دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الأبعاد الجمالية للمئذنة في العمارة الاسلامية
المصدر:	مجلة جامعة بابل - العلوم الانسانية
الناشر:	جامعة بابل
المؤلف الرئيسي:	الأمير، صفا لطفي عبد
المجلد/العدد:	مج 18, ع 2
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2010
الشهر:	اذار
الصفحات:	549 - 568
رقم MD:	299800
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	التصميم المعماري، العمارة الاسلامية، المساجد، المآذن، القيم الجمالية، الفن الاسلامي، الرموز الدينية، الاشكال الهندسية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/299800

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية/ المجلد ١٨/ العدد (٢) : ٢٠١٠

الأبعاد الجمالية للمئذنة في العمارة الإسلامية

صفا لطفي عبد الأمير

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

الفصل الأول

أولا: مشكلة البحث:

تنبع القيمة الحقيقة لفن العمارة الإسلامية من ظهوره في وقت اتسم ببزوغ دين جديد، فبعد أن استباح الفكر الوثني المقدسات، وبعد أن أساء إلى قدسية الخالق سبحانه وتعالى، جاء الدين الإسلامي ليزيل هذه الإساءة.

وهذه القيمة أوجدت ضرورة مناخا ملائما لظهور فن عمارة متميز، كان حضوره الدائم في مختلف بقاع العالم الإسلامي، نحن أمام فن موشح بوشاح الروح، يخاطب الروح، ويرسل رسائل إلى العقل ليتجاوز مرحلة التلقائية والتعبير العفوي، جاء ليؤكد الروح الشمولية للفكر الإسلامي، من هنا أصبحت للعناصر المعمارية الإسلامية معناها، بل أصبحت الموضوعات التي يفضلها المعماري الإسلامي فإيمان المعماري المسلم بتجسيده فكرة الإسلامي دفعته إلى إمكان رصد الكون وظواهره من جميع المحاور الممكنة.

وهكذا أصبحت علاقته بالكون – بالباطل ثم بالمطلق، دافعا له على إيجاد مفردات معمارية تمثل ارتباط الإنسان المؤمن بالملاذ الأجل، من هنا كان المحيطان الزماني والمكاني معا، يعملان عملهما المتوازي، خلق طروحات ذلك المعماري، مع تأكيد إن معناهما أصبح روحيا وليس ماديا.

وهكذا كان فن العمارة الإسلامية مدعوا لإيجاد عناصر ومفردات معمارية تأتلف والمعتقد الجديد وتدور في فلكه، محاولة إيجاد شخصية مميزة لذلك الفن، وهو ما يتضح في العمارة الإسلامية الخاصة بجوامع العالم الإسلامي (شمس الدين ١٩٧٤، ص ٣٥) وقد وجدت الباحثة أن المعماري المسلم اهتم بعنصر المئذنة الذي ارتبط بصلاة المسلم، ولذا وعد أهم جزء معماري في المسجد إذ تتوجه إليه جميع مسامع المصلين قبل الصلاة وقد وجدت الباحثة إن معظم الدراسات التي تناولت المئذنة من ناحية تاريخية أو ربما من ناحية معمارية وتقنية بحتة، دون المرور بدراستها من ناحية جمالية، وهذا ما يلقي على عاتق الباحثة مسئولية إجراء الدراسات حول ذلك.

ثانيا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي كشف الأبعاد الجمالية للمئذنة في العمارة الإسلامية.

ويتحقق ذلك من خلال تحليل شكل المئذنة على وفق أسس التصميم (التوازن – السيادة – التكرار – الوحدة- الحركة – الملمس- التماثل – التناظر – التباين – الظل والضوء – الانسجام).

ثالثا: أهمية البحث:

١- تتجلى أهمية البحث الحالي في كونه يعد من الدراسات النظرية التي تعالج أحد أشكال الفن عامة وفن العمارة خاصة ولا تشك الباحثة في انعكاساتها على كثير من الفنون الإنسانية.

٢- إن دراسة الفنون الإسلامية التراثية هي الأساس ونقطة الانبعاث لكل جديد متطور.

٣- يفيد الدارسين في المجالات الآثارية، وكذلك المعماريين والمصممين.

رابعا: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة الأبعاد الجمالية للمئذنة الجمالية للمئذنة الاسطوانية في العمارة الإسلامية.

خامسا: تحديد المصطلحات:

١- الأبعاد: البعد (الجمع) وتعرفها الباحثة إجرائيا: (الأبعاد هي شيء من المعرفة تنسق حسيا بمعطيات ما، ويقاس مدى صدقها من خلال ما يملكه الإنسان من خبرة سابقة لما هو واقعي)، أبعاد: مصدرها بعد: اتساع المدى أو المسافة (مسعود، ب.ت، ص ٣٠٥).

٢- الجمالية: ويعرفها (دني هويسمان): ١٩٧٥ في أنها (تكمن في المعرفة المنشودة التي يتيحها لنا حدوث المعرفة) بانصبابها (على جميع الأشياء القابلة للانكشاف وعلى جميع الذوات القادرة على المعارفة الخالية عن الغرض) (هويسمان، ١٩٧٥، ص ٩٦).

الفصل الثاني: المبحث الأول

المآذن الإسلامية (نظرة تاريخية)

ربما كانت المآذن من أهم العناصر المعمارية التي تعطي للمسجد شخصيته المتميزة ولم يكن للمساجد الأولى التي أنشئت في عهد الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) لاسيما مسجد (قباء) أول مساجد العالم الإسلامي وهو المسجد الذي بني من بيت الرسول المعظم (صلى الله عليه وسلم) لم يكن يحتوي على مئذنة (كمال الدين، ب.ت. ص٥) و (البلاذري، ١٨٦٦، ص٦).

وأقدم نموذج للمآذن تلك التي شيدت في الشام وكانت على شكل أبراج مربعة وقد انتقل هذا الطراز إلى شمال أفريقيا وسائر البلاد الإسلامية وتعد القاهرة متحفا للمآذن وبأشكال مختلفة.

ومن أقدم المآذن المصرية القائمة، مئذنة مسجد أحمد بن طولون والتي شيدت على غرار المئذنة الملوية في سامراء[*] وهي من طراز المآذن المخروطية ذات المدارج الخارجية وعودة إلى مئذنة ابن طولون إذا تقع هذه المئذنة خارج المسجد وتتكون من جزء أسفل متعامد الجوانب يكاد يكون مربعا ويبلغ ارتفاعا أكثر من نصف الارتفاع لكلي للمئذنة ويدور أوجه الربع سلم خارجي مكشوف ويعلو الجزء المربع جزء اسطواني يبلغ ارتفاعه ربع الارتفاع الكلي ويلتف حوله سلم دائري من الخارج أيضا، ويعلو ذلك طبقة اسطوانية (مزيد، ب.ت،ص ١٦٧).

ومنذ العصر الفاطمي بدأت المآذن المصرية تأخذ طابعا مميزا ومن أقدم المآذن الباقية من هذا العصر مئذنتا جامع الحاكم وقد أقيمتا فوق طرفي الواجهة البحرية، وتقوم كل منهما فوق برج مكون من مكعبين مجوفين يعلو أحدهما الآخر الجزء العلوي منهما من العصر المملوكي والأسفل من العصر الفاطمي أما الطوابق المثمنة العليا فتعود إلى عصر المماليك، ويعلو كل من هاتين المئذنتين قبة على شكل

[*] لقد أمر المتوكل برفع منارة مسجد سامراء الكبير لتعلو أصوات المؤذنين وترى من فراسخ كما يقول ياقوت الحموي لذلك فإن الزائر لسامراء يشاهد هذا المسجد بمئذنته الملوية من مسافات بعيدة البناء كله من الآجر والجص (الحموي، ١٩٦٠، ص ٢٤٢).

مبخرة، وفي العصر الأيوبي كسيت القاعدة المربعة بزخارف جصية، أما الجزء المثمن الذي يعلو هذه القاعدة فقد زخرف بعقود منقوشة ثم نجد الخوذة المضلعة.

أما المآذن السورية فالمتتبع لها يجد إن أكثرها مربعا ثم أصبحت في العاصر الفاطمي والأيوبي وأول المملوكي مربعة إلى الدور الأولى ثم أسطوانية أو مثمنة البدن وتنتهي بخوذة كروية أو مخوصة (الألفي، ب.ت. ص ١٢٩).

