "الفن ليس شيئاً واحداً بل هو طرق متعددة للرؤية"[1]. ويرى آرنهايم أن الفن هو "تفكير بصري" يعتمد على الإدراك الحسي لا على اللغة المباشرة[2].

أما في الفكر العربي الحديث، فيرى عبد العزيز الدسوقي أن الفن "صناعة جمال تُبنى على الذوق والخيال"[3]. وبهذا يكون الفن هو تعبير إنساني راقٍ يُستخدم لإيصال المشاعر والأفكار بطريقة رمزية أو واقعية، باستخدام أشكال مختلفة مثل الرسم، الموسيقى، الأدب، المسرح، الرقص، السينما، وغيرها. الفن لا يقتصر على الجماليات، بل يشمل أيضًا النقد، السخرية، الألم، النضال، بل وحتى القبح أحيانًا كوسيلة لإثارة التساؤلات ودفع التفكير.

- **نشأة الفنون**

لا يمكن الحديث عن نشأة الفنون دون العودة إلى اللحظة الأولى التي رفع فيها الإنسان عينيه عن حاجاته البيولوجية. فمنذ أن بدأ الإنسان العاقل يتأمل

---

[1] E. H. Gombrich, The Story of Art, 16th ed. (London: Phaidon Press, 2006), 22.

[2] Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception (Berkeley: University of California Press, 1974), 63.

[3] Abdel Aziz Al-Dusouqi, Madkhal ila ‘Ilm al-Jamal (Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1999), 55.

محيطه، ظهرت الحاجة إلى تحويل التجربة الداخلية إلى رموز بصرية، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة التي ترى أنّ الفن سابق للكتابة بزمن طويل[1].

شهدت كهوف لاسكو وشوفيه في فرنسا، وكهوف الطاسيلي في الصحراء الكبرى، بدايات الفنون الإنسانية الأولى، حيث ترك الإنسان رسوماً للحيوانات والمشاهد الطقسية منذ ما بين 30.000 و 10.000 سنة قبل الميلاد[2]. ويذهب الباحثون إلى أنّ هذه الرسوم لم تكن مجرد نشاط جمالي، بل كانت تحمل وظائف روحية وسحرية[3]. فالإنسان البدائي اعتقد أن رسم الحيوان يُكسبه سلطة رمزية عليه قبل الصيد، وهو ما يفسّر وجود مشاهد صيد تفصيلية محفورة على الجدران[4].

كما كان الضوء المتراقص للمشاعل داخل الكهوف يجعل الرسوم تبدو وكأنها تتحرك، وهو ما دفع بعض الباحثين إلى اعتبار الكهوف "أول مسارح الإنسانية"[5]، حيث يتداخل الفن مع السرد الطقسي.

مع تطوّر الجماعات الأولى، بدأ الفن يؤدي دور الذاكرة الجمعية. فقد وجدت آثار لتماثيل الخصوبة مثل "فينوس ويلندورف" التي تعود إلى 28.000 سنة قبل الميلاد، ويُعتقد أنها كانت رموزاً دينية أو تعليمية ترتبط بالاستمرارية

---

[1] Gombrich, The Story of Art, Phaidon, 2006

[2] Clottes, Jean, World Rock Art, Getty Publications, 2014

[3] Lewis-Williams, David, The Mind in the Cave, Thames & Hudson, 2002.

[4] Scarre, Chris, Human Prehistory, Oxford University Press, 2013.

[5] Bahn, Paul, Cave Art: A Guide to the Decorated Ice Age Caves, Frances Lincoln, 2012.

والخصوبة.[1] كما ظهرت نقوش تروي المعارك والأساطير، ما يجعل الفن وسيلة لنقل المعرفة والقيم الاجتماعية قبل ظهور الكتابة.

هذا ينسجم مع أطروحة ميرسيا إلياد حول "الرمز بوصفه حافظة للذاكرة الثقافية"، إذ يرى أنّ الرموز البصرية كانت العمود الفقري للمعرفة قبل التدوين.

مع ظهور الزراعة واستقرار الإنسان في القرى، تطوّرت الوظائف الفنية. بدأ الإنسان يرسم نقوشاً هندسية على الأواني الفخارية ويزيّن الجدران والمساكن. وتكشف اللقى الأثرية في حضارات الرافدين ومصر عن تطوّر سريع في الزخرفة، وظهور فنون مرتبطة بالسلطة الدينية والسياسية[2].

كما ظهرت العمارة بوصفها فناً وظيفياً–جمالياً، يتجلى في المعابد والزقّورات والمسلات، إذ بات الفن يعكس النظام الاجتماعي والديني.

في اليونان القديمة، حدث تحول جذري في مفهوم الفن باتجاه "الإنسانوية"؛ إذ أصبح الإنسان مركز الاهتمام بدل الآلهة وحدها. وأنتج الفنان الإغريقي تماثيل تعتمد على النسب الرياضية المثالية كما شرحها بوليكليتوس في "قانون النسب".

بهذا بدأ الفن يتحول من رمز جماعي إلى تعبير فردي، ومن الطقس إلى الجمال العقلي[3].

---

[1] Mussi, Margherita, Earliest Italy, Springer, 2001.

[2] Kramer, Samuel Noah, History Begins at Sumer, University of Pennsylvania Press, 1981.

[3] Boardman, John, Greek Art, Thames & Hudson, 1996.

خلال العصور المسيحية المبكرة، أصبح الفن وسيلة لتعميق الإيمان، فانتشرت الأيقونات والفسيفساء التي تُظهر القصص الإنجيلية بصيغ رمزية[12]. أما الفن الإسلامي فقد اتجه نحو الخط العربي والزخارف الهندسية بوصفهما بديلاً عن التصوير التشبيهي، وصارت العمارة الإسلامية مدرسة قائمة بذاتها في التعبير الروحي.

ويرى أوليغ غرابر أن الفن الإسلامي قدّم "لغة جديدة للجمال" تقوم على التجريد والتناغم الهندسي بدل المحاكاة.

في عصر النهضة الأوروبية، اكتشف الفنانون قواعد المنظور واستخدموا تقنيات جديدة للظل والنور (الكياراوسكورو) كما فعل ليوناردو دا فنشي. وصار الإنسان يُقدّم على أنه كائن خالد عبر الفن، يجمع بين العقل والجسد والروح.

مع الثورة الصناعية، تغيّر شكل الإدراك البشري للعالم. فظهرت مدارس فنية عديدة:

الانطباعية التي ركزت على الظاهرة البصرية.

التعبيرية التي اهتمّت بالعاطفة.

التكعيبية التي فككت الشكل.

والسريالية التي حاولت رسم اللاوعي كما تصوّره فرويد[1].

هنا أصبح الفن تجربة ذاتية، لا ضرورة لتمثيل الواقع كما هو.

[1] Taylor, Brandon, Modernism, Postmodernism, Realism, Tate Publishing, 2007.

في القرن العشرين والحادي والعشرين، لم يعد الفن مقتصراً على الرسم والنحت. ظهر فن المفاهيم، وفن الأداء، والفنون الرقمية. وأضحى السؤال: هل الفن هو الشيء المادي؟ أم الفكرة؟ هذا ما طرحه مارسيل دوشامب حين اعتبر الفكرة نفسها عملاً فنياً.

ومع الوسائط الرقمية، أصبح الفن تجربة تفاعلية، لا حدود لها، تجمع بين العلم والتكنولوجيا والجسد والفضاء الافتراضي.

- **وظائف الفن**

الوظيفة الجمالية: يرى كانط أن الجمال ليس خاصية في الشيء بل تجربة ذوقية عند الإنسان.

الوظيفة التعبيرية: يشير كروتشه إلى أن الفن "حدس معبّر" عن شخصية الفنان.

الوظيفة الاجتماعية: يلعب الفن دوراً في توحيد الجماعة من خلال الرموز المشتركة.

الوظيفة المعرفية: يشكل الفن شكلاً من الإدراك المنظم، يضيف بعداً معرفياً يعادل المعرفة العلمية.

- **أنواع الفنون**

الفنون التشكيلية: تشمل الرسم والنحت والخزف والتصوير، وتعتمد على البناء البصري للعالم.

الفنون الأدائية: تشمل المسرح والموسيقى والرقص، وتعبر عن المشاعر الإنسانية بصورة مباشرة.

الفنون الأدبية: تشمل الشعر والرواية والنثر، وتشكل التراث الحي للثقافة الإنسانية.

الفنون الرقمية: تشمل الوسائط التفاعلية والفن الرقمي والواقع الافتراضي، وتعيد تعريف مفهوم العمل الفني ذاته.

- دور الفنون والجمال في حياة الإنسان والمجتمع:

1. بناء الهوية الفردية والجماعية: الفن يُساعد الإنسان على اكتشاف ذاته، وصياغة هويته. كما تُسهم الفنون في توحيد الشعوب حول تراث مشترك، وتُشكل الجماليات الثقافية التي تميز كل مجتمع عن غيره.

2. وسيلة للحوار بين الحضارات: عندما تتلاشى الكلمات، يتحدث الفن. في معرض فني أو عرض موسيقي، يمكن لأشخاص من خلفيات مختلفة أن يشعروا بشيء مشترك دون الحاجة إلى ترجمة. الجمال في الفن هو الجسر الذي يربط الإنسان بالآخر، ويكسر الحواجز الثقافية والسياسية.

3. تعزيز الصحة النفسية: تُظهر الدراسات النفسية أن التفاعل مع الفن (سواء بالمشاهدة أو الممارسة) يُقلل من التوتر، القلق، والاكتئاب. الفن يُحرك العاطفة، ويمنح الإنسان متنفسًا داخليًا يُعيد إليه توازنه النفسي.

4. أداة للتغيير الاجتماعي: كثير من الحركات الثورية والإصلاحية في التاريخ بدأت أو ترافقت مع موجات فنية متمردة، حيث استخدم الفن كأداة للاحتجاج والوعي والتنوير. فالفن يحمل رسالة، والجمال يجذب إليها الانتباه.

الفن ليس نشاطاً ثانوياً بل عنصر أساسي في تكوين الوعي الإنساني. منذ بدايات الإنسان وحتى الفنون الرقمية، ظل الفن وسيلة للتعبير عن التجربة الإنسانية بكل ما تحمله من عاطفة وفكر ورمز. إن دراسة الفنون هي بوابة لفهم الذات والعالم والآخر.

إنّ دراسة مدخل إلى الفن وتكشف عن عالم واسع ومتعدّد المستويات، يربط بين الإنسان وواقعه ومخيالته وثقافته. ولا تقتصر أهمية الفن على الجانب الجمالي فحسب، بل تمتد لتشمل التعبير، المعرفة، التفاعل الاجتماعي، وبناء الهوية الثقافية. لذلك فإن فهم الفنون يظل ضرورة معرفية لفهم الإنسان ذاته.

الوحدة الثانية: المدرسة الانطباعية

المدرسة الانطباعية

ظهرت المدرسة الانطباعية في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في سياق تحولات اجتماعية وصناعية كبيرة، كرد فعل على الأساليب الأكاديمية الصارمة التي سادت الفن الأوروبي لقرون. ويؤكد روبرت هربرت أن الانطباعية كانت "ثورة بصرية تهدف إلى تسجيل تجربة الحياة الحديثة عبر الضوء واللون[1].

ركز الانطباعيون على اللحظة البصرية، على ضوء تغيراتها، أكثر من التركيز على التفاصيل الدقيقة أو سرد الأحداث التاريخية.

الانطباعية في الفنون التشكيلية حركة فنية نشأت وازدهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الفنانين الثوريين الذين ضاقوا ذرعاً بالقواعد التقليدية والموضوعات الأسطورية والتاريخية وتحكم العقل بتنظيم العالم المرئي لدى تصويره. وكان من أبرز خصائص الانطباعيين انطلاقهم إلى أحضان الطبيعة ليصوروا شواطئ البحار، وضفاف الأنهار، والخمائل والأشجار، ومعالم الحياة في المدن العصرية، ومقاهي الرصيف، وحلبات سباق الخيل، ومسارح التمثيل، ومسارح الباليه. وتنطلق فلسفتهم من أن مهمة الفنان هي التعبير عن رحلة الإدراك في عالم حركة الصور، وقد أكملتها الإحساسات والتأثيرات الانفعالية التي ينطوي عليها مصطلح الانطباع، وتسجيل

[1] Robert Herbert, Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society (New Haven: Yale University Press, 1988), 22.

الانطباعات العابرة التي تخلّفها في نفسه المغايرة بين الضوء والظل في مشهد ما في ساعة من ساعات النهار، أو في حالة من حالات الجو الصافية أو العاصفة. تشكل الانطباعية ظاهرة من ظواهر التحول العام الناجم عن تتابع الأحداث وتطور المجتمع الغربي منذ النصف الأول للقرن التاسع عشر، وقد وصفت الحركة الجديدة بأنها (ثورة) وعدت حدثا من الأحداث المهمة التي قادت الإنسان لأن يعي حركته الزمنية ويحدد مكانه في الزمان ويتلمس هذا الواقع .

وبدت الانطباعية في أيامها الأولى وكأنها امتداد للنزعة الطبيعية المتمثلة بمدرسة (باربيزون Barbizon) نسبة إلى المكان المعروف بهذا الاسم في منطقة (السين) إذ كان يلتقي بعض مصوري المناظر، إلا أنها وقفت موقفا مغايرا من الواقع نفسه ومن التقاليد والنظم المتعارف عليها واتبعت طريقة جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية، كان قد مهد له التطور السريع في المجالات العلمية والتكنولوجية وما رافقه من تبدل في معايير الذوق الجمالي المتمثل بالسعي نحو التجديد[1].

كانت البداية الحقيقية للانطباعية في عام (١٨٦٣) عندما رفضت لجنة التحكيم في معرض باريس (٤٠٠٠) لوحة فنية لمجموعة من الشباب الثائر ضد القيم والتقاليد الثابتة، إذ ذهب هؤلاء الشباب إلى نابليون الثالث لإصدار مرسوم يقضي بعرض لوحاتهم في المبنى نفسه الذي يقام به المعرض الرسمي وسمي معرضهم بـ (صالون المرفوضين) وقد كان رد فعل الناس إزاء لوحات هذا

[1] امهز: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1996، ص 69.

المعرض هو (الاستنكار) بسبب وجود صورة لامرأة عارية أمام رجلين بكامل ملابسهم (لوحة الغذاء على العشب) للفنان إدوارد مانيه، فضلاً وقد وصفها الأمير آنذاك بأنها (فاحشة) أما الجمهور فكان موقفه مساندا لموقف أميره عن مهاجمة النقاد والصحفيين لتلك الأعمال الفنية[1].



لوحة الغذاء على العشب

اتفقت مجموعة من الفنانين اعتبار الطبيعة مجالها الذي تستمد منه موضوعاتها الفنية، إذ كان تسجيل المظاهر المتغيرة هدفها الأسمى، هذا الاتجاه الفني قد دفع الفنانين للذهاب إلى الحقول والمروج وضفاف الأنهار لكي يطلقوا العنان نحو كل ما يخدم تجربتهم الذاتية، إذ فتح المجال أمامهم ليقدموا إمكاناتهم وطاقاتهم الجديدة فضلاً عن انتقائهم أسلوبا حديثا في استعمال اللمسات السريعة والضربات بالفرشاة لكي يعبروا عن ضوء الشمس بغية الحصول على تأثيرات قوية وأسطح ملئها الأضواء والألوان ذات الملمس الحسي[2].

[1] حمادي: عاد محمود، اللعب في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2004، ص 61.

[2] زعابي الزعابي: الفنون عبر العصور، ط١، دار العروبة للنشر والتوزيع، 1989، ص 287.

انطلق الفنان الانطباعي من تجربة حسية أي الجميل عنده يتحقق باستجابة حواسه في أثناء وجوده أمام الطبيعة من خلال وعي إدراكه الحسي ومعطياته، إذ بدأ بتسجيل إحساسه بكل لحظة، وسمي فنه بفن تسجيل اللحظة، فسعى في ذلك إلى تسجيل اللون والقيمة الضوئية بحسب الظروف والمناخ في الهواء الطلق. سعى الانطباعيون إلى تطبيق النظريات العلمية الحديثة ذات الصلة بقوانين البصريات وفيزياء الضوء وكيمياء الأصباغ تطبيقا علميا، وأبدلت ألوان الظلال بالألوان المتممة، وهجر اللون البني والرمادي والترابي التي استعملها الكلاسيكيون والواقعيون[1].

- **عوامل ظهور الانطباعية:** هناك عدة عوامل مهدت لظهور الانطباعية:

- القيود المفروضة على الفن الأكاديمي وعدم الاكتراث بغير الفن الأكاديمي، الأمر الذي أثار نقمة الفنانين وسخطهم باعتبار هذا الفن عفى عنه الزمن فلابد من تغيره والخلاص منه.

- النظريات العلمية والقوانين الفيزيائية التي اكتشفت فضلاً عن كيمياء الأصباغ أسهمت بشكل فعال في بلورة الانطباعية[2]

- ظهور الكاميرا ضمن الاختراعات التي أسهمت في تصوير الأحداث في كل لحظة، إذ أفادت الانطباعيين في توجهاتهم[1].

---

[1] ريد هربرت: الفن اليوم– مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصر، ترجمة محمد فتحي وآخرون، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1987، ص 206.

[2] آل دخيل: نضال ناصر، جماليات التكوين في الفن الحديث وأثرها في تنمية القدرات التشكيلية الإبداعية لدى طلبة الفنون التشكيلية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2005، ص 84.

- تفسير نيوتن لـ (ميكانيكية الرؤية) كان الحجر الأساس الذي استند عليه الانطباعيون، إذ تقوم أعمالهم الفنية على أساس ذلك. تأثر الانطباعيون بالفن الياباني الذي وصل إلى أوروبا عن طريق المطبوعات الملونة وغير الملونة فضلاً عن تأثرهم بفنون الشرق[2].

- تأثر بعض الفنانين الانطباعيين أمثال: (مونيه وبيسارو) بأعمال الرسامين الانكليزيين (كونستابل وتيرنر)، ويرى بعض المؤرخين أن أعمال (ديلاكرو) فتحت الأبواب للانطباعيين في تجزئة الضربات اللونية[3].

- تأثيرات فنانين آخرين اتسمت أعمالهم بـ (انطباع الهواء الطلق) على الرغم من أنّ إنجازها كان جزئيا أو كليا في المرسم وهما (كورو) الذي اهتم بمعالجة المناخ و(كوربيه) الذي اهتم بالنور الطبيعي وانعكاساته[4].

- ابتكار أنبوب اللون الذي أتاح للفنان أن يخرج من مرسمه من دون أن يجد ضرورة إلى حمل حاجات كثيرة ومزعجة، وأن يواجه الطبيعة في إتمام عمله، الأمر الذي أسهم في اعتماد الفنان على الضوء الطبيعي بدلاً من ضوء المرسم الاصطناعي[5].

---

[1] Ramon, F. (1996): Impressionism and post impress-sionism, 2nd Ed.) Amelco, Ohio,p 333.

[2] قطاية سلمان: المدرسة الانطباعية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام السورية، دمشق، 1973، ص 73.

[3] امهز محمود: الفن التشكيلي المعاصر التصوير (1870-1970)، د.ط، دار المثلث للتصميم والطباعة، بيروت، لبنان، 1981، ص 40.

[4] حمادي عاد محمود: اللعب في الرسم الحديث، ص 62.

[5] امهز محمود: الفن التشكيلي المعاصر التصوير (1870-1970)، ص 40.

- **بأهم مبادئ المدرسة الانطباعية:** قامت المدرسة الانطباعية على ستة مبادئ تتلخص بالآتي:

- خروج الفنان إلى تصوير الطبيعة وليس داخل جدران المرسم.

- إهمال الخط واللون الأسود والأبيض والرمادي وعبرت عن الظلال بسمات اللون.

- استعمال ألوان الطيف.

- ظهور التسطيح عند بعض الفنانين[1].

- عدم الاكتراث بالنسب الواقعية والأصول التشريحية مما فتح الباب لإهمالها.

- نقل إحساسات الفنان الأولية كل لحظة، إذ سمي بـ (فن تسجيل اللحظة)[2].

- **رواد الانطباعية**

كلود مونيه: يُعد مونيه المؤسس الأكثر تأثيراً، وركز على تسجيل تغير الضوء عبر رسم المشهد ذاته مرات عديدة من زوايا مختلفة، كما في سلسلة "كاتدرائية روان".

إدوار مانيه: كان جسرًا بين الواقعية والانطباعية، وقد أثارت لوحاته مثل غداء على العشب وأوليمبيا جدلاً واسعاً.

---

[1] امهز محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص 80.

[2] أبو دبسة فداء غيث: تاريخ الفن عبر العصور، ط1، مكتبة المجتمع العربي، عمان، 2009، ص 198.

إدوغار ديغا: اهتم بالحركة الإنسانية واللقطات الحركية، واستلهم كثيراً من تقنيات التصوير الفوتوغرافي.

بيير أوغست رينوار: ركز على البهجة الإنسانية واللطف في تصوير الحياة اليومية.

كاميل بيساروك كان بمثابة "المرشد" بين الانطباعيين، وشارك في جميع معارضهم الثمانية، مؤثراً في الأجيال التالية من الفنانين[1].

ويمكن القول أن الانطباعية كانت ثورة حقيقية بمعنى الكلمة ضد القوانين والتقاليد المفروضة آنذاك، وانقلاب ضد كل ما يعرقل تحديث الفن وخروجه من الرتابة والجمود، والذي لا يتماشى مع الثورة الصناعية والاختراعات والنظريات العلمية الحديثة، إذ أسهمت وبشكل فعال في بلورة الانطباعية، مما جعلها الحاضنة لكل مدارس الرسم الأوروبي الحديث[2]. الانطباعية لم تكن مجرد حركة فنية، بل ثورة ثقافية، أعادت تعريف الرؤية الفنية، وأكدت على اللحظة العابرة والضوء واللون كعناصر جوهرية في التعبير الفني، مؤثرةً على جميع أشكال الفن الحديثة والمعاصرة.

بعض الأعمال الخاصة بالمدرسة:

[1] بهنسي عفيفي: تاريخ الفن والعمارة الفن الكلاسيكي المحدث، مديرية الكتب الجامعية، دمشق، 1983، ص 513.

[2] رغد سلمان خليل الحيالي: أثر التعلم المتحفي الإلكتروني في تحصيل طلبة كلية الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفن، رسالة ماجستير، كلية التربية الأساسية، جامعة ديالى، 2014، ص 51.





