

مبادئ الجشتالت وتمثلاتها في النص البصري
لمدارس التصوير الإسلامي (المدرسة البغدادية والهندية انموذجا)

بحث تقدم به

خديجة علي جاسم الكرعوي

ا. د سهاد عبد المنعم شعابث

العراق / بابل / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

**Gestalt principles presentation in the visual text for the Islamic
photography schools (Baghdadi and Indian school as a model)**

Khadeeja Ali Jasim AL-krawyi

Prof. Dr Suhad Abd Almunem Shaabeth

Iraq /Babylon City / University of Babylon / College of Fine Arts

Kadejaali198700@gmail.com,

fine.suhad.abdulmunem@uobabylon.edu.iq

Abstract

The current research dealt with representations of Gestalt principles in the visual text of Islamic schools of photography (Baghdadi and Indian school as a model), which is an attempt to reveal the extent of representations of Gestalt principles in the (Baghdadi and Indian schools). The research included four chapters, the first chapter dealt with the methodological framework, starting with the research problem and passing through the aim of the research and its limits and defining its terms, while the second chapter represented the theoretical framework of the research, which contained three sections, within the first topic. The first topic included the Gestalt theory and its most important axes, and the second topic focused on the principles of perceptual organization. As for the third topic, it included Islamic photography and the most important schools (Baghdadi and Indian). The third chapter included the research procedures in terms of limiting the research community and the tool that included gathering information, and to achieve the purpose of the research and to reach results the researcher was able to take several massers to put together a good number of visual texts which reached to (204) visual texts, (100) visual texts for the Baghdadi School of Islamic Painting and (58) visual texts for the Indian School of Islamic Photography. After in-depth investigation and reconnaissance, the researcher excluded (52) visual texts from the current research total, (4) visual texts for the Baghdadi school and (48) visual texts for the Indian school.

The researcher considered the number of the remaining visual texts of the total of the entire research as a sample for this research, (96) visual texts of the Baghdadi school, (58) visual texts of the Indian school, a total of (154) visual texts, the researcher adopted the descriptive approach (content analysis study) for the purpose of analyzing the research sample.

Finally, the fourth chapter included the results and conclusions that resulted in matching its objective, and its connection with the theoretical framework data.

Keywords: Gestalt theory and its main axes, Principles of perceptual organization, the Islamic photography schools

ملخص البحث

تناول البحث الحالي تمثالات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي (المدرسة البغدادية والهندية نموذجاً) , وهي محاولة للكشف عن مدى تمثالات مبادئ الجشتالت في المدرستين البغدادية والهندية , وتضمن البحث أربعة فصول , تناول الفصل الأول منها الإطار المنهجي بدأً بمشكلة البحث ومروراً بهدف البحث وحدوده وتحديد مصطلحاته , فيما مثل الفصل الثاني الإطار النظري للبحث , فاحتوى على ثلاثة مباحث , ضمن المبحث الأول نظرية الجشتالت وأهم محاورها , وانصب اهتمام المبحث الثاني حول مبادئ التنظيم الإدراكي , إماً المبحث الثالث فقد تضمن التصوير الإسلامي وأهم مدارس (البغدادية والهندية), وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث من حيث حصر مجتمع البحث والأداة التي شملت جمع المعلومات , ولتحقيق هدف البحث والتوصل إلى النتائج قامت الباحثة بعدة إجراءات بعد أن تمكنت من جمع إطار مجتمع بحث متيسر من النصوص البصرية التي تخدم هدف البحث وقد بلغ عددهم (٢٠٤) نصاً بصرياً وبواقع (١٠٠) نص بصري للمدرسة البغدادية للتصوير الإسلامي و(١٠٤) نصاً بصرياً للمدرسة الهندية للتصوير الإسلامي , وبعد التقصي والاستطلاع قامت الباحثة باستبعاد (٥٢) نصاً بصرياً من مجتمع البحث الحالي وهي (الأعمال غير الموثقة , والأعمال المصورة الغير ملونة والمنفذة باللون الابيض والاسود) وبواقع (٤) نصوص بصرية للمدرسة البغدادية و(٤٨) نصاً بصرياً للمدرسة الهندية.

وقد قامت الباحثة باعتبار أعداد النصوص البصرية المتبقية من إطار مجتمع البحث الكلي عينة للبحث الحالي وبواقع (٩٦) نصاً بصرياً للمدرسة البغدادية , و(٥٨) نصاً بصرياً للمدرسة الهندية , ليصبح العدد الكلي لأطار مجتمع البحث (١٥٤) نصاً بصرياً.

, واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (دراسة تحليل محتوى) لغرض تحليل عينة البحث, وأخيراً شمل الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات التي تمخض عنها البحث في ضوء هدفه , وصلتها بمعطيات الإطار النظري .

الكلمات المفتاحية: نظرية الجشتالت , مبادئ التنظيم الإدراكي , مدارس التصوير الإسلامي

الفصل الأول

١ . مشكلة البحث

تعد نظرية الجشتالت من النظريات المعرفية التي عارضت وبشدة النظريات التي اكدت على تحليل الظاهرة النفسية الى مكوناتها الأولية لتفسير السلوك, فالظاهرة السلوكية أو الخبرة النفسية وفقاً لرأي علماء الجشتالت لا تتم على المستوى الجزئي وانما على المستوى الكلي الأكثر عمومية وشمولية , ووفقاً لرأيهم فإن جوهر الظاهرة يتضمن الكل لا مجموعة العناصر, وقد قام علماء هذه النظرية بتقديم أفكار لوقائع جديدة في مجال الإدراك وفسروا الكثير منها وقد خلصت تلك التفسيرات الى وضع مبادئ عديدة منها: مبادئ التنظيم الإدراكي , مبدأ الشكل والخلفية , مبادئ التشكيل والتجميع وتشمل, مبدأ التقارب, مبدأ التشابه , مبدأ التشارك باتجاه الحركة , مبدأ الاستمرارية, ومبدأ الاغلاق , مبدأ التماثل, مبدأ البساطة, مبدأ الشمول, مبدأ نقطة التركيز, ومبادئ إدراك الثبات, ومبادئ إدراك العمق ومبادئ كثيرة أخرى.

وكان الغرض من وضع هذه المبادئ هو معرفة الكيفية التي يتم من خلالها تنظيم علاقات المثير ككل والكيفية التي يتم من خلالها تنظيم العلاقات في وحدات شكلية داله تؤدي إلى خلق الفكرة الإدراكية . فضلاً عن دورها في تنظيم الخبرات في الذاكرة وتخزينها على شكل وحدات تخضع الى قوانين تربط بين مكوناتها لتعطي معنى أو تؤدي وظيفة معينة.

وقد اتسعت مجالات اهتمام النظرية الجشتالتية لتشمل السلوك الاجتماعي والشخصية وديناميات الجماعة والتعلم وقد أمتد اهتمامها الى النشاط الفني , فالفن كما ترى سوزان لانجر ((هو أبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري))^(١) , وإنَّ رأيها هذا بالعمل الفني بأنه شكل قابل للإدراك الحسي, يعني بأن الشكل هو شيء تشترك فيه الأعمال الفنية جميعاً, وأن العمل الفني يدرك حسياً كشكل ولا يوجد أي عمل فني حقيقي لا يؤثر في منظومة الحواس أساساً , وإن ما يميز الشكل الفني عن الأشكال الأخرى هو التنظيم الذي لا بد أن يرتكز على العناصر الأساسية التي يمكن أن تنظم الخبرة في أنماط ثابتة ومن هنا نجد أن النشاط الفني هو المجال الذي تتجلى فيه بصورة واضحة عملية التنظيم الإدراكي والاستبصار والتذوق وغيرها من العمليات التي تمثل المداخل الأساسية لفهم سيكولوجية النشاط الفني, ووفقاً للمبادئ والمفاهيم والقواعد التي نادى بها نظرية الجشتالت, توصلت الحركات الفنية الحديثة إلى ما يمكن اعتباره ذروة ما توصل إليه الفن الحديث إذ اعتبرت العمل الفني عملاً قائماً بذاته حين اعتبرت عناصر العمل الفني من خط وشكل ولون, لغة تشكيلية هي بحد ذاتها شكلاً مضموناً للعمل الفني.

وعلى الرغم من أهمية دراسة فن التصوير الإسلامي كونه يعد أحد الفنون التي عكست مرحلة من مراحل الإبداع الفني في حقبة المختلفة التي طغت فيها روح الاسلام على الفن إلا أن الباحثين وبعد البحث المستفيض توصلتا إلى ندرة الدراسات العلمية التي تناولت موضوع فن التصوير الإسلامي وربطها بالنظريات المعرفية المعاصرة إلا القلة منها ودراسات أخرى تناولته من جوانب ترتبط بالمضامين الفلسفية والنواحي التشكيلية , إلا إن الباحثين لم تجدا دراسة تناولت تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي على حد علم الباحثين لذا وجدت إن هذا الموضوع جدير بالاهتمام والبحث وعليه أمكن للباحثة أن تلخص مشكلة بحثها بالسؤال الآتي :

س/ ما مدى تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي (المدرسة البغدادية والهندية) أنموذجاً؟

سؤال لم تتم الإجابة عنه وتلك هي المشكلة التي تتصدى الباحثة لمعالجتها في البحث الحالي.

٢. أهمية البحث والحاجة اليه.

تتجلى أهمية البحث في التعرف على تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي , أضف إلى ذلك أهميته المنبثقة بضرورة الانشغال بموضوع لم يتم دراسته سابقاً , فضلاً عن أهمية بحث النصوص البصرية ونشرها لمدارس التصوير الإسلامي التي تعد في حد ذاتها خوضاً في مضمار جديد على مستوى الثقافة الاجتماعية, إذ يُشكل الكشف عن تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي أهمية كبيرة للتعرف على معطياتها التحليلية وهو ما ستقوم الباحثة بالتحقق منه في الوصول إلى الهدف وبلورة النتائج الخاصة به.

وتبرز الحاجة إلى البحث الحالي بما يأتي :-

- ١- إنَّ دراسة مبادئ الجشتالت تمكن القارئ من معرفة طرائق وأساليب تفكير الفنان المسلم ليمثلها في نصه البصري الإسلامي ومن ثم تساعده أيضاً على التذوق والاستجابة الجمالية.
- ٢- يفيد الدارسين والمتذوقين للفنون التشكيلية عامة والفنون الاسلامية خاصة , وذلك من خلال معرفة تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي .

(١) راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص ١٠ .

٣ . هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى ((كشف تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي المدرسة(البغدادية والهندية انموذجاً))، عند مستوى دلالة (٠,٠٥) .