وفي إيران كانت المآذن الأولى في الغالب مثمنة الشكل، ثم انتشرت المآذن الاسطوانية منذ القرن الحادي عشر الميلادي وأصبحت تحمل بالزخارف الهندسية من نفس الطابوق الذي بنيت به أو تكسى بالقاشاني ويستدق طرف المئذنة الإيرانية، وتنتهي من أعلى تضليعات تقوم على مقرنصات تعطيها شكل الفنار، ومنذ القرن الخامس عشر الميلادي وكان لمعظم المساجد الإيرانية مئذنتان تحفان بالمدخل وتختفي قاعدة كل منهما خلفه وهذه المآذن خالية من الطبقات والنوافذ.

وفي الهند شيدت المساجد في أول الأمر غير مآذن ثم أضيفت المآذن الاسطوانية والتي تضيق كلما ارتفعت وتزينها شرفات وتضليعات ومنذ القرن الخامس الميلادي كان يحف بالمداخل مئذنتان على الطريقة الإيرانية ومن أجمل المآذن الهندية القيمة (قطب منار) في مسجد قوة الإسلام من القرن الثالث عشر الميلادي (زكي، ١٩٤٨، ص ١٥٠) وفي آسيا الصغرى سارت المآذن على النسق نفسه، فهي اسطوانية عالية ممشوقة تعلوها قمة مخروطية مدببة (الألفي، ب.ت، ص ١٣١).

الفصل الثاني- المبحث الثاني

جمالية المئذنة في العمارة الإسلامية

تعد العمارة بشكل عام تحصيل حاصل للثنائية المعروفة (المادية والروحية) لأي قوم والعمارة الإسلامية تأسيسا على ذلك هي التي استطاعت بكل نجاح أن تعكس واقع الذهنية الإسلامية بكل دقة والتي قادت حضارة الأمة.

ومما لا يخفى على أحد إن العمارة الإسلامية نشأت كضرورة ملحة مع نشأت الدين الجديد واستطاعت أن تؤكد هوية إسلامية لها الخصوصية والتفرد الشيء العظيم فالمعماري المسلم استطاع أن يتجاوز المفاهيم الإبداعية السائدة عندما أكد اهتمامه بالمعاني العميقة والسامية للكون متجاوزا الشكل الظاهري ليخرج متلائما مع الضمير الجمالي العام للمجتمع الإسلامي ولهذا فالمعمار الإسلامي الذي اختار ولوج عالم الباطن، عالم التجريد، إنما اختار ذلك تأكيدا منه لأهمية الجمال الذي هو من المقومات الأساسية للمجتمع الإسلامي ذلك أن الجمال هو صفة من صفات المطلق (الرائد الأول للفنان المعماري الإسلامي) وهذا ما يفسر بحث الفنان المسلم عن الجمال العلوي السامي بعيدا عن كل جمال غائي.

وهكذا كانت البداية الأولى للمعماري الإسلامي، تكمن في أنه أرسى قواعد لعمارته الإسلامية تهدف إلى رقي النفس وسموها ذلك الرقي الذي يدفع الإنسان للتفكير المستمر بعظمة الحق جلا وعلا لذلك احتلت العمارة الإسلامية في الفن الإسلامي مكانة مرموقة لما تتمتع به من شمولية لباقي الفنون ففي العمارة الإسلامية يتحد الصوت بإيقاعاته المتعددة وضمن منحى خاشع كما في (المئذنة) ليصبح واحدا كليا يرتفع نحو السماء، وهو يؤكد نجاح المعماري المسلم بابتكاره للمئذنة لكي يعلو صوت المؤذن، وهو ينادي للصلاة على كل ما

عداه من أصوات ويصبح نغم الله أكبر ملء الأسماع على طول المدى فالكثرة والزمن تتبدد حين يتعلق الكائن الحي بالمطلق (صخر، ١٩٨١، ص ٨٥) لتؤكد مفهوم التوحيد وانطلاقا من قوله عز وجل (يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ والأَرْضِ وهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ) (الحشر، الآية ٢٤) تشعر الوجود كله تحول إلى صوت واحد يلبي لله ويقول (الله أكبر) فالصياغات العقلية للمكان والزمان والحدث والأشياء تخضع في وجودها وفي إمكانية تحقيق استمرار الوجود طويلا أو لمحة تقتصر لقوة تفيض له هذا الحق (طارق ١٩٩٩، ص ١٠١).

وعبر ذلك كله تطورت الأبعاد الجمالية ولكن من خلال وحدة التنوع التي مدت العمارة الإسلامية بما أغنى نماذجها المتنوعة وجعلها أكثر اتساعا من دقائق تفاصيلها ومن تأملنا للمئذنة الإسلامية نجد اتساعا لأنواعها (مفترقة مرة ومجتمعة مرة) وكان هناك روحا واحدة هي التي تحرك كل تلك الأنواع فكل تكوين منها يصبح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها وجميعها تختفي وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود (لينا، ١٩٨٢، ص ١٦٧) ومن المفيد أن نذكر هنا إن بدون المئذنة إنما هو مستمد من بدن النخلة الاسطواني فالأسطوانة شكل هندسي أساسيا يرتكز عليه البناء الهندسي للكتل البنائية المسقفة والتي هي سمة تتسم بها العمارة الإسلامية على مر العصور، تحمل النخلة في شكلها نموذجا كاملا للمئذنة وتحمل معها نظاما أو نظما هندسية دقيقة لكيفية بناء المئذنة فتجعل لها مركزا متوسطا يرتكز على عمود قائم اسطواني التكوين هو الجذع.

ومجموعة من الأقواس المنتظمة تتجمع وتتفرع وتتوزع من قمة العمود الأسطواني ومركزه إلى كل اتجاه لتصنع بذلك سلسلة من الانحناءات يضع رأس كل سعفة في موضع جوهري لبناء الاستدارة التكويرية لقبة المئذنة وكأن قمة كل سعفة يرسم نقطة من مجموع النقاط الكلية لهيكل نصف الكرة المنتظم (الراضي، ١٩٨٢، ص ٢١-٢٢).

إن الكلام عن البناء الهندسي للمئذنة متشعب أما الكلام عن الأبعاد الجمالية التي تعرضها للعين المتأملة فهو أبلغ في التأثير على الحس والفكر في عالم البشر فإن الصناعة المعمارية والفنية أقيمت أصلا على أسس هندسية معظمها كان غاية في الجمال بمعنى إن بناء أي كتلة في أي مجال من المجالات على المعمارية تحتاج إلى أصل هندسي لصنع ركيزة البناء العام وهذا ما نجده في المئذنة أجلى من غيرها فهي إلى جانب ألوانها الجمالية الفيروزية والبني الترابي هذا إن كانت مزججة أما إن كانت من الأجر فهي تمتلك مقومات جمالية أخرى اعتمادا على الألوان المونوكرامية التي تتحقق من اختلاف درجات الضوء والظل – تشمخ كبناء كتلي واضح المعالم متميز السمة يحمل جمالية خاصة في كليته وجزئيته وهي بعد من جهة جمال الألوان والتكوين الظاهري عالم من الجمال الأخاذ فهناك نوعان من المآذن الأول المعتمد على السيراميك وهو الذي يغلف جدران المئذنة ومن اللونين: التركوازي والأوكر (المائل إلى الترابي) وإن هذا المصنع اللوني يحمل من صور الإبداع في اللون ما لا يستوعبه النظر الضيق ولا تطيقه النفس الصغيرة، والنوع الثاني من المآذن هو المعتمد على الألوان الطبيعية للآجر أو الرخام والذي يشكل صورا بديعة من التأليف الإيقاعية المتكونة من الظل والضوء.

وبذلك فإن وحدانية اللون أو ثائيته تتطلب أرقى و أدق قوانين التوزيع اللوني المنسجم (**Harmony**).

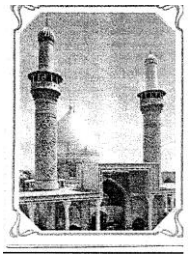
ومنا ناحية الهيكل الكلي لشكل المئذنة (أحادية اللون) يجمع بين مزايا العلاقات الخطية وجماليتها وبمزايا العلاقات الظلية والضوئية وجماليتها فصراحة الحدود الشكلية لمئذنة مثل المئذنة الملوية في سامراء والتي عدن مثالا لمآذن الشرق الأدنى في العصر العباسي والتي يستطيع الزائر إلى لمدينة سامراء أن يشاهد المئذنة الملوية من مسافات بعيدة والباء كله من الآجر والجص (الحموي، ١٩٠٦، ص ٢٤٢) وارتباطها

بقوانين التألف والتدخل والتماسك يدفع عروضا من الجمال الخطي اللامحدود الذي تمتصه العين الناظرة قلما نجده في وحدات معمارية لحضارات غير الحضارات الإسلامية.

