رقم: / ن ع م ب ت ب ع/2022.

مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 05
المنعقد بتاريخ 15مارس 2022

صادق المجلس العلمي للكلية على مطبوع الأمالي للدكتورة قجال نادية، الموسوم ب " **ورشة الفنون التشكيلية**" موجه إلى طلبة السنة أولى ماستر تخصص نقد الفنون التشكيلية.

مستغانم في: 2022/04/24

رئيس المجلس العلمي للكلية

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية
منصور كريمة
رئيس المجلس العلمي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

مستغانم في: 2022/02/22
الرقم: 05 / ك.أ.ع.ف /2022

Ref :05 / F. L.A A/ 2022.

مستخرج اللجنة العلمية لقسم الفنون

وافقت اللجنة العلمية لقسم الفنون، في اجتماعها المنعقد بتاريخ: **2022/02/22** على الأمالي الخاصة ب: **د. قجال نادية: مطبوع/ ورشة الفنون التشكيلية الخاص بطلبة الماستر1 نقد الفنون التشكيلية.**

رئيسة اللجنة العلمية

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم - اللجنة العلمية لقسم الفنون - كلية الأدب العربي و الفنون

د. خديجة بومسلوك
رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون

الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التــعليـــــم العالـــــــــي
والبحـــــث العــلمـــــــي
جامعــة عبد الحميــد بن باديــس
مستغــانم

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem

قسم الفنـــــــــون

ميدان الفنون
شعبة الفنون البصرية

ورشة الفنون التشكيلية

السداسي الأول والثاني / ماستر : نقد الفنون التشكيلية

من إعداد : د قجال نادية

رئيس قسم الفنون	رئيسة اللجنة العلمية لقسم الفنون	رئيسة المجلس العلمي للكلية
		منصور كريمة رئيس المجلس العلمي

2020-2019

مقدمة

ورشة الفنون مادة تتكون من دروس نظرية وأخرى تطبيقية تتضمن مجموعة من المعارف الأساسية التي يستوجب على المتخصص في النقد الفني الإحاطة بها للتمكن من تحليل الأعمال الفنية من حيث التقنيات أي طريقة التنفيذ والبناء كما تساعده في فهم خصائص المدارس الفنية وكيفية التمييز بينها وفق منهجية تختلف عن منهجية مادة تاريخ الفن بحيث لا تنحصر في حدود السرد التاريخي بل تتعداه إلى فهم قواعدها وتقنياتها وفلسفتها.

إذن لكي يكون الطالب مؤهلا للخوض في نقد أي عمل فني يجب ان يكون مجهزا بمجموعة من الأدوات والمفاتيح الضرورية للقراءة أهمها الاطلاع على قواعد المنظور العدد الذهبي واستعمالاته والألوان المادية والضوئية ،قواعد ونسب جسم الإنسان التشريح والمدارس الفنية وكيفية التمييز بينها و ما إلى ذلك .

وتضم مجموعة الدروس المقررة في هذه المادة المختصر المفيد لاكتساب الكفاءة العلمية المستهدفة. على أن يدعم الطالب هذه المعارف بتطبيقها في الورشة وترسيخها بالممارسة والتكرار من جهة وإثرائها بالبحث العلمي الدائم.

مدخل:

الكروكى

في مستهل دروس ورشة الفنون التشكيلية ترى لزاما علينا التوقف أولا عند الكروكي باعتباره تمرينا يدويا لا يستغنى عنه لاكتساب المهارات الأساسية في الرسم فمن خلاله تنمي قدرة التحكم في اليد و السرعة في النقل وتنمية الحدس في ضبط القياسات ,
الكروكيات او السكاتشات هي رسوم تنجز بسرعة في عجالة يدويا بدون دراسة التفاصيل قصد التقاط الخطوط العريضة والأساسية للموضوع أو النموذج وغالبا ما تنجز نقلا عن الطبيعة والواقع. فهي بذلك تثري كناش السفر المسمى "الكروكي"

أهدافه

- تمرين الطالب ، مما يسمح له بصقل العلاقة بين إدراكه البصري وروحه التوليفية ومهاراته الحركية اليدوية والحفاظ عليها

-التوثيق ، حيث تسجل العناصر للتمكن من استخدامها لاحقًا

-الشرح والإيضاح البصري حيث تستعمل الكروكيات كأداة للتعبير

.- يمكن أن يكون الرسم أيضًا رسمًا أوليًا لعمل أكبر وأكثر تفصيلاً ، ولكن في هذه الحالة يسمى دراسة تخطيطية أولية أو كروكي معمق . و في ورشات قسم الفنون البصرية ككل أكاديميات الفنون الجميلة نقدم "دورات الرسم" بناءً على النماذج الحية وهذا يحقق ايضا هدفا اخر :

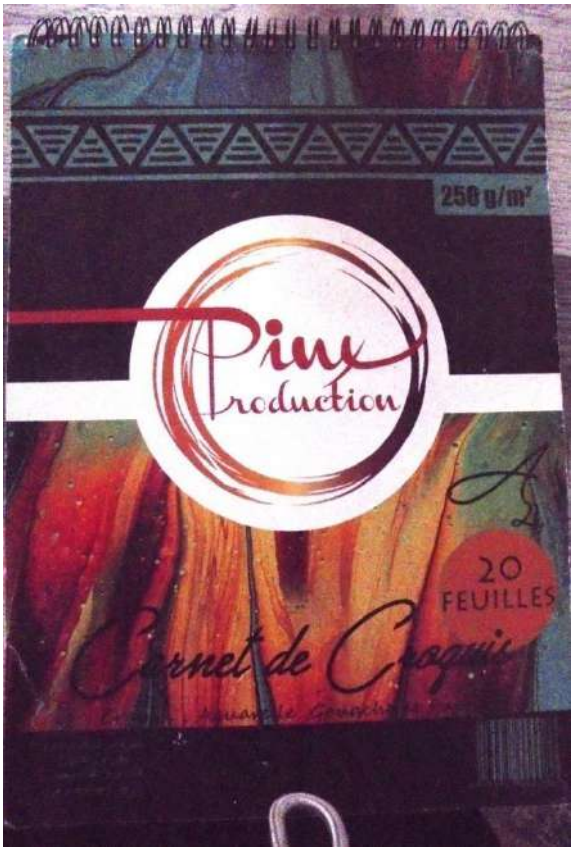
- خلق الديناميكية والحيوية في القسم حيث يتناوب الطلبة على القيام بدور النموذج اي الموديل وبالتالي يتحرر البعض من عقدة الخجل ويكتسب ثقة في النفس وقوة في الشخصية والقدرة على مقابلة الجمهور .ويعزز العلاقة بين طلبة الفوج

- تعتبر ممارسة الرسم تمرينًا أساسيًا للمصمم للحفاظ على دقة الرسم ودقته ، وهو ما يمكن مقارنته في ذلك بـ "المقاييس" التي يمارسها الموسيقيون .يمكن عمل الرسم بالقلم الرصاص

، ولكن أيضًا باستخدام جميع التقنيات السريعة: الفحم ، والطباشير الأسود ، والحبر (القلم أو الفرشاة) ، والألوان المائية ، والغواش ، إلخ

ومن الأهمية بمكان التمرن الدائم على رسم الكروكيات فهذا يؤسس لدراسة ورسم الشخوص في الرسم التشبيهي سواء كان الموضوع " بورتريه" صورة شخصية أو مشهدا واقعيا أو رومانسيا أو سرياليا أو واقعيا مفرطا .

من الواجب حمل قلم رصاص وكناش الرسم أينما تنقل الطالب فهذا يتيح له التقاط بعض المشاهد في بضع دقائق بصورة سريعة ويساعد في تطوير مهارة اليد وتنمية قوة ودقة الملاحظة .



كناش الكروكي

الرسام الجيد هو الملاحظ الجيد ولكن قبل هذا لا بد من إتقان القياس بشكل صحيح وتحديد النسب ,

إتقان القياس بشكل صحيح وتحديد النسب ,

عادة يكتسب الرسام المهارة والقدرة على تحديد القياسات والنسب بالعين المجردة دون الاستعانة بوحدة قياس فينقل الأشياء والشخوص نقلا صحيحا ويضع الخطوط والأشكال والفراغات في مكانها المناسب. لكن المبتدئ في الرسم يحتاج إلى التمرن على طريقة القياس والتي تكون عادة بالإسقاط باستعمال القلم على هذا النحو:

نختار موديلا حيا للرسم

نغمض العين اليسرى ونفتح العين اليمنى ونمد الذراع اليمنى على استقامتها ونضع حافة القلم الذي نمسكه على الحافة العليا للرسم ونختار رأس الموديل كوحدة قياسية لقياس طول الجسم وكل القياسات النسبية فيه

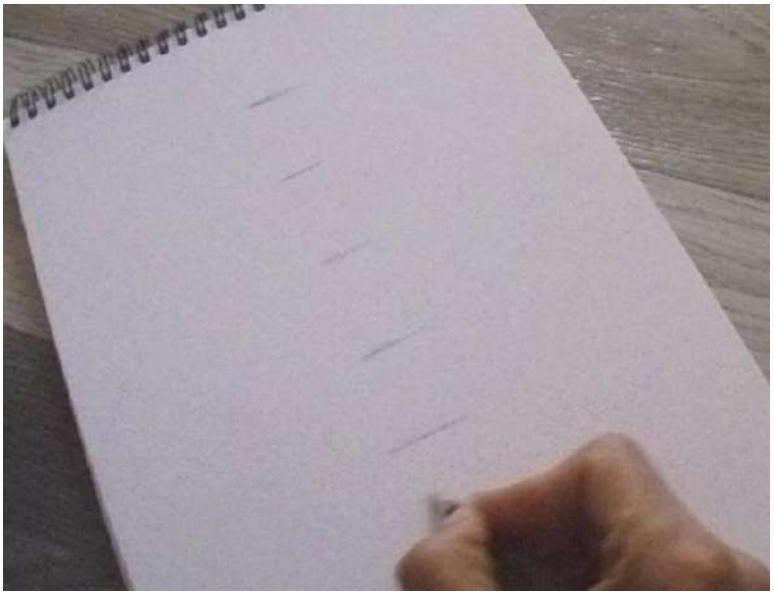
مراحل تنفيذ الكروكي (تصوير ورسم د قجال نادية)

1- الموديل / نستعمل القلم للقياس عن بعد وهذا بعد اختيار زاوية النظر التي تروق لنا

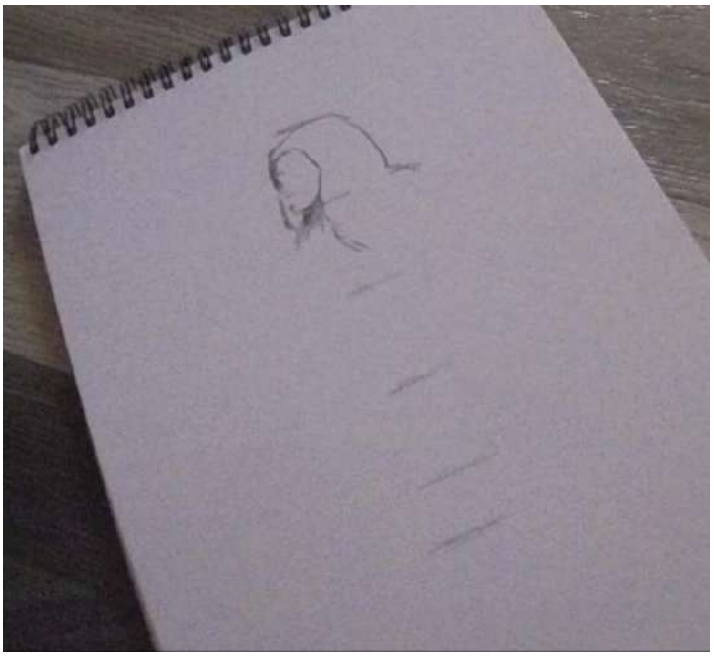
2 - نحدد طول الراس بوضع حافة القلم نصب العين بحيث تتطابق مع حافة الرأس العليا ونزيح الأصبع بحيث يتطابق للعين مع اسفل الذقن ونحافظ على هذا القياس كوحدة لقاس كل الجسم لنرى كم تتكرر من رة على امتداده

3- نزيح القلم إلى الاسفل بحيث تتطابق للعين حافته العليا مع أسفل الذقن ونلاحظ النقطة الموالية التي يحددها لنا نهاية الاصبع

4 ونكرر العملية حتى نصل إلى حافة الموديل السفلى أي القدمين ونعد كم تكرر مقياس طول الراس من مرة في الجسم لنضبط قياساتنا على ورقة الرسم وهنا تكرر طول الراس ثلاث مرات ونصف تقريبا



5 - نختار وحدة قياس ونكررها اربع مرات ونصف اي حسب العدد المتحصل عليه من القياس عن بعد ونستعمل هذه القياسات في عملية البناء وفي ضبط نسب الموديل

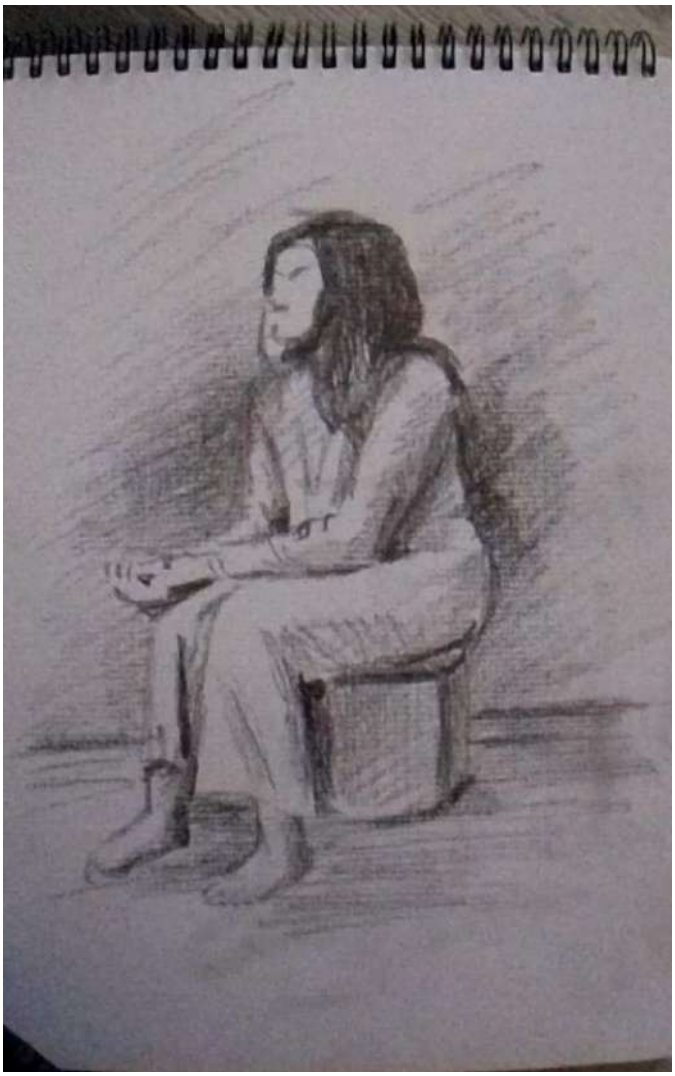


6- نحدد الراس في وحدة القياس الاولى مع محاولة نقل الشكل العام دون التعمق في التفاصيل على هذا النحو الموضح في الصورة

7 ننقل الخطوط العريضة او العامة لبقية الجسم مع مراعاة القياسات والنسب وعلاقة الخطوط والاشكال ببعضها والانتباه إلى درجات الانفراج في الخطوط المائلة واحداثيات كل النقاط الهامة كالمفاصل وتقاطع خطوط الطول والعرض وكل ما يستعمل في البناء من خطوط متوازية ومتعامدة ونسب وعلاقات وكتل وفراغات

8 وننتبه مثلا إلى النقاط الموجودة على استقامة واحدة فاي ازاحة لاحداها يشوه الشكل العام ونبتعد عن الرسم من الذاكرة وننقل الإشكال والخطوط والنسب كما تتراءى للعين دون تحريف

9 نعمل على تظليل اهم الأجزاء التي تبرز لنا الكروكي وتمنحه جمالية فنية باستعمال التهشير



يمكنكم متابعة مراحل انجاز الكروكي بالفيديو بالاطلاع على صفحتنا التعليمية

دكتوراه الفنون التطبيقية مستغانم

1-المنظور

تعريفه هو فن تمثيل الأشياء كما تبدو للعين من مسافة محددة

أ- مفاهيم أساسية

عند رسم الفنّان لمشهد ما عليه أن يترجم ما يراه وينقل حقيقة موجودة في الواقع إلى أخرى جدّ مختلفة ، بالاعتماد على عدد من القواعد[1] تساعده على تكوين صورة خادعة أو وهميّة للعمق على مساحة الورقة المسطّحة .[2] هذه القواعد تؤسّس علم المنظور أو فنّ تمثيل الأشياء كما تبدو للعين، علما أنّ عين الإنسان بطبيعتها وعلاقتها بفيزيائية الضوء تغيّر صورة الواقع الحقيقية ، فكلّما ابتعدت الأشياء كلّما بدت لها بحجم أصغر. وكمثال على ذلك: عند الوقوف في الميناء تحجب الباخرة البحر عن البصر لضخامتها ، وبابتعادها عن اليابسة تصغر تدريجيّا حتّى تتلاشى في الأفق البعيد وتبدو مجرّد نقطة. ما الذي حدث؟ ، الباخرة لم تتقلّص في الواقع لكنّها تصغر في نظرنا حتّى يصبح بالإمكان إخفاؤها باليد . وهذه التغيّرات ليست عشوائية بل تخضع لنظام معيّن محكم ، وعند الرسم لا بدّ من نقلها بشكل صحيح للحصول على صورة مطابقة لما تراه العين. وهنا توظّف قواعد المنظور أو على الأقل الملاحظة الدقيقة والنظر بشكل صحيح للعالم المحيط بنا.

والحقيقة أن عين الإنسان لا تدرك الفضاء وإلا لتمكن البشر من مشاهدة الأحجام من جهاتها الستة في آن واحد (أمام- خلف- يمين- يسار- فوق - تحت)

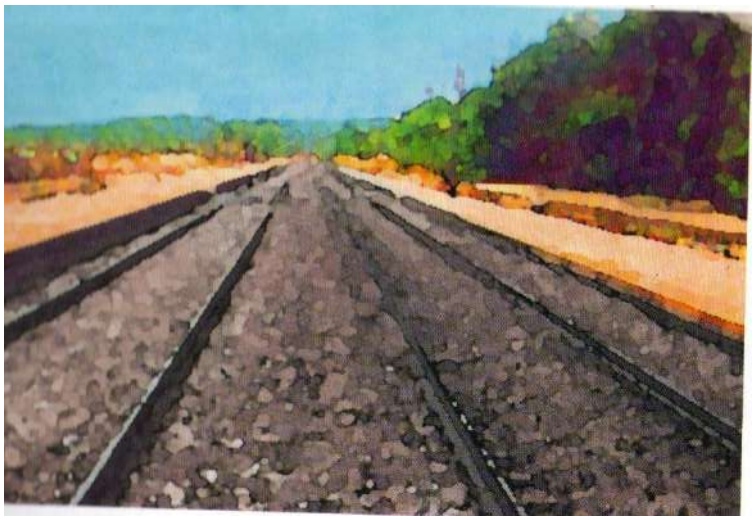
ويتم الشعور بالبعد الثالث أي العمق من خلال تناقص أحجام صور الأشياء المحيطة بنا كلما زادت المسافة التي تفصلنا عنها.

إذن حين نرسم أشكالا مقابلة ذات بعدين ارتفاع وعرض لا نواجه أي صعوبة لكن الصعوبة تكمن في تمثيل الأشكال التي لها عمق سواء كانت مستوية او ذات حجم .

[1] -Santigo Arcas.Isabel Gonzalez.José Fernando Arcas « Et si j'apprenais la perspective » édition place des victoires Paris 2001 .p4
[2] - ibid .p20

فمثلا حين نرسم شكلا مربعا موازيا لسطح الأرض نلاحظ أن ضلعه الأمامي يبدو أكبر نسبيا من الضلع الخلفي الموازي له لأن الضلع الأمامي أقرب إلينا من الخلفي. وهنا لابد من استعمال قواعد المنظور للحصول على التمثيل الصحيح للأشكال المراد تمثيلها على ورقة الرسم.

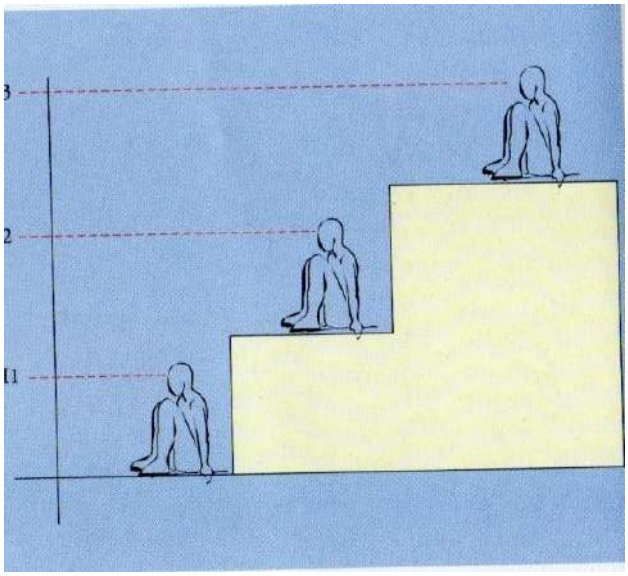
إن الخطوط المتوازية حين تبتعد عنا تبدو لنا وقد تقاطعت في الأفق نلاحظ هذا في الشوارع في بناياتها وطرقها ، كذلك حين نقف وسط سكة القطار يتجلى بوضوح أن خطيها المتوازيين يؤولان إلى نقطة تجمعهما على امتداد البصر في الأفق البعيد



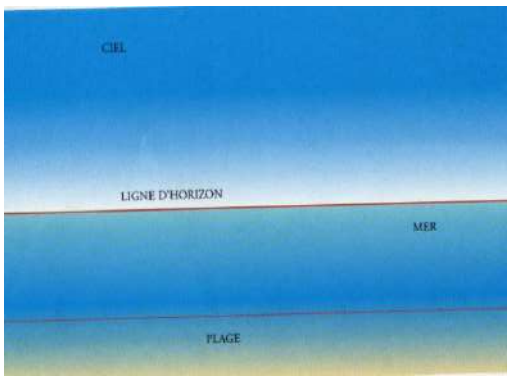
1- خط الأفق**(l h) ligne d'horizon** :

هو خط وهمي يمثل مستوى نظر المشاهد ، يعلو وينخفض حسب قامته فقصير القامة مستوى نظره منخفض مقارنة بطويل القامة، كما يتغير حسب مكان تواجد المشاهد، فإذا كان موجودا على سلم مثلا أو تلة يرتفع خط الأفق ، وحين يجلس ينخفض مقارنة بوضعية الوقوف .[3]

[3] Santigo Arcas. Op cit p44



يظهر خط الأفق بشكل جلي في الحد الفاصل بين البحر والسماء ونلاحظ أن ارتفاعه يتغير حسب مستوى نظر المشاهد .



في الرسم الهندسي يحدد خط الأفق ب 1.60 م وباستعمال السلم التصغيري كثيرا ما نجده 16 سنتيمتر

وأما في الرسم الفني فيبقى الاختيار حرا للرسام.

ونلاحظ في الطبيعة أن الأشياء الموجودة على الأرض كلما ابتعدت كلما زادت اقترابا من مستوى خط الأفق لذلك حين ننقلها على قماشة الرسم أو على الورقة المثبتة على المسند بشكل عمودي على الأرض (أي لها عرض وارتفاع) نرتب الأشياء البعيدة الموجودة على الأرض بشكل تصاعدي ، بمعنى انه لكي نوهم المشاهد بوجود عمق وببعد الأشياء عن النظر نقسم ورقة الرسم إلى مخططات من الأسفل إلى أعلى إلى غاية خط الأفق ثم ترسم العناصر القريبة في المخطط السفلي وترتب العناصر الأبعد تصاعديا نحو خط الأفق.

والعكس صحيح فيما يخص الأشياء المعلقة أو المرفوعة مثل السحب والجسور وسقف الغرفة أي الأشياء الموجودة فوق مستوى النظر حيث ترتب تنازليا في الورقة من الأعلى إلى الأسفل إلى غاية خط الأفق ونفهم من هذا أن العمق أي بعد الأشياء في الفضاء أو ما يعرف بالبعد الثالث يصبح بالمنظور ارتفاعا لأن الورقة لها بعدان فقط عرض وارتفاع.

وهذا الترتيب التصاعدي والتنازلي المستخدم لتمثيل البعد الثالث ليس عشوائيا بل يخضع لقواعد علمية هي قواعد المنظور.

2- خط الأرض ligne du sol :

هو خط وهمي يوازي خط الأفق يلامس الأرض

3- نقطة النظرpoint de vue :

تحدد من خلال إسقاط عين الرسام على خط الأفق[4] ، فإذا كان الرسام يقابل الشيء المراد رسمه تحدد نقطة النظر في وسط خط الأفق، وإذا كان موجودا في يمين الشيء المراد رسمه تحدد نقطة النظر في يمين خط الأفق وإذا كان في اليسار ترسم في يسار خط الأفق (ملاحظة تتغير نقطة النظر بتغير مكان وقوف الرسام ولو بربع خطوة يمينا أو يسارا ولا تتغير بالتقدم أو التراجع إلى الخلف) .

[4] Santigo Arcas.Isabel Gonzalez.José Fernando Arcas op cit p 21

4- زاوية النظرcône de vision : هي مجال الرؤية الذي يمكن لعين المشاهد إدراكه دون أن يغير مكانه فهو زاوية رأسها يلامس عين المشاهد وتتسع إلى الأمام لتشمل المشهد المقابل له وهذه الزاوية تتكون من الأشعة الضوئية التي تعكسها الأشياء إلى العين لنقل الصورة[5]

5- المخطط الأرضيplan du sol (p s)

السطح الذي يقف عليه المشاهد والشيء المراد رسمه

6- مخطط اللوحة :plan du tableau (p t)

السطح المقابل للمشاهد ، وكأنه حاجز زجاجي كبير يوضع أمام المشاهد يظهر من خلاله المشهد.

7- خط البعد أو المسافة : ligne de distance

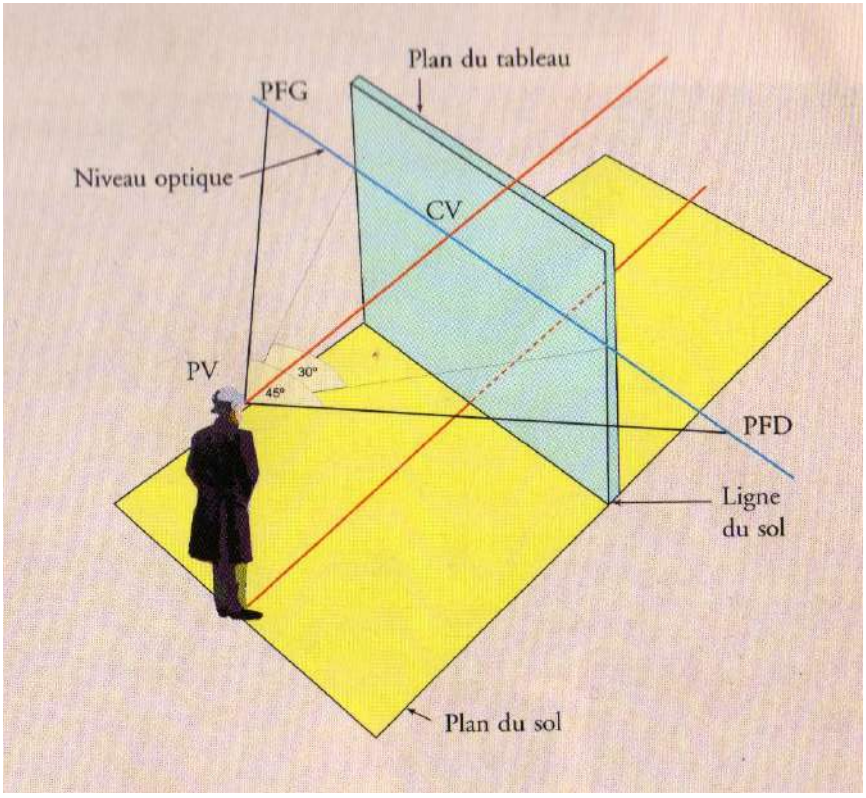
الخط الذي يربط بين عين المشاهد ومخطط اللوحة عموديا أي يكون زاوية قائمة مع مخطط اللوحة[6]

8- نقطة الهروب point de fuite (p f)

حسب نوع المنظور يمكن أن يكون هناك نقطتين أوثلاث نقاط هروب تحدد نقطتي الهروب pfd pfg على خط الأفق من خلال تقاطع ضلعي زاوية قائمة رأسها يلامس عين المشاهد مع خط الأفق .

[5] Santigo Arcas.Isabel Gonzalez.José Fernando Arcas op cit p 21
[6] idem

ويجب التذكير أن المشهد الذي يرى بوضوح ينحصر ضمن زاوية 60 درجة وما يخرج عن نطاقها يميل إلى الضبابية[7]



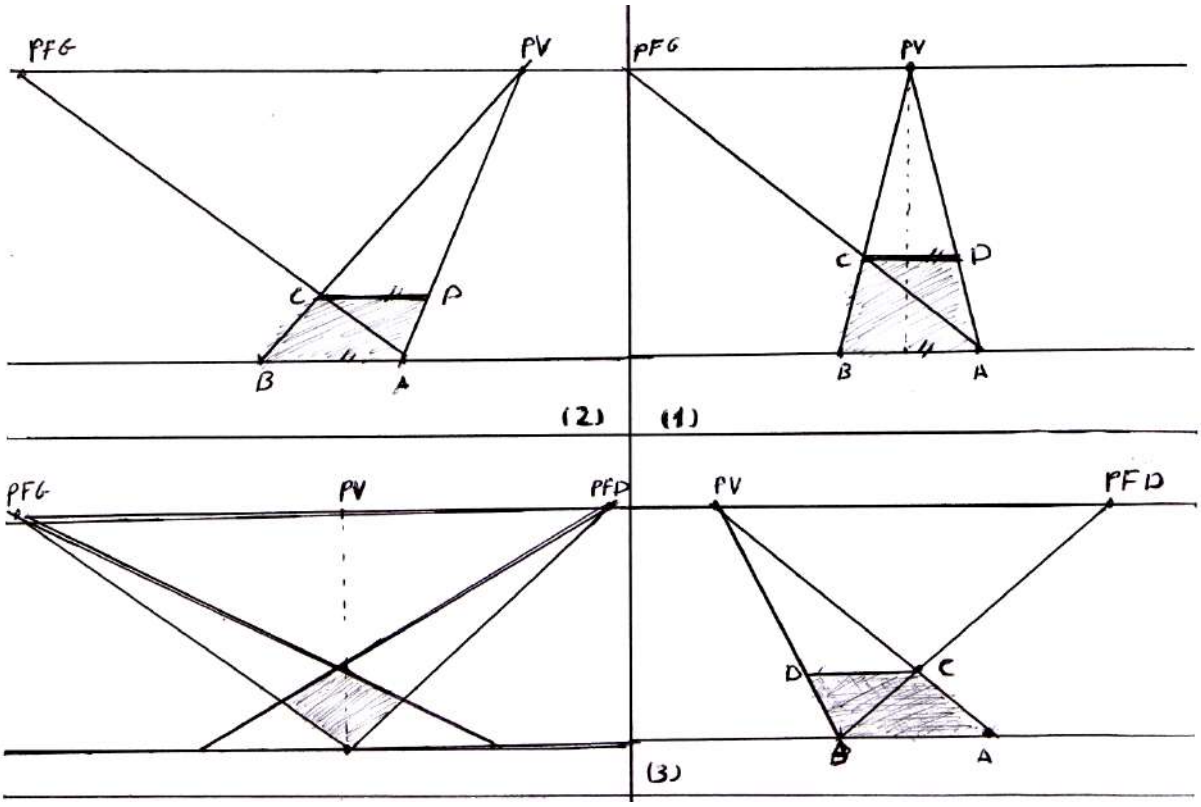
ب- تمثيل أشكال هندسية وفق قواعد المنظور

1-تمثيل مربع بالمنظور

1- نرسم خط الأرض وخط الأفق نعين نقطة النظر p v في الوسط إذا كان المشاهد يقابل المربع مثلما هو الحال في الشكل(1) وفي اليمين إذا كان المشاهد موجودا إلى يمين المربع مثل الشكل (2) وفي اليسار إذا كان المشاهد موجودا في اليسار مثل الشكل 3

[7] Santigo Arcas. O p cit p21

2- نعين ضلع المربع الأمامي القطعة a b على خط الأرض ثم نصل النقطتين aوbإلى نقطة النظر pv ونعين نقطة الهروب pf ونصل النقطة a بها فيتقاطع المستقيمان (a pf و(b pv في النقطة c نرسم من هذه النقطة خطا موازيا لخط الأرض يقطع المستقيم a pv في النقطة d