الوحدة الثالثة: المدرسة التجريدية



- **المدرسة التجريدية**

تُعدّ المدرسة التجريدية إحدى أبرز الحركات الفنية التي ظهرت في الفن الحديث خلال بدايات القرن العشرين، وقد مثّلت تحوّلاً جذرياً في مفهوم العمل الفني. فبعد أن كان الفن يسعى عبر قرون طويلة إلى تمثيل الواقع ومحاكاة الطبيعة، جاءت التجريدية لتعلن استقلال الفن عن الواقع المرئي، ولتجعل الخط واللون والشكل عناصر قائمة بذاتها داخل اللوحة دون الحاجة إلى تمثيل موضوع واقعي.

نشأت التجريدية في سياق التحولات الفكرية والجمالية التي عرفها الفن الأوروبي بعد الانطباعية وما بعدها، حيث بدأ الفنانون في الابتعاد تدريجياً عن التمثيل الواقعي للأشياء. وقد كان للفنان الروسي فاسيلي كاندينسكي دور أساسي في تأسيس هذا الاتجاه، إذ اعتبر أن العمل الفني يجب أن يعبّر عن العالم الداخلي للفنان وعن تجربته الروحية، لا عن العالم الخارجي فقط.

تعتمد المدرسة التجريدية على مجموعة من المبادئ الأساسية، أهمها تحرير اللون والخط من وظيفتهما التمثيلية، والتركيز على العلاقات البصرية بين

الأشكال داخل اللوحة. فاللوحة التجريدية لا تسعى إلى تصوير الطبيعة، بل إلى خلق نظام بصري جديد يعتمد على الإيقاع والتوازن والتناغم بين العناصر التشكيلية.

وقد انقسمت التجريدية إلى عدة اتجاهات فرعية، من أبرزها التجريدية التعبيرية التي تركز على التعبير العاطفي الحر، والتجريدية الهندسية التي تعتمد على الأشكال الهندسية المنظمة كما في أعمال الفنان الهولندي بيت موندريان. وقد أثّرت هذه الاتجاهات في تطور الفن الحديث والمعاصر، وفتحت المجال أمام ظهور حركات فنية لاحقة مثل الفن المفاهيمي وفن الحد الأدنى.

لقد أسهمت المدرسة التجريدية في توسيع مفهوم الفن وإعادة تعريف العمل الفني بوصفه بنية بصرية مستقلة، تقوم على التفاعل بين اللون والخط والفراغ، مما جعلها واحدة من أهم الحركات التي شكلت ملامح الفن في القرن العشرين.

تعد المدرسة التجريدية من أبرز الحركات الفنية في القرن العشرين، حيث مثلت تحولاً جذرياً في تصور الفن وأهدافه. على عكس المدارس التقليدية التي ركزت على تمثيل الواقع، اعتمد التجريد على العناصر البصرية المجردة مثل اللون، الشكل، والخط، للتعبير عن المشاعر، الأفكار، أو البنية الداخلية للموضوع الفني.

يرى هيربرت ريد أن التجريد "حالة فنية تسمح للخط واللون والشكل أن يكونوا لغة بحد ذاتها"[1]، ما يعكس الطبيعة العقلية والفكرية لهذه المدرسة.

التجريد: هو ترميز الأشياء، بهدف الوصول إلى ما وراءها، أي أن الفنان التجريدي يقوم بنقل الأشكال والاجسام من صورتها الطبيعية إلى أشكال تختزل في داخلها الجوهر الحقيقي للشكل. كما عرفه الفنان "ميتشيل صوفر": بأنه كل فن لا يعمل على استحضار الواقع، بغض النظر عمّا إذا كان هذا الواقع يمثل النقطة التي بدأ منها أو لو يبدأ منها الفنان. وفي توضيح آخر، فإن التجريد يقوم بتعرية الطبيعة، ونقلها من الفردية والتخصيص إلى شيء عام ومُطلق، بهدف إعطاء الإيحاء للمعنى، وكشف الأسرار من خلفه، وإعطاء الصورة الميتافيزيقة، وقد يكون التجريد هندسيا أو أشكالا مبسطة تعتمد على الأقواس والمنحنيات. إن التجريد والتلخيص في الأشكال هو واقع مؤكد في مجال الفنون، إذ يتضح ذلك من رسوم إنسان الكهوف والفن الأشوري والكتابة المسمارية فضلاً عن الفن الإسلامي الذي يعبر عن الزخارف النباتية والحيوانية، إذ كانت هناك القدرة على تحوير الأشكال وتجريدها من دون مطابقتها مع الواقع، وهذا لا يعني أن مبادئ التجريد في القرن العشرين مطابقة لمبادئ التجريد القديم[2].

ويعد **الفن التجريدي** فنا (لا صوريا) أو (لا موضوعيا) يمثل في حقيقته اتجاها فنيا ظهر في بداية القرن العشرين وتأكد في مدة ما بين الحربين حتى تكرس

---

[1] Herbert Read, A Concise History of Modern Art (London: Thames & Hudson, 2000), 89.

[2] زعابي الزعابي: الفنون عبر العصور، ط1، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1989، ص 264.

بعد الحرب العالمية الثانية، وبلغ ذروته في عقد الخمسينات من القرن الماضي[1].

واشتق من هذه الحركة اتجاهين:

الأول (التجريدية التعبيرية): والتي تتمثل في أعمال كاندنسكي.

والثاني (التجريدية الهندسية): والتي تمثل في أعمال موندريان.

وعلى ذلك نجد أن التجريد إما أن يقوم على استلهام الجوهر من خلال الشكل الواقعي أو بالانسياق إلى القالب الهندسي من دون الأخذ عن الواقع وعناصر الطبيعة المألوفة، وإن فن الموسيقى والعمارة ليس أقرب إلى روح التجريد، فاللحن لا يحاكي أو يروي لنا الواقع والمبنى المعماري لا يعكس شكلاً من الطبيعة، ولكن مع ذلك كل منها يثير فينا إحساس بشيء ما[2]. لقد استهدف كاندنسكي خلق فن نقي تكون فيه الأشكال محتفظة بصفاء مثالي وخلوها من التفاصيل كافة أشبه ما تكون بالرمز والاعتماد بالدرجة الأولى على اللون لخلق كل شيء جميل لذلك يمكن أن نقول أن توجه كاندسكي فضلاً عن فناني التجريدية التعبيرية كان توجه عقلاني يتم التخطيط فيه للموضوع وليس غريزيا[3].

حاول كاندسكي بتقصيه عن الشكل واللون أن يعبر عن (الضرورة الداخلية) إذ يتم الاعتماد على الأشكال المجردة وليس على نشأتها في الحقيقة فيخلق منها

---

[1] نيومايير سارة: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1960، ص 137.

[2] زعابي الزعابي: الفنون عبر العصور، ص 294.

[3] فايلي: الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي، تر: سعيد علوش، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2 ، 1988، ص 51.

أشكال أخرى غير موجودة فضلاً عن أن اللون يصبح جزءا غير منفصل عن الشكل فيكون هدف وغاية في الوقت نفسه، وقد استعمل كاندسكي التفكيك المنشوري للألوان والتدرج اللوني[1].

فاللون عند كاندسكي قوة إيحائية ذات تأثير حقيقي وفعال ومقدرة في التعبير على الأحاسيس الداخلية، وإن هناك إمكانية للألوان بإصدار أصوات تشبه النغمات الموسيقية، فالألوان عند كاندسكي كالموسيقى تثير المشاعر من دون الرجوع إلى معناها[2].

أما موندريان وجماعته فقد قاموا باختزال الأشياء إلى أشكال هندسية قريبة من الواقع، فقد اعتمد موندريان على الأشكال الهندسية المعروفة للناس كالمستطيل والمربع لكي يعبر بها عن أفكاره فضلاً عن الخطوط العمودية والأفقية على اعتبار أن الترابط ما بين عمودي وأفقي يعبر عن الانسجام وقد استمد هذه الفكرة من الديانات القديمة والأفكار، الفيثاغورسية والإغريقية[3].

وقد اختزلت الألوان إلى الألوان الأساسية فقط (الأحمر، الأصفر، الأزرق) يضاف إليها الأسود والأبيض والرصاصي فضلاً عن أن خطوطه كانت توحي بالزهد الذي فرضه موندريان على نفسه، وكانت الغاية هي خلق أنموذج جمالي خالص[4].

---

[1] حمادي عاد محمود: اللعب في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2004، ص 90.

[2] هيت وآخرون: الفن التجريدي (أصله ومعناه)، تر: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1998، ص 23.

[3] رغد سلمان خليل الحيالي: أثر التعلم المتحفي الإلكتروني في تحصيل طلبة كلية الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفن، رسالة ماجستير، كلية التربية الأساسية، جامعة ديالى، 2014، ص 65.

[4] امهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر التصوير (1870–1970)، ص 146.

إن المدرسة التجريدية هي مدرسة عقلانية لأن فنانيها كانوا يخططون للموضوع قبل رسمه، إذ كانت أعمالهم مدروسة ونابعة من وعي فكري وليس غريزي، وكان الاعتماد على العقل هو الغالب في أعمال فناني المدرسة التجريدية[1].

تأثر التجريد بعدد من الحركات الفنية السابقة مثل: الانطباعية التي ركزت على الضوء واللون. والتعبيرية التي عبرت عن المشاعر الداخلية. والرمزية التي استخدمت الرموز للتعبير عن أفكار مجردة[6]

- **الخصائص الفنية للتجريدية**

التجريد اللوني والشكل: تركز التجريدية على تجريد العناصر الأساسية من موضوعها الطبيعي، مثل الشكل الهندسي، الخطوط، والألوان، لاستخدامها كوسيلة للتعبير الفني.

الغياب الكلي للتمثيل الواقعي: تتجنب اللوحات التجريدية تصوير الشخصيات أو المشاهد الطبيعية، مع التركيز على العلاقات البصرية الداخلية بين عناصر اللوحة.

التعبير الروحي والفكري: وفق كاندينسكي، يمكن للون والخط أن ينقلا إحساساً روحياً وموسيقياً، بحيث تصبح اللوحة تجربة بصرية مشابهة لتجربة السماع في الموسيقى.

[1] رغد سلمان خليل الحيالي: أثر التعلم المتحفي الإلكتروني في تحصيل طلبة كلية الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفن، ص 66.

- **أبرز رواد المدرسة التجريدية**

فاسيلي كاندينسكي: يُعتبر مؤسس التجريدية المعاصرة، وقدم لوحات مثل Composition VII التي دمجت اللون والخط للتعبير عن الروحانية[12].

بييت موندريان: طور مبدأ التجريد الهندسي باستخدام خطوط أفقية وعمودية وألوان أساسية في لوحات مثل Composition with Red, Blue, and Yellow[13].

كازيمير ماليفيتش: مؤسس التجريدية الصافيّة ، ركّز على الأشكال الهندسية البسيطة مثل المربعات والدوائر لنقل الطاقة الروحية[14].

جاكسون بولوك: مثل التجريد التعبيري في الولايات المتحدة من خلال أسلوب drip painting، حيث أصبح الرسم عملية جسدية وحسية، وليست مجرد إنتاج صور[5].

المدرسة التجريدية مثلت ثورة في الفكر الفني، حيث حولت الفن من التمثيل الواقعي إلى لغة بصرية تعتمد على اللون، الشكل، والخط. لقد أوجدت التجريدية مساحة للحرية الإبداعية والتعبير الروحي والفكري، مؤثرةً على كل المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة.

بعض من أعمال المدرسة





الوحدة الرابعة: علم الألـــوان

تلعب الألوان دوراً حيوياً في كيفية إدراك الناس للعلامات التجارية. اختيار الألوان المناسبة يمكن أن يعكس هوية الشركة ويساعد في التواصل مع الجمهور المستهدف. بالإضافة إلى ذلك، الألوان يمكن أن تعزز الوعي بالعلامة التجارية وتساعد على خلق ارتباط عاطفي مع المستهلكين. تأثير الألوان على المزاج دراسات متعددة تشير إلى أن الألوان يمكن أن تؤثر في المزاج والسلوك. على سبيل المثال، الألوان الدافئة مثل الأحمر والبرتقالي قد تحفز النشاط، بينما الألوان الباردة مثل الأزرق والأخضر تخلق شعوراً بالهدوء. لذلك، من المهم أن تتناسب الألوان المستخدمة في العلامة التجارية مع الرسالة المراد توصيلها للجمهور.



- **علم الألوان**

تعود دراسة تاريخ الألوان إلى العصور القديمة، حيث أدرك الناس تأثير الألوان على البيئة المحيطة بهم. في الحضارات المختلفة، استخدمت الألوان لأغراض متعددة، منها الفن والدين والطب. مع مرور الوقت، تطورت الدراسات لتشمل تأثير الألوان على النفس البشرية والسلوك. نظريات علم الألوان هناك العديد من النظريات في علم الألوان، مثل نظرية الألوان الأساسية والألوان التكاملية. هذه

النظريات تدرس كيفية تفاعل الألوان وتأثيرها النفسي. فمثلاً، النظرية الثلاثية تعتبر أن الألوان الأساسية يمكن دمجها لخلق مجموعة واسعة من الألوان الثانوية، مما يساعد في تصميم شعارات جذابة وفعالة.

- **تعريف اللون:**

تعدد تعاريف اللون بحسب زاوية دراسته فمنهم من يرى بأنه إحساس بصري ينتج عن تفاعل العين البشرية مع الضوء المنعكس أو المنبعث من الأجسام[1]. ومنهم من يعده عنصراً أساسياً في الفن والتصميم، حيث يلعب دوراً في التعبير عن المشاعر، خلق الانطباعات، وتوجيه الانتباه[2].

ومن منظور علمي، يعتمد اللون على الطول الموجي للضوء المرئي، حيث يتراوح طول الموجة بين 380 نانومتر (أزرق بنفسجي) و750 نانومتر (أحمر)[3].

أما من منظور فني، فاللون ليس مجرد ظاهرة بصرية، بل هو أداة رمزية وجمالية تُستخدم للتعبير عن الجو العام والانفعالات والمعاني المجردة[4]. وبإجماع التعريف يمكن ضبط تعريف موحد بأن اللون هو الانطباع الذي يولده النور على شبكية العين (كل مخروط وعصي في الشبكية مسؤول عن رؤية لون معين) ويتم نشره وتوزيعه بواسطة الأجسام المعرضة للضوء وفي المقابل العين في الظلام لا ترى الألوان.

---

[1] محمد عبد المنعم شحاتة، مبادئ التصميم الفني القاهرة: دار الفكر العربي، 2005، ص. 45.

[2] علي حسين، اللون في الفن التشكيلي بيروت: دار النهضة العربية، 2010، ص. 23.

[3] عبد الرحمن بن علي، علم الضوء واللون، الرياض: دار الثقافة العلمية، 2008، ص. 112.

[4] محمود أبو الفتوح، نظرية اللون في الفن والتصميم، الإسكندرية: دار المعارف، 2012، ص. 18.

العلاقات اللونية : حالة من الترتيب لمجموعة لونية ضمن تكوين معين وفق متطلبات معينة تؤدي غايات جمالية معززة للاتصال البصري داخل فضاء الفن التشكيلي.



تحليل الضوء لإسحاق نيوتن: يتكون الضوء من موجات تختلف في الطول والسرعة وعندما تصل هذه الموجات أي لداخل العين تحدث الشعور بالضوء واللون ،وعند تحليل الضوء على موشور شفاف عن طريق شعاع ضوئي أبيض يتم انكسار الضوء ويتحلل إلى 7 زوايا لونية تسمى" ألوان الطيف" وهي :

1--البنفسجي: أحمر =أزرق.

2-النيلي: أزرق اكثر من الأحمر .

3-أزرق

4-أخضر : أزرق = أخضر .

5-أصفر

6-برتقالي: أحمر += أصفر .

7 –أحمر

وفيزيائيا الألوان الأساسية في الضوء هي:

الأخضر /الأزرق /الأحمر

وتقاس شدة اللون بجهاز "النانومتر."

وألوان الطيف السبعة تشبه في تناغمها تناغم نوتات سلم الموسيقى الذي هو عبارة عن مجموعة من النغمات الصوتية التي نستخدمها في الإنشاد .. وهى بالتحديد سبع نغمات.

يمكن جمع **أنواع اللون في الفن** بهذا الشكل:

1. الألوان الأساسية: الأحمر، الأزرق، الأصفر، ولا يمكن إنتاجها بمزج ألوان أخرى[1].

2. الألوان الثانوية: البرتقالي، الأخضر، البنفسجي، وتنتج عن مزج لونين أساسيين[2].

3. الألوان المشتقة أو المتدرجة: تنتج من مزج الألوان الأساسية والثانوية لتكوين درجات لونية مختلفة[3].

الألوان الأساسية الأولية/الابتدائية/الاصلية :

[1] شحاتة محمد عبد المنعم. مبادئ التصميم الفني. القاهرة: دار الفكر العربي، 2005.ص 47.

[2] حسين علي. اللون في الفن التشكيلي. بيروت: دار النهضة العربية، 2010. ص 25.

[3] أبو الفتوح محمود. نظرية اللون في الفن والتصميم. الإسكندرية: دار المعارف، 2012. ص 22.



ألوان أصلية لا يمكن الحصول عليها بمزج الوان أخرى و كيمائيا هي:

1 /أحمر

2 /الأصفر

3 /أزرق

وبواسطة مزجها بطرق مختلفة وشتى نحصل على جميع الألوان الموجودة في الطبيعة ما عدا اللون الأبيض والأسود لأنهما لونان حياديان.

الألوان الأساسية في الطباعة أزرق – Cyan أحمر – Magenta أصفر – Yallowأسود Black

- **الألوان الثانوية:**

البرتقالي = أحمر +أصفر

البنفسجي =أحمر +أزرق

الأخضر =أزرق +أصفر .

سميت بالألوان الثانوية لأننا نحصل عليها عن طريق مزج الألوان الأساسية مثنى مثنى.

الألوان الثلاثية : وهي التي يمكن الحصول عليها من خلط لونين ثانويين مع بعضهما أو من خلط مجموعة الألوان الابتدائية بالألوان الثانوية وتسمى بالرماديات الملونة .

- **الألوان المتكاملة أو المتتامة أو المضادة:**



وهي الألوان المتقابلة في الدائرة اللونية ولا يدخل اللون الاساسي في تركيبه (فكل لون حار يقابله لون بارد) وهي :

-الأحمر ----الأخضر .

-الأصفر---- البنفسجي.

-الأزرق ----البرتقالي .

يستخدم في فن الزخرفة والاشهار والديكور.. نظرا لإشراقة و جاذبية ألوانها ولأن العين ترتاح لها .

- **التضاد أو التباين أنواع منها:**

1- التضاد الآني: هو تضاد الألوان الأساسية فيما بينها.. وبدرجة أقل الألوان الثانوية فيما بينها.

2- تضاد المكملات:

أحمر/أخضر (أصفر +أزرق)

أصفر/بنفسجي(أحمر+ أزرق)

أزرق/برتقالي (أحمر +أصفر)

3-التضاد الحيادي:

أسود/أبيض

4-تضاد الرماديات الملونة حسب نظرية Fernand Leger

5- تضاد قوي حسب الشدة:

تدرج للون الواحد للداكن.

6- تضاد ضعيف حسب الشدة:

تدرج للون الواحد للفاتح .

7-تضاد الالوان الحارة (تمثل القريب) والباردة(البعيد وتستعمل في الخلفية).

وهناك نوع أخر للتضاد وهو تضاد العناصر التشكيلية (الخط و المساحة و الملمس).

التناغم (الانسجام): كل لونين متجاورين في الدائرة اللونية أو في ألوان الطيف فهي ألوان متناغمة أو منسجمة لاشتراكها لنفس اللون مثلا:

الأحمر والبرتقالي (أصفر +أحمر)

الأزرق والاخضر (أزرق +أصفر)

يستخدم عادة في تلوين المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة كالمزهرية والخضر والفواكه.. الخ .

الألوان الحيادية: الأبيض الأسود الرمادي .

تستعمل للتفتيح أو تدكين أي لون.

مثلا : أحمر +أبيض = أحمر فاتح (وردي).

أزرق +أسود =أزرق داكن

- **الرماديات الحيادية:** هناك طريقتين:

1-جمع الألوان الحيادية:

أسود +أبيض = رمادي حيادي

2-جمع الألوان الأساسية بالتساوي:

أزرق +أحمر +أصفر =رمادي حيادي

الرماديات الملونة : تستعمل في الظلال والخلفيات وهناك عدة طرق لاستخراج المعادلات اللونية للرماديات الملونة grisâtres colorés وتكون بالألوان الأساسية الثلاث وهي:

الأزرق السماوي bleu cyan

والأحمر الارجواني rouge magenta و الأصفر . jaune

والتي تصلح حتى باستعمال خامة الألوان الخشبية (فقط الضغط على اللون الغالب).

الوحدة الخامسة: المنظور الأحجام

المنظور الأحجام

إن الرسم هو أن تنظر كثيرا وأن ترسم قليلاً.. أي لابد للرسام أن يتعلم فن النظر ليكون عمله الفني سليما خال من العيوب و مطابق لما تراه العين المجردة.. و لهذا يعتبر علم المنظور من أهم قواعد الرسم التي يجب أن يتسلح بها الفنان التشكيلي لكي تكون رسوماته صحيحة و مطابقة لمعايير القريب والبعيد ..فلا يرسم شئ من خياله إلا بعد أن يستوعب المنظور لأن "المنظور هو الرسم كما نرى .."وليس كما نعرف الأشياء .." فالكل يعرف أن السيارة بعدت أو قربت فسوف تبقى بنفس الأبعاد.. فالسيارة أمامنا كبيرة ولونها داكن وعندما تنطلق وتبعد عنا.. تصغر شيئا فشيئا ويصبح لونها فاتح.. حتى تصغر وتصبح نقطة..

