تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي

رسالة مقدمة
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في الفنون التشكيلية / خزف

تقدم بها
حسنين عبد الأمير رشيد الخزعلي

بإشراف الأستاذ الدكتور
عبد الهادي محمد علي العزام

1429 هـ بابل 2008 م

Research Abstract

This research intends to study (The Designs of Depiction Scenes in Islamic Pottery) It has been divided in to four chapters , The first about research problem , its importance , object , aim , limits and deter monition of research terms research problem deals with procedures of executing the depiction scenes in Islamic pottery in addition to aesthetic aspects of design with depiction scenes which include the following questions : What are the procedures of executing depiction scenes in Islamic pottery ? Are there any aesthetic , intellectual , and ideological aspects for the designs of depiction scenes in Islamic pottery ? .

The importance here comes to investigate the concept of depiction scenes in Islamic pottery which makes art studiers able to be aware of the relation connecting design with pottery art , besides civilized , ideological and national heritage that Islamic art contains .

The two aims of research are about identification of depiction scenes designs in Islamic pottery in its general composition , besides the inspection of structure relation ships between deign composition figures in depiction scenes shown on Islamic fictile plates and bowls . Executing technique also to be revealed by research aims . time period is limited between the third century of the hegra and the tenth A.D. plates and bowls .

Chapter two deals with theoretical framework in two studies . first to study the aesthetic system of depiction scenes designs in Islamic art which devided in to three parts :

1. Islamic art , rise and development .
2. Depiction system in Islamic art .
3. General aspects of depiction scenes in Islamic art .

The second study about Islamic pottery in details including techniques , styles and stages of development , this study divided in to the following topics :

1. Techniques of executing the depiction scenes on pottery surfaces .

2. Environ mental and civilization figures of depiction scenes designs in Islamic pottery .
3. Connoting relationships to form depiction scenes in Islamic pottery .

Chapter three deals with research practices , determination its society and samples according to objective bases . Researcher adopts analytical application about depiction scenes in Islamic pottery . Then choosing samples to be analyzed according to descriptive and analytical program . Research tackles (20) samples distributed according to important civilized region in Islamic period .

Chapter four includes results , conclusions , recommendations and suggestions . The important results that the researcher finds out are as follows :

1. Islamic artist adopted the principle that divides the depiction scene on the fictile plate in to two or more parts toward the center . this is the output of formal shape of the fictile plate .
2. Methodology of depiction that used in depiction scenes in Islamic pottery emphasis its course according to dialogue relations between realism , modification and abstraction in creation dialectical dialogue to construct the form of these scenes .
3. Subjects of depiction scenes was taken from the following items :

A) Society structure . B) Mathematical conception . C) Philosophical conception . D) I doe logical conception . E) Environmental and its elements . F) Art novels .

4. There were many techniques in executing Islamic depiction scenes as engraving , relief and glazing with metallic shine , beside pottery including white and blue colures :

The most important conclusions are as follows :

1. In art , Islamic imagination based on Islamic conception that depends on color centrality which appeared in

Islamic pottery according to action of center in determination of depiction scene composition .

2. Construction depiction scene based on reality intuition and emitting vision with real subjects through reduction this reality in to many scenes based on dividing the depiction scene in to converging pictures by formal vision and diverging by depicting action .

Research contains also , list of references , appendix and research abstract in English language .

﴿ بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ ﴾

﴿ يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ
كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْراً
وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ ﴾

صدق الله العظيم

سورة سبأ آية 13

الإهداء

إلى . . . والديَّ رمزاً للنصيحة والعاطفة النبيلة .

إلى . . . إخوتي وأخواتي محبة وعرفاناً .

اهدي بحثي

Designs of Depiction Scenes in Islamic Pottery

A Dissertation
To the council of fine arts college-university of Babylon it is apart of the requirements to get the master degree in plastic arts / pottery .

Thesis Presented by :
Hassanein Abdulameer Rasheed Al-khaza'ali

Supervised by :

Prof-Dr Abdulhadi Mohammed Ali Al-Azzam

2008 A.C Babylon 1429 A.H

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم
1. آبادي ، مجد الدين الفيروز : **القاموس المحيط** ، القاهرة ، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع ، د ت .
2. ابن منظور ، جمال الدين ، **لسان العرب** ، مج3 ، بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، 1955 .
3. أبو هنطش ، محمود : **مبادئ التصميم** ، ط3 ، دار الكتاب للنشر والتوزيع ، عمان ، 2000 .
4. إسماعيل ، عز الدين : **الأسس الجمالية في النقد العربي** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط3 ، بغداد ، 1986 .
5. إسماعيل ، عز الدين : **الفن والإنسان** ، دار القلم ، بيروت ، لبنان .
6. الاعسم ، عبد الأمير : **المصطلح الفلسفي عند العرب** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988 .
7. الأعظمي ، خالد خليل حمود : **الزخارف الجدارية في آثار بغداد** ، دار الرشيد للنشر ، 1980 .
8. الألفي ، أبو صالح : **الفن الإسلامي** ، مطابع دار المعارف ، مصر ، 1969.
9. بابا دبولو ، الكسندر : **جماليات الرسم الإسلامي** ، ت : علي اللواتي ، تونس ، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، 1972 .
10. بارو ، أندريه : **سومر فنونها وحضارتها** ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، سلسلة الكتب المترجمة ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1977 .
11. البدري ، علي حيدر صالح : **التقنيات العلمية لفن الخزف** ، ط1 ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 2002 .
12. البسيوني ، محمود : **العملية الابتكارية** , دار المعارف بمصر , القاهرة , 1974.
13. بن نايف ، وجدان علي : **الأمويون العباسيون الأندلسيون** ، الجمعية الملكية للفنون الجميلة ، دار البشير للنشر والتوزيع ، عمان ، 1988 .
14. بهنسي ، عفيف : **الفن الإسلامي** ، دار طلاس ، دمشق ، 1986 .
15. بهنسي ، عفيف : **علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي رسائل في الفن** ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، مطابع ثنيان ، بغداد ، 1972 .
16. جيروم ، جوستاف : **حضارة الإسلام** ، ت : عبد العزيز جاويد ، القاهرة ، 1956.
17. حسن ، زكي محمد : **فنون الإسلام** ، دار الفكر العربي ، دون تاريخ .
18. حسني ، إيناس : **اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة** ، دار الجيل ، بيروت ، 2005 .
19. حميد ، عبد العزيز : **حضارة العراق (تأليف نخبة من الباحثين العراقيين)** ، ج9 ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985 .

20. الدرايسة ، عدلي محمد عبد الهادي ومحمد عبد الله : **مبادئ التصميم** ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2008 .
21. ديماند ، م.س : **الفنون الإسلامية** ، ت : احمد محمد عيسى ، دار المعارف بمصر ، 1958 .
22. الرائد ، جبران مسعود : **معجم لغوي عصري** ، ط4 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960 .
23. الرازي ، محمد بن أبي بكر : **مختار الصحاح** ، الكويت : دار الكتاب الحديث ، 1987 .
24. رايس ، ديفد تالبوت : **الفن الإسلامي** ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2008 .
25. رشدان ، فتح الباب عبد الحليم وأحمد حافظ : **التصميم في الفن التشكيلي** , عالم الكتب , القاهرة , 1984 .
26. رياض ، عبد الفتاح : **التكوين في الفنون التشكيلية** ، دار النهضة ، القاهرة ، 1973 .
27. ريد ، هربرت : **الفن والصناعة** ، ت : فتح الباب عبد الحليم ، القاهرة ، 1986 .
28. ريد ، هربرت : **معنى الفن** ، ت : سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1986 .
29. زيادة ، معن : **الموسوعة الفلسفية العربية** ، الإنماء العربي، مج1، ط1، 1986 .
30. ستولينتز ، جيروم : **النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)** ، ت: فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 .
31. سكوت : روبرت جيلام : **أسس التصميم** ، ت: محمد محمود يوسف ، دار النهضة ، مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1968 .
32. سوريو ، إتيان : **الجمالية عبر العصور** ، ترجمة : ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، لبنان ، 1974 .
33. شارون ، شاخت : **تراث الإسلام** ، ج2 ، عالم المعرفة ، ع 11 .
34. شيرزاد ، شيرين إحسان : **مبادئ في الفن والعمارة** ، الدار العربية ، 1985.
35. الصافين ، إبراهيم : **أصول المقامات** ، دار المناهل ، بيروت ، 1987 .
36. عبو ، فرج : **علم عناصر الفن** , ج1 , دار الفن للنشر , ميلانو , إيطاليا , 1982 .
37. العبيدي ، عبد العزيز وصلاح حسن : **الفنون العربية الإسلامية** ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، 1979 .
38. عذره ، غادة المقدم : **فلسفة النظريات الجمالية** ، جروس بيرس ، لبنان ، 1996.
39. عكاشة ، ثروت : **فن الواسطي من خلال مقامات الحريري أثر إسلامي مصور** ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1974 .

40. علام ، نعت إسماعيل : **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية** ، دار المعارف ، مصر ، 1977 .
41. علوش ، سعيد : **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 .
42. قلعه جي ، عبد الفتاح رواس : **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي** ، دار قتيبه للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1991 .
43. كونل ، ارنست : **الفن الإسلامي** ، ت : احمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، 1966 .
44. لوبون ، غوستاف : **حضارة العرب** ، ترجمة : عادل زعيتر ، مطبعة عيسى الحلبي ، سوريا ، 1969 .
45. مبارك ، زكي : **النثر الفني في القرن الرابع** ، ج1 ، دار الجليل ، بيروت ، 1975 .
46. مجموعة مؤلفين : **المنجد في اللغة والأعلام** ، ط2، بيروت : دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، 1975 .
47. محمد ، سعاد ماهر : **الفنون الإسلامية** ، هلا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2002 ، ص48 .
48. محمد ، نصيف جاسم : **أسس التصميم الفني** ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، 2001 .
49. مرعشلي ، نديم وأسامة : **الصحاح في اللغة والعلوم** ، ط1 ، بيروت ، دار الحضارة العربية ، 1974 .
50. نور الدين ، صفوت : **رفيق الخزاف** ، تنفيذ وطباعة النظائر ، الكويت ، 1999 .
51. نورتن ، ف. هـ . : **الخزفيات للفنان الخزاف** ، ترجمة : سعيد حامد الصدر، دار النهضة العربية ، القاهرة ، بد ت .
52. هودجز ، هنري : **الخزفيات** ، ترجمة : محمد يوسف بكر ، معهد الإنماء العربي ، بروت ، 1981 .
53. هوكز ، ترنس : **البنيوية وعلم الإشارة** ، ت : محمد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
54. يوسف ، عقيل : **الجمالية بين الذوق والفكر** ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، 1988.

الرسائل والاطاريح

55. الانقر ، عائدون عبد القادر : **تقنيات الخزف العراقي المعاصر** ، رسالة الماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1988 .
56. البابلي ، سعدي عباس كاظم : **العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998 .

57. بهية ، عبد الرضا : **بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
58. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب فنجان : **الرسم بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
59. الخزعلي ، حيدر عبد الأمير رشيد : **حوار الفنون بين المسيحية والإسلام** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2007 .
60. خضير ، مجيد حميد حسون : **الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 .
61. صبري ، بان صباح : **الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 2001 .
62. عبد الخالق ، نضال : **مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 .
63. العزام ، عبد الهادي محمد علي : **التصاميم الخزفية العباسية في العراق من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1986 ، ص63 .

64. القرة غولي ، محمد علي علوان : **جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2005 .
65. موسى ، انتصار رسمي : **إخراج وتصميم الصحف العراقية من عام 1982 إلى عام 1993** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 1997 .
66. الكناني ، محمد جلوب جبر : **التجريد في الرسم العراقي المعاصر** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
67. خليل إسماعيل القبطان : **الحباب العراقية المزخرفة منذ فجر الإسلام حتى نهاية القرن الثامن الهجري** ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب / قسم الآثار

الدوريات والنشريات :

68. بابا دبولو ، الكسندر : **التصوير في المخطوطات العربية** ، ترجمة : نهاد التكرلي ، فنون عربية ، العدد الأول ، المجلد الثاني ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، 1982 .
69. البطاح ، عقبة : **الخزف ذو الزخارف المحززة أو المكشوطة (الخزف الجبرى) الحوار المتمدن** ، العدد : 2316 ، 18 / 6 / 2008 .
www. Ahewar . org / debat / show . art .
70. حسين ، خالد : **جماليات التناص والاختلاف** ، مجلة المدى ، العدد 28 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، 2000 .

71. الربيعي ، شوكت : **مكونات الوحدة في الفن العربي الإسلامي** ، مجلة الرواق ، ع 10 ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 .
72. عبد السلام ، عبد العال : **درس الابستملوجيا أو نظرية المعرفة** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، 1986 .
73. اللواتي ، علي : **خواطر حول الوحدة الجمالية لتراث الفن الإسلامي** ، مجلة فكر ، ع7 ، الشركة التونسية لفنون الرسم ، 1983 .
74. مرزوق ، محمد عبد العزيز : **فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي** ، مجلة سومر، مج2، ج1 ، 2 ، بغداد ، الآثار العامة ، 1964 .
75. مرزوق ، محمد عبد العزيز : **فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي مجلة سومر**، مج2 ، ج2 ، بغداد ، الآثار العامة ، 1964 .

المصادر والمراجع باللغة الفارسية :

76. ج كروبه ، ارنست: **سفال إسلامي** ، ت : خانم فرناز حائري ، نشر كارنك ، تهران ، 2007 .
77 . قائيني ، فرزانة : **موزه آبكينه وسفالينه هاى ايران** ، اداره كل آموزش ، انتشارات وتوليدات فرهنكي ، 2007 .

المصادر والمراجع باللغة الانكليزية :

78. Ernst Grube , and others : Architecture of Islamic Word : William Morrow of Company . Inc : New York , 1978 .
79. Herzfeld , Arabesque , Encyclopedia of Islam , voi ,191 .
80. J. Cooper : Measurement and Analysis of Behavioral Techniques , Ohio , Columbus , charnel , Merrill , USA , 1974 , p . 27 .
81. Fuad Safar : Eridu , ministry of col tar and in formotion , Baghdad , 1981
82. Hayward Gallery , The Art of Islam , The Art comcil of Great 13 ritain , 1976 .
83. Alan Caiger-smith ,Tin-G laze poetry , Faber and Faber , London ,1973 .
84. Ernist J. Grube : Islamic pottery of – 8 – 15 A.C. , In the Keir Collection , 1976 .
85. Arthur Lane , Early Islamic Pottery , fabor and faber , London , op .

الملاحق

ثبت الأشكال

رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
.1	قصر المشتى ، قطعة مأخوذة من شمال الواجهة	ارنست كونل : الفن الإسلامي ، ت : احمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، 1966 ، ص32	29
.2	منبر الجامع بقيروان	ارنست كونل : الفن الإسلامي ، المصدر السابق ، ص32	30
.3	لوحة فسيفساء من خربة المفجر - أريحا	وجدان علي بن نايف : الأمويون - العباسيون - الأندلسيون ، الجمعية الملكية للفنون الجميلة ، دار البشير للنشر والتوزيع ، عمان ، 1988 ، ص60	31
.4	فخار أموي غير مزجج	وجدان علي بن نايف : الأمويون - العباسيون - الأندلسيون ، المصدر السابق ، ص 63	32
.5	خزف أموي مزجج باللونين الأزرق والأخضر	المصدر نفسه ، ص63	32
.6	مخطط مدينة بغداد " دار السلام "	نفسه ، ص 88	33
.7	تفصيل لمنبر القيروان بتونس	نفسه ، ص121	35
.8	صورة من مقامات الحريري تصوير الواسطي تمثل حي شعبي	ثروت عكاشة : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري أثر إسلامي مصور ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1974 . (وجه الورقة ، شكل – 28)	36
.9	صورة من مخطوطة كليلة ودمنة حسب مدرسة بغداد	وجدان علي بن نايف : الأمويون - العباسيون - الأندلسيون ، مرجع سابق ، ص130	36
.10	حب فخاري باربوتين	Fuad Safar : Eridu , ministry of col tar and in formotion , Baghdad , 1981 , (fig. : 2,pl. : 7)	37
.11	حب فخاري باربوتين	Fuad Safar : Eridu , ministry of col tar and in formotion , Baghdad , 1981 , (fig. : 2,pl. : 7)	37
.12	القوس الحدوي	وجدان علي بن نايف : الأمويون - العباسيون - الأندلسيون ، المصدر السابق ، ص60	38
.13	قوس مفصص متشابك	المصدر نفسه ، ص 63	38
.14	عقد مقرنص	نفسه ، ص121	39
.15	قوسين متراكبين	نفسه ، ص121	39
.16	قوس مكسورة	نفسه ، ص121	39

.17	لوحة رخامية منقوشة بزخارف نباتية بجوار محراب جامع قرطبة الأموي	وجدان علي بن نايف : الأمويون - العباسيون - الأندلسيون ، المصدر السابق ، ص204	40
.18	إسطرلاب أندلسي	المصدر نفسه ، ص220	41
.19	حب فخاري	عن : Fuad Safar : Eridu , ministry of col tar and in formotion , Baghdad , 1981 , (fig. : 2,pl. :9)	48
.20	حب فخاري	المصدر نفسه ، ص9	48
.21	إناء فخاري بزخارف قالبيه ق2هـ/8م	Hayward Gallery , The Art of Islam , The Art comcil of Great 13 ritain , 1976 . op. (Fig. : 25)	49
.22	نماذج من أشكال الأختام	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، ت : خانم فرناز حائري ، نشر كارنك ، تهران ، 2008 ، ص134.	49
.23	دورق فخاري ق3هـ/9م	Fuad Safar : op. (pl . 2)	50
.24	صحن خزفي محزز ق3هـ/9م	Alan Caiger-smith ,Tin-Glaze poetry , Faber and Faber , London ,1973 , op.(fig : a)	50
.25	كسرة حب فخاري	Ernist J. Grube : Islamic pottery of – 8 – 15 A.C. , In the Keir Collection , 1976 , op. (fig. : 21q)	50
.26	صحن خزفي بالبريق المعدني 4هـ/10م	المصدر نفسه ، ص 34	51
.27	صحن خزفي بالبريق المعدني 3-4هـ/9-10	نفسه ، ص 31	51
.28	صحن خزفي عباسي	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، ت : خانم فرناز حائري ، نشر كارنك ، تهران ، 2008 ، ص 30 .	51
.29	صحن خزفي إيراني	المصدر السابق ، ص38 .	51
.30	صندوق خزفي بالبريق المعدني ق6هـ/12م	Fuad Safar : op. (pl . 32)	52

.31	جرة خزفية بالبريق المعدني ق6هـ/12م	Hagward Gllay . op . (fig. : 305q)	52
.32	صحن خزفي محزز ق3هـ/9م	المصدر السابق ، ص267	52
.33	جرة خزفية من الرقة بالرسم تحت الزجاج ق6-7هـ/12-13م	Arthur Lane , Early Islamic Pottery , fabor and faber , London , op . (fig. : 305 q)	53
.34	صحن خزفي من الرقة بالرسم تحت الزجاج اسود وازرق ق6-7هـ/12-13م	خليل إسماعيل القبطان : الحباب العراقية المزخرفة منذ فجر الإسلام حتى نهاية القرن الثامن الهجري ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب / قسم الآثار ، (شكل 14)	53
.35	صحن خزفي من الرقة بالرسم تحت الزجاج اسود وازرق ق6-7هـ/12-13م	Arthur Lane , op . (fig. : 77- b)	53
.36	خزف دلفت الانكليزي (ازرق وابيض)	نضال عبد الخالق : مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 ، ص 113 .	55
.37	خزف الفاينس الفرنسي (ازرق وابيض)	نضال عبد الخالق : مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص113	55
.38	خزف ديلفت الهولندي (ازرق وابيض)	المصدر نفسه ، ص113	55
.39	خزف المايوليكا الايطالية (ازرق وابيض)	نفسه ، ص113	55
.40	صحن خزفي بالأزرق والأبيض ق3هـ/9م	محمد عبد العزيز مرزوق : فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي ، مجلة سومر، مج2،ج2،1، بغداد، الآثار العامة ،1964، ص[119].	56
.41	صحن خزفي بالأزرق والأبيض ق3هـ/9م	محمد عبد العزيز مرزوق : فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي ، المصدر السابق ، ص 119	56
.42	صحن خزفي بالأزرق والأبيض ق3هـ/9م	المصدر نفسه ، ص119	56

.43	صحن خزفي نوع المخطط والمبقع ق3هـ/9م	عبد العزيز حميد : حضارة العراق (تأليف نخبة من الباحثين العراقيين) ، ج9 ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985 ، ص309	56
.44	صحن خزفي نوع المخطط ق3هـ/9م	عبد العزيز حميد : حضارة العراق المصدر السابق ، ص 309	56
.45	صحن خزفي نوع المخطط والمبقع ق3هـ/9م	المصدر نفسه ، ص309	57
.46	صحن خزفي بالبريق المعدني ق3هـ/9م	زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، دون تاريخ ، ص261	58
.47	صحن خزفي بالبريق المعدني ق3هـ/9م	زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، المصدر السابق ، ص261	58
.48	صحن خزفي بالبريق المعدني من الرقة 6هـ/12م	المصدر نفسه ، ص 309	58
.49	صحن خزفي بالبريق المعدني من الرقة 6هـ/12م	نفسه ، ص309	58
.50	صحن خزفي بالبريق المعدني ق4هـ/10م	نفسه ، ص265	59
.51	إناء خزفي من الرقة بالبريق المعدني والرسم تحت الزجاج ق6هـ/12م	نفسه ، ص265	59
.52	صحن خزفي بالبريق المعدني ، مصورة من كتاب كليلة ودمنة 597هـ-1197م مدرسة بغداد في التصوير	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 32q) مجلة فنون عربية ، العدد (1) ، 1981 ، ص146	63
.53	مصورة مدرسة بغداد في التصوير يحيى ، صحن خزفي من الرقة رسم تحت الزجاج ق 6-7هـ/12-13م	Arther Lane . op. (fig. : 78 – b) ثروت عكاشة : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري اثر إسلامي مصور ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1974 ، شكل (5) ، شكل (143)	64
.54	مصورة من مدرسة بغداد في التصوير يحيى الواسطي صحن خزفي من الرقة بالرسم تحت الزجاج ق6-7هـ/12-13م	Arther Lane . op. (fig. : 59 – b) ثروت عكاشة : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري اثر إسلامي مصور ، مرجع سابق ، شكل (25)	64

.55	صحن خزفي يمثل التوازن المتماثل	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، ت : خانم فرناز حائري ، نشر كارنك ، تهران ، 2008 ، ص 299 .	67
.56	صحن خزفي يمثل التوازن المتماثل	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 89q)	67
.57	صحن خزفي يمثل التوازن غير المتماثل	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 73q)	67
.58	صحن خزفي يمثل التوازن غير المتماثل	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 99q)	67
.59	صحن خزفي يمثل التوازن الإشعاعي	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، مصدر سابق ، ص221	68
.60	صحن خزفي يمثل التوازن الإشعاعي	المصدر السابق ، ص219 .	68
.61	صحن خزفي يمثل التوازن الإشعاعي	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، المصدرالسابق ، ص208 .	68
.62	صحن خزفي يمثل التوازن الإشعاعي	المصدر نفسه ، ص208 .	68
.63	صحن خزفي يمثل التناسب	نفسه ، ص89 .	69
.64	صحن خزفي يمثل التناسب	نفسه ، ص90 .	69
.65	صحن خزفي يمثل التباين	نفسه ، ص98 .	71
.66	صحن خزفي يمثل التباين	نفسه ، ص193 .	71
.67	صحن خزفي يمثل السيادة	نفسه ، ص30 .	73
.68	صحن خزفي يمثل السيادة	نفسه ، ص34 .	73
.69	صحن خزفي يمثل التكرار (توالي بسيط)	نفسه ، ص85 .	74
.70	صحن خزفي يمثل التكرار (توالي مركب)	نفسه ، ص194 .	74
.71	صحن خزفي يمثل التكرار (تواتر بسيط)	نفسه ، ص70 .	74

.72	صحن خزفي يمثل التكرار (تواتر مركب)	نفسه ، ص188 .	74
.73	صحن خزفي يمثل الوحدة	نفسه ، ص38 .	76
.74	صحن خزفي يمثل الوحدة	نفسه ، ص37 .	76
.75	صحن خزفي يمثل الانسجام	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، المصدر السابق ، ص286 .	77
.76	صحن خزفي يمثل الانسجام	المصدر نفسه ، ص286 .	77
.77	صحن خزفي يمثل الإيقاع	نفسه ، ص85 .	79
.78	صحن خزفي يمثل الإيقاع	نفسه ، ص85 .	79
.79	صورة من مخطوطة كليلة ودمنة حسب مدرسة بغداد	وجدان علي بن نايف : الأمويون - العباسيون - الأندلسيون ، مرجع سابق ، ص130	116

ثبت المخططات

رقم العينة	محتوى العينة	المصدر	الصفحة
نموذج العينة (1)	صحن إسلامي إيراني	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 89q)	89
نموذج العينة(2)	صحن إسلامي إيراني	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، ت : خانم فرناز حائري ، نشر كارنك ، تهران ، 2008 ، ص 68 .	91
نموذج العينة(3)	طاسة إسلامية إيرانية	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، المصدر السابق ، ص48	93
نموذج العينة(4)	طاسة إسلامية إيرانية	المصدر نفسه ، ص65	95
نموذج العينة(5)	صحن إسلامي إيراني	نفسه ، ص91	97
نموذج العينة(6)	صحن إسلامي إيراني	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، المصدر السابق ، ص190	99
نموذج العينة(7)	صحن إسلامي إيراني	المصدر نفسه ، ص82	101
نموذج العينة(8)	طاسة إسلامية عراقية	نفسه ، ص33	103
نموذج العينة(9)	طاسة إسلامية عراقية	نفسه ، ص37	105
نموذج العينة(10)	صحن إسلامي عراقي	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 73q)	107

نموذج العينة(11)	طاسة إسلامية عراقية	ارنست ج كروبه : سفال إسلامي ، المصدر السابق ، ص40	109
نموذج العينة(12)	صحن إسلامي عراقي	المصدر السابق ، ص27	111
نموذج العينة(13)	طاسة إسلامية عراقية	نفسه ، ص32	113
نموذج العينة(14)	صحن إسلامي سوري	نفسه ، ص234	115
نموذج العينة(15)	طاسة إسلامية سورية	نفسه ، ص228	118
نموذج العينة(16)	صحن إسلامي سوري	نفسه ، ص227	120
نموذج العينة(17)	طاسة إسلامية سورية	نفسه ، ص252	122
نموذج العينة(18)	صحن إسلامي مصري	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 137q)	124
نموذج العينة(19)	صحن إسلامي مصري	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 137q)	127
نموذج العينة(20)	صحن إسلامي مصري	Ernist J. Grube : Islamic pottery , op. (fig. : 137q)	129

ثبت الملاحق

رقم الملحق	محتوى الملحق	الصفحة
(1)	مجتمع البحث	157 - 144
(2)	عينة البحث	159 - 158
(3)	أداة التحليل بصيغتها الأولية	162 – 160
(4)	أداة التحليل بصيغتها النهائية	163

شكر وتقدير

الشكر والحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيد الأنام محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) .

وأنا انهي هذه الدراسة المتواضعة لا بد لي أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى من تفضلوا عليّ بالمساعدة والعون .

فأتقدم بوافر شكري وتقديري إلى المشرف أ.د. عبد الهادي محمد علي العزام على حرصه في متابعة مجريات البحث .

ولابد للباحث أن يتقدم بالشكر الوافر لكل من : أ. عامر خليل ، د. كامل عبد الحسين ، د. منذر فاضل ، التدريسي تراث أمين عباس ، لما أبدوه من ملاحظات قيمة في توجيه الباحث .

كما لا يفوت الباحث أن يتقدم بالشكر والامتنان إلى السادة : د. محمد فضيل ، التدريسي حافظ كاظم ، التدريسي حيدر رؤوف ، التدريسي محسن رضا ، لما أبدوه للباحث من مساعدة في توفير المراجع التي تفيد الباحث .

وكل الشكر والتقدير للتدريسية أطياف علي نجم ، والتدريسية حمدية كاظم ، لتبنيهن طباعة البحث ، وشكري وتقديري لزملائي في الدراسة نصير حميد ، نبيل مع الله راضي ، منذر محمد سليمان ، لدعمهم المعنوي في إتمام البحث .

وأتقدم بشكري وتقديري لعائلتي (والدي ووالدتي) ، إخوتي وأخواتي ، واخص منهم بالذكر أخي د. حيدر عبد الأمير ، اسأل الله سبحانه وتعالى أن يظلهم بظله وان يوفقهم لما فيه خير ونجاح .

ولا يفوت الباحث أن يشكر السيد عمار علي الشلاه ، لمساعدته في ترجمة النصوص الانكليزية وملخص البحث .

ولا يفوتني أن اشكر كادر مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وأخيرا يتقدم الباحث بالشكر والتقدير لكل من ساعده وتمنى له الخير ولم يرد اسمه ... دعائي للجميع بالتوفيق إن شاء الله .

الباحث

المصادر والمراجع

ملخص البحث

عُنِيَ هذا البحث بدراسة (تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي) ، وهو يقع في أربعة فصول ، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث ، وأهميته والحاجة إليه ، وهدفه وحدوده ، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه .

تناولت مشكلة البحث موضوعة آليات تنفيذ المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي ، والأبعاد الجمالية للتصميمات عليها _ المشاهد التصويرية ـ والتي تضمنت الأسئلة الآتية : ما هي آليات تنفيذ تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي ؟ ، وهل هنالك أبعاد جمالية وفكرية عقائدية لتصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي ؟ ، وجاءت الأهمية في المحاولة لتقصي مفهوم تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي ، والتي تتيح لدارسي ومتذوقي الفن الاطلاع على العلاقة التي تربط التصميم بفن الخزف ، وما يحمله الفن الإسلامي من ارث حضاري وعقائدي وقومي ، أما هدفا البحث فقد كانا يكمنا في التعرف على تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي على صعيد التكوين العام ، و الكشف عن العلاقات البنائية بين عناصر تكوين التصاميم في المشاهد التصويرية على سطوح الصحون والطاسات الخزفية الإسلامية ، وتقنيات تنفيذها ، وقد حددت الفترة الزمنية بين القرن الثالث الهجري والقرن العاشر الهجري وفي مجال الخزف وتحديدا الصحون والطاسات الخزفية الإسلامية .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي جاء بمبحثين ، عُني الأول بدراسة المنظومة الجمالية لتصاميم المشاهد التصويرية في الفن الإسلامي والذي قسم بدوره إلى :

1. الفن الإسلامي النشأة والتطور .
2. نظام التصوير في الفن الإسلامي .
3. الخصائص العامة لأشكال المشاهد التصويرية في الفن الإسلامي .

والمبحث الثاني فقد انصب على دراسة تفصيلية للخزف الإسلامي _ تقنياته وأساليبه الفنية ومراحل التطور والذي فُصِّل إلى :

1. تقنيات تنفيذ المشاهد التصويرية على السطوح الخزفية .
2. المفردات البيئية والحضارية لتصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي .
3. العلاقات الرابطة لتكوين المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي .

وأما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث وتحديد مجتمعه وعينته وفق أسس موضوعية ، واعتمد الباحث على بناء استمارة تحليل المشهد التصويري الخزفي الإسلامي ، ومن ثم اختيار العينات وتحليلها ضمن المنهج الوصفي (التحليلي) وقد تناول البحث (عشرون) نموذجاً للعينة موزعة حسب المراكز الحضارية المهمة في الفترة الإسلامية .

أمـا الفصـل الرابـع فقد تضـمن النتـائج والاسـتنتاجات والتوصـيات والمقترحـات ، ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث ما يأتي :

1. اتبع المصور المسلم مبدأ تقسيم المشهد التصويري على الصحن الخزفي إلى نطاقين أو أكثر وصولاً إلى مركزه وهذا نتاج الهيئة الشكلية للصحن الخزفي.
2. منهجيـة التصـوير المسـتخدمة فـي مشـاهد التصـوير علـى سـطح الخـزف الإسـلامي تؤكـد سـيرها وفقـاً لعلاقـات التحـاور مـا بـين الواقعيـة والتحـوير والتجريد في خلق جدلية حوارية في بناء أشكال تلك المشاهد .
3. موضوعات المشاهد التصويرية كانت مستقاة من :-
   أ. بنية المجتمع . ب. الفكر الرياضـي . ج. الفكر الفلسفي . د. الفكر العقائدي . هـ . البيئة ومفرداتها . و. الروايات الأدبية .
4. هناك تعدد في تقنية تنفيذ مشاهد التصوير الإسلامي بين الحفر الغائر والبارز وتقنيات التزجيج التي يتوجها البريق المعدني ، فضلاً عن الخزف ذو اللونين الأبيض والأزرق .

أما أهم الاستنتاجات فهي :

1. يستند المتخيل الإسلامي في الفن على أساس المعتقد الإسلامي القائم على محورية ومركزية اللون والمتمثل في الخزف الإسلامي بالاستناد على فعل المركز في تحديد نسبة إنشاء المشهد التصويري .
2. بناء المشهد التصويري قائم على حدس الواقع وانفعال الرؤية الحدسية مع مواضيع الواقع من خلال اختزال تلك الواقعية إلى مشاهد متعددة وقائمة على تقسيم المشـهد التصـويري إلـى أنمـاط صـورية متقاربـة مـن حيـث الرؤيـة التشكيلية ومخالفة من حيث الفعل الصوري .

وأعقب ذلك قائمة بالمصادر والمراجع ، ومن ثم الملاحق وملخص البحث باللغة الانكليزية .