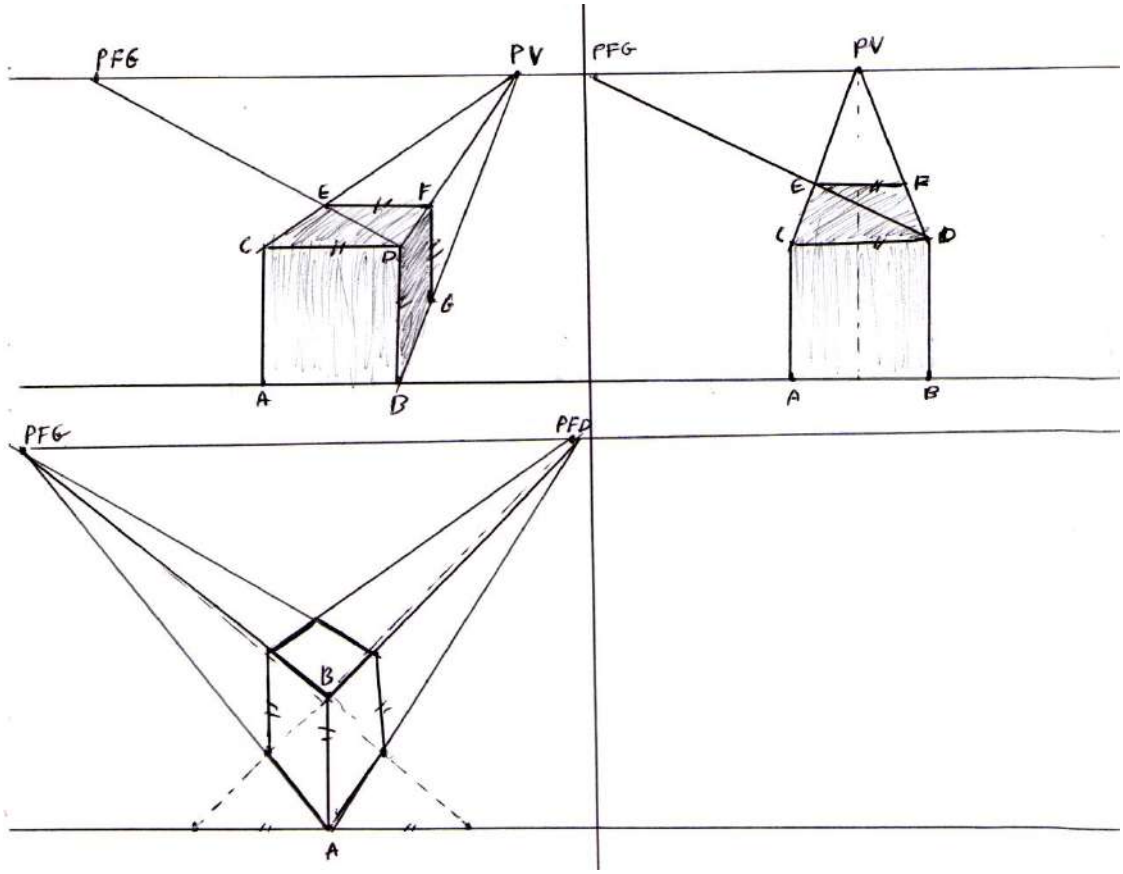
2- تمثيل المكعب

حين يكون المكعب بشكل أمامي أي يقابل المشاهد

نعين خط الأفق وخط الأرض ونقطة النظر ثم نرسم مربعا a b c d ضلعه ab يلامس خط الأرض ثم نصل النقطة d بنقطة الهروب وتقاطع المستقيمين يحدد لنا النقطة e نرسم منها خط موازي لخط الأرض والتقاطع يعين النقطة f

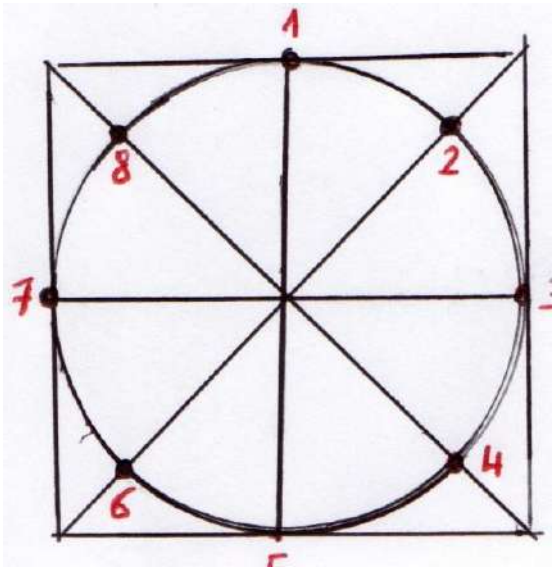
حين يكون المشاهد إلى يمين المكعب نحدد نقطة النظر في يمين خط الأفق ونرسم المربع a b c d بنفس الطريقة السابقة ثم نصل النقاط الثلاثة c d e بنقطة النظر ثم نصل النقطة d

بنقطة الهروب نحصل من خلال التقاطع على النقطة e ثم نرسم موازي لخط الارض لنحصل من خلال التقاطع على النقطة f



3- تمثيل الدائرة

لكي نمثل دائرة بالمنظور نحتاج إلى وضع الدائرة في مربع ضلعه يساوي قطر الدائرة ثم نحدد 8 نقاط كما في الشكل 1



نحدد خط الأرض وخط الأفق ، ونقطة النظر ونقطة الهروب، ثم نرسم ضلع المربع ab على خط الأرض، ونكمل رسم المربع بالمنظور كما شرحنا سابقا لنحصل على الشكل a b c d

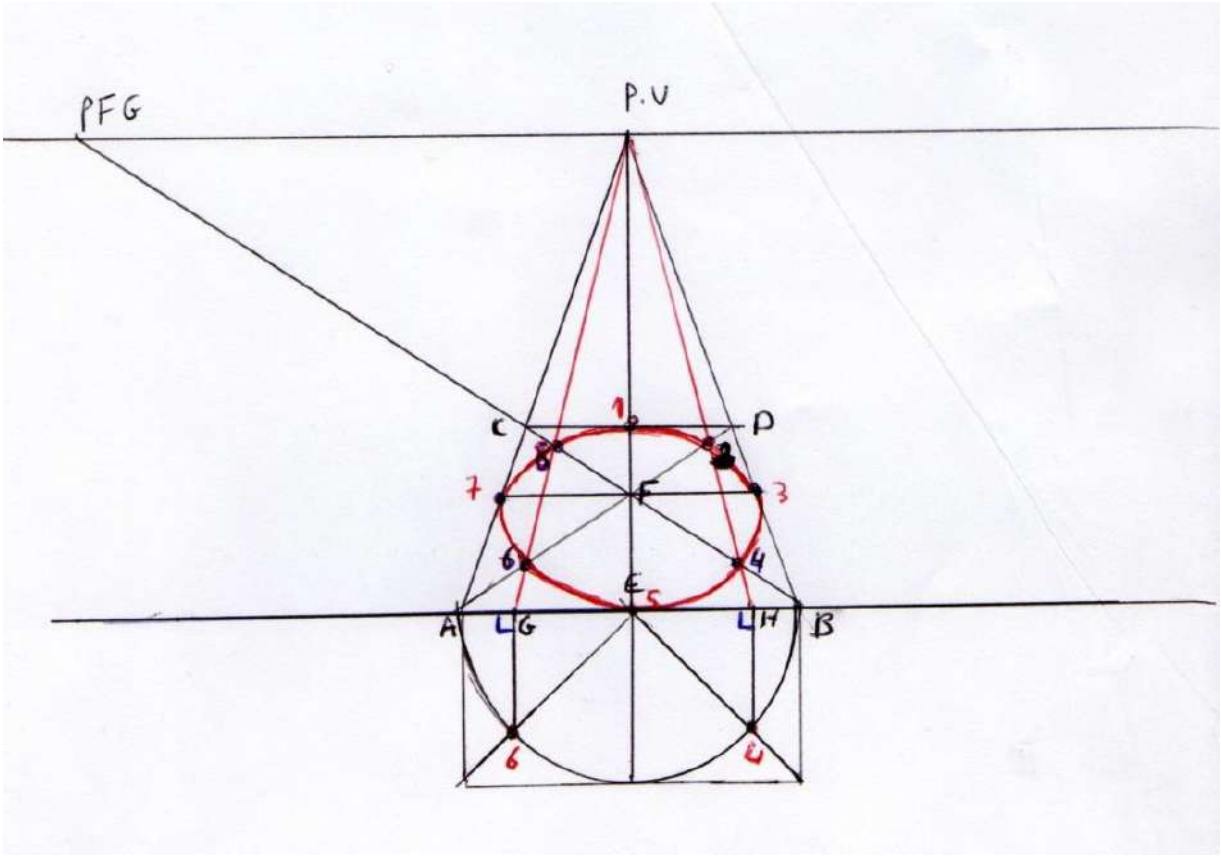
نصل بين a وd ، ثم نصل منتصف الضلع a b النقطة e بنقطة النظر، ثم نرسم خط موازي لخط الارض يمر بمركز تقاطع الخطين ad و cb وهكذا نحصل على النقاط: 1 -3- 5- 7

ويبقى علينا تعيين النقاط 2 -4-6-8 ، وللحصول عليها نقوم برسم نصف المربع الذي يحوي الدائرة تحت خط الأرض ، ثم نصل النقطتين 6 و 4 بخط الأرض من خلال إسقاط عمودي ، فنحصل على النقطتين g و h ، نصلهما بنقطة النظر لنحصل على نقاط التقاطع 2 -4-6-8 ، ثم نصل بين النقاط الثمانية لرسم دائرة بالمنظور.

و هناك طريقة يستعملها الكثير من الرسامين للحصول على النقاط 2 -4-6-8 تتمثل في تقسيم نصفي قطري المربع الأماميين إلى 3 أقسام متساوية لتعيين النقطتين 6 و4 في القسمين القريبين من الزاويتين وإتمام العملية .[8]

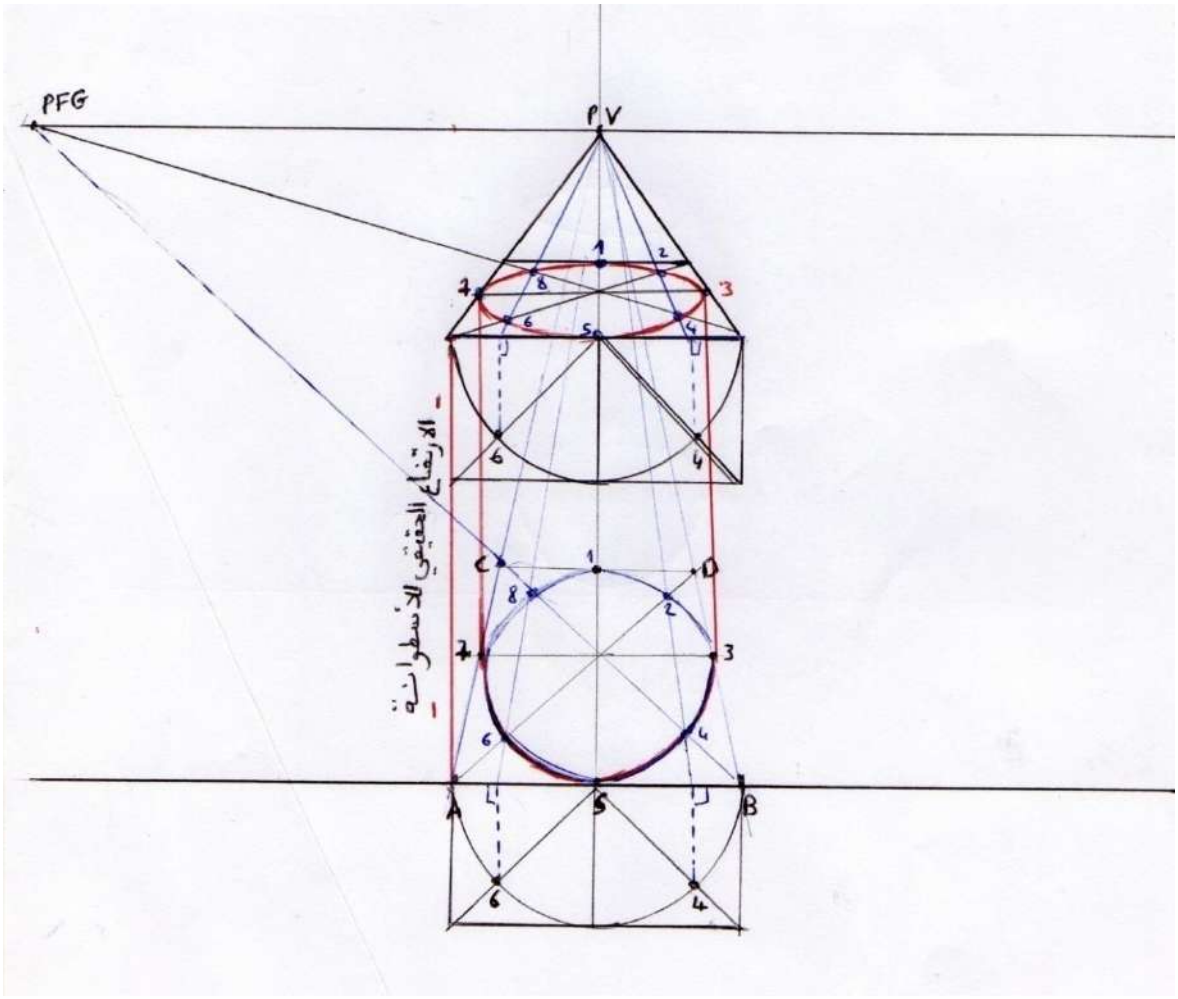
[8] - وهي طريقة نجدها موثقة في العديد من الكتب ينظر: « Et si j’apprenais la perspective »: p67

لكن هذه الطريقة تقريبية فقط لأنها غير دقيقة وتلغي مبدأ المنظور القائم على أن النسب تصغر كلما ابتعدت كما أن الدائرة المحصورة في مربع حين نتفحصها بشكل مقابل نلاحظ أنها لا تقطع نصف قطره في الثلث.



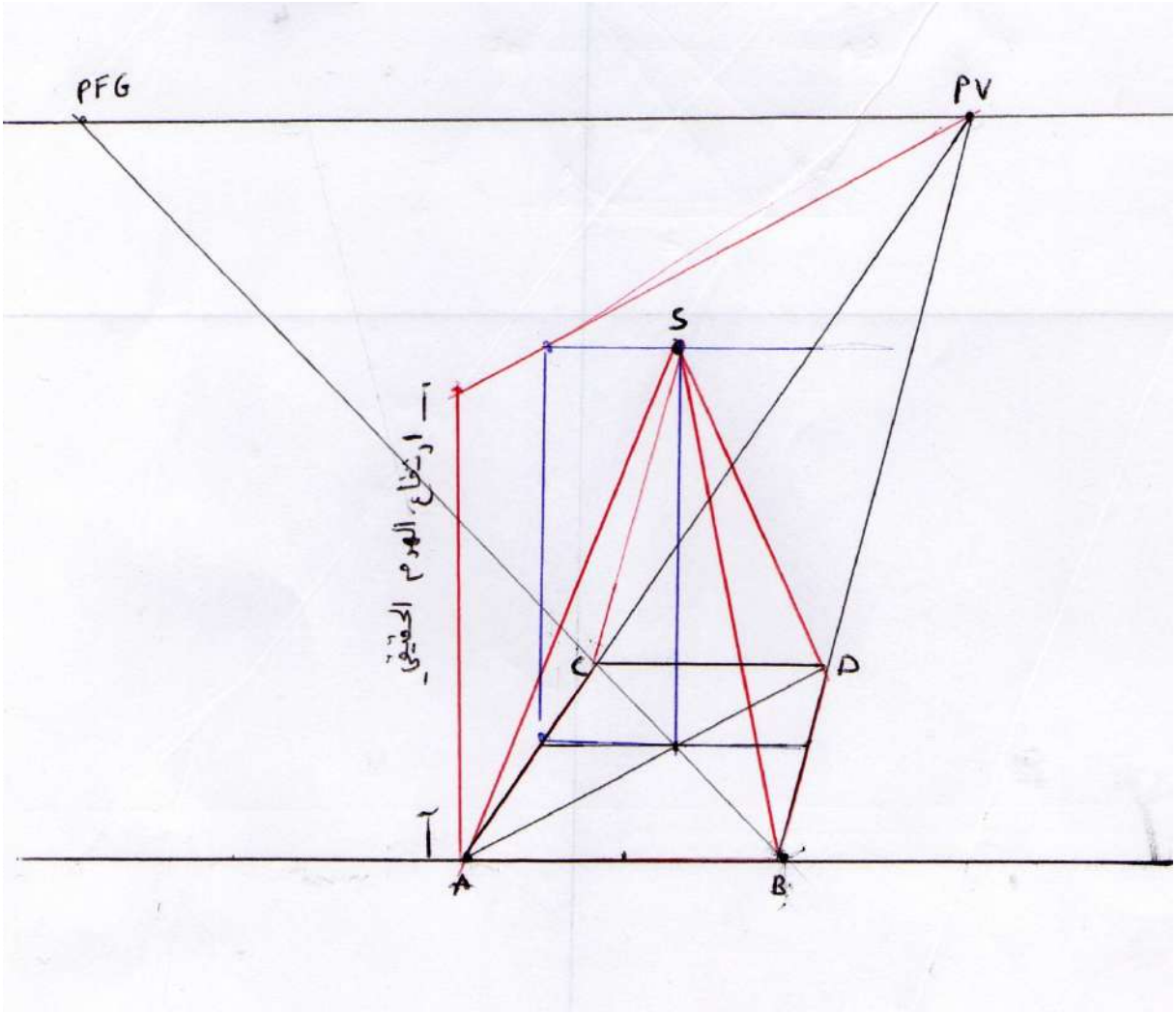
4- تمثيل أسطوانة

نعيد نفس الطريقة التي مثلنا بها سابقا الدائرة على مستويين الأول أرضي والثاني علوي حسب الارتفاع الحقيقي للأسطوانة بهذا الشكل:



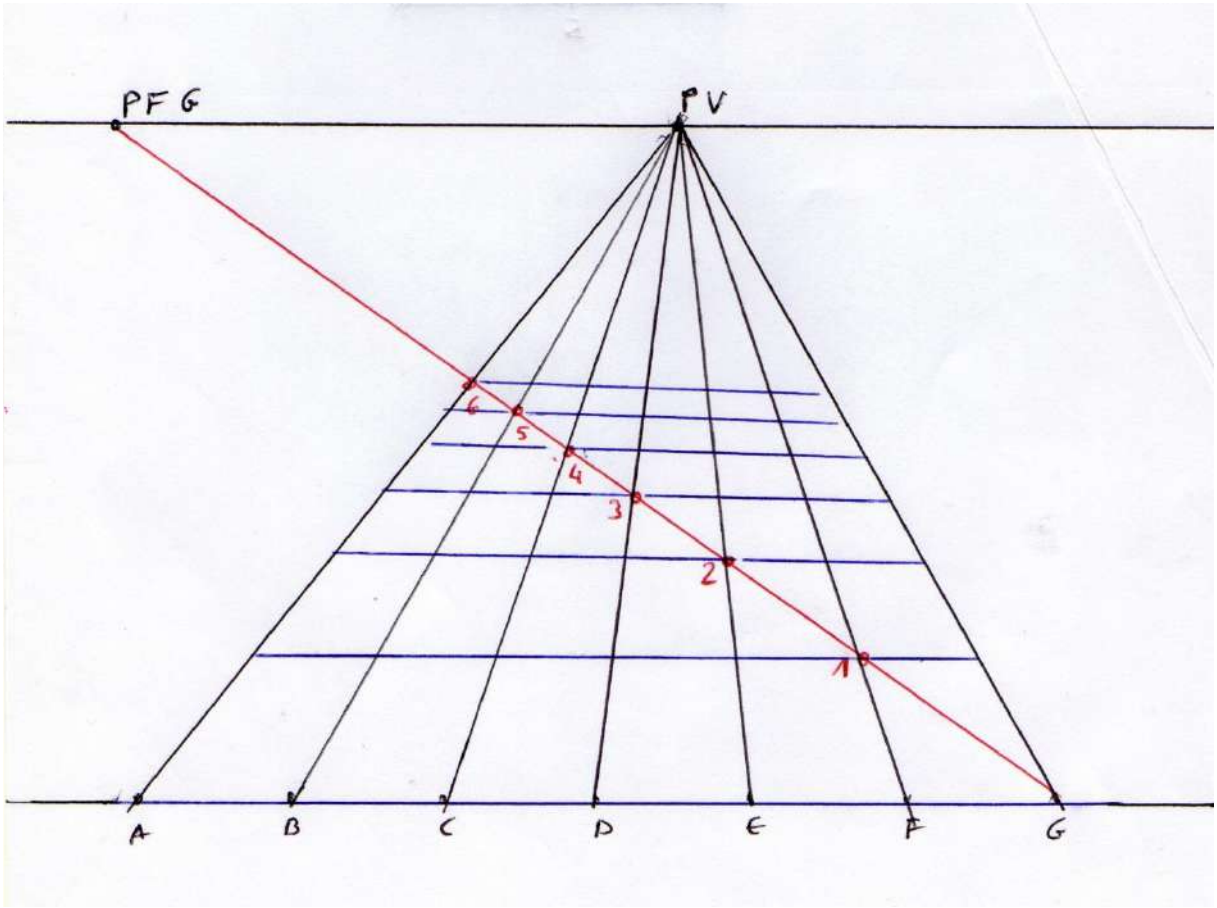
5- <u>تمثيل هرم</u>

انطلاقا من قاعدة الهرم المربعة نرسم أولا مربعا بالمنظور ومن مركزه نحدد ارتفاع الهرم بالاستعانة بالارتفاع الحقيقي الممثل في الشكل أدناه

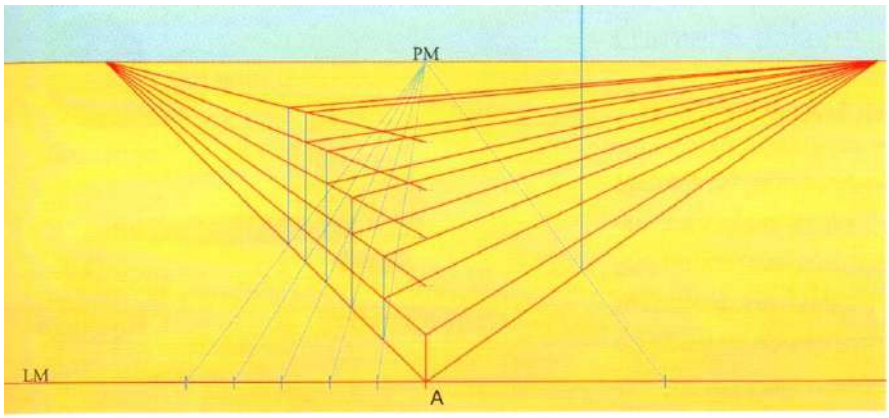


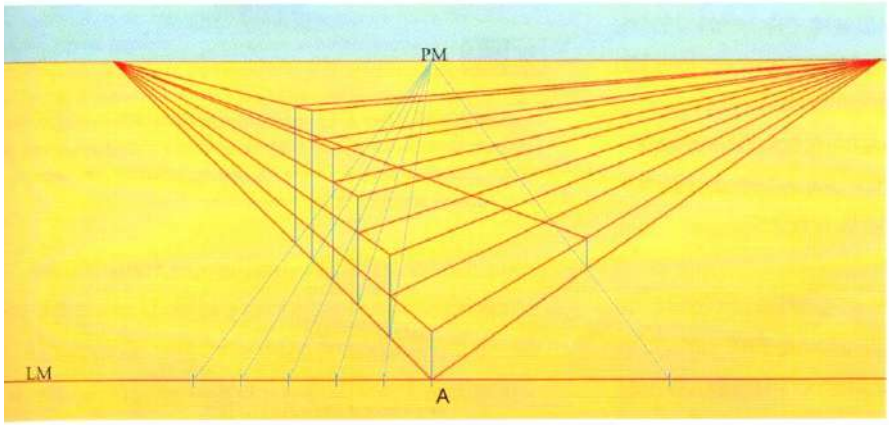
6- تمثيل بلاط

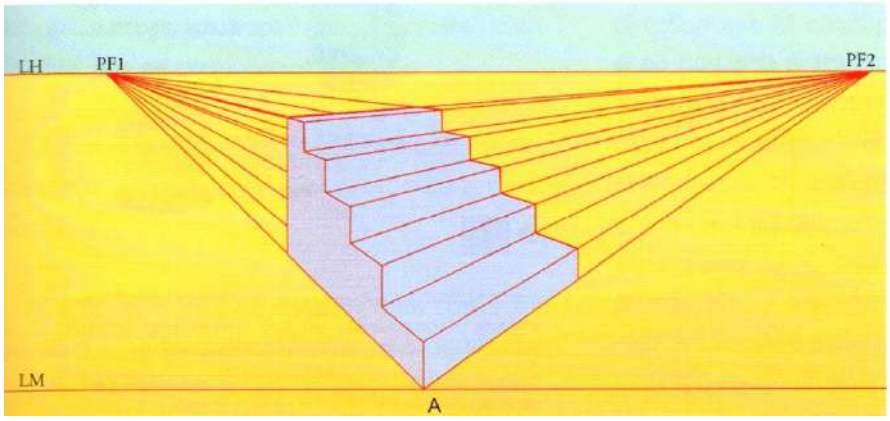
نرسم خط الارض وخط الأفق نعين نقطتي النظر والهروب نقسم خط الأرض إلى أجزاء متساوية تمثل طول ضلع كل قطعة من البلاط فنحصل على النقاط a b c d e f g ثم نصل هذه النقاط بنقطة النظر pv ثم نرسم مستقيما انطلاقا من النقطة g نحو نقطة الهروب pfg فنحصل على نقاطالتقاطع 1-2-3-4-5-6 ونمد من كل نقطة من النقاط الست المتحصل عليها مستقيما موازيا لخط الأرض فنحصل على بلاط بالمنظور



7- تمثيل سلم







2-العدد الذهبي واستعمالاته

أ- مفهومه

العدد الذهبي : 1.618

وهو عدد عجيب يحمل الكثير من الأسراريستعمل للحصول على نسب ترتاح لها العين في الهندسة المعمارية والرسم استخدمه الفراعنة في بناء الأهرام وله علاقة مع السحر يوجد في الطبيعة في قياسات جسم الإنسان عرض الفم على عرض الأنف 1.618 يوجد في قوقعة الحلزون والمجرة وموقع مكة بالنسبة لخارطة الأرض .

إن التناسب بشكل عام (حتى لو لم يكن تبعاً للنسبة الذهبية) هو واحد من أكبر أسرار الجمال، فالوجه يكون جميلاً بوجود تناسب مُتزن في قياساته، والعمارة تكون جميلة إذا ما جاءت أطوالها متناسبة بشكل يريح الناظر، وكل شيء يبدو جميلاً إذا تناسقت أطواله وفق نسب رياضية بعيدا عن العشوائية .

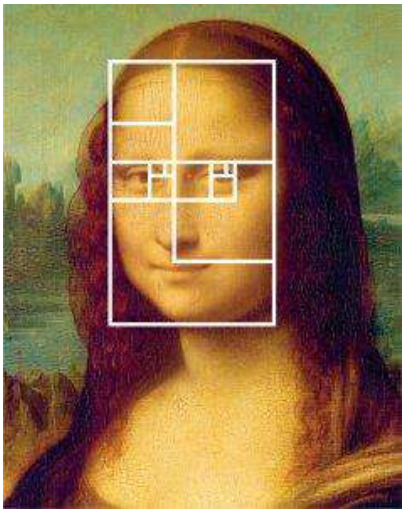
إن النسبة الذهبية موجودة حولنا في الطبيعة: في تركيبة أجسادنا، و في الحيوانات و في النبات والمجرات. لقد أكتشف الباحثون أن جسم الإنسان مُقسم حسب النسبة الذهبية وذلك عدة مرات. إن السُرّة تقسم جسم الإنسان إلى قسمين غير متساويين، النسبة بينهما هي أقرب ما يكون إلى النسبة الذهبية.وأكثر من ذلك أن القسم العلوي من جسم الإنسان (من السُرّة إلى قمة الرأس) يُقسِم أيضاً إلى قسمين غير متساويين، النسبة بينهما كالنسبة الذهبية وذلك عند الحنجرة أمّا القسم السُفلي (من السُرّة إلى أخر القدمين) فهو مقسوم أيضاً (بواسطة الركبة هذه المرّة) إلى قسمين بالنسبة الذهبية. كما توجد النسبة الذهبية بين نصف الكف إلى نصف الإصبع، وغيره من أقسام الإصبع.[9]

وفي العمارة نلاحظ حضور النسبة الذهبية في كثير مما يحيط بنا سواء بُقصد من المعماري، أو بدافع لا واعي منه. أما تاريخياً فتأتي الأهرامات في مقدمة المعالم التي

[9] ينظر " العدد الذهبي" http://ahmedbarahna.jimdo.com

خضعت للنسبة الذهبية ، بينما يُعتبر "البارثينون" أحد أشهر معالم اليونان التي تقوم **على** النسبة الذهبية عن قصد، وتحضر النسبة الذهبية في جامع عقبة في القيروان بشكل واضح في المساحة الكلية، و مساحة فناء المسجد، وفي التناسق المبهر في المنارات[10]

ونلاحظ استعمال العدد الذهبي في أشهر اللوحات الفنية مثل " الموناليزا " لدا فينشي



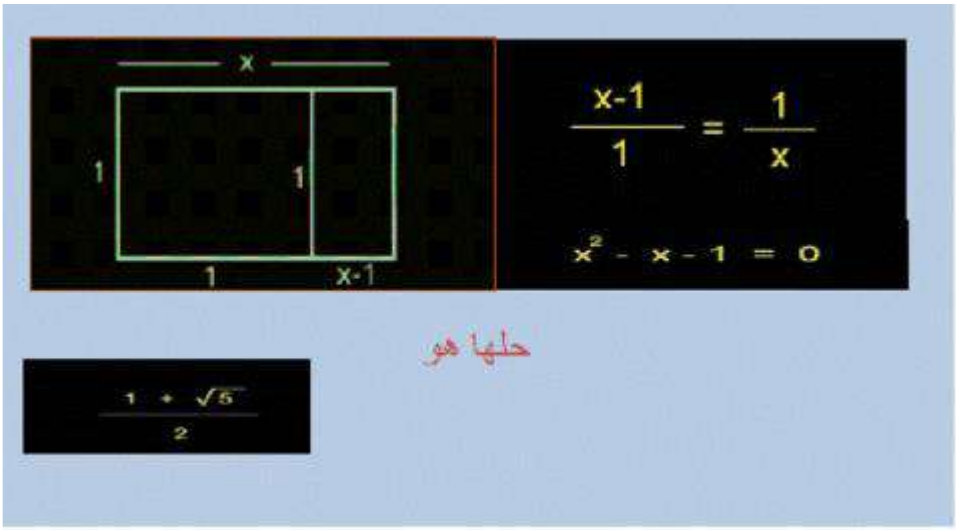
الموناليزا

البارثينون

العدد الذهبي يساوي تقريباً 1.618033988 وقد سمي بالعدد الذهبي نسبة للمستطيل الذهبي، المستطيل الذي طوله x وعرضه واحد ، لو اقتطعنا منه مربع طول ضلعه واحد لبقي "مستطيلا يتناسب بعداه مع بعدي المستطيل الأصلي،و العدد الذهبي هو الحل الموجب للمعادلة:x^2-x-1. وجده fidais وهو العدد الذي استعمله قدماء المصريين في بناء الأهرامات والرومان في بناء المسارح وهو كذلك أساس لمتتالية فيبوناتشي التي حدودها 5,8,13,21,34....التي أوجدها من تأمله لزهرة. المستطيل التالي طوله x وعرضه واحد ، لو اقتطعنا منه مربع طول ضلعه واحد لبقي مستطيل يتناسب بعداه مع بعدي المستطيل الأصلي. . هذا المستطيل أطلق عليه المستطيل الذهبي ، وهناك رسوم هندسية مشابهة لهذا المستطيل وجدت في بعض المواقع الأثرية. ومن الشكل السابق يمكن التعبير عن التناسب بالشكل التالي"[11]

[10] ينظر " العدد الذهبي" http://ahmedbarahna.jimdo.com

[11] م ن



ب-للحصول على مستطيل ذهبي :

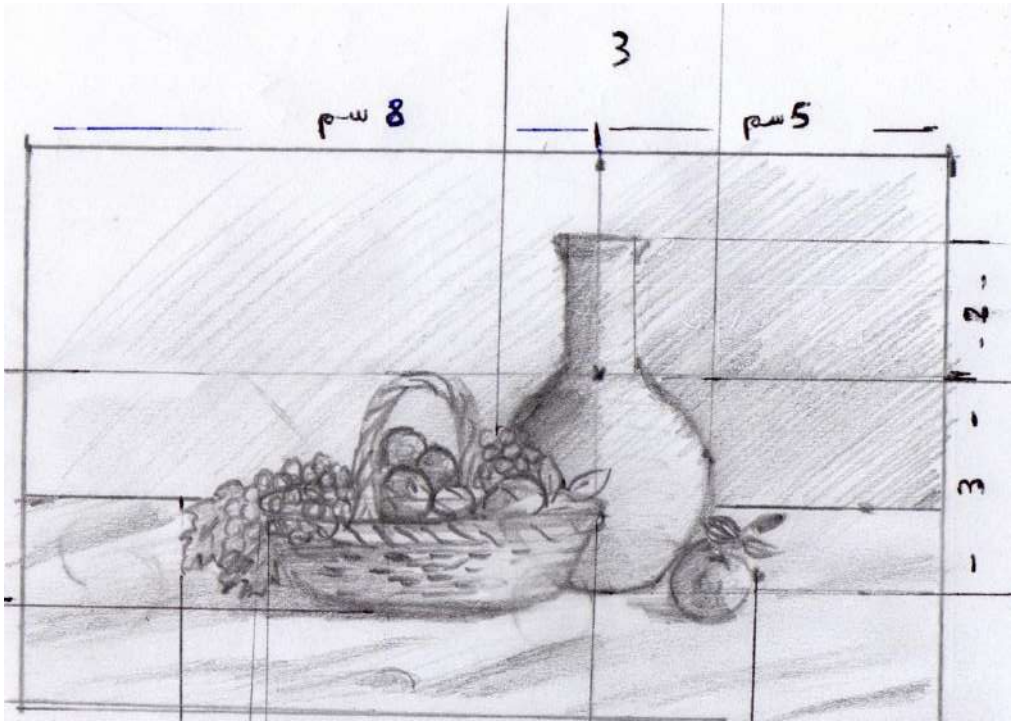
الطول=العرض ×1.618

العرض =الطول ÷ 1.618

الصيغة الذهبية : أ ÷ ب = 1.618 =أ+ب ÷ أ

للحصول على نقطة ذهبية في مستطيل نقسم الطول على 1.618 و نقسم العرض على 1.618 ثم نسطر خطين متعامدين تقاطعهما هو النقطة الذهبية