- **لمحة تاريخية عن ظهور "المنظور الفني:" Perspective" "**

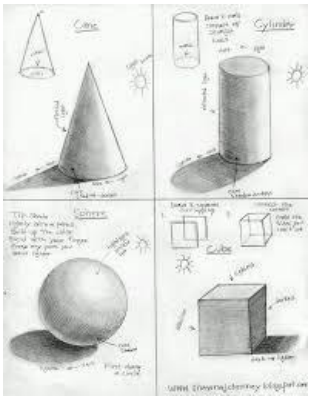
حاول الإنسان البدائي رسم الأشكال وتمثيلها على جدران الكهوف والمعابد وغيرها، لكنه لم يتوصل إلى تجسيم هذه الأشكال إلا في زمن لاحق، على الرغم من محاولة المصريين القدماء والفرس واليونانيين وغيرهم من الشعوب رسم الأشكال والأشخاص والتزيينات، لكنهم لم يتمكنوا من تجسيمها فراغياً.

في عصر النهضة الأولى – القرنين الثالث عشر والرابع عشر– قام المعمار والرسام والنحات الإيطالي فيليبو برونلسكي بوضع قواعد المنظور. وتبعه المعمار والرسام ليون باتيستا ألبرتي بكتابة أول مخطوط عن رسم المنظور، إذ قام بوضع شكل نظر إليه من ثقب نقطة ثابتة (عين الناظر) عبر سطح

شاقولي مقسم إلى شبكة مربعات، ومن ثم نقل أجزاء الشكل المرئية في كل مربع إلى مكانها في ورقة الرسم، والمقسمة إلى مجموعة مربعات السطح الشاقولي نفسه، وبذلك قام بمحاولة رسم المنظور الشبكي لمحاولة إيجاد دور المنظور.

وظهر أول كتاب في تعليم المنظور للرسام الإيطالي پييرو دولا فرانشيسكا. إلا أن الفنان العبقري الشهير ليوناردو داڤينشي أوجد نقطة الفرار واستعملها في رسم المناظير.

واستعمل الفنان الألماني ألبرخت دورر خيطاً لإظهار المنظور في المستوى الشاقولي عوضاً عن حزمة الرؤية المنبعثة من العين. ثم قام الفنان الفرنسي جان كوزان عام 1560 بطبع «كتاب المنظور.« ثم أجرى الرياضي الفرنسي گيرار دوسارگ دراسات في علم المنظور وطبّقه بالمفهوم الهندسي.



- **تعريف المنظور الفني: Perspective.**

يقصد بالمنظور الفني هو تقنية تستخدم في الرسم والتصميم لإظهار العمق والمسافة على سطح ثنائي الأبعاد، بحيث تبدو الأشياء كما تراها العين البشرية في الواقع[1].

يعتبر المنظور أحد الأدوات الأساسية للفنانين منذ عصر النهضة، لأنه يضيف واقعية وإحساساً بالفضاء ثلاثي الأبعاد داخل العمل الفني[2].

وهو علم هندسي ينظم الاشكال والألوان والاحجام.. من حيث قربها وبعدها لعين المشاهد، يعتمد على الأبعاد الثلاث 3 D وهي: العرض–، الارتفاع L والعمق / والمنظور PERSPECTIVE أسلوب يستخدمه الرسّامون ليُضفُوا على رسوماتهم الإيهام بالعمق والبعد؛ فعندما يرى المشاهد صورة استُخدم فيها هذا الأسلوب، فإنه يأخذ انطباعا بأنه ينظر من خلال نافذة يمثل الإطار فيها جوانب الصورة، ويبدو له أن المنظر يتراجع في البعد من نقطة ثابتة تقع عند الجانب القريب من المشاهد عند النافذة.

والمنظور مصطلح هندسي يستخدم كطريقة لتصوير الأشياء على سطح مستوي بحيث تتضاءل الأبعاد تدريجياً بمعنى آخر هو عملية إسقاط من مركز نظر. وكلمة منظور مشتقة من اللاتينيةPerspective كلمة Per تعني خلال ..وكلمةPercep نظرة، أي الشكل من خلال النظر ومنها أتت كلمة Perspectiveوتعني " النظر من خلال "، ثم جاءت تلك الكلمة

[1] محمد عبد المنعم شحاتة، مبادئ التصميم الفني القاهرة: دار الفكر العربي، 2005، ص. 67.

[2] علي حسين، أساسيات الرسم والتصميم بيروت: دار النهضة العربية، 2011، ص. 40.

Perspectiveفي اللغات الأوروبية للتعبير عن المنظور الفني ذو ذو البعدين 2 Dimension والذي يختلف اختلافا كلياً عن المنظور الهندسي ذو الأبعاد الثلاثة3. Dimension المنظور الفني، والذي يُرسم باستخدام نقاط الفرار أو التلاشي.

والمنظور مصطلح هندسي يستخدم كطريقة لتصوير الأشياء على مستوي اللوحة بحيث تتضاءل الأبعاد تدريجياً بمعنى آخر هو عملية إسقاط. يستخدم المنظور بشكل خاص في العمارة والديكور وفن التصوير في كافة المجالات سواء كان بناء أو طاولة...الخ

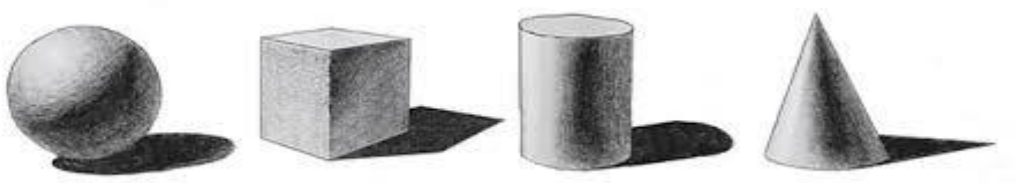
- **فروع المنظور**:

1-المنظور الفني: إن المنظور سواء الفني أو المعماري هو عبارة عن قاعدة رياضية بحتة للفن التشكيلي عامة ولفن العمارة والديكور الداخلي والمسرحي خاصة، حيث أنه يعتمد على الخداع البصري في رؤية الأشكال، علماً بأن المنظور الفني أو العيني استخدمه فنانوا عصر النهضة.

2-المنظور اللوني: بالنسبة للألوان فهي تزداد قتامة مع الاقتراب وفتاحةً مع الابتعاد (دائما عن المشاهد). هذا ما يسمى استنساخ أثر الضباب في الغلاف الجوي، ويتم التركيز عادة على الأجسام المرسومة في الصدارة.

3 -المنظور الهندسي أو العقلاني: فقد استخدمه الفنان المصري القديم وطور الفنان المعماري الإيطالي الشهير فليبون ونلكسي) قوانين المنظور الهندسي أو العقلاني إلى الفني أو العيني فتأثر به المصورون أمثال: (ماسكيو، بيرو، ألبرتي، أتشللو) فأقاموا أعمالهم الفنية سواء السيريالية منها أو التكعيبية أو غير

ذلك من الأساليب الفنية الحديثة على أساس من المنظور الهندسي بأسلوب عيني جديد..



- مستويات المنظور حسب زاوية نظر المشاهد:

1إن المنظور إما أن يكون في مستوى النظر ويسمى منظور عين الإنسان ويكون خط الرؤية.

2وإما ان يكون أعلى من مستوى النظر ويسمى منظور عين الطائر – أي أعلى خط الأفق أو خط الرؤية

3 وإما أن يكون أسفل مستوى النظر ويسمى منظور عين النملة – أي أسفل خط الأفق أو خط الرؤية.

- قواعد المنظور:

1-الخط الارضي: وهو خط وهمي أفقي يكون في بداية اللوحة (المشهد) و تنطلق منه الخطوط والاشكال كالبلاط مثلا.. وهو خط تقاطع مستوى الصورة مع سطح الأرض، وهو الخط الذي يمثل الأرض.

2 -خط الأفق خط الرؤية: وهو خط وهمي أفقي يمثل مستوى نظر المشاهد وهو فاصل بين السماء والارض أو بين السماء والبحر ويختلف حسب موقع المشاهد.. وعادة يكون في أحد أثلاث ورقة الرسم فإذا كان المشاهد فوق جبل

عال كان خط الأفق في الأسفل.. واذا كان تحت سفح الجبل كان العكس اي خط الأفق في الأعلى.. وهكذا.. وهو خط أفقي مستقيم يمثل ارتفاع عين الرائي عن مستوى الأرض.

3 –نقطة النظر: هي دائما نقطة التقاء خط عمودي قائم يذهب من عين المشاهد إلى خط الأفق.. وعادة تكون في وسط خط الأفق.. وتختلف وضعيتها حسب زاوية نظر المشاهد.. وتمثل تركيز عين المشاهد

4–نقطتي التلاشي التلاقي: يمثلا نهاية مساحة رؤية عين المشاهد على يمينه ويساره وتسمى أيضاً نقط التلاقي في ما لا نهاية، وتسمى بنقط الهروب أحياناً في مراجع أخرى، وتقع على مستوى الصورة وخط الأفق؛ وفيها تلتقي خطوط اسقاط المنظور للشكل المراد رسمه .

5 –خط الارتفاع سلم الارتفاع: هو خط رأسي مستقيم يحدد عليه الارتفاعات الحقيقية الرأسية للشكل.. وهو خط وهمي يكون اما على يمين او يسار المشاهد ويكون عمودي على الخط الارضي به تدرجات لتسهيل حساب ارتفاع الاشكال بدقة وتختلف حسابها حسب سلم الرسم فمثلا لاحتساب ارتفاع غرفة 3امتار = 9سم أي 1متر = 3سم.

المنظور ونقطة النظر لا الزوال /التلاشي:

- يرسم المنظور بنقطة نظر (زوال/تلاشي) واحدة في حالة رسم المناظر الداخلية، كرسم أو تصميم غرفة من الداخل .

- ويرسم بنقطتين تلاشي (زوال) في حالة رسم المناظر الخارجية كرسم واجهة بيت خارجية .. يستخدم المنظور بشكل خاص في العمارة والديكور وفن التصوير في كافة المجالات سواء كان بناء أو طاولة...الخ وهناك مراجع تظهر الخطوط المتوازية ملتقية في نقطة واحدة تسمى نقطة التلاشي أو نقطة الفرار، وتكون عادة هذه النقطة واقعة على امتداد خط الأفق عندما تكون الخطوط أفقية .

يكثر انتشار المناظير ذات نقطة تلاشي واحدة وهي الأسهل في رسم المنظور. ويقل استخدام نقاط التلاشي العمودية التي تتقارب فيها الخطوط العمودية إلى نقطة في السماء مثلاً، وهي ما تسمى "مناظير ذات ثلاث نقاط تلاشي" في حال وجود نقط عمودية واحدة إما سماوية من الأعلى أو أرضية من الأسفل (وذلك على فرض وجود نقطتين أفقيات)، وفي حال وجود النقطتين العموديتين يدعى المنظور ذو أربع نقاط تلاشي وهذا لا يعني أن المنظور لا يمكن أن يكون بأكثر من [[نقطة التلاشي |أربع نقاط تلاشي، أو بدونها، ويكون المنظور بدون نقطة التلاشي في حال عدم انتظام الخطوط في الواقع المرسوم أي وجودها بشكل غير متوازي. يمكن أيضا تصور العديد من التقنيات بالإضافة إلى ما ذكر أعلاه. يكون حجم العنصر أو الأشياء المتساوية بالحجم أصغر للعناصر الخلفية والمقصود هنا البعيدة عن المشاهد (عين الناظر)، وأكبر للعناصر الأمامية أي القريبة من المشاهد. وهكذا ستظهر عجلة العربة الخلفية أصغر قليلا من العجلة الأمامية في حال المشاهد أمام العربة.

-أنواع المناظير :

1-منظور متوازي: يرسم بنقطة نظر واحدة (تلاشي/زوال (وهو الاكثر استعمالا في رسم المنظور الفني لداخل غرفة او رسم بلاط.. أو مدينة يكون فيها المشاهد في وسط الشارع ..

2-منظور مائل: يكون بنقطتي تلاشي (هروب/تلاقي/زوال)..ويستعمل خاصة في رسم مختلف الاشكال الهندسية كالمكعب مثلا ..

3- منظور هوائي: يكون بثلاثة نقاط تلاشي (هروب/تلاقي/زوال) ..و يسمى الكواليير وهو منظور يرسم على ثلاثة محاور، ويعتبر أقل المناظير دقة. ويستعمل في رسم شكل في الفضاء كالعالم الافتراضي مثلا. ..

4- منظور الرسم الصناعي أو المعماري: يرسم بدون نقاط تلاشي (هروب/تلاقي/زوال/نظر)..يستعمل في الهندسة الميكانيكية أو المعمارية.. ولا يستعمل في المنظور الفني ..

- **أنواع الاسقاطات في المنظور:**

المنظور هو أحد أساليب التمثيل الهندسي، قاعدته الأساسية تعتمد على إسقاط نقاط مجسم ثلاثي الأبعاد على نفس المستوى من نقطة تسمى مركز الأسقاط و أنواعه هي:

1- منظور بمستوى إسقاط رأسي منظور رأسي: أي أن مستوى الإسقاط عمودي على مستوى الأرض، يتميز هذا النوع من المنظور بأن الصورة المنظورة للخطوط الرأسية تتمثل في خطوط متوازية فيما بينها. بشكل عام صورة

الخطوط المتوازية فيما بينها والموازية أيضا لمستوى الإسقاط تكون دائما موازية لبعضها البعض. وهذا لأن نقطة تلاشي هذه الخطوط تكون نقطة لانهائية.

2-المنظور الإسقاط الرأسي ينقسم بدوره إلى نوعين:

1-منظور إسقاط أمامي: عندما يكون مستوى الإسقاط عمودي على واحد من المحاور الأفقية x) أو(y ، وبالتالي موازي بالتوالي للمحوريين الباقيين) xz أو yz).يتميز هذا النوع بان نقطة تلاشي المحور العمودي على مستوى الإسقاط تتطابق مع النقطة المركزية (مركز دائرة البعد) التي تحمل الرمز .O0 وبالتالي نقاط تلاشي المحوريين الباقيين تكون نقاط لا نهائية. أي أن صورة الخطوط الموازية لمستوى الإسقاط تكون خطوط متوازية فيما بينها.

2 -**منظور إسقاط بزاوية:** عندما يكون مستوى الإسقاط موازي للمحور zفقط.

3- **منظور بمستوى إسقاط مائل أو منظور مائل:** عندما يكون مستوى الإسقاط مائل بالنسبة لمستوى الأرض .xy يتميز هذا النوع من المنظور بان إسقاطات الخطوط الرأسية تتمثل في خطوط تلتقي في نقطة تلاشي نهائية. بشكل عام صورة الخطوط المتوازية فيما بينها والمتقاطعة مع مستوى الإسقاط تتمثل في خطوط تلتقي في نقطة تلاشي نهائية.

4- منظور بمستوى إسقاط مائل مرئي من الأسفل.

5- منظور بمستوى إسقاط مائل مرئي من الأعلى.

3 -منظور بمستوى إسقاط افقي أو منظور أفقي: عندما يكون مستوى الإسقاط موازي للمستوى .xy في هذه الحالة نقطة تلاشي الخطوط الرأسية

تتطابق مع النقطة المركزية O0, ونقاط تلاشي الخطوط الأفقية تكون لانهائية، أي أن صورة هذه الخطوط تكون خطوط موازية لبعضها البعض. والمنظور عالم واسع .

الوحدة السادسة: الخط العربي



الخط العربي

الخط العربي هو فن وتصميم الكتابة في مختلف اللغات التي تستعمل الحروف العربية. تتميز الكتابة العربية بكونها متصلة مما يجعلها قابلة لاكتساب أشكال هندسية مختلفة من خلال المد والرجع والاستدارة والتزوية والتشابك والتداخل والتركيب. يقترن فن الخط بالزخرفة العربية حيث يستعمل لتزيين المساجد والقصور، كما أنه يستعمل في تحلية المخطوطات والكتب وخاصة نسخ القرآن الكريم. وقد شهد هذا المجال إقبالا من الفنانين المسلمين بسبب نهي الإسلام عن تصوير البشر والحيوان خاصة في ما يتصل بالأماكن المقدسة والمصاحف. تعددت آراء الباحثين حول الأصل الذي اشتق منه الخط العربي، وهي في مجملها تتمحور حول مصدري اشتقاق أساسيين، الأول: تبناه معظم مؤرخي العرب قديمًا ويقول بأنه مشتق من الخط المسند، والذي عُرف منه أربعة أنواع هي الخط الصفوي نسبة إلى تلول الصفا، والخط الثمودي نسبة إلى ثمود سكان الحِجْر، والخط اللحياني نسبة إلى لحيان، والخط السبئي أو الحميري الذي وصل من اليمن في جنوب الجزيرة العربية إلى الحيرة ثم الأنبار ومنها إلى الحجاز غرب الجزيرة العربية لم يستند القائلون بهذا الرأي على آثار مادية أو نقوش أثرية. الآخر: تبناه البحث العلمي الحديث ومعظم علماء اللُّغَوِيَّات العرب والمستشرقون ويقول

بأن الخط العربي مُشتق من حلقة الخط الآرامي لا المسند، وقالوا أن الخط الفينيقي تولد منه الخط الآرامي ومنه تولد الهندي بأنواعه والفارسي القديم والعبري والمربع التدمري والسرياني والنبطي. وقالوا أن الخط العربي قسمان الأول: كوفي وهو مأخوذ من نوع من السرياني يقال له الأسطرنجيلي؛ الآخر: النسخي وهو مأخوذ من النبطي. تلقى العرب الكتابة وهم على حالة من البداوة الشديدة، ولم يكن لديهم من أسباب الاستقرار ما يدعو إلى الابتكار في الخط الذي وصل إليهم، ولم يبلغ الخط عندهم مبلغ الفن إلا عندما أصبحت للعرب دولة تعددت فيها مراكز الثقافة، ونافست هذه المراكز بعضها بعضًا على نحو ما حدث في الكوفة والبصرة والشام ومصر فاتجه الفنان للخط يحسنه ويجوده ويبتكر أنواعاً جديدة منه. كان العرب يميلون إلى تسمية الخطوط بأسماء إقليمية لأنهم استجلبوها من عدة أقاليم فنسبوها إليها مثلما تنسب السلع إلى أماكنها، لذلك عرف الخط العربي قبل عصر النبوة بالنبطي والحيري والأنباري، لأنه جاء إلى بلاد العرب مع التجارة من هذه الأقاليم وعندما استقر الخط العربي في مكة والمدينة وبدأ ينتشر منها إلى جهات أخرى عرف باسميهما المكي والمدني. لم ينل الخط العربي قدرًا من التجديد والإتقان إلا في العراق والشام، وذلك بعد أن اتسعت رقعة الدولة الإسلامية في العصر الأموي ثم ورثتها الدولة العباسية، وفيهما نشطت حركة العمران فظهرت الكتابات على الآنية والتحف واعْتُني بكتابة المصاحف وزخرفتها.

كانت الأقلام الخطوط في العصور الإسلامية المبكرة تسمى بمقاديرها كالثلث والنصف والثلثين، كما كانت تنسب إلى الأغراض التي كانت تؤديها كخط التوقيع أو تضاف إلى مخترعها كالرئاسي نسبة إلى مخترعه، ولم تعد الخطوط بعد ذلك تسمى بأسماء المدن إلا في القليل النادر. قام العرب والمسلمون بابتكار أنواع عديدة من الخطوط

العربية، أشهرها: الخط الكوفي وهو أقدم الخطوط، وخط النسخ الذي استخدم في خط المصاحف، وخط الثلث وسُمي بذلك نسبة إلى سُمك القلم، وخط الرقعة وهو أكثر الخطوط العربية تداولًا واستعمالًا، وخط الديواني نسبة إلى دواوين السلاطين، والخط الفارسي نسبة إلى فارس.

الخط والكتابة: الخط والكتابة تأتي بمعنى واحد. تُطلق الكتابة في الاصطلاح الخاص بالأدباء على صناعة الإنشاء، وفي اصطلاح الفقهاء يطلق على العقد بين السيد وعبده على مال يدفعه إليه فيُعْتَق بأدائه. والكتابة والكتب والكتاب مصادر كتب إذا خط بالقلم وضم وجمع وخاط وخرز، ويقال كتب قرطاسًا أي خط فيه حروفًا وضمها إلى بعضها، وكتب الكاتب أي جمعها. وقد شاع اطلاق الكتابة عرفًا على أعمال القلم باليد في تصوير الحروف ونقشها، وعلى نفس الحروف المكتوبة.

أما الخط فيعرف بكتابة الحروف العربية المفردة أو المركبة بقالب الحسن والجمال، حسب أصول الفن وقواعده التي وضعها كبار أرباب فن الخط. يقول القلقشندي في كتاب صبح الأعشى: «الخط ما تعرف منه صور الحروف المفردة، وأوضاعها وكيفية تركيبها خطًا». وقال ياقوت بن عبد الله الموصلي: «الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية، إن جَوَّدت قلمك جودت خطك، وإن أهملت قلمك أهملت خطك». يُعَرَّف الخط بعدة تعاريف، فقيل إنه علم يعرف به أحوال الحروف في وضعها وكيفية تركيبها في الكتابة، وقيل الخط آلة جسمانية تضعف بالترك وتقوى بالإدمان، وقيل أن الخط ملكة تنضبط بها حركة الأنامل بالقلم على قواعد مخصوصة.



نشأة الكتابة العربية وتاريخ الأبجدية العربية

تُعدّ الكتابة العربية من أهم الإنجازات الحضارية في تاريخ الثقافة العربية والإسلامية، إذ ارتبط ظهورها بتطور المجتمع العربي وانتقاله التدريجي من الثقافة الشفوية إلى الثقافة المكتوبة. وقد شكّلت الكتابة الأداة الأساسية لنقل العلوم والمعارف وتدوين النصوص الدينية والأدبية والتاريخية. ولذلك اهتم المؤرخون واللغويون بدراسة أصل الكتابة العربية وتطورها، غير أن هذه المسألة ظلت موضع خلاف بين الباحثين بسبب تعدد الروايات التاريخية وندرة الشواهد الأثرية المبكرة.[1]

الروايات التراثية حول نشأة الكتابة العربية

وردت في كتب التراث العربي روايات متعددة تفسر نشأة الخط العربي. فقد روي عن عبد الله بن عباس أن أول من كتب بالعربية هو نبي الله إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام، وأن الله أنطقه بالعربية المبينة وهو في سن أربع وعشرين سنة[2]. ويعكس هذا الرأي تصوراً دينياً يربط نشأة اللغة العربية والكتابة بها بأصول الأنبياء والقبائل العربية الأولى.

---

[1] جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 8، دار الساقي، بيروت، 2001، ص 72.

[2] القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص 15.