فقد اتسمت بسمات جمالية غاية في الروعة إذ دعمت جدرانها من الخارج بأبراج نصف دائرية عددها ٤٠ برجا (يوسف١٩٨٢، ص ٣٢٦) ولو تركنا جانبا ما ذكرناه آنفا وأخذنا مقطعا عرضيا للمئذنة الإسلامية لاستخلصنا الشكل الدائري الكامل والشكل الرباعي الكامل وهو ما يؤكد اعتماد المعمار المسلم على الدائرة في بعض المآذن والمربع في الأخرى واللذين لهما أبعادهما الجمالية هما الآخران فالدائرة هي توأم المربع ومكمله الهندسي فإذا كان المربع سكونا مطلقا فالدائرة هي الالتفاف الكوني الدائم متحررة من أسر الزمان والمكان وهو ما يتألف منه الفكر الإسلامي الذي يرى إن الزمان والمكان قياسان: فالزمان وجوده مرتبط بالمطلق والمكان (الأرض هي مكان فاني) أما المكان الخالد فهو الفردوس العلوي (الجنة)، لذا فالدارة تجسد مفهوم اللا نهائية في الفكر الإسلامي وهذا ما يدعو الفنان المعماري الإسلامي إلى اعتمادها كقاعدة انطلاق في عمارته للمئذنة التي تجمع المصلين في ذكرهم وتسبيحهم لتوصلهم عبر معراج روحي إلى المطلق ولو تأملنا اتجاه الخطوط في المئذنة نجدها تتجه بوضع ديالكتيكي إلى الأعلى.

وما تبقى لنا هو عنصر معماري من عناصر المئذنة يتخذ شكلين الأول لفظ الجلالة (الله) والثاني (ثلاث دوائر متدرجة بالحجم من الأسفل إلى الأعلى لتنتهي بالهلال) الذي أصبح رمزا للتوحيد في الإسلام فها هو يتوج المآذن في المساجد يتجه كالبوصلة الروحية باتجاه الكعبة موازيا للمحراب وعموديا على جدار القبلة وكأنه السهم الذي يقود المصلين باتجاه موطن الوحي (اسعد، عرابي، ب.ت، ص ١٢٨).

تحليل العينة:



المئذنة هي من المآذن الاسطوانية الشائعة الاستخدام في العمارة الإسلامية وهي عبارة عن بناء اسطواني ونفذ بالطابوق وقد ثبت فوقه البلاط المزجج (القلشاني).

بدن المئذنة الأسفل عبارة عن زخارف كتابية بالخط الكوفي ثم يعلو هذا الجزء زخارف نباتية وبعده مقرنصات مبسطة هي قاعدة لبناء دائري يستخدم عند الأذان بعدها يأتي الجزء العلوي من المنارة وهو اسطواني الشكل ومغطى بالبلاط المزجج ثم قبة المئذنة الصدفية الشكل وتعلوها عناصر معمارية من النحاس قوامها أربعة دوائر ثم عنصر نحاسي لوزي الشكل.

وعودة إلى القبة المئذنية الصغيرة فبناءها أشبه ما يكون ببناء النخلة من القمة (ينظر الشكل ٢).

يمتاز البناء المعماري للمئذنة هنا بالامتداد اللامتناهي إذ أن حركة النظر مع الشكل الاسطواني للمئذنة يعطيها لا نهائية الحركة فالحركة في التكوين المعماري هذا لا تعرف لها بداية أو نهاية:

ومن ثم فأن الحركة تعتمد على التوازن المتماثل في بناء المئذنة إذ تتحرك عين المتلقي حركة تعاقبية تصل به في النهاية نحو الأعلى أما الفضاء فقد عالجه الفنان المسلم من نوع الفضاء المغلق وبذلك امتلك قيمة تعبيرية في المئذنة كلها.

أكد الفنان المسلم بعض القيم الجمالية ومنها استعارته لبعض الألوان كالأبيض وما له من معاني (الزهد والنقاء) والذهبي ومردوداته الفكرية والجمالية فهو لون ورد ذكره في القرآن الكريم: (يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ) (الكهف، ٣١).

ثم الفيروزي (اللون الأثيري الذي يأخذ بالمتلقي نحو السمو والرفعة من كل ما هو راضى فاني وزائل).

ثم أن التعارض في قيمة الضوء (أشعة الشمس) والظل الناتج عنها يظهر إيقاعا متناوبا يثير إحساسا بالتوازن ثم ترابط التكوين، وهو بذلك حاول خلق جمالية بنائية من خلال الإحساس بالملمس إذ تتحكم به درجات الضوء والظل.

أما السيادة فقد تحققت من خلال الوحدة في حركة اتجاه النظر، في حين حقق التباين بتعارض درجات الضوء والظل.

تستنتج الباحثة مما سبق إن المعمار المسلم في صياغته للمئذنة حول تجسيد سمة مميزة من سمات الفن الإسلامي وهي اللاانهائية وفي ذلك يسعى الفنان إلى تأكيد استخلاص الجزء من الكل، ارتباط الأول بالأخير.

وما حركة خطوط المئذنة إلا محاولة من المعمار المسلم لاستعارتها في تحقيق مبدأ إحالة المتلقي إلى حقيقة وهي الإحاطة بالفضاء على إن الله تعالى موجود في كل وجود، فضلا عن إن التكرار الانسيابي لحركة المئذنة فيه محاولة لتأكيد إن مرجع الوجود هو إلى الواحد الأحد جل وعلا.

الفصل الرابع

نتائج البحث:

من مناقشة البحث في ما يتعلق بمشكلة البحث ومن الإطار النظري والتحليل لتحقيق هدف البحث وتوصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

١- تصميم المئذنة رافق معظم العمارة الإسلامية وفي جميع البقاع الإسلامية لاسيما المئذنة الاسطوانية وتظهر هنا لكي تحيل المتلقي إلى مجموعة من الإحالات وتحيلنا هي إلى الفكر الإسلامي الذي ترتب عليه.

٢- العمارة الإسلامية الحاوية للمئذنة كانت مركزا لاستقطاب المعمارية المسلمين إذ تشير إلى نوع من الإشارات والرموز قوامها وجود قوة علوية لا مناص من الارتباط بها تسيطر على كل ما يتبع لها وهي بذلك تفيض على كل ما هو موجود بوضع مراتبي وهو ما تؤكده نظرية الفيض في الفكر الإسلامي.

٣- عبر المعماري المسلم عن حالة من الارتباط بين تصميم المئذنة وصلاة المصلين في محاولة منه لوضع قلوب المؤمنين المتهجمين في تعبدهم إلى الخالق عز وجل عبر معراج تصاعدي.

٤- وجد العصر المعماري المتمثل بالمئذنة يعلو الكثير من المساجد الإسلامية ليحيلنا المعماري المسلم من هذه المفردة المعمارية إلى قدسية المكان لاسيما أنها تحتضن صوت المؤذن للصلاة ومن ذلك أن تعرف ما تمتلكه من قدسية .

ثانيا: الاستنتاجات:

١- تصميم المئذنة في العمارة الإسلامية، عبر من معاني عميقة للوجود.

٢- امتلكت المئذنة في العمارة الإسلامية خصوصية اتسمت بالحداثة والتفرد على باقي الحضارات.

٣- كان هدف المعمار المسلم من وضع المئذنة تعلو المساجد لإيجاد حالة من الائتلاف بين قدسية الأذان من جهة وقدسية المسجد من جهة أخرى.

٤- حاول المعمار المسلم إيجاد موطن جذب لقلب المؤمن المصلي والمتجه إلى خالقه وذلك بإيجاد هذا العنصر المعماري.

٥- تتمتع المئذنة بجمالية عالية (لاسيما الاسطوانية) فهي تمتلك قوة جذب ونبذ في الوقت نفسه وما يظهر من حركة الخطوط الملتفة حولها مما يؤكد في الوقت نفسه قيما فكرية يسعى الفنان المسلم إلى تأكيدها.

ثالثا: التوصيات:

١- الاعتماد على المعطيات الجمالية لشكل المئذنة في تصميم المطبوعات الحديثة.

٢- ضرورة إصدار المطبوعات التي تعني بمواقعنا الإسلامية لتمتين الحوار الحضاري ولتعريف الجيل بما قدمه الأسلاف من روائع فنية.

٣- السعي إلى موائمة الجانب الفكري والجمالي مع المعالجة المعمارية ولاسيما إن معظم ما ظهر في العمارة الإسلامية انطلق من فكر متميز.