يمكن أن يستعمل الخط الأفقي في فصل السماء عن البحر ورسم باخرة في النقطة الذهبية مثلا تستعمل النسبة الذهبية في رسم العناصر داخل اللوحة فمثلا في الطبيعة الصامتة يمكن أن يكون ارتفاع الجرة ÷ عنقها = 1.618 وبجانبها سلة عرضها =طول الجرة وتفاحة طولها يساوي طول بطن اجرة على 1.618 والكل في إطار ذهبي وهكذا أي تستعمل النسبة الذهبية في التكوين وبناء العناصر المكونة للموضوع على هذا النحو مثلا:



ج-الحلزون الذهبي:

لرسم حلزون ذهبي نستعمل متتالية فيبوناتشي [12]:

1

2=1+1

3=1+2

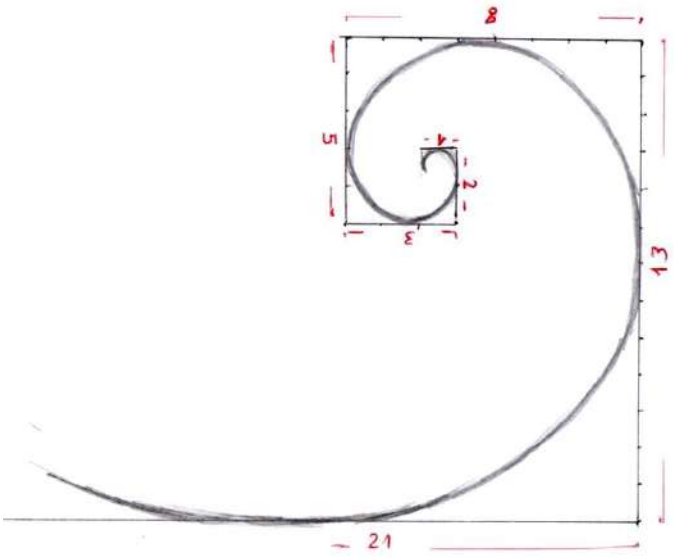
5=2+3

8=3+5

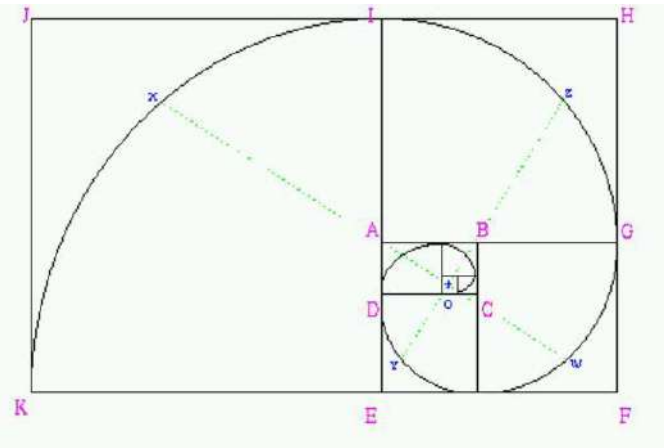
وتعرف هذه المتتالية بشكل مبسط أنها متتالية الأرقام التي ينتج فيها كل رقم من مجموع العددين السابقين له والتي حداها الأولان يساويان الواحد وقد كانت دراسة الأرانب التي تتكاثر وفق هذه المتتالية السبب في اكتشافها ينظر " العدد الذهبي" http://ahmedbarahna.jimdo.com:[12]

13=5+8 وهكذا

أو باستعمال طول اختياري يضرب في العدد الذهبي ثم تضرب النتيجة بدورها في العدد الذهبي وهكذا ،ثم نستعمل الأعداد المتحصل عليها في رسم الشكل التالي على هذا النحو



أو على هذا النحو:



ونلاحظ تواجد النسبة الذهبية في خلق الله تعالى:

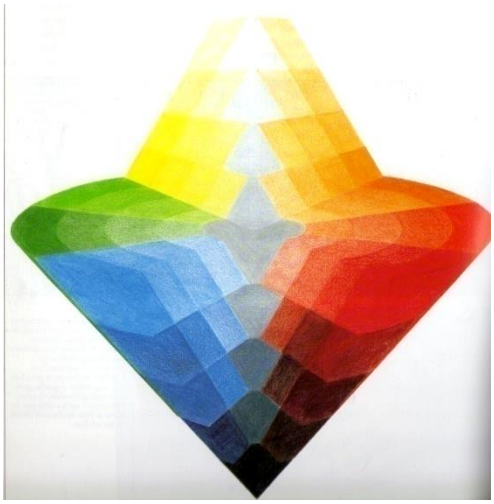
في قوقعة الحلزون وفي المجرة

<u>تمارين تطبيقية</u>:

1- للتمرن أكثر على استعمال العدد الذهبي يقوم الطالب بإنجاز طبيعة صامتة بقلم الرصاص في مستطيل ذهبي مع توظيف العدد الذهبي في بناء الموضوع والنسب الذهبية في ترتيب العناصر ودراسة موضعتها في فضاء اللوحة

2- رسم حلزون ذهبي والبحث في زخرفته بزخارف هندسية أو نباتية باستعمال الألوان المائية

3-الألوان:



أ-مواد الأصباغ

تستخرج الأصباغ من ثلاثة مصادر طبيعية (نباتي –حيواني – معدني)

وتستحضر وتصنع بطرق كيماوية للتسويق

تنقسم الأصباغ إلى ثلاثة أنواع : الزيتية – المائية – الجافة

* الالوان الزيتية : التي تمزج مع الزيوت ولا يضاف لها الماء وهي أصناف: منها الخاصة بالزجاج والخاصة بالحديد والخاصة بالخشب والبرنيقية والخاصة باللوحات الفنية

*الالوان المائية : تمزج مع الماء عند الاستعمال وتوجد في شكل مسحوق أو يابس أو سائل أو عجين .

*الألوان الجافة تستعمل دون إضافة أي سائل مذيب وتوجد في شكل أقلام أو خشيبات كأقلام التلوين والفحم والدميّة (سونجين) وأقلام الشمع والطباشير والحجر الأسود .

كما يمكن تصنيف الديترومب وحجر جوز الغال والحبر بألوانه والسيبيا والبيستر ضمن الألوان المائية.

ب-الطرق التقليدية في استخراج الوان صباغة النسج

- الأحمر الزاهي أو القاني: وهو لون يصنع من نبتة متواجدة بوفرة في كلّ المناطق الجبلية الجنوبية، وهي جنس نبات متسلّق يستخرج من جذوره مادّة الأليزارين الحمراء.[1]

-الأزرق النيلي: يستخرج من خلاصة النيلة وهي نبتة تنمو في المناطق الحارّة وتباع في الأسواق.

-الأصفر: يستخلص من البليحاء[2] وهي نبته أزهارها عطرة أو من الزعفران[3] وهو " جنس نبات بصلي زهره أحمر إلى الصفرة من فصيلة السوسنيّات يستعمل لتطييب بعض أنواع المرق أو الحلويّات"[4]

- البرتقالي: يستخرج من نبات الحناء[5] وهو" من فصيلة الحنّائيات يتخذونه للخضاب الأحمر المعروف وله زهر أبيض كالعناقيد يزرع في البلدان الحارة".[6]

- الأخضر: ينتج بمزج النيلة بالبليحاء [7] ،أي بخلط الأزرق مع الأصفر.

- الأسود : يحضّر بمزج النيلة ببراعم ونتوءات شجر السنديان الغنية بالدباغة التي تتكوّن حول بيضة ويرقة نوع من الحشرات غشائية الأجنحة، وسولفات الحديد والبليحاء.[8] أو يستخرج من الزاج وهو ملح يستعمل في الصباغ.[9]

-البنفسجي: يصنع من النيلة ومعجون راسب الكلس [10]

-البني يستخرج من خلاصة الحديد والرصاص.[11]

ولتبييض النسج توضع الصوف في محلول يحتوي على صودا عالية او يغلى في ماء مشبع جدا بالصابون

---

[1] -Petit la rousse en couleurs

[2] -E Villot p Moeurs coutumes et institutions des indigènes de l'Algérie . édition Adolphe Jourdan 1888 p356

[3] Moukhalifa Aouf . introduction de « Le costume traditionnel Algérien » ENAG édition 2004

.

[4] - المنجد الأبجدي

[5] M Aouf introduction op cit

[6] -المنجد الأبجدي

[7] E Villot op cit p356

[8] -idem

[9] -المنجد الأبجدي

[10] - E Villot op cit p 356

[11] M .Aouf . introduction op cit

ج- الوان الطيف

إن الشرط الأساسي لإدراك اللون هو توفر مصدر ضوئي طبيعي أو اصطناعي فالعين لا ترى شيئا في الظلام. والضوء الطبيعي يبدو للعين بلون ابيض لكنه في الحقيقة مؤلف من مجموعة من الألوان ويمكن الكشف عنها باستعمال الموشور[12] يمكن تفكيك الضوء الطبيعي إلى ألوان الطيف السبعة ، ذلك أنه حين نقوم بتعريض هذه القطعة البلّورية لأشعة الشمس نلاحظ ارتسام سبعة ألوان على السطح المقابل لها وهي :(الأحمر –البرتقالي-الأصفر –الأخضر-الأزرق الفاتح-النيلي – البنفسجي) وهي الألوان نفسها التي تظهر على شكل قوس في السماء بعد سقوط المطر.[13]

والحقيقة ان هناك ألوان تحت الحمراء وفوق البنفسجية لا تدركها العين لكنها موجودة ذلك ان مجال الرؤية محدود عند الانسان.

رسم توضيحي لتدرج طيف الضوء الأبيض

تحت الحمراء / أحمر / برتقالي / أصفر / أخضر / أزرق / نيلي / بنفسجي/ فوق البنفسجية

(لاتراها العين) (------------------------تراها العين------------------------) (لاتراها العين)

[12] - الموشور ج مواشير مجسم من بلّور تكون قاعدته مثلّثة الأضلاع وهناك مواشير قاعدتها رباعية أو خماسية

[13] IAIN HUTTON-JAMIESON « Esquisse au crayon de couleurs »KONEMANN 1998 p34

د-كيف نرى الألوان المادية:؟

حين نضع نصب أعيننا محفظة حمراء مثلا فإن سطح المحفظة بطبيعة اللون المصبوغ به يقوم بامتصاص كل الموجات ويعكس الموجة الحمراء فقط إلى عين الانسان فترتسم المحفظة مقلوبة في شبكية العين ويترجم الدماغ الصورة لندرك اللون الاحمر[14]

- والاشياء البيضاء تعكس كل الامواج ولا تمتص شيئا فتتراءى للعين بيضاء لهذا نسمي الابيض قيمة ويفسر هذا ارتداء الملابس البيضاء في الصيف .

-الاشياء السوداء تقوم بامتصاص كل الاشعة ولا تعكس شيئا يسمى الاسود قيمة لهذا نلبس الملابس القاتمة في الشتاء للشعور بالدفء.

اللون هو انطباع يحدثه الضوء النابع من منابع ضوئية أو منعكس من الأجسام[15]

ه-الألوان الأساسية الضوئية:

الأزرق النيلي

الأخضر الزمردي

الأحمر البرتقالي

و-الالوان الثانوية الضوئية

الاخضر مع الأزرق النيلي يعطينا أزرق فاتح(سيون)

الأخضر مع الأحمر البرتقالي يعطينا أصفر

الأزرق النيلي مع الأحمرالبرتقالي يعطينا أحمر (ماجونتا)

[14] IAIN HUTTON-JAMIESON op cit p34
[15] -petit la rousse en couleurs dictionnaire encyclopedique pour tous librairie larousse Paris 1980

وحين نمزج الالوان الاساسية الضوئية الثلاثة نحصل على الابيض

س- الألوان الاساسية المادية:

الازرق الفيروزي أزرق (سيون)

الاحمر (ماجونتا)

الاصفر الليموني

ح-الالوان الثانوية المادية:

الازرق (سيون) مع الأحمر (ماجونتا) يعطينا البنفسجي أو الازرق النيلي

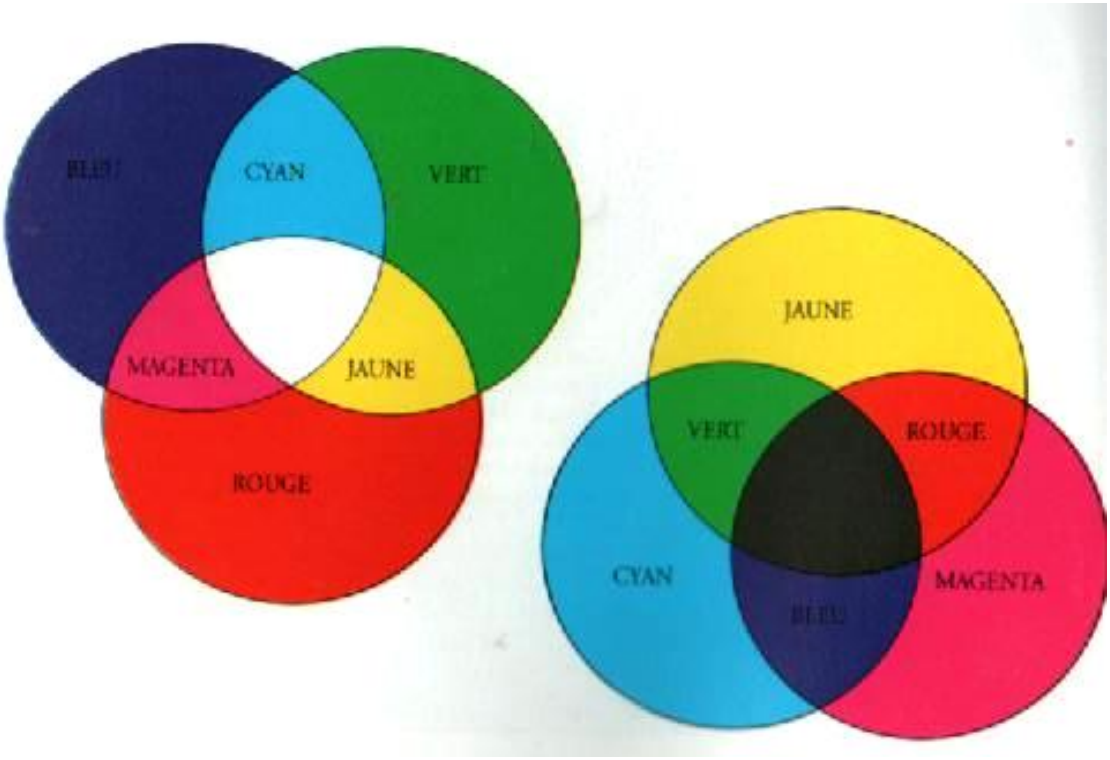
الاحمر ماجونتا مع الاصفر الليموني يعطينا البرتقالي أو الاحمر البرتقالي أو (الأحمر القاني إذا تغلبت كمية الماجونتا على الأصفر) لذا يعتبر الأحمر القاني درجة من درجات البرتقالي ولهذا السبب ليس أساسيا فهو مركب من لونين)

الاصفر الليموني مع الازرق سيون يعطينا الاخضر الزمردي

حين نمزج الألوان الأساسية المادية الثلاثة نحصل على لون داكن قريب من الأسود[16]

ملاحظة : نلاحظ أن، الألوان الثانوية في الألوان الضوئية هي نفسها الألوان الأساسية في الألوان المادية والعكس صحيح

[16] IAIN HUTTON-JAMIESON op cit p 34



الألوان المتضادة المادية وتسمى أيضا المكملة:

الأحمر ماجونتا(لون أساسي) مضاد للون الأخضر وهو لون ثانوي

الأصفر الليموني (لون أساسي) مضاد للبنفسجي(لون ثانوي)

أأزرق سيون أو الفيروزي (لون أساسي) مضاد للبرتقالي (لون ثانوي) [17]

وتسمى المتضادة لأنها لا تربطها أي علاقة بمعنى أنها لا تتضمن لونا مشتركا وتسمى مكملة لأنها تكمل بعضها بالنسبة لمجموعة الألوان الأساسية الثلاثة فكل لون أساسي يكمله لون ثانوي مركب من اللونين الأساسيين المتبقيين.

[17] Johann Wolfgang von Goethe THÉORIE DES COULEURS édition imprimée collector grand luxe p13

الألوان المنسجمة:

الألوان المنسجمة عكس المتضادة فالانسجام يعني وجود علاقة تربط اللونين أي وجود لون مشترك بينهما مثلا البنفسجي والأزرق لونان منسجمان يحتوي كل منهما على اللون الأزرق ، البرتقالي والأحمر يشتركان في اللون الأحمر وهكذا

تباين الالوان الحارة والباردة:

الالوان الحارة وهي على الترتيب في الدائرة اللونية :

الاصفر-البرتقالي المصفر –البرتقالي –البرتقالي المحمر-الاحمر- البنفسجي المحمر: وهي الوان توحي بالحرارة والدفء وتبعث في النفس الحيوية والنشاط[18]

الالوان الباردة وهي في ترتيب الدائرة اللونية : الاخضر المصفر –الاخضر –الاخضر المزرق-الازرق – نيلي – بنفسجي وهي توحي بالبرودة وتبعث في النفس الشعور بالهدوء والسكينة[19]

ملاحظة : يعتبر كل من البنفسجي المحمر والأخضر المصفر لونين حارين وباردين بحسب استعمالهما في اللوحة

[18] Johann Wolfgang von Goethe op cit p 21
[19] idem

مميزات التباين عند تجاور الالوان الحارة والباردة:

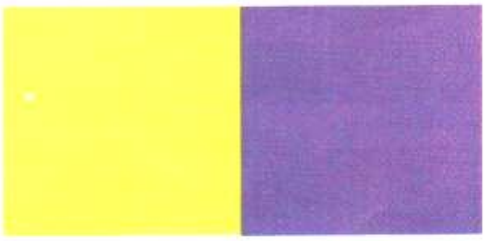
الألوان الحارة توحي بتقدم الاشكال المصبوغة بها إلى الامام وتعطينا الشعور بالقرب بينما توحي الأشكال المصبوغة بالأوان الباردة بالبعد وهكذا فإن كل واحد منهما يبرز الثاني عند تجاورهما.[20]

وتباين الالوان في اللوحة يكسبها حيوية .

الشجرة المصفرة قريبة والسماء البنفسجية بعيدة والتباين صارخ في الصورة الظاهرة في الأسفل.

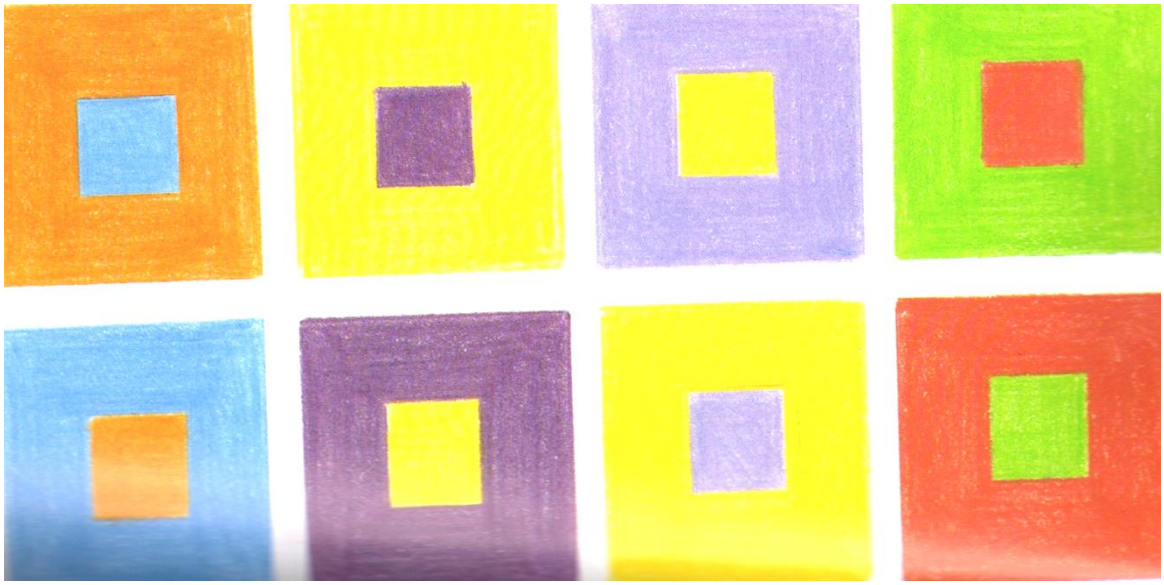
اللونان المتباينان البنفسجي والاصفر يبرز كل منهما عند تجاورهما .

اللون الأصفر المحاط باللون البنفسجي المكمل له يظهر وكأنه أفتح في الدرجة مقارنة باللون الأصفر المجاور للبنفسجي مع أنهما بنفس الدرجة وهذا مجرد وهم وخداع بصري يمكن استخدامه في اللوحة.



[20] IAIN HUTTON-JAMIESON op cit p 36

بالتمعن في المربعات الصغيرة المطوقة والمربعات الكبيرة المحيطة لكل لون نلاحظ أنها تظهر وكأنها بدرجات لونية مختلفة وهذا مجرد وهم



حين يكون اللون فاتحا ويطوق بلون داكن نسبيا يظهر أكثر توهجا تماما مثل الشعلة في الظلام لكن حين يطوق بلون فاتح يظهر وكأنه قد قل توهجه مثل الشعلة في النهار[21]

يكون التباين حادا في تجاور الألوان الأساسية

ويضعف عند وجود علاقة تربط الألوان فيما بينها فالبرتقالي والأخضر مثلا كلاهما يحتوي على نسبة من الأصفر

والبنفسجي والأخضر كلاهما يحتوي على نسبة من الأزرق

البرتقالي والبنفسجي كلاهما يحتوي على الأحمر

ينطفئ التباين عند مزج الألوان بالأبيض والأسود

[21] IAIN HUTTON-JAMIESON op cit p 36

الرماديات الملونة:

الرمادي يتكون بمزج الأسود والأبيض وهما قيمتان وحين نضيف هذا المزيج أي الرمادي إلى أي لون من الألوان

يصبح هذا اللون رماديا ملونا – يمكن تفتيح الرمادي الملون بإضافة المزيد من الأبيض و ويمكن أن يصبح معتما داكنا بإضافة المزيد من الأسود.

الوحدة والتنوع في التركيب الفني:

يفترض أن يكون التركيب في بناء العمل الفني نتيجة تخطيط واع ومدروس يتحكم في توزيع العناصر التشكيلية وفق المبادئ الجمالية من توازن وانسجام وحركة ووحدة وتنوع حتى يبدو العمل الفني متكاملا ومترابطا

* **تحديد مركز جاذبية اللوحة الفنية**:

يكون العمل الفني ناجحا إذا وفق الرسام في تحديد مركز جاذبية للوحته وتنظيم فضائها من حيث توزيع الكتل والفراغات والقواتم والفواتح

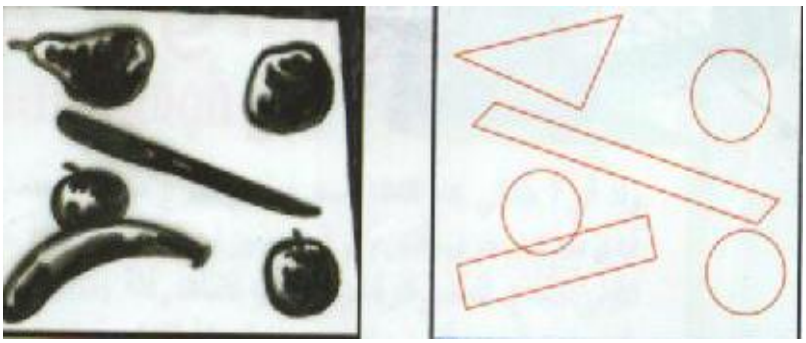
الوحدة: في العمل الفني هي صياغة العناصر التشكيلية للوحة وانصهارها لتشكل كلا متكاملا في التكوين.

التنوع: هو توزيع العناصر التشكيلية بأسلوب جذاب وحيوي بعيد عن الرتابة والنمطية وبعيد عن التنوع لأجل التنوع وهكذا يحصل الانسجام بين العناصر.

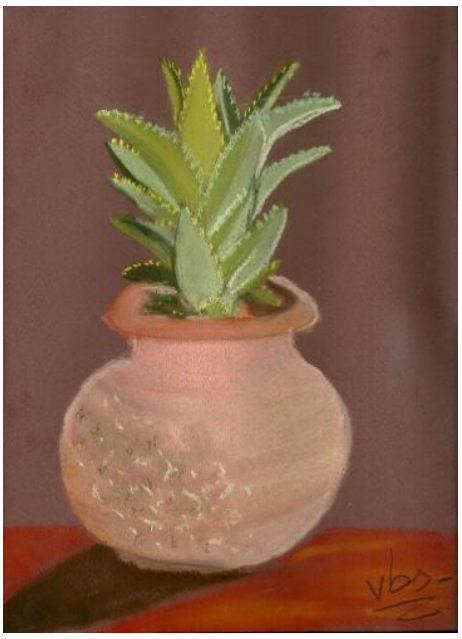
واي اختلال بين الوحدة والتنوع يفقد العمل الفني مقوماته الجمالية لان التناسب هو صلب العمل.

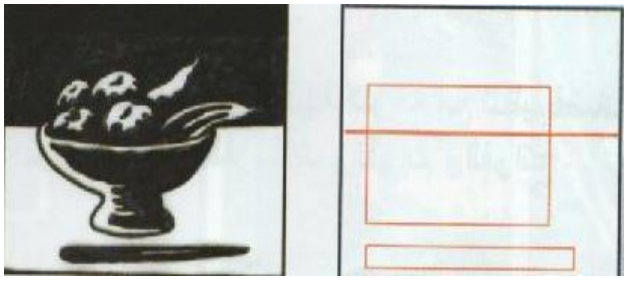
إن المبالغة في التنوع تشتت النظر بدل أن تجلبه إلى صورة جامعة تستريح لها النفس.

مثل الصور التالية:



أما المبالغة في الوحدة تؤدي إلى الشعور بالملل لانحصار الموضوع في عنصر أو عنصرين متكتلين وتفقد اللوحة حيويتها وتميل إلى الجمود.





يؤدي التوفيق بين الوحدة والتنوع إلى تكوين يريح العين والنفس يشد انتباه المشاهد ليتجول ببصره في مساحة اللوحة دون انزعاج ويكسب العمل الفني توازنا في البناء

اللون والمنظور:

يتأثر اللون بالمسافة والبعد حيث كلما كانت الأشياء أقرب إلى المشاهد كانت أكر وضوحا وبدت ألوانها بدرجاتها الحقيقية وكلما ابتعدت مالت إلى الضبابية [22]

ويفسر هذا بكون الهواء محمل بالغبار والبخار والغازات وكلما زادت المسافة بين المشاهد والشيء المرئي زادت كثافة تلك المواد مما ينقص من شفافيته مثلما هو الحال حين نضع عددا من قطع الزجاج فوق بعضها البعض فتنقص شفافيتها هذا من جهة كما تدخل مؤثرات أخرى في تغيير اللون حين يبتعد عن العين وهي انعكاس زرقة السماء ونور الشمس . وهذا ما يفسر اللون البنفجي الذي تأخذه الجبال في الأفق البعيد

[22] Santigo Arcas op cit p138-139

4-رسم جسم الإنسان

أهمية رسم جسم الإنسان:

إن إتقان رسم جسم الإنسان هو من الأهمية بمكان في التعبير التشكيلي عن الاحساس الإنساني في الرسم التشبيهي وتحديدا في المذهب الواقعي الذي يهتم بالدرجة الأولى بتجسيد البعد العاطفي والاجتماعي والثقافي والتاريخي وتمثيل الإنسان ووصف أجوائه .

ويعتمد على لغة تشكيلية تحاكي الواقع بليغة الوصف للتعبير عن فكرة ما أو دراما أو قصة و تحتل فيه الشخصيات المخططات الأمامية حتى تظهر تفاصيل الملامح الوجهية و الحركات الجسمية التي تعبر عن معاني محددة تسهل قراءة الرسالة البصرية الموجهة للمتلقي[23]

ويعمل الرسام هنا عمل المخرج المسرحي في اختيار الشخصيات الرئيسية والثانوية وتحديد الحركات والتعابير والملابس والديكور والاضاءة والمشهد ككل حتى يقترب من الواقعية في الوصف.

أهمية إتقان رسم الأقمشة والملابس

اللباس لغة واصفة متعددة الدلالات.بحيث يمكن من خلال اللباس التعبير عن الغنى والفقر والطبقة الاجتماعية والانتماء الطائفي والديني والحر والبرد والحركة والسكون...الخ وهي عنصر يلازم الانسان واتقان رسمها تابع لاتقان رسم جسم الانسان.

[23] Dinet Etienne .Les fléaux de la peinture moyens de les combattre . édition Henri Laurens .Paris 1926

المعارف الضرورية السابقة لتعلم رسم جسم الانسان وملابسه:

قبل التمرن على رسم جسم الإنسان يجب أن نكون على علم بمادة التشريح الفني وهذا حتى لا نقع في الخطأ في تمثيل العضلات الوجهية عند الابتسام والغضب والحزن وما إلى ذلك وكذلك في تمثيل حركات الجسم ككل

كما يجب أن نكون على دراية بقوانين النسب والقياسات حتى يكون الرسم التخطيطي سليما

ويجب أن نكون قد تمرنا بشكل كاف على التهشير والتظليل.

ويجب التمرن على الكروكيات بشكل مكثف

القواعد الأساسية في تعلم رسم جسم الإنسان

1-الممارسة والتكرار مفتاح لتعلم رسم جسم الإنسان وغيره من الموضوعات يجب اكتساب المهارة من المداومة والحرص على تكرار التمرين الواحد حتى درجة الإتقان

والرسوم الموجودة أسفله هي تمارين تطبيقية لاكتساب خبرة في رسم كل أجزاء جسم الإنسان.

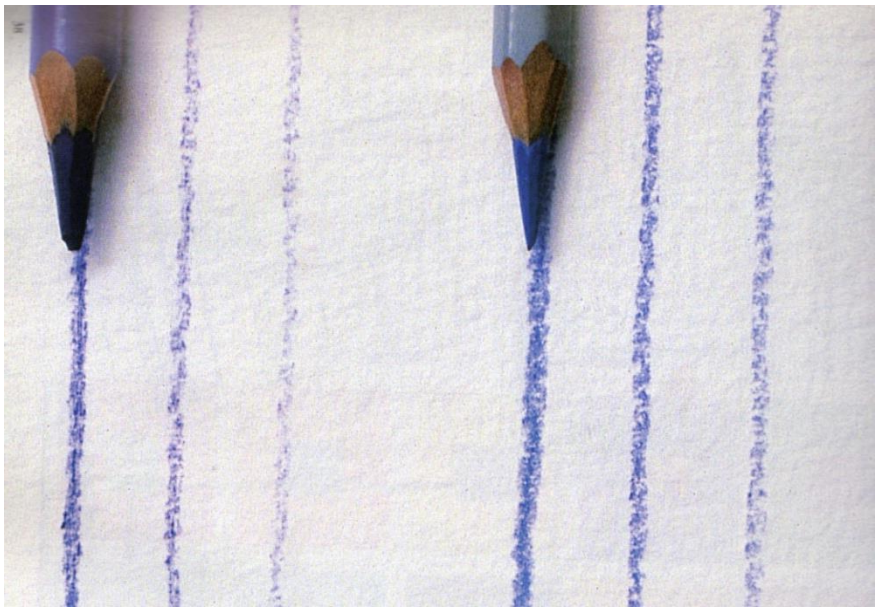
2- يجب أن لا يصاب الطالب بإحباط إذا فشل في المحاولة الأولى لأن الوقوع في الخطأ يجبر على التصحيح و من التصحيح يرسخ التعليم.

3- في حالة ضعف الطالب في النقل المباشر وقلة خبرته في الاعتماد على العين المجردة لتحديد النسب والقياسات يمكن له الاعتماد على طريقة المربعات كما هو الحال في رسم الخرائط ثم بالممارسة والتكرار يستغني عنها لاحقا ويجب أن لا يخجل من استعمال هذه الطريقة في البداية لأنها معبر إلى اكتساب الخبرة والمهارة في النقل الصحيح.

التمرن على التهشير

من الأهمية بمكان التدرب المتواصل على التحكم في اليد لرسم مختلف أنواع الخطوط الضرورية سواء في البناء أو التظليل .

وإذا كان البناء مهما لتحديد الأشكال المرسومة فإن التظليل لا يقل أهمية كونه يمنح الأشكال حجما من خلال المنحنيات الظلية والتلاعب بالدرجات اللونية لإظهار النور والظل أو لتجسيد ملمس الأشياء وإبراز المواد .[24]



يستعمل التهشير باختلاف أنواعه في تمثيل المادة والملمس والحجم

والمقصود بالتهشير الخطوط المستعملة في ملء المساحات الفارغة أي في تظليلها وتلوينها وهناك الكثير من الرسامين الذين ينبذون تقنية المسح بالأصبع في التظليل ويعتبرونها أقل جمالية من التهشير لأنها لا تترك أثرا للقلم بينما يضفي التهشير بخطوطه المتنوعة سحرا خاصا على العمل الفني .