كما تذكر بعض الروايات أن أول من وضع الخط العربي جماعة من أبناء إسماعيل وهم نفيس ونضر وتيماء ودومة، وأنهم كتبوا الحروف متصلة بعضها ببعض، ثم جاء بعدهم هميسع وقيدار ففصلوا بعض الحروف مثل الألف والراء[1]. ويبدو أن هذه الروايات تهدف إلى إرجاع الخط العربي إلى أصول عربية خالصة مرتبطة بتاريخ القبائل العدنانية.

وقد ذكر برهان الدين الحلبي في كتابه السيرة الحلبية أن أول من كتب بالعربية من نسل إسماعيل هو نزار بن معد بن عدنان، وهو رأي ينسجم مع الاتجاه الذي يربط نشأة الخط بتاريخ العرب العدنانيين.[2]

ومن الروايات الأخرى ما ذكره المؤرخ أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، إذ أشار إلى أن أول من وضع الحروف هم جماعة من بني المحصن بن جندل بن يعصب بن مدين، وكانت أسماؤهم أبجد وهوز وحطي وكلمن وسعفص وقرشت، ومنها جاء ترتيب الحروف المعروف باسم الترتيب الأبجدي. ثم أضيفت حروف أخرى سميت الروادف وهي الثاء والخاء والذال والضاد والظاء والغين، ليكتمل بذلك عدد الحروف العربية.[3]

يرى معظم الباحثين المعاصرين أن الخط العربي تطور عن الخط النبطي الذي كان مستخدماً في شمال الجزيرة العربية وبلاد الشام قبل الإسلام. وقد استند هذا الرأي إلى عدد من النقوش الأثرية التي تظهر تشابهاً واضحاً بين الحروف النبطية والحروف العربية المبكرة.

---

[1] ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 9.

[2] برهان الدين الحلبي، السيرة الحلبية، ج 1، دار المعرفة، بيروت، 1980، ص 98.

[3] المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 1، دار الهجرة، قم، 1989، ص 110.

ويشير الباحثون إلى أن الخط النبطي نفسه يعود في أصله إلى الخط الآرامي الذي انتشر في المشرق القديم منذ القرن السادس قبل الميلاد. وقد تطور الخط النبطي تدريجياً حتى أخذ شكلاً قريباً من الخط العربي في النقوش التي تعود إلى القرنين الثالث والرابع الميلاديين[1].

ومن أهم الأدلة التي يعتمد عليها الباحثون في هذا المجال نقش النمارة الذي يعود إلى سنة 328م، وهو أحد أقدم النصوص التي تظهر ملامح الخط العربي المبكر[2].

ذهب بعض المؤرخين العرب إلى أن الخط العربي مشتق من الخط المسند الحميري الذي كان مستخدماً في اليمن القديم. وقد أشار ابن خلدون إلى أن الخط العربي بلغ درجة عالية من الإتقان في دولة التبابعة في اليمن، ثم انتقل إلى الحيرة في العراق، ومنها إلى الحجاز حيث تعلمه أهل مكة والطائف[3].

كما ذكر المؤرخ تقي الدين المقريزي أن القلم المسند كان من أقدم أقلام الكتابة في جنوب الجزيرة العربية، وأنه كان مستخدماً لدى ملوك حمير قبل الإسلام بقرون عديدة.[4]

غير أن معظم الباحثين المعاصرين يرون أن الخط المسند يختلف شكلاً ونظاماً عن الخط العربي، مما يجعل احتمال اشتقاق الخط العربي منه ضعيفاً مقارنة بنظرية الأصل النبطي.

---

[1] Kees Versteegh, The Arabic Language, Edinburgh University Press, 2001, p. 34.

[2] أحمد فخري، دراسات في تاريخ الخط العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 41.

[3] ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، 2004، ص 553.

[4] تقي الدين المقريزي، الخطط المقريزية، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 92.

انتقال الكتابة إلى الحجاز قبل الإسلام

تشير المصادر التاريخية إلى أن الكتابة العربية انتقلت إلى الحجاز عبر الحيرة والأنبار في العراق. فقد كانت الحيرة مركزاً حضارياً مهماً في شمال الجزيرة العربية، وكان سكانها على اتصال بالحضارات الفارسية والبيزنطية.

ويذكر ابن خلدون أن أهل مكة تعلموا الكتابة من أهل الحيرة، وأن من أوائل من تعلم الخط في مكة سفيان بن أمية أو حرب بن أمية، وقد أخذه عن أسلم بن سدرة الذي كان من كتّاب الحيرة[1].

وقد كان عدد الذين يعرفون الكتابة في مكة قبل الإسلام قليلاً، إذ كانت الثقافة العربية في ذلك الوقت تعتمد أساساً على الحفظ والرواية الشفوية.

شهد الخط العربي تطوراً كبيراً بعد ظهور الإسلام، خاصة مع تدوين القرآن الكريم. فقد أدى انتشار الإسلام واتساع الدولة الإسلامية إلى الحاجة إلى تطوير الكتابة وتحسينها لضبط النصوص الدينية والإدارية.

وفي القرن الأول الهجري أُدخل نظام النقط على الحروف لتمييز المتشابه منها، ويُنسب ذلك إلى أبي الأسود الدؤلي الذي وضع نظام النقط لضبط الحركات في المصحف[2]. ثم جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي فوضع نظام التشكيل المعروف اليوم بالفتحة والضمة والكسرة.

---

[1] ابن خلدون، المقدمة، ص 554.

[2] محمد حسين علي الصغير، تاريخ الخط العربي وآدابه، دار الفكر، دمشق، 1999، ص 56.

كما تطورت أنواع الخطوط العربية في العصور الإسلامية اللاحقة، فظهر الخط الكوفي ثم خط النسخ والثلث وغيرهما من الخطوط التي أصبحت جزءاً من التراث الفني الإسلامي.

خلاصة

يتضح من خلال دراسة الروايات التاريخية والبحوث الأثرية أن نشأة الكتابة العربية مرت بمراحل متعددة من التطور. فبينما تنسب الروايات التراثية الخط العربي إلى شخصيات وقبائل عربية قديمة، تشير الدراسات الحديثة إلى أن الخط العربي تطور تدريجياً عن الخط النبطي المتفرع من الخط الآرامي. ومع ظهور الإسلام تطور الخط العربي بشكل كبير ليصبح أحد أهم وسائل نقل المعرفة والثقافة في الحضارة الإسلامية.

اشتقاق الخط العربي ومراحل تطوره

تُعدّ دراسة اشتقاق الخط العربي من الموضوعات الأساسية في تاريخ الكتابة العربية، لأنها تكشف عن المسار الحضاري الذي مرت به الكتابة منذ نشأتها الأولى حتى استقرارها في صورتها الحرفية المعروفة اليوم. وقد أشار الباحثون إلى أن الخط لم يظهر فجأة في شكله النهائي، بل مرّ بمراحل طويلة من التطور ارتبطت بتطور الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية للإنسان. ويذهب بعض الدارسين إلى أن تطور الكتابة الإنسانية مرّ بأربع مراحل رئيسية هي: المرحلة الصورية المادية، والمرحلة الصورية المعنوية، والمرحلة الصورية الحرفية، ثم المرحلة الحرفية الخالصة.[1]

[1] أحمد الإسكندري، الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، دار المعارف، القاهرة، ص 34.

المرحلة الأولى: المرحلة الصورية المادية

تمثل هذه المرحلة البداية الأولى لنشأة الكتابة، حيث اعتمد الإنسان على الرسم لتسجيل أفكاره واحتياجاته اليومية. ففي المجتمعات البدائية كان الإنسان يعيش حياة بسيطة تعتمد على الصيد والتنقل، ولذلك لم تكن الحاجة إلى الكتابة ملحة. لكن مع تطور الحياة الاجتماعية وظهور التجمعات البشرية المستقرة، بدأت الحاجة إلى وسائل لتسجيل المعلومات والاتصال بين الأفراد.

وقد لجأ الإنسان في هذه المرحلة إلى التعبير عن أفكاره بالرسم، فكان يرسم الحيوانات أو الأشخاص أو الأدوات التي يريد الإشارة إليها. وتُعرف هذه الطريقة بالكتابة الصورية، لأنها تعتمد على الصور المباشرة للأشياء. ومن أشهر الأمثلة على هذا النوع من الكتابة الهيروغليفية التي استخدمها المصريون القدماء، حيث كانت الرموز تمثل الأشياء أو الأفكار المرتبطة بها.[1]

المرحلة الثانية: المرحلة الصورية المعنوية

مع مرور الزمن تطورت الكتابة الصورية لتصبح أكثر تجريداً، فلم تعد الصورة تمثل الشيء نفسه، بل أصبحت تشير إلى فكرة أو معنى معين. ففي هذه المرحلة بدأت الرموز الصورية تستخدم للدلالة على المعاني والأفكار المجردة مثل القوة أو الحركة أو الزمن.

وقد شكلت هذه المرحلة خطوة مهمة في تطور الكتابة، لأنها نقلت الكتابة من مستوى تمثيل الأشياء المادية إلى مستوى التعبير عن الأفكار والمعاني. ويشير بعض

[1] جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 8، دار الساقي، بيروت، ص 85.

الباحثين إلى أن هذا التطور ساعد على تقليل عدد الرموز المستخدمة في الكتابة، مما جعلها أكثر قابلية للتعلم والاستعمال.[1]

المرحلة الثالثة: المرحلة الصورية الحرفية

في هذه المرحلة بدأت الرموز الصورية تتحول تدريجياً إلى علامات صوتية تمثل مقاطع أو أصواتاً لغوية. وقد ساعد هذا التحول على تبسيط نظام الكتابة، لأن عدد العلامات أصبح أقل بكثير من عدد الصور المستخدمة في المراحل السابقة.

ويُعدّ هذا التطور أساس ظهور الأبجديات الأولى في التاريخ، حيث أصبحت الحروف تمثل أصوات اللغة بدلاً من تمثيل الأشياء أو الأفكار. وقد ظهرت هذه المرحلة بوضوح في الكتابات السامية القديمة مثل الكتابة الفينيقية التي تُعد من أقدم الأبجديات المعروفة[2].

المرحلة الرابعة: المرحلة الحرفية الخالصة

تمثل هذه المرحلة المرحلة المتقدمة في تطور الكتابة، حيث أصبحت الحروف تمثل أصوات اللغة تمثيلاً مباشراً دون ارتباط بالصور أو الرموز الأصلية. وفي هذه المرحلة استقرت الأبجديات التي تعتمد على مجموعة محدودة من الحروف لتمثيل جميع الأصوات اللغوية.

وقد تطورت معظم أنظمة الكتابة الحديثة ضمن هذه المرحلة، ومنها الأبجدية العربية التي تعتمد على نظام صوتي يقوم على تمثيل الحروف للأصوات اللغوية.

---

[1] عبد العزيز الدسوقي، تاريخ الخط العربي، دار النهضة العربية، القاهرة، ص 22.

[2] Kees Versteegh, The Arabic Language, Edinburgh University Press, p. 37.

الأصول الكبرى لأنظمة الكتابة

يرى بعض الباحثين أن الخطوط المتداولة في العالم يمكن إرجاعها إلى قسمين كبيرين: الخط الغربي والخط الشرقي. فالخط الغربي يعود في أصله إلى الخط اليوناني القديم الذي تطورت عنه الأبجدية اللاتينية، ومنها اشتقت معظم خطوط اللغات الأوروبية مثل الرومانية والسلافية والقوطية[1].

أما القسم الثاني فهو الخطوط الشرقية التي تشمل الخطوط المستخدمة في كتابة اللغات الشرقية مثل العربية والسريانية والعبرية والكلدانية والحبشية، إضافة إلى بعض الخطوط الآسيوية مثل الهندية والصينية. وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن كثيراً من هذه الخطوط تعود في أصلها إلى الخط الآرامي الذي كان مستخدماً في بلاد الرافدين وبلاد الشام في العصور القديمة[2].

الخط الآرامي وتفرعاته

يعد الخط الآرامي من أهم الخطوط التي أثرت في تطور الكتابة في الشرق القديم. فقد انتشر هذا الخط في مناطق واسعة من الشرق الأدنى، واستخدمته العديد من الشعوب في كتابة لغاتها المختلفة.

وقد تفرعت عن الخط الآرامي عدة خطوط أخرى مثل الخط النبطي والسرياني والعبري القديم. ويُعد الخط النبطي الحلقة الأهم في تطور الخط العربي، إذ يرى معظم الباحثين أن الخط العربي النسخي تطور عنه تدريجياً.

---

[1] Ignace Gelb, A Study of Writing, University of Chicago Press, p. 145.

[2] أحمد فخري، دراسات في تاريخ الكتابة القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 61.

وقد كان الخط النبطي مستخدماً في مملكة الأنباط التي قامت في شمال الجزيرة العربية وبلاد الشام، خاصة في مدن بصرى وحوران والبتراء. وقد عثر الباحثون في تلك المناطق على نقوش كتابية تظهر مراحل انتقال الحروف من الشكل النبطي إلى الشكل العربي المبكر[1].

حلقات تطور الخط العربي

تناول عدد من الباحثين العرب مسألة تطور الخط العربي عبر سلسلة من الحلقات التاريخية التي تربط بين الكتابات القديمة والكتابة العربية. وقد أشار حفني بك ناصف إلى أن مؤرخي العرب يرون أن تطور الخط العربي مرّ بثلاث حلقات رئيسية.

يرى بعض الباحثين أن الكتابة المصرية القديمة كانت من أقدم أنظمة الكتابة في العالم، وقد ظهرت في ثلاثة أنواع رئيسية هي الخط الهيروغليفي الذي كان يستخدم في النصوص الدينية، والخط الهيراطيقي الذي استعمله الكتبة في الدواوين، والخط الديموطيقي الذي كان أبسط أشكال الكتابة المصرية ويستخدم في المعاملات اليومية[2].

يُعد الخط الفينيقي من أهم مراحل تطور الأبجدية في التاريخ، لأنه حول الرموز الصورية إلى نظام هجائي بسيط يتكون من عدد محدود من الحروف. وقد ساعدت التجارة الواسعة التي مارسها الفينيقيون في نشر هذا النظام الكتابي في مناطق مختلفة من البحر المتوسط، مما أدى إلى انتقاله إلى اليونان ثم إلى أوروبا[3].

---

[1] محمد حسين علي الصغير، تاريخ الخط العربي وآدابه، دار الفكر، دمشق، ص 48.

[2] حفني ناصف، تاريخ آداب اللغة العربية، دار المعارف، القاهرة، ص 72.

[3] جورج كنعان، تاريخ الأبجدية، دار الفكر، دمشق، ص 54.

أما الحلقة الثالثة فهي الخط المسند الذي كان مستخدماً في جنوب الجزيرة العربية لدى ممالك اليمن القديمة. وقد تفرعت عنه عدة أنواع من الخطوط مثل الخط الصفوي والخط الثمودي والخط اللحياني والخط السبئي أو الحميري. وقد انتقل هذا الخط من اليمن إلى مناطق أخرى مثل الحيرة والأنبار، ومنها وصل إلى الحجاز قبل الإسلام[1].

الآراء الغربية حول تطور الخط العربي

يذهب بعض الباحثين الغربيين إلى أن الخط الآرامي يمثل الحلقة الثالثة في تطور الخط العربي بدلاً من الخط المسند. ويرون أن الخط الفينيقي تفرعت عنه عدة خطوط مثل الخط اليوناني الذي اشتقت منه خطوط أوروبا، والخط الآرامي الذي تفرعت عنه الخطوط السريانية والنبطية والعبرية[2].

كما يرى هؤلاء الباحثون أن الخط العربي ينقسم إلى نوعين رئيسيين: الخط الكوفي والخط النسخي. فالخط الكوفي عندهم متأثر بالخط السرياني المعروف بالأسطرنجيلي، أما الخط النسخي فقد تطور عن الخط النبطي.

غير أن بعض الباحثين العرب مثل أحمد الإسكندري يرجحون الرأي القائل بأن الخط العربي أخذ عن الخط الحيري والأنباري المشتق من الخط المسند، وأن الخط الكوفي ليس إلا تطويراً هندسياً للخط الحجازي الذي كان مستخدماً في صدر الإسلام[3].

---

[1] جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 8، ص 91.

[2] Daniels & Bright, The World's Writing Systems, Oxford University Press, p. 260.

[3] أحمد الإسكندري، الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، ص 36.

خلاصة

يتبين من خلال دراسة اشتقاق الخط العربي أن هذا الخط لم يظهر دفعة واحدة، بل تطور عبر مراحل طويلة من الكتابة الصورية إلى الأبجدية الحرفية. وقد أسهمت عدة حضارات قديمة في تشكيل هذا التطور مثل الحضارة المصرية والفينيقية والآرامية. كما تباينت آراء الباحثين حول الأصل المباشر للخط العربي بين من يرجعه إلى الخط المسند الحميري ومن يرجعه إلى الخط النبطي المتفرع من الآرامية. ومع ذلك يتفق معظم الدارسين على أن الخط العربي وصل إلى صورته الكاملة في صدر الإسلام ثم تطور لاحقاً ليصبح أحد أهم عناصر الحضارة الإسلامية.

- **نشأة الخط العربي**

يُعَدّ الخط العربي واحداً من أعمق الفنون المرتبطة بالهوية الثقافية للعرب والمسلمين، وقد نشأ في بيئةٍ اتسمت بانتقال اللغة من الشفاهية إلى التدوين، ثم تطوّر عبر القرون حتى بات فناً مستقلاً له مدارسه وأساليبه وقواعده. وتشير المصادر التاريخية إلى أن بدايات الخط العربي تعود إلى الخط النبطي الذي انتشر في شمال الجزيرة العربية، ثم تبلور منه الخط الحجازي القديم الذي كُتبت به أوائل الوثائق العربية. ويذكر حامد الآمدي في كتابه أن «أصول الخط العربي تعود إلى تطوّر تدريجي من الخط النبطي نحو شكل أوضح وأكثر انتظاماً[1] ، وهو ما يجعل نشأة الخط العربي نتيجة مسار تاريخي لا حدثاً مفاجئاً.

ومع ظهور الإسلام، ازدادت الحاجة إلى تدوين القرآن الكريم، فبدأ الخط العربي يكتسب طابعاً رسمياً وتدوينياً. وقد كُتبت المصاحف الأولى بخط حجازي مائل قليل

[1] الآمدي، حامد. تاريخ الخط العربي. القاهرة: دار الكتاب العربي، 1994، ص. 21.

التشكيل، ثم ظهر لاحقاً الخط الكوفي في مدينة الكوفة بالعراق، وكان أكثر انتظاماً وزاوية، مما جعله الخط الأبرز لكتابة المصاحف والنقوش في القرون الأولى. وقد وصف ابن النديم الخط الكوفي بأنه «خط جليل قوي، يصلح للنقش والعمارة وكتابة المصاحف العظام»[1] ، ولذلك ارتبط اسم الكوفي بمظاهر الفن الإسلامي الأولى في المساجد والقباب والتحف.

استمر التطور في العصر العباسي، وهو العصر الذي يُعتبر المرحلة الذهبية للخط العربي من حيث التنظيم العلمي والقواعد. فقد وضع الوزير ابن مقلة ما يُعرف بـ«النسب الهندسية» للحروف، فأسس بذلك لعلمية الكتابة العربية، واعتمد على النقطة والدائرة في ضبط العلاقات البنائية للحروف. ويشير الباحث شاكر مصطفى إلى أن «إسهام ابن مقلة هو الانتقال بالخط من مستوى المهارة الفردية إلى مستوى العلم القابل للتدوين والقياس»[2]. ثم جاء ابن البوّاب، الذي ألّف على ضوء قواعد ابن مقلة وأضاف إليها تحسينات جمالية واضحة، ليزيد من أناقة خطوط النسخ والثلث.

أما في العصر العثماني، فقد شهد الخط العربي واحدة من أعظم فترات ازدهاره، لا سيما بظهور كبار الخطاطين، مثل الشيخ حمد الله الأماسي والحافظ عثمان، الذين بلوروا خطوطاً جديدة وأعادوا صياغة خطوط أخرى. وفي تلك المرحلة نشأ خط الرقعة الذي تميز بالبساطة وسرعة الكتابة، وكذلك الخط الديواني الذي استخدم في الدواوين السلطانية وتميز بالتشابك والزخرفة. ويذكر محمد طاهر الكردي أن «الخط العثماني

[1] ابن النديم. الفهرست. بيروت: دار المعرفة، 2001، ص. 58.

[2] مصطفى، شاكر. مدارس الخط العربي وتطورها. دمشق: دار اليقظة، 1987، ص. 73.

وصل إلى درجة من الإتقان لم يبلغها أي عصر قبله»[1] ، وهو ما يجعل هذا العصر ذروة الفن الخطّي من حيث الابتكار والجودة.

وفي القرن العشرين، ومع دخول الطباعة والحداثة، بدأت محاولات متعددة لإحياء الخط العربي وتجديده. فقد اعتمد الخطاطون على المدارس التقليدية، لكنهم عملوا أيضاً على تطوير أساليب جديدة تتوافق مع الحروف الطباعية والتصميم الجرافيكي. ونتج عن ذلك ظهور اتجاهات معاصرة تجمع بين الكلاسيكية والتجريب، محاوِلةً تقديم الخط العربي في أشكال فنية حديثة تلائم اللوحات التشكيلية والشعارات والوسائط الرقمية. ويشير عبد الغني شعّار إلى أن «تاريخ الخط العربي اليوم يتجه نحو مزيج بين المحافظة على القواعد والانفتاح على التقنية المعاصرة»[2] ، مما يعكس قدرة هذا الفن على التأقلم مع العصر دون أن يفقد روحه الأصيلة.

إن تاريخ الخط العربي ليس مجرد تسلسل زمني للخطوط والمدارس، بل هو حكاية حضارة وثقافة امتدت من النقوش الأولى في الصحراء العربية إلى اللوحات الحديثة في المتاحف العالمية. فهو فن حافظ على جوهر اللغة العربية، وأعطاها بعداً جمالياً لا تزال آثاره باقية إلى اليوم. ولعل سرّ استمراريته يكمن في تلك العلاقة العميقة بين الحرف العربي وجمالياته، وبين الإنسان الذي يرى في هذا الفن وسيلة للتعبير الروحي والفكري في آن واحد.

---

[1] الكردي، محمد طاهر. فن الخط العربي عبر العصور. مكة المكرمة: المطبعة العربية، 1990، ص. 112.