٤- ضرورة الاطلاع المصمم والمعماري على المعطيات الفكرية للحضارة الإسلامية.

٥- محاولة تأليف جماعة للتصميم المعماري الإسلامي لوضع الإجراءات السليمة لتنظيم آلية التصميم والعمارة الإسلامية.

رابعا: المقترحات:

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي تقترح الباحثة دراسة الآتي:

١- المعطيات الجمالية لمئذنة الملوية في سامراء.

٢- الأبعاد الجمالية لمئذنة مسجد أحمد بن طولون.

٣- جمالية المآذن في مسجد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم.

٤- جمالية التصميم الزخرفي في المآذن الإسلامية.

المصادر:

القرآن الكريم:

- أسعد عرابي، المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن الإسلامي، مجلة مواقف للحرية والإبداع والتعبير دار ساقي، لندن، ب.ت.

- أحمد فكري، محيط الفنون، الفن الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط، القاهرة ١٩٨١.

- الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله، ياقوت بن عبد الله، معجم البلدان، مراجعة: محمد أمين الخانجي،مطبعة السعادة، ط٢، القاهرة ١٩٦٠.

- الراضي، محمد علي، البناء الهندسي والجمالي للنخلة العراقية مجلة الرواق، دائرة الفنون التشكيلية بغداد ١٩٨٢.
- زكي، محمد حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط١، القاهرة ١٩٤٨.
- شمس الدين، فارس، المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد ١٩٧٤.
- صخر، فرازات، مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة فنون عربية، ع٥،م٢ ، ١٩٨٢.
- طارق، هزيمة الفن وإشكالية التجريد الانجذاب في اللامتناهي، مجلة الرافد، الثقافة والإعلام، ع ٢٦، الشارقة ١٩٩٩.
- مزيد، شافعي، مئذنة مسجد بن طولون، المجلد الرابع عشر، ج١،مجلة كلية الآداب،ا لقاهرة: ب.ت.
- لينا، يحيي، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة فنون عربية، ع٧، ١٩٨٢.
- مسعود، جبران، رائد الطلاب، دار العلم للملايين، بيروت:ب.ت.
- هويسمان، دني: علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، منشورات عويدات،ط٢، بيروت، باريس ١٩٧٥.
- يوسف، شريف: تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور، دار الرشيد للنشر، بغداد: ١٩٨٢.

تصميم أداة لتحليل الوحدات البصرية في اللوحة التشكيلية

كاظم مرشد ذرب

فاطمة لطيف عبد الله

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

بغية التفعيل من ضبط قراءة وتحليل عناصر وخصائص العمل الفني قراءة تأويلية دلالية ضمن سياقه الجمالي عمد البحث الحالي إلى تصميم أداة لا تكمم ولا تقنن هذه القراءة بل تحاول متابعتها ورصد تحولاتها دلاليا ذلك أن أغلب ما تم طرحه من قبل النقاد والباحثين من أساليب تحليله للأعمال الفنية، كانت أقرب ما تكون إلى وصف عام لمحتوى اللوحة دون الاستعانة بأداة تحليل خاضعة إلى معايير موضوعية يمكن بواسطتها إعطاء تحليل علمي وموضوعي للعمل افني وعليه هناك افتقار واضح لأداة تتصف بالصدق والدقة عند التحليل وتلك هي مشكلة البحث الحالي فيما هدف البحث إلى تصميم أداة لتحليل الوحدات البصرية في اللوحة التشكيلية دون أن يتحدد بزمان أو مكان أو بشخص منتجها.

احتوى الفصل الثاني على مبحثين، عني الأول بمادة التصميم بشيء من الإيجاز أما الثاني فقد اختص بتصنيف وتعريف مجالات الأداة في الفصل الثالث تم بناء الأداة عبر جمع الفقرات وتعريفها إجرائيا وعرضها على الخبراء لاستحصال صدقها ومن ثم القيام بتجريبها مع خبراء محللين لتحقيق ثباتها وأخيرا تطبيقها على لوحة تشكيلية للتأكد من صلاحيتها للتحليل كما انتهى البحث بعرض الوسائل الإحصائية التي تم اعتمادها في تصميم الأداة.

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

مارس الإنسان عبر مراحل تطوره كافة نشاطات فنية شتى معبرا فيها عن واقعة وتقاليده ورواءه وعن ما يطرأ عليها من تحولات وكان فن الرسم من أكثر الأنشطة الفنية مسايرة لطبيعة تحولاته هذه فتارة نجده رمزيا وأخرى واقعيا أو محاكيا للواقع إذ كان هم الفنان منصبا فيه على تحويل المشاهد المرئية إلى صورة مثالية في مطابقتها للأصل وهو في ذلك إنما يفصح عن قدراته وبراعته في المحاكاة وعن انسياقه وراء النزعة الكلاسيكية في الرسم والتي لم تستطع الصمود بوجه الغزو التكنولوجي الحديث إذ عوض التصوير الفوتوغرافي عن قدراته في المحاكاة هذه وبمرور الزمن أصبح الإنسان أكثر تطورا من السابق واخذ ينظر إلى الرسم الكلاسيكي كلغة عديمة الجدوى لا تناسب وعيه وثقافته فكان لابد من لغة جديدة تنظم وتبني تماشيا مع طبيعة تحولاته المستمرة والدائمة الأمر الذي أدى إلى إعادة النظر في قيم الإنسان الفلسفية والفنية وإلى انبعاث اتجاه جديد ذلك هو الاتجاه الانطباعي الذي ساد فني التصوير والأدب في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

لقد كانت الانطباعية الانطلاقة الأولى لمسيرة الفن الحديث الذي اتخذ طابعا تجريديا أو شبه تجريدي بتوجهه نحو القيم التشكيلية الصرفة ذات الجمال المجرد والتي تتمتع بنوع من الاستقلال عن الواقع وباقتراب أكثر نحو جوهر الأشياء مؤكدة بذلك مسألتين أصبحتا من المسائل الأساسية في الفن الحديثة الأولى تأكيدها استقلالية اللون وذلك بتحويلها العمل الفني إلى تناغمات لونية أما الثانية فتأكيدها استقلالية التصوير والعمل لأجل التصوير ذاته وذلك بحذفها للمواضيع الأدبية والسرد القصصي من نتائجها فيما بعد توالت الاتجاهات والمدارس لتضع مفردات وطروحات جديدة في ميدان الفن الحديث كلا حسب توجيه فنانيه وأساليبه الأدائية ومرجعياتهم الفلسفية، كالرمزية، التعبيرية، التكعيبية، الوحشية...الخ، إذ أنها عملت مجتمعه على اختزال الأشكال وتحريفها مع الإفصاح عن قدراتها التعبيرية ومما شجع الفنان على المضي قدما في هذا الاتجاه اكتشاف القيم الفنية والجمالية والإبداعية في الفنون البدائية والفنون الزنجية وفن الشرق الأدنى القديم فضلا عن شيوع نظرية (فرويد) في اللاشعور التي أعطت للفنان مسوغا للتلاعب بواقعية الأشكال وحقيقتها المرئية أكثر من السابق، وكما هو معروف فأن الفن في مساره الطويل لم ينته عند إنتاج العمل الفني فحسب بل كان يوازيه في مساره هذا شيء أخر وهو ما تجهد به ذات المتلقي من استجابة جمالية نقدية حول النتاج سواء أكان متذوقا أم ناقدا أم فنانا، والتي عادة ما تنصب جهودهم لتحليل وتأويل هذا النتاج في محاولة للوصول إلى أبنية الوعي المتخفية وراء الأشكال الصورية للخطاب الجمالي لاستشفاف ما تفصح عنه بوصفه توثيقي لتلك المرحلة من حياة مجتمعة فضلا عن ذلك فقد اتخذ هذا التأويل أنماط متعددة ارتكز كلا منها على محور معين دون سواه غير أنه وبتقدم الزمن وتعقد الحياة اتسعت دائرة النقد في محاولة لتغطية الأطراف المترامية للعمل الفني بغية الوصول إلى مرجعية أو عائديه لما تم طرحه من قبل الفنان سواء ما كان منها شخصيا أو اجتماعيا غير أن ما يلاحظ أن أغلب ما تم طرحه من قبل النقاد والباحثين من أساليب تحليلية للأعمال الفنية كانت أقرب ما تكون إلى وصف عام لمحتوى اللوحة غالبا ما يخضع إلى حكم المحلل ذاته دون أن يستعين بأداة للتحليل خاضعة إلى معايير موضوعية يمكن بواسطتها إعطاء تحليل علمي وموضوعي للعمل الفني (اللوحة)، وعليه فهناك افتقار إلى وجود أداة تتصف بالصدق والدقة الموضوعية يمكن الركون إليها عند تحليل الأعمال الفنية وتلك هي مشكلة البحث الحالي والتي يتصدى إلى معالجتها.

إن بناء هذه الأداة يفيد الباحثين والنقاد في مجال الرسم على اختلاف أساليبه ذلك أنه يمكن استخدامها في تحليل كافة اللوحات على اختلاف أساليبها أو اتجاهاتها الفنية المعرفة في فن الرسم كما أنه يساعد طلبة الدراسات العليا في مجالي الفن والتربية الفنية على وجد التحديد في ناء أداة بحوثهم نظرا لما يقدمه من معلومات حول كيفية بناء أداة موضوعية علمية كلا حسب اختصاصه.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي تصميم أداة لتحليل الوحدات البصرية في اللوحة التشكيلية

حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على بناء أداة لتحليل الوحدات البصرية في اللوحة التشكيلية (عناصرها، خصائصها) ولا يتحدد بزمان أو مكان إنتاجها، أو بشخصية منتجها.

مصطلحات البحث:

١- (الخصائص): عرفها العيلاني (الصفة التي تميز الشيء وتحدده)(١،ب.ت، ص ٣٥٠).

٢- التصميم: هو (الخطة الكاملة لتشكيل شيء ما أو تركيبه بأوسع معاني هذه الكلمة) (٢، ١٩٧٠، ص ١) وهو (فكرة نهائية يحملها فنان تتجسد بأشكال مختلفة زخرفيا أو هندسيا على مساحات محددة وصولا إلى هدف معين) (٣، ١٩٨٥، ص ٢٣)، وأيضا (عملية تنظيم العناصر الفنية وترتيبها لخلق شكل أو هيئة) (45 p، ١٩٤٣،٤).

الفصل الثاني:

١- مفهوم التصميم:

يعرف التصميم عادة على أنه فكر تأسيسي يسبق كل الفعاليات البشرية القصدية وعلى نحو يصبح معه أي فعل غير مسبوق بأنه فعل اعتباطي وأنه بلغة الفن، الصياغة الشكلية للخطط الموضوعة سلفا، أي أنه بنية نظام علاقات متشعبة ومتماسكة إلى حد الصلادة، أنه محاولة للتأكيد على نسق دون أخر، وعدم وجوده بسبب إرباكا في بنية النظام وربما يؤدي إلى تشتت مرتكزاته التي تقوم على أساسا الترابط الجدلي بين الدوافع والمحركات الأساسية (الغايات) للتصميم (٥،ب.ت، ص ٢٧-٢٨).

من خلال قراءة واعية لتاريخ الفكر الإنساني عموما والتصميم كفعل تنظيمي ينشأ على أساسه الفعل الفني الإبداعي خصوصا، تبرز لنا حقيقة وتبدل المفاهيم الفنية والعلمية التي يرتكز عليها الفكر الذي يحكم العملية التصميمية وعلى وفق تغير معطيات مراحل نمو وتطور الوعي الإنساني وعليه يمكننا أن نبرر فكرة استحداث أساليب ومناهج تتلاءم وجدة المعلومات وتغير المعطيات الأساسية لمراحل حياة الإنسان منذ بدء الخليقة واعتبارها ضرورة وجود تواصل لأي بناء حضاري راسخ (٥،ب.ت، ص ٢٤).

لقد شهد القرن العشرين نضوج أهم القواعد الفلسفية التي قام عليها التصميم إذ بدا بالاستحواذ على اهتمام العقل البشري لما له من أهمية تأسيسية في جميع أوجه النشاط الإبداعي والنفي على حد سواء بعد أن مر بمراحل مهمة جدا في تفاعل وتطور علاقته بالاستطيقيا وبايديولوجيتها المعاصرة ذات التحسس الواضح من الغاية النفعية حتى استقر أخيرا على محاولة ميسورة ذات أهمية قصوى توفر الجد التنظيمي في العمل الفني لحساب القيم الفنية فكان أن احتل التصميم مساحة واسعة من فضاءات الجهد الإبداعي إلى جانب ما أبداه الفنان من تنسيق منظم لعناصر تكوين العمل الفني كما اعتمد التصميم كأداة لتحليل القيم الجمالية وللتفريق بين إطلاق الحرية لهذه القيم وبين عشوائية التعامل معها مستندا إلى الخبرة الجمالية ومركزا على الأهمية الفنية والفكرية والنفسية للتوزيع القصدي لعناصر التكوين.

وعليه يصبح التصاميم معادل لمنهجية معينة لمنظومة القيم السائدة في العمل الفني والتي تلتقي فيها النظرة الذاتية الجمالية الإبداعية بالحقيقة الفكرية والفلسفية الأمر الذي أدى إلى نشوء سريع لتخصصات التصميم التي ترفض الوقوف عند حد تنظير النقاد والفنانين والاستعاضة عن ذلك بأداة لحصر وتحليل القيم الجمالية من خلال تحليل أشكالها كلا على حدة ومن ثم إيجاد تأويل موضوعي مدعم بالحجج والبراهين ويتم هذا التحليل على وفق خطوات معينة محددة تحويها الأداة المصممة بكافة تفاصيلها وعلى نحو ما هو معمول به في البحث الحالي.

٢- مجالات الأداة:

١- التحريف: اصطلاح في الفن يقصد به (أي ابتعاد عن تجسيد المظهر العادل أو الشكل الموضوعي للأشياء) ويعرفه (ريد) بأنه: الابتعاد عن التوافق الهندسي المنتظم كما يعني بوجه عام الابتعاد عن النسب المألوفة في الطبيعة) (٦، ١٩٦٥، ص ٢٨٢- ٢٨٣).

ويعرفه الباحثين بأنه الابتعاد عن التجسيد الموضوعي للمرئيات بأحدث تغيرات كلية أو جزئية بأشكالها أو ألوانها أو أمكنتها أو أزمنتها عن طريق جمع الاثنين معا في حيز واحد فلا يكون الرسم مماثل لأي وضع من الأوضاع المألوفة في الطبيعة ويظهر التحريف نتيجة لعدم اهتمام الرسام بقواعد المنظور والظل والضوء والنسب الطبيعية للمرئيات وهو تحريف قائم على أساس نوع من الدمج فيما بين الإدراك الحسي والإدراك العقلي وبين الحقيقة الذهنية والحقيقة المرئية لذا فالفانون ينتجون رسوما هي خليط من هذين الإدراكيين معا (٦، ١٩٦٥، ص ٣١٠- ٣١١)، فضلا عن ذلك فالفنانون يحرفون في تصويرهم للأكمنة وللأزمنة وذلك لعدم تقيدهم بوقت عناصر الموضوع ومكانها، رغبة منهم في الإفصاح عن قدرتهم للانتقال من تصور محدد لهذين البعدين إلى تصور عقلي مجرد لهما لذا نجدهم يلونون الأرض بلون ازرق والسماء بلون أصفر كما هو وارد في الأسلوب الوحشي وهو منطق سليم لأنه مؤسس على الفكرة التي تنشد التكوين ذاته والعلاقات اللونية في العمل الفني ذاتها. وأخيرا فان التحريف في الرسم عادة ما يكون ملئ بخبرات ومعلومات وأفكار مبتكرة ذات كيان مستقل ملئ بالحيوية وعن طريقه يمكن الاستدلال على مصادر اهتمامات الفنان إذ أن الفنان عادة ما ينطلق من واقعة ومن ثم ينفذ خطوطه وألوانه وأشكاله بواقع جديد ٦، ١٩٦٥، ص ٢٨٩).

٣- التكرار: هو (ترديد رسم عنصر معين بتفاصيله أو هيئته العامة تقريبا جون خروج ظاهر عن الأصل)، وأيضا (وضع عنصر مجاورا لعنصر أخر بنفس الشكل) (٧، ١٩٨١، ص ٨٧) كما يعرف الباحثان بأنه (إعادة رسم المفردة الواحدة أكثر من مرة بنفس تفاصيلها ووضعيتها السابقة تقريبا).

التكرار في الرسم نوعان، الأول لحظي يبدأ من اللحظات الأولى التي تدعم الفنان للتكرار والذي لا يتخذه طابعا خاصة لرسوماته كأن يوظف الفنان وحدات زخرفيه معينة في لوحته وكما هو معروف فإن الوحدات الزخرفيه تستدعي تكرارها لأجل خلق عامل الاتزان وإضفاء جمالية أكثر فضلا عن المرجعية الفلسفية التي تستند إليها هذه الوحدات أما الصنف الثاني فهو تكرار مستمر يستمر فيه رسم المفردات على وتيرة واحدة وهنا يكون التكرار تكرارا آليا يفتقد الفكرة والإحساس ولا يمت للإبداع بصلة وهو ما يسمى خطاء بالأسلوب إذ يقدم بغض الفنانين في لوحاتهم نفس المفردات ونفس الأفكار تقريبا تحت ذريعة الأسلوب إلا أن ما يقدمه ما هو إلا تكرارا رتيبا أو مستمرا.

لقد حاول الباحثون الفنانون إعطاء تفسيرات عدة لهذه الخاصية ف (البسيوني) يرى أن التكرار في الرسم ييسر مهمة بناء عناصر اللوحة (٦، ١٩٦٥، ص ٢٨٩) أما (ريد) فيفسر التكرار في الريم بأنه (رعب من الفراغ والذي هو أحد خصائص الإنسان السايكلوجية) (٨،ب.ت، ص٣٧) فضلا عن ذلك فإن هذه الخاصية مرانا ضروريا لإدراك العلاقات الشكلية وللإحساس بالجوانب المعمارية في العمل الفني ولمعرفة كيفية بناء عناصره (٦، ١٩٦٥، ص٣٧٥) كما يعد مقياسا لنوع الخبرة التي يكتسبها الرسام إذ أنه كلما نوع في رسم المفردات كلما دل ذلك على حيوية خبرته وجدتها والفنانين عادة ما يحملون تكرارتهم قدرا من القيم التعبيرية المختلفة تبعا لتنوع المواقف التي تثيرهم والتي تحرك وجداتهم لذا لا يكون التكرار تكرارا آليا في الغالب.

٣- عدم استخدام قواعد المنظور: وهو (إهمال قواعد المنظور عند الرسم، ويظهر ذلك عندما يكون لدى الفنان فكرة تتحمل أكثر من تعبير يريد التعبير عنها في وقت واحد) (٧، ١٩٨١، ص ٧٧) وليس لعدم اكتمال الخبرة الذهنية أو المهارة الأدائية لديه ولهذه الخاصية أوجه عدة هي:

أ- رسم المفردات على مستوى واحد من النظر ومن دون خط أرض أي أن تكون المفردات عائمة.

ب- رسم المفردات وكأنها تدور حول نقطة أو محور معين، أي أن تكون محورية.

ج- رسم المفردات على خط أرض واحد وقد يكون هذا الخط أفقيا أو مائلا ومع ذلك تبقى العنصر مرتكزة عليه بشكل عمودي كما أنه يحدث أحيانا أن يرسم أكثر من خط أرض واحد وهكذا تبدو الصورة خالية من أي أبعاد.

يعود السبب في عدم استخدام قواعد المنظور هو أن الفنان لا يبغى إظهار المرئيات بصورة منطقية من الناحية البصرية وإنما يظهرها بكافة تفاصيلها كيفما يصبح عن كل ما يعرفه ومن ثم تقديمه وفق رؤية شمولية والشيء نفسه ينطبق على وضع ما يختاره ليكون وضعا مثاليا لمفرداته في الرسم فيظهر الشكل وكأنه (يدور حوله فيجمع ما يروق له منه وما يبدو اقرب لتعبيره عن مظاهر هذا الشيء) (٩، ١٩٨٠، ص ٥٩-٦٠) (٩، ١٩٨٠، ص ٥٩-٦٠) إذ أن الوضع هو الأنسب لإيضاح البعد التعبيري فيها.

٤- التماثل: وهو أن يظهر الفنان نصف الصورة أو أحد أجزائها بشكل يطابق النصف الآخر وذلك لأجل خلق عامل الاتزان وهي ظاهرة مألوفة في الطبيعة فقد يرسم الفنان شكلا أو لونا ويناظر شطره الآخر وقد لا يجعل النصف الآخر مماثلا للنصف الأول إذ أنه قد يلجأ إلى التلاعب ببعض مفردات النصف الآخر إلا أنه يبقى على خاصية التمثل وأن لم يكن تماثلا كليا.

٥- الشفافية: وهو (أن يظهر في الرسم أشياء لا يمكن أن ترى في العين أنها مخفية خلف جدران أو حواجز معتمه) (١٠، ٨٨، ١٩ ص ٢٥) والباحثان يعرفانها بأنها إظهار المفردات دون أن يحجب بعضها بعضا وكان الموضوع ينظر إليه من خلال قطعة زجاج.

يعود السبب في استخدام هذه الخاصية في الرسم نظرا لما يمتلكه الفنانون من نظرة شاملة وشفافة للمرئيات فضلا عن امتلاكهم نقاء في الرؤية الذاتية للموجودات وكما هو معروف في الاتجاهين المستقبلي والتكعيبي إذ بدت هذه الخاصية واضحة في نتاجاتهم الفنية فضلا عن ذلك تعد الشفافية نوع من التوفيق بين الحقيقة المرئية والحقيقة الفكرية إزاء الموجودات.

٦- الغرضية أو النفعية: فكرة مأخوذة من تأدية الوظيفة وهي خاصية يسجل فيها الفنان معرفته بالأشياء وإحساسه وخبرته بها متبعا في ذلك أساليب المبالغة والإطالة وغيرها والباحثين يرون أنها تكيف بعض الأشكال والألوان أو أجزائها أو إدخال بعض الكلمات لتأدية وظيفة

ما إذ أنهم يبالغون في استطالة أو تقصير أو تصغير أو تكبير أو إضافة أو حذف أو إقلال أو إكثار بعض الأشكال لأجل غرض ما إضافة لذلك فأنهم كثيرا ما يوظفون اللون توظيفا رمزيا أحيانا واصطلاحيا أحيانا أخرى وفقا لغرضهم من هذا التوظيف.

الفصل الثالث:

أولا: أداة البحث:

١- بناء الأداة:

لما كان هدف البحث الحالي هو تصميم أداة لتحليل الوحدات البصرية في اللوحة التشكيلية تطلب الأمر بناء أداة موضوعية تتسم بالصدق والثبات تفي بهذا الغرض، بعد أن تأكد للباحثان عدم وجودها في الدراسات السابقة التي حصلا عليها لذا فقد تعاونا على بناء أداة تحقق هدف البحث وهذا وعلى وفق الخطوات الآتية:

أ- جمع الفقرات:

بعد أن اطلع الباحثان على أدبيات الفن والتربية الفنية ذات الصلة بالموضوع خرجا ب (١٣) خاصية اتفق عليها أغلب الباحثين وقد لوحظ أن بعض هذه الخصائص تتداخل مع بعضها لتشكل خاصية واحدة تحوي بدورها على خواص فرعية وعليه اعتمدت (٦) خصائص رئيسية هي (التحريف، التكرار، التماثل، عدم استخدام قواعد المنظور، الغرضية، الشفافية) ثم عرف الباحثان كل خاصية رئيسة وثانوية تعريفا إجرائيا وكالآتي:

أولا: خاصية التحريف: عند كل ابتعاد عن التجسيد للأشكال والألوان والأزمنة والأمكنة تحريفا وكالآتي:

١- تحريف الشكل:

أ- تحريف كلي: عند كل تلاعب بنسب أو بأوضاع الأشكال أو في طبيعة تكوينها بشكل يصعب معه تمييزها تميزا واضحا تحريفا كليا للشكل.

ب- تحريف جزئي: عند كل تلاعب بجزء من أجزاء الشكل تحريفا جزئيا له فمثلا يكون التحريف مقتصرا في الشكل الحيواني على الرأس أو الجسم وهكذا.

٢- تحريف اللون:

أ- تحريف كلي: عند كل ابتعاد عن التجسيد الموضوعي للألوان كما تظهر في الطبيعة تحريفا كليا لها.

ب- تحريف جزئي: عند كل ابتعاد جزئي عن التجسيد الموضوعي للألوان كما تظهر في الطبيعة تحريفا جزئيا لها فمثر يقتصر التحريف على جزء من الألوان الأشكال وهكذا.

٣- تحريف المكان:

أ- تحريف كلي: عند كل ابتعاد كلي عن التجسيد الموضوعي للأمكنة تحريفا كليا لها.

ب- تحريف جزئي: عند كل ابتعاد جزئي عن التجسيد الموضوعي للأمكنة تحريفا جزئيا لها.

٤- تحريف الزمان:

أ- تحريف كلي: عند كل ابتعاد كلي عن التجسيد الموضوعي للأزمنة تحريفا كليا لها. إذ يصعب تحديد وقت معين في اللوحة.

ب- تحريف جزئي: عند كل ابتعاد جزئي عن التجسيد الموضوعي للأزمنة تحريفا جزئيا للزمن كان يحوي الرسم على وقتين في آن واحد مثل الليل والنهار أو الجمع بين الشمس والقمر في آن واحد.

ثانيا:خاصية التكرار:

عند أي إعادة في رسم الأشكال أو الألوان في نفس هيئتها السابقة تقريبا تكرارا وكالأتي:

١- تكرار الشكل:

أ- تكرار مرن: عند كل ترديد في رسم الأشكال بشكل منوع فيه تكرارا مرنا للشكل كان يتواجد في الرسم الواحد أكثر من شخص واحد ولكن بأوضاع منوع فيها.

ب- تكرار جامد: عند كل ترديد في رسم الأشكال بنفس هيئتها السابقة دون خروج ظاهر عن الأصل تكرارا جامد للشكل.

٢- تكرار اللون:

أ- تكرار مرن: عند كل إعادة استخدام للون بشكل منوع فيه تكرارا مرنا للون فمثلا يحوي الرسم الواحد عدة أشكال بألوان متنوعة.

ب- تكرار جامد: عند كل إعادة استخدام للون بشكل منوع فيه تكرارا جامدا للون فمثلا يحوي الرسم الواحد عدة أشكال مرسومة بلون واحد وهكذا.

ثالثا: خاصية التماثل:

عد أي ظهور لنصف اللوحة بشكل مماثل لنصفها الآخر تماثلا وكالآتي:

١- تماثل الشكل:

أ- تماثل كلي: عد أي ظهور للأشكال في نصف اللوحة بشكل يمثل ظهورها في النصف الأخر تماثلا كليا للشكل.

ب- تماثل جزئي: عد أي ظهور لجزء من شكل بشكل يناصف جزؤه الآخر تماثلا جزئيا للشكل كان يرسم وجها ثم يضع خطا ينصف الوجه فيه كي يجعل النصف الأول مماثلا للنصف الثاني.

٢- تماثل اللون:

أ- تماثل كلي: عد أي ظهور للون في اللوحة بشكل يماثل اللون في نصفها الآخر تماثلا كليا للون.

ب- تماثل جزئي: عد أي ظهور لجزء من لون في اللوحة بشكل يماثل جزءا من الألوان في نصف الصورة الأخرى تماثلا جزئيا للون.

رابعا: خاصية عدم استخدام قواعد المنظور:

عد كل ظهور للمفردات بشكل غير خاضع لقواعد المنظور عدم استخدام لها وكالآتي:

١- زاوية النظر للموضوع:

أ- من زاوية نظر واحدة: عد كل ظهور للأشكال وهي من منظور من زاوية نظر واحدة عدت عدم استخدام لقواعد المنظور كان تكون المفردات كلها منظوره من الأمام أو الخلف أو الجانب وهكذا.

ب- من أكثر من زاوية نظر واحدة: وهي ظهور المفردات من مختلف الاتجاهات في آن واحد.

٢- خط الأرض:

أ- خط أرض واحد: عد كل ظهور لخط ما في اللوحة ارتكزت عليه المفردات خطا للأرض أيا كان مكانه سواء في الأسفل أم في الوسط أم في وضع مائل.

ب- أكثر من خط أرض واحد: عد كل ظهور لأكثر من خط واحد في اللوحة ارتكزت عليه المفردات، عد أكثر من خط أرض واحد.

٣- توزيع الوحدات:

أ- توزيعا تناثرتا: عد كل ظهور للأشكال بشكل متناثر دون أن تتمحور حول نقطة محددة توزيعا تناثرتا للوحدات.

ب- توزيعا محوريا: عد كل ظهور للأشكال وكأنها تتمحور حول نقطة أم محور محدد توزيعا محوريا للوحدات.

٤- الوضع المثالي:

أ- شكل مركب: عد كل ظهور لشكل ما يجمع أجزاء عدة بشكل يخالف ظهوره في الواقع شكلا مركبا كان يرسم الوجه من الأمام والصدر من الجانب وهكذا.

ب- مفردة مركبة: وهي ظهور لأشكال تحوي مفردة مركبة بشكل يخالف لظهورها في الواقع.

خامسا: خاصية الغرضية أو (النفعية):

عد أي ظهور للأشكال أو للألوان أو في استخدام الكتابة وهي مكيفة لأداء غرض ما عدت خاصية غرضية وكالتالي:

١- استخدام الشكل: عد كل ظهور لشكل ما مرتين فما فوق إكثارا له وبعكسه إقلالا له والاستطالة استطالة له والتقصير فيه تقصيرا له وهكذا بالنسبة لبقية الخواص في التكبير والتصغير والإضافة والحذف.

٢- استخدام اللون:

أ- استخدام رمزي: عد كل ظهور للون ما مخالف لظهوره في الطبيعة استخداما رمزيا له.

ب- استخدام اصطلاحي: عد كل ظهور للون ما مطابق في الطبيعة استخداما اصطلاحيا له.

٣- استخدام الكتابة:

أ- للتوضيح: عد كل ظهور لعبارة أو كلمة ذات دلالة معينة أو كانت دلالة على شيء ما له صلة بالموضوع المرسوم استخداما توضيحيا للكتابة.

ب- للجمالية: عد كل ظهور لعبارة أو لكلمة ما لا تدل على شيء محدد ولا صلة لها بالموضوع المرسوم استخداما جماليا للكتابة.

سادسا:خاصية الشفافية:

عد كل ظهور للأشكال أو للألوان أو لأجزاء منها بشكل لا يحجب بعضها بعضا كليا أو جزئيا، شفافية وكالآتي:

١- استخدام الشكل:

أ- شفافية كلية: عد كل ظهور لشكل ما بحيث لا يحجب ما خلفه أو ما يحويه بشكل تام، شفافية كلية للشكل، كان يرسم بيتا ويظهر كل محتوياته من أشخاص وإناث.

ب- شفافية جزئية: عد كل ظهور لشكل ما بحيث لا يحجب جزءا ما خلفه أو ما بداخله بشكل تام، شفافية جزئية.

٢- استخدام اللون:

أ- شفافية كلية: عدكل ظهور لشكل ما بحيث لا يحجب ما خلفه من أشياء، شفافية كلية للون.

ب- شفافية جزئية: عدكل ظهور للون ما بحيث لا يحجب جزءا ما خلفه من أشياء، شفافية جزئية.

ب- صدق الأداة:

بعد تحديد الفقرات وضعها في استمارة خاصة (ملحق ١) وتعريفها تعريفا إجرائيا عرضها الباحثان على عدد من السادة الخبراء(*) في مقابلات شخصية مباشرة لغرض استطلاع أراءهم والاستفادة من ملاحظاتهم في مدى صلاحيتها إذ أشار الخبراء إلى ضرورة فصل خاصية التماثل عن خاصية التكرار وعدم دمجهما في خاصية واحدة وهذا ما تم بالفعل فأصبحت الخصائص (٦) خصائص رئيسي، و(١٧) خاصية فرعية (ملحق ٢) ثم عرضت على عدد من السادة الخبراء(**) بصيغة استفتاء وبعد أن جمعت الاستمارات تم تفريغها في استمارة واحدة واستخرجت نسبة الاتفاق بين الخبراء باستخدام(معادلة كوبر) فكانت نسبة الاتفاق (٩٣,٣٣) وهي نسبة اتفاق ممتازة ويمكن الركون إليها في حساب صدق الأداة في مثل هذه الحالات.

ج- (وحدات التحليل):

استخدم الباحثان الخط والشكل واللون وحدات للتحليل فقد أكد (ريد) إمكانية تحليل العمل الفني من خلال عزل عناصره ومن ثم تقويم كل عنصر بشكل مستقل ثم الربط بين هذه العناصر والتي هي: (الخط، الشكل، اللون، الفراغ، الظل والضوء) (11,1959,p32).

د- (وحدات التعداد):

استخدم الباحثان التكرارات وحدات للتعداد وذلك لحساب كل خاصية وردت في الأداة إذ أن هذه الطريقة تساعد كثيرا في تحديد عدد مرات ظهور الخاصية فالخاصية التي تأخذ تكرارات أكثر تكون ذات أثر أكبر.

(*) ١- د. عبد عون عبد علي — أستاذ جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
٢- د. منعم خيري — أستاذ جامعة بغداد كلية التربية الفنون الجميلة
٣- د. سعدي لفته موسى — أستاذ مساعد جامعة بغداد كلية التربية الفنون الجميلة

(**) ١- حامد مخيف — أستاذ مساعد جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
٢- عارف إبراهيم — أستاذ مساعد جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
٣- د. عبد الكريم الإمام — أستاذ مساعد جامعة بغداد كلية التربية الفنون الجميلة
٤- د. رعد عزيز عبد الله — أستاذ مساعد جامعة بغداد كلية التربية الفنون الجميلة
٥- د. عاصم عبد الأمير — أستاذ مساعد جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
٦- د. علي أشناوة وادي — أستاذ مساعد جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
٧- د. جبار حنون مهاوي — أستاذ مساعد جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
٨- د. عباس نوري الفتلاوي — مدرس جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
٩- د. نجم عبد الله عسكر — مدرس جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
١٠- د. كاظم مرشد ذرب — مدرس جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة
١١- كاظم انوبر — مدرس جامعة بابل كلية التربية الفنون الجميلة

هـ- (ضوابط التحليل):

وضعت لعملية التحليل ضوابط معينة تحقيقا للدقة العملية إذ عدت هذه الضوابط مرجعا يرجع له كل من الباحثان والمحللين الآخرين فقد أكد (هولست) على ضرورة وضع قواعد يدرب عليها المحللون وأن أمتلكو مهارات كافية ولازمة للتحليل (11,1959,p60) وهذه الضوابط هي:

١- قراءة التعريف الجزئي لكل خاصية رئيسية وفرعية وفهمها بشكل جيد لملاحظتها في اللوحة وتحديدها بدقة.

٢- إعطاء درجة واحدة لكل خاصية فرعية ظهرت في اللوحة.

٣- في حالة ظهور خاصيتين فرعيتين أو أكثر للخاصية الرئيسية تعطي الدرجة للخاصية السائدة فقط.

٤- استخدام استمارة تحليل واحدة لكل لوحة على حدة.

ثانيا: ثبات الأداة:

إن ما يميز أسلوب تحليل المحتوى هو تحقيقه لموضوعية التحليل والتي لا تتم إلا إذا كانت مجالات التصنيف معرفة ومحددة بشكل دقيق ليصبح بإمكان المحللين استخدامها بشكل صحيح ومن ثم التوصل إلى نتائج دقيقة ومتشابهة يمكن من خلالها حساب ثبات الأداة (12,1969, p65).

يمكن الحصول على الثبات عبر طريقتين هما:

أ- الاتساق بن المحللين، والذي يعني توصل المحللين الذين يعملان بشكل منفرد إلى النتائج ذاتها عند تحليل المستوى نفسه وباستخدام التصنيف نفسه،وفقا لخطوات وقواعد التحليل ذاتها.

ب- الاتساق عبر الزمن والذي يعني توصل الباحث إلى النتائج نفسها بعد أن يحللها مرة أخرى وبعد مرور فترة من الزمن وباستخدام التصنيف نفسه في تحليل المحتوى نفسه وباستخدام الإجراءات نفسه عند التحليل وقد استخدم الباحثان الأسلوبان معا إذ اختارا (٣٠) لوحة عشوائية من العينة أصلية البالغة (٩٦) لوحة وطلبا من أثنين من زملائهما(*) القيام بتحليل هذه اللوحات كلا على حدة بعد تعريفهما بإجراءات التحليل وضوابطه وتدريبهما على كيفية استخدام الأداة كما حلل الباحثان العينة نفسها مرتين متتاليتين وبفاصل زمني مدته (٣٠) يوما بين التحليل الأول والثاني وذلك لأجل إيجاد اتساق الباحثان مع نفسيهما عبر الزمن وبعد حساب معامل الاتفاق باستخدام معادلة (سكوت) كانت نسبة الاتفاق بين المحللين (٩٨%) وبين المحلل الأول والباحثان (٩٠%).

ج- وبين المحلل الثاني والباحثان (٨٩%) والباحثان عبر الزمن (٨٩%) وحسب الجدول الآتي:

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
١	بين المحللين	%٨٩
٢	بين المحلل الأول والباحثان	%٩٠
٣	بين المحلل الثاني والباحثان	%٨٩
٤	وبين الباحثان والزمن	%٩٥

(*) وهما الدكتورة سلوى محسن حميد/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

- التدريسي محمد جحالي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

ثالثا: تطبيق الأداة:

بعد استكمال الأداة شروطها الموضوعية استخدمها الباحث مباشرة في تحليل العينة للمدة من (١٩٩٩/٥/٢٩) إلى (١٩٩٩/٦/١٥) وفيما يأتي نموذج محلل وفقا لهذه الأداة:

أسم الفنان: شاكر حسن آل سعيد.

أسم اللوحة: حفلة ورقص (١٩٥١)

ت	الخصائص	طريقة تنفيذ الخاصية	نوعية تنفيذ الخاصية	تظهر	لا تظهر	غير مميزة
١	التحريف	تحريف الشكل	تحريف كلي		√	
			تحريف جزئي	√		
		تحريف اللون	تحريف كلي	√	√	
			تحريف جزئي			
		تحريف المكان	تحريف كلي	√		
			تحريف جزئي		√	
		تحريف الزمان	تحريف كلي		√	
			تحريف جزئي	√		
٢	التكرار	تكرار الشكل	تكرار مرن	√		
			تكرار جامد		√	
		تكرار اللون	تكرار مرن	√		
			تكرار جامد		√	
٣	التماثل	تماثل الشكل	تماثل كلي	√		
			تماثل جزئي		√	
		تماثل اللون	تماثل كلي			
			تماثل جزئي		√	
٤	عدم استخدام قواعد المنظور	زاوية النظر للموضوع	زاوية واحدة		√	
			أكثر من زاوية	√		
		خط الأرض	خط واحد	√		
			أكثر من خط واحد		√	
		الوضع المثالي	تناثري	√		

ت	الخصائص	طريقة تنفيذ الخاصية	نوعية تنفيذ الخاصية	تظهر	لا تظهر	غير مميزة
			محوري		√	
		الوضع المثالي	شكل مركب	√		
			مفردة مركبة		√	
٥	الغرضية أو (النفعية)	استخدام الشكل	إكثار	√		
		استخدام اللون	إقلال		√	
		استخدام الكتابة	تكبير	√		
			تصغير	√		
			استطالة	√		
			تقصير		√	
			إضافة	√		
			حذف	√		
			اصطلاحي		√	
			رمزي	√		
			للتوضيح		√	
			للجمالية		√	
٦	الشفافية	استخدام الشكل استخدام اللون	شفافية كلية		√	
			شفافية جزئية	√		
			شفافية كلية		√	
			شفافية جزئية	√		

رابعا: الوسائل الإحصائية:

١- استخدام الباحثان معادلة (كوبر) في حساب صدق الأداة

$$Pa = \frac{Ag}{Ag+Dg} X100$$

٢- استخدام الباحثان معادلة (سكوت) في حساب الثبات لأداة تحليل الرسم

$$Ti = \frac{Po-Pe}{1-Po}$$

المصادر:

١- العيلاني، عبد الله: الصحاح للغة والعلوم، بيروت، ب.ت.

٢- فتح الباب، عبد الحليم: التصميم في الفن التشكيلي،مطبعة متجر، مصر،,١٩٧٠

٣- شيرازي، شيرين إحسان: مبادئ في الفن والعمارة، مكتبة اليقظة العربية، بغداد، ,١٩٨٠

4- N.tarber .r& hershension . m, the-psychology percotion : new York . ion .1943 .

٥- الراوي، نزار: التصميم بنية نظام العلاقات، جمعية التشكيلين العراقيين، بغداد،ب .ت.

٦- البسيوني، محمود: الثقافة الفنية التربوية،دار المعارف، مصر ,١٩٦٥

٧- موسى، سعدي لفته، سايكولوجية رسوم الأطفال خلال معركة قادسية صدام، مجلة البحوث التربوية والنفسية، ع٣، بغداد ,١٩٨١

٨- ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ت: فارس مهدي ظاهر، دار القلم، بيروت، ب.ت.

٩- عثمان، علبة: فنون أطفالنا، سلسلة كتب الآباء والأمهات، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

١٠- عبد الله، رعد عزيز: خصائص رسوم الأطفال الصم والبكم وعلاقتها بمراحل التعبير الفني للأطفال الاعتياديين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ,١٩٨٨

11- Beraison,Bernard,"content , Anglisis"In Lindon Zey cardenr (ed) . Hand book of social psychology : Vol: Ney York, Addison , Wesley , 1959.

12- Holesty Oher: Content Analysis for The Social and Humanities . New York ,) Y Addison , Wesley, 1969 .