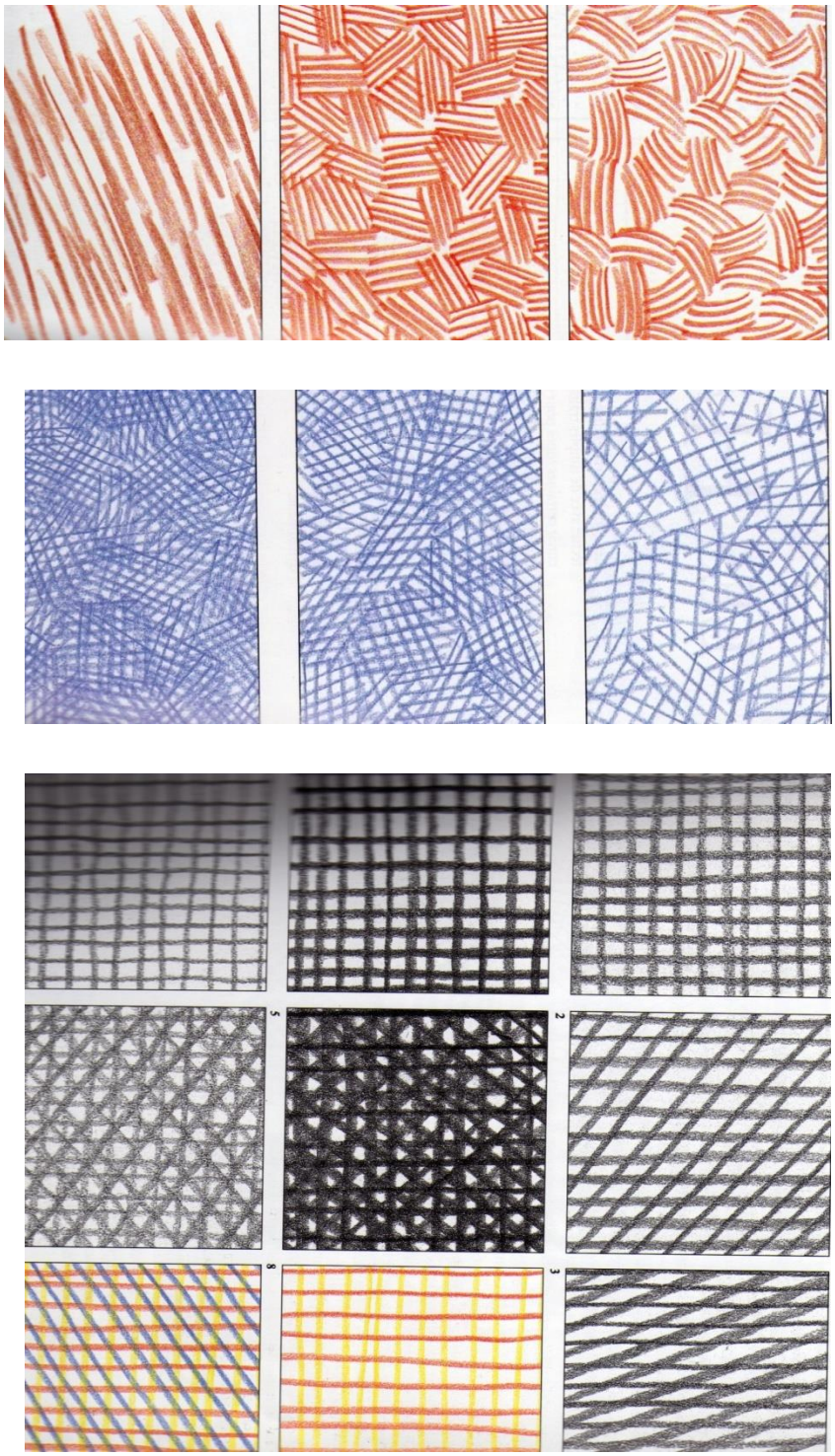
وهناك عدة أنواع من التهشير منها ما يقوم على خطوط ملتوية وهناك ما هو أقرب إلى التنقيط وهناك من يستعمل خطوطا متوازية متقاربة ورفيعة جدا وهناك المتقاطعة عموديا والمتقاطعة في كل الاتجاهات وما إلى ذلك . [25]

ويمكن التمرن عليه بالممارسة والتكرار من خلال إعادة نقل النماذج المختلفة منه ومن بينها

---

[24] **Renaud d'Enfert : « L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850) », 2003, Belin p20**

[25] [25] IAIN HUTTON-JAMIESON op cit p 36



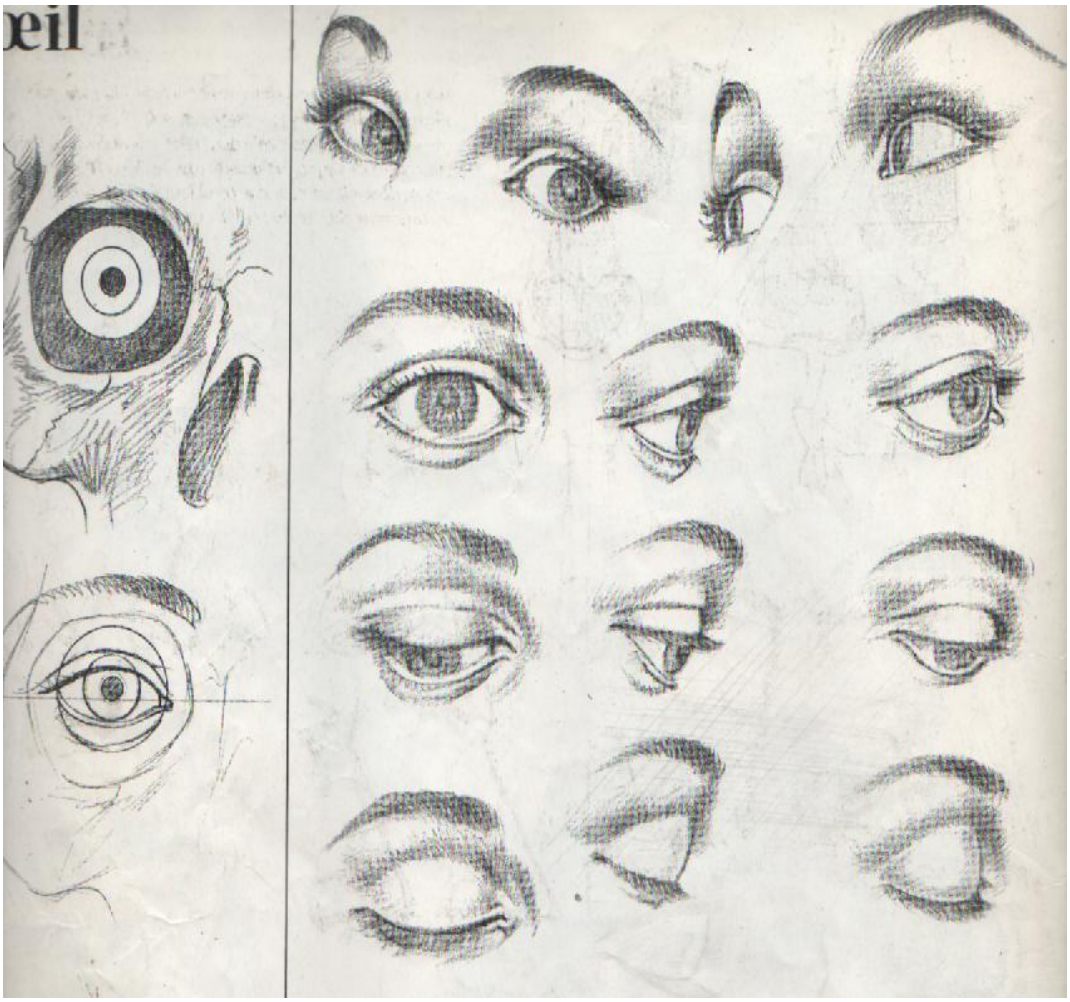
ثم محاولة تمثيل الحجم والملمس من خلال تطبيق بعض التمارين للتمرن على التحكم في اليد وأنواع الخطوط والتظليل بالتهشير يليها التمرن على تمثيل التعابير الوجهية المختلفة التي تترجم البعد العاطفي من خلال الكروكيات :

وبعد التمرن على الكروكيات يجب التعمق أكثر في دراستها مع أخذ التشريح بعين الاعتبار والتشريح يشمل دراسة العظام والعضلات .[26]

فالشكل الخارجي للوجه مثلا أو أي عضو من الأعضاء الخارجية تتبع منحنياته الظلية الشكل الذي يحدده شكل العظام المكسوة بالعضلات بمعنى أن معرفة بنية العظام والعضلات هي أساس النجاح في تمثيل جسم الإنسان وضبط قياساته ونسبه وتحديد المساحات البارزة والمقعرة للشكل الخارجي والدقة في رسم التفاصيل التي تتطلبها المحاكاة للاقتراب من الواقع وتجسيد الشبه ونقل الحركة والتعابير الوجهية والجسدية.

تظهر الصورة في اليسار شكل حجاج العين وجزء من عظام الوجه ، ثم نلاحظ أن شكل هذه العظام يستغل في التكوين عند رسم العين والوجنة والجبهة إذ يحدد بدقة مساحات التظليل البارزة والمقعرة .

[26] Charles Bargue, Jean Léon Gérôme : « Cours de dessin », 2003, ACR Edition p8

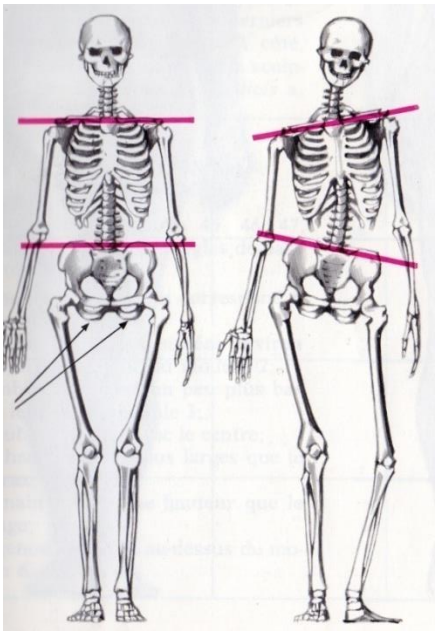

eil

إذن علم التشريح يعتبر دعامة أساسية لرسم الإنسان والعلاقة بين التشريح والرسم قديمة جدا فقد اهتم الإغريق بتشريح الإنسان وتحديد القياسات المثالية لجسمه ودراسة الحركات والخطوط والتعابير المختلفة.

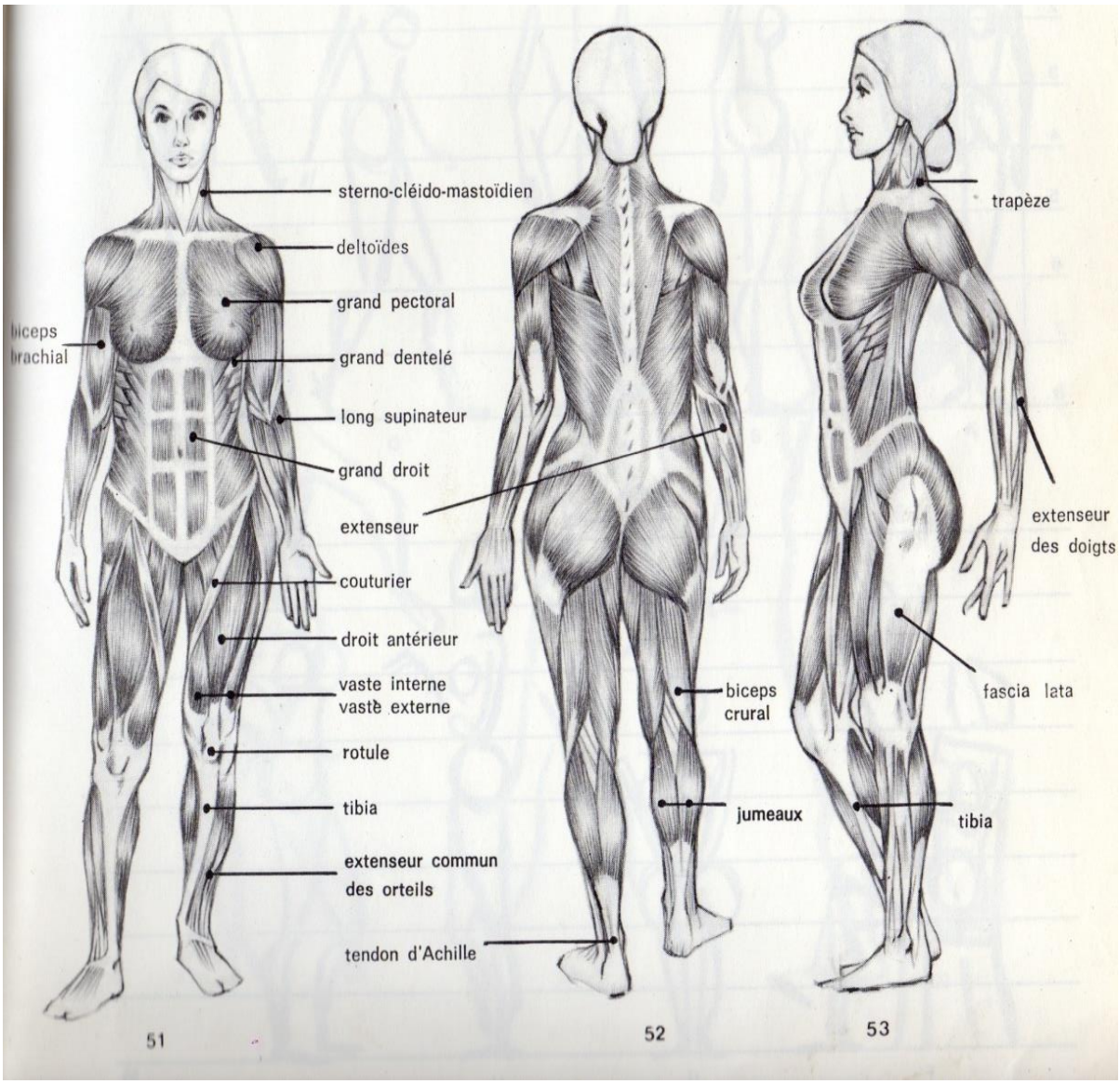
وأسسوا بذلك القواعد الأساسية التي طورت الفن انطلاقا من العصر القديم مرورا بعصر النهضة ووصولا إلى عصرنا الحالي ، حيث نلاحظ أن ميكال أونج استمد طريقته في النحت والرسم من الأسلوب الإغريقي القديم وحتى بيكاسو في عصر الكلاسيكية الجديدة استلهم بعض أفكاره من مفاهيم إغريقية قديمة[27]

مبادئ في التشريح

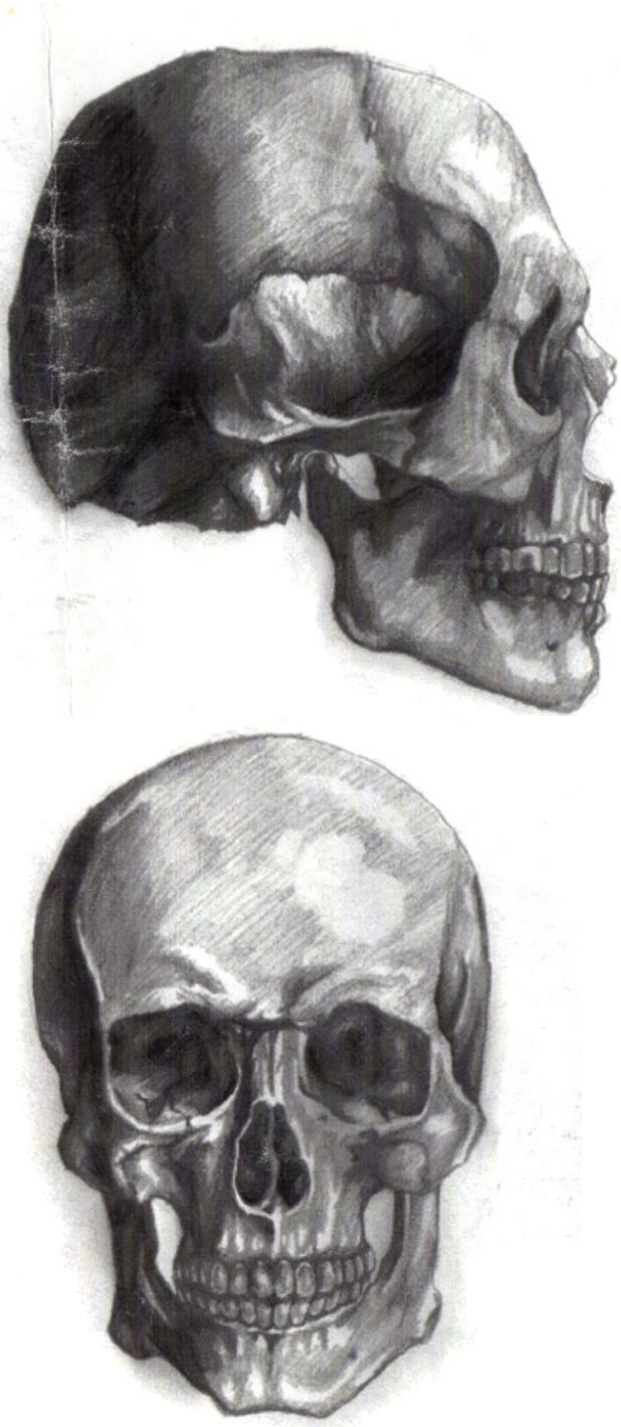
لقد وضح ميكال أونج وكل فناني النهضة أهمية المعرفة الجيدة لتشريح جسم الإنسان[28] والحقيقة أن هذا العلم أشمل من أن نلم به في هذه الدروس لكن بإمكاننا تقديم بعض المعلومات الأساسية مع القيام ببعض التمارين التطبيقية .



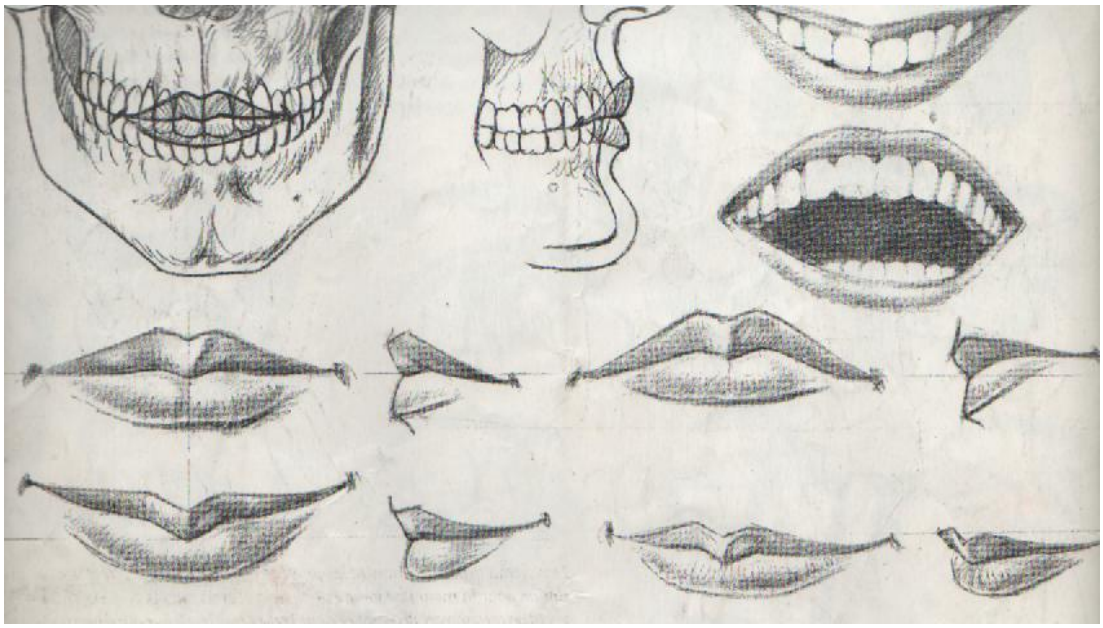
[27] Francesc Serra josé Ma Parramon « comment peindre le nu Bordas Paris 1985 p 7
[28] Ibid p65

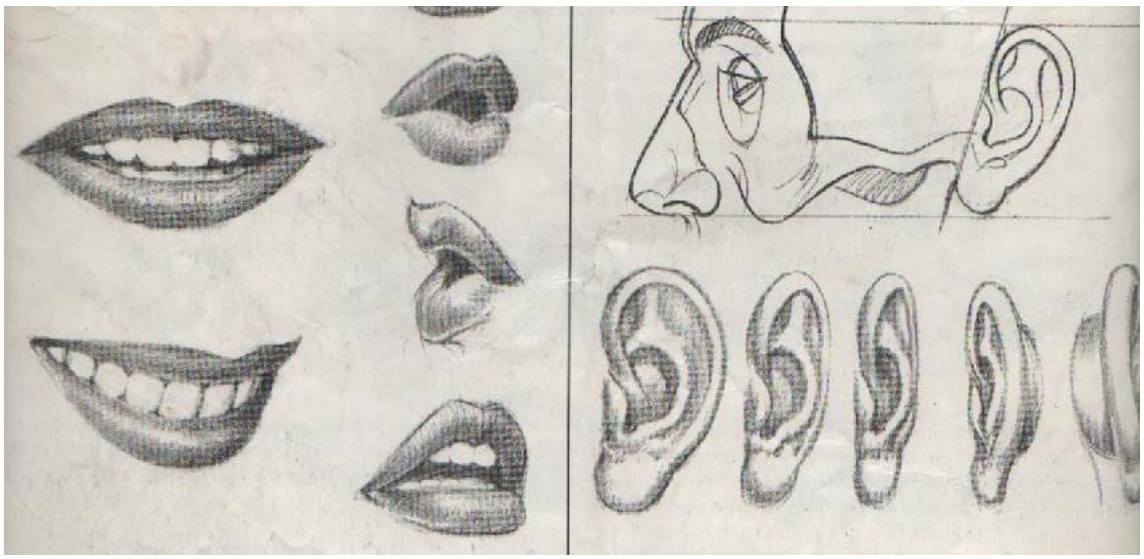

sterno-cléido-mastoïdien
deltoïdes
grand pectoral
biceps brachial
grand dentelé
long supinateur
grand droit
extenseur
couturier
droit antérieur
vaste interne
vaste externe
rotule
tibia
extenseur commun des orteils
tendon d'Achille
51
biceps crural
jumeaux
52
trapèze
extenseur des doigts
fascia lata
tibia
53

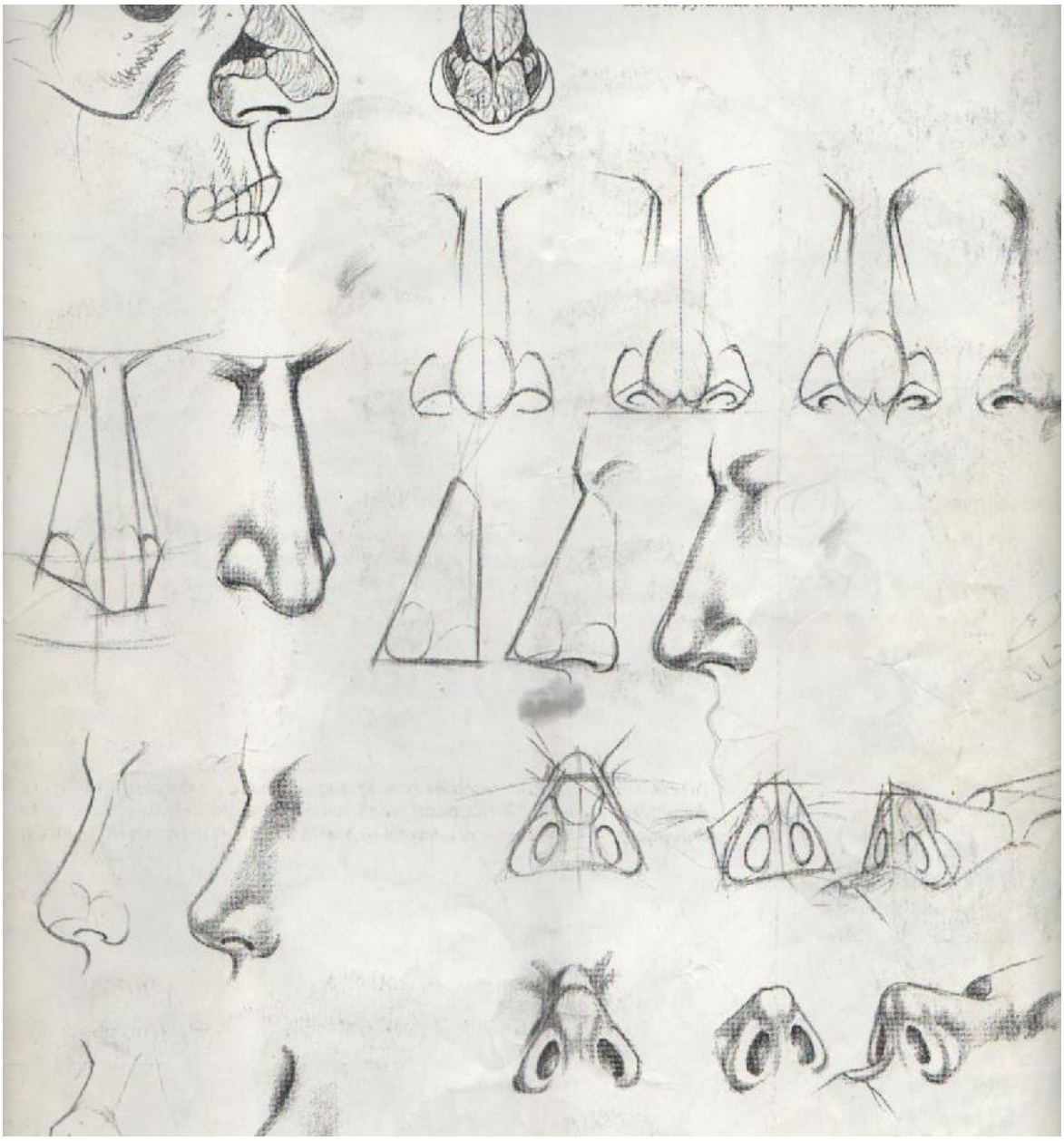
دراسة بقلم الرصاص B4 لمنظر أمامي وجانبي لجمجمة إنسان تبرز مختلف تفاصيل العظام المكونة لها باستعمال تقنية التهشير والممحاة لتمثيل تأثير الضوء عليها وإبراز الحجم . يستحسن إستعمال الأقلام HBو B1 B2للحصول على تظليل أقل عتمة.



انطلاقا من المعرفة المسبقة عن تكوين وشكل عظام الوجه تؤسس دراسة عناصر الوجه أي الفم والأنف والعيون والآذان ، التمارين المقدمة ترسخ المعارف السابقة وتنمي القدرة على الرسم السليم وتساعد على اكتساب خبرة في رسم الصور الشخصية والنماذج الحية وتجسيد الملامح والتعابير الوجهية.

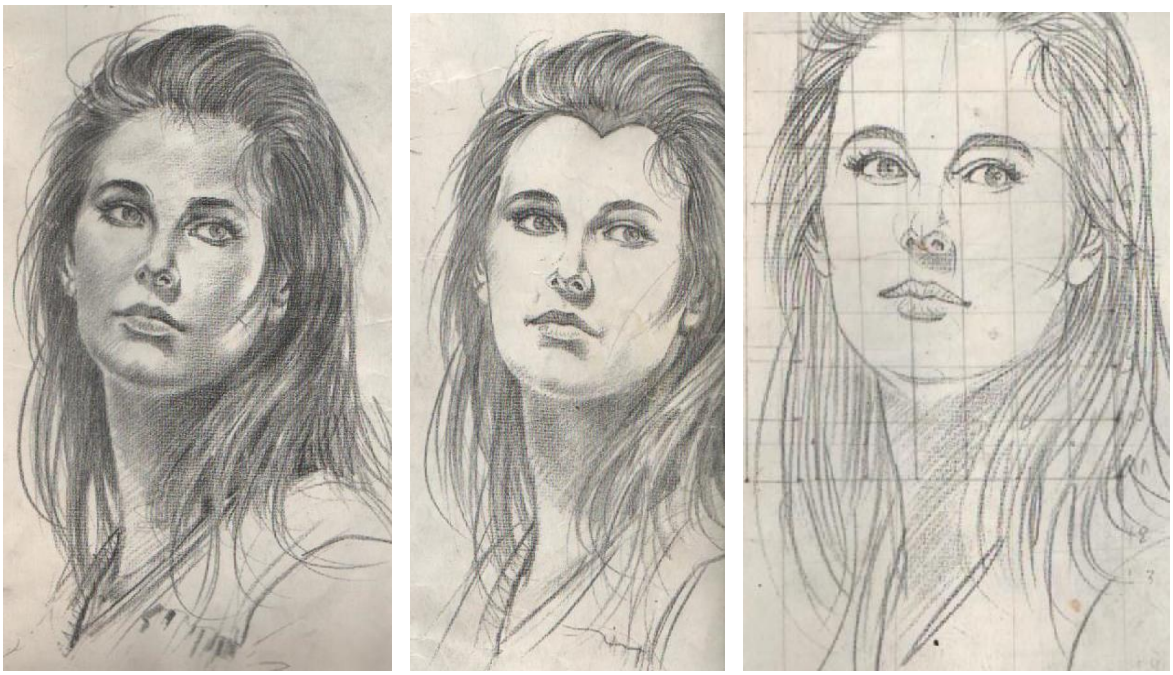






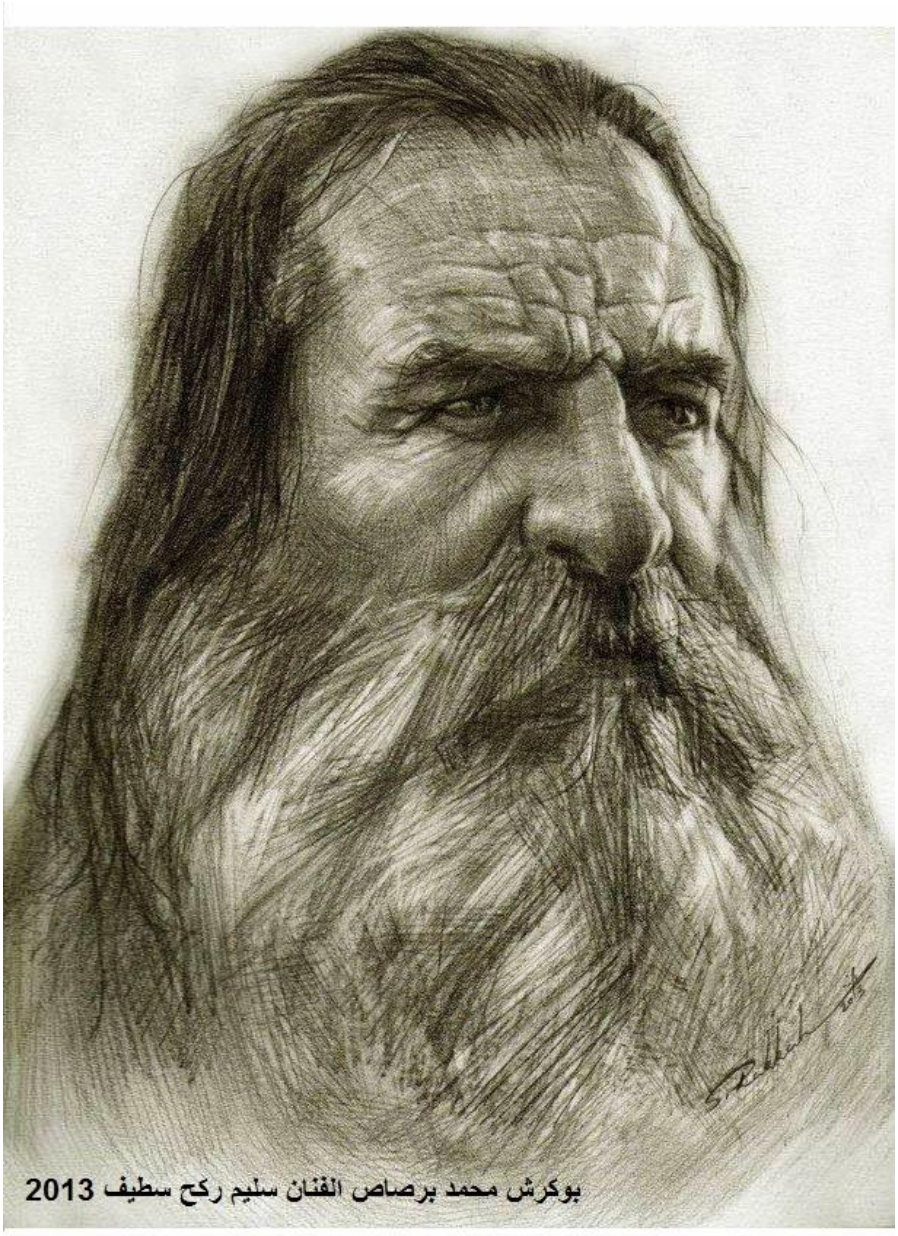
بعد التمرن على رسم عناصر منفصلة من الوجه ننتقل إلى التدرب على نقل التعابير بالاستعانة بنماذج حقيقية تتعاون مع الرسام أو بالاعتماد على صور فوتوغرافية وهي أسهل عمليا لأنها ثابتة لا تتحرك وتمنح الوقت الكافي لنقلها وتسهل التحكم في القياسات ، كما تسهل على المبتدئين في الرسم التشبيهي ورسم الصور الشخصية والموديلات الحية عملية النقل الصحيح وذلك من خلال استعمال المربعات التي توجه الرسام أثناء النقل وتقلل من احتمال الأخطاء في النسب والقياسات

كما توضحه الصور:



رسم صورة رجل مسن ودراسة ملامحه الوجهية مفيدان جدا في التدرب على إبراز التجاعيد والتفاصيل الموجودة في الوجه وينميان القدرة على توظيف التهشير الأنسب للحصول على ملمس البشرة وظلالها .

يمكن الاستفادة من صورة الفنان النحات محمد بوكرش من إنجاز الفنان سليم ركح أسفله في التمرن على ذلك أو انتقاء صور حسب الذوق باستعمال التصوير الفوتوغرافي.

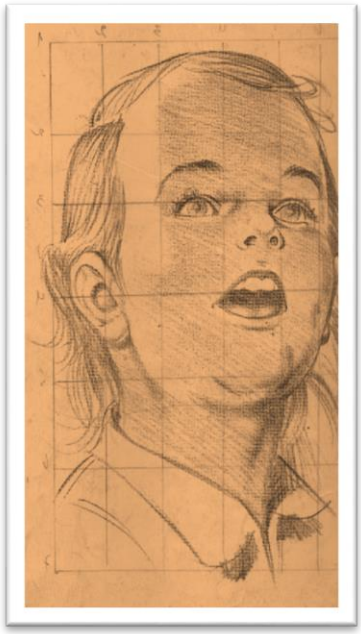


رسم الأطفال يختلف من حيث القياسات والملمس يمكن الاستعانة بالمربعات في البداية

عند الشخص البالغ يقع مستوى العينين في وسط الرأس وأما عند الطفل فنلاحظ أن مستوى العينين يقسم الرأس إل نصفين غير متساويين النصف العلوي أكبر نسبيا ورأسه ككل بالنسبة لجسمه أكبر من رأس الراشد بالنسبة لجسمه.