[2] شعّار، عبد الغني. الخط العربي في العصر الحديث. بيروت: دار الفنون، 2015، ص. 90.

- **أنواع الخطوط العربية**

يُعدّ فنّ الخط العربي واحداً من أبرز الفنون التي رافقت الحضارة الإسلامية منذ نشأتها، وتطوّر عبر القرون ليصبح من أهم أدوات التعبير الجمالي والثقافي. وقد بدأ ظهور الخطوط الأولى عندما كانت الحاجة ملحّة لتدوين القرآن الكريم وضبط اللغة العربية، فظهر الخطّ الحجازي ثم الكوفي، وتوالت بعد ذلك ابتكارات الخطاطين الذين أسهموا في صياغة خطوط جديدة، لكل منها طابع بصري ورسالة جمالية مستقلة. ويشير حمدي عبد الهادي إلى أن «الخط العربي فنّ يرتكز على التوازن بين الشكل والحرف، ويقوم على قواعد دقيقة تنظم علاقات الحروف بعضها ببعض»[1] ينقسم الخط العربي إلى عدة أنواع مختلفة كلّ منها ذات شكل وبناء مختلف، وفيما يلي بعض أنواع الخط العربي:

1- أنواع الخطوط العربية وتطورها

يُعدّ الخط العربي أحد أبرز مظاهر الإبداع الحضاري في الثقافة العربية والإسلامية، إذ لم يقتصر دوره على كونه وسيلة للكتابة والتدوين، بل تحوّل إلى فن بصري قائم بذاته يجمع بين الجمال والدقة والمهارة. وقد أدى ارتباط الخط العربي بكتابة القرآن الكريم إلى العناية به وتطويره عبر العصور، فظهرت منه مدارس وأنواع متعددة تختلف في قواعدها الجمالية ووظائفها العملية. وقد تناول المؤرخون والباحثون هذه الأنواع بالتحليل والدراسة، مؤكدين أن تنوع الخطوط العربية يعكس تطور الذوق الفني والحضاري في المجتمعات الإسلامية.[2]

[1] عبد الهادي حمدي. فن الخط العربي: تاريخه وتطوّره. القاهرة: دار الغد الجديد، 2010، ص. 17.

[2] محمد حسين علي الصغير، تاريخ الخط العربي وآدابه، دار الفكر، دمشق، 1999، ص 15.

أولاً: الخط الكوفي

يُعدّ الخط الكوفي من أقدم الخطوط العربية وأكثرها ارتباطاً بالبدايات الأولى للكتابة العربية بعد الإسلام. وقد سُمي بهذا الاسم نسبة إلى مدينة الكوفة في العراق التي أصبحت في العصر الإسلامي مركزاً علمياً وثقافياً مهماً. وقد ارتبط الخط الكوفي بالمصاحف الأولى التي كتبت في القرن الأول الهجري، إذ كان يتميز بطابع هندسي واضح وباستقامة حروفه وزواياه الحادة[1].

وقد كان الخط الكوفي في بداياته بسيطاً خالياً من النقط والشكل، ثم تطور تدريجياً مع تطور فن الخط العربي. ويشير ياقوت المستعصمي إلى أن الخط الكوفي يعد من أصول الخطوط العربية، وأنه يتميز بقوة بنائه الهندسي وصلابة تركيبه، مما جعله مناسباً للنقوش والزخارف المعمارية أكثر من استعماله في الكتابة اليومية[2].

ومع مرور الزمن ظهرت عدة أنواع من الخط الكوفي نتيجة تطور الفن الإسلامي وارتباط الخط بالزخرفة المعمارية، ومن أشهر هذه الأنواع الكوفي المورق والكوفي المزهر والكوفي المربع والكوفي الفاطمي. وقد استخدم الخط الكوفي في تزيين جدران المساجد والقباب والتحف الفنية، مما جعله أحد أهم عناصر الزخرفة في الفن الإسلامي.

---

[1] جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 8، دار الساقي، بيروت، 2001، ص 120.

[2] ياقوت المستعصمي، رسائل في فن الخط، تحقيق أحمد زكي باشا، القاهرة، 1939، ص 22.

ثانياً: خط الرقعة

يعد خط الرقعة من أكثر الخطوط العربية بساطة وسهولة في الكتابة، وقد ظهر وانتشر بشكل واسع في العصر العثماني. وقد ارتبط ظهوره بالحاجة إلى خط عملي سريع يصلح للكتابة اليومية والمراسلات الإدارية.

وقد تميز خط الرقعة ببنية مختصرة واضحة تخلو من الزخارف والتعقيدات الشكلية، الأمر الذي جعله مناسباً للاستخدام اليومي. ويذكر الباحث الأتاسي أن خط الرقعة يتميز بكونه خطاً عملياً يعتمد على السرعة والوضوح أكثر من اعتماده على الزخرفة والجماليات المعقدة.[1]

ومن أبرز الخطاطين الذين أسهموا في تطوير هذا الخط في العصر الحديث الخطاط هاشم البغدادي الذي عمل على ضبط قواعده ونشره في العالم العربي.

ثالثاً: خط النسخ

يُعد خط النسخ من أهم الخطوط العربية وأكثرها انتشاراً في العالم العربي والإسلامي. وقد اكتسب هذا الخط مكانته بسبب وضوح حروفه وسهولة قراءته، مما جعله مناسباً لكتابة الكتب والمخطوطات.

ويرجع الفضل في وضع قواعد هذا الخط إلى الوزير العباسي ابن مقلة في القرن الرابع الهجري، إذ وضع نظاماً هندسياً يعتمد على موازين دقيقة للحروف. ثم

[1] عبد الله الأتاسي، فن الخط العربي وتاريخه، دار دمشق، دمشق، 1987، ص 74.

جاء الخطاط ابن البواب فطوّر هذا الخط وأضفى عليه قدراً أكبر من الانسيابية والجمال.[1]

وقد استخدم خط النسخ في كتابة المصاحف والكتب العلمية والأدبية، كما اعتمدته دور النشر الحديثة في طباعة الكتب والصحف والمجلات. ويصف خليل طنوس خط النسخ بأنه الخط الذي يجمع بين الدقة والبساطة، مما يجعله الخط الأنسب للقراءة والنسخ.[2]

رابعاً: الخط الديواني

نشأ الخط الديواني في العصر العثماني، وكان يستخدم في كتابة المراسلات الرسمية والوثائق السلطانية في دواوين الدولة. وقد سمي بهذا الاسم نسبة إلى الديوان، أي المكتب الإداري الذي كانت تكتب فيه المراسلات الحكومية.

ويتميز الخط الديواني بكثرة الانحناءات والتشابكات في الحروف، مما يمنحه طابعاً زخرفياً مميزاً. وقد كان هذا التعقيد في شكل الحروف وسيلة لحماية الوثائق الرسمية من التزوير.

وقد تطور هذا الخط لاحقاً إلى نوع آخر يعرف بالديواني الجلي الذي يتميز بزخرفته الكثيفة وتداخل حروفه بشكل فني جميل.[3]

---

[1] عبد الفتاح عبادة، الخط العربي نشأته وتطوره، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990، ص 83.

[2] خليل طنوس، الخط العربي قواعده وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، 1985، ص 41.

[3] محمود إبراهيم، فنون الخط العربي، دار المعارف، القاهرة، 1998، ص 102.

خامساً: خط الثلث

يُعد خط الثلث من أجمل الخطوط العربية وأكثرها صعوبة في التعلم والإتقان. وقد سمي بهذا الاسم لأن الخطاط كان يكتب حروفه بثلث عرض القلم أو القصبة.

ويتميز هذا الخط بانحناءاته الواسعة وتوازن حروفه، مما جعله مناسباً للزخرفة المعمارية وكتابة العناوين الرئيسية في الكتب واللوحات الفنية. وقد استخدم بكثرة في تزيين المساجد والقباب واللوحات الخطية.

ويرى الباحث محمد القاسمي أن خط الثلث يمثل ذروة الإبداع في فن الخط العربي، لأنه يتطلب قدرة كبيرة على التحكم في ميزان الحروف وتناسقها.[1]

سادساً: خط الإجازة

يُعرف خط الإجازة أيضاً باسم خط التوقيع، وقد ظهر في بغداد ثم انتشر في العصر العثماني. وقد استخدم في كتابة الشهادات العلمية والإجازات الخطية التي كان يمنحها العلماء لطلابهم.

ويجمع هذا الخط بين خصائص خطي النسخ والثلث، إذ يأخذ من النسخ وضوح الحروف وصغر حجمها، بينما يأخذ من الثلث جمال الانحناءات وتنوع أشكال الحروف.

وقد جعل هذا المزج بين الخطين خط الإجازة مناسباً للكتابة الدقيقة وللنصوص متعددة الأسطر[2].

---

[1] محمد القاسمي، جماليات الخط العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، ص 66.

[2] يوسف ذنون، فن الخط العربي، وزارة الثقافة، بغداد، 1983، ص 93.

سابعاً: الخط المغربي

نشأ الخط المغربي في بلاد المغرب والأندلس، وقد تطور نتيجة التفاعل الثقافي بين الحضارة الإسلامية في الأندلس وشمال إفريقيا. ويتميز هذا الخط بأشكاله المستديرة وانسيابية حروفه مقارنة بالخطوط المشرقية.

وقد أشار ابن خلدون إلى أن الخط الأندلسي كان الأساس الذي تطور منه الخط المغربي، وأنه انتشر في بلاد المغرب بعد هجرة الأندلسيين إليها[1]؛ ويحتفظ الخط المغربي ببعض الخصائص الموروثة من الخط الكوفي، مثل امتداد بعض الحروف وانخفاض الألف المتصلة قليلاً عن مستوى السطر.

ثامناً: الخط الحر

يمثل الخط الحر أحد الاتجاهات الحديثة في فن الخط العربي، إذ لا يخضع لقواعد صارمة كما هو الحال في الخطوط التقليدية. ويعتمد هذا الخط على إبداع الخطاط وقدرته على مزج خصائص الخطوط المختلفة لإنتاج تشكيلات فنية جديدة.

وقد ظهر هذا الاتجاه مع تطور الفنون التشكيلية الحديثة، حيث بدأ الفنانون في استخدام الحرف العربي بوصفه عنصراً جمالياً مستقلاً في اللوحات الفنية.

خلاصة

يتضح من خلال دراسة أنواع الخطوط العربية أن هذا الفن قد مرّ بمراحل طويلة من التطور، حيث ظهرت منه خطوط متعددة لكل منها خصائصه الجمالية ووظيفته

[1] ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، 2004، ص 553.

الخاصة. وقد أسهم هذا التنوع في إثراء التراث الفني الإسلامي، وجعل الخط العربي أحد أهم الفنون البصرية التي تعبر عن الهوية الثقافية للحضارة العربية والإسلامية.

الوحدة السابعة: فن التصميم

نبذة عن فن التصميم: فن التصميم هو أحد الفنون التشكيلية، ويعتمد على مجموعة من العناصر الفنية، ويستخدم هذا الفن لصنع الأشياء الجميلة والابتكارات. يمكن أن يُعرف فن التصميم بأنه عملية إعادة تشكيل وصياغة الأفكار لتطبيقها على أرض الواقع، ويتم صياغة هذه الأفكار من خلال دراسة كافة جوانب الفكرة، وإدخالها حيز التنفيذ، وإنشاء تصوير مبدئي حول الشكل الذي ستتخذه على الواقع، ويجب إدراك كافة الجوانب التي ستؤثر فيها هذه الفكرة عند الشروع بتنفيذها عملياً.

يُعدّ فنّ التصميم من الفنون الإنسانية التي نشأت مع حاجة الإنسان الأولى لتنظيم محيطه وإضفاء معنى على الأشياء التي يصنعها. فمنذ بدايات الحضارات، لم يكن الهدف من ابتكار الأدوات والمساكن والزخارف مجرد المنفعة المادية، بل كان الإنسان يسعى دائماً إلى خلق شكل بصري مُعبّر، يحقق الانسجام بين الجمال والفائدة. ومع تطوّر الفنون عبر العصور، بدأ التصميم يكتسب مكانة أكثر وضوحاً، فأصبح يُنظر إليه بوصفه «عملية تنظيم واعٍ للعناصر بغية الوصول إلى تكوين ذي دلالة ووظيفة»[1]

لقد تطوّر مفهوم التصميم ليغدو اليوم واحداً من أهم المجالات البصرية، بحيث لا يقف عند حدود الفن التشكيلي، بل يمتد إلى العمارة، التصميم الصناعي، تصميم الأزياء، التصميم الجرافيكي، وحتى الواجهات الرقمية الحديثة. ويرى الباحث لوتز برينكمان أن التصميم «هو تنسيق للعلاقات البصرية بين الخطوط

[1] أحمد جلال. أسس ومبادئ التصميم الفني. القاهرة: دار الفكر العربي، 2015، ص. 22

والأشكال والألوان بما يحقق وحدة متكاملة [1]، وهو تعريف يكشف طبيعة التصميم بوصفه نشاطاً يجمع بين الحسّ الفني والتفكير المنطقي.

وتقوم عملية التصميم على مبادئ أساسية اكتشفها الفنانون عبر الممارسة الطويلة، مثل الوحدة، والتوازن، والإيقاع، والتباين، والانسجام. هذه المبادئ ليست قواعد جامدة، بل أدوات يستخدمها المصمّم لخلق تجربة بصرية قادرة على إثارة الإحساس وجذب الانتباه. وقد وصف وونغ "الوحدة" مثلاً بأنها «العلاقة التي تجعل أجزاء العمل مترابطة بحيث تبدو كياناً واحداً[2] وهو جوهر كل عمل بصري ناجح مهما كان نوعه أو غايته.

أما "التباين"، فيعدّ من أكثر المبادئ تأثيراً في التصميم، لأنه يمنح العمل قوة وحيوية من خلال الاختلاف بين العناصر، سواء كان ذلك في الحجم أو اللون أو الإضاءة. ويشير محمد الزيني إلى أن «التباين هو الشرارة التي تبث الحياة في التكوين الفني» [3]مما يبرز دوره في إبراز نقاط الاهتمام داخل العمل.

ومع تطوّر المجتمعات الحديثة، لم يعد التصميم مجرد عنصر جمالي، بل أصبح جزءاً أساسياً من عمليات الاتصال والإنتاج. ففي مجال التصميم الجرافيكي، مثلاً، يُستخدم التصميم لنقل فكرة بشكل سريع ومباشر، وقد أكّد أمبروز وهاريس أن «التصميم الجرافيكي هو فن تبسيط الرسالة عبر تنظيم

---

[1] Brinkmann, Lutz. Design Basics: Elements and Principles. New York: HarperCollins, 2009, p. 14.

[2] Wong, Wucius. Principles of Form and Design. New York: John Wiley & Sons, 1993, p. 51.

[3] الزيني، محمد. التكوين الفني في الفنون التشكيلية. بيروت: دار النهضة العربية، 2010، ص. 67.

بصري مدروس .[1]«وبهذا يندمج الفن بالوظيفة ليصبح التصميم أداة للتأثير والإقناع، تخدم الإعلانات، العلامات التجارية، التعليم، النشر، وواجهات الاستخدام.

إنّ خصوصية فن التصميم تكمن في كونه علماً وفنّاً في الوقت ذاته؛ فهو يعتمد على مهارات الإبداع والخيال، لكنه يستند أيضاً إلى مبادئ مدروسة وقواعد تساعد المصمّم على بناء عمل متوازن ومؤثر. ولهذا يُعدّ التصميم أحد أهم الفنون التي تربط بين الجمال والواقع، بين الشكل والمعنى، وبين الإنسان واحتياجاته اليومية.

- **مفهوم التصميم**

يُعدّ التصميم أحد الأسس البصرية في الفنون التشكيلية وفنون الاتصال البصري، إذ يتجاوز الجانب الجمالي ليصبح وسيلة لنقل المعنى. ويعرّفه بعض الباحثين بأنه «فن ترتيب العناصر بغية الوصول إلى شكل يحمل دلالة واضحة ووظيفة محددة»[2].

يتراوح مفهوم التصميم بين كونه عملية إبداعية وبين كونه نتيجة بصرية نهائية. فعلى مستوى العملية، يمثل سلسلة خطوات تتضمن التخطيط، التفكير، التجريب، والتنفيذ. وعلى مستوى الناتج، فهو الصورة النهائية للعمل الجمالي.

---

[1] Ambrose, Gavin & Harris, Paul. Basic Design: Graphic Design. London: Fairchild Books, 2012, p. 29.

[2] أحمد، جلال. أسس ومبادئ التصميم الفني. القاهرة: دار الفكر العربي، 2015، ص. 22.

ويعرّفه لوتز برينكمان بأنه تنسيق العلاقات البصرية بين الخطوط والأشكال والألوان[1]

- **صفات المصمم:**

1- يجب أن يتمتع المصمم بخيال واسع.

2- يجب أن يمتلك ذاكرة جيدة وذكاء عالٍ.

3- يجب أن يكون المصمم شديد الملاحظة، حتى تكون لديه القدرة على الانتباه لأدق التفاصيل، لأن في حالة وجود مشكلة في التصميم بغض النظر عن حجمها ستظهر وتنعكس سلباً على الفكرة عند تنفيذها.

- **أنواع فن التصميم:**

1 -التصميم الصناعي: يشمل هذا النوع من الفن التصميمي كل عملية تصميم تختص بالقطاع الصناعي؛ كالأجهزة الكهربائية أو المنزلية أو الأثاث وغيرها.

2 -التصميم الإعلامي: يضم هذا النوع التصاميم التي يتم استخدامها في مجال التشهير بمعلم سياحي أو الإعلان التجاري، أو حتى التحذير كإشارة مرورية لعناصر السلامة المرورية.

3 -التصميم الفني: يظهر هذا النوع من خلال تصميم بطاقات التهنئة، والبوسترات، والعلب الكرتونية، وأغلفة كتب.

- **العناصر التشكيلية لفن التصميم:**

[1] Brinkmann, Lutz. Design Basics: Elements and Principles. New York: HarperCollins, 2009, p. 14.

النقطة: النقطة هي بداية انطلاق أي شكل، وهي أصغر جزء في الشكل، وليس لها أي أبعاد هندسية أو مساحة.

الخطوط: الخط مرتبط بالنقطة، فهو يعبر عن حركتها في أي اتجاه، وتتنوع الخطوط ما بين الخطوط المستقيمة، والمنحنية، والمغلقة، والحلزونية، والمنكسرة

الشكل: الشكل هو المساحة الداخلية الناتجة عن التقاء الخطوط مع بعضها البعض .

الحجم والكتلة: هو الإحساس بثقل الجسم، ووزنه وشكله.

الملمس: الملمس هو القيمة السطحية التي تترك أثراً ملحوظاً في الحاسة البصرية أو الحسية فوق سطح الأشياء.

اللون: هو انفعال يقع على العين بواسطة الأشعة الضوئية المتحللة، وينقسم إلى ألوان رئيسية؛ وهي: الأزرق، والأحمر، والأصفر، وهناك ألوان ثانوية؛ وهي: البرتقالي، والأخضر، والبنفسجي

الضوء والظل: الضوء هو عنصر إيجابي في التصميم، أما الظل فهو العنصر السلبي به.

الفراغ: هو الحيز الذي يحف العمل الفني في حال كان مجسماً.



- **أسس فن التصميم :**

الاتزان: هو ما يعبر عن الشعور بالاستقرار في العمل، ويساهم الاتزان في منع طغيان أي عنصر على عنصر آخر في العمل الفني.

التباين: يؤدي التباين بين العناصر، مثل اللون أو المساحة أو الإضاءة، إلى تعزيز قوة التأثير البصري [1].

الوحدة: الوحدة هي المبدأ الذي يربط أجزاء العمل الفني ليبدو متماسكاً. ويشير وونغ إلى أن الوحدة تحقق الانسجام من خلال ارتباط الأجزاء بالكلّ العام[2]. عندما يحدث انسجام حقيقي بين عناصر العمل الفني، فهذا ينتج عنه وحدة هذا العمل، كنتيجة لوحدة الهدف والرابط بين أجزاءه

الإيقاع: الإيقاع هو العنصر الذي يخلق تنظيم بين فواصل العمل الأدبي ووحدته، وقد يكون هذا التنظيم في الحجم، والألوان، أو من أجل ترتيب درجاتها، أو العلاقات بين الشكل والفراغ.

النسبة والتناسب: هي علاقة رياضية في الأصل بين الأشكال، ويمكن الاستفادة من النسبة والتناسب في تحقيق التوازن بين الأشكال والأحجام، وتناسقها مع بعضها البعض.

السيادة: يعد هذا الأساس عن الجزء الأكثر انتشاراً وغالبية في محور العمل الفني، فهو الفكرة الرئيسية التي يتم بناء العمل الفني على أساسها، ويتضح هذا

---

[1] الزيني، محمد. التكوين الفني في الفنون التشكيلية. بيروت: دار النهضة العربية، 2010، ص. 67.

[2] Wong, Wucius. Principles of Form and Design. New York: John Wiley & Sons, 1993, p. 51.

العنصر؛ في حالة إن كان العمل الفني يحتوي على تناسق كافي بين كافة أجزاء العمل الفني.

- **مجالات فن التصميم:**

تمتد مجالات فن التصميم إلى عدة فروع مختلفة منها الرسم والرسوم المتحركة، والتصميم الجرافيكي هو أحد فروع هذا الفن، ويشارك عالم الهندسة والبناء هذا النوع من الفن.خاصة مهندسو التصميم الميكانيكي والعمارة وتنسيق الحدائق ومن أبرز الفروع ما يلي:

- **التصميم الجرافيكي:** يُعرّف التصميم الجرافيكي بأنه مهنة تساعد في تصميم النماذج سواء أكانت إلكترونية أو مطبوعة، مثل الأشكال التي تظهر في الإعلانات والمواقع الإلكترونية.حيث يُعرف مجال التصميم هذا بالفن الذي يساعد ترتيب العناصر المرئية الممثلة في الألوان، الرموز والصور، لنقلها للجمهور. ويجمع التصميم الجرافيكي بين عنصرين العناصر اللفظية والمرئية، حتى يكون التصميم فعالاً، وقد ارتبط هذا النوع من التصميم بالممارسات المهنية المرتبطة بالخيال البصري، متطلبات المجتمع والابتكارات التكنولوجية. تم استخدام التصميم الجرافيكي في التاريخ القديم، مثل استخدامه في المخطوطات من مصر والصين واليونان، وظهر هذا النوع من التصميم في كتب القرن الخامس عشر.