٤ . حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على:-

- ١- الحد الموضوعي:- دراسة تمثلات مبادئ الجشتالت (التنظيم الإدراكي- ادراك الثبات- ادراك العمق) وتمثلاتها في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي (المدرسة البغدادية والهندية انموذجاً)
- ٢- الحد المكاني :- النصوص البصرية المتمثلة برسوم المنمنمات الملونة فقط لمدارس التصوير الإسلامي وتحديدًا للمدرستين (البغدادية والهندية) التي تم الحصول عليها من الكتب والمجلات وشبكة الانترنت(العراق - الهند) .
- ٣- الحد الزمني :- النصوص البصرية التي رسمت خلال الفترة الزمنية المحصورة في (٢٣٧م- ٦٨٠م)،(٦٣٤هـ-١٠٩١هـ) .

٥ . تحديد وتعريف مصطلحات البحث .

١- مبادئ الجشتالت /اصطلاحاً.

تعرف بأنها : عوامل أولية فطرية يشترك فيها الناس جميعا , مستقلة تبرز في مجال إدراكنا ثم تأتي الخبرة اليومية والتعلم لكي يعطي لهذه الصيغ معانيها^(١) .

في حين عرفها(الزغول) بأنها :التي تحكم عمليات الإدراك التي تؤثر في معرفة الأشياء وإدراكها والإجراءات السلوكية التي ينفذها الافراد اتجاه العديد من المواقف التي يواجهونها ويتفاعلون معها كما إنّ هذه المبادئ تحكم عمليات تنظيم الخبرات في الذاكرة وتخزينها على شكل وحدات كآلية تخضع الى مبادئ بين مكوناتها بحيث تعطي معنى أو تؤدي وظيفة معينة^(٢) .

مبادئ الجشتالت إجرائيا :

هي مجموعة من القواعد والقوانين أو المبادئ الخاصة بالإدراك البصري التي وضعها علماء النفس الجشتالتيون والتي تتمثل بالقوانين أو المبادئ الرئيسية الثلاثة (التنظيم الإدراكي , إدراك الثبات , إدراك العمق) والتي تظهر بنسبة دلالة(٠,٠٥) في النص البصري (المنمنمات الإسلامية) لمدارس التصوير الإسلامي(البغدادية , الهندية).

٢- تمثلات / لغة

المثّل والمثّال يدلّان على معنى واحد وهو نظير الشيء، و(مثل) يدل على مناظرة الشيء للشيء، وهذا مثل هذا ، أي نظيره، والمثل والمثال بمعنى واحد. وربما قالوا : (مثل كشيبي)، تقول العرب: أمثل السلطان فلاناً، قتلته قوداً،

(١) السيد علي سيد احمد وفائقة محمد بدر : الإدراك الحسي السمعي والبصري , ط١ , القاهرة , مكتبة النهضة المصرية , ٢٠٠١, ص٧٨.

(٢) عماد عبد الرحيم الزغول: : نظريات التعلم(تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) , ط١, عمان - الاردن, دار الشروق للنشر والتوزيع, ٢٠١٠, ص ١٧٧-١٧٨.

والمعنى إنّه فعل به مثلما كان فَعَلَهُ , والمِثْلُ : المِثْلُ أيضاً، كَشَبَهُ وشَبَهُ، والمِثْلُ المضروبُ مأخوذاً من هذا، لأنّه يذكر مورى به عن مثله في المعنى (١).

- المِثْلُ , بالكسر والتحرير وكأمر: الشَّبْهُ .ج: أمثَالٌ وقولُهُم : مُسْتَرَادٌّ لِمِثْلِهِ, أي: مِثْلُهُ يُطَلَّبُ وَيُسْحَ عَلَيْهِ . والمِثْلُ , محرّكة : الحِجَّةُ والحَدِيثُ, وقد مَثَّلَ به تَمَثِيلاً وامْتَثَلَهُ وتَمَثَّلَهُ (٢) .

- تمثلات / اصطلاحا

- عرفها (صليبا) بأنها (مَثَلُ الشيء بالشيء): سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثّل) (٣) .

- ووفقاً لرأي (مذكور) فيعرفها بأنها: تعني "مثل الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر" (٤) .

٣ - النص البصري / اصطلاحا

- هو تكوين أو تشكيل مرئي من الصور والعلامات والرموز الدالة على مضامين يمكن قراءتها وفق حاسة البصر وفهمها وتفسيرها تبعاً لأنظمة تركيبها وصياغتها (٥) .

أما (السيد علي) فعرفه بأنه : عملية عقلية بصرية تتم من خلال اطلاع الفرد على نص مرسوم , أو مُصوّر , ومسحه بصرياً , وترجمته من خلال فك رموزه , واستيعابه , والقدرة على تنفيذ ما فهمه في صورة إجراءات قابلة للملاحظة والقياس (٦) .

- النص البصري / إجرائيا

هو الخطاب الفني المتمثل بالمنمنمات الإسلامية لمدارس التصوير الإسلامي (البغدادية - الهندية).

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول :

١- نظرية الجشتالت وأهم محاورها

تعد البداية الأولى لنظرية الجشتالت على يد عالم الفيزياء المعاصر (فرانز برينتانو) واستكمل بعده الدراسة نفسها عالم فيزيائي يسمى (كريستيان فون ايهرنفلز) (٧) , فقد قام (فون ايهرنفلز) بصياغة ووضع أسس

(١) ابي الحسين احمد بن فارس زكريا: معجم مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج ٥، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، ب ت ، ص ٢٩٦ .

(٢) محمد بن يعقوب الفيروز ابادي : القاموس المحيط ، ط١، القاهرة، دار الحديث، تحقيق، انس محمد الشامي و زكريا جابر احمد، ٢٠٠٨ ، ص ١٠٠٥ .

(٣) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢ ، ص٣٤١ .

(٤) ابراهيم مذكور: المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٨٣ ، ص٥٤ .

(٥) آلاء رشيد رزوقي ، سلوى محسن حميد الطائي :التكاملية بين النص المكتوب والنص البصري في الرسم العربي المعاصر ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بابل ، المجلد ٤٦، العدد ٢، ٢٠١٩، ص ١٠٢ .

(٦) أسامة زكي السيد علي : مراحل مقترحة لقراءة النص البصري (نحو ثقافة بصرية في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها) ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ، العدد ٣٣ ، ٢٠١٤ ، ص ٣٨٥

(٧) نجلاء سعد زغلول سراج: فن الخداع البصري بين تقسيم الشكل ونظرية الجشطلت ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة اسبوت ، ٢٠١٣، ص٩٤، <https://www.academia.edu> .

وخصائص نظرية الجشالت وذلك من خلال دراسات قام بنشرها على شكل مقال عام (١٨٩٠) الذي بيّن من خلاله أنّ لكل السيكولوجي صفات فريدة غير خصائص الأجزاء التي يفترض أنه يتألف منها، وهذا الجزء من نظرية الخصائص الجشالتية هو الذي بنى عليه علماء نظرية (الجشالت) كمفهوم أساسي لهم^(١) وبهذا فإن المناخ الذي ساد علم النفس في أواخر القرن التاسع عشر كان يتمثل في أن الكل بصورة عامة، ليس أكثر من مجموع أجزائه، إلا أنّ "كريستيان فون اهرنفلز" رأى في بحثه المشهور الذي اعده عام (١٨٩٠) أن معظم الكليات العقلية هي أكثر من مجرد مجموع أجزائها فالمثلث ليس مجرد مجموع ثلاثة خطوط مستقيمة وثلاث زوايا مناسبة ولكن المثلث هو مجموع هذه العناصر الستة مضافا إليها عنصرا سابعا ألا وهو (الصفة الجشالتية) أو الصفة الشكلية للمثلث^(٢).

وعرف (فون اهرنفلز) الجشالت : بأنها هي أن تدرك الكل على أنه الجوهري ، وفي عام ١٩٠٢ قدم (اليكساس ميونونج) مقالا تحت عنوان صفة الجشالت طور فيه مفهوم الجشالت الذي قدمه (فون اهرنفلز) إذ أضاف الإحساس المركب بجانب التباين بالنسبة للمفهوم السابق للجشالت وفي الوقت نفسه أهتم كل من (ماكس فرتهيمر ، وولفانج كوهلر ، وكورت كوفكا) بتطوير مفهوم الجشالت .

وفي عام (١٩١٠-١٩١٤) عمل علماء النفس الجشالتية الثلاثة (ماكس فرتهيمر وولفانج كوهلر وكورت كوفكا) على تطوير نظرية الجشالت وصياغتها وذلك من خلال إجراء تجارب على الشكل التي كانت الود في تلك النظرية وهي (إنّ الكلّ يختلف عن مجموع الأجزاء) وشكلوا فروضهم العلمية من التماثل الفيزيائي بشكل علمي ونظري أيضا^(٣).

ففي عام ١٩١٠ اقترح ماكس فرتهيمر تنظيمًا جديدًا جذريًا لوجهة النظر الكلية ، وهو التنظيم الذي أصبح فيما بعد موضع القلب في مدرسة علم النفس الجشالتية، وكان من رأى فرتهيمر أن طريقة الجمع بأكملها طريقة خاطئة فالكلّ غير مساوٍ لمجموع الأجزاء وليس كذلك مجرد مجموع الأجزاء مضافا إليها عنصر آخر أو الصفة الجشالتية (الصفة الشكلية)، فالكلّ يمكن أن يختلف اختلافا تاماً عن مجموع أجزائه، والنظر إلى الكل بطريقة الجمع أو كأنه مجرد أكثر من مجموع أجزائه نظرة غير ملائمة. فالكل منطقياً ومعرفياً سابق على أجزائه والواقع أن الأجزاء لا تصبح أجزاء ولا تقوم بوظيفتها كأجزاء حتى يوجد الكل الذي هي أجزاء له^(٤)، ولذلك حتى يتم فهم الأشياء يجب إدراكها على المستوى الكلي الأكثر عمومية وشمولية، إذ تؤكد نظرية الجشالت أنّ لكل خبرة بنية متصلة خاصة بالكل، وهذه البنية تعمل على تمييزها عن غيرها وتُعطيها المعنى الخاص بها^(٥)

(١) محمد كريم الساعدي: الاشتغالات البصرية الجشالتية، ٢٠١٨، <https://www.ahewar.org>

(٢) مصطفى ناصف : نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ، ترجمة: علي حسين حجاج، مراجعة: عطية محمود مهنا، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٨٣، ص ٢٠٦-٢٠٧.

(٣) (نجلاء سعد زغول سراج : فن الخداع البصري بين تقسيم الشكل ونظرية الجشالت ، مصدر سابق ، ص ٩٤-٩٥.

(٤) أسماء الزناكي و مهى الغريسي: نظريات التعلم (النظرية الجشالتية)، ٢٠١٨، <https://mothakirat-takharoj>

(٥) عماد عبد الرحيم الزغول وعلي فالح، الهداوي: مدخل الى علم النفس، مراجعة: ماهر ابو هلال وفدوى المغيربي، ط٨، الامارات، دار الكتاب الجامعي، ٢٠١٤، ص ١٢١.

٢- المحاور الأساسية للنظرية الجشتالتية .