وملمسه ناعم يتطلب التهشير والتظليل المناسبين والعناية في تمثيل المنحنى الظلي

يمكن تطبيق ذلك بنقل الصوة التالية:

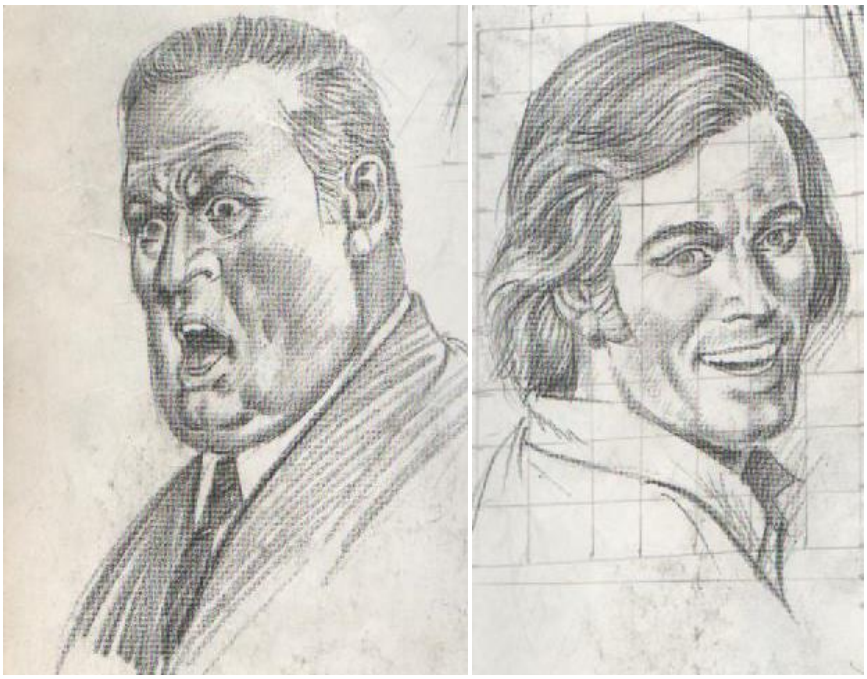


كلما تمرن الرسام على رسم التعابير الوجهية المختلفة كلما اكتسب كفاءة في التعبير عن الإحساس الإنساني وتجسيد البعد العاطفي لرسمه مما يؤهله للرسم في حدود المذهب الواقعي .

تمثل هذه الصورة تعابير وجهية مختلفة وهي منجزة بتهشير ملائم وتظليل مدروس بدقة يمكن الاستفادة منه عبر النقل كما استخدمت فيها تقنية النقل بالمربعات :

بعد التظليل تستعمل الممحاة للحصول على المساحات المضاءة ويمكن قطع الممحاة للحصول على أشكال حادة أو دقيقة تستعمل في إبراز النور في التفاصيل الصغيرة

ويمثل اختيار الأقلام ودرجاتها عاملا مهما في نجاح التظليل بالإضافة إلى نوعية الورق

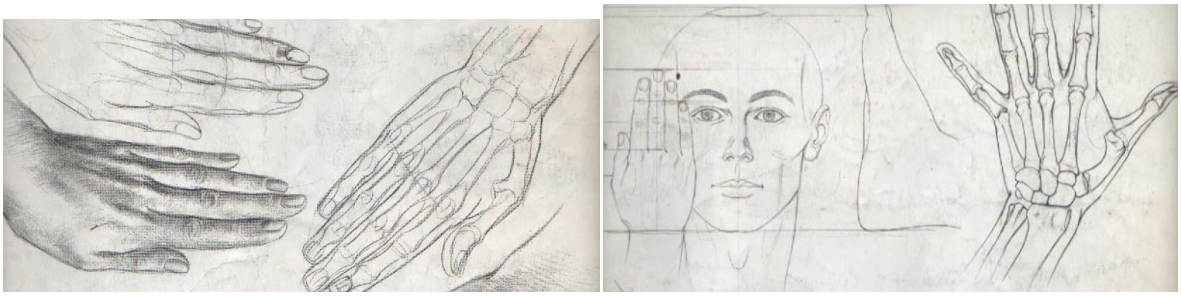


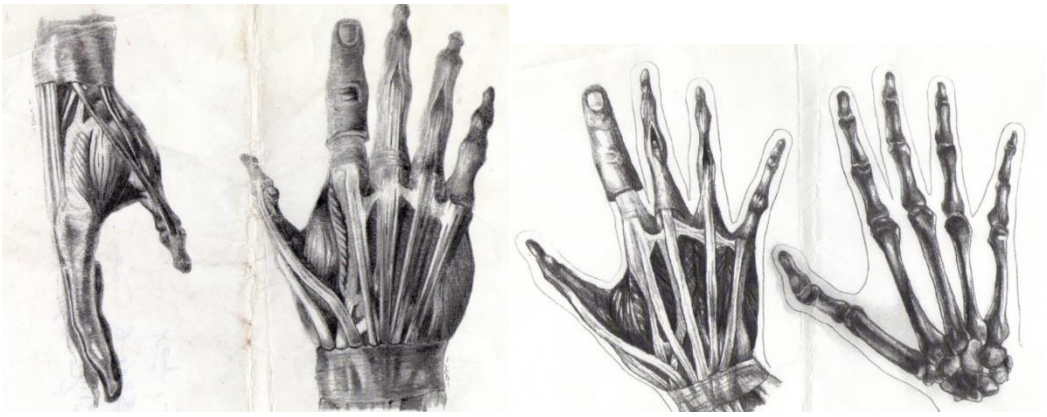
أهمية إتقان رسم الأيدي والأرجل

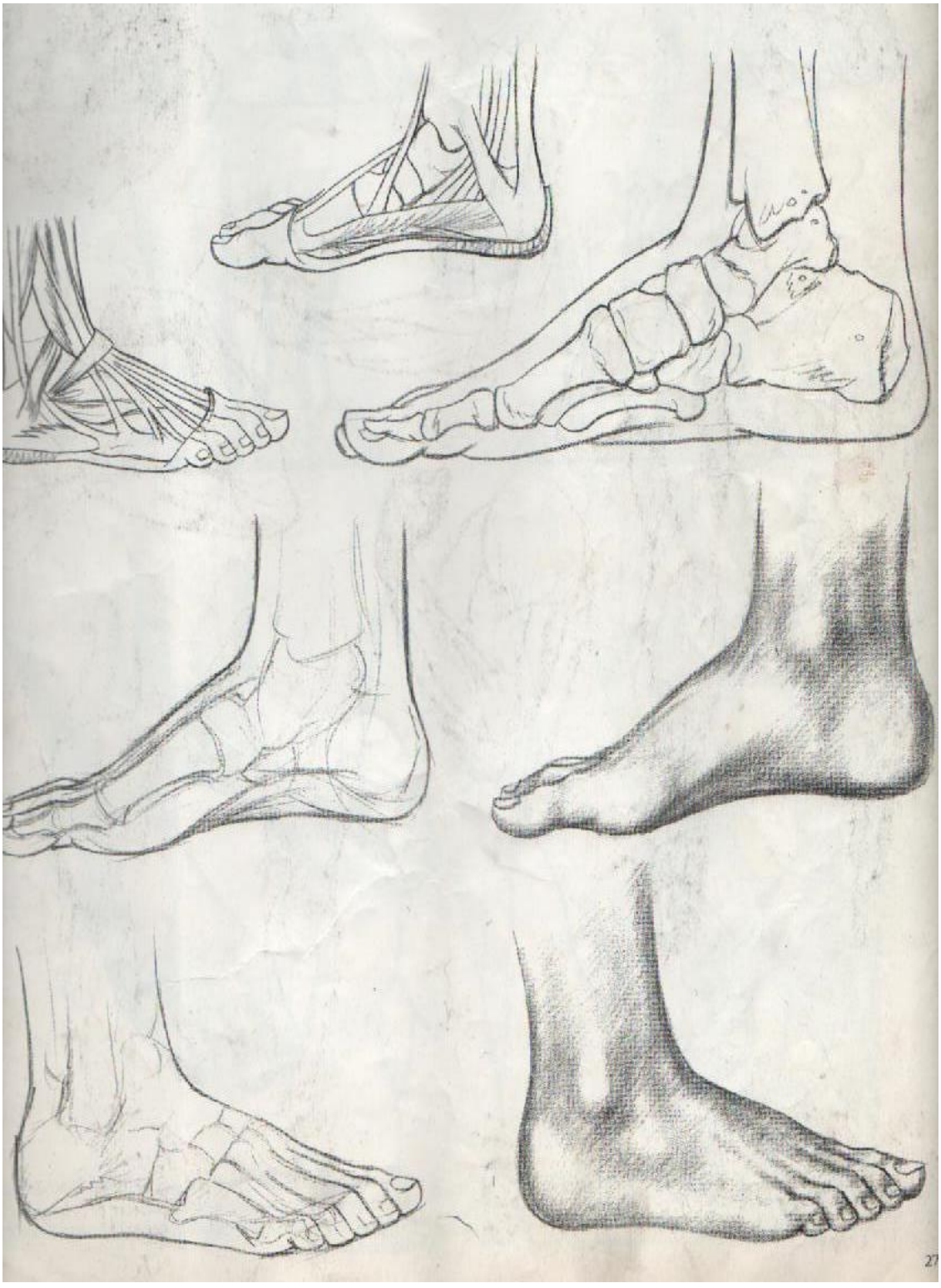
إن ترجمة التعابير الإنسانية المختلفة وتجسيد البعد العاطفي وترجمة الأحاسيس والانفعالات في الرسم المحاكي للواقع لا يقتصر على دراسة التعابير الوجهية لأن الحركات والإشارات الجسدية أيضا تعبر ولها لغتها الإيمائية الخاصة و يتطلب تمثيل الحركات التمكن من الرسم

الصحيح والمتقن للأيدي والأرجل باعتبارها الأعضاء المعنية بفعل التعبير بالإشارة. ويوظف أيضا علم المنظور في رسم هذه الأعضاء للاقتراب من صورة مطابقة للواقع.

وهنا أيضا لابد من الإحاطة بتشريح هذه الأعضاء تفاديا للأخطاء التي قد تعيب الرسم







5-المدارس الفنية

الكلاسيكية:

الكلاسيكية مصطلح يدل على كل ما هو قديم وتقليدي ويوصف بها كل متمسك

بالنظم السابقة التقليدية دون تغيير أو إضافة. و هي كلمة يونانية تعني (الطراز الأول) أو الممتاز أو المثل النموذجي،[1]

والجمال في الكلاسيكية مرادف للكمال حيث وضع الإغريق قواعد صارمة للتركيب الفني من بينها أنّ الجسم الإنساني مثلا يبلغ طوله ثمانية أضعاف طول الرأس عند الرجل وسبعة أضعاف عند المرأة[2]

وتأسس الفن على فكرة تصحيح أخطاء الطبيعة إذ أن الفنان ينبغي أن يقدم أعمالا كاملة لا تصور الواقع كما هو بل كما ينبغي له أن يكون .

لذلك تتسم منحوتاتهم بالمثالية و الكمال الجسماني للرجال والجمالي للنساء.

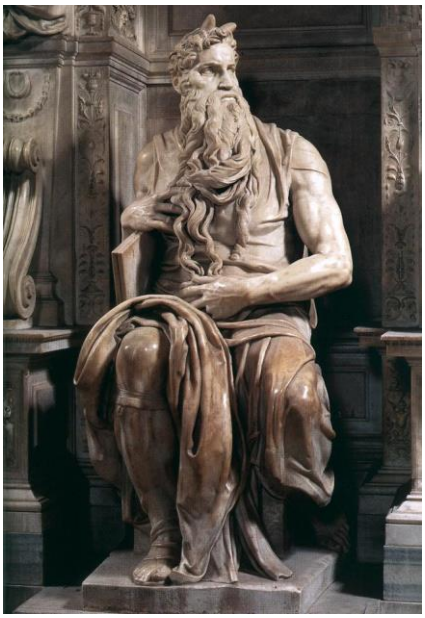
و في بداية القرن الخامس عشر، عرفت إيطاليا نهضة شاملة في كافة ميادين العلم شملت فن الرسم والنحت، وقد انصب الاهتمام في تلك الفترة على الأساليب الفنية الإغريقية القديمة فنادت مجموعة من الفنانين بإحياء التقاليد الإغريقية والرومانية وبعث الكلاسيكية من جديد.

---

[1] - مدارس الفن التشكيلي "من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة"

[2]طارق مراد، مدارس فنون الرسم في العالم ، دار الراتب الجامعية ، بيروت لبنان .ب.ت

ويعد الفنان المعروف ليوناردو دا فينشي من أشهر فناني المدرسة الكلاسيكية حيث برع في فن التصوير والرسم بالإضافة إلى مايكل أنجلوا الذي أتقن فن النحت والعمارة وغيرهم، وقد سميت فترة هؤلاء بفترة العصر الذهبي، واعتبرت أهم المراحل الفنية في عصر النهضة، وكان ذلك في القرن السادس عشر، ومن أشهر أعمال الفنان ليوناردو دافينشي لوحة الموناليزا، أما أشهر أعمال مايكل أنجلو فهو تمثال موسى[3].



تمثال موسى لمايكل أنجلو

[3] مدارس الفن التشكيلي م س

من أعمال دافينشي

تتميز الكلاسيكية في مثاليتها بالملابس الأنيقة والجديدة وتهتم موضوعاتها برسم النبلاء و تجسيد القصص الدينية والتراث وتستند على محاكاة الواقع ثم تعمل على إظهاره في صورة مثالية تتسامى عن الواقع وتجسد أحيانا مخلوقات لا تشاهد في الواقع مثل الملائكة الذين يرسمون في هيئة أطفال مجنحين ، وتستعمل بعض الرموز الدينية مثل الهالة أو الدائرة التي تعتلي رؤوس الشخصيات المقدسة.

هذا من حيث الموضوع أما من حيث التقنية فتعتمد على التفاني في تمثيل المنحنيات الظلية حيث لا يبقى أي أثر للفرشاة أو أي أثر لخطوط البناء تهتم بالتفاصيل وتعتني بكل أجزاء وعناصر المشهد ويبدو كل ما فيه جديدا ونظيفا .

وتدرّج الألوان على قماشة الرسم بعناية للانتقال من الظل إلى النور وملء المساحات وهي أقرب ما يكون إلى التصوير الفوتوغرافي من حيث إتقان الملمس وتجسيد المادة .

الرومانسية

ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر وترجمت ذلك التصور الحضاري لذلك الوقت الذي زامن تقد العلم وتوسع المعرفة حيث أثرت الثورة الفرنسية في تغيير مفهوم الفن ونقلته من الكلاسيكية إلى الرومانسية حيث خف الالتزام المفرط بالجمال المثالي وقدم الفنان مزايا الذات[4] وتقوم الرومانسية على العاطفة والخيال والإلهام أكثرمن من الواقع وبحث الرومانسيون عن موضوعات غريبة عن الثقافة الأوروبية مثل المشاهد الشرقية و اهتموا بتمثيل سحر المناظر الطبيعية والمبالغة في تصوير المشاهد الدرامية.

ولم تهتم بالحياة اليومية بل سعت إلى عوالم بعيدة من الماضي وراحت تستذكر زمن القرون الوسطى وتبحث في أسرار الشرق حيث السحر والخيال والغموض والقصور والحسناوات الشبيهات بعالم الأميرة شهرزاد ويعتبر غويا أحد أهم أعمدة هذه المدرسة.

طارق مراد مس ص 15

الواقعية

جاءت المدرسة الواقعية كرد على الرومانسية، انطلاقا من فكرة أهمية وضرورة معالجة الواقع وتمثيله على حقيقته و إيمانا بدور الفن التنويري والإصلاحي والثقافي والتوعوي والتاريخي والفكري واقتناعا بالنظرية الانعكاسية التي تؤكد وجود علاقة جدلية بين الفنان والمجتمع وهي علاقة تأثير وتأثر بمعنى ان الفنان فرد من مجتمع يتأثر به ويؤثر فيه ، و هكذا سعى الواقعيون إلى تسليط الأضواء على جوانب هامة تقدم للجمهور بأسلوب يسجل الواقع بتفاصيله دون غرابة بعيدا عن الخيال .

فالمدرسة الواقعية ركزت على أهمية الرسالة البصرية التي يتضمنها العمل الفني ، وجعلت المنطق الموضوعي أكثر أهمية من الذات فصور الرسام الحياة اليومية بصدق وأمانة، دون أن تطغى ذاته على الموضوع ، وراح يعالج مشاكل المجتمع بلغة تشكيلية واضحة لا يكتنفها الغموض تصل مباشرة إلى الهدف. لقد اختلفت الواقعية عن الرومانسية من حيث ذاتية الرسام، إذ ترى الواقعية أن ذاتية الفنان يجب أن لا تطغى على الموضوع، ولكن الرومانسية ترى خلاف ذلك [5]

ويلج الرسام الواقعي إلى حياة الجماهير، يعالج مشاكلهم ويبصر بالحلول، "ويجعل من عمله الفني على الإجمال وسيلة اتصال بالجماهير. ويعتبر الفنان كوربيه من أهم أعلام المدرسة الواقعية فقد صور العديد من اللوحات التي تعكس الواقع الاجتماعي في عصره، حيث أنه أعتقد أن الواقعية هي الطريق الوحيد لخلاص أمته والجدير بالذكر أن الفنان كوربيه فنان فرنسي ريفي بدأ حياته بتصوير حياة الطبقات الغنية ثم سار على النهج الباروكي في الفن، وهو فن أهتم بتصوير حياة الطبقات الغنية، ثم سار على نهج الرومانسيين، وفي عام 1848 م بدأ يفكر في ترك الحركة الرومانسية، بعد أن أقتنع أنها هروب من الواقع ولجوء إلى الخيال والذاتية، إذ يقول أنني لا أستطيع أن ارسم ملاكا ؛ لأنه لم يسبق لي أن شاهدته.

[5] مدارس الفن التشكيلي م س

وعلى أية حال فقد صور الفنان كوربيه العديد من الأعمال الفنية ومن أشهرها لوحة (المرسم) ولوحة (الجنازة)" التي أبدع فيها في التعبير عن حزن كلب الميت، وهو حيوان معروف بالوفاء ، حيث وقف مع المشيعين وكأنه يودع صاحبه، . وكذلك يعد الفنان (كارفاجيو) فنانا واقعيا، والجدير بالذكر أن الفنان (كارفاجيو) إيطالي الجنسية، ظهر في القرن السادس عشر، في فترة سابقة لعصر كوربيه، ومن أشهر لوحاته (العشاء) ويشاهد بها مجموعة من الأشخاص، وقد أمتاز أسلوبه بتوزيع الأضواء الصناعية في اللوحة .

وتهتم الواقعية بتمثيل الإنسان وأجوائه وتعتبره العنصر الأساسي في الموضوع لذلك تحتل الشخصيات المخطط الأمامي لتبدو بشكل واضح يسمح بتمثيل التعابير الوجهية ودراسة الحركات الجسمية وتفاصيل اللباس بوصفه مادة واصفة متعددة الدلالات تترجم الفقر والغنى البرد والحر الطبقة الاجتماعية والمهنة وما إلى ذلك و يهتم الرسام الواقعي ببلاغة لغته التشكيلية التي تحاكي الواقع وتصفه بصدق كي يضمن وصول معنى الرسالة أو الفكرة التي يتضمنها الموضوع ويهتم بالبعد العاطفي للمشهد وبكل التفاصيل التي تظهر في اللوحة تماما مثل المخرج المسرحي حيث ينتقي الشخصيات الملائمة لتقمص الأدوار والقادرة على التمثيل ويختار ملابسها ووضعياتها ويختار المكان الملائم والديكور المناسب وحتى الاكسيسوارات للاقتراب من محاكاة الواقع قدر المستطاع ، ولا يتقيد بالإضاءة الطبيعية مثل الانطباعية بل يتحكم الموضوع في نوع الإنارة إذ هناك بعض المشاهد تكون ليلية .

الانطباعية:

الانطباعية مصطلح بزغ إلى الوجود في النصف الثاني من القرن التّاسع عشر في فرنسا ، وأطلق على تيّار فنّي سعى أصحابه إلى ترجمة الانطباع الذي يرتسم فيهم حسّيّا في تجرّد وبساطة، فمثّلوا الأشياء وفق انطباعاتهم الشخصيّة دون تقيّد بالمعايير المتّفق عليها أكاديميّا.

واصطدمت أوّل محاولة للتفتّح الفعلي لهذا التيّار بالرّفض والاستنكار، ولم يجن روّاده من معرضهم الأوّل الذي أقاموه سنة 1874م بباريس سوى السّخرية اللاذعة والازدراء.

حتّى أنّ كلمة الانطباعية التي أطلقت على مذهبهم بهذه المناسبة وردت بنيّة التّحقير في مقال نشره الصحفي (لويس لوروا) في مجلّة (الضّوضاء) عنوانه " معرض الانطباعيين". واستوحى هذه التسمية من لوحة (كلود مونيه) " انطباع شروق الشمس" التي كانت أكثر جذبا للاهتمام بين اللوحات المعروضة.[6]

غير أنّ همّة روّاد هذا التيّار لم تفتر برفض الجمهور لمذهبهم الجديد و ظلّوا يحاولون بإصرار تجسّد في 8 معارض حتّى أثبتت المدرسة وجودها وافتكّت مكانتها ، وكان ذلك سنة 1886م[7] ، محدثين بهذا النّجاح شقّا بين الفنّ الحديث المعاصر والفنّ الأكاديمي الرّسمي ، ونقطة تحوّل هامّ في مسيرة الانتقال من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة.[8]

ويعتبر المذهب الانطباعي امتدادا للمذهب الطبيعي الذي كان في القرن التاسع عشر والقرون التي سبقته [9]، لكنّه يعنى بدراسة تأثيرات النّور الطبيعي في أشياء معيّنة في وقت معيّن . ويكمن الفرق بينه وبين الطراز الطبيعي في كون الطبيعيين لا يكترثون للأثر الذي يتغيّر ولا يتقيّدون بالحدود الزمنيّة، بينما يترجم الانطباعيون للمتلقّي تأثيرات وقتية غير ثابتة لتمثيل بيئة في عجلة من أمرها[10] ، فيركّزون بشكل متزايد وفي تجارب وقتية متغيرة على تغيّر الأشكال الواقعية لهذه البيئة بتغيّر الضوء الطبيعي والمناخ والفصل والوقت . فهي إذن رؤية متجدّدة باستمرار وممارسة بصرية همّها الرئيس إبراز الأثر الذي تولّده الأشياء الخارجية على الحواسّ.

والنظرية الانطباعية تقول:" إنّ الفنّان الانطباعي لا يرى الأشياء في حدّ ذاتها ولكنّه يرى الإنارة التي تظهر بها الأشياء".[11] لذلك نجده يسجّل الانطباعات الهاربة وحركة

---

[6] - Petit la rousse en couleurs op cit

[7] -idem

[8] - طارق مراد " مدارس فنون الرسم في العالم" دار الراتب الجامعية بيروت .لبنان ص 15

[9] -مايز برنارد " الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها" تر. سعد المنصوري ومسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية .القاهرة 1958م ص 375

[10] -أرنولد هاوزر " الفن والمجتمع عبر التاريخ" تر فؤاد زكريا.ج2. الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر .ص420 1971م

[11] -Rolf Tatchen « Claud Monet » Poster Book. Edition Bénédikt Tatchen .Almagne p1

الظواهر بدل المظهر الثّابت والتصوّري للأشياء فلا يترجم في كثير من الأحيان ما يعرفه من معلومات سابقة عن هذه الأشياء بل يضع انطباعه الشخصي على اللوحة.

وبالتّالي فإنّ الأشكال لا تنقل كما يفترض بها أن تكون بل كما تتراءى للرسّام وفق تأثير الحركة المتغيّرة للإنارة الطبيعية . وهذه الطريقة الجديدة في الرّؤية أنتجت طريقة جديدة في الرّسم ، ذلك أنّ الرّسّام وهو يحاول أن يكمش انطباعة هاربة في لحظة هاربة قد لا يكترث بالقواعد الأكاديمية في التصوير ويترخّص في خرقها، وقد لا يبالي بصلابة خطوطه فتفقد اللوحة صلابة بنائها ويضيع موضوعها ويهمّش أو يلغى البعد الفكري والثقافي والديني والتاريخي والعاطفي في عمله الفنّي.

و المشاهد الانطباعية لا تنجز أبدا داخل المرسم بل في الخارج وكان الرسامون أحيانا يعيدون رسم منظر واحد عدّة مرّات في ظروف جوّيّة مختلفة لإبراز مدى تغيّر المشهد بتغيّر التأثيرات الوقتية للإضاءة الطبيعية.[12]

ونذكر على سبيل المثال تجربة كلود مونيه التي قام فيها برسم باب كاتيدرائية (باروان) في أوقات مختلفة من النّهار فحصل على صور مختلفة لهذا الباب ، أثبت من خلالها أنّ المشهد ذاته كان يتغيّر في كلّ مرّة تتغيّر فيها الإضاءة.[13] وسبقه إلى هذه التجربة (ألبرت لوبورج) الذي درس تغير تأثير الإضاءة والدرجات اللونية لسماء ومنازل وميناء وبحر مدينة القصبة في أوقات وظروف جوية متنوعة[14]، غير أنّ كلود مونيه يبقى من أهمّ روّاد هذا المذهب إلى جانب (بيسارو وسيسلي)، ومن أشهر الرسامين الانطباعيين أيضا (أوغست رونوار، و ديغا وبول سيزان ، ومانيه) وغيرهم.

---

[12] -طارق مراد " المرجع السابق" ص 15

[13] -Rolf Tatchen op cit p1

[14] -Jean Alazard in Encyclopédie mensuel de L'AOM. numéro spécial. Algérie 1954

باب كاتيدرائية بروان لكلود مونيه

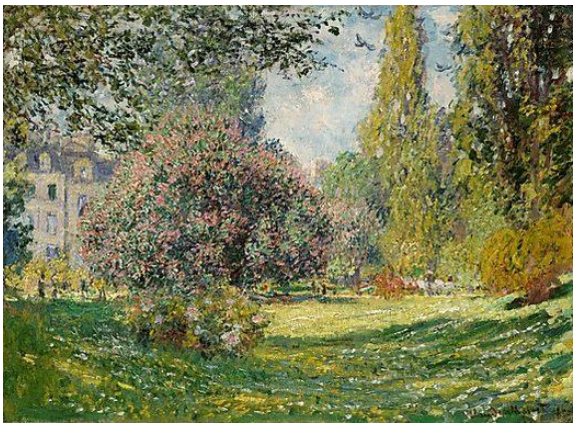
ومادامت الانطباعية تجربة بصرية بالدرجة الأولى فإنّها اعتمدت في نظرتها إلى الأشكال على بعض الاكتشافات العلمية التي اهتمّت بدراسة الضوء ، وتحديدا بتفكيك ضوء الشمس بالموشور إلى ألوان الطيف السبعة ، وعلاقة هذه الألوان بالعناصر الموجودة في الطبيعة.[15] وتقليدا لانعكاسات الضوء على أجزاء هذه العناصر استغنى الانطباعيون عن الألوان القاتمة ، واستخدموا الألوان الزيتية النّقيّة في مساحات صغيرة مجزّأة منفصلة ذات أشكال واضحة تختلج للعين [16]، بدلا من مزجها على لوحة الألوان[17] ، واستخدمت هذه البقع في علاقات مدروسة تكمّل أو تزيد من لمعان بعضها البعض ، ونتج عن هذا مجموعة من التّأثيرات التي تتذبذب للعين وتكسب الصورة صفة التلألؤ.[18]

- طارق مراد" المرجع السابق" ص 15[15]

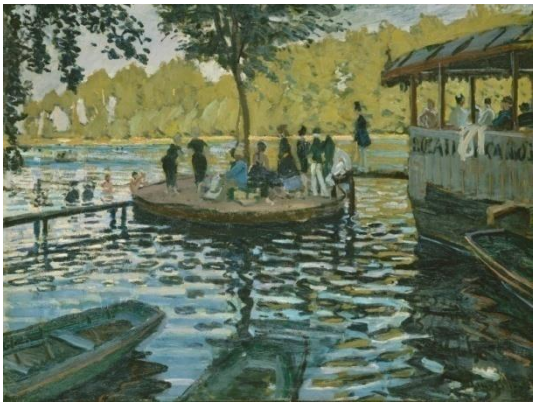
[16] -Petit la rousse en couleurs

- "كانت الألوان التقليدية تمزج على لوح الألوان قبل الاستعمال وتقديم هذا الأسلوب الجديد من الألوان غير الممتزجة جعلها إحدى سمات التصوير الحديث الدائمة" ينظر" الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها " لمايز برنارد ص 376[17]

- مايز برنارد " المرجع السابق" ص 375[18]



واعتمد الانطباعيّون على تقنيّة المزج البصري فكانوا يحصلون على اللون البنفسجي مثلا من مجموعة من اللمسات الصّغيرة المؤلّفة من اللونين الأساسيين الذين يدخلان في تركيب هذا اللون الثّانوي، وهما الأخضر والأزرق. وهذه التفكّكات اللونية استخدمت في تمثيل تموّج سطح الماء وعلى جميع العناصر الأخرى حتّى الجامدة منها.



واقتضت هذه النّزعة إذن الاهتمام بعلم البصريّات ، ومن نظريّاته أنّ الطّيف الشمسي يتألّف من سبعة ألوان هي: البنفسجي ، النّيلي ، الأزرق ، الأخضر ، الأصفر البرتقالي ، والأحمر. وباعتبار النّيلي أحدى درجات اللون الأزرق فإنّ عددها الفعلي هو ستّة ألوان : ثلاثة أساسيّة هي الأحمر والأزرق والأصفر ، وثلاثة ثانويّة تنتج بمزيج لونين أساسيين ، فالأخضر مزيج من الأزرق والأصفر، والبرتقالي مزيج من الأصفر والأحمر ، والبنفسجي مزيج من الأحمر والأزرق ، و كلّ لون من هذه الألوان الثّانويّة مكمّل للون الأساسي الذي لا يدخل في تركيبه ، فيكون الأخضر مكمّلا للأحمر والبنفسجي مكمّلا للأصفر ، والبرتقالي مكمّلا للأزرق.

وهكّذا اتّجهت الاهتمامات إلى نظريّات العالم (شافرول)[19] في الألوان المكمّلة التي تنصّ على:

"-1 اللونان المكمّلان هما لونان يكمّل أحدهما الثّاني ، ومزيجهما يعيد تركيب اللون الأبيض ، والألوان المكمّلة ترتّب مثنى مثنى (البنفسجي مع الأصفر المخضرّ) و(النّيلي مع الأصفر) و(الأزرق مع البرتقالي) و(الأخضر مع الأحمر).

-2 عندما يتجاور لونان تتغيّر درجة كلّ واحد منهما باختلاطه مع اللون المكمّل للثّاني.

-3 عندما يتجاور لونان مكمّلان يبدو كلّ لون منهما ببهاء ونقاء أكثر.

-4 إذا تجاور لون مع الأبيض أو الأسود يبدو محاطا بهالة من اللون المكمّل له.

-5 الظلال الملوّنة تتضح " بالتّضادّ التّزامني" ، فالظلّ الناتج عن شمعة يظهر بلون أزرق لأنّ نورها برتقالي.

- أوجان شافرول : كيميائي فرنسي1786 1889- قام بتحاليل الأجسام الدهنية واخترع الشموع المصنوعة من السيتاريك وهو حمض مستخلص من المواد الدهنية الحيوانية وأسس نظريات في الألوان. ينظر:

[19]- Petit la rousse en couleurs

-6 وبالتّضادّ " المتتابع" عند التحديق لفترة طويلة في شيء ملوّن ، ثمّ تحويل النّظر مباشرة بعد ذلك إلى شيء آخر ، فإنّ هذا الأخير يغشاه اللون المضادّ للون الأوّل الذي أطالت العين التّحديق به".[20]

وهذه النّظريّات كما هو واضح تخصّ الألوان الطّيفيّة أي ألوان الضوء. وما يقدّم للانطباعيّة من نقد كونها ارتبطت بالألوان القزحية ولم تكترث بالألوان التعبيريّة المتعلّقة بفكر وعاطفة الفنّان ، وأهملت الإنسان وأجواءه ، واهتمّت بالشكل على حساب الموضوع والمضمون.[21] حيث ترتب الشخصيات في مخططات بعيدة فتبدو كصور ظلية تائهة في فضاء اللوحة أي مجرد أكسيسوار في الموضوع أي(المنظر الطبيعي الخارجي) وحتى إذا رسمت الشخصيات في مخططات أكبر يحرص الفنان الانطباعي دوما على إغفال البعد العاطفي بحيث لا يمكن أن تبوح الشخصيات بأي تعبير يؤول أو يفهم ونشعر دائما أنها ليست الموضوع وليست المعنية بالرسم بل هي مجرد عنصر من عناصر الطبيعة التي لا يهمنا منها سوى تمثيل التأثيرات الوقتية للإضاءة المنعكسة على أجزائها وكمثال توضيحي ندرج اللوحتين التاليتين للرسام كلود مونيه:

[20] -Etienne Dinet « Fléaux de la peinture moyens de …. » p p6-7

[21] -عفيف بهنسي"تاريخ الفنّ" ص 522

تطبيق التقنية الانطباعية باستخذام الأكريليك

بما أن الزيت يزنخ أي يفسد بمرور الزمن عمد الانطباعيون إلى التقليل من كمية الزيت المستعملة واستخدموا الألوان على شكل قريب من العجينة وكانوا يحضرون درجات الألوان على لوح الألوان ثم يضعونها في بقع متجاورة على قماشة الرسم للحصول على المنحنيات الظلية وتمثيل الظل والنور وتأثير الضوء في عناصر المشهد، وهناك من اهتدى إلى تقنية السكين لرفع اللون المتماسك الذي يصعب التحكم فيه بالفرشاة ع أن ما يؤخذ على هذه الطريقة كونها تترك نتوءات يتراكم عليها الغبار والشوائب بمرور الوقت ويصعب التخلص منه ، وهناك من اهتدى إلى استعمال نوع خاص من قماشات الرسم لها القابلية على امتصاص الزيت فحصلوا على مشاهد مبهرة من حيث صفاء الألوان ونضارتها وتمثيل تأثير ضوء الشمس وانعكاساته على أجزاء الأشياء وكل عناصر المشهد.[22]

و من مميزات الألوان الزيتية أيضا كونها لا تجف بسرعة

وحاول الانطباعيون الحصول على ألوان حيوية ونقية تذكر من حيث صفائها بالألوان المائية المستعملة عند رسامي المنمنمات .

