

المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر

رسالة مقدمة

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون
التشكيلية/ اختصاص خزف

من قبل

نبيل مع الله راضي العابدي

إشراف
الأستاذ الدكتور
مكي عمران راجي

2009م

بابل

1430هـ

The Color treatments in the contemporary Iraqi ceramic

Introduction Letter

**To the council of the Faculty of Fine Arts,
University of Babylon**

**It is part of the requirements getting of
Master certificate of Arts
Plastic / Ceramic specialty**

**By
Nabeel MaAllah Radi Al-Abidi**

**Supervision
Prof. Dr.
Makki Omran Ragi**

2009 A.D

Babylon

1430A.H

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُ اللَّهُ أَتَىٰ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً
فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا
وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيَضٌ وَحُمْرٌ
مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودَ ﴾

صدق الله العظيم

آية 27 من سورة فاطر

إلى الله

إلى ... معين الحب الصافي

والنور الوافي

أبي الحبيب ...

إلى ... وجودي وسر قوتي

إلى ينبوع المحبة الدافئة

إليك يا موئل الدفء والحنان ... حبيبتني على مدى

الزمان

أمي الحبيبة

إلى ... من شاركوني العيش في سفر الحياة ... وقاسموا

قلبي اعز الذكريات

إخوتي وأخواتي

والى ... زوجتي العزيزة

عرفانا بصبرها

والى ... زهرتي عمري

ضحى وأحمد

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين النبي العربي الأمين محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين ، وبعد...

فلا يسع الباحث وقد انتهى من إعداد هذه الرسالة إلا أن يتقدم بالشكر والعرفان إلى أستاذه الفاضل المشرف على هذه الرسالة الأستاذ الدكتور مكي عمران راجي لما بذله من جهد علمي كبير ومتابعة مستمرة وأمانة وتوجيهات سديدة كان لها الأثر البالغ في انجاز هذا البحث ، وتوفير بعض مصادر البحث ، دعائي له بالصحة والعافية والتوفيق ودوام عطائه العلمي .

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى عمادة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، متمثلة بالسيد العميد والسادة معاونين وأعضاء مجلس الكلية لما قدموه من عون للباحث وموافقتهم على موضوع البحث وإقراره فلكم مني كل التقدير والاحترام...

ويشكر الباحث رئيس وأعضاء اللجنة العلمية ، لاسيما الأستاذ الدكتور علي شناوة الذي كان له الدور الكبير بخروج العنوان بصورته النهائية .

كما يتقدم الباحث بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور عبد الهادي محمد علي والأستاذ المساعد الدكتور محمود عجمي والأستاذ عامر خليل والأستاذ المساعد الدكتور محمد الكناني والأستاذ المساعد الدكتور محمد علي علوان والأستاذ المساعد الدكتور كامل عبد الحسين والدكتور علي شاکر نعمة والتدريسي حافظ كاظم والمدرس مساعد تراث أمين عباس والمدرس مساعد محسن القزويني لما أبدوه من مساعدة ونصح ومشورة سديدة قومت البحث. وتوفير بعض المصادر التي أسهمت في أتمام البحث .

وأقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المساعد الدكتور احمد هاشم الهنداوي الذي كان له الفضل الكبير في توفير عينة البحث . واشكر المقومة اللغوية الدكتورة هاشمية حميد جعفر .

ولا يفوتني أن اشكر المدرس مساعد ابتسام ناجي والمدرس مساعد حيدر رؤوف والمدرس مساعد سامر احمد حمزة والمدرس مساعد أطيفاف نجم الذين رفقوني بالمصادر العربية والأجنبية ، أسهمت في أتمام البحث .

واشكر زملائي في الدراسة حسنين عبد الأمير ومنذر محمد ونصير حميد وحسام صباح لدعمهم المتواصل لي طيلة مدة الدراسة ورفدهم لي بالمصادر الاخرى.

كما ويشكر الباحث مكتب الرحمن للترجمة و الست ميامي في مكتب السحاب للترجمة والمترجم السيد اوس حسين احمد وأخيه المترجم السيد زيدون حسين احمد اللذين كان لهم الفضل

الكبير في ترجمة المصادر الأجنبية وملخص البحث فلهم مني جزيل الشكر والتقدير ودعائي لهم بالتوفيق والنجاح في عملهم .

واشكر كادر مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وكادر مكتبة جامعة بابل ، وكادر مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، وكادر مكتبة كلية الآداب / جامعة بابل ، وكادر مكتبة كلية الآداب / جامعة الكوفة . وكل الشكر والتقدير إلى عائلتي الحبيبة (أمي وأبي) وأخوتي وأخواتي وزوجتي لتوفيرهم كل ما يمكن أن يساعد في انجاز الرسالة ، و كل من مد يد العون إلى الباحث من قريب أو بعيد ولو بكلمة ولم يذكرهم هنا دعائي لهم بالتوفيق والسلامة والخير .

الباحث

إقرار المشرف

اشهد بان أعداد هذه الرسالة الموسومة ((المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر)) والمقدمة من قبل طالب الماجستير (نبيل مع الله راضي) قد جرى تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية – اختصاص خزف .

التوقيع :

الاسم : أ.د. مكي عمران راجي
(المشرف)

التاريخ : / / 2009

بناءً على هذه التوصية أشرح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :

الاسم : أ.د. عارف وحيد إبراهيم
(رئيس القسم)

التاريخ : / / 2009

ثبت المحتوى

الصفحة	الموضوع
أ - ب	ملخص البحث
ت - ر	ثبت المحتوى
	الفصل الأول الإطار المنهجي
4 - 3	مشكلة البحث
4	أهمية البحث والحاجة إليه
5	هدف البحث
5	حدود البحث
8 - 5	تحديد المصطلحات في البحث وتعريفها
	الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة
	أولا :- الإطار النظري
	المبحث الأول :- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكولوجي والتقني
15 - 11	- ماهية اللون
20 - 16	- الإدراك الحسي للون
22 - 20	- التأثير السيكولوجي والفسولوجي للون
24 - 22	- وظيفة اللون
45 - 24	- اللون في الخزف
	المبحث الثاني :- البنية التكوينية والدلالية والتعبيرية للون
73 - 47	- اللون وبنية التكوين الخزفي
77 - 74	- علاقة اللون بالمضمون
84 - 78	- اللون وسيلة تعبيرية
	المبحث الثالث :- المقاربة التاريخية للمعالجات اللونية في الخزف
98 - 86	- المعالجات اللونية في فخار وخزف العراق القديم
105 - 99	- المعالجات اللونية في الخزف الإسلامي.
117 - 106	- المعالجات اللونية في الخزف المعاصر.
135 - 119	المبحث الرابع :- الخزف العراقي المعاصر.
138 - 136	مؤشرات الإطار النظري
139	ثانيا :- الدراسات السابقة

	الفصل الثالث إجراءات البحث
142	مجتمع البحث
142	عينة البحث
144 – 143	أداة البحث
144	منهج البحث
190 – 146	تحليل العينة
	الفصل الرابع
193 – 192	النتائج
194	الاستنتاجات
195	التوصيات
195	المقترحات
210 – 197	المصادر والمراجع
	الملاحق
A-B-C	ملخص البحث باللغة الإنكليزية

ثبت الأشكال

الصفحة	المصدر	محتوى الشكل	رقم الشكل
13	مصورات الباحث	قاسم نايف ، تكوين خزفي ، 2000.	1.
14	مصورات الباحث	قاسم نايف ، تكوين خزفي ، 2000	2.
15	مصورات الباحث	وسام حداد ، تكوين ، 2005.	3.
30	صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، ص.73	Donald Frith ، أناء خزفي مختزل ، U.S.A	4.
36	صفوت نور الدين : رفيق الخزاف مصدر سابق ، ص.73	صفوت نور الدين ، أناء خزفي (زجاج الملحي)	5.
38	مصورات الباحث.	(الراكو) ، زيد لقمان ، 2005م.	6.
39	صفوت نور الدين : رفيق الخزاف مصدر سابق ، ص.73	أناء خزفي (البريق المعدني) ، أواخر القرن التاسع.	7.
41	صفوت نور الدين : رفيق الخزاف مصدر سابق ص.90	تطبيق الزجاج والتلوين بواسطة الفرشاة	8.
42	نفسه ، ص 93 .	تطبيق الزجاج والتلوين بواسطة السكب	9.
43	نفسه ، ص 92	تطبيق الزجاج والتلوين بواسطة الرش.	10.
44	نفسه ، ص 94	Karen Athereley ، أنية مرسومة بأقلام الخزف.	11.
45	نفسه ، ص 96	Judith N.Condon ، نحت خزفي ملون بتقنية الطباعة على الخزف.	12.
45	مصورات الباحث.	تكوين فني ، ماهر السامرائي ، 2002م.	13.
49	جون كير سويل : الخزف الصيني وتأثيره على الغرب ، ت: محمد عامر ، 1998م ، ص.90	الخزف صيني	14.
50	أندرية بارو: سومر فنونها وحضارتها ، ت: عيسى سلمان ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1979 ، ص.93	فخاريات سامراء ، (الألف الخامس ق.م).	15.
56	مصورات الباحث.	صحن، قاسم نايف ، 2000م	16.
58	نبراس احمد جاسم : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراة غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2004، ص.277	تكوين خزفي (رأس) ، سليمان منصور ، 1983م.	17.

58	المصدر السابق ، ص.261	18. تكوين خزفي (امرأة) ، عبد العزيز أبو غزالة ، 2000م.
60	مصورات الباحث.	19. تكوين فني (جداريه) ، شنيار عبد الله ، 2002م.
60	نبراس احمد جاسم : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، مصدر سابق ، ص.326	20. تكوين فني ، محمد الأمين المليحي ، 2000م.
62	المصدر سابق ، ص.326	21. الهام عبد الله ، تكوين خزفي (جداريه)، 2000م.
64	مصورات الباحث.	22. تكوين فني ، قاسم نايف ، 2000م.
65	Johannes Iteen ; " The Art of Color " , P. 35.	23. أنواع التضاد اللوني
66	مصورات الباحث.	24. كاظم غانم ، تكوين فني ، 1998م.
67	مصورات الباحث.	25. وسام حداد ، تكوين فني ، 2005م.
67	Podmore Pottery craft :materials and equipment for the craft potter, p. 15	26. نحت خزفي .
68	مصورات الباحث.	27. تكوين فني ، قاسم نايف ، 2000م.
69	مصورات الباحث.	28. أ – كاظم غانم ، تكوين فني ، 1999م. ب – كاظم غانم ، تكوين فني ، 1997م
69	مصورات الباحث.	29. تكوين فني ، قاسم نايف ، 2000م.
69	مصورات الباحث.	30. تكوين فني ، كاظم غانم ، 1995م.
71	نبراس احمد جاسم : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، مصدر سابق ، ص.326	31. تكوين خزفي (امرأة) ، أكثم عبد الحميد ، 2000م.
81	أندرية بارو: سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق ، ص.115	32. مخاريط ملونة بصورة زخرفيه على واجهة المعبد
89	المصدر السابق ، ص.120	33. فخاريات تعود إلى دور حسونة منتصف الألف السادس ق . م
90	أندرية بارو: سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق ، ص.93	34. فخاريات سامراء ، (النصف الثاني الألف السادس ق.م).
91	المصدر السابق ، ص.90.	35. صحن فخاري ملون يعود إلى دور حلف

36.	رسم ملون على إناء فخاري يعود إلى دور حلف	اوتيس ديفيد وجوان : نشوء الحضارة ، ت : لطفي الخوري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1988 ، ص329.	91
37.	إناء معالج لونيأ يعود إلى دور العبيد(4800-3500) ق. م	أندرية بارو : سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق، ص90.	92
38.	أنية فخارية معالجة برسوم ملونة.	زهير صاحب وآخر : تاريخ الفن القديم ، ص310	94
39.	أنية فخارية معالجة برسوم ملونة	زهير صاحب وآخر : تاريخ الفن القديم ، ص309.	94
40.	جداريه للملك شلمنصر وهو يتعبد أمام الإله آشور تعود للعصر الآشوري	ثروت عكاشة : تاريخ الفن القديم (سومر وأشور وبابل) ، ص493 .	95
41.	بوابة عشتار مغلفة بالأجر المزجج	المصدر السابق ، ص614.	96
42.	ثور من الأجر المزجج زين بوابة عشتار	نفس المصدر ، ص 615.	97
43.	التنين (مشخوشو) من الأجر المزجج زين بوابة عشتار	نفسه ، ص618.	97
44.	صحن معالج بتقنية البريق المعدني	http://amwai.org/art/islam./abasld.html	101
45.	خزف البورسلين المقلد(الأبيض والأزرق)	http://amwai.org/art/islam./abasld.html	102
46.	Bernard Leach ، قنينة خزفية ، 1973	www.encyclopedia.htm / Bernard Leach.	108
47.	Bernard Leach ، قنينة خزفية ، 1972	www.encyclopedia.htm / Bernard Leach.	108
48.	Marguerite Wildenhain ، تكوين خزفي، 1972	www_uni_edu-artdept-gallery-images-Wldenhain Pot1 _ jpg.mht	109
49.	Marguerite Wildenhain ، تكوين خزفي، 1973.	Op Cit .	109
50.	الخزف الهولندي	www. Arthistory. .sbc.edu./ Dutch Pottery.	109
51.	الخزف الأمريكي	www. Arthistory. .sbc.edu./American Pottery-http:// justartpottery.com	110
52.	أنية خزفية أمريكية .	Op Cit .	110
53.	أنية خزفية أمريكية .	I bied.	110
54.	ShojiHamada ، صحن خزفي ، 1956.	www.encyclopedia.htm / Shoji Hamada	111
55.	ShojiHamada ، أواني خزفية ، 1967.	Op. Cit.	111

111	I bied .	Shoji Hamada ، إناء خزفي ، 1959.	56.
112	www.Arthistory.sbc.edu//Salt glaze pottery-Wikipedia, the free encyclopedia.mht.	أناء معالج بتقنية زجاج الملح	57.
112	www.Arthistory.sbc.edu// Raku ware pottery-Wikipedia, the free encyclopedia.mht	أواني خزفية معالجة بتقنية الراكو	58.
112	www. Arthistory. .sbc.edu// http://popular.ebay.com/ns/Pott ery-Glass/French-Pottery.html.	KenyGonzalez ، عمل خزفي ، الخزف الفرنسي	59.
113	Op. Cit.	KenyGonzalez ، عمل (راكو) ، خزف فرنسي	60.
115	نبراس احمد جاسم الربيعي : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، ص186.	نبيل درويش ، عمل خزفي (أنية) ، 1994.	61.
115	نفس المصدر السابق ، ص196.	جمال الدين الحنفي ، عمل خزفي(أقداح) ، 1982.	62.
116	نفس المصدر السابق ، ص246.	اكرم عبد الحميد ، امرأة ، 1995	63.
116	نفسه ، ص292.	سمر مغربل ، رجل وامرأة ، 1995.	64.
123	مصورات الباحث	فالنتينوس كارالامبوس (أنية خزفية) 1979م	65.
123	مصورات الباحث	فالنتينوس كارالامبوس (صحن خزفية)	66.
125	مصورات الباحث	سعد شاكر ، تكوين خزفي () زوجان) ، 1980	67.
126	Podmore Pottery craft :materials and equipment for the craft potter , K p. 10 , p. 36	أواني خزفية استهلاكية	68.
126	I bied .P.12.	أواني خزفية استهلاكية	69.
127	مصورات الباحث	سعد شاكر (تكوينات) .	70.
128	مصورات الباحث	طارق إبراهيم ، تكوين خزفي () مدن الخيال) ، 1997.	71.
129	مصورات الباحث	عبلة العزاوي (أمومة) ، 1975 م .	72.
130	مصورات الباحث	سهام السعودي (جداريه) 1979م .	73.
130	مصورات الباحث	شنيار عبد الله ، تكوين خزفي ، 2000م	74.
131	مصورات الباحث	ماهر السامرائي ، تكوين فني ، 2001	75.

131	مصورات الباحث	ماهر السامرائي ، تكوين فني ، 2001	.76
132	مصورات الباحث	محمد العربي ، نحت فخاري ، 1999	.77
132	مصورات الباحث	تركي حسين ، نحت فخاري ، 1984.	.78
133	مصورات الباحث	زيد لقمان ، تكوين خزفي ، 2005	.79
133	مصورات الباحث	زيد لقمان ، تكوين خزفي ، 2005	.80
134	مصورات الباحث	قاسم نايف ، تكوين فني (خزفي) 1999،	.81
134	مصورات الباحث	وسام حداد ، تكوين فني (خزفي) ، 2004.	.82
135	مصورات الباحث	قاسم نايف ، تكوين فني ، 1999.	.83
135	مصورات الباحث	قاسم نايف ، تكوين فني ، 2000.	.84

ملخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة (المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر) ، والذي يقع في أربعة فصول : تضمن الفصل الأول عرضاً لمشكلة البحث والمحددة بالتساؤل الآتي : ما هي المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر ؟ ، وجاءت أهمية البحث والحاجة إليه من أهمية اللون والمعالجة اللونية في الخزف ، ليسلط البحث الحالي ضوءاً معرفياً وعلمياً على المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر . أما هدف الدراسة فيمكن في : تعرف المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر . وتحدد البحث بدراسة الأعمال الخزفية المنجزة في العراق ، والتي عرضت في العراق أو في الدول الأخرى . وضمن المدة الزمنية المحددة بين (1980 - 2005) .

أما الفصل الثاني : فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة ، والذي احتوى على أربعة مباحث : عُني المبحث الأول بدراسة ماهية اللون ووظيفته والبعد السيكلوجي والتقني من خلال عدة محاور (ماهية اللون ، الإدراك الحسي للون ، التأثير السيكلوجي والفسولوجي للون ، وظيفة اللون ، اللون في الخزف ، عوامل ظهور اللون في الخزف ، حالات التفاعل المنتجة للون في زجاج الخزف ، المواد الملونة في زجاج الخزف ، زجاج التأثيرات الخاصة ، تقنيات التلوين في الخزف) ، وعُني المبحث الثاني بدراسة البنية التكوينية والدلالية والتعبيرية للون من خلال المحاور الآتية : اللون وبنية التكوين الخزفي ، علاقة اللون بالمضمون ، اللون وسيلة تعبيرية. وقد عُني المبحث الثالث بدراسة المقاربة التاريخية للمعالجات اللونية في الخزف من خلال ثلاثة محاور (المعالجات اللونية في فخار وخزف العراق القديم ، المعالجات اللونية في الخزف الإسلامي ، المعالجات اللونية في الخزف المعاصر) . فيما تناول المبحث الرابع دراسة الخزف العراقي المعاصر . واختتم الإطار النظري بمجموعة من المؤشرات ، والدراسات السابقة .

أما الفصل الثالث : فقد تناول إجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع البحث واختيار عينة البحث البالغة (20) عملاً خزفياً ، ثم أداة البحث وتحليل العينة.

في حين اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث هي :

1- استندت المعالجة اللونية إلى جملة من التقنيات اللونية هي :-

أولاً : تقنية الدلك بالأكسيد المحلول بالماء .

ثانياً : تقنية الراكو .

ثالثاً : تقنية التذهيب .

رابعاً : تقنية التلوين بالاكاسيد الملونة .

خامساً : تقنية الصبغات اللونية الجاهزة.

سادساً : تقنية الحرق في جو اختزالي غير مؤكسد والحرق داخل نشارة الخشب .

سابعاً : الاستفادة من لون الطينة الأصلي (الكاولين) المحروق في درجات الحرارة العالية .

2- تم إثراء البعد الدلالي والرمزي من خلال المعالجة اللونية . باستخدام اللون الأحادي ، المتسيد على عموم التكوين كاللون البني ، الأسود ، الأبيض والشذري واستناداً لما يحمله ويمثله اللون من أبعاد رمزية وتعبيرية وشفرة باثه لمحمولات ومدلولات عدة.

3- المعالجة اللونية حققت بعداً فنياً من خلال التضاد اللوني بين الألوان الأساسية ، والتضاد في قيمة اللون الواحد واستناداً إلى رؤية ذاتية جمالية محضة ، وكذلك التضاد اللوني بين الألوان الحارة والباردة والذي ولد إيقاعاً لونياً متناغماً ، فضلاً عن خلق مساحة رؤيوية على سطح التكوين اكبر من مساحتها الحقيقية محققاً بذلك تأثيراً لونياً بصرياً يزيد من القيمة الجمالية للعمل الفني .

أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث فهي :-

1- تشير المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر إلى وجود بنية فكرية متحققة بفعل التواصل الحضاري الذي تمتد جذوره للموروث العراقي القديم .

2- عبرت المعالجة اللونية للخزاف العراقي المعاصر عن حاجاته وتطلعاته الذاتية ، فهو حر في ابتكار معالجات جديدة لا يحدده شيء سوى مخيلته وتجربته الخاصة .

3- جاءت المعالجة اللونية على سطح النص الخزفي المعاصر ، كمحاولة لكسر الواقعية نحو آفاق حداثوية .

واختتمت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع ثم الملخص باللغة الانكليزية .

Abstract

On this research study (the color treatments in contemporary Iraqi ceramic), which is in four chapters : First chapter presented the problem of research and the following specific question: What are Color Processors in the Iraqi ceramic contemporary ? The importance of research and the need to the importance of color and color processing in ceramics, the current research sheds light on the scientific knowledge and treatments in the color porcelain Iraq today. The objective of the study is to: know the color processor in the contemporary Iraqi ceramics. And identify research study completed Ceramic work in Iraq, which were presented in Iraq or other countries. And within the specified time period between (1980, 2005).

The second chapter : the theoretical framework and ensure that previous studies, which included four Investigation: my first topic of study in several color themes (the nature of color, the perception of color, psychological and physiological impact of color, one color, the color of porcelain, color factors in the emergence of ceramics, the interaction of producing color in the glass ceramics, glass special effects techniques, coloring in ceramics), and the second topic for me to study the following themes: color, composition and structure of ceramic, color relationship of substance, and a color portrait. The third topic for me to study the historical approach of the processors in the color of porcelain in three axes (in the color processor and ceramic pottery ancient Iraq, the color processor Islamic ceramics, color treatments in contemporary ceramics). In the fourth study addressed the topic of Iraq contemporary ceramics. Conclude the theoretical framework and a set of indicators.

The third chapter : it dealt with the search procedures, which included determining the research community and research the amount of sample selection (20) ceramic works, and then search engine and analysis of the sample.

While in the fourth chapter included the results of research and findings, as well as recommendations and proposals, inter alia, the findings of the researcher are :

1- processor based techniques to a range of colors are:-

First : technical massage by oxid solution in water.

Second : technical Alrako.

Third : technical paste.

Fourth : technical gold color.

Fifth: technical ready-made color dyes.

Sixth : technical burning in a non-stenographic oxidizer and burning within the sawdust.

Seventh : use of the color of the original clay burned at high temperature.

2- Recruitment of single-color, single, current on the general composition of brown, black and white in processor expressive as they are based on the color of the structure is a symbolic and expressive symbolic code reflect on the content of the substantive work.

3- Treatments of colors achieved through the technical dimension of antagonism between the main colors, and antagonism in the value of one color and to see a self-seeing purely aesthetic, as well as the antagonism between the color warm and cold colors, which was making of the color line pace, in addition to creating an area of the visionary composition of the surface area of the largest thus achieving real impact of the color increases the visual aesthetic value of the work of art.

The most important conclusions reached by the researcher :

1- Indicated treatments in the color porcelain to contemporary Iraqi intellectual and a structure achieved by communication, which is rooted in the cultural legacy of the old Iraqi.

2- expression the color treatment of the Iraqi potter contemporary needs and aspirations of self, it is free to devise new treatment not only determined by the dreams and his own experience.

3- Were treated on the surface of the text color ceramic contemporary, in an attempt to break the realism about the prospects for fresh.

The study concludes the list of sources and references as well as the summary in English.

الفصل الأول

- 1. مشكلة البحث.**
- 2. أهمية البحث والحاجة إليه.**
- 3. أهداف البحث.**
- 4. حدود البحث.**
- 5. تحديد مصطلحات البحث وتعريفها.**

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث .

يعد الخزف العراقي من أجناس الفنون ذات الجذور التاريخية وذات المكانة المميزة بين الأجناس الفنية الأخرى . ويعد امتداداً طبيعياً لذلك الإرث الحضاري الفني وللتجربة الجمالية في فن الفخار والخزف منذ الأطوار الحضارية الأولى في حسونة وحلف وسامراء والعبيد إلى النتاجات الفنية التي جاءت بها مرحلة تاريخية مهمة في مسيرة الفن العراقي المعاصر؛ والمتزامنة مع حراك فكري وإزاحات نظرية ألفت بظلالها على مجمل المدارس الفنية وتجلت معطياتها في مرحلة الحداثة الفنية التي شهدها العراق والنهضة التي تميزت بها النتاجات الفنية منذ مطلع القرن العشرين.

والخزف كجنس فني يشتمل على عناصر بناء وتكوين كما يخضع لمتطلبات المادة وضرورتها, ويشتمل على علاقة تبادلية مابين المؤثر البصري والثقافة أو الذائقة التي تتحكم في إنتاج الصورة الفنية. فالخزاف معني بتجديد الصورة الفنية المتخيلة شأنه في ذلك شأن الرسام أو الموسيقي ولكن مع فارق بسيط إذا ما نظرنا إلى العمل الفني على انه تجلي محسوس للفكرة كما اقره هيجل من قبل أو حدس أو صورة ذهنية وليس واقعة مادية فيزيائية كما رأى ذلك بركسن وكروتشه , فهذا الفارق الكامل في أدوات البناء يلغى تدريجياً أمام قواسم مشتركة عدة منها تشاركية كل الأعمال الفنية في استهدافها لإحداث متعة جمالية لدى المتلقي ولكن هذه الأداة التي يطرح الفنان من خلالها رؤيته الجمالية الفكرية الموجهة والتي تشغل في حدود الإثارة البصرية الحسية أو تتعدى ذلك للوصول إلى حالة التأثير الداخلي وإيصال الشحنة الجمالية والعاطفية من الفنان إلى المتلقي عن طريق العمل الفني . وهذه الغاية الجمالية تخضع لمتطلبات بنائية عدة منها المعالجات اللونية كونها أداة أساسية في تحديد الصورة الفنية المنتجة فالمعالجة اللونية تدخل في صياغة الأسلوب الفني كما تحدد الطابع التقني الذي يعتمد عليه الفنان ويمكن من خلالها أن يكون العمل الفني عملاً يمكن تصنيفه تحت احد المدارس الفنية.

كما أن المعالجة اللونية تدخل في الحقل الدلالي لتكون أداة لصياغة دوال يمكن أن تكون لها قراءتها الفكرية أو الجمالية الخاصة بواسطة المعالجة اللونية والتقنيات المستخدمة فيها.

واللون هو الأداة الرئيسية في إحداث إزاحات شكلية وتقنية في الخزف ، فاللون في الشكل الخزفي يخرج من دائرة العلاقة المباشرة مع المادة أو التقنية إذ يسهم مع تغريب الشكل الخزفي بواسطة الاعتماد على تجنيس الأسلوب الأدائي للخزف المعهود ، بإضافة مواد وتقنيات غير مسبقة ليكون النتاج الفني نتاجاً هجيناً يستطيع أن يحتوي جملة من الأدوات والتقنيات في العمل الفني الواحد وهذا ما نلاحظه في بعض نتاجات الخزف العراقي المعاصر موضوعة

البحث أو في الأعمال الخزفية العالمية المابعد حداثة على وجه الخصوص . إذ تلغى الحواجز المنطقية وتفسح مساحة أوسع من الحرية في تضافيف الخامات حتى ليغدوا العمل الفني مسلوخاً من واقعه الاصطلاحي بهدف الحصول على قدر من الحرية في المادة والتقنية والمعالجة وهذا التغريب يشمل اللون الذي هو من عناصر الشكل التي لا مناص عنها في أي عمل فني بصري. ومع هذا التداخل الواضح في الكيفيات الأدائية والتنوع الأسلوبي والانحرافات التقنية في إنتاج العمل الفني فمن الضروري أن يتم تركيد الوظائف الجديدة للون التي اتخذت تبعاً لهذا التداخل والتشظي أطراً معرفية وجمالية مختلفة فمن الطابع الواقعي والغاية التواصلية التقليدية المنسجمة مع الذائقة العامة التي إليها الفن العراقي في مدة محددة إلى طابع ينزع نحو العبث والتفكيك والتمرد لينسف بذلك منظومة التواصل ويجعل من العمل الفني الخزفي نصاً معزولاً عن كل ما يلحق به ويقم عنوة في قراءته فالعمل الخزفي أصبح بنية شكلية مفرغة من القيود المادية والفيزيائية التي تحكم عملية الإنتاج الفني. من هنا فإن مشكلة البحث الحالي تكمن وتتحدد في الاستفهام الآتي :

ما هي المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث والحاجة إليه من خلال ما يلي :-

1. أهمية اللون والمعالجة اللونية في إثراء الجانب الجمالي والدلالي في الخزف العراقي المعاصر .
2. يسلط البحث الحالي ضوءاً معرفياً وعلمياً على المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر.
3. يمثل البحث جهداً علمياً يضاف إلى جهود الدارسين في ميدان الدراسات الفنية عموماً والخزف خاصة .
4. يتوجه البحث بالفائدة لذوي الاهتمامات الفنية والجمالية ، والباحثين والمختصين في المجالات المجاورة .
5. يسهم في رفد المكتبة الفنية بجهد علمي وفني يمكن ان يغني مادة البحث بما هو مفيد.

ثالثاً: هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :
تعرف المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر .

رابعاً: حدود البحث :

- 1- الحدود الموضوعية :
يتحدد البحث الحالي بدراسة (المعالجات اللونية) في الخزف العراقي المعاصر.
- 2- الحدود المكانية :
يتحدد البحث بالأعمال الخزفية المنجزة في العراق . والتي عرضت في العراق أو في الدول الأخرى ضمن المدة الزمنية المحددة.
- 3- الحدود الزمنية :
يتحدد البحث زمنياً من (1980 - 2005) . إذ تعد هذه المرحلة من أغنى المراحل وأكثرها ازدهاراً في الخزف العراقي المعاصر .

خامساً: تحديد المصطلحات وتعريفها :

1- المعالجة : (Treatment)

لغويًا :-

وردت في مختار الصحاح : عالَجَ الشيء (مُعَالَجَةً) و (عِلَاجاً) ، وعالَجَ : زاول ، ومعالجة : مزاوله⁽¹⁾ .
ومعالجة (مصدر) : أجرى عمل على طبيعة شيء للحصول على مادة مفيدة⁽²⁾ .

(1) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983 ، ص 449-450 .
(2) لويس معلوف اليسوعي : المنجد في اللغة العربية ألعاصره ، دار المشرق ، بيروت ، 1996 ، ص 1009 .

اصطلاحاً :-

المعالجات : هي جملة من العمليات والإجراءات المختلفة الغايات. (1)
وقد عرفها (عقيل مهدي) : هي التي تملأ الفضاء بتكوينات تجعل من وظيفتها الأشارية
مصدراً مرتبطاً بالتعبير الحركي المتصل غير المنفصل عن عالم العرض. (2)
والمعالجة : إستخدام الوسائل المألوفة وغير المألوفة التي تتعلق بعناصر التصميم
الوظيفية منها والجمالية لتحقيق فضاء يتلائم مع النشاط الذي يحدث فيه. (3)

2- اللون : (Color)

لغوياً :-

اللون : هيئة كالسواد والحُمرة ، وفلان مُتلون أي لا يثبت على خلق واحد. (4)
ولون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره والجمع ألوان. (5)

اصطلاحاً :-

اللون : هو ظاهرة عقلية تستدعي بواسطة الضوء المسلط على خلفية العين (الشبكية)
بعد أن يمر من خلال الوسائل البصرية. (6)
واللون : هو الخبرة النفسية الفردية لأدراك المرئيات تتنبه وتتحفز بواسطة الطيف
الشمسي المرئي ، والذي هو جزء ضيق من أطوال موجية ضوئية لأشعة كهرومغناطيسية. (7)
واللون : هو التأثير الناتج لتفاعل الضوء مع السطح وانعكاسه على شبكة العين ،
والإحساس باللون وإدراكه عقلياً من قبل المتلقي. (8)

(1) جان ماري شفر : الفن في العصر الحديث ، الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا ،
ت : فاطمة ألبوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ، 1996 ، ص 486.
(2) جلال جميل ومحمد إسماعيل خلف : المعالجات الإخراجية في عروض منتدى المسرح ، المجلة القطرية
للفنون ، ع 1 ، تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، العراق ، 2001 ، ص 48.
(3) حارث أسعد عبد الرزاق السعيد : المعالجات التصميمية للمحددات الداخلية في الفضاء الداخلي ، رسالة
ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2005 ، ص 13.
(4) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص 609.
(5) جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ابن منظور : لسان العرب ، ج 17 ، المؤسسة المصرية العامة ، الدار
المصرية للترجمة والنشر مصر ، ب ت ، ص 279.
(6) O. hales – Albert "The use of color in interior", 2nd, Mc Grew –Hill book
Company, 1978 , P.1 .
(7) علي حيدر صالح البدر : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، ج 2 ، ط 1 ، الأردن ، 2002 ،
ص 131.
(8) حسن سليمان : الحركة في الفن والحياة ، دار الكتاب العربي للنشر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ،
القاهرة ، ب ت ، ص 50.

وقد عرف (هربرت ريد) اللون فنياً : هو احد عناصر تركيب العمل الفني الكامل فهو يوحي بالكتلة أو الشكل الذي يمنحه نغم التعبير المكاني الكامل. (1)

هذا وسيقوم الباحث بتعريف المعالجات اللونية إجرائياً وبما يتفق وهدف البحث الحالي :

المعالجات اللونية : هي الإجراءات الأدائية للون والتي ينفذها الخزاف على سطح التكوين الخزفي لتحقيق تأثيرات جمالية وتعبيرية .

3- الخزف : (Pottery)

لغويًا :-

الخزف: ما عمل من الطين وشوي بالنار حتى صار فخاراً... وبائعته وصانعه خزاف ، وحدته خزفه. وخزف خزفاً : خطر بيده عند المشي. (2)

اصطلاحاً :-

لقد عرفته (لجنة جمعية الخزف الأمريكية) : بأنه المشغولات المصنوعة من المواد الطينية اللازمة ، وذلك بالمعالجات الحرارية لبعض المواد الأرضية غير العضوية والتي تكتسب صفات المتانة والصلادة في تمام مراحل صناعتها. (3)

في حين أورد (الशल) أن كلمة خزف : "تطلق على الإنتاج الفني مسامي الجسم ، والذي يكسى بطبقة زجاجية تسوى في الأفران وتصل درجة حرارتها إلى حوالي الألف درجة مئوية تقريباً" (4)

والخزف : كل ما عمل من الطين ، ومر بمراحل التشكيل وتصلب بفعل الحرارة الشديدة ، ثم طلي بطبقة رقيقة من مواد الزجاج الذائب ، حيث يمر بعدد من التغيرات الكيميائية والفيزيائية تحدث فيها أثناء عملية الحرق النهائية ، عندها يصبح من المستحيل إعادة الشكل إلى مادته الأصلية الأولى. (5)

وقد تبني الباحث التعريف الأخير كتعريف إجرائي .

(1) هربرت ريد : معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، م : مصطفى حبيب ، ط1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 ، ص71.

(2) الشيخ احمد رضا : معجم متن اللغة ، مجلد 2 ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1958 ، ص269.

(3) علام محمد علام : الخزف ، مؤسسه سجل العرب ، القاهرة ، ب ت ، ص3

(4) عبد الغني النبوي الشال : معجم مصطلحات الفن والتربية الفنية ، مطابع جامعه الملك سعود – الرياض ، 1984 ، ص 219.

(5) عائدون عبد القادر محمد الأنقر : تقنيات الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص7.

4- المعاصر : (Contemporary)

لغويًا :-

قال تعالى ((والعصر إن الإنسان لفي خسر)) (1)

وجاء في المعجم العربي الأساس " عاصر ، يعاصر ، معاصرة : عاش معه في عصر

واحد ". (2)

اصطلاحاً :-

المعاصر : هو الزمن وفي مفهومه الاصطلاحي يعني المضمون وهو احدث زمن في

مفهوم الحداثة. (3)

وقد عرف بهنسي المعاصرة بقوله إنها " تعني التقدم والتطور والتطلع نحو التجديد

وتعني الإبداع ". (4)

أما (التيمي) فقد عرفها : " بأنها المرحلة الحاضرة المرتبطة جدلياً بالماضي وتستمد

بعض مقوماتها منه وتصنع مقومات جديدة لمرحلة لاحقة تدعى المستقبل ". (5)

والفن المعاصر حسب تعريف ويلسكي هو : النشاط الإنساني الذي يحدث اليوم ،

المكرس لإنتاج التصاوير والتماثيل والفخار والرسوم والحفر وغيرها من المواضيع

المتشابهة. (6)

" والعمل الفني يكون معاصراً بقدر حمله سمات وملامح عصره ومعطياته الجمالية

بالإضافة إلى بعده الزمني الراهن ". (7)

وقد عرف الباحث المعاصر اجرائياً في ضوء التعريفات السابقة وبما يتفق والبحث

الحالي :-

هو زمن النتاج الخزفي الحاضر الحامل لمعالجات لونية وتقنية تتسم بالحداثة والتغير

عن الاتباعية والتقاليد القديمة .

(1) القرآن الكريم ، سوره العصر ، الآية (1)

(2) جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساس ، لا روس للطباعة ، 1989 ، ص 575 .

(3) مجدي وهبة : معجم مصطلحات اللغة والأدب ، لبنان ، 1979 ، ص13.

(4) عفيف بهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الحرية للنشر والطباعة ، 1984 ، ص35.

(5) صفاء الدين حسين التيمي : توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة

ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص 9 .

(6) ويلسكي : دراسة الفن ، ت : يوسف داود ، دار الحرية ، بغداد ، 1982 ، ص17 .

(7) مكي عمران راجي الخفاجي : جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة،

كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000 ، ص17.

الإطار النظري

المبحث الأول

ماهية اللون ووظيفته والبعد السيكولوجي والتقني

- ماهية اللون.
- الإدراك الحسي للون.
- التأثير السيكولوجي والفيسيولوجي للون.
- وظيفة اللون.
- اللون في الخزف.
- عوامل ظهور اللون في الخزف.
- حالات التفاعل المنتجة للون في زجاج الخزف.
- المواد الملونة في زجاج الخزف.
- زجاج التأثيرات الخاصة.
- تقنيات التلوين في الخزف.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات

المقدمة

المبحث الأول

اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكولوجي والتقني

ماهية اللون:

أن العمل الفني يشكل شبكة متجانسة من العلاقات والروابط التي يبنى على أساسها التكوين الشكلي وهذه العلاقات ما بين العناصر والأسس تكمل بعضها البعض وتؤثر وتتأثر فيما بينها، ومن هنا يكون لكل عنصر اشتغاله وفاعليته في البناء الجمالي للعمل الفني ويعزز جمالية العناصر الأخرى وفق شبكة من العلاقات المتبادلة تרכي البنية التكوينية والجمالية . لذا يعد اللون واحداً من أهم المظاهر الجمالية انه كائن حي فهو نتاج العلاقات التي أوجدها العمل الفني (1).

واللون عنصر أساس من عناصر التكوين الفني وأكثرها تعبيراً لما يحمله من معانٍ ورموز مباشرة تثير في نفس المشاهد، بسبب الخاصية التي تؤثر في عواطفنا مباشرة إذ يمتلك المشاهد تفاعلاً عاطفياً مباشراً مع اللون، وهو أهم القيم البنائية للتكوين الخزفي. وإن الشكل الخزفي يتعزز إدراكه من خلال اللون ضمن حسية بنائية مترابطة ومتلازمة مع فكرة الشكل الخزفي وبنائه.

إن اللون يشير إلى القدرات المميزة لمظهرية الأشياء وإن القدرات الذهنية هي التي تحدد ما إذا كان الشكل يمتلك لونا معيناً يساعده على أظهر ذلك الشكل إلى الدرجة الملحوظة ويتوقف ذلك على كمية الطاقة الضوئية الساقطة على الجسم ومقدار الانكسار والانعكاس الضوئي وفق مبدأ الإشعاع والإنارة (2) ، فاللون أحساس داخلي ليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائن الحي ولا يمكن إدراكه إلا بواسطة الضوء الواقع عليه ولاحقاً ينعكس على العين حيث يكون الإحساس باللون مثيراً للعقل ونراه باختلاف الأطوال الموجية، وهو الاختلاف الذي يترتب عليه أحساس العين بألوان مختلفة بادئة من الأحمر، أطول موجات هذه الأشعة الضوئية ومنتهية باللون البنفسجي أقصر موجات هذه الأشعة (3).

لذا يلجأ الفنان إلى المعالجة اللونية وذلك من خلال توزيع الألوان ، وتحديد قيمتها، ودرجة نصوعها، لخلق نوعاً من الإحساس يصل إلى وجدان المتلقي ، " أن التأثيرات اللونية

(1) فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة للطبع ، بغداد ، 2007، ص 90.

(2) شامل عبد الأمير كبة : اللون – النظرية والتطبيق ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، 1992 ، ص 14.

(3) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط1 ، دار النهضة العربية للنشر ، القاهرة ، 1974 ، ص 242.

الفصل الثاني : المبحث الأول -..... اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

المتغيرة يمكن أن تؤثر فعلاً في مناطق دماغية تخص وظائف جسمانية أو عاطفية". (1) ، كما يعبر عن ذات الفنان بفعل أبعاده السايكولوجيه ، فهو يعبر بقوة عن الانفعالات الإنسانية.(2)

ولا بد من الإشارة إلى أن اللون هو احد خصائص الأشياء الأساسية ، ولكن العلاقة بين اللون والأشياء لا تكون بمثل هذه البساطة لدى الفنان فكلما زاد تعقيد هذه العلاقة اكتسب اللون أبعاد رمزية ودلالات فنية أكثر . فاللون في الفن له حياته الخاصة وان بدا لصيقاً بالواقع ، فهو تحصيل لرؤية الفنان لما حوله أو لما يتصوره مما يجعل اللون نمطاً من ارتداد الواقع إلى العمل الفني.(3)

وان فهم ماهية اللون وخصائصه يساعدنا على استخدامه بشكل أكثر فاعلية فالأجسام التي نراها من حولنا كل يوم تكون بلا لون لولا وجود الضوء ويمكن أدراك هذه الحقيقة عند رؤية تكوين خزفي ملون في ظروف الاضاءة العادية وعدم رؤيته في الظلام التام ، ضوء الشمس يحتوي كل ألوان الضوء المرئي وبمساعده الموشور يمكننا أن نرى الألوان الفردية لكل موجة ضوئية ، " لان الأجسام فيه تمتص وتعكس الضوء بطرائق مختلفة حيث يقوم لون الضوء المنعكس من جسم ما بتحديد اللون الذي نراه ".(4) ، ولقد حدد (نيوتن) الألوان الأساسية بألوان الطيف السبعة وأيده في ذلك (أوزوالد Ostwald) . أما (مُنسل Munsell) ، فقد حددها بخمسة ألوان فقط وينفرد (شوارز) برأيه حين يقول : " أي كان العدد فهناك ثلاثة ألوان أساسية هي : الأصفر - الأحمر - الأزرق ، وهي غير قابلة للانقسام ".(5)

وما يهم البحث هنا هو معرفة ماهية اللون وكيفية التعامل معه فنياً بوصفه عنصراً فعالاً في الأعمال الفنية لذلك ينبغي التعرف على الخصائص التي تصف طبيعة اللون ومنها :

1- أصل اللون Hue :-

أي صفة اللون ، أو خاصيته التي يعرف من خلالها ، وتميزه عن الألوان الأخرى وهي هويته أو أسمه مثلاً، الأحمر ، الأصفر ، الأخضر ، وغيرها، ويمكن تغير صفة اللون بالمزج بين

(1) أسماء شاكر نعمه : جماليات اللون في سينوغرافيا العرض المسرحي وأثره على المتلقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2001، ص 50 .

(2) فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، مصدر سابق ، ص 95.

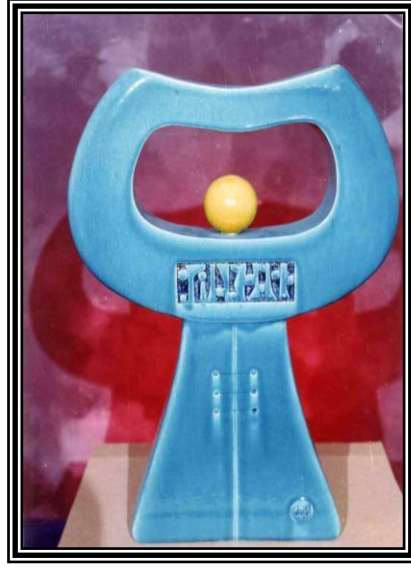
(3) شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، 1987 ، ص 145.

(4) Wendellc Crow, "Communication Graphics", Prentice Hall, Englewood Cliffs , New Jersey , P. 241.

(5) شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، مصدر سابق ، ص 123 - 142 .

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

الألوان وتعتمد الصبغة على موقع اللون في الطيف أو على طول الموجي⁽¹⁾ ، إذا فأصل اللون يعزى إلى اسم اللون الذي يستعمل للتفريق بين الألوان التي تمتلك أطوالاً موجية مختلفة في الضوء ، (شكل 1).



(شكل 1)

قاسم نايف ، تكوين خزفي ، 2000.

2- القيمة Value :-

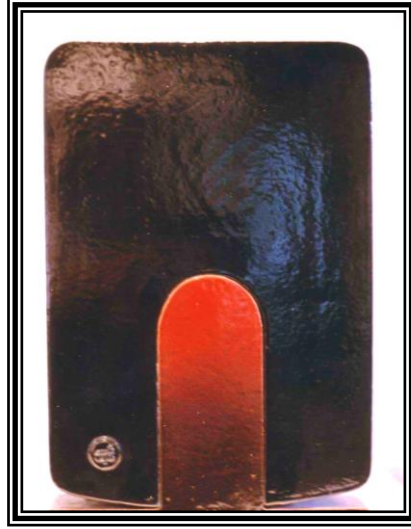
إن قيمة اللون هي صفة اللون التي تصف الدرجات الغامقة والفاتحة للون، وتجعلنا نطلق عليه لون ساطع أو لون قاتم ، فمثلاً الفرق الذي ندركه بين لون جزئي سطح أحمر يقع نصفه في الظل والنصف الآخر في النور ، فرغم أن أصل اللون (Hue) لم يتغير إلا انه نرى اختلافاً كبيراً في درجة نصوعه⁽²⁾ ، فهي تميز بين إضاءة الألوان وظلمتها والتي نعني بها إن هذا اللون فاتح أو غامق. أي كمية الضوء الذي يعكسه اللون ، " فكلما كان اللون قاتماً أكثر فأكثر الأشعة المنعكسة عنه تبدأ بالنقص، كما تتسم هذه القيمة بتأثيرها في قيمة البعد بين كل من الجسم الملون ومصدر الإضاءة فتقل درجة سطوعه تدريجياً كلما زادت المسافة بينهما، بسبب نقص في الطاقة

(1) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق ، ص248.

(2) المصدر نفسه ، ص250.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

الضوئية الساقطة عليه" (1) ، (شكل 2) ، ويمكن توظيف القيمة اللونية في تحقيق العمق الفضائي وخلق الاتجاه نحو الأمام والارتداد نحو الخلف لتحقيق الحركة داخل فضاء العمل الفني . كما تسهم في إبراز جماليات اللون وطبيعة تشكله واستقلاليته داخل بنية العمل الفني .



(شكل 2)

قاسم نايف ، تكوين خزفي ، 2000

3- التشبع Saturation :-

وتسمى أيضاً (الشدة) وتعزى إلى طول الموجة الضوئية للون ، فكلما كانت الأشعة الساقطة على العين متجانسة في طول موجاتها كان اللون المرئي مشبعاً ، وكلما اختلفت الأشعة في طول موجاتها كان اللون المرئي اقل تشبعاً فاللون الأصفر الفاتح الذي يصعب تمييزه عن الأبيض ليس بالأصفر المشبع ، ومثله الوردي الذي يعتبر احمر غير مشبع (2) ، وهنا تختلف الشدة عن القيمة Value ، " فالقيمة تعزى إلى كمية الضوء الذي يعكس اللون " (3) ، إما الشدة

(1) Dohald Johansson ; "Color- The Theory and practice painting " , New York , 1967, P.9.

(2) قاسم حسين صالح : سايكولوجية أدراك اللون والشكل ، دار الرشيد للنشر بغداد ، 1982 ، ص56- 55 .
(3) عماد جهاد النوري : الفن والعلم والجمال ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (275) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب . ت ، ص 11 .

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

فتعني الصفة التي تتميز بها الألوان وتدل على مدى نقائها، ويكون اللون في أقصى تشبعه لو كان طيفاً نقياً⁽¹⁾، (شكل 3).



(شكل 3).

وسام حداد ، تكوين ، 2005.

وتتأثر الشدة بطول الموجة وعامل النقاء وعامل الضياء . إذ تتميز الألوان حسب أطوالها الموجية والطول الموجي يسمح بدراسة اللون علمياً حتى بدون الاستعانة بإحساساتنا البصرية للون . أما عامل النقاء فيمثل النسبة بين اللون وبين كمية الأبيض الموجود فيه ، وهذا العامل يحدد صفاء اللون . في حين يشير عامل الضياء إلى كمية الضوء المنعكسة إلى أعيننا من هذا اللون وبالنسبة للون الأبيض⁽²⁾.

ويعد اللون من أكثر العناصر الفنية أهمية في العمل الفني ، فهو المعبر الحقيقي عنه ، واختلاف الدرجات اللونية تضاداً وانسجماً تحدد الكثير من خصائص العمل الفني وقيمه الجمالية⁽³⁾.

ويمكن توظيف التشبع في علاقة اللون الواحد عند معالجة التكوين الخزفي لونياً من خلال الانتقال المتدرج للون وقيمه فضلاً عن ما يحققه التشبع من إضفاء جو عام من التناغم والانسجام اللوني داخل بنية التكوين الخزفي .

(1) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص254.

(2) مكي عمران راجي : التقنيات الفنية المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص63-64.

(3) المصدر نفسه ، ص65.

الإدراك الحسي للون :

يعد الإحساس الخطوة الأولى للإدراك (*) السليم من خلال الأثر الذي ينشأ مباشرة من انفعال عضو الحس البصري نتيجة منبه أو مثير حيث تتم عملية الإحساس عن طريق هذا المنبه أو المثير الذي يصل إلى أعضاء الحس عن طريق السيلالات العصبية الحسية إلى المركز العصبي الذي يقوم بدوره بإعطاء الأوامر إلى أعضاء الاستجابة⁽¹⁾ ؛ فالإحساس عملية فسيولوجية نفسية يمكن أن تتم على ثلاث مراحل ، ففي المرحلة الأولى : تصل هذه التأثيرات إلى عضو الحس الخارجي العين من خلال البيئة المحيطة بالفرد وتكيفه معها ، أما المرحلة الثانية : فهي الفسيولوجية التي نجد فيها أن عضو الحس البصري ينفعل بهذه المؤثرات ، والثالثة والأخيرة : هي النفسية التي نجد فيها أن هذا التأثير الواصل إلى المركز العصبي في المخ يتحول إلى شعور بالإحساس ليتم الإدراك المبصر⁽²⁾.

إن الإدراك الحسي للون يكون على شكل ضوء ساقط على شبكة العين ، إذ يحتاج الشخص القائم بعملية الإدراك الحسي للون إلى ربع ثانية لتحويل هذا الضوء إلى صورة بصرية أولية ، قبل أن تنتقل إلى مخزون آخر تستقر فيه زمناً أطول يسمى [مخزون الذاكرة البصرية] ، وهذه العملية تتكون مباشرة بعد حدوث الإثارة البصرية⁽³⁾.

فالإدراك مرتبط ارتباطاً كلياً بالإحساس ، " حيث يتحول التنبيه إلى إحساس عندما يدخل ضمن بوتقة النسق النفسي للفرد اثر منبه خارجي فيتولد حينئذ إحساس ، إذا أصبح اثر التنبيه الخارجي متكاملأ مع سياق الحياة النفسية التي تحكم وجود الفرد مع شروط الوسط الخارجية " ⁽⁴⁾.

فحيثما لا يوجد أحساس بدون أدراك فكذلك لا يوجد أدراك بدون أحساس فالإدراك ما هو إلا عملية تتم بها معرفتنا للعالم الخارجي عن طريق عضو الحس العين وهو عبارة عن أحساس ؛ ثم تأويل هذا الإحساس في ضوء التجارب والخبرات السابقة ويدخل في ذلك التأويل والتخيل والتذكر والتنبيه . " فالإدراك يتأثر بما يكون عليه انتباهنا ، تأملنا ، ومخيلتنا ، وللعنصر الذاتي

(*) الإدراك : يوصف بأنه استجابة نفسية لمجموعة مركبة من التنبيهات الحسية مصدرها موضوعات العالم الخارجي ، وأنه استجابة تصدر من شخصيه لها خبراتها وذاكراتها وميولها واتجاهاتها النفسية الشعورية واللاشعورية . ينظر ، قاسم حسين صالح : سايكولوجية أدراك اللون والشكل ، دار الرشيد للنشر بغداد ، 1982 ، ص20.

(1) عبدا لله عبد الحي موسى : المدخل إلى علم النفس ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، دار الرفاعي ، مطبعة المجد ، القاهرة ، ب.ت ، ص300.

(2) عبدا لله الخطيب : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، 1998 ، ص71 .

(3) قاسم حسين صالح : سايكولوجية أدراك اللون والشكل ، مصدر سابق ، ص17.

(4) مصطفى غالب : الإدراك ، مكتبة الهلال ، بيروت ، 1980 ، ص64.

الفصل الثاني : المبحث الأول - اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

في عملية الإدراك أهمية كبيره ، فقد يرى شخص شيئاً ما يراه غيره عكس ما يراه هو ، أو يختلف عنه في الرؤية " (1) .

وهناك آراء ونظريات مختلفة فسرت عملية الإدراك حيث يقول أصحاب نظرية البيئة في تفسير الإدراك أن من خلال خبرتنا في أمور البيئة ندرك الأشياء ، ذلك أن التأثيرات البيئية تسهم في تشكيل الصورة الذهنية والمرتبطة بالتنظيم الفضائي المتداخل مع السلسلة البصرية فالاستجابة الحسية يمكن أن تنضم بعلاقاتها مع الإنسان كاستجابة فردية ، فكل شخص يمتلك تركيبة جسمية مختلفة ، لذا فهو يمتلك إحساساً خاصاً به (2) ، في حين يرى (ابن الهيثم) ، أن الإدراك يعتمد على الخبرة السابقة والمقصود بالخبرة السابقة هنا مرور هذه الألوان على بصر المشاهد سابقاً ، " فكل صورة لم تكن وردت من قبل ولم يرد عليه مثلها ؛ إذا أدركها البصر ليس يدرك البصر ماهية تلك الصورة أو الشكل أو معانيه، إلا بعد أن يستقري جميع المعاني في تلك الصورة " (3).

إن استعداد المشاهد وقابليته على تحسس وأدراك معالم العمل الفني من شأنه أن يسهم ويفعل عملية التواصل بينه وبين العمل الفني وبالتالي خلق التجربة الجمالية التي تساعد على خلق حالة من المتعة الجمالية التي هي نتيجة امتزاج النزعات الذاتية بالقدرات المدركة امتزاجاً معقداً (4).

فيرى (ستولنيتز) أن كل ما يدرك بالإحساس هو وحده الجمالي الحق ، فالأصوات والألوان والملبس وما شابهها من موضوعات الحس هي وحدها التي يمكن أن تكون موضوعات جمالية ، فعندما يدرك لوناً فإن كل معناه ينحصر في الطريقة التي يبدو فيها فحسب وليس له معنى وراء ذاته ولا حاجة إلى تفكير أو نشاط عقلي من أجل الاستمتاع به جمالياً بل أن كل ما تحتاج إليه هو أن نحس به مباشرة أو ندركه حدسياً (5).

فإن أدركنا اللون حسياً لوجدناه يتمتع بقيمة جمالية مضافة ، ذلك أننا لا عهد لنا بحيثياته من قبل. ولأن الفنان أيضاً ، إنما يعمل بمعالجات لونية ليس بالضرورة أن تكون لها مايمثلها في الوجود ، بمعنى ، أن ليس من مهمة الفنان ترديد ما جاءت به الطبيعة ، فاللون في الطبيعة يكتسب

(1) يوسف مراد : مبادئ علم النفس ، دار المعارف بمصر ، 1966، ص184.

(2) عبد الرحمن محي الدين عدس : المدخل إلى عام النفس ، ط2، جون وايلي وأولاده ، قبرص ، 1985، ص173.

(3) الحسن ابن الهيثم : المناظر - المقالات 1-2-3 في الإبصار على الاستقامة ، حققها وراجعها عن الترجمة اللاتينية ، د. عبد الحميد صبره ، الكويت ، 1983، ص283.

(4) ناثان نوبلر : حوار الرؤيا - مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت: فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987، ص16.

(5) جيروم ستولنيتز : النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1981، ص83.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكولوجي والتقني

نظامه من القوانين الداخلية ، والطاقة التي توجهه ، وليس للإنسان سلطة على قوانين الطبيعة ومعاييرها ، وعليه يأخذ اللون بهذا الحال كقيته الجمالية ، فيما تكون المعالجة اللونية في التكوين الخزفي مقاده على وفق مخيلة الفنان ونزوعه الداخلي ، مما يجعل اللون يتوجه بالوجهة المراد لها أن تكون.

وبضوء ما تقدم نجد أن الإدراك الحسي ما هو إلا مزيج من التأثيرات البيئية والوراثية ويدعم هذه التأثيرات التكوين الفلسفي لعين المشاهد ، فهو الخطوة الأولى في سبيل المعرفة وهو أساس العمليات العقلية الأخرى ووسيلة الاتصال الأخرى ووسيلة الاتصال بالعالم الخارجي. ولما كان إدراكنا للبيئة التي حولنا أنها في تغير مستمر لذا أصبح لازماً علينا أن ندرك أيضاً أن رؤية العالم الحقيقي قد تتباين تبعاً للأفراد والجماعات المختلفة ، فالفروق الثقافية من شأنها أن توفر تدريباً لدى الشخص الذي ولد وعاش في المدينة عن الشخص الذي ولد وعاش في الريف ، فالمعنى الذي تولد لدى كل منهما يتوقف على ما ينشده ويتوقعه من العالم نفسه الذي حوله ، لذا على الخزاف أن يأخذ بعين الاعتبار عند معالجته لونياً الأعمال الخزفية هذه التأثيرات البيئية والوراثية في تعامله مع اللون كقيمة رمزية وتعبيرية وجمالية يمكن أن تدرك من قبل المشاهد ، ولكن السؤال هنا كيف تدرك الألوان في هذه الأعمال الفنية ؟

لقد أصبحت عملية الإدراك الفسيولوجية للون تناظر ما يعيننا من دلالاتها السيكولوجية في الحياة والفن من أجل تأصيل الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل الفني من خلال عمليات التنظيم والترتيب والتحليل والإضافة والتغير في الأشكال والدرجات اللونية وقيم الضوء والظل والمساحات وإن أدراك العالم المادي لا تقتصر على الأشكال والأبعاد بل يمكن أن تدلنا أوصاف الأشياء على لونها بقدر ماتدلنا على هيئتها ولمسها . وللإحساس بالألوان وإدراكها شروط لا بد من توفرها :

1. لا بد من وجود تباين أو اختلاف في طول الموجات الضوئية التي تستلمها العين في

العالم المرئي .

2. وجود تباين في الانعكاسات الضوئية للسطوح والأشياء . فاللون يعمل بعلاقة وثيقة

مع الملمس من خلال تباين السطوح بين الخشونة والنعومة مما يخلق تباينات ضوئية تؤثر في قيمة اللون وبعده الجمالي.

3. وجود اثنين أو أكثر من المستلمات ، مختلفة في امتصاصها للأطوال الموجية التي

تؤلف الضوء المرئي.