يرى الزيات أن هناك ثلاثة محاور رئيسية تبنى عليها النظرية الجشتالتية وهي كالآتي:-

١. علاقة الكل بالأجزاء التي تكونه.

٢. موقف العقل من المثيرات التي يستقبلها.

٣. طبيعة العملية الإدراكية^(١).

وسيتم تناولها بالتفصيل وبالشكل الآتي:

١:- علاقة الكل بالأجزاء التي تكونه .

سبق التطرق اليه في الأوراق السابقة .

٢- موقف العقل من المثيرات التي يستقبلها

يذكر (الزيات) بأن الجشتالتين يؤمنون بأهمية النشاط الايجابي للعقل في استقبال المثيرات الحسية واكتسابها المعاني والدلالات ويلخص (الزيات) رؤية الجشتالتيون لدور العقل بما يلي:

- إن دور العقل يعد دور ايجابي نشط في تنظيم وتبسيط واكتساب المثيرات أو المعلومات الحسية المعاني والدلالات وليس دوراً جامداً أو سلبياً كما يرى السلوكيون.

- يستوعب الفرد المعلومات أو أن المعلومات تدخل في خبراته بعد تحويلها عن طريق المخ إلى معاني وفقاً لقانون أضفاء المعاني أو الامتلاء (Law of pragnan2).

- إن نشاط المخ يقوم على التفاعل الدينامي أو الحي مع محتواه أي ما يكتسب ويصبح جزءاً من خبرات الكائن الحي فضلاً عن أن هذا التفاعل ينسحب على المثيرات التي يستقبلها الكائن الحي^(٢).

وهكذا فإن فهم الظاهرة السلوكية أو الخبرة النفسية لا يتم على المستوى الجزئي أي من خلال تحليلها إلى مكوناتها أو عناصرها وإنما يتم على المستوى الكلي الأكثر عمومية وشمولية وذلك لأن جوهر هذه الظاهرة يتضمن في الكل وليس في مجموعة العناصر .

وهذا ما أكده أيضاً عالم النفس (وليم فونت) إن الكلي العقلي أكبر وأكثر فعالية من مجموع الأجزاء أو العناصر المكونة له^(٣) .

٣- طبيعة العملية الإدراكية

الإدراك هو عملية تأويل وتفسير للمثيرات الحسية وإكسابها المعنى والدلالة فالمثيرات مثل الحروف والكلمات والأصوات ، لكل منها معنى خاص يُدرك نتيجة نشاط ذهني يتم بواسطته الربط بين هذه المنبهات والإحساسات الناتجة عنها ، وهو ما يسمى بجشتالت الإدراك ، الذي يعتبر من الاسس المهمة التي تقوم عليها نظرية الجشتالت^(٤).

(١) فتحي مصطفى الزيات: سيكولوجية التعلم بين المنظور الارتباطي والمنظور المعرفي، ط٢، القاهرة ، دار النشر للجامعات، ٢٠٠٤، ص ٢٢٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٤- ٢٤٥

(٣) عماد عبد الرحيم الزغول: نظريات التعلم، مصدر سابق، ص ١٧٢.

(٤) يوسف قطامي : النظرية المعرفية في التعلم ، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ٢٠١٣، ص ٩٩.

ومن طبيعة العملية الإدراكية إنها تحدث على مرحلتين :-

أ- مرحلة تنظيم المثيرات الحسية في وحدات جشالتية متميزة قابلة للأدراك وتؤثر طبيعة المثيرات الحسية وقابليتها للتنظيم واتساقها والعلاقات التي تكونها في هذه المرحلة
ب- مرحلة التأويل (التفسير) التي تعتمد على المرحلة السابقة , أولاً وعلى مدى إمكانية تنظيم المثيرات الحسية ثانياً , كذلك إنها تعتمد على محتوى الوعي لدى الفرد المُدرِّك وخبراته السابقة وبنائه المعرفي ودوافعه وقيمه واتجاهاته وميوله من ناحية ثانية (١).

المبحث الثاني : مبادئ التنظيم الإدراكي

يفترض علماء النفس الجشالتية أنّ هناك عدداً من المبادئ المنظمة تبعا للعالم الخارجي في مجال الإدراك , تلك المبادئ التي تُعرف بمبادئ التنظيم الإدراكي وهي (٢) :-

١- مبدأ الشكل والخلفية (الأرضية) law of Figure or background :

أهتم علماء النفس الجشالتيون اهتماماً خاصاً بالطريقة التي تبرز من خلالها الأشكال ككليات متميزة ومنفصلة عن الأرضية أو (الخلفية) التي تظهر هذه الأشكال قبلها .

ولقد عبر هؤلاء العلماء عن اهتمامهم هذا في مفهومهم عن الأرضية أو (الخلفية) (٣) ، فإدراك (الشكل) وفقاً لرأيهم يتم بمساعدة الخلفية (background) التي تقع فيها أو أمامها، ولولا الخلفية لما أدرك الشكل، ولأنقلب الشكل وتلاشى وكأن الاثنين يتناوبان مع بعضهما أو لا يمكن استغناء الواحد عن الآخر وهذا يعني أنّ المدرك يرى الشكل فقط بارزاً بمساعدة خلفيته (الغائبة وقتياً عن الإدراك) ولا يمكنه رؤية الخلفية كشكل مستقل إلا بعد اختفاء الشكل الأول .

٢- مبادئ التجميع والتشكيل

تعد هذه المبادئ من المبادئ الخاصة بالشكل وتنظيم المجال البصري إذ يرى الجشالتيون بأنّ عملية الإدراك الحسي البصري تعتمد على عمليتي التجميع (grouping) والتشكيل (patterning) لأدراك الشكل بالقرب والبعد الموجود بين مجموعة من المتطورات ووفقاً لهذه المبادئ فإنّ الأشكال والأشياء والأجزاء يدركها العقل حسب تجمعها مع بعضها أو قربها وبعدها من بعضها البعض أو مماثلتها لأشكال معروفة (٤) . وهي تشمل ما يأتي:-

أ- مبدأ التقارب Law of proximity :

وينص هذا المبدأ على أنّ المنبهات الحسية أو عناصر المجال من (الأشكال، الأصوات، أساليب الحدوث، الخصائص العامة أو النوع) المتقاربة من بعضها البعض الآخر في المكان أو الزمان تدرك في مجال إدراكنا كوحدة مستقلة وصيغة بارزة قبل إدراك العناصر والأجزاء المكونة لها وبالتالي تسهل عملية تخزينها وتذكرها(٥).

(١) فتحي مصطفى الزيات: سيكولوجية التعلم بين المنظور الارتباطي والمنظور المعرفي، مصدر سابق، ص ٢٤٤.

(٢) يوسف قطامي : النظرية المعرفية في التعلم , مصدر سابق, ص ١٠٦ .

(٣) قاسم حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون والشكل، سوريا , دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع , ٢٠١٧, ص ٩٤.

(٤) فخري الدباغ: مقدمة في علم النفس لطلبة كليات الطب , ط١، الجمهورية العراقية , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٢، ص ٩٦-٩٧ .

(٥) محمد زياد حمدان: نظريات التعلم (تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، دمشق، دارالتربية الحديثة، ١٩٩٧، ص ٩٥

ب- مبدأ الإغلاق Law of Closure:

ينص هذا المبدأ على أن المساحات المغلقة أكثر استعداداً لتكوين الوحدات وأن الشكل الجيد هو الشكل الكامل الذي لا ترى فيه الفجوات الصغيرة^(١).

إذ يمتاز النظام الإدراكي الإنساني بالديناميكية والقدرة على إعادة تنظيم المدركات الحسية لتكوين ما يسمى بالكل الجيد الذي يمتاز بالاتساق والتناسق والاستقرار^(٢).

ج- مبدأ التشارك بالاتجاه (الحركة العامة، المصير المشترك CommonFate or direction):

يتلخص هذا المبدأ في أن العناصر أو الأشياء التي تتحرك معاً أو بصيغة متتابعة متجانسة تميل إلى إدراكها كمجموعة واحدة حسب معنى أو مفهوم فكرة أو وظيفة كلية مفيدة أكثر مما تسمح به الأجزاء المنفردة^(٣).

وهكذا فإن الأشياء التي تشترك بالاتجاه تُدرك على أنها تنتمي إلى المجموعة نفسها، في حين تُدرك الأشياء التي تعارضها بالاتجاه على أنها تقع خارج نطاق هذه المجموعة .

د- مبدأ البساطة (التبسيط) Law of Simplicity:

ويشير هذا المبدأ إلى الطبيعة التبسيطية التي يمتاز بها النظام الإدراكي الإنساني، فوفقاً لهذا المبدأ فإن الفرد يسعى إلى ادراك المجال على أنه كلٌ منظمٌ يتضمن أشكالاً منتظمةً وبسيطةً^(٤) .

هـ - مبدأ السيادة Law of Inclusiveness:

ينص هذا المبدأ على أن ما يراه الفرد يدرك من الحوادث والأشياء هي تلك التي تشتمل على أكبر عدد من المنبهات فالفرد يرى ويسمع ويدرك الأحداث والأشياء الأكثر تكراراً أو الأكبر أو الأعم شكلاً ويرجع السبب في ذلك إلى أن هذه الأشياء أو الخبرات تصل إلى إدراك الفرد بكثير من المنبهات المباشرة والقوية والمتابعة فتكون أكثر قدرة في جذب انتباه الفرد وإثارة مخزون عقله من خبرات وعمليات من غيرها وبالنتيجة يتم ادراكها أولاً قبل إدراك غيرها في البيئة.

و- مبدأ التماثل: Law of Similarity

ويشير هذا المبدأ إلى أن المثيرات أو الأشياء المتماثلة تميل إلى أن تتجمع معاً في المجال الإدراكي^(٥).

ز- مبدأ الاستمرارية Law of Contnuity:

ينص هذا المبدأ على أن المنبهات الحسية التي تشكل معاً تدرك كوحدة واحدة... أي أن العناصر أو الوحدات أو الاستجابات السلوكية التي تتبع نمطاً أو اتجاهها أو وتيرة أو طبيعة أو أسلوباً أو تسلسلاً متتابعاً ويميل الفرد إلى ادراكها معاً بصيغة موحدة منظمة مفيدة لمجمل الشكل أو التوجه أو المنهج العام كحدوث الظاهرة البيئية التي بصدها.... فكثير من المنبهات الحسية تتم في الواقع حسب قانون الاستمرار الحالي إذ يقوم إدراك الانسان باستقبالها ووعيتها وتبويبها في وحدات منظمة مفيدة في المعنى والسلوك أي يدركها كوحدات جشتالتية^(٦).

(١) قاسم حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون , مصدر سابق , ص ٩٦ .

(٢) عماد عبد الرحيم الزغول : نظريات التعلم(تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، مصدر سابق , ص ١٨٢ .

(٣) محمد زياد حمدان : نظريات التعلم(تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، مصدر سابق , ص ٩٧ .

(٤) عماد عبد الرحيم الزغول : نظريات التعلم، مصدر سابق , ص ١٨٤ .

(٥) فتحي مصطفى الزيات: سيكولوجية التعلم بين المنظور الارتباطي والمنظور المعرفي، مصدر سابق , ص ٢٦٠ .

(٦) محمد زياد حمدان : نظريات التعلم (تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، مصدر سابق , ص ١٠١-١٠٢ .

ح- مبدأ التشابه Law of Similarity:

ينص هذا المبدأ على أنّ التنبهات الحسية المتشابهة , كالأشياء أو النقط المتشابهة في اللون أو الشكل أو التركيب أو الشدة أو السرعة أو الحجم أو اتجاه الحركة تظهر كأنها تنتمي بعضها إلى بعض فنذكرها صيغا مستقلة^(١).

ط- مبدأ الشمول (مبدأ المنطقة المشتركة):

ينص هذا المبدأ على أنّ العناصر تُدرك كصيغة إذا كان هناك ما يجمعها ويحتويها ويشملها كلها، فالذهن يميل إلى إدراك الشكل الذي يشمل أكبر عدد من المنبهات (أو الشكل الأكثر شمولاً للجميع) على أنه كيان واحد متماسك وليس عناصر منفصلة إذ ندمجها بلا وعي فإذا اختلف شكل داخل شكل أكبر رغم اختلافه الواضح عنه فأنا سندرك الشكل الأكبر، بمعنى أنّ العناصر التي تقع داخل المساحة نفسها أو المنطقة تبرز أكثر كصيغ، أي نميل إلى إدراكها معا على أنّها تُشكل مجموعة إذ تجمعها الخلفية المشتركة معا , فصيغة الشمول صيغة إدراكية منظمة قابلة للإدراك والفهم^(٢).

ثانياً :- مبادئ ادراك الثبات**١ . ثبات إدراك الحجم**

ويعني أنّ إدراك الفرد للأشياء وتطابق الخاصية الظاهرية للشيء مع خاصية الحقيقة رغم التباينات في حجمه بسبب بعده عنه^(٣), فمثلاً عندما ينظر الفرد إلى باب غرفة في اوضاع عدة ونظر من خلاله إلى باب غرفة أبعد وغرفة ثالثة فإنّ الفرد سوف يدرك أنّ كل هذه الأبواب هي متساوية بالحجم على الرغم من أنّ حجمها على شبكية العين يختلف بالتأكيد^(٤).

٢ . ثبات إدراك الشكل:

إذ تحافظ الأشكال المدركة المألوفة على أنّ تدرك بالشكل الذي أُلِفَ الفرد على إدراكه على الرغم من أنّ الصور التي تتكون على الشبكية لهذه الأشكال المدركة تختلف عن بعضها البعض إذ ننظر إليها من زوايا مختلفة، فصحن الطعام مثلاً ندركه كدائرة حتى لو كانت زاوية النظر إليه تجعله في منظورنا بيضويًا^(٥).

٣ . ثبات إدراك الموقع

إنّ إدراك الفرد لمواقع الأشياء والموجودات يميل إلى الثبات إذ تُدرك بمحلها الحقيقي على الرغم من بعدها وقربها^(٦).

٤ . ثبات إدراك اللون والنصوع

وينص هذا المبدأ على أنّ الأشياء تُدرك على أساس لونها ونصوعها الأول الذي أدركت عليه مسبقاً على الرغم من التباين الكبير الحاصل في كمية الضوء الفعلية المنعكسة على العين .

(١) احمد محمد عبد الخالق : اسس علم النفس , مصدر سابق ,ص ١٨٠ .

(٢) يوسف قطامي : النظرية المعرفية في التعلم , مصدر سابق , ص ٢١ .

(٣) قاسم حسين صالح : سيكولوجية ادراك اللون والشكل, مصدر سابق , ص ٩٩ .

(٤) فخري الدباغ : مقدمة في علم النفس , مصدر سابق , ص ٩٤ .

(٥) راضي الوقفي : مقدمة في علم النفس، ط٣، عمان، دار الشروق للنشر، ١٩٨٨، ص ٢٣٠-٢٣٢ .

(٦) فخري الدباغ: مقدمة في علم النفس , مصدر سابق , ص ٩٥ .

ثالثاً: - مبادئ إدراك العمق

يعد العمق هو البعد الثالث بعد الطول والعرض وتعد المشكلة الأساسية في ظاهرة إدراك العمق متعلقة بحقيقة أن حساسية الشبكية للضوء لا تملك بعد ذاتها (العمق) وعليه يتوجب أن يحدث ذلك بطريقة ما على أساس عدد من الإشارات المبنية على التمييز والمنظور الخطي (Linea r Perspective) والبنية والضوء والظل والوضع النسبي والمقاييس المعروفة إذ تهتم كلها في تنظيم المعلومات وجعلها ذات معنى كلي في الإدراك^(١).

أولاً: - المنظور الخطي.

تبدو الأشياء لنا أصغر وأقرب إلى بعضها البعض كلما ابتعدت عنا وهذه الظاهرة يعرفها الرسامون ويستعملونها عن البعد^(٢)، فهو يعتمد على مبدأ أساسي هو أن المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره، هو خط الأفق وإن الأشياء أياً كان موقعها ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق، وذلك على شكل أشعة مجتمعة، والمنظور الخطي يعد قانوناً وضعياً يفرض نفسه على الفنان واساساً لتقييم نجاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسردي^(٣).

ثانياً: - التراكم

يعد خاصية مهمة لحقل الرؤية ذي العمق الحقيقي فالأشياء التي تقع بعيدة عنا بمسافات مختلفة لا بد أن تتراكم أثناء سقوطها على شبكية العين، فإذا ستر أحد الأشياء جزءاً من آخر، فإننا نعرف بالخبرة أن ذلك الشيء لا بد أن يكون أمام الآخر، ومن ثم على الأرجح أكثر قريباً منه^(٤).

ثالثاً: - التراكم

ينتج التراكم بتجميع مجموعة من الكتل فوق بعضها البعض مرتدة أو بارزة متداخلة أو معزولة بحيث تحتفظ كل كتلة بشكلها مع مراعاة علاقات النسب بين الكتل وبعضها البعض بحيث تتابع في مراحل تؤكد فيها كل كتلة الأخرى^(٥).

رابعاً: - أكثر من خط أرض

إن حالة الإيهام بأن الشيء منظور من جهات متعددة، أي دمج أكثر من زاوية نظر في مشهد واحد، هي رؤية تمتد في جذورها إلى حضارة وادي الرافدين، وهو تقليد متبع أيضاً في النتاجات الفنية للحضارة المصرية كما أنها شكلت أحد عناصر الرؤية البصرية التي اتبعتها الفنان العربي المسلم^(٦).

(١) قاسم حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون والشكل، مصدر سابق، ص ٩٩ - ١٠١.

(٢) قاسم حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون والشكل، مصدر سابق، ص ١٠١.

(٣) عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي الاسلامي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٩، ص ٣٥.

(٤) روبرت جيلام سكوت: اسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، مراجعة: عبد العزيز محمد، تقديم: عبد المنعم هيكل، القاهرة، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠، ص ١٢٦.

(٥) ربهام محمد بهاء الدين: الفنون الإسلامية ما بين الأصالة والحداثة، مجلة العمارة والفنون، العدد الرابع، ص ١

<https://mjaf.journals.ekb.eg/>

(٦) مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٣، ص ٧٨.

خامساً:- منظور عين الطائر

هو الذي يسمح برسم المناظر، وكأن الانسان يراها من عل، مما يتيح رسم الوحدات واضحة غير محجوبة كلها أو جزء منها الواحدة وراء الأخرى، ولعل تفضيل المصور لهذا المنظور يتفق وفكرته في عدم استخدام قواعد المنظور، لأن رسم وحدات الصورة وفقاً لهذه القواعد يعني رسمها من زاوية واحدة وفي لحظة معينة، وبمعنى آخر تخليد هذا الوضع للوحدة في الرسم، وهذا أمر غير طبيعي لأننا لو غيرنا الزاوية لوضحت لنا هذه الوحدة بشكل آخر فيظهر ما كان مختبئاً منها ويختفي ما كان ظاهراً^(١).

سادساً:- التسطیح

هو النظام الذي يعمل على تهميش البعد الثالث (العمق) والحجوم ومحاولة عمل الأشكال وفق بعدين الطول والعرض فقد اتخذ الفنان المسلم من التسطیح طريقاً للنفاد نحو الفكر الذي يحرك الوجود الجوهري الباقي من خلال معالجة شكلية وتكوينية جديدة عن طريق خلق مكان مستحدث لزمان مستحدث والاشتغال على السطح دون العمق^(٢).

المبحث الثالث :- مدارس التصوير الإسلامي**المدرسة البغدادية:**

تعد مدرسة بغداد الأساس للمدرسة العربية في التصوير الإسلامي، وعرفت بأنها أول مدرسة في تزويق المخطوطات بالتصاویر (رسوم المنمنمات التوضيحية) التي أمتد أثرها إلى معظم الديار الإسلامية^(٣) وقد تطورت في المدة التاريخية الواقعة بين القرنين السادس والثامن الهجري (١٢-١٤ م) وازدهرت في نهاية القرنين السادس والسابع الهجري^(٤).

وقد سميت هذه المدرسة بعدة تسميات فهي تدعى أحياناً بمدرسة بغداد، وقد استخدم هذا الاسم من قبل عدد كبير من الباحثين إذ تعتمد هذه التسمية على الموقع الجغرافي لمدينة بغداد وكونها عاصمة الخلافة العباسية وإليها يعود الكثير من المخطوطات المزوقة بالصور الملونة من هذه المدرسة، وتسمى أيضاً بالمدرسة العباسية إذ اشتهرت بهذا الاسم اثناء الخلافة العباسية وقبل خضوعهم للسيطرة السلجوقية وقبل الغزو المغولي واجتياح التتار لمدينة بغداد^(٥).

وأحياناً تدعى المدرسة (الميزوبوتامية)، أي مدرسة بلاد الجزيرة أو ما بين النهرين، وغيرها يسميها المدرسة السلجوقية^(٦).

وامتازت نتاجات هذه المدرسة بأنها شرحاً للمتن أو إيضاحاً له، ولم تكن ميداناً لإظهار المواهب الفنية للمصورين، ومن مميزات بعض المخطوطات أنها قد زوقت بصورة ذات أحجام صغيرة، طبقاً للمساحة الخالية التي تركها الخطاط لذلك أصبحت الصور غير محاطة بإطار يفصل بينها وبين المتن، إذ أن المصور صور مخطوطاته أحياناً

(١) جمال الدين محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٢، ص ٣٠.

(٢) مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، مصدر سابق، ص ١٠٥.

(٣) عياض عبد الرحمن امين: اشكالية التأويل في الفن العربي الإسلامي (فن التصوير)، مصدر سابق، ص ٢١٩.

(٤) زكي محمد حسن: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، وزارة الاعلام العراقية، مهرجان الواسطي، ١٩٧٢، ص ٩.

(٥) ابو الحمد محمود الفرغلي: التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص ٨١.

(٦) زكي محمد حسن: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص ٨.

تخلو خلفياتها من أية رسوم وإن وجدت في بعض الأحيان خلفيات معمارية أو نباتية أو رسوم صخور وتلال رسمها المصور في هذه الحالة بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة تميل إلى الطابع الزخرفي أحياناً، وعبر المصور أيضاً عن الأرضية التي تقف عليها معظم رسومه على هيئة خط مستقيم دقيق أو سميك، وفي أحيان أخرى يستخدم إطار الصورة السفلى إن وجد، كذلك قد يرسمها على هيئة خط يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة تتطلق منها الأشجار والزهور والفروع النباتية^(١) ولذلك نرى في كثير من الأحيان وحدات الصورة قد رسمت وكأنها معلقة في الهواء، ولم تشذ عن هذه القاعدة إلا الصورة المرسومة في فاتحة الكتاب إذ كانت تحدد وتلون أرضيتها ولعل السبب في ذلك راجع إلى العناية التي كانت توجه لمثل هذه الصفحات ورسم إطار مذهب لها^(٢).

كذلك اعتنى المصور بإبراز الشخصية الرئيسية على حساب رسوم الأشخاص الثانويين أي أن الشخص الرئيس أو المقصود في تصويره تضم اشخاصاً كثيرين يُرسم أكبر حجماً من أصحابه اشعاراً بعلو شأنه وهو أمر معروف في الفنون القديمة في مصر وبلاد الرافدين وإيران، كما نرى في التصاوير البغدادية أمثلة كثيرة من التعبير بالأعين واستعمال الأصابع للإشارات والاستعانة بها في الكلام، وهذا ما نراه أيضاً في مدارس التصوير التي ازدهرت في إيران منذ القرن الثامن الهجري (٤م)^(٣)، وكذلك عدم اتباع قواعد المنظور في رسم موضوعاته، ولم يكن ذلك عن جهل منه، لأننا نجد يستخدمها أحياناً في رسم بعض وحدات الصور كالمناضد ودرجات السلم، إذ انه استخدم بدلاً منها (منظور عين الطائر)^(٤).

ومما امتازت به أيضاً مدرسة بغداد هو البعد عن التمثيل الواقعي، فنجد أن المصور أبتعد عن صدق تمثيل الطبيعة فرسم الصور الأدمية بأسلوب محوّر أهمل فيه مراعاة النسب التشريحية للجسم الانساني في الصورة وأيضاً أبتعد عن التعبير عن العمق وعن التكتل فأهمل بعض القواعد الفنية التي تؤدي إلى التجسيم والعمق في الصورة مثل الظل والنور^(٥) كما تظهر خصوصية هذه المدرسة في تصوير المشاهد الداخلية التي أصبحت مشاهد خارجية يمكن أن تتحرك أمام المشاهد بمعزل عن أي جدار يفصل بينها وبينه^(٦)، فنرى كل صورة مضيئة كأنما صورت في وضوح النهار حتى ولو كان موضوع الصورة يقتضي أن يحدث ليلاً فنلاحظ المصور يرمز إلى ذلك برسم ما يعبر عن القمر والنجوم فقط^(٧).

وتغلب على مدرسة بغداد الرسوم الأدمية التي جاءت لا تفاصيل فيها للأجسام، ومن أجل هذا غشها المصورون بثياب كثيرة الإنطواء والمكاسير كما جاءت من دون دراية بأصول التشريح ولا مراعاة لنسب الأعضاء بعضها ببعض، وقد كانت أقرب إلى الواقع في تصوير الكائنات الحية، وقد كانت تصاويرها بسيطة، لا يحتاج معها الرائي ما يحتاجه عند مشاهدة مصورة غريبة من تمهل في كشف أجزائها وتفهم بدائعها^(٨).

(١) ابو الحمد محمود الفرغلي : التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص ٨٣-٨٦.

(٢) جمال الدين محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٢م، ص ٣٠.

(٣) مجموعة كتاب وباحثين: في الفن الإسلامي، مصر، وكالة الصحافة العربية، ٢٠١٩، ص ٢٢٤.

(٤) جمال الدين محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، مصدر سابق، ص ٣١.

(٥) ابو الحمد محمود الفرغلي : التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص ٨٤.

(٦) كلود عبيد: التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص ١٥٥.

(٧) ابو الحمد محمود الفرغلي : التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص ٨٤.

(٨) ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠١، ص ٢٧-٢٨.

وقد امتازت الرسوم الآدمية أيضاً بالجسم الطويل والأكتاف الضيقة والرقبة التي تكاد تختفي بين الرأس والجسم تماماً ويغلب على وجوه الأشخاص الملامح الشرقية السامية وغالباً ما يحيط بها هالات مذهبة مستديرة بأسلوب بيزنطي^(١).

٤- المدرسة الهندية (٩٣٢هـ - ١٥٢٦م) :-

عرفت الهند بتراثها الفني العريق وبآثارها الرائعة في النحت والتصوير إذ استولى (بابر) التيموري على (أكراد) ودلهي سنة ١٥٢٦م وأسس أسره الهنود المغول التي بقيت تحكم الهند وجزءاً من أفغانستان وقد استعان هؤلاء بهذا الفن الهندي الذي تجلى في مصوراتهم فيما بعد^(٢)، وقد مرت المدرسة الهندية المغولية بثلاث مراحل:

أ:- تشمل عصر بابر (١٥٢٦-١٥٣٠م) وهمايون (١٥٣٠-١٥٥٦م) وأكبر (١٥٥٦-١٦٠٥م).

ب:- تشتمل عصر جها نجير (١٦٠٥-١٦٢٨م).

ج:- تشتمل عصر شاه جهان (١٦٢٨-١٦٥٨م) ولورنجيزب (١٦٥٨-١٧٠٧م)^(٣).

فمرحلة (بابر) تعتبر مرحلة استمرار التأثيرات الإيرانية في التصوير الهندي وربما يرجع ذلك إلى أعجاب (بابر) بالبيئة الفنية الإيرانية وتأثره بها بالإضافة إلى وجود عدد من المصورين الإيرانيين في بلاطه ويقال إن (بابر) كان ناقداً فنياً، وكان يتذوق فن التصوير على الرغم من أنه لم يكن رساماً مثل الشاه (طهماسب)^(٤)، فبعد أن استولى (بابر) حفيد تيمور على مدينه دلهي استطاع أن يؤسس الامبراطورية المغولية التي حكمت الهند في ذلك الوقت، وفي عهد هذه الأسرة نشأت المدرسة الهندية، وبفضل رعاية أباطرتها نمت وازدهرت^(٥).

ويبدأ تكوين مدرسة التصوير المغولي في الهند بعد عودة الامبراطور (همايون) من منفاه في بلاط تبريز إلى بلاطه في كابول مصحوباً بمصوري البلاط الصفوي (عبد الصمد الشيرازي) (ومير سيد علي) وقد تمكن هذان المصوران بمساعدة بعض المصورين الهنود من تأسيس مدرسة للتصوير المغولي في (كابول) في أول الأمر ثم بعد ذلك في (دلهي). وقد ظهر تأثير هذين المصورين في بعض صور هذه المدرسة، وذلك لأسلوبهم الزخرفي الدقيق وأجمل نماذج هذه المجموعة صورة آل تيمور المرسومة على القماش^(٦).

أمّا الإمبراطور (أكبر) فبعد أن تولى الحكم أهتم بدوره بالفنون والتصوير بعد أن أسس مدينة (فتح بورسكري) في سنة ١٥٦٩م إذ حرص على تجميلها وتزيينها، فأقام فيها وفي غيرها القصور الجميلة التي تعنى بزخرفة جدرانها بالرسوم والصور واستخدم لذلك فنانيين من الإيرانيين والهنود^(٧)، وقد سمي عصر (أكبر) بالعصر الذهبي إذ لم يتضح أسلوب هذه المدرسة إلا في عهده، فقد بلغت مدرسة التصوير في عهده قمة ازدهارها^(٨).

(١) ابو الحمد محمود الفرغلي : التصوير الإسلامي ، مصدر سابق ، ص ٧٨.

(٢) بلقيس هادي: تاريخ الفن العربي الإسلامي، للصفوف الثالثة، قسم الفنون التشكيلية ، جامعة بغداد، مطبعة دار الحكمة ، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٥٦.

(٣) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، ط١، بيروت، لبنان، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، المجلد ٣، ١٩٩٩، ص ١٢١.

(٤) محمود ابراهيم حسين : المدرسة في التصوير الإسلامي، ط٢، القاهرة، كلية الآثار جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢١٧.

(٥) جمال الدين محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه، مصدر سابق، ص ٦٧.

(٦) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الإسلامية، مصر، دار المعارف، ١٩٧٢، ص ٣٧٨.

(٧) حسن الباشا: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مصدر سابق ، ص ١٢٢.

(٨) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط، مصدر سابق، ص ٣٧٨.

وقد كان (أكبر) يعتبر من أهم رعاة الفنون في المدرسة المغولية الهندية وذكر لنا (أبو الفضل) وزير (أكبر) إن الإمبراطور كان يهتم بالصور الشخصية وأمر برسم صور القادة والحكام وحفظها في البومات وكانت هذه الألبومات بمثابة سجلات يعتمد عليها في الإدارة^(١).

وإن جزءاً من النجاح الذي حققه (أكبر) يرجع إلى تسامحه الديني، فضلا عن كونه متفتح الذهن لا اعتراض له على أية عقيدة دينية أخرى، وقد كان لهذا أثره الواضح على أسلوب تصوير المخطوطات المغولية الهندية، خلال عهده، فقد حفزت طبيعته التوفيقية إلى أن يستعين بفنانين من مختلف الأديان^(٢)، أما في عصر (جهانجير) خليفة أكبر، فقد بدأ التصوير الهندي يتخلص من التأثيرات الإيرانية وتصبح له صفاته المميزة الواضحة، أهمها الملابس الهندية الطراز ولاسيما لباس الرأس وتفضيل رسم الوجه جانبيا مع اكسابه شيئا من التجسيم والحيوية، ومن المميزات العماثر فهي هندية الطابع وكان رسمها يتفق في أحيان كثيرة مع قواعد المنظور التي احترمها المصور الهندي أكثر من باقي المصورين المسلمين، ومما يميز الصور الهندية ألوانها الهادئة الداكنة، فلا نجد فيها البريق واللمعان اللذين نشاهدهما في التصوير الإيراني أو التباين والشذوذ الموجودين في ألوانه^(٣).

ولم يكن مرسم (جهانجير) يقل ثراءً وفخامة عن مرسم أبيه (أكبر) وساعده على ذلك إنه كان وريث المرسم المجهز بفنانيه وادواته الفنية، إذ كان راعيا للفن منذ أن كان أميراً، فقد وظف أشهر المصورين أمثال (أقا رضا وابنه ابو الحسن) وأيضا حظيت الصور الزيتية رسوم الهوامش برعاية وعناية عظيمتين وفي عهده اختفت تصاوير موضوعات كثيرة مثل الصيد، الحرب، بينما زادت تصاوير تمثل فخامة وثناء البلاط التي تميزت برسوم آدمية لمختلف طبقات الشعب بدءاً من كبار رجال البلاط الأباطرة في أوقات فراغهم مع الأميرات وإن التصوير لم يعكس موضوعات فنية أرستقراطية فقط، بل هناك تصاوير عديدة مثلت حياة العامة من الناس أمثال الزهاد والدرائش والصور الشخصية للفنانين أثناء العمل في المرسم الملكي وأصحاب الحرف المختلفة^(٤).

وقد كانت مدرسة جهانجير تعم فيها النزعة الواقعية بتصوير مشاهد الطبيعة مع مراعاة الدقة التامة، كما تميز هذا العهد بالتغيير في الدرجات اللونية أضف إلى التوسع في استخدام تقنية (الإشراق والعتمة)^(٥).
أما في عصر شاه جهان فقد وصل الفن المغولي في تصوير الأشخاص إلى قمته وانعكست فخامة الحياة في البلاط انعكاساً رائعاً في الصور المفردة للأشخاص وللمجالس الرسمية^(٦).

كما تميزت موضوعات التصوير في (عصر شاه جهان) بخلفيات المناظر الطبيعية التي تعطينا الإحساس بأنها منبثقة من المقدمة ويستمر تواصلها إلى مدى بعيد في المؤخرة، كما كثرت أيضاً تصاوير الدراويش ورجال

(١) نقلا عن محمود ابراهيم حسين: المدرسة في التصوير الإسلامي، مصدر سابق، ص ٢١٩.

(٢) ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، ج ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٠٧.

(٣) جمال الدين محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، مصدر سابق، ص ٦٩-٧١.

(٤) منى سيد علي: التصوير الإسلامي في الهند (تسليبات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي)، ط ١، القاهرة، مصر، دار النشر للجامعات، ٢٠٠٣، ص ٣٧٢-٣٧٣.

(٥) ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، مصدر سابق، ص ١١٨.

(٦) م. م. س ديمانند: الفنون الإسلامية، ترجمة: احمد محمد عيسى، مراجعة، احمد فكري، مصر، دار المعارف، ١٩٨٢، ص ٧٣-٧٤.

الدين التي تناقلت مع مناظر الأبهة والفخامة للبلاط الملكي، وقد ميز هذا الموضوع الألوان القاتمة وكثير استخدام الظل والنور الذي انبثق شمعة أو اخشاب مشتعلة سواء أكانت للتدفئة أم للإضاءة^(١).

أما في عهد اورنجيزب فقد قلَّ عدد مصوري البلاط إلا إنَّ الأشراف وكبار موظفي الدولة اخذوا في استخدام المصورين لحسابهم الخاص، ويحتفظ متحف المتروبوليتان) بكثير من الصور الشخصية في هذا العصر، ثم تجمعت عدة عوامل من بينها انصراف الملوك عن رعاية الفن مما انعكس على تدهور فن التصوير المغولي^(٢)، وخلال حكم (اورانجيزب) نشأ أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية^(٣).

ومن مميزات التصوير الهندي هو إشراك أكثر من فنان في عمل صورة واحدة فأحيانا يصور فنان الصورة ويلونها مصور آخر مثل مخطوطة (راز نامة) فالتصميم من عمل مصور يدعى (شريف) والتلوين من عمل (كيسو) وكذلك في الصورة أخرى في مخطوطة (تيمور نامة) نجد أنَّ الذي صمم الصورة (مازن) والذي لونها (توكي) وكانت الفكرة تقوم في أن يُعهد إلى كل واحد يرسم ما يجيده ويتقنه فقد كان يعهد رسم العمائر لمن يجيدها برسمها ولمن يجيد رسم الأشجار ورسم الأشخاص للذي يتقنها^(٤).

أما مدرسة راجبوت، فقد ازدهرت في مدن عديدة من الهند (كالبنجالى وراجبوتانا) وكانت معاصرة للمدرسة المغولية^(٥).

إلا أنَّ أسلوبها يختلف عن أسلوب المدرسة المغولية إذ أنَّها تستمد أصولها من الصور الجدارية الوطنية في (اجانتا وباغ) في حين تستمد المدرسة المغولية الهندية أصولها من المدرسة الإيرانية، أما من حيث الموضوع فالمدرسة المغولية الهندية تعني بالصور الشخصية والموضوعات الرسمية وتسجيل الأحداث التاريخية من معارك ومجالس بلاط ومقابلة سفراء، بينما تستمد مدرسة (راجبوت) موضوعاتها من الحياة الشعبية العامة ومن القصص الشعبية والأساطير الهندية الوطنية^(٦).

الفصل الثالث

يتضمن هذا الفصل منهج البحث واطار مجتمعه وعينته وأداته ووسائله الاحصائية التي استخدمت كما

يأتي:

أولاً: - اطار مجتمع البحث

بعد الاطلاع على الأعمال الفنية المتيسرة في الكتب والمجلات العربية والاجنبية والاستعانة بمواقع شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) تمكنت الباحثة من حصر إطار مجتمع متيسر من الأعمال الفنية التي تخدم هدف البحث وقد بلغ عددها (٢٠٤) نصاً بصرياً وبواقع (١٠٠) نص بصري للمدرسة البغدادية للتصوير الإسلامي و(١٠٤) نصاً بصرياً للمدرسة الهندية للتصوير الإسلامي .

(١) منى سيد علي حسن: التصوير الإسلامي في الهند (تسلييات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي) ،

ص ٣٧٤-٣٧٥.

(٢) ، م.س ديمانند: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص ٧٤.

(٣) ثروت عكاشة : التصوير الإسلامي المغولي في الهند، مصدر سابق، ص ١٥٦.

(٤) جمال محمد محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه، مصدر سابق، ص ٧٣ .

(٥) بلقيس هادي : تاريخ الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص ١٥٧- ١٥٨ .

(٦) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والتصوير، مصدر سابق، ص ١٢٥.

ثانياً :- عينة البحث

بعد التقصي والاستطلاع قامت الباحثة باستبعاد (٥٢) نصاً بصرياً من مجتمع البحث الحالي (وهي بعض الاعمال غير الموثقة والاعمال المصورة الغير ملونة والمنفذة باللون الابيض والاسود). وقد قامت الباحثة باعتبار أعداد النصوص البصرية المتبقية من إطار مجتمع البحث الكلي عينة للبحث الحالي وبواقع (٩٦) نصاً بصرياً للمدرسة البغدادية , و(٤٨) نصاً بصرياً للمدرسة الهندية .

ثالثاً:- منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (أسلوب تحليل المحتوى) , في تحليل عينة البحث لكونه من أنسب المناهج لتحقيق هدف البحث الحالي.

رابعاً :- اداة البحث

لما كان البحث الحالي يهدف إلى (كشف تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي(المدرسة البغدادية والهندية انموذجاً) لذا تطلب من الباحثة جمع المصادر والمراجع العلمية والاطلاع على مجموعة الدراسات السابقة والقريبة من الدراسة الحالية للاستفادة منها في كيفية (بناء اداة) موضوعية تتسم بالصدق والثبات وتلائم بحثها وعينتها لأجل تحقيق هدف البحث الحالي , وايضا الاستتارة بأراء الخبراء والمختصين في كلية الفنون الجميلة , إذ عدت الباحثة اداة البحث في شكل استمارة تحليل النصوص مكونة من عدة محاور رئيسة وفرعية وعرضها على الخبراء , لتصفية الفقرات , ومن ثم اقامت الباحثة الصدق والثبات لهذه الاداة بعد جمع استمارات التحليل الخاصة بالاداة من السادة المحكمين تم تفريغها في استمارة واحدة واستخرجت نسبة اتفاق يمكن الركون اليها في حساب صدق الاداة , وباستخدام معادلة كوبر (Cooper) كانت نسبة الاتفاق بين المحكمين هي (٨٢%) وهي نسبة اتفاق جيدة جداً يمكن الركون اليها في حساب صدق الاداة , وبذلك تكون الاداة قد اكتسبت الصدق الظاهري .

ولغرض التأكد من ثبات الاداة قامت الباحثة بتطبيقها على تحليل العينة الاستطلاعية بالاشتراك مع محللين خارجين , وقد تم حساب معامل الاتفاق باستخدام معادلة (سكوت (Scotte) إذ بلغت نسبة الاتفاق الكلي (٠,٧٩) وهي نسبة ثبات جيدة يمكن من خلالها اعتماد اداة التحليل بصيغتها النهائية , وهذا يكون ثباتاً للأداة ولذلك اعتمدت الباحثة الاداة بالصيغة النهائية بعد اتمام إجراء الصدق والثبات عليها.

خامساً :- الوسائل الاحصائية

استعملت الباحثة الحزمة الإحصائية للعلوم الاجتماعية (Statistical Package for the social sciences) لمعالجة البيانات احصائياً من خلال الآتي :-
أ. معادلة كوبر لإيجاد الصدق الظاهري للأداة .

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

حيث ان

Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد مرات الاتفاق

Dg = عدد مرات عدم الاتفاق (1)

ب. معادلة سكوت (2) استخدمت لحساب نسبة ثبات أداة تحليل الرسوم .

نسبة الاتفاق الكلي بين المحللين - نسبة الاختلاف

معامل الثبات = -----

١ - نسبة الاختلاف

ج. اختبار الفرق بين النسب لعينتين مستقلتين :- (Z) استخدمت الباحثة اختبار فرق النسب في حال

وجود متغيرات تقييمية بياناتها اسمية او رتبية او تكرارات في عينة , ونظرا لأنه من الصعب استخدام

الوسيط الحسابي والانحراف المعياري ... مع مراعاة ان تكون العينات كبيرة

ق_١ - ق_٢

= z

بذلل : ق_١(١-ق_١) + ق_٢(١-ق_٢)

ق_١ = نسبة التكرارات في العينة الاولى ن_١

ق_٢ = نسبة التكرارات في العينة الثانية ن_٢

تقارن الباحثة هذه القيمة بقيمة (Z) بعد حساب القيم الحرجة لدلالة الطرفين (+_ ١,٩٦) عند مستوى دلالة (

٠,٠٥) (3).