وهذه الميزة أي الصفاء متوفرة في الأكريليك وهي ألوان مائية تجف بسرعة ولا تزول بعد جفافها بالماء ويمكن وضعها على أي سطح فهي تثبت فوق كل أنواع المواد خشب قماش زجاج معدن وما إلى ذلك حيث تكون طبقة شبيهة بمادة البلاستيك.

وعادة في الورشة لا يتوفر الوقت الكافي لانتظار جفاف الألوان الزيتية ويستحب استعمال الأكريليك أيضا كونها لا رائحة لها ولا تتسبب في الحساسية التي تسببها السوائل المذيبة أاو الزيوت المستعملة في الألوان الزيتية لهذا السبب يستحسن استعمالها في إنجاز مشهد انطباعي قصد التمرن على التقنية الانطباعية.كما أن سرعة جفافها تساعد في تمثيل التأثيرات الوقتية للإضاءة المتغيرة باستمرار والتي تتطلب السرعة في التنفيذ.

[22] Etienne Dinet op cit

التمرين:

قبل الرسم خارج الورشة يستحسن التمرن على التقنية الانطباعية من خلال النقل عن لوحات مشهورة لرسامين انطباعيين لأنها تسمح للطالب باكتشاف الأسلوب الذي وضعت به البقع اللونية بالتمعن في الصورة عن قرب ومن ثم يحضر التدرجات اللونية الملائمة ، كما يمكنه نقل خطوط بناء اللوحة وتحيد الأشكال بالاعتماد على طريقة المربعات ومن ثم يسهل عليه وضع بقع اللون في مكانها الملائم طبعا بعد تحديد أشكالها .

وهكذا يتدرب على التقنية داخل الورشة ثم في المرحلة الثانية يختار منظرا خارجيا مناسبا ويعيد تطبيق التقنية نقلا عن الطبيعة لينجز منظرا انطباعيا وفق مبادئ الانطباعية

التنقيطية

أثار الاهتمام بعلم البصريات الذي شاع عند الانطباعيين شهوة البحث عند بعض الفنانين الذين اتخذوا لأنفسهم مذهبا فريدا يبحث في تقنية تفكيك اللون بطريقة تختلف عن الانطباعية وهذا لتحويل الشكل إلى ارتجاجات من البقع اللونية المتجاورة وترتكز المدرسة على قانون التضاد اللوني حيث تقابل كل بقعة لونية مضيئة بقعة أخرى بلون معتم وعالجت نفس مواضيع الانطباعية لكن بأسلوب مختلف وأهم فنانيها جورج سوراه[23]

لوحة لجورج سوراه 1888

[23] طارق مراد م س ص 28

الوحشية:

أخذت هذه المدرسة اسمها سنة 1906 في معرض أقامته مجموعة من الرسامين الذين اتفقوا على أسلوب مستحدث في الرسم يعتمد على الألوان الصاخبة التي تستخرج مباشرة من الأنبوب ولا يعبأ باحترام النسب والقياسات ولا يهتم بالتظليل وتجسيد الحجم بل يميل إلى التسطيح في أسلوب يذكر بالفنون البدائية والزنجية او الشعبية غير المؤسسة على قواعد علمية أكاديمية والتي تتسم بالتبسيط والاعتماد على الفطرة[24] وتتميز بتطويق الأشكال بخط سميك أسود يذكر بالرسوم الشعبية التي تزين الأواني الفخارية ولما عرضت أعمال هؤلاء الفنانين شاهدها الناقد (لويس فوكسيل) ولاحظ أن تمثالا للنحات (دوناتللو) قد عرض أيضا في نفس القاعة ، فعبر قائلا:"دوناتللو بين الوحوش"، ويبدو أن هذا النعت راق للحضور فاتخذوه اسما لمذهبهم وأطلقوا عليه اسم الوحشية،[25] ويعد(هنري ماتيس) رائدا وعلما من أعلام هذه المدرسة حيث أنجز مشاهد للرقص في تكوينات دائرية بألوان صاخبة تذكر بالفن الزنجي كما رسم حين انتقل إلى الجزائر سلسلة من اللوحات تجسد نفس الموضوع سماها المومس وأنجز مشاهد تمثل طبيعة صامتة وحين زار المغرب جلب نماذج من القماش المزخرف ووظفه في لوحاته بتقنية القص واللصق.

لوحة لهنري ماتيس

[24] ينظر طارق مراد م س ص 17

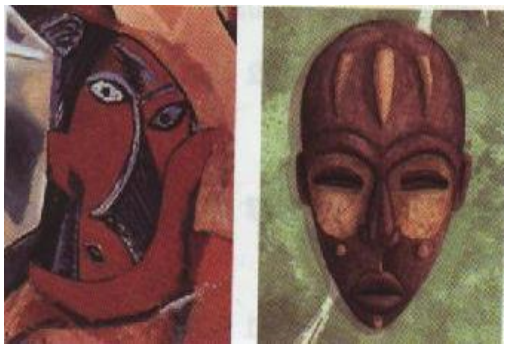
[25] مدارس الفن التشكيلي م س

التكعيبية

التكعيبية تقوم فاسفتها على البحث عن البعد الرابع في اللوحة وتعتمد على قواعد هندسية وتسعى إلى خلق جمالية تقوم على رؤية معمارية للأجسام وفكرة التكعيبية استلهمت من ذلك التمثال الافريقي الذي امسك به ماتيس وجذب الفنانين الحضور بنحته العفوي والزوايا التي جعلت سطحه يتجزأ إلى اشكال هندسية تشد الاهتمام وتعتبر الدراسات التي قام بها بيكاسو لرسم فتيات إيفيون بمثابة اختبار لنهج التكعيبية في شتاء 1907ج التكعيبية

وعرفت هذه المدرسة ازدهارا قبيل الحرب العالمية الأولى وتنقسم إلى مرحلتين :

التكعيبية التحليلية 1910-1912والتركيبية 1913-1914



التحليلية تفكك الأجسام إلى أشكال مسطحة وتجمع في أشكال مكعبات تبدو وكأننا نراها من عدة زوايا مختلفة ويمتاز أسلوبها بالبدائية والعفوية التي نجدها عند الأطفال ثم جاءت التركيبية كرد على التحليلية قصد العودة إلى واقع الاشياء فاسترجعت شكلها بعد ان تمادت التحليلية في تحطيمه كما اعتمدت أسلوب التوليف أي التلصيق لإغناء اللوحة وفي الختام نخلص إلى ان التكعيبية[26]

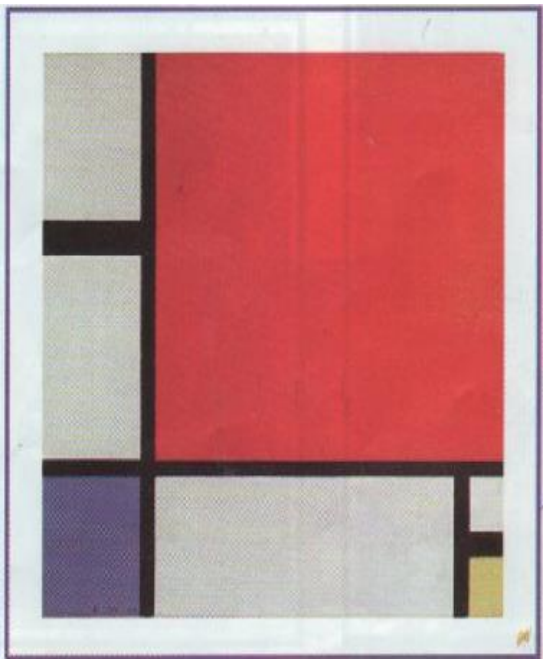
اهتمت بالشكل على حساب اللون كسرت قواعد المنظور لأظهار البعد الرابع بحيث يمكن مشاهدة عينين في وجه بمنظر جانبي وإظهار الشكل من عدة جوانب في آن واحد

[26] ينظر طارق مراد م س ص 20

التجريدية:

كلمة "تجريد" تعني التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به،

ظهرت التجريدية مع ظهور التكعيبية وابتعاد الرسام عن الطبيعة في ثورة على التقيد بها والتعبير الحر عن الفكرة المجردة من خلال صياغة الواقع برؤية جديدة يتجلى فيها حس الفنان باللون والحركة و هي نوعان هندسية ورائدها بيات موندريان الذي كان تكعيبيا ثم اتجه نحو التجريد ويقوم رسمه على خطوط متعامدة ومربعات في علاقات ونسب مدروسة ثم بات ألوانه تقتصر على الأساسية فقط



وهناك التجريدية التعبيرية التي يستعمل فيه لطخات عشوائية متداخلة والتي تعتبر حسب كانديسكي أكثر قدرة على التعبير من الملامح الوجهية وتهدف التجريدية التعبيرية إلى الارتقاء إلى مستوى الموسيقى مهملة الأشكال الطبيعية في بحث عن القيم المجردة التي ترى أنها أكثر قدرة عن التعبير عن الخبايا النفسية والانفعالات المختلفة

وهكذا تجرد الرسم فيها من أي أشكال مألوفة وفد موضوعه او رسالته التعبيرية الواضحة وانغمس في الغموض بحثا عن الممتع والجميل وفق نظرية الفن للفن وتحولت المناظر إلى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر، وتظهر اللوحة التجريدية "أشبه ما تكون بقصاصات الورق المتراكمة أو بقطاعات من الصخور أو أشكال السحب، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة، وإن كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان. "[27]

كيف نفرق بين المدارس؟

الانطباعية هي المدرسة التي تفرعت منها كل المدارس الفنية الحديثة متى نحكم على عمل فني أنه ينتمي إلى هذه المدرسة؟

1 يشترط أن يكون المنظر طبيعي أي في الخارج وليس داخل المرسم

لا تهتم برسم الأشخاص أي أن الطبيعة هي الموضوع وليس الإنسان لذلك الصور الشخصية ترسم بعيدة في المخططات الخلفية ولا تهتم بتمثيل البعد العاطفي أي تجسيد الملامح

لكن المدرسة الطبيعية أيضا تتوفر على هذا الشرط كيف نفرق بين الطبيعية والانطباعية؟

تختلفان من حيث التقنية والاهتمام بتمثيل الوقت من خلال الضوء

[27] مدارس الفن التشكيلي م س

الطبيعية لا تحدد الوقت/ تعتمد على ألوان عادية

الانطباعية تمثل سرعة مرور الوقت / تعتمد على بقع لونية زيتية نقية تمزج على الباليتة وتوضع في مساحات متجاورة مثل البيكسيل/ تدرس التضاد لتمثيل النور والظل ولا تستعمل الأسود

المنظر الطبيعي واقعي لماذا لا ينتمي إلى المدرسة الواقعية كذلك الطبيعة الصامتة واقعية لماذا لا تنتمي المدرسة الواقعية؟

لأنه من شروط الواقعية أن يمثل الإنسان في المخطط الأمامي وتعبر عن قضايا اجتماعية من الواقع تهتم بالبعد العاطفي وظيفتها تنويرية للتحسيس بمشكل أو قضية يعاني منها المجتمع مثل الفقر والبؤس والفرح والحزن والتقاليد والحرب

كيف نفرق بينها وبين الكلاسيكية التي تجسد أيضا الإنسان؟

الكلاسيكية تعني قديمة وتتميز بالمثالية طول الجسم يساوي 8 مرات طول الرأس والملابس أنيقة وجديدة تهتم برسم النبلاء والقصص الدينية يمكن أن تصور الملائكة مثلا وهذا لا يرى في الواقع موضوعاتها قديمة

والرومانسية أيضا تشبه الواقعية والكلاسيكية فهي تصور الإنسان لكن تختلف من حيث الموضوع فهي تهتم بالشاعرية والخيال تأخذ موضوعاتها من القصص والروايات ونجدها عند المستشرقين بكثرة لأنهم فتنوا بعالم الشرق الساحر الذي يشبه عالم الأميرة شهرزادريوالتعبي

والتعبيرية : تتناول كل المواضيع سواء فيها الإنسان أو مناظر طبيعية لكنها تعطيها صورة مخيفة غير عادية تدل على اختلاج نفسية الفنان لأنها ترى الحياة بنظرة متشائمة خلفتها الحرب العالمية تعبر عن حياة مفجعة تتناول موضوعات مخيفة كالغيلان وتستعمل ألوان رمادية ملونة قاتمة تتخللها لمسات من الألوان الفاتحة الزاهية

التنقيطية تستعمل بقع لونية متباينة ومتضادة فتبدو وكأنها منفصلة كالفسيفساء

المستقبلية ترسم العناصر متكررة لتمثل الحركة ومرور الوقت فيظهر إنسان ب6 أيدي مثلا

التكعيبية واضحة تميل إلى الأشكال الهندسية المكعبة وتفكك العناصر لتظهر أجزاءها المخفية وتستعمل أيضا تقنية اللصق.

التجريدية لا تمثل أي عنصر مألوف من الواقع فهي عكس التشبيهية تستعمل أشكال هندسية محورة بخطوط وأشكال متداخلة تتفادى المحاكاة للتعبير عن الجوهر تسامى أصحابها عن التقليد وهناك التجريدية التي تعتمد على بقع لطخات من اللون يؤمن أصحابها أن كل لطخة يمكن أن تحكي معاني كثيرة وكل خط يمكنه أن يحكي الكثير

الدادائية ترسم بخامات قذرة أو مبتذلة للتعبير عن القبح في ثورة على معايير الجمال:

6- الفنون التطبيقية

مفهومها

الفنون التطبيقية هي تزيين المنتوجات الحرفية من خزف وزجاج وسجاد وحلي ونحاس وما إلى ذلك بمختلف صيغ الزخرفة والتزيين .

والحقيقة أن الإنسان منذ القديم فكر في تزيين منتوجاته الصناعية اليدوية على بساطتها وتطور هذا الفن بتطور الإنسان وتعاقب الحضارات وتراكم الخبرات عبر الأجيال وترسخت المهارات واستحكمت بطول أمد الحضارات المختلفة.

العناصر والصيغ التزيينية

يقوم تزيين المنتوج الحرفي اليدوي مهما كان نوعه أساسا على استخدام الزخارف الهندسية والنباتية والخطية والرسوم الحيوانية وما إلى ذلك

ومع أن الخامات والأدوات والتقنيات تختلف من صناعة إلى أخرى إلا أننا نلاحظ أن الصيغ والعناصر الزخرفية تبقى نفسها سواء كانت مرسومة على الفخار أو منقوشة على الجلد أو مرقومة على النسج أو محفورة على الحلي في المجتمع الواحد .

الصيغ الزخرفية تحمل دلالات ومعاني تختلف من مجتمع إلى آخر

إن الصيغ الزخرفية تتضمن علاوة على وظيفتها الجمالية معاني ودلالات تختلف من مجتمع إلى آخر وهي لغة مليئة بالأسرار والرموز يمكن بفك شيفرتها الولوج إلى خبايا هذا المجتمع والاطلاع على ثقافته الشعبية ومعتقداته وأفكاره.

ويمكننا أن ندرج بعض الأمثلة التوضيحية من الزخرفة البربرية بالجزائر والتي اعتبرتها الباحثة الانتروبولوجية ماكيلام لغة سحرية يحيطها الغموض في الثقافة القبائلية الشفاهية أي التي لا تعتمد في توارث المعرفة على الكتابة حيث نابت هذه الصيغ التزيينية المليئة بالدلالات والمعاني على قطع الفخار عند المرأة القبائلية عن الكتابة ، وقد ورد في تفسيرها لبعض الرموز أن المثلث الذي تتجه قمته إلى الأعلى يعني رجل أو عسكري

بينما تعني المثلثات التي تتجه قممها إلى الأسفل النساء . ويرمز شكل السمكة المحورة إلى الخصوبة وتستعمل العين واليد في إبعاد العين الشريرة ويرمز الثعبان إلى القدرة على تفجير الينابيع ويرمز في بعض المجتمعات إلى العلم.[28]

ماهو الرمز؟:

يعتبر الرمز من أهم عناصر الرسم الشعبي وهو من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره من أفكار ومعتقدات وكلما تعرفنا على تلك اللغة و أحسنا تفسيرها اصبحنا أكثر قدرة على فهم ودراسة الفنون الشعبية

وهو وحدة فنية يختارها الرسام من محيطه لكي يزين بها إنتاجه الفني ويكسبه طابعا خاصا بشرط أن يكون الرمز محملا بقيم المجتمع الثقافية والفكرية.

والرمز قد يكون شكلا لطير يهواه الرسام أو نبات يعتز به الناس أو حيوان محبوب أو وحش تخشاه الجماعة وقد يكون شكلا لشيء شائع الاستعمال أو خطوطا هندسية أو مصطلحات أخرى لها معنى وقيمة تنتشر بين الجماعة وتستمر كرمز متفق عليه.[29]

إذن المجتمع هو الذي يحدد قيمة الرمز وهو الذي يضفي على الأشياء المادية معنى معين فتصبح رمزا فليس هناك مثلا في اللون ما يجعله بالضرورة رمزا للحزن إذ ليس ثمة ما يمنع أن يكون ذلك اللون هو الأصفر أو الأخضر أو غير ذلك حسبما يصطلح عليه المجتمع فالصينيون مثلا يتخذون اللون الأبيض رمزا للحداد

[28] Makilam signes et rituels magiques des femmes Kabyles .EDISUD .France 1999

[29] أكرم قانصو ، التصوير الشعبي العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت نوفمبر1995م

وفي الفنون التطبيقية رموزها الدالة عليها عبر الزمن إن لها أهميتها ودلالتها العلمية في التعرف على تلك الفنون فالرمز هو الإشارة الصادقة التي توضح تاريخ الفن الشعبي ومعانيه.

أنواع الزخرفة في الفن الإسلامي

1/ الزخرفة الكتابية

لا شك أن المسلمين لم يكونوا أول من استعمل الكتابة في زخرفة المنتوجات الصناعية فقد سبقهم إلى ذلك أهل الشرق الأقصى كما عرفه الغربيون في العصور الوسطى لكن ليس هناك فن استخدم الخط في الزخرفة بقدرما استخدمه الفن الإسلامي، فإذا استثنينا الكتابة الصينية وهي نوع قائم بذاته لانجد خطا أوفق للزخرفة من الخط العربي ذلك أن حروفه أصلح من غيرها لهذا الغرض بما فيها من استقامة وانبساط وتقويس والخطوط العمودية والأفقية في هذه الحروف يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلا يتجلى فيه الجمال والاتزان والابداع [30]

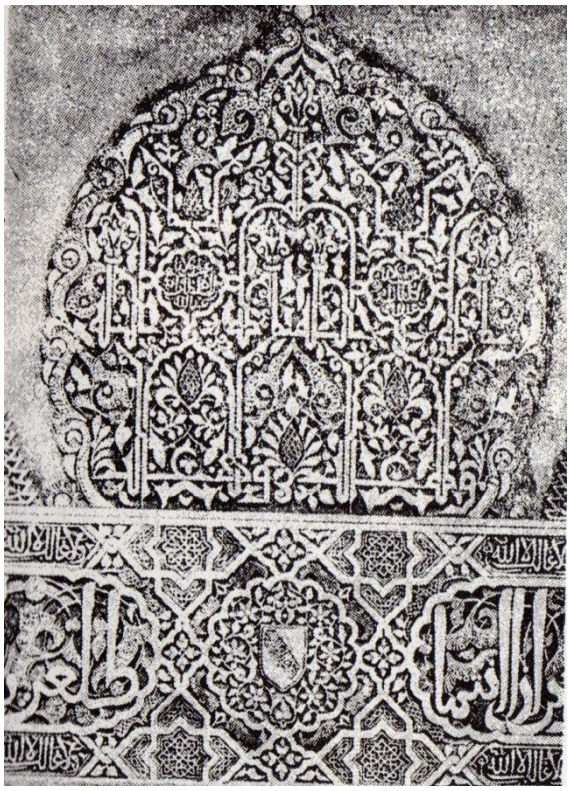
وكانت أنواع الخطوط العربية في فجر الإسلام تنسب إلى المدن الإسلامية المختلفة مثل مكة والمدينة والكوفة والأنبار والحيرة، ويبدو أن اهل الكوفة أولوا اهتماما بالغا بتجويد الخط والإبداع في رسم الحروف وغلب عليها عندهم طابع الصلابة والجفاف والميل إلى التضليع والتربيع واكتسبت طابعا هندسيا.[31]

وقد عرف المسلمون ضروبا شتى من أنواع الخطوط المدورة كخد النسخ والثلث والرقعة والريحاني والديواني والمغربي وأبدع الإيرانيون في خط التعليق والنستعليق واتسمت بالرشاقة والاتزان والرونق مما اكسبها طابعا زخرفيا كبيرا

---

[30] زكي محمد حسن فنون الاسلام دار الرائد العربي بيروت 1981 ص 244

[31] م ن ص ن



زخارف كتابية حوش الريحان قصر الحمراء

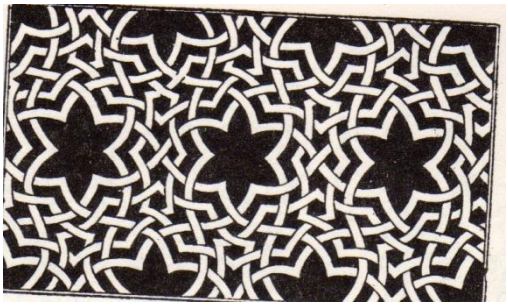
الزخارف الهندسية

1/الزخرفة الهندسية : هي زخرفة تقوم أساسا على أشكال هندسية منسقة بانسجام باستعمال التناظر والتقابل والتكرار، ويتألف بناؤها على وحدات زخرفية تتكرر وفق نظام زخرفي معين يكسب القطعة المصنوعة بعدا جماليا فنيا ممتعا.

وعرفت الفنون التي سبقت الاسلام انواعا كثيرة من الرسوم الهندسية ولكن هذه الرسوم لم يكن لها شأن كبير في تلك الفنون وكانت تستخدم غالبا كإطارات لغيرها من الزخارف. أما في الاسلام فقد اضحت الرسوم الهندسية عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة ولا نقصد هنا الرسوم الهندسية البسيطة كالمثلثات والمربعات والمعينات والاشكال الخماسية والسداسية ولا الزخارف الهندسية التي كان لها شأن في الزخارف الساسانية والبيزنطية كالدوائر والعصائب والجدائل المزدوجة والخطوط المنكسرة والخطوط المتشابكة ولكم نقصد على وجه الخصوص الرسوم الهندسية التي امتازت بها الفنون الاسلامية ونعني

التراكيب الهندسية ذات الاشكال النجمية المتعددة الاضلاع وهي التي ذاعت عند المسلمين واستخدمت في زخارف التحف الخشبية والنحاسية وفي واجهات المصاحف والكتب وفي زخارف السقوف وقد اتقن المسلمون هذا النوع من الزخارف واتجهوا به إلى الابتكار والتعقيد.[32]

وقد عني البحاثة الاوروبيون بدراسة هذه الزخارف الهندسية المعقدة وتوصل الاستاذ برجوان إلى ان هذه البراعة لم تكن قائمة على الشعور والموهبة الطبيعية فقط بل كانت تعتمد على علم الهندسة واعجب الاوروبيون بهذه الزخرفة الهندسية وقلدها بعضهم وروى عن ليوناردو دافينشي أنه كان يقضي ساعات طويلة يرسم فيها هذه الزخارف الاسلامية.



3**/ <u>الزخرفة النباتية</u>**: هي زخرفة مستلهمة من النبات تمتاز بالانسيابية تقوم أساسا على أشكال نباتية محورة منسقة بانسجام باستعمال التقابل والتناظر والتكرار يتألف بناؤها من وحدات زخرفية تتكرر وفق نظام معين لتجميل القطعة الفنية.

والعنصر النباتي في الزخرفة الاسلامية تأثر كثيرا بانصراف المسلمين عن تمثيل الطبيعة ومحاكاتها فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بالتكرار والتقابل والتناظر وتبدو عليها مسحة هندسية جامدة تدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون الاسلامية

واكثر الزخارف الاسلامية شهرة الارابيسك وقد عمت هذه التسمية حتى كادت تطلق على كل الزخارف النباتية الاسلامية ولكن في الحقيقة الاربيسك هي الزخارف المكونة من فروع

---

[32] زكي محمد حسن م س ص 238

نباتية وجذوع مثنية ومتشابكة ومتتابعة وفيها رسوم محورة عن الطبيعة ترمز الى الوريقات والزهور وتسمى احيانا بالمت أو نصف بالمت وقد بدأ ظهور الاربسك في القرن التاسع ميلادي ونراها في الزخارف الجصية التي تغطي الجدران بمدينة سامرا بالعراق والتحف الخشبية وما الى ذلك وتطورت هذه الزخرفة في العصر الفاطمي وبلغت غاية عظمتها منذ القرن 13 م[33]

وفي ايران نرى ان الزخارف النباتية مالت الى تقليد الطبيعة وكان ذلك بتاثير من الفن الصيني الذي تسرب على يد المغول على ايران وانتشر الى غيرها من العالم الاسلامي.

رسوم الحيوان في الزخرفة الاسلامية

اشتهرت الفنون القديمة في الشرق الادنى بل في آسيا كلها باستعمال رسوم الحيوان في زخارفها واخذ الفن البيزنطي القسم الاوفر من رسوم الحيوان فيه عن الفنون التي ازدهرت في ايران وآشور وسوريا وكانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الاسلام عن الفنون التي سبقتها في بلاد الشرق الاسلامي

واقبل المسلمون على رسم الحيوان في زخارفهم ولعلهم لم يتمسكوا في شانها بالاحاديث التي تحرم تصوير الكائنات الحية والجدير بالذكر ان هناك مخطوطات تتضمن صورا ادمية شوهها بعض المتعصبين وطمسوا معالمها ولكننا لا نعرف مثل هذا التشويه والطمس في رسوم الحيوان.

واستعمل المسلمون في زخارفهم رسوم الأسد والفهد والفيل والغزال والارنب والطيور الصغيرة بأنواعها وربما رسموها مع فرع نباتي يتدلى من منقارها أوحول رقبتها.

واخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية مركبة ولقيت منهم قبولا لأنها تتفق مع البعد عن الحقيقة ومع التجريد الذي نعرفه في الفن الإسلامي.

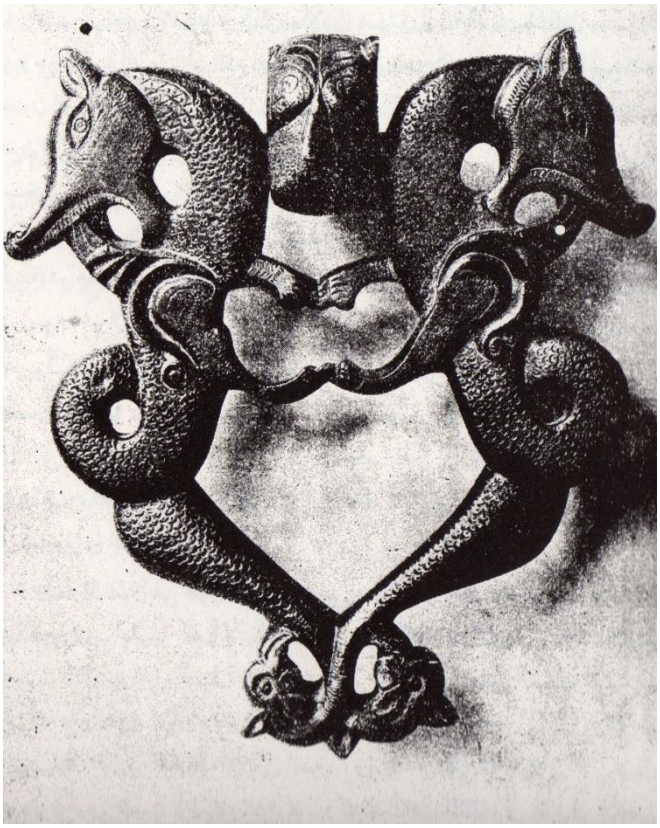
علما ان المسلمين لم يحتفظوا بالمعاني الرمزية للحيوانات المأخوذة عن الفن الصيني بل أصبحت رسوما زخرفية فحسب فالتنين كان يرمز الى الملك عند الصينيين لكن عند

---

[33] زكي محمد حسن م س ص 250

المسلمين لا يعني شيئا فهو للزخرفة فقط وكانت العنقاء في الشرق رمزا للامبراطورة ولكن لا ترمز الى شيء في الاسلام . ومن الحيوانات المركبة التي شاع استخدامها في الزخرفة الاسلامية الفرس ذات الوجه الادمي ولا سيما انها تتفق مع وصف البراق فرسمها المسلمون لتوضيح قصة المعراج. ورسم المسلمون ايضا الطيور الصغيرة ذات الوجه الادمي وما الى ذلك.[34]

ووضح المسلمون بالصور قصص كليلة ودمنة ومخطوطات التاريخ الطبيعي فرسموا شتى انواع الحيوانات والطيور لكنها رسوم توضيحية وليست زخرفية وهي قليلة جدا في الرسوم الاسلامية.



سماعة باب من البرونز من العصر السلجوقي

[34] زكي محمد حسن م س ص 253- 256

مفهوم الفنون الشعبية:

من المعروف أن الصناعات التقليدية أو المنتوجات الحرفية الشعبية كانت تعتبر في الماضي غير البعيد أعمالا لا ترقى إلى مستوى الفنون الأكاديمية المعترف بقيمتها الفنية والتي خصصت لها المدارس والأكاديميات الفنية ونظمت لها الملتقيات وكرست لها المتاحف وصالونات العرض ولقيت اهتمام النقاد وأحيطت بعناية واهتمام فائقين .

وظلت الفنون الشعبية في نظر المؤرخين أنها لا تمثل هدفا مهما لأي دراسة علمية لأنها اقترنت في أذهانهم بتلك المنتوجات التقليدية البسيطة الموجهة إلى الحياة اليومية الشعبية. لكن فيما بعد لقيت اهتمام بعض العلماء المختصين في الإيتنولوجيا والمختصين في علم المتاحف وعلم العروق بعد ان اكتشفوا مدى اهميتها في الكشف عن البنيات الاجتماعية وما يمكن أن ترويه عن ثقافات الشعوب.[35]

وحسب الدكتور يوسف نسيب فإن كل قطعة أثاث أو آنية أو أداة إلا ولها طريقتها الخاصة في الكشف عن خبايا الحياة الاجتماعية. إذن الفن الشعبي هو لغة مليئة بالرموز والأسرار والتي يمكننا بعد فكها الاطلاع على تاريخ مجتمع ما والكشف عن اهتماماته ومعتقداته وما الى ذلك

وهذه اللغة هي نفسها الفنون التطبيقية المستعملة في تزيين المنتوج الشعبي. إذن هذا ينبهنا إلى أهمية الفنون التطبيقية.

وهذا يفسر انشغال العديد من البلدان المتقدمة اليوم بدراسة القواعد الاساسية للتقانة الثقافية والفنون الشعبية وتركيزها على المسائل النظرية كتحديد مفهوم هذه الفنون ومناهجها وكذا تخصيص المتاحف لها والملتقيات والمهرجانات.

[35] Fatima Kadria préface de « Question sur l'art populaire » de Tatiana ben Foughel.Khawarysm éditions Alger-entreprise algérienne de presse. Alger 1992.p11

تحديد مصطلح الفن الشعبي

يجب التاكيد أن كلمة شعبي تعني ما اتصل اتصالا مباشرا بالشعب إما في شكله أو في مضمونه وأي ممارسة اتصفت بالشعبية تعني أنها من إنتاج الشعب أو أنها ملك للشعب.

والفن الشعبي يعني ذلك الكم الهائل من المخزون الفني للشعب الذي تداولته وتوارثته الأجيال عبر التاريخ ويتضمن المجالات التالية : الموسيقى الشعبية الرقص الشعبي الالعاب الشعبية فنون التشكيل الشعبي عناصر الثقافة المادية من حرف وصناعات شعبية وأدوات العمل الزراعي وأدوات المعدات المنزلية[1]

وأما المفهوم الأضيق لهذا المصطلح فيقصد به النشاط الفني التزييني من حياكة وحلي وطرز واثاث وما إلى ذلك

وما يميز الفن الشعبي انه مجهول المؤلف المبدع فيه كل الناس ويتذوقه كل الناس وليس موجها الى نخبة معينة من الجمهور المثقف بل إلى كل شرائح المجتمع على اختلاف مستوياتها الثقافية

والصانع أو الحرفي يعيش مجهولا ويموت مجهولا على عكس الفنان الاكاديمي الذي ينسب اليه العمل الفني.

متى يصنف المنتوج الحرفي (الشعبي أو التقليدي) كعمل فني؟

أي متى يمكننا تصنيف الصحن البسيط او البرنوس او قطعة قماش أو خزف أو نحاس كتحفة فنية؟

1- ينبغي ان ينجز المنتوج الشعبي من البداية الى النهاية على يد شخص واحد وحسب (بالفي) فان تقاسم المهام بين عدة اشخاص ينعكس سلبيا على العمل الفني عندما يتدخل بين صناعة الشيء وتزيينه ويلحق ضررا بوحدته التشكيلية كما هو الحال في الخزافة

[1] مرسي الصّبّاغ " دراسات في الثقافة الشعبية" دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية.2000م.ص19

وعندما يكون فرديا يضمن للمنتوج قيمة جمالية ذاتية وحتى في حالة الانتاج الوفير فان كل قطعة منجزة تكتسب طبيعة فريدة لان يد الانسان لا تنجز قطعتين متطابقتين تماما

2- الخطوط والخدوش والنقاط والتموجات التي تتركها الأنامل والمطارق وغيرها تكسب العمل تعبيرية كبيرة وجمال المنتوج يغتني بجمال الحركات التي يفترض انها كانت وراء انجازه

3- يجب ان يترجم الانجاز الشعبي الإيقاع والقيم بواسطة نظام رموز يحتوى على دلالات عرقية وهنا يتحقق شرطان أساسيان: التدبر في الشكل والتزيين وهما قيمتان تشكيليتان والدلالات الإيديولوجية لهما التي تعتبر عناصر مهمة تروي طريقة تفكير جنس بشري معين

4-وحسب لوروا جورهان فإن جمالية المنتوج الشعبي هي مرتبطة بالوظيفة الاستعمالية واذا كان الشكل الجميل ينقص من وظيفة الأداة أو اللباس فهذا يؤدي إلى نقض في التقييم الجمالي.[2]

التصوير في الاسلام:

لقد عرف الوطن العربي قبل الإسلام رسم الكائنات الحية وكان رسمها يقترب من المحاكاة ويبتعد عنها حسب الظروف المختلفة التي كانت سائدة ومع ذلك فإنه لم ينتهج المحاكاة الحرفية التي تميز بها الفن الإغريقي والروماني في عصر النهضة في اوروبا.