ثبت المحتوى

الموضوع	الصفحة
ملخص البحث	أ - ج
ثبت المحتوى	د – هـ
ثبت الأشكال	و – م
ثبت المخططات	ن
ثبت الملاحق	ن
الفصل الأول	1 - 8
مشكلة البحث	2 - 4
أهمية البحث والحاجة إليه	5
هدفا البحث	5
حدود البحث	6
تحديد المصطلحات	6 - 8
الفصل الثاني **الإطار النظري والدراسات السابقة**	10 - 79
أولاً : الإطار النظري	
المبحث الأول : المنظومة الجمالية لتصاميم المشاهد التصويرية في الفن الإسلامي .	10 - 45
أولاً : الفن الإسلامي النشأة والتطور .	15 - 20
ثانياً : نظام التصوير في الفن الإسلامي .	21 - 27
ثالثاً : الخصائص العامة لأشكال المشاهد التصويرية في الفن الإسلامي .	28 - 45
المبحث الثاني : الخزف الإسلامي _ تقنياته وأساليبه الفنية ومراحل التطور .	46 - 79
أولاً : تقنيات تنفيذ المشاهد التصويرية على السطوح الخزفية .	46 - 59
ثانياً : المفردات البيئية والحضارية لتصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي .	60 - 64
ثالثاً : العلاقات الرابطة لتكوين المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي .	65 – 79
مؤشرات الإطار النظري	80 – 81
ثانياً : الدراسات السابقة	82 - 83
الفصل الثالث **إجراءات البحث**	85 - 130
مجتمع البحث	85

عينة البحث	86
منهج البحث	86
أداة البحث	88 - 87
تحليل العينات	130 - 89
الفصل الرابع	135 - 132
النتائج	133 - 132
الاستنتاجات	134
التوصيات	135
المقترحات	135
المصادر والمراجع	143 - 137
الملاحق	145
ملخص البحث باللغة الانكليزية	A - B - C

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

1. أولاً - مشكلة البحث .
2. ثانياً – أهمية البحث والحاجة إليه .
3. ثالثاً – هدف البحث .
4. رابعاً - حدود البحث .
5. خامساً - تحديد المصطلحات

مشكلة البحث

لما كان الفن بطبيعته يشكل فعلاً إبداعياً ، ويحمل طابعاً إنسانياً متميزاً على مر العصور التاريخية ، فانه أصبح يمثل دعامة حقيقية للواقع الذي يستمد منه الإنسان كل متطلباته التي تختص بالذائقة الجمالية والعاطفية والبنائية ، وكذلك تحميل الذات الإنسانية مرتكزات ثقافية قد تأخذ صوراً منطقية مرة ، وغير مرتبطة بالمنطق مرة أخرى ، ودليل ذلك هو أن معظم النتاجات الفنية التي وجدت الحضارات القديمة (العراقية ، المصرية والإغريقية) كانت تنطوي على قدر كبير من البحث في مغزى المعرفة الجمالية المتواترة بالفطرة وبالخبرة وبالقصدية ، وذلك لأن تلك النتاجات كانت تمهد السبيل لنشوء فنون لا تقترب من الطرح العقلاني والميتافيزيقي في إثراء التجارب الحياتية فحسب وإنما كانت تفتعل من مديات الاشتغال الذاتي في كسب رضا المتلقي مهما كانت مرجعيته ، على الرغم من وجود النفعية والوظيفية بشكل واضح .

والفن الإسلامي واحداً من أهم المراحل الإبداعية لتلك المسيرة الفنية بعصوره المختلفة ، والذي كان له تكويناته وتصاميمه الخاصة بوصفه يتحرك وفق مرجع فكري وعقائدي كان له الأثر في بنية المجتمع ، ومن هنا كانت النتاجات الإسلامية ومنها فن الخزف ، تبحث عن تكوينات لها فعل جمالي واشتغال وفقاً لما أنتجته من أفكار قد تكون ذات صلة بالواقع أو بغيره ، وحينما نفحص البنى المشّكلة لتلك النتاجات ، نجد أنها تنبني على قدر كبير من التنظيم والترتيب والاتساق ، إذ أنها تحمل في طياتها نزعات تصميمية تكاد تظهر للملتقى مدى الجدية التي كانت ترافق الخزاف المسلم في أثناء تصميمه للأشكال سواء كانت آدمية أو حيوانية أو نباتية ، وأشكال أسطورية (مركبة) ، تحت طائل الإحساس بضرورة تقصي الأبعاد الجمالية والبنائية التي تحظى بمشروعية البحث عن جوهر الحقيقة ، والتي قد لا ترتبط بزمان أو مكان معينين ، لكنها بمثابة حلقة اتصال بين المعرفة التأملية والمعرفة المنطقية ، فعمل الخزاف المسلم على إيجاد صيغ جديدة ذات تكوينات جمالية تؤطر معظم الأشكال التي شغلت المساحات البنائية لنتاجاته آنذاك .

كذلك حقق فن الخزف فكرة الحضارة الإسلامية في جوانب متعددة ، فروح الإسلام السمحة لا تتماشى واستخدام خامات غالية الثمن مثل الذهب والفضة ، ولذلك اقبل الفنانون المسلمون على فن الخزف إقبالاً عظيماً ، واستطاعوا أن ينتجوا خزفاً على مستوى عالٍ من حيث القيمة الفنية .

إن دراسة التكوين لأي نتاج فني سوف يفتح الباب للدخول إلى بنيته الفنية من ناحية والفكرية من ناحية أخرى وصولا إلى جماليته وهي الغاية الأولى والأخيرة لكل ظاهرة إبداعية فنية ، ومن هنا فان جمالية الخزف الإسلامي تتأتى من الكيفية التي تشتغل بها الوحدات الزخرفية والعناصر لتؤسس تكويناً محملاً بالضغوطات الفكرية والمضامين ذات المسحة الإسلامية والتي اصطبغت بها كل نتاجات الفن الإسلامي والخزف واحداً منها ، وهنا يكون للمشهد التصويري دوره أيضاً في

التفاعل الجمالي مع العناصر والوحدات الزخرفية والرسوم المعينة ، وعليه فان تلك المزاوجة مابين الشكل العام للخزف الإسلامي ، والإنشاء الزخرفي المنفذ عليه ، سيؤسس تكويناً يكون نتاج ضغوطات فكرية وفنية معينة ، وهكذا فان دراسة التصاميم من حيث العناصر والوحدات الزخرفية والرسوم المنفذة على الشكل الخزفي الإسلامي ، وأبعاده الفكرية ووظائفه وغاياته سيجعلنا نقف على أبعاده الجمالية ، وان تلك الدراسة في تصاميم المشاهد التصويرية ستكون لها جماليات خاصة في الخزف الإسلامي ومنطقة خصبة للبحث فيها كون الفن الإسلامي جاء بطروحات جمالية جديدة على أصعدة الشكل والمضمون وبالمحصلة بناء تكوينات فنية جديدة من خلال العلاقات التصميمية والتقنيات التي نفذت بها تلك الفنون الإسلامية والتي يعد الخزف من أهمها .

كما أن الخزف الإسلامي يمثل في كثير من مراحله ونتاجاته ، سطحاً تصويرياً يكاد يتقارب والمنمنمة التي كانت شائعة في الدائرة الفنية الإسلامية ، وهذا التقارب مع المنمنمات جعل من تصاميم المشاهد والتكوينات الزخرفية والكتابية في سطوح الخزف الإسلامي تأخذ مساراً خاصاً ليكون لها كينونة وأبعاد متميزة في السمات والخصائص ، مما جعل البحث في تصاميم تلك المشاهد التصويرية ضرورة من ضرورات الكشف الجمالي عن الخزف الإسلامي بعمومه ، كونها (التصاميم) كانت تمثل نقطة تحولية مهمة في رقيّ الخزف الإسلامي والترويج الجمالي له ، وعليه فان دراسة تلك التصاميم للمشاهد التصويرية والتي تعددت أساليب تنفيذها سيكون له فعل مهم في التعرف وتحديد أنواع وآليات التصاميم وجمالياتها ، خاصة وأنها قد نفذت على سطح وهيأة خزفية ، ومن هنا يثار تساؤل مهم مفاده ، هل كانت ثمة جماليات معينة ومحددة في تنفيذ التصاميم المشهدية للتكوينات الزخرفية والتصويرية على سطح الخزف الإسلامي ؟ أم تعددت تلك التصاميم من حيث أنواعها وتقنياتها ؟ وعليه فان الإجابة عن تلك الأسئلة سوف تفتح لنا الباب لمعرفة جماليات التصميم بعمومه في الخزف الإسلامي ، خاصة وان هنالك توافقاً وانسجاماً مابين هيأة القطعة الخزفية ونوعية التصميم وطبيعة المشهد المنفذ عليه .

ومن هنا تنطلق مشكلة البحث الحالي من خلال أسئلة يمكن تحديدها في الآتي :

1. ما هي آليات تنفيذ تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي ؟
2. هل هنالك أبعاد جمالية وفكرية عقائدية لتصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي :

محاولة تقصي مفهوم تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي ، تتيح لدارسي ومتذوقي فن الخزف الاطلاع على العلاقة التي تربط التصميم بفن الخزف .

الحاجة إلى دراسة البنى المجاورة لبنية الخزف بغية إيجاد مفاهيم جديدة تعزز توظيف تلك المفاهيم في فن الخزف .

استكمال دراسة تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف مما يمهد إلى تأسيس عام لاستنباط الشكل التصميمي لفن الخزف .

هدفا البحث :

1. تعرف تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي على صعيد التكوين العام .
2. كشف العلاقات البنائية بين عناصر تكوين التصاميم في المشاهد التصويرية على سطوح الصحون والطاسات الخزفية الإسلامية ، وتقنيات تنفيذها .

حدود البحث :

يتحدد الباحث بدراسة تصاميم المشاهد التصويرية في صحون وطاسات الخزف الإسلامي والتي تمثل (الرسوم الآدمية والحيوانية ، الوحدات الزخرفية ، الوحدات الكتابية) ، ولكل من خزف : (إيران ، العراق ، مصر ، سوريا) ، وللفترة من : (ق 3 هـ _ ق 10 هـ) .

تحديد المصطلحات :

التصميم :

عرفه البسيوني بأنه :
" المتضمن لمعنى التكوين لما يرتبط معناه بالمصطلحات المختلفة التي نفهم منها وحدة البناء وشكله العام وصفته والذي يعطي للعمل المبتكر كيانه " [1] .

وقد عرفه فرج عبو بأنه :
" عملية تتميز بالخطوط والأشكال الهندسية والزخرفيه في أشغال المساحات الفارغة مما يستوجب التقنية العالية والذوق المرهف للوصول إلى المضمون بأقرب الطرق وأبسط التعابير " [2] .

في حين عرفه فتح الباب وآخرون بأنه :
" الابتكار التشكيلي أو خلق أشياء جميلة ممتعة , فهو عملية كاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب , ولكنها تجلب السرور إلى النفس أيضا , إشباعا لحاجة الإنسان نفعيا وجماليا في وقت واحد " [1] .

تتفق التعاريف السابقة بأن التصميم هو تكوين فني يعتمد على الأشكال الهندسية والزخرفية والتي عبر عنها فتح الباب بالأشياء الجميلة والممتعة والمتشكلة في إنشاء تصويري واحد للوصول إلى مضمون معين وهذا ما يؤكد على أن العناصر البنائية للتصميم وما يربطها من أسس تنظيمية هي التي تشكل الحقيقة التصميمية العامة والتي تحدد آلية الاشتغال للمشهد التصويري بين تلك العلاقات .

المشهد :

المشهد في اللغة : " الشهادة والمشهد هو المجمع من الناس ومشاهد مكة هي المواطن التي يجتمع الناس بها ، وفي حديث الصلاة إنها مشهودة أي مكتوبة " [2].

أما " ابن منظور " فقد عرفه :
" من شهد المجلس حضره ، والشيء عاينه وأطلع عليه والمشهد محضر الناس ومجتمعهم " [3].

وقد عرفه " الرازي " :
" من شهد : عاين والمشاهدة هي المعاينة ، والمشهد مجمع الناس " [4].

---

[1] . محمود البسيوني : العملية الابتكارية , دار المعارف بمصر , القاهرة , 1974 , ص47 .
[2] . فرج عبو : علم عناصر الفن , ج1 , دار الفن للنشر , ميلانو , إيطاليا , 1982 , ص328 .
[1]. فتح الباب عبد الحليم وأحمد حافظ رشدان : التصميم في الفن التشكيلي , عالم الكتب , القاهرة , 1984 , ص8-9 .
[2] . جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، مج3 ، بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، 1955. ص238-241 .
[3] . مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة والأعلام ، ط2، بيروت : دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، 1975 ، ص406.
[4] . محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، الكويت : دار الكتاب الحديث ، 1987، ص349 .

التصوير :

لغوياً : (الصورةُ) بالضم ، الشكل ، وجمعها صُوَرٌ وصِوَرٌ .[1]
صـوّره تصـويراً (فتصـوَّرَ) و (تَصَـوَّ رتُ) الشـيء توهمـت والتصـاوير التماثيل .[2]
والتصوير :
التصوير اليدوي : فن جميل يقوم على رسم الأشياء والحيوانات والأشخاص والمناظر الطبيعية بالقلم والريشة وتأتي بمعنى الخلق [3] ، بدليل قوله تعالى : (وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ)* ، وقوله تعالى :(هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ)** ، وقوله تعالى (هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ)*** .

التعريف الإجرائي للمشهد التصويري الخزفي :

مجموعة الصور والزخارف والكتابات المنفذة على سطوح الصحون والطاسات الخزفية الإسلامية والتي تشكل بمجملها أثراً فنياً على تلك السطوح .

---

[1] مجد الدين الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، القاهرة ، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع ، د ت ، ص73 .
[2] محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، مرجع سابق ، ص373 .
[3] جبران مسعود الرائد : معجم لغوي عصري ، ط4 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960 ، ص406 .
* سورة غافر ، الآية (64) .
** سورة العمران ، الآية (6) .
*** سورة الحشر ، الآية (24) .

ج . العلاقات الرابطة لتكوين المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي

تقدمة :

يفعل التصميم من تقديرات الجمال وتداولية آثاره كنتاجات إبداعية تلقي بظلالها على طبيعة المقاربات التحليلية للواقع الجديد والمكتشف إذ يكون البعد الجمالي " والذي يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة تفصل بين شخصية القارئ (المتلقي والعمل الفني) والمميز بين الحقيقي والوهمي في العمل الفني والذي يتحدد _ البعد الجمالي _ بمعايير العصر " [1] .

وفقا لهذا التصور ، حالة من الانعتاق والتوالد في معاينة الصور التصميمية وكيفية إنشائها والتعامل مع الأساسات التي تبنى عليها الأفكار وقيم التعبير ، أي إن قيمة الجمال تغدو مع فن التصميم تقدير للمعرفة البنائية والمفاهيمية والتي تسعى إلى كشف البنى العلائقية المتراكبة للعناصر والأسس في مساحة العمل التصميمي وإخراجه ، وتندرج جماليات التصميم ضمن إطار البحث المعرفي والدلالي والفني والعلمي لعناصر وأسس التصميم عامة وتشكلات البناء المفاهيمي الفكري خاصة بحيث يغدو التصميم كفن قاعدة تستند عليها طروحات الجمال الحديثة والتي تتنافذ عبر مصادر شتى من بينها الفكر الفلسفي ومناهج النقد الحديث من جهة والتحولات التقنية والعلمية وثورة الاتصالات والمعلوماتية من جهة أخرى ، الأمر الذي بات يحرك التزاوج الحاصل بين مختلف الفنون النظرية والتطبيقية والبنى الفنية المجاورة لهما إلى مستوى متقدم [2].

العلاقات الرابطة :

أولاً : التوازن (Balance) :

هو الحالة التي تتعامل فيها القوى المتضادة ، وهو أيضاً ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في النفس عن طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رأسياً متوازن على أرض أفقية ، والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقييم العمل الفني والإحساس براحة نفسية حين النظر إليه ، ويرتبط مفهومه وفعالياته العديدة والمهمة بوحدة العمل الفني ، كونه يرتبط ببناء العمل ، ويقوم بتوزيع الأثقال بالنظر إلى الطريقة التي يؤثر بها بعضها في بعضها الآخر، وصولاً إلى حالة التعادل للقوى المتضادة [1].

---

[1] سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 ، ص51 .

[2] محمد علي علوان القرة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2005 ، ص87 .

[1] عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1973 ، ص 111 .

ويتضمن التوازن كمفهوم تصميمي العلاقات بين الأوزان الحركية المعادلة للعناصر الموظفة في أي تركيب زخرفي ويمكن الإحساس به من خلال تنظيم أجزاء التصميم واندماجها ضمن قيم فنية متوازنة تحقق الاستقرار بين المساحات السلبية والايجابية [2]

والأشكال الطبيعية تعبير عن الاتزان بين قوى النمو الداخلي والقوى الخارجية للبيئة المحيطة ، ذلك أن الأشكال الطبيعية ما زالت كما كانت تشكيلاً مادياً لقوى داخلية وأخرى خارجية [3].

كما يكون التماثل أبسط طريق من طرق تحقيق التوازن ، ولكنه يتطلب التنوع ، وتظهر أهم مزايا التماثل في تصميمات الأشكال الزخرفية أو في التكوينات المقيدة ، وقد يكون العمل الفني محتوياً على أشكال متماثلة في الهيئة ، وغير متماثلة في اللون ، وبذلك يخفف الفنان من صرامة التماثل [4].

ولكي يتحقق التوازن في العمل الفني ، يقسم إلى أربع أقسام [1] :

أ. التوازن المتماثل : وهو أبسط أنواع التوازنات ، تظهر العناصر فيه متماثلة على جوانب المحور التصميمي مناصفة ، من أغلب أنواع الاتزان وضوحاً ، وأكثرها افتقاراً للتنوع ، يعتمد على قاعدة التشابه في التجميع ، ويظهر ذلك في الشكلين (55 ، 56) .

شكل (55) صحن خزفي
يمثل التوازن المتماثل

شكل (56) صحن خزفي
يمثل التوازن المتماثل

ب. التوا ناصره عل ثلها ، وتوصف عناصر هذا النوع بالسيوع والتغير بين الاسحاق واورانها ، ويقابل العنصر في هذا النوع من التوازن بما يعادله في الثقل دون التقيد فيما يماثله في النوع ، كما في الشكلين (57 ، 58) .

---

(2) فتح الباب ميم في الفنون التش ة ، 1984 ، ص84.

(3) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ت. محمد محمود يوسف ، دار النهضة ، مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1968 ، ص 42 .

(4) فتح الباب عبد الحليم واحمد حافظ رشدان : التصميم في الفنون التشكيلية ، مرجع سابق ، ص85.

(1). ينظر المصادر : روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ص 54 – 57 . عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ص 42 – 47 .

شكل (57) صحن خزفي
يمثل التوازن غير المتماثل

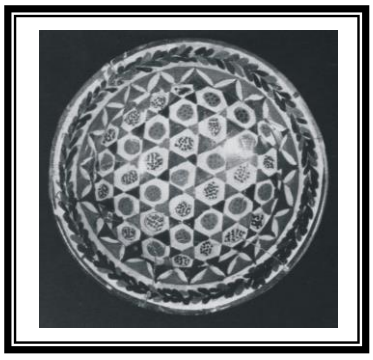
شكل (58) صحن خزفي
يمثل التوازن غير المتماثل

ج. التـ ا الاتـزان ـضـة بالـدورن حـون نقـطـ مركـزيـ . ويكون دائم ـي حركـ ـركزيـ . ويـكون الشكل المتماثل ثابتاً ، مما يمكننا من الحصول على تنوع ، وذلك باستخدام تكرارين فقط للوحدة الزخرفية ويتضح ذلك في الشكلين (59 ، 60) .

شكل (59) صحن خزفي
يمثل التوازن الإشعاعي

شكل (60) صحن خزفي
يمثل التوازن الإشعاعي

د. التـوازن الـعـشـوائـي . ويـعـني إمـكـان التحكم في الـ ... ر ... ب لطريق الإحساس بالمساواة بين أجزاء الحقل المرئي ، ولا يعتمد على أي من المحاور الواضحة أو النقط المركزية ، بل على الإحساس بمركز الثقل، وله مجال لانهائي من التنوع والتعبير ، ويتجلى ذلك في المشاهد التصويرية الإسلامية من خلال استعمال المستفيض لموضوع ما أو شكل ما ولكن بتوصيفات قد لا تكون بالضرورة متشابهة ، كما في الشكلين (61 ، 62) .



شكل (62) صحن خزفي
يمثل التوازن الإشعاعي

ثانياً : التنـ يشير التناسب إلى علاقة بين شيئين أو أكثر العلاقة في الحجم والمساحة والكم والدرجة بين الشيء والآخر ، والتناسب هو العلاقات التصميمية للقياسات ، ولأن التناسب يرتبط أصلاً بحسابات النسبة ، فان ما يحكم ذلك هو المنطق الرياضي الهندسي ، ويتأثر التناسب بالأشكال الموجودة وعلاقاتها مع بعضها البعض في الفضاء التصميمي ويرتبط ذلك كله بأساليب التنظيم الشكلي [1] .

---

[1]. بان صباح صبري : الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 2001 ، ص 29 .

إذ يتضمن هذا المصطلح (التناسب) دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من النوع نفسه ، مثل الكميات العددية للأجزاء وأبعاد الحجوم والمساحات والأطوال والزوايا وموقع الأجزاء الرئيسة المكونة للشيء ، وعلى وفق ذلك يمكن القول أن النسبة يمكن إدراكها أو الإحساس بها مباشرة من خلال المقارنة بين حجوم الهيئات وألوانها والتي تعتمد في مقارناتها الطول والعرض [1] .

ويدرس التناسب علاقة كل جزء من أجزاء التنظيم مع الجزء الآخر ، ومن ثم علاقته مع الكل التصميمي فيما يتعلق بالحجم والمساحة لكنه لا يتحدد بمقياس ثابت أو قانون خاص به [2] كما في الشكلين (63 ، 64) .

شكل (63) صحن خزفي يمثل التناسب

شكل (64) صحن خزفي يمثل التناسب

بالهيئات الداخلية

ئمة بين عناصره ا

ليه

شبكة

والدور الجمالي الفاعل للعلاقات التناسبية يستمد مبرره الاساس من خلال ما يتحقق عبر مفاهيم التباين والتنوع والتقييم بل وحتى التطابق الذي يعد من جانب آخر تعبيرا عن تناسب متكافئ[1] .

ثالثاً : التباين (Contrast) :

هو الجمع بين طرفي نقيض في بنية العمل التصميمي ، وهو انتقال مفاجئ سريع من حالة إلى عكسها ، فمن الهدوء إلى الفزع ، ومن الرتابة إلى الإثارة ، وهو يعاون على جذب الانتباه ، والتباين الشديد الذي ينشأ عن تجاور مساحات قاتمة وأخرى شديدة النصوع ، وتكون الحدود الفاصلة بينهما محددة تماماً وهذا يظهر واضحا في المشهد التصويري الإسلامي ، ويثير معاني القوة والعنف أو الحيوية ، والتباين يكون في اللون والحجم واتجاه الخطوط والمساحات والشكل والملمس ... [2] .

ويمكن للتباين أن يعرض الوحدات الداخلية في العمل الفني بطريقة تجعل العناصر المهمة قابلة للظهور بشكل واضح ومميز وهو ما يساعد في إمكانية

---

[1]. روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مرجع سابق ، ص 61 – 62 .

[2]. محمد علي علوان القرة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مرجع سابق ، ص 104 .

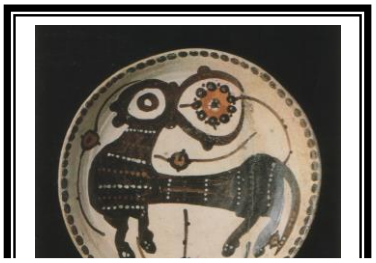
[1] . عبد الرضا بهية : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 ، ص156 .

[2] . عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مرجع سابق ، ص 99 – 102 .

استثمارها لتحقيق السيادة وإرشاد المتلقي إلى هدفه وتمنحه وحدة الفكرة ضمن الإطار العام [3] .

وللتباين دور مهم في عملية إخراج العمل الفني ، حيث يجمع بين متناقضات عناصر بنية العمل الخزفي ، ويعمل على تخفيف الرتابة ، وخلق نوع من الإحساس بالإيهامية عن طريق النظر من وحدة إلى أخرى ، فضلاً عن إحداث تنوع في عنصر واحد أو أكثر من عناصر التصميم ، وتكون جماليته (التباين) بالبحث عن كل التخيلات اللاشعورية التي قام بها الفنان في عملية بناء وتركيب العمل الفني وما يحمله من إشارات ، كما ويدخل التباين ضمن أطر تحولية تعتمد على التغيير والاكتشاف والتجريب ، هذا يجعل آليات عمله تنجذب إلى الإطار العمومي لآليات اشتغاله ، وهذا ما استخدمه الخزاف المسلم في تصاميمه للمشاهد التصويرة وتطبيقاتها على الصحون الخزفية .

وهذا ما يؤكده (جيروم) بقوله (عندما تتعرض العناصر كل مقابل الآخر عن طريق توازن التقابل أو التضاد نستطيع التعرف عليها وفهمها بسهولة) [1] ، ويمكن تلمس التباين في النتاجات الخزفية الإسلامية من خلال الشكلين (65 ، 66).



شكل (65) صحن خزفي
يمثل التباين

شكل (66) صحن خزفي
يمثل التباين

رابعاً : السيادة (Dominance) :

لكل عمل فني محور أو شكل غالب أو فكرة سائدة يخضع لها باقي العمل الفني ، وتخدمها عناصره ، وقد يكون هذا المحور ناشئاً عن استخدام الألوان بطريقة

---

[3] روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مرجع سابق ، ص 20 .

[1]. جيروم ستولينتز : النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية) ، ت: فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 ، ص 356 .

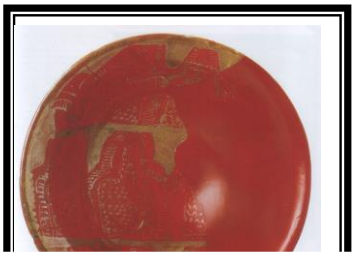
معينة تجعل من المشاهد يحس بسيادة بعض عناصر التصميم عن طريق سيادة لون ، أو عن طريق استخدام شكل معين .

وبذلك تعني السيادة التأكيد على عنصر معين في العمل الفني كأن تكون وحدة معينة على شكل خزفي ، أو اللون ، أو الشكل ، وعند الفنان أساليب في تأكيد ذلك من خلال الحجم الكبير أو الصغير أو بإضافة ألوان معينة أو إحاطة شكل ما بإطارات ، وبذلك (أن الأشكال الفنية بالتنغيمات المتنوعة تلمس الأهمية الكبرى لهذا المبدأ الخاص بالتناسب من القيمة الذي يكسب بعض الأشكال صفة السيادة) [1] .

والسيادة مبدأ هام من مبادئ التكوين أياً كان نوعه ، فمثلاً في التكوين الخزفي قد يبدو لنا سيطرة الخطوط الرأسية ، أو سيطرة الأفقية ، أو في تكوين العمل بشكل عام ، ومن الممكن أن تسيطر الفراغات أو المساحات أو الشكل أو الحجم على الأجزاء الأخرى كل بدوره [2] .

فالغرض من وجود أو توافر عنصر السيادة في العمل الفني فضلاً عن كونه رغبة تعتمد على جذور سايكولوجية في نفوس البشر ، فهو يسهم في ضمان تحقق المهمة الوظيفية أو الغرض الجمالي الشكلي أو الاثنين معاً لتكريس مفهوم خدمة الأهداف الاتصالية وقد يكون قبل ذلك تعزيز وحدة التصميم [3] .

وعليه يكون مفهوم السيادة بوصفها بروز جزء من أجزاء العمل الفني وسيطرته على بقية الأجزاء الأخرى ، على مبدأ التفرد أو التمييز ، بحيث يكون هو مركز الاستقطاب للعمل الفني ، ومنه تنطلق العين لرؤية بقية الأجزاء التي تأخذ مأخذاً ضرورياً من السيادة أو التشييد من خلال ارتباطها مع العنصر الرئيسي (السائد) على خصائص العناصر الأخرى ، ويمكن تلمس ذلك من خلال قيام الخزاف المسلم بتقنياته في تصميم المشاهد التصويرية ، كما في الشكلين (67 ، 68) .



شكل (67) صحن خزفي
يمثل السيادة

شكل (68) صحن خزفي
يمثل السيادة

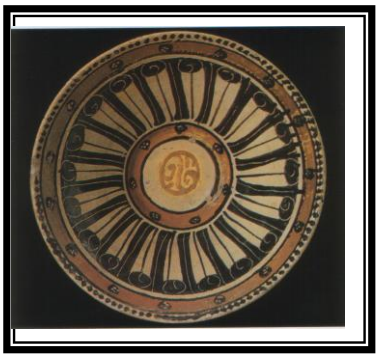
خامس : (Re

:

---

(1). نصي ني ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، 2001 ، ص 32 .
(2). محمود أبو هنطش : مبادئ التصميم ، ط3 ، دار الكتاب للنشر والتوزيع ، عمان ، 2000 ، ص 94 .
(3). عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مرجع سابق ، ص 187 .
(1) عدلي محمد عبد الهادي ومحمد عبد الله الدرايسة : مبادئ التصميم ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2008 ، ص91 – 95 .

أ . التوالي : وهو تكرار نفس العنصر وبنفس المسافات باستخدام الشكل والحجم والملمس باستثناء اللون ويتم ذلك عن طريق الإسراع أو الإبطاء ، ويمكن أن يكون توالي بسيط (أي استخدام عنصر واحد متكرر) أو توالي مركب (أي استخدام عنصرين أو أكثر تتكرر) كما في الشكلين (69 ، 70) .



شكل (70) صحن خزفي
يمثل التكرار (توالي مركب)

ب. التواتر : وهو التكرار للعناصر المتشابهة مع الاختلاف في المسافات التي تكون بين العناصر (اختلاف العناصر عن المسافات التي بينها) ويمكن أن يكون تواتر بسيط أو تواتر مركب أيضا ، فيه العناصر متشابهة مع بعضها ، والمسافات متشابهة مع بعضها وتختلف العناصر عن المسافات بالشكل واللون ، كما في الشكلين (71 ، 72) .

شكل (71) صحن خزفي
يمثل التكرار (تواتر بسيط)

سادساً : الوحدة (Unity) :

أي الالتزام بنهج واحد للتعبير عنه ضمن إطار الصورة ، والوحدة تعبير واسع يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب الفني ووحدة الفكرة

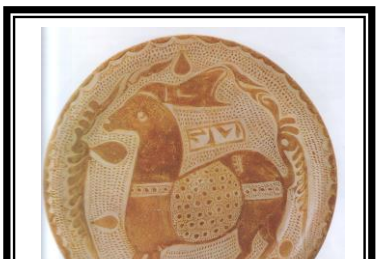
أو الغرض من العمل الفني أو الهدف ، والوحدة تقوم على علاقة الجزء بالجزء ، وعلاقة الجزء بالكل [1] .

ومن ثم فهي _ الوحدة _ العلاقة الشاملة التي تجعل من عناصر التكوين متكاملة وظيفيا لإظهار موضوع ما يشير إلى حالة من التعبير ويصاحب ذلك إظهاراً للقيمة الجمالية التي تصل إلى حالة تذوق المتلقي للعمل الخزفي[2] .

وتنشأ الوحدة نتيجة للإحساس بالكمال ، وينبعث الكمال عن الاتساق بين الأجزاء ، ويمكن أن تتحقق الوحدة بتكرار الشكل أو اللون أو الخط أو القيم السطحية ، وليس تحقيق الوحدة من المسائل التي يمكن حلها عن طريق تطبيق مجموعة من القواعد الموضوعة فإحساس الفنان بانسجام اللون في التصميم هو العامل الرئيسي الموجه للفنان [3].

والوحدة على هذا الأساس تشير إلى العلاقة الشاملة لعناصر العمل الفني ، لتجعل من هذه العناصر متكاملة من الناحية الوظيفية لإظهار الموضوع ، وتقوم الوحدة على ترابط الجزء بالجزء الآخر لخلق تماسك وإخراج عمل فني متكامل ، ومن ناحية أخرى تعنى الوحدة بتفكيك العمل وتركيب علاقات الأجزاء بكلية العمل ، وهذا يُبنى على خصائص بنيوية في فهم العلاقات المتشكلة لتحقيق هدف الوحدة وإظهار العلاقات المتراكبة كوصف بنائي ومعرفي .

أي أن تعيش كل عناصر العمل الفني الكامل في ارتباط داخلي متشابك ، إذ هي تتضامن جميعاً لكي تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد تلك العناصر [2] ، وهذا ما أفاد الخزاف المسلم أثناء العمل لإنتاج أشكال غير متوقعة ، كما في الشكلين (73 ، 74) .



شكل (73) صحن خزفي
يمثل الوحدة

شكل (74) صحن خزفي
يمثل الوحدة

---

[1]. محمود أبو هنطش ، مبادئ التصميم ، مرجع سابق ، ص 75 .

[2] سعدي عباس كاظم البابلي : العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998 ، ص75 .

[3] فتح الباب عبد الحليم واحمد حافظ رشدان : التصميم في الفن التشكيلي ، مرجع سابق ، ص 80 – 81 .

[2]. هربرت ريد : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1986 ، ص 79 .

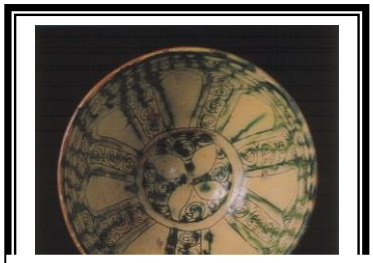
سابعاً : الانسجام (Harmony) :

يقع الانسجام بين الحدود القصوى الخطية والتي تعني (الرقابة والافتقار إلى التنوع والتغير) وبين عدم الانسجام ونقصد به التنافر، ويشمل خواص الاثنين معا ودرجة اقتراب التصميم لأحد الطرفين الأقصيين يعتمد على الأفكار المطلوب طرحها وعلى وظيفة التصميم [1] .

وفي العمل الخزفي توجد عملية انسجام وعملية تضاد تكون خفية تارة ، وظاهرة تارة أخرى ، ولكن يوجد عمل له الغلبة الظاهرة في الانسجام ويوجد العكس ، وهو يعتمد على ذوق الفنان ورؤيته وأسلوبه في بناء العمل الخزفي وكذلك أدائه للمعنى بوضوح وجمالية ، لان الانسجام له معنى جمالي مرتبط بالموضوع والأسلوب والهدف .

وهناك عدة أنواع من الانسجام ، منها الانسجام الوظيفي الذي يكون بين أشياء غير متشابهه والتي ترتبط بشكل عام فيما بينها من ناحية اشتراكها في وظيفة معينة , والنوع الأخر هو الانسجام الرمزي الذي يزودنا به الارتباط الأدبي (كرمز الحمامة) ، وهذان النوعان من الانسجام يعتمدان على الإيحاء والتفسير العقلي في إدراكنا لهما ، أما الأشكال والألوان والملامس .. المتشابهة فهي منسجمة بذاتها ، ولذا لها تأثير مباشر في استجابتنا [2] .

من ذلك نستنتج بان الانسجام توافق وتآلف في بنية العمل الخزفي ، وهو الذي يظهر المعرفة الجمالية ، ويفعّل الدلالات الحاملة للأثر ، عبر ما تراه العين من أسس مترابطة ، تشدد من تفاعلات البنى المحركة لبنائية العمل الخزفي ، لذلك يكون الانسجام اللوني مثلاً ، بمثابة اقتران الدال بروحية المدلول ، ويصبح محركا لبنية الفضاء التصميمي ، وهذا ما برع به الخزاف المسلم من خلال ما نقله من بيئته المحيطة ومن مخيلته ورؤيته الموضوعية التي كرسها إلى حالة الابتكار ، والتي نفذها من خلال المشاهد التصويرية على السطوح الخزفية ، كما في الشكلين (75 ، 76) .



شكل (75) صحن خزفي
يمثل الانسجام

شكل (76) صحن خزفي
يمثل الانسجام

---

[1]. نصيف جاسم محمد : أسس التصميم الفني ، مرجع سابق ، ص 35 .
[2]. روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مرجع سابق ، ص 82 – 88 .

ثامناً : الإيقاع (Rhythm) :

نعني بالإيقاع تكرار الكتل أو المساحات ، مكونة وحدات قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة ، متقاربة أو متباعدة ، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات ، وللإيقاع عنصرين أساسيين ، الوحدات (*) وهي العنصر الإيجابي ، والفترات (**) وهي العنصر السلبي ، وبدونهما لا يمكن أن نتخيل إيقاعاً سواء بصدد فنون فراغية كالنحت والخزف أم بصدد الفنون الزمنية كالموسيقى والرقص [1] .

ويعرف الإيقاع في فن التصميم بأنه الفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من شكل إلى آخر ، وان من معالم جمال التناسق في العلاقات ، وجود حركة ذهنية واضحة في تكرار دوري منتظم ويعرف هذا باسم التنغيم أو الإيقاع [2] .

ويتحقق الإحساس بالإيقاع من خلال العلو أو الدنو بمستوى تأثير القيمة أو الملمس أو اللون ... ، بشكل مرئي يتبعه _ الإيقاع _ الاتجاه المتمثل بالبعد الأول للحركة [3]

من هذا نستطيع الوصول إلى أن الإيقاع يقوم بتنظيم الفواصل الموجودة بين وحدات عناصر العمل الخزفي ، وقد يتضمن هذا التنظيم لفواصل الحجوم أو الألوان أو لترتيب درجاتها ، أو يقوم بتنظيم لاتجاه عناصر العمل الخزفي ، ومن هنا تنمو وتظهر البنية المفاهيمية للإيقاع ، الأمر الذي يجعل منه سياقاً شمولياً في البنية العامة للعمل الخزفي وبالتالي تتولد شمولية المشهد التصويري في ذلك العمل ، وقد تمثل الإيقاع في الشكلين (77 ، 78) .

شكل (77) صحن خزفي
يمثل الإيقاع

شكل (78) صحن خزفي
يمثل الإيقاع

(*). الوحدات : وهي اشكال العناصر المرسومه على العمل الفني .
(**). الفترات : وهي الفضاءات الموجودة بين عناصر العمل الفني .
(1). محمود أبو هنطش : مبادئ التصميم ، مرجع سابق ، ص 79 .
(2). بان صباح صبري : الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية ، مرجع سابق ، ص30.
(3) . انتصار رسمي موسى : إخراج وتصميم الصحف العراقية من عام 1982 إلى عام 1993 ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 1997 ، ص69 .

المبحث الأول
أ . جمالية تصاميم المشاهد التصويرية في الفن الإسلامي

تقدمة

لم يكن الإسلام ديناً يلبي حاجات الإنسان الروحية وحسب ، وإنما جاء بناءاً كلياً متماسكاً أو نظاماً معرفياً متوازناً ومتكاملاً ، وضح الحياة الأساسية لحياة الأفراد والمجتمعات الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وان نظاماً معرفياً تم بقوله تعالى : (الْيَوْمَ أَكْمَلْ تُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْ تُ عَلَ يْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِ يتُ لَكُمُ الإِسْلاَمَ دِيناً)* لابد _ لكماله _ أن تكون له منطلقاته وقواعده في الجمال والقبح ، والخير والشر ، والسعادة والشقاء ، إن الحاجة الجمالية هي حاجة أساسية عامة وشاملة ، تأتي في بعض المجتمعات الإنسانية ، كما يرى (إتيان سوريو) ** ، بعد الحاجات الانتفاعية كالمأكل والمسكن ، وإذا كان الجمال بالنسبة إلى الإنسان البدائي مجرد انعكاس حسي فان وعي الإنسان في مرحلة تالية للجمال الطبيعي – التلقائي – الذي لا يتدخل فيه – دفعه إلى المحاكاة بوساطة نشاط فني هو ثمار شخصيته وحريته الأخلاقية ، وقد ترك لنا ذلك النشاط كما يدل علم الحفريات تلك الرسوم التي خلقها إنسان الكهوف على جدرانها . [1]

وإذا رجعنا إلى تاريخ الفن وتاريخ علم الجمال تبين لنا أن الفنون إنما ابتدأت موحدة ثم تنامت مع تطور الإبداع الفني ، وتشكل من خلالها تاريخ الحضارة .

والفن بجميع أشكاله مرتبط بالجمال سواء كان هذا الجمال متعلقاً بالشكل أم الحركة أم بالكلمة ، بل حتى لو تعلق بالفكرة أو العقيدة ، وقد سمي ذلك كمالاً أو جلالاً ولكن هذا لا يغير من معنى الجمال وهو التناسق .

إن التناسق بين الأبعاد والألوان والحجوم يقدم لنا الجمال الشكلي ، والتناسق بين الأصوات والأنغام نسميه الموسيقى ، والتناسق بين الكلمات والأوزان نسميه شعراً ، كما نسمي تناسق الأفكار فلسفة ، ونسمي تناسق السلوك أخلاقاً ، وتاريخ الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الإنسان نفسه ، وتاريخ الفن كان دائماً المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان ذاته ، معرفة فنية وواقعية ولولا ما سجله الإنسان (الفنان) من إبداعات جمالية بكافة أنواع الفنون (العمارة ، الرسم ، الخزف ، النحت ، الموسيقى ، الشعر .....) ما كان لنا أن نعرف مكنوناته الداخلية فان الأعمال الفنية كانت ومازالت سجلاً لمدونات الإنسان وعلى مر العصور ، ما كان لنا أن نعرف شيئاً عن الإنسان القديم ، وما أحاط بهذا الإنسان على مر العصور. [2]

ظهر الدين الإسلامي في شبه الجزيرة العربية بمبعث نبي الرحمة والهدى محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) وكانت هذه الأرض تقع بين أطراف إمبراطوريتين ذات

---

*سورة المائدة ، الآية (3) .

** إتيان سوريو : أستاذ الجمالية في السوربون ، واحد مشايخ علم الجمال في العاصمة الفرنسية ، وفي الفكر الجمالي المعاصر ، له مؤلفات عديدة (إتيان سوريو : الجمالية عبر العصور ، ترجمة : ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، لبنان ، 1974 ، ص7) .

[1] عبد الفتاح رواس قلعه جي : مدخل إلى علم الجمال الإسلامي ، دار قتيبه للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1991 ، ص7 .

[1] إيناس حسني : اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة ، دار الجيل ، بيروت ، 2005 ، ص8 .

حضارات كاملة وفنون عريقة ، الإمبراطورية الفارسية والإمبراطورية الرومانية ، وكانت الفنون التي ظهرت قبل الإسلام في الجزيرة العربية مقصورة على الجزء الجنوبي منها وكانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالديانة الوثنية ، كما أن الآثار الفنية التي ظهرت في بعض المدن ذات الأصل العربي الواقعة على الحدود السورية وفي بلاد اليمن ترجع إلى العصر الإغريقي والروماني . [1]

وقد بدا اهتمام العرب المسلمون بالفنون التشكيلية بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية إلى خارج شبه الجزيرة العربية وكان ذلك في العهد الأموي ، لان عهد الخلفاء الراشدين كان عهداً قصيراً من ناحية المدة الزمنية ، كما شغل حكامه بنشر الإسلام وتثبيته بالبلاد التي فتحوها وبالتالي فان الأمويين هم الذين قاموا بوضع أسس الفن الاسلامي ومع امتداد الإسلام في بلاد شاسعة متعددة الشعوب والأجناس ،التقى الفاتحون بحضارات جديدة ومتعددة مثل الحضارة البيزنطية والإغريقية والقبطية والساسانية والبوذية والصينية ، كما اتقوا بتقاليد وعادات وفنون شعبية لأمم متفرقة مثل البربر والشعوب الإفريقية والإفرنج والأتراك ، تركت كلها آثار جلية وملموسة على الفن الاسلامي . [2]

مع الإشارة إلى أن الإسلام لم يكن أمراً مفاجئاً بالنسبة للعرب بالقدر الذي لم يكن فيه الفن تياراً طارئاً على الإسلام ، والحقيقة التي لاشك فيها هي أن الآثار الفكرية وبعض التصورات الدينية للحضارات الرافدينية والمصرية والتي تبنت نمطاً من التجربة في الفن كانت بمثابة مقدمات هيأت النفوس على الأرض العربية ، لاستقبال الفكر الإسلامي الجديد جنباً إلى جنبت مع ما جاءت به الديانات السماوية الأخرى السابقة للإسلام . وعليه فلا غرابة أن يجد الفن منبعاً جديداً في الإسلام يتواءم ويتكيف ليشكل نتيجة لما أوحت به العقيدة وما ذهب إليه الفكر الديني والفلسفي والرياضي الإسلامي . [3]

إذ كان للدين الإسلامي دورٌ بارزٌ في صياغة الأسس للحضارة العربية ، فقد احدث تغيراً جذرياً في المجتمع العربي وجاء بأفكار ومعتقدات جديدة ، فتوسعت خبرة العرب وتطورت ثقافتهم ، فأعادوا الصلة بما انقطع عن ماضيهم وما نتج عن احتكاكهم بالحضارات المجاورة الأخرى . [4]

الأمر الذي قاد بنية الفكر بعمومه ، ويقصد الباحث هنا (بنية الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفني) نحو تنظيم بنائي جديد وهنا سيكون للتنظير الفلسفي دوره في بناء كيان للمجتمع الإسلامي ، وهذا الكيان لا يعني الانقطاع التام عن المرجعيات التي سبقت هذا الفكر وإنما استيعاب وهضم تلك الأفكار في مختلف الحضارات وإخراجها في صياغات مفاهيمية جديدة تلاءم طروحات الدين الإسلامي ، إذ بدأت طروحات الفلاسفة المسلمين تأخذ مأخذها في حياة الإبداع الفكري

---

[2] نعت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، دار المعارف ، مصر ، 1977 ، ص 14- 15 .

[1] وجدان علي بن نايف : الأمويون العباسيون الأندلسيون ، الجمعية الملكية للفنون الجميلة ، دار البشير للنشر والتوزيع ، عمان ، 1988 ، ص 11 . للمزيد ينظر (م.س ديماند : الفنون الإسلامية ، ت : احمد محمد عيسى ، دار المعارف بمصر ، 1958 ، ص 24 و 26) .

[2] عبد السادة عبد الصاحب فنجان الخزاعي : الرسم بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 ، ص 27 .

[3] عقيل يوسف : الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، 1988 ، ص55.

وبالنتيجة الإبداع الفني ، وانعكست تلك الأفكار الفلسفية بدورها في الكثير من الأحيان على بنية التصوير الإسلامي .

ومن خلال ذلك نجد بان من خصائص الفلسفة العربية الإسلامية هي انبثاقها من البيئة العربية الإسلامية وتأثرها بالفلسفات والحضارات القديمة ، وإنها فلسفة دينية دنيوية ، فقد عالجت أمور الدين ودافعت عن قضاياه ومعتقداته وقدمت أدلة عقلية وحسية على صدقه كما أنها قدمت مبادئ عملية للحياة وعُنِيت بحقائق الكون والمجتمع ، أما في ما يعنى بموضوعة الجمال فقد اثر الإسلام تبعاً لانتشاره على النظريات الجمالية والفنية عند الشعوب الإسلامية ، " حيث اعتبر المسلم أن الطبيعة من صنع الله عز وجل أما النظام الدقيق الذي يسير فيه الكون فهو النتيجة للكمال والحكمة الإلهية " . [1]

ولقد امتدت رقعة الإسلام وتعايش مع حضارات كانت زاهرة ولها جذور متميزة ، ولكن المعالم الأساسية التي كونت الفن وانتشرت وبقيت راسخة وبخاصة لأنها كانت لبوساً لائقاً لعقيدة توحيدية ذات جذور قديمة أيضا ، بالحذف والإضافة ، حذف ما يتعارض مع الدين الجديد وإضافة رموز ووحدات جديدة أو معالجات مبتكرة . وانتشر الفن حاملاً ذلك الشكل الموحد وذلك المضمون الثابت بثبات الإيمان ، لقد كان الشكل هو اللغة التي تعامل بها المسلمون المبدعون ، فكلما كان إيمانهم واحداً ، كان فنهم أيضاً ، ومع أن المنشات المهمة قد أقيمت لممارسة العبادات أو لتنفيذ فروض معينة ، إلا أن من هذه المنشات كان ينتمي إلى جوهر الأيمان باله واحد والى مفهوم الإنسان عن كون ووجود موحد ، وهكذا اتجه الفن للتعبير عن المطلق والمجرد ، انسجاماً مع جوهر الإسلام مبتعداً عن المحدد والتمثيلي تماشياً لمضاهاة الله عز وجل من جهة ، وسعياً وراء معاني الله عز وجل من جهة أخرى . [2]

للفن الإسلامي إذن مصادر مؤثرة عليه هي القران الكريم والحديث النبوي الشريف ، وهذه المصادر أعطته الطابع المميز ، والعقيدة ساهمت في تقديم فن متماسك وموحد الشخصية في كل البلاد الإسلامية ، وقد استطاع الفنان المسلم في تعبيراته الفنية الوصول إلى هدفه وهويته .[2]

وعلى الرغم من تنوع الثقافات في الأقاليم التي امتزجت مع الفكر الإسلامي وتنوع مظاهر فنون الحضارة الإسلامية ، إلا أن هذا التنوع خضع لتنوع لوحدة ثقافية أساسها الفكر التوحيدي للعقيدة الإسلامية التي اخذ بها متكلمو ومتصوفة وفلاسفة المسلمين ، وذلك دون ريب شكل وحدة الرؤية الفكرية البصرية للفنان المسلم ولعل المفاهيم الواردة في القران الكريم وما بحثه مفكرو الإسلام كان احد المرجعيات ذات الأثر الواضح على التصوير العربي الإسلامي ، إذ أن صياغته وأسس بنائه وسطوحه ، قد كيفها الفنان المسلم وفق تلك المرجعيات وبالشكل الذي أثرت في موقف الفنان ، وتشكيل قوة ضاغطة تركت أثرها في نتاجها الفني ، ونفذت

---

[1] إيناس حسني : اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة ، مرجع سابق ، ص 26 .

[1] إيناس حسني : اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة ، المرجع السابق ، ص27 .

[2] غادة المقدم عذره : فلسفة النظريات الجمالية ، جروس بيرس ، لبنان ، 1996 ، ص73 .

إلى طرائق تفكيره الجمالي وما تمخض من ذلك هو لغة بصرية حسية تمتلك حريتها في الصياغة والتكوين . [3]

ب . الفن الإسلامي النشأة والتطور

بعد أن انتشر الإسلام في بلاد حضارية سابقة اخذ منها وأعطاها ، حتى تكونت حضارة أخرى أصبحت تسمى حضارة أسلامية بفنونها وقوانينها الاجتماعية ، وحيث ما انتشر الإسلام انتشرت حضارة غنية وكان الإسلام أساسها النظري والفكري ، ولان الإسلام لم يكن متعدد المصادر إلا انه اتصف بغزارة الاجتهادات فيه ، فان الحضارة التي جاءت عنه كانت موحدة تعددت إبداعاتها وتنوعت أشكالها ، والفن صيغة الحضارة الأولى وإذا كان لابد من الحديث عن حضارة واحدة انتشرت موحدة متنوعة في ديار الإسلام ، فإن ما يسمى بالفنون الإسلامية هو هذه الصيغة الحضارية الإبداعية التي تنتسب إلى تلك العقيدة الواضحة فكراً وتطبيقاً ، والتي تجلت مكتوبة أو ممارسة ، واستمرت متنامية دون أن تخرج عن أساسها العقائدي وفلسفتها الواسعة التي لم تصل فلسفة أخرى إلى حدود اتساعها وانتشارها . [1]

ولما شرع الغربيون بدراسة الفن الإسلامي أطلقوا عليه أسماء غير جامعة لان بعضها لا يصلح إلا لجانب من هذا الفن وأسماء بعيدة عن الدقة ، فبعضهم اسماه بالفن الشرقي (Saracenic Art) ، وآخرون أطلقوا عليه الفن المغربي (Moorishe Art) ، ولكن في الواقع أن هذه التسمية تصلح فقط لفن شمال أفريقيا والأندلس ، وآخرون يطلقون عليه اسم الفن العربي ، وبعضهم يسميه الفن المحمدي (Mohamadan Art)على أن تسمية الفن الإسلامي (Muslim Art) ، تبقى مقبولة لدلاله على الفن الذي انتشر في جميع الدول الإسلامية ، لكن هناك فرقاً بين الفن العربي وغيره من الفنون ، كالفن الفارسي والتركي والهندي ، ومع أن الفن الإسلامي كان موحداً في الشكل والأسلوب والمضمون ، إلا أن ثمة فروقاً متميزة بحسب الأقاليم والعصور وبحسب التقاليد التاريخية لكل امة من الأمم التي دخلت الإسلام . [2]

---

[3] مجيد حميد حسون خضير : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 ، ص 28 .

[1] عفيف بهنسي : الفن الإسلامي ، دار طلاس ، دمشق ، 1986 ، ص7 .
[1] للمزيد ينظر (زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، دون تاريخ ، ص 3 و 5) .

وتقوم منظومة المبادئ الفكرية في العقيدة الإسلامية التي غطت صور المبادئ وصور العبادة في العقيدة الإسلامية اللذان يظهران انعكاسهما على سلوك الفنان المسلم ونتاجه ، وتتضمن الأولى _ صور المبادئ بمنظور العقيدة الإسلامية _ ما يأتي : _

1. التوحيد : جاءت العقيدة الإسلامية بتوحيد الله تعالى في ذاته وأفعاله وتنزيهاً عن مشابهة المخلوقين ، فأقام الحجة على أن للكون خالقاً واحداً منصفاً بما دلت عليه أثار صنعه من الصفات كالعلم والعقيدة والإرادة وغيرها ، وعلى أن لا يشبهه شيئاً من خلقه وانه لا نسبة بينه وبينهم إلا انه موحدهم وأنهم أليه راجعون (قُلْ هُوَ اللَّـهُ أَحَدٌ اللَّـهُ الصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُواً أَحَدٌ) [1] ، (الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَاقُوا رَبِّهِمْ وَأَنَّهُمْ إِلَيْهِ رَاجِعُونَ) [2] ويرى (أبوحيان التوحيدي) أن الصورة في الفن يجب أن تعبر عن التوحيد ، كما يجب أن تكون غير تشبيهيه ومطلقة ، مؤكداً بذلك مبدأ التجريد في الفن ، وهو ينادي بتنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه بل عن كل تورية " وأما من أشار إلى الذات فقط بعقله البريء السليم من غير تورية باسم ولا تحليه يرسم ، مخلصاً مقدساً ، فقد وفا حق التوحيد بقدر طاقته البشرية ، لأنه اثبت الآنية ونفى الاينية والكيفية وعلاه عن كل فكر وروية " [3]

ويرد الجمال في الطبيعة إلى الكلي المطلق الجمال ، ويرد الكلي المطلق الجمال إلى أدراك تجلياته في الطبيعة والارتداد في الحالتين يكون من خلال عملية توحيدية تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال ، انتهى التعدد والتناقض بانتهاء عهد الآلهة المتعددة وحل محله التنوع والتوزيع الهارموني الذي تندمج فيه المتعددات في كلي واحد يفيض جماله الكلي على الخلق . مفهوم الجمال في الفن الإسلامي لا يخرج عن أطار هذه العلاقة ، وما فيه من غنى وتنوع هو تجليات يفيض بها العقل الإنساني _ الفنان _ الذي هو فيض جمالي عن الحق كلي الجمال .[1]

2. الثبات والشمول : الفكر في العقيدة الإسلامية يستنبط من الدين الإسلامي فهو عام لكل البشر لا لبيئة معينة ولا لفترة من الزمن ، وبذلك نشأت خاصية (الثبات) ، أما (الشمولي) فو طابع الصفة الإلهية الأصل ، فالإنسان على وفق خلقه وظروفه يجيء تفكيره محكوماً بسماته ،جزئياً يصلح لزمان ولا يصلح لآخر ، ويصلح لمكان ولا يصلح لآخر ، وعلى مستوى الفن الإسلامي فقد افرز الثبات والشمول ثباتاً في الخصائص العامة للعناصر والأشكال مع اختلاف الأقاليم وتغير العصور . وفي هذا الصدد يشير (اوليج جرايار) إلى هذا الثبات كلما تحدثنا عن التراث الفريد الذي خلقته الحضارة الإسلامية للعالم في صور فنونها المتنوعة فإننا نسلم بان هذا التراث من الناحية الجمالية وحدة شاملة متصلة بأجزائها بعضها ببعض وربما كنا على علم بالاختلافات الشكلية التي وجدت في الأقاليم المتنوعة التي تتضمنها المساحة الشاسعة لعالم

---

[2] سورة الإخلاص ، الآية (1 - 4) .

[3] سورة البقرة ، الآية (46) .

[4] عفيف بهنسي : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي رسائل في الفن ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، مطابع ثنيان ، بغداد ، 1972 ، ص 48 .

[1] عبد الفتاح رواس قلعه جي : مدخل إلى علم الجمال الإسلامي ، مرجع سابق ، ص 24 .

الإسلام ولكننا نظل نؤيد الرأي القائل بان هذه الوحدة تربط أجزائها بعضها إلى بعض خصائص عامة ذات طابع موحد . [2]

3. التوازن : إن الفطرة البشرية تستريح للتوازن ، التوازن بين المشيئة الإلهية المطلقة والمشيئة الإنسانية المحدودة ، التوازن بين عبودية الإنسان لله ومقام الإنسان في الكون ، " فهو _ أي التوازن _ الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، وتبعث أحساساً غريزياً لدى الإنسان يشبه إلى حد كبير اعتداله وتوازنه الراسي على أرضية أفقية " [3] وبالتالي يمكن أن يكون التوازن احد الخصائص المهمة في المنجز الفني الإسلامي ، إذ افرز (التوازن) التماثل على محور واحد أو أكثر .
4. الاستقامة : لقد أمر الله تعالى عباده بالاستقامة ، مبيناً أن طريق الله هو الطريق المستقيم (إِنَّ اللّهَ رَبِّي وَرَبُّكُمْ فَاعْبُدُوهُ هَذَا صِرَاطٌ مُّسْتَقِيمٌ) [1] وبذلك شكل مفهوم الاستقامة أطاراً آخر لصور مبادئ العقيدة الإسلامية ، انعكس على عناصر وأشكال الفن الإسلامي عموماً فأصبح أسلوباً في التعبير عن الأفكار .

وربما نجد ثمة انعكاس لهذا المفهوم في بنية الفن الإسلامي من حيث اتجاهه وبشكل ثابت وضروري نحو مفاهيم الفضيلة والخير ، فالاستقامة من حيث نظامها الفكري هي دعوى إلى الصلاح والإحسان والخير بعيدا عن نقائض هذه المفاهيم من الشر والانحراف والإلحاد ، وعليه فان الفن الإسلامي كان هدفه وغايته الأولى هي تمثيل صور الخير والفضيلة والإصلاح الذي جاءت به تعاليم الإسلام .

5. الوحدة والتنوع : الوحدة مبدأ أساسي للتنظيم الجمالي ، وهذا هو الحال في جميع الفنون التشكيلية ، وتتفرع من الوحدة ظواهر مرتبطة بها هي التناقض والهيمنة ، وعند وجود التناقضات فان العمل من اجل الوحدة والحفاظ عليها يتطلب أما وقع التناقضات أو إيجاد الهيمنة فيها ، فالوحدة هي التماسك والأنساق والتكامل ، وهي الرابط البصري للتكوين ، والى جانب رفع التناقضات كما ذكرنا تنتج الوحدة بالهيمنة ، والأخيرة تعني الترجيح والتفوق ، وتنتج الهيمنة بالتكرار ، وفي الفن الإسلامي توجد الوحدة في الأشكال مع تنوعها فالوحدة بدون تنوع تقود إلى الرتابة ، والتنوع بدون الوحدة يقود إلى الفوضى ، وبذلك يتحقق التناغم والتجانس من خلال تواجد الوحدة والتنوع . [2] والعمل الفني الجيد يتميز بوحدة العناصر التي يتكون منها ، وعلى الرغم من تنوعها (العناصر) فالخطوط والسطوح والملامس واللون تشكل بمجمعها الكتل والحجوم وليسهم كل منها بصورة أساسية في تكوين العمل الفني مع الحفاظ على خصائصها ، ويبدو ولأول وهلة أن الوحدة التي تعني

---

[2] شاخت شارون : تراث الإسلام ، ج2 ، عالم المعرفة ، ع 11 ، ص 81 _86.

[3] عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة ، القاهرة ، 1973 ، ص 111.

[1] سورة آل عمران ، الآية (51) .

[2] للمزيد ينظر (شوكت الربيعي : مكونات الوحدة في الفن العربي الإسلامي ، مجلة الرواق ، ع 10 ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 ، ص 2 و5 .

تماثل العناصر المرئية ، تتعارض مع التنوع الذي يعني الأمر المعتاد للتماثل ، أو قد يعني الإكثار من العناصر المرئية واختلاف صفاتها . [1]

6. الايجابية والواقعية : أن دور الإنسان في اعمار الأرض ، ووجود المسلم يقتضيه حركة وعملاً ايجابيا في ذات نفسه وفي الآخرين من حوله لقوله تعالى (وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ) [2] فيحث ما ذكر الإيمان وذكر المؤمنين ذكر العمل وهو _ العمل _ الترجمة الواقعية للإيمان ، فالعقيدة الإسلامية مبادئ للواقع ومبادئ للحياة والعمل والإنتاج والنماء تطابق تكاليفها فطرة الإنسان ، وبذلك جاء الدين الإسلامي بشرعه الذي يحوي أحكاماً تغير الزمان والمكان ، فجاء الفن الإسلامي ملبياً حاجات الإنسان المتنوعة والمختلفة ومنسجماً مع نظرته الثابتة عبر الزمان والمكان ، ولهذا نجد المدرسة المستنصرية والقصر العباسي مثلاً قد عبرا عن ايجابية من خلال ملائمتهما البيئة العراقية واستخدامها خامات محلية ، وعبرتا عن واقعية بما حققا من تحول يعكس واقع زمانها العباسي بكل ما حمله من المعالجات والعناصر والأشكال المعاصرة لتلك الفترة .

فالعملية الجمالية هي : ايجابية وسلبية ، مرتبطة بأيديولوجية الفن الإسلامي : الإيمان ، التوحيد ، الحق ، الخير ، صورتهما بعيدة المدى تمتد من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة منهما تكتسبان الصفة التاريخية ، وكما أن الجمال مرتبط بالإيمان والحق والعدل فان القبح مرتبط بالكفر والظلال والشر والظلم كما في قوله تعالى : (فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ وَجَعَلْنَاهُمْ أَئِمَّةً يَدْعُونَ إِلَى النَّارِ وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ لَا يُنصَرُونَ وَأَتْبَعْنَاهُمْ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ هُم مِّنَ الْمَقْبُوحِينَ) [3] وتلك إشارة واضحة عن ايجابية العمل الفني الإسلامي [4].

---

[1] عبد الفتاح رياض التكوين في الفنون التشكيلية ، مرجع سابق ، ص 180 .
[2] سورة التوبة ، الآية (105) .
[1] سورة القصص ، الآية (40-41- 42) .
[2] عبد الفتاح رياض التكوين في الفنون التشكيلية ، مرجع سابق ، ص 31 .

ج . ماهية التصوير في الفن الإسلامي

اهتم الباحثون بوضع التصوير ومكانته في الفن الإسلامي ، اهتماماً علمياً وفنياً دفعهم إلى البحث عن أصوله ومصادره وخصائصه وأصالته ، موازنة بالفنون الأخرى عند الأمم والشعوب من غير المسلمين وخصوصاً عندما وصل فن التصوير أوج عظمته في العصور الإسلامية المتأخرة ابتداءاً من القرن التاسع الميلادي حين أصبح التصوير فناً ذا طابع مميز يعكس ذوق الفنان المسلم ويصور قدرته الفنية وإبداعه ، ولما كان الفن بشكل عام صوراً منتزعة من واقع الحياة الطبيعية أو انعكاساً لا شعورياً لوجدان وواقع الفنان ذاته ، كانت العلاقة بينه – بهذا الاعتبار – وبين الإسلام – بوصفه فلسفة للحياة وعقيدة للإنسان المسلم ونظاماً للمجتمع الجديد – موضع اختلاف واجتهاد في الرأي بين جمهرة الباحثين والفنانين فمن قائل بان الإسلام قد حرم التصوير ، وأخر معتقد بان الإسلام قد أحله وشجعه ، ولعل مرد هذا الاختلاف والتباين في الآراء وتحديد المواقف يعود إلى عدم ورود نص صريح في القران الكريم أو الحديث الشريف يؤكد التحريم أو يؤكد التحليل ، علماً بان الأحاديث التي تنسب إلى الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) بهذا الخصوص هي أحاديث مختلف في نسبتها أو مصادرها وسلسلة إسنادها ، الأمر الذي يدفعنا إلى تأمل الموضوع بعمق ، والبحث في أدلة موضوعية أخرى توضح موقف الإسلام من التصوير ، آخذين بنظر الاعتبار التطور الزمني وما يترتب عليه من مظاهر حضارية وتأثيره في نشأة فن التصوير الإسلامي وما طرا عليه من تطور تاريخي في واقع الحضارة العربية الإسلامية . [1]

إن فكرة النهي عن التصوير ترتبط بفكرة أن الله هو وحده خالق الكائنات وان الفنان التجسيمي يتجاوز في عمله حدود القدرة الإنسانية على الخلق الذي هو سمة يجب اقتصارها على العزة الإلهية ، إن التحريم كان أمراً ممكن الرفع في بعض الظروف ، بل يجوز القول انه كان ممكناً جداً وبشكل واسع . [2] وهو ما يؤكده الإمام

---

[1] للمزيد ينظر (عبد العزيز وصلاح حسن العبيدي : الفنون العربية الإسلامية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، 1979 ، ص149 .وما يليه . و وجدان علي نايف : الأمويون العباسيون الأندلسيون ، مرجع سابق ، ص16- 17) .

[1] محمد جلوب جبر الكناني : التجريد في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 ، ص 18 .

(محمد عبده) عندما سؤل في مسالة التصوير وموقف الإسلام منها فقال " يغلب على ضني أن الشريعة الإسلامية ابعد من أن تحرم وسيلة من وسائل العلم ، بعد تحقيق انه لا خطر فيها على الدين . لان موضوع التحريم طرح في عهد الوثنية وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسببين ، الأول : اللهو ، والثاني : التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين ، والأول مما يبغضه الدين والثاني مما جاء الإسلام لمحوه ، والمصور في الحالتين شاغل عن الله أو ممهد للإشراك به . فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في الموضوعات وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف ، وأوائل الصور ولم يمنعه احد من العلماء " . [1]

لقد ابتعد الفنان المسلم عن التجسيد قدر الإمكان لا لإشكالية تحريمه حسب وإنما لشعوره الطاغي بالحضور الإلهي ، " وعلى هذا نستطيع أن نقول أن استشعار الفنان المسلم للحضرة الإلهية هو ما جعله يفر إلى الأسلوب التجريدي لا لشيء إلا لان طبيعة عقيدته في الله تدفعه دفعاً إلى هذا الأسلوب ، ولقد سبق أن رأينا في الحضارات الإنسانية القديمة كيف ارتبط الفن كذلك بالعقائد الدينية المختلفة وعبر عنها وكان انعكاساً لها ، ولكننا رأينا فيه فناً يقوم على التصوير التشخيصي وعلى التجسيم وهكذا اختلف الطابع العام للفن بعلاقته بالدين بين هذه الحضارات والحضارة الإسلامية فالعقيدة الدينية لا تدفع بالفنان بالضرورة على انتهاج الأسلوب التجريدي ولكنه وفقاً لطابع التصورات أن تكوّن هذه العقيدة الدينية أو تلك يكون لجوء الفنان إلى الأسلوب التشخيصي أو الأسلوب التجريدي " . [2]

وبذلك كان الرسم التجريدي من ابرز النشاطات الفنية الذي يدين في وحدته وتنوعه وأسسه الفكرية والجمالية إلى جوهر هذه الثقافة وكان الإسلام سبباً مباشراً في وجوده ، وهذا ما يفسر ارتباط مظاهر هذا الفن بالحياة الروحية والمادية للإسلام حيثما يحل ، وإذا كان هذا الأمر يفسر شمولية هذا الفن فلكونه يرتبط بعقيدة دينية وموروث حضاري يتصفان بشموليتهما في النظرة إلى الوجود المادي والغيبي وفي ذات الوقت فانه يفسر خصوصية الفكر الجمالي المجرد عند العرب ويكتسب حيويته وقوته كلما اقترن التفكير العقلي لديهم بالفكر الإلهي المجرد ، وقد عبرت عن هذه الحقيقة المتأصلة رغبة الفنان نحو التجريد قبل الإسلام وبعده ، وهذه الخصوصية تفصح عن حقيقة الفنان المسلم للابتكار المتواصل في عالم الفن المجرد الذي اوجد له الإسلام العقلية والمادية الملائمة وخير مثال على ذلك أن استعان هذا الفنان بمعطيات الفكر العلمي الرياضي المستحدث أو المنقول عن مصادر يونانية في وضع أسس مستقلة لأنماط التصوير المجرد والذي عجز فن العمارة الهندسي اليوناني المجرد من بلوغ مظاهره حتى في أرقى القصور الرياضية الفيثاغورية ، ولم تتوقف الروح ألابتكاريه عند حدود الفن الهندسي فقد شهدت الأشكال المجردة ذات الأصول النباتية متغيرات جذرية أبعدتها عن أصولها لتنتهي إلى نمط الفن المجرد أطلق عليه فن

---

[2] يراجع محمد عبده : الأعمال الكاملة ، ج2 ، ص 204 و 208 . عن (غاده المقدم عذره : فلسفة النظريات الجمالية ، مرجع سابق ، ص 64) .

[3] عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ص 72 .

التوريق أو (الارابيسك) * كما ادخل الخط العربي وفي مقدمته الخط الكوفي ليشكل ركناً أساسياً للتصوير الإسلامي المجرد . [1]

إن هذا الفن – الفن الإسلامي – قابل للتطور بشكل واسع شبه بالتطور الموسيقي ، ثم أن بعضاً من أساليب التأليف الهندسي العربي غالباً تناغمات ذات إيقاعات ضمنية على مستوى رفيع من المهارة في أكثر الأحيان . ومثال ذلك الزخارف ذات التأثير المزدوج ، أي تلك التي ينقطع سياقها متوقفاً بحذف بالغ عند بعد لشكل هو نفسه التتمة الدقيقة للسياق الزخرفي المنقطع . وان الفكرة في الفن الإسلامي هي خارج الشكل الزخرفي هندسي كان أو نباتي لان الفنان المسلم لم يقصد الشكل ذاته بل يعد هذا الشكل نوعاً من الوساطة لنقل الفكرة إلى خارجه وصولاً إلى المطلق ، لذلك أن القيمة الجمالية في الشكل خارجة عنه لا داخلة إليه ، فهو – أي الفنان المسلم – يعتبر الشكل أشبه بقناة لعبور الفكرة منه والى ما يصبو إليه للاقتراب من فكرة المطلق ، وعليه فان الجوهر وهو خارج العمل الفني ، والجمال ذاتية جزئية داخل بنيه العمل الفني ، وهنا تتأكد الذات الإلهية من خلال خروج فحوى النص إلى منطقة التعبير عن المطلق بدلالة التعبير من خلال شكل زخرفي تزييني . [2]

لقد ادخل الفنان المسلم الكلام بشكله الكتابي بوصفه عنصرا تزييني زخرفي في العمارة ، وخاصة النسيج والمنمنمات والخزف ، وليس الخط بالنسبة للفنان المسلم مجرد فن فحسب ، بل انه كذلك رديف الفنون التشكيلية الأخرى . وهكذا نجد أن هذا الشكل من الفن قد أرسى عميقاً جداً قواعد مبدأ ، جدير بان يعد بمثابة أحدى الحواضر في علم الجمال خصوصاً ، وقد عادت للفن التجريدي أهميته ومكانة ، إلا وهو الشكل الذي تقترب فيه الفنون التشكيلية من الموسيقى . [3]

إن أسس فن الخط هي الحروف العربية ذاتها والأضلاع الجمالية التي تحتويها ضمناً والتي سيتعلق الأمر بتوسيعها وتقنينها ، بتحديد نسبها الرياضية في اغلب الأحيان ، فالخط فن مادته الأساسية عربية ، وهو الفن الوحيد من بين الفنون التي أنتجتها الحضارة العربية الإسلامية الذي يمكن اعتباره جديد كل الجدة حتى عناصره الأولية وعربياً بصورة خاصة . [4] وعليه فإن نظام التصوير في الفن الإسلامي كان يحتوي على نوع من المزاوجة ما بين التشكيل الحروفي للجمل والكلمات وبين التشكيل الصوري للعناصر الآدمية والنباتية والحيوانية في المشاهد التصويرية .

يقوم الفن الإسلامي على فكرة فلسفية عقائدية سرمدية الله وفناء الكائنات في قوله تعالى : (وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ) [5] وعلى هذا فان ديمومة

---

* الارابيسك : زخرفة عربية ، تتكون من مجموعة من عناصر نباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة بصورة منتظمة وتتبع نظاما خاصا في تكوينها . (الباحث)

[1] عبد السادة عبد الصاحب فنجان الخزاعي : الرسم بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص29 .

[1] محمد جلوب جبر الكناني : التجريد في الرسم العراقي المعاصر ، مرجع سابق ، ص20 .

[2] الكسندر بابا دبولو : جماليات الرسم الإسلامي ، ت : علي اللواتي ، تونس ، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، 1972 ، ص 22- 23 .

[3] الكسندر بابا دبولو : التصوير في المخطوطات العربية ، ت : نهاد التكرلي ، مجلة فنون عربية ، ع1، مج 2 ، دار واسط للنشر ، 1982 ، ص 14 .

[1] سورة الرحمن ، الآية 27 .

كل شيء مرتبطة بمشيئة الله ، وهذه الديمومة المحددة ليست ثابتة ، فان كل شيء قابل للتحول كما في قوله تعالى : (إِلَيْهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً وَعْدَ اللَّهِ حَقّاً إِنَّهُ يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ) [1] ، وان ذلك التحول في الكون بكل موجوداته هو ضمان الاستمرارية واللانهائية والمتمثلة بأزلية الخالق .. وهذا ما انعكس على التصوير العربي ، من حيث الاشتغال على الخطوط والموضوعات التي تبدو متصفة بالاستمرارية واللاانقطاع . [2]

إن الفكر الإسلامي جاء ليشكل خلاصة للفكر الجمالي المجرد الذي الفته الفنون السابقة للإسلام وليس من أدل على ذلك هو أن الفكر العلمي الإسلامي سرع إلى تبني العلوم الرياضية والهندية واليونانية عن طريق النقل والترجمة في أولى خطواته نحو الحياة العلمية ، وقد أغرت براعته وإضافاته في هذه العلوم عن أولى إبداعاته في فن العمارة ، ومن دون شك فان مرجعيات كثيرة غذت الفكر الإسلامي رياضيا ، فقد سبق وان برع البابليون والمصريون القدماء في علوم الرياضة ، فضلاً على ذلك كان مفكرو الإسلام يكنون احتراماً كبيراً لكثير من فلاسفة اليونانيون الذين اقروا بالفكر الرياضي كسبيل لمعرفة حقيقة الله ، لذلك تفاعل الفكر الديني الإسلامي والفكر العلمي الرياضي في إبعاد كل ما هو تشبيهي في الفن الإسلامي ، وإنعاش وتوجيه تلك النزعة التجريدية المتأصلة في فنون أولى الأقوام التي اهتديت إلى الإسلام لتستمد وجودها من قوة الفهم المجرد لحقيقة الخالق ، وتجدد أنماطها وأساليبها لتجاهر بالإيمان ، وقد عبر هذا التوجيه التجريدي في الفن التصويري الإسلامي في أولى بداياته عندما استعان المسلمون بعدد من الصناع والفنانين الذين كانوا ينتسبون لأساليب فنية لأديان وحضارات مختلفة [3]

فيما يشير آخرون إلى أن التجريد في الفن الإسلامي يعتمد الأسس الآتية :-

1- الجانب الفطري في الطبيعة الإنسانية .
2- الانقياد للتعاليم الإلهية (الإرادة التشريعية) .
3- الموازنة والوسطية بين الجانب الروحي والمادي . اعتماد الفكر القرآني بما يشير من الصفات الوحدانية المجردة للخالق تعالى .

هذه الأسس ركزت مفهوم التجريد الخالص في الفن الإسلامي اعتماداً على التهيئة المسبقة للعقلية الإنسانية لإدراك المجردات بالمفاهيم والأشكال وفقاً للاعتقادات القائمة على الفكر التوحيدي . [4]

أما (الكسندر بابا دبولو) فقد قدم نظرية حول الرسم في الإسلام خلاصتها أن الأحاديث النبوية الشريفة المحرمة أو الناهية عن تصوير الكائنات الحية لم تؤد إلى تخلق التصوير التشبيهي ، أو سقوطه في الهامشية كما يضن عادة ، بل على العكس ، كان لها فضل في تطوير فن التصوير الإسلامي على نحو متفرد لا يتعارض معها

---

[2] سورة يونس ، الآية 4 .
[3] إيناس حسني : اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة ، مرجع سابق ، ص 59 .
[4] الكسندر بابا دبولو : جماليات الرسم الإسلامي ، مرجع سابق ، ص 29 .
[1] للمزيد ينظر حيدر عبد الأمير رشيد الخزعلي : حوار الفنون بين المسيحية والإسلام ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2007 . ص 166 وما سبقها من صفحات .

وذلك عن طريق اعتماد الفنان المسلم على وسائل تقنية وأسلوبية تبتعد بالعمل الفني عن النقل والواقعي للمرئيات ، ومن هذه الوسائل التقنية والأسلوبية مثلاً ، تجنب خداع النظر والمنظور وعدم استعمال الظلال والأضواء وافتعال عناصر مستحيلة أو وهمية ، وكذلك استعمال الألوان بطريقة غير معقولة واقعياً ، كتصوير حصان بلون وردي أو ازرق ، ويجمع الكاتب تلك الوسائل جميعاً تحت ما يسميه بـ(مبدأ الاستحالة) الذي يسمح للمصور المسلم أن يثبت صدق نيته في انه لا يرمي إلى التشبيه بالله تعالى ومحاكاة مخلوقاته الحية . [1]

وعليه يمكن القول بان السمة البارزة في نظام التصوير الإسلامي هي التجريد الحاصل من خلال اختزال وتحوير العناصر الواقعية ابتعاداً عن التشبيه والمطابقة الايقونية للصور الواقعية ، وهذا الأمر قاد التصوير الإسلامي على سطوح الخزفيات نحو الترميز بفعل تركيب المفردات والعناصر على نحو تجريدي يشير بالنهاية إلى موضوعة معينة من الواقع العقائدي أو الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي أو الفني للمجتمع الإسلامي .

---

[2] علي اللواتي : خواطر حول الوحدة الجمالية لتراث الفن الإسلامي ، مجلة فكر ، ع7 ، الشركة التونسية لفنون الرسم ، 1983 ، ص42- 43 .

ـ الأدوار الحضارية الفن الإسلامي

تقدمة

هنالك ثلاثة شروط لابد أن تتوفر من اجل نمو أي حضارة ذات هوية فنية مميزة ومن اجل تطويرها وهي : ـ

المدة الزمنية الكافية ، الاستقرار السياسي ، والأرضية الفنية .

ويخص الشرط الأول عامل الوقت والزمن وهو شرط مهم لأنه يعطي الناس فرصة كافية للتأقلم وفق أوضاع حكم جديد ووفق طريقة الحياة التي نتجت عن ذلك الحكم ، أما شرط الاستقرار السياسي فاعني أوقات السلم أي الرخاء والرفاهية ، فالاستقرار في هذا الوقت – وقت السلم – يعطي الناس الزمن الكافي للانشغال ببناء بلدهم وتعميره فيشيدون القصور والبيوت الجميلة ويشعرون بحاجة إلى قطع فنية تزين تلك القصور والمساكن ، كي يستمعوا بالفن والجمال الذي صنعه لهم الفنانون والحرفيون ، أما الشرط الثالث فهو الأرضية الفنية ، وهو ضروري جدا لاسيما للفنان أو الحرفي إذ تشكل الأساس الذي يتم بموجبه الابتكار والتحسين لأعماله الفنية ، وتشمل أيضاً ثقافة الفنان ومهاراته في حقل اختصاصه الفني أو الحرفي . [1]

لذلك نجد الحضارات الفنية الإسلامية قد مرت بادوار أو عصور سياسية مختلفة بدأت بعصر الخلافة الأموية ثم العصر العباسي كما تكونت خلافات إسلامية مستقلة في الأندلس ومصر وإيران وتركيا ، وفي دراستنا الحالية لموضوعة البحث سنتكلم عن الحضارات الفنية الإسلامية الثلاثة الأولى مما سبق . [2]

الحضارة الأموية : ـ

على مدى قرن من الزمان تأسست العاصمة الجديدة للإسلام في دمشق ، وفي هذه الرقعة بالذات حدث التطور الأبكر للفن الذي يحق تسميته بالإسلامي ، أن أول طور له اتخذ اسمه من أول دولة في الإسلام هي الدولة الأموية التي احتضنته ، وقد استمر حتى عام (750) هـ حين انتقلت العاصمة إلى بغداد عاصمة الدولة العباسية . [3]

ففي ميدان العمارة وتحديداً في فن الحفر في الحجر والرخام والجص فقد قام الأمويون بتزين واجهات المباني وبالأخص القصور التي شيدوها في بادية الشام بهذا الفن _ التصوير _ ومن أبدعها النماذج الحجرية المحفورة في واجهة (قصر المشتى) الذي يعود إلى الوليد الثاني بين عامي (125 – 126 هـ) (743 –

---

[1] وجدان علي بن نايف : الأمويون العباسيون الأندلسيون ، مرجع سابق ، ص 10-11 .

[2] نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، مرجع سابق ، ص 16 .

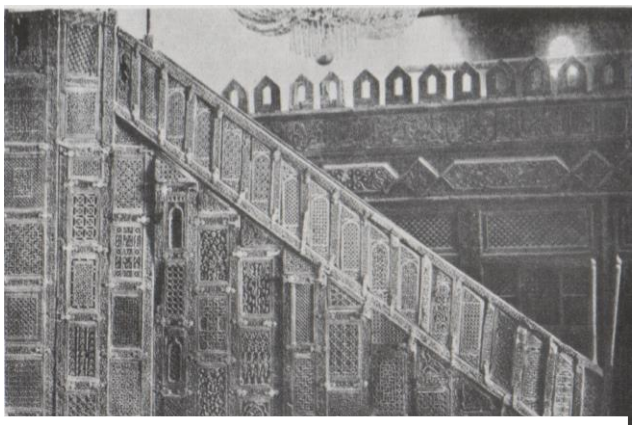
[1] ديفد تالبوت راميس : الفن الإسلامي ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2008 ، ص10 .

744 م) ، ولهذا القصر أهمية كبيرة من الناحية الفنية تعود إلى روعة الزخارف التي تحلي واجهته . [1] شكل (1) .

شكل (1) قصر المشتى ، قطعة مأخوذة من شمال الواجهة

فيما سخر [illegible] ود الجمالية لتزويق المساحات والسطوح ، وكانت فتحات الشبابيك في الجامع الأموي أول أعمال الرقش العربي الهندسي المتداخلة الواحدة بالأخرى ، وقد حفرت من الرخام وتخدم غرضاً عملياً ، إذ عندما يدخل منها الضوء يدخل مخففاً وقد انكسرت حدته ، بينما منظرها لا ينم عن الناحية الجمالية من اجل الوصول إلى نتيجة عملية هي ميزة رئيسة للعمارة الإسلامية قلما تمتاز بها عمارة أخرى . [2]

فيما تميزت أعمال الخشب من خلال المنبر الذي يقام بجانب المحراب الجامع وقد بدا صفه من جانبين مثلثين من الخشب بينهما سلم ضيق له درئية ومدخل ثم أضيفت له ظلة تتوجه ورغم ما به من بعض حشوات ذات موضوعات نباتية تبدو كل مساحة على حدة قد شكل تشابكها النباتي رسماً هندسياً مبتكراً غاية في الروعة . [3] شكل (2) .

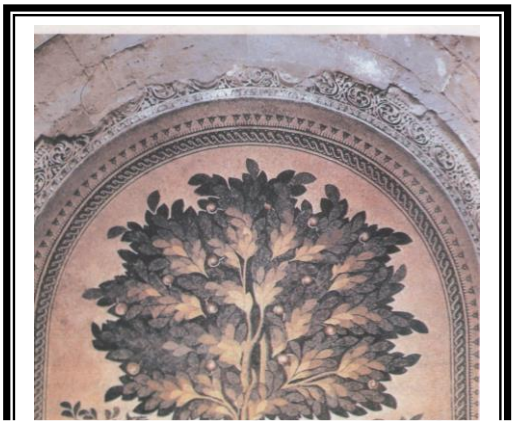


شكل (2) منبر الجامع بقيروان

[2] للمزيد ينظر (عبد ا
[1] وجدان علي بن نايف
[2] ارنست كونل : الفن

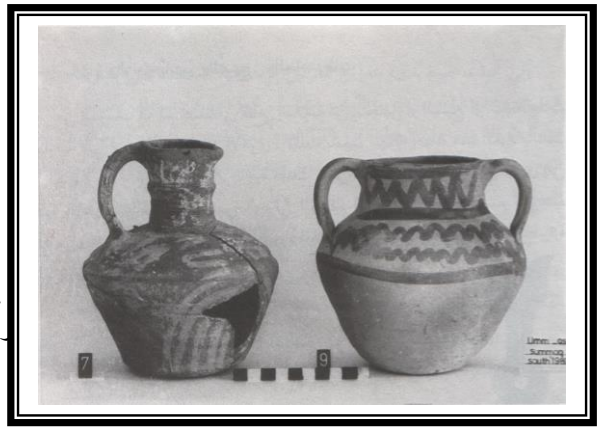
. (66

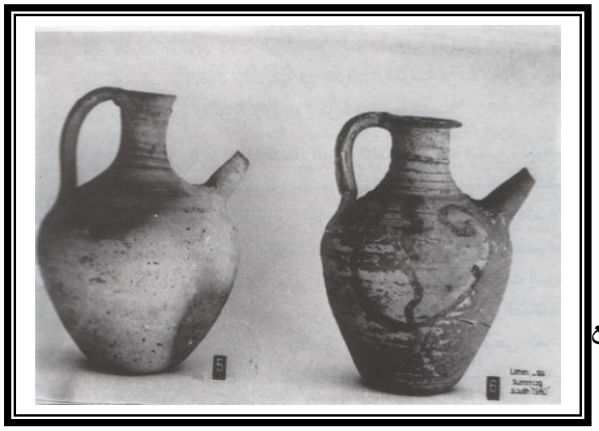
وقد مثلت أعمال الفسيفساء حالة إبداعية متميزة في العصر الأموي ، ففيها من الفتية والمتعة والجمال الكافيين في تكويناتها ما تجاوز إلى حد بعيد أي أعمال مماثلة للفن الروماني والإغريقي والبيزنطي الموجود حالياً وهي بلا ريب لا تشكل فقط احد أعظم مآثر الفن الإسلامي باجمعه بل كذلك احد أبدع الزخارف الفسيفسائية المعروفة في العالم ، أنها في تقنيتها تفوق أي عمل آخر . [1] شكل (3) .



شكل (3) لوحة الفسيفساء من خربة
المفجر - أريحا

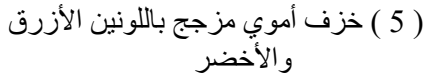
كذلك مثلت صنا[illegible]قية في العصر الأموي إذ جاء الحرفي المسلم ومعه تجربة عريقة في معالجة الطين مكنته من الإبداع والابتكار وكانت الأدوات الفخارية في العهد الأموي تصنع من اجل الاستعمال اليومي مثل تخزين الطعام ونقل الماء أو استعمالها على مائدة الطعام ، وكانت تزجج بلون واحد أما الأزرق أو الأخضر ولم تضف إليها الألوان الأخرى من اجل الزينة إلا في عهد لاحق ، والقطع الوحيدة من الفخار الأموي التي وجدت نوعان ، الأولى قطع غير مزججة وقد صنعت من اجل الاستخدام المنزلي شكل (4) ، والثانية جرار كبيرة مصقولة ومزججة أما باللون الأزرق أو الأخضر شكل (5) ، وتستعمل لتخزين المواد الغذائية والماء وقد وجدت أحدى هذه القطع وعليها نقش كتابي بالخط الكوفي إذ يعتقد أنها أول القطع التي استخدم فيها الخط العربي من اجل الزخرفة وتشكل بداية استعمال الكتابة على القطع الصغيرة لغايات التزويق . [2]





رجع .

شكل (4) فخار أموي غير مزجج



شكل (5) خزف أموي مزجج باللونين الأزرق والأخضر

الحضارة العباسية : ـ

تعد مدة العصر العباسي مرحلة الانطلاق الإبداعية التعبيرية المتحررة إذ شكلت النتاجات الفنية نقلة نوعية نتيجة لتطور الأساسي المادي لحياة المجتمع والاحتكاك الواسع والطويل بالحضارات والثقافات الأخرى . [1]

والعصر العباسي يعد أول مرحلة واضحة في تاريخ الفن الإسلامي ، اخذ الكثير من أصوله عن الفن الساساني ، كما أن الحفريات التي أجريت بمدينة سامراء التي كانت عاصمة الخلافة بين عامي (222هـ – 276هـ) (836م – 889م) ، كان لها الفضل في الكشف عن منجزات هذا العصر الذي بلغ أوج عضمته في القرن الثالث الهجري (9 م) وظهر أثره في الإنتاج الفني في مختلف الأقطار الإسلامية في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (9 -10 م) . [2]

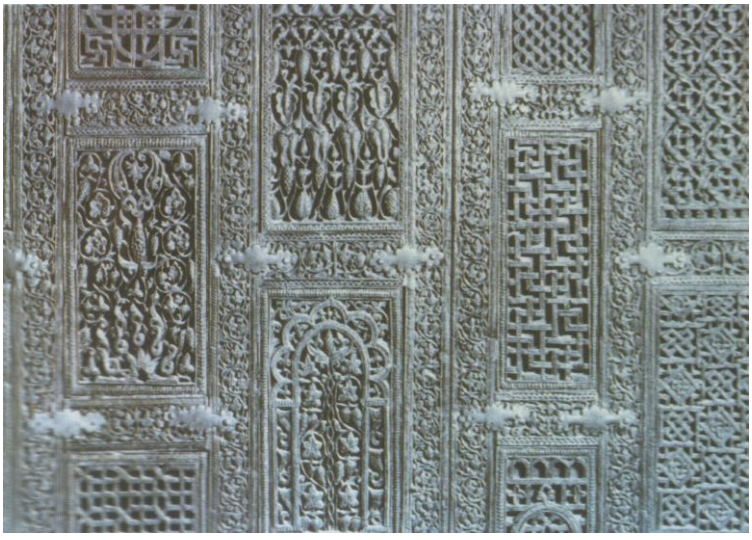
---

[2] عائدون عبد القادر الانقر : تقنية الخزف العراقي المعاصر ، رسالة الماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص 29 .

[1] للمزيد ينظر (نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، مرجع سابق ، ص41 . وأيضا ارنست كونل : الفن الإسلامي ، مرجع سابق ، 31 و 33 . وأيضا زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، مرجع سابق ، ص 54) .

لقد أصبح للعمارة في العصر العباسي طابع عربي متميز يختلف كل الاختلاف عن العمارة التي كانت سائدة في العصر الأموي ، فقد هضمت العناصر المعمارية التي كانت سائدة في ذلك العصر – العصر الأموي – والتي اعتمد فيها الفنان المسلم إلى درجة كبيرة على ما كان معروفاً في سوريا والعراق ومصر وغيرها من الأقاليم المحررة ، ثم طور الفنان المسلم تلك العناصر المعمارية وأضافوا إليها الجديد ، فظهر فن معماري عباسي خالص لا يمت إلى العمارة السورية القديمة والعراقية القديمة وغيرها إلا من بعيد . [1]

كذلك ازدهرت أعمال الحفر على الخشب في ذلك العصر _ العباسي _ ولعل أنفس قطع الخشب المحفورة المكتشفة تعود إلى عهد الخليفة هارون الرشيد وأهمها منبر جامع القيروان في تونس شكل (7) وقد زخرفت حسب الطراز العباسي واستعملت فيه أشكال أغصان داليه العنب المتداخلة وعليها أوراقها ومعها أكواز الصنوبر بدلاً من عناقيد العنب ، ويعد منبر جامع القيروان تحفة نادرة لمدرسة بغداد في فن الحفر على الخشب وتدل الزخارف على براعة فائقة في تنفيذ التفاصيل الدقيقة على السطوح النافرة و التضاريس المختلفة . [2]



[1] عبد العزيز حميد

[2] وجدان علي بن نا

شكل (7) تفصيل لمنبر القيروان بتونس

وقد ازدهر ، مجموعة كبيرة من أوائل التصاوير* ثم يثبت إنها كانت مقبولة يوم إذن وغير معترض عليها ، ذلك أن بعض المصادر تحدثت عن مواضيع مألوفة لدينا من خلال الأبنية الأثرية المتبقية ، وفي حالات أخرى تكون هذه الإشارات هي الدلائل الوحيدة على وجود طراز خاص للتصوير . [1]

كذلك تميز العصر العباسي بانبثاق أسلوب خاص للتصوير سمي بمدرسة بغداد للتصوير والتي امتازت بتصوير الطبيعة بشكل رمزي ، وذلك برسم شجرة واحدة أو اثنتين ، بينما عالجت تصوير الأقمشة والثياب بطريقة زخرفية بحته فغطتها بأشكال نباتية كسعف النخيل ولونتها بألوان صارخة مثل الأصفر والأحمر والأزرق والأخضر والأرجواني والذهبي ، أما القصص الشعبية المصورة فوصفت سير الأبطال الشعبيين كأبو زيد والحارث في مقامات الحريري وقصص كليلة ودمنه ، واتبع مصورو هذين الكتابين مدرسة بغداد وبلغت تصاويرهم ذروة الإبداع والإتقان والجودة ولا شك أنها تعبر عن عادات وتقاليد الناس وطريقة معيشتهم لاسيما مقامات الحريري التي قام بتصويرها (يحيى بن محمود الواسطي) أشهر مصوري العصر العباسي ، وتمتاز صوره بالبساطة في التعبير مع إبراز السمات العربية على وجوه الأشخاص وعلى زخرفة الملابس وبتوازن في التصاميم وتوزيع الكتل والمساحات . [2] شكل (8) ، شكل (9) .

شكل (8) صورة من مقامات الحريري
تصوير الواسطي تمثل حي شعبي

شكل (9) صورة من مخطوطة كليلة ودمنة
حسب مدرسة بغداد

* اء صورة كنيسية ورهبانها وقائد صلاتهم المسائية وقد تحدث الشاعر المتنبي وهو في القرن العاشر عن خيمة زخارفها مرسومة أو منسوجة في الغالب فهو يضيف منظراً بريئاً فيه مجاميع من الحيوانات الوديعة والمفترسة ويظهر فيه ملك بيزنطة مع قادته ساجدين أمام الحاكم وهو سيف الدولة الحمداني ، ويذكر أيضا أن ستائر القصر العباسي في بغداد والتي قدرت بنحو ثمانية وثلاثون ألف ستارة منها اثني عشر ألفاً وخمسمائة ستارة مطرزة بصور فيلة وخيول وجمال واسود وطيور وأواني الشراب ، تم تطريزها بخيوط من الذهب والفضة . للمزيد ينظر (رتشارد اتنغهاوزن : فن التصوير عند العرب ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1974 ، ص 41 . و وجدان علي بن نايف : الأمويون العباسيون الأندلسيون ، مرجع سابق ، ص 91) .

[1] رتشارد اتنغهاوزن : فن التصوير عند العرب ، مرجع سابق ، ص 41 .

[1] وجدان علي بن نايف : الأمويون العباسيون الأندلسيون ، مرجع سابق ، ص28 و 31 .

فيما تميزت صناعة الخزف قبيل تشيد مدينة سامراء فقد أظهرت الحفريات الكبيرة التي تمت في خرائب تلك المدينة عند اكتشاف ضروب مختلفة من الخزف الجميل التي لم يعرفها العالم من قبل ، ومن أهم تلك الأنواع الجديدة في الخزف نوع من الجرار الكبيرة المزينة بالزخارف الهندسية والنباتية أو الآدمية والحيوانية ، وذلك قبل وضعها بالفرن وتعريضها للحرق فتصبح تلك الأشرطة الزخرفية جزءاً من الإناء ، ويسمى اختصاصيين الخزف هذا الضرب من الجرار بخزف (الباربوتين*) . [1] شكل (10 ، 11) .

شكل (10) حب فخاري باربوتين

شكل (11) حب فخاري باربوتين

الحضارة الأندلسية * : -

كانت اسبانيا عندما فتحها المسلمون في أوائل القرن الثامن للميلاد لا تختف عن بقية بلاد غرب أوربا في ذلك الوقت من حيث انتشار الجهل والتأخر والفوضى بسبب النزاع الاجتماعي والانحلال الداخلي والفتن الطائفية ، ولكن المسلمون بعد أن فتحوها نقلوها إلى مرحلة استقرار وإنشاء ، فاتجهوا نحو إحياء الأرض الميتة وتعمير المدن الخربة وتنشيط التجارة الراكدة وإنعاش الصناعة المتأخرة ، حتى أصبحت الأندلس في ظل خلافة قرطبة أغنى الأقطار الأوربية وأكثرها ازدحاماً بالسكان . [2]

وانصرف المسلمون نحو الآداب والعلوم والفنون ، وكانت للعمارة الأندلسية في كل مراحلها ابتدءاً من مسجد قرطبة في القرن الثاني الهجري الثامن الميلادي وانتهاءاً بقصور الحمراء في القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي ، وهو القدرة على الجمع بين الناحية الجمالية والناحية العلمية في البناء وقد بدا تطور فن الزخرف منذ المراحل الأولى للحكم الإسلامي ولازم تطور الميزات العمرانية ،

---

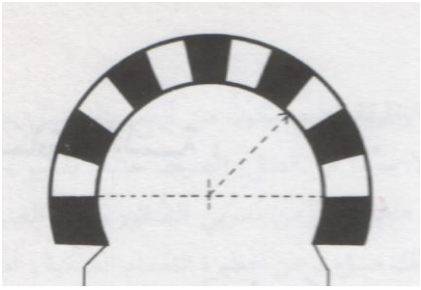
* الباربوتين : وهو جرة كبيرة مزخرفة وغير مزخرفة ، تسمى بالباربوتين وتعني الزخارف البارزة ، وجدت في سامراء ، الموصل ، سنجار ، دمشق ، إيران . (الباحث) .

[1] عبد العزيز حميد وصلاح العبيدي : الفنون العربية الإسلامية ، مرجع سابق ، ص 160 .

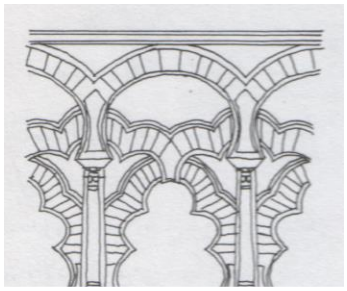
* الحضارة الأندلسية : - سميت بهذا الاسم نسبة إلى الأندلس التي كانت عاصمة الدولة الأموية التي أسسها عبد الرحمن حفيد هشام بن عبد الملك في عام (139 – 756 م) .

[2] جوستاف جرونيبام : حضارة الإسلام ، ت : عبد العزيز جاويد ، القاهرة ، 1956 ، ص 81 – 82 .

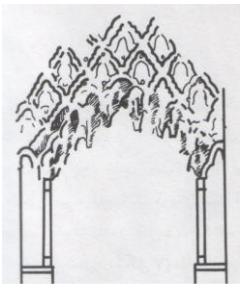
فقوس حدوه الفرس أو القوس الحدوي شكل (12) الذي وصل قرطبة من الشام عن طريق مصر وأفريقيا بلغ ذروة الكمال في التصميم والأداء الوظيفي وتفرع منه القوس المفصص والمتشابك والعقد المقرنص والعقد المتراكبة وقوس مكسورة أو القوس الحدوي المدبب والقوس المضغوط ، الأشكال (13 ، 14 ، 15 ، 16) وضعت كلها وسط أطار من الرقش النباتي والهندسي يحيطه حزام الخط الكوفي والنسخ الأندلسي ليزيده بهاءأ ورونقاً ، كما ظهرت القبة المضلعة والمرفوعة على العقد النجمية وانتقلت من الأندلس إلى العمارة القوطية مع تأثيرات أخرى كثيرة .[1]



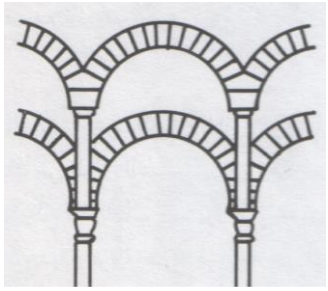
شكل (12) القوس الحدوي



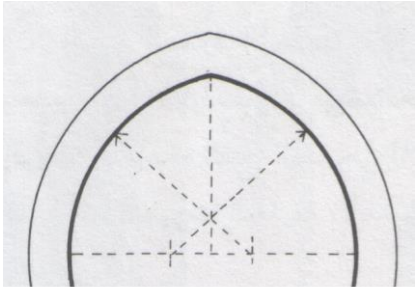
شكل (13) قوس مفصص متشابك



شكل (14) عقد مقرنص



شكل (15) قوسين متراكبين



شكل (16) قوس مكسورة

والمستخدم الأندلسيون طريقة زخرفة الجدران بالنحت على الحجر والجص ، ومن أحسن أمثلة أساليب النحت على الحجر لوحتان رخاميتان أقامهما الخليفة (الحكم) على جانبي محراب مسجد قرطبة ، ويلاحظ في زخارف هذه الألواح تفريعات النبات الدقيقة التي تكون من نبات الاكانتاس مع تفرعات المراوح النخيلية وشجرة الحياة شكل (17) كما يظهر بها ميل الفنان المسلم إلى إزالة المادة وذلك بتغطية السطوح بالزخارف المزدحمة وعدم ترك مساحات خالية وهذا من أهم

[1] وجدان علي بن نايف : الأمويون ، العباسيون ، الأندلسيون ، مرجع سابق ، ص 180 .

مميزات الفن الإسلامي ، ويتكرر ظهور هذا الأسلوب في زخارف الجص التي عثر عليها في قصر الزهراء وفي زخارف الفسيفساء التي تغطي محراب المسجد . [1]

شكل (17) لوحة رخامية منقوشة بزخارف نباتية بجوار محراب جامع قرطبة الأموي

وكما هو مألوف في العالم الإسلامي نزعته إلى الإلهية فقد حضيت صناعة الأقمشة بالأفضلية في اسبانيا حيث نمت وترعرعت في أعقاب الفتح الإسلامي مباشرة ، كانت الأندلس أهم مراكز للإنتاج ويشار إلى إنها كانت تحتوي ثماني مئة نول [2] كذلك ازدهرت صناعة المعادن في الأندلس بجميع أشكالها ، واشتهرت كل من طليطلة واشبيلية بصناعة السيوف والخناجر والإسطرلاب * . [3] شكل (18)

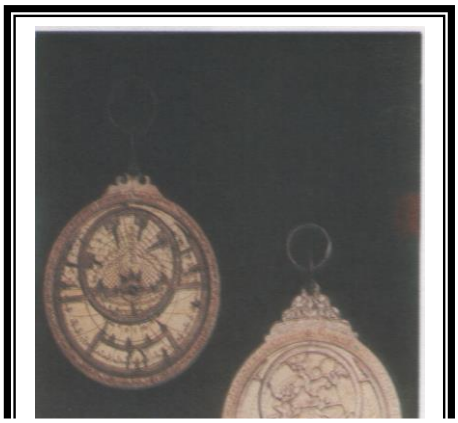
---

[1] نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، مرجع سابق ، ص 77 .

[1] ديفد تالبوت رايس : الفن الإسلامي ، مرجع سابق ، ص 101 .

* الإسطرلاب :- وهي آلة ابتكرها اليونانيون وورث العرب تقنية صنعها ، فحسنوها وطوروها ، وحققوا بها انجازات علمية كبيرة في القرن الرابع الهجري – العاشر الميلادي ، ومنها قياس محيط الأرض بدقة وصلت إلى 3,6 ،ووضع جداول فلكية لحركة الكواكب وتحديد شكل مساراتها ، وقد اتخذ المسلمون لحل مسائل الفلك والتنجيم ، واستخدموها بدل البوصلة في الملاحة ، وإيجاد المساحة ، وتحديد ميقات النهار والليل ، والتنبؤ بالفصول ، وتمثل الكرة السماوية على الإسطرلاب سطحاً مستوياً وذلك بواسطة عملية رياضية تفرق بالإسقاط المجسم تماماً مثلما تمثل خريطة مستوية الكرة الأرضية ، وهذا وقد انتقل الإسطرلاب إلى أوربا عن طريق الأندلس .

[2] وجدان علي بن نايف : الأمويون العباسيون الأندلسيون ، مرجع سابق ، ص 220 .



شكل (18) إسطرلاب أندلسي

فيما تميزت أنوا[illegible]بزخرفتها المشتملة على طيور وكتابات وأشكال من الأزهار المرسومة باللون الأخضر والأزرق والبني الداكن ووجد بمدينة الزهراء على بقايا من قطع الخزف ذو البريق المعدني ، وأنتج الخزافون الأندلسيون أيضا أنواعاً جيدة من أغطية الآبار والازيار وزينوها بالزخاف المختومة والمصنوعة من القوالب ، وطلي هذا النوع بطلاء اخضر أو ترك دون طلاء ، كما أنتج الخزاف الأندلسي نوع من الخزف ذو زخاف مرسومة بالأخضر والبني أو الأرجواني الفاتح على الأرضية البيضاء خزف ذا زخارف برسوم محورة لحيوانات وطيور وأشكال آدمية ، فيما اشتهرت مدن الأندلس بإنتاج الأواني والبلاطات والسلاطين ذات الرسوم الجميلة بالبريق المعدني ذي اللون الذهبي أو الذهبي والأزرق ، ومن أبدع القطع المعروفة تلك الأواني البيضاوية الشكل ذات المقابض التي تشبه الأجنحة والتي تعرف باسم قدور الحمراء ، ترجع إلى القرن الرابع عشر وتشمل رسوماتها على كتابات كوفية وزخارف نباتية وحيوانات محورة . [1]

ج . الخصائص العامة لأشكال المشاهد التصويرية في الفن الإسلامي

1. النظام* :_ إن من أهم خصائص الأشكال في الفن الإسلامي وجود نظام ونسق موحد لقواعد التشكيل في كل الأقاليم الإسلامية ولعدة عصور ، وهذا النظام والنسق لا يظهر في الأشكال فحسب وإنما من خلال علاقات ومبادئ وقواعد التكوين التي تستند إلى عدة ظواهر ، كاستخدام وحدة متكررة ، وإمكانية وقابلية التكرار ، وثبات الشكل ، وتنوع التزيين ، وعلاقة الجزء بالكل ، من خلال مبادئ التدرج والحدود والفواصل واعتماد الهندسة في التشكيل والتكوين ، والتعبير اللامجازي عن اللانهائية ، واعتماد عدة أساليب

---

[1] م. س ديماند : الفنون الإسلامية ، مرجع سابق ، ص 227 – 228 .

* النظام : يحتفظ لفظ النظام بالدلالة على مجموعة العناصر المكونة للكل المنظم والذي يتخذ من جراء ذلك هيأة ثابتة . فحاصل الترتيب يسمى نظاما ، وفعل الترتيب يسمى تنظيما . (معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، الإنماء العربي ، مج1، ط1، 1986، ص814) .

لمعالجات فنية ، كالانسجام والتناسق ، والتماثل والتضاد في اللون والملمس .(1)

إن هذه المظاهر فسرها البعض تبعاً لروحية العقيدة الإسلامية وعدّ آخرون اللغة والدين هما العاملين الموحدين للنظام المستخدم في العمارة الإسلامية ، إن كل النظم السابقة الذكر هي نظم فطرية ترتبط بطبيعة خلقة الإنسان فهي تحقق الراحة والاستقرار ، وقد عدت إحدى مبادئ نظام الإدراك البصري في البحوث النفسية الحديثة .

2. الهندسة والتناسب : - وهما ظاهرتان واضحتان في الفن الإسلامي ، ويرى (الفارابي) أن وجه المربع وأجزاء الدائرة تخدم كمقياس لفن العمارة ، والأخيرة تستند إلى معرفة العلوم الرياضية ، وأنواع الحيل وأنواع الأشكال الهندسية ... فهناك أربعة نظم للنسب يستطيع أن يخلطها حسب الحاجة وواحد هو المسيطر المربع واشتقاقاته ، ونصف المربع واشتقاقاته (المستطيل) ، والمثلث واشتقاقاته . وان كل نظام يبنى على عدد ويتطور من خلال تجزئة هذا العدد تبعاً لمبادئ هندسية ، ويقارن هذا النظام بالمقياس في الموسيقى . أن النظام الهندسي في الفنون الإسلامية خلق تكراراً يختلف عن التكرار الغربي فهو ناتج من التناسب والتجانس في كل الأجزاء ، إذ حث القران الكريم على الاهتمام بالحساب والعدد كما جسدت ذلك طقوس العبادات الإسلامية ،(هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاء وَالْقَمَرَ نُوراً وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُواْ عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ مَا خَلَقَ اللّهُ ذَلِكَ إِلاَّ بِالْحَقِّ يُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ)[1] فهي قائمة على مبدأ التكرار والأعداد ومضاعفاتها وتجزئتها ، كما حثت السنة النبوية الشريفة على إتقان العمل مما دفع إلى التوجيهات العلمية والحسابية وبذلك حقق الفن الإسلامي توازناً بين العلم والفن ، فالأشكال الهندسية والنسب المتأثرة بمقياس الإنسان تحمل قيماً بصرية شكلية وجمالية ، حيث يتم التحول بعد استيفاء جانب المعنى إلى العناية بالشكل وجمالياته مم يكسبه استقلالية في الشكل حيث يصبح نظاماً منفصلا يمكن تشكيله وفق نظم ثانوية ووفق الأعراف السائدة في الزمان والمكان [2](كل وأجزاء وعلاقة بين الأجزاء) .

إن الفنان المسلم عدّالمربع هو الشكل المسطح الأساسي للتناسق والتناسب ، لأنه يحقق علاقات متوازنة ومتكاملة ، مستقرة وبسيطة ، بين أجزائه مستوحياً ذلك من جوهر العقيدة الإسلامية التي تعتمد البساطة والتوازن والاستقرار ، على هذا الأساس فقد اعتمدت بين طول ضلع المربع ووتره وهي (1 : 2) كقاعدة أساس لعلاقات التناسق بين الأبعاد . [1]

---

(1) عبد العال عبد السلام ، درس الابستملوجيا أو نظرية المعرفة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، 1986 ، ص21 ، و هربرت ريد ، الفن والصناعة ، ت : فتح الباب عبد الحليم ، القاهرة ، 1986 ، ص8.

[1] سورة يونس ، آية (5) .

[2] Erns Grube ,and others : Architectur of Islamic Word : William Morrow of Company . Inc : New York , 1978 , p.169 .

3. المماثلة بالتعبير الجمالي : - من خصائص أشكال الفن الإسلامي بعض التعبيرات الجمالية المستمدة من مفاهيم الأعجاز اللغوي والأدبي للقران الكريم التي أمكن مماثلتها مع قواعد التشكيل حيث يتميز الفن الإبداعي بالقدرة على المماثلة كون أصل العلوم العقلية والنظرية اعتبار لشيء بمثله أي تقدير شيء على مثال شيء آخر وتسويته به الذي يطلق عليه لغة القياس وهو أساس الفعل العقلي والذهني ، وهو استخراج العلاقات موجودة أصلاً بصورة كامنة لقوله تعالى : (وَ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ تِبْيَاناً لِّكُلِّ شَيْءٍ) [1] ، وقد آلت بعض المصادر لتسميتها بمنظومة التعبير الجمالي ، ومن تلك المماثلات الأتي : _

أ . الإيقاعية : عملية تكرار العناصر أو احدها في العمل الفني وفق تواتر معين يثير الإحساس بتتابع الأنغام في أوقات محددة ، وقد تمظهر الإيقاع في الفن الإسلامي من خلال العلاقات اللونية ، العلاقات الفضائية ، العلاقات البنائية الداخلية ، في التراكيب ذاتها في الزخرفة والحرف العربي ، التي نلخصها في بناء الأشياء أي انه لا تتأصل في العناصر وأنما في البنى . [2]

ب . التشاكل : _ هي أحدى خصائص البلاغة في القران الكريم ، أي وجود لغة مشاكله ومقاربة كمعنى عام أو خاص رابط ، عقلي أو حسي ، أو خيالي أو غير ذلك ، وارتباط بعضها ببعض ، وتتم بلاغياً بعلاقة التناسب والتضاد ، والتخلص والاستطراد ، فالتناسب يربط التكوين ككل بنظام هندسي أو تناسب جمالي بين العناصر والأشكال ، ثم بينها والتكوين ككل ، كما يتسم الفن الإسلامي باستخدام التضاد داخل الإطار العام للوحدة والانسجام حيث اعتمد التضاد كأسلوب للتوحيد وكجامع وهمي وحكمة التشويق ، التضاد باللون والملمس والضوء والظل والتضاد بالفضاء والصلادة ، بالمركزية والمحورية بالداخل والخارج ، كما تميزت المعالجات السطحية بالتنوع وتعدد الأساليب حيث يتم الانتقال من أسلوب إلى أخر ومن سطح إلى أخر ومن شكل إلى أخر ، كما استخدم عنصر الغريب والمبهم

للتشويق أيضا ولإعطاء أهمية بصرية وجمالية خاصة ، وإبراز قدرة المسلمين على الإبداع والابتكار [1] .

ج . تأطير التكوينات والأشكال (مشاهد السطح)* : _ في معظم الفنون الإسلامية نجد أن هنالك قواعد أساس وعناصر ثانوية أخرى تفصيلية أكثر تعقيداً ، فالعناصر

---

[2] شيرن إحسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، 1985 ، ص136 .

[1] سورة النحل ، آية (89) .

[2] ترنس هوكز : البنيوية وعلم الاشارة ، ت : محمد الماشطة ، دار الشون الثقافية العامة ، بغداد ،1986 ، ص5 .

[1] خالد حسين : جماليات التناص والاختلاف ، مجلة المدى ، العدد 28 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، 2000 ، ص23 .

* مشاهد السطح : هي التمظهر العياني للوحدات البصرية على سطح الجسم الخزفي، في سياق بصري مترابط لعناصر التكوين الجمالي المنتظمة إنشائياً وفق أسسهُوسماته الفنية والمتحققة إجرائياً بفضل الوسائل التقنية الخاصة بالتشكيل الخزفي، يمكن الكشف عنها وتحليلها بالمشاهدة والمعاينة البصرية، كوحدة موضوعية شاملة ضمن نظام شكلي أسهمت عدة عوامل مؤثرة في بلورة الصيغة النهائية له . (نضال عبد الخالق عبد الله : مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2003 ، ص9) .

الأساس تعبر عن هيكل التكوين ويتداخل معها النظام الثانوي ، حتى يبدو أحيانا كقشرة مغطاة بزخاف وعناصر تزينيه متنوعة ، فالسطوح في الفنون الإسلامية تتسم بالشفافية ومجازياً السطح ** أشبه ما يكون بنسيج مغطى واجهة معينة حيث تتقلص تلك السطوح إلى اطر وستائر مغلقة بما يشبه السجاد ، فالسطح يقسم إلى أجزاء محاطة بأطر ، وهذه الشبكة تؤشر العناصر الأساسية لثيمة السطح وتؤطر بحزام أفقي وشاقولي ، وتشكل خطوط الأطر شبكة أساس تحتوي أطراً ووحدات اصغر ومشاهداً محدودة ، وانساقاً وزخارف باستخدام الملمس واللون ، والتي تعطي الحياة والحركة لمشاهد التصوير بتباين الضوء والظل منتجة تشكيلاً دايناميا حياً .

** السطح في اللغة : السطح هو ظهر البيت إذا كان مستوياً والمعروف إن السطح هو من كل شيء أعلاه . (ينظر : نديم وأسامة مرعشلي : الصحاح في اللغة والعلوم ، ط1 ، بيروت ، دار الحضارة العربية ، 1974، ص69 ، و عبد الأمير الاعسم : المصطلح الفلسفي عند العرب ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988، ص254) .

المبحث الثاني
الخزف الإسلامي – تقنياته وأساليبه الفنية ومراحل التطور

أ . تقنيات تنفيذ المشاهد التصويرية على السطوح الخزفية
تقدمة

تعتمد حرفة الفخار على تشكيل الطين في هيأة مشغولات نفعية ثم حرقها ، وتعد هذه الحرفة من أقدم الحرف إذ يؤكد بعض المراجع إلى أن حرفة الفخار ترجع إلى ما يقارب سبعة آلاف سنة قبل الميلاد ، فيما يذهب الآخر إلى أنها ظهرت قبل ذلك بكثير ، وقد انتشرت تقنية الفخار في معظم بلدان الشرق الأوسط القديم ، إذ كانت أشكال تلك المشغولات تكاد تكون بدائية وبسيطة جداً كما أنها مصنوعة من طين خشن لخلطة الرمل والحصى ، ليقاوم عمليات التجفيف والحرق البدائية ، أما لون تلك المشغولات بعد الحرق فقد كان غير متجانس وذلك لملامسة بعض أجزاء الأشكال للوقود الخشبي أثناء الحرق ، الأمر الذي كان يلطخها باللون الأسود في بعض الأجزاء .[1]

ومع تطور هذه الصناعة بعد حقبة من الزمن ، توصل صانعو الفخار إلى معجزة الطلاء الزجاجي ، وهو الطلاء الذي يعطي الآنية سطحاً زجاجياً مصقولاً غير مسامي بعد الحرق الثاني ومن هنا نشأ الاسم الذي عرفت بهِ هذه الصناعة – صناعة الفخار المزجج ـ هذا الاسم هو الخزف .

من هنا كانت جميع الخزفيات من الطين المحروق الذي تم حرقهُإلى درجة حرارة تفقدهُ صفة الليونة عند إضافة الماء إليه ، وقد طليت تلك الخزفيات بالطلاء الزجاجي وهو زجاج يتكون بصهر السليكا مع مادة صاهرة ومن ثم أعيد حرقهُ، وتعتمد درجة الحرارة التي يتطلب حرق الخزف عندها على طبيعة المشغولات والأغراض التي سوف يهيأ من أجلها ، فيصبح مصطلح الخزف (Cerauics) هو الملائم والذي يرادفهُبالتعبير الإغريقي (سيراميك) ومصدرها كلمة (كيراموس ، Kerauos) وتعني أي شيء مشوي .[1]

ومع انبثاق الدولة الإسلامية واستقرارها منح الخزاف دفعة قوية عززتها عقيدة الإسلام مما أدى إلى تطور هذا الحقل تقنياً وفنياً وجمالياً ، ولطبيعة العقيدة الإسلامية التي أعتمدت قيم السماء في العدالة والمساواة بين البشر والشعوب وممارسة حرية العمل ولتنقل للمسلمين وغير المسلمين دوراً في إظهار ملامح فنية ذات خصوصيات قومية في كل مجالات الإنتاج ومنها صناعة الخزف التي تبلورت ونضجت تجربتها الإبداعية بتداخل أعتمد خبرات وتجارب مركزي الحضارة (بلاد الرافدين ومصر) مضافاً لها الأرث الفني من بلاد فارس والهند والصين واليابان وتركيا والإغريق ، وأستطاع الفنان المسلم بذكاء استثمارها إلى أن أفرزت

---

(1) . صفوت نور الدين ، رفيق الخزاف ، تنفيذ وطباعة النظائر ، الكويت ، 1999 ، ص18 .
(1) . هنري هودجز : الخزفيات ، ترجمة : محمد يوسف بكر ، معهد الإنماء العربي ، بروت ، 1981 ، ص4 .

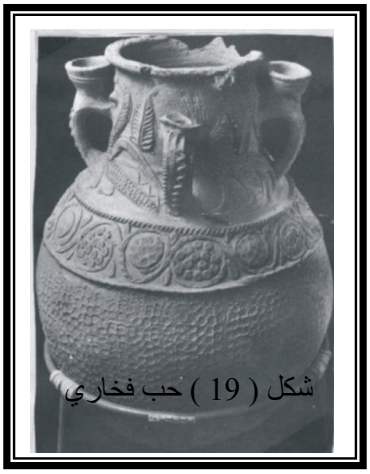
خصوصية حضارية تتناغم مع روح العقيدة والتي أطلق عليها المختصون مصطلح فن وتقنيات الخزف الإسلامي .[2]

وقد حقق من الخزف فكرة الحضارة الإسلامية في جوانب متعددة ، إذ أن روح الإسلام السمحة لاتتماشى واستخدام خامات غالية الثمن مثل الذهب والفضة ولذلك أقبل الفنانون المسلمون على فن الخزف إقبالاً عظيماً واستطاعوا أن ينتجوا خزفاً على مستوى عالٍ من حيث القيمة الفنية ولم يكتفوا بذلك بل وصلوا إلى أن يكون إنتاجهم الخزفي يصلح من حيث الفخامة والجمال لأن يكون بديلاً لأواني الذهب والفضة باستعمالهم لتقنية تسمى بالبريق المعدني (وسرد لاحقاً تفصيلها بإسهاب) والتي تُعد صفة أنفرد بها الخزف الإسلامي . وقد شمل إنتاج الخزف جوانب متعددة أمام احتياجات الناس اليومية سواء كانت هذه الاحتياجات عامة أو خاصة فقد صنع الفنان المسلم بلاطات الخزف على أشكال مختلفة ليكسو الجدران وكذلك بعض المحاريب والفناجين والأقداح والكؤوس والصحون والسلاطين والأكواب والقوارير والأباريق والأزارير والمسارج .[1]

وتعددت أنواع الخزف الإسلامي في أشكالها وطريقة معالجتها وأنواع الزخارف بشكل ليس لهُ نظير ، ولا تعود أهمية الخزف الإسلامي إلى تقنياته فحسب بل وبشكل رئيسي إلى رسوماته التي تختصر جمالية الفن الإسلامي ومن أهم هذه الأنواع :-

1. الفخار والخزف ذو الزخارف البارزة

في هذا النوع من الفخار ترسم العناصر الزخرفية المكونة للمشهد التصميمي بارزة عن المستوى الأصلي لسطح القطعة الخزفية ، ويتم أما باللصق مباشرة باستخدام المستحلب الطيني (Slipwar) بتخديش السطح الطيني اللين أو باستخدام القمع (باربوتين) شكل (19 ، 20)



شكل (19) حب فخاري

شكل (20) حب فخاري

---

[2] . علي حيدر صالح البدري ، التقنيات العلمية لفن الخزف ، ط1 ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 2002 ، ص26 .

[1] . ف. هـ . نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة : سعيد حامد الصدر، دار النهضة العربية ، القاهرة ، بد ت ، ص337 .

وأحياناً تتم الإضافة باستخدام أشكال قالبيه لخلق وحدات تصويرية متشابهة شكل (21)

شكل (21) إناء فخاري بزخارف قالبيه ق2هـ/8م

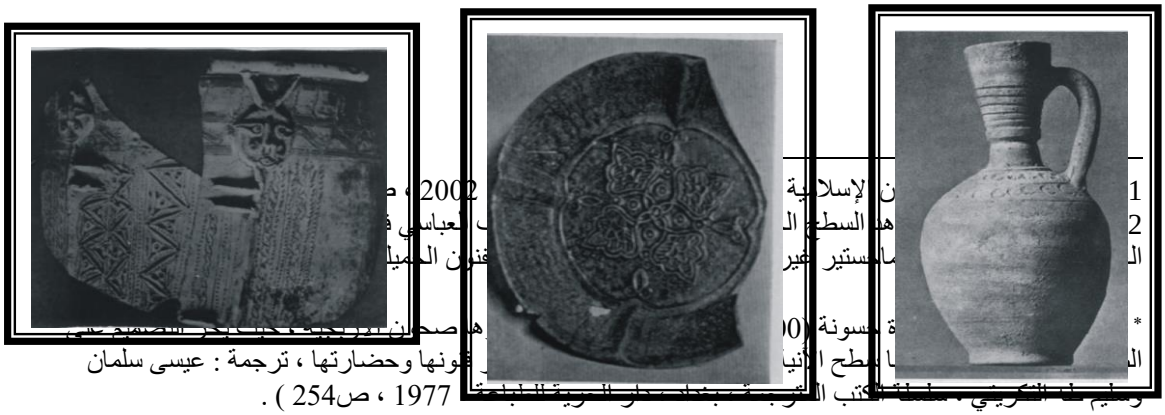
أو باستخدام حفر قلبي [illegible] لاءات متعددة الألوان على أرضية البطانة الناصعة البياض أو قد تكون ملونة بألوان أخرى فاتحة . [1]

وأيضاً أسلوب الختم باستخدام أختام تصنع عادةً من قبل الخزاف وبتصاميم خاصة لتوليد وحدات زخرفية متشابهة أو باستخدام أدوات صلبة من شأنها حين الضغط على السطح الطيني اللين أن تكون أشكالاً متميزة . [2] شكل (22)

نما[illegible]

2. الخزف ذو الزخارف المحفورة :-

تتكون المشاهد التصويرية في الخزف ذي الزخارف المحفورة بعدة طرق منها : أن يكون الحفر بسيطاً ويسمى * (بالحز) ومن أمثلة الحزوز البسيطة التي جاءت على الحباب العراقية ودورق فخاري يعود إلى القرن الثالث الهجري من سامراء ، شكل (23) وصحون زخرفية مزججة ، شكل (24 ، 25)



1 [illegible] 2002 ، ص[illegible] الإسلامية
2 [illegible] السطح ال[illegible] العباسي ف[illegible]
ال[illegible] ماستير غير[illegible] فنون الجميل[illegible]

* [illegible] سونة (00[illegible] صحون [illegible] بالتطعيم [illegible]
ال[illegible] السطح الأنيق[illegible] فنونها وحضارتها ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة [illegible] الكتب الفنية بمطابع [illegible] للطباعة 1977 ، ص254) .

شكل (23) دورق فخاري ق3هـ/9م

شكل (24) صحن خزفي محزز ق3هـ/9م

شكل (25) كسرة حب فخاري

والتي أزيلت فيها الأرضية حول العناصر الزخرفية للمشهد التصويري بالحفر فبقيت هذه العناصر بارزة عليها الدهان ، أما الأرضيات المحفورة فتكشف عن سطح الإناء الأصلي ، ويسمى هذا النوع من الخزف أحياناً باسم الخزف الجبري .[1]

وقد جاء الخزف المحفور لمشاهد تصويرية ذات رسوم بدائية بالرغم مما يبدو فيها من القوة والجرأة في رسوم الطيور والحيوانات ، شكل (26) واشتمال الإناء على عنصر حيواني واحد يسود المشهد التصويري ، شكل (27) ، كذلك الخزف ذو اللون الواحد والذي يغطي عناصر المشهد التصويري والأرضيات معاً شكل (28) ، في حين يمتاز النوع الآخر من الخزف ذو الأرضية المحفورة والمشاهد التصويرية المدهونة بلون أسود ، بالقوة البادية في العناصر الزخرفية التي تتعدد عناصرها النباتية والحيوانية الخرافية ، شكل (29) وتكوين هذه العناصر يغلب عليه الازدحام ، وقد غطيت المشاهد التصويرية ذات اللون الأسود وكذلك الأرضية بدهان قاتم يغلب أن يكون اللون الأزرق .[1]

شكل(26) صحن خزفي بالبريق المعدني ق4هـ/10م

شكل(27) صحن خزفي بالبريق المعدني ق4هـ/10م

( ) خزاف ، مرجع سابق ، ص
( ) محززة أو المكشوطة (ال
: 2316 ، 18
www. A rt . /

شكل (28) صحن خزفي عباسي

شكل (29) صحن خزفي إيراني

أمـــا الحفـــر العميـــــــق فيكـون بإزالة كمية من الطين من على السطح الخزفي بوساطة آلة حادة ، ومن أبرز نماذجها خزفيات من الرقة جاءت بلون واحد أما أزرق أو أخضر تكون فيه طبقة الزجاج سميكة نسبياً شكل (30 ، 31) ، وضمن نفس الأسلوب يتم الحز على الطينة المشكلة بمراحل جفاف الجلد (Leather Hardness Stage) بعد أن تطلى بطبقة من المستحلب الطيني ومن ثم الحز عليه للحصول على تغايراً لونياً جراء ظهور الطينة الأصلية وتسمى هذه الطريقة بالسكرافيتو (Sagraffita) شكل (32) [1]

شكل (30) صندوق خزفي بالبريق المعدني ق6هـ/12م

شكل (31) جرة خزفية بالبريق المعدني ق6هـ/12م

شكل (32) صحن خزفي محزز ق3هـ/9م

3. الخزف المرسوم تحت الزجاج (Underglaze) أو فوق الزجاج (Overglaze)

يمتاز هذا النوع من الخزف أن جميعهُمطلي بطبقة من البطانة (Slip) ذات اللون الفاتح ، الأبيض أو ألسمني أو الأزرق أو الأخضر الباهت ، ثم تأتي الزخارف ذات اللون الواحد (Monochrome) التي تكون عادةً داكنة السواد ، أو كحلية أو بنية داكنة ، شكل (33) والنوع الآخر الذي يدخل ضمن نطاق الرسم

[1] نضال عبد الخالق : مشاهد السطح الخزفي ، مرجع سابق ، ص110-111 .

تحت الزجاج هو الخزف الذي سمي بالخزف الازرق والأسود (Blak - Blue) ومن نماذجه (شكل 34 ، 35)[1]

شكل (33) جرة خزفية من الرقة بالرسم تحت الزجاج ق6-7هـ/12-13م

شكل (34) صحن خزفي من الرقة بالرسم تحت الزجاج اسود وازرق ق6-7هـ/12-13م

شكل (35) صحن خزفي من الرقة بالرسم تحت الزجاج اسود وازرق ق6-7هـ/12-13م

أما عن الزخارف التي استعملت في الخزف المرسوم تحت الطلاء ، فتمتاز بقرب العناصر النباتية المكونة للمشهد التصويري والتي والتي تحمل لون واحد من الطبيعة إلى حد كبير ، وفي كثير من الأحيان تقتصر المشاهد التصويرية على عنصر كتابي واحد مرسوم بأسلوب زخرفي ، وكانت ترسم في الغالب على بطانة بيضاء ، لإظهار الألوان المرسومة بدرجة لونية صريحة إضافة إلى توضيح العناصر الزخرفية المرسومة ، ويكون الخزاف المسلم بذلك قد أخترع تقنية البطانة البيضاء المشابهة للخزف الصيني . [2]

4. الخزف الأبيض والأزرق :

يعد هذا النوع من أجود أنواع الخزف من حيث المادة الخام . ويحتوي على مشاهد تصويرية زرقاء مرسومة على أرضية بيضاء تحت الطلاء الزجاجي الشفاف ، وهذه الرسوم جاءت متأثرة إلى حد كبير بالأسلوب ألزخرفي الصيني في عصر أسرة منج (Uing) ، إذ أن التأثير الصيني بدأ يظهر واضحاً في أغلب الخزف الإسلامي منذ القرن السادس عشر . [3]

وهنا يرى الباحث وجود تناصات* واضحة ليس على صعيد بنى الشكل فحسب بل على صعيد تقنية التنفيذ كذلك .

فالخزاف المسلم استخدم أوكسيد الكوبالت للحصول على اللون الزرق ، من هذا النوع استوحيت (المايوليكا الإيطالية)** وخزف ويلفت الإنكليزي والهولندي والفرنسي ، الأشكال (36 ،37 ، 38 ،39) بعد أن دخل إلى أوربا عن طريق جزيرة مايوريطا أيام الحكم العربي في الأندلس ، وقد يحوي النوع العراقي (

---

(1) سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية ، مرجع سابق ، ص 38 .

(2) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، دون تاريخ ، ص263- 266 .

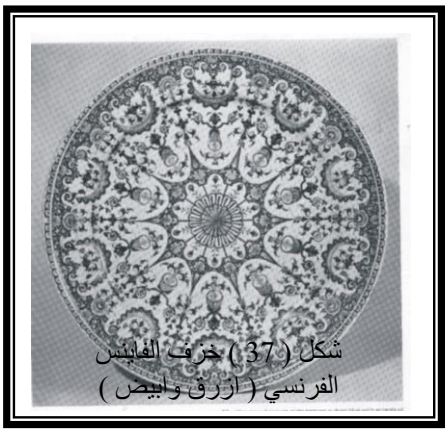
(1) سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية ، مرجع سابق ، ص58 .

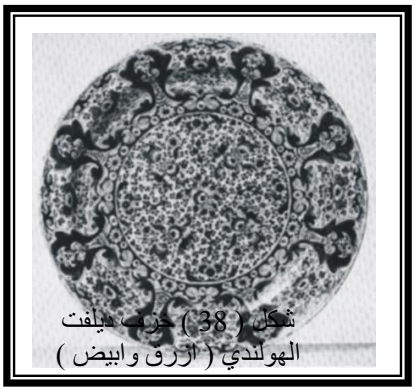
* التناص : احد مميزات النص الاساسية ، والتي تميل الى نصوص اخرى سابقة عنها او معاصرة لها . (سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 ، ص215) .

** مايوليكا : اشتقاق عن كلمة مايورقة التي كانت فيها مصنع عربي مهم لصنع الخزف المطلي بالميناء (ينظر غوستاف لوبون ، حضارة العرب ، ترجمة : عادل زعيتر ، مطبعة عيسى الحلبي ، سوريا ، 1969 ، ص517 .

العباسي) على ألوان إضافة إلى اللون الأزرق مثل الأخضر والأصفر والبني المحمر .[2]

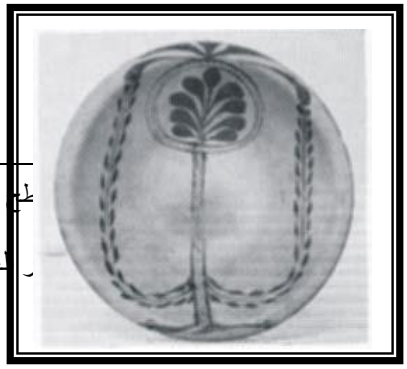
شكل (36) خزف دلفت
الانكليزي (ازرق وابيض)

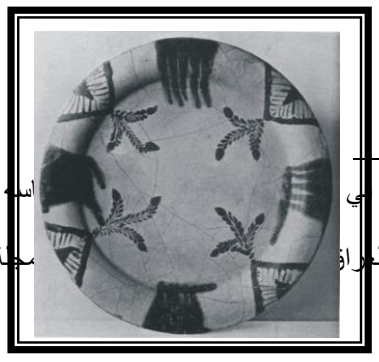

شكل (37) خزف الفاينس
الفرنسي (ازرق وابيض)


شكل (38) خزف ديلفت
الهولندي (ازرق وابيض)

شكل (39) خزف المايوليكا
الايطالية (ازرق وابيض)

وتصاميم المشاهد التصويرية في هذا النوع تشكل في معظمها على هيئة صحون عميقة أو بحافات منبسطة وقاعدة منخفضة وبرسوم بسيطة كالمراوح النخيلية والوريدات وقد جاءت منها تكوينات حروفية بأسماء صانعيها ، الأشكال (40 ، 41 ، 42) .[1]





شكل (40) صحن خزفي بالأزرق والأبيض
ق3هـ/9م

شكل (41) صحن خزفي بالأزرق والأبيض
ق3هـ/9م

شكل (42) صحن خزفي بالأزرق والأبيض
ق3هـ/9م

5. الخزف المبقع(Spiahed) والمخطط (Mottled)

يحتوي هذا النوع من الخزف على عدة ألوان ، تأتي موزعة على السطح الخزفي الأبيض أم على شكل أشرطة متجاورة شعاعيه تنطلق من مركز الإناء أو منتشرة على شكل بقع، وتغلب على ألوانه الأخضر المزرق والأصفر الداكن أو تأتي البقع الزرقاء منتشرة على السطح الخزفي وقد تكون صفراء بنية أو خضراء وأحياناً يتم تلوين السطح الخلفي للإناء . [1] (الأشكال 43 ، 44 ، 45)

شكل (43) صحن خزفي
نوع المخطط والمبقع
ق3هـ/9م

شكل (44) صحن خزفي
نوع المخطط ق3هـ/9م

شكل (45) صحن خزفي
نوع المخطط والمبقع ق3هـ/9م

6. خزف البريق المعدني :-

من أهم ما أمتاز به الخزف الإسلامي البريق المعدني ، وكان أول ظهور هذا النوع من الخزف في العصر العباسي ، يصنع هذا الخزف من صلصال أصفر نقي يغطى بطبقة غير شفافة من ألمينا القصديرية ترسم عليها المشاهد التصويرية

---

[1] زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، مرجع سابق ، ص261-263 .

بالأكاسيد المعدنية بعد تسويتها* للمرة الأولى ، ثم تسوى مرة ثانية تسوية بطيئة في درجة حرارة أقل من الأولى وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية بإتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً ويصبح لون البريق المعدني أما ذهبياً وأما يكون كإحدى درجات البني أو الأحمر حسب التركيب الكيميائي لنوع الدهان .[1]

ويتم خلط المواد بخلط الصبغة اللونية مع طبقة من التراب الحديدي (Ochre) الأحمر أو الأصفر بالخل (Vinegar) أو مخلفات الكحول كمادة وسيطة لغرض إذابة تلك المواد المخلوطة والحصول على محلول جاهز .[2]

أما عن المشاهد التصويرية التي وجدت على البريق المعدني ، تتكون من زخارف نباتية محورة غير متقنة وقد ملئت ـ الزخارف النباتية ـ بنقط مطموسة (dots) وتهشيرات وفروع ملتوية (scrolls) تملأ أرضية السطح الخزفي كلُه منتظمة تارة وغير منتظمة تارة أخرى ، في حين رسمت المشاهد التصويرية الآدمية والحيوانية بأسلوب تجريدي تعبيري بحت (abstract and symbol) ، كما تميزت نماذج القرن الثالث الهجري باختصار مشاهدها التصويرية على المفردة الهندسية والنباتية المجردة والتكوينات الحروفية البسيطة ذات التعبيرات القوية .[2] الأشكال (46 ، 47)

شكل (46) صحن خزفي بالبريق المعدني ق3هـ/9م

شكل (47) صحن خزفي بالبريق المعدني ق3هـ/9م

كما ظهرت الكثير من نماذج صناعة الرقة ، ومعظمها صحون عميقة ومبسطة وأباريق بتصاميم وكتابات كوفية ونسخية ورسوم بعناصر حية ومنحوتات مركبة جاءت مرسومة بلون بني ذي بريق معدني فوق الطلاء الشفاف المائل إلى الأخضر .[3] شكل (48 ، 49 ، 50 ، 51)

---

* التسوية :- يقصد بها الباحث دخول القطعة الخزفي إلى الفرن (أي تعرضها لدرجات الحرارة للفخر) .

(1) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي ، مطابع دار المعارف ، مصر ، 1969 ، ص270-271 .

(2) عبد الهادي محمد علي العزام : التصاميم الخزفية العباسية في العراق من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1986 ، ص63 .

(1) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، مرجع سابق ، ص261-265 .

(2) نضال عبد الخالق : مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر ، مرجع سابق ، ص117 .

شكل (48) صحن خزفي بالبريق المعدني من الرقة 6هـ/12م

شكل (49) صحن خزفي بالبريق المعدني من الرقة 6هـ/12م

شكل (50) صحن خزفي بالبريق المعدني ق4هـ/10م

شكل (51) إناء خزفي من الرقة بالبريق المعدني والرسم تحت الزجاج ق6هـ/12م

ب . المفـردات البيئيــة والحضــارية لتصــاميم المشــاهد التصــويرية فــي الخــزف الإسلامي

كثيراً ما أهملت النزلة التي أحتلها التصوير ألتشبيهي بين الفنون الإسلامية ، وقد ترددت الآراء القائلة بأن الإسلام ينهى عن تمثيل الكائنات الحية لدرجة جعلت الكثير من الأشخاص من بين المسلمين أنفسهم يعتقدون حتى الوقت الحاضر بأن التصوير التشبيهي لم يلعب إلاّ دوراً ثانوياً وبأنهُبقى تحت طائل التحريم خمن دون أن يجد لنفسه مخرجاً ، إلاّ أن الواقع يخالف ذلك وبالإمكان القول ومن دون مغالاة بأن التصوير ألتشبيهي هو على العكس أكثر الفنون الإسلامية تعقيداً أو أكثرها دقة

ومهارة ، وهو على الأخص الفن الذي ارتقى بحيث أصبح أكثر الفنون الإسلامية تميزاً . [1]

ففي بداية العصر الإسلامي بدأ الفنان المسلم بإلصاق لوحات زخرفيه على واجهات البناء المعماري سواء كان من الداخل أم من الخارج ، وغالباً ماتشكل هذه المشاهد الزخرفية شريطاً من الأشكال الهندسية والبنائية ، وتسمى هذه المشاهد بالحشوات وهي بداية الرقش العربي والذي استمد عناصره الأولية من الطبيعة كالأزهار والأوراق والأغصان وكذلك الأشكال الهندسية كالدوائر والمربعات والمثلثات ويمتاز ببعد روحي وجمالي وغالباً ما كان يشكل جمالية للخط العربي بمعانيه الدينية والأدبية كما نراه يغطي المساحات الكبيرة الفارغة من البناء المعماري أو الأواني الخزفية وغيرها ، وهو يمتاز بالتكرار والتماثل والتناظر ويمتد إلى مالا نهاية ، [2] وكلما اقترب العمل الفني من المفهوم الروحاني نراه قد أبتعد عن المحاكاة الحرفية ونحى نحو التجريد ، وكان الفنان المسلم قادراً على رسم الطبيعة كما هي ولكنهُأراد أن يقترب من المفهوم الجمالي الروحي الأبدي وليس الجمال الظاهري المادي .

ويشير باباديولو إلى ذلك من خلال قوله :" أما الفنانون الذين خلقوا التصوير ألتشبيهي الإسلامي فقد اكتشفوا مبدءاً جمالياً معارضاً لكل هذا التقليد (المحاكاة التشبيهية) مفاد هذا المبدأ أن الفن ليس واجبهُتقليد الطبيعة وأن المحاكاة ليست هي التي تؤسس قيمة العمل الفني بل على العكس من ذلك إذ أن مايؤسس قيمة العمل الفني هو الابتكار أي خلق عالم جديد يمكن أن يكون مختلفاً بل ومتعارضاً مع المظاهر الحسية للطبيعة بل وحتى متعارضاً مع حقيقتها وأحتماليتها" . [3]

وتحدد الإشارة إلى أن هذه الزخرفة (الرقش العربي)* تتكون من عناصر نباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة بصورة منتظمة وتتبع نظاماً خاصاً في مظهرها وتكوينها ، وتخضع هذه الزخرفة الظاهرة النمو ويحكمها التناسق والتناظر والتداخل والتشابه في الغصن الواحد أو بين الأغصان المتعددة ، كما كان الفنان المسلم يراعي في الأوراق أن تملأ الفراغات بين تلك الأغصان المتموجة وأن تتناسب في حجمها وأوضاعها من حيث التماثل والتقابل الذي يعتبر من المميزات المهمة لهذه الزخرفة والذي لم يقتصر على منطقة واحدة فقط بل كان يشمل كل المجموعات التي تتكون منها الزخرفة حيث تتصل كل مجموعة زخرفيه مع مجموعة مماثلة لها تجاورها أو

---

(1) الكسندر بابا ديولو : التصويري في المخطوطات العربية ، ترجمة : نهاد التكرلي ، فنون عربية ، العدد الأول ، المجلد الثاني ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، 1982 ، ص12 .

(2) إيناس حسني : أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة ، مرجع سابق ، ص70 .

(1) الكسندر بابا دبولو : التصوير في المخطوطات العربية ، مرجع سابق ، ص70 .

* الرقش العربي :- يطلق الأسبان والبرتغاليون على هذه الزخرفة كلمة [Ataurique] وهي مشتقة من الكلمة العربية (التوريق) ، وليس من المستبعد أن تكون هذه الكلمة العربية هي التي كانت تطلق على هذه الزخرفة ، وتسميه هذه الزخرفة بالتوريق العربي يقصد به تحديد أصلها وخصائصها العربية ، أما أسم " Arabesque" (الزخرفة العربية ـ الرقش العربي) فقد أطلق الباحثون الأوربيون (الإنكليز والألمان والفرنسيون) على الزخرفة الإسلامية وخاصة هذا النوع من الزخرفة التي شاهدوها مستعملة بكثرة في الفن الإسلامي . (Herzfeld , Arbesque , Encyclopadia of Islam , 11913, voi.)

تعلوها أو تدنوها أما بصورة متقابلة أو متعاكسة وتنتظم هذه المجموعات في شكل زخرفي واحد متكامل ومتناسق . [1]

وحين الحديث عن الشكل الفني للمنمنمة وللوهلة الأولى نراه حديثاً بعيداً عن موضوعة هذا البحث خصوصاً إذا ما عرفنا أن المنمنمة وتشكيلها الفني لهُميادينهُ الخاصة في البحوث الأدبية واللغوية والفنية الأخرى ، لكن اهتمامنا بالمنمنمة هنا يأتي من قراءة مخالفة مفادها مدى استفادة المشاهد التصويرية للخزف الإسلامي من المنمنمة في تشييدها ضمن المشهد التصويري على سطوح المشغولات الخزفية ، حيث أن (أهم محاور التشكيل الفني في بناء المنمنمة هي اللغة ومن ثم يأتي تباعاً النموذج الإنساني الذي تقدمُهتلك اللغة وأخيراً الحكاية المسرحية) . [2]

حيث أستغل الخزاف المسلم المنمنمة التي تزخر بالمتعة الأدبية والمتعة التصويرية المتخيلَّة ، وهذا الشق الثاني لايقوى على استنباطه إلاّ فنان مصوّر ، يستوحي من العبارة صوراً وهو مايبعث في الخزاف المسلم الرغبة في التنقيب وراء تلك الصور الخفية التي أنطوت عليها المنمنمات ، لكي يبرزها مستوحياً خيالهُ صورة من تلك الصور النابضة التي تساير الحوار ، جامعاً بين مايشيع في المنمنمة وبين تجسيدهُ هو لهذا الذي يشيع ، فإذا هو بهذا وذاك قد جلّى لنا صورة لهُمنها ذلك الجسد ، ولصاحب المنمنمة الروح التي ينبض بها ، فتلك الصور مزيج بين روحين : روح المنشئ للمنمنمة وروح المصور الذي استطاع أن يستخلص من شيء مادي شيئاً معنوياً تفيض فيه تلك الحياة التي تمثلها ريشة المصور بعد أن فاضت به تلك الحياة ، التي جرت على أسنة الأقلام فالصورة هنا ذات مضمونين ، مضمون أدبي يرتقي عاطفة ووجداناً ، ومضمون شكلي تخيلي حافل بالشعور المجرد ، ذلك الشعور الذي يحسُهالمصور ويعلى عنهُ .[3]

وتشترك المنمنمة مع الزخرفة الإسلامية في كونهما يمثلان توجهاً عقيدياً واحداً ، فقد اعتمدت المنمنمة الإسلامية على التأكيد على البعدين الأفقي والعمودي فقط ، إذ يبدو الشكل بهيأة مسطحة بمعنى أن العلاقات الداخلية في اللوحة المتعقدة بين الإنسان والنبات والحيوان والبيوت ... تبدو مفارقة لعلاقات العالم الخارجي ، ففنان المنمنمة نفذ الواقعية بلغة اصطلاحية يتم فيها رواية الموضوع أو سرد الحادثة في تسلسل غير مبني على أصول المنظور والأبعاد الثلاثية ، وإنما يبدأ من أعلى إلى أسفل أو العكس ، أو من يمين المنمنمة إلى يسارها أو العكس وأحياناً على شكل لولبي . [4]

أما المضامين أو المعاني التي حملتها تلك المنمنمات فهي تارة ذات مضمون تعليمي وتارة ذات مضمون نفسي أو اجتماعي أو سياسي . [5] والمنمنمات

---

(2) خالد خليل حمود ألأعظمي : الزخارف الجدارية في آثار بغداد ، دار الرشيد للنشر ، 1980 ، ص138 .

(1) للاستفادة ينظر : إبراهيم الصافين ، أصول المقامات ، دار المناهل ، بيروت ، 1987 ، ص116 .

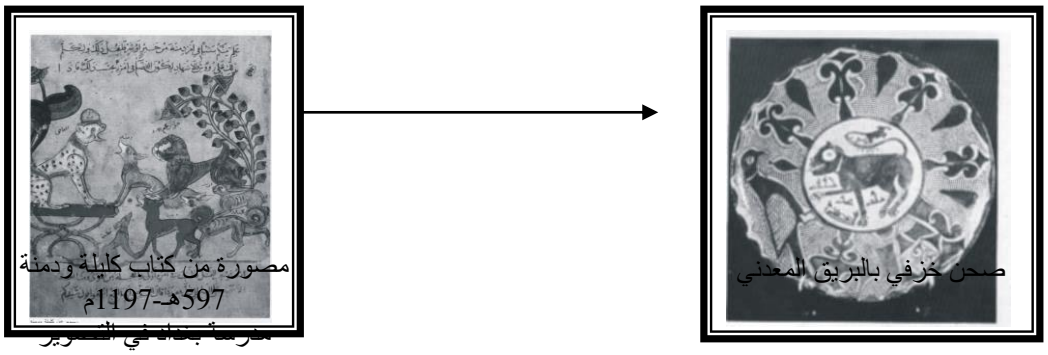
(2) ثروت عكاشة : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري أثر إسلامي مصور ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1974 ، ص5 .

(1) حيدر عبد الأمير رشيد الخزعلي : حوار الفنون بين المسيحية والإسلام ، مرجع سابق ، ص172-173 .

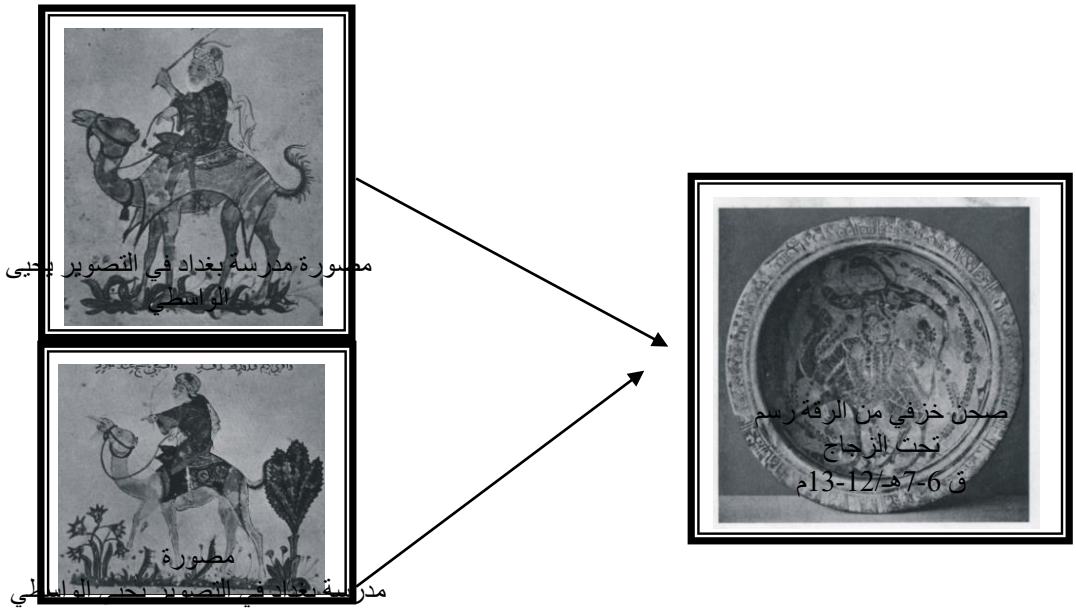
(2) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط3 ، بغداد ، 1986 ، ص175 .

أريد بها المعنى التعليمي منذ أول الأمر ، يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة دينية أو أدبية أو فلسفية أو خاطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون . [1]

ويرى الباحث أن ذلك قد أنعكس وبشكل واضح على مشغولات الخزف الإسلامي من خلال احتوائها على مشاهد تصويرية ينطبق عليها المعنى السابق في كونها منمنمات كان مادتها الخام المشيدة عليها أو السطح الرئيسي في تصويرها مادة الطين ، والتي تكونت من أشكال متحاورة بتفاعل مع فضاء السطح التصويري من خلال عنصر الإيقاع وما يتضمنهُمن تباين واذ سجام على صعيد الخط واللون . الأشكال (52 ، 53 ، 54)

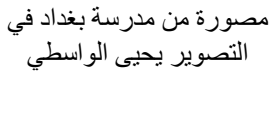


شكل (52)

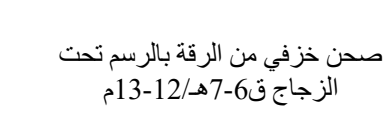


شكل (53)

[3] زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع ، ج1 ، دار الجليل ، بيروت ، 1975 ، ص242 .



مصورة من مدرسة بغداد في
التصوير يحيى الواسطي



صحن خزفي من الرقة بالرسم تحت
الزجاج ق6-7هـ/12-13م

شكل (54)

مؤشرات الإطار النظري :

1. الفكرة أو العقيدة لها اشتغال واضح في تصاميم المشاهد التصويرية من خلال جملة من الآليات .
2. ظهور الفن الإسلامي في منطقة محتضنة من قبل حضارتين (الفارسية ، الرومانية) كان له الأثر الواضح في بنية التكوين التصويري على السطح الخزفي .
3. إن التغيير الجذري الذي حدث في المجتمع العربي بفعل معتقدات الدين الإسلامي رافقه تحولات في بنية الفن واليات تصميم المنجزات الخزفية .
4. إن للطروحات الفلسفية انعكاساتها في حياة الإبداع الفكري ومن دون شك الإبداع الفني ، وهذا ما وجد صداه في التصوير الإسلامي .
5. هناك تجليات واضحة لسور القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة في الإنشاءات التصميمية لسطوح المشغولات الخزفية .
6. بفعل العملية التوحيدية لا يخرج مفهوم الجمال عن إطار الكلي الواحد مما أنتج اندماج المتعددات في بنية واحدة وبالمحصلة بنية الفن الإسلامي .
7. إن ابتعاد الفن الإسلامي عن التشبيه والإطلاق دفع الفنان المسلم نحو مبدأ التجريد ، ولكن بمعالجات متنوعة .
8. منظومة المبادئ الفكرية في العقيدة الإسلامية تصنف على أساس التوحيد ، الثبات والشمول ، التوازن ، الاستقامة ، الوحدة والتنوع ، الايجابية والواقعية .
9. ارتباط الجمال بإيديولوجية الفن الإسلامي من حيث الإيمان والإلحاد ، الخير والشر ، الحق والباطل .
10. كان للفكر الرياضي الفيثاغوري أثره في المعرفة الإسلامية وانعكاساته في نظام التصوير الإسلامي .
11. فن الخط الحروفي كان له شأن كبير كعنصر تزييني زخرفي في نظام التصوير الإسلامي وبكيفيات فكرية وجمالية متعددة .
12. هناك مجموعة من الأسس تشير إلى مسببات التجريد في الفن الإسلامي منها : (فطرية الإنسان ، الإرادة التشريعية ، جدل الروحي والمادي ، الفكر القرآني ، صفات الوحدانية) .
13. هنالك خصائص عامة لمشاهد التصوير على الخزف الإسلامي تمهد قراءة الإنشاءات التصميمية قراءة نقدية وجمالية ، واهم تلك الخصائص : (النظام ، الهندسية والتناسب ، المماثلة ، الإيقاعية ، التشاكل ، تأطير التكوينات) .
14. بفعل التجريب المستمر للخزاف المسلم على خامته الفنية تعددت تقنيات تنفيذ تصاميم المشاهد التصويرية على الخزف ووفق تحولات المراحل الزمنية والفكرية .

15. تبعا لتعدد تقنيات الخزف تعددت أنواعه وبالشكل الآتي : (الخزف ذو الزخارف البارزة ، الخزف ذو الزخارف المحفورة ، الخزف المرسوم تحت الزجاج ، الخزف الأبيض والأزرق ، الخزف المبقع والمخطط ، خزف البريق المعدني) .

16. بقدر تأثر الخزاف المسلم بدينه وعقيدته كان له تأثر واضح بمفردات البيئة المحيطة به وانعكاس تلك المفردات على منجزه الفني .

17. النص الأدبي وبنية المخيلة لهما دور بارز في تأسيس موضوعات المشاهد التصويرية وبنى تصميماتها .

18. هناك استعارات واضحة لمشاهد التصوير على السطح الخزفي من أجناس الفن المجاورة كالمنمنمات والجداريات الجصية والجداريات الخشبية وفن العمارة .

19. نظرا للاشتغال تصاميم مشاهد التصوير على خاصية النظام فأن بنية التكوين التصميمي تنتظم وفق جملة من الأسس ألا وهي : (التوازن ، التناسب ، التباين ، السيادة ، التكرار ، الوحدة ، الانسجام ، الإيقاع) .

ثانياً : الدراسات السابقة

(مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر) وهي دراسة تقدمت بها (نضال عبد الخالق عبد الله) إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية ، فرع الخزف (2003) ، وقد اختصت هذه الرسالة بدراسة مشاهد السطح في الخزف العباسي في منطقة العراق فقط وانعكاسها على الخزف العراقي المعاصر ، وكان لها هدف واحد :

الكشف عن آلية الاستلهام التي تمت من قبل الخزاف العراقي المعاصر للقيمة الفنية الشكلية والفكرية والتقنية لمشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق والتي تمثلت أثراً انعكس في البنية الشكلية لمنجزه الخزفي .

واشتمل الإطار النظري على أربعة مباحث تخص الخزف العباسي في العراق وهي :

الأول : العوامل المؤثرة في مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق .

الثاني : الأنظمة الشكلية في مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق .

الثالث : التقنيات الفنية الموظفة في تنفيذ مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق .

الرابع : التنظيم الإنشائي والمضامين الفكرية الكامنة مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق .

وتختلف هذه الدراسة عن دراسة الباحث الحالية (تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي) من حيث :

- الأهداف : وما تضمنته من دلالات ترتبط بعنوان الدراسة منهجيا وفنيا .

- حدود البحث : تتحدد دراسة نضال عبد الخالق بدراسة الموروث الفني الإسلامي حصراً بالخزف العباسي في العراق ومشاهد السطح فيه ، وللفترة (من بداية الحكم العباسي في العراق (750م) إلى عام سقوط بغداد (1258م) وانتهاء الحكم العباسي في العراق) بينما يتحدد البحث الحالي بدراسة تصاميم المشاهد التصويرية في صحون وطاسات الخزف الإسلامي والتي تمثل (الرسوم الآدمية والحيوانية ، الوحدات الزخرفية ، الوحدات الكتابية) ، ولكل من خزف : (إيران ، العراق ، مصر ، سوريا) ، وللفترة من : (3 هـ _ 10 هـ) .
- المنهجية المتبعة في الإطار النظري من حيث عدد المباحث الواردة فيه ومدى علاقتها بتحقيق أهداف البحث ، وكذلك في ورود المعلومات بشكل متسلسل تاريخيا وفلسفيا وما يتلاءم مع طروحات الدراسة .
- الإجراءات : اختلفت إجراءات البحث الحالي مع دراسة نضال عبد الخالق من حيث مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ، إذ أن المجتمع في دراسة نضال عبد الخالق تضمن الفترة العباسية في العراق فقط ، واعتماد أداة البحث على مؤشرات تختلف وتتشابه بنسب متفاوتة مع مؤشرات الدراسة الحالية .
ومن جملة النتائج التي توصلت اليها دراسة نضال عبد الخالق هي :

بيان خصوصية الخزف العباسي من حيث استقدامه كقيمة فنية عبر العوامل المؤثرة في الفكر والفن وفق أنظمتها الشكلية ودلالاتها الرمزية المستلة والمتمثلة أثراً انعكس في المنجز الخزفي المعاصر، وأثرها الواضح على بنيته الشكلية ، والتي استلهمت من قبل الخزاف العراقي على ضوء الآليات الخاصة بعمليات التحليل والتركيب التي تفرزها الذهنية المبدعة والتي كان الساند الأول في هذه الآلية هو الخبرة والتجريب وفعل التواصل التي أظهرتها عينات البحث، فقد استثمر الخزاف العراقي السمات الفنية والنظام الشكلي والتقني لمشاهد السطح الخزفي العراقي في العصر العباسي بانتقائية وقصديه مهدفة غرضها الأول تحقيق قيمة جمالية تكشف عن خصوصية الخزف العباسي كجزء من الموروث العربي الإسلامي لم يستنفذ أغراضه الجمالية ليؤكد أصالة ، ويصدق هوية فنية تدلل عن الخصوصية المكانية والزمانية للمنجز الخزفي .

ورغم الاختلافات الواضحة بين الدراستين من حيث العنوان والأهداف والنتائج ، إلا أن الباحث أفاد من الطروحات الفكرية والفنية لدراسة نضال عبد الخالق في تقصي وتحليل المشاهد التصويرية على الخزف العباسي .

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولاً : الإطار النظري

المبحث الأول : المنظومة الجمالية لتصاميم المشاهد التصويرية في الفن الإسلامي .

أ . الفن الإسلامي النشأة والتطور .

ب . نظام التصوير في الفن الإسلامي .

ج . الخصائص العامة لأشكال المشاهد التصويرية في الفن الإسلامي .

المبحث الثاني : الخزف الإسلامي _ تقنياته وأساليبه الفنية ومراحل التطور .

أ . تقنيات تنفيذ المشاهد التصويرية على السطوح الخزفية .

ب . المفردات البيئية والحضارية لتصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي .

ج . العلاقات الرابطة لتكوين المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي .

ثانياً : الدراسات السابقة

أولاً : مجتمع البحث

يشتمل مجتمع البحث على أعمال خزفية إسلامية مختلفة ، تألفت من (346) عمل خزفي إسلامي ، موزعة حسب الفترة الزمنية (ق 3 هـ - ق 10 هـ) والموجودة في المجلات والكتب والمصورات وشبكة المعلومات العامة (الانترنيت) ، وبعد فرز الأعمال المتمثلة بالـ(الصحون ، طاسات) وكما هو محدد في حدود البحث ، توصل الباحث إلى مجموع الأعمال نهائيا ، وكان مجموع الأعمال بعد الفرز (199)* عمل ، وكما مبين في الجدول الآتي :

المكان	الفترة الزمنية	عدد الأعمال
إيران	3هـ - 10 هـ	69
العراق	4 هـ - 6 هـ	62
سوريا	5 هـ - 9 هـ	37
مصر	5 هـ - 7 هـ	31
الإجمالي		199

جدول رقم (1) مجتمع الدراسة الأصلي

ثانياً : عينة البحث

عمل الباحث على إخراج عينة بحثه وفقا للطريقة القصدية ، ولما له صلة في تحقيق هدفا البحث ، وبنسبة (10%) من إطار مجتمع البحث ، وكما مبين في الجدول الآتي :

المكان والفترة الزمنية	إطار مجتمع البحث	عينة التحليل
إيران من (3 هـ - 10 هـ)	69	7
العراق من (3 هـ - 10 هـ)	62	6
سوريا من (3 هـ - 10 هـ)	37	4

* ينظر الملحق (1) ص144 .

مصر من (3 هـ - 10 هـ)	31	3
الإجمالي	199	20*

جدول رقم (2) يوضح عينة تحليل الدراسة

وبذلك أصبحت عينة تحليل الدراسة (20) عملاً خزفياً .

ثالثاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليلي) وذلك بجمع عينة البحث وتحليلها وصفيا حسب معطيات عناصرها وأغراضها .

رابعاً : أداة البحث

بالنظر لطبيعة العينة وخصائصها التصميمية المختلفة ، واقتران ذلك بمطلب تفصيلي دقيق ولمحاور متعددة ، ارتأى الباحث استعمال أداة لتحليل مضمون التصاميم المشهدية التصويرية وفقا للضوابط الآتية :

أولاً : اتساق الأداة مع متطلبات وهدف الدراسة وإطارها النظري .

ثانياً : جعل مؤشرات الإطار النظري محاكاة مساعدة لتبويب أداة البحث .

ثالثاً : تفصيل الأداة وفقا للمحتوى الدقيق والمتمثل في المشاهد التصويرية الإسلامية .

رابعاً : الأخذ بعين الاعتبار اشتغال الفئات الرئيسة والثانوية على عينة التحليل .

وبعد الانتهاء من البناء الأولي لأداة التحليل(*) ، تم عرضها على عدد من المختصين وذوي الخبرة(**) في مجال الفن التشكيلي لإبداء آرائهم ببنائها الأولي ومدى ملائمتها لهدف الدراسة ، فكانت نسبة اتفاق الخبراء (86%) وفقا لمعادلة

---

* ينظر ملحق (2) ص158 .

(*) ينظر الملحق (3) ص160 .

(**) أ.د. عباس جاسم حمود — فنون تشكيلة / تصميم — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

أ.د. فاخر محمد — فنون تشكيلية / رسم — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

أ.د. عبد الحميد فاضل — فنون تشكيلية / نحت — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

أ. عامر خليل — فنون تشكيلية / نحت — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

أ.د. كاظم نوير — فنون تشكيلية / رسم — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

أ.م.د. صفا لطفي — فنون تشكيلية / تصميم زخرفي — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

أ.م.د. محمد علي علوان — فنون تشكيلية / رسم — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

م.د. كامل عبد الحسين — فنون تشكيلية / رسم — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

م.د. حيدر عبد الأمير رشيد — تربية تشكيلية / رسم — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

كوبر (Cooper)[1] وبذلك اكتسبت الأداة الصدق الظاهري (Validity – Face) .

أما ثبات الأداة فقد قام الباحث بتطبيق أداة بحثه على عينة استطلاعية مع محللين خارجيين[*] ، وبعد مرور فترة من الزمن تتراوح إلى أكثر من أسبوعين ، وبتطبيق معادلة سكوت (Scoot)[**] وكانت نسبة الاتفاق (82%) وكما مبين في الجدول الآتي :

المحللين	النسبة
الباحث مع المحلل الأول	%81
الباحث مع المحلل الثاني	%84
المحلل الأول مع المحلل الثاني	%82
الإجمالي	%82

جدول رقم (3) المحللين ونسبة التحليل

وبذلك أصبحت الأداة جاهزة للقياس وبشكلها النهائي[***]

---

[1] نسبة الاتفاق (pa) = $\frac{\text{عدد مرات الاتفاق (AG)}}{\text{عدد مرات الاتفاق (AG) + عدد مرات عدم الاتفاق (DG)}} \times 100$.

ينظر :-

- J. Cooper : Measurement and Analysis of Behavioural Techniques , ohio , Collmbus , charlen, Merrill , USA , 1974 , p . 27 .

[*] أ.م.د. صفا لطفي — فنون تشكيلية / رسم — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
م.م. تراث أمين عباس — فنون تشكيلية / خزف — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

[**] $Pa = \frac{AG}{AG + DG} \times 100$

[***] ينظر الملحق (4) ص163 .

خامساً : تحليل العينات

انموذج العينة (1)
صحن إسلامي إيراني
القرن : العاشر أو الحادي عشر الميلادي
الرابـــــع أو الخـــــامس الهجري

يشكل التصميم في هـــذا الصـــحن الخزفـــي وحـــــدتين زخـــــرفيتين تتقابلان على طرفي الصحن ويتصلان بمجموعة من النقط الصغيرة التي تكون خطاً صغيراً يشطر سطح الصحن إلى نصفين متساويين وهناك ثمة شريط صغير على جانبي الصحن ذو مساحة لونية صغيرة ومحددة بمجموعة من النقط الصغيرة تشابه تلك المجموعة التي تقسم نصفي الصحن .

تمثل الوحدتان الزخرفيتان في هذا المشهد التصويري تكويناً من خطوط مرنة ودوائر في حين أن هذه الوحدة الزخرفية مشكلة بشكل ثلثي دائرة ومؤلفة من مجموعة من الألوان السائد منها البرتقالي والأسود ، وان بنائها الزخرفي يشير إلى استعارة واضحة من مفردة الخيمة التي كانت شائعة في البادية الإسلامية في عموم العالم الإسلامي ، وحتى إنشاء الزخرفة والألوان المستخدمة فيها هي ذات استعارات من المفردة ذاتها ، وربما يكون المصور قاصداً ذلك في استخدامه الخطوط المنحنية والمدورة في هذه الوحدة الزخرفية كإشارة إلى البيئة النباتية بعيداً عن حدود الهندسة الصارمة ، وتظهر براعة المصور في تأسيس هذا المشهد التصويري من خلال عملية الربط البصري الذي حققه ذلك الخط المستقيم الذي يصل بين الوحدتين الزخرفيتين على طرفي الصحن ، ومن اجل تحقيق رؤية لعموم الصحن فان هناك موازنة على طرفي الصحن بشكل متقابل جعل لفكرة الانسجام وجودها الجمالي ، ويتحقق البعد الجمالي الأخر لهذا الصحن من خلال تلك الأرضية

البيضاء التي لا تشتت عين المشاهد بل على العكس أنها تقوم بتركيز الفعل على الوحدات الزخرفية ومجموعة الألوان والخطوط المشكلة لها .

ومن المهم الإشارة إلى تقنية تنفيذ هذا الصحن والتي تؤكد براعة الفنان المسلم باستخدام تقنياته فان هذا الصحن قد ادخل للحرق ثلاثة مرات واحدة للفخر واثنتان للتزجيج حيث طلي الصحن ببطانة بيضاء وحرق بدرجة حرارية عالية ومن ثم اخرج من الفرن ليطلى بتلك المجموعة اللونية والمكونة للوحدات الزخرفية وبعدها حززت تلك الألوان لتخرج الأرضية البيضاء مكونة الخطوط المنحنية داخل كل وحدة زخرفية لتحرق حرقة أخيرة وبدرجة حرارية اقل .

بذا فان السمة البارزة في هذا الصحن ومن خلال ما تقدم هي سمة السكون والاختزالية العالية في الفكرة والإنشاء الشكلي فالمشهد غير مثقل بأي تفاصيل واقعية كانت أم غير ذلك فهو اقرب إلى الرمزية العالية من خلال الدلالة إلى بيئة من بيئات المجتمع الإسلامي آنذاك .

انموذج العينة (2)
صـــحن إســـلامي
إيراني
القـــرن : العاشـــر
الميلادي
الخامس الهجري

في تحليل هذا النص الخزفي يمكن أن نصـــنف بنيتـــة

التصويرية إلى ثلاثة انطقه دائرية تنتهي بمركزية الصحن الدائري ، ونبدأ بهذا المركز الذي يشكل المشهد التصويري بهيأة حيوانية لطالما تكررت في الخزفيات الإسلامية ، وهو شكل الماعز المجرد والذي يظهر برقبة طويلة لوّنها الخزاف المسلم باللون الأخضر ، وقرونه منحنية بلون اسود تتناسب وهيأة الجسم ، والمتضاد مع أرضية صفراء ، في حين يشارك الشكل الحيواني في المركز مفردة كتابية بالخط الكوفي منفذة بطريقة مائلة بموازاة الشكل الحيواني وتأخذ نفس الألوان التي نفذ بها ذلك الشكل الحيواني ، ونجد بان مركز الصحن قد توزعت فيه مفردات نباتية وبشكل لا يعتمد على مبدأ التناظر .

وعند انتقالنا إلى النطاق الأول الذي يحيط بمركزية الصحن والذي يشكل شريط من مفردة كتابية هي ذاتها التي وردت في مركز الصحن إلا أنها هنا تكررت بشكل منحها أحساساً زخرفياً ، وكذلك نفذت بخطوط رفيعة لكي تمنح للنطاق الثاني فعله في التأثير ، حيث مثل هذا النطاق شريط زخرفي لوحدة زخرفيه تجمع بين الشكل الهندسي للمعين والخط الملتف المرن للنبات ، وهذه التكرارية في الوحدة الزخرفيه هنا لا تعني نمطية الشكل بل أنها خلقت فعلاً حركياً بفعل الانتقال الأخر نحو الشريط الثالث والذي يعد نطاقاً يؤطر عموم المشهد التصويري والذي يمثل نفس المفردة التي وردت في النطاق الأول ومركز الصحن .

إن استخدام الألوان الثلاثة (الأسود ، الأصفر ، الأخضر) يخلق من هذا المشهد التصويري وحدة متناسقة ومترابطة بترابط الوحدات الزخرفيه من هندسية وكتابية وخطوط نباتية ، وفي الوقت ذاته هناك تنوع من خلال الانتقال من شريط زخرفي ذو نظام معين إلى شريط آخر ذو زخرفة ونظام بنائي مختلف .

كما أن تواجد الماعز الجبلي في مركزية المشهد التصويري يدل على أهمية هذا الشكل من حيث انه تكرر بأكثر من قطعة خزفية ووظف بتركيب مختلف في كل منها ، فهو هنا يأخذ دور السيادة والصدارة والأهمية والمركزية ، و يعكس هذا المشهد التصويري أيضاً انتمائه إلى البيئة الطبيعية وعلاقتها بكل الموجودات التي تحتويها من نباتات وحيوانات وما تخلقه تلك الموجودات من علاقات يمكن بعد إدخالها إلى ذهنية الفنان أن تصبح مشاهد تصويرية تزينيه جمالية ذات إحساس زخرفي .

إن ما منح هذا النص الخزفي بعده التصميمي المدروس من حيث التأسيس الزخرفي والرسم التصويري للشكل الحيواني والكتابة الكوفية هو ذلك الفعل التقني الذي تمنحه تقنية الرسم بالاوكسيد على الطلاء الذي يكسو سطح الصحن الفخاري ، فان هذه التقنية منحت الخزاف المسلم حرية التنفيذ وبالمحصلة حرية اختيار موضوعات المشاهد التصويرية وعدم التقيد في اختيار وحدة زخرفيه واحدة أو بنية تصميمية مقتضبة ، بل الانفتاح على المزاوجة والمواشجة بين ما هو هندسي وما هو عضوي .

انموذج العينة (3)
طاسة إسلامية إيرانية
القـــــرن : العاشـــــر الميلادي
الخامس الهجري

يقوم هذا العمل الخزفي على أساس التمثيل الخيالي للرؤية التصويرية ، حيث نجد بان هناك فعل موضوعي أسطوري قائم على أساس الحكايات الشعبية الخرافية التي تحال فيها الشخصيات الآدمية إلى تراكب من أجناس وموجودات أخرى ، وهذا ما منح للعمل فعل روائي حكائي متخيل ، وهنا يكون للأدب الإيراني وحكاياته الأسطورية والخرافية دور في ترجمة المشاهد التصويرية إلى نظم من الأشكال والتكوينات الفنية .

إن أهم ما يمتلكه المشهد التصويري في هذه الطاسه الخزفية هو لا نظامية البناء الإنشائي ، بمعنى انه لا يوجد هناك ثمة تناظرات وتقابلات تكرارية أو نمطية ، بل هناك انتشار واضح لمجموع المفردات ، وهذا الانتشار يتفق وبنية الانتشار في الخرافة من حيث فكرتها اللا معقولة أو اللا منظمة .

كما نجد هنالك سيطرة واضحة للجسد البشري المحور ، والذي يكون رأسه رأس ادمي في حين يكون جسده حيواني وهذا واضح من خلال تلك السيقان الحيوانية ، وهناك ثمة مراوغة في تلك البقع الصفراء التي تكسو جسد الهيئة المحورة والتي تظهر على أرضية زرقاء ، حيث أنها تشير إلى نوع من الملابس في حين وفي حين آخر أنها دلاله على جلد لحيوان معين قد يكون (حماراً أو بقراً) وهذا التمويه والإزاحة هو ما فرضته روائية المشهد التصويري وخرافة الفكر المثيولوجي .

وفي أعلى المشهد التصويري يظهر شكل على هيأة طائر يأخذ أكثر من لون وهو الأخر يبدو بهيأة متخيلة ومفارقة للواقع ، والحال نفسه مع هيأة ثانية تظهر في أسفل المشهد التصويري على شكل حيواني آخر ، ونجد بان هنالك انتشاراً واضحاً

لمجموعة من المفردات العضوية النباتية وبشكل لا يخضع إلى نسق نظامي ، وكذلك هنالك تواجد لبعض الإيقونات كالراية في أعلى يمين الطاسه الخزفية بالقرب من الطائر .

إن إنشاء هذا المشهد التصويري يشتغل على أساس تجلي الأفكار المتخيلة في الروايات والقصص الخرافية والتي تملا صفحات الأدب الإيراني وتجليها بأشكال محورة تتناسب وتحوير الأفكار الخرافية لموضوعات الأساطير ، ومن جانب آخر فان هذا المشهد التصويري ينم عن محاولة واضحة لإبراز تزيينيه التكوينات التصويرية على الطاسه الخزفية من اجل إدخال هذا الفن في الساحة الجمالية .

بذا فان تقنية التنفيذ في هذا العمل والقائمة على أساس الرسم بالاوكسيد على السطح الطلائي وتوظيف أكثر من اوكسيد واحد يساعد على تفعيل الفعل الإبداعي لعموم المشهد التصويري الأسطوري المراد الاشتغال الجمالي عليه في الأنموذج هذا.

انموذج العينة (4)
طاسة إسلامية إيرانية
القـــــرن : العاشـــــر الميلادي
الخامس الهجري

يحتوي المشهد التصويري في هذه الطاسه الخزفية جملة من المفردات التي تناولتها الخزفيات الإسلامية الإيرانية ، إلا أن ما جعل لهذا النص الخزفي خصوصيته وبعده الجمالي هو استخدام كل تلك المفردات الآدمية والحيوانية والنباتية ودمجها في وحدة

بنائية زخرفيه مما منح العمل انتشاراً زخرفياً قد شتت حتى من تناظرية الأشكال وكأننا أمام سطح تصويري لمنمنمة إسلامية .

ويمكن أن نصنف المشهد التصويري هنا إلى ثلاثة مراكز ، المركز الأول وهو ما يمثل بؤرة الموضوع ومركز الطاسه حيث يظهر ذلك الشخص ذو الجسد الآدمي الذي يقترب من الواقعية في هيأته العامة ، ويبتعد عن الواقعية عند تفكيك أجزائه ، حيث نجد أن الهيأة الآدمية هنا جسدت بغرائبية نوعاً ما (تحول في الشكل) وهذا واضح من خلال التفاف الساقين وضخامة الأفخاذ ونحافة الخصر ، وكأن الهيأة الآدمية هنا بوضعية رقص ، إلا أنها من ناحية أخرى لا تشير إلى ذلك ، ونجد ثمة خصوصية في تصوير وجه هذا الآدمي حيث أن هنالك انفعال تعبيري واضح على ملامح وجهه الذي يظهر جانبياً ، وقد حمل الشكل الآدمي بأشكال وخطوط هندسية شكلت ملابسه ، وتظهر بتوزيعات غير منتظمة في منطقة الفخذ والساق في حين أنها تكون منتظمة في منطقة الصدر وهذا التباين الزخرفي يعد بعداً جمالياً لموضوعة المشهد التصويري لهذه الطاسه .

المركز الثاني تمثله جملة من الحيوانات المحورة عن الصورة الطبيعية والمجردة والتي تحصر بهيئتين الأولى هيأة الماعز الجبلي والثانية بهيأة الطير وتبلو احدهما الأخر في حركة دورانية تلتف وتحيط الجسد البشري في حين تنتشر فيما بينها وبين الجسد البشري مفردات تشير إلى الأشكال النباتية كالأزهار والوريقات والأغصان ، وكلها منفذه بتجريد عالٍ .

أما المركز الثالث فهو عبارة عن خط مظفور يؤطر الصحن وينهي تلك الحركة التي تمتع بها موضوع المشهد التصويري ، من الممكن أن نصف موضوعة هذا العمل بأنها قائمة على أساس الزخرفة المختلطة التي يتداخل فيها كل من الإنسان والحيوان والنبات والعناصر الهندسية في توليفة تشير إلى مبدأ الوحدة والتنوع ، فتنوع المفردات قاد إلى وحدة الإنشاء التصويري والعمل على بناء تشكيلي موضوعي قد يشير إلى موضوعة الإنسان في وسط هذا الكون المليء بالكائنات الأخرى والتي تعود كلها إلى وحدانية الخالق وقدرته في تسيير كل الموجودات ضمن هذا الكون الواحد ، لذلك فان الفنان هنا لم يترك للفضاء من وجود فقد منح التكوين زخماً من المفردات في انتشارية عالية أبعدت الموضوع عن السكون واقتربت من الحركة الدائرية .

ومن هنا نرى أن موضوعة هذه الطاسه الخزفية هي عملية هضم وتداخل هجين بين ما هو محاكاتي وهندسي وعشوائي محور وإخراجه من ذهنية الفنان إلى تلك التوصيفات الشكلية باندماج هارموني توافقي يشتغل على مبدأ الإيقاع الحركي والذي هو بالنتيجة إشارة إلى موضوعة الحياة الكونية وما تحتويه من فعل جمالي تزييني .

انموذج العينة (5)
صحن إسلامي إيراني
القـــــرن : العاشـــــر
الميلادي
الخامس الهجري

يمثل هذا العمل الفنـــي الخزفـــي إنشـــاءاً تصويرياً قائما على أساس الخطوط الدائرية التي اشترطت وضعيتها هيأة الصحن الدائري ، حيث أن الخط الذي يمثل الحد الأول من حدود الصحن وعبارة عن مثلثات غير منتظمة الزوايا تكررت لتشكل خطاً مسنناً غير حاد ، في حين يكون الخط الثاني الدائري والذي يمثل كتابة التفرع الكوفي ذا التفريعات ، حيث أن هذه التفريعات التي تبدو متباينة في الارتفاع والاتجاه تشكل وحدة زخرفيه ونطاقاً جمالياً يتناغم مع الخط الثالث والذي يبدو بحجم اصغر ، مما يمنح المتلقي أحساساً بالانتقال من الخارج نحو الداخل ، أي من حدود الصحن إلى مركزه حيث نجد في المركز سمة مهمة من سمات التصوير في المشاهد الخزفية ، وهو عنصر الحيوان المحور والذي يظهر في هذه العينة على شكل طير نفذت هيأته بمرونة عالية تتماشى ومرونة التفريعات في الكتابات التي تحيطه ، ومما يمنح الطير المحور استقلاليته التكوينية هو ذلك التباين الحاصل في الأرضية التي نفذ عليها ، فعموم الكتابات الأخرى نفذت بلون اسود على أرضية بنية ، في حين نفذ الطير بلون بني على أرضية سوداء وهذا يشير إلى براعة الخزاف المصور في دراسة إنشائه وتكويناته ومحاولة خلق تباين في الرؤية باستخدام لونين فقط .

إن خاصية التفاعل ما بين شكل الحرف وتفرعاته وهيأته الطير المجرد المحوّر منح للعمل وحدة نظام في تأسيس بنيته الإبداعية وهذا سوف يسحبنا إلى أن موضوعة هذا المشهد التصويري ما هي ألا موضوعة جمالية تزينيه محضة ، وكأنها تحاول إبراز براعة وإتقان الخزاف المسلم لتقنيته وأدواته وبالمحصلة إتقانه لغته الخزف .

انموذج العينة (6)
صحن إسلامي إيراني
القــرن : الحــادي عشــر الميلادي
السادس الهجري

يمثل النص الفني هنا صحناً خزفياً تتضح فيه مجموعة من الشخصيات التي انتشرت بشكل أطار دائري يحيط مركزية الصحن الذي شغلته هو الآخر شخصيتين آدميتين كتابية لتصبح أشبه بوحدة تصميمية متكررة .

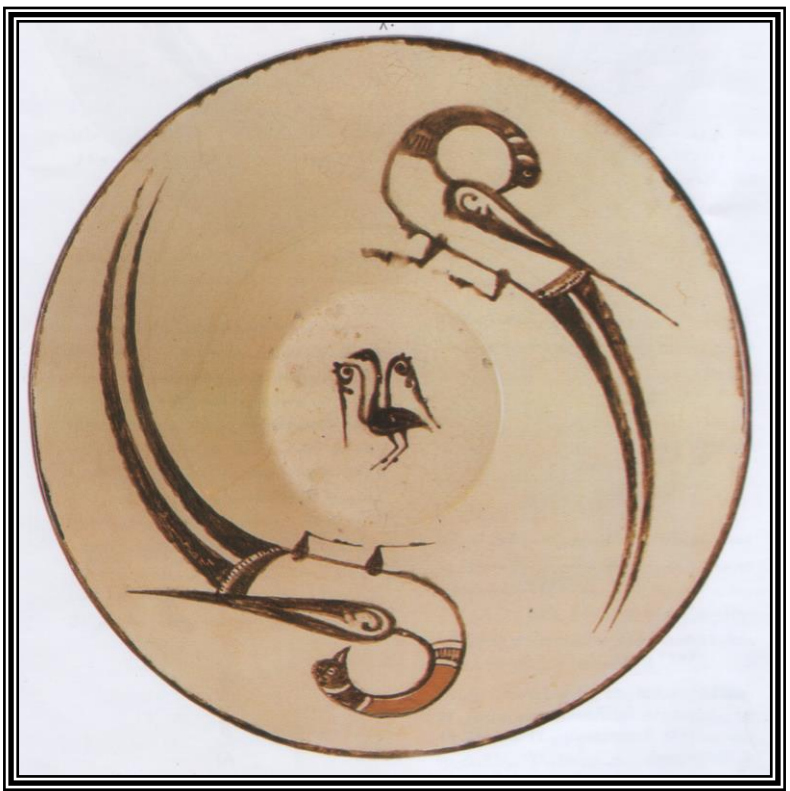
إن الشخصيتين في بؤرة الصحن تعدان بمثابة منطقة شد بصري من ناحية وأيضا تعدان منطقة الإشعاع المضاميني للفكرة المراد الاشتغال عليها ، وهذا واضح من خلال ايلاء الشخصيتين أهميه بفعل اللون والجلسة والتناظر الذي يفصل بينه ذلك الشكل النباتي للشجرة المزهرة ، إن بنائية المشهد التصويري وانتشار الشخصيات زوجين في كل نصف الصحن يدل على موضوعة هذا التصوير ، فإنها أشبه بجلسة وهي اقرب ما تكون جلسة نسائية ، وهذا ما توضحه تعبيرات الوجوه التي تخلو من التلميح للصفات الذكرية.

إضافة إلى أن المشهد التصويري قائم على أساس التقابل غير المتناظر بمعنى أن الزوجين اللذين يبدوان في النصف الأيمن من الصحن لا يتشابه مع الزوجين في النصف الأيسر ، لا من خلال اللون ولا حتى في حركة أجسادهم وهذا ما أعطى لموضوعة الصحن صفة حركية ونوع من الزمكانية ، وهذه الزمكانية في المشهد التصويري هنا تجعل من الصحن الخزفي له خصوصية في تأسيس الموضوع .

إن الإطار الذي يحدو نهايات الصحن وبفعل المفردة الكتابية المتكررة خلق نوع من الهندسية التي تخلق تبايناً واضحاً مع عضوية الأشكال في مركز الصحن هذا من جانب ، في حين نجد أن هناك تناغماً لونياً ما بين الإطار وتلك النتوءات اللونية في الخط الخارجي للصحن واللون الموزع في بعض مناطق الشخصيات والأشكال العضوية الأخرى داخل الصحن مما يخلق لنا سيادة لهذا اللون الشذري .

إن موضوعة الصحن والمتأسسة بفعل الأشكال العضوية للأجساد البشرية وذلك الشكل البنائي الذي يتوسط العمل في المركز يدل على أن الموضوعة هنا كانت تدور حول بنية التزين والتنميق الزخرفي واللوني ، فليس ثمة أشارة لفكرة دينية واضحة أو سياسية واضحة لذلك .

بل من الممكن أن يرحَّل موضوع المشهد التصويري إلى بنية اجتماعية أو رواية عن أصحاب نفوذ أو جاه وهذا ما تبينه ضخامة الشخصيتان وإعطائهما الأهمية في مركزية الصحن ، ويبقى الموضوع بعمومه يدور حول بنية التزين والتصميم الجمالي .



انموذج العينة (7)

صحن إسلامي إيراني

القرن : الحادي عشر الميلادي
السادس الهجري

إن العمل قائم على أساس مفردة حيوانية مجردة تمثل طيراً بحركة التفافية وقائمة على أساس التقابل السيمترية ، إن هيأة الطير منفذة على أساس استدعاء الشكل الواقعي للطير واختزاله بتلك الخطوط والمساحات التي تبدو غير مثقلة بتفاصيل زخرفيه ، وهذا ما منح موضوعة المشهد التصويري تجريدية واختزالية عالية على صعيد الفكرة والشكل ، ونجد بان هناك عنصر عضوي آخر في مركز الصحن يمثل طيراً فارشاً جناحيه وهذه مفردة تكررت في أكثر من مشهد تصويري وكأنها تشير إلى مركزية ذلك الشكل الدائري (الصحن) ، وفي عودة إلى الشكل الحيواني للطير المجرد والمتقابل مع نظيره نجد بان هناك تلاعب في إنتاج هيأة الطير من خلال مرونة الخطوط من جهة وحدتها من جهة أخرى ، وهذا يتوافق ورؤية الخزاف بتلك العلاقات المتباينة في مفردات الطبيعة من أزهار وثمار وطيور وحيوانات مختلفة الهيئات .

لقد خلقت وضعية الطير ونهاية الذيل مع الشكل المرادف حركة لولبية دائرية تمنح عمومية المشهد التصويري أحساساً بالصيرورة والاستمرارية والتي قد تشير إلى دورة الحياة مع ثبات المركز والذي يمثله ذلك الطير الصغير في وسط الصحن ، أن موضوعة المشهد التصويري هنا تجعلنا ندرك حقيقة تحول الشكل من هيأته الواقعية إلى هيأه تجريدية ، ومن ثم ترميز دلالي ، فان ذيل الطير يشير إلى دلالة تشبيهيه بشكل السيف وربما أراد الخزاف المصور هنا أن يخلق نوعاً من التناغم والتوافق ما بين ما هو مصنع (السيف) وما هو طبيعي من خلق الله (الطير) .

إن تحريف الشكل الواقعي للطير وإخضاعه للاختزال والتجريد يكون إشارة إلى شكل واقعي آخر والذي يمكن أن نستدل عليه هنا من خلال شكل الذيل يوحي بالشكل الواقعي للسيف ، ولكن في الوقت ذاته فان تلك الإحالة التي تتجاوز وتنزاح عن المطابقة الايقونية للواقع نحو بنية التجريد هي إشارة إلى البنية الخيالية المركبة لذهنية الفنان المسلم وبالتالي فان موضوع المشهد التصويري هنا سيكون هو الأخر ذا بنية خيالية مركبة مع الاحتفاظ بخصوصية التصميم .

انموذج العينة (8)
طاسة إسلامية عراقية
القرن : التاسع أو العاشر الميلادي
الرابـــــع أو الخـــــامس الهجري

العمـــل الخزفـــي

عبـارة عـن طاسـه خزفيـة تحتوي على تكوين تصـويري يمثل شكلين حيوانيين احدهما طـائر وهذا واضـح من أجنحته المفتوحة والأخر علـى شكل أرنـب ويستوضـح من خـلال الإذنين الطـويلتين والحجم الصغير للشكل الحيواني (الأرنـب) مقارنـة للحجم الكبير للطـائر يـدل علـى عمليـة صـيد يقـوم بهـا ذلـك الطـائر الكبيـر ، ويحـيط بالشـكلين الحيـوانيين مجموعة من النقط والزخرفة الغير متناظرة والتي ربمـا عمد الفنـان إلـى وضـعها من اجل ملء الفراغ على سطح الطاسه الخزفية .

يتمركز الشكل الحيواني للطائر في وسط الطاسه الخزفية وبحجم يكـاد يغطـي مجمل السطح الداخلي للتكوين وهذه أشـارة واضـحة من قبل المصـور الخـزاف علـى أهمية هذا الحيوان ومركزيته في هذا المشهد التصويري .

والنظام الغالب على هذا المشهد هو نظـام الاختـزالات والتبسيط فالطـائر خـال من التفاصيل التشريحية الدقيقة ، فأجنحته عبارة عن مساحة لونيـة بنيـة مصـفرة وهو

اللون السائد في هذه الطاسه ، وكذلك الرأس والذيل ووسط الجسد ما هو إلا خطاً مستقيماً ذو مساحة لونية ، وربما هذا التبسيط هو الابتعاد عن محاكاة الواقع وبالنتيجة الابتعاد عن التشبيه في خلق الله عز وجل ، فضلاً عن أن مسالة التجريد والاختزال تمنح الخزاف المسلم حرية التصرف في تصوير المشهد على مساحة محددة بعمق وعرض الطاسه .

المشهد إشارة واضحة إلى عملية صيد يقوم بها ربما ذلك الطائر الصقر للحيوان الضعيف الذي صّوره الخزاف بحجم صغير للدلالة على ضعفه وهذا المشهد بعمومه هو انعكاس واضح لبيئة العراق وتوجهات المجتمع آنذاك لفكرة الصيد ،ما يضيف جمالية لعموم التصميم في هذا المشهد هو مزاوجة الشكل الحيواني مع المفردات النباتية الواضحة على جانبي الطاسه وهي رؤية ذكية من قبل الخزاف المصور ، فمن دون شك حينما يوجد طائر أو حيوان بري توجد هناك نباتات وهذا ما يجعل المشهد التصويري ذو بنية دلالية متكاملة ، فضلا عن أن المفردات النباتية والحيوانية هنالك مفردة كتابية على جانبي جناحي الطائر والكتابية هنا غير مقروءة ونوعية الخط المستخدم ذو انسجام واضح مع بنية التجريد والاختزال في عموم المشهد التصويري ، وعليه فان التصميم في هذا العمل قائم على أساس الانتشارية أولاً والاختزالية العالية في كل المفردات المؤسسة لذلك التكوين ثانياً .

انموذج العينة (9)
طاسة إسلامية عراقية
القـــرن : التاســـع أو العاشر الميلادي
الرابـــع أو الخـــامس الهجري

يمثل هذا العمل طاسه خزفية ذات مشهد تصويري يسوده التكرار والتناظر فضلاً عن التقسيم الهندسي الذي منح التصميم نسقيته الجمالية ، الطاسه مقسمه إلى ثمانية أجزاء هندسية يحكمها مركز واحد وهي فكرة ذات تأثير واضح بالفكر الرياضي للدائرة ، فضلاً عن أن تلك الأجزاء احتوت مفردات المشهد المزعوم تصويره ، حيث أن تلك الأجزاء اشتملت على مفردتين أحداهما حيوانية تمثل طائر والثانية نباتية تمثل تكوين زخرفي لورقة نباتية ، وعليه يتكرر الشكل الحيواني أربع مرات في أربع أجزاء ، ويتكرر الشكل النباتي أربع مرات في أربع أجزاء الأمر الذي منح عموم المشهد التصويري التناسب والانسجام بين مفرداته التصميمية .

الرؤية الرياضية الثانية في تأسيس هذا التقسيم هي تقسيم الطاسه إلى محيطين أحداهما خارجي والأخر داخلي ، المحيط الخارجي يمثل نطاق أشبه بالإفريز الموزع عليه المفردتين النباتية والحيوانية ، في حين المحيط الداخلي والذي يمثل مركز الطاسه هو عبارة عن دائرة مقسمه هي الأخرى إلى ثمانية أجزاء على نفس التقسيم العام لعموم التكوين ، وهذه الأجزاء الثمانية احتوت على مفردة نباتية واحدة وهي الورقة النباتية حيث تكررت بتوازن الأمر الذي قسم المشهد التصويري إلى نصفين هندسيين منسجمين في الآن نفسه .

هناك استعارة واضحة من قبل الخزاف المصور لمفردات البيئة في هذا المشهد إلا أن جماليته تكمن في توظيف تلك المفردات بتصميم هندسي زخرفي يمنح القطعة الخزفية هنا جمالية التكرار وليس رتابته فتلك الحركة الدائرية للمفردات سواء الحيوانية أو النباتية جعلت من عين المتلقي تدور حول محيط الطاسه الخارجي والداخلي وهناك سيادة واضحة للون البني الأمر الذي جمع شتات المفردات وتكرارها في وحدة تكوينية واحدة . بذا فان هذا المشهد التصويري هو ذو بنية تصميمية ذات أساس هندسي قائم على التكرار والتوازن ووحدة الإنشاء .

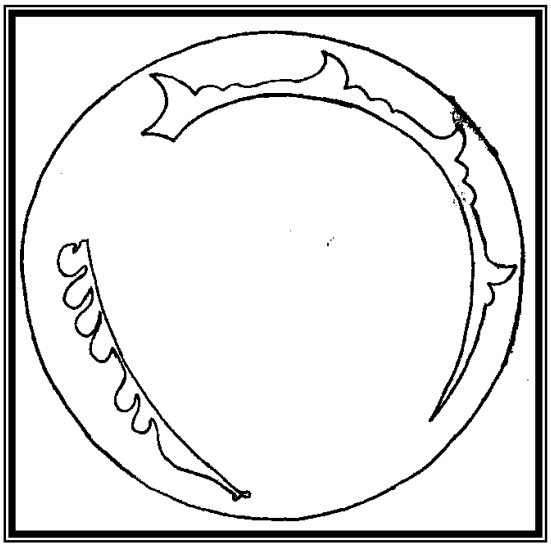
انموذج العينة (10)

صحن إسلامي عراقي
القرن : العاشر الميلادي
الخامس الهجري

يقوم هذا العمل الخزفي الذي هو عبارة عن صحن على أساس تكوين مشهدي لهيأة حيوانية تمثل الأرنب المؤسلب ، وقبل الحديث عن سمات التصميم في هذا الصحن علينا الإشارة إلى نقطة مهمة تميز هذا المنجز ألا وهو تقنيته الجديدة والتي تعرف بتقنية البريق المعدني ، فهذه التقنية تحاكي الأواني المصنوعة من الذهب وعليه فان المشهد المطبق عليها عليه أن يرتقي وتلك المكانة التقنية .

إن المشهد التصويري هنا ذو براعة عالية في تنفيذ الخطوط الخارجية لهيأة الحيوان والتي هي خطوط مرنة جعلت من هيأة الحيوان منسجمة ودورانية الصحن ، الحيوان هنا لا يحاكي الواقع بشكل مباشر وهي سمة بارزة في الفن الإسلامي فالتجريد والتحوير في هيأته قد تبتعد أحياناً من شكله المقصود أي (الأرنب) وهذا يشير إلى أن الخزاف المصور لا يبالي ربما بمظهرية الحيوان وجنسه بقدر اهتمامه بتناسب التكوين وقدرته الجمالية والتعبيرية .

يحيط بهيأة الحيوان شريط ابيض هو بالواقع أرضية الصحن ، وهذا الشريط منح للشكل الحيواني كيانه ومركزه المهيمن في وسط الصحن فضلاً عن أن الصحن يخلو كلياً من الفراغات حيث ملء بزخرفة تقترب إلى النباتية وكأنها أرضية لحديقة أو مزرعة ، وما يحقق انسجاماً ما بين تلك الأرضية والشكل الحيواني هو وجود مفردة نباتية زخرفيه تحيط الشكل الحيواني وتكسب العمل مرونته . مخطط (1)



مخطط (1)

وهنالك سيادة واضحة للون بفعل التقنية المستخدمة (البريق المعدني) وعليه فان هذا المشهد التصويري ينم عن دراسة كاملة وعالية للخزاف المسلم بوسائله التقنية من ناحية وقدرته على تجسيد مشهد من الواقع ولكن بتحويرات واختزالات يكون لذات الخزاف وذائقته دوراً مهماً في جمالية هذا الصحن بمشهده التصويري .

انموذج العينة (11)
طاسة إسلامية عراقية
القرن : التاسع أو العاشر الميلادي
الرابع أو الخامس الهجري

الطاسه في هذا المنجز الخزفي تمتاز

بجمالها من ناحيتين الأولى الاختزال العالي في المشهد والثاني الاختزال العالي أيضاً في التقنية ، وبمعنى آخر أن المشهد هنا لا يمثل سوى عنصر ذو وريقات نباتية يحيط بشكل دائري وعلى نطاق الطاسه ، والتقنية هي الأخرى ليست سوى استخدام للونين الأبيض والأزرق .

بنية الإبداع في هذا المنجز هو تناصه على صعيد الشكل والتقنية مع منجزات أخرى سابقة ، فالتناص على صعيد الشكل وحركة العنصر النباتي هي استعارة واضحة من غصن الزيتون الذي كان يتوج به أبطال اليونان والذي لطالما استخدم في مشاهد التصوير الإغريقية ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فان هذا الغصن من خلال دورانيته هو أشارة إلى ديمومة الحياة اللامنطقية والتي هي رهناً بيد الواحد المطلق اللامنقطع .

التناص الأخر هو على صعيد التقني حيث استخدم اللونين الأبيض والأزرق استعارها الخزاف المسلم من سلالة مانج الصينية ، وان اقتصار استعمال الخزاف على هذين اللونين يكون متلائماً وبشكل كبير على اقتصاره باستخدام مفردة نباتية واحدة بدون أي تعقيدات زخرفيه ، ومن اجل عدم رتابة المشهد التصويري استخدم الخزاف المسلم مفردة كتابية بالخط الكوفي توسطت في مركز الطاسه من اجل أبراز نقطة المركز في تصميم المشهد وإحاطة تلك الكلمة بذلك النطاق من الغصن النباتي .

بذا ومن خلال ذلك يتجلى لنا بان فكرة التبسيط قد وصلت إلى أقصى حدودها الفكرية والتقنية والشكلانية في هذا النص الخزفي والذي يشير إلى تصميم مشهد تصويري غاية في التجريد والاختزال .

انموذج العينة (12)

صحن إسلامي عراقي
القرن : العاشر الميلادي
الخامس الهجري

يشكل المشهد التصويري في هذا الصحن الخزفي زخرفة نباتية ومجموعة من الخطوط المتداخلة والتي تشكل وحدة زخرفيه لا منتهية .

لجأ الفنان المسلم إلى استخدام تقنية الحفر على السطح الطيني من اجل إبراز تلك الوحدات النباتية بشكل ملمسي بارز على سطح الصحن وهذه التقنية منحت المنجز الخزفي في هذا الصحن جماليته الإبداعية فهو أشبه بالجداريات الجصية أو الخشبية ولكن بإحساس الخزف .

فعلى صعيد المشهد التصويري فهو عبارة عن مفردة نباتية ذات شكلين ، الشكل الأول يتكرر خمس مرات على محيط الصحن ، والشكل النباتي الثاني يتكرر خمس مرات هو الأخر ولكن داخل مجموعة الخطوط المتداخلة ، وهنا تتجسد علاقات التنظيم من خلال التكرار والإيقاع ووحدة المفردة (النباتية) .

إن مركز الصحن مبني على أساس فكرة النجمة ذات الرؤوس الخمسة وهي مفردة هندسية استخدمت بشكل واضح في العمارة الإسلامية فلجا الفنان إلى توظيفها في هذا الصحن ولكن بخطط مرنة لا هندسية وهذا الأمر خلق انسجاماً هارموني مع المفردات النباتية المستخدمة في هذا المشهد .

بنية اللون هي الأخرى ذات انسجام وتوافق مع مضمون المشهد التصويري ، فاستخدم الألوان الزرقاء المخضرة واللون الأصفر هو دلالة إلى بيئة المفردة النباتية في الواقع المرئي ، كذلك فان هذه الألوان هي الأكثر شيوعاً في أفاريز زخارف الأبنية المعمارية في العصر الإسلامي .

لذا من الممكن القول بان هذا المشهد التصويري يحاكي وبشكل واضح بنية الانجازات الفنية في العمارة الإسلامية وهذه المحاكاة متجلية من خلال تقنية التنفيذ البارزة لمجموعة الخطوط والمفردات النباتية المستخدمة وعملية توليفها في حلقة زخرفيه ذات وحدة إنشائية كأنها مستقاة من الوحدات المتكررة في شرائط وأفاريز الواجهات المعمارية .

انموذج العينة (13)

طاسة إسلامية عراقية
القرن : العاشر الميلادي
الخامس الهجري

من خلال الوصف لهذا المشهد التصويري المنفذ على طاسه خزفية نجد بان العمل منفذ بتقنية لونيه واحده كما انه يمثل مشهداً تصويرياً لهيأة بشرية تبدو وكأنها راقصة من خلال افتراش نهاية الثوب الذي ترتديه تلك الهيأة ، كما أنها تمسك بيدها كأساً وعلى طرفي الصحن ثمة كتابة تعذر قراءتها ولكنها ومن دون شك لها ارتباط ومضامينية ومحتوى المشهد التصويري .

الهيأة الآدمية في هذا المشهد تتجسد بخطوط مبسطة تمثل ملامح الوجه بشكل عالي الاختزال وكذلك أصابع اليد فهي ليست إلاّ خمسة خطوط بعيدة عن التشريح الواقي للجسم الآدمي ، أما الزي الذي ترتديه تلك الهيأة هو الأخر خالي من أي

زخرفة وتعقيدات خطوطية فهو مساحة لونية يتوسطها خط ابيض يبقى في الجزء السفلي وهو مقصود من اجل فرز الساقين ، وفي العنق تظهر دوائر صغيرة كأنها إشارة إلى قلادة معينة أو ربما زخرفة في ذلك الثوب ، خلفية الشكل الآدمي تتمثل بهيأة مجموعة من النقاط الصغيرة التي تنساب على شكل خطوط مستقيمة تنتهي عند حدود ذلك الخط الذي يحيط ويؤطر الهيأة الآدمية ، التصميم هنا يقوم على أساس أبراز الهيأة الآدمية في مركز الصحن وما يدعم هذه الفكرة هو ذلك الإطار الأبيض الذي يحيط الشكل الآدمي .

أن فكرة حمل الشكل الآدمي في هذا المشهد التصويري للكأس ربما يكون أشارة إلى حقل معين أو دلالة العطاء والسخاء أو نعمة الله على المقصود في هذا المشهد ، وربما تكون الكتابة في جانبي الصحن توضيح لمرموزية ذلك الكأس وبنية المشهد التصويري بعمومه .

والمشهد التصويري يقوم على فكرة التوازن ليس على صعيد المساحات النقطية والكتابية فحسب بل على صعيد اللون كذلك فاللون السائد على المشهد التصويري هو اللون البني المصفر في حين يتميز الكأس ومن فوقه وتحته ورقتين نباتيتين اللون البني الغامق ، وهنا يرى الباحث براعة الخزاف المصور في إبعاد مشهده التصويري عن رتابة الرؤية وتحريكها ليس من خلال توزيع الأشكال فحسب بل على أساس التباين اللوني كذلك . هذا ومن خلال ما تقدم فان بنية التصميم في المشهد التصويري لهذا الصحن هي بنية تجريدية تأخذ بنظر الاعتبار تباينين اللون والخطوط والانسجام ما بين الشكل الآدمي والمفردة الكتابية والورقة النباتية وشكل الكأس الواحد من دون الاستخدام في المجتمع .

انموذج العينة (14)

صحن إسلامي سوري
القرن : الثاني عشر الميلادي
السادس الهجري

الصحن الخزفي في هذه العينة يحتوي مشهداً يمثل عملية صيد حيواني في الغابة وهو واضح من حيث دلالته ، وهو يمثل شكلين حيوانيين احدهما ضخم يمثل حيوان مفترس ربما يكون لبوه ، والشكل الحيواني الثاني الصغير والذي يظهر مفترساً من قبل الحيوان الضخم في حين تحيط الفراغات ما بين الحيوانين مجموعة من الوحدات الزخرفيه النباتية ويحيط بمجمل المشهد التصويري نطاق زخرفي هو الأخر مكون من وحدة زخرفيه نباتية .

إن فكرة المشهد التصويري تؤكد المخيلة الإبداعية للفنان الخزاف في إحالة النصوص القصصية والروايات عن الصيد والغابة إلى بنية مرئية في مشهده ليبدو وكأنه مقتنص من خلال كاميرا فوتوغرافية ، وهذا المشهد بالذات قد ورد في كثير من المنمنمات والمخطوطات كما هي في مخطوطة (كليله ودمنه) شكل (79) ، وهذا يوضح التأثيرات الواضحة لفن التصوير في المنمنمات الإسلامية على فن الخزف فضلاً عن التأثير الواضح للأدبي برواياته الأسطورية على مخيلة الخزاف وتجسيدها بمشاهد سردية تستهوي نفوس المتلقين .

شكل (79)

النطـاق الـذي يحـيط بالمشـهد التصـويري لـه وظيفتـان أحـداهما تـأطير المشـهد التصويري داخل الصحن ، والأخر عملية توافق ما بين الوحدة الزخرفيه المستخدمة في النطاق والوحدات الأخرى المنتشرة حول هيأتي الحيوان في داخل الصحن .

رغم السيادة اللونية في هذا المشهد التصويري والمسيطر عليها اللون البني الغامق إلا أن تلك الانتشارية الغير متناظرة لمجموعة المفردات النباتية المحددة بالحيوانين منحت للمشهد التصويري حركيته فضلاً عن مرونة الخطوط الخارجية لشكلي الحيوانين الضخم والصغير .

في هذا الصحن يحقق توافق هارموني ما بين الوحدة الزخرفيه ذات التكرارات المنسجمة والمتمثلة بالنطاق وما بين الوحدات الزخرفيه ذات الانتشارية في داخل المشهد التصويري أي وسط الصحن وبين خطوط الأشكال الحيوانية

التي تأخذ ذيولها وأقدامها وحتى اجذاعها مرونة الأوراق النباتية المستخدمة في زخرفة هذا الصحن .

وعلية فإن النظام التصميمي في هذا الصحن يشتغل على ثنائية النسق واللانسق ، بمعنى المتحقق من تكرار الزخرفة في النطاق واللانسق المتحقق من خلال الانتشار العشوائي للمفردات الزخرفيه في داخل الصحن ، والكل بالعموم هو بنية اختزالية .

انموذج العينة (15)
طاسة إسلامية سورية
القــرن : الثــاني عشــر أو الثالث عشر
السادس أو السابع الهجري

يتـــــألف المشـــــهد التصـويري فـي هـذه الطاسـه الخزفيـة مـن نطـاق زخرفـي منتظم يحيط حافة الطاسه ويليه نطاق زخرفي آخر يحدد المشهد التصويري في وسط الطاسـه ، والمشـهد التصـويري فـي الوسـط عبـارة عن شكل مركب من رأس إنسـان وجسد حيواني فضلاً عن ظهور طائرين متناظرين أعلى الجسد المركب .

من خلال رؤية الشكل المركب يتضح لنا خيالية الفكرة وتنفيذها وربما تكون تلك الصورة المتخيلة لذلك الشكل المركب مستوحاة من نصوص أدبية معينة ، براعة التصـميم فـي هذا المشـهد التصـويري تتحقق من خـلال عدد من الظـواهر إذ استفاد الفنان المسلم من حركة الغصن النباتي الذي يمتاز بمرونته في إحاطة الرأس الذي يمثل وجهاً بشرياً فأصبحت تلك الحركة وكأنها هالة تحيط برأس ذلك الشكل المركب ، وعـادة مـا اسـتخدمت تلـك الهالـة فـي رسـوم الـدين المسـيحي وحتـى المنمنمـات الإسلامية وعادة ما كانت هذه الهالة إشارة إلى مركزية وأهمية الشخص المتوج بها ، في حين أن الظاهرة التي تشكل أبداعية المشهد في هذه الطاسه من ناحية ثانية هي توافق حركة الذيل للشكل المركب مع حركة الأغصان النباتية المنبثقة من وسط ذلك الشكل المركب فهناك انسجام وتوافق واضح ما بين هذين الحركتين حتى مع حركة الأقدام الخلفية ويظهر الشكل الحيواني ملتفاً ليرى من خلفه طائرين متناظرين يقفان على غصنين نباتيين متناظرين كذلك ، وعيون الوجه في الشكل المركب تتجه مباشرة إلى الطائرين وكأنه يحاور هذين الشكلين أو يتأملهم بقصديه إشارة من الفنان المسلم إلى أن محتوى هذا المشهد يدور حول هذه الفكرة أي فكرة العلاقة الرابطة ما بين الشكل المركب ذو الرأس الآدمي والطائرين في أعلى المشهد التصويري .

ورغم التناظر ما بين الطائرين وما بين الوحدات النباتية وحركة الجسد المركب إلا أن المشهد بعمومه لا يقوم على أساس التناظر في حين انه يقوم على

أساس الانسجام . وعودة إلى النطاق الذي يحدد المشهد التصويري فهو مقسم بشكل هندسي إلى مجموعة من المستطيلات الصغيرة التي تحتوي بداخلها على مفردة نباتية من لونين تنسجم وتحقق بنفس الوقت علاقة ربط مع الوحدة الزخرفيه في حافة الطاسه والتي هي عبارة عن أقواس زرقاء متكررة .

لذا فإن بنية هذا المشهد التصويري من خلال الوصف العام له يقوم على أساس الفكر التجريدي وعلاقات التركيب ما بين ما هو ادمي وما هو حيواني وما هو نباتي وعليه فان هذا المشهد التصويري هو دلالة واضحة على سعة المخيلة الإبداعية لدى المصور الخزاف في العصر الإسلامي .

انموذج العينة (16)

صحن إسلامي سوري
القرن : الثاني عشر الميلادي
السادس الهجري

في هذا المشهد التصويري والمنفذ على صحن خزفي نلاحظ سيادة لونية وشكلية ، لونية متحققة من خلال سيادة الأزرق والأبيض وهي ظاهرة تقنية مألوفة في الخزف الإسلامي ، وشكلية متحققة من خلال شكل حيواني واحد ويبدو رشيقاً متوازناً حتى أقدامه ومدروس بدراسة تشريحية ليست بالواقعية .

المشهد التصويري منفذ بطريقة الحفر على السطح الطيني من اجل أبراز كتلة الشكل الحيواني الذي يمثل طائراً منتصب القامة ، وان طريقة الحفر على السطح الطيني نفذت حتى في ابرز ملامح الجسد للطائر وهذا واضح من خلال الجناح وتفاصيل الريش التي تبدو واضحة ومنتظمة والتي منحها الفنان لوناً خاصاً هو الأخضر والعسلي ، أقدام الطائر امتازت برشاقتها وحركتها اللاسكونية والتي أخذت لوناً بنياً غامق يتوافق مع لون العين الدائرية ذات اللون البني نفسه .

الإطار العام الذي يحيط حافة الصحن حفرت عليه زخارف ذو وحدات نباتية لكنها ليست بنفس الدقة التي نفذت بها شكل الطائر وربما يكون هذا فعلاً مقصوداً من قبل الخزاف من اجل تسليط الانتباه على شكل الحيوان في وسط الصحن .

هذا المشهد التصويري يدلل على أمكانية الخزاف المصور في تصميم مشاهد تمتاز بدقتها العالية بالتنفيذ والمقارنة للواقع ، كذلك إمكانيته العالية في تحقيق جمالية من خلال قلة في تعدد الأشكال وقلة في تعدد الألوان ، كذلك يمتاز هذا التصميم المشهدي باتزانه من حيث النسبة فحجم الطائر متناسب مع قطر الصحن الداخلي وحافة الصحن الخارجية ، بقي من المهم أن نذكر أن تقنية الحفر على السطح الطيني وإظهار بعض التفاصيل في جسم الطائر والتي أخذت شكلاً زخرفياً نوعاً ما حققت انسجاماً مع الطلاء الزجاجي فما هو غائر ظهر بلون غامق وما هو بارز ظهر بلون فاتح مما حقق تباينات في الظل والضوء .

عليه فان هذا التصميم في المشهد التصويري يقوم على أساس ثلاثة آليات فنية للخروج بمنجز جمالي وهي الحفر على السطح الطيني واستخدام سيادة لونية وأخيراً سيادة شكل الطائر وتناسبه وعموم الصحن .

انموذج العينة (17)

طاسة إسلامية سورية
القرن : الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي
السادس أو السابع الهجري

الطاسة الخزفية في هذا الشكل تحتوي على تصميم يعتمد البعد البصري للمتلقي ويقوم كذلك هذا التصميم على منهاج القياسات الدقيقة للخطوط فان المشهد التصويري هنا قائم على أساس الخطوط فقط من حيث الشكل وعلى أساس ثنائية لونية الأسود والشذري فقط فمن خلال رؤية المشهد التصويري في هذه الطاسه تذهب بنا خطوطه مباشرة إلى مفردات بيئية وهي سعفة النخيل ، ومن المعروف أن لهذه المفردة البيئية جذورها العميقة في البلاد العربية والإسلامية فهي مفردة استخدمت مراراً على مراحل التاريخ منذ القدم ، وان رشاقة سعفة النخيل في الواقع قد أثارت مخيلة العديد من الفنانين ومن الجلي بان الخزاف المسلم واحد ممن استهوتهم سعفة النخيل وحركتها فصور مشهداً ذو حركة لولبية مستفيداً من مرونة الخط والعمق الذي يمتاز به شكل الطاسه للإيحاء بنقطة التلاشي في مركز الطاسه ، وهذه الحركة الحلزونية والتي تنتهي بنقطة المركز يمكن ترحيلها لفكرة اللا تناهي المتحققة في ذات الله هذا على صعيد بنية الفكر ، أما على صعيد البنية الفنية فان التصميم الرياضي والقياسية العالية في تنفيذ الخطوط هي التي منحت

لهذه الطاسه بعدها الجمالي ومظهرها التصميمي المنتظم الذي يدل على أمكانية الخزاف في انجاز موضوعاته ومشاهده التصويرية في غاية الدقة والبراعة فان بنية التصوير لهذا المشهد تقوم على أساس التوازن الإشعاعي للخطوط والتي تبدو منبثقة من المركز ومنتهية إليه في نفس الحين ، وهذه فكرة ذات بعد ديني ، فان الله العلة الأولى وهو مصدر الخلق واليه يعود كل شيء .

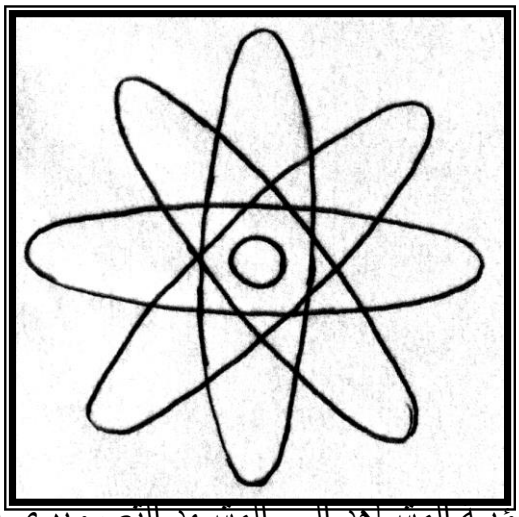
انموذج العينة (18)

صحن إسلامي مصري
القـــرن : الحـــادي عشـــر الميلادي
الخامس الهجري

الصـحن الخزفـي فـي هـذه العينـة يحـوي مشـهداً تصويرياً يضم نظامين ، الهندسي والمتمثل بالنجمة ، وعضوي متمثلاً بشكل الارنب الـذي يتوسـط مركـز الصـحن فـي حـين يحـيط المشـهد بعمومـه نظامـاً زخرفيـاً مـن مجموعة من النقاط الصغيرة المتجاورة الواحدة تلو الأخرى .

يبدو من خـلال قراءة هذا المشـهد التصـويري التـأثر الواضـح للفنـان الخـزاف المسلم ببنية الفكر الفلسفي والرياضي على وجه التحديد في بنـاء تصـميمه هنـا ، فمن خـلال الدراسـات الفلسـفية فـي العصـر الإسـلامي تـم التوصـل إلـى مـا يعـرف بـالطبق النجمي والذي هو أساساً مهماً في علم الفلك ونقطـة مهمـة ومضـيئة فـي حقل الفلسـفة الإسلامية . مخطط (2) ، فيبدو أن تلك الفكرة وجدت صداها وانعكاسها في المنجز الفني ، فالخزاف المسلم في هذه القطعة يصـمم مشـهداً قائمـاً علـى أسـاس فكـرة الطبـق النجمي وهذا واضح من خلال تأسيس تلك النجمة في وسط الصحن من خـلال تـداخل

الخطوط وتراكبها مؤسسة الرؤوس المثلثة للنجمة ، فضلاً على أن هذا المشهد وتحديداً فكرة النجمة له استعارة من فن مجاور ألا وهو العمارة حيث أن هذه الوحدة الزخرفية كانت شاهداً تزينياً لامعاً في واجهات ومداخل وصالات العمارة الإسلامية ، والذي يؤكد هذه الاستعارة هو آلية عمل المشهد تقنياً في هذا الصحن ، فهو عمد إلى النحت البارز من خلال الحفر على السطح الطيني مبرزاً الخطوط الخارجية للشكل النجمي جمالية التصميم الثانية والمتحققة في هذا الصحن هو مركزه المتمثل بالشكل الحيواني (الارنب) والذي يبدو قريباً من الواقع وبخطوط مرنة مما حقق تبايناً جمالياً من خلال عضوية هذا الشكل وانتمائه إلى البيئة وبالمقابل هندسية الشكل النجمي وانتمائه إلى الفلك .



ومن اجل شد رؤية المشاهد إلى المشهد التصويري قصد الخزاف بذلك النطاق في حصر وتأطير المشهد فضلاً عن اشتغال ذلك الإطار بتقنية الحذف والإضافة .

والفعل التباييني الأخر في هذا الصحن والذي يشير إلى انسجام عالٍ في المشهد التصويري هو الاستخدام اللوني ما بين البني الغامق والبني الفاتح والأخضر الغامق والأخضر الفاتح ، هذا التعدد اللوني اشتغل بحيوية مع حركة الخطوط المؤسسة للشكل النجمي والخطوط المرنة المؤسسة للشكل الحيواني وبالنتيجة تحقيق وحدة تصميمية في عموم المشهد ، وعليه يتبين لنا أن هذا
الصحن بمشهده التصويري يشتغل على أساس علاقات التحاور ما بين الهندسية من ناحية والعضوية من ناحية أخرى وما بين علم الفلك من جانب وتأثيرات العمارة من جانب أخر .

انموذج العينة (19)
صحن إسلامي مصري
القـــرن : الثـــاني عشـــر الميلادي
السادس الهجري

يتصف هذا المشهد التصويري والمنفذ على صحن خزفي باقترابه من الواقع قدر الإمكان وذلك من خلال تفاصيل الوجوه الآدمية وأزيائهم فضلاً عن التفاصيل التشريحية في الشكلين الحيوانيين الواضحين في هذا المشهد واللذان يمثلان بوضوح طائر الديك ، ويظهر كذلك العنصر النباتي بمفرداته الورقية والزهرية واضحاً في هذا المشهد لذلك ومن خلال هذا الوصف الأزلي يتبين لنا وضوح مفردات تأسيس هذا المشهد التصويري .

الفكرة الأولى على صعيد البناء الشكلي في هذا المشهد تقوم على أساس التقابل في مفردات وعملية انسجامها من حيث الاتجاه والخطوط والتوزيع ، فعلى جانبي الصحن بشكله الأفقي يتضح الشكل الآدمي مع الشكل الحيواني مع التغير في ملامح الشكلين الآدميين فلا يشبه احدهما الآخر وهو هنا أشارة إلى اقتراب الخزاف من الفكرة الواقعية ، وهناك تقابل آخر على طرفي الصحن بشكله العمودي من خلال استخدام المفردات النباتية والتي تمتاز هنا بمرونتها وتشعباتها لغرض ملء الفراغات فضلاً عن التزيين .

الفكرة الثانية في تأسيس هذا المشهد التصويري على الصعيد المضاميني متحققة من خلال ترجمة أو نقل ظاهرة اجتماعية كانت متداولة وعلى فترة طويلة من الزمن ألا وهي الصراع ما بين الحيوانات ، والمتمثلة هنا بلعبة صراع الديكة وهذه اللعبة ربما كانت شائعة مابين الدواجن ، وحتى أن أماكن تواجد مثل هذه اللعبة هي في مناطق الريف المكتظة بالنباتات وهذا ما حقق دعماً لهذا المشهد من خلال جملة الأغصان النباتية التي تحيط بالشكليين الآدميين .

فهذا الأمر يؤكد مدى تأثر الخزاف المسلم بمحيطه الاجتماعي وتقاليده وموروثاته ومدى استهواء عموم الناس لتلك المواضيع التي كانت ومن دون شك مواضيع ترفيه للذات البشرية ، لذلك فقد وضعها الخزاف في هذا المشهد التصويري العالي الدقة في خطوط الملامح في الوجوه الآدمية تبدو ذا تعبيرية عالية فان كلا الشخصين يتبادلان النظر بشكل يوحي إلى تحدي احدهما الأخر وكذلك عيون الطائرين يتبادلان النظر بدءاً للصراع .

المشهد التصويري يخلو من تعددية لونية ، فالأشكال الآدمية والنباتية والحيوانية منفذه بلون ابيض على أرضية بنية وبتقنية البريق المعدني التي تصعِّد من قيمة هذا المشهد التصويري ، وعليه فان النظام التصميمي لهذا المشهد يقوم على أساس التقابلية من ناحية وعلى أساس واقعية الشكل والمضمون من ناحية أخرى .

انموذج العينة (20)

صحن إسلامي مصري
القـــرن : الثـــاني عشـــر الميلادي
السادس الهجري

يمثـــــل المشـــــهد التصـويري فـي هـذا الصـحن الخزفـي منظـراً بيئيـاً تكـرر كثيراً في الفن الإسلامي ، وهو عملية افتراس أو صيد حيواني ، في هذا الإنشاء التصويري يظهر المشهد مكوناً من شكلين حيوانيين احدهما يبدو مفترشاً جناحيه وناصباً رأسه مفترساً لطائر أخر يبدو في حالة هروب وهذا المشهد قريب نوعاً ما من المشهد الواقعي لهذه الظاهرة ، وفكرة الصيد سواء كانت من قبل الإنسان أو من قبل حيوان معين هي فكرة وظاهرة شائعة في البنية الإسلامية وخاصة البادية .

هذا الأمر يؤكد تأثر الخزاف المسلم في تصوير مشاهد مستقاة من حياته بعمومها الاجتماعية والسياسية والزراعية والى أخره ، وهذا أيضا يدلل على قدرته في التخيل والتنفيذ ، وعودة إلى موضوعة هذا الصحن فتمتاز كتلتي الطائر بنسبتهما المتلائمة وكروية الصحن ، فضلاً عن مرونة الخطوط الخارجية لهيأة الطائر المفترس أو الطائر الهارب من الافتراس ، كذلك يبدو استخدام المصور لمجموعة الخطوط التي تؤلف تشريح جسد الطائرين بشكل سريع يوحي بإمكانية هذا المصور من التخطيط بتقنيات الخزف خاصة وان هذه التقنية هي منفذة بطريقة البريق المعدني حيث تظهر الأرضية ذات لون بني مائل إلى الاخضرار بفعل اختزال الاكاسيد المستخدمة ، في حين يظهر الطائران بلون ابيض والخطوط على جسدي الطائرين والمكونة للريش والعيون وملامح الوجه باللون البني . وهنالك بعد معرفي في تصميم هذا المشهد من قبل الخزاف متمثلاً بامتداد جناحي الطائر الصقر على امتداد الحافة الخارجية للصحن وكأنه يعطي إيحاءاً بدورانية الكرة الأرضية وما يوجد عليها من حياة يومية ، فضلاً عن الإشارة باحتضان الطائر الصقر للحيوان

الذي يريد افتراسه وهذا بعد دلالي يؤكد مركزية وأهمية الطائر المفترس الجناحين والمتمثل بطائر الصقر .

ومن خلال ذلك نجد بان تصميم هذا المشهد التصويري يقوم على أساس مقاربة الواقع من حيث الفكرة والشكل فضلاً عن العمل وفق علاقات التصميم والتي تبدو أهم ما نفذ منها في هذا المشهد هو تناسب ووحدة الإنشاء التصويري .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً – مجتمع البحث
ثانياً – عينة البحث
ثالثاً – منهج البحث
رابعاً – أداة البحث
1. ضوابط بناء الأداة
2. صدق وثبات الأداة
3. ضوابط التحليل
خامساً – تحليل العينات

أولاً : نتائج البحث :-

1. اتبع المصور المسلم مبدأ تقسيم المشهد التصويري على الصحن الخزفي إلى نطاقين أو أكثر وصولاً إلى مركزه وهذا نتاج الهيأة الشكلية للصحن الخزفي.
2. أفاد المصور المسلم من الفنون المجاورة لفن الخزف (منمنمة ، عمارة) كاستعارات شكلية وأحيانا تقنية في تنفيذ تصاميم مشاهده التصويرية .
3. سعى المصور المسلم إلى فرض انتشارية مفرداته التصميمية بشكل يغطي كل السطح الخزفي رغم وجود التقابلات والتكرارات أحيانا .
4. تظهر مجموعة عينة البحث (3 ، 7 ، 10 ، 13 ، 15) تجلي الأفكار المتخيلة في مشاهد تصويرية تعبر عن ذات الخزاف وبنية المخيلة لديه .
5. تشهد نماذج العينة (7 ، 10 ، 19 ، 20) اقتراباً من الشكل الواقعي على صعيد المفردات الآدمية والحيوانية والنباتية المستخدمة في المشهد التصويري .
6. الابتعاد عن الشكل الواقعي في نماذج العينة (2 ، 4 ، 7 ، 10 ، 13 ، 16) فعّل من بنية التجريد والتحوير والاختزال في الهيأة العامة لمفردات التكوين في المشهد التصويري .
7. منهجية التصوير المستخدمة في مشاهد التصوير على سطح الخزف الإسلامي تؤكد سيرها وفقاً لعلاقات التحاور ما بين الواقعية والتحوير والتجريد في خلق جدلية حوارية في بناء أشكال تلك المشاهد .
8. تفعيل الخطوط المرنة في كافة مشاهد التصوير ورغم وجود بعض المفردات الهندسية إلا أن الخزاف المسلم لم يفارق الخط اللين الذي منح مشاهده التصويرية مرونة وحركة وانسيابية في الأشكال .
9. موضوعات المشاهد التصويرية كانت مستقاة من :-
   أ. بنية المجتمع . ب. الفكر الرياضي . ج. الفكر الفلسفي . د. الفكر العقائدي . هـ . البيئة ومفرداتها . و. الروايات الأدبية .
10. منح الخزاف المسلم سيادة شكلية وأحياناً لونية لبعض المفردات المكونة للمشهد التصويري والتي تؤكد مكانة وأهمية هذه المفردة على عموم ما يجاورها .
11. الابتعاد عن التفاصيل التشريحية الدقيقة في تصوير الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية الأمر الذي جعل هذه السمة أسلوباً بارزاً في تنفيذ مشاهد التصوير على الخزف الإسلامي .
12. الاقتصار في تعدد الألوان فهي لا تتعدى أحياناً الثلاث ألوان وأحياناً لونين كما في نماذج العينة (9 ، 10 ، 11 ، 16 ، 17) .
13. سمة التقابل في الأشكال بارزة جداً في تصاميم مشاهد التصوير الإسلامي رغم عدم التناظر أحياناً في أشكال المفردات .
14. استخدم الخزاف المصور المسلم الحركة المناسبة لأوضاع الأشخاص والحيوانات والنباتات بما يلاءم الإيقاع ودوران شكل الصحن الخزفي الذي يعطي إيحاءاً بزمنية المشهد .

15. هناك تعدد في تقنية تنفيذ مشاهد التصوير الإسلامي بين الحفر الغائر والبارز وتقنيات التزجيج التي يتوجها البريق المعدني ، فضلاً عن الخزف ذو اللونين الأبيض والأزرق .
16. أظهرت بعض المشاهد التصويرية اشتغالاً على فكرة الشكل المركب كما في نماذج العينة (3 ، 15) وهذا مؤشر على اتساع مخيلة الخزاف المسلم وتجسيده لما هو أسطوري أو خرافي .
17. لجأ الخزاف المسلم إلى إدخال الكتابة في المشهد التصويري دعماً منه لموضوعة المشهد وأحياناً اقتصار المشهد على الفعل الكتابي بوصفه مشهداً تصويرياً بحد ذاته كما في نماذج العينة (2 ، 5 ، 11) .
18. مواضيع الافتراس هيمنت على اغلب مشاهد التصوير في الخزف الإسلامي والمشهد فيه لا يتجاوز الشكلين كما في نماذج العينة (8 ، 14 ، 20) .

ثانياً : الاستنتاجات :

1. إن طبيعة الفكر الإسلامي القائم على فهم المبدأ التجريدي المستمد من العقيدة الإسلامية فعّل من تحديد وتشذيب الشكل التصويري لينقله من القوة إلى الفعل فيتحرك ضمن زمان افتراضي ، كما أن اختزال اللون يجد فعله في ترسيم الشكل التصويري نحو رؤية مفاهيمية جديدة .
2. إدراك الخزاف المسلم لمعيقه الفضاء التصويري وكيفية اشتغال الأشكال فيه بما يتلاءم مع حركية الرؤية الفنية في الصحن الخزفي وهذا ما يجعل من الحركة الإنشائية للصورة متناغمة مع طبيعة الفراغ التصويري .
3. بناء المشهد التصويري قائم على حدس الواقع وانفعال الرؤية الحدسية مع مواضيع الواقع من خلال اختزال تلك الواقعية إلى مشاهد متعددة وقائمة على تقسيم المشهد التصويري إلى أنماط صورية متقاربة من حيث الرؤية التشكيلية ومخالفة من حيث الفعل الصوري .
4. نقل الفعل الحسي للشكل إلى أداء وظيفي لكسر واقعية التكوين من خلال إدخال الحروف والكتابة في المشهد التصويري كبنية أساسية لتثبيت المزاوجة بين المفهوم والصورة الشكلية للحرف .
5. يستند المتخيل الإسلامي في الفن على أساس المعتقد الإسلامي القائم على محورية ومركزية اللون والمتمثل في الخزف الإسلامي بالاستناد على فعل المركز في تحديد نسبة إنشاء المشهد التصويري .
6. إن تعدد المعالجات التقنية في الخزف الإسلامي والتحولات الحاصلة في العلاقات الرابطة القابلة للتجزئة فسحت الطريق لإعادة تشكلها مع بنيات فنية مجاورة.

ثالثاً : التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخضت في هذه الدراسة يوصي الباحث ما يأتي :

1. مساهمة دور النشر من مجلات وصحف وكتب بإشراف ودعم وزارة التعليم العالي والثقافة لتفعيل الأطر العلائقية بين الفن الإسلامي والخزف ، لإعطاء الفهم الحقيقي لطبيعة التصاميم المنفذة على الخزف الإسلامي ، ومدى التأثير والتأثر بالمتعلقات الزخرفية للمشاهد التصويري .
2. استحداث مادة (التصميم في الخزف الإسلامي) لطلبة الدراسات الأولية في قسم الفنون التشكيلية (فرع الخزف) وتعنى بالبحث التصميمي للطرق المنفذة على سطوح الأواني الخزفية الإسلامية بنائيا وجماليا .

رابعاً : المقترحات

استكمالاً لمتطلبات الدراسة الحالية ، يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية :

1. جمالية التكوين الزخرفي في الخزف الإسلامي .
2. جماليات الخط الكوفي على سطوح الأواني الخزفية الإسلامية .
3. إشكالية التأثير والتأثر بين الخزف الإسلامي والمنمنمة .
4. بنية الشكل الخالص في المشهد التصويري الخزفي الإسلامي .

الفصل الرابع
النتائج ، الاستنتاجات ، التوصيات ، و المقترحات

أولا/ النتائج

ثانيا/ الاستنتاجات

ثالثاً / التوصيات

رابعاً / المقترحات

ملحق (3)
بسم الله الرحمن الرحيم
أداة تحليل تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي بصورتها الأولية

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية
الدراسات العليا / الماجستير

الأستاذ ..... المحترم .

يقوم الباحث بدراسة **تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي** ، إذ تهدف الدراسة إلى :

1. تعرف تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي على صعيد التكوين العام .
2. كشف العلاقات البنائية بين عناصر تكوين التصاميم في المشاهد التصويرية على سطوح الصحون والطاسات الخزفية الإسلامية ، وتقنيات تنفيذها .

ولغرض تحقق هدفا البحث قام الباحث ببناء أداة تحليل واقعية المشاهد التصويرية وبنائية عناصر التكوين ، ولغرض استكمال البناء النهائي للأداة والوصول إلى صلاحياتها المنهجية ، يقوم الباحث بعرضها عليكم لما تتمتعون به من خبرة في هذا المجال ، يرجى إبداء ملاحظاتكم حول فقرات الأداة وبنائها الأولي .

مع التقدير

طالب الماجستير
حسنين عبد الأمير رشيد

المرفقات :
استمارة التحليل بصورتها الأولية .

أداة تحليل محتوى تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي بصيغتها الأولية

المحور الأول	الفئة الرئيسة	الفئة الثانوية	يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح
المشهد التصويري	واقعي	آدمي			
		حيواني			
		نباتي			
		مركب			
	تجريدي	آدمي			
		حيواني			
		نباتي			
		مركب			
		كتابي			

المحـــــــور الثـــانـــي	عناصر التكوين وتقنيات الأشكال / علاقات التنظيم	الخط				اللون					التكوين الزخرفي				الاتجاه				الحجم			الفضاء		
		بارز	غائر	تحت الطلاء	فوق الطلاء	بريق معدني	ازرق وابيض	مبقع ومخطط	فوق الطلاء	تحت الطلاء	ذو زخارف بارزة	ذو زخارف محفورة	فوق الطلاء	تحت الطلاء	ذو زخارف بارزة	ذو زخارف محفورة	فوق الطلاء	تحت الطلاء	بريق معدني	ازرق وابيض	مبقع ومخطط	بريق معدني	ازرق وابيض	مبقع ومخطط
	التوازن																							
	التناسب																							
	التباين																							
	السيادة																							
	التكرار																							
	الوحدة																							
	الانسجام																							
	الإيقاع																							

ملحق (4)
أداة تحليل محتوى تصاميم المشاهد التصويرية في الخزف الإسلامي بصيغتها النهائية

المحور الأول	الفئة الرئيسة	الفئة الثانوية
المشهد التصويري	واقعي	آدمي
		حيواني
		نباتي
		كتابي
		هندسي
	تجريدي	آدمي
		حيواني
		نباتي
		مركب
		هندسي
		كتابي

المحـــــــور الثـــــــاني	عناصر التكوين وتقنيات الأشكال / علاقات التنظيم	خطوط المشاهد التصويرية				الألوان المستخدمة للمشاهد التصويرية					التكوينات الزخرفية المنفذة على المشاهد التصويرية				أشكال المشاهد التصويرية				حجوم التكوينات الزخرفية			الفضاء بين التكوينات الزخرفية		
		بارز	غائر	تحت الطلاء	فوق الطلاء	بريق معدني	ازرق وابيض	مبقع ومخطط	فوق الطلاء	تحت الطلاء	ذو زخارف بارزة	ذو زخارف محفورة	فوق الطلاء	تحت الطلاء	ذو زخارف بارزة	ذو زخارف محفورة	فوق الطلاء	تحت الطلاء	بريق معدني	ازرق وابيض	مبقع ومخطط	بريق معدني	ازرق وابيض	مبقع ومخطط
	التوازن																							
	التناسب																							
	التباين																							
	السيادة																							
	التكرار																							
	الوحدة																							
	الانسجام																							
	الإيقاع																							