الفصل الرابع

يتضمن هذا الفصل عرض نتائج البحث ومناقشتها على وفق هدف البحث فضلا عن الاستنتاجات والتوصيات

والمقترحات وكما يأتي :-

أولاً :- نتائج البحث وتفسيرها

لما كان هدف البحث ((الكشف عن تمثلات مبادئ الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي)

المدرسة البغدادية والهندية انموذجا)) قامت الباحثة بفرز النصوص البصرية لكل مدرسة وفحصها وتحليلها على

وفق الأداة المعدة لهذا الغرض وعلى وفقها تم حساب التكرارات واستخراج نسبها المئوية ولتحقيق هدف البحث ,

ستقوم الباحثة باستعراض نتائجها تباعا مستعينة بما أسفرت عنه نتائج المقارنة بين نسبي كل مبدأ من مبادئ

الجشتالت في النص البصري لمدارس التصوير الإسلامي, وباستخدام معادلة القيمة الزائفة لإيجاد دلالة الفرق بين

النسب , أسفرت نتائج المقارنة عن وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين النسب المئوية

لمبادئ الجشتالت المتمثلة في بعض النصوص البصرية للمدرستين (البغدادية والهندية) للتصوير الإسلامي, إذ نجد

أن بعض النصوص البصرية للمدرسة البغدادية للتصوير الإسلامي تتمثل فيها مبادئ جشتالتية تختلف عن المبادئ

(3) عبد المنعم احمد الدردير : الاحصاء البارامترى واللابارامترى, ط١, عالم الكتب - نشر - توزيع - طباعة, القاهرة,

الجشثالثية المتمثلة في بعض النصوص البصرية للمدرسة الهندية للتصوير الإسلامي , إذ تمثل (١٧) مبدأ من مبادئ الجشثالث في النصوص البصرية للمدرسة البغدادية للتصوير الإسلامي وهي كالآتي :-

أولا / مبادئ التنظيم الإدراكي

١- مبدأ الشكل والخلفية

أ- مبدأ ادراك الشكل دون الخلفية

أولا- مبدأ ادراك الشكل المتماذك

ب- مبدأ ادراك تبادلية الشكل والخلفية

٢- مبادئ التشكيل والتجميع

أ- مبدأ التقارب

أولا- مبدأ ادراك الأشكال المتقاربة لصغر المسافة بينها

ب- مبدأ التشابه

أولا- مبدأ ادراك الأشكال المتشابه

ج- مبدأ الاشتراك باتجاه الحركة

أولا- مبدأ ادراك الخطوط التي تشترك باتجاه الحركة

ثانيا- مبدأ ادراك متنوع (أشكال , الوان , حجوم) التي تشترك باتجاه الحركة

د- مبدأ السيادة

أولا- مبدأ ادراك الأشكال السائدة

هـ- مبدأ الاستمرارية

أولا- مبدأ ادراك الألوان المستمرة

ثانيا- مبدأ ادراك الحجوم المستمرة

و- مبدأ البساطة

أولا - مبدأ ادراك الأشكال البسيطة

ز- مبدأ الشمول

أولا- مبدأ ادراك الأشكال التي تحتوي على شمول جزئي

ح- مبدأ نقطة التركيز

أولا- مبدأ ادراك الأشكال التي تكون نقطة تركيزها وسط يمين اللوحة

ثانيا- مبدأ ادراك الأشكال التي تكون نقطة تركيزها أسفل يسار اللوحة

ثالثا- مبدأ ادراك الأشكال التي لا تحتوي على نقطة تركيز

ثانيا/ مبادئ إدراك الثبات

١- مبدأ ادراك ثبات الشكل

٢- مبدأ ادراك ثبات الموقع

ثالثا / مبادئ ادراك العمق

١- مبدأ ادراك العمق متنوع

في حين تمثل (١٠) مبدا من مبادئ الجشتالت في النصوص البصرية للمدرسة الهندية وهي كالآتي .

أولا/ مبادئ التنظيم الإدراكي

١- مبدأ الشكل والخلفية

أ- مبدأ ادراك الشكل دون الخلفية

أولا- مبدأ ادراك الشكل المتنوع

٢ - مبادئ التشكيل والتجميع

أ- مبدأ التشابه

أولا- مبدأ ادراك الألوان المتشابه

ب - مبدأ الاشتراك باتجاه الحركة

أولا- مبدأ ادراك الأشكال التي تشترك باتجاه الحركة

ج- مبدأ السيادة

أولا- مبدأ ادراك الألوان السائدة

د - مبدأ الأغلاق

أولا- مبدأ ادراك متنوع (شكل , لون) الغير مكتملة على انها مكتملة

هـ - مبدأ البساطة

أولا - مبدأ ادراك الأشكال متوسطة التعقيد

و- مبدأ الشمول

أولا- مبدأ ادراك الأشكال التي تكون شامله كليا

ز - مبدأ نقطة التركيز

أولا- مبدأ ادراك الأشكال التي تكون نقطة تركيزها مركز وسط اللوحة

ثانيا/ مبادئ إدراك الثبات

١- مبدأ ادراك ثبات متنوع

ثالثا/ مبادئ إدراك العمق

١- مبدأ ادراك العمق من خلال استخدام أكثر من خط أرض

وقد أسفرت النتائج ايضا عن وجود مبادئ جشتالتية حصلت على دلالات إحصائية مشتركة بين المدرستين

(البغدادية والهندية) وهي كالآتي :-

أولا / مبادئ التنظيم الإدراكي

١- مبدأ الشكل والخلفية

أ- مبدأ ادراك الشكل دون الخلفية

أولا- مبدأ ادراك الشكل المتناسك

ثانياً :- الأستنتاجات.

اسفرت النتائج عن وجود تمثلات لمبادئ الجشتالت في النص البصري للمدرستين البغدادية والهندية للتصوير الاسلامي.

ثالثاً:- التوصيات .

في ضوء النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة تُوصي الباحثان بما يلي:

- ١- التركيز على الانتاج الفني (التصوير , الرسم , النحت , العمارة , ...) ليخرج من خلال النظرة الإسلامية , بمعنى ان يساهم في نشر الوعي تجاه الاسلام وتعريفه كلغة حضارية تتسم بالاتزان والتطور والمرونة والفن .
- ٢- على الجهات المعنية نشر الوعي بأهمية احياء التراث وضرورة المداومة على تجديده وتوظيفه.

رابعاً:- المقترحات

- ١- العمليات الإدراكية وتمثلاتها في النص البصري لمدراس التصوير الإسلامي.
- ٢- العوامل الموضوعية والذاتية المؤثرة للإدراك البصري وتمثلاتها في مدارس التصوير الإسلامي.

المصادر والمراجع

١. الالفي , ابو صالح : الفن الاسلامي (اصوله, فلسفته, مدارسه) , لبنان , دار المعارف , ١٩٦٧.
٢. امين , عياض عبد الرحمن: اشكالية التأويل في الفن العربي الإسلامي (فن التصوير). ط١، العراق، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.
٣. بابادوبولو , الكسندر: جماليات الرسم الإسلامي، ترجمة: علي اللواتي، تونس، مؤسسة عبد الكريم للنشر والتوزيع ، ١٩٧٩.
٤. الباشا , حسن : موسوعة العمارة والاثار والفنون الإسلامية، ط١، بيروت، لبنان، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، المجلد ٣، ١٩٩٩
٥. _____ : مدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، دار النهضة العربية ، ١٩٩٠
٦. بهاء الدين , ريهام محمد: الفنون الإسلامية ما بين الأصالة والحداثة , مجلة العمارة والفنون , العدد الرابع , <https://mjaf.journals.ekb.eg/> ,
٧. البيهسي , عفيف: جمالية الفن العربي الاسلامي , الكويت , سلسلة عالم المعرفة , ١٩٧٩ .
٨. حسن , زكي محمد : الفنون الايرانية في العصر الإسلامي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، ٢٠١٧.
٩. _____ : التصوير الإسلامي ومدارسه ، القاهرة ، دار القلم، ١٩٦٢.
١٠. _____ : التصوير في الإسلام عند الفرس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢ .
١١. _____ : التصوير واعلام المصورين في الإسلام، القاهرة ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
١٢. _____ : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، وزارة الاعلام العراقية، مهرجان الواسطي، ١٩٧٢.
١٣. حسني , أينااس : التلامس الحضاري الإسلامي والأوربي , الكويت , عالم المعرفة , ٢٠٠٩.

١٤. حسين , محمود ابراهيم: المدرسة في التصوير الإسلامي، ط٢, كلية الآثار جامعة القاهرة ، القاهرة، ٢٠٠٢.
١٥. حكيم , راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد , دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
١٦. حمدان , محمد زياد : نظريات التعلم (تطبيقات علم النفس التعلم في التربية)، دمشق، دار التربية الحديثة ، ١٩٩٧
١٧. خضير , مجيد حميد حسون: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي , اطروحة دكتوراه غير منشورة ,كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , ٢٠٠٣.
١٨. خليفة , ربيع حامد: فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، ط٢، مصر، القاهرة ، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦.
١٩. الدباغ , فخري: مقدمة في علم النفس لطلبة كليات الطب، ط١، الجمهورية العراقية - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٢ .
٢٠. الدريير , عبد المنعم احمد : الاحصاء البارامترى واللابارامترى، ط١، القاهرة , عالم الكتب - نشر - توزيع - طباعة، ٢٠٠٦ .
٢١. ديمانند , م. م. س: الفنون الإسلامية، ترجمة: احمد محمد عيسى، مراجعة، احمد فكري، مصر، دار المعارف، ١٩٨٢
٢٢. الرازي , محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح ، بيروت - لبنان , دار الجيل ، ب ت
٢٣. رزوق , اسعد: موسوعة علم النفس، ط٣ ، بيروت , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ١٩٨٧ .
٢٤. رزوقي , آلاء رشيد وسلوى محسن حميد الطائي :التكاملية بين النص المكتوب والنص البصري في الرسم العربي المعاصر , مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية, جامعة بابل , المجلد ٤٦, العدد ٢, ٢٠١٩ .
٢٥. الزغول , عماد عبد الرحيم: نظريات التعلم(تطبيقات علم النفس التعلم في التربية) ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الاردن، ٢٠١٠.
٢٦. زكريا , ابي الحسين احمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج ٥، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، ب ت .
٢٧. الزيات , فتحي مصطفى: سيكولوجية التعلم بين المنظور الارتباطي والمنظور المعرفي، ط٢، القاهرة ، دار النشر للجامعات، ٢٠٠٤.
٢٨. سكوت , روبرت جيلام: اسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، مراجعة: عبد العزيز محمد، تقديم: عبد المنعم هيكل، القاهرة ، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠ .
٢٩. سيد احمد , السيد علي, وفائقة محمد بدر : الإدراك الحسي السمعي والبصري , ط١ , القاهرة , مكتبة النهضة المصرية , ٢٠٠١ .
٣٠. السيد علي , أسامة زكي: مراحل مقترحة لقراءة النَّص البصري (نحو ثقافة بصرية في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها) , مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات , العدد ٣٣ , ٢٠١٤ .
٣١. سيد علي , منى: التصوير الإسلامي في الهند(تسلييات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي) ط١، القاهرة، مصر، دار النشر للجامعات، ٢٠٠٣.

٣٢. صالح , قاسم حسين: سيكولوجية ادراك اللون والشكل، سوريا , دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع , ٢٠١٧.
٣٣. صليبا , جميل: المعجم الفلسفي ، ج١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢ .
٣٤. عبد الخالق , احمد محمد: اسس علم النفس، ط٣، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢.
٣٥. عبد الفتاح , رياض: التكوين في الفنون التشكيلية , ط١ , القاهرة , دار النهضة العربية , ١٩٧٧.
٣٦. عبيد , كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي , ط١ , بيروت , لبنان , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , ٢٠٠٨ .
٣٧. عكاشة , ثروت: موسوعة التصوير الإسلامي، ط١، بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠١.
١. _____ : التصوير الإسلامي المغولي في الهند، ج١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥
٣٨. علام , نعمت اسماعيل: فنون الشرق الاوسط في العصور الإسلامية ، مصر، دار المعارف، ١٩٧٢.
٣٩. الغزالي , حسن عبد الهادي: جماليات المطلق والمقيد في التصوير الإسلامي، نقلا عن <http://search.mandumah.com>، ص٥٤٢.
٤٠. الفرغلي , ابو الحمد محمود: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه واصوله ومدارسه، ط٢، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٠.
٤١. الفيروز ابادي , محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، ط١، القاهرة، دار الحديث، تحقيق، انس محمد الشامي و زكريا جابر احمد، ٢٠٠٨ .
٤٢. قطامي , يوسف: النظرية المعرفية في التعلم , عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ٢٠١٣.
٤٣. محرز , جمال الدين: التصوير الإسلامي ومدارسه , المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٢
٤٤. محمد , سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.
٤٥. مذكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٨٣.
٤٦. هادي، بلقيس: تاريخ الفن العربي الإسلامي، للصفوف الثالثة، قسم الفنون التشكيلية ، جامعة بغداد، مطبعة دار الحكمة ، بغداد، ١٩٩٠.
٤٧. هلال , نرمين احمد صبري: النظرية الكلية نظرية الجشطلت كمصدر للفكر الابداعي في التصميم الداخلي للحيز المعماري ، مجلة التصميم الدولية ، المؤتمر الدولي الرابع ، ٢٠١٦.
٤٨. الوقفي , راضي : مقدمة في علم النفس، ط٣، عمان , دار الشروق للنشر، ١٩٨٨ .
49. Cooper, Johnno: **mcaasuremen And analysis of behavioural teachings**, Columbus, Ohio chats, Merrill, 1977 .
50. Holstiobe, R., Content Sangrias: **Handbook with Supplication of the Study intention Crisis**, 1963, in Richard Budde Content Analysis of Communication, New York, Macmillan, 1967
- Sources and references**
1. Madkour, Ibrahim: The Philosophical Dictionary, Cairo, The General Authority for Amiri Press Affairs, 1983.
1. Okasha, Tharwat: Islamic Mughal Painting in India, C13, The Egyptian General Book Organization, 1995
10. Hadi, Bilqis: History of Arab Islamic Art, for the third grades, Department of Plastic Arts, University of Baghdad, Dar Al-Hikma Press, Baghdad, 1990.

11. Okasha, Tharwat: Encyclopedia of Islamic Painting, 1st Edition, Beirut, Lebanon Library Publishers, 2001.
12. Mahrez, Gamal El-Din: Islamic Painting and Its Schools, The Egyptian General Organization, 1962
13. Saliba, Jamil: The Philosophical Dictionary, Part 1, Beirut, Lebanese Book House, 1982.
14. Al-Basha, Hassan: An Introduction to Islamic Antiquities, Cairo, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1990
15. Al-Basha, Hassan: Encyclopedia of Architecture, Antiquities and Islamic Arts, 1st Edition, Beirut, Lebanon, Oriental Papers for Printing, Publishing and Distribution, Volume 3, 1999
16. Al-Ghazali, Hassan Abdel-Hadi: The Aesthetics of the Absolute and the Restricted in Islamic Painting, quoted from <http://search.mandumah.com>, pg. 542.
17. Al-Waqfi, Radi: An Introduction to Psychology, 3rd Edition, Amman, Dar Al-Shorouk Publishing, 1988.
18. Hakim, Radi: The Philosophy of Art for Susan Langer, Baghdad, General Cultural Affairs House, 1986.
19. Khalifa, Rabie Hamed: The Art of Portraits in the Ottoman School of Photography, 2nd floor, Egypt, Cairo, Zahraa Al Sharq Library, 2006.
2. Al-Farghali, Abu Al-Hamad Mahmoud: Islamic painting: its inception, the position of Islam from it, its origins and schools, 2nd edition, Cairo, Egyptian Lebanese House, 2000.
20. Scott, Robert Gillam: Foundations of Design, translated by: Mohamed Mahmoud Youssef and Abdel-Baqi Mohamed Ibrahim, review: Abdel Aziz Mohamed, presented by: Abdel Moneim Heikal, Cairo, Dar Al-Nahda for Printing, Publishing and Distribution, 1980.
- 21- Abdel-Fattah, Riad: Formation in Fine Arts, 1st floor, Cairo, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1977.
22. Bahaa El-Din, Reham Mohamed: Islamic Arts between Authenticity and Modernity, Architecture and Arts Magazine, Issue No. 4, <https://mjaf.journals.ekb.eg/>
- 23- Hassan, Zaki Muhammad: Painting in Islam for the Persians, Hindawi Foundation for Education and Culture, 2012.
24. Hassan, Zaki Muhammad: Islamic photography and its schools, Cairo, Dar Al-Qalam, 1962.
25. Hassan, Zaki Muhammad: Iranian Arts in the Islamic Era, Hindawi Foundation for Education and Culture, 2017.
26. Hassan, Zaki Muhammad: Photography and the media of photographers in Islam, Cairo, Hindawi Foundation for Education and Culture.
27. Hassan, Zaki Muhammad: Baghdad School of Islamic Painting, Iraqi Ministry of Information, Al-Wasiti Festival, 1972.
28. Muhammad, Souad Maher: Islamic Arts, 1st Edition, The Egyptian General Book Organization, 1986.
29. Sayed Ahmed, El-Sayed Ali, and Faeqa Mohamed Badr: Audio-Visual Perception, 1st Edition, Cairo, Al-Nahda Egyptian Library, 2001.
3. Al-Alfi, Abu Saleh: Islamic Art (its origins, philosophy, schools), Lebanon, Dar Al-Maaref, 1967.
30. Al-Dardir, Abdel Moneim Ahmed: Parametric and non-parametric statistics, 1st floor, Cairo, World of Books - publishing - distribution - printing, 2006.

31. Al-Bahnasy, Afif: The Aesthetics of Arab Islamic Art, Kuwait, The World of Knowledge Series, 1979.
32. Al-Zogoul, Imad Abdel Rahim: Learning Theories (Applications of Learning Psychology in Education), 1st Edition, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Amman - Jordan, 2010.
- 33- Amin, Iyad Abdel Rahim: The Problematic of Interpretation in Arab-Islamic Art (Photography), 1st Edition, Iraq, Dar Al Asdeqaa for Printing, Publishing and Distribution, 2009.
34. Al-Zayyat, Fathi Mustafa: The Psychology of Learning between the Relational Perspective and the Cognitive Perspective, 2nd Edition, Cairo, University Publishing House, 2004.
35. Al-Dabbagh, Fakhri: Introduction to Psychology for Medical Students, 1st Edition, Republic of Iraq - Ministry of Higher Education and Scientific Research, 1982.
36. Saleh, Qassem Hussein: The Psychology of Perceiving Color and Shape, Syria, Raslan House and Institution for Printing, Publishing and Distribution, 2017.
37. Papadopoulou, Alexander: The Aesthetics of Islamic Painting, translated by: Ali Al Lawati, Tunisia, Abdel Karim Publishing and Distribution Corporation, 1979.
38. Obeid, Claude: Photography and its Representations in the Islamic Heritage, 1st Edition, Beirut, Lebanon, the University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 2008.
39. Demand, m. Q: Islamic Arts, translation: Ahmed Muhammad Issa, review, Ahmed Fikri, Egypt, Dar Al-Maaref, 1982
4. Zakaria, Abi Al-Hussein Ahmed bin Faris: A Dictionary of Language Standards, Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution, Part 5, Investigated by Abdel Salam Muhammad Haroun, b.
40. Khudair, Majid Hamid Hassoun: Time in the drawings of Yahya bin Mahmoud Al-Wasiti, unpublished doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Babylon, 2003.
41. Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qader: Mukhtar Al-Sahah, Beirut - Lebanon, Dar Al-Jeel, vol.
42. Al-Fayrouz Abadi, Muhammad bin Yaqoub: Al-Muhait Dictionary, 1st Edition, Cairo, Dar Al-Hadith, Edited by Anas Muhammad Al-Shami and Zakaria Jaber Ahmed, 2008.
- 43- Hamdan, Muhammad Ziyad: Learning Theories (Applications of Learning Psychology in Education), Damascus, Modern Education House, 1997
- 44- Hussein, Mahmoud Ibrahim: The School in Islamic Painting, 2nd floor, Faculty of Archeology, Cairo University, Cairo, 2002.
45. Sayed Ali, Mona: Islamic Painting in India (The Amusements of Courts and Peoples' Life in Indian Mughal Painting), 1st Edition, Cairo, Egypt, University Publishing House, 2003.
46. Helal, Nermin Ahmed Sabry: The Total Theory, Gestalt Theory as a Source of Creative Thought in Interior Design for Architectural Space, International Design Journal, Fourth International Conference, 2016.
47. Allam, Neamat Ismail: Middle Eastern Arts in Islamic Ages, Egypt, Dar Al Maaref, 1972.
48. Qatami, Youssef: Cognitive Theory in Learning, Amman, Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing, 2013.

5. Abdel-Khaleq, Ahmed Mohamed: Foundations of Psychology, 3rd Edition, Alexandria, University Knowledge House, 2002.
6. Mr. Ali, Osama Zaki: Suggested stages for reading the visual text (towards a visual culture in teaching Arabic to non-native speakers), Al-Quds Open University Journal for Research and Studies, No. 33, 2014.
7. Razzouk, Asaad: Encyclopedia of Psychology, 3rd Edition, Beirut, The Arab Foundation for Studies and Publishing, 1987.
8. Razuqi, Alaa Rashid and Salwa Mohsen Hamid Al-Tai: The Integration of Written Text and Visual Text in Contemporary Arabic Painting, Journal of Human and Social Sciences, University of Babylon, Volume 46, Issue 2, 2019.
9. Hosni, Enas: The Islamic and European Civilizational Contact, Kuwait, The World of Knowledge, 2009.

الملاحق

نماذج من عينات مجتمع البحث
المدرسة البغدادية

المدرسة الهندية