وبعد مجيء الإسلام أهمل رسم الإشكال الإنسانية والحيوانية بشكل عام لاسيما في أماكن العبادة لكن بعد هذا ترخصوا على مر الزمن في تصوير ذوات الأرواح وتجسيدها لاسيما في اقرن 7 هجري وما بعده بمعنى ان الفنانين المسلمين لم ينصرفوا نهائيا عن تصوير الكائنات الحية حيث نسجل حضور الحيوانات في زخارفهم وهذا ما ورثوه عن الفنون السابقة في بلاد الشرق الاسلامي ولعلهم لم يتمسكوا في هذا بالأحاديث التي تحرم تصويرهم والتي كانت ترمي إلى محاربة الوثنية في كل أشكالها ثم إن الإسلام لم يستخدم

[2] Tatiana B op cit p17

الفن في الطقوس الدينية او نشر العقيدة الإسلامية او شرحها كما هو الحال في الأديان الأخرى مثل المسيحية والكاثوليكية والديانة المصرية القديمة والبوذية حيث شاع تصوير ذوات الارواح وتجسيد الآلهة على هيئة بشر.

ومنع الإسلام للتصوير له دور ولا شك في جماليات الفن الاسلامي والجدير بالذكر أن بعض الشعوب الاسلامية لم تكترث بتحريم التصوير كالايوبيين الذين اقبلوا على اقتناء التحف المعدنية النفيسة ذات الموضوعات الزخرفية الآدمية ، وقد كان الايرينيون يتصدرون طليعة من لم يؤثر فيهم تحريم التصوير تاثيرا كبيرا على الرغم من أن الفقهاء في ايران كانوا يكرهون التصوير والمصورين وكل ما نعرفه عن التصوير الاسلامي يرجع إلى ايران وتركيا والهند والمعروف ان التصوير في الهند وتركيا قام على أكتاف من تتلمذ منهم للايرانيين.[3]

<u>مميزات التصوير الاسلامي:</u>

1- يتميز التصوير الاسلامي بالجمود والبعد عن محاكاة الطبيعة والسبب في هذا لا يرجع فقط على التعاليم الاسلامية فقط بل يرجع ان سكان الهضبة الايرانية وبلاد الجيزة والعراق والشرق الادنى عامة الذين ورث عنهم المسلمون فن التصوير لم يكن لديهم الحفلات والالعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والاهتمام بالتربية البدنية ما يمكن ان يحفزهم مثل الغريق على دراسة جسم الانسان والعمل على تصويره بدقة متناهية تطابق الواقع وحسبنا ان نقارن بين رسم اغريقي ورسم ايراني ومصري لندرك الفرق بين الاسلوبين ويمكننا القول ان الفن الاسلامي بسبب تحريم التصوير وتأثره بالتراث الفني للبلاد التي قام فيها تخلى عن ميدانين عظيمين في العبقرية الفنية هما ميدان النحت وتصوير اللوحات الفنية التي امتازت بها الفنون العربية.

اذن كان الفنان المسلم في كثير من الاحيان لا يرسم الكائنات الحية لذاتها بل يحتال عليها متخذا منها عناصر زخرفية فكيفها وحورها لكي يحفف اغراضه الجمالية وكمثال على ذلك ما يظهر في صحن وجد في سامراء وعليه رسم نسر يظهر وكأنه ورقة مسننة مغطاة

---

[3] زكي محمد حسن م س

بالزخارف حتى لا يكاد يظهر وتجدر الاشارة ان زخارف المساجد والمصاحف كانت تخلو من كل رسم يمثل كائنا حيا.

2-استعمال الزخارف بإسراف والاعتماد على الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية والخطية وتوظيفها في تنميق الصور

3- كراهية الفراغ والميول الى تغطية المساحات بالتنميق والزخرفة والصور

4- التكرار ونجم عن استحباب الفنان المسلم لملء الفراغ فأقبل على تكرار الزخارف وهو تكرار لا نهائي وهذا لا يظهر فقط في رسوم المخطوطات الفارسية بل في الخزف التركي والفاطمي وتحف الخشب في العصر المملوكي وفي عمائر الطراز الاندلسي وفي معظم التحف الفنية الاسلامية

5- التسطيح حيث اعتمد الفنان المسلم على الرسم المسطح في تمثيل موضوعاته سواء على التحف او المجلدات او الجدران فلم يتقن تجسيد العمق او البعد الثالث أي المنظور

6-الوحدة والتنوع: لقد تنوعت نواحي الفن الاسلامي واشكاله وجماعاته واقاليمه ورجاله وزخرفته تنوعا هائلا لا حدود لهيصعب معه علينا عملية المشابهة الكلية بين عملين فنيين غير انه مع ذلك يبقى ذا شخصية واحدة ويتسم بالوحدة الفنية فإذا طلبت من أي شخص صاحب معرفة فنية بسيطة ان يصنف لك صورا لتحف فنية اسلامية مختلفة من حيث الاقليم مثلا صورة بقطعة من عاج اندلسي واخرى في مجلد ايراني واخرى على سجاد تركي فانه يشعر بوحدة اساليبها رغم اختلافها وتنوعها ويصنفها جميعا في فن واحد هو الفن الاسلامي الذي تمتعت كل انجازاته بمستوى فني يعجب النفوس

وقد كان للخط دور كبير في توثيق هذه الخاصية أي خاصية الوحدة رغم التنوع

فنون الكتاب والمنمنمات الاسلامية:

وظف التصوير في الاسلام في تزيين الكتب وتوضيحها سواء كانت علمية او ادبية او تاريخية او غيرها وكان كثير التداول مقارنة بالتصوير على الجدران بالالوان المائية

وبشكل عام فان التصوير في الإسلام لم يوظف لشرح الدين وسيرة الإبطال كما هو الحال في البوذية والمسيحية لكن هذا لا ينفي وجود أي تصوير ديني اذ يوجد من المصورين الايرانيين من عمد الى تصوير حياة النبي وتخليد بعض الحوادث العظيمة في تاريخ الاسلام ويلاحظ انهم كانوا يستعينون ببعض الرموز مثل الهالة التي كانوا يحيطون بها رؤوس الشخصيات المقدسة.

وتجدر الاشارة ان بيوت القصبة بالجزائر قبل الغزو الفرنسي كانت تزين جدرانها بمشاهد طبيعية أو بمعارك الأسطول الجزائري او برسوم مقتبسة من القصص الديني مثل مشهد سيدنا ابراهيم والفداء وسيدنا علي رضي الله عنه وهو يصارع راس الغول او مع الحسن والحسين رضي الله عنهما. وكان الجزائريون يتقنون الرسم التشبيهي بدليل اللوحة التي رسمت بطلب من حسن باشا والتي تخلد انتصار الجزائريين على الانجليز باسطولهم والتي اخذها تولوزي من قصره بعد سقوط الجزائر وسلمها الى قائده دوبارمون ثم اختفت وجهل مصيرها.

وقد تكون اقدم صورة للنبي في كتب التاريخ تلك التي رآها تاجر عربي يدعى ابن هبار في الصين في القرن 9م حيث اطلعه ملكها على العديد من صور الانبياء (نجاة نوح بالسفينة- وموسى بعصاه مع بني اسرائيل- وعيسى يركب حمارا مع الحواريين ثم محمد عليه الصلاة والسلام على ظهر جمل واصحابه ينظرون اليه. واما اقدم الصور الدينية في المخطوطات الاسلامية فهي في المخطوط رقم 11 من كتاب الاغاني لابن فرج الاصفهاني.[4]

مميزات المنمنمة الاسلامية

نمنم نمنمة الشيء : لغة تعني زخرفه ونقشه وزينه

النمنمة هي فن التصوير الدقيق في صفحة او بعض صفحة من كتاب مخطوط

[4] زكي محمد حسن مس

إذن هي فن تصغيري تابع للكتاب او المخطوط يشاهد عن قرب ويرسم بدقة وباستعمال ادوات مكبرة .

إذن المنمنمة نشأت كفن لصيق بالمخطوط ولم تكن ابدا كما نراها اليوم لوحة قائمة بذاتها تعلق على الجدران لانها يفترض بها ان تشاهد عن قرب.

ومن الأخطاء الشائعة ان تسمى لوحة كبيرة تعلق على الجدران نستطيع مشاهدتها عن بعد بالمنمنمة لأنها فقدت احد اهم مميزاتها الا وهي الصغر.

ومن الأخطاء الشائعة ما ينسب إلى فن المنمنمات المستحدث أنه أول من كسر محيط المنمنمة الإسلامية واستعمل الخط في السلسلة أو اخرج بعض عناصر الصورة الى خارج المحيط الذي يطوقها بعد كسره فهذه الطريقة ليست مستحدثة إنما هي قديمة قدم المنمنمات الاسلامية كما تبينه هذه المنمنمة القديمة لبهزاد:

وكان هذا الكسر واردا في أغلب الاحيان لأن الخطاط او المؤلف يتحكم في مساحة الصفحة ويحدد للرسام المساحة التي يرسم عليها المنمنمة وبالتالي يضطر الرسام إلى كسر اطار المنمنمة لمراعاة مساحة النص كما يقوم باخراج بعض العناصر من المنمنمة إلى مساحة النص

ويمكننا أن ندرج على سبيل المثال صورة " عجوز تطلب الى السلطان ان ينظر في مظلمة لها للرسام سلطان محمد المدرسة الصفوية 1539م

ومناظر في حمام لبهزاد وفقهاء يتجادلون ومناظر في مسجد وسيدنا يوسف يفر من زليخة

للرسام بهزاد

ورستم واسفنديار قبل ان يتبارزا المدرسة التيمورية سنة 83هجري وخسرو يقتل برهام المدرسة الفارسية التترية سنة 823هجري وكلب يترك فريسته لياخذ صورتها في الماء من مكتاب كليلة ودمنة واسد يفترس ثورا من نفس الكتاب

وما يلاحظ في هذه المنمنمات على اختلاف مدارسها هو انكسار السلاسل في معظم الاحيان وعدم تطويقها للموضوع

خروج العناصر احيانا من الموضوع الى المساحات المجاورة او اخذها مكان السلسلة

التركيب المعقد والبناء الذكي للجمع بين النص والمنمنمة

التنوع الهائل في انواع السلاسل من البسيطة الى المركبة الى الهندسية إلى النباتية والاشرطة المزهرة والسلاسل المكونة من عناصر حيوانية إو اشرطة متكونة من زخارف خطية

وخروج السلسلة احيانا من الموضوع إلى الاطار كأن تمتد زخارف العمارة في الموضوع لتشكل سلسلة تطوق جزءا مهما من المنمنمة المكسورة الاطار وهكذا.

-من اهم مميزات المنمنمة هو نضارة الالوان المائية وصفاؤها حيث يبتعد الرسام عن استعمال الرماديات الملونة وتبدو الصور الزخرفية بالوان مضيئة

استعمال ماء الذهب يزيد من رونق الصور المرسومة

-ترسم الاشكال الآدمية والحيوانية بنظور فطري يرتب الأشكال تصاعديا بنسب غير مدروسة ن وهذا ما يسميه البعض تسطيحا لكن هذه التسمية غير صحيحة ما دامت العناصر مرتبة في مخططات قصد إظهار العمق.

- كثرة الزخارف يكسب الصورة الاناقة والجمال والخيال الساحر

-الابتعاد عن المطابقة في التجسيد والنقل الصادق للطبيعة

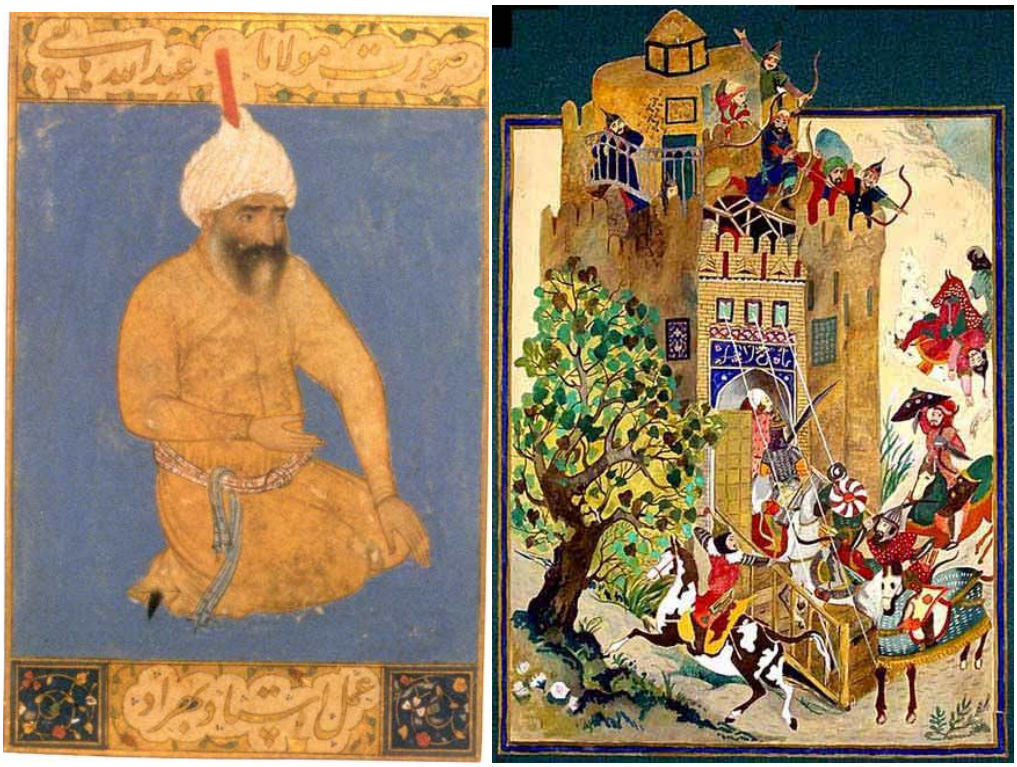
والاتجاه الى التجريد مع استغلال العناصر الآدمية والحيوانية لابتكار زخارف رائعة الجمال

توحي المنمنمات للمشاهد بنوع من السرور لا يوحيه غيرها

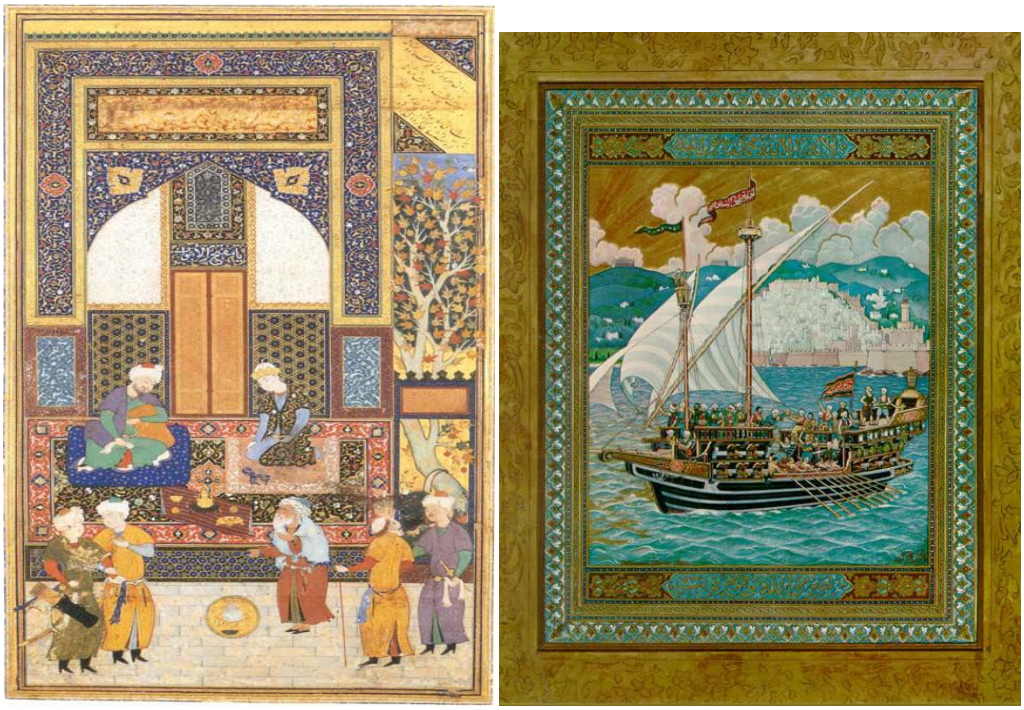
قد تبدو للوهلة الاولى مملة تجهد العين بالوانها الساطعة وكثيرة التشابه نظرا للتقاليد الوضعية التي يشترك المصورون في احترامها كاهمال الظل ورسم الاشخاص في اوضاع معينة وقد تنقصها الروح والحركة ودقة التعبير وتتشابه فيها ملابس الجنسين لكن هذه الخصائص هي التي تجعلها تحتل في ميدان الفن ركنا مستقلا لا ينازعها فيه منازع

لذلك فإن محاولة استحداث المنمنمة بتطبيق قواعد المنظور او الاقتراب من تجسيد الواقع او الاخلال بالوانها يسقط اهم مميزاتها ويجردها من سيمتها والكثير يعتقد ان محمد راسم قد ادخل المنظور على المنمنمة وهذا ليس صحيحا لانه كان واعيا بضرورة احترام هذه الميزة ومثل البعد الثالث ببساطة واعية تذكر ببعض اعمال اساتذة المدرسة الايرانية حيث نرى تجسيد البعد الثالث بشكل عفوي غير مدروس.

وكل هذه الاخطاء الشائعة لابد من تصحيحها



منمنمات لبهزاد



منمنمات لمحمد راسم

ـتداخل الفنون التشكيلية التطبيقية يناقض تصنيف الفنون

✓ **الرسم الجداري فن تطبيقي ضمن الديكور الداخلي و فن تشكيلي في آن واحد**

ومن المفارقات أن ترتب الفنون التطبيقية في قائمة الفنون الصغرى و يرتب فن التصوير ضمن قائمة الفنون الكبرى مع أن فن التصوير أي الرسم ولد في أحضان الجدران والسقوف وترعرع في مهد العمارة على أساس أنه جزء من التصميم الداخلي للمبنى والذي يعد فنا تطبيقيا . وكما لا يخفى على كل العارفين بتاريخ الفن أن الرسم المسندي أو رسم الحامل والمقصود به la peinture de chevalet هو استمرارية للتصوير الجداري مع تغيير في التقنية فقط بمعنى انه ولد من رحم التصوير الجداري الذي يعد تصميما داخليا و فنا تطبيقيا .

ولا يحدد مصطلح الرسم المسندي أو التصوير الزيتي على قماشات الرسم بمفهومه الحالي نوعًا تصويريًا ، ولا مدرسة ، ولا موضوعًا فنيًا ، بل تقنية تنفيذ تفصل تاريخيًا بين الرسم الجداري للوحات الجدارية والتقنيات المعاصر، وظهرت لوحة الحامل في نهاية القرن الرابع عشر عندما تحول الفنانون إلى الرسم على اللوحات ثم من خلال تعميم الرسم على القماش ، وساعدت تقنية الزيت الجديدة في ذلك وشاع استخدامها في القرن التالي[5].

ويتميز الرسم المسندي باستعمال دعامات صلبة(قماش على إطار ، أو لوح خشبي أو كرتون بسيط) ذات أحجام متوسطة أو صغيرة ، ويتطلب تحقيقه ، استخدام الحامل. أي المسند وبهذا فإنه يتعارض من الناحية التقنية مع الجداريات ، وكذلك اللوحات الضخمة ، التي لا تلجأ إلى استخدام المسند .[6]

وبناء على ما تقدم يتجلى بوضوح أن اللوحة التشكيلية المصنفة ضمن الفنون الكبرى ليست سوى استمرارا للرسم الجداري في احجام أصغر حتى أنها لم تتخلى عن وظيفتها التزيينية قي التصميم الداخلي بما ان مصيرها في كل الأحوال ان تعلق على الجدران ، شأنها شأن الجدارية .

[5] La peinture de chevalet https://fr.wikipedia.org/wiki/Peinture_de_chevalet
[6] idem

وقد صرّح جاكسون بولوك ، في وقت مبكر من عام 1947 في طلبه منحة غوغنهايم. وكان آنذاك قد اختار الرسم على لوحات كبيرة جدًا ، أن لوحة الحامل بالنسبة له " في طريقها نحو الاندثار " وأن "الفن الحديث يتجه نحو الرسم على الحائط" ، وبالتالي يتخلى عن الفرشاة والدهانات التقليدية باستخدام مواد أخرى وطرق تنفيذ أخرى (التنقيط والرسم بالحركة).

الرسام في مرسمه / يشتغل باستعمال المسند لوحة لجورج فريديريك كرستينغ 1785-1847 تاريخ الانجاز 1811 زيت على قماش

Le Peintre dans son atelier par Georg Friedrich Kersting.[7]

[7] By Georg Friedrich Kersting - 1. The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202.2. Bildindex der Kunst und Architektur: object 00012073 – image file XKH148981a.jpg3. Unknown source, Public Domain, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=153386

والرسم الجداري يعتمد على تقنية خاصة حيث ينفّذ على طلاء يسمى intonaco ، قبل أن يجف و .المصطلح إيطالي الأصل يعني "طازج " ويكمن سر التقنية في أن الطلاء على الجص قبل أن يجف- أي وهو طازج- يسمح للأصباغ بالتغلغل في الكتلة الجصية ، وبالتالي تدوم الألوان لفترة أطول مقارنة بالطلاء السطحي العادي كما يتطلب تنفيذه مهارة عالية ، وسرعة كبيرة ،في الفترة الوجيزة المحصورة بين وضع الطلاء والجفاف الكلي وغالبًا ما يستخدم المصطلح كمجاز في اللغة اليومية للإشارة إلى الرسم الجداري بشكل عام ونادرًا ما يتم استخدام تقنية اللوحات الجدارية نفسها[8]

تنفذ تقنية الرسم الجصي الجداري بالرسم على طلاء جديد ، وهو طلاء تقليديً من الجير الهوائي -هيدروكسيد الكالسيوم.- ونميز فيه مايلي:

(gobbetis) وهي طبقة غير ضرورية ، تنفذ خصيصا على الأسطح التي تقل أو تنعدم مساميتها وتتكون من ملاط سائل جدا يحتوي على نسبة عالية من الجير

Arriccio وتمثل الطبقة الأولى من الطلاء ، وتتكون من ملاط خشن. تستخدم هذه الطبقة بشكل أساسي لتسوية السطح ,

intonaco و هي الطبقة النهائية التي تستقبل الأصباغ. تتكون من ملاط أكثر نعومة و بعد وضع الأصباغ ، يتم تنعيم الملاط بشكل عام ، حتى تنفذ وتتغلغل الأصباغ فيه جيدا . وأثناء عملية الجفاف ، يصعد هيدروكسيد الكالسيوم Ca (OH) 2 المذاب في الجص الطازج إلى السطح حيث يتفاعل مع ثاني أكسيد الكربون CO2 الموجود في الهواء لتكوين كربونات الكالسيوم (كالسيت CaCO3)، بينما يتبخر الماء .H2O أثناء هذا التفاعل يتم حبس الأصباغ في بلورات كربونات الكالسيوم التي تثبتها كما لو كانت جزءًا لا يتجزأ من طبقة الكالسيوم ، ومن ثم تكتسب صفة المتانة والثبات [9].

وإذا عدنا للحديث عن التناقض في تصنيف الفنون التطبيقية في خانة الفنون الصغرى رغم تداخلها مع الفنون التشكيلية خاصة على مستوى التصميم الداخلي والرسم الجداري نستحضر أحد أشهر أعمال الفنان ليوناردو دافنشي الموسوم بالعشاء الأخير بالإيطالية

[8] Fresque https://fr.wikipedia.org/wiki/Fresque

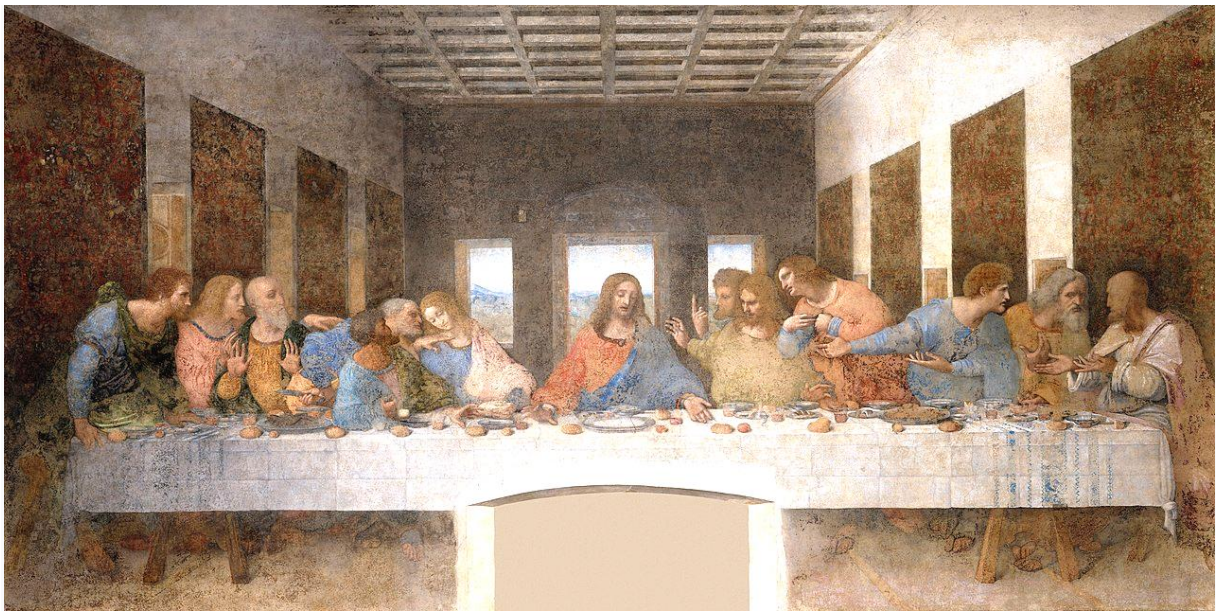
[9] ldem

L'Ultima Cena، وهو عبارة عن لوحة جدارية تمبرا بحجم 460 × 880 سم من تصميم ليوناردو دافنشي ، أنجزها في الفترة من 1495 إلى 1498 لقاعة طعام دير سانتا ماريا الدومينيكي ديلي غراتسي في ميلانو .

وموضوع العمل حسب معتقد ديانة التثليث الصليبية يمثل مشهد الوجبة الأخيرة التي تناولها يسوع المسيح مع الرسل الإثني عشر في المساء. خميس العهد ، قبل عيد الفصح ، قبل اعتقاله بفترة وجيزة ، عشية صلبه (ويسمى أيضًا الآلام من قبل المسيحيين) ، وقبل قيامته بثلاثة أيام. والحقيقة الثابتة في القرآن أن سيدنا المسيح عليه السلام لم يصلب لكن شبه لهم .

جدارية كنيسة سانت آن

Fresque de la chapelle Sainte-Anne à Lingenau (Konrad Honold)[10]



جدارية العشاء الاخير لليوناردو دافنشي [11]

وباستمرارنا في الحديث عن تداخل الفنون وتناقض التصنيف نذكّر أيضا بفن الفسيفساء الذي شاع تداوله قبل انتشار التصوير الجداري كنوع من الديكور الداخلي في تزيين الجدران والأرضيات هذا الفن الذي يقدم المشاهد في صورة مؤلفة من تفككات لونية على فطع كنجاورة بدرجات لونية متجانسة يمكن مقارنته أيضا بالمدرسة التنقيطية من حيث مبدأ تجميع وتجاور البقع اللونية لتأليف المشهد المطلوب ومع ذلك يصنف فن الموزاييك ضمن قائمة الفنون الصغرى بوصفه فنا تطبيقيا .

[10] Par Konrad Honold — Travail personnel, böhringer friedrich, 2007-08-25, CC BY-SA 2.5, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2627724

[11] Par Léonard de Vinci — Online Prise le 23 juillet 2013, Domaine public, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=50410532

و نذكّر هنا أن فن التصوير اتخذ في عصر الإيمان ثلاثة أشكال رئيسية: الفسيفساء، والتحلية الصغيرة للكتب، والصور الجدارية، والزجاج الملون[12] وهذا في الحقيقة يقودنا للحديث أيضا عن فن الفسيفساء ففن تعشيق الزجاج وهذا ما سنراه في الدروس الموالية ..

5-الفسيفساء فن تطبيقي جدير بالبعث و التعليم والتطوير

قبل الولوج في الحديث عن الفسيفساء بوصفها إرثا حضاريا جديرا بالاهتمام والدراسة وإعادة البعث يجدر بنا التوقف عند أسباب تسطيرها بين الدروس وتوضيح الهدف البيداغوجي المراد تحقيقه من خلال تعليمها، إذ لا بد من التأكيد ان فكرة الدراسة هي وليدة الوعي بضرورة الربط بين التكوين الفني ومتطلبات السوق الجزائرية على غرار ما يسعى إلى تحقيقه النظام الجامعي الجديد ، انطلاقا من كون الفسيفساء فنا مرتبطا بالعمارة قديما جديدا ومتجددا مطلوبا جدا يفوق طلبه العرض لأنه نادر ندرة المتخصصين فيه كما سنبينه من خلال الإحصاء لاحقا ومغفل في برامج مدارس الفنون في الجزائر . ونشير إلى مبادرة مدرسة الفنون الجميلة بمستغانم التي نظمت سنة 2015 أياما بيداغوجية قصد تسليط الضوء على هذا الفن التطبيقي مع تقديم دروس تطبيقية في تربص قصير المدى يدعم المعارف القاعدية البسيطة عنه عند الأساتذة بمعلومات نظرية وتطبيقية أكثر تخصصا تمهيدا لإدراجه كتخصص قائم بذاته أو على الأقل إدماجه كمادة ضمن البرنامج .

على أن التربص يستفيد منه أيضا الطلبة بحضورهم ومشاركتهم في مراحل إنجاز الأعمال في الورشات وكل النشاطات العلمية المبرمجة.

وكان الهدف الثاني إبراز البعد التاريخي الحضاري والجمالي والوظيفي لهذا الفن مع التأكيد على إعادة بعثه من جديد لملمة لما أبيد في زمن الاستدمار الفرنسي الذي طمس هويتنا الفنية والحضارية والثقافية من جهة ، ومواكبة لمتطلبات العصر التي لا يركب

[12] ينظر فسيفساء المعرفة

موجتها إلا من يبدع في التوفيق بين الأصالة والمعاصرة .مع التأكيد أن بعث مثل هذه الفنون المعمارية من شانه المساهمة في تطوير وتنمية السياحة مما ينعكس إيجابيا على الاقتصاد و على خريجي مدرسة الفنون الجميلة وقسم الفنون بوصفه تكوينا للتكسب والإبداع معا.

وبالتوقف عند مصطلح الموزاييك نجد أنه " كلمة أعجمية تقابلها في اللغة العربية كلمة (فسيفساء)، وهي تشير إلى نوع من الفن يقوم بالأساس على تجميع قطع حجرية أو خزفية أو زجاجية صغيرة تعطي في النهاية الشكل المطلوب في صورة متفردة بديعة."[13]

في مستهل حديثنا عن الفسيفساء باعتبارها فنا تطبيقيا يمكننا القول أنها من معايير عراقة الحضارة ذلك أنّ الفنون كما شرح ابن خلدون في مقدمته ترتبط بالعمران ، وهي من دواعي الترف ، ترتع إذا استوفى العمران وزاد عن الحد والتفت الناس إلى الكماليات فتأنقوا في العمارة والأثاث وغيرهما .

وترسخ الفنون بطول أمد الحضارة من خلال التكرار والممارسة المتوارثة جيلا عن جيل ، وبالتالي بعد سقوط الدول تبقى آثار تلك الفنون شاهدا على الاستبحار في الحضارة آنفا ، بينما لا نجد هذا في البلدان المستحدثة العمران. وبالتالي فإن الفسيفساء على غرار الفنون التطبيقية التقليدية هي معيار لعراقة حضارات الشعوب ،وبالاهتمام بها في مدارسنا وإعادة بعثها من جديد نؤكد ان للجزائر ماضيها العريق ونساهم في ترميم الذاكرة الحضارية لشعبنا التي عملت فرنسا على طمسها على امتداد قرن وثلث قرن من الزمان كي تقنع الأهالي انهم بدائيون ومتخلفون لا تاريخ ولا أمجاد ولا فنون لهم وأنها صاحبة فضل في جلب التحضر إليهم .ويكفي دليلا على افترائها تلك الكتب المدرسية المبرمجة للطور الابتدائي التي تظهر عليا يأكل الورق من شدة التخلف.

---

[13] الزجاج المعشق صناعة الزجاج حرفة قديمة ستار تايمز
https://www.startimes.com/?t=28021617

وتبارز فرنسا بأباطيلها مع أن الجزائر تزخر بالمناطق الأثرية التي تعرض تحفا من الفسيفساء الرومانية تروي لنا التاريخ وكأنها نوافذ مفتوحة على الماضي ونذكر على سبيل المثال لا الحصر تلك المساحات الكبيرة من الارضيات والجدران المكسوة بالفسيفساء في شرشال التي كانت عاصمة في عهد الملك النوميدي جوبا الثاني ، وكانت تسمى مدينة سيزاري حيث لا يزال الجدل قائما بين علماء الآثار حول عمرها إذ رجح البعض أنها تعود إلى 8000 سنة

ويشهد متحف جوبا الثاني بتيبازة على بهتان فرنسا إذ يضم جداريات عديدة تمثل مشاهد تاريخية ومناظر وصورا كثيرة،.نورد منها صورة مدينة تيبازة القديمة إبان العصر الروماني ومشهد المسرح الروماني القديم . وتفند آثار شرشال أباطيل فرنسا من خلال الزخم الكبير من الأرضيات المزينة بالفسيفساء النادرة التي تسرد التسلسل التاريخي للمنطقة والحياة الاجتماعية والسياسية والمعتقدات والأساطير وما إلى ذلك ، وتضم الجزائر مجموعات أخرى هائلة في مختلف المواقع الأثرية نذكر منها موقع جميلة، لمباز، تازولت، تيمقاد وقالمة..