- **التصميم الداخلي:** يُعرّف التصميم الداخلي بأنه تصميم وتخطيط المساحات، وهو من صنع الإنسان، ويعتبر هذا التصميم جزءًا من التصميم البيئي الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتصميم المعماري. وهذا النوع من التصميم

تقريبًا كان بلا معنى في فترة منتصف القرن العشرين الميلادي تم استخدامه كمهنة حقيقية في دول مختلفة في أوروبا، وكان هذا النوع من التصميم يعرف بالهندسة الداخلية. حيث يعتبر التصميم الداخلي أحد فروع العمارة المتخصصة، وهناك عدد من العوامل التي تساعد على التحسين المباني من حيث التصميم الداخلي وذلك خلال وجود عدة عوامل منها الموقع، اللاند سكيب، الأثاث، المظهر الإنشائي للمبنى والرسومات المعمارية . قد تتطلب وظيفة المصنّعين والمصمم الداخلي السفر لمسافات طويلة، والعمل لساعات طويلة وغير منتظمة، أو زيارة المنازل أو المباني التي لا تزال قيد الإنشاء، وهذا النوع من العمل يحتاج إلى المرونة

يجب أن يتمتع المصمم الداخلي بمهارات خاصة للعمل على الكمبيوتر، ليتمكن من تصور تصميماته إلكترونيًا، بالإضافة إلى القدرة على حل المشكلات التي تجعل العمل صعبًا.

الرسم هو أحد الفنون التي تساعد على إنتاج الصور على الأسطح، ويتم من خلال استخدام الطباشير المشترك والطباشير الملون والجرافيت والفحم والحبر. وفن الرسم يعبر عن المشاعر والأفكار، بالإضافة إلى يعبر عن خلق الصور الجمالية ذات الأبعاد. يتم التعبير عن الثنائية من خلال اللغة المرئية والرسم بأشكال وأشكال وخطوط وألوان مختلفة، مما يؤدي إلى الحركة والضوء والأحجام على الأسطح المسطحة، حيث يتم دمج العناصر صراحة لإنتاج ظواهر خارقة للطبيعة أو ظواهر طبيعية. وذلك لإظهار العلاقات البصرية، ويختار الرسام شكل اللوحة سواء كانت لوحة أو جدار أو أي من الأشكال

الحديثة المختلفة، مستخدما الرسام بأسلوبه الخاص لتحقيق صورته البصرية الفريدة من خلالها.

الوحدة الثامنة: التصور الإسلامي للفن

التصور الإسلامي للفن

يمثل التصور الإسلامي للفن أحد الأبعاد الحضارية التي تعكس العلاقة العميقة بين العقيدة والجمال في الحضارة الإسلامية. فالفن في الرؤية الإسلامية لا يقوم على مجرد الإبداع الشكلي أو المتعة الجمالية المجردة، بل يرتبط برؤية كونية شاملة تنطلق من مبدأ التوحيد الذي يشكل جوهر العقيدة الإسلامية. ولذلك فإن الفن الإسلامي يعبر عن تصور خاص للعلاقة بين الإنسان والكون والخالق، ويعكس إدراك الفنان المسلم لوحدة الوجود في إطار الخلق الإلهي المنظم[1].

إن الفن في التصور الإسلامي ليس نشاطاً منفصلاً عن الدين أو القيم الروحية، بل هو جزء من منظومة حضارية متكاملة تسعى إلى تحقيق التوازن بين المادة والروح. فالفنان المسلم لا ينطلق في عمله من مجرد الرغبة في تقليد الطبيعة أو محاكاة الواقع، وإنما يسعى إلى التعبير عن المعنى الكوني الكامن وراء الظواهر المادية. ولذلك اتجه الفن الإسلامي إلى التجريد والرمزية بدلاً من المحاكاة المباشرة للأشياء، لأن الهدف لم يكن تصوير العالم كما يبدو للعين، بل الكشف عن النظام الإلهي الكامن فيه[2].

وقد ارتبط هذا التصور بمفهوم التوحيد في الإسلام، الذي يؤكد وحدانية الله وتنزيهه عن التشبيه والتجسيد. ولذلك تجنب الفن الإسلامي في كثير من مراحله تصوير الكائنات الحية، خاصة في الفنون المرتبطة بالعبادة مثل عمارة

---

[1] أوليغ غرابر، تكوين الفن الإسلامي، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المأمون، بغداد، 1987، ص 25.

[2] تيتوس بوركهارت، الفن الإسلامي: اللغة والمعنى، ترجمة فخري خليل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 18.

المساجد والمصاحف. وقد استند هذا الاتجاه إلى عدد من النصوص الدينية التي حذرت من تصوير الكائنات الحية خشية الوقوع في مظاهر التعظيم التي قد تؤدي إلى الشرك. ومن ذلك ما ورد في الحديث النبوي الشريف: «إن الذين يصورون هذه الصور يعذبون يوم القيامة»[1].

غير أن هذا التوجه لا يعني رفض الإسلام للجمال أو الإبداع الفني، بل إن النصوص الإسلامية تؤكد أهمية الجمال بوصفه قيمة إنسانية وروحية. فقد ورد في الحديث النبوي: «إن الله جميل يحب الجمال»[2]، وهو نص يؤكد أن الجمال قيمة إيجابية في الإسلام، ما دام منضبطاً بالقيم الأخلاقية والروحية.

ومن هنا اتجه الفن الإسلامي إلى تطوير أشكال فنية مميزة تعبر عن هذه الرؤية الروحية، مثل الزخارف الهندسية والنباتية وفن الخط العربي. وقد أصبحت هذه العناصر تمثل الخصائص الأساسية للفن الإسلامي، لأنها تعكس فكرة الوحدة والتناغم في الكون. فالزخارف الهندسية تقوم على التكرار والتناظر، مما يعكس مفهوم النظام الكوني المرتبط بإرادة الخالق.

ويرى الباحث تيتوس بوركهارت أن الفن الإسلامي يعبر عن رؤية روحية للعالم، إذ يعتمد على التجريد الذي يوجه نظر الإنسان نحو المعنى الداخلي للأشياء بدلاً من التعلق بالمظاهر الخارجية[3]. ويؤكد أن الزخارف الإسلامية ليست مجرد عناصر زخرفية، بل هي تعبير رمزي عن النظام الكوني الذي يحكم الوجود.

وقد تجلت هذه الرؤية بوضوح في العمارة الإسلامية، خاصة في بناء المساجد التي تعد من أبرز مظاهر الفن الإسلامي. فقد حرص المعماريون المسلمون

---

[1] صحيح البخاري، كتاب اللباس، باب عذاب المصورين يوم القيامة، حديث رقم 5950.

[2] صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيانه، حديث رقم 91.

[3] تيتوس بوركهارت، الفن الإسلامي: اللغة والمعنى، ص 22.

على خلق فضاءات معمارية تعكس الشعور بالسكينة والانسجام الروحي. ويظهر ذلك في استخدام الأقواس والقباب والزخارف الخطية التي تتداخل مع الآيات القرآنية لتشكيل وحدة جمالية متكاملة.

كما لعب الخط العربي دوراً محورياً في الفن الإسلامي، لأنه جمع بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الدينية في آن واحد. فقد استخدم الخطاطون العرب الحرف العربي بوصفه عنصراً فنياً قادراً على التعبير عن المعاني الروحية للنصوص القرآنية. ولذلك أصبح الخط العربي أحد أهم الفنون الإسلامية وأكثرها انتشاراً في العمارة والزخرفة والكتب والمصاحف.

ويرى أوليغ غرابر أن الفن الإسلامي يتميز بقدرته على تحويل العناصر البسيطة مثل الخط واللون والشكل إلى نظام جمالي معقد يعكس رؤية ثقافية وروحية متكاملة[1]. وقد أسهم هذا الأسلوب في خلق هوية فنية مميزة للحضارة الإسلامية تميزها عن الفنون الأخرى.

وبذلك يمكن القول إن التصور الإسلامي للفن يقوم على مجموعة من المبادئ الأساسية، أهمها الارتباط بالعقيدة الإسلامية، والابتعاد عن التجسيد المفرط، والاعتماد على التجريد والرمزية، والسعي إلى تحقيق التوازن بين الجمال الحسي والمعنى الروحي. وقد جعلت هذه المبادئ الفن الإسلامي فناً فريداً يجمع بين الجمال والروحانية ويعبر عن رؤية حضارية متكاملة للإنسان والكون.

---

[1] Oleg Grabar, The Formation of Islamic Art, Yale University Press, New Haven, 1987, p. 103.

- **خصائص الفن الإسلامي:** اعتمد الفن الاسلامي على مجموعة من الخصائص المتعددة والمختلفة منها الزخارف والخط والعمارة وغيرها:

الزخارف الهندسية المتشابكة التي اعتمد عليها الفن الاسلامي تعكس مفهوم اللانهاية، في إشارة رمزية إلى قدرة الله المطلقة. كما استخدمت الزخرفة النباتية (الأرابيسك) بكثرة، وهي تمثل الطبيعة دون تجسيد مباشر لكائن حي، مما ينسجم مع التوجيهات الشرعية[1].

الخط العربي: يُعد الخط العربي أهم تمثلات الفن الإسلامي، بسبب تعلقه بالثقافة الإسلامية "القرآن الكريم، السنة". وقد تطور عبر العصور إلى خطوط متعددة مثل: الكوفي، النسخ، الديواني، والثلث. وقد تبنّت المساجد والقصور الخط العربي بوصفه «زينة روحية» لا مجرد عنصر بصري[2].

العمارة الإسلامية: من أوسع الفنون الإسلامية أثراً وانتشاراً. وتتجلى في المساجد، القصور، المدارس، والخانات. ودليل صريح على بيئية ومجتمع وأصل إسلامي ومن أبرز عناصرها: المحراب، القبة، المئذنة، الأقواس. وقد تناول السقا (2008) هذه العناصر بتفصيل، مؤكداً أن العمارة الإسلامية تعبيرٌ عن الجلال والوقار[3].

[1] مقبل سعيد. الفن الإسلامي: تاريخه وتطوره. دار الفكر، 2010. ص 54.

[2] علي عادل. الفن الإسلامي بين التقليد والتجديد. دار الثقافة، 2015.ص112.

[3] السقا مصطفى. العمارة الإسلامية في العصور الوسطى. منشورات جامعة القاهرة، 2008. ص 74.



- **الاسلام والفن**

الفن المعماري الإسلامي لا يقلُّ شيئًا عن الخطِّ والكتابة؛ إذ تدور حوله جميعُ الفنون؛ بما تُبرِزه مِن مقدرة على ربط الصِّيَغ الجمالية بعضها ببعض في وحدة وانسجام وتناسق تام، فلا فرق في التصوُّر الإسلامي بين ما هو تجريدي ومادِّي في جوهر التصور؛ ولذلك فالنجارة والحدادة وصناعة الزجاج المختلف الألوان، والأواني والثرايا، وفن الزخرفة والنقش والنحت، ليست فنونًا بسيطة، أو دُنيا كما يصورها الفن الأوروبي؛ إنما هي – بالإضافة إلى نفعها المباشر للإنسان – ذاتُ صلة وثيقة بممارسة الإنسان لقدراته وإظهار مواهبه التي وهبه الله إياها، وبتحقيقه الرسالة الإلهية الاستخلافية المنوطة به . وإن الأدوات التي يستعملها الفنَّان في الزخارف والنقش والنجارة والنحت تبدو للعيان بسيطةً، إلا أن عمله في النهاية عظيمٌ للغاية، يشهد به مَن رأى بيتًا من بيوت الله تعالى.

إنَّ السبب الخفيَّ للتكاملِ الفني في الأَبْنِية والقباب الإسلامية إنما يرجع أولًا وأخيرًا إلى الإسلام بصفة عامة، والتوحيد بصفة خاصة.[1]

فالفن الإسلامي بهذا المعنى توحيدي، يستشف أصوله من الإسلام ذاتِه، ويستقي مادته من الكون الرحيب؛ فلا يعترف بالأهواء ولا بالمسميات المستحدثة الغامضة، ولا يدَّعي مصطلحات أنانية؛ كالاختراع الفردي، والخلق الفني، والابتكار من العدم، والعبقرية الخالدة، والعمل الفني الأوحد؛ إلى غير ذلك من المصطلحات الفنية غير الدقيقة[2]. وذلك التصوُّر الفلسفي للفن الإسلامي ينتظم ما هو إبداع قولي أو عملي، وما هو فن يتَّصِل بالكلمة، وما يتصل بالفعل، وما يتصل بالنظري التجريدي، وما يتَّصل بالصناعي أو الحرفي، وما يتصل بالرسم أو الشعر، أو الخط أو الزخرفة، أو المعمار أو الصناعة بشتى أشكالها، على قدرٍ سواء. وذلك كله ينبع مِن نظرة الإسلام التوحيدية من جانب، ونظرته الشمولية من جانب آخر؛ فالمادة والمحسوس، والروح والمجرد، وعالَمَا الغيب والشهادة، والإنسان والكون، والصلة بالخالق العظيم، كل ذلك يتناغم وينسجم ويتكامل في تصور الفنان المسلم وفي إبداعه.

وإذا أدركنا ذلك؛ إذا أدركنا أن الفن هو: محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم، في صورة موحية جميلة، وأن مكان الفنان والفن يتحدَّد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني، أو يرمز لها من كيان الكون – إذا أدركنا ذلك فقد أدركنا في ذات الوقت أن الفن

[1] حسن الشرقاوي: المرجع السابق، ص 264.

[2] حسن الشرقاوي: المرجع السابق، ص 265.

الذي يمكن أن ينبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، هو أرفع فنٍّ نستطيع أن تنتجه البشرية.

إن الإنسان في نظرِ الإسلام ليس شقينِ منفصلينِ: شقًّا أرضيًّا (يعمل)، وسماويًّا (يتعبد)؛ وإنما العبادة عمل، والعمل عبادة، والإنسان بشقَّيْه شيء واحد؛ لأنه منذ مولده الأول قبضةٌ من طين الأرض، ونفخة من روح الله، ممتزجتانِ غير منفصلتين، ومن ثَمَّ فليس شيء في كيانه منفصلًا عن بقية الكيان، الروح والعقل والجسم، والعمل والعبادة، والدنيا والآخرة، كيان واحد[1]

وكل عمل يقوم به الإنسان صادرٌ عن كيانه كله، وكل لحظة من حياته هي للدنيا والآخرة في آنٍ واحد، ومِن هنا لا تنقسمُ الأعمال إلى قسمين: قسم لقيصرَ، وقسم لله تعالى، وإنما تكون كلُّها لله، ولا تكون هناك بالتالي نظرياتٌ اقتصادية، ولا نظريات اجتماعية، ولا تنظيمات أرضية منقطعة عن الله . وهذا الكون لا يعلم سرَّه إلا خالقه: لِم خُلق؟ كيف خلق؟ متى خلق؟ كم يظل قائمًا؟ كيف يصير حاله غدًا بعد آمادٍ متطاولة من الزمان[2]؟

وأول ما يَلفِتُ الحسَّ في الجمال أنه (نظام)، ولكنه ليس–ضرورة–، ولهذا النظام – كما يبدو في صفحة الكون – مظاهرُ متعدِّدة؛ منها: الدقة، والتناسق، والتوازن، والترابط، وخفة الحركة، رغم ثقل الأوزان . الدقَّة العجيبة المذهلة التي لا تختلُّ قِيد شعرةٍ في هذا الفضاء العريض، الدقة المضبوطة لا باليوم ولا بالساعة، ولا بالثانية، ولكنها مضبوطة بسرعة الشعاع الذي ينطلق بسرعة

---

[1] ينظر: محمد قطب: منهج الفن الإسلامي الطبعة الشرعية، ، ط6 ، دار الشروق، بيروت، 1403هـ – 1983م. ص (21، 40)

[2] محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ص 40.

186000 ميل في الثانية . فهذا الكون الذي يشتمل على بلايين البلايين من النجوم، كلها متحرّكة لا تفتُرُ عن الحركة لحظةً واحدة منذ الأزل السحيق الذي لا يُدرِك عقل البشرية مداه، هذا الكون قائمٌ على التوازن والترابط والتناسق؛ بحيث لا يصطدم فيه نجم واحد بنجم، ولا يحدث الخطأ في مدار واحد من مداراتِه التي تُعد بالبلايين، وتلك دقة معجزة لا يقدر عليها غير مبدعٍ واحد للكون، الواحد الْفرد الذي ليس له شريك، وهي دقة جميلة بلا شك، تَبْدَهُ الحسَّ وتَهُزُّه من الأعماق[1]

وكل ما في الوجود مهتدٍ إلى الله تعالى، سائر على هداه :﴿ رَبُّنَا الَّذِي أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَى ﴾ طه: 50، ليست هذه حقيقة روحية فحسب؛ تدركها الروح الواصلة، المتصلة بضمير الوجود، الشاعرة بوحدة الاتجاه ووحدة العبادة، وأن كل شيء يُسبّح بحمده، ﴿ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ ﴾ الإسراء:]44[، ﴿ وَيُسَبِّحُ الرَّعْدُ بِحَمْدِهِ وَالْمَلَائِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِ ﴾]الرعد: 13] – بل هي حقيقة روحية، تدركها الروح الواصلة، وهي كذلك) حقيقة علمية (تسير على القانون الذي أراده الله؛ فأي فلك من الأفلاك لا يجري على مزاجه الخاص، بل هو خاضع لناموس الخلق، وأي كائن من الكائنات لا يستطيع أن يسير إلا على الفطرة التي فطره الله عليها.

- **الفن الإسلامي والثقافات الأخرى**

امتدّ العالم الإسلامي جغرافياً من الأندلس إلى الهند وهو توسع سمح، أتاح للفن الإسلامي أن يمتزج بالفن البيزنطي والفارسي والهندي مع الحفاظ على جوهره

[1] محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ص 86.

القائم على التجريد والزخرفة. ويؤكد عادل علي أنّ هذا التفاعل جعل الفن الإسلامي فنّاً عالمياً دون أن يفقد هويته الأصلية.

كما حاول الفنانون المسلمون المعاصرون إلى إعادة توظيف عناصر التراث الإسلامي (الخط، الهندسة، الرموز الروحية) ضمن أعمال تجريدية معاصرة. ومن أبرز التوجهات الحديثة التي انبى عليها الفن الاسلامي:

الخط العربي المعاصر بتحديثاته المختلفة والنحت التجريدي، وصولا لمزج الألوان والخطوط ودمجهما بتشكيلات مختلفة ليسمح أخيرا بمعمارية إسلامية معاصرة ذات الطابع البيئي. وقد ناقش مقبل سعيد (2010) هذا التطور باعتباره «تجديداً لا قطيعة فيه مع الأصول»[1].

ومن خلال هذه الفطرة التي أصَّلها الإسلام للفن، ووجَّه إليها الفنان المسلم، نستطيع أن نقول: إن ظهور الإسلام، وفقه المسلمين به، قد حوَّل نظرة الإنسان إلى مظاهر الجمال الأسمى والأكثر رقيًّا وخلودًا مما عرَفه من قبل؛ من جمال في ظاهر الأشياء وباطنِها، وبذلك تحوَّل مِن مجرد النظرة إلى الاهتمام بالجوهر والباطن، ومن الاتجاه للارتقاء بالقيم وراء المطلق إلى الارتقاء من الحسي إلى المعنوي، ومن المادي إلى الروحي؛ فهو يتأمَّل الكون من حوله، ويشعر بضآلته أمامه، وبنعمة استخلاف الله له، وبالإضافة إلى رؤيته لهذا التنوُّع الحيوي للكائنات والأشياء والموجودات، يندفع إلى التدبُّر والتفكير في لا محدودية الكون[2].

[1] مقبل سعيد. الفن الإسلامي تاريخه وتطوره. دار الفكر، 2010. ص 203.

[2] عماد الدين خليل: مرجع سابق، ص 24، 25.

إن التصوّر الإسلامي للفن يقوم على الجمال المؤدي إلى التأمل، والتجريد الذي ينزّه الخالق، والبعد الروحي الذي يجعل الفن وسيلة لتهذيب النفس لا لمجرد الإبهار. وفي الوقت نفسه، استطاع الفن الإسلامي أن يتفاعل مع الحضارات المتعددة، وأن يستمر إلى عصرنا الحديث محتفظاً بخصوصيته وأصالته.

الوحدة التاسعة: الزخرفة الإسلامية

بدايات ظهور الزخرفة :

منذ أقدم العصور والإنسان مدفوع بطبيعته إلى التأمل بما يحيط به من أشياء أدركها، واستمتع بها وأحس بجمالها، وعندما شعر الإنسان الأول بحاجته إلى التجميل، والزخرفة كان من البديهي أن تكون الطبيعة مصدر إلهامه الأول، واستوحى من بعض ما يحيط به من مشاهدها عناصر زخرفيه لخطوط بدائية زين بها كهفه ووشم بها جسده.

إذ لم تكن الزخرفة في أول أمرها، ومنذ عصور ما قبل التاريخ سوى انطباعات بسيطة، عن ما توحيه الطبيعة الساحرة حوله، محاولا أن يسجل آثار ذلك على سطوح أوانية، وأدواته البدائية البسيطة، وخاصة الفخارية، فالنماذج المكتشفة منذ الألف السادس قبل الميلاد عبارة عن خطوط بسيطة تشكل صدى إيقاع الأشياء المحيطة بالإنسان وبمرور الزمن، واستمرار التطور وتوفر بعض أسباب أمن الإنسان وسلامته ارتقى الإنسان بفكره، ونمت حواسه، واستخدم عناصر زخرفيه بسيطة من الأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية جمل بها مأواه، وبعض أسلحته وأوانيه بشكل أكثر إتقانا

إن فكرة الزخرفة نشأت عند الإنسان القديم نتيجة التحويرات الكثيرة، التي قام بها على أشكال الحيوانات والنباتات، و أشكال السهام والأقواس، وقرون الحيوانات وحوافرها وبعض تفاصيلها مكونا منها وحدات زخرفيه تعطي بعضها

طابع التجريد والرمز[1]، وقد نسب الإنسان البدائي لبعض الحيوانات قوى إلهيه خارقه واعتبرها أصل سلالته التي انحدر منها، ولهذا اهتمت كل قبيلة بحيوان خاص، قدسته وعبدته، وخصت نفسها به عن غير ،ها ولعل التفسير المنطقي الوحيد المطروح للزخارف المستخدمة في تلك الفترة، هو مبني على منطق السحر، أي أن الإنسان قادر على السيطرة على الحيوان، بمجرد قيامة بتجسيده لصورته وبالرغم من ذلك كله إلا أننا نلاحظ من خلال تلك الرسوم، التي وجدت في جدران الكهوف، البساطة إلا أنها كانت تحمل في طياتها قدرا مميزا من اللمسات الجمالية، التي كان أساسها نابع من موهبة معينة.

الزخرفة الفرعونية:

لا ينكر أحد قدم، وعلاقة المدينة المصرية، وانغماسها في شغف الفنون، والحرف والصناعات، ويعود ذلك إلى عوامل عدة أهمها: استقرار الحياة ووجود نهر النيل وما يجلبه من خصوبة، كما أن الموقع الجغرافي ومؤثراته المناخية أدى دورا كبير في تطور الحضارة، وازدهارها فلقد ملئ المصريون القدامى معابدهم بفنون الزخرفة، والتصوير والنحت والنقوش الملونة، التي ظلت بألوانها إلى يومنا الحاضر، وكان من الطبيعي أن يبدأ الفن المصري بأبسط، وأسهل الأشكال والتخطيطات، ومن المعروف أن الثقافات العالم التي اندرجت في التاريخ أخذت من فن مصر، ويعتبر عنصر زهرة اللوتس، من أقدم ما استعمل الفنان في زخرفة الحضارات القديمة، ولقد كان العصر الفرعوني من أكثر

[1] ياسمين ياسين صالح، الزخرفة ونشأتها وتطورها في الفن العراقي، مجله كلية التربية الأساسية، كلية الآثار، جامعة الموصل العدد 12حزيران، 2013 ، ص 185.

العصور، التي استعملت هذا النوع من الزخرفة واستعملت زهرة اللوتس من الفنانين المصريين بأشكال متنوعة، ومختلفة فكانت تارة مقفولة، وتارة مفتوحة[1] أثبت الفنان المصري القديم جدارته في التعبير عما يحيط به من مظاهر الحياة، وموضوعاتها الكثيرة التي عاشت فيها، وتأثر بها وأثر فيها ويبدو ذلك واضحا مما سجله نحو هذه الموضوعات، واللوحات على الصخور، وعلى سطوح الأواني واللوحات التذكارية... ، إلخ التي استلهم منها عناصر وحداته الزخرفية كزهرة اللوتس ونبات البردي، وأوراق النبات وسيقان، وعناقيد العنب وقرص الشمس المجنح، ويعتبر النحت المصري جزءا ممتعا للمهارة وأغلب ما خلفه لنا الفنان المصري القديم من أعمال النحت، يؤكد أصالته وقدرته على إبراز مقومات وخصائص، ومميزات الشخصيات التي خلدها في تماثيله، ولم يلجأ إلى الفردية البحتة كالفن الإغريقي، وقد استعمل العديد من الخامات، كالحجر بأنواعه، والذهب والبرونز والنحاس والخشب، كما لجأ إلى استعمال الألوان المختلفة في كثير من أعمال النحت والحفر، ولقد كان اللون الأسود محدد الإطار الخارجي، وكانت الألوان الزرقاء والحمراء والصفراء مجالا لتلوين المسافات وهذا يشر إلى وجود حساسية الذوق الجميل، في التعامل مع الأشكال والألوان، ولا سيما في زخرفة الأثاث فالفراعنة هم أول من عرف المقاعد المتعددة المنقوشة المشغولة بالحفر، وقواعدها على أشكال أرجل مخالب سوداء،

[1] ينظر: بن خناقو حياة فتحية، فن الزخرفة الخطية في الصناعة التقليدية بتلمسان، دراسة تحليلية وفنية، مذكرة ماجيستر، قسم الثقافة
الشعبية، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة تلمسان، 2014-2015 ، ص.8 .7.

وكانت هذه الزخارف المرسومة بالذهب، ومطعمه بالسن والعاج، ومزينة بالزخارف ورسوم بديعة[1]



- **أشكال الزخرفة في العصور القديمة**

الزخرفة الشبكية : كان وسيظل تحديد أول من استخدم الزخرفة الشبكية من سلالة الفنانين، سؤال بغير جواب، ومع ذلك فإننا نعلم أن هذا النوع من الزخرفة تواجد بأشكاله الأبسط منذ العصور الفنية الأولى في شكل مجموعات من الخطوط المستقيمة المتداخلة، والتي تشكل دون قصد ما يشبه الشبكية ولا يدهشنا عدم ظهورها، في الأعمال الزخرفية لكل الشعوب، التي مارست هذا الفن، ونلاحظ استخدامها أيضا في الزخرفة المصرية القديمة ومن الممكن أن تكون الأشكال الشبكية قد ظهرت أصلا في الشرق قبل أن يستخدمها المصريون

وإذا ما انتقلنا إلى اليونان فسنجد أن الشبكة استخدمت، في الأعمال الفنية منذ عهد بعيد، إن الفنان اليوناني عادة ما يسعى عند تصميم شبكاته، إلى الحفاظ على استمرارية التعرج بالرغم من تعقيده، وهو في هذا يختلف عن كل من الفنان المصري والشرقي، الذين تبدو هذه الاستمرارية عندهم عنصر غير ضروري من عناصر الجمال، أما عند الفنان الروماني فالشبكة لا تخضع

[1] حسن قاسم حبش، مختصر تاريخ الزخرفة وآثارها على الفنون، دار القلم، ط،.د بيروت، لبنان، ص 11.

لأي تحوير . وفي أعمال العصر المسيحي القديم، والوسيط كثير ما نلتقي بالشبكة، وهي تتخذ أشكالا تنحدر مباشرة من الأعمال الرومانية القديمة، وإن كان يطرأ عليها بعض التحوير.

الزخرفة الشبكية المشجرة: كان من النادر في العصور المصرية والكلاسيكية، وبعد ظهور النمط المشجر أن تمتد الشبكة لتغطي السطح بأكمله، وفي الأعمال المصرية، كثير ما نلتقي بالزخرفة المشجرة التي تعتمد على الشبكة، والتي أصبحت الخطوط تظهر فيها منحنية بعد أن كانت ذات زوايا.

الزخرفة المظفرة: يمكننا تصنيف الزخرفة المظفرة ضمن أكثر الأشكال الزخرفة البدائية، فالتدخل الطبيعي لفروع الأشكال أو التظفير وتشابك الأغصان، والسيقان عند عمل الأكواخ، أو صنع السلاسل، فيه ما يكفي للإيماء بالوصول إلى شكل الزخرفة المضفرة، وهذا النمط الزخرفي موجود بكثرة، وتنوع في أعمال النحت المبكرة، سواء المنحوتات الحجرية أو المعدنية، وفي زخارف المخطوطات البريطانية، والايرلندية من الواضح أن النقوش المظفرة لم تلقى اهتماما من جانب كل من المصريين، واليونانيين على السواء بالرغم من وجود بعض الزخارف المشجرة عند المصريين[1].

الزركشة :استخدم الفنان المصري كذلك نمط الزركشة في أشكال تقليدية لسماء، زرقاء داكنة تزينها نجوم صفراء متلألئة، وقد استخدمت هذه الزخرفة كثيرا في تزيين السقوف، كذلك عرف الآشوريون، والبابليون هذا النوع من الزخرفة، وربما استخدموه على نطاق واسع في تزيين سقوفهم ومما لا شك فيه أن اليونانيين

[1] ينظر:ود زلي، الزخرفة عبر التاريخ ، نموذجا تمثل كافة مدارس الزخرفة، مكتبة مديولي .،د ،ن.س.ط، د ص .1

استخدموا الزركشة، حيث أن قدرة هذا النوع من الزخرفة، على تحقيق معالجة هادئة ورقيقة كانت متماشية تماما مع ذوقهم المهذب، ولكن يبدو أن الرومان، ومن بعدهم البيزنطيين لم يقدروا كثيرا هذا النوع البسيط من الزخرفة، مفضلين التصميمات ذات الخطوط المنسابة والزخرفة الملتوية التي تعطي ملامح حادة.

الزخرفة المشجرة: من بين كل الأنماط الزخرفية، فان الزخرفة المشجرة تعتبر أكثر تنوعا، وانتشارا فمعظم الأمم أظهرت براعة فائقة في معالجة وتكوين المشجرات، حتى تلك التي لم تظهر سوى قدرا ضئيلا من المهارة في الفنون الزخرفية، ويمكننا أن ندرج الزخرفة المشجرة بشكل عام، ضمن تلك التصميمات التي تبدو كعلامات مميزة على فترات منتظمة، والتي ترتبط بالخطوط الهندسية، والانسيابية وتبتعد عنها أحيانا أخرى، وأحيانا ما تكون هذه الخطوط متداخلة في مجمل التكوين، وليس هناك من يفوق العرب في مجال المشجرات ذات الخطوط الهندسية المستقيمة، وهي التي تميز الفن العربي بشدة . وقد ازدهر الفن العربي بعد قدوم الإسلام والذي أثر على العرب عامة، وعلى الأمم التي أصبحت تحت لواء الإسلام خاصة .وعبر التاريخ، وانطلاقا من زخارف الكهوف للإنسان البدائي مرت الزخارف بالعديد من التطورات التي اختلفت من عصر إلى آخر، ومن مكان إلى آخر حتى وصلت إلينا بشكلها الحالي، وكانت قمة تطورها وبروزها بشكل واضح في العصور الاسلامية، حيث طورها الفنان المسلم لتنتج لنا لوحات وتصبح مجالا من مجالات الفنون الاسلامية

الزخرفة اصطلاحا: هو زينة ويجوز أن يكون أصل كلمة الزخرف، هو سقف من فضة، وكلمة زخرفة تعني أشياء بعضها من ذهب، وبعضها من فضة، وزخرفة البيت تعني زينة، والزخارف تعني ما تزين به السفن، والزينة هي إبداع

الله تعالى على الأرض[1]، والذي دعانا إلى النظر، والتأمل فيها للتحقق الاستمتاع بما فيها من جمال، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم بهذا الخصوص "إن الله جميل يحب الجَمال ثم صارت لفظة الزخرفة مصطلحا أساسه الوحدة الزخرفية المتكررة، التي تعتمد تصميما أساسيا يتخذ أوضاعا مختلفة، في تكراره وتتابع فيه الوحدات، أو تتقابل وتتظاهر، أو لربما انعكست في المسار نفسه أو تداخلت بهيئة متشابكة لتحقق التماثل النصفي، أو الكلي والتي يراعي فيها الفنان التوازن 1. والزخرفة هي علم من علوم الفنون، والتي تبحث في فلسفة التجريد، والنسب والتناسب ،والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهي إما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية نباتية، آدمية، حيوانية تحولت إلى أشكالها التجريدية، وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه، حتى وضعت لها القواعد والأصول [2]. من الواضح أن الزخرفة تعد، من أهم الفنون التشكيلية وأعظمها تأثيرا في إكساب معظم المنتجات الحرفية قيما جمالية جذابة إلى جانب أهدافها النفعية، وتعتبر الطبيعة وما فيها من المرئيات أساسا لكل زخرفة صحيحة، فهي وحي الفنان ومصدر إلهامه وخياله، ومنها يستمد أسسها ونظمها وعناصر تكويناتها. إن كيفية تشكيل الزخرفة تبدأ عادة بالتأمل، والمشاهدة لما وقع عليه البصر من عناصر طبيعية والزخرفة من الفنون الإنسانية التي تسر النفس البشرية، بما تبعثه من انفعالات جمالية، وخيالية وإبداعية إلى جانب كونها فنا تشكيليا شأنها في ذلك شأن الفنون الأخرى، من

[1] ياسمين ياسين صالح، الزخرفة ونشأتها وتطورها في الفن العراقي، مجله كلية التربية الأساسية، كلية الآثار، جامعة الموصل العدد 12حزيران، 2013 ، ص 183.

[2] فراجي خدة، الزخرفة الاسلامية في المساجد، الجامع الكبير في تلمسان نموذجا، مذكرة ماستر، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة تلمسان، ص05 .

رسم ونحت وما إلى ذلك، إلا أن ما يميز فن الزخرفة عن سواه من الفنون الأخرى، هو تأثره بالبيئة المحيطة به، والتي هي حصيلة التطور الفكري والمادي للإنسان، ولفن الزخرفة أهمية خاصة، فهو يعكس رفعة الذوق الفني وارتقائه إلى جمال العمارة فمهما كان التصميم الهندسي متقنا والتنفيذ المعماري دقيقا، تبقى تلك التكوينات المعمارية ككتل عادية رتيبة وجامدة ما لم تضاف إليها لمسات فنية وزخرفيه، لذا وظف الفنان منذ القدم فن الزخرفة لإضفاء النواحي الفنية، والجمالية على أعماله، ولملء الفراغات على السطوح الجامدة، وبذلك يمنح المشاهد قيما فنية، وجمالية رائعة وإحساس رائع بالخيال إلى أبعد الحدود، وقد استفادت الزخارف الاسلامية من العمارة الفارسية، حيث أن الزخرفة الفارسية، لها تأثيرات على الزخرفة الإسلامية، وذلك من خلال الأشكال الفارسية التي دخلت الإسلام، وكانت الزخرفة الإسلامية تعتمد في غالبها على الابتعاد عن أي صورة لأي كائن حي، فاتخذت النباتات وأوراق الشجر عناصر أساسية متداخلة مع بعضها لإعطاء لوحة زخرفيه في نهاية الأمر، وقد استخدم هذا الفن في تزيين المساجد، والقصور وبعض الدواوين[1].

إن الزخرفة الإسلامية من أهم الفنون الإسلامية وأبهاها، والتي تعطي للفن الإسلامي قيمة حضارية وجمالية، إنها فن راق تتمثل وظيفته بصناعة الجمال من خلال إنجاز عمل فني يدخل في تكوين مضمونه وحدة تتماسك بها سمات الجمال مضمونا وشكلا، ويعتبر هذا النوع من الفن بعيدا عن أي رسم له علاقة بالأشخاص، أو محاكاة الطبيعة، وهي فن يهتم بالأسس، والجذور المستوحاة

[1] هنادي سمير نامق كنعان، الحليات المعمارية في القصور العثمانية بنابلس، دراسة تحليلية، أطروحة الماجستير. هندسة العمارة بكلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2010، 60.

من الدين، والتقاليد المتوارثة وتمثيلا للعلاقة الحميمية الجامعة ببيت الدين الإسلامي، والزخارف لتعكس جمال الروح الإسلامية التي خطها الإسلام لحياة المسلم.

العناصر الزخرفية الأولية : تتكون أبسط الوحدات المستخدمة في المجال الزخرفي من

- تشكيلات النقطة.
- تشكيلات الخط.
- تشكيلات تربط، أو تجمع بين أنواع وأوضاع الخط.
- تشكيلات تربط، أو تجمع بين تنوعات الخط والنقطة[1].

أ- **النقطة** : وتعرف هندسيا بوضع مجرد من الطول والعرض كمركز دائرة مثلا، أما زخرفيا فقط أمكن تشكيلها في أبسط صورة للوحدة المنقطة قدو، استنبطت مما تزخر به الطبيعة من الحصى، أو من النجوم المتلألئة في ظلام السماء، أو قطرات الأمطار إلى غير ذلك من حبات النبات، كالبصلة والفاصوليا والكرز، والتوت وبعض الأزهار وكلما تنوعت النقطة في الشكل، أو في اللون كانت تأثيراتها أكثر تذوق واستحسانا، مع مراعاة صغر الحيز الذي يمكن أن تشغله لتعبر عن شكل النقطة.

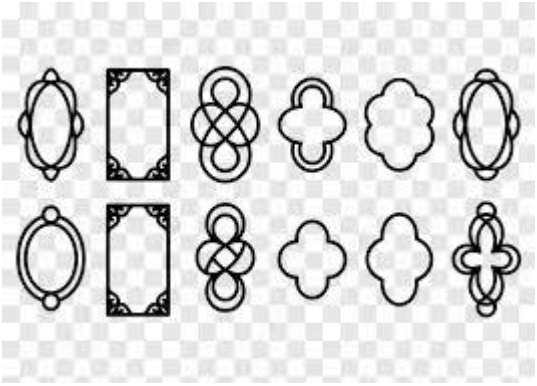
ب- الخط : ويعرف هندسيا بالأثر الناتج من تحرك النقطة.

-**أنواعه** : الخط المستقيم، أفقي، رأسي، مائل، منكسر. والمنكسر ينشأ من تكرار تلقائي لعدة خطوط مستقيمة في اتجاه عكسي.

[1] حسن على حمودة، فن الزخرفة، الصف الثاني في زخرفة إعلان وتنسيق، ط16 ، 1990، ص 9.

-**الخط المنحنى:** متفرج، مموج، حلزوني. والمنعرج ينشأ من تلاقي عدة أقواس متجاورة في اتجاه واحد، والمموج ينشأ من تكرار تلاقي عدة خطوط مستقيمة في اتجاه عكسي مضاد، والحلزوني ينشأ من استمرار دوران خط منحني في اتجاه دائري متدرج إلى الداخل أو إلى الخارج.

ت-الربط بين أنواع وأوضاع الخط: وقد أمكن تشكيل تكوينات زخرفيه تجمع بين بعض أنواع، وأوضاع الخط، في تبادل يعتمد على اتزانها مع الفراغ في علاقات خطية.



- **خصائص الزخرفة الاسلامية**

الزخرفة الإسلامية هي أحد ألوان الفنون التي تطورت في الحضارة الإسلامية. ويُعتبر هذا الفن متميزًا بفكرة التجريد والابتعاد عن التصوير الواقعي للأشياء الحية، ما يجعل الزخرفة الإسلامية أكثر تطورًا في عناصرها الهندسية والنباتية. من أبرز خصائص الزخرفة الإسلامية التي تميز هذا الفن نجد التجريد، الحركة، الاتساع، التكرار، والتناسق الهندسي، وهي خصائص ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعتقدات الدينية الإسلامية وتعبيرًا عن النظام الكوني الذي يعبّر عن وحدة الله. للزخرفة الاسلامية خصائص متميزة منحه إياها الفنان المسلم، فكان بهذا فن إسلاميا خالصا، ونجمل أهم هذه الخصائص بما يلي:

1- **التجريد** : وهي أول صفات الزخارف الاسلامية بشكل عام، وهذا لا يعني نقصا في المهارات التقنية بل إنها تمثل فكرة التحرر من تقليد الطبيعة، وهو ما يسمى بالتجريد أو التحوير.

إن فن الزخرفة العربية، يتطلع إلى أن يكون إعرابا نمطيا، عن مفهوم زخرفي يجمع بآن واحد بين التجريد والوزن، وأن معنى الطبيعة، ومعنى الهندسة العقلي يؤلفان دوما العناصر المقومة لهذا الفن[1]. والتجريد هو أحد الركائز الأساسية في الزخرفة الإسلامية. يمتنع الفن الإسلامي عن تصوير الكائنات الحية مثل البشر والحيوانات في الزخرفة بناءً على توجيهات دينية إسلامية، حيث يُفترض أن هذا التجنب يعكس الامتناع عن الإغراق في مظاهر الحياة اليومية[2]. استنادًا إلى حديث النبي صلى الله عليه وسلم: "إِنَّ الملائكة لا تدخل بيتًا فيه صورة" (رواه البخاري) ، طور الفنان المسلم أشكالًا زخرفية تعتمد على الأشكال الهندسية والنباتية المجردة. هذه الزخرفة تُعبر عن الأفكار الروحية والفكر الإلهي[3].

2- **الحركة:** إن وجود الحركة في الفن الإسلامي، سواء في الزخرفة أو في النقش، مسألة لا مجال لشك فيها إنها الحركة من الوحدة الصغيرة إلى التصميم أو الشكل، ومن الشكل إلى أشكال أخرى تشكل في مجموعها مجالا متصلا للرؤية، فالمشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه، وإن الشكل أو الوحدة يعتبر في الحقيقة مستقلا وقائما بذاته، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل

---

[1] نشوة ياسر الرملاوي، التكوينات الجمالية في المباني الأثرية المملوكية والعثمانية في البلدة القديمة في غزة، حالة دراسية للزخارف رسالة ماجستير، كلية الهندسة المعمارية الجامعة الاسلامية، غزة، 2012، 68.

[2] حسن الحازمي، الفن الإسلامي: من البداية إلى العصر الحديث، دار الثقافة، 2005، ص. 45.

[3] ينظر: محمد عبد الله فؤاد، "الزخرفة الإسلامية: عناصرها وتطوراتها"، دار النهضة العربية، 2009، ص. 89.

كثيف ووثيق يجبر المشاهد على الحركة والتوقف معا، وبقدر ما تتفوق الحركة بالخطوط الدائرية، والمنكسرة تصبح الحاجة ماسة إلى بذل مجهود أكبر بمتابعة القطعة الفنية. رغم أن الزخرفة الإسلامية تتجنب التصوير الحي، إلا أنها تستخدم الحركة بشكل مبتكر. الحركة في الزخرفة الإسلامية لا تأتي من تحركات أو أشكال حية، بل من تكرار الأنماط والزخارف التي تخلق تفاعلًا بصريًا ديناميكيًا. إن الأنماط الهندسية المتشابكة أو الزخارف النباتية المتكررة تعطي انطباعًا بأن التصميم يتحرك بشكل مستمر[1]. هذه الحركة تعكس الفكرة الإسلامية عن **الزمن**، والذي لا يعتبر ثابتًا بل دائمًا في حالة تغيير وتجدد. على سبيل المثال، في الزخارف على جدران المساجد أو على الأسطح السقفية مثل المسجد الأزرق في إسطنبول، يظهر التداخل بين الأنماط وكأنها تتدفق وتنمو بشكل دائم.

3- **الاتساع –الامتداد:** وقد استطاع الفنان المسلم أن يحقق في انتاجه الزخرفي هذه الخاصية، بعد أن تمثلها في فكرة، فانسابت على يده، فإذا بريشته تنقلنا من المرئي إلى اللامرئي، ومن المشاهد إلى المتخيل . إن فن الزخرفة الاسلامي، يدفع بصرك، وأنت أمام لوحاته إلى متابعة خطوطه في كل الاتجاهات فإذا ما انتهت اللوحة بحدودها المكانية المحصورة، وجدت نفسك مدفوعا لمتابعة المشهد عبر خيالك، ذلك ليس لأن حدود اللوحة لم تستطع كفكفه المشهد وحصره، وإنما كانت تلك الحدود نهاية لا إرادية لا بد منها . فالأساس الجوهري لهذا الفن يكمن في الاستمرار، بحيث يتجه ذهنه في حركة دائمة سعيا وراء ما لا نهاية له .الزخرفة الإسلامية تساهم في خلق الإحساس

[1] ينظر: رشيد السباعي، الزخرفة الهندسية في العمارة الإسلامية، مكتبة لبنان، 2010، ص. 102.

بالاتساع داخل المساحات المعمارية من خلال استخدام التكرار والتمدد في الأشكال. يتم استخدام الأنماط الهندسية المتسقة التي تملأ المساحات الكبيرة، ما يعطي شعورًا باتساع غير محدود. في الزخرفة التي تزين المساجد الكبرى مثل المسجد الأموي في دمشق أو المسجد الأزرق في إسطنبول، نلاحظ كيف تُغطي الزخارف الأسطح الكبيرة من الجدران والأسقف لتخلق إحساسًا بالفضاء اللامتناهي[1]. إن استخدام الزخارف بطريقة منتظمة وممتدة عبر مساحات واسعة يعكس التوسع الكوني في الفكر الإسلامي، حيث يرتبط الاتساع بالإحساس بالأبدية وبالوجود اللامحدود لله.

4- **ملئ الفراغ:** البعد عن المساحات الفارغة، هي من السمات الهامة في الزخرفة الإسلامية، فالوحدات النباتية المجردة تتوالى في الإيقاع، وكأنها تتوالد بسرعة النظر إليها، وكذلك الأمر بالنسبة للوحدات الهندسية التي تتشابك، وتتضافر في متواليات اللانهائية، ومثل هذا يمكن أن يقال عن الوحدات الخطية وجميع تلك الوحدات التي تكسو المساحات المختلفة تتجه نحو ملئ الفراغات. وتعتبر المساحات الفارغة هي أهم المشاكل التي تواجه الفنان، أو المصمم عند ما يبدأ ملئها بالوحدات الزخرفية، والوصول إلى بعض النظم الزخرفية لعمل تكوينات منسقة، وعلاقات جميلة تنبثق من المظهر الواقعي، وتحويرها إلى منتج زخرفي مميز2.

5- **سطحية الزخارف** : كره الفنان المسلم تجسيم الزخارف، بحيث تكون متشابهة للطبيعة كما تشاهد مثلا في الزخارف، والنقوش الإغريقية والرومانية ، واستبدل بذلك زخارف تعتمد على وضوح الخط وتحويره الزخرفي وصراحته،

[1] ينظر: سليم حافظ،: الفن الإسلامي: تطوره وأثره في الفنون العالمية، دار الكتاب العربي، 2012، ص. 134.

وعندما جسم زخارفه كان ذلك التجسيم ذو مسحة زخرفيه واضحة، لذلك تعتبر الزخارف الإسلامية من الزخارف السطحية

6- **اللاطبيعة:** تلك خاصية عامة في الفن الإسلامي أن إذ ، الفنان المسلم سلك في رسمه الطريقة المنافية للطبيعة إلى اللاطبيعة في فنه، فكان إخراجه لها إخراجا جيدا، بحيث سيطر على التجريد في هذا الفن . لقد تناول الفنان الورقة، والشجرة والزهرة ولكنه جعلها في صورة تخالف صورتها التي في الطبيعة، فهي عنده رمز لورقة أو زهرة...الخ، فيه من الأصل بعض ما يربط به، ولكنه شيء جديد ومما يؤكد نفي الطبيعة في إنتاج الفنان المسلم، ذلك التكرار المتتابع والمتماثل إنه يؤكد الارتباط الوثيق باللاطبيعة، إذ يستحيل في الطبيعة الحية وجود مثل هذا المشهد المكرر الذي يتلو بعضه بعضا بطريقة متماسكة لانهائية، وكما كان الموقف من الزهرة، والورقة والشجرة، كان الموقف من الحيوانات والطيور، التي ادخلها الفنان كوسائل زخرفيه أيضا، حيث استطاع أن يسلبها طبيعتها الحية، وأن ينتقل بها إلى اللاطبيعة تارة بتحويل الشكل وتارة باستعمال الألوان التي لا وجود لها في الطبيعة لهذه الحيوانات، وتارة أخرى باختراع حيوانات لا وجود لها إن الكثير من رسوم هذه الطيور، والحيوانات كانت تنتهي أطرافها بأشكال هندسية، أو نباتية كما كانت تزخرف أجسامها بمثل هذه الزخارف أو بالكتابات، إمعانا في تحويلها إلى عناصر زخرفيه، وإبعادا لها عن شكلها الطبيعي.



- **التصور الإسلامي للفن**

لا ينطلق الفن الإسلامي من رؤية فنية مصلحيه أو جمالية فحسب، وإنما ينطلق من رؤية إسلامية تعبر عن حقيقة التوحيد الذي، هو جوهر الإسلام ويعتبر بالتالي من خلال أطر مختلفة عن نظرة الفنان المسلم للعلاقة بين السماء والأرض، وكلما تجرد الفنان من العلائق الحسية وتمسك بالعروة الوثقى، تكامل عمله وازدادت أمامه الرؤيا وضوحا وشفافية، واهتدى إلى كشف علاقات جمالية مختلفة عن الإدراك الحسي، مما تعد طفرة لم يكن ليحظى بها عن طريق آخر. إن مفهوم الفن الإسلامي جد مختلف عن مفهوم الفنون الحديثة، التي تهتم بالصور المجسمة فحسب والصورة لا تغذي وجدان المتذوق بمزيد من العلم والمعرفة، بل تثير القلق والريبة، بما تبرزه من نماذج ذاتية غريبة وما توقظه في رسمها من غرائز عدوانية ووحشية، والفنان هناك يتحدى، ولا يتمرد لأنه يعلم أن الرقي إلى مرتبة الخالق المبدع، إنما حسبه أنه يستخدم موارده الفنية في الطبيعية بذوق فائق، وقدرة على التشكيل ليخرج لنا منها آخر الأمر أشياء نافعة، وجميلة تشهد بالإتقان، والمثابرة والإخلاص في تصوير وتناسق وروعة الخلق الإلهي[1]

[1] ينظر: حسن الشرقاوي، نحو منهج إسلامي علمي، دار المعارف، ط1 ، مصر 1878، ص 257.

ويتمثل ذلك في الخطوط، والنقوش والزخارف والرسوم والألوان، على المصاحف والمساجد والأبنية والأوعية والبسط ورسوم الدواب. والفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام، إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود، هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان .

والإسلام إسلام في التصور، والاعتقاد والسلوك والإنتاج والتعبير، إنه تلك الروح المبينة في كل ذرة إذا هي الإنسان ذاته. والفن في التصور الإسلامي، وسيلة لا غاية، والوسيلة تشرف بشرف الغاية التي تؤدي إليها، ولذا فليس الفن للفن، وإنما الفن في خدمة الحق والفضيلة والعدالة... وفي سبيل الخير والجمال .

وللفن في التصور الإسلامي " غاية وهدف" إذ كل أمر يخلو من ذلك فهو عبث وباطل، والفن الإسلامي فوق العبث والباطل، فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون طعمه للعبث الذي طائل تحته. إن الغاية التي يهدف الفن الإسلامي إلى تحقيقها، هي إيصال الجمال إلى حس المشاهد المتلقي وهي ارتقاء به نحو الأسمى والأعلى والأحسن، أي نحو الأجمل، فهي اتجاه نحو السمو في المشاعر والتطبيق والإنتاج ورفض للهبوط.

الإسلام أوصل الجمال إلى مجالات لم تعرفه من قبل، ونوهنا أن ساحة الجمال نفسها هي ساحة لا تضيفها الحدود ولا تحصرها الحوافز، وذلك لأنها ساحة منهج التصور الإسلامي.



خاتمة

لقد غطت هذه المطبوعة مجموعة متكاملة من الوحدات التي تهدف إلى تمكين طلبة السنة الثانية في المدرسة العليا للتعليم الابتدائي من فهم الفن بمختلف تجلياته وربطه بالتربية العملية للأطفال، بدأت الرحلة مع **مدخل إلى الفنون** حيث تعرف الطالب على مفهوم الفن ووظائفه الأساسية وأهمية العناصر الفنية مثل اللون والخط والشكل والملمس والحركة؛ كما أبرزت هذه الوحدة دور الفن في تنمية الحس الإبداعي والتعبير الذاتي لدى الأطفال.

ثم انتقل الطالب إلى دراسة المدارس الفنية الغربية؛ بدءًا بالوحدة الخاصة بـ **المدرسة الانطباعية** والتي ركزت على تصوير الانطباعات البصرية للحظة محددة مع الاهتمام بالضوء واللون والحركة؛ ما ساعد في تطوير مهارات الملاحظة الدقيقة والتعبير الواقعي، تلتها الوحدة المتعلقة بـ **المدرسة التجريدية** التي فتحت آفاقًا للتفكير في الرموز والأشكال والتجريد بعيدًا عن تقليد الواقع المباشر؛ مما ساهم في تعزيز التفكير الإبداعي والتخيلي لدى الطالب.

في الوحدتين الرابعة والخامسة، تعمّق الطالب في دراسة **علم الألوان** و**المنظور والأحجام** حيث تعرف على خصائص الألوان ودلالاتها النفسية والجمالية؛ وكيفية مزجها وتوظيفها في التعبير الفني. كما تعلم المبادئ الأساسية للمنظور وإظهار العلاقات المكانية بين الأجسام لتحقيق الانسجام البصري في العمل الفني وهو ما يعد مهارة أساسية لتوجيه الأطفال في التعبير عن الفضاء والأبعاد في لوحاتهم ومشاريعهم الفنية.

ركزت الوحدات الست الأخيرة على الفنون العربية والإسلامية، بدءًا بـ **الخط العربي** الذي يعرف الطالب على جماليات الخطوط العربية وأشكالها المتنوعة؛ واستخدامها كأداة تعبيرية وزخرفية مرورًا بـ **فن التصميم** الذي يعزز المبادئ الجمالية والوظيفية لتكوين الأعمال الفنية المتناسقة والمبتكرة، كما أظهرت الوحدات الثامنة والتاسعة وهي **التصور الإسلامي للفن** و**الزخرفة الإسلامية**، كيف تحمل الفنون الإسلامية قيمًا جمالية وفكرية؛ مع دراسة الأنماط الهندسية والزخرفية الرمزية وكيفية توظيفها في أنشطة الأطفال بطريقة تعليمية مبتكرة، مما يجمع بين الإبداع والتقليد والتربية الجمالية.

من خلال هذه الوحدات التسع، يكون الطالب قد اكتسب قاعدة معرفية متكاملة تجمع بين الفن الغربي والحداثي والفن الإسلامي التقليدي، وأصبح قادرًا على تصميم وتنفيذ **أنشطة فنية تعليمية مناسبة للأطفال**، مع مراعاة مستوياتهم العقلية والنمائية. وتنمية الحس الجمالي والإبداعي لديهم؛ بما يسهم في تكوين شخصية الطفل المتكاملة وتنمية مهاراته الإبداعية والمعرفية بطريقة علمية وتربوية فعّالة.

قائمة المصادر والمراجع

مكتبة البحث:

المراجع العربية:

1-ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، دار المعرفة، بيروت، 1978.

2-ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، 2004.

3-أبو الفتوح محمود. نظرية اللون في الفن والتصميم. الإسكندرية: دار المعارف، 2012.

4-أبو دبسة فداء غيث: تاريخ الفن عبر العصور، ط1، مكتبة المجتمع العربي، عمان، 2009.

5-أحمد الإسكندري، الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، دار المعارف، القاهرة.

6-أحمد الإسكندري، الوسيط في الأدب العربي وتاريخه.

7-أحمد جلال. أسس ومبادئ التصميم الفني. القاهرة: دار الفكر العربي، 2015.

8-أحمد فخري، دراسات في تاريخ الخط العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

9-أحمد، جلال. أسس ومبادئ التصميم الفني. القاهرة: دار الفكر العربي، 2015.

10- الآمدي، حامد. تاريخ الخط العربي. القاهرة: دار الكتاب العربي، 1994.

11- امهز محمود: الفن التشكيلي المعاصر التصوير (1870-1970)، د.ط، دار المثلث للتصميم والطباعة، بيروت، لبنان، 1981.

12- امهز: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1996.

13- أوليغ غرابر، تكوين الفن الإسلامي، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المأمون، بغداد، 1987.
14- برهان الدين الحلبي، السيرة الحلبية، ج 1، دار المعرفة، بيروت، 1980.
15- بهنسي عفيفي: تاريخ الفن والعمارة الفن الكلاسيكي المحدث، مديرية الكتب الجامعية، دمشق، 1983.
16- تقي الدين المقريزي، الخطط المقريزية، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
17- تيتوس بوركهارت، الفن الإسلامي: اللغة والمعنى، ترجمة فخري خليل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
18- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 8، دار الساقي، بيروت.
19- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 8، دار الساقي، بيروت، 2001.
20- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 8، دار الساقي، بيروت، 2001.
21- جورج كنعان، تاريخ الأبجدية، دار الفكر، دمشق.
22- حسن الحازمي، الفن الإسلامي: من البداية إلى العصر الحديث، دار الثقافة، 2005..
23- حسن الشرقاوي، نحو منهج إسلامي علمي، دار المعارف، ط1 ، مصر 1878.
24- حسن على حمودة، فن الزخرفة، الصف الثاني في زخرفة إعلان وتنسيق، ط16 ، 9.1990
25- حسن قاسم حبش، مختصر تاريخ الزخرفة وآثارها على الفنون، دار القلم، ط،.د بيروت، لبنان..

26- حسين علي. اللون في الفن التشكيلي. بيروت: دار النهضة العربية، 2010.
27- حفني ناصف، تاريخ آداب اللغة العربية، دار المعارف، القاهرة.
28- خليل طنوس، الخط العربي قواعده وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، 1985.
29- رشيد السباعي، الزخرفة الهندسية في العمارة الإسلامية، مكتبة لبنان، 2010.
30- ريد هربرت: الفن اليوم- مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصر، ترجمة محمد فتحي وآخرون، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1987.
31- زعابي الزعابي: الفنون عبر العصور، ط1، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1989.
32- الزيني، محمد. التكوين الفني في الفنون التشكيلية. بيروت: دار النهضة العربية، 2010.
33- السقا مصطفى. العمارة الإسلامية في العصور الوسطى. منشورات جامعة القاهرة، 2008.
34- سليم حافظ،: الفن الإسلامي: تطوره وأثره في الفنون العالمية، دار الكتاب العربي، 2012.
35- شحاتة محمد عبد المنعم. مبادئ التصميم الفني. القاهرة: دار الفكر العربي، 2005.
36- شعّار، عبد الغني. الخط العربي في العصر الحديث. بيروت: دار الفنون، 2015.
37- صحيح البخاري، كتاب اللباس، باب عذاب المصورين يوم القيامة، حديث رقم 5950.
38- صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيانه، حديث رقم 91.

39- عبد الرحمن بن علي، علم الضوء واللون، الرياض: دار الثقافة العلمية، 2008.
40- عبد العزيز الدسوقي، تاريخ الخط العربي، دار النهضة العربية، القاهرة.
41- عبد الفتاح عبادة، الخط العربي نشأته وتطوره، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990.
42- عبد الله الأتاسي، فن الخط العربي وتاريخه، دار دمشق، دمشق، 1987.
43- عبد الهادي حمدي. فن الخط العربي: تاريخه وتطوّره. القاهرة: دار الغد الجديد، 2010..
44- علي حسين، أساسيات الرسم والتصميم بيروت: دار النهضة العربية، 2011.
45- علي حسين، اللون في الفن التشكيلي بيروت: دار النهضة العربية، 2010.
46- علي عادل. الفن الإسلامي بين التقليد والتجديد. دار الثقافة، 2015.
47- قطاية سلمان: المدرسة الانطباعية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام السورية، دمشق، 1973.
48- القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
49- الكردي، محمد طاهر. فن الخط العربي عبر العصور. مكة المكرمة: المطبعة العربية، 1990.
50- محمد القاسمي، جماليات الخط العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004.
51- محمد حسين علي الصغير، تاريخ الخط العربي وآدابه، دار الفكر، دمشق، 1999.

52- محمد عبد الله فؤاد، "الزخرفة الإسلامية: عناصرها وتطوراتها"، دار النهضة العربية، 2009.
53- محمد عبد المنعم شحاتة، مبادئ التصميم الفني القاهرة: دار الفكر العربي، 2005.
54- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي الطبعة الشرعية، ، ط6 ، دار الشروق، بيروت، 1403هـ - 1983م.
55- محمود إبراهيم، فنون الخط العربي، دار المعارف، القاهرة، 1998.
56- محمود أبو الفتوح، نظرية اللون في الفن والتصميم، الإسكندرية: دار المعارف، 2012.
57- المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 1، دار الهجرة، قم، 1989.
58- مصطفى، شاكر. مدارس الخط العربي وتطورها. دمشق: دار اليقظة، 1987.
59- مقبل سعيد. الفن الإسلامي تاريخه وتطوره. دار الفكر، 2010.
60- نيومايز سارة: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1960.
61- هيت وآخرون: الفن التجريدي (أصله ومعناه)، تر: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1998.
62- ود زلي، الزخرفة عبر التاريخ، نموذجا تمثل كافة مدارس الزخرفة، مكتبة مديولي .،د ،ن.س.ط، د .
63- ياقوت المستعصمي، رسائل في فن الخط، تحقيق أحمد زكي باشا، القاهرة، 1939.
64- يوسف ذنون، فن الخط العربي، وزارة الثقافة، بغداد، 1983.

الكتب الأجنبية:

65- Abdel Aziz Al-Dusouqi, Madkhal ila 'Ilm al-Jamal ((Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1999)،.

66- Ali Mahmoud Taha, Madaris al-Fann al-Hadith ((Cairo: Dar Al-Ma'arif, 2005)).

67- Ambrose, Gavin & Harris, Paul. Basic Design: Graphic Design. London: Fairchild Books, 2012.

68- Bahn, Paul, Cave Art: A Guide to the Decorated Ice Age Caves, Frances Lincoln, 2012.

69- Boardman, John, Greek Art, Thames & Hudson, 1996.

70- Brinkmann, Lutz. Design Basics: Elements and Principles. New York: HarperCollins, 2009.

71- Brinkmann, Lutz. Design Basics: Elements and Principles. New York: HarperCollins, 2009.

72- Clottes, Jean, World Rock Art, Getty Publications, 2014

73- Daniels & Bright, The World's Writing Systems, Oxford University Press.

74- E. H. Gombrich, The Story of Art, 16th ed. ((London: Phaidon Press, 2006)).

75- Gombrich, The Story of Art, Phaidon, 2006

76- Herbert Read, A Concise History of Modern Art ((London: Thames & Hudson, 2000)).

77- Ignace Gelb, A Study of Writing, University of Chicago Press.

78- Kees Versteegh, The Arabic Language, Edinburgh University Press, 2001.

79- Kees Versteegh, The Arabic Language, Edinburgh University Press.

80- Kramer, Samuel Noah, History Begins at Sumer, University of Pennsylvania Press, 1981.

81- Lewis-Williams, David, The Mind in the Cave, Thames & Hudson, 2002.

82- Mussi, Margherita, Earliest Italy, Springer, 2001.

83- Oleg Grabar, The Formation of Islamic Art, Yale University Press, New Haven, 1987.

84- Ramon, F. (1996): Impressionism and post impress-sionism, 2nd Ed.) Amelco, Ohio،.

85- Robert Herbert, Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society (New Haven: Yale University Press, 1988)،.

86- Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception ((Berkeley: University of California Press, 1974))،.

87- Scarre, Chris, Human Prehistory, Oxford University Press, 2013.

88- Taylor, Brandon, Modernism, Postmodernism, Realism, Tate Publishing, 2007.

89- Wong, Wucius. Principles of Form and Design. New York: John Wiley & Sons, 1993.

90- Wong, Wucius. Principles of Form and Design. New York: John Wiley & Sons, 1993.

الرسائل الجامعية:

91- آل دخيل: نضال ناصر، جماليات التكوين في الفن الحديث وأثرها في تنمية القدرات التشكيلية الإبداعية لدى طلبة الفنون التشكيلية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2005.

92- بن خناقو حياة فتحية، فن الزخرفة الخطية في الصناعة التقليدية بتلمسان، دراسة تحليلية وفنية، مذكرة ماجيستر، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة تلمسان، 2014-2015 .

93- رغد سلمان خليل الحيالي: أثر التعلم المتحفي الإلكتروني في تحصيل طلبة كلية الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفن، رسالة ماجستير، كلية التربية الأساسية، جامعة ديالى، 2014.

94- فراجي خدة، الزخرفة الاسلامية في المساجد، الجامع الكبير في تلمسان نموذجا، مذكرة ماستر، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة تلمسان.

95- نشوة ياسر الرملاوي، التكوينات الجمالية في المباني الأثرية المملوكية والعثمانية في البلدة القديمة في غزة، حالة دراسية للزخارف رسالة ماجستير، كلية الهندسة المعمارية الجامعة الاسلامية، غزة، 2012.

96- هنادي سمير نامق كنعان، الحليات المعمارية في القصور العثمانية بنابلس، دراسة تحليلية، أطروحة الماجستير. هندسة العمارة بكلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2010.

المجلات العلمية:

97- فايلي: الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي، تر: سعيد علوش، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2 ، 1988.

98- ياسمين ياسين صالح، الزخرفة ونشأتها وتطورها في الفن العراقي، مجله كلية التربية الأساسية، كلية الآثار، جامعة الموصل العدد 12حزيران، 2013 .

فهرس الموضوعات

مقدمة.....04

الوحدة الأولى: مدخل إلى الفنون.....08

الوحدة الثانية المدرسة الانطباعية.....16

الوحدة الثالثة المدرسة التجريدية.....24

الوحدة الرابعة: علم الألـــوان.....32

الوحدة الخامسة: المنظور الأحجام.....41

الوحدة السادسة: الخط العربي.....51

الوحدة السابعة: فن التصميم.....74

الوحدة الثامنة: التصور الإسلامي للفن.....83

الوحدة التاسعة: الزخرفة الإسلامية.....94

خاتمة.....110

قائمة المصادر والمراجع.....112

فهرس الموضوعات.....124