4. حدوث ترميز لما يتم تسليمه ، ثم يجري نقل ذلك إلى الدماغ بطريقة ما.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

5. يجب توفر خبرة إدراكية منفصلة ومتفردة ذات علامة بهذه المعلومات الواصلة إلى

الدماغ ، وعن طريق الضوء يتم إدراك اللون.(1)

إذ يدخل الضوء إلى العين ماراً من خلال العدسة ليسقط على الشبكية وبدخوله الشبكية فان الضوء تعيقه طبقات رقيقة من خلايا الاستقبال الحساسة للضوء. وهذه الخلايا الحساسة هي المخاريط التي تكون على ثلاثة أنواع Cones ، والعصيّات Rods. (2) ، وتتشابه العصيّات والمخاريط من حيث الشكل ، حيث تخصص كل منهما بالإحساس بالضوء وهما أعصاب ذات بناء خاص لتفسير نوع الضوء واللون. والمخاريط فقط يمكن أن تعطي الإحساس باللون وتمييزه ، لان العين مزودة بجهازين حساسين بصريين احدهما يشبه جهاز التصوير الملون وهو قليل الحساسية واستعماله يجري في النهار، وهو المخاريط. والجهاز الآخر الغسقي أو الليلي يشبه التصوير بالأسود والأبيض ، لكنه عالي الحساسية وهو العصيّات.(3)

ومن الطبيعي أن يتحدث علماء النفس عن الألوان وكيفية إدراكها ويحاولوا تفسير تخصص الحواس المختلفة لأدراك أنواع معينة من المحسوسات اعتماداً على تحليل الطاقة النوعية للحواس إذ يختلف الناس في إحساسهم بالألوان من العمى الكامل إلى الحساسية البالغة التي تصل حد الإرهاف.

إذا فعملية أدراك اللون وخالصة لما تقدم تحدث عندما يعكس جسم ما أشعة الضوء الساقط عليه بطول موجي معين وتدخل العين مؤثرة على العصب البصري محدثاً إحساساً بالضوء واللون في الدماغ .

وتجدر الإشارة إلى أن للتجربة والتذكر دوراً كبيراً في أدراك اللون وهنا نستشهد بوجهة نظر العالم العربي (الحسن بن الهيثم) في أن أدراك اللون بصورة عامة يكون قبل أدراك كنه اللون أو صفته ، أي أن البصر يدرك اللون ويحس به قبل أن يدرك أي لون هو ، إذ يقول : " في حال حصول الصورة في البصرة قد تلون البصر ، فإذا تلون البصر أحس أنه متلون ، وإذا أحس بأنه متلون فقد أحس باللون ، ثم من تميز اللون وقياسه بالألوان التي عرفها البصر يدرك ماهية اللون " .(4)

(1) قاسم حسين صالح : سايكولوجية أدراك اللون والشكل ، مصدر سابق ، ص22.

(2) Walter Sargent ; " The Engoyment and use of Color " , Dover publication , Inc, New York , 1964 , p. 38.

(3) T. Porter ; " Color In The Looking class " , A.d Magazine, Vol.66. No.314. March — April , U.K., 1996 , P.83.

(4) الحسين ابن الهيثم : المناظر — المقالات 1-2-3 في الإبصار على الاستقامة، مصدر سابق ، ص273.

الفصل الثاني : المبحث الأول - اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكولوجي والتقني

كما يمكن أن تتأثر عملية أدراك اللون بالسطح الذي يوضع عليه ، وان أي لون واحد باستطاعته تغير أدراك اللون المجاور له. وان تحديد ظاهرة رؤية الألوان(*) وإدراكها أصبحت ميداناً علمياً وفنياً واسعاً ناقشه بالتحليل الكثير من المختصين واختلفوا فيه كل حسب اختصاصه فبعضهم يعده ظاهرة فسيولوجية أي حسية عضوية ، وآخرون يعدونه نتيجة سايكولوجية ، أي انفعالية وانطباعية في الإنسان ذاته ، غير انه لا يمكن فصل أي من هذه التفسيرات العلمية الثلاث ، في تفسير ظاهرة رؤية اللون لان الإحساس البصري ينتج عن هذه العوامل والتفسيرات كونها مترابطة مع بعضها.

إن إدراك اللون في العمل الفني يعتمد على بنية التكوين الفني ، فبسبب طبيعة العلاقات الداخلية له المتحدة فيما بينها تضادا كان أم توافقاً ، فأنها تجعل اللون متخذاً طابعه النهائي ليصبح في النهاية ضمن بنية مفترضة.

التأثير السيكولوجي والفسيولوجي للون :

إن اللون ليس انعكاساً بصرياً بحتاً وصفة ذاتية للمادة الملونة والمظهر الخارجي للأشياء يدل عليها ويميزها فقط ، بل هو أيضاً رمز ومعنى مركب ، أي انه أكثر من اهتزاز ضوئي ووجود مادي فقط ، فهذه التأثيرات تختص ببحث تأثيرات اللون على نفسية المتلقي ، وطبقاً لما يعتقد الكسندر شاوس(**) : " فإنه عندما تدخل طاقة الضوء أجسامنا ، فأنها تنبه الغدة النخامية والصنوبرية ، وهذا بدوره يؤدي إلى إفراز هرمونات معينة ، تقوم بإحداث مجموعة من العمليات الفسيولوجية ، وهذا يشرح لماذا الألوان لها تلك السيطرة المباشرة على أفكارنا ومزاجنا وسلوكياتنا." (1)

وأن استجابات وردود أفعال المتلقين مختلفة ومتباينة إزاء الألوان على الرغم من وحدة الاستقبال لديهم وهذا يعود إلى تباين الشعوب والسن والخبرة والمستوى الاجتماعي والثقافة والخلفيات الحضارية واللاشعور والحاجات الصحية العضوية والنفسية ، وقد يرتبط ميل الأفراد

(*) للاطلاع على نظريات رؤية الألوان : ينظر ، قاسم حسين صالح : سايكولوجية أدراك اللون والشكل ، دار الرشيد للنشر بغداد ، 1982 ، ص 85-86.

(**) الكسندر شاوس : مدير المعهد الأمريكي للبحوث الحيوية الاجتماعية في تاكوما - واشنطن - دكتوراه في الطب التكاملي وله بحوث عديدة عن العلاج بالألوان. ينظر ، إبراهيم مدخلي : الألوان نظرياً وعلمياً ، ط 1 ، سوريا ، حلب ، مطبعة اوفسيت الكندي ، 1983 ، ص 193

(1) إبراهيم مدخلي : الألوان نظرياً وعلمياً ، المصدر سابق ، ص 193.

الفصل الثاني : المبحث الأول -..... اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكولوجي والتقني

بزمان أو مكان بذاته أو بمؤثر معين ، وحين يزول المؤثر أو العامل فلا يميلوا كل الميل أو يبقوا على حالهم أو ينفروا إلى غيره ويتضح ذلك في عمليات التجديد أو التحديث⁽¹⁾ ، والألوان يمكن أن تمتلك تأثيراً على العواطف ذلك أن الطب النفسي الآن يستخدمها وبكثرة في علاج الحالات العصبية.

وتقسم التأثيرات السيكولوجية للون إلى تأثيرات مباشرة وأخرى غير مباشرة. فالتأثيرات المباشرة تستطيع أن تظهر شيئاً ما أو تظهر تكويناً ما بمظهر الحزن أو الفرح أو الخفة أو الثقل ، أما التأثيرات غير المباشرة فهي تتغير تبعاً للأشخاص ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية والانطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتولدة عن تأثير اللون⁽²⁾ ، " وقد تكون الهزة السيكولوجية للألوان متولدة من تمثيل الأشياء بألوان عرفت بها من قديم الزمان " ⁽³⁾

لهذا فإن الفنان يبحث عن التأثير البصري لإثارة الغريزة المثالية للرؤية ، للتوفيق بين الغرض الوظيفي والبناء الجمالي لصورة الشكل من خلال اختيار الألوان وتوزيعها وتحديد قيمها ونصوعها ، إضافة إلى جعلها [الألوان] تعبر عن مدلولات العمل من خلال تداخلها مع الشكل والعناصر الأخرى المؤسسة والمكونة للعمل الفني ، " فاللون يحقق قوة جذب النظر بواسطة حوافر خارجية موضوعية ، تتصل بقوته وقيمه.... فضلاً عن ذلك فإن اللون له قدرة التعبير عن الأفكار والمضامين أو الإيحاء بها..... " ⁽⁴⁾

ويتغير المدلول النفسي تبعاً لدرجة اللون وكثافته ، فمثلاً نجد للأزرق النقي تأثيراً مخالفاً عن الأزرق المخضر الذي لا يماثله ، في الدرجة ، فالألوان المختلفة تثير استجابات متباينة وبصرف النظر عن التأثيرات النفسية والانطباعات التي تتركها الألوان فإن لها تأثيرات خادعة " فتبدو الألوان الفاتحة كالأصفر أوسع مساحة من مساحتها الحقيقية واكبر من حجمها الحقيقي ، ولاسيما أن اللون الأصفر والبرتقالي نراهما واضحين عن بعد ، أما الأخضر واللون الأزرق الغامق فتبدو واسعة كمساحة كبيرة وكحجم عن قرب ولكنها تبدو صغيرة عن بعد.... " ⁽⁵⁾

وقد أظهرت التجارب السيكولوجية للون ثلاثة أوجه لرؤيته : " الأول : بأن اللون يمكن أن يؤثر على الحالة النفسية لأي شخص ، والثاني : أن الألوان ذات تأثيرات قوية ومحددة على

(1) محمود حسن إسماعيل : مبادئ علم الاتصال ونظريات التأثير ، ط1، الدار العالمية للطباعة والنشر ، مصر ، 2003 ، ص126-132.

(2) يحيى حمودة : نظرية اللون ، دار المعارف ، مصر ، 1981 ، ص7.

(3) نفس المصدر : ص133.

(4) أنيس جبلي : أساسيات كوريل 9.0 ومبادئ الرسم الالكتروني ، ط1، دار الراتب الجامعة ، بيروت ، 2000 ، ص139.

(5) إبراهيم دمخلي : الألوان نظرياً وعلمياً ، مصدر سابق ، ص 128.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكولوجي والتقني

بعضها ، والثالث : أن اللون ذا الإشراق القوي والتشبع العالي ينتج الإثارة بفاعلية أكثر من اللون قليل التشبع والإشراق " (1)

أن هذا التأثير السايكولوجي هو عبارة عن تأثير عصبي مباشر للطاقة الضوئية على السلوك فلألوان قوة تأثيرية كامنة على سلوكنا وانفعالاتنا من خلال الاتصال البصري معها وتتمثل قوتها في سلطانها على الأحاسيس والمشاعر.

وظيفة اللون :

يلعب اللون دوراً أساسياً في العمل الخزفي لما له من دور في أبراز القيم الجمالية والتعبيرية وإظهار الأفكار وزيادة جذب الانتباه فضلاً عن استخدام اللون في إظهار الشكل وإعطاء الإحساس له والتأثير على المشاعر من خلال تأثيراته السيكولوجية والفسولوجية مع ما يضيفه من قيمة جمالية بتنوع علاقاته اللونية.

واللون يعد بنية تحمل معنى يختلف وفقاً لموضوعها وموضعها ضمن سياق العمل الفني إذ يرتبط معناها وفقاً للسياق المحدد ، أي أن معناها قادر على التعبير بدرجة كبيرة استناداً إلى كيفية استعمالها وعلى مكان وجودها في العمل الفني. فالألوان مثل الأشخاص تبدو مختلفة في الأوضاع المختلفة ، وتحليل خواصها الأساسية الثلاث المتمثلة (بالصيغة ، والقيمة ، والشدة) يمكن عندها فهم الكيفية التي تستخدم بها. (2)

وهكذا نحس بجمال اللون من خلال مضمونه وأهميته ومكانه ، والتوزيع اللوني يحتاج إلى حسن الاختيار وتوافق النسب وان يعالج العمل الفني لونياً وفقاً لدرجة الضوء التي سترى عليه وان تتناسب مع الوظائف المفروضة لها . فإذا ما وظف اللون توظيفاً مؤثراً فسيعطي نتائج جمالية وتعبيرية متعددة لتوضيح المضمون المباشر للتأثير النفسي ، فهو لغة جمال وفي الوقت ذاته لغة تعبير. (3)

وعليه يمكن للون أن يخدم عدة أغراض مختلفة في العمل الفني وهذه الأغراض ليست دائماً بارزة ولكنها متداخلة كثيراً وذات علاقات متبادلة . ويمكن أيجاز أهم العوامل المؤثرة التي يحققها اللون في العمل الفني :

1. توظيف اللون كقيمة رمزية وتعبيرية في العمل الفني.

(1) Faber Birren ; " Color psychology and Color therapy " , U.S.A, 1950 , P.181.

(2) Ruth Morton " Interior Design " , From the home, Its Furnishing and Equipment , 2nd ed. , Mc Graw – Hill Inc. New York , 1979 , P.82.

(3) نصيف جاسم محمد : مدخل في التصميم ، طبع بموافقة وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 2002، ص31.

الفصل الثاني : المبحث الأول -..... اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

2. يمكن أن يكون أداة نقل للتعبير عن الانفعالات الشخصية والمشاعر، فضلاً عن استخدامه كأداة للتعبير عن مضمون العمل الفني.
 3. جذب الانتباه وتوجيهه مباشرة.
 4. إكساب العمل الفني المسحة الجمالية من خلال العلاقات الفنية.
 5. يماثل أشياء مدركة حسيّاً بوصف مظهرها الخارجي.⁽¹⁾
- فضلاً عن ذلك فإن للألوان وظيفة كبيرة في الجوانب الآتية ، فاللون إضافة إلى انه يجذب الانتباه الذي يعد هو الوظيفة الأساسية للون التي تقوم على أساس التباين ، فمن حيث جذبها للانتباه يتوقف الأمر على اثر اللون على حاسة البصر ومدى النظر بينه وبين الألوان القريبة له ، ويزداد هذا الجذب من خلال التباين وذلك من خلال استخدام الألوان الحارة مع الباردة أو حالات التضاد اللوني . فأنه يخلق حالة من التذكر ذلك أن للون قيمة تذكارية عالية إذ يميل عدد من الناس إلى وصفهم للشيء بالإشارة إلى لونه . لذلك يجب أن يكون اختيار اللون المناسب للعمل الفني مرتبطاً حسب تأثيره السيكلولوجي على الإنسان وما يثيره من معانٍ ورموز لديه لكي يبقى ثابتاً في ذهنه ، " فارتباط اللون بأفكار وبأشياء معينة يؤدي إلى نوع من التأثير على الذاكرة ذلك أن واقعية اللون وحيويته وتأثيره النفسي يساعد في عملية التذكر والاسترجاع والاستدعاء " .⁽²⁾
- وتعمل الألوان على تحفيز الذاكرة أيضاً من خلال ارتباط هذه الألوان بالأفكار والخبرات الماضية ، " فأننا عندما نتطلع إلى الصورة غير الملونة ، فأننا لا نحس الأثر الذي تبقيه هذه الصورة الخالية من الألوان ، لان ذاكرتنا مشحونة بما تحمله من صور عن ألوان الطبيعة وعلية فان تداعي الذكريات تفرض نفسها على تلك الصورة فاقدة التلوين فتمنحنا شعوراً بالألوان مستمد من خبرتنا الماضية.⁽³⁾
- إضافة إلى قدرة اللون على التعبير ، وهنا يتداخل أو يشترك اللون مع الشكل والمادة وباقي العناصر الأخرى في العمل الفني ، الأمر الذي استوجب على الفنان إقامة معالجات فنية خاصة وفقاً لمضامين الدال الذي من خلاله ترسل المدلولات للمتلقي .

(1) Meyer Delucio ; " Visual easthetics " , Lund humrhries Publisher Limited, London , 1975 , P. 88.

(2) محمود علم الدين : الصورة الفوتوغرافية في مجالات الأعلام ، تقديم خليل صابات ، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ، 1981 ، ص 46.

(3) العطية جليل : الألوان مرآة البهجة والحزن ، مجلة العربي ، الكويت ، وزارة الأعلام ، العدد (555) فبراير ، 2005 ، ص 94.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكولوجي والتقني

وفي ضوء ماتقدم يمكن أن نخلص إلى أن اللون وظائف متعددة تسهم في خلق انطباع قوي وسريع للعمل الفني وخلق تأثيرات رمزية نتيجة لما توحى به الألوان من إحياءات عاطفية ووجدانية ، فضلاً عن ما يضيفه من قيمة جمالية.

اللون في الخزف :

بما أن نظريات العالم وفلسفته تشير إلى أمكانية استخدام ذلك النتاج المعرفي في حقل الفن ونظرياته الجمالية ، فسيكون هنالك تقابلات مابين العلم والفن ، وهذا ما نتلمسه في الكيميائية المحكومة بمنطق وقانون علمي ليكون الناتج عملاً فنياً جميلاً ، وان ما وصلت إليه تقنيات الكيمياء الحديثة من تطور علمي في مجال اللون سيؤثر حتماً على تحول فن الخزف وجماليته. أن كل من الفن والعلم يجد أصوله في التقنية ، فالتقنية كثيراً ما اعتبرت احد أهم عوامل الخلق الجمالية أو الاكتشاف العلمي.... كما أن العلم ومن دون شك هو عنصر جوهري في تكوين ثقافة الفنان.(1)

ومنذ بزوغ فجر الحضارات في عصر النهضة وتطور العلوم التجريبية راح الفنان يبحث عن طرائق جديدة تحقق الوحدة الزمانية والمكانية للموضوعات ، ويهدف إلى تحول جمالي في بنية المنجز الفني من خلال جملة التحويلات العلمية والتقنية والفكرية ، وهذا متجلي لدى كثير من الفنانين.(2)

ومما لا شك فيه ، أن الخزف في بعده الزمني يمتد عميقاً في التاريخ ، مع أولى المكونات الحضارية للإنسان ، لكنه في خلاصته وجوهره ، فعل حضاري ارتبط بفعالية الإنسان وتطوره ودرايته ، والرؤية التأملية والخلق والابتكار ، في التقنية واستخدام الألوان ، ليحقق التكوين الخزفي بالمعالجة اللونية التناغم وخلق الوجدان إلى حد الذي أصبح التكوين الخزفي يجمع بين المساحة اللونية والفورم بل وتجاوز ذلك إلى المعنى التعبيري الرمزي والدلالات المتنوعة.(3) فالخزف من الفنون التي يتطلب انجازها دراية ومعرفة بأسرار اللون ، كما يتطلب من الخزاف إضافة للمعرفة التشكيلية والإبداعية الفنية ، دراية علمية وتقنية لما يتطلبه تلوين الخزف طيناً وتزجيلاً وتزييناً .(4)

(1) وني هو سيمان : علم الجمال ، ت ، ظافر حن ، منشورات عويدان بيروت ، 1980 ، ص179.

(2) محسن محمد عطية : الفن والجمال في عصر النهضة ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000 ، ص12.

(3) محمد الجزائري : انتباهه الخزف ، الرواق ، العدد 5 ، الدار الوطنية ، بغداد ، 1979.

(4) علي حيدر صالح ألبدري : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، ج3 ، ط ، الأردن ، 2002 ، ص130.

الفصل الثاني : المبحث الأول -..... اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

إن الخزاف ينظر إلى اللون كأحدى الوسائل الجميلة للتعبير الشعوري عن الأشياء وقيمتها الفنية وتأثيراتها النفسية. (1)

وفي الخزف نحصل على اللون من إضافة المواد الملونة إلى زجاج الخزف ومن خلال سلسلة من التفاعلات والتحويلات الكيميائية يتكون اللون ، وعلى ضوء نظرية تكوين اللون وظهوره للعالم الدنماركي (تيلزبور) عام 1913م ، والتي أكد فيها أن الأجسام التي لها القابلية على امتصاص أشعة ضوئية منتقاة واقعة ضمن طاقة الطيف الشمسي المرئي تظهر كأجسام ملونة. (2)

وطبقاً لنظرية الكترونات الذرة وحركتها يحصل امتصاص طاقه عند انتقال الإلكترون من مدار إلى مدار أعلى ، ويحصل انبعاث للطاقة عند الانتقال العكسي من مدار إلى آخر اقل. والطاقة الكافية لنقل هذا الإلكترون هي ذرات الطاقة التي يمتصها الجسم من الضوء الساقط ، وفي حالة توافق هذه الطاقة مع جزء من طاقة الطيف المرئي يظهر اللون. وعلى ضوء ذلك فيكون للعناصر الانتقالية دور في ظهور الألوان الأساسية في الخزف ، ذلك أن ذرات العناصر الانتقالية ، ذات مدار [d] ناقص الكترونياً أي يحتوي على الكترونات فردية غير مزدوجة وغير مشبعة ، مما يكسبها فعالية للاتحاد مع الكترونات ذرات الجوار لتأسيس أواصر كيميائية ، ليحتوي مدار أو غلاف [d] على خمسة مدارات ولكل مدار إلكترونان ، تتوافقان مع خمس قيم للطاقة والفارق بين أعلى طاقة وأدناها يتراوح بين [1-3] ، بذلك تكون الطاقة الممتصة من الضوء واقعة في الجزء المرئي الملون. (3)

إذا تحدد قيمة اللون في الخزف وموقعه من الطيف من خلال كمية الطاقة الممتصة والتي تعتمد أصلاً على العدد الفعلي لالكترونات غلاف [d] وعدد القفزات بين المدارات وحدودها العليا والدنيا ، إضافة إلى المجال الأيوني السالب الذي يحيط بالعنصر ويؤثر فيه استقطابياً. وإن اقتراب المسافة بين ايونات المحيط والايون اللوني تجعل المجال وحقل الطاقة أقوى ، وانطلاق الإلكترون إلى المدار التالي أعظم ، ومعهما تزداد طاقة الانتقال وينتج عنها تأثير بالقوة اللونية. (4)

(1) علي حيدر صالح البدري : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، مصدر سابق ، ص131.
(2) معاذ خليل إلهيتي : التأثيرات اللونية لمركبات الكروم في تزجيج الرصاص ، رسالة ماجستير غير منشوره ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص39.
(3) علي حيدر صالح البدري : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، مصدر سابق ، ص128-143.
(4) المصدر نفسه ، ص144.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلوجي والتقني

نفهم من ذلك أن المواد الملونة المضافة إلى زجاج الخزف تحتوي عناصرها على مدار خارجي غير مشبع بالالكترونات ، لذا تكون لها القدرة على التفاعل عند أثارها مع ألوان الطيف الشمسي مسببة ظهور اللون في زجاج الخزف .

ويمكن تقسيم المواد الأولية التي يتكون منها زجاج الخزف إلى ثلاث مجاميع رئيسية

وهي :

1. الأكاسيد الحامضية : (RO_2)
2. الأكاسيد القاعدية : ($R_2O - RO$)
3. الأكاسيد ذات التفاعلين : (R_2O_3)

أولاً: الأكاسيد الحامضية: (RO_2)

وهي المكونات الرئيسية للزجاج وتسمى المركبات المكونة لشبك الزجاج (NetworkFormers) وأهمها السليكا (SiO_2). وخماسي اوكسيد الفسفور (P_2O_5) وهذه المواد يجب أن تتوفر فيها الشروط الاتية:

1. الجهد الأيوني أكثر من 7 .
2. ترتبط هذه العناصر بما لا يزيد عن ذرتين من الأوكسجين.
3. تكون مع الأوكسجين تاصرا رباعيا كما في جزيئه السليكا (SiO_2) وقد تكون تاصراً ثلاثياً كما في جزيئه اوكسيد البوريك (B_2O_3).⁽¹⁾

السليكا (SiO_2) :-

تعد السليكا (SiO_2) من مكونات القشرة الأرضية الأوسع انتشاراً حيث تصل نسبة السليكون إلى 27%...، فهو يشكل العنصر الثاني بعد الأوكسجين الذي تصل نسبته

(1) حيدر رؤوف سعيد الطاهر: إنتاج زجاج الرماد وتطبيقاته على الأطيان العراقية ، رسالة ماجستير غير منشوره , جامعة بابل , كلية التربية الفنية, 2002 , ص9.

الفصل الثاني : المبحث الأول -..... اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

إلى (49.2%) ولا يتواجد السليكون في الطبيعة كعنصر بل غالباً ما يتواجد على هيئة أكسيد السليكون الذي يعرف بالسليكا (SiO_2) أو على هيئة مركبات كالطين والفلسبار.⁽¹⁾ والبناء البلوري للسليكا (SiO_2) يتكون من أربع ذرات أكسجين بينها فراغ كبير يحتوي ذرة سيلكون . وذرات الأكسجين الأربع متوافقة تكافؤياً ومتساوية في أواصرها التناسقية التي يحتاجها السيلكون.⁽²⁾ ، إن ذرات الأكسجين الأربعة المحيطة بذرة السيلكون تكون جزيئة السليكا الرباعية الأوجه (SiO_4) ، تلتقي ذرات السليكا مع بعضها بواسطة ذرة الأكسجين وفي هذه الحالة يكون تكافؤ هذه الذرة متساوياً ، عندما يرتبط كل أيون أكسجين (O^{2-}) مع أيون سليكون يتكون سلسلة من الترابط المتكرر لذلك فإن الصيغة الكيميائية للسليكا هي (SiO_2).⁽³⁾

ثانياً : الأكاسيد القاعدية (معدلات الشبك) : ($\text{R}_2\text{O} - \text{RO}$)

وهي المواد ألتى تضاف لتعديل مواصفات الزجاج وخفض درجة حرارته.... وتتكون هذه الأكاسيد القاعدية من القلويات (Alkali) والقواعد الترابية (Earths Alkaline).⁽⁴⁾

A- القلويات: (R_2O) (The Alkalies)

واسعة الانتشار في الطبيعة وغالباً ما تكون ذائبة بالماء أو متحدة مع السليكا على شكل فلدسبار ، وظيفتها الأساسية في زجاج الخزف خفض درجة الحرارة وزيادة سيولة الزجاج ولها تأثير في معامل تمدد الزجاج وتزيد من صلابته ومقاومته للظروف الجوية. وزيادة لمعانه وتطوير اغلب الألوان المستخدمة في زجاج الخزف. واغلب مركباتها ذائبة في الماء لذا يجب أن تضاف للزجاج على شكل جاهز (Frit).⁽⁵⁾ ومن أهم عناصرها هي :
أكسيد الصوديوم (Na_2O) — أكسيد البوتاسيوم (K_2O) — أكسيد الليثيوم (Li_2O).

(1) معتصم عبد الله الزمزمي ومفتاح علي الشيباني : تكنولوجيا السيراميك (المواد الخام) ، مكتبة طرابلس العلمية العالمية ، ليبيا ، 1988 ، ص148.

(2) Sienko and Plane : الكيمياء ، ت: عصام جرجيس سلومي وآخرون ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، 1986 ، ص529 - 533.

(3) Cooper & Derekroyle: " Glazes For the Studio Potters ", B . T. Bast Ford , Ltd , London , 1978 , PP. 63-64 .

(4) W. Rayan , " Properties of Ceramic Raw Materials", 2nd ed. , Pergamon Press , 1978 , P.42.

(5) D. Green, "Pottery Materials and Techniques" ,Faber and Fabe ,London 1967,p.41.

B – القلويات الترابية: (RO) (The Alkaline Eanths)

تشمل هذه المجموعة اكاسيد الكالسيوم (Cao) والمغنسيوم (MgO) . والباريوم (Bao) والزنك (Zno). وهذه المجموعة لها قوة انصهارية اقل من المجموعة الأولى تتباين في بعض المواصفات من اوكسيد إلى آخر ولكنها متوافرة بشكل واسع في الطبيعة وعلى شكل مركبات مختلفة. (1)

واغلب اكاسيد هذه المجموعة عند زيادة كميتها في زجاج الخزفي تؤدي إلى العتمة خصوصاً في درجات الحرارة العالية بسبب إعادة التبلور كما في اوكسيد الكالسيوم ، وتسمى عندها هذه العتمة بانطفاء الكالسيوم (Calcium Matt) ، وتكون نتيجة نمو البلورات في أثناء التبريد . (2)

وتجدر الإشارة إلى أن اوكسيد الرصاص (PbO) يمكن أن يدخل لوحده ضمن مجموعة الاكاسيد القاعدية كمعدل لشبك السليكا (SiO₂) فهو صاهر قوي جداً، ويعطي الزجاج بريقاً ولمعاناً . ويكسب اكاسيد التلوين قوة تلونية . (3)

ثالثاً : الاكاسيد الامفوتيرية : (R₂O₃) (Amphoteric Oxides)

وهي الاكاسيد الوسطية ذات التفاعلين ، واهم هذه الاكاسيد الألومينا (Al₂O₃) ، فهي من أهم العناصر المتعادلة في كل أنواع الزجاج فوجودها هو الذي يميز زجاج الخزفي عن الزجاج العادي. (4)

الألومينا (Al₂O₃) :

وهي مادة متعادلة مقاومة للحرارة والعوامل الكيماوية تربط المركبات الحامضية والقاعدية في زجاج الخزفي وذلك لمنع انسحاب مركبات الزجاج ، أي المسئولة عن ثبات

(1) علام محمود علام : علم الخزف ، التزجيج والزخرفة ، ج2 ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1964 ، ص14.
(2) Cooper & Dereroye: " Glazes For the Studio Potters" , Op. cit, P . 68.
(3) و . ريان : خواص المواد الخام السيراميكية ، ت : فوزي عبد الهادي ، وآخرون ، وزارة التعليم العالي ، مؤسسة المعهد الفني ، دار التقني للطباعة وانشتر ، 1986 ، ص107.
(4) Frank Hamer : " the Potters Dictionary of Materials and Techniques," New York , 1975 ,P.P. 5-7.

الفصل الثاني : المبحث الأول -..... اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

الزجاج على سطح الجسم الخزفي أثناء الانصهار. وهي مسئولة أيضاً عن درجة العتمة في الزجاج كونها تنتشر في السائل الزجاجي على شكل بلورات غير ذائبة تؤدي إلى العتمة.⁽¹⁾ وهي أيضاً تعمل على تقليل معامل التمدد الحراري والشد السطحي . تدخل الألومينا في الزجاج على شكل فليسبار أو كاؤولين ، وكذلك في الجسم كونها موجودة في جميع الأطيان.⁽²⁾

عوامل ظهور اللون في زجاج الخزف

يعتمد ظهور الألوان في الزجاج على عوامل عدة منها :-

1. نوعية الأطيان المعمول منها الجسم الخزفي.
2. نوع أكسيد التلوين. فكل أكسيد يعطي لونا خاصاً به فالكروم يعطي ألواناً عديدة (اخضر ، احمر ، وردي) وغيرها.⁽³⁾
3. كمية الأكسيد المضاف إلى الزجاج.
4. طبيعة مركبات الزجاج.
5. جو الحرق (تأكسدي أو اختزالي).⁽⁴⁾ ، إذ تختلف الألوان الناتجة في الجو المؤكسد عن تلك التي تظهر في جو اختزالي ، على الرغم من التركيب الموحد لها . فالحرق المؤكسد يتم بوجود كمية من الأوكسجين أثناء الحرق وينتج فيه اغلب الألوان المستعملة في معالجة أسطح الأشكال الخزفية.⁽⁵⁾ ، أما الحرق المختزل ، فهو تغير جو الفرن من جو مؤكسد إلى جو مختزل ، وذلك بإدخال مادة عضوية كقطعة من الخشب عند درجة حرارة معينة ، فتحترق مستخدمة الأوكسجين الموجود داخل الفرن ، للحصول على تأثيرات ونتائج لونية خاصة.⁽⁶⁾ ، فمثلاً يتحول الزجاج المحتوي على النحاس

(1) Cooper & Dereroyale: " Glazes For the Studio Potters" , Op. cit, P. 64.

(2) معتصم عبد الله الزمزمي ومفتاح علي الشيباني : تكنولوجيا السيراميك (المواد الخام) ، مصدر سابق ، ص84.

(3) معاذ خليل إلهيتي : التأثيرات اللونية لمركبات الكروم في تزجيج الرصاص ، مصدر سابق ، ص35.

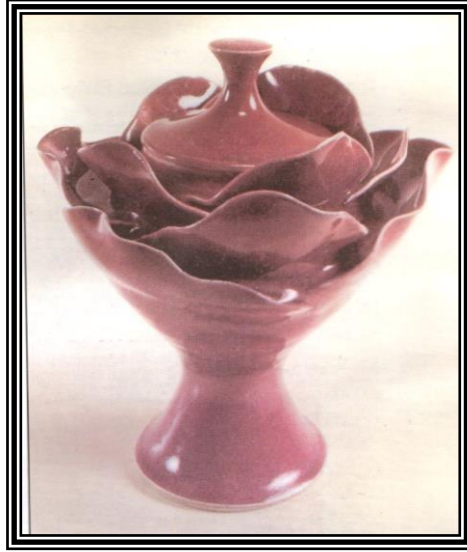
(4) علام محمود علام : علم الخزف ، التزجيج والزخرفة ، مصدر سابق ، ص18.

(5) Frank Hamer : " the Potters Dictionary of Materials and Techniques" ,Op.cit, P.211

(6) احمد هاشم الهنداوي : تأثيرات الحرق بالاختزال على الفخار المزجج فنياً وتقنياً ، رسالة ماجستير غير منشوره ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص37.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلوجي والتقني

والمحروق في جو مختزل من اللون الأخضر إلى اللون الأحمر الذي يفضله كثير من الخزافين.⁽¹⁾ ، كما في (الشكل 4)



(شكل 4)

Donald Frith ، أناء خزفي مختزل ، U.S.A

حالات التفاعل المنتجة للون في زجاج الخزف :

يعتمد تلوين زجاج الخزف في الغالب على الإمكانية اللونية للعناصر الانتقالية المضافة إلى تركيبته ، والتي تتفاعل بثلاث حالات أساسية : المتأصرة كيميائياً على هيئة ايونات كجزء من البنية الأساسية للزجاج ، أو مؤثرات فيزيائية على شكل حبيبات معدنية غروية متواجدة في المنصهر الزجاجي ، وأخيراً بهيئة بلورات ملونة بتأثير عناصر انتقالية تنتشر في منصهر زجاج الخزف وتمنحه ألواناً تمتد لكل مواقع الطيف المرئي.

أولاً: حالة التفاعل الأيونية :

وهي الحالة التفاعلية الأوسع استخداماً في تلوين الزجاج وتقوم بإضافة الأكاسيد المعدنية اللونية أو أي تراكيب تؤول بالتفاعل الحراري إلى جزء من البنية الذرية لزجاج الخزف. وتتم بإضافة الأكاسيد المعدنية اللونية مباشرة إلى خلطات الزجاج مثل أكاسيد النحاس والحديد والكوبلت ، وغيرها ، فينتج اللون من الايون اللوني المذاب في تركيب الزجاج كجزء

(1) صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، تنفيذ وطباعة النظائر ، الكويت ، 1999 ، ص73.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

من تركيب السليكا ، ويتحدد التأثير اللوني وفق الحالة التأكسدية للأيونات والعدد الأصري ، فيحدد العدد الأصري لأيونات العناصر الانتقالية وفق مفهومين ينسجمان مع التصنيف المتبع لأيونات الزجاج الرئيسية ، والتي هي إما مكون للشبك عندما يأخذ موقع السليكا ويشكل وحدات رباعية ، أو معدل للشبك عند أخذه موقع القواعد ويحاط بستة أكسجين⁽¹⁾ ، فالكوبلت (Co^{+2}) ، والحديد (Fe^{+3}) عندما يحتلان موقع (Si^{+4}) ، وتكوين مجاميع (CoO_4) ، (FeO_4) ، ينتج عنهما لون أزرق وبني على التوالي ، في حين يتغير اللون الناتج إذا اتخذ موقع معدل الشبك السداسي ليصبح وردياً واصفر على التوالي⁽²⁾.

ثانياً: حالة التفاعل الغروية :

يتحقق التفاعل الغروي من تواجد العناصر المعدنية على هيئة بلورات معدنية أو جسيمات دقيقة منتشرة في المنصهر الزجاجي ، تتسبب في إضفاء اللون. فاللون هنا لا يظهر بوجود أيونات ضمن تركيب شبك السليكا ، بل بتأثير الحبيبات المعدنية التي تتشكل بتحفيز جو الاختزال ، فوجود المعادن على هيئة ذرات في الزجاج الخزفي لا تعطي أي تأثير لوني لكونها فاقده لأغلب خواصها الفيزيائية ، لكن اللون يتحقق بعد أن تتجمع تلك الذرات بأعداد كبيرة تصل فيها إلى حجم يكفي لان تتعامل مع أشعة الطيف المرئي كسطح معترض لبعض تلك الأشعة ، وليس سطحاً عاكساً لامعاً. كما هي الحال في البريق المعدني⁽³⁾. ومثال ذلك ما يحدث للمركبات المعدنية من عملية اختزال عند تنفيذ حرق الزجاج في جو اختزالي يكون فيه ضغط الأوكسجين منخفضاً جداً ، أو بواسطة مركبات مختزلة تضاف للزجاج ويتم الحرق بجو اعتيادي. فالنحاس وتحت ظروف الحرق الاعتيادية ينتج اللون الأخضر ، بينما في حالة الاختزال تتشكل ذرات معدن النحاس (Cu) والتي لا ينتج عنها ابتداءً أي لون ، لكن مع استمرار نموها وتجمعها بشكل جسيمات معدنية يظهر اللون المعروف بأحمر النحاس الياقوتي⁽⁴⁾ ، أنظر (شكل 4).

(1) علي حيدر صالح ألبدرى : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، مصدر سابق ، ص 147.

(2) المصدر نفسه ، ص 148.

(3) نفسه ، ص 149 - 150.

(4) و.ريان : خواص المواد الخام السيراميكية ، مصدر سابق ، ص 40.

ثالثاً: حالة التفاعل البلورية :

وهي حالة تفاعلية تتسبب في تلوين الزجاج بفعل بلورات ملونة منتشرة على هيئة جسيمات دقيقة وعديدة في المنصهر الزجاجي ، وتمنحه تجانساً لونياً ثابتاً وقوياً وفق نوع وكثافة انتشارها ، ويطلق على تلك الجسيمات بالملونات أو الصبغات.(1)

إن أساس التفاعل هنا هو حالة التفاعل الصلب ، والذي يحصل ببطء شديد كونه يعتمد على الاضطرابات الذرية بتأثير الحرارة والتي تؤدي إلى توليف بلورات ذات مقاومة حرارية مرتفعة تحتضن داخلها بعضاً من العناصر الانتقالية (الصبغات) على هيئة شوائب ضمن بنيتها الذرية أثناء التشكيل بفعل الحرارة مسببة حالة اضطراب للطاقة ، وغالباً ما تقع قيمتها بحدود طاقة الطيف المرئي ، فتصبح النتيجة جسيمات ملونة تستخدم في تلوين الأظيان والزرجاج والرسم تحت وفوق الزجاج.(2)

بمعنى أن كل حالة من حالات التفاعل الثلاث المنتجة للون ، تعتمد على نوع العنصر الانتقالي المضاف فإذا كان الملون المضاف اوكسيد معدني سيسلك الزجاج تفاعلاً أيونياً في إنتاج اللون ، أما إذا كانت المادة الملونة المضافة إلى الزجاج صبغة لونية فإن التفاعل سيسلك سلوكاً بلورياً في إنتاجه للون ، في حين إذا حصل التفاعل اللوني للعناصر الانتقالية في جو اختزالي فسيكون التفاعل المسئول عن إنتاج لون التفاعل الغروي.

المواد الملونة في زجاج الخزف :

يتلون الزجاج بإضافة المواد الملونة اليه بنسب متفاوتة تبعاً للدرجة اللونية المطلوبة ، ومتطلبات أخرى عملية وجمالية. " وتكون المواد الملونة إما صبغات لونية أو اكاسيد معدنية".(3)

أولاً: الصبغات اللونية : (Stains)

وهي عبارة عن بلورات ملونة منتشرة على هيئة جسيمات دقيقة وعديدة في الزجاج الخزفي ، وتعتمد على تفاعلات الحالة الصلبة ، تستخدم في تلوين الأظيان والمحاليل المتزججة إضافة إلى تراكيب التزجيج . وتقنيات التزجج فوق وتحت الزجاج الخزفي.(4)

(1) علي حيدر صالح البدري : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، مصدر سابق ، ص125.

(2) المصدر نفسه ، ص154.

(3) Frank Hamer:" the Potters Dictionary of Materials and Techniques", Op. cit, P.21.

(4) علي حيدر صالح البدري : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، مصدر سابق ، ص157.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلوجي والتقني

ولا بد من مراعاة تعليمات المنتج وأتباعها عند استخدام الصبغات اللونية الجاهزة ، وذلك لان بعض صبغات الزجاج الخزفي ثابتة في درجات الحرارة العالية مثل أزرق الكوبلت ، وأحمر الذهب ، في حين البعض الآخر يعمل في درجات الحرارة المنخفضة نسبياً⁽¹⁾ ، بالإضافة إلى مراعاة نوع الزجاج المستخدم عند إضافة الصبغات اللونية ، وذلك لان تركيب الزجاج الخزفي يؤثر في لون الصبغات.⁽²⁾

ثانياً: اكاسيد التلوين المعدنية :

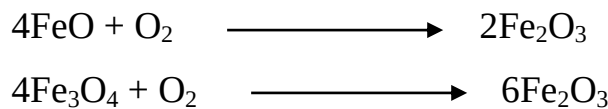
وهي مركبات غير عضوية لعناصر انتقالية متحدة مع الأوكسجين مكونة اكاسيد. والناتج اللوني يظهر اعتماداً على تركيب زجاج الخزف ، وكمية الأوكسجين المضافة وسمك التطبيق وحالة جو الفرن أثناء حرق الزجاج.⁽³⁾ وسيتناول الباحث الأكاسيد الأكثر شيوعاً واعتماداً في تلوين زجاج الخزف. وهي :-

1- اوكسيد الحديد : Iron Oxid

أن اوكسيد الحديد من أكثر أكاسيد التلوين شيوعاً في الاستعمال العام للخزف لكثرة انتشاره في بقاع الأرض ، وانواعه هي :

- اوكسيد الحديد الأسود (FeO)
- اوكسيد الحديد المغناطيسي (Fe₃O₄)
- اوكسيد الحديد الأحمر (Fe₂O₃)

ويعد اوكسيد الحديد الأحمر من أكثر الأكاسيد استعمالاً مقارنة مع أنواعه الأخرى ، بسبب سهولة استعماله ، وسرعة ذوبانه في مركبات الزجاج ، والأكثر استقراراً ، فمعظم أنواع اكاسيد الحديد الأخرى (FeO) ، (Fe₃O₄) تعود إلى هذه الحالة.⁽⁴⁾ ، وكما يأتي في المعادلة التالية :-



(1) F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Printed in U.S.A. , 1956 , P.260.

(2) Frank Hamer: " the Potters Dictionary of Materials and Techniques" Op. cit, P.212.

(3) احمد هاشم الهنداوي : تأثيرات الحرق بالاختزال على الفخار المزجج فناً وتقنياً ، مصدر سابق ، ص22.

(4) J.R. Taylor and A.C. Bull ; " Ceramic Claze Technology " Cookson and Antimony Ltd ,1986 , P.44.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

ويعطي هذا الأوكسيد في الزجاج عالٍ الرصاص ألواناً هادئة كالبنّي والعسلي وفي الزجاج عالٍ القلويات لوناً بني محمر ، وعند إضافة اوكسيد القصدير إلى الزجاج عالٍ الرصاص يعطي اوكسيد الحديد لوناً كريماً. وعلى العموم تكون ألوان اوكسيد الحديد (Fe_2O_3) (في زجاج الرصاص والقلويات جميلة ، بسبب قدرتها على امتصاص كميات كبيرة من الأوكسيد والتفاعل معه.(1)

2- اوكسيد المنغنيز: Manganese Oxide

يستخدم اوكسيد المنغنيز (MnO_2) في تلوين زجاج الخزف بألوان عديدة كالبنّي والبنفسجي والبنّي المحمر والأسود ، وهو مسحوق لا يذوب في الماء. وتفاعله مع مواد الزجاج لا يتم إلا في درجات الحرارة العالية ، واللون الشائع لهذا الأوكسيد هو اللون الأرجواني (الماروني).(2)

ويعطي اوكسيد المنغنيز (MnO_2) مع اوكسيد الكوبلت (CoO) اللون البنفسجي بسبب اتحاد المنغنيز مع السيلكا مكوناً سيليكات المنغنيز ذات اللون البنفسجي. هذا ويفضل استخدام كربونات المنغنيز في الزجاج الذي يتطلب قيمة لونية عالية ، بدلاً عن الاوكسيد ، وذلك لنقايتها وسهولة تحللها إلى الاوكسيد في مراحل نضجها الأخير.(3)

3- اوكسيد النحاس : Copper Oxide

تخضع الألوان الناتجة من اوكسيد النحاس لنوع زجاج الخزف ، إذ ينتج في الزجاج القلوي اللون الشذري المزرق ، أما في زجاج الرصاص فيعطي اللون الأخضر وأطيافه القريبة لألوان الأشجار والنباتات.(4) ، وفي جو الحرق الاختزالي ينتج اوكسيد النحاس اللون الأحمر. ويفضل استخدامه بدلاً عن الكروم لإنتاج اللون الأخضر ، لان النحاس يعطي لوناً أكثر جمالاً وجاذبية في زجاج الخزف.(5)

(1) D. Green ; " Pottery Materials and Techniques " ,Op. cit, P.184.

(2) Frank Hamer:" the Potters Dictionary of Materials and Techniques" ,Op. cit, P.194.

(3) علام محمود علام : علم الخزف ، التزجيج والزخرفة ، مصدر سابق ، ص33.

(4) احمد هاشم الهنداوي : تأثيرات الحرق بالاختزال على الفخار المزجج فنياً وتقنياً ، مصدر سابق ، ص27.

(5) Frank Hamer: "the Potters Dictionary of Materials and Techniques" ,Op. cit, P.95.

4- اوكسيد الكوبلت : Cobalt Oxide

وهو من أكثر الاكاسيد اللونية استقراراً في تلوين زجاج الخزف ، إذ ينتج اللون الأزرق في اغلب أنواع الزجاج تقريباً وفي ظروف الحرق المختلفة. ويختلف العمق اللوني للأوكسيد حسب النسبة المضافة للزجاج. علماً أنه يمنح الزجاج القلوي لمعاناً قوياً. (1)

5- اوكسيد الكروم : Chromuim Oxide

وهو من الاكاسيد الأكثر تغيراً باللون تبعاً لتركيب الزجاج ودرجة حرارة الحرق ، ففي الزجاج القلوي أو الذي يحتوي على اوكسيد البوريك فإنه يعطي لوناً أخضر يعرف بأخضر الكروم. (2) ، وأصفر مخضر في زجاج الرصاص ، وينتج اللون الأحمر في زجاج عالي الرصاص وقليل الألومينا وفي درجة حرارة اقل من (900م) ، واللون الأحمر يتغير عادة إلى البرتقالي ثم الأصفر عندما ترتفع درجة الحرارة إلى (950 م) أو أكثر. ويفضل عدم استخدام اوكسيد الكروم بدرجة حرارة أكثر من (1100 م) ، ذلك انه يبدأ بالتبخر في حوالي (1000 – 1100 م) في جو الفرن ، ليتفاعل مع التزجيج الذي يحتوي اوكسيد القصدير لينتج لوناً وردياً ، ومع التزجيج الذي يحتوي على الخارصين ينتج لون بني. (3)

6- اوكسيد القصدير : Tin Oxide

وهو مركب حامضي مقاوم للحرارة ، وهذا الاوكسيد يعطي اللون الأبيض ، ويستخدم لإحداث عتمة لونية بيضاء في زجاج الخزف ، وتطلى به الأجسام الفخارية الحمراء لتفادي ظاهرة تأثير الشوائب الموجودة في الأطياف على صفاء ونقاء الألوان المستعملة فوقها ، مما يزيد الألوان المستعملة جمالاً وبريقاً. (4)

(1) Frank Hamer: "the Potters Dictionary of Materials and Techniques" Op.cit,P.66-67

(2) J.R. Taylor and A.C. Bull ; " Ceramic Claze Technology ", Op. cit, P.4.

(3) Frank Hamer : "the Potters Dictionary of Materials and Techniques" Op.cit,P.54 -55

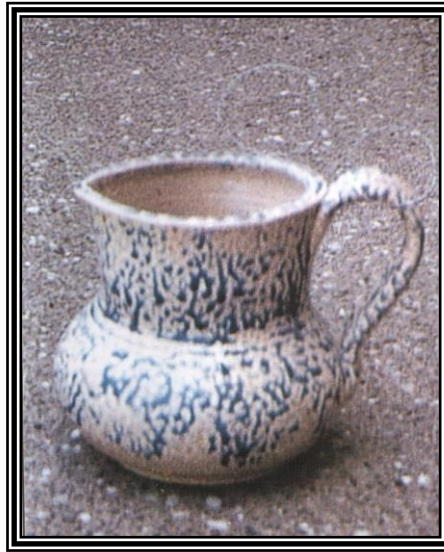
(4) احمد هاشم الهنداوي : تأثيرات الحرق بالاختزال على الفخار المزجج فنياً وتقنياً ، مصدر سابق ، ص31-32.

زجاج التأثيرات الخاصة :

هناك بعض الأنواع الأخرى من زجاج الخزف تنتج فيه ألوان جميلة ذات تأثيرات خاصة تختلف باختلاف آلية العمل وتركيب الزجاج وجو الحرق والأكاسيد اللونية المستخدمة في إنتاج مثل هكذا زجاج.

1- زجاج الملح : (Salt Glaze)

لقد عُرف زجاج الملح في منطقة الراين الألمانية في أوائل القرن الخامس عشر، وقد تطور حتى أصبح احد الأساليب الواسعة الانتشار، ويتميز زجاج الملح بمظهر جذاب ، ودقة البنية ، وذات لون بني ألا أن الأزرق والرمادي هي الأخرى شائعة ، وينزع زجاج الملح إلى أن يكون موزعاً بغير انتظام على سطوح الأنية الخزفية. (شكل 5) ليكون سطحها نموذجاً مماثلاً لقشرة البرتقال ويغلب عليها اللمعان من النار ، مما تعطي هذه الصفات زجاج الملح ملمساً لونياً جذاباً لا نظير له.(1)



(شكل 5)
صفوت نور الدين ، أناء خزفي (زجاج الملحي)

وزجاج الملح لا يحتاج إلى أن يفخر أكثر من مرة واحدة حيث تعباً الأوعية الجافة في الفرن لتأخذ مكانها النهائي في عملية حرق واحدة ، ويفضل أن يحرق هذا النوع من الزجاج في أفران غازية أو نفطية بدلاً من الأفران الكهربائية ، لما يتعرض له من تلف من الأبخرة الناتجة

(1) F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Op. cit, P. 252.

الفصل الثاني : المبحث الأول -..... اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

من عملية التمليح أثناء عملية الاحتراق والتي تتغلغل في الفرن إلى الحد الذي تجعله غير ملائم لحرق آخر.(1)

وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذا النوع من الزجاج يجب أن توضع الأعمال في الفرن محاطة بفراغ كافٍ يسمح لأبخرة الصوديوم أن تنفذ إلى جميع أجزاء العمل الخزفي . كما يجب فخر الأعمال المراد تزجيجها بزجاج الملح إلى درجة نضج كتلة طينتها لكي تكون السليكا التي تحتويها فعالة قدر المستطاع ، وعند وصول الطينة إلى درجة النضج تبدأ عملية التمليح. حيث يتم إضافة الملح (NaCl) المرطب بالماء من نافذة سطح الفرن (من الأعلى أو من الفتحة الجانبية) ، إما بشكل سائب أو ملفوف بقطع من الورق منقوع بالماء. عندها يتحول الملح إلى بخار آنياً ، وهذا البخار الملحي الناتج سيتحد مع سطح العمل الخزفي ، ويكون سيليكات صوديوم الألومنيوم ، وطبقة طلاء رقيقة.(2)

ويجب أن تكون عملية إضافة الملح منتظمة في فترات مداها (10- 15) دقيقة اعتماداً على كفاءة تصميم الفرن ، وإن يتم احتواء (8 - 10) عمليات تمليح ، وقد تستمر العملية حتى يتحقق سمك زجاجي يفي بالغرض . وفي زجاج الملح لا توجد درجة حرارة فاعلة خاصة لحرقه. مادام ذلك يعتمد على درجة حرارة نضج الطين المستعمل في صنع الأعمال الخزفية لذا فإن درجة الحرارة تتراوح من (1080م°) إلى (1300م°) مع أن درجة الحرارة (1250م°) الأكثر شيوعاً.(3)

2- الراكو : (Raku)

كلمة يابانية تعني السعادة ، والمتعة ، كانت قد رسمت على شكل كتابة صورية على ختم ذهبي مُنح من الحاكم (هايد يوشي) إلى (كوجيرو) في عام 1598م . وقد جاءت هذه التسمية (راکو) من مقصورة (هايد يوشي) المسماة (جو-راكو-شي) حيث كان (كوجيرو) وأخوه قد صنعا قراميد سقفاً.(4)

" إن الراكو هو احد النماذج الحقيقية من تاريخ الفن المتطور والذي يُدعى أحياناً الأصيل ".(5) ، ويختلف خزف الراكو عن الخزف الاعتيادي بكل المراحل ابتداءً من الطينة المختلفة ، التي يجب أن يكون لها القابلية على تحمل الصدمات الحرارية (التبريد السريع

(1) Frank Hamer : "the Potters Dictionary of Materials and Techniques" , Op. cit, P.278.

(2) F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Op. cit, P. 253.

(3) I bied ,P. 252.

(4) Frank Hamer : "the Potters Dictionary of Materials and Techniques", Op. cit, P.241.

(5) احمد هاشم الهنداوي : تأثيرات الحرق بالاختزال على الفخار المزجج فنياً وتقنياً ، مصدر سابق ، ص20.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

المفاجئ) ، وان تكون كثيرة المسامات بحيث تسمح للهواء بالخروج بحرية تامة . والزجاج الذي يتميز بأنه بسيط عادة في كيميائيته الأساسية . بحيث أنها لا تتعدى عن اثنين أو ثلاثة مواد ، مضافاً إليها أكاسيد التلوين.(1)

إن أوعية الراكو تفخر في أفران صغيرة تحوي غطاءً يمكن رفعه بسهولة ويسر ، وتتراوح درجة حرارة الفخر بين (700-1000م) ويعتمد ذلك على الجسم الخزفي والمواد المضافة له ، على أن لا تصل درجة الحرق إلى درجة النضج. أما حرق الزجاج فتصل إلى درجة الاحمرار فضلاً عن الاعتماد على النظر بحيث يكون الزجاج صقيلاً ولا معاً ، عندها يرفع غطاء الفرن والحاوية لينتشل الوعاء (الحار بدرجة الاحمرار) والذي لم يزل مغطى بطبقة من الزجاج الذائب المتوهج بواسطة ملقط أو ماسك ، ويسقط في حاوية معدنية مملوءة بمادة قابلة للاشتعال مثل نشارة الخشب ، ثم تغلق الحاوية المعدنية وتترك لتدخن لبضع دقائق ، وخلال هذه العملية سيمر الوعاء في حالات اختزال ثانوية قوية تؤدي إلى سحب الأوكسجين من أكاسيد التلوين لتتحول إلى ألوان البريق المعدني ويظهر اللون الأسود المعتم في الأجزاء غير المزججة ، ثم يرفع الوعاء من الحاوية ويوضع في الماء بواسطة الملقط ليتجمد الزجاج ، ثم ينظف الوعاء بفرشاة قاسية ويترك ليجف.(2)

ويظهر في الراكو ألوان مثيرة لا يمكن توقعها ، وتأثيرات لونية جميلة ذات بريق معدني ومناطق أخرى معتمة في الأجزاء الخالية من الزجاج (شكل 6) . وأحياناً تحدث بعض التشققات على جدار الشكل يتسرب بها الزجاج في شكل خطوط داكنة تذكر بتقنية الزجاج المتشق.



(شكل 6)
زيد لقمان (خزف الراكو) 2005 م.

(1) Frank Hamer : "the Potters Dictionary of Materials and Techniques", Op. cit, P.241.

(2) I bied , P. 242-243.

3- البريق المعدني :

يعد الخزاف المسلم في العراق أول من عرف البريق المعدني، وهو تقنية لتشكيل غطاء معدني متأصر حرارياً مع سطح التزجيج الناضج، يغطي جزء أو كامل سطح القطعة الخزفية لإغراض تزيينية وإضفاء قيم جمالية وفنية عالية.⁽¹⁾ وكان ذلك في حدود القرن التاسع الميلادي ، ومن أنواعه البريق المعدني ذو اللون الواحد والمتعدد الألوان فوق طلاء ابيض قصديري ، أما الألوان فهي الذهبي ، الأخضر الزيتوني ، الأخضر الفاتح والبنّي.⁽²⁾ ، ومن أهم تحف الخزف ذي البريق المعدني هي البلاطات ألفتها التي تؤلف إطاراً جميلاً لمحراب مسجد سيد عقبة في القيروان في تونس ويبلغ مجموعها (129) بلاطة وهناك (16) بلاطة غير كاملة بسبب فقدان بعض أجزائها.⁽³⁾

وكان أحسن أنواع الخزف ذو البريق المعدني هو الذي اكتشف في مدينة سامراء ، والذي أنجز أما بلون واحد وهو الأخضر الذهبي أو الذهبي المخضر ، والبنّي وأحياناً متعدد الألوان.⁽⁴⁾ ، (شكل 7) . فقد استطاع الخزاف المسلم توليف ألوان متعددة اعتماداً على تقنية البريق المعدني .



(شكل 7)
أناء خزفي (البريق المعدني) ، أواخر القرن التاسع.

(1) علي حيدر صالح ألبدرّي : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، مصدر سابق ، ص177.

(2) م . س ديمانند : الفنون الإسلامية ، ت: احمد محمد عيسى ، دار المعارف ، مصر ، 1958 ، ص178.

(1) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، دار الراشد العربي ، بيروت ، 1981 ، ص46.

(2) م.س ديمانند : الفنون الإسلامية ، مصدر سابق ، ص177.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

وان الصبغة اللونية المستخدمة في البريق المعدني تتكون من الكبريت عنصراً أساسياً مع اوكسيد الفضة الذي يعطي اللون الأصفر واوكسيد النحاس الذي يعطي اللون الברاق. ثم تخلط هذه المواد مع برادة الحديد وتذوّب في الخل أو الكحول للحصول على محلول متجانس. (1)، وبعد أن تطلّى الأنّية المفخوره بطبقة من الزجاج الأبيض المعتم والذي يحتوي على اوكسيد القصدير المضاف إلى الزجاج الشفاف توضع داخل الفرن لتنضج وتكون قد اكتسبت لوناً أبيض بعدها تطلّى وتلون بالمحلول اللوني الذي تم تحضيره ، لتوضع في الفرن مرة أخرى إلى درجة حرارة تصل حوالي (600- 700 م°) بعدها تتم عملية الاختزال ، فيكون جو الفرن دخانياً اختزالياً قوياً ليتفاعل الكربون مع الأوكسجين الموجود في الاكاسيد المعدنية فيسحبه ليبقى المعدن الذي يثبت على الطلاء الأبيض وتتكون طبقة لماعة ذات بريق معدني. (2)

تقنيات التلوين في الخزف :

أن تقنيات تطبيق زجاج الخزف متعددة وتتحدد وفق عوامل تتعلق بحجم وشكل القطعة الفخارية إضافة إلى هيئة الإخراج النهائية لسطح التزجيج بعد التسوية الحرارية. أما أهم الأدوات المعتمدة في تلوين الخزف فهي :-

1- التلوين بالفرشاة : Painting

تتميز هذه الأداة بأنها لا تتطلب كمية كبيرة من زجاج الخزف . إلا انه من الصعب تحقيق زجاج مستوي بمستوى واحد باستخدام هذه الأداة. وتكون أما من شعر الحيوانات أو الخيوط الصناعية بدرجات نعومة أو خشونة وقياسات وأشكال مختلفة. وبما أن الجسم يمتص السوائل بسرعة ، فأن تطبيق الزجاج يجب أن يكون سريعاً ومتداخلاً بعضه في بعض ، خصوصاً عندما يكون الزجاج من عدة طبقات للحصول على السمك المطلوب. (3) وعليه فأن استخدام الفرشاة لتحقيق معالجة لونية معينة له الأثر في جمالية العمل الفني الخزفي ، فإذا كان هناك ثمة تصاميم شكلية معينة يروم الخزاف تنفيذها على السطح الخزفي يستدعي ذلك استخدام فرشاة التلوين المناسبة للسيطرة على المساحات الصغيرة مثلاً ، أو لرسم تكوين بصري معين.... وهذه الأداة لها بعدها التاريخي فقد استخدمت في الرسم على سطح الأنّية

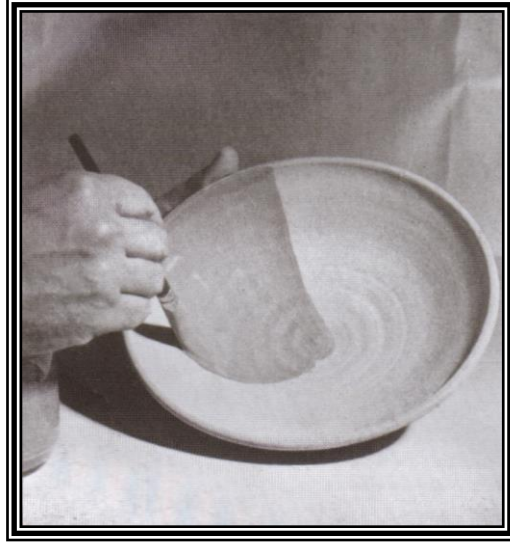
(1) Arther Lane : " Early Islamic Pottery " , Faber and Faber , London , 1970 , P.14.

(2) Frank Hamer : "the Potters Dictionary of Materials and Techniques", Op. cit, P.187.

(3) F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Op. cit, P.62.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

الفخارية في عصور ما قبل التاريخ وكانت تصنع من شعر الماعز أو ريش الطيور .⁽¹⁾ ، وهذه الأداة تتطلب خبرة ومهارة جيدة في السيطرة على حركة اليد واتجاهها. (شكل 8).



(شكل 8)
تطبيق الزجاج والتلوين بواسطة الفرشاة

2- التغطيس : Dipping

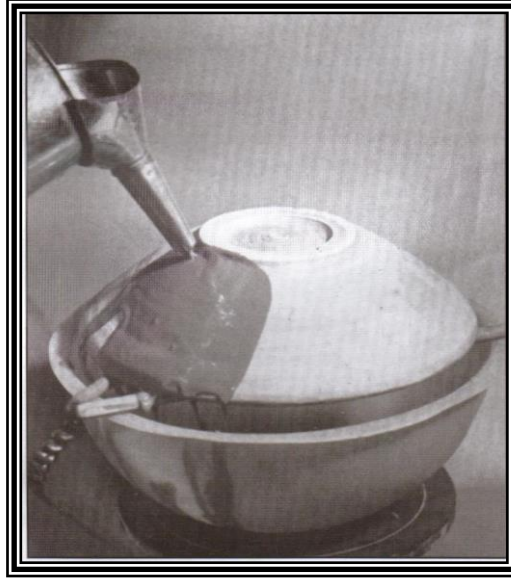
وهي أسرع طريقة معتمدة لتزجيج الأعمال الفخارية ذات الأحجام الصغيرة ، وتنفيذ بعد أعداد كمية كبيرة من محلول زجاج الخزف بإناء عميق ذي فوهة واسعة ، ونمسك القطعة الفخارية أما بأصابع اليد أو بواسطة كلاب معدني ذي ثلاثة رؤوس مدببة ، ثم نغمرها دفعة واحدة ولبضع ثواني مع أحداث اهتزاز ورج بسيط للقطعة داخل المحلول كي تتحقق تغطية كاملة للقطعة وتجنب تشكل فقاعات هوائية سطحية، ثم يتم أخراجها بزاوية مائلة مع حركة دائرية متواصلة كي نتجنب تجمع أو تكتل الزجاج عند بعض أجزاء العمل والمنحنيات .⁽²⁾

⁽¹⁾ زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري (عصور قبل التاريخ) ، ط1 ، دار مكتبة الرائد العلمية ، الأردن ، 2004 ، ص325.

⁽²⁾ F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Op. cit, P. 63.

3- السكب : Pouring

وتتم هذه التقنية بسكب الزجاج في داخل الإناء ثم يفرغ ، بقلبه فوق أناء مقعر ، وتلوين السطح الخارجي توضع الأنوية منكسة على حافتها على طبق أو مستندة على حامل ، وعندها يبدأ سكب المحلول الزجاجي على سطحها الخارجي. (شكل 9) ، ويتطلب تلوين العمل الخزفي بالسكب سائل زجاجي ذي كثافة جيدة .⁽¹⁾



(شكل 9)
تطبيق الزجاج والتلوين بواسطة السكب

4- الرش : Spraying

وهي التقنية المثلّية في تزجيج وتلوين القطع الكبيرة الحجم ، وهي معتمدة بشكل واسع في مشاغل ومصانع إنتاج الخزف الصناعي والخدمي والفني ، فعن طرق هذه التقنية يمكن السيطرة على كمية الزجاج اللازم للقطعة وتحقيق سمك متعادل. وقوام هذه التقنية هي ضغط الهواء لتحويل محلول الزجاج إلى رذاذ ناعم يتدفق بتواصل ويوجه إلى سطح القطعة الفخارية ملتصقاً بها ليشكل طبقة من الزجاج متجانس السمك على كل أجزاء العمل الفني.⁽²⁾ ، وتتطلب هذه التقنية توفر رشاش زجاج يعرف (بالضاغط الهوائي) يخرج منه أنبوب مطاطي ينتهي عند

⁽¹⁾ F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Op. cit, P. 64.

⁽²⁾ علي حيدر صالح البدري : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، مصدر سابق ، ص 105.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

مقبض يدوي بهيئة مسدس (Spray gun) وهو مسدس رش ، له فتحة أمامية قابلة للتوجيه والسيطرة على كثافة الرذاذ المتدفق⁽¹⁾ ، (شكل 10).



(شكل 10)

تطبيق الزجاج والتلوين بواسطة الرش.

ويمكن من خلال استخدام هذه التقنية في المعالجات اللونية الحصول على قيم متدرجة للون الواحد من الغامق إلى الفاتح وذلك بالاعتماد على التدرج في كمية الزجاج الساقط على سطح القطعة الخزفية مما يسهم في إبراز القيمة الجمالية للون.

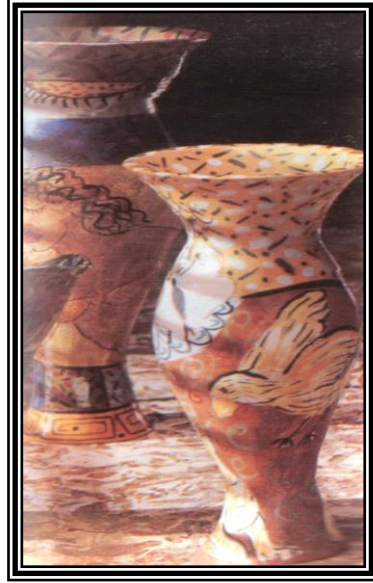
وهناك طرائق أخرى في تطبيق زجاج الخزف تستخدم في خلق تأثيرات لونية جميلة . منها ما يعرف بالزجاج المرقش ويتم باستخدام زجاجيين مختلفين بالعمق اللوني. فيطبق اللون الفاتح بواسطة الرش ثم ينقط اللون الغامق على سطح الزجاج الفاتح بواسطة فرشاة . وهذا الأمر يتطلب معرفة الكمية اللازمة من الزجاج والمسافة والقوة التي يجب أن يتم النثر عندها بالضبط. وهذا الأسلوب يمنح العمل الفني حركة وصفة لونية مؤثرة. ويتم أحيانا تطبيق الزجاج المتداخل ، باستخدام عدد من الطلاءات اللونية المختلفة باستخدام أسلوب السكب على سطح الإناء ثم نحرك الطلاءات لتعطي أي درجة لونية من المزج وهي في حالة سائلة⁽²⁾.

(1) F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Op. cit, P. 64.

(2) I bied , P.P. 276 – 280.

الفصل الثاني : المبحث الأول ----- اللون ماهيته ووظيفته والبعد السيكلولوجي والتقني

وقد تستخدم الألوان كزخارف ملونة فوق أو تحت الزجاج الخزفي ، وذلك بواسطة الأكاسيد أو الصبغات اللونية أو أقلام الخزف الملونة التي يرسم بها على سطح العمل الخزفي للحصول على زخارف أو رسوم تصويرية ملونة، (شكل 11).



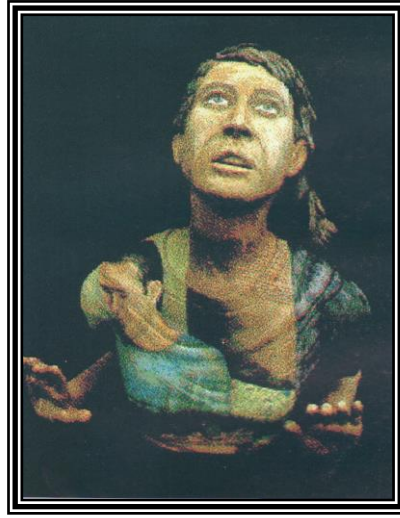
(شكل 11)

Karen Athereley ، أنية مرسومة بأقلام الخزف.

إذ تحرق هذه الألوان حرقاً مناسباً للون المستخدم بعد أن تطلّى بالزجاج الشفاف للحصول على سطح لامع ، وقد يترك السطح دون أن تطلّى بالزجاج الشفاف للحصول على سطح مطفأ.⁽¹⁾ ، كما تستخدم تقنية أخرى في تلوين زجاج الخزف وهي الطباعة الحريرية ، إحدى تقنيات التلوين لأجزاء منتخبة من العمل الفني ، أو لتنفيذ زخارف أو تصاميم معينة على السطوح المفتوحة أو إضافة التأثيرات اللونية فوق طبقة الزجاج . (شكل 12) ، ويعتمد لتنفيذها الشاش الحريري المطلي بمادة جلاتينية رقيقة ، بعد أن يزال بعض الجلاتين وفق التصميم المطلوب تزجيجه. وتعد هذه التقنية الوسيلة الأساسية المعتمدة صناعياً لإضافة التأثيرات اللونية والتصميمية والزخارف على بلاط الأرضيات والجدران.⁽²⁾

⁽¹⁾ F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Op. cit, P. 69.

⁽²⁾ علي حيدر صالح ألبديري : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، مصدر سابق ، ص 107.



(شكل 12)

Judith N.Condon ، نحت خزفي ملون بتقنية الطباعة على الخزف

أما التذهيب فهو احد تقنيات تطبيق اللون فوق الزجاج الخزفي . ويتلخص في ترسيب طبقة رقيقة لامعة من معدن نفيس على الزجاج الناضج ، وغالباً ما يستخدم فيه كلوريد الذهب ، وان كان معدن البلاتين والفضة يستعملان أيضاً ، حيث يطبق مزيج التذهيب بالفرشاة على سطح الزجاج ثم يترك ليجف ثم يحرق بدرجة حرارة منخفضة تتراوح ما بين (700 – 800 م°) وعندما يبرد المعدن يبدو بنياً إلا أن الصقل يحيله إلى سطح متألق⁽¹⁾ ، (شكل 13) .



(شكل 13)

ماهر السامرائي ، تكوين فني ، 2002م.

⁽¹⁾ F.H. Norton ; " Ceramic for the Artist Pottery " , Op. cit, P.281.

المبحث الثاني

اللون وبنية التكوين الخزفي

يفعل الخزف من تقديرات الجمال ، وتداولية أثاره كنتاجات أبداعية ، تلقي بضلالها على طبيعة الواقع الجديد ، ليكون البعد الجمالي وفقاً لهذا التصور ، حاله من التوالد، في معاينة الشكل الخزفي وكيفية معالجته وإنشائه، والتعامل مع الأسس البنائية والمفاهيمية ، والتي تسعى إلى كشف للبنى العلائقية المترابكة للعناصر والأسس ، ودور اللون وأهميته كونه احد هذه العناصر، ضمن مساحة الشكل الخزفي وإخراجه. ويعترف (سيزان) بأهمية الألوان في بنية التكوين فيقول: " أنا أتخيل الألوان كيانات معرفية عظيمة ، أفكاراً حية ، كائنات عقلانية خالصة." (1)

إن علاقة اللون ببنية التكوين الخزفي هي تأطير للأواصر الداخلية للبنية التركيبية للعمل الفني من جهة وتأطير للأواصر الداخلية نفسها مع بعضها البعض الآخر ، فلسفة الاشتغال بين اللون وبنية التكوين الخزفي ككل ، بمثابة استجابة واعية لقدرة الجزء في التحرك والعمل ضمن إطار الكل وهذا ما يؤكد صيرورة النظام الذي يقوم عليه الخزف بكل تجلياته. (2)

ومما لا شك فيه أن للعمل الفني بنيته التي تشكل طابعه وكيانه وحدوده الخاصة ، وإن تلك البنية هي الضرورة والكيفية التي تنظم بها عناصر التكوين ، لينظر للموضوع من خلالها على انه نظام أو نسق يسهل إدراكه والتوصل إلى معرفته . فالبنية كما يقدمها لنا (ليفي اشتراوس) هي أن : " البنية تحمل - أولاً وقبل كل شيء - طابع النسق أو النظام . فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها ، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى . " (3) .

ولابد لكل بنية أن تتسم بالخصائص الأساسية الثلاثة : الكلية ، والتحويلات ، والتنظيم الذاتي . والمقصود بالكلية أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية مستقلة عن الكل ، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق ، والمهم هو العلاقة القائمة بين العناصر (عمليات التكوين والتأليف) ، على أساس أن الكل نتاج هذه العلاقات أو التأليفات . وأما المقصود بالتحويلات فهو أن المجاميع الكلية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة ، فلا يمكن للبنية أن تظل في حالة سكون مطلق بل هي تقبل دائماً التغيرات وبما يتفق وحاجتها . أما المقصود بالتنظيم الذاتي فهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها ، فهي أنسقه مترابطة تنظم

(1) الان باونيس : الفن الأوروبي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص58.

(2) محمد علي علوان القرّة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 ، ص 91.

(3) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مصر ، 1976 ، ص31.

الفصل الثاني : المبحث الثاني ----- اللون وبنية التكوين الخزفي

ذاتها ، وعلى الرغم من أن كل بنية مغلقة على ذاتها ، إلا أن هذا الانغلاق لا يمنع للبنية الواحدة من أن تتدرج ضمن بنية أخرى أوسع ، وهذا كله عبارة عن آليات بنيوية متجلية بشكل إيقاعات وتنظيمات وعمليات تضمن للبنىات ضرباً من الاستمرارية والحفاظ على الذات.(1)

وهناك اتجاهان في تحليل التكوين وأجزائه ، الأول : يتمظهر بشكل واضح المعالم مكشوف العلاقات تظهر فيه علاقة اللون بالتكوين وسائر العلاقات الأخرى ، مادية (خامات) أو هندسية أو تلاعب في حسابات الشكل (قياسياً) من حيث دراسة الكتلة وعلاقتها بالفضاء الداخلي للتكوين أو الخارجي المحيط به ، ودور اللون في تأكيد ذلك. والثاني : ما يمكن أن نطلق عليه العلاقات البعيدة عن ملامسة الوعي (مباشرة الحس) وهنا سوف تعمل نظم الافتراض المنطقي التأويلي عملها ، فيكون التأويل والتأمل أساساً لها ، كما هو في مواضيع فكرية ترتبط بالأشكال أو تكويناتها.(2)

إذن فالتكوين ينتظم في أسس تصنف وتحدد اتجاهاته وأساليبه ومدياته التكوينية ، من حيث بناء علاقات على مستوى البنية الشكلية ، وبمعنى آخر مؤسس عملية التنظيم والتكامل والوحدة بين العناصر المختلفة من خلال عمليات التحليل والتركيب في مجمل العلاقات التكوينية ، التي سوف ترتبط حركة كل علاقة فيها مع الحركة الكلية وحركة كل جزء فيها متناسبة مع الحركة الكلية للتكوين ، فالعمل الفني يكون منظماً حول موضوع دينامي سائد ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل.(3)

فالتكوين الفني بشكل عام والخزفي بشكل خاص يقوم على ركيزتين ، الأولى: البناء الفني وهي طريقة عمل وإخراج التكوين ، فالعمل الفني يجب أن يبنى ويشكل ، وإلا يصبح مجرد فكرة في ذهن الفنان ، وهذا البناء لا يتم إلا من خلال مجموعة من العناصر ، بالاعتماد على مجموعة من الأسس والقوانين . والثاني : التعبير أو ما يسمى بالمضمون.

إن التكوين هو المجموع الكلي لجميع هذه الخصائص ، بما في ذلك اللون . وهدف التكوين هو تنظيم جميع العناصر الفيزيائية التي تشكل العمل الخزفي في نمط متسق يشيع الرضا بالحواس ، فإذا ما تضمن العمل الخزفي فكرة معينة ، فإن جميع هذه الخصائص تسهم (من خلال علاقتها مع اللون) في تلك الفكرة .(4)

(1) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مصدر السابق ، ص 30-31.

(2) تراث أمين عباس الخفاجي : جماليات التجنيس في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 ، ص52.

(3) شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، مصدر سابق ، ص146.

(4) هربرت ريد : تربية الذوق الفني ، ت : يوسف ميخائيل اسعد ، ط2 ، القاهرة ، 1975 ، ص49.

الفصل الثاني : المبحث الثاني : اللون وبنية التكوين الخزفي

فللون المقدرة على أن يشكل ضمن بنية التكوين الخزفي خطاباً فنياً وجمالياً ، ومديات قرائية معرفية ونفسية ، وان يعالج أفكاراً ورؤى دلالية وجمالية . فمن خلال اللون استطاع الفنان أن يخاطب ويتصل سيمفونياً بسطح التكوين الخزفي لإظهاره وتوكيد مضمونه ، معتمداً على ما يحمله اللون من أبعاد تعبيرية وجمالية .⁽¹⁾

وان أهمية اللون وعلاقته ببنية التكوين الخزفي لا تقتصر فقط على كونه احد عناصر التكوين الذي يسهم بدوره مع باقي العناصر الأخرى ببناء الشكل . بل يتخذ كذلك أبعاداً بنائية وجمالية وتعبيرية لتحفيز ذاتية المتلقي ويخلق فضاءات نفسية لا تتعدى إطار العمل الفني .⁽²⁾ ويلعب اللون دوراً مهماً في خلق البعد الجمالي ، سواء استخدم كعنصر أساسي أم مكمل لباقي العناصر الأخرى ضمن بنية التكوين الخزفي ، وحتى إن استخدم اللون كعنصر محفز فسيبقى دوره هاماً في خلق البناءات الفنية والتعبيرية وبالتالي الجمالية ، " فلكل عنصر من عناصر التكوين أهميته ، سواء كان رئيسياً أم ثانوياً ، حدثاً مستقلاً أم تفصيلاً ناقلاً لبعض الحقيقة السيكولوجية ، هو في الوقت نفسه ناقلاً لمهمة عاطفية كبيرة كانت أم صغيرة " .⁽³⁾

ويأتي اللون متوافقاً مع عدد من الاحتياجات الإنسانية ، ضمن نظام ، يرتبط قسم منه بجوانب أساسية ، وأخرى ثانوية ، ففي جانب معين يمكن أن يصبح اللون ضمن بنية التكوين الخزفي وسيلة ابلاغية ووظيفية . فهو يقع ضمن الأشكال السائدة في حضارة من الحضارات ، ويمتلك نظاماً وبعداً معيناً .⁽⁴⁾ ، (شكل 14) ، فاللون هنا اتخذ نظاماً وظيفياً من خلال ارتباطه بنظام الشكل الوظيفي الذي أنجز لأجله .



(شكل 14)
الخزف الصيني

(1) يحيى حمودة : نظرية اللون ، مصدر سابق ، ص 117 .

(2) هربرت ريد : تربية الذوق الفني ، مصدر سابق ، ص 46 .

(3) ميخائيل اوفسيانيكوف : جماليات الصورة الفنية ، ت : رضا الظاهر ، ط 1 ، دار الهمداني للطباعة ، عدن ، 1984 ، ص 41 .

(4) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار القومية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، 1970 ، ص 82 .

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

وفي جانب آخر قد يصبح اللون ضمن بنية التكوين الخزفي نظاماً جمالياً يعمل على مستوى التعبير (بنية رمزية) من خلال ارتباط هذا النظام بالنمط* والطرز** والأسلوب***.(1)

، (شكل 15) ، إذ نجد أن اللون قد اتخذ نظاماً (دلاليًا) تعبيرياً ، من خلال ارتباطه وتمثيله لأشكال آدمية وحيوانية ترتبط بتنظيمات تقنية أدى من خلالها اللون وظيفة جمالية فضلاً عن بعده الرمزي والتعبري معبراً عن شعائر طقوسيه.(2)



(شكل 15)
فخاريات سامراء ، (الألف الخامس ق.م).

إن الوعي بخصائص اللون دعا إلى دراسة طبيعته الفيزيوكيميائية فأظهر تنوعاً جمالياً جديداً من خلال تفعيل خواصه وهي بالنتيجة تفعيل الكيفيات الجمالية لها كعنصر من عناصر البنية الجمالية للتكوين الخزفي ، لتحقيق بموجبه أثراً جمالياً يحمل علاقة داله على التصور الجمالي المعاصر في بناء التكوين الخزفي إذ يعد هذا البناء تراكمياً معرفياً ناتجاً عن الخبرة بفعل التجربة التقنية.(3) ، فلا يمكن للعمل الفني والأثر الجمالي أن يوجد بدون تدخل المهارة

(*) النمط : هو العنصر السائد في مجمل الأثر الفني وهو الذي يعين شكله الأساسي. ينظر، هيكل : فن العمارة ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1979 ، ص73.

(**) الطراز : هو ما ينتشر في المجتمع من قيم فنية نتيجة للتقليد. ينظر، محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، مصدر سابق ، ص82.

(***) الأسلوب : هو التعبير عن الموضوع بطريقة ما ، تتضمن انفعالاً ، وحرية ، وتلقائية فنية ، وهو العامل الحيوي في الفن باعتباره أساساً لأي اتجاه جمالي أو غير جمالي . ينظر، ابراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للنشر ، مطبعة صفاقس ، تونس ، بت ، ص28-29.

(1) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، مصدر سابق ، ص83.

(2) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور قبل التاريخ) ، مصدر سابق ، ص352.

(3) ليث عبد الرزاق : المعرفة الجمالية في الخزف العراقي المعاصر ، صحيفة الجمهورية ، 20 تشرين الأول ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد 2002 ، ص9.

الفصل الثاني : المبحث الثاني :..... اللون وبنية التكوين الخزفي

التقنية ، " فالعبقريّة* لا يسعها أن تقدم سوى مادة غنية للفنون الجميلة وتقتضي معالجة هذه المادة ومعالجة الشكل موهبة ومهارة ، كيما نستعملها بشكل يمكنه من تحقيق الأثر الجمالي ".⁽¹⁾ ويمكن معالجة سطح التكوين الخزفي والحصول على بنية جمالية بالاستفادة من التجارب الحضارية الجمالية المتمثلة بالموروث الحضاري والإسلامي أو العالمي.⁽²⁾ ، فكل حضارة أو ثقافة دلالات لونية وأبعاد جمالية للون خاصة بها، "فتقدير قيمة الألوان يتباين بتباين الثقافات ".⁽³⁾

وان اللون الذي هو خاصية ظاهرية لجميع الأشكال المحسوسة ، له من الأهمية ضمن بنية التكوين الخزفي لما يمكننا من استخدامه للإيحاء بالامتداد ، فهو يساعد في التأكيد على الطبيعة الفيزيائية وعلى نسيج تلك الأشكال ، ويسهم بما يمتلكه من خصائص مرئية على الإيحاء وخلق الامتداد.⁽⁴⁾ ، فالامتداد هو ممثل للتعبير ، وهو تميز ملازم للتعارض القائم بين تصورات الحس وبين التأمل . فخلق الامتداد داخل بنية التكوين ، يحول تصورات الحس إلى تأمل ، فهو البعد الأصيل الأول بكل ما للأصالة من معنى ، ففيه ينشط الوعي اليقظ ، وهو المحتوى الرمزي لنظام معين ، لحضارة معينة .⁽⁵⁾

إن اللون في بنية التكوين الخزفي له دلالة إيحائية أكثر منها مشابهة للتجربة الخارجية ، مُفعله فكرة قلب العالم الخارجي باتجاه العوالم الداخلية ، وطرح الحلول المبنية على بنائيات لونية منفصلة عن أي تمثيل صوري . وهي بنائيات تقود نحو التجريد في بنية الأشكال والمساحات اللونية ، والالتصاق بالتسطيح والتخلي عن التدرجات اللونية والمظاهر القصصية ، وصولاً إلى اللون اللاصوري المستقل في نسق التكوين . فاللون يمتد فوق سطح التكوين كله موحداً الأعلى بالأسفل والخلف بالأمام ، وبمستويات مسطحة من اللون الشفاف أو المعتم ،

(*) العبقريّة : يؤكد (كانت) بلا شك على أن " العبقريّة هي عامل فني ، ولكن الأمر لا يتعلق بشرط ضروري أو كاف (إذ توجد أعمال لا تتصف بالعبقريّة) ، ليست العبقريّة شرطاً كافياً " . ينظر ، جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث (الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا) ، ت : فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1996 ، ص60.

(1) جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث (الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا) ، مصدر سابق ، ص60.

(2) ليث عبد الرزاق : المعرفة الجمالية في الخزف العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص9.

(3) شتراوس كلود ليفي : النظر ، السمع ، القراءة (مكان الفن والأدب في المعرفة العقلية) ، ت : خليل احمد خليل ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ، 1994 ، ص92.

(4) هربرت ريد : تربية الذوق الفني ، مصدر سابق ، ص47.

(5) أسوالد اشبنغلر : تدهور الحضارة الغربية ، ت : احمد الشيباني ، ج1 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، 1964 ، ص315.

الفصل الثاني : المبحث الثاني ----- اللون وبنية التكوين الخزفي

جاعلاً كل شكل له علاقة بسطح التكوين وكل ذلك من خلال اللون وعلاقته مع باقي العناصر الأخرى ضمن بنية التكوين الخزفي. (1)

وقد يمنح اللون بنية التكوين الخزفي حيوية ديناميكية وانسيابية ونوعاً من الخفة والإيقاع للشكل . فتقول (إليزابيث) *، " أن اللون المرسوم على الأشكال والأواني ، يعرف [بموسيقى العين] جاعلاً الإناء نفسه يشبه اللحن . فكليهما يستخدمان أقل الوسائل اليد والمهارة ، وان كليهما قابلان للإدراك وفي المتناول ، وهما في الحقيقة (اللون واللحن) نوع من النموذج الأصلي الذي يمكن تركيب نماذج جديدة ومتغيرة من خلاله " . (2)

إن لغة الألوان في بنية التكوين الخزفي لغة فعالة ، لان العلاقات في التكوين الخزفي علاقات مكانية أكثر مما هي زمانية رغم وجود الزمن فيها ، ففي اللغة المنطوقة تكون الإشارات البصرية والموسيقية علامات ترتبط بعلاقات تتابع مع الزمن أما في الخزف فعملية تكوين العلاقات المتتابة تكون علاقات مكانية أكثر مما في غيرها من الفنون. (3)

إن كل شكل خزفي يحوي قوانين تنظيم داخلي ، هذه القوانين ترتبط بقوانين العلاقة مع عناصر البناء الفني لكي تكوّن الناتج الكلي . فبنية التكوين الخزفي تشهد في داخلها صراعاً جدلياً بين عناصرها وعلاقاتها المترابطة في انساق وأنظمة ، وعلاقة اللون مع هذه العناصر المكونة للتكوين الخزفي علاقة فاعلة فنياً ، ليصبح اللون مع عناصر التكوين حينها رمزاً تعبيرياً وجمالياً. (4) ، " فالصفات الجمالية ليست صفات موضوع بل صفات علنقية تصل بين الموضوع وحالة ذهنية نوعية للذات " . (5)

ومع أن العناصر التي تولف بنية التكوين الخزفي قد تنطوي على جمالها بذاتها حينما تبدو متفرقة ، غير أنها حينما تدخل في علاقة مع اللون وتتحد تزداد جمالاً وتأثيراً بصرياً وتصبح فيما بعد سبباً جدياً في نجاح العمل الخزفي . وفي كل الأحوال تبقى القيمة الحقيقية

(1) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور قبل التاريخ) ، مصدر سابق ، المقدمة .
(*) إليزابيث فريتش : فنانة وخزافه انكليزية ولدت في ويلز (لندن) درست الموسيقى خلال دراستها الأولية ودخلت الكلية الملكية للفنون لتدرس الخزف وقد تخرجت عام (1970) ، لتعرف بأعمالها الخزفية ذات الألوان المميزة بدفئها الروحي وضمن تشكيلة مطفاة ، وكان معرضها الأول في الدنمرك ، ينظر ، فنون عربية : العدد السابع ، المجلد الثاني ، 1982 ، ص44.

(2) فنون عربية : العدد السابع ، المجلد الثاني ، 1982 ، ص48.
(3) زهير صاحب ، نجم عبد حيدر ، بلاسم محمد : دراسات في بنية الفن ، ط1 ، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر ، عمان ، الأردن ، 2004 ، ص255.

(4) محمد الجزائري ، سعد شاكر : انتباهة الخزف ، مصدر سابق ، ص18.
(5) جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث (الاسطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا) ، مصدر سابق ، ص28.

الفصل الثاني : المبحث الثاني : اللون وبنية التكوين الخزفي

للتكوين الخزفي " باعتباره قيمة مضافة إلى العناصر ، التي تنطوي كل منها في ذاتها على قيمة ثابتة أو قبلية ، تظل باقية ومصاحبة لقيمة التكوين المستقلة " (1).

وتؤلف عناصر التكوين الخزفي المفردات الأساسية التي يستعملها الفنان في بناء العمل الفني ، والطريقة التي ينظم بها اللون مع هذه العناصر هي التي تميز المعالجة اللونية ، والعمل الفني الواحد من الآخر. (2) ، لذا يجب أن يؤلف كل عنصر من عناصر التكوين الخزفي عند معالجته لونياً مفردة ضرورية في المعنى الوظيفي، والتعبيري ، والفني ، انه النسيج الذي يوحد العناصر المنتقاة والذي يعطي التكوين دلالاته وجماليته ، " فهذه الوحدة تتحقق عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضرورياً لقيمته ، بحيث لا يكون العمل متضمناً أي عنصر ليس ضرورياً على هذا النحو ، ويكون كل ما هو لازم موجوداً فيه " (3).

فعلاقة اللون مع عناصر التكوين الخزفي هي تعزيز للأواصر الداخلية المكونة للبنية التركيبية للعمل الفني من جهة ، وبين الأواصر الداخلية ذاتها بعضها مع البعض ، الجزء مع الجزء ، الجزء مع الكل ، الكل المتكامل مع الخامة . فضلاً عن العلاقات القائمة بين العمل الفني ككيان متكامل موضوعي قائم بذاته بالبيئة المحيطة به ، بالفضاء الحاوي له ، بالأعمال المجاورة له ، وبالمشاهد أو المتلقي ، كلها علاقات تبادلية وقد تكون ترابطية تدعم وتؤكد العمل الفني . وان مثل هذه العلاقات لكي تكون ذا فاعلية يجب أن تسهم في الربط البنائي لمكونات التكوين الخزفي وقد تكون نواتج هذه العلاقات داخل بنية التكوين الخزفي بسبب الفعل اللوني أو الضوئي أو الشكلي أو الخطي هذا بالإضافة إلى علاقات التطابق والتماثل والتناظر ضمن المقاربات من الأجزاء ، ومن المؤكد أن التداخل اللوني من الضد حتى الانسجام سيكون عامل ربط بين الجزء والجزء والكل والجزء. (4)

وعندما نقول أن نواتج العلاقات داخل بنية التكوين الخزفي بفعل اللون فأنا نعني بذلك علاقته مع باقي العناصر ، والعلاقات اللونية وما ينشئ عنها من خلال علاقة اللون ذاته أو ما يجاوره من الألوان الأخرى . وأن مثل هكذا معالجة فنية تكاد تكون بنوية طالما أن الفنان يستخدم الألوان التي تدعم وتقوي مقصده وطالما أن الألوان تفعل فعلها هذا فقط عندما يلاحظ أنها متلائمة ومترابطة بعلاقات متبادلة وعلى نحو منتظم. (5) ، فتجعل (الألوان) العمل الخزفي أكثر وضوحاً ونقاءً وأكثر تشويقاً وتعبيراً ، وليصبح من الممكن العمل على أيجاد تقارب بين

(1) جابر عصفور : مفهوم الشعر في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت ، ص 447.

(2) زهير صاحب ، نجم عبد حيدر ، بلاسم محمد : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص 302.

(3) جبروم ستولنتيز : النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية ، مصدر سابق ، ص 344.

(4) عزام اليزاز : إلى التصميم ، بغداد ، 1997 ، ص 34.

(5) Libby William Charles : " Color and Structural Sence " , Prentice – Hall , Inc. , New jersey , U.S.A. , 1974 , P. 93.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

فعل الدلالة وهو يحتكم لخيارات فكرة التكوين الخزفي ، وإنتاج الشكل وتعبيراته الأشارية في بنية التكوين الخزفي العام .

فعلاقة اللون ببنية التكوين الخزفي تخلق قيمة جمالية لا تبدو ذات معيارية تقليدية ، تقيس إشكاليات المنظور البنائي والدلالي للبنىات الداخلة في التكوين الخزفي فحسب ، وإنما كانت قيمة تتنافذ من خلالها المكونات الفعلية لعناصر التكوين الخزفي (من خط ولون وكتلة وملمس..... وغيرها) ضمن حيز اشتغال تلك العناصر من جهة ، وزمانية الوصل في تفاعل الأسس (الإيقاع ، التباين ، الانسجام.... وغيرها) فيما بينها لإنتاج علاقات جمالية من جهة أخرى . وهذه العلاقات من شأنها تفعيل حالة من التطابق بين الفعل الوظيفي للتكوين الخزفي والفعل الجمالي ، فعلى مستوى البناء العام للعناصر الداخلة في التكوين ، تتجذب مجموعة البنى الراصدة للأثر الجمالي (الخزفي) فتلعب دوراً متراكباً ، في استخلاص علاقات تنبؤية ضمن إطار السياق المتداول في تعزيز روحية التكوين وحالة الانسجام المعرفي والفني والتي تعزز قدرة الفنان على إنشاء علاقات تتداخل فيها تضمينات متباينة من الحدود غير المنتهية لابتكار نماذج من الأشكال ، وفق تحقيق تناسب جمالي على حساب الوظيفي .⁽¹⁾

من هنا نجد أن الخزاف يستطيع ومن خلال المعالجة اللونية لسطح التكوين الخزفي تحقيق موضوعية ذات مستوى معين من الترابط بين صيغة الدال جمالياً وتعبيرية المدلول . ولما كان من خصائص العناصر الفنية هذه قدرتها على توليد حقل من القوة الممتدة إلى خارج نطاقها ، فإن لعلاقة اللون مع هذه العناصر الأثر الجدي في خلق الإثارة لدى المتلقي ، وتغيير حالته النفسية ، أي بمعنى آخر ، أن عناصر التكوين هذه ليست فاقدة لحياتها الخاصة ولا طاقة فيها ، أنها في جانب واسع النطاق تشبه الطاقة الكامنة في عناصر الذرة ، لذا فمن الضروري السيطرة عليها . فإطلاق وتوجيه الطاقة في العناصر التشكيلية لغرض نقل تأثيرها في المشاهد ، ذو أهمية في الفن كأهمية إطلاق وتوجيه القوى الفيزيائية في العلم.⁽²⁾ وعليه فإن خاصية كهذه لا بد أن تجد انعكاسها الجدي على علاقة اللون ببنية التكوين الخزفي .

(1) محمد علي علوان القرة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 89 – 91.

(2) عاصم عبد الأمير الأعسم : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص 45.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

ونجد أن بنية التكوين الخزفي عند إخضاعها للتحليل مؤلفة من عناصر أساسية يعمل فيها الخزاف للخروج بمعالجات بنائية ولونية خاصة ، وهذه العناصر يمكن تحديدها وكشفها وهي :-

– الشكل (Shape) – الكتلة (Mass) – الفضاء (Space) – الملمس (Texture) – الخط Line – اللون (Colour).⁽¹⁾

إن الشكل كان وما يزال هو الميدان الأوسع للبحوث الجمالية التي تجري ضمن العملية الفنية ، والشكل كما يقول (ارنست فيشر) : " هو تجمع المادة بطريقة معينة وترتيب معين ، وهو حاله من حالات استقرار المادة ".⁽²⁾ ، والشكل هو النظام الداخلي الذي يبعث الحياة في التكوين والعمل الفني ، فهو يعطي العمل الفني وجوده وحياته ، لكن هذا الشكل ليس مرئياً بالضرورة فهو في الفنون البصرية ظاهر واضح للعين تماماً لكنه في الأدب والموسيقى يكون لا مرئياً.⁽³⁾

وإذا ما جعلنا التكوين الخزفي مشروطاً بعملية إدراكه بفعل البصر ، ولأن هذه الحاسة تسهم في تكريس الانطباع حيال الموجودات على النحو الذي يُسهل عملية استقبالها وبشكل مريح ، فليس عسيراً أن نفهم العلاقة بين الشكل واللون . فهما يحملان أسلوب وصياغة التعبير كما أنهما يسمحان لنا بالحصول على المعلومات....⁽⁴⁾ ، كما انه لا يمكن إدراك الشكل إدراكاً تاماً إلا كونه لوناً . فلا نستطيع أن نفصل بين ما نراه كشكل وبين ما نراه كلون ، وذلك لان اللون هو انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندرسه.⁽⁵⁾ . لذلك يكون للون الأثر البالغ على الشكل ، بل أن خواصه المحددة تنتقل إلى الشكل مانحاً إياه الخواص ذاتها، ولهذا يمكن أن يكون الشكل ضمن الوضع التعبيري الذي قصده الفنان.

والعلاقة بين الشكل واللون تأتي من كون اللون يحدد الشكل ، لا عن طريق أي تعديل في نقاء اللون الخاص به ، ولكن عن طريق وضعه في امتداداته النسبية التي تخلق الإيهام

(1) خليل كاظم طاهر : الشكل والمضمون في الخزف العراقي (1955-1985) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص23.

(2) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ت: ميشال عاصي ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان ، بلا، ص164.

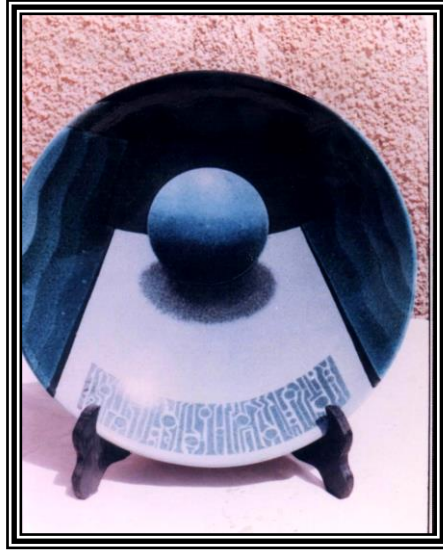
(3) جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، 1964 ، ص339.

(4) عاصم عبد الأمير الأعسم : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص46.

(5) هربرت ريد : التربية عن طريق الفن ، وزارة التعليم العالي ، مطبعة جامعة القاهرة ، 1968 ، ص34.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

بالشكل ذي الأبعاد الثلاثية⁽¹⁾ ، (شكل 16) ، فالفنان هنا استطاع من خلال المعالجة اللونية لسطح الجسم الخزفي أن يخلق الإيهام بالشكل المجسم ذي الأبعاد الثلاثية.



(شكل 16)
قاسم نايف ، تكوين خزفي (صحن) ، 2000م

والتكوينات الخزفية متنوعة الأشكال منها ما يتخذ الشكل الجداري أو الأنية أو النحت الخزفي الذي بدوره يتنوع إلى مالا نهاية من الأشكال (منتظم ، حر) ، ويتوقف ذلك على روية الخزاف وكيفية استلهامه لأفكاره وموضوعاته والتعبير عنها بشكل مألوف أو غير مألوف فالموضوع الواحد يقدم تأثيرات مختلفة ، فقد يقدم الخزاف شكلا من الطبيعة (البيئة) يجعل المشاهد يقف وينظر وينفعل اتجاه الموضوع الذي يطرحه بشكل مباشر وصريح ، بينما يقوم آخر على أن يبدأ (شكلاً طبيعياً) لكنه يغير النسب الحقيقية للموضوع ومعالمه بحيث ينقله كلياً من الأصل الطبيعي محوراً بشكل كلي المعالم الأصلية للشكل النموذج ، وهذا يمثل تحدياً للفنان فعليه أن يوقف المشاهد أمام العمل الخزفي مسترعياً انتباهه إلى فنية الأشكال التي أنجزها وإدراك المعنى ، مما يجعل الخزاف يعتمد على المعالجة اللونية لسطح الشكل في نقل انطباعه وإحساسه إلى المشاهد ، وقد ينشد خزاف آخر ومن خلال المعالجة اللونية للشكل ، الجمال المطلق غير المرتبط بمعنى محدد . أي يصبح المعنى عنده غير ذي أهمية⁽²⁾.

(1) هربرت ريد : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص74.

(2) Ravoslay Rada ; " Ceramic techniques" , polygraffia , London , 1980 , P. 293.

الفصل الثاني : المبحث الثاني : اللون وبنية التكوين الخزفي

ويجب أن يتزامن الشكل واللون في التكوين الخزفي فاللون المناسب يدعم ويؤكد الشكل ، " واللون عنصر مقرون بالشكل وان كل تغير في الشكل رديفه تعديل في اللون وكل تعديل في اللون يستتبع شكلاً " (1) ، فالشكل واللون هما ذاتهما عناصر اللغة الكامنة للتعبير عن الانفعال والمضمون .

فاللون يتمتع بأهمية ذات بعد جمالي وفني تتضح من خلال بعض القواعد والمفاهيم التي يعول عليها الخزاف عند معالجته لونياً سطح التكوين الخزفي للوصول إلى حالة من التوافق بين الدلالة الداخلية والدلالة التعبيرية للشكل الخزفي . فالشكل يكتسب جماله وبعده التعبيري من خلال تحول ألوانه وتعددتها ، فكلما كان اللون أكثر ثراء وتميزاً كان الشكل أكثر كمالاً وسموا وحصل على قيمته الجمالية (2).

ويعبر (سيزان) عن علاقة اللون بالشكل بقوله : " عندما يكون اللون على اكبر قدر من العمق يكون الشكل على اكبر قدر من الامتلاء " ، أي اكبر قدر من الوضوح ، فالشكل واللون شيء واحد ، أي أن اللون يُستخدم للتعبير عن الشكل ، خصوصاً عند توحيدهما في تنظيم متناسق (3).

لذا سيكون للمعالجة اللونية دور مهم في بلورة شكل التكوين الخزفي ، الأمر الذي سيتطلب دراية ومعرفة واعية وإمكانيات علمية وعملية من الفنان بأسرار العناصر التي يتعامل معها والتي سيخلق من خلالها الشكل ، والوصول من خلال المعالجات اللونية إلى مبتغاة في أغناء الشكل جمالياً.

وإذا انتقلنا إلى عنصر التكوين الثاني لوجدنا أن الكتلة لها أهمية ودور فاعل ، فهي من أهم العناصر التي يتم من خلالها تجسيد المساحة الرؤيوية للمتلقي . وإن الكتلة في التكوين الخزفي لها دلالاتها الخاصة ، والتي قد تكون لتلك الدلالات تجلي واضح عن باقي العناصر الأخرى ، بفعل تقنية التجسيم التي تعمل على إبرازها . فالكتلة يمكن تشكيلها يدوياً أو آلياً ، والتي تكتسب من خلال اللون خطوطها الخارجية، وامتداداتها النسبية التي تحقق الإحساس بالتجسيم وبالنتيجة استقرار لشكل التكوين (4).

وللكتلة علاقة ترابطية وثيقة مع الفضاء، بل أن الفضاء سيهيئ رؤية منطقية لجوانب التكوين الخزفي المتعددة من خلال التباين أو التضاد اللوني بين الكتلة والفضاء ، (شكل 17) ،

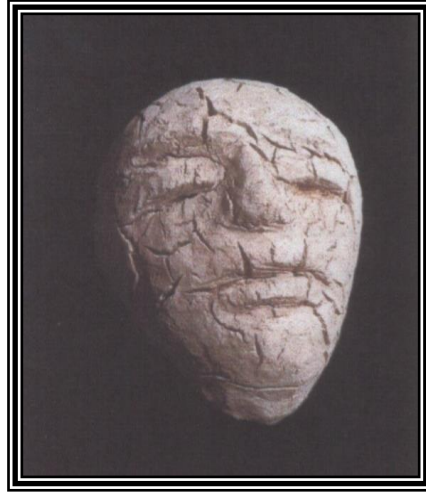
(1) مورييس سيولا : الفن التكعبي ، ت: هنري زغيب ، منشورات دار عويدات ، بيروت ، 1983 ، ص 20.
(2) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ت: محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ب.ت ، ص 98.

(3) فريدرك مالنز : الرسم كيف نتذوقه (عناصر التكوين) ، ت : هادي الطائي ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، بغداد ، 1993 ، ص 196.

(4) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور قبل التاريخ) ، مصدر سابق ، ص 65.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

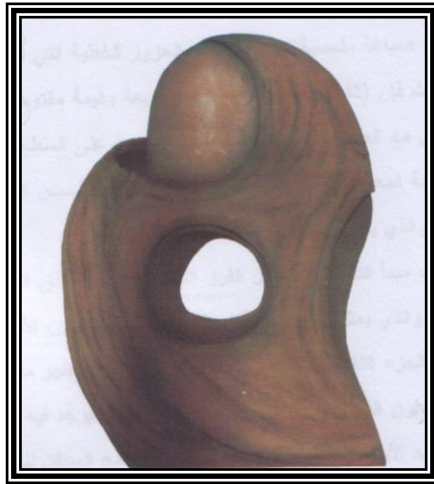
وعليه فلا يمكن أن نشعر بالكتلة دون الفضاء المحيط بها والذي يخلق كيانيه خاصة ، لتصبح تلك العلاقة من أهم القيم المحققة للفعل الجمالي ، والمؤكد لفكرة العمل في إظهار المضمون الفني.⁽¹⁾



(شكل 17)

سليمان منصور ، تكوين خزفي (رأس) ، 1983م.

هذا وسيكون للفضاءات الداخلية والخارجية في التكوين الخزفي دور مهم أيضاً في التنسيق الجمالي للتكوين الفني لما يحققه من دائرة رؤيوية ومحيط بصري وجمالي تام من جميع الجهات ليمنح هذا الفضاء التكوين إحساساً بالعمل والحركة والديمومة المستمرة الناتجة من إحياء الفضاء وحركة اللون وإيحائه في قوانين شكل التكوين.⁽²⁾ ، كما في (شكل 18).



(شكل 18)

عبد العزيز أبو غزالة ، تكوين خزفي (امرأة) ، 2000م.

⁽¹⁾ ناتان نوبلر : حوار الرؤيا - مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص 87.

⁽²⁾ عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 90 - 95.

الفصل الثاني : المبحث الثاني : اللون وبنية التكوين الخزفي

في حين نجد أن فاعلية ملمس السطح الخارجي عند معالجته لونها ستسري الحياة في شكل التكوين الخزفي وكأن الملمس قد اكسب الشكل خصوصيته الجمالية ، مؤكدا خصوصية المادة في صيرورتها الفنية والتقنية الجديدة ويحقق ذاتية الإدراك الحسي لقيم التكوين الجمالية والتعبيرية.

فالملمس هو الذي يمنح التكوين الخزفي تلك التجليات الجمالية لفعل الأصابع في هدوئها أو تلقائيتها أو في انفعالها وتجريبها ، وهو الذي يحقق لسطح الشكل الخزفي بعلاقته مع اللون ذلك النسيج الغطائي والذي سيمنح التكوين إيقاعات وتأثيرات لونية متنوعة بتنوع واختلاف ملمسيه السطوح الشكلية. (1)

إذ يعد اللون في تركيب الملمس وما يعكسه من قيم ضوئية أمراً بالغ الأهمية بالنسبة للتكوين الفني في تنفيذ الشكل الخزفي وأن صفة اللون هي ملازمة للملمس ذلك لكون كل مادة لها لون يشكل السمة الاختزالية والرمزية للملمس ، والملمس تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد إذ يختلف ملمس الرمال عن الحجر أو المرمر أو الصلصال ، وهذه الخصائص يمكن التعرف عليها عن طريق الجهاز البصري ونتحقق منها عن طريق حاسة اللمس. (2)

فالملمس يحفز الخيال إلى أن يحس بكتلة العمل ، ويقدر ثقلها ، ويدرك قدرتها على المقاومة وتشجعنا على أن نلمسها عن كثب أو نمسك بها أو نعانقها أو ندور حولها ، فهو يمنح التكوين بعده الجمالي الظاهر. (3)

ويرتبط الملمس بفاعلية بعملية الإدراك البصري ومن خلال الإحساس البصري الناتج عن الاختلاف في الشكل أو المساحة داخل التكوين الفني ، وفي العمل الفني تكون للملمس دلالة فعلية حقيقية على خامة معينة أو تقليد لملمس الخامة المطلوبة. فالسطوح الخشنة أو غير الخشنة تمتلك تأثير الضوء بحركات صغيرة ومن خلال الظلال الصغيرة التي تمتلك تأثيراً باهتاً لشدة اللون. (4)

(1) شيرين أحسان شيراز : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية للنشر ، بغداد ، 1985 ، ص143.

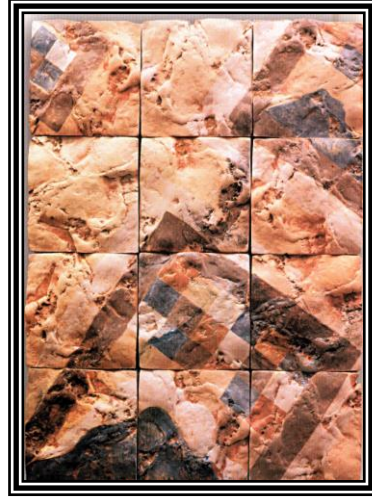
(2) Marjories Bevin ; " Design Through Discovery " , 3rd -ed ,Holt Rinehart and Winstan , New York , 1977 , P.44.

(3) جيروم ستولنتيز : النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية ، مصدر سابق ، ص334.

(4) Marjories Bevin ; " Design Through Discovery " , Op. cit , P .43.

الفصل الثاني : المبحث الثاني ----- اللون وبنية التكوين الخزفي

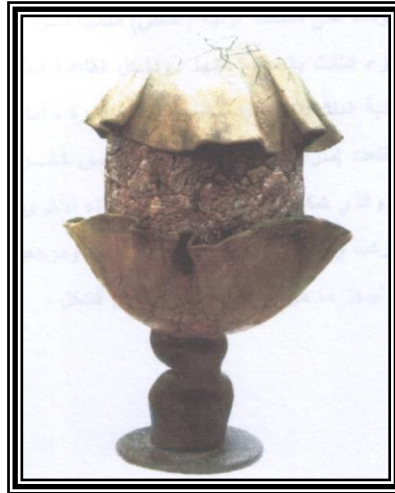
ونجد أن استخدام مساحة واسعة من الملمس يمكن أن يفقدها قيمتها إذا ما استخدمت بصورة فردية ولكن يمكن أن تتكرر هذه المساحات بالتوازن، (شكل 19).



(شكل 19)

شنيار عبد الله ، تكوين فني (جداريه) ، 2002م.

إذ تسهم المساحات الملمسية في خلق الإيقاع الذي يعطي الشعور القوي بالوحدة. وهنا نتلمس العلاقة بين اللون والملمس فهما تداخلا بعضهما مع البعض الآخر في علاقة جدلية تسهم في تكوين فني جميل . وبقدر ما يكون ملمس الشكل الخزفي باعثاً للفنان ويدفع به إلى تخصيص رؤيته الجمالية ، فان الفنان يكون بمقدوره إسقاط موقفه الثقافي والجمالي عليه ، مما يجعل منه محملاً بالمشاعر الداخلية ، ليخلق صراعاً داخل التكوين الخزفي مضافاً إلى صراعات الألوان والعناصر الأخرى ، ليعبر الخزاف من خلال خشونة الملمس بقسوته ونعومة ملمس آخر ورقته عن دلالة من دلالات المضمون في التكوين الخزفي ، (شكل 20).



(شكل 20)

محمد الأمين المليحي ، تكوين فني ، 2000م.

الفصل الثاني : المبحث الثاني : اللون وبنية التكوين الخزفي

ونأتي للتكوين الخزفي فنراه عند التحليل ما هو إلا خطوط مترابكة ومتقاطعة أفقية أحياناً وعمودية في حين آخر . ليكون للخط حينها دور رئيس في منح شكل التكوين الخزفي وجوده الحسي وجعله على قدرة من الوضوح وبعلاقته مع اللون يكتمل مظهر الشكل الخارجي للتكوين ، فتعمل تلك الخطوط اللونية على منح التكوين الخزفي شحنة من العاطفة والتعبير معا .

ومع إن الخط في ظاهره يبدو بسيطاً ، إلا انه غالباً ما يكون سبباً عملياً في تصعيد الجمالية التي يراد للشكل أن يتمتع بها . فهو يظهر بكيفيات عدة ، فتارة يبدو سميكاً أو دقيقاً مستقيماً أو منكسراً ، مجعداً أو صلباً ، وفي كل الكيفيات فهو يعمل على قيادة العين للتدليل على الشكل ، كما انه يعطي انطباعاً عن مستوى الخيال الذي تتمتع به رؤية الفنان فالخطوط المتفاعلة فيما بينها تخلف أشكالاً ، ويحدث أن تتنحى الخطوط جانباً كي تترك الفرصة أمام الألوان كي تفعل فعلها في ترسيخ الجانب الجمالي للتكوين.⁽¹⁾ ، وقد استطاع الخزاف ومن خلال مهارته أن يطوع الخط ليؤسس أشكالاً عمودية تتسم بالبساطة والرصانة أو أشكالاً منحنية أو كروية توحى بالقوة والهدوء ، ليكون الخط حينها رمزاً تعبيرياً أو وهماً خيالياً. فالخط يمكنه أن يخلق علاقات مرئية وهو ذو معانٍ مهمة وكثيرة.⁽²⁾

ويأخذ عنصر الخط دورة في بنية التكوين الخزفي ضمن آلية عمل هذه العناصر فالخط محدد أساسي للكثير من مواصفات الكتلة الخزفية أي انه يحدد الطاقة التعبيرية ، والحدود الخارجية لشكلها العام وعلاقتها بالفضاء . أو أن تكون هذه الخطوط التحاماً بين كتلتين أو مسطحين وقد يستغل الخزاف الطاقة التعبيرية والفنية البصرية للخطوط كسمة بارزة في عمله الخزفي ، فهو أما أن يحقق هذه الخطوط حزاً على السطح الطيني ، أو خربشة بألة ما ، أو من خلال الرسم بألوان التزجيج على السطح الفخاري أو الخزفي وهنا تدخل ضمن عملها التزيني أو كحد فاصل بين سطحين مختلفين في اللون والملمس.⁽³⁾

ويمكن أن يصبح الخط البسيط المرسوم على نفسه جزءاً من السطح وذلك باتحاده مع الخطوط الأخرى ، وان الخداع البصري يمكن أن يخلق عن طريق الخطوط ، ومن خلال الخط نفسه يقسم سطح التكوين الخزفي لخلق الانسجام أو التوتر في الحركة ، ليتولد من جراء ذلك

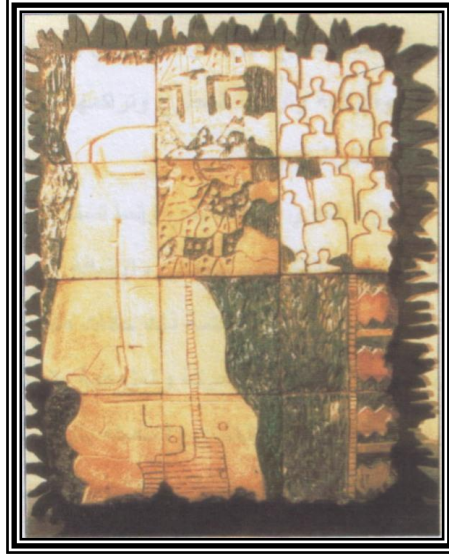
(1) عاصم عبد الأمير الأعسم : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص46.

(2) هربرت ريد : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص67.

(3) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ت : محمد محمود وعبد الباقي إبراهيم ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1980 ، ص113.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

إحساس بالجمال يختلف بالتأكيد باختلاف الخط فيما إذا كان عمودياً أو أفقياً أو أي تنظيم آخر ضمن مساحة التكوين الخزفي، (شكل 21).



(شكل 21)

الهام عبد الله بامحرز، تكوين خزفي (جداريه)، 2000م.

والعلاقة بين الخط واللون علاقة وظيفية متبادلة وذلك من خلال إمكانية الخط على التعبير عن الشفافية والتداخل وذلك بتداخل أحد الشكلين مع الآخر ويمكن رؤية الشكلين معاً في أن واحد ، واللون شأنه في ذلك شأن الخط فيمكن أن يعبر عن الشفافية من خلال التداخل مع لون آخر أو رؤيته من خلال ذلك اللون الآخر ، وبذلك يمكن أن يمتزج اللون بالخط ليخلق قيماً وعلاقات متبادلة للأشكال وتلك العلاقات هي التي تُكون لنا الخصوصية في بناء الشكل. ⁽¹⁾

أما اللون فيعد من أهم القيم البنائية للتكوين الخزفي وهو عنصر ثابت في الفنون المرئية يسهم في تكوين المساحات والسطوح ويستطيع أن يسيطر ويقود العلاقات بين الأجزاء التي تمنح التكوين الخزفي شخصيته وتكامله ويشكل علاقات مرئية تسهم في خلق المسحة الجمالية للشكل الخزفي حيث تتلائم وحدات أو عناصر التكوين في نظام يمكن تبنيه ، ليحاول من خلاله الفنان أن

⁽¹⁾ Aksoy Ozgonal ; " some Effect of Line, shapes, and Colors " ; mouton publishers , London , 1982 , P.P. 55 – 60.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

يخلق نوعاً من التوافق بين الدلالة الداخلية والدلالة الخارجية للشكل الخزفي . فاللون يصبح هنا تجسيداً لمفهوم التكوين نفسه ، ومرادفاً لعناصره الأساسية الأخرى.(1)

إن اللون في الخزف ، له مقولتان الأولى إيحائية والثانية كيميائية . والخزاف يضع هاتين السمتين كأولويات في عمله الخزفي. " فمسألة إدراك اللون وتعبيراته هي استجابات شرطية ذهنية لما هو مختصر وراسخ في مخيلة الفنان وبصيرته التي تثيره القيم الاجتماعية والطبيعة الجغرافية والمعتقد الديني التي ورثها ونشأ عليها مع أحاسيسه ".(2)

لكن اللون من الناحية الكيميائية يتعامل كأساس منطقي لإظهار الشكل والخامة وبراعة الخزاف تتحقق حين يظهر الانسجام والتلاؤم ما بين اللون والشكل التعبيري للعمل الخزفي ، فانتقائه الألوان المناسبة وتلاعبه بتدرجاتها اللونية فضلاً عن توظيفه التضاد المدروس بين هذه الألوان يحقق جاذبية وديناميكية للعمل الخزفي من جراء هذه المعالجة الفنية . فاللون يتفاعل مع شكل التكوين الخزفي من خلال وضعه في امتداداته النسبية التي تحقق إحساساً بالإيقاع نتيجة الفواصل المنتظمة بين الألوان ، لما من شأنه أن يكسب التكوين الخزفي تألقاً جمالياً.(3) .

إذا فاللون لا معنى له حتى يتم اختياره ووضعه على سطح الشكل الخزفي في إطار التجاورات اللونية الأخرى ضمن بنية التكوين الخزفي ، ليأخذ بذلك دلالة معينة الأمر الذي ينطبق أيضاً على باقي العناصر الأخرى . فاستخدام الألوان بصورة مؤثرة ستجعل التكوين الخزفي أكثر وضوحاً ونقاءً وأكثر تشويقاً وتعبيراً ، ولكنها يجب أن تجعل التكوين الخزفي يترابط منطقياً ، لذا فعلى الخزاف أن يضبط التباين بين المساحات اللونية المتجاورة ، والتي يمكن أن نؤلف المناورات الأكثر شيوعاً وحاجة في انجاز العمل الفني ومعالجته لونياً.

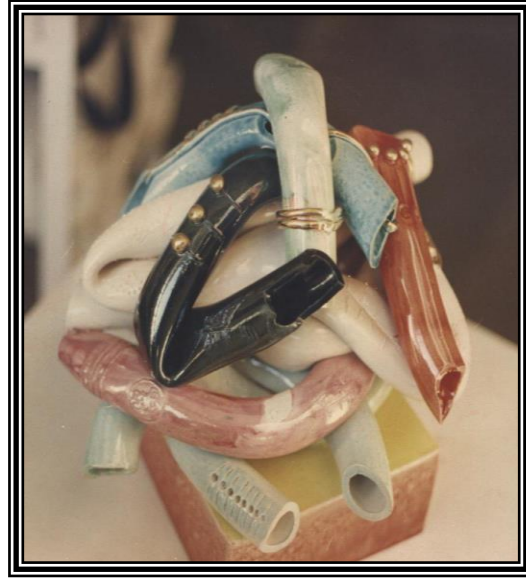
(1) محمود أمهر : التيارات الفنية المعاصرة ، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1996 ، ص523.

(2) نجم عبد حيدر : التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، 1996 ، ص225.

(3) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور قبل التاريخ) ، مصدر سابق ، ص65.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

إن درجة الإشراق للون وقيمتها الظلية لا تتطابق دائماً مع بعضها ، ليس في المظهر البصري فقط وإنما في صفات اللون ، ويمكن أن يتم إحداث مثل هذه العلاقات اللونية من خلال القيمة أو الكثافة أو التشبع أو تغير صفة اللون ، وهناك عامل يمكن أن يغير خصائص الرؤية بصورة جذرية للتركيب اللوني وهو مقدار العلاقة الكمية بزيادة أو نقصان المساحة النسبية للون فان العلاقة الكمية بين الألوان تتغير⁽¹⁾ ، واللون المنفرد بنفسه ربما يمتلك ميزة معينة ، لكن تلك الميزة يمكن أن تتغير عندما تكون مرئية مع ألوان أخرى ، (شكل 22) ، والألوان ربما تكون متقاربة العلاقات أو متضادة ولكن هذا التضاد يمكن أن يتفاوت كثيراً في الدرجة فالتضاد الأكبر يظهر عند استخدام لونين سوية فيظهر احدهما وهو مضاد للآخر بصورة مباشرة⁽²⁾.



(شكل 22)

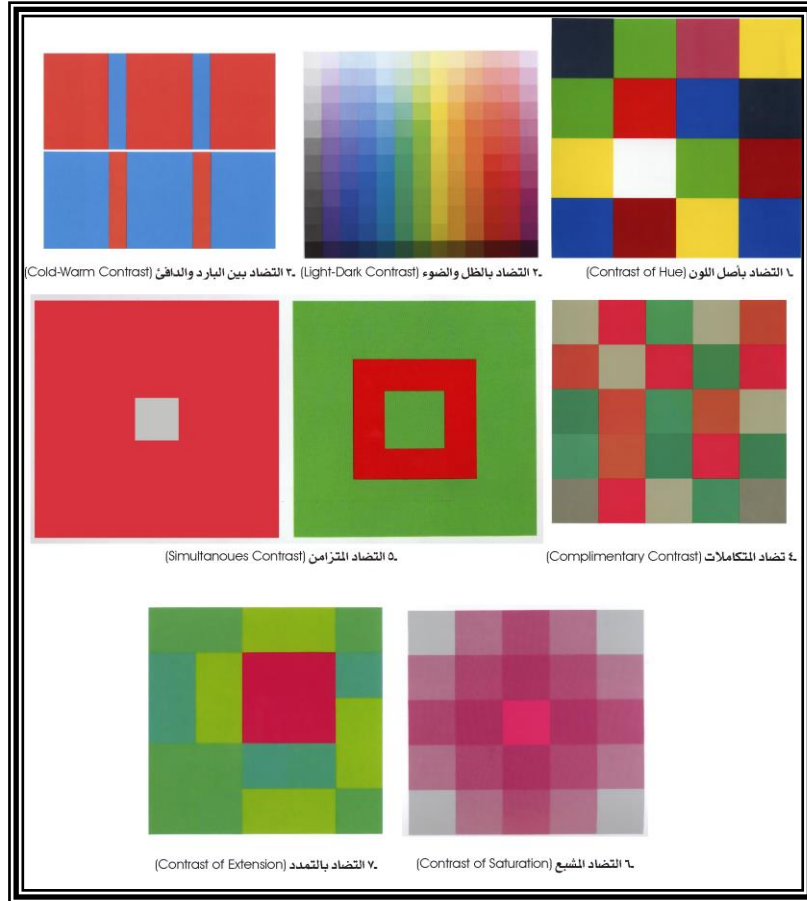
قاسم نايف ، تكوين فني ، 2000م.

⁽³⁾ شامل عبد الأمير كبة : اللون – النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص15.
⁽²⁾ Johannes Itten ; " The Art of Color " , Translated by Ernst Van Hagen , Reinhold publishing Data ; New York , printing 3 , 2004 , P.45.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

ويؤدي التضاد اللوني دورا كبيرا في تغيير المساحات أو حجوم الأشكال ، وقد يكون نتيجة في التغيير أصل اللون أو القيمة أو في الشدة ، وهناك عدة أنواع من التضاد اللوني وهي: (1) ، (شكل 23) .

- | | |
|------------------------------|------------------------|
| 1. التضاد بأصل اللون | Contrast of hue |
| 2. التضاد بالظل والضوء | Light – dark contrast |
| 3. التضاد بين الدافئ والبارد | Cold - warm contrast |
| 4. تضاد المتكاملات | Complementary contrast |
| 5. التضاد المتزامن | Simultaneous contrast |
| 6. التضاد بالتشبع | Contrast of saturation |
| 7. التضاد بالتمدد | Contrast of extension |



(شكل 23)
أنواع التضاد اللوني

(1) Johannes Itten ; " The Art of Color " , Op. cit , P.35.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

ويقصد بالتضاد بأصل اللون (ماهية اللون) ، " تغير ماهية لون بالنسبة لماهية لون آخر يجاوره إذا ما تساوت الدرجة ، ويكون هذا التغير أكثر وضوحا عند خط تجاور اللونين ، ثم يأخذ تدريجيا في التلاشي ".⁽¹⁾ ، ويعد هذا التضاد ابسط أنواع التضاد اللوني ويتحقق عن طريق الألوان النقية ، (شكل 24).



(شكل 24)
كاظم غانم ، تكوين فني ، 1998م.

أما التضاد بالظل والضوء فيبدو بارزاً جداً مقارنة بالتضاد بأصل اللون (hue) القوي الذي يتضاد بقيم متساوية ، ويمكن الحصول على التضاد بالظل والضوء من تماس والتقاء القيم السوداء والبيضاء بتدرجاتها وما يكافؤها من الألوان من حيث القيم الضوئية.⁽²⁾ ، في حين نجد أن التضاد بين الحارة والباردة يضيفي التكوين الخزفي انسجاماً وإيقاعاً متناغماً ، (شكل 25) ، إذ يعمل التضاد مابين الألوان الحارة والباردة إلى خلق مساحة على سطح العمل الفني اكبر من مساحتها الحقيقية " إذا تختلف عملية تفسير الألوان من قبل العين إذا ما تساوت مسافات الرؤية

⁽¹⁾ يحيى حمودة : نظرية اللون ، مصدر سابق ، ص83.

⁽²⁾ Johannes Itten ; " The Art of Color " , Op. cit , P.46.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

فهناك ألوان تعطي إحساساً بمسطحات اكبر (الألوان الحارة) وأخرى اقل (الألوان الباردة) على الرغم من تساوي المساحات " .⁽¹⁾



(شكل 25)
وسام حداد ، تكوين فني ، 2005م.

كما أن الأشكال المجسمة ذات الألوان الباردة والفاتحة تبدو اخف ثقلا من تلك الملونة بالألوان الحارة ويرتبط ذلك بالتأثيرات السايكولوجية، " إن الألوان تختلف في تأثيرها السيكولوجي بالوزن، فالأسطح ذات الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين اخف وزنا واقل ثقلا في حين تظهر الألوان الساخنة والقاتمة أكثر ثقلا " .⁽²⁾، (شكل 26)



(شكل 26)
نحت خزفي

⁽¹⁾ Jones Tom ; " The Art of light & color " , Van Nostrand Reinhold , printed by princeetion polychrome. U.S.A. 1972 , P. 187.

⁽²⁾ يحيى حمودة : نظرية اللون ، مصدر سابق ، ص132-134.

الفصل الثاني : المبحث الثاني ----- اللون وبنية التكوين الخزفي

ونعني بتضاد المتكاملات ، لونين يؤكد احدهما وجود الآخر ويعطيه قوة ووضوحاً ، "فعند تجاوز لوان متكاملان احدهما ساخن (كالأحمر) والآخر بارد (كالأخضر) ، فأنة ينتج من التضاد أن يزداد الأحمر سخونة كما يزداد الأخضر برودة".⁽¹⁾

أما التضاد المتزامن فهو التأثير البصري الناتج عن تلامس لونين مختلفين تلامساً تاماً وهما في حالة تضاد ، وتصل هذه الحالة إلى حدها الأقصى عندما يطوق احد الألوان بلون آخر.⁽²⁾ ، (شكل 27) ، فمظهر أي لون يتأثر بالألوان المحيطة به ، فأذا وضعنا اللون نفسه ملامساً لخلفيات مختلفة الألوان فأنة سيظهر وكأنه مختلف في كل حالة ، ذلك أن المنبه اللوني يغير صبغته إذا صده لون آخر ، ويكون التغير في الصبغة غالباً باتجاه اللون التكميلي المحيط.⁽³⁾



(شكل 27)
قاسم نايف ، تكوين فني ، 2000م.

فضلاً عن ذلك يظهر أي لون عندما يحاط بخلفية مظلمة أكثر تجلياً أو انبعاثاً مما سيكون عليه عندما يحاط بخلفية مضيئة ، (شكل 28أ-ب). ويطلق على هذه الظواهر آتية لان تأثيرات اللون الأصلي واللون المتباين تظهر أنياً أو جنباً إلى جنب.⁽⁴⁾ ، إن مثل هذا النوع من التضادات

(1) يحيى حمودة : نظرية اللون ، مصدر سابق ، ص 83.

(2) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص 93.

(3) قاسم حسين صالح : سايكولوجية أدراك اللون والشكل ، مصدر سابق ، ص 69.

(4) نفس المصدر ، ص 71.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

له تأثير ممتع على المتلقي نتيجة استجابة العين للانفعال الذي تولده الأشكال اللونية المتضادة مسببةً شداً بصرياً عالياً ملفتاً للانتباه ، وأوهاماً بصرية تسهم في اغناء الموضوع والتعبير عنه.



(شكل 28- ب)

كاظم غانم ، تكوين فني ، 1997م.



(شكل 28- أ)

كاظم غانم ، تكوين فني ، 1999م.

أما التضاد بين اللون المعتم واللون المخفف فهو ما يقصد بالتضاد بالتشبع، إذ يتعلق بدرجة نقاوة اللون المعني، فيمكن أن يخفف تشبعه أو نقاوته بإضافة الأسود أو الأبيض ويفضل أن يستعمل في هذا النوع من التضاد لون واحد بكامل نقاوته مع اللون نفسه مضافاً إليه الأبيض والأسود، (شكل 29). في حين نجد أن التضاد بالتمدد والذي يعرف أيضاً بتضاد التناسب، يتعلق بالمساحة النسبية للرقعة التي يحتلها لوان أو أكثر فاللون يوضع في أي مكان وبأي مساحة مع مراعاة مساحة الألوان المرافقة لكي يحصل الفنان على التوازن البصري للون.⁽¹⁾، (شكل 30).



(شكل 30)

كاظم غانم ، تكوين فني ، 1995م.



(شكل 29)

قاسم نايف ، تكوين فني ، 2000م.

⁽¹⁾ Johannes Itten ; " The Art of Color " , Op. cit , P.87.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وبنية التكوين الخزفي

ومن معاني التنوع اللوني في العمل الفني فضلاً عن التباين والتضاد هو التدرج اللوني ، وهو عملية الانتقال من اللون الفاتح إلى الغامق أو العكس ، فهو الحالة التي يرتبط بها طرفان متناقضان بدرجات متوسطة ومتوافقة ، وصولاً إلى حالة من التناغم والانسجام وخلق الشعور بالوحدة المتنوعة في العمل الفني الخزفي.⁽¹⁾

في ضوء ما تقدم نجد أن التباين اللوني يرتبط من خلال تجاور القيم اللونية مع بعضها الآخر وبدرجاتها كافة ، وتجاور التشبعات اللونية ، إذ يمكن الاستفادة من هذه الخاصية في انجاز الأعمال الفنية التي تعتمد فكرة موضوعها تحقيق العمق وتحقيق الحركة من خلال استغلال كامل العلاقات اللونية التي يأتي فيها هذا الاستخدام منسجماً مع الأشكال والعناصر الموجودة ضمن سطح التكوين الخزفي.

إذا فالعلاقات اللونية يمكن أن تنشئ من تجاور الألوان تضاداً أو انسجاماً، لتتفاعل هذه الألوان مع عناصر التكوين الخزفي الأخرى لتتكون مع بعضها علاقات فنية تسهم في خلق الوحدة المرئية ، " إن أي عمل فني يتسم بالوحدة والتنوع تكون عناصر العمل لازمة له لأنها ضرورية بعضها لبعض ، فكل منها يقوي دلالة الآخر وقيمه ".⁽²⁾

ومن الصعوبة أيضاً الوقوف على حقيقة التكوين الخزفي دون معرفة صلته بالمادة ، ودور اللون في إبراز القيمة الجمالية لهذه المادة ، أو دون اعتبار شكل التكوين مفهوماً يقف في مقابل المادة. وقطعاً لا نقصد المادة في ذاتها ، تلك المادة الأولى التي يتحدث عنها الفلاسفة والتي تعد شيئاً في ذاتها ، بل هي المادة الملموسة الحقيقية ومنها الخشب والحجر والصلصال....⁽³⁾ . " فكل ما في العالم مكون من شكل ومادة ، وبقدر ما يتسلط الشكل تتضاءل مقاومة المادة ".⁽⁴⁾

وبسبب الارتباط الوثيق بين المادة والشكل يغدو الأخير تحصيلاً للجهد المبذول من قبل الفنان على المادة ، ففي الفن تتكيف المادة تبعاً لتأملات الفنان على النحو الذي يجعلها تكتسب وجوداً صناعياً خارجياً مفارقاً لا داخلياً حراً كما يحدث في الطبيعة.⁽⁵⁾ . ولا بد من التأكيد على دور المادة وأهميتها في إبراز الشكل الخزفي وزيادة تأثيره بل هي غالباً ما توحى للفنان وتقدم له الفكرة ، إذ أن لكل مادة أولية ميول شكلية خاصة بها فالمادة في كثير من الأحيان تفرض نفسها على شكل العمل الفني ، وهذا ما نراه في مادة الخزف وما تمتاز به من صفات ، فهي مادة لدنة

(1) مالنز فردريك : الرسم كيف نتذوقه - عناصر التكوين ، مصدر سابق ، ص 136 - 140.

(2) جيروم ستولنتيز : النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية ، مصدر سابق ، ص 344.

(3) جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 177.

(4) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص 142.

(5) عاصم عبد الأمير الأعسم : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 60.

الفصل الثاني : المبحث الثاني ----- اللون وبنية التكوين الخزفي

مرنة ، وإمكاناتها خاضعة لهذه الصفات ، " فالشكل ملازم بصورة مباشرة للمادة بوصفه ماهيتها الحقيقية وقوتها المشكلة " (1).

وتكتسب المادة عند معالجتها لونياً بالأوكسيد ، وذلك بمزج الطينة بالأوكسيد اللوني ، حاله من التفاعل المتبادل في إبراز جمالياتها ، وبالتالي إبراز القيمة الفنية والجمالية للتكوين الخزفي فمادة العمل الفني ليست مادة صماء قد صيغ منها العمل الفني ، وإنما هي غاية في ذاتها، بوصفها ذات كفاءات حسية خاصة من شأنها أن تتطافر مع اللون لإكساب العمل الفني قيمته الفنية والجمالية ودلالاته التعبيرية والمضامين الروحية (2). (شكل 31).



(شكل 31)

أكثم عبد الحميد ، تكوين خزفي (امرأة) ، 2000م.

فتداخل اللون مع المادة جعل بنية التكوين الخزفي تعيش وسطاً خاصاً من التداخل المتفاعل الحيوي والمتبادل التأثير بين اللون وباقي عناصر التكوين . فالشكل وعلاقته بالفضاء ، وماهية هذه العلاقة وما ينتج عن هذا التفاعل من نوع الخطوط التي تحدد الشكل وتداخلها مع الفضاء وارتباط هذا التفاعل مع الملمس ، كل ذلك كون قيمة جمالية ساهمت في إبراز وتنمية القيمة الجمالية للتكوين.

(1) هيكل : فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ط2 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص59.

(2) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور قبل التاريخ) ، مصدر سابق ، ص62.

الفصل الثاني : المبحث الثاني ----- اللون وبنية التكوين الخزفي

ولا ريب أن لعلاقة اللون مع عناصر التكوين بعداً جمالياً حين تتوائم في بنائها البصري وتركيبها ضمن بنية التكوين الخزفي مع وسائل التنظيم التي منها الإيقاع والوحدة والتوازن والسيادة وما إلى ذلك من وسائل تنظيمية أخرى.

إن هذه الوسائل التنظيمية تقاد على وفق السياق الفلسفي الذي يوجه رؤيا الفنان ، وأيضاً الاتجاه الفني الذي يختطه ، وصولاً إلى رؤية جمالية محددة للعمل الفني ، ومن خلاله يكون بمقدوره بث الموقف الجمالي وما يحمله من مضامين وتصورات إبداعية.(1)

فلكي يحقق الفنان الوحدة اللازمة للتكوين الخزفي، لا مناص من أحداث الموائمة بين اللون والبنىات الجزئية الأخرى للعمل الفني سواء أكان ذلك اختصاراً أم تعقيداً فيقول(نوبلر): "...الحكم على الأثر الفني إنما يعتمد على مهارة الفنان في الجمع بين عناصر عمله في كل موحد ، وخياله الذي يضيف تنويعاً إلى وحدات العمل الأساسية يكون أيضاً ضمن هذه الوحدة ".(2)

إن وسائل التنظيم سواء استخدمت على نحو جزئي أم كلي تعمل دورها النشط في بث الحياة داخل الأشكال ، وتجعل منها أكثر رسوخاً وجمالاً . فالإيقاع يولد تواتراً من الحركية المطلوبة في الأشكال ، وليس بمقدور المرء الجزم بنجاح العمل الفني دون تمتعه بالإيقاع الداخلي ، هذا إذا ما عرفنا أن الإيقاع يمثل في جوهره انعكاساً عملياً لما ينطوي عليه الوجود الشئني من إيقاعات متواترة مما يجعل من الأشكال ذات قوانين ضابطة لحركتها.(3)

أما الوحدة فتعمل على أظهار علاقة اللون مع باقي عناصر التكوين متكاملة وظيفياً بإظهار موضوعاً ما ، يشير إلى حالة من التعبير المباشر وغير المباشر أحياناً ، ويصاحب ذلك إظهار للقيمة الجمالية التي تصل إلى حالة تذوق المتلقي وتقرب من مداركه الحسية وتفاعلاته الذاتية.(4)

ويعد التوازن هو " المستوى الذي تتساوى أو تتعادل فيه قوى الجاذبية المتعارضة في الحقل المرئي ".(5) ، فالتوازن يسهم باستخلاص معنى عمومياً وخاصاً ضمن بنية التكوين الخزفي وشمولية العناصر المكونة له ، والتوازن في اللون له مسببات تختلف عن التوازن في الشكل أو في الملمس ، وكل له أهميته الخاصة ، وطريقة تنظيمه ، وآليات عمله. وهذا ما دفع

(1) عادل عبد المنعم عبد المحسن شعابث : جماليات التباين ودورها في إظهار الإيهام الحركي في الملتصق المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2004 ، ص64.

(2) ناثن نوبلر : حوار الرؤيا - مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص100.

(3) محمد علي علوان القرة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص105.

(4) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص170-175.

(5) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مصدر سابق ، مصدر سابق ، ص114.

الفصل الثاني : المبحث الثاني ----- اللون وبنية التكوين الخزفي

بالتوازن لأن ينطوي على معالجات لونية وتقنية متنوعة ، تحقق أسساً للتنظيم الجمالي فكرياً وأدائياً ، داخل بنية التكوين الفني .⁽¹⁾

في حين نجد أن السيادة هي الحالة التي يكون فيها احد عناصر التكوين (اللون مثلاً) لافتاً للنظر ومتغلباً على العناصر الأخرى في وحدة العمل الفني ، بحيث تكون باقي العناصر مكملة لإظهاره في الشكل العام للتكوين. فيصبح من الممكن معرفة التوجه الفعلي الذي تتواتر فيه استدعاءات بنى حضورية تخترق حواجز الشكل العام لتتراكم عبر آليات الإظهار الدلالي ، مشكلة سيادية واضحة المعالم بصرياً وجمالياً.⁽²⁾

ومما تقدم يمكن أن نقول أن لكل عنصر من هذه العناصر رسالة تكمل عمل العنصر الثاني الذي يواكبه وان جمعها في تكوين فني معين يعني لنا لغة ذات معنى تؤدي إلى رؤية تُقرأ بشكل واضح لا لبس فيه ، وبكل الأحوال تبقى وسائل التنظيم رهن دراية الفنان بها غريزياً كان ذلك أم علمياً ، ولاشك أن لخصب المخيلة ، والحساسية في الترتيب لحثيات سطح التكوين الخزفي أسباباً فعلية في جعل العمل الفني يتسم بالنضج الكافي وتمتعه بصبغة جمالية بمقدورها جذب الانتباه وتحقيق أعلى قدر من الاستجابة . وان علاقة اللون بعناصر التكوين الأخرى ضمن بنية التكوين الخزفي علاقة متواشجة لا تحتفظ بقيمتها الجمالية دون أن يجعل الخزاف منها واقعاً ملموساً متمتعاً بخصوصية ما عن طريق النظام الكامن في أبنيته الجزئية. فاللون يحقق مع هذه العناصر علاقات مرئية يمكن أن تسهم في علاقات شكلية وتزيد من ثراء الموضوع الفني . والخزاف يحاول من خلال المعالجة اللونية أن يحقق كلاً من الجمال والنظام ، فوظيفة الخزاف إجمالاً هي خلق ترتيب للعناصر ضمن معالجة معينة في أي عمل فني وإظهار الجانبين الوظيفي والجمالي للتكوين الخزفي .

(1) محمد علي علوان القرّة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص103.

(2) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مصدر سابق ، مصدر سابق ، ص76.

علاقة اللون بالمضمون

يقترن المضمون بالفكر الذي ينطلق منه الفنان ، فالفنان قبل البدء بأي عمل فني يجب أن يرسم صوراً ذهنية لما يروم انجازه وهذه المرحلة التي يطلق عليها الصورة والتي يعقبها مرحلة الانجاز العقلي الذي هو بمثابة تفاعل ما بين المادة والعمل الفني الذي ينجزه.

وان الصورة الذهنية تبقى معلقة و غامضة ما لم يكشف عنها الفنان أو يحددها من خلال عمله في المادة نفسها والتي من خلالها يحولها من عالم المحسوسات إلى فكرة ملموسة أو بتعبير أدق فكرة تشكيلية تطابق تلك التي يتم التعبير عنها من الطبيعة باختراع أشكال متبلورة وأجناس نباتية أو حيوانية وهي تفتح وتنمو في تكتل وتتخذ صورة متماسكة حال التماسها بالمادة ولا يمكن أن تصبح ذات وجود لاحقاً إلا بعد تجسيمها في مادة تقبل هي حدودها وتقبل هي ما تعرضها عليها وتضم ما تحويها من مزايا.(1)

وان عملية الكشف عن الفكرة التي يعبر عنها الفنان في جمال الخزف هي بحاجة إلى بعد فكري وتصور ذهني أعمق من فنان الرسم والنحت حيث أن الثاني تنتهي حالة التصور عنده في حالة البدء بانجاز العمل الفني لكن الفنان الخزفي لا يكشف عن أفكاره إلا بعد الانتهاء من العمل بشكل نهائي حيث احتمالات الخطأ والصواب يصعب معالجتها خاصة وانه يتعامل مع مواد خام ذات طابع لوني مغاير لما تنتج بعد عملية حرقها لهذا لا يعرف المبدع عادة الشيء الذي سوف (يخلقه) قبل أن يخرج هذا الشيء من آخر مراحل انجازه وهو لا يعلم ما سيكون عليه (شكل العمل) تماماً قبل أن ينتهي منه. لذا على الخزاف إن يتميز بالملكة الإبداعية والفكرية في تصور الأشياء ذهنياً وحسياً ، لا من خلال الاستجابة البصرية والرؤية الفكرية المدركة . ليصبح من الممكن العمل على إيجاد تقاربات بين فعل الدلالة وهو يحتكم لخيارات الفكرة في العمل الفني ، وإنتاجية الشكل وتعبيراته الإشارية في بنية السطح الخزفي العام ، وبما يتفق ومضمون العمل الفني . لتتساق بنية الخزف ، ضمن هذا الإطار إلى مستويات متعالية من الترميز والاستظهار البنائي والاستكشاف عن المضمون من خلال اللون ، والتعامل بصيغ العلاقات التراكمية التي تؤسس رؤية فكرية تنشا من التجريب والبحث في الحقل الدلالي للمعرفة الجمالية.(2)

(1) جان برتلمي : بحث في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص175.

(2) محمد علي علوان القرة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص90.

الفصل الثاني : المبحث الثاني علاقة اللون بالمضمون

إن المضمون في العمل الفني هو الذي يولد الشكل ، لذا لا بد أن يكون حقيقياً بحد ذاته ، قبل أن يتمكن من العثور على الشكل الذي يناسبه. (1) ، ومع وجود هذه الفاعلية في سبق الولادة للمضمون إلا أن هناك حالة من التلاحم العضوي المتفاعل بين الشكل والمضمون ، فهنا يستوي أن يقال أن مضمون العمل الفني قد اتخذ شكلاً ، أو أن شكله قد امتلأ بالمضمون. (2)

والمضمون هو تسلسل متتالي الأبعاد من مفردات تتسق بنظام يتحقق في الوعي ابتداءً من وعي الفنان وانتهاءً بوعي المتلقي ، وبنية المضمون بنية تركيبية يتحقق وعيها بالتحليل . أي لا بد من تحليل لوعي معطيات المضمون وهذا التحليل يتلاءم مع مستوى المعطيات ذاتها ، فلا يمكن أن يتم التحليل دون مستوى المعطيات. وعلية فأن المضمون هو نسق مركب في نسيج معرفي يرتبط ببنية نسيج شكل معين يعتمد على اللون في التعبير عنه وإيصال المعنى والقيم الكامنة فيه. (3) ، ذلك أن اللون يشغل كشفرة رمزية في كثير من الأحيان وذلك من خلال ما يحمله من تأثيرات سايكولوجية . الأمر الذي استوجب على الفنان إقامة معالجات لونية خاصة وفقاً لمضامين الدال الذي من خلاله ترسل المدلولات للمتلقي. (4)

فالألوان هي نظام من الإشارات قائم على أساس العلاقة بين الدال والمدلول ، فهي كدوال للتعبير عن مدلولات المضامين وكشف مكوناتها ، فالألوان تعبر عن اللامرئي بإشارات طبيعية متجلية. (5) ، الأمر الذي يجعل هناك حالة من العلاقة والتقارب بين بنية الفن وبنية اللغة. فكليهما يعتمدان على نظام الإشارات ، وهو ما أثبتته الكثير من الدراسات ، ومنها دراسة الجرجاني . وهذا ما سيسهل علينا فهم ماهية علاقة اللون بالمضمون ، فالبناء والتأليف والتركيب إنما هي مجاز في اللغة وهي حقيقية في الفن ، ابتداءً من اختيار الألوان واستخدامها في مواقعها مع باقي العناصر وترتيب الفنان لها ترتيباً وتركيباً لصياغة شكل ثم تداخل الشكل في المجاز إلى التأويل . فالجرجاني بهذا يجعل الألوان وحدات في بناء العمل الفني تساوي الكلمات التي تحمل دلالات ومعاني لا يستقيم معناها إلا باستقامة مبناها في نظام معين. (6)

فالألوان ليس لها دلالة في ذاتها أنها محايدة حتى تكون في شكل معين ، أي حتى تعمل في موقعها وتؤثر في غيرها لنقل نتاج هذا التأثير إلى المتلقي . فليس من فضل ومزية للون ألا

(1) هيكل : الفن الرمزي ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1979 ، ص7.

(2) هيكل : المدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1964 ، ص147.

(3) زهير صاحب ، نجم عبد حيدر ، بلاسم محمد : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص165.

(4) كاظم حيدر : التخطيط والألوان ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، 1984 ، ص181.

(5) فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، مصدر سابق ، ص90.

(6) أبو بكر عبد القادر الجرجاني : دلالات الإعجاز ، قرأه وعلق عليه : أبو فهد ، محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، 1984 ، ص359.

الفصل الثاني : المبحث الثاني علاقة اللون بالمضمون

بحسب الموضوع ، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم ، وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الألوان التي تعالج بها الأشكال .⁽¹⁾

إن الألوان وترتيبها واختيار موقعها ضمن بنية التكوين الفني وتأثيرها في تجاوراتها وعلاقتها مع باقي العناصر وتأثيرها على المتلقي يشبه عملية نظم الفونيمات وهي عناصر ذات معنى ولكنها لا تكتسب معناها إلا بدخولها في نظام اشمل منها . فالألوان لكي تدل على المضمون يجب أن تعالج لتبني أشكالاً أي وحدات بصرية تأخذ فيها الألوان دلالاتها بما انطوت عليه من بناء شكلي حامل للفكرة أو المضمون ، وإن هذه الأشكال تحمل دلالاتها أيضاً . بحيث تضم دلالة الألوان ودلالة الشكل . ليصبح اللون دالاً عن مضمون الشكل .⁽²⁾

إن فهم العلاقة بين اللون والمضمون كنظام دال ومدلول يعتمد على التقابلات اللونية وفهم تلك التقابلات وليس العملية التي بواسطتها نحصل على الألوان ، فالتغير في القيم اللونية والمساحات الملونة المتجاورة في العمل الفني تؤدي إلى خلق شكل ، وبالتالي يصبح سطح الشكل المتكون والمعالج بألوان ذات قيم مختلفة ومتجاورة كدال يرتبط بمدلول لشيء في الطبيعة أو يجسد مضمون أو فكرة ما . أو لون واحد للتعبير عن مفهوم أو فكرة أو مضمون ما لشكل معين أيضاً .⁽³⁾ ، ذلك أن العمل الفني في جوهره يمثل ضرباً من النزوع الإنساني نحو استعادة تجارب وخبرات معينة ، على نحو يسمح بتصويرها بهيئة تجربة إبداعية من نوع ما ، ومن زاوية أخرى يمثل اشتقاقاً منطقياً من صلة الفنان بالحياة .⁽⁴⁾

وبالوقت الذي يكون فيه العمل نتيجة لعلاقات متداخلة يلعب فيها الوعي والملاوعي دوراً نشيطاً ، فإنه يكتسب طابع الجدل من خلال المعالجة اللونية وعناصره الفيزيائية والتنظيمية وعلى النحو الذي تصبح فيه خبرتنا الإنسانية ممثلة تصويرياً في هذه الوجهة من الأداء البصري أو تلك ، مما يطبعه بطابع الحيوية والجمال . ولا بد من التأكيد على أن الصور اللونية المتشكلة من جراء معالجة سطح الشكل لونها ، يجب أن لا تختلط فيها الأمور بحيث نفترض أن هذه الصورة اللونية هي الشيء وإنما هذه صورة لفكرة مضمون يحملها الفنان عن شيء ما .⁽⁵⁾

إن الألوان التي تتجاور على سطح الشكل للتكوين الخزفي والتي تدخل في علاقة مع باقي عناصر الشكل تخلق وحدات ذات مضمون أو معنى معين ، وهذه الوحدات هي التي تجسد

(1) فردينان دي سوسيور : علم اللغة العام ، ت : يؤيل يوسف عزيز ، م : مالك المطلبي ، مطبعة جامعة الموصل ، الموصل ، العراق ، 1988 ، ص 11 .

(2) المصدر نفسه ، ص 68 .

(3) فردينان دي سوسيور : علم اللغة العام ، مصدر سابق ، ص 52 .

(4) عاصم عبد الأمير الأعسم : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 42 .

(5) فردينان دي سوسيور : علم اللغة العام ، مصدر سابق ، ص 84 .

الفصل الثاني : المبحث الثاني علاقة اللون بالمضمون

الفكرة بصورة ما . أي أن هذه الألوان في العمل الفني تحاكي كيانات ملموسة وغير ملموسة خارج العمل الفني .⁽¹⁾

ولكي نفهم علاقة اللون بالمضمون بشكل أوضح لابد من العودة إلى بنية اللغة كمثال " الأصوات هل لها بذاتها كيانات محددة سلفاً ؟ . كلا فالأصوات كالأفكار في هذه الناحية" .⁽²⁾، وهذا هو حال الألوان في بنية التكوين الخزفي ليس لها كيانات محددة سلفاً . فالألوان يتم اختيارها واستخدامها لخلق كيانات حاملة للأفكار كدوال يحتاج إليها الفكر لتجسيد المضمون . فنظام الفن يقوم بحلقة الوصل بين مملكة الفكر التي لا شكل لها ومملكة الألوان التي لا مساحة ولا وظيفة ولا شكل ذو معنى بها ، إلا من خلال اختيارها واستخدامها ليصبح اللون والفكر وحدات في بنية الفن عند فصلها لا يبقى شيء . وهذا يؤكد على أن العلاقة بين اللون والمضمون كنظام دال ومدلول ، علاقة غير اعتباطية ، فهي مرتبطة بأشياء موجودة في الطبيعة أو ذات صفة رمزية مأخوذة من أشياء موجودة في الطبيعة أو من نتائج الإنسان .⁽³⁾ ،

وقد عبر هيكل عن علاقة اللون بالمضمون بقوله : "هي علاقة بين الدال المحسوس (اللون) والمدلول الروحي (المضمون)...." .⁽⁴⁾ ، فمن خلال المعالجة اللونية للشكل الخزفي يتم التعبير عن الأفكار والمضامين لتحقيق وحدة متكاملة داخل العمل الفني مانحاً إياه بعداً جمالياً ، " فالجميل هو التمثيل التعبيري ، فهكذا يغدو واضحاً كيف يمكن للامتناهي أن يغدو أو يتجلى في المتناهي ، كيف يمكن أن يُحمل اللامتناهي إلى السطح ، إلى الظهور ، رمزياً بصور وإشارات " .⁽⁵⁾

إذاً فالألوان لها أهمية كبيرة في التعبير عن المضمون . فاستخدام الألوان ليس للتزيين فقط بل هي لدى الإنسان تعني تعليلاً معيناً ومعنى خاصاً لوجودها . إذ لا يمكن إغفال أن الألوان بصوره عامة لها رموزها ودلالاتها ، كما لبعض الأشكال الهندسية أو الحيوانية ما تعني الكثير من طقوس وعادات وتقاليد الإنسان على مر الحضارات.

(1) عمار عبد الحمزة حبيب : البنية النظامية الوظيفية في الرسم المعاصر (1950 – 1967) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000 ، ص29.

(2) فردينان دي سوسيور : علم اللغة العام ، مصدر سابق ، ص131.

(3) عمار عبد الحمزة حبيب : البنية النظامية الوظيفية في الرسم المعاصر (1950 – 1967) ، مصدر سابق ، ص30 – 31.

(4) جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث (الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا) ، مصدر سابق ، ص463.

(5) المصدر نفسه ، ص449.

المبحث الثالث

المقاربة التاريخية للمعالجات اللونية في الخزف

أولاً:- المعالجات اللونية في فخار وخزف العراق القديم

إن البحث في التطور الفني للمعالجات اللونية ، خلال العصور القديمة له تأثير مهم في الكشف المعرفي عن سمات تلك المعالجات بقصد التوصل إلى أسس واليات هذه المعالجات وجمالياتها .

فقد امتازت حضارة العراق القديم بعمقها التاريخي وغناها الفكري والإبداعي، بحيث خلقت حالة من التواصل بين المراحل التاريخية والإبداعات والاكتشافات التي امتازت بأساليب تجاوزت زمنها وامتدت لآلاف السنين ، فبنائية الأعمال الفنية لحضارة العراق القديم أبرزت ظاهرة أبداعية مهمة تمثلت بأشكال مستحدثة باعتمادها على المضامين الفكرية والانسيابية من خلال خطوطها العامة وتصاميمها وألوانها والمستندة إلى وعي وأدراك ذهني لجمالية الخامة وسماتها ، إضافة إلى المعالجات اللونية البسيطة التي أنجز بها أعمالاً اتسمت بالتبسيط والاختزال وإهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر . ذلك أن المعالجة اللونية في العصور القديمة وجدت في الآثار الفنية ذات الاتجاهات والأساليب البارزة والوثيقة الصلة بالمعتقدات الدينية ، والتي كانت ترسم الخطوط العريضة لأفكار وممارسات الإنسان ، قيمه ومزاجه ، عاداته وأعرافه ، فالإنسان في حضارة العراق القديم كان يشعر دائماً بأنه يعتمد أولاً وأخيراً في استمراره بالوجود على إرادة الآلهة .⁽¹⁾

وإذا ما تيسرت لنا فرصة قراءة الأثر الفني بعمق فذلك يعني أننا استطعنا أن نحول الأثر الفني بما يضمنه من معالجات لونية إلى ما يوازي قيمته الجوهرية في حياة الإنسان ، إذ لا فصل بين الإنسان وآثاره الفنية وتاريخه في سيولة الزمان ما دما نشهد كلما استحضرننا الدواخل أو تحسسنا ملامس الأشياء أو أمعنا النظر فيما تركه الإنسان من رموز وجوده الماضي .⁽²⁾

(1) عبد الوهاب حميد رشيد : حضارة وادي الرافدين ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط 1 ، دمشق ، سوريا ، 2004 ، ص 86 .

(2) عبد الهادي محمد علي العزام : تاريخ فن الفخار ، عصور ما قبل التاريخ ، السيماء للتصميم والطباعة ، بغداد ، 2007 ، المقدمة .

إن التعرف على المعالجات اللونية في فخار وخزف العراق القديم يتطلب منا الوقوف على مرحلة مهمة في حضارة العراق القديم ألا وهي مرحلة (عصور ما قبل التاريخ) * (5600 ق.م) ، إذ تحتل هذه الحقبة الزمنية مكانة مهمة إذ شهدت وضع الأسس الأولى لجوانب الفنون في الرسم والنحت والرسم. (1)

ورغم اختلاف الزمان والمكان إلا أن تجارب الإنسان الروحية تتشابه ويقترب بعضها من البعض الآخر بحيث أن إبداعات العصر القديم ما تزال في خيال الإنسان المعاصر وأحاسيسه . بما امتازت به من أصالة وتأثير في كل ما تبعها من فنون ، فقد خلقت العقلية المبدعة أشكالاً وعولجت لونياً لتتحنى منحاً تعبيرياً . فكانت هذه الإبداعات الفخارية الأولى والمنتشرة في المواقع المتعاقبة تمتاز بالألوان والزخارف ، ويعد بعض أنواعها من أجمل ما أنتجته الحضارات القديمة ، حتى أطلق بعض الباحثين على هذا العصر اسم عصر الفخار الملون. (2) ، وإن التغيرات التي تلاحظ في الزخارف واللون على سطح الفخاريات تدل على اتجاه تطور العصور الفخارية التي يتميز فخارها بخصائص يُخلف بعضها بعضاً فجأة أو بالتدريج لان التفاصيل والمهارة الصناعية والأشكال والعناصر والألوان كلها تخضع للتغير بتغير الحضارات. (3)

فعملية الإبداع الفني في أي عصر من العصور هي التعبير الناتج عن علاقة الفكر الإنساني بالعالم المحيط به . لذا نجد أن البنية الإبداعية في هذه الحقبة (قبل التاريخ) عملت بها أنظمة الفكر بشكل حيوي ، فكان من شأنه أن افرز انساقاً ونظماً لونية عمت هذه الإبداعات . ولعل ما نفذ من معالجات لونية وتقنية لسطح الأنية الفخارية يجسد نوعاً من تحليل عناصر الصورة المرئية وإعادة تركيبها لتصعيد قوة التعبير في الإحساس. (4)

ونجد أن هناك مجموعة من التقنيات والمعالجات اللونية نفذت على سطوح الأنية الفخارية في العراق القديم عصر(ما قبل التاريخ) كالحذف والدلك ، والتي تولدت مع استخدام هذه الأوعية الفخارية للدفن أو لتقديم القرابين ، وهذه التقنيات أريد منها تهيئة سطح مناسب لاحتواء

(*) وهي تلك الفترة التي فرغت من استخدام الكتابة كوسيلة تدوين ينظر : زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري ، عصور قبل التاريخ ، مصدر سابق ، ص 6.

(1) طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط 1 ، ج 1 ، منشورات دار البيان ، مطبعة الحوادث ، بغداد ، 1973 ، ص 205 .

(2) المصدر نفسه ، ص 206.

(3) أندري بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان ، وآخر ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1977 ، ص 91.

(4) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري ، عصور قبل التاريخ ، مصدر سابق ، ص 319.

أو استقبال المعالجات اللونية والتي سترتقي بالناحية التعبيرية والجمالية لسطوح الأنية الفخارية.(1)

ويمكن أن تعد أولى المعالجات اللونية المكتشفة في فخار العراق القديم ،هي ما قام به فنان عصر(حسونة)* منتصف الألف السادس ق.م ، الذي عالج سطح الأنية الطينية وذلك بطلائها بطبقة رقيقة ونظيفة من الطين وذات ألوان مختلفة عن لون الطين الأصلي أو بلون الطينة نفسها ليضفي على سطح الأنية الفخارية بعد الحرق مظهراً جميلاً وملمساً ناعماً وأطياًفاً لونية رائعة وهذه المعالجة التقنية قد تستخدم في تأثير بعض المشاهد الخطية التجريدية الهندسية ،وذلك بإضافة الطلاء الطيني على سطح الأنية بشكل خطوط عمودية وأفقية متقاطعة وفي ذلك تأسيساً جمالياً يستند إلى نوع من المعالجات المتطورة بفعل اعتمادها على كم وكيف من التجريب.(2)

وكان الهدف من المعالجة اللونية لسطوح الأواني الفخارية هو تفعيل أهمية وخصوصية تلك الأواني .والتي كان الفنان يعتمد في معالجتها (حيث لم يكتشف التزجيج بعد) على مجموعة من الأصباغ التي استطاع أن يحدد مصادرها من خلال البحث وبعد اطلاعه ومعرفته بأساسيات الصبغات اللونية . وكانت هذه الأصباغ إما عضوية أو معدنية .(3) ، ويمكن إيجاز الألوان الشائع استخدامها في المعالجة اللونية لسطوح الأواني الفخارية في العراق القديم باللون الأسود، والأسود المائل إلى البني بمختلف درجاته، ويتم الحصول عليه من اوكسيد الحديد والمنغنيز ومن عصير النباتات والكربون النقي. واللون البني الغامق وينتج من خامات المنغنيز، واللون الأحمر والبرتقالي والأصفر والأرجواني بمختلف الدرجات ، وينتج من استخدام اكاسيد الحديد. واللون الأبيض ويحصل عليه من الكاولين وكاربونات الكالسيوم .(4) ، وكانت تحضر الصبغات اللونية المستخدمة في معالجة سطوح الأواني الفخارية في العراق القديم ، بمزج المواد الخام العضوية أو المعدنية بشحم الحيوانات ، أو لعل الإنسان القديم كان قد استخدم الماء أو دم الحيوانات في تخفيف الصبغات اللونية وجعلها صالحة للرسم على سطح الأواني الفخارية .(5)

(1) زهير صاحب : الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة ، بغداد ، 2007 ، ص32.

(*) حسونة (5500ق.م) : موقع يرجع إلى عصور ما قبل التاريخ يقع جنوب الموصل ، وقسم الفخار في هذا الدور إلى ثلاثة أنواع :- الأول : فخار حسونة القديم ، والثاني : فخار حسونة الخاص (النموذجي) ، والثالث فخار سامراء . ينظر ، كلين دانيال : موسوعة علم الآثار ، ج 1 ، ت : ليون يوسف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1990 ، ص249.

(2) F. Matson ; Ceramic Ecology , An approach to the study of the early Culture of the near east ; In Ceramic and man , Edited by Matson , U.S.A. , 1965 , P. 206.

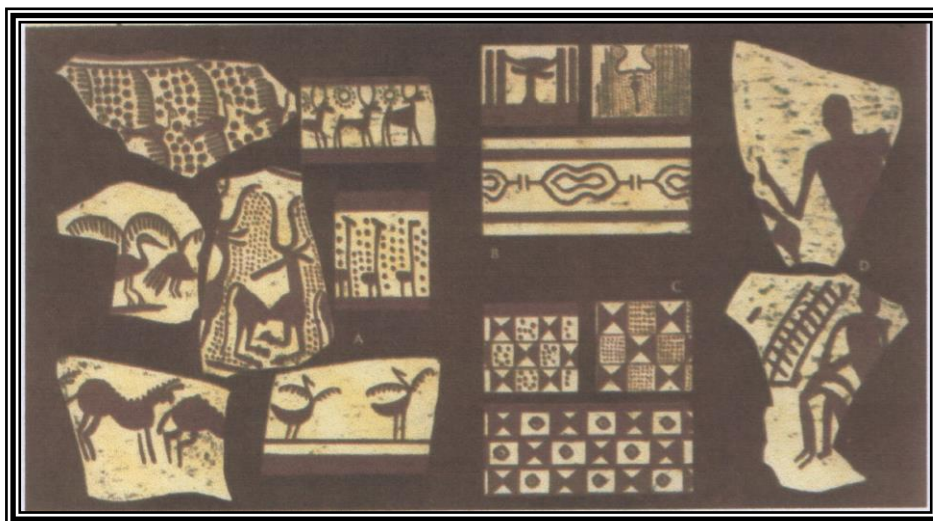
(3) عبد الكريم عبد الله : فنون الإنسان القديم ، أساليبها ودوافعها ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ب . ت ، ص39.

(4) تقي الدباغ : الفخار القديم ، مجلة سومر ، المجلد العشرين ، الجزء الأول والثاني ، 1964 ، ص95.

(5) عبد الهادي محمد علي العزام : تاريخ فن الفخار ، عصور ما قبل التاريخ ، مصدر سابق ، ص13.

وكانت الدرجة اللونية الموحدة التي تميز سطوح الأواني في فخاريات حسونة النموزجية وصلابة تكوينها تشير إلى أن الفكر في زمانه قد أدرك أن عملية الحرق تؤثر على الفخاريات من ناحية مقدار درجة الحرارة وكمية الأوكسجين في جو الحرق وهو إما يكون مؤكسداً أو مختزلاً ، ولعل فخاريات حسونة النموزجية السوداء اللون قد تم معالجتها بتقنية الاختزال وذلك بإضافة وقود جاف داخل الكوره في المرحلة النهائية من الحرق وغلق الكوره فيكون غلاف دخاني داخل الكوره ، فتترسب المواد الكربونية على سطح الأنية محولة لونها إلى اللون الأسود . ومثل هكذا نوع من الوعي بالمعالجات اللونية وتنظيم العلاقات اللونية التي تميز سطوح الأواني الفخارية ، يعقد نظاماً من الصلة بصدد استخدام تقنية الاختزال في حرق الفخاريات مع تقنيات انجاز خزف الراكو في العصر الحديث (1).

ونلاحظ أن الصفة السائدة في فخاريات دور حسونة منتصف الألف السادس ق . م ، هي معالجة سطوحها بلون واحد أو اثنين أغلبها اللون الأسود والأحمر ، وتنوع الزخارف فكانت بشكل خطوط متقاطعة تشبه المثلثات والمربعات والأشكال الحيوانية كالطيور والأسماك نفذت بطريقة مغايرة لصورتها الواقعية (شكل 33) ، ذلك أن هذه الرسوم والزخارف والمعالجات اللونية المنفذة على سطوح هذه الفخاريات لم تنجز لتمثيل قوى مادية وإنما لتجسيد أفكار ومضامين ، أي أن الفكر الإبداعي في العراق القديم كان يعبر بدلالة هذه المعالجات اللونية على السطوح الفخارية عن منظومة دلالية وجمالية ، وهي بمثابة تقابلات صورية مكثفة بأشكال رمزية (2).

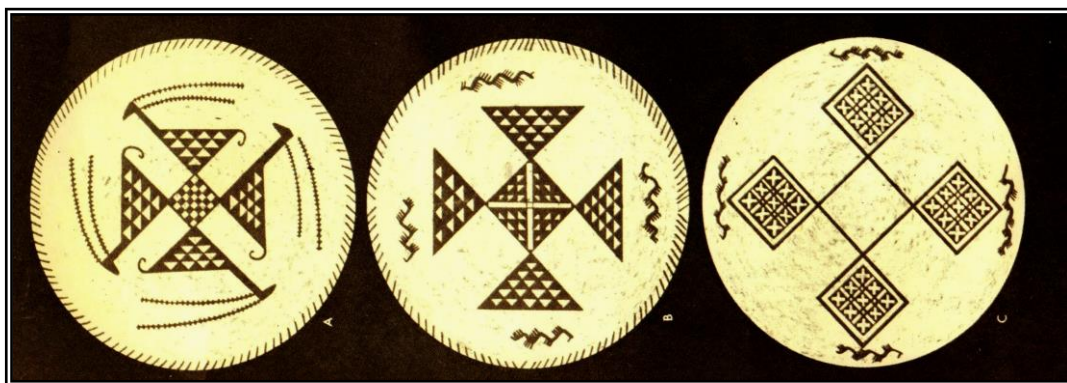


(شكل 33)

فخاريات تعود إلى دور حسونة منتصف الألف السادس ق . م

(1) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري ، عصور قبل التاريخ ، مصدر سابق ، ص 327.
(2) نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج 3 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 ، ص 18.

أما فخار دور (سامراء) * (5500 – 4800 ق.م) ، فهو امتداد لدور حسونة المتقدم والذي امتاز بطينة نقية محروقة حرقاً متوسطاً ذي لون اصفر ، وقد تم معالجة سطحها بأشكال حيوانية مثل صور (الغزلان ، والطيور ، والعقارب) ، مختزلة رسمت باللون الأسود على سطح الإناء الأصفر أو البرتقالي ، بالإضافة إلى الزخارف الهندسية ، اغلبها سلسلة من المثلثات المتعاقبة على بعضها أو المرصوفة إلى جوار بعضها البعض .⁽¹⁾ (شكل 34).



(شكل 34)

فخاريات تعود إلى دور سامراء النصف الثاني من الألف السادس ق . م

وان ما يميز سطوح الأواني الفخارية في دور سامراء هو معالجاتها بلون أحادي وهو اللون الأسود المنتج من اوكسيد الحديد والكربون النقي ، حيث رسمت به اغلب المشاهد التصويرية .⁽²⁾

وقد مثلت المعالجات اللونية على سطوح الأواني الفخارية عملية واعية لنظم العلاقات اللونية ، ومن هنا جاء ابتكار ثنائية اللون وتعدده في فخاريات دور (حلف)** أوائل الألف الخامس ق.م (500 – 4500 ق.م) على وجه الخصوص إذ استطاع فنان حلف من معالجة سطح أنيته بطبقة رقيقة من طين نقي جداً مشمشي اللون وأحياناً يميل إلى الاحمرار أو الاصفرار ولكن بدرجات محسوبة ، بغية تفعيل دور الأرضية لتكون جزءاً فاعلاً في تعبيرية المشهد . إذ تتميز سطوح هذه الفخاريات الحلفية ببراء الألوان المتأتي من البيئة ، وقد استخدمت روائع عصر حلف

(*) سامراء : دور يعاصر تاريخياً دور حسونة ، واستمر زمنياً بعد زواله وسمي بهذا الاسم لاكتشافه أول مرة تحت أنقاض مدينة سامراء . انظر ، زهير صاحب ، سلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، وزارة التعليم والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد ، 1987 ، ص48.

(1) نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج3 ، مصدر سابق ، ص18.

(2) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري ، عصور قبل التاريخ ، مصدر سابق ، ص342.

(**) حلف : موقع يقع على نهر الخابور شمال سوريا بالقرب من قرية العين على الحدود التركية . انظر ، نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج3 ، مصدر سابق ، ص18.

الفنية في الطقوس والشعائر ، ذلك أن قيم التعبير الرمزية في مشاهدتها الملونة لم تكن نسخاً لواقع معطى بل كشفاً لظواهر الحياة ، تبلغه أشكال ذات دلالات رمزية قدسية لارتباطها بالمفاهيم والأعراف الاجتماعية فهي النظام الثالث بين ما هو موجود في الواقع المعاش ، وبين المتحرك في العوالم الروحية⁽¹⁾ ، (شكل 35، 36) ، فالمعطى التصميمي للشكلين تصميمي بحث لا سيما في الشكل (35) ، أما العمل الآخر والذي يعد استثماراً جميلاً ومبدعاً لطائر مائي على ما يبدو مع استثمار شكل الأنبة .



(شكل 36)

رسم ملون على إناء فخاري يعود إلى دور حلف



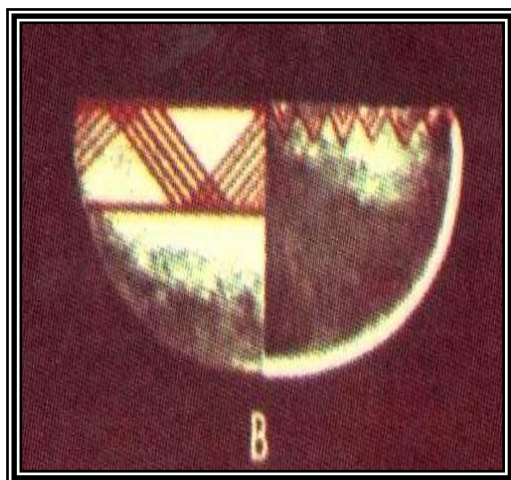
(شكل 35)

صحن فخاري ملون يعود إلى دور حلف

أما فخاريات دور (العبيد) * (4800-3500) ق. م ، فأهم ما يميزها هو الإحساس الجمالي الرفيع بمظاهر سطوحها البصرية ، والاهتمام بأناقة السطح وتهيئته لاستقبال المعالجة اللونية ، وفعل اللون والرسم ، والتي سترتقي بالخصوصية التعبيرية للسطح تبعاً ، غير أن جمالية المعالجة اللونية لسطوح فخاريات العبيد لم ترتقِ إلى ذلك الكرنفال الملون الذي ميز فخاريات حلف ؛ وذلك بسبب اختلاف درجة نقاوة أطيان فخاريات حلف عن مثيلاتها من فخاريات العبيد، والمتأتى من طبيعة الموقع الجغرافي لكلى الدورين ، غير أن ذلك لم يمنع المعالجة اللونية في فخاريات العبيد من أن تمثل رسالة موجهة نحو الجمال المطلق ، فهي قائمة على مجموعة من العلاقات البنائية اللونية المرتبطة رياضياً وفي ذلك نوع من المعالجة الجمالية

(1) زهير صاحب : الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص 153 - 155.
(*) العبيد : ثل صغير يقع جنوب العراق بالقرب من أور . انظر ، نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج 3 ، مصدر سابق ، ص 20.

القائمة على العلاقات الفنية الصرفة للخطوط والألوان ، وهي وحدها كفيلة ببلوغ درجة الجمال الخالص .⁽¹⁾ ، (شكل 37).



(شكل 37)

إناء معالج لونياً يعود إلى دور العبيد(4800-3500) ق. م

وهنا نجد أن ما يميز فخار العبيد هو التخفيف من الزخرفة وندره في الصور البشرية ، واختفاء الصور الحيوانية ، واختصارها على تكوينات هندسية لا تضم سوى عناصر بسيطة متمثلة بخطوط متشابكة .

ونتلمس مما تقدم أن المعالجات اللونية في العراق القديم كانت تخضع لتطور بطيء المسار ، ذلك أن الفكر في زمانه وهو يشكل تجاربه وخبراته التقنية والفنية والجمالية الأولى ، كان هو الرائد المبدع الأول في التاريخ .

ومع ظهور الحضارة السومرية*(2800 – 2371ق.م) نكون بإزاء منعطف حضاري وتاريخي في فن العراق القديم ، ارتفعت بمستوى خطابها الإبداعي المستند إلى تعاضد الخبرة بفعل التجريب المستمر والحرفية المتقنة والحس الشعري لفنان العراق القديم ، ومع اكتشاف (دولاب الفخار)** بديلاً عن الاستخدام العادي في إنتاج القطع الخزفية ، والذي تم وفق تطور أبداعي وعمل دؤوب متواصل....⁽²⁾.

(1) زهير صاحب : الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص 196 – 204 .
(*) السومريون : الاسم الذي أطلق على الجزء الواقع في أقصى جنوب العراق القديم . انظر ، كلين دانيال : موسوعة علم الآثار ، ج 2 ، ت : ليون يوسف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1990 ، ص 343 .

(**) دولاب الفخار : عجلة ذات قرص دائري تدار باليد أو القدم تتخصص في تشكيل أنية الفخار أو النحت الفخاري .

(2) جورج رو : العراق القديم ، ت : حسين علوان حسين ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة 927، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1984 ، ص 12.

وما يميز الفخاريات السومرية كونها منتجة باستخدام دولا ب الفخار، ومشكلة من طينة نقية ومغسولة من الشوائب ومعالجة بلون مائل إلى الاحمرار كأرضية لرسم النقوش الزخرفية التي تغطي اكبر مساحة من سطح الإناء ، أما أكثر الألوان استعمالاً فهي (الأسود ، البني ، الأحمر) ، إما التصاميم الزخرفية فتشمل الزخارف الهندسية من (خطوط ، مثلثات ، معينات) ، في حين شملت الزخارف الطبيعية أشكال (سنابل القمح ، نبات القصب والبردي) ، والحيوانات (الثيران العجول ، ذكور الماعز ، الطيور) ، وهذا كله بمثابة القوى الضاغطة والمهيمنة في بنية هذه الرسوم مع محيطها البيئي ومحيطها الحضاري (1).

فالسومريون وضعوا ثقافتهم في الآلهة ، وكانت عواطفهم تنجرف نحوها بقوة لا نظير لها ، وخلفية عقائدية كهذه كان لابد لها أن تجد صداها وبقوة في مخلفاتهم الإبداعية الفنية ، والمعالجات اللونية ، ومن المنطقي أن تصور الأعمال الفنية الفخارية جانباً أساسياً من طبيعة الفكر والعقائد ، علاوة على انشغالاتهم الدنيوية (2).

أما في مجال اللون والمعالجة اللونية فقد حقق السومريون تطوراً ملحوظاً في مجال العلوم المختلفة بشكل عام والكيمياء بشكل خاص ويؤكد ذلك تنوع مصادر الألوان المستخدمة في معالجة الأواني الفخارية ، فبعضها أصباغ عضوية وتشمل عصير النباتات والكاربون النقي ، والآخر أصباغ معدنية وتضم اوكسيد الحديد والمنغنيز ، والألوان الشائعة في معالجة سطوح الأنية الفخارية السومرية ، هي اللون الأسود، ويحصل عليه من اوكسيد الحديد والمنغنيز ، أما اللون البني الغامق فينتج من خامات المنغنيز ، في حين يحصل على الألوان الأحمر والبرتقالي والأصفر والأرجواني من استخدام اكاسيد الحديد ، أما اللون الأبيض فينتج من الكاولين ومن كاربونات الكالسيوم (3).

وان تعدد الألوان يعد مؤشراً لتعدد المعالجات اللونية المستخدمة في الأنية الفخارية ؛ فبعض هذه الأواني قد تم معالجتها بلون واحد يكون في الغالب اللون الأسود ، وبعضها معالج بأكثر من لون واحد بلونين أو أكثر ، وذلك يتم من خلال استخدام ذات الصبغة اللونية بدرجتين مختلفتين، والاختلاف هنا في كثافة اللون المضاف ، أو باستخدام صبغتين لونيتين مختلفتين على طلاء ابيض اللون ، أو بإضافة صبغتين لونيتين مختلفتين بدرجات حرارة مختلفة خلال عملية الحرق واستعمال الصبغة الثالثة بعد الحرق (4).

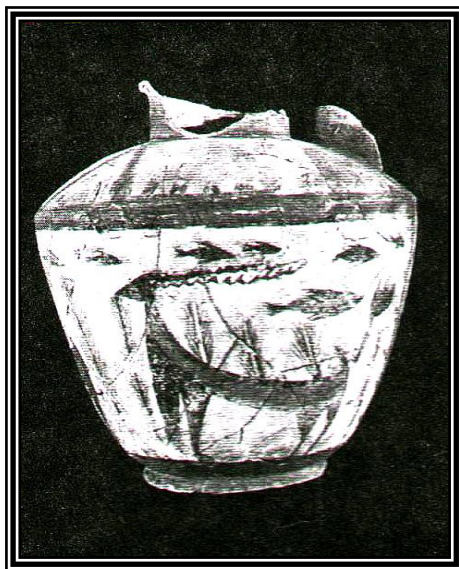
(1) أنطوان مورتكارت : الفن في العراق القديم ، مصدر سابق ، ص15.

(2) أندري بارو : سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق ، ص19.

(3) زهير صاحب : الفنون السومرية ، ط1 ، دار أيكال للتصميم والطباعة ، سلسلة عشتار ، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، بغداد ، 2005 ، ص231.

(4) المصدر نفسه ، ص234.

إن المعالجات اللونية لسطوح الأنية السومرية تعبر عن قيم فكرية ذلك أن هذه الألوان قد اتخذت أشكالاً كانت محرره من وجودها المادي فهي عبارة عن رؤى روحية ورموز اعتقادية ، والألوان جاءت لتؤكد رمزية هذه الأشكال وروحيتها، (شكل 38 ، 39) .



(شكل 39)
أنية فخارية معالجة برسوم ملونة



(شكل 38)
أنية فخارية معالجة برسوم ملونة

وفي العصر البابلي القديم (2004 – 1595) فقد حافظت فيه الفخاريات على أشكالها المبسطة من دون النزوع إلى إنتاج أنواع لها خاصية جمالية أو تشكيلية معينة نتيجة اكتشاف المعادن وتطوير تعدين النحاس والفضة والذهب مما ساعد على استخدامها بشكل أكثر ترفاً كبديل للفخار الرقيق الملون .⁽¹⁾

وفي نماذج أخرى لحقبة حضارية متقدمة من حضارة وادي الرافدين كالحضارة الآشورية* (2000- 612 ق . م) نلاحظ أن هناك تطور في الإشكال والزخارف الخزفية وان المعالجات اللونية غالباً ما تكون وفق نظام تعددية الألوان في العمل الواحد ، وكذلك تعددية الإشكال المرسومة على الأنية من كائنات حية واقعية وكائنات أسطورية مركبة وزخارف هندسية وأخرى نباتية . غير إن الألوان الأساسية التي كانت تستخدم في معالجة سطوح الأواني

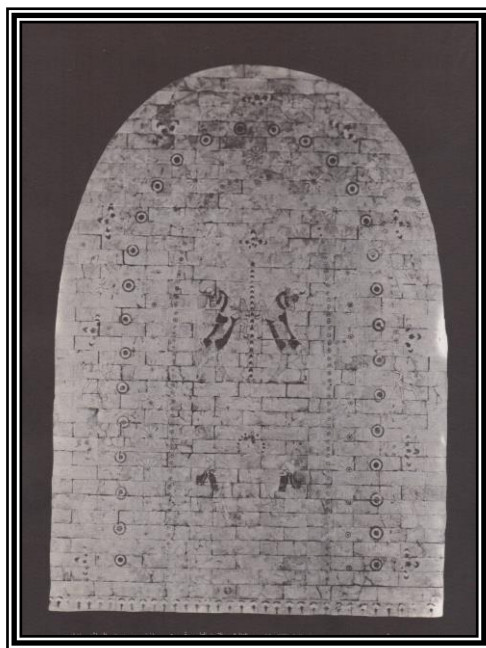
(1) نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج3 ، مصدر السابق ، ص44.

(*) الآشوريون : من الأقوام السامية العربية التي نزحت من الجزيرة العربية إلى العراق ، وسكنوا في المنطقة العليا من بلاد الرافدين . انظر ، اندرية بارو : بلاد آشور نينوى وبابل ، ت : عيسى سلمان ، وآخر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 ، ص333.

الفخارية عمادها ألوان عضوية يتعرض أغلبها للتلف عند تعرضها لحرارة النار ، إلا أن عامل الصدفة والتطور الذي تلمسه الفنان الرافديني أثناء الحرق ، ساعد في اكتشاف التزجيج ، وباستخدام مواد كيميائية لا عضوية ، فكانوا أول من عرف التزجيج محققين بذلك مستويات عالية من الفخامة والجمال على صعيد الخزف والمعالجات اللونية .⁽¹⁾

إذ تميزوا باستخدام الأجر المزجج بشكل واسع ومتطور في الجداريات الخزفية ، واغلب ألوانهم من المغرة الترابية التي يمكن التلاعب بدرجاتها اللونية باستخدام الحرارة ومقدار الكمية المذابة منها في الماء ، كما أنهم استخرجوا ألواناً جديدة من خلال مزج لونين مع بعضهما ، وقد تفننوا بأسلوب تدرج الألوان في معالجاتهم اللونية أو باستخدام لون واحد بدرجات مختلفة .⁽²⁾

ومن ابرز الشواهد الفنية في العصر الآشوري جدارية خزفية مؤلفة من ثلاثمائة آجرة معالجة بألوان زاهية متعددة عثر عليها في حصن الملك (شلمنصر الثالث) (858 - 824 ق.م) بنمرود تمثل مشهداً يتكون من صورتين متقابلتين للملك شلمنصر وهو يتعبد أمام الإله (آشور) الذي تعلوه الشجرة المقدسة (شجرة الحياة) بين ثورين قافزين ويحيط بالمنظر إطار من الزخارف تتخللها صور ماعز ، ومنتھية على شكل قوس .⁽³⁾ ، (شكل 40) .



(شكل 40)

جدارية للملك شلمنصر وهو يتعبد أمام الإله آشور تعود للعصر الآشوري

(1) اندرية بارو : بلاد آشور نينوى وبابل ، مصدر سابق ، ص 252-259.

(2) زهير صاحب ، سلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص 203.

(3) ثروت عكاشة : الفن في العراق القديم ، سومر وبابل وآشور ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة فينيقيا ، بيروت ، ب . ت ، ص 492.

فالفن الآشوري على الرغم من نزعه التي تقترب من التشخيص إلا انه ظل يتمتع بروحية فنون العراق القديم من حيث تطلعاتها الماورائية وبحته في جماليات التجريد. كما يتميز بنوع من الخصوصية في تمثيل النشاطات التي تجمع ملوك آشور بالآلهة على نحو يوثق أعمالهم ورحلات الصيد ومظاهر القوة والبطولة .

أما في العصر البابلي الحديث (627 – 539 ق . م) فنرى نموذجاً لتطور أمكانية الفنان البابلي في مجال الخزف من حضارة وادي الرافدين ككل وبشكل خاص في مجال تقنيات التزجيج والحرق والأكسدة والاختزال والسيطرة على الدرجات اللونية . ورغم صعوبة العثور على أواني وجرار فخارية وخزفية تعود إلى هذه الحقبة ، إلا أنها تميزت بوجود (بوابة عشتار) (شكل 41) ، والتي عكست قمت الإبداع الفني والمعالجة الجمالية والتعبيرية ، وإبداع وخيال الخزاف البابلي في استخدام اللون ، وقد بنيت هذه البوابة من اللبن وغلفت من الخارج بالأجر المزجج والمعالج باللون الشذري .



(شكل 41)

بوابة عشتار مغلفة بالأجر المزجج

أما الواجهة الأمامية فقد زينت بأشكال الثيران (شكل 42) ، المعالجة باللون العسلي في حين عولجت قرونها وحوافرها باللون الأخضر ، ورؤوس ذيولها ولبد شعرها باللون الأزرق .



(شكل 42)
ثور من الآجر المزجج زين بوابة عشتار

والحيوان الآخر الذي تجسد على بوابة عشتار هو التنين (مشخوشو) وهو حيوان أسطوري رمزي يتألف من جسم يشبه الكلب وذيل طويل ورأس أفعى وقوائمه الأمامية هي قوائم أسد وأقدامه الخلفية أقدام طير جارح ، وهو يرمز إلى الإله (ادد) وقد عولج جسمه بلون اصفر مائل للاخضرار ، وقرونيه ولسانه الطويل ومخالبه بلون اصفر⁽¹⁾ . (شكل 43) .



(شكل 43)
التنين (مشخوشو) من الآجر المزجج زين بوابة عشتار

(1) ثروت عكاشة : الفن في العراق القديم ، سومر وبابل وآشور ، مصدر سابق ، ص 613 - 618.

إن هذا النص الفني المتمثل ببوابة عشتار يفصح لنا عن جانب كبير من الإبداع بما احتوته من معالجات لونية فنية ، ناتجة من طريقة اختيار اللون وتوظيف في مكانة والعلاقات اللونية الناتجة عن ذلك . وأخرى تعبيرية متحققة من خلال ما احتواه هذا النص من أشكال رمزية وتعبيرية عمل اللون على تجسيدها وتأكيد المنحى الرمزي لها .

ليتسنى لنا التأكد من أن هذا الشاهد الحضاري لم تكن المعالجة اللونية فيه اعتباطية أو عشوائية وإنما جاءت منسجمة مع التكوين العام الممثل لبنية فكرية رافدينية متبادلة التأثير بين الواقع والخيال ، وبنوع من التضاد بين المادي والروحي .⁽¹⁾

فالألوان في الفن الرافديني لا تقل أهمية عن الخطوط والأشكال ، فالألوان لها دلالات ورموز ، فهي لم تغب عن مشاهدات الإنسان القديم لاحتواء الطبيعة لها ، كما إن لها مفعولاً مؤثراً على حواس الإنسان وانفعالاته الذاتية .⁽²⁾

وكان استخدام الألوان في العراق القديم إيحائياً ، فكانت المعالجة اللونية بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل ذلك إن ثنائية اللون – الأسود والأحمر – وثلاثيته مع اللون الأبيض ، ربما تمثل خطاباً فكرياً تبثه الرسوم بالطريقة نفسها التي يشير بها الأزرق نحو الشارة القدسية في الرسوم البابلية والآشورية ، فالمعالجة اللونية في هذه الأعمال كأنها تحيل إشكالات الفكر الديني إلى أنظمة صورية وإشارات دلالية .⁽³⁾

وفي ضوء ما تقدم نرى أن حضارة العراق القديم تطالعنا بنصوص فنية فخارية وخزفية تتجاوز وتنزاح عن الصورة الواقعية لتؤسس خطابها الفكري الخاص ، والمعالجة اللونية استندت إلى فعل قصدي واع وخيال جامح للفنان العراقي القديم جاعلاً من هذه النصوص الفنية ذرى عالٍ يعز بلوغه بلا تعب ، فالمشاهد لا يستدل على مدلولاتها مباشرة بل هو مجبر على الدوران حول تلك النصوص ، فالمعالجات اللونية لتلك الأعمال تتراءى لنا وكأنها احجيات تدعونا إلى تأملها وتأويلها.

(1) زهير صاحب ، نجم عبد حيدر ، بلاسم محمد : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص 92.
(2) فوزي رشيد : دلالة الألوان ، مجلة أفق عربية ، ع 11 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1991 ، ص 150.
(3) زهير صاحب : الفنون السومرية ، مصدر سابق ، ص 237.

اللون وسيلة تعبيرية

تعد الألوان أعمق رسائل الطبيعة إلى الإنسان وأغناها بالرموز والدلالات ، إذ لفتت الشفرة اللونية نظر الإنسان إلى بلاغتها في التعبير عن الأفكار ونقل المعاني والدلالات منذ أقدم الحضارات والعصور ، فللون بنية تحمل مدلولاتها الرمزية في كل جوانبها ، وخلفياتها الاجتماعية والحضارية والإنسان لا يعيش في عالم الأشياء إنما يعيش في عالم رمزي . كما إن الأشياء لا قيمة لها في نفسها فقط إنما في مدلولاتها الثقافية التي يسقطها الإنسان عليها .

ونجد أن التأثيرات الدلالية اللونية تقوم على مشكلة العلاقة بين الواقع الموضوعي وفهمنا الذاتي والشخصي لهذا الواقع ، وتصبح المشكلة أكثر تعقيداً ، إن كان هذا الواقع غير طبيعي من صنع الإنسان كما في التكوينات والأشكال الخزفية ، فان تعبيرية الظهور اللوني يدفعنا أينما وجد اللون في العمل الفني إلى البحث عن المعنى الثانوي وراء هذا الظهور . " إذ أن العالم لا يتألف من موجودات مستقلة بنفسها إنما يمكن أدراك سماتها الملموسة بوضوح وبصورة فردية أو يمكن تصنيف طبيعتها وفقاً لذلك ، ففي الواقع أن لكل مُدرك طريقته في الإدراك ، فالإدراك الموضوعي كلياً للكيانات الفردية غير ممكن ، فكل منا حينما يلاحظ فأنه في الواقع يخلق شيئاً مما يلاحظه ، لهذا تكتسب العلاقة بين الملاحظ وما يلاحظه نوعاً من الأولوية " (1) ، وعليه فأن اللون على الرغم من كينونته وارتباطه الكلي بالإدراك الإنساني للأشياء ، فلا وجود لترسيمه جاهزة ومطلقة لتأويل الألوان ، وإن الأمر متعلق بحساسية خاصة تجاه محيط المؤول وتجاه ثقافته وتاريخ الآخرين أيضاً (2) .

لذا اقتضى على الخزاف إدراك أهمية اختيار الألوان ، فقد يعزز أو يؤثر على التعبير ويكون غامضاً من دون معلومات إضافية مشتقة من استعمال اللون. فنحن لا نستطيع أن نوضح التأثيرات الدلالية للون من دون المعرفة بالارتقاء التاريخي للجنس البشري ومن دون الإرث النوعي لثقافتنا التي لها تأثير مهم في فهمنا للواقع وعلى وجه التخصيص في التأثيرات الدلالية والتعبيرية للألوان (3) .

(1) ترنس هوكنز : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص14.

(2) وضاح يوسف الحلو : معجم مصطلحات الألوان ورموزها ، المعاني المستدامة منذ الإنسان البدائي ، دار ايفا للنشر ، سوريا ، 2002 ، ص4.

(3) Aksoy Ozgonal ; " some Effect of Line , shapes , and Colors " ; Op . Cit , P. 233.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وسيلة تعبيرية

أي أن أدراك اللون هو إدراك ثقافي ، فلكل شعب وكل مجموعة بشرية قيماً ودلالات للألوان تعبر من خلالها عن حالة الحزن والفرح وغيرها ، فلا يمكن الحديث عن خطاب كوني موحد بشأن الألوان . لذلك فقد تمايزت الألوان والأنماط المستخدمة في إطار التعبير والتذوق الجمالي ، لينتج عن ذلك اختلاف الملامح الرئيسية لكل وجهة إبداعية انتسبت إلى بيئة بنفسها وذلك بحكم المفاهيم التي اتخذتها عن إدراك القيم الجمالية ، ومثال ذلك البيئة العربية الإسلامية ، التي جاء التصور فيها للألوان متميزاً عما يمكن أن تكون عليه صفات الألوان في بيئة مختلفة ، كاللون الأخضر أو الشذري مثلاً الذي يستخدم للتعبير عن كل ما يمت بالإسلام والدين بصلة⁽¹⁾ .

كما أن كل لون ارتبط بمكان ما قد اكتسب صفة جمالية خاصة بصرف النظر عن رؤية ذلك اللون في البيئات الأخرى ، ولم يكتسب هذا اللون أو ذاك تلك الصفة من الطبيعة أو المكان إلا للمواصفات الإنسانية التي يحملها إذ أصبح قيمة تعبيرية في حد ذاته⁽²⁾ ، فضلاً عن ارتباط اللون بالمكان فإنه يرتبط أيضاً بالثقافة التي تسهم في فرض نوع معين من الرؤية للون " فالثقافة التي تخضع لمقاييس محددة في كل مجتمع من المجتمعات تسهم هي الأخرى بقسط وافر في تكوين الصورة النهائية للإبداعات الفنية فهي تحدد المسار والرؤية الموجهين للفنان في عملية الخلق التي يقوم بها ليس ذلك فقط إنما تفرض الثقافة التي يتشربها المبدع من بيئته - نوع من الرؤية - إذ تصبح الثقافة هنا مصدراً أساسياً من مصادر الإبداع⁽³⁾ ."

أي أن الألوان وليدة البيئة والظروف الموضوعية المتصلة بها ، فدلالة اللون إذا كانت مجردة من صبغتها العلمية ستختلف وفقاً لقانون التباين بين المجتمعات البشرية . والألوان ربما تشكل وتكون تعبيراً لمشاعر معينة ، أو أمزجة خاصة ، أو علاقات محددة في حياة الفرد وربما تمثل أيضاً استجابات أو ردود فعل مختلفة ومتباينة لذا فهناك أهمية لاختيار المعالجات اللونية التي تمتلك قدرة التعبير عن فكرة العمل الخزفي وارتباطاتها الزمانية والمكانية . وعلى العموم وفي ضوء ما تقدم نجد أن استخدام اللون كوسيلة تعبيرية في العمل الفني مرتبط بمزيج من المؤثرات التاريخية والثقافية والبيئية ، هذا فضلاً عن بنيته وما تحمله من معاني ومدلولات رمزية ، يعبر من خلالها عن الأفكار والمضامين . وإن كل هذه المؤثرات تسترعي منا تقصي آثار الإنسان الفنية واستخداماته للون كوسيلة للتعبير . إذ نجد أنه قد مرّ بخطوات نحو التقدم والتطور من ناحيتي الشكل والمضمون من جهة وتزايد خبرته وتجربته في الحياة من جهة أخرى أدت به إلى أن يتناول موضوعات تمثل أشكالاً حيوانية مختلفة عاصرتها في عصوره

(1) عبد الكريم هلال خالد : الاغتراب في الفن ، ط1 ، بنغازي ، منشورات جامعة قار يونس ، 1998 ، ص85.

(2) المصدر نفسه ، ص110.

(3) أياد الحسيني : استخدام الخط العربي في المجلات العراقية المطبوعة باللاؤفسيت من سنة 1980 إلى سنة 1985 ، رسالة ماجستير غير منشورة ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1988 ، ص6.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وسيلة تعبيرية

الحجرية القديمة والتي تعد البدايات الأولى لفن الرسم لدى الإنسان القديم واستخدام اللون . والذي لم يكن مهتماً بأشكال الأشياء من حوله بقدر اهتمامه برسم هذه الأشكال بكل دقة ، فهذه الرسوم جاءت تعبيراً محاكياً لأشكالها في الطبيعة بمعنى أن العمل الفني تحول إلى لغة رمزية تعبيرية تتخذ شكلاً مرئياً .⁽¹⁾

إن عملية تتبع تاريخية الفن تعني بالضرورة تتبع المسار التاريخي للون ، أو العلاقات الظاهرة الممثلة للمضامين على تباين بواعثها والتدليل على جماليته التي يصعب تصورها دون جعلها ضرورة وانعكاساً للمشاعر الداخلية. لهذا قد يبدو اللون بمثابة التجربة الإنسانية الشاملة ، والمعالج على وفق الكيفية التصويرية والحاجة التعبيرية كل حسب زمانه ومكانه .

إن اللون قد يعبر عن حاجة مادية وروحية معاً مما قد يجعله متأرجحاً بين الروحي والمحسوس . فالإشكال الفنية التي خلفها الفن البدائي وبسبب من شدة الأصره وحميميتها مع العالم الخارجي بدت على قدر من الروح والحيوية والجمال معاً ، فقد استعمل الإنسان الألوان هنا تبعاً لغريزته وإشباع حاجاته ، فاللون الأحمر مثلاً استخدم كمصدر دال على القوة والتعبير عن مآثره في صيد الحيوانات ، فرسم بقعاً حمراء ، أو طبع يده فوق الحيوان باللون الأحمر مضمونة القيام بطقس سحري مهم ، يؤكد فيه دور اللون الأحمر ورمزيته وقوته الخفية في أنجاح عملية الصيد وأخيراً سيطرته على الطبيعة .⁽²⁾

بعدها أصبحت الألوان وسيلة لتبادل الأفكار الروحية والاجتماعية مع أفراد المجموعة الذين كانوا يهتمون بصبغ أجزاء معينة من أجسادهم بالألوان ، أو عن طريق الوشم لإضفاء الجمالية على أنفسهم .⁽³⁾

وفي وادي الرافدين ارتبط الفنان بالأرض والسماء منذ القدم والمواد المتوفرة لديه ، بالأساطير والتعاليم الدينية ، فتعامل الفنان مع الطبيعة ليضفي عليها مفاهيمه الفكرية والجمالية ، كما تعامل مع ما هو فوق الطبيعة ناشداً الخلود والبقاء . لذا احتل اللون عنده مكانة بارزة إذ تم استخدامه بكثرة في الرسوم الجدارية التي زينت جدران المعابد والقصور وعن طريق

(1) حنا بقاعين : كتابة الصورة ، مجلة المورد ، ع 1 ، م 29 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001 ، ص 15.

(2) وسام حسن محمد الأغا : الواقعية التجريدية في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996 ، ص 120.

(3) محمد عزة مصطفى : قصة الفن التشكيلي ، ج 1 ، دار المعارف ، القاهرة ، ب.ت ، ص 11.

(المخاريط الملونة) * بوصفها وسيلة في أكساء تلك الجدران والأعمدة، (شكل 32) ، وفي نقوشه على الأواني الفخارية .(1)



(شكل 32)
مخاريط ملونة بصورة زخرفية على واجهة المعبد

وكان لتلك الألوان المستخدمة في حياتهم مساس كبير لأفكارهم وعاداتهم وتقاليدهم . إذ ارتبطت لديهم الألوان بالطبيعة والكون وبالقوى الخفية فكانت لها أهميتها الدينية وعبرت عن أجزاء مختلفة من الكون والعالم الأسود المعتم ، إذ اقترن اللون الأسود بعالم الأموات ، وهذا ما يدل على أن الفن بعمومه كان مرتكزاً حول الدين ميالاً للرسمية.(2)

وقد كان اللونان الأزرق والبني لونين أساسيين في فنون بلاد وادي الرافدين كونهما لونين يعبران عن السماء والأرض فالأزرق دال على الخلود وكل ما له علاقة بالآلهة فهو يمثل الحقيقة السماوية ، أما البني فهو دال على الحضارة .(3) ، ولم تقتصر أهمية هذين اللونين على فنون وادي الرافدين فقط بل أن الفن في عصر النهضة أولى أهمية لهذين اللونين أيضاً ، فقد عد اللون الأزرق لون السماء ، والمساء والجبال النائية ، فهو لون يسلب الأشياء أجسامها ويثير في النفس الانطباعات عن المسافة والمدى واللامحدودية . فهو لون مرئي ، لا ينضغط داخلاً علينا

(*) المخاريط الملونة : إحدى أساليب البناء التي أبدع بها بناء المعابد والقصور ، وهي أشبه بالمسامير التي كانت تثبت على الأعمدة بصور زخرفية وتشكيلات هندسية تتم عن أفكار روحانية ودينية لونت بألوان مختلفة أبرزها الأسود والأبيض . ينظر ، أنطوان مورتكارت : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وآخر ، مطابع الأديب البغدادية ، بغداد ، 1975 ، ص11.

(1) أنطوان مورتكارت : الفن في العراق القديم ، مصدر سابق ، ص22.

(2) حسن الباشا : تاريخ الفن في العراق القديم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1956 ، ص75.

(3) وسماء حسن محمد الأغا : الواقعية التجريدية في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص121.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وسيلة تعبيرية

بل يجرنا خارجاً إلى البعيد ، فيدعوه (غوتيه) في علم ألوانه بأنه لا شيء ساحرة .⁽¹⁾ ، في حين نجد إن اكتشاف اللون البني (نهاية القرن السادس عشر) يعد ذروة الأسلوب الغربي في مجرى صيرورته . فاللون البني هو لون دال على الحسية والحنين إلى شيء ما قد تولى وانقضى ، فنجد أن هذا اللون لدى آخر الفنانين الألمان ، الذين كان فنهـم رومانتيكياً تأملياً في الماضي ، هو بمثابة التشديد الختامي ، لذلك يبدو لنا أنهم يتمسكون بالأنغام البنية كأنها متاع موروث ثمين.⁽²⁾ ، ونحن إذا ما اعترفنا بقيمة اللون البني كرمز فان مغزى هذا اللون يصبح جلياً بما فيه الكفاية للتعبير عن الحضارة ، " عندما يموت اللون البني تموت معه كامل حضارتنا " .⁽³⁾ ، ومنذ أن بدأ وعي الإنسان بالافتتح وإدراك ما يحيط به في الحضارات القديمة ميز بين تدرجات الألوان وجعل منها رموزاً وضمنها دلالات ، فكان اللون الأرجواني للتعبير عن الرفعة والقوة ، والأرض ، والأصفر للتعبير عن الشمس والأخضر للطبيعة ، والأبيض للتعبير عن النقاء والطهارة ، أما اللون الأحمر فكان رمزاً لطرد الأرواح الشريرة وللتعبير عن القوة الجسدية في وادي الرافدين .⁽⁴⁾ ، بينما كان اللون الأحمر في الفن الغربي تعبيراً عن الشهوة الجنسية . في حين استخدم في الصين للتعبير عن العائلة والشرف . أما اللون البنفسجي فقد استخدم في الغرب للتعبير عن النسوة اللائي لم يعدن مخصبات ، ولون الكهنة الذين يعيشون حياة العزوبة .⁽⁵⁾ ، وهو لون ليس بغريب عن بلاد وادي الرافدين الذين عُرف اللون البنفسجي لديهم بدرجاته اللونية المختلفة وقد ارتبط لديهم بالطهارة والأيمان ، والذي كان يصنع من غدة خاصة في حيوان رخوي يدعى (بلح البحر) .⁽⁶⁾

ويمكن القول أن اللون ليس تبجيلاً للواقع وليس نسخاً للطبيعة ، بل هو أبداع في إطار علاقة جدلية بين الداخل والخارج ، بين التجربة الذاتية والمعطى الموضوعي بين الخاص والعام . ففي الفن الإسلامي لجأ الفنان إلى أسلوب التجريد في التعبير عن مضامين القيم الروحية للإسلام من خلال الخطوط والأشكال المجردة ، بوصفها دلالات تستهدف المتعة الجمالية الصوفية الصرفة ، وان استشعار الفنان المسلم للحضرة الإلهية هو ما جعلته يلجأ إلى أسلوب التجريد ، متفرداً بذلك بين القلة القليلة لا في اختزالاته وقدرته العالية في التبسيط والتجريد فحسب بل في كشفه الذوقي واستبطانه العميق للروح والعمل على سحبها إلى عالم الملكوت

(1) أسوالد اشبنغلر : تدهور الحضارة الغربية ، مصدر سابق ، ص440.

(2) المصدر نفسه ، ص450.

(3) نفسه ، ص451.

(4) نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج4 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 ، ص342.

(5) أسوالد اشبنغلر : تدهور الحضارة الغربية ، مصدر سابق ، ص440.

(6) مارتن ليفي : الكيمياء والتكنولوجيا في وادي الرافدين ، ت : محمود فياض المياحي وآخرون ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 ، ص165.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وسيلة تعبيرية

القدسي ، فكانت عبارة عن تجليات رائعة للروح لم تجد لها مستقراً ألا في مخاطبة الروح الذائقة⁽¹⁾.

إن الفنان المسلم قد سخر الألوان في تشخيص المحتويات وهذه المحتويات تصبح بواسطة اللون شهادات وشخصات ناهيك مما تضيفه من إحياءات لونية أليها. فالخزاف المسلم قد استوحى صوراً عميقة الأثر في الدلالات اللونية وصلته بالإنسانية وبما تحب أو تكره من ظواهر أو بواطن الأمور ، فاللون الأبيض كانت دلالاته مرتبطة بالهداية والصفاء والطهارة وكل المشاعر الإنسانية ، ونجده في لون الكفن ، فكان اللون الأبيض دالاً على الشهادة في الكثير من الأعمال الفنية⁽²⁾.

وكان من أهم الألوان ذات الدلالات والإحالات الروحية والمتعددة في الخزف الإسلامي هو اللون الشذري ، والذي تم توظيفه في قباب المساجد والأضرحة المقدسة وحتى القصور ، ليمثل عنواناً لقدسية المكان ، فهو من الألوان التي تحاور الروح محققاً نوعاً من الجذب تنعكس أمام أهواء النفس لتختار أمام الانقياد أما الانقياد طوعاً لملاقاة الرب أو تلوذ بالحاجز المادي ، وفي كلتا الحالتين يحقق اللون الشذري حضوره فهو يوقظ بدلالاته الروح لا يدعها محجوبة بغفلتها⁽³⁾.

وكان الابتكار المهم الذي اهتدى إليه الخزاف المسلم هو أكساء الإناء الخزفي ببريق معدني يتدرج لونه من اللون الذهبي إلى اللون الأحمر النحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة ، فهذه المعالجة اللونية تقنية البريق المعدني تكسب سطح التكوين الخزفي لمعاناً معدنياً يشبه لمعان الأواني المعدنية ، فتمكنوا من إيجاد البديل المناسب للأواني الذهبية ، وهذا لا يعني توقف صناعة الأواني الذهبية⁽⁴⁾.

" فالذهب ليس بلون فهو في حالة مقارنته باللون الأصفر العادي ، فإنه يستثير انطباعاً حسياً معقداً وذلك بواسطة ما يولده سطحه المتوهج من تألق معدني مشع ، فالألوان وبغض

(1) ضاري مظهر صالح وصفا لطفي : المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب الإسلامية ، جامعة الحكمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع35 ، 2001 ، ص73.

(2) عياض عبد الرحمن الدوري : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه منشورة ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2003 ، ص60.

(3) ضاري مظهر صالح وصفا لطفي : المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب الإسلامية ، مصدر سابق ، ص75.

(4) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط العصور الإسلامية ، ط2 ، دار المعارف ، مصر ، 1977 ، ص55.

الفصل الثاني : المبحث الثاني اللون وسيلة تعبيرية

النظر عما إذا كانت مادة ملونة أو خضاباً هي ألوان طبيعية⁽¹⁾ ، فهو يقع عبر وخارج جميع الألوان ، وكان قد استخدم سابقاً للتعبير عن السمو والرفعة والإرادة⁽²⁾.

وكان اللون الذهبي قد لعب دوراً مهماً في الفن الغربي ، إذ كان دورة رئيسياً في حل النزاع الدائر حول طبيعة المسيح المادية ، ولهذا فإن المؤخرة الذهبية للصورة تمتلك في ايقونية الكنيسة الغربية أهمية واضحة ، فهي تأكيد صريح لوجود ونشاط الروح الإلهية وهي تمثل الشكل العربي للوعي المسيحي العالمي ، وتمثله بلباقة عميقة إلى درجة جعلت معالجتها لمؤخرة الصورة ولمدة ألف سنة تعد المعالجة الميتافيزيقية (وحتى الأخلاقية) الوحيدة الممكنة والملائمة لتمثيل الأسطورة المسيحية في شتى أشكالها⁽³⁾.

إذا فالألوان في تاريخ الإنسان لها مدلولات وتصيرات سواء على صعيد الاستعمال أم الرؤية ، فحملت الألوان مفاهيم متعددة الأيدلوجية ، إذ أصبحت على مر العصور مركزاً مهماً في الوعي البصري والثقافي ، فهي تشكل البنى الأولية للتدليل والترميز الذي تستند عليه فكرة الاختلاف بين الضوء والقيمة والكشف عن ثنائيات البصر والبصيرة⁽⁴⁾.

فكافة الشعوب قد استخدمت اللون في فنونها وحياتها وكانت لها مضامين متنوعة ومختلفة ، كلّ بحسب أفكارها ومعتقداتها ودياناتها ، فيؤكد (هربرت ريد) أن استخدام الألوان كان " أما ينتمي إلى مذهب المتعة واللذة ، أو يكون تربوياً ، طقوسياً ، اختيارياً ، أو يكون تعبيراً (انفعالياً) فردياً ذا طبيعة عضوية "⁽⁵⁾ ، فالألوان وسيلة وأداة يستطيع الفنان الاستعانة بها للتعبير عن عواطفه ونزعاته ، فهو لغة تعبيرية لها جمالها وسحر دلالتها .

(1) أسوالد اشبنغلر : تدهور الحضارة الغربية ، مصدر سابق ، ص444.

(2) عياض عبد الرحمن الدوري : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، مصدر سابق ، ص224.

(3) أسوالد اشبنغلر : تدهور الحضارة الغربية ، مصدر سابق ، ص445.

(4) انس كاظم شبر الحسيني : اللون الأبيض بين سلطة المفهوم وتقنية الرسم في اللوحة التشكيلية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 ، ص2.

(5) هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ت : فارس ميري ، دار القلم ، بيروت ، 1975 ، ص66.

المبحث الثالث

المقاربة التاريخية للمعالجات اللونية في

الخزف

- **المعالجات اللونية في فخار وخزف العراق القديم .**
- **المعالجات اللونية في الخزف الإسلامي .**
- **المعالجات اللونية في الخزف المعاصر .**

ثانياً:- المعالجات اللونية في الخزف الإسلامي

يعد الفن الإسلامي من الفنون التي قامت على معايير فكرية وثقافية ، تميز بشخصية مميزة عن باقي الفنون . فأصبح موقع اهتمام ودراسة في مجالات مختلفة ، وقد اظهر العرب المسلمون جهوداً في مجال الفنون ، وهذه الفنون كانت ذات أساليب وعناصر فنية مستعارة من فنون وأقاليم أخرى إضافة إلى العناصر المبتكرة كأنواع من الخزف والمعالجات اللونية والزخارف التي تعد أروع وأخصب ما أنتجه المسلمون .⁽¹⁾

وقد بنيت العقيدة الإسلامية على أساس من التفكير المجرد المستند أساساً على حقيقة عليا هو (الله) عز وجل ، مما ارتد ذلك بقوة على بنية الفن قاطبة ، وإذا كان لأي حضارة فكرها الخاص فان العمل الفني يمثل مظهر ذلك الفكر الدال على طبيعة النظرة الفلسفية والروحية والعقائدية ؛ لهذا يغدو العمل الفني بمثابة المعطى العملي والجمالي لروح الحضارة . وكان للقران الكريم الأثر الكبير في تطور تاريخ الفكر العربي عموماً والإسلامي بشكل خاص ، فقد وجد الفلاسفة المسلمون في القران الكريم الإجابة عن معظم تساؤلاتهم الفلسفية لكشف أسرار الكون وما يحيط به ، وقد انعكس ذلك على تفكيرهم الجمالي بشكل واضح فكانت آراؤهم الجمالية تعكس ذوقهم الجمالي على وفق الموقف الذي يتطلبه الشرع .

وكان لأحاديث تحريم تشبيه الحياة ، كما يرى (بابا دوبولو) الباحث الفرنسي في جماليات الرسم الإسلامي ، فضل كبير في جعل الفنان المسلم أكثر تحراً في واقعية أشكاله ومعالجاته ، فقد كان يفرق بين العالم الممثل وبين الأسلوب المصور به والذي يتمثل بالخطوط والألوان والعلاقات الداخلية التي ترتبط فيما بينها والمستقلة عن الأشياء والكائنات الممثلة .⁽²⁾

إن الحرية التي يتمتع بها الفنان المسلم في اختيار الصيغة والتكوين الذي يؤلفه ويبدعه ، تجعل من الفن الإسلامي فناً مطلقاً وهذا ما يفرقه عن الفنون الأخرى ، " فالفن الغربي لم يستطع تحقيق هذه الحرية في النزعة التجريدية التي وصل إليها ، فمع انه تحرر من الواقع المحدد ، فانه وقع في مآهات العدم ، فالنزعة التجريدية ترتبط بالاشياء ولا ترتبط بالمطلق...." ⁽³⁾ .

وان دراسة الخزف الإسلامي تساعدنا على إلقاء الضوء على هذا الجانب المهم من جوانب الفن الإسلامي ، والذي بلغ مستوى مميزاً في أيام الخلافة العباسية ، إذ تجلت فيها قدرة الخزاف المسلم عامة والعراقي بشكل خاص ، ليمتيز عندها الخزف بأصاله وإبداع متميز ، فهو

(1) طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، المصدر السابق ، ص10.

(2) الكسندر بابا دوبولو : جماليات الرسم الإسلامي ، ت : علي اللواتي ، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس ، 1979 ، ص47.

(3) عفيف البهنسي : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ط1 ، دار الكتاب العربي للنشر ، مصر ، 1998 ، ص9.

فن نتج من رؤيا فنية لها استقلالها ، ولا تعود أهمية الخزف فقط إلى المعالجة اللونية التي تميز بها بل أيضاً إلى الرسومات الأدمية والحيوانية والزخارف النباتية والهندسية ، والتي تختصر جمالية الفن الإسلامي ، محققاً بذلك فكرة الحضارة الإسلامية في التسامي والمثل (1).

ولقد تمكن الخزاف المسلم من إتقان أنواع الزجاج والإبداع في المعالجات اللونية وتعدد الألوان وتنويعها حتى أصبحت بعض الأقاليم والمراكز الفنية تفضل بعض الألوان عن غيرها ، ومن الألوان الرئيسية التي ذاع استعمالها في الخزف الإسلامي : اللون الأبيض والأزرق والأخضر المزرق واللون الأحمر (2).

غير أن الفنان المسلم لم يبتكر الخزف والمعالجات اللونية لكنه ورثها ، فقد كان الخزف وطرائق المعالجة اللونية موجودة قبل الإسلام عند الفراعنة والعراقيين القدماء ، وأفضل مثال تتجلى فيه المعالجة اللونية الأجر المزجج في بوابة عشتار في بابل والتي ترجع إلى القرن السادس ق . م والمعالجة بعدة ألوان ، كما انه قلد بعض أنواع الخزف المستخدم في العصور السالفة لعصر الإسلام من البلدان المجاورة التي فتحها المسلمون (3).

وكان للعراق في العصر الإسلامي النصيب الأوفر في تطوير وتحسين الخزف ، إذ ارتقى به إلى أقصى درجات الجمال والابتكار ، إلا أن الثورة الحقيقية في هذا الفن ، لم تبدأ إلا في حاضرة الدولة العباسية الثانية في سامراء ، حيث ظهرت أنواع مختلفة من الفخار والخزف لم يسبق لها مثيل في جودة الصناعة وجمال الزخرف والمعالجات اللونية (4).

فالخزف في العصر الأموي كانت نتاجاته قليلة وغير كافية لتحديد زمنها ونسبتها إلى ذلك العصر باطمئنان تام (5) ، إذا ما قورن بالعمارة التي تعد إحدى الفنون الكبرى التي أولاها الأمويون جل اهتمامهم (6).

فحقبة العصر العباسي تعد مرحلة الانطلاق الإبداعية التعبيرية المتحررة ، حيث شكلت النتاجات الفنية نقلة نوعية ، وذلك نتيجة لتطور الأساس المادي لحياة المجتمع والاحتكاك الواسع والطويل مع الشعوب الأخرى وللتأثر والتأثير المتبادل بينهم جراء الفتوحات ، لتشهد سامراء ومن قبلها بغداد الثورة الحقيقية في صناعة الخزف ، فقد استطاع الفنان المسلم أن يحقق إبداعاً

(1) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، مصدر سابق ، ص 40.

(2) المصدر نفسه ، ص 259.

(3) محمد عبد العزيز مرزوق : فخار العراق وزخرفته في العصر الإسلامي ، سومر ، م 20 ، ج 1 ، 2 ، 1964 ، ص 102.

(4) م . س ديمان : الفنون الإسلامية ، مصدر سابق ، ص 103.

(5) خالد خليل الأعظمي : خزف سامراء الإسلامي ، مجلة سومر ، ج 1 ، 2 ، المجلد الثلاثون ، 1974 ، ص 202.

(6) نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج 9 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 ، ص 21.

كبيراً بابتكار الخزف المعالج لونياً بتقنية البريق المعدني خلال القرن (3 هـ / 9 م) ، وأجمل ما وصل إلينا من هذا النوع ، هو ما عثر عليه في حفريات سامراء ، فهي ذات بريق أشبه ببريق المعادن ، وتمتاز بجمال أشكالها وألوانها ذات اللون الواحد أو المتعدد الألوان ، كاللون الذهبي المخضر والأخضر الزيتوني أو البني فوق طبقة القصدير.⁽¹⁾ (شكل 44) .



(شكل 44)
صحن معالج بتقنية البريق المعدني القرن (3 هـ / 9 م)

وقد امتازت سامراء أيضاً بأنواع عديدة من الخزف ومنها :

النوع الأول : الخزف ذو الزخارف البارزة والتي تعد من أبسط أنواع الخزف في سامراء وكانت تضم مجموعتين ، جرار كبيرة وأواني وأكواب ، وأخرى صغيرة، وكلتا المجموعتين تم معالجتها لونياً بلون واحد وهو اللون الأزرق والأخضر.⁽²⁾ ، والألوان هنا لم تكن ابتكاراً لزيينة فقط وإنما كانت طريقة يتوصل بواسطتها الفنانون إلى مادة ثرية من الانعكاسات على جميع السطوح اللامعة.⁽³⁾

النوع الثاني : امتاز بمعالجة سطح الأنية لونياً بطبقة رقيقة بيضاء ، ومن ثم زخرفة السطح بحزوز بحيث يظهر من خلالها لون الطينة الأصلي ، وهذه المعالجة تتم قبل الحرق الأول للأنية.⁽⁴⁾ ، وهناك نوع آخر تميز بالرسم فوق الزجاج ، وذلك برسم الزخرفة على الأنية

(1) عاصم محمد رزق : الفنون العربية الإسلامية في مصر ، ط1 ، مكتبة مدبولي للنشر ، القاهرة ، 2007 ، ص61.

(2) عمر رضا كحالة : الفنون الجميلة في العصر الإسلامي ، المطبعة التعاونية ، دمشق ، 1972 ، ص216.

(3) ألن كيكر سميث : الفخار اللامع ، مجلة فنون عربية ، ع1 ، م2 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، 1985 ، ص75.

(4) خالد خليل الأعظمي : خزف سامراء الإسلامي ، مصدر سابق ، ص208.

الخزفية بعد معالجتها باللونين الأزرق والأخضر وكان قوام تلك الخزاف أشكال هندسية وعناصر نباتية وكتابات عربية.⁽¹⁾ ، وقد قلد الخزاف المسلم بعض أنواع الخزف الصيني الجيد نظراً للصلات التجارية النشطة التي كانت تربط العراق بالصين والتي كان لها الأثر الكبير في انتقال تلك المصنوعات، فكان هناك نوعين من الخزف الصيني تم تقليده من قبل الخزاف المسلم : النوع الأول : خزف تم معالجة سطحه لونياً ، بأشرطة ملونة متعددة ومتجاورة بشكل أفقي أو عمودي ، أو متناثرة ذات ألوان مختلفة ، وكان الخزاف المسلم قد أتقن تقليد هذا النوع حتى أصبح من الصعب التمييز بينهما على الرغم من اختلاف الطينة .⁽²⁾

النوع الثاني : البورسلين وهو احد أنواع الخزف الأخرى الذي شاع استعماله في بلاد الصين في القرون الوسطى ، والذي يمتاز بلونه الأبيض الجميل وخلوه من الزخارف والنقوش ، وهذا النوع من الخزف تطلب من الخزاف المسلم بذل جهد كبير لتقليده ، فقام بعدة تجارب لكي يتوصل إلى معالجة السطح الخزفي بلون ابيض معتم غير شفاف ، إلى أن توصل إلى إضافة اوكسيد القصدير (Tin Oxide) فكان عاملاً مهماً في القضاء على الشفافية .⁽³⁾ ، وقد طور الخزاف المسلم هذا النوع ليظهر لأول مرة في سامراء بما يعرف بالأزرق والأبيض ، وذلك بمعالجة سطح الأنية باللون الأبيض المعتم ليمنحها سطحاً ابيض صقيلاً ، ومن ثم معالجة هذا السطح الأبيض بلون ازرق أو اخضر وبشكل زخارف نباتية أو هندسية ليزداد جمال هذه الأنية ويتضاعف رونقها .⁽⁴⁾ ، (شكل 45) .



(شكل 45)
خزف البورسلين المقلد (الأبيض والأزرق)

(1) م . س ديمانند : الفنون الإسلامية ، مصدر سابق ، ص179.

(2) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، مصدر سابق ، ص26 – 27.

(3) خالد خليل الأعظمي : خزف سامراء الإسلامي ، مصدر سابق ، ص214.

(4) نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج9 ، مصدر سابق ، ص314.

وتتجلى أهمية الخزف الإسلامي في عصرنا الحديث ، من حيث أن الفن الأوربي في عصر النهضة وما بعدها لم يتخذ من الخزف الغربي كقاعدة رصينة يعتمد عليها أو كنقطة انطلاق يستمدون منه الوحي والمعرفة في صناعة الخزف ، لكنهم اتخذوا من الخزف الإسلامي في بلاد الأندلس قاعدة لهم ونقلوا عن خزافي بلاد الأندلس أسرار الصناعة الخزفية ، " إن خزافي بلاد الأندلس تتلمذوا على يد خزافي بلاد المغرب العربي الذين كانوا تلامذة مدرسة بغداد للخزف الإسلامي الذي حضر من يمثلها في مدينة القيروان في تونس وعلموا أهلها صناعة الفخار ذي البريق المعدني " (1).

ويمكن أن تعد المعالجة اللونية لخزف البريق المعدني من المعالجات التي تتماشى وروح الإسلام السمحة التي ترفض استخدام الذهب والفضة ، فهذه المعالجة التقنية جعلت الخزف يجمع بين الجمال والفخامة ليكون بديلاً لأواني الذهب والفضة، وهي سمة انفرد بها الخزف الإسلامي. (2)

وفي ضوء ما تقدم نجد أن الخزاف العراقي في العصر الإسلامي برع في معرفة مواد الخزف وتراكيبه الكيماوية وكيفية توظيفها ، إلى ذروة الرقي والتقدم بدراسة اللون والمعالجة اللونية ، فكان ابرز ما أبدعه هو الخزف ذو البريق المعدني ، الذي أصبح الأسلوب الأول الذي يتبناه الخزاف المسلم في كل أنحاء العالم الإسلامي. فهذه المعالجة اللونية تظهر العلاقة المتبادلة بين المادة والشكل ومتخذة جانب ابعد ، وصولاً إلى مستوى التعبير الذي هو السمة الكامنة في العمل ذاته الذي يكشف الأفكار والانفعالات التي يكتنفها الخزاف المسلم وفق ما هو منتمي إلى معتقداته الروحية والفكرية وبما ينسجم مع ما يعتقد من الفكر الإسلامي وتعاليمه ضمن مجال الإبداع في الشكل ومعالجته لونياً .

وقد استمدت المعالجة اللونية في الخزف الإسلامي تعبيراتها وصيغها الفنية والجمالية من الأصول الرئيسية لدلالات اللون في الرسم والألبسة والرايات وما ذكر عنها في الشعر والأدب ، والتي تحمل معانٍ عميقة وراسخة مرتبطة بشخصية الفنان المسلم وموروثه الروحي والمادي . فكان اللون الأبيض وما زال حتى يومنا رمز النقاء والطهارة والصدق والسيرة الحسنة في الدنيا والآخرة كما ورد في القرآن الكريم بقوله تعالى : { ونزع يده فأذا هي بيضاء للناظرين } (3) ، وكذلك قوله تعالى : { يوم تبيض وجوه وتسود وجوه } (4) ، واستخدم اللون الأزرق المائل إلى الخضرة على نطاق واسع في الخزف الإسلامي حتى عرف عنه عالمياً (اللون

(1) محمد عبد العزيز مرزوق : فخار العراق وزخرفته في العصر الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 120.

(2) عاصم محمد رزق : الفنون العربية الإسلامية في مصر ، مصدر سابق ، ص 62.

(3) القرآن الكريم : سورة الأعراف ، آية { 108 } .

(4) القرآن الكريم : سورة آل عمران ، آية { 106 } .

الإسلامي) ، وهو يجمع ما بين الأزرق رمز الماء والسماء في الحضارات القديمة ، ومن جانب آخر ارتباط بالمكروه كقوله تعالى : { ونحشر المجرمين يومئذ زرقا } .⁽¹⁾ ، أما الأخضر فيشير إلى ملابس أهل الجنة وما ينتظرهم من نعيم ، فهو يحمل دلالة تعبيرية مشتركة لحياة اليوم وحياة الآخرة .

كما استخدم الخزاف المسلم اللون الأصفر ، فهو لون الحكمة ولون الذهب وأحبه المسلمون لأنه يجلب المسرة في عين الناظر ، كما ورد ذكره في القرآن الكريم بقوله تعالى : { صفراء فاقع لونها تسر الناظرين } .⁽²⁾ ، واستخدام اللون الأسود لم يكن رمزاً للحزن كما هو معروف في يومنا هذا ، لقد كان شعار المسلمين ولباس الخطباء والمؤذنين وهذا تيمناً منهم براية الرسول (ص) .

وهنا نجد أن اللون وظيفة انفعالية إلى جانب وظائفه الرمزية الجمالية . واللون يزيد من فعل التنميق ، وقد استعمله الفنان المسلم لذاته ، ودليل ذلك انه يعزل إضافة بعضها عن بعض ، وكذلك ينزله منزلة الغاية بأن يقيمه مقام الضوء ، وهكذا يأتي اللون مشبعاً ، فضلاً عن ذلك فان اللون يجري مجرى أداة التأويل ، فهو ينقل من خلال اللون جوهر النصوص الفنية إلى المشاهد عن طريق الإحساس الصرف .⁽³⁾

وقد ظهر من خلال دراسة اللون ، الجمالية والفلسفية النابعة في الفكر الإسلامي ، إن الاستخدام اللوني في عناصر الزخرفة المتعددة في اغلب الأشكال ، يعتمد على مبدأ التناظر والتراكب والتراصف والتكرار فأكسبته تلك المبادئ معنى من خلال توزيعاته وتركيزه وتضاده ومركز سيادته إلى جانب قيمته الجمالية التعبيرية ، ولهذا جسد الفنان المسلم مفهوم اللون ودلالته داخل أعماله الفنية من خلال القدرة الإيحائية والرمزية لخلق صورة تشكيلية تجسد المفاهيم الروحية والدينية والوظيفة تجسيداً صورياً ، فكان اللون وسيلة من وسائل التعبير عن قيمة أو ظاهرة أو مدلول ما .⁽⁴⁾

وتجدر الإشارة إلى أن الألوان التي استخدمها الخزاف المسلم في معالجاته اللونية متطورة عن أسلافه ، باستخدام اوكسيد أحادي في التلوين كاستخدام اوكسيد النحاس في إنتاج

(1) القرآن الكريم : سورة طه ، آية {112} .

(2) القرآن الكريم : سورة البقرة ، آية {69} .

(3) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، باريس ، 1952 ، ص25 .

(4) نبيل عبد المجيد طه العزاوي : الصورة البصرية في الفن الإسلامي وانعكاساتها على الشكل المعماري العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2002 ، ص175 .

اللون الأزرق المخضر و اوكسيد الحديد لإنتاج اللون الأصفر الفاتح والداكن والعسلي والبنّي الغامق ، لبيدع فيما بعد بابتكار ألوان عديدة من خلال عملية المزج بين الاكاسيد اللونية .⁽¹⁾ وفي ضوء ما تقدم نجد أن الخزف الإسلامي تميز بمجموعة من المعالجات اللونية ، التقنية والفنية والتعبيرية ، غير أن ابرز ما ميز الخزف الإسلامي المعالجة التقنية والمتمثلة بالبريق المعدني ، ذلك أن التطور في المعالجة التقنية أدى بالنتيجة إلى تطور الخزف الإسلامي وليصبح مثلاً شاخصاً للتحويلات الجمالية .

(1) نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج 9 ، مصدر سابق ، ص309.

ثالثاً: المعالجات اللونية في الخزف المعاصر

لقد تجاوز الفنان المعاصر حدود المعالجات اللونية والكتل والإطارات التقليدية . لتتسم نتاجاته الخزفية بطابع فني مغاير عما سبق أنتاجه في عصور سابقة وهذا راجع إلى نوعية الحياة والاكتشافات الحديثة والفلسفية التي يحياها المجتمع . فعصرنا الحاضر لا يتسم بالتغير الدائم وحسب بل يمكن أن يعد مرحلة من أعمق وأسرع مراحل التغير التي لم يعرفها الإنسان من قبل واهم شيء قد يوصف به انه عصر عالمي .⁽¹⁾

إلا انه مهما كان الاختلاف والتغير واضحاً في النتاج الخزفي سواء على صعيد الشكل أم استخدام اللون ، عن نتاجات العصور السابقة ، فلا يجوز القول أن الفنون الحديثة أجود من الفنون القديمة أو العكس أو أن احدهما أكثر تعبيراً من الآخر فالفن الجيد يحتفظ بجودته دائماً بالنسبة للعصر الذي ينتمي إليه . فمن بين الفنون القديمة والحديثة أعمال أصيلة تعدت حدود الزمن الذي تنتمي إليه وكتب لها البقاء والخلود.

وقد أفاد الخزاف من التطور الذي شهده العصر من خلال استخدامه للمعالجات اللونية وبما يتفق والتغيرات الحداثية التي شهدها العصر سعياً منه لابتكار مفهوم جديد للخزف يختلف في مضمونه وثقافته عن الخزف التقليدي ، فلم تكن المعالجة اللونية مجرد إضافة على السطح الخارجي للتكوين الخزفي بل ارتبطت بالتطورات العلمية والفلسفية للعصر الحديث .

لتحرك فاعلية الزمن روح الحداثة وتفتح لها صراعاً مع المعايير التراثية الراسخة التي ترى في الماضي أنموذجاً للأصالة ، وكانت تدفع الحداثة رغبة لتحطيم التقاليد وتفكيك فكرة الأصالة ، فالحداثة تحمل في طياتها ، بحكم طبيعتها تصارعها مع ذاتها تارة ، ومع الماضي تارة أخرى ، جدلها الخاص بها ، أي البحث عن كل جديد يمكن أن يصبح تعبيراً عن روح الحداثة .⁽²⁾ ويشير (توماس مونرو) في كتابه التطور في الفنون وعلى وفق أشهر نظريات التطور التي ظهرت في القرن التاسع عشر إلى إن التغيرات والتحولات التي شهدتها الفنون لم تكن بمعزل عن معطيات الحضارة الإنسانية وتحولاتها ، فيلقي الضوء على المشهد الشامل لحضارة تعرضت لعدد من الثورات والتقلبات والتصدعات ، فالحداثة التي أخذت بالظهور في فاتحة القرن العشرين في مختلف الفنون كونتها مجموعة عوامل تاريخية ذاتية وموضوعية فسرت علاقة العمل الفني بمدلولاته الخارجية ، وكانت المعالجة اللونية واحدة من هذه التغيرات الحاصلة على

(1) محمود البسيوني : الفن في القرن العشرين من التأثيرية حتى فن العامة ، دار المعارف ، مصر ، 1983 ، ص19.

(2) كمال أبو ديب : الحداثة السلطة النص ، مجلة الفصول ، م4 ، ع 3 ، 1984 ، ص35.

صعيد العمل الفني ، فالأعمال الفنية المعالجة لونياً فنياً أو تعبيرياً بدت اقرب إلى الكائنات الحية في رسم تحولاتها وتغيراتها .⁽¹⁾

غير أن تحليل مسار العلاقة بين الألوان والأشكال الخزفية يبين لنا ، أن التراكم المعرفي لعصر ما قبل الحداثة وكحصيلة علوم متجاوزة ومختلفة علمية واقتصادية وثقافية ، أدى إلى البحث في علاقة الدال بالمدلول ، والكشف عن بنية جدلية وتوليدية لعلاقة اللون بالشكل ، " لقد أصبح العصر الحديث أكثر صلة بإنتاج رؤاه بالتفكير العلمي والتجريبي الذي أسهم باستبدال الذائقة تبعاً للمتغيرات والابتكارات الجديدة ، فلم تعد القطعة الخزفية تحدد بوظيفتها ، أو بإتقانها الحرفي بل أصبحت ذات مكانة مستقلة في دلالاتها الفنية والتعبيرية والجمالية " .⁽²⁾

فالخزاف بدأ بالخروج عن الثوابت ممهداً لظهور تجارب فنية وإبداعية ، على صعيد الشكل واللون تواكب روح العصر . إذ راح الخزاف يجاور الثورات في الأشكال والخامات مما حدا به إلى استخدام معالجات لونية تقنية وفنية وتعبيرية تتناسب وهذه التكوينات والموضوعات ذات الصلة بقلق العصر ومتغيراته ، أي أن الخزاف ابتعد عن الاهتمام بالناحية الوظيفية للخزف وراح يقدم أفكاراً جديدة زاخرة بالقيم الجمالية والتعبيرية وذلك من خلال التركيز على المعالجة اللونية ، ليصبح اللون معبراً عن رسالة العمل الفني ومؤكداً لماهيته .⁽³⁾

فالمعرفة الفنية بحاجة دائماً للخيال والابتكار لكي يخرج النص الفني بصورة متسقة مترابطة وذات رؤية أبداعية ، ويمكن القول أن المنبع الذي ينبثق منه أي عمل فني جديد يمد جذوره العميقة إلى منابع الإبداع في الذات الإنسانية .⁽⁴⁾

وهذا ما جعل الفن الحديث بشكل عام يستغني عن تقديم الحقيقة الخارجية أو الرجوع إلى موضوع خارجي مستمد من الحياة العملية ، واكتفى بوسائله ، ذلك إن اهتمام المشاهد بالنظر إلى ما يمثله العمل الفني ، أنما يصرفه عن النظر إلى القيم الأصلية المتمثلة في العمل الفني.⁽⁵⁾ ، وبالإمكان التأكيد بان الخزف احد أقدم الفنون التي تخلت عن محاكاة الواقع وصوره المتعددة وذهب إلى البحث عن الأشكال الحرة التي لا تمثل إلا نفسها وقد بقي محافظاً على هذه السمة ، إلا أن ارتباطه بالوظيفة هو ما كان يجعله قاصراً عن التعبير عن القيم الجمالية الحديثة والأسس الفنية التي تسعى إلى تأكيد الخروج عن الواقع ، وهذا ما جعل الخزافين يعمدون إلى ابتكار

(1) ينظر ، توماس مونرو : التطور في الفنون ، ج1 ، الباب الثاني ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، 1971 ، ص97.

(2) نبراس احمد جاسم الربيعي : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2004 ، ص39.

(3) صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، مصدر سابق ، ص145.

(4) فؤاد زكريا : التفكير العلمي ، دار مصر للطباعة ، ب . ت ، ص305.

(5) أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1976 ، ص59.

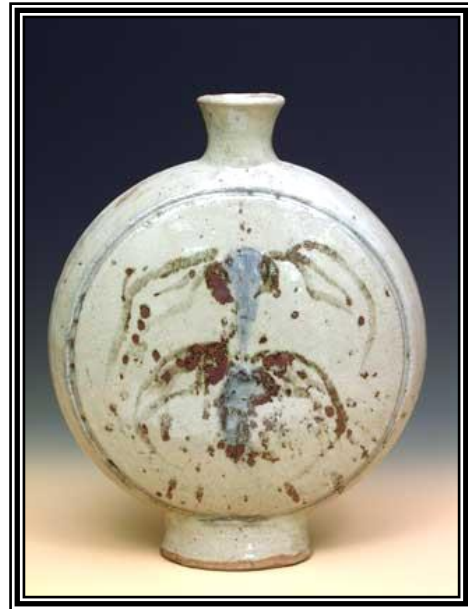
وسائل إضافية فكانت المعالجات اللونية إحدى هذه الوسائل التي سعى من خلالها الخزاف للتعبير عن القيم الجمالية الحديثة .

وقد بذلت في سبيل الوصول إلى ذلك جهود ضخمة قام بها خزافون ، كان على رأسهم الخزاف الانكليزي (برنارد ليتش Bernard Leach) (1887-1979) ، الذي فجر ثورة في إنتاج الخزف ، وكان من المحفزين لها عملياً ونظرياً. فكان خزف الاستديو الذي ظهر نهاية القرن التاسع عشر ، بداية التجريب والتجديد ، حيث اتسمت معالجات (برنارد ليتش) اللونية بالطابع الفني والتعبيري ، واكتشاف علاقات أعمق بين الخيال الداخلي وأحاسيس الخزاف ، (شكل 46) ، إلى جانب المعالجات اللونية التقنية ، (شكل 47) ، باعتداده على زجاج يحتوي اوكسيد الحديد والمحروق في درجات الحرارة العالية وفي جو مختزل ، ليصبح هذا الفن علامة تجاور علامات الحداثة في الفنون المجاورة كالرسم والنحت.(1)



(شكل 47)

Bernard Leach ، قنينة خزفية ، 1972 .



(شكل 76)

Bernard Leach ، قنينة خزفية ، 1973 .

لتصبح السمة المميزة للخزاف الأوروبي الحديث هي القدرة على استخدام اللون في المعالجة اللونية لهدف التوجه نحو العالمية ، وهو ما تميزت به المعالجة اللونية في أعمال الخزافة الأمريكية (Marguerite Wildenhain) ، والتي تميزت بمعالجاتها التقنية ، كعملية

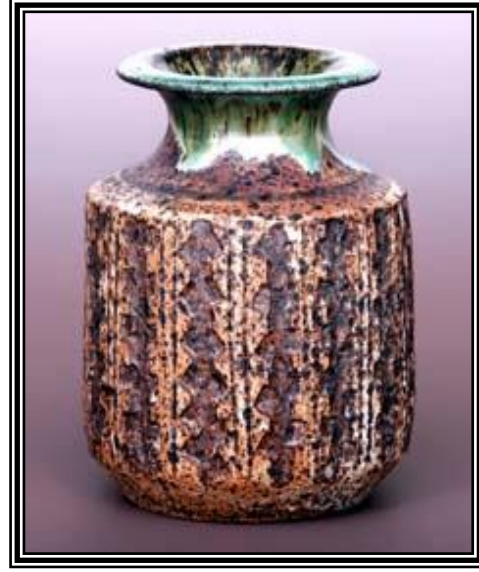
(1) Dormer peter ; The new Ceramic , Thames and Hadson , LTD..., London , 1980 , P. 80.

حرق الزجاج في الجو المختزل ، (شكل 48) ، والدلك بالأكاسيد المحلولة بالماء، (شكل 49).⁽¹⁾
 ، وقد تميز الخزف البريطاني بأنه كثيراً ما يكون متوافقاً مع الماضي أو معتمداً على التراث.⁽²⁾



(شكل 49)

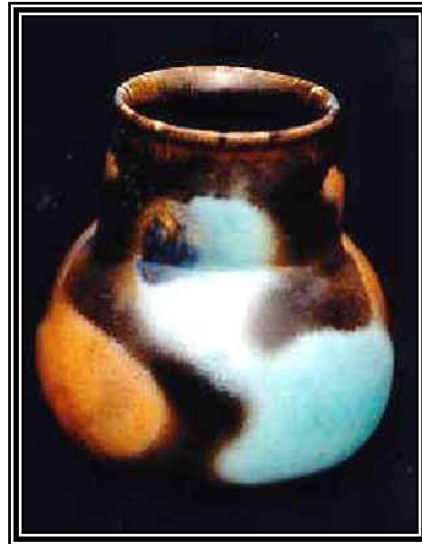
Marguerite Wildenhain ، تكوين خزفي، 1973



(شكل 48)

Marguerite Wildenhain ، تكوين خزفي، 1972

ونرى أن المعالجة اللونية في الخزف الهولندي امتازت بانعطافها وميلها نحو التصميم والعلاقات اللونية.⁽³⁾ ، (شكل 50).



الخزف الهولندي

⁽¹⁾ Dormer peter ; The new Ceramic , Op. cit, P.81.

⁽²⁾ [www. Encyclopedia.htm](http://www.Encyclopedia.htm) / Bernard Leach.

⁽³⁾ [www. Arthistory. .sbc.edu/ Dutch Pottery.](http://www.Arthistory.sbc.edu/DutchPottery)

في حين امتاز الخزف الأمريكي بإشكاله الكبيرة ومعالجاته اللونية الفنية والتعبيرية ،
(شكل 51 ، 52 ، 53) ، مع امتلاكه جماليات لا تبتعد عن إمكانية التطبيق صناعياً .⁽¹⁾



(شكل 52)



(شكل 51)



(شكل 53)
الخزف الأمريكي

ويتضح أن فن الخزف أصبح فناً معاصراً ويدين بذلك إلى الخزاف البريطاني (برنارد ليتش) ، غير انه لا يمكن عده بالضرورة المبتكر الوحيد ، فالى جانبه كان الخزافون اليابانيون المبدعون أمثال (شوجي هامادا Shoji Hamada) (1894 - 1978م) الذي أحيا إلى جانب مجموعة أخرى من الخزافين اليابانيين ، فن الخزف اليدوي خلال العشرينيات والثلاثينيات من

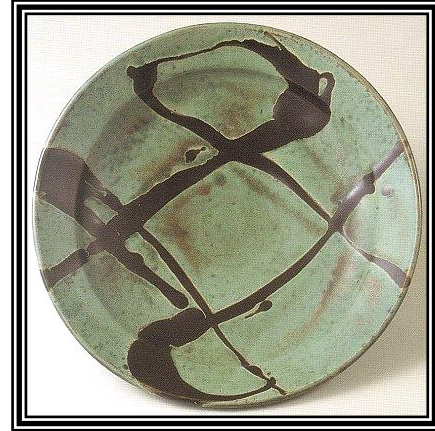
⁽¹⁾ www. Arthistory. sbc.edu./American Pottery-http:// justartpottery.com .

القرن العشرين ، وقد امتازت أعماله بالمعالجات اللونية الفنية والتقنية كالمعالجة بالطلاءات الطينية والحرق في درجات الحرارة العالية والجو المختزل .⁽¹⁾ ، (شكل 54 ، 55 ، 56) .



(شكل 55)

Shoji Hamada ، أواني خزفية ، 1967.



(شكل 54)

Shoji Hamada ، صحن خزفي ، 1956.



(شكل 56)

Shoji Hamada ، إناء خزفي ، 1959.

⁽¹⁾ Nelson Glenn C. ; Ceramic ,A pottery Hand Book , New York , September , 1983 , P. 83.

وكان الاهتمام بالمعالجات اللونية سبباً من أسباب تطور الخزف وظهور ما يسمى بالخزف الفني وخصوصاً المعالجات التقنية القديمة كالمايوليكا والبريق المعدني المستخدمة في ايطاليا واسبانيا ، و المعالجة بتقنية زجاج الملح بألمانيا وأمريكا ، (شكل 57) .⁽¹⁾



(شكل 57)
أناء معالج بتقنية زجاج الملح

وكذلك استخدام تقنية الراكو في معالجة الأواني اليابانية التي استخدمت في أمريكا وانكلترا ، (شكل 58) ، فهذه المعالجات اللونية أسهمت وبشكل أساس في بلورة الخزف الفني وجعلت أعماله تقبل كأشكال لها سماتها الفنية .⁽²⁾



(شكل 58)
أواني خزفية معالجة بتقنية الراكو

⁽¹⁾ [www.Arthistory.sbc.edu/Salt glaze pottery-Wikipedia, the free encyclopedia.mht](http://www.Arthistory.sbc.edu/Salt%20glaze%20pottery-Wikipedia,%20the%20free%20encyclopedia.mht).

⁽²⁾ [www.Arthistory.sbc.edu/Raku ware pottery-Wikipedia, the free encyclopedia.mht](http://www.Arthistory.sbc.edu/Raku%20ware%20pottery-Wikipedia,%20the%20free%20encyclopedia.mht)

لتبدأ التجارب الخزفية مع منتصف القرن التاسع عشر ، تتميز بمعالجاتها اللونية الفنية والتقنية وأشكالها ذات الطابع الفني ، وكان ذلك في فرنسا في بداية الأمر،(شكل 59 ، 60) .⁽¹⁾



(شكل 60)

Keny Gonzalez ، عمل (راكو)،خزف فرنسي



(شكل 59)

Keny Gonzalez ، عمل خزفي ، الخزف الفرنسي.

وقد كان لتوالي الحركات الفنية المختلفة في مجال الفن بوجه عام والخزف بشكل خاص ، قد دفعت الرسام والنحات من ناحية والخزاف من ناحية أخرى إلى تقديم ابتكارات خزفية جديدة . ويرجع الفضل في ظهور هذه التجارب الجديدة في مجال الخزف إلى فنانين أمثال (بيكاسو) الذي اعتنى بالشكل المطلق ، فركز اهتمامه على اللون والمعالجة اللونية .⁽²⁾

إن الخزاف حين يقوم بتحديد اختياراته للشروع في عمله فإن الجمال الذي يسعى إليه يمكن أن يتطور بوسائل تكون أساساً في جميع الفنون البصرية ، وهذه العناصر هي اللون والخط والملمس... الخ ، فالخزف مرتبط بفلسفة استعمال هذه العناصر ضمن تنظيم معين ، غير أن التنظيم التشكيلي وحده قد لا يضمن صنع عمل أبداعي ، بل أن ابتكار نظام لوني قائم على

⁽¹⁾ www.Arthistory.sbc.edu/ns/Pottery-Glass/French-Pottery.html.

⁽²⁾ [www.Arthistory.sbc.edu/Ceramics Today-Wikipedia,the free encyclopedia.mht](http://www.Arthistory.sbc.edu/Ceramics%20Today-Wikipedia,the%20free%20encyclopedia.mht)

العلاقات اللونية لمعالجة سطح العمل غالباً ما ينتج عملاً فنياً جميلاً يواكب الاتجاهات الفنية الحديثة والتيارات الفكرية والفلسفية التي ظهرت في الفنون التشكيلية المختلفة. (1)

فهذه الاتجاهات الفنية الحديثة لم تكن سوى ابتكار وسائل وأساليب فنية تنسجم مع التغيرات والتحويلات الإدراكية للبيئة لتحاول الارتقاء بالفن إلى مستوى الحداثة، فكانت المعالجة اللونية إحدى هذه الوسائل التي استخدمها الخزاف للتعبير عن تصوره للفن وبما يتلائم والتطور الحضاري الذي يحدث في العالم الحديث. (2)

لذا فإن مسارات الفن المعاصر واتجاهاته قد استندت إلى فعل التغيير، إذ أن جميع الروابط والعلاقات البنائية والفنية تفككت بتحول القوى الإدراكية للفنان إلى عالم التصورات الذاتية، فبات المتلقي غير قابل للانفصال عن مفهوم الذات. (3)

ولا بد لنا من الإشارة إلى أن الخزف العربي المعاصر قد تميز هو الآخر إلى جانب الخزف الأوروبي، بمعالجات لونية مختلفة، ضمن هاجس التجريب والمغامرة، والبحث عن نتائج تواكب الحداثة.

وسوف نتوقف عند بعض التجارب الفنية لنتعرف على أهم المعالجات اللونية التي تميز بها الخزف العربي. ففي مصر تميزت الأعمال الخزفية للفنان (نبيل درويش)* بالمعالجات التقنية، فهو يدرك أن الخزاف يجب أن يحقق القيم التشكيلية لعمله عن طريق معاناة الخلق الفني وعبر فيزياء الخزف وكيمياء معادلاته وتكنولوجياه، وطريقة الحرق والتحكم بالحرارة، فكان نتاجه، وخاصة في مجال الحرق في الجو المختزل، دليلاً واضحاً على ما تقدم. وقد توصل إلى ما يعرف بتقنية الفوهة السوداء، وهو ما لم يتوصل إليه خزاف آخر. إذ استطاع أن يعالج

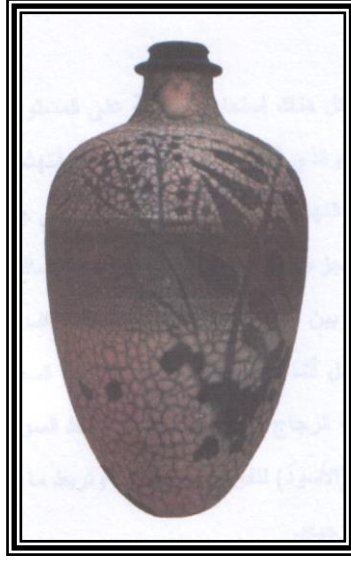
(1) ناثان نويلر : حوار الرؤيا - مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، مصدر سابق، ص 98-99.

(2) مختار العطار : الفن والحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991، ص 100.

(3) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج 1، ط 1، دار الفكر العربي، 1974، ص 1988.

(*) نبيل درويش : (1945 - 2003) فنان مصري حاصل على شهادة الدكتوراه في فن الخزف - لندن، له متحف خاص ومحترف شخصي، له العديد من الكتب والبحوث، أول من وظف تقنية الفوهة السوداء الفرعونية بطريقة معاصرة، شارك في العديد من المعارض الفنية داخل وخارج مصر، وحاصل على العديد من الجوائز والشهادات لتقديرية. انظر، نبراس احمد جاسم الربيعي : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر، مصدر سابق، ص 183.

أعماله باللون الأسود داخل جو مختزل دون تأثير واضح على الألوان الشفافة المحاذية. (1) ،
(شكل 61).



(شكل 61).
نبيل درويش ، عمل خزفي ، 1994.

في حين تميزت أعمال الخزاف المصري (جمال الدين الحنفي) بالمعالجات الفنية ، من
خلال نوع من العلاقات اللونية القائمة على التضاد بين الألوان ، (شكل 62) .

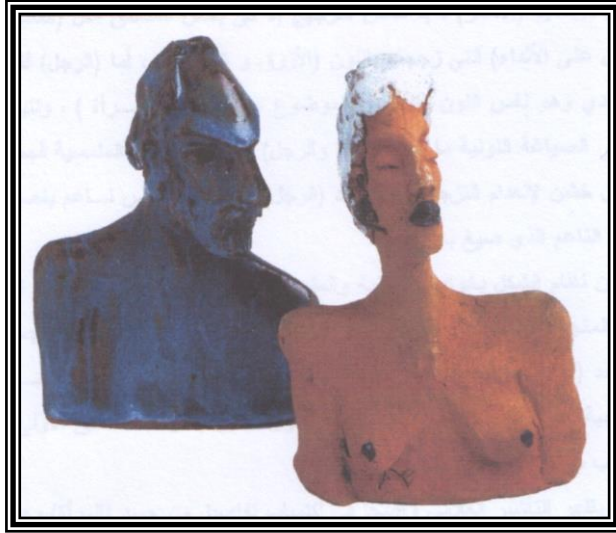


(شكل 62)
جمال الدين الحنفي ، عمل خزفي (أقداح) ، 1982.

(1) <http://www.hdrmut.net/vb/t134285.html>.

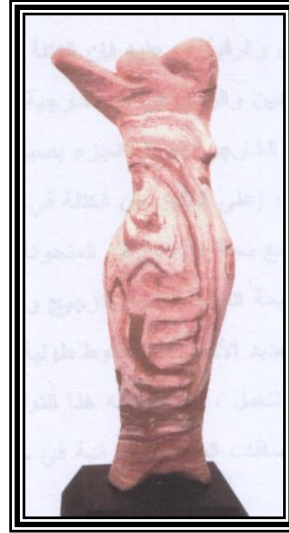
أما الخزاف (اكرم عبد الحميد) من سوريا ، فالمعالجة اللونية في أعماله جاءت معتمدة على ما حققه مزج الطينة البيضاء مع اوكسيد الحديد الأحمر من تأثيرات لونية متنوعة القيمة ، والتي تأتي متوافقة مع الشكل لتحقيق الإيحاء بملابس المرأة وزينتها ، (شكل 63) .

ونرى أن الفنانة اللبنانية (سمر مغربل) تعكس تجربتها انحيازاً تاماً إلى النحت الفخاري حيث النزعة التعبيرية محور موضوعاتها الإنسانية ، فلدراستها في لندن الأثر الكبير في تطوير مهاراتها التقنية في اللون والخامة ، كما في (الشكل 64) فجسد المرأة جاء بلون الطين المعالج باوكسيد الحديد الأحمر ، وهمش التزجيج إلا في بعض المناطق مثل (الشعر والفم وبعض المناطق من الجسد) التي زججت باللون الأزرق ، أما الرجل فقد زجج بلون أحادي وهو اللون الأزرق ، والمعالجة اللونية تمت لتأكيد الجانب الدلالي والتعبيري بما يرتبط والعلاقة الجسدية بين الذكر والأنثى .



(الشكل 64)

سمر مغربل ، رجل وامرأة ، 1995.



(شكل 63)

اكتم عبد الحميد ، امرأة ، 1995

وبضوء هذه التجارب الفنية لبعض الخزافين نلاحظ أن الخزف العربي المعاصر ارتبط بمرجعيات مشتركة الجذور ، وهذا ما شكل سمات اسلوبية ومعالجات لونية وبفعل التحولات والتغيرات ظهرت تأثيرات الحداثة في تجاوز الأشكال التقليدية ، نحو صياغات جديدة ومعالجات لونية تقنية وفنية وتعبيرية تواكب الحداثة ومتغيرات العصر.

وبشكل عام فإننا نجد أن الخزف العربي والخزف الأوروبي المعاصر، والخزف بشكل عام كان فناً تطبيقياً حرفياً في الأساس ، أوجده الإنسان لتلبية حاجة مادية استعماله بسيطة ، هي

مساعدته على متطلبات الحياة اليومية من مأكّل ومشرب , ثم تطور هذا الفن, لتتماهى فيه القيمة الاستعمالية العملية , ويصبح ذا قيمة فنية جمالية وتعبيرية , بعد أن تطور شكله , وأوت إليه الزخارف والألوان , ومن ثم أصبحت تنتج من الخزف , أعمال فنية تعبيرية خالصة , بفضل التجارب والابتكارات والمعالجات اللونية الجمالية والتعبيرية , والتي تحمل بين طياتها ثقافة العصر الحديث وأصالة التراث الحضاري المتوارث عبر الأجيال.

الدراسات السابقة :

بعد الجهد الذي بذله الباحث والإطلاع على مجموعة الرسائل والاطاريح المنشورة وغير المنشورة ، ومتابعة صفحات شبكة الانترنت ، لم يجد الباحث دراسة سابقة تقترب من البحث الحالي في حدود مشكلته وهدفه ونتائجه .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- 1- إن فاعلية إدراك اللون تحدث عندما يعكس جسماً ما أشعة الضوء الساقط عليه بطول موجي وتدخل العين مؤثرة على العصب البصري محدثة إحساساً بالضوء واللون في الدماغ .
- 2- إن البعد الجمالي في الخزف حالة من التوالد في معاينة الشكل الخزفي وكيفية معالجته وإنشائه والتعامل مع الأسس البنائية والمفاهيمية ، والتي تسعى إلى كشف البنى العلائقية المترابكة للعناصر والأسس .
- 3- من أجل خلق نوع من الإحساس في وجدان المتلقي يلجأ الخزاف إلى التباين في المعالجات اللونية .
- 4- إن اللون هو احد خصائص الأشياء الأساسية ، وكلما زاد تعقيد العلاقة بين اللون والأشياء ، اكتسب اللون أبعاداً رمزية ودلالات فنية أكثر .
- 5- إن ما يدرك بواسطة الإحساس المباشر يمكن أن يولد الشعور بالجمال ، فالألوان والعلاقات الفنية هي البنى الظاهرية التي يمكن من خلالها إدراك الجمال على مختلف درجاته .
- 6- اللون يعمل على أظهار الأفكار في العمل الخزفي . وهو بنية تحمل معنى يختلف وفقاً لموضوعها وموضعها ضمن سياق العمل الفني .
- 7- إقامة المعالجات الفنية على أساس تداخل أو اشتراك اللون مع الشكل والمادة وباقي العناصر الأخرى في العمل الفني .
- 8- هناك اتجاهان يظهر من خلالهما التكوين الخزفي :
الأول : ذو علاقة واضحة مكشوفة من العناصر.
الثاني : ما يمثل العلاقات البعيدة عن ملامسة الوعي المباشر ، التعبير أو ما يسمى بالمضمون .
- 9- لكل لون في الجو المؤكسد والاختزالي بُعد جمالي خاص.
- 10- يتخذ اللون نظاماً دلاليّاً من خلال ارتباطه بنظام الشكل الذي أنجز لأجله، أو يتخذ ضمن بنية التكوين نظاماً جمالياً يعمل على مستوى التعبير .
- 11- يمكن معالجة سطح التكوين الخزفي والحصول على بنية جمالية بالاستفادة من التجارب الحضارية الجمالية المتمثلة بالموروث الحضاري الرافديني والإسلامي .
- 12- اللون في بنية التكوين الخزفي له دلالة إيحائية أكثر منها مشابهاً للتجربة الخارجية ، مفعلاً فكرة قلب العالم الخارجي باتجاه العوالم الداخلية من خلال بناءات لونية منفصلة عن أي تمثيل صوري .

- 13-** الطريقة التي ينظم بها اللون مع عناصر التكوين هي التي تميز المعالجة اللونية الفنية والعمل الفني الواحد من الآخر .
- 14-** للكتلة علاقة ترابطية وثيقة مع الفضاء والفراغ ومن خلال اللون تكتسب خطوطها الخارجية وامتداداتها النسبية التي تحقق الإحساس بالتجسم ، والإيقاع نتيجة الفواصل بين الخطوط اللونية .
- 15-** لعلاقة اللون مع الخط سواء كان سميكاً أم دقيقاً ، مستقيماً أم منكسراً ، مجعداً أم صلباً ، في كل الكيفيات يكون سبباً عملياً في تصعيد الجمالية التي يراد للشكل أن يتمتع بها .
- 16-** تكتسب المادة عند معالجتها لونياً حالة من التفاعل المتبادل في أبراز جمالياتها ، وبالتالي أبراز القيمة الفنية الجمالية والدلالات التعبيرية الروحية للتكوين الخزفي .
- 17-** الألوان لها أهمية كبيرة في التعبير عن المضمون ، فهي لدى الإنسان تحليل معين ومعنى خاص لوجودها .
- 18-** إن الألوان كوسيلة تعبيرية في العمل الفني مرتبط بمزيج من المؤثرات التاريخية والثقافية والبيئية فضلاً عن بنيته وما تحمله من معان ومدلولات رمزية يعبر من خلالها عن الأفكار والمضامين .
- 19-** المعالجات اللونية في العصور القديمة تعتمد على اللغة الفنية ذات الاتجاهات والأساليب البارزة والوثيقة الصلة بالمعتقدات الدينية .
- 20-** الألوان في الفن الرافديني لا تقل أهمية عن الأشكال والخطوط في العمل الفني ، فالمعالجة اللونية كانت بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل .
- 21-** إن التراكم المعرفي لعصر ما قبل الحداثة وكحصيلة علوم متجاوزة ومختلفة ، أدى إلى البحث في علاقة الدال بالمدلول ، والكشف عن بنية جدلية وتوليدية لعلاقة اللون بالشكل . مما حدا بالخزاف إلى استخدام معالجات لونية تقنية وفنية وتعبيرية تتناسب وهذه التكوينات والموضوعات ذات الصلة بقلق العصر ومتغيراته.
- 22-** لقد تميز الخزاف الأوروبي الحديث بالمعالجات اللونية ، التقنية والتعبيرية والفنية . والقدرة على استخدام اللون في المعالجة اللونية لهدف التوجه نحو العالمية.
- 23-** امتاز الخزف الياباني بمعالجاته اللونية التقنية كالمعالجة بالطلاءات الطينية والحرق في درجات الحرارة العالية والجو المختزل ، وتقنية الراكو وزجاج الملح .
- 24-** لقد أفاد الخزاف من التطور الذي شهده العصر من خلال استخدامه للمعالجات اللونية وبما يتفق والتغيرات الحداثية التي شهدتها العصر سعياً منه لابتكار مفهوم جديد للخزف يختلف في مضمونه وثقافته عن الخزف التقليدي .

25- عمل الخزاف العراقي على إخضاع مفردات الحضارة لحتمية الخيال ، وهو يحاكي تلك المفردات من خلال اللون أحياناً .

26- تتضح أبعاد العلاقة بين الخزف العراقي المعاصر والعمق التراثي الرافديني والإسلامي من خلال عوامل عدة شكلية وجمالية يمكن قراءتها من أبعاد مختلفة ومن ضمنها المعالجات اللونية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

الفصل الثالث

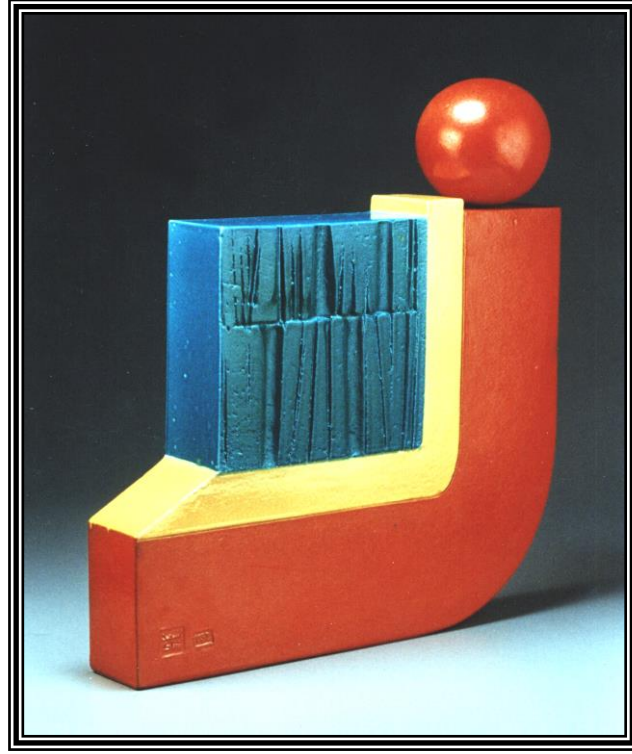
إجراءات البحث

- مجتمع البحث .
- عينة البحث .
- أداة البحث .
- منهج البحث .
- تحليل عينة البحث

تَحْلِيل

فِي الْبَحْثِ

النموذج (1)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
سعد شاكر	تجريد هندسي	1994م	15×54×55 سم

تكوين خزفي تهيمن الصياغة الهندسية في بنيته التكوينية يرتكز هذا العمل على أشكال هندسية عدة (المربع - الدائرة - المستطيل) يحاول الفنان الوصول عبر دواله الهندسية نحو التجريد متقصياً صياغة جمالية تتمحور حول الجوهر الجمالي المتمثل بالخطوط والأشكال الهندسية ، وهنا نلمح الجمالية التي نادى بها المثاليون مثل أفلاطون (الجمال الخالص في الشكل الخالص) . حيث يهيمن وسط العمل شكل مربع يحتل مركز السيادة في العمل من خلال التباينات الملمسية في سطحه وزواياه القائمة وحجمه . يحيط بالشكل المربع ، تكوين هندسي من ضلعين ومحاط بسطح هندسي آخر احمر هو الآخر يمنح العمل فضائية تعبيرية محيطة بالمربع الوسطي الأزرق ، كي لا ينغلق فضاءه المطلق و يحقق في الوقت نفسه منطقة جذب بصري .

فالعمل بهندسيته يمثل قيمة جمالية متأتية عن طريق تقنية المعالجة التكوينية المميزة للسطوح الهندسية التي اتسمت بمرونة وليونة مكنت الفنان من كسر أفق التوقع والذي يقر بصلاية الأشكال الهندسية وثباتها فذاك الثبات نجده قد تحول إلى حالة من الحراك والتناغم سيما

من خلال المعالجة اللونية المتقنة والمؤدية إلى إحداث تفاعل بصري موزن لفكرة الاختلاف التي بثتها دلالة العمل الرئيسية ، وبذا تمكن الفنان من تصعيد قيمة الاستجابة الجمالية التي يمكن للعمل إحداثها من خلال المزوجة مابين تحريف وإزاحة القاعدة النظرية الهندسية للكتل وكذا إزاحة طبيعة الرؤية الجمالية المعتادة من قبل المتلقي الذي ألف نوعاً من الانسجام والتناغم في ذائقة التشاركية حين مواجهة الخطابات الفنية البصرية القائمة على تلك العلاقة التقليدية بين الشكل والمضمون أو المادة والفكرة ذلك الجدل الذي قام عليه البناء الجمالي والفكري المنتج للعمل الفني المعاصر ، وتظهر قدرة الفنان في عمله موضوع التحليل ، إذ نجده قد أمسك بالعصا من الوسط حين وفق بين المرجعيات الجمالية والفكرية وأخرجها بقالب حدائي معاصر ، وذلك يتجلى من خلال طبيعة الألوان التي لم تكن إلى حد كبير مرتبطة بفكرة الضرورات التي تمنحها طبيعة المادة أو الولاء إلى إحدى تيارات الفكر والفن الدافعة باتجاه نمطية معينة في آليات إنتاج وبناء الشكل بعناصره المختلفة . بل نجد أن الفنان قد تمتع برؤية جمالية ذاتية محضة في التلاعب بالكتل والسطوح وكيفية معالجتها بشكل حر يترك له خيارات واسعة في استخدام الشفافية والدرجة والقيمة اللونية التي تقررها رؤيته الجمالية والصورة الفنية الناجمة عن تجربته الذاتية .

وهنا نجد أن الفنان اعتمد في معالجته اللونية على آلية التضاد اللوني الذي يمكن أن تحدثه الألوان المتنافرة أو البعيدة كل البعد عن فكرة التقارب والانسجام كونها ألواناً أساسية محضة (احمر ، أزرق ، اصفر) ، ويظهر بالتحديد في لون الجزء الأصفر ، والمكعب الأزرق من جهة والشريط الأصفر ، والشريط الأحمر من جهة أخرى . وهذه الألوان المتضادة خلقت خطوطاً تفصل وتحدد المساحة الرؤيوية لهذه الأشكال الهندسية ، فتلك الخطوط كانت بمثابة الاختراقات الفضائية المسيطرة على الجهة اليسرى من التكوين ، والتي تخف من حدتها وزواياها بتلك الانحناءات الواضحة بالوقت نفسه أسفل الجزء الأيمن من العمل لكي تكون هناك علاقة ديناميكية مع حركة الكرة التي تعطي قمت العمل ، والتي تعد وسيلة وظفها الفنان لكسر حدية التكوين والخطوط الهندسية المستقيمة والحادة والتي عالجهما الفنان بلون احمر وهو نفس لون العمود المستقرة فوقه ليمنحها هذا اللون ثقلًا واستقراراً .

وهناك إيقاع تكراري في أجزاء من الإشكال الهندسية ، فالكرة الحمراء التي تستقر أعلى العمل محيطها يتناوب في علاقة مع الخط المنحني الأحمر للشكل المقوس الرئيس الذي يمثل قاعدة العمل وهذا الخط الأحمر المنحني يتعالق مع الشكل الداخلي بهذه السمة ، أي أن الانحناء والخط المستقيم الذي يشكل خطأً للسطح الذي تتماس الكرة معه ويتعالق مع كل الخطوط المستقيمة الموجودة في العمل الأفقية والعمودية .

وكان لعلاقة اللون باللمس الأثر البالغ في أغناء العمل الفني جمالياً ، إذ كان للتكنيك الملمسي على المربع الأوسط والذي امتاز بخصوصيته من خلال امتلاكه لتلك الخطوط النسقية حيث الارتفاعات والانخفاضات المتناغمة ليتولد من جراء ذلك إيقاعات متضادة في قيمة اللون الأزرق بين الفاتح والغامق من جراء اختلاف القيمة الضوئية للون الأزرق في حين كانت باقي أجزاء التكوين ذات ملمس ناعم مما زاد من لمعان اللون وإشراقه وبالتالي زيادة البعد الجمالي للعمل ككل. وقد اعتمد الخزاف على تقنية الرش في تطبيق الزجاج على سطح التكوين مانحة إياه سطحاً صقيلاً ناعماً يتناسب وطبيعة الزجاج الشفاف اللامع ، والذي جعل الألوان المستخدمة براقة صريحة منحت التكوين الخزفي جمالاً خلاباً.

ومن خلال نظرة متعمق في بنية التكوين نرى أن الخزاف اعتمد في معالجته اللونية على الألوان الأساسية الثلاث (الأحمر ، والأزرق ، والأصفر) ، لما تثيره تلك الألوان من أحساس بالانشداد نحو مبادئ فكرية راجت في مرحلة التأسيس للفن العراقي المعاصر ، على أسس نظرية كفكرة (البعد الواحد) للفنان (شاكر حسن آل سعيّد) أو (واقعية الكم) للفنان (محمود صبري) ، أو التأسيسات النظرية والجمالية لجماعة بغداد للفن الحديث والرائد (جواد سليم) ولعل هذه الأعمال ذات الأصالة الجمالية هي نتاج لذلك المخاض الذي أوصل تجارب بعض الفنانين إلى مرحلة النضج الجمالي .

إن أسلوب اختيار اللون في العمل الحالي ذو الطابع التصميمي رغم كونه قد تم بحرية في استثمار اللون وذكاء واضح في كيفية استثمار السطوح واللمس إلا أنه كان قد خضع إلى جانب الخبرة الفنية على المستويات كافة ابتداءً بالصورة الفنية والجمالية وانتهاءً بالمراحل الختامية للعمل الفني دون إغفال التقنية التي سخرت بالكامل مع العوامل الأخرى الجمالية لخدمة الصورة الفنية التي جاءت محكمة دون ترك المجال أمام عامل المصادفة أو المؤثرات الطارئة والارتجالية في العمل ، وهذا ما يؤكد فكرة الكيفية التي يمكن أن تتحول بها الأشكال المسطحة الهندسية الجامدة إلى حالة الحركة وإحداث إيقاع بصري حر يضيف بعداً آخر لعملية تلقي العمل الفني ، عند المتلقي دون تسيد لون على آخر وبذا كان العمل نموذجاً في كيفية استثمار القيمة اللونية الأساسية في التعامل مع السطوح التي بانّت متباينة وبصورة ذكية أيضاً حيث تحول المربع المحمل على الأشرطة الملثوية إلى سطح يتسم بالاختلاف في درجة النعومة والخشونة وبما يخدم فكرة الحراك للثوابت الهندسية.

النموذج (2)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
سعد شاكر	امراة	1995م	55 × 40 × 15سم

إن التكوين الخزفي في هذا النموذج من العينة يتمظهر لنا على هيئة مربعة الشكل ، في حين استحاتت زواياه إلى منحنيات مرنة أكسبت العمل مرونة وليونة خطية ، ليستقر المنجز على قاعدة صغيرة ذات شكل متوازي مستطيلات وبزوايا حادة وهندسية لتشتغل بعلاقة متضادة مع كتلة العمل اللينة الزوايا.

والتكوين في عمومه عبارة عن تلاقي خطين عند منتصف العمل من الأعلى بشكل عمودي وبمظهرية لا هندسية من مجموعة خطوط غير متساوية تخترق العمل لتحرك الفضاء الخارجي وتخلق حركة داخل الفضاء الداخلي ، وقد يحيلنا التلاقي في الخط إلى ما اتسمت به المنحوتات السومرية حيث أشكالها القريبة إلى الهندسية ، وقد التقت اليدان إلى وسط الجسم بحركة رتيبة وساكنه ، وهذا هو التناسب الجسدي الذي اشتغلت بموجبه معظم المنحوتات السومرية.

وتشير تلك الكتلة في أعلى العمل إلى الرأس ، وقد عمد الخزاف إلى معالجتها باللون الأخضر والذهبي ، ليحقق تأثيراً ذا إيقاعات متباينة من جراء الاختلاف في الظل والضوء ، محققاً بذلك اختلافاً ملمسياً ولونياً بين هذه الكتلة وعموم التكوين الذي امتاز بنعومة واضحة في ملمسيته وسيادة في لونه. وهذا النوع من المعالجة الفنية أكسبت بنية التكوين بعداً جمالياً .

كما نلاحظ وجود نصفي الكرة المستقرين على خط أفقي واحد ، لتحقيق فعلها في اضطراب حركة الخطوط الشكلية المتمركزة في بؤرة العمل مع ما يعكسه من هدوء نسبي يكاد يكون إيقاعاً متناظراً في شكل الخطوط الخارجية المؤسسة للتكوين ، وهنا حققت تلك الأنصاف الكروية منطقته شد بصري ليعادل ويوازن شكل العمود المخترق للعمل ، لتنظيم الرؤية داخل الفضاء الداخلي للتكوين.

لقد اعتمد الخزاف في معالجته اللونية على أهمية اللون كدلالة رمزية وقيمة تعبيرية والتي تبرز من خلال توظيفه بطريقة أحادية ، كلون أساسي متسيد في عموم التكوين ليعمل كنظام دال لمدلول العمل الفني .

ويرى الباحث أن المعالجة اللونية هنا جاءت لتعبر عن رؤية ذاتية محضة أراد من خلالها الخزاف أن يعبر عن المادة التي صنعت منها اغلب المنحوتات السومرية . وهي حجر الديورايت الأسود ، فالخزاف عمد إلى معالجة التكوين باللون الأحادي الأسود. وقد استخدم الخزاف في معالجته اللونية تقنية الرش في تطبيق الزجاج على سطح التكوين الخزفي ، وهو زجاج معتم غير شفاف يتناسب وطبيعة المعالجة التعبيرية للعمل.

وعليه نجد أن النموذج يشير إلى القدرة التعبيرية العالية المتحققة من خلال التأثير اللوني المتحقق ، والرؤية الذاتية المبدعة للفنان في التعبير عن مضمون العمل الفني .

النموذج (3)



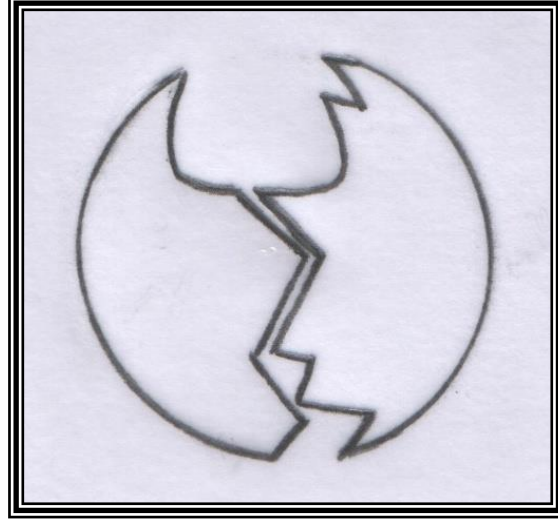
اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
سعد شاكر	صحن	2001م	القطر 50 سم

يمثل هذا النموذج صحناً خزفياً مكوناً من تصميم لوني مؤلف من لونين هما (الأسود والأبيض) وهو خالٍ تماماً من التعقيدات الشكلية والزخرفية والملمسية .

يتضح من خلال المشهد العام لتصميم هذا الصحن الخزفي انه يقوم على أساس التوافق ما بين الفكرة وآلية الشكل المنفذ بها ، فمن الواضح بأن الخزاف أراد من خلال التأثير البصري للتضاد اللوني المستخدم في هذا الصحن أن يشير إلى فكرة انشطار تلك الدائرة المتمثلة بالصحن إلى نصفين غير متساويين وهذا ما خلق نوعاً من التوازن . (مخطط 1)

إن الخزاف لجأ في النموذج الخزفي إلى استخدام هذا اللون المعتم من أجل أن يدعم فكرة الانشطار ، فعلاقة اللون الأسود مع اللون الأبيض أسهمت في صياغة الشكل الخزفي ليحيل هذا التكوين دلاليًا نحو فكرة انشطار أو انكسار . إضافة إلى أن اللون الأبيض الذي تسيد التكوين الخزفي حقق تضاداً لونياً مع لون الفضاء الداخلي الأسود مما منح التكوين نوعاً من التجلي والوضوح . أما الخطوط الخارجية للمساحات اللونية الحادة والمنكسرة والتي تمثل نهايات المساحة البيضاء فجاءت لتعزز فكرة انشطار الصحن إضافة إلى أن هذه الخطوط الخارجية لهذه

المساحات اللونية البيضاء تشكل هي الأخرى حالة من التضاد مع الحافة الخارجية المنحنية للصحن لتكسر وتوقف استمرارية الحركة الدائرية للصحن ولتعطي التكوين إحياءاً بالحركة والانكسار لتؤسس منطقة شد بصري تجذب نظر المتلقي.



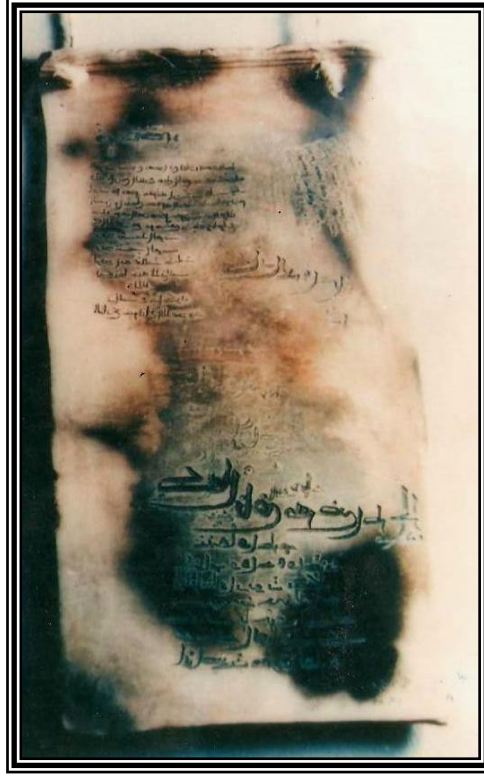
(مخطط 1)

فتلك المعالجة الفنية في تنفيذ ذلك الصحن الخزفي بالتصميم المنفذ بها منحت التكوين إحساساً بصرياً وهمياً بانشطار الصحن الخزفي وهو ما أعطى هذه القطعة الفنية بعدها الجمالي والدلالي للتأثير اللوني المستخدم .

إن نقاوة اللونين الأبيض والأسود من حيث استخدامهما التقني هنا ينم عن دراية وقدرة تنفيذية وتقنية عالية من قبل الخزاف بمواده ، إضافة إلى تلك الدقة المتناهية في الخط المنكسر الفاصل لنصفي الصحن والمتأتي من نهاية اللون الأبيض ينم عن مقدرة ودراية في تنفيذ هذا الصحن ومعالجته فنياً . فقد استخدم الخزاف تقنية الفرشاة في تطبيق الزجاج على سطح التكوين ليتناسب . وقد استخدم الخزاف الزجاج المعتم لتناسب عتمة اللون الأبيض مع عتمة اللون الأسود ، محققاً حالة من التوافق مع فكر التضاد بين اللونين.

وعليه فإن هذا النموذج يشير إلى القدرة التعبيرية الجمالية العالية المتحققة من خلال التأثيرات اللونية بفكرة التضاد (اسود × ابيض) . ومنه نستنتج رؤية الذات الإبداعية للخزاف في تحقيق رؤية بصرية فنية ذي بعد جمالي من خلال المعالجة اللونية وتأثيراتها الجمالية . فالفكرة الأساسية في هذا العمل تستند إلى مقولة أن الفن (وهم) والفنان هنا يمنحنا فكرة الوهم بالانكسار أو التهشيم للصحن . يحاول أن يقول لنا أن الصحن مكسور وهو حقاً ليس كذلك . فالعمل الفني يناقش هذه الفكرة معتمداً على معالجه لونية تعتمد التضاد اللوني محركاً جمالياً وتكوينياً .

النموذج (4)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
ماهر السامرائي	معلقة	1984م	60 × 30سم

النص الفني يمثل جداريه خزفية على شكل مقارب للمستطيل وإضلاعه غير منتظمة، نفذت على سطحها كتابات وحروف باللغة العربية لونت بأسلوب الدلك بالاكسيد محققاً تأثيرات لونية تراوحت ما بين الترابي ، الاوكر ، الأصفر ، والأسود .

ففي بنائية النص نتلمس بجلاء ذلك الصدى الذي يركز بكثافة على الحرف ، والكلمات الغير مقروءة إذ تعيد المتلقي إلى سنوات موعلة في القدم ليعطي طبيعة محاكية للمخطوطة أو الرقيم وأوراق قصب البردي في الكتابة لتؤرخ لنا ذلك التاريخ وليعيد توثيق ديمومته واستمراريته . فالتكوين يؤشر محاولة لتطويع الوحدات الكتابية العربية الإسلامية ومنحها القدرة على التعبير عن الروح المعاصرة ضمن وجود فني يحيلنا إلى مناخات روحية صوفية تلج إلى عالم إبداعي جمالي يتحرك من الزمن الحاضر نحو الماضي . وكل ذلك كان من خلال استخدام الخزاف للمعالجة التقنية في تلوين هذا النص الخزفي من خلال ذلك سطح الشكل الخزفي

بالاوكسيد المحلول بالماء والحرق في جو اختزالي باستخدام نشارة الخشب مما أدى إلى التصاق الكربون بسطح التكوين في مناطق معينة ومتفرقة ليساهم مع الاوكسيد المستخدم في خلق تأثيرات لونية أعطت الإيحاء بالقدم .

فضلاً عن ذلك تتحدد موضوعة النص الخزفي من خلال التلاعب والتداخل اللوني في الكتابات والحروف كونها عناصر تشكيلية رئيسية في بنائية المنجز ، فالكتابات والأحرف شكلت مركز الجذب الرئيسي لاستقطاب المتلقي إلى التكوين، بمعالجاته اللونية والتقنية معطياً إيحاءً بوجود نتوءات وتشققات وحزوز على سطح العمل ، مولدةً إيقاعاً لونياً فالألوان الفاتحة والمتدرجة عملت كخلفية لإبراز تلك الكتابات الغامقة فضلاً عن إبراز بعض المناطق الداكنة بوصفها إشارة دلالية على عبق الماضي السحيق الممتد نحو الحضارة العربية الإسلامية، ضمن صياغة أسلوبية تقنية فنية ارتبطت والرؤية التأملية التجريدية للخزاف العراقي المعاصر معبراً عن عمق روحي يتداخل فيه بين مرجعياته التاريخية التراثية وبين نزعه الذاتية . ومخيلة الخزاف المعاصر لم تبتعد أو تنزاح عن الصورة المألوفة الحروف والكتابات العربية إلا في الحدود المرتبطة وطبيعة التجربة والأسلوب التقني الفني والتوصل إلى تجسيد أبعاد المخيلة الفنية وأبعاد الصورة الايقونية من خلال المعادلة التي تربط الذاتي بالموضوعي ، بالاستعانة بالأسلوب التجريدي لخلق مناخاً مزيداً له دلالاته الجمالية والتأملية ، فالخزاف أحال النص الخزفي من عمل ذي ثلاثة أبعاد إلى عمل ذو بعد واحد ، أي سطح تصويري شأنه شأن اللوحة ، إذ إن الاستعمال الخاص للحرف العربي ارتبط والمناخ الذاتي للخزاف والقابلة للتطور والارتقاء بالموashجة بين عالم الحرف (اللغوي) وعالم الحرف (التشكيلي) كاشفاً عن ارتباطه والموروث العربي وسعيه نحو خلق نص إبداعي حداثوي بتجذير تلك العبارات والحروف إلى علامات ورموز وانساق زخرفية فنية . ليحقق النص الخزفي جدلاً جمالياً يتمظهر من خلال العلاقة المدروسة فكرياً وتقنياً والذي حقق بدوره توازناً بين الشكل واللون فالخزاف جرد الحرف من دلالاته القرآنية لصالح رؤية شكلية جديدة .

النموذج (5)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
ماهر السامرائي	تكوين فني	1991م	45 سم (القطر)

النص يمثل صحناً خزفياً ذا بنية واقعية تعبيرية ، يتكون من شكل حيواني متمثل بالسמكة التي توسطت الصحن ، جُسدت عليها آيات قرآنية بصورة بارزة ، عولجت بقيمة لونية ذات لون ذهبي متميز ، ويحيطها من الأعلى ثلاثة أسماك صغيرة الحجم ومن تحتها ثمانية أسماك متضافرة مع شكل هندسي (مستطيل) ذي لون ذهبي أيضاً وجاءت حركة الأسماك باتجاه واحد وبوضع أفقي وهي متجاورة ومتوازية مع بعضها البعض ، فضلاً عن تسيد اللون الأزرق الغامق كأرضية للشكل الذي لم يتعدّ تلوينه سوى اللون الذهبي في معالجة الأسماك والمستطيل وكتابة النص القرآني . وهي من الألوان الشائع استخدامها في الفن الإسلامي لما تحمله من دلالات ومضامين فكرية .

من هنا جاءت الرؤية الإبداعية لتركز في توضيح كيفية تكرار أشكال الأسماك وطريقة ترتيبها وتجاورها مع بعضها البعض في منتصف الصحن وبشكل مكثف ، فأوجد الفنان في نظم علاقتها الشكلية التماثل في الشكل والاختلاف في الحجم بنية منسجمة مع التكوين العام .

فالسمة كمفردة بيئية تنتقل كآثر سابق متخذة عبر قدمها مضامين رمزية ترتبط بالخصب والقدسية ، كما إن تكرارها يؤكد بنيتها كشفرة أو علامة رمزية ، وهذه الأسماك تسير باتجاه واحد وقد عولجت بتقنية اللون الذهبي اللامع المتميز ، وهو لون خاص ذو قيمة تجريدية خالصة استعمله المسلمون لأنه ليس من ألوان الطبيعة ، لذلك يوحي بقيمة سامية متعالية خيالية وليست مادية ، والذي جاء لتأكيد القيمة السامية للآية القرآنية الموجودة على سطح السمكة ، وقد دأب الفنان لتطويعها واستعارتها كقيمة شكلية ودلالية للخصب . وأن ظاهرة توظيف نسق الكتابة في بنائية الأعمال التشكيلية بغية تكثيف الأفكار ترجع إلى العصور التاريخية من حضارة وادي الرافدين وكذلك استخدام المعالجة بتقنية اللون الذهبي في الفن الإسلامي ، هو مؤشر لاستلهم وانتقال التقاليد الفنية والمعالجات اللونية ، ليقدم دليلاً على التواصل الحضاري .

ولإخراج العمل الفني من الواقعية نحو الرمزية عالج الفنان الشكل باقتصاره على القيم اللونية لكل من اللون الأزرق والأزرق الغامق الذي غطى أرضية الصحن مع اللون الذهبي الذي عولجت به الأسماك . فجاءت هذه الألوان بدلالاتها التاريخية كتقنية أو كمعالجة لونية تعتمد على التراكمات الحضارية القديمة اللون الذهبي بما يحمله من دلالات واللون الأزرق وهو لون السماء والماء فضلاً عن ارتباط هذه الألوان بمضامين دينية إذ ارتبط وجودها بالأماكن المقدسة.

أما بصدد تقنيات ومعالجات الخامة وأساليب التشكيل فقد استطاع الفنان أن يبلور علاقة جدلية بين الخامة وافتراضاتها المنطقية وتركيبها في الشكل الخزفي وإن يحقق ولو على صعيد حركة الخزف المحلية في تطويع المادة لإظهار قيمة ملمسية تعبيرية متباينة بين الخشن والناعم أنها تركيبة مزجت بين معطيات الخامة الشكلية وبين رؤية الفنان الإبداعية المتمثلة بالنتاج الكلي . فاخذ الملمس الخشن الذي شغل نصف مساحة السطح الداخلي للصحن ، فاعلية تعبيرية من خلال معالجته باللون الأزرق وبتقنية الرش للإشارة إلى حركة المياه وتحقيق استقطاب وجذب رؤيوي. مما نتج من خلال هذه المعالجة علاقات لونية وملمسية متباينة ومتضادة . أما تكرار المفردات البيئية (الأسماك) فكان غير رتيب ومتبايناً. وقد جاءت السيادة متحققة في اللون الأزرق إلى جانب شكل السمكة التي شغلت سطح العمل باستقطابها نقطة التركيز البصري والتي عولجت باللون الذهبي وبتقنية الفرشاة ، وبذا تمكن الفنان من تصعيد قيمة الاستجابة الجمالية التي يمكن للعمل إحداثها من خلال المزوجة مابين التأثيرات اللونية والملمس وباقي العناصر الفنية الأخرى . إذاً فالمعالجة اللونية في العمل الحالي جاءت مقيدة بأساس الفكرة الجمالية التعبيرية وضرورتها المتسيدة على الشكل ، أي أن الطابع الروحي الديني المتمثل بالآية القرآنية ذي المدلولات الثابتة في اللاشعور الجمعي لم يكن من المناسب له أن يحدث الفنان معالجات تحسب لصالح الرؤية الذاتية الجمالية .

النموذج (6)



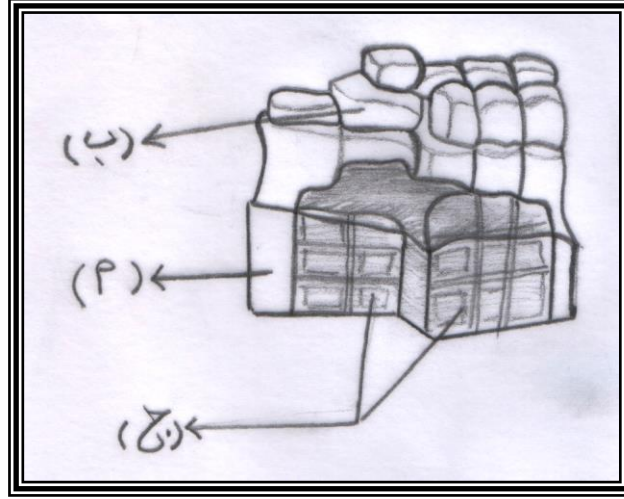
اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
ماهر السامرائي	تكوين فني	2001م	30×55 سم

ترتكز بنية هذا العمل الخزفي في نسقين ، احدهما لوني ، والآخر كتلوي ، فالمنحى اللوني يتمثل من خلال تلك التعددية اللونية بين اللون الغامق والفاتح واللون الحار والبارد ، فضلاً عن التقنية التي نفذت بها تلك الكتابات . أما النسق الكتلوي فيشير إلى أن التكوين الخزفي يضم قسمين ، (مخطط 2) ، الأسفل (أ) بناء هندسي خطوطه الخارجية مستقيمة ، إما القسم الأعلى (ب) فهو شبه هندسي يتكون من مجموعة من القطع المترابكة شبيه بقطع الطابوق عولجت كل قطعة منها بلون معين.

إن الخزاف في هذا العمل الفني يشغل بحوارية عالية مع بنية اللون ، فالمعالجة اللونية منحت تلك القطع المنتشرة أعلى التكوين حدودها وهيئتها البنائية والشكلية ، فالمعالجة ارتكزت على :

أولاً : على التضاد اللوني بين الألوان الحارة (البرتقالي ، والبني) التي عولجت بها بعض هذه القطع ، والألوان الباردة (الأزرق بتدرجاته) التي عولجت بها القطع الأخرى وباقي التكوين ،

وثانياً : التضاد بالقيمة اللونية من خلال اختلاف القيمة الضوئية للون بين الغامق والفاتح ، لتضفي هذه المعالجة الفنية على التكوين الخزفي انسجاماً وإيقاعاً متناعماً . إضافة إلى أن هذه الألوان عملت على خلق مساحة رؤيوية والإيحاء باختلاف حجوم ومساحات هذه الكتل.



(مخطط 2)

فالخزاف استطاع من خلال المعالجة اللونية أن يجعل المنجز الخزفي يتصف بصفة الكلية ، إذ لا يمكن فصل أي مفردة من مفرداته عن الأخرى من دون أن يسبب خللاً في نظام بنيائته ، فضلاً عن خاصية التجاور والتراكب والتحاور والاندماج جاعلاً من النص وحدة لا تقبل التفرقة ، محققاً رؤية حوارية وإلغاء المركزية والانتقال من وحدة بصرية إلى أخرى .

كما أن الخزاف استخدم المعالجة التقنية في تنفيذ الكتابات المتمثلة بجدار العمل من الأسفل (ج) ، والتي استطاع من خلالها أن يوحي بتقنية اللصق الجاهز لخامة زجاجية ، أو أشبه بالسكرين الطباعي ، ذات لون أزرق و أبيض ، وهذه الكتابات هي آيات قرآنية ، منحت التكوين الخزفي بعده الدلالي . ونرى أن هذا الجزء (ج) مقسم إلى مربعات ومستطيلات صغيرة تشبه تلك الكتل الموجودة في الأعلى ، مما أعطى التكوين الخزفي توازناً وهمياً ضمن المساحة الرؤيوية مانحاً إياه بعداً جمالياً على الصعيد الفكري والأدائي .

إذا فمعالجة الخزاف اللونية لهذا العمل وهي معالجة فنية ، تتأسس من خلال علاقات الانسجام والتضاد مابين اللون والكتلة ، أو بالأحرى مجموع الكتل الصغيرة ومجموع الألوان وتدرجاتها . إضافة إلى المعالجة التقنية للكتابات والتي أشار من خلالها إلى حساسية الطباعه المستخدمة في أسفل العمل الخزفي والذي تعززه إبعاد دلالية تقودنا نحو الإشارة إلى جدار الذكريات الذي يدون عليه الأشخاص تاريخهم وأحداثهم ، بل وابتعد من ذلك ، تدوين آيات من

القران الكريم لتحفظ من كتبها وهذا البعد الدلالي يتحقق بفعل تلك الحساسية اللونية لتلك الكتابات وبفعل تقنية تنفيذها الطباعي وإعطائها مسحة تعتيقه.

وتجدر الإشارة إلى أن الخزاف استخدم الزجاج اللامع والذي يتناغم مع نظافة الاشتغال التقني للكتل الطينية وتكور زواياها ولمسيتها الصقيلة والتي تتناسب بانسجام مع طبيعة الألوان المستخدمة.

النموذج (7)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
شنيار عبد الله	شظية	1985م	20 × 50 × 15 سم

يمثل التكوين الخزفي بنية واقعية مجردة ، فالشكل عبارة عن مستطيل ذي نهايات غير متساوية متموج في إحدى جوانبه . وقد قسم الشكل إلى ثلاث مناطق الأولى : كانت مجعدة ، أما الثانية : فكانت ملساء ، في حين أن المنطقة الثالثة : كانت محززة بخطوط عمودية ، فالتكوين احتوى على مساحات ملمسية مختلفة.

إن الشكل يمثل عملاً خزفياً مستوحى من أشكال شظايا القنابل عمل من خلالها الفنان على نقل الشكل مثل ما هو موجود في الواقع مع إجراء تحويلات شكلية بسيطة جداً ضمن حدود القواعد الخزفية .

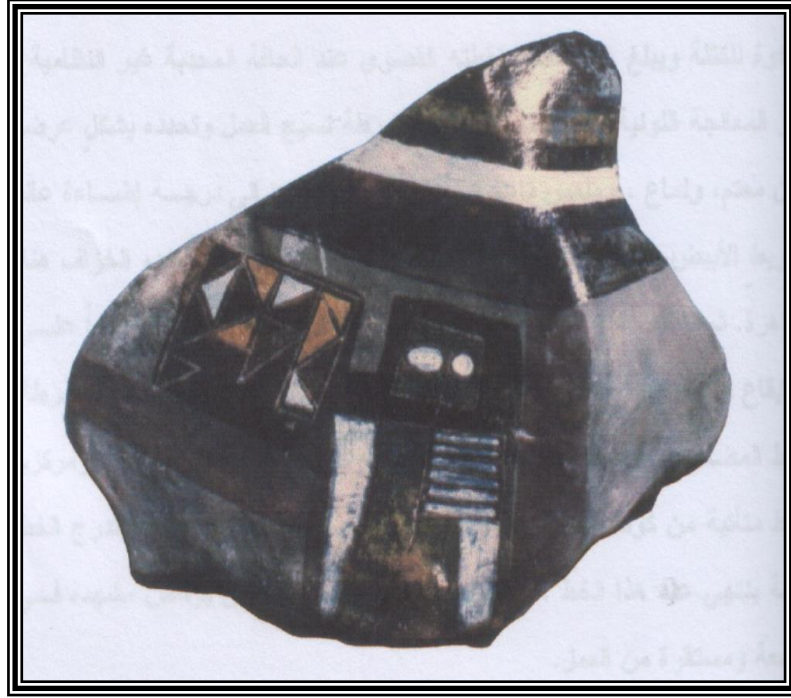
فالفنان استطاع أن يوظف رموزاً حديثة وعصرية تعطي رمزية عالية للحرب والتي كان لها تأثير كبير وواضح على رؤية الفنان الإبداعية والجمالية والتي جعلته يعمل على ترحيل مفردات الحرب إلى شكل جمالي فني تجسد في هذا العمل .

ورغم البساطة الظاهرة على الشكل وواقعيته التي تمثل الشظية إلا إن الفنان استطاع من خلال المعالجة اللونية أن يحمل الشكل بالمضامين والدلالات التي عكست الألم ، والموت والدمار ، فالفنان عالج الشكل بلون بني معتم غير شفاف وبدرجتين مختلفين أعطى الشكل مظهر الصخرة في جزء معين ولون المعدن المحروق في جزء آخر مستفيداً في ذلك من الاختلافات الملمسية للشكل ، وكأنه أراد أن يسجل ويؤرخ الحرب من خلال هذه الشظية التي كانت إحدى مخلفات هذه الحرب ، توثيقاً لهذه الحرب وكل ما حملته من الألم والحزن والدمار.

ومن خلال نظرة متمعنة للشكل نجد أن هناك سيادة في اللون فالفنان عالج التكوين بلون أحادي (بني) ، وباستخدام تقنية الدلك والرش لأجزاء أخرى والحرق في درجات الحرارة العالية ، ولكن بدرجتين مختلفتين غامق وفاتح ليحقق نوعاً من التضاد اللوني بالقيمة. كما انه أعطى إلى احد جوانب التكوين سطحاً ذا ملمس مجعد وذا نتوءات بارزة عالجها بلون بني غامق لتشير إلى الندب التي تخلفها الجروح في هذه الحرب والآثار التي تتركها على البشره ، وكان لهذا الملمس الأثر البليغ في إعطاء تأثيرات ضوئية لهذا اللون . وقد عكس الفنان هذا الجزء في الجانب الآخر من التكوين ليحقق موازنة مماثلة للشكل . وفي الجانب نفسه أعطى الفنان التكوين سطحاً محزراً بخطوط عمودية متجاورة وبتكرار غير منتظم وإيقاع رتيب وقد عكسها في الجانب الآخر من الأعلى ليحقق بذلك الفنان نوعاً من الموازنة الرائعة التي أعطت التكوين بعداً جمالياً. أما الجزء الأعلى من التكوين والذي يشبه الصخرة والمحصور بين الجانبين ، فكان سطحه ذا ملمس ناعم وقد عالجها الفنان بلون بني فاتح ولم يعالجه بلون المعدن المحروق . وكأنه أراد بذلك أن يشير إلى المكان أو الصخرة التي يوضع عليها الموتى الذين سقطوا من جراء هذه الحرب وقنابلها وشظاياها .

ومن خلال ذلك نجد أن الفنان استطاع من خلال المعالجة اللونية وهذه التقنية أن يكسب التكوين قيمته الجمالية المطلوبة ويؤكد المضامين الدلالية للشكل . من خلال تداخل اللون مع مفردات التكوين محققاً بذلك رؤية جمالية ذاتية وموضوعية تشغل كاشتغال القوة الكامنة وراء المدركات الفنية للعمل ، مما جعله يكسب تلك القيمة الجمالية المطلوبة.

النموذج (8)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
شنيار عبد الله	تكوين صخري	1995	30 × 35 سم

إن التكوين الخزفي ذو بنية تجريدية عالية ، يشبه إلى حد بعيد شكل الصخرة، فهو يتكون من كتلة واحدة صلبة ذات شكل اقرب إلى الهرم غير منتظم الخطوط. يحتوي سطحه على بعض الملامح والأشكال الهندسية (مثلثات ومستطيلات ودوائر وخطوط أفقية وعمودية). وهذا التشابه مع طبيعة الصخور تجعل التكوين الخزفي ضمن منطقة الخزف الجمالي .

وعلى صعيد المعالجة اللونية نجد أن الخزاف أثرى العمل تقنياً ، فقد هيمن اللون الأسود فيه ، وذلك من جراء استخدامه لتقنية الراكو والحرق في جو اختزالي ، إضافة إلى استخدام بعض الصبغات اللونية الجاهزة في تلوينه بعد ذلك التي ساهمت في جماليته .

جاعلة حالة من التفاعل بين ذات النص وموضوعه وذلك بلغة تجريدية فنية متحولة تحمل داخل ثناياها عمق الماضي ودلالاته بأسلوب ومعالجة لونية معاصرة .

وفي هذا العمل نجد أن المعالجة بمساحات لونية على شكل أشرطة تحدد العمل بشكل عرضي وتبدأ بلون معتم ولماع وملمس ناعم إلى أن تصل التدرجات اللونية إلى درجة إضاءة عالية في الشريط المعالج باللون الأبيض الذي يوتر العمل في الأعلى ويعزل مساحته ، والذي

حقق تأثيراً لونياً قائماً على التضاد بينه وبين اللون الأسود المهيمن على التكوين مهيئاً بذلك مساحة رؤيوية لكتلة التكوين الخزفي. ثم يأتي شريط معالج بلون معتم اسود وبمساحة اكبر، ومركزية هذا الشريط متأني من كونه يمهد للمشهد الأساس المرسوم في العمل ، لقد استطاع الخزاف ومن خلال التدرج في الخطوط اللونية من القمة وأنتهاءً عند هذا الخط أن يحقق معالجة لونية قائمة على التنعيم والإيقاع اللوني نتيجة لتراتب الخطوط اللونية التي تقسم العمل الفني بصورة أشرطة.

أما المشهد الهندسي المرسوم والمنفذ بتقنية التحزيز والمعالج بالصبغات اللونية الجاهزة فقد اعتمد فيه الخزاف على حركة الأشكال الهندسية التي تمثل وحدات بصرية لا تعتمد على معطيات الواقع الحسي ، وإنما على الصورة الذهنية الذاتية للمتلقّي فالمشهد هنا يمثل أكثر من قراءة ، كتعبير دلالي ينم عن تجريدية خالصة ورؤية ذاتية للفنان محاولاً إبراز التعبير الجمالي . فالمثلثات تشكل نسقا هندسيا تجريديا مبني على تناسبات شكلية وعلاقات لونية جمالية . فالمساحات اللونية لهذه الأشكال تشكل نظاماً قائماً على التضاد اللوني بين هذه الأشكال وعموم التكوين الخزفي ، فضلاً عن أن الخطوط الخارجية لهذه المساحات اللونية تشكل هي الأخرى حالة من التضاد مع الحافة الخارجية المنحنية لكتلة التكوين . ونجد أيضاً أن هذه الأشكال المرسومة وحركتها وتناغماتها وارتباطها الحر (إذ لا ترتبط بالرأس أو القاعدة) أعطت نوعاً من الحركة لصلابة الكتلة بالعموم مخففة بذلك من الصرامة الهندسية المتأنيبة من ثقل التكوين الخزفي والأشرطة الهندسية المستقيمة المسيجة له.

أما الجزء الثاني من المشهد الهندسي المرسوم فقد تضمن دائرتين صغيرتين داخل مربع صغير اسود اللون واللّتين تبدوان كعينين وقد عولجتا باللون الأبيض لإبرازهما ، والى الأسفل منهما مجموعة من الخطوط الأفقية البيضاء وبتكرار منتظم وخطين عمودين معالجين بلون ابيض يشبهان الشريط الموجود في أعلى التكوين خلق من خلالهما الخزاف نوعاً من التوازن المتماثل ، كما إن هذه الخطوط العمودية كسرت رتابة الخطوط الأفقية . ونجد أن الخزاف استطاع من خلال المعالجة اللونية والتوزيع اللوني أن يحقق تأثيرات لونية ساهمت في تحقيق وحدة في عموم التكوين الخزفي من خلال علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل . وعموما فالمشهد المرسوم يمثل رأس وجسد رجل ، وقد نفذ الخزاف بتجريدية عالية إلى حد تفقده المشابهة مع ما هو موجود في الواقع ، ولكن هذا التجريد أعطى إمكانية استخدامه بوصفه شكلاً واقعياً يتعالق داخل إنشاء شكلي واحد ، والذي يكتسب قيمته المركزية بكل المساحات اللونية .

وعليه فإن هذا النموذج يشير إلى قدرة الفنان في الجمع بين المعالجة التقنية والجمالية من خلال التأثير اللوني واختياره وتوزيعه للألوان . وهذا ينم عن دراية ورؤية إبداعية للخزاف.

النموذج (9)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
شنيار عبد الله	تكوين فني	2000م	45 × 30 سم

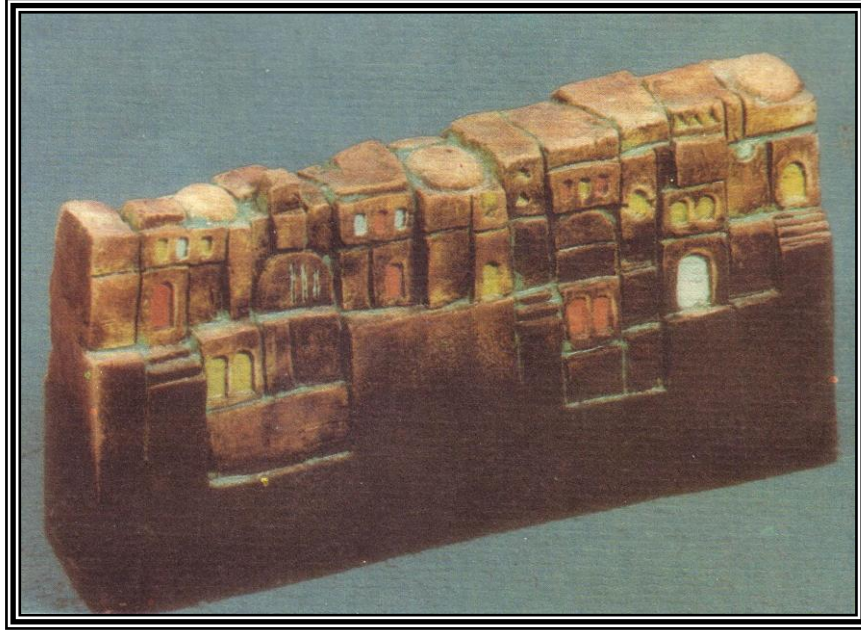
يتمظهر العمل الخزفي لنا على شكل كتلة صلدة ذات بعدين فمن جانب تشير الكتلة إلى البعد الهندسي وفي جانب آخر تشير إلى البعد العضوي إضافة إلى ذلك فقد تضمن الشكل كتابات على الوجه الأمامي وبالخط الكوفي وكانت الكتابات عبارة عن اسم الجلالة بالخط الكوفي القديم وكلمة الأرض بالخط الكوفي القيرواني.

لقد حاول الفنان الاشتغال على عناصر الشكل البسيطة دونما زج لقيمة اللون والعناصر التزيينية ذات التأثير السطحي الحسي على المتلقي ، فالمقصود من استعمال لونيين متباينين في حالة تضاد تام أنما كان فعلها أكثر دلالة على حالة الجدل الدائم بين متصارات المحيط الموضوعي ولعل ذلك النزوع نحو التقليل في عناصر الشكل ولاسيما اللون مرده رغبة الفنان لتحقيق التوازن بين عناصر الشكل والمضمون ذي الصبغة الدينية الإسلامية فالآية المعبر عنها بتجريدات الكتابة هي إشارة إلى طريق المعادلة الكونية (السماوات والأرض) التي تقابلها في الشكل (الأبيض والبني) . لقد اجتهد الخزاف ليكون هناك تحديداً للخطوط الخارجية للمساحة

اللونية التي في وسطها الكتابات وذلك لشغل الفضاء المواجه للمتلقي فالخط هنا استخدم كعنصر جمالي تعبري ألهمت الفنان بتكوين السطح المتموج الذي يعبر عن جغرافية الأرض ، وهو ما نتلمسه بوضوح وذلك من خلال التباين الواضح في التقنية إذ تعامل الفنان مع السطح بلمس مختلف فتارة يبدو السطح صقيلا وفي أخرى يبدو مجعدا متموجاً ، وبهذا التباين أو لنقل التضاد المقصود كحالة جدل يتمحور الفعل الجمالي حولها تولد إيقاعاً منتظماً دونما أخلال بسمة الجمال المعطاة عن ذلك التناغم النموذجي بين العناصر الشكلية وفي مقدمتها اللون الذي اخذ بعداً رمزياً أكثر منة واقعياً فالأبيض مثل الفضاء اللامحدود وتحمل مضامين غير معتادة في تجربة التعامل بين الصورة واصلها ، فهو (الأبيض) لون أساسي يدل على النقاء والطهارة ، إذ حاول الفنان هنا محاكاة الحقيقة الجمالية الجوهرية الكامنة في بواطن الأشياء لا في ظواهرها التي يمكن أن يعترئها الزوال ، لذا فان اللون لا يخضع في هذا العمل الفني إلى قوانين التفسير الاصطلاحية كعلامة لا تقبل تفسيرات أو قراءات متعددة ، بل العكس من ذلك فهو – أي العمل برمته – واللون كأحد عناصر تكوينه المتسيدة يفتح أمامنا باباً واسعاً للتأويل وإعادة قراءة ذلك النموذج الجمالي التجريدي المثالي .

فهذا التقابل بين الرؤية الذاتية للفنان والتعبير الجمالي كان من الصعوبة ظهوره لولا المعالجة اللونية التي أظهرت الشكل الخزفي بصورته النهائية .

النموذج (10)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
طارق إبراهيم	مدن الخيال	1997م	30 × 15 سم

النص هنا ذو بنية واقعية مختزلة ، تمثل بكتلة خزفية مترابطة ، مستطيلة الشكل ، قيامها أشكالاً متعددة غلب عليها الطابع الهندسي (مستطيلات ومربعات وأقواس ودوائر وخطوط أفقية وعمودية) ، وقد اقتربت تلك الكتلة في بنائيتها من النحت المعماري ، وهذا ما جعل بنية المعالجة اللونية بشكل عام تعبر عن طبيعة الطين .

إن النص يبدو طبيعياً ، يستدعي الخيال ، منسحباً في حالة من حالات إظهار التجربة المعمارية الأثرية ، وقد تجلّى ذلك حين عالج النص الطينة بلونها المحلي كمادة لبناء معماري مستوحى من البيوت الريفية ، وهو بهذه الفكرة اقترب من معمارية مشهديه تندفع إلى أعلى عند مشاهدتها بالنسبة للمتلقي ، إذ أن كل شيء يبدو سحرياً وعاطفياً ، لأن تفاصيل النص تتركز هناك في الأعلى (أعلى النص) ، أما على الجوانب فهي تكاد تكون مقطوعة حادة .

فالنص الخزفي يتمظهر لنا وقد قسم إلى مستويين أو سطحين متباينين من حيث البنية التكوينية ، فالجزء أو القسم العلوي تتنوع فيه الحركة الحرة وعلى عدة مستويات (اللون ، الخط ، الملمس ، الكتلة) فاللون جاء متنوعاً ما بين البني والأصفر والأبيض والبرتقالي ، والخط بين منحنى وحاد ، أما الملمس فقد جاء متوائماً في جميع أجزاء المنجز وقد فعلت المعالجة اللونية من

لملمسيه النص الخزفي وذلك من جراء التدرج اللوني الذي حرك ملمس النص وأعطاه الإيحاء بالخشونة والنعومة . إما الجزء السفلي من النص الخزفي فقد جاء ضمن نظام بنائي هندسي عالي الدقة والانتظام وبسطوح مستوية حادة ومعالجة بلون بني غامق وبقصديه ليبدو وكأن هذا الجزء جبلاً تستند عليه تلك المدن أو العوالم الخيالية مانحاً التكوين الخزفي بعداً تعبيرياً وجمالياً من خلال التنوع في التأثير اللوني الناتج عن استخدام الصبغات اللونية المختلفة ، وحركة الخطوط المتناغمة والحررة في نصفه العلوي ومع ما يعكسه من استقرار وسكون في جزئه السفلي من خلال رتابة وانتظام الخطوط والملمس واللون وحتى الكتلة .

إن تعدد الإيحاءات القصصية في تفعيل البنية اللونية كعنصر ضاغط في العملية التكوينية للنص ، من شأنه أن يعزز البنى الإدراكية في تحصيل خلاصات التجاور والتكرار والتضاييف كون البنية اللونية هي المحرك الفعلي الذي تتبدى من خلاله دلالات التواصل البصري ، نتيجة انفتاح الدلالات القادرة على احتواء المتغيرات الإدراكية للفعل التجريدي الخالص .

وهنا نجد في المعالجة اللونية أن اللون المهيمن على مجمل النص الخزفي هو اللون البني ، لتعبر عن رؤية موضوعية للشكل فقد عالج الخزاف التكوين الخزفي بلون أحادي وهو اللون البني وبتدرج من الغامق إلى الفاتح ، وهو لون له دلالة إيحائية أكثر منها مشابهاً للواقع ، إي أنه طرح حلولاً مبنية على بنائيات لونية خالية المظاهر القصصية . فاللون هنا في التكوين الخزفي جاء ذا شفرة وذا طابع مرجعي من حيث تشاكلة . فالخزاف استخدم هذه الشفرة المبنوثة لتعزيز الإيحاء بالارتباط المرجعي بالحضارة العراقية القديمة وبيئتها الطينية وما لهذا اللون (البني) من ارتباط بيئي ومكاني .

فبنية اللون البني في المعالجة اللونية الذي يمثل لون الطين هي المؤسسة الحقيقية للإيقاع الذي يصبح ذا أهمية في تحقيق التناغم وتفعيل تراتبية الأثر الجمالي والذوقي للمتلقي .

ويتمظهر لنا في أعلى ومنتصف التكوين الخزفي أشكال بيوت ومدن تراثية متداخلة ومتجاورة بعضها مع بعض ، ويلعب الخط هنا دوراً فاعلاً وبارزاً في تحريك المنجز الفني الخزفي بخطوطه المستقيمة والمنحنية مانحاً إيحاء نوعاً من الانسجام والتوازن في بنائية وكان للون هنا دور مهم في إبراز هذه الخطوط وتحديد حركتها وعلى الرغم من تكرار هذه الخطوط والألوان إلا أنه خلق إيقاعاً جمالياً ضمن وحدة التكوين الخزفي وبالتالي عمل الخزاف على تفعيل الشد البصري وتعزيز المعنى لدى المتلقي .

فالهواجس الدفينة لدى الخزاف العراقي المعاصر والتفاعل المتبادل والمتواصل والواقع والطبيعة قد فعل من الرؤية والانطباع الذاتي لديه في خلق صورته فنية إبداعية تتزاح وتبتعد عن المحاكاة والتنميط الموضوعي وخلق صور وعوالم جمالية تجمع ما بين المألوف واللامألوف ،

فالجز العلوي احتوى على مجموعة بيوتات ريفية تظهر فيها شبابيك وأبواب وسطوح تلك البيوتات عاكساً مدى تأثير الخزاف ببيئته وتفاعله وإياها وحمل ذلك التفاعل إلى مستوى أبداعي فني تقني أعلى حاملاً روح الحداثة ، فالمعالجة التقنية المستخدمة من قبل الخزاف في تزجيج النص والتي وظف فيها عدة صبغات لونية إلى جانب اللون البني المعتم وبتدرج مابين الغامق والفتح عكست التفاعل مابين الانطباع الذاتي والموضوعي مؤدياً إلى توافق وتناغم هارموني متواشج بين كلا العالمين أي الواقع والتراث والرؤية الذاتية والتي تقودها آلياته التجريبية الحداثوية .

والألوان في الجزء الأول العلوي موزعة بشكل متناسق ومتداخل بين البني والأصفر والأبيض والبرتقالي كما أن هنالك علاقة لونية متشابهة ومتقاربة بين الجزء العلوي والسفلي في بعض الأجزاء مما خلق وحدة لونية تربط وتكمل المنجز من جزء إلى آخر بشكل هادئ ومناسب وبدون قطع رؤيوي ، لذا فإن اللون جاء مكملاً للصورة الواقعية في حيث استخدامه للألوان ذات الطابع المحلي الواقعي والتي جاءت بدورها متناغمة ومنسجمة وموضوعية النص الخزفي ، وبالتالي فإن حصيلة هذا التفاعل عكست البنية الفكرية الخيالية للخزاف في إخراج مثل هكذا رؤية فنية تقنية لتبث لغة غنية بمضمونها التعبيري والجمالي لدى المتلقي.

فالخزاف عبر عن النص بأسلوب مبسط ومكثف كاشف عن معادلة متوازنة بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي ، فالنص الخزفي هو رمز تجريدي محرف تبرز قيمته الرمزية من خلال التأثير اللوني والإيقاع في توزيع وتنويع الوحدات بأسلوب حر ديناميكي ، مستخدماً تناسقاً لونياً يتداخل أو يتواءم وحركة الخطوط ، فالزمكانية والعلاقات البنائية الرابطة متخيله تحكمها شروط ذهنية ذاتية للواقع متجاوزاً المرئي المألوف إلى اللامألوف مانحاً إياه طاقة تعبيرية ووجوده الخالص ليكشف عن الكوامن بحرية وعفوية .

النموذج (11)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
طارق إبراهيم	مدن	2000م	40 × 35 سم

عمل خزفي يتكون من كتلة صلدة مستطيلة الشكل ، وهي تشير بصورة واضحة إلى البنية الهندسية المؤسسة لنظامها البنائي والشكلي . أضلاعه مستوية الجانبين (الأيمن والأيسر) والقاعدة السفلى ، أما الجزء العلوي من العمل الخزفي فقد أضفى على النص مرونة من خلال حرية التشكيل والصياغة وابتعاده عن حدية الطابع الهندسي ، تتخلله خطوط متموجة ومستقيمة كسرت هندسية كتلته ، لتخلق منطقة شد بصري واضح ومركز حركة وفاعليه لإنتاج المعنى .

والعمل ذو طابع مكاني يوحي بمدينة مفترضة على سفح جبل أو مكان مرتفع، وهي مؤلفة من ثلاث مناطق : المنطقة الأولى (السفلى) خالية من أي تشكيل أو صياغات هندسية أو خطية ، والمنطقة الثانية (الوسطى) تحتوي على صياغات محددة الاتجاهات إذ هناك مجموعة من الخطوط المستقيمة مكررة بشكل منتظم وإيقاع رتيب تمثل سلماً نظامياً واضحاً يؤدي إلى مدخل محدد . أما المنطقة الثالثة (العليا) فتحتوي على صياغات خطية متشابكة ومكررة بشكل غير منتظم وبإيقاع حر ليخلق طبيعة وبنية توحى بالكثبان الرملية ومنحدرات الجبال.

وجاءت المعالجة اللونية لتعبر عن رؤية موضوعية للشكل فقد عالج الخزاف التكوين الخزفي بلون أحادي وهو العسلي الشفاف وباستخدام تقنية الرش ، وهذا اللون هو لون (الطمى) وهو لون له دلالة إيحائية مكانية ، إي انه طرح حلول مبنية على بنائيات لونية خالية من

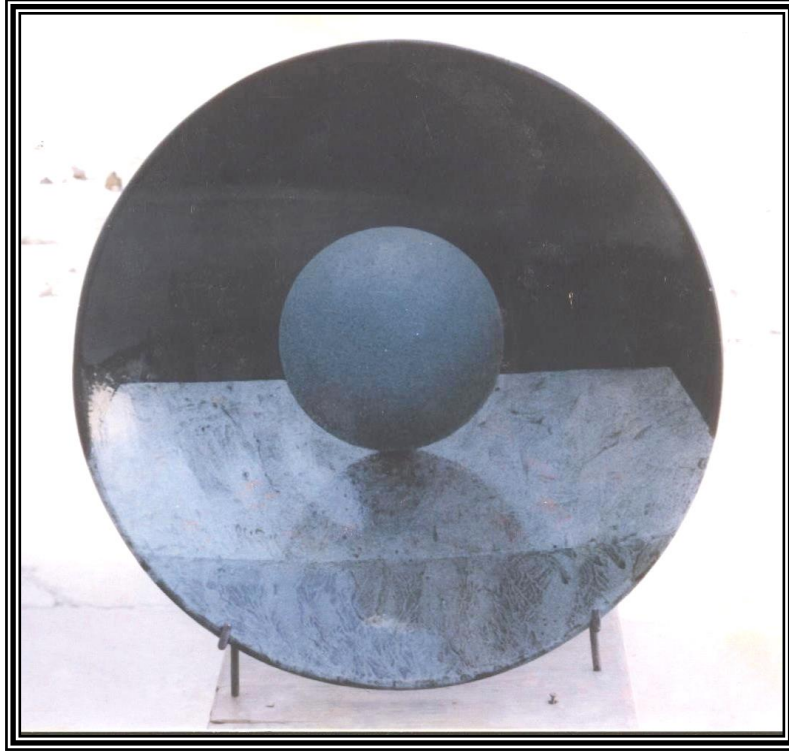
التدرجات اللونية والمظاهر القصصية . فاللون هنا يمتد فوق سطح التكوين كله موحداً الأعلى بالأسفل والخلف بالأمام .

واللون هنا في التكوين الخزفي جاء ذا شفرة وذا طابع مرجعي من حيث تشاكله . فالخزاف استخدم هذه الشفرة المبنوثة لتعزيز الإيحاء بالارتباط المرجعي بالحضارة العراقية القديمة وبيئتها الطينية وما لهذا اللون (لون الطمي) من ارتباط بيئي ومكاني .

وان الأثر الأسود جاء نتيجة لاستخدام الخزاف اوكسيد الحديد ومن خلال ضربات عشوائية غير منتظمة بتقنية الفرشاة ، هنا وهناك في جسد الكتلة والذي أعطى إيحاءاً بالطابع البيئي ليمنحنا إحساساً بالعمق الزماني من خلال تلك الآثار البيئية ، إذ تظهر هذه العوامل ولاسيما في الآثار القديمة. فضلاً عن أن هذه الخطوط السوداء منحت قاعدة العمل استقراراً ورسوخاً وحالة من التضارب ولكن باشتراط وضرورة مع الخطوط العمودية والأفقية والتي تشكل نظاماً معيناً للشكل في الأعلى . وهذه الخطوط بعلاقتها مع اللون منحت التكوين إيقاعات لونية متباينة في أعلى التكوين الخزفي من جراء الظل والضوء.

ويتضح لنا أن المعالجة اللونية هنا معالجة تعبيرية اعتمدت على اللون بما يتضمنه من معان ورموز استخدمها الخزاف كشفرة للتعبير عن مضمون العمل الخزفي وإبراز جماليته .

النموذج (12)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
قاسم نايف	صحن	1999م	45سم القطر

إن التكوين الفني يمثل صحناً خزفياً ، يحمل تكويناً دائرياً مرسوماً ذا بنية تصميمية عالية نفذها الخزاف من خلال المعالجة اللونية وهذا التصميم مؤلف من فضاء ذي لون غامق وكرة على قاعدة .

إن ما يميز هذه القطعة الخزفية المعاصرة ، هو ذلك الفعل الفني في تعطيل الوظيفة الاستعمالية للصحن ليحمل غاية ووظيفة جمالية خالصة ، فهو هنا عبارة عن لوحة تصميمية تشكيلية فالخزاف استخدم شكل الصحن الدائري ليكون بمثابة سطح تصويري ، منفذ بروحية وشفافية الرسم . فمن الوهلة الأولى يقودنا العمل إلى علاقات جمالية خالصة جسدها الفنان بروح عصرية وبعلاقات ذات طابع تجريدي هندسي إذ أن الفنان بهذه المفردات الذهنية المجردة اقترح أوضاعاً جديدة مفتوحة بين الذات والموضوع تقود المتلقي إلى الغور في تفاصيل العمل وأشعار المتلقي بوجود فكرة عميقة المعنى وراء الشكل الظاهر للعيان .

ومن خلال نظرة عامة لهذا العمل نجد أن الفضاء مفتوح والكتلة توحى بعدم الاستقرار ، فالفنان أراد إشراك المتلقي بمؤثرات بصرية تعتمد الحس التأويلي لدلالة الرمز التي يزواج بها

بين بساطة التنفيذ وقوة التعبير ضمن اشتراطات عديدة للحس الإنساني (الشعوري واللاشعوري).

فالحزاف استطاع ومن خلال ذلك التجسيد الرائع للظلال ومساقط الضوء وتدرجاته اللونية . إضافة إلى ذلك البناء المتقن للإنشاء المرسوم في الصحن أن يحقق بعداً ثالثاً من خلال ذلك التراكب للأشكال الهندسية المرسومة ، ومحاولة الإيحاء بذلك التجسيم بفعل تدرجات اللون الشذري والتضاد بين الظل والضوء، وهو ما استطاع من خلاله الفنان الإيحاء بشكل الكرة وهي في حالة تضاد مع لون الخلفية الأسود المعتم والذي منح هذه الكرة تجلياً وانبعاثاً مما جعلها منطقة شد بصري توسطت التكوين ، ونلاحظ أن اللون الشذري جاء متسيداً في عموم التكوين ولكن في درجات متعددة ، فلون الكرة كان منسجماً مع ضلالها الموجود على القاعدة المرسومة والتي توحى وكأن الكرة مستقرة فوقها ، وهي في حالة تضاد مع باقي لون القاعدة تضاداً قائماً على الظل والضوء ، والخطوط الخارجية لهذه الكرة تتوازن مع اللون الخارجي للصحن لتحقيق إيقاعاً منتظماً ولتكسر حديث الخطوط الخارجية المستقيمة للقاعدة المرسومة والتي جاءت لتوحى وكأنها في عمق الفضاء الداخلي للصحن لتعطي إيحاءً بامتدادها إلى الداخل ودورها في إعطاء التصميم المرسوم بعده المنظوري ، وكذلك منحت فعلاً حركياً لعموم التكوين واستقراراً للكرة فهي تبدو كمنضدة . وما يحسب للحزاف هو استخدامه لتقنية الفرشاة في معالجة لعموم التكوين وإخراجه بهذه الصورة الفنية المعبرة .

إن الفنان في هذا العمل الخزفي استبعد الألوان المتنوعة ليقصر على اللون الواحد وتدرجاته المختلفة ليعطي حركة اكبر للخيال المتحرر من سلطة العقل والانفلات والتحول من الشيء الثابت إلى المتحرك على مساحة العمل .

كما اعتمد الفنان هنا في هذا العمل على المعالجة الفنية والتقنية ضمن اشتغالات الذات في طرح الموضوع بالصورة التي تؤكد الأسلوب التعبيري الرمزي لديه ، ليبرر انطباعه من خلال استخراج دلالات الأشكال التي ترفع بعناصره إلى إظهار القيمة الجمالية للاستبطنات الداخلية . لتمنح هذه المعالجة الفنية التكوين الخزفي تألقاً وإحساساً جمالياً عالياً .

فالتكوين الخزفي يحمل في طياته مرجعيات فلسفية متحاة مع ذاتية الفنان، معتمداً على قدرته التخيلية في استحضار الصورة والرمز وتجريدها وتحويلها إلى مفردات هندسية ضمن دوريات الفنان في اختراق السياق الواقعي ومحاولة الوصول بالعمل الفني إلى حالة المطلق التي سعى إلى الوصول إليها من خلال هذا العمل .

فالخطاب البصري اتسم بميل متصاعد للأشكال المجردة والبحث عن معطيات أكثر للحرية في التعبير وإلغاء المعنى وعدم الإفصاح بشيء محدد تأكيداً للمنىحى الروحي فكراً

وفلسفياً وتوطيد الصلة بالحقائق الجوهرية الخفية . فالفنان في هذا العمل استطاع ومن خلال المعالجة اللونية أن يخلق جدلية بين الشكل والفضاء والتماهي مع المطلق كحصيلة صوفية نهائية.

النموذج (13)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
قاسم نايف	تكوين فني	2001م	50 × 75 سم

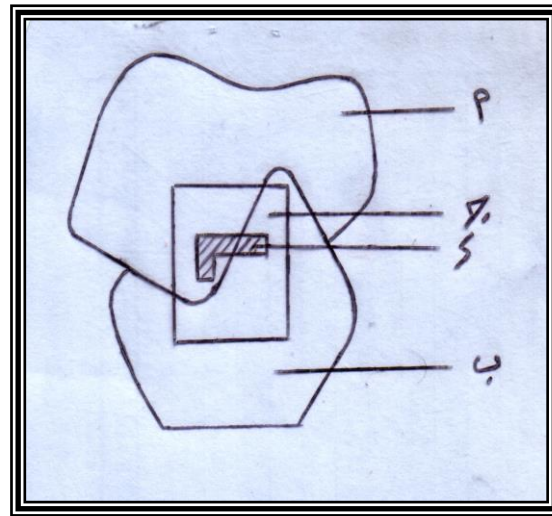
يمثل هذا العمل الخزفي نظاماً لشكل تجريدي قائم على أساس تراكب كتلتين يبدو أنهما منفصلتان ، وذلك الانفصال الظاهر للكتلتين متحقق بفعل تباين الألوان للكتلتين ، الأعلى منها ذو لون برتقالي ، والأسفل ذو لون أزرق ، ويتوسط العمل الخزفي مستطيل تظهر عليه مجموعة من التراكيب والخطوط المنفذة ببروزات ناتئة ، وداخل هذا المستطيل شريط شفاف يربط الخط الفاصل بين الكتلتين.

إن التأثير اللوني الناتج من خلال المعالجة الفنية للكتلتين له فعل قصدي ، ذلك أن قصدية الخزاف في معالجة الكتلة السفلى بلون غامق متمثلاً باللون الأزرق ، هو للإيحاء بثقل الكتلة وبالتالي استقرارها من حيث كونها قاعدة للعمل بعمومه . في حين كانت الكتلة العليا ذا لون برتقالي ليخفف من ثقل هذه الكتلة .

وإذا ما نظرنا إلى هذا التكوين الخزفي لوجدنا أن الخزاف اعتمد في معالجته اللونية لهذا العمل على نظام التضاد اللوني ما بين الألوان الحارة والألوان الباردة ، مستخدماً تقنية الرش والزجاج الشفاف اللامع ، فقد عالج الكتلة العليا (أ) بلون حار وهو البرتقالي ، في حين عالج الكتلة السفلى (ب) بلون بارد وهو اللون الأزرق مما أضفى على التكوين الخزفي انسجاماً وإيقاعاً متناعماً . إضافة إلى أن هذه الألوان عملت على خلق مساحة رؤيوية على سطح العمل الفني اكبر من مساحتها الحقيقية.

إما الخط الناتج من التقاء الكتلتين فعمل كحد فاصل بين سطحين مختلفين في اللون محدداً بذلك المساحة الرؤيوية للكتلتين ، ليعطي إيحاءاً يتداخل هذه الكتل دون دمجها . بالإضافة إلى إن انسيابية هذا الخط أعطت إيحاء باستمرار الخط مع الحافة الخارجية لكل كتلة محققاً توازناً وهمياً اكسب العمل الفني بعداً جمالياً وتعبيرياً .

ونجد أيضاً أن ثمة حساسية لونية تمثلت بالمستطيل البني (ج) مخطط (4) ، والذي توسط التكوين الخزفي وقد احتوى سطحه تراكيب وخطوطاً ناتئة منحنى إيقاعات لونية متضادة من خلال الظل والضوء ، لتزيد من الحساسية اللونية لهذا المستطيل والتي اقتربت إلى حد كبير من تقنية (الكرافيك) .



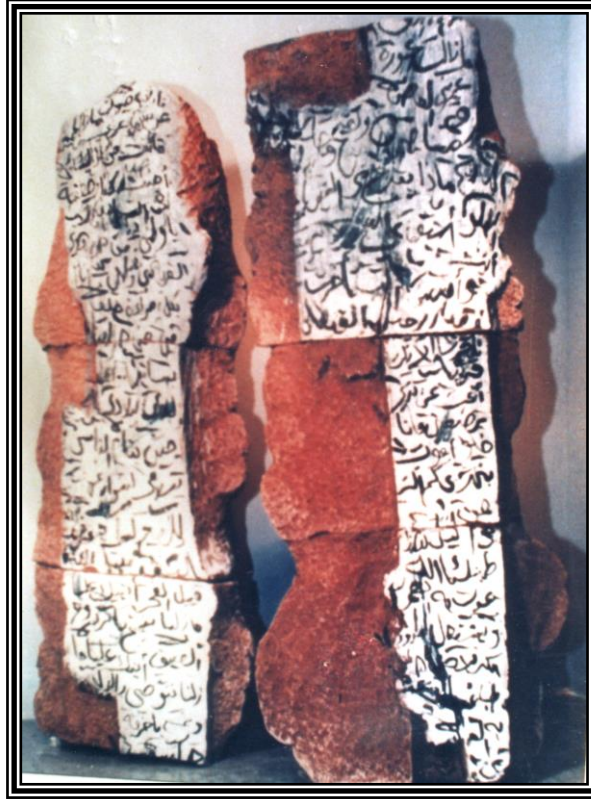
مخطط (4)

وكان للمساحة اللونية التي شغلها هذا المستطيل أهمية في ربط أجزاء التكوين الخزفي مانحاً إياه وحدة فنية ليحقق من خلالها البعد الجمالي المطلوب ، هذا إضافة إلى أن الشفافية العالية لهذا المستطيل منحت إحساساً عالياً بقيمة الخط الذي يفصل ويحدد الكتلتين.

وثمة شريط لماع (د) توسط المستطيل (ج) كان دوره بارزاً ومهماً ، إذ أعطى هذا الشريط إيحاءاً لدى المتلقي وكأنه يربط ويلصق ويدمج الكتلتين في هذا الجز البسيط مانحاً التكوين الخزفي وحدة فنية ، وأن هذا الشريط يعد نقطة استقطاب للمشاهد في مركز العمل الفني من جراء الشدة الضوئية التي تميز بها ، وهو ما قصده الفنان ليحدد لدى المتلقي نقطة الدمج بين الكتلتين المتضادتين. وهذا الشريط إنما ينم عن دراية وخبرة ونظرة فنية لدى الفنان في معالجته لهذا التكوين وكيف انه استطاع من خلاله أن يخلق موازنة ووحدة وارتباط في موضوعه رغم تضاد الكتلتين مانحاً التكوين الخزفي القيمة الجمالية المطلوبة .

وعليه فان قيمة المعالجة اللونية تتجسد من خلال بعدها الفني المتناسب والمنسجم مع هيئة الكتلتين ومكانتهما القيمة في العمل الخزفي هذا ، وكذلك من خلال البعد التعبيري الذي تحقق من خلال رؤية الخزاف الذاتية وحساسيته الجمالية للتأثير اللوني ، وقد اكتسب التكوين الخزفي من جراء ذلك قيمة جمالية.

النموذج (14)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
تركي حسين	جدار حر	1985م	50× 100 سم

عمل خزفي غير منتظم الشكل ، شكل بطريقة البناء اليدوي ، يتكون من كتلتين منفصلتين ومتجاورتين متباينتين في الحجم ، مرتبطتين بوحدة اللون والشكل والخطوط والملمس ، كل كتله مكونة من ثلاث قطع مترابكة ، في نظام غير هندسي حيوي يفتح المجال لإحالاته إلى استعارة عضوية لشكل (رجل وامرأة) ، نفذت على سطحه كتابات حروفية .

إن النمظهر الشكلي يؤشر أبداعية فريدة للخزاف باقترابه من نظام الجداريات واللعب الحر بالكتابات وإدخال نصوص غير مقروءة إلى المنجز بوصفه جداراً للكتابة ، منزاحاً عن تحجيم وتقنين الكتابات بالأداء الوظيفي ، لتستحيل إلى كلمات وعبارات مترابكة متنامية ترفض وجودها المنغلق في حقل اللغة لتدخل إلى آفاق اللعبة الحروفية ، وتبدو كما لو أنها قصاصات من قصب البردي أو ألواح من زمن ماضي معزراً وجودها فكرة التهشيم والتعرية ، ولتصبح شكلاً لمضمون جديد .

والمنجز الخزفي اتصف بصفة الكلية ، إذ لا يمكن فصل أي مفردة من مفرداته عن الأخرى من دون أن يسبب خللاً في نظام بنائيته ، فضلاً عن خاصية التجاور والتراكب والتحاور والاندماج جاعلاً من النص وحدة لا تقبل التفرقة ، محققاً رؤية حوارية وإلغاء المركزية والانتقال من وحدة بصرية إلى أخرى .

وجاءت المعالجة اللونية للتكوين لتحقيق تأثيراً لونياً متنوعاً بحساسية عالية ومهارة تقنية عالية ، متوافقة والتنوع الملمسي . فاللون الأبيض أعطى إحياءاً ملمسياً ناعماً تركّز في منتصف التكوين ، واللون الأسود جاء ذا سيادة وحضور قوي يشد بصر المشاهد نتيجة لاستخدام أكسيد الحديد الأسود المحلول في الماء لملئ ورسم تلك الحروف والكتابات الحرة غير المقروءة لتشكل نظاماً من التضاد اللوني مع السطح الأبيض ، كما أن هذه الخطوط السوداء اللينة والمنحنية والمتكررة بشكل حر جاءت لتتماشى مع الخطوط الخارجية غير الهندسية محققة نوعاً من الموازنة اكتسب من خلالها التكوين الخزفي بعداً جمالياً.

أما باقي التكوين الخزفي فقد ظهر بلمس خشن وبلون ترابي متدرج ، وقد استفادة الخزاف في معالجته اللونية لهذا الجزء ، من لون الطينة الأصلي (الاوكر الترابي) وبتدرج لوني غامق وفاتح ناشئ من جراء الحرق في درجة الحرارة العالية . وهذا اللون تسيد في عموم الكتلتين مشكلاً الجدار الذي يحتضن الموضوع . حيث أصبح اللون عاملاً أساسياً في جمع البنى المتجاورة ودمجها في بنية تشكيلية موحدة رغم انفصال أجزائها محققاً بذلك توازناً مماثلاً للكتلتين أكسبت التكوين الخزفي قيمة جمالية عالية.

لقد جاءت المعالجة اللونية لتعبر عن رؤية ذاتية للفنان عززت الجانب التعبيري . فاللون الترابي هو لون الأرض ، وكأن الفنان باستخدامه أراد أن يذكرنا بأصل الإنسان ليعزز فكرة العمل ويعبر عن مضمونه. ويرى الباحث إن الفنان قد توفّق من خلال معالجته اللونية للتكوين الخزفي بإيصال الشكل إلى درجة عالية من الجمالية التي أثرت بدورها فكرة العمل.

النموذج (15)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
تركي حسين	تكوين فني	1994م	35×55 سم

التكوين الخزفي الحالي عبارة عن كتلتين منفصلتين لكنهما متجاورتان ومرتبطتان باللون الأبيض والشذري والذهبي والكتابات التي تمثل آيات قرآنية ، والتكوين قاعدته ذات خط مستقيم إما نهايته من الجوانب والأعلى فهي ذات خط لين ومرن ليشكل ما يشبه القبة .

إن مظهرات الشكل تشير إلى أن العمل الحالي ينتمي إلى أسلوب فني يحاول المزوجة الشعرية بين الأجناس الفنية المختلفة ، فهو ليس عملاً تقليدياً يقوم على فكرة التزيين والأخذ بعين الاعتبار الضرورات الفنية الجمالية الزخرفية على أقل تقدير . ولكن لتوظيف الخط والعبارات الموجودة هنا ضرورات أخرى تدخل في دائرة الأسلوب الفني للفنان الذي ركز على هكذا توظيفات من شأنها أن تحقق مكاسب للعمل الفني على صعيد الشكل أو الأسلوب الفني كما تحقق فكرة الهوية التي يطمح العمل الفني المعاصر إلى تحقيقها كمشروع جمالي مشترك يطرح تجليات المرجعيات الفكرية والجمالية بإطار معاصر .

إن المعالجة اللونية في العمل الحالي جاءت مقيدة بأساس الفكرة الجمالية وضروراتها المتسيدة على التداعي الشكلي ، أي أن الطابع الروحي الديني المتمثل بالآية القرآنية ذي المدلولات الثابتة في اللاشعور الجمعي والوعي التشاركي لم يكن من المناسب له أن يحدث الفنان تنافرات لونية أو معالجات تحسب لصالح الرؤية الذاتية الجمالية . وهنا تجدر الإشارة إلى

أن المعالجة اللونية وان كانت تتسم بالحرية في التعامل إلا أن ذلك لم يكن يعني بحال من الأحوال العشوائية في اختيار وتوزيع الألوان بدرجاتها وقيمها الشديدة التنوع وإلا لكانت العملية الفنية على شفير الهاوية إذ لا مكان للفكرة والإرادة الذاتية . وهذا يفيدنا في وضع تصور موضوعي عن العلة الكامنة وراء اختيار هذا الأسلوب المتكشف من المعالجة اللونية في العمل الحالي ، إذ نجده قد اقتصد بالتنوع اللوني إلى درجة انه قد تسيد اللون الأبيض كأرضية للشكل الذي لم يتعدّ تلوينه سوى الألوان الغامقة الشذري والذهبي في كتابة النص القرآني. واستخدام الفنان لهذه الألوان في معالجته هو تعزيز للمضمون الروحي الديني لهذا العمل فهي من الألوان الشائع استخدامها في العهد الإسلامي لما تحمله من دلالات ومضامين فكرية ، فاللون الأبيض يدل على النقاء والطهارة ، وقد استخدم الخزاف تقنية الرش في تطبيقه . في حين استخدم الخزاف تقنية الفرشاة في تطبيق اللون الشذري الذي يعبر عن كل ما هو مقدس واللون الذهبي المستخدم في الفن الإسلامي للتعبير عن كل ما هو مطلق وروحي فهو لون يوحى بقيمة سامية متعالية. وكان الخزاف قد كتب النص القرآني بأسلوب يحمل بوضوح الروح الحضارية التاريخية للمنجز العربي الإسلامي في مراحل المتقدمة ، وهذا تضمن الطابع الزخرفي الشائع في هكذا نوع من الفنون العربية الإسلامية .

وبذا بات واضحاً أن الفنان قد التزم في إنتاج عمله بقاعدة أساسية مفادها قدسية الفكرة ذات الطابع الروحي الديني التي تضفي عليه صفة الزهد ، فنجد أن العمل الفني كان انعكاساً مناسباً لتلك الروحية الدينية . وقد تلاقى الفنان ذلك الإيقاع الرتيب في اللون المتكشف من خلال التلاعب بالكتل حيث قام بفصل العمل إلى جزأين بخط فاصل من الوسط تقريباً للحيلولة دون الوقوع في مأزق الجمود والاستقرارية المبالغ فيها والتي ممكن أن تنتقص من قيمة العمل إذ يخرج من دائرة التفاعل بين المتلقي والعمل القائمة على أساس مهم هو الشد البصري المرتكز أساساً إلى اللون وتنوعه وقيمه .

النموذج (16)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
كاظم غانم	تكوين فني (جداري)	1994م	25×30 سم

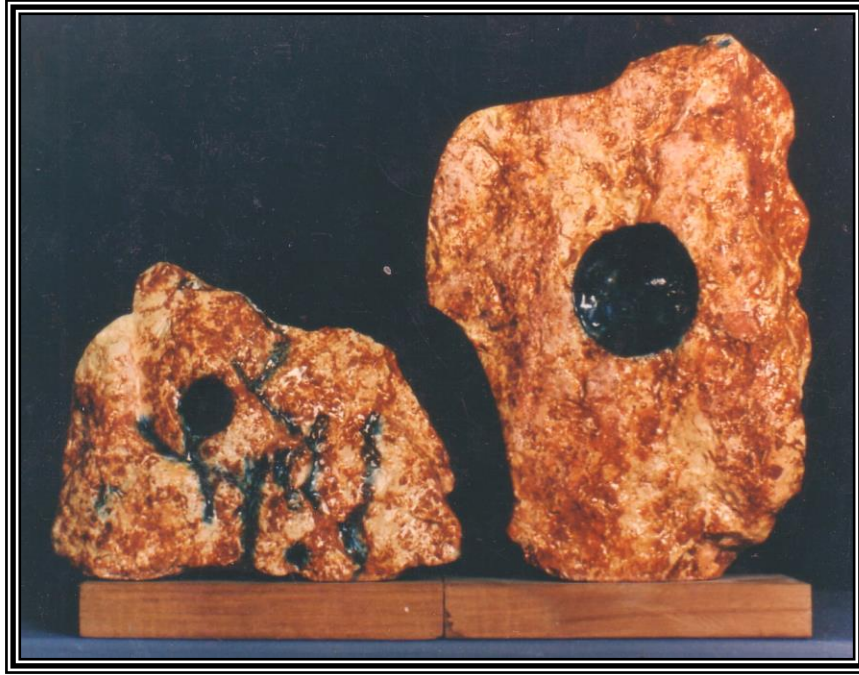
إن التكوين الخزفي عبارة عن جدارية مستطيل الشكل مقسوم من الوسط بحركة موجية إلى إفريزين الإفريز العلوي مكتوب فيه (بسم الله) والسفلي (الرحمن الرحيم) .

إن التشكيلات الحروفية التي تشكل موضوعة العمل الفني لم تمنع الفنان من أن يفرض إرادته ورؤيته الذاتية على العمل الفني وفرض صورة تخيلية تتجاوز ما هو واقعي أو حتى منطقي في تشكيل الموضوع الفني ، بمعنى أن الفنان قد تمكن من التغلب على الالتزامات التي تفرضها الخامة وكذلك التشكيلات الحروفية لصالح رؤيته الجمالية التي أسقطها على العمل الفني بشكل مميز من خلال كسر حالة الرتابة بالاعتماد على علاقات لونية متضادة مكونة من الألوان الحمراء والزرقاء واللون الأبيض والأسود ، وقد استخدم الخزاف تقنية الرش في تطبيقها والزجاج الشفاف اللامع ، مما ساعد على فرض نظام بصري يتميز بإيقاعه الحر ومما يؤكد هذا ذلك التكوين الذي أحدثته الكتل اللونية المتداخلة والحروف المترابكة ، ولكن ذلك الإيقاع الحر الذي تأسس على اللون وحراك الكتل داخل الفضاء لم يمنع من وجود وحدة في عناصر الشكل الذي بني على قاعدة تجانس المتعارضات ، والتعارض هنا لا يكمن فقط في التقاطع اللوني الحاد وإنما في تجاوز الحروف كأشكال رئيسة في الموضوع للأرضية الموضوع على سطحها والتي تذكرنا بتلك الرليفيات من الحضارة العراقية القديمة حيث تم تجاوز الحدود المأطرة للموضوع

عند الضرورة ، فهنا أوجدت الضرورة ضرورة جمالية خالصة تهدف إلى طرح موضوع لم تكن بالمبتكرة كموضوع ولكنها تميزت بكونها أبداع في التشكيل للعناصر ، حتى ل يبدو الموضوع لا يتجاوز كونه مناسبة لتشكيل تلك العناصر لتأكيد القدرة على كسر اطر التصميم التقليدية الباعثة على الرتابة ، واستبدالها بقيم تصميمية أكثر حراكاً وديمومة في ملاحظة الأنموذج الجمالي المستهدف من قبل الذات كمشروع حدائي استطاع الفنان برويته الذاتية من تحقيقه إلى حد كبير.

ولا بد من الإشارة إلى أن استخدام عبارات قرآنية (إسلامية) في الخزف المعاصر هو امتداد طبيعي كون الخزف المكتوب بآيات قرآنية تمتد جذوره إلى الحضارة الإسلامية من خلال الشواهد الكثيرة التي تدل على ذلك من واجهات مساجد وأضرحة وصحون خزفية غير أن الفارق في الخزف المعاصر هو استلهم الموروث الحضاري الإسلامي وتحليله ثم إعادة صياغته بصورة جديدة والعمل على معالجته بألوان تعزز وتعكس الجانب الديني المستلهم ، والعمل الذي نحن بصدد تحليله يعد نموذجاً مباشراً على هذا النوع من الاستلهم إذ تم معالجة هذه العبارات القرآنية باللون الأزرق لما يمثله هذا اللون من قيمة تعبيرية رمزية مقدسة وهو لون شاع استخدامه في الفنون الإسلامية في القباب والمساجد والأضرحة المقدسة ، ليحقق بذلك الخزاف في عمله هذا ومن خلال المعالجة اللونية حالة من التوافق والانسجام الجمالي تحمل مواصفات ذات طابع حضاري وعصري في الوقت ذاته.

النموذج (17)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
محمد العربي	رجل وامرأة	1995	15×55×50سم

لقد مسرح الفنان بنائية التكوين الخزفي من كتلتين متفاوتتين في الحجم ، حققت الأولى هيمنة حجمية اكبر من الكتلة الثانية ، كذلك تضمن سطح الكتلتين أشكالاً دائرية سوداء اللون ظهرت بشكل بارز مما أعطت منطقة جذب رئيسية تتجمع فيها نقطة الانتباه ومنها تنطلق العين بحركتها إلى مجمل بنائية التكوين الخزفي . فضلاً عن ذلك نجد العمل قد غلب عليه اللون الحيادي (الترابي) الذي احتل فضاء النص بكامله .

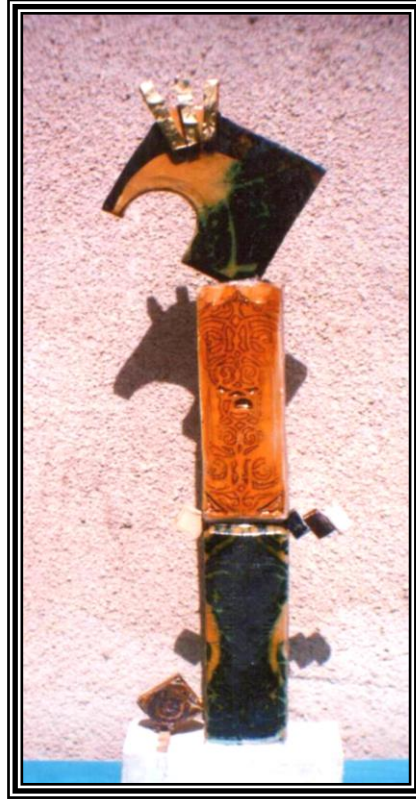
إن الفنان الخاضع لمنطق العصر وديدن الفكر المعاصر ، قدم لنا قدرة إبداعية كبيرة في إحالة طبيعة شكل الصخور بعد أن بسط واختزل العديد من تفاصيلها العضوية وخطوطها محتفظاً بهيكل الشكل الأساسي ليستحيل إلى نظام شكلي وبنية من العلاقات الجمالية .

إذ تم معالجة الكتل بما يلائم الموضوع الذي يتفق مع الذائقية المعاصرة وقصديتها في إحالة خصوصية الشكل وتمثيله بمظهرية غير نظامية وبكتلة غير منتظمة الحدود متعرجة السطوح مما حقق إيقاعاً حركياً غير رتيب نظم باهتمام كبير وخبرة مستندة إلى تراكم معرفي كبير في أخراج مظهرها التشكيلي الجمالي .

ويرى الباحث أن المعالجة التقنية تشير إلى انتقائية ذكية تستجمع تقنيات فنية مستحدثة يستند عليها الفنان في أرضية اسلوبية ، وخصوصية استغلال قدرات الخامات في تحقيق المعالجة السطحية والمظهرية بصدد التباين اللوني والملمسي ما بين أصل طبيعة ملمس الصخور بتضاريسها وتعرجها السطحي وبين قيمتها التعبيرية الملمسية ذي الطابع الحركي والمنهج الخشن وموسيقية التعبير في تنظيم الفاعلية اللونية المغيرة للون الصخور الذي يمتزج فيه الزمن عبر التعرجات الواضحة في سطح القطعة الثانية فمن خلال اللون الأسود المغاير للون الصخور (العسلي) المهيمن حققت المعالجة اللونية ملمساً يعبر عن المضمون ويضفي إلى العمل الفني قيمةً تعبيرية فضلاً عن تحقيق القيمة الجمالية لمجمل التكوين ، فعززت المعالجة اللونية من بروز التعرجات السطحية والإحساس الذاتي الجمالي في تحقيق الإيحاء بالحركة من خلال البقع اللونية الداكنة التي توسطت كلا القطعتين بإحجام متباينة ، واهم من ذلك تأثيرها في الفضاء على الرغم من قصدية تكوينها بحثاً عن التوازن المتحقق بمعناه الشامل عن طريق توزيع العناصر والوحدات والألوان وتناسق علاقتها ببعضها ببعض والفضاءات المحيطة بها ، مما حقق نظاماً من التناغم والتكامل مع التنوع المظهري والملمسي المهيمن.

وجاء اللون (العسلي) المهيمن على سطح العمل ليكشف عن تحقيق وحدة عامة تجمع أجزاء العمل ككل . فجاءت الوحدة الشكلية محققة في التكوين الخزفي من خلال علاقة الجزء بالكل داخل أو ضمن الفضاء التكويني العام ، فكل هذه العلاقات والمعالجات حققت الوحدة التي أثرت إيجابياً في تحقيق الأداء أو التعبير الجمالي المتمزج بإشكالات الفكر المعاصر . فرغم مرجعية بنائية شكل الصخور لمرادفات الطبيعة ، إلا أن الفنان كان مبدعاً في تطوير المظهر الشكلي الذي يميزها وإخراجها من واقعيتها وإدخالها في نسق الفن مبتغياً القيم الجمالية فيها ، بما يجعلها تتخذ طابعاً تجريبياً يرتبط بالذائقة الجمالية المعاصرة .

النموذج (18)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
عبد الهادي محمد علي	تكوين فني	1999م	16×50سم

إن العمل الفني عبارة عن تكوين خزفي ذي خاصية بنائية معمارية والذي اكتسب هذه الخاصية من خلال تجمع مجموعة من الأشكال الهندسية ، فالجزء الأعلى عبارة عن شكل مربع احد أضلاعه غير كاملة ومن الأعلى أضاف الخزاف تكوينات عضوية ، وقد استند هذا الشكل على قطعتين اسطوانيتين وعند القاعدة هناك مربع صغير ملتصق بالشكل الاسطواني من احد زواياه ، وعند نقطة التقاء الشكلين الاسطوانيين وضع الخزاف ثلاث قطع متراكبة مستطيلة الشكل .

فهذا العمل الذي تميز بخاصيته البنائية المعمارية اكتسب تكوينه من خلال تجميع العناصر المنفصلة مع وحدات عجلة الخزاف المشكلة وتدرجات الفرن التي تواصلت من درجة حرارة الحرق للفخار إلى التدرج الثاني للحرارة المضبوطة بعناية تامة للوصول إلى أنواع التزجيج على هذا التشكيل المركب ، إن هذه العملية المطولة تعكس جانب التفكير والتجربة العملية المتضمنة في هذا التشكيل، فالتقنية مباشرة على سطوح المقاطع التي عولجت هي

الأخرى بطريقة الحز، وهي مرصعة كنقش مشرب بالحبر وبعضها مرسوم بالفرشاة ، فكل جزء مدروس من خلال علاقته بالكل وان سطوح التشكيل هذا كالمفكرة تقتضي بداية صفحة جديدة لكل فكرة جديدة . إن هذا التشكيل يوحي بأنه شبيه من حيث الشكل بأعمال عصور ما قبل التدوين ، وهو ذو خاصية مراوغة نتيجة للتفاعل والمعالجة اللونية بين وجود سطح فخاري قاسٍ ومزجج ، والإيحاء بوجود مادة أكثر رخاوة كورق المقوى .

ينزع هنا العمل نحو إزاحة منطق المادة وإرادة الخامة لصالح الروية التخيلية والطاقة الذاتية التي تقترح أرادة محايدة تأخذ دورها الفاعل مهمشة بذلك الالزامات اللامرغوب بها في عملية تشكيل وصياغة الشكل بعناصره المختلفة .

إن التشكيل المبتكر للعمل الفني سحبه إلى منطقة الشكل الخالص المجرد من علائق الموضوع وبذا نجد أن الفنان قد حدد وبصورة بدائية مبتغاه الجمالي الذي قوسه في جمالية الشكل الحر المنفلت من كل سلطة عدا الذات فالمادة أولاً ومن ثم الموضوع ثانياً قد رفعاً من حسابات الفنان ليغدو العمل في النهاية ذوسمة جمالية متحررة تسمو على حالة التواصل الدلالي وتخرج عن مجازات التأويل الظاهري ، بل تذهب إلى حالة التفاعل الجمالي بين المتلقي والعمل الفني عبر الإشارات البصرية المبنوثة من العمل وتحديداً من الشكل وإيحاءاته الحسية .

ولقد لعب اللون دوراً أساسياً في ذلك الفعل إذ أضفى بعداً حركياً إيقاعياً سانداً لذلك الإيقاع المتركب الذي قدمته حركية الكتلة المزاحة عن حالة الاستقرار والرتابة. لذا نجد اللون قد ذاب في سياق الحراك الإيقاعي على الرغم من الاشتغال على تنغيمات التونات اللونية دون الإخلال بالها رموني الناجم عن إقحام ألوان غير مؤتلفة مع الجو العام للعمل الفني ، وهكذا تتحقق الوحدة في تشكيل الصورة الجمالية عبر حالة التظافر بين مكونات العمل ومنها الفضاء الذي يمثل حاضنة العمل الفني وحيزه البصري المكمل لفعل الجدل بين العمل والحيز المكاني .

النموذج (19)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
زيد لقمان	تكوين فني	2005م	31×21-30×20سم

عمل خزفي مكون من كتلتين متجاورتين كل منهما تحاكي شكل الكأس أو القدر . فالعمل الخزفي في هيئته العامة يشير إلى استعارة لأشكال ذات أداء وظيفي، فالأدائية عطلت وحلت محلها غاية فكرية تؤسس خطاباً متحيزاً للفعل الجمالي بعيداً عن الفعل الاستعمالي الدارج ، ليكتسب معاني تخضع لفكرة خاصة . إذ تركز فعل الخزاف على بنائية النص عبر بساطة الشكل لطرح لغة فنية جديدة ، اعتمد فيها على المعالجة التقنية ليحقق تأثيرات لونية ذات بريق معدني أحالت التكوين الخزفي عن الوجود الحسي نحو وجود فني ، متحولاً من وسط تمثيلي لمدلولات متعارف عليها ومحدودة إلى أنساق خاصة تكتسب دلالاتها في علاقاتها اللونية الداخلية .

وإذا نظرنا بتمعن إلى هذا العمل الخزفي لوجدنا انه يمثل نوعاً من الخروج عن المألوف في بناء الأعمال الخزفية المكونة عادة من شكل منفرد ، فهو مكون من كتلتين منفصلتين ، اعتمد الفنان في توحيدهما على التجاور في المكان وتمائل هياتهما وانساق تلوينهما المتشابهة ، حيث يصبح اللون عاملاً أساسياً في جمع البنى المتجاورة ودمجها في بنية تشكيلية موحدة رغم انفصال أجزائها .

والأشكال المنفذة أصلاً بنوع من البساطة المظهرية وخشونة السطوح ، تستلهم الأشكال الشائعة في الخزف اليرافديني القديم . وقد عالج الفنان سطوحها بطريقة توحى بوجود تعرجات وشقوق تعد الفنان توظيفها لإضفاء صفة القدم ومؤثرات الزمن على عمله ، إضافة إلى تعمده إحداث قدر بسيط من المغايرة بين الشكلين بحيث يمكن للنظر ملاحظته مباشرة.

إن الطابع اللوني العام للعمل حدائي غير مألوف في أعمال الخزف المعالجة بتقنية الراكو أو أعمال الخزف التقليدي ، فكل شكل منهما ملون من الأعلى بلون بنطاق من اللون الأبيض يعمل بمثابة فضاء داخلي ضاغط يحقق سمة الاحتواء والإحاطة بباقي المعالجات اللونية داخل الشكل ، والتي أخضعها الفنان لاشتراطات تصرفه بتضاريس وملمس السطح الخارجية المختلفة لكل من الكتلتين ، فالكتلة يمين العمل ملونة بالأزرق والأصفر على أرضية محززة بخطوط مائلة متجهة إلى الأعلى ، وبلون احمر قرمزي على أرضية محززة بخطوط أفقية مائلة. بينما لونت الكتلة إلى اليسار بدرجات الأصفر والأخضر والأزرق والقرمزي على أرضية محززة بإشكال هندسية من مثلثات ومربعات صغيرة . وقد أفاد الفنان من المناطق المعتمدة بالجوزي والأسود في كلا الكتلتين لتوحيد الجو العام لأجزاء عملة المنفصلة. حيث يتسم الشكل يمين العمل بسيادة التضادات اللونية ، والشكل يسار العمل بسيادة التناغمات اللونية .

إن محاولة إدخال دلالات اللون المتنوعة إلى عالم الخزف العراقي المعاصر تأتي في سياق محاولات الخروج بالخزف من أشكاله التقليدية المرتبطة بالوظيفة أو المحورة عنها . حيث يصبح بمقدور الفنان توظيف الأشكال الخزفية كبنى جمالية فنية ذات دلالات ومؤثرات خاصة أولاً . وكحاملات لتكوينات لونية ذات أبعاد تعبيرية خاصة ، الأمر الذي يفتح آفاق تأويل هذه الأعمال الفنية على فضاءات أكثر اتساعاً تجمع بين جماليات فن الخزف وجماليات الرسم الحديث ، بما يتطلب من الفنان الخبرة والمهارة الكافية للتعامل مع حقلين جماليين على تنوع معالجاتهما وطرق تنفيذهما . وقد استطاع الفنان تحقيق الموازنة بين أجزاء عمله المنفصلة عن طريق تماثل الأشكال الخزفية وتكامل أجوائها اللونية (تضاد - تناغم) . فضلاً عن العمل وفق مفهوم تجسيد الشكل في المكان ، حيث تعمل أرضية وخلفية العمل الملونة بالأوكر والأبيض الممزوج بالأوكر ، كفضاء انتقاءه الفنان لتصوير عمله كجزء مكمل للإنشاء الفني الذي اختاره الفنان لبناء موضوعه الجمالي المتكامل.

النموذج (20)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
حيدر رؤوف سعيد	آلة موسيقية	2004م	26×80 سم

إن العمل الفني عبارة عن آلة موسيقية وتربية قديمة ذات لون بني . احتوى سطحها على بعض النقوش والرموز التي تعود إلى حضارة العراق القديم ، إضافة إلى مجموعة من المربعات المتناظرة المعالجة باللون الأبيض والشذري والأسود والأصفر .

ومن نظرة متعمقة إلى عمل الفنان حيدر رؤوف نجد انه ينحو منحاً واقعياً يستهدف منطقة الموروث والفلكلور وإعادة إنتاجه بصياغة تجريدية تحمل الواقع بين جنباتها لتجعله منطقة انطلاق نحو رؤية فنية جمالية تحاول ردم الهوة بين الصورة المتخيلة والأخرى الواقعية ، ولكن بشكل متمايز من عمل إلى آخر . فالعمل الخزفي يجسد بوضوح آلة موسيقية تحمل ذلك المدلول الصوري الثقافي الفلكلوري ، كما تحمل سمة التبسيط الملازمة لمبدأ التجريد والاختزال ، ولكن نجد الفنان لم يكن أسيراً لتلك العلاقة المنطقية بين الصورة وواقعها ، إذ انه استطاع

التصرف بمهارة مع السطح ليحوّله إلى أرضية لتوزيع نسق زخرفي مشكل بواسطة مربعات فسيفسائية ملونة معالجة بالصبغات اللونية الجاهزة والزجاج الشفاف للحصول على تأثيرات لونية مختلفة تعيد لنا صورة القطع الفخارية المزججة من الحضارة العراقية القديمة والتي يؤكد حرص الفنان على حضورها تلك الرموز الكتابية المولدة للصورة الموروثة ذاتها . وعموم التكوين معالج بلون بني ناتج عن معالجة سطح التكوين الخزفي تقنياً وذلك من خلال ذلك السطح باوكسيد الحديد مانحاً إياه ذلك التأثير اللوني المعبر عن القدم ولمس الخشب ، مع إضافة الزجاج الشفاف في بعض مناطق السطح لتعزيز ذلك التأثير اللوني المعبر .

لذا يمكن تصنيف العمل تحت مظلة الواقع المبسط المنتمي إلى نسق التعاطي مع الواقع بإشاراته القيمة المعرفية والذائقة الجمالية ببعديها الصوري والمضاميني .

لقد كان اللون بتنوعه وكيفية توزيعه في العمل الفني محوراً أساسياً يمثل قيمة العمل الفني دونما إخلال بالانسجام الكيفي من حيث علاقات عناصر الشكل مع بعضها ليبدو اللون محافظاً على الروحية التبسيطية الدالة على البيئة الشرقية والإسلامية التي تتناغم مع مقولات الفن المرسخة لفكرة الانسجام ودوره في الفعل الأخلاقي كقيمة مستقاة من المعطى الحسي .

أولاً : مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الأعمال الخزفية المنشورة والمصورة ذات العلاقة بأهداف البحث ، فضلاً عن المعروض منها في شبكة (الانترنت)، والمنتجة من قبل الخزافين العراقيين ، وقد شمل مجتمع البحث على (100) (*) عمل خزفي وهو ما استطاع الباحث العثور عليه ضمن مدة البحث . وطبقاً لمسوغات موضوعه البحث الحالي وحدوده .

ثانياً : عينة البحث

قام الباحث باختيار عينة البحث ، والبالغ عددها (20) (**) عملاً خزفياً ، بصورة قصدية ، بعد أن صنفها وفقاً للعقود الزمنية التي أنجزت فيها، وبما له صلة في تحقيق هدف البحث ، وفق العدد المبين في الجدول أدناه :-

العقود الزمنية	أطار مجتمع البحث	عينة التحليل***
1989 – 1980	25	5
1999 – 1990	40	8
2005 – 2000	35	7
الإجمالي	100	20

الجدول (3) يوضح عينة البحث.

(*) ملحق (1)

(**) ملحق (2)

(***) العينة تمثل نسبة 20% من مجتمع البحث .

وقد تم عرض مجتمع البحث على مجموعة من الخبراء(*) والأخذ بأرائهم في انتقاء عينة البحث وذلك للتأكد من ملائمة العينة المختارة في تحقيق هدف البحث. وكان اختيار عينة البحث وفق المسوغات الآتية :-

1. الأعمال المختارة تمثل نماذج بارزة في فن الخزف العراقي المعاصر .
2. تمثل تجارب نخبة بارزة من الخزافين ذوي الدور الفاعل على الساحة الفنية المعاصرة .
3. تشكل عينة البحث تنوعاً واضحاً في الأساليب والمعالجات اللونية ، والتي تنهض بثرائها الجمالي.
4. استبعاد الأعمال الخزفية التي تكررت موضوعاتها وطريقة أدائها .

ثالثاً : أداة البحث

لتحليل عينة البحث ، اعتمد الباحث على المؤشرات الفكرية والجمالية والفنية التي افترضها الإطار النظري ، بوصفها محاكاة أدائية في بناء أداة بحثه بصورتها الأولية(**) ، وبعد الانتهاء من البناء الأولي لأداة التحليل قام الباحث بعرضها على مجموعة من السادة الخبراء(***) في مجال الخزف والرسم والتصميم والتربية الفنية

(*) أ . د . عبد الهادي محمد العزام ، خزف ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . م . د . صفا لطفي ، تصميم زخرفي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . م . د . محمد علي علوان ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . م . د . كامل عبد الحسين الندائي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 م . د . علي شاكر نعمة ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

(**) ملحق (3) ، ص 259.

(***) أ . د . علي شناهو وادي ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . د . عبد الهادي محمد العزام ، خزف ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . د . عارف وحيد ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . م . د . كاظم مرشد ذرب ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . م . د . محمد الكناني ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
 أ . م . د . صفا لطفي ، تصميم زخرفي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . م . د . محمد علي علوان ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 أ . م . د . كامل عبد الحسين الندائي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 م . د . علي شاكر نعمة ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
 م . د . د . حيدر عبد الأمير رشيد ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

[illegible]

وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من أجلها ، ومدى ملائمتها لهدف الدراسة ، فكانت نسبة اتفاق الخبراء (80 %) ، وفقاً لمعادلة كوبر (Cooper) (*) وبذلك اكتسبت الأداة الصدق الظاهري . ولغرض التأكد من ثبات الأداة ، قام الباحث بتطبيقها في تحليل عدد من العينة الاستطلاعية بالاشتراك مع محلل آخر (**) ، وذلك بعد أسبوعين من تاريخ بناء الأداة ، وقد كانت نسبة الاتفاق بين الباحث والمحلل (85 %) ، ثم أعاد الباحث تحليل تلك العينة مع محلل ثاني (***) ، فكانت نسبة الاتفاق (81 %) ، وبذلك فقد جاءت نسبة الاتفاق بين التحليل الأول والثاني بمقدار (83 %) وفقاً لمعادلة (Scoot) (****) ، وهي نسبة مقبولة منهجياً ، وبذلك أصبحت الأداة جاهزة للقياس وبصيغتها النهائية. (*****)

رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليلي) في تحليله عينة البحث والوصول إلى هدفه.

$$100 \times \frac{\text{عدد مرات الاتفاق (AG)}}{\text{عدد مرات الاتفاق (AG) + عدد مرات عدم الاتفاق (DG)}} = \text{نسبة الاتفاق (PA) (*)}$$

ينظر :-

- John Cooper : Measurement and Analysis of Behavioral Teachings, ohio , Collmbus, charlen ,Merrill , USA , 1974 , P.27.

(**) أ. م. د. د. كامل عبد الحسين النداوي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

*** م. م. تراث أمين عباس ، خزف ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

$$\frac{\text{مجموع الاتفاق الكلي بين الملاحظين (Po) - مجموع الخطأ في الاتفاق (Pe)}}{1 - \text{مجموع الخطأ في الاتفاق (Pe)}} = \text{معامل الاتفاق (n) (****)}$$

ينظر:-

– O. Holesti : Content Analysis for Social Sciences And Humanities , Adison – Wesley , London , 1969 , P. 140.

(****) ملحق (4)

الفصل الرابع

• النتائج ومناقشتها .

• الاستنتاجات

• التوصيات .

• المقترحات .

الاستنتاجات :

- من خلال ما تقدم من نتائج البحث يستنتج الباحث ما يلي :-
- 1- تشير المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر إلى وجود بنية فكرية متحققة بفعل التواصل الحضاري الذي تمتد جذوره للموروث العراقي القديم .
 - 2- عبرت المعالجة اللونية للخزاف العراقي المعاصر عن حاجاته وتطلعاته الذاتية ، فهو حر في ابتكار معالجة جديدة لا يحدده شيء سوى مخيلته وتجربته الخاصة .
 - 3- حاول الخزاف العراقي المعاصر في معالجته اللونية أن يحقق موازنة بين تراكمات التاريخ والموروث بإحداث نقلات في المعالجة اللونية وفق الأفكار المعاصرة ، لتصبح المنظومة اللونية لديه خاضعة لاختبارات أكثر ذاتية وحرية .
 - 4- جاءت المعالجة اللونية على سطح النص الخزفي المعاصر ، كمحاولة لكسر الواقعية نحو أفاق حداثية .
 - 5- جاءت اغلب المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر ، بلون أو لونين أو ثلاثة ، تتواءم والمرجعيات التاريخية والتراثية والشعبية والبيئية وفق أسلوب فني حدائوي مبتدأ بالظواهر ومنتهياً بماهيتها .
 - 6- المعالجات اللونية شكلت سمة ميزت أعمال الخزافين العراقيين ، وهذا ساهم في إثراء التنوع الجمالي في الأساليب الفردية لهم .
 - 7- ارتباط المعالجات اللونية بالتطورات العلمية والفلسفية للعصر الحديث .

التوصيات :

يوصي الباحث بما يأتي :-

- 1- إصدار مطبوعات خاصة (مجلات ، دوريات) ، تعنى بتطور فن الخزف في العراق ، وسيرة ذاتية للخزافين ومصورات أعمالهم .
- 2- ضرورة إنشاء موقع الكتروني خاص بالخزف والخزافين العراقيين. للاطلاع على الأفكار الجمالية والفنية والمعالجات اللونية .
- 3- ضرورة استحداث درس نظري وتطبيقي لطلبة الفنون الجميلة الأولية والدراسات العليا ، تدرس فيها المعالجات اللونية وتأثيراتها اللونية الناتجة ودورها في بلورة الأفكار الحداثوية في فن الخزف .

المقترحات

في ضوء ما تقدم واستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية : -

- 1- المعالجات اللونية في الخزف الأوربي المعاصر .
- 2- المعالجات اللونية في الخزف العربي المعاصر .
- 3- المعالجات اللونية بين الخزف العراقي المعاصر والخزف الأوربي المعاصر دراسة مقارنة .
- 4- جماليات التناس في المعالجة اللونية بين الخزف العراقي المعاصر والخزف الأوربي المعاصر.

النتائج ومناقشتها :

لقد أسفر تحليل عينة البحث عن النتائج الآتية :-

1- المعالجة اللونية حققت بعداً فنياً من خلال التضاد اللوني بين الألوان الأساسية ، والتضاد في قيمة اللون الواحد واستناداً إلى رؤية ذاتية جمالية محضة ، وكذلك التضاد اللوني بين الألوان الحارة والباردة والذي ولد إيقاعاً لونياً متناغماً ، فضلاً عن خلق مساحة رؤيوية على سطح التكوين اكبر من مساحتها الحقيقية محققاً بذلك تأثيراً لونياً بصرياً يزيد من القيمة الجمالية للعمل الفني ، كما في النموذج (1) و (3) و (6) و (13) و (16) .

2- تم إثراء البعد الدلالي والرمزي من خلال المعالجة اللونية . باستخدام اللون الأحادي ، المتسيد على عموم التكوين كاللون البني ، الأسود ، الأبيض والشذري واستناداً لما يحمله ويمثله اللون من أبعاد رمزية وتعبيرية وشفرة باثه لمحاولات ومدلولات عدة كما في النموذج (2) و (7) و (9) و (10) و (11) و (15) و (17) .

3- المعالجة اللونية حققت إيقاعاً لونياً متبايناً في قيمة اللون بين الغامق والفاتح من جراء العلاقة الحميمية بين اللون والملمس اكسبت التكوين الخزفي بعداً جمالياً وتعبيرياً في الوقت ذاته كما في النموذج (1) و (2) و (5) و (7) و (9) و (14) و (17) و (18) و (19) .

4- استندت المعالجة اللونية إلى جملة من التقنيات اللونية هي :-

أولاً : تقنية الدلك بالاكسيد المطول بالماء كما في النموذج (4) و (7) و (10) و (14) و (20) .

ثانياً : تقنية الراكو كما في النموذج (8) و (19) .

ثالثاً : تقنية التلوين بالذهب (التذهيب) كما في النموذج (5) و (15) .

رابعاً : تقنية التلوين بالاكاسيد الملونة

خامساً : تقنية الصبغات اللونية الجاهزة كما في النموذج (10) و (20) .

سادساً : تقنية الحرق في جو اختزالي غير مؤكسد والحرق داخل نشارة الخشب كما في النموذج (4) و (8) و (19) .

سابعاً : الأفادة من لون الطينة الأصلي المحروق في درجات الحرارة العالية كما في النموذج (7) و (14) .

5- المعالجة اللونية حققت الإيهام والإيحاء بعداً بالبعد الثالث للشكل ، باستخدام تقنية الرش وبدقه عالية . أو الإيهام بواقعية الشكل مانحة العمل الفني بعداً جمالياً ودلالياً ، كما في النموذج (12) و (3) .

6- إن المعالجة اللونية ساهمت في أغناء البعد المرجعي وإظهار تقادم الزمن على الشكل الخزفي ، كما في النموذج (4) و (7) و (14) و (20) .

7- وظفت الألوان في المعالجة اللونية وفق دلالاتها الرمزية المتراسلة والمتراكمة حضارياً واجتماعياً (الذهبي والشذري والأزرق والأبيض والبنّي والأسود) وبمعالجات تعبيرية معاصرة ، كما في النموذج (5) و (8) و (9) و (10) و (11) و (13) و (15) و (16) و (20) .

8- إن المعالجات اللونية المتعددة في العمل الواحد ، ساهمت في إثراء البعد الجمالي والتعبري والدلالي ، كما في النماذج (6) و (8) و (9) و (13) و (16) و (19).

9- ساهمت المعالجات اللونية في استلهاام الموروث الحضاري بأبعاده المختلفة ، كما في النموذج (5) و (9) و (15) و (16) .

10- أظهرت المعالجات اللونية حالة التقابل بين ذاتية الخزاف والموقف الجمالي في العمل الخزفي ، كما في النموذج (9) .

11- إن المعالجة اللونية استطاعت أن تخلق جدلية بين الشكل والفضاء واللون والتماهي مع المطلق كحصىلة صوفية نهائية كما في النموذج (1) و (12) .

12- إن المعالجة اللونية للأعمال ذات الطابع الديني (المتمثل بالنصوص القرآنية) ارتهنت بالاستخدام الرمزي والتعاقد للون ، كما في النموذج (5) و (9) و (15) و (16) .

13- إن المعالجة اللونية في بعض الأعمال (باستخدام تقنية الراكو) حققت تأثيراً لونياً غير مألوف اكسب التكوين الخزفي تألقاً وإحساساً جمالياً عالياً ، ومحملة إياه بمرجعيات فلسفية محاكياً الأنموذج الجمالي المستهدف من قبل الذات كمشروع حدائوي معبر عن الجمال المطلق ، كما في النموذج (19) .

14- استهدف الخزاف في المعالجة اللونية التوفيق بين المرجعيات الجمالية والفكرية وإخراجها بقالب حدائوي معاصر وذلك من خلال اختيار الألوان وفق رؤيته الجمالية والصورة الفنية الناجمة عن تجربته الذاتية ، كما في النموذج (2) و (4) و (5) و (6) و (8) و (9) و (10) و (12) و (13) و (15) و (16) و (20) .

15- حققت المعالجة اللونية في النص الخزفي العراقي المعاصر حالة من التوازن بين عالمين أو وجوديين مختلفين ، هما الواقع والفن وخلق مسافة جمالية بينهما كما في النموذج (5) و (7) و (8) و (10) و (11) و (17) و (20) .

المصادر والمراجع باللغة العربية *

*القران الكريم .

1. إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للنشر ، مطبعة صفاقس ، تونس ، ب.ت .
2. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج17، المؤسسة المصرية العامة ، الدار المصرية للترجمة والنشر مصر ، ب.ت .
3. أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار القومية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، 1970 .
4. احمد رضا : معجم متن اللغة ، مجلد 2 ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1958 .
5. ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ت : ميشال عاصي ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ب . ت .
6. اشبنغلر ، أسوالد : تدهور الحضارة الغربية ، ت : احمد الشيباني ، ج1 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، 1964 .
7. آل سعيد ، شاكرك حسن : فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج ، دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، 1983 .
8. ألغزام ، عبد الهادي محمد علي : تاريخ فن الفخار ، عصور ما قبل التاريخ ، السيماء للتصميم والطباعة ، بغداد ، 2007 .
9. ألمسيري عبد الوهاب وآخرون : الحدث وما بعد الحدث ، ط1 ، دار الفكر ، دمشق ، 2003 .
10. ألنوري ، عماد جهاد : الفن والعلم والجمال ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (275) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب . ت .
11. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1976 .
12. اوفسيانيكوف ، ميخائيل : جماليات الصورة الفنية ، ت : رضا الظاهر ، ط1 ، دار الهمداني للطباعة ، عدن ، 1984 .

(*) تم توثيق المصادر استناداً إلى التعليمات الصادرة في دليل كتابة اطاريح الدراسات العليا - عن المكتبة المركزية لجامعة بغداد ، 1994 .

13. بارو ، أندري : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان ، وآخر ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1977.
14. بارو ، اندريه : بلاد آشور نينوى وبابل ، ت : عيسى سلمان ، وآخر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980.
15. الباشا ، حسن : تاريخ الفن في العراق القديم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1956.
16. باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .
17. البديري ، علي حيدر صالح : التقنيات العلمية لفن الخزف والتزجيج والتلوين ، ط1 ج2،3 ، الأردن ، 2002.
18. برتلمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، 1964 .
19. البزاز ، عزام : إلى التصميم ، بغداد ، 1997 .
20. البسيوني ، محمود : الفن في القرن العشرين من التأثيرية حتى فن العامة ، دار المعارف ، مصر ، 1983.
21. بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، باريس ، 1952 .
22. بعلبك ، منير : المورد ، قاموس انكليزي - عربي ، بيروت ، دار الملايين ، 1984.
23. البهنسي ، عفيف : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ط1 ، دار الكتاب العربي للنشر ، مصر ، 1998 .
24. البهنسي ، عفيف : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الحرية للنشر والطباعة ، 1984.
25. جابر عصفور : مفهوم الشعر في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب.ب.ت
26. جان ماري شفر : الفن في العصر الحديث ، الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا ، ت : فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق.
27. جبرا إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي ، الدار العربية ، دار واسط ، بغداد ، 1986 .
28. جبلي ، أنيس : أساسيات كوريل 9.0 ومبادئ الرسم الالكتروني ، ط1، دار الراتب الجامعة ، بيروت ، 2000.
29. الجرجاني ، أبو بكر عبد القادر : دلالات الإعجاز ، قرأه وعلق عليه : أبو فهد ، محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، 1984 .

30. الحسن ابن الهيثم : المناظر – المقالات 1-2-3 في الإبصار على الاستقامة ، حققها وراجعها عن الترجمة اللاتينية ، د. عبد الحميد صبره ، الكويت ، 1983.
31. حسن سليمان : الحركة في الفن والحياة ، دار الكتاب العربي للنشر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ، ب ت .
32. حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج1 ، ط1 ، دار الفكر العربي ، 1974 .
33. الحلو ، وضاح يوسف : معجم مصطلحات الألوان ورموزها ، المعاني المستدامة منذ الإنسان البدائي ، دار ايفا للنشر، سوريا ، 2002.
34. الحمداني ، فائز يعقوب : اللون حضارة ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة للطبع ، بغداد ، 2007.
35. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، 1998 .
36. دانيال ، كلين : موسوعة علم الآثار ، ج1 ، ت : ليون يوسف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1990 .
37. الدباغ ، تقى : الفخار القديم ، مجلة سومر ، المجلد العشرين ، الجزء الأول والثاني ، 1964 .
38. دوبولو ، الكسندر بابا : جماليات الرسم الإسلامي ، ت : علي اللواتي ، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس ، 1979.
39. ديمان ، م . س : الفنون الإسلامية ، ت : احمد محمد عيسى ، دار المعارف ، مصر ، 1958.
40. الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983.
41. Sienko and Plane : الكيمياء ، ت : عصام جرجيس سلومي وآخرون ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، 1986.
42. رو ، جورج : العراق القديم ، ت : حسين علوان حسين ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة 927، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1984.
43. ريان ، و. : خواص المواد الخام السيراميكية ، ت : فوزي عبد الهادي ، وآخرون ، وزارة التعليم العالي ، مؤسسة المعهد الفني ، دار التقني للطباعة وانثر ، 1986.
44. ريد ، هربرت : التربية عن طريق الفن ، وزارة التعليم العالي ، مطبعة جامعة القاهرة ، 1968.

45. ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، 1975.
46. ريد ، هربرت : تربية الذوق الفني ، ت : يوسف ميخائيل اسعد ، ط2 ، القاهرة ، 1975.
47. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، م : مصطفى حبيب ، ط1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986.
48. الزبيدي ، جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
49. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مصر ، 1976 .
50. زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، دار الرائد العربي ، بيروت ، 1981.
51. الزمزمي ، معتصم عبد الله ومفتاح علي الشيباني : تكنولوجيا السيراميك (المواد الخام) ، مكتبة طرابلس العلمية العالمية ، ليبيا ، 1988.
52. زهير صاحب : الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة ، بغداد ، 2007 .
53. زهير صاحب : الفنون السومرية ، ط1 ، دار أيكال للتصميم والطباعة ، سلسلة عشتار ، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، بغداد ، 2005 .
54. زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري (عصور قبل التاريخ) ، ط1 ، دار مكتبة الرائد العلمية ، الأردن ، 2004.
55. زهير صاحب ، سلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، وزارة التعليم والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد ، 1987.
56. زهير صاحب ، نجم حيدر ، بلاسم محمد : سعد شاكر حدود الخزف ، الإصدار الثاني ، دار إيكال للطباعة والنشر ، بغداد ، 2006.
57. زهير صاحب وآخرون : دراسات في بنية الفن ، ط1 ، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر ، عمان ، الأردن ، 2004 .
58. سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، ت : محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ب.ت .
59. ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1981.
60. سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، ت : محمد محمود وعبد الباقي إبراهيم ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1980 .
61. سوسيور ، فردينان دي : علم اللغة العام ، ت : يؤيل يوسف عزيز ، م : مالك المطلبي ، مطبعة جامعة الموصل ، الموصل ، العراق ، 1988.

62. سيمان ، وني هو : علم الجمال ، ت ، ظافر حن ، منشورات عويدان بيروت ، 1980.
63. سيولا ، مورييس : الفن التكعيبي ، ت : هنري زغيب ، منشورات دار عويدات ، بيروت ، 1983 .
64. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، 1987 .
65. الشال ، عبد الغني النبوي : معجم مصطلحات الفن والتربية الفنية ، مطابع جامعه الملك سعود – الرياض ، 1984 .
66. شيرين أحسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية للنشر ، بغداد ، 1985.
67. صفوت نور الدين: رفيق الخزاف ، تنفيذ وطباعة النظائر ، الكويت ، 1999.
68. طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط1 ، ج1 ، منشورات دار البيان ، مطبعة الحوادث ، بغداد ، 1973 .
69. عادل كامل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
70. عادل كامل : الحركة التشكيلية في العراق ، مرحلة الستينات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، العراق ، 1986 .
71. عادل كامل : المصادر الأساسية للفن التشكيلي المعاصر في العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1979.
72. عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي ، حادثة تكيف ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004.
73. عاصم محمد رزق : الفنون العربية الإسلامية في مصر ، ط1 ، مكتبة مدبولي للنشر ، القاهرة ، 2007.
74. عبد الرحمن محي الدين عدس : المدخل إلى عام النفس ، ط2 ، جون وايلي وأولاده ، قبرص ، 1985.
75. عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط1 ، دار النهضة العربية للنشر ، القاهرة ، 1974.
76. عبد الكريم عبد الله : فنون الإنسان القديم ، أساليبها ودوافعها ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ب . ت .

77. عبد الكريم هلال خالد : الاغتراب في الفن ، ط1، بنغازي ، منشورات جامعة قار يونس ، 1998.
78. عبد الله عبد الحي موسى : المدخل إلى علم النفس ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، دار الرفاعي ، مطبعة المجد ، القاهرة ، ب.ت .
79. عبد الوهاب حميد رشيد : حضارة وادي الرافدين ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط1 ، دمشق ، سوريا ، 2004 .
80. العطار، مختار : الفن والحداثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1991.
81. علام محمود علام : علم الخزف ، التزجيج والخزفة ، ج2 ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1964 .
82. فؤاد زكريا : التفكير العلمي ، دار مصر للطباعة ، ب . ت .
83. فوزي رشيد : دلالة الألوان ، مجلة آفاق عربية ، ع11 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1991 .
84. - - - - - : المعجم العربي الأساس ، لجماعة من كبار اللغويين العرب ، لا روس للطباعة ، 1989 .
85. - - - - - : حضارة العراق ، لنخبة من الباحثين ، ج3،4،9، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985.
86. قاسم حسين صالح : سايكولوجية أدراك اللون والشكل ، دار الرشيد للنشر بغداد ، 1982.
87. كاظم حيدر : التخطيط والألوان ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، 1984 .
88. كبة ، شامل عبد الأمير : اللون – النظرية والتطبيق ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، 1992.
89. كحالة ، عمر رضا : الفنون الجميلة في العصر الإسلامي ، المطبعة التعاونية ، دمشق ، 1972 .
90. ليفي ، شتراوس كلود : النظر ، السمع ، القراءة (مكان الفن والأدب في المعرفة العقلية) ، ت : خليل احمد خليل ، ط1، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ، 1994.
91. ليفي ، مارتن : الكيمياء والتكنولوجيا في وادي الرافدين ، ت : محمود فياض المياحي وآخرون ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980.
92. مالنز ، فريدرك : الرسم كيف نتذوقه (عناصر التكوين) ، ت : هادي الطائي ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، بغداد ، 1993.
93. محسن محمد عطية : الفن والجمال في عصر النهضة ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000 .

94. محمد عزة مصطفى : قصة الفن التشكيلي ، ج1، دار المعارف ، القاهرة، ب.ت .
95. محمود أمهرز : التيارات الفنية المعاصرة ، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1996 .
96. محمود حسن إسماعيل : مبادئ علم الاتصال ونظريات التأثير ، ط1، الدار العالمية للطباعة والنشر ، مصر ، 2003 .
97. محمود علم الدين : الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام ، تقديم خليل صابات ، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ، 1981.
98. مدخلي ، إبراهيم : الألوان نظرياً وعلمياً ، ط1، سوريا ، حلب ، مطبعة اوفسيت الكندي ، 1983.
99. مصطفى غالب : الإدراك ، مكتبة الهلال ، بيروت ، 1980.
100. معلوف ، لويس: المنجد في اللغة العربية ألمعاصره ، دار المشرق ، بيروت ، ب.ت
101. مورتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وآخر ، مطابع الأديب البغدادية ، بغداد ، 1975.
102. مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج1 ، الباب الثاني ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، 1971.
103. نصيف جاسم محمد : مدخل في التصميم ، طُبع بموافقة وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 2002.
104. نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط العصور الإسلامية ، ط2 ، دار المعارف ، مصر ، 1977 .
105. نوبلر ، ناثن : حوار الرؤيا - مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت: فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987.
106. هوكنز ، ترنس : البنوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986
107. هيغل : الفن الرمزي ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1979.
108. هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1964 .
109. هيغل : فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ط2 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 .

110. هيغل : فن العمارة ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1979 .
111. وهبة ، مجدي: معجم مصطلحات اللغة والأدب ، لبنان ، 1979 .
112. ويلسكي : دراسة الفن ، ت : يوسف داود ، دار الحرية ، بغداد ، 1982 .
113. يحيى حمودة : نظرية اللون ، دار المعارف ، مصر ، 1981 ، ص7.
114. يوسف مراد : مبادئ علم النفس ، دار المعارف بمصر ، 1966.

البحوث والرسائل والاطاريح :

115. أسماء شاكر نعمه : جماليات اللون في سينوغرافيا العرض المسرحي وأثره على المتلقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2001.
116. الأسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997.
117. الأغا ، وسماء حسن محمد: الواقعية التجريدية في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996 .
118. ألعبيدي ، محمد جاسم : الإشكال النحتية على سطوح الآنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2002.
119. إلهيتي ، معاذ خليل: التأثيرات اللونية لمركبات الكروم في تزجيج الرصاص ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 1989.
120. الأنقر ، عائدون عبد القادر محمد : تقنيات الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989.
121. البشارة ، إيناس مالك عبد الله : تحولات العلامة في الخزف العراقي المعاصر والية اشتغالها ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، 2006 .
122. التميمي ، صفاء الدين حسين ، توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 .

123. الحسيني، أياد حسين عبد الله : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، 1996 .
124. الحسيني ، انس كاظم شبر : اللون الأبيض بين سلطة المفهوم وتقنية الرسم في اللوحة التشكيلية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 .
125. الحسيني ، أياد حسين عبد الله : استخدام الخط العربي في المجلات العراقية المطبوعة بالالوفسيت من سنة 1980 إلى سنة 1985، رسالة ماجستير ، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1988 .
126. الخفاجي ، تراث أمين عباس : جماليات التجنيس في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006.
127. الخفاجي ، مكي عمران راجي : جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000.
128. خليل كاظم طاهر : الشكل والمضمون في الخزف العراقي (1955-1985) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989.
129. الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه منشورة ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2003.
130. الربيعي ، نبراس احمد جاسم : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2004 .
131. السعيد ، حارث أسعد عبد الرزاق : المعالجات التصميمية للمحددات الداخلية في الفضاء الداخلي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2005.
132. شعابث ، عادل عبد المنعم عبد المحسن : جماليات التباين ودورها في إظهار الإيهام الحركي في المصق المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2004.
133. الطاهر ، حيدر رؤوف سعيد: أنتاج زجاج الرماد وتطبيقاته على الأطيان العراقية، رسالة ماجستير غير منشوره , جامعة بابل , كلية التربية الفنية , 2002.

134. العزاوي ، نبيل عبد المجيد طه : الصورة البصرية في الفن الإسلامي وانعكاساتها على الشكل المعماري العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2002 .
135. عمار عبد الحمزة حبيب : البنية النظامية الوظيفية في الرسم المعاصر (1950 – 1967) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000 .
136. القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .
137. مكي عمران راجي : التقنيات الفنية المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 .
138. نجم عبد حيدر : التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، 1996 .
139. الهنداوي ، احمد هاشم : تأثيرات الحرق بالاختزال على الفخار المزجج فنياً وتقنياً ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 1989 .

الدوريات :

140. أبو ديب ، كمال : " الحداثة السلطة النص " ، مجلة الفصول ، م4 ، ع 3 ، 1984 .
141. الأعظمي ، خالد خليل : " خزف سامراء الإسلامي " ، مجلة سومر ، م30 ، ج1 ، 2 ، 1974 .
142. بقاعين ، حنا : " كتابة الصورة " ، مجلة المورد ، ع1 ، م29 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001 .
143. بن صالح ، رضا : " المرئي والمراقى في تمعين الوجود وابتعاد الزمن " ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد 3 ، وزارة الثقافة ، تونس ، 1998 .
144. الجزائري ، محمد : " سعد شاكر : انتباهة الخزف " ، مجلة الرواق ، العدد 5 ، الدار الوطنية ، بغداد ، 1979 .
145. جميل ، جلال ومحمد إسماعيل خلف : " المعالجات الإخراجية في عروض منتدى المسرح " ، المجلة القطرية للفنون ، ع1 ، تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، العراق ، 2001 .

146. الدباغ ، تقى : " الفخار القديم " ، مجلة سومر ، المجلد العشرين ، الجزء الأول والثاني ، 1964 .
147. الزبيدي ، جواد : " خزافون عراقيون (تجارب شابة) " ، مجلة الواسطي ، ع2 ، دائرة الفنون والثقافة والأعلام ، 1995 .
148. الزبيدي ، جواد : " بداية الخزف العراقي المعاصر " ، مجلة أسفار ، عدد 3 ، ب.ت .
149. سميث ، ألن كيك : " الفخار اللامع " ، مجلة فنون عربية ، ع1 ، م2 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، 1985 .
150. ضاري مظهر صالح وصفا لطفي : " المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب الإسلامية " ، جامعة الحكمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع35 ، 2001 .
151. عادل كامل : " سهام السعودي شاعرة الخزف " ، مجلة أسفار ، ع10 ، شركة المنصور للطباعة المحدودة ، بغداد ، 1985 .
152. عاصم عبد الأمير : " معرض الخزف العراقي المعاصر في دمشق " ، مجلة الرواق ، ع6 ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979 .
153. العطية جليل : " الألوان مرآة البهجة والحزن " ، مجلة العربي ، الكويت ، وزارة الأعلام ، العدد (555) فبراير ، 2005 .
154. فنون عربية : العدد السابع ، المجلد الثاني ، 1982 .
155. فوزي رشيد : " دلالة الألوان " ، مجلة آفاق عربية ، ع11 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1991 .
156. ليث عبد الرزاق : " المعرفة الجمالية في الخزف العراقي المعاصر " ، صحيفة الجمهورية ، 20 تشرين الأول ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد 2002 .
157. محمد عبد العزيز مرزوق : : فخار العراق وزخرفته في العصر الإسلامي " ، مجلة سومر ، م20 ، ج 1 ، 2 ، 1964 .
158. الهجول ، محمد : " الخزاف شنيار عبد الله ، اتجاهات التعبير في الخزف ومقتضيات التحوير المبتدع " ، مجلة الشبكة العراقية ، بغداد ، 2006

المصادر والمراجع الأجنبية :

159. Bevin, Marjories ; " **Design Through Discovery** " , 3rd –ed , Holt Rinehart and Winstan , New York 1977.
160. Birren , Faber : " **Color psychology and Color therapy**", U.S.A, 1950
161. Charles , Libby William : " **Color and Structural Sence** " , Prentice – Hall , Inc. , New jersey , U.S.A. , 1974.
162. Cooper & Derekroyle; " **Glazes For the Studio Potters**", B.T. Bast Ford , Ltded , London , 1978.
163. Cooper , Johnno : " **Measurement and Analysis of Behavioral Teachings**", ohio , Collmbus, charlen ,Merrill , USA , 1974.
164. Crow , Wendellc : " **Communication Graphics**", Prentice Hall, Englewood Cliffs , New Jersey.
165. Delucio , Meyer ; " **Visual easthetics** " , Lund humrhries , Publisher Limited , London ,1975.
166. Glenn , Nelson ; " **Ceramic , A pottery Hand Book** " , New York , September , 1983.
167. Green , D. ; " **Pottery Materials and Techniques**" ,Faber and Fabe , London ,1967.
168. Hamer , Frank : " **the Potters Dictionary of Materials and Techniques**" , New York , 1975.
169. Holesti , O. : " **Content Analysis for Social Sciences And Humanities**" , Adison –Wesley , London , 1969.
170. Iteen , Johannes ; " **The Art of Color** " , Translated by Ernst Van Hagen , Reinhold publishing Data ; New York , printing 3 , 2004.
171. Johansson , Dohald ; " **Color – The Theory and practice painting**" , New York , 1967.

172. Lane, Arther : "**Early Islamic Pottery**" , Faber and Faber , London , 1970.
173. Matson, F. ; "**Ceramic Ecology**" , An approach to the study of the early Culture of the near east ; In Ceramic and man , Edited by Matson , U.S.A. , 1965.
174. Morton , Ruth : "**Interior Design**" ,From the home, Its Furnishing and Equipment , 2nd ed. , Mc Graw – Hill Inc. New York ,1979.
175. Norton , F.H. ; "**Ceramic for the Artist Pottery**" , Printed in U.S.A. , 1956.
176. O. hales – Albert "**The use of color in interior**", 2nd, Mc Grew – Hill book Company, 1978.
177. Ozgonal , Aksoy ; "**some Effect of Line, shapes, and Colors**" ; mouton publishers , London , 1982.
178. Peter , Dormer ; "**The new Ceramic**" , Thames and Hadson , LTD..., London , 1980.
179. Porter , T. ; "**Color In The Looking class**" , A .d Magazine , Vol.66. No.314.March – April , U.K.,1996.
180. Rada , Ravoslay ; "**Ceramic techniques**" , polygraffia , London ,1980.
181. Rayan , W. ; "**Properties of Ceramic Raw Materials**" , 2nd ed., Pergamon Press , 1978.
182. Sargent , Walter ; "**The Engoyment and use of Color**" , Dover publication , Inc, New York , 1964.
183. Taylor , J.R.and AC. Bull : "**Ceramic Claze Technology**" Cookson and Antimony Ltd ,1986.
184. Tom , Jones ; "**The Art of light & color**" , Van Nostrand Reinhold , printed by princeetion polychrome. U.S.A. 1972.

شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) :

185. [www. Arthistory. .sbc.edu./American Pottery-http://justartpottery.com](http://www.Arthistory.sbc.edu/American Pottery)
186. www. Encyclopedia.htm / **Bernard Leach**
187. www. Arthistory. .sbc.edu.//Ceramics Today-Wikipediak , the free encyclopedia.mht.
188. www. Arthistory. .sbc.edu./ Dutch Pottery.
189. www. Arthistory .sbc.edu .//http://popular.ebay.com/ns/ Pottery – Glass / French-Pottery.html.
190. www.Arthistory.sbc.edu.// Raku ware pottery-Wikipedia, the free encyclopedia.mht.
191. www.Arthistory.sbc.edu.//Salt glaze pottery-Wikipedia, the free encyclopedia.mht.
192. <http://www.hdrmut.net/vb/t1342>.

قائمة

المصادر والمراجع

(ملحق 4) (الأداة بصيغتها النهائية)

المعمالات اللونية																الفئة الرئيسية	الفئة الثانوية	الفئة الفرعية																										
اللون وعلاقته بالعناصر والأسس الجمالية على سطح الشكل الخزفي																الأسس	الانسجام	التضاد						التوازن				الوحدة		السيادة	التكرار والإيقاع													
																		بالقيمة						بالنسبة		بالتعدد		وهي			مماثل		غير		تأكل		الجزء		علاقة		بالجزء		علاقة الكل	
																		والبارد						بالحرارة		بالتباين		بالتجانس			بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل	
																		بأصل اللون						بالتباين		بالتجانس		بالتماثل			بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين	
																		بأصل اللون						بالتباين		بالتجانس		بالتماثل			بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين	
																		بأصل اللون						بالتباين		بالتجانس		بالتماثل			بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين	
																		بأصل اللون						بالتباين		بالتجانس		بالتماثل			بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين	
																		بأصل اللون						بالتباين		بالتجانس		بالتماثل			بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين	
																		بأصل اللون						بالتباين		بالتجانس		بالتماثل			بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين	
																		بأصل اللون						بالتباين		بالتجانس		بالتماثل			بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين		بالتجانس		بالتماثل		بالتباين	
رؤية ذاتية محضة رؤية موضوعية معينة متنوع جمالي																التعبيرية																												

(ملحق 1) مجتمع البحث

ت	اسم الفنان	اسم العمل	نوع العمل	القياسات	سنة الإنتاج	العائدية
1	سعد شاكر	فلسفة كونية	نحت خزفي	35×35سم	1980	مقتنيات خاصة
2	=	الغروب	نحت خزفي	45×30سم	1983	مقتنيات خاصة
3	=	كرة	نحت خزفي	35 × 35 سم	1984	مقتنيات خاصة
4	=	الأرض	نحت خزفي	50×60 سم	1984	مقتنيات خاصة
5	=	ديمومة	نحت خزفي	50×60سم	1984	دائرة الفنون
6	=	تكوين هندسي	نحت خزفي	40 × 50 سم	1990	مقتنيات خاصة
7	=	تكوين	نحت خزفي	30 × 40 سم	1993	مقتنيات خاصة
8	=	تجريد هندسي (طائر)	نحت خزفي	45 × 55 سم	1994	مقتنيات خاصة
9	=	رمز نخلة	نحت خزفي	55×30سم	1994	مقتنيات خاصة
10	=	امرأة (متعبدة)	نحت خزفي	40 × 55 سم	1995	مقتنيات خاصة
11	=	طلسم	نحت خزفي	45×40سم	1995	مقتنيات خاصة
12	=	خط حر	صحن	53 سم (القطر)	1997	مقتنيات خاصة
13	=	لؤلؤة	نحت خزفي	30 × 45 سم	1997	مقتنيات خاصة
14	=	تكوين	جدارية	45 × 50 سم	2000	مقتنيات خاصة
15	=	بلورة الصحراء	نحت خزفي	30 × 45 سم	2000	مقتنيات خاصة
16	=	فتاة وحمامة	نحت خزفي	30 × 45 سم	2001	مقتنيات خاصة
17	=	تكوين فني	نحت خزفي	30 × 65 سم	2002	مقتنيات خاصة
18	=	تكوين	صحن	45 سم قطر	2000	مقتنيات خاصة
19	=	تكوين فني	صحن	50 سم قطر	2001	مقتنيات خاصة
20	ماهر السامرائي	موسيقى الحرف	نحت خزفي	60 × 45 سم	1980	مقتنيات خاصة
21	=	وجه	نحت خزفي	25 × 50 سم	1980	مقتنيات خاصة
22	=	مقلاة	نحت خزفي	30 × 30 سم	1982	مقتنيات خاصة
23	=	معلقة	جدارية	30 × 60 سم	1984	مقتنيات خاصة

مقتنيات خاصة	1987	60×35سم	نحت خزفي	حلم سومري	=	24
مقتنيات خاصة	1991	40×50سم	نحت خزفي	صحن	=	25
مقتنيات خاصة	1993	35 × 45 سم	نحت خزفي	أتون	=	26
مقتنيات خاصة	1993	70 × 100 سم	جدارية	نغمات	=	27
مقتنيات خاصة	1994	48 سم (القطر)	نحت خزفي	كرة	=	28
مقتنيات خاصة	1994	60 × 50 سم	جدارية	تكوين	=	29
مقتنيات خاصة	1995	45 × 60 سم	نحت خزفي	شاهد قبر	=	30
مقتنيات خاصة	1998	45 × 35 سم	نحت خزفي	تكوين فني	=	31
مقتنيات خاصة	1998	30 × 45 سم	نحت خزفي	تكوين فني	=	32
مقتنيات خاصة	2000	55 × 45 سم	نحت خزفي	صفحة من التاريخ	=	33
قاعة حوار	2001	50سم	عمل خزفي	من تأثيرات البنية الطبيعية	=	34
قاعة حوار	2001	80 × 40 سم	نحت خزفي	مسلة مستطيلة الشكل	=	35
قاعة حوار	2001	ارتفاع 50 سم	نحت خزفي	جدار	=	36
مقتنيات خاصة	1980	35 × 60 سم	نحت خزفي	تكوين مجرد	شنيار عبد الله	37
مقتنيات خاصة	1983	20×50سم	نحت خزفي	رجل وامرأة	=	38
مقتنيات خاصة	1985	50 × 20 سم	نحت خزفي	شظية	=	39
مقتنيات خاصة	1987	70 × 50 سم	عمل جداري	بسم الله الرحمن الرحيم	=	40
مقتنيات خاصة	1989	50 × 60 سم	نحت خزفي	تكوين (طبيعة الطين)	=	41
مقتنيات خاصة	1992	40 × 50 سم	نحت خزفي	رموز بصرية	=	42
مقتنيات خاصة	1993	40 سم (القطر)	صحن	تكوين	=	43
مقتنيات خاصة	1994	40 سم (القطر)	صحن	تكوين	=	44
مقتنيات خاصة	1994	35×50سم	نحت خزفي	رجل وامرأة	=	45
مقتنيات خاصة	1995	30×50سم	نحت خزفي	رجل وامرأة	=	46
مقتنيات خاصة	1995	30×35سم	نحت خزفي	تكوين صخري	=	47
مقتنيات خاصة	1995	50 × 60 سم	نحت خزفي	تكوين هندسي	=	48
مقتنيات خاصة	2000	50×60سم	نحت خزفي	طبيعة الطين	=	49
مقتنيات خاصة	2002	40 × 50 سم	نحت خزفي	تكوين جداري	=	50

51	=	تكوين جداري	نحت خزفي	50 × 40 سم	2002	مقتنيات خاصة
52	=	تكوين فني	نحت خزفي	30 × 40 سم	2002	مقتنيات خاصة
53	=	تكوين جداري	نحت خزفي	50 × 40 سم	2002	مقتنيات خاصة
54	=	تكوين فني	نحت خزفي	30 × 40 سم	2002	مقتنيات خاصة
55	طارق إبراهيم	بيوت	نحت خزفي	26 × 33 سم	1980	دائرة الفنون
56	=	الإنسان والطين	نحت خزفي	35×35سم	1982	مقتنيات خاصة
57	=	تكوين مجرد	نحت خزفي	55 × 35 سم	1985	مقتنيات خاصة
58	=	تكوين مجرد	نحت خزفي	45 × 25 سم	1987	دائرة الفنون
59	=	بيوت	نحت خزفي	50 × 35 سم	1993	مقتنيات خاصة
60	=	كرة وجدار	نحت خزفي	55 × 25 سم	1994	مقتنيات خاصة
61	=	مدن الخيال	نحت خزفي	—	1997	مقتنيات خاصة
62	=	مدينة	نحت خزفي	60 × 55 سم	1995	مقتنيات خاصة
63	=	تكوين	نحت خزفي	43×25سم	1997	مقتنيات خاصة
64	=	تكوين	نحت خزفي	27×25سم	1997	مقتنيات خاصة
65	=	مدن	نحت خزفي	35 × 40 سم	2000	مقتنيات خاصة
66	=	تكوين فني	نحت خزفي	55 × 45 سم	2001	مقتنيات خاصة
67	=	عمل خزفي	تجريد	57×54سم	2001	مقتنيات خاصة
68	=	عمل خزفي	تجريد	46×26سم	2001	مقتنيات خاصة
69	تركي حسين	رجل وامرأة	نحت خزفي	50 × 20 سم	1983	مقتنيات خاصة
70	=	تكوين مجرد	نحت خزفي	50 × 20 سم	1985	مقتنيات خاصة
71	=	جدار حر	نحت خزفي	150 × 100سم	1985	مقتنيات خاصة
72	=	شناسيل	جدارية	150 × 100سم	1991	مقتنيات خاصة
73	محمد العربي	مسلة	نحت خزفي	60 × 30 سم	1980	مقتنيات خاصة
74	=	زخرف	صحن	50 سم (القطر)	1987	مقتنيات خاصة
75	=	رجل وامرأة	نحت خزفي	45 × 30 سم	1988	مقتنيات خاصة
76	=	حوار صخرتان	نحت خزفي	50 × 55 سم	1989	مقتنيات خاصة
77	=	تكوين	نحت خزفي	55 × 50 سم	1995	مقتنيات خاصة
78	قاسم نايف	تكوين فني (الله)	نحت خزفي	50 × 38 سم	1994	مقتنيات شخصية

مقتنيات خاصة	1998	35×50سم	نحت خزفي	طائر	=	79
مقتنيات خاصة	1995	50 × 30 سم	نحت خزفي	رجل وامرأة	=	80
مقتنيات خاصة	2000	45 × 45 سم	صحن	موضوع تجريدي	=	81
مقتنيات خاصة	2001	45 × 45 سم	صحن	تكوين تجريدي	=	82
مقتنيات خاصة	1999	35× 40سم	جدارية	بسم الله الرحمن الرحيم	كاظم غانم	83
مقتنيات خاصة	1999	35 × 45 سم	جدارية	تجريد حرف	=	84
مقتنيات خاصة	1999	98 × 80 سم	جدارية	تجريد حرف	=	85
مقتنيات خاصة	1999	57 × 42 سم	جدارية	تجريد حرف	=	86
مقتنيات خاصة	2000	14 × 30 سم	جدارية	موضوع	=	87
مقتنيات خاصة	1999	16×50سم	نحت خزفي	تكوين فني	عبد الهادي محمد علي	88
مقتنيات خاصة	2001	60 × 15 سم	نحت خزفي	تكوين فني	=	89
مقتنيات خاصة	2002	60 × 35 سم	نحت خزفي	تكوين فني	=	90
مقتنيات خاصة	2003	50 × 15 سم	نحت خزفي	صبيبه	=	91
مقتنيات خاصة	2004	26 × 80 سم	نحت خزفي	آلة موسيقية	حيدر رؤوف سعيد	92
مقتنيات خاصة	2004	55 (القطر)	عمل جداري	تكوين	=	93
مقتنيات خاصة	2005	45 × 20 سم.	تكوين فني	مسلة	=	94
مقتنيات خاصة	2005	26 × 10 سم	نحت خزفي	أمراء	=	95
مقتنيات خاصة	2005	20×21.30×31 سم.	نحت خزفي	تكوين	زيد لقمان	96
مقتنيات خاصة	2005	11×29، 11×27، سم	نحت خزفي	تكوين	=	97
مقتنيات خاصة	2005	11×24، 8×19، 28×19، سم	نحت خزفي	تكوين	=	98
مقتنيات خاصة	2005	6×13، 18×11، 12×10 سم	نحت خزفي	تكوين	=	99
مقتنيات خاصة	2005	1×24، 8×19، 28×1، 19، سم	نحت خزفي	تكوين	=	100

(ملحق 2) عينة البحث

ت	اسم الفنان	اسم العمل	السنة	القياسات	العائدية
1	سعد شاكر	تجريد هندسي	1994	15×54×50سم	مقتنيات خاصة
2	سعد شاكر	امراة	1995	15×45×55سم	مقتنيات خاصة
3	سعد شاكر	تجريد (صحن)	2001	50سم قطر	مقتنيات خاصة
4	ماهر السامرائي	معلقة (جدارية)	1984	30×60سم	مقتنيات خاصة
5	ماهر السامرائي	تكوين فني	1991	45سم قطر	مقتنيات خاصة
6	ماهر السامرائي	تكوين فني	2001	30 × 55سم	مقتنيات خاصة
7	شنيار عبد الله	الشظية	1985	15×50×20سم	مقتنيات خاصة
8	شنيار عبد الله	تكوين صخري	1995	30×35سم	مقتنيات خاصة
9	شنيار عبد الله	تكوين فني	2000	30×45سم	مقتنيات خاصة
10	طارق ابراهيم	مدن الخيال	1997	30×15سم	مقتنيات خاصة
11	طارق ابراهيم	مدن	2000	40×35سم	مقتنيات خاصة
12	قاسم نايف	صحن	1999	45سم قطر	مقتنيات خاصة
13	قاسم نايف	تكوين فني	2001	50 × 75سم	مقتنيات خاصة
14	تركي حسين	جدار حر	1985	50×100سم	مقتنيات خاصة
15	تركي حسين	تكوين فني	1994	35 × 55سم	مقتنيات خاصة
16	كاظم غانم	تكوين (جدارية)	1994	25 × 30سم	مقتنيات خاصة
17	محمد العربي	رجل وامراة	1995	15×55×50سم	مقتنيات خاصة
18	عبد الهادي محمد علي	تكوين فني	1999	16×15سم	مقتنيات خاصة
19	زيد لقمان	تكوين فني	2005	20×21,30×31	مقتنيات خاصة
20	حيدر رؤوف	آلة موسيقية	2004	30 × 80سم	مقتنيات خاصة

(ملحق 3)

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية / خزف
الدراسات العليا / ماجستير

بناء أداة تحليل

إلى الأستاذ المحترم .

يقوم الباحث بدراسة تحت عنوان (المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر)
إذ تهدف الدراسة إلى :-

تعرف المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر

وقد عرف الباحث (المعالجات اللونية) إجرائياً بأنها :- (الإجراءات
الأدائية للون والتي ينفذها الخزاف على سطح التكوين الخزفي لتحقيق تأثيرات
جمالية وتعبيرية) ، ولتحقيق هدف الدراسة قام الباحث ببناء أولي لأداة التحليل،
ونظراً لما يعهده الباحث فيكم من خبرة ودراية علمية وفنية في هذا المجال يود
الباحث الاستئارة بآرائكم وتوجيهاتكم القيمة فيما يخص البناء الأولي لأداة التحليل .

مع فائق الاعتراز والتقدير...

طالب الماجستير

نبيل مع الله راضي

المرفقات :-

نموذج استمارة تحليل .

بناء أداة تحليل المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر بصيغتها الأولية.

فئة رئيسية	فئة ثانوية	فئة فرعية	يصلح	لا يصلح	التعديل
المعالجات اللونية	تقنية	زجاج التأثيرات الخاصة			الراكو
					البرق معدني
					الملح
		تقنيات تلوين أخرى			الدلك بالأكسيد
					التلوين بالا وكسيد
					التلوين بالمحلول الطيني
					صبغات لونية
		نوع الحرق			أكسدة
					اختزال
	فنية	علاقات اللون مع عناصر الشكل والأسس على السطح الخزفي	لون		انسجام
					تضاد
			الخط		إيقاع
					توازن
					سيادة
					تكرار
			الملمس		إيقاع
					توازن
					سيادة
					تكرار
			الكتلة		إيقاع
					توازن
					سيادة
					تكرار
			القضاء		إيقاع
					توازن
					سيادة
					تكرار
تعبيرية		اللون تبعا لنظام الشكل			نظاما وظيفيا
					نظاما جماليا
		رؤية ذاتية محضة			
		رؤية موضوعية معينة			