لكنها للأسف عانت من الإهمال والنهب ممّا جعلها مهددة بالاندثار ، إلى أن تفطن المسؤولون لذلك، وقرروا إنقاذها وترميمها.

وقد مر فن الفسيفساء بعدة مراحل وتطور بتعاقب الحضارات التي عرفتها بلادنا فظهرت المدرسة البيزنطية التي اهتمت بهذا الفن وشاع فيها استخدام قطع الزجاج الملون، وتنوعت المشاهد التشبيهية التي تصور القصص الديني على جدران الكنائس.

كما تطورت الفسيفساء في الفن الإسلامي الذي يقل فيه التصوير التشبيهي وتطغى عليه الزخرفة بكل أنواعها ويميل إلى التجريد .

✓ **-الاستعمار الفرنسي نكبة على الفنون الجزائرية بما فيها الفسيفساء**

ومن المهم في هذه الدراسة التذكير أن الجزائر كانت قبيل الاحتلال الفرنسي تزخر بالمعالم العمرانية حيث شاع استخدام الفسيفساء في القصور والمنازل والمساجد والحمامات وكان الصناع المهرة من معماريين ونحاتين وخطاطين ومصورين يعيشون كالأسياد لما كانوا ينعمون به من تقدير لقدراتهم الفنية وكان الصانع في الجزائر يعرف باسم المعلم.

ثم حلت سياسة الاستيطان المنتهجة من طرف الاستعمار الفرنسي محدثة نكبة على الفنون الموروثة لاسيما المرتبطة بالعمارة وعلى رأسها صناعة الزليج الفسيفساء حيث اعتمدت على الدمار والقتل والتجويع والسلب ، فعم الفقر وهدمت أهم المعالم العمرانية وعلى رأسها مسجد السيدة الذي هدم سنة 1831 واستخدمت أعمدته الرخامية البيضاء في بناء الممر الطويل المسقوف ذي العقود الذي شيده المدانون العسكريون للعقيد " مارينغو" سنة 1837م ويظهر في العديد من اللوحات الاستشراقية التي تمثل طريق البحرية. والتفت الناس إلى تحصيل قوتهم اليومي فهاجر الصناع المهرة لانقطاع الطلب ومنهم من قتل ومنهم

من أفلس فاندثرت بهذا هذه الصناعة اندثارا شبه كلي في بلادنا بينما بقيت عند جارتينا تونس والمغرب لأنهما لم تعيشا نفس الظروف السياسية.

✓ **أسباب إغفال فن الفسيفساء بعد الاستقلال**

وبعد الاستقلال كان على الدولة أن تلملم جراحها وتسيطر في الوقت ذاته على النمو الديمغرافي فانتهجت سياسة تنموية في مجال العمران لبناء المدارس والمساجد والمستشفيات و التجمعات السكانية وما إلى ذلك من متطلبات الحياة الاجتماعية وكانت أولى الأولويات هي توفير المأوى للكن، فلم تلتفت هذه السياسة إلى البحث في التراث وتوظيف مادته في الهندسة (12)"

ثم جاءت العشرية السوداء كنكبة موالية قضت على البنى التحتية وتضررت السياحة والفنون فسارت الأمور قهقرا نحو الأسوأ.

✓ **لزوم وأهمية إعادة الاعتبار لفن الفسيفساء**

وبعد تجاوز الأزمة واستقرار الأمور بالبلاد بات من الواجب إعادة بعث هذا الفن العريق المرتبط بالعمارة وهذا بالتأسيس لدراسات مستقبلية تهتم بتطوير هذا التخصص في مدارس الفنون الجميلة واقسام الفنون و قطاع الصناعة التقليدية وإعادة تأهيل الأساتذة و الحرفيين في هذا التخصص وكذا ترقية (نظام الإنتاج المحلي) وهو مجموع الحرفيين الذين يمارسون نفس الحرفة أو ينتمون إلى نفس المجموعة الإنتاجية وتجمعهم علاقة تعاون وتبادل جوارية منسقة للاستفادة من مشاريع جماعية مشتركة وتعزيز هذه الشراكة للرفع من تنافسية النشاط الحرفي وضمان حصص الحرفيين المهرة في الأسواق ,

وما يثير الانتباه والحسرة في آن واحد هو ندرة المتخصصين في ممارسته فباطلاعنا على القائمة الاسمية لمجمعي منتجات الصناعة التقليدية المقدمة من طرف الغرفة الوطنية للصناعة التقليدية و الحرف نلاحظ انها تتضمن حرفيين فقط من تيبازة هما محمود نجار وبوجمعة نجار اختصاص خزف تقليدي فسيفساء

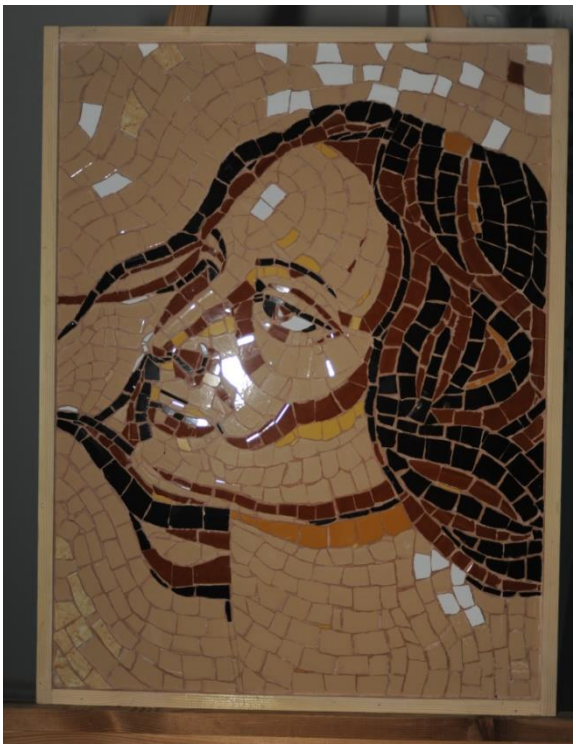
ونحن نعلم من خلال الملتقيات التي تنظمها الغرفة الوطنية للصناعة أن المشاريع المعمارية الكبيرة التي تتطلب إدراج هذا الفن تستدعي يدا عاملة متحصصة أجنبية وحتى أصحاب الممتلكات الخاصة نجدهم يستقدمون الحرفيين من المغرب أو تونس ،بينما يعاني الكثير من المتخرجين من أكاديميات الفنون البطالة وينحصر حلمهم في التدريس بقطاع غير منتج اقتصاديا .

وهنا لا بد من التركيزعلى ملمح التخرج في عروض التكوين سواء على مستوى الجامعات أو مدارس الفنون إذ لا بد من التفكير بجدية في التكوين الجمالي النفعي الوظيفي.

على أن الفرق بين الحرفي وخريج مدرسة الفنون يكمن في القدرة على البحث والإبداع وتطوير الأساليب القديمة وعصرنة هذا الفن وهو بيت القصيد من الأيام البيداغوجية التي أقيمت عام 2015 بمدرسة الفنون الجميلة محمد خدة قصد بعث هذا الفن وإقامة ورشات تطبيقية يشرف عليها أساتذة يتقنون هذا التخصص إيمانا من مدير المدرسة الاستاذ هاشمي عامر والمساهمين في التنظيم و بمشاركة جامعة مستغانم ممثلة في شخص الدكتورة نادية قجال رئيسة مشروع دكتوراه الفنون التطبيقية وثلة من طلبة قسم الفنون أن تطوير هذا الفن هو تطوير عنصر من عناصر الاستقطاب السياحي وتفعيل مادة مربحة تعود بالنفع على المتخرج والوطن معا ، وهو ما يعرف بملمح التخرج في نظام ال ل م د وإعادة بعث أداة من أدوات إثبات الهوية و التدوين التاريخي بالنظر إلى طول عمر الفسيفساء .

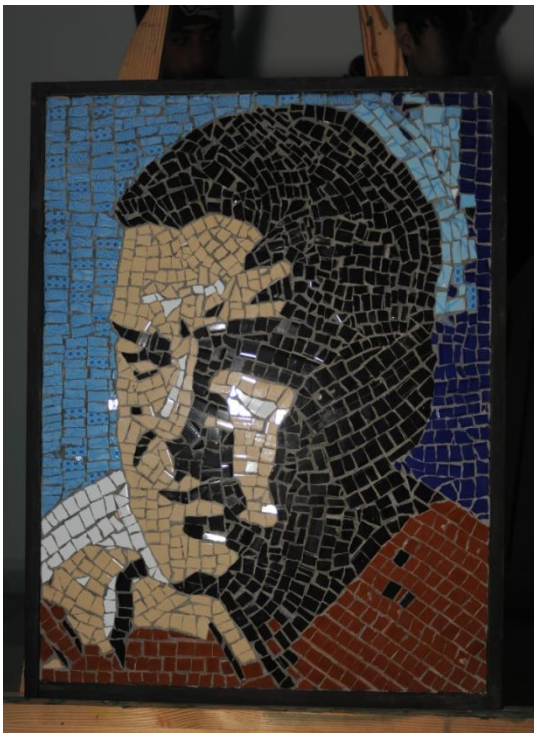
كما ينبغي على مستوى الجامعة القيام بأبحاث ودراسات جامعية جادة بكليات الهندسة المعمارية والفنون التشكيلية للتوفيق بين مواكبة العصر والمحافظة على الموروث الشعبي والتقاليد الأصيلة من حيث التصميم ومواد البناء والتزيين والاهتمام الجاد ببعث فن الفسيفساء بالتفكير في عروض تكوين مهنية جادة.

كما تجدر الإشارة إلى أنه من ثمار هذا الملتقى إدراج الدكتورة قجال نادية مادة الفسيفساء في تخصص ليسانس فن التصميم ومن مشاهد الملتقى التكويني اخترنا هذه الصور:

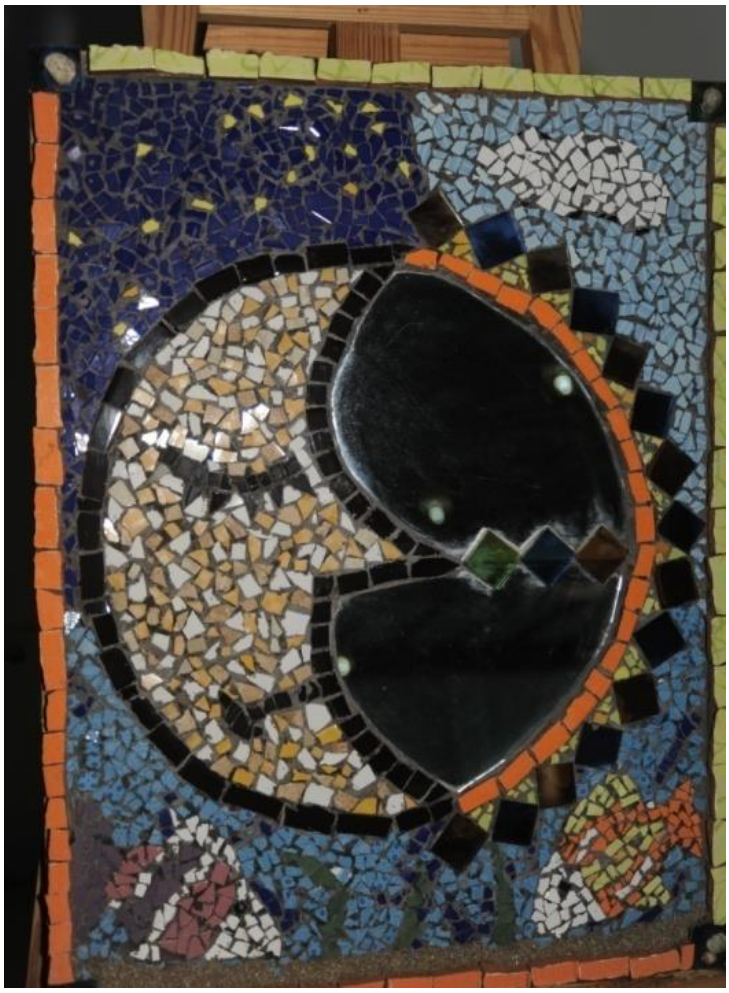


فسيفساء من انجاز الطالب عكودة امين

قسم الفنون بجامعة مستغانم

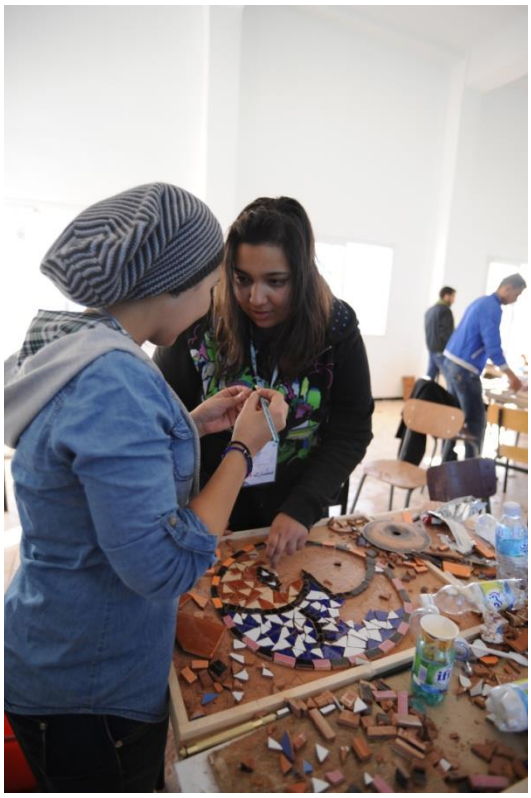


يوتريه يمثل الأستاذ هاشمي عامر



فسيفساء بعنوان الليل والنهار مع إدخال عنصر المرآة من انجاز الطالبة بن عيسى سارة 2015

من الأعمال التي انجزت بورشة من ورشات ملتقى الفسيفساء 2015 مدرسة الفنون الجميلة ونلاحظ الدقة في العمل مع انه تجريبي فقط



مرحلة ملء الرسم بقطع الفسيفساء باستعمال الغراء (فسفساء بعنوان الليل والنهار)مدرسة الفنون الجميلة 2015

✓ **الطريقة المتبعة في أنجاز قطع الفسيفساء في الدورة التكوينية بمدرسة الفنون الجميلة مستغانم**

في جلسة تحضيرية مع مدير المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم وبحضور الاساتذة المشرين والمنسقين تم الاتفاق على عدد الورشات وتعيين المشرفين عليها

تم شراء اللوازم والادوات / بلاطات الخزف مختلفة الالوان/ آلات وادوات قطع البلاطات الخزفية /الواح خشبية مستطيلة مؤطرة ذات احجام موحدة متساوية ، ورق شفاف

ملاط أقلام رصاص ، اقنعة واقية وقفازات غراء ....الخ

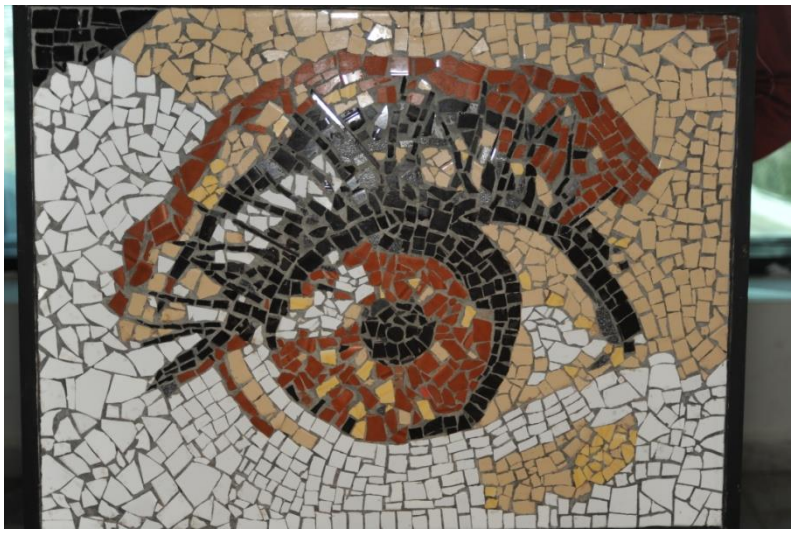
بعد اختيار المواضيع تم رسمها بالورق الشفاف ثم نقلها على قاعدة اللوحات المؤطرة

بعد ذلك تم تفتيت بلاطات الخزف المولنة إلى قطع صغيرة

وبدقة شديدة تثبت القطع الصغيرة بتجاور فوق الرسم باستعمال الغراء الشفاف

وعند اكتمال الصورة الفسيفسائية يحضرخليط الاسمنت لملء الفراغات مع الحرص على تنظيف السطح لمحافظة على لمعان قطع الفسيفساء .

توضح الصورة مرحلة ملء الرسم بقطع صغيرة من البلاطات الخزفية المجزأة باستعمال المادة اللاصقة مع الاستعانة بالصورة المراد تمثيلها ، ورشة ملتقى الفسيفساء مدرسة الفنون الجميلة مستغانم 2015



النتيجة النهائية

و في سياق الحديث عن الاهتمام بهذا الفن وترميم ما أتلف منه نشير إلى أحدى المبادرات الجديرة بالاستحسان في مدينة "شرشال"، التي تزخر بأرضيات مزينة بفسيفساء تسرد فصولا تاريخية ،شهدتها هذه الرقعة من الوطن تمثل شخوصا بأزياء رومانية إغريقية

و حيوانات وطيورا ، وتعد تحفا نادرة تخلد نمط عيش الرومان قديما ،وتروي معتقداتهم وأساطيرهم ، لكنها تعرضت للإهمال والتلف ممّا جعلها مهددة بالاندثار فتقرر ترميمها.

تجاوبا مع مطلب بعض الباحثين الأثريين الذين دقوا ناقوس الخطر إيذانا بوجوب إنقاذ هذه الثروة المهملة من الزوال وهكذا باشروا بترميمها بإضافة القطع الرخامية الملومة خلفا لتلك المفقودة واستعادة ملامحها وضم فريق العمل كلا من موسى جمال،و شريف حمزة وأحمد جيلاهين؛ وهم أعضاء متحف "لامبيردي" في مدينة "تيبازة" للآثار الرومانية القديمة.ووفرت الجهات الوصية بفرنسا ورشة ولوازم الترميم و في غضون سبعة أشهُر استعادت المجموعات الفسيفسائية رونقها وكشفت عن مضامينها [14]

واتفقت الجهات الجزائرية المختصة ومسؤولي قطاع الآثار في فرنسا، على تنظيم معرض بآرلس في باريس اختفاء بهذه القطع الأثرية النادرة من الفسيفساء الرومانية ، في الفترة الممتدة من شهر إبريل إلى شهر أغسطس2014

وحسب ما ورد في مقال حازم محمود بموقع العربي الموسوم بالفسيفساء الرومانية ابرز الشواهد على عراقة الفن الجزائري فقد لقيت القطع الرخامية الكبيرة الموسومة ب"وحوش الإله أسيوس البحرية" إعجاب الجمهور وتضم صور حيوانية مثل النمر، والفهد، وحصان البحر، ذات الوان منسجمة ، طولها 439 سم وعرضا و124 سم ، وتم ترميمها بتقنية خاصية التبليط الفسيفسائي، أي وضع قطع زجاجية وأخرى رخامية، مع أضيف الرمل والكلس للمحافظة على دوامها ، أما اللوحة الثانية فتمثل حورية فاتنة حسناء على جذع شجرة ، وقد مد لها "أبوبون"، يده وهو أحد حرَّاس الملك "جوبا الثاني"، وقد عرض في هذه القطع مبلغ 5000 يورو، غير أن المسؤولين الجزائريين رفضوا بيعها، لكونها تراث وطني عريق لا يقدر بثمن [15]

[14] -حازم محمود الفسيفساء الرومانية ابرز الشواهد على عراقة الفن الجزائري/ موقع العربي

https://alarab.co.uk/الفسيفساء-الرومانية-أبرز-الشواهد-على-عراقة-الفن-الجزائري

[15] ينظر حازم محمود المرجع السابق

✓ تنوع مدارس الفسيفساء

Mosaïque مصطلح لاتيني أصله بسيفوسيس. والموزاييك هو فن قديم جدا يرجع لعهد السومريين ثم الرومان و الفسيفساء بمفهومها الكلاسي الواسع الذي شاع في العصر الهلّنستي فالروماني فالبيزنطي ثم العصر الإسلامي، عبارة عن قطع مربعة صغيرة، تؤلف مجتمعة في ألواح كبيرة مشاهد دينية وأسطورية تزين جدران وأرضيات المعابد والكنائس والقصور[16]

وأدت الفسيفساء وظيفة تزيينية في التصميم الداخلي وشاع تداولها في تغليف الجدران والأرضيات في وقت لم تكن الصور الجدارية فيه كثيرة الانتشار ، كما انتهج تجميع القطع الزجاجية للحصول على أشكال وصور في تزيين النوافذ الزجاجية..

إن المتأمل في تاريخ الفن يمكنه ان يميز تنوع مدارس الفسيفساء فالمدرسة البيزنطية مثلا شهدت تفوقا في منح الفسيفساء طابعا تعبيريا رمزيا، ووظف هذا الفن في تزيين الكنائس بخلفيات ذهبية وتكوينات بديعة ويجب التذكير أن مصطلح الموزاييك وقد عرف هذا الفن ازدهارا وتطورا في العهد البيزنطي حيث ادخلوا في صناعته الزجاج والمعادن ووظفت الفسيفساء بشكل كبير في القرن الثالث والرابع الميلادي باللونين الأبيض والأسود وببراعة كبيرة و تم تصوير مشاهد بحرية وتمثيل الأسماك والحيوانات .[17]

. والجدير بالذكر أن فن الموزاييك في عصر الإيمان كان قد بلغ الشيخوخة، بعد أن أثمر على امتداد عشرين قرنا من الخبرة تحفا تأخذ الألباب بدقتها وبراعة تنفيذها وبلغ من التأنق مبلغا أدى إلى استعمال أوراق رقيقة من الذهب حول مكعبات من الفضة، حيث تغطى هذه الأوراق بطبقة رقيقة من الزجاج لصيانة الذهب من التلوث والمحافظة على

---

[16] ينظر فسيفساء المعرفة
https://fr.mail.yahoo.com/d/folders/1/messages/AN4yenMcTRNFYgO-FQ70INIQ7gQ

[17] ينظر فسيفساء المعرفة المرجع السابق

لونه ، ثم توضع تلك المكعبات المذهبة في سطوح غير مستوية نوعا ما لتجنب بريق السطوح. وبذاك ينعكس الضوء من المكعبات في زوايا مختلفة ويكتسب النسيج حيوية [18].

بينما انتهجت المدرسة الرومانسية أسلوبا أكاديميا ، وساند هذا القدرات الفائقة التي تميز بها روادها وخبرتهم العالية في تشكيل وصياغة خاماتها الزجاجية ، والحصول على تفككات لونية متقاربة الدرجات ، حتى باتت اللوحات الفسيفسائية الزجاجية تبدو وكأنها لوحات زيتية، ومثال ذلك تلك التحف الفنية الرائعة التي تزين جدران كنيسة الفاتيكان بروما و ما لى ذلك [19].

وأما الفسيفساء في الحضارة الإسلامية فيشهد لها بالتميز إذ عمل الحرفيون المسلمون على تطويرهذا الفن التطبيقي بما يناسب الذوق والمعتقد السائدين ، وعلي امتداد (14) قرناً مارس ولا يزال يمارس الفن الإسلامي تأثيره في الحضارات الأخرى وبإمكاننا أن نأخذ فكرة عن ألق الحضارة الإسلامية في العصر الوسيط مثلا من خلال ما بقي من آثار المساجد والأبنية القديمة التي تعود لتلك الفترة [20].

واصطلاحا فإن الفسيفساء مصطلح " تداوله العرب للتعبير عن فن تطبيقي لموضوعات إبداعية، ومادته مجموعة من الفصوص الصغيرة التي لا تتجاوز مساحتها 1سم2 بسماكة لا تتجاوز نصف سنتمتر، وهي حجرية أصلية ملونة أو زجاجية مصنوعة من السيلكس مع أكاسيد متنوعة لتلوينها. وقد يضاف إلى سطوح بعضها طبقة ذهبية. ومع هذه الفصوص، هناك بعض الأعمال الفسيفسائية تضم كِسَراً صدفية" [21] وما يميز الفسيفساء في الفن الإسلامي هو تقطيعها بأشكال تطبعها بطابع مختلف عن غيرها من فسيفساء الحضارات الاخرى ، وبلغ هذا الطابع أبهى صوره من خلال البراعة الهندسية حيث نجد أشكالا خماسية وسداسية تنم عن النبوغ في علم الهندسة ، وفي الجزائر على غرار دول المغرب العربي توارث الحرفيون هذه الأساليب الفنية في إنجاز الفسيفساء فنجد بها الأنماط

---

[18] ينظر المرجع نفسه

[19] ينظر الزجاج المعشق صناعة الزجاج حرفة قديمة م س

[20] ينظر الزجاج المعشق صناعة الزجاج حرفة قديمة المرجع السابق

[21] فسيفساء المعرفة المرجع السابق

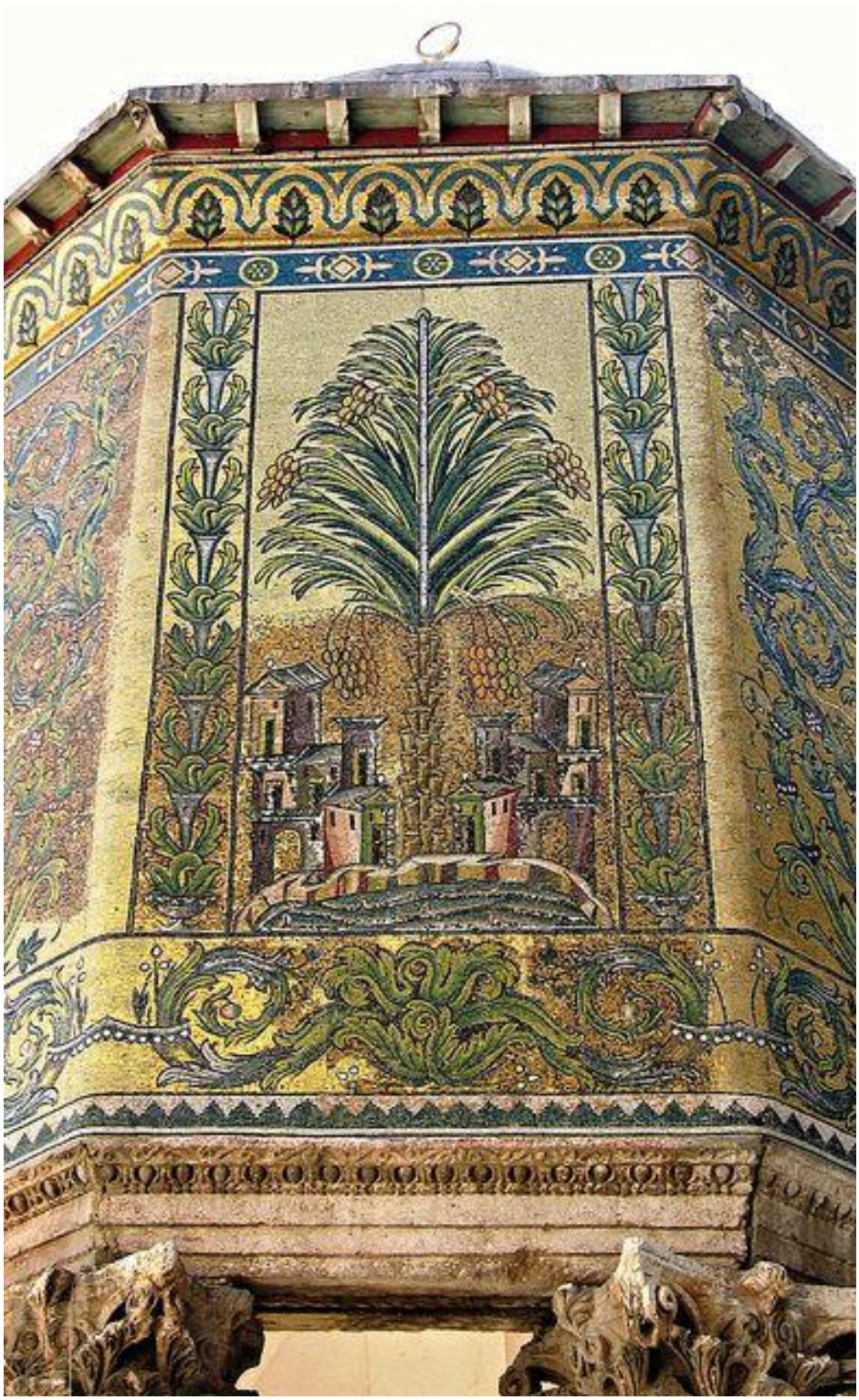
والأشكال النجمية والدائرية والخماسية والسداسية والرباعية والأشكال المعقوفة المصنوعة من مادة الرخام والخزف الملون، بحيث تشكل مجتمعة أشكالاً من الأطباق النجمية. كما أظهر الحرفيون في مصر براعة في فن الفسيفساء وأنماذها الهندسيو وشاعت عندهم (المشكاة) ذات الفسيفساء الرخامية الملونة.

ولا نقصد من خلال ما تقدم أن الفسيفساء في الفن الإسلامي نشأت قائمة بذاتها منفصلة عن فنون الحضارات الأخرى فكل العارفين بتاريخ الحضارة الإسلامية يجمعون على امتزاج الفن الإسلامي بفنون حضارات الأمصار التي تم فتحها وكانت بداية الفن الإسلامي منذ فتح الشام بسوريا حيث تشرب في البداية بالأساليب الساسانية- الهيلينية- والبيزنطية، وكان بسوريا آنذاك صناع مهرة أخذوا أساليبهم الفنية عن فنانين من الروم، فاستفاد الفن الإسلامي من كل هذه الخبرات وتم تطويرها ضمن طابع إسلامي جديد [22]

ومن أشهر اللوحات الفسيفسايةفي بداية الفن الإسلامي نذكر فسيفساء بردى الشهيرة الموجودة على الجدار الداخلي للرواق الغربي في الجامع الأموي وتمثل نهر بردى وجنة و عمائر راقية وزخارف نباتية من الأكانثس. بألوان متجانسة واستعمل فيها اللونان الأزرق والفضي لتقليد سطح الماء واللون الذهبي في الخلفية وهذا زاد الفسيفساء تأنقا.

وبمرور الوقت وبعد الاستفادة من خبرات صناع البلدان التي انضوت تحت لواء الدولة الاسلامية المترامية الأطراف اكتملت الهوية الفنية الإسلامية للفن الإسلامي واكتملت بذلك ملامح فن الفسيفساء الإسلامية ، واتخذ هذا الفن لنفسه أنماطه المختلفة في الأجزاء والموحدة في الكل شأنه شأن كل الفنون التطبيقية الاخرى في الحضارة الإسلامية واستقل بنفسه عن فن (الموزاييك) الغربي و هكذا انفردت الفسيفساء عند المسلمين بأساليب خاصة تتجلى في التحف المعمارية من مساجد و قصور وحمامات تخلد روح الصانع المسلم وقيمه الدينية والأخلاقية والاجتماعية.

[22] المرجع نفسه



الشكل رقم 3 فسيفساء بردى الجامع الاموي دمشق

المراجع:

المراجع بالعربية

أرنولد هاوزر " الفن والمجتمع عبر التاريخ" تر فؤاد زكريا.ج2. الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر . 1971م

أكرم قانصو ، التصوير الشعبي العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت نوفمبر1995م

زكي محمد حسن فنون الاسلام دار الرائد العربي بيروت 1981

طارق مراد، مدارس فنون الرسم في العالم ، دار الراتب الجامعية ، بيروت لبنان .ب.ت

مايز برنارد " الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها" تر. سعد المنصوري ومسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية .القاهرة 1958م[1]

المراجع بالفرنسية

Charles Bargue, Jean Léon Gérôme : « Cours de dessin », 2003, ACR Edition

Dinet Etienne .Les fléaux de la peinture moyens de les combattre . édition Henri Laurens .Paris 1926

E Villot p Moeurs coutumes et institutions des indigènes de l'Algérie . édition Adolphe Jourdan 1888

Francesc Serra josé Ma Parramon « comment peindre le nu Bordas Paris 1985

IAIN HUTTON-JAMIESON « Esquisse au crayon de couleurs »KONEMANN 1998

Jean Alazard in Encyclopédie mensuel de L'AOM. numéro spécial. Algérie 1954

Johann Wolfgang von Goethe THÉORIE DES COULEURS édition imprimée collector grand luxe

Makilam signes et rituels magiques des femmes Kabyles .EDISUD .France 1999

Moukhalifa Aouf . introduction de « Le costume traditionnel Algérien » ENAG édition 2004

petit la rousse en couleurs dictionnaire encyclopedique pour tous librairie larousse Paris 1980

Renaud d'Enfert : « L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850) », 2003, Belin

Rolf Tatchen « Claud Monet » Poster Book. Edition Bénédikt Tatchen .Almagne

-Santigo Arcas.Isabel Gonzalez.José Fernando Arcas « Et si j'apprenais la perspective » édition place des victoires Paris 2001 .

الفهرس

مقدمة
المنظور
مدخل: الكروكي
مفاهيم اساسية
تمثيل أشكال هندسية وفق قواعد المنظور
العدد الذهبي
مفهومه
مستطيل ذهبي
حلزون ذهبي
الألوان
مواد الاصباغ
الوان الطيف
كيف نرى اللون المادي
الألوان الضوئية والألوان المادية (الأساسية والثانوية)
الألوان المتضادة والألوان المنسجمة
تباين الالوان
الرماديات الملونة
الوحدة والتنوع في التركيب الفني
رسم جسم الإنسان
مبادئ في التشريح
المدارس الفنية
الفنون التطبيقية
التصوير في الاسلام
تداخل الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية